



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

YANSIMA KAVRAMI ÜZERİNDEN İMGENİN OLUŞUMU

Servet PİŞKEN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

YANSIMA KAVRAMI ÜZERİNDEN İMGENİN OLUŞUMU

Servet PİŞKEN

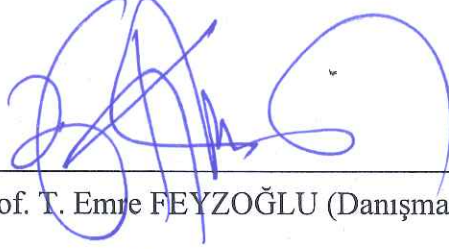
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Servet Pişken tarafından hazırlanan “Yansıma Kavramı Üzerinden İmgenin Oluşumu” başlıklı bu çalışma, 21/01/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. T. Emre FEYZOĞLU (Danışman)



Prof. Dr. Candan TERVİEL(Başkan)



Dr. Öğr. Üyesi Olcay BORATAV

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Pelin YILDIZ

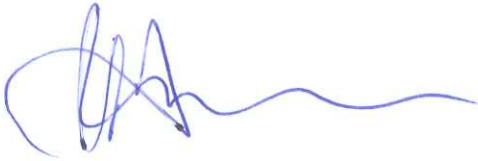
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verilmesini onaylarım:

- ✓ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.01.2019



Servet PİŞKEN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bende olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezimin aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren Ay ertelenmiştir.
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.

..... / /
 (İmza)

Servet PİŞKEN

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

1. Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasını karar verebilir.
2. Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
3. Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
4. Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü ve fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

*tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının Prof. Tuğrul Emre Feyzoğlu danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Servet PİŞKEN

TEŞEKKÜR

Başından sonuna kadar desteğini esirgemeyen Aileme, yüksek lisans sürecinde sorularımın cevaplarına ulaşabildiğim başta Hacettepe Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Bölümü hocalarıma ve diğer Enstitü bölüm hocalarına, lisans hayatımdan beri destek olan Yrd. Doç. Dr. Süleyman Bülbül' e, görüşlerinden dolayı hep yanımda olan dostlarım Adil ve Vehap'a, tez yazım sürecimde bana inanan ve yoluma ışık tutan tez danışmanım Prof. Tuğrul Emre Feyzoğlu'na teşekkür ederim.

Servet PİŞKEN.

ÖZET

PİŞKEN, Servet. Yansıma Kavramı Üzerinden İmgenin Oluşumu, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2019.

Sanat alanında derin bir şekilde irdelenen imge konusu, aslında insanın tüm yaşamsal faaliyetleri içinde farkında olmadan kullandığı bir olgudur. Bu nedenle, bu çalışma kapsamında imge; sadece sanat alanında değil aynı zamanda genel tanımlama ve anlamlandırmalarıyla da incelenmeye çalışılmıştır.

Yüzyıllardır yapılmış olan farklı sanat tanımlarına bakıldığında, genel olarak imgenin, bir taklit veya bir benzetim olarak düşünüldüğü ve asıl olanın yansıması olduğu sonucuna varıldığı görülmektedir. O halde imgenin asıl olanın yansıması olması bağlamında, imgeyi tanımlayabilmek amacıyla “yansıma” kuramının da araştırılmasına gereksinim duyulmuştur.

Bu çalışma raporunu oluşturan araştırmalar kapsamında, imge kavramını işleyen sanatsal faaliyetlerin yanı sıra, bu kapsamda insanın öğrenme sürecinin de önemli bir etken olduğu ortaya çıkmış ve bu süreç de araştırılmıştır. Günlük yaşamın içinden edinilen konuların sanatsal faaliyetlere yansıması, ilgili eserler üzerinde incelenmiş ve imgenin ele alınış biçiminin, özellikle yirminci yüzyılda ne gibi temalara yönelik farklılaştığı belirtilmiştir. Bunlara ek olarak, edinilen bilgilerin farklı açılardan edimleri, fotoğraf, seramik, cam ve karışık malzemeler kullanılarak yorumlanmıştır. Özellikle öğrenme sürecine etki ettiği yansımalar vasıtasıyla oluşturulan imgelerin, günümüze kadar nasıl değişiklik gösterdiği sonucuna varılmıştır ki bu da sanat eğitimi alan öğrencilere daha özgün bir toplumsal bilinç kazandırmayı hedefleyebilir.

Anahtar Sözcükler: Yansıma, Kuram, İmgelem, Sanat, Süreç, Plastik Sanatlar, Dönüşüm, İmge

ABSTRACT

PISKEN, Servet. The Formation of Image Over Reflection Concept, Master of Arts Study Report, Ankara, 2018.

The subject of the image, which is deeply studied in the field of art, is actually a phenomenon used unconsciously in all its vital activities. Therefore, the image within the scope of this study; not only in the field of art but also with the help of general definitions and semantics.

When we look at the different art definitions that have been made for centuries, it has been concluded that the image, in general, is thought to be a simulated or a simulation and is the reflection of the original. Therefore, in order to define the image, the reflection theory is need to explored in the context of the image is the reflection of the original.

Within the scope of the researches that constitute this study report, besides the artistic activities that process the concept of image, it has been revealed that the learning process of the people is an important factor and this process has been investigated. The reflections of the subjects acquired from daily life on the artistic activities were examined on the related works and it was stated that the way in which the image was handled differed especially in the twentieth century. In addition, the performances of the acquired information from different angles were interpreted using photographs, ceramics, glass and mixed materials. In particular, it has been concluded that the images created through the rhetorical influences on the learning process have changed to the present day, which may aim to provide a more specific social consciousness to the students who receive art education.

Keywords: Reflection, Theory, İmagination, Art, Process, Plastic Arts, Transformation, İmage

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GÖRSELLER	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	3
YANSIMA KAVRAMI	3
1.1. YANSIMA	3
1.2. YANSI KURAMI	4
1.2.1 İMGE KURAMI	6
1.3. İMGE	7
1.4. İMGELEM	9
2. BÖLÜM	10
DÖNÜŞÜM	10
2.1. NESNEL GERÇEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ	10
2.2 KOLEKTİF İMGELEM	22
3. BÖLÜM	36
YANSIMA KAVRAMI ÜZERİNDEN İMGENİN OLUŞUMU	36
3.1. MADDESEL OLANIN ANSAL OLANA DÖNÜŞÜMÜ	36
3.1.2. PAREİDOLİK İMGELEM	40
3.2. DÜZEN-DÜZENSİZLİK	44
SONUÇ	52
KAYNAKÇA	54
İNTERNET KAYNAKLARI	57
EK 1 = TURNİTİN RAPORU	60
YANSIMA KAVRAMI ÜZERİNDEN İMGENİN OLUŞUMU	60

GÖRSELLER

Görsel 1. Wassily kandinsky, 1923, Geometrik Soyutlama / Geometric Abstraction.....	12
Görsel 2. Pablo Picasso, 1950, <i>Keçi</i> / The Goat	13
Görsel 3. Paul Klee, 1934, Birini Anlayan / Understander	14
Görsel 4. Salvador Dali, 1929, Büyük Mastürbatör / The Great Masturbator	16
Görsel 5. Salvador Dali, 1937, Narcissus(Narkisos)'un dönüşümü / Metamorphosis of Narcissus..	16
Görsel 6. Arshile Gorky, 1943, Sochi'de Bahçe / Garden İn Sochi.....	18
Görsel 7. Ruth DuckWorth, 1968, Dünya Su Gökyüzü / World Water Sky.....	19
Görsel 8. <i>M.Ö 17yy İnandık Vazosu</i>	19
Görsel 9. <i>M.Ö 17yy İnandık Vazosu</i>	20
Görsel 10. Pablo Picasso, 1937, Gernika / Guernica.....	21
Görsel 11. Rene Magritte, (1929), Sözcüklerin Kullanılışı.....	22
Görsel 12. Sol LeWitt, (1968), Gömülü Küp / Buried Cube.....	24
Görsel 13. Joseph Kosuth, (1970), Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs.....	25

Görsel 14. Carl Plackman, (1977-8), Şapkanızı Herhangi Bir Yere Asabilirsiniz. Evlilik / Marriage.....	26
Görsel 15. Jeff Koons, (1981), New Shelton Wet / Dry Doublebecker.....	27
Görsel 16. Anish Kapoor, (2004), Bulut kapısı / Cloud Gate.....	28
Görsel 17. Ceal Floyer, (2009), Şeyler / Things.....	30
Görsel 18. Stephen Willats, 2006, Hayal yolculuğu/ Dream Journey	31
Görsel 19. Francis Alys, 2015, <i>Ani'nin Sessizliği/ The Silence of Ani</i>	32
Görsel 20. Dario Robleto, (2002), At War With The Entropy of Nature / Ghosts Don't Always Want to Come Back	33
Görsel 21. Lisa Park, 2017, <i>Ritim(performans video dokümantasyonu)/ Rhythm(Performance video documentation)</i>	34
Görsel 22. Servet Pişken. 2018, Yansıma / Reflection.	36
Görsel 23. Servet Pişken. 2018, Yansıma-1 / Reflection-1.	37
Görsel 24. Servet Pişken. 2018, Yansıma-2 / Reflection-2.	37
Görsel 25. Servet Pişken, 2018, Yansıma-3 / Reflection-3	38
Görsel 26. Servet Pişken. 2018, Yansıma-4 / Reflection-4.	40
Görsel 27. Servet Pişken. 2018, Yansıma-5 / Reflection-5.	40
Görsel 28. Servet Pişken. 2018 Yansıma-6 / Reflection-6.	41
Görsel 29. Servet Pişken. 2017, Parsel-1 / Parcel-1	43
Görsel 30. Servet Pişken. 2017, Parsel-2 / Parcel-2	44

Görsel 31. Servet Pişken. 2017, Parsel-3 / Parcel-3	45
Görsel 32. Servet Pişken. 2018, Entropi-1 / Entropy-1	46
Görsel 33. Servet Pişken. 2018, Entropi-2 / Entopy-2	46
Görsel 34. Servet Pişken. 2018, Entropi-3 / Entopy-3	47
Görsel 35. Servet Pişken. 2018, Entropi-4 / Entropy-4	48
Görsel 36. Servet Pişken. 2018, Entropi-5 / Entropy-5	49

GİRİŞ

Gerçeklik, zihne kesintisiz bir yansıma ya da bir oluş olarak görünmüştür. Gerçeklik kendisini inşa eder veya kendisini bozar, ama yapılmış bir şey değildir. Gerçeğin eyleminin zorunluluklarıyla sürekli meşgul olan zihin, anlık olan gerçeklik gibi devinimi olmayan görüşler de benimsemekle sınırlıdır. Timuçin'in(2000, s.189)'da belirttiği gibi; “algılanan bir nesnenin zihindeki biçimsel karşılığı, nesnel gerçeklik gibi devinimi olmayan bir iz olarak da karşımıza çıkmaktadır.” Bilinç de zihin vasıtasıyla biçimlendiğinden, içsel olarak görür ve farkında olmadan yapmayı hisseder. Bu nedenle bilinç; yaşanmış olayların içinden ilgili olunan anları çıkarır ve onları korur.

Sanatsal yaratımda ise dış dünyadan algılanan biçimleri zihinde kaynaştırıp imgeleme¹ söz konusudur. Bu biçim, araştırılan kavramın zihne yansması ve yeniden üretilmesiyle oluşan sanatsal bir biçimdir. Sanatsal üretimler kendiliğinden oluşmayıp, birçok düşünce ve fikir kapsamında ve nesnel gerçekliğin algı üzerindeki etkisiyle ortaya çıkmıştır. Ancak nesnel gerçekliğin zihindeki yansımından sonra sanatsal üretim olabilmesi için yaratım gücü gerekir.

Dış dünyadan edinilen gerçeğin bilgi olarak bellekte depolanması ve sonradan kaynaştırılıp yeniden üretilmesi süreci “öz”² dür. Başka bir deyişle edimlerin sonucunda yaratımın, algılandığı andan dönüştürülmesine kadar geçen süreç sanatsal özü oluşturur. Sanatçının ifade etmek istediği “öz”, yaratılan biçimin gerçekliğidir. Bu gerçeklik, sanatçının düşünüş biçimi ve nesnel gerçekliğin biçime kavuşmuş halinin sentezindedir. Aristoteles, sanatta öz ile biçim ilişkisini ilk olarak ortaya atmış ve biçimi sanatın ana elemanı, özü ise, tam gerçekliği yansıtmaya yetecek ölçüde arınmamış yardımcı eleman olarak kabul etmiştir. Gerçekliğin temelini biçim olduğunu belirtmiştir(Şişman, 2006, s.185).

Nesnel gerçekliğin öz ve biçim ilişkisi, sanatçı tarafından oluşturulan ve birbirinden ayrılmayan bir devinimdir. “Öz” kavramı, ilk algılardan başlayarak anlama kadar uzanan özelliklerin tamamını kapsar. Birçok sanatçı aynı konuyu çalıştıklarında bile farklı sonuçlara ulaşabilirler. Dolayısıyla sanatçıların farklı bakış açıları ile sanatsal eserleri farklı biçimlere dönüşür.

¹ İmgelemek: Bir şeyin imgesini zihinde canlandırmak, hayal etmek

² Öz: Asıl, cevher

İçinde yaşanan toplumsal koşullar ve bireysel duyarlılık ile seçilen konular, üretim için çalışma alanı belirlerken “öz” ile nasıl ifade edilip sunulacağı belirlenir. Ele alınan temalar, bütün yönleriyle irdelenip sanatçının oluşturduğu ‘öz’ ile ifade edilir. “Öz” sadece ortaya çıkan ürün sonucunda yaratılan ürünü değil, o ürünün nasıl bir ortamda ve nasıl bir algılamaya sonucunda sunulduğunu ifade eder. Üretimlerin sanatsal biçimi bu içeriğe bağlı olarak süregelir. Biçim kendiliğinden ortaya çıkan bir şey değildir. Nesnelere üzerinde belirli kurallar ve estetik endişelerle beraber farklı birtakım düzenlemelerle ortaya çıkar. “Öz” ile kaynaşan, ifadesini bu kaynaşmanın kavratıcısı ve taşıyıcısında bulan biçimler sanatsal değer taşırlar. Bu bağlamda sanatçı eseri aracılığıyla izleyiciye ulaşır. Eser vasıtasıyla izleyici ile iletişim kurar. Sanatsal Öz’ün oluşturduğu şekiller, semboller, sözcükler ile iletişim kurarken duyular ve hislerle iletişimini tamamlar.

Yansıma kavramıyla, gerçekliğin temeli olan “biçim” ve algıların toplamı olan “öz” üzerine sanatsal çalışmaların nasıl inşa edildiği açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Biçimi oluşturan gerçekliklerin nesnel gerçeklikler olduğu ve bu gerçekliklerin sanatsal biçime dönüşümü sorgulanmıştır. Sanatsal çalışmaların oluşumunun kaynağı olan nesnel gerçekliklerin diğer bir deyişle zihinde depolanan görüntülerin, imgelem esnasında önceden depolanan görüntülerle birlikte çalışma durumunu oluşturmuştur. Bu çalışmada, yansımaların imgeyi oluşturmasındaki nesne anlam ilişkisinin etkileri, araç ve gereçlerin kullanımında rol üstlenmektedir. Zihinde depolanan görüntülerin varlığı ve algılanan birçok görüntüyle birlikteliğimizi sorgulatan çalışmalar, gerçekliğin temelini oluşturan görüntülerin toplamını, içinde barındıran formlara dönüşüp biçim ve öz’ü oluşturmuştur. Dış dünya edimleri ile oluşan sanatsal biçim ve sanatsal öz’ün, sanatın dilini inşa etmek ya da anlamak için araştırılması hedeflenmiştir.

1. BÖLÜM

YANSIMA KAVRAMI

1.1. YANSIMA

Yansıma ve yansıtma maddenin bir özelliğidir. Maddeler, karşılıklı etkileşimlerinde birbirilerine yansır ve birbirilerini yansıtır. Hançerlioğluna' a göre; Yansı, yansıtılan maddenin etkilenen maddede iç değişime uğratılarak yeniden üretilmesidir(Hançerlioğlu, 1993, s.449).

“Madde insana duyuları aracılığıyla iletilen ve duyularımız tarafından sureti çıkarılan, fotoğrafı çekilen ve yansıtılan, ama aynı zamanda duyularımızdan bağımsız olarak var olan nesnel gerçekliği belirten felsefi bir sınıflamadır. Madde sürekli bir devinim ve değişim içindedir. Bütün devinimler değişimi gerektirir, bütün değişimler de devinimi. Devinim, maddenin varoluş biçimidir. Hiçbir zaman ve hiçbir yerde devinim olmaksızın madde olmamıştır”(Thomson, 1987, s.16).

TDK' ya göre devinim, hareket olarak da tanımlanmıştır. Bu hareket bağlamında Antik Yunan filozofu Demokrit hareketin nedenini şöyle açıklamıştır; Atomları hareket ettiren, ne dıştan, ne de içten bir neden vardır. Atomlar, sonsuz uzayda dalgalanırlar ve orada doğal bir hareketle sonsuz bir surette sürüklenip giderler. Hayat ve düşünce olaylarına hizmet eden de aynı atomlardır. Zira düşünce de bir harekettir ve bizde hareket ettiren bir ateş bulunduğu için, düşünürüz. Ruhsal atomlar bedeninin her tarafında aynı değildir. Türlü ruh eylemlerinden, her birinin bedende ayrı bir durağı vardır. Düşünce beyinde, öfke kalpte, istek ise karaciğerdedir. Fakat saf olarak maddesel bir ruhta, düşünce ve tasarımları duyulara, duyuları da bir çeşit dokunuma dönüştürmüştür(Sena, 1974, s.496-97).

Toprak, kaya, su gibi cansız sayılan doğa nesnelere, güneş ışınlarını yansıtırlar. Cansız doğadaki yansıtma, canlı organizmaların oluşumuyla yaşam bilimsel bir yansıtma, uyarılabilirliğe (irkilendirliğe) dönüşür. Örneğin; Bitkiler ışığa dönerler veya tek hücreli amipler besine yönelirler. Canlı organizmaların gelişmesi daha yüksek bir yansıtma biçimi olan duyumları oluşturur. Zamanla çok daha gelişmiş bir yansıtma aracı olan sinir dizgeleri meydana gelir. Canlı organizmaların en gelişmiş biçimi olan insanda, düşünme ve bilgi edinme başlar.

Düşünce, insana özgü olan düşünme faaliyetinin, iç ya da dış uyaranlara yanıt olarak gelişen düşünme ediminin ürünü; insanın zihinsel faaliyetleri ile dış uyaranlar arasında kurduğu bağlantının sonucunda meydana gelir(Cevizci, 2000, s.328).

Beynin maddi bir organizma ile etkileşimi sırasında oluşan düşüncenin farklı bir biçimde üretimine yansıtma denir. Başka bir deyişle yansıtma; Maddenin etkileşiminde kendisini etkileyeni yeniden üretme özelliğidir. Yansıtma ve Yansıtma yeteneği, cansız doğadan en yüksek canlı organizmalara kadar tüm maddesel biçimlerin temel özelliklerinden biridir. Bu yetenek maddenin her devinim biçiminde ayrı bir özellik gösterir.

Kuvvetli bir duyguyu düşünüp sonra da, onun bedensel semptomlarının yarattığı tüm hisleri bilincimizden çıkarıp atmayı denersek, geriye hiçbir şeyin kalmadığını görürüz; duyguyu oluşturabilecek ‘zihinsel malzeme’ olmayınca da, geriye sadece soğuk ve nötr bir entelektüel algılama kalır(Damasio, 1994, s.135). Bu bağlamda düşünce, maddi bir organizma olan beynin yerine getirdiği bir işlevdir. Düşünce olmadan madde var olabilir, ama madde olmadan düşünce var olamaz. Bu nedenle, biricik nesnel gerçeklik, maddedir.

Diyalektik özdekçi bilgi kuramına göre; En gelişmiş hayvanlar ve insanlarda gerçekleşen ruhsal yansıtma, yansıtıcı organizmaların üstündeki etkileri yansıyan nesnelere modellerine dönüştürür. Gelişmiş organizmalar, bu modeller aracılığıyla çevrelerine uyarlar ve gelişmelerine yön verirler. En yüksek yansıtma organizmalarına sahip bulunan insan, bilincine yansıyan nesnelere gerçekleri değişime uğratarak, yeniden üretmek, içinde yaşadığı dünyaya egemen olur(Hançerlioğlu, 1989, s450).

1.2. YANSI KURAMI

Doğru bilginin, nesnel gerçekliğinin insan beynindeki yansıtması olduğunu saptayan bilgi kuramına yansıtma kuramı denir(Hançerlioğlu, 1989, s448). Nasıl bilgi edinildiği sorunu

felsefenin temel sorunlarından biridir ve felsefesal düşüncenin başlangıcından beri üstünde düşünülmüştür. Antikçağ Yunan felsefesinde Demokritos'un açtığı maddeci yolla Platon'un açtığı düşünceci yolda geliştirilen bu sorun, bilimsel olarak yansı kuramıyla açıklanabilmiştir. Demokritos, maddeci yolla geliştirdiği yansı kuramında, maddesel cisimlerin görünmez atomlar biçiminde imgeler yaydıklarını ve bu imgelerin duyu organlarını etkileyerek bilgi sağladığını ileri sürmüştür(Hançerlioğlu, 1989, s.448).

Bilgi, nesnel gerçekliğin insan beyninde yansımadır. Ne var ki bu yansıma, bir aynanın bir cismi ya da bir kaya parçasının bir güneş ışığını yansıtması gibi yalın bir yansıma değildir. İki basamaklıdır. Birinci basamak, nesnel gerçekliğin algılandığı duyum basamağı, ikinci basamak ise nesnel gerçekliğin dönüşüme uğratılıp yeniden üretildiği düşünce basamağıdır. Bilgi bu iki basamaktan geçmekle bilgi olabilmektedir. Bilginin kaynağı ve amacı gibi, doğru olup olmadığının ölçütü de toplumsal pratiktir. Toplumsal pratikten yansıyan bilgi, nesnel gerçekliği dönüşüme uğratma ve doğayı insan gereksinimlerine uydurma amacıyla gene toplumsal pratikte kullanılır. Bilmek, usun tanımakta olduğu nesnel gerçekliğe her adımda biraz daha yaklaşmak, bilgisizlikten bilgiye, eksik ve yetersiz bilgidan daha tam ve daha yeterli bilgiye doğru sonsuzca ilerleyen bir sürecin içinde olmaktır(Hançerlioğlu, 1989, s.449).

Bilgilenme süreci, daima, nesnel gerçekliğin duyu organları aracılığıyla algılanmasıyla başlar. İzlenimler bütününe parçası olan nesnel gerçeklik, insan beyninde yansır ve bilgilenmeye yol açar. Toplumsal bilinç de bu yansımanın ürünüdür. (Hançerlioğlu, 1989, s.449).

Cevizci duyusal kuramı incelerken; “Kant’ ta duyularımıza sunulmuş olan duyusal, fakat yapıdan yoksun ham malzemeye; zihnin, a priori³ gibi kavramları aracılığıyla algılar şeklinde düzenleyip yapı kazandırdığı izlenimler bütününe; deneyimin zihin tarafından düzenlenmezden önce, ayrı ve bağlantısız birimler olarak görülen veri ve duyumsal bileşenlerine; sesler renkler, tat ya da kokular türünden duyu verilerine duyusal çokluk adı verilmiştir savına varmış ve; “Renkler, sesler ve kokular gibi, insan algısına doğrudan ve aracısız bir biçimde verilen duyu verileri vardır. Bu ayrımın temeli üzerinde, maddi nesnelere insanın dışında, fiziksel mekân içinde bir yerde buldukları ve aynı anda farklı kişiler tarafından da gözlemlenebilir olduğu yerde, duyu verilerinin kişisel olup dış dünyada fiziki bir varoluşa sahip bulunmadığı söylenilebilir” demektedir.(Cevizci, 2000, s.326).

³ A priori: kelime anlamı olarak önsel demektir. Ancak genel kullanım alanı olan felsefede, deneyden önce olan anlamında kalıplaşmıştır. Deneyden sonra olan anlamındaki *a posteriorinin* karşıtıdır. (<https://bit.ly/2PPmbM5>)

Duyularımızla algıladığımız gereçler, usumuzda kavramlaşır. Usumuzda oluşan bu kavramlar, ussal bilgilenmenin temel biçimidir. Usumuz duyularımızın getirdiği gereçleri ayıklar, eş deyişle soyutlar, analiz ve sentez işlemlerinden geçirerek kavramlar kurar. Belirlenmiş kavramlar yargıları, yargılar da uslamlamaları⁴ oluşturur.

Kavramların, yargıların, uslamlamaların birliğinden bilginin, en yüksek biçimleri olan varsayımlar ve kuramlar meydana gelir. Bilgilenme süreci, böylelikle, en ilkel duyumlardan en gelişmiş kuramlara uzanır. Bu süreç, tarihsel ve toplumsal bir süreçtir. Bu süreçte insanlar, kendilerinin dışında ve kendilerinden bağımsız olarak var olan maddesel evreni, kuramsal ve kurgusal etkinliklerin konusu yaparlar ve onu bilim, ideoloji, din, sanat vb. gibi çeşitli toplumsal bilinç biçimlerine dönüştürüp yeniden üretirler. Böylece toplumsal bilinç, gözlemden soyut düşünceye ve oradan da pratiğe dönüşür.

Duyumsal bilginin olanakları sınırlıdır. Örneğin: Işığın saniyede üç yüz bin kilometrelik bir hızla yol aldığını algılayamayız, fakat bu bilgiyi birçok duyumsal deneyler sonucunda elde ederiz ve onu kuramsal hesaplarla ortaya koyarak pratikte denetler ya da doğrularız. Böylelikle somuttan soyuta yükselen bilgi, hakikatten uzaklaşmaz, tersine hakikate daha da yaklaşır(Hançerlioğlu, 1989, s449).

1.2.1 İMGE KURAMI

Bilginin, insan bilincinden bağımsız olarak o'nun dışında var olan nesnel gerçeklikten duyular yoluyla yansıyan imgelerle oluştuğunu ileri süren kuramdır. Genellikle yansı kuramı deyimiyle dile getirilir. İlk olarak Antikçağ Yunan düşünürü Demokritos tarafından ileri sürülmüş ve Hobbes, Locke, Baron d'Holbach, Helvetius, Diderot, Feuerbach'ın katkılarıyla biçimlenmiş; son olarak da açıkça dile getirilişini, diyalektik ve tarihsel maddeci felsefede bulmuştur.

İmgeler nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımalarıdır. İnsan, bu yansıyan imgelerle bilgi edinir. Bilgilenme süreci, maddesel olanın ansal olana dönüşme sürecidir. Dönüşme süreci de, nesnel gerçeklere uygun imgeler meydana getirebildiği gibi uzlaştırılmaz karşıtlık taşıyan sınıflı toplumlarda nesnel gerçekliğe aykırı düşsel imgelerde meydana getirebilir. Öğrenme

⁴ Uslamlama: usa vurma. (<https://bit.ly/2zqntW8>)

sürecini gerçekleştiren imgeler, nesnel gerçekliğe uygun imgelerdir. Bundan dolayı her kuramın doğruluk ölçütü pratiktir ve her kuram ancak pratikte doğrulanır(Hançerlioğlu, 1989, s184).

İmge kuramı imgeleri iki şekilde ele almaktadır. Duyusal imgeler ve ussal imgeler olmak üzere iki türdür. Duyusal imgeler duyular, algılar ve tasarımlardır; ussal imgeler ise kavramlar, önermeler, kuramlar ve varsayımlardır. İmgeler, “nesnel dünyanın özel yansıması” olduklarından her imge öznel nesnelin birliğidir(Hançerlioğlu, 1989, s184). Afşar Timuçin, imgelerin iki türüne şöyle bir örnekleme yapmıştır; “Ben 3 başlı insan düşleyebilirim ya da mimar yeni bir yapı tasarlayabilir”. Buna göre dış kaynaklı imgeleri duyusal imge ve imgelemin ürünü olan imgeleri zihinsel imge olarak ikiye ayırabiliriz(Timuçin, 2000, s.189)

Aristoteles ve izleyicileri tarafından Yunanca *aisthete* terimi ile gösterilen ve duyularla ayırt edilebilen duyuların konusu olan form *duyusal form* olarak bilinir. Duyuma ilişkin açıklamasında, madde ve form ayrımı yapan ve duyumu algılanan nesnenin madde olmadan, ilgili duyu organıyla almak olarak tanımlayan Aristoteles, bunu, bir yüzüğün, yüzüğün kendisinden yapılmış olduğu altın ya da gümüşü değil baskısını ya da şeklinin formunu alan bir mum örneği ile açıklamıştır. Buna göre, bir şey gördüğümüz zaman, göz nesnenin, maddesini değil algılanabilir formunu alır. Aristoteles’in bu anlayışına göre; duyumun birincil nesnelere, renkler, sesler, kokular ve benzerleridir. Her duyunun kendisine karşılık gelen nesnelere vardır. Beyaz bir şey gördüğümüz zaman algılanabilir formu potansiyel olarak alabilir durumda bulunan göz, ‘bu beyaz rengi’ alır ve algılanabilir olan form ile algılayan organ, algı eylemi sırasında bir olup çıkar(Cevizci, 2000, s.326).

1.3. İMGE

İmge algıladığımız herhangi bir duyumdan sonra bellekte etkinliğini devam ettiren izdir, yani bir duyumun sağladığı ve o duyum ortadan kalktığında bile varlığını sürdüren biçimsel ögedir. Başka bir deyişle duyulur bir nesnenin zihindeki biçimsel karşılığı veya duyumun zihinde yinelenmesi ile ortaya konulmuş olan ve gerçeklikte karşılığı olabilen ya da olmayan sunumdur. Aslında imgelemin ortaya koyduğu her çeşit ürün, imgelerin birliğidir ve iki ayrı kaynaktan varoluşunu kazanır. İmge önce dış dünya nesnelere algıyla gerçekleşen basit bir sunumdur. Sonrasında ise algının dönüştürülüp imgelemlerle yeniden üretimine geçiş sağlar. İmge’ ye, dış Dünyadan algılanan içi dolu olmayan ilk bilgi ya da taslak da diyebiliriz(Timuçin, 2000, s.189).

“Algıda beliren bu taslak kavramsal düşüncenin temelini oluşturur ya da imgeler kavramların ilksel biçimleridirler. Elbette her sunum kavrama dönüşmez ya da kavramın oluşmasına katkıda bulunmaz. Bir sunumun bilince katılabilmesi onun üst algıda belirlenmesiyle olasıdır yoksa dünya ile her etkileşimde basit düzeyde de olsa bir bilgi alışverişi olması düşünülemez.”(Timuçin, 2000, s.189).

Platon, imgeyi hem algılayanın hem de algılananın işbirliğine dayalı bir ürünü ortaya koyan teori için Empedokles’e ve Demokritos’a kadar geri gitmiştir. İmgeyi oluşturan her iki şey de, bir değişme durumu içindeki niteliklerdir, fakat algılanandaki beyazlık *dünamis*’i⁵ ve gözdeki ışık niteliği, bir kez birbirinin erimi içerisinde getirildiği anda ve güneş ışığının yardımıyla, yer değiştirmeyi başlatır ve bu da, gözün görmesine ve algılananın renkli bir şey haline gelmesine neden olan rengi doğurur. Bu niteliksel değişimler ruha bildirildiklerinde duyumu meydana getirirler. Aristoteles Platon’un bu görüşünü reddeder. Çünkü algılanan şey kırmızı hale gelmeden önce kırmızı olmak zorundadır der(Peters, 2004 s.25). Antik Çağ filozofları maddeyi atoma, atomu boşluğa, duyumu da temasa indirgedikleri gibi gene duyumun işleyişini açıkça Empedokles’ten alınan terimlerle açıklamışlardır.

“Bu alıntılarda cisimler; *Eidola* diye adlandırılan ve kendisinden kaynaklandıkları şeye şekilce benzer olan akıntılar yayarlar. Bunlar duyumsanır olanın *atoması* arasına nüfuz ederler ve bunun sonucunda duyum ortaya çıkar. Demokritos, Empedokles’ in duyum tanımlarına binaen duyumlardan yansıyarak oluşan imgenin yani görsel imgenin. Görenin gözünde ortaya çıkmaz, fakat görülen şey ile gören arasındaki havada olup biten bir temastan ileri geldiğini ileri sürmüştür”(Peters, 2004, s.239).

Bozkurt(1995, s.283-286)’ da Sartre’a göre imgenin; “bir durum, sert ve mat bir kalıntı değil, bir bilinç olduğunu; başka bir deyişle bilincin nesnesiyle arasındaki ilişki biçimi olduğunu belirtir. Sanatsal imge gerçeğin birebir yansıması olmaktan öte, yaşamla ilgili olayların kendine özgü bir birleşimi olmayı amaçlamıştır. Gerçekliğin yansıtılışı, onun sanatsal bir imgede dönüşüme uğrayışı ile ortaya çıkmıştır. Yaşamla ilgili olayların özlerine girerek derindeki anlamlarını düzene koyan sanatsal imge, hiçbir zaman gerçek bir nesnenin basit bir kopyası olmamıştır.

Bolay, (2009, s.176), imgeyi tanımlarken; “Duyu organları ile algılanmış olan şeyin zihindeki hayali, bir nesnenin yapılmadan önceki tasarımı”Yıldırım,(2004, s.105), “algılanan bir nesnenin bilince yansıyan tasarımı veya duyulur bir kaynaktan gelen tasarımı” Akarsu, (1988, s.104), ise; “bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz

⁵ Dynamis: İlk çağ Yunan felsefinde, değişmeye neden olma, bir değişmeyi başlatma gücü, kuvvet ya da enerjisi; bir şeyin belli bir değişime yol açma, olduğundan başka bir şey olma potansiyeli; bir şeyin faaliyetini başka bir şeye aktarma kudreti(Cevizci, 2003, s.127)

önüne seren şey ve duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası” tanımlamalarıyla ifade etmektedirler.

İmgenin birçok tanımının yanında; genel olarak bir algı sonucunda bilginin bilinçte toplanıp kaynaştırılması, başka bir deyişle, düşüncenin doğumu için gerekli verilerin nesnel gerçeklikler vasıtasıyla depolanması, sonucuna varılabilir. Nitekim imge tarihten bu güne birçok sanatçı ve filozof tarafından açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Bunların en önemlilerinden biri olan Alman düşünürü Friedrich Engels de imge terimi üzerinde önemle durmuştur.

Alman düşünürü Eugen Dühring gibi düşünceci, materyalist araştırmalarına çıkış noktası olarak düşünceyi almışlardır. Engels, düşüncenin dış dünyadan duyumlarla alınan imgelerden alınan başka bir şey olmadığını açık seçik göstermiştir. İnsan zihni dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir. Pek açıktır ki bu imgeler, araştırmanın çıkış noktası değil, sonucudurlar. Öyleyse doğanın ve insanlığın bunlara uyması ileri sürülemez, tersine bu imgeler doğaya ve tarihe uydukları oranda doğru olabilirler(Hançerlioğlu, 1989, s184).

1.4. İMGELEM

“İmge oluşturma yetisine imgelem denir. İmgelem özellikle doğa nesnelere ve doğa olgularını öykünen ancak doğrudan doğruya hiçbir gerçekliği karşılamayan imgeler üretir. Kant imgelemi “bir nesnenin o anda yokken bile sezgide kendini gösterebilme yetisi” diye tanımlar. Descartes’ a göre ise imgelem, tanıma yetisinin kendisine sunulan cisme belli bir uyarlanıştan başka bir şey değildir. Ek olarak Bousset ise imgelemi “*süren duyum*” olarak tanımlar. Bu bağlamda Sunucu imgelem, daha önce elde edilmiş bir imgenin düşünülmesini sağlar. Yaratıcı imgelem ise kişinin yeni ya da bilinmedik imgeler oluşturmalarını sağlar ve elbette bilimlerin, sanatların, felsefenin etkin verimine kaynak olur”(Timuçin, 2000, s.190).

Bir nesneyi o nesne karşımızda olmaksızın tasarılma yetisi, Kant’a göre; görü ile düşünme, duyarlık ile anlık arasındaki gerçek aracı; görüdeki çokluğu bir tasarım durumuna getiren, böylelikle de her bilgiyi olanaklı kılan önsel bir koşuldur(Akarsu, 1988, s.104). İmgelerle düşünme yetisine, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisi denilebilir. İnsana özgü olduğu ileri sürülen bu yeti, aşamalı olarak, edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandırmaktan yaratıcılığa kadar farklı biçimlenir.

İmgelem bir düşünme sürecidir ve imgelemede yaratıcılık vardır denilebilir. Serbest düşünme durumunda imgeler birbiri ardına zihinde canlanır, hayal kurulur. İmge ya da tasarımlar daha da soyutlanır, birbirine katılır, çıkarılır, benzetilir, nitelikleri değiştirilir. Yeni birleşimler ve sentezler ortaya çıkar ki bu da, yaratıcı düşünme olayıdır. Bunu yapabilmek için beyindeki depolanmış bilgi ve yaşantı zenginliği kullanılır(Erkuş, 1994, s.83). Bunca örüntüyü zihinde kaynaştırıp yeniden üretmenin, yani imgelemin yarattığı bir imgenin, doğada nesnel bir karşılığı bulunmayabilir, ama o yaratılan imgenin temel gereçleri nesnelere yansıyan imgelerdir. Edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandıran imgeleme belleksel imgelem, yeni buluşlar meydana getiren imgeleme yaratıcı imgelem denir(Hançerlioğlu, 1989, s184).

“En yalın genellemede bile bir dereceye kadar imgelem vardır”. Türk Dil Kurumunca yayımlanan Ruhbilim Terimleri Sözlüğünde imgelem, Dr. Mithat Enç tarafından “geçmiş yaşantılarımızdan birleştirmeler yapmakla sağlanan anlaksal bir örüntü” olarak tanımlanmıştır(Hançerlioğlu, 1989, s184). Başka bir deyişle, insanın bir deneyimle, bir algılamayla bildiği bazı nesnelere ya da olayları, şimdiki zamanda zihninde canlandırmasını sağlayan ruhsal bir işlemdir denilebilir. Zeman’ a göre; “görsel deneyimimizde yapılan her ayırımın, kendine özgü bir nöral faaliyet örüntüsünde bir yansıması olması kesinlikle mümkün görünüyor(Zeman, 2006, s.302). Bu bağlamda, nöral faaliyet örüntüsünde bir yansıma olduğu ve tıbben de mümkün olduğu ortaya çıkartılmıştır denilebilir. Genel olarak bir sonuç çıkartılması gerekirse; algılanan her şey imgelemler ile eşit olabilir, fakat imgelem hiçbir zaman algıdan fazlası olmamıştır. İmgelemin algılanan dış dünyadan bağımsız olduğu düşünülmemelidir.

2. BÖLÜM

DÖNÜŞÜM

2.1. NESNEL GERÇEKLİĞİN DÖNÜŞÜMÜ

Türk Dil Kurumu’na göre yansıma: ışık ve sesin yansımasıdır. Doğada var olan ışık ve ses, yansımaları meydana getirir. Yansımalar; tüm tabiata, insana, insan dışındaki canlılara ve

eşyaya ait ses, ışık, renk, ahenk, zaman ve kültürel etkileşimle ortaya çıkan tekrarlardır. Işık aynı zamanda görme duyusu ile algılanan ve ışınla yayılan enerji şeklidir. Işık, cisimlerin içinde ve boşlukta her doğrultuda yayıldığından dolayı kaynağının etrafında dağılarak çevresindeki cisimleri görünür hale getirir. Herhangi bir maddenin üzerine düşen, yani hava ve cisim ortamının ayırma yüzeyine gelen ışık ışınının bir kısmı doğrudan doğruya veya dağılarak yansır. Bu sayede insanın algılayabileceği görüntü oluşur(Meydan Larousse, 1990, s.143).

Maddesel nesnelerin ortak özelliğini fizikte ‘*kütle*’ diye geçen kavramda bulabiliriz. Görünümde madde izlenimi vermeyen ısı, ses, ışık ve radyo dalgaları gibi oluşumlar aslında maddesel parçacıkların değişik devinim biçimleri olarak nitelenebilir(Yıldırım, 2004, s.128). Bu durumda duyumlarla oluşan imgelere *ses* gibi atmosferdeki diğer maddesel oluşumların da etkisi vardır denilebilir.

Işığın oluşturduğu görüntü ve görüntünün atmosferindeki ses, duyularımızla sürekli bir iletişim halindedir. Görüntünün imgeye kazındığı anda içinde bulunduğumuz mekânın etki ettiği seslerle beraber daha kalıcı veya daha etkin bir öğrenme süreci içinde oluruz. Jeffrey Eugenides’in dediği gibi; “beyninizi biyolojik yapınızla size verilmiştir; onu bir zihne dönüştüren şey ise yaşamdır.”(Canan, 2015, s.85). Bu bağlamda insan, araç yapısı kullanmasını doğuştan bir içgüdü ile bilmez. Bu nedenle çağlar boyunca insanın, duyumlarla birlikte nesnelere ilişkisi onu, yarara yönelik bir araca dönüştürmüştür. Işığın varlığıyla insan, nesnelerin görüntüleri veya seslerini kullanıp, çevresine uyum sağlamıştır.

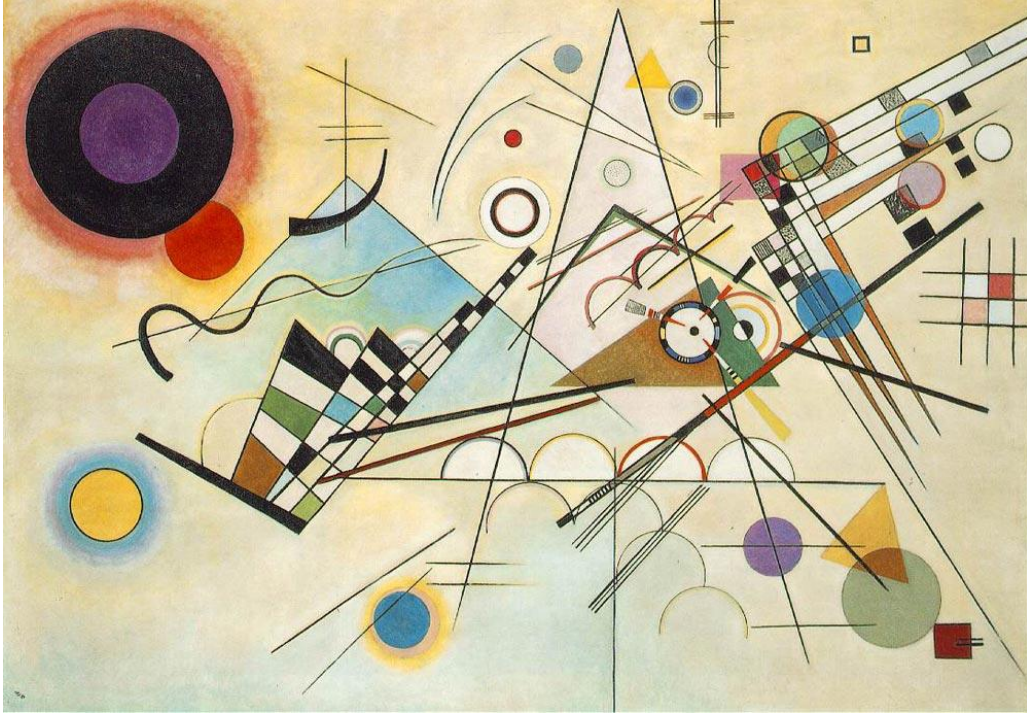
Piaget’ ye göre, insan zihni kendisine ulaşan her şeye anlam bulmaya çalışan dinamik bir bilişsel yapı grubudur. Bu anlam bulma öğrencinin deneyimine, sahip olduğu kültüre, etkileşim doğasına ve öğrencinin bu süreçteki rolüne göre değişebilir. Bireylerin zihinsel gelişimi, olgunlaşma(fiziksel olgunlaşma), deneyim(yakalama, hareket etme, somut objeler üzerine düşünme ve onunla ilgili süreçler doğrultusunda düşünme), sosyal etkileşim(oyun, konuşma, başkaları ile iş yapma) ve dengeleme(olgunlaşma deneyim ve sosyal etkileşim süreçlerini bir araya getirerek zihinsel yapıyı oluşturma) olmak üzere dört etkenden etkilenir. Piaget’in bu tür çalışmalarından alınan sonuca göre zihinsel imge vaktiyle çağrışımlı psikolojinin anladığı gibi doğrudan doğruya algılama sürecinden değil de, öznenin içleştirdiği ve iç benliğe sindirdiği bir taklitten doğar. Piaget’in tezine göre zihinsel imge özne tarafından yapılan aktif bir yeniden inşadır(Meydan Larousse, 1990 s.291).

Sanatsal imge, gerçeğin birebir yansıması olmaktan öte, yaşamla ilgili olayların kendine özgü bir birleşimi olmayı amaçlamıştır. Gerçekliğin yansıtılışı, onun sanatsal bir imgede dönüşüme uğrayışı ile ortaya çıkmıştır. Yaşamla ilgili olayların özlerine girerek derindeki anlamlarını

düzene koyan sanatsal imge, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası olmamıştır(Bozkurt, 1995). Gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolaysız canlandırılış süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkmıştır. Bu süreçte kaçınılmaz bir sonuç olarak, görüntü, ses ve imge arasında bir sentez söz konusudur.

Kant, sanatsal imgeyi; “bir nesnenin o anda yokken bile sezgide kendini gösterebilme yetisi” diye tanımlar(Timuçin, 2000, s.190). Bu bağlamda insanların gerçekte var olmayan bir şeyi zihinlerinde canlandırmalarını sağlayan bir yaratma yetisi olduğu kesindir. İnsanın resimde bir insan yüzü görmesini sağlayan da budur; çünkü orada bir insan yüzü değil boyalı bir tual bulunmaktadır. Buna göre, duyuşal imgelerle görsel düşünce kazanımında bir soyutlama vardır. “Algılamının temelinde bir nesnenin yapısal öğelerinin bir bütün halinde veya soyutlama şeklinde kavranması yatmaktadır. Yani algılama olgusunun kendisi aynı zamanda bir soyutlamadır.”(Genç, 1990, s.187).

Sanatsal imgede gözlemden soyutlamaya doğru bir dönüşüm süreci vardır. Bu dönüşümün sanatçı elinden çıkıp izleyici ile buluşması, yirminci yüzyılda soyut sanatla, izleyicinin tinsel çağrışımlarda bulunmasına sebep olmuştur. Soyut sanat, 20. Yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19. Yüzyıl sonunda İzlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşamalı kopuşunu beraberinde getirmiştir. Temsili gerçeklikten koparak özellikle renk öğesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçılardan biri Wassily Kandinsky’dir. Kandinsky’ e göre soyutçuluk, sanatçının gerçekte olan maddi bağlardan kendini kurtarmasını ve seyircinin orada tinsel değerler aramasını gerektiren araçtır(Crepaldi, 2004, s.48).



Görsel 1. Wassily kandinsky, 1923, Geometrik Soyutlama / Geometric abstraction. Erişim: 15/10/2018
<https://bit.ly/2OnDfYV>

İnsanların yaşam evrelerini tanımlaması duyular ile gerçekleşir. Descartes' a göre dışsal nesnelere duyu organlarına etki ettiklerinde kendilerinin bir ideasını veya daha doğrusu bir şeklini bırakırlar ve zihin, beyin epifizindeki bu imgelere yöneldiğinde duyu algısına sahip olur(Cottingham, 2002, s.121). Bu duyu algısından dolayı yaşam içindeki dışsal nesnelere anlamlandırmaya çalışırken, en başından fotoğraf kareleri gibi zihinde yer edinir. Her görüntünün bıraktığı iz, izler silsilesini oluşturmaktadır denilebilir. İzler, hatıralar veya anılar diye anlamlandırılan, belirli zaman dilimlerindeki bazı olguların, sanatsal üretilere yansıdığı görülebilir. Bu süreç içerisinde zihinde yansıyan görüntüler ve sesler, düşüncenin yani imgelemenin aşamalarını kontrol eder ve aynı zamanda sanatsal kaygı güderek oluşturulan sanatsal üretilere etki eder. Çizgi, form, leke, renk ve dokular gibi kavramlar da düşünce biçimine bağlı olarak değişmektedir. Belleğe işlenen bu kavramların toplamında oluşan fikirler; düşünce ile paralel oluşan üretilere ve yaşamın yansımalarına dönüşür. Bir başka söylem ile yaşam içinde düşünülen temalara yönelik beden, belirli dönemlerde etkileri yaşanan, ruhsal durumları dış dünyaya yansıtır.

Descartes' a göre; “gördüğümüz nesnelere gözün arka kısmında oldukça mükemmel imgeler bırakırlar. Ancak bu imgelerin benzerliği sayesinde resimlerin nesnelere duyularına yol açtıklarını düşünmemeliyiz. Böyle bir düşünce sanki beynimizde algılamamızı sağlayan başka gözler olduğu fikrini uyandırabilir. Bunun yerine resmi oluşturan hareketlerin ruh üzerinde doğrudan etki ettiğini ve

ruhun belli duyular almasını sağladığını düşünmek daha doğrudur.”(Cottingham, 2002, s.122).

Bu konuya Berger, (1986, s.79)’da; ‘‘Picasso’nun dediği gibi, düşünsel bir bağlantıyı gerçek sanmaya çok iyi bir örnektir bu. Daha soyut bir ifadeyle ben doğayı izleyerek değil, doğanın önünden ve onunla birlikte çalışırım’’ şeklinde yaklaşmaktadır. Picasso, 1950 yılında, Seramik çömler, söğüt sepet, palmiye yaprağı, metal, tahta, karton ve alçı kullanarak yaptığı keçi ‘‘the goat’’ çalışmasında; doğadaki keçi figürünün hamile görüntüsünü, savaştan sonra maddi doğanın, ruhsal yaşamının iyileşmesi olarak düşünmüştür. Bu durum, bir çeşit temsili bir varsayımdır, çünkü hamile keçi figürünün görüntüsü savaştan sonra yeni yükselen iyimserlik ve yaşam sevgisinin sembolü olarak tasarlanmıştır.



Görsel 2. Pablo Picasso, 1950, *Keçi / The goat*. Erişim:15/10/2018 <https://ab.co/2Cj8TPR>

Ruhsal olayların belli işaret veya tasvirlerle yansıtılması, insan ruhunun algılanabilecek biçimde kendini dışa yansıtması, yirminci yüzyılın başında sanatsal akım olan, *Dışavurumculuk* akımına dönüşmüştür. Bu akım; tinsel hislerin, kişilerin algılayabileceği biçim ve formlarda, estetik kaygı güdülmeden ifade edilmesini hedeflemektedir. Dışavurumcu sanatın amacı, sanatçının duyguları ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıdır. Bu duyguları daha iyi yansıtılabilmek için sanatçı geleneksel kuralların dışına çıkarak gerçeğin biçimini bozma yöntemini kullanır ve bu durum sanatçının öznel duygularına dayanmaktadır.

Edward Munch'un (1863-1944) kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı sanrılı imgeleri; Van Gogh' un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham, yoğun renkleri; Roden'in heykellerinin pozlarında ve dokusunda hissettirdiği duygusal patlamaları... Tüm bunlar, Lynton' a göre, 20. Yüzyılda Avrupa' da kendini hissettiren diğer sanat kuramlarının yanında, en yaygın kabul edilen dışavurumculuğu beslemiş olan yaklaşım biçimleridir(Antmen, 2008, s.34).

Edebiyat dünyasında özellikle 19. Yüzyılda yaşanan gelişmeler de görsel sanatları etkilemiş; dönemin önde gelen düşünürlerinden Nietzsche; “yaratıcı olmak isteyen önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir” gibi düşünceleriyle, özellikle Alman Dışavurumcuları üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır(Antmen, 2008, s.34). Alman dışavurumculardan biri olarak, gerçeğin değerini parçalayıp, biçimini bozması ve sanatçının öznel duyguları bağlamında; Paul Klee'nin resimlerinin yalın ve ruhsal olarak işlenmesi buna örnek verilebilir. Klee'ye göre sanat, objeden hem gerçek, hem de tasarım olarak üstündür(Şişman, 2006, s.163).



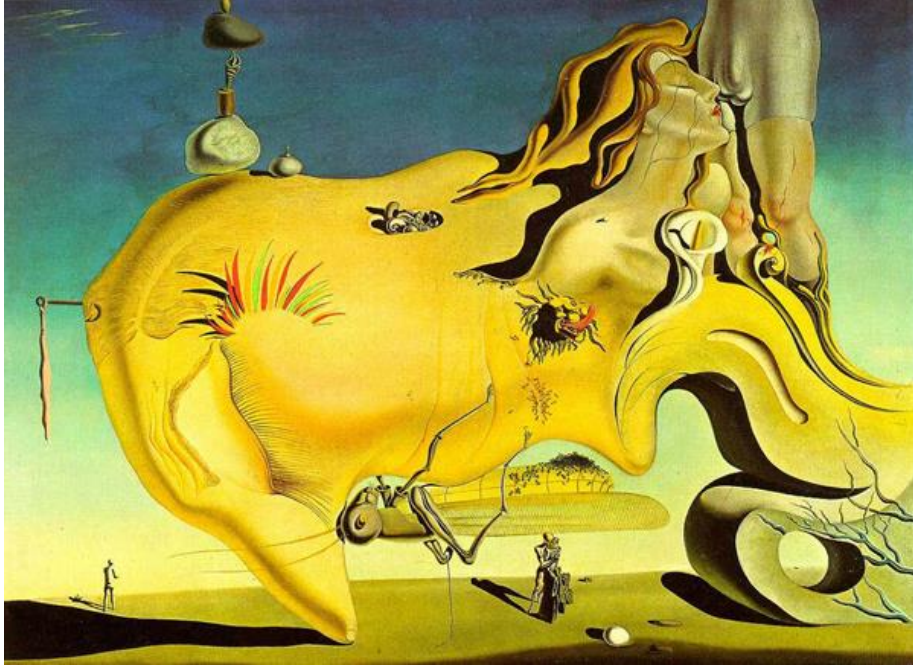
Görsel 3. Paul Klee, 1934, *Birini Anlayan/ Understander*. Erişim: 23/10/2018 <https://bit.ly/2D0AxTg>

Klee' nin Bauhaus'ta eğitim verdiği yılların hemen ardından yaptığı *Understander* adlı çalışmada, tual üzerine yağlı boya ve alçı kullanarak yapılmış olan kompozisyonda, soyutlanmış dairesel biçimli bir insan başı, bir pencere camı gibi görüntüyü bölen çizgilerle resmedilmiştir.

İzlenimciliğe tepki olarak doğan dışavurumculuk, dış dünyanın insan üzerindeki etkisini belirtmek yerine, dış dünyanın ifadesini sanatçının kendi duyarlığına uyduğu şekilde canlandırılmasını temele alan ve anlatım yoğunluğuna önem veren bir akımdır(Cevizci, 2000, s.277). Dışavurumculuk İfade biçimi olarak düşünüldüğünde, biçimsel ifadeye yansıyan duygu durumudur denilebilir. Çünkü Dışavurumculuğu bir akım değil, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak ele almak ve çok çeşitli dışavurumculuklardan söz etmek mümkündür.(Antmen, 2008, s.34). Dışavurumcu sanatçıların duygularını dışavurumu, deneyimlerden oluşan anımsanabilen olayların tasvirleri, kullandığı renkler, şekiller, semboller veya hayatın içinden nesnelere gibi kavramlarla anlatılmıştır.

Descartes, iki türlü imgelem kabul eder: Ruhun bir yetisi olan ruhsal imgelem ile bedensel imgelem. Bedensel imgelemde üretken imgelem, yani şekillerin izlerini saklayan imgelem ve yaratıcı imgelem, yani yeni şekiller yaratan imgelem olarak ikiye ayırır. (Bozkurt, 1995, s.286). Yeni şekiller yaratan yaratıcı imgelem, insanın bilgi edinme süreciyle doğru orantılıdır denilebilir. Her insan bilgi edinme sürecini yaşar. Sanatçı da aynı bilgi sürecini yaşar, fakat daha yaygın olarak imgelerle düşünüp, yaratma ve biçimlendirme dürtüsüne sahiptir. Bilgi edinme sürecinde oluşan imge, gerçekliğin sanatçıda yeniden üretilerek estetik kaygıyla biçimlendirilmesi sonucunda, sanatsal bir imgeye dönüşür ve sanatçı, yaratıcı imgelemler ile yeni şekiller veya semboller oluşturur. Bu doğrultuda, Salvador Dali'nin eserlerinde sanatsal imgenin dönüşümü, sembolik olarak kullandığı nesnelere ile görülebilir.

Salvador Dali'nin resminin sembolizmi Einstein'ın *Görelilik Kuramı* gibi yorumlanabilir, çünkü bu kuramda zaman hızlanıp yavaşlamakta ve böylece tekrarlanmaktadır. Einstein'ın *Görelilik* kuramındaki zamanın akışkanlığı, Dali'nin resimlerinde tekrarlanan semboller olarak imgenmiştir. Tekrarlanan bu semboller; karıncalar, filler, salyangozlar ve ağustos böcekleri ile birlikte ölüm ve bozulmanın tekrarlayan sembollerine dönüşür. Dali'nin *Büyük Masturbatör*(1929) ve *Narcissus'un Dönüşümü*(1937) gibi resimlerde yer verdiği yumurtalar ise umudun ve sevginin sembolleridir(Gryzmkowski, 2015, s.143).



Görsel 4. Salvador Dalí, 1929, *Büyük Mastürbatör / The Great Masturbator*. Erişim:23.05.2017 <https://bit.ly/2QuwXmG>

Dalı'nın *Narcissus'un Dönüşümü* çalışmasında, yunan mitolojisi olarak adı geçen; Narcissus'un kendi görüntüsüne âşık olup aşkıdan ölecek bir nergise dönüşme hikâyesidir. Yansımasına bakarak ölen Narcissus ve bir çiçek olarak dirilen Narcissus'un hikâyesinden imgeleyen Dalı'nın kullandığı yumurta, temsili olarak yeniden var olmanın sembolüdür.



Görsel 5. Salvador Dalí, 1937, *Narcissus'un dönüşümü/Metamorphosis of Narcissus*. Erişim: 23.05.2017 <https://bit.ly/2OBzdeW>

Edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandırarak imgeleme, belleksel imgelemin zihinde kaynaştırılıp dönüştürülmesiyle meydana gelir. Bu dönüşümü meydana getirirken; yaşam içinde sürekli oluşan deneyimleri farklı yollarla ifade etmek için birtakım yöntemlere başvurulur. Bu yöntemler, yaşam içinde edinilen bilgilerin ruha ve bedene nüfuzundan sonra gerçekleşir. Bu süreç ise bir çocuğun öğrenme süreci ve yaşam boyu kullanacağı bilgisinin oluşumu ile örneklendirilebilir.

Sıradan insanlar açısından, tanıdık nesnelerin yarattığı izlenimler tamamen yüzeyseldir, oysa yeni bir görüngü ile ilk karşılaşma ruhta derhal bir etki oluşturur. Bu, çocuğun dünyayı keşfi gibidir. Her nesne yenidir ve çocuk bir ışık görür, onu yakalamak ister, parmağını yakar ve sonrasında ateşe dikkatle yaklaşmaya başlar. Ama sonra ışığın nahoş yüzünün yanı sıra dostça bir yüzünün de olduğunu, karanlığı kovduğunu, günü uzattığını, ısınmak, yemek pişirmek ve oyunlar oynayıp seyretmek için gerekli olduğunu öğrenir. Bu keşifler sonucunda ışığa dair bir bilgi zihne kazınır. Güçlü ve yoğun ilgisi söner ve ateşin farklı özellikleri zihinde dengelenir. Zihne kazınan bu bilgilerle çocuk, kendi ile olan iletişimde düşünür, iç dünyasında kendisi ve başkaları ile tartışarak olumlu veya olumsuz kararlar verir, problemler çözer veya planlar yapar(Kandinsky, 2015, s.57).

Dolayısı ile herhangi bir olguya yaklaşım şeklimiz, öğrenmelerimizin yansımalarından kaynaklanmaktadır denilebilir. Öğrenilen şeylerin yansımalarını konu alan Arshile Gorky'nin çalışmaları da halk masalları ve halk sanatından kaynaklanan, evine ve ailesine ait belirgin anıtlar taşıyan kişisel mitler üzerine kurgulanmıştır. Gorky'nin geçmiş hayatında yaşadığı, zihnine kazınan sembolik bilgilerin tablolarına nasıl yansıdığı ve imgelemleri, 1943 te yaptığı *Garden in Sochi* çalışmasında görülebilir. Ayrıca yayınlanan kısa bir hikâye ile beraber daha açık bir şekilde dile getirilmiştir.

Arshile Gorky; "...sık sık, annemi ve köyün diğer kadınlarını, bağırları açık yumuşak göğüslerini ellerine alarak kayaya sürttüklerini görmüştüm. Bu adeta taşlaşmış kocaman bir ağaçtı güneş, yağmur ve soğuğun altında bütünüyle ağarmıştı ve hiç yaprağı yoktu... Bu kutsal dilek ağacıydı... İnsanlar... Gönüllü olarak giysilerinden bir parça şerit yırtıyor ve bunu ağaca bağlıyorlardı"(Fineberg, 2014, s.68).

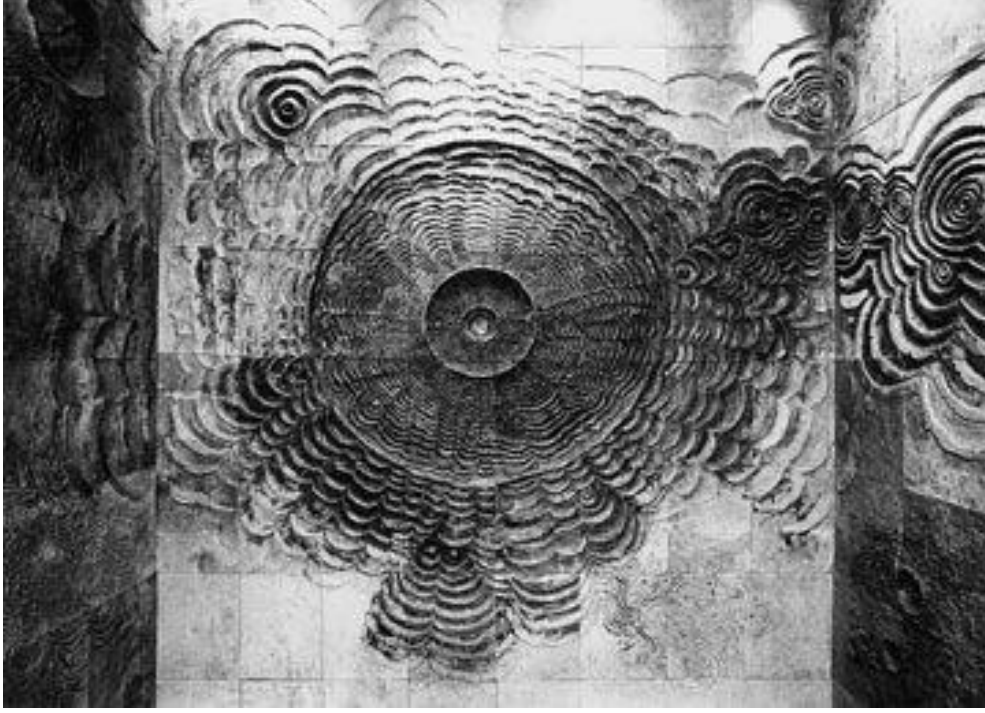
Tabloda tam merkezde bulunan standart dışı ayakkabı, Van'dan Amerika'ya gitmeden önce babası tarafından Gorky'ye verilen bir çift terliğe atıfta bulunur ve sembolik bir öneme sahiptir. Gorky için sanat, her şeyin deneyimini yaşamasını sağlayan bir araç ve son derece önemli bir konu olmuştur(Fineberh, 2014, s.62).



Görsel 6. Arshile Gorky, 1943, Sochi'de Bahçe / Garden İn Sochi. Erişim: 23/10/2018 <https://bit.ly/2NWM5HT>

İsviçreli yazar Amiel; “Gizli Bir Hatıra Manzara Defterinden Parçalar 31 Ekim 1852” adlı eserinde, her manzaranın bir ruh hali olduğunu belirtir. Genellikle bir ressamın bir yazar vb. bir manzarayı tasvir etmekle kendi kendisini tasvir ettiği, yani tabiatın aynasında ruhunu yansıttığı yolunda yorumlanmakla birlikte, Amiel; her manzaranın kendince bir anlam taşıdığını ve bunun belli bir ruh halinin sembolü olduğunu söylemek istemiştir. (<https://bit.ly/2QhfbHn>). Yaşam içinde izlenip duyumsanan görüntüler ve sesler birçok sanatçının teması olmuştur. Bu duruma, doğadan ilham almak da denilebilir. Çünkü insanoğlunun neredeyse bütün keşifleri doğanın yaşamsal hareketlerini izleyerek gelişmiştir.

Yalın porselen seramik heykelleri ve düzenlemelerinin dışında Ruth Duckworth 1960larda Chicago Üniversitesi'nin Jeofizik Bölümü için almış olduğu duvar panosu siparişinde dünya, su ve gökyüzü teması üzerinde manzara görünümünü anıtsallaştırdığı çalışmasında yaşam zincirinin kaynağı olan su ve gökyüzünü konu almıştır (Atalay, 2011, s.94).

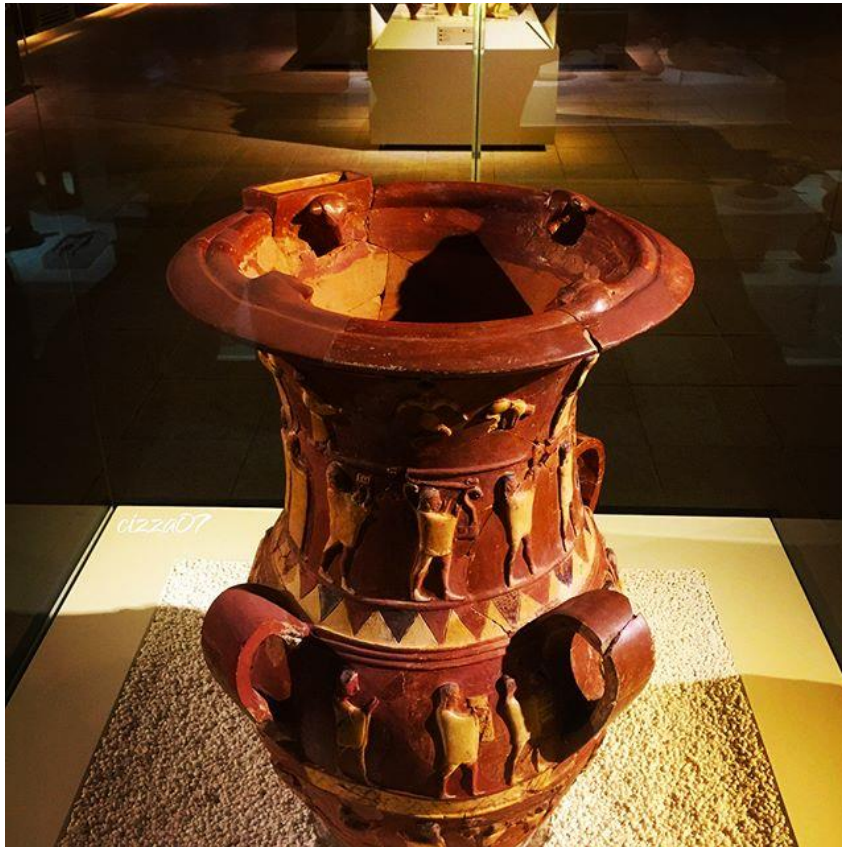


Görsel 7. Ruth Duckworth, 1968, Dünya Su Gökyüzü / World Water Sky. Erişim: 05/10/2018 <https://bit.ly/2OBAEKm>

Wassily Kandinsky şöyle der; ‘her sanat eseri, çağının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın kaynağıdır’ (Kandinsky, 2015, s.14). Bu konuya örnek olarak; çok eski tarihlerde bile bu denli bir yansıma görmek mümkündür. Özellikle Anadolu’ da yaşamış uygarlıkların kendi çağlarından özel ritüellerin veya yaşanmış olayların bize kadar ulaşmasının sebebi; gerek gündelik kullanım eşyalarının, gerekse sanat eserleri üzerine işlenmiş konuların o çağlarda yaşanmış olan bazı özel doğa olaylarının ve sosyal yaşamın konu alınması gösterilebilir. M.Ö 17. Yüzyılda Hitit Uygarlığı döneminden kalma ‘inandık’ vazosu en iyi örneklerinden birini günümüze kadar ulaştırmıştır.



Görsel 8. M.Ö 17yy *İnandık Vazosu*. Erişim: 25/09/2018 <https://bit.ly/2y3IUu7>



Görsel 9. M.Ö 17yy *İnandık Vazosu*. Erişim: 25/09/2018 <https://bit.ly/2y3IUu7>

Pişmiş topraktan yapılmış olan İnandık Vazosu; Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi'nin önemli eserleri arasında yer alır. Vazonun üzerindeki figürler ile kutsal evlenme sahnesi, o döneme ait bazı çalgı aletleri ile oluşturulan sahneler, tanrılara kurban sunma sahneleri gibi konular işlenmiştir(Yazıcı,2011, s.155).

Hayatın içinden aşına olunan deneyimler hemen her dönemde eserler üzerinde ya da eserler ile birlikte yerini almıştır. Birçok kişi tarafından bilinen *Savaş ve Barış*, *Anne Karenina* romanlarının yazarı olarak bilinen Lev Nikolayeviç Tolstoy'un da dediği gibi, “insanların şu anda yaşamakta oldukları ya da bütün insanların binlerce yıl önce yaşamış olduğu duygulara sanat aracılığıyla ulaşabiliyoruz(Tolstoy, 2007, s.51).

Günlük yaşantıda duyumsanan, izlenen kompozisyonlar zihne kazınırken, sesleri ve görüntüleri anlamlandırarak yaşama devam eder, fiziksel ve duygusal öğrenmelerle anlamlandırmalarımızı ruhsal veya bedensel bünyede biriktiririz. Bu bağlamda herhangi bir olguya karşı bakış açımız yaşamsal tecrübelerin bilincimize etkisiyle oluşmaktadır.

Yaşamın içinde etkilenilen ve duyguların yansıması olarak Pablo Picasso'nun 'Guernica' tablosundan bahsetmek gerekir. Bu tablo 1937'de yapılan, İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanya' sına ait 28 bombardıman uçağının 26 Nisan 1937'de İspanya'daki Guernica şehrini bombalamasını anlatır. Bu eser ile Picasso tüm dünyaya felaketin oluşturduğu izleri yansıtmış olur.



Görsel 10. Pablo Picasso, 1937, Gernika / Guernica. Erişim: 23/05/2017 <https://bit.ly/2OCTr7P>

2.2 KOLEKTİF İMGELEM

Yirminci Yüzyılın ikinci yarısında imge, yapıtın malzemesi olarak devreye girmiştir(Ödekan, 2010, s.81). Gerçekliği dönüştürmeden izleyicilerle karşılaştıran sanatçılar veya galeriler farklı bir zemin üzerine kurulan izleyici katılımlı bir imgelem yolu belirlemişlerdir. Dolayısıyla her gün değişen bilim ve teknoloji paralelinde bir imge oluşturulmuştur. Tunalı'ya göre; bilimdeki soyutlaşmayla birlikte sanatta da soyutlaşma meydana gelmiştir. Buradan gerek bilim, gerekse ortak bir evren tablosu oluşur(Tunalı, 1981, s.149). Bu anlamda doğa bilimlerinde teorik alanda meydana gelen bu kökten değişmeler, sanata da yansyarak sanatın biçim dünyasını etkilemiştir. Sanatın kendisi, içinde bulunduğu yaşamın yansımasına

dönüşmektedir denilebilir. Değişen dünyanın yarattığı nesnelere veya sözcüklerle izleyiciler de sanatçıyla beraber bir imgeyle karşı karşıyadırlar.

1937’ de Rene Magritte Londra’ da bir galeride verdiği bir konferansta sözcükler, imgeler ve gerçek nesnelere ile ilgili tuhaf ilişkiler üzerinde durur. Düşünceyle imge arasındaki muğlak ve müphem ilişkiyi araştırır. Sözcüğün karşılığı olan imgenin uyumsuzluğuna dikkati çeker. İmgenin uyumsuzluğunu sözcüklerin tam karşılığı olmayan bir gerçek nesneyle izleyiciyi daha farklı bir biçimde imgeletmeye davet eder. Çünkü çalışmalarında bilginin kaynağı olan gizemin de bir imgelem olacağını düşünür. Dünyamızda gördüğümüz biçemleriyle tüm ayrıntılarını yansıtan nesnelere üzerinde yeni sanat yorumunu uygular(Ödekan, 2010, s.26).



Görsel 11. Rene Magritte, (1929), Sözcüklerin Kullanılışı. Erişim:17/10/2018 <https://bit.ly/2Pa8jLu>

Magritte’in benimsediği bu anlayışa göre, herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeş olarak karşımıza çıkar. Görüntülerini çoğu zaman domuz yağı kullanarak yaptığı izlenimini veren cepheden çizilmiş kompozisyonları çok basit bir üslupla sunuşu resimlerindeki aykırılığı gizler gibidir. “*Sözcüklerin Kullanılışı*” bunun iyi bir örneğidir. Bu yapıt Magritte’in betimlemelerle sözcükleri yana yana getirdiği resimlerden biridir. Burada bir tabela ressamının yapabileceği biri piponun altına ‘bu bir pipo değildir’ sözcüklerinin eklendiğini görürüz. Beklentimize göre, bu sözcükler karşısında ya şaşırırız, ya da onları hemen kabul ederiz. Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tual üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntülerle baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde birtakım duyular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız

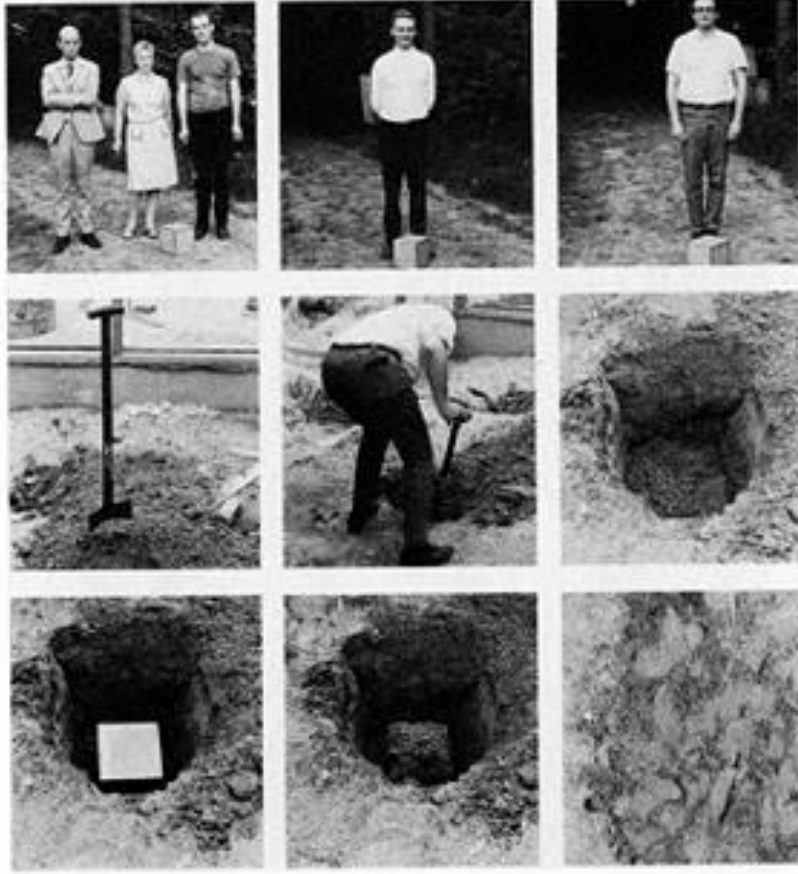
imkânsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. ‘Pipo’ dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramını belirler. (Lynton, 2015, s.180).

İmgenin yapıtın malzemesi olarak sanatsal üretimlere dâhil edildiği yıllarda kolektif bir imge yolu açılmıştır. Özellikle kavramsal akımın tanıtılması yeni bir algı yaratmıştır. Çünkü sanat yapıtının görsel ya da dokunsal olmaktan çok zihinsel bir kavram ve düşünce olduğunu savunan akım ‘izleyici katılımcı’ bir sanat yapıtı ortaya çıkarmıştır. Bu akımın temelinde, izleyiciye yeni ürünler sunmak yerine, yapıtın oluşum sürecini izleme olanağı vermek, konuşmalar, videobantları ile izleyicinin bu sürece katılmasını sağlamak olduğu belirtilir. İlk kez, Sol Le Witt tarafından bir akım olarak tanıtılan bu anlayışta sanat yapıtının bir nesne değil, bir fikir olduğunu savunmuşlardır(Şişman, 2006, s.176).

1960’ ta ileri sürülen kavram olarak sanatın hızla Batı Avrupa ve Amerika’da yayılmasının yanı sıra içerik olarak, dış dünya olgularının bilince varmasını sağlayan, zihne kazınacak olan nesnelere ilk içerikleri konu alınmıştır. Nesne içinde bulunduğumuz imgeye taşınmış, böylece imge dil olmaktan çıkmış, gerçeğin kendisi olmuştur(Kahraman, 2005, s.13). Duchamp “tabloları meydana getirenler, onlara bakanlardır” der. Diğer bir deyişle, yapıtın eş yaratıcısıdır. “çünkü sanatçının gerçekleştirmeyi tasarladığı ile gerçekleştirdiği şey arasındaki fark demek olan ‘sanat katsayısı’ üzerinden yaratının gizine girer”ler. Aradaki fark boşluktur; izleyici aradığı şeyi bu boşluk sayesinde aramaya devam eder ve tam da aramaya devam ederek aradığı şeyi üretir(Selmanpakoğlu, 2014, s.180).

Sol Le Witt altmışların sonlarına geldiğinde düşünüp taşınarak yönünü objenin ötesine, objenin kendisinden bir obje üreten soyut düşünce sistemini bilinçli olarak ayırarak kavramsal bir sanata çevirmiştir. Fneberg(2014, s.290)’ da Le Witt: “düşünce ya da kavram çalışmanın en önemli yönüdür” demiştir. 1967’ de art forum için yazdığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” adlı makalesinde şöyle bir görüş öne sürmüştür:

Sanatçı, sanatın kavramsal bir biçimini kullandığında bu, tüm planlamaların önceden yapıldığı ve kararların önceden alındığı anlamına gelir ve uygulama mekanik bir olaydır. Düşünce, sanatı üreten bir makine haline gelir. Bu tür bir sanat, kuramsal ya da kuramların görselleştirilmesi değildir; zihinsel süreçlerin her biçimiyle ilişkilidir ve amaçsızdır. Genellikle, sanatçının zanaatkâr olarak becerisine bağımlılıktan da muafır(Fneberg, 2014, s.290).



Görsel 12. Sol LeWitt, (1968), Gömülü Küp / Buried Cube. Erişim:24/10/2018<https://bit.ly/2O3zRx8>

Lewitt'in "Buried Cube" çalışmasında küpün gömüldüğü yer, yerel bir bahçededir; ancak bu fotoğraflar, seri ya da süreç fikrine atıfta bulunarak, LeWitt'in eylemlerinin gerçekte gerçekleştiğinin tek kanıtıdır. İzleyiciler, olayı görmeden veya küp içinde neyin tutulduğunu bilmeden izlemiş olacaktır. LeWitt bitmiş bir nesnenin aksine fikre güvenir. Kavramsal bir eser olan *Buried Cube*, LeWitt'in 1968 tarihli yeni kavramsal sanat akımını anlatan manifestosunun yayınlanmasından kısa bir süre sonra üretilmiştir.

1968 tarihli LeWitt'in Manifestosunda, "idam, müthiş bir meseledir. Fikir, sanatı yapan bir makine haline gelir" diye ilan eder. Aynı şekilde, bu gömüyü boşaltarak, gerçek bir kavrayış sağlanmasını (çok önemli, duygusal ve kişisel bir içerik, değer-jest ifade ilişkisi) ister. LeWitt kendini çalışmadan koparır ve güçlü bir "yazarın ölümü" duruşunu alır. Kendi sözleriyle: "elinden çıktıktan sonra sanatçının izleyicinin işi nasıl algılayacağı üzerinde hiçbir kontrolü yoktur. Farklı insanlar aynı şeyi farklı bir şekilde anlayacaktır." der.(LeWitt, 1968, Erişim: <https://bit.ly/2O3zRx8>)

1970'de New York'taki Museum of Modern Art'ta açılan ve sanatı estetikten çok bilgi ve fikir kaynağı olarak gören "Information" adlı kavramsal sanat sergisinde Kosuth' un Bir ve

Üç Sandalye çalışması hakkında şöyle bir açıklama yapılmıştır: “ifade formda değil fikirdedir. Formlar yalnızca fikrin hizmetindeki araçlardır”



Görsel 13. Joseph Kosuth, (1970), Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs. Erişim:29/10/2018<https://bit.ly/2qijRxO>

Bir ve Üç Sandalye çalışması; sıradan bir sandalye, sandalyenin gümüş jelatin baskı fotoğrafı ve ‘sandalye’ sözcüğünün sözcük anlamının büyütülmüş fotoğrafı olarak sandalyenin üç formunu içerir. Sanatçı, bu üç unsurla izleyicinin önüne hem fiziksel, hem temsili, hem de sözlü bir sandalye fikri koymuştur. Kosuth izleyiciden sanatın ve kültürün güzellik ve üsluptan çok dil ve anlam ile nasıl oluşturulduğunu sorgulamasını istemiştir. Çünkü sözcükler temsil edilmiş biçimleriyle bilgiyi ve kavramı meydana getirirler. Sandalyenin sözcük tanımını okuyan izleyici, sözcükleri doğrudan fiziksel ahşap sandalye veya fotoğraftaki sandalye ile ilişkilendirir. Tek başına okunduğunda ise bu tanım diğer sandalyelerle ilgili başka deneyimleri de çağrıştırabilir(Farthing, 2014, s.502).

Maddenin yansıtma yeteneği, cansız doğadan en yüksek canlı organizmalara kadar tüm maddesel biçimlerin temel özelliklerinden biridir. Bu yetenek maddenin her devinim biçiminde ayrı bir özellik gösterir(Hançerlioğlu, 1989, s.450). Bu bağlamda farklı özellikteki nesnelerin, deviniminden kaynaklanan imge yayılımından dolayı izleyicilerle buluştuğunda da farklı bir imgelem söz konusu olacaktır. Nesnelerin oluşturduğu imge dünyasında, gerçekliği duyumsayıp imgeleyen sanatçıların da tarihsel süreçte bir çeşit Platoncu taklit kuramını

reddedip zaten endüstri dünyasında oluşan nesnelerin imge olduğu kanısına varmışlardır. Çünkü dış dünyadan duyular yoluyla edinilmiş imgeleri kaynaştırıp yeni imgeler tasarlamadan ziyade imgeyi oluşturan nesnelere direkt izleyicilerle buluşturmak, yirminci yüzyıldan sonra kavramsal olarak ele alınmıştır. İmgelemleri yeniden canlandıran izleyicilere hazır nesnelerin sunulması yeni buluşlar için belleksele imgeleme katkıda bulunmuştur denilebilir.



Görsel 14. Carl Plackman, (1977-8), Şapkanızı Herhangi Bir Yere Asabilirsiniz. Evlilik / Marriage. Erişim:22/11/2018<https://bit.ly/2OGogZw>

İngiliz heyketraş Carl Plackman, eserlerinde üzerinde dikkatle düşünülmüş grupları ya da oda dolusu biçimleri bir araya getirmiştir. Eserlerinde bazen sözcükler ve imgeler de kullanmıştır. Plackman'ın kullandığı nesnelere sembolik amaç taşımıştır.

“Sorulduğunda Plackman; her bir parçanın bütünle olan ilişkisini bizlere açıklayabilir. Ancak onun yapıtları bizi, bu soruyu sormaktansa, kendi duyarlılığımızı ve anılarımızı kullanmaya çağırır. Retinaya çarpan bir izlenim nasıl daha sonra oluşan bir imge olarak görsel bir duyumu yaratırsa, düşünceler ve onların beynimizde aldıkları görüntüler de sonradan akla gelen düşünce biçimlerini oluşturabilir”(Lynton, 2015, s.308).

Zaman ve mekân, dış dünyanın gerçekliğini algılamamızı ve anlamlandırmamızı sağlayan iki temel bilişsel boyuttur(Erinç, 1998, s.146). Eğer konu sanat ise, bir kimsenin gerek sanat olgusu üzerine gerekse, tek tek sanat eserleri üzerine duyular yolu ile elde ettiği yalın

bilinçlenme sürecine ve eylemine algı denmektedir. Afşar Timuçin'in dediği gibi; “Nesneler duyularla algılanır, ancak algı, duyudan daha çok şeydir. Algı, insanın iç dünya ve dış dünya olgularının bilincine varmasını sağlamak yolunda zihne ilk gereçlerini ya da ilk içeriklerini kazandırır”(Erinç, 1998, s.48).

Jeff Koons'un 1981 de sergilediği *New Shelton Wet / Dry Doublebecker* elektrikli süpürgelerinin sergilenmesine, algılamayla ilk içeriğin, zihin tarafından kazanımı denilebilir. Çünkü Koons bu çalışmasında izleyiciler tarafından, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere oluşturulan imgelerin, oluşum aşamasını göstermeyi hedeflemiştir denilebilir. Diğer bir söylem ile Koons, düşüncesinin çağrışım anını sergilemiştir denilebilir.



Görsel 15. Jeff Koons, (1981), *New Shelton Wet / Dry Doublebecker*. Erişim: 16/10/2018 <https://mo.ma/2J2n79h>

Jeff Koons, elektrikli süpürgelerin kendine göre oluşturduğu imgelerini şöyle açıklar; “Elektrikli süpürgeleri, antropomorfik⁶ nitelikleri nedeniyle seçtim. Bu bir solunum makinesidir. Aynı zamanda hem erkek hem de kadın cinselliğini gösterir. Omurgaları ve fallik ataşmanları var”(https://mo.ma/2J2n79h). Koons, bu tür çalışmalarıyla eser ve izleyici arasında oluşan düşünceyi izleyicinin belleksel imgelemine bırakmıştır.

İzleyici katılımıyla düşünceyi izleyicinin belleksel imgelemine bırakan bir başka çalışma Anış Kapoor’un 2004’te yaptığı *Cloud Gate* çalışmasıdır. Kapoor, bu çalışmasında izleyicileri, eserle karşılaştığında aynadaki yansımasıyla yani kendi imgesiyle karşı karşıya bırakmayı amaçlamıştır. Oscar Wilde’ın dediği gibi; “Sanatın asıl yansıttığı hayat değil; o sanatı izleyendir”. Kapoor’un yapmak istediğinin, hayatı değil izleyeni yansıtan bir sanat ortaya koymak olduğu söylenebilir. Kapoor ayna ile sürekli olarak kendini yeniden üreten bir yapıt ortaya koymak istemiştir.



Görsel 16. Anış Kapoor, (2004), Bulut kapısı / Cloud Gate. Erişim: 19/10/2018 <https://bit.ly/2ytRXnb>

Kapoor, bilince yansıyanları, değişen dünya ve insanları betimlencesine bilincin yerine koymuştur. Kapoor, nesnenin kendi dilini konuşmasının; mutlaka bir şeyin yorumu olmak

⁶ Antropomorfizm(insan biçimcilik): Hançerlioğlu’nun açıklamasına göre; İnsan biçimcilik, insan olmayan bütün varlıkları insanmışlar gibi tasarlama... İlkel insanlardan başlayan bu tasarım, önce cansızları canlı sanmakla belirmiştir. Daha sonra tanrılara, çeşitli mitolojilerde görüldüğü gibi, insan biçimi ve insan düşünceleri yakıştırılmıştır(Hançerlioğlu, 1993, s.187)

durumunda olmaması halinin düşüncesindedir. Diğer bir söylem ile bir şeyi ifade etmektense bir şeyin ifade bulmasını sağlamayı amaçlamıştır. Yani izleyicinin de aktif olarak katıldığı, izleyici tarafından ifade bulan bedensel deneyim, algısı her şeyin üzerindedir. Bu bakımdan her katılımcıda farklı çağrışımlar yapan nesne, nesne olmanın ötesine geçer.

Algılanan nesnelere zihinde kaynaştırılıp imgelemesi, insanın bir deneyimle, bir algılamayla öğrendiği bazı nesnelere ya da olayları, şimdiki zamanda zihninde canlandırmasını sağlayan ruhsal bir işlemdir. İmgenin birçok tanımının yanında genel olarak bir algı sonucunda bilginin bilinçte toplanıp kaynaştırılması ya da düşüncenin doğumu için gerekli verilerin nesnel gerçeklikler vasıtasıyla bellekte depolanması sonucuna varılabilir. Bu bağlamda depolanan gerçeklikleriyle, herhangi bir nesne ile karşılaşan izleyici, geçmişteki bazı çağrışımların merkezinde kalabilir.

Yaşam içinde temas edinilen herhangi bir nesne, duyumlar aracılığıyla algıladığımız neredeyse her şeyle anlamsal bir çağrışımda bulunabilir. Dolayısıyla herhangi bir sanat eseri ile bağ kurmak, geçmiş deneyimlerimizle bağlı olarak algılama esnasında ya da sonrasında bir çağrışıma sebep olabilir. Dolayısıyla kolektif bir imge tasarımı hedefleyen sanatçılar, yapıtlarında gündelik yaşamın ürettiği yeni nesnelere üzerinden sunumlarını, daha popüler hale getirmişlerdir. Çünkü dış dünyanın geçmiş sanat nesnelere nazaran daha fazla bileşeni vardır. Bu tür değişikliklerle izleyiciler, sanat eserleri, sergi alanları, müzeler gibi birçok alanda, eskinin yerine daha yeni bir sunum alanıyla buluşturulmuştur. Ceal Floyer'in 2009'daki '*Şeyler*' sergisi bu tür yeni bileşenlerle izleyicileri bir araya getiren sergilere örnek verilebilir.

“Boş bir odayı işgal eden dümdüz, beyaz renkli kaide dizisi ile yapıtın imgesi minimalist estetiğin yüceltilmesini ya da başarılı bir sanat yapıtı hırsızlığından sonra, sergi salonunun ıssız kalmış halini akla getirir. '*Şeyler*' sergisi. Ancak Floyer'in yapıtlarının çoğunda olduğu gibi *Şeyler* sergisinde de gözle görülenden çok daha fazlası vardır. Yerleştirmenin tüm görsel öğelerini kaideler oluşturuyormuş gibi görünse de aslında bir de ses bileşeni vardır. Kaidelerin arasında merakla dolaşan ziyaretçi, her birinin üst kısmına yüzeyin düz görüntüsünü bozmayacak şekilde monte edilen CD oynatıcılara bağlanan hoparlörlerden yapıtın adının farklı sürelerle sürekli tekrarlandığını duyar. Floyer, kayıtları çeşitli pop şarkılarında geçen '*şeyler*' kelimesini toplayıp uygun şekilde düzenleyerek hazırlamıştır”(Wilson, 2015, s.146).



Görsel 17. Ceal Floyer, (2009), Şeyler / Things. Erişim: 25/11/2018 <https://bit.ly/2BYMxDI>

Algılanan imgeler bellekte depolandığından dolayı herhangi bir görüntü veya ses, geçmişte edinilen bazı deneyimleri çağrıştırabilir. Daha önce bahsedildiği gibi, her anın fotoğraf karelerine benzetilmesi örneği yerinde olacaktır. Anıların parça parça hatırlatılıp imgelerin oluşumuna zemin hazırlayan alanların oluşturulması, özellikle 21. Yüzyılın başlarından bu yana daha yaygın olarak, izleyici katılımlı sergilerle farklı şekillerde kurgulanmaktadır. Daha genel anlamıyla, kurgulanan yeni mekânlarda izleyiciler, yapıtlar aracılığıyla anıları ile bağ kurmaktadır denilebilir.

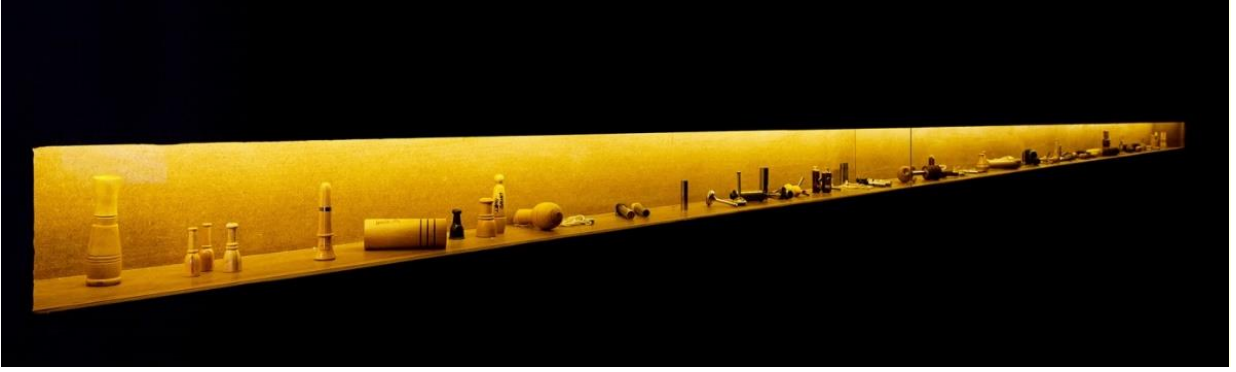
Bir başka örnek olarak da Stephen Willats gösterilebilir. 2006 tarihli *Hayali Yolculuk*' ta Willats, bir banliyönün ana caddesini, semt parkını ve bu ikisi arasında yapılan yolculuğu betimlemek için fotoğraf, video, ses ve metin kullanmıştır. İzleyicilerin bu kısa gezinin ve sınırsız çağrışım potansiyelinin kendilerine özgü sürümlerini hayal etmelerini ister(Wilson, 2015, s.378). Yaşamın içinden aşına olunan deneyimlerle kurgulanmış *Hayali Yolculuk* sergisinde, katılımcılara daha önce bulunmadığı bir yerdeki gerçeklikleri göstermiş, hayali olarak o anda orada bulunmayan bir bölgenin imgelerini deneyimleme fırsatı sunmuştur.



Görsel 18. Stephen Willats, 2006, Hayal yolculuğu/ Dream Journey. Erişim: <https://bit.ly/2yhQFLc>

“İzafiyet fikri çok güçlü”, der Stephen Willats. “Dünyanın gördüğünüz gibi var olduğunu varsayma eğilimindedesiniz. Ama öyle değil! Dünyada sonsuz bir görüntü bolluğu var”. Willats tüm dikkatini izleyicilerin “görme şekline” verir; sanatı da bu bakış açısını yansıtır. Ayrıca izleyicileri homojen bir tepki vermeye yönlendirmez, onlara etkin birer katılımcı gibi davranır. Sanatçı, insanları yalnızca yeni dünyaları düşlemeye değil, bu düşleri başkalarınıninkiyle karşılaştırmaya teşvik eden yapılar kurmaya çalışır. 1960lardan bu yana odaklandığı bu husus, sanatçının yaratıcı çalışmalarında “iletişim ve öğrenim sistemlerini” dolayısıyla yardımcı teknolojileri de araştırmaya yöneltir. Ancak Willats’ın *Çerçeveleri* karmakarışık bir hal olsa bile hepsi, hepimizin aşına olduğu sosyal deneyimlere sıkı sıkıya bağlıdır; dolayısıyla izleyiciye tanıdık gelir (Wilson, 2015, s.378).

İzleyicilerin anıları veya sosyal deneyimleri ile bağ kurmasında etkili olan sanatçılardan biri de, *Tuzlu Su* konulu 14. İstanbul Bienalinde Ermenistan sınırında ‘Ani’ de bir çocuk oyununun sessizliğini konu alan Francis Alys’tır. Alys’in *The Silence of Ani* çalışmasında sınırlar, tarihin kalıntıları, soykırım, doğa kültür karşıtlığı gibi konularla, geçmişin aynası izleyiciye yansıtılmıştır. Alys, sınırdaki buluntulardan oluşturduğu kompozisyonunda her bir parçanın farklı bir deneyimi çağrıştırmasını hedeflemiştir. Dolayısıyla gerçekliği çağrışım yaptırarak izleyicinin deneyimlemesini sağlamıştır (<https://bit.ly/2zUyjlT>).



Görsel 19. Francis Alys, 2015, *Ani'nin Sessizliği/ The Silence of Ani*. Erişim: 23.05.2017
<https://bit.ly/2zUyjlT>

Çalışmalarında izleyicilere güçlü çağrışımlarda bulunmak isteyen bir başka sanatçı da Dario Robleto'dur. Robleto, değiştirilmiş nesnelerin kaynaştırılmasını konu almıştır. Herhangi bir olay veya olayın yaşandığı mekâna dair maddeleri bir araya getirerek izleyicinin belleksel imgelemine bir metafor yerleştirmiştir denilebilir.

2002' de *At War With The Entropy of Nature / Ghosts Don't Always Want to Come Back* çalışması, bedendeki her kemikten ve kemik tozundan yapılmış kasettir. E.V.P. (Electronic Voice Phenomena: ölümlerin sesleri ya da geçmişten gelen sesler, manyetik ses kaydıyla saptanmıştır) kayıtlarında çeşitli savaşlardaki muharebelerden alınmış asker sesleri ile askeri bando yürüyüşlerinin gerçek bileşimini içeren, erimiş ve dağılmış bir ses kaseti çalışması ezilmiş bir teyp kaseti gibi görünür. Çalışmanın yanında asılı olan yazıya bakıldığında, bu eserin insan bedenindeki her kemikten parçaların, ilk atom bombası denemelerinden biri için büyük patlamada saçılan kumlardan üretilip camla karıştırılmasıyla yazılmıştır(Heartney, 2008, s.53).

Robleto'nun, savaşın bulunduğu alanda savaşın izlerini barındıran kum ve bomba parçacıklarından oluşturulan bu eseri, izleyicilerin belleksel imgelemine sözcükler aracılığıyla aktarılmıştır.



Görsel 20. Dario Robleto, (2002), At War With The Entropy of Nature / Ghosts Don't Always Want to Come Back.(Doğanın entropisi ile savaşta hayaletler her zaman geri gelmek istemez). Erişim: 19/10/2018 <https://bit.ly/2QWgPe2>

Görüntü, zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır(Leppert, 1996, s.18). Görüntülerin veya nesnelerin anlamlandırılması esnasında mekân ve zaman bileşeniyle gerçeklikleri imgeleriz. Yani imgeyi algılamak oluşturulan imgelem, sürece dayalı olduğundan mekân içinde geçirilen süreçte sunulan imgeyi yeniden üretiriz. Bu bağlamda son yıllarda mekân kurgularında, teknolojik eklentilerle beraber daha güçlü çağrışımlar yaratmayı amaçlayan imgeler söz konusu olmuştur. Katılımcılar tarafından deneyimlenen mekânlar ve içindeki nesnelerin yapısı teknolojik ya da endüstriyel eklentilerle değişmiş olup sanatçılar tarafından amaçlanan temalara da etki etmiştir.

Yirminci yüzyıldan beri gerek elektronik ortam ve bilgisayarların yaygınlaşması gerekse, deneyimlerin seyrini takip eden zihinlerin mekanikleşmesi, zaman ve mekân anlayışını farklı bir boyuta taşımıştır. Geçmişin sanat anlayışını sarsmada, doğa ve teknoloji araç olmuştur. Dolayısıyla gözlenenin imgeye dönüşümünde, düşünce ve duygular bir araç olmaktan çıkmış; nesnel gerçeklik, tekno dünyanın ürettiği nesnelere üzerinden anlatılmıştır

Günümüz de teknolojik kurgularla, geçmişteki dışavurumsal biçimler, birçok sanat akımı gibi tekrardan konu alınmıştır. Lisa Park'ın, gerçekliğin bellekte oluşturduğu duygu durumlarını bilgisayar ortamında ele alması dışavurumsal biçim bozma yönteminin teknolojik modelidir. Park, ruh hallerinin içeriklerini bilgisayar destekli ifade etmek istemiştir. Park'ın '*Rhythm*' adlı katılımcı performansı, nesnel gerçekliğin günümüz teknolojik modeliyle anlatılması, bilgisayarın da hayatın içinde yer aldığı gündelik nesne olduğuna bir göndermedir. Dolayısı ile düşünce ve duyguları izleyici-katılımcı çalışmasıyla, gündelik nesne olan bilgisayarlar ile ifade etmiştir.

Lisa Park'ın, *Rhythm* adlı çalışması kullanıcının kalp atışlarını gerçek zamanlı olarak, soyut görselleştirme haline çeviren etkileşimli bir kurulumdur. Bu kurulum katılımcıların kalp hareketlerini görselleştirmesine olanak tanır. Daha önce de bahsedildiği gibi kalpte meydana gelen bir duygu durumunun olması, dış dünyadan oluşturulan düşünce biçimlerine, hisler ve bunların etkilerine göre oluşur; dolayısıyla katılımcılar, dış dünyadaki edimlerinin kalp atış hareketleriyle, bilgisayar destekli cihazlara bağlı olarak yeni resimler üretirler. *Rhythm* çalışmasında algılanan kalp atışları, kişinin fiziksel ve duygusal durumlarının reenkarnasyonunu oluşturan her fırça izinin kalınlığını modüle eder. Dinlenirken kalp atışları daha ince fırça işaretleri ile ilişkilendirilir ve daha hızlı kalp atışı hızına bağlı olarak daha kalın izler oluşturulmuştur. Performansta fırça izlerinin hareketleri, Jackson Pollock'ın damlayan boyama tekniğinden esinlenilmiştir. Renk paletleri rastgele üretilir ancak paletlerin varyasyonu Vincent Van Gogh' un *Starry Night*, Jackson Pollock'ın *Yakınsallık ve Sonbahar Ritmi*, Claude Monet'nin *Deniz Pourville ve Givernydeki İris Bahçesi* çalışmalarından alınmıştır. İzleyiciler veya ziyaretçilere, kendi kişiliklerini, duygularını ve kendi eserlerini yaratmak için bir deneyim sunulmuştur.



Görsel 21. Lisa Park, 2017, *Ritim(performans video dokümantasyonu)/ Rhythm(Performance video documentation)*. Erişim:23.05.2017 <https://bit.ly/2RuQG77>

3. BÖLÜM

YANSIMA KAVRAMI ÜZERİNDEN İMGENİN OLUŞUMU

3.1. MADDESEL OLANIN ANSAL OLANA DÖNÜŞÜMÜ

Öğrenilen her şey, bilinçten bağımsız olarak dış dünyada var olan nesnel gerçekliklerdir. Nesnel gerçeklik, duyumlar aracılığıyla yansır ve bu sayede düşünce biçimini, yani imgeleri oluşturur. Genel anlamıyla imgeler, nesnel gerçekliğin zihindeki yansımalarıdır denilebilir. Bu yansıyan imgelerle bilgi edinilir. Başka bir deyişle, nesnel gerçeklik beyne yansır ve bilgiyi oluşturur. Bilgi edinme süreci ise, maddesel olanın ansal olana dönüşme sürecidir(Hançerlioğlu, 1989, s.184).

Maddesel cisimler görünmez atomlar biçiminde imgeler yayar ve bu imgeler duyu organlarımızı etkileyerek bilgi sağlar. Yani sürekli olarak bilgilenme süreci duyumlarla etkin hale getirilir. Form, renk, doku, ses, koku gibi etkilerle bilginin kalıcılığı artar. Genel olarak doğum anından itibaren bu bilgilenme süreci içinde olunur denilebilir. Martin Heidegger' in dediği gibi; görme, duyma ve dokunmanın öğrettiklerinde, renkli, çınlayan, ham ve sert olanın verdiği duygularda, kelime anlamıyla nesnel vücuda akın eder(Heidegger, 2007 s.19).

Nesnelerin algılandığı esnada nesneden yansıyan imgelerle düşünce oluşur. Bu düşünme yetimize de imgelem denir. İmgelem aracılığıyla edindiğimiz imgeleri, zihnimize birleştirip kaynaştırırız ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlarız. Bir başka deyişle, imgelem aracılığıyla bilincimize yansıyan nesnel gerçekleri değişime uğratarak, yeniden üretiriz. Bu durum, bir aynanın bir cismi yansıtması gibi yalın bir yansıma değildir. İlk önce duyumlarla nesnel gerçeklikleri algılama sürecinde oluruz. Sonrasında ise dönüşüme uğratarak yeniden üretiriz. İmgelerimiz bu iki basamaktan geçtiğinde, hem sözlerimize hem de sanatsal üretimlerimize yansır. Bilgilenme sürecimiz böylelikle, ilkel duyumlardan gelişmiş kuramlara uzanır. Gözlemlerimizden soyut düşünceye ve oradan da pratiğe dönüşür. Genel olarak nesnel gerçekliği algılayıp ifade etme biçiminin diyalektik yolu böyle oluşur(Hançerlioğlu, 1989, s.448).

Sanatın geçmişinde hesaba, akla, plana dayanan yapıtlar vermiş ustalar da vardır. O doğrultuda alınacak örnekleme ile de salt biçim, salt renk yolu doğrultusuna girilir. Nesnelere fiziksel etkisini abartan bu yoldaki açıklamalarla insancıl ruhsal

duyarlığın yapıtta yeri olmadığı sonucuna varılabilir. Ruhsal etki, yapıtı yeri olmadığı sonucuna varılabilir. Ruhsal etki, yapıtı izleyenin kendisinin oluşturacağı bir sonuç olmalıdır diye de eklenebilir(Aslier, 1980, s.99)

Bilincin nesnesiyle ilişkisi, algıyla başlayan ve bilinçte depolanan görüntülerin içinden anlamlandırdığımız olgulara dayanır. Herhangi bir nesne ile karşılaştığımızda karşımızda duran nesneyi, bellekte depolanmış yaşamı önceleyen olguların sembollerini bir araya getirerek anlamlandırırız. Tolstoy'un dediği gibi; Gerçek sanat yapıtının sanatçı yüreğinde gövermesi öyle sık rastlanan olaylardan değildir; bir kadının gebeliği gibi, rahimde gelişen bebek gibi, içinde bulunulan yaşamı önceleyen özel bir yaşamın ürünüdür o(Tolstoy, 2007, s.208).



Görsel 22. Servet Pişken. 2018, Yansıma / Reflection. Fotoğraf

Algı anında veya sonrasında zihinde oluşan düşüncelerin ve algıladığımız nesnenin devinimi, bellekte depoladığımız farklı görüntülerin hislerini çağırıştırır ve böylece ansal olan bir görüntüyü belleksel imgelem yoluyla yeniden tasarlamış oluruz. Bu anlamda, seramik formlara dönüştürülen ‘görsel 22’ deki fotoğraf, ‘Görsel 23,24,25’ deki şamotlu çamurların şekillendirilmesinde bir yöntem oluşturmuştur. İmgelenen seramik formlarla, bilince yansıyan cisimlerin bir bileşimi olarak temsili fotoğraftan yola çıkılmıştır denilebilir. Bu da karmaşık bir içsel döngüden kurtulmanın çabasıdır. Dış dünyada, algılanan nesnelere bağ kurulması

aşikârdır ve toplumsal yapı içerisindeki çeşitli nesnelere(ürünlerle) beraber oluşan imgelem sürecine, bilince daha yakın hissedilen beton yığınları ve türevleri, daha anlamlı gelmektedir.



Görsel 23.Servet Pişken. 2018, Yansıma-1 / Reflection-1. Bisküvi pişirimi, 950°C, 38x25x22 cm



Görsel 24. Servet Pişken. 2018, Yansıma-2 / Reflection-2. Bisküvi pişirimi, 950°C, 35x27x25 cm

Görsel 25' te ki '*yansıma-3*' çalışması, nesnel gerçekliğin yansımalarının imgelem sürecine dâhil olmasından dolayı acı çeken bireyin kaçıp kurtulmanın yollarını aramakta özgür olabileceklerine atıfta bulunmaktadır. Gerçekliğin yönlendirdiği kaotik bir duygu durumunun dışında, yalın bilinçlenme sürecine doğru bir yönelme söz konusudur. Görsel 25' te; bir önceki seramik formlardan farklı olarak daha açık bir imge görülmektedir. Yaratılan form, dış dünya edimlerine karşı koymaya yönelik bir mücadele, baskın ya da karmaşık duygu durumunun biçimini bozmaya yönelik içsel çatışmaların göstergesi niteliğindedir.



Görsel 25. Servet Pişken, 2018, Yansıma-3 / Reflection-3. Sırlı pişirim, 1040°C, 40x20x20 cm

3.1.2. PAREİDOLİK İMGELEM

Pareidolia, rastgele şekillere veya seslere aslında olmayan bir anlam yüklemeye verilen isimdir. Pareidolia, bir dış uyaran nesnenin, fiili kısmını algılamak için kişinin algısını tetiklediğinde yok olan optik bir illüzyona aittir. Bu algı, insandaki içsel temsiller ve duysal girdiler arasında uygun olmayan bir karışımı içerir. Gerçekte insanlar, gerçek imgeleri öznel algılardan gelen imgelerden ayırt etme kabiliyetine sahip olsalar da, pareidolia gibi optik yanılsamalar anlamında,

zihinsel durum ve geçmiş deneyimler insan algısını aldatabilir. Bunun nedeni, insan aklının ne görmek istediğini görme eğiliminde olmasıdır. İnsan zihni duyuşal sistemlerden alınan bilgileri ekleme, ortadan kaldırma ve yeniden düzenleme eğilimindedir(<https://bit.ly/2Tm6wB8>).

Dolayısıyla bulutları hayvanlara ya da başka şekillere benzetmek ya da türlü başka doğal nesnede anlamlı şekiller, yüzler bulmak, aslında beynimizin bize oynadığı bir oyundan ibarettir denilebilir. Elbette beyin bunu boşu boşuna yapmaz, çünkü zihin doğada yaşam mücadelesi vererek bugüne dek evrilmiştir. Pareidolia'nın evrimsel açıdan düşündüğümüzde çok faydalı bir işlevi vardır. Doğada saklanan düşmanlarımızı daha çabuk fark etmemizi sağlar. Örneğin ormanda yürürken bir dal parçasını yılan sanmamız bizi tehlikeye karşı daha tetikte tutar. Bir başka örnek olarak; ağaçların arasında saklanmış yırtıcı bir hayvanın yüzünü seçebilmemiz yaşama şansımızı arttırıcı özellikte olabilir. Bu bağlamda görünen herhangi bir izlenimin yaşama katabileceği olumlu veya olumsuz olguları düşünmek (tetikte olmak) gerekmektedir. Görsel 26 ve 27' deki fotoğraflarda; zehirli hayvanların tehlike anında kasılıp bir çeşit hareketle zehirlerini çıkarması anında aldığı şekil ile beton makinalarının işlem sırasında sergilediği hareketin benzerliği pareidolik bir imgelem ortaya çıkarmıştır.



Görsel 26. Servet Pişken. 2018, Yansıma-4 / Reflection-4. Fotoğraf -Dijital Düzenleme.



Görsel 27. Servet Pişken. 2018, Yansıma-5 / Reflection-5. Fotoğraf -Dijital Düzenleme.

Pareidolia otomatik olarak hızlı bir şekilde gerçekleştiğinden, yani farkındalık ve rasyonalizasyon gerektirmediğinden, genellikle insanlar algılarının Pareidolia yanılsaması tarafından kandırıldığını bilmezler. Bu nedenle, her bireyin Pareidolia fenomenini ele alma konusunda daha akıllı olması gerekir, böylece bu yanılsama bir nesnenin gerçek anlamını gizlemez. Görsel 26 ve 27’deki beton makinalarının hareketleri, zehirli hayvanların zehirlerini salarken fiziksel olarak kasılma esnasında oluşturduğu şekillerle özdeşleştirilip görsel 28’deki ‘Yansıma-6’ çalışmasının temasında kullanılmıştır. Farklı şekillerde kesilip fırınlanan camların şekilleri doğadaki zehirli hayvanların saldırı esnasında sergiledikleri hareketleri görüntülerini içermektedir. İzleyiciye yönelik kötü bir niyeti yokmuş gibi estetize edilen nesnelere ya da makinaların (ürünlerin) bilince zarar verip vermeyeceğini sorgulatmaya yönelik imgelenen görsel 28 deki yansıma-6 çalışması, izleyiciye, nesne-anlam ilişkisini sorgulatmayı hedeflemiştir.



Görsel 28. Servet Pişken. 2018 Yansıma-6 / Reflection-6. Füsyon Cam Yerleştirme 100x220 cm

İnsanın iktidar arzusu bağlamında doğayla mücadelesi aşikârdır. Bu da, insanın doğada barınma ihtiyacının ortaya çıkmasından beri şekillenen barınma şekli veya modelinin, insanlar tarafından devamlı geliştirilmesine sebep olmuştur. İnsan için en elzem olan barınma kavramı üzerinden üretilen makinaların, insanlar tarafından hoş karşılanması kentleşme sürecini hızlandırmakta ve buna paralel olarak tarım toplumu bilincini sarsmaktadır. Büyük şirketler ile güç kazanımı içinde olan makinelerin savaşı, bu arzunun ne kadar hızlandığının göstergesidir.

Pareidolik imgelem başlığıyla anlamlandırılan zehirli hayvan-makine modeli, doğanın biçimini bozması ve yaşam alanlarını beton kusmuğu içinde bırakması imgelem yoluyla başkalaştırılmış gerçeğin, zihindeki etkisini sorgulatmıştır. Gerçeğin biçim bozma yöntemini içinde barındıracak şekilde programlanmış endüstriyel bir makine olan beton makinası; bilince nüfuz eden bir imge oluşturmakta, günümüzde dış dünya edimleri içerisinde bizi imgelem sürecine davet etmektedir.

Her biçimde dış dünyadan algılanan maddelerin bilince yansması kaçınılmaz bir sonuç oluşturmuştur. Genel olarak oluşturulan imgeler(ürünler), dış dünya olgularının bilince varmasını sağlamaktadır. Geçmişten günümüze dış dünya nesnelere değişmesi ya da artması, yani tekno dünyanın doğurduğu nesnelere üzerinden bir algılama sürecinde olmamız, algıladığımız nesnelere organik olmayan bir düşünce yapısına doğru sürüklenmemiz anlamına gelmektedir. Her bir nesnenin bilince yüklediği anlamla düşünüldüğü varsayılırsa, bu durum algılanan her görüntünün zihni nasıl kontrol ettiğinin kanıtı olacaktır ki bu da deneyimlerin seyrini takip eden zihinlerin mekanikleşmesi süreciyle sonuçlanmaktadır. Bu durumda görmek istemediğimiz ürünlerle(görüntülerle) mutlu birlikteliğimiz, özgürlük algımızın kontrolden çıkmış olduğunu göstermektedir.

Yansıma kavramını imge üzerinden araştırırken imgenin oluşum biçimleri içerisinde olan pareidolia kavramı araştırılmıştır. Bu bağlamda zihnin dış dünyadan edimlerinin bellekte depolanan bilgilere benzeştirmesi, herhangi bir görüntünün zihindeki imgelem sürecini yönlendirdiği sonucuna varılmıştır.

3.2. DÜZEN-DÜZENSİZLİK

Geçmişten günümüze kadar “Evrende kaos var mı? Yok, mu?” sorusu, beyinleri devamlı meşgul etmiş, ama modern bilimin gelişmesiyle daha somut bir anlam kazanmıştır. Kaosun TDK ’ya göre sözlük anlamı “kargaşa, düzensizlik” tir. Evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun uyumsuz ve karmaşık durumuna da kaos(kargaşa, düzensizlik) denmektedir. Kargaşa ve düzensizliğin olduğu bir yerde de her şey bir rastlantı şeklinde gelişir. Buna kaynaklık eden

temel ilke, fizik alanındaki termodinamiğin⁷ ikinci kanunu olarak da bilinen Entropi(düzensizlik) ilkesidir. Bu ilke bize herhangi bir cisimde, toplam ısının sıcaklığa oranını vererek, bu oranın eşitleme süreci bakımından ne kadar düzenlenmemiş olduğunu düzenden düzensizliğe veya organize olmuşluktan dağılmaya geçişi gösteren niceliksel bir ölçüdür ve kapalı bir sistemde de entropi ya da dağınıklık her zaman artar(<https://bit.ly/2Qa6sIX>).

Düzenli bir durumdan düzensiz duruma doğru gidildiğine atıfta bulunan görsel 29, 30 ve 31’deki *Parsel* temalı çalışmalarla, düzenli durumdan düzensiz bir oluşuma doğru yönelen kentsel dönüşümün süreci anlatılmaktadır.



Görsel 29. Servet Pişken. 2017, Parsel-1. Serbest Şekillendirme 100x80 cm.

Görsel 29’deki *Parsel-1* çalışması, kâğıttan oluşturulmuş dünya haritası üzerine serbest elle şekillendirme yöntemi kullanılarak şekillendirilmiş şamotlu seramik formlarla, dünyanın birçok yerinde modern çağın getirdiği yeniliklerle toplumsal konumlanma anlatılmaktadır. Şamotlu seramik çamurunun elle şekillendirilmesi, toplumsal konumlanma alanlarının bilinçli şekilde artırılmasıyla özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla toplumsal konumlanmanın serbest elle şekillendirme yöntemi ile daha iyi ifade edilebileceği düşünülmüştür.

⁷ Termodinamik: Isı enerjisi ile kinetik enerji arasındaki ilgileri ve bu konu ile ilgili olayları inceleyen fizik kolu. <https://bit.ly/2DBTKcX>



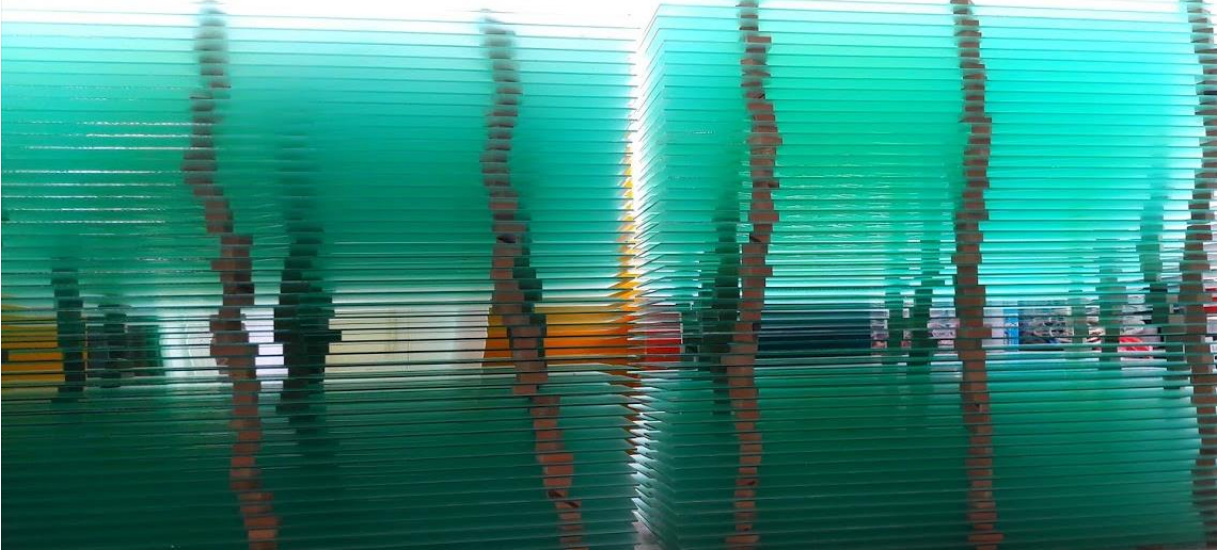
Görsel 30. Servet Pişken. 2017, Parsel-2. Karışık Malzeme 120x100 cm

Görsel 30' da ki *Parsel-2* çalışması; var olma mücadelesiyle geçmişten bugüne oluşturulmuş yeni yaşam alanlarına atıfta bulunmaktadır. Sürekli değişen yeni yaşam alanlarının oluşturulması, düzensizliğe doğru gidildiğinin göstergesi olmuştur. Sıcak silikon, seramik döküm çamuru ve seramik parçalardan oluşturulmuş *Parsel-2* çalışmasının zemini; yerleşim alanlarının geliştirilmesi ve güvenli alan çabalarından sonra bataklık bir alan imgesi yaratıldığının göstergesi niteliğindedir. Görsel 31'deki *Parsel-3* çalışmasında ise, yaşam alanlarının enerji ihtiyacının tükenmişliği ve ilk oluşum sürecinden sonuna kadar yeni yaşam alanlarının düzensizliğe doğru yönelmişliği vurgulanmaktadır. *Parsel-3* çalışmasında farklı renkteki döküm çamurlarıyla oluşturulan çatlak zemin ve merkezinde oluşturulan siyah alan atık sıralardan oluşturulmuş, kentlerin yeterli enerji ihtiyacının, artan düzensizliklerle beraber karşılanmadığına göndermede bulunulmuştur.



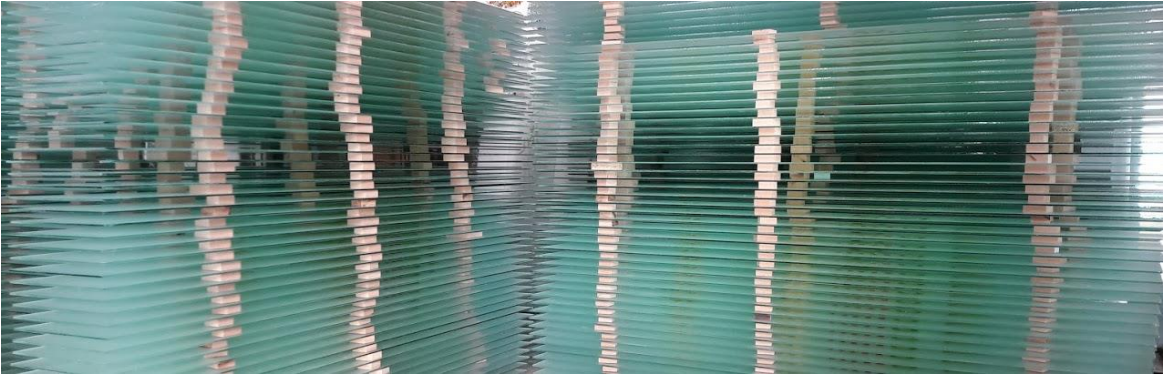
Görsel 31. Servet Pişken. 2017, Parsel-3. Karışık Malzeme 120x100 cm

Atomların hareket etmesinin sebebi, düzensiz bir yapıya sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. On dokuzuncu Yüzyılda yaşamış olan Ludwig Boltzmann tarafından; evrendeki her şeyin kötüye gittiği yani düzensizliğin arttığı fikri ortaya atılmıştır. Boltzmann, bu sistemin dengesiz halini hesaplayan bir denklem ortaya çıkarmıştır. Bu denklem: $S=k.logW$ denklemidir. Bu formüle göre, evren kendi başına bırakıldığında daha karmaşık olacaktır ve her şey düzenli halden düzensizliğe doğru hareket edecektir. Boltzmann'ın yarattığı bu kanun, yere düşen bir kavanozdan yanan bir yıldız kadar her şeye uygulanabilir. Evrendeki her şeyin düzenli halden düzensizliğe doğru gittiğinin kesin olduğu bu yolla bilinmektedir. (<https://bit.ly/2TmUjMN>). Hiçlikten varoluşa doğru süren yaşamın tekrardan düzensizliğe yani hiçliğe doğru gidişi, cam yerleştirme çalışmalarına yöntem oluşturmuş ve gerçekliklerin düzensizliğine maruz kalan bireyin içsel çatışmalarının sembolü olarak tasarlanmıştır. Entropi temalı cam yerleştirme çalışmalarında düzenli yapının sembolü olarak cam, düzensizliğin sembolü olarak da ahşap malzeme kullanılmıştır.



Görsel 32. Servet Pişken. 2018, Entropi-1. Cam Yerleştirme 400x185 cm.

Bu anlamda, yaşamın içindeki her şeyin düzensizliğinin farkında olup bilinci karmaşadan kurtarıp kontrol etmek gerekmektedir. Entropi temalı cam yerleştirme çalışmaları, düzenli bir bilincin düzensizleştirilmesi gibi görülmüş, çalışma, dış dünya edimleriyle bu değişkenliğe sebep olan nesnelere sembolü olarak tasarlanmıştır. Algıyı istemsiz düşüncelere yönlendiren nesnelere yansıması olan “Entropi” serisi, bilincin yeniden inşası için belleğin röntgeni niteliğindedir.



Görsel 33. Servet Pişken. 2018, Entropi-2. Cam Yerleştirme 450x195 cm.

Yerleştirme çalışmalarında kullanılan cam malzemenin yapısı gereği akışkan olduğu ancak; çok uzun zaman dilimi içerisinde akışkan harekete sahip olması üzerine düzenli yapıda gözükken bir nesnenin algılanamaz akışkanlığı göz önünde bulundurularak kullanılmıştır. Camın, düzenli halden düzensizliğe doğru gidişi göstermede daha yerinde bir kullanıma sahip olacağından cam malzeme tercih edilmiştir. Ahşap malzemelerin ise doğada, zamanla

çürümesi düzensizliğin artışı olarak kullanılabilir bir malzeme niteliğindedir. Üst üste yerleştirilmiş camların aralarında düzensiz bir şekilde görülen ahşap yapılar, izleyicideki düzen ve düzensizlik kavramını soyutlanmış bir şekilde sunarak sorgulatmayı hedeflemektedir. Diğer bir deyişle, izleyici; bilincin nesnesiyle ilk karşılaştığı anda, varlık ve hiçliğin birlikteliğini imgelemeye davet edilmiştir denilebilir. Çünkü varoluşun düzenli yaşam olması hiçliğin ise düzensiz oluşu “entropi” serisinin genel temasını oluşturmuştur.



Görsel 34. Servet Pişken. 2018, Entropi-3. Cam Yerleştirme 200x150 cm.



Görsel 35. Servet Pişken. 2018, Entropi-4. Cam Yerleşirme 150x190 cm.



Görsel 36. Servet Pişken. 2018, Entropi-5. Cam Yerleştirme 120x190 cm.

SONUÇ

Her ne olursa olsun her dönemde sanat yapıtları, sanatçının yaşadığı anların ve olayların içeriklerinin yansımalarıdır. Sanat yapıtı her dönemde, sanatçının içinde bulunduğu dünyanın gerçekliğini yansıtmıştır. Gerçeğin yansıtılışı, sanatsal imgelerin dönüşümüyle ortaya çıkarılmıştır. Dış dünyadan edimlerini, duyumları vasıtasıyla bütün yoğunluğuyla yaşayan sanatçı, imgelerini şimdiki zamana aktarmıştır.

“Yansıma Kavramı Üzerinden İmgenin Oluşumu” adlı yüksek lisans sanat çalışması raporunda, “Nasıl Düşünüyorum” sorusundan yola çıkılmış, duyumlarla var olunan dünyada, gerçekliklerin zihne yansıma süreciyle bilgi edinilmesi ve bunun sonucunda düşünsel yetinin, yani imgenin nasıl oluştuğu vurgulanmıştır. İmgenin kullanılış biçimi bağlamında, nesnel gerçeklik yansımalarının süreci, imge oluşum süreci içinde yer alan “pareidolia” kavramı ile zihindeki imgelem sürecinin yönlendirilmesi anlatılmıştır. İmge oluşum sürecini anlatmak için kullanılan fotoğraf çalışmaları ile ansal bir görüntünün algıda hissettirdiği imgeler dönüştürülerek seramik ve cam füsyon çalışmalarıyla anlatılmıştır. Doğada algılanan her görüntünün zihinde bir iz bıraktığına temsilen fotoğraflar kullanılmak istenmiştir. Görüntülerin toplamında oluşan fikirler ve bu fikirlerin kullanılması için uygun görülen seramik çamuruyla görüntülerin yansıttığı duygu durumlarının içinden kurtulmanın mücadelesi anlatılmıştır. Bu mücadelenin, seramik çamurunun şekillendirilmesi esnasında düşünce biçimini de şekillendirildiği kanısına varılmıştır. Algılanan cisimlerin dönüşüm sürecini analiz etmek, seramik çamurunun şekillendirilmesi süreciyle ilişkilendirilip imgenin kullanılış biçiminde yöntem oluşturmuştur. Dış dünya imgelerine yeni bir boyut kazandırmak, dolayısıyla yeniden üretmek için kullanılan seramik malzemeler, imgelerin forma dönüşmesi sonucunda, dönüşüm süreci olan imgelemin sürecine uygun görülmüştür. Genel olarak seramik çamurunun şekillendirilmesi imgenin oluşum sürecini açıklığa kavuşturmuştur denilebilir.

İmgenin oluşum biçimi araştırmalarından sonra bilincin kontrol edilebilirliğinin düşünülmesi düzen-düzensizlik kavramını sorgulatmış, “Entropi” çalışmalarının kaynağını oluşturmuştur. Entropi serisi, imgenin kontrolü bağlamında bilincin yeniden inşası için bilincin röntgeni niteliğinde çalışılmış, düzensiz durumdan düzenli duruma yönelme biçimi, yansıma kavramı üzerinden sanatsal çalışmalarla gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda kullanılan ahşap ve cam

malzemelerin maddesel yapılarıyla, düzen ve düzensizlik kavramları özdeşleştirilip sanatsal uygulamalar yapılmıştır. Kullanılan camın, maddesel olarak katı bir görünüme sahip olduğu ancak; uzun bir süre içinde akışkan bir özelliğinin bulunması, düzenli yapının düzensiz yapıya doğru gidişini ifade etmek için uygun bir malzeme olduğu düşünülmüştür. Kullanılan başka bir malzeme olan ahşap malzemenin doğada çürümesi de, bu düşünce biçimine uygun olarak düşünülmüştür. Yansıma kavramı üzerinden; fotoğraf, seramik, ahşap ve cam malzemelerle oluşturulan sanatsal çalışmaların yapılması ve geçmişten bugüne sanatın değişim veya dönüşümünün araştırılması bu raporun ileride yapılacak araştırma ve çalışmalara yön vermesi ve kaynak olması durumunu oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia. (1988). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul. İnkılap Kitabevi.
- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul. Sel Yayıncılık.
- Aslier, Mustafa. (1980). *Varolmayana Biçim Vermek*. İstanbul. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları
- Aster, Ernst Von. (1972). *Bilgi Teorisi Ve Mantık*(Macit Gökberk, Çev.). İstanbul. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Atalay, Canan. (2011). *Resim Ve Seramik Üzerine Diyaloglar*. Ankara. Grada Yayıncılık.
- Aydoğan, Filiz. (2004). *Medya Ve Popüler Kültür Üzerine Yazılar*. İstanbul. Kapital Medya A.Ş
- Berger, John. (1986). *Picasso'nun Başarısı Ve Başarısızlığı*(Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul. Metis Yayınları.
- Bolay, Süleyman Hayri. (2009). *Felsefe Doktrinleri Ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara. Nobel Yayın Dağıtım.
- Bozkurt, Nejat. (1995). *Sanat Ve Estetik Kuramları*. İstanbul. Sarmal Yayınevi.
- Canan, Sinan. (2015). *Değişen Beynim*. İstanbul. Tuti Kitap Nefes Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet. (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul. Paradigma Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul. Paradigma Yayınları.
- Cottingham, John. (2002). *Descartes Sözlüğü*(Bülent Gözkan, Necati Ilgıcioğlu, Ayhan Çitil, Aliye Kovanlıkaya, Çev.). Ankara. Doruk Yayıncılık.

Crepaldi, Gabriele. (2004). *Expresyonistler*(Durdu Kundakçı, Çev.). Ankara. Dost Kitabevi Yayınları.

Damasio, Antonio R. (1998). *Descartes'ın Yanılgısı*(Bahar Atlamaz, Osman Deniztekin, Çev.). İstanbul. Kesim Ajans / Varlık Yayınları.

Erinç, Sıtkı M. (1998). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*. Ankara. Ayraç Yayınevi.

Erkuş, Adnan. (1994). *Psikolojik Terimler Sözlüğü*. Ankara. Doruk Yayınları.

Farthing, Stephen. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*(Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu, Çev.). İstanbul. Hayalperest Yayın Evi.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'Tan Günümüze Sanat*(Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, Çev.). İzmir. Karakalem Kitabevi Yayınları.

Genç, Adem. Sipahioğlu, Ahmet. (1990). *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*. İstanbul. Sergi Yayınevi.

Giddens, Anthony. (2014). *Modernite ve Bireysel-Kimlik*(Ümit Tatlıcan, Çev.). İstanbul. Say Yayınları.

Gökberk, Macit. (1997). *Değişen Dünya Değişen Dil*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Gryzmkowski, Eric. (2015). *Sanat 101*(Orhan Düz, Çev.) İstanbul. Say Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan. (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.

Heartney, Eleanor. (2008). *Sanat Ve Bugün*(Osman Akınhay, Çev.). İstanbul. Akbank Sanat Dizisi.

Heidegger, Martin. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*(Fatih Tepebaşı, Çev.). Ankara. De Ki Basım Yayım yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular Ve Öteleri*. İstanbul. Angora Kitaplığı.

Kandinsky, Wassily. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*(Gülin Ekinci, Çev.). İstanbul. Altıkırkbeş Yayın.

Larousse, Meydan. (1990). *Büyük Lügat ve Ansiklopedi*. İstanbul. Meydan Yayınevi.

Leppert, Richard. (1996). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*(İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

Lynton, Nobert. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*(Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş, Çev.). İstanbul. Remzi Kitabevi.

Ödekan, Ayla. Erzen Jale. Antmen Ahu. Dedeal Hande. Yıldız Esra. Kaya Çiğdem. Ve Diğerleri. (2010). *Kırılmalar, Sınırlar, Yolculuklar*. İstanbul. Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.

Peters, Francis E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul. Paradigma Yayıncılık.

Selmanpakoğlu, Ceren. (2014). *Hiçliğin Özgürlüğü*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

Sena, Cemil. (1974). *Filozoflar Ansiklopedisi*. İstanbul. Yükselen Matbaacılık.

Şişman, Ahmet. (2006). *Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul. Literatür Yayınları.

Thomson, George. (1987). *İnsanın Özü*(Celal Üster, Çev.). İstanbul. Payel Yayınevi.

Timuçin, Afşar. (2000). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul. Bulut Yayınları.

Tolstoy, L.N. (2007). *Sanat Nedir*(Mazlum Beyhan, Çev.). İstanbul. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul. Remzi Kitabevi Yayınları.

Yazıcı, Erdal. (2011). *Hitit Uygarlığı İzinde Anadolu*. İstanbul. Uranus Yayıncılık.

Yıldırım, Cemal. (2004). *Çağdaş Felsefe Sözlüğü*. İstanbul. Doruk Yayıncılık.

Zeman, Adam. (2006). *Bilinç*(Gürol Koca, Çev.). İstanbul. Metis Yayınları.

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Anlamak*(Firdevs Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul. Hayalperest Yayın Evi.

İNTERNET KAYNAKLARI

Alys, F. (2015). 18.10.2018. <http://14b.iksv.org/works.asp?id=19>

A Priori. (n.d.). Türk Dil Kurumu online. 16.11.2018. https://tr.wikipedia.org/wiki/A_priori

Charlesworth, JJ. (2011). Londra'daki Lisson Galerisi'ndeki Ceal Floyer. 11.10.2018. <http://www.art-agenda.com/reviews/ceal-floyer-at-lisson-gallery-london/>

Çelik, İ. ve Çağlar, S. (2017). Düzensizliğin Dahisi Ludwig Boltzmann. 06.10.2018 <https://www.matematiksel.org/duzensizligin-dahisi-ludwig-boltzmann/>

Ertuğrul, E. (2015). Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde Görülmesi Gereken 20 Eser. 19.10.2018. <http://arkeofili.com/anadolu-medeniyetleri-muzesinde-gorulmesi-gereken-20-eser/>

Ferreira, R. (2018). Sandalyeler, Neon Işıkları ve Felsefe: Joseph Kosuth'un Kavramsal Sanatı. 02.11.2018. <http://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/>

Gorky, A. (1943). 10.10.2018. (<https://www.wikiart.org/en/arshile-gorky/garden-in-sochi>

2018. Manzara Nedir. 18.08.2018. <http://www.ansiklopedi.biz/ansiklopedi/manzara-nedir>

Keskin, K. (2004). Düzensizliğin Düzeni. 29.12.2018. <https://www.entropi.net/duzensizligin-duzeni.html>

Koons, J. (1981). 08.10.2018. <https://www.moma.org/collection/works/81090>

Kandinsky, W. (1923). 06.07.2018. <https://www.wassilykandinsky.net/work-50.php>

Klee, P. (1934). 09.28.2018. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489986>

Kingston Universty London. (2007). 04.08.2018. <https://www.stanleypickergallery.org/exhibitions/carl-plackman/>

Lazarro ve Ark. (2013). Pareidolia: Permainan Persepsi Yang Mengagumkan. 11.09.2018. <http://psikomedia.net/kategori/glopsyrium/pareidolia-permainan-persepsi-yang-mengagumkan/>

Lewitt, S. (1968). 29.09.2018. <https://www.wikiart.org/en/sol-lewitt/buried-cube-containing-an-object-of-importance-but-little-value-1968>

Magritte, R. (1929). 17.10.2018. https://visusartis.ch/blog/visusartis_webdesign_visuelle_kommunikation_basel/

Park, L. (2016). 07.08.2018. <http://www.thelisapark.com/>

Picasso, P. (1937). 08.08.2018. <http://hahahajulia.blogspot.com/>

Picasso, P. (1950). 10.11.2018. <https://www.abc.net.au/news/2011-11-14/picasso27s-the-goat2c-1950/3664972>

Robleto, D. (2002). 11.08.2018 <http://www.dariorobleto.com/works/33>

Safran, B. (2010). Kaos Ve Mitoloji. İdil Dergisi, Cilt 3, sayı 54. 20.09.2018. <https://indigodergisi.com/2010/03/kaos-ve-mitoloji-4-narcissusun-donusumu/>

Termodinamik. (n.d.). Türk Dil Kurumu online. 01.01.2019. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=310441

The Minneapolis Institute of Arts. Clay as Architecture. (2006). 23.09.2018.
<http://archive.artsmia.org/ruth-duckworth/preview4.cfm>

Uslamlama. (n.d.). Türk Dil Kurumu online. 11.25.2018.
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bf55d9168e790.72900153

Willats, S. (2003). 09.11.2018. <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=32382>

EK 1 = TURNİTİN RAPORU

YANSIMA KAVRAMI ÜZERİNDEN İMGENİN OLUŞUMU

Yazar Servet Pişken

Gönderim Tarihi: 15-Oca-2019 01:23PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1064338368

Dosya adı: YANSIMA_KAVRAMI_ZER_NDEN_MGEN_N_OLU_M.docx (5.77M)

Kelime sayısı: 11976

Karakter sayısı: 87969

YANSIMA KAVRAMI ÜZERİNDEN İMGENİN OLUŞUMU

ORIJINALLIK RAPORU

%**20**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**19**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**2**

YAYINLAR

%**9**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	Submitted to Düzce Üniversitesi Öğrenci Ödevi	% 3
2	www.scribd.com İnternet Kaynağı	% 2
3	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	% 2
4	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	% 1
5	edoc.site İnternet Kaynağı	% 1
6	aly-jan.blogspot.com İnternet Kaynağı	% 1
7	blog.milliyet.com.tr İnternet Kaynağı	% 1
8	odevsitesi.com İnternet Kaynağı	% 1
9	www.felsefe.gen.tr İnternet Kaynağı	% 1

10	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	% 1
11	basakacar.blogspot.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
12	Submitted to Erciyes Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
13	ulakbilge.com İnternet Kaynağı	<% 1
14	elcinkiray.blogspot.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
15	suphecimelek.wordpress.com İnternet Kaynağı	<% 1
16	ekstrembilgi.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
18	www.serfed.com İnternet Kaynağı	<% 1
19	dariosite.s3.amazonaws.com İnternet Kaynağı	<% 1
20	Submitted to Marmara University Öğrenci Ödevi	<% 1
21	nedirnedemek.bilgiadres.com	

—	İnternet Kaynağı	<% 1
22	www.dersanlatim.net İnternet Kaynağı	<% 1
23	fr.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
24	Submitted to Pamukkale Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
25	www.selcuk.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
26	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<% 1
27	epdf.tips İnternet Kaynağı	<% 1
28	www.tk.org.tr İnternet Kaynağı	<% 1
29	www.risalehaber.com İnternet Kaynağı	<% 1
30	www.farklibirbakis.com İnternet Kaynağı	<% 1
31	earsiv.atauni.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
32	www.genbilim.com İnternet Kaynağı	<% 1

33	www.felsefe.net İnternet Kaynağı	<% 1
34	archive.org İnternet Kaynağı	<% 1
35	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	<% 1
36	Submitted to Kadir Has University Öğrenci Ödevi	<% 1
37	issuu.com İnternet Kaynağı	<% 1
38	katalog.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
39	www.resimkalemi.org İnternet Kaynağı	<% 1
40	nike-flagship-store-by-nike-glamshops.ro İnternet Kaynağı	<% 1
41	library.cu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
42	garipcekici.blogspot.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
43	AKDEMİR, Nihan. "TEKSTİL SANATINDA GELENEKSELDEN ÇAĞDAŞA BİÇİMSEL DEĞİŞİM1", Süleyman Demirel Üniversitesi	<% 1

Güzel Sanatlar Fakültesi, 2016.

Yayın

-
- | | | |
|-----------|--|------|
| 44 | www.bby.hacettepe.edu.tr
İnternet Kaynağı | <% 1 |
|-----------|--|------|
-
- | | | |
|-----------|--|------|
| 45 | saatleriayarlamadenstitusu.blogspot.com
İnternet Kaynağı | <% 1 |
|-----------|--|------|
-
- | | | |
|-----------|--|------|
| 46 | cdn.iksv.org
İnternet Kaynağı | <% 1 |
|-----------|--|------|
-
- | | | |
|-----------|--|------|
| 47 | www.nedirkisabilgi.com
İnternet Kaynağı | <% 1 |
|-----------|--|------|
-
- | | | |
|-----------|--|------|
| 48 | sevgiligiyim.com
İnternet Kaynağı | <% 1 |
|-----------|--|------|
-
- | | | |
|-----------|---|------|
| 49 | Zehra Seda Boztunali, Fatih Basbug.
"ANALYSIS OF NATURE IN PAUL CEZANNE'S
ART", SED Journal of Art Education, 2017
Yayın | <% 1 |
|-----------|---|------|
-
- | | | |
|-----------|--|------|
| 50 | sanatarastirmalari.com
İnternet Kaynağı | <% 1 |
|-----------|--|------|
-

Alıntıları çıkart

üzerinde

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde