

Esranur KILINÇ

Arş. Gör., İnönü Üniversitesi, esranur.kilinc@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0001-8893-0816

Yüksel GÖĞEBAKAN

Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, yuksel.gogebakan@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye

ORCID: 0000-0003-1144-1744

SANATTA İMGE, MANTIK VE BİLİNÇ İLİŞKİSİ ÜZERİNE DİYALEKTİK ÇÖZÜMLEME⁴

Özet

Sanatçı, nesnenin dış dünyaya yansıyan görüntüsünden ve kendisinde çağrıştırdığı duygusal deneyimden hareketle, zihnindeki görüntüye yeniden anlam ve görüntü yükler. İç dünyasında nesnelere üzerinde kurguladığı görüntü, sanatçının zihinsel bir tasarısıdır. Sanatçı tarafından düş nesnesine dönüşen dış dünyaya ait nesne, sanata imge olarak yansımaktadır. Dış dünya nesnesi, sanatçının eserinde fantazyasını yansıtacağı bir imgeye dönüştüğünde asıl amacı ve işlevinden uzaklaşarak zihni boyutta sanatçının düş kontrolü altına girer. Sanatçının oluşturduğu zihinsel aygıtı, bu kontrolü ele alarak nesneye görünenin ötesinde bir perspektiften bakar.

Sanatçının eserinde yer verdiği imge, nesnenin dış dünyadan koparılmış halidir. İmge sanat eserinde anlam deformasyonu yaşayarak özgün bir gerçekliğe ulaşır. Dış dünya nesnesi imgeye dönüşürken nesne mantığından, işlevinden ve varsayılandan uzaklaşarak sanatçının kendi mantığının ve bilincinin ötesinde bir düzeye erişir. Sanatçının özgün dili ve yorumu ile ortaya koyduğu imge, eşsiz bir nitelik taşımaktadır.

Sanatçının yaşamışlıkları ve deneyimlerinin bilinçaltında oluşturduğu kalıntılar, sanat eserlerinde kendini imgeler aracılığıyla gün yüzüne çıkarır. Sanatçının istemsizce ve farkına varmadan oluşturduğu imgeler onun mantığı ve bilinç durumunun ötesinde bilinçaltı patolojik etkileridir.

Anahtar Kelimeler: İmge, İmgelem, Mantık, Bilinç, Bilinçaltı.

DIALECTIC ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP OF IMAGE, LOGIC AND CONSCIOUSNESS IN ART

Abstract

Based on the image of the object reflected to the outside world and the emotional experience it evokes in herself, the artist reloads the image in her mind with meaning and image. The image that she constructs on objects in her inner world is a mental design of the artist. The object belonging to the outside world, which is transformed into a dream object by the artist, is reflected in art as an image. When the object of the outside world turns into an image that the artist will reflect her fantasy in her work, it moves away from its main purpose and function and falls under the artist's

⁴ Bu çalışma, Prof. Dr. Yüksel Gögebakan'ın danışmanlığında yürütülen Arş. Gör. Esranur Kılınç'a ait "Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Psikodinamik Yaklaşımların İmgelem Yoluyla Gerçeküstü Resimsel Anlamlandırılmaları" isimli yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

dream control in the mental dimension. The mental apparatus created by the artist takes this control and looks at the object from a perspective beyond the visible.

The image that the artist includes in her work is the state of the object detached from the outside world, the image reaches an original reality by experiencing a meaning deformation in the work of art. While the object of the external world turns into an image, it moves away from object logic, function and default, and reaches a level beyond the artist's own logic and consciousness. The image created by the artist with his original language and interpretation has a unique quality.

The subconscious remnants of the artist's experiences and experiences reveal themselves in works of art through images. The images created by the artist involuntarily and unconsciously are subconscious pathological effects beyond her logic and conscious state.

Keywords: Image, Imagination, Logic, Consciousness, Subconscious.

1. Giriş

Sanatın anlamca ne olduğuna değinmek gerekirse, “Arapça’da san‘ (sun‘) “yapmak, etmek”, sana‘ “işinde mahir olmak”, san‘at ise “yapılan iş, meslek” manasına gelmektedir. Sanat terimsel anlamda “maddî veya zihnî bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem” olarak tarif edilmiştir (Koç, 2009: s.90).” Sanat, insanda estetik duyguyu heyecana getirecek eserler meydana getirme işidir (TDK, 1948: s.146).

Turani, sanatın “Yaratıcı biçimlendirme eylemi” (Turani, 1968: s.138) olduğunu ifade ederken Akarsu, sanatı “Bir şeyi kendi iç yasalarına göre, özgürce biçimlendirme yeteneği” (Akarsu, 1998: s.155) ifadesi ile açıklamıştır. Gögebakan, insanın yaratılıştta kendine bahşedilen yeteneğe; eğitim, uygulama ve özel deneyim yoluyla kazanılan beceriyi de katarak, doğada görülenleri kısmen değiştirerek, çoğaltarak, yeni boyutlar kazandırarak taklit yoluyla yaptığı özel üretimin yetenek olduğunu belirtmiştir (Gögebakan, 2011).

Sanat denildiği zaman yaratıcılık kavramı da önem kazanmaktadır. Budistler, Taoistler, Hindular ve Konfüçyüsçüler gibi doğu toplumlarına ait olan dinlerde yaratıcılık, var olan bir şeyi gün yüzüne çıkarma ya da taklitçilik olarak algılanmasına karşın; batı toplumlarında bireyin Tanrı ile ortak özelliklere sahip olarak yaratıcı bir güce sahip olduğuna inanılmaktadır (Runco, 2010: s. 214). Yaratıcılık, öncesinde hiç ilişkilendirilmemiş veya bir araya getirilmemiş şeyleri ilişkilendirip bir araya getirerek yeni ve özgün bir şey üretme yetisidir.

Yaratıcı nitelikte olan sanatçı, sanat icra etme kabiliyetine sahip olan bireydir. Akarsu’nun yukarıda verdiği sanat tanımını “sanatçı” kavramına yöneltecek olursak; dışsal olanı kendi iç yasalarına uygun, bağımsız ve özgün bir şekilde yansıtma yeteneğine sahip olan bireyi sanatçı olarak nitelendirebiliriz. Dışsal olanı imgeleminde ve fantazyasında yeniden anlamlandıran sanatçı, dış dünya nesnesini varsayılandan, gerçek işlevinden, mantık ve bilincinden soyutlayarak sanata bir imge olarak yansıtır.

2. Sanatta İmge

İmge doğadaki nesnel gerçekliğin, bireyin düşsel dünyasında yorumladığı, manasını zihninde yeniden anlamlandırıldığı düşünce yoludur. Gerçekte var olanla ilgisi olmadan gelişen ve biçimin zihinde tasarlanıp yeniden kurgulandığı imge, bir nesneyi olduğunun dışında yeniden tanıtmaya yarayan zihinde canlandırma halidir (Akarsu, 1998: s.102). İskenderoğlu imgeye “İnsanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin, kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış halidir” ifadesiyle bir yorum geliştirmiştir (İskenderoğlu, 2009: s.163). Sanatçı, ruhsal anlamda var olandan farklı bir boyut kazandırdığı nesneyi, sanat eserine imge olarak yansıtılmaktadır.

Sanatçı, imge aracılığıyla, aslında var olmayan şeyi varmış gibi dış dünyaya sanat yoluyla aktarır yeni bir gerçeklik var etmiş ve nesneye duygusal boyutta bir kimlik kazandırmıştır. Dolayısıyla varlık yokken, sanatçının zihnindeki tasarısının ve fantazyasının referansı olarak, dış dünyaya yansıyan ifadeleri ve izleri vardır.

“Taklit, kopya” anlamında da kullanılmış olan imge, Latince ‘imago’ sözcüğünden gelmektedir. Türkçe’de işaret anlamına gelen ‘im’ sözcüğünden türemiştir. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal anlamına da gelen imge, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin dilince yansıyan benzeri, hayal, imaj olarak tanımlanmıştır. Kant’a göre imgelem, bir nesneyi bulunmadığı zaman bile sezgide canlandırabilme gücüdür (Çetin, 2011).

Sanatçı, öncelikli olarak dış dünyaya ait nesnesiyle karşı karşıya gelir, o nesneyi gözleyerek duyu organlarıyla algılamaya çalışır zihninde farklı anlamlara ulaştırır ve yeniden var eder, yeni tanımlamalar geliştirir ve nesneyi imgelemine dahil eder. Sonrasında zihin tasarısını yani imgelemine bir imge yaratarak dış dünyaya sanat yoluyla yansıtır. İmge, sanatçı tarafından biçimin nesneliliğinden yola çıkarak özgün bir üslupta ifade edilir.

Her sanatçının yaşantısına, deneyimlerine, kendi iç dünyasına ve bilinçaltı etki süreçlerine bağlı olarak dış dünya gerçekliğini algılayış biçimi farklıdır. Bu nedenle sanat aracılığı ile dönüştürülen nesnelere, farklı bireyler tarafından farklı imge yansımalarıyla ifade edilir. Bu değişkenlik, sanat eserinde imge yaratma evresinde bireysel farklılıkların var olduğu anlamına gelmektedir. Yaşamsal düzeydeki gerçeklikle duygusal boyuttaki gerçeklik arasında oluşan farklılıklar, sanatsal imgede kendini belli etmektedir.

İmgeye, felsefi bakış açısıyla bir anlam getiren Hançerlioğlu, insan bilgisinin ilk aşamasının duyuların getirdiği imgeler olduğunu ve imgenin sadece gözle elde edilmez olup işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi, tatma imgesinin de var olduğunu belirtmiştir. Duyularımızın doğrudan doğruya nesnelere etkilenerek bilinçte gerçekleştirdikleri bu edimsel imgelerden başka, eskiden edinilmiş imgelerin çağırılmalarıyla bilinçte gerçekleşen çağırılmış imgelerin de var olduğunu ifade eden Hançerlioğlu, imgenin ancak bilinçte gerçekleşebilir olacağını, bilinçdışı kalmış birçok duyularımızın imge meydana getirmeyeceğini, imgenin duyuların bilinçteki izi olduğunu ve bu izin aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyası olduğunu vurgulamıştır. Hançerlioğlu, atomculuğun babası Demokritos’ın, bu bilinçsel izlere ‘Yu. Eidolôn’ dediğini ve bunların nesnelere kalkan atomların vücudumuza girmesiyle oluştuklarını ileri sürdüğünü belirterek şunları eklemiştir; “Eytişimsel ve tarihsel özdekçiliğin kurucularından Engels, Al. Abbilder deyiminiyle dile getirdiği imgeyi ‘nesnel gerçekliğin ansal tasarımı’ olarak tanımlar. Lenin de aynı anlamda kopya, fotoğraf, yansı deyimlerini kullanır (Hançerlioğlu, 2005: s.74).”

İmgenin duyumsal ve rasyonel olarak iki evresi olduğunu iddia eden Marksçı ve Leninci düşünce, rasyonel ve duyumsal imgelerin birbirinden ayırt edilebildiğini belirterek rasyonel imgelerin; önermeler, kavramlar ve önermelerden kurulmuş, varsayımlar, teoriler gibi karmaşık imgeler olduğunu, duyumsal imgelerin ise; algılar, duyular, tasarımlar gibi imgeler olduğunu ileri sürmüştür (Buhr ve Kosing, 1978: s.131).

Duyumsal ve rasyonel imgeler arasında hem sıkı bir bağlanırlık, hem de nitelikçe bir fark vardır. Duyumsal imgeler, özel adıyla algılar, bilgisi edinilen nesnelere zihne dolaysız aktarılmış, duyumsal kökenli birer kopyasıdır. Bu kopyada, dış-görünüş, yüzeysel ilişkiler, bireysel olan ile rastlantısal olan, henüz iç, zorunlu, genel ilişkilerden ayırt edilmeden, öze birlikte yansıtılmıştır. Rasyonel imgelere gelince, bunlar dille ifade edilen, soyut birer içeriğe sahiptirler. Bunlar, bilgisi edinilen nesnelere iç, zorunlu, genel ilişkilerinin, yani özünün, dolaylı, fikrî kökenli birer kopyasıdır. Bilgi edinme sürecinde duyumsal ve rasyonel imgeler daima kopmaz bir bütünlük oluştururlar ve her ikisi de dile sıkıca bağlıdır (Buhr ve Kosing, 1978: s.131).

1798’de icat edilen litografya, imgenin hızlı bir şekilde yaygınlaşmasını sağlayan en önemli unsurdur (Menestrier, 2000: s.49). Bu icattan sonra imgenin çoğaltılması için ucuz baskılar elde edilmiş ve baskı sayısı artmıştır. John Berger’e göre, imge ortaya çıktığı andan itibaren birkaç dakikalığına ya da birkaç yüzyıl için saklanmış bir görünüm ya da görünüm düzenidir (Berger, 2006: s.10). Berger bu sözle sanatçı imgeyi ortaya çıkarırken içinde

bulunduğu şartları, psikolojik durumunu, zamanı gibi değişkenlerin göz önünde bulundurulması gerektiğini ifade etmiştir. Bir imge farklı bir yüzyıllarda, farklı insan topluluklarında farklı anlamlara dönüşebilir ve algılanabilir. Burada oluşan algı farklılığı, toplumun içinde bulunduğu şartlarına göre şekil alır. Elbette bu, toplumun yanısıra kişiden kişiye de farklılık gösteren bir durumdur.

Genel olarak değerler ve imgeler, dini inançlar, aile strüktürü, sosyal organizasyonlar, bireyler arasındaki sosyal ilişkiler ve yaşam şekli insanların oluşturmuş oldukları kültürel yaşam alanını ve dolayısıyla hayatını devam ettirdiği çevreyi etkileyen önemli bileşenler olarak değerlendirilmektedir. Yaşam şekli ve önemli eylemler setini tanımlayan kültürel öz, insan- çevre-kültür ekseninde belirleyici ve şekillendirici bir yapılanmaya sahiptir (Göğebakan, 2010).

Geleneksel anlayışla, doğadaki gerçekliği olduğu gibi yansıtma gayretinin önüne geçen XIX. yüzyıl sanatı, sanatçının öznelliğini nesnel olandan arındırarak, nesneyi kendi dünyasındaki estetik değerlerle buluşturup bir imge halinde sanat eserine yansıtmıştır. Modern sanatta sanatçı, kendi gerçekliğini, imgelemine sanat yolu ile imgeye dönüştürme faaliyeti kazanmıştır. Sanatçılar bu dönemde iç dünya gerçeğini, dış dünya gerçekliğinin ötesine geçerek nesneyle olan motamot bağlarının kopmasını başarmıştır. Bu durum, sanatçının izleyen göz olmaktan uzaklaşıp 'özne' olmaya yönelmesiyle, nesnel bilginin peşinde değil, gerçeğin 'öte' yüzünü arayan özne olma süreciyle ilgili bir yaklaşımdır (Kahraman, 2005: s.52).

3. Sanatta Mantık ve Bilinç

Sıradan olandan uzaklaşarak nesneye yüklenen mananın sınırlılıkları zorlayan sanatçı, imgeleminde, bilinçaltında ve fantazyasında olanı dış dünyaya yansıtan bireydir. Sanatın mantık ve bilinç düzeyindeki pozisyonunu ve sanatçının yaratım evresindeyken zihinsel kontrollerini çözümlenmek amacıyla bireyi nörobiyolojik anlamda incelemek gerekir. Yalnızca bu yöntemle sanatın mantıklı ve bilinçli bir şekilde olup olmadığına yönelik bir sonuca ulaşılabılır.

Nörobiyoloji alanındaki araştırmalar, bireyin doğumundan itibaren yaşadığı olayları ve onlara eşlik eden duyguları, bazı beyin hücrelerindeki bellek moleküllerinde bir arşiv gibi sakladığını ortaya koymaktadır (Geçtan, 1997: s.15). Bu açıdan bireyin yaşamı içerisinde edindiği deneyimlerin gelecekteki yaşamını, aldığı kararları, olaylara bakış açısını, sanatını etkilediği düşünülmektedir. Çünkü bu izlenimlerin, davranışları sürekli olarak etkilediğini kanıtlayan belirtiler vardır (Geçtan, 1997: s.16).

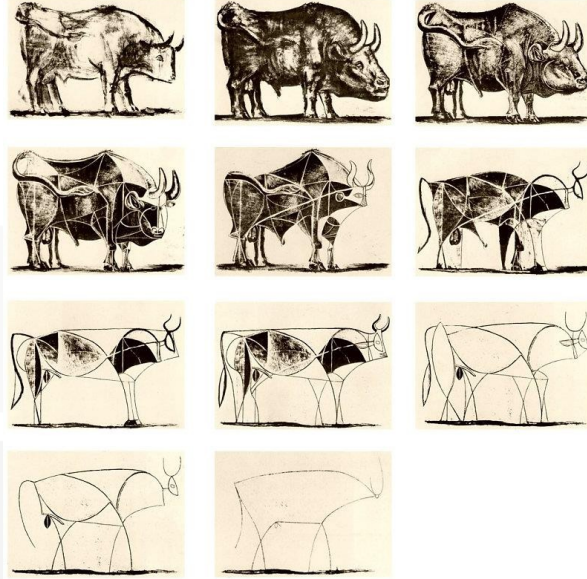
Birey yaşamı içerisinde bilinçli bir şekilde yaptığını düşündüğü şeylerin esasında bilincin ötesindeki bir durum olduğunun farkına varamaz. Freud, kişilerin kendi yaşamının rasyonel idarecileri olmadığını savunur ve bireyin yaşamının bilinçdışı güçler tarafından kontrol edildiğini iddia eder (Schultz, 2002: s.498). Bu düşünce doğrultusunda mantık ve bilincin, bireyin yaşamına yön veren birincil koşul olmadığı ifade edilebilir. Tüm duyguların çıkış noktasının bilinçdışı kimliğimiz olduğu konusunda anlaşmaya varılırsa, mantıken zihnimize ekilen her fikrin gerçekleşme eğiliminde olduğu çıkarımına da varılabilir (Boudouin, 2004: s.29).

Bireyin çeşitli yaşamışlıkları ve deneyimleri sonucunda bilinçaltında oluşan patolojik yerleşmeler, kendini sanat eserlerinde de istemsizce gösterir. Sanatçı bu durumun farkına varmasa da, nörotik davranışların birey üzerindeki kalıcı etkileri, onun ürettiği sanat eserine imgeler aracıyla doğrudan yansımaktadır. Bu anlamda mantık, sanata yön veren başlıca etkilerden biri değildir ve sanat eserleri sanatçının bilinçli yüzü olarak tanımlanamaz.

3.1. Pablo Picasso'nun Boğa Serisi

Picasso'nun 1945 tarihinde bir seri halinde ortaya çıkardığı boğa figürlü taşbaskı eskizlerinde, kendisinin yaratım sürecindeki gelişim evrelerini sıraladığı görülmektedir (Resim 1). Picasso'nun dış dünyada var olan boğa figürüne benzer bir izlenimle başladığı ilk eskizini gittikçe soyutlama yaparak dış dünya görüntüsünden kopardığı görülmektedir. Doğadaki boğanın sanatçının düş algısı üzerinde bıraktığı biçimsel farklılıklarını giderek var olan gerçekliğinden uzaklaştıran Picasso, son eskizlerinde imgelemine daha çok sanatına yansıtarak kullandığı imgeyi

özgün bir niteliğe ulaştırmıştır. Çizimler ilerledikçe boğa figürünün doğadaki düşünülen mantıklı ve bilinçli halinin dışında kişinin boğa figürü üzerinde kurguladığı özgün tasarısı, kendine ait oluşturduğu imgesi görülmektedir. Bir belgesel niteliğinde sıralanmış bu çalışmada ilk resimle son resim arasındaki farklılığın geçiş evreleri orta kısımda yer alan çizimlerde sırası ile görülmektedir.

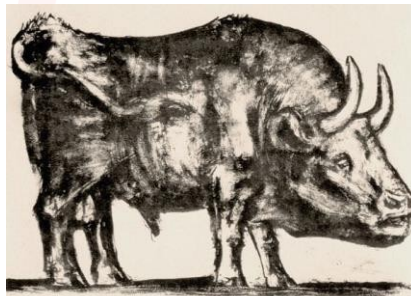


Resim 1. Pablo Picasso, “Boğa Serisi”, Taşbaskı Tekniği, 1945.



Resim 2. Pablo Picasso, “1. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 5 Aralık 1945.

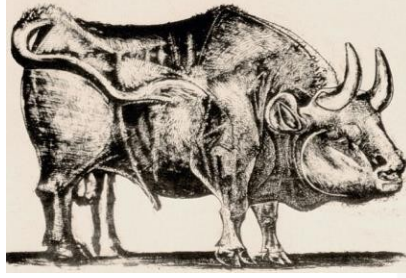
Serinin ilk çalışmasında Picasso (Resim 2), boğa figürünü gerçekçi bir üslupla ele almış ve doğanın nesne öğretisinden uzaklaştırmıştır. Dolayısıyla nesneyi yaratım sürecine çok fazla dâhil etmeden, imgelemine yansıtmadan dış dünya nesnesini yine dış dünyaya sanat yoluyla aktarmıştır. Bu taşbaskıda boğa figürünün doğadaki görüntüsüne bağlı kalma gayreti hissedilmektedir.



Resim 3. Pablo Picasso, “2. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 12 Aralık 1945.

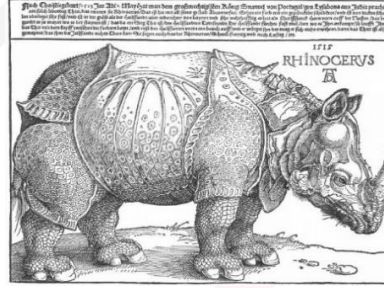
Picasso, taşbaskısının ikinci aşamasında (Resim 3) boğa figürünün ışık-gölge etkisini kuvvetlendirmiş ve ifade

gücünü arttırmıştır. Doğada, boğaya yüklenen güç algısını ışık-gölge unsurlarıyla ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Bu çalışmada da Picasso'nun dış dünyadaki boğa görüntüsünü benzer şekilde kendi sanat eserine yansıttığı görülmektedir.

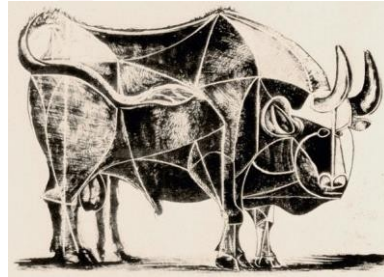


Resim 4. Pablo Picasso, “3. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 18 Aralık 1945.

Çalışmanın bir diğer aşamasında (Resim 4) boğa figürünü daha efsanevi bir boyuta taşıyarak ona ait olan fiziksel yapıyı, kas oluşumlarını ve iskelet yapısını keskin ifadelerle yansıtmıştır. Picasso'nun bunu yaparken boğa figürünü çizgilerle yavaş yavaş parçalamaya başladığı görülmektedir. Genel ifade biçimi ve kompozisyon olarak Dürer'in “Gergedan” isimli ksilografisini (Resim 5) anımsatmaktadır.



Resim 5. Albrecht Dürer, “Gergedan”, Ksilografi, 1515.



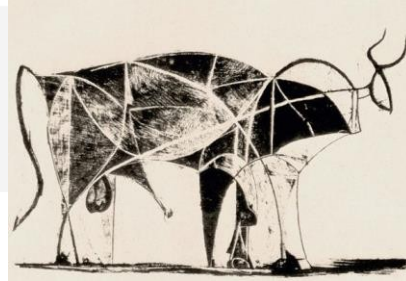
Resim 6. Pablo Picasso, “4. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 22 Aralık 1945.

Sanatçı, aşamanın 4. boyutunda (Resim 6) iskelet ve kas yapılandırmasının genel hatlarını bölerek parçalara ayırmıştır. Parçaladığı bölümlere ışık ve gölge unsurlarını daha sert bir geçiş ile yerleştirmiştir. Resim, bir parçayı bir diğer parçadan ayıran göze çarpan kontur çizgileri ile oluşturulmuştur. Böylelikle bu aşamada boğa figürünü soyutlamaya başlamıştır. Boğa figürünün baş kısmı diğer boğa tasvirlerine nazaran tam cephe görüntüsü olmasa da daha yönlü izleyiciye dönüktür.



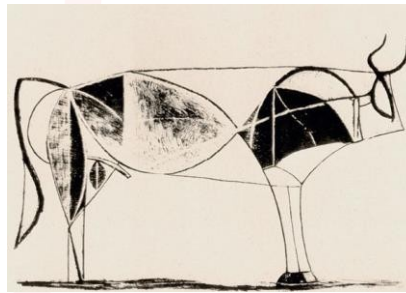
Resim 7. Pablo Picasso, “5. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 24 Aralık 1945.

Bu aşamada boğa figürünü doğadaki haline nazaran kas ve iskelet oluşumundan olabildiğince koparıp parçalara ayırarak kafasını daha küçük, gözlerini ve boynuzunu ise daha büyük olarak resmetmiştir (Resim 7). Boğa figürünün gövdesinin üst sınırını alt sınırından uzaklaştırarak resme kıvrımlarla bir hareket kazandırmıştır. Boğanın sırt bölgesini yükselterek baş kısmını vücuda ait kılmaya çalışmıştır. Tüm bunlarla çalışmadaki boğa figürü, doğadaki boğa algısının dışında ele alınmıştır.



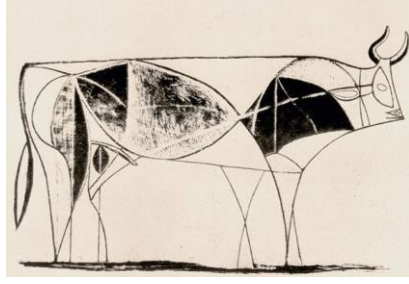
Resim 8. Pablo Picasso, “6. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 26 Aralık 1945.

Bu aşamada (Resim 8), boğa figürüne diğer taşbaskılardan daha farklı bir kafa ve kuyruk betimi yaratan sanatçı, dış parçaların keskin oluşumunu daha oval çizgiler kullanarak resmin o keskin görüntüsünü hafifletmiştir. Önceki aşamalarda olan sırt yüksekliğini, boyun kısmından kuyruğa doğru uzanan bir yay şeklinde çizgi ile yok etmiştir. Ayrıca boğa figürünün baş kısmında yer alan göz, burun, ağız gibi detayları çalışmaya dâhil etmeyerek sadeleştirmiş ve çizgisel bir ifade kullanmıştır.



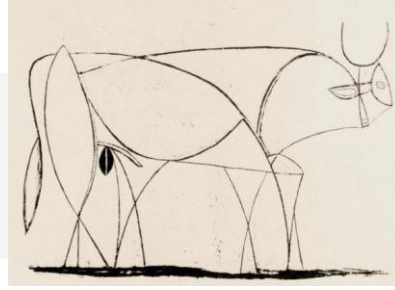
Resim 9. Pablo Picasso, “7. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 28 Aralık 1945.

Picasso, bu aşamada diğer boğa figür çalışmalarında olan parçalanmayı sadeleştirerek daha geniş yüzeyli parçalarla resmetmiştir (Resim 9). Dış hat olarak daha düz ve yatay dikdörtgen biçiminde bir şema oluşturarak resimdeki birçok detayı ve kıvrımı yok ettiği görülmektedir. 6. aşamadaki (Resim 8) çalışmada, gövdeye ait olmayan kafayı bu aşamada gövdeyle bütünleştirecek biçimde çizgiler eklemiştir. Kuyruğa eklediği tamamlayıcı çizgi ile bir önceki çalışmadakuyruğun çizgisel yapısına bu çalışmada hacim kazandırmıştır.



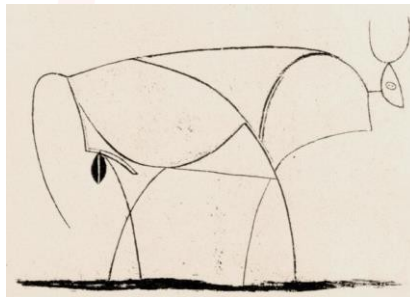
Resim 10. Pablo Picasso, “8. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 2 Ocak 1946.

Picasso, kafa ve kuyruk bölgesini yeniden yapılandırarak resmin kendi içindeki düzenini devam ettirmiştir (Resim 10). Bacaklar, boyutunu kaybederek daha sade ve çizgisel bir ifade ile ele alınmış, kafaya tekrardan göz, burun ve ağız yapıları minimal bir betimlemeyle eklenmiş, kuyruk hacim ve hareket kazanmıştır.



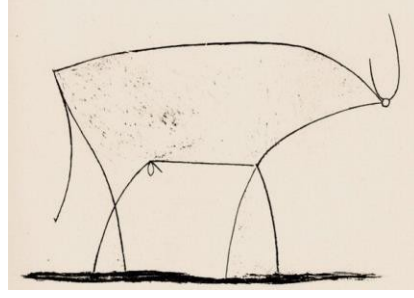
Resim 11. Pablo Picasso, “9. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 5 Ocak 1946.

9. aşamada (Resim 11) çalışma daha minimize edilerek çizgisel bir boyutta resmedilmiştir. Boğa figürünün cinsiyetini vurgulamak adına yalnızca üreme organında ve zemine yansıyan gölgesinde tonlama yapan Picasso, boğayı önceki aşamalardaki değişim aralıklarına nazaran daha gözle görülür bir farkla betimler. Boğanın önceki çalışmalarında sağ tarafa dönük olan kafa bölgesi bu çalışmada tam cephe görüntüsü ile izleyiciye dönüktür ve genel olarak parçalara ayrılmış kütle yüzeyleri bir öncekinin tertibine kıyasla daha rahat biçimde ifade edilmiştir.



Resim 12. Pablo Picasso, “10. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 10 Ocak 1946.

Sona doğru yaklaşan bu çalışmada (Resim 12) sanatçı, çizgileri daha fazla sadeleştirerek sadece figürün temel yapısını çizgisel olarak resme dâhil etmiştir. Bu aşamada kafa, bacaklar ve kuyruk da büyük bir değişime uğrayarak minimal bir şekle bürünmüştür. Bu aşamada bir diğerinde olduğu gibi resimsel açıdan en dikkat çekici yer, boğa figürünün üreme organıdır. Bu bölgede diğer bölgelerde olduğu gibi herhangi bir çizgisel ifade söz konusu değildir.



Resim 13. Pablo Picasso, “11. Boğa Levhası”, Taşbaskı Tekniği, 17 Ocak 1946.

Son aşamada (Resim 13) ise artık tüm hacmi kaybeden boğa figürü, çizgisel olarak ifade edilen yalnızca dış çizgilerinin varlığı ile kendini göstermektedir. Picasso bu çalışmada imgeyi, doğada var olan boğa görüntüsünün sanata dönüşüm aşamasında en öz ve katıksız hali ile izleyiciye sunmuştur. Dış dünyadaki boğa görüntüsünün aksine boğa figürünü kendi iç dünyasındaki boğa görünüşünün sadeliği ile imgeleştirmiştir. Neredeyse tek çizgi kullanarak betimlediği boğa figürünün zihnindeki en sade tasarısıyla çalışmanın serisini sonlandırmıştır. Dış dünyadaki boğa varlığını zihninde oluşan imgelemi ile buluşturarak eşsiz ve özgün bir anlatıma, mantığın ve bilincin ötesinde bir ifadeye erişmiştir.

Eseri, yaratım sürecindeki aşamalarına ve imgeleminin sanat eserine dönüşüm evrelerine iyi bir örnek teşkil eden Picasso boğa serisinde, sanatçının dış dünya nesnelereyle düş nesnesi arasındaki geçiş basamaklarını taşbaskı taslaklarındaki 11 adımla özetlemektedir. Kandinsky, her sanat eserinin çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağı olduğunu söylemektedir (Kandinsky, 2015: s.27). Sanatçının duygularının kaynağı olan sanat ise onun zihnindeki görüntüsüdür.

3.2. Sanat ve Dilin Ortak Paydası: “Bir ve Üç Sandalye”

Joseph Kosuth (1945-...) “Bir ve Üç Sandalye” isimli çalışmasında, bir ahşap sandalye, sandalyeye ait fotoğraf ve “sandalye” teriminin sözlük anlamını üç aşamada kavramsal bir ifadeyle çalışmasına konu etmiştir (Resim 14). Anlamı net bir şekilde bilinmeyen cisimlerin pratikte herhangi bir işe yaramayacağına yaptığı vurgu, çalışmanın temel dayanağıdır. Sanat ve dili ortak paydada buluşturan Kosuth’un bu eserinde sanat dilsel bir araç olarak kullanılmıştır.



Resim 14. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, Sandalye 82,3x37,7x53 cm, Fotoğraf Paneli 91,4x71,5 cm, Metin Paneli 61x61 cm, 1965, Modern Sanat Müzesi New York.

Dilden kavrama, görünenden dile yönlendirme yapması ve çalışmasındaki bu durumun kendi içerisinde döngü yaratması, düşsel süreçte bambaşka etkiler ortaya çıkarmıştır. Kosuth bu çalışmasında ele aldığı düşünce temeli ile seyirciyi farklı bir düşünceye itmiş ve dış dünyaya bağlı nesneyi, zihinsel süreçte farklı uzanımlarla yorumlamıştır. Dış dünyadan yola çıksa bile içe yönelen Kosuth, dışsal gerçekliğin aksine içsel gerçekliğini yansıtmıştır.

Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. İç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu. Dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu. Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, o zaman sanatçı için iç gerçeklik dış gerçeklikten daha önemliydi (Kuspit, 2010: s.112).

3.3. Zihinsel Bir Metafor: “Silencio”

İsviçreli bir şair olan Eugen Gomringer (1925-...), “sessizlik” kelimesinin İspanyolca karşılığı olarak kullanılan “silencio” terimini boş bir kağıt yüzeyine devamlı yazarak okuyucuya bu kelimeye yönelik zihinsel bir mecaz yaratmayı arzulamıştır (Resim 15). Bayağı olan, herkesin okuduğunda aynı şeyi algılayabileceği dışsal gerçekliği çalışmayla karşı karşıya gelen okuyucunun hafızasına işleyerek yarattığı tesir, okuyucunun içe yönelmesi ile hedefine ulaşmaktadır.

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Resim 15. Eugen Gomringer, “Silencio (Sessizlik)”, 1954.

Beyaz kağıdın orta kısmında yaratılan boşlukla art arda gelen tekrarı bozmuş, sessizlik algısını başka bir sessizlik anlatımı ile yer değiştirmiştir. Çalışmada sessizlik anlamına gelen “silencio” aslında kağıt üzerinde ifade anlamında bir gürültü yaratarak orta kısımdaki boşlukta sessizlik algısı oluşturmuştur. Başka bir deyişle sessizliğin varlığı terimsel anlamının dışında kişide hissettirdiği sessizlik duygusuyla bağdaştırılmıştır. Sessizliği tam anlamıyla hissettiren boşluğun sonrasında yine okuyucuyu “silencio” terimiyle karşılayan bir dizi sessizlik tabiri yer almakta ve sessizlik terimiyle yine bir gürültü oluşturulmuştur.

Gomringer görsel şiirin öncülerinden olduğu için bu çalışmasında da dili yazınsal olarak anlamlandırmasından ziyade görsel etkisiyle ele almış ve dış gerçekliği içe yöneltmiştir. Kelimeyi yazınsal terimin mantığından ve bilincinden kopararak görsel ifade biçimi ile bir duygu geçişi sağlamaya çalışmıştır.

Yazınsal dili görsel algı boyutu ile bütünleştiren bu çalışma, tıpkı Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” isimli eserinde olduğu gibi dili sanatına dâhil ederek izleyicide farklı bir algı yaratmak istemiştir. Fakat ikisini birbirinden ayıran bir fark vardır. Kosuth çalışmasında cismin terimsel anlamını öne çıkararak terimsel anlamı bilinmeyen bir şeyin işlevsel olarak kullanılmayacağını vurgularken Gomringer ise terimi anlamının dışında yalnızca sembolik bir ifade olarak kullanmıştır. Kosuth mantığı çalışmasının temeline alırken Gomringer mantığı olan bir kavramı bile mantıkdışı bir vurgu ile yansıtmıştır.

4. Sonuç

Sanatçı, varlıktan yola çıkarak ve varlığı varlığın olmayacağı zihinsel eyleme taşıyıp bambaşka bir kurgu yaratarak imgeleminde canlandıran sanatçı, esinlendiği varlıktan yola çıkarak özgün ve biricik bir varlık yaratandır. Sanatçının doğaya ait nesnelere olan etkileşimi, onu duygusal manada etkileyerek imgeleminin bir parçası haline gelir. Sanatçının imgelemine dâhil ettiği dış dünya nesnesinin belleğindeki görüntüsünü yaratma isteği, sanat eseri üretme sürecinin ilk adımıdır. Öncesinde ilişkilendirilmemiş şeyleri ilişkilendirerek yepyeni ve özgün bir eser yaratmak, sanatçının ana gayesidir. İmgelemine yaratım aşamasına dâhil ederek onu imgeye dönüştüren sanatçı, nesnelere iç dünyasına çekerek onu anlamlandırma ve yorumlama yetisine sahiptir.

İmge oluşum aşaması, başlangıçta özne-nesne etkileşimi sonucu doğaya bağlı olarak gelişir. Sanatçının dış dünyadan içe yönelttiği görüntü artık dıştan bağımsız bir pozisyon olarak sadece sanatçıya ait olur. Sanatçı, zihnine canlandırdığı görüntüyü yaratıcı bir biçimde gün yüzüne çıkarırken yine dış dünya ile bir ilişkiye girerek zihninde varolan sanat eseri olarak yansıtır. Örneğin, bir sanatçının sanat eseri üretme süreci, içsel dünyasını dış dünyaya aktarma aşaması olarak değerlendirilebilir. Doğada var olanı kendi dünyasında yorumlayan sanatçı, tekrar dış dünyaya bir eser bırakırken dıştan içe, içten dışa olan bu döngüsü yaşamı boyunca sürekli olarak devam edecektir.

Doğada var olan nesnelere eserlerde sanatsal imge olmakla birlikte bu nesnenin klasik, bildik ve temsili aktarımı olmayıp sanatçının algısını yansıtan biçim, çizgi, renk, ışık-gölge gibi etmenlere göre biçim alan bir imgeye dönüşmüştür. Alışlagelmiş bu düzen, sanatçının dış dünya değil, zihnindeki görüntünün eserine yansması halinde farklı bir perspektife ulaşmıştır.

Bilinç düzeyinin ötesinde var olan ruhsal aktarım olarak betimlendirilen sanat eseri, bilincin ötesinde, bilinçdışı etkiler tarafından gerçekleşir. Mantık ve bilinç özünde duygusallık barındırmayan iki olgudur. Beyin hücrelerine yerleşerek kalıcı etki yaratan geçmiş yaşantılar, düşünce ve duygular, kişinin yaşamındaki deneyimler, duygusal birer eylem olarak sanata imgeler aracılığıyla yansımaktadır. Duygusal bir eylemde mantık ve bilinç devre dışı kalarak bilinçaltına kapı aralar.

Kaynakça

- Akarsu, B., (1998) “İmgelem”, Felsefe Terimleri Sözlüğü, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B., (1998) “Sanat”, Felsefe Terimleri Sözlüğü, (7. Baskı), İnkılap Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Aslay, (2. Baskı), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Baudouin, C., (2004), Kendi Kendine Telkin, çev. M. Reşat Güner, Ege Meta Yayınları, İzmir.
- Berger, J., (2006), Görme Biçimleri, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.
- Buhr, M. ve A. Kosing, (1978) “İmge”, Marksçı-Leninci Felsefe Sözlüğü, çev. Veysel Atayman-İsmail Duman, Konuk Yayınları, İstanbul.
- Çetin, A., (2011) 19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti, (Sanatta yeterlik eser metni), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Geçtan, E., (1997), Psikodinamik Psikiyatri ve Normal Dışı Davranışlar, (13. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gögebakan, Y., “Avrupa Resim Sanatında Kültürel Mirasa Ait Unsurları Resimsel Bir İmge Olarak Kullanan Üç Sanatçı: Sandro Boticelli, Sanzio Raphael ve Jacques Louis David”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, 2010 (23): ss. 65-94.
- Gögebakan, Y., “Sanat Tarihi Öğretiminde Yöntem Karşılaştırması” İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2011, 1 (1), ss. 87-100.

Hançerlioğlu, O., (2005) “İmge”, Felsefe Ansiklopedisi, (4. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul.

İskenderoğlu, L., “Jean-Paul Sartre’ın “İmgelem”i, Sanatta İmge ve İmge Kökülleri Üzerine” İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2009, 14 (2), ss. 157-166.

Kahraman, H. B., (2005), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötelleri, (3. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Kandinsky, W., (2015), Sanatta Ruhsallık Üzerine, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Koç, T., (2009) “Sanat”, İslam Ansiklopedisi.

Menestrier, C. F., “İmgeler Felsefesi”, Sanat Dünyamız, 2000, (75): s. 49.

Özşen, D., (2013) 20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım, (Sanatta yeterlik eser metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).

Runco, M. A., R. S. Albert, (2010), Creativity research: A historical view. J. C. Kaufman & R. J. Sternberg (Ed.), Cambridge University Press, New York, ss. 3- 19’dan aktaran Özaşkın A. G., A. Bacanak, Eğitimde Yaratıcılık Çalışmaları: Neler Biliyoruz?, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 2016/5, ss. 212-226.

Schultz, Duane P. ve S. E. Schultz, (2002), Modern Psikoloji Tarihi, çev. Yasemin

TDK, (1948) “Sanat”, Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Turani, A., (1968) “Sanat”, Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Görsel Kaynakça

Resim 1. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 2. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 3. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 4. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 5. <http://insanvesanat.com/haber-avrupaya-gergedani-tanitan-adam-albrecht-durer-141.html>

Resim 6. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 7. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 8. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 9. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 10. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 11. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 12. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 13. http://www.artfactory.com/art_appreciation/animals_in_art/pablo_picasso.htm

Resim 14. <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Resim 15. <http://www.sociedadlunar.org/blog/imagenesypalabras/tag/gomringer>