

**ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**GRAFİK TASARIM ÜRÜNLERİNDE  
ANLAMIN KURGULANIŞI OLARAK NESNENİN DÖNÜŞTÜRÜLMESİ**

**Özgür AKTAŞ**

**DANIŞMAN: Doç. Birnur ERALDEMİR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**ADANA, 2005**

**Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,**

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan  
Doç. Birnur ERALDEMİR  
(Danışman)

Üye  
Yrd. Doç. Mustafa OKAN

Üye  
Yrd. Doç. Yusuf GÜVEN

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

...../...../.....

Prof. Dr. Nihat KÜÇÜKSAVAŞ  
Enstitü Müdürü

Not:Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

## ÖZET

### GRAFİK TASARIM ÜRÜNLERİNDE ANLAMIN KURGULANIŞI OLARAK NESNENİN DÖNÜŞTÜRÜLMESİ

Özgür AKTAŞ

**Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı**  
**Danışman: Doç. Birnur ERALDEMİR**  
**Kasım 2005, 67 sayfa**

Bir bilgi taşıyın ya da sadece duygulara seslenmiş olsun, sanatsal üretim eninde sonunda tekil olanın (yaratıcı öznenin) çoğul olanla (toplumsal olanla) iletişimini sağlar. Bu nedenle özne etkinliği olarak sanatsal üretim, her zaman, topluma yönelik bir etkinlik olarak algılanmış, sosyal, siyasal, sosyo-psikolojik, ekonomik çıkarımların aracısı olmuştur. Kültürel üretim alanları diye adlandırdığımız bir çok alan, sanatsal üretimin bu özelliğinden yararlanarak, ürünün iletmek istediği mesajın da ötesinde, varolan toplumsal anlamlandırma sistemini farklı biçimlerde harekete geçirecek yeni bir dil ve estetik yapı oluşturmuştur.

Günümüzde, ‘Grafik tasarım sanat mıdır?’ sorusunun en temel nedeni budur. Bu soru farklı biçimlerde yanıtlanabilir. Ancak araştırmanın amacı, bu soruya bir yanıt bulmak değil; grafik tasarımda kullanılan ileti araçlarının nesnelere kurduğu ilişkileri genel olarak sanatın nesnel dünya ve yaşamla kurduğu ilişki bağlamında incelemektir.

Bu çalışmada öznenin özel bir yaratımı olarak var olan ve sanatsal üretim diye adlandırdığımız varlıkların oluşum süreçleri ve özelliklerinin benzerlik gösterdiği öngörüsüyle kapsamlı olarak sanat ontolojik bir araştırma yapılmıştır. Bu bağlamda oluşturulan I.Bölümün kavramsal çerçevesinin metin kapsamı biraz daraltılarak, II. Bölümde, özne ile nesne arasındaki diyalektik ilişkinin nesnenin dönüşümündeki rolü üzerinde durulmuştur. III. Bölümde, bir başka ifadeyle yaratım süreci de denilebilecek olan nesnelleştirme ya da metindeki kullanımıyla anlamın kurgulanması yoluyla nesnenin dönüştürülmesi

süreci (anlam oluşturmaya yapılan vurgu dikkate alınarak), “değer, gerçeklik, anlam” kavramları üzerinden irdelenmiş, bu genel yaklaşımın ardından, IV.ve V. Bölümlerde anlamın görselleşmesine yardımcı olan ve özelde grafik tasarım ürünlerinin yaratımında da zorunluluk içeren temel elemanlar ürünlerdeki görünümleri ile açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Özne, Nesne, Öznellik, Nesnellik, Dönüşüm.

**ABSTRACT****TRANSFORMATION OF THE OBJECT AS THE CONSTRUCTION OF THE  
MEANING IN GRAPHIC DESIGN PRODUCTS****Özgür AKTAŞ****Master Thesis, Department of Education of Art  
Supervisor: Doç. Birnur ERALDEMİR  
November 2005, 67 pages**

Artistic production, whether it carries over knowledge or it solely addresses to the emotions, provides the communication between the singular (creator subject) and the plural (societal). Therefore art, which is the activity of the subject, is always perceived as directed to society and has become the means of social, political, socio-political, and economical inferences. Cultural production areas making use art's this future go beyond their meanings and transforming the way of society's interpretation creates a new language and aesthetic structure.

This is the most fundamental reason of the question "Is graphic design an art?" This question could be answered in various ways. Yet the researcher's aim is not to find an answer to this question; rather he tries to examine the relation between communication means used in graphic design and object in the context of art's relation with the world and life.

In this study art was studied ontologically as a subjective creation of the subject and with the foresight that there is a relation between artistic products becoming processes and their features. In this context, narrowing the text of conceptual framework of the Chapter I, in Chapter II we dwelt on the dialectical relation between subject and object. In Chapter III materialization or in other words creation process or as stated in the text, object transformation via editing meaning (emphasizing the formation of meaning) was analyzed referring to concepts such as "value, reality, and meaning". After this general approach in Chapter IV and V basic elements which are essential in the

visualization of meaning and specifically in the creation of graphic design products were explained referring to their images on the products.

**Key Words:** Subject, Object, Subjectivity, Objectivity, Transformation

## ÖNSÖZ

Tezin hazırlanmasında her zaman izlediğim uyarıları, yönlendirmeleri nedeniyle değerli hocam Doç. Birnur Eraldemir'e, Grafik Tasarım Alanı'na ilişkin deneyimleriyle beni aydınlatan, Yrd. Doç. Yusuf Güven'e, yapıcı düşüncelerini benden esirgemeyen Yrd. Doç. Mustafa Okan'a, araştırma sürecinde sürekli yanımda olan arkadaşım Taner Döner'e, varlığı ile yaşamımı anlamlı kılan Türkan Nurlu Lülü'ye, sonsuz teşekkürler.

**Özgür AKTAŞ**

Not: Bu araştırma Ç.Ü. Araştırma Fonu Saymanlığı'nca desteklenmiştir (EF2004YL2).

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	iii
<b>ÖNSÖZ</b> .....	v
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	viii
<b>GİRİŞ</b> .....	ix

### 1. BÖLÜM

#### SANAT ÜRÜNÜ: REAL VE İRREAL VAR-OLAN'IN BİRLİĞİ

1.1.Bir Varlık Olarak Sanat Ürünü .....	1
1.2.Nesnelleştirme (Objektivation) – Anlamın Kurgulanışı.....	2
1.3.Estetik Varlık - Estetik Obje .....	5

### 2. BÖLÜM

ÖZNEİN ETKİNLİĞİ OLARAK SANAT ÜRÜNÜ .....	7
2.1. Özne - Öznellik .....	8
2.2. Özne-Nesne-Nesnellik .....	11

### 3. BÖLÜM

#### ANLAMIN KURGULANIŞI SÜRECİNDE NESNENİN DÖNÜŞÜMÜNÜ GEREKLİ KILAN NEDENLER VE ÜRÜN TASARIMINDAKİ GÖRÜNÜMÜ

3.1. Sanat Ürününde Anlamın Değerini Belirleyen Olgular.....	16
3.1.1 Sanat Ürünü – Gerçek ilişkisi .....	19
3.1.2. Sanat Ürünü ve Toplumsal – Siyasal – Ekonomik Anlam İlişkisi .....	20

### 4. BÖLÜM

SANAT ÜRÜNÜNDE ANLAMIN KURGULANIŞI SÜRECİNDE KULLANILAN (GÖRÜNTÜ VE İLETİ) ELEMANLARI.....	22
--	----

4.1. Biçim – İçerik – Özgünlük.....	23
4.2. Konu – Tema.....	25
4.3. İmge-Simge (Sembol) – Metafor.....	27
4.4. Mesaj – Slogan – Söylem.....	33

## **5. BÖLÜM**

SEÇİLMİŞ GRAFİK TASARIM ÜRÜNLERİNİN İNCELENMESİ.....	38
5.1.Uygulama Çalışmaları.....	53
<b>SONUÇ</b> .....	61
<b>KAYNAKÇA</b> .....	63
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	67

## RESİMLER DİZİNİ

	<b>Sayfa No</b>
<b>Resim.1.</b> 8. Uluslararası İstanbul Jazz Festivali (2001).....	39
<b>Resim.2.</b> 20. Uluslararası İstanbul Film Festivali (2001) .....	40
<b>Resim.3.</b> ‘Etiketsiz ne kadar da hüzünlü!’ (1995) .....	41
<b>Resim.4.</b> ‘Kuzey – Güney’ Amerika- Meksika Sınırı (1991) .....	43
<b>Resim.5.</b> İsrail Filistin Sınır Çizgisi (2001) .....	44
<b>Resim.6.</b> İsrail Filistin Sınır Çizgisi (2003) .....	45
<b>Resim.7.</b> Peace- War (Barış- Savaş), China and Taiwan (2001) .....	46
<b>Resim.8.</b> Rus Tasarım’ı yarışma ve sergisi (1995) .....	47
<b>Resim.9.</b> Bullfighting Festival (Boğa Güreşi Festivali (2002) .....	50
<b>Resim.10.</b> Boğa Çizimi.....	51
<b>Resim.11.</b> Guernica (1937) .....	51
<b>Resim.12.</b> 2008 Beijing/China Olimpiyat Oyunları (2001) .....	52
<b>Resim.13.</b> Dünya Sigarasız Günü 2005.....	54
<b>Resim.14.</b> Dünya Sigarasız Günü 2005.....	55
<b>Resim.15.</b> New Orleans 2005.....	56
<b>Resim.16.</b> New Orleans 2005.....	57
<b>Resim.17.</b> New Orleans 2005.....	58
<b>Resim.18.</b> ‘Muhbir’.....	59
<b>Resim.19.</b> Dünya Kadınlar Günü.....	60

## GİRİŞ

Sanat ürünü olgusu, öznenin etkinlik sürecini ve sanatsal biçimlerin oluşum koşullarını birlikte içerir. Başka bir deyişle, sanat ürününün var etmek istediği şey, ne öznenin gerçeklik nesnesine ilişkin oluşturduğu değerlerden bağımsız ne de kurgu nesnenin yüklendiği anlamlardan uzak duran bir özne ve nesne ilişkisiyle açıklanabilir.

Sanatsal alışveriş, bilinçler alışverişidir. Bu alışverişte paylaşılan, gerçeklik karşısında oluşan duygu ve düşüncelerin biçimler aracılığıyla dışsallaştırılmış halidir. Sanatta öznel, nesnelle birlikte iletilir ve ancak nesnelleştirilebildiği ölçüde kavranabilir. “Sanatta duygunun ve düşüncenin bütünlüğünde oluşan fikir ancak özel anlatım biçimleriyle dışlaştırılacak bir fikirdir. Bu yüzden her sanat [...] özel bir dil kullanmak zorundadır[...]kendi özel anlatım koşullarını bu özel dil çerçevesinde oluşturur (Timuçin, 2002, 213).”

‘**Anlamın Kurgulanışı Olarak Nesnenin Dönüşümü**’ sorunsalı, her ne kadar, tez başlığı nedeniyle, sadece grafik ürünlerinin tasarım süreçleriyle ilişkiliymiş gibi anlaşılabilir, bu çalışma, nesnelleştirme olgusunun ontolojik olarak görsel sanatların tüm alanlarını kapsadığı gerçeğini kabul eder. Ve bu bağlamda, nesnenin dönüşümü ile anlamın kurgulanışı arasındaki ilişkiyi sanatsal üretimin temel unsuru olarak ele alır.

Sanatın tüm alanlarında olduğu gibi Grafik Tasarımda da anlamın kurgulanışını görünür kılan nesnel dönüşüm, öznenin gerçeklikle ilgili özel bir kavrayış oluşturmasını gerekli görür. Ancak Grafik Tasarım alanını diğerlerinden farklı kılan şey bu özel kavrayışın nesnelleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan ürünün yaratmak zorunda olduğu değerdir. Diğer sanat alanlarında değer olgusu ürünün kendisi ile sınırlıdır. Yani üretilmiş olanla anlamlıdır. Ancak grafik tasarımda ürünün değeri tüketim değeri olarak da algılanır. Yani salt üretilmekle değil, tüketilmekle de anlamlıdır. Bu nedenle grafik tasarım, farklı değer ve anlam alanları yaratmak için kullanılan özel bir dil olarak kabul edilmelidir.

## 1. BÖLÜM

### SANAT ÜRÜNÜ: REAL VE İRREAL VAR-OLAN'IN BİRLİĞİ

#### 1.1. Bir Varlık Olarak Sanat Ürünü

İsmail Tunalı ‘Sanat Ontolojisi’ adlı yapıtında, sanat eserinin bir **var-olan** olduğunu; nasıl genel ontoloji varlık araştırmasına *on he on*’u\* ( var-olan bir şey olarak var-olan’ı) araştırmakla başlıyorsa, aynı şekilde sanat ontolojisinin de, çıkış noktası olarak estetik alandaki var-olanı araştırdığını söyler.

Tunalı’ya göre:

“Sanat eseri, daima, iki varlık tarafından meydana gelmiş ikili bir yapıdır ve buna rağmen o tam bir birliği gösterir. Bu birlik halinde kavradığımız estetik obje, aslında varlık tarzı bakımından heterojendir; birbirinden farklı varlık düzenleri gösterir. [...] Onda iki çeşit obje olduğu gibi, iki türlü de varlık vardır; biri real, biri de irreal, sadece görünen bir varlık. Ve karakteristik olan şudur; varlığın bu ikiliği tamamen heterojen olmasına rağmen, objeyi bölünmüş ya da birliksizmiş gibi göstermez. Tersine, bir sanat eseri, varlık bakımından farklı olmasına rağmen, bize yine birlikli görülür (Tunalı, 2002,62).”

---

\* Tunalı, Sanat Ontolojisi adlı yapıtında, Aristoteles’in ‘var-olan nedir?’ sorusuna verdiği ‘vardır’ cevabından; varolan şeyin varolan bir şey olarak belirlendiğini, böylece varolan var-olan şeydir yargısının felsefe için yeni bir temel olduğunu söyler. Bu temel **on he on**’dur; var-olan bir şey olarak var-olan. (Tunalı, 2002) **Cevizci**, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde, **on he on**’u varlık olmak bakımından varlık kavramı altında açıklar. Buna göre, **varlık olmak bakımından varlık**. Saf varlık, kendinde varlık, varlık olarak varlık diye adlandırılan, insan bilincinden bağımsız varlık. Varlık bakımından, yalnızca sınırlı sayıda bireysel nesneye değil de, her şeye ait olan tümel özelliklere sahip varlık. Her şeyin varoluşu için temel olan, varolan her şeye ilişkin açıklamanın dayanağı olan şey.

Sanat yapıtının varlığında bir bütün olarak taşıdığı real ve irreal varlık katmanları iki ayrı doğaya karşılık gelir; birincisi, duyularla algılanan, bağımsız olarak varlığını devam ettiren doğa (nesnel varlık); ikincisi de, insana özgü bir doğa, insanileşmiş bir doğa (irreal-tinsel varlık).

## 1.2. Nesnelleştirme (Objektivasyon) – Anlamın Kurgulanışı

Ayşe Kedik, Yaratıcı Süreçte Özne-Nesne Bağlamında Nesnelleştirme adlı tez çalışmasında sanat yapıtlarını (Hartman'a göre) diğer varolanlardan ayıran en önemli özelliğin, onda hem real, hem de irreal yapının bulunması olduğunu hatırlatır. Kedik (2003,62)'e göre “ [...] sanat yapıtı bu anlamda nesnelleşme olayının tek yetkin örneğidir. Bu bağlamda nesnelleşme (objektivasyon), realite ile irrealitenin, zorunluluk ile özgürlüğün, sonluluk ile sonsuzluğun birbirine kavuştuğu noktada adeta tekmiş gibi birleşmesi, öznelin nesnelde, irrealin realde dışlaşması, bir anlamda tinsel\* bir içeriğin real bir yapıya bağlanarak var olmayan bir şeyin var olan bir şeyde kendisini göstermesidir.”

Kedik' in görüşlerine kaynaklık edenlerden biri olarak Tunalı, böyle bir objektivasyon'un en yetkin temsilcilerinin sanat eserleri olduğunu, bunun için, her estetik objenin, yani sanat eserinin böyle heterojen bir yapı gösterdiğini hatırlatır.

Tunalı'ya göre;

---

\* Tin, Cevizci'nin Felefe Terimleri sözlüğü'nde şöyle açıklanır: En genel olarak, bazı metafizikçilerin ya da Hegel gibi nesnel idealistlerin, gerçekliği ve evreni açıklamak üzere, varolan her şeyin temeli, özü olarak kabul ettikleri cisimsel olmayan varlık, maddi olmayan gerçeklik.

Tin, Ontolojinin var-olanı bir tabakalar düzeni içerisinde ele almasında önem kazanır. Varlığın bütünlüğünü sağlayan bu tabakalar: madde (inorganik), organik varlık tabakası, ruhi tabaka ve tinsel varlık tabakasıdır. Varlığın yapısı bir tabakalı bütün olmakla beraber, sözü edilen bu dört tabakanın piramidal bir biçimde üst üste gelmesiyle oluşan piramidal bir sistem karakteri de taşır. Tunalı, Sanat Ontolojisi adlı yapıtı'nda, tinsel alan'ın kültür dünyasını oluşturduğunu; tinsel varlığın kültür ve tarih varlığı olduğunu, tin ya da tinsel varlığın, kendi başına varlık olmadığını, bu yüzden, Hegel'in aksine, Hegel'in aksine, tinsel varlığın, varlığın özü olarak kavranamayacağını söyler. Tinsel varlık, ontolojiye göre bir real varlık tabakasıdır, daha doğru bir deyimle real varlığın en son, en üst tabakasıdır (Bkz. Tunalı, Sanat Ontolojisi).

“sanat eseri dediğimiz şey, gerçi, bir var-olan’dır, ama objektivation’a dayanan bir var-olan’dır. Başka bir deyimle söylersek, o, objektivleşmiş bir tinsel varlıktır. [...] Her objektivleşmiş tinsel varlıkta, bir objektivation dile gelir. Buna göre de, bir tinsel varlık ve bir de bu tinsel varlığın görünüşe ulaştığı bir real varlık (Tunalı, 2002, 74-75).”

Böylesi bir durumda, denilebilir ki sanat yapıtı bir var-olan olarak iki varlık katmanını, ayrılmaz bir biçimde kendi bütünlüğünde taşır. Sanat yapıtının ayrılmaz bir bütün olarak algılanması, aynı zamanda da iki karşıt varlığın, realite ve irrealite’nin adeta tekmiş gibi onda görünüş halini alması, yapıtın ne sadece realiteye ne de sadece irrealiteye dayandırılmayacağını bir kanıtıdır. Kısaca; sanat yapıtı hem real varlığa katılarak ondan pay alır hem de kendinde irreal olan’ı taşır. Böylece, öznel olanın nesnel olan ile karşılıklı ve karşılıklı ilişkisi, sanat yapıtında irreal olanın real olana katılması, real olanda içerilmesi olarak karşılık bulur.

Sanat yapıtlarının, bir varolan olarak diğer varlıklardan ayrılan özelliklerini, objeyle süjenin farklı ilişkileri bağlamında açıklamaya çalışan Tunalı (2002,55), var-olan’ların alanı ile obje alanlarının hiçbir şekilde örtüşemeyeceğini söyler.

Yazar’a göre;

Bir real var-olan’ın en temel özelliği, onun bir bilgi objesi oluşudur. O, bilgi aktarı ile bilinen bir şeydir. Bunun için burada söz konusu olan şey, objection’dur. Objektion, bir var-olan’ın bir bilinç konusu olmasını gösterir. ‘Objektion, karakteristik bir bilgi fenomenidir; var-olan bir şey, bir süjenin objesi olur ve var-olan şey de ise hiçbir değişiklik meydana gelmez’ [...] Buna göre, her objektion zorunlu olarak bir bilgi olayını ifade eder. Çünkü, ancak bu objektion ile ki, bizden bağımsız olan bir var-olan bilincimizin bir objesi olmuş olur (Tunalı, 2002, 55).

Tunalı, sanat eserinin bir objektivation olduğunu; objektivationun, objektion'dan kesin olarak farklı olduğunu; objektion'la objektivation'u karıştırmamak gerektiğini vurgular ve ekler:

Çünkü, objektivation var-olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var-olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelir. Objektion'da söz konusu olan, var-olan bir şeyin objeleştirilmesidir. 'Buna karşılık objektivation'da, objektivation'dan önce var-olmayan bir şeyin, her şeyden önce, meydana getirilmesidir. Objektion'da canlı tin(Geist) sadece alıcıdır, objektivation'da ise yaratıcıdır (Tunalı, 2002, 55).

Öyleyse, objektion öznenin nesne ile kurduğu ilişki sürecine karşılık gelir, böylece, özne nesnenin bilgisine ulaşır, nesneyi tanır, onu bir bilgi objesine dönüştürür. Böylece, varlık alanı da denilen nesnel gerçekliğin obje alanına girmesi, denilebilir ki, ona insana özgü bir nesnellik, insani bir anlam kazandırmak ile mümkün olabilir. Öznel olanın nesnel olanda, irrealin real varlıkta nesnelleşmesi olarak tanımlanan objektivation ise objektion sürecinden sonra, özne tarafından gereksinen, başlatılan bir süreçtir. Buna göre, bir objektivation olması, yeniden meydana gelen bir gösterme olan sanat yapıtının olmasıdır.

Objektivation, öznenin özel bir biçimde görünür hale gelmesi, özel bir göstermedir. Bu durumda, bir irreal varlığın bir real var-olanda görünüşe ulaşması, objektivleşmesi söz konusu olduğuna göre; dikkat edilmesi gereken, her objektivation'da bir varlığın objektivleşmiş olmasının gerekliliğidir. Öyleyse, objektivation'da bu objektivleşen varlık nedir?

Tunalı'da objektivation'da, artık bir objeleşme değil de, bir objektivleşmenin söz konusu olduğunu, bu da, neyin objektivleşmesi gerektiği sorusunu dile getirdiğini söyler:

Objektivleşen şey, canlı tinsel varlık, yani kişisel ve ortak tin'dir. Objektivleşme olayında zorunlu olarak bir tinsel varlık söz konusudur; ve bu objektivleşen tinsel-varlık, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı meydana getirir: Objektivleşmiş tinsel varlık. Bu

alan, real varlık alanına katılmaz, onun dışında bulunan bir varlıktır. Ama, bununla onun real varlıkla hiçbir ilgisinin bulunmadığını söylemek istemiyoruz. Tersine, [...] objektivleşmiş tinsel varlığın real varlıkla belli bir ilgisi vardır, hem de ontolojik bir ilgisi vardır. Çünkü, tinsel varlığın objektivleşmesi, real olan bir var-olan'da mümkün olur (Tunalı, 2002, 56).

Unutulmamalıdır ki, sanat yapıtı bir objektivation'dur ve heterojen bir yapıdır. Öyleyse, "her objektivation, zorunlu olarak varlık tarzı bakımından heterojen'dir" (Tunalı, 2002, 56).

### 1.3. Estetik Varlık - Estetik Obje

Sanat yapıtının anlamlı bir varlık biçimi olduğunu söylediğimiz de, anlamın, sanat yapıtının tinsel varlık katmanı ile ilişkili olduğunu belirtiriz. Bu yeni varlık tipi estetik varlık olarak adlandırılır. Sanat yapıtının anlamlı bir biçim olduğu görüşü, tinsel varlığın sanat yapıtında madde giyindiği ile eşdeğerdir. Madde giyinmiş tekil anlama ise 'estetik obje' veya 'estetik nesne' denilebilir.

İsmail Tunalı, estetik obje'yi bireysel bir obje haline indirgeyen anlayışın, sanat ontolojisi olduğunu söyler. Yazar'a göre sanat ontolojisi, estetik obje sorununu şöyle ortaya koyar.

Estetik obje, tek tek sanat yapıtıdır. O halde, sorulması gereken de, sanat yapıtı ontolojik olarak nedir? sorusu olmalıdır. Böyle bir soruya sanat ontolojisinin verdiği yanıt yine ontolojik bir yanıttır. Sanat yapıtı, bir var-olandır ve böyle bir var-olan olarak bir resimdir, bir heykeldir bir şiirdir, vb. gibi [...] Şimdi böyle bir var-olan olarak analiz edildiğinde, örneğin bir müzik yapıtı, seslerden, bir heykel taş, tunç, odundan, bir resim kâğıt, bez ve boya gibi fiziksel elemanlardan ve bir şiir de kelimelerden meydana gelir. Bunlar, sanat yapıtının duyularımızla kavradığımız real varlığını ya da real yapısını oluştururlar. Ancak, bir sanat yapıtı, örneğin bir resim, bir

müzik, bir heykel ve bir şiir yalnız bu fiziksel, real varlıktan ibaret değildir. Başka türlü söylersek, bir müzik yapıtı yalnız seslerden, bir heykel yalnız taş ya da odundan, bir resim yalnız bez ve boyalardan ve bir şiir de yalnız kelimelerden ibaret değildir. Sanat yapıtının bir de duyularımızla kavrayamadığımız, onun duyusal-real varlığının dışında, ama yine onun tarafından taşınan bir başka varlığı vardır. Bu, irreal, tinsel ya da anlam varlığı dediğimiz bir varlıktır. Her sanat yapıtı, maddi-duyusal varlığının dışında bir anlam varlığına sahiptir. Bu anlam varlığı, sanat yapıtının ifade etmek istediği şeydir. Bunlar duygular, düşünceler vb. gibi tinsel nitelikte bir varlığı oluştururlar. Anlam ya da tinsel sfer, fiziksel varlığın üstünde bulunan, ama onun tarafından taşınan, onda objektivleşen varlıktır. Buna göre, bir sanat yapıtı, bir tinsel-irreal varlığın bir real varlıkta dışlaşmasıdır. [...] Estetik obje, sanat yapıtı olarak bir irreal anlam varlığının duyusal bir varlıkta görünüşe çıkmasıdır. (Tunalı, 1990, 131).

Tunalı'nın estetik objeyi, irreal anlam varlığının duyusal bir varlıkta görünüş'e çıkması olarak tanımlamasının üzerinde durulması gereken noktalar; irreal olan anlam, duyusal varlık ve irrealin görünür hale gelebilmek için duyusal varlığa duyduğu gereksinimdir. Bu bağlamda irreal anlam varlığının insanileştirilmiş bir doğa (irreal-tinsel varlık)'ya karşılık geldiği, ve bilen bir özne ile bir nesnenin diyalektiğini gereksindiği daha önce belirtilmiştir. Yani irreal anlam varlığı, görünür bir varlık değildir, onun görünüşe çıkması için nesnel gerçeklikte denilen bir real varlığa taşınması, ona katılması gerekir. İrreal anlam varlığının uygun bir real varlıkta görünüşe ulaşması olarak tanımlanan estetik nesne, yaratıcı öznenin nesneye bakışıyla, nesnede bulabildikleri hatta bulamadıklarıyla kurulur. Ancak, estetik nesne özne tarafından yaratılmış yeni bir nesne olarak değil de, irreal anlam varlığının katılmasıyla estetikleştirilmiş nesne olarak algılanmalıdır.

“Özneyle nesnenin diyalektiği içinde estetik nesne bir gerçeklik olduğu kadar bir kurgudur [...] Bu bir tür duygu yakınlığıdır [...] Bu yeniden kuruş nesneyi nesne olmaktan çıkarmaz. Estetik nesneyi belirleyerek insanı doğaya katar sanatçı (Timuçin, 2002, 153-154).

## 2. BÖLÜM

### ÖZHENİN ETKİNLİĞİ OLARAK SANAT ÜRÜNÜ

Sanat ürünü, öznenin etkinliği ile görünüş\* halini almış varlık dışı bir varlıktır. Varlık dışı varlık denildiğinde, sözü edilen birinci varlığın reel gerçek, yani doğa, ikincisinin ise; öznenin izlenimlerinin, imgeleminin, kısaca özel doğasının dış dünyada önceden varolan bir nesnenin yardımıyla biçim kazandığı sanat yapıtının kendisi olduğu önceki bölümlerde dile getirildi. Sanat yapıtı, öznenin içselleştirdiği duyular üstü tinsel dünyasını, kimsenin görmemiş olduğunu görünür ile görünmez iç içeliğinde görünür kılan bir varlıktır.

Öznenin etkinliği olarak sanat ürünü, yine aynı yaratıcı öznenin özel doğasının biçim kazanmış, nesnelleşmiş görünüşüdür; nesnel gerçekliğin, insan bilincinde estetiksel imgeler halinde yansımasıdır. Sanat ürünü nedir? sorusuna yanıt vermeye çalışan bu tanımları daha iyi anlayabilmek için, varlık dışı olanı varlık haline getiren öznenin nasıl tanımlandığına bakmak gerekir.

---

\* 'görünüş', Sarp Erk Ulaş'ın Felsefe terimleri sözlüğünde şöyle tanımlanır: Bir şeyin duyuma ya da izlenime verili olan görünür durumu; herhangi bir şeyin özellikle görülebilen, duyulabilen ya da duyumsanabilen, duyu algısına açık niteliği ya da nitelikleri. Aristoteles'e göre usavurmanın amacı bizim için daha iyi bilinir olandan doğa tarafından daha iyi bilineye doğru tümevarımsal bir biçimde ilerlemektir. Bizim için daha iyi bilinir olanlarsa görelî olan görünüşlerdir, Aristoteles görünüşleri araştırmalar sonucunda ulaşılan ayrıntılı deney verilerinin toplamı olarak sunar. Aristoteles'e göre felsefi araştırmalar da görünüşlere dayanır ama felsefi araştırmaların ilgilendiği görünüşler deneysel verilerden değil insanların çoğunlukla paylaştıkları ortak inançlar ile varsayımlardan oluşur. Kant'ın felsefesinde ise "görünüş" teknik bir bağlamda, "görüngü"yle eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Görünüş ile gerçeklik ayrımının felsefece düşünmenin tarihinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Çok çeşitli bağlamlarda ve değişik terimlerle ifade edilse de "görünüş" genelde görelî, öznel, zamana bağımlı, doğrudan bilinebilir biçiminde nitelenirken "gerçeklik" mutlak, nesnel, öncesiz sonrasız ve ancak dolaylı yoldan bilinebilir olarak tasarlanmıştır. Görünüş ile gerçeklik arasında yapılan bu ayrımın varlık bilgisel ya da bilgikuramsal kaygılardan değil de öbür dünya inancı üzerine kurulu ahlâki ve tanrıbilimsel kaygılardan kaynaklandığını savunan Nietzsche ise tüm bu metafizik çabaları lanetlemiştir. Ona göre var olan tek dünya bizim deney imlediğimiz bu dünyadır; Kant, Hegel ve ne yazık ki Schopenhauer gibi filozofların gidimli düşüncenin bizi "kendinde şeyler" (noumena) dünyasına değil, ancak "görünüşler" (phainomena) dünyasına götüreceği yollu görünüş-gerçeklik ikiliğine dayalı savları ise felsefenin hakikat arayışına indirilmiş büyük bir darbedir. Gerçek dünya olarak adlandırdığımız şeyin aslında gerçek dünyanın bulanık bir yansıması, gölgesi ya da görünümü olduğu sezgisi Batı felsefesinde Platon'un adıyla (bkz. mağara benzetmesi) ve öte yandan Doğu'nun çileci felsefeleriyle özdeşleştirilen eski bir öngörüdür.

## 2.1. Özne - Öznellik

Ulaş Felsefe Sözlüğü'nde 'özne'yi şöyle tanımlar,

Yerleşik felsefe dilinde en genel anlamda düşünülen nesneye karşıt olarak düşünen varlık. Bilinci, sezgisi, algısı, düşgücü olanı; bilmeye, duymaya, algılamaya yönelmiş olanı; nesnenin karşısında ondan ayrı durarak varolanı; karşısında bulunanı algılamak, kavramak ya da bilmek için yöneleneni; düşüneni, tasarımıyanı, duyanı, isteyeniyi; olanaklı bütün yaşantıların taşıyıcısı olarak temellendirilmiş bir "ben"i anlatan felsefe terimi. [...] Felsefede Descartes' a değin nerdeyse tek egemen özne anlamı olan bu yaklaşım, Descartes ile başlayan modern felsefe döneminde bırakılmış, özne teriminin yerleşik anlamında köklü bir değişim meydana gelmiştir. Bundan böyle "özne", algılara, tasarımlara, izlenimlere, düşüncelere dayanak olan; algıladığının, tasarladığının, duyduğunun, düşündüğünün ayırdındaki "ben" olarak kavranır olmuştur. Nitekim Descartes öncesi felsefede özne kategorisi fazla ağırlığı olan bir kategori değilken, Descartes'la birlikte modern felsefe anlayışının üstüne kurulduğu temel kategorilerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. XVII. yüzyılda başlayan modern felsefeyle birlikte ortaya çıkan modern özne tasarımı'nın en belirgin özelliği, "özne"nin bilgiye temel oluşturan ussal ve istençli bir varlık olarak benimsenmiş olmasıdır.[...] Nitekim söz konusu geleneklerin felsefe sözdağarında "ben" denince, "ben-olmayan", bütün her şeyden ayrı durarak varolan akla gelmektedir. Buna göre ben, ben-olmayan ile ilişkisinde ben-olmayı etkilediği gibi ondan etkilenir de.

'Özne' ve 'insan' arasındaki ayrımın saptanması; sanatsal etkinliği ile sanat ürününü ortaya koyan özne sanatçının biraz daha anlaşılır olmasını sağlayacaktır.

İnsan farkında olsun ya da olmasın, temeli yönelme olan ana edimlerini (düşünmek, bilmek-eylemek) bir özne olarak, kendisi olarak gerçekleştirir. İnsan özne olma durumunu hemen her zaman yaşar; [...] İnsanın bir özne olarak kendisine, özne olma durumuna yönelmesi, özneye dönüşmesinin koşullarını araştırması [...] onun

varolana ilişkin yöneliminin araştırılmasından sonraya rastlamaktadır. [...] Özne olmakla birlikte henüz bunun bilincinde olmayan insan, varolanı nesne yapmayı çözümlene işine girişmekte; hatta başlangıçlarda, sanki olabilirmiş, gerçekleşebilirmiş gibi, varolanın yalın bir biçimde peşine düşmekte, “varolanı varolan olarak” kavramayı, anlamayı amaçlamaktadır (Çotuksöken, 2002, 129-130-131).

Özne, insana dair olan yetilere (*bilmek, düşünmek, algılamak...*) az ya da çok sahip olandır. Bu yetilere sahip özne, “[...] kendini duygularla algılanabilir bir nesnede ortaya koyma ve gerçekleştirme ihtiyacını bir eğilim olarak, temel bir gereklilik olarak” (Doğan, 2001,161) duyar. Sanatçı öznenin de bu temel gereksinime bağlı olarak hareket ettiğini, duysal dürtülerini düşünsel bir etkinliğe dönüştürdüğünü söyleyen Doğan (2001, 167), Hegel’in; genel olarak sanat gereksiniminin, insanı iç ve dış dünyanın bilincine varmaya ve onlardan, içinde bizzat kendini tanıdığı bir nesne yapmaya iten akli (rasyonel) bir gereksinim olduğu düşüncesini hatırlatır.

Sanatsal bildirim her şeyden önce, özne sanatçıyla ilişkilidir; sıradan öznenin gündelik yaşantısından oluşmuş bir nesnellik değildir.

Çünkü, kendi bir yaratımında, sanatçının kişiliğinin bir **<kendinin ifadesi>**nden söz ettiğimiz zaman, burda söz konusu olan şey, hiçbir şekilde, sanatçının, pratik, günlük yaşam içinde sürdürdüğü **fiili, yani, alışıldık**, kişiliği değildir. Burda söz konusu olan şey, daha çok, sanatçının kendi yaratımının içine izini düşürmek için, kısmen bilinçli, kısmen de bilinçsiz bir şekilde yapıp kurduğu **ikinci**, yani, **fikri** bir kişiliktir (Kagan, 1982,343-344).

Kagan’ın sözünü ettiği “fikri kişilik” öznellik dediğimiz olguyu tanımlar.

Özne maddesel varlık olarak nesnelere dünyasının karşısında edilgen, onu anlama, algılama, ondan bilgi üretme anlamında ise etken durumdadır. *‘algı, tasarım, izlenim, düşünce ve duyulara dayanak olan ben ya da zihin; bilginin temeli olan rasyonel ya da iradi varlık’* olarak tanımlanan özne; özel doğasını

oluşturmak ve genel doğaya; nesnelere dünyasına karşı bir tavır almak zorundadır. Böylece, farkında olarak ya da olmayarak genel doğa karşısında imgelem dünyası gelişen ve bir takım izlenimlere sahip olan özne, aynı zamanda kendi öznelliğini de oluşturur.

Ahmet Soysal (2003,15), fenomenolojide (olgubilim)\* dünya ve vücudun, sonra düşüncenin, ya da tin'in: madde ve madde-dışı'nın, iç içeliğinde, birbirine dolaşıklığında ele alındığını; 'öznellik'in en yalın, en mutlak durumunda madde ile madde-dışı'nın, tin'in birbirine bittiği düzey olduğunu söyler.

Avner Ziss (1984,91-92) de, *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik* adlı yapıtında sanatçı öznelliğinin, ideolojik konumunun, yaratıcı etkinliğinin, en başta onun dünya görüşüyle belirlendiğini; bu öznelğin, son çözümlemede, bir dönemin, bir toplumsal yapının, iyice belirli bir psikoloji ve ideolojinin ürünü olduğunu söyler. Yazar'a göre, sanatçının dünya görüşü, estetik anlatımını onun öznelliğinde bulur.

Öznelliği gerçeğin farklı bir biçimde yeniden üretilmesi olarak açımlayan Tunalı sanatçının hayal gücünü öznellik için önemli bir etken olarak görür. O'na göre "sanatçı yaratıcı hayal gücü ile nesnelere yönelir, onları kavrar ve onları ifade eder". Öznenin etkinliği doğrultusunda oluşan sanat yapıtı, " [...] gerçeğin hayalgücü ile değiştirilmesi ona hayalgücünün katılmasıyla doğar. Doğada, gerçeklikte belirsizlik ve düzensizlik içinde kavradığımız nesnelere, hayal gücünün onlara katılmasıyla birdenbire bir belirlilik ve düzen elde eder, bir biçim kazanır" (Tunalı,1993,47).

Tunalı'ya göre:

---

\* Cevizci'nin *Felsefe Sözlüğü*'de, Olgubilim de denilen Fenomenoloji: Genel olarak fenomenlerin bilimi, özel olarak da çağdaş Alman filozofu Edmund Husserl tarafından kurulmuş olan, bilincin çok çeşitli formlarıyla, dini, estetik, ahlaki ve duyuşsal her tür doğrudan deneyimini analiz edip betimleyen felsefe anlayışı ya da yaklaşımı [...] olarak tanımlanır.

Hayalgücü, obje'nin kendine özgün niteliklerinden hareket eder; ama, sonra da, bu objeyi bireysellikten kurtararak ona genel-geçer, tümel bir biçim verir. Bu biçim, artık salt duyuusal bir obje biçimi, realitenin bir yansıması olmayıp, bu, hayalgücü aracılığıyla insanın objeye verdiği tinsel bir biçimdir (Tunalı, 1993, 66).

## 2.2. Özne – Nesne – Nesnellik

İnsan bilinci mutlaklaştırmaktan çok dönüştürmekten yanadır. Herhangi bir gerçekliği kendi bağlamından kopararak fakat içinde yaşanan sistematığın koşullarıyla ilişkili olan bir dönüştürme uğratır. Bu gerçek, başlangıçta onun en geniş ölçüde temas halinde bulunduğu şey olan nesneye yöneliktir (Bkz., Kahraman, 2002, 13-14).

Ulaş, Felsefe Sözlüğü'nde '**özne-nesne ikiliği**'ni şöyle tanımlamaktadır:

Özne terimi, Aristotelesçi felsefede taşıdığı bu anlamıyla özne-nesne ikiliği türünden bir soruna konu değildir. Ne var ki XVII. yüzyıla gelinmesiyle birlikte özellikle Descartesçi felsefenin önderliğinde, aynı kendisiyle ikilik oluşturduğu nesne terimi gibi özne terimi de bilgi-kuramsal çerçeveye taşınarak salt bilgi sorunu bağlamında düşünülür olmuştur. Günümüz felsefesinde ise "özne" en genel anlamıyla bilinç ile istenç taşıyıcısı olarak etkin bir bilen, etkin bir eyleyen olarak anlaşılırken, buna karşı "nesne" bilme etkinliklerinde ya da istencin konu olduğu eylemlerde verili-sunulu olan, daha açık bir deyişle insanın bilme yetisinin kendisine yöneldiği şey olarak tanımlanmaktadır. Özne ile nesne arasındaki ilişki sorunu, felsefenin en temel sorunlarından biri olarak çeşitli felsefe geleneklerince, çeşitli filozoflarca hemen hep değişik biçimlerde yorumlanmıştır.

Sanat ürününün tinsel olanın nesnel olana dönüşmesi olduğunu söyledik. Tinsel olan, öznenin gerçeklikle kurduğu ilişkilerin bir toplamı olduğuna göre, bu dönüşüm yalnızca öznenin bağımsız önsel olarak varolan gerçekliğin, nesnenin dönüşümü değil, öznenin yaşantılarının da bir ifadeye dönüşümüdür.

Timuçin'e göre;

Sanat yapıtı diyalektik ilişkinin ürünüdür[...] Söz konusu ilişki gizlerle dolu, oldukça kaygan bir ilişkidir, çünkü özne-nesne ilişkisi olmaktan öte özneliğin karşılıklı açınlandığı, öznelliklerin karşı karşıya konduğu, öznelin nesnelleştiği bir ilişkidir. Bu ilişkide öznel nesnele kavuşur ya da nesnellikte anlatımını bulur (Timuçin, 2002,160).

Herhangi bir zihinsel etkinliğin temelinde belli bir özne nesne ilişkisinin varolduğuna dikkat çeken Çotuksöken'e göre ise;

Bir zihinsel etkinliğin gerçekleşmesi demek, farkına varılsın ya da varılmasın, düşünen ve düşünülenin ayrı ayrı var olması demektir. Düşünen özne düşündüklerini başka öznelere bildirmese bile, salt kendi düşünme dünyasının sınırları içinde kapalı kalsa bile, düşündüklerini tasarımlamanın, imgelemenin sınırlarının dışına çıkarır büyük ölçüde. İşte bu andan itibaren dilsel süreç dışavurumsal bir biçimde başlamıştır denebilir. Bu oluşum çözümlendiğinde temelde var olma/var edilme, düşünme/düşünülme, dile getirme/dile getirilme olgusu ile karşılaşılır. Varolan; düşünen, dile getiren öznedir; var edilen, düşünülen ve dile getirilen de nesnedir. Öyleyse böyle bir sürecin temelinde özne-nesne gerilimi ya da farklılaşması vardır. Bu türden bir çözümlenme bizi, özne ile nesnenin birbirlerini karşılıklı olarak var kıldıkları sonucuna da götürür: biri varsa öteki de vardır. İnsan; düşünme ve dile getirme yetileriyle varolanı nesne kılarken, kendisini de özne haline getirmiş demektir aslında (Çotuksöken, 2002,163).

Günümüze değin sanatın ve sanatçının tanımı, amacı, işlevi, yöntemleri değişse bile, sanatçının duygu ve düşüncelerini dışsallaştırmak için nesnelere gereksinim duyduğu gerçeği değişmemiştir. Bireysel olarak özne, “ [.] nasıl ki kendisi olmayanla, başka bir bireysel özneye ya da nesne ile ancak “kendisi olabiliyorsa, dolayısıyla –bilinçli- varlığını ona borçluysa” (Çotuksöken, 2002,144); öznenin sanatsal biçimlemeyi oluşturma sürecinde de bir “karşıda

duran” olarak nesnelere dünyasıyla-genel doğayla, kısaca nesneyle ilişkisi kaçınılmaz bir sonudur. Öznenin kendini gerçekleştirmesi olarak da tanımlayacağımız bu üretim sürecinde, nesnelere dünyasından edindiği izlenimlerini farklı anlatım ve anlamlara dönüştürmek isteyen özne, izlenimlerine kaynaklık eden nesnelere dünyasına geri yönelerek etkinliğe başlamış olur.

Her yönüyle insanı insan yapan, varolmasını ve yaşamasını sürdüren bilgi, ‘insanın varlık-temelinde, varlık-yapısında yeri olan bir alandır; [...] Bilgi sadece insan-nesne arasındaki ilişki değil, bu ilişkiler yumağı ile oluşturduğu değerler bütünüdür. Bilişi, öznenin varoluşsal çabalarının bütünü olarak değerlendiren görüş, yaşam pratiğinden hareketle bir sonuç çıkarmaktadır. (Seylan, 2005, 61)

İsmail Tunalı (1993,47) sanatın bir bilgi olduğunu hatırlatarak, her bilginin, bir süje-obje ilgisine dayandığını, bir yanda bilinç sahibi bir varlık olan insanın bulunduğunu, öbür yanda, bilinç sahibi bu varlığın, insan dediğimiz süjenin algı, düşünme tasarlama, hayal etme, v.s. gibi bilme eylemleriyle ilgi kurduğu nesnelere, düşünceler, v.s. varlığı, obje dünyasının bulunduğunu; işte bilginin, bir süjenin var-olanı, bir objeyi kavraması olayı olduğunu; böyle bir kavrama içinde de insanın varlığı bilmiş olduğunu söyler.

Rollo May (2003,98) “bilmek” anlamına gelen özgün İbranice ve Grekçe sözcüklerin “cinsel ilişki de bulunmak” anlamına da geldiğinin unutulmaması gerektiğini, İncil’de de “ İbrahim karısını bildi ve o gebe kaldı” diye yazdığını hatırlatır. Yazar buradan çıkarak şu saptamalarda bulunur:

Cinsel metafor gerçekte karşılaşmanın önemini ifade ediyor. Cinsel birleşmede iki kişi birbirleriyle karşılaşır; birbirleriyle tekrar bütünleşmek için kısmen geri çekerler kendilerini, bilmenin ve bilmemenin tüm nüanslarını yaşayarak birbirlerini tekrar bilmek için. Erkek kadınla bütünleşir ve kadın da erkekle; [...] Her biri kendi yoluyla etkin ve edilgindirler. Bu, önemli olanın bilme süreci olduğunun bir gösterilişidir; eğer erkek basit bir şekilde kadının içinde durursa, olup biten, iç içeliğin doğurduğu hayreti uzatmanın

ötesinde bir şey değildir. Yaratıcılığın son aşamasının bakış açısından bakılırsa anlamlı olan, karşılaşma ve tekrar-karşılaşmanın sürüp giden deneyimidir. Cinsel birleşme, iki varlığın iç içeliğinin, olanaklı en dolu ve zengin karşılaşma içindeki son noktasıdır. Bu deneyimin yeni varlığı üretmesi açısından da yaratıcılığın en yüksek biçimi olması çok anlamlıdır (May, 2003, 99).

Özne ile nesne arasındaki ilişkinin, erkek ile kadının/kadın ile erkeğin 'cinsel ilişkide bulunmasına' benzetilmesi, sanat ürününün de, metaforik olarak bu ilişki sonucu oluşan 'çocuğa' benzetilmesine eşdeğerdir. Öznenin nesneye yönelmişliği\* ile başlayan bu diyalektik ilişki sonucu, öznenin bilinci, izlenimleri kısaca öznedeki tinsel olan, genel doğada daha önce görülmemiş 'varlık dışı varlık' olan sanat yapıtında/çocukta maddi bir yapıya/bedene kavuşur. Böylece, tıpkı bir çocuğun anne ve babasını temsil etmesi gibi, sanat ürünü de, ne öznenin gerçeklik nesnesine ilişkin oluşturduğu değerlerden bağımsız ne de kurgu nesnenin yüklendiği anlamlardan uzak duran bir özne ve bir nesne ilişkisiyle açıklanabilir. Kısaca, 'görünüş' halinde kendi varlığını uzam içerisinde kazanmış olsa da, sanat ürünü; özne sanatçıda, nesnel bir gerçekliğin düşsel bir imge olarak maddi bir yapıya bürünmesidir.

---

\* Ulaş, Felsefe Sözlüğü'nde 'yönelmişlik' i şöyle tanımlamaktadır: [...]Yönelmişlik teriminin kökenleri orta- çağın skolastik felsefesine dayanır [...] Brentano'nun yönelmişlik anlayışı öğrencisi Edmund Husserl tarafından geliştirilerek XX. yüzyılın görüngübilimsel düşünce hareketini doğrudan etkilemiştir. [...] Gelgelelim Husserl aynı sorunsalı önce bilgi kuramı düzlemine, oradan da aşkınsal bir düzleme taşıyarak ele almış; "düşünen özne"nin yöneldiği görüngüler dünyasını temellendirmek amacıyla sorunsalı sorunsal olmaktan çıkarmıştır. [...] Brentano "bilincin yönelmişliği"ni belli bir nesneye yönelmişliği olarak tanımlamaktadır. Oysa ki bilincin yönelmişliğini yalnızca belli bir nesneye yönelmişlik olarak temellendirmek Husserl'e göre "yönelmişlik" kavramının anlaşılmasının başlıca nedenidir. Söz konusu soruna karşı Husserl' in getirdiği çözüm, en iyi anlatımını "Bilinç her zaman ve her durumda hep belli bir şeyin bilincidir" ifadesinde bulmaktadır. Bu çerçevede Husserl'in "görüngübilim" yöntemiyle birlikte felsefenin "bilinç" kavramına bakışında derin bir kırılma yaşanmıştır. Nitekim bu sözüyle Husserl, bilincin doğası gereği taşımak durumunda olduğu yönelmişlik niteliğine dikkat çekerek, bilincine varılan ile bilincine varan arasındaki ilişkinin (klasik felsefenin diliyle "özne" ile "nesne" arasındaki ilişkinin) asla birinin diğerine indirgenmesi yoluyla kavranamayacağı gerçeğini dile getirmiş olmaktadır. Buna göre, kayıtsız koşulsuz yönelmişlik yoluyla kendisini açığa vuran bilinç, başta verili bir yeti olmayıp ancak bakanın baktığına etkin biçimde yönelmesiyle kurulan, yani inşa edilen bir kavrayıştır. Bu yüzden Husserl'in gözünde her bilinç öyle ya da böyle yönelinen belli bir nesnenin bilinci olduğu gibi, her yönelinen nesne de ona yönelen belli bir bilincin nesnesidir. Daha açık söylemek gerekirse, bilincin kendisi her zaman için kendi yönelmişliği için bir "nesne" görevi görmektedir.

M. Kagan'a göre ise:

Sanatta, nesne ile özne arasındaki ilişkinin bilinişinde, bilgisel açıdan ikili bir yönlendirme yer alır; bir yanda, nesnenin özneye olan ilintisi açığa konur, yani, varlık değeri olarak tanınır, öte yanda, öznenin nesneye olan ilintisi açığa konur, yani toplumsal bilinçte, bir sınıfın, bir toplumsal kesimin bilincinde oluşup da sanatçının bilincinde yansımaları bulmuş olan, varlığın değerlendirilmesi sistemi tanınır. Dolayısıyla, sanatın içeriğinde ikili bir biliş barınmaktadır; dünyanın bilinişini ile sanatçının kendinin bilgisi (Kagan, 1982,267).

Sanatsal etkinlikten önce nesnenin özne ile, etkinliğin oluşu süresince, öznenin nesneye zorunlu karşılıklı ilişkisi, Kagan'ın da belirttiği gibi iki aşamalıdır. Bu aşamalarda nesnel olanın öznel ve sonra öznel olanın nesneye taşınması -sanatsal metafor- söz konusudur. Böylece en temelinde; öznenin nesneye girdiği diyalektik ilişki sonucunda, öznel olan nesnel olan ile birlikte sanat yapıtında görünüş halini alır ve ancak nesnelleştirilebildiği ölçüde diğer öznelere iletilebilir.

Öznelin nesnelle isteyerek ya da istem dışı karşılaşması, özneyi bir düşünme sürecine iter. Öznenin bu düşünce çabası Timuçin (1998,5)'e göre, her zaman gerçekliğin bilgisini öngörür. [...] Yazar, gerçekliğin bizim için nesnellik olduğunu ya da gerçekliğin bize kendini nesnelde açıkladığını; gerçekliğin özneliğimiz karşısında nesnelleştiğini ya da nesne değeri kazandığını; nesnenin bir bilebilene açılan bir bilinebilen olduğunu, özneliğimizin de nesneyi belirleyerek bilgiye doğru adım attığını belirtir.

### 3. BÖLÜM

## ANLAMIN KURGULANIŞI SÜRECİNDE NESNENİN DÖNÜŞÜMÜNÜ GEREKLİ KILAN NEDENLER

### 3.1. Sanat Ürünüde Anlamın Değerini Belirleyen Olgular

Sanat, gerçek varlığın değerini tanıır ve ondan yeni bir <varlık> yaratır; öyle ki, burda, bu yeni <varlık>ın hayali karakteri, gerçek varlığın içeriğinden farklı, özel bir içeriği barındırışıyla giderilmiş olur (Bkz. Kagan 1982, 299).

İnsani bir etkinliğin ürünü olan sanat yapıtı, diğer insan etkinliklerinin konusu olan varlıklardan farklı bir varlık türüdür. Sanat yapıtının bu farklılığı, varlık dışı varlık olarak (ontolojik açıdan) bir anlam ve ifade varlığına karşılık gelmesinden kaynaklanır. Çünkü bir kültür varlığı olan sanat yapıtı\*, yalnızca biçim değil; anlamlı bir biçimdir.

Tunalı'ya göre;

Sanat eserini, estetik objeyi tabiattan ve real objeden ayıran ana ayırım, sanat eserinin bir ifadesinin ve anlamının olmasıdır. Tabiat, real bir varlık olduğuna göre, ondan anlama sahip olmasıyla ayrılan

---

\* [...] çağdaş bir felsefe anlayışı olan **hermeneutik** de, bir kültür objesi olarak sanat yapıtı üzerine eğilir [...] Bir 'anlam bilimi' olarak anlaşılan hermeneutik, aynı zamanda bir 'yorum teorisi' ya da bir 'yorum bilimi' olur. Ancak, hermeneutik'in bir yorum-teorisi olması onun dar anlamda tinsel bilimlerin yöntemi olarak kavranması ile aynı anlama gelmez [...] Oysa, hermeneutik'te söz konusu olan, bir özün kavranması, onun bir anlam varlığı olarak kavranmasıdır. Bunun için, hermeneutik, bir özün kavranmasıdır; bu öz insanın özü olabileceği gibi, bu özün dışlaştığı bir kültür varlığı, örneğin bir sanat yapıtı da olabilir. Bundan ötürü, her kültür varlığı, örneğin bir sanat yapıtı bir anlam içerir, çünkü bu kültür varlığı bir özün dışlaşmasıdır (Bkz. Felsefe ve Sanat (1990), sy. 132, (1. Basım), (Yayına Haz: Ömer Naci Soykan, İstanbul, Ara Yayıncılık).

sanat eserinin real-dışı bir varlığı olması gerekir. [...] Şüphesiz ki, estetik obje, sadece bir anlam ve ifade varlığı değildir. O, bir yanıyla gerçeğe dayanır ve bir real objedir, öbür yanıyla bir anlam varlığıdır. Her sanat eseri real bir varlığa sahiptir (Tunalı, 2002,62 ).

Kagan (1982,427), Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat adlı yapıtında bir sanat yapıtının algısının, yapıtın yaratılması ile başlayıp, yapıtın bir sanatsal bildirimini iletme işlevini görmesine kadar uzanan bir iletişimsel sürecin üçüncü temel ögesini oluşturduğunu söyler.

Yazar'a göre:

Bir sanat yapıtı, temelinde, algılanmak için, sadece ve sadece algılanmak için belirlendiğinden, insan eliyle yaratılmış öbür nesnelere farklılık gösterir (pek tabii, bir sanat yapıtı eğer iki - işlevli bir sanata giriyorsa, o zaman, hem algılanmak için, hem de pratik kullanım için belirlenmiştir). Algılamanın nesnesi olduğu ölçüde, bir sanat yapıtı, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirebilir (Kagan, 1982,427) .

İhsan Turgut, B. Croce ve Tolstoy gibi diğer anlatımcıların ileri sürdüğü, 'sanatın duyguları anlattığı ya da dışavurduğu', ve Clive Bell'in, 'sanatın anlamlı biçimler yaratma olduğu' tanımlamalarından yola çıkarak sanatta anlam ve biçim üzerine bazı tespitlerde bulunur. Turgut, "Sanat anlamlı biçimler yaratmaktır" tanımlamasını sunan Bell'e göre; anlamlı biçimler yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi olduğunu; karşıdaki ile bir konuşma olan sanatta, konuşma ne kadar derini ve dramatik özelliği ile ne kadar düşündürücü ise, o kadar anlamlı olduğunu yazar (Bkz. Turgut İhsan (1990), 'Sanatta Anlam ve Biçim', Felsefe ve Sanat, Yayına Hazırlayan: Ömer Naci Soykan, sy 139-142).

Sanat yapıtının anlamlı hale gelmesi, bir ön koşul olarak izleyen öznelerin sanat yapıtı ile karşılaşmasını gerekli kılar. Karşılaşma sıra dışı bir durumu içerir. Yapıtı algılama, anlamlandırma süreci diyebileceğimiz bu karşılaşma anı, sanat ürünüyle karşılaşan öznelerin özel bir bildirimle de karşılaştıklarının farkına varmalarını sağlamalıdır. Bu bildirim işlevsel hale

gelmesi yapıtın gerçeklikle doğrudan ya da dolayimli özel bir ilişki kurmuş olmasıyla olasıdır. Sanat ürününde biçimin de kurgulanmasına yardımcı olan bu gereklilik sanatçının özneliği ya da özgünlüğü denilen başka sanatsal gerekliliklerle çelişmez. Çünkü sanat yapıtının anlamlı bir varlık olarak tanımlanması, onun özgün, özel, estetik bir varlık olarak bütünlüğünü içerir.

Rollo May (2002,63), Yaratma Cesareti adlı yapıtında, yaratıcı edimde dikkatimizi çeken ilk şeyin ‘karşılaşma’ olduğunu belirtirken bu sözcüğe yukarda vurgu yapılan sanat ürünü ve izleyici karşılaşması dışında bir anlam içeriği olarak yaklaşır. Bu yaklaşım sanat ürününde anlam sorunsalına sanatçının yaratıcılığı bağlamında bir açılım sağlar.

Karşılaşma, her zaman iki kutup arasındaki bir buluşmadır. Öznel kutup, yaratıcı edim içindeki bilinçli kişinin kendisidir. [...] Dünya bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir ve o kişi, bu dünyanın tasarlanmasında yer alır. Nesnel bir gerçekliği olduğu açıktır, ama bu kadar basit de değildir. Dünya kişiyle her an karşılıklı ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanışı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. Bu, yaratıcılığın hiçbir zaman *özel* bir görüngü olarak sınırlandırılmayacak olmasının nedenidir; yaratıcılık asla basit bir biçimde kişide olup bitenlerin terimleriyle incelenemez. Dünya kutbu bir bireyin yaratıcılığının ayrılmaz bir parçasıdır. Olmakta olan daima bir *süreçtir*, bir *yapma*'dır – özgül olarak kişiyi ve dünyasını karşılıklı ilişkiye sokan bir süreç (May, 2002,71).

Öyleyse sanat yapıtı, öznenin toplumsal, siyasal, ekonomik ve yaratıcı bir varlık olarak nesnel gerçeklik içinde var oluşuyla anlamlıdır.

### 3.1.1. Sanat Ürünü – Gerçek ilişkisi

P. Mondrian'ın da dediği gibi,

Değişen doğal biçimlerin arkasında değişmez salt realite (gerçeklik) bulunur. O halde, doğal biçimler salt değişmez ilgilere geri götürülmelidir (Tunalı, 1996,153).

Gerçeklik sorunu insanla birlikte varolan bir olgudur. Özne-nesne ilişkisinde, ilk bakışta temel gerçeklik nesnel gerçeklik gibi görülse de, gerçeklik, yalnızca bakılan, gözlenen bir nesne değil, aynı zamanda öznenin nesne üzerindeki etkinliği, pratiğidir. Çünkü özne, daima, 'kendi olmayan' ile karşılıklı ilişki içerisindedir; yaşam alanını bu genel doğa içerisinde kurar , kendi öznel gerçeğini de bu nesnellik içinde oluşturur.

Daha önce de belirtildiği gibi:

Sanat eserinin varlığı kendine özgü bir varlıktır, objektivation'u gösteren bir varlıktır. Bunun için, örneğin, bir tuval üzerindeki tabiat ile gerçek tabiat aynı değildir. Yine bir portre, gerçek bir insan değildir. Bir insan heykelini de hiçbir zaman canlı bir insan olarak düşünmeyiz. Bir sanat eseri, bu ya da şu tabiat parçası gibi, burada var olan bir şeydir; açıktır ki, onun kaynağı ve varlık tarzı başkadır (Tunalı, 2002, 61).

Özne sanatçının nesneyle diyalektik bir ilişkiye girme süreci, öznenin nesneye yaklaşmasını gerekli kılar. Çünkü nesne oradadır ve kendi varlığını devam ettirmektedir. Özne ancak o nesne ile özel bir ilişki içine girebilirse, onu yeni bir gerçeklik nesnesi (öznel gerçeklik nesnesi), estetik nesne haline getirir. Bu aşamada, özne nesneye anlam giydirmiş ve nesne, öznedeki düşsel bir tasarıma-estetik gerçekliğe dönüşmüştür. Estetik gerçeklik, insana dair bir gerçeklik olup, bir anlamda, dış dünyanın-genel doğanın insansallaştırılmasına karşılık gelir.

Kagan (1982,300), Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat adlı yapıtında, sanatta yeni bir yarısal gerçeklik, hayali bir varlık ortaya koyma gereğinin nedenini şöyle açıklar;

Sanatta, sanatsal-imgesel olarak modellendirilecek olan şey, nesne-nesne ilişkileri değil, nesne-özne ilişkileri'dir; <kendinde-ve-kendisi için-varlık> değil, varlığın değer-yönü'dür. Nesnel dünya, öznenin dışında, sırf kendisi olarak, başlı başına ele alındığında, değerce hiçbir önem taşımaz; bunun için de, sanatta, kendi varolduğu şekilde yeniden yaratılamaz dünya! Sanat, yaşamda verili olan şeyleri dönüştürebilmeli, değişikliğe uğratabilmeli; gerçeklikten farklı, hatta onunla benzerliği olmayacak şekilde, yaşamının kendi öğelerinden yeni'yi kurabilmelidir ki, nesnenin imgesi ve öznenin imgesi birbirlerine denk düşebilsin, uygunluk gösterebilsin, canlandırma ile anlatım içiçe kaynaşabilsin, gerçeklik bilgisi aynı zamanda gerçekliğin değer-yönlendirilmiş yorumu olabilsin (Kagan, 1982,300).

Düşsel olan bir nesnenin, estetik nesnenin, verili gerçeklikten daha gerçek oluşu ve hayranlık uyandırması, hem şaşırtıcı hem de her zaman tartışılan bir olgudur.

Sanatsal düş gerçekliğin en genel bir tasarımı olarak vardır. Sanatçı düşün içinden gerçeği süzer, düşte gerçekliği gösterir. Düş sanatta gerçekliğin özel bir anlatımıdır, gerçekliği sarar, onu açıklayıcı örtülerle örter, onu simgeleştirir, ona en yetkin anlatımını kazandırır. Gerçeklik düşün önünde ya da yanında değil içindedir. Düş gerçekliğin taşıyıcısı, koruyucusu, açıklayıcısıdır. Düşte gerçekleşen şey bir soyutlamadır, yetkin anlatım adına yeni bir biçim oluşturmaktır. Düş gerçeği sararken onu en anlatımcı ölçülerde soyutlar, hatta onu benzersiz bir varlık durumuna getirir. Bu aynı zamanda bir somutlanmadır, gerçekliğin özgül bir biçimde yoğun anlatım kazanmasıdır (Bkz. Timuçin Afşar(1990), 'Estetikte İletişim Sorunu', Felsefe ve Sanat, Yayına Hazırlayan: Ömer Naci Soykan, sy 124-125).

### **3.1.2. Sanat Ürünü ve Toplumsal – Siyasal – Ekonomik Anlam İlişkisi**

Sanat; eğitim, din, gelenek, hukuk, ideoloji, teknoloji, bilim, ekonomi gibi bir toplumsal kurumdur; toplumsal yapı içinde biçimlendiği gibi, toplumsal yapıyı da etkiler. Sanatın 'toplumsal olan' ile ilişkisi, 'sosyal, siyasal ve ekonomik anlam'ı içerisinde barındırır demektir. "[...] sanatın görevini yerine getirmesi demek

devamlı yeni bir bakış açısı getirmesi demek: bu topluma kendi toplumsal bilincinin dışına çıkıp ona başka bir açıdan bakmasını öğütlemesi. Bana gördüğümde başka bir şey göstermesi (Bkz.YKY (Yapı Kredi Yayınları) (1994), *Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat*, İstanbul).

Gündelik yaşantıda birey ile toplum ayrılmaz bir biçimde iç içedir. Özne sanatçı, içinde yaşadığı toplumu, hatta tüm insanlığı kendi 'bir'liğinde taşır. Bu doğrultu da denilebilir ki; sanatın toplumsal ile olan ilişkisi, daha çok, özne sanatçının toplumsal ile ilişkisinden yola çıkılarak açıklanabilir. Her ne kadar toplumsal olanı değiştirebilme ve dönüştürebilme yetisine sahip olursa olsun; yaratıcısından kurtulup kendi bir özne gibi toplumsala seslenirse seslensin, sanat ürününün içerisinde taşıdığı; özne sanatçının izlenimleri korkuları, düşleri vb. dir. Sanat ürünü; özne sanatçının yaşantısının 'uzam' değiştirmiş görünüşüdür, kısaca, yaşantı taşır; toplumsal yaşantılara etki eder, yaşantılar kurar.

Sanatın ekonomik bir değere dönüşmesi için, ona kendi anlamının dışında, farklı anlamların eklenmesine gereksinim vardır. Bir toplumsal kurum ve bir kültür endüstrisi olarak ekonomik bir işlevin parçası haline gelen, yani meta haline dönüşen sanatın, içinde bulunduğu ekonomik siyasanın da parçası ve taşıyıcısı olması kaçınılmazdır. Böyle bir kültür endüstrisi içerisinde farklı anlamların eklenildiği sanat ürünleri, estetik birer obje olmaktan çıkar, birer fetiş, kült veya eğlence nesnesi olurlar. İlk üretildikleri dönemde meta niteliğinden çok bir yaşantıya, bir bilgi biçiminin nesnelleşmesine ya da hayatla birey arasındaki ilişkinin sürdürülmesine aracılık eden sanat ürünü, mekanik çoğaltım olanaklarıyla kitlesel ölçüde üretilerek ya da süreç içinde ekonomik bir değer kazanarak, varoluş nedeninden daha çok, insanda sahip olma arzusu uyandıran, içerikten yoksun biçimler olarak ekonomik dolanım içerisinde yerini alır. Böylece sanat, artık izleyici için değil tüketici için yapılan bir olguya dönüşür. Ancak, sanat tarihine bakıldığında sistemin yanında olmuş ve onun sürekliliğini üstlenmiş olan sanatsal üretimlerin yanı sıra sistemi karşısına alarak, ona karşı eleştirel bir tavır alan, sorgulayan sanat ürünleri de görülür.

İster siyasal, isterse bir takım ekonomik beklentiler içerisinde ortaya konsun, sanatın amacı; toplumsal olana seslenmedir; bireysel olanın evrensel olana dönüşmesidir. Sanat ürünü daha çok, insan hayatının nasıl yaşandığına ilişkin sorunları görünür hale getirmeye çalışan yaratıcı bir etkinliktir.

## 4. BÖLÜM

### SANAT ÜRÜNÜNDE ANLAMIN KURGULANIŞI SÜRECİNDE KULLANILAN (GÖRÜNTÜ VE İLETİ) ELEMANLARI

Sanatsal üretim bir iletişim yöntemidir. Bu yargı daha çok Grafik Tasarım ürünlerini kapsayan bir yargıymış gibi algılansa da iletişimin sanatsal bir etkinlik sonucunda gerçekleşmesi, resim, heykel, müzik, grafik, vb. gibi farklı biçimler ve yöntemlerle olabilir. Her yöntem kendi üretim biçimini belirleyecek farklı özelliklere sahip olsa da, varoluş amaçları ortaktır: İster bir bilgi taşıyıcı ya da sadece duygulara seslenmiş olsun, sanatsal üretim eninde sonunda, karşıdaki ile bir konuşmadır, bir bilgi biçimidir. Bir iletişimin gerçekleşmesini sağlayan sanatsal dil, ancak bir ifadeyi ya da anlamı taşıdığı anda bir bilgi nesnesini oluşturabilir.

Sanat ürünü'nü ya da bir grafik ürün'ü anlamlandırmak, onları okumak ancak ve ancak o ürünü oluşturan yapıları ve yapıların birbiri ile bağıntısını çözebilme ile olasıdır. Sanat ürünü ya da grafik ürün, yaratılma amaçları farklılıklar gösterse de; her ikisi de birer iletişim yöntemi-biçimidir. Ürün üzerinde görünen her eleman tek başına değerlendirildiğinde, gündelik hayatta bir gerçekliği işaret ederler. Ancak bu elemanların özne tarafından kurgulanması, ürünün nasıl bir iletişim kurması gerektiğine bağlı olarak değişir.

Ürün ile izleyici özneler arasındaki iletişimin gerçekleşebilmesi, ürünün özneler tarafından doğru okunabilmesi ile olasıdır. Bu koşul farklı sanat alanları arasında farklı önem sıralamasında görülebilir. Ancak tüm sanat alanlarında sanat yapıtını anlamlandırmak, imge ile içerik arasındaki ilişkiyi çözmek ile başlar ki; bu da ancak ürünü oluşturan görüntü ve ileti elemanlarının çözümlenmesi ile olasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi sanatta biçimi ve anlamı oluşturan temel elemanlar vardır. Sanat yapıtı, tüm elemanları kendi biçimsel oluşum özelliklerine göre kullanır. Bu elemanların tümü, yapıtta bir anlamın kurgulanışını gerçekleştirdikleri gibi o anlamın anlamlı hale getirilmesine aracılık ederler. İmge, simge, işaret, vb., kısaca, yapıtta real olarak görünen her öge, irreal olan bir anlamın dışlaşması için oradadır. Bu yüzden bu öğeler bütün olarak okunmalıdır.

Sanatsal etkinlik sürecinde öznenin amacı; sanat ürününü oluşturacağı görüntü ve ileti elemanlarını –imge,renk, doku, malzeme, boşluk, doluluk, kompozisyon, mesaj, slogan, simge, vb.- çok iyi seçmek ve bunları, sanatsal fikrini işaret edecek bir görünüşe-bütüne dönüştürmektir. Çünkü sanat ürünü bir şey söylemek için yaratılmış anlamlı bir bütündür. Bu yüzden ürün’de kullanılan en küçük bir ayrıntının bile, özne tarafından düşünülerek kullanılması, ürünün anlamlı hale gelmesi için önemlidir. Yapıtta her öge tek tek farklı içeriklerle tanımlanmış olsa da, kurgusal bütünlükte anlamın tamamlayıcı olarak biçimlendirilmelidir. İyi düşünülmemiş bir ayrıntı, anlama bir şey katmadığı gibi anlamın algılanmasını da engeller.

#### 4.1. Biçim – İçerik – Özgünlük

“Sanatçı sanatçı olmayanın biçim dediği şeyi içerik olarak algılayan kişidir.”

Friedrich Nietzsche

Sanat yapıtının ‘varlık dışı bir varlık’, dolayısıyla özel bir varlık oluşundan söz etmek aynı zamanda bir biçimden de söz etmek demektir. Ancak, herhangi bir biçim sanat yapıtı olamaz. Sanat yapıtı yalnızca yaşantıyı içerik olarak taşıyan, duyu-algı yetileri üzerinde etkili olmayı amaçlayan; ya duyu-algısal ya da imgesel bir biçimdir.

Necdet Sumer, sanat yapıtının kendisinde (varlığında) iki ayrı doğayı birlikte taşıdığını; bir yandan, duyu-algısal, cisimsel varolup yok olabilen varlık olarak sanat yapıtının varlığını, tıpkı tabiatın varlıkları gibi, zaman ve mekana borçlu olduğunu, yani tabiatın doğasını kendinde taşıdığını; öte yandan, insana özgü bir doğayı kendinde taşıdığını söyler (Bkz. Sumer, Necdet (2003), ‘Sanatsal Etkinliğin Doğası Üzerine’, *Bilim ve Ütopya Dergisi*, Eylül 2003, S. 111, sy. 30-39).

Kagan (1982,300) da; sanatta yaratıcılık ögesinin iki şekilde ve tarzda ortaya çıktığını, bunlardan birincisinin pratik-zihinsel faaliyet olarak; yani,

yaşamın imgesel modelini çizecek şekilde hayalgücünün yaratıcı etkinliğinin bir sonucu, ikincisinin ise, pratik-maddi yaratım olarak, yani, taştan, metalden, seslerden, vücut hareketlerinden, vs., sanatsal bir içeriğin nesnel taşıyıcısı'nı var edecek şekilde olduğunu söyler. Yazar'a göre birincisinde, sanatın içsel biçim'i, sanatın içeriğinde imgesel olarak somutlaşır; ikincisindeyse, sanatın dışsal biçim'i, yani, sanatsal imgenin maddi gövdesi ortaya çıkar.

Sanatsal üretime bir dönüşüm olarak bakıldığında, bu dönüşümün özünde var olan olan bir 'şey'in sanatsal metafor yoluyla bir nesnede görünür hale gelmesidir denilebilir. Ancak, bu görünür hale getirme dar anlamıyla bir maddeyi bir sanatsal biçime dönüştürme değil, bir nesne biçimleme eylemidir. Çünkü, biçimleme denildiğinde yalnızca biçimden değil, içerikten de söz ediyoruz demektir. Nesne, öznenin tasarısı ne ise, nasıl bir içeriği yansıtması isteniyorsa ona dönüşmüştür. Nesne yeni bir biçim-görünüş halini almıştır. Öyleyse sanat yapıtı, ne yalnızca biçim olarak ne sadece içerik olarak değerlendirilebilir, sanat yapıtında biçimle içerik bir bütündür.

Avner Ziss (1984,139) de, 'Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik' adlı yapıtında biçimin içeriğe sıkı sıkıya bağlı olduğunu, ondan ayrı düşünülemeyeceğini, ama tersinin de doğru olduğunu, içeriğin biçimden ayrıldığı an ya da bunun tersi olduğunda, yapıtın bunların her ikisinden de yoksun sayıldığını belirtir.

Afşar Timuçin (2002,212), 'bir nesnenin içiyle dışını ayrı düşünmemek bir görüş ortaya koymak mıdır?' sorusuna, her yapıtın biçimlenmiş bir içerikten ve içerikli bir biçimden başka bir şey olmadığı söyleyerek cevap verir ve ekler:

Önemli olan sanatta içeriksel yapının özelliklerini göstermek ve buna göre biçimsel oluşumların koşullarını ortaya koyabilmektir. Biçim içeriğin kendisidir ya da yuvasıdır. İçerik her zaman biçimlenmiş bir içeriktir. Önemli olan öze biçimin aynı şey olduğunu bilmek değil, önemli olan örneğin bir sonatın giriş bölümünde karşı karşıya geldiğimiz bir özlem duygusunun nasıl dışlaştırılabilmiş olduğunu görebilmek ve gösterebilmektir (Timuçin, 2002,212).

Biçim, sanat yapıtında nesnel olarak var olan, herkesçe görünen dış gerçekliktir. Bir tür kabuktur biçim; içeriğin üzerini örten, içeriği işaret eden, içeriklenmiş bir kabuk. İçerik ise, özne sanatçının izlenimlerinin ifadeye dönüşmüş halidir denilebilir. Bu bir bileşim sorunudur ve bileşimi sağlayan ise tek tek sanatçılardır; onların düşünceleri, öznellikleridir. Öznellik sanatçıdaki özgünlüğün ölçüsünü gösterir. Özne sanatçının bu soruna bakışı ne ölçüde özel ise yapıt ta o ölçüde özgün olacaktır. Bu ifade benzer yaşantılardan, bir diğer deyişle, ortak nesnel dünyadan etkilenen sanatçıların birbirinden çok farklı biçimler ve biçemler yaratmalarının da nedenidir.

Bir sanat yapıtının içeriği, her zaman, yaşamın sağladığı gereç ile gerçeklik üzerine sanatçının getirdiği ideolojik ve duygusal yorumu içerir kendinde. *Öyleyse o, sanatçı tarafından estetik açılarından yorumlanmış ve değerlendirilmiş gerçeklikteki kimi olayların sanatsal imgelerle yansıması diye tanımlanabilir.* Değişik yaratıcıların, yaşamın benzeş ya da özdeş olaylarının yansıtılmasına giriştikleri zaman bile büsbütün farklı eserler ortaya koydukları herkesçe bilinen bir şeydir ki, sebebi de budur (Ziss, 1984, 122).

Sanatçı nesnelleştirme girişiminde ya da anlamı kurgulama sürecinde çoğu zaman real gerçeklik nesnelere yararlanır. Bu gerçeklik nesnelere özel bir durumun belirtisi olarak kendi varoluşsal anlamlarından sıyrılır, öznenin o'nunla ilgili tasarısı neyse, nasıl bir içeriği yansıtması isteniyorsa "o"na dönüşürler. Nesne artık o içeriği taşıyan, sanatsal imge olarak algılanmalıdır. Öyleyse sanat yapıtı, ne yalnızca biçim olarak ne de sadece içerik olarak değerlendirilir; sanat yapıtında biçim ile içerik bir bütündür.

#### **4.2. Konu – Tema**

“Varlık dışı varlık” olarak sanat yapıtının nesnel gerçeklik içinde nasıl ve niçin, hangi koşullarda yer alması gerektiği soruları, sanat yapıtının tek tek tematik olarak çözümlenmesi ile yanıtlanabilir. Ancak bir sanat yapıtının tematik düzeyini çözümlenmeye geçmeden önce “tema” ile “konu” arasındaki

temel ayrımı vurgulamak gerekir. Çünkü tema ile konu birbirine karıştırıldığında sanat ürününün değer üretme sorunsalı da göz ardı edilir.

Konu bir sanat yapıtında canlandırılan somut olaydır. Oysa ki sanat ürünü bu somut olaylar karşısında sanatçının takındığı tavrı ortaya çıkardığı için anlamlıdır. Örneğin bir savaş canlandırması tek başına nesnel bir olgunun betimlenmesidir. Ancak yapıt bu somut eylem karşısında oluşan etkileşimin kurgulanmasını önemser. Bu ilişki temayı açıklamak için gereklidir. Bir yapıtta tema konu çevresinde oluşturulan ve yapıtta tartışmaya açılan, etiksel, siyasal, dinsel, felsefi kısaca yaşamsal ya da salt estetiksel bazı sorunsalların şu ya da bu biçimde öne çıkarılmasıdır.

Gorki şöyle der:

Tema, yazarın deneyinden doğan ve yaşamca kendisine fısıldanmış olan, izlenimlerinin haznesinde henüz işlenmemiş halde bulunan, ama, imgeler halinde somutlaşmak istediği için, yazarı kendisine bir biçim vermeye iten fikirdir (Ziss, 1984,132).

Gorki' nin sözünü ettiği tematik biçim, ne öznenin gerçeklik nesnesine ilişkin oluşturduğu değerlerden bağımsız ne de nesnenin bir bilgi objesi olarak yüklendiği anlamlardan uzak duran salt bir fikir olarak açıklanabilir. Tematik biçim, özne sanatçının fikri yapısının uzam değiştirmiş görünüşüdür. Sanat yapıtı, anlamlandırılmaya sunulduğunda ne sanatçının orada olmasına, ne de yapıtın ne anlattığını açıklamasına gerek kalır.

Sanat ürününü zamanlar ve mekanlar üstü kılan en önemli şey, bu tematik özün nasıl bir sanatsal fikirle ortaya çıktığına bağlıdır. Sanatsal fikir somut ve gerçek bir gereçle ortaya çıkar. Ancak sadece yaşamdan sağlanmış bir gereç değildir bu. Bu gereç aynı zamanda daha önce tanınmayan, bilinmeyen yönlerin de bilincine varılabilmesine olanak sağlayacak duyuusal bir gerçekliğe dönüşür.

Sanat, yaşam olaylarını estetik bir biçim altında her zaman yargılamaya sokar ve bu yargılama, yapıdaki içeriğin vazgeçilmez bir yanını temsil eder; içerik, son çözümlemede, fikrin, temanın ve değerlendirmenin organik birliği olarak, bunların sıkı bir biçimde birbirini etkilemeleri olarak ortaya çıkar (Ziss, 1984,133).

### 4.3. İmge-Simge (Sembol) – Metafor

Sanatın, bir bilinçler alışverişi; “bir ayrı bilincin bir başka ayrı bilinci ortak bir bilinçte ele geçirmesi, bir ayrı bilincin bir başka ayrı bilince ortak bilinçte görünür kılınması” (Bkz. Timuçin Afşar(1990), ‘Estetikte İletişim Sorunu’, Felsefe ve Sanat, Yayına Hazırlayan: Ömer Naci Soykan, sy 125) olması durumu, sanatın, bir iletişim biçimi, “öteki” ile bir konuşma yöntemi olduğunu gösterir.

İhsan Turgut’a göre;

Sanat karşıdakiyle konuşmadır. Ama bu konuşma, ne kadar derini, dramatik özelliği ile düşündürücü ise, o kadar anlamlı olur. Tasvirlerde konuşacak, üzerinde düşünecek bir şey yoktur. Her şey orada açıklanmıştır. Sanatta her şey açık, seçik değildir. Bu nedenle sanatta **imgeler**, **semboller** ve **metaforlar** vardır (Bkz. Turgut İhsan (1990), ‘Sanatta Anlam ve Biçim’, Felsefe ve Sanat, Yayına Hazırlayan: Ömer Naci Soykan, sy 142).

Hangi sanat türünden olursa olsun, yaratılmış biçimler, duygunun, bilincin, bilginin imgeler halinde insanlara anlamlı olarak iletilmesidirler. Kuşkusuz, sanat bir iletişim biçimidir. İletişim, duyular yardımıyla meydana gelir. T. Fikret Uçar’ın da belirttiği gibi, en etkili iletişim yöntemlerinden ikisi:

- Görsel (Görsel İletişim)
- İşitsel (İşitsel İletişim)’dir (Uçar,2004,16).

Görsel bir iletişim etkinliği olan sanatsal etkinliğin dili de imge<sup>1</sup> dilidir: Nesnel gerçeklik imgeler aracılığıyla algılanır, içselleştirilir, ve imge olarak dışsallaştırılmayı öngörür.

Avner Ziss (1984,90), Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik adlı yapıtında, sanatta imgenin, nesnel ile öznelin organik bütünlüğünden doğduğunu söyler. Yazar'a göre:

İmgenin nesnelliği deyince, doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şeyi anlıyoruz; öznelde ise, sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyleri. Nesnel, yapıtta yeniden – üretilen gerçekteki olayları, yaşam tablolarını, karakterleri, çatışmaları, durumları, insanoğlunun manevi evrenini, kısaca yazarın bilinci dışında varlık gösteren her şeyi kuşatır. Öznel ise, sanatçının duyguları ve düşünceleriyle, tasarımı olan olayların karşısında takındığı tavırla, bunlara özel bakış tarzıyla ve bunları değerlendirmesiyle ilgilidir. Her sanatsal imge, yalnızca belli yaşam parçalarının yansıması değildir; yanı sıra, bir anlamda yazarın bir çeşit kendi portresidir de. İmgenin ötesinde yaratıcıyı buluruz her zaman (Ziss 1984,90).

M. Kagan (1982,262) ise, sanatsal imgenin alışlageldik tasarımsal görüntüden farkının, sanatsal imgenin, varlığın **değeryönü'yle** ilgili bilginin bir sonucu oluşundan kaynaklıdır der, bunun da mecazi bir şekilde, dünyanın <insanileştirmesi> olduğunu; buna karşılık, alışlageldik bir tasarımsal görüntünün, çöşkusal ve fikirsel herhangi bir yorumlamaya ve değerlendirmeye gitmeksizin nesnelere bir yansımasını verdiğini söyler. Bu doğrultuda Yazar şu örneği verir:

---

\* Cevizci'nin Paradigma Felsefe Terimleri Sözlüğü'nde **imge**'yi: Dış dünyadaki nesnelere zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; varolan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin duyusal bir niteliği, ya da dış dünyada varolan bir şeyin kopyasını, duyusal uyarıların yokluğunda, meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne olarak tanımlar (Bkz. Cevizci, 2000).

Bir ornitoloji ders kitabındaki bir güvercin ile Picasso'nun <Barış Güvercini>ni karşılaştıralım. Resimleyicinin ders kitabında çizmiş olduğu güvercin sanatsal bir imge taşımaz hiçbir zaman (taşıyamaz da zaten!), çünkü, resimleyici, güvercini aynen kopye etmeye çalışmıştır; buna karşılık, Picasso'nun güvercini sanatsal bir imge taşır; çünkü, burdaki güvercin kendi başına değil, insan ve insanlık için önemi açısından, kendi toplumsal değeri içinde dizilmiştir. Bunun için Picasso'nun çizdiği güvercin dümdüz bir güvercin değil, insanoğlunun duygularının, umut ve ideallerinin bir görüntüsüdür (Kagan,1982,262).

Kagan'ın vermiş olduğu örnekten yola çıkarak imgenin, öznedeki içselleşen duyu verilerinin nesnel gerçekliğin anatomisine göre değil de, öznenin görme biçimine göre oluşan yapı olarak tanımlanabilir.

Görmenin bir görme aracı olan gözün fonksiyonundan çok öte ve hayli karmaşık ve **hızlı** işleyen bir anlamlandırma süreci olduğunu söyleyen Seylan (2005,77) 'a göre:

Görmek gözlenen objeleri tanımlamak, onlara yeterli tepkiyi vermek ve görsel öğelerin akışından kullanılabilir bilgilere ulaşmak demektir. Baktığı halde görmemek deyimi, bakma ile görme arasındaki farka, görme olayının zihnin bir ürünü olduğuna dikkat çekmektedir. Tüm algılarımızın görevi çevresel uyaranlardan anlam çıkarmaktır, görme de öyle.

John Berger (2002,10)'in *Görme Biçimleri*'nde de bir imgenin, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olduğuna, [...] Her imgede bir görme biçiminin yattığına, [...] Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimizin aynı zamanda da görme biçimimize bağlı olduğuna dikkat çekilir.

Aristo'ya göre doğanın yarım bırakıp insanın tamamladığı imgeyi, Hegel; tin'in görünür kılınıp şekil bulması olarak niteler. Oluşumuna göre dış dünyadan, öznenin tinsel evreninde bir form olarak başlayan imge, artık görünenin ötesinde, tinsel devinimin tutku ve arzularının imlerine dönüşür,

görsellik-beden kazanarak simgeleşir. **Bu yüzden simgenin arkasında imi, sonra da ime biçim ve içerik kazandıran tin'i buluruz. Her simge bir imgenin açınıdır, sezinsel olanın gösterenidir.** Sezinsel neye dönük ve nerden kaynakladığını bağlı olarak sürekli değişir. Öznenin duygusal-düşünsel vizyonuna göre şekillenir. İçinde bir çağı olduğu kadar öznel bilinci de somutlayan imgedir (Bkz. Kıran, Hasan (2001), 'Resimde İmgesel Örgü', *Türkiye'de Sanat Dergisi*, No.2001-02, S. 48, sy.56-61).

Emir (2003,37), Kitle İletişiminde İmaj adlı yapıtında imge (imajın) ve simgenin (sembolün), günlük kullanımda sıklıkla birbirleriyle karıştırılan kavramlar olarak karşımıza çıktığını vurgular, ve çoğu kez, *sembolün, imajın* yerine geçen bir kavram olarak algılandığını söyler.

Yazar'a göre:

İmaj gerçeği yeniden üretmez, gerçekle nadiren çakışır; bir yanılsama yaratır sadece. İmaj (imge) bir anlamdır; sembol ise bu anlamı yaratacak bir gösteren'dir. Bir iletişim döngüsünde, iki belirleyen (gösteren ve gösterilen) bir araya gelerek bir başka şeye, yani göstergeye işaret eder. Bir başka deyişle, duyularımızla algıladığımız yan -gösteren-, kavramsal yan -gösterilen- ile birleşir ve bizi imgeye (imaja) taşıyan göstergeye ulaştırır. İmge, üç belirleyenin -gösteren, gösterilen, gösterge-' bileşkesinden oluşup tek'e ulaşmış bir anlamsal boyutun ifadesidir. İmge bir tamlık'tır; sembol ise tamlık'a ulaştıran bir tamamlayan'dır. Dolayısıyla anlam, 'demek istenende', yani imge'de gizlidir. Sembol yalnızca bizi imgeye taşıyan bir gösterendir (Emir, 2003,37).

Necdet Sumer ise, Sanatsal Etkinliğin Doğası üzerine adlı makalesinde simgenin sanatsal etkinliğin ürünü olmadığını söyler ve ekler:

Gerçi simge de, yaşantı dahil, herhangi şeyin, nesnenin ya da bağıntının yerini tutabilir, duyu-algısal ya da düşünsel bir içeriği taşıyabilir; ancak, taşıdığı içerik ile kendi biçiminin bir bağlaşıklık içinde bulunması gerekmez. Simgeleme de, metafor gibi, bir yerine koyma, bir biçimi yeni bir içeriğin taşıyıcısı kılma işlemidir; **ancak simgesel biçimin, bir sanatsal**

**metafor gibi ille de bir yaşantıyı taşıması gerekmez.** Simgenin, algı yetilerine sunulacak bir estetik biçim taşıması gerekmediğinden, yaşanması gerekli bir özdeşlik değil, bilinmesi, bellenişmesi gerekli bir özdeşlik olduğundan, herhangi bir biçim simge işlevi görebilir. **Herhangi bir biçim simge olarak (biçimi açısından içerikle hiçbir bağıntıya girmeksizin) şu ya da bu içeriğin taşıyıcısı olabilir** (Bkz. Sumer, Necdet (2003), 'Sanatsal Etkinliğin Doğası Üzerine', *Bilim ve Ütopya Dergisi*, Eylül 2003, S. 111, sy. 30-39).

Emir (2003,36-37) kültürel düzende, bizi çevreleyen her şeyin bir göstergesi işaret ettiğini; imge'nin ise, bu göstergelerin bir dolayımında oluştuğunu belirtir.

Gösterge (işaret) ile simge genellikle karıştırılan kavramlardır. Ulaş, Felsefe Sözlüğü'nde simge ile gösterge de denilen işaret ayrımını 'gösterge ile simge ayrımı' adı altında şöyle tanımlamaktadır:

[...] Yapılan bu ayrıma göre, gösterge şeylerin gündelik dilde yerleşmiş imleri ile doğal belirtilerini de içine alacak derecede oldukça geniş bir kategoridir. Sözelimi kara bulutlar gelmekte olan yağmurun göstergesi, tütmekte olan duman ateşin göstergesidir. Belli bir olgu bağlamının ya da belli bir olayın göstergesi, duruma göre söz konusu olgu bağlamının ya da olayın kanıtı, gösterimi, açığa çıkışı, izi, habercisi ya da duyurucusu olabilmektedir. Peirce, göstergelerin bağlama göre aldıkları bu değişik anlamların hepsini birden *indeks* [**belirti: nesnesi ile arasında varlık bakımından bir bağ bulunan gösterge**] diye adlandırmaktadır. [...] Öte yandan Peirce, *simge*'yi üretilmiş gösterge olarak tanımlayarak, simgelerin yalnızca ya da temelde simgeledikleri anlamda kullanılıp öyle de anlaşılacak üzere üretilmiş göstergeler olduklarını söylemektedir. Bu tanım çok açık olmamakla birlikte, yine de Peirce'nin simge için bu söylediklerinden de anlaşılacağı gibi, simgelerin göstergelerden başka bir alana karşılık geldikleri açıktır. Nitekim bir göstergesi gösterge yapan temel koşulun tersine, simgeler simgesi oldukları şeylerin varlığıyla bir biçimde örtüşüyor olmak gibi bir gerekliliğe konu değildirler. Simgelerin bu temel özelliği, "güvercin barışın simgesidir" ya da "mavi renk özgürlüğün simgesidir" örneklerinde de açıklıkla görülmektedir. Burada ne güvercin ile

barış arasında ne de mavi renk ile özgürlük arasında göstergelerde olduğu gibi doğrudan bir ilişki söz konusudur. **Simge ile simgelediği arasında düzenli aralıklarla birlikte görünme ya da beraber ortaya çıkma gibi bir birliktelik ilişkisi yoktur. Dolayısıyla simgelerin doğrudan simgeledikleri şeylere benzemeleri de gerekmez.** Simgeler aralarında doğrudan belli bir ilişki olmaksızın bir şeyin simgesi olarak kullanılıp, öyle de anlaşıldıklarından, göstergelerin tersine ussal bir temeli olmayan çok daha keyfi öğeler üstüne kurulmuşlardır.

Ne var ki, Batur, Başkalaşım I-X'da simgenin bir im olduğunu, Peirce'in simge kavramı ile vurguladığını Saussure'nin im sözcüğü ile karşıladığını ve bu kavramsal kargaşanın, bugün bile, bir çözüme doğru ilerlemediğini hatırlatır.

Yazar'a göre:

İm, bir nesneyi ya da kavramı adlandırır, onu dolaşksız bir yoldan taşır. Simge ise, bu sözcüğün yerini tutar; nesneyi göstermez tasarımlar. Adlandırmaz da nesneyi, ona öykünür yalnızca. 'Bir yüzü vardır simgenin, kendi başına bir gerçeği ve imlemi (Batur, 2000, 89).'

İmge bir anlamdır, simge ise bu anlamı yaratacak bir gösteren, anlama ulaştırıcı bir göstergedir. Simge daha çok toplumsal uzlaşımdan ortaya çıkar; simgelediği arasında düzenli aralıklarla birlikte görünme ya da beraber ortaya çıkma gibi bir birliktelik ilişkisi yoktur. Örneğin güvercin barışın simgesidir. Oysa gösterge ile gösterilen arasında varlık bakımından bir bağ vardır. Örneğin, kara bulutlar gelmekte olan yağmurun göstergesidir. Sanat ürünü ortaya çıkmadan önce, sırasıyla, özne tinselliğinde imge bir form kazanır. Bu tinsel imge formu irreal bir yapıdadır ve özne nesne diyalektiği sonucu, kendini im'leyen bir real yapı ortaya çıkar. Böylece imge, real olana katılarak ayrılmaz bir bütün, varlık dışı bir varlık olan sanat yapıtında görünüş halini alır. Öyleyse sanat yapıtı oluşurken biz önce, özne sanatçıda tinsel bir var-olan imge'yi (tin'i), sonra im'i, en son ise simgeyi buluruz. Bir var-olan olarak sanat yapıtına baktığımızda da tersi bir durum söz konusudur. Ancak burada şuna dikkat çekmek gerekir;

Sanatçı [...], kendi zihinsel imajını gerçekleştirmez imge yaratır, içerik kurar. Öyle ki her bir kişi bu imgeyi ancak onun benzeri olarak kavrayabilir; dışsal bir benzer olarak görülen imge, yine bir imge olarak kalır. İşte bu bağlamda imgeselin gerçekleştirilmesi diye bir şey söz konusu değildir, olsa olsa onun nesnelleştirilmesi'nden (objectivation) söz edilebilir(Bkz. Kıran, Hasan (2001), 'Resimde İmgesel Örgü', *Türkiye'de Sanat Dergisi*, No.2001-02, S. 48, sy.56-61).

O halde, irreal bir var-olan olarak özne sanatçının tinselliğinde içselleşip, bir duyuşal form kazanan imgenin, bir real var-olan olarak sanat yapıtında görünüşe ulaşması için, var-olmayan bir şeyin ortaya konması anlamına gelen objektivation'a gereksinimi, özne sanatçının, sanatsal biçimleme sürecinde sanatsal metafor'dan yararlanması gerektiğini gösterir.

“Bir yerden bir yere taşıma [...] nitelikleri ya da anlamı belli bir gerçeklik düzeyinden bir başkasına taşımak, bilineni bilinmeyene aktarmak suretiyle gerçekleşen; bir benzerliğe işaret etmekten başlayıp bir çağrışımlar yumağı meydana getirmeye kadar genişleyebilen yaratıcı söz sanatı (Bkz. Cevizci 2000)” olarak tanımlanan metafor, öznenin ifade edemediği –bir anlamda dilsiz olan- özel doğasının varlığını gösterebilmesi, dahası , varlığını yaşayabilmesi, kendine bir dil yaratmasının tek yoludur denilebilir.

#### **4.4. Mesaj – Slogan – Söylem**

İletişimin işitsel ve görsel olmak üzere ikiye ayrıldığı; işitsel iletişimde en önemli ögenin 'dil' olduğu, görsel bir iletişim etkinliği olan sanatsal etkinliğin dilinin de **imge** dili olduğundan daha önce de sözedilmiş, imge ile içerik arasında algılanabilir bir ilişkinin varlığından, bu ilişkinin ise; özne sanatçının 'özneliliğinin' yansımaları olduğu ve kendini yapıtta okunmaya sunduğu belirtilmiştir.

Sanatın bir tür iletişim biçimi olması, onun (yapıtın) gönderici, mesaj, iletişim aracı ve alıcı gibi unsurlardan oluşması gerektiğini gösterir. **Gönderici**, sanatsal biçimlemeyi yapan öznedir. **Mesaj** ise, bir tür içeriktir. İçeriğin hem mesaj hem de imge ile arasında algılanabilir bir ilişkinin bulunması, mesaj ile imge arasında da bir ilişkinin kurulabileceğini gösterir. İmgelerin yalnızca biçimsel, yani görünen-görsel olan değil, aynı zamanda görsel olana yüklenmiş olan ‘tinsellik’ olduğu daha önce belirtilmiştir. Buna göre, mesaj; öznenin yapıt aracılığıyla dile getirdiği öznel yargısıdır.

**İletişim aracı**, yaratıcı öznenin kendinde irreal olanı görünüş haline getirmeye en uygun sanatsal biçimleme yöntemidir, bu da iletişim sürecinde sanat yapıtının kendisidir. Son olarak **alıcı** da, yapıtı izleyen-okuyan, böylece onu anlamlandıran canlı tinlerdir.

İletişim sürecinin amacına uygun ve doğru gerçekleşebilmesi için, ‘iletişim sürecinde iletilecek şey’ olarak tanımlanan mesajın doğru bir şekilde alıcı tarafından algılanması gerekir.

Mesajın doğru şekilde anlaşılması, yapıtı/ürünü oluşturan görsel ve/veya sözel elemanların okunması ile olasıdır. Öyleyse buradan şu sonuç çıkar; mesaj, sanat yapıtında doğrudan, açık seçik verilmez. O, yapıtı oluşturan imge, simge, renk, leke, boşluk, slogan vb. öğelerin bütünlüklü olarak okunması ile izleyici öznelerin zihninde duyulur algılanabilir bir forma dönüşür.

Mutlu İletişim Sözlüğü’nde mesaj’ı şöyle tanımlar:

Bir alıcı için bir uyarıcı olarak işlev gören bir sinyal ya da sinyaller birleşimi. İletişim sürecinde iletilen şey. Mesaj teriminin birçok farklı anlamı vardır. Örneğin, mesaj, herhangi bir yerde bir biçimde açığa vurulan bir dizi sözcük ya da imgeyi tanımlar. Bir gazete reklamındaki sözcükler, bir şarkının sözleri ya da bir çizgi romandaki resimler mesaj terimiyle tanımlanır. Mesaj teriminin bir başka boyutu, iletişim içeriğinin bu içeriği dile getiren birey tarafından algılanan anlamıdır. Nihayet mesaj, mesajı alanlar tarafından içeriğe atfedilen anlamdır (Bkz. Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, 2004).

Yaratıcı özne izlenimlerini, korkularını, özlemlerini, düşlerini, vb.; kısaca dile getiremediği tüm düşünce ve imgelem dünyasını diğer öznelere iletebilmenin bir sonucu olarak ortaya koyduğu sanat yapıtıyla bir iletişim alanı-süreci meydana getirir. Böylece, sözü edilen tüm duygu ve düşünceler sanat yapıtıyla görünüş haline getirilmiş, anlama madde giydirilmiştir.

Sanat ürünü sanatçının yaşantısından, deneyimlerinden süzülen bir tür bilgidir; hayatın bilgisi. Sanat ürünün bir tür bilgisel etkinlik oluşu, aynı zamanda bir dil olduğunu da gösterir, hatta bilinçli bir öznenin ürünü olması dolayısıyla da bir 'söylem'dir de. O halde, sanatsal dilin taşıyıcısı olan ise özne sanatçının kendisidir.

Köken olarak Yunanca'da 'logos'a\* (Bkz. Çotuksöken, 2002,168) dayanan, Latince de ise 'bir yerden bir yere yapılan gezinti', 'gezintiye çıkma', 'dilediğince dolaşma' gibi anlamlar taşıyan 'discursum' sözcüğünden gelen söylem terimini Ulaş, Felsefe Sözlüğü'nde şöyle tanımlar:

[...] söylem terimi, genel anlamıyla karşısında duranı söyleşiye, konuşmaya, dinlemeye çağıran her türden yazılı metne ve konuşmaya göndermektedir. Daha yerleşik anlamlarıyla, tek bir tümceden daha çoğunu içeren yazılı ya da sözlü dilsel metin; kendi içinde düzenli, belli bir tutarlılığı bulunan düşünce, bu düşüncenin dile getirilerek sunumu; yazı diline karşı konuşma dili, yazıya karşı konuşma edimi; dil ile gerçeklik arasındaki etkileşim sonucu dünyanın ya da dünyadaki şeylerin anlaşıldıkları biçimiyle deneyimlenmesinin dışavurumu; belli bir dil kullanımının, bu kullanımın ait olduğu bütün bir dil dizgesine karşı işleyecek biçimde ısrarla uygulanmasında direktme; [...]

---

\* **logos.** Antik Yunan düşüncesinde, **1** söz, konuşma, düşünce, akıl, anlam, açıklama; **2** bir şeyin her ne ise o olmasını sağlayan nedenler; **3** belli bir disiplinde, fenomenleri açıklamak amacıyla kullanılan yöntem ve ilkeler; **4** bir şeyi bizim için anlaşılır kılan temel, dayanak; **5** Yunan dininde, bir Tanrı ya da Tanrıların, insanlara tinsel esin, bilgelik ve yol göstericilik sağlayan sözleri (Bkz. Cevizci, Felsefe Terimleri Sözlüğü)

En genel anlamda söylemi dilbilimde baştan kuramsal bir konumu olan davranışsal bir birlik olarak değerlendiren Çotuksöken (2002,168)'e göre söylem; “bilinebilir herhangi bir olayı kuran sözcelerin topluluğudur”.

Varoluş bakımından tek olan insan, türünün temsilcisi olarak ilkin dil yetisine sahip olan, yine bir topluluğun üyesi olarak dili olan bir varlıktır. [...] Dili, toplumsal varlıklar olarak bireyler taşır; dil bireylerde ‘söz’ ya da ‘söylem’ olarak gerçekleşir. [...], her tek insan, insan türünün ve topluluğunun üyesi olarak söylem oluşturma yetisini – gücül olarak- taşımaktadır. Ancak bu yapıyı tek insan ya da özne her ne kadar bireysel olarak edimselleştiriyorsa da, bireylerin ortak söylem bağlamları doğal dil denilen yapıyı – kuşkusuz soyut bir biçimde- oluşturmaktadır (Çotuksöken, 2002,183-184).

Soruna bu açıdan bakıldığında söylem: Sanat yapıtında veya grafik üründe mesajın algılanmasına yönelik tüm öğelerin, özne tarafından, sanatsal etkinliğin dilini oluşturmak adına örgütlenmiş kullanımıdır. Başka bir deyişle söylem; yaratıcı öznenin sanatsal etkinliği ile kendini ifade etmek adına oluşturduğu dil; örgütlenmiş iletişim tarzı; denetim altına alınmış bilgi üretme sistemi'dir.

Buna göre, sanat ürününde/grafik üründe anlamın, mesajın algılanmasına hizmet eden tüm öğeler (görsel, sözel), yaratıcı özne tarafından, kendi söylemini oluşturmak adına kurgulanır. “Oluşan her söylem, benzerleriyle ilişki içersinde, bağlı olduğu alanın genel söylemini meydana getirir (Bkz. Çotuksöken, 2002,174)”. Bu bağlamda, tek tek sanat ürünü veya tek tek grafik ürünün söylemi (dolayısıyla yaratıcı öznelerinin söylemi) hem bağlı olduğu alanının genel söylemi içinde kendi yaratıcısının özgün söylemini yansıtır, hem de bağlı olduğu alanın genel söylemini oluşturur.

Çotuksöken, Felsefe Özne-Söylem adlı yapıtında Saussure'ün dil konusunu açığa çıkarmak üzere “dil yetisi”, “dil”, “söz” üçlü ayrımını yaptığını hatırlatır. Yazar'a göre;

Dil yetisi varlıkça bir bakıma türe özgü olanı imlerken, dil, topluma, topluluğa ilişkin olanı, söz ya da söylem ise tümüyle bireye ilişkin olanı imler. Söylemi üreten bireydir, dilsel öznedir; her söylemin bireysel taşıyıcısı vardır (Çotuksöken, 2002,185-186).

Söylemi\* oluşturan, belki de içerisinde taşıyan metinsel (sözel) öğelerden biri de ‘slogan’dır. Sloganın kendisi mesaj değildir, imgeyi oluşturmaz. O, sadece, mesajın algılanmasında, imgenin oluşturulmasında bir araç olarak düşünülmelidir.

Slogan özellikle grafik ürünlerde, mesajın, iletilecek olan iletinin, izleyici özneler tarafından algılanmasını sağlayacak öğelerin başında gelir. Slogan da, grafik üründe anlamın kurgulanışına göre, hem biçimsel bir dönüşüme uğrar hem de mesajın izleyicilere taşınması adına içeriği belli bir dizge içinde düzenlenir. Buna göre tasarımcı, anlamı vurucu ve anlaşılır hale getirecek olan düşüncesini, “sessel ortamın işaretlerle oluşturulmuş, dizgelere dönüştürülmüş” (Becer, 2004,94) hali olan “yazı”yı, mesajı imleyecek bir biçimde, grafik üründe kullanır.

---

\* F. de Saussure’ün terimcesinde (terminoloji) “söz” olarak geçen bireye ilişkin dilsel yapı, E. Benvesiste’de “söylem” terimiyle karşılanmaktadır. E. Benvesiste’ göre, gerçeklik dil düzleminde yeniden yaratılır. “Konuşan kişi söylemiyle olayı ve olaya ilişkin deneyimini yeniden oluşturur. Dinleyen kişi de önce söylemi algılar ve bu söylem aracılığıyla olay yeniden oluşur.” [...] E. Benvesiste’ye göre “dil herkesin ortaklaşa paylaştığı bir dizgedir; söylem hem bir bildiri içerir, hem de etki aracıdır. [...] “Söylemdeki her şey de biçim olarak yansır. Bu noktada artık söylem gelişigüzel dilsel bir araç değil; anlambilimsel yönü özellikle ağır basan bir olgudur; söylemin oluşumunu sağlayan dil dizgesidir ve buna bağlı olarak da ardında zihinsel, başka bir deyişle kavramsal boyut vardır. Ancak dil dizgesini özne, bu dizgenin kendisine sağlayacağı olanaklar içinde özgür bir biçimde kullanır. (Bkz. Çotuksöken, 2002,166)

## 5. BÖLÜM

### SEÇİLMİŞ GRAFİK TASARIM ÜRÜNLERİNİN İNCELENMESİ

I.,II.,III.ve IV. bölümlerde, genel olarak sanat ürününün oluşumundan bahsedilmektedir. Çünkü tezin amacı, ‘özet’ bölümünde de ifade edildiği gibi ‘Grafik tasarım sanat mıdır?’ sorusuna bir yanıt bulmak değil, grafik tasarımın nesnelere kurduğu ilişkiyi genel olarak sanatın nesnel dünya ve yaşamla kurduğu ilişki bağlamında incelemektir.

Grafik üründe iletilmesi gereken şey bir tür bilgidir. Bu bilgiye ilişkin mesajın algılanması grafik ürün için yaşamsaldır. Ancak yine de grafik ürünlerini sanat varlığına yaklaştıran en önemli nokta, üretimi yönlendiren, görülmeyenin görülmesini sağlayan bir güç olarak gizli bilginin varlığıdır. Bu bölümde incelenmek için seçilen ürünler öncelikle sözü edilen gizli bilginin ortaya çıkarılması amacıyla inceleneceklerdir. Bu nedenle grafik tasarım ürünlerinin kapsamı daraltılmış ve afiş çalışmaları olarak sınırlandırılmıştır.

Seçilen afişlerden yola çıkarak grafik tasarım alanının diğer sanatsal üretim biçimlerinin biçimleme yöntemlerini kullandığı söylenebilir. Çünkü özne tasarımcı tıpkı özne sanatçı gibi yaratım sürecinde nesnel gerçeklikten hareket ederken kendi değer yargılarını öne çıkarır; hem nesnel gerçeklikten beslenir hem de nesnel gerçekliği bir kurgu nesnesine dönüştürür. Aslında yaratma gibi görünen şey alma ve verme eylemidir. Bu ifade tüm yaratı alanları için geçerlidir. Yeni bir ürün ortaya koymaya kalkışan herkes yaratıcı olmaktan çok alıcıdır; “yaratma gibi görünen şey, aldığına biçim verme fiilidir” (Bkz. Berger, John(1998), ‘Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar’, *Defter*, S. 34, sy.51-58).

Öyleyse özne sanatçı, gündelik hayatta herkesin, her gün karşılaşabileceği, mutfak ve mutfak araçlarını alıp, bu gerçeklik nesnelere grafik üründe birer kurgu nesnesine dönüştürerek jazz ile çok derin bir bağ kurabilir. Böyle bir yöntem ile ortaya çıkan jazz festivali afişi; farklı çeşnilerde uyumu arayan bir şef ve çeşitli enstrümanlardan armoni oluşturmaya çalışan bir jazz mayestrosu arasındaki benzerliği

kullanır. Böylece birkaç jazz parçası bile dinlemese de izleyici özne, afiş ile karşılaştığında, imge ile jazz arasında isteyerek ya da istemeyerek, tarif etmesi zor bir bağı hissedecektir. (Bkz. Resim 1)



Resim 1

“8. Uluslararası İstanbul Jazz Festival Afiş (2001)”

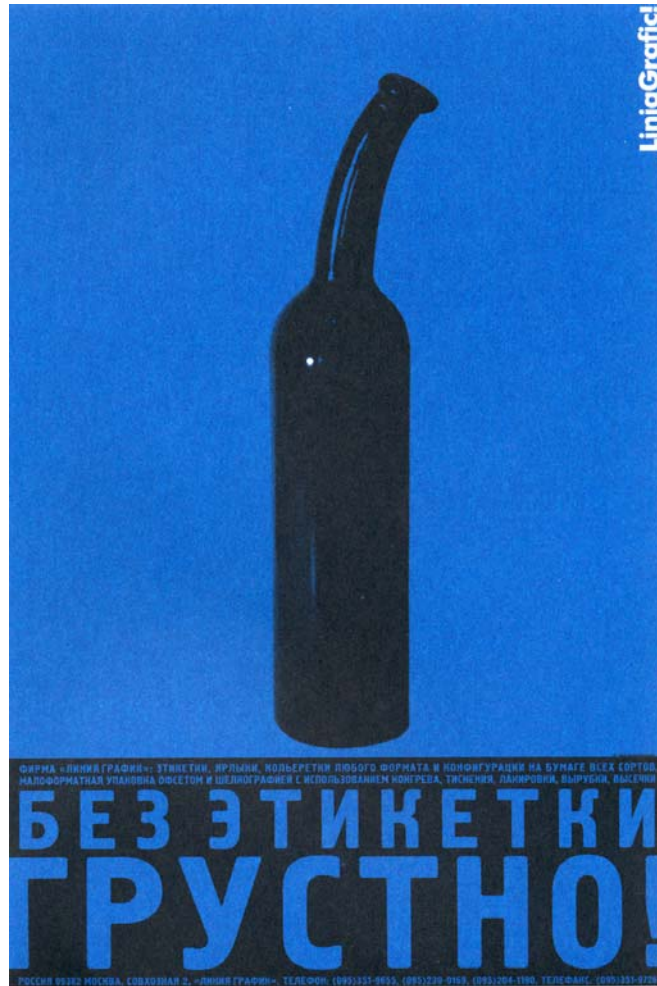
Cem Akar'ın, sıradan nesne-göstergeleri çağrışımı zengin imgelere dönüştürmesine örnek olabilecek bir başka çalışması, 20. Uluslararası İstanbul Film Festivali Afişidir (Bkz. Resim 2). Bu afişte tasarımcı, bir kurgu-nesne olarak treni kullanmıştır. Birbirinin peşi sıra giden vagonlarla, film şeridi arasında metaforik ilişki kuran tasarımcı, bu yolla bir gerçeklik nesnesini, izlenice haline getirmiştir. Ancak bu dönüşüm, treni ödünç alınmış bir nesne gibi algılamamıza neden olmaz, tersine, varoluşsal anlamını yitirmeden yeni bir kurgunun nesnesi olan tren, değiştirilebildiğimiz hayatımızın özlem-imesi olarak duygulanımların güçlenmesine ve derinleşmesine olanak sağlar.



Resim 2

“20. Uluslararası İstanbul Film Festivali Afiş (2001)”

Özne tasarımcı, grafik ürünün ulaştırmak istediği bilginin algılanması için bir gerçeklik nesnesi olan şişeyi, bir kurgu nesnesine dönüştürebilir. Örneğin; ‘bir etiket sergisinin’ duyurusunun yapılması için üretilen bir afişin imgesi olarak kullanılan şişenin biçimsel deformasyona uğraması, varlık olarak algılanmasında da bir dönüşüm yaratmış ve cansız bir nesneyi insani bir duygu durumu içinde algılamamıza neden olmuştur. Artık o şişe nesnel gerçekliğini yitirmiş, anlamlı bir kurgu nesnesine dönüşmüştür. Böylece afiş, sadece bir fuarın tarihinin bildirimini olmaktan öte, tasarımcının ‘etiketlerin’ önemine ilişkin yargısını da benimsetmeye çalışan bir zihinsel etkinliğe dönüşmüştür. (Bkz. Resim 3).



Resim 3

“Etiketsiz ne kadar da hüzünlü! ‘Etiket 95’ Sergi Afişi (1995)”

Bir bilgi bir çok biçimde ifadeye dönüşebilir. Bilginin hangi biçimde anlamlı bir görüntüye dönüşeceği tasarımcının öznelliğine bağlı olarak değişir. Örneğin, ‘sınır komşusu olan iki ülke arasında yaşanan problemler’in yansıtıldığı afişlerin görsel çözümlenmeleri farklı olabilir. (Bkz. Resim 4-5-6-7)

Bu bağlamda, Resim 4’teki grafik ürüne bakıldığında; aynı renkte olan yüzeyin kesik kesik siyah çizgilerle iki alana ayrıldığı, ve her iki alandan çıkan, (biri karşı yüzeye özgürce dokunabilen, diğeri ise kendi alanından çıkma isteğini gerçekleştirmediği) sonucunda engellenmiş, cezalandırılmış) siyah el imgeleri dikkat çekmektedir. Eller, sözde bir sınır ile ayrılmış ortak toprak üzerinde yaşayan, birinin diğer bölgeye kolayca geçebildiği ancak ötekini bunu başaramadığı iki halkı (Meksika’lılar ve Amerika’lar) simgelemektedir. İki ülke arasındaki problemin gerçekliğinden, varlığından hoşnutsuz olan tasarımcı, bu gerçekliğin üzerine çekilen örtüyü kaldırarak, ‘daha insani bir dünyanın özlemi içinde olduğu’ yargısını evrensel bir dile dönüştürmüş, ve böylesine yalın bir grafik ürün ile bu düşüncesini ifade etmiştir.

Resim 5 ve Resim 6’da yine aynı problem tek bir tasarımcı tarafından iki ayrı grafik üründe ifade bulmuştur. Her iki tasarımda da ilk bakıldığında tek bir yüzeymiş gibi anlaşılan, ancak ürün üzerinde gezildiğinde yüzeyin, tam ortadan dikey olarak iki ayrılmayı sağlayacak imlerle oluşturulduğu görülmektedir. Resim 5’te, seçili bir alana sıkıştırılmış farklı iki kültürü simgeleyen farklı türlere ait iki et parçası, kalın bir iplikle sıkıca dikilerek birbirine kaynaştırmaya çalışılmıştır. Böyle bir görünüş, herkesçe bilinen bir gerçekliğin (İsrail ve Filistin arasındaki görülme istenmeyen problemin) çözümüne yönelik kurmaca önerilere sert ve etkili eleştirisine dönüşmektedir. Resim 6’da ise; yine farklı kişilere ait iki ayrı çene tek bir kişiye aitmiş gibi kullanılmıştır. Aslında bir şeyi parçalayarak ve öğüterek ait oldukları beden gelişip güçlenmesine yardımcı olan dişler, üründe kendi bedenini parçalamaya yönelik şiddeti barındıran bir imge olarak kullanılmıştır. Bu üründe tasarımcı irade dışı oluşmuş birlikteliklerin ürkütücü sonuçları konusunda hepimizi uyarmak ister.

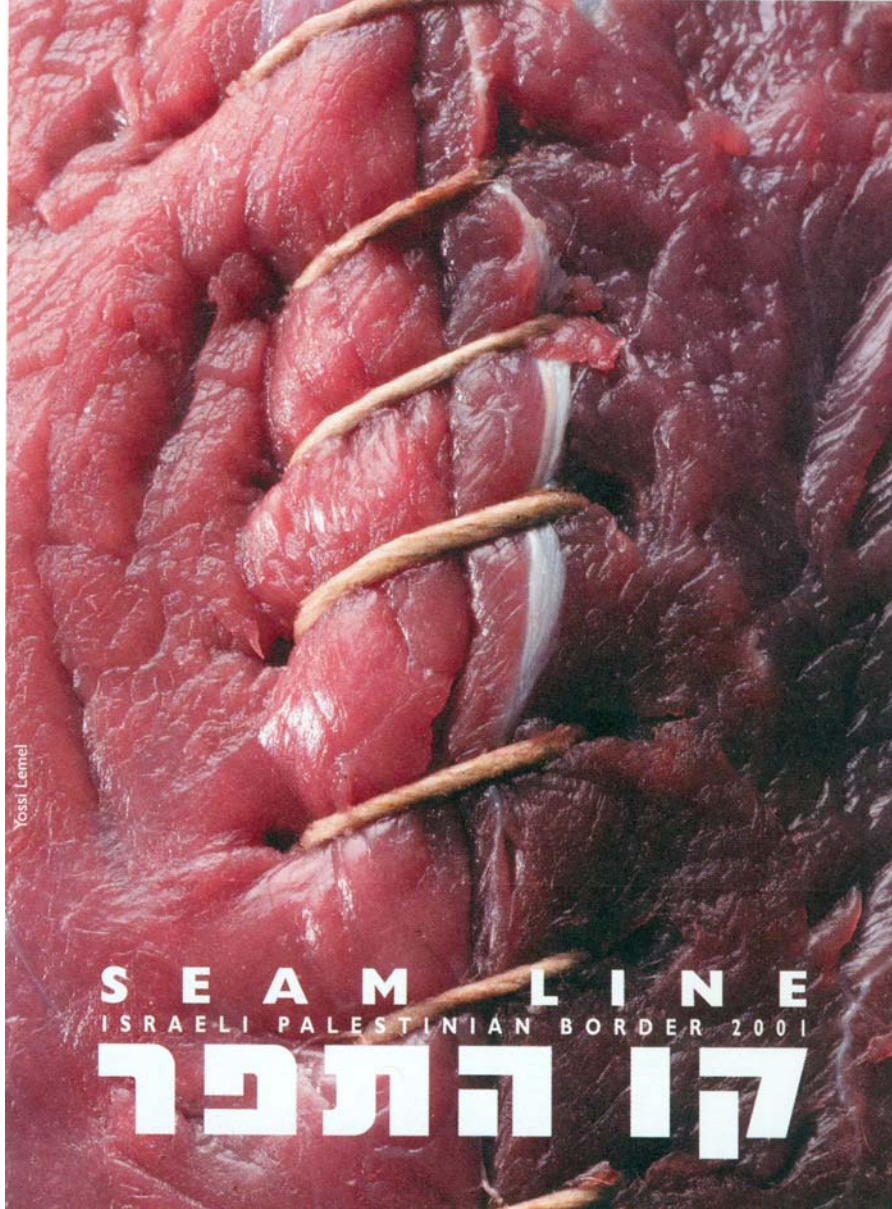
Resim 7’de , Çin ve Tayvan arasında ‘savaş’ ve ‘barış’ konulu (War: China-Taiwan ve Peace: China-Taiwan) iki ayrı grafik ürün görülmektedir. Her iki üründe de imgeler, beyaz zemin üzerinde siyah olarak kullanılmış ve ürün yüzeyini kaplayacak biçimde büyütülmüştür. Tasarımcının, imge olarak kullandığı ‘makas’ ve ‘pense’ nin gerçek birer nesne olarak fotoğraflarının kullanılmaması nesnelere anlam içeriklerine

yapılan vurguyu güçlendirmiştir. Tek bir renk olarak imgeleşen bu nesnelere kendi gerçekliklerini sorgulatır hale gelmiştir. Makasın her iki ağzına, pensenin saplarına karşılıklı olarak yerleştirilen kavgalı ve dost insan imgeleriyle bir bilgi objesi olmaktan çıkarılıp, estetik bir varlığa, anlam varlığına dönüştürülmüştür. Bu afişlerde, kullanılan imgelerin gerçekle gerçeküstü arasındaki görünüşleri ve makas ile pensenin işlevsel gerçekliğinden yararlanılarak taraflar arasındaki zorunlu birlikteliğin ortaya çıkaracağı olası sonuçlar vurgulanmıştır. Çin-Tayvan çatışmasının nedenlerine gerçekliğine ve çözümüne yönelik bu vurgular, tasarımcının kuşklarını ya da önerilerini ortaya koyar.



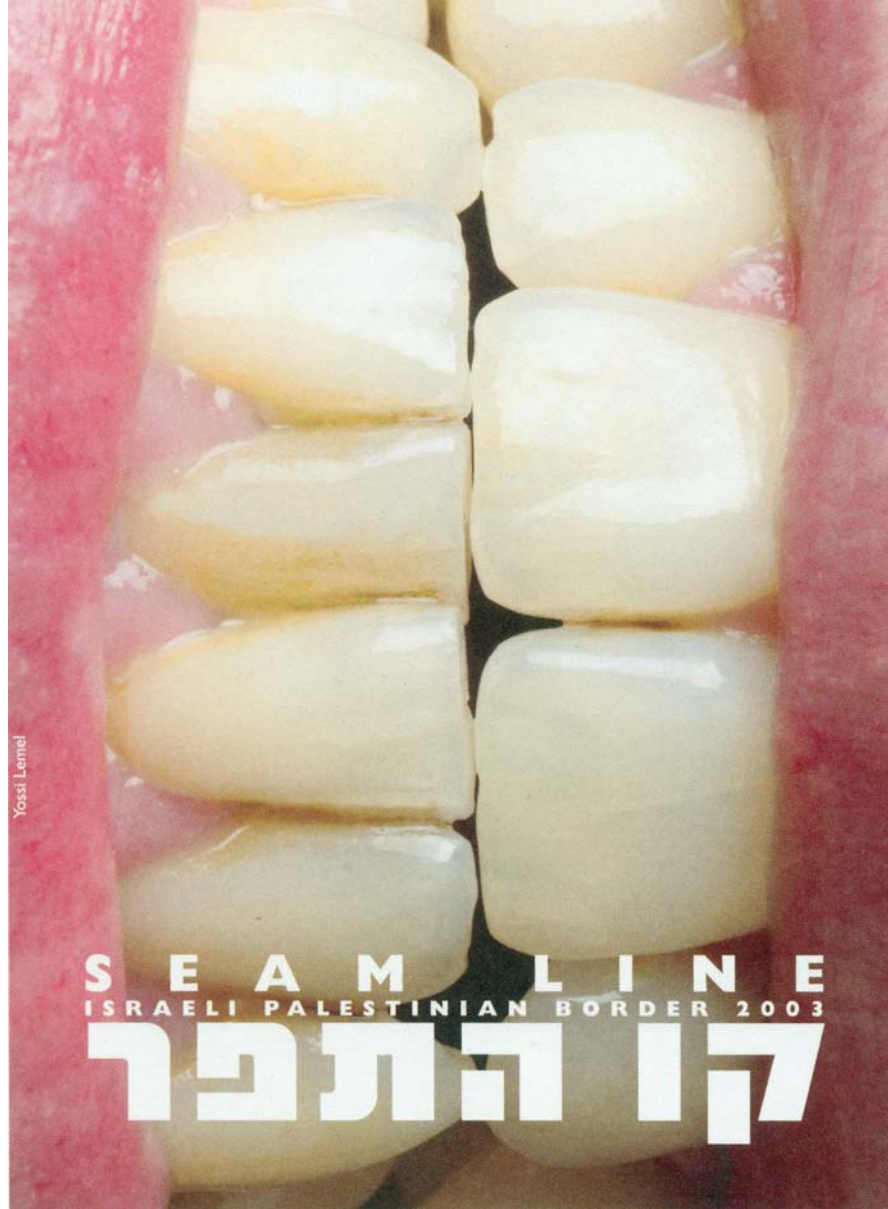
Resim 4

'Kuzey – Güney' Amerika- Meksika Sınırı İle İlgili bir Fotoğraf Sergi'si Afişi ' (1991)



Resim5

'İsrail Filistin Sınır Çizgisi' 2001



Resim 6

'İsrail Filistin Sınır Çizgisi' 2003



Resim 7

'Peace- China and Taiwan' and 'War-China and Taiwan' Posters /Taiwan/2001  
'Barış- Çin ve Tayvan' ve 'Savaş-Çin ve Tayvan' Konulu Afişler / Tayvan / 2001

“Bir tasarım yarışması ve sergisinin duyuru posterini neyi göstermelidir?” sorusunun cevabı; “1995 Rus Tasarım Yarışması ve Sergisi” konulu posterde (Resim 8), ilginç bir biçimde tartışılmaktadır. Bu afişte gözlük imgesi dikkat çekicidir. İyi görmeyi sağlamak için kullanılan gözlük, köktenci bir yaklaşımla görmeyi engelleyen bir araca, gerçekliğinden tamamen koparılmasa da öznelleşmiş bir kurgu nesnesine dönüşmüştür. Burada gözlük imgesi, sorunsuz görebilmenin, nesnel gerçekliği var- olduğu gibi algılamanın aracı olma dışında, dış dünyaya dikkatini ve ilgisini veren, odaklanan akılcı/canlı tını (gözlüğün her iki camında takan tarafından açıldığı muhtemel ‘üçgen simgeler den yola çıkarak) görünür kılan bir simge konumundadır. Böylece, nesnel varlığının dışında yeni bir var-olan olarak gözlük, hem izleyici öznelerin dikkatini çekmekte hem de onlara yaratıcısının ‘tasarım’ anlayışının ne olduğunu cevabını söylemekte, sunmaktadır. Öyle ki tasarımcı, bir ‘tasarım yarışması ve sergisi’ duyurusunu ve ‘tasarım alanı’ hakkındaki kendi öznel düşüncelerini yansıtırken, seçtiği imgenin etkili ve güçlü olmasının farkındalığıyla, ürün üzerinde kullandığı yazının okunabilirliğini zorlaştırmıştır. Yazı sadece etkinliğin gün ve tarihini bildirmekle sınırlandırılmıştır. Çünkü, tasarımcının grafik üründe bilinçli olarak kullandığı imge; izleyici tınlerin dikkatini çekmesi ve meraklandırılmasıyla başlayan bir anlamlandırma sürecini tetiklemektedir.



Resim 8

‘Poster for Russian Design 95 competition and exhibition’ 1995  
 ‘Rus Tasarımı 95 Konulu Yarışma ve Sergi Afişi’ 1995

Resim 9’da ‘İspanya Boğa Güreşi Festivali (2002)’ konulu bir afiş görülmektedir. Afişte ilk dikkat çeken kırmızı zemin ve bu zemin üzerinde, büyük siyah bir fiş imgesidir. Kırmızı zemin, boğa güreşlerinde matador’un boğayı kızdırmak ve üzerine çekmek için kullandığı pelerinin rengi olmakla birlikte, aynı zamanda boğa güreşlerindeki şiddetin (boğa güreşlerinin, boğanın öldürülmesiyle sonuçlanması -kan-) simgesi olarak kullanılmıştır. Üzerine ‘göz ve burun’ imgesi eklenen fiş ise canlı bir varlığı (boğayı) algılatan anlamlı bir kurgu nesnesine dönüşmüştür. Bu afiş farklı değerlendirme biçimlerine olanak sağlayan bir zenginliğe sahip görünmektedir. Seyirci boyutundan incelendiğinde fiş ve izleyici arasındaki ilişki çarpıcıdır. Gerçek hayatta fişin işlevselliği prize takıldığında ortaya çıkar. O büyük enerjinin nesnellik kazanması için bu nesnelere gereksinimi vardır. Boğa güreşlerinin enerjisi ile seyirci arasında metaforik bir ilişki kuran sanatçı, boşta duran fiş imgesini kullanmakla davet ettiği seyirciyi enerji kaynağı olarak düşündüğünü duyumsatır. Fişin işlevini gerçekleştirme için bu gösteriye katılmak gerekir.

Bu afişi etkili kılan bir başka özellik renk ve biçimlerin yerleştirilmesidir. Kırmızının simgesel anlamı afişte en önemli vurgudur. Boğaya dönüşmüş fişin, işlevinden uzaklaşmış bir halde, büyük kırmızı yüzeyin tam ortasına yerleştirilmesi, kendi kanı üzerinde uzanan cansız bir boğanın hazin öyküsünü anımsatır. Sonuç olarak afiş, sadece “2002 İspanya Boğa Güreşi Festivali”nin tarihini ve yerini bildirmekle kalmaz, aynı zamanda izleyici öznelere heyecanı, korkuyu, şiddeti, vb. yaşatarak bir zihinsel etkinliğe dönüşür.

Bu afişte kullanılan nesnenin, anlamın kurgulanışı doğrultusundaki dönüşümü, Picasso’nun Resim 10’da görülen ‘boğa’ çizimleri ve Resim 11’de görülen, ‘Guernica’ tablosundaki ‘boğa’ imgesi ile karşılaştırılırsa, her ikisi de yaratıcı birer etkinlik olan grafik tasarım ile sanat ürünü tasarımında (gerek üretim süreci gerekse oluşturulan ürüne yüklenen değerlerin ne olduğu) anlamın kurgulanışına bağlı olarak nesnenin dönüştürülmesine ilişkin farklılıklar daha anlaşılır hale gelebilir.

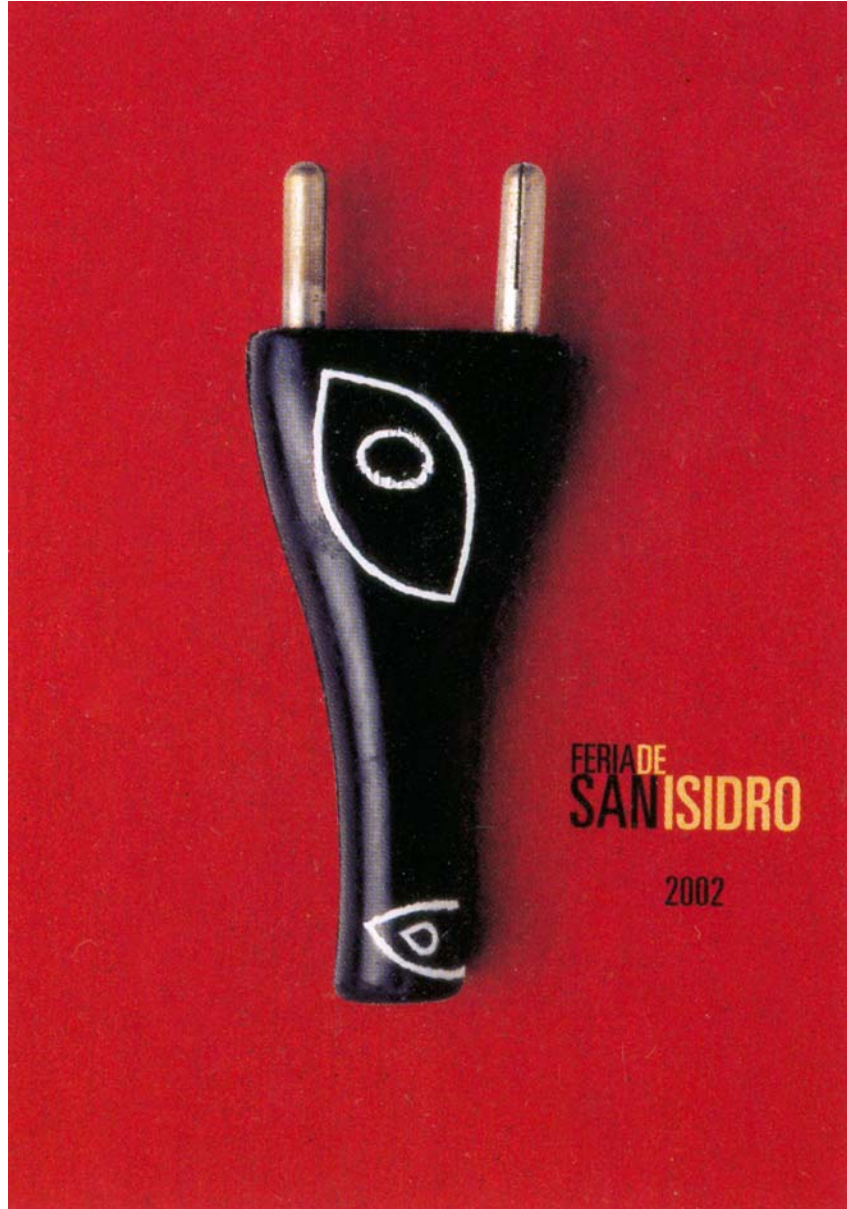
Resim 10’da görülen boğa çizimlerinde Picasso, ‘boğa’ yı dokuz aşama sonucunda en sade biçimde görselleştirmeyi başarmıştır. Bu süreç, aynı zamanda boğanın hayatımızdaki yerinin ve öneminin değişmesini anlatan bir öykü de içerir. Böylece, tek bir çizgi ile oluşsa da, yararlı bütün işlevlerinden arındırılan ‘boğa’ imgesi, güç, tehlike, korku gibi çağrışımları olan bir simge nesneye dönüşmüştür.

'Guernica' tablosu, Guernica kentinin 28 Nisan 1937 gecesini bombalanması sonucu kent halkının katledilmesini anlatır. Picasso, Resim 10'dakinin aksine, çok karmaşık görünen bu çalışmasını olağanüstü bir düzen üzerine oturtturmuş, konuya anlam kazandırmak için figürleri sembolleştirilmiştir. Bu figürlerden biri olan 'boğa', resmin sol tarafında kullanılmış; boğanın başı, kucağında çocuğunu taşıyan anneye yaklaştırılmıştır. Başının konumu, boğanın olayla yeterince ilgilendiğini, hatta sorumlu olduğunu gösterir niteliktedir. Böylece, sanatçı tarafından anlamlı bir kurgu nesnesine dönüşen boğa, zulüm ve vahşetin, saldırganlığın sorumlusu olarak resimde yerini alır, ancak başının hareketiyle yaratılmaya çalışılan yenilmişlik duygusu ile anlamlıdır.

Guernica'ya bakanlar;

bir yandan, ondaki ölümü, acıyı, saldırganlığı, tüm boyutlarıyla açık seçik duyarlarken bir yandan da, nereden ve nasıl geldiği pek de belli olmayan büyük bir umuda kapılmaktadırlar. Guernica'ya bakanlarda, acı, korku ve ölüm, sıradan duygular olmanın ötesinde, insanın bir yerlerinde organlaşmaktadır... Ancak, bu kesinlikle teslim olunacak bir korku değildir. Tersine bu duygu, kısa zamanda kendisini yadsımakta, umut, güven, barış ve dayanışma dolu düşüncelere dönüşmektedir (TEBER, Serol, 'Guernica ve Picasso', Düşün Dergisi, Temmuz1985:-, <http://www.ekritik.net/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=1068>) ( 3 Eylül 2005 ).

Resim 9'daki grafik ürün 2002 İspanya Boğa Güreşlerinin duyurusunu yapmak için tasarlanmıştır. Bu bilginin verilmesi ürünün varoluş nedenidir. Ancak grafik tasarım ürünleri her ne kadar bilgilenim objeleri olsalar da bir şeyin bildirimini olmanın yanında anlamlı nesnelere oldukları için 'estetik obje' olarak değerlendirilebilirler. Şu halde, aynı Guernica'ya bakanlar gibi, Resim 9'daki afişe bakanlar da; bir yandan, İspanya Boğa Güreşleri'nin nerede ve ne zaman yapılacağı hakkında bilgilenirken, o çağrıya katıldıklarında neler yaşabileceklerini de duyumsarlar. Afiş, bu özelliği ile, Resim 10'daki boğa gibi biçimsel olarak basit ama algılama boyutunda gerçekliğin kullanmasından daha etkili, daha gerçekçidir.



Resim 9

'Poster for Bullfighting Festival / Spain / 2002  
'Boğa Güreşi Festivali Afîşi/ İspanya / 2002



Resim 9  
'Boğa' / Picasso



Resim 10  
'Guernica' 1937 / Picasso

Grafik tasarım ürünleri oluşturulurken tasarımcı kimi zaman doğrudan bir sanat ürününü çoğu zaman da sanat alanlarının kullandığı biçimleme olanaklarını kullanırlar. Resim 12’de görülen afiş, sanatın temel formasyon alanlarından olan desen çizimlerini imgeye dönüştürmüştür. ‘2008 Beijing Olimpiyat Oyunları’ nı anlatan Afiş’e bakınca tasarımcının, karakalem çizimler yerine neden fotografik görüntüler kullanmadığını sorabiliriz.

Bilindiği gibi olimpiyatlar amatör spor dallarıyla uğraşan sporcuların yarıştığı bir etkinliktir. Amatör spor dallarıyla uğraşan sporcularla sanat/sanatçı arasında örtülü bir ilişki kuran tasarımcı, atletin yarışa başlamadan hemen önce aldığı duruşları betimleyen ve bilinçli olarak aldığı kadrajlar ile olimpiyatların ana spor alanı olan atletizme vurgu yaparak yoğun tempolu ve uzun soluklu bir çekişmeyi bize duyumsatmaya çalışır.



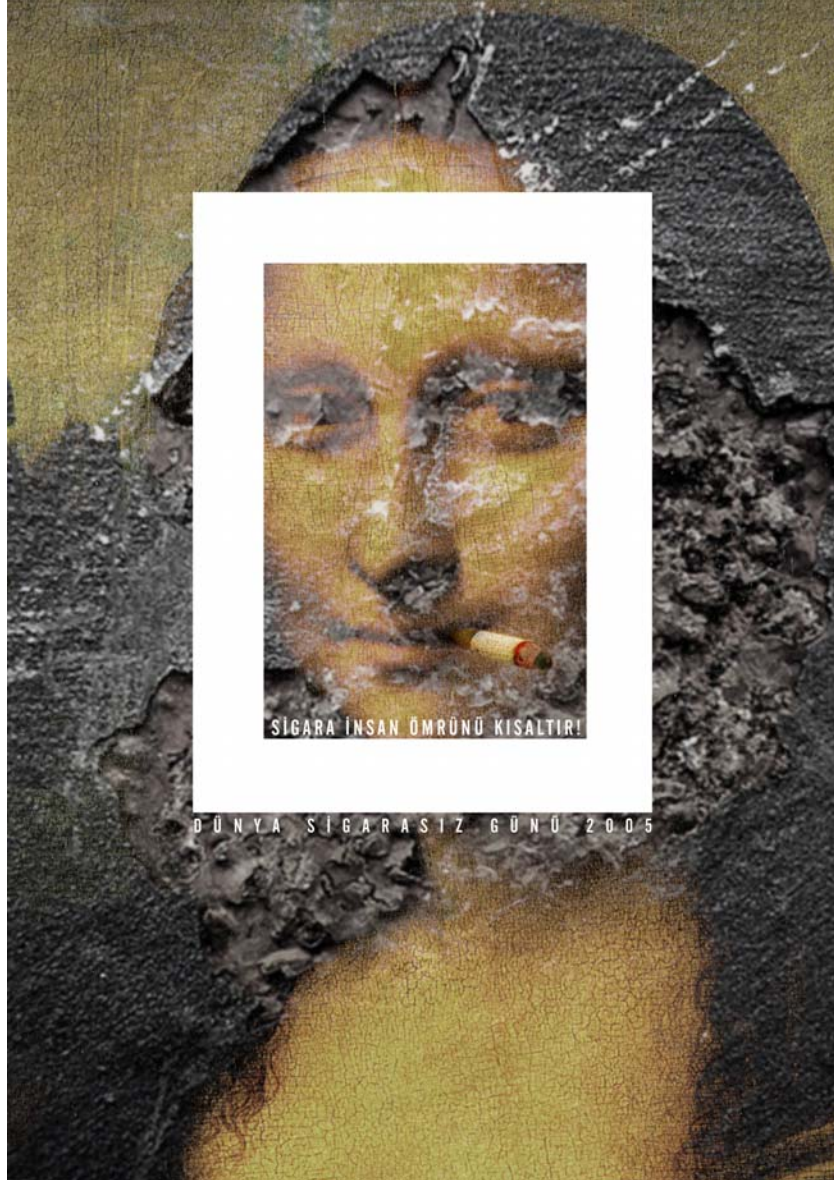
Resim 12

‘Poster for 2008 Olympic Games in Beijing/China/’ 2001  
‘2008 Beijing Olimpiyat Oyunları Afiş Tasarımı/Çin

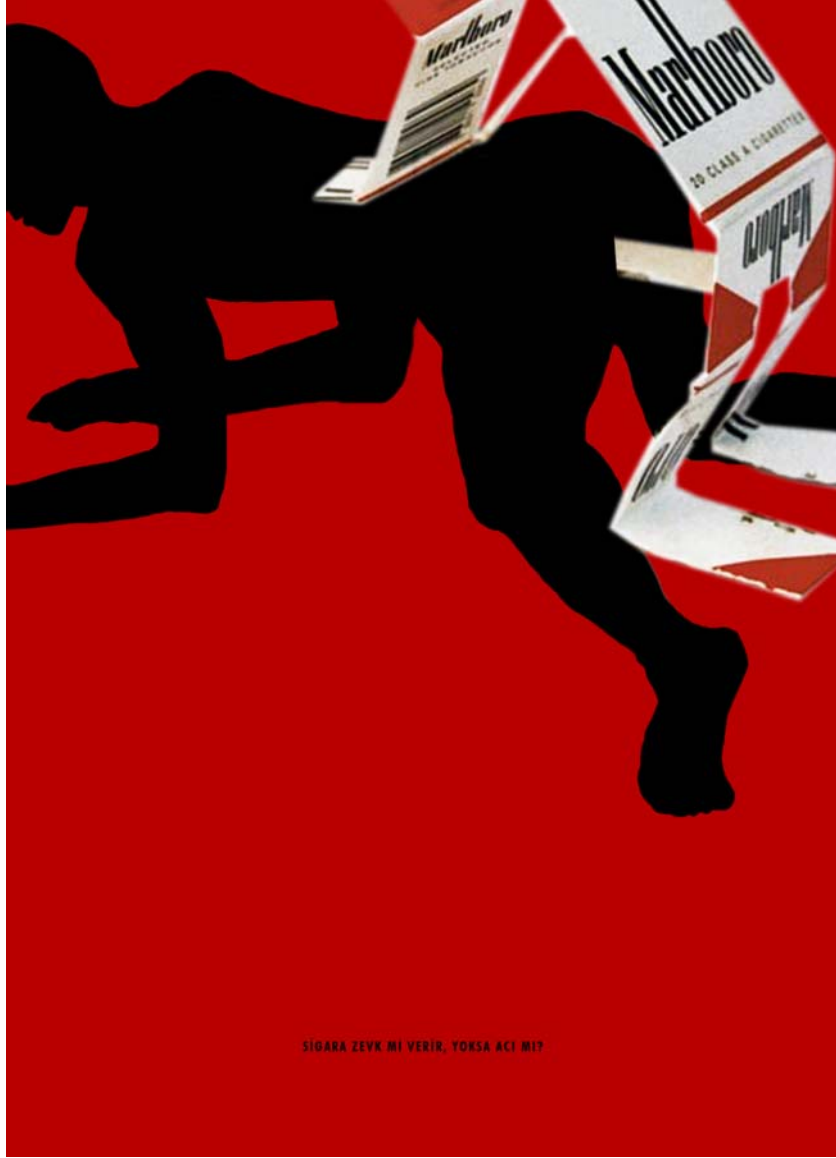
## 5.1. Uygulama Çalışmaları

Araştırma boyunca örneklendirilmeye çalışıldığı gibi nesnenin dönüşümü, hiç şüphesiz gerçeklik karşısında oluşan duygu ve düşüncelerin biçimler aracılığıyla dışsallaştırılması amacıyla gerçekleşir. Seçilen uygulamalarda da, anlamın kurgulanışını görünür kılan nesnel dönüşüm, öznenin gerçeklikle ilgili özel bir kavrayış oluşturmasını gerekli görür.

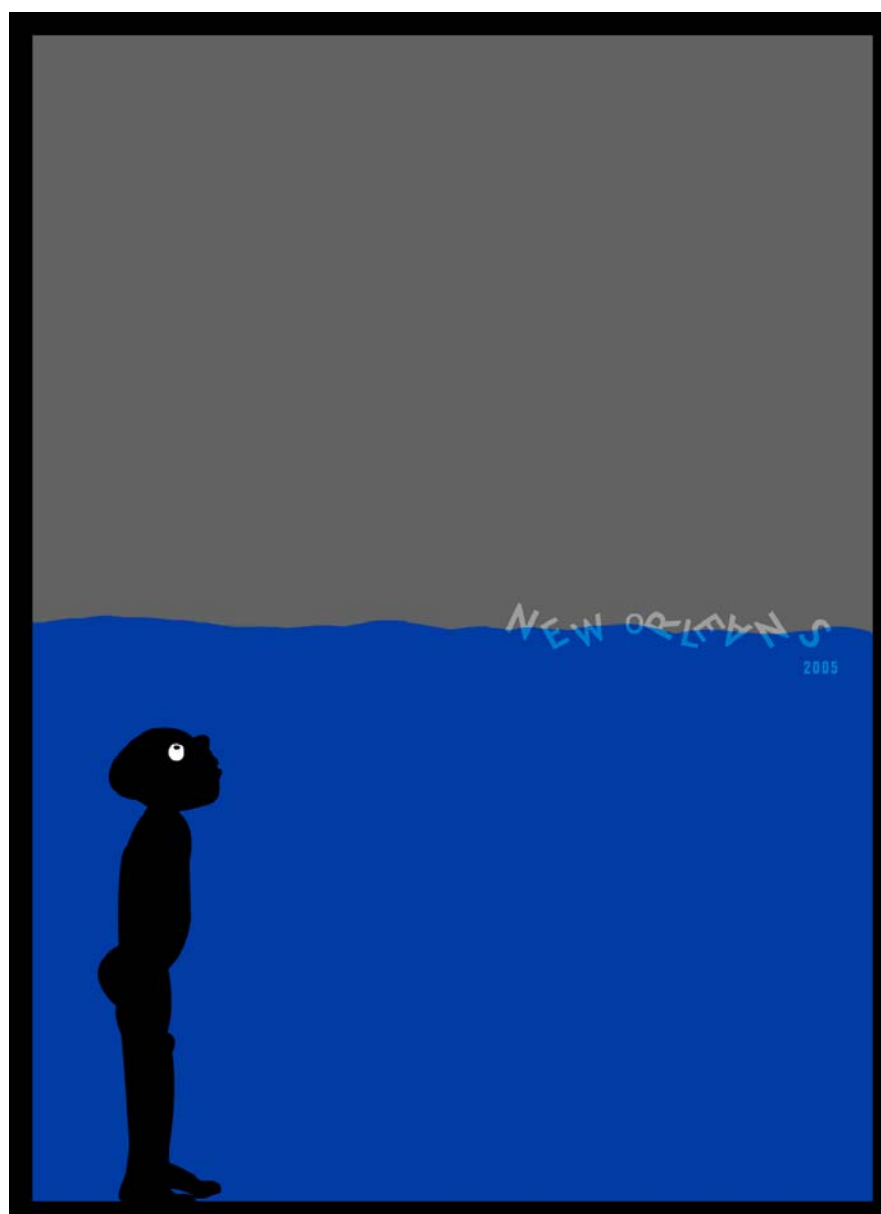
Bu bakış açısıyla Resim 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19'da yer alan tasarımlar, imge, imgenin kurgusu, simge, mesaj, slogan, vb. elemanlarıyla incelendiğinde, bir bilginin bildirimini amaçlayan, ancak özel bir anlamı içeren ve kurgulanışı nedeniyle bu anlamsal boyutuyla algılanıp anlamlandırılmayı gereksinen tasarımlar olarak tez çalışmasında yer almışlardır.



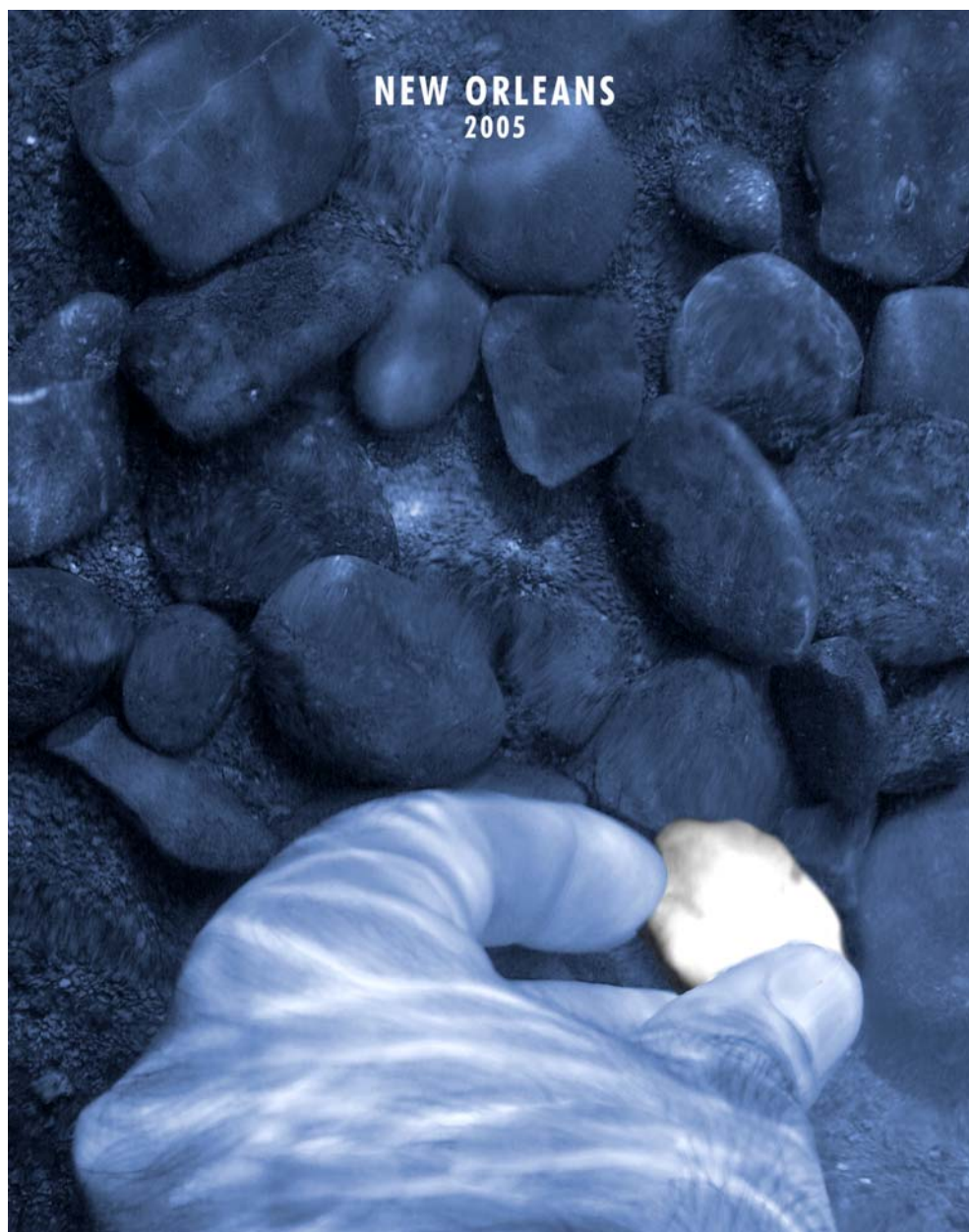
Resim 13  
'Dünya Sigarasız Günü 2005'



Resim 14  
'Dünya Sigarasız Günü 2005'



Resim 15  
'New Orleans 2005'



Resim 16  
'New Orleans 2005'



Resim 17  
'New Orleans 2005'



Resim 18  
'Muhbir'



Resim 19  
'Dünya Kadınlar Günü'

## SONUÇ

Tez çalışmasının giriş bölümünde de belirtildiği gibi, bu çalışma grafik tasarım ürünlerinin sanat ürünü olup olmadığını tartışmak amacıyla yapılmamıştır. Ancak, bu çalışma, anlamın kurgulanışı/ nesnelleştirme sürecini gereksinen, varoluşsal nedenleri ne olursa olsun tinsel varlık katmanı içinde değerlendirmek zorunda olduğumuz grafik tasarım ürünlerinin, bir varlık türü olarak sanat yapıtıyla benzer özellikleri taşıdığını ortaya koyar.

Grafik tasarım ürünleri de bir sanatsal varlığın oluşma sürecinde olduğu gibi öznenin yaratıcı imgelemine, onun nesnelere kurduğu özel bir ilişki biçimine gereksinim duyar. Bu ilişkinin biçimi grafik tasarım alanının diğer sanat alanlarıyla arasındaki farkı belirler. Ancak onun sanat varlığı ile aynı varlık katmanında değerlendirmemize neden olan en önemli yanı, tez çalışmasının da konusunu oluşturan “nesnelleştirme ya da anlamın kurgulanması” diye adlandırılan süreci ve eylemi zorunlu kılışdır. Grafik tasarım ürünleri varlık dışı varlık olarak, varlığın özel bir türü olarak, bu özellikleriyle varlıklar alemindeki yerini alır.

Anlamlı bir biçim, dolayısıyla, varlık dışı varlık olan sanat yapıtı, özne ve nesnenin karşılıklı ve karşıtlıklı ilişkisi sonucunda ortaya çıkan anlamın bir nesnede görünür hale gelmesidir. Özne ile nesnenin karşılıklı ve karşıtlıklı ilişkisi, ortak tinin yaratıcı özne tarafından değişime ve dönüşüme uğratılması demektir. Grafik tasarım ürünlerinin oluşum sürecinde de tasarımcı ortak akıldan beslenirken aynı zamanda onu yeniden biçimlemek için çaba gösterir. Bu özellik her ne kadar sanat varlıklarıyla bir ortaklık sağlıyorsa da tam da bu özelliği nedeniyle sanat varlığı olarak adlandırılan diğer ürünlerle arasındaki farkı da görünür kılar. Grafik tasarım varoluşsal nedenleri gereği bir olayı, bir olguyu ya da bir süreci aktarırken sayısız seçenek karşısında olanaklardan özellikle sadece birisinin seçilerek nesnel alana taşınmasını önerir. Bu seçilen olanağı nesnel kılan ürün biçim olarak özgünlüğe gereksinim duyarken, anlam olarak bir uzlaşımı gereksinir. Tasarımcının yaratıcı imgeleminde oluşturduğu kurgusal bilginin gücüne ve anlamlandırma sürecine bağlı olarak ortaya çıkan grafik ürün, ortak akla yönelirken, özel bir nedenle ve biçimde oluşturulan yargının o grup tarafından benimsenmesini amaçlar. Bu özellik nedeniyle grafik tasarımın bir bilgilenim sanat yapıtının ise estetik varlık olduğu öne sürülür. Ancak daha önce de belirtildiği gibi bu

çalışma bu farklılığı açıklamaktan çok varlık dışı varlık olarak bir ürünün oluşturulmasında nesnelleştirme ya da kurgulama sürecini grafik tasarım ürünleri bağlamında incelemiştir.

Grafik tasarım ürünlerinde biçim, hem bir bilgiyi iletmenin bir aracı, hem de tinsel bir varlık olarak öznenin içerildiği bir yapıdır. Bu sebeptendir ki, grafik ürünler hem bir bilgilenim objesi, hem de bir estetik nesne olarak kabul edilmelidir.

## KAYNAKÇA

- ALTAR, Cevad Memduh (1996), *Sanat Felsefesi Üzerine*, İstanbul: YKY
- BARTHES, Roland (1993), *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul: YKY
- BATUR, Enis(2000), *Başkalaşım I-X (2. Basım)*, İstanbul: YKY
- BATUR, Enis(2000), *Başkalaşım XI-XX*, İstanbul: YKY
- BAYNES, Ken (2002), *Toplumda Sanat (Çev.y. Atılgan)*, İstanbul: YKY
- BECER, Emre (1997), *İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: Dost Kitabevi
- BERGER, John (2002), *Görme Biçimleri (8.Basım)*, İstanbul: Metis Yayınları
- ÇOTUKSÖKEN, Betül (2002), *Felsefe: Özne-Söylem (1. Basım)*, İstanbul: İnkılap  
Kitabevi
- DENKEL, Arda (1998), *Nesne ve Doğası*, İstanbul, Göçebe Yay.
- DOĞAN, H. Mehmet (2001), *Estetik (2. Basım)*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları
- EMİR, İsmet Yazıcı (2003), *Kitle İletişiminde İmaj (2. Basım)*, İstanbul: İm Yayın  
Tasarım
- Felsefe ve Sanat (1990), *(1. Basım)*, *Yayına Haz: Ömer Naci Soykan*, İstanbul, Ara  
Yayıncılık
- HAUSER, Arnold (1995), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, İstanbul, Remzi Kitabevi
- İNAM, Ahmet, (1990), “İnsanın İçini Yaratmada Teknoloji Etkisindeki Sanatın Yeri”,  
Ö. N. Soykan, *Felsefe ve Sanat*, 81-90, İstanbul: Ara Yay.

KAGAN, Moissej (1982), *Güzellik Bilimi Olarak Estetik (Çev. A. Çalışlar)(1. Basım)*,  
İstanbul: Altın Kitaplar Yay.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*  
(2.Basım), İstanbul: YKY

KEDİK, Ayşe (2003), *Yaratıcı Süreçte Özne – Nesne Bağlamında Nesnelleştirme*  
(Objektivasyon), Sanatta Yeterlilik, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Ens., Ankara

KIRAN, Hasan (2001), Resimde İmgesel Örgü, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, No. 2001-  
02, S. 48

KUÇURADI, İoanna (1997), *Sanata Felsefeyle Bakmak(2. Baskı)*, Ankara, Ayraç  
Yay.

LEPPERT, Richard (2002), *Sanatta Anlamın Görüntüsü (İ. Türkmen)*, İstanbul:  
Ayrıntı Yay.

MAY, Rollo (2003), *Yaratma Cesareti (Çev. M. G. Sökmen)*, İstanbul: MetisYay.

MUTLU, Erol(200a), *İletişim Sözlüğü (4. Basım)*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

SEYLAN, Ali (2005), *Temel Tasarım*, Samsun: M-Kitap

TİMUÇİN, Afşar, (1990), “Estetikte İletişim Sorunu”, Ö. N. Soykan, *Felsefe ve*  
*Sanat*, 121-126, İstanbul: Ara Yay.

TİMUÇİN, Afşar (2000), *Estetik(5. B asım)*, İstanbul: Bulut Yayınları

TURGUT, İhsan, (1990), “Sanatta Anlam ve Biçim”, Ö. N. Soykan, *Felsefe ve Sanat*, 139-146, İstanbul: Ara Yay.

TUNALI, İsmail (1993), *Marxist Estetik (2.Basım)*, İstanbul: Altın Kitaplar Basımevi

TUNALI, İsmail, (1990), “Çağdaş Estetik’te Estetik Objeler Sorunu”, Ö. N. Soykan, *Felsefe ve Sanat*, 129-135, İstanbul: Ara Yay.

TUNALI, İsmail (1993), *Felsefenin Işığında Modern Resim (5.Basım)*, İstanbul:

Remzi Kitabevi

TUNALI, İsmail (2002), *Sanat Ontolojisi (3.Basım)*, İstanbul: İnkılap Kitabevi

UÇAR, Tefik Fikret (2004), *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım (1.Basım)*, İstanbul:

İnkılap Kitabevi

ULAŞ, Sarp Erk (2002), *Felsefe Terimleri Sözlüğü (1.Basım)*, İstanbul: Bilim ve Sanat

Yayımları

SOYKAN, N. Ömer (1991), *Metin Okuma*, İstanbul: Ara Yay.

SOYSAL, Ahmet (2003), *Madde ve Karanlık Sanatın Durumları ve Felsefe (1.Basım)*,

İstanbul: Norgunk Yay.

SUMER, Necdet (2003), Sanatsal Etkinliğin Doğası Üzerine, Bilim ve Ütopya

Dergisi, Eylül 2003, S. 111

YILMAZ, Mehmet (2004), *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı (1. Basım)*, Ankara:

Ütopya Yay.

YKKME (Yapı Kredi Kùltür Merkezi Etkinlikleri) (1993-1994), *Salı Toplantıları-*

*Geçmişle Geleceđi Arasında Kıvranan Sanat*, İstanbul:YKY

YKKME (Yapı Kredi Kùltür Merkezi Etkinlikleri) (1993-1994), *Salı Toplantıları-*

*Karşıdan Karşıya Geçerken: Sanat*, İstanbul:YKY

ZISS, Avner (1984), *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Yöntemi Estetik* (Çev.

*Y.Şahan*), İstanbul: De Yay.

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Özgür AKTAŞ  
Doğum Yeri, Yılı : Kadirli, 11/10/1977  
Adresi : Ç. Ü. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü  
Balcalı/ADANA  
E-mail : aktasozgur@yahoo.com

### EĞİTİM DURUMU

Yüksek Lisans : Ç. Ü. Sosyal Bil. Ens. Resim-İş Eğitimi A.B.D. ADANA  
Lisans : Ç. Ü. Eğitim Fak. Güz. San. Eğitimi Bölümü (2002) ADANA  
Lise : Kadirli Anadolu Lisesi (1996) Kadirli/OSMANİYE