

63529

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**İMGELEM, İMGE VE SİMGENİN FİGÜRATİF VE
NON-FİGÜRATİF RESİMDE KULLANIMLARI
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

HAZIRLAYAN
Ferhunde ALGAÇ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Umur TÜRKER

İZMİR
1997

ÖZET

İnsan, duyumlarının gelişmesiyle birlikte dünyayı algılayarak, bilmeye ve biçimlendirmeye yönelmiştir. İmge; duyularla algılanan nesnel dünyanın insan bilincine bir yansıması olarak, bilgi edinme sürecinin ilk biçimidir. Bilgi edinme sürecinde imge; kuram olarak; bilgi kuramının oluşumuyla bir paralellik gösterir. Ayrıca imge, duyumların bilince bir yansıması olarak yansıma kuramında temel niteliğidir. İmgelem ise; imgelerle düşünme yetisi olduğu gibi, imge tasarımlarını yeniden canlandırmada etkin bir rol oynar.

İmge ve imgelemin gerek bilgi edinmedeki gerekse sanatsal etkinlikteki önemi göz önünde tutularak; bu iki kuram kendi karakteristik özellikleriyle de incelenerek, imgeyle olan ilişkisi daha açık bir şekilde ortaya konmuştur. Sanatta imgeyi açıklamadan önce ise, görsel imge açıklanarak sanatsal imgenin anlaşılabilirliği artırılmıştır.

İmge ve imgelemin birinci bölümde geniş olarak açıklanmasından sonra, sanatçının öznel tutumu doğrultusunda imgeye anlam yükleyip, biçimlendirmesiyle oluşan simge de ikinci bölümde incelenmiştir.

Sanatsal kullanımlarının yanında simge günümüzde; örgütlü toplum yaşayışında, gelişen bilim ve teknolojinin yaşantımızda ve hayatımızda etkili bir yer almasında, ayrıca, çevremizde oluşan; doğanın dışında; yeni bir çevrenin algılanmasının kolaylığı açısından da sıkça kullanılmaktadır. Simgenin bu durumu gözardı edilmeden, farklı kullanımlarında karakteristik özellikleriyle birlikte, küçük başlıklar halinde, incelenmiştir. Günümüzde simge, yaşamdan örneklerle açıklanırken; psikanalizde etkin bir rol oynayan simge de araştırmacıların bu konudaki çıkarımları göz önünde tutularak incelenmiş ve kendi bakış açımızla da yorumlanmıştır.

Ayrıca, simgeler artık bizim için anlatım öğeleri, ifade biçimleri olmaktan çıkarak bir bildiri aracı haline gelebiliyorlar. Günümüz iletişimi ve bildirilişiminin simgeyi kullanımı ve onun kullanım alanını genişletmesi, yeni değer ve biçimler yüklemesiyle onu değişikliklere uğratmıştır. Simge, gene simgedir. Fakat artık simge olarak yüklenen anlam, çok daha etkin anlamlar ve biçimler taşır. Günümüzdeki bu yeni simge, gösterge olarak yer almakta ve göstergebilim tarafından incelenmektedir. Simge ile olan bağlantısından dolayı gösterge ile bu bölümde incelenmiştir.

Sanatın gelişiminin insanlığın gelişimi ile paralellik gösterdiği artık, bugün, tamamiyle kabul edilmiştir. Hatta sanatın; bu toplumsal gelişmeler sonucunda biçimlendiğini ve anlamlandığını söylememiz de yanlış olmaz. O zaman diyebiliriz ki; sanatın toplumsal olma özelliği vardır ve biz bunu gözardı edemeyiz. İşte buradan yola çıkarak kendi konumuzu irdelediğimizde simge ve sembolü birbirinden ayrı olarak incelememiz gerektiği sonucuna varıyoruz. Çünkü simge; sanatçının öznel tutumu doğrultusunda anlamlanıp biçimlenirken, sembol; toplumsal bir uzlaşma sonucunda imgeye belirli bir anlam yüklenip; gerek kendi biçiminde gerekse yeniden biçimlendirilmesiyle ortaya çıkan, yeni imgenin (sembol) toplum tarafından algılanması sonucu oluşur. Yani sembol, simgeye göre daha genel bir anlam taşır. İşte bu yüzden üçüncü bölümde sembolü tek başına ele alarak inceledik. Fakat, şunuda belirtmemiz gerekir ki her ne kadar birbirlerinden ayrı anlam ve işlevsellikleri olsada sanat tarihi çoğu zaman her ikisini birlikte kullanmıştır. Bizde bunu yadsımadan, sadece kendi bakış açımızla konuya yaklaşıyoruz. Ayrıca bu bölümde, sembolik form kavramıda incelenerek, tarihsel süreçte önemli bir yer alan sembolizm akımıda açıklanmıştır.

Dördüncü bölümde ise, tek tek incelediğimiz imge, imgelem, simge ve sembolün oluşumu gerçekleştiren duyum, algı, soyutlama, yaratma, imgelem ve

biçimlendirme edimleri hem kendi karakteristik özelliklerinde hem de oluşumlarına olan etkileri açısından da incelenmiştir.

Son bölüm de ise; imge, imgelem ve simgenin resimde kullanımı incelenirken sanatsal süreçte figüratif ve non-figüratif olarak yapılmış sanat eserlerinden, konunun anlaşılmasında etkili olacak resimler seçilmiştir. Bu resimler seçilirken özellikle bilinen sanatçıların eserleri olmasına dikkat edilerek; konunun tarihsel bir perspektif içinde anlaşılabilirliğinin artırılmasına çaba gösterilmiştir.



ABSTRACT

Man is inclined towards perception and shaping of the world with the development of his senses. Image as reflection of the objective world to the conscious of human through sensation of senses is the first form of being informed. theoretically, image during process of being informed have some similarities with formation of epistemology. Moreover, image which is a reflection of sensation to the conscious, is the basic quality of reflection theory. Imagination plays an active role in reanimation of image reflections.

Considering important role of image in artistical activity and in being informed, both of these theories are studied with their self characteristical qualities and relation with image is defined more clearly.

Before explaining image in art, visual image is stated thus artistical image can be more easily understood.

First chapter of image and imagination deals with image in detail. The second chapter explains how an artist gives meaning to the image by his subjective inclination and symbol is thus being formed.

Besides handling of symbol in artistic use, it is used in our daily life such as in organized life of the society, in playing an active role of science and technology in our life as well as perception ease of a new environment outside the nature occurring hear our environment. Noting this property of symbol various uses of symbol have been studied in small subtitles with their characteristic qualities. By giving examples of symbol in our daily lives, symbol that plays an active role in psychoanalysis is studied from different results of some outdoors and they are interpreted through our point of view.

Furthermore, symbols are no more elements of expressions or forms of statement, but means of announcement. Today communication and announcement

use symbol with new values and forms thus increasing the field of application of symbol have changed it. Symbol again symbol. However meaning which is changed as symbol carries more active meaning and forms. The new symbol in today's world is taking place as representation and is being studied by functional science. Representation in connection with symbol is studied in this chapter.

It has been accepted generally that development of mankind has some parallel points with development of art. It would not be wrong that art is shaped by the society and society gives it meanings. Therefore art has quality of being sociologic and it cannot be neglected. Starting from this point, when we discuss our topic we conclude that symbol and sign should be studied under different topics. Because sign gains meaning and shape through artist's subjective conduct. However symbol is filled with meaning by social contract and a new image (symbol) formed by itself and by reshaping is perceived by the society. New symbol carries a general meaning than a sign. For this reason we studied symbol individually. But it must be noted that although they have different meaning and functionalities, art history used both of them together. We do not neglect it only we deal it through our perspective. In this chapter, we also studied symbolic form concept as well as symbolism movement in historical process.

Fourth chapter deals with sensation, sense abstraction imagination, formation acts that realizes image imagination sign and symbol by their own structures and their interactions through each other.

Last chapter deals with image imagination and symbol in art. Pictures are selected both figurative and non-figurative through history to clarify understanding, they are intentionally taken from known artists to place the subjects into historical perspective.

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "İmgelem, İmge ve Simgenin Figüratif ve Non-Figüratif Resimde Kullanımları Açısından İncelenmesi" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



08.01.1997
Ferhunde ALGAÇ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 25.5.1998 tarih ve9.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliğinin9..... maddesine göreResim-iş Götürme..... Anabilim/Anasanat Dalı yüksek lisans/doktora öğrencisiFerhunde Algaç.....'nınTingeluz Finge ve Singenin Fajiratif ve Non-Fajiratif Resimde Kullanımları konulu tezi incelenmiş ve aday 5.1.3.1997 tarihinde, saat 14.45 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60.... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinBazarek..... olduğuna oyBisliçe..... ile karar verildi.

Prof. İbrahim Bozkuş
BAŞKAN

ÜYE
Doçent Feri Saydam

ÜYE
Yardımcı Doç. S. Umur Türköl

ÖNSÖZ

İmgelem, imge ve simge gerek sanatta gerekse yaşıntımızda büyük bir önem taşımasına karşın, sadece günlük konuşma dilinde kullanılan anlamları ile bilinmektedirler. Bu tezin amacıda; bu değeri geniş anlamlarıyla birlikte açıklığa kavuşturarak, resim sanatına genel bir yaklaşımla kullanımlarını incelemektir.

Bunun yanında, imgelem, imge ve simgenin kullanımlarından ve oluşumlarından kaynaklanan farklı yaklaşımlar da, kendi içinde, bölümler halinde açıklığa kavuşturulmuştur.

Araştırmamız sırasında karşılaşılan farklı bakış açıları gözardı edilmeden, açıklanmış; sonuçların ortaya çıkarılmasında ise; kendi bakış açımızla olaya yaklaşılmıştır. Ayrıca, tüm bölümlerde sanatın toplumsal olma özelliği gözardı edilmemiştir.

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında; gerek kaynak gerekse bilgi birikiminden yararlandığım ve her zaman yardımlarını esirgemeyen Hocam Mete SEZGİN'e, danışmanım Umur TÜRKER'e, gösterdikleri sabır ve desteklerinden dolayı aileme teşekkür ederim.

Ferhunde ALGAÇ

Ocak 1997

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	VI
TUTANAK	IX
ÖNSÖZ	X
İÇİNDEKİLER	XI
GİRİŞ	XIII

1. BÖLÜM

İMGE-İMGELEM	1
Yansıma (mimesis) Kuramı-Yansıma Olarak İmge Kuramı	3
Bilgi Kuramı-Bilgi Olarak İmge Kuramı	12
Görsel İmge	32
Sanatsal İmge	35

2. BÖLÜM

SİMGE	42
Sanatta Simge	46
Günümüzde Simge	51
Psikanalitik Simge	53
Gösterge	57
Sanatsal Gösterge	61

3. BÖLÜM

SEMBOL	63
Sembolik Form	65
Sembolizm	72

4. BÖLÜM

OLUŞUM SÜRECİ İÇİNDE, İMGE, İMGELEM, SİMGE VE SEMBOL ..	79
Duyum	79
Algı	81
Soyutlama	82
Yaratma	94
İmgelem	101
Biçimlendirme	106

5. BÖLÜM

FIGÜRATİF VE NON-FIGÜRATİF RESİMDE İMGELEM, İMGE VE SİMGENİN KULLANIMLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ	111
SONUÇ	147
KAYNAKÇA.....	149



GİRİŞ

Sanatın bütün dallarında etkin bir rolü olduğuna inanılan imgelem, imge ve simge; tüm bu önemine karşın sanat tarihinde sadece küçük başlıklar halinde, incelenmiştir. Zaten yapılan bu incelemelerde sanatçı ya da sanat tarihçileri tarafından değil; ancak 19 yy. da psikolojinin gelişmesiyle birlikte psikologlar tarafından yapılmıştır. İşte bu yüzden, hem sanatın oluşum sürecinde hem de ortaya çıkan eserin anlaşılabilirliğinin sağlanmasında etkili olan bu değerlerin kendi karakteristik özellikleri ve sanattaki rolleriyle incelenmesi gerekmektedir.

Yalnızca sanata dair olarak bilinen bu değerler, aslında, her insanın tüm yaşamsal ve zihinsel faaliyetlerinde farkında olmadan kullanılan değerlerdir. Bu durum gözardı edilmeden, sanatsal etkinliğinin yanında, genel anlamları da araştırmalıdır. Bu bağlamda imge; diğer değerlerin oluşumunda etkin olduğu çıkarımıyla birlikte, başlıbaşına ve kuramsal bir değerdir.

Öncelikle, sanatın tanımından yola çıkarak bir inceleme yapıldığında; asırlardır pek çok anlamlar yüklenen sanatın genel anlamda bir benzetme, taklit olarak yorumlandığı ve gerçekliğin bir yansıması (yansıması) olarak görüldüğü sonucuna varılmıştır. Çoğu sanat kuramcıları ise; “yansı” ile imgeyi özdeş tutmuşlardır. Oysa ki kuram olarak; yansıma kuramı, imgenin açıklanmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle, yansıma kuramının da imgenin açıklığa kavuşması adına araştırılması gereklidir.

Bu araştırma sonucunda karşımıza, imgenin sanatsal faaliyetindeki etkinliği yanında, insanın bilgi edinme sürecinde de önemli bir yeri olduğu ve bu sürecin bilgi kuramı tarafından incelendiği sonucu çıkar. Bizde buradan yola çıkarak imgeyi bilgi kuramında inceledik. Tabii ki bu incelemede, anlaşılabilirliğin tam olarak sağlanması amacıyla bilgi kuramı; kronolojik bir yaklaşımla ve düşünürlerin farklı çıkarımlarıyla birlikte açıklanmalıdır.

Yansıma ve bilgi kuramı genel özellikleri doğrultusunda incelenerek, imgeyle olan bağlantısıda açıklığa kavuşturulmuştur. Tüm bu ön araştırma sonucunda her iki kuram da göz önüne alınarak; imge ve imgelemenin incelenmesi zorunludur.

Öncelikle imgenin incelenmesinden sonra, gerek sanatçı gerekse toplum tarafından algılanmasında karşımıza, farklı anlam ve biçimlendirmelerde çıkan simge ve sembol ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Kaynağını sanatçıda oluşan imgeden alan bu değerler, her ne kadar sanat tarihinde aynı anlamlarda kabul edilsede, biz bu durumu yadsımadan, kendi bakış açımızla yaklaşarak birbirinden ayrı olarak araştırdık. Bilinen anlamları dışında farklı alanlardaki ve günümüzdeki kullanımları da araştırmamızda gözardı edilmemiştir.

İmgelem, imge ve simgenin bilinçte oluşumlarında etkin olan duyum, algı, soyutlama ve imgelem; ayrıca sanatçıda oluşan yaratıcılık ve biçimlendirme edimleride tek tek ele alınarak; bu değerlerin dışlaştırılmasına olan katkıları da ortaya konmuştur.

İmge, imgelem ve simgenin; figüratif ve non-figüratif resimde kullanımları ise; bu değerlerin açıklanmaları sırasında gereksinim duyuldukça ilgili resimlerle açıklandığı gibi, son bölümde; resim sanatından, öncelikle, bilinebilirlik özelliği yüksek olan belirgin örnekler seçilerek de incelenmiş ve konunun anlaşılabilirliği pekiştirilmiştir. Resim sanatının tarihsel süreci içinden seçilen resimlere genel bir bakış perspektifi ile bakılarak, resimlerin bu bağlamda incelemeleri yapılırken de sanatçıların kişisel özellikleri, toplumsal etkileşimleri, sanat biçemlerindeki farklılıkları ve sanatın toplumsal olma özelliği de gözardı edilmeden incelenerek, yorumlanmalıdır.

I. BÖLÜM

İMGE-İMGELEM

Günlük hayatımızda, daha çok, bir köşe yazısında, bir romanda ya da bir şiirde rastladığımız bu kelimeleri, aslında konuşma dilimizde de sıkça kullanırız. Ne var ki iki kullanımda da farklı anlam taşırlar. Günlük dilde imgeyi, "...*zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hulya*"¹; imgelemi de "*Hayal kurma (tahayyül)*"² anlamında kullanıyoruz. İmgeye - hayal olarak- yüklenen anlam ise; "*Görme yoluyla algılanmış bir şeyin, ister somut, ister zihinsel olarak yeniden tasarlanması*"³ şeklindedir. Hayal gücünden (imgelem) bahsederken de genellikle "*Orada olmayan bir nesneyi tasarlama yetisi*"⁴ diye kabul ederiz.

"Tasarım" kavramı, tanımların belirleyici bir özelliği olarak görülmektedir. İmge ve tasarım kavramları birbirlerine karıştırılmamalıdır. Tasarım "...*sanatsal düşüncenin nesnelleşmesi,...*"⁵ iken, imge; nesnel dünyanın insan bilincinde oluşmasıdır. Bununla birlikte imge, konuşma dilimizdeki alışa gelmiş pek çok sanatsal anlatım öğeleri ve yöntemleri ile özdeşleştirilmemeli; anlatımsal ve tasarımsal araçları ile de bir tutulmamalıdır. Bu anlamda; imge, mecazi anlam ve istiare (eğretileme) ile bir tutulabiliyor. "Gün batımı", "aslan yürekli" gibi deyimler mecazi anlam taşımaktadırlar. Bunun yanında "hayatının baharını yaşıyor" dendiğinde de bir istiare ile karşılaşırız. Buradaki kavramlar imgenin dar bir anlamı olup, sadece dil yetisinin birer yöntemleridir.

İmge, asıl sanat ve felsefe de etkin bir rol oynamaktadır. Zaten her zaman birbirlerini tamamlayan sanat ve felsefe imgeyi hem açıklığa kavuşturmuş hem de oluşumlarının temel taşı olarak belirlemiştir.

İmgeyi açıklığa kavuştururken, sanatın tanımından yola çıkabiliriz. Genel anlamda, sanatın tanımı; bir benzetme, taklit olarak yorumlanmaktadır. Yani gerçekliğin bir yansıması olarak görülmüştür sanat. Ve sanatın ne olduğu incelenirken hep yansıma kuramına başvurulmuştur. Yansıma kuramı ise "*Doğru bilginin, nesnel*

¹ T.D.K. Türkçe Sözlük, Milliyet yay, 1. Cilt, s. 701.

² Mustafa Nihat Özön, Osmanlıca-Türkçe Sözlük, İnkılap-Aka Kitabevleri, 4. Baskı, İstanbul, 1965, s. 707.

³ Çağdaş Kültür Ansiklopedisi, May Yay., 3. Cilt, İstanbul, 1979.

⁴ Çağdaş Kültür Ansiklopedisi, A.g.e., Cilt 3.

⁵ Avner Ziss, Estetik, Çev: Yakup Şahan, De yayınevi, İstanbul, 1984, s. 73.

gerçekliğin insan beynindeki yansıması olduğunu saptayan bilgi kuramı..."⁶ olarak tanımlanıyor

İnsanın dünyayı bilmeye, öğrenmeye, anlamaya yönelik düşünüş sistemlerini oluşturan felsefe ise imgeyi insanın bilgi edinme süreci içinde incelenmiştir. Felsefe tarihin de geniş bir yere sahip olan bilgi kuramı imgeyi ilk bilgi olarak kabul etmiştir. İmge kuramının tanımına baktığımızda; *"Bilginin insan bilincinden bağımsız olarak insan bilincinin dışında var bulunan nesnel gerçeklikten insan bilincine duyular yoluyla yansıyan imgelerle oluştuğunu ileri süren kuram"*⁷ olarak görmekteyiz. Genel anlamda sanatın, yansıma işlevinin yanında bilgi kaynağı olduğunda söyleyebiliriz. Çünkü bilginin oluşumu da imgeler yoluyla gerçekleşir.

Ve tüm bu tanımlardan; yansıma kuramı - bilgi kuramı ve imge kuramının aynı amaca hizmet ettiğini görmekteyiz. Ama, burada açıklanması gereken önemli şey, bu kavramların ayrı ayrı anlam ve kullanım, oluşum ve gelişim süreçleri olduğudur. Bu süreçler de içiçedirler, birbirlerinin oluşumlarına yardımcı olurlar. Buna rağmen bu kavramları kendi karakteristik özellikleri içerisinde inceleyerek; imgeyle olan ilişkisini daha açık bir şekilde ortaya koymalıyız.

Öncelikle *"İmgenin ne olduğunu açıklığa kavuştururken, yansıma kuramına dayanırız"*⁸. Çünkü imgenin bilgi edinme sürecinde açıklığa kavuşturulması için yansıma sorununun çözümlenmesi gereklidir. Ayrıca Orhan Hançerlioğlu yansıma kuramının *"imge kuramı"*⁹ olarak da anılabileceğini söylüyor. Yansıma kuramına göre *"...insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır"*¹⁰

⁶ O. Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitapevi, 7. Basım, 1989, s. 448.

⁷ O. Hançerlioğlu a.g.e. , s. 184.

⁸ Avner Ziss, a.g.e. , s. 71.

⁹ O. Hançerlioğlu a.g.e. , s. 448.

¹⁰ Avner Ziss, a.g.e. s. , 184.

Yansıma (mimesis) Kuramı-Yansıma Olarak İmge Kuramı

İnsanı hayvandan ayıran en önemli özellik; doğada gördüklerini amaçlarına uygun biçimde -yarara yönelik- dönüştürebilmesidir. Yani insan, doğadaki nesnelerin kopyalarını yaparak hem ilk aracını, hem de ilk sanatsal faaliyetini gerçekleştirmiş oluyordu. İnsan, doğadaki nesnelerin gerçeğe uygun kopyalarını, en iyi şekilde, yapmakla sanatını geliştirme çabasına yönelmiştir. Öyle ki, gerçeğe uygun olup olmaması, eserin değerini belirliyordu. Bu durumun Eski Yunan'da sanatçılar arasında rekabete bile neden olduğu bilinmektedir. İ.Ö. 5. yy'da yaşamış Zeuxis ve Parrhasios isimli iki ressam arasında olanlar iyi bir örnektir. En iyi ressamı -ressamların ressamını- seçmeye yönelik bir yarışma düzenlenmiştir. Bu iki ressamın eseri, halk önünde sergilenerek, en iyinin seçimine halkın karar vermesi istenir. İlk Zeuxis'in resmi açılır. Elinde bir salkım üzüm tutan bir çocuğun resmidir. Üzümler o kadar çok gerçekçidir ki, tam o sırada bir kuş uçup gelerek, üzümleri yemeğe kalkışır. Halk, en iyinin bu resim olduğuna hemen karar verir. Fakat, Zeuxis "eğer çocuğu daha gerçekçi yapsaydı, kuşun korkarak gelemeyeceğini" söyler ve Parrhasios'un resmini açmak için perdeyi çekmeye yeltenir. Fakat çabaları boşadır. Çünkü, Parrhasios perdenin resmini yapmıştır ve Zeuxis'i bununla yanıltır. Parrhasios bir insanı dahi yanıltacak kadar gerçekçi resmiyle, en iyi ressam -ressamların ressamı- olmuştur.

Yansıma kuramı, sanatın oluşumundaki ilk ve sık sık başvurulanan bir kuramdır. Sanatın başlangıcından günümüze kadar olan tüm anlayışlarda, bu kuramın farklı biçimlenişlerini görmek mümkündür. Böyle olması da doğaldır. Çünkü, insan doğanın içinde yaşar ve eserlerinde, doğayı ve toplumu yansıtır. Bunların değişimi -karşılıklı- insana bağlı olduğu için sanat - yansıma kuramı' da- insan ile birlikte şekillenmiştir.

Yansıma kuramını, tüm sanat dallarında görmek mümkündür (Resim, tiyatro, sinema, dans, müzik vb.). Örneğin; Yunan şairi Simonides, "Resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir" sözleri bu durumu özetliyor.

- Yansıma kuramını; 1- Platon'da yansıma kuramı,
2- Aristoteles'de yansıma kuramı,
3- Marksist Estetik'te yansıma kuramı,

olmak üzere; üç aşamada incelemek istiyorum. Çünkü; yansıma kuramı, Platon ve Aristoteles'te temellerini atarak, süreç içerisinde kendi yerini bulmaya çalışmış; Marksist Diyalektik yöntemle de geliştirilerek, yalnız sanatta değil, tüm alanlarda da çıkış noktası olmuştur.

Platon (Eflatun) sanatı gerçek dünyanın bir taklidi, yansıtılması olarak görüyordu. Sanat eseri ise, O'na göre dünya tutulmuş bir aynaydı. Devlet diyalogunda: "... istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları."¹¹ diye devam ediyor Platon.

Platon, tüm görüşlerini "İdealar Teorisi" ne göre, açıklamıştır. "Platon varlığı açıklamak için, 'formlar' ya da 'ideler' (idealar) adını verdiği ve varlıkla özdeşleştirdiği, objelerin maddi olmayan formlarının varlığı teorisini geliştirmiştir..."¹² O'na göre gerçek dünya idealar dünyasıdır. İçinde bulunduğumuz dünya ise, idealar dünyasının bir yansıması, kopyasıdır.

"İdealar nesnelerin ilk örnekleridir (Paradeigmata). Nous (Evrensel Akıl) ya da Tanrı bu ilk örneklerle bakarak yeryüzündeki nesneleri yaratmıştır"¹³. "İdealar bir çeşit fikirlerdir"¹⁴ .

Platon, düşünme (anlık*) ve duyu kavramlarından, buna bağımlı olan iki farklı dünyadan bahseder. İlki, idealar dünyası, gerçek olan dünya, değişmeyen dünyadır. İkincisi ise, duyu dünyası, gerçek olmayan, sürekli değişen dünyadır. Platon, duyular dünyasını küçümser, idealar dünyasını yüceltir. Duyularımızın bizi aldatabileceğini, onlara inanmamamız gerektiğini savunur. Çünkü, "idealar ilk örneklerdir (paradeigmata); yeryüzündeki oluş içinde bulunan nesneler, duysal varlıklar da bunların yansısı, kopyaları, resimleridir (eidola, eikones). Cisimler dünyasının gerçeklik derecesi, idealar dünyasınkinden daha azdır; çünkü biri asıl, öteki de bunun kopyasıdır"¹⁵ . Yani duyular ideaların birer kopyasıdır. Mimesis'ten başka bir şey değildir. "...Platon'a göre madde dünyası gerçek değil, bir görünüşler dünyasıdır; duyularımızla algıladığımız varlıklar da, ideaların yalnızca kopyalarıdır"¹⁶ .

¹¹ Murat Belge, Marksist Estetik , Chirstopher Cauldwell Üzerine Bir İnceleme, BFS Yay., 1.

Baskı, 1989, s. 172, (Alıntı, Platon, Devlet, Cev. S.Eyüpoğlu ve M.A. Cimcoz, İst. 1958. s. 444-597)

¹² M. Rosenthal ve P. Yudin, Materyalist Felsefe Sözlüğü, Çev: Aziz Çalışlar, Sosyal Yay., 2. Baskı, 1975, s. 3745

¹³ Macit Gökberk , Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İst. 1990, s. 71.

¹⁴ Cemil Sena, Filozoflar Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İst. 1974, s. 17.

* Anlık:... Her türlü duyarlıktan bağımsız olan idelerin bilgisi. Anlama düşünme yetisi.

¹⁵ Macit Gökberk,a.g.e., s. 71.

¹⁶ Nejat Bozkurt, Sanat ve Felsefe Kuramları, Sarmal Yayınları, 2. Basım, 1995, s. 87.

Platon, sanatı da bir mimesis (yansıma) olarak görür. Hatta ideaların (düşüncelerin) kopyaları olan nesneler, sanatçı tarafından yeniden (yaratılarak) biçimlendirilirse, bu, kopyanın kopyası olacağından ortaya çıkan eser, gerçeklikten uzak bir biçim olur. İşte bu yüzden sanat, mimesistir; ve aldatıcı bir özelliğe sahiptir; çünkü gerçekten uzaktır.

"...örneğin, ressam, bir masayı resmettiği zaman, bütün masaların aslı olan o tek ve öz gerçekliğin, masa "idea" sınıfı benzerini değil, marangozun elinden çıkan masaların benzerini yaptığı için üçüncü derece uzaktan bir taklitçi ya da benzetmeci olmaktadır. Bu bakımdan resim sanatı, bir şeyi olduğu gibi değil, görüldüğü gibi yapma sanatıdır. Çünkü masaya yandan, karşıdan ya da başka bir taraftan bakınca, masa değişmez ama değişik bir görünüş kazanır. Resim ise nesneleri oldukları gibi değil, göründükleri gibi verdiğinden, gerçekliğin değil, görünenin benzetmesidir"¹⁷ .

Platon'un bu düşünceleri sadece resim sanatı için değil, tüm sanatlar için geçerlidir. Örneğin; şairide gerçeği vermemekle suçlar. Çünkü, şairin *"...akla dayanmadığını, bir nevi vecd içinde, kendinden geçmiş olarak, ilhamla şiir yazdığını belirtir. Yazdığının anlamını kendi de bilmez"*¹⁸ diyerek; şiiri de gerçekten uzak olduğu için kabul etmez.

Platon'un bu anlayışı, uzun bir süreç kabul görerek zanaatkarlarla sanatçıların bir tutulmalarına, hatta Platon'un aynı örneğinden etkilenerek *"... orta çağ boyunca, sanatçıların aynacılarla aynı lonca içinde.."*¹⁹ örgütlenmelerine neden olmuştur.

Kısacası sanat estetik bir değer taşıyor, yapılan üretimden haz ve zevk alınması beklenmiyordu. O dönemde yapılan duvar resimlerinden, çömlek, taş oynamalar ve çeşitli aletlere kadar, hepsi, kullanıma yönelik yapıldı; sadece güzelliğinden haz almak için yapılan bir sanat eseri kavramı henüz gelişmemiştir.

*"Mimesis kuramı, doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. İçinde bulunduğumuz dünyayı, çevreyi olduğu gibi yansıtmaya çalışır. Ressam ve edebiyatçı özü ve ideali değil, görünüşler ya da duyular dünyasını olduğu gibi yansıtmaya çalışır. Bu bakımdan Platon mimesis kuramının ilk önemli temsilcisi sayılır"*²⁰ .

Platon idealist bir felsefe anlayışına sahipti. Bugünün düşünce sisteminin oluşumunda, sanatın gelişiminde -her ne kadar karşı olsa bile-Platon'un payı kuşkusuz fazladır.

¹⁷ Nejat Bozkurt, Sanat ve Felsefe Kuramları, s.93.

¹⁸ Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, 8. Baskı, 1991, s. 21.

¹⁹ Murat Belge, Marksist Estetik. s. 173.

²⁰ İhsan Turgut, Sanat Felsefesi, Bilgehan Matbaası 2. Baskı , İzmir 1991, s. 18.

Gerçekliği maddenin kendinde değil ideasında bulan Platon'un tersine Aristoteles "... 'gerçek varlık', fenomenlerin içinde gelişen öz'dür (ousia, essentio) " ²¹ diyerek idealist olmasına karşın maddeyi önemsemiştir. O'na göre artık gerçek (idea), maddenin dışında başka bir dünya, (değil), maddenin içinde kendini gerçekleştiren bir öz, maddeden ayrı kopuk değil, tersine madde ile içiçedir.

Aristoteles'de sanatı, bir yansıma olarak görür. Ancak bu yansıma artık bir aynanın yaptığından farklıdır. Çünkü, "... sanatçının yansıttıkları (taklit ettikleri) duyu dünyasından olmakla beraber, genel-olanı açıklayabilir. Ancak, sanatçı genel olanı yansıtmak için, formu belirtmeye yarıyacak şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar ve öyle bir olaylar dizisi kurar ki bunların birbirini zorlukla izlemesi, belli bir formun nasıl geliştiğini, nasıl bir sonuca yöneldiğini gösterir" ²² . Aristoteles'in bu görüşüyle birlikte sanatçının önemi daha da artmıştır. Duyular yoluyla oluşan bir biçimlendirmenin, aldatıcı olacağını savunan Platon'un tersine, "Aristoteles için ise idealar dünyası duyu dünyasının içindedir" ²³ . Duyular da önem kazanır. Sanatçı artık duyuları yoluyla, çevresindeki gerçeklikleri kendi seçimi doğrultusunda, taklit eden, yansıtan bir insandır. Aristoteles, insanın taklit eden bir varlık olmasıyla diğer canlılardan ayrıldığını savunur. Hiç şüphesiz ki bu savunusunda haklıdır. "Bir düşünür olarak idealistti Aristoteles... Ne varki, bu idealist düşünce çerçevesi içerisinde bir maddecinin özelliklerini gösterir..." ²⁴ .

Sanatın bir mimesis olması, Aristoteles'le birlikte, yeni bir bakış açısı daha getirmiştir. Buradaki yansıma artık görünenin yansımasından çok, özün yansımasıdır. Sanatçı toplum içindeki gerçekleri, iyiyi, doğruyu ve güzeli seçip ayırarak, ayıklama yaparak, tek tek olanı değil, genel-olanın özünü yansıtmaya başlar. Eğer tek tek özü yansıtmaya kalksaydı, bu artık bir yansıma değil, örneğin bu bir birey ise; o bireyin yaşamı olacaktı ki bu da sanatçının görevi değil, tarihçinin göreviydi. Zaten sanatçı genel olanı yansıtmayı ile evrensel olanı da yansıtır. Aristoteles'in tümevarım metodunun sanattaki işlevi de diyebiliriz belki... Çünkü artık bir grupta,

²¹ Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, s. 81.

²² Berna Moran, a.g.e., s. 27.

²³ Macit Gökberk, a.g.e., s. 78.

²⁴ George Thomson, İnsanın Özünü, Çev: Celal Üster, Poyel yay., 4. Baskı, 1991, s. 74.

genelleştirme başlar. Tipler oluşur. Kıskanç, adam, cimri kadın, asker, köylü, kral, yoksul vb.

Ayrıca sanatçı bir tarihçi gibi olanı göstermez yalnızca; olabilir olanı da göstererek, insanlara bir yol göstericilik yapar. *“İşte bundan ötürü edebiyat tarihten daha felsefidir ve daha genel bir hakikatı yansıtır”*²⁵. Sanatı, sanat felsefesi altında başlıca bir düşünüş sistemi olarak görür.

Aristoteles’in sanat anlayışı mimesis kuramının geliştirmesi boyutlarında değildir sadece. O sanatı ayrıca bir “katharsis” olarak da görmektedir. “Katharsis” kavramı Aristoteles ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Aslında tam olarak neyi ifade ettiği kesinleştirilememiştir. Aristoteles Katharsisi *“Poetika’sında, tragedyanın insan üzerinde yaptığı estetik etkinin özünü göstermek için kullanmıştır; bu etki sonunda, insanın içi ‘heyecanlardan arınır’, duygular yücelir, yüksek ahlaki ve toplumsal ilkeler oluşur”*²⁶. Genellikle “Arıtma” olarak kullanılmıştır. “Katharsis”. İnsanın bir sanat eserini izlerken ya da yaratırken onda var olan kötü duygulardan arındığını söyler.

Platon sanatın duyularla; ideaların gerçek olmayan görüntülerinin kopyalarıyla oluştuğu için, sanatın, bilgi veremeyeceğini savunur. Aristoteles’e göre sanat, *“... bilgi kaynağına ulaşmak için insanın kullanabileceği meşru ve saygı değer araçlardan biridir”*²⁷. Aristoteles’in sanata ilişkin görüşleri; Platon’dan farklı olarak; öncelikle sadece görüneni değil, görünenin içindeki özü yansıtması yani olanı değil olabileni vermesi yönüyle ayrılır. İkinci olarak görülen özellikte, sanatın idealleştirilmesidir. Sanatçı tarafından yeniden yaratılan, düzenlenilen doğa, O’na göre idealleştirilmiş doğa idi. Aristoteles’in bu bakışı, tarihsel süreçte önemini korumuş, Rönesansta yeniden canlanarak 18. yy. kadar etkisini göstermiştir.

İnsanın doğa hakkındaki araştırmaları, çeşitli bilimlerin doğuşu ve bunun yanında dini görüşlerin değişerek Tanrı-insan ilişkisinin, akla dayalı olarak bir yere oturtulması sanata da farklı bakışlar getirir.

“İnsanoğlu da geçirdiği karanlık çağlardan sonra nihayet aklını kullanmayı öğrenmiş, öğrenince doğanın düzenini kavramaya başlamış, böylece Tanrı’nın amaçlarını daha iyi anlayacak bir düzeye gelmiştir. Artık yapması gereken doğayı inceleyerek gördüğü, Tanrı tarafından

²⁵ Berna Boran, a.g.e., s. 26.

²⁶ Avner Ziss, a.g.e., s. 287.

²⁷ Murat Belge, Marksist Estetik, s. 175.

konmuş akli yasalara toplum hayatına ve bireyin manevi hayatına egemen kılma²⁸ ”.

İnsanın aklını kullanmaya başladığı bu çağın sanatında da “yansıma kuramını” görmek mümkündür. Aristoteles’in yansıma kuramı farklılıklar göstermekle birlikte, özelliğini de tam anlamıyla yitirmez. Çünkü, klasik dönemin yapıtlarının tekrarlanması gibi bir geriye dönüş de gerçekleşmiştir. Bunun nedenini ise şöyle açıklayabiliriz. Klasik dönem sanatçısı doğayı yansıtmıştı. Onların yaptıkları eserleri tekrar yaptıklarında, varolan değişmez gerçeği (aklı) yakabilecekleri düşüncesi içindeydiler. Çünkü 18. yy. düşünürleri “*Tanrı-Doğa-İnsan özdeşliği*”²⁹ ne inanıyorlardı. Aklımıza hemen Platon’un “sedir hikayesi” geliyor. Böyle bir gerçeklik peşinde koşan düşünür ve sanatçılar, kendi tezlerine karşıt bir tezin doğumuna da yardımcı oluyorlar.. Romantizm, romantizmin peşi sıra birçok farklı görüşler, gruplaşmalarla yeni isimleri getirir.

Burada söyleyebileceğimiz son söz; tüm bu sanat farklılaşmaları, yansıma sorunun farklı bakış açılarıyla yorumlamışlardır. Sanat kuramı için de; yansıma kuramını önemi, özellikle, Aristoteles’in geliştirdiği bu kuramla yerini bulmuştur.

Aristoteles’in yansıma kuramı bugünkü sanat anlayışımızın temellerini oluşturmuştur. “... *Aristo’nun taklitler kuramı, yüzeyde kalmak şöyle dursun, sanatın işlevini ve yöntemini anlamada temel bir kuramdır*”³⁰ ”.

Yansıma kuramı kendi içerisinde, sorunlarla, bu sorunlara cevaplar bulma arayışlarıyla gelişmiş farklı boyutlara da ulaşmıştır. Sanat kuramı içerisinde sık sık karşımıza çıkan yansıma; çalışmamızın tüm bölümlerinde önemi olan bir kuramdır.

Marksist Estetikte Yansıma Kuramı

Sanat, her ne kadar, Aristoteles’in yansıma kuramını yıllarca kendine başlangıç noktası yapsa da, insanın toplumsallaşmasının etkisinden de kendini kurtaramamıştır. Bunun nedeni ise; sanatçının kendini toplumdan ayırmadan, gerçeği yansıtmaması olarak görebiliriz. İster istemez “yansıma” kelimesi kullanıyoruz. Bu demek oluyor ki; felsefi ve estetik açıklamaların yanında, sanatın genel anlamda açıklanışında da bir yansıma sorunu vardır. Ama bu sorun 19. yy.’dan bu yana farklılıklar gösterir. Gerçeğin

²⁸ Murat Belge, a.g.e., s. 178.

²⁹ Murat Belge, a.g.e., s.179.

³⁰ Christopher Cauldwell, Yanılsama ve Gerçeklik, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yay. 2. Baskı, İstanbul, 1988, s. 62.

yansıması olarak alınan sorun, gerçeğin ne olduğu sorununa, gerçeğin konuda mı yoksa biçimde mi işlenmesi sorununa, bireysel yansımadan, toplumsal yansıma sorununa kadar birçok sorunları beraberinde getirmiştir.

Bu noktaya kadar biz konuya felsefi olarak yaklaşarak yansıma kuramını, sanatta, açıkladık. Çünkü amacımız yansıma kuramının bu boyutudur. Fakat Marksist Estetik’de yansıma kuramını incelemeye başlamadan önce şunu belirtmek istiyorum; Platon ve Aristoteles’in bakış açıları idealist bir felsefeye dayanıyordu. Marksist Estetik ise diyalektik materyalist bir felsefeye dayanır. Birbirine çelişkili iki bakış açısıdır ki bu çalışmada her iki bakış açısının görüşlerine de yer verilmiştir. Fakat bizim yorumumuz diyalektik materyalist felsefenin öngördüğü sistemde olacaktır.

Marksist estetik 18. yy ve 20. yy’ın genel estetik kuramını yansıtır. Materyalist Diyalektik felsefenin görüşlerinin sanattaki ifadesidir. Bu düşünüş sistemi ise; bugüne değin ortaya konan görüşlerin yanında, insanın toplumsallaşmasını ve bunun sonucunda; tüm alanlarda gelişme gösterdiğini savunur. Kaynaklarını toplumdan alarak gelişmiştir. Kurucuları Marx ve Engels felsefelerini oluştururken, Hegel’in diyalektiğini Marksist teoriye uygulamışlar; bu sistemle hayatın bütünü, açıklamak amacını güdmüşlerdir.

Marx ve Engels özel bir anlamda Marksist Estetik üzerine bir yönelmeye girmemişlerdir. Yani, özellikle, yazılmış bir bütün değildir, Marksist Estetik. Fakat yazılarının ve kitaplarının büyük bir bölümünde sanat-estetik bazında açıklamaları, daha sonra gelen Marksist düşünürler tarafından geliştirilerek yazılmıştır.

“Dünyayı açıklamaya yönelik genel bir teori, gerçekten bir iç tutarlılığa sahipse, daha özel ve dar bir hayat alanını da açıklayabilecek şekilde geliştirilebilir”³¹ .

Nitekim de böyle oldu. Marx ve Engels’ten sonra, Plehanov, Jdanov, Lunaçarski, Lukacs gibi daha pek çok sanatçı ve düşünür, bu teoriyi geliştirdi.

Marksist Estetik; genel anlamda mimesis-yansıma kuramını benimsemiştir. *“...aşağı yukarı bütün belli başlı Marksist Estetikçiler sanatın özünde bir “yansıtma” işlemi olduğunu savundular”³² .*

Toplumdaki hızlı gelişim süreçleri bünyesindeki farklı yaratımları ortaya çıkarır. İdealleştirmenin bir tepkisi olarak ortaya çıkan romantizm, unutulmuş duygu

³¹ Murat Belge, Marksist Estetik, . s. 30.

³² Murat Belge, a.g.e., s. 182.

yoğunluğunu ve duyumlara bağlılığını içinde barındırıyordu. Katı klasik tavrın bir sonucuydu bu. Romantizmi bu aşırı duygucu yani toplumu gerçek ile yüzyüze getirdi. Aslında romantizm ile gerçekliği tamamiyle birbirine karşı bir tutumda göremeyiz. Gerçekçilik hep vardır. Romantizm de gerçekliği yansıtmanın bir biçimiydi.

“Sanatta gerçekçilik kavramı ne yazık ki, esnek ve belirsizdir. Gerçekçilik kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Bu ikisini de ayıran çizgide her zaman kesin değildir³³”.

Sorun, işte bu ayrımın nasıl yapılması ya da ağırlığın nerede olması idi. Gerçekliğin nerede olacağı sorununu hep yeni bir bakışı ve sanat anlayışını getirir.

Sanatçının kendinden gelen bir tutumdan kaynaklandığı gibi, içinde bulunduğu toplumun (ideolojinin) yönsemeleriyle oluşan bir biçimde de çıkabiliyordu gerçekçilik...

Marksist estetiğin savunucuları içinde kimi düşünürler sanatçının devlet tarafından yönlendirilmemesi gerektiğini savunurken kimileri de böyle bir durumun yararını savunur. Örneğin; Plehanov: *“Amacı ilerici olsun, gerici olsun, devlet hizmetine girerek toplumu belli fikirler veya ahlaki ilkeler doğrultusunda etkilemeye çalışan her türlü sanat anlayışına karşıdır³⁴”.*

Gerçektende sanatçının devletin ideolojisini yansıtmaması sonucunda, ortaya çıkan eserin, sanatsal değerini de etkiler. Ayrıca bu durumda sanatçının baskı altında bir yaratımı gerçekleştirmesi, sanatını bir propaganda aracından farksız duruma getirir.

Marx ve Engels estetik hakkındaki düşüncelerinde, yaptıkları eleştirilerde sanatı hayatın yansıtılması olarak ele almışlardır. *“... temelde dünyayı algılamamanın bir biçimi olarak sanat anlayışının³⁵”* yanında *“marksist estetik teori, çoğunlukla sanatı, hayatın yansıtılması olarak ele almıştır³⁶”.* Fakat her ikisinde de görülen gerçeğin biçimde mi, yoksa içerikte mi, olması sorunu... Marx ve Engels bu soruna özel bir anlamda yaklaşmamışlardır. Zaten şunu da belirtememiz de yarar görüyorum, bilimin ve toplumun gelişmesi birçok yeni araştırma alanlarının çıkması (Antropoloji, psikoloji vb) Marx ve Engels'den sonra olmuş, bu alanların incelenmesi sanatın araştırılmasında

³³ Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Çapan, İmge Yay. 6. Baskı, İstanbul, 1990, s. 95.

³⁴ Murat Belge, Marksist Estetik, s. 47.

³⁵ Murat Belge, Marksist Estetik, s. 40.

³⁶ Murat Belge, a.g.e., s. 38.

yeni boyutlar kazandırmıştır. Marksizm'in savunucuları bu araştırmayla estetik boyutta ve diğer alanlarda da başarılı olmuşlardır.

*"Marksizm ekonomik teori üzerine oturtulmuş bir tarih felsefesidir"*³⁷ .

Marksizm tarihin açıklanması sorununda, tarihi maddeciliği geliştirir.

*"...tarihi maddeciliğe göre üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbiriyle ilişkisi o toplumun ekonomik yapısını meydana getirir ve alt yapı denilen bu ekonomik yapı o toplumun üst yapısı denilen ahlaksal, hukuksal, dinsel görüşlerini ve sanat anlayışını belirler. Bundan ötürü bir toplumun üst yapısını ve burada meydana gelen gelişmeleri anlama için alt yapıyı bilmek gerekir"*³⁸ .

Fakat bazı marksistler, özellikle, sanat ve edebiyata uygulandığında bu teoriye pek inandırıcı gözle bakmıyorlar.

*"Üst yapı kurumlarının ve bu arada sanatın, toplumun ekonomik temeliyle bağıntısı dolaylıdır, ondan doğrudan doğruya etkilenmez. Geri bir ekonomik temel üzerinde ileri bir sanat oluşabilir"*³⁹ .

Marksist estetiğin karşı çıktığı tutumlardan biri de "sanat sanat içindir" gibi toplumdan uzak bir sanat anlayışıdır. Bu anlayış, marksist estetiğin genel tutumundan, tam tersi bir anlayıştır. Marksist estetiğin sanatın yansıtılması sorununa, gerçeği yansıtmaya olarak baktığımızda karşımıza çıkabilecek sorunlar bunlardan ibaret değildir, elbette. Ama, genel olarak bakıldığında görülen sorunlar bunlar çerçevesindedir.

Gerçekliğin genel anlamda toplumun yansıtılması, toplumcu gerçekçilik, olarak gördüğümüz gibi, *"Özel anlamlarda gerçekçi sözcüğünü, soyutun bir anlamdaki karşıtı olarak..."*⁴⁰ da görebiliriz.

Gerçekçiliğin yansıtılması konusunda, sanatçı her zaman ilk yansıtmacıdır. Hem kendisinde olup biteni hem de toplumdaki açmazları yansıtabilir. Karşımıza; yalnızca kendinde olanı yansıtır gibi bir önerme çıkarsa, bunun doğru olmadığını savunabiliriz. Böyle bir durumun olabilmesi için sanatçının toplumdan çıkarılarak, koparılması, gerektiği gibi, böyle bir durumda onun insanlığından bahsetmek diye bir şey söz konusu olamaz. Çünkü insan toplumsallaşması sonucu insan olmuştur.

"Gerçekçiliği, az çok sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin; yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların,

³⁷ Berna Moran, a.g.e., s. 39.

³⁸ Berna Moran, a.g.e., s. 39.

³⁹ Murat Belge, Marksist Estetik. s. 35.

⁴⁰ Adem Genç, Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması , Doktora Tezi, İzmir 1983, s. 28.

hayallerin toplamıdır. Sanat yapısı gerçeklikle hayal gücünü birleştirir
41 ”.

Ernst Fischer'in bu görüşü hem gerçekçilik sorununu, hem de sanatın anlamının ne olduğunu bize açıkça veriyor.

*“Gerçekçiliği bir yöntem değil de, bir tutum-sanatta gerçekliğin betimlenmesi- olarak tanımlarsak, göreceğiz ki (taşım gibi bir takım soyut sanatların dışında) bütün sanat gerçekçi sanattır”*42 ”.

Marksist felsefenin içinde gelişen bir estetik anlayıştır, Marksist estetik. Sanat sorununa toplum açısından yaklaşan, gerçekliğin kavranmasını da yalnızca topluma değil, toplum içinde sanatçıda bütünleştiren, toplumcu gerçekçiliğin yeniden üretilmesi söz konusudur. Hızla benimsenen bu anlayış bilimin gelişmesini ve toplum gelişimini de içine alarak tarih içinde yerini almıştır. Kendi içinde çelişkili bakış açılarını da barındırır. Bu da çok doğaldır ki gelişmesi, bu çelişkilerin aşılmasına bağlıdır.

Sanat anlayışlarını topluma bağlayan toplumcu gerçekçilik ile son biçimini alan marksist estetik “... Aristoteles'in “yansıtma” teorisini genel çizgileri ile kabul eder”43”. Ayrıca, “...bilimin soyut önermelerle, sanatın ise somut imgelerle “komuştuğunu” ve bilgi verdiğini savunmuşlardır”44”. Sanatın bir iletişim aracı olduğunu da hiçbir zaman yadsımaz.

Yansıma kuramını açıklığa kavuşturduktan sonra imgenin bilgi olarak anlaşılabilirliğini arttırmak için bilgi kuramını da kendi karakteristik özellikleriyle açıklamamız gerekir. Zaten bu iki kuram birbirleri içinde oluşmaktadır.

Bilgi-Kuramı-Bilgi Olarak İmge Kuramı

Felsefe tarihinde önemli bir yer tutan bilgi kuramı, insanın bilmeye ilişkin ilk faaliyetlerini, başlangıcından bu yana incelemiştir. İnsanın çevresini anlamaya yönelik girişimlerini ve bunların bilgiye dönüşümünün nasıl olduğunu pek çok felsefeci değişik metodlar geliştirerek ortaya çıkartmıştır. Ortaya çıkan metodlar çoğu zaman iyi sonuçlanmasa bile yeni düşünüş sistemlerini oluşturmada etkin bir rol oynamıştır.

Bilindiği gibi felsefe tarihi bünyesinde; idealist ve diyalektik materyalist felsefe olmak üzere iki büyük bakış açısını barındırır. Her iki bakış açısında da bilgi kuramının temelleri ve imge kuramının oluşumuna dair görüşler yer almaktadır.

41 Ernest Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 96.

42 Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 96.

43 Murat Belge, Marksist Estetik, s. 186.

44 Murat Belge, a.g.e., s. 186.

Bilgi kuramının ve imge kuramının temellerini oluşturacak ilk sistemler ilk çağ Yunan felsefesindeki düşünürler tarafından oluşturulmuştur. İlk maddeci ve idealist yaklaşımları bu dönemde görebiliriz.

Bu dönemde düşünürler varlığın açıklanması sorununa yönelmişlerdir. Varlığı bilmeye yönelik tezlerinde duyuların mı yoksa aklın mı kesin bir bilgiye ulaşmada etkili olduğu sorunu, düşünürleri bir taraf olmaya sürüklemiştir.

Gerçek bilgiye ulaşmak amacıyla geliştirilen bu düşünceler ve yollar zaman zaman ilginç çıkarımları da beraberinde getirmiştir. Bu ilginç çıkarımların gerçek bilgiye ulaşmada ve imge kuramını oluşturmada etkili olacağını düşünerek kronolojik bir sıra içinde incelemeyi uygun görüyorum.

Ortaya çıkan bu çıkarımlar bize süreç içerisinde insan aklının doğru bilgiye varmak uğruna yaratıcılığını nasıl kullandığını ve imgeyi bilgi kuramıyla nasıl açıkladığını gösterecektir.

İlk maddeci düşünürlerden sayılabilecek olan; **Parmanides*** (İ.Ö. 540-480) Varlığın açıklanması girişiminde iki türlü yol izler. Birincisinde, duyularımızla gerçeğe ulaşabileceğimiz bir dünyanın, bir hayal bir aldanıştan başka birşey olmayacağını söylerken, varlığın, kendinde kendi kendisiyle özdeş tek ve değişmeyen olduğunu savunur. Duyusal dünyanın sürekli değişiminin varlığı açıklığa kavuşturmada yararı olmayacağını, gerçek varlığa ulaşamayacağını söyler. İkinci düşüncesinde ise, gerçek varlığın insanların düşüncelerinde var olduğunu açıklamaya çalışmaktadır. Parmenides algılama ve düşünce (akıl) arasında kesin bir ayrım yapmayı istiyordu. Duyularla bilgi edinmenin, yanlış olacağını savunsa da; bu konuda ilk düşüncüsü ortaya koyan felsefecidir. O'na göre bilgi edinme sadece düşünme yoluyla gerçekleşebilen bir edimdir. Duyular yanında, deneyi de benimseyen Parmenides, iki ayrı sistemi karşı karşıya getirmiş. İkisi arasında ortak bir yol geliştirememiştir. Ama buna rağmen bilgi kuramının ilk kurucusu sayılır. **Heraklit** (İÖ 540-480) ise gerçeği varlığın kendisinde değil, sürekli değişen oluşun, akışın içinde olduğunu ileri sürer. Bu düşünüş geliştirilerek ileri çağlarda "diyalektik metoda" dönüşür. Diyebiliriz ki Heraklit bugünkü diyalektiğin temelini oluşturmuştur. Genel olarak, varlık sürekli aynı (kendi

* Çoğu Kaynaklar Parmanides'i İdealist Felsefe içerisinde almaktadırlar. Bunun nedeni de, varlığın hareketini inkar etmesi ile onu metafiziğin önderi durumuna getirmesidir.

kendisiyle özdeş) kalmaz, sürekli bir değişim ve etkileşim, (çelişmeler) içinde devinir. Tüm bunlar belli bir düzen ve yasaların öngördüğü şekilde olur. Bu da akıl yoluyla sağlanır. Heraklit, duyular yoluyla edinilen bilgiye inanır, yalnız bu bilginin akıl yoluyla da pekiştirilmesi gerektiğini de söyler. *“Duyu organları, akılsız ruhlara hizmet ettiği zaman kötü tanıklardır”⁴⁵* diyerek, bunu örnekler. Genel olarak, Heraklit; duyumsal bilgi ve düşüncenin, yani akılsal bilginin geçerliliğini kabul etmiş, ikisinin ilişkisini doğru bir şekilde değerlendirebilmiştir. Heraklit gibi maddeci yaklaşımda bulunan diğer bir düşünürde Empodokles (İ.Ö. 492-432) dir. O, duyuları açıklamak için çok farklı bir görüş ortaya koymuştur: Canlı ve cansız varlıklardan görünemeyecek kadar küçük bir buharın yayıldığını ve böylelikle kendi aralarında olan benzerlikleri ve duyularımızla olan benzerliklerini bularak duyu organlarımıza gözenekler aracılığıyla ulaştıklarını savunur. Empodokles’e göre, işte bu gözenekler yardımıyla, bize ulaşan buhar, bizde duyumun oluşmasına sebep olur.

Her duyu organına göre de duyumlarımız farklılaşır. Bütün bu açıklamaların yanında duyulur bilgiye güvenmez *“... duyulur bilgi aklın verdiği bilgilere aykırı gelir. Bununla birlikte O’na göre, fikirle duyum aynı şeydir”⁴⁶*. Aynı zamanda da bir çelişki gösterir. Çünkü, doğru fikirleri olması için buhar ve gözeneklerin doğru bir şekilde karşılaşması gerekir, O’na göre.

Görüldüğü gibi, Empedokles duyumların, buhar dediği görülmeyen taneciklerle ve gözeneklerle oluştuğunu savunuyor. Bu kuramın bilgiyi duyumlar yoluyla algılamada pek yeterli olmadığını kendi de söylüyor. Ama burada önemli olan; duyumların gerçekleşmesinde ve duyusal algılamının oluşumunda izlediği bu yolun; naif olmasına karşın ilk kez duyumların izlediği yöntemi belirleme biçimi olmasıdır. Bu yöntem daha ileride duyumun gelişmesinde yararlı olacaktır. Zaten göreceğimiz gibi buna benzer yollar, felsefe tarihinde zaman zaman tekrarlanmıştır.

Demokrit (İ.Ö. 460-370)’in görüşleri maddeci bilgi kuramının gelişmesinde büyük önem taşır. O’na göre, her maddede kendine ait atomlar vardır. Bu atomlar sürekli hareketli olup boşluk’ta diğer maddelerin atomlarıyla ve duyu organları ile de etkileşim halindedirler. Bu etkileşim sonucunda, cisimlerden çıkan atomların duyu

⁴⁵ Cemil Sena, Filozoflar Ansiklopedisi, Cilt 2. s. 385.

⁴⁶ Cemil Sena, Filozoflar Ansiklopedisi, Cilt, 2. s. 55.

organlarıyla bedene girmesi ve ruh (akıl) atomlarıyla birbirine değmesi sonucunda biz, görme, işitme, koklama, tat alma ve dokunma duyularımızı fonksiyonel (çalışır) hale getiririz.

“Tüm cisimleri sürekli atom saldıklarını, yani duyu organlarına değen böylece algılamaları olanaklı kılan görüntüler (eidola) çıkardıklarını kabul ederek imge kuramının ilk biçimini ortaya koymuştur”⁴⁷”.

Görüldüğü gibi Demokrit, eidolalar yani görüntüler yolu ile duyularımızın algılamayı başardıklarını savunur. Eidola çeşitli isimler ve anlamlarla, karşımıza tekrar tekrar çıkacaktır. Örneğin, filozoflar ansiklopedisinde Cemil Sena* eidola yerine idol “*idol veya izolon*” kelimelerini kullanarak bunların ileri de Platon’un idea”larını oluşturacağını söyler. Berna Moran ** ise eidola kelimesinin anlamını görüntü, imge (imge) olarak vererek açıklamıştır. Bugünkü anlamda eidolayı imge ile karşılayabiliriz.

“Demokrit, bilgi bakımından düşünmeye ve duyular sezgiye büyük bir değer verir”⁴⁸”. Demokrit’e kadar duyular yoluyla edinilen bilginin, güvenilir olmayacağı savunulmuştu. Demokrit ise, aklın bilgi edinme sürecinde duyulara ihtiyacı olduğunu ve her ikisinin de birbirini tamamlayıcı bir özellik taşıdığını vurgulayarak içinden çıkılamayan bilmeyeceyi çözdü.

“O, duyuların “karanlık” dünyasıyla, aklın “parlak ya da hakiki” kavrayışı arasında farkı gördü ve duyuları akla karşı, kızgın bir şekilde şöyle konuşturdu: “Namussuz akıl! Bütün kanıtlarını biz duyu organlarından alıyor, fakat bizi başından defetmek istiyorsun. Bizim gidişimiz aslında senin de yıkımın olacaktır!”⁴⁹”.

Sonuç olarak, Demokrit maddeci görüşe büyük bir katkıda bulunarak, maddeci bilgi kuramının gelişmesine ve eidolalarla imge kuramının ilk biçimini ortaya koymuştur. Duyularla edinilen algılama ile aklın (düşüncenin) beraberliği sonucunda, gerçek bilgiye ulaşmıştır.

İlkçağ Yunan felsefesindeki maddeci görüşler bilgi edinme bağlamında nesnel olan dünya ile duyular dünyasını algılamaya çalışmışlar, akli (düşünce) her iki durumda da var kılmışlardır. Yunan felsefesindeki idealist yaklaşımda ise Platon ve Aristoteles’i görmekteyiz.

⁴⁷ Manfred Buhr - Alfred Kosing, Bilgi Kuramı-Sanat kuramı, Çev. ve Düzenleme, Veysel Atayman, Birim Yayınları, 1984, s. 9.

* Filozoflar Ansiklopedisi, Cilt 1, s. 497.

** Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 19.

⁴⁸ Cemil Sena , Filozoflar Ansiklopedisi, Cilt 1. s. 497.

⁴⁹ Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç, Sergi Yayınevi, İzmir 1990, s. 35.

Platon (İ.Ö. 427-347) Kendinden önceki düşünürlerden farklı olarak “idealar kuramı” ile kendi kuramını geliştirir. Varlık sorununu bu kuramla açıklar. Platonda iki ayrı düşünüş görülmektedir.

Birincisinde Platon, nesnel dünyanın formlarını (idealarını) araştırıp bilme yolunda aklı öne sürer. Fakat, burada ideaları tek tek kendilerine özgü yanları belirleyerek genelleme ile ortaya koyma gibi bir işlemi, yani, tümevarımı gerçekleştiremiyor. Bilginin idealar yoluyla elde edilmesinde tümevarıma gelemiyor da diyebiliriz. Bilgi edinmede, doğrudan algılama ile aklın bireşimini uyguladığını söyleyebiliriz. Duyular yolu ile bilgi edinmenin güvenilir olmadığını yani böyle bir algılamanın tutarsızlığını savunan Platon, idealar yoluyla gerçeğe ulaşmada da aslında bir algılama biçiminden bahseder. Yalnız, bu biçim bir açmazdır. Çelişkilidir. Çünkü algılama ancak duyularla olabilir. Bu tutumunu özetleyecek olursak; Platon da gerçeğin, şeylerin idealarını duyular yoluyla algılayıp anımsama yoluyla da tekrarlanarak formun ortaya yeniden çıktığını söyleyebiliriz ki, Platon bunun akılda olduğunu söyler. Sonuçta ise; biz bilgi edinmiş oluruz.

İkinci de ise; Platon nesnelerin duyular yolu ile kavranmasının güvenilir olmadığını savunur. Çünkü, bulunduğumuz dünyadaki nesneler, gerçek dünya; idealar dünyasının bir kopyası olacaktır. Ve bu yüzden nesnelerin de duyularla algılanması kopyanın kopyası olacağından güvenilir değildir. Sanatta duyular yoluyla yapılan bir algılama olduğu için, güvenilir sayılmaz. Platon’un bu görüşünün, nereden kaynaklandığını O’nun duyum ve duyu organlarımızın doğasını açıklayan sözleriyle pekiştirebiliriz.

“Her duyum, organlarımız üzerinde bir dışsal şeyin yaptığı etkiden doğar. Dıştaki herşey doğurduğu hareketin şiddeti oranında bedenimizin öğeleri arasına girer ve orada erir. İşte duyum, bu erimenin ürünüdür. İşitim ve görümde yüksek duyum vasıtalarıdır. Bunlara yükselebilmek için koku ve tat duyumlarının aracılığı gerektir. “Sesin iletimine vasıta olan hava olduğu gibi, görmeye vasıta olan da, gözden çıkan ışığa mukabil, eşyadan çıkan ışındır. Bunlar birbirine rastlanmadıkça birşey göremeyiz; gözümüzde özel bir ışın vardır ki, beyne yayılır. Gece ise eşyadan yayılmadığı için hiçbirşey göremeyiz”⁵⁰”.

⁵⁰ Cemil Sena , Filozoflar Ansiklopedisi, Cilt 1, s. 19.

Şüphesiz, henüz daha pek çok bilimin gelişmemiş olduğunu kabul edersek, ancak o zaman Platon'a hak verilebilir. Bugünün imkanlarıyla, o çağın değerlerini bir tutmak; çözüm getirmez.

Platon birinci kuramında ideaları kavramlaştırarak, kavramsal bilme biçimine dönüştürerek; tek bilgi (biricik), gerçek bilgi kabul eder. Ayrıca "... bir bilgiden çok, düşünceler ortaya koyan duyu algılarının varlığını kabul eder ⁵¹ ”.

Platon'un bu çelişkili çıkarımları onu anlaşılmaz kılabilir. Ama yine de "O, mantıki işleyişin ilk görünümünün etkisi altında kalmış ve duyu verilerine kuşku duymakla birlikte, "görme yoluyla düşünme" temel deneyimine oldukça yaklaşmıştır⁵² ". Genel olarak Platon'un bilgi kuramında dört aşama vardır:

- 1- Zeka (Nous) → iyi ideasını bilir.
- 2- Matematik bilgisi → matematik şekillerini kavrar.
- 3- Sanı (Doxa)→ ideaların taklitleri olan nesneleri bilir.
- 4- İmgelem (eiskasia; hayal gücü yetisi) → ideaların taklitleri olan nesnelerin yansımalarını, imgeleri bilir.

"Bu dört bilgi türü de Ruh'un birer işlemi olarak karşımıza çıkar; ilk ikisinde ruh kavrar, son ikisinde de görüler, bir başka deyişle algılar ya da sezer. Ruhun imgeleme işlemiyle imgeler görülemesi de böylece sanatları oluşturur ⁵³ ”.

Platon bu bilgilerden ilk ikisini gerçek bilgi (episteme) olarak kavrar ve kabul eder, son ikisini de; aklın dışında oluşan bir bilgi türü sayarak, geçerliliğini kabul etmez.

Platon, imgelemin varlığını kabul ederek, sanatta imgelerin kullanıldığını vurgular. "... bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi ezeli arketiplerin ya da "form" larının taklitleridirler. İmgelerde bu ezeli, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da formların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildirler⁵⁴ ”.

İmgelem ve algılama burada birbirine karışmış gibi görünebilir, ama imgelem algılamadan farklı bir anlam taşır. "Platon, imgelemi gerçeklik kazandırmak

⁵¹ Manfred Buhr - Alfred Kosing , Bilgi Kuramı, s. 10.

⁵² Adem Genç- Ahmet Sipahioğlu , Görsel Algılama, s. 36.

⁵³ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, Sarnal Yay., 2. Baskı, 1995, s. 86.

⁵⁴ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, s. 85-86.

istediği gerçek dışı bir imgeyi zihinde canlandırmayı sağlayan yeti olarak ⁵⁵ ” yorumlamıştır.

Aristoteles (İ.Ö. 384-322) ise ne kadar idealist düşüncesinin sınırları içerisinde olarak tutulsa da, maddeci yaklaşımları da vardır. Gerçek olan idealara, nesnelerin özü diyen Platon, nesnenin özünü biçimden ayırır ve biçimi taklid sayar. Oysa, Aristoteles nesnenin özünün tam tersine biçimden ayrı değil, biçimin içinde olduğunu kabul eder. Madde kendi biçimini özünde taşır. *“Öz’süz biçim ve biçim’siz öz olamaz* ⁵⁶”. Fakat bunun yanında Aristoteles *“Maddeyi biçimlendiren ve devindiren, ama kendisi biçimden ve devinimden yoksun olan ölümsüz varlığa inanıyordu* ⁵⁷ ”. İşte burada bahsettiği ise “Ruh” tur ve bu yönüyle maddeci yaklaşımdan da uzaklaşır. *“Ruh, algılama yetisi sayesinde nesneleri ve onların özelliklerini tanıırken, bedenden bağımsız düşünme yetisi sayesinde biçimleri, özü tanır; bunu yapmak için algılama’dan geri kalan tasarım imgelerini kullanır* ⁵⁸” der.

Aristoteles, duyuusal algılamının geçerliliğine inanır ve algılamadan bahsederek, bu işlemin yalnız duyularla olabileceğini söyler. *“Ancak bilgi duyum algılamalarıyla başlamalı, buradan, duyum algılarının sağladığı görelî işleyen düşünmeye doğru yükselmelidir* ⁵⁹”. Genel olarak Aristoteles, duyumlardan yola çıkarak akıl yürütmeye gerçeğe ulaşılmasından yanadır.

Aristoteles’in felsefesini varlığın incelenmesi, toplumun incelenmesi ve sanatsal yaratıcılığının incelenmesi olarak üç bölümde toplayabiliriz.

Aristoteles’e kadar, bir düşünür insanın toplumsal bir varlık olarak incelenmesine girmemiştir. *“Marx, Aristoteles’ten, düşünceye, topluma ya da doğaya ilişkin bu kadar çok biçimi ve bunların arasında değer biçimini ilk kez çözümleyen düşünür* ⁶⁰” olarak bahseder.

Aristoteles, Platon’dan ayrı olarak, bir şeyin biçiminin de yalnız kendisi olduğunu, yani kendinden ayrı olarak bir de ideasının olmadığını savunur. Ancak, idea’nın belirttiği nesnenin, şeylerin, zihinsel birer imge olmasından başka bir şey

⁵⁵ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, s.286.

⁵⁶ Orhan Hançerlioğlu, A.g.e., s. 18.

⁵⁷ George Thomson, İnsanın Özü, s. 74.

⁵⁸ Manfred Buhr - Alfred Kosing, a.g.e., s. 11.

⁵⁹ Manfred Buhr - Alfred Kosing, a.g.e., s. 11.

⁶⁰ George Thomson İnsanın Özü, s. 75, (Alıntı K. Marks Kapital, 1867- 94)

olmadığını da ekler. Aristoteles'e göre imgelem ise, Platon'daki gibidir. Fakat ondan farklı olarak; imgelemin; "... ruhsal bir süreç olarak,duyumdan türediğini, 'edim halindeki duyumun doğurduğu bir hareket' olduğunu öne sürer (Peri Psykhe, 3, 4) ⁶¹ ".

Ortaçağ felsefesinde, bilgi kuramı ve hatta tüm bilim araştırmalarında bir yavaşlama görülür. Bunun nedeni ise; Hristiyanlığın tüm inanç ve düşünce sistemlerine egemen olmasıdır. İnsanlık böyle bir durumdan ancak, gelişen toplumsal üretimin ve üretimin getirdiği etkilerin değerlendirilmesi sonucunda kurtulabilir. Skolastik felsefeye karşı alınan tavır ve insanların bilme eylemine karşı gösterdikleri çaba sonucunda yeniden, bilgi kuramı ve insanın yeni bilimlere karşı yöntem araştırmaları canlanmıştır.

Skolastik düşünceye karşı çıkan, Francis Bacon (1561-1626) bilginin kökenlerini ampirizm de bulmuştur. "*Ampirizm, duyuumsal tecrübeyi bilginin biricik kaynağı olarak gören, bütün bilginin tecrübe üzerine kurulu olduğunu ve tecrübe yoluyla elde edildiğini ileri süren bilgi teorisi öğretisi* ⁶²". Maddeci ampirizmin kurucusudur. Bacon, insanın bilgisinin doğayı tanımaya ve onu egemenliği altına alması, onun karşısında güçlü olmasını savunur. Bilgi edinmede duyumların yanılmadığını ve bilginin kaynağı olduğunu savunarak, deney ve akılcı bir yöntemle en iyi bilime ve bilgiye ulaşılabileceğini savunur.

O'na gelinceye kadar olan tüm düşünürlerin, mantıkla doğayı bilme çabasına giriştiklerini söyleyerek, doğanın ancak gözlem ve deney yoluyla kavranılabileceğini savunur. Ayrıca, bilgi edinmenin yöntemi olarak da tümevarım metodu kurulabilirdi. Tümevarım; tek tek nesnelerden yola çıkarak karşılaştırma ve deneyler yaparak sınıflandırmalara sınıflandırmalardan da genellemelere; oradan da gerçek önermelere yani, en üste ulaşmayı hedefleyen bir yöntemdir. O'na göre madde hareketli ve devingendir.

Francis Bacon, bilgi kuramı ve diğer kuramlarında, toplumu, bilimden gözardı etmemiştir. Maddeci anlayışın gelişmesinde katkıları büyüktür.

⁶¹ Nejat Bozkurt - Sanat ve Estetik Kuramları, s. 280.

⁶² M. Rosenthal-P. Yudin , Materyalist Felsefe Sözlüğü, s. 25.

Bacon'ın görüşlerini geliştiren, Thomas Hobbes (1588-1679) da “Özdeksel olmayan ruh yoktur” ve “deneysel bilimin dışında gerçek hiçbir bilgi yoktur ⁶³” diyerek, deney ve gözlemi yöntemleştirmiştir. Hobbes'da duyularımız yoluyla algılamayı benimser. Nesnelerin duyular yolu ile algılandıktan sonra zihinde oluşan görüntülerini nesnelerin imgeleri olarak görür. Ancak, bu imgeler nesnelerin hiçbir niteliklerini taşımazlar ve sadece zihinde bulunurlar.

“İnsan, duyumlara tanımlayıcı imlerden oluşan bir dil bağlar. Dil duyumlara birer ad vererek onları unutulmaktan kurtarır. Dile dayanarak bir yargının doğru ya da yanlışlığı üstüne konuşabiliriz ⁶⁴”.

Bilgi edinme biçiminin bir aracını “dil”i geliştirerek, “isimlendirme” (adçılık)yi kabul eder. Hobbes'un nesnelerin zihinsel görüntülerine im-imge ve bunların dil ile biçimlenerek adlandırılması sonucunda da sembollere vardığını söylemek hiç de yanlış olmaz, sanıyorum. “...dil tarafından şartlanan bilgi'nin genelliğini imkanını, yani adların sembol ya da genel fikir haline gelebileceğini kabul eder ⁶⁵”.

John Locke (1632-1704) da bilimsel maddeci amprizmi savunur. “Ona göre, bütün fikirlemizinin biricik kaynağı tecrübedir, duyumlardır ⁶⁶”.

Genel görüşü ise; “...bütün bilgilerimizin duyulardan, algılardan ve deneyden geldiğinin ileri sürülmesidir ⁶⁷”. Deneyi ikiye ayırır; dış deneylerimiz ki bu nesnelerle duyu organlarımız yoluyla olan “duyum”larımızın oluşmasıdır. İkincisi ise; iç deneylerimiz; bunlara ise, Locke “ruhun kendi kendine faaliyeti” ya da “kendi kendine algı” demektedir. Bu iki deney türünü de kabul ederek, bilgi teorisini kurar.

“Duyum yoluyla, şeylerin asli ve tali niteliklerini kavrarız. Tecrübe yoluyla edinilen ideler, bilgi değil, bilgi malzemesidir, sadece. Bunların bilgi olabilmesi için muhakeme sürecinden geçmesi gerekir. Muhakeme duyum'dan ve düşünmeden ayrı olup, aynı zamanda karşılaştırma, birleştirme ve soyutlama konusudur⁶⁸”.

Locke bu sözleri ile; duyumlarla elde edilen imge tasarımlarını aklın nasıl; bilmeye yönelik edimlerine hazırladığını; kısacası, edinilen imgelerin bellekte nasıl saklandığını ve imgelem ile yeniden ortaya çıkarılışını açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır. Ayrıca, “...duyu tasarımlarını saklayan “hatırlama”; bunları ayıran;

* Özdeksel= maddesel

⁶³ O. Hançerlioğlu, a.g.e., s. 165.

⁶⁴ Şükrü Günbulut, Küçük Felsefe Tarihi, Matbaa Yayıncılık, Ltd. Şti. Ankara , 1. Baskı, 1983, s.37.

⁶⁵ M. Rosenthal-P. Yudin, Materyalist Fels. Söz., s. 210.

⁶⁶ M. Rosenthal-P. Yudin, Materyalist Fels. Söz., s. 291.

⁶⁷ Selahattin Hilav, 100 Soruda Felsefe, Gerçek Yayınevi , 6. Baskı 1993, s. 93.

⁶⁸ M. Rosenthal-P. Yudin, Materyalist Fels. s. 291.

*karşılaştıran, bağlayan “çağırışım” bunlardan kavramlar kuran “soyutlama”, yalnız ruhun içinde olup biten, dolayısıyla tamamiyle psişik yasalara bağlı olan süreçlerdir*⁶⁹”. derken ise imgelemin anlamını duygulanımsal olarakta genişlemektedir.

Sağlam bilgilerin elde edilmesinin ancak bilgi alanında herşeyden kuşku duyarak gerçekleştirilebileceğine inanan **Decartes (1596-1650)**; kendi düşüncelerimizden kuşku duyamayız diyerek; “Düşünüyorum öyleyse varım” sözünü felsefesinin temeli haline getirmiştir. Decartes, bilginin oluşumunda duyuları ve deneyleri değil akıl ve düşünceyi öncelikli kılar. Bu tutumuyla idealist bir düşünürdür.

Ayrıca, bilincin dış dünya ile ilişki kurmasını ancak Tanrı’nın varlığı ile olabileceğini savunarak, Tanrı’nın varlığını ise; insanın ruhunda doğuştan bulunan fikirleri olduğunu ve Tanrı’nın bu türden bir fikir olarak sonsuz ve yetkin bir varlık olarak tanımlar.

Decartes’de imge; “... *zihnin, şeylerden edindiği tasarım ya da düşünce olarak anlaşılmıştır*”⁷⁰”. İmgelemi ise; ruhun yarattığı imgelem ki buna ruhsal imgelem diyor ve bedensel imgelem olmak üzere ikiye ayırırken bedensel imgelemi de; biçimlerin imgeleri saklayan, üretken imgelem ve yeni biçimler yaratan, yaratıcı imgelem olmak üzere ayırıyor. Descartes imgelemi “...*duyularla bilebildiğimiz nesnelere ilişkin bir bilgi...*” durumu olarak tanımlıyor.

“Metafizik Düşünceler” adlı eserinde Descartes imgeleme yetisini şöyle açıklar:

*“Bende bulunan maddesel şeyleri incelemeye koyulduğum zaman yararlandığım deneylerimle farkettiğim imgeleme yetisi, beni onların varlığına inandırabilmektedir; çünkü; imgelemin ne olduğunu dikkatle incelediğimde, onun kendi içinde bulunan ve her yerde kendisiyle var olan cisme bir uygulanmasından başka bir şey olmadığını anlıyorum (...) öyle ki, bu tür düşünmenin saf düşünmeden farkı, saf düşünme sırasında zihnin adeta kendi üzerine dönmesine ve kendisinde bulunan fikirlerin birini ele almasına karşılık imgeleme sırasında cisme dönmesinden ve bunu kendi oluşturduğu ya da duyular aracılığıyla aldığı fikre uygun birşey olarak düşünmesinden ibarettir”*⁷¹”.

Spinoza (1632-1677) ise, Tanrı’yla doğayı birleştirerek; Tanrı’yı sonsuz bir töz, mutlak, bütün varlıkların nedeni olarak görür. Madde ve ruh ise, ancak onun iki yüzü gibidir.

⁶⁹ Macit Gökberk, Felsefe Tarihi, a.g.e s. 338.

⁷⁰ Nejat Bozkurt, Eleştiri ve Aydınlanma, Soy yay. 1994, s. 29.

⁷¹ Nejat Bozkurt, Sanat ve Kuramları, Sarmal Yayınevi, 2.Bas. 1995. s. 286.

"Spinoza'ya göre bilgi edinmek, nesnelerin ve onların düzenlerinin idelerde ve idelerin düzeninde imgeleşmesi ya da yansumasıdır"⁷² .

Spinoza idelerin (fikirlerin) nesnelere uygun bir durumda olduklarında doğru ve gerçek olduğunu söyleyerek; bilgiyi fikirlere değil nesnelere yöneltir.

Üç farklı bilgidен bahsederek; onları tanımlar. Birincisini, duyularla algılanan bilme; deneyim bilgisi olarak tanımlar ve güvenilir olmadığını savunur. İkincisi ise akıl yoluyla edinilen bilgidir ki evrendeki zorunlulukların yasallıklarını verir. Üçüncüsü ise; *"... ermişlerin bilgisidir. Bu yolla insan evrensel birliği iç deneylerin doğrudan doğruya duyar anlar, ister ve ona katılarak gerçek özgürlüğe erişir"⁷³ .*

İmgelem ise; Spinoza'da insanın doğal bir tavrı olarak, doğanın düzenine göre insanın eylem gücünü imgesel bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. *"Ruh, elinden geldiği kadar bedensel gücünü arttıran ya da tamamlayan şeyi imgelemeye çalışır"⁷⁴ .* İkinci dereceden bir yanlış olarak saydığı imgelemi, duyusal (zihinsel) imge olarak tek başına yanlış saymaz, imgelemenin yanlış olmasının asıl nedeni; bizdeki bilgilerini bu yanlışlığı ortadan kaldıracabilecek şekilde bizde bulunmamasıdır.

Ethica, adlı yapıtında imge ve imgelemle ilgili düşünceleri şu şekilde yer almaktadır.

"Bizde şeylerin şekillerini aynen vermeseler bile sanki hazır buluyorlarmış gibi gösteren beden duygulanımlarına şeylerin imgeleri diyeceğiz. Ve Ruh da cisimleri bu durumda seyrettiğinde, onu imgelediğini söyleyeceğiz. İşte burada, yanlışın ne olduğunu göstermek için, önce Ruh'un imgelemelerinin, kendi başlarına ele alındıkları zaman, hiçbir yanlış içermediklerini belirtmek isterim. Başka bir deyişle Ruh imgelediği için yanlışla düşmez; fakat, kendisinde var olarak imgelediği bu şeylerin gerçekten var olmadığını kabul eden bir fikirden yoksun olduğu için yanlışla düşer. Gerçekten de Ruh kendinde var olmayan şeyleri varmış gibi imgelerken aynı zamanda bu şeylerin gerçekte var olmadıkların bilseydi, hiç kuşkusuz bu imgeleme gücünün kendi doğasının bir erdeminden geldiğini düşünecek, yoksa bir kusurdan geldiğini düşünmeyecekti. İşte bu imgeleme yetisi, Ruh'un yalnızca kendi doğasına bağımlı olsaydı, yani Ruh'un sahip olduğu imgeleme yetisi özgür bir yeti olsaydı, bu söylediklerimiz daha da doğru olacaktı (Ethica, 2, 17, Notlar)."⁷⁵

⁷² Manfred Buhr, Alfred Kosing, a.g.e. s.17.

⁷³ Şükrü Günbulut, a.g.e., s. 34.

⁷⁴ Nejat Bozkurt, Eleştiri ve Aydınlanma, s. 30. (Alıntı; Spinoza, Ethica, Ed, Pleiade, Paris, 1970, s.3, 12)

⁷⁵ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, a.g.e s. 287.

Leibniz (1646-1716)'in bilgi kuramı da idealist bir düşüncededir. Descartes'in üç; Spinoza'nın bir tane olarak savunduğu töz Leibniz'de sonsuz sayıdadır. *"Leibniz'in bu sonsuz sayıdaki tözlerin her biri, bölünmez bir varlıktır; bir "monad"tır. Yani bir "birlik"tir, "bir olan"dır ⁷⁶ "* İnsan ruhunu da bir monad olarak kabul ederek, monadların değişmesi ile evrenin değiştiğini savunur.

Bir monad olan insanın doğuştan idelere (fikirlere) sahip olduğunu savunarak, bilgilerimizin deneylerden değil, bu doğuştan idealar yoluyla edindiğimizi; Tanrı'nın ise; önceden monadlar arasında dengelenmiş bir uyumu kurarak daima bu uyumun bulunmasını sağladığını savunur.

Berkeley (1684-1753) ise; duyularımızın sadece kendi duyularımızı algılayabileceğini nesnelerle ilgili değil, yalnızca bizimle ilgili duyularının olduğunu söyler.

Tasarım ve fikirlerimizin kaynağı'da O'na göre maddesel bir neden olmaksızın yaratıcı "sonsuz ruh"tur, yani Tanrı'dır. Algılamaların nedeni de yine madde değil Tanrı'dır. Yalnız, Tanrı bunları serbest bir biçimde oluşturur, insanların bunlardan yararlanabilmesi için bu algılamaların (varolma) verdiği içerikleri düzenler, bilgi de bu içeriklerin düzenlenmesi sonucunda oluşur.

Hume (1711-1776) ise; Berkeley'den farklı bir yaklaşımla bilinçte bulunan bu içeriklerin kökeninin deneyimden kaynaklandığını söyleyerek; düşünceler ya da tasarımlar (ideas) ile izlenimler olarak iki ayırmadan bahseder.

"İzlenimler, algılamalar doğrudan verilmişlerdir; bundan ötürü de duyular işleme yetenekleri, etik yapma güçleri büyüktür, oysa bu izlenimlerin imgeleri olan düşünceler, tasarımlar, zayıftırlar, etki etme yetenekleri azdır ⁷⁷ "

Genel olarak izlenimler derken Hume, görürken, işitirken, severken, nefret ederken duyduğumuz canlı izlenimlerden, yani duyular ve duygulanımlardan bahseder. İdeler (idealar) ise, izlenimlerden daha az canlı olan tasarımlardır. Bu tasarımlar hatırlama ve hayalgücü ile gerçekleşirken bunların işlevlerini yerine getirebilmeleri için izlenimlerin gerçekleşmesi (olması) gerekir.

İzlenimlerimizin temeli olan idelerimiz bu canlı izlenimlerin yansımalarıdır. Soluklaşmış bu izlenimler, her ne kadar ilk kaynaklarından uzaklaşmış gibi

⁷⁶ Selahattin Hilav, a.g.e s. 95.

⁷⁷ Manfred Buhr - Alfred Kosing, a.g.e. s., 19.

görünselelerde, Hume bunların bu kaynaktan çıkmış olduğunu araştırmalar sonucunda görüleceğini söyler.

Hume'da bilgi edinme ise; bu yansımaların hatırlanması yani "çağrışım mekanizması" ile oluşur. Hume, izlenimlerin yansımaları ile oluşan tasarımların idelere (fikirlere) dönüşmesinin bellekte olduğunu ve hatırlamanın da eskiden edinilmiş olan izlenimlerin yeniden ortaya çıkarılması olduğunu söyler. Yanlış bir hatırlama ise; ideaların kendi izlenimleri yerine başka bir izlenime bağlanmasından kaynaklandığını söyleyerek, bu karışıklığın olmasında asıl rolünün, hayal gücünde (imagination) olduğunu savunur.

"Yalnız hayalgücü denince Hume, ulu orta çalışan idelerle izlenimler arasında istediği gibi ilgiler kuran bir yetiği anlamaz; hayal gücü de, ruhtaki bütün öteki reproduction" etkinlikleri gibi, bir takım yasalara bağlıdır ve bilgi teorisinin başlıca işi, bu etkinliklerin mekanizmasını aydınlatmaktır ⁷⁸".

Görüldüğü gibi Hume, bilgi edinme sürecinde izlenimlerin yansımaları olan ideaların ve hayal gücünün etkinliğini dile getirirken, bugünkü anlamda imge ve imgelemi bilgi edinme sürecine katmıştır.

Maddeci bilgi kuramının genişletilerek temellendirilmesinde 18. yy. Fransız maddecilerinin de katkıları büyüktür. Özellikle, Baron d'Holbach ve Helvetius'un katkıları büyük olmuştur.

Pek çok düşünürün ruh ve maddeyi ayrı ayrı tutmasına karşın, Baron d'Holbach (1732-1789) ruh ve madde aynı şeydir diyerek felsefesini temellendirir. İnsan özü, duymak, düşünmek ve eylemde bulunmak olan bir maddeden yapılmıştır. Tanrı ise; d'Holbach'da, insanın duyduğu korkularda, acıda ve tedirginlikte olup, nedenlerini bilemedikleri şeyleri Tanrısal varlığa bağlarlar diyerek ruhun ölümsüzlüğüne de inanmıyor. d'Holbach'ın maddeyi bilmeye yönelik görüşleri ise şöyledir;

"Her ne denli öz sözcüğüyle, kendisine özgü olan doğayı oluşturduğu anlaşılırsa da, biz hiçbir varlığın özünü bilmiyoruz; biz, maddeyi, yol açtığı görme, duygu ve düşüncelerle tanıyoruz; buradan organlarımızın özel durumlarına göre onun iyi ya da kötü olduğu yargısına varıyoruz (15A).....

Biz, biçimin, üzerimizde yarattığı etkiye göre, özgünlük ve niteliklerinden bir kaçını tanıma, gücüne sahip olsak da, hiçbir maddenin, ne gerçek doğasını, ne de özünü biliyoruz. (15B).

* Reproduction = Kopya-Üretme

⁷⁸ Macit Gökberk - Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, 6. Bas. İst. 1990. s. 346.

....Böylece madde, bize göre, genellikle, duygularımızın üzerinde herhangi bir biçimde etki yapan bir bütünlüktür; ve bizim değişik maddelere mal ettiğimiz nitelikler, bizde yarattıkları değişik izlenim ya da çeşitli değişikliklere dayanırlar (15C).⁷⁹ ”

Görüldüğü gibi; d’Holbach’un bu sözleri çağdaş bilgi kuramının da yer alabilecek sözlerdir. Helvetius (1715-1771) ise; bilgilerin duyulardan geldiğini savunarak; *“Ruh, bizdeki duyma yeteneğidir; anlama, bunun somucudur; her insanda duyum vardır; öyleyse, fiziksel duyarlık, onun gereksinimlerinin, tutkularının, sosyabilitesinin, düşüncelerinin, yargılarının, istençlerinin, eylemlerinin temelidir⁸⁰ ”, der.*

I. Kant (1724-1804) ‘ın genel felsefesi içinde bilgi kuramı bir hayli yer tutar. Kant, insanın dış dünyayı anlamasının ancak duyumlarımızın ve aklın birlikteliği ile gerçekleşebileceğini savunur. Kant, nesnel gerçekliğin, “kendinde şey” in varlığını benimseyerek; “kendinde şey”lerin, duyumları etkileyerek duyumsal bir bilgiye yol açtıklarını ve bunlar sayesinde maddelerin dışsal formlarının bize verildiğini söyler. Fakat, bu bilgiler düşünceyle kavramsallaştırılmazlarsa, sadece duyumlara dayalı bir bilgi olarak kalır. Ancak insan; aklı sayesinde bu duyumlardan aldığı bilgileri, maddelerin içeriklerini, düzenler, belli bir biçime sokar; böylece duyularımız ve algılarımız anlamlı bir bilgi haline girer.

“Kendinde şey”ler yani gerçeklik duyumlarımızı yalnızca uyardıklarından ve duyumlar aracılığıyla, bilginin başlangıçta biçimden yoksun maddesini, sağladıklarından, bilgisini edindiğimiz nesneler, “kendinden şey” ler değil, yalnızca görünüşlerdir. Gerçi bunların “kendinden şey” ler ile bağlantıları vardır, ama “kendinde şey”lerin bilgisini hiç bir zaman edinemeyiz. Deneyimin tüm nesnelerin biçim için “duyum varlıklarına” ya da “dış görünüşlere” (fenomenlere) dönüşmesi kaçınılmazdır⁸¹ ”.

Kant’a kadar, bilginin maddelere yönelik olduğu, varsayılırken, Kant maddelerin bizim bilmemize bağlı olduğunu, yani, bilgi bizim nesnelere yüklediğimiz “şey” kadardır diyerek, aklın doğru kullanılmasıyla oluşan her bilginin genel geçerli ve zorunlu bir bilgi olduğunu söyler.

⁷⁹ G.V.PLEHANOV, Materyalizm Üzerine Üç Deneme (D’ Holbach - Helvetius - Marx.) Çev: Mehmet Dünder, Sistem yayıncılık 1. Bas. Ocak 87, s. 17-18. (Alıntı, 15 A,B,C., System de lanatür II. s.112.)

⁸⁰ G. V.PLEHANOV - a.g.e s. 81. (Alıntı- De I’hamme, bölüm I).

⁸¹ Manfred Buhr, Alfred Kosing, a.g. e. s. 22.

Kant'ın bilgi kuramına ilişkin görüşleri bir hayli geniştir ve maddeci bilgi kuramının geliştirilmesinde yararlı olmuş pek çok olumlu yanları vardır. Bunun yanında, Kant bazı konuların araştırılmasında öznel idealizmin ve agnostisizmin* çizgisine de düşmüştür.

“Kant'ın kuramının olumlu yanı, aklın kendiliğinden-liğinin, başka bir deyişle bilgi edinme sürecinde etken bir yer tuttuğu gerçeğinin altının çizilmesidir. Bilgi edinmede aklın kategorilerinin işlevini açıklamaya çalışan ilk düşünürlerden olan Kant, deneyden gelen ampirik malzemenin aklın sahip olduğu kategorileri yardımıyla nasıl işlenip değerlendirildiğini açıklamayı denemiştir”⁸²”.

Kant, imgelemi; bir maddeyi bulunmadığı zaman bile, sezgide canlandırabilme gücü olarak tanımlar.

Hegel (1770-1831) 'in bilgi kuramının gelişmesine olan en önemli katkısı “diyalektik düşünme yöntemi” dir. Fakat bunun yanında Hegel felsefesi içerisinde, bilgi kuramı tek başına felsefi bir disiplin oluşturmaz. Hegel felsefesinde;

“Geist” (akıl, ruh), “mutlak ide”, hem tüm evrenin yaratıcısı hem de bu evrenin en hakiki özüdür. Evrenin (dünyanın) tüm gelişmesi, Geist'in varlıktan mutlak ide'ye değin uzanan bir çizgi üzerindeki basamak basamak gelişmesi ve açılması anlamına geldiğinden, Hegel'de düşünce ve varlık örtüşür⁸³”.

İşte Hegel'in bilgi kuramı görüşleri, Geist'in diyalektik gelişmesi içinde - ki kavram biçiminde gerçekleşir- içerilmiştir. Geist'in gelişmesi ve açılım aşamaları ise onun somutlaştırılmasının belirlenme aşamaları olup, aynı zamanda onu kendi kendisinin bilgisine götüren yoldur. Bu diyalektik gelişmede, Geist, kavramdan kavrama geçerken kendini belirleyerek, somutlaşırken, kendini daha derinden ve kapsamlı bir şekilde kavrayarak öğrenir. Mutlak ide aşamasına vardığı zamanda tam ve mutlak bir bilgiye vararak, kendi kendini mutlak bilme durumuna ulaşır. Hegel'de bilgi, bitmiş bir şey olarak görülmemekte; tersine devamlı düşünce biçimleriyle birlikte tarihsel süreçte kavranıp açıklanmaya çalışılan bir süreç olmuştur.

Bunun yanında ise, nesnel gerçekliğin insan bilincine nasıl yansıdığı sorununa felsefesinde değinilmemiştir. Hegel'in diyalektiği ve pratiğin bilgi edinme sürecindeki etkinliği ondan sonraki düşünürler tarafından geliştirilmiştir.

* Agnostisizm: Bilinemezcilik

⁸² Manfred Buhr - Alfred Kosing, a.g. e. s. 23.

⁸³ Manfred Buhr, Alfred Kosing, a.g.e s. 24.

Hegel'e göre her bir sanat dalı, mutlak ide'nin duyular dünyasındaki görünüşüdür ve bütün sanatlar ideal içerik ile duyusal ya da imgesel biçimleniş arasında bir uygunluk sağlamak zorundadırlar. Hegel'de ide; Sanatsal güzelliğin özel biçimlenmelerinde ortaya çıkar, bu biçimlenmeleri ise "sembolik", "klasik", ve "romantik" olarak sınıflandırır.

"Sembolik sanatta ideal içerik, duyusal imgesel malzemenin ifade edebildiğinden daha azdır; ide'nin bireysel duyusal form aracılığıyla kendisini belirlemesi çok soyut ve dolayımıdır.⁸⁴" Hegel bu ideal içeriğin kendi dışsal formunda biçimlendiği sanatın en tipik örneği olarak mimariyi verir.

Klasik sanatta ise; ideal içerik, duyusal-imesel malzemenin en somut bir biçimde ifade edilerek en üst düzeye ulaştığını söyler ve heykel sanatını örnek gösterir. Antik çağda yapılan heykellerin insan formunu başarıyla ifade etmeleri bakımından yetkin birer klasik sanat yapıtıdır.

Romantik sanatta ise; ideal içerik gelişmiş, duyusal imgesel bir maddenin ifade edebildiğinden daha fazla birşey içermektedir. Hegel, romantik sanatın aşama aşama tinsellik kazanan üç formunu; resim, müzik ve şiir olarak görür.

Feuerbach (1804-1872) ise; bizi nesnelerin özüne götüren şeyin Hegel'in sandığı gibi kavramlar olmadığını, insanda bulunan duyumların bizi nesnelere götürdüğünü söyler. Feuerbach, idealizmin karşısına gerçekliği koyarak, bunu da duyumcu bilgi öğretisi ile gerçekleştirmeye çalışır. *"Bize duyumlarımızla verilmiş nesnel gerçek, somut, hakiki varlık oluşturur ve nesne yalnızca kafamızın dışında var olan şeydir⁸⁵"*.

Feuerbach, duyumların güvenilir olduğunu, nesnelerin duyumlarla bize verilerek düşünmeyi ve de bilgi edinmeyi sağladığımızı savunur. İnsan özellikle düşünme edimi için görme ile edinilen duyumlara gereksinim duyar.

İnsanın duyusal gelişiminin; duyu organlarının doğal bir gelişiminin sonucunda oluşarak, doğaya ve onun niteliklerine uygunluk göstererek uyumlandırılmış ve bunların bilgisini edinecek yeteneğe kavuşarak bizim bilgi edinmemizde etkinlik kazanmışlardır.

⁸⁴ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, s. 143.

⁸⁵ Manfred Buhr, Alfred Kosing, a.g.e. s. 27.

Düşünme, Feuerbach'da gerçek varlığın doğal bir faaliyetidir. Aklın nesneleri ve varlıkları bilmesi de anlaşılabilir bir edimdir. O'na göre bilginin temeli kavramlarla düşünmek değil, duyular yolu ile edinilen algılardır.

Duyum bilgisi ve düşünme arasındaki ilişkiyi doğru kurabilmesine karşın, doyurucu bir çözüme ulaşamayarak, hatalarını görememiş ve düşüncenin bilgi edinmedeki etkinliğini yeterli bir şekilde açıklayamamıştır. Ayrıca pratiğin bilgi edinme sürecindeki etkinliğini de kavrayamamıştır.

Bilgi kuramında Feuerbach'ın diğerlerinden daha ileri olan yanı ise, bilginin toplumsal karakter içerisinde durmuş olmasıdır. Bilgi insanların birlikte olan etkinliği sonucunda oluşur. Akıllı, hayal gücünü keskin zekayı toplumun ürünleri sayarak, bunların tek tek insanların değil, bütün insanlığın güçleri olduğunu söyler.

Diyebiliriz ki Feuerbach, bilgi kuramında duyularımızla algıladığımız nesneleri bilmeye ve onlar hakkında düşünmeye başlarız diyerek; toplumsal bilginin tek tek bilmeden daha etkin olacağını da savunur.

Diyaletik Maddeci Bilgi Kuramı

Tamamiyle yeni nitelik olarak, kendinden önceki tüm bilgi kuramlarının görüşlerini, tarihsel süreçte oluşmuş bilgi edinmenin doğru sonuçlarını alarak daha ileriye götürecek ilkeleri oluşturup geliştirir. Bilgi konusundaki maddeci ve diyaletik görüşleri bilimsel olarak temellendirir. Maddeci bilgi kuramı,, insan bilgisinin toplumsal yanını kavrayarak, pratiğin bilginin temellendirilmesinde oynadığı belirleyici rolü ortaya koymuştur. Nesnel gerçekliği, sadece, zihindeki pasif bir yansı olarak görmemiştir.

Bilginin nesnel gerçeklik ile özdeş olmaması, onun bir yansı, zihinde oluşan bir imge olarak, oluşturmasıyla, diyaletikğin, imge kuramıyla birleştirilmesi, nesnel gerçekliğin düşünceye geçirilişinde, insan bilgisinin toplumsal ve tarihsel bir süreçte anlaşılmasını sağlamıştır. Bu süreçte, toplum içinde yaşayan insanın maddi pratiğinin etkisiyle birlikte, bağlı olduğu nesnel yasaların aslına uygun bir yansı olarak gerçekliğin oluşması, yeni alanların insan bilincinde ve bilimde daha derin ve kapsamlı bir biçimde korunmasını sağlar.

İmge kuramı; nesnel gerçek maddenin insan zihninde duyularla oluşan, ilk yansı olan; imgeyi ve bununla birlikte oluşan, madeye yönelik bilgi edinme sürecini

araştırır. Bilimsel bilgiden farklı olarak, hem insanın tüm bilmeye yönelik edimlerini ve bilimsel bilginin oluşumunu gerçekletiren bilginin ilk ve önemli bir biçimi imgedir.

Diyalektik maddeci bilgi kuramına kadar tarihsel gelişimde pek çok düşünürün bu konuya yaklaşımlarını gördük. Onların bu konuyu; yani bilgi edinmeyi tam olarak açıklayamamaları, diyalektiği, imge kuramı ile birleştirememelerinden kaynaklanırken; aynı zamanda karışık ve çelişkili bir bilgi edinme sürecini göremeyerek, bilgideki duyumsal ve akılsal öğelerin karşılıklı diyalektik etkileşimlerinin tam olarak kavranmamasından kaynaklanmıştır.

Bilimsel bilgi kuramı da; daha önceki düşüncelerin eleştirilerek, değerlendirilmesine ve tek tek bilimleri toplumsal pratiğin ortaya koyduğu sonuçlarla birlikte felsefi düzeyde çözümlenerek değerlendirilmesine dayanır.

"Bilgi tarihini, özellikle de tek tek bilimlerin tarihini insanlığın düşüncesinin gelişmesinin tarihini, dilin tarihi, modern psikanörolojinin ve duyular ruhbilimin gelişmesini, ruhbilimin, dilbilimin, sibernetiğin ve enformasyon kuramının bulgularını genelleştirir. İnsanın zihinsel gelişmesinin tarihi yanında, çocuğun zihinsel gelişmesinin tarihi ve hayvanların ruhsal gelişmelerinin tarihi bilgi kuramınca değerlendirilir. ⁸⁶ "

Diyalektik ile bilgi kuramı arasındaki farkı da belirtmemiz gerekir. Diyalektik, nesnel gerçeklik ile uygunluk sağlayarak, bilginin genel yasalarını ve belirleyici niteliklerini verirken, bilgi kuramı, nesnel gerçekliği bir yansıması olan bilginin bu genelliklerin yanında, kendine özgü belirli yasaları ve karakteristik özellikleri taşır. Yani, bilginin genel yasallıklarının dışında bir de özel olan, kendine özgü nitelikçe farklı bir yanı da vardır.

Bilgi, nesnel gerçekliğin insan bilincindeki bir yansıması olarak, hem genel yasallıkları hem de insan bilincinin diyalektik çelişkilerindeki gelişimi içinde araştırılmalıdır. İmge kuramı, başlıca bu özelliği kendi içinde araştırarak, insanın duyusal gelişiminin başlamasıyla birlikte duyum, algı, soyutlama vb. yetilerini, yani aklın yüksek düzeydeki faaliyetlerini kullanarak toplumsal pratikle deneyimleyerek gelişimini sürdürmüştür. İmge kuramının diyalektikle olan bu birleşimi, toplumsal pratiğin bilgi kuramına girmesi; insanın öğrenme sürecinin nesnel gerçekliği akla, düşünceye malederken, toplumsal tarihsel bir süreç olarak kavranılmasını sağlar. Bu süreç insanlar tarafından onların maddi pratiklerinin zemini üzerinde gerçekleştirir.

⁸⁶ Manfred Buhr, Alfred Kosing, a.g.e., s. 31.

Bilgi de bu süreçte tarihsel olarak gelişir ve nesnel gerçekliğini gittikçe daha geniş alanları kapsamıyla birlikte daha da uygunlaşan bir yansı olarak bu gerçekliği bilinçte durmadan yetkinleştiren bir süreç içinde sunar.

Biz de tarihsel süreç içerisinde bilgi kuramını imge olarak yani; ilk bilgilenme ediminin nasıl olduğu sorusuna değinen düşünürlerin görüşlerini vererek; bakış açılarına göre, gösterdikleri değişimlerle birlikte nasıl bir yöntem geliştirdiklerini gördük. İdealist ve materyalist yaklaşımların kendi karakteristik özelliklerini içinde barındıran bilginin ilk oluşumuna ilişkin bu düşünceler, genellikle, duyumlar ile aklın ayrı ayrı ya da beraber kullanımını araştırarak, gerçek bilgiyi bulmaya yönelmişlerdir. Zaman zaman uç noktalara varılmasına rağmen bu düşünürlerin çıkardığı sonuçlar, diyalektiğin de kullanılmasıyla beraber maddeci bilgi kuramının temellendirilmesinde etkin olmuştur.

Bilgi edinmenin ilk basamağını, nesnel gerçekliğin zihinde yansması ile oluşan zihinsel imge ile gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz.

Diyalektik maddeci bilgi kuramı nesnel gerçekliğin kuramsal ve toplumsal pratikle yansıtılması (imgelenmesi) ile gerçeğin kendi arasındaki karmaşık, çelişkili ilişkiyi de belirleyerek gelişmiştir.

İmgelem ve imgenin tüm bu açıklamalar doğrultusunda tanımlarını belirleyecek olursak; imge, insanın yaşamındaki tüm olayların -nesnel dünyanın- bilincine yansmasıdır. Felsefe bu yansıma sonucu oluşan her görüntü ve algılanan duyumları, oluşan soyut ve somut tasarımları -tüm dışavurumlar diyebiliriz- birer *imge* olarak kabul eder. *İmgelemi* ise, imgelerle düşünme yetisi olarak tanımlanır.

Maddeci diyalektik bilgi kuramı da; imgeyi nesnel dünyanın insan bilincindeki yansması olarak görür. Bu kurama göre; bu yansıma sonucunda da bilgi edinmiş oluruz. Her yansmayı bir imge; imgenin oluşum sürecini de bilgi edinme süreci olarak kabul eder. Bilgi edinme süreci, karşılıklı (özne-nesnel dünya), etkileşim sonucunda oluşur. İmgenin, öncelikle, bilgi edinme sürecinde etkin bir rolü vardır. Aslında bu etkinlik, ikili bir etkinlik olup; karşılıklı olarak birbirlerinin oluşumunu da hazırlarlar. İmgelemenin ve imgenin sanattaki yeri insanın estetiksel faaliyetinin başlamasıyla önem kazanmıştır. Sanatsal faaliyetlerin bütün biçimlendirmelerin de (resim, heykel, dans, tiyatro vb.), etkin bir yeri vardır.

Bilgi edinme sürecindeki imge ile sanatsal imgenin, oluşumlarında, ortak paylaşımları vardır. Duyum, algı, soyutlama, imgelem bilgi edinme sürecindeki oluşum basamaklarıdır. Sanatsal imgede farklı olarak; bir yaratma edimi, onun sonucunda da bir biçimlendirme (imgenin dışlaştırılması), vardır. Bilgi edinme; nesnel dünyanın duyumlar yoluyla algılanarak; imgelerle depolanması ve aklın düşünce gücü ile kullanımını sağlar. Her insan bilgi edinme sürecini yaşar. Sanatçı da bu aynı süreci yaşar fakat, daha yaygın olarak, imgelerle düşünüp; bir yaratma biçimlendirme dürtüsüne sahiptir. Bilgi edinme sürecinde oluşan imge; gerçekliğin sanatçı da yeniden üretilerek estetik bir kaygıyla biçimlendirilmesi sonucunda, sanatsal bir imgeye dönüşür. Tabii bu oluşumda sanatçı, toplumun içindedir ve bu süreç sanatçının toplumsal yaşamından soyutlanmadan oluşur. Sonuç olarak diyebiliriz ki; imge her iki kuramda da (bilgi ve sanat) vardır. Fakat, kullanım ve biçimde farklılıklar gösterir.

Bilimsel bilgi edinme sürecinde oluşan imge, soyut düşünceyle birlikte kavramlara dönüşür. Sanatta ise imge; estetik fikir ile birlikte bir anlam kazanır. O zaman diyebiliriz ki; bilim ve sanat imgeleri kullanır. Fakat, imgeler kavramların yerine, kavramlarda imgelerin yerine geçemez. Çünkü bilim, soyut kavramlarla, sanat ise, somut imgelerle bir anlatım dili oluşturur. Sanatçının kavramlarla bir anlatım dili oluşturması onun sanat yapıtını ve sanatsal etkinliğini yetersiz kılar.

"Kavramlar imgelerin yerini tutamaz; böyle bir şey olursa eğer bu, yazarın yetenekçe zayıflığının ya da sanattaki başarısızlığının belirticisidir sadece.⁸⁷"

Böyle bir anlatımda da, sanat yapıtı, duygusal güçten, öznel gerçeklikten, biçimden daha çok uzaklaşarak dilsel bir anlatıma dönüşür. Bilimsel yöntemde de imge, kavramların yerine geçerse; bilimin asıl görevi olan objektif (genel) bakış açısı yerini subjektif (öznel) bakış açısına bırakır. Bilim, genel olanı yansıtırken, sanat ise genel olanı bireyselden geçerek, yani; genel olanın öznelde yansıyan gerçekliğini dışlaştırır.

Sanatçının gerçeği imgelerle yansıtması, onun düşünceden yoksun olduğunu göstermez. Yaratıcı süreç içerisinde, dünyayı duyumları ile algılayarak dönüştürebilmek için kendi düşünce sistemini oluşturur. Bu da sanatçıyı; diğer insanlardan farklı kılma özelliğinin, kendi düşünce sistemini, dünyaya bakış açısını,

⁸⁷ Avner Ziss, a.g.e., s. 76.

sanat eserinde yansıtması ile olur. Sanat yapıtı; sanatçının orjinaliteyi oluşturmalarının bir ürünü olarak; biricik değer taşır. Çünkü, sanatçı her ne kadar diğer sanatçılarla birlikte ortak konuları ya da aynı doğa parçasını, aynı anda resmetmeye kalksa bile sonuçta; sanatçı sayısı kadar farklı, pek çok, biricik sanat yapıtı ortaya çıkacaktır. Her sanat yapıtı orjinal (orginal: esas, asli) bir yapıt olarak, sanat tarihinde yer alır. Bilim adamı kavramlarla düşünürken; sanatçı imgelerle düşünme yetisine sahiptir.

Sanatçı imgesel düşünme süreci sonrasında, gerçekliği imgeler yolu ile eserine yansıtarak, imgelem gücü ve duygularını öznel gerçekliği ile dışlaştırarak yaratımda bulunur.

Genel olarak diyebiliriz ki; bilim adamı bilgi edinme yolunu nesnel gerçekliklerle ortaya koyarak; toplumun doğa üzerindeki egemenliğini arttırmaya çalışır. Sanatçı ise; öznel gerçekliğini, duygularını dışlaştırarak, toplumun algılayabileceği bir biçimde biçimlendirerek, toplumsal bilinci zenginleştirerek gelişmesini sağlar.

Görsel İmge

Sanatsal imgeyi açıklamadan önce, görsel imgeyi açıklığa kavuşturmalıyız. Çünkü; görsel bir imge oluşmadan sanatsal bir imgenin varlığından bahsedemeyiz. İşte bu yüzden, öncelikle, görsel imgenin oluşumunu açıklamamız gerekir.

Göz, en etkin duyumuzdur ve bilmeye yönelik ilk faaliyetlerimiz görme ile oluşur. İnsan, sürekli hareketli bir dünya ile içiçedir. Çevremizde olup biten olaylardan daha çok görme yoluyla haberdar oluruz.

O zaman diyebiliriz ki, görsel imge; nesnel dünyanın görme duyumuz aracılığı ile beyinde oluşan ilk tasarımlarıdır. Ve daha önce görmediğimiz şeylere ilişkin görsel imgelere de sahip olamayız. İşte bu bağlamda, öncelikle, görme olayının nasıl oluştuğunu açıklamamız gerekir.

"Güneşten ya da başka kaynaklardan gelen ışık ışınları nesneye çarpar. Işınlardan bazıları emilir bazıları yansıtılır. Yansıtılan ışıklardan bazıları göz merceğine ulaşır ve adına retina dediğimiz çok hassas bir bölge üzerinde görüntüye dönüşür. Retinada bulunan bir çok alıcı hücreler (receptors) gonglion hücreleri tarafından oluşturulan küçük gruplar halinde olurlar. Bu gruplar aracılığıyla görsel bir imgenin ilk organizasyonu ortaya çıkar. Elektro-kimyasal mesajlar, beyindeki son duraklarına giderken daha fazla

biçimlenmeye uğrarlar ve en sonunda imge, görsel korteks'in değişik düzeylerinde tamamlanır.⁸⁸

Dışarıdan gelen bir etkiyle, göz görme işlemine başlar ve sinir hücrelerinin yardımıyla görüntü önce retinada sonra da beyinde oluşur. Bu durum, ilkin mekanik bir işlem gibi gelebilir. Örneğin, fotoğraf makinasının yaptığı gibi... Fakat, fotoğraf makinası gerçekliği sadece dışsal olarak verir. Oysa, insan gözü gerçekliği olduğu gibi, maddenin genel ve içsel yapısını da beyne kaydeder. Bu ise, algılama ile gerçekleşir. *"Nesnelerin öz nitelikleri hakkında bize bilgi veren şey sadece algıdır⁸⁹"* Algı olmaksızın göz, sadece biçim ve renkleri kaydetmekten öteye gitmez. *"Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasada- ulaşılabilen bir alana getirilmiş olur.⁹⁰"*

Görmek, nesnelerin belirli özelliklerini, kavrama ile gerçekleşir. Çevremizdeki ağaçların yeşilliği, denizin mavisi gibi pek çok niteliği ilk anda görüp, kavrarız. Algılamada ise *"...nesnenin görünümünün tüm bilincine ereriz.⁹¹"*

Duyularımızla gerçekleşen algılama, aklın etkinliği ile birlikte anlamaya ve bilmeye yönelir. Duyular felsefe tarihinde pek çok düşünür tarafından güvenilir olmamakla suçlanır. Örneğin; Antik çağ düşünürleri duyular yolu ile elde edilen bilgilerin güvenilirliği konusunda ön yargılı yaklaşmışlardır. Onlara göre; bilgi edinme ve yaratma edimi ancak aklın yüksek düzeydeki etkinliği ile gerçekleşebilirdi. Oysa Schopenhauer'da dediği gibi; "akıl yürütme karakter itibariyle dışı bir olgudur: Sadece alınca verir".

Görme olayı da aklın bir etkinliğidir. Algılama yolu ile oluşan görsel imgeler bellekte depo edilirler. Bellek (hafıza), *"...izlenimleri, algıları vb. saklama ve yeniden bilinçte canlandırma yetisi⁹²"*dir. İnsan, geçmişteki deneyimlerini bellekten seçip çıkararak, görsel imgeleri yeniden canlandırabilir. Yeni bir algılama ediminde de deneyimlerden yararlanabilir. *"İmge, ona ilişkin diğer görsel deneyimlerimiz yoluyla belirlenir⁹³"*. Bu belirlenme işleminde imge, ilk algılandığı konumda olmayabilir.

⁸⁸ Adem Genç - Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, Sergi Yay. 1990, 1. Baskı, s. 67.

⁸⁹ Adem Genç Ahmet, a.g.e. s. 29.

⁹⁰ John Berger, Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay. 4. baskı, Ekim 1990, s. 7

⁹¹ İnci San, Sanat ve Eğitim, A.Ü.E.B.F. Yayın No: 151, Ankara, 1985, s. 19.

⁹² Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi, 4. Baskı, İstanbul s. 31.

⁹³ Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, s. 42.

Çünkü, yeni oluşmunda imgede değişiklikler yapabiliriz. Yani, imge, hiçbir zaman algılanan nesnenin tıpatıp bir taklidi değildir. İster sanatsal imge olsun, ister herhangi bir görsel imge olsun, gerçeğe tıpatıp uymaz. Çünkü deneyimlerimiz sayesinde bir imgeye ilişkin farklı bilgileri birleştirip, sentezleyerek yeni bir imgeyi oluşturabiliriz. Ve kendi görüşlerimizi de göz önünde tutarak yeniden yorumlayabiliriz.

"Haber alma, haber iletme, değişikliklere karşı duyarlılık, farketme, geçmiş olay ve görünelere ilişkin imgeleri depolama, görsel ve güncel olan ve en son ortaya çıkan görsel imgeyi algılayıp yorumlama gibi işlemler açısından bir görme olgusu ya da algı deneyimi, bir gazetenin dağılımına benzer."⁹⁴

Tabii ki, bunları hepsi, mekanik bir işlem gibi değil, belli bir sıraya ve düzeneği kurmadan, aklın kendiliğinden gerçekleştirdiği çok kısa bir süreçte gerçekleşir.

Görsel bir imge, imgelem sonucunda yeni imgelere dönüşebilir. İmgelem, görsel algılamayı yönlendirebilir. İstenilen bir nesnenin oluşması için, kişinin nesneye yönelmesi, ona doğru bakması ve görmesi gerekir. İmgelem, burada imgelerin yeniden canlandırılmasını sağlayabilir. Ancak, insanın imgelem gücü ne kadar kuvvetli olursa olsun, hiçbir zaman görmediği şeylerin imgesinin ortaya çıkarılmasını sağlayamaz. Görsel algılama olmadığı sürece, bir imgelem ve imgesellikten bahsedemeyiz. Diyebiliriz ki, bir şeye ait imgeyi oluşturabilmek için; o şeyi görmek, algılayarak, ona ait temel özellikleri kavramak, akıl yürüterek düşünceyi oluşturmak gerekir. Görsel bir düşünme sürecine girmek, diyebiliriz. Düşünme edimi için de imgelere ihtiyacımız vardır. Dünyanın algılanması için görsel imgeler bize yardımcı olur. *"Dünyanın, kolaylıkla kabul ettiğimiz imgesi, bize, insanın gözünün sunduğu imgedir"*⁹⁵ Günümüzde görsel imgeler, büyük bir önem taşır. İletişimin yaşandığı medya çağında yazıya dayalı bir iletişim yerini görsel imgelerle dolu bir iletişime bırakmıştır. Afişler, gazeteler, televizyon, dergiler, vb. görsel imgelerle dolu bir yaşamı bize göstermektedir. *"Görsel imgelerle dolu bir dünyada yaşamaktayız"*⁹⁶ demek çok yerinde bir tutumdur.

⁹⁴ Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, s. 19.

⁹⁵ Neşe Erdok - Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi, İ.D. G. S.A. No: 70, İst. 1977. s. 5

⁹⁶ Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, s. 7.

Sanatsal İmge

İnsanın imgelerle düşünme yetisi, doğa vergisi değildir. Duyularımızın işlevselliğinin oluşması ile başlar. Bu da biyolojik bir evrimleşmenin tamamlanması sonucunda olur.

"Ön ayakları ele dönüştüğü, aynı nesneyi iki gözüyle görüp uzaklıkları yanılmadan ölçebildiği ve çok güçlü bir sinir sistemi ve gelişmiş beynin yardımıyla, bu gördüklerine göre el ve kol hareketlerini ayarlayabildiği için araç yapabilmiştir insan. Ama insan doğuştan bir içgüdüyle bilmez araç yapıp kullanmasını. Bunu deneylerle-deneyip yanılmayla öğrenmek zorundadır." diyor Gordon Childe.⁹⁷

Demek ki,insan, ilk duyularının gelişmesiyle birlikte, nesneyle olan ilişkisi, onu, yarara yönelik bir araca dönüştürmekle olmuştur.

Duyularının gelişmesiyle, algılamaya yönelik görsel imgeler ve buna bağlı olarak, insan, çevresindeki şeyler hakkında bilgi edinir. Buradaki bilgi edinme süreci-bilimsel bilgiden daha kapsamlı olarak şeylerin algılanmasıdır. Görsel bir düşünce sürecidir, daha çok. Bilimsel düşünme süreci insanın toplumsallaşması sonucunda, yani, ilkel toplumdan sınıflı topluma geçişle olmuştur. Çünkü, bilimsel bilgi, soyut mantıksal düşünce ile olur. İnsanın soyut mantıksal düşünceye sahip olabilmesi için de salt madde ile olan ilişkiden ayrılarak, tikel'den genel'e, yani toplumsal olana varması gerekir. Bu da ancak, tek olandan genel olana gitmesi, tümevarıma ulaşması ile olur. İnsanın soyut düşünceye yönelmesi ilkin, kendisini nesneden, doğadan ve içindeki toplumdan soyutlaması ile gerçekleşir.

"Sanatsal imgesel düşünce, soyut mantıksal düşünceden çok önce olmuştur, çünkü imgeler halinde düşünce, bilgi sürecinde öznenin kendini soyutlamasını gerektirmez."⁹⁸ "Soyutlama, ancak, insanla insan ve insanla doğa ilişkilerinin dar ve sınırlı olmaktan kurtulduğu toplumlarda görülür... bilincin doğaya yönelmekten kurtulup kendine yönelmesinin ürünüdür"⁹⁹

Duyusal imgelerle edinilen görsel düşünce ediminde de bir soyutlama vardır. Fakat burada, soyutlama, bilinç düzeyinde olan bir soyutlama değildir. Duyularla algıladığımız şeylerin bellekte depolanmasını sağlayan bir soyutlamadır. İnsan beyni algılanan imgelerin depolanmasında, şeylerin genel yapısal özelliklerini belirleyici bir sınıflandırma, genelleme yaparak bellekte kalmasını sağlar. Tikel-olan dan genel-olan'a

⁹⁷ Ernst Ficher, Sanatın Gerekliliği, s. 15 (The story of Tools, Cobbett Publishing Co, 1994).

⁹⁸ Moisej Kagan, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Çev: Aziz Çalışlar, Bilimsel Sorunlar Dizisi: 5, 1. Baskı, 1982, s. 228.

⁹⁹ Hilmi Yavuz, Felsefe ve Ulusal Kültür, Bilgi Yayınevi, 1. Baskı. 1977, s. 9.

varabildiği gibi, genel-olan'dan da tikel-olan'a doğru bir yaklaşım da gösterebilir. Bu durum insanın şeylerle -nesnelerle- karşılaşması, görsel imgelerin oluşmasıyla ilintilidir. Algılama sürecinde olan bir soyutlamadan bahsedebiliriz. *"Algılamanın temelinde bir nesnenin yapısal öğelerinin bir bütün halinde ve soyutlama şeklinde kavranması yatmaktadır. Yani algılama olgusunun kendisi aynı zamanda bir soyutlamadır."*¹⁰⁰

Bu soyutlama -algılama- sürecinin sonunda da imge oluşur.

*"Eğer düşünme dediğimiz süreç imgeler dünyasında oluşan bir şey ise, o zaman bu imgelerden çoğunun hayli soyut şeyler olduğunu, çünkü aklın çoğunlukla hayli yüksek bir soyutlama düzeyinde çalışmakta olduğunu söyleyebiliriz."*¹⁰¹

Aklın bilmeye yönelik faaliyetlerinde, deneyimleri sonucundaki imge ve imgelemlerinde; görsel imgelerde soyutlama yetisinin etkin bir yeri vardır.

Görsel imgelerden farklı olarak; imge, imgelem sonucunda yeniden canlandırılabilir. Bu canlandırmada değişiklikler olabileceğini söylemiştik. Görsel imge yeniden üretilerek bir değişikliğe uğrayabilir. Sanatsal imge, bu yeniden üretme sürecinde sanatçı tarafından, bir yaratma edimi sonucunda oluşur. Buradaki yaratma, sanatsal yaratıcılık, sanatçının imgelemi doğrultusunda, gerçekliğin imgelerle anlatılması ve biçimlendirme olarak karşımıza çıkar. Sanatçıdaki içsel etkilerin; imgelerin belli bir nesnel taşıyıcıda -ki bu sanat eseridir- dışsallaşması ile sanatsal yaratım son halini bulur.

Sanat, nesnel gerçekliğin öznel bir yansıtılışı olarak, imgeler yoluyla ifade bulur.

*"Sanatsal imge, bir yaşamda yalnızca insan bilincindeki yansımaları değil, fakat bu yansıma ve sanatçının bilincine geçmiş olayın, belirli maddi araçlar yoluyla (söz, mimik, jest, çizgi, renk, işaret sistemi vb.) yeniden yaratılışıdır".*¹⁰²

Sanatçının nesnel gerçekliği, eserinde, öznel bir gerçeklikte yansıtması bir çok kişi tarafından, çoğu zaman, eleştiri konusu olmuştur. Çünkü, sanatçının öznel gerçekliğini yansıtmakla geneli yani toplumsal gerçekliği yansıtmadığı düşünülmüştür. Bu yalnız bir düşüncüdür. Çünkü, sanatçı da toplum içinde yaşayan bir bireydir.

¹⁰⁰ Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, s. 187.

¹⁰¹ Adem Genç-Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, s. 173.

¹⁰² İbrahim Armağan, Sanat Toplum Bilimi - Demokrasi Kültürüne Giriş, İleri Kitabevi, İzmir 1992. s.42.

Sanatçının sadece özneli yansıttığını savunmak, onu, toplumdan alarak soyutlanmasını sağlamak demektir ki, böyle bir durum söz konusu olamaz.

"... Sanatçı önünde sonunda bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel, gizli yanlarını ifade ettiği zaman, toplumsal önemi olan şeyleri de ifade etmiş olur. Böylelikle "kişinin kendi ifadesi" olarak bir sanat yaratımı, aynı zamanda toplumun kendisinin de ifadesi olmaktadır, toplumun büyük bir sanatçıda kendi kavramını, kendi ideoloğunu kendi sesini bulması nedeni de budur".¹⁰³

Sanatsal imgenin, genel bir özelliğidir bu. Yani, sanatsal imge tikel olanın sanatçı imgeleminde yeniden yaratılarak, sanatçının bireyselliği ile tikel olanda geneli yansıtır.

Sanatçının nesnel gerçeklikle olan karşılıklı ilişkisi sonucunda, algılaması imgelerle olur. Yeniden yaratımda sanatçı, gerçekleşen bu somut ilişkiyi, somut imgelerle -sanatsal imgeyle- yaratımını dışlaştırır, biçimlendirir. Eğer böyle bir durum olmasaydı, sanatçı bilimsel bir yaklaşım göstermiş olurdu. Çünkü, karşılıklı ilişki sadece nesnel gerçekliğin verdiği yasallık doğrultusunda olur ve bu da soyut mantıksal bir düşüncüyü öngörür. Sonuçta da ortaya, soyut kavramlar çıkar. Bu durumda da bir sanat eserinden bahsedemeyiz.

Sanat eserinde gerçekliğin yansıtılışı, yalnız tikel olanın yeniden yaratılmasıyla kalıp, geneli yansıtmadığı zaman sanatsal bir değer taşımaz. Sadece belgesel bir nitelik kazanır (günlük yazı, anılar vb.). Bunun karşıtı olarak, yalnız genel olanın yansıtılması da bir sanatsal nitelik taşımaz, çünkü, yalnız gerçekliğin kendine özgü bir yasallığı iletilir. Burada da sanatsal bir eserden çok, bir şema, dekoratif desenler vb. ile karşılaşırız.

Sanatsal imge için; nesnel ile öznelin birleşimi de diyebiliriz. Çünkü; nesnel, yapıtta yeniden üretilen sanatçının dış dünyadaki gerçek olayları algılaması yani; toplumsal olaylar, karakterler, insanların özel yaşamları vb. gibi kendi dışında gerçekleşen herşeyi içine alır. Özne ise, sanatçının iç dünyasını; duygu ve düşüncelerini hayata bakışını içine alır. Bir sanat eserinde, nesnel ve özneli bir bütünlük halinde verildiğini rahatlıkla görebiliriz. Bunlardan herhangi birinin ağırlık kazanması resmin bütünlüğünü bozacağı gibi, sanatsal imge yıpranarak, estetik ve düşünsel gücünde kaybolabilir. Nesnelin yaşamla bütünleşmiş formunun bozulması,

¹⁰³ M. Kagan, a.g.e., s. 346.

yaşamca belirli bir takım yasallıklardan gözardı edilerek resme yansıtılması bir nevi, biçimcilik belirtilerinin görülmesine yol açar. Öznelin daha etkin olduğu bir durum ise, sanatçıyı doğalcılığa sürükleyebilir.

Genel olarak, sanatçının özneliği onun dünyaya karşı olan duyarlılığı, içsel dünyasını, imgelemine, duygularını, geçmiş deneyimlerini, sanatsal pratiğini, estetik seçimlerini (sanatsal biçimler ve teknikler vb.) heyecanını ve düşünsel (entellektüel) yapısını içine alır. İşte, sanatsal imge, öznel ile nesnelin tüm bu karakteristik özelliklerini bünyesinde bulundurarak, sanat yapıtında oluşur. İzleyici, kendi öznel tutumuyla buradaki sanatsal imgeyi algılamaya çalışırken, imgeleminin ve imgenin onda yarattığı duyum ve duygulardan estetik bir haz duyabilir.

Sanatsal imge, sanatçının imgelerle düşünce süresinin bir ürünü olarak aynı zamanda, bir duygu ve coşku da yüklüdür. Sanatçının yaratım sürecindeki bu coşkusal duyguları imgeye yansıdığı için, yapıtın algılanmasında da bu duygu hissedilebilir. Ancak, burada düşülebilecek bir hata da; sanatsal imgenin yansıttığı coşkunun salt bir coşkusal duygu, ya da salt bu duygunun bir yansıması olduğunu söylemek hatasıdır. Gerçek ise, sanatsal imgedeki bu coşkusal duygunun sanatçının düşünsel faaliyetinin bir ürünü olmasıdır. Oluşan coşkunun akıl tarafından kontrolsüzce imgeye yansıdığını söylemek ise, tamamiyle yanlıştır. Eğer bu coşkusal duyguların anlatımına öncelik verilirse, sanatçı gerçekliğin yansıtılmasından uzaklaşmış olur.



Resim 1. Sepetli Natürmort, Cézanne

"Sanatsal imge, gerçeğin algılanması sırasında, bireysel'den geçerek genel'i tipik olanı ve sanatsal etkinliğin öznel biçiminden geçerek dünyanın nesnel yasalarını dile getirmesiyle yalın görsel imgelerden ayrılır; bundan başka imge, içeriğini belirleyen olayların ussal yorumuna göz alıcı bir duygusal biçim kazandırır; bu biçim öğeleri, tasarımsal gücü her vakit anlatım gücüyle (expressivite) birleştirirler."¹⁰⁴

Sanatsal imge, yaşamdan alınan gerçek bir imge olabildiği gibi, yaşamda olmayan, olmaktan çıkan imgeler de olabilir. Yaşamdan alınan gerçeğe uygun imgeler hem mantıksal hem de biçimsel yönden, yaşamda gerçek olarak varlık kazanmış bir imgedir (izlenimci ressamalar, genellikle, bu tür imgeleri kullanırlar) (Resim 1).



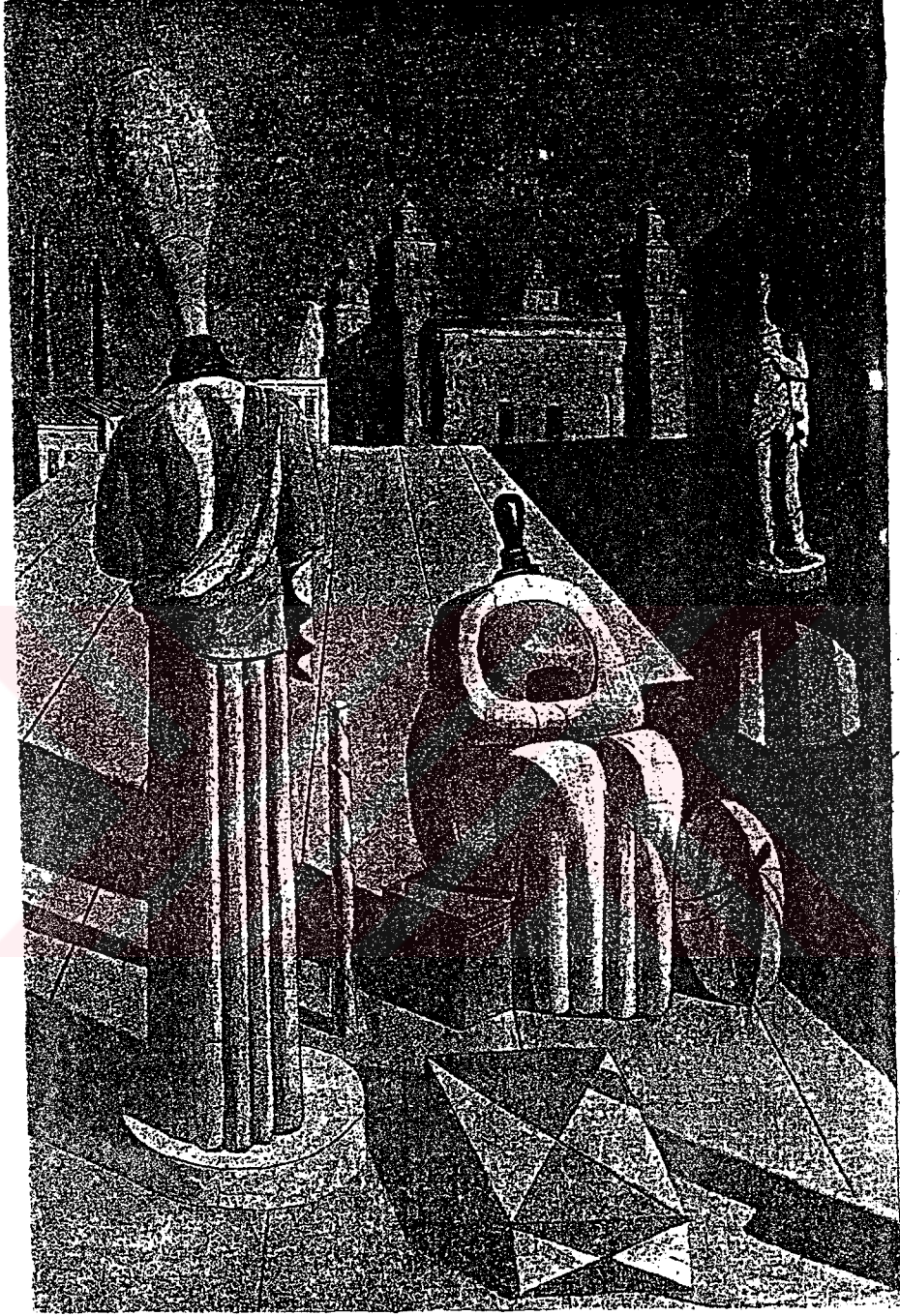
Resim 2. Hüzün ve İdeal, Carlos Schwabe



Resim 3. Hayalet, Gustave Moreau

Yaşamda bulunmayan, bir benzeri olmayan imgeler ise, sanatçının imgeleminin ürünü olan daha çok düşsel, gizemli vb.gibi duyularımızla algılayamadığımız imgelerdir (Resim 2).

¹⁰⁴ M.Kagan. a.g.e., s. 272.



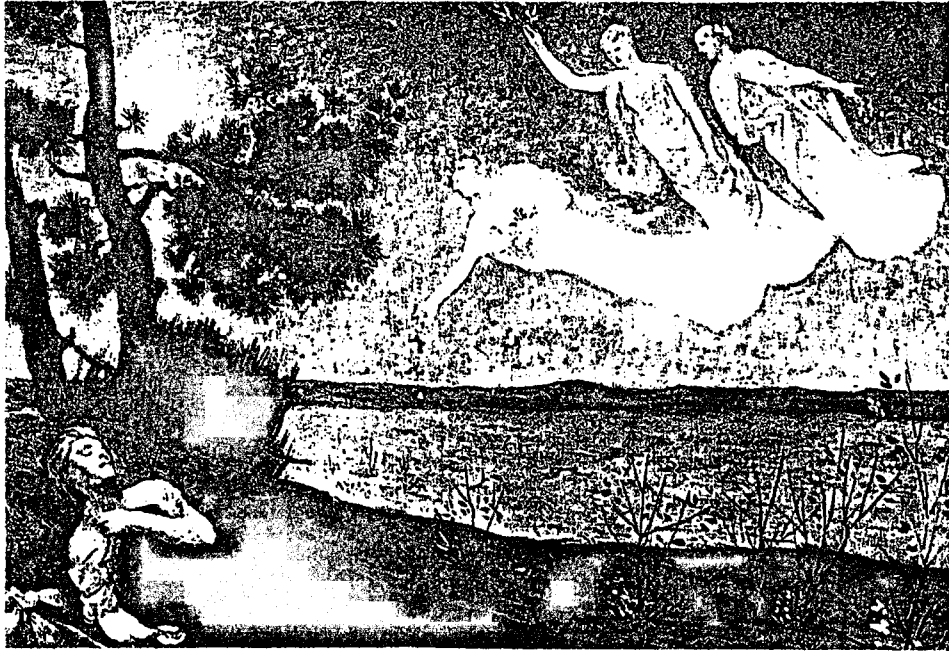
Resim 4. Tedirgin Esin Perileri, G. de Chirico

Sanatçı bu tür imgeleri, toplumun içinde yer etmiş bir takım metafizik; dinsel inançların, efsane ve öykülerin, yaklaşımlarının ürünü olan bu imgeleri; yine toplumun bunları nesnelleştirme çabalarının bir ürünü olarak, yükledikleri anlamlardan yola çıkarak, yaptında nesnelleştirir (Resim 3-4).



Resim 5. Likornlar, Gustave Moreau

Ayrıca, bu tür imgeler; melekler, şeytanlar gibi dine dayalı ve bir takım yarı insan yarı hayvan olan canlıların (mitolojik canlılar), sanatçı tarafından nesnelleştirilmesi sonucunda oluşabilirler (Resim 5-6).



Resim 6. Düş, Pierre Puvis De Chavannes.

II. BÖLÜM SİMGE

Günlük yaşamımızda; konuşurken, yazı yazarken, duygularımızı ve düşüncelerimizi ifade ederken, gerek bilinçli olsun gerekse bilinçsizce, farkında olmadan kullanırız, simgeleri... Günlük hayatımızda da; işte, okulda, evde hatta yolda ve otobüste giderken, yürürken, bir çok simgelerle karşılaşırız. Çevremizi kuşatan şeylerde, toplumsal yaşamın gerekliliğinden simgeler bizim için bir ifade aracı olmuşlardır. Genellikle, bilinçsizce kullanılırlar. Hiç farkında olmadan şeyleri simgeleştiririz. Peki nedir simge?

Genel anlamında; ilk olarak sözlüğe baktığımızda *"Danışıklı bir ifade olan resim, harf, bitki, hayvan gibi, işaret, remiz"*¹ tanımıyla karşılaşırız. Bu tanıma göre, çevremizdeki herşey bir simgedir.

"Suyu, ağacı, yıldızı, bulutu kendi varlıklarıyla değil, simgeleriyle, onlara yakıştırdığımız adlarla algılaya-biliyoruz. Ad: simge".²

İnsanlık, tarihi boyunca hep çevresini (doğayı) ve kendini (toplumu) anlamaya bilmeye yönelik bir faaliyet içerisinde olmuştur. Tüm bu edimlerini, aklın bilme yetisi için oluşturduğu sistemin yüksek gücü sayesinde başarabilmiştir. Duyusal algılamalarının faaliyetinin başlamasıyla birlikte; evrimleşmesi, basamak basamak bilme faaliyetini ve bilmeye yönelik geliştirdiği araçları, kendi üretim araçlarını algılayabilmek için simgeler-işaretler geliştirmiştir.

İşaret kullanımı; hayvan zekasının temelidir, güdülere dayalıdır ve zihnin ilk ortaya çıkan işlevidir. Bu durum, Pavlov'un birinci işaret sistemi olarak adlandırıldığı, hayvanlarda uyguladığı deneyleriyle ilgilidir. Pavlov, bir de ikinci işaret sisteminden bahseder ki, bunu da insanlar üzerinde etkili kılar.

Birinci de; hayvanlarda uygulanan sadece dış bir etken ile (zil sesi) koşullanan hayvan, dış etki ortadan kalktığında, tepke de ortadan kalkıyordu. Oysa ikincide ise, belirli dış etken (zil sesi) ortadan kaldırılarak, bu sesin taklidi ya da yazılı durumu (sözcük olarak) gösteriminde de tepke cevap verme durumundadır. İşte insanın etkin bir genelleştirme sisteminin ürünüdür bu uyarım *"...yalnızca duyu organlarını etkileyen nesnel bir doğa olgusu değil, toplumsal olarak öznel bir değer yüklenmiş*

¹ Hayat Büyük Türk Sözlüğü, Hayat Yay. s. 581.

² Sait Maden, Nedir Simge? Grafik Ürünlerinden Seçmeler, Simavi Yay., Çekirdek Yayınları, İst. 1990. s.1.

yapay bir sestir."³ Bu ses, sözcük, bir işarettir. İnsan zengin bir işaret kullanımına sahiptir. Örneğin, belirsiz bir gürültü, tehlikenin işareti olabilir. Ve insan, kendini herhangi bir duruma karşı hazırlar. İşaretler nesneleri göstermek için kullanıldığı gibi, aynı zamanda, onların birer temsilcileri olarak da kullanılırlar. Yani, bir işaretin nesnenin kendisi olmadığı, ama o işaretin aracılığıyla nesneye ulaşmamız mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

Simge, işaretin özel bir anlamı; daha çok birşeye yüklenen bir anlamıdır. *"Herhangi birşeyi belirten im. (işaret)"*⁴ olarak işarete yüklenen bu anlam çok öznel olabileceği gibi genel olanı da içerebilir. O zaman simge; *"Belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisine belli bir anlam verdiği gösterge."*⁵ olarak tanımlanabilir. Bu anlamda toplumların, genel karakteristik ve kültürel özelliklerinin bir yansıması olarak simge ortaya çıkar. Düşünce sisteminin, inanç akımlarının benimsenmesi için bir takım simgeler geliştirilmiştir. Örneğin, Hıristiyanlığın hacı, İslamiyetin hilâli gibi. Her ülkenin, her ulusun bayrağı da bir simgedir.

Simgenin tarihi, insanlık tarihinin başlangıcı ile bir paralellik gösterir. İlkel insan duysal algılamasının gelişimiyle, duyu imgelerini dışlaştırma çabasına girer. Yazının da öncesi bir süreçtir bu. Nesnel dünyayı betimlemek için işaretler ve işaretleri birbirinden ayırmaya, her birine ayrı bir anlam yüklemeye koyulur. Henüz konuşma ne yazılıdır, ne de sözlü... Fakat, yazının temelleri atılmaya başlanır. Her bir işarete yüklediği anlam; o nesneyi simgeler... Tabii burada, hem bir soyutlama ediminden, hem de biçimlendirmeden bahsedebiliriz. Ne varki bu iki edim yaratma sürecinin içindedir. Yalnız, ilkel insanlarda oluşan bu yaratma süreci ve edimleri, bilinçlilik düzeyinde olmayıp, sadece yarara yönelik bir araç ve ifade biçimi oluşturmak için geliştirilmiştir. Duysal imgelerin tasarımlarının ilk biçimleniş faaliyetidir. Biçimlendirmede araç olarak, nesnel dünyanın doğal biçimleri ve bu biçimlerin soyutlanmış formlarını kullanılır. Ortaya çıkan bu ilk formlar, süreç içerisinde, daha çok kullanılmadan ve insan gelişiminin etkisiyle değişime uğramıştır. Ve araştırmacılar tarafından söylendiği üzere, günümüze kadar, az çok değişikliklerle

³ George Thomson, *İnsanın Özü*, Çev. Celal Üster. 4. Bas. Payel Yay., 1991, s. 32.

⁴ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, 7. Bas. Remzi yay., İst., 1989. s. 372.

⁵ Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, 4. Baskı, İst., 1988. s. 160.

gelebilmıştır. Yazının ilk girişimleri olan bu biçimler, bugünün harflerini oluşturmuştur.

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 aldı bu üçgeni. "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 örnek de: "Bet" eski Mısır dilinde evin simgesiydi. Hiyeroglif yazısında üstüste iki dörtgen biçiminde gösterilirdi. İbrani, Fenike, Arap dillerini aynı söyleyişle dolaşır Yunancaya girdi. "beta" biçiminde. Bugün kullandığımız "B" harfi."⁶

İnsanlığın ilkel döneminden bu yana geçirdiği tüm aşamalarda, toplumsal sınıflandırmalarda, dinsel etkilerde, savaş ve barışlarda, bilmeye yönelik tüm bilim dallarında ve sanatsal değişimlerinde de simge etkin bir durumda bulunmuştur.

İşaretlerin bugünkü duruma gelmesi yani harflerin oluşumu; formlarının soyutlanması; deforme olması; anlaşılabilirliklerinin ve kullanımlarının rahatlığı açısından gereklidir. Araçları maddeleri, eylemleri, genel olarak şeyleri belirten bu işaretler yazılı konuşmada sözcükleri oluşturduğu gibi, dilinin gelişmesinde de etkili olmuştur. Harflerin (işaretler) tek tek birleşiminden oluşan sözcükte bir işaret yani simgedir.

"Bir sözcük hiçbir zaman kastettiği şeyin kendisi değildir, hep o kastedilen kavramın yerine geçen bir simgedir... Bir durumu, o durumun içerdiği gerçek nesneleri kullanarak ya da göstererek anlatmaktansa, o nesnelerin simgeleri, yani göstergeleriyle (hele dil gibi insanın yanında taşınması çok kolay olan bir araçyla!) aktarmak çok daha basittir. İşte insanı insan yapan özelliklerden biri de simge oluşturma yeteneğidir. Yani bir durumu o durumun verileri gözönünde değilken (dilsel) simgeler aracılığı ile aktarmak"⁷

Dil ilkin, insanın sözcükleri tek tek; bedensel eylemler yardımıyla (çocuğun, ilk konuşma çabaları gibi...) başlayarak; daha sonra bu sözcüklerin bir takım kuralların (dilbilgisi) belirlenmesi ile dizilmelerinden oluşur. Yalnız, burada açıklanması gereken önemli bir nokta ise; kurallar önce konmamış, zamanla sözcüklerin anlam alanlarının daralması ve sözcüklerin aralarındaki uzlaşımın oluşması ile düzenlenmiştir. Bu da insanın bilinçsizlik düzeyinde oluşturduğu simge kullanımının bilinçlilik düzeyine ulaşarak; aklın yüksek düzeydeki faaliyetlerinin etkinliğinin işaretidir. *"Dil, insanın*

⁶ Sait Maden, a.g.e., s. 1-2.

⁷ Fatma Erkman, Göstergebilime Giriş, Alan Yay., 1987, s. 16.

soyutlama ve simge kullanma yeteneğinin en belirgin taşıyıcısıdır"⁸ Genel olarak diyebiliriz ki; işaretler anlam yüklenerek simgeye ve simgesel biçimlere; oradan da soyutlanması ile harf ve sözcüklerin oluşumuna yükselerek, dili oluşturur.

Simgenin, duyuşal algılama sonucunda oluşun imgelerin, yeniden tasarımı olarak, bir anlam yüklenmesiyle biçimlendiğini söyleyebiliriz. Ortaya çıkan bu yeni form bir bilinebilirlik gösterir. Nesnel gerçekliğı tam olarak olmamakla birlikte, nesnel dünyanın gerçek imgeleri ile oluştuğı için, dolayısıyla, gerçeklerdir. İmgelemin bir ürün olarak ortaya çıkan simgede ise; biçim; nesnenin asıl kendi biçiminde olup; anlamı ise; imgelemin yüklediğı bir anlamdadır. Nesneye yüklenen bu yeni anlam onun asıl kendi biçiminden ve amacından birşey kaybettirmez. *"Görölmez bir gerçekliğı canlandıran imge ya da özdeksel nesne, örneğın güvercin barışın simgesidir."*⁹ Simgenin bu durumuna, bir çok örnekler verilebiliriz: Terazinin adaleti simgelemesi, güvercinin yanında zeytin dalının da, barışı simgelemesi gibi. Bu durumdaki simgeler, evrensel bilinebilirlik özelliğı taşıyabilirler de diyebiliriz (Sembol). Ayrıca toplumların kendilerine ait geliştirdikleri, bu özellikte olan simgeleri de vardır.

Simgeler, her çağda her toplumsal kültür de bilgi edinme aracı, bir bildiri aracı olduğı gibi; edimlerimizi anlaşılabilirlik düzeyine getiren bir düzenleyici de olmuştur. Doğayı ve olaylarını, toplumu ve toplumun getirdiğı düzenleri anlaşılabilir kılmak için gerek insanların kendiliğinden faaliyetlerinde gerekse bilinçli tasarımlarla; imgeler; simge durumunu almıştır.

Sanatsal kullanımlarının yanında simge günümüzde; örgütlü toplum yaşayışında, gelişen bilim ve teknolojinin yaşantımızda ve hayatımızda etkili bir yer almasında, ayrıca, çevremizde oluşun doğanın dışında; yeni bir çevrenin algılanmasının kolaylığı açısından da sıkça simgeleri kullanıyoruz. Simgeler, artık, bizim için bir anlatım öğeleri, ifade biçimleri olmaktan çıkarak bir bildiri aracı haline gelebiliyorlar. Özellikle, duyuşal imgelerin simgeleşmesiyle sağlanıyor, bu durum. Ancak, günümüz iletişiminin ve bildirişiminin simgeyi kullanımı ve onun kullanım alanını genişletmesi, ona yeni değer ve biçimler yüklemesiyle değişikliklere uğramıştır. Simge, gene simgedir. Fakat artık simge olarak yüklenen anlamlar çok daha etkin anlamlar ve

⁸ Fatma Erkman, a.g.e., s. 17.

⁹ Bedia Akarsu , Felsefe Terimleri Sözlüğü, A.g.e., s. 160.

biçimler taşır. Günümüzdeki bu yeni simge gösterge olarak yer almakta ve bir bilim tarafından incelenmektedir. Göstergeleri inceleyen bu bilimdalı da "göstergebilim"dir.

Sanatta Simge

Sanatta simge'nin kullanımı; deneyimin bir ürünü olarak, biçiminin ve işlevselliğinin uyumu ile belirginlik kazanır.

*"Sanatta simge, son derece genelleştirilmiş bir sanatsal imge ya da, bir fikri, bir olayı, gerçekliğin bir görüntüsünü soyutlayıp dile getiren kompozisyonun bir ögesidir."*¹⁰

Simge; imgenin sanatsal olarak özümsemenin; algılama, soyutlama, yaratma, imgelem ve biçimlendirmenin bir ürünü olarak oluşur. Sanatçı, duyumları ile algıladığı, dünyanın nesnel gerçeklerini toplumsal etkiler ve kendi öznel tutumunun etkileri ile öznel gerçek olarak; yeniden yaratarak biçimlendirir. Sanatsal imge olarak algılanıp yeniden tasarlanmasıdır.

İnsanın, düşünme sürecinde imgeler kullandığını biliyoruz. Sadece, imgeler yeterli değildir. Simgelere de ihtiyaç duyulur. Simgeler ise, düşünme sürecinde; imgelerin ilk tasarımlarının yani kaynaktaki, kökenindeki, özgün biçimlerini yitirmesi ile oluşur. İmgelerin yerini alan simgeler *"...artık gördüğümüz nesnelerle özdeş değildirler; seçilip arınmış, yeniden düzenlenmiş, us tarafından irdelenip soyutlanmış, düşüncenin en etkin araçları haline gelmişlerdir."*¹¹ Hatırlayacağımız, gibi konuştuğumuz dilimizde sadece imgelerle üstesinden gelinemeyecek karmaşık ve yoğun soyutlamaları içeren ifadeleri, aktarmak için kullandığımız bir araçtır. Dil de simgelerden oluşur. *"Yani, simgeler bizim imge halinde algıladıklarımıza, düşünme süreçlerinde kullanmak üzere verdiğimiz formlar, biçimler, kavramsallaştırılmış işaretlerdir."*¹²

Sanatçı da resimsel araçlarla (imge, simge, renk, çizgi vb. ile) kendine bir dil oluşturarak kendini ifade edebilir. *"Sanat insanlar arasında konuşulup anlaşılan bir dildir... sanatçının dili kattığı ses yeniliği ile önceden kurulmuş bir dildir."*¹³

Sanatsal etkinlik sürecinde, simge, sanatçının yaratma sürecinin bir ürünü olarak, yapıtta oluşan simge ve izleyici tarafından yeniden algılanması olarak da ikinci

¹⁰ Avner Ziss, Estetik , s. 309.

¹¹ İnci San, Sanat ve Eğitim, s. 20.

¹² İnci San, a.g.e. s. 21.

¹³ Sezer Tansuğ, İnsan ve Sanat, Altın Kitapları, yay. evi. s. 197.

bir algılanma ile oluşan simge olmak üzere iki yönlü görebiliriz. Bunun dışında, yapıtta bulunan bir imge, izleyicinin algılamasında simge olarak da algılanabilir.

*"Herhangi bir imge eğer tasvir ettiği şeyler kendisinden daha yukarıda bir soyutlama düzeyinde bulunuyor ise o zaman bir "simge" haline geliyor demektir."*¹⁴

Tabii burada sanatçının ve toplumunun tutumlarını, görüşleri ve kültürel yapılarının etkisi vardır. Çünkü imge; biçimsel olarak yüksek bir soyutlamayla simgeye dönüşebildiği gibi, asıl gerçek anlamından farklı bir anlamında yüklenmesiyle tam olarak simgeye dönüşür; yani imge; bu durumda başka bir şeyin yerini tutmaktadır ve artık simgedir. Dediğimiz gibi imge, kendiliğinden simgeye dönüşmez. Sanatçının öznel tutumunun etkilerini de içine alarak; imgeyi simge haline dönüştürmeyi bilinçli olarak tasarlaması gerekir. Tabii bu durumda imgenin soyutlanması ve anlam yüklenmesi sanatçı doğrultusunda olacaktır. Eğer, imge izleyici tarafından simge olarak algılanırsa da; soyutlanması ve anlam yüklenmesi izleyici tarafından, izleyicinin öznel görüşlerini de içine alarak gerçekleşir. Ama bu durumda, yani, imgenin başka bir şeyin yerini alarak simgeleşmesi durumunda; simgenin kendine ait bir takım özelliklerinin ortaya çıkması zorlaşabilir. Sanat yapıtlarında bu durum, sanatçının ifadesinin gücü ile ortadan kaldırılabilir.

*"Sanatsal bir etkinlik sürecinde imge, bir yaşantının, bir deneyin imgesini temsil eder."*¹⁵ Sanatçının algılama sürecinde oluşan simgeler, yaratma sürecinde; asıl algının imgesine yakından ilgili olarak çıkabilir. Fakat, bu imgenin tıpatıp bir kopyası olmayıp daha çok yaşamının ve deneyiminin bir ürünüdür. Sanatçı imgelerin, kendine özgü formlarını değiştirerek (deforme ederek); kendi yaşantısına ait imgelemenin ve deneyiminin etkisiyle anlamlandırıp, yorumlar bunu iletmek için de bir simgesel yapı oluşturur. Bu simgesel yapı, sanatçının istemine bağlı olarak, iletilmek istenen şeyleri iletmek; en azından izleyicide anımsatma işlevini gerçekleştirmeli ve biçiminin de estetik yönden doyurucu olması gereklidir.

Simgede deneyimin etkisi önemlidir. Deneyim; sanatçının dünyayı duyuşal imgelerle algılamasında gerçekleşen ilk bilgi edinme faaliyetinin yaratma ediminde, yeni edinilen duyuşal imgelerle ilişki kurmasıdır. Yani, önceden edinilmiş bilgilerin

¹⁴ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, s. 199.

¹⁵ İnci San, a.g.e. s. 21.

yenileri ile birlikte kullanımıdır. Bu da imgelerle gerçekleşir. İmgeler, deneyimin etkisiyle de simgeye dönüşür.

İnci San *"Her sanat eseri, bu ister bir resim, bir heykel, bir yontu, ister bir dans, bir müzik parçası ya da bir şiir olsun, bir ya da birden çok imge taşır. Her sanat eseri öznel gerçekliğin nesnel bir yansımasıdır, algılamak üzere yaratılmış anlatımcı bir formdur. Şiirsel anlatıma sahip bir MECAZ'dır"*¹⁶ diyerek simgenin anlamını, kullanımını genişleterek her sanat türünde bir yeri ve önemi olduğunu belirtiyor. Aslında mecaz, kelime anlamı olarak *"öz ve tüm anlamıyla kullanılmayıp onun bir özelliği amaçlanarak öne sürülen söz"*¹⁷ olarak bilinmektedir. Bu anlamıyla da mecaz simgeye yakın bir durumdadır. Fakat mecaz; simgeden farklı olarak daha çok sözlü sanat türlerinde kullanılır. İnci San, mecazı simge ile yakınlaştırarak, resimsel bir mecazı; simgenin anlamında, biçiminde, hareketinde ve hatta resmin genelinde bulmaktadır.

Resimde simge, gerek sanatçının gerekse izleyicinin tutumuyla anlam kazanır. Bir simgenin resimdeki işlevselliğinin uyumu, her iki algılamada da değişebilirlik gösterir. Son derece gerçeğe uygun bir imgenin, bir simge olarak kullanımı anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerin önemini artırabilir. Fakat, kullanılan bu simgeler; kullanıldıkları zaman yer ve biçimine göre süreklilik kazanabilirler. Eğer bir simgenin anlamı; o zamanın, toplumunun değerlerinden farklı bir imgede oluşuyorsa ya da toplumun değerleri değişirse, simge anlam kaybedebilir. *"Çünkü tasvir ettikleri nesnelerin kendileri ancak geçici bir süre için simge durumundadırlar..."*¹⁸

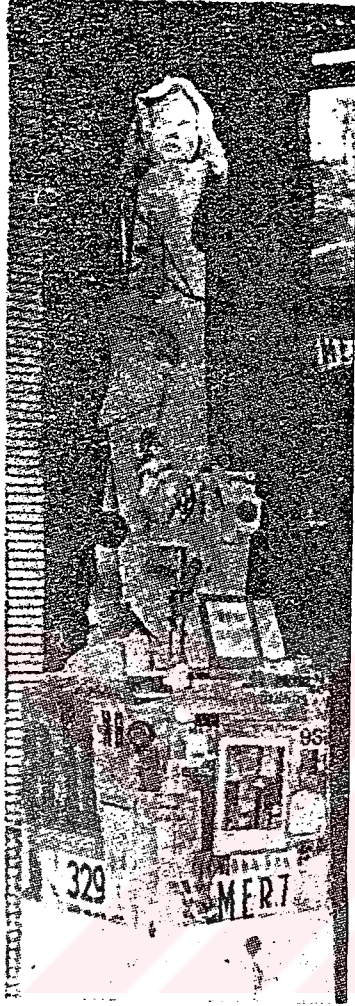
Bir resimde kullanılan bu tür simgeler; algılamada değer kazandıkları için; algılayan kişinin bulunduğu zamanın ve toplumun değerlerini taşımaları gereklidir. Sanatçı da bulunduğu toplumun bir bireyi olarak bu durumu gözardı etmez. Bir resmin tarihsel süreç içindeki anlaşılabilirliği; kullanılan bu simgelerin, resmin yapıldığı dönem içerisindeki değerleri ile ortaya çıktıklarını bilmekle, sağlanır. Geçmişte yapılmış bir resimdeki simgeler; bugünün değerleri doğrultusunda anlaşılmaya kalkılırsa, hiçbir değer taşımadığı ve anlaşılabilir olmaması gibi eleştirilere maruz kalabilir. Genel olarak şunu tekrar belirtmemiz gerekir ki simge; sanatçının diğer

¹⁶ İnci San, a.g.e. , s. 21.

¹⁷ Türkçe Sözlük, T.D.K. 2. Baskı , 1955, s.507.

¹⁸ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, a.g.e., s. 202.

anlatım araçları gibi toplumun sanatçıda yansıttığı deneyimleri doğrultusunda oluşur (Resim 7).



Resim 7. Merz Sütunu, K. Schwitters



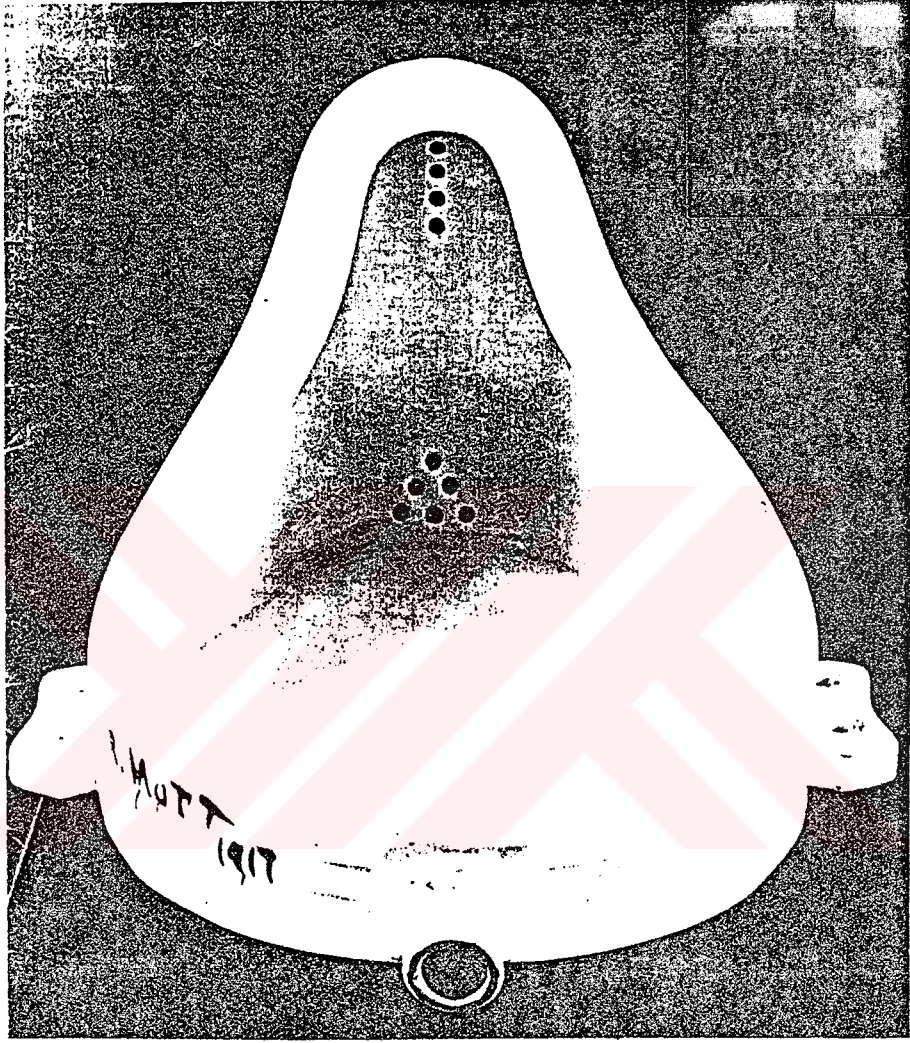
Bu bir pipo değildir.

Resim 8. Sözcüklerin kullanılışı. Rene Magritte

Bir resimde simge; imgelerin gerçeğe uygun tasarımlarından oluşabilir. Bu da sanatçının bilinçli olarak yaptığı bir edimdir. Sanatçı, nesnel gerçek olan imge tasarımlarını; kendi öznel durumu; psikik yapısı ve geçmiş deneyimleri doğrultusunda: biçimini soyutlayarak asıl anlamlarından farklı anlamlar yükleyebilirler. Burada sanatçının imgelemi etkin bir durumdadır. Eğer imgelem yetersiz kalırsa, yapıt değer yitimine uğrayabilir. Simgenin izleyici tarafından algılanabilirliği de azalır.

Sanatçının vermek istediği anlam ile izleyicinin algıladığı anlam birbirinden farklı olacaktır. İmge, kendi, asıl anlamını yitirmeden, yapıtta yer alabileceği gibi izleyici simgeselliğini de yakalayamaz. Örneğin, gerçeküstücü ressamların yapıtlarında ve günümüzde kolaj , hazır malzemelerle yapılan çalışmalarda (Ready Made) bu

durumla karşılaşılabiriz. Kullanılan gerçeğe uygun imgeler, bu tür çalışmalarda kendi asıl anlamlarından, sanatçıdan kaynaklanan hatalarla, bir türlü kurtulamayarak; yapının genelinde bir uyum eksikliğine sebep olabilirler (Resim 8, 9).



Resim 9. Çeşme, Marcel Duchamp

Bir resimde imge; oluştuğu nesneden soyutlanmış bir durumda bulunurken, simge ise; nesneye daha yakın bir durumda bulunur. Yani, resimde imgenin soyutlama düzeyi simgeninkinden daha yüksektir. Fakat, şunu da belirtmemiz gerekir; buradaki soyutlama görsel deneyim düzeyinde ve biçimsel bir soyutlamadır. Simgenin bir resimde biçimlendirilmesi, resimsel araçlarla, plastik değerler çerçevesinde, sanatçının biçemi (uslup) doğrultusunda oluşur.

Günümüzde Simge

Günümüzde sanat yapıtı dışında; birçok resimsel simge ile karşı karşıya gelme durumundayız. Görsel algılamanın diğerk algılamalardan daha hızlı ve daha emin olması, insanları toplum içinde bir takım şeylere karşı uyarma, belirtme, iletme vb. amaçlarla görsel şaretlerle, resimlerle, bir anlatıma götürmüştür. İnsan deneyimlerinin, bir ürün olarak bu tür resimlerde karşılaştığında onu, hiç zorluk çekmeden anlamlandırır. Bu tür resimlerde, simge kullanımı söz konusudur.

Simge, bu amaçlar doğrultusundaki kullanımında, yüksek düzeyde bir soyutlamaya maruz kaldığı gibi, ortaya çıkan biçim ile verilmek istenen anlam arasında net bir uyumun sağlanmasında gerekli kılar. Günümüzde bu tür simgeler, trafik şaretlerinde, ticari marka ve amblemlerde, afişlerde, dinsel ve ideolojik bildirilerde, bayraklarda bulunan şaretlerde, bir takım uyarı ve açıklayıcı şaretlerde kullanıldığđı gibi bu örneklerin sayısı gittikçe artmaktadır.

Hızlı bir iletışimin sağlanması için, görmeye dayalı iletışim araçları genişletilmektedir. şimdi bu araçlarda, simge kullanımını, işlevsellikleri doğrultusunda; değinelim.

Trafik şaretlerinin anlaşılabilirliğinin sağlanması için simgelere başvurulur. Yalnız burada seçilecek imge; simge olarak kavranırken en etkin biçimde yer almalıdır. Verilmek istenen mesajın direkt olarak anlaşılması gerekliliğı söz konusudur. Eğer kullanılan imge, birden fazla mesajı simgeliyorsa, yanıltıcı olabilir. Ve kullanılan imgenin, çağrıştırdığı kavramlar izleyiciyi, çelişkiye de düşürebilir. Bu da büyük sorunların çıkmasına sebep olabilir. Ayrıca, kullanılacak olan imgenin ve simgelediğı şeyin bilinebilirliğı de gereklidir. İzleyici, karşılaştığı bir simgeyle çelişkiye düşmemelidir. Kullanılacak simge; döneminin özelliklerini yansıtmalıdır. Örnekleyecek olursak; yakınlarda bir okul olduğunu gösteren bir trafik şaretinde; okul resmi yerine okul kıyafeti ve çantalarıyla çocuklar gösterilmiştir. Bu bir okul resminden daha etkili bir simgelemedir. Fakat, okul kıyafetleri ve okul çantası özellikle bizim toplumumuzda geçerli olan bir gelenektir. Farklı bir toplumun bireyi, burada, bir okul yerine; oyun bahçesi; gezinti yeri vb. yerlerin olabileceğini düşünebilir.

Başka bir durumda da; imgeler yüksek düzeyde bir soyutlamayla, sitalize edilmiş hatta geometrik şekillere dönüştürölmüş olabilir. Bu durumda simge, nesnel gerçekliğin dışında bir biçimdedir. Örneğin; bir ok şareti; gerçeğe uygun bir el

işaretinden çok daha etkilidir. Buna karşın soyut kavramlar, amaç olarak kısıtlı olabilseler de, anlamlandırılırken farklılıklar gösterebilirler. Örneğin; *"Birbiri içine geçmiş iki çember imgesi fiziksel bir nesnenin resmi olabileceği gibi (yeni bir tür gözlük), bir yapının örneğin sirkin çifte sahnesinin bir planı da olabilir. Aynı imge "sağlam bir evlilik" ya da "ulusların kardeşliği" gibi anlamlara da gelebilir."*¹⁹ Bu biçimdeki imgelerin, neyi simgelediklerinin anlaşılabilirliği zordur. Ancak, kullanıldıkları yer, zaman ve kullanım biçimi, o imgenin neyi simgelediğini anlaşılabilir kılar. Bu tür simgelerle günlük hayatımızda sıkça karşılaşırız. Giydiğimiz şeylerde yıkanması ile ilgili gerekli bilgiler veren simgeler, yer ve yön belirten simgeler, elektrikli aletlerin kullanımındaki simgeler vb. gibi örnekleri çoğaltabiliriz.

Ayrıca, bir nesneyi; en belirgin özelliklerinden birini dahi içeren bir anlam taşımadığı hatta o nesnenin kendi doğal durumundan çok farklı anlamlarda ve yerlerde olduğu halde bile simge olarak kullanabiliriz. Günümüzde; grafik tasarımlarında, amblem ve markaların tasarımlarında, bu türde simgeleştirmelerle sık sık karşılaşmaktayız. Örnek olarak; mağazaların isimlerinde (Limon, Tomato vb.) çeşitli giysi, gözlük, kot markalarında, iş alanlarını anlatan amblemleri de verebiliriz. Hatta, evimizde kullandığımız birçok malzemeler; bu imgelerin gerçek tasarımlarından soyutlanarak kullanıma ve süs eşyasına çevrilmektedir (elma şeklinde bir tuzluk vb.).

Kullanımlar ve örnekler çoğaltılabilir. Ama, biz konumuzun dışında kalmamak amacıyla bu konuya kısaca değindik. Genel olarak toparlayacak olursak; günümüzde simgeler; çok fazla bir önem taşımakta ve giderek bu önemini arttırmaktadır. Görsel imgelerin; yaşamdaki etkin rolü; gittikçe yerini simgelere bırakmaktadır.

Kendi bakış açımızla yaklaşacak olursak, sanatın dışında kullanılan simgeler; insanın hayatını yorumlama ve düzenlemede etkindir. Fakat, gittikçe görmeye dayalı öğrenme istemi artmakta, insanlar bu kolay yöntemi benimseyerek okumak gibi zor ve vakit alıcı bir işle uğraşmamaktadırlar. Görsel yayınlar, buna dayalı olarak, yazılı yayınlardan daha etkin bir duruma gelmiştir. Biz, burada, gelişmişliğin getirdiği bu görsel iletişim araçlarını ve bunun bilim dalını yadsımak istemiyoruz. O da, her bilim dalı gibi insanlık adına varolmuştur. Fakat belirli sorunları da beraberinde getirdiğini

¹⁹ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, a.g.e., s. 205.

de görmemezlikten gelemeyiz. Her olay; yaratım; yenilik; kendi içindeki çelişki ve hataları çözmeye yönelerek gelişir ve önemini artırır. Demek istediğimiz, her iki durumun; uç noktalarda değil, belli bir paralellikle yol almasıdır.

Psikanalitik Simge

Genel anlamda, sanatsal etkinliklerin tümünde insan -sanatçı- etkin bir rol oynar. Nesnel dünyanın öznel yansıması olarak kabul edilen sanat, "öznel" kelimesinin kullanılmasından dolayı, çoğu zaman sert eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır. Fakat bizim de sık sık belirttiğimiz gibi; toplum içindeki birey olan sanatçı toplumun ondaki yansımaları; kendi görüş ve tutumları altında eserine yansıtır. İşte bu yansıtmada, kendi iç dünyasını da ortaya çıkarabilir. Sanat, her iki yaşantının sentezini, estetik kaygılarla, sanatsal araçlar yoluyla yansıtılmasıdır. Eğer bu iki yaşantıdan birine daha fazla ağırlık verilirse, yapıt sanatsal değerinde yitime uğrayabilir.

Sanatçının bu öznel durumu yani iç yaşantıları gerek sanat tarihinde gerekse insanın iç dünyasını anlamaya yönelik araştırmalarda konu olmuştur. İnsanın psikolojik yapısının, ruhsal bir takım edimlerinin sanatsal yaratımında etkin bir rol oynadığı savunulmuştur. Yaratma sürecinin, sanatçıda nasıl ve nelere dayalı olarak gerçekleştiği sorusu, günümüzde de halen araştırılmaktadır. Sanatçının yapıtlarında kullandığı sanatsal simgenin de, sanatçının psikik yapısından kaynaklanarak ortaya çıktığı önesürülür.

Freud'un geliştirdiği psikanaliz yöntemi, sanatsal yaratmada da uygulanarak, simgenin de ortaya çıkması, buna bağlı olarak incelenmiştir. Freud, sanatsal yaratının oluşumunu genel olarak şöyle açıklar; insan, genellikle iki baskıcı gücün arasında; doğa ve toplum sürekli çelişkiler yaşar. Ayrıca, insan bunun yanında kendi içindeki yaşamı ile toplumdaki yaşamı arasında da çatışmalarla karşılaşabilir. Bu çatışmaların bilince yansımaması sonucunda, insanda nevroz denilen ruhsal bozukluklar meydana gelebilir. Sanatçı ise, yaratımı sonucunda bu türlü nevrozlara maruz kalmaz. Çünkü, sanatsal yaratımı sayesinde biçimlendirme gerçekleştirilmiş ve bilinç altındaki çatışmayı bu biçimlendirme ile bilince yansıtmıştır. Freud, bu yansıtmaların sanatçıda bulunan yüceltme (süblimasyon) ile gerçekleştiğini söyler ve sanatçı bu "yüceltme" yoluyla bilinç altında yaşadığı çelişkileri bilince ancak sanat yoluyla çıkarabilir. *"Sanatçı işte*

bu bilinç altındaki baskılardan kurtulmak için yaratır²⁰ ". der. Ayrıca Freud, yaratıcı imgelemin geçmiş yaşantılardan da etkilenecek bir takım fantezileri de içine aldığını ve insan yaşamında oluşan bu süreçlerin birbirleriyle etkileşiminde simgesel bir dönüşüme uğrayarak, canlandırıldığını da söyler. İşte; "Psikanalitik simge kuramı, bir imge, düşünce ya da ruhsal etkinliğin bir başkasıyla bilinç dışı yer değiştirmesiyle ilgilenir."²¹

Burada altını çizmemiz gereken önemli bir nokta da, simgenin oluşumunun iki yönüdür: Bilinçli ve bilinçsiz oluşum. Biz burada bilinçsiz oluşumunu açıklıyoruz, ki bilinçli oluşumu bizim savunduğumuz ve sanatsal etkinliklerde geçerli kıldığımızdır.

"Freud'un psikanalizi ve Jung'un çözümleyici psikolojisine dayanan iç güdüsel ve bilinçsiz simgecilik, üstben'in (super-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. Rüya da düşüncenin denetimsiz gevşemesinde, gündüz düşü'nde (day-dream) olduğu gibi simgecilik belirir ve çoğu kez cinsel bir anlam taşır. Bu da toplumsal ve ahlaki standartlara bilinçaltının direnişidir."²²

Bilinçsiz simgecilik, pek çok sanatçı tarafından kabul edilerek, yaratımlarında yer almıştır. Bu sanatsal yaratımlarda, iç dürtülerin simgeciliği yarattığı kabul edilir. Bu yaratımların ürünleri olan yapıtlar da, eğer salt bir simgeciliği kabul ediliyorsa, o yapıtın sanatsallığından bahsedemeyiz. Ancak, yapıt estetik değerler taşıdığı oranda sanatsal nitelik taşır (Sürrealizm) (Resim 10-11).

Simgeleştirme ve yüceltme birbirine karıştırılabilir. Bu iki kavram arasında önemli bir ayrım söz konusudur. Ernest Jones; *"yalnızca bastırılmış düşünce ve duyuş simgeleştirilir, simgeleştirme gereksiniminin başlıca koşulu budur²³ "* diyerek simgeleştirmeyi açıklar. Yüceltme ise, daha önce de değindiğimiz gibi bu tanımın tersidir. Yani düşünce ve duyuşun bastırılmadan kurtularak, ortaya çıkarılmasıdır.

Simgeleştirmeyi genel anlamda, uygarlığın bütün gelişimi olarak kabul eden psikanalitik simge kuramı; Ernest Jones'un uygarlığı açıklaması ile alanını genişletir. *"Çünkü uygarlık, Ernest Jones'a göre, sonsuz bir evrensel ve evrimsel yer değiştirmeler sürecinden; bir düşünce, ilgi, yetenek veya eğilimin bir başkasıyla*

²⁰ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, s. 182.

²¹ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, s. 180.

²² Sezer Tansuğ, İnsan ve Sanat., s. 193.

²³ Sezer Tansuğ, a.g.e. , s. 188.

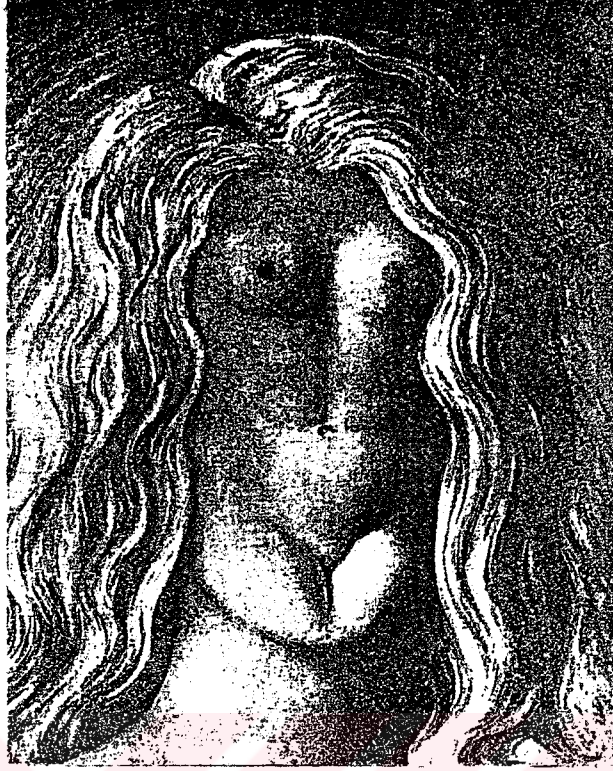


Resim 10. Diriliş, Salvador Dali

*sürekli yer değiştirmesi sürecinden başka bir şey değildir."*²⁴ Ayrıca, E. Jones'ta simgeleştirmenin, yücelleştirilmenin belirttiği amaçlardan yoksun olduğunu söyleyerek, simgeleştirme sürecinin tümüyle bir bilinçdışı ürünü olduğunu da açıklar. *"Bu bağlamda düşler, mitoslar ve folklorik öğeler evrensel simgeler olarak karşımıza çıkar"*²⁵

²⁴ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları , s.180.

²⁵ Nejat Bozkurt. Sanat ve Estetik Kuramları, s.180.



Resim 11. Tecavüz, Rene Magritte

Psikanalitik simge kuramını, geniş boyutlarda almak konumuz dışında olacağından, simge konusu içerisinde kısaca değindik. Bilinçli ve bilinçsiz simgeleştirmenin; bilinçsiz olarak yapılması özelliğini taşıyan psikanalitik simge kuramı, bizim sanatsal bakış açımıza ters düşmektedir. Her ne kadar sanatsal etkinliklerin tümünde simge kullanımından bahsetsek bile bu kesinlikle bilinçsiz değil, bilinçli olarak oluşturulan simgelerdir.

"Bilinçli bir simgecilik, bir ifade olgusu olarak, sanat eserinin yaratılışında dolaysız bir etken olmaz, ancak dolaylı bir etkidir... Bilinçli simgecilik bir anlatım (ifade) sorunudur ve bu ifade, ister sanatçının düzen anlayışına, isterse estetik niteliklere yatkın duyarlılığa bağlı olsun aynıdır²⁶".

Bu durumda, sanatsal yaratımda bilinçli simgecilik çok daha etkin ve önemli bir yer tutmaktadır. Freud ve diğer psikanalistlerin düştüğü hata ise; yaratıcı süreçte oluşan bu tür nevroz, psikoz gibi hastalıkların oluşumunu engelleyici bir tedavi biçimi olarak görmesidir. Ve ayrıca, sanatı hayal kurma, yüksek düzeyde bir imgelemin yansıtılması olarak gördüğü için, bütün hayal kurmaların yaratıcı olmamasının nedenini açıklayamamıştır.

²⁶ Sezer Tansuğ, İnsan ve Sanat, s. 192.

*"Zaten yaşamının sonunda Freud, psikanalizin estetiğe herhangi bir katkısının olabileceği görüşünü yadsımıştır"*²⁷

Biz de simgecilğin, bilinçli olarak ve estetik değerlerle yansıtılmasından yanayız.

Gösterge

Gösterge dendiğinde, ilkin, aklımıza bir araç gelir. Türkçede gösterge sözlükteki anlamıyla; *"Bir aygıtın işlemesiyle ilgili bazı ölçümlerin sonucunu kendiliğinden gösteren alet"*²⁸ bir göstergedir. Gerçekten de günlük yaşamımızda, hiç farkında olmadan sıkça bu tür göstergelerle karşılaşır ve kullanırız. Örneğin; bir arabanın benzin göstergesi, ısı ölçer göstergesi gibi pek çok örnek verilebilir. Bu anlamda; göstergenin işlevi, bizim dolaylı bir yoldan bir durum ve bir olgu hakkında bilgi iletmektir (Dolaysız bir yol; araç olmaksızın bu işlevi bizim tek tek kendimizin yerine getirmesi olacaktı). Ve burada gösterge bir araçtır. Burada araç; bizim gerçekleştireceğimiz eylemin yerine geçer. Tabii ki bizim aracı tanımamız ve ne işe yaradığını bilmemiz gerekir. Kısaca, o aracı okumasını bilmemiz gereklidir.

Basit anlamda ve günlük dilimizde kullandığımız anlamda gösterge bu şekilde tanımlanır ve işlevselliğini kendi karakteriyle tamamlar. Aslında, yaşadığımız dünyanın anlaşılabilirliğini ve insanların kendi aralarındaki iletişimini, göstergelerle sağlıyoruz. Toplumların yaşamı içinde, birbirleriyle anlaşmak amacıyla oluşturdukları dil (yazılı ve sözlü), çeşitli el ve kol hareketleri (jest ve mimikler), sağır ve dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, resim, yazım, müzik gibi kültürel faaliyetleri, birer göstergeler bütünüdür.

Göstergeler, kendilerini tanımlama ve anlamada yardımcı olabilecek araçların kullanılmasıyla oluşurlar. Her gösterge ya da göstergeler kendi arasında belirli kurallara dayalı bir sistem oluştururlar. Bu sistem, bizim onları anlama ve kavramamıza, kullanmamıza; işlevselliklerini bilinebilir bir durumda, bize gösterir.

Göstergelerin bu kendi içinde ve toplumla uzlaşmalı yapıları, onları anlama ve anlamlandırılmaları ve iletişimdeki etkinlikleri açısından da göstergenin bir inceleme alanı olmasına yol açmıştır. İnsanın, genel anlamda, kültürel tüm etkinliklerinde gösterge, etkin bir durumdadır. Bilim ve sanatta bunun içindedir. Göstergeyi bu geniş

²⁷ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, s.181.

²⁸ Türkçe Sözlük, T.D.K. ,1955, s. 296.

alanı içerisinde inceleyen bilimi "göstergebilim" olarak adlandırmaktayız. Genel anlamda göstergebilim; insanın kültürel etkinliklerini, iletişim açısından açıklar.

Yaşamımızda ki göstergeler, başta anlaşılması zor gibi görünen fakat, içine girince anlaşılabilen yalın dizgelerdir. Bu tür dizgeler, toplum içerisinde hızlı bir süreçte gerçekleştiği gibi hızlı bir sürede de algılanarak betimlenebilir. Bu tür göstergeler, bildirişim göstergeleridir.

"Buna karşılık son derece karmaşık yapıları olan, söylendiğinin dışında da birşeyler belirten, anladığımızı sandığımız anda yeni anlamlarla dolan, değişik biçimlerdeki yaklaşımlara ve hatta yorumlara olanak veren, kucakladıkça derinleşen, derinleştikçe insanı kucaklayan insan kültürü var olup geliştikçe onunla birlikte evrim geçirip "sürüklenen anlamlı bütünler de vardır." ²⁹

Göstergeler, anlamlı bütündürler. Göstergelerdeki bu anlamları çözümleme ve yeniden yapılandıran "anamlama göstergebilimi"dir. Bildirişimi sağlayan göstergeler ise "bildirişim göstergebilimi" tarafından incelenir.

Göstergebilimin, yüzyılımızın ihtiyaçlarına cevap veren bir bilim olduğunu söyleyebileceğimiz gibi tarihsel bir kökene de sahiptir. Gösterge, simge, yapı, dizge kavramları olarak, tarih içinde pek çok bilim dallarına hizmet etmiştir. İşte bu tarihsel geçmişinde, simge ile yakınlığından dolayı göstergenin ne olduğunu kısaca inceleyelim.

Gösterge; "....Yunanca'daki semiotike teriminden, semiyoloji ise Yunanca Semion (gösterge) ve logia ("kuram"; "söz" anlamındaki logos'dan) sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur. Gösterge (ya da belirti, işaret) anlamına gelen Yunanca semien, teknik ve felsefi olarak İ.Ö. 5. yy. 'da Yunanlı hekim Hippokrates ve Yunanlı felsefeci Pormanides tarafından daha çok "kanıt", "belirti", "septom" anlamına gelen Yunanca tekmerion ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır" ³⁰

Felsefe tarihi ve bilim içerisinde eş anlamlı pek çok sözcükle kullanılan gösterge; mantık, dil, tıp gibi alanlarda da kendine, konusu içinde, yer edinmiştir. Çoğu kez "anamlama biçimleri" olarak da kullanılır.

17. ve 18. yy. larda Locke, Leibniz, Diderot, Condillac, Lambert gibi felsefeciler, özellikle, genel bir dil ve anlam kuramı geliştirmek için; anlam taşıyan bilimler de felsefelerinde; göstergelerle ilgilenirler. Edmund Husserl da 19. yy.'da gösterbilim üzerine kitaplar yazmış ve gelişmesini sağlamıştır.

²⁹ Mehmet Rifat, Göstergebilimin ABC'si, Simavi Yay., 1992, s. 7.

³⁰ Mehmet Rifat a.g.e., s. 17.

Çağdaş anlamdaki göstergebilim; Charless Peirce ve Ferdinand de Saussure tarafından öncülük edilerek, bugünkü anlamda temellendirilmiştir.

Yüzyılımızda R. Jakobson, R. Barthes, T. Todorov, J. Derrida, J. Kristeva, Umberto Eco'yu sayabileceğimiz gibi; daha pek çok dilbilimci, yazar, felsefeci ve sanatçıyı göstergebilim üzerine yaptığı çalışmalarla görebiliriz.

F. de Saussure göstergebilimi “...göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim” olarak tasarlamıştır³¹ Bu anlamda göstergebilim, yaşamı anlamlandırma amacıyla oluşturulmuş, gösterge dizgelerinin düzenleyicisi olan bilimdir.

İlkellerdeki kutsal amaçlı simgesel büyü törenlerinde, konuştuğumuz dilde, alfabelerde, toplumdaki nezaket nitelikli davranış şekillerinde, askeri bildirimşimlerde vb. de karşılaşılabilir.

Ch. S. Pierce ise göstergeyi şöyle tanımlar “Bir gösterge ya da respresentamen”, bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sınıfta tutan birşeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin düşüncesinde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayan'ı olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: yani Nesne'sinin yerini.”³²

Göstergebilimi de “göstergelerin biçimsel öğretisi” olarak görür ve “mantıksal” bir işlevi olduğunu savunur.

Toplumsal işlevini önemseyen F. de Saussure ve mantıksal işlevini vurgulayan Ch. S. Pierce aslında, birbirlerinden ayrı ayrı ortaya koydukları yönleriyle göstergebilim için gerekli iki önemli noktayı ortaya koymuşlardır.

Ch. S. Pierce'de gösterge, yorumlayan ve nesne kavramlarını oluşturur. Ayrıca göstergeleri sınıflandırma çalışmalarında değişik öneriler de getirir. Göstergeleri; görüntüsel gösterge, belirti ve simge olarak sınıflandırdığı önerisi şöyle açıklanabilir.

*“Görüntüsel gösterge, belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır...
Belirti, nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlamayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir...”*

³¹ Pierre Guiraud , Göstergebilim, Çev.: Mehmet Yalçın, 2. Baskı, İmge Kitabevi, 1994, s.17

* respresentamen: yeniden tanıtım

³² Mehmet Rifat , a.g.e., s. 21.

Simge ise yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan bir göstergedir. Bir başka deyişle simge insanlar arasında bir uzlaşmaya dayanan bir göstergedir...³³ ”.

Göstergelerin bu sınıflandırılması, günlük hayatımızda geçerli olduğu gibi; bilim, dil, mantık ve sanat için de geçerlidir. Genel anlamda, göstergenin bir tanımını yapacak olursak, *“Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge (signe) adı verilir³⁴ ”*. Ancak bu maddesel biçim; nesne; sadece bir gösterme işlevinden başka bir anlam da içerir. Göstergenin biçimi; ya da gösterme işlevini gerçekleştirmesi için seçilen nesne; verilmek istenen anlamı iletme görevini en iyi şekilde iletecek biçimi bulmasıyla oluşur.

İmge ve simgenin gösterge ile olan birlikteliği ise; bir göstergenin oluşmasından öncedir. Yani gösterge; imge ve simgeyi bünyesinde barındırarak, gerek anlamında (içerik) gerekse biçimini oluştururken yararlanır.

Simgenin işlevleri ve özellikleri ile gösterge arasında birbirlerine yakın benzerlikler vardır ki çoğu zaman, bir simgenin gösterge olması da sözkonusu olabilir. Ch. Peire’in göstergelyi sınıflandırırken simgeyi de gösterge olarak kabul ettiğini; *“...simge insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir”* sözlerinden rahatlıkla anlayabiliyoruz. Hatta, verdiği örneklerde; bizim simgeyi ve işlevlerini açıklarken, tanımlamaya çalışırken, verdiklerimizden farklı değildir. Doğal diller, matematik ve kimyadaki simgeler, terazinin adaletin simgesi olması gibi, bu örnekler; hem bir simgeye hem de göstergelye verilecek uygun örneklerdir. Ancak, her örneğin birinin anlam ve biçimi kendini oluşturduğu zaman ve yerde farklılıklar göstererek, simge ya da gösterge olur. Böyle bir ayrımı yapmak da; olduğu zamana ve yere dayalı olarak gerçekleşir. En önemli ayrım ise; göstergenin kendisine ait bir dizge oluşturması ve işlevini yerine getirebilmesi için en az iki kişiye ihtiyaç duymasıdır. Çünkü; göstergenin iletmeye, bildirmeye ve göstergeler bütünlüğünü oluşturduğu dizgenin anlaşılması için toplumsal bir uzlaşmaya ihtiyacı vardır.

Toplumsal bir uzlaşmanın ürünü olan göstergeler dizgesi; anlaşılabilirliğini ve bildirimini sağlayabilmek için belirli bir şifreye; yani okunabilir olmak için; belirlenmiş kurallarla anlaşılabilir, çözünebilir de diyebiliriz. Bu kurallar da toplumsal bir uzlaşma ile belirlenir. Örneğin; nezaket göstergeleri ve kuralları kendilerine göre bir iletişim

³³ Mehmet Rifat, a.g.e., s. 21-22.

³⁴ Avner Ziss, a.g.e., s. 111.

dizgesi, bir dil oluştururlar, bu da toplumların yapısı gereği farklılıklar gösterir. Çoğu zaman, kendimizden farklı bir toplumun yaşamını tüm geneliyle ya da toplum içindeki ilişkileriyle ilgili olarak; şaşırtıcı, garip, acayip bulmamızda bu yüzdendir. Çünkü; biz kendi toplumumuzun oluşturduğu kural ve göstergelerin etkisi altında olaya yaklaşıyoruz. Demek ki toplum, bir gösterge ya da göstergeler bütünü oluşturulmasında etkin bir rol oynamaktadır.

Günümüzde, bilim ve tekniğin gelişmesi insanın bilmeye yönelik faaliyetini yalnız, görsel kaynaklardan gerçekleştirmesi birçok yeni göstergeler dizgesini oluşturmuştur. İletişimin görsel boyutunun en yüksek düzeye ulaştığı bu dönemde medya (kitle iletişim araçları), bir göstergeler bütünü olarak gelişmiş ve göstergebilimin araştırma konusu olmuştur.

Sanatsal Gösterge

Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki, sanatta gösterge, diğer kullanımlarından farklı olarak estetiksel bir değer taşır. Estetiksel değerinin dışında; göstergenin sanattaki anlamı diğer anlamlarından pek farklı değildir. Yine, somut olayların, nesnelerin, yerine geçerek, sanatçı tarafından tasarımılanır ve biçimlenir. Anlamlama ve bildirme işlevini de sanat yapıtlarında, sanatçının aracılığı ile gerçekleştiren gösterge; toplumsal uzlaşımı bünyesinde barındırarak, en yüksek etikleşimini toplumdan alır. Sanatsal göstergenin ömrü, diğer kullanımlarından daha kısa olabileceği gibi, toplumsal değişimlerle sık sık anlam ve biçim değişimine de uğrar. Örneğin, bir sanat yapıtının oluştuğu toplumsal yapının değişimi, estetik değişimi tümüyle etkiler. Sanat akımlarının böyle bir değişiklik sonucu oluştuğunu biliyoruz. İşte bu yüzden, her akım kendi içinde kurduğu anlaşılabilir bir göstergeler dizgesine sahiptir.

Sanat; bünyesinde göstergeler bütünü oluşturduğu gibi; sanatçı-yapıt-izleyici olarak kurduğu dizge ile bir göstergeler sistemi sayılır. Ancak, sanat eserinin tam olarak bir göstergeler bütünü olabilmesi için onun; yaratıcının imgelerle düşünme yetisinin göstergeler dizgesi biçiminde oluşarak gerçekliği iletmesi, bildirmesi ile olur. Sanat, işte bu bildirme iletme işlevi açısından, bir göstergeler sistemi sayılır.

Sanatçı, göstergeyi iletmek istediği düşüncenin iletimini, izleyici tarafından en iyi biçimde algılanacak şekilde, yapıtında biçimlendirir.

Sanatta gösterge ile imge ve simgenin birbirine yakın bir anlam ve biçimde bulunduğu için, ayrımı da bir hayli zor olabilir.

Genel olarak, göstergeler sanatta; sanat yapının oluşum sürecinde kullanıldığı gibi; süreç sonunda yapıtta nesnelleşerek bulunabilirler. Örneğin, müzik notaları sanatçının, yapıtını gerçekleştirmede kullandığı bir araç olarak, kendi karakteristik niteliklerini içinde barındıran anlamlı göstergeler bütünüdür. Bunun yanında, sanat yapıtında nesneleşmesi ile sanatsal göstergeler sanatçının seçtiği araç ve biçimle, plastik değer ölçülerinde biçimini bulur. Sanatsal gösterge; diğer kullanım alanlarında olduğu gibi anlamlama ve bildirme özelliğine de sahiptir. Bu ise, toplumsal uzlaşımın sanatçı aracılığı ile sanatçının öznel tutumunun etkisi altında, yapıtta yansıtılır. Bir göstergenin anlaşılabilir olması, onun en iyi biçimde nesnelleşmesiyle olabileceği gibi; olduğu biçimin özelliklerinin bilinebilirliği de önemlidir. İzleyici, yapıttaki göstergeler bütününe anlamıyor, çözemiyor ise, yapıtta oluşan göstergeler dizgesinin şifresini bilmiyor demektir.

Sanatçı imgelemi ise, sanatsal göstergenin oluşumunda etkinlik gösterir. Ancak bu etkinlik salt öznel bir etkinlik; yani göstergeyi edilgen kılan bir etkinlik değildir. İmgelem gücü sayesinde sanatçı, bildirmek istediği düşünceleri, yükleyebileceği ya da tasarımıyabileceği, biçimin; imgelerini zihninde canlandırarak, bildirim en etkin olabilecek biçimini yaratmaya çalışır. İmgelem, sanatçıda geleceğe yönelik olabileceği gibi toplumun tarihsel ve kültürel geçmişinden de etkilenir. Çünkü sanatçı, topluma vereceği bildirimi yalnızca o günkü zamanın değil, geçmiş ve gelecek zamanın en iyi biçiminde yansıtmayı, iletmeyi amaçlar. Sanatsal göstergenin uzun ömürlü olması ise işlevselliğini geniş bir zaman dilimini içine alacak şekilde sürdürmesi ile olur. Yoksa gösterge genel geçer bir anlam taşıyarak, zaten bitimli olan ömrünü daha da kısaltır.

Tarihsel süreçte de göreceğimiz gibi, en uzun ömürlü göstergeler, toplumun geçmişten geleceğe kadar, anlamını ve biçimini yitirmeyen, daha çok dinsel inançlardan, ihtiyaçlardan doğan ve her zaman gerekli olan dizgelerin göstergeleridir. Sanatta ise, bu tür göstergeler sanat biçiminin araçlarına ve biçimine göre değişiklik gösterebilir.

III. BÖLÜM

SEMBOL

Sembol ve simge; ikisi de sözcük anlamı olarak aynıdır. Sembol yerine simge, simge yerine de sembol kullanılabilir. Her ikisinden yalnız biri kullanıldığında bile, parantez içinde bir diğerrinin yer aldığını görmek mümkündür. Sembol, *"Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, remiz, rumuz, timsal, simge..."*¹ olarak açıklanmaktadır. Örnek olarak da; *"Bayrak vatanın sembolüdür"* cümlesi verilmiştir.

Bu çalışmada, sembol ve simgeyi ayrı ayrı açıklama gereği duydum. Çünkü; simge, daha dar bir anlam içermekte, sembol ise; tarihsel süreç içerisinde uzun bir zaman diliminde yer alabileceği gibi daha geniş bir toplum kitlesine hitap ederek, evrensel bir özellik gösterebilir.

Eğer bir simge, tüm bu özellikleri içeriyorsa, sembol halini alabilir. İşte bu bağlamda, simge ile sembol hep bir arada kullanılmıştır.

*"Asıl Yunanca olan "sembol" sözcüğü "bir araya getirmek" anlamına gelir. Bu da nesnelerle fikirleri (ideaları) bir araya getirmek, birinin öbürünü, öbürünün birini ifade etmesi anlamındadır."*²

Aslında ilk yaptığımız tanım ile bu son yazdığımız tanım birbirlerini çok iyi bir şekilde desteklemektedirler.

"Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi..." yani duyularımızla ifadesi gerçekleşemeyen bir şeyi, soyut bir fikirden bahsedilebilir. Bu soyut fikir, yani somut anlamdan soyutlanmış bir anlam değil, ilk, asıl anlam olarak; soyut bir anlam içeren şeydir. Duyumsayamadığımız şeyin, imgesel bir tasarımı söz konusu değildir. Bu yüzden bu anlamı; taşıyabilecek bir nesneye ya da bizim taşımamı istediğimiz bir nesneye bu anlamı yükleyebiliriz. Böylelikle soyut bir anlamı, somutlaştırmış oluruz.

*"Herhangi bir nesne eğer bir örnekler topluluğu yerini tutuyor gibi düşünülüyor ise işte o zaman tikel hale geliyor demektir. Buna ek olarak, eğer bu nesne daha karmaşık bir öz ya da kendiliğindenlik ya da bir tür özden damıtılmış bir şey olarak kabul ediliyorsa bir soyutlama haline geliyor demektir."*³

Örneğin; Adaletin ve eşitliğin sembolü terazi diyebiliriz. Bu ilk çıkarıma uymaktadır yani; terazi bu anlamların yerini tutuyor. Ve tikel hale geliyor. İkinci

¹ Milliyet Türkçe Sözlük , T.D.K. Cilt 2. Milliyet Yay., 1992, İst., s. 1278.

² Sezer Tansuğ , İnsan ve Sanat, s. 190.

³ Adem Genç, Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, s. 182-183.

çıkarımında da aynı örneği verebiliriz; terazi kendi asıl içeriğinden, anlamından ve kullanımından ayrılarak soyutlanmış, yeni bir anlam yüklenmiştir. Soyutlama, aklın yüksek düzeydeki bir edimidir. Ama burada soyutlama, deneyimden kaynaklanarak gerçekleşir.

Sanatsal etkinlikde sembol, iki durumda incelenebilir. Birincide; sanatçının yaratım süreci söz konusu iken, ikinci de ise; sanat yapıtının, izleyici tarafından algılanması söz konusudur.

Yaratma sürecinde imge, sanatçı tarafından biçim ve anlamı yeniden tasarlanarak simgeye dönüştürülebilir. Buradaki simge; daha çok sanatçının öznel durumunun bir yansımasıdır. İzleyici; oluşan yapıttaki bu simgenin anlamını algılamada zorluk çekebilir. Ya da tam olarak algılayamaz. Çünkü, sanatçının imgelemenin ve deneyiminin bir ürünüdür.

Yapıtla karşılaşılın izleyici de, buradaki simge ondaki belli bir deneyimi ya da imgelemi ortaya çıkartabilir. Ancak, o zaman yapıttaki simge; izleyicinin öznel durumlarının etkisi altında algılanmış olacağından yine bir simge özelliğini taşıyacaktır.

Yaratma sürecinde imge; toplumsal etkileşimin sanatçıda yansımasından kaynaklanarak biçim ve anlam değişikliğine uğrayabileceği gibi; gerçeğe yakın bir imge olarak yer alıp; bilinebilirlik düzeyinde bir anlam yüklenirse; izleyicinin algılamasında sembol durumunu alacaktır.

Sanatsal bir sembolün, resimde işlevselliğinin biçimi ile uyumu, sanatsal simgeninkilerle paralellik gösterir. Bu yüzden, tekrar incelemeyi gerektirmez. Ancak şunu tekrar belirtmeliyiz ki; resimde simge, daha öznel ve daha gizemli bir anlam taşır. Sembol ise; daha genel ve daha açık bir anlamı ifade eder. Biçimsel farklılıkları ise, her ikisi de kullanılan anlamlarının gerektirdiği biçimde oluşur. Ya da belli bir biçime anlam yüklenmesi ile gerçekleşir. Simge ve sembol aynı süreç içinde oluşurlar. Ve çoğu zaman birbirine karışırlar. Bu ikisinin ayrımı; ancak birinin diğerinden daha çok belirginleştirilmesiyle olur, simge ya da sembol olarak açığa çıkar.

Sembol kullanımı, ilkel dönemden bu yana tüm toplumlarda sıkça rastlanır. Sembol toplumla uzlaşmalı olarak ortaya çıkar. İlkel dönemdeki totem bir semboldür (Resim 12). Totem "*iptidai (ilkel) kabilelerin kendilerine mahsus kutsal ve kabileyi*



Resim 12. Avusturya'lı Yerlinin Apossum Totemi

koruduklarına inandıkları alametler, hayvan, bitki ve eşya biçimleri"⁴ olarak bilinmektedir. Semboller, toplumsal yapının gelişmesi ve etkileri ile pek çok farklı biçimlenişlere girerler. Toplumun tarihsel süreci içinde sembol; kullanılmasından ve aktarımından dolayı bilinçsiz bir değişime uğrayabilir. Ayrıca; farklı toplum güçleri, biçimin değişiminde baskıcı bir güç yaratarak değiştirebilir.

Sembolik Form

İnsan aklının, imgeleri kullanarak işlevselliğini etkin bir hale getirdiğini biliyoruz. Yalnız; imgeleri değil sembolleri de (simge) kullanır insan aklı... Düşünme faaliyetimiz ve dil (konuşma) 'in oluşum basamaklarında sembol (simge)leri kullanırız. Genel olarak diyebiliriz ki; imgeler ve semboller aklın işlevselliğini etkin bir duruma getiriyor. Her ikisi de aynı amaca hizmet ediyorlar, fakat, oluşum ve işlevsellikte farklılıklar gösteriyorlar.

⁴ Adnan Turani , Sanat Terimleri Sözlüğü , Toplum yayınevi, 1966, s.114.

İlkin imgeler; duyularımızla algıladığımız nesnel dünyanın tasarımları olarak oluşurlar. Duyu organlarımızda bir bozukluk olmadığı sürece, sürekli olarak nesnelerin imgesel tasarımlarını, belleğimizde oluştururuz. Semboller ise; duyularımızla oluşan imgelerin algılanması ve akıl tarafından bir etkinlik sonucu oluşurlar. Yani, semboller kendiliğinden oluşmaz, bilinçli olarak imgeler yardımı ile yapılırlar. Sembol; algı ve deneyimin bir ürünü olarak ortaya çıkar.

Sembolik bir formu oluşturabilmek için imgelere, algılamaya, deneyim ve aklın düzenleyici ve yapıcı etkinliğine ihtiyacımız vardır.

Aklın imgeleri alarak, yapıcı bir işlevi olan sembolleri oluşturmasının en iyi örneği "dil" dir. Yalnız, burada karıştırılmaması gereken bir nokta vardır. Dil işaretleri de kullanılır. İşaret ve semboller birbirine karıştırılmamalıdır. Çünkü, bu ikisinin de ayrı ayrı işlevselliği vardır. İşaretler, genelde nesneleri gösterirlerken, semboller ise, daha çok duyguları ve nesnelerin anlamlarını verirler. İşaretler, bir araç gibi kullanılır (iş görücü araç) semboller ise, duyguları ifade eden, gösteren birer elemandırlar.

Tüm bu açıklamalardan sonra, sembolü tanımlarsak; sembol algı ve deneyim sürecinin bir ürünü olarak, bir imgeye anlam ve duygu yükleyerek, yeniden biçimlendirmemiz sonucunda ortaya çıkan, yeni biçimdir.

Sembolün, insanın dünyayı algılama, anlama ve bilmeye yönelik faaliyetlerinde, duygu ve düşüncelerini ifade etmede (biçimlendirmede) etkin bir rolü vardır.

Sembol, "Sembolik Form" olarak Ernst Cassirer tarafından geliştirilmiştir. Cassirer tüm felsefesini; "Sembolik Formlar Felsefesi" olarak, sembolik form kavramına kendinden önceki felsefecileri de inceleyerek, insanın kültür biçimlenişlerinin tümünde dil, mitos, sanat, din, tarih, bilim vb. lerin de ve yaşamın tüm alanlarında karşımıza çıkan ve ihtiyaç duyduğumuz bir kavram olarak alıp inceler.

Biz de Ernst Cassirer'in "Sembolik formlar felsefesini" kısaca açıklayalım.

*"Cassirer'e göre; Sembol; algı ve deneyin içeriğinden meydana gelirken anlamlı bir sözcük, bir ifade aracı, bir dışlaştırma aracıdır. Sembolik formu da, insanın kültür dünyasını dile getiren bir semboller sistemi olarak tanımlamamız mümkündür."*⁵

⁵ Neclat Arat, Sembolik Form Olarak Sanat, Ernst Cassirer ve S. K. Langer'da, Ed. Fak. Yay. Basımevi, İst. 1977, s.10. (Alıntı, Cassirer Essay, s. 45)

Cassirer'in form anlayışı somuttur. Bu somut form örneklerini, doğada ve sanatta bulmak olasıdır. Yalnız doğadaki formlar doğal, sanatta ise, gerçekleri bizim doğrultumuzda açıklayan formlardır. Çünkü, insanın hayal gücü, bilinçliliği doğrultusunda uygun formlar oluşturur. Dil ise, ilk sembolik formdur. Formlar insan bilinçliliğinin ürünüdürler. Bilinçlilik içeriği (özü) algılarken; sembolik olarak algılar ve kendi dünyasını da içine alacak şekilde sembolik bir form olarak dışlaştırır. Bilinç algıladığı her şeye form veren bir güçtür.

Mitos ise, Cassirer'de insanın tarihsel geçmişinin en eski ve en büyük bir gücü olarak görülür. Mitos'un dil, şiir sanat ve ilk tarihsel düşünceyi de kapsadığı gibi, bilimin de mitik çağdan geçtiğini söyler.

Mitosların ve dinsel büyü törenlerinde, hayal gücü ürünlerinin benzerliğinden bahsederek; insanın tarihsel süreçteki tüm etkinliklerinin formlarında "*çoklukta birliği buluruz*" diyerek;

*"Sanat bize sezginin birliğini; bilim, düşünce'nin birliğini; din ve mitos ise duygunun birliğini verir. Sanat bize canlı formların dünyasını açar. Bilim yasa ve ilkelerin dünyasının gösterir. Din ve mitos, yaşamın evrenselliğini ve temel benzerliğin bilincine varılmasıyla başlar"*⁶

Cassirer, mitosu duygunun kendisi olarak değil ifadesi, imgeye dönüşmüş olan bir duygu olarak görür. Bu sembolik ifadedir. İnsanı hayvandan ayıran da budur. İnsan tüm kültürel etkinliklerinde sembolik ifadeyi kullanır. Cassirer'e göre tüm etkinlikler yaratımların sonucu olan etkinlikler birbirinden farklı olmalarına rağmen ortak bir görevi taşırlar; Dışlaştırma (objektivasyon).

Örneğin; dil ile duyu algılarımızı dışlaştırırız. Dilbilimsel bir ifadedir bu. Yani dil bilimsel bir sembolizm, Mitos; mistik sembolizm ise, duygularımızı dışlaştırır. Dışlaştırma, insan için bir tür rahatlama değildir. Fakat, burada ayrılması gereken önemli bir nokta da; fiziksel bir ifade ve sembollerle ifadedir. Rahatlama (katharsis), fiziksel ifadede geçici olacaktır. Oysa sembolik ifade, dil, mitos, sanat ve dinde gerçekleşen duygusal bir rahatlama çok, bize kalıcı yapılar vererek, sembolik ifadenin sağladığı rahatlama süreklilik kazanır.

İlkel insanda ilk konuşma hareketleri, fiziksel olaylara verdiği içgüdüsel tepkilerdir. Daha sonraları Mitosla etkili olarak, sosyal yaşantılarının etkisiyle konuşma

⁶ Necla Arat, Sembolik Form Olarak Sanat, s.13, (Alıntı, E. Cassier, The Myth of the State, s. 37.

edimi gerçekleştirmiştir. Cassirer'de konuşmayı, insanın dünyasında odak noktası olarak görür. Dünyayı anlaşılabilir kılmamanın, konuşmanın anlaşılması gerekir. Sözcük, evrensel bir gerçekliğe sahiptir.

Görüldüğü gibi Ernest Cassirer, sembol kavramını, insanın tüm kültürel etkinliğinde etkin olarak görmektedir. Bilim dahi ona göre, semboller dünyasının dışında değildir.

Cassirer, felsefesini oluştururken Kant'ın "Form Kavramını" inceleyerek kendi sembolik form kavramını oluşturmasında yararlanmıştır.

Kant, sanatı "Salt Formların Alanı" olarak tanımlar. Aynı zamanda, sanat yapıtında gerçekliğin ve tinsel dünyanın yeni bir imgesinin dile getirildiğini söyler. İşte Cassirer, Kant'ın bu düşüncesinden etkilenecek salt formların aslında sembolik formdan farklı olmadığını ve sembollerinde imgelerden oluşarak gerçekliğin tinsel duygularla ifade edildiğini belirtir. Ancak, Kant'ın salt formları soyut, Cassirer'in sembolik formu ise somuttur. Çünkü Cassirer, sembolik formu dışlaştırmaktadır (dil, sanat vb.).

Cassirer, Kant'taki formları alarak düzenleyip sistemleyerek; Form felsefesi olarak adlandırmıştır. Asıl, çıkış noktası "form" sözcüğüdür. Sembolik formlar anlayışını, bu şekilde geliştirmiştir. Cassirer sembolik formlar düşüncesinin insan yaşamını tüm faaliyetleride önem taşıdığını söyleyerek "... insanı *"düşünen hayvan"* olarak tanımlayacağımız yerde *"sembolik hayvan"* olarak tanımlamamız gerekir" ⁷ der.

Cassirer, Kant'ın dışında Hegel'den de etkilenmiştir.

Hegel sanatın ideali göstermesi gerektiğini ve bu idealin ise, güzel ideası ile verilmesi gereklidir, der. Güzel ideası, salt bir ideadır. Ve temel nitelikler topluluğudur. Bunlar kendilerini dışlaştırarak, gerçekliği oluştururlar. Bu dışlaştırma sonunda meydana gelen formlar "sanatın özel formları" dır. Ancak, idea bütün gücünü kendi içinde barındırır ve gelişir. Dış bir etkinlikle gerçekleşmez.

Sanatın formları, kendilerini dile getirdikleri ideada buluyorlarsa, kendi özel formları içinde gerçekleştirmiş olurlar. Hegel, ideanın kendine ait özel formunu bulmasından yanadır. Sanatsal form, ancak, bu şekilde oluşur. Bu yüzden, idea

⁷ Necla Arat, Sembolik Form Olarak Sanat, s. 36.

oluşurken içinde bulunduğu zamanın formunu bulur. Bu da sanatın özel formlarının en etkin niteliğidir. Hegel, bunlardan dolayı formu üç temel bölüme ayırır. Sembolik form, ideanın formla uyumunu arar. Klasik form, duyular ve hayal gücünün, duyusal-maddi oluşumudur. Romantik form, görünen dünyanın ötesinde kendi tinselliğine geçirir.

Hegel "Sembol, kendi içinde kendisini bize doğrudan doğruya gösteren bir şey olarak değil, daha geniş ve daha genel anlamda anlaşılması gereken bir duyusal objedir. Öyleyse sembolde ayrılması gereken iki terim vardır. İlki anlam, ikincisi de anlatımdır"⁸ der.

Anlam, aklın bir kavramı; anlatım ise, duyusal bir imgedir. Hegel; sembolün bir işaret olduğunu fakat işaretlerden de bazı yönlerinden dolayı ayrıldığını belirtir. İmge ve ideanın arasındaki uzlaşım ve keyfi bağın değil, doğal bir bağın olduğunu söyler. Sembol, çoğu zaman belirsiz olabilir. Çünkü, imgeye yüklenen anlamı dışında imge kendi içinde farklı anlamlar da taşıyabilir. O zaman sembol; anlam karışıklığına yol açabilir.

Hegel'e göre tüm mitoloji semboliktir. Mitosların kaynağında, insan tinindedir. Sembol, sanatın temelini meydana getirir; ama, kişisel kavramların yerine geçtiği zaman, sembol etkinliğini kaybeder. Hegel, sanatın dinsel duyu ve bilimsel araştırma gibi meraktan doğduğunu savunur. İnsanın yaşayan bir birey olarak, çevresini ve kendini açığa vurmada gizemli bir gücün etkili olduğunu, işte bundan dolayı da bireyin içindeki ve çevresindeki evrensel gücü dile getirmek için sanatı ortaya çıkardığını düşünür. *"Sanat kendini duyularla ve zihne hemen gösteren duyusal imgeler aracılığıyla bir ideayı dışlaştırmak gereksiniminden doğuyor."*⁹

Mutlak güç ideası, Hegel'e göre başlangıçta, fiziksel nesnelere tapınma ile gerçekleşmiş, doğa, kutsallıkla aynı değerle algılanmıştır. Fakat, daha sonra insan nesnelerin kendinde de o görülmeyen gücü görerek, aradaki bağı kurar. Ve onun temsil etmek için, bir sembolü meydana getirir. İmgeye verilen, belirlenmiş bir semboldür.

Hegel sanatı burada, dinsel ideaların yorumlayıcısı olarak görür ve onunla sembolik formun doğduğunu söyler. Sembolik sanat, mutlak gücün değişmeyen tasarımlarını bulmaya çalışır. Mutlak güç, madde ve form arasında bitmeyen bir

⁸ Necla Arat, Sembolik Form Olarak Sanat, s. 41.(Alıntı, Hegel, Lectures on Aesthetics, s. 336.)

⁹ Necla Arat, a.g.e., s. 45.

çatışma vardır. "Hegel'e göre gerçek sembol bilinçsiz, düşünmeye dayanmayan semboldür."¹⁰

Hegel felsefesindeki, sembolik form olarak sanat görüşü ile Cassirer'in felsefesi ile birleşen yanları olduğunu söyleyebiliriz.

*"Hegel'de form sözcüğü çıkış noktası olarak ele alınmakta.. sembol, sanatın başlangıcı sayılıyor. Sembolün anlamı ve dile getirdiği şey, iki ayrı terim olarak düşünülüyor. Bu düşünce, Cassirer'in anlamı, bir zihinsel kavram, dile getirmeyi ise duyuşsal bir olay olarak ele alan anlayışı ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Nitekim sembollerin kökeninin ilkel kavimlerde bulunması, bütün mitolojinin sembolik olduğu gibi görüşler her iki düşünürün ortak yönlerini gösterir."*¹¹

Cassirer sembolik form olarak sanat türlerini belirlerken, sanat kuramlarına uygun olarak, üçe ayırıyor

- 1- Mimetik sanat.
- 2- Karakteristik veya expressive sanat
- 3- Formativ sanat veya sembolik form olarak sanat.

Cassirer'de sembolik form ile sanat arasındaki ilişkide şu şekildedir.

Sanat yapıtındaki oluşturulan formlar dinamik, canlı formlardır. Bu formlar gerçekteki nesnelerin formlarının bir sembolü oldukları için sembolik form adını alırlar. Gerçek form ile sembolik form arasındaki fark; oluşan formda sanatçının öznelliğinden (duygularından, duyumlarından vb.) kaynaklanan etkilerin bulunmasıdır. İşte bunun içindir ki sanat yapıtı, diğer gerçek nesnelerden daha uzun bir süre etkinliğini sürdürür.

Bundan dolayı sembolik form, sanatçının hem amacı ve duygularını ifade eden bir aracı özelliğini taşır. Sanatçı, duyumları yoluyla duygularını sembolik formla dışlaştırır.

Sanatçının amacı, gerçeği ve kendi öznel tutumunu dile getirmek olduğu için doğal semboller ve içsel formlarını sanatta sembolik formlarla yansıtır.

Araç ve amaç aynıdır. Birbiri içerisinde vardır. İşte bu yüzden, sanat, bir sembolik form türüdür. Sanat, diğer sembolik form türlerinden (dil) ayrılır. Çünkü, dilin aracı olan sembolik formlar, sözcükleri kullanır, sanatın sembolik formları ise, renk, ritm, plastik formlar vb. oluşudur.

¹⁰ Necla Arat, a.g.e. , s. 45-46.

¹¹ Necla Arat, a.g.e., s. 46.

Sanatçı nesnelerin sadece anlamlarını ya da duyumlarını değil onda oluşan duyguyu da dışlaştırır. Sanatçının hayal gücü bu dışlaştırmada ortaya çıkar.

Dışlaştırma, yalnız bir maddi araçla (balçık, brons mermer) değil, duyuşal formlar, ritimler, renkler, çizgi ve plastik değerlerle de ortaya çıkar. Nesnelleştirme, hem gerçek, hem ruhsal alanda gerçekleşir.

Sanat yapıtında izleyiciyi etkileyen ise, formların denge, düzen gibi oluşumundaki biçimsel ve karakteristik özellikleridir. Her sanat türünün kendine özgü bir biçemi vardır.

Sembolik form kavramı, Suzanne K Langer'in felsefesinde de önemli bir yer tutar.*

*"Langer felsefesinde semboller, kendileriyle objeleri kavradığımız birer araç olarak karşımıza çıkıyor. Sembol dile getirici dışlaştırıcı bir araç olarak tüm sembolizm felsefesinin merkezinde bulunuyor. Bu dile getirici araç, hem psikolojik hem lojik özellikleri olan anlamlı bir sözcük veya form, yahut da bir formlar sistemidir."*¹²

Langer'de sembol, bilim ve mantıkla rasyonel düşünceyi belirler ve çıkarımsal düşüncenin formu oluşur. İşaretlerle anlaşılmak mümkündür. Buradaki sembolik form; yönetici ve devindirici bir özelliktir. Sanatta ise, sembolik form, ifade edicidir. Form içeriğin açıklayıcı biçimidir. Ve yaşamı bizim için açıklar. Bilgi ve mantıktaki sembolik formun anlamı, formun etkisindeki anlamları açıklamak için yardımcı bir öğedir. Sözcükler ve semboller burada anlamları farklı yerde olan araçlardır. Ancak, sanat yapıtı farklı bir anlamı işaretlemeyiz. Bu alanda sanat, yaşantıyı sezgilerle çözüp sunar. Sembolik bir anlam taşır. Sanat yapıtının kendisi, bir sembol değildir.

Langer'a göre sanat, başka bir şeyin yerini tutamadığı gibi kendisinden ayrı olarak var olan birşeyi de göstermez. Sembolün genel tanımlaması doğrultusunda, sanat yapıtını sembol olarak sınıflayamayız. Sembolik form olarak sanat yapıtı; öznel yaşantının, duygunun ve içsel olanın özelliklerini ifade eder. Sanat bu bağlamda expressive bir formdur. Formun ve içeriğin organizmasıdır.

Suzan Langer felsefesi ise sembolik formu kısaca böyle tanımlar ve kullanır.

* Necla Arat, a.g.e., 2. Bölüm

¹² Necla Arat, a.g.e., s. 89.

Sembolizm

Toplumlardaki köklü değişiklikler; sanatta kendisini yeni bir düşünce ve biçimde bulmuştur. Her sanat akımı, beraberinde dünyaya yeni bir bakışı ve yorumu; gerçeği arayışın farklı biçimlenişlerini getirir.

Sembolizm de 19. yy sonlarında; toplumun yaşayış düzenine romantikçe bir karşı çıkışla, kendi içinde belirli yöntemlerle ortaya çıktı.

18.yy'ın ilk yarısındaki toplumsal değişimler; kentleşme ve sanayileşmenin getirdiği sorunlar, insanın bu yeni duruma uyumunu güçleştirdi. Sanatçılar ise hayattaki ve teknolojiadaki gelişmeler karşısında, geleneksel kültür ile bir çelişki içine girerek anlatım yollarını duyusal ve iç yaşantılarının öne çıkmasında bulunup, düşler ve hayallerle ilgilendiler.

*"İnsanlar varoluşun gizemleri ve insan ruhunun derinlikleri konusunda saçmalar dururlar. Usa uygun olanı tatsız bulurlar ve bilinmeyen ve bilinmesi olanaksız olanı araştırıp onu kutsallaştırmak isterler. Dünya ile ilgili olana sırt çeviren "çileci ülkü" (ascetic ideals) lere inanç beslemelerine karşın, Nietzsche gibi bunların neden gerekli olduğunu sormayı unuturlar. Simgecilik günün en ileri gelen sanat akımıdır."*¹³

Sembolizm 18. yy. ve 19. yy'ın bilimsel ve sosyolojik araştırmalarından Avrupa dışındaki değişik kültürlerin tanınmasından ve psikanalizin buluşlarından da etkilenmiştir. Bergson'un sezgi, Freud'un bilinçaltı, Nietzsche'nin bireyin önemi konusundaki görüşlerinin yanında, Kant'ın etkisi de büyüktür.

Felsefe; dünyayı bilme faaliyetinin akla ve duyumlara göre iki ayrı biçimde olabileceğini ortaya koyar ve bu iki ayrı uç noktayı oluşturur. Kant ise, her iki görüşünde birleşiminden yanaydı.

*"... doğal-duyusal olan ile ussal olan, zorunlu olanla özgür olan birleşir; başka deyişle zorunluluk alanından özgürlük alanına uzanan varlık düzeni "duygu" da (Gefühl) ortaya çıkar"*¹⁴.

Kant aklını duyumlarından önde tutan toplumu duygu dünyasına yöneltmiştir.

*"Duygu öznel bir duyumdur". Her zaman öznel olarak kalmak zorunda olan ve hiç bir biçimde bir nesnenin tasarımını oluşturamayan şeyi herkesin kullandığı "duygu" (Gefühl) sözcüğü ile belirteceğiz. Çayırın yeşil rengi, duyuların bir nesneyi algılaması olarak bir "nesnel duyum" dur; ama hoş gitme niteliği, hiçbir nesnenin tasarımını vermeyen bir "öznel duyum" dur"*¹⁵.

¹³ Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi, 1. Bas. İst.1984, s.361.

¹⁴ Nejat Bozkurt, Sanat ve Felsefe Kuramları, Sermal Yay., 2. Bas. 1995, s. 122.

¹⁵ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, s. 122. (Alıntı, Immanuel Kant, Critique of Judgement The Hafner Publishing Company, New York, 1951, s. 32-50).

İşte Kant'ın etkisi, öznel duyumun sanatçılar tarafından kendi iç duyumlarının yansıtılması olarak algılanıp, sanatçıları bilinçaltı ve düşlere yönlendirmiştir. Akla karşı; duygusal olan, düşsel olan ve gizemli olan ortaya konmalıdır.

Kapitalist burjuva düzeni, tüm değerleri metaya dönüştürmüş, bilimsellik ve gerçekçilik adına, insanın düş gücü yadsınmıştır. İşte sembolizm, sadece doğalcılığa değil kapitalizme de karşıdır.

Sembolizmin; anahtar sözcüğüdür "düş".

*"Bu kavram, bilim adamının gerçeklerden yola çıkarak gerçeği arayan ve bu amacına akıl ve deneyimi yöntemleri sayesinde ulaşan imgelem gücünden de farklıdır. İmgelem gücünden, dahası düşten yararlanır bilim, ama olasılıkları ve rastlantılıkları değil, zorunlulukları açıklamak amacıyla kullanır"*¹⁶

Görüldüğü gibi, düş, imgelemden farklıdır. Ayrıca *"burada sözü edilen düşün, uykuda görülen düşlerle, insanlığın her zaman ilgi duyduğu ve psikanalizin inceleme konusu olan bu olguyla, hiçbir ilişkisi bulunmadığını belirtmemiz gerekir..."*¹⁷

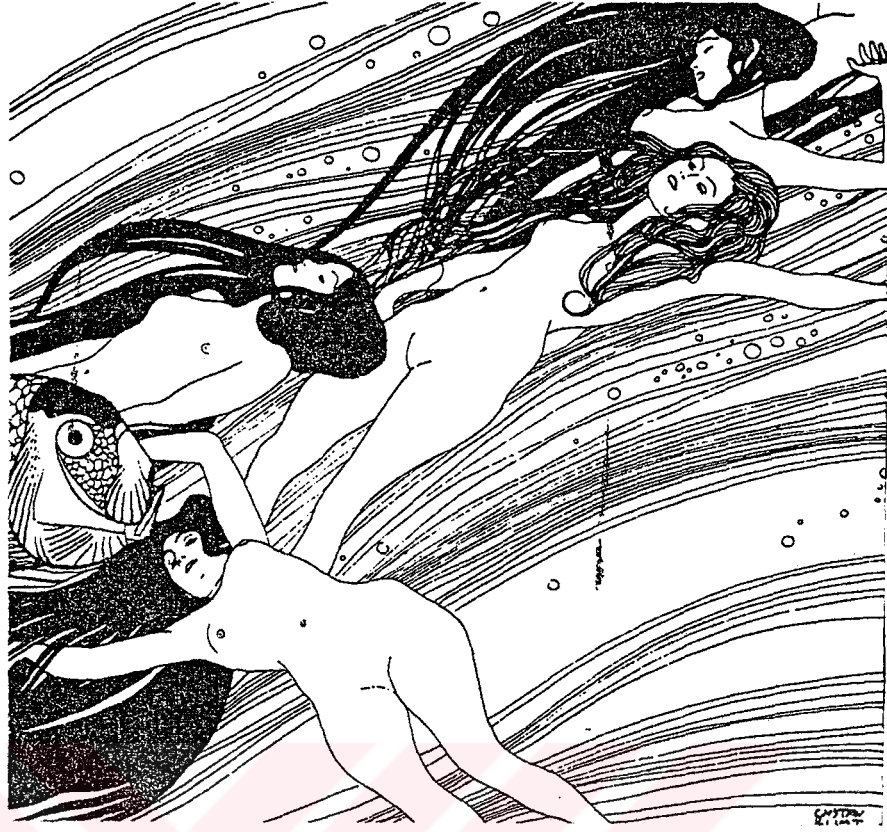
Sembolizmin kullandığı "düş", belirli bir şeyi tanımlamıyor. Sanatçının öznel düşüncelerinin tam anlamıyla karşılayan düşü ve duygusal uçarılığı, gizemliliği, mistisizmi tanımlamak için bu sözcük kullanılıyor. Aslında düş, imgenin (gücünü düşten alan imgenin) tüm sanat eserlerinde kullanılan, ancak, sembolizmde ısrarlı bir şekilde düşsel niteliğe bürünen imgenin, imgeleminin karşılığıdır (Resim 13-14).

İmgelem, tamamiyle kişisel başkaldırı ve gücünü düş deyiminin özgürce simgelediği şeylerle uyum halindedir. Bir sanatçının yaratıcı gücü, imgelemi ile kurallardan, belirli örneklerden, zorunluluklardan kurtularak tamamiyle özgürleşir. Sembolizm, imgelemin özellikle, bilinçliliğinin ve doğruluğunun emin olmasından yanadır.

Sembolizm; bu koşullar altında sanatçıların öznel duygularını ifade etmelerinin bir ürünü olarak, çıkar. Bu akım sembol ve simgeleri kendine araç olarak görerek yapıtlarını oluşturur.

¹⁶ Jean Cassou, Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usman Baş, Remzi yay.1987, s. 7.

¹⁷ Jean Cassou. a.g.e.,s. 7.



Resim 13. Deniz, Gustav Klimt

Sembolizm, sanatçının salt öznelliğini dile getirme amacı güttüğü için, sanatın toplumsal olma özelliğinden ayrılır. Sanatçı, ülkülerinin yansısını simgelerle gerçekleştirirken, nesnel gerçeklikten koparak; gerçek dünyayı yadsımaktadır.

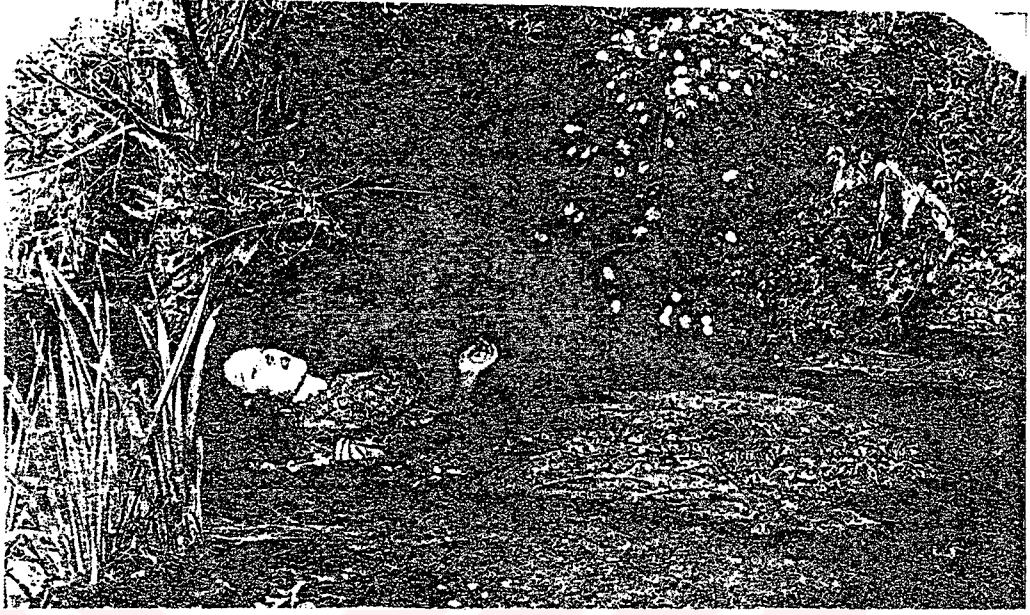
"Sembolisteler göre, gerçek dünya, idealin, "transandantal" dünyanın bir yansımasıdır; bize, dünya hakkında, ancak şairin mistik sezgisi birşeyler verebilir, ve şair bu "bir şeyler" i artistik bir sembol içinde dile getirir¹⁸

Sembolistler, sanatın görevinin ancak, böyle bir tutumda olabileceğini savunurlar. Sembolistlere göre, *"sanatsal yaratının ruhu, olayların ve nesnelerin dışsal, gözle görünür örtüsü ötesinde saklı "fikri" gizli anlamı bulmak, ortaya koymak ve doğrudan doğruya yeniden üretmektir: Çünkü simge bu "fikrin" en kusursuz anlatımıdır."*¹⁹ Sembolizm, öznel bir idealizmdir.

Sembolizm öncelikle, edebiyatta, sonra resim, müzik ve tiyatrodaki kendini göstermiştir. Bu kadar geniş bir sanat etkinliğinde yer alması, yazınsal ve düşünsel (entellektüel) olmasının yanında görsel bir anlatıma da sahip olması, kendinden önceki

¹⁸ M. Rosenthal ve P. Yudin, Materyalist Felsefe Sözlüğü, s. 412.

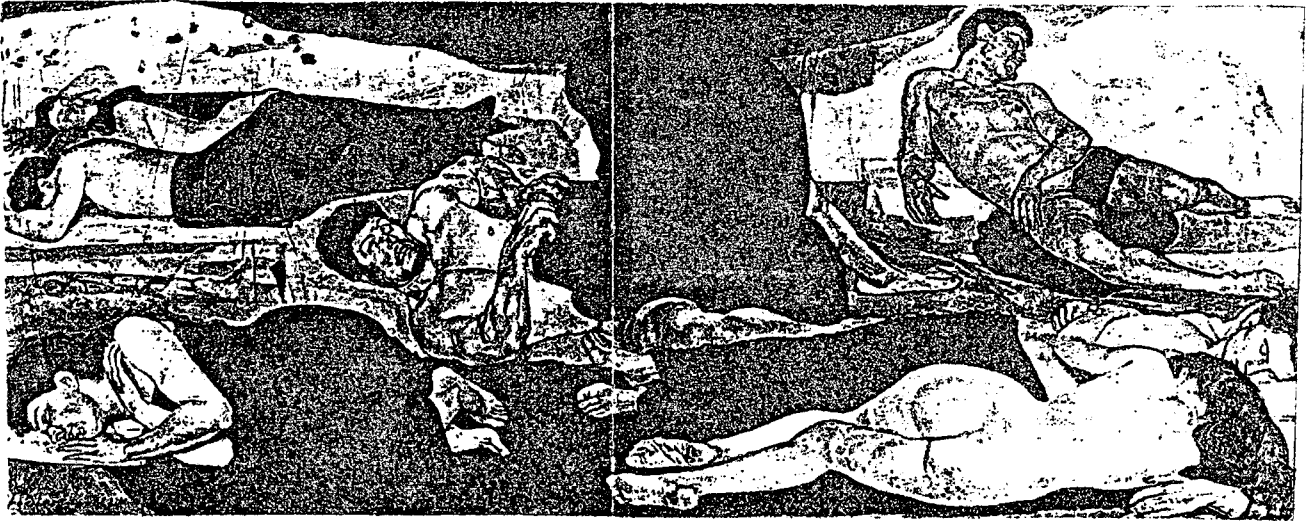
¹⁹ Avner Ziss, Estetik, s. 310.



Resim 14. Ophelie, Millais

hiç dokulunmamış konulara yer vermesi, sembolizmi kendi içinde haklı olarak uzun bir sürece yaydığı gibi, kendinden sonraki sanat eğilimlerinde de etkisini göstermiştir.

Konuları daha çok; düş ve düşsel fantastik, gerçek dışı, büyü, uyku, ölüm, aşk gibi konuların yanında gözün erişemediği dünya, cinler, periler, mitolojik yaratıklar, efsane, öteki dünya gibi konuları da alır (Resim 15).



Resim 15. Gece, Hodler

Bunun yanında, kadın en önemli konusudur. Bir yanda ülküsel saf, temiz,dinsel konularla dolu erişilmez kadını savunan eğilim varken öte yanda, erkeği kötülük ve yıkıma sürükleyen ahlaksız ve lanetlenmiş kadını resmeden eğilim vardır. Tüm bu konular; sanatçının biçemi doğrultusunda resim, heykel ve gravürde hayat bulmuştur (Resim 16-17-18).



Resim 16. Zırh Takımı, Redon



Resim 17. Danoe, Gustave Klimt.

Gauguin, Resimde Sembolizm adlı yapıtında, sembolist sanat yapıtının beş temel kuralını tanımlar.

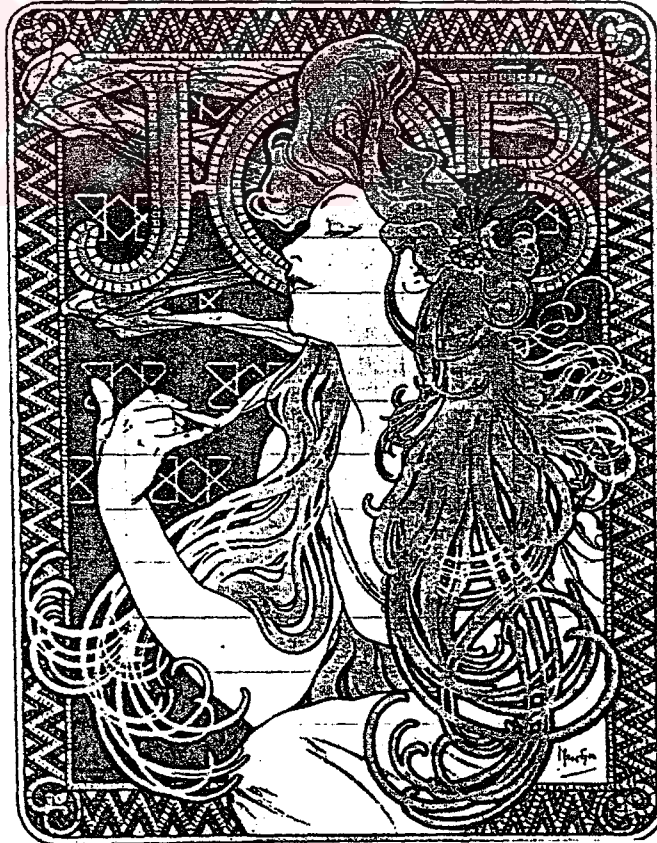
*"Sanat yapıtı şöyle olmalıdır: İlkin düşünceli, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır; ikinci sembolist çünkü düşünceyi biçimlerle (yapılarla) dile getirecektir; üçüncüsü biresimsel (estetik), çünkü biçimlerini ve imgelerini (işaretlerini) genel bir anlayışın biçimine göre yazacaktır; dördüncüsü öznel, çünkü nesne nesne olarak değil, fakat öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir; beşincisi (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim Mısırlılar'ın büyük bir olasılıkla da Grekler'in ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel, sembolist ve düşünceli olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir."*²⁰

²⁰ Jean Cassou, a.g.e, s. 552.



Resim 18. Marquerite Moreno'nun Potresi, Levi Dhurmer

Sembolist resimde; dekoratif sanat eğilimi önemli bir yer alır. Daha yüksek bir amaca hizmet ve eğitici etkiye sahip olduğuna inandıkları için formlarla oynarlar. Stilizasyon ve çizgisel bir süslemecilik olarakta yer alabilir (Resim 19-20).



Resim 19. Afiş, Muncha

Sembolik sanat; daha çok görsel öğelerden yararlandığı için simgenin (sembol) biçim ve renk olarak algılanmasını sağlayan resimde; diğer sanat türlerinden daha etkin olarak, Sembolist düşüncenin en yetkin iletimini sağlamıştır.

Sembolist sanat; resimde daha çok, sanatçının seçtiği bir biçimde nesnelleşir. Renk, çizgi, doku, plastik unsurların kullanımı sanatçının öznelliğindedir. Figürler, doğal formlarında biçimlendirildiği gibi, sanatçıya dayalı deformasyonlar da uygulanabilir. Semboller daha çok, sanatçının kontrolü altındaki simgelerdir. Genel olarak, figürler bir gizemlik taşırlar ve ifade edilmek istenen duygular anlaşılır olarak karşımıza çıkar. Aşırı bir süslemecilik, dekoratif öğeler görülür. Resimlerde mekan imgelem gücünün yarattığı bilinmeyen yeni bir ortam olabildiği gibi, insana dair olmayan, sualtı gökyüzü vb. gibi yerler de olup, figürler bu mekan ve ortamlarda canlandırılmıştır. Resimde renkler parlak ve canlı olabildiği gibi, bir sis içindeymiş gibi, puslu da olabilir.



Resim 20. Bekleme, Gustav Klimt

IV. BÖLÜM

OLUŞUM SÜRECİ İÇİNDE İMGE, İMGELEM, SİMGE VE SEMBOL

Duyum

Duyu organlarımız aracılığı ile dıştan gelen etkileri alma yetisine duyu, bu etkilerin içsel oluşumuna da duyum diyoruz. Duyumlar, dışarıdan gelen uyaranların çeşidine göre farklılıklar gösterir. Görme, işitme, koku alma, tatma ve dokunma duyularımız bu şekilde gelişir (Modern Psikoloji bunların yanında; ısı, kasların hareket, denge, ağrı, canlılık duyularını da ekler). Her duyu organı, kendi karakteristik özellikleri içinde bir işlev gösterir. Duyum, fizyolojik bir edim olduğu gibi, psikolojik bir yan da içerir.

Duyu organlarımız arasında görme ve işitme duyumuz, en etkin olanlarıdır. Bu iki duyu organımız diğerlerine göre daha bağımsız ve özgürdürler. Çünkü, belli bir maddeselliğe -içsel ve dışsal- ihtiyaçları yoktur. Örneğin, tat alma duyumuzun duyumsama edimini gerçekleştirebilmesi için bir tat objesine ihtiyacı vardır. Oysa görme ve işitme duyuları, bağımsız olarak, işlevsel durumdadır. Ve insanın gelişiminin tamamlanmasında en etkin rolü almışlardır. Görme ve işitme duyuları estetik oluşumun; en başta gelen kaynağıdır.

"Görme ve işitme duyularının bedensel dokunumdan olan bu bağımsızlığı, görme-işitme duyu alanlarında duyum bağılıkları, duyum düzenleri ve duyum biçimleri oluşturmaya olanak verir. Bu duyum düzenleri ve duyum biçimleri ise, estetik-objelerde en yetkin formlarını elde ederler"¹

Görme ve işitme duyusu, insanın düşünsel bir varlık olmasında etkin bir rol oynar. Bundan dolayı, bu iki duyu organına "intellektüel-duyular" da denir. Duyumlarımız, ilk bilgilenme faaliyetimizi gerçekleştirir. Tarihsel süreçte bu teze karşı tepkiler çıkmış; duyumlarımız yadsınarak, metafizik bir yaklaşımla, salt aklın bilgi kaynağı olduğu savunulmuştur. Her iki durumda, uç noktalarda olduğu zaman tamamiyle yanlış bir tutuma bürünür. Duyumlarımız olmaksızın bilgilenme olmayacağı gibi, aklın yüksek düzeydeki faaliyeti de olmaksızın bir bilgilenme, düşünce olayı gerçekleşemez. Akıl, duyumlarımızla beslenmediği sürece işlevselliğini yitirir.

¹ İsmail Tunalı, Estetik, Cem yayınevi, İstanbul, 1984, s. 53.

Sanatsal yaratımlarda da durum böyledir. Sanatsal faaliyetinde, duyumlarla algıladığı dünyayı; imgeler yolu ile sanat eserinde biçimlendiren sanatçı kadar, izleyicide de duyumlar etkili bir rol oynar (Özdeşleyim, estetik haz). İnsanın, kendinden başka duyulur bir objeye yönelerek, kendini ona özdeşlemesi ile oluşan duygu; özdeşleyim (Natüralist sanatlarda). Estetik haz ise kendi kendinden duyduğu hazzın nesnelleştirilmiş halidir.

Algılama sürecinde de duyumlara ihtiyacımız vardır. İmgeler, duyumlar aracılığı ile oluşur. Görsel imgeler, işitsel imgeler vb. Duyumlarla edinilen imgeler bellekte tutulurlar. Belekte duyumların saklanması; aklın yüksek düzeydeki soyutlama yetisi ile sağlanır.

İmgelem yolu ile duysal imgeler tekrar elde edilebilirler. İmge; duysal algılama ile kendi karakteristik özellikleriyle birlikte yeniden canlanabilir. Bu iki şekilde olabilir. Oluşan her duysal imge tek tek canlandırılabilir gibi; bir grublama işlemi sonucu da canlanabilir. Örneğin, köpek sesi dendiğinde gelen işitsel imge ile yavru köpek sesi dendiğinde gelen imge, farklı farklı olacaktır. Bu işlem, aklın soyutlama yetisiyle, sağlandığı gibi sonuçta da duysal imgeler farklılık gösterebilir.

En belirgin özelliği, diğer özelliklerinden daha etkin olduğu zaman duysal imge, bir simge özelliği gösterir. Duyular işlevlerini bu özellikleri ile etkin kılarlar. Duyularımızın, hepsinde bu yaklaşımı bulmak mümkündür.

Duyumlarımız deneyimden kaynaklanan verileri kullanarak, imgelem yetisiyle bir oluşum gerçekleştirilebilir. Bu durumda da önceden edinilmiş deneyimin sonucu duyumlarımızı kullanırız. Örneğin; sıcaklık kavramı, küçük bir çocuğa ilkin yabancıdır. Fakat, dokunma ile gösterdiği tepki sonucunda duyduğu acı ona, sıcaklık konusunda bir deneyim -bilgi- sağlamıştır. Diyebiliriz ki, önceden edinilmiş deneyim olmaksızın duyumlarımızı tanımlayamayız.

Genel anlamda, duyuların işlevselliğini, (deneyime bağlı olarak) ilkin; imgelerin sembolik özelliklerini birer simgeye dönüştürmesi ve imge ile simge arasındaki bağları kurabilme yetisi olarak görebiliriz. İkinci işlevselliğini ise; algılamadaki imgenin bilinebilirliği sağlaması ve diğer imgelerle arasındaki bağıntıları kurabilmesi olarak belirleyebiliriz.

Algı

Algı, dışsal etkilerle duyu organları üzerinde oluşan etkilerin bilinçte yansımasıdır. Duyularımızın yorumlama ediminde algılama diyebiliriz. Algı, duyularımızın aracılığı ile oluşur. Duyumlar ancak nesnel dünyanın dışsal biçimini bize verirken, algılama, nesnelerin özlerini kavramamızı sağlar.

Algı, iki farklı şekilde oluşur. Birincide; genel olan biçimler kavranır. Bunlar, genellikle şeylerin dış nitelikleri, yani, bilmeyi sadece duyular bazında, duyuların gerçekleştirmesiyle oluşan görüntüler, imgeler, diyebiliriz. Bunları daha çok duyu algılarıdır ve tam bilinçlilik düzeyinde değildir.

İkinci de ise algı; daha geniş bir işlevde bulunur. Yine duyumlarla oluşan bir algı, bilinç düzeyinde oluşan imgelerin deneyim sonucunda daha önce oluşan imgelerle bağıntılarını kurarak soyutlamaya dayalı bir edimle birlikte yeni imgeler ortaya koyabilir.

Birincisi dış algı, ikincisi de iç algı olarak da adlandırılır. Dış algı, nesnelerin dışsal nitelikleriyle ilintili olarak oluşan algı. İç algı ise, öznel yani insanın ve şeylerin içsel niteliklerine bağımlı olan bir algıdır. Akıl yürütmeyi gerektirir.

Duyusal imgelerle, oluşan duyusal bir algılama, insanın bilme ediminin ilk basamaklarını oluşturur. İmgelerin bilinçte tasarımlarının oluşmasını sağlar.

İmgelemin oluşmasıyla imgeler; ilkin algılamanın sağlamış olduğu bellekteki yerlerinden kendi nitelikleriyle birlikte, çok fazla bir değişikliğe uğramadan yeniden canlanabilirler. Bunun yanında, ikinci bir edimde; imgelem yolu ile yeniden yapılan bir algılama ile önceden algılanmış imge, içsel etkilerle beraber bir soyutlama süreci ile yinelenerek tekrar ortaya çıkabilir. İlkinden farklı olarak form, bir değişiklik gösterir. Bu iki durum, birbirinden bağımsız olarak değil, birbiri ile ilintili olarak bilinçlilik düzeyinde gerçekleşir. Eğer, bu iki algılama edimi sanatçı tarafından yapılıyorsa, sonuçta, sanatsal bir algılamanın varlığından bahsedebiliriz.

Sanat eseri, her iki algılama ediminin bir ürünüdür. Duyularla edinilen imgenin algılanması ve algılamanın imgelem ile yinelenmesi sonucu sanatsal bir algı ve sanatsal imge oluşur. Bu algının iki işlevi tek tek değil, kendi içindeki sürecinde oluşur. Bu süreç bilinçlilik düzeyinde oluşan bir süreç olarak karşımıza çıkar. Sanatsal algı, sanatçının öznel yapısı (içsel dürtüler, ruhsal edimler vb.) ve onun toplumsal

konumunu da içine alır. Sanat algısı bu yüzden psikoloji ve sosyolojinin araştırma konusu olmuştur.

Sanat eseri, sanatçıdan sonra ikinci bir algılama ile karşı karşıya gelmektedir. İzleyici, okur, sanat sever.... Bu algılama ile sanatçının algılamasının tamtamına aynı doğrultuda olması beklenemez. Çünkü, sanatçı algılamasındaki imgelem; sanatçının psişik yapısını içinde barındırır. Sanatsal imgeler bundan etkilenebilir. İzleyici, yapıt ile karşı karşıya geldiğinde; bu durumu olduğu gibi algılayabilir. Fakat sanatsal imge; bu ikinci algılamada izleyicinin psişik durumunu da içine alacağından, imge; tekrar değişime uğrayabilir. Ama, nesnelliğini ve sanatsal niteliğini kaybetmez.

Şunu da belirtmemiz gerekir; sanatsal üretim toplumsal koşullar altında gerçekleştiği gibi; sanatsal tüketimde toplum tarafından gerçekleştirilir.

Algı, duyularımız olmadan tek başına oluşan bir edim değildir. Duyumlarda algı olmaksızın bir işlevsellik göstermez. İmgelerde algı edimi ile oluşabilir ancak. Çünkü, görsel imgelerin tasarımlarının oluşabilmesi algılamaya bağlıdır. Sanatçı algısı ile bu imgeler sanatsal imgelere dönüşürler. İmge, sanatçının algılaması sonucunda sanatçıya özgü, öznel bir forma bürünebilir. İmgelemin tüm öznel durumları söz konusudur. Oluşan bu imge, sanatçının spesifik (kendine özgü, özel) özelliklerini yansıtabilir ve tekrar tekrar yinelenebilir. İmge o zaman, sanatsal imge olmaktan çok bir simge durumunu alır. Simge, sanatçının algılama ediminin bir ürünüdür. Dünyayı imgeler halinde algılaması; öznel durumunda sanatçıda, simgelerin oluşumunu gerçekleştirir.

Yapıtta oluşan imgeler, izleyici tarafından sanatçıya özgü, sanatçının öznel bir yansıması gibi algılanabilir. Bu durumda imge, simge durumunu alır. Fakat, imge izleyici tarafından, bilinebilirlik gösteriyorsa; izleyicinin deneyimlerinden etkilenecek oluşan bir bilinebilirlik özelliği taşıyorsa, sembol olarak algılanır. Ayrıca, sanat eserindeki imgenin sembol olarak algılanması; tarihsel ve toplumsal yapının koşulların değişmesi ile paralellik gösterebilir. Ve imge, algılanmasında farklılıklar içerir.

Soyutlama

Soyutlama "abstraction", İngilizce'de 1387 yılından beri kullanılan bir kelimedir. Bizde ise geçmişi daha da az bir süreci içerir. Sanatta soyutlama, non-figüratif sanatla birlikte, soyut sanat olarak en yüksek doruğuna ulaşmıştır. Fakat soyutlama o kadar da yeni bir şey (olay) değildir. İnsanın ilkel döneminden, bugüne

kadar soyutlama; aklın yüksek düzeydeki bir edimi olarak var olmuştur. O zaman soyutlamayı ikiye ayırabilir ve inceleyebiliriz.

Algılama ve düşünme edimlerinin gerçekleşebilmesi için birbirini tamamlayıcı bir süreç içine girerler. Duyusal imgelerin sağladığı basit bilgi düzeyinden, kavramsal düzeyde oluşan fikirlere kadar uzanan bir süreçtir bu. İşte bu her iki edimi (algılama-düşünme) içine alan süreç, içerisinde, soyutlama edimini barındırır. Soyutlama, bu sürecin her basamağında değişmez, mutlak, bir şekilde vardır. Bu tür soyutlama, aklın bilmeye yönelik faaliyetlerinin, ilk basit imgelerin (duyusal imge) oluşumunu içeren bir edimdir.

İkinci de ise; soyutlama edimi biliçlilik düzeyinde olup; algılama ve düşünme edimlerinin birbirini tamamlayıcı süreçte oluşan soyutlama sürecinin sonunda ortaya çıkan ürünlerine denir.

Günlük dilde, soyut ve somut karşıkarşıya getirilerek kullanılır. Soyut olan şey somut değildir, somut olan şey de soyut değildir gibi... Uzlaşılması zor önermeler kurulur. Aslında, her ikisi de oluşum süreçlerinde soyutlamaya maruz kalırlar. Soyut da somut kadar nesnel olabilir.

"Akıl tarafından deneyimlenen, her türlü fenomen şöyle ya da böyle bir soyutlama içerir. Daha karmaşık bir şeyin damıtılmasından oluşmuş gibi görünse bile. Bu tür bir fenomen kalitesi son derece yükseltilmiş, yoğun bir süreçler örüntüsü ya da bir olgu ya da nesne halinde olabilir ve bu şeyde o çeşitten bir olgu ya da nesneye ilişkin gerekli özellikler çarpıcı bir şekilde cisimlenmiş olabilir".²

İlkel dönemden bugüne kadar soyutlama, gerek algılama düzeyinde gerekse biçimlendirmede olsun, insan ile birlikte evrimleşmiştir.

Duyu organlarının gelişmesiyle oluşan duyusal imgeler, duyusal düşünme ediminin başlangıcını oluşturur. Bilgilenmenin ilk basamağıdır. Biliçlilik düzeyinde değildir, henüz. Duyusal algılama ile bellekte şeylerin ilk tasarım imgeleri oluşur. Aklın yüksek düzeyinde oluşan soyutlama; imgelerin bellekte depolanmasını sağlar. Aklın bu işlevi bir hayli karmaşık bir yapıyı içerir. Bir çok düşünür bu konuya ilişkin çalışmalarında değişik düşünüş sistemleri geliştirmiştir.

Aklın soyutlama ediminde ilkin, şeylerin tek tek algılanmasının imkansızlığından yola çıkarak, tekil olandan bir genelleme yapılmasının, yani tekil

² Adem Genç- Ahmet Sipahioğlu, Görsel Algılama, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990, s. 183.

olandan genel olana doğru bir genellemeye varılması düşüncesi yatmaktadır. Daha açık bir şekilde, tek tek nesnelerin ortak özelliklerinin altında bir sınıflandırma, grublama işlemi sonucunda genel olana varılabilir.

Genellenenin insan aklı için en uygun ve rahat bir işlem olduğu görüşü, John Locke tarafından ortaya konmuştur. Fakat, genellemelere ulaşabilmek için belli gruplamalar ve sınıflamalara ihtiyaç vardır. Bu işlemler, kendi içinde bir soyutlama işlevini de barındırır.

*"Genelleme yapmak için insanın önce soyutlama yapması; soyutlama yapabilmesi için ise genelleme yapmayı bilmesi gerekmektedir." (Ve tabii ki aynı durumun tersi de doğru olmaktadır)"*³ diyen Henri Bergson, soyutlama sürecinde hem grublama işleminin hem de genellenenin soyutlamayı içinde barındırdığını ifade etmeye çalışmaktadır. Bu, şüphesiz karmaşık bir durumdur.

Soyutlamanın açıklanmasına ilişkin çalışmaların, bir karışıklık içine düşmesinde soyutlama ediminin; algılama sonrası yapılan bir işlem olduğunun düşünülmesinde yatar. İmgelerin tasarımlarının oluşması, bir sonuç değil, bir süreci oluşturur. Çünkü süreçte akıl yürütme, deneyimlerden kaynaklanan önceki imge tasarımları ile yeni imge tasarımlarını karşılıklı olarak bir ilişkiye sokar. Şeyler hakkındaki önceden edinilmiş bilgileri ve yeni bilgileri karşı karşıya getirerek asıl özlerini ve formlarını oluşturmaya yönelir. İşte bu süreçte, bir algılamadan başka bir şey değildir.

*"... algılamanın temelinde bir nesnenin yapısal öğelerinin bir bütün halinde ve soyutlama şeklinde kavranması yatmaktadır. Yani algılama olgusunun kendisi aynı zamanda bir soyutlamadır. Bu ayrıca tüm kavramanın da başlangıcıdır."*⁴

Bu soyutlama süreci; algılama; sonucunda da şeylerin imgeleri oluşur. İmge için bir soyutlama ürünü biçim diyebiliriz. Her imge, soyutlamayı içinde barındıran bir zihinsel tasarımıdır.

Genelleme, soyutlamayı gerekli kılıyor diyebildiğimiz gibi, soyutlama içinde bir gereksinini oluşturur. İnsanın farkında olmadan gerçekleştirdiği genelleme ve grublama -soyutlama, algılama- işlemi, insanın dünyayı tanımlayabilme yetisini oluşturur. Bilgi edinme sürecinin içinde soyutlama; soyutlama içinde bilgi edinme gereklidir.

³ Adem Genç- Ahmet Sipahioğlu, a.g.e. s. 187.

⁴ Adem Genç - Ahmet Sipahioğlu, a.g.e. s. 187.

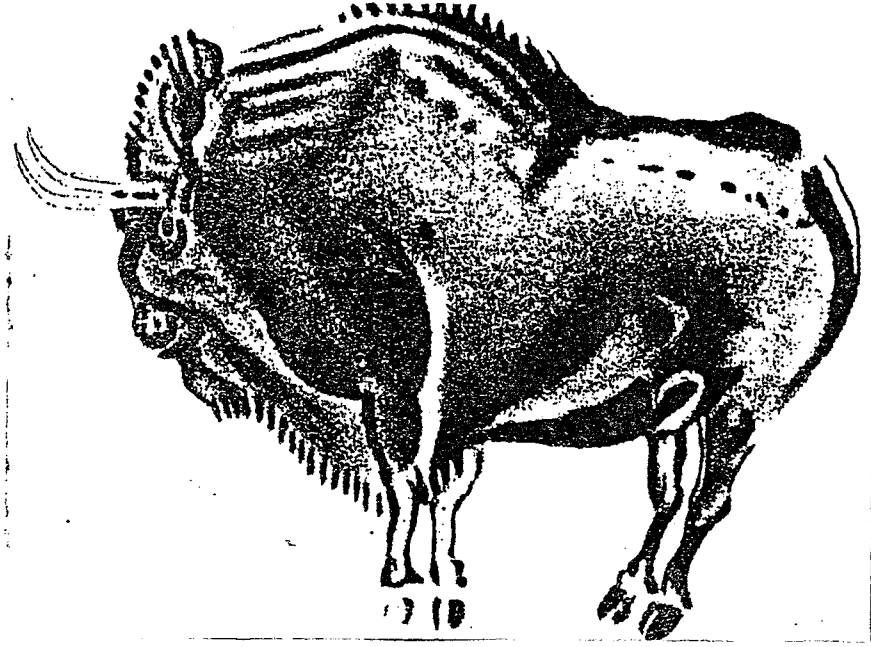
İlkel dönemde, insanın ilk duyularının oluşması ve insanın duyuşsal algılamaya başlaması sonrası; bilmeye yönelik faaliyetleri hızlanmıştır. İlkel insanda bilmeye yönelik ilk algılamaları da soyutlama içerir. Soyutlama ürünü olan bazı araçlar (ki bunlar henüz sanat eseri sayılmıyor) ve motif, dekoratif desenlemeler, maskeler, ses, mimik, dans vb. olarak ortaya koyduğu ilk ürünlerdir (Resim 21). Tamamen soyut tasarımlar olan bu ürünler bir hayli yüksek soyutlama düzeyinin ürünü gibidirler. İlk insan ürünleri, soyut ürünlerdir. Hatta ,ilk sanat eserleri, soyut sanat eseri olarak adlandırılabilir. Soyut Sanattan natüralist bir sanata gidilmiştir de diyebiliriz. Fakat daha sonra insan tekrar soyut sanata yönelmiştir.



Resim 21: Alaska'dan bir tören maskesi

Toplumbilimden, sanata, psikolojiye kadar pekçok bilim bu durumu açıklığa kavuşturma işlemine girişmiştir. Bizde bu durumu, maddeci diyalektik bakış açısına dayanarak kısaca açıklayacağız.

İlkel insan, tanımlayamadığı doğa olaylarına karşı birtakım tepkiler göstermiştir. Doğanın göstermiş olduğu karmaşık durum, ilkel insanın, korku ile birlikte, karışık doğa karşısında bir güvensizliği oluşturmuştur. Bu karmaşıklık karşısında; değişmeyen mutlak formları; soyut biçimleri oluşturmuştur. Sürekli değişen dünyanın yarattığı huzursuzluğundan kaçıp, bir huzur noktası oluşturma isteği, soyut biçimlerle sonuçlanmıştır.



Resim 22. Altamira mağarasındaki bir bizon resmi

Fakat bunun yanında; ilkel dönemlerdeki duvar resimleri, natüralist, daha çok gerçeğe yakın bir biçimde yapılmıştır. Bu bir çelişki de yaratır. Hem natüralist eğilimler hem de soyut formlar vardır. Örneğin, bulunan kadın heykellerinde tamamiyle soyutlamaya yönelik biçimlendirmelerdir (Resim 22, 23).



Resim 23. Willendorf Venüsü

Bu çelişkiyi şöyle açıklayabiliriz; ilkel insanın ilk yaratımları ihtiyaca yönelik araç yapma olarak ortaya çıkmıştır. Bunlar gerek kap kacak, balta olsun, gerekse büyü

amacıyla yapılmış duvar resimleriydiler. Doğa ile olan savaşın ve uzlaşma girişimi için yapılan ilk ürünlerdir. Heykelcikler ise; ilkel insanın dünyayı algılama biçiminden kaynaklanan, soyutlanmış ürünlerdir. Algılama süreci, soyutlamayı içerir. Buradaki algılama ise; henüz bireysel bir algılama değil, toplumun gereksinimleri doğrultusunda yönlenen bir algılamadır. Kadın, toplum için neyi ifade ediyorsa; ki bu doğurganlığı ve bereketi olduğu gibi bunun sonucunda toplumun anaerkil bir yaşam düzeninde olması da önemli etkindir. Buradaki soyutlama da, daha çok, deformasyona yönelik bir soyutlamayı içerir.

İlkel insan, duyuşsal algılamaları sonucunda imgelere dayalı bir düşünme sistemine sahiptir. Bilgi edinimleri bu yolla gerçekleşir. Bu bilgi bilimsel bir bilgi değildir. Çünkü, henüz daha bilimsel bilgi sürecine ulaşamamışlardır. Bilimsel bilgi, süreci soyut mantıksal bir düşünceye ulaşılmasını gerektirir. Soyut-mantıksal düşünce ise insanın toplumsallaşması sonucunda oluşur. İnsanın kendini ilkin salt madde ile olan ilişkisinden ve toplumdan soyutlamasını gerektirir. Diyebiliriz ki, insanın soyut düşünceye yönelmesi, öncelikle kendisini maddeden, doğadan ve sonra içinde bulunduğu toplumdan ayırarak, soyutlayarak gerçekleşebilir.

Sanatsal imgesel düşünce için bu durum söz konusu değildir. Çünkü;

*"Sanatsal-imesel düşünce, soyut-mantıksal düşünceden çok önce olmuştur, çünkü, imgeler halinde düşünce bilgi sürecinde öznenin kendini soyutlamasını gerektirmez"*⁵

Araca yönelik soyutlama ediminin bir üst basamağa yükselmesi, dili oluşturur. Dil, öncelikle aracın gelişmesiyle ilk oluşumunu gösterir. Fakat, insanın bir maddeyi biçimlendirmeye yönelmesinden önce de bir dili olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü, dili oluşturan araçtan önce insanın duyularının doğadan aldığı etkilere verdiği tepkiler vardır. Bunlar, gerek taklit sonucu, gerekse, sinir sistemlerinin etkilere karşı yarattığı tepkilerdir. Örneğin; acı hissi bir çığlıkla sonuçlanabildiği gibi, bir hayvanın, gök gürültüsünün sesini taklitte yineleyebiliyordu insan. Ayrıca, el ve kol hareketleri, bedensel bir takım hareketleri de hem içten gelen tepkiler hem de taklitlerle oluşturabiliyordu. Eylemsel bir dilden, bahsedebiliriz.

⁵ Moissej KAGAN, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Çev: Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, 1. Baskı, 1982, s. 228.

Bu türlü taklitlerin, ilk örneklerinden, yeniden yorumlanması da bir soyutlamayı içerir.

Araca bağlı olarak ise dil; yine yapılan ilk aracın özelliklerinin, bir diğer maddeye yansıtılması, taklitlerinin üretilmesi sonucu çıkar. Artık, tek bir araç değil, bir çok araç vardır. İnsan, bunların herbirine bir ad vermek yerine, ortak işlevselliği olan araçlara bir ad verir. Maddelerin niteliklerini tek tek değil, ortak bir nitelikte bir madde üzerinde toplayarak, soyutlamış, tek bir ad ile tek bir kavramı oluşturmuştur. Bilinçli olarak yapmamıştır ama bir kavramı da yaratmıştır.

Bu ilk kavramın, bir işaret ile gösterilmesi, oluşan dilin somutlaştırılmasıdır. Soyutlama sonucu ile edinilen kavram (dil) somutlaştırılarak işaret olur. Her işaret, bir kavramın anlamını taşır.

Zihinsel imgelerin, duysal imgelerle dışa vurulmasından sonra bu soyut imgeler, işaretle biçim kazanırlar. Bu soyut imgelere, işaretlere simge diyebiliriz. Çünkü bu işaretler, o kavrama dair niteliklerin genelleştirilmiş formudur.

Dil, işaret dilidir. İşaretin sözcüklere dönüşmesi daha yüksek bir soyutlama düzeyiyle oluşur. *"Sözcük yalnızca değişik bir işaret değildir, "işaretlerin işaretidir" aynı zamanda".*⁶ Bu işaretler bir takım soyut işaretlerdir. Zihinsel imgeler biçimlendirildiklerinde somutlaşmış olmalarına karşın soyut bir formu içerirler.

Dilin, soyutlama edimiyle oluşması; nesnelerin işaretlenmesi, çalışma süreciyle beraber bir "ritm" kazanmıştır. Ritm, ilkel toplumlarda büyü törenlerini ve çalışmayı, hep bir arada ve aynı anda yapmayı sağlayan daha çok sese ve hareketlere dayalı bir edimdir. İlkel insan, ritmle beraber, sesini belirli bir düzen içerisinde yönlendirmeye başlamıştır.

Artık insan, konuşma ve sözcük üretmeyle doğaya egemen durumdadır. Ve dil, insan için bir büyü ögesidir. Bir anlatım aracı olan - bir hareket, bir imge, bir ses ya da bir sözcük, diğer araçlar kadar etkili ve doğa üzerinde güç sağlayıcı özelliktir.

İlkel insan, maddeye verdiği adlarla, o maddeye bir anlam yükleyerek, soyutlama edimini nesnelleştiriyordu.

"Yazının bulunması, konuşmanın evriminde yeni bir çığır açtı. Yazılı konuşma, özü gereği, sözlü konuşmadan daha az kendiliğinden, daha ölçülü ve daha anlaşılabilir. Yazılı konuşma, duysal yönünden koparılmış ve böylece daha yüksek bir soyutlama düzeyine

⁶ George Thomson - İnsanın Özü, çev. Celal Üster, Payel Yay., 4. Baskı, 1991, s. 32.

*vardırılmış sözlü konuşmadır. İnsan, ancak yazının bulunmasından sonra kendine özgü yasalarla çekip çevrilen nesnel bir gerçeklik olarak konuşmanın bilincine varmış ve bu yasalara dilbilgisi kuralları içinde formüllendirmeye koyulmuştur"*⁷

Aklın yapısı gereği yapılan soyutlama sürecinin ürünü olan soyutlamanın, ilkellerdeki varlığını açıkladık. Dil, soyutlama sürecinin bir soyutlama ürünü olup, soyut formlardan (işaret) başlayarak tek tek harflere ve sözcüklere kadar ilerlemiştir. O zaman diyebiliriz ki, bugün dahi kullandığımız sözcükler ve konuşmamız soyutlama edimimizin sonucu oluşur. *"Konuşma, insanın duyularıyla algıladığı verileri kavramlar oluşturarak genelleştirmesini sağlar,..."*⁸

İlkellerdeki soyut sanat eğilimleri, yerini gerçeğe yönelik biçimlendirmelere; natüralist sanata bırakır. Uzun bir dönem sanat natüralist bir eğilimle sürer. Toplumsal etkilenmeler, sanatı, değişik biçimlere bürür.

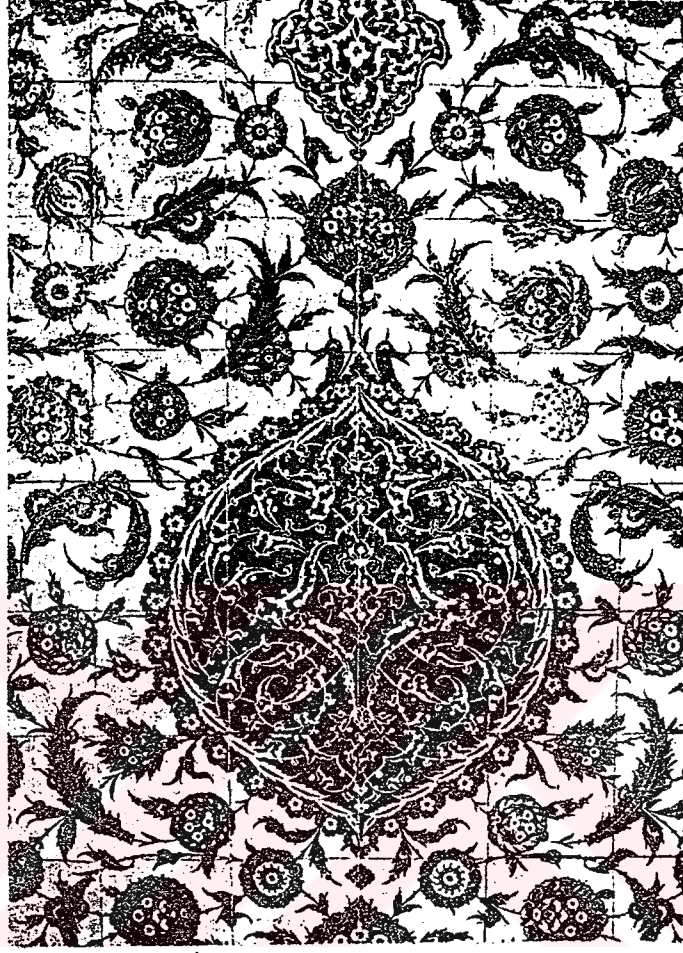
İlk dinsel edimler olan, büyü ilkel toplumda, sanatı oluşturur, her türlü soyutlamayı ve natüralist eğilimi içinde barındırarak... Natüralist eğilimli sanat; av için yapılan büyü töreninde önemli bir yer tutuyordu. Fakat, gelişen toplumun dini, zaman zaman gerçekçi sanat eğilimlerine pek hoş gözle bakmamıştır. Hristiyanlığın ilk dönemlerinde ve doğudaki bazı dinler de (örn. İslamiyette) sanatı araç edinerek tapınma ile ortaya çıkan din, zamanla, tapınma korkusu ile sanatı yasaklarla kısıtlama yoluna gitmiştir (Resim 24).

İslamiyette "suret yasağı" olarak getirilen bu kısıtlama, genellikle canlıların (özellikle insan, hayvan) çizimini yasaklıyordu. Gerekçesi ise, yapılan resmin bir tapınma aracına dönüştürülebilmesi riski idi. Bu durum, insanın sanatsal faaliyetinin farklı yönlerde biçimlenmesinde neden olmuştur. Bunun sonucunda, natüralist eğilimli sanat, tekrar, soyut eğilime doğru yönlenir. Burada; doğanın gözle görülen formları asıl biçimlerinden sıyrılarak, ayrılarak, deforme edilerek yeni ve daha farklı biçimlere bürünürler. Bu bir soyutlama edimidir. Ortaya çıkan biçimler ise, tamamıyla soyut formlar değil, daha çok şemalaştırılmış, dekoratif süslemeci formlardır. Sanatçının soyutlama edimi burada bilinçli olarak gerçekleşmiştir. İmgeler, gerek sanatçı imgelemi gerekse dışarıdan gelen etkiler (özel istek, din adamları vb) doğrultusunda soyut formlar alırlar. Görünür dünyanın imgelerinin, soyutlama işlevinin en etkin olan

⁷ George Thomson, a.g.e. s. 66

⁸ George Thomson, a.g.e. s. 66

biçimleridir bunlar. Asıl görüntü (imgeler) yok olur, yerine ilk görüntünün soyutlanmış, soyut imgeleri gelir.



Resim 24. Çini pano

Bu formlar, bazen aynı biçimde (şekillerde) yinelenebilir. Bu asıl biçimin formu bir sanatçı ya da sanatçılar tarafından hep aynı biçimde verilebilir. Yani, duyusal imgenin değişmeyen, hep aynı bir soyut imgesi oluşur. Bilinebilirlik özelliklerinden dolayı, bu biçimler zamanla bir dil oluşturabilirler. Soyut formların altında bir anlam bulunur ve bu; bir sözcük gibi okunabilir (halı desenlerinde). Bu form içinde artık imge diyemeyiz. Çünkü, imge burada kendisinden daha yüksek bir soyutlama düzeyindedir ve simge halini almıştır.

Avrupa sanatının tarihsel süreci içerisinde de bu türlü soyutlama edimlerine ve biçimlerine rastlanmaktadır. Resim ve heykelin yanında mimaride de bunun gibi uygulamalar görülmektedir.

Soyut sanat; ilkellerden bu yana, müslümanların geometrik ve dekoratif sanatlarında, barokta, zenci ve okyanus sanatlarında, kıtalarda bulunan çeşitli yerli kabilelerde ve halk sanatlarında, soyutlama edimi ile yerini bulmuştur.

Uygar toplum insanında da soyut sanat eğilimleri görülür. İlkellerden çok farklı olarak, tabii ki... Çünkü, artık insanın tüm edimleri bilinçlilik düzeyinde gerçekleşmeye başlar. Nasıl, ilkel dönemde kabilenin gereksinimleri insanın dünyayı algılamaya yönelik faaliyetini etkiliyorsa; uygar insan, toplumsallaşmış insan da toplumun ve toplumsallaşmanın, gelişmiş düşünce yapısı sonucunda oluşan bilimsel gelişiminin etkisinden kendini kurtaramaz.

Günümüzde toplum, keşifler, icadlar (yeni buluşlar), gelişen ekonomik yapı, bilim adamlarının; dünyanın oluşumu ve maddeye dayalı görüşlerinin değişmesi; hızlı bir iletişim ağının oluşması vb. insanın dünyayı algılama biçimini değiştirmiştir. Sanatçı ise, bu durum karşısında kendini toplumdan ayırarak, yabancılaşarak, kendi içine dönmüştür. Sanatçının bu durumu, eserlerine de yansır. İnsanın toplumdaki değerinin meta karşısında yok olması ve yaşamın büyük bir bölümünü metayla olan ilişkisine ayırması sanatçıyı iç dünyasını biçimlendirmeye yönlendirmiştir.

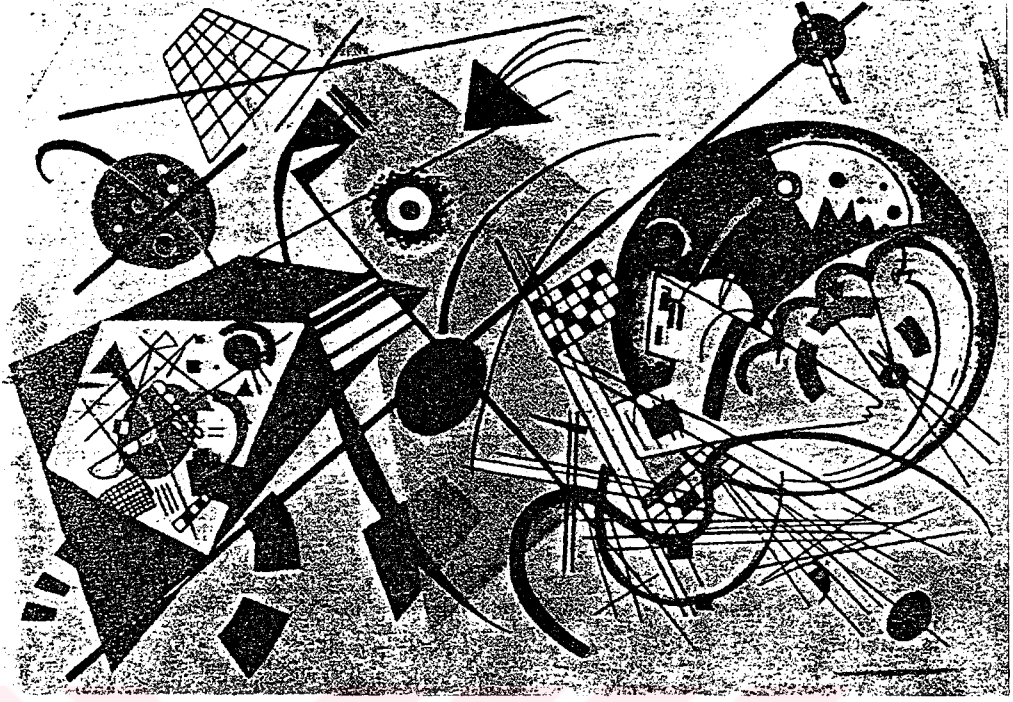
Ayrıca, gelişen teknoloji ürünlerinin işlevleri, sanatın toplum içindeki yerinin değişmesine sebep olur. Örneğin, sanatçının yaptığı portre, manzara, aile tabloları vb.'nin yerine fotoğraf makinası daha çabuk ve daha karlı bir sonuç getiriyordu. Sanatçı, dünyanın bu makineleşmesine de tepki vererek kendi iç dünyasına döner.

*"Eğer makine-çağdaş evrenin o alt üst edici olayı-sanatçılara pek çekici gelmemişse, (...), sanatçının varolma nedeni yansıtmak değil yaratmak olduğundandır"*⁹

Sanatçı, kendi içi dünyasına, duygularına dönerek, yaratma edimini, yeni biçimlerle oluşturur. İç dünya denilen şey, duygusal dünyası değil, bütün yaşamda duyduğu henüz nesnelleşmemiş duygularının bir yansımasıdır (Kandinsky) (Resim 5). Fakat, daha sonraları soyut sanat bu özel durumdan kurtularak, "... evrensel bir biçim dili.." ¹⁰ (Mondrian) (Resim 26) olarak görülüyordu.

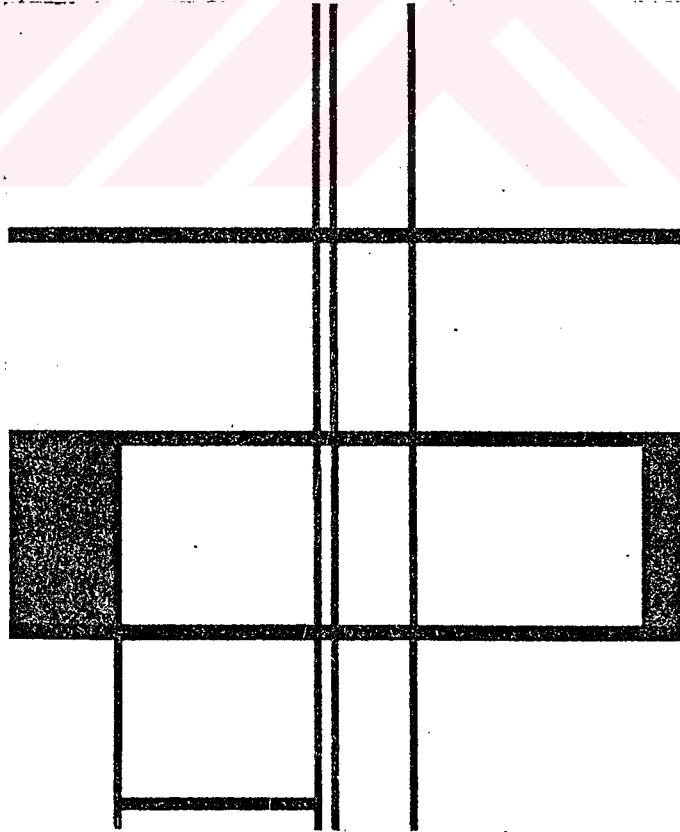
⁹ Michel RAGON, Modern Sanat - Çev: Vivet Kanetti, CemYayınevi, İst. 1987, s. 20.

¹⁰ Nazan İpşiroğlu - Mazhar İpşiroğlu, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İst. 1991 s. 54



Resim 25. Kandinsky Sürekli Çizgi

Soyut sanat, gelişmesini; tek tek sanatçıların farklı eğilimler göstermesiyle; neredeyse her sanatçı bir akım oluşturacak derecede farklılıklarla sürdürmüştür.



Resim 26. Beyaz, Kırmızı ve Mavili Kompozisyon, Mondrian.

Biz konumuz gereği soyut sanatı, soyutlama çerçevesinde kısaca açıklayalım; antik çağdan bu yana düşünüş sistemleri iki farklı bakış açısıyla süregelmiştir. Biri; idealizmdir ve olaylara metafizik bir yaklaşım ile çözünebilirlik getirir. Diğeri ise, maddeci düşünce sistemidir ki diyalektik bir bakış açısını öngörür. Bu iki görüş soyutlama ediminde iki değişik düşünüşü savunarak birbirlerine karşıt bir durumda bulunurlar.

Soyutlama, öncelikle insanın duysal algılama sürecinde imgelerin soyutlanması ve daha sonra bu soyut imgelerin tasarımlarının nesneleşmesini içerir. Yani, somut biçimden kalkarak oluşan soyutlama yine somut biçimde son bulur. Soyutlama, algılama ile birlikte maddelerin birbirleriyle olan ilişkisini kurma ve bilmeye yönelik faaliyet için gerekli bir yöntem, araçtır. Ne var ki; idealizmde bu yöntem bir araç olmaktan çıkarak bir amaç haline gelir. İdealist düşünce soyutlamayı ve sonucuda oluşan kavram ve düşünceleri mutlaklaştırarak nesnel gerçekliğin yerine koyar. *"Soyutlama ürünlerinin (kavramların, fikirlerin) varlıklaştırılması ve Evren'in temel ilkeleri haline getirilmesi, idealizmin tipik özelliğidir. İdealizm, soyutlama'ya, zihni faaliyetin objektif dünya ve insan pratiğiyle hiçbir ilgisi bulunmayan bir ürünü olarak bakar."*¹¹

İşte bu özelliklerinden dolayı, maddeci düşünce idealizme karşı çıkar. Diyalektik materyalizmde soyutlama; soyutlama sürecini ve soyutlama sonucunu bilimsel olarak açıklar. *"Kavramlar soyutlamalardan elde edilirler. Ama nesnel gerçeklerle denenir ve doğrulanırlar. Soyut kavram ve düşüncelerin hakikiliklerinin ölçütü insansal pratiktir."*¹²

Aslında, soyutlama bilme sürecinin zorunlu bir edimidir. Fakat, bilinçlilik düzeyinde yapılan soyutlama; Lenin'in de dediği gibi; "en basit şekilde bile olsa idealizme düşme tehlikesi gösterir."

Sanatta ise, soyutlama; sanat hayattan ayrılarak; biçimler figürsüz nesnesiz olarak oluşmuştur.

"Soyut sanat sanatta tipik imajların, gerçek olayların ve çevrenin tasvirini reddeder; dolayısıyla de, sanat eserinde hayatın anlamının ve amacının dile getirilmesini imkansızlaştırır. Soyut sanat bütün hakiki sanat eserlerinde bulunan güzelliğin ve realite dramının

¹¹ M. Rosenthal ve P. Yudin - Materyalist Felsefe Söz. Çev: Aziz Çalışlar, 2. Baskı, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1985, s. 442.

¹² Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 7. Baskı, İst. 1989. s. 381.

*yerine mistik "manevi realite", "sezgisel enerji", "insan bilincinin titreşimleri" gibi ifadeleri koyar. Sanat imajlarının ve gerçek formların en aşırı derecede deforme edilmesi; imajların karmakarışık anlamsız lekeler, çizgiler, benekler, satırlar ve üç boyutlu figürler halinde soyutlanması, soyut sanat'ın tipik yanısıdır."*¹³

Görsel imgeler, soyutlama yolu ile yeniden yaratılabilirler. Bu soyutlama işlemi aklın bilgi edinmede kullandığı işleminden farklı olarak, bilinçli yapılabilir.

İmge, ilk tasarımından oluştuğu nesneden, soyutlanmış olarak bulunurken; simge ise nesneye daha yakın bir tasarımdadır. İmgedeki soyutlama edimi simgeden daha fazladır. Fakat, bu simgenin kullanım durumuna, ona yüklenen anlama göre değişir.

Simge eğer çok yüksek düzeyde bir soyutlama içeriyorsa daha çok tek başına, resim içerisinden ayrı bir konumda bulunuyordur. Yani simge, resimde değil, bir amblemde, marka vs. bulunuyor demektir.

Yaratma

Yaratma; kelime anlamı olarak; yoktan var etmek, doğurmak türetmek gibi anlamları içermektedir. Bu anlamları içermesinden dolayı yaratma edimine, tarihsel süreç içerisinde karşıt bir takım tavırlar alınmıştır. Yaratmanın Tanrı'ya dair olmasından kaynaklanan düşünüş sistemleri; yaratma ediminin insana dair olmadığını savunmuşlardır. Bu türdeki savlar halen daha yerini korumaktadır. 21. yy'a giriyoruz ve hala insan olarak yaratma edimimiz kınanıyor...

Yaratma ilk olarak; maddeye yeni bir şekil verme ile ortaya çıkmıştır. Her ne amaçla olursa olsun bir maddeyi kullanıma yönelik olarak biçimlendirmeyi başarmış insan, ilk yaratıcı insandı diyebiliriz. Bu türden bir yaratma hemen hemen her insan da olan bir edimdir. Günlük hayattan, öznel yaşama kadar bir çok kereler yaratıcılığımızı kullanmışızdır.

İkinci bir yaratma ediminden de söz edebiliriz ki amacımız da bu edimi açıklamaktır: Sanatsal Yaratma...

Sanat, ilkel dönemden günümüze kadar, pek çok tanımlar ve değişik yönsemelerle; düşünüş sistemleriyle ve farklı biçimlendirmelerle gelişmiştir. Her maddi varlık gibi sanatta değişimden payını almıştır. Fakat, bütün bu değişimlerin yanında

¹³ M. Rosenthal ve P. Yudin - a.g.e. s. 443.

sanat; kendine has ve asla değişmeyen; varoluşunun parçası olan; yaratma edimini yitirmemiştir.

Sanatta yaratma edimi; sanatsal yaratıcılık olarak varolmuştur. Sanatsal yaratıcılık; bir yaratma sürecini içerir. Sanatçıda oluşan bu süreç; bu güne kadar hatta bugünde bir araştırma konusu olmaktan kendini kurtaramamıştır. Çünkü; sanatçıda oluşan bu edim, her zaman için bir gizemlilik perdesinin ardında kalmayı başarabilmiştir. Pek çok bilim dalı yaratıcı süreci araştırmaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Bilim dalı diyoruz; çünkü yaratma bilim adamında da gerçekleşir. Fakat bilim, sanattan farklı olarak nesnel dünyayı soyut kavramlarla açıklamaya yönelmiştir. Sanatçı ise; nesnel dünyayı somut imgelerle yansıtmayı amaçlar. Fakat, her iki girişim de bir yaratma sonucu oluşur.

Yaratma süreci, sanatçıda oluşan bir edim olarak; psişik yapısını da içine alır. Bu yüzden psikoloji de bu süreci açıklama görevi üstlenmiştir. Bunun yanında, pek çok farklı yaklaşımlar da ortaya atılmış. Sonuçlandırma işlemi ise her yaklaşımın kendi bakışı doğrultusunda olumlanmıştır. Her tez, şüphesiz, kendi anti-tezini de doğurmuştur.

Biz de kendi bakış açımızla yaklaşarak, yaratma sürecini; sanatsal yaratıcılığı açıklığa kavuştırmayı hedefledik.

Sanatçı, toplum içinde her zaman diğer bireylerden farklı bir durumda kimliğini bulmuştur. Değişik zaman dilimlerinde, toplumun, sanatçıya bakışı da farklılıklar gösterir. Sanatçı ise, her zaman kendi toplum kültürünü yansıtan bir birey olmuştur. Toplumun içinden gelir ve toplum için çalışır. Ama buna karşın, çoğu zaman da dışlanmış, toplumdan soyutlanmıştır, sanatçı. Bu durum, ya toplumun ynsemeleriyle ya da sanatçının tavrıyla oluşur. Bir takım yasallıkları bünyesinde barındıran toplum içinde sanatçı, kendi yasallıklarıyla karşılıklı olarak çelişkiye düşer. Bu çelişki sanatçı için, yadsınamaz bir çelişkidir. Sonuçta; ya sanatçı kendini toplumdan soyutlar ya da toplum tarafından yasallıklara başkaldıran bir kişi durumuna düşer. Oysa sanatçı, her zaman duygulanımlarıyla, ifadesini duyuşal imgelerle dile getiren bir kişidir. Bu karşıt tutumlar sonucu sanatçı bir kaos (karışık hal) içine düşebilir. Bu durum sanatçıda yeni yaratımların oluşmasını da sağlayabilir. Sanatçı düştüğü bu kaosu biçimlendirmeye

çalışır. Yaratma edimleri için bir motivasyon aracı olarak kullanabilir. ".. Tanrı'nın Yaratılış'ta kaostan biçimi yaratması gibi..."¹⁴

Heraclitus; "Akılsız kişiler, kendisiyle çatışmanın kendi içinde bir uyuma vardığını anlamazlar; Armoni, yay ve lir'inki gibi, karşıt bir gerilim içerir"¹⁵ diyerek, sanatçının iç çelişkisinin de yaratımına aracı olduğuna değinir.

Alfred Adler ise, yaratıcılığın bir "telafi etme (Compensation)"¹⁶ faaliyeti olarak değerlendirmeye yönelir. Yani, yaratma edimini insanların eksikliklerinden - fiziksel, duygusal vs.- gelen yetersizliklerini "telafi etme" amacıyla oluşturduklarını savunuyor.



Resim 27. Jane Avril Dans Ediyor, Toulouse Loutrec



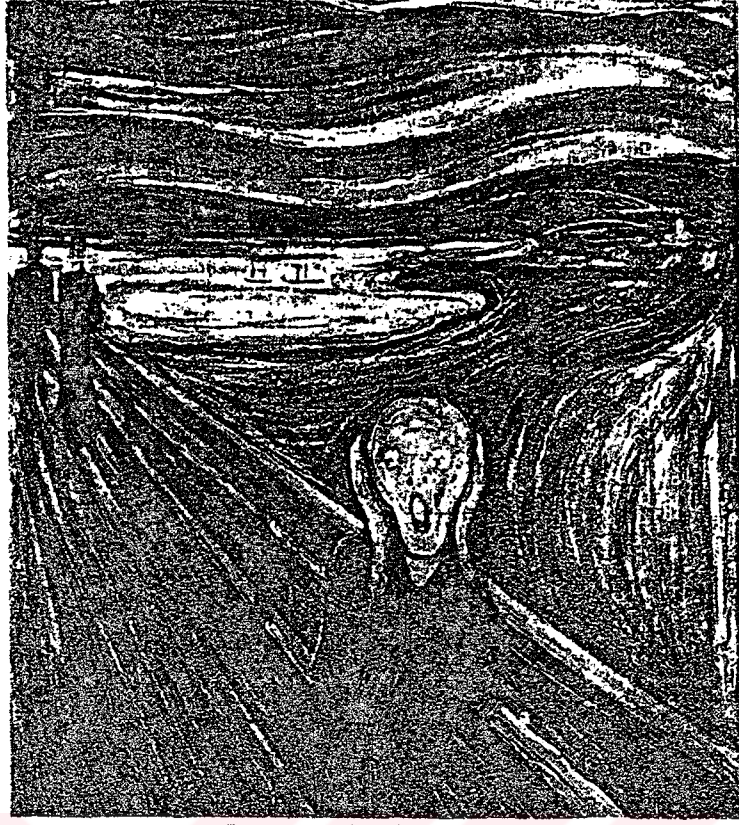
28. Sarılı kulaklığı ile kendi portresi, Van Gogh

İlk bakışta doğru gibi gözükten bir kuramdır, bu... Sanat tarihinin sayfalarında, bu anlamda, yetersiz olan pek çok sanatçıyı görebiliriz. Örneğin, bedensel olarak yetersiz olan Toulouse-Lautrec "şayet bacaklarım biraz daha uzun olsaydı hiçbir zaman ressam olamazdım" diyerek yaratıcılığını bu teze dayandırmaktadır. Fakat bu durum, yine de yaratıcı sürecin açıklanmasını içermez (Resim 27).

¹⁴ Rollo Moy - Yaratma Cesareti. Çev: Alper Oysal, Metis Yay. 4. Baskı, Eylül 1992 s. 56.

¹⁵ Rollo May - a.g.e. s. 122 (Heraclitus, s. 28, Sokrates Öncesi Filozoflara Ek. Diels'deki parçaların tüm çevrisi, (Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers, A Complete, Translation of the Fragments in Diels). Kathleen Freeman, Harvard V. Press, Cambridge, Mass, 1970).

¹⁶ Hülya Yetişken - Estetiği ABC'si; Simavi Yayınları, ABC dizisi 2, 1991. İst. s. 31.



Resim 29. ığlık, Munch

Ayrıca sanatçının yaşam deneyimlerinden kaynaklanan etkilerin (kayıplar, ani ölümler vs.) ve psişik yapısında oluşan ruhsal bunalımların yaratımı etkileyebileceği öne sürölür. Edward Munch, Goya, Van Gogh gibi örnekler verilerek de somutlandırılmaya çalışılır (Resim 28, 29, 30).



Resim 30. Cenaze Töreni, Goya

Bu tipte olan sanatçıların, daha çok algılamalarından kaynaklanan; özellikle içsel duyuların yol açtığı kişiye dayalı etkilerin algılanması; yaratma sürecinde ortaya çıkarak yaratıcılığın oluşumuyla birlikte bu etkilerden (duygulardan) arınarak; rahatlamaya, içsel bir boşalığa vardıkları söylenir. Aristoteles'in katharsis kuramı, belki de, böyle bir süreci de açıklığa kavuşturmaya yönelikti.

Freud ise, ruhsal bozukluğu olan hastaları ve düşlerin açıklanması için geliştirdiği psikanaliz teorisini sanata ve sanat eserine uygulamıştır.

"Sanatçı iç güduları ve bilinç dışı isteklerini süper ego'nun toplumsal yasallıkları nedeniyle bilinçli ben (ego) düzeyinde yaşayamaz. Başka bir anlatımla alt-ben ile üst-ben arasındaki çatışma bu düzeyde çözülmezse nevroz adı verilen ruhsal bozukluk oluşur, ya da yüceltme mekanizması aracılığı ile söz konusu çatışma yaratıcı ürüne dönüşür. Böylece iç dürtüler, ruhsal yapının yüksek bir düzeyinde, toplumsal gerçeğin gerektirdiklerine ters düşmeden yaşanmış olurlar."¹⁷

Bir çok şair, ressam, yazar, müzisyenlerin sözlerine bakıldığında, doğru bir yaklaşımın gibi görülebilir. Goethe'nin "şiir yazmak kurtuluştur", Dostoyevski'nin "sanat eseri yaratıcısının bir itirafıdır", "Yazmak, varlığımızdaki hayaletleri atmaktır" gibi sözlerini yadsımak yanlış olurdu. Ancak, bu sözlerin ardında yatan bu düşünce midir, belirsizdir.

Bu düşünüşün tersi bir durum olsaydı; eğer sanatçı toplumla uzlaşsaydı, bilinç dışını besleyen çelişkiler ortadan kalkacaktı ve o zaman bir sanat eserinin varlığından söz edemeyecektik.

Ayrıca, yaratıcılığı bir tür hastalık sonrası edim olarak görmek de mümkün değildir. Çünkü, hastalık tedavi edilebilir. O zaman da sanatçı yaratıcılığını kaybetmiş olur, tabii ki bu görüşe göre...

"Yaratıcı süreç sayrılığın sonucu değil, duygulanımsal (emotional) sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışa vurumu olarak keşfedilmeli. Yaratıcılık sanatçının olduğu kadar bilim adamının, estetiğin olduğu kadar düşünürün emeğinde görülmeli; ve yaratıcılığın erimi, ola ki modern teknolojinin kaptanlarında ya da bir annenin çocuğuyla normal ilişkilerinde ortaya çıksın, çizilip sınırlandırılmamalı"¹⁸

Yaratma ediminin açıklanması çalışmalarında daha pek çok varsayımlar ortaya atılmış ve incelenmiştir. Bunların hepsini incelemek konumuzun dışında bir çalışmayı gerektirmektedir. Ama diyebiliriz ki, bu varsayımların çoğu; yaratmayı bireyin psişik

¹⁷ Güzel Sanatlarda Yaratıcılık ve Psikopatoloji - Bilim- Tıp Dergisi. DIALOG, Sayı 1, 1988. s. 25.

¹⁸ Rollo May- a.g.c. s. 63.

yapısına bağlayarak yaratma sürecini değil, yaratmayı oluşturan nedenlerin incelenmesine varmışlardır. Oysa ki sorun, sanatsal boyutta yaratmanın sürecidir.

"Düşünme yeteneğim, yaratıcılığımın daha yavaş çalışıyor. Figürlerin çoğu kez, ressamın bile süreci algılayamayacağı kadar hızlı resme dönüşmesi, gerçekten harika bir şey" diyerek Emil Nolde; yaratıcı sürecin gizemlilik perdesinin sanata da dahi açılımının zor olduğunu işaret ediyor.

Sanatçı da diğer bireyler gibi aynı toplum ve aynı doğada yaşıyor. Fakat; farklı olarak bizim şimdiye kadar görmediğimiz farkına bile varmadığımız olay ve şeyleri eserlerine yansıtabiliyor. Çevremizde olan bir olayı ya da edimi bir diğer birey; gerek bilim de gerek sanatta bir biçim (olay) olarak ortaya koyabiliyor. Bunun nedeni ise; sanatçı ya da bilim adamının nesnel dünyayla yaklaşımındaki farklılıktır. Her zaman bulmaya ve yeniden üretmeye hazır bir durumdadır da o yüzden...

Yaratıcılık çoğu zaman yetenekle de karşılanabiliyor, karıştırılabilir. Oysa yetenek, her insanda bulunabilir. Kullansın ya da kullanmasın bir ölçüde yetenek vardır. Oysa, yaratıcılık kişinin ediminde görüldüğü gibi nesnelleşir de...

Nesnel dünya ile -karşılıklı bir ilişki içinde olan- sanatçı, arasındaki ilişki diyalektik bir süreçte sürer gider. Eğer, ikisinden birisi yadsınırsa, ikisinin de anlaşılması imkansızlaşır. Bunun yanında yaratıcılık, sanatçının salt öznel kişiliğinden kaynaklanan bir yaratıcılık da değildir. Nesnel dünyanın gereklileri yaratma ediminde sanatçıya bir aracılık işlevi yapar. Salt edilgenlikle de karıştırılmamalıdır, bu durum. Sanatçı kendi dünyasıyla ilişkisinin kendindeki yansımaları eserinde biçimlendirir. *"Herhangi bir tarih döneminin psikolojik ve tinsel mizacını anlamak istiyorsanız, bunu o dönemin sanatının derinliklerinde aramaktan daha iyisini yapamazsınız"¹⁹*

Bunun nedeni ise; sanatçının, kendi dünyası ile olan güçlü bir karşılaşmanın, sanatına yansımalarıdır. *"... has sanatçılar zamanlarıyla öylesine bağlıdır ki, ondan koptuklarında dilleri tutulur"²⁰*

Sanatçının yaratıcılığı; yenilikleri ve yeni biçimleri de doğurur. Sanatçı kendi dünyasını yansıttığı gibi bu dünyanın yeniden düzenlenmesine de çaba harcar. Fakat bu durumda da toplumla çelişir. Çünkü, alışkanlıklar, gelenek ve görenekler toplumun

¹⁹ Rollo May - a.g.e. s. 72.

²⁰ Rollo May - a.g.e. s. 74.

hep belli bir düzeninde kalmasını ister, değişiklikleri istemez. Sanatçının bu yeniliklerinin nesnel dünyanın gerçeğe uygun yeni biçimleri olduğu anlaşılınca bu durum ortadan kalkar. Picasso'nun da dediği gibi, "Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir".

Sanatsal yaratıcılık da duyum, algı, duygu, imge imgelem ve simgelerin, yaratıcı süreçte etkinliği, önemli bir yer tutar. Yaratma sürecinin sonunda oluşan biçimlendirme de sürecin bir yansımasıdır.

Yaratıcı süreç, imgelerle düşünmeyi gerektirir. İmgelem yetisi sayesinde yeniden üreterek-yaratarak biçimlendirerek maddi hale dönüştürebilmeyi sanatçıya sağlar.

Yaratma süreci; bilinçlilik düzeyinde sanatçının nesnel dünya ile olan deneyimlerinden ve kendi duygulanımlarından kalkarak, imgelem gücünün etkisiyle yaratıcılığını imge ve simgelerle; kendi seçtiği maddi araca estetik bir kaygı yükleyerek biçimlendirme sürecidir.

Yaratıcılık sanatçının imgelemiyile doğrudan ilişki içerisinde. İmgelem, yaratıcılıkta sanatçının dünyayı imgelerle algılayışını içerir. İmgelem iki türlü olabilir. Birinci de sanatçı, deneyimleri ve zihinsel faaliyetlerinin bir sonucu olarak yaşamdaki olayların imgesel tasarımlarla yeniden yaratarak sanat eserinde biçimlendirebilir. Buradaki yeniden yaratmada imgeler ilk tasarımlarından (biçimsel yönden) form olarak birşey kaybetmezler.

İkincide ise, sanatçı; yine aynı imgelemi düşünce yetisiyle birlikte etkinliği sonucunda yaratılmış imgelerle gerçekte varolmayan, daha önce bilinmeyen, yeniyi, yeni imgeleri ortaya çıkarır.

Bu imgelemi sonucunda ortaya çıkan imgeler de dünyayı gerçek haliyle ortaya koyabilir, duyusal olarak algılanabilir ve maddi şekliyle plastik, estetik bir değer taşıyabilir. Çünkü, imgeler duyusal imgelerle algılama sonucu sanatçıda ortaya çıkar, ve ilk tasarımsal imgelerden farklı olarak soyutlama edimiyle ayrılırlar, yine somut bir form içerirler.

Sanatçının yaratma sürecinde ortaya çıkan; deneyimleriyle gerçek dünyadan algılanmış nesnel imgelerdir. İçsel etkilerden de etkilenecek bir arada bir bileşim oluştururlar. Diğerleri kadar da gerçekçiler. Çünkü duyularımızla elde edemediğimiz hiçbir imgeyi tasarımıyamayız. Duyularımızla algılayamadığımız

imgeler değildir. Nesnel dünyanın ürünleridir. Nesnel dünyanın öznel tasarımlarıdır, imgeler.

İmgeler yaratıcı süreçte kendini sanatçının içsel dünyası ile besleyerek özel biçimler, öznel anlamlar alabilir. Bu öznel imgeler, biçimsel etkinliğinde simgelere dönüşür. İmgenin soyutlanmasını ve imgeden farklı bir anlam yüklenmesini gerektirir. Yaratma sürecinin ürünü olan sanatsal imgenin biçiminde yatar simge... Simgenin oluşumunda imgeye doğrudan sanatçının öznel etkisi ile soyutlanıp anlam yüklendiği gibi; sanat eserinin algılanmasında, toplumsal ve tarihsel deneyimlerin sonucunda, sanatçının etkisi ile genel bir anlam da taşıyabilir.

Sanatsal imge-imgelem sonucu oluşan imge- toplumun tarihsel ve psikolojik, sosyolojik ve kültürel vb. yapısını içinde barındırabilir. Ve biçimiyle; yüklenen anlamı ile birlikte varlığını simgede bulur. Simge; sanat eserinin algılanmasında sembole dönüşür.

Sembol; varlığını yaratıldığı zaman diliminde sürdürür. Değişebilirlik özelliği taşır. Bunun yanında, çok güçlü yaratım ürünü olabilen semboller, ki bunlar etkilerini uzun bir süreç içinde sürdürebilirler.

Semboller, sanatsal biçim olarak toplumsal yaşantının sanatçıyla olan birlikteliğinin bir ifadesi - dışavurumudurlar.

İmgelem

İnsanın sanatsal düşünme yetisi ve bilimsel bilgi edinme faaliyetin gelişmesinden sonra; insanın tüm yapısı; inceleme konusu olmuştur. İnsanın edimlerini ki bunlar gerek günlük yaşamında gerekse tüm sanatsal, bilimsel, kültürel, ekonomik ve benzerlerini oluşturabilme yetisinin kaynakları, oluşum süreçleri, gelişen bilimlerin herbirini araştırmaya yöneltmiştir.

Dünyayı algılama yetisinin oluşumu ile; bunu bilmeye yöneltmesi; üretimsel faaliyetinin kaynaklarını bularak toplumun gelişmesinde yönlendirmesi amaç haline dönüşmüştür.

İnsanlık tarihinin sürecinde, gelecek, geçmişin deneyselliğinden edinilen bilgiler doğrultusunda en iyiyi bulmaya da yönelerek tasarımlanmıştır. İmgelem de; insanın bütün diğer edimlerinde olduğu gibi; bir gizlilik perdesi ardında aranmış; kullanımının kendiliğindenliği yanında bilinçlilik düzeyinde gerçekleşmesinin oluşumu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Sanatsal yaratımdaki önemliliğin yanında imgelem; bilgi edinme faaliyetinde ve insanın psöik yapısının gerekliliğinde de etkin duruma gelmiştir. Bu yüzden psikoloji imgelemi araştırma konusu olarak ele almıştır. Ancak, şunu söyleyebiliriz ki; öncelikle ilk bilmeye yönelik edimlerimizde, bilinçlilik düzeyinde olmamasına rağmen etkin bir rolü vardır.

İnsanın dünyayı duyularıya algılamaya başlamasıyla oluşan duyusal imgeler bellekte yerlerini alırken, imgelemede imgelerin kendi aralarındaki beraberliklerini, ilişkilerini kurarak bir yeniden canlandırma görevini üstlenmiştir. Bu durum çok kısa bir süreci içermediğı gibi, basamak basamak oluşmuş ve insanın dünyayı bilme yolundaki ilk adımını oluşturmuştur.

İmgelem genel anlamıyla; hayal gücü, hayal kurma olarak kabul edilir. Karşımızda olmayan bir nesneyi tasarımlama yetisi olarak tanımlanır.

İmgelemin işlevselliğini iki farklı biçimde açıklayabiliriz. Aslında, her iki durumda da özünden bir şey kaybetmez.

Birincisi; *"... en geniş kapsamıyla 'hayal etme' yetisidir ki 'hayal üretici bellek' diye de adlandırılır."*²¹ Duyusal imgelerin; (duyularımızla elde ettiğimiz imgeler) belleğimizdeki yerlerinde depolandıklarını biliyoruz. İşte daha önceden edinilmiş bu imgelerin yeniden canlandırılmasıdır. Buradaki imgeleme; *"belleksel imgeleme"* ya da *"yineleyici imgelem"*²² de denir.

Bu tür imgelem genellikle önceden edinilmiş imgelerin yeniden; biçimlerinde bir değişiklik yapmadan tasarımlarının anımsanmasıdır. Dünyanın nesnel gerçekliğinin insan zihnindeki ilk yansımalarının yeniden canlandırılması da diyebiliriz.

İkincisi ise; *"...doğal olguların taklidinden yola çıkan ama tasarladığı olguların formlarını ve hatta bazen öğelerini yepyeni bileşimler halinde ortaya koymamızı sağlayan yetidir ki, özellikle sanat bilim ve teknik alanlarında ilerlememize yol açar."*²³ Yaratma sürecindeki etkisinden dolayı bu imgeleme; yaratıcı imgelem de denir.

İnsanın imgelerle düşünme yetisi olan imgelem; basamak basamak bir imgenin yeniden canlandırılmasını; ilk biçimlerinden farklı bir biçimde tasarlanmasını sağlar.

²¹ Çağdaş Kültür Ansiklopedisi , 3. cilt. May Yay. İst. 1979.

²² Orhan Hançerlioğlu, Felsefe sözlüğü, Remzi Kitabevi, 7. Baskı, 1989. s. 184.

²³ Çağdaş Kültür Ansik. 3. Cilt May. yay İst. 1979.

İnsanın bilinçli bir şekilde gerçekleştirdiği bu edim; yaratma sürecinde kendiliğinden de ortaya çıkabilir. Önceden algılanmış imgelerle yeni algılanan imgelerin birleştirilip; birbirleriyle kaynaştırılması ile yeni imgeler tasarlanır.

Sanatçının imgelemi de; yaratıcı bir imgelemdir. Ancak, sanatsal algılamanın ürünü olan sanatsal imgeler ve bu imgelerin imgelemde oluşan yeni tasarımları; plastik değerleri araç edinerek oluşur. Yaratıcı süreçte bir hayli etkin olan imgelem; duyum, algılama, soyutlama ve biçimlendirme edimlerinde de etkin bir rol oynar.

Duyumlarımız ile oluşan duyusal imgeler imgelemimiz ile yeniden tasarımlanabilirler. Gerek sanatsal faaliyetimizde gerekse günlük yaşamımızda pek çok kere bunu yaşarız.

Algılama da ise imgelem; gerek dışsal etkilerle oluşan imgelerin gerekse içsel etkilerle oluşan imgelerin algılanmasında işlevselliğini gösterir.

Yaratma sürecinde ; (bu tüm yetilerimizi kullandığımız bir süreçtir) imgelem, biçimlerin imgelerinin sanatçının öznel yaşamının ve nesnel dünyanın gerçekliğini algılamasının etkisi altında ; değişimlerini, tasarımlar. Oluşan yeni imge tasarımlarının; *"... doğada nesnel bir karşılığı bulunmayabilir, ama o yaratılan imgenin temel gereçleri nesnelerden yansıyan imgelerdir"*²⁴ Yaratma süreci bir soyutlama edimide içerir.

Soyutlamanın bilgi düzeyinde oluşmasında ve sanatsal bir etkinlikte gerçekleştirilmesinde de imgelem yetisi yerini alır. Genelleme ve gruptamanın karşılıklı içiçe geçerek oluşturduğu nesnel dünyayı bilmeye yönelik; aklın yüksek düzeyde faaliyeti olan soyutlama; genelleme ve gruptamada imgelem yetisi kullanır. Lenin'in deyişiyle "en yalın genelleme de bile bir dereceye kadar imgelem vardır."

Biçimlendirme ediminde imgelem; sanatçının nesnel dünyadan algıladığı imgelerin tasarımlarının yeniden tasarımlanarak biçimlendirilmesini sağlar. İmgeleme yetisi; sanatçının yeni, hiç görülmedik; bilinmedik biçimleri yaratabilmesini sağlayıcı bir etkidir. Her ne kadar ortaya çıkan biçim yeni bile olsa; sanatçının gerçek dünya ile olan etkileşiminin bir sonucu olduğu için gerçekliğin yansımalarıdır.

Her sanat türü; yaratma sürecinden biçimlendirilmesine kadar sanatçının imgeleminden payını alır. Sanatçı; nesnel gerçeklikleri imgelerle biçimlendirerek,

²⁴ Orhan Hançerlioğlu, a.g.e s. 184.

yaşamsal olayları, tarihsel etkileri, insanın psişik yapısının özelliklerini, toplumun tüm yapısını; imgelem yetisini en üst düzeyde kullanarak sanatsal araçlarla biçimlendirir.

Sanatçı bir bilim adamı kadar; toplum için, toplumun geleceği için yeni yaşam biçimleri, yeni hedefler belirler. Sanatçıdaki imgelem gücü insanın ilkel dönemden bugüne kadar, toplum için etkili olmuştur. Büyüsel tapınmada büyücü olma niteliği sanatçıya, imgelemindeki imge ve simgeleri biçimlendirme yetisinden dolayı verilmiştir. Fakat, bunun yanında toplumun belirli dönemlerinde sanatçı bu yetisi yüzünden tepkiler almıştır. Örneğin, toplumun hep iyi bir yaşam düzeyinde olmasını bunun için devletin tutumunu ve yönetim biçiminin iyi olmasını ister.

Sanatçı, yapıtlarında yapılması gereken iyi şeyleri olduğu gibi, bazı yanlış tutumların uygulanmasında gerçekleşebilecek yanlışlıkları da yansıtır. Sanatçının imgelemi, gelecek günleri toplum adına önceden tasarlayıp düşünerek iyi ve kötüyü ayrımlar. Her ne kadar süreç içerisinde sanatçının imgeleminin sınırlandırılması, yönlendirilmesi özellikle bunun toplum adına gerekli olduğu düşüncesi yer almışsa da, sanatçı bu gibi yönlendirmelerden hep kaçmıştır. Çünkü, Rollo May'in de dediği gibi *"sanatçıyı kontrol etmek mümkün olsaydı -olduğuna inanmıyorum- bu sanatın ölümü demek olurdu"*²⁵

İmgelemin; psikolojinin de incelenmesi alanına girdiğini belirtmiştik. Ruh bilimleri sözlüğünde (T.D.K.) imgelem *"...geçmiş yaşantılarımızdan birleştirmeler yapmakla sağlanan anlıksal bir öriinti"* olarak tanımlanırken; imgeleme de *"duyu örgenlerince algılanamayan nesne ve olaylara karşı yapılan tepki"*²⁶ olarak tanımlanıyor

*"İmgelem; zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin ön bilinç eşliğinde doğup gelen fikirler, itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psişik olguyla topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir. Düşüşleme ve görü görme, birbirinden farklı olanakları değerlendirme ve elinde tutmanın yarattığı gerilime dayanma yetisidir"*²⁷

İnsanın bugünkü sorunlarını çözme yanında, geleceğe ilişkin mücadelelerini de önceden tasarlar. İmgeleminin etkisiyle bunu gerçekleştiren insan; herşeyi önceden tasarlamak, bir yön vermekle yaşamına hep bir biçim verme tutkusundadır. Bu biçim verme, yaratma tutkusu insanın imgelemi sayesinde gerçekleşerek, yitirilmesi

²⁵ Rollo May. a.g.e., s. 91.

²⁶ Orhan Hançerlioğlu, a.g.e. s. 184-185.

²⁷ Rollo May. a.g.e. s. 126.

durumunda insanın ruhsal dengesini bozarak, psikoza düşme tehlikesine sokar. Sanatçının bu durumu yaratma sürecinde yaşaması bir kaygıya düşmesine neden olur.

"Dünyamızın sınırları ayaklarımızın altından kayar ve yiten sınırlarımızın yerini yeni bir biçimin alıp alamayacağını ya da bu kaostan yeni bir düzen yaratıp yaratamayacağımızı görmek için beklerken titrer dururuz" diyor Rollo May.²⁸

İmgelemin biçimi yaratması, biçim oluşturmaları, hangi amaca yönelik olursa olsun insanın ruhsal durumunu düzenlemesinin bir gereğidir.

Sanatçının da çoğu zaman düştüğü ruhsal bozuluk, psikozda, işte bu biçimi ortaya çıkaramama, imgelerini yitirmeye başlama ya da dış etkilerin sanatçının imgelemine dizginlemeye çalışması sonucunda olur.

Sanat tarihinin değişik dönemlerinde pek çok sanatçı, bu durumla karşı karşıya kalmıştır. Sanatçıların ruhsal bozukluğa sahip kimseler; hatta ruh hastası olarak nitelendirilmeleri, işte bu imgelemelerinin biçim yaratma sürecinde onlarda oluşturduğu gerginlik ve kaygıların, tepkilerin dışı vurumunda ortaya çıkan tedirginliklerinin karşısında toplumun bu duruma bir isim, anlam verememelerinden kaynaklanır.

"İmgelem biçime yaşam verirken, biçimde bizi psikoza süreklenmekten korur. Bu sınırların nihayi gerekliliğidir. Sanatçılar özgün görünüşleri görme yetisinde olanlardır. Tipik olarak, güçlü imgelemeleri ve aynı zamanda, felaket durumuna düşmelerini öneleyebilecek kadar gelişmiş bir biçim duyguları vardır. Onlar biz geri kalanların önü sıra geleceğin keşfi için giden öncü kaşiflerdir. Onların özel düşkünümlerini ve zararsız kendine -özgü- sapkınlıklarını muhakkak ki hoş görebiliriz. Çünkü onları ciddiyetle dinlersek gelecek için daha iyi hazırlanmış olacağız."²⁹

İmgeleminin etkisiyle ve hatta günlerce sürebilen bir yaratım sürecinde ortaya çıkan biçim sonucunda, sanatçı, coşku ve heyecan duygusuna kapılır.

Freud psikanalitik açıdan yaratıcılığı incelerken; "... sorunlara yeni geçerli çözümler bulabilme yeteneği olup, aynı zamanda çekici ikna edici ve anlamlı özellikler taşıyan imgesel ürünler yaratma becerisi..."³⁰ olarak tanımlanmıştı yaratıcı edimi... İmgelemin "yaratıcı imgelemin bilinç dışı sözsiz olmayan, fanteziyi de içerdiği..." görüşündedir. Tüm psikanalizcilerin görüşleri gibi Freud'da imgelemin, geçmiş yaşantılar (çocukluk) ve biyolojik süreçte birbirinin etkileşmesi sonucunda ortaya çıkan edimler olduğunu söyler.

²⁸ Rollo May. a.g.e. s. 127.

²⁹ Rollo May. a.g.e s. 127.

³⁰ Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları. Sarmal Yayınevi, 2. Baskı, 1995. s. 179.

Genel olarak, bizim bakışımızda imgelem; imgelerle düşünme yetisi, yeni imgelerle önceden edinilmiş imgelerin karşılıklı etkileşimleri sonucu yeni imge tasarımlarının oluşma sürecidir. İmgelem sık sık algılama ile karıştırılabilir. Ancak *"imgelemi algılamadan ayıran başlıca özellik, imgelemede daha çok" yeniden canlandırılmış imgelerin" yer almasıdır"*³¹

İmgelem sanatçının yanısıra, yapıtı izleyen bireyde de gerçekleşebilmektedir. Sanat yapıtının toplum tarafından algılanışında; gerek, olduğu gibi bir algılama görülürken, gerekse toplumun, bireyin, kendi öznel tutum, psikik yanı görüş ve fikirleri de etkili olabilir. İzleyici yapıtla karşılaşması sonucunda; imgelerle algılamaya başlar. Bu resimdeki imgeler, onda önceden edinilmiş imgelerle etkileşebilir ya da bireyde varolan bir takım imgeleri canlandırabilir, bu imgelem ile gerçekleşebilir. O zaman diyebiliriz ki sanatçı imgelemi sonucunda tasarımı olarak yapıtla biçimlendirilen imgeler; tekrar izleyici tarafından imgelem yetkisiyle yeniden tasarımılanabilirler. Bu tasarımılama zihinsel bir tasarımılama olup, biçimlenemez. Çünkü, izleyici bunu imgeler yolu ile imgeleminde oluşturur.

Biçimlendirme

Yaratıcılığın oluşumun, bir yaratma sürecini içerdiğini biliyoruz. Yaratma süreci ise, bugüne değin pekçok araştırmacının konusu olmuştur. Bunların bazılarını yaratma bölümünde açıkladık. Fakat, yaratma süreci için birçok modeller oluşturulsabile kesin bir takım kurallar ve açıklamalar getirilemiyor. Ama açıkça bilinen şudur ki; yaratma süreci bir biçimlendirme ile tamamlanır. Biçimlendirme çabası yaratma sürecinin içinde barınarak, dışlaştırılır ve bunun sonucunda da yaratma olayı tamamlanır. Ancak, sanatçı bu biçimlendirmenin ardından yeni bir yaratma sürecine girerek yaratıcılığın sınırlarını, yeni biçimlendirmelerle genişletir.

Biçimlendirme, sanatsal faaliyetin doğal ve en önemli bir edimidir. Fakat, tüm yaratma sürecini yaşayarak sonunda bir biçimlendirmeye ulaşmamakta söz konusu olabilir. Bu ancak, Rollo May'in dediği gibi sanatçının yaratma için gerekli olan "karşılaşma cesareti" nin olmamasından kaynaklanır. Bu tip sanatçılar yaratıcı yanlarını içeren, ortaya koyan, bir nesne biçimlendirmesini gerçekleştiremezler. Buradaki "karşılaşma" sanatçının içinde bulunduğu doğa ve toplumun, sanatçının özneliği ile

³¹ İnci San, Sanat ve Eğitim, A.Ü. Eg. Bil. Fak. Yay. No: 151. Kasım 1985, Ankara, s. 20.

özümsemesi sonucundaki etkilenimlerini, bilinçlilik düzeyinde oluşması ve bunun sonucu olarak biçimlendirmesini gerçekleştiren bir olaydır. Sanatçı gerek nesne, gerek toplum ya da kendi iç dünyası ile karşılaşmayı tam olarak gerçekleştiremediği takdirde, yaratım eksik ve biçimlendirme de yarım hatta hiç olmama riski ile karşı karşıya gelebilir. Bu durumda kişinin sanatçılığından, sanatından bahsetmek söz konusu olamaz. Bu şekildeki yaratıcılığına kaçak yaratıcılık denir *"Kaçak yaratıcılık karşılaşmanın eksik kaldığı yaratıcılıktır".*³²

İlk insandan bugüne değin her madde farklı biçimlendirmelerle ihtiyaca yönelik yeni biçimlere dönüştürülmüştür. Madde, bir emek sonucunda gerçekleşerek, bir değer kazanmıştır. Bu değer, toplumdaki yasallıklar doğrultusunda, maddi bir değer olabileceği gibi, bir kullanım değeri, değişim değeri de taşıyabilir.

Sanatçının biçimlendirmesi sonucunda oluşan nesne ise; diğerlerinden farklıdır. Çünkü; burada nesneye diğer amacından farklı olarak bir anlam yükleyerek, estetik ve kültürel değerlerin barındırılmasını sağlar sanatçı... Ve ortaya sanat yapıtı çıkar.

Sanat yapıtı, biçimlendiği toplumun üretim ilişkilerini, üretim araçlarını, yaşayış biçimlerini, kültürel yapısını ve diğer tüm özelliklerini de içinde barındıran sanatçının öznel dünyasının bir yansımasıdır. Sanatta biçimlendirme kuşkusuz kaçınılmazdır. Fakat salt bir biçimlendirme tek başına hiçbir anlam taşımaz. Biçim, oluşumunda bir anlam, içerik taşır.

Sanatçı imgelerle düşünen bir bireydir. Dünyayı algılayarak imgelerle yansıtmaya çalışması için imgesel düşüncenin kendini nesnelleştirmesi gerekir. Bu nesnelleştirme ise belirli bir takım araçlarla olabildiği gibi bir ses bir sözcük ya da vücut hareketleri ile maddi bir şekilde dönüştürülmesi ile de olur. İmgesel düşüncenin nesnelleştirilmesi, sanatsal yaratım; pratik faaliyetin bir ürünü olarak oluşur.

Sanatçı yaratım sürecinde; gerek dış dünyanın etkileri, gerekse kendi iç dünyasının hareketliliğinin bilincinde yansıması ile öznel gerçeklik ve nesnel gerçekliğin karşılıklı etkileşiminden kaynaklanan ilişkiyi biçimlendirme çabasını güder.

*"Biçim benim beynim (ki öznel ve bendedir) ve benim dışımda olarak gördüğüm nesne (ki nesneldir) arasındaki diyalektik bir ilişkiden doğup gelmiştir."*³³

³² Rollo May - a.g.e., s. 62.

³³ Rollo May, a.g.e. s. 124.

Burada diyalektiğin, karşılıklı ve eşit bir şekilde işlemesi önemlidir. Sanatçı zaman zaman her iki tutumdan birini daha fazla önem vererek, öne çıkartabilir.

Sanatçı kendi öznelliğinin doğrultusunda, sadece imgelemine biçimlendirmeye koyulursa; o zaman dünyanın nesnel gerçekliğinden uzak bir takım formlar oluşturabilir. Yok eğer sadece nesnel gerçekliği; ve bunu da deneysel gerçekliğin dışında her şeyi yadsıyarak, oluşturmaya da yönelebilir. Fakat, bu iki durumda da aşırılıklar olduğu için sorunlar çıkabilir.

İmgelemi, aşırı bir uçta; sanatçının nesnel gerçeklikten kopmasını, uzaklaşmasını ve gerçeklikle bağlarının kopartmasını sağlayabileceği gibi; deneysel gerçeklikde, aşırı uçta, gerek kendi gerekse toplumsal yaşamın basitleştirilerek, mekanik bir yapı olarak algılanmasını sağlayabilir.

Sanat yapıtı, dünyayı algılayışımızın bir ürünü olarak ortaya çıkar. Algımızda; imgelemimiz kadar, dünyanın nesnel gerçekliğinin olduğu gibi deneysel yanından da etkilenecek oluşur.

Sanat yapıtının biçimlenişinde içerik ya da öz önemli etkindir. "*İçerik bir nesne ya da olguyu oluşturan öğelerin ve süreçlerin tümüdür*".³⁴ Biçim ve içerik arasında karşılıklı bir etkileşim; birbiri içine bir geçişme vardır. İkisi arasında hiçbir sınır ve bir ayrım çizgisinin bulunmaması, bu geçişmenin sağlıklı olduğunu gösterir.

İçerik, dünyanın yansıtılmasıdır, nesnel gerçekliktir. Sanat yapıtında içerik ise yaşamın yansımasıdır, nesnel gerçeklik burada diğer anlamından farklı olarak; gerçekliğin sanatçının seçtiği maddi bir araç ile yansıtılmasıdır.

Sanatçı; yaşamdaki olayları tasarımlarken kendi görüş ve fikirlerinin, duygularının sentezinden geçirerek, estetik ve ideolojik yönden bir değer yükleyerek yapıtın içeriğinde bir bütünlük kurar.

*"Genelde bir sanat yapıtının içeriği, özelde her sanat imgesinin salt maddesi gibi nesnel bir öğeyi, yaşamı ve öznel bir yanı; diyeceği sanatçının dünyayı görüş tarzını (vision) kapsar; eser gerçek yaşamın kimi yüzleri yanında, sanatçının iç dünyasını da nesnelleştirir."*³⁵

Sanatçı içerik (öz)'i yeni bir nesne ile yeni bir biçime dönüştürür. "*Biçim olmadan içerikte olamaz, bunun tersi de doğrudur*"³⁶ Biçim ve içerik karşılıklı olarak birbirlerini etkileyerek, oluşumlarında birbirlerini tamamlar.

³⁴ Orhan Hançerlioğlu, Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 7. Baskı, İst. 1989. s. 172.

³⁵ Avner Ziss, Çev: Yakup Şahan, DE Yayınevi, 1984, s.121.

³⁶ Avner Ziss, a.g.e. s. 120.

Sanatçı toplumdaki diğer bireylerden farklı olarak, yaşamı sürekli gözlemleyen kişidir. Gözlemlerini sanat araçları ile somutlaştırır. Fakat, sanatı bu somutlaştırma sürecinde salt bir yeni biçim oluşturma kaygısından çok, içeriğin estetik fikir ve kendinde yansıyan toplumun ideolojik yapısını da taşır.

Sanatsal araçlar ise içeriğin dışlaştırılmasında etkin bir rol oynar. Biçim de içeriği dile getirmek için bir araçtır.

Pek çok sanatçı aynı içeriği taşıyan yapıtlar verebilir. Fakat biçimlendirme de hep ayrı ayrı sonuçlara varılır. Bunun nedeni de içeriğin biçimlenişinin her sanatçıda farklı oluşudur. Her sanatçının bir üslup (biçim) oluşturmastır.

Ayrıca, sanatçı içeriğin biçimlendirilmesinde farklı maddi araçlar da seçebilir. Ressam; boyalarla tuvalde gerçekliği yansıtmaya çalışırken; içeriği biçimlendirmeye çalışırken; renk, çizgi, leke vb. gibi plastik değerleri kullanırken; bir müzisyen sesleri ve notaları kullanabilir. Her sanat türünde araçlar farklılıklar gösterir. Ama hepsinde de içeriğin biçimlendirilmesi amaçtır; ve bu sanatsal araçlarla gerçekleşir. Her sanat yapıtı kendi biçim dilini oluşturur, diyebiliriz.

"Her sanat dalının kullandığı biçimsel elemanlar, kendi kuralları içinde bir araya gelirler. Bu elemanları kullanımlarındaki değişme, dönem değişikliği ya da sanatçının öznelliğine ilişkindir." ³⁷

Bilindiği gibi sanat olayında, sanatçının ve oluşturduğu sanat yapıtının yanında bir de yapıtı izleyen kişi yani toplum vardır. Sanat yapıtının biçimlendirilmesinde kullanılan temel biçimsel elemanların yanında; öznel imgeler de bulunabilir. İzleyici biçimleri, bulunduğu tarihsel zaman ve toplumun kültürel ve ekonomik koşullarının ondaki yansıması ve kendi tutumuyla algılayabilir ancak. Biçim dilindeki değişiklik ya da sanat yapıtının farklı bir ortamda algılanmaya çalışılması yapıtın anlaşılabilirliğini de farklılaştırır. Bu durum da bize açıkça gösteriyor ki, sanat yapıtı olduğu toplumun bir parçası, onun her yönden bir yansımasıdır.

Sanatçı dünyanın nesnel gerçekliğini imgelerle algılar. İmge; gerçeğin bir taklidi değil, sanatçının algısında yatan tüm yansımanın sanatsal bir şekilde özümsemesidir. İmgesel-düşünce yaratım sürecinde kendini biçimlendirir. Sanat yapıtında imge hiçbir zaman ne sanatçıdan ne de içerikten kopuk değildir. Tam

³⁷ Bedri Karayağmurlar, Sanatta Yaratıcılık ve Eğitim, Yük. Lis. Tez. Danışman: Prof. Dr. İhsan Turgut, İzmir 1990, s. 133.

tersine içeriğin yansıtılması için gerekli sanatsal bir araçtır. İmge, sanat ürününün biçimsel elemanlarının her birinde; sanatçıya bağımlı olarak dışlaştırılır. Bu ister bir resimde renk, leke, boya yoğunluğu olsun, isterse bir romanda bir sözcük olarak yerini bulur.

Sanatçı imgeleri nesnel dünyanın gerçeklerinden olaylarından algılayabileceği gibi kendi imgeleminden de çıkarabilir.

İmgelem; sanatçının imgeleri biçimlendirmesinde etkin bir görev üstlenir.

İnsanın gelişim sürecinde; gerek sanatsal gerek bilimsel bilgi düzeyinde; her zaman varolan bir biçim yaratma tutkusu vardır. İlkel insandan bugüne değin, bu tutkusu süregelmiştir. Kullanıma yönelik biçimlendirilen madde; büyüsel etki aracı resim; barınmak için ev gibi pek çok amaca yönelik biçimlendirme isteği olmuştur.

İnsanın bilme ediminde etkili olan bir iç itki de diyebiliriz. Çünkü; zaman zaman tanımlayamadığı pek çok olay ve güçleri de biçimlendirmeye yönelmiştir insan... İlkin, hayvanı biçimlendirirken daha sonra bir çok gücü elinde bulunduran Tanrıları da biçimlendirmeye yönelmiştir. Birçok farklı toplumların tarihsel sürecinde yazılıdır bu.

Eğer bir biçimlendirme, en azından imgeleminde tasarımlama yapamayınca insan çeşitli ruhsal bunalımlara ve kaosa, çelişkilere düşebilir. Psikoloji bu olayı "psikoza sürüklenme" olarak tanımlar.

Sanatta da böyledir. Örneğin, Antik çağda Tanrılar yontucular tarafından biçimlendirilmiştir. Bu biçimlendirme de ise içerik, Tanrı'nın niteliklerini, yani toplumun ona yüklediği simgeleri taşır. Sanatçı da imgelemi sayesinde tüm bu nitelikleri taşıyabilecek formu, biçimi tasarımıyarak seçtiği maddi araçta biçimlendirir. Ki bu araç antik çağda mermer olup; heykel sanatının üstün eserlerini oluşturmuşlardır. Tabii ki gözden kaçırmamamız gereken şey de; biçimlendirmenin yaratım sürecinin bir sonucu olmasıdır.

İmgelem; sanatçıda toplumsal etkilerin yansımaları ve sanatçının kendi öznel tutumunu psişik yapısını içinde barındırır. İçerik; imgelerin, imgelem yolu ile sanatsal tasarımlanışı ve bu tasarımların kaynağıdır. Biçim; imgelerin ve imgelemin; sanatsal araçlarla yapıtta nesnelleşmesidir.

Her sanat yapıtı, kendini oluşturan ortamın özelliklerini ve içerik ve biçiminin birlikteliğinde taşır.

V. BÖLÜM

FIGÜRATİF VE NON FIGÜRATİF RESİMDE İMGELEM, İMGE VE SİMGENİN KULLANIMLARI AÇISINDAN İNCELENMESİ



1. RESİM: Lascaux mağarası duvarında hayvan resimleri, 15000 yıl önce.

İmgelem, ilk insanda, geleceğe dönük yeni imge tasarımlarını gerçekleştirmekten çok, önceden algıladığı imgeleri yeniden canlandırmada etkin bir rol oynar. İmgelem sonucunda ortaya çıkan hayvan imgeleri, duvar resminde gerçeğe yakın biçimlerde resmedilerek imge, daha çok tek veya iki rengin varyasyonlarında ve çizgisel formlarda dışlaştırılır.

Simge ise; hayvan imgelerinin üzerlerine yapılan ok veya el imgelerinin temsil ettiği amaç doğrultusunda; toplumsal benimsenmeyle; uzlaşmalı olarak sembol olarak varlığını sürdürür. Zaten, tüm resim bir av sahnesini sembolize etme niteliğindedir.



2. RESİM: *Akhleus ile Aias dama oynuyorlar “Siyah figürlü uslupta” bir Yunan vazosu Exekias imzalı, İ.Ö. 540.*

İmgelem burada, sanatçıda yeniden canlandırma olarak işlevselliği ortaya koymuş ve bunun sonucunda ortaya çıkan imgeler soyutlama edimi ile birlikte, katı bir forma (biçim) girerek; döneme ve yapının biçimine göre nesnelleştirilmiştir. İmge; resmin genelinde, insan figürü olarak, formla ve biçim özelliği olan renkte oluşmuştur. Simge ise; resmin konusundaki bütünlükte, savaş araçlarıdır; mızraklar, kalkanlar ve miğferler birer simge olarak biçimlenmiş; bilinebilirliklerinin olması açısından da sembol olarak algılanmıştır. Vazonun üzerindeki soyut dekoratif imgeler ise; sanatçının kendi öznel tutumundan kaynaklanan soyutlama ile gerçekleşerek; anlamı ise yine sanatçının özneline bilinebilirlik göstererek simge durumunu alır. Ancak kullanımının sürekli tekrarı, biçimi sembolleştirir. Bu vazonun üzerindeki resmin yapıldığı tarihe kadar imgenin biçimlenişindeki kurallar ortadan kalkarak, imge sanatçının bildiği gibi değil, gördüğü gibi biçimlenmiştir.



3. RESİM: Ekmek ve Balıkların çoğalması mucizesi - S. Apollinare Nuova bazilikasından mozayik, İ.S. 520.

İmgelem, görülmeyen, nesnel gerçekliği olmayan imgelerin biçimlendirilmesinde etkin olmuştur. Ortaya nesnel olmayan fakat kutsal olan imgeler çıkmıştır. Konunun imgeleştirilmesinde kullanılan imgeler; yalınlaştırılmış formda olan insan imgeleridir. İmge, tüm toplumsal dönem özelliklerinin ve sanatçının biçemi doğrultusunda nesnelleşmiştir. İmge, gerçeğe yakın formlarda biçimlenerek; algılanmasında; ruhsal anlamını da yansıtmaktadır (yüzlerindeki ifadeler...).

İnsan imgeleri de birbiri arasında bir ayrım gösterirken, kutsal imge; simgesel bir işaret ile diğer insan imgelerinden ayrılmıştır. Bu, İsa imgesidir ve diğer imgelerden; başındaki dairesel formdan dolayı ayrılmaktadır. Daire; bitimsiz bir yaşamı, sonsuzluğu verirken aynı zamanda kutsallığı simgelemektedir. Resim, genel algılanmasında bilinebilirlik göstererek sembol özelliği taşır.



4. RESİM: Meryem'e Müjde, 1150.

İmgelem gücü; nesneleri göründükleri gibi imgeletirmeden; sanatçıyı öznelliğinden kaynaklanan bir biçimlendirmeye yöneltmiştir. Zaten, buradaki insan imgeleri; kutsal imgenin kendini bulduğu formdur. Sanatçı, kutsal imgeyi biçimlendirirken öznelliğinin yanında toplum tarafından ona yüklenen uzlaşmalı biçim ve anlamları da göz önünde tutmuştur. İşte bu yüzden buradaki kutsal imge “melek” olarak sembolleştirmiştir. Meryem'in kutsallığı ise; başında bulunan dairesel formla simgelenerek, sembolleşmiştir. Ayrıca, resimde bulunan güvercin ise, Kutsal Ruh'u simgelemektedir. Resmin etafi soyut dekoratif bir sslemecilikle evrenmiştir.



5. RESİM: Ölü İsa'ya Ağıt-Duvar Resmi, Giotto, 1306.

Sanatçı, imgeleminde olayı tasarımıyarak; insan imgelerini ve kutsal olan imgeleri bir arada kullanımla biçimlendirmiştir. Bunun yanında, doğaya ait canlı varlıkların örneğin, ağaç imgesinde; resmin bütünlüğünde doğal imgesel bir tasarımla vermiştir.

İnsan imgeleri gerçeğe uygun formlarda verilmiş, bunun yanında, kutsal sayılan insan figürlerine ait imgeler, dairesel sembollerle diğerlerinden ayrılarak simgeleştirilmiştir.

Melek imgelerinin biçimlenişlerinde verilen hareketler doğrultusunda, aynı zamanda; diğer kutsal imgeler ve insan imgelerin hareketlerindeki ifadelerde; algılanan simgeler, duygulanımsal bir anlatım sonucunda konunun bütünlüğünden kopmadan sembolize edilmişlerdir. Tek tek imgelerde verilen simgesel duygulanımlar (acı, üzüntü vb'nin imgesi); resmin bütününde yer alan ağıt imgesini simgeleştirmektedir.



6. RESİM: Meryem'e Mjde, Simone Martini ve Lippo Memmi, 1333.

Daha önceleri pek çok kereler işlenmiş bir konunun sanatçı imgeleminde farklı olarak biçimlenişidir. Sanatçı imgelemi, insan imgelerini biçimlendirirken gerçeğe uygunluk kaygısı güdmüştür. İnsan formundaki melek imgesini kanatlarındaki ve biçimindeki imgeleştirme ile, Meryem imgesini ise; dairesel simge ile tanımlayabiliyoruz. Meleğin elinde bulunan zeytin dalı barışı simgeleyerek, algılanmasındaki bilinebilirlikle sembol durmundaadır. Melek ile Meryem arasındaki beyaz zambakların bulunduğu vazo ise bakirelik simgesidir. Bunun yanında, genel olarak bilinen, Kutsal Ruh'un simgesi beyaz güvercini etrafındaki dört kanatlı meleklerle görebiliyoruz.

Resmin genelinde ise, mekanı belirlemek amaçlı sembolize edilmiş bir takım dekoratif öğelerde mevcuttur.



7. Resim: Arnolfini'nin Evlenmesi, Jan Van Eyck, 1434.

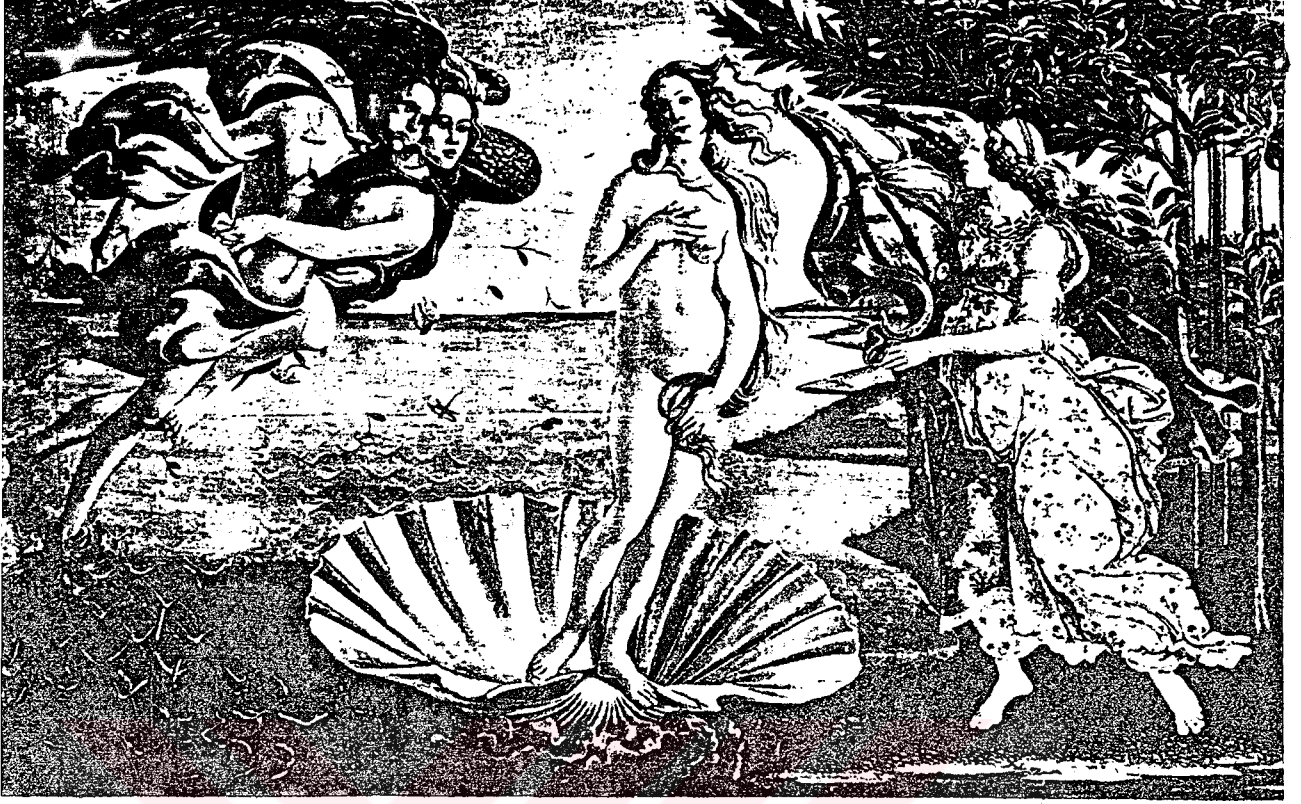
7. RESİM: Arnolfini'nin Evlenmesi, Jan Van Eyk, 1434.

Sanatçı, imgelemine resimde yalnızca imgeleri düzenleme ve yerleştirme için gerekli bir tasarımlama yetisi olarak kullanır. Çünkü resim; dönem ve biçim özelliklerinden dolayı nesnel gerçek dünyanın imgesel bir şekilde yansıtılmasıyla oluşmuştur.

İmgeler, tamamiyle oluştukları gerçek nesnel imgelerin formlarında biçimlenmiştir. İmgeleştirilen konunun biçimlenişi, dünyaya tutulan bir ayna yansıyan imgeler kadar gerçeğe uygun imgelerdir.

Resimde, bir evlilik yemininin yapıldığı an imgeleştirilmiştir. Bu iki insan imgesinin duruşu da bu an'a uygun olarak biçimlenmiş, Arnolfini'nin sağ elinin yukarıya kaldırması ile de sadakat yemini edişi sembolize edilmiştir. Ayrıca insan imgelerinin arkasındaki duvarda bulunan aynada, ressamla tanıkların imgeleri de bulunmaktadır. Aynanın etrafına yapılmış kutsal sahnelerin imgelemiş resimleri ve aynanın yanındaki tesbih genel anlamda, dinsel inancın etkinliğini simgelemektedir. Aynanın sol tarafında asılı olan süpürge imgesi ise; geleneksel yapının etkisiyle oluşmuş bir inancın simgesi durumundadır. Kötülükleri uzaklaştırdığına inanılan süpürge'nin burada, simge olmasına rağmen, genel bilinebilirliğinden dolayı sembol olarak algılanmaktadır.

Resimde bulunan diğer imgeler; resmin genelinde bulunan evlilik ve sadakat imgesini tek tek simgeleyen imgelerdir. Yatak imgesi, terlik imgesi, pencerenin önünde bulunan meyva imgeleri evlilik imgesinin desteklenmesini sağlamaktadır. Ayrıca köpek imgesi de sadakatin ve bağlılığın bir simgesi durumundadır.



8. RESİM: *Aphrodite'nin (Venüs'ün) Doğuşu, Botticelli, 1480.*

Sanatçı, imgelem yetisini sonuna kadar kullanarak güzel imgesini ve doğuşunu en iyi bir şekilde simgelemiştir.

Resimdeki figürler insan imgesine yakın olarak biçimlenmiş, tanrı ve peri imgesidir. Güzel imgesi, Aphrodite'de içsel güzelliği ile birlikte biçimlenmiştir.

Sanatçı imgelemi, konuyu tasarımlarken, eski imgeleştirmelerden yararlanmış ya da halkın bu imgeleştirmedeki katkısından etkilenmiş olabilir. Ayrıca, kendi biçim özelliklerini ve güzellik beğenisini de imgeleştirmiştir. Venüs'e toplumsal olarak yüklenen anlam ve biçimsel özellikler sanatçının özneliği altında imgelenecek, simgeselleşmiştir.

Genel olarak, güzelliğin sembolü olan Aphrodite'nin doğuşu "güzelliğin kutsal bildirisini ölümlülere ileten giz'in simgesiydi". Güzellik; istiridyenin inci imgesi yerine geçen, Aphrodite'den başka; gül yağmuru imgesi ve deniz imgesi ile simgelenmektedir.



9. RESİM: *Mona Lisa*, Leonardo Da Vinci, 1502.

Buradaki kadın imgesi, herhangi bir kadın imgesinden farklı olarak, sanatçının imgelemine etkisiyle verilmek istenen tüm ifadelerin; duyuşal imgelerle verilmesidir. Kadın imgesi gerçeğe uygun; modelden bakılarak yapılmış olmasına karşın; imgenin kendi karakteristik özelliklerinin yanında, sanatçının, öznel olarak yüklediği duyuşal imgeler de simgeleştirilmiştir.

Resimde, doğanın da imgeleneceği ve doğaya olduğu gibi sadık kalınması resmin genelindeki imgeleştirmeye bir bütünlük içindedir.

Resimde simgelenecek duyuşal imgeler ise; algılanmada farklılıklar göstermektedir. Resimdeki bu duyuşal simgelerin birbirleri arasında çelişkili ve diyalektik bir duygulanım yaratma etkisi vardır. (Gülümsemesine rağmen aynı zamanda bir hüznün hissi vermesi gibi...).



10. RESİM: Ressamın annesinin portresi, Albert Dürer, 1514.

İmgelemindeki gerçek bir kadın imgesini, biçimsel olarak gerçeğe uygun resmederek, duygulanımsal imgeleri de resimde simgeleştirmiştir.

Biçem özellikleri, kadın imgesinin kendi karakteristiğini de biçimlendirmiştir. Biçimin ötesinde verilen imgelerde de yaşlılığın ve onun yitmekte olan yaşamının bizde yarattığı duygusal imgeleri iyi bir ifadecilikle algılanabilir durumdadır.

Resimde kullanılan araç; verilmek istenen imgeselliğin etkisini arttırmaktadır.



11. RESİM: Cennet ve Cehennem; Üç kanatlı bir tablonun kanatları, H. Bosch, 1510

İmgelem yetisi, sonsuz bir güçle, yetkinliğini ve üstünlüğünü göstermiştir. İnsan aklının tanımlamaya çalıştığı cennet ve cehennem kavramları imgelemde tasarlanarak; cennetten kovuluş ve kötülükler imgelenmiştir.

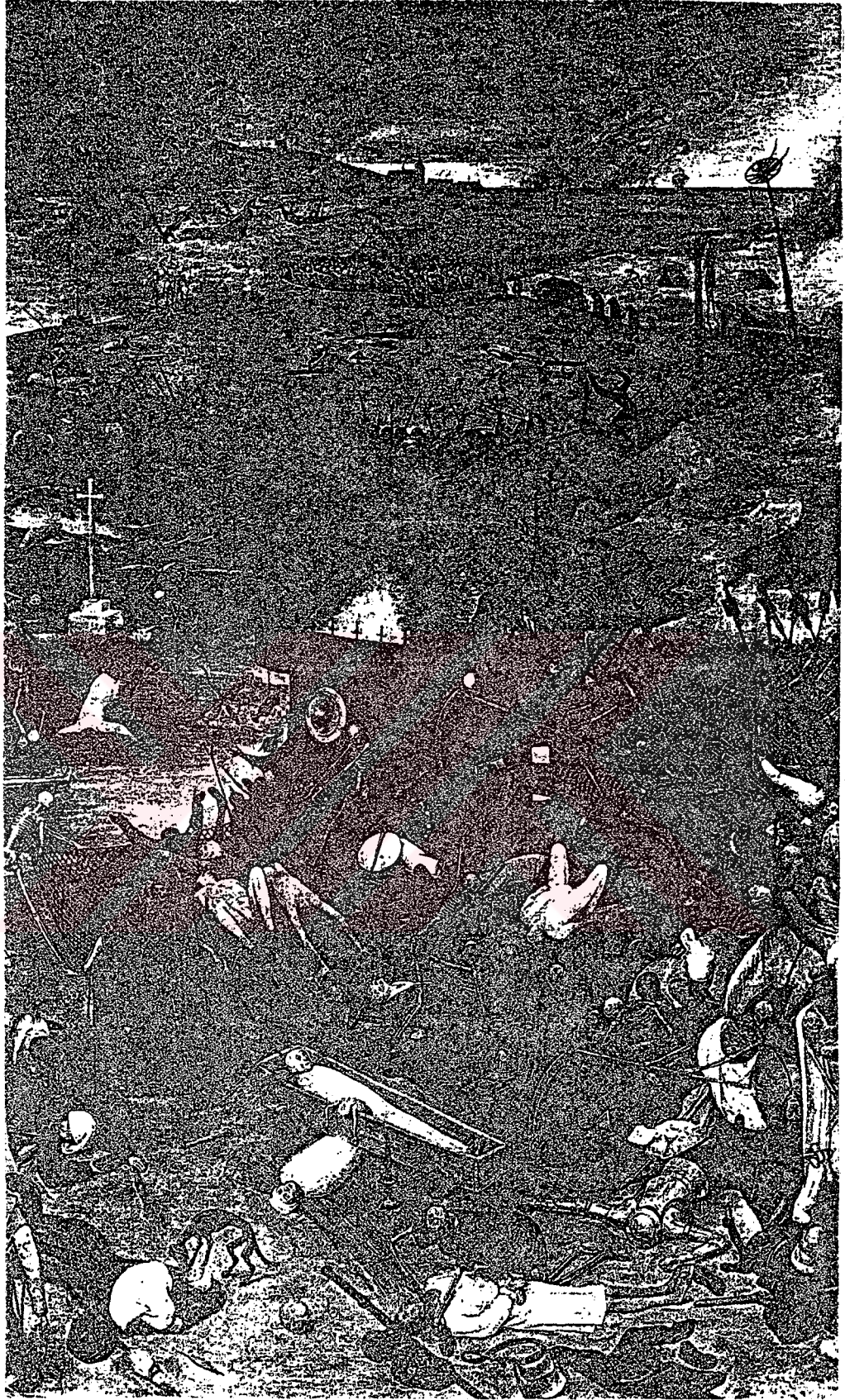
Adem ve Havva insan imgesi olarak gerçeğe uygun resmedilirken, meleklerle ve gerçeküstü varlıklar imgelem gücü ile tasarlanmıştır. Yarı insan yarı hayvan olarak biçimlenen yılan imgesinin kovuluş nedini olan yasak meyveyi sunuşunu, sembolik olarak görmekteyiz.

Diğer panoda ise; cehennem tüm kötülükler ve şeytanlar imgeleştirilerek tasarlanmış ve biçimlenmiştir. Kötü imgesi biçimini; yarı insan yarı hayvan olarak biçimlenmiş figürlerle almıştır. Eziyet ve cezalandırmala, işkenceler, kötülük imgelerinin yaptıkları anlaşılabilir bir ifade açıklığı ile imgeleştirilmiştir. Toplumun eski görüşlerinin ve inançlarının yüklediği bu gerçeküstü varlıklar, sanatçının ruhsal durumunun da etkisi altında; imgeleminde biçimlerini bulmuştur. Belki de sanatçı imgelemine tanınan bir özgürlüğün dışavurumudur, bu gerçeküstü imgeler.

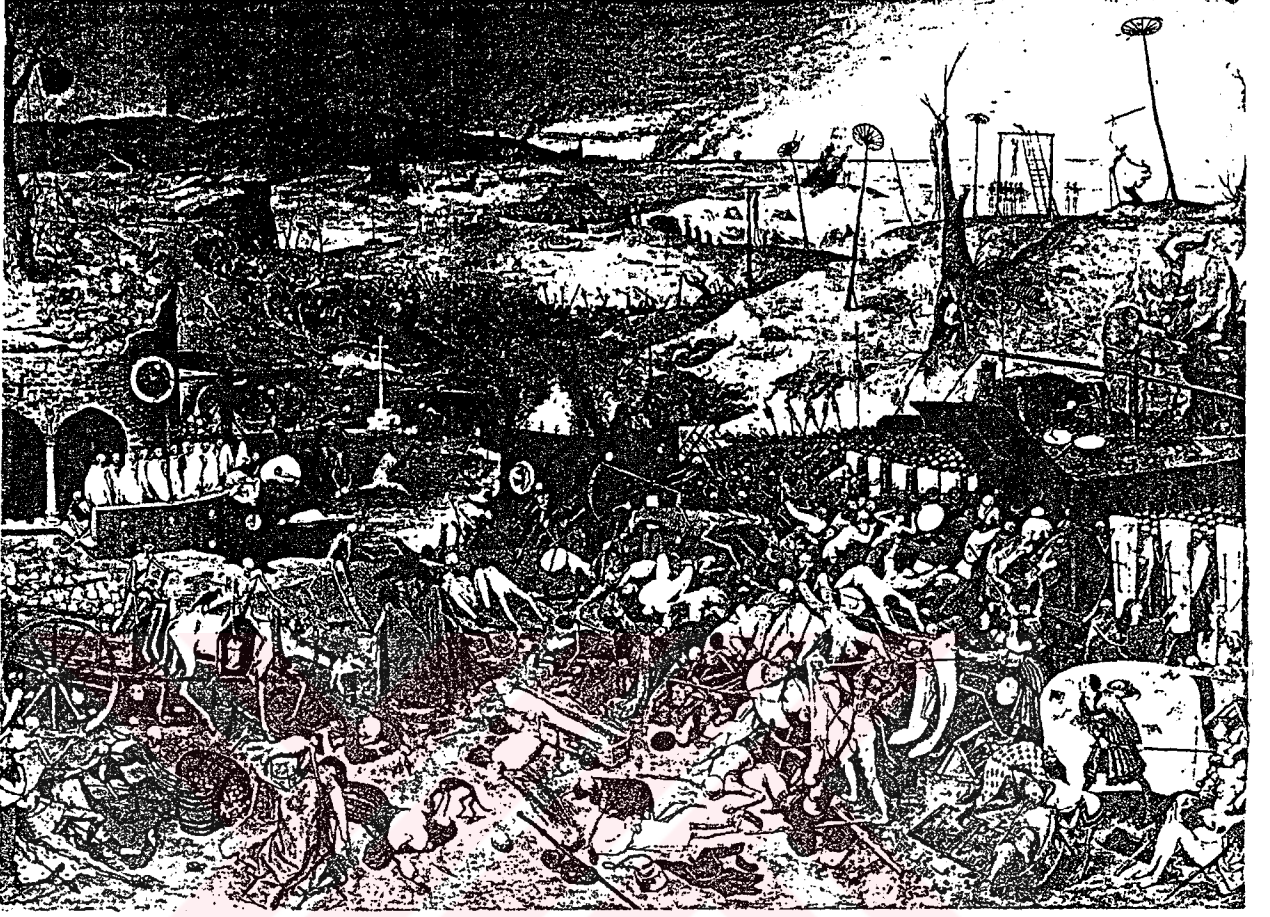
Simge ise varlığını resmin genelinde kullanılan bu yaratık imgelerinde bulmaktadır. Sanatçı bilinçaltındaki imgeleri en iyi bir şekilde, tek tek simgelenerek resmin bütününde de sembolik bir zenginlik sağlamıştır.



11. Resim: Cennet ve Cehennem; Üç kanatlı bir tablonun kanatları, H. Bosch.



12. Resim: Ölümün Zaferi (detay), Bruegel, 1562.



12. RESİM: Bruegel, Ölümün Zaferi (detay)

İmgelem; sanatçının bilinçaltının etkisiyle, gerçek üstü varlıkları ve soyut ölüm kavramını nesnelleştirmiştir. Resmin bütününde yeralan ölüm imgesi, insan imgelerinin yanında ölümü getiren varlıklar ki bunlar, görünmeyen, insan kılığındaki imgeler ve iskeletler olarak biçimlenmiştir.

Ölümü simgeleyen her imge, net olarak resimde varlığını bulmuştur (Tabut, oraklı şeytan, kafatası vb.). Bunun yanında, çeşitli biçim bozuklukları verilerek anlatımı güçlendiren hayvan imgeleri de bulunmaktadır. Bu hayvan biçimleri gerçek imgesel tasarımlarından farklı olarak, sanatçının imgeleminde yeniden tasarlanarak biçimlenmiştir.



13. RESİM: Dev, Goya, 1820.

Sanatçının imgeleminde; bilinçaltının etkisi ile düşlerinin imgeleştirilmesidir.

Gerçek yaşamda varolmayan bir varlığın nesnelleştirilmesi; imgenin simgesel işlevlerini ve biçimini imgelem gücüyle yerli yerinde bir formla resimde kullanmıştır.

Bunun yanında dev imgesinin gücü, bilinen diğer imgelerin (evler, dağlar vb.) biçimindeki deformasyon ile daha da etkin bir duruma getirilmiştir.

Sanatçının dev olarak ortaya koyduğu imge aslında; toplumun içinde bulunduğu savaşların ve kötülüklerin bir simgesidir. Bunu daha da güçlü kılan bir etki de; gök yüzündeki ay imgesin yaydığı ışığın etkisiyle devin gölgesinin toplumun yaşadığı evlerin üzerin düşmesi ve karanlığa boğmasıdır. Bu etki imgenin simgesel gücünü arttırmaktadır. Dev resimde; bir imge olarak toplumun içinde bulunduğu kötülükleri simgeleyen bir sembol olmuştur.



14. RESİM: Günlerin Atası, Blake, 1794

Sanatçının iç dünyası, öznel çelişkileri ve dinsel duyguları imgeleminde tasarımlanarak biçimlenmiştir. Resimde bulunan yaşlı insan imgesi ve onun etrafındaki ışık sanatçının; Tanrı'yı imgeleştirmesinde etkili olmuştur. Ayrıca imgenin elindeki pergeli ise bir ölçüm aracı olarak Tanrı'nın var olma amacını simgeleyerek, resimde Tanrı imgesi sembolize edilmiştir.

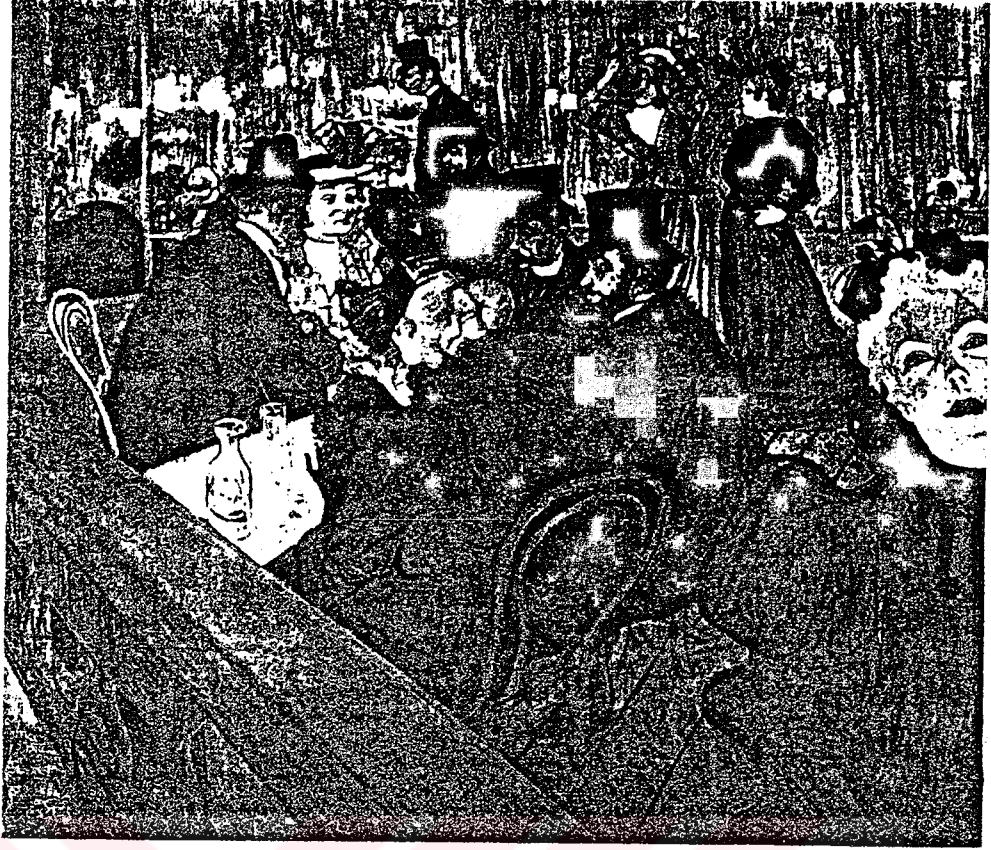


15. RESİM: *Başak toplayan kadınlar, Millet, 1857.*

Sanatçı imgelemi; gerçek imgeleri resimde nesnelleştirme amacı güderek varlığını kazanmıştır.

İngenin gerçeğe uygunluğunun yanında, algılanması istenen; resmin genelindeki gerçekçilik imgesidir. Sanatçı toplumun yaşamını olduğu gibi; kendini bir ayna olarak; görüp toplumsal biçimlerin ötesinde, gelenek ve görenek gibi değerleri ve yargıları olduğu gibi yansıtmak istemiştir. Bu yüzden, kendi içsel imgelemi toplumsal imgelem ile aynı oranda varlık kazanarak nesnel dünyanın gerçek imgeleri olarak da biçimlenmiştir.

Resim; toplumsal geresinimlerinden olan ve köylünün simgesel törenlerinden biri olarak bilinen hasat zamanını, sanatçının farklı bakışı ve biçemiyle simgelenmiş yani sembolize edilmiştir.



16. RESİM: Moulin Rouge, Henri Toulouse Lautrec, 1892.

Sanatçının imgelemi, gerçek dünyayı tasarlamakta fakat gerçek artık nesnel gerçek olarak imgeleştirilmemiştir. İmgeleştirilen gerçek; yaşamdaki gerçek olaylar, görülmek istenmeyen gerçeklerdir.

Ayrıca, sanatçı, imgeleminin özgürlüğünü biçimleri yeniden yaratma olarak değil, biçimlerdeki renkte ve boyada, çizgi ve lekede kullanmıştır. Resimdeki her renk imgesi sanatçı imgeleminde yeniden yaratılarak, resme aktarılan renk imgeleri biçimsel olarakta, özgür fırça darbelerinde varlık kazanmıştır.

Resimde bulunan kadın imgelerinin, biçimlendirilişindeki rahatlık ve hareketin verdiği huzurun yanında algılanmasında, bu imgeler simgeleşerek duygulanımsal etkilerin varlığı ortaya çıkar. Simge, burada kadın imgesinin biçiminde; sanatçı tarafından asıl anlamının dışında bir anlam yüklemesiyle ortaya çıkmıştır. Burada kadın imgesi ile bu dünyanın gerçek yüzü; insanların kaçtıkları gerçekler simgelenmiştir.

Resmin genelindeki renk imgeleri ve bunların biçimlenişlerindeki biçim, sanatçının dünyaya bakış açısından kaynaklanarak oluşmuştur.



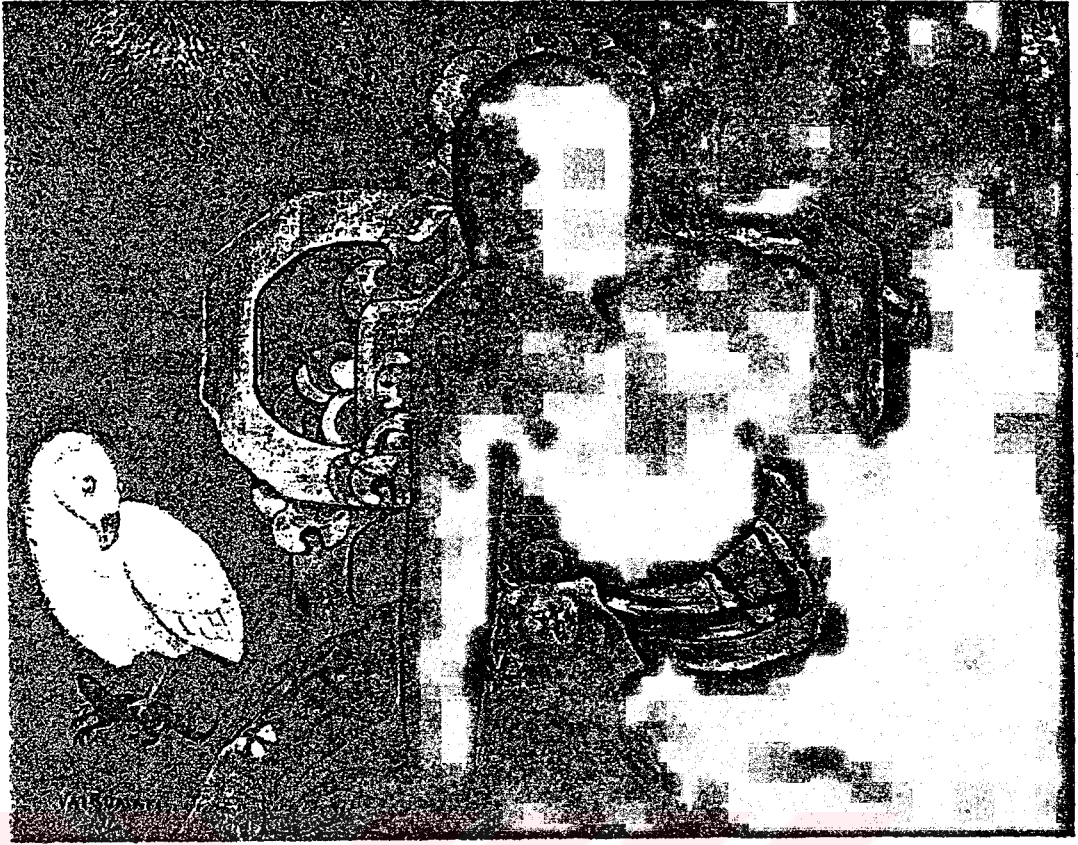
17. Resim: Kendi Portresi, Vincent Van Gogh, 1890

17. RESİM: Vincent Van Gogh, Kendi Portresi, 1890.

İmgelem, sanatçının renklerini oluşturulmasında etkinlik kazanmıştır. Ayrıca sanatçının tüm yapıtlarında imgelem bilinçaltının etkisindedir. Çünkü, bu kendi portresindeki imgeler sanatçının tüm karmaşık, kararsız ve rahatsızlığını simgelemektedir. Örneğin, resimde en çok yer kaplayan renk imgesini nötr bir renk olarak görüyoruz ve boya yoğunluğunun fırçayla tuval üzerine dağıtılması yapılırken oluşan çizgisel fırça izleri de algılanmasında, çelişkili bir ifade yaratıyor. Nötr renk imgesi, sanatçıdaki bu çelişkiyi rahatlıkla simgeleyebilir çünkü renk bir kararsızlık ürünü olarak resimde oluşmuştur.

Sakalların kırmızırengi; yüzdeki sert ifadenin desteklenmesini sağlayarak; sanatçının tüm kaygılarını ve ruhsal durumunu imgeleştirmektedir.



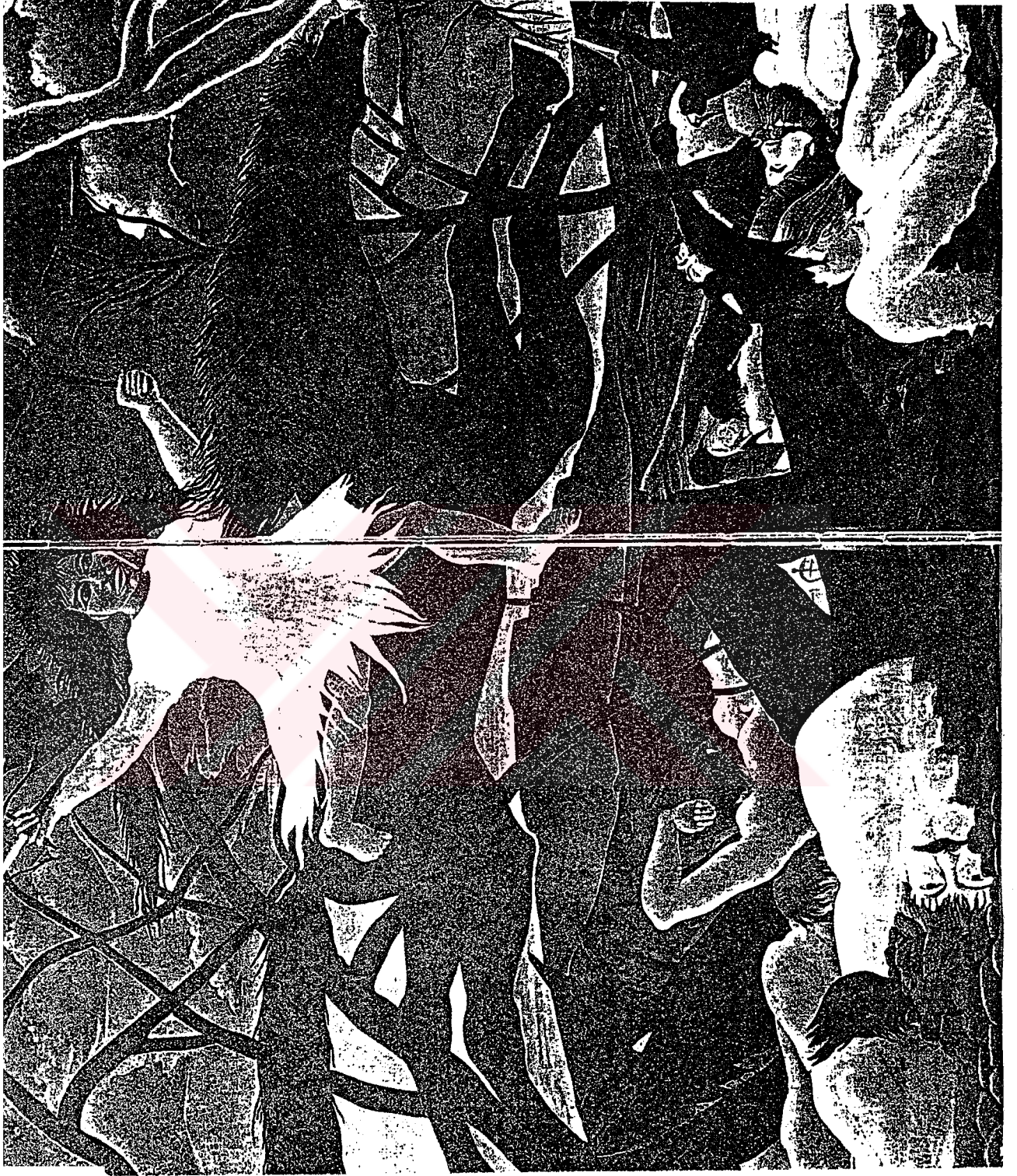


18. RESİM: *Vairumati*, Paul Gauguin, 1897.

Sanatçının imgelemi; efsanevi bir olayı canlandırmada üstün bir nitelik katmıştır. İçinde bulunduğu toplumun etkisi altındaki sanatçı, şüphesiz imgeleminde de bu etkiden kurtulamamıştır. Bu etki kadın imgelerinin biçimlenmesinde geçerli olduğu gibi doğanın imgeleştirilmesinde de etkindir.

Bunun yanında, imgenin biçimleri nesnel gerçek biçimlerinden yola çıkarak sanatçının biçimi doğrultusunda resimde nesnelleşmiştir. Renk de, sanatçının etkisinde imgelenecek; yaratıcı edimiyle doğal olarak bulunduğu biçimlerde değil, farklı biçimlerde yer almıştır. Örneğin, çimenler hep bilindik yeşil renk yerine değil, kırmızı bir renkte imgelenebilir.

Kadın imgesinin yanında bulunan beyaz kuş imgesi, güneş ışığının etkisini parlaklığı ile güçlendirerek imgelemektedir. Buradaki kuş imgesi, sanatçının imgeleminin bir ürünü olarak yaratılmıştır. Kuş imgesinin ayaklarının altında da, boş lafların yararsızlığı anlamına gelen kertenkele imgesi vardır. Bu imge sanatçı tarafından verilen anlam ile resimde simgesel bir nitelik kazanmıştır.



19. Resim: Savaş (Douanier), Henri Rousseau, 1894.

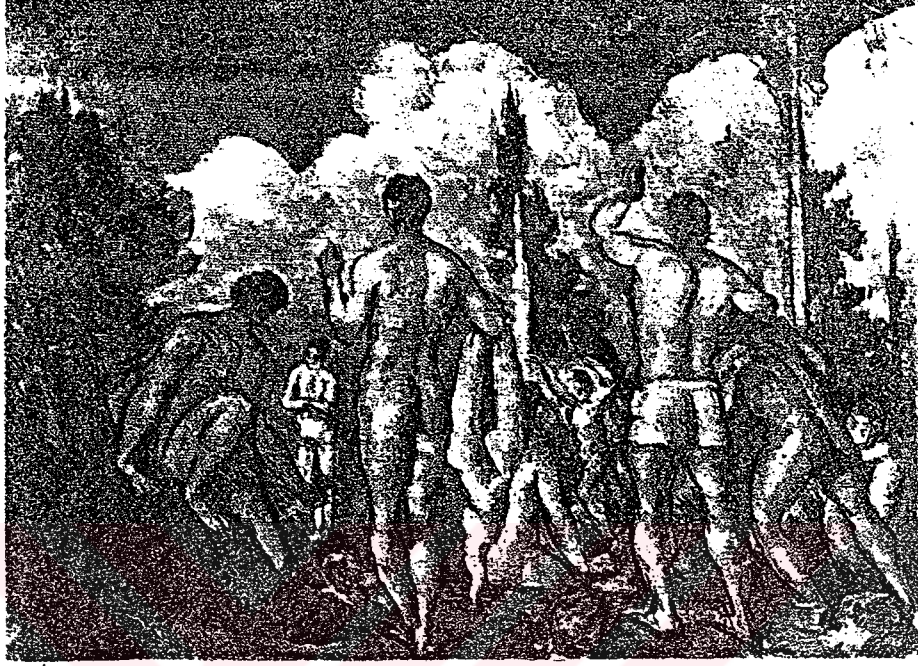
19. RESİM: Henri Rousseau - Savaş (Douanier), 1894.

İmgeler tamamıyla imgelem gücünün bir ürünü olarak yapılmış, insan imgeleridir.

Konunun vermiş olduğu bütün imgeler resimde imgeleştirilmiş, doğa sanatçının imgelemine etkisi ve biçimiyle; renk ve biçim olarak farklılaşmıştır. Sanatçının kendine özgü imgeleştirme yöntemi; imgeleminde tasarlaması yetkin bir durumdadır.

İnsan imgelerinin resimdeki biçimlenişleri ile aldıkları renk ve resmin genelindeki durumlarında verilmek istenen ifade; ölüm; en etkin bir şekilde imgeleştirilmiştir. Ölümü ve kötülükleri simgeleyen bir kuş olarak bilinmesi nedeniyle; resimde bulunan karga imgeleri konunun verilmek istenen ifadesini desteklenmiştir.

Ayrıca, resimde deformasyona uğramış bir at imgesi ve üzerinde bir insan imgesi vardır. İmgenin bir elinde, sönmek üzere olan bir meşale vardır ki meşale her zaman için özgürlüğün ve barışın simgesi durumundadır. Burada sönmesi de asıl simgelediği anlamın gerçekleşmeyeceğini ifade etmektedir. Zaten, imgenin diğer elinde bulunan kılıç simgesi de bu durumu desteklemektedir. Resim, genel olarak dekoratif bir tarzda yapılmıştır.



20. RESİM: Banyo yapanlar, Paul Cezanne.

Sanatçı bu resmi doğrudan modelden değil, imgeleminden yapmıştır. İmgeler çıplak kadın ve erkek imgeleri; doğaya ait imgelerdir.

Kadın imgeleri; o güne kadar verilmiş güzel vücutlu kadın imgelerinin yanında daha çok araştırılmış, doğa ile belirli bir uyuma girmiş renk ve biçimsel değişime uğramış imgelerdir. Sanatçı geleneğin verdiği belirlenmiş bilinenleri yapmak yerine görünenin imgelerini resiminde inceleyerek yerleştirmiştir. İnsan imgelerinin genelinde bir deformasyon söz konusudur.

Doğadaki imgelerde; örneğin ağaçlar ve bulutlar; araştırmadan ve görmenin vermiş olduğu etkilerden payını alarak; insan imgelerindeki gibi bir biçim araştırmasının ürünüdür.



21. RESİM: - Çıglık (Taşbaskı), Edward Munch, 1895.

Tamamiyle bir imgelem gücünün; dışavurumudur. Resim, gerçek dünya biçimlerinden uzak, sanatçı biçemi doğrultusunda imgelenmiştir. Resimdeki insan imgesinin ifadesi bize; onun içinde bulunduğu içsel bunalıntıyı, kaygıyı ve dehşeti açıkça simgelemektedir. İmgede yapılan biçim bozmalar ve doğanın bozularak çizgisel düzende yeniden tasarlanması; çizgilerin hareketi, resim genelinde bizi, imgeye doğru getirmektedir. Resimin algılanmasında ise imgenin vermek istediği ve simgelediği tüm duygulanımlar algılanmakta ve aynı zamanda heyecan yaratmaktadır. İnsan imgesinin yüzündeki ve vücudundaki biçim bozma sanatçının imgelemine ürün olduğu gibi; verilmek istenen ifadeyi destekleyecek şekilde, iyi bir biçimde simgelenmektedir.

Arkadaki insan figürleri ise, diğer insan imgesinin toplumdan uzak değil toplumun içinde; bunalım ve sıkıntıların yalnızca kendi içsel yaşantısının bir ürünü değil, toplumsal yaşantısının da etkisini göstermek amacıyla simgesel olarak yapılmıştır.



22. Resim: Henri Matisse, Şapkalı Kadın, 1905.

Sanatçı, modelden çalışmasına rağmen imgelemi onun resmi biçimlendirmesinde etkin olmuştur. Kadın imgesi, gerçekte tıpatıp bir benzerlik tanımamasına karşın; anlaşılabilir bir biçimde ve gerçek bir kadın imgesidir. İmgelemin resimdeki etkisi; biçimi oluştururken sanatçının, renk imgelerini özgür ve rahat bir şekilde resmin genelinde fırça tuşları biçiminde kullanmasını sağlamaktır.

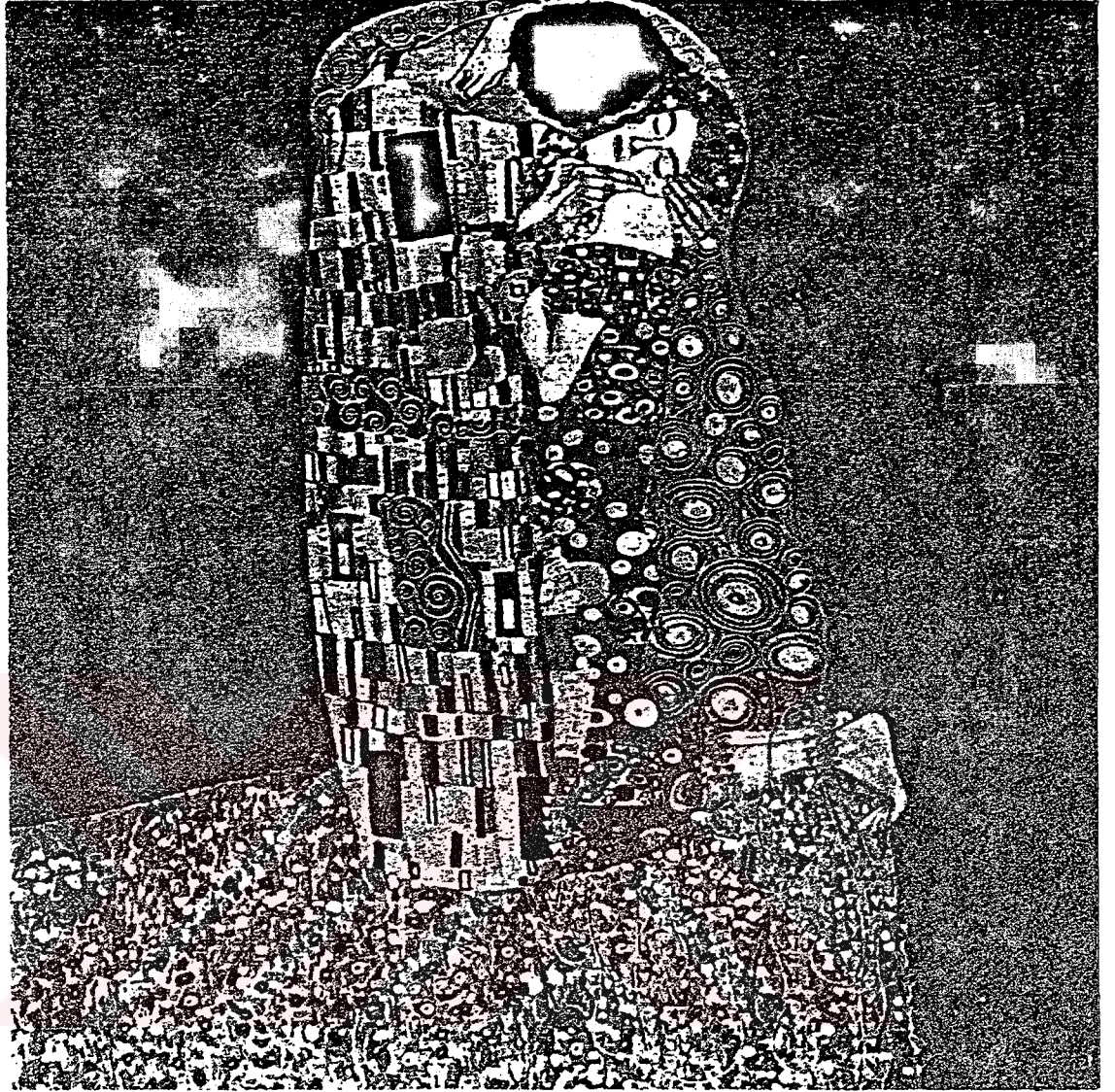
Renk imgelerinin varlığını, resmin genelinde bulmaktayız. Sanatçı rengi seçerken vermek istediği ifadenin desteklenmesi amacını gütmüştür. Bu yüzden sanatçının öznel bir seçimi olarak diyebiliriz ki her renk imgesi resimde simgeleştirilmiştir.



23. RESİM: Maskeli Kendi Portreleri, James Ensor, 1899.

İmgelem gücü, bilinçaltını etkisi ile imlgeleri biçimlendirmiştir. Tamamiyle öznel-işsel bir imgelemin yanında; toplumsal yaşamın etkisiyle de imgelem desteklenmektedir. Kendi portresinin imgeleştirilmesi, gerçeğe uygun bir biçimle yapılmasına rağmen; maskeler kendi içindeki duyguları tek tek simgelemektedir.

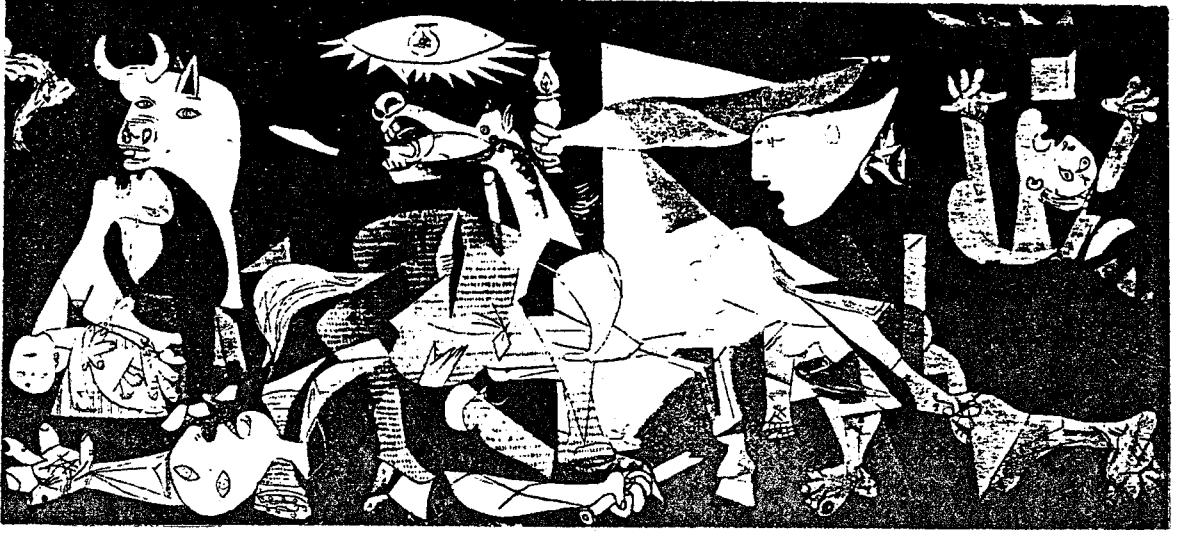
Sanatçı, imgelem gücünü kullanarak kendi öznelinde toplumsal yaşamı simgelemektedir. “Maske” lerin herbiri toplumdaki insanları simgelerken; insanların iki yüzlü olma özelliğini; onların gülünçlüğüne alaycı bir biçimde betimlemiştir.



24. RESİM: Öpüş, Gustav Klimt, 1907.

İmgelem yetisi, sanatçının doğayı iyi gözlemlemesinin etkisi altında bezemeci bir biçime yönelerek, yeni imgeler biçimlendirmesinde etkili olmuştur.

Bu bezemelerde kullandığı renk imgeleri doğal renklerin dışında, oluşturulmuş yaldız renkleridir. Sanatçı, her renk imgesini; biçimlendirdiği bu derokaritif bezemelerle birlikte resim genelinde kullanmıştır. İnsan imgeleri de biçimlenişinde bu tür bir yapı içine yerleştirilerek, konuyla bir bütün halinde simgelenmiştir.



25. RESİM: Guernica, Pablo Picasso, 1937.

Bu resimde sanatçı imgelem gücünü; toplumsal etkilenmelerden kaynaklanarak kullanmıştır. Resmin genelindeki tüm imgeler bilinçli ve uzlaşmalı olarak bir simge ve sembolü ifade etmektedir.

Sanatçı tüm anlatımını simgelerle sağlarken, resimde daha çok semboller kullanmıştır. Sanatçının kendi biçimi doğrultusunda biçimlenen insan imgeleri, hayvan imgeleri ve diğer nesnelerin imgelerinin her biri tek başına bir simge olabildikleri gibi, birbirleri arasındaki uyum ve uzlaşım ile birbirlerini desteklemektedirler. Gerçeğe uygun imgelerin yanında çoğu imgeler deforme edilmiş ve soyutlanmış ya da yeniden yaratılmıştır.

“Guernica”, İspanya iç savaş sonrasında bombalanmış bir kasabanın adıdır. Ve sanatçı bu olaydan etkilenerek, Guernica adlı tablosunu tasarlamıştır. Ancak resmin genelinde de gördüğümüz gibi simgelerle verilmek istenen bu kadar değildir. Burada imgeler aynı zamanda insan varlığının atomlara bölünmüş, ayrılmış yanını, teknolojik gelişmelerin giderek insan varlığını etkilemelerini, toplumun acı duygusunu, geleceğin ölümünü gibi duyguları da simgelemektedir.

Belirtmemiz gereken bir nokta da, sanatçının içsel yanı ruhsal yapısının durumudur. Sanatçı bu resmi yapmaya başlamadan kısa bir süre önce çok sevdiği annesi de ölmüştür. Sanatçı kendisindeki bu acıyı da aynı zamanda simgelemektedir.

Boğa, İspanya'yı simgelemekle birlikte, kuyruğundaki ateş de İspanya'nın henüz yok olmadığını, gücünün varlığını simgelemektedir.

Çocuklu kadın imgesinin boğaya olan yakarışı onun İspanya'dan beklentilerini simgelerken, çocuk gençliğin ve yaşamın simgesi olarak gençliğin yitimini simgelemektedir (geleceğin ölümü...).

Elektrikli lamba ve gaz lambası arasındaki çelişki, birinin yeni olanı yani gelişmişliği temsil etmesi fakat gelişmişliğin ışığının; gazlambası imgelemi ile yani eskinin, asıl olanın ışığı ile etkisiz hale geldiğini simgelemektedir.

At, dostluğun simgesi olarak kabul edilirken, burada atın çılgık atışı; acıyı ve dehşeti simgelemektedir. Atın dilinin keskin bir formda hançere benzer şekilde yapılması simgeyi desteklemektedir.

Ayrıca, barışın simgesi güvercin, üzerine çok az bir ışığın düşmesi yüzünden; ki sanatçının isteminden kaynaklanarak, belirli belirsiz görünür. Bu da barışın, henüz daha tam olarak ortaya çıkamadığının bir simgesi olur.

Atın üzerinde ve yerlere doğru yayılarak yerleştirilmiş gazete imgeleri, gazeteye dönüşen at görünümünde olmakla beraber; kitle olarak bir ölümü simgelerler, haber kaynağı olarakta tüm bu dehşeti göstereceklerini simgelemektedir.

Çocuklu kadın imgesinin acizliğin ve yalvarışının tersine; resmin ortasındaki kadın imgesi dayanma gücünü yitirmemiş, büyük bir çabayla ayağa kalkmaya çalışan kadını imgeleştirerek, henüz daha varlığını yitirmemiş olan halkı, kadının imgesini kendi karakteristik simgesel özellikleriyle beraber simgeler. Şüphesiz, çelişkili ifadeler resmin anlatımını da desteklemektedir.

Savaşan kahraman resmin ön planında yer alırken, yerde yatar durumdadır ve ölüdür fakat yenginin bir anıtı gibi sanki yeniden canlanacak gibi durmaktadır. Kılıcının kırılmış olması onun bu yengisini simgelemektedir. Fakat elinin yanındaki bir çiçek imgesi de umudu sembolize etmektedir.

Resimdeki imgelerin simgeleştirilmesi sanatçının toplumsal pratiğinin bir ürünü olmakla öznel yapısının etkisiyle de oluşmuştur.



26. RESİM: *Minik cücenin minik masalı*, Paul Klee, 1925.

Sanatçı, biçimlerini imgelem gücünün etkisiyle yaratır. Yarattığı bu imgeler gerek gerçeğe uygun gerekse gerçekdışı olarak biçimlenebilir. Ancak, sanatçı yarattığı imgelerin gerçeğe diğer imgelerden daha uygun ve bağlı olduğunu savunur.

Bu resimde, düşsel bir özgürlükle, imgeleminde imgeleri yaratmıştır. Sanatçının biçimlendirdiği imgeler tanınabilen imgeler olmasına karşın, birbiri içinde, birbirine destekleyen imgelerde bulunmaktadır. Kendi dünyasının ürünü olan bu imgeler sanatçı tarafından oluşturulan soyut formlarla, biçimlerle, birlikte kullanılarak resim bir bütünlük içinde ortaya çıkarılmıştır. Sanki bir oyunu simgelermiş gibi, gözlerimizi resimin içindeki bulmacaya çekmektedir.



27. RESİM: Kırmızı, Sarı ve Mavi Düzenleme, Piet Mondrian, 1920.

Sanatçının toplumsal gelişimlerden etkilenmesi ve bunun yanında bilimsel bilgi ile yakınlığı; teknoloji vb. şeylerin gelişimi yaratımında yeniliklerin doğmasına neden olmuştur. Sanatçının, imgelemi artık renkleri, biçimleri yoğun boya dokusunu, fırça tusunu, figürleri, biçimlendirmek iç duygulanımları yansıtmak, doğayı betimlemek için değil daha çok tablonun oluşumundaki düşünsel, matematiksel geometrik elemanları, renklerin bunlarla olan uyumunu sağlamak için etkindir.

İmgeler, resimde artık nesnel dünyadan seçilmiş ayaklanmış yani soyutlanmış; renkler çizgiler bilinen biçimler (kare, daire vb) ya da bilinmeyen yeni biçimler olarak karşımıza çıkar. Sanatçı, imgeleri yeni bir biçim dilini oluşturmak amacıyla; simgelere dönüştürür.

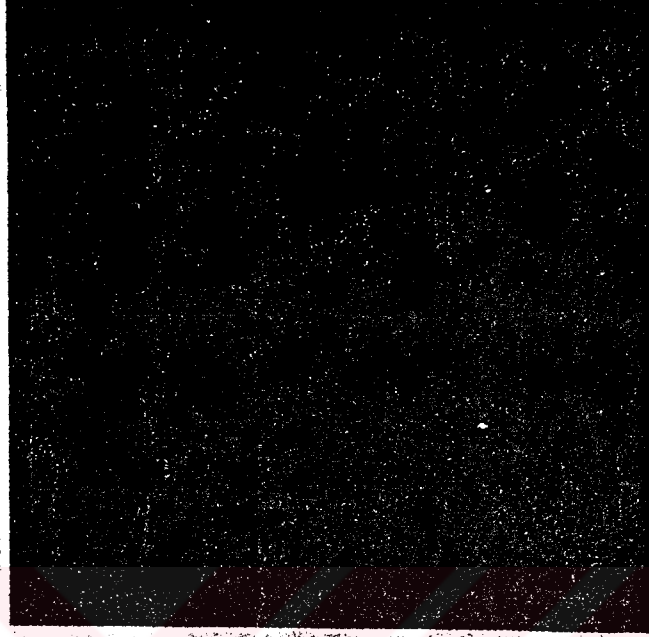


28. RESİM: *Kompozisyon IV*, W. Kandinsky, 1911.

Sanatçının imgelemi düşünsel biçiminin etkisi ile birlikte; nesnel dünyanın imgelerinden çok; kendi iç dünyasının; yani henüz daha biçimlenmemiş duygularının yansıtılmasında; sonsuz bir yetkinlik sağlar.

İmgeler, yapıtta renk, biçim, çizgi vb. olarak, plastik değerler ölçülerinde görülürler. Natüralist eğilimli imgeler; yani nesnel gerçek imgeler yoktur. Sanatçı resmi tamamıyla, kendi imgelemi doğrultusunda biçimlendirmiştir. Ancak şunu belirtmemiz gerekir ki mutlaka bu imgeler; sanatçının dünyayı algılama sürecinde oluşan nesnel gerçek imgelerin sanatçının bilinçaltının da etkisiyle imgeleminde yeniden biçimlendirmesi sonucu oluşmuştur. Sanatçı, somut imgelerde soyut geometrik biçimlere, sayılara renklere yani soyut imgelere bir kişilik kazandırmak için onların biçim araştırmalarını yaparak, duygularını ifade etmiştir.

Resimde simgeler muhakkak var, fakat öznel bir tutumun etkisi açıkça görüldüğü için anlamlandırmak ancak tüm resimlerinin incelenmesi sonucunda olabilir. Burada simgeler, daha çok renk imgelerinde ortaya çıkmıştır.



29. RESİM: Beyaz üzerine siyah kare, K.Maleviç, 1913.

Sanatçı, sanatın anlamının evrensel bir biçim dili olmasını, geçmişin tüm geleneklerini yıkarak yeni bir sanat anlayışını, sanatın hiçten başlamasının savunucularındandır. İmgelem, sanatçı için eskinin geleneğini yıkmak; ki burada sadece sanat ile değil toplumla ilgili tüm gelenekler geçerlidir. Ve sadece, imgelemenin yarattığı bu dünyanın değil kendi dünyasının biçimlerini resimlerinde kullanır. Resim tüm bu yıkıcı anlayışın aklın soyutlama gücü ile birlikte, kendi içeriği ile biçimini bulur. Bu resim, tüm bu anlayışları yıkma ve yok etme ile hiçlik inancının bir sembolüdür. Nesnel imgelerden ve onların bizde sağladığı her türlü imgesel duygulardan arınmış yeni bir biçim; bu resimde biçimlendirilmiştir. Nihilist (hiçlik) dünya görüşünün bir sembolüdür.



30. RESİM: Yeşil Leko, Schwitters, 1920.

Hızla değişen yaşamın tüm yeni olanakları ile birlikte, beraberinde getirdiği tüm sorunlarda sanatçıyı etkiler. Sanatçının imgelem gücü her an değişen bu dünyanın gelecekteki biçimi bir türlü imgeleştirememeye, ona tek bir biçim verememe kaygısını uyandırır. Bu da sanatçıda her an değişen yaşamın sanatını imgeleştirme, imge ve sembollerle oluşturma düşüncesine iter.

Eğer yaşam her gün değişiyorsa yaşamın bir yansıması olan sanat eseri de, buna ayak uydurmalıdır. Günlük yaşamdan alınan hazır imgeler, yerlerini kendi biçiminde yapıtta bulabilir ve gerek sanatçı tarafından gerekse toplumla uzlaşmalı olarak verilen anlam ile simge ve sembollere dönüşür. Yapıt, oluşum sürecini her an yeni bir imgenin katılımıyla devam ettirerek belirli bir biçimde kalmaz.

SONUÇ

İnsanlık tarihine, kendi süreci içinde baktığımızda; insanın gelişimi ve buna paralel olarak ortaya koyduğu yaratımlarının bazen çok çarpıcı boyutlara ulaştığını görmekteyiz. İnsanın bu sessiz fakat, hızlı gelişiminin farkına varıldığında ise; düşünülen ilk şey, acaba nereye kadar gidecek? sorusudur. İşte bugün insan, artık, gelecekteki yaratımlarını ve sonuçlarını hesaplama yoluna koyulmuştur.

Tabii ki böyle bir durum karşısında, sanat ve sanata bakış açısında değişmiştir. Sanat, artık, yalnızca estetik bir değer değil bunun yanında bir ifade ve iletişim aracı olduğu gibi, daha çok kavramsal bir yön oluşturmada etkin olmuştur. Yani, oluşan eserin biçimsel özelliklerinin yanında, onun gerisinde yatan düşünsel boyutuda önem kazanmıştır. Sanat, artık her alanda etkin ve etkili bir duruma gelmiştir. Örneğin; yukarıda bahsettiğimiz, insan yaratıcılığının ve sonuçlarının nereye kadar gidebileceği konusundaki soruna yaklaşımlar da daha çok sanatçılardan gelmiş ve çözüm yolları çeşitli sanat dallarında biçimlenerek aranmıştır.

Bunun yanında, gelecek kaygısı insanı kendi geçmişine götürmüş ve ilkel dönemden günümüze kadar, insan, tüm yönleriyle incelemeye alınmıştır. Bu bağlamda; insanın ilk yaratımlarının nasıl olduğu sorunuyla birlikte hem sanatsal yöndeki gelişimi hem de dünyayı bilebilmek amacıyla geliştirdiği yöntemleri nasıl ortaya çıkardığı sorunu da araştırılmıştır. İşte, bizim konumuzla ilgili ilk yaklaşımlar, bu araştırma sürecinde ortaya çıkmıştır. Buradan yola çıkarak yaptığımız çalışmada; insanın tüm yaratımlarında, hatta dünyayı algılama ve bilmeye yönelik etkiliklerinin tümünde imgenin önemli bir etkinliği olduğu sonucuna vardık.

İmge, duyumlarımızla algıladığımız nesnel dünyanın bir yansıması; bilincimizde oluşan zihinsel bir tasarım olarak ilk bilgidir. İmgelem ise bilinçte oluşan bu zihinsel tasarımların istem ve istem dışında yeniden canlanmasını; yani hatırlanmasını sağlayan bir edimdir. Burada açıkladığımız imge ve imgelem sanatçı olsun olmasın, her insanda gerçekleşen bir olaydır. Zaten, böyle bir olayın gerçekleşmemesi demek ya duyumlarda ya da bilinçte (akıl) bir bozukluğun olması demektir.

Yukarıda açıkladığımız bu yaklaşım genel bir yaklaşım olmasına karşın, aynı zamanda bilginin kuramsal boyutta açıklanmasıdır.

Sanatsal boyutta ise imge; yine nesnel dünyanın, bu kez sanatçı tarafından imgelerle algılanıp, yeniden yaratılarak, sanatçının seçtiği sanatsal dalın plastik değer

ölçütleriyle biçimlendirilmesi sonucunda ortaya çıkar. İmge, bu durumda nesnel gerçek bir biçimde olabileceği gibi; sanatçı öznelinde yeniden yaratılarak yine nesnel gerçek bir imge olarak da somutlandırılabilir. İmgelem ise; yeniden canlandırma görevinden başka, burada; yeni biçimler yaratmada etkin bir durumdadır. Bir sanatçıda imgelem ilk anlamındakinden daha etkili bir durumdadır. Zaten, sanatçıyı sanatçı yapanda bu imgelem gücünün etkinliği ve genişliğidir.

İmge ve imgelemi, her iki kuramda da inceleyerek, bu tanımlara vardık. Aslında tanımlar, bilincimizi sınırlayan çizgileri aşamadıkları için amacımız dışında kalmaktadırlar. Fakat, böyle karışık bir konunun anlaşılabilirliğinin sağlanması bağlamında ihtiyaç duyulduğu için tanımlara varılmıştır.

Sanatta imgenin daha farklı boyutlarında ise; simge ve sembolle karşılaşmaktayız. Bu araştırmada simge ve sembolü ayrı ayrı ele almamız ilkin yadırganabilir. Çünkü; tüm sanat tarihi her ikisini de aynı anlamda kabul etmektedir. Oysaki, bu araştırma sonucunda ikisi arasındaki fark ortaya konulmuş ve bu anlamlarda açıklanmaları yapılmıştır. Yani simge; sanatçı öznelin de oluşarak dar bir anlama sahip iken, sembol; sanatçının da etkisiyle birlikte daha geniş bir anlamda ve tarihsel süreç içerisinde uzun bir zaman diliminde yer alabileceği gibi; daha geniş bir toplum kitlesine de hitap ederek, evrensel bir özellik göstermektedir. İşte, bu anlamda ayrı ayrı ele alınarak incelenmiştir ki, bu da gözardı edilemeyecek bir farktır.

Simge ve sembolü ayrı ayrı alıp kendi özelliklerinde incelerken, karşımıza çıkan başka alanlardaki kullanımlarında açıklığa kavuşturduk. Çünkü; bu kullanımları, anlaşılabilirliklerinin artmasında ve günümüzdeki önemlerinin açıklanmasında etkili olmuştur.

Resim sanatında imgelem, imge ve sembolün incelenmesi ise; sanat tarihinden seçilen belirgin resimler üzerinde olmuştur. Resimde imge, plastik değer ölçütleri (renk, biçim, çizgi, leke vb.) şeklinde varolmaktadır. Yani diyebilirizki; resimde, sanatçı tarafından biçimlenen her öge bir imgedir. Bu; ister somut isterse soyut bir biçim; ister bilinen bir renk isterse bilinmeyen bir renk olsun imgedir.

Sonuçta yaptığımız bu çalışma bize şunu gösteriyor ki; imgelem, imge ve simge insanın tüm yaşamsal faaliyetlerinde ve sanatla ilgili yaratım ve biçimlendirmelerinde çok önemli bir yer tutarak; varlığını sürekli olarak etkin bir durumda sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

1. ADHEMOR, Helene; Musei Jeu De Paume, 1966
2. AKARSU, Bedia; Çağdaş Felsefe Akımları, M.E.B, Yay. 1. Baskı, İstanbul. 1979.
3. AKARSU, Bedia; Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitapevi, 4.Baskı, İst. 1988.
4. ALTUNA, Sadun; Empresyonist Ressamlar, Hayat Kit. 2. Baskı, 1970.
5. ALTUNA, Sadun; Büyük Ressamlar, Hayat Kit. 2. Bas. 1970.
6. ARAT, Necla; Estetik Seçme Metinler, İ.Ü.E.F. 1981.
7. ARAT, Necla; Sembolik Form Olarak Sanat-Ernst Cassiner ve S.K. Langar'da İ.Ü.E.F. Basımevi, İstanbul, 1977.
8. ARMAĞAN, İbrahim; Sanat Toplum Bilimi - Demokrasi Kültürüne Giriş, İleri Kitabevi, İzmir, 1992.
9. BELGE, Murat; Marksist Estetik - Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme, BFS Yayınları, 1 Basım, Mart, 1989.
10. BELL, Clive; Sanatta Betimleme ve Biçim - Necla Arat'ın derlemesinden, İ.Ü.E.F, İstanbul, 1981.
11. BERGER, John; Görme Biçimleri, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yay., 4. Basım, Ekim, 1990.
12. BOZKURT, Nejat; Eleştiri ve Aydınlanma - Felsefe İncelemeleri, Say Yay., 1. Baskı, Nisan, 1994.
13. BOZKURT, Nejat; Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yay., 2. Baskı, Ekim 1995.
14. BUHR, Manfred-KOSING, Alfred; Bilgi Kuramı-Sanat Kuramı, Çeviri ve Düzenleme: Veysel Atayman, Birim Yay. 1. Baskı, 1984.
15. BÜYÜK, HAYAT; Türk Sözlüğü, Hayat Yay.
16. CANTON, F.J.S. Musei ILBRADO, 1966
17. CASSIRER, Ernst, Sanat - Estetik Seçme Metinler, Der. Necla ARAT, İstanbul 1981.
18. CASSOU, Jean; Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, 1. Baskı, 1987.
19. CAUDWELL, Chiristopher, Yanılsama ve Gerçeklik, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yay., 2. Basım, İstanbul, Ocak 1988.

20. CONDILLAC, E.B.; İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerine Deneme, Çev: Mirac Katircioğlu, İstanbul, 1992.
21. ÇALIŞLAR, Aziz; Estetik Yazıları, Varlık Yayınları, 1. Baskı, Nisan 1984.
22. ÇELİK, Haydar; Resim Sanatında Metafizik, Troya Yay., 1. Baskı, İst., 1994.
23. DERRIDA, Jacques; Göstergebilim ve Gramatoloji, Afa Felsefe Yazıları Ansiklopedisi, 1. Baskı, Ekim, 1994.
24. DOĞAN, Mehmet; 100 Soruda Estetik, Gerçek Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul 1975.
25. EDMAN, Irwin; Sanat ve İnsan Estetiğine Giriş, Çev: Turhan Oğuzhan, İnkılap ve Aka yay, Bilim Kültür dizisi, 2. Baskı, İstanbul 1977.
26. EKER, Engin; Güzel Sanatlarda Yaratıcılık ve Psikopatoloji-Bilim Tıp Dergisi. Dialog, Sayı 1, Aralık, 1988.
27. ERDOK, Neşe; Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi İ.D.G.S. Yayınları. Yay. No: 70, İstanbul, 1977.
28. ERKMAN, Fatma; Gösterge Bilime Giriş, Alan Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul, Nisan, 1987.
29. FISCHER, Ernest; Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, İmge Yay., 6. Baskı, Ocak, 1990.
30. FOUCAULT, Michel; Bu Bir Pipo Değildir, Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yay., 2. Baskı, İstanbul, 1995.
31. GEIGER, Moritz; Estetik Anlayış, Çev. Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul, 1985.
32. GENÇ, Adem; Dada - Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, İzmir 1983.
33. GENÇ, Adem; SİPAHİOĞLU, Ahmet. Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç, Sergi Yayınevi, 1. Baskı, 1990.
34. GÖKBERK, Macit; Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, 6. Baskı, İstanbul, 1990.
35. GOMBRICH, E.H.; Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Yay., 3. Baskı, 1986.
36. GUIRAUD, Pierre; Göstergebilim, Çev: Prof.Dr. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi, 2. Baskı, 1994.
37. GÜNBULUT, Şükrü; Küçük Felsefe Tarihi, Matbaa Yayıncılık Ltd. Şti., Ankara, 1. Baskı, 1983.

38. HANÇERLİOĞLU, Orhan; Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 7. Basım, 1989.
39. HAUSER, Arnold;. Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev. Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi 1. Baskı, 1984.
40. HENDY, P. Musei Londra I, 1967
41. HENDY, P. Musei Londra II, 1967
42. HİLAV, Selahattin; 100 Soruda Felsefe El Kitabı, Gerçek Yay., 6.Baskı, 1993.
43. İPŞİROĞLU, M.Ş.; EYÜBOĞLU, Sabahattin; Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul Üniversitesi Ed. Fak., Yay., No: 521.
44. İPŞİROĞLU, Nazan Mazhar, Sanatta Devrim, Remzi Yayınları, 2. Baskı, 1991.
45. KAGAN, Moisej; Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Çev: Aziz Çalışlar, Bilimsel Sorunlar Dizisi: 5, 1. Baskı, 1982.
46. KAHRAMAN, Hasan Bülent; Bir Sergi Dolayısıyla İmge-Simge-Söylence Kavramları Üzerine, Hürriyet Gösteri Dergisi, Sayı 139, 1992.
47. KARAYAGMURLAR, Bedri; Sanatta Yaratıcılık ve Eğitim, Y.S.L. Tezi, Danışman: Prof. İhsan Turgut, İzmir, 1990.
48. KROPÇENKO, Mikhail; Estetiksel Göstergenin Niteliği, Varlık Yayınları, 1. Baskı, 1984.
49. KURTER, Ayşegül; Batı Resminde Alegori Üzerine Bir İnceleme- Bit. Tez. Danışman: Adem GENÇ, İzmir, 1993.
50. LYTON, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, Remzi Yay., 1. Baskı, 1982.
51. MADEN, Sait; Nedir Simge Grafik Ürünlerinden Seçmeler I, Çekirdek Yay., İstanbul, Hilal Mat., 1990.
52. MAY, Rollo; Yaratma Cesareti, Çev: Alper Oysal, Metis Yay., Eylül, 1992.
53. Milliyet Sanat Ansiklopedisi, Milliyet Yay., 1991.
54. MORAN, Berna; Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Cem Yayınevi, Kültür Dizisi, 8. Baskı, 1991.
55. MULLER, Josefh-Emile Modern Sanat, Çev. Mehmet Toprak, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.
56. ÖRNEK, Sedat Veyis; 100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane, Gerçek Yayınevi, 2. Baskı, Ekim, 1988.

57. ÖZÖN, Mustafa Nihat; Osmanlıca - Türkçe Sözlük, İnk. Aka Kitabevleri, 4. Baskı, İstanbul, 1965.
58. ÖZSEZGİN, Kaya; Özgün Boyutlu Simgesellik, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 207. Ocak 1989, s.57-58.
59. PASSERON, Rene; Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çeviren: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1. Basım, 1982.
60. PLEHANOV, G.V.; Materyalizm Üzerine Üç Deneme (D'Holbach-Holvetius-Merx) Çev. Mehmet Dünder, Kaynak Yay., 1. Baskı, 1987.
61. PETROV, Grigory; Büyük Sanatçılar ve Yapıtları, Çev: Hasip A. Aytuna, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1979.
62. PIERRE, Jose. Le Symbolisme, Fernand Hazan Editeur, Paris, 1976.
63. POLITZER, G.; Felsefenin Temel İlkeleri, Sol Yay., 5. Baskı, Ankara, 1974.
64. READ, Herbert; Sanatın Anlamı, Çev: G. İnal N. Asgari, İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1974.
65. RICHARD, Lionel; Ekspresyonizm, Sanat Ansiklopedisi, Çev.: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1. Basım, 1984.
66. RIFAT, Mehmet; Göstergebilimin ABC'si, Sımavi Yay. İstanbul, 1992.
67. ROSENTHAL, M.; YUDIN, P.; Materyalist Felsefe Sözlüğü, Çev: Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1975.
68. SAĞBAŞ, Umut Işıl; Türk Resminde Sembol ve Kullanımı, Y.S.L.T., Danışman Aydın Ayan, İstanbul Üni. Mimar Sinan Güzel San. Fak., 1994.
69. SAN, İnci; Sanat ve Eğitim, A.Ü.E.B.F., Yay No: 151, Ankara, 1985.
70. Sanat Dünyamız; Sayı; 47, Rus Modernizmi Eki, Yapı Kredi Yayınları, 1992
71. Sanat Dünyamız; Sayı; 49, Modernizm Serüveni Eki, Yapı Kredi Yayınları, 1992
72. Sanat Dünyamız; Sayı;50, Dışavurumculuk 1 Eki, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
73. Sanat Dünyamız; Sayı;51, Dışavurumculuk 2 Eki, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
74. Sanat Dünyamız; Sayı;52, Dada ve Gerçeküstücülük Eki, Yapı Kredi Yay., 1993.
75. SENA, Cemil; Filozoflar Ans., Remzi Kitabevi, 1.2.3.4.Cilt, İst., Mayıs, 1974.
76. SERULLAZ, Maurice, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, 2. Basım, 1991.

77. SÖNMEZ, Necmi; İmge Üretimi ve Sonsuzluk Sarmalı Aliye Berger, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 352, 15 Ocak 1995.
78. ŞENER, Muhsin; İmge İçin, Evrensel Kültür Dergisi, Sayı 37, Ocak 1995.
79. TANSUĞ, Sezer; Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, 1. Basım, 1986.
80. TANSUĞ, Sezer; Herkes İçin Sanat, Altın Kitapları Yay., 1. Baskı, 1982.
81. TERZİOĞLU, Esra; Türk Resminde Gerçekçilik Duygusu, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Bilal ERDOĞAN, Nisan, 1991,
82. THOMSON, George; İnsanın Özü, Çev: Celal Üstel, Payel Yayınları, 4. Baskı, Ekim, 1991.
83. TOPUZ, Hıfzı; İletişimde Karikatür ve Toplum, Anadolu Üniversitesi Basımevi Eskişehir, 1986.
84. TUNALI, İsmail; Estetik, Cem Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1984.
85. TUNALI, İsmail; Felsefe Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, 1983.
86. TURANİ, Adnan; Sanat Terimleri Sözlüğü, Toplum Yayınevi, 1. Baskı, 1966.
87. TURGUT, İhsan; Sanat Felsefesi, Bilgehan Matbaası, 2. Basım, İzmir, 1991.
88. Türkçe Sözlük, T.D.K, 1955.
89. VAN BESELAERE, Walther; Musei Anversa, 1967.
90. VENTURI, Lionello; ERDEM, Mesut; Giotto'dan Chagal'e Kadar Bir Resme Nasıl Bakmalı?
91. WAETZOLDT, S.; Musei Berlino, 1967.
92. WORRINGER, Wilhelm; Soyutlama ve Özdeşleyim, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul 1985.
93. YAVUZ, Hilmi; Felsefe ve Ulusal Kültür, Bilgi Yayınevi, 1. Baskı 1977.
94. YENİŞEHİRLİOĞLU, Şahin; İmgelerin Sisi, Alkım Kitapçılık Yay., 1. Baskı, 1993.
95. YETKİN, Suut Kemal; Estetik ve Ana Sorunları Bilim ve Kültür Eserleri Serisi, İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1. Baskı, İstanbul, 1979.
96. YETİŞKEN, Hülya; Estetiğin ABC'si, Simavi Yayınları, 1. Baskı, 1991.
97. ZISS, Avner; Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, Estetik Çev: Yakup Şahan DE Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, Mart, 1984.