



**XX. YÜZYIL VE RESİM SANATINDA İMGE
TEKRARI, TEKRARLANAN İMGE**

Sevda GÜL

Sanatta Yeterlik Tezi

Resim Ana Sanat Dalı

2024

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

**XX. YÜZYIL VE SONRASI RESİM SANATINDA İMGE TEKRARI,
TEKRARLANAN İMGE**

(Repetition of the Image, Repeated Image in the Art of Painting in the Xxth Century and Later)

SANATTA YETERLİK TEZİ

Sevda GÜL

Danışman: Prof. Dr. Yunus BERKLİ

Erzurum
Şubat, 2024



KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Sevda GÜL tarafından hazırlanan “20. Yüzyıl ve Sonrası Resim Sanatında İmge Tekrarı ve Tekrarlanan İmge” başlıklı çalışması 27 / 12 / 2023 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalı, Resim Sanat Dalında sanatta yeterlilik tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Danışman: Prof. Dr. Yunus BERKLİ
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Prof. Serkan İLDEN
Kastamonu Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Didem ÖZİŞİK
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Gülten GÜLTEPE
Atatürk Üniversitesi

Aslı Islak İmzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
....../....../.... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

ETİK BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum XX. Yüzyıl ve Resim Sanatında İmge Tekrarı, Tekrarlanan İmge” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim

27 / 12 /2024

Sevda GÜL

Aslı Islak İmzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun / ... / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun / ... / tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez sürecimde bana her türlü katkıyı sunan, yaptığı akademik çalışmalarla büyük başarılarla imza atan ve öğrencisi olmaktan bir ömür gurur duyacağım danışmanım sayın hocam Prof. Dr. Yunus BERKLİ'ye, tezin son haline gelme aşamasında yönlendirmeleriyle katkılarını esirgemeyen Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU'na, Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK'a, Doç. Dr. Gülten GÜLTEPE'ye, Doç. Dr. Zafer LEHİMLER'E ve canım arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül ZENCİRKİRAN'a teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, hayatımın her evresinde yanımda olan ve emeğini hiçbir zaman esirgemeyen babam Hikmet Ziya GÜL'e, annem Bediha GÜL'e , daima desteğini hissettiren kıymetli ablam Eda GÜL KAFKAS ve değerli eşi Kaan KAFKAS'a, varlıklarıyla yaşamıma renk katan yeğenlerim Umay KAFKAS ve Batu KAFKAS'a sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Sevda GÜL

ÖZ

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

XX. YÜZYIL VE RESİM SANATINDA İMGE TEKRARI, TEKRARLANAN İMGE

Sevda GÜL

Şubat 2024, 241 sayfa

Amaç: Bu çalışmada 20. yüzyıl ve sonrasında resim sanatında imge tekrarı ile tekrarlanan imgelerin resim örnekleri üzerinden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Yöntem: Bu çalışmada öncelikle imge ve tekrar kavramları, bu kavramlar arasındaki etkileşim araştırılmıştır. Daha sonrasında, sanatsal yaratım süreci ve tekrar kavramı ele alınarak bu bölüm içerisinde nokta ve tekrar, çizgi ve tekrar, ritim ve tekrar, doku ve tekrar, denge ve tekrar gibi konular incelenmiştir.

Bulgular: İmge kavramı alt başlıklarıyla birlikte ele alınmış ve tekrarlanan imge olgusundan söz edilmiştir. Söz konusu alt başlıklar psikolojide imge, felsefede imge, göstergebilimde imge, estetikte imge ve sanatsal imge olmak üzere dört ana başlıkta değerlendirmeye alınmaktadır. İmgenin, simge, metafor, biçim, soyutlama, kültürel kimlik ve dini olgularla olan bağlantısından bahsedilmektedir. Nokta ve noktanın tekrarı, noktanın özellikleri anlatılmaktadır. Sanatın yaratım süreci ve tekrar konusu kapsamında bazı kavramlara açıklama getirilmektedir. Çizgi ve çizginin özellikleri ve türlerinden söz edilmiş bunların resim ile bağlantıları ele alınmış ve resim için önemi anlatılmaktadır. Sanatta imge tekrarının psikolojik olarak etkilerine yer verilmiş ve süreklilik, tekrar olguları burada açıklanmaktadır. Obsesif eğilimlerin ve yineleme saplantısının sanatta yaratıcılığa etkisi anlatılmaktadır. Burada yer alan bütün kavramların birbirleriyle ilişkileri anlatılmakta ve bu kavramlara örnekler verilmektedir.

Sonuç: Çalışmanın devamında sanatta imge tekrarının psikolojik yansımaları ele alınmıştır. Obsesif eğilimleri ve yineleme saplantısı olan sanatçıların yaratım sürecindeki parçalanmaları ve yarattıkları eserler analiz edilmiştir. Son olarak 20. yüzyıl ve sonrası dönemde resim sanatında imge, resim örnekleri üzerinden incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Resim, Sanat, İmge, Tekrar, Simge.

ABSTRACT

PROFICIENCY IN ART THESIS

REPETITION OF THE IMAGE, REPEATED IMAGE IN THE ART OF PAINTING IN THE XXTH CENTURY AND LATER

Sevda GÜL

February 2024, 241 pages

Purpose: In this study, it is aimed to evaluate the repetition of images and repeated images in the art of painting in the 20th century and beyond, through painting examples.

Method: In this study, firstly, the concepts of image and repetition and the interaction between these concepts were investigated. Afterwards, the artistic creation process and the concept of repetition were discussed and topics such as dot and repetition, line and repetition, rhythm and repetition, texture and repetition, balance and repetition were examined in this section.

Findings: The concept of image was discussed with its subheadings and phenomenon of repeated images was mentioned. These subheadings are evaluated under four main headings: image in psychology, image in philosophy, image in semiotics, image in aesthetics and artistic image. The connection of the image with symbol, metaphor, form, abstraction, cultural identity and religious phenomena is mentioned. Dots, repetition of dots, and features of dots are explained. The psychological effects of image repetition in art are included and phenomena of continuity and repetition are explained here. The relationships between all the concepts included here are explained and examples of these concepts are given.

Conclusion: In the continuation of the study, the psychological reflections of image repetition in art are discussed. The fragmentation of artists with obsessive tendencies and an obsession with repetition during the creation process and the works they created were analyzed. Finally, image in painting in the 20th century and later was examined through painting examples.

Keywords: Painting, Art, Image, Repetition, Symbol.

İÇİNDEKİLER

ETİK BİLDİRİM SAYFASI	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar DİZİNİ.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	xv
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
İKİNCİ BÖLÜM	2
İmge ve Tekrar	2
İmge Kavramı	2
Psikolojide imge.	2
Felsefede imge.	4
Göstergebilimde imge.	6
Estetikte imge.	9
Sanatsal imge.	10
İmge ve Farklı Kavramlar Arasındaki Etkileşim.....	27
Simge.	27
Biçim.	43
Metafor.	45
Soyutlama.	55
Kültürel kimlik ve tekrar.	57
İmgenin dini olgularla bağlantısı.	58
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	61
Sanatsal Yaratım Süreci ve Tekrar	61

Nokta ve Tekrar	61
Noktanın özellikleri.	62
Resimde görselliği oluşturan eleman olarak nokta.	74
Çizgi ve Tekrar	78
Çizginin özellikleri.	79
Çizgi türleri.	85
Resimde görselliği oluşturan eleman olarak çizgi.	88
Ritim ve Tekrar	89
Ritim çeşitleri.	91
Resimde ritim unsurları.	93
Doku ve Tekrar	102
Dokunun çeşitleri.	102
Görsel anlamda doku.	106
Renk ve Tekrar	107
Rengin etkileri.	107
Renk çeşitleri.	110
Denge ve Tekrar	110
Simetrik denge.	110
Asimetrik denge.	116
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	123
Sanatta İmge Tekrarının Psikolojik Yansıması.....	123
Psikanaliz Kuramı ve Sanat	123
Psikanaliz.	123
Topografik kişilik kuramı.	123
Yapısal kişilik kuramı.	124
Sigmund Freud ve psikanaliz.	126
Carl Gustav Jung ve analitik psikoloji.	136
Psikanaliz kuramının sanata etkisi.	143

Süreklilik ve Tekrar olgusu	157
Psikanalitik kuramda yaratıcılık.	157
Sanatsal yaratıcılığın psikolojik kökenleri.	160
Mental hastalıklar ve sanatsal yaratıcılık.	164
Obsesif eğilimlerin sanatta yaratıcılığa etkisi.....	169
Yineleme saplantısının sanatta yaratıcılığa etkisi.....	173
Kabul ve Kararlılık	174
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	176
Yayoi Kusama ve Carl Gustav Yung’ın Sanat Anlayışı	176
Yayoi Kusama; Tasarım ve Sanat Anlayışı.....	187
Carl Gustav Yung Eserlerinin Psikanaliz Yöntemiyle İncelenmesi.....	202
ALTINCI BÖLÜM	214
Sonuçlar	214
KAYNAKÇA.....	217

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1 En Üstün Zihinsel Yetenek ve Psikşik Anormallikler Arasındaki İlişki.....	171
---	-----



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1 Salisbury Katedrali, Salisbury, İngiltere.....	12
Şekil 2 Viyana’da Hildebrant’ın Yaptığı Beldever	13
Şekil 3 Batı Afrika’daki Dan Kabilesi’nden Bir Maske, Zürih, Riestberk Museum.....	14
Şekil 4 Kral Amenofis, İ.Ö. 1370 Dolayları, Berlin, Statliche Museen Agyptisches Museum.....	15
Şekil 5 Kral Naram-sin’e Anıt, Susa’da Bulunmuştur, İ.Ö. 2500 dolayları, Paris Louvre	16
Şekil 6 Laokoön ve Oğulları, Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros’un Dükkanından, Mermer Heykel Topluluğu, Yaklaşık İ.Ö. 25 Yılında Yapılmıştır, Vatikan Müzesi.....	17
Şekil 7 Traianus Sütunları, Ayrıntı, En Alt Bölümü. Roma, İ.S. 1’14’de Adanılmıştır	17
Şekil 8 Jean Tinguely, Güneş, 1986	18
Şekil 9 The Wall Filminden Kareler.....	23
Şekil 10 Meryem ve Çocuk İsa, Olasılıkla İ.S. 1200 Yıllarında İstanbul’da Yapılmıştır	25
Şekil 11 Mısırlı Bir Zannatçı, Altında Bir Sfenks Gömütten Duvar Resmi, Ö.İ. 1400.....	25
Şekil 12 İsa’nın Dirilişi, Iseneim Sunağından, Olasılıkla 1515’te Tamamlanmıştır.....	26
Şekil 13 “La Desserte” (Yemek Sonrası), Matisse, 1908.....	26
Şekil 14 Merz Sütunu, 1917, Schwitters	32
Şekil 15 Bu Bir Pipo Değildir. İmgelerin İhaneti, Magritte, 1929	33
Şekil 16 Çeşme, Marcel Duchamp	34
Şekil 17 Salvador Dali, Diriliş, 1945.....	38
Şekil 18 Rene Magritte, Tecavüz, 1948	38
Şekil 19 Brancusi, Kuş, 1923	56
Şekil 20 Geometrik Biçimli Nokta	63
Şekil 21 Nokta Örnekleri.....	63
Şekil 22 Sanatçıların Çalışmalarından Seçilmiş Nokta Örnekleri.....	64
Şekil 23 Joan Miro, Resim (Rengin Büyüsü)	65
Şekil 24 Victor Vasarely, (Vega Serisi)	66
Şekil 25 Noktanın Yükselme Etkisi.....	67
Şekil 26 Noktanın Düşme Etkisi	67
Şekil 27 Noktanın İtme Etkisi	68
Şekil 28 Noktanın Çekme Etkisi	68
Şekil 29 Noktaların Düzenli Bir Şekilde Bir Araya Gelmeleri, Büyüyüp-Küçülmeleri ve Sıkılaşıp-Seyrelmelerinin Yarattığı Ritmik Düzenler	69

Şekil 30 Noktaların Büyükten Küçüğe Doğru Sistemli Geçiş ve Benzer Boyutta Bir Araya Gelmelerinin Oluşturduğu Farklı Ritmik Düzenler.....	69
Şekil 31 Noktaların Benzer ve Farklı Boyutlarda Serbest Bir Şekilde Bir Araya Gelmesi İle Oluşan Serbest Ritmik Düzenler	70
Şekil 32 Keisai Eisen, Güzel Kadın, Ağaç Baskı, 1848 Öncesi.....	70
Şekil 33 Bridget Riley, Ayrılma, 1963, New York, Moma Koleksiyonu	71
Şekil 34 Victor Vasarely, Dia Argent, 1969, Macaristan.....	71
Şekil 35 Yayoi Kusama, Noktaların Sonsuzluğu HOWA, 2004.....	72
Şekil 36 Noktanın Merkezi Etkisi	73
Şekil 37 Noktanın Kaçma Etkisi	73
Şekil 38 Gustav Klimt, Su Perileri	74
Şekil 39 İkizler Takımıyıldızı.....	75
Şekil 40 Boğa Çizimi, Paleolitik Dönem, Lascaux mağarası, Fransa	75
Şekil 41 At Çizimi, Paleolitik Dönem, Lascaux Mağarası, Fransa	76
Şekil 42 Ay Hareketleri	76
Şekil 43 Picasso, Balzac İçin Çizimler, 1924, Paris	77
Şekil 44 Picasso, Balzac İçin Resimler, 1924, Paris	78
Şekil 45 Hareket Eden Nokta	79
Şekil 46 Yollar.....	80
Şekil 47 Yol.....	80
Şekil 48 Picasso, Binici, 1959	81
Şekil 49 Yatay, Dikey ve Diyagonal Çizgi Yönleri	81
Şekil 50 Lascaux Mağarası Boğalar Koridoru, M.Ö. 15000-10000, Fransa.....	82
Şekil 51 Zayıf Çizgi, Kalın Çizgi, Kırık Çizgi	83
Şekil 52 Düzenli Düzensiz Çizgi Ritimleri	84
Şekil 53 Farklı Malzemelerin Bıraktığı Çizgi İzleri, Kağıt Üzeri Siyah Mürekkep.....	85
Şekil 54 Düz Çizgi.....	86
Şekil 55 Eğri Çizgi	86
Şekil 56 Kırık Çizgi.....	87
Şekil 57 Bileşik Çizgi.....	88
Şekil 58 Lascaux Mağarası Duvar Resmi, Fransa	88
Şekil 59 Tam Tekrar, İlknur Yavuzkan	89
Şekil 60 Tekrar, İlknur Yavuzkan	90
Şekil 61 Değişken Tekrar, İlknur Yavuzkan	90
Şekil 62 Aralıklı Tekrar, İlknur Yavuzkan.....	91

Şekil 63 Kuru Otlar	92
Şekil 64 Ettienne Jules Mayer, Zamanlara Karşı Birlikler	92
Şekil 65 Gencay Kasapçı, Noktanın Sonsuzluğu, 2005-2016	94
Şekil 66 Vassily Kandinsky, isimsiz	95
Şekil 67 Erol Akyavaş, Ruzname, 1987	96
Şekil 68 Nejat Melih Devrim, Soyut Kompozisyon	97
Şekil 69 Adem Genç, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010	99
Şekil 70 Nur Koçak, Fetiş Nesneler Ruj Mührü, 1978-1988	101
Şekil 71 Özdemir Altan, Kalpler, Zıbınlar, Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin İstanbul'da Rastlantısal buluşması, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2006	102
Şekil 72 Doğal Bitki Görüntüsü	103
Şekil 73 Doğal Taş Görüntüsü	103
Şekil 74 Arının Çiçek Üstündeki Görünümü	104
Şekil 75 Zeytin Tanesinin Süt Kâsesine Düştüğü Anda Oluşturduğu Doku	105
Şekil 76 Kaktüs'ün Üstten Görünümü	106
Şekil 77 Işığın Prizmadan Geçmesi Sonucu Oluşan Renkler	108
Şekil 78 Richard I'Anson, Tavuş Kuşu, 2021	111
Şekil 79 Jessica Sager, Dört Yapraklı Yonca, 2022	111
Şekil 80 Pinchas Bijonsky, Reisfeld Evi, 1935	111
Şekil 81 Richard Serra, Eğik Küreler, Toronto Havalimanı, 2004	112
Şekil 82 Richard Serra, Isıyla Çekilmiş Dört Çelik Plaka, 1972	112
Şekil 83 Karyn Oliver, Tahterevalli, 2005	114
Şekil 84 Karyn Oliver, Çift Kaydırak, 2006	114
Şekil 85 Karyn Olivier, Ridgewood Hattı, 2004	114
Şekil 86 Martin Hill, Dünyadan Dünyaya, 2007	115
Şekil 87 Martin Hill, Sinerji, 2009	115
Şekil 88 Sidney Opera Binası, Avustralya, 1973	117
Şekil 89 Richard Robinson, Akeake Ağacı, 2005	117
Şekil 90 Bottega Veneta, Moda Gösterisi, 2014	117
Şekil 91 Vladimir Tatlin, Tatlin Kulesi, 1919	118
Şekil 92 Vladimir Tatlin, Tatlin Kulesi, 2012	119
Şekil 93 Pablo Picasso, Guernica, Museo del Prado, Madrid, 3.50x7.82 m., 1937	120
Şekil 94 Richard Serra, Halka ile Küre Arasında, 2005	120
Şekil 95 Richard Serra, Zaman Meselesi, 2005	121
Şekil 96 Piet Mondrian, Kırmızı Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1935	122

Şekil 97 Piet Mondrian, Trafalgar Meydanı, 1939	122
Şekil 98 Oedipus ve Sfenks, Gustave Moreau, 1864, Metropolitan Müzesi.....	126
Şekil 99 ‘Sürrealist Devrim’ Dergisi, Ön ve Arka Kapak	145
Şekil 100 Nadja	147
Şekil 101 Frottage, Max Ernst, When Light Cartwheels, 1925.....	148
Şekil 102 ‘Les Femmes 100 Tetes’ Kolaj-Romanından Bir Sayfa	149
Şekil 103 Un Chien Andalou, Sahne 01:35.....	150
Şekil 104 Un Chien Andalou, Sahne 15:48.....	151
Şekil 105 Aphrodisiac Dinner Jacket, Salvador Dalí, 1936	152
Şekil 106 Meret Oppenheim, (Le Dejeuner en Fourrure) Kürklü Kahvaltı 1936	153
Şekil 107 Frida Kahlo What the Water Gave Me, 1938.....	154
Şekil 108 Moses, Frida Kahlo 1945	155
Şekil 109 Beynin Genel Yapısı	165
Şekil 110 Edward Munch, 1938	166
Şekil 111 Edvard Munch, ‘The Scream’ 1893	167
Şekil 112 “Kan kun være malet af en gal Mand!”	168
Şekil 113 İl Lee.2001	176
Şekil 114 Hong Chun Zhang. İkiz / Twins. 2002.....	178
Şekil 115 Hanna Ten Doornkaat. 2008. Grinin Tonları / Shades of Grey	180
Şekil 116 Thomas Müller, 2012	181
Şekil 117 Ulrike Wathling. 2013.....	183
Şekil 118 Vasilj Godzh. 2011. İlustrasyonlar / Illustrations	184
Şekil 119 Shirazeh Houshiary. 2015. Yükselme /Soar.....	186
Şekil 120 Gülay Semercioğlu. 2011. İkiz Tepeler/Twin Hills	187
Şekil 121 Yayoi KUSAMA Çalışma Anı.....	188
Şekil 122 Yayoi Kusama Bal Mumu Heykeli. Madame Tussauds, Hong Kong.....	190
Şekil 123 Yayoi Kusama “Obsesyon Bozukluğu Beni Güçlü Kılıyor”	190
Şekil 124 “Infinity room”. Yayoi Kusama	191
Şekil 125 “Kusama”s Self-Obliteration” Flimiden Bir Kesit 1967	192
Şekil 126 Self- Obliteration-Jenerik Yazısı.....	193
Şekil 127 Nasa.....	193
Şekil 128 Moda Editörü. Ella Alexander	195
Şekil 129 Vogue Dergi Kapağı. Y. Kusama.....	196
Şekil 130 Bazaar Dergi Kapağı. Y. Kusama	196
Şekil 131 The Atr Issue Dergi Kapağı. Y. Kusama.....	197

Şekil 132 Louis Vuitton Y. Kusama.....	197
Şekil 133 Louis Vuitton. Yayoi Kusama.....	198
Şekil 134 Yayoi Kusama Louis Vuitton İçin Mağaza Tasarımı, Londra	199
Şekil 135 Yayoi Kusama, X Louis Vuitton.....	200
Şekil 136 Yayoi Kusama, X Louis Vuitton.....	200
Şekil 137 Soldan sağa; “Living on the Yellow Land”, 2015; “My Adolescence in Bloom”, 2014; “Welcoming the Joyful Season”, 2014; “Surrounded by Heartbeats”, 2014; “Unfolding Buds”, 2015; “Story After Death”	201
Şekil 138 Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, 2017	201
Şekil 139 Japon Asılı Pop Art Akımının En Önemli Temsilcisi Yayoi Kusama	202
Şekil 140 Japon Asılı Pop Art Akımının En Önemli Temsilcisi Yayoi Kusama	202
Şekil 141 C. G. Jung, İmge 133.....	204
Şekil 142 C.G. Jung, İmge 122A.....	205
Şekil 143 C. G. Jung, İmge 125.....	206
Şekil 144 C. G. Jung, İmge 115.....	207
Şekil 145 C. G. Jung, İmge 169.....	208
Şekil 146 C.G. Jung, İmge 154.....	209
Şekil 147 C. G. Jung, İmge 55.....	209
Şekil 148 C.G. Jung, İmge 119.....	210
Şekil 149 C. G. Jung, İmge 111.....	211
Şekil 150 C. G. Jung, İmge 129.....	211
Şekil 151 C.G. Jung, İmge 109.....	212
Şekil 152 C. G. Jung, İmge 113.....	213

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

BDT	: Beyin Davranışçı Terapi
DSM	: Mental Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı
KKT	: Kabul ve Kararlılık Terapisi
TDK	: Türk Dil Kurumu



BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Sanatta tekrarlama birçok şekilde gerçekleşebilir, düzenli ya da düzensiz olabilir. Temel anlamda yaratılan metaforların merkezi bir noktadan tekrar tekrar yayılması veya parçalarının kademeli olarak ayrılmasıyla sanatçıda kimliğini oluşturmaya yardımcı olur. Daha küçük veya daha büyük derecelere dönüştürülebilir veya süreklilik olgusunun sanattaki yansımaya olanak sağlar. Bugün yorum yapmazsak bilgisayar görüntüleri yardımıyla şüphesiz dikkatimiz konsepte ve sanatçıya çekilecektir. En etkili avangart hareketlerden bazıları tematik seçimlerin tekrarı Pierre Mondrian, Wassily Kandinsky ve Kazimir Malevich'in eserlerinde açıkça görülmektedir. Bir konuşma dünyasına ya da tekrarın içsel olarak kullanıldığı bir dünyaya girilmektedir. Günümüz sanatında yaratım süreci ve seri üretimi açıklamanın bir aracı olarak sanat, minimalist sanatçıların yaratıcılığını süslemiş ve imge tekrar olgusu yoğun olarak bu akımlarda incelenmiştir. Bu çalışmada da bu akımlar ve sanatçıların tekrar süreçlerinin en basit yinelemeleri örnek gösterilmiştir. Tekrarın üretkenlikte bir ritim duygusu yaratması ve tasarımı farklı boyuta taşıdığı görülmektedir. Bu tasarım bütünlüğü yaratır ve oluşum sürecini oluşturur.

Tarihi boyunca farklı hareketler, tutum ve üslupları doğrultusunda bazı ilmi, manevi vasıflar, kendi deneyimleri ya da kendi kültürel oluşumları aracılığıyla var olurlar fakat bilinçli ve bilinç dışı olarak bu tekrar modernizmin serüvenin temel nedenleri olarak gösterilmektedir. Bazen bu durum duygusal veya gizemli bir hikayeye el ele gider. Bu durumda sanat psikolojisindeki tekrar olgusunun önemi ve detaylı olarak incelenmesine yardımcı olur. Genel olarak görsel sanatların kültürel ve sanatsal gelişimi çok çeşitli alanları kapsamaktadır. Ancak sanatsal üretimin tercih edilen araçları zihinsel ve görseldir.

İKİNCİ BÖLÜM

İmge ve Tekrar

İmge Kavramı

Psikolojide imge.

İnsan, yaradılışı gereğince kendiliğinden nesneye bir dürtü ve arzu ile yaklaşmaktadır. Ancak toplumsallaşma sürecinin içinde insan, kabul görme duygusuyla doğal istek ve dürtüyü her zaman baskılamaktadır. Baskılama, bireyin öz bilincini daraltır ve bedensel zevklerin sınırını belirler; çünkü birey, toplum veya en azından toplumsal bir eğilim içinde yaşamak zorunda hisseder. Toplum tarafından kabul edilmek, dürtü ve doğal isteği ya da bunların birazını yok saymasını da sağlamaktadır. Söz konusu durum, ruhsal dengenin bozulmasını önlemek adına birey tarafından yaratma etkinliğine dönüştürülmektedir. Yaratma etkinliği sonucu meydana gelen oluşum canlı olmadığı için ölümlü de değildir, bu sebepten sonlu da değildir, değişim göstermez, bundan dolayı insan tarihselliğinin de dışındadır (Durant, 1998, ss. 36-37).

Baskılanan arzu, kendi nesnesini oluşturma yolunda giderek, insanın ve nesnenin yazgısından sıyrılmış, yolu tarihselliğe ulaşmayan ebediyeti yakalamaktadır. Baskılama ilk olarak çocuk yaşlarda başlar ve insanın yaşamı boyunca sürer. İtki olarak da bilinen bastırma ile bilinç altına itilen düşünce, duygu, istek ve dürtüler simgesel ve görsel imgelere evrilir (Durant, 1998, ss. 36-37).

İmgeler bilinçaltında izler barındırır. Bu imgeler, bireyin gelişim aşamasından izler olmakla birlikte, insanlığın evrensel gelişim aşamasından da izler bulundurmaktadır. Bu imgeler, özellikle çocuk sanatlarında ve şizofreni hastalarının resimlerinde çok fazla yinelenir. Kretschmer' in düşüncesine göre çocuk ve şizofrenlerin kullandıkları dilin resme dayalı olması insanlığın gelişimi ve evriminin büyük bir örneği olmaktadır. Çünkü türün evrimleşme sürecinde olduğu gibi bireyin evrimleşme sürecinde de kavramsal düşünmeden önce resimsel düşünme yer almaktadır. Yabanların resimlerinde, her veri bir imgeye bağlıdır fakat bu bağlanmalar, soyut imgeler tarafından eksiktirler. Kretschmer;

İlkel hakların düşüncesi, ayrı ayrı imgelerin soyut ulamlarda düzenlenmesine ve yoğunlaştırılmasına neredeyse hiç izin vermez; oysa bellekte doğrudan, oldukları gibi tutulan duysal algılar önümüzde bir resim bandı gibi hiç değişmeden açılır. Bu ayrık görsel imge, ayrı ayrı resimlerin arasındaki ilişki tamamlanmamışken, sahneye baştan sona egemen olur. Mantıklı bağıntılar oldukça zayıf ve gevşektir henüz. Bu konuşmanın daha düşük düzeyde bir konuşma olduğunu düşünmek istersek, varlığını hala sürdüren zayıf söz dizimi izlerinden bile vazgeçmek gerekecektir; o zaman görüyoruz ki böyle

bir dili kullanan insanların düşünce süreçleri, söz diziminden bütünüyle yoksun, bir dizi resimden oluşmaktadır der (Durant, 1998, ss. 36-37).

Yine Kretschmer' e göre, imgelem gücü normal insanlara göre şizofrenlerde daha fazla gelişmektedir. Kretschmer'in hastalarından bir tanesi, normallik ve anormallik dönemlerinde imgelem gücünün çok fazla artış gösterdiği geçiş anları yaşamaktadır.

Bu dönemlerde delikanlı, soyut kavramlardan doğan ya da somut nesnelerde varmış gibi görünen bir yığın imgenin ortaya çıkışını edilgen bir biçimde yaşıyor. Bu imgeler çoğu kez eski Kuzey süslemeleri ya da Roma yontularında, kimi kez grotesk figürlerinde ya da vadideki eski, gerçek şatoda oturan şövalyelerin ve askerlerin oluşturduğu akla yatkın film sahneleri gibidir. En ilginç olanları da doğrudan doğruya soyut düşüncelerden çıkan imgelerdir. Örneğin delikanlı, Kant'ın felsefi bir yapıtını okumaktadır da okurken kafasındaki soyut düşünceler sürekli olarak imgelere dönüşür. Kant'ın uzamın sonsuzluğu konusunda yazdıklarını okurken delikanlı şu deneyimi yaşamış: (Koestler, 1993, ss. 47-49; Püsküllüoğlu, 1999, s. 683).

Lacan'a göre de benliğin gelişim sürecinde imgesel bir düzen evresi vardır. Çocuk imge aracılığıyla kimlik elde ederken anneyle de özdeşleşir. Bu dönemde, imge, anne, ikili ilişki önemliken; bir sonraki dönemde baba, simge ve dil önem kazanmaktadır.

... Lacan camera obscura'nın çağdaşı Berkeley'in betimledi birer 'özel mülk betimi' olarak tanımlanmıştır. İmgelerin satılabilir ya da satın alınabilir birer meta değeri taşımaya başlaması, merkezi perspektifin yeniden keşfi ve camera obscura'nın icadıyla koşut gitmektedir. Özneyi nesneden, içeriye dışarıdan ve gözü bedenden bu şekilde ayırtıran ve aynı bağıntılar dizgesinde buluşturan bu alet, Descartes'a göre dış dünyanın gerçek yani perspektifsel var oluşunun kanıtıdır: 'İnsanı tek bir delik hariç tümüyle kapatmış bir odaya koyun ve deliğin önünde bir mercek yerleştirin. Ondan belirli bir mesafe uzaklığa... ışığın yansıyacağı... boş beyaz bir perde gerin. Delik, gözbebeğine dönüşür... ve... dışarıdan var olan nesnelerin doğaya uygun yani perspektifsel olarak... yeniden elde edildiğini görürsünüz. Dış dünyayı bir yandan özel mülke ve tabloya (Foucault) dönüştüren ve gözü onun maliki ilan eden camera obscura, diğer yandan akıl için olduğu gibi, gözün yolunun da bir olduğunu vurgulamaktadır. Başka açılardan bakan ve devingen bir bakış değil, gözün öznellik ve bedensellikten kurtulmuş genelliğidir önemli olan. Florenski bu nedenle Yeniçağ'a özgü bakışı- modernizmin kendi söyleminin tam aksine- öznellikten ve kişisellikten uzak bir bakış olarak tanımlar. Aslında amaç görmek değil görememek, kişisel bir bakışa sahip olmak değil, olmamaktır (Florenski, 2001, ss. 11-12).

Sartre, algıyı tasavvurdan ayırır. Nesnenin kavranması algılamayı gösterirken, nesne ve bilinç arasındaki bağlantı tasavvuru göstermektedir. Üstelik tasavvur, amaçlanan nesnenin yok olmasını, verili olmasını, başka bir yerde oluşarak veya hiç oluşmayan bir nesne olarak düşünülmesi gerekmektedir (Sartre, 1985, s. 8). Bu durumda imgelemiş nesnenin, daima içinde hiçlikten parçalar bulundurmasını sağlamaktadır. Nesne bilinçli bir edimle var olmuş olsa da bazı durumlarda bilinç nesnenin büyümesine kapılabilir. Bunun bir örneği de rüyalaradır. Sartre'a göre bilinç, rüyada kendi yarattığı simgeler ve imgelerin tutsağı olmaktadır. Simgeler ve imgeler aracılığıyla bilinç yeryüzündeki varlığını sürdürebilir; bu durumda bilincin yeryüzüyle bağlarını kurduğu ölçüde koparmaktadır. Varlığını sürdürmeyen, başka bir yerde

varlığını sürdüren veya hiçbir yerde varlığını sürdürmemiş bir şeye varlık kazandıran bir imgelem nesnesi ortaya koymak, bir şey yaratmaktır, bu şey aracılığıyla varlığını sürdüren gerçeklikler meydana gelir. Bu imgesel nesne, kendini var olan gerçeklikten sıyırmıştır, bunu yaparak da onları olumsuzlaştırmaktadır. Leibniz'in düşüncesine göre algıda oluşan imge üst algıda bilince açık hale gelir. Üst algı bilinçte imgenin görünür olmasıdır. Algının bilince girmesine üst algı denmektedir, dış nesneleri sunan "monad"ın içsel haline olan algıyla, bu içsel durumun bilinci veya düşsel bilgisi olan üst algıyı birbirinden ayırmaktadır. Bu durumda üst algı düşünceyle bir arada olan algı olarak da tanımlanabilmektedir. Bu da demek olmaktadır ki imge tüm sunumsal yapısı içinde bilinçle karşı karşıya geldiğinde üst algı oluşur ve böylece bir imgede bütünleşen duyumsal veri, bilinç için hammadde durumuna gelmektedir. İmge bu durum sonucunda üst algıda kurucu öge haline gelmektedir (Kaplan, 2023, ss. 25-30).

Felsefede imge.

Söz konusu felsefede imge olduğunda Platon ve Aristoteles'ten bahsetmek gerekmektedir. Platon ve Aristoteles'te benzeşim üzerine kurulu bir imge yer almaktadır. Burada imgenin iki özelliğine işaret edilmektedir. Bunlardan biri, durağanlığını koruyan özdeş bir şeyin, bir adın aktarımı, bir başkası ise benzeşim ilkesine uygun olarak, bir yerden bir başka yere çevrimidir ve kendi donanımsızlığını kullanarak başka bir şeyi temsil etmesi, temsil ettiği şey üzerinde üstünlük kurması anlamına gelmektedir. Çünkü temsil ilişkisi, temsil edilen şeyin, kendi kendine dile getiremeyeceği görüşünü içermektedir. Aristoteles'in varlıkbiliminde, varlık yalnızca bir taneyse, varlığın farklı görünümünün benzeşimi ilkesine dayalı bir imge ile temsil edilmesinden daha doğru bir şey yoktur. Nesneler, imgenin dışsal temsili olmadan varlık kazanamamaktadırlar. Kaçınılmaz temsil ve iktidar ilişkisinin oyununu imgeler sürdürmektedir. İmgeler maddeyi duyumsal uyarımlar olmadan zihinde tekrar ederler, tıpkı mührün izinin balmumunda kalması gibi.

Heidegger, metafizik alanında imgeleri düşünmüştür. Çünkü Heidegger metafizik ve *metaphora* (imge) kelimelerinin aynı çevrimleme ve aşkınlık hareketiyle bağlı olduğunu öne sürmüştür. Bu durum ruhun görünürden görünmeyene doğru aldığı yolu düşünmek anlamına gelir, imge bu durumda aşkınlık evrenine dikey bir çevrimleme ve benzeşim hareketiyle dahil olabilmektedir. Görünmeyeni metafizik evreninde görünür evrene taşıyan imge bilinmeyeni görünür kılar. İmge bu durumda ikili bir harekette bulunur. Nesneler her iki halde de imgeler olmadan özdeşliklerine kavuşamaz, bir yerden başka bir yere taşınmadıkça varlık kazanamaz ve varlıklarını dile getiremezler. Dil içinde, çıkması olası bir karmaşayı önlemek için imge, nesneyi zihne alıp taşınır kılar. Öykünülen nesne ile öykünmeci arasında benzeşim ilkesine göre sıradüzensel bir ilişki vardır. Öykünülen nesne aslolan ve varlık kazandırılması gerekendir,

asliyeti kusursuzlaştırmakla yükümlü olan imgeler bir kopuş ve çöküşü de simgelerler. Nesnenin içselliğini, benzeşimle dile getirmekle yükümlü olduğu için imge değer olarak nesnenin altında yer almaktadır. Aristoteles'in anlatımına göre sanat benzeşim ilkesi doğayı tekrar etmektedir. Magritte'nin ünlü piposunda olduğu gibi, öykündükleri şeyin özdeşliğini değil, kendileriyle simgeledikleri başka bir şeyi imgeler dile getirmektedir. Asıl olanı dile getiren imgeler sıradüzensel üstünlüğü asıl olana verirler, ancak asıl olanın kendisini dile getiremeyeceğini öne süren imgeler bir iktidar oluşturmaktadırlar. Platon'da var olan ile var olmayanı bir araya getirerek imge oluşturma yetisine *mimesis* denir. Her ikisi de aynı ortaklığı göstermektedirler.

İmge ve mimesis kökeni taklit ederek ona benzeşen kopyalar meydana getirir. Fakat mimesis farklılık değil benzerlik oluşturur. Ancak imge benzeşir, benzeşmek ise benzetilen şeyle uyuşmamak, sadece onun gibi görünmek demektir. Platon'un düşüncesine göre, imge, gerçek olarak gerçeğe benzetilen öteki olmaktadır. Görüngülerin sunduğu gerçekliğin yansıması olduğundan, imgeler, yansımanın ikiye katlanmasıdır. Vermont'ta da aynı şekilde, mezarların önünde duran dev Yunan heykelleri, ölüleri resmeden birer imge değil, ölülerin ruhları halini alan ve onları ikiye katlayan birer formdadırlar. Heykel, görünmeyen ruhu ve gizlenen ölümü görünür kılma yöntemidir. Platon imgenin bir tarafını ikiye katlama olarak kastetse de diğer tarafından yansımayı kastetmektedir. Platinus ise yansımada birincil kökenin parıltısı olduğunu söylemektedir. İmge birincil kökenin taklit ettiği şeydir. İnsan ruhunun, onunla benzeşmesi ve varlığın kökenine yakın olması bu düşüncenin temelini oluşturmaktadır. İde'nin güzelliğini ve kusursuzluğunu bu dünyaya çevrilmemek için belleği canlandırmak gerekmektedir. Hristiyanlık tarafından da bu türden imge anlayışı kabul edilmiştir. Bunun sebebi de Yeni Platoncu öğretinin Eski Ahit ve Platon'un suret-imge-yasağını kırmaya çalışması ve tektanrıci olmasıdır.

İslam kelimasına da geçmiş, kelamı ve tasavvufi bilgiyi etkisi altına almıştır. İmgeleştirme, hayatın her alanında var olan bilimsel bir etkinliktir. "İdea"ya ya da "eidos"a özgü eşdeğer geçişli ve aralıksız olduğuna dair bir önerme sonucunda, imgenin varlık bilimi sayesinde onları ikiye katlamak, benzeşim ilkesine dayanarak görünen ve görünmeyen temsil etmek yerine, imge onların kendilerini sergilemektedir. Yeniçağa ulaşana kadar imgesel bir sıradüzen sergilenmektedir; rubban ve imparator sınıfı tanrısal düzeni temsil eder; köylüler derebeylerin, tiyatro oyuncularını canlandırdıkları karakterleri, soylular imparatoru temsil etmektedir. Modernizm sürecine dek tüm yaşamsal alanlarda tanrısal aşkınlık taklit edilir. Kant'a göre, aşkın bilme yetisi ve bu yetinin ölçütleri sayesinde önceden belirlenen ve önceden kurgulanan şeyler görüngüler ve onlara ait imgelerdir. Aklın iflasından ve antinomilerinden

ortaya çıkmasından söz edildiğinde, bu ölçütlerin kendiliğinden şeyler için de geçerli olduğu düşünüldüğünde ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu durumda sadece görüngüler değil, aynı anda ide’lerde, saf akılla birlikte önsel olarak yaratılan imgelere dönüşmektedirler (Guiraud, 1994, s. 8).

İde kendine özgü saflık ve mutlaklık yerine imgeyi anlamlandırma ve imgeye özel kurmacaları konuşmaktadır. İmge kurmacalarından görüngüler üstüne kurgulanmış ide’ler olarak da söz edilmektedir. Buna benzer bilgi kuramı, hedeflerinden şaşmıştır. Kant, bilişsel alanı imgeden ayırmak için imgeyi sanata hapsetmiştir. İmgeler meydana getiren aklın iflas ettiği bilişsel alanda önsel ve gerçeğe dair bilgi olanaksızken, ahlaksal ve estetik alanda mutlak ve koşulsuz ide’yle ilişkili bir bilgi olasılık kazanmaktadır. Kant’a göre ide’ye dair bir bilgiyi imge temsil edemez. İmgeler aşkın önsellik içinde göndermesini yaptığı şeyi temsil etmek yerine kurgulayarak inşa etmektedir. Bu sebeple Kant’ta imge düşünceden ayrılarak sanatla sınırlı kalmaktadır. Kant’ın bu düşüncesiyle, gösteren gösterilenden, gösterge göndermesinden kopmaktadır. Artık hiçbir gösterilene sahip olmayan imgeler, güzel birer yansıma adıyla Kant’tan sorsa sadece kendilerini simgeler ve özgürleşirler. Kant’ın yücelik öğretisinde ideyle ilgili saflığı bir yerden başka bir yere imge aracılığıyla taşımak geçerli olmamaktadır.

İde’nin iten/çeken, sınırın arkasında yatan şeyi gizleyen/gösteren belirlenemezliğini akılcı bir sentez aracılığıyla temsil etmek ve imgeselleştirmek, saf aklın sınırları ötesindedir. Aklın sınırlarını zorlamak yerine algılayan öznenin duygusallığı körelterek görüngüler alanında ide’nin saflığına varılmaktadır. İde’ye ulaşabilmek için algı, görüngüler dünyasındaki tüm duyulardan soyutlanıp kendini aşmalıdır. Benzeşime dayalı imgelerle ide anlamlandırılmaz. Kant’tan sonra bu durumdan söz edilemez. İmge yasaklanmamış, fakat yalnızca sanatın içerisinde özgür bırakılmaktadır. Bu özgürlükle imge, idenin baskısından kurtulur ve kendinden başka bir şeyi simgelemez. “Nesne hem kendisidir, hem de imgesidir. Ve nesneyle imgesi arasındaki bu ilişki de benzeyiştir...” der Levinas. Bu benzerlik, imgeyi, simge ve göstergedan ayırmaktadır. Aynı anda nesnenin kendisinden kaçışı da söz konusu olmaktadır. Bu durumda kendine yabancılaşma anlamına gelir (Kaplan, 2023, ss. 25-30).

Göstergebilimde imge.

Gösterge, bilme sürecinde bir başka nesneyi, eylemi, olayı, öznel oluşumu belirten, adlandıran veya temsil eden duyusal olarak algılanabilir bir maddi nesne, olay ya da eylemdir. Göstergebilim ise bu nesnelliğin olay ve eylem içindeki çeşitli belirimleri inceleyen bilim dalı olarak adlandırılmaktadır. Bu kavramın çözümlenişinde mantık, felsefe, dilbilimi, psikoloji gibi dallar önemli bir role sahiptirler. Platon, Aristoteles, stoacılar gibi ilkçağ filozofları ve Locke, Leibniz, Condillac gibi XVII. ve XVIII. yüzyıl düşünürleri göstergenin epistemolojik işlevinin

özümlemesiyle yakından ilgilenmektedirler. XIX. yüzyılda matematiksel ve linguistik mantık, göstergenin incelenişinde büyük rol oynamışlardır. Ferdinand de Saussure’e göre ise gösterge, “Bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir.” (Guiraud, 1994, s. 8)

Bu tanım dil üstünde yapılmıştır; fakat dil dışındaki iletişim dizgelerine de gösterge kavramı yayılabilir.

Her iletişim aracı bir anlam içerir. Anlamanın, en azından bir uyarıcı olarak bir dış gerçekliğe dayanması zorunludur. Ama bu gerçeklik dilde olduğu gibi her zaman ses değildir. Duyularımızın her birine seslenebilen her türlü dış gerçeklikler, ayrımlı biçimlerde algılanabildikçe, açık ya da gizli, iletişim türlerine dayanaklı edebilir. Kaldı ki gösterge, gerçekten bir gösteren ve bir gösterilen oluşacaksa, bu gösteren, mutlaka duyusal nitelikte olmayabilir. Örneğin soyut bir kavram da gösteren olarak işleyebilir. (Guiraud, 1994 s. 10).

Dilin işlevleri:

1. Göndergesel işlev
2. Duyusal işlev
3. Çağrı ya da buyruk işlevi
4. Şiirsel ya da güzel duyusal işlev
5. İlişki işlevi
6. Üstdil işlevi
7. Anlamak ve duymak
8. Anlam ve bildirim
9. Dikkat ve katılım

Şiirsel veya güzel duyusal işlev, bahsi geçen konu sanat olduğundan bildirimin kendi kendisiyle ilişkisi olarak tanımlanmaktadır. Bildirinin kendisi sanatta göstergedir; bildiri iletişime araç olmaktan çıkıp, amaç haline gelmektedir. Bilimlerin arasında bir inceleme olduğundan göstergebilim kapsam ve özellikleri ile bizim burada yer veremeyeceğimiz kadar kapsamlıdır. Bu sebeple güzel duyusal düzgüleri anlamlandırmaya çalışmak ve araştırmak, üstünde durmamız gereken noktayı belirlemektedir. Güzel duyusal, sanatlara özgü bir anlatış biçimidir. “...daha geniş anlamda terim, sözcüğün kökenbilimsel değerlerini de kapsar. Sözcük Yunancada ‘duyma yetisi’ demektir ve aisthetos ‘duyulur, duyularla kavrayabilir’ sıfatının türevidir.” (Guiraud, 1994, s. 85).

Göstergebilim güzel duyusal düzgüleri, benzeşimler ve resimler olarak ikiye ayırır. “Sanatlar gerçeği betimleme yöntemleridir; güzel duyusal gösterenler de duyularla kavranabilir nesnelerdir.” (Guiraud, 1994, s. 86).

Güzel duyusal dizgelerin çift yönlü bir fonksiyonu vardır.

Kimileri, mantıksal düzgülerin erişemediği bilinmeyenin betimlemesi; “görünmez”i, “söylenmez”i, usdışıyı, genelde soyut nitelikli ruhsal deneyimi, duyuların soyut deneyimi içinde kavrama yollarıdır. Geri kalan ise, eskil ya da özgü yeni bir imgesel dünya, yeni bir imgesel toplum yaratarak, istek duyduğumuz şeyleri anlamlandırır.”. “Her şeyin ve herkesin imgesi vardır (Guiraud, 1994, ss. 87-121).

Pavlov’un köpeklerinin nesnenin imgesine tepkimesi olduğu gibi, bizlerin de gösterene şartlanmış tepkileri oluşmaktadır.

İmgeler. Bizans’ta karşılarına çıkan düşmanlarının suçlamalarından kurtulamadılar. ‘Öldürücü imgeler’ tanrının kendisi yerine geçebilecek kadar ihtişamlıydılar. İmgeler bir modelden yola çıksalar da özgün ve büyüleyiciydiler. Batı, bu öldürücü gücün karşısına gösterge ile çıkar (Baudrillard, 1998, ss. 15-16).

İmgeye özgü çeşitli aşamalar şöyle sıralanabilir:

- Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge,
- Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge,
- Derin bir gerçekliği yokluğunu gizleyen imge,
- Gerçekliğin hiçbir çeşidi ile ilişkisi olmayan yani kendi kendine saf simülakrı olan imge

Sanatsal imgenin maddi biçimini dışsal biçim ortaya çıkarır. Bu durum imgenin bir dış gerçekliğe evrimleşmesini yol açar, bundan dolayı imge, iletide bulunmaktadır. Sanatsal imgenin göstergebilim inceleme alanına girmesine iletişimsel yönü, yani bir dil olma yeteneği neden olmaktadır. Kagan’a göre “...sanat soyut değil, somut anlam iletir...” ve bu “dört köşe somutluk” göstergeyi cisimlendiren şu özellikleri sıralamaktadır:

1. Göstergenin ikili bir eğilim, yani çifte anlam ve nesnel-öznel bir eğilim, yani coşkusal ve akılsal bir anlama gelmesini sağlayan imgesel yapı
2. Göstergenin dile getirilmiş ayrılmaz bağıntısı; burada, göstergede olacak en küçük bir değişiklik anlamda değişikliğe neden olacağı gibi anlamda olacak en küçük bir değişiklikte göstergede bir değişikliğe yol açmaktadır.
3. Göstergenin katı, “gramatik” bir sistem içerisinde düzenlenebilmesinin olanaksızlığı; ki sanatsal bir algoritmanın veya sanatsal bir sözdiziminin sert kurallarının varlığı da bunun olanaksız olmasını sağlamaktadır.
4. Sanatsal dilin çok geniş değişkenliği; nitekim, gösterge sistemleri, çeşitli sanat dallarının gerçek bir değişikliğe uğraması gibi, sanatsal kültürün tüm gelişme evresinde de bütün büyük sanatçıların kendi bireysel oluşumu halini alır
5. Bütün bunlardan çıkarılan sonuç ise şudur; sanatsal biçim, imgesel bir sistem ve gösterge modeli olduğu kadar, estetiksel ve iletişimsel değerin taşıyıcısı ve aynı zamanda maddi bir kurulma ve özgül bir dil olmaktadır.

Levinas'a göre; imgenin göstergeden, sözcükten veya simgeden ayrılmasının sebebi nesnenin gönderme yapma tarzına benzemesidir. Fakat bu, düşüncenin imgeye gelip takıldığı, çünkü imgenin belli bir ışık geçirmezlik ve matlık içerdiği anlamına gelmektedir. Bir göstergenin kendi başına bir önemi yoktur tamamıyla saydamdır. Öyleyse, imgeyi doğrudan hareketin kendisi olarak görmeyi sağlayan benzeyişi imgeyle asıl arasında kıyaslamanın ürünü olarak değil, imgeyi aslına benzeyen bağımsız bir gerçeklik olarak almayışımız neden olmaktadır. Bu durumda gerçeklik de yalnızca kendi hakikati olmayacak, yalnızca kendinden ibaret olmayacak, ancak aynı zamanda kendi gölgesi, ikizi, imgesi olacaktır. Bir varlık, kendine benzer, kendi imgesidir, aynı zamanda kendini kendi hakikati içinde açığa vuran şeydir (Akalın, 2019, s. 27).

Estetikte imge.

Sanatçı, gerçekliğin şemasından harekete geçerek bir oluşturma çabasına girmektedir. Onu imgeye dönüştürmektir bu çabanın amacı. Gerçekliğin ilkeleri üstünde çalışır ve bu ilkeler farklı bir imge halini aldığı anda işin sonucu alınmış olur. Hayatın yorumlanarak yeniden sunumuna ulaşmaya çalışan kişidir sanatçı. İçselliğin dışa vurulduğu bu yetkin sunum, üst seviye bir anlamıyla elde edilmektedir. Yeryüzünün sunumunun büyük bir kısmı bireyselliğin sunumudur. Gerçeğin imgesine ulaşmak için gerçeğin şeklini bozan sanat, şekil bozma dışında gelişen araştırma sunumlarına erişememektedir. Sanatçının işi, yeni olan dünyada eşsiz olanı elde etmektir. Sanatçı bize imgelerle doğal olarak göremediklerimizi görünür kılar. İmge, sanatın dışsal biçimiyle maddi gövdesine kavuşurken içsel biçiminde varlığını sürdürür. Gerçeğin imgeye dönüşüme uğraması için sanatsal yansıtılması gerekmektedir. İmgenin anlatımsal olmasından kaynaklanır. Kagan'ın bu tespitine göre gerçek, sanatsal imgeyle yeniden oluşturulmaktadır. Bu, bir heykelde, edebi eserde veya bir resimde olabilir. Yani bir sanatçı, onda var olanı saptayarak ve gerçeğine oldukça bağlı kalarak onu yansıtmaya çabalar ve modeline derinlemesine eğilir. Öyleyse ifadesel olarak imge tümüyle gerçeğe eşit olmamaktadır. Gerçeği tamamen eşit bir o olarak tekrardan var edememektedir. Yani gerçeğin imgesi, uzam ve gerçek zamanda ayrımlı yerlerde olamaz bu sebeple kendisi değildir. Sanatçı birden fazla olayı, nesneyi, kişiyi soyutlayıp, genelleştirerek bir araya getirmektedir. Bir araya getirmek sanatçının terkip gücüyle, somut bir tek oluşturmastır. Kendi aradığına elverişli güzelliği, büyüklüğü, hiçliği vs. somut bir şekilde bulamayan sanatçı, kendine uygun bulduğu imgeyi oluşturmaya çalışmaktadır. Bu oluşum, sanatçının içinde var olanı, gerçeğin farklı bir parçalarını bir araya getirerek, gerçeği, başka, yeni, gerçekle eşit olamayan imgeye çevirmektedir. Bazen imge, yaşam benzeri, gerçeğe bağlı bir şekildedir. Yaşamdaki öğelerin bağlanması mantığıyla tüm iç yapı kurulmaktadır. Bazı durumlarda imgeler, bu mantığı yok

sayarak oluşturulurlar, yaşama benzer bir durum hal olmaktan çıkmaktadırlar. “Ejderha ağzından ateş püskürdü. Bir süre göğü aydınlatarak göğün üstünde turladı. Kıyılarıdaki ağaçlar, altlarında titreyip duran yoğun kara gölgelerle kan ve bakır renginde ışıldadılar.” (Kagan, 1993, s. 409).

Bu akımı içine alarak kap “Sanatsal yaratım, imgeler halinde düşünme olduğu için, sanatsal yaratım sürecinin de, daha kendi kaynağından başlayarak, imgesel düşüncenin yatağında akması gerekir.” anan imge yatağı, sanatçının mesajını aynen bir rahim gibi var etmektedir (Kagan, 1993, s. 409).

Zamanında düşünürlerin dediği gibi imgeler, gerçeği anlamak, gerçek dışı varlık alanında görünebilmesi için, saydam plaklar veya yeryüzüne açılan pencereler olarak hizmet etmekten ziyade; günümüzde, bozucu, zifiri karanlık, keyfi bir sunum düzeneğini, ideolojik şaşırtmaca sürecini saklayarak, aldatıcı bir şeffaflık ve doğallıkla veren birer belirti olarak ele alınmaktadır. Bir taraftan imgenin devamlı üreten canlı varlığını belirten, bir tarafta ise imgenin ve imgeselliğin tehlikelerini belirten Nietzsche’nin izinden gidenler yer almaktadır.

Sanatsal imge.

Edebiyatta imge.

Şiirin ülkesi, yazıya dair alanda, imgenin, inşa kabiliyetini en verimli kullandığı topraklardır. Nietzsche’ye göre,

Dünya kendi kendini doğuran bir sanat yapıtıdır. Daha öncelere gidilecek olursa Schelling de nesnel dünyaya tinin özgün bilinçsiz şiir olarak bakar. Heidegger, şiir varlığın sözle kurulmasıdır der. Bu üç düşünür içinde, şiir yazar bir yazar düşüncesi reddedilmektedir (Megill, 1998, s. 238).

Öyleyse imge için varlığı oluşturan denebilir mi? Eğer bu şekilde bir sonuca varacaksak, imgenin, varlığın temsili olarak değil, varlığın kendisi olduğu yargısına varılmaktadır. Kagan’da söz “evrensel bir görüntüsel biçimlendirme aracı olarak, yani gerçeklikte yer alan her şeyi betimleyebilmenin bir amacı olarak bilinir. Bu bakımdan, edebiyata, gerçek dünyayı betimleyebilmesi için sınırsız olanak tanınır.” (Kagan, 1993, s. 317).

Bu tarz bir açılımdan sonra yapılacak eleştiri, gerçekliğin temsili sözel imgelerle kurulan sanattan başka bir şey değildir olması gerekmektedir. İmge için Ahmet Oktay da, “... imge bir kendindenliği, tek başınalığı içerir, karanlıkta bir kıpırtıdır, ansızın gerçeklik kazanır. Bir gerçeklik var etmez, var olan bir gerçekliği sunar bize.” der (Oktay, 1968, s. 28).

Bu hususta, Derrida ise Blanchot’dan esinlenmiştir. İki düşünür tarafından da eleştiri ve oluşum iç içe geçmiş, edebiyat ve sanatta bazen post modern denebilen metotlara başvurmuşlardır. Derrida, Mallarme’ın Öykünme-Mimicry- adlı kısa denemesinde, öykünme

“hiçbir şeyi temsil etmez, uygunluğu ya da aslına benzerliğine ulaşmak amacıyla önceden verili herhangi bir göstergeye uyması gerekmez” dediğini aktarır (Megill, 1998, s. 414-415).

Yazınsal Uzam adlı eserinde, Maurice Blanchot imgeyi tanımlamaktadır. Bu tanım öylesine enteresan ve edebiyatın imgeye olan bakışını bütün diğer anlatılanların ifadelerine öyle güçlü bir bakışla genişletmektedir ki, güzel bir tanımdan ziyade olağanüstü bir sözel imge geçidiyle bizleri onurlandırmaktadır. Bu sebeple ikinci şahıs anlatımına gerek duymayarak ve yazıyı olduğu gibi sunarak okuyucuyu haz dolu bir okumaya bırakma gerekliliği hissettirir.

İmge nedir? Hiçbir şey olmadığında, imge koşulunu bulur, ama orada gözden kaybolur. İmge yalnızlık ve dünyanın silinmesini ister, her şeyin, içinde hiçbir şeyin ortaya çıkmadığı ayrımsız bir dipyüzeye girmesini gerektirir, boşlukta hala var olan şeyin içine yönelir: gerçekliği buradadır. Ama bu gerçeklik onu aşar; onu olası kılan şey içinde tuttuğu sınırdır. Hüzünlü yanı, bildirdiği karışıklık ve onda kınadığımız parlak aldatmaca burada gelir. Sonsuzluktan bir hiçlik ve hiçlikten bir sonsuzluk yaratan olağanüstü bir güç der Pascal (Blanchot, 1993, s. 25).

Estetik’in Kısa Tarihçesi adlı kitabında Hakkı Hünler, Bouhors’un belirsiz-anamlı metaforlarından ve akıldışı olan retorik işleyişinden söz etmektedir. Belirsiz anlamlı metaforlar, “örttükleri şeyi gösteren şeffaf örüntülere veya arkasındaki kılık değiştirmiş kişiyi tanıdığımız maskelere benzerler” (Hünler, 1998, s. 100).

Marinetti’nin Fütürist Manifesto adlı kitabında, Kuraldan Sıyrılmış İmgeler başlıklı yazısında, “kuraldan sıyrılmış imgelem deyince, sözdizimi kuralları ve noktalama diye bir şey söz konusu olmaksızın, birbiriyle ilişkisiz sözcüklerle dile getirilen imgenin ve benzeşimlerin mutlak özgürlüğünü anlıyorum” der. Birbirinden uzaklaşan, derinleşen, genişleyen benzeşimlerden bahsetmektedir (Batur, 1999, s. 89).

Mimaride imge.

Mimaride imge, dans, müzik gibi sanatlarda kullanılan betimsel metotlarla anlatılamamaktadır. Bu türden sanatlarda gerçek, değiştirilerek dönüştürülmektedir. Bu dönüştürme modernizimle birlikte resim gibi sanat alanlarında da kendini göstermiş, betimselliğe yer vermeyen eserler sunmuştur. Mimaride, doğanın somutluğu alenen verilmez, yalnızca çağrışımsal ve dolaylı bir anlatıma yer verilmektedir. Mimaride, ağır-hafif, ince-kalın, aydınlık-karanlık, koyu-açık, yüksek-alçak...gibi öğeler, kullanılan malzemenin özelliği, öznenen nesneye, nesneden özneye anlam taşımaktadır. Her ne kadar “...mimaride imgenin niteliği onun işleviyle belirlenir.” denilse de işlevselliğin yanı sıra estetik kurallar da imgeyi oluşturmaktadır. (Çalışlar, 1986, s. 135)

Mimarinin sığınaklar yaparak insanın yararcılığına hizmet eden bir öge olmasıyla beraber temsil yönü de mevcuttur, o bir anlam taşımaktadır, bir imgedir. Yunan tapınaklarının

dengesi Yunan felsefesindeki denge idealini, Gotik katedrallerini yukarı doğru yükselişi göksel umudun, Mısır piramitlerinin geometrik bir sonluluk öngören yapısı Mısırlıların değişmez evren görüşünü imgelemektedir. “Birleşik Devletler’de, Washington’daki Ulusal Kongre Binası bir hükümet imgesi oluşturmuş ve 1930 yılından beri bu imge birçok kez yeniden anımsanmıştır.” (Roth, 2000, s. 38).

Şekil 1

Salisbury Katedrali, Salisbury, İngiltere



(Roth, 2000, s. 74)

Yerçekimine karşı her an devrilecekmiş gibi görünen dengeye karşı gelen incecik yapılar gerilimi simgelemektedir. Kemer, kubbe, dikme, çerçeve, lento ve tonoz gibi binaların inşa edilmeleri için vazgeçilmez olan elemanlar tekrarlanarak, uyum veya zıtlıklar meydana getirerek bizde birçok varlığın veya duygunun imgelerini oluşturmaktadır. Örnek olarak İngiltere Salesbury Katedrali’nde, derinlik imgesi, tekrarlanan bölümler ve kuvvetli yatay katmanlar ile gözü eksen boyunca güçlü bir şekilde çekerek kendini göstermektedir (Şekil 1).

Farklı amaçlarla inşa edilmiş binalar, anlam ve yapı bakımından olabildiğince çok çeşitlilik meydana gelmesine neden olmaktadır. Kaldı ki kullanım amacı dışında bu çeşitliliği arttıran din, gelenek ve coğrafya gibi etkenler bir de tarihsel süreçleriyle düşünüldüğünde, sonsuz büyüklükte bir yelpaze oluşmaktadır. Üstelik oyma, heykel, vitray, fresk, mozaik gibi elemanlarla zenginleşmiş bir dilin söylediklerini de dinlemek gibi karışık fakat keyifli bir işe yeltenmek dahi işin ağırlığının göstergesi olmaktadır. Bütün bunlar karşısında Modernizmle zayıflayan mimarideki şiirsel dildir. Modernizm “aklın biçimlendirici mutlak iradesi” ile

birlikte hareket eder; hedefi geleceği tekrardan kurmaktır ve bunu makine ile soyut geometriyi kullanarak oluşturmaktadır.

Yararcılıktan yola çıkan modern mimari, yine de insanların imgelemlerine, iç dünyalarına Gestalt'çı bir bakış açısıyla yaklaşır, akıl kendisine verilen bilgiyi, daha önceden biriktirdiği bilgilerden biri içine yerleştirmeye çalışmaktadır. Daha önce karşılaşmadığı rastgele verilmiş işitsel veya görsel görüngüler, daha önceki bilgileriyle karşılaştırarak, bunlara bir ön yorum katmaktadır. Modern yaşamın yarattığı yeni uzamlar, hızla artan insanın ihtiyaçlarını karşılamak durumundadır. Modern dönemden önce mimaride de doğalcılık adetlerine bağlılık, peyzaj ve insan temaları üstünde durulmasına sebep olmuş, doğa imgelerine yer vermiş, zemin yeryüzü, kemer gökyüzü imgelemiş, hatta insana benzer sütunlar yapılmıştır.

Şekil 2

Viyana'da Hildebrant'ın Yaptığı Beldever



(Gombrich, 1992, s. 450)

Modern dönemde soyut bir dil kullanılmış, imgeler yapının özüne, temeline atıfta bulunmuş, bunu da geometrik şekiller kullanarak yapmıştır. Mimaride birçok yeni açmazların pesine post modern dönem düşmektedir. “Modern mimarlık, feci bir biçimde, tüm dünyada şehirleri harabeye çevirmiştir” gibi eleştiriler mimarinin yeni arayışlarının, geleceğin şehirlerini nasıl konumlandıracağı sorusunu sıcak tutmaktadır. (Batur, 1999, s. 420)

Heykelde imge.

Yabanların sanatında, heykel veya heykelcikler, seyredene ulaşan imgeler, bakılacak güzel şeyler olarak değil, güç verecek, kullanılacak nesneler olarak algılanmaktaydı. Onların sanatında acılardan, felaketlerden koruyacak, bazen bir tanrının, kimi kez bir ruhun yerine geçecek yontular, süs eşyası gibi görünen eşyalar bile ayrı imgeler taşımaktaydılar. “...bir imgenin yardımıyla gerçeklik üzerinde bir üstünlük sağlamaya çalışıyordu.”

Şekil 3

Batı Afrika'daki Dan Kabilesi'nden Bir Maske, Zürich, Riestberk Museum



(Gombrich, 1992, s. 563)

Mısır'da kralın dış görünüşünün korunması ve ebediyete ulaşması hedeflenmekteydi. Bu sebepten sert bir taşa kralın portresi oyulurdu. Ruh, bu imgede sonsuza kadar yaşasın diye, oyma imge, gömütte, hiç kimsenin göremeyeceği bir yere yerleştirilmekteydi (Şekil 3). Mısırlıların, farklı bir imgeleştirme kullanmaları, nasıl yaşam sürdükleri hakkında canlı örnekleri bize kadar ulaştırmışlardır.

Şekil 4

Kral Amenofis, İ.Ö. 1370 Dolayları, Berlin, Statliche Museen Agyptisches Museum



(Gombrich, 1992, s. 66)

Mezopotamya’da Tanrı imgesi ölümsüz insanlar şeklindeydi. Gökselliğin Tanrı’sı değil mitolojinin tanrıları vardı ve Tanrılar arasındaki ilişkiler (kutlamalar, kurban ayinleri, hediyeler, savaşlar) heykellere konu olmaktaydı. Mezopotamya heykellerinde imgeler gerçeği bire bir yansıtmaya çalışmaktaydılar. Mezopotamya heykelleri kendi içinde dönemlere ayrılrsa da yücelikten çok gerçekçi imgelerle kuşatılmaktaydı. Zaferlerin anılarını gelecek kuşaklara taşımak için daha çok savaş konulu eserler yapılmaktaydı. Ayrıca Mezopotamya kralları kuvvetlerini koruyabilmek için imgelere gereksinim duyarlardı (Şekil 5). Düşmanını yenerek boynunu ayakları altına almış kral imgesinin, baskı altına alınan kabilelerin isyan çıkarmalarına engel olacağına inanılmaktaydı.

Şekil 5

Kral Naram-sin'e Anıt, Susa'da Bulunmuştur, İ.Ö. 2500 dolayları, Paris Louvre



(Gombrich, 1992, s. 71)

Yunan heykeli, tanrıların, savaşların, ölümlerin imgelerini taşımaktaydı.

...var olanla var olmayan, hakikatle yalan, aynılıkla başkalaşma arası bir yerde konumlanır. Platona göre imge; hakikat olarak hakikate benzetilen öteki hem hakikatin yansıması hem de onun ikizidir.

Şekil 6

Laokoön ve Oğulları, Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros'un Dükkanından, Mermer Heykel Topluluğu, Yaklaşık İ.Ö. 25 Yılında Yapılmıştır, Vatikan Müzesi

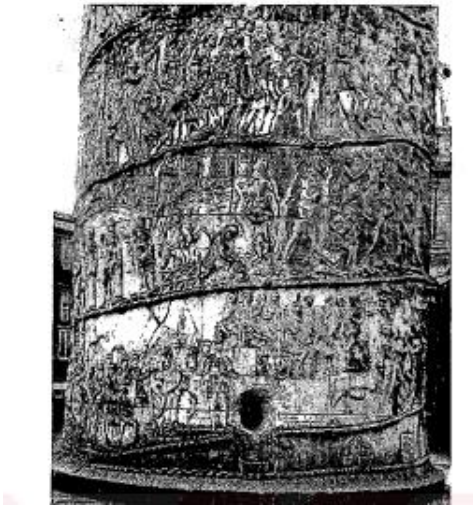


(Gombrich, 1992, s. 110)

Romalılar da Mezopotamyalılara benzer olarak zaferlerinin imgelerini canlı tutmak istemişlerdir. Anlatım, güzellik, uyum gibi unsurların hedef olduğu Yunan heykellerinin aksine bu heykellerde, savaşa katılmayanların hafızalarında kalıcılığı arttırmak için fazla detay çalışılmış ve beğeniden yoksul bir sanat zevki oluşmuştu. Roma ve Yunan sanatçıları Asya'da Buda imgeleri taşıyan heykelleri de etkilediler. Hristiyanlıkla birlikte, tıpkı resimde olduğu gibi heykelde de dinin kutsal imgeleri kendine yer bulmaya başlamıştır. Çarmıha gerilmiş İsa heykeli, aynı zamanda Kutsal Üçlü imgesini de temsil etmekteydi.

Şekil 7

Traianus Sütunu, Ayrıntı, En Alt Bölümü. Roma, İ.S. 1"14'te adanılmıştır

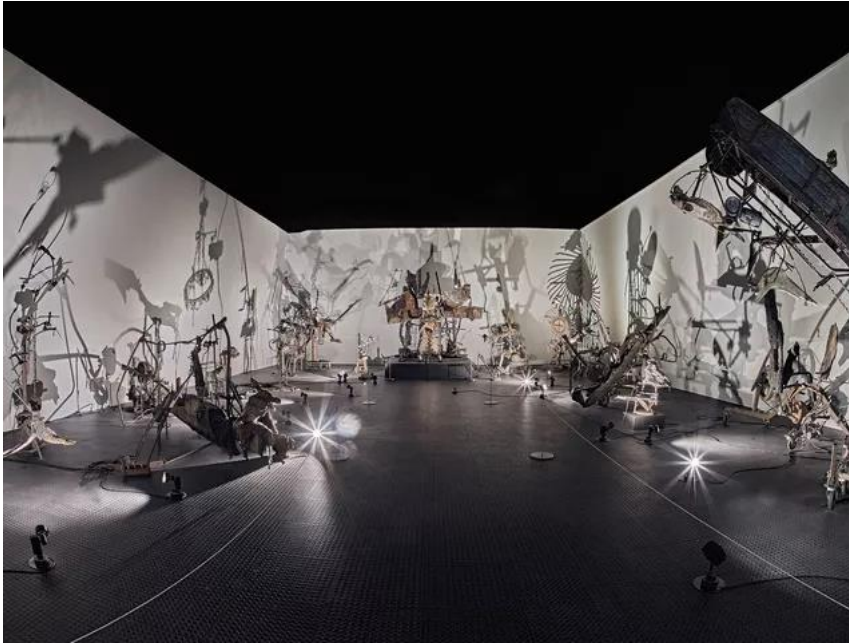


(Gombrich, 1992, s. 86)

İsa'yı gören, ona bakan kendisini Tanrı'yı görmüş, Tanrıya bakmış gibi hissetmekteydi. Bizans'ta yer alan put seven (ikonofil) ve put kırıcı (ikonoklast) gruplarının savaşına imge sebep olmuştur. Put kırıcı anlayış, Tanrı'nın kalplerde yaşaması ve çıplak gözle görünmemesi gerektiğini savunmaktaydı. Ancak imgenin temsil gücü temsil ettiği şeyin yerine geçecek derecede etkiliydi. Bu sebeple aynı yasak, İslami inanışta da bulunmaktaydı. Modern döneme kadar imge, imparatorları, Tanrı'ları, soyluları, tarihsel olayları ve mitolojik olayları taşımaya, temsil etmeye soyunmaktadır. Modern dönemden sonra heykelin imgesi, anlam değil nesne bildirmeye başlamaktadır. Heykel artık betimlemesi (yontu ve resim sanatlarında varlıkların biçimi) olmayan gerçekliğin kendisi ve biçimidir.

Şekil 8

Jean Tinguely, Güneş, 1986



(Çoruhlu, 2006, s. 50)

Tiyatroda imge.

Rönesans döneminden günümüze dek, doğalcılık kaynaklı anlatım bütün sanat dallarında kendini göstermektedir. Yansıtmacılık ilkesinin ağır bastığı bir görüşün egemenliği de fazla bulunmaktadır. Temellerini antik tiyatroya dayandıran tiyatro sanatı, Aristoteles'çi bir gelenekle, öykünme (mimesis) ile gerçeğin göz önüne serilmeye çalışıldığı, gerçek yaşamdan olaylar ve kişilerin benzeri imgelerin izleyiciyi özdeşleyime yönelteceği, yansıtmacı bir tutum sergilemektedir. Dinsel anlayış temelli Orta Çağ tiyatro görüşü bu tiyatro görüşünden ayrılmaktadır. Orta Çağ inanç çağıdır, bu sebeple Orta Çağ tiyatrosu dinsel görüş kaynaklıdır anlatım imsidir. Kişiler dinsel hayal içerisinde yaşayan kişilerdir, gerçek hayattaki insanların oyun içinde yer bulmaları ancak Yeni Çağ ile beraber başlamaktadır.

Ortaçağ tiyatrosunda olaylar, düşünce düzeyinde, düşünsel bir zaman ve uzam akışı içinde art arda dizilerek anlatılıyordu.” Oyunda imgeler simgeleşmektedirler. “Rönesans tiyatrosuyla belli bir yerde ve belli bir zaman süresi içinde geçer (İpşişoğlu, 1995, s. 16).

Artık burada imge gerçeğı yansıtmaya yönelmektedir. Oyunların sahnelenme şekilleri dahi seyircinin imgelemine farklı yönlerle çevirecek şekilde olmaktadır. Açık havada oynanan Orta Çağ oyununun, Rönesans’la, salonlara taşınması, seyircinin kendi hayatıyla oyunun sınırlarının ayırlamadığı ve uzamın seyircinin kendi hayal gücüyle tamamlanmasının beklendiğı bir ortam yerine, onu kendi geçeklerinden ayırıp, tiyatroda olduğunu unutturacak, oyunun gerçeğıyle yüz yüze gelmesini sağlayacak ve oyunun gerçeklerini taşıyacak bir ortam oluşturmaktadır. XVII. yüzyıl klasik Fransız tiyatrosunda gerçeğın imgesinin yakalanmaya çalışılmasının en iyi örnekleri görölmektedir. Eylem birliğı kuralı özellikle Descartes’in akılcılığından kaynaklanan oyunlarda aranıyor, olayın izlendiğı zaman ile olayın geçtiğı zaman arasında büyük bir ayırım olmasının, gerçeğın imgesinin inandırıcılığını, bu sebeple izleyicinin oyunla kendisin özdeşleştirme sürecini zedeleyeceğı düşünölmekteydi. Ancak öznelciliğın ağır bastığı dönemlere gelindiğinde, hayal gücü akıl kurallarının ve doğa öykünmeciliğinin aşılınmaya başlandığı yeni boyutlar kazanmaktadır.

Aydınlanma Çağı yalnızca akla değıl, insanın duygularına da eğilen bir özellik göstermektedir. Bu tiyatroda sosyal çevresiyle ve öz beğeniyle çatışan kişiler soyut akıcılıkla dondurulan kişi yerine geçmektedir. Örnek olarak Lessing’in oyunlarında yer verilen erdemlilik gibi içsel imgeler de akılcılık çerçevesinde verilmeye çalışmaktadır. Shakespeare’den esinlenen Lessing seyircinin dünyasına fazlasıyla yakın imgeler kullanarak, izleyiciyi oyundaki kişilerle özdeyişime kavuşturmak ister ve klasik Fransız tiyatrosunun idealleştirdiğı tiplerden uzak durmaktadır. Diderot da Lessing gibi düşünerek oyuncudan ve yazardan bilinçli bir davranış beklemektedir. Her ikisinin de sahnedekinin gerçek olduğunu bir oyun olmadığını vurgulayacak, sahnedeki oyunu izleyiciye unutturacak olgunlukta olmaları gerekmektedir. Fırtına ve Coşku dönemi aydınlanmaya tepki olarak gelmektedir. Öznelci eğilimlerin ağır bastığı, engel tanımayan deha çağının başladığı, bireysellik bilincinin yükseldiğı, bütönlüğün bozulduğı bu dönemde, Goethe ve Schiller önemli yapıtlar vermektedir. Yer-zaman-eylem birliğı gibi kurallar önemini kaybeder ve bunun sonucu olarak imge, anlatımda daha özgür bir şekil almaktadır. Bu dönemden sonra başlayan Klasik Çağ’da dengeli uyumlu idealleştirilmiş bir dünyanın imgeleri Goethe ve Schiller’in yapıtlarının temelini yaratırken akıl süzgecinden geçen dünya doğa öykünmeciliğinden sıyrılır ve düşünsel bir olgu olarak tanımlanır; güzel ile doğru bütünleşerek ideali oluşturmaktadır.

XIX. yüzyıla gelindiği zaman büyük bir değişim yaşanmaya başlar. Bu değişim sanat alanında da kendini göstermektedir. Romantizmin masalsı imgeleri de klasisizmin idealleştirilmiş imgeleri de arzu edilmemektedir. Dönemin sanatçıları daha çok yığınların yaşam biçimlerini belirleyen emel güçleri ele almaktadırlar. Her kesimden insan artık oyunların konusu olabilmektedir. Psikoloji, biyoloji, sosyoloji, ekoloji, eğitim gibi araştırmalar köylüler, soylular ve işçiler yazın sanatın konusu olmaktadır. Ortaya çıkan yeni kahraman, küçük insan, kendi hikayesini anlatırken oyunun şeklinde de değişiklikler başlamaktadır. Olayların akışını sağlayan konuşmaların yerini, devamlı kopukluklarla devam eden konuşmalar almaktadır. Dil artık kişiler arası iletişim aracı değil, insanın çaresizliğini, acizliğini, yalnızlığını dile getiren bir araç haline dönüşmektedir. Bu çağın değişen gerçeklik anlayışı tiyatronun kurallarının çözülmesine neden olmaktadır. Hayal gücüne yer vermeyen bu anlayışla teknoloji de oyunların içinde kullanılmaya başlanmaktadır. Bu yüzyılın ikinci yarısında öznelcilik doğrutusunda daha çok iç olgular ve ruhsal etkenler üstünde durulmaktadır. Gerçekçilik akımının çerçevesinde daha çok gerçeğin bir bölümü oldukça geniş bir detayı ile ele alınmaktadır. Klasik tiyatro sınırlarının devamlı zorlanması, geleneksel tiyatro anlayışını çözer, birçok kuralı yıkar; dışavurumculuk, sembolizm gibi asla sınır tanımayan akımların oluşmasına kaynaklık etmektedir. Dile gelemeyen imgeler sahnede köstüm, oyuncu, dekor gibi yardımcı öğelerle anlatılmaktadır. Dilden giderek uzaklaşmakta ve sahne dili oluşmaktadır.

Tairow ikiye ayırdığı gerçeği yaşam gerçeği ve sanat gerçeği olarak birbirinden ayırmak gerekliliği vurgulamaktadır. Savaş döneminin özelliği tiyatrodan da kendini 1910'dan sonra göstermektedir. Soyutlayıcı, öznelci, dışavurumcu, yabancılaştıran bir dizi özelliklerin sıralandığı bu dönemde, kurgunun ve düşünsel alanın sınırları zorlanır, her yerden imgeler sahneye dolur, sessiz, gürültücü veya o an sahnede oluşturulup yok edilen oyunlar sahnelenmektedir. Sanki tüm bunlar modernizmin yeni bir dünya modelini meydana getirme gayesinin imkanlarını araştırmaktadır.

Müzikte imge.

Müziğin alanı, sanat dalları arasında, en soyut, biçimsel ve en özgün yerde olan, istese bile doğayı aynı şekilde taklit edemeyen tek alandır; bundan dolayı müzikte imgeler taklitten uzaktır, imge yeni bir gerçeklik yaratır, var olan gerçeği temsil etmemektedir. "...müzikte düpedüz taklit, hiçbir zaman müziksel bir yapıt haline gelmez." (Kagan, 1993, s. 298). Görüntüden ve sözden soyutlanan müzik, ruhun coşku durumunu ses ile imgeselleştirir. "Müziğin özünde olmayan şey, dış gerçeklik olayları, ya da soyut kavramları yansıtan nesnel görünüştür." (Fischer, 1993, s. 181). Schelling'e göre ses maddi bir şeydir, fakat müzik imgeleri, aynı zamanda birden fazla insanın katılım sağlayacağı özel bir yere sahiptir (örneğin,

Antik Yunan festivallerinde, birçok ilahide, acıyı paylaştıran ağıtlarda...). Aynen mimaride olduğu gibi müzikte de imgeyi değişime sokarak yansıtma söz konusudur, dönüştürme değildir. Tüm sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de dinsel etkinin görüldüğü bir dönem vardır. Bu dönemde güçlü kilise müziği öznelliğe yer vermez, herhangi bir duyguyu veya bu duygunun çağrışımlarını uyarmaz. Dinsel yüceliği ruha sunmak amaçlanmaktadır. Bazen imgeselleştirme sürecinde, Grek geleneğine benzer şekilde şiir kullanılsa da yalnızca notaların kullanıldığı imgelerde bulunmaktadır. Eleştirilerin dönemden döneme değiştiği müzik için Rönesans döneminde

Konu hafif bir konuysa müzik hareketli olmalıdır, dörtlük, sekizlik, on altılıklar... Konu bir yakarma konusuysa, notalar ağır olmalı, ikilikler, birlikler... Konuda bir çıkış hareketi varsa, yedi kat göklerden söz ediliyorsa müzik yukarı doğru çıkmalıdır. Tersine bir iniş, cehennemden söz ediliyorsa müzik aşağı doğru inmelidir. Cennetten söz ederken yeri göstermek saçmalık olur (Kutluk, 1997, s. 35).

Şekildeki gibi görüşler ile kendini gösterir, bu sayede imgenin oluşumu notaların dizilimleri ve değerleriyle sağlanmaktadır (Kutluk, 1997, s. 35)

Schelling, müziğin uzam ve zaman boyutu düşünüldüğünde, yalnızca zaman boyutuna, yani tek boyutluluğa sahip olduğunu söylemektedir. “Zaman ise ard-arda-oluş (sukzession) biçimine sahiptir.” Ebedi olan zaman, onunla ortak özellikleri sebebiyle ebedi olmayan müzikte imgeselleşmektedir. Bir ard-arda-oluş olarak müzik, herhangi bir uzamda tespit edilemez fakat tekrardan icrası için tespiti ihtiyaç duyulması sebebiyle bu sorun notalarla çözülmektedir. Nota sayısal bir anlatıma sahiptir, bu sebeple sesi nota ile göstermek, o sesi saymak anlamına gelmektedir, bütün evren de sayısal bir düzenle yaratılmıştır, bu nedenle bu konuda Schelling, Pythagoras’çı düşüncenin etkisi altına girerek göklerin ve dolayısıyla evrenin de müziği olduğunu, bizlerin ise müziği zayıf yaratılmış olmamızdan ötürü işitemediğimizi söylemektedir (Soykan, 1995, ss. 126-135)

Romantik ve klasik müzikte, imge kurulurken yapıtın kendinden bağımsız olan şemalar üstünde yapıldığı görülmektedir. Bu durumda dinleyicide güven duygusunun oluşmasını sağlar, çünkü dinlediği şey daha önce bildiği bir şeyin tekrar edilmesidir. Oysa çağdaş dönemde, güven veren bu yapı yıkılır, müzik gittikçe tekil/eşsiz olma yolundadır. (Aydınlanma çağı insanı, müziğin bir şeyler anlatmasına tepki göstererek, müziğin yalnızca kendini simgelemesini, tek başına olmasını yeğler.) Müzikte imge kuruluşu, armoni, ritm, ton... gibi öğelerin kullanımıyla bağlantılı olduğu gibi enstrümanla da bağlantılıdır. Her enstrümanda dile gelen imge başka bir duygu ve düşüncenin imgesidir. Örneğin bir gitar ile bir darbukanın imgelediklerinin birbirinden farklı olması kadar doğal ne olabilir ki? Kandinsky renklerin imgelediği enstrümanlardan söz etmektedir. “Müzikte açık bir mavi flüte, daha koyu bir viyolonsele daha da koyu bir mavi gök gürüldemesine benzer ses çıkaran kontrbasa, en koyu mavi ise orga

benzer.” gibi daha birçok öznel eleştirisiyle somut olan renk ile soyut olan müzik aleti sesini, birbirini simgeleyen bir alana taşımaktadır (Kandinsky, 2001, s. 102)

Sinemada imge.

Orada bulunmamak, yani filmin uzam ve zamanını içerisinde, hiçlikten başka bir şey olmamak; bizim zamanımızın ve uzamımızın dışında olan her şeye bir sihirbazın küresinden bakma olanağı: Sinema insanlara, bir zamanlar masal olan hikayelerde, bir sihirbazın, Objektifin icadıyla başlayan kameranın gıyabında bir göz olarak orada bulunmadığımız yere yerleştirilmesiyle ilerleyen bir sürecin ürünü olan küresiyle, kendi dışında tüm olayları, olanakları, yaşamları izleyebilme şansını doğurmaktaydı. Yaratıcı etkinliğin sonsuzluğu, gözün yerini alan kamera ile bizlere alternatif dünyalar, anlayışlar ve yaşamlar sunmaktadır. Sinema bahsettiği her şeye, insani tanık konumuna oturtmasından dolayı bir gerçeklik duygusu oluşturmaktadır. Böylelikle sinema gerçekdışı olanı veya imge olanı gerçeğin kendisine dönüştürmektedir. *“Sinema tarafından yansıtılan gerçeklik hem nesnenin kendisi hem de nesnenin modelidir.”* (Lotman, 1999, s. 34)

Sarte, ‘imgesel’ üzerine yazdığı olağanüstü denemesinde, modern sinemanın karşısına en büyük sorgulamalarından biriyle çıkmıştır. İnsanın algısında olmayanın nasıl yakalanacağı konusu (Orr, 1997, s. 115)

Sarte’a göre algıda bulunmayan, ancak imgelemde mevcut olan bir şeyler vardır. Gerçek ve imgesel nesneler yanımızda olmadıklarında arzulanan ve değerli olanlardır. Biz gerçeğe gerçek dışını yan yana koyabildiğimiz gibi gerçeği yerinden ederek gerçek dışı olanı gerçeğin yerine geçirebiliriz. İmgesel olan, hiç şüphesiz ki gerçek değildir. Görüntülerin, gerçek dışı ve gerçek nesnelerin varlıksal eşitliği, bilinci taklit eder, ancak aynı anda, imgesel olanı doğrudan görüntü halinde yapılandırarak veya düşsel ya da gerçeküstü etkilere tam tersini yaparak, yani görmenin değişkenliğini ele alarak algısal olanı imgesel bir şekilde göstererek bilinci yıkıma uğratmaktadır. (Orr, 1997, ss. 116-118)

“Dıştan ses kullanmadan düşünceyi filme çekme, onu saf imgeye dönüştürür, genellikle de imge geçmişte olmuş bir şey olarak düşünülür...” Filmlerde, gelecek, şimdi, geçmiş arasındaki kesin sınırlar reddedilmektedir. İmgesel ile gerçek olanın aynı zamanda filme çekilmesi olağan dışıdır. (Modern dönemin bazı yorumcuları tarafından film kurgusunun aslında bir yönetmenin ve tiyatrodaki kurgunun bir oyuncunun olduğu dile getirilir.). (Orr, 1997, s. 119)

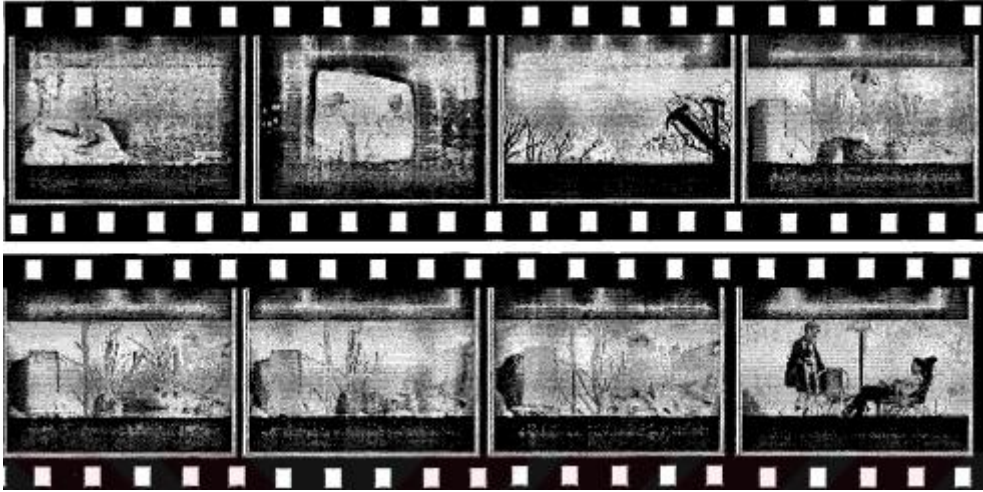
“Kahramanların algıladıklarıyla hayal ettikleri arasında koşut bir kurgu yapmak çok hantal düşebilir...” Fakat yeri gelmişken, hantal olup olmadığı sorusunu geçerek bir örneğe de gidilebilir; Alan Walker yapımı, The Wall isimli film, Pink Floyd’un The Wall adlı

albümünden, müzik dilinde sunulmuş imgelerin, sinema dilindeki anlatımıyla karşılaştırmaktadır bizi. Hem zamanlar arasındaki geçişlerin belirsizliği hem de kelimelerin olmayışı gibi özellikleriyle saf imge olarak adlandırılabilir. Filmde, hayal, gerçek, geçmiş, gelecek, şimdi birbiri içine girmiş olarak verilmektedir. (Orr, 1997, s. 119)

“Genellikle modern film, çerçeve dışı uzamda zamansal kesmeyi kullanmadan, imgesel olan üzerinde gelişir. Yani, perde uzamı haline gelen çerçeve dışı, ‘namevcut’ ve algısal hale gelen imgesel arasındaki benzeşimler üzerine kurulur.” Bu anımsama üzerine The Wall hakkında biraz konuşacak olursak, film, babasını bir savaşta (2. Dünya Savaşı) kaybeden Pink isimli erkeğin, hesaplaşmasını sergilemektedir. Daha çok acıları, korkuları ve geçmişi ile yüzleşmektedir. Hayaller içindeki gidiş gelişleriyle, zaman içindeki gidiş gelişleri birbirine karışmıştır. Zaman zaman düşselliğe taşınan, gerçek uzam, gerçekle imgesel olanı aynı anda sunmaktadır. Hatta imge gerçeğe evirtilmiştir (Şekil 9) (Orr, 1997, s. 120).

Şekil 9

The Wall Filminden Kareler



(The Wall DVD)

Resimde imge.

Plastik sanat alanlarında imge iki şekildedir: bunlardan bir tanesi temsil ettiği nesneyle benzeşmeyen bir benzeşimle kurmacalar oluştururken, bir diğeri ise nesneyle benzeştiğini varsayar. İnsanın çevresini algılamasıyla meydana gelen imge, ilk başta orada olmayanın yerine kullanılan, yerine kullanıldığı şeyden daha kalıcı olduğu gözlemlendiğinde farklı anlamlar kazanmaya başlayan bir duruşa sahip olmaktadır. Tarihsel açıdan bakıldığında zaman imge, çağlarıyla ilgili bilgiler vermenin yanı sıra, yaratıcıların bakış açılarıyla alakalı konuşandır. Fakat bizim bu sözün ne kadarını anladığımız tartışılır. Çünkü geçmiş, içerisinde yaşanılmaz bir özelliktir, bugünün bakış açısı ise geçmişin üstüne bir perde çekebilir. Resimdeki

kompozisyon, denge, perspektif, oran-orantı gibi öğeler yapısal bir bütünlük içindedir; “resimde yapısal bütünlük imgenin güçlü olmasını sağlar.”, imge ne kadar kuvvetli ise asıl olanın yerine geçmesi de o kadar kolay olacaktır. Elde edilen bir yağlıboya tablodaki imgeler, insanların aslında elde etmek istedikleri nesnelerin imgeleridir ve bir nesnenin imgesini elde etmek demek, o nesnenin kendisine sahip olmakla aynı şeydir (Berger, 1999, s. 13).

Resimde kültürden kültüre, dönemden döneme farklı imge oluşturma şekilleri vardır ve tabi ki bu durum diğer sanat dallarında da bu şekildedir. Örnek olarak Orta Çağ’da ikonlar, bilinen merkezci ve çizgisel perspektif kurallarına uymayan bir şekilde çizilmekteydi. Sanatçı başka yöntemler kullanarak göstermeyi istediği her yönü görünür kullanabilmekteydi. Örneğin dikkat edilmesi istenen detay, göz alıcı bir renge boyanabiliyor veya karşıdan bakılan bir portrede burun üstten gösterilebilmektedir, bu şekilde resmin üzerinde çok merkezli bir yapı oluşmaktaydı. “...bu türden ikonların beceriksiz yapılmış oldukları söylenerek hepsi bir kenara atılabilir; tabii tüm ‘hatalarına’ rağmen şaşırtıcı bir yoğunlukları ve ifade güçleri olmasaydı.” (Görsel 9) (Florenski, 2001, s. 44) İslami inançtan dolayı bu Osmanlı minyatürlerinde de kullanılarak, resmin aynen bir kitap gibi dikkat çekip, resimlerin daha rahat okunmasını sağlamaktadır. Mısır ve Çin resimleri de perspektiften kaçınan bir imge kurulumuna başvurmaktadır. “Mısırlılarda ve (başka anlamda da olsa) Çinlilerde perspektifin olmayışı, onların çocuksu bir deneyimsizliğinden çok, son derece eski sanatlarında ulaştıkları erken bir olgunlaşma aşamasına, hatta üstün bir olgunluk aşamasına işaret ediyordu.” (Görsel 11) (Florenski, 2001, s. 53).

Antik Çağ’da “Kimi ayrıntılar o kadar doğal bir tavırla yapılmıştır ki gözlemci karşı karşıya kaldığı optik yanılsamanın ancak dokunma duyusuyla üstesinden gelebilirdi.” Bu yanıltıcı imgeler yerlerini Orta Çağ’da gerçeğin kendini verme vaadinden uzak, onun yalnızca imsel bir sunumuna bırakmıştır. Tanrımezkezcilik hakkında endişelerin oluşmaya başladığı dönemde, Giotto, perspektif aracılığıyla yanılsamalı imgeler yaratmaya başlamıştır. Aslında Brunelleschi’nin XIV. yüzyılda bulduğu perspektif, beynin dünyaya verdiği düzenin göstergesi de sayılmaktadır.

Şekil 10

Meryem ve Çocuk İsa, Olasılıkla İ.S. 1200 Yıllarında İstanbul'da Yapılmıştır



(Gombrich, 1992, s. 139)

Şekil 11

Mısırlı Bir Zanaatçı, Altında Bir Sfenks Gömütten Duvar Resmi, Ö.İ. 1400



(Gombrich, 1992, s. 73)

Rönesans resmindeki iki bakış açısı iki perspektifi bir araya getirebilir, (Şekil 12) fakat perspektif çizime girilmediği Matisse'in resimlerinde olduğu gibi durumlar da olasıdır (Şekil 13). Fakat zamanla gerçekliğin temsiline nasıl bir yöntem kullanılırsa kullanılsın olanaksız olacağı düşünülürse, imgenin artık resimde, gerçeği yok edip tekrardan, ayrı, benzeşmeyen bir gerçeklik yaratmaya yöneldiği görülebilmektedir.

Şekil 12

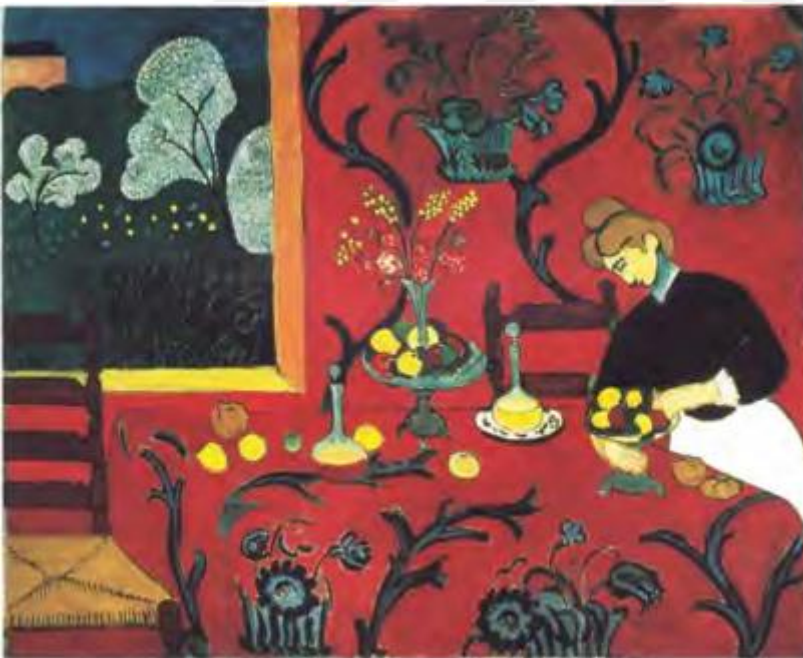
İsa'nın Dirilişi, Iseneim Sunağından, Olasılıkla 1515'te Tamamlanmıştır



(Gombrich, 1992, s. 352)

Şekil 13

“La Desserte” (Yemek Sonrası), Matisse, 1908



(Gombrich, 1992, s. 572)

İmge ve Farklı Kavramlar Arasındaki Etkileşim

Simge.

Günlük hayatımızda; yazı yazarken, konuşurken, düşünce ve duygularımızı ifade ederken, bilinçli veya bilinçsiz, farkında bile olmadan simgeleri kullanırız. Günlük hayatımızda da okulda, evde, işte hatta yolda ve otobüsle giderken, yürürken, birden fazla simgeyle karşılaşılabilir. Çevremizi sarmalayan şeylerde, toplumsal hayatın gerekliliğinden simgeler ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Genel olarak, bilinçsiz bir şekilde kullanılmaktadırlar. Hiç farkında olmadan bazı şeyler simgeleştirilir. Peki simge nedir? Genel anlamında; öncelikle sözlüğe bakıldığı zaman “Danışıklı bir ifade olan resim, harf, bitki, hayvan gibi, işaret, remiz” (Hayat Büyük Türk Sözlüğü) tanımlaması yapılmaktadır. Çevremizdeki her şey bu tanıma göre simgedir. (Hayat Büyük Türk Sözlüğü, 1987, s. 581) “suyu, ağacı, yıldızı, bulutu kendi varlıkları değil, simgeleriyle, onlara yakıştırdığımız adlarla algılayabilmekteyiz. Ad. Simge.” (Maden, 1990, s. 1) İnsanlık, tarihi boyunca her zaman kendini ve çevresini bilmeye anlamaya bir faaliyet içinde olmuştur. Tüm bu eylemlerini, aklın bilme yetisi için yarattığı sistemin büyük kuvveti sayesinde başarabilmektedir. Duygusal algılamalarının edimlerinin başlamasıyla birlikte; gelişmesi, adım adım bilme eylemini ve bilmeye yönelik geliştirdiği araçları, kendi üretim araçlarını algılayabilmek adına simgeler-işaretler geliştirmektedir. İşaret kullanımı; güdülere dayalıdır ve aklın ilk ortaya çıkan işlevidir, hayvan zekasının temelidir. Bu durum, Pavlov’un birinci işaret sistemi diye isimlendirdiği, hayvanlar üzerinde yaptığı deneyleriyle alakalıdır.

Pavlov, bir de ikinci işaret sisteminden söz eder ki, bunu da insanlar üstünde etkili kılmaktadır. Birinci de hayvanlarda uygulanan yalnızca bir etken (zil sesi) ile şartlanan hayvan, dış etki ortadan kalktığı zaman, tepke de ortadan kalkmaktaydı. Fakat ikincisinde ise, belirli dış etken (zil sesi) ortadan kaldırılarak, bu sesin taklidi veya yazılı hali (sözcük olarak) gösterildiğinde de tepke cevap vermektedir. İşte bu uyarım insanın etkin bir genelleştirme sisteminin ürünüdür. “...yalnızca duyu organlarını etkileyen nesnel bir doğa olgusu değil, toplumsal olarak öznel bir değer yüklenmiş yapay bir sestir.” (Thomson, 1991, s. 32) Bu ses, kelime, bir işarettir. İnsan geniş bir işaret kullanımına sahiptir. Örnek olarak, belirsiz bir gürültü, tehlikeye işaret olabilmektedir. Ve buna karşılık insan, kendini herhangi bir duruma karşı hazırlamaktadır. İşaretler nesneleri belirtmek için kullanıldığı gibi, onların birer temsilcileri olarak da kullanılmaktadırlar. Bu sebeple, bir işaretin nesnenin kendisi olmadığı, fakat o işaretin vasıtasıyla nesneye ulaşılmasının mümkün olduğu söylenebilir. Simge, işaretin özel bir anlamı; daha fazla bir şeye yüklenen anlamı olmaktadır. “Herhangi bir şeyi belirten im (işaret).” (Hançerlioğlu, 1989, s. 32) olarak işarete yüklenen genel olabileceği gibi öznel de

olabilmektedir. O zaman simge; “Belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisi belli bir anlam verdiği gösterge.” (Akarsu, 1988, s. 160) olarak tanımlanmaktadır.

Bu anlamda toplumların, genel kültürel ve karakteristik yanlarının bir yansıması olarak simge otağa çıkmaktadır. Düşünce sisteminin, inanç akımlarının kabul görmesi için birçok simge geliştirilmiştir. Örneğin İslamiyet’in hilali, Hristiyanlığın hacı gibi. Her ulusun, ülkenin bayrağı da bir simge olmaktadır. Simgenin tarihi, insanlık tarihiyle paralel bir şekilde ilerlemektedir. Bu süreç yazının da öncesindedir. Nesnel dünyayı tanımlamak için işaretler ve işaretleri birbirlerinden ayırmaya, hepsine ayrı ayrı anlam yüklemeye koyulmaktadır. Henüz konuşma ne sözlüdür ne de yazılı... Tabii burada hem biçimlendirmeden hem de soyutlama ediminden bahsedilebilir. Lakin bu edim yaratma sürecinin içinde bulunmaktadır. Fakat, ilkel insanlarda meydana gelen bu süreci ve edimleri, bilinçli olmayıp, yalnızca yarara yönelik bir ifade ve araç biçimi yaratmak için geliştirilmektedir. Duyusal imgelerin tasarımlarının ilk biçim alış faaliyetleri olmaktadır. Nesnel dünyanın doğal biçimleri bu biçimlerin soyutlaşmış formları biçimlendirmede araç olarak kullanılmaktadır. Süreç içerisinde, aha çok kullanılmadan ve insan gelişiminin etkisiyle ortaya çıkan bu formlar değişime uğramışlardır. Ve araştırmacıların söylediğine göre, günümüze kadar, az çok değişikliklerle gelebilmiştir. Bugünün harflerini oluşturan bu şekiller, yazının ilk girişimleri olmuştur. Örneğin

Öküz insanın evcilleştirdiği en güçlü yaratıklardan biri. Gücü anlatmak için öküz başının biçimini kullandı insan, üçgenimsi bir biçimi. Akadca ‘alp’ Akdeniz yöresindeki toplumların hepsinde ortak bir sözcük: öküz. Fenikeli adlı bu üçgen. “alf” dedi, İbrani aldı “alef” dedi, Arap aldı “elif” dedi, Yunan aldı “alfa” dedi. Öküzün ya da gücün simgesi olan üçgen zamanda “A” harfine dönüştü. Bir başka örnekte: “Bet” eski Mısır dilinde evin simgesiydi. Hiyeroglif yazısında üst üste iki dörtgen biçiminde gösterildi. İbrani, Fenike, Arap dillerini aynı söyleyişle dolaşıp Yunancaya girdi. “beta” biçiminde. Bugün kullandığımız “B” harfi (Maden, 1990, ss. 1-2).

İnsanlığın ilkel dönemlerinden bu yana geçirdiği bütün aşamalarda, dinsel etkilerde, toplumsal sınıflandırmalarda, bilmeye yönelik bütün bilim alanlarında ve sanatsal değişimlerinde de simge etkin bir halde bulunmaktadır. İşaretlerin günümüzdeki hale gelmesi yani harflerin oluşumunu; şekillerinin soyutlanmasını, deformasyona uğramasını; kullanımlarının ve anlaşılabilirliklerinin rahatlığı bakımından gerekli olmaktadır. Araçları eylemleri, maddeleri genel olarak her şeyi belirten bu işaretler yazılı konuşmada kelimeleri oluşturduğu gibi, dilin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Harflerin(işaretlerin) teker teker birleşmesi sonucu meydana gelen kelimede bir işaret yani simgedir (Erkman, 1987, s. 16)

Dil ilkin, insanın kelimeleri teker teker; fiziksel eylemler yardımıyla (ilk konuşma çabası gösteren çocuk gibi) başlayarak; daha sonrasında bu kelimelerin bazı kurallar(dilbilgisi) belirlenmesi ile birlikte dizilmelerinden oluşmaktadır. Fakat, açıklanması gereken önemli nokta ise burada; kurallar daha önceden belirlenmemiş, zaman içinde kelimeler anlam alanlarının

küçülmesi ve sözcüklerin kendi aralarındaki anlaşımının oluşması ile düzenlenmektedir. Bu durumda insanın bilinçsizlik seviyesinde oluşturmuş olduğu simge kullanımının bilinçlilik seviyesine erişerek; aklın büyük seviyelerdeki faaliyetlerinin etkinliğine işaret etmektedir. “Dil, insanın soyutlama ve simge kullanma yeteneğinin en belirgin taşıyıcısıdır.” Genel bir şekilde denebilir ki; işaretler anlamlandırılarak simgeye ve simgesel şekillere, buradan da soyutlanmasıyla birlikte sözcük ve harflerin oluşumuna yükselerek, dili oluşturmaktadır (Erkman, 1987, s. 17). Simgenin, duyuşsal algılama sonucunda var olan imgelerin, tekrardan tasarımı olarak, bir anlam yüklemesiyle şekillendiğı söylenmektedir. Ortaya çıkan bu yeni biçim bir bilinebilirlik göstermektedir. Nesnel gerçekliği tam bir şekilde olmamakla birlikte, nesnel dünyanın gerçek imgeleriyle oluştuğı için, bu nedenle, gerçektir. İmgelemin bir ürünü olarak meydana gelen simgede ise; şekil, nesnenin asıl kendi şeklinde olup, anlam ise; imgelemin yüklediğı bir anlama gelmektedir. Nesneye yüklenen bu yeni anlam onun asıl kendi amacından ve şeklinden bir şey kaybettirmemektedir. Örneğın güvercin, maddi bir nesne ya da görünmez bir gerçekliği tasvir eden bir görüntü olması nedeniyle barış sembolüne mükemmel bir örnektir (Akarsu, 1988, s. 160).

Simgenin bu haline birçok örnek verilebilir: Güvercinin yanında zeytin dalının da barışı simgelemesi, terazinin adaleti simgelemesi gibi. Evrensel bilinebilirlik özelliğı taşıyabilme de bu durumdaki simgeler için söylenebilir. Ayrıca toplumların kendilerine ait geliştirdikleri, bu özelliklere sahip simgelerde bulunmaktadır. Simgeler, her toplumsal kültürde her çağda da bildiri aracı, bir bilgi edinme aracı olduğu gibi; eylemlerimizi anlaşılabilirlik seviyesine getiren bir düzenleyici de olmaktadır. Toplum ve toplumum getirdiğı düzenleri, doğayı ve olaylarını anlaşılabilir kılmak adına gerek insanların kendiliğinden faaliyetlerinde veya bilinçli tasarımlarla; imgeler, simge haline dönüşmüşlerdir. Sanatsal kullanımların yanı sıra günümüzde; örgütlü toplum yaşayışında, gelişen teknoloji ve bilimin hayatımızda ve yaşantımızda etkili bir yere sahip olmasına, ayrıca, çevremizde oluşan doğanın dışında; yeni bir çevrenin algılanmasının kolaylığı içinde sık sık simgeler kullanılmaktadır. Simgeler, artık, ifade biçimleri ve anlatım öğeleri olmaktan çıkarak bir bildiri aracı durumuna gelebilmektedir. Bu durum özellikle, duyuşsal imgelerin simgeye dönüşmesiyle sağlanmaktadır. Fakat günümüz bildirişiminin ve iletişiminin simgeyi kullanımı ve kullanım alanının genişletmesi, ona yeni biçim ve değerler yüklemesiyle değişikliklere uğramaktadır. Simge, yine simgedir. Ancak artık simge olarak yüklenen anlamlar çok daha etkili biçimler ve anlamlar taşımaktadır. Günümüzde bu yeni simge bir bilim tarafından incelenmekte ve gösterge olarak yer almaktadır. Göstergeleri incelemekte olan bu bilim dalı da “göstergebilim” olarak adlandırılır (Erkman, 1987, s. 17).

Sanatta simge.

Sanatta simgenin kullanımı; deneyimin bir ürünü olarak, işlevselliğin ve biçiminin uyumu ile belirginlik kazanmaktadır. “Sanatta simge, son derece genelleştirilmiş bir sanatsal imge ya da bir fikri, bir olayı, gerçekliğin bir görüntüsünü soyutlayıp dile getiren kompozisyonun bir ögesidir.” (Ziss, 1984, s. 73). Simge; imgenin sanatsal bir şekilde özümsemesinin, soyutlama, algılama, imgelem, biçimlendirme ve yaratmasının bir ürünü olarak oluşmaktadır. Sanatçı, duyumları aracılığıyla algıladığı, dünyanın nesnel gerçeklerini toplumsal etkiler ve kendi öznel tutumunun etkileri ile öznel gerçek olarak, Tekrardan oluşturarak şekillendirir. Sanatsal imge şeklinde algılanarak tekrardan tasarlanmasıdır. Düşünme sürecinde insan imgeler kullanmaktadır. Yalnızca, imgeler yeterli olmamaktadır. Simgelere de ihtiyaç vardır. Simgeler ise, düşünme sürecinde; imgelerin ilk tasarımlarının yani kökenindeki, kaynaktaki, özgün biçimlerini kaybetmesiyle oluşmaktadır. İmgelerin yerine geçen simgeler “...artık gördüğümüz nesnelerle özdeş değildirlir; seçilip arınmış, yeniden düzenlenmiş, us tarafından irdelenip soyutlanmış, düşüncenin en etkin araçları haline gelmişlerdir.” (San, 1985, s. 20). Hatırlayacağımız gibi konuştuğumuz dilinde yalnızca imgelerle üstesinden gelinemeyecek yoğun soyutlamaları içeren ve karmaşık ifadeleri, aktarmak adına kullanılan bir araçtır. Dil de simgelerden oluşmaktadır. Başka bir deyişle sembol, imge olarak algıladığımız şeylere, düşünme süreçlerinde kullanmak üzere verdiğimiz formlar, formlar ve kavramsallaştırma işaretleridir (San, 1985, s. 21). Sanatçı da resimsel araçlarla (simge, imge, çizgi, renk vb. ile) kendinden bir dil yaratarak kendini ifade etmektedir. “Sanat insanlar arasında konuşulup anlaşılan bir dildir... sanatçı dii kattığı ses yeniliği ile önceden kurulmuş bir dildir.” (Tansuğ, 1998, s. 197).

Simge, sanatsal etkinlik sürecinde, sanatçının oluşturma sürecini bir ürünü olarak, eserde oluşan imge ve seyirci tarafından tekrardan algılanması olarak da ikinci bir algılama ile meydana gelen simge olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Bununla beraber, eserde bulunan imge, seyircinin algılamasında simge olarak da algılanabilmektedir. “Herhangi bir imge eğer tasvir ettiği şeyler kendisinden daha yukarıda bir soyutlama düzeyinde bulunuyor ise o zaman bir “simge” haline geliyor demektir.” (San, 1985, s. 21). Tabii bu durumda sanatçının ve toplumunun tutumlarını, kültürel yapıları ve görüşlerinin etkisi olmaktadır. Çünkü imge; şekilsel olarak büyük bir soyutlamayla simgeye evrimleşebildiği gibi, asıl gerçek anlamından ayrı bir anlamında yüklenmesiyle tam olarak simgeye dönüşür; artık imge başka bir şeyin yerini tutmaktadır ve artık simge olmuştur. Söylendiği gibi imge, kendiliğinden simgeye dönüşemez. Sanatçını kişisel tutumunun etkilerini de içine alarak; imgeyi simge formuna evrimleştirmesi bilinçli olarak yapılması gerekmektedir. Tabii bundan dolayı imgenin anlam yüklemesi ve

soyutlanması sanatçı tarafından olacaktır. Eğer, imge seyirci tarafından simge olarak algılanırsa da anlam yüklemesi ve soyutlaması seyirci tarafından, seyircinin kendi görüşlerini de içine alarak gerçekleşmektedir. Ancak bu durumda, yani imgenin başka bir şeyin yerine geçerek simgeleşmesi halinde; simgenin kendine has bazı özelliklerinin ortaya çıkması zor olabilmektedir. Sanat eserlerinde ise bu durum, sanatçının ifadesinin kuvvetiyle yok edilebilir. “Sanatsal bir etkinlik sürecinde imge, bir yaşantının, bir deneyin imgesini temsil eder.” (San, 1985, s.21).

Sanatçının algılama sürecinde meydana gelen simgeler, oluşturma sürecinde; asıl algının imgesine çok yakın olabilmektedir. Ancak, bu imgenin bire bir benzeri olmayıp daha çok deneyiminin ve yaşamının bir ürünüdür. Sanatçı imgelerin, kendine has biçimlerini değiştirerek (deformasyona uğratarak); kendi hayatına dair deneyiminin ve imgelemenin üzerindeki etkisini anlamlandırıp, yorumlayarak bunu iletmek içinde simgesel bir yapı oluşturmaktadır. Bu simgesel yapı, sanatçının isteğine bağlı bir şekilde, iletmek istenen şeyleri iletmek; en azından seyircide anımsatma fonksiyonunu gerçekleştirmeli ve biçimin estetik yönden göze hitap etmesi gerekmektedir. Simgede deneyimin etkisi büyüktür. Deneyim; sanatçının dünyayı duyuşal imgelerle algılamasında gerçekleşen birinci bilgi edinme faaliyetinin oluşturma eyleminde, yeni elde edilen duyuşal imgelerle ilişki kurmasıdır. Yani, daha önceden alınmış bilgilerin yenileri ile birlikte kullanılmasıdır. Bu da imgelerle gerçekleşmektedir. Deneyimin etkisiyle imgeler simgeye dönüşmektedir. İnci San “Her sanat eseri, bu ister bir resim, bir heykel, bir yontu, ister bir dans, bir müzik parçası ya da şiir olsun, bir ya da birden çok imge taşır. Her sanat esri öznel gerçekliğin nesnel bir yansımasıdır, algılamak üzere yaratılmış anlatımcı bir formdur. Şiirsel anlatıma sahip bir MECAZ’dır.” (San, 1985, s. 21) diyerek simgenin kullanımını, anlamını genişleterek her sanat türünde bir önemi ve yeri olduğunu belirtmektedir. Aslında mecaz, sözcük anlamı olarak “öz ve tüm anlamıyla kullanılmayıp onun bir özelliği amaçlanarak öne sürülen söz.” olarak bilinmektedir (TDK, 1955, s. 507).

Bu anlamıyla da mecaz simgeye yakın bir haldedir. Ancak mecaz, simgeden değişik olarak daha çok sözlü sanat alanlarında kullanılmaktadır. İnci San, simgeyi mecaz ile yakınlaştırarak, resimsel bir mecazı; simgenin biçiminde, hareketinde, anlamında ve hatta resmin genelinde bulmaktadır. Simge, resimde gerek izleyicinin gerekse sanatçının tutumuyla anlam kazanmaktadır. Bir simgenin resimdeki fonksiyonelliğinin uyumu, her iki algılamada da farklılık gösterebilmektedir. Gerçeğe çok uygun bir imgenin, simge halinde kullanımı anlatılmak istenen düşünce duyguların önemini arttırabilmektedir. Ancak, kullanılan bu simgeler; kullanıldıkları yer, zaman ve şekline göre süreklilik kazanabilmektedir. Eğer, bir

simgenin anlamı; o toplumun ver zamanın değerlerinden daha değişik bir imgede meydana geliyorsa ya da toplumun değerleri değişiklik gösterirse, simge anlam kaybedebilir. “Çünkü tasvir ettikleri nesnelerin kendilerine ancak geçici bir süre için simge durumundadırlar...” (Genç, 1990, s. 202). Resim alanında kullanılan bu tür simgeler, algılamada değerleri arttığı için; algılayan kişinin bulunduğu toplumun ve zamanın değerlerini taşımaları gerekmektedir. Sanatçı da içinde bulunduğu toplumun bir bireyi olarak bu durum karşısında sessiz kalmaz. Kullanılan bu simgelerin, resmin yapıldığı dönem içindeki değerleri ile meydana geldiklerini bilmekle, bir resmin tarihsel süreç içindeki anlaşılabilirliği sağlanmaktadır. Geçmiş yıllarda yapılmış bir resimdeki simgeler; günümüz değerlerinde anlaşılmaya çalışılırsa, anlaşılabilir olmaması ve hiçbir değer taşımaması gibi yorumlarla karşılaşabilir. Genel olarak şunu tekrar söylememiz gerekir ki, sanatçının farklı anlatım araçları gibi toplumun sanatçıda yansıttığı deneyimlerle paralel oluşmaktadır (Şekil 14).

Şekil 14

Merz Sütunu, 1917, Schwitters



(Akçay, 2016, s. 192)

Şekil 15

Bu Bir Pipo Değildir. İmgelerin İhaneti, Magritte, 1929



(Foucault, 2001, s. 24)

İmgenin gerçeğe uygun tasarımların bir resimde simge oluşabilir. Bu da sanatçının bilinçli bir şekilde yaptığı bir eylemdir. Sanatçı, nesnel gerçek olan imge tasarımlarında; kendi öznel durumu, geçmiş deneyimlerinde, psişik yapısı doğrultusunda: şeklini soyutlayarak asıl anlamlarından daha farklı anlamlar oluşturabilmektedirler. Sanatçının imgelemi burada etkin bir haldedir. Eğer imgelem yetersiz olursa, yapıt değer kaybedebilir. Seyirci tarafından imgenin algılanabilirliği de azalmaktadır. Seyircinin algıladığı anlam ile sanatçının vermek istediği anlam birbirlerinden farklı olmaktadır. Kendi asıl anlamını kaybetmeden, yapıtta yer alabileceği gibi imge seyirci simgeselliğine de ulaşamaz. Örnek olarak, günümüzde kolaj ve gerçeküstücü ressamların yapıtlarında, hazır materyallerle yapılan çalışmalarda (Ready Made) bu durumla karşı karşıya kullanabilmektedir. Kullanılan gerçeğe yakın imgeler, bu tür çalışmalarda kendi gerçek anlamlarından, sanatçının yaptığı hatalarla, bir türlü sıyrılamayarak; eserin genelinde bir uyumsuzluğa neden olabilmektedirler (Şekil 14-15).

Şekil 16

Çeşme, Marcel Duchamp



Bir resimde oluşturduğu nesneden soyutlanmış bir halde bulunan imge, nesneye daha yakın olan ise simgedir. Yani, resimdeki simgenin soyutlama seviyesi imgeninkinden daha düşüktür. Ancak, şunu da söylememiz gerekir ki, buradaki soyutlama görsel deneyim seviyesinde ve biçimsel bir soyutlama olmaktadır. Simgenin bir resimde şekillendirilmesi, resimsel araçlarla, plastik değerler çerçevesinde, sanatçının üslubuna (biçemi) göre oluşmaktadır.

Günümüzde simge.

Günümüzde sanat eserleri dışında; birçok resimsel simge ile karşılaşabiliriz. Görsel algılamanın diğer algılardan daha emin ve daha hızlı olması, insanları toplum içinde birtakım şeylere karşı iletme, uyarma, belirtme vb. amaçlarla resimlerle, görsel işaretlerle, bir anlatım şekline götürmektedir. İnsan deneyimlerinin, bir ürünü olarak bu tür resimlerle karşılaştığı zaman onu, çok kolay bir şekilde anlamlandırır. Simge kullanımı bu tip resimlerde görülmektedir. Bu amaçlar üzerindeki kullanımında, yüksek seviyede bir soyutlamaya uğradığı gibi, verilmek istenen anlam ile ortaya çıkan şekil arasında net bir uyum olması gerekmektedir. Günümüzde bu tür simgeler, ticari marka ve amblemlerinde, dinsel ve ideolojik bildirimlerde, birtakım uyarıcı ve açıklayıcı işaretlerde, trafik işaretlerinde, afişlerde, bayrakta bulunan işaretlerde gibi bu örneklerin sayısı gittikçe artış göstermektedir. Hızlı bir iletişim olması için, görmeye dayalı iletişim araçları artmaktadır. Trafik işaretlerinin anlaşılabilir olması için

simgeler kullanılmaktadır. Fakat burada seçilecek imge; simge olarak anlaşılırken en etkili şekilde yer alması gerekmektedir. Verilmek istenen mesajın doğrudan anlaşılabilmesi gerekmektedir. Eğer, kullanılan imge, birden çok mesajı simgeliyorsa, aldatıcı olabilmektedir. Ve yer verilen imgenin, çağrıştırdığı kavramlar seyirciyi, çelişkiye de sokabilir. Bu durumda büyük sorunların oluşmasına neden olabilmektedir. Ayrıca, yer verilecek olan imgenin ve simgelediği şeyin bilinebilir olması da gerekmektedir. Seyirci, karşılaştığı bir simgeyle çelişki yaşamamalıdır. Kullanılacak olan simge; dönemin özelliklerine de işaret etmelidir. Örnek verecek olursak; yakınlarda bir okul olduğunu gösteren trafik levhasında, okulun resmi yerine okul çantası ve kıyafetleriyle öğrenciler gösterilmektedir. Bu bir okul resminden daha etkili bir gösterimdir. Ancak, okul çantası ve okul kıyafetleri, özellikle bizim toplumumuzda geçerliliği olan bir gelenektir. Farklı bir topluma ait birey, burada, bir okul yerine, gezinti yeri, oyun bahçesi vb. olabileceğini düşünmesi daha olası bir durumdur. Başka bir durumda ise; imgeler yüksek seviyede bir soyutlamayla, geometrik şekillere dönüştürülmüş, stilize edilmiş olabilir. Bu sebeple simge, nesnel gerçekliğin dışında bir şekildedir. Örnek olarak; bir ok işareti, gerçeğe benzer bir el işaretinden çok daha etkili olacaktır. Buna karşı olarak soyut kavramlar, amaç olarak sınırlı olabilseler de anlamlandırırken değişiklikler göstermektedir. Örneğin;

Birbiri içine geçmiş iki çember imgesi fiziksel bir nesnenin resmi olabileceği gibi (yeni bir tür gözlük), bir yapının örneğin sirkın çifte sahnesinden bir planda olabilir. Aynı imge “sağlam bir evlilik” ya da “ulusların kardeşliği” gibi anlamlara da gelebilir (Genç, 1990, s. 205).

Bu biçimdeki imgelerin neyi simgelediklerinin anlaşılabilirliği kolay değildir. Fakat kullandıkları zaman, yer ve kullanım şekilleri, o imgenin neyi simgelediğinin anlaşılır bir biçimde olmasını sağlamaktadır. Bu ve buna benzer simgelerle günlük yaşantıda sıkça karşılaşmaktadır. Yer ve yön belirten simgeler, elektrikli aletlerin kullanımındaki simgeler, giydiğimiz kıyafetlerde yıkanması ile ilgili gerekli bilgi veren simgeler vb. örnekler çok fazladır. Ayrıca, bir nesneyi; en önemli özelliklerinden birini bile içeren bir anlama gelmediği hatta o nesnenin kendi doğal halinden çok farklı yerlerde ve anlamlarda olduğu halde bile simge olarak kullanılmaktadır. Amblem ve markaların tasarımlarında, grafik tasarımda, günümüzde, çok sık karşılaşılabilmektedir. Örneğin; mağaza adlarında (Domates, Limon vb.) çeşitli gözlük, kot, giysi markalarında, iş alanlarını anlatan amblemler de verilebilir. Hatta, evimizde kullandığımız birçok malzeme, bu imgelerin gerçek hallerinden soyutlanarak süs eşyasına ve kullanıma çevrilmiştir. (Armut şeklindeki bir tuzluk gibi). Kullanım şekilleri ve örnekler çoğaltılabilir. Yani, günümüzde simgeler, çok önemli olmakta ve bu önemini gittikçe arttırmaktadır. Görsel imgeler yaşamdaki yerini git gide simgelere bırakmaktadır. Kendi açımızdan bakacak olursak, sanat dışında kullanılan imgeler, insan hayatını düzenlemede ve yorumlamada oldukça etkilidir. Ancak, git gide görsel öğrenme isteği artmakta ve insanlar bu

kolay yöntemi daha çok benimseyerek okumak gibi vakit alan ve zor bir işle uğraşmamaktadırlar. Görmeye dayalı yayınlar, bu durumda yazılı yayınlara oranla daha etkili bir duruma gelmektedir. Burada, gelişmişliğin getirdiği bu görmeye dayalı iletişim araçları ve bunun bilim dalı yadsınamaz. O da her bilim dalı gibi insanlık adına yaratılmıştır. Ancak belirli problemleri de beraberinde getirmektedir. Her olay; yenilik, yaratım, kendi içinde hatalar ve çelişkileri çözmeye doğru gelişir ve önemini arttırmaktadır. Yani her iki durumunda uç noktalarda değil, aynı doğrultuda yol alması gerekmektedir.

Psikanalitik simge.

Genel anlamda, sanatsal faaliyetlerin hepsinde insan -sanatçı- etkin bir rol oynamaktadır. Nesnel dünyanın öznel bir yansıması olarak görülen sanat, “öznel” sözcüğünü kullanması sebebiyle, çoğu zaman sert eleştirilerle karşılaşmaktadır. Fakat sıkça belirtildiği gibi, toplum içinden bir birey olan sanatçı toplumun ondaki yansımasını, kendi tutum ve görüşleriyle eserine yansıtmaktadır. Bu yansıtma sırasında, kendi iç dünyası da ortaya çıkabilmektedir. Sanat, her iki yaşantının birleşimini, estetik endişelerle, sanatsal araçlar yoluyla yansımasıdır. Eğer bu iki yaşantıdan birine daha fazla önem verilirse, eser sanatsal değerini kaybedebilir. Sanatçının bu kişisel durumu yani iç yaşantıları gerek sanat tarihinde gerekse insanın iç dünyasını anlamaya çalışan araştırmalara konu olmuştur. İnsanın psikolojik durumunun, ruhsal bazı eylemlerinin sanatsal yaratımında etkili bir rol aldığı savunulmuştur. Oluşturma sürecini, sanatçıda nasıl ve nelere bağlı olarak gerçekleştiği sorusu, günümüzde bile araştırılmaktadır. Sanatçının eserlerinde yer verdiği sanatsal simgenin de sanatçının psikik yapısından dolayı çıktığı iddia edilmektedir. Freud’un geliştirdiği psikanaliz yöntemi, sanatsal oluşturmaya da uygulanarak, simgenin de meydana çıkması, buna bağlı olarak incelenmiştir. İnsan genellikle iki baskıcı kuvvetin arasındadır, toplum ve doğa sürekli çelişkiler yaşamaktadır. Ayrıca, insan bununla beraber kendi içindeki hayatı ile toplumdaki hayatı arasında da anlaşmazlıklarla karşılaşabilmektedir.

Bu anlaşmazlıkların bilince yansımaması durumunda, insan nevroz denilen ruhsal bozukluklarla karşılaşabilir. Yaratımı sonucu sanatçı ise bu tür nevrozlara maruz kalmamaktadır. Çünkü, sanatsal yaratımı sayesinde şekillendirme gerçekleştirilmiş ve bilinç altındaki anlaşmazlığı bu şekillendirme ile bilince yansıtmaktadır. Freud, bu yansıtmanın sanatçıda olan yüceltme (süblimation) ile gerçekleştiğini dile getirir ve sanatçı bu “yüceltme” yoluyla bilinç altında yaşadığı anlaşmazlıkları ancak sanat aracılığıyla çıkarabilmektedir. “Sanatçı işte bu bilinç altındaki baskılardan kurtulmak için yaratılır.” der. (Bozkurt, 1995, s. 182) Ayrıca Freud, yaratıcı imgelemin geçmiş yaşantılardan da etkilenecek bazı fantezileri de içine aldığı ve insan hayatında meydana gelen bu süreçlerin birbiriyle etkileşiminde simgesel

bir dönüşüm geçirerek, canlandırıldığını da söylemektedir. İşte; “psikanalitik simge kuramı, bir imge, düşünce ya da ruhsal etkinliğin bir başkasıyla bilinç dışı yer değiştirmesiyle ilgilenir.” (Bozkurt, 1995, s. 180) Altı çizilmesi gereken önemli bir nokta da simgenin oluşumunun iki yönüdür: Bilinçsiz ve bilinçli oluşum. Burada bilinçsiz oluşum açıklanmaktadır, ki bilinçli oluşumu savunulduğu ve sanatsal etkinliklerde geçerli kılınandır.

Freud’un psikanalizi ve Jung’un çözümleyici psikolojisine dayanan içgüdüsel ve bilinçsiz simgecilik, üstben’in (süper-ego) baskı altında aldığı bilinç altının bir yansıması olarak da kavranır. Çok güçlü olan bu bilinçsiz simge eğilimi, tümüyle baskı altında olmadığı için bu kez üstben’in sansüründen geçerek, kendilerini biçim olgularına dönüştüren simgesel görünümeler ortaya koyar. Rüyada düşüncenin denetimsiz gevşemesine de gündüz düşü’nde (day-dream) olduğu gibi simgecilik belirler ve çoğu kez cinsel bir anlam taşır. Bu da toplumsal ve ahlaki standartlarla bilinçaltının direnişidir (Tansuğ, 1982, s. 193).

Birçok sanatçı tarafından bilinçsiz simgecilik kabul edilerek, yaratımlarında yer almaktadır. Bu sanatsal oluşumlarda, iç dürtülerin simgeciliği oluşturduğu kabul edilmektedir. Bu yaratımların ürünleri olan eserler de eğer yalnız bir simgeciliği kabul ediliyorsa, o eserin sanatsallığından bahsedilememektedir. Fakat, eser estetik değerler taşıdığı kadar sanatsal nitelikler de taşımaktadır (Sürrealizm). Yüceltme ve simgeleştirme birbiriyle karıştırılabilir. Bu iki kavramın önemli bir ayrımı vardır. Ernest Jones; “yalnız bastırılmış düşünce ve duyuş simgeleştirir, simgeleştirme gereksiniminin başlıca koşulu budur.” diyerek simgeleştirmeyi açıklamaktadır. Yüceltme ise, daha önceden bahsettiğimiz gibi bu tanımın tam tersidir. Yani duyuş ve düşüncenin baskılanmadan sıyrılarak, ortaya çıkarılmasıdır (Tansuğ, 1982, s. 188). Simgeleştirmeyi olarak, uygarlığın bütün gelişimi gören psikanalitik simge kuramı; uygarlığın açıklamasını yapan Ernest Jones ile alanı genişletmektedir. “Çünkü uygarlık, Ernest Jones’a göre, sonsuz bir evrensel ve evrimsel yer değiştirmeler sürecinden; bir düşünce, ilgi, yetenek veya eğilimin bir başkasıyla sürekli yer değiştirmesi sürecinden başka bir şey değildir.” (Bozkurt, 1995, s. 180).

Şekil 17

Salvador Dali, *Diriliş*, 1945



Ayrıca, E. Jones, simgeleştirme sürecinin tümüyle bir bilinçdışı ürünü olduğunu simgeleştirmenin, yüceleştirmenin söylediği amaçlardan yoksun olduğunu söylemiştir. “Bu bağlamda düşler, mitoslar ve folklorik öğeler evrensel simgeler olarak karşımıza çıkar.” (Bozkurt, 1995, s. 180).

Şekil 18

Rene Magritte, *Tecavüz*, 1948



Bilinçsiz ve bilinçli simgeleştirirmenin; bilinçsiz bir şekilde yapılması özelliği olan psikanalitik simge kuramı, sanatsal bakış açısına ters düşmektedir. Her ne kadar sanatsal etkinliklerin tümünde simge kullanımından bahsedilse bile bu kesinlikle bilinçsiz değil bilinçli bir şekilde oluşturulan bir simgedir.

Bilinçli bir simgecilik, bir ifade olgusu olarak, sanat eserinin yaratılışında dolaysız bir etken olmaz, ancak dolaylı bir etkindir... Bilinçli simgecilik bir anlatım (ifade) sorusudur ve bu ifade, ister sanatçının düzen anlayışına, isterse estetik niteliklere yatkın duyarlılığa bağlı olsun aynıdır (Tansuğ, 1982, s. 192).

Bu duruma göre, sanatsal yaratımda bilinci simgecilik çok daha fazla etkili ve önemli bir yere sahiptir. Diğer psikanalistler ve Freud'un düştüğü hata ise; yaratıcı süreçte meydana gelen bu tür psikoz, nevroz gibi rahatsızlıkların oluşumunu engelleyici bir tedavi olarak görmeleridir. Ve ayrıca, sanatı hayal kurma, büyük bir düzeyde imgelemenin yansıtılması olarak gördüğünden dolayı, bütün hayal kurmaların yaratıcı olamamasının sebebini açıklayamamaktadır. "Zaten yaşamın sonunda Freud, psikanalizin estetiğe herhangi bir katkısının olabileceği görüşünü yadsımıştır." (Bozkurt, 1995, s. 181)

Gösterge.

Göstergeden bahsedildiği zaman önce akıllara bir araç gelmektedir. Türkçede gösterge sözlükteki anlamıyla; "Bir aygıtın işlenmesiyle ilgili bazı ölçümlerin sonucunu kendiliğinden gösteren alet." bir göstergedir (TDK, 1955, s. 296). Sahiden de günlük yaşantıda, hiç farkına bile varmadan sık sık bu göstergelerle karşılaşılır ve kullanılır. Örnek olarak; bir arabanın ısı göstergesi, benzin göstergesi gibi birçok örnek verilebilir. Bu anlamda; göstergenin fonksiyonu, dolaylı yoldan bir olgu ve bir durum hakkında bilgi vermektedir (Dolaysız bir yol; araç kullanmadan bu işlevi teker teker kendimizin yerine getirmesi olacaktır). Ve bu durumda gösterge bir araçtır. Burada araç; gerçekleştirilmeyen edimlerin yerine geçmektedir. Tabii ki aracın tanınması ve ne işe yaradığı bilinmesi gerekmektedir. Günlük dilimizde kullandığımız anlamda ve basit anlamda gösterge bu biçimde tanımlanır ve işlevselliğini kendi karakteriyle tamamlamaktadır. Aslında, insanların kendi aralarındaki iletişimi ve yaşadığımız dünyanın anlaşılabilirliği, göstergeler aracılığıyla sağlanmaktadır. Toplumların hayatı içinde, birbirleriyle anlaşmak için oluşturdukları dil (sözlü ve yazılı), sağır ve dilsiz alfabesi, el kol hareketleri (mimik ve jestler), reklam afişleri, trafik işaretleri, flamalar, yazım, müzik, resim, mimarlık düzenlemeleri, moda gibi kültürel aktiviteler, birer gösterge bütünüdür.

Göstergeler, kendilerini anlama ve tanımlamada yardımcı dokunabilecek araçların kullanılmasıyla oluşmaktadırlar. Her gösterge veya göstergeler kendi içlerinde belli başlı kurallara dayalı bir sistem oluşturmaktadırlar. Bu sistem, onların anlanması ve kavranmasına, kullanılmasına; fonksiyonlarını bilinebilir bir halde olmasını göstermektedir. Göstergelerin bu

kendi arasındaki ve toplumla uzlaşma yapıları, onları anlamlandırma ve anlama ve iletişimdeki etkinlikleri bakımından da göstergenin bir araştırma alanı olmasını sağlamaktadır. Genel anlamda, insanın, kültürel tüm faaliyetlerinde gösterge, etkili bir rol oynamaktadır. Sanat ve bilimde bunun içerisinde. Göstergeyi bu büyük çaplı alanda inceleyen bilim dalı “göstergebilim” olarak isimlendirilmektedir. Göstergebilim genel anlamda; insanın kültürel faaliyetlerini, iletişim açısından açıklamaktadır. Yaşamdaki göstergeler, başlangıçta anlaşılması zor gibi görünen ancak, içine girince anlaşılabilen sade dizgilerdir. Bu tip dizgiler, toplum içinde hızlı bir süreçte gerçekleştiği gibi hızlı bir sürede de algılanarak tanımlanabilmektedir. Bu tür göstergelere bildirişim göstergeler denilmektedir. Bunun tersine, son derece karmaşık düzenlemelere sahip, gerçek içeriğin ötesinde imalar taşıyan, anladığımıza inandığımız gibi sürekli olarak ek anlamlar kazanan, farklı bakış açılarına ve hatta farklı yorumlara izin veren, kapsadıkça yoğunlaşan, bireyleri olduğu gibi kucaklayan derin anlam katmanları vardır. Daha derin hale gelirler ve mevcut ve gelişen insan kültürüyle birlikte gelişip değişirler (Rıfat, 1992, s. 7). Göstergeler, anlamlı bütünlerdir. Göstergelerdeki bu anlamları yeniden yapılandıran ve çözümlendiren ‘anamlama göstergebilim’dir. Bildirişimi sağlayan göstergeleri ise ‘bildirişim göstergebilim’ incelemektedir. Göstergebilimin, yüzyılın ihtiyaçlarına cevap veren bir bilim olduğu gibi tarihsel bir kökene de sahiptir. Gösterge, dizge, yapı, simge kavramları olarak, tarih içerisindeki birçok bilim dalına hizmet etmektedir. Gösterge:

... Yunanca’daki semiotike teriminden, semiyoloji ise Yunanca Semion (gösterge) ve logia (“kuram”; “söz” anlamındaki logos’dan) sözcüklerinin birleşmesinden doğmuştur. Göstere (ya da belirli, işaret) anlamına da gelen Yunanca semien, teknik ve felsefi olarak İ.Ö. V. yüzyılda Yunan hekim Hipokrates ve Yunanlı felsefeci Parmenides tarafından daha çok “kanıt”, “belirti”, “septom” anlamına gelen Yunanca tekmerion ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır (Rıfat, 1992, s. 17).

Felsefe bilimi ve tarihi içerisinde eş anlamlı birçok kelimeyle kullanılan gösterge; tıp, mantık, dil gibi alanlarda da kendine, konusu içinde yer bulmuştur. Çoğu zaman “anamlama biçimleri” olarak da kullanılmaktadır. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Leibniz, Condillac, Diderot, Lambert, Locke gibi felsefeciler, özellikle, genel bir anlam ve dil kuramı geliştirmek için; anlam taşıyan bilimler de Felsefelerin de göstergelerle ilgilenmektedirler. XIX. yüzyılda Edmund Husserl göstergebilimin gelişmesini sağlamış ve bu konu üzerine kitaplar yazmıştır. Çağdaş anlamdaki göstergebilim; Ferdinand de Saussure ve Charles Peirce tarafından önderlik edilerek, bugünkü temellerine ulaşmıştır. Yüzyılımızda R. Barthes, T. Todorov, J. Kristeva, R. Jakobson, Umberto Eco, J. Derrida’yı sayabileceğimiz gibi; daha birçok yazar, sanatçı, dilbilimci ve felsefeci göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarla bilinmektedir. F. de Saussure

göstergebilimi “... göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim olarak tasarlamıştır.” (Guiraud, 1994, s. 17)

Bu anlamda göstergebilim, hayatı anlamlandırma amacıyla yaratılmış, gösterge dizelerinin düzenleyicisi olan bilim dalıdır. İlkelerdeki kutsal amaçlı simgesel büyü törenlerinde, alfabelerde, askeri bildirişimlerde, konuştuğumuz dilde, nezaket nitelikli davranış şekillerinde vb. de karşılaşılabılır. Göstergebilimi de ‘göstergelerin biçimsel öğretisi’ olarak görür ve ‘mantıksal’ bir fonksiyonu olduğunu dile getirir. (Rifat, 1992, s. 21) Toplumsal fonksiyonunu önemseyen F. de Saussure ve mantıksal fonksiyonunu vurgulayan Ch. S. Pierce aslında, birbirlerinden farklı meydana koydukları yönleriyle göstergebilim için iki değerli noktayı ortaya atmışlardır. Ch. S. Pierce’de gösterge, nesne ve yorumlayan kavramlarını oluşturmaktadır. Ayrıca göstergeleri sınıflara ayırma çalışmalarında farklı öneriler de getirmektedir. Göstergeleri; görüntüsel gösterge, simge ve belirti olarak sınıflandırdığı önerisi şu şekilde açıklanmaktadır.

Görüntüsel gösterge, belirttiği şeyi doğrudan doğruya teslim eder, canlandırır... Belirti, nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yiterek olan ama yorumlamayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir... Simge ise yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan bir göstergedir. Bir başka deyişle simge insanlar arasında bir uzlaşmaya dayanan bir göstergedir... (Rifat, 1992, ss. 21-22).

Göstergelerin bu sınıflandırması, günlük yaşantımızda geçerli olduğu gibi; mantık, sanat, bilim, dil içinde geçerli olmaktadır. Genel olarak göstergenin tanımını yapacak olursak, “Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge (simge) adı verilir.” Ancak bu maddesel şekil; nesne, yalnızca bir gösterme fonksiyonundan başka bir anlam da içermektedir. Göstergenin biçimi veya gösterme fonksiyonunun gerçekleştirilmesi için seçilen nesne; göstermek istenilen anlamı iletme vazifesini en iyi şekilde iletecek şekli bulmasıyla oluşmaktadır. Simge ve imgenin gösterge ile olan birlikteliği ise; bir göstergenin oluşumundan öncedir. Yani gösterge; simge ve imgeyi bünyesinde tutarak, gerek anlamında(içerik) gerekse şeklini oluştururken yararlanılmaktadır. Simgenin özellikleri ve işlevleriyle ile gösterge arasında birbirlerine yakın benzerlikleri olmaktadır ki çoğu zaman, bir simgenin gösterge olması da söz konusu olabilir. Ch. Pierce’in göstergeyi sınıflandırırken simgeyi de gösterge olarak kabul ettiğini; “...simge insanların arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir.” sözlerinde anlatmaktadır (Ziss, 1984, s. 111).

Hatta verdiği örneklerde; simgeyi ve işlevlerini açıklarken, tanımlamaya çalışırken, verilen örneklerden pek farklı değildir. Doğal diller, kimyadaki ve matematikteki simgeler, terazinin adaleti simgelemesi gibi örnekler hem göstergeye hem de simgeye verilebilecek uygun örneklerdir. Fakat, her örneğin birinin biçim ve anlamını kendini oluşturduğu yer ve

zamanda değişiklikler göstererek, gösterge veya simge olmaktadır. Bu tarzda bir ayrımı yapmak da oluştuğu yer ve zamana dayalı olarak gerçekleşmektedir. En önemli ayrım ise; göstergenin kendisine özel bir imge oluşturması ve fonksiyonunu yerine getirebilmesi için en az iki kişiye ihtiyaı olmasıdır. Çünkü, göstergenin bildirmeye, iletmeye ve göstergeler bütünlüğünü meydana getiren dizgenin anlaşılması için toplumsal bir anlaşmaya ihtiyaç vardır. Toplumsal bir anlaşmanın ürünü olan göstergeler dizgesi; bildirimini ve anlaşılabilirliğini sağlayabilmek adına belirli bir parolaya, yani okunabilir olmak için belirlenmiş kurallarla çözülebilir ve anlaşılabilir de denmektedir. Bu kurallar da toplumsal bir anlaşmayla belirlenmektedir. Örnek olarak, nezaket kuralları ve göstergeleri kendilerine ait bir iletişim dizgesi, bir dil yaratırlar, bu durumda toplumların yapısı gereği değişiklik gösterebilmektedir. Çoğu kez, kendimizden daha değişik bir toplumun hayatını tüm geneliyle veya toplumun içindeki ilişkileriyle alakalı olarak, acayip, garip, şaşırtıcı bulunmasının sebebi de budur. Çünkü, toplumun oluşturduğu gösterge ve kuralların etkisi altında olaya yaklaşılmaktadır. Bu durumda toplum, gösterge veya göstergeler bütünüünün oluşturulmasında etkin bir role sahiptir. Bilim ve tekniğin gelişmesi günümüzde, insanın bilmeye yönelik etkinliklerini sadece, görme yoluyla edinen kaynaklardan gerçekleştirilmesi birçok yeni göstergeler dizgesini oluşurmaktadır. İletişimin görsel boyutunun en yüksek seviyelere ulaştığı medya (kitle iletişim araçları), bir göstergeler bütünü olarak gelişimini sağlamış ve göstergebilimin inceleme konusu haline gelmiştir.

Sanatsal gösterge.

Diğer kullanımlarından farklı olarak sanatta gösterge, estetik bir değere sahiptir. Estetiksel değeri dışında, göstergenin sanattaki anlamı diğer anlamlarından çok da farklı değildir. Diğerleri gibi, nesnelerin, somut olayların, yerine geçerek, sanatçı tarafından biçimlenir ve tasarımılanır. Bildirme ve anlamlandırma işlevini de sanat eserlerinde, sanatçının aracılığıyla gerçekleştiren gösterge, toplumsal anlaşmayı bünyesinde tutarak, toplumdan en büyük iletişimini almaktadır. Sanatsal göstergenin ömrü, diğer kullanımlarından daha küçük olabileceği gibi, toplumsal değişimlerle çok sık biçim ve anlam değişimine de uğramaktadır. Örnek olarak, bir sanat eserinin yarattığı toplumsal yapının değişimi, estetik değişimi tamamıyla etkilemektedir. Sanat akımlarının bu tarz bir değişiklik sonucu oluştuğu bilinmektedir. Bu nedenle, her akım kendi içinde kurduğu anlaşılabilir bir göstergeler dizgesine sahip olmaktadır. Bünyesinde göstergeler bütünüünü oluşturduğu gibi sanat; sanatçı-yapıt-izleyici olarak kurduğu dizge ile birlikte bir göstergeler sistemi sayılmaktadır. Fakat, sanat yapıtlarının tam olarak bir göstergeler bütünü olabilmesi için onun; yaratıcının imgelerle düşünme yetisinin göstergeler dizgesi şeklinde oluşarak gerçeği bildirmesi, iletmesi ile birlikte olmaktadır. İşte bu bildirme iletmeye işlevi açısından, bir göstergeler sistemi sayılmaktadır.

Sanatçı, göstergeyi iletmek istediği düşüncenin iletimini, seyirci tarafından en doğru şekilde algılanacak biçimde, eserini şekillendirmektedir. Sanatta imge, simge ve göstergenin birbirine yakın bir biçim ve anlamda bulunmasından dolayı, ayrımı da çok zor olabilmektedir. Göstergeler sanatta genel olarak, sanat eserinin oluşum sürecince kullanıldığı gibi, sürecin sonunda eserde nesnelleşerek bulunabilmektedirler. Önek olarak, müzik notaları sanatçının, eserini gerçekleştirirken kullandığı bir araç olarak, kendi karakteristik niteliklerini içinde bulunduran anlamlı göstergeler bütünüdür. Bunun yanında, sanat eserinin nesnelleşmesi ile sanatsal göstergeler sanatçının seçtiği biçim ve araçla, plastik değer ölçülerinde şeklini bulmaktadır. Sanatsal gösterge; diğer kullanım alanlarında olduğu gibi bildirme ve anlamlama özelliğine sahiptir. Bu durumda, toplumsal anlaşmanın sanatçı aracılığıyla sanatçının kişisel tutumunun etkisi altında, esere yansıtılmaktadır. Bir göstergenin anlaşılabilir olması, onun en doğru şekilde nesnelleşmesiyle olabileceği gibi; yarattığı biçimin özelliklerinin bilinebilirliği önemlidir (Ziss, 1984, s. 111).

Seyirci, eserdeki göstergeler bütününe çözemiyor, anlamıyor ise, eserde oluşan göstergeler dizgenin parolasını bilmiyor demektir. Sanatçı imgelemi ise, sanatsal göstergenin oluşumunda etkin bir rol oynamaktadır. Fakat bu etkinlik sade öznel bir etkinlik; yani göstergeyi edilgen yapan bir etkinlik değildir. İmgelem gücü sayesinde sanatçı, bildirmek istediği düşünceleri, tasarımılayabileceği veya yükleyebileceği, şeklin, imgelerini akılda canlandırarak, bildirimin en etkili olabileceği halini oluşturmaya çalışmaktadır. Sanatçıda geleceğe yönelik olabileceği gibi imgelem, toplumun kültürel ve tarihsel geçmişinden de etkilenmektedir. Çünkü sanatçı, topluma verebileceği bildirimi sadece o günkü zamanın değil, gelecek ve geçmiş zamanlarında en iyi şeklini yansıtmayı ve iletmeyi amaçlamaktadır. Sanatsal göstergenin uzun ömürlü olması ise işlevselliğini büyük bir zaman dilimini içinde barındıracak biçimde sürdürmesiyle sağlanmaktadır. Yoksa gösterge genel geçer bir anlama bürünerek, zaten sonlu olan ömrünü daha da kısaltmaktadır. Tarihsel süreçte de görüleceği gibi, en uzun ömre sahip göstergeler, toplumun geçmişten geleceğe kadar, biçimini ve anlamını kaybetmeyen, daha çok dinsel ihtiyaçlardan doğan ve her daim gerekli olan dizgelerin göstergeleridir. Sanatta ise, bu tip göstergeler sanat biçiminin biçimine ve araçlarına göre farklılık gösterebilmektedir.

Biçim.

Yaratıcılığın meydana gelişinin, bir yaratma sürecinden geçtiği bilinmektedir. Yaratım süreci ise, günümüze kadar birçok araştırmacının konusu olmuştur. Bunların bazıları yaratma bölümünde anlatılmıştır. Ancak yaratım süreci için pek çok model oluşmuş olsa bile net birtakım açıklamalar ve kurallar getirilememektedir. Fakat açık bir şekilde bilinen şudur ki,

yaratma süreci bir biçimlendirme ile tamamlanmaktadır. Biçimlendirme çalışması yaratma sürecinin içinde barınarak, dışsallaştırılır ve bununla beraber yaratma olayı tamamlanacaktır. Fakat, sanatçı bu biçimlendirme sonrası yeni bir yaratma süreci içine girerek yaratıcılığının sınırlarını, yeni biçimlendirmelerle büyötmektedir. Biçimlendirme, sanatsal etkinliklerin en önemli ve doğal bir eylemi olmaktadır. Ancak, bütün yaratma sürecini yaşayarak sonucunda bir biçimlendirmeye varamamakta söz konusu olabilmektedir. Bu ancak, Rollo May'in söz ettiğı gibi sanatçının yaratma için gereken “karşılaşma cesareti”nin olmayışından kaynaklanmaktadır. Bu tarz sanatçıların yaratıcı taraflarını ortaya koyan, içeren, bir nesne biçimlendirmesini gerçekleştirememektedir. Buradaki “karşılaşma” sanatçının içinde bulunduğı toplum ve doğanın, sanatçının kişiselliğı ile özömsenmesi sonucundaki etkilenimlerini, bilinçlilik seviyesinde oluşması ve bunun sonucunda biçimlendirmesini gerçekleştiren bir olay olmaktadır. Sanatçı gerek toplum, gerek nesne veya kendi iç dünyası ile karşı karşıya gelmeyi gerçekleştiremediğı durumda, yaratım eksik ve biçimlendirme de yarım hatta hiç olmama riski ile karşılaşabilir. Bu halde kişinin sanatından, sanatçılığından konuşmak söz konusu bile değildir. Bu formdaki yaratıcılığa kaçak yaratıcılık denmektedir. “Kaçak yaratıcılık karşılaşmanın eksik kaldığı yaratıcılıktır” (May, 1992, s. 62) İlk insandan bugüne kadar her madde değişik şekillendirmelerle ihtiyaca yönelik yeni biçimlere dönüştürölmüştür. Madde, bir emek sonucu oluşarak, bir değere sahip olmuştur.

Bu değer, toplum içindeki yasallıklar doğrutusunda, maddi olabileceğı gibi, bir değişim değeri, kullanım değeri de taşıyabilmektedir. Sanatçının şekillendirmesi sonucu meydana gelen nesne ise, diğerlerine göre farklılık göstermektedir. Çünkü, burada sanatçı nesneye öteki amacından değişik bir anlam yükleyerek, kültürel ve estetik değerlerin barındırılmasını sağlamaktadır. Ve ortaya sanat eseri çıkmaktadır. Sanat eseri, şekillendiğı toplumun üretim ilişkilerini, yaşayış biçimlerini, kültürel yapısını, üretim araçlarını ve diğer tüm özelliklerini de içinde taşıyan sanatçının kişisel dünyasının bir yansıması olmaktadır. Sanatta biçimlendirme hiç şüphesiz kaçınılmazdır. Ancak sade bir biçimlendirme yalnız başına hiçbir anlam ifade etmez, biçim oluşumunda bir içerik, bir anlam taşımaktadır.

Sanatçı imgelerle düşönen bir insandır. Dünyayı algılayarak imgeleri yansıtmaya çabalaması için imgesel düşöncenin kendisini nesnelleştirmesi gerekmektedir. Bu nesnelleştirme ise belli bazı araçlarla olabildiğı gibi bir sözcük bir ses veya vücut hareketleriyle maddi bir biçimde dönüştürmesi ile de olmaktadır. İmgesel düşöncenin nesnelleştirilmesi, sanat yaratım; pratik etkinliklerin bir ürünü olarak oluşmaktadır. Sanatçı oluşum sürecinde gerek kendi iç dünyasının hareketliliğı, gerek dış dünyanın etkilerinin yansımasıyla nesnel gerçeklik ve öznel gerçekliğıin karşılıklı etkileşiminden kaynaklanan beraberliğı biçimlendirmeye

çalışmaktadır. “Biçim benim beynim (ki öznel ve bendedir) ve benim dışında olarak gördüğüm nesne (ki nesneldir) arasındaki diyalektik bir ilişkiyi doğur gelmiştir.” (May,1992, s. 124)

Metafor.

Metafor, antik çağdan günümüze kadar, anlambilimi, felsefe, psikoloji, eğitim gibi farklı disiplinler içinde incelenen bir konu olmuştur. Günümüzün post modern söylemlerinin içinde de önemli bir yeri olan metafor disiplinler arası yaklaşıma açık bir kavram olmaktadır. Türkçe de mecaz anlamına gelen Yunanca bir kelime olan metafor, Aristoteles’ten günümüze kadar birçok önemli felsefeci arasında bir inceleme ve araştırma konusu olmuştur. Metafor kavramı, Yunanca meta ve pherein sözcüklerinin birleşmesi olan “metapherein” den türemiştir. “pherein” taşımak ve “meta” değişmek anlamlarına gelmektedir. Bir yerden başka bir yere transfer etmek, taşımak anlamının tayin olmuş halidir. Metafor genellikle bir konuyu ya da bir kavramı daha bilinen ve tanıdık başka bir madde üzerinden tanımlamak olarak açıklanmaktadır. Yani metafor, bir nesneyi ya da olguyu diğer anlam alanları kavramlarıyla ilişki kurarak açıklamak ve ifade etmektir; yani tekrardan kavramsallaştırmadır. Bu sebeple, figüratif bir dil olduğu gözlemlenmektedir. Sade edebi dilin değil günlük dilde de sık sık kullanılmaktadır. Soyut düşünmede önemli bir rol oynar. Kavramsal metaforlar temel insan deneyimine dayanmaktadır. Metafor, sözcüğü ‘mecaz’ anlamının dışında istiare, eğretileme, ad aktarması, benzetme ve deyim aktarması sözcükler kullanılarak birden fazla tanımla yapılarak örneklendirilmiştir. Külekçi’ye göre, “Türkçe karşılığı mecaz olarak ifade edilen metafor, kelimenin ifade ettiği gerçek anlamın dışında ilgi veya benzetmeyle başka bir anlamda kullanıldığı söylenmektedir.” (Külekçi, 2011, s.21) Metafor ve metaforik düşünce üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen Mark Johnson ve George Lakoff kavram ilgili olarak metaforların metaforların dile şiir katan öğelerden çok daha fazlası olduğunu ve “metafor günlük yaşamda sadece dille değil düşünce ve eylemde yaygındır. Hem düşündüğümüz hem de hareket ettiğimiz sıradan kavramsal sistemimizin temel de doğada mecazi” olduğunu söylemiştir. (Lakoff & Johnson, 1980, s. 3). Çünkü metafor bir kavramı farklı kavram aracılığıyla açıklanmasını sağlamaktadır. Johnson ve Lakoff metaforu yalnızca dilin değil eylem ve düşüncenin kapsadığını iddia etmektedir.

Bu durumun yalnız dille ilgili olmadığını, insan zihninin dünyayı nasıl algıladığıyla ilgili olmaktadır. Metafor insanın dünyayı algılamasını biçimlendirmektedir. (Lakoff & Johnson, 1980, s. 3). Darissma ise “Metafor özü itibarıyla soyut ilişkileri anlamak veya formüle etmek üzere somut bir imgenin kullanılmasıdır” (Darissma, 2014, s. 34) biçimde tanımlamaktadır. Her alanda değişik yaklaşımlar görülmesine rağmen metaforun tasarım ve

sanat alanlarında bir eserin kavramsal yapısını oluşturup ve içeriğinin de kurgulayan unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Günlük hayatımızda kullandığımız kelimelerin, bir ifade biçimi olarak gören kavramlar mevcuttur. Bu duruma dilin metaforik kullanımı denmektedir. Metaforu “dilın düş evreni” olarak tanımlayan Davidson, metaforun düşünce dünyamızı nasıl biçimlendirdiğini ifade etmektedir. (Davidson, 1997, s. 86) Çünkü metaforun zihin dünyasını zenginleştirilmesi, metaforun ve imgenin kuvvetli bağından kaynaklandığı bilinmektedir. Sümer’ e göre

Simge zihinsel bir düşüncedir. Canlandıran nesneyi tasarlayan bir süreçtir ve insanın sanatsal olarak yaratıcı yapısını ortaya çıkarır. Metafor sanatçıda bir düşünme biçimi olmaya başladığında, düşünce imgeye dönüşür. İmgeler gösteren olurken, gösterilende her sanatçının kendi ifadesi olur. Özne nesne ilişkisi içinde ele alınan ve kavramsal boyut kazanan sanatçının bilinci, gösteren ve gösterilen üzerine metafora dönüşür (Sümer, 2014, s. 1).

Genellikle yazın sanatı ve söz olarak kullanılan metafor, sanatta da ele alınarak imge ve dil arasında bağlantı kurulmasını sağlamaktadır. Metaforlar içinde yaşadığımız dünyayı algılamak için yeni bir düşünce ve anlam oluşturmak için sanatın her alanında kullanılmaktadır. Sanat yapıtı zihinsel yaşamımızın bir tür metaforu olarak görülmektedir. Sanatta metafor aynı zamanda bir anlatım tekniğidir. Metafor, nesneler ile birlikte sanatçının göstermek istediği imgelerin anlamlandırmasını sağlamaktadır. Sanat yapıtında fikir ve düşüncelerini metafor aracılığıyla izah edebilmektedir. Bu nedenle metafor, soyut düşünmede önemli bir rol oynamaktadır.

Düşünme ve görme biçimi olarak tanımlanan metaforlar, sanat ve tasarımın tüm dallarında sıklıkla kullanılır. Hem edebi alanda hem de görsel alanda metaforlar ifade dilini güçlendiren unsurlardır, bir kavramı başka bir kavramla açıklamak yerine vurguyu arttırmak ve derinleştirir (Dur, 2015, s.19).

Lakoof ve Johnson, metaforu ele alarak “Bir şeyi başka bir şeyin bakış açısıyla anlamak ve tecrübe etmek, düşünce malzemesini insan kavrayışının bir şekli ile ifade etme sürecidir.” demiştir. (Lakoff & Johnson, 2005, s. 27) Bundan dolayı dil bir şeyi mecazi olarak tanımlamasının yanı sıra düşünce şekli olarak kavramsal bir boyut kazanmaktadır. Metafor, bir kavramın derinliğini başka bir kavramla ifade eden zihinsel bir süreçtir. Bu yüzden metafor ile herhangi bir nesne bilinen anlamı dışında farklı anlamlara taşınmaktadır. “Fikirler ve onların ifadesinden meydana gelen metaforlar resimsel olarak ifade edildiğinde geleneksel olandan ziyade algısal durumları yansıtmaya eğilimindedir.” Görüntü ve kelimedenden oluşan metafor, görsel araç olarak kullanılmaktadır. Kollektif şekilde somut bir nesneyi içine alıp kaim etmektedir. (Kennedy, Green & Vervaeke, 1993).

Fikirlerimize, deneyimlediğimiz şeylere, dünyada gezinme biçimimize ve diğer bireylerle etkileşim biçimimize yapı kazandırır. Sonuç olarak, kavramsal çerçevemiz günlük

gerçekliğimizi yaratma sürecinde önemli bir bileşendir. Kavramsal çerçevemizin çoğunlukla metaforik olduğunu iddia etmekte haklıysak, düşünme biçimimiz, yaşadıklarımız, günlük hayatta yaptığımız faaliyetler metafora daha çok benzemektedir. Gündelik hayatlarımızı oluşturan önemsiz unsurların çoğu söz konusu olduğunda, bizim için neredeyse içgüdüsel olan bir şekilde düşünür ve davranırız. Bu çizgilerin kesin doğası bu noktada hiç de fark edilemez. Bu çizgileri incelemek onların ne olduğunu bulmanın yoludur. Dil, bu sistemin ne tür bir sistem olduğuna dair en önemli kanıt kaynaklarından biridir. Bunun nedeni iletişimin, düşünürken ve davranırken kullandığımız kavramsal sistem ve hafıza sistemi üzerine kurulu olmasıdır (Lakoff & Johnson, 2005, ss. 25-26). Yani metafor genellikle bir şeyi başka bir şeyle anlatmak anlamına gelen kelime olarak tanımlanmaktadır. En başta edebiyatın bir terimi olarak kullanılan bu unsurun, bilimsel bir kavram olarak ve dilin sınırları içerisinde sanatsal bir iş olmanın yanında gündelik yaşamın düşünce sistemi içine de yerleşmiştir. Lakoff ve Johnson da bunu göz önüne koymaktadır. İnsanın, dış dünyada gördüğü herhangi bir şeyle bilgi birikimi genişledikçe, o şeyin zihindeki karşılığının içlemi de gerçekleşmektedir. Yani nesnenin zihinde olan anlamı dışında farklı bir anlama aracılık etmektedir. Bu zihinsel süreç metafora yol gösterip düşüncenin metaforik olduğu fikrini beslemektedir. Örnek olarak; toprak, en çok bilinen anlamıyla üstünde her çeşit bitkinin yetiştiği anlamı dışında mezar olarak düşünüldüğünde bu mecazi olmaktadır. Bir başka örnekte; “Eli uzun kelimesi asıl konulduğunda anlamı olan ‘uzun el sahibi adam’ anlamında değil de hırsız anlamında kullanıldığında bu mecazi olur.” (Bilgegil, 1980, s. 130).

Bundan dolayı gösteriyor ki metaforda soyut bir düşünce veya duyguyu ifade etmek için somut bir nesnede kullanılmaktadır. Bir nesnenin başka bir şeyin ismiyle anılması söz konusu olmaktadır. Çünkü he nesnenin mecazi bir karşılığı ve düşüncenin oluşumunda insanın etkisi vardır. Sözcükler sade bir ses ögesi değildir. Wittgenstein’in düşüncesine göre; “Bu sözü anlamak onun nasıl kullanıldığı bilmeye bağlıdır. Hatta bazen bir cümleyi el ve kol hareketleriyle aktarır. Çünkü anlam sözlerden jestlere, jestlerden sözlere gidip gelen yaşam biçiminden başka bir şey değildir.” (Wittgenstein, 1958, s. 327). Örnek olarak sözcükler bazı zamanlarda doğrudan aktarılır, bazen imge, bazen dolaylı yoldan, bazen soyut ve bazen de sembolik olmaktadır.

Sanatta metafor.

En başta bir söz sanatı olarak kullanılan metafor, edebiyat, şiir, felsefe yanında görsel sanatlarda da sık sık kullanılmaya başlamaktadır. Metaforlar sanatçının ifadelerini anlatmakta ve kuvvetli bir zihinsel araç olmaktadır. Dünya’yı algılama şeklinde düşünce, yeni anlamlar ver kalıplar oluşturmak için sanatçının sık sık metaforlara başvurduğu görülmektedir. Sümer konu

ile ilgili olarak metaforların, sanatın disiplinlerinin iç içe geçtiği ve sınırlarının eridiği bu dönemde, özellikle kavramsal düşünen sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir anlatım dili yaratmaya devam etmekte olduğunu iddia etmektedir. (Sümer, 2014, s.7). Bu anlamda görsel sanatlarda metafor kullanımı bir ifade şekli olarak sanat tarihinin tüm çağlarında tercih edilen bir dil olmaktadır. Sanatçılar metaforu sade bir yapıt oluşturmakla yetinmemişlerdir aynı zamanda yapıtlarıyla bir düşüncüyü metaforik bir şekilde ifade etmeyi amaçlamışlardır. Serig’e göre sanatta metafor kullanımı;

“Duygu ve düşüncelerin zihnin yaratım sürecinde önemli bir role sahiptir. Sanatçılarda duyguların çeşitli sanat eserleriyle ifade etmektedir. Bu durum sanat eserlerini metaforun bir alanı olarak karşımıza çıkmaktadır” (Serig, 2006, s. 230).

“Çünkü görsel metaforun kavramsal yapısı içinde sanatçılar, sanat eserleri, izleyici, mekân, sanatsal, sosyal ve kültürel etkiler yer almaktadır.” (Kılıç & Altıntaş, 2016, s. 191).

Yukarıda anlatıldığı gibi kuvvetli bir zihinsel araç olan metafor, bir kavramın derinliğini başka bir kavramla ifade etmektedir. Bilinmeyen anlamını bilinenin aracılığıyla meydana koyan metafor, sanatsal ifade de çoğul anlamlar oluşturma özelliği kavramsal çalışmaların derinliği ve yoğunluğunu arttırmaktadır. Görsel metaforlar da sanatsal imgenin yaratılmasına zemin hazırlayan, örtük anlamlar, çağrışımlar, sezgisel, imalar veya imgeler istenilen düşünce şeklini malzemelerle etkin bir şekilde dışavurum yansıtılması açısından büyük bir öneme sahiptir. Metafor sanatçının anlatım tekniğidir ve sanatçının temsilinin daha kuvvetli algılanmasını sağlayan çok önemli bir rol oynamaktadır. Metaforun yardımıyla sanatçı, yaratıcı etkinliğinin hemen her aşamasını ve kavramsal olarak anlatmak istediğini izah edebilmektedir. Bir başka söyleyişle metafor sanatçının iç dünyasının etkileşimidir. Bir anlamda, kavramsal dünyamızın resmi olmaktadır. Sanatçı temsil ettiği görüşü ironik ve metaforik açıdan düşünerek görselleştirmektedir. Lakoff ve Johnson, insanı anlamının ve hayatın vazgeçilmez bir parçası olarak görülen kavramsal metaforlar, mantıksal çıkarım, hayal etme, yorumlama, akıl yürütme, düşünme gibi bilişsel faaliyetlerle yakından ilgili olduğunu söylemektedir. Sanat eserinin oluşum süreci karmaşık ve bireyseldir. Sanatçı imgeleri düş gücüyle canlandırıp, iç dünyasına ait düşünce ve duygularının anlamını metaforlarla somut hale getirmektedir. Metafor soyut olayları kavramanın ve soyut düşünmenin arka planında kolektif bir şekilde ilerlemektedir. Sanatçının görsel dünyayı algılaması ve eser oluşturma sürecinde duygu, düşünce ve duyumun beraberliğinde zihinsel imgeleri etkileşimde olmasına aracılık eden metafor, sanat eserlerinin nesnelleşmesinde yol izleyen bir süreç olmaktadır. Sanatçının bazı metaforik anlatımı, soyut dağınık bir konunun gerçek anlatımından değişik olmasına rağmen kavramları daha anlaşılabilir ve etkilidir. Aristoteles “çok fazla metafor dili şiirleştirir” görüşünde olduğu gibi

yoğun metafor kullanımı imgelem dünyamızın genişlemesine katkı sağlamaktadır. Sanatçının nesneyle kurdukları bağlantının merkezinde yer edinen imgelem ve zihinsel dünyamızın temsili metafor somut ve soyut kavramların anlamını derinlemesine belirgin ve canlı olarak kavramsal bir boyut kazandırmaktadır. Metafor bir yandan somut ve soyut kavramların anlamını derinlemesine belirgin ve canlı bir boyut kazandırırken diğer yandan sanatçı için hayatı açıklamaktadır. Çünkü metafor sanatçıların nesneyle kurdukları bağın merkezinde yer ediniş imgelem dünyasını temsil etmektedir. Henri Delacroix şöyle söyler, “Bilgin yaşam bilimle açıklanırken sanatçı için yaşam sanatla açıklanır.” (Timuçin, 2008, s.7).

Buradan hareketle sanatçının yaşadığı çevre ve o çevreyle kurduğu aidiyet bağı, temsili nesnenin diyalektiği denilebilir. Kelimelerin yetersiz kaldığı halde, algılama ve zihin sürecinde sanatçının felsefesine göre düzenlemiştir. Yapısal bir bütünlük ortaya koyması bakımından mündemiştir. Temsil kavramı sanatçının yapıt oluşturma esnasında ve aynı anda bireysel ifade etme iradesi olarak düşünce ve duygu açısından yani kendi anlayışları üzerinden eseri oluşturmuştur. Sanatçının özelliği yapıt çıkış noktasının sanatsal ifadesi olmaktadır. Sanatçının sanatsal faaliyeti kendi var oluşunun arasında bir anlam bağıdır. Aynı zamanda eser ile sanatçı arasında temsili ifade sürecinin ele alınması, bazı zamanlarda sanatçının yaşadığı çevreye karşı hissettiği aidiyet hissidir. Çevresel faktörler bireyi etkileyerek kültür, kimlik hatta yaşam şartlarının oluşumunu belirlemektedir. Sanatçının içkin ve aidiyet duygusu olduğu bu değerler yapıtında metaforik düşünce şekliyle bir görsel öge olarak kullanılmaktadır. Örneğin mağara duvarlarında başlayan sanat, zihin onu resme dökerken, resmedenin aidiyeti, algılama ve kimlik sürecinin somut uzantılarıdır. Yani dış dünyanın görüntüsü bireyin algılama ve zihin sürecinde kavramsallaşarak oluşmaktadır. Örneğin Picasso, sanatçının eser oluşturma süreci için şunları söylemiştir;

Ressam bir sürü şeyi gözden geçirir, sanatın tüm sırrı budur. Ormanda yürüyüşe çıkarım. Yeşil hazımsızlığına uğrarım. Bu duyguyu resme boşaltarak rahatlamalıyım, yeşil renk tüm resme hâkim olur. Bir ressama duygu ve görüntülerin yükünden kurtulmak için resim yapar (Picasso, 2001, s.36).

Picasso’nun bu söyledikleri sanatçının çevresiyle yaşadığı aidiyet duygusuna işaret etmektedir (Picasso, 2001, s.36).

Sanatçı sanat yapıtını yaratırken aynı zamanda bireysel kimliğinin ifadesini yaratmaktadır. Heidegger, eser ile sanatçı arasındaki bağı şöyle ifade eder;

Sanat yapıtı sanatçının eli ve etkinliğiyle yaratılır. Onun kimliği neyle ve ne zaman ortaya çıkar elbette yapıtıyla, zira yapıtın bir ustayla itibar kazanması demek sanatçının ustası olarak bir sanatçının öncelikle o yapıtın sayesinde doğması demektir. Sanatçı sanat yapıtının kökeniyse, yapıt da sanatçının kökenidir (Heidegger, 2004, s.161).

Bu sebeple bir eylemin sanatçının benliğinin toplamı olduğu sonucuna varılmıştır. Diğer yandan sanatçının temsili sade eserinin ortaya çıkardığı anlam üstünden değildir. Aynı zamanda toplumu yapıtı oluşturan toplumsal koşullar üstünden işlemektedir. Bu sebeple temsil edilen, sanatçının yaşadığı çağın kültürel, felsefi, ekonomik belirleyicileri olarak çevresinin iz düşümü olduğu söylenmektedir. Sanatçının aktarımını temsil üstlenmektedir. Temsil hem sembolik hem dolaylı olanı kapsamaktadır. Bu anlamda da öznel tavır içermektedir. Bazen de sanatçının benliğinde metafizik bir algılama sonucu da denebilmektedir.

Metafor, imge ve temsil.

Görüntüler, duyu organlarımızdan aldığımız izlenimlerin ve bilgilerin zihinsel temsilleridir (Kılıç, 2008, s. 2). Yaşadığı çevreden insanın iç dünyası büyük ölçüde etkilenmektedir. Görülen herhangi bir nesne kişinin iç kişinin dünyasında anlamlanarak imgeyi oluşturmaktadır. İmge, dış faktörlerden kaynaklı zihni bir görüntüdür. Bu duruma göre imgeler, insan aklının yaratıcı kuvveti sayesinde meydana gelip sembolleşmektedir. İnsan hafızası duyularla her şeyi imgeleştirme yetisindedir. (Bayav, 2009, s. 110). Burada yapılan tanımlamada dış dünyadan algılanan bir nesnenin öznel deneyimlerin bir sonucu olarak hafızada yer edinen algılama şeklinin bir parçasıdır olmaktadır. Görseller, dünyanın algısını ve tasarımını görsel olarak tasvir ettikleri için çok önemlidir. Görsel düşünmeyle meşgul olmak ve görsel tasarımı kullanmak, insanlar tarafından eski çağlardan beri uygulanan temel bilişsel aktivitelerdir. Bir sanat eserinin algılanması sürecinde duyu ve duysal yetenekler çok önemlidir. Algılanan nesne beyinde resim olarak depolanır (Bayav, 2009, s. 107). Sanat eserinin oluşumundaki ilk malzemeler, sanatçının dünyayı algılayarak zihninde oluşturduğu imgelerdir. İmge, zihinde bazı imajların ortaya çıkmasına etken olan çizgiler bırakmaktadır. Sembolde fonksiyon olarak çok anlamlılığı ve evrensel boyutta olması açısından imge kadar önemlidir. İmge zihinsel bir süreçken sembol ise nesneleri somut şekilde tanımlanmasına olanak sağlamaktadır. Nesnelerin izlenimi sonucu zihinde yaratılan imgeler bireyin aynı zamanda dünyayı nasıl tasarımılayıp algıladığını göstermesi açısından önem arz etmektedir. İmge, insana resim sanatında derin bir gerçekliği gösterip farklı dünyalar sunmaktadır. Sanatçının zihni bir dünya görüşü içinde anlam bulur ve bakış açısının sahnesi üzerinde biçimlenmektedir. Baker'e göre;

İmgelerde bir bakış açısının ürünüdürler. Dünyaya karşı bakışın sonuçlarıdır. Diğer taraftan kitle kültüründe imgelerin ürettiği bakış açıları ideolojiler adı altında belli dünya görüşlerini derece derece değişken bir şekilde sunulmasını sağlamaktadır (Baker, 2014, ss.18-19).

Diğer taraftan sanatsal imge, gündelik dille ifade edilemeyen herhangi bir düşünceyi ve o düşünceyi temsil eden nesne ile karmaşık yoldan ifade etme fonksiyonuna sahip olmaktadır.

Nitekim imgenin temel fonksiyonu anlamını iletebilmek adına sanat oluşumunda çağrışımsal olarak görsel göstergedir. İmgelerde kelimeler gibi tek başlarına anlam taşımaktadırlar. İmgeler genel olarak nesnesine yani modeline indirgenirken temel düşünce, onun temsil etmekte olduğu nesneyle andırılması veya benzer olmasından kaynaklı olmaktadır. (Sümer, 2014, s. 25). İmgenin pozisyonu ona çağrışımsal gelen imgenin karşılığı olmaktadır. Düşünce dış dünyanın tezahürlerinden kaynaklanmadı, aksine temsilini dış dünyadan aldı. Belli ki bu fotoğraflar soruşturmanın ilk aşaması değil, sonucu. Baudelaire, romantizmi kendi benliğinin ötesinde arayan bireylerin yanlış yönlendirildiğini savunuyor. Yine de romantizmin özü dışarıda değil içeride aranmalıdır. Bu ifadeyle görüntünün kökeninin kişinin gözlemlediği ya da gözlemlendiği dış çevrede değil, bireyin iç derinliklerinde olduğunu öne süren sembolist yaklaşımın temel ilkelerini oluşturdu. Bu nedenle görüntü, fiziksel dünyanın bir tasvirinden ziyade bilişle ilişkilendirilir (Gürsoytrak, 1996, ss. 5-6). Burnett, beden ve zihin incelemesinde karşılaşılan pek çok bilinmezliğin merkezinde imgelerin yer aldığını söylemektedir (Burnett, Akt. Pular, 2007, s. 20).

İmge olağanüstü ve içsel niteliklere sahiptir. Dış dünya zihinde nasıl yansıma bırakmaktaysa imgelerin etkileşime girerek yaratıcı odaklarla bu zihinsel süreci dışa vurduğu görülmektedir. Düşünme gücü imgelerle sarmalanmıştır. Metafor imgelerin dünyaya açılan penceresi olarak, algılama ve düşünme ile ilgili spekülasyonlara bulaşmaktadır. İmgeler görsel deyişle karmaşık bir yapıya sahiptir. Görsel imge aynı anda bir iletişim sürecini ifade etmektedir. İmgelerle görsel iletişim, genel iletişimden farklıdır. İmgeler, kendisini izleyen, bakan, seyirciye bir şey çağrıştırmayı, inançlarını, duygularını canlandırması ve harekete geçirmesi konusunda önemli bir yaratıcı güç olarak düşünülmektedir. İmge metaforik, algılama ve bilişsel süreçle ilgilidir. Davidson “Metaforların imge gücüyle düş dünyamızı zenginleştirilmesi, imge ve metafor arasındaki güçlü bağdan kaynaklanmaktadır” (Davidson, 1997, s. 86) demiştir sanatçı metaforik düşünür, düşünce ve duygularını sembollerle, imgelerle ifade eder hale gelmiştir. Sanat yapıtı sanatçının öznel dilidir. Sanatın dili var olan materyali tekrardan şekillendirirken, olguları metaforlar aracılığıyla kendine nesne yapan, yeni kalıplar içinde sunan öznel bir yapıdır. (Poyraz, 2011, ss. 17-25).

Sanat eseri dille bağlantılıdır. Metafor, görsel bir dildir. Sanatçı, sanat dili olarak duysal, beyinsel, algısal veya herhangi düşünce ve bilincin şeklini somutlaştırarak sanat yapıtıyla dışa vurmaktadır. Zihni bir süreç olan imge, tarih boyunca insanların izlenim, düşünce ve duygularının göstergesi olarak herhangi bir nesneyle dışavurumun sonucu olarak bilinmektedir. Bazı imgeler temsil ettikleri şeyle belge niteliği taşımaktadır. Bir nevi düşünce edimi olarak da ifade edilebilir. Bir imge olan el, resim yapma yeteneğinin keşfinden bu yana,

sanatçılar doğal olarak ellerinden, çizen, fırçayı tutan, yazan bu sihirli yaratılış enstrümanından etkilenmiştir. Eller yaratmayı ve emeği simgeler bu sebeple resim sanatında anlamı kuvvetlendiren bir imgedir. Elleri sayesinde insanlar dünyayı kavramsallaştırma eğiliminde olmaktadır. Aristoteles'in söylediği gibi, eller yaratım aracıdır: ruh, ellerin hareketi ile maddi duruma gelmektedir. Elin ruh ile ilişkisi derin bir boyuttur yani eller bedenle birleşik olduğu halde bedenden ayrıdır. Ruhani biçimdir. Eller, ruhun işlevini duyum ve hareket biçiminde belirlemektedir. İnsan elleri aracılığıyla düşüncesini dışa vurur. Eller düşünceleri sağlayan prensip olduğundan dolayı onsuz hiçbir şey düşünülemez. Çünkü insan elleriyle temayüz etmektedir. Eller anatomik biçimi kadar karmaşık ifadesi, sanatçıların ilgisini çeken bir konu olmuştur. Sanatçılar elleriyle oluşturup ebedileştirdiği yapıtlarıyla çeşitli anlamlar iletebilirler. Sapanın sapını tutan eller, kişinin zekasının ve ruhunun sağlam bir uzantısı olarak hizmet eder. Hayatta kalmak için geçim, kendini savunma ve hijyen gibi temel fiziksel gereksinimlerin yanı sıra, insanlar aynı zamanda duygularını ifade etmek ve içsel varlıklarını beslemek gibi derin ruhsal istekler de yaşarlar. Dolayısıyla bu ihtiyaçların karşılanması için aktif olarak yöntemler izlemişlerdir. Bu yollar öncelikle sanatsal çabalara yol açar. Nesneleri kavramamızı ve manipüle etmemizi sağlayan hayati organlarımız olan eller, aynı zamanda duygu ve fikirlerimizin ifade edilmesi ve iletilmesi için somut bir kanal görevi gören sanatsal çabaların gerçekleştirilmesinde de birincil araç olarak büyük önem kazanmıştır (Özdemir, 2014, s. 1). Özdemir'in söylediği gibi sanat icrasında da çok önemli enstrüman olarak eller, sanatçının ifade etme yetisi ve bakış açısına göre her akım ve dönemde olduğu gibi farklı kılıflarla kendilerine yeni bir anlam ve bilinç bağlayarak şekillenmektedir. Sanat yapıtı ve sanatçı ilişkisi tıpkı elin ve ruhun ilişkisi gibidir. Sanat eseri yaratıcısı ile derin bir bağ kurmaktadır. Sanatçının benliğinin, imgelem dünyasında dışavurumunun bütünüdür. İfade ve imge birbirinin devamıdır. İzlenimin ifadeye çevrilmesinde büyük bir etkidir.

Metafor, simge ve biçim.

Sanatsal yetenekler kültürel eğilimlerin gelişimini meydana getirmiştir. Ellerin sanatta fonksiyonu ve ifadesi farklı kültür ve toplumda başka anlamlarla şekillenmiştir. Eller insanın düşünce ve duygularının görsel olarak aktarmasında büyük bir rol oynamaktadır. Buna bağlı olarak zengin sembolik bir dil olan elin, anlam şeklinin kuvvetinden yararlanmak için bu sebeple dikkat çeken hususlardan olan sembol kavramına değinilmeye çalışmaktadır. TDK'ye göre sembol; “duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne, işaret, simge” şeklinde tanımlamaktadır. Sembol, evrensel olarak çok daha geniş bir kullanım alanına ve fonksiyonel anlama sahiptir. Bu sebeple çok fazla başvurulmuş bir anlatım yöntemidir. Tarih öncesi çağlarda insanlar iletişim kurmak için düşünce ve duygularını türlü yollarla anlatmışlardır. Bunların en

bilindik olanı semboller aracılığıyla ifade edilmiştir. Sembolün değişikliği, kültürel, ekonomik ve toplumsal olaylara göre değişmektedir. Anlam ile nesne arasında bağ kurulmasına sembol aracılık etmektedir. İnsanın düşünce ve duyguları sembolleri etkilemektedir. Sembol düşünce ve anlam açısından bağ kurup, düşüncenin niteliklerini somut veya soyut olarak betimlemektedir.

Semboller, bir kavramı, fikri, olayı veya somut ya da soyut nesneyi ve onun özelliklerini temsil eden, bir nesne ile onun anlamı arasında bağlantı kurmaya hizmet eder. İletişimde mesaj iletmek için kullanılırlar ve aynı zamanda matematik ve kimya gibi bilimsel disiplinlerde veya haritalar bağlamında başka şeylerin temsili olarak da işlev görürler. Bu semboller evrensel nitelikte olmakla birlikte tek tek semboller olarak ya da küçük bir grubun parçası olarak da görülebilmektedir (Özdemir, 2014, ss. 19-20).

Semboller temsil ettikleri anlamlar ve üstlendikleri roller aracılığıyla toplumsal değer yargılarına, inanç sistemine, iletişime ve kültürel yapıya ilişkin bilgiler aktarırlar. Tarih boyunca sosyal çağrışımlara sahip semboller, eski çağlardan beri varlığını sürdürmüş ve insanlığın ortak bilincindeki temel önemini korumuştur. Her sembol, kökeni veya ulusal önemi ne olursa olsun, temsil ettiği anlamların ve onunla birlikte gelişen kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılmasında bir kanal görevi görmektedir (Aydoğan, 2019). Sembol bir görsel iletişim biçimidir. Böylece herkesin anladığı dili temsil eder. Ayaydın'ın tanımı şu şekilde: Görseller evrensel bir dil oluşturur ve her sanat dalının kendine özgü bir dili vardır. Görsel sanatların kendine özgü bir görsel sözlüğü vardır. Ayaydın (2012) bu dili bir görsel simgeler sistemi olarak tanımlamaktadır (s. 259).

İnsan zihni sembolik temsilin kullanımı yoluyla çalışır. Sembollerin kullanımıyla anlama ve tutarlılığa daha kolay ulaşılabilir. Sembol ve anlamların sanatçının form ve renkleriyle birleşmesi eserin ortaya çıkmasını sağlar. Bu tür sembolik sanat, duygu ve duygulardaki değişimlerin temsili olarak nitelendirilebilir (Gezen & Yazar, 2018, s. 563).

Sembol, evrensel olarak tanınan ve tüm bireyler tarafından anlaşılan, belirli bir kavramın yerleşik bir temsilidir (Bilgegil, 1980, s. 164). "Bir sembol, şiirde olduğu gibi, hayal gücüyle algılanan bir temsil olabilir ve hatta soyut kavramlar bile, eğer dikkat çekici bir unsuru varsa, sembol olabilir." (Tillich, 2000, s. 15).

Bundan dolayı sembol aynı zamanda soyut olanı kapsamaktadır. Çünkü semboller duyusal şekil olarak zihinsel kurgu da olabilmektedir. Çok katmanlı olan sembol somutlaştırıldığı zaman takdirde geçerli olabilmektedir. Fakat Cassier, sembolün sade somut olanı içine almadığını savunmuştur. "Sembol kendi içine yerleştirilmiş olan görünüşün dünyasını temsil eder. Ama bu görünüş dünyası da kendine ilişkin gerçek zorunluluğu ve asıl

hakikati kendinde taşır. İfadenin içinde artık duyusal ve zihinsel olan birbiri ile karşıt durumda değildir.” (Cassier, 2011, ss. 174-175).

Sembol, sembolik ifade ya da dil olarak hemen bütün edebi, dini, sanatta ve felsefede var olan ve başvurulmuş büyük bir anlatım ögesidir. Sembol evrenseldir. Bir şeyi aktarma anlamlandırma hatta sürdürülebilirliği ve kültür oluşturmaya açısından önemli bir yerdedir. Sembol türlü şekillerde olan nesnelerin çağrışım ya da biçimleri aracılığıyla anlatılmak istenen halidir. Bir kavramı başka bir kavramla açıklamak metafor iken, bir şeyin başka bir şeyi temsil etmesi sembol olarak görülmektedir. Buradan hareketle sembolün kuvvetli bir metaforik anlam taşıdığı sonucuna ulaşılmaktadır. Diğer taraftan sembol ve metaforun fonksiyonunu anlaşılmasını sağlayan olgu, ortak alanda kurduğu benzerlikler olduğu söylenmektedir. Fakat metafor hem sembolün biçimini hem de kavramları, sanatçının yapıt oluşturma esnasında gündelik dille ifade edilmeyen fakat sezgisel yolla duyumsamaya yarayan genel bir fonksiyona sahiptir. Özellikle el figürünün işlevleri ve anlamı sanatta sembolik bir unsurdur. Sembolik bir unsurun şekli kavram olarak ne olursa olsun çağrışımsal yöntem kullanarak etkili bir alan oluşturur. Sembolün içeriği şeklini etkilemektedir. Şekil sembolün niteliklerini işlevsel hale getirmektedir. Görsel bir metafor, genel haliyle birbiriyle bağlantısı olmayan iki (ya da daha çok) görsel unsur arasında belirli bir benzerlik, ilişki ya da analogi öneren bir görüntüye sahiptir. Bu genel olarak daha iyi bilinen sözel metafor kavramıyla kabaca karşılaştırılabilir bir şekilde işlev görür, fakat her zaman değil ve görsel metafor, kendine özel özelliklerin çoğunu geliştirmektedir. Kavramsal bir metaforun sözel olmayan bir düzenlemesidir. Noel Carroll’un tanımladığı gibi, görsel metafor, ‘uyumsuz’ (genellikle bir araya getirmesi imkânsız) öğeleri ‘homospatik olarak birleştirmiş’ bir görüntüde tasvir ederek seyircide ‘içgörülerini harekete geçirir’. Dahası, optik mecazlar tipik olarak seyircinin efsanevi yaratık, bir tanrı, ilginç bir şekilde ortaya çıkan nesne ya da benzeri gibi önceden bilinmeyen gerçek bir varlığın temsilini değil sezgisel değere sahip olduğunu fark etmesi için tasarlanmıştır.

Görsel sanatın biçimsel, biçimsel ve teknik taraflarını (yüzey, kompozisyon, renk, kurgu kesimleri, boya işleme, bağlam, yerleştirme vb.) oluşumların görsel iletisini taşıyan bir araca dönüşmektedir. Daha da önemli olanı, bilişsel metafor teorisinin bir takipçisi olarak, görsel iletiyi metaforların somutlaştığı gerçeğini içeren bir fikir süreci ortaya çıkmaktadır. Bütün bunları canlandıran keşif, mecazın fikrin temeli olduğudur, bundan dolayı dil buna bir örnektir, tersi değildir ve çağdaş görsel sanat, farklı, çok ilgi çeken örnekler içermektedir. (Görsel metaforlar filmlerde, reklamlarda daha fazla ortaya çıkmasına rağmen bu çalışmadaki amaç metaforların güzel sanatlardaki, özellikle de çağdaş sanattaki uygulamaları içerisinde ele alınmasını odak noktası yapmaktadır.)

Soyutlama.

Soyutlama, hacim veya yüzey sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak halde sadeleştirilmesidir. (Sözen & Tanyeli, 2011). Keser ise soyutlamayı, “Deneyimin içeriğindeki bir öğeyi, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden yalıtarak tek başına düşünme eylemi. Bir nesnenin özelliklerinden ya da özellikleri arasında ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan işlem. Gerçekte ayrılmayana düşünceden ayırmak” biçiminde tanımlamaktadır (Keser, 2005, s. 34). Bir anlamda sanatçı, verili olanlardan kendisini ayırarak kendini arayan ve kendi gerçekleştirme yollarından biri olarak da sanat yapandır. Yeni olanın kendinden öncekinin yok olmasıyla başlaması sözünden yola çıkarak sanatında bir yıkım olduğu ifade edilmektedir. Bu sebeple sanatçıya ulaşılır ve yıkımı yapan kişi sanatçı olmaktadır. Bu yıkım sanatçının kendini bulmasıyla gerçekleşmektedir. Bundan dolayı sanatçı verili olan her şeyin özünü sorgular ve onda başka bir gerçeklik veya söylem arar. Bu sayede sorun/nesne kendisinden başka bir şekle dönüşmektedir. Uzun lafın kısası kendine verili olandan uzaklaştırılmış, görünenden farklı bir gerçeklik ortaya çıkar ve soyutlama gerçekleşmektedir. İnsan kendisinden bağımsız, hazır bir toplumun içerisinde kendisini gerçekleştirmeye çabalar fakat bu süreç içinde o toplumun üyelerinden biri durumuna gelir ve herkese verildiği gibi ona da kurallar, roller verilir bundan aklına kodlanır. Lakin sanatçı bu kodlamaları aşarak dışına çıkmaya uğraşan kişidir sürekli bir karşıtlık çelişki söz konusu olmaktadır. “İnsan hayatı böyle bir şeydir. Doğar, büyür, ürer ve ölür gidersin. Her evrede kurallar ve görevler vardır.” Hayır, bunun dışında hem evren hem insan için her şeyden, herkesten değişik bir gerçeklik vardır. İşte bu durum sanatçı tarafından soyutlama ile gerçekleşmektedir.

Soyutlama içtepisinde, kendi kendinden vazgeçme içtepisinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür. Soyutlama içtepsi, burada özdeşleyim ihtiyacında olduğu gibi, bireysel varlıktan kaçma içtepsi olarak değil de zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüfünden, genel organik varlığın görünüşteki keyfilikten kurtulma içtepsi olarak kendini gösterir (Worringer, 1983, s. 31).

Gözle görülmeyen bir gerçekliğin oluşturulması. Sürekli olarak sanat için dillendirilen bu oluşturmanın matematik ile benzerlikleri bulunmaktadır. Matematikte (Geometride de) her şey soyut bir şekildedir. Evrendeki her şey sayısal bir sistem üstünde varsayılmakta veya açıklanmaktadır. Sanatçı da ispata gerek olmadan, duyuları aracılığıyla nesneleri soyutlamaktadır. Worringer soyutlama ihtiyacını ve soyutlamayı şu şekilde ifade etmektedir:

Geometrik çizgi, doğal objeden, doğal bağlam içinde bulunmamasıyla ayrılır. Şüphesiz geometrik çizginin özünü yapan şey, doğaya ait bir şeydir. Mekanik güçler doğal güçlerdir. Ama onlar, geometrik çizgi ve geometrik biçimler halinde doğal bağlamdan ve doğal güçlerin değişik görünüşlerinden dışarıya alınırlar ve kendi başına kavranırlar (Worringer, 1983, s. 28).

Burada karşı karşıya konulması gereken şey, soyut sanat ve sanatta soyutlama kavramlarıdır. Soyut sanatta olduğu üzere figüratif olmayan gerçekleştirmeler, soyutlama ile farklı şeylerdir. Bir varlık veya obje soyutlandığı zaman, tanımlanabilir bir biçim ortaya çıkarabilmektedir. Fakat ayrıştırıcı olan nokta soyutlama sonrası gerçekleşen obje, form veya varlığın kendisini göstermez, kısacası form değişir, öze ait farklı bir şekle dönüşür. Brancusi'nin "Boşlukta Kuş" adlı heykeli, soyutlamayla ilgili netlik kazandırmaktadır. Brancusi'nin ifadesi, sanatçının düşüncelerinin kuş ile birleşerek, kuşun soyutlamasıyla özünde olan uçmak ve hıza ulaşan heykelini anlatmakta ve soyutlamaya örnek vermektedir. Artık heykel sanatçının gözünden kuş olmaktan çıkmaktadır, özüne ait biçime dönüşmüş ve süjeyi kuşa bu yönüyle yaklaştırmak için çabalamaktadır.

Hayatım boyunca yalnız uçmanın esasını aradım, uçmak bu ne mutluluktur. Bir çocuk gibi her zaman gökyüzünde ağaçlar arasında uçmayı hayallerdim. Her zaman bu arzuyu sakladım. Kırk yıldan beri kuş yaparım. Bunlarla anlatmak istediğim kuş değildir. Vermek istediğim uçuştur, hızdır (Brancusi, Akt. Atalay, 2007, s. 106).

Şekil 19

Brancusi, Kuş, 1923



(Atalay, 2007, s. 106)

Kültürel kimlik ve tekrar.

Kültür ve kimlik kavramları arasında güçlü bir etkileşim vardır. Bu sebeple bu kavramın net bir tanımını yapmak neredeyse imkansızdır. Birçok düşünür kültürü tanımlamak adına uzun yıllar uğraşmıştır, fakat kültür kavramı ortak bir görüşle; toplumu oluşturan bütün kişilerin arasında dil, din ve ahlak birliği olarak tanımlanmaktadır. Bir toplumun kültür taşıyıcılığı yalnızca örf ve adetlerle değil, o toplumun el sanatları ve müzik birikimine de bağlıdır. Toplumdaki ağıtlar, maniler, sözlü veya sözsüz müzikler, daha önceki toplumların kültürleri hakkında bir fikri olmasını sağlamaktadır. Kimlik kavramı ise, farklı insanlarda ilişkisel etkileşim sonucunda gelişen davranışlar bütünü olarak tanımlanmaktadır. Kimlik kavramı, bir olay karşısında, diğer bireylerin insana verdiği tepkiye bakılarak ve tepkinin yorumlanması ile olmaktadır. Kimliğin sonunun ‘kim’ olması, bu kavramın aslında belirsiz olması ve soru yöneltmesiyle açıklanabilir. Yani karşı taraftan gelecek tepkilere göre, ben kimim? Ve ne şekilde davranmalıyım? Sorularının sorulmasıyla açıklanabilir. (Türkkan, 2011, s. 13) Yukarıda açıklaması yapılan bireysel kimlik kavramı, bazı düşünürler tarafından kültürel kimlik kavramıyla iç içe geçmiş olsa da bazı düşünürler, bu iki kavramın ayrı ayrı incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. Kimlik ve kültür kavramları arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Bu ilişki, toplumların sosyal yapılarının nasıl var olduğu ve şekillendiği ile ilgili birçok bilgi barındırmaktadır. Kültürel farklılığın birey kavramına etkisini toplumsal yaşamda her alanda görülebilmektedir. Kültür kavramı, daha fazla teknoloji gelişmesi, sanatsal etkinlik alanının büyüklüğü, hayat tarzı değişiklikleri gibi toplumsal konuları ele alsa da kimlik kavramı çok daha öznel özelliklerle alakalıdır. Kültür ve kimlik kavramlarını birleştiren kültürel kimlik kavramı ise, insanın doğumdan ölüme kadar hayatta kaldığı süreç içinde kazandığı değerler bütünü olarak ifade edilebilmektedir. Bu değerler, edebi birikimler, ortak dil, gelenek ve görenekler, ulusal semboller, sanatsal faaliyetler gibi düşünülebilir ve bu değerlerin yaratılışında tarihin, dilin ve dinin çok büyük rollere sahip olduğu söylenmektedir. Ayrıca bu değerler, yaşanan sevinçler ve toplumsal hüznlerle beraber de biçim alıp gelişebilmektedir.

Bir toplumun kültürü, o toplumun diğer toplumlardan farklı yapıp, benliğini oluşturmaktadır. Bu kavram için, tarihi ortaklık ve tek benlikle toplanan bir toplumdan söz edilebilir ve bu toplumun paylaşılan kültür odaları ile oluşmaktadır. Aynı kültür paydasında bulunmak, farklı bir söyleyişle dünyada olan her olayı aşağı yukarı aynı şekilde yorumlamak anlamına gelmektedir (Şeylan, 2022, ss. 1200-1202). Kimlik ve kültür kavramları yan yana düşünüldüğü zaman, bu kavramın bireysel olarak kimlik kavramından sıyrılıp, kendine ortak bir din, topluluk, dil gibi özelliklerle gruplara ayırması gerekmektedir. Kültürel kimliklerin en

belirgin özellikleri sürekli olmasıdır. Uzun süreçler sonucu meydana gelir ve diğer nesillere miras yoluyla aktarılmaktadır. (Dalbay, 2018, ss. 161-176).

İmgenin dini olgularla bağlantısı.

Zamanın başlangıcından bu yana ilahi varlıkların sembolü boynuzlu bir haç olarak temsil edilmiştir. Fırtınalı gökyüzü ile varlığın ilahi formu arasında bir bağlantı vardır. 'Dini İnanç ve Düşünceler Tarihi' Mircea Eliade'nin yazdığı bir kitaptır. Bu kitapta, ilahi yaratıkların ideogramlarının önüne yerleştirilen ve ilk etapta yıldızı temsil eden tanımlayıcı işaretin, eski çağlarda insanın göksel bir yapıya sahip olduğunun kanıtı olduğunu belirtiyor. Onun yorumu gökyüzünün bununla aynı şey olduğu yönündedir. Başka bir deyişle, tüm tanrılar göksel yaratıklar olarak kabul ediliyor ve bunun sonucunda da güçlü bir ışık yaydıkları düşünülüyordu. Sahip oldukları korkunç, göz kamaştırıcı güçler, kutsal terörü kışkırtmada özellikle etkilidir. Işığın tanrısallığın en eksiksiz niteliği olduğuna inanılır ve da aynı şekilde tanrısallık durumunda olduğundan o da ışık yayar. İnsanlık tarihinin hükümdar başlangıcından bu yana, en güçlü iki ulusun temsilcisi ve sahibi konumunda olan iki farklı insan grubu olmuştur. Bunlardan diğeri yönetici, birincisi ise din adamlarındandır. Bazen yetki sahibi olanlar tüm gücü kendilerinde toplamak isterler ve bunu meşrulaştırmak için iradenin kendilerine Allah tarafından verildiğini ve kendilerinin Allah'ın vekili olduklarını iddia ederlerdi. Kralın sahip olduğu devletin birkaç farklı sembolü vardır. Dolayısıyla bu imgelerin ya da simgelerin çoğunluğu Tanrı, evren ve evrenle ilişkilendirilir. Bunun sebebi Allah'tan aldıkları güçle hem devleti hem de Allah'ı temsil etmeleridir. Ayrıca hükümdarlığın resim ve sembolleri ile dinsel gücün amblemleri arasında da güçlü bir ilişki vardır.

Örneğin eski Mezopotamya uygarlığında sanat konusu sıklıkla hükümdar, onun akrabaları ve bizzat tanrılar tarafından düşünülürdü. Yalnızca Fransa, Güney İtalya ve İspanya'da bulunan mağara resimlerinin aynı zamanda dini içerikli en eski tasvir biçimleri olduğuna inanılıyor. 3000 yılları arasında M.Ö. Bu dönemde tasvirlerin belirgin anlamlarında bir dönüşüm ancak M.Ö. 9000'de gerçekleşti. Fransa'nın Cantabrian bölgesinde keşfedilen mağara resimleri, genellikle Paleolitik dönemin dini evresiyle ilişkilendirilen ilk keşifler olarak kabul ediliyor. Resimler mağara açıklıklarından oldukça uzakta keşfedildiğinden, mağaralar bir tür tapınak olarak görüldü ve tasvirler, burada yaşayanlar arasındaki Şamanizm uygulamasıyla ilişkilendirildi. Tarih boyunca çeşitli coğrafyalarda dini tasvirlerle kaynak olan Şamanizm, bazı bilim adamları tarafından bir din olarak tanımlanmış; ancak genel görüş Şamanizm'in bir din değil, Kuzey Asya toplumlarının dini duygularını kapsayan ve diğer dünya canlıları üzerinde hüküm süren bir tür tarikat olduğu yönündedir. Halkın çoğunluğunun benimsediği görüş budur. Her tür Şamanizm, insan, tanrı ve onları çevreleyen doğal dünya arasında bir bağlantı olduğu

kavramıyla karakterize edilir. Bu inanışa göre insanların, tanrıların kontrolleri altındaki ruhlar aracılığıyla etkilendikleri söylenmektedir. Her tanrı, çeşitli malzemelerden hazırlanmış nesneler kullanılarak tasvir edilmiştir. Bunların altından, keçeden veya herhangi bir sayıda farklı malzemeden yapılmış olması mümkündür. Yunanlılar ve Mısırlılar gibi bazı eski uygarlıklar, resmin mistik bir güce sahip olduğuna inanıyordu. 787 yılında İznik'te yapılan ikinci konsülde, aziz tasvirlerinin hastaları iyileştirme ve mucizeler yaratma gücüne sahip olduğu yönünde hükümler verildi. Bunun nedeni Bizans halkının ikonalarda gösterilenlerin gizemli varlığına bu kadar güçlü bir inanç duymasıydı.

Pek çok dini sistemin temel amacı, taraftarlarına hem bu dünyada hem de ahirette mutluluk bahşetmektir. Yaygın bir fikir, Tanrı'yla veya O'nun tezahürleriyle, ayrıca onu temsil eden öğelerle veya sembollerle ve Tanrı'nın yarattığı evrenle birleşmektir. Dinler, insanlığın düzensizliği içinde düzeni sağlamak için kendi zamansal ve mekânsal çerçevelerini tasarladılar. Bu amacı iletme veya gerçekleştirmek için kutsal alanlar ve tapınaklar inşa edildi. Bu mekanlar, normal mekândan ayrı, ayrı varlıklar olarak organize edilen somut alanlar olarak algılandı. Din alanındaki düşünceleri temsil eden her türlü sembol, eser, tasvir veya şekil, dinsel gücün imgeleri olarak kabul edilir (Çoruhlu, 2006, s. 110).

Resim, Asya ülkelerinde Maniheizmin hızlı büyümesine önemli katkılar sağlamıştır. III. yüzyılda İran'da ressamlık yapan Mâni Asya'da gelişen bir din olan Maniheizm'in kurucusudur. Bunun kanıtlarına Türkistan'ın mağara manastırlarında da rastlamak mümkündür. Bu mağarada Buda'nın hayatından pasajlar ve azizlerle ilgili efsaneler bulunmaktadır. Dini yaymak için kullanılan duygu ve imgeler, doğuda Budizm, batıda ise Hristiyanlıkla ilişkilendirilenlerle kıyaslanabilir niteliktedir. VIII. yüzyılda Uygurlar tarafından resmi dil olarak kabul edilen Maniheizm bu dönemde en parlak dönemini yaşamıştır.

Orta Asya kültüründe görseller de kelimeler kadar önem taşıyordu. Resimlerin önünde hikayeler anlatmak dini olaylar sırasında yaygın bir uygulamaydı ve kelimeler ve resimler birbirini tamamlayacak şekilde birlikte çalışıyordu. Bu bakımdan gerçekler dikkate alındığında dini resimlerin dini edebiyatla karşılaştırılabileceğini ileri sürmek mümkündür (İpşişoğlu, 1985, s. 12).

İpek veya kâğıt üzerine rulo boyama, VII. yüzyılda Tun-Huang'da yeni bir sanat formu olarak ortaya çıktı. Bu, o dönemde sürmekte olan Orta Asya tapınak resminin doğrudan bir sonucuydu. Bu noktadan itibaren Çin'den İran'a kadar tüm göçmen kabilelerde dini, dramatik ve destansı metinlerin tartışıldığı toplantılarda tomar boyama uygulaması yapılmaya başlandı. Aynı dönemde karakalem tabloların da ortaya çıktığı görülmektedir. Kara Kalem'in hikâye metinleri yazıya geçirilmediği için günümüze ulaşmamıştır. Anlatım boyunca sadece ana

karakterleri görüyoruz. Birçok dinden şamanlar, Budist rahipler, gezici dervişler ve Türkler, Hintliler, Moğollar gibi çeşitli kavimlerden göç etmiş insanlar bu kategoriye dahildir. Bunların yanı sıra kimliği bilinmeyen bir tanrıya kurban sunan hayali devler, cinler ve şeytanların da önemli rolleri vardır.

Kara Kalem'le ilişkilendirilen iblisler, ana akım inançların desteklediği etik perspektiflerden temelde farklı olan animistik bir inanç sisteminden türetilmiştir. Dolayısıyla Budizm'in hayırsever ve kötü niyetli varlıklarıyla, Hristiyanlık ve İslam'ın göksel varlıkları ve kötü yaratıklarıyla hiçbir benzerlikleri yoktur. Bu iğrenç varlıklar pagan fantezisinin ürünleridir. Burada tasvir edilen inanç sistemi, Orta Asya'da yaşayanlar arasında yaygın bir din olan Şamanizm ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilebilir (İprişoğlu, 1985, s. 88).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sanatsal Yaratım Süreci ve Tekrar

Nokta ve Tekrar

Türk Dil Kurumu sözlüğünde nokta çok küçük boyutlarda işaret, benek olarak tanımlanmaktadır. Grafik, Resim gibi görsel sanatların dışında fizik, dilbilgisi, matematik, geometri gibi bilim dallarında da nokta kavramının değişik tanımlarıyla karşılaşılmaktadır. Örnek olarak; Fizik biliminde, kırılma noktası, donma noktası, erime noktası, sapma noktası gibi olayların gerçekleşme anını belirtmektedir. Geometride ise iki çizginin birleştiği yer olarak kullanılmaktadır. Dilbilgisindeki üst üste iki nokta ve tek nokta gibi noktalama işaretlerinde kullanılmaktadır. Bu tanımlamalar görsel anlatım unsuru olan noktayı tanımlamaktan çok uzaktadır. Latife Gürer, görsel anlatım unsuru olarak noktayı şu şekilde tanımlamaktadır; Ufacık bir nokta, göze giren görsel bir uyarıyı temsil eder ve bir başlangıcı simgelemektedir. Bir nokta yalnızca zamansal bir referans olarak değil, aynı zamanda mekânsal bir işaretleyici veya belirli bir coğrafi konum olarak da hizmet eder. Bir nokta, iki çizginin tam kesişme noktasının sembolik bir temsili olarak tanımlanabilir (Gürer, 1990, s.24).

Noktalar ve diğer disiplinlerdeki anlamları estetik kaygılardan yoksun olduğu için görsel sanatlardaki nokta kavramıyla benzerlik göstermemekte ve dolayısıyla görsel anlam taşımamaktadır. Abdullah Demir'e göre bu açıklamadaki noktanın görsel bir anlamı yok. Lekenin boyutu, küçültülmüşlüğü veya renk tonu bu bağlamda önemsizdir. Bilimsel tanımına göre nokta, belirli bir konumun kesin göstergesidir ve hiçbir yöne sapmaz. Referans (Demir, 1993, s. 2) verilmektedir. Geometrideki nokta kavramı resimdeki nokta kavramından farklıdır. Kandinsky, sanat eserindeki noktanın kökenini, alet ile basit düzlem olarak bilinen düz yüzey arasındaki ilk çarpışmanın sonucu olarak tanımlıyor. Kâğıt ahşap, kanvas, alçı ve metal gibi malzemelerin tümü temel yüzey işlevi görebilir. Kullanılan araçlar arasında kurşun kalem, kalem, tükenmez kalem, gravür noktası ve diğerleri bulunur (Kandinsky, 1926, s. 28).

Resimde noktanın biçimi, büyüklüğü ve birbirleriyle olan ilişkilerinden boyut, aralık, ton, yön, sıklık değerleri gibi özellikleri belirleyici olmaktadır. Noktanın algılanması tamamıyla çevresi ve bulunduğu yerle bağlantılıdır. Nokta bulunduğu çizgiyle orantısal bir ilişki içerisinde ve nokta olarak algılanması bulunduğu çizgide kapladığı alana bağlı olmaktadır. Bu alanın çok kolay bir şekilde fark edilebilecek kadar küçük olması gerekmektedir. Noktanın etkisini değişik büyüklükteki yüzeylerde farklılık gösterecektir, geniş bir alanda ufak bir nokta

olarak algılanırken çok daha küçük bir alanda olduğu zaman hem daha büyük görünecek hem de nokta olmaktan çıkıp fona ve lekeye dönüşecektir. “Görsel anlatım ögesi olarak nokta; bulunduğu yere göre küçük ve merkezi nitelik gösteren dairesel benek veya lekelerdir” (Demir, 1993, s.2). Bir grup insana yüksekte veya uzaktan bakıldığı zaman hareket eden noktalar olarak algılanabilirler. Bakılan konum ve insanlardan oluşan grup arasındaki mesafe azaldıkça kendi şekillerini kazanarak nokta olarak değil de insan olarak algılanabileceklerdir. Benzer bir şekilde dünyaya uzaydan bakıldığı zaman, varlıklar dünyası içinde sonsuz ve karanlık bir boşlukta başka gezegenlerle birlikte bir nokta olarak görülecektir.

Noktanın özellikleri.

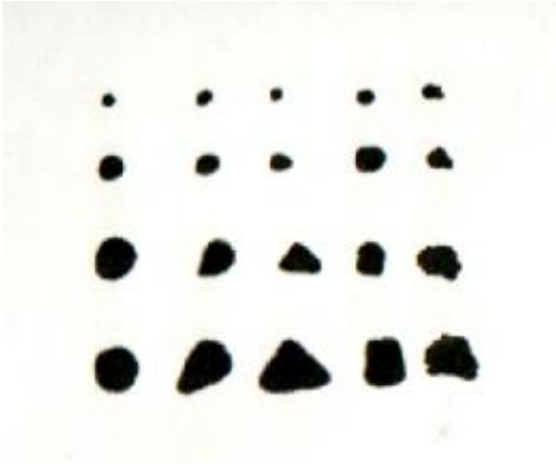
Nokta, resim dışında, seramik, heykel, grafik tasarım gibi diğer alanlarda da sık sık karşılaşılan bir görsel elemandır. Nokta tüm bu alanlarda farklı biçim ve amaçlarda kullanılsa da göstermekte olduğu yapısal özellikler benzer olmaktadır. Kandinsky, bir noktanın düzlemde belirli bir yer kaplaması için, kendini gösterdiğinde belirli bir orana sahip olması gerektiğini belirterek bu kavramı açıklıyor. Ayrıca kendisini çevresinden farklılaştıracak belirli sınırlara veya yapılara sahip olması da önemlidir (Kandinsky, 1926, s.28). Sanat eseri, noktanın özelliklerini biçim, ritim, boyut, hareket ve yön açısından analiz etmektedir.

Biçim özelliği.

Nokta, gerçekte şekil olarak yuvarlak ve boyut olarak küçük olarak tanımlansa bile daima kusursuz bir daire biçiminde olmak durumunda değildir. İlgiyi üstüne çektiği sürece daire şekline yakın nokta etkisi veren değişik formlarda olabilmektedir. Burada önemli olan kavram mesafedir ve herhangi bir şeklin noktasal bir etkiye sahip olmasında uzaklığın etkisi büyüktür. Görsel algının hudutları içinde kalan şekiller kolay bir şekilde algılanırken, görme alanı dışında kalan şekiller yalnızca siluet olarak algılanmaktadır. Bu mesafe arttıkça form mekânda bir nokta gibi algılanmaktadır. Bazı durumlarda daire, üçgen, kare ve çokgenler gibi geometrik öğeler de bulundukları alan içinde gözden uzaklaştıkça, sertliğini kaybederek köşeleri yumuşar ve noktasal bir etki verebilmektedir. Noktanın formuna bakış açısını şu şekilde ifade ediyor: "Nokta sivri ve üçgene yakın bir şekle sahip olabilir." Alternatif olarak, sınırlı hareket ihtiyacından dolayı kare bir konfigürasyon benimsenebilir. Kandinsky (1926), bir nesnenin sivri uçlu olması durumunda çıkıntı yapan bileşenlerin boyutlarının değişebileceğini ve birbirleriyle ilişki içinde olabileceğini belirtmektedir (s. 31). Kandinsky'nin söz ettiği nokta şekilleri, ancak çok küçük boyutlarda olduklarında nokta olarak değerlendirilebilirler. Boyutları büyüdükçe biçim özellikleri öne çıkacaktır ve nokta özelliğini kaybedecektir.

Şekil 20

Geometrik Biçimli Nokta



(Semih Kaplan)

Şekil 21

Nokta Örnekleri



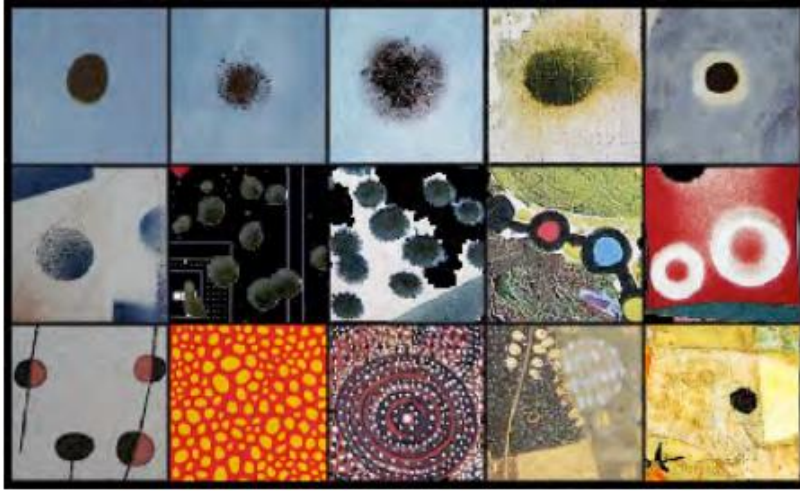
Wucius Wongda noktanın en bilinen şeklini kompakt, basit, yönsüz ve köşesiz daire olarak tanımlamaktadır ve Kandinsky'nin de bahsettiği gibi nokta düzensiz bir biçime sahip olabileceği gibi üçgen, oval ve kare de olabileceğini söylemektedir. Noktanın hangi mesafeden bakıldığı ve küçük olma gerekliliği burada da önemli olmaktadır. Bu değişik şekillerdeki noktaların, sert köşe ve kenarların ya da sivri uçların biçim olarak tanımlanamayacak boyutta olması gerekmektedir. Aksi takdirde oluşacak köşe, kenar ve sivri uçlar noktasal etki yerine geometrik etki oluşturacaktır.

Noktanın şeklinde belirleyici olan faktörlerin başında nasıl yapıldığı ve kullanılan malzemeler yer almaktadır. Burada önemli olan kullanılan yüzeyin dokulu, düz veya pürüzlü olması, noktanın, baskı ile, fırça ile, şablon kullanarak veya kalem ile yapılmış olması önemli faktörlerdendir. Fırça ile dokulu bir kâğıda boyanan nokta düzensiz sınırlarla belirginliğini

kaybederken düz yüzeyle bir kâğıt kullanıldığı zaman belli düzgün sınırlara sahip olmaktadır. Görsel anlatımda noktasal etki elde edilmek istendiği zaman malzemelerin kendisi kullanılıyorsa (sigara izmariti, dal parçası, sünger gibi) kullanılan malzemenin şekline bağlı olarak daha düzgün, amorf daireden uzaklaşan biçimlerde noktasal etki gösteren formlardan yararlanılabilir.

Şekil 22

Sanatçıların Çalışmalarından Seçilmiş Nokta Örnekleri¹



Kandinsky de noktanın niteliğini yapılaş biçimi ve kullanılan malzemeler arasındaki bağlantılarla açıklamıştır.

1. Noktanın doğası, hem onu oluşturmak için kullanılan alet hem de üzerinde yapıldığı yüzeyin özellikleri, özellikle de düzlemin türü tarafından belirlenir.

2. Noktanın kâğıt gibi alıcı yüzey üzerindeki görünümü, o yüzeyin pürüzsüzlüğü, dokusu, deseni ve sertliği gibi özelliklerine göre belirlenir (Kandinsky, 1926, s. 50).

Boyut özelliği.

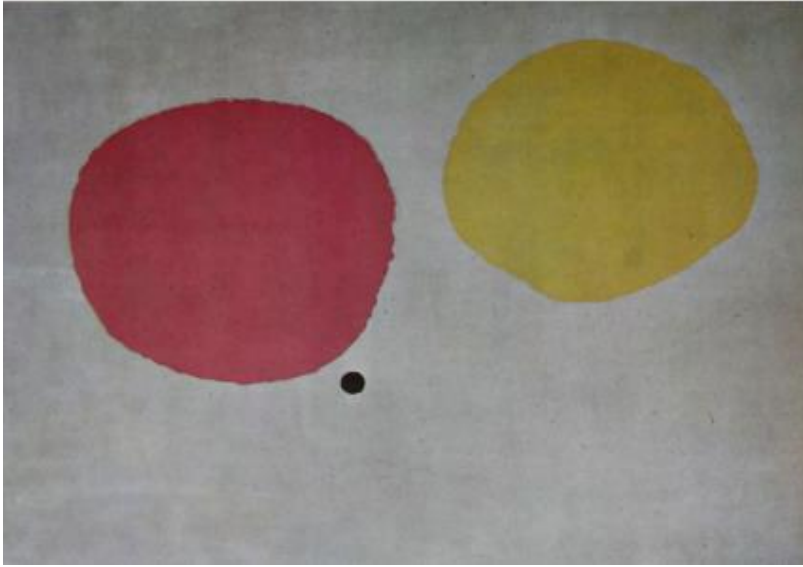
Noktanın boyutu için net ölçüler vermek mümkün değildir, bu durum görsel algı ve duyumlarla bağlantılı olmaktadır. Görsel anlatımda noktasal etkiler veren şekiller yüzeyde çok kolay görünebilen ve kendi içinde değişik ölçülere sahip olabilen dairesel biçimlerdir ve küçükten büyüğe geniş bir skalada farklı boyutlarda olabilmektedirler. Bu şeklin bulunduğu resim düzlemi ile olan oransal bağlantısı ile alakalıdır. Noktalar farklı büyüklükteki yüzeylerde değişik etkilere sahip olacaklardır. Geniş bir yüzeyde nokta olarak algılanan dairesel şekil, çok daha küçük yüzeyde, yüzeyin tümünü kapladığı zaman nokta olmaktan çıkıp dairesel bir leke haline gelecektir. Bir başka olasılık da bir sürü noktanın sıkı bir şekilde birleşmesiyle oluşan

¹ Görselin alındığı URL: <http://www.ukiyoe-paintings.com/s4e-3.html>

yüzey örüntüsü artık leke ve dokuya dönüşmektedir. Bu durumda şeklin nokta olarak algılanmasında düzlemin boyutu ve noktanın boyutu arasındaki bağlantı belirleyici olmakta ve önem kazanmaktadır. Dışarıdan bakıldığında bir nokta en temel birim olarak nitelendirilebilir; ancak bu açıklama netlikten yoksundur. "En küçük biçim" kavramının kesin sınırlarını tanımlamak zordur (Kandinsky, 1926, s.29). Boya ile yapılmış büyük bir benek de, sivri uçla yapılmış bir kalemin bıraktığı çok daha küçük bir iz de nokta olarak algılanabilmektedir. Bunların boyutları arasındaki fark nokta olarak algılanmalarına engel olmamaktadır. Dikkati üstüne çekerek ilgiyi merkeze odakladığı sürece nokta olma özelliğini koruyacaktır. Resimde noktanın kapladığı yüzey büyüdükçe noktasal etki bırakan biçime dönüşecektir. Görsel algılama sonucu burada sınırlar duysal olarak hissedilmektedir. Miro'nun "Resim (Rengin Büyüsü)" isimli eserinde siyah benek nokta özelliğini korurken diğer dairesel kırmızı ve sarı alanlar lekeye dönüşmektedir (Şekil 23).

Şekil 23

Joan Miro, Resim (Rengin Büyüsü)

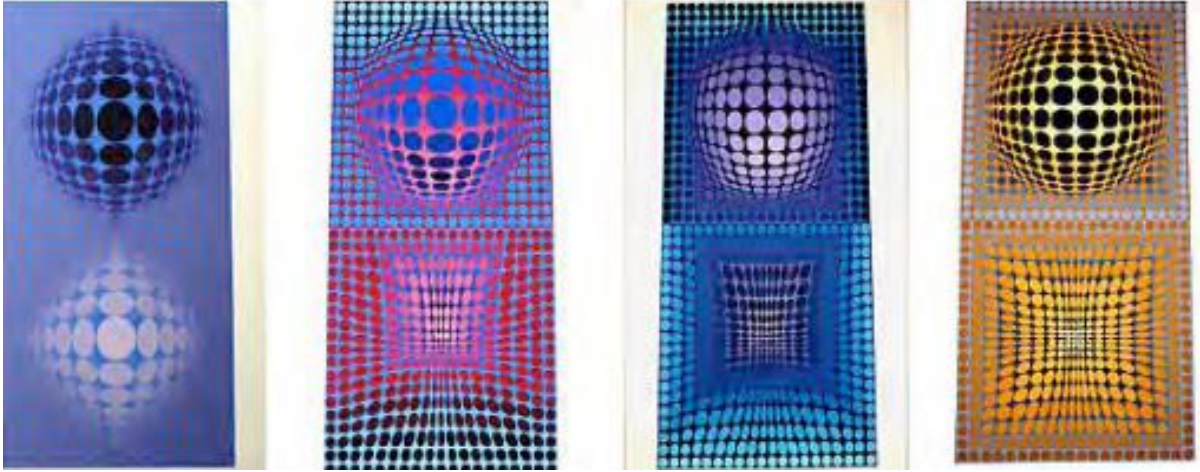


(Erben, 1993, s. 58)

Spotun boyutu değiştikçe yapısına karmaşıklık katıyor ve onu basit bir kara lekeden ziyade görsel açıdan farklı niteliklere sahip bir öğeye dönüştürüyor. Yüzeyde çeşitli büyüklükteki noktaların kullanılması enerji ve hareket hissinin algılanmasını artırır. Op Art sanatçıları, yüzey yanılsamalarını ve yüzey hareketini kapsayan optik efektler oluşturmak için küçükten küçüğe değişen nokta boyutunda ilerici, kalıcı ve doğru tekrarlar kullanır. Op Art'ta optik etki, yalnızca noktaların boyutunun değiştirilmesiyle değil, aynı zamanda kullanılan renklerin ters ilişkilerinin değiştirilmesiyle de artırılmaktadır.

Şekil 24

Victor Vasereley, (Vega Serisi)²



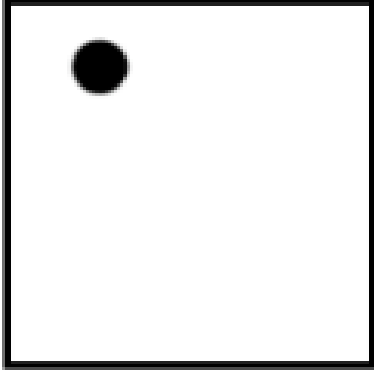
Yön özelliği.

Resim düzleminde yer alan unsurlar, yüzeyde kapladıkları yer ve yapısal özellikleri bakımından yön duygusu oluşturmaktadırlar. Tam daire şeklinde olduğu zaman nokta, herhangi bir yöne uzanımı olmadığı için yapısal olarak içe dönük ve yönsüz bir yapıya sahip olmaktadır (Kandinsky, 1926, s. 32). Fakat nokta, düzlem üzerindeki yeriyle farklı yönlerde yönelme eğilimi gösterebilmektedir. Düzlemin kenarlarıyla olan uzak-yakın ilişkisine bağlı olarak kaçma, yükselme ve düşme etkileri oluşturabilmektedir. Nokta düzlemin alt kenarına yaklaştıkça düşme, üst kenarına yaklaştıkça yükselme, sol veya sağ kenarlara yaklaştıkça da kaçma hissi oluşturmaktadır (Şekil 25, 26). Noktanın görüntü düzlemine göre ortada, sağda, solda, üstte veya altta yerleştirilmesi çeşitli alan efektleriyle sonuçlanır. Noktalar birbirlerine karşı çekim veya itme sergileyerek birbirlerine yaklaşmalarına veya uzaklaşmalarına neden olur. Bu hareket, sanki kütleye sahipmiş gibi noktaların merkeze doğru yaklaşmasıyla yerçekimi kuvvetlerine benzer (Kepes, 1995, s. 23).

² Görselin alındığı URL: <http://www.victorvasereleyofficialsite.com/index.htm>

Şekil 25

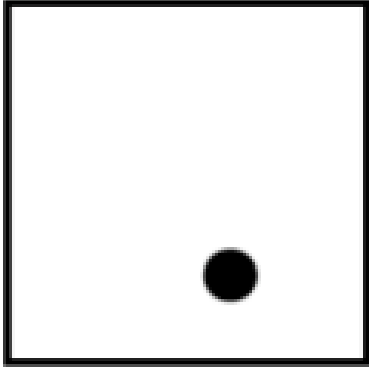
Noktanın Yükselme Etkisi



(Semih Kaplan)

Şekil 26

Noktanın Düşme Etkisi



(Semih Kaplan)

Yüzeydeki tek bir nokta merkeze yakın olduğu zaman çekme enerjisi ile ilgiyi üstüne toplamaktadır. Yüzeydeki nokta sayısı artınca aralarındaki mesafeye bağlı olarak çekme ve itme enerjileri de açığa çıkmaktadır. Eğer iki nokta yüzeyde uzak mesafede konumlanırsa birbirini çekecek, aralarındaki mesafe azalırsa birbirlerini iteceklerdir (Şekil 25-26).

Noktalar yalnızca konum belirteçleri olarak hizmet etmekle kalmaz, aynı zamanda çevredeki alanı uyaran gerilim ve büzülme enerjisi için doğal bir potansiyele sahip olduklarına da inanılır. İki nokta mevcut olduğunda hem bir ölçüme hem de doğal bir yöne sahiptirler. Bu noktaların içsel enerjileri aralarında belirli bir gerilim yaratır ve bu da çevredeki alanı etkiler (Arnheim, 1977, s.25).

Şekil 27

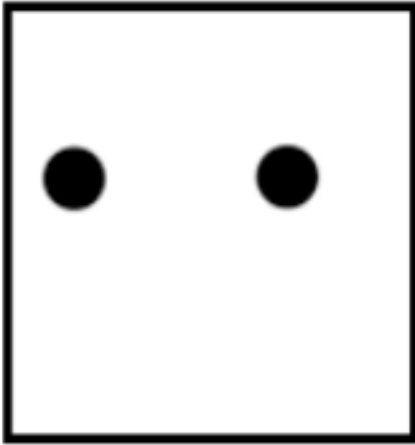
Noktanın İtme Etkisi



(Semih Kaplan)

Şekil 28

Noktanın Çekme Etkisi



(Semih Kaplan)

Noktalar veya nokta etkisi bırakan şekiller, resimde yer belirtirler ve seyircinin gözünü yönlendirirler. Göz bir noktadan başka birine atlayarak noktaları takip eder ve resmin içinde gezinir. Bu noktalar arasında göz sanal yönler oluşturmaktadır. Bununla beraber birden fazla nokta birleşerek görsel planlarda yaratabilmektedir.

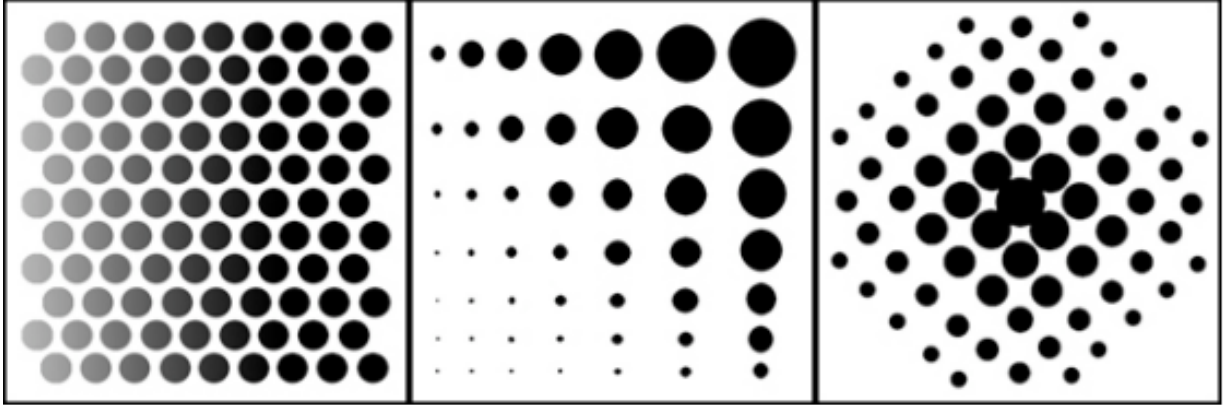
Ritim özelliği.

Noktaların birleşmesiyle yüzeyde ritimsel düzenler oluşmaktadır. Bu ritimsel düzenlerin oluşumunda birleşen noktaların sık-seyrekleşen, düzenli-düzensiz, büyük-küçük gibi kontrast ilişkileri etkili olup bu farklılıklar ritim duygusunu kuvvetlendirmektedir. Benzer renkte ve boyutta noktaların aynı aralıklarla düzenlenmesi sonucu monoton ve durağan bir ritim veya ritimsizlik gözlemlenirken, farklı boyutlardaki noktaların küçülüp büyüyen, seyrekleşip sıklaşan ve farklı merkezler meydana getirecek biçimde toplanıp dağılan serbest düzenleri daha

zengin ve hareketli ritim etkileri oluşmaktadır. Noktaların ışık ve renk değerlerindeki değişiklikler ve geçişler de ritim etkisini kuvvetlendirirken aynı zamanda optik etkilerde vereceklerdir. Aşağıdaki şemalarda noktaların düzensiz ve düzenli, farklı biçimlerde birleşmeleriyle meydana gelen görsel düzenlerin ritimsel etkileri görülmektedir.

Şekil 29

Noktaların Düzenli Bir Şekilde Bir Araya Gelmeleri, Büyüyüp-Küçülmeleri ve Sıklaşıp-Seyrelmelerinin Yarattığı Ritmik Düzenler



(Semih Kaplan)

Şekil 30

Noktaların Büyükten Küçüğe Doğru Sistemli Geçişi ve Benzer Boyutta Bir Araya Gelmelerinin Oluşturduğu Farklı Ritmik Düzenler



(Semih Kaplan)

Şekil 31

Noktaların Benzer ve Farklı Boyutlarda Serbest Bir Şekilde Bir Araya Gelmesi İle Oluşan Serbest Ritmik Düzenler



(Semih Kaplan)

Resim sanatından örnek verilecek olursa; Japon estamplarında sık sık karşılaşılan benzer renk ve boyutlardaki noktaların oluşturdukları düzenli ritme sahip olan yüzey örüntüleri resimlerin bazılarında kimono desenleri olarak karşılaşılmaktadır. Bu noktalar, kumaşın drapesine göre biçim değiştirerek sıklaşıp seyrekleşince verdikleri ritim duygusu da artmaktadır.

Şekil 32

Keisai Eisen, Güzel Kadın, Ağaç Baskı, 1848 Öncesi³



³ Görselin alındığı URL: <httpwww.ukiyoe-paintings.com>s4e-3.html

Victor Vasalery, Bridged Riley ve Yayoi Kusama'nın resimlerinde, değişik renk, boyut ve şekillerdeki noktaların birleşmesiyle oluşan yüzey örüntülerinin oluşturduğu daha hareketli etkileri veren örnekleri görmek mümkündür.

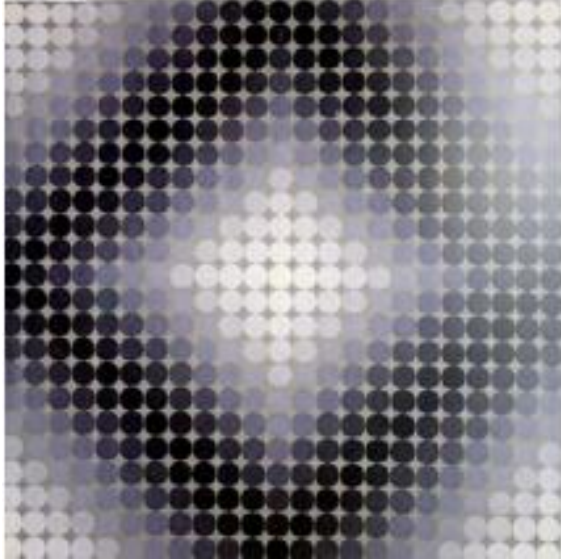
şekil 33

*Bridget Riley, Ayrılma, 1963, New York, Moma Koleksiyonu*⁴



şekil 34

*Victor Vasarely, Dia Argent, 1969, Macaristan*⁵



⁴ Görselin alındığı URL: www.moma.com

⁵ Görselin alındığı URL: <http://www.victorvasarelyofficialsite.com/index.htm>

Şekil 35

Yayoi Kusama, *Noktaların Sonsuzluğu HOWA, 2004*⁶



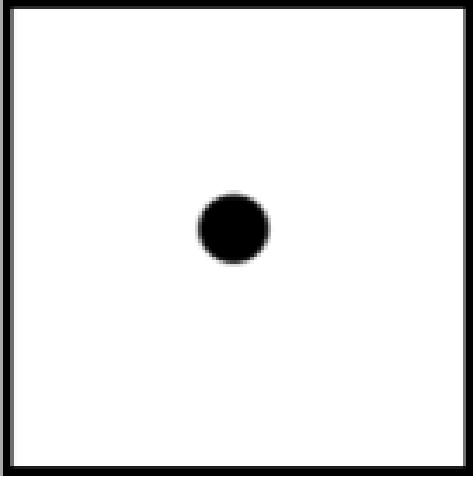
Hareket özelliği.

Noktanın hareketi, şekiller arasındaki ii zıt enerji ile açıklanmaktadır. Özellikle soyut resimlerde kompozisyona dahil olan şekiller arasındaki bağlantı, çekme ve itme enerjileri meydana getirmektedir. Şekiller arasındaki farklılık ve benzerlikler, boyut ve uzaklık ilişkileri bu enerjileri ortaya çıkarmaktadır. Noktanın hareketi de birbirleri ile olan çekme ve itme enerjilerine bağlı olmaktadır. “Nokta tek başına hareket göstermez, durgundur, her tarafa aynı anda ve aynı güçte harekete hazırdır.” (Demir, 1993, s. 2). Nokta belli bir uzaklıkta veya yanında konumlanan bir başka nokta veya biçim ile ve düzlemin kenarlarıyla bağlantısı ile harekete geçmektedir. Tek bir noktanın düzlem üzerindeki farklı yerlerine bakacak olursak harekete geçmesi için herhangi bir kenara yaklaşması yeterli olmaktadır. Tek bir nokta resim düzleminin tüm kenarlarına eşit mesafede konumlanırsa merkezi ve durağan bir nitelik göstermektedir. Bütün kenarlar tarafından aynı oranda çekilip itildiğinden dolayı hiçbir hareket girişiminde bulunmaksızın yüzeyde asılı bir şekilde durmaktadır. Düzlemin kenarlarından birine yaklaşırsa noktanın merkezliği ve durağanlığı bozulur ve o tarafa doğru çekiliyormuş gibi hareket duygusu kazanmaktadır.

⁶ Görselin alındığı URL: <https://www.roslynnoxley9.com.au/artist/yayoi-kusama>

Şekil 36

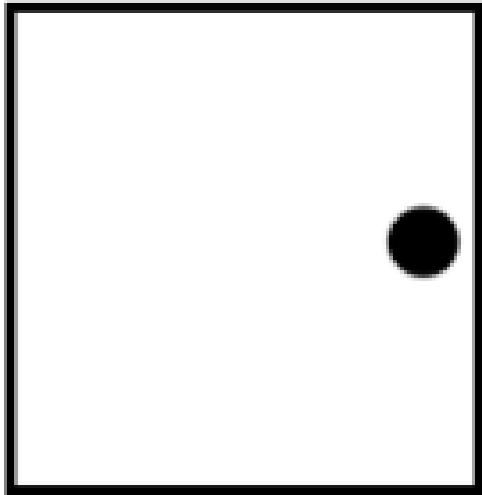
Noktanın Merkezi Etkisi



(Semih Kaplan)

Şekil 37

Noktanın Kaçma Etkisi



(Semih Kaplan)

Nokta sayısı fazla olduğunda, yüzeyde “Kümeler halinde veya dağılmış halde serbest kullanılmış noktalar, üzerinde bulundukları alanın tamamını harekete geçiren bir enerji ve gerilim çeşitliliği oluşturur.” (Arnheim, 1977, s. 24). Birbirine benzer boyutlardaki noktaların gruplaşmaları farklı uzaklıklardaki yüzey örüntüleri olarak perspektif etkisi oluşturmaktadır. Kümelenen büyük noktalar büyük noktalarla karşılaştırıldığı zaman daha yakında duruyormuş gibi algılanmaktadırlar. “Noktalar farklı ara ve ölçüde olduğu zaman bu noktaların çevresi bir alan veya değişik yüzey hissi verecek şekilde ifadelenir ve hareketlenir.” (Gürer, 1990, s. 24).

Şekil 38

Gustav Klimt, Su Perileri



(Gottfried, 1994, s. 26)

Nokta sayısında artış olduğu zaman göz artık tek bir nokta üstünde odaklanmaz, bir noktadan diğerine zıplayarak resim düzleminde gezinmektedir. Bu durumda noktaların hareketi ile birlikte, gözün hareketi de aktif bir şekilde resme takılmaktadır.

Resimde görselliği oluşturan eleman olarak nokta.

Resimde nokta, yüksek ihtimalle ilk olarak tarih öncesi çağ insanlarının mağara duvarlarında parmakların bastırılarak bıraktığı, büyü veya iletişim amacıyla dairesel benekler olarak görülmektedir. Mağara duvarlarında bulunan birçok çizimin yanı sıra, sayısı çizimler kadar fazla olmasa bile noktalar da dikkat çekmektedir. Bunlar oksitlerle oluşturulan beneklerdir ve yapılış gayeleri çiziminkinden çok daha karmaşık görünmektedir. Bu konuda bilim adamları ve arkeologların yaptığı araştırmalar sonucu noktaların bazı takımyıldızların yerlerini ve ay hareketlerini ele alan yıldız haritaları ve ay takvimleri olduğu konusunda hemfikir olmaktadır. İnsanoğlunun gökyüzüne olan ilgisini en erken kanıtlar niteliğe sahiptir bu noktalar. Aslan, avcı, boğa takımyıldızı gibi birçok sayıda yıldızdan oluşan sistemlerde çıplak gözle gözlemlenebilen parlak yıldız düzenleri bulunmaktadır. Bu yıldızlar astronomide noktalar olarak tasvir edilir ve aralarındaki bağlantılar düz çizgilerle gösterildiği zaman takımyıldız isimli çeşitli nesneleri çağrıştıran nokta ve çizgi sistemleri ortaya çıkmaktadır.

Şekil 39

İkizler Takımyıldızı⁷



“Fransa’daki “Lascaux mağarasında paleolitik döneme tarihlenen 600 resim ve 1500’e yakın duvar kazıması yanında çok az sayıda çoğunlukla siyah renkli, izole edilmiş ve gruplanmış noktalar bulunmaktadır.”

Şekil 40

Boğa Çizimi, Paleolitik Dönem, Lascaux mağarası, Fransa⁸



⁷ Görselin alındığı URL: http://images.sky-map.org/star_image/000/000105.jpeg

⁸ Görselin alındığı URL: <http://lascauxpaintings.com.fr>

Lascaux'da yer alan bu boğa resmi ile yakın ilişkide olan üç nokta kümesi göze çarpmaktadır. Altı noktadan oluşan bir grup nokta boğanın başında gözüne yakın bir diğer grup ise boğanın omzunun üzerinde ve V oluşturacak biçimde konumlanmaktadır. Boğanın sol tarafında ise yan yana dizilmiş olan dört nokta daha dikkat çekmektedir. “Dr. Wheston Price bu mağara resmindeki omuzun üstündeki altı noktanın “seven sisters” olarak da bilinen Taurus yıldız kümesinin parçası olan pleiadesi gösterdiğini belirtmektedir. Tüm noktalar olması gereken konumdadır.” (Atlantisring, 2024).

Şekil 41

At Çizimi, Paleolitik Dönem, Lascaux Mağarası, Fransa⁹



Şekil 42

Ay Hareketleri¹⁰



Lascaux mağarasında yer alan bir başka hayvan çizimi, kahverengi lekeli at figürü de altında yer alan siyah nokta kümesi ile dikkat çekmektedir. Bu noktalar kavisli bir çizgi oluşturacak biçimde atın arka ayaklarından başlayarak ön ayaklarına kadar uzanan küçük bir daire meydana getirip baş kısmında bitmektedir (Şekil 42). “Alman araştırmacı Michael

⁹ Görselin alındığı URL: <http://lascauxpaintings.com.fr>

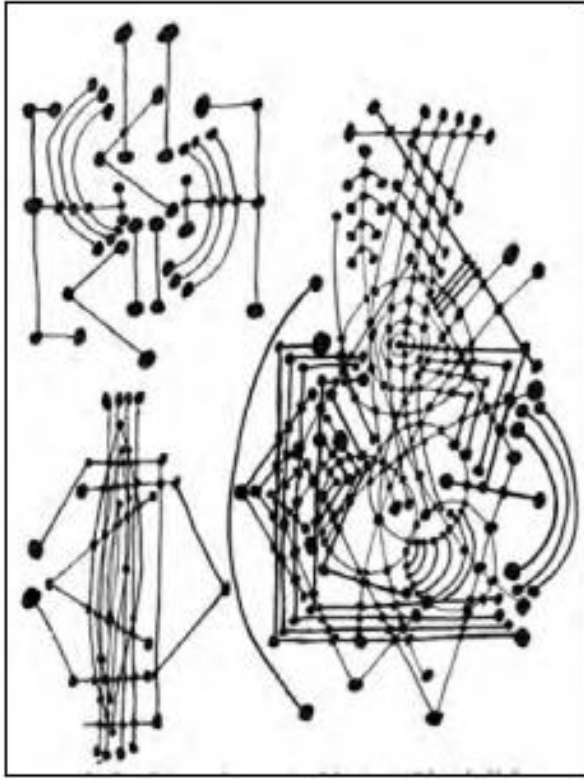
¹⁰ Görselin alındığı URL: <http://stardate.org/nightsky/moon>

Rappenglueck, 15,000 yıl önce yapılmış bu çizimde noktaların Ay'ın evrelerini gösterdiğini ve en eski ay takviminin parçası olabileceğini belirtmiştir.” (Space Today, 2024).

İnsanoğlunun yıldızlar ve gökyüzüne karşı duyduğu ilgi günümüze kadar artarak devam etmektedir. Miro, Pollock ve Picasso gibi birtakım ressamlar da yıldız kümelerini gösteren resimler ve çizimler yapmışlardır. Bunlar arasındaki ortak nokta ise duvar resimlerinde olduğu gibi yıldızların noktalar ile belirtilmesi ve aralarındaki bağların da çizgiler aracılığıyla gösterilmesidir. “Picasso 1924'te çizgi ve noktalar kullanarak yaptığı bir seri çizim için yıldızları, iri noktalarla gösteren ve bu noktaları ince çizgilerle birbirine bağlayarak takımyıldızları gösteren gökyüzü haritalarından etkilendiğini belirtmiştir.” (Warncke, 1991, s. 307).

Şekil 43

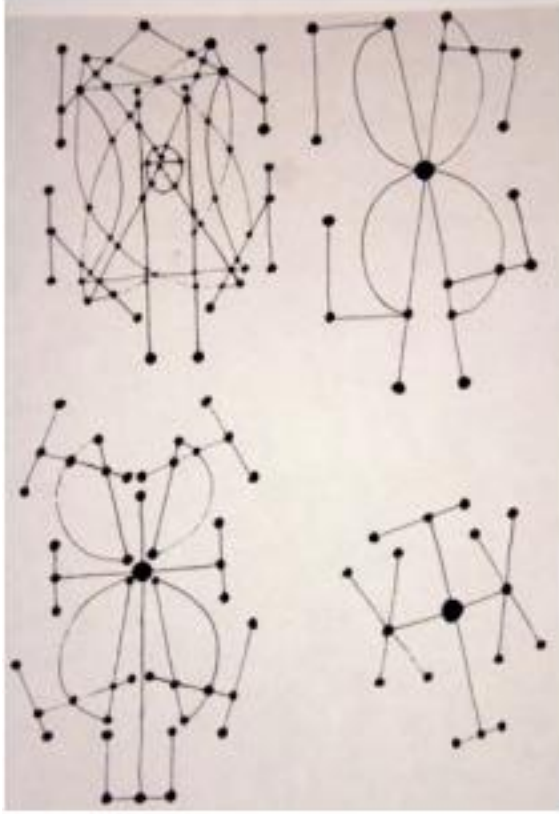
Picasso, Balzac İçin Çizimler, 1924, Paris



(Walther, 1992, s. 487)

Şekil 44

Picasso, Balzac İçin Resimler, 1924, Paris¹¹



“Bu çizimler 1931’de Ambroisse Wollard’ın Balzac hikâyesinin ahşap baskı resimleri olarak basılınca bu nokta ve çizgi resimleri içlerinde Miro’nun da olduğu birçok ressamın bu öğelere yoğunlaşmasına neden olmuştur. 1931 de Picasso’nun nokta ve çizgi stilini bir seri resminde kullanan Miro 1941’de Takımyıldızlar serisi ile bu stile tekrar geri döner.” (Karmel, 1999, s. 77).

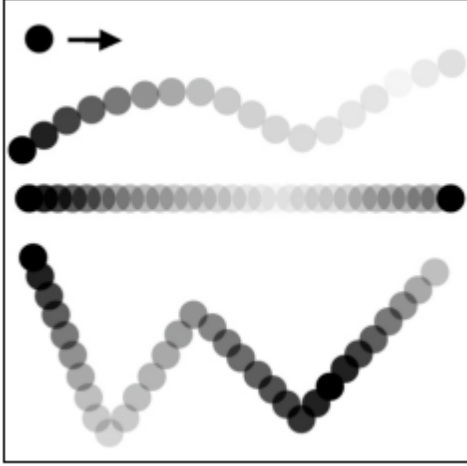
Çizgi ve Tekrar

Hareket eden noktanın bıraktığı iz tanımı, çizgi için resim dalında karşılaşılabilecek en yaygın tanımdır. Çizgi için bir tanım arandığı zaman karşılaşılabilecek cevaplarda nokta önemli bir öge olarak ortaya çıkmaktadır. Çizgi matematikte iki nokta arasındaki en kısa yol, sanatta hareket eden nokta, geometride ise sonsuz noktalar olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere çizgi nokta ile başlamaktadır. Özellikle XX. yüzyılın ilk yarısından itibaren soyutlama sürecinde resmi meydana getiren temel unsurların önem kazanması ve sanatçıların, özellikle çizgi üstünde yoğunlaşan alakalarıyla yapılan pek çok araştırmada, çizgiyi oluşturan hareket ve nokta ortak kavramları dikkat çekmektedir.

¹¹ Görselin alındığı URL: <http://www.nd.edu/~jmontgom/Archive/Picasso/PenDrawingsInBalzac.jpg>

Şekil 45

Hareket Eden Nokta



(Semih Kaplan)

Çizginin özellikleri.

Çizgi, görsel anlatımın bütün disiplinlerde ve plastik sanatlar dışında farklı disiplinlerde de karşılaşılabilen geniş kullanım alanına sahip bir temel görsel unsurdur. Bütün bu disiplinler içerisinde değişik kullanım özellikleri göstermesi de kaçınılmaz bir gerçektir. Fakat tek bir disiplin içinde de farklı dönemlerde farklı özellikleri de ön plana çıkarabilmektedir. Resim sanatından örnekler verilecek olursa, Bizans sanatı ve Gotik sanatında şekillerin sınırını belirleyen resmin çok önemli bir unsuru olarak karşılaşılmaktadır. Resimdeki çizginin özellikleri bu başlıklar altında incelenebilir; hareket ve yön belirtme, ritim oluşturma, uzunluk, ifade gücü, sınırlama.

Uzunluk özelliği.

Çizginin, çizgi olarak algılanması ve en belirleyici olmasını sağlayan biçimsel özelliği uzunluğu olmaktadır. Resimde çizginin kompozisyon içindeki genişliği ve uzunluğu arasındaki oran önemlidir. “Çizgi genellikle incelik hissi taşır, incelik de küçüklük gibi görecelidir. Biçimin genişliği ve uzunluğu arasındaki büyük fark onu çizgi yapar...” (Wong, 1972, s. 9). Uzunluğu daima genişlediğinden dolayı fark edilebilecek oranda çok olmaktadır. Uzunluk ve genişlik birbiriyle yarışılırsa çizgi olmaktan çıkmaktadır. Günlük hayatta karşılaşılan yollar, etrafı kuşatan, uzayıp kaybolan çizgiler gibidirler, ancak yolun geniş bir parçayı çıkartıp alındığında çizgi olmaktan çıkarak kare veya dikdörtgene yakın geometrik bir şekil kazanmaktadır.

Şekil 46

Yollar¹²



Şekil 47

Yol¹³



Hareket özelliği.

Çizgiye hareketi sanatçının itici gücü kazandırır, bu sebeple çizginin hareketi bağımlı bir hareket olmaktadır, en kontrolsüz olduğu zaman bile sanatçının bilinçsiz veya bilinçli denetimi söz konusu olmaktadır. Bu güç, çizgiyi belli bir yön doğrultusunda uzamaya ve hareket etmeye zorlamaktadır. Çizgiyi meydana getiren hareket ona süreklilik kazandırmaktadır. Esnekliği ve sürekliliği ile çizgi, nesneleri yaratan sınırlarda gezinerek onları düzlemde de göze çarpar hale getirebileceği gibi hiçbir şekle bağlı olmadan yüzeyde serbest bir biçimde var olabilmektedir. “Çizgi hareketin en temel unsuru (bir sürecin donmuş anlık resmi) olduğu için nesneyi en iyi gerçekleştirebilen de çizgidir” (Railing, 1996, s. 72). Çizginin hareketsizlik ve hareketlilik arasındaki tüm halleri çok süratli bir şekilde yön değiştirerek, kesilip yeniden başlayarak ve başka hiçbir aracın yapamayacağı şekilde bükülüp, dikilip, eğrilip, kıvrılarak oluşturulabilirler.

¹² Görselin alındığı URL: www.capital-beltway.com/WB-Aerial-Dec05-19

¹³ Görselin alındığı URL: <http://www.topleftpixel.com/08/06/03>

Şekil 48

Picasso, Binici, 1959



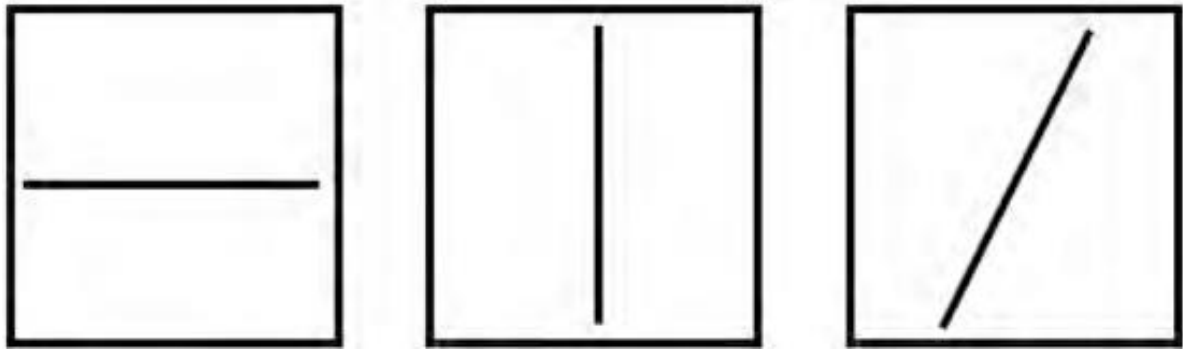
(Walther, 1992, s. 278)

Yön özelliği.

Çizgi, resimde yönleri yaratmak için etkili bir elemandır ve kompozisyonun oluşmasında önemli bir role sahiptir. Çizgi, yatay, dikey ve diyagonal olmak üzere üç ana yönde kullanılmaktadır. Yatay ve dikey yönler açı değiştirdiği zaman diyagonal yön olma özelliğine sahip olmaktadır. İki ya da daha fazla çizgi birbirleriyle ilişki kurduklarında veya karşıt ve paralel yönler olarak anlam kazanmaktadır.

Şekil 49

Yatay, Dikey ve Diyagonal Çizgi Yönleri



(Semih Kaplan)

Resimde, dikey, yatay ve diyagonal yönleri gösteren çizgiler içlerinde farklı enerjiler bulundurmaktadır. Bu sebeple farklı çizgi yönlerinin yaratacağı görsel etkilerde farklı olmaktadır. Örnek olarak, çizginin yatay yönü resmin düzleminin üst ve alt kenarlarıyla olan paralel duruşuyla sessiz ve durağandır. Bu nedenle yatay düz çizgi ölümü, hareketsizliği, teslimiyeti, sükuneti temsil etmektedir. Aynı zamanda yer düzlemiyle aynı doğrultuda olmasından ve yer çekimi etkisinin verdiği psikoloji algıdan dolayı seyircide sağlamlık ve güven hissi oluşturmaktadır.

En basit sabit çizgi türü yatay olandır. İnsanın hayalinde, bu çizgi insanın üzerinde durduğu veya hareket ettiği çizgi veya düzlemi ifade etmektedir. Yatay çizgi aynı zamanda düz bir yerde farklı yönlere uzatılabilecek soğuk bir destek zemindir. Soğukluk ve düzlük bu çizginin temel sesleridir ve yatay çizgi sonsuz soğuk harekete doğru en öz olası gelişmeyi gösteren biçim olarak ifade edilebilir (Kandinsky, 1926, s. 59).

Sınırlama özelliği.

Sanatçıların çizgiyi kullanma gayelerinden bir tanesi ve belki de en eskisi şekilleri sınırlama yöntemi olarak kullanılmasıdır. Şekilleri sınırlamak, çizginin özelliklerinden birisi olmakla birlikte aynı zamanda sanatçının nesneler dünyasını algılamasıyla da alakalıdır. Nesneleri sınırlarıyla yansıtmak ve algılamak kaygısı resim sanatının başlangıç örneklerinden beri görülmektedir. Nesnelerin sınırlanması amacıyla kullanılan çizgi, sanatçıyı kapalı biçimlere götürmektedir. Mağara resimlerinde, Japon estamplarında, Mısır sanatındaki resim ve kabartmalarda, İlkel dönemlerde, Orta çağ ve Rönesans sanatına ait eserlerde, Türk ve İran minyatürlerinde sanatçıların bu tür nesne ve kavrayışlarının örnekleri olarak kapalı şekiller açıkça görülmektedir. Bu kontur çizimi olarak isimlendirilebilir. “Çizgi aslında Rönesans sanatı teorisi dilinde “contorno” kontur, dış sınır (sınır çizgisi) olarak anlaşılmıştır.” (Moshe, 1988, s. 341). Çizginin biçimi sınırlama kabiliyeti düzlemde nesneleri kapalı formlar olarak belirtebilir ve mekân oluşturabilir. Çizgi burada formu sınırlayarak tanımlayan bir araç görevi görmektedir. Çizgi ile sınırlama, hayvan figürlerini simgeleyen ve mağara duvarlarına çizilmiş olan renk alanlarını çevreleyen bir araç olarak paleolitik çağdan beri resim sanatında yerini almaktadır (Şekil 50) nesnelerin görünümlerini iki boyutlu yüzeye aktarılmasında kullanılan kontur çizgisi, en etkili ve hızlı araç olarak ifade edilmektedir. “Ressamlar gerçekte görünmediğini çok iyi bilmelerine rağmen formların sınırları boyunca çizgisel vurgular kullanmışlardır çünkü bu çizgilerin resimde kullanımı büyük avantajlar sağlamaktadır” (Tummers, 2005, s. 64).

Şekil 50

Lascaux Mağarası Boğalar Koridoru, M.Ö. 15000-10000, Fransa¹⁴



¹⁴ Görselin alındığı URL: www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/en/index3.html

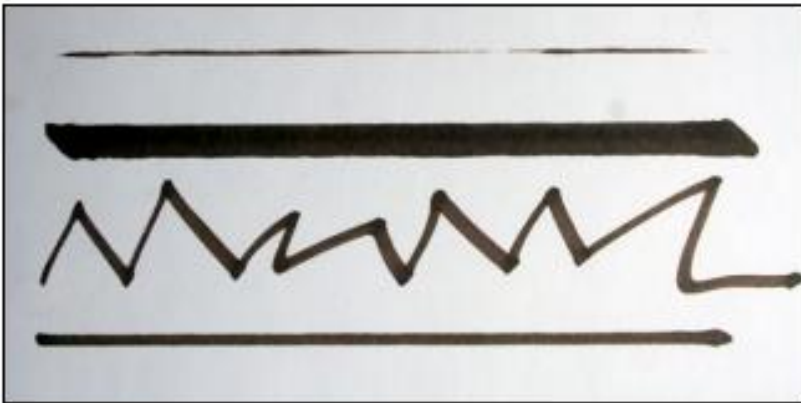
İfade özelliği.

En etkili ifade gücüne sahip resimsel unsurlardan bir tanesidir çizgi. Çizginin, insanın değişken ruh durumlarını yansıttığı ve karakteri hakkında izlere sahip olduğu yapılan pek çok araştırma sonucunda doğrulanmaktadır ve bu durum sanatçılar tarafından da kabul görmektedir. El yazılarıyla yapılan incelemeler de bunu destekler niteliktedir. Kandinsky çizgi ile alakalı çalışmalarında yazıda kullandığımız veya resim çizerken kullanılan çizginin o anki fiziki halini yansıttığını söylemektedir. Çizginin bu özelliği, Batılı sanatçılar tarafından daha geç keşfedilmiş olsa da Uzak Doğulu sanatçılar tarafından çok daha erken dönemlerden bu yana bilinip resim ve kaligrafide kullanılmıştır. Vücut hareketlerinin ruhsal halle de bağlantısı olduğu bilinmektedir. Özellikle Çin sanatında, kol, el, vücut hareketlerinin kullanıldığı ve adını çizgiyi oluşturan bu hareketlerden edinen fırça ve çizgi teknikleri bulunmaktadır. Uzak Doğu resim sanatında çizgiler ifadenin taşıyıcısı olarak yüzeye kaydedilmektedir. Farklı çizgisel yapılar değişik ruh halleri ile ilişkilendirilebilmektedir. Silik ve zayıf bir çizgi kararsızlığı, kırık çizgilerden oluşan bir yapı heyecanı, gerilimi, düz çizgilerden oluşan bir yapı hareketsizliği, kalın bir çizgi ise gücü, kasveti, kararlılığı hissettirebilmektedir. Tek bir çizgi bu duysal modları taşıyabileceği gibi daha farklı daha yoğun çizgi birikimleri bu modları aktarmakta daha da etkili olabilmektedir (Şekil 51).

Kandinsky'ye göre, bir çizgi çizdiğimizde bir şey söylüyoruz, kendimizle ilgili bir şey ifade ediyoruz. Bu çizgiler, belli bir duygu türünün sembolleri olarak kullanılabilir, ancak bunlar duyguların sembolü olarak yaratılmamıştır. Çizgiler, kendilerini çizen elden doğrudan ifade olarak akıp gider (Railing, 1996, s. 72).

Şekil 51

Zayıf Çizgi, Kalın Çizgi, Kırık Çizgi



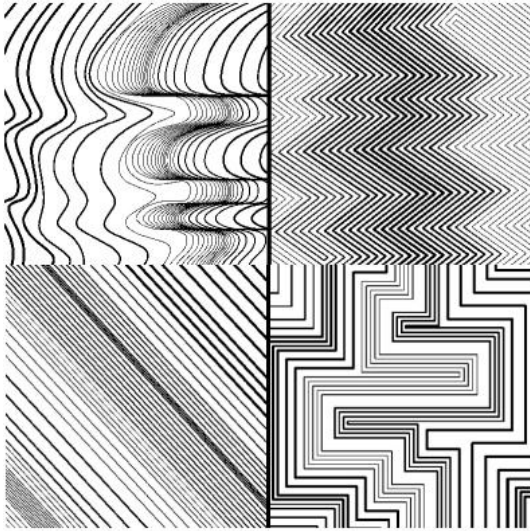
(Semih Kaplan)

Ritim özelliği.

Resimde birbirine benzeyen şekillerin tekrarlı ve bunun getirdiği devinim ve akılcılıkla ritim duygusu oluşmaktadır. Çizgiler ise tekrarlara dayalı farklı düzenlerde kullanıldığı zaman izleyicide ritim hissi oluşturmaktadır. Yüzeyde belli bir ritim hissi oluşturmak adına çizgi, çoğaltılarak kullanılmaktadır. Resim düzleminde eğilip kıvrılarak, incelik kalınlaşarak, açılıp koyulaşarak bir devamlılık gösteren tek bir çizgi ile de ritim duygusu verilebilmektedir. Farklı ya da benzer çizgiler birleşerek düzensiz, karmaşık, düzenli ritimler oluşturabilmektedirler. Read çizginin ritim özelliğini açıklamak için şu söylem kullanılmıştır; “Çizginin bu özelliği bilhassa doğu sanatında-Japon ve Çin, desen ve tahta kesmelerinde görülür ve çizgi gereğince düzenlendi mi ritim kendiliğinden doğar” (Read, 1974, s. 40).

Şekil 52

Düzenli Düzensiz Çizgi Ritimleri



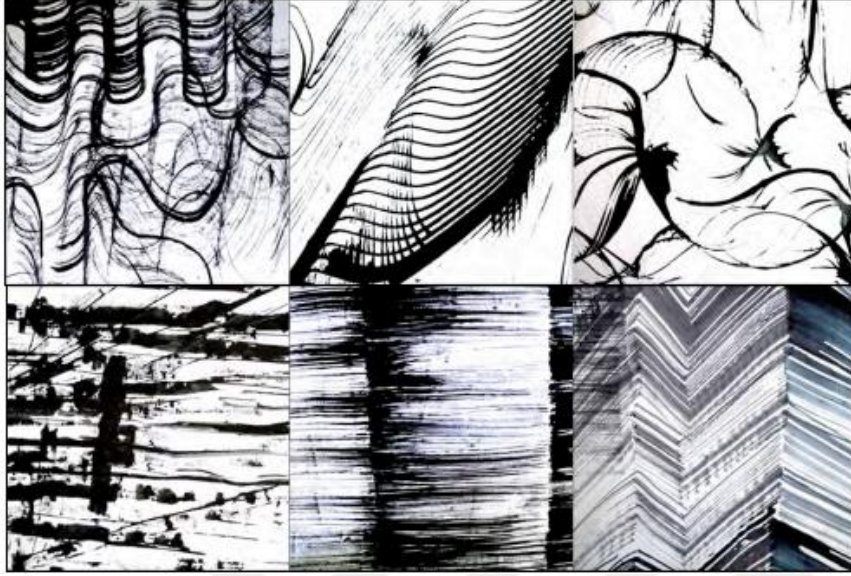
Çizginin karakteri.

Çizgi, bir malzemenin bıraktığı iz olarak yüzeyde kaydedildiğini için kullanılan malzemeye bağlı olarak karakterde çizgiler ve sonsuz çeşitlilik elde edilebilmektedir. Mürekkepli kalem, füzün, kurşun kalem, yağlıboya fırçası, suluboya fırçası gibi farklı malzemelerin her biri kendisine özel değişik karakterlerde çizgiler vermektedir. Bu sebeple farklı malzemelerin bırakacakları çizgi izleri için de net genellemeler yapmak mümkün olmamaktadır. “Çizginin karakteri, doğası fırça ve mürekkep kullanıldığında fırçanın sentetik yâda doğal, ince ya da kalın, sivri uçlu ya da kesik uçlu olmasına bağlı olarak çeşitlilik gösterir” (Fichner, 1995, s. 84). Aynı zamanda kullanılacak olan farklı boya maddeleri, yüzey veya kâğıdın özelliklerine bağlı olarak kazanılan türüyle de bu çeşitlilik artmaktadır. Çizim için üretilen özel malzemelerin dışında, çevrede bulunan tahta parçası, ağaç dalı, kuş tüyü, ayakkabı

fırçası, diş fırçası gibi yapay ve doğal pek çok farklı malzemeler çizgi oluşturmak için kullanıldığı zaman zengin çizgisel etkiler vermektedir.

Şekil 53

Farklı Malzemelerin Bıraktığı Çizgi İzleri, Kâğıt Üzeri Siyah Mürekkep



Çizgi türleri.

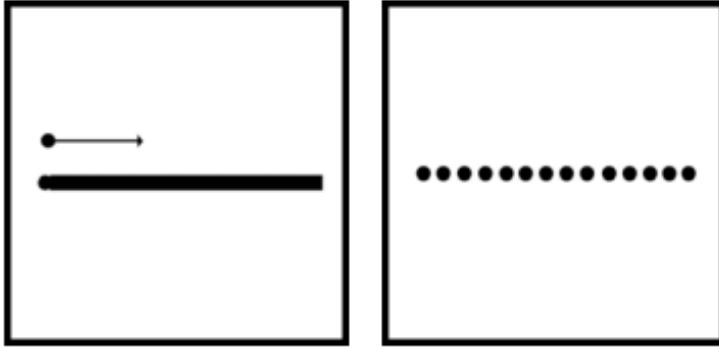
Çizgiler yapısal olarak üç farklı şekilde, kırık çizgi, düz çizgi, eğri çizgi olabildikleri gibi bu üç temel form içinde de birleşerek veya ayrı ayrı sonsuz çeşitlilik oluşturmaktadırlar. Ayrıca çizgiler yapısına bakılmaksızın yerlerine göre de üç grupta toplanmaktadır. Resim düzlemindeki yerlerine göre çizgiler dikey, yatay ve diyagonal olarak isimlendirilmektedir. Kandinsky de çizgileri düz çizgi, bileşik çizgi, karmaşık açılı çizgi ve eğri çizgi olarak dört gruba toplamaktadır ve diğer çizgileri bunların türevleri olarak göstermektedir. (Kandinsky, 1926, s. 47)

Düz çizgi.

Noktanın tek bir yön doğrultusunda aralıksız hareketi ile düz çizgi oluşmaktadır. Düz çizgiyi diğer çizgi türlerinden ayıran başlangıcından bitiş noktasına kadar düz bir hat üstünde ilerleyen noktalar grubu gibi herhangi bir sapma göstermeden hareketini tamamlamasıdır. Kandinsky düz çizgiyi şu şekilde tanımlamaktadır; “Dışarıdan gelen bir güç noktayı herhangi bir yöne götürdüğünde, ilk çizgi türü ortaya çıkar; başlangıçtaki yön değişmez ve çizgi 74 sonsuzluğa doğru düz bir istikamette ilerleme eğilimi gösterir. Bu düz çizgidir” (Kandinsky, 1926, s. 57).

Şekil 54

Düz Çizgi



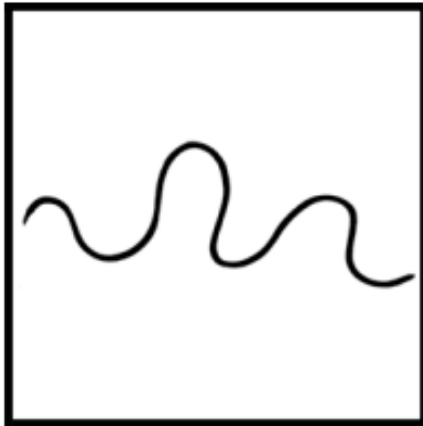
(Semih Kaplan)

Eğri çizgi.

Eğri çizgiler daha çok elin serbest hareketleri sayesinde veya pergel benzeri araçlar yardımıyla yapılan dairesel hareketler, yaylar oluşturabilen, yumuşak geçişlerle yön değiştirebilen sert köşeler yapmayan akıcı çizgilerdir. Kırık çizgiden farklı olarak eğri çizginin daha yumuşak 79 bin yapısı bulunmaktadır. Eğri çizgilerin tam daireden çıkan yaylar olabileceği gibi düz çizgiye benzeyen daha geniş eğrilerden de oluşabilmektedir ve ikisi arasında çeşitlilik göstermektedir.

Şekil 55

Eğri Çizgi



(Semih Kaplan)

Kırık çizgi.

Çizginin sert ve ani yön değiştirmesi ve bunun ritimli tekrarıyla birlikte kırık çizgi oluşmaktadır. Matematikte bir ya da birden fazla noktada doğrultu değiştiren bahsedilen kırık çizginin oluşumunda etkili olan haller dar, geniş, dik gibi kırılma noktaları ve kırılma açıları arasındaki mesafedir. Bu çeşitliliğin kullanımına bağlı olarak kırık çizgi sonsuz çeşitlilik

göstermektedir. Kırık çizgi, değişik uzunluk ve açılarda kırılma durumunda karmaşık ve düzensiz ritimlerle oluşabileceği gibi aynı uzunluk ve açıda kırılma durumunda daha nizami ritimler oluşturabilmektedirler. “Bu çizgilerin parçaları eşit uzunlukta olduğunda, hareketli bir düz çizgi oluştururlar. Dar açılı olduklarında, yükseklik ve dolayısıyla dikeylik söz konusu olur; geniş açılı olduklarında yatay olmaya eğilim gösterirler” (Kandinsky, 1926, ss. 77-78).

Şekil 56

Kırık Çizgi



(Semih Kaplan)

Bileşik çizgi.

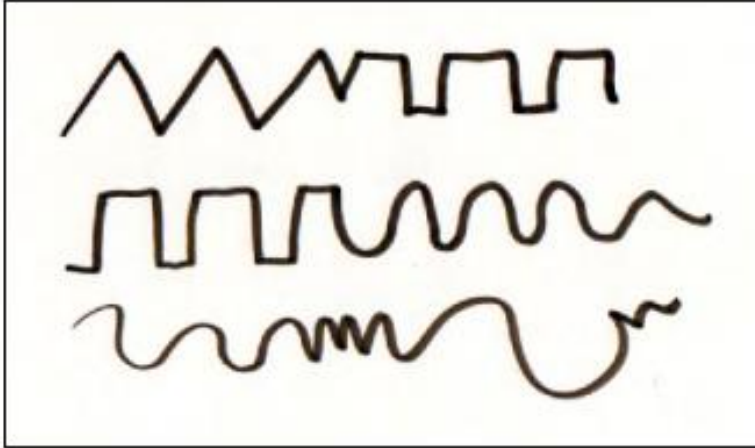
Bu çizgi çeşidi kırık, eğri ve düz çizginin birlikte kullanılmasıyla oluşmaktadır ve bu sebeple bileşik çizgi ismini almaktadır. Kandinsky bileşik çizgiyi, kendini yaratan parçaların özelliklerine göre üçe ayırmaktadır.

“Bu çizginin her bir parçasının niteliği, çizginin de özel niteliğini belirler:

1. Bir araya getirilen parçalar sadece geometrik ise geometrik bileşik çizgidir,
2. Serbest parçalar geometrik parçalarla bir araya getirildiyse karışık bileşik çizgidir ve
3. Tamamen serbest çizgilerden oluşuyorsa serbest bileşik çizgidir.” (Kandinsky, 1926, s. 92).

Şekil 57

Bileşik Çizgi



(Semih Kaplan)

Resimde görselliği oluşturan eleman olarak çizgi.

Resimde kompozisyonun oluşmasında önemli unsurlardan birisidir çizgi ve resimdeki etkisi kompozisyona nasıl girdiği ile alakalıdır. Çizgi, geniş kullanım alanlarıyla farklı amaçlara göre farklı biçimlerde resimde yer bulabilir. Resim yüzeyinde şekilleri organize etmek ve belirtmek, ışık gölge farklılıklarını göstermek, biçimleri ve renk alanlarını birbirine bağlamak ya da ayırmak, form oluşturmak, biçimler arasında yön ilişkileri kurmak, zıtlık oluşturmak, plan oluşturmak ve doku oluşturmak için kullanılmaktadır. Mağara duvarlarında yer verilen ilk hayvan figürlerinden bu yana kadar geçen süreçte çizgi anlatım için çok önemli araçlardan biri olmaktadır.

Şekil 58

Lascaux Mağarası Duvar Resmi, Fransa¹⁵



¹⁵ Görselin alındığı URL: www.culture.gouv.fr/fr/arcnat/lascaux/en/index3html

Ritim ve Tekrar

Ritim, özünde tekrar ilkesinin yer aldığı, tasarımda hareketi sağlamak ve algıyı arttırmak amacıyla kullanılmaktadır. Ritim, öğelerin zaman ve mekân içinde karmaşık ve düzenli şekilde kendini tekrar etme durumudur. Belirli aralıklarla yinelenen öğeler, tasarım içerisinde bir ifadeye olanak sağlamış olmaktadır. Bu yinelenme, lineer bir düzende devam edebileceği gibi, farklı doğrultularda da devam edebilmektedir. Tekrar eden öğeler, ritmin karar verilmiş olan biçimine göre, kendi içinde değişiklikler gösterebilmektedir. Birkaç farklı biçimde devam eden tekrarlar meydana getirebilmektedir. Burada önemli olan şey; seyircinin ritmi, bilerek gizlenmiş olsa bile hissedebilmesi, okuyabilmesidir. Bu sebeple de değişikliklerin dozu yeteri kadar yapılmalıdır. Gözün tasarımın bütününe algılamasına bir engel olmamalıdır. (Çetinkaya, 2011, s. 9). Birbirini tekrar eden eşit özellikteki nesneler ritim yaratabilmektedir. Aynı nesnenin birçok görüntüsünün yansıtıldığı bir ritimde kompozisyon, benzer renk, çizgi ve şekillerin yinelenmesiyle biçimlenmektedir. Ritim çağrıştıran en önemli özellik denilebilecek tekrar olgusu şu şekilde açıklanmaktadır. Tekrarın örnekleri ve tanımıyla alakalı Burcu Top şöyle örneklere yer vermektedir; tekrar, tam tekrar, aralıklı tekrar ve değişken tekrar olmak üzere dört çeşit tekrar bulunmaktadır. Bunlar:

Tam tekrar: kullanılan tasarımdaki elemanın tamamıyla aynı olması ve aynı aralık ve aynı aralıklarla yinelenmesi durumudur.

Şekil 59

Tam Tekrar, İlknur Yavuzkan



(Top, 2018, s. 67)

Tekrar: Tamamıyla aynı kullanılan tasarım elemanının farklı aralık ve yönlerde yinelenmesidir.

Şekil 60

Tekrar, İlknur Yavuzkan



(Top, 2018, s. 67)

Değişken tekrar: genellikle aynı olmakla beraber küçük farklılıkları olan tasarım elemanının ister aynı ister farklı aralık ve yönde yinelenmesidir.

Şekil 61

Değişken Tekrar, İlknur Yavuzkan



(Top, 2018, s. 68)

Aralıklı tekrar: birçok farklı tasarım elemanının belirli bir aralıkla yinelenmesidir.

Şekil 62

Aralıklı Tekrar, İlknur Yavuzkan



(Top, 2018, s. 68)

Ritim çeşitleri.

Ritim doğanın bir parçasıdır, evrendeki cansız ve canlı varlıkların yaratılış düzenini ve var oluşunu araştıran bütün bilim alanlarında görülmektedir (Baskıcı-Kapkın, 2014, s. 35). Yukarıda bahsedildiği üzere hayatın parçalarında ritmi görmek mümkündür. Ritim sınıflandırılacak olursa hayattaki oluşumların el değmemiş haline doğal tasarım, yapılarak meydana gelen ritimlere ise yapay ritim denilerek incelenmektedir.

Doğal ritimler.

Doğal ritim, vücudumuzun doğal hareketleri, vücudumuz, ağacın doğal yapısı, yontunun kendi hareketleri, yaprağın sular gibi uzayan damlaları... süngerin çıkıntı ve girintileri... kumsalda adımlarımızın bıraktığı izler, rüzgâr silip süpürmeden önce... doğal ritimler gözlemlenebilirler ve zaman içinde yer ve şekil değiştirmektedirler. Bu duruma verilebilecek en güzel örnek denizde oluşan dalgalardır. Dalgalar, birbirinden farklı boylarda olmalarına rağmen, birleştiklerinde, uyum içinde bir ritim oluşturacak biçimde hareket etmektedirler (Marmara, 2016, s. 14). Ek olarak bu örneklere kuru otların kendi içindeki uyumunu ve dağılımı verilmektedir.

Şekil 63

*Kuru Otlar*¹⁶

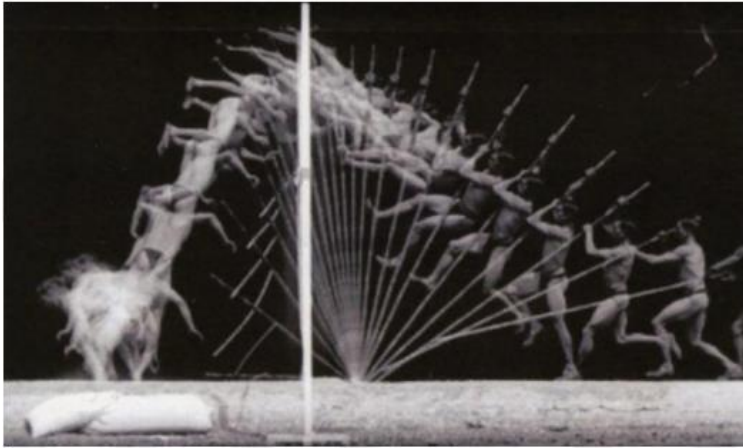


Yapay ritimler.

Doğa her zaman sanatçılara ve tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur ve olmaya da devam ediyordur. Doğanın kusursuz ritminden etkilenen insanlar, bu olağanüstü kurguyu yansıtmayı başarmışlardır. Bu şekilde, yapay ritimler sayesinde yapıtların ve eserlerin estetik değerlerinin artması üzerine katkı sağlamaktadır. Bir eserdeki veya yapıttaki ritim, kullanılan öğelerin yinelenmesi sayesinde, gözün bu durumu takip etmesiyle algılanmaktadır. Ancak her hareket ritim olmamaktadır, hareketle birlikte gölge, biçim ve ışık bağlantıları vb. gibi öğeler bir bütün oluşturmalıdır. (Marmara, 2016, s. 18). Bu ifadeler doğrultusunda yapay ritme örnek olarak Mayer'in yapıtındaki kendi kurgularıyla şekillenen ve hareket etkisi yaratan oluşum verilebilmektedir.

Şekil 64

*Ettienne Jules Mayer, Zamanlara Karşı Birlikler*¹⁷



¹⁶ Görselin alındığı URL: <https://www.dreamstime.com/illustration/hay-straw.html>

¹⁷ Görselin alındığı URL: <https://tr.pinterest.com/pin/330662797636367430/?lp=true>

Mayer, sade hareket görüntülerini yaratmak için, fotoğraflarını gerçek ortamın bütün detaylarından soyutlar ve hareketin etkisinin göze yansımısını göstermektedir. Bununla beraber eserde ritim olgusu hissedilmektedir.

Resimde ritim unsurları.

Müzik, ritmi tanımlayan ilk sanat türüdür. Bununla birlikte, renklerin, formların, çizgilerin ve birbirleriyle ilişki kurdukları yakınlık, uzaklık, ilişki, kontrast, bütünlük ve vurgu gibi unsurlar ritmi oluşturur. Bütün plastik tasarımlar ve sanat eserleri görsel olarak bu ritim duygusuna sahip olmalıdır. Estetik normların temelini oluşturan ritim, doğada da bulunabilir. Özkartal'a (2009) göre bunun bir sonucu olarak hem sanat kuramcıları hem de sanatçılar, resim sanatının ritmine odaklanan akademik ve sanatsal çalışmalar yapmadan önce resim sanatına odaklandılar (s. 69). Daha sonra, resim sanatının bilgisayar aracılığıyla videoya dönüştürülmesinden önce, resim sanatının ritmine odaklanmak için yola çıktılar. Picasso, resimlerini nasıl değiştirdiğini ve nasıl davrandığını anlatmaktadır: "Çoğu insanın anlamadığı, benim birçok biçim bozmalarımındaki giz şudur: Resimlerimdeki çizgiler arasında karşılıklı bir etki, karşılıklı bir eylem vardır." Biçim değişir çünkü bir çizgi diğerini çeker ve çekimin en yüksek olduğu noktada çizgiler çekici noktaya doğru eğilir (Ashton, 2001, s. 50).

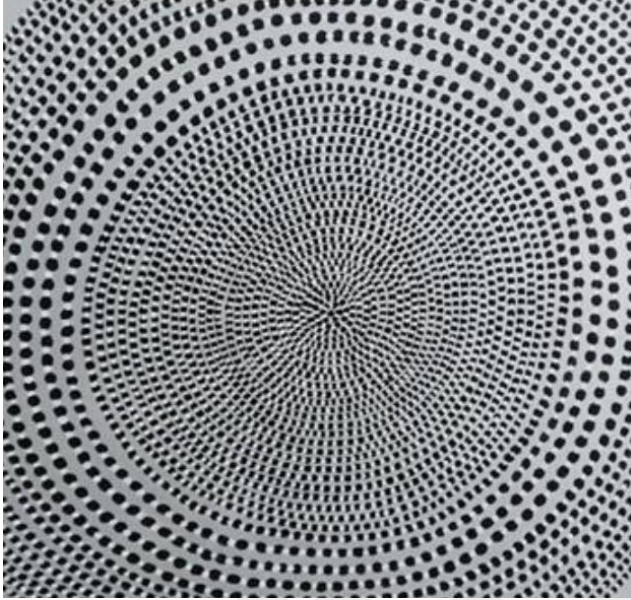
Nokta-çizgi-doku.

Doku, çizgi ve nokta kavramları ilişkilidir. Noktanın hareketi çizgi ve leke (düzlem veya yüzey) ve doku oluşturur. Bu unsurların hareketleri ve bir arada kullanılması biçimi oluşturur (Baskıcı-Kapkın, 2014, s. 19). İki doğrunun kesiştiği nokta, tasarımın bir parçasıdır. Bu açıklamada nokta görsel olarak önemsizdir. Elemanın rengi, boyutu ve boyutu yoktur. Bilimsel olarak ve yaygın olarak, nokta yalnızca yerini gösteren tek yönlü bir işaretir. Bu nedenle, matematik, fizik ve kimya gibi çok sayıda bilim dalında kullanılır. Örneğin, suyun kaynama noktası 100°C olduğunda, bu değer sürekli olarak değişmeyen bir değeri ifade eder (Balcı-Say, 2005, s. 9). "Nokta", görünüşü oluşturmak için kullanılan temel unsurlardan biridir ve tamamen algıya bağlı, teknik bir kavramlaşmadır. Görme yetenekleri insanlarda sınırlıdır. En küçük nokta, "boyutsuzluk"tur (Atalayer, 1994, s. 144). Tasarımda noktaların sık veya seyrek kullanılması ve birbirine ne kadar yakın olduğuna bağlı olarak farklı lekeler oluşur. Açık lekeler, yüzey üzerinde seyrek ve az miktarda uygulandığında meydana gelirken, koyu lekeler, yüzey üzerinde çok ve sık uygulandığında meydana gelir. Noktaların yüzeyde azdan çoğa ya da çoktan aza doğru hareketi, yüzeyde bir ışık-gölge etkisi yaratır. Noktanın tasarım sürecinde tekrar kullanılması, yüzeyde doku, ışık-gölge ve derinlik etkileri yaratmak için kullanılabilir.

Bu noktada yüzeyde hareket ve ritim etkisi olabilir (Kapkın, 2014, s. 16). Kasapçı'nın "Noktanın Sonsuzluğu", ritmik bir düzende noktasal çalışmanın bir örneğidir.

Şekil 65

Gencay Kasapçı, Noktanın Sonsuzluğu, 2005-2016



(Sanal 12, 2019)

Bu çalışmada Kasapçı, küçükten büyüğe doğru noktaların hareketini sağlamıştır. Noktaların matematiksel olarak ölçülü bir şekilde yerleştirilmesi bir optik hava oluşturur.

Nokta, denge, hareketi durdurma ve daha fazlasını yapmak için kullanılır. Belirli büyüklük ve küçüklükteki noktaların renk unsuru ile birlikte matematiksel sistemlerde düzenlenmesi, optik çeşitli anlatımlara olanak tanır (Kara, 2011, s. 27).

Çizgi: Görsel sanatlarda çizgi, hareketi, yönünü, kalınlığını, rengini ve dokusu ile eserlere estetik değer katar (Marmara, 2016, s. 18). Aristo, "çizgi boş ile dolu arasındaki sınırdır" demektedir. Çizginin en kısa ve en anlamlı açıklamasıdır. Çizgi ise plastik sanatların temelini oluşturur. Bu nedenle, onu ortaya koyan ve şekillendiren bir bileşendir. Çizgi, hareketi, yönünü, ölçüsü, tipini ve sanat eserinde kullanıldığı yeri etkiler. Özkartal'a (2009) göre çizgi, plastik eserin temelini oluşturur (ss. 56-57). Devinen bir çizginin çeşitli yönlerde başlangıç noktasına gelmesiyle oluşan biçimin diğer biçimlerle ilişkisi dinamik bir görünüm oluşturur. Her iki hareket de estetiktir. "Çizgi akıcıysa sanat mükemmeldir" (Gülbüz, 1999, 41).

Kandinsky'nin resimlerinde geometrik biçimlemeler, çizgi tanımının bir örneğidir.

Şekil 66

Vassily Kandinsky, isimsiz



Kandinsky, çalışmasının çoğunda eğriler, dikeyler ve yataylar gibi çizgileri kullandı. Çizgiler, kendi birleşimlerinden kareler, üçgenler ve dikdörtgenler olarak hareket edebilir. Çalışmanın çizgilerinden oluşan yuvarlaklarda büyüklü ve küçüklü rakamlar verilerek matematiksel bir kılavuz sağlanmıştır.

Çizgilerin arasındaki alanların çeşitli renk ve tonlarla boyanması, doku, hacim, ağırlık ve konum gibi özellikleri belirler. Sanat eseri üzerinde uygulanan çizgiler arasındaki benzer şekildeki boşlukların ve renklerin tekrarı, esere anlam yükleyerek üstünlük ve ritmik hava sağlar. Bir sanat eseri üzerinde düzenlenen formun düzeni ritmi olarak adlandırılır. Eser üzerinde kurulan kompozisyondaki önemli bileşenler ve onların sistematik bir şekilde bağlanması, ritmin oluşmasına yardımcı olur (Özkartal, 2009, s. 65).

Bir yapıda estetik bir çizgi vardır. Bu süreçte çizgi, hareket halindeki nesneleri göstermek yerine yüzey üzerindeki herhangi bir benzetmeyi önlemek için hareketi sağlar. Ancak çizgi plastik malzeme içinde hareket etmez, ancak akışından ritmi hissedebiliriz. Yön karşıtları, özellikle çizgilerle yapılmış bir resimde, kalınlaşan, açılan ve koyulaşan çizgiler yoluyla incilir. Bu durumda, plastik yapı içerisindeki çizgi monoton bir görünüme sahip olmalı ve cetvelle çizilmiş gibi aynı kalınlıkta olmalıdır (Gürbüz, 1999, s. 42).

Doku: Bir sanat yapının yüzeyi veya görünümü. Nesnenin hissi veya görünümü, parlak veya düz olmaktan kaba veya mata olmaya kadar değişebilir. Bu görüntü, doku sayesinde nesnenin karakterini anlayabiliriz. Her şeyin dokusu vardır. Hem görme hem de dokuma duyusuna hitap eden doku, bir nesnenin iç ve dış yapısını belirler (Keser, 2009, s. 99).

Gökaydın'a (2002) göre Doku, varlıkların birleşmesinden oluşan bir bütünlük anlamına gelir. Bitki yapraklarının dokusal oluşumlarını oluşturan birimlerin biçimi ve yan yana geliş sistemleri farklıdır. Dünyadaki her şey, strüktür (iç yapı) ve doku (dış yapı) oluşumlarından oluşur. Her birinin farklı özellikleri vardır. Doğada her şey işlevseldir. Tasarımda, doğal dokuların çeşitli resimleme teknikleri kullanılarak resmedilmesi yapay doku olarak kabul edilmemelidir. İşlev veya üretim gereksinimleri, doğal veya sentetik malzemelerden yapılan ürünlerde çok farklı dokular oluşturabilir (Oransay, 2006, ss. 9-24).

Doku, resimsel öğeler, malzemeler ve araçlar dahil olmak üzere çeşitli unsurlardan oluşan bir varlıktır. Duyumları tatmin eder ve görüntünün duyarlılığını artırır. Dokusal tepki, ister resim ister grafik olsun, sanatçının üzerinde durduğu bir değerdir. Sanatçının amacı, konudan kaynaklanan ve özel ilgi gerektiren unsurlar üzerinde durmaya ve onları yeniden düzenlemeye çalışmaktır. Hatta görsel etki yaratabilecek ayrıntılar, sanatçıyı doğayı derinlemesine incelemeye zorlar (Bigalı, 1976, s. 344). Düz, yumuşak, pürüzsüz doku dingin ve sakindir; sert, parlak, pürüzlü, keskin hatlı doku, etkili ve dinamik ritimler oluşturur (Baskıcı-Kapkın, 2014, s. 37). Doku resimlerinin bir örneği, Ayyavaş'ın "Ruzname" adlı eserinin fonundadır.

Şekil 67

Erol Akyavaş, Ruzname, 1987



Akyavaş'ın çalışmasının arka kısmındaki devinim dokuya kendine özgü bir biçimden uzak bir form etkisi vererek doğadan bir parça hissi vermiştir. Beyaz boyanın kırmızı yüzeye uygulanması, arkasında düzenli bir soyut etki yarattı. Ek olarak, etkinin kırmızı bir çerçeve ile bölündüğü ve kendi içinde de açık renklerle dokusal etkiler aldığı söylenebilir.

Leke-açık-koyu.

Leke, bir yüzey üzerinde daha küçük, yüzeyin renk ve tonundan daha farklı bir renk ve ton algılanan bir yüzeydir (Keser, 2009, s. 197). İki boyutlu yüzeysel tasarımlarda hacim ve derinlik etkisi sağlamak için leke kullanılır. Leke, sınırlı alana atıfta bulunur. Noktasal veya çizgisel taramalarda, renk, ışık-gölge ve doku ile yapılan alan ve yüzeysel ton değerleri leke oluşturur. Yüzeydeki diğer alanlara göre açık, orta veya koyu tonlarda lekeler, leğin sınırlı alanıdır. Bu tonlar ışık ve gölge yansımalarına bağlı olarak değişebilir (Baskıcı-Kapkın, 2014, s. 19).

Kara (2011), bir fırça tuşu, boya ile resim yüzeyinde bir leke bıraktığı izlenimine dayanarak pozitif ve negatif alanlar, artı ve eksi, ışık dolu ve boş, açık ve koyu alanlar oluşturur. "Resim dilinde leke hem açık üstünde koyu olur hem de koyu üstünde açık olur" diyor Bedri Rahmi Eyüboğlu. Renklerin uygulanmasından önce yapılan leke düzenlemeleri, resmin temelini oluşturur. Artık ressam ilk lekeleri aynı şekilde veya değiştirerek bırakabilir. Çok sayıda ressam farklı renkleri kullanabilir. Bununla birlikte, Bigalı'ya (1984) göre, resmin düzeni sanatçının kişiliğini en iyi şekilde yansıtır (s. 242). Nejat Devrim'in "Soyut Kompozisyon" çalışması, lekelerle dolu bir resim sergiler.

Şekil 68

Nejat Melih Devrim, Soyut Kompozisyon



Akıllıca çözümlenmiş bir leke düzeni, biçimselliğin ritim ve hareket estetiğini sergiler. Devrim araştırmalarında olduğu gibi, koyu ve açık alanlar arasındaki değişiklik harekete neden olur ve buna bağlı bir ritmi de vardır (Gürbüz, 1999, s. 51). Bu çalışma, renklerin sanki rasgele atılmış gibi görünmesine rağmen tüm renklerin eşit bir şekilde dağıldığını göstermektedir. Koyu bir bölgede renk dağılması, ritimli estetiğin bir sonucudur. Kırmızı ve yeşil renklerin bilinçli olarak atılması yoluyla, lekesel bir biçimde vurulan renkler zıt renkleri hareket ettirmiştir. Bu renk hareketliliği, siyahın çizgisel bir şekilde aralara girmesiyle ve mavi tonunun yoğunluğuyla sağlanmıştır.

Koyu-Açık: Işık, beyin ve göz tarafından algılanan olayların ve idrakın temelini oluşturur. Bunlardan birinin yokluğunda bu kavram oluşmaz (Güngör, 1983, s. 40). Göz, beyin ve ışık gibi faktörler değişken değildir. Işığın şiddetine, eğimine ve rengine bağlı olarak cisimler çeşitli görünümler gösterir. Işık kaynağına bağlı olarak, cisimlerin yüzeylerindeki pürüz, doku, girintiler, çıkıntılar ve kavisler çeşitli gölgeler oluşturur. Bu durumda, yapay veya doğal olsun, gölgenin dağıtılması ve etkisiz hale getirilmesi istenirse, ışığı kırıcı ve dağıtıcı araçlar kullanılmalıdır (Deliduman & Orhon, 2006, s. 28). Görsel algılama ışığa bağlıdır. Gölge ve ışık belirliliği çekici, dikkati çeker ve dikkati çeker. Yolcu'ya (2004) göre, güçlü ışık gölge farkları canlı, dinamik ve çekici bir etki yaratırken, ışık gölge belirsizliği sakinlik, rahatlık ve netlik sağlar.

Işık enerji taşır. Beyaz ışık, çeşitli renk titreşimlerinden oluşur. Işığın siyah antitezi vardır. Biri olduğunda diğeri de vardır. Binlerce kilometre uzunluğunda bile, bir yüzey zemin çemberinin üzerinde kalacaktır. Işık kaynağı bu yüzeye eşit uzaklıkta olmayacaktır. Bir yüzeyin ne kadar düz olursa olsun, aydınlatma tek bir merkezden geçtiği sürece üzerinde çok sayıda açık ve koyu nokta olacaktır. Işığın görülme açısına bağlı olarak, nesnelerin, varlıkların, eğrilerin, kırıkların ve çeşitli dokuların yüzeylerindeki girintiler ve çıkıntılar farklı bir açık-koyu görünüm verecektir. Herhangi bir nesnenin (geometrisine ve boyutuna bağlı olarak) bir kısmı yapay veya doğal ışıkla aydınlatıldığında, bir kısmı karanlıkta kalır. Görsel algılama ışığa bağlıdır. Sonuç olarak, bir faktör olarak görülmesi istenen şeylerin ve aydınlık olarak algılanan veya algılanması arzu edilmeyen şeylerin karanlıkta kalmasını sağlamak mümkündür (Atalayer, 1994, s. 166). Işık-gölge yeteneği, plastik bileşenleri bir arada fark etmemizi sağlar. Resim yüzeyinde sıkıcı ve eğitici bir görünüm yerine, hafızada yer edip belirlenen kısımlar aydınlatılır. Diğer taraflar gölgeler içinde eritilir ve kaybedilir (Bigalı, 1976, s. 278).

Kullanılan boyalar, beyaz ve siyah renkleri kullanarak resmedilen konu üzerinde ışık ve gölge etkisi yaratır. Keskinok'a (2001) göre, bu karışım, açık ve koyu renk tonlarını birleştirerek

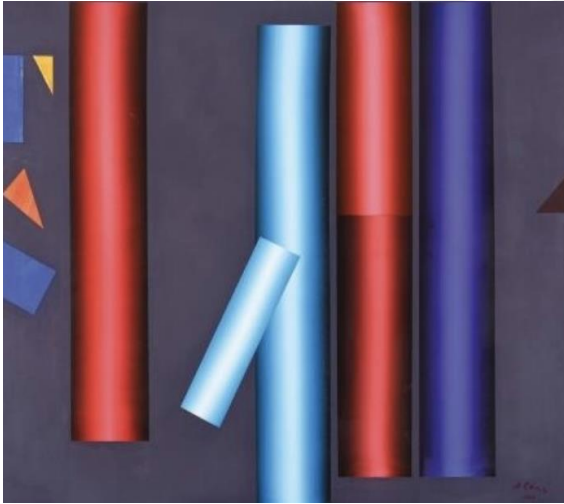
resimde gölge ve ışık oluşturur. Resimde kullanılan açık ve koyu renkli lekelerin yüzeyde dengeli bir şekilde dağılımı, resmin boyutunu ve ritim algısını artırır.

Biçim ritmi, bir çizgi, leke veya koyu açık bir ilişkiye dayanan bir resimde, koyu açık gölgeler arasındaki git gelden gelir. Bu, koyudan açığa ve açıktan koyuya doğru hareket eder. Devinin karakteri burada koyu ile açığın yerleşme durumuna bağlıdır; bu, dikey, yatay, inişli, çıkışlı, eğik uzaklık ve büyüklük küçüklük durumuna bağlıdır (Gülbüz, 1999, s. 56).

Işık ve gölge arasındaki çizgileri anlayabilmek için, doğada ışık alan her şeyin en az üç çizgi olduğu unutulmamalıdır. Her şey ışık ve gölgeli kısımdan oluşur ve formun içini iki geniş alana böler. Bu ışık gölgenin sınırında üçüncü bir çizgi oluşturur. Bu çizgi hacmini ikiye böler. Gölgeli bir deseni anlamak için bu üç kontur çok önemlidir ve konumlarına göre değerlendirilir. Yılmaz'a (2010) göre, bu üç çizgi resim düzleminde her yerde aynı derecede ifadeye girerse, plastik amaç yerine resme ait olmayan ve dekoratif bir görünüş kazanır. Adem Genç'in geometrik formlarda ışık ve gölge ritmini yansıttığı çalışması buna örnektir.

Şekil 69

Adem Genç, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010



Bu çalışmada genç, düz bir yüzey üzerine dikey ağırlıklı geometri formların üzerine eğri bir form yerleştirerek çalışmaya hareket katmıştır. Formun etrafına iki boyutlu dikdörtgen ve üçgen şekiller yerleştirilmiştir. Çalışmanın çoğunda kullanılan dikeylerin orta kısmından kenarlara doğru koyu tonlarla üç boyut sağlandı.

Renk.

Renk, ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansıyarak görme duyumuzu etkiler. Güngör'e (1983) göre renkler ışıkla birlikte oluşur ve insanda uyandırdığı sonsuz etki nedeniyle görsel sanatların en önemli biçimsel öğesidir (s. 75). Renk, tasarımın diğer görsel unsurlarıyla güçlü bir şekilde bağlantılıdır. Elemanın algılanmasını hem form hem de içerik olarak etkiler. Renk,

iki boyutlu öğeleri görselleştirir. Ek olarak, pratik unsurların içeriğini destekler ve birbiriyle bağlantılı unsurlara vurgu verir. Renk, çizgi, form ve şekil, doku, ışık ve diğer şeylerle birlikte kullanılır. Bir formun görsel ağırlığı, onu çevresindekilerden farklı kılacak özelliklere sahiptir (Çetinkaya, 2011, s. 22).

Renk nesnelerinden yansıyan ışıkların veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığıyla bizde meydana getirdiği duyumlar ve algılamaların niteliksel hali. Renk, plastik sanatlar açısından bakıldığında çok önemlidir (Erim, 1999, s. 12). Renk, ışık sayesinde var olur ve bir duygudur. Ancak renklendiriciler renk üretebilir, ancak renkler dinamiktir. Renklendiricinin oranı, ışığı ve hatta kişiyi etkiler. Bilgi birikimi ve renk denemeleri, renklerin nasıl çalıştığını anlamanıza yardımcı olur. Rengi doğru kullanabilme yeteneği ise öğrenilebilir ve geliştirilebilir (Kavak, 2015, s. 35).

Güngör'e (1983) göre;

- 1) Renk Değeri: Her renk beyaza doğru ilerledikçe daha koyu hale gelir. Siyaha doğru ilerledikçe daha koyu hale gelir. Bu nedenle, her renkten siyah ve beyaza doğru çeşitli kademeler vardır. Örneğin, koyu mavi ile açık mavi arasındaki fark değer olarak değil renk olarak adlandırılır. Bir rengin beyaza en yakın değeri ile siyaha en yakın değeri arasında çok sayıda derece vardır.
- 2) Renk Türü: Bir renk çemberi, renk tayfında bulunan altı rengin uçları birleştirildiğinde oluşur. Bu altı renkten her biri bir renk türüdür. Kademe kademe farklı renk türleri ekleyerek renk çemberini genişletmek mümkündür.
- 3) Renk Doygunluğu: Renk doygunluğu, "Herhangi bir renk türünün herhangi bir değerine; kendi değeriyle eşdeğer bir gri ekleyerek, değeri ve renk türü değişmeden elde edilen yeni renkler o renklerin doymuş halleridir" (ss. 75-76).

Renklerle ilgili çok sayıda çalışma yapılmıştır ve bu çalışmalar sonucunda renk kavramları ve kuralları geliştirilmiştir. Newton, Helmutz ve Chevreul'a göre prizmada ayrıştırılan beyaz ışık, dalga uzunluğuna göre yansıtıldığında yedi renk oluşturur. Bunlar, sarı, kırmızı ve mavi ana renklerin bir arada kullanılması ve turuncu, mor ve yeşil ara renkler. Doğada ana renkler tek başına vardır ve başka renklerden oluşamazlar. Ara renklerin oluşumu sırasında kullanılan ana renklerin miktarı değişir, bu da farklı değerlerde ara renkler oluşturur. Bu farklı değerlerdeki ara renkler, renk nüansları olarak adlandırılır (Özkan, 2008, s. 38).

Doğada her şeyin kendi renkleri vardır. Renginin ışıktan geldiğini biliriz. Işığın olmadığı yerde renk yoktur. Her nesne, kendisine gelen ışıktaki bulunan renklerden bir kısmını emerek veya yansıtarak, bu duyarlılığına göre belirli bir renkte görünmektedir. Renk, leke değeri olarak kullanıldığı kadar derinliği vurgulayan önemli bir unsurdur. Arka ve ön

bağlantının derinliği arttıkça, renk ve onun tonları da değişmelidir. Çünkü gerçekçi veya natüralist bir gözlemede, obje ile sanatçı gözü arasına giren hava tabakalarının derinliği ve yoğunluğu, mesafe ve derinlik arttıkça artar. Renklerin cansızlaştırılmasıyla derinlik artar. Ön planlara gelince, renk daha net ve canlıdır (Mülayim, 1994, s. 77).

Doğada hiçbir şekil veya çizgi yoktur. Sadece kontrast vardır. Sadece siyah ve beyaz değil, renk devinimleridir. Gürbüz'e (1999) göre, renk tonlarının uygun bir şekilde kullanılması biçimi belirlemenin tek yoludur (s. 58).

Şekil 70

Nur Koçak, Fetiş Nesneler Ruj Mihrabı, 1978-1988



Koçak'ın tekniği belirsizleştirir, yersizleştirir ve eleştirel olarak kullanılır. Neredeyse endüstriyel bir yaklaşımın bir sonucudur (Koçak, 2007, s. 87). Bu çalışmasında, sanatçı birbirine yakın renk tonlarını kullanarak renkler arasındaki düzenli geçişleri yarattı. Ön ve arka rujlar arasında derinlik ve renklerin kendi içerisindeki açık ve koyuluklar arasında fark vardır. Rujların alt tarafını oluşturan metal yapıda, gri ton değişiklikleri ve yansıma renkler olarak ritim oluşur.

Espas.

Aralık, cisimler ve yüzeyler arasındaki mesafedir. Bu, iki şey arasındaki en küçük minör farktır. Majör aralık, algılanabilen en büyük aralıktır (Balcı & Say, 2003, s. 13). Mekân etkisi ve derinlik etkisi resimde espas tarafından oluşturulmuştur (Keser, 2009, s. 118).

Temel tasarım bileşenleri, özellikle biçimler, düzenli olarak yan yana ya da belirli bir düzene bağlı aralıklarla bir düzenlemede kullanıldıklarında monotonluk ve düzenleme sıkıntısı yaratır. Biçimler arasında farklı boyutlarda aralıklar kullanılmalıdır. Bu, düzenlemeyi monotonluk ve sıkıntıdan korur. Bu nedenle, düzenlemenin boyutlandırılmasında uzak-yakın ve boşluk-doluluk ilişkileri iyi düşünülmelidir. Düzenlemede aralık, ritmik olan öğelerin tekrarları arasındaki süredir. Sık sık ve eşit olarak kullanılan aralıklar monotonluğu artırır ve

çeşitliliği azaltır. Ayrıca, farklı aralıklar hareketlilik sağlar (Özkan, 2008, s. 40). Aralıkların dört kategorisi vardır: aynı, farklı, uygun ve aralıksız. Aralık, bu bağlamda biçimlerin fonksiyonunu, ölçülerini, yönlerini, etkilerini belirleyen, etkileyen ve yönlendiren bir öğedir. Bir tasarımda kullanılan görsel öğeler zor algılanıyorsa, amaç gerçekleşmeyebilir. Öğeler arasında doğru aralıklar oluşturmak, kullanılan elemanların algılarına bilirliliğini artırmanın bir yoludur (Çelik, 2014, s. 24).

Bir plastik yapı, valör, espas ve diğer bileşenlerin armonik bir önlemidir. Bu yapıdaki plastik elemanlar, teknik bir yöntem kullanılarak zaman ve mekân birliğine getirilerek ritim ve hareket estetiğine dönüştürülür. Bu, uyum, bütünlük ve uygunluk içinde espas durumunda bulunur. Bu durumda, boş ve dolu espaslar denge ve hareketi sağlar (Gürbüz, 1999, s. 63). Altan'ın karmaşık çalışmalarındaki büyük lekeleri espas olarak görebiliriz.

Şekil 71

Özdemir Altan, *Kalpler, Zıbnlar, Çocuklar, Amatörler ve Profesyonellerin İstanbul'da Rastlantısal buluşması, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2006*



Doku ve Tekrar

Dokunun çeşitleri.

Doğal dokular.

Yüzeylerin kalitesi, deri-sinir fizyolojisini doğrudan etkileyen dokunsal değerlerdir. Doğal dokular, insana bağlı olmaksızın kendi iç ve dış yasalarıyla var olan ve doğrudan dokunma duyumuzu etkileyen dokulardır (Atalayer, 1994, s. 195). Doğal dokuların dokunsal yapısı, sistemli bir şekilde aynı birim parçalarının bir kombinasyonundan oluşur. İşlevsellik doğal dokularla ilişkilidir. İç ve dış yapı uyum içindedir. Örneğin, kaya, kozalak, portakal ve bitki örtüsü gösterilebilir (Şekil 72).

Şekil 72

Doğal Bitki Görüntüsü



Şekil 73

Doğal Taş Görüntüsü



Doğada her şeyin dış yapısı doğal dokulara denir. Doğada bulunan dokuların çoğu gerçek dokulardır. Örneğin, hayvanların dış görünüşü, bitkilerin yüzeyindeki oluşumları gibi doğal dokulardan oluşur. Doğal dokular dokunmayı algılar. İnsanlar üzerinde bir dizi his bırakırlar. Yumuşaklık, rahatlık, sertlik ve kabalık gibi özellikler Parmaklarımızla bir şeye dokunduğumuzda onu çok farklı bir şekilde algılarız. Örneğin, elimizi bir betonun üzerinde gezdirdiğimizde pürüzleri ve çıkıntılıkları hissederiz. Bu nedenle, bir şeyi algılarız ve bu algılama, çeşitli duygular üretmeye yardımcı olur. Örneğin, tüylü bir şeye dokunmak sizi mutlu edebilir.

Doğal koşullar doğal dokuları zamanla değiştirebilir. Doku organik ve inorganiktir. Organik dokular, canlıların içyapılarına bağlı dokular olarak bilinir. Canlılıkları ve dirimlikleri, organik dokuların yapılarını belirler. Cansız olarak adlandırılan fiziksel kimyasal yapılaşmalarla inorganik olan dokulardır. Doğada organik dokular sistemin temel bileşenleridir. Doğada bulunan her şeyin kendi öz yapısını gösterir. Temel olarak yaşam, büyüme ve koruma

işlevlerine sahiptir. Arının yapısı, kelebek kanadı gibidir (Şekil 74). Atomlar ise inorganik dokular olarak bilinir.

Şekil 74

Arının Çiçek Üstündeki Görünümü



Dinamik doku, doğal dokularda bulunur. Dinamik doku anlık olarak oluşur ve belirli bir süre sonra yok olur. Örneğin, su yüzünde meydana gelen dalgalanmalar gibi...

Görsel dokular.

Yapay dokular, dokunma duyumuzla hissettiğimiz ancak görme duyumuzla algıladığımız dokulardır. Yapay dokular, insanların doğada bulunan malzemeyi bilgi, emek ve teknoloji kullanılarak yeniden örgütleyerek oluşturdukları ürünlerdir.

Doku ayrıca deri dışında görme ile algılanabilir. Gözün dokuyu algılaması genellikle deriyi algılar. Görsel ya da vizüel dokular, göze seslenen ve algı yoluyla algılanan, sanat malzemeleriyle oluşturulan dokulardır (Atalayer, 1994, s. 19). Gerçek dokularla aynı etkiyi gösterirler. Doğal dokulara benzer duygular geliştirirler. Estetik haz, bunun bir sonucudur. Matematiksel düzen ve tasarım, yapay dokuların birim biçimleri ve sistemlerini oluşturur.

Yapay dokular, doğal dokular gibi herhangi bir yüzey üzerinde resimsel olarak (nokta, çizgiler, renkler vb.) ifade edilebilir. Yapay dokular, sanatçının doğal malzemelerden ve teknik araçlardan yararlanarak yaptığı dokulardır. Bu nedenle, plastik sanatlar farklı bir tada sahiptir.

Güncel dokular.

Güncel dokular, anlık, değişken ve rölyefiktir. Dış etkenlerle yüzeysel görünümü zamanla değişir. Güncel doku, denizin dalgası, suyun rüzgârla titreşimi, kumlar, orman

dokusunun mevsime göre değişmesi, bitkilerin yaşı ve çevre koşullarına göre değişmesi gibi çeşitli faktörlerden etkilenir.

Doğal koşullar dokuyu zamanla değiştirir. Canlı ve cansız varlıkların dış görünümünün değiştirilmesidir. Güncel doku, anlık olarak değişen rölyefik dokulardan oluşur (şekil 75). Doğadaki dokunun mevsimlere göre değişmesi, hayvanların yaşa göre değişmesi gibidir. Güncel doku, bu değişikliklerin bir sonucudur.

şekil 75

Zeytin Tanesinin Süt Kâsesine Düştüğü Anda Oluşturduğu Doku



Optik dokular.

Optik dokuyu oluşturan matematiksel düzen vardır. Dokuyu oluşturan birimlerin yan yana gelişi; sıralanışları, belli sistemler içinde toplanıp dağılması ve değişime uğraması ile optikleştirme söz konusudur.

Optik dokuda biçim ve hareket değişimi temeldir. Bu da göz aldanmasına neden olur. Optikleşme söz konusu olduğunda, matematiksel bir düzen içinde değişime uğrayan birimlerle dokusal yapıyı göz farklılığı buluncaya kadar inceler.

Optik dokuyu oluşturmak için yüzeyde birim parçalarının çok yalın olması ve gözü alıkoyacak başka şekillerin olmaması gerekir. Yoksa yüzeyi algılayamazsınız. Böylece görsel algı yanılısaması meydana gelmez. Yüzey üzerinde sistemli bir şekilde oluşturulan birimler arasındaki farklılıkların küçüklüğü-büyükülüğü sürekli olarak değişir, bu da gözlerin uyum sağlamak ve kavramları çözmek içinde gezinebilmesini sağlar. Bu devinim optik devinim olarak adlandırılır. Yapay dokulardan biri optik dokulardır. Benzer optik dokuların birbirinin üzerine farklı şekillerde yerleştirilmesi veya kayması yüzey üzerinde yeni optik oluşumlar oluşturur. Dokuyu oluşturan birimler arasındaki aralıklı geniş çizgiler, daha büyük yüzeyler

oluştururken daha yakınlık hissi verir. Ama daha ince çizgiler ve daha küçük yüzeyler daha derin bir his yaratır.

Görme duyusuyla hissedilemeyen optik doku, dokunmakla hissedilemeyen bir zevk uyandırır.

Şekil 76

Kaktüs'ün Üstten Görünümü



Görsel anlamda doku.

Doğada dokuları görme ve dokunma duyularımızla algılarız. Görme duyumuz, zihninizde bıraktığı objenin görsel dokusunu tanımlarken, dokunma duyumuz, o objenin dokusal dokusunu tanımlar. Renkli parlaklık durumuna ve ışığı yansıtmasına göre çeşitli ifadeler oluşturur. Dokular, işlevlerine göre bir sistemin bir parçasıdır. Dokunma duyusu ve görme duyusu ile ilgili olarak dokular;

I.Sertlik (pürüzlük)

II. Yumuşaklık (kayganlık) olarak algılanır.

Yapay dokunun görme duyusuyla algılanışı, insanın psikolojisini ve biyolojik sağlığını etkiler. Yumuşak dokular ayrıca sakinleştirici, sakinleştirici ve sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Sert dokuların ise mücadele etkisi, hareketlilik ve ruhsal yapı gibi özellikleri vardır. Korunma, gelişme ve dirençle ilişkilidir. Görsel sanatlarda dokusal ifade zıtlıkları önemlidir.

“Dokunun daima insana heyecan veren, vizuel özelliği vardır. Özellikle zıt dokuların birlikteliği, anlama işleve bağlı olarak, kendini yaşayan ve kendini yaşatan bir etki kaynağıdır.” (Atalayer, 1994, s. 19)

Renk ve ışık, dokuların etkisini azaltır ya da artırır. Aynı doku, ışık alışına veya renk ve parlaklığına göre farklı etkiler gösterir. Estetik etki, uyum ve zıtlık içinde doku çeşitlemesinin bir sonucudur. Etki hedefine göre, dokusal zıtlıklar doku ifadelerinde haz almayı artırır. Örneğin durgunluk-hareket, huzur-huzursuzluk, sessizlik-gürültü gibi psikolojik duygulanmalar dokusal ifade zıtlıklarıdır.

Renk, doku etkisinin ne kadar güçlü ve ne kadar zayıf olduğunu etkiler. Sıcak renkler dokuları güçlendirir ve sertleştirir. Soğuk renkler ise dokuyu yumuşatır. Yansıtma ve parlaklık, dokuların etkilerini etkiler. Görsel olarak karanlık, koyuluk, matlık ve sert doku görünümü oluşturur.

Doku algılayışımız, nesnelerin köşeli, girintili, çıkıntılı ve sert dış biçimsel çizgilerine bağlıdır. Pürüzlü-pürüzsüz dokular yükselişi hafifliği, sert dokular ise yere yakınlığı gösterir. Dış hatları sert geometrik biçimlere sahip objeler dokuyu güçlendirir.

Plastik, görsel sanatlarda renk, biçim ve doku kadar değerlidir. Yapay doku, çizgi, nokta ve çeşitli malzemelerden yapılır. Her kullanılan malzemenin hem görsel hem de yapısal bir yapısı olacaktır. Objenin dokusu veya sanatçının kullandığı doku hem açık hem de gizlidir. Ama bir sanat eserinde her zaman bir doku vardır.

Sanat yapısında da bu önemli unsur vardır. Sanat eserine kişiliğini verir. İster resim ister bina ister heykel olsun, hiçbir eser dokudan yoksun olamaz. Doku kullanıldığı zaman eserin duysal niteliğini artırır. Doku, resimsel etkiler elde etmek için sanat eserlerinde kullanılmasına rağmen, doku ne kadar gerçekse etkileşimi de o kadar gerçektir. Doğanın güzelliği, dokuyu ve kontrastlarını oluşturan bir sırdır.

Renk ve Tekrar

Rengin etkileri.

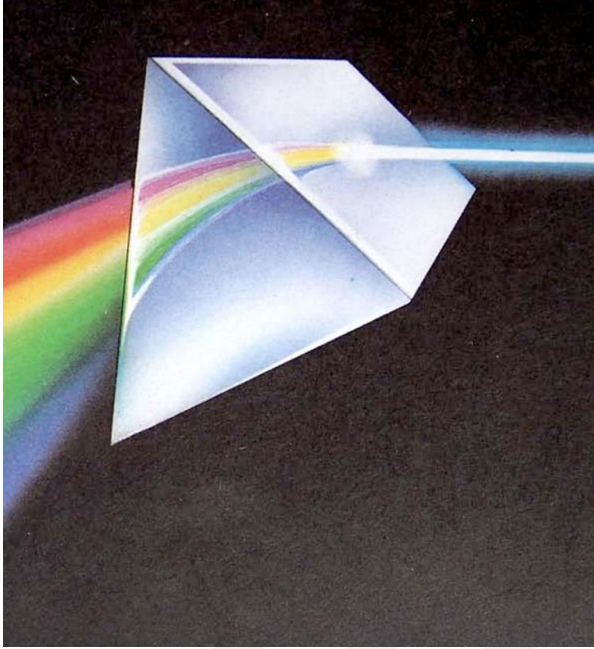
Rengin fizik etkileri.

Renk, bir fiziksel sistemde ışınların ölçülebilir ve rakamlarla gösterilebilen durumudur. Newton, beyaz ışığın renkli ışıklardan oluştuğunu göstermek için karanlık bir odaya küçük bir delik açar ve bir prizma yerleştirir. Gün ışığını bu delikten geçirdiğinde, renklerin ayrıştığını görür. Şekil 77’de gösterildiği gibi mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı çeşitli renklerdir. Bu renkler bir araya geldiğinde beyaz ışık, gün ışığı oluşur. Sarı, diğer renklerden daha parlak görünmesinin iki nedeni vardır: güneş ışığının daha fazla sarı içermesi ve gözlerin sarıya daha duyarlı olması (Demir, 1993, s. 29). İnsanlar, renkli ışınların bir nesneye yansıtılması ve emilmesi yoluyla renklerini algırlar. Örneğin, beyaz bir şey tüm ışınları yansıtır ve siyah bir şey de tam tersine tüm ışınları emer. Mavi bir nesne, mavi ışını yansıtıp

diğer renk ışınlarını emdiği için mavi olarak algılanır. Graves (1951) "renk ışınlarının bir araya gelmesiyle oluşan beyazlık ya da boya renklerinin bir araya gelmesiyle oluşan siyahlık ise, bütün renkleri içerdiği için aslında renksizlik" bahsetmektedir (s. 319).

Şekil 77

Işığın Prizmadan Geçmesi Sonucu Oluşan Renkler



Kırılma açısı, dalga boyu ve titreşim sayıları, renklerin fiziksel özelliklerini gösteren rakamlardır. Kırmızı, en az kırılğan ve en uzun dalga boyuna sahip olan ana renktir. Mavi en fazla kırılır ve en fazla titreşir. Sarı, kırmızıdan daha fazla kırılır, mavi ise daha az titreşir. Dalga boyu olarak, mavi en kısa, kırmızı en uzundur ve sarı mavi ve kırmızı arasında yer alır.

Itten (1983) “ışık dalgaları, kendi başına renksizdir. Renk ancak bizim gözümüzde ve beynimizde oluşur... her bir renk farklı ışık duyum kalitesinde oluşur” diye açıklamıştır (s. 18). “Renk, gözün ağ tabakasında sarı, kırmızı ve mavi- gri renklere duyarlı sinirler tarafından algılanır” (Demir, 1993, s. 53). Bu olaya ise rengin fizyolojik etkileri denir.

Rengin fizyolojik etkileri.

Göze girdiğinde ışık, retinadaki renge duyarlı sinirler tarafından algılanır. Ardından kimyasal enerjiye dönüşerek beyne ulaşır ve anlam kazanır (Demir, 1993, s. 31). Bu örnek, beyin, göz ve ışık arasında bir iletişim olduğunu göstermektedir.

Bir nesnenin beyaz görünmesi, gözlerdeki renge duyarlı sinirlerin uyarılması ile ilişkilidir. Renk körlüğü, sinirlerin duyarlılığındaki aksama nedeniyle ortaya çıkar. Yanılsamalar, renge duyarlı sinir uçlarının yorulması sonucunda oluşur. Örneğin, kırmızı bir nesneye uzun

süre bakıldığında, bu renge duyarlı sinir ucu yorulur. Bu nedenle, bakışlar başka bir gri alana çevrildiğinde, gri alan kırmızıyı tamamlayan yeşil bir renk olarak algılanır.

Siyah, her rengin daha parlak ve daha renkli görünmesini sağlar. Çünkü algılama olayı kıyaslama olayı ile anlaşılır ve gerçekleşir. Bu, renk ve siyah arasında karşılaştırılabilir bir fark vardır. Bütün renkler siyahtan daha açıktır. Sonuç olarak, her renk siyahın üzerinde daha parlak durur. Çünkü karşılaştırılabilir farklılıklar birbirlerini zıt yönlerde doğru destekler. Yani siyah, kendinden daha ışıltılı renkleri daha ışıltılı renge doğru güçlendirir, kendinden daha koyu renkleri daha koyu renge doğru güçlendirir. Bu olgu, beyazla başka bir renk arasında ele alındığında ortaya çıkar; beyaz bütün renklerden daha açık olduğu için, beyazın üzerindeki veya yanındaki renk daha koyu ve parlak görünür.

Sonuç olarak renkler hem beyinde hem de gözde bir yanılsamadır. Yine de beyin ve göz yapısı bu yanılsamayı oluşturur. İnsanların renkleri karşılaştırma eğilimi, bir rengin farklı renklerle karşılaştırıldığında değişiyormuş gibi görünmesini sağlar.

Rengin psikolojik etkileri.

Bir kişinin kişisel özellikleri, kültür düzeyi, ekonomik durumu, anıları, yaşı ve diğer faktörler, dünyayı algılama biçimini etkiler. Bu faktörler, insanların renkleri nasıl algıladığını da etkilemektedir. Örneğin, kırmızı renk bazen bize çocukken bahçedeki ağaçtan kopardığımız sulu bir elmayı hatırlatırken, bazen de ateşe değen elimizi hatırlatabilir. Sonuç olarak, renkler, bireyler arasında meydana gelen farklılıklar kadar çeşitli psikolojik etkilere sahiptir.

Kandinsky ve Itten, renklerin insan üzerindeki etkilerine ilişkin önemli açıklamalar yaptı. Örneğin, Kandinsky (1969), Arnheim'a, sıcak renkler kan basıncını artırırken, soğuk renkler düşürür. Renk duyguları harekete geçirir (s. 86). Psikolojik tepkiler fiziksel görmenin hemen ardından ortaya çıkar. Sıcak kırmızı bir uyarıcıdır. Çünkü kana benzer, ilk izlenim acı verici olabilir. Renk üzücü bir etkiye sahip başka bir fiziksel olayı canlandırdığını söyler.

İzlenimciler, sıcak renklerin yakınlık ve soğuk renklerin uzaklık hissettirdiğini keşfettiler. Delacroix'a göre sıcak renkler resimsel anlatıma zenginlik ve mutluluk getirir. Yeşil, "verimlilik ve mutluluk, huzur, umut, bilim ve inancın sembolü" olarak görüldü (Erbaş, 1996, s. 12). Renklerin psikolojik etkileri Sarı, Van Gogh'ta olduğu gibi bazen duygusal sarsıntıların ifadesini taşıyabilmiştir. Bu hem parlak hem de derin olmayan bir renktir. Altın sarısı ise ilahi aydınlığın ve gücün simgesi olmuştur.

Dini resimlerde kırmızı, güçlü, kışkırtıcı anlamlara sahipken, tanrıya yakın şahsiyetlerin giysilerinde mistik gücü temsil eder. Kırmızının aksine mavi pasiftir. Kırmızı kan dolaşımını hızlandırırken, mavi sakinleştirir ve sinir sistemini etkiler. Erbaş'a (1996) göre, Çinlilerde mavi

ölümsüzlüğün sembolüdür (s. 17). Itten'e (1983) göre, "Mantığın (yani sarının) hüküm sürdüğü yerde, inancın (yani mavinin) donuk ve karanlık olması gerekir." Beyaz tüm renk ışınlarını içerir ve saflığı, sessizliği ve saflığı temsil ederken, siyah karamsarlığı ve ölümü temsil eder (s. 135).

Genel olarak, kişisel ve toplumsal deneyimler renklere bazen benzer, bazen farklı anlamlar yükler. İleriki bölümlerde, renge ilişkin psikolojik ve sosyolojik anlamların nasıl değiştiğini gösteren eser örnekleri incelenecektir.

Renk çeşitleri.

Renkler fiziksel özelliklerine göre üç kategoriye ayrılabilir.

1. Beyaz ışığın spektrumunda bulunan sarı, kırmızı ve mavi renkler ana renkler olarak bilinir. Bu renkleri diğer renklerden ayıran en önemli özelliklerden biri de başka renklerle karıştırılmaması ve en saf haliyle olması gerektiğidir.

Ana ikincil renklerin oluşumu, ikincil renkler oluşturmak amacıyla iki ana rengin karıştırılmasını içerir. Bunlardan yeşil renk sarı ve mavinin birleşiminden, turuncu renk kırmızı ve sarının birleşiminden, mor rengi ise kırmızı ve mavinin birleşiminden oluşur. Diğer karışık renklerin oluşumu, ana renklerin ve ana ara renklerin ikiye iki şekilde birleşimini içerir.

3. Nötr renkler, birbirini tamamlayan ve herhangi bir renk kuvvetine sahip olmayan iki rengin bir araya getirilmesiyle oluşturulan renklerdir. Ayrıca herhangi bir renge biraz siyah katarak onu nötralize etmek mümkündür.

Denge ve Tekrar

Simetrik denge.

Simetrik denge kavramı felsefi olarak birbirinin iki yarısının yansımasının gözlemlenmesiyle açıklanabilir. Bu durum, merkez eksene yakın olan bölümlerin form, motif ve renk bakımından aynı olacak şekilde düzenlenmesi veya her iki tarafta şekil ve motif dağılımının aynı olması sonucu ortaya çıkmaktadır. Özetle simetrik dengeleme, bileşenlerin bir eksene yakın düzenlenmesini ifade eder. Bu eksen yönlendirildiğinde yatay, dikey veya eğik olabilir. Bu koşullar altında doğru ve istikrarlı bir kompozisyon ortaya çıkarması mümkündür; ancak kısa sürede monotonlaşıp donuklaşma potansiyeli de taşıyor, bu da zamanla izleyicinin konuya olan ilgisinin kaybolması anlamına geliyor (Güvenç, 2014, s. 35).

Şekil 78

Richard I'Anson, Tavus Kuşu, 2021¹⁸



Şekil 79

Jessica Sager, Dört Yapraklı Yonca, 2022¹⁹



Şekil 80

Pinchas Bijonsky, Reisfeld Evi, 1935²⁰



¹⁸ Görselin alındığı URL: <https://www.marthastewart.com>

¹⁹ Görselin alındığı URL: <https://parade.com/>

²⁰ Görselin alındığı URL: <https://www.thejakartapost.com>

Plastik sanatlar konusu ele alınırken simetrik denge kavramından da söz etmek mümkündür. Bazı sanatçı ve mimarlar simetrik dengenin kendilerini ifade etmenin en etkili yolu olduğuna inanıyor, ancak bu aslında kişisel bir görüş meselesi. Tekrarlama sayesinde simetrik denge dengeye ulaşabiliyor ve bunun sonucunda oldukça istikrarlı görünüyor. Bu istikrarın sonucunda tutarlı bir düzenleme ortaya çıkar. Öte yandan simetrik dengeyle kurgulanmış kompozisyon veya formların her zaman en ilgi çekici tarz olduğu da söylenemez. Bunun bir sonucu olarak çeşitli mimari yapılarda, doğal dünyada ve plastik sanatlarda dengeyi gözlemlemek mümkündür. Aşağıdaki paragraflarda mimari ve doğadaki simetrik dengenin bazı örnekleri verilmektedir:

Sanatçı Richard Serra'nın mekâna özel çalışmalarına bakıldığında bir motif olarak kabul edilen denge kavramını tanımak kolaydır. Sanatçının büyük ölçekli çelikler kullanılarak ürettiği eserlerini ele alırken hem simetrik hem de asimetrik denge unsurlarından bahsetmek mümkündür.

Şekil 81

Richard Serra, Eğik Küreler, Toronto Havalimanı, 2004²¹



Şekil 82

Richard Serra, Isıyla Çekilmiş Dört Çelik Plaka, 1972²²



²¹ Görselin alındığı URL: <https://www.torontopearson.com/en/while-you-are-here/art-and-culture/current-art/tilted-spheres>

²² Görselin alındığı URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/17147>

Amerikalı sanatçı Richard Serra'nın kentsel ve mimari ortamlar için yarattığı büyük ölçekli heykeller büyük ilgi gördü. Serra'nın heykellerinde kullanılan malzemenin kalitesi ve gözlemcinin eserle mekân arasındaki ilişkiyi keşfetme biçimi, heykeller sanat tarihi açısından incelendiğinde dikkat çeken iki unsurdur. Sanatçının, büyük ölçekli çelik malzemelerle çalışmaya başlamadan önce, ürünlerinde kauçuk, neon, kurşun gibi malzemeleri kullanarak sanatsal ifadeye başvurduğunu vurgulamakta fayda var. Bu özellikle 1960'lardan sonra doğrudu (Anonim, ty, s. 1). Bu deneyimlerin bir sonucu olarak sanatçı, artık hem mekân hem de izleyici üzerinde önemli derecede etkiye sahip enstalasyonlar inşa edebileceği yeni mekanlara ulaşabiliyor.

Serra, enstalasyonlarında çelik plakalara beton veya tuğla malzemeye benzer şekilde duvar işlevi verdi. Daha sonra mekânın kendisini sanatsal hale getirerek bir sanat eseri olarak izleyiciye sunmuştur (Renkçi-Taştan, 2021, s. 307). Sanatçı, simetrik dengeyi kullanarak çelik plakaların algılanışını ve mekâna bakış açısını tersine çevirerek denge fikrine yeni bir bakış açısı getirdi. Bu onun yapımlarında başarılıydı. Serra'nın eserleri bağlama göre hem simetri hem de asimetri açısından incelenebilir. Sanatçının Şekil 80 ve Şekil 81'de yer alan "Yorgun Küreler" ve "Isıyla Ekstrüde Edilmiş Dört Çelik Plaka" isimli üretimlerinde referans alınabilecek simetrik dengeyle oluşturulmuş bir kompozisyon bulunmaktadır. Bu heykeller, 4,35 metreye 13,86 metreye 12,11 metre olan tipik insan boyutundan çok daha büyük olacak şekilde inşa edildi. Ayrıca izleyicinin eserle temasa geçtiği anda interaktif bir etkileşime katılması da mümkün olmaktadır.

Sanatçı Karyn Oliver, Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşıyor ve heykelleri, enstalasyonları ve kamusal alanlarda gerçekleştirdiği sanat uygulamalarıyla tanınmaktadır. Sanatçının ürünleri genel olarak kullandığı kavramların konusu olan zaman kavramını merkeze alıyor. Kişisel tarihi üzerine çalışmalarını sürdüren sanatçı, geçmişine dair anıları kendi bakış açısıyla günümüze taşıyor ve bir anlamda bu anıları günümüzde yeniden kurgulamaktadır.

Şekil 83

Karyn Oliver, Tahterevallı, 2005²³



Şekil 84

Karyn Oliver, Çift Kaydırak, 2006²⁴



Şekil 85

Karyn Olivier, Ridgewood Hattı, 2004²⁵



²³ Görselin alındığı URL: <https://collabcubed.com/2012/09/26/karyn-olivier-sculptural-play>

²⁴ Görselin alındığı URL: <https://collabcubed.com/2012/09/26/karyn-olivier-sculptural-play>

²⁵ Görselin alındığı URL: <https://www.harpofoundation.org/wpcontent/uploads/2014/11/14-ridgewoodline.jpg>

Eserlerinde ağırlıklı olarak hatırlama ve hafıza fikirlerine odaklanan sanatçı Karyn Olivier, Tahterevalli ve Çift Kaydırak adlı eserleriyle izleyiciyi çocukluklarına geri götürmekte ve izleyicinin kendi hayalini kurmasının yolunu açmaktadır. Sanatçı, denge fikrini felsefi ve görsel olarak ifade etmenin yanı sıra bu eserlerinde yansıyan oyun temasına da ağırlık vermiştir (Özkan, 2016, s. 15). Sanatçı, "Ridgewood Line" adlı eserinde simetrik ve asimetrik dengeyi kullanarak plastik bir dil üretmektedir. Bu, iki çift doğrusal (simetrik) çizginin çapraz veya zıt şekilde bağlanmasıyla gerçekleştirilir.

Şekil 86

Martin Hill, Dünyadan Dünyaya, 2007²⁶



Şekil 87

Martin Hill, Sinerji, 2009²⁷



Martin Hill, insan ve çevre arasındaki sıkı etkileşime ve bu sektördeki üretime odaklanmasıyla karakterize edilen arazi sanatına yönelik girişimleriyle tanınıyor. Doğada görülebilen dairesel formlar, sanatçının heykellerine ilham kaynağı olmuş ve bu formları eserlerine dahil etmiştir. Hill'in yarattığı heykeller, doğanın döngüsel, yenileyici tasarımının ve birbirine bağlılığının bir temsidir. Sanatçının, küresel felaketlerden iklim krizlerine, ekolojik

²⁶ Görselin alındığı URL: <https://www.martin-hill.com/>

²⁷ Görselin alındığı URL: <https://www.artistaday.com/?p=21814>

bozulmaya kadar pek çok çevre sorununun önüne geçmek amacıyla geliştirdiği sanat dilinin önemli bir kısmı, heykellerinde görülen simetrik dengeleme motifiyle şekilleniyor.

Ek bir inceleme, plastik sanatlarda dengeyi bulma sürecinin deneme yanılma süreciyle sağlanabileceğini göstermektedir (Çoban, 2014, s. 23). Benzer bir deneme yanılma yoluyla öğrenme yaklaşımını Hill'in Synergy adlı eserinde de görmek mümkündür. Sinerji parçasını oluşturmak için Yeni Zelanda, Malezya, Endonezya gibi yerlere özgü, saz otu olarak bilinen bir bitki türü olan Raupo'nun sapları keten iplerle birbirine düğümlendi. Eserin bir arada kalması için başka hiçbir bağlayıcı malzeme kullanılmamıştır. Sanatçının "Dünyadan Dünyaya" başlıklı bir diğer eseri de doğayı ve doğal dünyayı temel alan bir üretilimdir. Sanatçı bu eserin yapımında söğüt ağacı dalları ve doğal taşlardan yararlanmışır. Doğada her yerde bulunan amorf yapıdaki çeşitli taşların üst üste diziliş nedeniyle Hill, gözlemcide "denge" duygusu uyandırabilecek kapasiteye sahiptir. Bunun nedeni Hill'in çökmeden ayakta durabilmesidir ki bu da onun ayakta durma yeteneğinin bir yansımasıdır. Ayrıca sanatçıya özgü bu eserlerde doğal bölge ve manzarayı bir sergi mekânı olarak kullandığı düşünülmektedir. Ayrıca suyun yansıttığı özelliklerden dolayı su ile simetrik bir denge yaratıyor ve bunu kendi avantajına kullanmaktadır.

Asimetrik denge.

Dengenin bir diğer boyutu olan asimetrik denge, görsel olarak algılanan nesnelerde eşit görsel ağırlık veya eşit göz dikkati sağlayabilen tasarımlarla ifade edilebilir. Bu mümkündür çünkü asimetrik denge bir denge biçimidir. Bu açıdan bakıldığında bir kompozisyonun her tarafındaki görsel ağırlık eşit olduğunda, zıtlıkların birbirini tamamlaması durumunda asimetrik denge elde edilir. Öztuna'nın (2008) ve Güvenç'in (2014) belirttiği gibi asimetrik kompozisyonlar izleyicinin algısını harekete geçirmenin yanı sıra izleyicide merak unsurunu da harekete geçirir.

Şekil 88

Sidney Opera Binası, Avustralya, 1973²⁸



Şekil 89

Richard Robinson, Akeake Ağacı, 2005²⁹



Şekil 90

Bottega Veneta, Moda Gösterisi, 2014³⁰



²⁸ Görselin alındığı URL: <https://www.tripadvisor.com.tr>

²⁹ Görselin alındığı URL: <https://teara.govt.nz/>

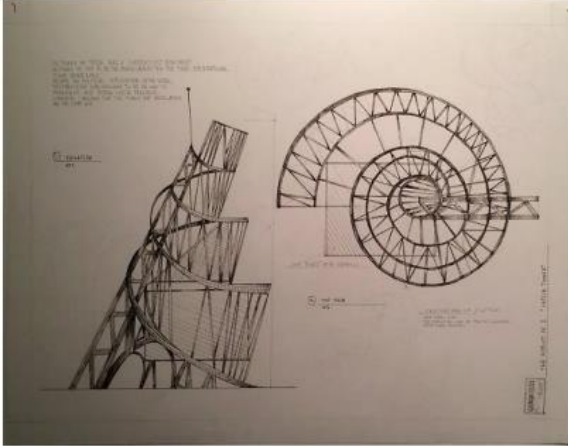
³⁰ Görselin alındığı URL: <https://www.thefashionspot.com/style-trends/>

Örneğin izleyici bir tarafa eğilmiş bir ağaca bakarken akıllarına gelebilecek sorulardan ikisi ağacın dengesini nasıl koruyabildiği ve hangi doğal koşulların ağacın bu şekilde eğilmesine neden olduğudur. Asimetrik dengedeki söylemler neden ve nasıl, bu bakış açısı dikkate alınarak bir değerlendirme yapıldığında genellikle izleyicinin sorduğu sorular arasında yer almaktadır. Esas olarak asimetrinin çatışma, düşmanlık ve kaosla karakterize edilmesi gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Asimetrik dengeyi çeşitli mimari yapılarda, doğada, tekstil sanatında ve plastik sanatlar da dahil olmak üzere hem yaşamın hem de sanatın birçok alanında görmek mümkündür.

Farklı bir tanıma göre "asimetrik denge" terimi, tipik olarak kompozisyonda mevcut olan görsel ağırlıklardaki farklılıklar tarafından üretilen görüntüyü ifade eder. Asimetrik dengenin kullanılmasıyla daha dinamik ve gergin bir görünüm elde edilebilir, bu da görsel çeşitliliğin daha fazla yaratılmasına katkı sağlar. Öte yandan parçalar arasında var olan karmaşık etkileşimler nedeniyle asimetrik simetrinin elde edilmesi ve uygulanması söz konusu olduğunda bu durum bazı zorluklara yol açabilir (Anonim, 2020, s. 1). Asimetrik denge genel olarak simetrinin tersi olarak anlaşılsa da kendi içinde estetik bir denge de yakalayabilmektedir.

Şekil 91

Vladimir Tatlin, *Tatlin Kulesi*, 1919³¹



³¹ Görselin alındığı URL: <https://www.nolongerempty.org/event/nolonger-bored-family-day-with-artist-giorgiogui/>

Şekil 92

Vladimir Tatlin, *Tatlin Kulesi*, 2012³²



Vladimir Tatlin, asimetric ilişkileri sanatsal yaratımlarına dahil eden bir sanatçı örneğidir. Vladimir Tatlin'in "Tatlin Kulesi" olarak anılan ve 1919 yılında oluşturulan eseri de bu yapının çerçevesine girmesi nedeniyle asimetric denge açısından değerlendirilmektedir. Antmen'e (2008) göre Tatlin'in III. Uluslararası Anıt, sanat, heykel ve mimarinin eşsiz karışımının ütopyik bir tezahürü olarak kabul ediliyor. Sonuç olarak Tatlin, kinetik heykel ve mimari alanında öncü olmuştur (Antmen, 2008, s. 102). Tatlin'in hayali, geleceğin uzay çağının dinamizmini tasvir etmek için bir silindir, bir küp ve küçük bir küreyi devasa bir sarmal yapının içinde dönerek hareket ettirme hayaliydi. Model olmasına rağmen sanat tarihi açısından anıt, resim, heykel ve mimarinin birleşimini ortaya koyan disiplinler arası bir tasarım olarak da değerlendirilmektedir (Morkoc, 2013, s. 17). Gerçi Vladimir Tatlin'in "Tatlin Kulesi" adlı eseri o dönemdeki ekonomik koşulların yetersizliği nedeniyle gerçekleştirilememiştir.

Ünlü ressam Pablo Picasso'nun Guernica adıyla anılan eseri de plastik sanatlar alanında asimetric dengenin çarpıcı örneklerinden biridir. 1937, sanatçının bu ünlü eserinin başlangıcı olmuştur. Şu anda Madrid'deki Museo del Prado'da sergilenen, sanatçının yarattığı bu sanat eseridir. Sanat tarihi kayıtlarında Picasso'nun bu özel eseri, şimdiye kadar yarattığı en tanınmış ve dramatik eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Resmin konusu olan dönem göz önüne alındığında, 26 Nisan 1937'de saatlerce bombalanan Guernica kentinde binlerce insanın hayatını kaybettiğini belirtmekte yarar vardır. Picasso'ya bu fırsat sunulmuştur; 3,50 x 7,82 metre ölçülerinde anıt görevi görececek anıtsal bir tablo oluşturmak (Çolak, 2019, s. 41). Savaşın yanı sıra savaşın halk üzerinde yarattığı dehşet, zulüm ve vahşet eserin her unsurunda görülmektedir. Savaşı görmek mümkündür. Dramatik ifadenin kullanımıyla bu resim, savaşın köleleştirdiği bir halkın başına gelen yıkımı aktarmaktaydı. Tabloda İspanyol güreşçisi boğayı,

³² Görselin alındığı URL: <https://wannart.com/icerik/11227-1917-ekimdevrimi-sonrasi-konstruktivizm-akimi-ve-tatlinkulesi>

kucağında çocuğunun cansız bedenini taşıyan kadının çılgınlığını, atılan bombaları temsil eden ampulü, ölen ve yardım dilenen insanlar görülmektedir.

Şekil 93

Pablo Picasso, Guernica, Museo del Prado, Madrid, 3.50x7.82 m., 1937



Richard Serra, simetrik denge kategorisine giren işlerin yanı sıra asimetrik denge kategorisine giren işlere de imza atıyor. Serra'nın enstalasyonlarında vurguladığı bir diğer kavram da "asimetri". Bu kavram ağırlık, denge ve simetriyi içerir. Sanatçının asimetrik form yapısına sahip olan "Yüzükle Küre Arasında" ve "Zaman Meselesi" adlı eserlerinin yaratımında büyük gemi parçaları kullanılmış. Bu yapıyı bu eserlerde de görmek mümkündür. Serra, eserlerinde asimetriyi kullanarak şeklin kalınlığını kendi tercihlerine göre azaltıp artırabildi ve bu da parçanın boyutunda orantılı bir artış sağladı. Yukarıda belirtilen ve Performatif eylemi çağrıştıran işlerinde sanatçı, izleyicinin metal blok plakaların içinden bazen rahatlıkla geçebilmesini, bazen de bu katmanlardan geçerken zorlanmasını amaçlamaktadır. Sanatçının özellikle gezinmesi zor olan bölümlerde izleyicide bir hareketsizlik hissi yaratabildiğini vurgulamak önemlidir (Karaaslan, 2011, s. 68).

Şekil 94

Richard Serra, Halka ile Küre Arasında, 2005



Şekil 95

*Richard Serra, Zaman Meselesi, 2005*³³



Domino taşları gibi düşüyormuş izlenimi veren bu yerleştirmelerin sanatçı tarafından inşa edilmesi denge açısından büyük bir yetenek gerektirmektedir. Sanatçı Serra, üretime başlamadan önce atölyesindeki minyatür maketlerle doğru formu belirlemeye çalışmaktadır (Karaaslan, 2011, s. 66). Çünkü Serra'nın bu kadar büyük ölçekli çalışmalarda deneme yanılma yaklaşımını uygulaması oldukça zor ve ayarlamalar yapmak büyük bir emek gerektirmektedir.

Tekrarlayan, sıradan ve kalıplaşmış işlerle sonuçlanabilen simetrik dengenin aksine, asimetrik denge, sanatçılara daha fazla ifade esnekliği ve yaratıcılık için daha fazla fırsat sağlar. Sanatta asimetrik dengeyi sağlamak için daha küçük, daha açık, daha koyu veya boş formlar veya alanlar her zaman karşıtlarıyla kontrastlanır ve dengelenir. Bu, birbirine zıt görsel ilkeleri paylaşan çeşitli öğelerin kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Simetrik denge kavramı, nesnelerin ve motiflerin bir dayanak noktası etrafında çoğaltılmasını içerir. Asimetrik denge ise elemanların yapının merkezi etrafında dengelenmesini sağlar. Bu tür bir dengeyi anlamamanın en basit yaklaşımı, bir terazinin iki kolunun büyüklük, renk, şekil, doku, ağırlık ve diğer özellikler açısından birbirini tarttığı durumu dikkate almaktır (Anopur, 2016, s. 1).

1872 yılında Hollanda'nın Amersfoort kasabasında doğan Pieter Mondrian, o dönemde yaygın olan önemli zorluklara rağmen sanatsal yaratıcılığına devam etmiştir. Mondrian'ın resimleri birbiriyle iç içe geçmiş kare ve dikdörtgen şekillerden ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. Bu tablolar da gösterilen geometrinin anlaşılması oldukça kolaydır (Kavukcu, 2012, s. 95). Asimetrik denge ortamında Mondrian'ın çalışmaları natüralist temalardan soyuta doğru ilerledi ve yaratımlarının başlangıcında kübizmden formalist tonlara kadar ifade olanaklarını sorgulamıştır. Eserler değerlendirilirken de durum böyleydi. Biryen'a (2006) göre anlatım sadeliği açısından geometrik form ve şekiller sanatçının ulaştığı son nokta sayılabilir.

³³ Görselin alındığı URL: <https://news.artnet.com/market/richard-serra-mostexpensive-artwork-491903>

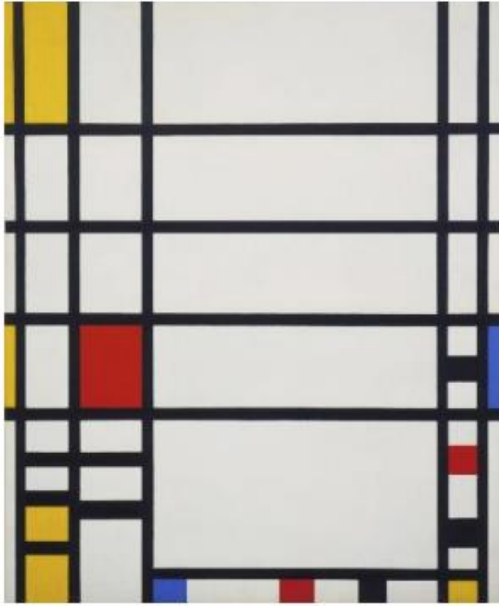
Şekil 96

Piet Mondrian, Kırmızı Sarı ve Mavili Kompozisyon, 1935³⁴



Şekil 97

Piet Mondrian, Trafalgar Meydanı, 1939³⁵



Kuspit'e göre (2006); "Mondrian'ın asimetrisi adını verdiği şey farklı renkleri ve boyutları olan, bu nedenle ölü doğmayan, eylemsiz olmayan düzlemler arasında kurduğu sihirli dengedir" (s. 75). Bir başka değerlendirmeye göre, Antmen (2008) Mondrian'ın sanatsal ifadesini şu şekilde anlatır; "dengeli bir ilişkisellik üzerinden saf bir plastik ifadeye varabilmek için matematiksel olan ama simetrik olmayan, tümünden farklı bir kompozisyon anlayışı gerektirmektedir" (s. 98).

³⁴ Görselin alındığı URL: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/pietmondrian-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>

³⁵ Görselin alındığı URL: <https://www.moma.org/collection/works/79879>

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Sanatta İmge Tekrarının Psikolojik Yansıması

Psikanaliz Kuramı ve Sanat

Psikanaliz.

“Psikanaliz kavramı, 1885 ve 1939 yılları arasında nörolog Sigmund Freud’un nevroz ve diğer zihinsel bozukluklar için geliştirdiği psikolojik kuramın tümünü ifade etmektedir” (Ayaz vd., 2019, s. 77). Kuramın gelişmesinin en önemli aşaması Freud’un kendi kişiliğinin analizi ve kendi iç dünyasına inmesi ile başlamıştır. Freud’un psikanalizi keşfi, aslında kendi ruhsal keşfinin bir sonucudur; var olduğu toprakların, kültürün, içinde doğduğu ailenin ve insan ilişkilerinin ekseninde kendi iç çatışmalarının da bir neticesidir. Kendi düşlerini anlamlandırma istemi ile şekillendirdiği psikanaliz, bir tedavi yöntemi olarak hastanın yani analizanın belli aralıklarla divanda uzanır durumda aldığı psikoterapik bir yöntemdir.

Tedavide amaçlanan şey, hastanın yaşantısını ve sosyal ilişkilerini olumsuz yönde etkileyen ve ruhsal özgürlüğünü kısıtlayan etmenleri fark etmesine yardım etmek, olumsuzluklarla savaşmasına teşvik etmektir. Freud hastalarla yaptığı görüşmelerin sonucunda rahatsızlıkların kökeninin, toplum ve kültür tarafından kabul edilmeyen, içsel olarak bastırılmış duygu ve dürtülerden kaynaklandığına inanarak psikanaliz kuramını geliştirmiş, hastalarında karşılaştığı olumsuzlukları tedavi ederken hipotezlerini biçimlendirmek ve açıklamak için birçok sistem ve teori geliştirmiştir.

Psikanalitik yöntem, günümüze dek gelen süreçte birçok psikanalist tarafından geliştirilmiş olsa da temelinin kişilik olgusu ekseninde şekillendiği Freudyen yöntemi anlamak gerekir.

Topografik kişilik kuramı.

“Bu kuram özellikle bir 'kişilik aygıtı' kavramı geliştirmiştir. Topografik kişilik kavramı adıyla adlandırılan bu kavramsal yapıda bilinç (conscious), bilinçaltı ya da ön bilinç (perconscious) ve bilinçdışı (unconscious) gibi üç kişilik bölümü vardır (Tuzcuoğlu, 1995, s. 1)”.

Candan ve İlden’e göre (2017), topografik kişilik kavramı aslında Freud’un öne sürdüğü ruhsal yapıyı anatomik bölgelere ayırmaktan öte, çeşitli zihinsel etkinliklerin bilince uzaklıklarını belirleyen bir yapı üzerinden şekillenir. Burger’a göre (2006), pek çok kişi bilinç ve bilinç öncesindeki malzemenin zihnimizdeki düşüncelerin büyük bir bölümünü

oluşturduğunu sanmaktadır. Ancak Freud, bunun buzdağının görünen ucu olduğunu söylemektedir. Düşüncelerimizin büyük bir kısmı ve psikanalitik bakış açısına göre en önemli kısmı bilinçaltında bulunur.

“Bilinç(concious); psikanalitik teoride, kişinin belli bir anda farkında olduğu şeylerin tamamını kapsayan ruh durumu” (Budak, 2017, s. 127) olarak kabul edilirken bilinçaltı ya da ön bilinç “Dikkatin zorlanmasıyla bilinç düzeyinde algılanabilen zihinsel olayları ve süreçleri içerir. Bu içerikte, gerçekliğe ilişkin sorunları çözmeye çalışmak gibi gelişmiş düşünce biçimlerinin yanı sıra, düş kurma gibi ilkel süreçler de bulunur” (Geçtan,1998, s. 26). Bilinç hali bir bakıma kişinin kendinde olma, uyanık olma ve farkındalık halidir.

Bilinç, kişinin farkında olduğu düşüncelerden oluşurken ön bilinç istenildiğinde erişilebilecek olası bilgilerden meydana gelir. Sözelimi bir kişinin bulunduğu anda yanında çalışan asistanının adı aklına gelmez ancak asistanının adı sorulduğunda, kişi onu hatırlamak için bilgi deposuna yönelir ve bu bilgiyi bilincine aktarır. İşte bu bilgilerin toplandığı yer ön bilinci meydana getirir.

“Bilinçdışı ise, genel anlamda, bilinçli algılamının dışında kalan tüm zihinsel olayları, dolayısıyla bilinç öncesini de içerir” (Tuzcuoğlu, 1995, s. 1). Kişinin bilinçten uzaklaştırarak bastırdığı duygu ya da yaşantıların bilinçdışına itilerek ulaşılması en zorlu kısım halindedir. Budak’a (2017) göre, bu duygular toplum ya da kişiler tarafından kabul edilmediği, yasak kılındığı ve bu sebepten dolayı kişinin kendisini bunalttığı için geri plana atıp unuttuğu bir alandır. Birtakım dürtüler “kişinin bilinçli dünyasında geçerli olan ahlaki değerlere karşıt düşen isteklerden kaynaklanır ve ancak psikanalitik tedavide kişinin dirençleri kırıldığında bilinç düzeyine ulaşabilirler” (Geçtan,1998, s. 27).

Freud'un psikanaliz tekniği pek çok aşamadan geçmiştir. Topografik kişilik kuramı, aslında Freud'un düşünce gelişimi içerisinde geçici bir model olarak yer almıştır. Klinik çalışmaları sırasında Freud, gözlediği bazı durumların topografik modele uymadığını fark etmiş, id ego ve süper egodan oluşan yapısal kişilik kuramına geçiş yapmıştır. Fakat bu geçiş birden olmamış, aradaki yıllar süresince, sonradan yapısal kişilik kuramına temel oluşturacak bazı kavramlar geliştirmiştir.

Yapısal kişilik kuramı.

Freud'un düşüncelerindeki sık değişimler ve gelişmeler topografik kuramı terk ederek yapısal kişilik kuramı üzerinde durmasına sebebiyet vermiştir. Aslında bu kuram “Freud’un 1920’den itibaren kullanmaya başladığı ve en önemlisi onun bu zamana dek tüm görüşlerini kapsayan ve o görüşleri örgütleyen bir yaklaşımdır” (Tura, 2007, s. 20). 1926’da yayımlanan

Ego ve İd adlı yapıtında bu yeni görüşünü açıklayan Freud, böylece psikanalitik düşüncede yeni bir dönem başlatmıştır. “Bu kurama göre, kişilik üç ana sistemden oluşmaktadır: İd (alt benlik), ego (benlik) ve süper ego (üstbenlik). İnsan davranışları bu üç sistemin etkileşiminin ürünüdür. Bu sistemlerden biri diğerlerinden bağımsız olarak tek başına çalışamaz” (Geçtan, 1998, s. 44).

Burger’a göre (2006), Freud doğduğumuzda tek bir kişilik yapısının, altbenliğin (id) var olduğunu söylemiştir. Altbenlik, insanın bencil yanıdır ve yalnızca insanın kişisel isteklerini tatmin etmeye çalışan alandır. Altbenlik haz ilkesine göre hareket etmektedir, başka bir deyişle herhangi bir fiziksel ve toplumsal sınırlamayı dikkate almaksızın, yalnızca kişisel tatmin sağlayacak şeylerle ilgilenir. Bebekler gördükleri bir şeyi istedikleri zaman ona doğru uzanırlar. Aslında o nesnenin başkasına ait olması ya da ona zarar verecek olması bebek için fark etmez fakat reflekssel hareketler insan yetişkin olduğunda da kaybolmaz. Ancak, sağlıklı bir yetişkin kişilikte alt-benlik diğer bölümler tarafından denetim altında tutulur.

Tura’ya (2005) göre, id kişiliğin dürtü merkezi ve dürtüsel enerjinin kaynağıdır. Ben, idden gelen dürtüsel talepler ile dış dünyanın gerekleri arasındaki çatışmayı çözmeye çalışır. Benin bir başka işlevi de id ile üstben arasındaki çatışmaları çözmek, idin olduğu kadar üstbenin de taleplerini karşılamaya çalışmaktır. Üstben ebeveynlerin ve toplumun taleplerinin ve yasaklarının içselleştirilmesiyle oluşmuştur ve neticede ahlaki değerleri ve vicdanı temsil eder. İd geniş ölçüde bilinçdışıdır ve idde dürtülerin ruhsal ifadeleri kaotik bir şekilde işler.

Freud’a göre üstben Oedipus kompleksinin mirasçısıdır. Gürel ve Mutel’e göre (2007), Freud’un geliştirdiği Oedipus kompleksi, 3-4 yaş arası cinsel bölgelerin uyarılmasından heyecan duyma ve cinselliğe karşı aşırı ilgi biçiminde davranışlarla belirlenen (Keçe, 2021) fallik dönemde, erkek çocuğun bilinçsiz yakınlık sebebiyle, anneye karşı duyduğu cinsel isteğin karşısında, yine bilinçsizce babaya karşı beslediği rekabetçi düşmanlık ve kıskançlık ile tanımlanabilir. Bu kompleks erkek çocuklarda babayı kendine rakip görme ve annenin gözdesi olma şeklinde bir davranış tarzı ortaya koymasındadır. Bu aslında Freud’un uzun uzadıya ve derinlemesine yaptığı oto-analizler sonucunda kendi anne babasına karşı duyduğu duyguların bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür.

Psikoloji literatüründe önemli bir kavram olan Oedipus Kompleksi, Freud’un Büyük Yunan trajedisi Kral Oedipus’un (Şekil 97) bilmeden babasını öldürüp annesi ile evlenmesi mitine dayandırarak isimlendirmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. 1917’de kaleme aldığı ‘Psikanalize Giriş’ adlı kitabında bu mittten yararlandığını belirtmektedir.

Şekil 98

Oedipus ve Sfenks, Gustave Moreau, 1864, Metropolitan Müzesi



Freud şüphesiz halen eleştirilmekte olan bu kompleksin, bireyin ergenlik çağına ulaşması ile bilinçli cinsel yaklaşımlar edinmesi sonucunda ortadan kalktığını, bu kompleksin istisnasız her çocukta bulunduğunu ve ergenlikle beraber çözülmediği takdirde mental bir bozukluğa sebebiyet vereceğini ifade etmiştir.

Terbaş'a göre (2016), psikanalitik estetiğin ortaya koyduğu 'Yaratıcı Yazalar ve Gündüz Düşleri' adlı yapıtında Freud, Oedipus karmaşası, aile romansı gibi evrensel fantezilerin sanat eserlerine yapı kazandırdığı görüşündedir dolayısıyla da sanatın psikanalitik alanda okunmasına dair ilk örnekler yine Freud tarafından başlatılmıştır. Şöyle ki 'Sanat ve Sanatçılar Üzerine' yapıtında Leonardo da Vinci, Michelangelo, Goethe, Shakespeare gibi dehaların yapıtlarını inceleyip analizlerini kaleme almıştır. Özellikle Leonardo da Vinci'nin eşcinselliğinin yapıtlarına ne şekilde tesir ettiği konusundaki kapsamlı ve derin çözümlemeleri literatürde çok önemli bir yer arz etmektedir.

Sigmund Freud ve psikanaliz.

Alfred Adler, Carl Gustav Jung ve Sigmund Freud, modern psikanalizin üç önde gelen isimleridir. Üç farklı kişi tarafından üç farklı kuramın oluşturulması sağlanmıştır. Her kuramın odak noktası, bireyin zihninde bilinçli veya bilinçsiz olarak yerleşmiş olayları çözmek için aile ve toplum yaşamını incelemektir. Küng'e göre "Derinlik psikolojisinin üç yıldızı "Bu isimler belirli dönemlerde aynı fikirleri paylaşmış olsa da zamanla her biri kendi çalışmalarını ve

fikirlerini temel alan farklı kurallar geliştirmiştir (Sambur, 2005, s. 51). Psikanaliz, Freud'un psikolojik araştırmalara getirmiş olduğu farklı bakış açısıyla başladı ve zamanla Jung ve Adler'i de etkiledi. Belirli bir süre sonra Freud'un fikirlerinin kendilerinkinden farklı olduğunu fark eden diğer iki isim, psikanaliz ekolünden ayrılıp kendi ekollerini oluşturdular. Bu süreçten sonra Freud'un psikolojik sistemi Psikanaliz, Adler'in psikolojik sistemi Bireysel Psikoloji ve Jung'un psikolojik sistemi Analitik Psikoloji olarak adlandırıldı. XIX. yüzyıl Avrupa'da bilimsel gelişmelere ve ilerlemelere tanık olmuştur (Sambur, 2005, s. 51). Bu süreçte ruhsal bozuklukların temelleri araştırıldı ve bağnazlıktan bilime geçildi. Hastalar, çeşitli bilim adamları tarafından çeşitli yöntemler kullanılarak tedavi edildi ve tedavilerin olumlu sonuç verdiği anlaşıncaya, bu alandaki araştırmalar ivme kazandı. Böyle bir dönemde Charcot ile bir bursla tanışan Freud, O'nun kişiliği ve görüşlerinden büyük ölçüde etkilendi. Charcot'un kliniğine gelen hastaları gözlemleyerek Freud, histerinin psikolojik nedenlerden kaynaklandığını ve hastanın zihnindeki düşüncelerden kaynaklandığını anladı. Nancy ziyareti sırasında Liebault ve yardımcısı Bernheim'in hipnoz tedavileri ve hastalarıyla bağlantı kurma becerilerinden oldukça etkilenen Freud, Viyana'ya döndükten sonra bu görüş ve düşünceler ışığında hastalarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Freud, yaşadığı deneyimler ve etkilediği bilim adamları sayesinde psikanaliz kuramının temellerini atmıştır, ancak bu dönemde Brücke Fizyoloji Enstitüsü'nde tanıştığı Joseph Breuer, çalışmalarının belirli bir kuram çerçevesine oturmasında önemli bir rol oynadı. Freud, katharsis olarak bilinen teknikle hastalarını hipnoz ettiğinde oldukça şaşırdı. Ancak hastaların üzerindeki etkisi ortaya çıktığında, bu tekniğin ne kadar başarılı bir uygulama olduğunu anladı. Bu yöntem, hastaların hipnoz altında utanma ve düşüncelerini bastırma eğilimi olmadan bilinçaltındaki düşüncelerini ve duygularını rahatlıkla yansıtmalarını sağlamıştır. Freud ile uzun süre birlikte çalıştı, ancak daha sonra Freud, bazı rahatsızlık belirtilerinin altında cinsel dürtülerin yattığı fikrini benimsedi ve katarsis yerine serbest çağrışım yöntemiyle hastalarını tedavi etmeye başladı. Bu yeni yöntemin uygulandığı kurama psikanaliz denir. Serbest çağrışım yöntemi, Freud'un hastalarının psikolojik sorunlarının kaynağını bulmak için yaptığı yönlendirici konuşmalarla başlar (Geçtan, 2014, ss. 11-19). İçinden geçen her şeyi net bir şekilde anlatmak bu konuşmanın temelini oluşturur. Çünkü insanın farkında olmadan bilinçaltında yer edinen düşünceler ancak bu kadar saf bir anlatım yoluyla gerçekleşebilir.

“Günlük konuşmalarında insan, düşünceleri arasındaki bağlantıyı koruyabilmek ve anlatmak istediği ana konudan kopmamak için düşünceleri arasındaki bağlantıyı korumaya çalışır. Bununla birlikte, burada farklı bir şekilde konuşman gerekiyor. Eleştiriye uğramak kaygısıyla ya da konuşman sırasında aklınıza gelen bazı fikirleri sakıncalı bulduğun için dile getirmek istemeyeceksiniz. Bazı düşüncelerini saçma, önemsiz ya da konuştuklarıyla hiç ilgisi

yok gibi gerekçelerle zihninden çıkarmak isteyeceksiniz. Bu tür endişelerden kaçınarak konuşmanızı rica ediyorum. Söylemek istemesen bile zihninde geçen her şeyi ifade etmeye çalış. Zamanla böyle bir yaklaşımın neden gerekli olduğunu anlayacaksın. Tren penceresinden gezinti sırasında hızla değişen görüntüleri yanında oturan birine anlatıyormuş gibi davran. Ne denli tatsız olursa olsun, zihnine gelen her düşüncüyü anlatmaya söz verdiğini unutma” (Geçtan, 2014, ss. 58- 59).

Serbest çağrışım tekniğini kullanırken Freud, hastalarının rüyalarından sık sık bahsettiklerini fark etti. Aslında, bu durum, gündüz korkutan bir mevzunun rüyalar yoluyla insanı meşgul etmesi şeklinde de yorumlanır. Bireyin günlük duygu ve düşünce değişimlerinin çocukluk döneminden kalma içgüdüsel dürtülerde birleşmesi, Freud'a göre rüyaların içeriğini oluşturur (Geçtan, 2014, ss. 23-24).

Freud, rüyalar üzerine araştırmalar yaptığı sırada rüyaları hazırlayan iki faktör olduğunu fark etti: "Ya normal olarak baskılanmış bir içtepi (bilinçsiz bir istek) biz uyurken Ben'in egemenlik alanında sözünü geçirecek kadar güçlenmekte ya da uyanık yaşamdan artakalan bir eğilim, kapsamındaki bütün çatışan içtepelerle düşünsel bir olay, biz uykudayken bilinçsiz bir içerikten destek görerek güçlenmekte" (Freud, 2015, ss. 220).

Freud rüyaları çok önemsemiş ve genellikle kendi rüyalarını yorumladığı "Rüyaların Yorumu" adlı eserini yazmıştır. Bu makale, bilinçdışı eylemleri en iyi açıklayan belge olarak günümüzde de geçerliliğini korumaktadır (Geçtan, 2014, ss. 23-24).

Freud, hastalarından rüyalarını anlatmalarını istediğinde, onların yansıtma, simgeleştirme, daraltma ve yön değiştirme gibi savunma mekanizmaları geliştirdiklerini gözlemlemiştir. Simgeleştirme, bireyin belirli kişileri ve nesneleri imgelerle ilişkilendirdiği durumdur. Bu tür anlatım, kişinin durumunu gizlemek için doğrudan anlatım yerine dolaylı anlatım kullanmayı tercih eder. Freud'a göre simgeleştirme, rüyanın gerçek anlamını gizlemek ve rüyayı gören kişinin tedirgin olmasını engellemek için kullanılır. Kişinin durumunu özne yerine simgelere bağlaması, yön değiştirme olarak bilinir. Daraltma, bilinçdışındaki her şeyin tek bir nedene bağlandığı durumdur. Birden fazla faktör tek bir nedene indirgendiğinde, kişi bazı duygu durumlarını gizler. Yansıtma, bir kişinin bilinçdışındaki duygu ve düşünceleri başkasının duygu ve düşünceleriymiş gibi gösterdiği bir mekanizmadır. Bu mekanizmalar, kişinin bilinçli ya da bilinçsiz olarak kullandığı savunma yöntemleridir. Bu durum, sorunların çözülmesini geciktirse de engelleyemez çünkü yetenekli bir analist, çeşitli yöntemler kullanarak ve gözlemlerini kullanarak bu mekanizmaları kavrayarak çözüme ulaşır (Geçtan, 2014, ss. 24-25).

Freud'a (2012) göre düşlerin yorumlanmasından elde edilecek gerçek veriler şunlardır:

1. Bilinç ve bilinçdışı arasında meydana gelen ruhsal olayların farkındalığı.
2. Bilinçdışına itilmeye çalışılan ancak başarısız olunan olayların ve bunlarla bağlantılı komplekslerin tanımlanması.
3. Çocukluğun ilk yıllarında kişinin izlenimleri ve yaşantıların gelişimini nasıl etkilediğinin anlaşılması.
4. Cinsel komplekslerin anlatımında bilinçdışındaki simgelerden yararlanmak, bu simgelerin kişiden kişiye değişen özelliklerini belirlemek ve her bireye özgü ortak özellikleri belirlemek.
5. Mitler ve hikayelerde gördüğümüz simgelerin herkes tarafından görülmesi. Ülkelerin yarattığı mitler ve hikayelerin rüyalardan yararlanılarak açığa kavuşturulması.
6. Korkunç rüyaların baskılanmış isteklerin artan gücüne karşı Ben'in yadsıma tepkisi olduğunun farkına varılması, bu nedenle rüya sürecinin baskılanmış isteklerin hizmetine kendisini vermesi nedeniyle rüyalarda yadsınan şeylere rastlanmasının çok normal olduğunun farkına varılması.
7. Rüyaların diğer kaynaklardan alınması zor olan bilgileri sağlaması Bilinçdışına itilmiş gizli isteklerin ve bu istekler tarafından beslenen komplekslerin kolayca çözülmesi (ss. 46- 47).

Freud hastalarını tedavi ederken yalnızca bu teorileri değil, aynı zamanda Topografik Kişilik Kuramını da yaratmıştır. Bu kuram, bilinci merkeze alarak insanların zihinsel bazı etkinliklerinin konumunu belirlemeye çalışmıştır. Bu teori, bilinç öncesi ve bilinçdışı kavramlarını içerir. İnsan zihninin farkındalık içeren kısmı bilinçtir. Kişinin bilinçdışındaki bilgilerinin bilince aktarılmasında, bilinç öncesi dikkat bölgesi çok önemlidir. Bu alan, bilinç ve bilinçdışı arasında bir aracı rolü oynar. Bilinçdışı, kişinin bilinçli olarak yaptığı her şeyin dışında kalan alanı ifade eder. Bu da bilinçaltı alanını içerir. Analist, kişinin bilinçdışında bulunan durumları araştırarak bilinç noktasına ulaşabilir. Bu kuram kesin ve kalıcı bir kuram olmasa da zihnin bölümlerini açıklamaya yardımcı olmuştur (Freud, 2012, s. 47).

"Bilinçdışı" ve "bilinçaltı" kavramları da ayrılmalıdır. Bilinçaltı, dikkatimizi yoğunlaştırmadığımız algılarımızı, bazı otomatik hareketlerimizi, fikir çağrışımlarını hatta üzerinde bilinçli olarak düşünmediğimiz halde bir anda olgunlaşan fikirlerimizi ve daha fazlasını içerir. Bununla birlikte, bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve bilincin alanının dışında tutulması ile meydana gelir. Aynı şekilde, travmatik çocukluk anıları (ki bu anılar toplum tarafından kabul edilmeyen arzularla bağlantılıdır)

bilinçdışının kaynaklarıdır. Bu durumda, bilinçdışına bastırma, toplumsal Ben'in ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir savunma düzeneğidir (Tura, 2010, s. 53).

Yapısal Kişilik Kuramı, Freud'un psikanaliz alanında önemli bir kuramıydı. Freud, kişiliğin id (alt ben), ego (ben) ve süper ego (üst ben) olarak adlandırılan üç ayrı bölümden oluştuğunu ve her biri bir ilke olarak adlandırıldı. Haz, kişiliğin temelini oluşturan İd'dir. Bu bölüm, bir kişinin haz almak için yaptığı her şeyi onaylamaktadır. Freud, bilinçdışı ile İd'i çoğu zaman eşanlamlı olarak kullanmış olsa da takip eden analistler bu yaklaşımı çok eleştirdi. En arkaik psişizma bölümüdür ve id haz ilkesine dayanır. Sürekli dolaylı tatmin arar. İd'de hâkim olan "birincil süreç" düşüncesi, zaman, mekân ve mantıklı yargıyı tanımaz (Tura, 2010, s. 59).

Ego veya ben, kişiliğin gerçeklik ilkesini temsil eder. Bireyin kendisi ilk olarak egodur. Bu, bir kişinin kişiliğini dengelemek için gerekli olan bölümdür. Süper ego veya üst ben, kurallara dayanarak toplumsal yaşamda yer edinmek için bireye telkinlerde bulunur. Başka bir deyişle, kişiliğin ruhsal kısmıdır.

Freud, libido olarak bilinen kişinin içgüdüsünü harekete geçiren enerjiyi tanımladı. Çalışmalarında kişinin en önemli yaşam içgüdüsünün cinsellik olduğunu sürekli vurguladığı için bazı gruplar tarafından eleştirilmiştir. Freud, insan bedenindeki belirli yerleri erojen bölgeler olarak adlandırmış ve elle dokunulduğunda hoşlanma duygusu hissettiğini keşfetmiştir. Dudaklar, anal bölge ve cinsel organlar temel erojen bölgelerdir. Freud, insanın yaşamının amacının ölüm olduğunu ileri sürmüştür ve cinselliğin temel içgüdü olduğunu ileri sürmüştür. Bu içgüdü, bir bireyi bebeklik döneminden ölünceye kadar ayakta tutan içgüdüdür. Bu iddiasını desteklemek için bebekleri gözlemledi ve yeni doğmuş bir bebeğin içgüdülerini sadece temel ihtiyaçlarını karşılamak için kullandığını gördü. Freud, bebeklerin doğuştan özsever olduklarını ve ihtiyaçlarını anneleri sayesinde karşılayabildiklerini fark etmeleri üzerine, bu özseverlik libidosunun anneye yönlendirildiğini gözlemlemiştir. Böylece bebeklik döneminde önce annesine, sonra kendisine yönelttiği libidosu daha sonra çeşitli kişilere ve nesnelere aktarılır. Daha sonra Freud, Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Tartışma adlı eserinde bu düşüncelerini kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Freud, bu çalışmasında çocukların cinsel ve psikolojik gelişimini birbirinin devamı niteliğinde beş farklı dönemde incelemektedir. Bu durumda Freud, çocuklarda ilk cinsellik belirtilerinin beslenme, idrar kesesi ve bağırsak kontrolü gibi aslında cinsel nitelikli olmayan, sağlıklı her bireyin doğuştan sahip olduğu bedensel işlevlere dayandığını iddia eder (Geçtan, 2014, ss. 29-33).

Adından da anlaşılacağı üzere ağız bölgesinin ön planda olduğu oral dönem, insanın hayatının ilk bir ila 1,5 yılını kapsar. Bu durumda yeni bir dünyaya gözlerini açan bebek,

çevresini algılamaya ve kavramaya çalışırken annesinden ağız yoluyla beslenmesini alır. Bebek ilk aylarda acıktığını ve ihtiyacı karşılandıktan sonra rahatlar. Bu dönem oral erotizm olarak bilinir. Bebek, oral dönemin sonlarına doğru dişleri ile ısırma, çiğneme ve ağlama gibi tepkiler verir. Bu aşamada, kişinin saldırgan eğilimlerinin ilk belirtileri oral sadizm olarak bilinir. Bebek oral dönemde en önemli kişi annedir. Bebek, oldukça savunmasız olduğu bu dönemde açlık duygusu nedeniyle çevreye ilgisiz ve ilgisizdir. Bebek, annenin bakımı ve açlık duygusunun anne tarafından karşılandığından emin olduğunda, dış dünyaya karşı ilgi duymaya başlar ve güven kazanmaya başlar. Bu dönemde bebekler, ihtiyaçlarını karşılayan annelerini sevmeye başlarlar ve ilk sevgi objesi olur. Annenin ilgi ve bilgisi, bu sevgi durumunun kontrolünü devam eden yıllarda da etkileyecek. Bebeğin oral dönemde ihtiyaçlarının karşılanmaması veya aşırı davranılması, daha sonra aşırı iyimserlik ve karamsarlık gibi normal olmayan tepkilere neden olabilir. Bu aşamayı başarıyla tamamlayan bebekler, daha sonra aşırı bağımlılık ya da haset veya kıskançlık gibi duygulara sahip olmadan başkalarıyla olumlu bir şekilde etkileşim kurabilirler (Geçtan, 2014, ss. 33-34).

Oral dönemin bitişinden üçüncü yaşının sonuna kadar olan süre, anal dönem olarak bilinir. Bu aşamada tuvalet eğitimi alan çocuk, anüs kaslarını kendi kontrolü altında kullanabilir. Bu dönemi iyi geçirmek için anne ve çocuk arasındaki iletişim önemlidir. Bu dönemde, çocuk dışkısını kendi isteğine göre tutmaya veya boşaltmaya başlar ve bağımsızlık ve bireyleşme duyguları yaşamaya başlar. Anal erotizm, çocuğun bu dönemde dışkısını değerli bir şey olarak görmesi ve annesine hediye ediyormuş gibi hissetmesidir. Freud, çocuğun dışkısını güçlü bir silah olarak gördüğü ve saldırgan davranışlar sergilediği için anal sadizmi tanımladı. Bu dönem, çocuğun kaslarını istediği gibi kullanabileceğini ve dışkısını öfke ile ilişkilendirdiğini fark etmesi üzerine ileriki yaşlarında güç duygusunu ve öfke kontrol mekanizmasını etkiler. Annesi tarafından bu dönemde ilgi ve hoşgörü görmeyen çocuklar, daha sonra aşırı düzenli, katı görüşlü, inatçı ve cimri olabilirler (Geçtan, 2014, ss. 35-36).

Çocuğun gelişimi, fallik dönemde en çok etkilenen dönemlerden biridir. Üç yaşının sonlarından beş yaşının sonlarına kadar olan süreçte, çocuk kendi cinsel organını tanımaya başlar ve bilinçdışı olarak farklı cinsel organa sahip ebeveynleriyle cinsel ilişki kurmaya başlar. Bu aşamada çocuk kendi bedeninin dışında bir şey arıyor. Cinsel farklılıkların farkına varan bir çocuk, karşı cinsteki bir ebeveynini tercih etmeye daha yatkındır. Kız çocuklar babalarının kendilerinden farklı bir anatomik yapıya sahip olduğunu düşündüğü babaya yönelirken, erkek çocuklar anneye yönelir. Babadan anneyi veya babadan anneyi kıskanma şeklinde ilerleyen bu dönemde, kız çocuk doğuştan eksik ve hadım edilmiş olarak doğduğu için anneyi de kendisi gibi eksik ve hadım edilmiş olarak görür ve karşısında duran güçlü ve hadım edilmemiş kişiye,

babasına karşı cinsel bir ilgi geliştirir. Bu durumun tam aksine, erkek çocuk kendi kendine farkındalığını geliştirir ve kendisi gibi bir cinsel organa sahip olmayan annesine karşı ilgi duymaya başlar. Her ne kadar cesur davranmış olsa da annesine karşı beslediği bu duygu nedeniyle babası tarafından cezalandırılacağını düşünen erkek çocuk, anneye uyuma isteği, anne ve baba arasındaki bağı kıskanma ve babayı anneden uzaklaştırma gibi ruh hallerine bürünmektedir. Babasının kendisini hadım edeceğini düşünen erkek çocuk için cinsel organını kaybetmektense anneden uzaklaşmak daha iyidir ve anneye olan sevgi bağı babaya yönlendirilir. Freud, erkek çocuğun babaya karşı düşmanca davranışı Oidipus Kompleksi olarak adlandırırken, kız çocuğun anneye karşı sergilediği tavır Elektra Kompleksi olarak bilinir (Geçtan, 2014, ss. 36-38).

“(…) Bu durumda, kız çocuğunun babasına bağlanması, Yunan mitosuna göre, Elektra, babası Agamemnon’u öldüren annesi Klitemnestra’nın ölümünü istediğinden, Freud buna Elektra Kompleksi demektedir, ancak, kız çocuğu erkek olma umudunu yitirip, hadım edilmişliğe katlanınca, yer almaktadır. Freud’un yorumuna göre; erkekteki Oidipus Kompleksi, hadım edilme kompleksi ile çözümlenmekte ve hadım edilme tehlikesinin yarattığı endişe yüzünden kompleksten vazgeçilmektedir; kızdaki kompleks ise hadım edilmiş olma kompleksi yüzünden doğmaktadır; erkeklik organı olmamasının onlarda yarattığı düş kırıklığı kızı babasına yöneltmekte ve annesiyle olan bağını koparmaktadır. Kız “Cezalandırıldım” diye düşünürken, oğlan „cezalandırılabilirim“ korkusu içindedir. (Gürol, 2017, ss. 26- 27)

Freud'un "anatomi kaderdir" sözüyle bağlantılı olarak, bu kompleksler aile içinde sıkıntıya neden olsa da zamanla sakinleşerek bireyin kendisini ve doğuştan gelen anatomisini kabul etmesini sağlar. Freud, aile içindeki bu karmaşık durumu bir kompleks olarak adlandırırsa da aslında toplumda yaygın olan kız çocuğun babaya ve erkek çocuğun anneye düşkün olması olarak tanımlanan durumla benzerdir. Sonuç olarak, toplumun görüşleri Freud ile tamamen aynı değildir. Kızlarda penise imrenme dönemi, beş yaşından sonra erkeklerde hadım edilme korkusu ile geçer (Freud, 2012, ss. 46- 47).

Oidipus kompleksinin sonu ve buluş döneminin başlangıcı arasındaki dönem Gizil (Latent) Dönem olarak bilinir. Daha önce belirli bir korku ve cinsel bağ nedeniyle kendi hemcinsi ebeveynine yaklaşan çocuk, artık kendine arkadaşlar ediniyor ve 19 hemcinsi ile yakın ilişkiye giriyor. Bu yaşlarda birlikte oyun oynamak, çocuğun daha sonra çevresindeki insanlarla daha düzenli iletişim kurmasına yardımcı olur. Çocuk toplumsal yaşama yavaş yavaş katılmaya başladığında cinsel dürtüler baskı altındaydı. Bu dönemi atlatılamazsa, çocuk cinsel dürtülerini bir önceki dönemde bırakmamış ve kontrol altına alamamışsa, içindeki enerjiyi öğrenme ve beceri geliştirmeye yönlendirememeye ya da aşırı denetim mekanizması geliştirerek

kişiliğinin gelişimini engelleyerek obsesif bir karakter yapısına dönüşebilir (Geçtan, 2014, s. 39).

On bir yaşından genç yetişkinlik dönemine kadar olan dönem gençlik dönemidir. Ergenlik sırasında hormonları değişen çocuk, büyüdüğünün farkındadır ve toplumda belirli bir yer edinmek ister. Bu dönemde birey, anne baba otoritesini reddederek duygularını karşı cinse yönlendirmek, bir meslek edinmek ve evlenmek istiyor. Çocuğun yaşadığı bu duygusal değişiklik kısa sürelidir ve anne babaya değerlerini geri kazanır. Bu yaşta çocuk, toplumun kendisine koyduğu kurallara uymak zorunda olduğunu öğrenir ve doğru ve yanlış gibi kavramları saptamaya başlar. Freud'a göre, sevebilmek ve çalışabilmek olgunluğu gösterir. Freud'un iki olgunluk ölçüsünü uygun bir şekilde yaşayabilen çocuk, bu dönemde genital dönemini tamamlar. Genital dönemde istenilen zihinsel gelişim, yetenekler ve toplumsal bağlar kurulamazsa, yetişkinlik döneminde kimlik bunalımı ve kendini arama çabaları ortaya çıkar (Geçtan, 2014, ss. 40–42).

Jung, Freud'un cinsellik merkezli gelişim kuramını libido çerçevesinde açıklar: "Freud'un anladığı şekliyle çocukluk cinselliği, libido uygulaması ya da "yatırım" için bir olasılıklar demetidir." Bu aşamada cinsel organlar henüz tam olarak gelişmediği için normal bir hedef değildir. Yine de psişik mekanizmalar gelişiyor. Libido, bütün olası cinsel aktivite türleri ve aynı zamanda sapmalar arasında dağılmıştır. Yani, sabit hale geldiklerinde gerçek sapkınlığa dönüşen cinselliğin her türüne dağılmıştır. Çocuğun gelişimi, sapkın eğilimlerin libidinal yatırımını yavaş yavaş ortadan kaldırır ve yalnızca normal cinselliğin gelişimine odaklanır. Serbest kalan yatırımlar, yüksek on zihinsel işlevleri yüceltmek için kullanılır. Normal bireyin cinsel gelişimi, ergenlik döneminde ya da ondan sonra nesnel bir cinsel hedef bulmasıyla sona erer." (Jung, 2016, ss. 30-31).

Freud, Gelişim Kuramı çerçevesinde bir bebeğin doğumundan bir yetişkin bireyin ölümüne kadar olan süreci beş ana bölüme ayırıp incelemiştir. Freud, bireyin hiçbir davranışı farkında olmadan yaptığını, bilinçaltındaki dürtüler ve libidosunun yönlendirmesiyle öncelikle aile içinde ve sonrasında toplumda var olabildiğini göstermiştir. Freud, yetişkinlik döneminde bireyi çocuk olarak adlandırırken, yetişkinlik döneminde kendi seçimlerini yapabilen, meslek ve eş seçen ve toplumda çeşitli roller üstlenen bireyi yetişkin olarak adlandırmıştır.

Freud, içgüdüler teorisini de kullanmıştır. Freud, ilk başta hayvan davranışları için kullanılan içgüdü kavramını, bireylerin fiziksel ihtiyaçlarını karşılayan içsel uyarıların psikolojik temsilcileri olarak tanımladı. Bu kuramda içgüdü var. Bu dört faktör vardır: kaynak, amaç, obje ve itici güç. Kişinin ihtiyaçlarını karşılamak için içgüdüsünü harekete geçiren mekanizma kaynak olarak bilinir. Amaç, ihtiyaca ulaşmak için her türlü uyarıyı etkisiz hale

getirme işlemidir. İhtiyacı karşılamak için amaca uygun bir şey satın alınmalıdır. İtici güç, ihtiyacın boyutuna göre bir şeye ulaşmayı amaçlamadaki istek ve arzudur. İtici gücün şiddeti, ihtiyacın şiddetine paraleldir. İçgüdüler ayrıca yinelenme, korunma ve gerileme gibi özelliklere sahiptir. İhtiyacı karşıladıktan sonra kişinin başlangıç noktasına geri dönmesi durumu gerileme veya kişinin ihtiyaç ve arzularını belirli bir oranda dengeleme sürecine koruma veya daha sonra aynı ihtiyaç duygusuna kapılma durumu olarak bilinir (Geçtan, 2014, ss. 27- 28).

Otto Fenichel, klasik Freud makalelerine dayanarak içgüdülerin üç öz niteliği üzerinde durmaktadır. Bu özellikler içgüdülerin nesnesini, kaynağını ve amacını tanımlar durumdadır. Fenichel'e göre içgüdünün amacı tatmin olmaksızın doğal uyarımın sonlandırılmasıdır. İçgüdünün kaynağı olarak organizmadaki fizikokimyasal olayları kabul eden Fenichel, dış dünyadaki tatmin hissi veren herhangi bir nesnenin içgüdünün nesnesi olduğunu belirtmiştir (Tura, 2010, ss. 61- 62).

Freud'un dini inançları da tartışılması gereken bir başka konudur. Freud, çaresizlik, sığınma ihtiyacı ve korunma içgüdüleri nedeniyle insanın dine yöneldiğini düşünmüştür. Bir çocuğun babasına koktuğunda sığınması ile dine olan bağlılığı aynı saymıştır.

Freud'a göre din arzuların enerjisini kanalizetmeye yönelik ilk kurumdur ve aşağıdaki görevleri yerine getirir:

1. Bir grubun bireylerinin zapt edilmiş duygu yüklerini kaynaştırmak ve bu duyguları topluluğun ritlerine vererek birliği sağlamak. Boyutlarını şiddetli bir heyecandan alan topluluğun ritlerine.
2. Din evrendeki bireylerin güçsüzlük ve güvensizlik duygularına karşı, onlara denge sağlayarak yoksunluk duygularını durdurur. Sonsuz güvenlik arzusunun karşı çok az zevk verir.
3. Din, kültürel engellere doğaüstü bir başlangıç verir. Bu nedenle, her zaman ve her yerde tartışmasız bir özelliğe sahiptir.
4. Din, zevk ve gerçeklik ilkelerini bir araya getirerek insanın kendi sınırlarını aşmasına bir yanıt verir.
5. Freud'a göre din yalandır. İçeride mal edilen baba imajına büyüleyici ve düşsel bir varoluş kazandıran bir yansıma düzeneğidir. Freud'a göre dinsel duygular, yoksunluk, koruyucu baba özlemi, baba otoritesinin yarattığı bunaltı ve doğum öncesi mutlu duyarsızlığa duyulan özlemden gelir. (Charrier, 2015, ss. 85- 87)

Freud'a göre din, bastırılmış arzuları kontrol etmek içindir. Din, insanın güçsüz ve yalnız hissettiği zamanlarda güvenilir bir sığınaktır. Bu nedenle babaya benzer. Bir çocuğun babası

hem korkunç hem de tehlikeli olaylar karşısında sığınan bir ebeveyn gibi, din de insanların korkularına neden olan ve zor durumlarda sığındığı bir liman olmuştur.

Din, insanın temel güçsüzlük ve güvensizlik duygularını telafi eder; sınırsız güven ihtiyacına sanrısız bir tatmin sağlar. Başka bir deyişle, kültürel yasaklara insan ve kültür üstü bir köken atfetmek, bu yasaları tartışılmaz hale getirir. Din yanılığısı, Freud'a göre içselleştirilmiş "baba" imajına büyüleyici ve fantastik bir bakış açısı vermeye de yardımcı olur (Tura, 2010, ss. 20–21).

Sonuç olarak Freud'un psikanaliz teorisinin insan bilimlerine katkısının altı ana bileşeni vardır.

1. Psikanaliz hem kişiliğin bireysel analizini hem de bireyin toplumla olan temel ilişkilerini incelemiştir.
2. Psikanaliz, kavrayış psikolojisidir. Psikanalizin bir diyalog psikolojisi olmasıdır. Analizci ile samimi bir sohbet olmalıdır.
3. Freud, psikanaliz yoluyla kişiliğin yapılarını ve karmaşık olarak görülen yapılarını kavradı.
4. Cinsellik Freud için en önemli konulardan biriydi. Freud, cinselliğin bir işlev olarak değil, sevgiyi ifade etmek için bir eylem olduğunu söyledi. Ayrıca, cinselliğin bireyin geçmişiyile birlikte bir bütün olduğunu belirtti.
5. Psikanaliz, modern psikolojide bedensel ve dilsel tüm anlatıların, görünmeyen hareketlerin gizli bir anlama sahip olduğunu ve bireyin geçmişiyile bugünü arasında bir köprü görevi üstlendiğini keşfetti.
6. Psikanaliz, insan düşüncesinin mitlerle yazılmış ve simgelerle (örneğin, Oedipus efsanesi ve Toprak-Ana simgesi) dile geldiğini göstermiştir (Charrier, 2015, ss. 116-122).

Freud psikanalizin önemini iki başlık altında topladı: "Birincisi, psikanalizin ruhsal yaşamda duygusal olayları kesinlikle önceden tanınması, ikincisi, gerek normal gerekse hasta kimselerde duygusal bozuklukların zekâ gücünü umulmadık ölçüde zayıflatabileceğini kanıtlamasıdır."

Tura'ya göre psikanaliz derin psikolojidir. Bir bireyin doğumundan itibaren yaşadığı toplumsal ve ailevi baskı, bazı arzu ve isteklerin bastırılmasına neden olur. Bastırılmış bu arzular zamanla basit dil sürçmeleri, toplum tarafından kabul görmeyen hatalı hareketlere meyil, bilinçaltının etkisiyle oluşan rüya ve nevroz gibi durumlarla farklı şekillerde ve zamanlarda ortaya çıkabilir. Bu durumda birey toplumun etkisi altında bir kişilik yapısı

geliştirir ve bu kişilik yapısı doğumundan ölümüne kadar bilinç ve bilinçaltının etkisi altında kalır (Tura, 2010, s. 53).

Carl Gustav Jung ve analitik psikoloji.

26 Temmuz 1875'te dünyaya gelen Carl Gustav Jung, analitik psikoloji kuramının temelini oluşturan hayat tecrübelerine dayanmaktadır (Wehr, 2012, s. 15). Babası Paul Achilles bir Protestan rahiptir ve filoloji alanında önemli çalışmalar yapmıştır. Jung, çocukken babasının mesleği nedeniyle papaz konutlarında yaşamak zorunda kalmıştır. Jung, bir çocuk için oldukça sıkıcı olan ev ortamı ve aile içi sorunlar nedeniyle zorlu bir çocukluk geçirmiştir. Anima ve animüs olguları, ilerleyen dönemlerde analitik psikoloji kuramını geliştirirken çok önemli bir rol oynamıştır. Bu duygular, onun anne ve babasına karşı hissettiği duygulardır. Jung üç yaşındayken annesi bir sinir krizi geçirmiş ve bir süre hastanede kalmıştır. Bu süre boyunca Jung ile bir bakıcı ilgilenmiştir. İçinde bulunduğu bu zorlu süreç, kadınlarla ilgili bilinçaltında çeşitli duygu değişikliklerine yol açmıştır. Annesine en çok ihtiyacı olduğu dönemde böyle bir durumla karşı karşıya kalması Jung'un tüm yaşamını etkilemiştir.

“Uzun bir süre „kadın“ sözcüğü de bana, doğal saydığım „güvenilmezi“ çağırırdı. Buna karşın „baba“ sözcüğü de „güveniliri“ ve güçsüzlüğü. Böyle bir olumsuzluktan yola çıktım. Daha sonraları, bu ilk izlenimler tersine döndü. Erkek arkadaşlarıma güvendim ve hayal kırıklığına uğradım. Kadınlara güvenmedim ama hayal kırıklığına da uğramadım.” (Jung, 2017, ss. 23- 26).

Yedi sekiz yaşlarındayken bahçelerinde bulunan bir taşla konuşmaya çalıştığında, hayal dünyasının ve düşünme gücünün çok çeşitli olduğunu ve bir çocuktan ne kadar da farklı olduğunu göstermektedir.

“ „Ben bu taşın üzerinde oturuyorum. O da benim altımda. “ Taş da, „ben“ diyebildiği ve düşünebildiği için, „Ben bu yamaçta yatıyorum. O da üzerimde oturuyor,” derdi. Ondan sonraki soru şuydu: „Taşın üzerinde ben mi oturuyorum, yoksa onun üzerinde 33 oturduğu taş ben miyim?“ Bu soru beni her zaman şaşırttı. Ayağa kalkar kimin ne olduğunu düşünmeye çalışırdım. Soru tümüyle yanıtsız kalır, kararsızlığımı garip ve büyüleyici bir karanlık duygusu sarardı. Önemli olan, bu taşın benimle gizemli bir bağı olmasıydı.” (Jung, 2017, s. 40).

Jung, hayatındaki zorluklar nedeniyle introvert ve içe dönük bir kişiliğe sahip olmuştur. Onu çevresinden uzak bir bireye dönüştüren şey, kendi iç dünyasıdır ve bu büyük dünyayı sadece kendisinin yönetebildiğidir. Okul yıllarında kalem kutusundan bir adam yaparak yine kendi iç dünyasında yalnızlığını ortadan kaldırmaya çalışmıştır.

Kendimle olan bağdaşmazlığım ve dış dünyaya karşı duyduğum güvensizlik, beni o zamanlar hiç anlayamadığım bir şey yapmaya itti. İlkokul öğrencilerinin çoğunun kullandığı, içinde cetveli ve de minik bir kilidi olan parlak sarı, sıradan bir kalem kutum vardı. Cetvelin ucuna, oyarak, redingotu, silindir şapkası ve parlak siyah botları olan aşağı yukarı altı santimetre boyunda bir adamcık çizmiştim. Oyuklarını siyah mürekkeple doldurup cetveldən ayırdım, sonra da kalem kutusunun içine hazırladığım küçük bir yatağın üzerine yatırdım... Ren nehrinin kenarından aldığım ve uzun bir süre pantolonumun cebinde dolaştırdığım, üst ve alt yüzeyleri ayrıymış gibi gözüksün diye suluboyayla boyadığım, siyaha çalan, düzgün, uzunca bir taşı da kutuya yerleştirdim (Jung, 2017, s. 41).

Yaptığı adamı sıkıntıya düştüğünde, kendisini iyi hissetmediğinde ve hata yaptığında bir dert ortağı veya arkadaş olarak görmüş ve dış dünyadan kaçıp kendi yarattığı iki kişilik dünyaya sığınmıştır. Okul hayatına başladıktan sonra alışmış olduğu doğal rutini değiştiren Jung, bu dönemi bir arkadaşının ona çarpması ve kısa bir baygınlık geçirmesiyle bir fırsata çevirmiştir. O andan itibaren, zorlandığı her a bayılma nöbetleri geçirmeye başlamıştır.

O günden sonra ya okula dönmem gerektiği söylendiğinde ya da annemle babam beni ödev yapmaya zorladıklarında bayılmaya başladım. Altı ay boyunca eğitimden uzak kaldım. Bu olay benim için bir kutlamaydı. Özgürüm. İstedğim yere, ormana ya da su kenarına gidebiliyor, hayallere dalabiliyor ve resim yapabiliyordum (Jung, 2017, s. 52).

Jung, bu deneyimden sonra analitik psikoloji için önemli olan bilinçli nevroz vakalarını anlamaya başladı. Jung, arkaik altyapısını annesine bağladığı için iki ayrı zamanda ve kişilikte yaşar.

Arka planda iki ayrı kişi olduğumu hiç unutmuyordum. Bunlardan biri ailenin okula giden daha az zeki, dikkatli, çalışkan ve dürüst oğluydu. Öbürü de yaşlı, kuşkucu, kimseye güvenemeyen ve toplumdan uzaktı. Kendini doğaya, yeryüzüne, güneşe, aya, havaya ve diğer tüm canlılara daha yakın hissetti (Jung, 2017, s. 68).

Jung'un iki farklı kişilik özelliği, yaşadığı çevreye bağlı olarak değişmektedir. Örneğin, bir aile ortamında olması ve okula gidip gelme sorumluluğu onun en önemli kişilik durumudur. Bununla birlikte, iki numaralı kişiliği daha özgür, daha olgun ve hayvanlara ve doğaya karşı oldukça ilgi duyan Tanrı'ya benzer. Yaşadığı bu iki farklı kişilik yapısını ilk başta tam olarak kavrayamasa da daha sonra böyle bir durumun herkes tarafından görülebileceğini ve kişinin kendisine karşıt bir varlık olduğunu anladı. Jung, kuramını oluştururken bu konuya çok dikkat etti. Ego ve benlik kavramlarını kullanarak bu durumları açıklamaya çalıştı (Stevens, 2014, s. 22).

Jung, ilk gençlik yıllarında sahip olduğu iki farklı kişiliğini anlamlandırabilmek için felsefe tarihi okumuştur. Ardından Pithagoras, Herakleitos, Empedokles, Platon, Sokrates, Meister Eckhart, Aziz Tommaso, Hegel, Schopenhauer ve Kant gibi isimlerin eserlerini okumuştur; ancak Schopenhauer'un fikirleri daha akla yatkındır. Schopenhauer, diğer filozoflardan farklı olarak evreni hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle tanımlamış ve her

şeyin iyiliğe yönelik olmadığını belirtmiştir. "Ne Yaratıcı'nın tümüyle iyi ve bilge âleminden ne de evrenin uyumundan bahsediyor, sözü dolandırmadan insanlık tarihinin izlediği acı dolu yolun ve doğanın acımasızlığının altında temel bir hata olduğunu söylüyordu. Dünyayı yaratan irade bu hatayı yaptı (Jung, 2017, s. 96). Schopenhauer'un Tanrı'yı kör irade olarak tanımlamasından rahatsız olan Jung, bu bakış açısının bazı eksiklikleri olduğunu düşünerek Kant'a yöneldi. Arı Usun Eleştirisi adlı eseriyle hem Kant'ın fikirlerine hem de Schopenhauer'un hatalarını fark etti. Yaptığı araştırmalar, onu içe kapalı ve kuşkucu bir kişilikten daha dışadönük, kendinden emin ve insanlarla iletişim kurma konusunda daha rahat bir bireye dönüştürdü (Jung, 2017, ss. 95-97).

Üniversitede dinsel ve ruhsal sorunlar üzerinde durmuştur. Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüş ve Goethe'nin Faust'tan etkilendi. Bu eserlerdeki karakterleri kendi kişilikleri ile karşılaştırmaya çalışmıştır. 1898 yılına kadar yaptığı araştırmalar ve edindiği bilgiler, Jung'un insan ruhu, benliği ve kişilik özelliklerinin farkına varmasına yardımcı oldu. Aynı zamanda, kendisini ve ailesini oldukça şaşırtan tahta yemek masasının çatlaması ve büfede kullanılmayan bir bıçağın parçalanması gibi olayların meydana gelmesi, Jung'un bir medyumun seanslarına katılmasına neden oldu. Bu iki olaya neden olan nedeni anlamak için iki yıl kadar uğraştı. Jung, bu oturumlarla ilgili olarak, "Önemli olan, bu olayın daha önceki düşünce sistemimi tümüyle yok ederek bana psikolojik bir bakış açısı kazandıran çok önemli bir deneyim olmasıydı" dedi. İnsan ruhuyla ilgili doğru şeyler öğrendim, ancak deneyimin niteliği beni bir kez daha konuşmaktan engelledi.10 Aralık 1900'de Zürih'te Burghölzi Akıl Hastanesi'nde asistan olarak başlayan Jung, yaşamının bu bölümünde dünyanın en büyük manastırına çekildi. Altı ay boyunca bir akıl hastanesinde gözlemler yaptı ve Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie dergisinin elli cildini inceledi. "Psikiyatri, bir akıl hastalığı olarak ortaya çıktığında, sağlıklı olduğu varsayılan ruhu gücü altına alan biyolojik tepkiye verilen bir addan başka bir şey olmadığı için, insanın ruhunun mahvoluşunu gördüğünde ne tür bir tepki gösterdiğini merak ediyordum" (Jung, 2017, s. 145).

Bu dönemde Jung, ruhsal bir hastanın içinde gerçekte neler olduğu sorusuna yanıt bulmak için Freud'un çalışmalarını incelemeye başlamıştır (Jung, 2017, s. 147). Jung, ilk hastalarına çağrışım deneyi yöntemini uygularken, hastaların dile getirilmemiş kişisel gizliliklerini ancak belirli sorular yardımıyla ortaya çıkarabileceğine inanıyordu. 1904-1905 yılları arasında Jung, Psikiyatri Kliniği'nde bir psikopatoloji laboratuvarı kurarak öğrencileriyle ruhsal tepkileri araştırdı. 1905 yılında Zürih Üniversitesi'nde psikiyatri dersleri verdi. Bu sırada hastalarına hipnoz uyguladı, ancak daha sonra hipnozun tedavi için yeterli olmadığını, karanlıkta el yordamıyla dolaşmaya benzediğini söyledi ve bu yöntemi kullanmayı bıraktı

(Jung, 2017, ss. 150-153). Jung, psikoterapötik ya da analitik yöntemi açıklarken, her vaka için farklı bir tedavi olduğunu, her hastaya özel olarak yaklaştığını ve alanıyla ilgili kullanılan yöntemlere hâkim olduğunu, ancak rutin ve belirli bir yöntemle bağılı kalmadığını belirtiyor. Sonuca ulaşmak için, Jung'a göre hastaya bir birey olarak yaklaşmak ve hasta ile sağlıklı bir şekilde konuşmak da önemlidir (Jung, 2017, ss. 163- 164).

Jung, hastalarının kendileri için belirli bir anlama sahip olduğunu ve bu anlamdan yola çıkarak hastayı etkileyebileceğini söylüyor. Analizi yapan kişi ve analiz edilen kişi arasında bir ortak nokta vardır: yaralar. Bu yaralar, analizin sonuca ulaşmasına yardımcı olduğuna inanılmaktadır (Jung, 2017, s. 166). Ayrıca Jung, hastalarını tedavi ederken kendisiyle ilgili çok sayıda bilgi ve imgeler edindiğini keşfetti. Birbirinden çok farklı dünyalardan gelen hastalarıyla arkadaşlık ilişkileri de geliştirdiğini belirten Jung, bazı hastalarının tedaviye karşı tutumlarının kendi ufkunda yeni tedavi yöntemleri oluşturduğunu belirtmiştir (Jung, 2017, ss. 176- 177).

Jung, psikiyatri alanını seçtikten sonra paranoya, manik depresif delilik ve psikojenik rahatsızlık vakalarına odaklanmaya başladı. Bu dönemde Breuer, Freud ve Pierre Janet'in çalışmalarını inceleyen Jung, Freud'un Düşlerin Yorumu adlı çalışmasında aradığı soruların cevabını "(...) geçmişin zincirlerini kıran büyük bir yıkıcı" olarak nitelediği Freud'un çalışmasında buldu. Freud, hastalarının durumunu analiz etmek için sözcük çağrışım testleri kullanarak hastaların bazı sözcüklere tepki vermemesi veya tepki vermesinin nedenini araştırırken, bu durumu bastırma olarak tanımladığını fark etti. Freud, bastırmanın birincil nedenini cinselliğe bağlarken, Jung yaşama uyumu, toplumsal rollerin yüklediği baskı ve sorumluluk gibi durumların bastırmaya neden olduğunu düşünüyor. Freud, o dönemde bazı gruplar tarafından kabul edilmeyen ve eleştirilen bir bilim insanıydı. Bununla birlikte, Jung, 1906 yılında bir kongrede Freud'un kuramından bahsetmiş ve bazı fikirlerini desteklediğini belirtmiştir. Aynı yıllarda Jung'un Über die Psychologie der Dementia praecox adlı eserinin bazı karşıt tepkiler alması onu Freud ile tanışmaya teşvik etti. 1907 yılında Viyana'da on üç saat süren bu tanışma konuşmasında Jung, Freud'un herkes gibi olmadığını ama tam olarak kim olduğunu da anlayamadığını belirtti. Bu, Jung için bir sorgulama döneminin başlangıcıydı. Bu dönemde Freud'un cinsellikle ilgili görüşlerini en çok sorgulayan Jung, Freud'un daha sonra bu durumun numinous olduğunu düşünmesine neden oldu (Jung, 2017, ss. 178- 182).

Freud, Jung'a göre kendi şeytanının tutsağı olmuş trajik bir kahramandır (Jung, 2017, s. 185). Jung Adler, Freud ve Nietzsche gibi farklı fikirlere sahip kişileri inceleyerek güç varsayımını, Freud'un cinsel güdülerini ve Nietzsche'nin üstün insanını karşılaştırdı. Karşılaştırmalarının bir sonucu olarak Freud ve Nietzsche'nin fikirlerinin farklı olduğunu, ancak her ikisinin de eksik yönleri olduğunu iddia etti. 1909 yılında bir Amerika gezisi sırasında

Freud ve Jung birbirlerinin düşlerini tartıştılar. Jung, bu sohbetler sırasında Freud'un rüyaları yanlış ya da hiç anlamaması nedeniyle otoritesini sorguladı (Jung, 2017, ss. 186- 191).

Freud ve Jung'un aynı yolu izlemesi ilk başta olumlu karşılandı ve İsviçreli bir Hristiyan olan Jung'un kendisinin halefi olabileceğine inandı. Jung'un yaşam enerjisinden ve gençliğinin verdiği coşkudan Freud etkilendi. Bu sırada Jung, genç, zeki ve çalışkan kişiliğinin yanı sıra Avrupa'nın önde gelen hastanelerinden birinde çalışıyordu ve psikanalitik alanında önemli çalışmalar yürütüyordu. Bu nedenlerin yanı sıra Jung'un mitolojiye ve farklı dinlere olan ilgisi de Freud'un Jung ile dostluğunun 38. yılında başlamasına katkıda bulundu. İlk buluşmaların ardından, birbirlerinde eksik olan figürlerin yerlerini aldılar. Freud, Jung için bilgili bir baba figürü oluştururken, Jung da Freud'un zihninde bir oğul ve düşüncelerini miras bırakabilecek bir varis durumunda olmuştur (Stevens, 2014, ss. 35-37). Jung Freud'a yazdığı ilk mektubunda duygularını dile getirdi: "Bu dostluğu iki eşit insan gibi değil de bir baba oğul gibi yaşamama izin ver." Bu dönemde Freud, Jung'un mektubuna yanıt olarak "Oğlum ve vârisim" ve "veliahtım" (...) sözleriyle duygularına karşılık hislerini dile getirdi. Zamanla Freud ve Jung arasındaki düşünce çatışmaları bu olumlu ortamı bozmuştur. Freud'un insanın güdülerini yönlendiren temel unsur cinselliktir ve bilinçdışı akıl topluma mal edilemez tamamen kişiseldir. Görüşleri Jung tarafından kabul edilmemiş ve baba oğul çizgisinde ilerleyen dostlukları sona ermiştir (Stevens, 2014, s. 39).

Jung'un *Über die Psychologie der Dementia praecox* adlı eseriyle başlayan ilişkileri yine Jung'un *Libidonun Simgeleri ve Değişimleri* adlı yapıtında sona ermiştir. Bu yapıt, Freud'un kabul ettiği görüşten farklı olarak ensest ve libido kavramlarını açıklar. Jung'a göre ensest kişisel sorunlara bağlı olarak gelişir ve çok ender görülen bir durumdur, ancak dinsel anlamda güçlü ve etkili bir boyuta sahip olduğu için evren ile ilgili birçok unsurda kendisini gösterir. Bu bağlamda Jung ve Freud, Freud'un ensest kavramını sözlük anlamı çerçevesinde değerlendirmesi ve ensestin bir simge olarak ruhsal açıdan önemli olduğu fikrini kabul etmemesi nedeniyle birbirinden ayrılırlar (Jung, 2017, s. 201).

Bu dönem, Freud ile ayrıldıktan sonra uzun süre iç kararsızlık yaşayan Jung için kuramının oluşmasında önemli bir rol oynar. Anima, arketip ve bilinçdışı gibi kavramlar, yoğun olarak gördüğü düşlerden ve bu düşleri yorumlamak için takındığı tutumdan kaynaklanmaktadır. Bu sırada Jung, düşleri sayesinde kendi mitini bulabilmek adına çalışmalar yaptığı için taşlarla ilgilendi. Boş zamanlarında kendi içsel yolculuğunu inşa oyunu olarak adlandıran bir oyun oynadı. 1913 yılı sonbaharında, gerçekçi olduğuna inandığı düşler görmeye başladı (Jung, 2017, ss. 210- 211). Jung, bu sırada ruhsal fantezilerinin üzerinde çalışırken, Siegfried adında bir kişiyi düşünde öldürdü ve onun Almanların iradelerini ve kahramanca

mücadelelerini temsil ettiğini düşündü. Aynı zamanda düşünde yaşlı bir adam ve genç bir kız gördüğünü, isimlerinin İlyas ve Salome olduğunu ve onlarla konuştuğunu söyledi. Yaşlı adam ve genç kızın neler simgelediğini araştırmış ve bu tür insanların sıklıkla düşlerde görüldüğünü ve çok sayıda efsanenin bu tür düşlerden kaynaklandığını iddia etmiştir. Jung'a göre İlyas yaşlı ve bilge bir kişiyi, Salome de ani bir kişiyi temsil eder. Sevgi (eros) ve bilgi (logos) duygularının insana yüklenen anlamları olduğuna inanır. Bu dönemde Jung, üst düzey sezgiyi temsil eden, gizemli bir öge olan Philemon adını verdiği bir paganı da düşünde görmüştür. Jung, fantezileri arasında önemli bir yer ayırmış ve onların neleri simgelediklerini incelemiştir. Zamanla Philemon'un bir ruhu temsil ettiğini ve Hint inancındaki guru algısına benzediğini düşündü (Jung, 2017, ss. 215-219).

Jung, Philemon, İlyas ve Salome gibi düşsel kahramanların arketipsel açıdan ebedi kadın ve yaşlı bilge adamı temsil ettiğini söyledi. Anima ve animusun ne olduğunu kavramış ve çocukluk çağlarından itibaren kadınlara ve erkeklere yüklediği anlamları tanımlayabilmiştir. Bu, kuramı için çok önemlidir. Jung, fantezilerini ve mandala çizimlerini Kara Kitap ve Kırmızı Kitap gibi eserlerinde topladı. Fantezileriyle ilgili yazılar yazarken kendini sorguladı ve yaptıklarına bir anlam yüklemeye çalıştı. Bilim mi yoksa sanat mı yaptığı konusundaki çelişkisini çözmek için bir kadın sesinin bu durumun sanat olduğunu söylemesi anima ve animus algılarını düşündürdü.

Bir kadının içimden bana karşı çıkmasını çok garipsedim. Onun ilkel bağlamda "ruh" olduğuna karar verdim ve anima olarak bilinen ruhun anlamını araştırmaya başladım. Neden dışı olduğu düşünülmüştü? Daha sonra, bu içsel kadın ögesinin bir erkeğin bilinçdışında tipik ya da arketipsel bir rol oynadığını fark ettim ve onu anima olarak adlandırdım. Jung, kadınların içsel deneyimlerinin dış dünyayı etkilediğine ve değerli olduğuna inanırken, dışsal olaylar bakımından yaşamlarının zengin olmadığını, sadece boş ve içeriksiz olduklarını düşünmüştür. "Yaşamım, ortaya koyabildiğim bilimsel yapıtlardır" diyen Jung, yaşamının ikinci yarısı olarak tanımladığı dönemde yapıtlarını oluşturmaya başladığını belirtti. Yapıtlarını, Freud ile dostluğunun sona ermesinin bir sonucu olarak oluşturdu. Jung, gerçek bilimsel çalışmalarının 1903 yılında çağrışım deneyiyle başladığını ve 1912 yılında Libidonun Simgeleri ve Değişimleri adlı eserini yayınlamadan önce Sözlük Çağrışımları Üzerine Teşhisler, Dementia Praecox Psikolojisi ve Psikozun İçeriği adlı kitaplarını yazdığını belirtmektedir. 1921 yılında Psikolojik Tipler'i yayınladı ve 1929 yılında Richard Wilhelm ile birlikte Das Geheimnis der Goldenen Blüte'yi yazdılar. 1928 yılında Ruhsal Enerji adlı eserinin libidinal enerjinin temelini oluşturduğunu belirtti. Değişimler ve Simgeler adlı yapıtıyla birlikte libido kavramına yöneldi. Ele ile Bilinçdışı Arasındaki İlişkiler'den sonra 1940 yılında Din ve Psikoloji'yi yazmıştır. Daha

sonra 1942 yılında Paracelsia adlı eseriyle ilgili çalışmalarını kaleme aldı. 1913 ve 1917 yılları arasında yaptığı çalışmaların bir sonucu olarak 1944 yılında "Psikoloji ve Simya" adlı eserini yazmıştır. Bu eserde, İsa ile simyacıların önem verdiği lapis arasındaki benzerliklere dikkat çekmiştir. İsa ile ilgili çalışmalarına devam eden Jung, 1951 yılında Aion adlı eserinde İsa figürü ile psikoloji arasındaki bağı ortaya koydu. 1954'te Bilincin Kökleri'ni kaleme aldı. Simya ile ilgili çalışmalarından iki yıl sonra 1946 yılında Duyguların Başkasına Aktarımı ve 1956 yılında uzun süren araştırmalardan sonra Mysterium Coniunctionis'i yayınladı. Bu dönemde Jung, Tanrı'nın trajik çelişkisini ortaya çıkardığını belirten Eyüb'e Yanıt'ı da yarattı (Jung, 2017, ss. 245-262).

Jung, analitik psikoloji kuramını "İnsanlarla yeni bir bilimsel deneyin formülasyonu için öneri ve çabalar" olarak tanımlar. Jung, insan zihnini çözmek için kesin bir kuram veya kural olmadığı görüşündedir. Bunun yerine, insan zihinsel etkinliklerinin bir kısmının değil tamamının ele alınmasının çözüm için gerekli olduğunu söylüyor. Jung, zihin ve zihinsel etkinliklerden söz ederken "ruh" ve "ruhsal" terimlerini kullanmıştır çünkü bunlar bireyin bilinç ve bilinçaltıyla doğrudan ilişkilidir. Jung, ruhun bir gerçekliği olduğuna inanıyor ve bilinç ve bilinçdışı birbirini tamamlar. Jung, ruhun sürekli hareket halinde olduğunu, belirli bir düzen içinde sistematik bir şekilde ilerlediğini ve genel ruhsal enerjiyi libido olarak adlandırır (Fordham, 2015, ss. 18–20). Jung, Freud'un aksine libido kavramını sadece cinsel enerjiyle sınırlandırmaz ve onu yeme, içme, seks, düşünce ve duygu gibi insanın bütün eylemlerini kapsayan yaşam enerjisi olarak görür. Heraclitus'un enantiodriomia veya zıtlık ilkesi, libidinal enerjinin temelini oluşturur. Heraclitus, her şeyin zıddına doğru kaçınılmaz bir akış olduğunu söylüyor. Libidinal enerji zıtlıktan beslendiği gibi birleşme, birlik kavramını da ele alır: "Enerjik bir süreç olarak hayat zıtlara ihtiyaç duymaktadır, çünkü zıtlık olmadan enerjinin var olacağını düşünmek mümkün değildir." Birleşme ve bölünme, kişiliğin bütünleşme ve bölünme işlevlerini dengede tutması için gerekli olan kişiliğe özgü bir durumdur. Jung, aşkınlık fonksiyonu olarak bilinen yeni durumu, bilinç ve bilinçaltı bölgelerindeki zıt kutupların çatışma durumunda bulunan yerlerini aşarak kişiliğin psikolojik bütünleşmeyi mümkün kıldı. Aşk, kişinin zıtlıkları birleştirmesini sağlar. Libidinal enerji, kişilik sistemine göre tükenmez ve tükenmezdir. Bazı durumlarda, libidinal enerji yok olmuş veya tükenmiş gibi görünebilir. Libidonun eşitlik ilkesi, bir kişinin ilgi, yönelim ve dikkatini başka bir yere çevirdiğinde, enerji akışı yeni bir nesne veya duruma yönlendirilir. Bununla birlikte, bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, libidonun sadece eski değerini dengi yeni bir şey bulduğunda ona aktarılmasıdır. Bu nedenle, yeni ilgi, yönelim ve dikkat, libidinal enerjiyi taşımak için önceki ilgi, yönelim ve değerlere denk olmalıdır. Entropi veya denge ilkesi, bireyin adil ve dengeli bir şekilde enerji dağılımını sağlar. Entropi ilkesi, ihtiyaç duyulduğunda kişiliğin farklı alanlarında enerji taşıma

yeteneğine sahiptir. Savaş sırasında yardıma ihtiyacı olan birliğe destek kuvvetleri gönderilmesi gibi, enerji kişinin yardıma ihtiyacı olan bölgelerine yönlendirilir (Sambur, 2005, ss. 58-63).

Jung'un kişilik eksen, psikolojinin temelini oluşturdu. Jung, psişenin kişilik yerine bir bütün olarak ele alınarak anlamlandırılması gerektiğini belirtmiştir. Jung, psişe olarak bilinen kavramın insanın kişiliğini kapsamlı bir şekilde tanımladığını söylüyor. Psişenin insan kişiliğinin bütününe ele alması ve Çin kültüründe yaygın olan Tao kavramının kozmik düzenin bütününe ifade etmesi arasında bağlantı kurulmuştur.

Psike, bireyin hem bilinçaltı hem de bilinçli boyutlarını ifade eden kavramdır. Psikiyatri, insanın bilinçaltı ve bilinç üstü dünyasıdır. İnsanın aktüel boyutu bilinçteyken, bilinçaltı potansiyel boyutu oluşturur. Jung, psişeyi bütün bilimlerin ve bilgilerin kaynağı olarak değerlendirdi ve "aktüel ve potansiyel olarak tecrübe edebileceğimiz her şey bütüncül ifadesini psyche dediğimiz kişilik düzeninde bulmaktadır" dedi. Jung ayrıca psişeyi kozmik harikaların en büyüğü ve dünyanın olmazsa olmaz parçası olarak tanımladı. Jung, her bireyin kendine özgü bir psişeye sahip olması nedeniyle, psişe ile ilgilenmek tüm dünyayla ilgilenmekle eşdeğerdir. Psişe, bir kişinin yaşamında meydana gelen objektif düzendir. Psişen, insanın bilinç ve bilinçaltında meydana gelen her türlü psikolojik olayı kapsar. Dünyanın ve insanlığın güvenliği, kişiliğin (psikoloji) dengeli bir şekilde çalışmasına bağlıdır. Jung, bugün nükleer silahları kontrol eden sınırlı sayıdaki kişinin aklını kaçırmaması durumunda hidrojen bombalarının peş peşe patlayacağına dikkat çekmektedir. Jung'un ifadesiyle, kişiliğin (psyche) tamamı birbirinden ayrı fakat birbiriyle etkileşim içinde olan birçok sistemden oluşur. Ego, bireysel bilinçaltı ve kompleksleri, kolektif bilinçaltı ve arketipleri, anima, animus ve gölge bu sistemlerin ana parçalarıdır.- Birbiriyle etkileşim halinde bulunan bu sistemlerin düşünme, duyma, hissetme ve sezme fonksiyonları da vardır. Son olarak kişiliği tam olarak geliştiren ve birleştiren ben (self) vardır. Analitik psikoloji kuramı, Jung'un hastalarını tedavi ederken karşılaştığı ve anlamlandırdığı bazı terimleri içerir. Bu bağlamda, analitik psikoloji, arketip ve mandala gibi terimler kullanılarak geliştirilmiştir ve din ve rüya gibi kavramları içeren bir kuramdır.

Psikanaliz kuramının sanata etkisi.

Bilinçaltı kuramının sanat akımlarını derinden etkilemesi sanatçı kişiliğinin oluşum süreçlerine dair kesin ve net veriler sunmasa bile sanat eserinin anlamlandırılması; sanatçıları ve kaçınılmaz olarak da sanat eserlerini şekillendirmiştir. Psikanalizin babası Freud'un araştırmalarının, XX. yüzyılda gerçekleşen modern sanat uygulamalarındaki etkisi, sanat eserleri aracılığı ile insan yaşamının ve ruhunun derinliklerine yeni bir pencere açmıştır.

Psikanalitik düşüncenin, güzel sanatlar alanında XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyılın başlarından itibaren Sembolistler, Ekspresyonistler ve ağırlıklı olarak Sürrealistler tarafından kullanıldığı görülmektedir.

Sürrealizm(surréalisme); Fransızca kökenli (surreal) bir kelimedir, Türkçe karşılığı ise Gerçeküstücülük' tür. Sürrealizm en genel tabiri ile düşlerin, akıldışı ve denetlenemez duygu ve düşüncelerin, serbest çağrışım ile keşfedilip sanat eseri yoluyla dışa vurulmasıdır. “Sürrealizm günümüze dek ihmal edilmiş belirli çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, hayalin sınırsız gücüne, düşüncenin çıkar gözetmez oyununa inanışa dayalıdır” (Honour & Fleming, 2008, s. 809). Sürrealizmin kurucusu Andre Breton ise Sürrealizmi “Kişinin, düşüncenin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm, estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolün geçerli olmadığı, düşüncenin kendini ortaya koyduğu bir düzlem” biçiminde tanımlamıştır.

İki dünya savaşı arasında gerçekleşen bu akım, Avrupa’da 1920’li yıllarda Dadaizm’in küllerinden doğmuş, Dada’nın savunduğu görüşleri daha elle tutulur üretimlere dönüştüren bir ideoloji ile var olmasına sebep olmuştur. Dadaist sanatçıların anarşist ve savruk yaklaşımına karşılık Sürrealist sanatçılar belirli ilkeler doğrultusunda hareket etmişler ve akımın kuramsal temelini oldukça ciddiye almışlardır. Burjuvaya, sanatın geleneksel biçimlerine ve işlenişine karşı bir duruş sergilemeleri Dadaist bakışa benzerlik taşıırken, politik olmalarından dolayı Marxist bir yaklaşıma sahip olan Sürrealist sanatçıların psikanalize de olan ilgisi, çarpıcı ve devrimci nitelikler taşıyan bir disiplin geliştirmelerini sağlamıştır. “Hem Marxist hem de psikanalitik görüşleri savunma sebeplerinin temelinde, toplumu ve bireyi ‘tarihsel gerçeklik’ adı altında sunulduğunu düşündükleri fikir ve misyonlardan arındırıp sanatı ve hayatı özgürleştirme arzusu yatmaktadır” (Antmen, 2014, ss. 133-135).

Butler’a göre (2013) Sürrealizm, belli başlı zihinsel ilişki biçimlerinin toplumun göz ardı ettiği fakat özünde daha üst noktada bir gerçekliğe sahip olduğu inancını taşımaktadır. Bu biçimler düşlerin sahip olduğu mutlak güçte ve yönlendirilmeksizin işleyen düşünce süreçlerinde yer alır.

Sürrealizm; mantığın, itaatkarlığın, baskıcı toplumsal normların ve yaptırımların karşısında bir devrimin ve amansız bir savaşın ürünüdür. Artun’a göre (2015) Sürrealist Devrim (La Revolution Seurrealiste) dergisi, Sürrealist Araştırma Bürosu’nun kurulduğu 1924 yılında manifesto ile birlikte, Andre Breton’un düzyazı şiiri olan ‘Çözünür Balık’la aynı kitapta, Saggrite Yayınevi tarafından yayınlanmıştır. Aynı zamanda ‘Sürrealist Büyü Sanatının Sırları’nı açıklayan bu manifestoda ‘psişik otomatizm’in de ilkeleştirildiği görülmektedir.

Derginin arka kapağında görülen, Sürrealist Araştırmalar Bürosu üyelerinin olduğu bu fotoğraf bacakları ayırık vaziyette bir kadının belden aşağısını çağrıştıran görsel Man Ray tarafından çekilip kolajlanmıştır. Görselin hemen altında ise ‘yeni bir insan hakları bildirgesine ulaşmalıyız’ ifadesi yer almaktadır.

Şekil 99

‘Sürrealist Devrim’ Dergisi, Ön ve Arka Kapak



Antmen'e göre (2014) bu ideolojiyi destekleyen, aynı arzuları taşıyan Rene Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Max Ernst gibi sanatçılar hipnoz ve uyuşturucu aracılığı ile ruhsal otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmışlar; bir tür trans halinde ürettikleri şiirlerin ve resimlerin anlamlarını sorgulamışlardır. Andre Breton'un ilk Sürrealizm Manifestosu'nda önerdiği bir ifade biçimi olarak 'ruhsal otomatizm' Freud'un psikanalitik tedavide kullandığı serbest çağrışım etkisini taşımaktadır.

Weyers'in (2005) tanımlamasına göre ruhsal otomatizm aklın denetiminden ya da ahlaki ve estetik kaygılardan bağımsız, kendiliğinden resim yapma ya da yazma yöntemidir. Freud'un ruh çözümlemesine dayanan ve Sürrealist sanatçıların başvurdıkları bu sanatsal yaratım süreci neredeyse bilinçsiz ve deneysel olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu 'deneysellik' Dadaist sanatçıların gazetelerden tek tek kestikleri kelimeleri bir torbanın içerisine doldurmak sureti ile rastgele çekerek birleştirip oluşturdukları enstantane şiirlerde görülürken, Sürrealist sanatçıların psikanaliz kuramını temel alarak, uyuşturucu yoluyla ya da Breton'un önerdiği ruhsal otomatizm yolu ile ortaya koydukları eserlerde öne çıkmaktadır.

Freud'un araştırmalarının ve tezlerinin sanat tarihini bu denli etkilemesi Andre Breton'un sanatçı kimliğinin yanı sıra aynı zamanda tıp eğitimi görmüş olması ve Viyana'da Freud'u ziyaret ederek çalışmalarından haberdar olmasından kaynaklanmaktadır. Antmen'e göre (2014) Birinci Dünya Savaşında Breton, ünlü Fransız nörolog Babinski ile çalışmış, savaş sırasında hastanelerde görev alarak şok ve travma yaşayan hastalarla ilgilenmiştir. Breton bu görev sırasında, hastaların ifade ettiği düşüncelerin ve imgelerin gücünü fark etmiş; Freud'un serbest çağrışım tekniğini, hastalarının iç dünyasını keşfetmenin bir aracı olarak kullanmaya çalışmıştır. MacGregor'a göre (1992) Breton, serbest çağrışım yönteminin ve buna bağlı olarak deneysellik sonucu ortaya çıkan materyallerin, geleceğin sanatını etkileyecek güçte olduğunu fark etmiştir:

Görünüşe bakılırsa, tamamen şans eseri olarak zihin dünyamızın artık ilgilenmiyormuş gibi göründüğümüz bir bölümü ve benim düşünceme göre, en önemli bölümü ışığa çıkarıldı. Bunun için Sigmund Freud'un keşiflerine şükranlarımızı sunmamız gerekiyor. Bu keşifleri esas alarak, araştırmacı kişinin bundan böyle kendisini yalnızca en özet halindeki gerçekliklerle sınırlandırmaması koşuluyla, incelemelerini çok daha ileri taşıyabileceği araçlar sayesinde nihayet bir düşünce akımı oluşmaktadır. Belki de hayal gücü varlığını yeniden hissettirme, haklarını yeniden talep etme noktasında bulunuyor. Şayet zihnimizin derinlikleri kendi içerisinde, yüzeyde bulunan şeyleri büyötmeye otuz iki veya bunlara karşı muzaffer bir savaş açmaya muktedir tuhaf güçler barındırıyorsa, bunları ele geçirmek- önce ele geçirmek, ardından gerekirse mantığımızın kontrolüne bırakmak- için her türlü gerekçemiz var (Breton, 2009, s. 15).

1924 yılında yayınlanan Sürreal Manifesto'da Andre Breton'un ifadeleri Freud'un çalışmalarının sanatta çığır açabilecek düzeyde ve aynı zamanda sanatçının hayal gücünü anlamlandırma ve içselleştirme isteminin ön plana çıkmasını vurgular niteliktedir. Bununla beraber sanatçının geleneksel sanatın kalıplaşmış tavrının boyunduruğundan kurtulmasını ve bu algı ile savaşması gerekliliğine dikkat çekmektedir. Düşlerin, başkaldırının ve hayal gücünün sınırlarını zorlayan bu akımda, bir üretim stili olarak ruhsal otomatizmin çarpıcı örnekleri bulunmaktadır. MacGregor'a göre (1992) Sürrealist çemberin ilk üyesi olan şair Robert Desnos, otomatik yazıya yoğun bir şekilde katılan ilk kişilerden biridir. Breton'un kendi deneyimlerinin resimsel eşdeğeri olarak kabul ettiği görüntüleri üreterek, bilinçli kontrol olmadan konuştuğu ve çizdiği derin hipnoz ile sınırlanan trans durumlarına girme yeteneğini geliştirdiği bilinmektedir. Bu bağlamda Sürrealizm akımının ilk dönemlerinde şiirin ve resmin birbirinden güçlü bir şekilde beslendiğini söylemek mümkündür. Buna örnek olarak Breton'un 1928'de yayınlanan Nadja (Şekil 99) adlı romanı gösterilebilir.

Şekil 100

Nadja



Denemeye yakın bir üslupla başlayan, roman türünün etkilerini ve otobiyografik öğeler de içeren Nadja; hem sürrealizm akımının hem de otomatik yazının en önemli eserlerinden biri olarak yazarın gizemli karşılaşmasının ve aynı adı taşıyan karakterle karmaşık ilişkisinin gerçek hikayesidir. “Breton için Nadja ideal sürrealist figürdür, çünkü kadınlığın ekstra rasyonel özünü iddia eder. Hikâye ortaya çıktıkça daha açık hale gelen, sürrealist çılgınlığı deneyimin nihai eşiğini de temsil etmektedir” (Kadiu, 2014, s. 5).

Artun’a göre (2015) edebiyatla bu denli sıkı bir birliktelik gösteren Sürrealistler 1925 yılında, ‘Sürrealist Araştırmalar Bürosu’ ya da ‘27 Ocak 1925 Deklarasyonu’ adında yayınladıkları bir bildiride Sürrealizm’in edebiyat değil bir devrim olduğunu ilan etmişlerdir. İlk manifestoyu imzalayanlarla birlikte toplam yirmi altı sanatçının bulunduğu bu bildiride yer alan üçüncü maddede ‘devrim yapmaya kararlıyız’ ifadesi yer almaktadır. Bu ifade sanatın siyaseti üzerine kurulu avangard düşüncelerin ve eylemlerin önemli bir referansıdır. Dördüncü madde ise ‘Sürrealizm sözcüğünü devrim sözcüğüne iliştiirmemizin tek amacı, bu devrimin çıkarsız, tarafsız, hatta bütünüyle umutsuz niteliğini göstermektir’ yönünde bir açıklama takip etmiştir. Bu bildiriyle sürrealistlerin Fransız Komünist Partisi ile kovuldukları 1933 yılına dek sürecek çatışmalı bir birlikteliğin de habercisidir aynı zamanda bu deklarasyon, sürrealistlerin ilk toplu çıkışı sayılmaktadır.

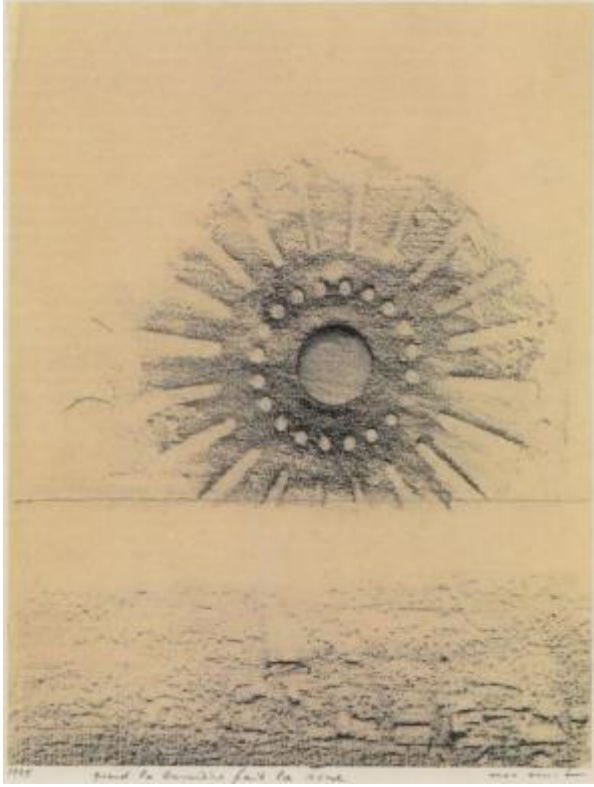
Honour ve Fleming’e göre (2016) Sürrealistlerin ilk sergisi yine 1925’te Paris’te, eski Dadaist Hans Arp ve Max Ernst’in yanı sıra Joan Miro ve diğer sürrealist sanatçılar ile birlikte düzenlenmiştir. Ernst ‘Sanatsal Freudculuk’ denilebilecek tarzın ilk uygulayıcısıdır. Mesajların, rüya veya psişik (psikolojik kökenli) rüya benzeri uyku evrelerinde bilinçaltından alınması ve bunun sonucunda bilinçaltı zihnin tamamen özgürleştirilmesi, bu yolla sanatçıların ve

yazarların eserlerini doğarken sadece bir kenarda durup izlemelerine ilişkin Freudyen düşünceler, Sürrealist şairleri otomatik yazıya teşvik ettiği bilinmektedir. Ernst ise bunun görsel eşdeğeri olan ve frottage (sürtme) adını verdiği bir yöntem keşfetmiştir. Bu yöntem yıpranmış zemin kaplamalarından ya da yüzey dokularından, kurşun kalemle sürtüp izlerini alarak yarattığı imgelerden oluşmuştur.

Başlangıçta Uzak Doğu’da, tamamen fonksiyonel amaçlara yönelik icat edilerek uygulanan frotaj (Şekil 101); bir yüzey, plak veya kalıp üzerine konulan baskı kağıdının, boyalı bir araçla üstten, arkadan sürterek veya ovarak bastırılarak otuz dört imajın, kâğıdın ovma yapılan ön yüzeyine aktarılması esasına dayanan basit bir indirekt uygulamadır (Aydın, 2018, s. 1669).

Şekil 101

Frottage, Max Ernst, When Light Cartwheels, 1925

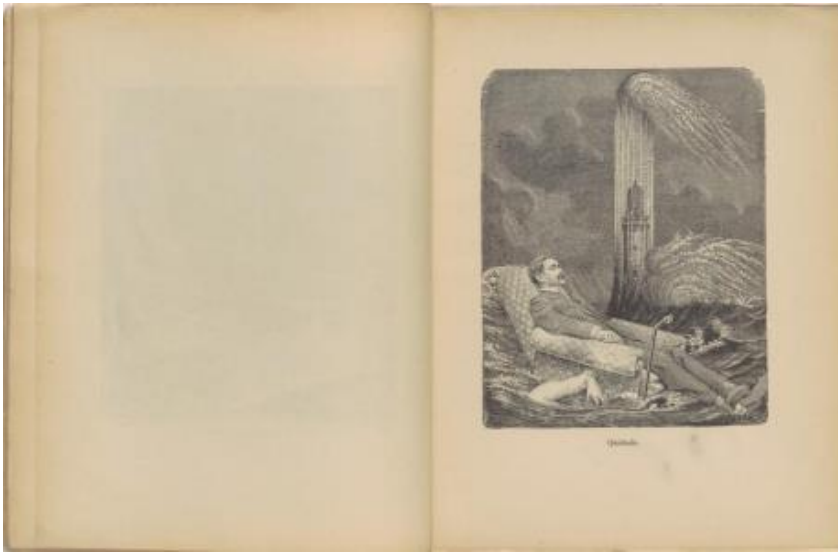


Honour ve Fleming’e göre (2016) Ernst’in “Görüş kapasitemin aniden derinleşmesi ve üst üste binen sanrılı imgelerin ardı ardına gelmesinden şaşırıyordum” diye ifade ettiği sanatsal yaratım süreci, kuramsal olarak bilincin kontrolünden kaçınmakta ve bu yolla zevk ve beceri sorunlarının bir kenara bırakıldığı bir deneyseiliği vurgulamaktadır. Fakat bu uygulamada sürtülecek yüzeylerin bilinçli ve kontrollü bir şekilde belirlenmesi, otomatik yazı mantığı ile tam olarak örtüşmez niteliktedir.

Breton'a göre, Sürrealizme alternatif olan yol, rüyaların kaydı, yani 'trompe l'oeil' sabitlemedir. Fransızca bir terim olarak ilk 1893 yılında kullanılan bu sözcük "gözü aldat" anlamına gelmektedir. Sanat tarihinde ise bu türün en belirgin örneği, Pere Borrell del Caso'nun 1874'te ortaya koyduğu Escaping Criticism (Yergiden Kaçış) adı eseridir. Ancak Breton'un önerdiği bu yöntem bir nevi yeni bir gerçeklik veya gerçeküstü duygu yaratmak üzerinedir. Buna örnek olarak Ernst'in 1929 35 tarihinde yayınlanan ilk kolaj-romanı 'Les Femmes 100 tetes' (Şekil 102) gerçeklik duygusunu bozan ve yön şaşırtan tesadüfi bir araya getirme eylemi olarak gösterilebilir.

Şekil 102

'Les Femmes 100 Tetes' Kolaj-Romanından Bir Sayfa



Les Femmes 100 Tetes, Ernst'in XIX. yüzyıl ağaç baskı kitap resimlerinden, dergilerinden ve ansiklopedilerinden keserek oluşturduğu 149 adet kolajdan oluşmaktadır. Seçilen bazı kolajlar, kimi ünlü sanat eserlerinin parodisini oluşturmaktadır. Materyallerin benzersiz kombinasyonları, sürrealizmin asıl çıkış noktası olan rüya imgeleri ile birlikte tuhaf bir dünyanın anlatımı olarak göze çarpmaktadır (Anonim, 2021). Ernst, kolajlarında mantıksal bir bütün oluşturmayan farklı unsurları bir araya getirmektedir. Bu elementlerin kendi aralarında hiçbirinin büyük bir rol oynamaması ile birlikte aralarında bağlantı veya hiyerarşi yoktur. Öğelerden biri diğerinden daha fazla öne çıkmış; görüntünün merkezinde daha fazla, ancak asıl ve ikincil farklar ortadan kalkmıştır.

Dolayısıyla da bu imgelerden bir hiyerarşi oluşturmak okuyucuya kalmıştır. Ernst bu eserde, ikonoklastik ve mizahi bir evren yaratmak için Katolik dininden ödünç alınan temaları, aynı zamanda Freudyen kuramlardan alınan ilhamı kullanmış olmasından ötürü sürrealistler tarafından bizi bekleyen geleceği ortaya çıkaran 'bu çağın ideal resimli kitabı' olarak kabul edilmektedir.

Freudyan kuramların ışığında gerçekleştirilen sanat eserleri içerisinde halen tartışılan ve popüleritesini koruyan İspanyol ressam Salvador Dali'nin eserleri yer almaktadır. Turani'ye (2010) göre, 1926'da Cadaques'a gelip kendisini ziyaret eden Joan Miro, Giorgio de Chirico ve Yves Tanguy'den etkilenen sanatçı, 1928'de Paris'e giderek Sürrealistlerin çevresine girmiş ve çabucak o grubun en önemli çehreleri arasına karışmıştır.

Paris'e gitmeden önce Dali, 1927'de rüyaların ve sanrıların izinde "somut akıldışılığın el yapımı renkli fotoğrafları" ya da el boyaması rüya fotoğrafları diyerek yakalamaya çalıştığı bir dizi eser ortaya koymuştur (Weyers, 2005, s. 19). Evinin bulunduğu Cadaques sahilindeki kayalıklardan ilham alarak, serbest çağrışım yöntemiyle yaptığı gerçekdışı manzarlara hem onun yaşamından izler taşımış hem de bu yapıtlar onu 1929'da başlayan gerçeküstücü döneme hazırlamıştır. Sahildeki kayalıkları renk ve doku bakımından realist etkilerle aktarırken, biçimsel açıdan onları tahrip etmiş, insan veya hayvan formlarına dönüştürmüştür. Bu yönüyle aklın, algının ve düşlerin etkisinde gerçekleştirdiği biçimsel değişiklikler, Cadaques sahilinin Dali'deki ilham kaynağı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Weyers'e (2005) göre, bu dönemde İspanyol yazar ve film yönetmeni Luis Bunuel, Salvador Dali'ye birlikte bir film yapmayı önermiştir. *Un Chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği) adı verilen bu kısa filmin doğuşu, iki sanatçının gördükleri rüyaları birbirlerine anlatmaları ile başlamıştır. Görsel öğelerin mantık dışı olması ve birbirini izleyen sahnelerin kopuk olması konusunda hemfikir oldukları bu projenin, görünürde anlaşılır olmayan olaylarla birlikte izleyenlerin hayal gücünü zorlaması amaçlanmıştır.

Şekil 103

Un Chien Andalou, Sahne 01:35



Yaklaşık 17 dakika süren bu filmin en etkileyici sahnesi ayın üzerinden geçen küçük yassı bir bulutun hemen ardından bir kadının gözünün kesilmesine dönüştüğü açılış sahnesidir (Şekil 103) ve sonrasında sahne geçişi bir hayvanın kesilen göz küresi ile biter. Genel teması

itibariyle şiddet, arzu, acı, korku, çürüme imgeleri ile mizahın da içinde bulunduğu bu kısa filmde günlük yaşam sahneleri de bulunmaktadır.

Weyers'e (2005) göre kurgu teknikleri ve motiflerin iç içe geçmesi Sürrealistlerin bilinçdışı ve akıldışı düşüncelerin ortaya çıkmasına yol açacağını ileri sürdükleri otomatik yazı tekniğini anımsatmaktadır. Bu sebeple Sürrealist Manifesto'da savunulan serbest çağrışım ilkesinin ilk kez filme uyarlanması bakımından bu film oldukça önemli bir yere sahiptir.

Korku imgelerinin en çok görüldüğü sahnelerden biri (Şekil 104) ise bir adamın elinin birden karıncalarla kaplanmaya başlamasıdır. Bu motif ikoniktir çünkü hem Salvador Dali'nin eserlerinde sıkça görülmektedir hem de *Un Chien Andalou* filminin sadece rüyalarından değil, kabuslardan da beslendiğini ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 104

Un Chien Andalou, Sahne 15:48



Dali'nin birçok eserinde görülen karıncaların sanatçı için sembolik anlamları vardır. "Dalí, arzularını ve aynı zamanda onu rahatsız eden dehşetleri göstermek için karıncaları kullanır. Karınca çok korktuğu çürümeyi temsil etmektedir. Weyers'e göre (2005) film, Haziran 1929'da aralarında mimar Le Corbusier, Picasso, Breton gibi isimlerin olduğu özel bir gruba gösterilmiştir. Dali ve Bunuel'in yeteneğini 38 böylelikle keşfeden Breton'un bu yapıtı Sürreal bir film olarak nitelendirmesi üzerine, filmin sinema tarihinde bir dönüm noktası olduğuna ve gerçeküstücülüğün başyapıtı olduğuna ilişkin eleştiriler yayımlanmıştır. Bu filmde sonra Dali, önce İspanya'da sonrasında Paris'te ve ardından tüm dünyaya yayılan bir ün kazanmıştır.

Fakat Salvador Dali'nin Freudyen kuramların ekseninde şekillendirdiği yaratıcılığı bununla sınırlı değildir. Tüm yaşamı boyunca bağlı kalacağı 'eleştirel paranoya' anlayışını geliştirmesi hem kendi sanatsal varlığını hem de Sürrealizmin canlılığını korumasına olanak sağlamıştır. Weyers'e (2005) göre, eleştirel paranoya yöntemi Dali'nin bir düşünce modelinden

yola çıkarak geliştirdiği tekniği açıklamak için kullandığı bir terimdir. Bu terim otomatizmdeki gibi düşüncelerin serbest çağrışım yoluyla konudan konuya atlayışına, sanrılar ve yanılsamaların etkisine açık olmasına karşın, bilincin denetiminden kopmayarak gerçekleştirilen bir yaratım sürecidir.

“Dali ve Rene Magritte gibi ressamların gerçekteki gerçeküstünü keşfetmeleri ve resimlerinde betimlemeleri, Dali’nin deyimiyle simgesel bir işlevi olan gerçeküstü nesnelerin yaratılabilmesini sağladı” (Weyers, 2005, s. 30). Duchamp ile birlikte hazır nesnelerin sanat üretimlerine dahil edildiği ‘ready-made’ler, bir bakıma geleneksel heykel anlayışını değiştirmiştir. Geleneksel heykel anlayışının tersine bu nesnelerin sanatçının karakterinden hiçbir iz taşımamasıyla birlikte estetik bir müdahaleden yoksun oldukları açıktır. Sürrealistlerin simgesel işleve sahip gerçeküstü nesneleri deneyselliğin yanı sıra düşlerin, kuruntuların, korkuların ve bilinçdışının yansıtıldığı yapıtlardır. Ayrıca simgesel anlamları olan nesneler mekanik işlemlerde kullanılmaya uygun olmamakla birlikte bilinçdışı edimlerle ortaya çıkan resimlere ve fantezilere dayanmaktadır. Salvador Dali’nin gerçeküstü nesneleri ise erotik özellikler taşımaktadır.

Şekil 105

Aphrodisiac Dinner Jacket, Salvador Dalí, 1936



Gerçeküstü şeylerin en önemli gösterimi, 1936 yılında Paris'teki Galerie Charles Ratton'daki Sürrealist nesneler sergisidir. Salvador Dalí’nin afrodizyak Akşam Yemeği Ceketi de (Şekil 105) burada sergilenmiştir.

Ceketin üzerine tutturulan her likör bardağının içerisinde nane likörünün üzerinde ölü sineklerin yüzdüğü bilinmektedir. Dali’nin izleyiciyi sanat eserinin ayrılmaz bir parçası haline

getirerek, onları doldurmaya ve verilen pipetlerden bir içki almaya teşvik ettiği bilinmektedir (Armiean, 2014).

Dali'ye göre küçük bardaklarda, güçlü bir erotik etkisi olduğu düşünülen nane likörü bulunmalıdır. Ceketini sakın bir gece gezmesinde giyecek olan kişinin, likörün dökülmemesi için yavaş giden bir araba içinde olması gerekir” (Weyers, 2005, s. 31).

Sürrealist sanatçılar arasında özellikle Salvador Dali'nin eserlerinde rüyaların, fobilerin ve hayallerin yanı sıra erotik imgeler bulunmaktadır. Bu imgeler hem tuvalde hem de gerçeküstü nesnelerde varlığını göstermektedir. İsviçreli Sürrealist sanatçı ve fotoğrafçı Meret Oppenheim'in 'Kürkü Kahvaltısı' (Şekil 106) adlı eseri gerçeküstü nesnenin en çarpıcı örneklerinden biridir.

Şekil 106

Meret Oppenheim, (*Le Dejeuner en Fourrure*) *Kürkü Kahvaltısı* 1936



“Yumuşak dokusu itibarıyla palto üzerinde hoş dokunsal hisler uyandırabilecek kürk, ağızdan kullanılan nesnelerle bağlantılı olarak rahatsız edici hale gelmektedir” (William, 2017, s. 144). Bu kavramsallık ve bu dualite, Honour ve Fleming'e (2008) göre, Dali'nin eserlerinde kullandığı fallus şekilli burunlar, fetişist saçlar gibi Freudyen sembolistik imgelerin en belirgin işlendiği, gerçeküstü nesnelerden biridir. Porselen üzerine saç, kayganlık ile kürkü, pürüzsüz ve düzgün bir yüzey ile tüyü birleştirmesi Freudyen sembolizm ile erotizme, bilinçaltısal bir gönderme yapmaktadır.

Psikanalitik kuramların daha doğrusu Freud'un düşüncelerinin kültürel ortamda dolaşıma girmesi özellikle kadın sanatçılar üzerinde son derece etkili olmuştur. Bu kuramlar aracılığıyla kadın sanatçılar iç dünyalarına, bilinçdışlarına ilişkin birçok düşünceyi yapıtlarına aktarma olanağı bulmuş; bunu gerçekleştirirken birçoğu analiz sürecine girmiştir. Dolayısıyla

Freud'un kuramları pek çok kadın sanatçının kimi zaman oto-biyografik, kimi zaman ise psikanalitik süreçleri görünür kılan yapıtlar gerçekleştirmelerine aracılık etmiştir. Özellikle kadın sanatçıların yapıtlarında kendilik bilincinin gelişimine bağlı olarak kişisel tutkularını, bireysel varoluşlarını yapıtlarına yansıttıkları görülebilmektedir (Aliçavuşoğlu, 2012, s. 14).

Meksikalı sanatçı Frida Kahlo, Meret Oppenheim gibi Sürrealist sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Honour ve Fleming'e (2008) göre, hiçbir modern sanat akımı Sürrealizm kadar kadınlara önem vermemiştir veya kadın imgesini erkek sanatçıların eserlerindeki imgeden ayrı bu denli önemli bir role yükseltmemiştir. Sanat akımları içerisinde kadınlar erkek arzularının yansıtıldığı bir obje veya ilham perisi olarak görülmüş ve bu sorun kadın sanatçıların herhangi bir akım içerisinde aktif rol üstlenmelerini engelleyen bir durum olarak değerlendirilmiştir.

'Sürrealist olduğumu düşünüyorlardı fakat değilim. Ben yalnızca kendi gerçekliğimi resmediyorum' demesine karşın Frida Kahlo'nun gerçeküstücülükle bağlantısı yadsınamaz. Pankl'a (2015) göre, Kahlo'nun yerli halk geleneklerine ve kültürüne olan derin politik bağlılığı, kendisini son derece entelektüel ve birçok açıdan köksüz olan sanatsal bir hareketten uzaklaştırmasını gerektirir. Paris'in avangard dünyası için tiksintisini ifade eden Kahlo, "o kadar 'entelektüel' ve çürümüşler ki artık onlara dayanamıyorum... Toluca pazarında yerde oturmayı ve ekmek satmayı tercih ederim" ifadesi ile her zaman savunduğu aidiyetsizliği, sanat akımlarına olan ilgisizliğini de yansıtmaktadır. Ancak eserlerindeki ifade biçimi göz önüne alındığında, sürreal düzlemde gerçekleşen imgelere rastlanmaktadır.

Şekil 107

Frida Kahlo What the Water Gave Me, 1938



‘What the Water Gave Me’ (Şekil 107) adlı eser Frida Kahlo’nun sürreal imgeleri en yoğun kullandığı eserlerinden biridir. Suyu daldırılmış bacakların arasında Kahlo’nun yaşamına dair izlere, anılarının onda bıraktığı imgelere ve düşlere rastlanmaktadır. Suyun yüzeyindeki Güney Meksika’ya ait geleneksel bir elbise olan Tehuana, Kahlo’nun kültürel bağlılığını simgeler ve otoportre niteliği taşıyan birçok resminde bu elbiseye rastlanmaktadır. Burrus’a (2017) göre suda yüzen elbisenin yanında bir Ophelia miti göze çarpmaktadır ve bu eserde Ophelia Frida Kahlo’nun kendisidir. Bir taraftan kayaya, diğer taraftan ise bir adamın bileğine bağlı olan bir ip tarafından boğulmuştur. Bağlı olduğu ipin diğer yönünde ise örümcekler, yılanlar ve böceklerle birlikte bir cambaz göze çarpmaktadır. Su bitkilerinin, sürüngelemlerin ve sarmaşıkların bir arada bulunduğu kâbus evreninde, Kahlo’nun anne ve babasının gelinlik ve damatlık içerisinde belki de ona güven veren figürleri görülmektedir.

What the Water Gave Me doğumun, yaşamın, kökenin, kabusların ve cinselliğin birbiri içine geçmiş bir formda aktarılan sürreal bir hikayeleştirme biçimidir. Kasvetin ve trajedilerin hâkim olduğu bu anlatılar, benzer atmosferler içerisinde Frida Kahlo’nun tüm eserlerinde kendini göstermektedir.

Şekil 108

Moses, Frida Kahlo 1945



Freud’un araştırmalarından haberdar olan Kahlo, Freud’un ‘Musa ve Tektanrıcılık’ adlı yapıtından etkilenecek üç ayda bitirdiği söylenen bir resim (Şekil 108) ortaya koymuştur. Bu resimde, merkezde alnında üçüncü bir gözü olan terk edilmiş bir bebek vardır. Bebeğin yüzü Diego Rivera’yı andırmaktadır. Doğum, kahramanlar, tanrılar, diğer insanlar ve ölümün elleri ile çevrili bir güneşin altındadır. Merkezde kabuğun içerisinde yer alan bebek ise kabuğu su ile besliyormuş izlenimi vermektedir. Ölü ağaç gövdelerinden uzanan dallar Kahlo’nun birçok

eserinde rastlanmaktadır. Frida bunu dünyadaki yaşam ve ölüm döngüsüne atıfta bulunmak için kullanır. Burrus'a (2017) göre, bu resim, mühendis Don Jose Domingo Lavin tarafından yaptırılmıştır. Lavin, Frida Kahlo'dan Freud'un Musa ve Tektanrıcılık kitabını okumasını ve bu kitabın anlayışını ve yorumunu çizmesini istemiş, bunun üzerine Kahlo kitabı ödünç aldıktan üç ay sonra resmi bitirmiştir.

Freud'un Musa'sını sadece bir kez okudum ve kitaptan edindiğim ilk izlenimle bu tabloyu yapmaya koyuldum (...) Elbette, ana tema Musa ya da Kahraman'ın doğuşu. Ama ben kitabı okurken beni en çok etkileyen olayları kendi tarzıma (çok karışık bir tarz) genelleştirdim. Tabloda benim olayımdan neler bulunduğu gelecek olursak, içine girmiş miyim girememiş miyim siz söyleyebileceksiniz bunu' diyordu Lavinler'de düzenlenen bir konferansta. Daha derinlikli açıdan 1944'te kendisi için tutmaya başladığı günlüğe, Musa'nın anlattığı yaşam felsefesini not etti: 'Bir işleyişten başka bir şey değil; ya da bir bütünün işlevinin bir bölümünden. Kendimize doğru yönelmişiz, milyonlarca varlığın arasından (...) bir'e geri dönmek için... (Burrus, 2017, s. 92).

Doğum ve ölüm içgüdülerinin, aydınlığın ve karanlığın, dinin, mitlerin ve politikanın kaotik bir uyarılma ile bir araya geldiği bu eser, Kahlo'nun günlüğünde de değindiği gibi, hissettiği kolektif bilinç ve beraberliğin izlerini taşımaktadır. Yalnızca kitabın verdiği ilham değil, sanatçının köklerin ve aidiyetin kaynağını sorgulayıcı bir yaklaşım geliştirdiği ve bu arayışını eserine yansıttığı görülmektedir. Kahlo'nun tüm eserlerinde, hayatında var olan acının, düş kırıklığının ve hastalıklarının izleri dışında genellikle kendi ruhunda izini sürmeye çalıştığı bir arayış gözlemlenmektedir.

Antmen'e (2014) göre, gerçeküstücü imgenin özünü doğaçlamaya dayanan yaratı sürecinin üstünlüğü oluşturur. Freudyen psikanalizi yeni bir çıkış noktası olarak benimseyip, düşlerinden, arzularından, korku veya trajedilerinden beslenen sanatçılar, kendilerini kuşatan tüm duyguları eserlerine yansıtırlarken bu öğretiyi ve 44 yöntemleri kullanarak, bir bakıma doğaçlama eyleminde bulunmuşlardır. Her sanatçının yaratıcılığının nihai tezahürü, içinde bulunduğu kültürün ve salt kendi algısının tesiri olarak sanata yansıtmasıdır.

Freudyen sembollerin sanat eserlerinde kullanılmaya başlaması ortaya çıkarılan eserlerin, bu yönde geliştirilen teknikler ekseninde geleneksel anlayışlardan kopmasına ve kavramsal bir düzlemde gerçekleştirmelerine olanak tanımıştır. Son derece protest olan Dada sanatçılarının Sürrealizme geçiş evresi psikanalist kuram ile şekillendiği ve akımın bu kuramlar doğrultusunda sistemleştiği görülmektedir. Bununla beraber sanatçılar üretim süreçlerinde, bir eseri ortaya koyarken kendi bireyselliklerini keşfetmiş ve yaratıcılıklarını özgürleştirmişlerdir. Yaratıcılığın özgürleşmesi, İzlenimcilik sonrası akımlarda içerik ve biçimsel açıdan yavaş yavaş kendini göstermiştir. Psikanalizimin insan ruhunu tanımaya ve açıklamaya verdiği uğraş, farklı yönlerde ve farklı alanlarda sanatsal dönüşümlerin de meydana gelmesini sağlamıştır. Freudyen kuramların, Sürrealizm akımına yön veren sanatçıların yeni bir sanat pratiğini,

deneysel fakat kendi içinde tutarlı ve oldukça özgür işlenen sanat yapıtlarıyla dünyanın birçok yerinde, geniş bir etki alanına sahip olduğu görülmektedir. Böylelikle sanat eserini değerlendirmek, artık yalnızca renk, biçim, kompozisyon gibi plastik öğelerin değerlendirilmesi ile sınırlı değildir. Bir sanat eserini yorumlamak onu üreten sanatçıya da yoğunlaşmayı gerektirmektedir.

“Yaratıcı edimi belirleyen nedenleri aydınlatmak ve sanatsal ilhamın ortaya çıkışını açıklamak, psikanalizin sanat karşısındaki ilk hedeflerinden biridir” (Aliçavuşoğlu, 2012, s. 4).

Süreklilik ve Tekrar olgusu

Psikanalitik kuramda yaratıcılık.

Bender’e (2013) göre psikoanalitik kuram, yaratıcılığa ilişkin kuramlar arasında en çok tartışılan kuramdır. Şöyle ki, yaratıcı düşünme süreci üzerine farklı bakış açıları kazandırması, bu konuya ilişkin ilgi ve araştırmaları artırması yönünden oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Psikoanalitik kuram, adından da anlaşılacağı üzere psikanalizi savunan ve bu alanda araştırma ve uygulamalar ortaya koyan psikologların yaratıcılık üzerine olan görüşlerini kapsamaktadır.

Onur’a (2018) göre insan davranışlarını sadece bilinçli süreçlerle açıklanamayacağını vurgulayan bu kuram, insan psikolojisinde bilinçaltının bu alanda da incelemesi gerektiğini savunur. Psikoanalitik kuram, yaratıcılığı insanın bilinçaltına itilmiş ve eksikliğini duyduğu duygularının aniden ortaya çıktığı özgür bir esin süreci olarak açıklar.

Freud’a göre yaratıcılığın kökeni yüceltmedir (süblimasyon). Bu düşünceye göre bilimin, sanatın, ideallerin, düşünsel ve yaratıcı etkinlerin kökeninde yüceltme vardır. Budak’a (2017) göre yüceltme, psikanalizde kişi veya toplum tarafından tehdit oluşturulabilecek, kabul edilemez nitelikte cinsellik veya saldırganlığa ilişkin dürtülerin, toplumca kabul edilebilir, hatta arzu edilir kaynaklara yönltilerek yeniden şekillendirilmesidir. Yüceltme mekanizması psikanalistlerce en verimli ve en başarılı savunma mekanizmasıdır. İşlevsellik veya üretkenliği azaltan duyguları bastırma mekanizmasının tam tersine, yüceltme mekanizması ile eyleme geçmek verimli bir şekilde sonuçlanır. Yüceltme yöntemiyle, insan benliği tehditkâr bilinçaltı dürtülerini, toplumsal açıdan kabul edilebilir alanlara ve eylemlere yönlendirir. Örneğin saldırgan bir kişiliğe sahip olan bir insanın boks, güreş, karate gibi spor dallarına yönelmesi, şiddetli alt benlik dürtülerini yüceltmesidir. Bu dürtülerin spor gibi kanallara yönlendirilmesi, bireyin toplumca kabul edilmesi, takdir görmesi, ödüllendirilmesi ve onu bir kahraman haline getirmesi ile başarı sağlar.

Geçtan’a (1998) göre ilkel dürtüler kaynağını çocukluk döneminden alır ve bu süreçten itibaren devam eder. Eğer çocuk üretken dönem içerisinde, dürtülerini baskı mekanizmasıyla engellemek zorunda kalmışsa yüceltme yoluyla boşalımını da engellenmiş olur. Baskı altında kalan duyguların farklı kanallara aktarılamaması, dürtülerin yetişkinlik döneminde toplumun kabul edebileceği alanlara dönüşmesine neden olur. “Örneğin, çocukluk döneminde gözlemlenen yıkıcı eğilimler, ileride iyi bir patlayıcı madde veya silah uzmanı olarak bireyin bu eğilimini yüceltebilir. Çocukluk döneminde cinselliğe karşı duyulan yoğun merak, yetişkinlikte bilimsel araştırmaya dönüşebilir” (Geçtan, 1998, s. 93).

Geçtan’a (1998) göre bireysel psikolojinin kurucusu Alfred Adler, bireyin en önemli ayırıcı niteliğinin, bütünlüğünü ve özgünlüğünü gerçekleştirme ve sürdürme eğilimi olduğu görüşünü savunmuş olan ilk araştırmacıdır. İnsanın kendini gerçekleştirme ve bu yol ile bireyleşme yetkinliğini ‘yaratıcı güç’ olarak tanımlar. Adler’e göre bu güç insanın kendi algılarını, düşüncelerini ve eylemlerini biçimlendirmesinde doğuştan bir yeteneğe sahip olmasıdır. Birey yarattığı kavramlarla kendisini ve iç dünyasını anlamlarla doldurur ve bu şekilde salt bireyselliğini temsil eder. Üstünlük çabası ve eğilimi insanların bütün yaratıcı eylemlerinin arka planında yer alır, uygarlığa yapılan bütün katkıların kaynağını oluşturur. Her birey yaşamına yoğun eksiklik duyguları ile başlar, bu duygu evrenseldir ve herkeste vardır. Bu duygular değişmez ve bireyin ölümüne dek varlığını sürdürür. Onur’a (2018) göre Adler, yaratıcılığın insanın eksiklik duyduğu duygularını denkleştirme ihtiyacından doğduğunu belirtir. Yaratıcılık, kişide çocukluktan itibaren başlar ve eksikliğini duyduğu şeyleri bir dönüşüm içinde elde etme çabası olarak değerlendirir. Bu süreci umulmadık bir anda ortaya çıkan travmatik bir deneyim olarak adlandırır.

Adler’in yaratıcılığı yüceltme mekanizmasına indirgeyen Freud gibi, yaratma edimini üstünlük çabası ve bireyin doğuştan gelen kendini kanıtlama güdüsü ile yaratıcılığın narsistik duygulardan türediğini savunduğu görülmektedir.

Amerikalı psikolog Karen Horney yaratıcılığı cinsiyetler üzerinden değerlendirerek, erkeğin yaratıcılığını dünyaya çocuk getirememesinin bir telafisi olarak gerçekleştirdiğini öne sürmüştür (Habip vd., 2003, s. 176). Yaratıcılığı yaşam gücü ile özdeşştiren Horney’nin fikirleri günümüzde bile halen tartışılmaktadır.

Maslow ise incelemiş olduğu sağlıklı tüm bireylerin yaratıcı olduğunu belirtmiştir. Geleneksel olarak yaratıcılık ile sanatsal faaliyetlerle özdeşleşmiş üretimleri kendini gerçekleştirme yaratıcılığı arasında bir ayrım yapmıştır. Maslow (2001), başlarda yalnızca kuramcılara, sanatçılara, bilim insanlarına ve yazarlara addettiği yaratıcılık tanımını değiştirerek yaratıcılığı sadece ürünlere değil, daha niteliksel bir yaklaşımla insanlara,

etkinliklere, süreçlere ve tavırlara da uygulamaya başlamıştır. Bu yönüyle Freud'un yüceltme mekanizmasına indirgediği yaratıcılık olgusunu daha derinden incelemiştir.

Maslow'un yaratıcılık hakkındaki incelemelerinde 'Kendini Gerçekleştirme Yaratıcılığı' düşüncesi ön plana çıkmaktadır. Kendini Gerçekleştirme Yaratıcılığı, 49 insanın sıradan işlere sıra dışı bir şekilde yaklaşımında açığa çıkar. Birey bu anlamda her daim yenilikçi yöntemler ve parlak fikirlerle kendini gerçekleştirmiş olur. Kendilerini gerçekleştiren insanlar bilinmeyenden, gizemden ve kargaşadan daha az korkarlar, hatta bu tarzda durumlar onlara daha çekici gelir. Maslow'a göre bu tip insanlar, atılgan, gözü pek, özgür ve cesur bir karakter sergilerler. Bu bağlamda kendiliği gelişemeyen bireyler kendini ortaya koyamaz, isteklerini belirtmezler ve kendi kişiliğine ilişkin yaratıcı çözümler bulmaktan kaçınırlar. Birçok durum karşısında geri çekilerek kendisini geliştirecek ortamlardan uzak kalırlar (Maslow, 2001, s. 25).

Yaratıcı eylemler cesaret gerektirir. Yeni bir ürün ya da fikir ortaya koymak için bireyin alışlageldik düşüncelerden sıyrılarak kendini gerçekleştirmesi önemlidir. Bu yönüyle cesaret tüm yaratıcı eylemlerin temelidir. Çünkü yaratıcılığı kamçılayan tüm eylemlerin temelinde bireyin merak etmesi, hayal etmesi ve alışlageldik yollardan ayrılabilme cesareti göstermesidir.

Montuori'ye (2003) göre Barron, yaratıcılığın ve kendini yenilemenin, düzensizliği benimsemeyi gerektirdiğini ve düzen ile düzensizlik arasındaki diyalogdan ve daha karmaşık bir entegrasyon arayışından çıktığını savunmuştur. Barron en yaratıcı bireylerin aynı zamanda en girişimci, risk alabilen, genellikle çok bilgili bireyler olduklarını öne sürer. Rouquette'ye (2007) göre Barron, yetenekli insanların özellikleri arasında dili kolaylıkla ve akıcı bir şekilde kullanabilmesi etmeni olduğunu ifade eder. Yaratıcı insanlar akıcı bir şekilde kendilerini ifade ederken, aksine yaratıcılıkları pek gelişmemiş bireyler pasif ve tutucu bir izlenim verirler.

Yaratıcılığı 'yapma ve varlığı ortaya çıkarma süreci' olarak tanımlayan May (2018), yaratıcılığın yalnızca sanatçıda değil, bilim insanlarında, düşünürlerde ve normal kişilerde, kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Aynı zamanda yaratıcı olmayı cesur olmakla özdeşleştirir. Yaratıcı kişi hem inanç besleyebilen hem de kendi şüphelerini kabul etmeye cesareti olan kişidir; yeniden öğrenmeye açık ve esnektir. May'e (2018) göre yaratıcı uğraşların cesaret gerektirmesinin nedeni yaratmanın, çocukluk geçmişi ile olan bağlarını koparmak, yeninin doğması için eskiyi kırmak anlamına gelmesidir.

"Winnicott açısından ise yaratıcılık canlılığın, yaşam enerjisinin, kişinin var oluşundaki parçaların bütünleşmesinin bir ifadesidir" (Maçkalı vd., 2013, s. 2). Çünkü bireyin kendi hayatının yaşamaya değer olduğunu hissetmesini sağlayan her şeyden önce yaratıcı kavrayıştır. Aynı zamanda yaratıcılık özgürlük hissini de açığa çıkartmaktadır.

Fromm (1991) yaratıcı düşüncenin her zaman için eleştirel olduğunu bu sebeple ise özgürleştirici olduğunu söylemektedir. Fromm’a göre yaratıcı düşünme, bireyde bilinç alanının genişlemesi ve mental gücün artmasına yol açması sebebiyle, bireyin bazı düşünceleri ve yanılgıları ortadan kaldırıp, gerçeği ortaya çıkarmasına katkıda bulunmaktadır. “Bu sebeple eleştirel ve bu nedenle de yaratıcı olan düşüncelerin, yanılgılar içindeki düşüncenin olumsuzluğuna karşı, özgürleştirici bir işlevi vardır” (s. 7).

Freud ile başlayan ve günümüzde bile devam etmekte olan yaratıcılığın ve yaratıcı kişilik özelliklerinin neler olduğuna dair tartışma ve argümanlar devam etmektedir. Psikanalitik kuramda yaratıcılığa ilişkin getirilen tanımlar ve yaratıcı edimin psikolojik kaynakları gözden geçirildiğinde birçok kuramcının bazı ortak noktalarda birleştikleri görülmektedir. Yaratıcılık, gerek yıkıcı eğilimleri yücelterek bir ürüne ya da bir etkinliğe kanalize etmek, gerek kendini gerçekleştirmek olsun bireyin içsel olarak bütünleşmesi halidir. Yaratıcılık ile ortaya konulan fikir, düşünce, eylem ya da ürün bireyin varlığını özgürleştirmekte, yapıcı yönlerde var etmekte ve ruhunu iyileştirmektedir.

Oysa bilimsel ya da sanatsal bir yaratma, yararlı bir şey meydana getirme çabasından bağımsızdır. Verimlilik eğer dünyasal olarak köreltilmemişse, her insanda var olan bir karakter özelliğidir. Verimli insan el sürdüğü her şeye can verir, onu hareketlendirir. Kendi yeteneklerini canlandırmakla kalmaz, başka insan ve eşyalara da yaşam verir (Fromm, 2003, s. 129).

Sanatsal yaratıcılığın psikolojik kökenleri.

Bireyin özgürce tüm özgünlüğünü ve duygularını yaratıcı bir güç ile aktarmasının en çarpıcı biçimi sanat eseri ortaya koymasıdır. Sanatsal yaratıcılığı 52 değerli kılan ise pragmatik amaç taşımaksızın salt bireyin duygu dünyasını kendi algısı ekseninde ifade edebilme yetisidir. Bireyle beraber başlayan yaratıcılık yetisi en çok da öznel olmasıyla farklılaşır, bu farklılık ise sanatsal yaratıcılığa sahip olmaktır. Sanatsal yaratıcılığa sahip bireylerin, insanlık tarihi boyunca herkesten farklı oldukları, algı ve hislerini yansıtmaya becerilerinin neredeyse sınırsız oldukları görülmektedir.

Psikanalitik kuramda, sanatsal yaratıcılığın nedensellikleri ve yaratıcılık süreçleri hakkında Freud ile başlayan ve günümüze dek devam etmekte olan birçok teori ve tartışmalar vardır. Freudyen psikolojide sanatsal yaratıcılığın da kökeninde yer alan yüceltme mekanizması, yetenek gerektiren diğer uğraşlarda da olduğu gibi cinsel enerjinin, bastırılmış duyguların, arzuların, yıkımın ve libidonun, toplumsal ve estetik yönden kabul edilebilir formlara aktarılıp dönüştürülmesidir. Freud (2016), sanatsal etkinliğin ilk dışavurumlarının bireyin çocukluk yaşlarında ortaya çıktığını ileri sürer ve sanatsal üretimleri, bir çocuğun oyun oynarken kendisine özgün bir dünya yaratması ile özdeşleştirir. Şöyle ki çocuk, kurguladığı oyun

içerisinde kendi ideal düzenini, hayalini ve beğenilerini büyük bir ciddiyetle ortaya koyar. Sanatçı da eserini icra ederken, oyun oynayan bir çocuk gibi davranır, yüklü duygularla kurguladığı dünya ile realite arasında kesin bir sınır koyar. Erişkin dönemde birey, oyun oynamayı bırakır, oyunun verdiği hazdan görünürde el çeker fakat kendi içindeki fantazyaya devam eder. Artık oyun oynamaktan vazgeçip, düşlemeye başlar. Bu düşler ise Freud'un gündüz düşleri olarak adlandırdığı şeyleri yaratır ve düşlemleri güdüleyen duygular ise doyurulmamış isteklerden oluşur.

Freud “sanatı bir düşe benzeterek kendisini rüya araştırmalarından sanat eserleri çözümlemesine, oradan da sanatçının incelenmesine götüren bir yol izler” (Murray, 2009, s. 140). Freud sonrası kuramcıların yaratıcılığa, sanat ve sanatçılara olan yaklaşımı daha farklıdır.

Jung, Freud'dan bağımsız olarak sanatsal yaratıcılığın kökeninin kolektif bilinçdışının bir ürünü olduğunu savunmaktadır. İnsanlık tarihinden bugüne dek süre gelen evrensel sembolik miraslar hem yaratıcılığa hem de sanat eserlerine yansımaktadır. Ayrıca Jung, sanatsal yaratıcılığın bir izdüşümü olarak gölge arketipini işaret etmektedir. Jung'un en çok öne çıkan arketiplerinden biri olarak gölge arketipi, bireyin karanlık ve ilkel yanını temsil etmektedir. Jung'un bireydeki kişiliğin olumsuz yanlarını, saklamak istediği niteliklerin bir toplumu olarak nitelendirdiği gölge arketipi yalnızca yıkıcı anlamlar taşımamaktadır. Gölgenin içeriği olan karanlık, insan psişesinde var olan egodan farklıdır. Ego yıkıcı tutumlar içerirken, gölge iyi hatta yaratıcı dürtüleri içerisinde barındırır. Yaşantısı içerisinde, kişinin bilinçsizce bastırdığı benliğini sembolize eden gölge, sanat eserlerinde sanatçıya dair bir imge olarak karşımıza çıkar. “Gölge konusuyla sanat alanında çok karşılaşılır; çünkü sanatçı, konularını seçip işlerken bilinçdışının derinliklerine başvurur; yeni biçimlendireceği yapıtlarda, okuyucusunun, dinleyicisinin ya da seyircisinin bilinçdışını harekete geçirir; sanatçı etkinliğinin sırrı da buradadır” (Jung, 2006, s. 69).

Avusturyalı psikanalist ve sanat tarihçisi Ernst Kris,

Ego hizmetinde regresyon kuramıyla, sanatta görülen regresyonun geri dönüşebilir, geçici ve kontrol edilebilir olduğunu ileri sürmüştür. Benliğin, birincil düşünceye gerileyip yaratıcılığın kaynağını ve hammaddesini oluşturduğunu, bunun hemen ardından ikincil düşünceye geri dönerek bu verileri kullandığını belirtmiştir (Soygür, 1999, s. 126).

Regresyon (gerileme) psikolojik geri çekilme, daha önceki az gelişmiş bir aşamaya dönme anlamında kullanılır. “Dış sorunlar veya iç çatışmalar karşısında kişinin eski, özellikle bebedeksi düşünüş, hissediş veya davranış yapılarına kısmen veya sembolik olarak dönmesiyle tanımlanan bir savunma mekanizmasıdır” (Budak, 2017, s. 318). Ego hizmetinde regresyon düşüncesine göre benlik, ilk etapta haz ilkesine bağlı olarak beslenmekte (birincil süreç), sonra

ise düşüncenin mantıksal ve gerçeğe uygun (ikincil süreç) bir düzleme çıkararak yaratıcı süreci gerçekleştirmektedir. Bu düşünceye göre sanat üretimleri birincil ve ikincil düşünce süreçlerinin iç içe geçmiş bir form kazanmasıdır. Regresyon, yani benliğin birincil düşünceye gerilemesi, bireyin geçmişine dönmesi ve geçmişte yaşadığı olumsuzlukları düzenlemesi için ortaya çıkardığı enerji olarak yaratıcılığını gerçekleştirebilmesine olanak tanımaktadır. Bireyin kendi varoluşunu ve geçmiş evrelerini tümüyle tanıması ve iç dengesini sağlayarak etkili bir çalışma ya da iyi bir sanat eseri ortaya koymasına katkı sağlayan, aynı zamanda bir savunma mekanizması olan regresyon, yıkıcı sonuçlar doğurabileceği gibi sanatın tetikleyicisi de olabilir.

Erdem ve Sivri'ye (2021) göre, İngiliz psikanaliz Winnicott Freud'un yaratıcılık ve yaratıcılığın kökenlerine ilişkin düşüncelerinin devamı niteliğinde bir teori ortaya atmıştır. Bu teoride bireyin yaratıcılığında anne bakımının işlevini öne sürmektedir. Şöyle ki, “annenin bakışının öznenin karşılaştığı ilk insani ayna olduğunu ve onu yapılandırıldığını” ifade eder (Erdem & Sivri, 2021, s. 238). Bu düşünceye göre annenin fiziksel yaratıcı doğası çocuğun bireyleşmesinde önemli bir işlev görevindedir. Ayrıca Winnicott, Freud'un sanatsal yaratıcılığı oyun ile özdeşirmesini de destekleyerek yaratıcılık kapasitesinin çocukluk evresindeki oyun gücü ile ilişkili olduğunu ifade etmektedir.

Bir insanın yaratıcı kapasitesi çocukluğun oyun gücüyle örtüşür bu alanda oyun ne içseldir ne de büsbütün dış gerçekliğe aittir. Çocuk oynamakla daha sonraları kültürel yaratıcılığın temeli olacak bir aktiviteyi gerçekleştirmektedir. Winnicott'a göre gerçek sağlıklı insan, paradokslarla birlikte yaşayabilen, oynayabilen, yaratabilen insandır (Winnicott & Tura, 2013, s. 13).

Winnicott için yaratıcı edimin özünde kendilik arayışı yatmaktadır, bu arayış bireyin içinde eksiklik duyduğu şeylerin yerini doldurma arzusu da barındırmaktadır.

Yaratıcılığın kökenlerine dair bir başka katkı ise İngiliz psikanalist Melanie Klein'dan gelmektedir. “Klein, bireydeki saldırgan dürtülerin ve yıkıcı fantezilerin ölüm içgüdüsüne bağlı olarak bebeklik döneminde ortaya çıktığını savunur. Yaratıcılığı ise yıkıcı düşlemleri iyiye dönüştürmenin bir yolu olarak göstermektedir” (Simkin, 1997). Klein'in yaratıcılık hakkındaki önermesinin onarım ve telafi etmeyi içerdiği görülmektedir. O'brien'e (2018) göre, Klein 1929 da yazmış olduğu ‘Infantile Anxiety-Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse’ adlı makalede İsveçli sanatçı Ruth Kjär'ın anne ve babasıyla olan bağının yıkımı ile oluşan içsel çocukluk kaygılarının eserlerine yansımaları ele almıştır. Sanatçının bir dizi eserini, anne imgesinin parçalanmış bir temsilinden yola çıkarak sanat yoluyla kendi ruhsallığını yeniden yapılandırmasını gözlemlemiştir. Tanık'a (2011) göre, Klein bu makalede, genç bir kadının sanatçı olma yolundaki sürecini anlatan ‘Boş Alan’ adlı bir makaleye gönderme yapmıştır. Sık sık melankoli atakları geçiren Ruth Kjar evinin duvarlarına ülkenin en

iyi ressamlarından biri olan eşinin kardeşine ait resimlerini asmıştır. Bir gün bu resimlerden birisi satılıp duvarın boş kalması, Kjar’da derin bir melankoli hissine sebebiyet vermiştir. Resmin artık orada olmayışı Kjar’ın kendi iç dünyasındaki boşlukla örtüşmektedir. O zamana dek hiçbir sanatsal kabiliyete sahip olmamasına rağmen bir gün içinde duvardaki boşluğu sanat eseri olarak değerlendirebilecek bir resimle doldurmuştur.

Resimleri incelendiğinde sondan bir önceki eserinde yaşlı, umutsuz ve kederli bir kadını resmettiği, son eserinde ise annesini yenilenmiş, mücadeleci ve güçlü bir kadın olarak resmettiği dikkati çeker. Resimlerin analizi anneyi ilk önce düşlemde tahrip edip sonrasında onu onarıp yenilemeye dair bilinçdışı bir arzuyu ortaya koyar. Böylelikle boş alan doldurulmuştur (Tanık, 2011, s. 186).

Klein’in bu makalesi sadece bir sanatçıyı baz alarak sunmuş olduğu öznel yorumlar içerse de yaratıcılıkta anne işlevinin önemini, bireyin eksikliğini duyduğu şeylerin sanatsal yaratıcılık ile nasıl doldurabildiğini ve yaratıcılığını kullanan bireyin ruhunu nasıl yeniden yapılandırıldığını vurgulaması açısından literatürde önemli bir yere sahiptir. Buna benzer bir önermeyi, Klein’in takipçisi olan ve yaratıcılık konusunda derin çalışmaları olan Hanna Segal sunmaktadır. Segal için yaratıcılığı tetikleyen şey bir nevi simgeleştirmedir ve sanat simgesel bir dışavurumun üstün bir formudur. Bu simgeleştirme sanatla mümkün olmaktadır. Segal’e göre “sanatçı, kendi parçalanmış iç dünyasındaki deneyimleri onaracak bir dünya yaratmak için simgeler arayan ve bunu yapıtları yoluyla bulan kişidir” (Erdem & Özeren; 2021, s. 18). Segal sanatçının yaratma ihtiyacına ilişkin düşüncelerini şöyle ifade eder:

...Bütün yaratılar aslında bir zamanlar sevilen ve bütün olan ama şimdi kaybedilen ve parçalanan nesnenin, buna bağlı olarak iç dünyanın ve kendiliğin yeniden yaratılmasıdır. İçimizdeki dünya yıkılmış, ölü ve sevgisizse, sevdiğimiz insanlar paramparça olmuşlarsa ve biz de umutsuzluğa mahkûm olmuşsak, bundan ancak dünyamızı yeniden yaratarak, parçaları birleştirerek, yaşamı ölümün içine yeniden sokarak, yani hayatı yeniden yaratarak kurtulabiliriz (Terbaş & Tanoğlu, 2013, s. 22).

Klein ve Segal ’in sanatsal yaratıcılığın, bir nevi kişinin kendini onarmanın bir yöntemi olarak tanımladıkları görülmektedir. Freud’dan sonra gelen kuramcıların sanatsal yaratıcılık alanında ortaya koydukları çalışmalara bakıldığında hem yaratıcılığın hem de sanatın tanımını çok yönlü bir perspektifte ele aldıkları açıktır. Sanatın, psikoloji bilimi içerisinde bir araştırma konusu olması sanatsal yaratıcılığın kökenini anlamamıza vesile olmaktadır. Bu araştırmaların ışığında bireyin kendini onarma ve aşma isteğinin ve aynı zamanda da eksiklik duygularını giderme ihtiyacının, sanatsal yaratıcılığın özünü oluşturduğu söylenebilir. Bir sanatçı için, sanatın iyileştirici bir niteliğe sahip olduğu yadsınamaz (Erdem & Özeren; 2021, s. 18).

Mental hastalıklar ve sanatsal yaratıcılık.

Soygür'e (1999) göre XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıl başlarında gerçekleştirilen araştırmalar sonucunda tanınmış yazar ve ressamların ve onların birinci derecede akrabalarında yüksek oranda ruhsal bozuklukları ve intihar eğilimleri olduğu saptanmıştır. Ancak ruhsal bozukluklarla sanat arasındaki ilişkiyi araştırmak ve kesin argümanlar ortaya koymak zordur. Sanatçı mektuplarını, günlüklerini ve başkaları tarafından yazılan sanatçı biyografilerini referans almak, sanatçının psikolojisine dair kesin bir bilgi ortaya koymaz.

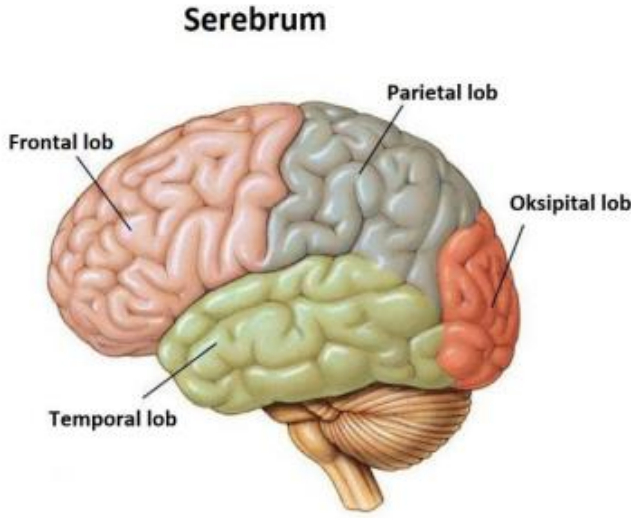
Sussman'a (2007) göre 1987'de yapılan bir çalışmada, Iowa Üniversitesi'nden Dr. Nancy Andreason, yaratıcı yazarlardan oluşan bir örneklemin, benzer zekâ düzeylerine sahip bir kontrol grubundan önemli ölçüde daha yüksek bipolar bozukluk düzeylerine sahip olduğunu saptamıştır. Andreason, yazarların birinci derece akrabalarının hem yaratıcı olma hem de akıl hastalığına yatkın olma ihtimalinin daha yüksek olduğunu keşfederek bu iki özelliğin genetik olarak bağlantılı olduğunu savunmuştur.

Newcastle Üniversitesi'ndeki bir araştırma grubu, sözde bağlantının yalnızca bir sanat eseri olduğu sonucuna varırken, yaratıcı düşünmenin bazen yüzeysel olarak psikotik düşünceye benzeyebileceğini fakat ikisinin aynı şeyler olmadığını savunmuştur. Hem yaratıcılığın hem de akıl hastalıklarının birlikte ortaya çıkmasının muhtemel olması, nörolojik mekanizmalarla veya genetik açıdan dolaylı olarak bağlantılı oldukları anlamına gelmektedir. Bu iki özelliğin nasıl ilişkili olabileceğine dair daha somut kanıtlar için araştırmacılar, manik depresyon ve şizofreni gibi akıl hastalıkları ile yaratıcı zihin arasındaki nörolojik benzerlikleri belirlemeye çalışmışlardır.

Bu çalışmalar, yaratıcılık ile mental hastalıklar arasındaki bağlantının gerçek olduğuna dair ikna edici kanıtlar üretmiştir. Şöyle ki, beynin ön lobu bilgi ve kavramların depolandığı temporal ve parietal loblar (Şekil 109) arasındaki ana bağlantıyı içerir. Frontal lobda gerçekleşen olağandışı aktivite hem şizofreni hem de manik depresyonun karakteristiğidir. Bu bölgedeki hiperaktivite, bir kişinin görünüşte alakasız öğeler veya fikirler arasında olağandışı bağlantılar kurmasına neden olabilir ve bu da paranoyaya, şizofreniye veya manik sanrılara neden olabilir.

Şekil 109

Beynin Genel Yapısı



Beynin bu bölgesindeki aktivite, bu hastalıkların bireyin nöronları ve hücreleri arasındaki iletişimi sağlayan kimyasalların dengesizliklerine de bağlıdır.

Şizofreni, prefrontal kortekste yüksek düzeyde dopamin ile bağlantılıdır, bu da sanrılara, halüsinasyonlara ve dağınık düşünce süreçlerine yol açmaktadır. Öte yandan, manik depresyon, frontal lobda norepinefrin seviyelerini içerebilir. Norepinefrin nöronlardan salınan bir kimyasal olup beyinde uyarılma ve uyanıklığı artırarak dikkati odaklar, aynı zamanda huzursuzluk ve kaygıya da sebebiyet vermektedir. Depresif belirtilerden yüksek seviyeler sorumlu olabilirken, düşük seviyelerde norepinefrin frontal lob içinde yeni bağlantılara, yaratıcı veya tuhaf fikirlere neden olmaktadır.

Bu kimyasal belirtilerin yaratıcı süreçlere olan etkisinin, beyindeki olağandışı bağlantı ve aktivitelerle gerçekleştiği görülmektedir. Benzersiz bir şekilde düşünmek sanatsal zihnin ayırt edici özellikleridir ama yaratıcı aktiviteler sadece zihinsel hastalığın bir tezahürü değildir. Hem fiziksel hem de kimyasal kanıtlar, mental hastalıkların ve yaratıcılığın, özdeş olmasa da son derece benzer zihinsel aktiviteler olduğunu göstermektedir. Rothenberg (2006), aşırı coşkunun ve üretkenliğin hem yaratıcı çalışmanın hem de bipolar hastalığın ortak özellikleri olduğunu ifade etmektedir. Ancak mental hastalık zorlamalar, takıntılar, sanrılar, panik ataklar, depresyon ve kişilik bozuklukları gibi belirtilerle açığa çıkarken, yaratıcılık yeni ve zengin sonuçlar içerir. Bu noktada ise yaratıcı insanlar ve mental hastalığa sahip olan insanlar keskin sınırlarla birbirlerinden ayrılırlar.

Mental hastalıkların bir sanatçıya yenilikçi fikirler sağlayıp sağlamadığını bilimsel olarak ölçmek mümkün değildir. Ancak akıl hastalığının sanatsal süreç üzerindeki bazı etkileri daha somuttur. Örneğin manik-depresif sanatçıların mâni dönemlerinde genellikle ilhamın ve

muazzam bir verimin gerçekleştiği gözlemlenmiştir. Manik dönemde sanatçı kendini uçlarda, toplumsal beklenti ve normlardan uzak ve daha enerjik hisseder. Aynı zamanda, maninin enerjisi sanatçının kısa sürede odaklanmasına ve muazzam bir üretimde olmasına yardımcı olabilir. Öte yandan “birçok sanatçı ve yazar, duygusal deneyimdeki kargaşanın, ıstırapın ve aşırılıkların sadece insani durumun değil, sanatçı olarak yeteneklerinin de ayrılmaz bir parçası olduğuna inanmaktadır” (Sussman, 2007, s. 23).

Norveçli Ekspresyonist ressam Edvard Munch (Şekil 110), "sorunlarım benim ve sanatımın bir parçası, onlar benden ayırt edilemezler ve bu benim sanatımı mahveder. Bu acılar bende kalsın istiyorum" ve "kendimi bildim bileli derin bir anksiyete yaşadım, bunu sanatımda ifade etmeye çalıştım. Bu anksiyete ve hastalık olmadan dümensiz bir gemi gibi olurdum" diyerek belki de tedavi gören birçok akıl hastası sanatçıların endişelerini dile getirmiştir.

Şekil 110

Edward Munch, 1938



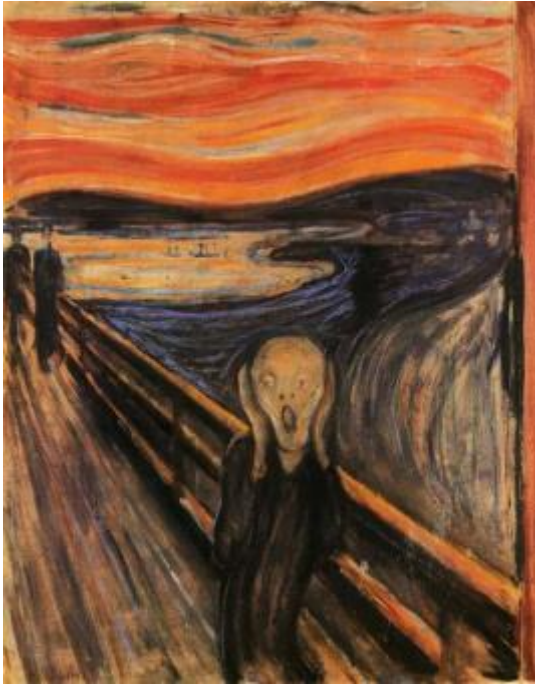
Munch'ın ifade ettiği gibi hastalığın sanat üretimleri konusunda gerçekten yararlı olup olamayacağına dair tartışmalar devam ederken, ilaçların sanatsal yaratıcılık üzerinde ölçülebilir derecede zararlı etkileri olduğu gözlemlenmiştir. Sussman'a (2007) göre ilaç tedavisi gören manik depresifler genellikle yaşamın daha düz, daha yavaş ve daha renksiz hissettirdiğinden şikâyet etmektedir. İlacı durdurmalarının ya da reddetmelerinin temel nedeni, yoğun üretkenliğin hipomanik dönemlerini kaçırmaya endişesidir. Şizofreniyi tedavi etmek için kullanılan ilaçlar öncelikli olarak sanrıları ve halüsinasyonları bitirmeyi hedeflemektedir.

Öte yandan bu ilaçların yarattığı duygu eksikliği de bir bakıma yaratıcılığın gerçekleşmesi açısından olumsuzdur. İlaç tedavisinin sakinleştirici bir etkiye neden olması ve hayal gücünü olumsuz etkilemesi, sanatçının arzuladığı çarpıcı bir sanat eserini yaratmasını daha az mümkün kılmaktadır. Ağır vakalarda, ilaç tedavisi tartışmasız yararlı olsa da birçok akıl hastası sanatçı için ilaç kullanıp kullanmama konusu önemli bir sorundur.

Hastalığının bilincinde olan, hatta hastalığını severek sanatıyla özdeşiren Munch, modern sanatın ikonik eserlerinden biri olan 'The Scream' tablosu (Şekil 111) ile bilinmektedir. Bir bakıma ressamın otobiyografisinin görsel bir temsili olan The Scream tablosunun ardında ise Munch'ın ıstırapı ve yabancılaşma hisleri vardır. Dahlan'a (2007) göre Munch, sanatı duygu, ölüm ve yalnızlık arasında tanımlamıştır. Yaratıcı yaşamının arkasındaki itici gücün ise acının, ıstırapın ve muzdarip olduğu depresyondan kaynaklı olduğunu söylemiştir. Annesi ve ablası da dahil olmak üzere aile üyelerinin ölümünden sonra sanatçının yaşamı, çalışmalarının gelişimini derinden etkileyen bir dizi travmatik olay ile birlikte şekillenmiştir.

Şekil 111

Edvard Munch, 'The Scream' 1893



Tuvalin ortasında, çarpık, başını elleri arasına almış bir insanın açık duran ağzından taşan çılgılık, dalgalar halinde tüm doğaya, fiyorda ve alevli göğe yayılmaktadır. Arka planda ise ilgisiz görünen iki kişi uzaklaşmaktadır. Edvard Munch bu eseri hakkında şunları söylemiştir:

Yolda iki arkadaşım ile yürüyordum, güneş batıyordu, birdenbire gökyüzü kan kırmızısına büründü, kendimi tükenmiş hissederek, durakladım ve parmaklıklara yaslandım, koyu mavi fiyordun ve şehrin üzerinde kan ve dil şeklinde alevler vardı, arkadaşlarım yürümeye

devam ettiler ve ben korku içinde tir tir titreyerek kalakaldım, doğanın içinden geçen sonsuz çılgılığı içimde hissettim (Hodge, 2018, s. 118).

“Munch, duygusal dengesizliğinin dehasının bir parçası olduğunun bilincindeydi, ancak iyileştikten sonra, işkence duygularını şiddetlendiren, hatta halüsinasyonları ve zulüm sanrılarını kışkırtan alkolizmden vazgeçmeye ve kendi isteği ile tedavi olmaya karar verdi” (Fusar vd., 2017, s. 318).

Eser sergilendikten tam on bir sene sonra sol üst kısmında bulunan belli belirsiz bir yazı fark edilmiştir. Norveççe “Kan kun være malet af en gal Mand!” (Şekil 112) Türkçe çevirisiyle “Sadece bir deli tarafından boyanmış olabilir!” yazısının kimin yazmış olabileceğine ilişkin uzun zamandır bir belirsizlik hakimdi. BBC’ye göre (2021), Norveç Ulusal Müzesi’nin yaptığı testler, Munch’ın kendi günlükleri ve mektuplarındaki el yazısıyla, resimdeki yazıyı yeni bir teknoloji kullanarak karşılaştırmış ve yazının ressamın kendisine ait olduğu sonucuna varmıştır.

Şekil 112

“Kan kun være malet af en gal Mand!”



BBC’ye (2021) göre eser, ilk görüldüğünde yoğun eleştiriler topladığı ve Munch’ın akıl sağlığı konusunda tartışmalara yol açtığı bilinmektedir. Ardında bıraktığı günlüklere göre Munch’ın bu tartışmalardan çok üzüldüğü ve yazıyı bu tepkilerin ardından yazdığına inanılmıştır. Munch’ın hem babası hem de kız kardeşi depresyon yaşamış ve ressam 1908’de yaşadığı bir sinir krizinin ardından hastaneye yatırılmıştır. Annesi ve ablası ise ressam on dört yaşına girmeden ölmüştür. Babası da on iki yıl sonra hayatını kaybederken, bir diğer kardeşi akıl hastanesine yatırılmıştır.

Şizofreninin bir sanatçının çalışmaları üzerinde dramatik etkileri olduğu görülmektedir. Tanımlandığı gibi şizofreni, düşünce, dil, duygular ve aktivitedeki bozukluklarla karakterize olmakta, genellikle sanrılar veya halüsinasyonlarla sonuçlanmaktadır. Böylece hastalık aslında

algıyı ve biliş, bireyin yaşamı benzersiz bir şekilde deneyimlediği ölçüde değiştirmektedir. Bireylerin, şizofreni hastalığının getirisi olarak fantastik düşünceleri imgelere, müziğe ya da düzyazıya aktarabildikleri görülmüştür. Ortaya çıkan eserler ise Munch'ın eserinde olduğu gibi çarpıcı, düşündürücü ve alışılmışın dışında olmaktadır. Kendi yaşam süreleri boyunca “deli” olarak adlandırılan sanatçıların, mental hastalıklarından doğan yaratıcılıklarının sanatsal değeri, içinde bulunduğumuz çağda halen tartışılmakta, müze ve galeriler tarafından değer ve ilgi görmektedir.

Jimenez'e (2008) göre sanatsal yaratıcılık ile düşü ve sanatçı ile sinir hastası arasındaki ilişkiyi kuran da Freud'dur. Fakat sinir hastası topluma uymaz, sanatçı ise yapıtlarını yüceltme sayesinde geniş bir kitleye iletir. Sussman'a (2007) göre mental hastalıklar ve yaratıcılığın birlikte değerlendirildiği bilimsel araştırmalar, manikdepresif bozukluk ve şizofreninin sanatçılarda popülasyonun geri kalanına göre önemli ölçüde daha yaygın olduğunu göstermektedir.

Yaratıcılığın nevrotik acıların bir ürünü olduğu ve nevrozun ortadan kalktığı anda yaratıcılığın sona ereceği biçiminde genel bir kanı vardır. Sanatçı nevrotik olduğu için yaratmaz...Yaratıcı olması ve içindeki güçlere anlatım yolu bulma zorunluğu sonucu nevrotik olabilir (Geçtan, 1998, ss. 207-208).

Yaratıcılığın gerçekleşmesi konusunda, sanatçının istediği gibi bir çıkış noktası yakalayamaması, eser ortaya koyarken onu kuşatan tatminsizlik duygusunun ve yıkımın sanat tarihinde gerek edebiyat gerek görsel sanatlar ve diğer sanat türleri içerisinde bazı örneklerini görmek mümkündür. Bu ruhsal durumun, edebiyattaki en güçlü örneklerinden biri şüphesiz Sait Faik Abasıyanık'ın 'Son Kuşlar' adlı yapıtında bulunan 'Haritada Bir Nokta' öyküsünün son bölümündeki cümlelerdir:

Söz vermiştim kendi kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da bir hırstan başka ne idi? Burada namuslu insanlar arasında sakın ölümü bekleyecektim. Hırs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koşum tütüncüye, kalem kâğıt aldım. Oturdum. Adanın تنها yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakımı çıkardım. Kalemı yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım (Abasıyanık, 1956, s. 51).

Obsesif eğilimlerin sanatta yaratıcılığa etkisi.

Kişilik psikolojisinin gelişimi boyunca çok sayıda araştırmacı ve psikolog, yaratıcı ifade ile beyin bozuklukları arasındaki bağlantıyı araştırdı. Sanatçılar ve ürettikleri eserler üzerinde analizlerin yanı sıra, klinik testler ve psikanaliz tekniklerinin yanı sıra örnekler ve bilimsel verilerden yararlanılarak yaratıcı süreçlerinin araştırıldığı örnekler de olmuştur. Sonuç olarak tarih boyunca sanat ve delilik arasındaki bağlantıyı incelemek için çok sayıda yaklaşımdan yararlanılmıştır. En etkili yazarlardan, ressamardan ve sanatçılardan bazıları biyografik

Çalışmaların konusu olmuştur. XIX. yüzyılın ikinci yarısında ve XX. yüzyılın başlarında yapılan araştırmalar, ünlü yazar ve ressamilar ile bunların birinci derece akrabaları arasında akıl hastalıklarının ve intihar eğilimlerinin yüksek oranda görüldüğünü ortaya çıkardı. Daha yeni ve kapsamlı biyografik araştırmaların sonuçları, araştırmacıları yaratıcı bireylerde zihinsel sorunların yaygınlığının daha yüksek olduğu sonucuna götürmüştür.

Antik ağlardan beri insanlar yaratıcı yetenek ile akıl hastalığı arasında bir bağlantı olup olmadığını veya zekâ ile delilik arasında bir bağlantı olup olmadığını bilmek istiyorlardı. Bu ilişki XX. yüzyılda yaratıcı bireylerin birinci derece akrabalarının incelenmesiyle desteklenmiştir. XIX. yüzyılda Lombroso'nun etkisiyle deha, ailede kalıtsal bir hastalık olarak değerlendiriliyordu. XX. yüzyılda bu ilişki yaratıcı insanların incelenmesiyle desteklendi. Psikanalistler genel olarak bir sanatçının duygularını ifade etmek, serbest bırakmak veya yüceltmek için neden belirli bir etkinliği seçtiği sorusuna çok fazla dikkat etmediler. Sanat ile nevroz arasındaki sınır onlara pek açık değildi. Nevrozun insanı zorlayan, hayatını çekilmez hale getirebilecek bir yük olduğu ortadayken bile insanların bunu yapmaması akla uygun değildir. Sanat, insanlığın sahip olduğu nimetlerden biridir ve nevrozların da öyle olduğu aşıkardır.

Yaratıcılığın psikopatolojiden ziyade "normal psikodinamik" ile daha yakından ilişkili olması mümkündür. Çağdaş psikanaliz felsefesinin zayıflıklarından birinin, bu ve diğer durumlarda normal ile nevrotik arasında ayırım yapamaması da mümkündür. Sanatçı ve eserleri hakkında sonuçlar çıkarmak için psikanaliz yöntemini kullanan Freud'a göre, bir konferansında şöyle demiştir: "Sanatçı doğası gereği ie dönüktür; nevrozdan uzak değildir." Doğuştan gelen güçlü talepler nedeniyle üzerinde çok fazla baskı var. Onur, g, servet, şöhret ve kadınların sevgisini kazanmak ister; ancak bu mutluluk kaynaklarına ulaşma olanağına sahip değildir. Bunun sonucunda doyumsuz kişi de herkes gibi gerçekliğe sırtını döner ve tüm ilgisini ve libidosunu kendi hayal dünyasının isteklerinin gerçekleşmesine adar ve bu da nevrozla sonuçlanabilir (Alper, 2002).

Yaratıcılık ve beyin hastalıkları ilişkisi açısından kesin bir teşhisin olmamasının yanı sıra çok örnek verilebilir. rnek olarak kendi yaşadığı dönemin önemli ressamlarından biri olan "Alman Lovis Corinth (1858-1925) 1911'de sağ hemisfer (beynin bir yarımküresi) inmesi yaşamıştır. Taburculuk sonrası çizdiği otoportre ve karısının resimlerinde belirgin stil değişikleri gözlenmiştir. Sol tarafta zeminle nesne ayırımı zayıflamış ve detaylar azalmıştır. nl film yönetmeni Federico Fellini aynı zaman da karikatristtir ve Fellini'nin sağ hemisfer inmesi geçirmiştir. İnme sonrası karikatürlerinde sol ihmal sendromunun belirtileri grlmştir."

Ayrıca Carlo Zinelli, 1947 yılında henüz 31 yaşındayken paranoid şizofreni tanısıyla Verona Psikiyatri Hastanesi'ne yatırıldı. Vefat ettiği 1974 yılına kadar hastanede kaldı. Hastanedeyken kendi başına resim yapmaya başladı. Bu klinik örneklerle ek olarak şu kişilerle örnekler çoğaltılabilir: Manik-depresif Vincent Van Gogh, şizofreni Virginia Woolf, psikotik Salvador Dali, duygudurum bozukluğu Cesare Pavese, manik-depresif Leo Tolstoy ve şizofreni Isaac Newton (Güney, 2001).

Avusturyalı bir psikiyatrist olan Adele Juda, yaratıcı ifade ile psikolojik rahatsızlık arasındaki bağlantıları daha iyi anlamak için araştırma yapmıştır. Öte yandan bulgularının yorumlanması basit değildir (Andreasen, 2005).

Tablo 1

En Üstün Zihinsel Yetenek ve Psişik Anormallikler Arasındaki İlişki

	Sayı	%
Sanatçılar (113)		
Normal	72	63,7
Manik Depresif	0	0
Şizofren	3	2,7
Tanısız Psikoz	3	2,7
Kişilik Bozuklukları	31	27,4
Bilim Adamları (163)		
Normal	124	76,0
Manik Depresif	7	4,3
Şizofren	0	0
Tanısız Psikoz	4	2,4
Kişilik Bozuklukları	25	15,3

İnsanın ne yapması gerektiğine dair belirli inançlar vardır. Rollo May'e göre nevroz, bireyin kendi merkezini korumak için kullandığı yöntemden başka bir şey değildir. Dünyanın sınırlarını gerektiğince büzererek varoluşunun merkezliliğini tehditlerden korumak için de semptomları vardır; ancak bu şekilde geriye kalan dünya parçası kendi güçlerince yaşam için yetmektedir. Neurotiklerin otomatik iyileşme istediği söylenemez. Kendi nevrozunu bırakmak istemeyecektir, ancak varoluş koşulları ve dünyasıyla ilişkisi değişene kadar. Bu gerçeğin ortaya çıkması, nevrozun bir uyum başarısızlığı olarak algılanmasının hemen ortadan kalkmasını sağlayacaktır. Nevroz aslında uyum başarısızlığının tam tersidir. Nevroz bir uyum 45 yöntemidir, ancak başarısız olmasıdır. Eksiltilmiş bir dünyaya uymak için bir yöntemdir. Nevroz, bir kişinin yaratıcı yeteneğini sergileyen yaratıcı bir etkinliktir. Ancak, bu yeteneğin bir kişinin sorunlarını çözme sürecinde yaşamın yapıcı yönlerine aktarılması gerekir. Psikoterapinin amacı, nevrozun içindeki yapıcı gizilgüçleri ortaya çıkarmaktır çünkü nevroz bir dünyaya uyum sağlamanın yaratıcı bir yoludur (May, 2008).

Otto Rank, Freud'un en sevdiği öğrencisi olan ve Doğum Travması üzerine çalışan bir araştırmacı olarak sanat olgusunu "psikolojinin ötesinde" olarak tanımladı. Rank, psikolojinin ikiye indirdiği (normal ve nevrotik) üç kategoriye ayırır. Rank, sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak tanımlıyor ve en önemlisi, nevrotiğin bir yönü olacaksa, bunun normali aşma değil, sanatçıya (ya da yaratıcı tipe) doğru yükselme olduğunu söyler. Rank, aynılık psikolojisinin yerine farklılık psikolojisini savunur. Çokluk şizoid olarak da bilinen nevrotik karakter tipi, kişinin önce kendine ait bir istemin olduğunu farkına vararak diğerlerinden farklı olduğunu düşünür. Daha sonra bu farklılığı aşağılayıcı bir şey olarak algılar ve bu da istem gücünü ahlaki olarak zayıflatır. "İstem gücünün başka bir istemin karşısında azalması, aslında istemlerin bir mukayesesinden ve farklılıklarının farkına varılmasından başka bir şey değildir" diyor. Bu konuyla ilgili olarak, normalleşmedeki her türlü başarısızlığı nevrotik olarak tanımlamak yerine, nevrotik bir yaratıcılık eksikliği olarak tanımladığım, Fransa'da Artiste Manque olarak bilinen türden bir yaratıcılık eksikliği gördüm. Daha önce belirttiği gibi, her iki tip de normalden farklı olarak, standartları karşılamak için benzer zorluklarla karşılaşmaktaydı.

Rollo May de bu durumu şu şekilde açıklar (May, 2008):

Sanatçı ve nevrotik, her ikisi de insan soyunun bilinç dışında yaşadıkları için bize tüm toplumu saracak olan durumu gösteriyor. Sanatçı da nevrotik gibi, kendi nihilist ve yabancılaşmış yaşamından kaynaklanan aynı çelişkileri yaşıyor. Bununla birlikte, nevrotik bu iç yaşantılara anlam veremiyor ve bu çelişkileri yaratıcı ürünlere aktaramıyor ve onları reddetmenin mümkün olmadığı arasında bocalıyor. Sanatçı, yaratmanın iki önemli unsurunun (yapı ve yıkma) sentezini becerebilirken, nevrotik salt yıkıcılık düzeyinde kalıyor; iki tip de aşırı bireyleşmenin sancılarını yaşarken, nevrotik (Yeraltından Notlar) aşırı bilincin ve aşırı doğruyu aramanın acıları içine düşüyor (s. 54).

Buna ek olarak Iowa'daki araştırmacılardan Leonard Heston, biyolojik annelerini tanımadan evlat edinilen ve büyüyen çocuklar üzerinde bir çalışma yaptı. Bu çalışmanın amacı beyin hastalıkları ile yaratıcı düşünme arasındaki bağlantıyı araştırmaktı.

Harvard Üniversitesi'nde psikiyatrist olan Joseph Schildkraut, XX. yüzyılın ortaları boyunca New York Okulu'ndan on beş soyut dışavurumcu üzerinde araştırma yapmıştır. Bulguları, zihinsel bozukluklar ile yaratıcı çıktı arasındaki bağlantıyı destekleyen ek kanıtlar sağlamıştır (Andreasen, 2005).

Freud'un psikanaliz araştırması ve sanatçılar üzerine yaptığı çıkarımlar, yaratıcı ifade ile beyin hastalıkları arasındaki bağlantıyı araştıran birçok çalışmanın temelini oluşturmuştur. Nevroz, şizofreni, kişilik bozukluğu, sosyal fobi ve psikoz üzerine yapılan araştırmaların bulgularına göre, bilimsel kanıtlara dayanarak bu ağrılarının temel nedeninin yaratıcılık olduğunu ileri sürmek mümkün. Araştırmanın bulgularının yüzde yüz doğru olduğu söylenemese de

yaratıcılık ile beyin veya zihinsel bozukluk arasındaki ilişki kesin olarak teşhis edilemiyor. Yaratıcı kişilik, yaratım sürecinde pek çok benzersiz deneyimden geçer ve kendine özgü farklılıklarla karşılaşır. Ancak bu deneyimler genellemeler yapmamıza imkân vermese de klinik psikolojinin bu konudaki veri sonuçları göz ardı edilemez.

Yineleme saplantısının sanatta yaratıcılığa etkisi.

"Tekrarlama takıntısı" terimi, belirli bir düşüncenin veya davranışın belirli bir kalıba hapsediği veya defalarca tekrarlandığı bir senaryoyu tanımlar. Sanat söz konusu olduğunda tekrar takıntısı, sanatçının aynı temaları, motifleri veya teknikleri tekrar tekrar kullanma eğiliminde olması anlamına gelir. Bu durumun sonucunda hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar mümkündür. Sanatsal yaratıcılık alanında tekrarlama saplantısının yaratabileceği etkilerden bazıları şunlardır:

Olumlu etkiler.

Tanımlanabilir Stil: Bir sanatçının tekrara takıntılı olma eğilimi, benzersiz bir stilin geliştirilmesine faydalı olabilir. Tekrarlanan unsurlar, ziyaretçilerin bir sanatçının eserini diğer sanatçıların eserlerinden ayırt etmelerine yardımcı olabilir.

Derinlemesine Araştırma: Bir sanatçı aynı konu veya teknik üzerinde tekrar tekrar çalıştığında, o konu veya teknik hakkında daha derin bir anlayış kazanma potansiyeline sahiptir. Bu tutarlı tekrarların kullanımı sayesinde sanatçı kendi iç dünyasını daha iyi keşfedebilir ve konuyu daha derinlemesine anlayabilir.

Belirgin İfade: Bazı sanatçılar, çalışmalarında belirli bir temayı veya motifi tekrar tekrar tekrarlamayı seçerek duygusal veya anlamsal derinlik yaratabilirler. İzleyici bu tür tekrarlar sayesinde sanatçının belli bir konuya ne kadar derin bir bağlılık duyduğunu görebilir.

Olumsuz etkiler.

Yaratıcılığın Sınırlamaları: Tekrarlama saplantısı, sanatçının yeni şeyler denemekten veya yeni konuları keşfetmekten kaçınmasına neden olabilir ve bu da yaratıcılığına zarar verebilir. Bu, yaratıcı potansiyeli kısıtlama ve sanatçının gelişimini engelleme özelliğine sahiptir.

İzleyiciyi Sıkma: Sürekli olarak aynı temaları işliyorsanız veya aynı yaklaşımları kullanıyorsanız, izleyicinin ilgisini sıkma veya kaybetme riskiyle karşı karşıya kalırsınız. İzleyicilerin hem yeni hem de yaratıcı sanat eserlerine ilgi duyması yaygındır.

Tekrar takıntısı sanatçının gelişiminin önünde bir engel olabilir çünkü sanatçının kendi yeteneklerini geliştirmesini ve kendine yeterince meydan okumasını engelleyebilir. Genel olarak konuşursak, sanatın büyümesi çeşitlilik ve değişim süreciyle mümkündür.

Bunun bir sonucu olarak, tekrarla meşgul olmanın sanatsal ifade üzerinde olumlu etkileri olduğu kadar olumsuz etkileri de olabilir. Yinelemenin sonucu, sanatçının bu sorunu ele alma ve bunu tüketicilere aktarma tarzından önemli ölçüde etkilenebilir.

Kabul ve Kararlılık

Plumb, Stewart, Dahl ve Lundgren'e (2009) göre kabul ve kararlılık terapisi, psikoterapi uygulamalarında kullanılan bir klinik davranış analizi türüdür. Murdock'a (2009) göre bu stratejiye daha önce kapsayıcı yoksunluk deniyordu. 1980'lerin sonlarında Hayes, Wilson ve Strosahl tarafından birlikte yaratıldı. Bilişsel Davranışçı terapi (BDT) birinci nesil veya ikinci nesil davranışsal terapi değildir. Üçüncü nesil davranış terapisi iki neslin temelleri üzerine inşa edilir. İlişkisel Çerçeve Teorisi (İÇT) olarak bilinen biliş ve dil üzerine bir teori ve İşlevsel Bağlamsalcılık olarak bilinen bir tür pragmatik felsefe, bilişsel davranışçı terapinin (Biglan ve Hayes, 1996) üzerine inşa edildiği temellerdir. Bağlam içinde gerçekleşmeye devam eden eylemler işlevsel bağlamsalcılığın temel bileşenidir.

İşlevsel bağlamsalcılığının temel bileşenleri:

(a) olayın bütününe odaklanma,

(b) bir olayın doğasını ve işlevini anlamada bağlamın rolüne duyarlılık,

(c) bir pragmatik doğruluk kriterini vurgulama ve

(d) doğruluk kriteri olarak hangisinin uygulanacağını belirlemek için belirli sınanabilir hedefler oluşturmak oluşturmaktadır.

Psikolojik olayların kavramsallaştırılması söz konusu olduğunda, Kabul ve Kararlılık Terapisi (KKT) bunları tüm organizma ile çevre arasında tarihsel ve durumsal olarak tanımlanan sürekli etkileşimlerin bir koleksiyonu olarak görüyor. Davranışın anlamı ve işlevi iki taraf arasındaki ilişkide keşfedilebilir. Danışanların sorunlu davranışları, ortaya çıktıkları bağlamdan çıkarılarak yönetilirse, sorunun doğası doğru anlaşılamayacak ve sorunu çözecek çözümler kaçırılacaktır (Hayes, 2004). Ögel'e (2015) göre, işlevsel bağlamsalcılığın amacı, organizma bir bütün olarak tarih tarafından tanımlanan bağlamlar içinde etkileşime girdiğinden, organizma tarafından halihazırda yürütülen faaliyetleri tahmin etme ve bunlar üzerinde etki uygulama yeteneğine sahip olmaktır.

İnsan doğasıyla ilgili olarak işlevsel bağlamsalcılık hem mekanik hem de ontolojik perspektiflere karşıdır. Açıklığa kavuşturmak gerekirse, nesnel anlamda neyin doğru olduğunu keşfetme çabası göstermez. İnsanlar birbirleriyle olan etkileşimleri sayesinde dünyayı anlıyorlar. Bilişsel ayrılma, kabullenme, bağlam olarak benlik ve farkındalık gibi bilişsel davranışçı terapi (BDT) teknikleri aracılığıyla, psikolojik sıkıntı yaşayan danışanların inançları doğrultusunda anlamlı bir yaşam sürmeleri teşvik edilir. Bilişsel davranışçı terapide tüm psikolojik olayların kabulü ve kabulü vardır. Sorun herhangi bir olayın varlığı değil; daha ziyade olayın kendi bağlamındaki işlevi ve önemidir.

KKT'nin üzerine inşa edildiği diğer bir teori olan İlişkisel Çerçeve Teorisi (FRT), dil ve biliş alanında hatırı sayılır bir süredir yapılan araştırmalara dayanmaktadır. Davranışçı terapi (BDT), insan bilişinin temelinin rastgele bir şekilde uygulanabilen türetilmiş uyaran işlevlerinden oluştuğunu ileri sürer. Rastgele olmayan uyaran bağlantılarını eşzamanlı olarak birbiriyle ilişkili olayların biçimsel özellikleriyle tanımlamak mümkündür. Öte yandan hayvanların çoğunluğu bu ilişkiyi öğrenme ve bunu resmi olarak aynı ilişki içinde olan yeni öğelerde gösterme yeteneğine sahiptir (Hayes, 2004). Örneğin bir nesne diğerinin aynısı, diğerinden büyükse ya da onun arkasından geliyorsa, hayvanların büyük çoğunluğu bu ilişkiyi öğrenme yeteneğine sahiptir.

KKT'ye göre kişinin duygu ve düşüncelerini değiştirmeden, onlarla mücadele etmeden eylemde bulunması mümkündür. Başka bir deyişle bireylerin yaşadıkları kötü ve istenmeyen düşünce ve duygulara rağmen anlamlı bir yaşam sürmeleri mümkündür (Wilson & DuFrene, 2008). KKT'nin amacı, bireylerin yaşamlarını sürdürmelerine yardımcı olmak için, onların kötü duygu ve düşünceleriyle mücadele etmeden, onları olduğu gibi kabul ederek, olumsuz duygu ve düşüncelerini misafir olarak kabul ederek kendi değerlerine yönelmelerine yardımcı olmaktır. Hayes, Strosahl ve Wilson'a (2011) göre nihai amaç, bireylere psikolojik esneklik kazandıracak araçları sağlamaktır. KKT, müşterilerini hasta veya rahatsız edici olarak görmüyor. Ayrıca istenmeyen aktiviteleri semptom, hatta sorun olarak değerlendirmez. Hayes'e (2004) göre KKT, daha anlamlı bir yaşam yaratmak için istenmeyen duygu ve düşüncelerin kabul edilmesini ve değerlere yönelik davranışların geliştirilmesini teşvik etmektedir.

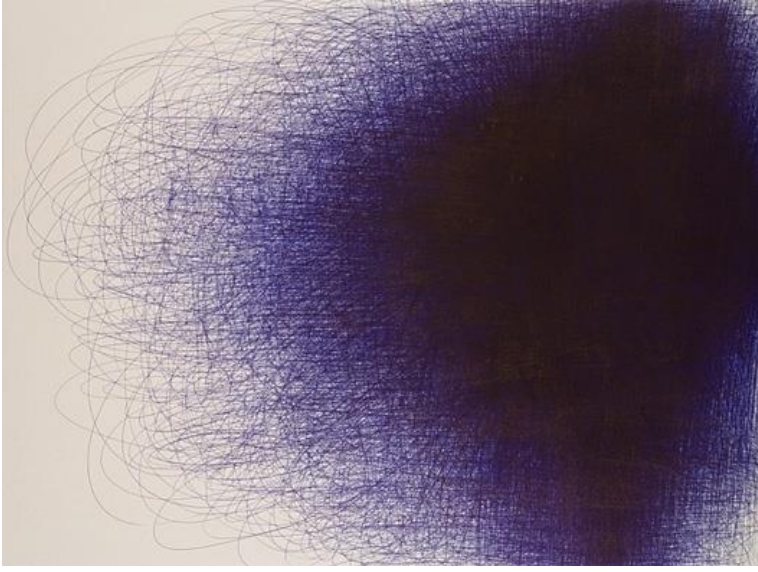
BEŞİNCİ BÖLÜM

Yayoi Kusama ve Carl Gustav Jung'ın Sanat Anlayışı

Bu bölümde, XX. yüzyıl ve sonrası dönem resim sanatında imge tekrarı ve tekrarlanan imgelerin resim örnekleri üzerinden incelenmesi yapılacaktır.

Şekil 113

*Il Lee.2001*³⁶



New York'ta yaşayan Kore doğumlu bir sanatçı olan Il Lee, geleneksel tutumları aşan, resmi olmayan ve çağdaş bir yaklaşımla desenleri araştırmaktadır. Günlük durumlarda tükenmez kalem kullanırken bileğin tekrarlayan hareketlerinden yararlanarak karmaşık tasarımlar yaratmasıyla ünlüdür. Kendisi sadece tanınmakla kalmıyor, aynı zamanda tükenmez kalem sanatının öncülerinden biri olarak da kabul edilmektedir. Kendine özgü parçalardan oluşan koleksiyonunun tamamı, tükenmez kalem kullanılarak titizlikle daireler çizilerek oluşturuldu. Desenleri üzerinde titizlikle çalışarak, belirli bir alanda çok yetenekli olmaya önemli miktarda zaman ayırmış modern bir sanatçıdır.

Queen's Museum of Art'ta görülen desenlerde dramatik indigo ve siyah mürekkep kullanarak ürettiği soyutlamaların ardındaki itici güç, sanatçının bilinçaltı ve hayal gücüdür. Bu kreasyonlar basit ama etkili bir tavır sergilemektedir. Bu desenlerin her biri uzun süren ve kademeli prosedürleri gerektirir ve kâğıt veya tuval üzerine tükenmez kalem kullanılarak özenle işlenir.

³⁶ Görselin alındığı URL: <https://cutt.ly/2fCfp1K>

İlk gözlem üzerine, bu karmaşık yaratımların, basit bir metodoloji kullanılarak tekrarlanan bilek hareketleriyle hazırlanmış olduğu görülmektedir. Bu olgunun temel nedeni Lee'nin yıllar boyunca yöntem üzerindeki kapsamlı ustalığından kaynaklanmaktadır. Metodolojileri incelendiğinde, işinin her aşamasına şevk ve titizlikle yaklaştığı görülmektedir. Örnek olarak tuval üzerine eserini yaratırken akrilik mat jel kullanarak beş kat akrilik astarı titizlikle uygulayarak başlamaktadır. Bıçak, her katmanı yüzeye eşit şekilde dağıtmak için kullanılır. Ancak bu seviyeleri tamamladıktan sonra desenlerini oluşturmaya başlar. Akrilik jelin uygulanması, mürekkebin kanvasa sızmasını veya nüfuz etmesini etkili bir şekilde önleyen kusursuz bir yüzey oluşturur. Bu katmanlı yüzeylerin varlığı nedeniyle yüzeydeki mürekkep istenilen şekilde kurur ve kalem izlerini ortadan kaldırır (Asia Art Archive in America/ <https://cutt.ly/qfCcDxo>).

İl Lee'nin çalışmaları, bazı kişilere, düzensiz çizgiler ve yinelenen dairelerle karakterize edilen yalnızca karalamalar gibi görünebilir. Ancak sanatçının önemli yönlerinin farkına varılmaması, İl Lee'nin eksik anlaşılmasına ve değerlendirilmesine yol açmaktadır. Karalama, kişinin bileğinin herhangi bir mantıksal veya duygusal amaçtan yoksun, kendiliğinden ve kontrolsüz hareketidir. Lee'nin desenleri incelendiğinde, çizgilerin birleştiği tek bir odak noktasının olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Toplu olarak mevcut olmalarına rağmen bireysel olarak seçilebilirler. Bu sanat eserindeki çizgiler birbirine uyumlu bir şekilde düzenlenmiş ve kâğıdın veya tuvalin yüzeyinden yansıyormuş gibi bir izlenim vermektedir. Onun ustalığı, yıllarca belirli bir alana odaklanmanın sonucudur (Art Projects/ <https://cutt.ly/xfCcGTO>).

Lee'nin eserlerini psikanaliz açısından geliştirme biçimini incelediğimizde, Lee'nin tıpkı bir arkeolog gibi, her karalamayı, her küçük satırı daha derine inerek, kazı yaparak geçmişini araştırdığını çıkarabiliyoruz. Sanki kendi iç dünyasına dair yaptığı çalışmalarda, kendi içinde derinlere gömülmüş bir şeyi arıyor gibidir. Oldukça basit görünen bir el hareketi kullanarak sonsuzluğun, insanlığın ve evrenin en gizemli alanlarıyla baş etmeyi başarmaktadır. Bu hissi yaratmanın tek yollarından biri, iki boyutlu bir düzlemde sürekli olarak aynı nokta etrafında hareket etmektir, bu da kâğıt gibi nispeten basit bir ortamda olması gerektiği anlamına gelmektedir.

Şekil 114

Hong Chun Zhang. İkiz / Twins. 2002



Hong Chun Zhang saçlarla uğraşarak eserler yaratıyor ve bu eserlerin hepsi büyük bir dikkat, özen ve sabır gerektirmektedir. Eserlerini yaratmak için tekrarlayan çizgilerle çalışmaktadır. Kavramların beyinsel yönüne odaklanmak yerine, izleyiciyle hem duysal hem de görsel olarak anlamlı bir şekilde iletişim kurmaya daha fazla önem verdi. Bu açıdan onun resimleri çağdaş sanatın örnekleri olarak kabul edilir; ancak klasik sayılan unsurları da içerirler.

Tekrarlanan birimlerle uğraşan birçok sanatçı gibi Zhang da zamanının ve enerjisinin önemli bir kısmını tek bir alanı geliştirmeye ve mükemmelleştirmeye odakladı. Bu nedenle yalnızca mürekkep tekniğine odaklanan derslere kaydoldu. Çin'de üretilen geleneksel mürekkep tekniği onun mükemmelleştirebildiği bir şeydi. Sanatsal çalışmalarını şöyle anlatıyor:

Çalışmalarına baktığınız zaman yapılması çok zaman alan ve çok el yeteneği gerektiren çalışmalardır. Çok fazla el işçiliği ve birçok küçük detay ile birlikte. İmgenin içinde kavram da olsun diye arada bir denge yakalamaya çalışmaktayım. Bu sayede insanlar benim çalışmalarına baktıkları zaman Çin'i hiç anlamıyor olabilirler ama yine de onu başka bir derecede, düzlemde anlayabilirler ve iletişime geçebilirler. Benim ayrıntılı çalışırken esas ulaşmak istediğim nokta bu (Hong Chun Zhang/ <https://www.hongchunzhang.com/>).

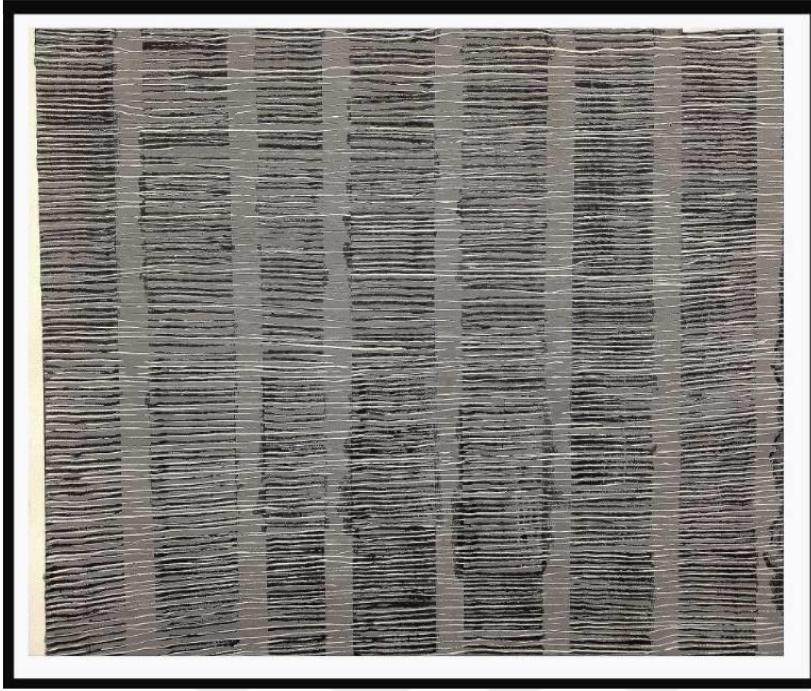
Bir röportaj sırasında, son derece önemli olduğunu düşündüğü prosedürlerden biri hakkında kapsamlı bir açıklama yapmıştır. Mürekkeple yaptığı çalışmalar sürecin ilk adımı olarak çizimle başlamaktadır. Kara kalemle yaptığı büyük ölçekli çalışmalarında ise,

başlangıçtan itibaren sadece küçük bir çizim yaparak başlıyor, sonra o taslağı referans olarak kullanmakta ve o referans üzerinde daha büyük ölçekte çalışmaya başlamaktadır. Daha sonra diğerlerinden çok daha yumuşak olan farklı türde bir karakalem kullanarak kompozisyona başlıyor ve kompozisyonu bitirmektedir. İsteddiği çizgileri elde edemediği takdirde parmağını ya da bir mendili kullanarak dikkatlice çıkaracaktır. Daha sonra, detay açısından zengin, hassas, ince çizgiler çizmek için pastel boyaya benzeyen farklı türde bir karakalem kalem kullandı. Bu tekniği kullanarak çok daha derin bir karanlık seviyesi üretebiliyor ve parlak ile koyu değerleri arasında kalan hassas tonlar elde edebilmektedir. Bu ışık altında bakıldığında, Chun Zhang'ın resimlerini yaratma yöntemi, geleneksel Çin resimlerini yaratma süreciyle çarpıcı biçimde karşılaştırılabilir. Chun Zhang'ın resimleri ile geleneksel resimler arasındaki tek fark, geleneksel resimlerde kullanılan mürekkebin su bazlı olması, Chun Zhang'ın resimlerinde ise kullanılan kömürün kuru olmasıdır. Sürece büyük önem veren Chun Zhang için bu ayrım önemli bir yer tutmaktadır. Bunun nedeni karakalem kalemin silinebilmesi ve katmanlar kullanarak hatanın üzerinde tekrar çalışılabilmesidir (Colossal/ <https://cutt.ly/SfCcLAJ>).

Birleşik Krallık'tan modern bir sanatçı olan Hanna Ten Doornkat da bir başka örnek. Eserleri boyunca tekrarlanan çizgi ve katmanlar birbiriyle etkileşime girip birbirini iptal etse de adeta birbirini desteklercesine eserin genel zenginliğine de katkıda bulunmaktadır. Doornkat bu şekilde son derece hassas ve derin desenler üretebilmektedir. Takıntılar, doğası gereği tekrarlayan desenlerdeki tekrarlanan hareketlerin nedenidir. Doornkaat, aynı görselleri durmadan, titizlikle tekrarlayarak içsel takıntılarının ve sanatının nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Bu bakımdan sanatını iç dünyasının derin yapısıyla hemen ilişkilendirebilen eserler yarattığının açık bir göstergesi vardır.

Şekil 115

Hanna Ten Doornkaat. 2008. Grinin Tonları / Shades of Grey



Ten Doornkaat'ın yarattığı en karmaşık parçalardan biri olan patchwork motiflerinin katmanlarında renk, mekân, doku ve mekanik süreçlerle öznel ve duygusal etkileşim yer almaktadır. Eserlerini üretirken endüstriyel el aletlerini kalp atışı gibi ritmik bir şekilde kullanmaktadır. Mesela matkapla oluşturulan desenler, tutkuyla oluşturulan gridler, uyumlu renkler buna örnektir. Bütün bunlar güzel ve yüce bir şeye varmak adına gerçeklikten sapan bitmek bilmeyen tekrarlardan oluşmaktadır.

Katmanlar arasında defalarca kaybolan gerçeklik, kâğıt üzerinde farklı bir gerçeklik anlayışıyla yeniden yaratılmaktadır. Farklı bir gerçeklik kavramı kullanılmaktadır. Sonuç olarak sürekli ontolojik tartışma; kazınmış, kolajlanmış veya çekilmiş yüzeyler üzerine inşa edilmiştir. Hafızayı daha uzak, daha derin yerlere taşıyabilmeleri nedeniyle bu eserler paha biçilemez bir öneme sahiptir. Bu parçalar, sessiz ama güçlü ifade biçimleriyle ifade edilen derin anıları ve deneyimleri içermektedir (Pullingers/<https://cutt.ly/qfCcXAa>).

Şekil 116

Thomas Müller, 2012



Thomas Müller ise 1990'lı yılların ortalarından itibaren çizimde sadeliğin gücünün ve derinliğinin bilincinde olan bir sanatçıdır. Kalemın sunduğu tüm olanaklardan yararlanarak iç dünyasını yansıtmaya çalışır. Modern sanat alanında deseni ayrıcalıklı bir konu olarak gören ve asıl ilgi odağı desen olan az sayıda sanatçıdan biridir. Kompozisyonları son derece çeşitli ve derin; bunları yalnızca bir kalem ve tekrarlanan bir dizi düz çizgiyle yapmaktadır. Tükenmez kalemle boyamanın yanı sıra pastel boya, mürekkep ve yağlı boya gibi diğer araçları da kullanmaktadır. Müller, mekân hissi uyandıran yüzeylerden maksimalist kompozisyonlara kadar çok çeşitli ortamlarda çalışmalar üretti. Bu parçalar soyut eserlerin örnekleridir.

Tükenmez kalemle oluşturduğu formlar en bilinen eserleri arasındadır. Bu formlar, sayfa boyunca yayılan, kâğıdı süpürüyormuş izlenimi veren, sonra sanki kâğıdı siliyormuşçasına dağılan temel bir çizginin sayısız yan yana gelmesinden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra bazı resimlerinde kâğıdın ortasındaki bir nokta merkez haline geliyor ve çizgiler buradan incelikle yayılmaktadır. Bu onun imza tekniklerinden biridir. Hem yönteminde hem de yarattığı resimlerde yarattığı ikilemler eserlerine derinlik ve zenginlik katmaktadır. Müller, yayınlarında şu cümleleri kullanarak durumu açıklamıştır:

İlgi çekme ve geri tepme, nefes alma ve nefes verme, dinçlik ve gevşeklik, canlılık ve belirsizlik... Bunlar benim çalışmalarımın adeta bir sarkaç gibi gidip geldiği zıt kutuplardır. Benim işlerim tüm canlılığını ve enerjilerini bu zıtlıklar arasındaki dalgalanmalardan almaktadır (Saatchi Ar/ <https://cutt.ly/gfCcBAo>).

Müller'e göre eserleri, onları yaratmak için kullanılan yöntemler, ilham verdikleri duygular ve onları yaratmak için kullanılan prosedür göz önüne alındığında görsel yaratımlarla karşılaştırılabilir. Bu buluşlarından, sanatsal yaratımlarının bir yoksunluk ya da ihtiyaç sonucu olmadığı açıkça görülmektedir. Aksine onun bakış açısına göre bir kâğıt parçası, kişinin bir

malzemeyi deneyimlemesini ve o maddenin iç evrenini tanımasını sağlayan sınırsız bir özgürlük alanıdır.

Thomas Müller'in tasarımlarının zaman içinde geliştiği ve eserlerinde kullanılan yöntemler dikkate alındığında kendi mükemmel üslubunu keşfettiği görülmektedir. Müller'in kendi sanatının iki niteliğine (yani soyut ifade biçiminin lirik ve duyarlı yönlerine ve malzemenin aslına sadıqlığına) dair farkındalığı bu tarzın temelini oluşturur. Kendisi bu iki temel kural konusunda oldukça bilgilidir ve bunları işinde ustalıkla uygulamaktadır. Bunu yaparak eserleri basit illüstrasyonlardan derin ve kusursuz başyapıtlara yükselmektedir.

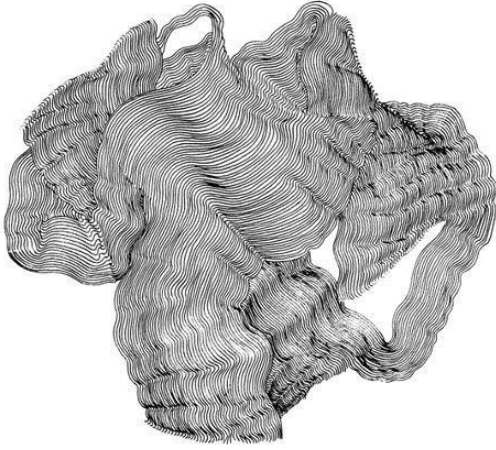
Thomas Müller her ne kadar yaşamı ele aldığı pasajlara da yer verse de gerçekten sonsuzluk ve sınırsızlığa vurgu yapmaktadır. Onun ruhunun derinliğini, iç dünyasının enginliğini, ürettiği eserlerden anlamak hiç de zor değil.

Çeşitliliğe örnek teşkil eden bir diğer sanatçı ise tamamen spontane bir şekilde tekrarlanan işler yaratan Ulrike Wathlig'dir. Tekrarlayan birimlerle çalışırken kendini boşlukta özgürleştirebildiğini, eserin bitmesini beklemeden üretmeyi sanatsal kişiliğine daha uygun bulduğunu iddia etmektedir. Çalışmalarına yaklaşımını şöyle açıklıyor: “Bomboş bir tuvalin önünde durup da baktığım zaman, kendimi, bana tamamen yabancı bir dünyanın içine çekilmiş gibi hissediyorum, nereye gideceğimi, nereye varacağımı bilemediğim, önceden kestiremediğim. Daha sonra tekrar tekrar çizgiler çekerek kendimi o boşluğun içine bırakıyorum”

Zaman zaman kompozisyonlarında renk de kullandı. Bu alandaki renkler genellikle optik illüzyonlar yaratacak şekilde düzenlenir. Her bir çizgisinin girift yapısı, içe doğru kıvrılması ve incelikleri ön plana çıkarması nedeniyle dikkat çekmeyi başaran çalışmalardır bunlar. Çoğu durumda, tekrarlanan çizgiler birbiriyle buluştuğunda ve kesiştiğinde ağ benzeri bir konfigürasyon üretilir. Ağ etkisi sonucunda bu katmanların her biri farklı bir platformda çalışır ancak bir araya getirildiklerinde bir arada var olup uyumlu bir bütün oluşturabilirler. Hepsi aynı anda farklı yönlerde doğru hareket etmektedir. Buna karşılık bu düzlemlerin iş akışıyla tutarlı olmadığı ve aktivite akışında aksamalara neden olduğu açıktır. Bu durum, farklı bir perspektiften bakıldığında aynı zamanda hem daha da karmaşık hale gelmekte, hem de daha da karmaşık hale gelmektedir. Derinliği artıran katmanların oluşumu bu şekilde gerçekleşmiştir.

Şekil 117

Ulrike Wathling, 2013



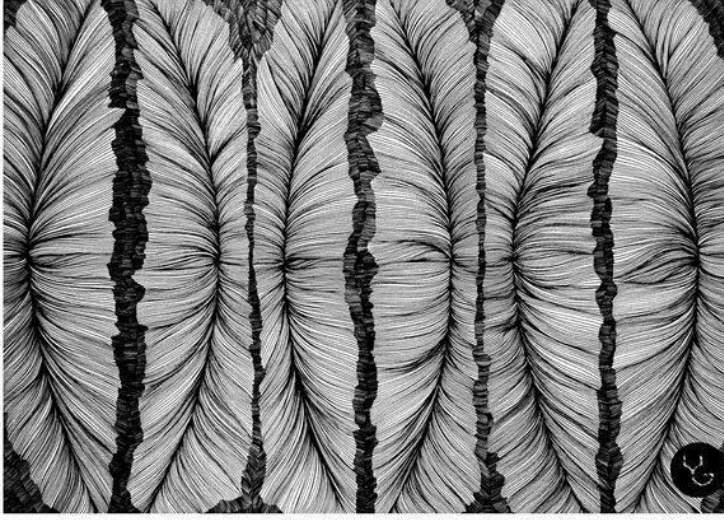
Tekrarlanan bileşenlerle çalışma konusunda uzmanlaşan diğer sanatçılar gibi, Wathling'in çalışmalarına olan coşkusu hemen göze çarpmaktadır. Üretim sürecinde seçtiği renkler ile yaptığı formda bıraktığı mekanlar arasında uyumlu bir denge var. Çok farklı bakış açılarıyla yorumlanabilecek ve üst düzeyde uzmanlık gerektiren eserleri, onun bu ortamdaki bağlılığının birer tezahürüdür. Aslına bakılırsa bu tutkunun, hiç ara vermeden, dinlenmeden yaratarak ve hiç de basit olmayan bu yöntemi kullanarak ortaya konması ihtimali var. Wathling'in çalışmaları, işleriyle o kadar iç içe geçmiş olan yaşamının görsel bir yansımasıdır. Tekrarlanan hareketlerden oluşan şekil ve renk uyumu, Wathling'in eserlerinde yaşamının görsel bir temsili olarak ortaya çıkmaktadır. Elizabeth Critchlow, Wathling'in bir eserine atıfta bulunarak şu tavsiyede bulunmuştur:

Yanlışlıkla Wathling'in bir eserinin önünde ayağım sendeledi ve bunun bir şans olduğunu düşünüyorum. Bu çalışmasında çizgilerin tek tek aynı şekilde kullanılmasını çok etkileyici buldum. Bir yandan çizgiler düzgün tekrarlardan oluşurken, bir yandan da akışı bozuyorlar. Bu çelişkili durum bir tür ikilem de yaratıyor. Bu bağlamda bu çalışma kafa karışıklığı da yaratıyor. Burada, tekrarlayan her bir çizginin bir yandan net ve düzgün çizgilerle birlikte, diğer yandan da daha karışık bölümlere sahip olmasıyla aslında bir bakıma insanın günlük hayatta yaşadığı rutin algılara ve duygu durumuna gönderme yapmaktadır. İnsanın yaşadığı, deneyimlediği ve gördüğünü bu şekilde aktarabilmesi iç dünyası ile kurduğu bağın gücünden ileri gelmektedir diye düşünüyorum (UalWorkflow/<https://cutt.ly/lfCc0Ok>).

“Çizgi bana göre objenin kendisidir. Çok fazla yineleyen çizgilerin bir arada olduğu zaman ise yeni, başka bir doku oluşur.” ifadesinde bulunan Vasijl Godzh tekrar eden birimlerden meydana gelen çalışmalarını yeni bir doku, form ve oluşum yaratma amacıyla gerçekleştirdiğini belirtmektedir.

Şekil 118

Vasilj Godzh, 2011. *İllüstrasyonlar / Illustrations*



Moskova'da yaşayan ve üretim yapan sanatçı Vasilj Godzh, kâğıt üzerine çalışmalarını yaparken kullandığı tek malzeme olarak dolma kalem kullanıyor ve çevresinde olup biten her şeyi ana ilham kaynağı olarak seçmektedir. Godzh Moskova'da bulunabilir. Algıları her türlü olaya ve duruma açıktır. Çalışmaları ilginç çünkü ne yaparsa yapsın ya da ne okuyor olursa olsun, yarattığı her şeyi yaratmak için basit bir dolma kalem kullanmaktadır. Bunu da bu kalemle basit çizgileri tekrarlayarak başarmaktadır. Çalışmalarını bu kadar ilginç kılan da bu. Eleştirmenlerin çok güçlü olarak nitelendirdiği çizgisel desenleri üzerinde çalışırken aynı zamanda çeşitli konulardan da etkilenmektedir. Öte yandan sürecini değerlendirirken kontrollü ve titizlikle çalıştığını söylemek mümkündür.

Vasilj Godzh'ın izlediği yöntem göz önüne alındığında, sınırların ötesine geçerek sanat alanında yaygın olarak kabul edilen kuralları değiştirmeye çalıştığı açıkça görülmektedir. Sürekli olarak aynı türden sıradan ve basit bir kâğıt üzerinde çalışarak ve tek tercihi olarak dolma kalem seçerek. Ayrıca bu malzemelerle sürekli olarak birbiriyle karşılaştırılabilir çizgiler çizerek.

Ayrıca çeşitli konularda eserler vermesine rağmen fikirlerini tekrar tekrar aynı dille aktarmaya çalışmaktadır. Resimlerinin her biri, onun iç yolculuğunu anımsatan, yinelenen temalar içermektedir. Bu bakımdan bazı önemli açılardan Burjuva ile kıyaslanabilir. Vasilj Godzh sürekli olarak aynı materyali kullanırken, Bourgeois konularını çeşitli materyaller aracılığıyla ele almaktadır. İkisi arasındaki tek fark budur.

Bu tartışmanın parametreleri içinde Vasilj'in tavrı güçlü görülüyor ve dikkat çekmektedir. Monoton olma riskini taşısa da aynı malzemeyi tekrar tekrar kullanarak, çizgiler çizerek yeni yöntemler bulma çabasıdır. Çevresinde olup bitenlere ve koşullara kendini açık

bıraktığını ve onlardan ilham aldığını iddia etmektedir. Bu yorum dikkate alındığında onun düşüncesinde tutarlı ve tutarlı bir temanın bulunmadığını anlamak mümkündür. Sonuç olarak aktardığı şeyler her zaman bu şekilde gelişmektedir. İnsanın ne söylediği ya da fikirlerinin ne olduğuyla değil, siyah mürekkep ve beyaz kağıtla defalarca değişmeden nasıl çalıştığı ve çalıştığı çizgilerle ilgilenmesi mümkündür.

Godzh'da tekrarlar-çizgiler- monoton değildir. Zira Godzh bunları yoğunlukları, ağırlıkları tekstürleri ve formlar açısından ele alındığında çok çeşitli olarak değerlendirilebilir. Çok yönlü bir yaratıcı düşünceye sahiptir. Bazen bir portre halinde bazen bağırsak gibi kıvrımlı figürler, bazı durumlarda rüzgâra ve dalgaya benzeyen formlar, vajinaya ya da çiçeği andıran formlardır (Vasily Godzh/ <https://cutt.ly/QfCc9rm>).

Ona göre bu şekilde çalışmak hem sanatçının daha içe dönük olmasını sağlamakla kalmıyor, hem de sanatçının yaratıcı potansiyelini artırmaktadır. Bu eserlerin yaratılmasından birkaç yıl önce renkli resimler de yaptı; yine de çok geçmeden bir dolma kalem keşfetti ve onunla çalışmaya başlamıştır. Bundan sonra kalemi her durumda kullanmakta ısrar etti. Her ne kadar kendisini tek bir madde ve tekrar eden çizgilerle sınırlamış gibi görünse de işin aslı, tek bir yaklaşıma ve malzemeye olan takıntılı odaklanması, onun kendisini geliştirmesine ve işinde uzman olmasına olanak sağlamıştır. Bunun sonucunda iç dünyasında manevi ilerlemeler sağlayabildi (Vasily Godzh/<https://cutt.ly/ofCc3C8>).

Bunun bir başka örneği Şirazeh Houshiary olabilir. Yeni İngiliz Heykel Hareketleri'ne üye olan İranlı sanatçı, eserlerine kattığı tekrar eden şekillerle tanınmaktadır. Bu formlar heykelden çok resme benziyor ve aynı zamanda video enstalasyonları ve sanal gerçekliği de içermektedir.

Houshiary, bazen suyu, bazen de nefesi kullanarak yeni bir evren yaratma yeteneğine sahiptir. Maddi ve manevi yönlerin araştırılması işlevini yerine getirmek için tekrarlanan unsurları bir araya getirir. Yazılarında şamanik ve bilim, fizik ve şiir, kaos ve düzen gibi çeşitli konuları aynı anda araştırmaktadır. Ayrıca kelimeler önemli bir yere sahiptir.

Şekil 119

Shirazeh Houshiary. 2015. Yükselme /Soar



2015 tarihli "Soar" başlıklı eserinde mavi ve mor renklerden oluşan bir sis, tekrar eden kelimeleri giderek dağıtmaktadır. Bu eserde "Ben" ve "Ben değilim" mısraları defalarca tekrarlanarak yazılmıştır. Bu tekrarlar, sonunda mavi bir ışık sisine karışıp ortadan kaybolana kadar devam etmiştir. Kendini kabul edip etmemeye karar verme mücadelesi pek çok eserinde olduğu gibi bu eserde de vardır. Bilincin birçok katmanının işlenmesi yoluyla gelgitlerin tekrarlanmasıyla oluşan yüz ifadelerini yansıtır.

Aşağıdakiler bir röportajdan alıntıdır: "Resimleriniz çok fazla tekrar eden birimler ve yoğun konsantrasyon içermektedir." Bunları ritüel olarak adlandırabilir miyiz? sorusuna şu yanıtı verdi:

Evet, ben zaten işin süreç ve ritüel yanıyla ilgileniyorum ve tüm bunların görsel yansımalarıyla. Kendimi, evrendeki varlığımı, etrafım ile ilişkimi, etkileşimimi sorguluyorum. Kendimin ve bu bağlamda tüm insanlığın ilk hallerine, o kaynaklara ulaşmaya çalışıyorum. Her bir tekrarlayan hareketimde derinlere doğru kazıyorum aslında. Bu sebeple ritüel ve süreçler benim derinleşmemi sağlıyor. İzleyici ile buluşan yüzeyin derinliklerinde aslında bu arayışlar yatmakta. Bu yüzey benim anlayışımın, arayışımın bir sonucudur. Bu yaratım yalnızca entelektüel bir aktivite değildir. Aynı zamanda fiziksel bir aktivitedir de. İkisinin birleşimidir de. Aslında bu bir anlamda bir bilimci olmak gibi. Doğayı anlamaya çalışıyorsun ve burada kendini de arıyorsun bir anlamda. Enerji nedir? Gerçeklik nedir? Doğadaki gerçekliği görebiliyor muyum yoksa göremiyor muyum? (Art Asia Pacific/<https://cutt.ly/EfCnog7>).

Ülkemizden gelen yetenekli bir sanatçı olan Gülay Semercioğlu, tekrarlayan birimlerle çalışan sanatçıların harika bir örneğidir. Rengarenk metal tel çalışmalarıyla tanınan Semercioğlu'nun minimalist çalışmalarını yaratmak için bazen aylarca süren ciddi bir zamana ihtiyacı var. Örnek olarak, binlerce son derece küçük vidanın etrafında kilometrelerce metal

telin titizlikle örülmesini içeren başyapıtlar var. Bunları ahşap yüzeye yerleştirmeye büyük özen gösteriyor ve ardından onları büyü, ışıltılı çizimlere dönüştürmektedir.

Şekil 120

Gülay Semercioğlu. 2011. İkiz Tepeler/Twin Hills



Semercioğlu'nun yarattığı özerk çizimler ve metallerin dokunma biçimi de onun tekrarlanan çizgilere olan ilgisinin bir başka göstergesi. Tellerini teker teker işleyip onlardan iş üretmek için onlara bu soyutlama yöntemini kullanarak yaklaştırmaya karar vermiştir. Bir yandan soyutluğun sınırlarını aşarken, diğer yandan defalarca tekrarlanan çizgiler halinde motifler üreterek somut ve alışlagelmiş olanı çağrıştırmaktadır. Sanatçı, çizgisel çalışmalarında hiçbir durumda yöntem ve araç ayrımı yapmamaktadır. Her çizginin tekrarı iki vida arasına beton metal yerleştirilerek oluşturulur. Her çizginin bir başlangıç ve bitiş noktası vardır ve bu noktalar doğum ve ölüm kavramlarını temsil eder.

Yayoi Kusama; Tasarım ve Sanat Anlayışı

Geometrik algıları ortadan kaldıran bir sanatçıdır. Tablolarından zaman ve mekâna yayılan bilinçaltı dünyası görülmektedir. İlham veren bir hikâyenin kahramanıdır. Bir zamanlar Amerika Birleşik Devletleri'nde çöpten yiyecek arayan beneklerin kraliçesi olan bu sanatçının eserleri, dünyanın en pahalı satan kadın sanatçısı unvanı ile ödüllendirilmiştir. O, hastalığını sanata dönüştüren az sayıda isimden biridir. Kusmamanın psikolojik yapısı hayatın ve sanatın temelini oluşturmaktadır. Japonya'nın Nogano şehrinde 1929 yılında doğan sanatçı, çocukken kırmızı noktalar ve örümcek ağları çizerek resim sanatına başlamıştır. Bu zamanlarda başlayan zihinsel bozukluklar; her yerde çiçekler, ağlar ağırlıklı olarak noktalar görmüştür. Kusama,

yaşadığı halüsinasyonlar nedeniyle sanatında önemli bir rol oynamış ve sorunlarını çözmek ve başa çıkabilmek için resme yönelmiştir. Onun için sanat bir tedavi yöntemidir. 1952 yılında doğduğu şehirde ilk özgün sergilerini açmıştır. Bu nedenle, Infinity Net'e göre dünyayı tanıma fırsatı bulmuştur.

Modern sanat ve edebiyat akımlarının, özellikle İkinci Dünya Savaşı'na bir tepki olarak ortaya çıkması gerçekten bir tesadüf değildir. Japon sanatçının hastalığından sonraki yaşamında da savaş en büyük rol oynamaktadır. Atom bombasının toplum üzerindeki psikolojik etkisi, Kusama'nın dikkatini çekmiştir. Annesinin aşırı baskısı ve orta sınıf aile yapısı da başka bir baskıydı.

30 yaşında Amerika'da halüsinasyonlarını labirentleri andıran formlar içinde canlı renklerle, kusursuz çizgilerle ve onun simgesi olan beneklerle ortaya çıkardı ve sanatını dünya çapında perçinlemiş olmuştur. Kusama'nın sanatının anlayışında tanınan Rönesans anlayışı sonsuza kadar çöktü ve bir başkaldırı başlamıştır. 1973 yılında Japonya'ya geri dönen sanatçı resim ve heykel yaptı ve metinler de yazmıştır. Venedik Bienal'inden sonra Pop Art ve Minimalizmin önde gelen Japon temsilcisi oldu. Eleştirmenler, yükselişini Oryantelistler'e karşı bir tepki olarak görmektedir.

Şekil 121

Yayoi KUSAMA Çalışma Anı



Aklımda derin bir boşluk var. Sessiz ölümün siyah noktaları beyaz keskin noktalarla zayıflıyor. Kullanılan tualler on metreyi aşarsa sanatçı tüm doğayı tual olarak algılıyor. Bu, ne olduğumun her şeyini özetleyen benim destanımdı ve noktaların kodları görünmeyen gücüyle beni büyüdü ve gizemli bir perdeye sardı. Bir gün Paris'te atölyesinde dünya çapında tanınan bir sanatçı olmaya çalışıyor. Kendini beğenmiş, çılgın ve taşkın bir Fransız, eğilimlerden ve modaya sıçrayan çevikliği sayesinde halkın başarısını kazanmış ve sürdürmüştür. Eline geçebilecek tüm ödülleri kazanmak için hayatta kalmaya mahkûm oldu. Beni rahatsız etti. Yayoi! Kendine bak! Beethoven ve Mozart'ı dinlemek istemez misin? Kant ve Hegel'i neden okumazsın? Dışarıda pek çok önemli şey var! Bu boş şeyleri günlük olarak yıllarca tekrar edersin. Bu boş zaman kaybı. Ama bunu hepsi noktaların etkisi ve büyüğü altında gerçekleşiyordu... örneğin

Picasso, Matisse, herhangi birini örnek alın!" Yayoi Kusama kendi kendinle hesaplaşırken, kendine verdiği sözü tuttu. Hepsinin karşısında duracağım. Bu benim gördüğüm yoldu ve başka bir şey duymaya kulağım yoktu. Bunların hepsinden yükselen devrimci afişlerimde tarihe karşı çıktım. Yine de New York'ta gerçekleşen ilk kişisel serginin yarattığı manevi duygulara inanmak zordu. Bu kişi ilginç. Yayoi Kusama, Japonya'dan bir tasarımcı, sanatçı ve inatçı bir kadın sanatçıdır. Hayatı kendi öz dünyasından görmek istiyor ve bunu hayata geçiriyor. 1973 yılında kesin olarak Tokyo'ya döndü ve bir akıl hastanesinde hastalarla birlikte yaşamak istediğini belirtti. Devletin desteği ile orada yaşadı. İlginç olan, tedavi olmak yerine rahatlığını korumak istemiş olması.

Onun felsefesi, defonun bir özelliği olduğunu söylemektedir. Bilinçsizce yaratılmış bir sanat eseri gibi hissetme Sol dizdeki dört dikiş, sekiz yaşında patlamış bir kaş gibi. Güneş altında kalmaktan kaçınan bir gömlek, eğri dikilmiş bir yaka, boya dökülmüş bir pantolon veya bir kenarının yırtık olması en sevdiğimiz şeylerdir. Sanatçı, "O yüzden üç bilezikten en yamuk olanı beni çeker, böylece ondan bir tek bende var, tek benim" diyor.

Kusama, aynılaştırmanın dayanılmaz hafifliği nedeniyle defolu ürünleri sever. Hatayı üretim hatası olarak kabul etmez. Onun felsefesine göre, sağlam olanından milyonlarca var iken, hatalı olan sadece bir tanedir ve ona sahip olduğu için kendini özel hisseder.

Moda dilinde Haute Couture giysi tasarımıyla ilgili olarak, "kişinin özel beğenisine göre tasarlanmış" bir yaşam anlamına gelir.

Son olarak, onun ana fikri, defoların arasına gizlenmiş sanat olduğunu görebilme sanatıdır. Bu fikri grafik, giysi ve tekstil malzemelerine uygulamak ve aktarmak için kullanmaktadır. Sanatçı ve tasarımcı Yayoi Kusama, "yaratıcılığı kullanarak haute couture yaratabilirim?" sorusunu yanıtlamak için tüm yaşamında giysi tasarımının sınırlarını aştı ve aynı zamanda grafik ve kavramsal sanatın izlerini araştırmıştır. Bununla birlikte, diğer insanlardan psikolojik olarak farklı bir yaşam tarzı sürdürmesi, normal insanlar için paha biçilemeyen markaların ve sahiplerinin ilgi odağında olması onu ilgilendirmemiştir. 2008 yılında New York'ta "da Kusama" ya ait bir eser 5.1milyon dolara satılırken, akıl hastası bir hastane odasında geyşalarla sohbet edebilecek kadar umursamamıştır. Sanatçının çalışmalarının temelini oluşturan ruhsal bozukluklar ve travmalar, uzun süreli cinsel takıntılara da neden olmuştur. Sanatçının seksten ömür boyu nefret etmesine neden olan çocukluk döneminde yaşadığı bu kötü durum, mikro evren veya mikro evrene bağlanmaktadır.

Şekil 122

Yayoi Kusama Bal Mumu Heykeli. Madame Tussauds, Hong Kong



Sonsuz tekrarlayan ritim ve monokrom yüzey, geleneksel yapı ya da metodoloji tarafından tanımlanmayan yeni resmi farklı bir "ışığa" dayalı girişimi sunmaktadır. Dahası, bu resimler sabit odak noktasından ya da merkezden tamamen bağımsızdır. Bu konsepti kendi başıma yarattım ve benim çalışmalarımda 10 yıldan fazladır belli olmaktadır.

Şekil 123

Yayoi Kusama "Obsesyon Bozukluğu Beni Güçlü Kılıyor"



Şekil 124

"Infinity room". Yayoi Kusama



Annesi tarafından sürekli baskı altında kaldığı on yaşından itibaren onun adıyla eş tutulan puantiye formları çizmeye başlamış, bahçesindeki bitkilerin onunla konuştuğuna inanmıştır. Çocukluk hayal dünyası ve ruhsal dengesizlikleri onu Belçika'da IV. Uluslararası Deneysel Film Yarışması'nda, Ann Arbor Film Yarışması'nda ve daha sonra II. Maryland Film Festivalinde ödül almaya itmiştir. 1983 yılında yazdığı "The Hustlers Grotto of Christopher" romanıyla Yasei Jidal Dergisi'nin onuncu edebiyat ödülünü kazandı ve bu başarısı sadece sinemada değildir. Sanatçı, gördüğü tasarımları dışa vurmaktan çekinmiyor. Bu, görünen dünyayı görünmeyen dünyaya bağlamaktadır. Infinity Net'e göre, bu tutkulu ve sabırlı davranışının devam etmesi, içten dışa doğru çıkma ruh halinin bir sonucu olarak hem at hem de insan bedenlerini beneklerle kaplamaktadır.

Altmışlı yıllar, modern sanat anlayışının yaygınlaştığı ve neredeyse her türlü sanat alanında deneysel çalışmaların önem kazandığı bir dönemdir. Yayoi Kusama'nın 1967'de yaptığı 26 dakikalık Kendini Yok Etme / Self-Obliteration adlı kavramsal filmi, o dönem için farklı ve önemli bir deneysel film örneğiydi. Günümüze kadar kullandığı beneklerin hareketli görüntüdeki etkisi ilginçtir. İnsanları, hayvanları ve çevreyi gizlemek için lekeler kullanır. Yayoi Kusama, Japon sanatçı Ushio Shinohara'nın da belirttiği gibi, sanatçının sanat anlayışı polka noktasıdır. Sanatçı, evren veya "kendi kendini yok etme" ile kimliğin bırakılması ve benzersizliğin ortadan kaldırılmasını birleştiren bir metafor kullanıyor. Kusama kavramı, egosunu öldürmek ve kendi kimliğini ortadan kaldırmak için çabalayan Budist'e benzer.

Şekil 125

“Kusama”s Self-Obliteration” Filminden Bir Kesit 1967



Deneysel filmi sinematografik açıdan incelerken, Jud Yalkut'un kendini yok etme olarak da bilinen kendini temizleme, arındırma veya silme eylemini içeren sinema kurgu kavramı üzerinden izlenebilir. Çözümlerin yaygın kullanımı, çözünme kavramını sanatsal olarak geliştirir. Sanat eseri, insanlığın, et ve kimliklerin ayırt edilemez ayrı bileşenlerinden oluşan kolektif bir varlık halinde bütünleşmesini tasvir ediyor. Gerçeküstü ambiyansı yoğunlaştırmak için resimde hızlı ve kademeli hareket sekansları yer alıyor ve sıklıkla alışılmamış kamera açıları kullanılıyor. Filmdeki loş ışık sıklıkla bireyler, nesneler ve çevre arasındaki ayrımları gizler. Hepsi uyumlu bir puantiyeli tasarımın parçası gibi görünüyor. Görsel olarak, yazı tipi ve filmin başlığı kasıtlı olarak soluk bir görünümle işleniyor ve bu da onları kasıtlı olarak deşifre etmeyi zorlaştırıyor. Bir filmdeki öğelere benzer şekilde arka planla kamufle olur. “Noktalar evrenin ve göksel alemin temsili olarak hizmet eder. Dünya, ay, güneş ve yıldızların hepsi parçacıklardan oluşur. Biz, sen ve ben, büyük şemanın küçücük noktalarıyız.” “(Yayoi KUSAMA/www.filmslie.com).

Şekil 126

Self- Obliteration-Jenerik Yazısı



Self-Obliteration'ın açılış başlığının yazı tipi, arka planla kusursuz bir şekilde bütünleşerek kasıtlı olarak soluk ve zorlayıcı bir okunabilirlik sergiliyor. Sanatçının "Kusama" isminin ve ambleminin küçültülmüş ve uygunsuz olduğunu görüyoruz.

Sanatçının takıntılı bir bozukluğa sahip olması, onu sanat eseri ile durumu arasında zorlayıcı bir ilişki kurmaya yöneltiyor ve bunu şu şekilde açıklıyor. “Sanat icra etme eylemi sırasında, onu halüsinasyonlu ve sabit görsel temsillere dönüştürme yeteneğine sahibim. Gerçekte tüm yaratımlarım takıntılı nevrozun sonucudur. Bu hastalığa karşı kendimi adamış olmamın nedeni budur.”

Şekil 127

Nasa



Yayoi Kusama'nın düşünceleri, NASA'nın 6,7 milyar mil uzakta bulunan soluk mavi nokta olarak bilinen Dünya Gezegen'indeki resmi işaretçisine benzetilebilir. Astrofizikçi Carl Sagan, Soluk Mavi Noktanın arzularımızla, algılanan önemimizle ve evrendeki varsayılan istisnai statümüzün yanılgısıyla yüzleştiğini ifade etmiştir. Kozmik boşluğun uçsuz bucaksız genişliğinin ortasında gezegenimiz çok az görünüyor. Yayoi Kusama'nın evreninde bireyselliğin hiçbir önemi yoktur. Bir sanatçı, at, kedi, gökyüzü, ağaç ve hatta kendisi gibi çeşitli unsurları, ayrımların göz ardı edildiği birleşik bir varlıkta harmanlayarak birleştirir.

Filmin sonunda çıplak figürler karşılıklı destek sağlıyor ve kimse tarafından ayrılamıyor. Bireylerin tanımlanamayan formları pigmentler ve lekelerle bezenerek çevreleriyle kusursuz bir şekilde bütünleşiyor. Yayoi Kusama'nın fiziksel olarak saklanmak için noktaları kullanması, kişisel kimliğin ve bireyselliğin olumsuz yönlerine dair bir yorumu simgeliyor olabilir. Jud Yalkut'un filmi, Kusama'nın kayalara, hayvanlara, bitkilere, çıplak bireylere ve bunların ayırt edici noktalarına bağlı kalmasını, hızlı ve sık sık yinelenen yakınlaştırmalar eşliğinde tasvir ediyor. Güçlü bir özgürlük, yaratıcılık ve coşkulu meydan okuma duygusu aktarmaya devam ettiği için Yalkut tarzına özel bir ilgim var. Filmin yirmi altı dakikalık süresi boyunca tekrarlar olsa da tamamen çıplaklık, çoraplar ve boya atmanın olduğu kapanış sahnesi filmin sonucunu önemli ölçüde güçlendirdi.

Eğlenceli hayatına devam eden Kusama, Venedik Bienali'ni basarak kendi kürelerini satmaya kadar devam eder. Asıl olarak, Kusama gerçek dünyayı gözümüzün önünde canlandırıyor. Hipersensibilite, delilik ile ilişkilidir. Mikrokosmoz, bize bir mikroskop kullanarak hücre dünyasına götürür. 23 Ekim 1959 tarihinde Dore Ashton'un New York Times'ta bu konuyla ilgili olarak yazdığı yazı, Yayoi Kusama'nın sanat anlayışının bir ispatı olarak kabul edilir. Brata Galerisi, Yayoi Kusama 89 East 10 Sokak'ta bulunmaktadır. Genç Japon ressam şu anda New York'ta çalışıyor. Onun resimleri, saplantılı tekrarlarıyla ilgi çekici. Onlar devasa beyaz tuvalerdi; üzerlerinde hafifçe gri puantiyeler vardı ve bir kısmı beyaz bir tabakayla yıkanmış gibiydiler. Son derece genişleyen kompozisyonların sonuçları, öğrencilerin ince ton geçişlerini dikkatli bir şekilde incelemesine bağlıdır. Tartışmasız sergisi çarpıcı güç gösterisi, ama sıkı tutulan sadelik daha az rahatsız edici. Bununla birlikte, basın sürekli olarak önemli sanatçıdan bahsediyor. Bu kısa belgesel, Graham Williamson tarafından yorumlanan Japon pop sanatçısı Yayoi Kusama'nın düşüncelerini saf duyuşal çağrışımın lehine incelemeye çalışıyor. Bu çok kötü değil. Bu kısa filmin yanı sıra perşembe gecesini BBC'nin İskoçya belgeselinde Kusama ile pek çok keyifli sohbet yaptım. Hiçbiri bana "kendi kendini yok etme"ye nasıl ilgi gösterebileceğine ve doğayla ilgili olarak teklik, siz ve kişisel olmasına nasıl ilgi gösterebileceğine dair hiçbir şey söylemedi. Ruhunu ilham için mayınlayan ve kendini tanrı olarak gören sanatçı. Bu, 1960'ların zıt kültürünün paradoksu ve hareketi birbirinden ayıran bir çelişki olduğuna inanıyorum.”

Şekil 128

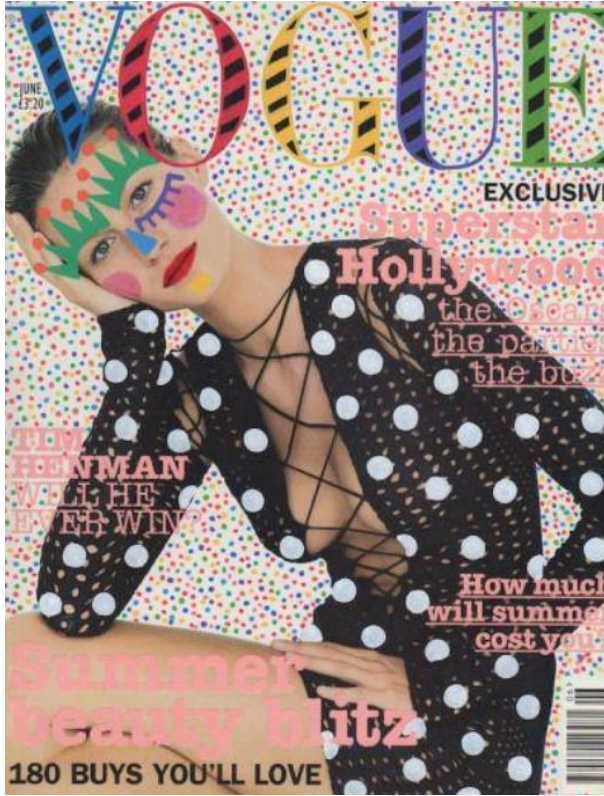
Moda Editörü. Ella Alexander



9 Haziran 2012'de Londra'da GLAMOUR ve VOGUE dergilerinin moda editörü Ella Alexander, "Cesur, oynak ve hafif yürekli olmayanlar için, bu ürün, sanatçının her türlü eşyayı, çantadan elbiseye kadar uzanan, cesur noktalara sahip." Seri, Steven Sprouse ile 2001 yılında simgeleşmiş grafiti çantaları yapmak için birlikte çalıştığından, evin en önemli sanatçı iş birliğidir. Bu koleksiyondaki güller, fırırlı eteği olan sarı bir damla belli elbise, kırmızı ve siyah kırpılmış pantolon, sanatçının canlı noktaları ile gerçeküstü bir büküm verilen klasik trençkotlar ve ipek eşarplardan oluşur."

Şekil 129

Vogue Dergi Kapağı. Y. Kusama



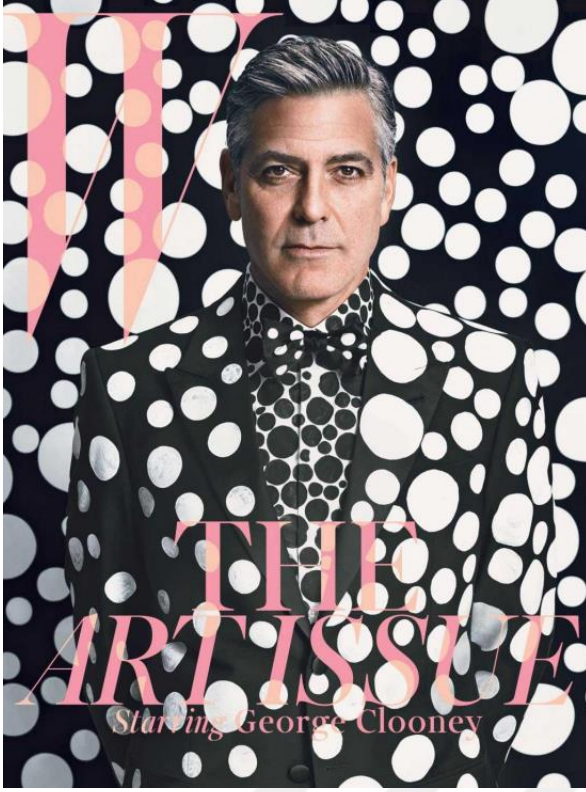
Şekil 130

Bazaar Dergi Kapağı. Y. Kusama



Şekil 131

The Art Issue Dergi Kapağı. Y. Kusama



Şekil 132

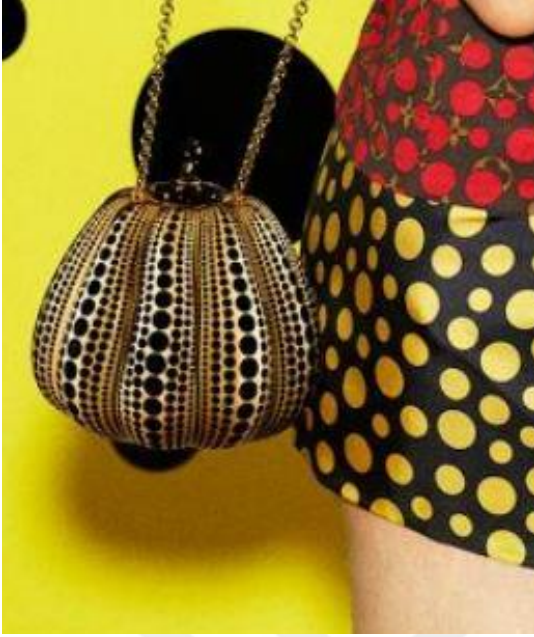
Louis Vuitton Y. Kusama



Louis Vuitton'un yaratıcı yönetmeni Marc Jacobs, ilk olarak 2006 yılında 83 yaşındaki Kusama ile tanışmış ve “sonsuz enerji” ve onun çalışmasıyla “asla bitmeyen bir dünya” yaratma becerisiyle sarsılmıştır. İşbirliğinin ilk taksitini 24 Ağustos'ta Selfridges' te başlamıştır.

Şekil 133

Louis Vuitton. Yayoi Kusama



Markayı 10 Temmuz'da tanıtılmış olan Louis Vuitton ve Yayoi Kusama, şu anda bir koleksiyon yayınlamaya hazırlanmaktadır ve ikinci edisyon Ekim ayında mağazalarda satışa sunulacaktır. Fransız moda evi, ilk olarak Japon sanatçıya Şubat ayında Tate Modern'deki retrospektif sergisine mali destek sağladıktan sonra ulaşmıştır. Selfridges'in Konsept Mağazası, sanatçının kendine özgü devasa balkabağını içeren bir dönüşüm geçireceği için tüketiciler Kusama'nın sanatsal dünyasına dalma fırsatını yakalayacak. Ürün yelpazesinde çantalar, giysiler, valizler, ayakkabılar ve aksesuarlar yer alacak. Kusama şu anda mağazanın tarihinde şimdiye kadar gerçekleştirilen en kapsamlı pencere yenilemesi olacak olan 24 katlı bir pencere yenileme çalışmasını üstlenmektedir.

Vuitton'un kreatif direktörü Marc Jacobs, "Onun enerjisi tükenmez" dedi. "Kullanıcı, sanatçının sonsuz bir dünya yaratma ve yerleştirmeleriyle manevi duygular uyandırma becerisine hayranlığını ifade ediyor. Kullanıcı, sanatçıya ve eserine duyduğu duygulara da benzer şekilde karşılık verdiğini belirtiyor." "Louis Vuitton, çok sayıda satış noktası ve geniş bir hayran kitlesiyle küresel bir varlığa sahip." Önceki ortaklıklara benzer bir iyimserlikle, bu iş birliğinin Kusama'yı yeni bir demografiyle tanıştırması ve dolayısıyla Louis Vuitton'un mevcut kitlesini genişletmesi bekleniyor. Sanat ve iş birliği kavramı, yani sanatçılarla iş birliği yapmak, buraya geldiğimde daha önceki çabalarımın devamı niteliğindedir. "Sanatı gözlemlemeye veya sanat galerilerini ziyaret etmeye alışkın olmayan ve Kusama'nın sanatsal katkılarına aşina olmayan kişiler için bu, onun çalışmalarıyla tanışmak ve özellikle de farklı bir bakış açısıyla bakıldığında takdir kazanmak için yeni bir fırsat olacaktır. Louis Vuitton'un merceği." (Vogue/www.vogue.co.uk).

Şekil 134

Yayoi Kusama Louis Vuitton İçin Mağaza Tasarımı, Londra



Lüks marka, özellikle sanatçının Vuitton çantalarını kendine özgü grafitleriyle süslediği Steven Sprouse ile 2001 yılındaki projesi gibi sanatsal iş birlikleriyle tanınmaktadır. 2002 yılında ilk kez piyasaya sürülmesinden bu yana, Japon baskı ustası Takashi Murakami ve sanatçı Yayoi Kusama'nın Vuitton monogramı üzerindeki etkisi günümüzde giderek daha belirgin hale gelmiştir. Louis Vuitton'a yaptığı katkılardan ilham alan bir moda koleksiyonunu görücüye çıkaran ve Londra Tate Modern'de kapsamlı bir sergiye ev sahipliği yapan 83 yaşındaki Japon sanatçı, bu yıl sanat dünyasının en çok tartışılan isimlerinden biri olmaya hazırlanmaktadır.

Kusama, genç yaşta resme derin bir ilgi duymuş ve bunu zorlu bir çocukluktan kaçmak için bir araç olarak kullanmıştır. Annesinin babasını gözetleme eylemi, sanatçının seks algısı üzerinde uzun süreli ve travmatik bir etki yarattı ve bu onu bugüne kadar etkilemeye devam etmektedir.

Şekil 135

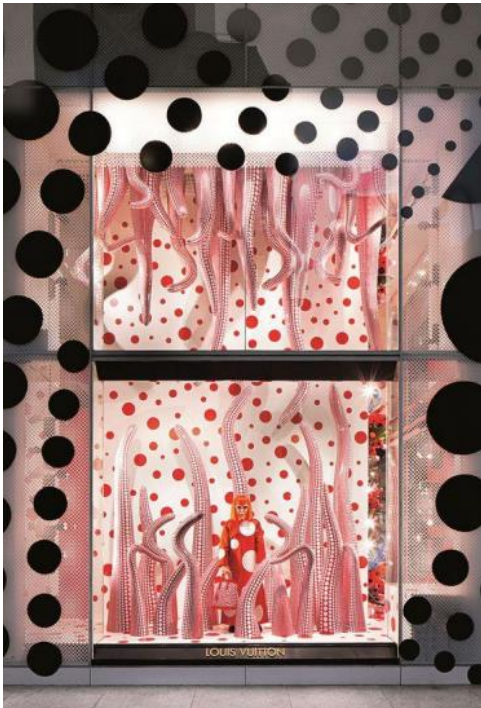
Yayoi Kusama, X Louis Vuitton



Yayoi Kusama sadece sanat alanını değil aynı zamanda moda alanını da etkileyen yeni bir hareket başlatmıştır. Louis Vuitton ile iş birliği yapmak onu yeni bir başarı seviyesine yükseltmiştir. Ayrıca kıyafet tasarımı çalışmalarının yanı sıra saat ve çanta yapımı da dahil olmak üzere aksesuar işçiliğindeki uzmanlığını da sergilemiştir.

Şekil 136

Yayoi Kusama, X Louis Vuitton



1960 yılından bu yana sürekli olarak özgün bakış açısını korumuş, dikkat çekici görselliğini ve sürekliliğini hiçbir zaman kaybetmeden korumuştur. Çağdaş avangard sanatın öne çıkan isimlerinden olan sanatçı, eserlerinde canlı tonlar ve noktalı desenler kullanarak dikkat çekici bir başarıya imza attı. Sanatsal ifadesinin katıksız gücüyle, her kuşaktan izleyiciyi büyüledi ve motive etmiştir. Noktalara olan takıntısının yanı sıra, gezegenin sınırsız genişliğini tasvir eden sanat eserleri, ütopya ve distopya, birlik ve ayrılık, takıntı ve kopukluk, ayrıca yaşam ve ölüm gibi tekrar eden temaları aktarmaktadır.

Şekil 137

Soldan sağa; *“Living on the Yellow Land”, 2015; “My Adolescence in Bloom”, 2014; “Welcoming the Joyful Season”, 2014; “Surrounded by Heartbeats”, 2014; “Unfolding Buds”, 2015; “Story After Death”*



Şekil 138

Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, 2017



Şekil 139

Japon Asılı Pop Art Akımının En Önemli Temsilcisi Yayoi Kusama



Şekil 140

Japon Asılı Pop Art Akımının En Önemli Temsilcisi Yayoi Kusama



Carl Gustav Yung Eserlerinin Psikanaliz Yöntemiyle İncelenmesi

Psikoloji profesörü olarak çağdaş tıbbı yaptığı katkılarla tanınan Carl Gustav Jung, mitoloji ve mistisizme dayanan teoriler geliştirerek psikanaliz alanında da önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Ayrıca Jung'un bilimsel araştırmalarını resimler ve mandalalar yaratarak tamamlayan sanatsal kişiliği son zamanlarda giderek daha fazla tanınmaya başlanmıştır. Jung, insan varoluşunun kültür ve din merceğinden incelenmesini sağlamaya çalıştı. Bunu, tıbbi araştırmalarını klinik gözlemlerin ve psikoterapi değerlendirmelerinin ötesine genişleterek

başarmıştır. Jung, Psikanaliz Kuramı alanında özellikle derin psikolojik analizleri ve bilinçdışının ortaya çıkarılmasına yönelik çalışmalarıyla tanınan önemli bir isimdir (Çetinkaya, 2015, s. 615). Jung, kişinin sağlam bir psikolojik farkındalığı için bilinçdışının analizi ve açığa çıkarılmasının cinsellikten ziyade arketipler gibi derin, ilkel eğilimlere odaklanması gerektiğini ileri sürmüştür. Jung bu senaryoyu aşağıdaki ifadelerle açıklamaktadır:

Baskılamanın içeriği incelendiğinde, koşulların kayda değer bir değişime uğradığı görüldü. Freud'un bu konudaki düşüncelerine katılmıyorum. Baskıyı cinsel bir travmaya bağladı. Mesleki tecrübelerime dayanarak nevroz gelişiminde cinselliğin daha az önem taşıdığını gözlemledim. Bunun yerine toplumsal uyum, zorlu yaşam koşullarının etkisi ve prestij arayışı gibi faktörler daha önemlidir. Daha sonra bu vakaları Freud'a gösterdiğimde cinsellik dışında herhangi bir nedeni kabul etmeyi reddetti. Bu benim ihtiyaçlarıma yetmedi (Jung, 2018, s. 180).

Daha açık olmak gerekirse, Freud bilinçdışı ve psikolojik konular kavramını tamamen fiziksel veya fizyolojik bir süreçle ilişkilendirir. Buna karşılık Jung, ruhun fiziksel bir varlık olmaktan ziyade belirsiz, ilksel bir varlık olduğunu ileri sürer. Jung'a göre bilincin ilk aşamalarını ifade eden maneviyat, bir sanat eserinde cinsellikle tam anlamıyla eşanlamlı değildir. Jung, Freud'un doğrudan ya da dolaylı olarak her olguyu cinselliğe bağlama eğiliminin uygarlığın çöküşüne işaret ettiğini savunur (Jung, 2018, ss. 182-184).

Jung, sembolleri, doğası gereği önem taşıyan ve arketipsel temsiller olarak hizmet eden çok önemli varlıklar olarak görür. Jung'a göre semboller, modern ve ilkel insan arasında bir bağlantı görevi görür ve ruh, bu sembolleri bilinçdışından keşfedip ifade ederek dengeyi koruyabilir. İnsanlığın ortak mirası olarak görülen "Kolektif Bilinçdışı", insan doğasında var olan ancak çağdaş toplum tarafından bastırılan ilkel hayallerin toplandığı bir depo işlevi görüyor. Bilinçaltının gün ışığına çıkarılmasıyla bireyler mutluluk ve dengeye ulaşabilirler (Jung, 2009, s. 106).

Jung'un "İmajlar" olarak anılan ve bir iç yolculuğun temsili olarak görülen sanat eserlerine ilişkin yorumları Kırmızı Kitabında bulunabilir. Bu çalışma C.G.'nin kapsamlı bir tasviri olarak görülebilir. Jung'un göksel düzeyde var olan bir evrende hayatta kalma çabası. Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüşt'ünü ve Dante'nin İlahi Komedyası'nı inceleyen Jung, bu edebi başyapıtların üslup ve temalarını taklit ederek Kırmızı Kitap - Liber Nous'u yazdı. Bu eser, Jung'un Cehenneme inişini tasvir etse de aynı zamanda bilinçdışına yapılan kişisel bir yolculuğun anlatımına da benzemektedir (Jung, 2016, ss. 27-28). Gençtan, "Varoluş ve Psikiyatri" adlı eserinde kişinin kendi varoluşunun bilinç durumuna ilişkin şu iddiayı ileri sürmektedir:

Varlık bilincine ulaşan birey, eşyanın nasıl var olduğuyla değil, var olduğu gerçeğiyle ilgilenir. Heidegger'e göre "otantik" yaşayan birey, kendi kendini yarattığının ve devam eden kişisel gelişiminin bilincindedir. Sınırlarını zorlamaya ve potansiyellerini sonuna

kadar keşfetmeye çalışırlar. Tam bir özgürlüğü benimserler ve her şeyi kaybetme olasılığıyla isteyerek yüzleşirler, bu da kaygı duygularına yol açar. Ancak böyle bir varoluş tarzı sayesinde kendilerini dönüştürme yeteneğini keşfederler (Gençtan, 1990, s. 184).

Şekil 141

C. G. Jung, *İmge 133*



Jung'un *İmge 133*'ü mozaik benzeri unsurlardan oluşan bir insan yüzünü sergilemektedir. Bu çizim, bir iskelet figürü ile anonim bir yüz arasında geçiş yapmaktadır, bu da onu evrensel olarak uygulanabilir ve cinsiyetten yoksun kılar. *Kırmızı Kitap*, Batı resim geleneğinden ziyade Doğu kültürüyle ilişkili kompozisyon ve çizim yöntemlerini sergiliyor gibi görünen bu sanat eserinin bir tanımını sunmaktadır.

“Neden orada durup mutfakta olağanüstü beceriler sergiliyorsun? Şifalı, mistik iksiriniz bize ne gibi faydalar sağlayabilir? İyileştirici iksirler olarak bilinen tıbbi karışımların etkinliğine inancınız var mı? Hayatın sizin varlığınıza ne ölçüde bağlı olduğunu gözlemleyin.”

“Eski yazıları ve büyüleri deşiyorum çünkü sözler insanlara asla ulaşmaz. Sözler gölge oldu.” (Jung, 2016, s. 335).

Freud'un Psikanaliz kuramına göre insan, tek bir boyutta kapsamlı bir şekilde incelenemeyecek kadar karmaşık varlıklardır. Nevrozlara yol açan psikolojik sorunları tespit etmek ve ele almak için bu karmaşık süreçlerin dikkate alınması çok önemlidir (Freud, 1994, s. 68). Jung'un "Anılar, Düşler, Düşünceler" (Jung, 2008) başlıklı otobiyografisi, annesinden ayrılığı, dini deneyimlere maruz kalması ve çocukluğundaki yok olma kavramının yaygın etkisiyle damgasını vuran biçimlendirici yıllarını anlatıyor. Bu özel bağlamda, Jung'un

alışmasının, sözlü ifadeyi ve maddi gerçekliği aşan varoluşla ilgili kapsamlı bir meşguliyetin sonucu olduğu ileri sürülebilir. Bu resimde Jung, insan kavramını yalnızca bireysel bir varlık olarak değil, daha ziyade ortak bir çekirdekten ortaya çıkan toplumsal, hayali bir temsil olarak tasvir eder.

şekil 142

C.G. Jung, İmge 122A

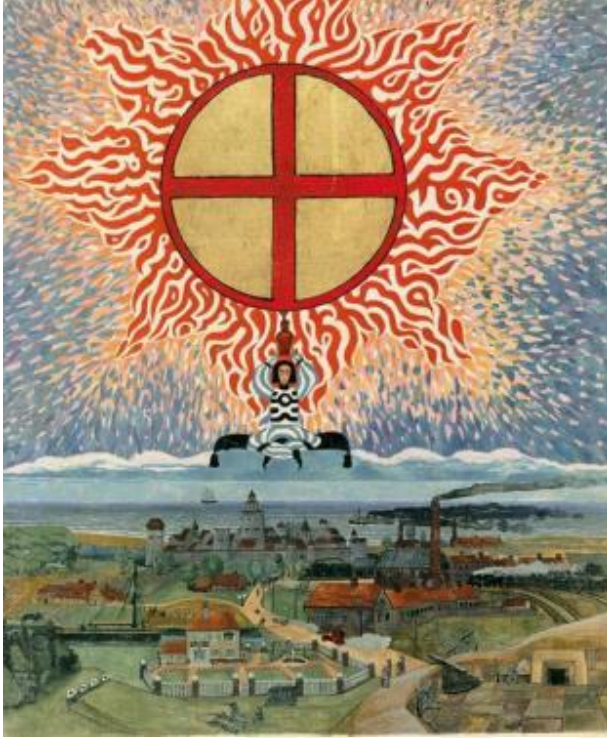


Jung'un alışması, Kırmızı Kitap İmge 122A'da tasvir edildiği şekliyle, önemli bir yeniden doğuş anını tasvir ediyor. Jung, ritüel ritüeli hem erkek hem de kadın olan, ölmüş ve reenkarnasyona uğramış bir bireyin dişlerinin çıkarılması olarak nitelendirir. Bu eylemi, yaratığın kadim bir insana ve şimdiki formundan önceki kendi yaşamına duyduğu saygı olarak yorumlamaktadır (Jung, 2016, ss. 321-322). İmge 133'te tasvir edilen varlık, aslında Âdem hikayesinde anlatılan ilkel varlığın doğrudan bir uzantısıdır.

Freud'un yaratıcı süreci sanatsal çalışmalarla açıklamaya çalıştığı ilk yıllarına değinmesi, Jung'un çocukluk hayallerini varoluşunun odak noktası olarak vurgulamasına bağlanabilir. Freud, insanın yaratma arzusunun, ilkel iğdlerimiz ile toplumsal normlar arasındaki gerilimi çözme ihtiyacından kaynaklandığını ne sürdü. Bu çözümün temel kaynağı bilindişına itilen çocukluk anıları ve duygulardır (Gençtan, 1990, s. 196). Bu zel ortamda din ve annelik kavramları, Jung'un ilk yıllarındaki yok olma kavramıyla karmaşık bir şekilde bağlantılıdır.

Şekil 143

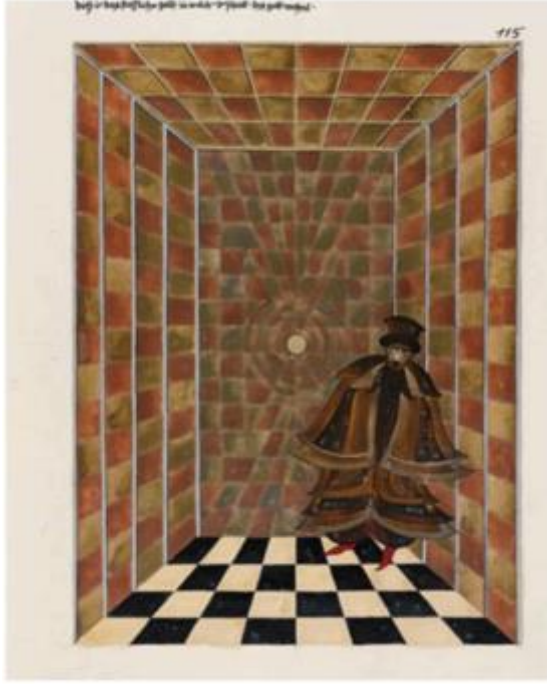
C. G. Jung, *İmge 125*



İmge 115 isimli tablo, Kırmızı Kitap'taki yolculuğu sırasında rüya hali yaşayan ve karanlıkta uyanan bir insanı tasvir etmektedir. Sanat eseri duvarlara gönderme yapar ve sınırsızlık hissi uyandırır. Kahramanımız, büyük bir bariyerin karşısında bulunan bir şefe gelir ve bu kişinin aynı zamanda kütüphaneci olarak da hizmet verdiğini keşfeder (Jung, 2016, ss. 313-314). Bu sanat eserinin odak noktası kırılma, yenilgi ve yok oluş temalarını simgeleyen duvardır. Freud duvardaki bu yoğunlaşmayı erkeklik kavramıyla ilişkilendirir. Freud, düz bir yüzey tasvirinin erkeksi kimlik kavramını simgelediğini düşünmektedir. Freud, boşluklu yumuşak bir duvarın çoğunlukla vajina ile bağlantılı olduğunu, düz ve yüksek duvarların ise kişinin çevresindeki erkeksiliği temsil ettiğini öne sürmektedir (Freud, 1996, s. 86). Jung'un bu sanat eseri, basit duvarlarla çevrili bir masal kahramanının, sevdiği kütüphaneciyle karşılaşmasını tasvir eder. Psikanalitik çerçevede Jung'un erkek figürünü kendi yeniden doğuş anlayışına dahil ettiği ileri sürülebilir.

Şekil 144

C. G. Jung, *İmge 115*



Carl Gustav Jung'un kullandığı masal anlatımı esasen Sürrealizm akımıyla bir etkileşimi içerir. 1920'lerde Sürrealizm hareketinin önde gelen sanatçıları psikiyatrik teknikleri hikâye anlatımı, resim ve heykel gibi çeşitli yaratıcı biçimlere dahil etmeye başlamıştır. Sanatı, hipnoz gibi bilincin baskılandığı durumlarda ortaya çıkan düşünceleri ortaya çıkaran bir teşhis aracı olarak görürler. Sürrealist ressamlar özellikle Psikanaliz Kuramı'ndan rüya ve bilinç akışı gibi teknikleri benimsemişlerdir. Bu eğilimin temelinde Freud'un serbest çağrışım anlayışı yatmaktadır (Van gölü, 2016, s. 875). Ancak Jung'un yaklaşımı bu stratejiden farklıdır. Daha sonra Jung, rüya resimlerini serbest çağrışım tekniğini kullanarak analiz etmeyi reddetmiş. Onun bakış açısına göre, önemli olan sadece görsel temsili değil aynı zamanda onu çevreleyen birbirine bağlı çağrışımları da değerlendirmektir (Jung, 2018, s. 113). Jung, Resim 169 adlı eserinde hayat ve bilinç kavramını bir yolculuk olarak açıklamıştır. Hepsini merkezi bir aydınlık yapıya doğru yönlendirilmiş yoğun bir çokluk insanı tasvir etmiştir.

“Yeni bir ülkeye ayak bastım... Kulem demirden ve tek parça. Temellerinde şeytan dövüldü. Kabileler kurdu onu ve kulenin mazgallarında usta kurucular kılıçla kurban edildi. ... Katılaştım ve artık yıkılmıyorum. Kendi benliğimin efendisiyim.” (Jung, 2016, s. 372).

Şekil 145

C. G. Jung, *İmge 169*

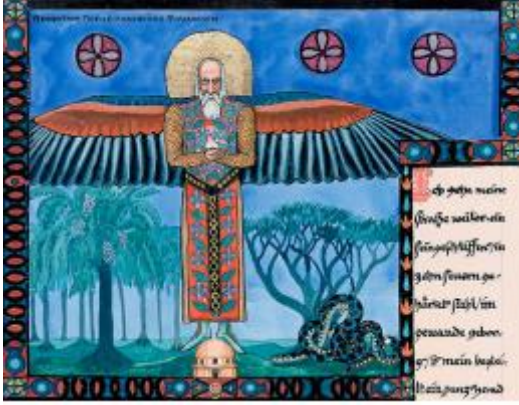


Freud, kendi yazılarından ve resimlerinden yararlanarak Totem ve Tabu adlı eserinde Jung'un dini bir hikâye anlatımına ve Tanrı merkezli dünya görüşüne yer verdi. Freud, din ve Tanrı inancının, erken çocukluk dönemindeki Oedipus Kompleksinden kaynaklanan, çocuğun Baba figürüne karşı duyduğu suçluluk duygusuyla bağlantılı olduğunu iddia eder. Parçalanma ve ikame duygusu yaşayan genç, kökleri toplumsal yapının ilkel başlangıçlarına kadar uzanan bilinçdışı bir durum sergilemektedir (Quinodoz, 2017, ss. 135-136).

Jung'un Psikanaliz Kuramı merceğinden kullandığı imgeleri analiz ettiğimizde, "din" ve "mitoloji" unsurlarını karmaşık bir şekilde harmanlayan resimler görülebilir. Animizm, din ve bilimin temel bileşenleri, Freud'un "Sembollerin Her Şeye Gücü Yeteneği" olarak nitelendirdiği olgunun temelini oluşturur. Freud, insanlık tarihinin üç temel bakış açısıyla şekillendiğini öne sürer. Burada sunulan görüşler animizmi, dini bakış açılarını ve bilimsel bakış açılarını kapsamaktadır. Özellikle ilkel içgüdülerle ilişkilendirilen animizm kavramında bu çerçevede tüm değerlere anlamlı bir anlam ve önem atfedilirken, nesnel gerçekliğin tanınması göz ardı edilmektedir. Büyü, büyü, mit gibi ilkel fikirlere odaklanan birey, "Sembollerin Her Şeye Gücü Yeten" kavramını benimseyerek gerçeklikten uzaklaşır ve bilincin id alanında kalarak Ego ve Süper ego ile bağını koparır. Quinodoz'a (2017) göre bu, nevrotik durumların uzun bir süre boyunca gelişmesinin altında yatan temel faktör olarak kabul edilmektedir (ss. 137-138).

Şekil 146

C.G. Jung, *İmge 154*



Şekil 147

C. G. Jung, *İmge 55*



İmge 154, Jung'un birçok resmi gibi, öncelikle dini bir hikayeyle karakterize edilir. Bununla birlikte, bu dini hikâye, ünlü Hıristiyan diniyle ilgili hikayelerin anlatılmasıyla ilgili değildir; daha ziyade, Jung'un ruhundaki dinin tezahürünü temsil etmektedir. Bu çalışma, animizm ve dini idealleri iç içe geçirerek peri masalını andıran görsellerden oluşan bir koleksiyon ortaya çıkarır. Jung, İd ve Ego arasındaki dengeyi sağlamayı amaçlayan bir yöntemi benimser. Jung bu durumu "Asimilasyon" olarak sınıflandırır ve Freud'un bakış açısıyla farklılaştığını ileri sürer. Jung, asimilasyonu zihnin bilinçli ve bilinçdışı yönleri arasında uyumlu bir denge kurma süreci olarak tanımlamaktadır (Jung, 2017, s. 117). Eş zamanlı olarak bilişsel ve bilinçdışı yönler birleşerek anlam yaratır. Yine de Freud bu ikisinin ayrı ayrı tanımlanması ve analiz edilmesi gerektiğini ileri sürer.

Jung, mandala çizimlerinin erken çocukluk anılarıyla bağlantılı olduğunu ileri sürerek rüyalara büyük önem vermektedir. Rüyalarda yer alan semboller doğal dünyanın bir tezahürüdür ve bu uyum sayesinde kişinin kişiliğinin gelişimi başlar (Jung, 2017, ss. 131-132). Ancak Freud'un Psikanaliz Kuramı'na göre böyle bir animist kişiliğin yaratılması imkânsız kabul edilmektedir. Rüyalar veya serbest çağrışım gibi yöntemlerden ortaya çıkan semboller,

bireyin beyninde fizyolojik düzeyde tamamen bastırılan ilkel duygulardan kaynaklanmaktadır. Bu arka plan göz önüne alındığında, Jung'un çok sayıda çiziminde yer alan yılan motifini değerlendirmek çok önemlidir. Yılan motifi, Freud'un Totem ve Tabu gibi eserlerinde, psikanalitik yorumlarında ve bunların altında yatan dini duygularda önemli bir öneme sahiptir. Jung, yılan motifini sanatsal yaratımlarının önemli bir kısmına sıklıkla dahil etmiştir.

Şekil 148

C.G. Jung, İmge 119



Yılan figürünü analiz etmeden önce, Jung'un çeşitli yönlerden psikolojik nevrozlara sahip olduğuna yaygın olarak inanıldığını belirtmekte fayda vardır. Jung, Anılar, Düşler, Düşünceler (2018) başlıklı otobiyografik makalesinde, zaman zaman gerçek deneyimlere çok benzese de çoğu zaman rüya olarak nitelendirdiği anılarını özellikle ele alır. Jung'un, büyükannesinin resmini uzun süre gözlemledikten sonra merdivenlerden inerken görsel halüsinasyonlar görmesi ve varoluşun yalnızca bilimsel gerçeklerle kuşatılamayacağını iddia etmesi gibi spesifik nevrotik semptomlar sergilediğine inanılmaktadır.

Freud ise tam tersine kaygıları merkeze alan bir psikolojik inceleme yaparak akut nevrozlu bireylerde "Ofidiofobi" olgusunu tartışır. Yılan, ister dini anlatılarda ister ilkel efsanelerde olsun, sürekli olarak yenilenme ve yutma gibi kötü niyetli eylemlerle ilişkilendirilir. Tersine, Freud bu yılan imgesini derin bir cinsel sorunla ilişkilendirir. Freud, yılanın gençleşme, gizlenme veya kabul edilme gibi bir değişim sürecinin zorlu bir tezahürünü simgelediğini öne sürmektedir (Freud, 1996, s. 77).

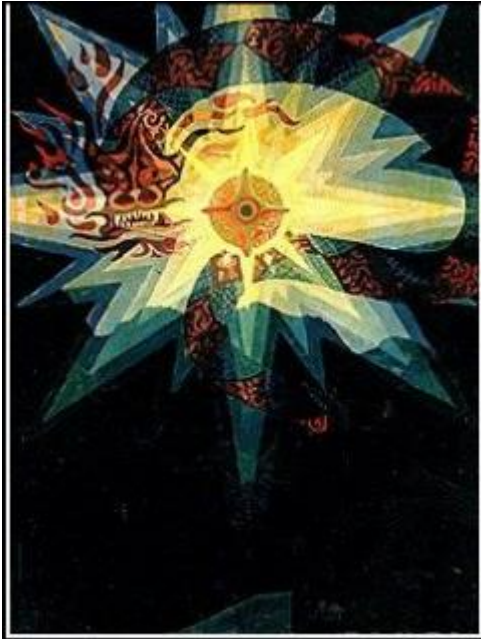
Şekil 149

C. G. Jung, *İmge 111*



Şekil 150

C. G. Jung, *İmge 129*

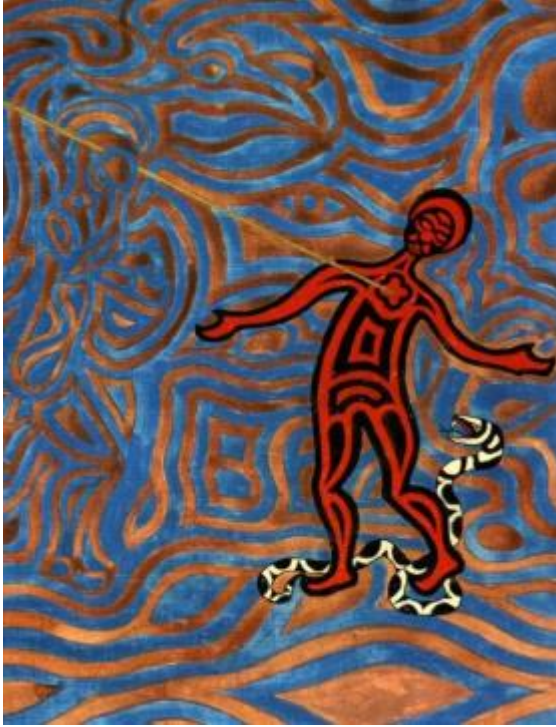


Şekil 148 ve Şekil 149’u kullanan eskizler, yılan benzeri bir yönelime sahip merkezi bir figürü sergileyen illüstrasyon görevi görür. Bununla birlikte yılanlar, diğer pek çok resminin anlatımında önemli bir role sahiptir. Jung, yaratıcılığın ilkel bir süreçten kaynaklandığını düşünmekte ve arketiplerin insan psikolojisinin temelini oluşturduğunu ileri sürmektedir (Gençtan, 1990, s. 197). Jung'un insan varoluşu anlayışı kısa ve öz bir şekilde şu şekilde ifade edilebilir:

Birisi insan deneyimine dair bir anlatı oluşturmaya çalıştığında kaçınılmaz olarak kendi benliğini inceleyecektir. Kendini ifade etme eylemi, anlatının her yönünün ve yapısının ayrılmaz bir yönüdür. Her teori bağımsızdır ve başka bir teoriden kaynaklanmaz. Her ögenin kendi teorisi vardır. Kişi kendi kimliğini ancak bir ilişki içinde başkalarıyla olan etkileşimleri yoluyla keşfedebilir ve geliştirebilir. (Jung, 2005, s. 7).

Şekil 151

C.G. Jung, İmge 109



Jung'un İmge 113 adlı eserinde kadın tasviri öne çıkan bir özellik değildir. Ancak bu eserde kimliği belirlenemeyen bir kadın boş bir alanda ayakta betimlenmiştir ve fiziksel görünümü tipik temsillerden farklılık göstermektedir. Jung, temel bir arketip görevi gören kadın figürü tasvirine sıklıkla yılanların dokusunu dahil eder. Bu kompozisyon aynı zamanda Ana Tanrıça'nın arketipik temsilini çağrıştırıyor ve tek tanrılı dinlerde bulunan Kadınların Cennetten Kovulması anlatısını da bünyesinde barındırmaktadır. Jung, anne/kadın ve din kavramlarının rahatsız edici ve zararlı bir duygusal durumu ortaya çıkardığını öne sürmektedir. Jung teorisinin merceğinden bakıldığında, bu kadın figürü tasvirinin, hem doğurganlık ve animistik köklerinden yeniden doğuş kavramlarını hem de Kutsal Kitap'ta Havva'nın cennetten kovulma anlatımını temsil ettiği anlaşılabilir.

Şekil 152

C. G. Jung, İmge 113



Jung, Kırmızı Kitap'ta, özellikle de İmge 113 adlı çalışmasında bulunan anlatısına Matta İncili'nden alıntılar dahil ederek "kurban" ve "şarap" kavramları gibi ürkütücü görselleri birleştirerek bu hikâyeyi güçlendirmektedir. Ancak, bu sanat eserinin daha ayrıntılı açıklamaları, başlangıçta kadın olarak kabul edilen tasvirin, aslında yaratılış hikayelerinde bahsedilen ilk ırkların ötesinde, hermafrodit bir canavar olarak tanımlandığını ortaya koymaktadır. Jung, kadın imgesini eril imgeyle birleştirmek için hem kadınlığın hem de erkekliğin tek bir bedende temsiliyle örneklenen dualite kavramını birleştirir.

ALTINCI BÖLÜM

Sonuçlar

Görüntülerin kullanımı, XX. yüzyıl sanatında birçok etkili hareket ve eğilimin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Tüm bu hareketler arasında aşağıdaki hareketler özellikle önemlidir:

Salvador Dalí, René Magritte ve Max Ernst, rasyonel düşünmeyi reddederek bilinçaltını keşfetmeyi amaçlayan sürrealist hareketin etkili isimleriydi. Rüya analizi, sembolizm, otomatik yazı gibi yöntemler kullanarak gerçeküstücülükle dolu alternatif bir gerçeklik inşa etmeye çalışmışlardır.

Fauvistler, renklerin ve biçimlerin güçlendirilmesi yoluyla duygusal bir tepkinin üretilmesine öncelik vermişlerdir. Kübizm ise aksine, nesneleri geometrik formlara ayırarak farklı bakış açılarını birleştirmeye çalışmıştır. Pablo Picasso ve Georges Braque kübizm akımının önde gelen isimleriydi.

Dadaistler geleneksel sanat ve kültürün geleneklerine meydan okudular; bunun yerine tesadüf, mantıksızlık ve rastgele süreçlerle üretilen sanat eserleri kavramlarını vurgulamışlardır. Bu hareket, savaş sonrası dönemin yıkıcı ve düzensiz özelliklerine bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır.

Ekspresyonist sanatçılar, duygusal ifadeyi vurgulayan sanat eserlerine öncelik vermişlerdir. Tonların ve şekillerin teatral kullanımı yoluyla iç dünyalarını aktarmaya çalışmışlardır. Edvard Munch ve Ernst Ludwig Kirchner gibi sanatçılar bu sanatsal hareketin somut örnekleriydi.

Bu hareketler, sanatçının resimdeki geleneksel kuralları sorgulayarak iç dünyasını ve duygusal tepkilerini ifade ettiği bir farkındalığı ortaya koymaktadır. Hayal gücünün kullanılması, resim alanında özgürlük ve yaratıcılık anlayışını genişletmiş, sanatçıların sınırları aşmasına ve özgün sanat eserleri üretmesine olanak sağlamıştır.

Sanatta tekrarlanan görsel temsiller, çeşitli çalışma alanlarında önemli bir işlev sağlamaktadır. Bu resimler sanat eserlerinde kalıcı motifler veya amblemler olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Sanatta görüntülerin kopyalanması sıklıkla simetri ve organizasyonun vurgulanmasına hizmet etmektedirler. Bu, izleyiciye bir denge ve organizasyon duygusu sağlayabilir. Osmanlı mimarisinde yaygın olarak görülen geometrik desenler bu simetri biçimine örnek teşkil edebilir.

Bazı görseller kültürel veya dini simgeler olarak tekrarlar sergileyebilir. Bu, belirli bir toplumun veya inancın önem taşıdığı bir sanat eserinde sıklıkla meydana gelir. Sanatsal tasvirler genellikle doğal dünyadan ilham alan tekrarlayan görüntüleri içerir. Sanatçılar doğaya olan derin yakınlıklarını ifade etmek için bitki motiflerini, hayvan resimlerini veya diğer doğal unsurları kullanabilirler. Görüntülerin kopyalanması, sanat eserinin içinde bir ritim veya hareket algısı oluşturabilir. Bu, gözlemciye sanat eseri içinde gezinirken bir süreklilik algısı sağlayabilir. Belirli sanatsal hareketlerde yinelenen imgelerin kullanılması sürrealist bir önem taşıyabilir. Bu görseller sıklıkla metafor veya duygusal ifade kullanımı yoluyla önem kazanmaktadır. Salvador Dalı'nın eriyen saat tasviri olarak gösterilen tekrarlanan görüntüler, sürrealist sanatta yaygın bir olaydır. Sanatçılar, sosyal veya politik kaygıları iletmek için tekrarlanan görüntüleri bir araç olarak kullanmaktadırlar. Örneğin, siyasi bir durumu vurgulamak veya toplumsal bir konuyu vurgulamak için belirli sembollerin kasıtlı olarak tekrarlanması.

Tekrarlanan imgelerin sanatta kullanılması, sanatçının amacına ve izleyici üzerinde arzu edilen etkiye bağlı olarak çeşitli amaçlara hizmet edebilir. Bu fotoğraflar, izleyiciye derin bir anlam aktarmak ve belirli konuları vurgulamak için kasıtlı olarak seçilmiş gibi görünmektedir.

Başvurular, yaralanma, hastalık, itici, şiirsel ve teorik gibi kavramlara özellikle vurgu yapılarak bireysel olarak incelenmektedir. Daha yakından bakıldığında, daha önce göz ardı edilen ve önemsiz görülen “tekrar” kelimesi bir anda ön plana çıkmış ve dikkat çekmiştir. Başlangıçta yüzeysel görülmüştü ve eserin özünü aktarmada yetersiz ve zayıf olacağı endişesi vardır. Tipik olarak sıradan ve geleneksel bir prosedürle ilişkilendirilen “tekrar” terimi, bu belirsizlikler göz önüne alındığında şimdi incelenmektedir.

Bu kelime okuma, araştırma ve örnekleri gözlemlene süreciyle içselleştirilir. Tekrarların sadece çıktıyla değil, kişinin kendi yaşam tarzıyla ve varlığını kavrama çabasıyla da örtüştüğü görülmüştür. Yaşamın, sonu olmayan, aralıksız bir döngü olduğu kanıtlanmıştır. Bu noktadan itibaren tekrarlama eylemi artık sadece bir söz olarak kalmamış, sınırsız anlamlara sahip yeni bir kavrama dönüşmüştür.

Bu çalışmada tekrar eden birimler, tekrarlanan küçük el hareketleri, bu hareketlerden kaynaklanan örüntüler ve tekrar içeren süreçlerin incelenmesi ve analiz edilmesi üzerinde durulmuştur. Ayrıca bu süreçlerin psikanalitik analizi sistematik bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Uygulamalar, her malzemenin işlenmesine bağlı olarak değişen bir teknik içeriyordu. Belirli

bir tekniğe hapsedilmeden, seçilen konu en uygun anlatım biçimiyle ifade edildi. Tekrarlama tekniğinin kullanılması, ifade özgürlüğüne olanak tanıyan benzersiz bir sanatsal dilin geliştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Yeni metodolojilerin, genişletilmiş fırsatların ve yenilikçi biliş tarzlarının ortaya çıkışı, hepsi uzun süren süreçlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Süreçteki her yineleme, bir durgunluk ya da aynı eylemin tekrarlanması olarak değil, daha derinlere doğru atılan ilave bir adım olarak algılanmıştır. Eser, çağdaş sanatçıların araştırdığı ve uygulamalarına yansıyan sözcüklerin tekrarını içerdiğinden ritüelistik bir nitelik taşımaktadır. Genellikle sonuçlardan çok süreçlerin ön planda tutulduğu, sanatçının kendini derinden kaptırdığı bir ritüel olarak algılanır. Sonuçta iş kendiliğinden ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Başlangıçta, tekrarlar yaratıcı sürecin ilk aşamalarında yalnızca teknik ve yüzeysel bir yaklaşım olarak görülüyordu. Ancak artık çalışılan sanatçıların ve uygulanan tekniklerin bir ürünü olarak anlaşılmaktadır. Tekrar, sanatta karmaşık süreçler içeren, önemli bir öneme sahip, kendine özgü bir dile sahip olan temel bir kavramdır.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (1952). *Son kuşlar*. Varlık Yayınevi.
- Akalın, N. (2019). *Portre fotoğrafında İmgesel gerçeklik* (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi.
- Akarsu, B., (1988). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İnkılap Kitabevi.
- Akçay, A. A. (2016). Dışavurumda yapısalcılığa merz yapısı. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(6), 185-195.
- Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (20), 1-16.
- Alper, Y. (2002). *Freud'dan bugüne yaratıcı – sanatçı psikodinamiğine bakış*. XI. Anadolu Psikiyatri Günleri Kongre Tam Metin Kitabı, (Haz. M. Ünal & N. Özpoyraz). Adana.
- Andreasen, N. C. (2005). *Yaratıcı beyin* (Çev. K. Güney). Arkadaş Yayınevi.
- Anonim (2021) La femme 100 têtes, <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/la-femme-100-tetes>, Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Anonim. (2020). Tasarım ilkeleri: Denge (Balans). Designgost. <https://www.designgost.com/makale/tasarimda-denge-balans-tasarim-ilkeleri>, Erişim Tarihi: 14.03.2021.
- Anonim. (T.Y.). Richard Serra. Moma. <https://www.moma.org/artists/5349>, Erişim Tarihi: 14.09.2023.
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (6. Basım). Sel Yayıncılık.
- Armiean, A. (2014) Aphrodisiac Dinner Jacket. <https://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2014/02/10/aphrodisiac-dinner-jacket/> Erişim Tarihi: 18.03.2021.
- Arnheim, R. (1977). *The dynamics of visual form*. University of California Press.
- Atalayer, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atlantisring (2024). Lascaux'da yer alan boğa resmi [Çevrimiçi]. <https://atlantisring.com/backissues/issue10ancientstars%20.html> Erişim Tarihi: 14.10.2023.
- Ayaydın, A. (2012). Evrensel dil ve semboller dünyası: Görsel sanatlar. *Fine Arts*, 7(3), 258-268.
- Ayaz, Y. Y., Kıvanç, G., & Safarov, A. (2019). Psikanalitik kuram ve reklamda yaratıcılık. *Dördüncü Kuvvet*, 2(2), 75-92.
- Aydın, A. (2018). Max Ernst sanatında kolaj resim-baskı resim etkileşimi. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(68), 1666-1674.
- Aydoğan, A. H. (2019). *Türk halk ve inanış uygulamalarında el sembolü* (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balcı, Y. B., Say, N. (2005). *Temel sanat eğitimi* (2. Baskı). Ya-Pa Yayın Pazarlama.
- Baskıcı Kapkın, Z. (2014). *Çağdaş seramik sanatında ritim* (Yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Batur, E. (1999). *Modernizmin serüveni*. Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (1998). *Simulakrlar ve simülasyon* (Çev. O. Adanır). 9. Eylül Yayınları.

- BBC (2021) “Edvard Munch: Çılgılık tablosundaki 'deli' yazısını ressamın yazdığı belirlendi”, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-56152950>, Erişim Tarihi: 05.11.2021.
- Bender, M. T. (2013). *Duyguların izinde sanatsal yaratma*. Nobel Yayıncılık.
- Berger, J. (1999). *Görme biçimleri* (Çev. Y. Salman). Metis Yayınları.
- Bigalı, Ş. (1976). *Resim sanatı*. Yayıncılık Matbaası.
- Biglan, A., & Hayes, S. C. (1996). Should the behavioral sciences become more pragmatic? The case for functional contextualism in research on human behavior. *Applied and Preventive Psychology*, 5(1), 47-57.
- Bilgegil, K. (1980). *Edebiyat bilgi ve teorileri (Belagat)*. Enderun Kitabevi.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam* (Çev. S. Ö. Kasar). Yapı Kredi Yayınları.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam* (Çev. S. Ö. Kasar). YKY.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist manifestolar*. Altıkkırkbeş Yayınları.
- Budak, S. (2017). *Psikoloji sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Burger, J. M. (2006). *Kişilik*. Kaknüs Yayınları.
- Butler, C. (2013). *Modernizm*. Dost Kitapevi.
- Candan, F., & İliden, S. (2017). ‘A Clocwork Orange’ filmi üzerine Freudyen Kişilik Kuramları çerçevesinden psikanalitik bir bakış. I. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, 03-07 Mayıs 2017, Muğla.
- Cassirer, E. (2001). *Sembol kavramının doğası* (Çev. M. Köktürk). Hece Yayınları.
- Charrier, J. P. (2015). *Bilinçdışı ve insan* (Çev. H. Portakal). Cem Yayınları.
- Çalışlar, A. (1986). *Gerçeklik estetiği*. D Yayınevi.
- Çelik, A. (2014). *Yükseköğretim kurumları lisans programlarında yer alan temel tasarım eğitimi derslerinin eleştirel bir incelemesi*. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Çetinkaya, B. A. (2015). *Doğu’dan Batı’ya düşüncenin tarihi – Yeniçağ düşüncesi*. İnsan Yayınları.
- Çetinkaya, Ç. (2011). *Tasarım ve kavram ilişkisinin iç mimarlık temel tasarım eğitimi kapsamındaki yeri: Farklı iki üniversite örneği üzerinden temel tasarım eğitimi üzerine bir araştırma* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoban, M. (2014). *Geleneksel heykel sanatında denge* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çolak, H. H. (2019). *Sanat eleştirisi ekseninde Guernica’nın sosyolojik analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Giresun Üniversitesi.
- Çoruhlu, Y. (2006). *Sanat dünyamız, ezoterizm ve sanat*. Yapı Kredi Yayınları.
- Dahlan, A. G. (2014). The scream & starry night: Emotions, symbol & motives. *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, 20, 331-339. s
- Dalbay, R. S. (2018). Kimlik ve toplumsal kimlik kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 161-176.
- Davidson, D. (1997). Eğretilmelerde anlam. *Kuram Dergisi*, 14, 86.
- Deliduman, G. C., & İstifoğlu Orhon, B. (2006). *Temel sanat eğitimi*. Gerhun Yayıncılık.

- Demir, A. (1993). *Temel plastik sanatlar eğitimi*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Demir, A. (1993). *Temel plastik sanatlar eğitimi*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek metaforları zihinle ilgili fikirlerin tarihi* (Çev. G. Koca). Metis Yayınları.
- Dur, İ., & Uyan, B. (2015). Hand image as a metaphor and its usage in poster design. *Global Journal of ARTS Humanities and Social Sciences*, 3(3), 19-28.
- Durant, G. (1998). *Sembolik imgeler* (Çev. A. Meral). İnsan Yayınları.
- Erbaş, Ö. (1996). *Sanat eğitiminde renk ve renk öğretim yöntemleri* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erben, W. (1993). *Joan Miro*. Köln Benedict Taschen.
- Erdem, M. (2005). *Resim tekniği*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Erim, G. (1999). *Temel sanat eğitiminde renk algılamaları* (Sanatta yeterlilik tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayınları.
- Ezici, A. K. (2005). Sanatçının kişiliği ve yaratma psikolojisi/Personality of artist and psychology of creativity. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 6(2), 122.
- Fischer, E. (1993). *Sanatın gerekliliği* (Çev. C. Çapan). V Yayınları.
- Florenski, P. (2001). *Tersten perspektif* (Çev. Y. Tükel). Metis Yayınları.
- Fordham, F. (2015). Jung psikolojisinin ana hatları (Çev. A. Yalçın). Say Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Bu bir pipo değildir* (Çev. S. Hilav). Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, S. (1994). Kendi kendine psikanaliz (Çev. T. Büyükören). Düşünen Adam Yayınları.
- Freud, S. (2012). *Beş konferans ve psikanalize toplu bakış* (Çev. K. Şipal). Cem Yayınevi.
- Freud, S., Jung, C. G., & Adler, A. (1981). *Psikanaliz açısından edebiyat* (Çev. S. Hilav). Dost Kitabevi Yayınları.
- Fromm, E. (1978). *Psikanaliz ve Zen Budizm* (Çev. İ. Güngören). Mat\Er Matbaası.
- Fusar-Poli, L., Brondino, N., Rocchetti, M., & Politi, P. (2017). Edvard Munch, 1863–1944. *American Journal of Psychiatry*, 174, 317-318.
- Geçen, F. (2018). Görsel sanatlarda evrensel dil ve sanatsal sembolizm. *Journal of International Social Research*, 11(61).
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası*. Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (2014). *Psikanaliz ve sonrası*. Metis Yayınları.
- Genç, A. (1990). *Görsel algılama sanatta yaratıcı süreç*. Sergi Yayınevi.
- Gillot, P. (2009). *Althusser ve psikanaliz* (Çev. N. Başer). Epos Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın öyküsü* (Çev. B. Cömert). Remzi Kitabevi.
- Graves, M. (1951). *The art of color and desing*. Mcgraw- Hill Book.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim* (Çev. M. Yalçın). İmge Kitabevi Yayınları.
- Güney, M. (2001). Şizofreni ve sanat. *Klinik Psikiyatri Dergisi*, 4(2), 129-133.

- Gürbüz, S. (1999). *Çağdaş resimde biçimselliğin ritim ve hareket estetiğine dönüş süreci* (Yüksek lisans tezi). On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürel, E., & Mutel C. (2007). Psikomitolojik terimler: Psikoloji literatüründe mitolojinin kullanılması. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 2007(1).
- Gürer, L. (2004). *Temel tasarım*. Birsan Yayınevi.
- Gürol, E. (2017). *Sigmund Freud*. İz Yayınları.
- Güvenç, D. (2014). *Bir tasarım ilkesi olan dengenin seramik sanatında incelenmesi ve kişisel yorumlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Uşak Üniversitesi.
- Habip, B. vd. (haz.). (2003). *Kadınlık, yeniden çağdaş psikanalizin bakışı*. İthaki Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1988). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İnkılap Kitabevi.
- Hayes, S. C. (2004). Acceptance and commitment therapy, relational frame theory, and the third wave of behavioral and cognitive therapies. *Behavior Therapy*, 35, 639-665.
- Hayes, S. C., Strosahl, K. D., & Wilson, K. G. (2011). *Acceptance and commitment therapy: The process and practice of mindful change* (2nd Ed.). The Guilford Press.
- Heidegger, M. (2004). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* (Çev. N. Gözüaydın). Ütopya Yayınevi.
- Hodge, S. (2018). *Sanatın kısa öyküsü*. Hep Kitap.
- Honour, H., & Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi*. Alfa Yayınları.
- Horney, K. (1994). *Psikanalizde yeni yollar* (Çev. S. Budak). Öteki Yayınları.
- Hünler, H. (1998). *Estetik'in kısa tarihi*. Paradigma Yayınları.
- Itten, J. (2002). *Design and form*. J. Wiley.
- İpşişoğlu, Z. (1995). *Tiyatroda devrim*. Çağdaş Yayınları.
- İpşişoğlu, Ş. M. (1985). *Bozkır rüzgârı siyah kalem*. Yapı Kredi Yayınları.
- Jimenez, M. (2008). *Estetik nedir?*. Doruk Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri* (Çev. A. N. Babaoğlu). Us Yayınevi.
- Jung, C. G. (2016). *Kırmızı kitap – liber novus* (Çev. O. Gündüz). Kaknüs Yayınları.
- Jung, C. G. (2017a). *Anılar, düşler, düşünceler* (Çev. İ. Kantemir). Can Yayınları.
- Jung, C. G. (2018). *Anılar, düşler, düşünceler* (Çev. İ. Kantemir). Can Sanat Yayınları.
- Kadiu, S. (2014). Surrealism in André Breton's Nadja. *Opticon 1826*, 16(24), 1-6.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve sanat dersleri* (Çev. A. Çalışlar). İmge Kitabevi.
- Kandinsky (1993). *Sanatta zihinsellik üstüne* (Çev. T. Turan). Yky.
- Kandinsky, W. (2001). *Sanatta ruhsallık üstüne* (Çev. G. Ekinci). Altıkırbeş.
- Kaplan, İ. U. (2023). *Ütopya ve distopyalarda din ve tanrı tasavvuru* (Yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi İslami İlimler Enstitüsü.
- Kara, K. (2011). *Temel sanat eğitimi ve yeni açılımlar* (Yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karakaş, S. (2021). Kral Yolu ve gerçek. *Felsefe Sanat Psikanaliz*, 23.
- Karmel, P. (1999). *Jackson Pollock*. Moma.

- Kavak, S. (2015). *Temel sanat eğitiminde resim ve sinema bağlamında renk bilgisi uygulamaları* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Keçe, C. (2021) “Çocukta Cinsel Gelişimi (psikodinamik açıdan)”, <https://www.adapsikoloji.com/tr/m/cocukergendanismanligi/cocuktacinsel-gelisimi-psikodinamik-acidan.html> Erişim Tarihi :22.11.2021.
- Kennedy, J. M., Green, C. D., & Vervaeke, J. (1993). *Metaphoric thought and devices in pictures*. Metaphor and Symbolic Activity.
- Kepes, G. (1995). *Language of vision*. Dover.
- Keser, N. (2005). *Sanat terimleri sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınları.
- Keskinok, K. (2001). *Sanat eğitimi aşamalı yöntem*. Sanat yapım Yayınları.
- Kılıç, K. S. (2008). *Resimde sembolik imgeler* (Sanatta Yeterlilik Çalışma Raporu). Hacettepe Üniversitesi.
- Koçak, O. (1995). *İmgenin halleri*. Metis Yayınları.
- Koçak, O. (2007). *Modern ve ötesi: Elli yılın sanatına kenar notları*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Koestler, A. (1993). *Kuram- Kitap 1: Yaratma edimi*. İmge.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin tarihsel evrimi*. Çivi Yazıları.
- Külekçi, N. (2011). *Edebi sanatlar*. Kültür Bakanlığı.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Liberman, A. (1956). “Picasso”, *Vouge November 1’den Aktaran: Ashton, D. (2001). Picasso konuşuyor* (Çev. M. Yılmaz & N. Yılmaz). Ütopya Yayınevi.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema estetiğinin sorunları* (Çev. O. Özgül). Öteki Yayınevi.
- MacGregor, J. M. (1992). *The discovery of the art of the insane*. Princeton University Press.
- Maçkalı, Z., Gülöksüz, S., & Oral, T. (2014). Yaratıcılık ve iki uçlu bozukluk. *Türk Psikiyatr Dergisi*, 25(1), 50-59.
- Maden, S. (1990). *Nedir simge? Grafik ürünlerinden seçmeler*. Simavi Yayınları.
- Marmara, T. (2016). *Temel tasarım ögesi olarak ritim: Johannes Itten’in ritim içerikli pedagojik yaklaşımı* (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Maslow, A. (2001). *İnsan olmanın psikolojisi*. Kuraldışı Yayıncılık.
- May, R. (2008). *Yaratma sesareti* (Çev. A. Oysal). Metis Yayınları.
- May, R. (2018). *Yaratma cesareti*. 4B. Metis Yayınları.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın peygamberleri* (Çev. T. Birkan). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Montuori, A. (2003). Frank Barron: A creator on creating. *Journal of Humanistic Psychology*, 43(2), 7-23.
- Morkoç, M. (2013). *Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine uygulamalar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi.
- Moshe, B. (1985). *Theories of art*. New York University Press.
- Murdock, N. L. (2009). *Theories of counseling and psychotherapy: A case approach*. Merrill/Pearson.

- Mülayim, S. (1994). *Sanata giriş*. Bilim Teknik Yayınevi.
- O'Brien, S. (2018). *A psychodynamic exploration of the origins, development and completion of an artwork*. Higher Diploma Final Year Project, Dublin Business School.
- Oktay, A. (1968). Memleketimden insan manzaraları üstüne notlar. *Türk Edebiyatı*, 6, 24-47.
- Onur, D. (2018). Psikoloji kuramları ve yaratıcılık ilişkisi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1).
- Oransay, L. (2006). *Doku, strüktür ve tekrar ilkelerinin seramik alanında kullanım olanakları* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (Çev. A. Bahçıvan). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Ögel, K. (2015). *Farkındalık (Ayrımsama) ve kabullenme temelli terapiler*. Hyb Yayıncılık.
- Özdemir S, Ç. (2014). *Resim sanatında el imgesinin farklı anlam ve ifade biçimleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Eskişehir Anadolu Üniversitesi.
- Özkan, Ç. T. (2016). *Stres/Germe* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sabancı Üniversitesi.
- Özkan, Z. C. (2008). *Temel tasarım eğitimi ve dijital ortam* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Özkartal, M. (2009). Resim sanatında çizgi ve çizgi ritmi üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 55-72.
- Öztuna, Y. H. (2008). *Görsel iletişimde temel tasarım*. Güzel Sanatlar Matbaası.
- Pankl, E. E. (2015). *The critical geographies of Frida Kahlo*. Kansas State University.
- Picasso, P. (2001). *Picasso konuşuyor* (Çev. M. Yılmaz & N. Yılmaz). Ütopya Yayınları.
- Plumb, J. C., Stewart, I., Dahl, G. J., & Lundgren, T. (2009). In search of meaning: Values in modern clinical behavior analysis. *The Behavior Analyst*, 32(1), 85-103.
- Poyraz, H. (2011). Sanatın dili nasıl bir dünyayı resmeder?. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 1(1), 17-25.
- Püsküllüoğlu, A. (1999). *Türkçe sözlük*. Doğan Kitap.
- Railing, P. (1996). The cognitive line in Russian avant-garde art. *Leonardo*, 31(1), 67-73.
- Read, H. (1974). *Sanatın anlamı* (Çev. G. İnal & N. Asgari). Türkiye İş Bankası.
- Renkçi Taştan, T. (2021). Daniel Buren'in sanatında bir bağlam olarak mekân. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication*, 11(1), 301-322.
- Rifat, M. (1992). *Göstergebilimin Abc'si*. Simavi Yayınları.
- Roth, L. M. (2000). *Mimarlığın öyküsü* (Çev. E. Akça). Kabalcı Yayınevi.
- Rothenberg, A. (2017) Jackson Pollock's creation of abstract expressionism. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/creative-explorations/201708/jackson-pollocks-creation-abstract-expressionism> Erişim Tarihi:14.12.2023.
- Sambur, B. (2005). *Bireyselleşme yolu: Jung'un psikoloji teorisi*. Elis Yayınları.
- San, İ. (1985). *Sanat ve eğitim*. A.Ü.E.B.F.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk* (Çev. A. Bezirci). Say Yayınları.
- Simkin, J. (1997) "Melanie Klein", https://spartacuseducational.com/Melanie_Klein.htm Erişim Tarihi :05.11.2021.
- Soygür, H. (1999). "Sanat ve Delilik" isimli makalesinden, *Klinik Psikiyatri Dergisi*, 2.

- Soygür, H. (1999). Sanat ve “Delilik”. *Klinik Psikiyatri*, 2, 124-133
- Soykan, Ö. N. (1995). *Kuram-eylem birliği olarak sanat*. Kabalcı Kitabevi.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2011). *Sanat kavramı ve terimler sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Space Today (2024). How high is space? [Çevrimiçi]. <http://www.spacetoday.org/SolSys/Earth/AltitudesChart.html>
- Stevens, A. (2014). *Jung* (Çev. N. Öge). Dost Yayınları.
- Sussman, A. (2007). Mental illness and creativity: A neurological view of the “Tortured Artist”. *Stanford Journal of Neuroscience*, 1(1).
- Sümer, N. (2014). *Çağdaş sanatta karşı metaforlar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi.
- Şeylan, S. (2022). Kültürel kimlik bağlamında “kapı” da süryani ve Türk olmak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(40), 1197-1212.
- Tanık M. (2011) Frida Kahlo: Aynadan tuale aktarılan sessiz çılgılık. *Doğu Batı Dergisi*, Psikanaliz Dersleri, 56.
- Tansuğ, S. (1982). *Herkes için sanat*. Altın Kitapları Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2013). *Rüyalardan gerçekliğe psikanaliz ve sanat*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Thomson, G. (1991). *İnsanın özü* (Çev. C. Üster). Payel Yayınları.
- Tillich, P. (2000). *İmanın dinamikleri* (Çev. F. Terhan & S. Özer). Okulu Yayınları.
- Tolkier, J. R. R. (1997). *Hobbit* (Çev. E. Uzun). Altıkırbeş Yayınları.
- Top, G. B. (2018). *Grafik tasarım disiplinlerinde temel sanat eğitiminin etkileri* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tummers, A. (2005). *Learned eye*. Amsterdam University Press.
- Tura, S. M. (2005). *Günümüzde psikoterapi*. Metis Yayınları.
- Tura, S. M. (2010). *Freud’dan Lacan’a psikanaliz*. Kanat Kitap.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitapevi.
- Tuzcuoğlu, N. (1995). Psikanaliz kuramı ve özellikleri. *MÜ Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7, 275-285.
- Türk Dil Kurumu (TDK) (1955). Türkçe sözlük.
- Türkkan, Z. (2011). *Kimliğin oluşumunda ve korunmasında dinin rolü* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uluç, T. (2006). İbn Arabi“De mistik sembolizm. *Tasavvuf, İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*.
- Vangölü, Y. B. (2016). Geçmişten günümüze gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 871- 883.
- Warncke, C. P. (1991). *Pablo Picasso*. Benedikt Tashen.
- Wehr, G. (2012). *Carl Gustav Jung* (Çev. A. S. Dilek). Şule Yayınları.
- Wilson, K. G., & Dufrene, T. (2008). *Mindfulness for two: An acceptance and commitment therapy approach to mindfulness in psychotherapy*. New Harbinger Publications, Inc.
- Winnicott (2013). *Oyun ve gerçeklik*. 2.B. Metis Yayınları.

- Wittengenstein, L. (1958). *Philisophical investigation*. İngiltere.
- Wong, W. (1972). *Principles of two dimensional space*. J. Wiley.
- Worringer, W. (1983). *Soyutlama ve özdeyişim* (Çev. İ. Tunalı). Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, N. (2010). *Temel sanat eğitiminde fotoğraf ilişkisi* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Ziss, A. (1984). *Estetik* (Çev. Y. Şahan). De Yayınevi.

