MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİMDE KOMPOZİSYONUN OLUŞTURULMASINDA BİLİNÇ VE BİLİNÇDIŞININ ROLÜ

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

ZEYNEP EROL

Anabilim Dalı: Resim Anasanat Dalı

Programı: Resim Programı

Tez Danışmanı: Doç. Özlem ÖZKAN

NİSAN 2023

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİMDE KOMPOZİSYONUN OLUŞTURULMASINDA BİLİNÇ VE BİLİNÇDIŞININ ROLÜ

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

ZEYNEP EROL

Resim Anasanat Dalı

Resim Programı

Tez Danışmanı: Doç. Özlem ÖZKAN

NİSAN 2023

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Kamil ve Badem'e,

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **ix**
ÖZET ..... **xi**
SUMMARY ..... **xiii**
RESİM LİSTESİ ..... **xv**
1.GİRİŞ **1**
2.RESMİN OLUŞUMUNDA KOMPOZİSYONUN ÖNEMİ **3**
2.1 Kompozisyonu Oluşturan İlke ve Öğeler 4
2.1.1 Tasarım öğeleri 5
2.1.1.1 Renk 5
2.1.1.2 Doku 6
2.1.1.3 Biçim 6
2.1.1.4 Değer 7
2.1.1.5 Hareket 8
2.1.1.6 Işık ve gölge 8
2.1.1.7 Boşluk-doluluk 9
2.1.1.8 Çizgi 10
2.1.1.9 Yön 10
2.1.1.10 Ölçü 11
2.1.2 Tasarım ilkeleri 11
2.1.2.1 Birlik 11
2.1.2.2 Zıtlık 12
2.1.2.3 Uygunluk 13
2.1.2.4 Hiyerarşi (koram) 13
2.1.2.5 Egemenlik 14
2.1.2.6 Tekrar 15
2.1.2.7 Denge 15
2.1.3 Gestalt kuramı ve Görsel algı 17
2.1.3.1 Benzerlik 18
2.1.3.2 Yakınlık 19
2.1.3.3 Ortak yön 19
2.1.3.4 Tamamlayıcılık 20
3.KOMPOZİSYONDA BİLİNÇ, BİLİNÇDIŞI VE BELLEĞİN MÜDAHALELERİ **21**
3.1 Bilinç 22
3.2 Bilinçdışı 24
3.2.1 Otomatizm ve rastlantı 28
3.2.2 Sansür ve metafor 33
3.3 Bellek 37
4.KİŞİSEL ÇALIŞMALAR **43**
5.SONUÇ **57**
KAYNAKLAR **59**
ÖZGEÇMİŞ **61**

ÖNSÖZ

"Resimde Kompozisyonun Oluşturulmasında Bilinç ve Bilinçdışının Rolü" başlıklı bu eser metninde Chicago Manual of Style 17th edition (note) alıntı stili kullanılmıştır.

Eser metni çalışmam süresince tecrübeleriyle, bilgisiyle bana destek olan ve yol gösteren değerli danışman hocam Doç. Özlem Özkan'a, tüm süreç boyunca bana yoldaşlık eden ve bu eser metnini tamamlayabilmemde itici bir güç oluşturan sevgili arkadaşım Buse Kökcü'ye teşekkür borçluyum.
Çalışmam boyunca yanımda olan aileme ve tüm köstek olma çabalarına rağmen canım kedilerim Kamil ve Badem'e çok teşekkür ederim.

Zeynep EROL

RESİMDE KOMPOZİSYONUN OLUŞTURULMASINDA BİLİNÇ VE BİLİNÇDIŞININ ROLÜ

ÖZET

Resim görsel algıya dayanır ve bu algıyı yöneten kompozisyondur. Kompozisyon, resimdeki elemanların bir araya geldiği bir yapı sistemi, bir anlatış düzenidir. Resimde kompozisyonun oluşturulmasında bilinç ve bilinçdışının rolü ayrılmaz bir bütündür. 20.yüzyılın ilk yarısından itibaren Gestalt kuramının parça bütün ilişkisinde bütünü algılamaya dair ilkeleri ile Tasarım ilke ve öğeleri kompozisyonun matematiksel temelini açıklamada ve oluşturmada kullanılmaktadır. Ancak sanatçı resmini bir matematik problemi gibi formüllerle, yani sadece bilinç ile oluşturmaz. Aynı şekilde sadece bilinçdışının kontrolsüzlüğüyle de resimde anlamlı bir bütün meydana getirilemez.

Bilinçdışının sanat yapıtındaki yeri oyunla ilişkilidir. Resim yapma sürecinde tıpkı oyunda olduğu gibi yoğun deneyimler yaşanır ve bilinçdışı bilinç yüzeyine çıkma eğilimi gösterir. Resmin ve kompozisyonun oluşum sürecinde bilinç ve bilinçdışı birbirlerini yönlendirmekte, dönüştürmekte, beslemektedir ve hatta yer yer aralarında dinamik bir gerilim oluşmaktadır.

Yaratıcılığın kaynağı olan bilinçdışını aktif hale getirmek için zihinsel kontrolün rafa kaldırıldığı otomatizm gibi pareidolia ve rastlantıyı olanaklı kılan yöntemler kullanılmaktadır. Resimde bilinçdışı ile karşılaşmalar; tasarlanmamış biçimler, tekrarlar, sakar eylemler ya da hatalar gibi yollarla gerçekleşmektedir. Tetiklenen çağrışım zincirleri ile hem yaratıcılık artar hem de resim anlamını bulmaya başlar.

Rastlantının yol açtığı çağrışımların kaynağı bellektir. Bilinçdışına bastırılmış rahatsız edici anılar bilinç düzeyine sansüre uğrayıp şifrelenmiş olarak ulaşmakta, tuvalde beliren imge bu şifreleme sonucu karşımıza apaçık bir şekilde değil, dönüşüme uğrayarak metaforlaşmış olarak çıkmaktadır. Serbest çağrışım metodunun kullanımıyla bilinçdışı imgelerin metaforik analizini yaparak resmin gizil anlamı ortaya çıkarılabileceği gibi, bu imgelerin bellekle, anılarla, düşüncelerle olan ilişkisi de belirlenebilir.

Resimde kompozisyonun oluşturulmasında bilincin ve bilinçdışının, bir bütün olarak sarmal halde hareket ettiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Kompozisyon, Bilinç, Bilinçdışı, Bellek

THE ROLE OF CONSCIOUSNESS AND THE UNCONSCIOUS IN CREATING THE COMPOSITION IN PAINTING

SUMMARY

Painting is based on visual perception and this is directed by composition. Composition is a structural system, a narrative arrangement in which the elements in a painting come together. The role of consciousness and the unconscious in the creation of composition in painting is an inseparable whole. Since the first half of the 20th century, the principles of Gestalt theory on perceiving the whole in the part-whole relationship along with the principles and elements of Design have been used to explain and create the mathematical basis of composition. However, artists do not create their paintings only with consciousness, like formulas of a mathematical problem. Likewise, only the uncontrolled unconscious can not create a meaningful whole in a painting.

The role of the unconscious in the work of art is related to game. In the process of painting, just like in a game, intense experiences are practised and the unconscious tends to appear on the level of consciousness. In the process of the creation of the painting and the composition, the conscious and the unconscious direct, transform and nourish each other, and sometimes even at some points there is a dynamic tension between them.

In order to activate the unconscious, which is the source of creativity, methods that enable pareidolia and coincidence, such as automatism, where mental control is suspended, are used. Encounters with the unconscious in painting are realized through unplanned shapes, repetitions, clumsy actions or mistakes. With the triggered chains of associations, both creativity increases and the painting begins to find its meaning.

The source of the associations caused by coincidence is memory. Disturbing memories suppressed in the unconscious come to the level of consciousness as censored and encrypted, and the image that appears on the canvas is transformed and metaphorized as a result of this encryption. Through the use of the free association method, the hidden meaning of the painting can be revealed by metaphorical analysis of unconscious images, as well as the relationship of these images with memory, memories and thoughts.

In the composition of the painting, it is concluded that consciousness and the unconscious act in a spiral as a whole.

Key Words: Painting, Composition, Consciousness, Unconscious, Memory

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1 : Pablo Picasso, Night fishing at Antibes, 1939. 6
Resim 2.2 : Edouard Vuillard, The Flowered Dress, 1891. 6
Resim 2.3 : Wassily Kandinsky, Composition VIII, 1923. 7
Resim 2.4 : Paul Klee, Separation in the Evening, 1922. 7
Resim 2.5 : Andrew Wyeth, Airborne, 1996. 8
Resim 2.6 : Max Klinger, Anxieties, 1878/1880. 8
Resim 2.7 : Gustav Klimt, The Park, 1909/1910. 9
Resim 2.8 : Paul Klee, Rock-Cut Temple, 1925. 10
Resim 2.9 : Paul Gauguin, Vision After the Sermon,1888. 10
Resim 2.10 : Cuno Amiet, Snowy Landscape (Deep Winter), 1904. 11
Resim 2.11 : Pieter Bruegel the Elder, The Fall of the Rebel Angels, 1562. 12
Resim 2.12 : Gustav Klimt, Jurisprudence (final state), 1907 12
Resim 2.13 : Matisse, Red Studio, 1911. 13
Resim 2.14 : Pierre Puvis de Chavannes, The Poor Fisherman, 1881. 14
Resim 2.15 : Meret Oppenheim, Red Head Blue Body, 1936. 14
Resim 2.16 : Gustav Klimt, Garden with Roosters, 1917. 15
Resim 2.17 : Pieter Bruegel the Elder, Children's Games, 1560. 16
Resim 2.18 : Joan Miro, Dutch Interior I, 1928. 18
Resim 2.19 : Hieronymus Bosch, The Concert in the Egg, 1480. 19
Resim 2.20 : Egdar Degas, A Cotton Office in New Orleans, 1873. 19
Resim 2.21 : Salvador Dali, Enchanted Beach with Three Fluid Graces, 1938 20
Resim 3.1 : Exqusite Corpse, Y. Tanguy&J. Miro&M. Morise&M. Ray, 1927. 27
Resim 3.2 : Andre Masson, Automatic Drawing, 1924. 28
Resim 3.3 : Andre Masson, Battle of Fish, 1926. 29
Resim 3.4 : Joan Miro, Stars in the Sexes of a Snail, 1925. 29
Resim 3.5 : Roberto Matta, Untitled, 1937. 30
Resim 3.6 : Austin O. Spare, Ascension of the Ego from Ecstasy to Ecstasy, 1913. 31
Resim 3.7 : Salvador Dali, Swans Reflecting Elephants, 1937. 31
Resim 3.8 : Max Ernst, Europe after the Rain II, 1941. 32
Resim 3.9 : Joan Miro, Women and Birds at Sunrise, 1946. 35
Resim 3.10 : Paul Klee, Error on Green, 1939. 36
Resim 3.11 : Paul Klee, With the setting sun, 1919. 36
Resim 3.12 : Salvador Dali, The Persistence of Memory, 1931. 39
Resim 3.13 : Joan Miro, Harlequin's Carnival, 1924/1925. 40
Resim 4.1 : İsimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 22x67 cm, 2020. 46
Resim 4.2 : Self portrait, tuval üzerine iplik, 50x35 cm, 2020. 47
Resim 4.3 : Deep down, tuval üzerine karışık teknik, 50x70 cm, 2020. 48
Resim 4.4 : Traces, tuval üzerine karışık teknik, 50x70 cm, 2021. 48
Resim 4.5 : Covert, tuval üzerine karışık teknik, 20x10 cm, 2021. 49
Resim 4.6 : Seasaw, tuval üzerine karışık teknik, 40x40 cm, 2021. 50
Resim 4.7 : Breath, tuval üzerine karışık teknik, 30x30 cm, 2021. 51
Resim 4.8 : The Id, tuval üzerine karışık teknik, 30x20 cm, 2021. 52

Resim 4.9 : Maestro, tuval üzerine karışık teknik, 40x20 cm, 2022. 53
Resim 4.10 : Transition, tuval üzerine karışık teknik, 120x170 cm, 2022..... 54
Resim 4.11 : Summertime, tuval üzerine karışık teknik, 70x90 cm, 2022. 54
Resim 4.12 : Scars, tuval üzerine karışık teknik, 40x80 cm, 2022. 55

1. GİRİŞ

"Resimde Kompozisyonun Oluşturulmasında Bilinç ve Bilinçdışının Rolü" başlıklı bu eser metninde kompozisyonun oluşumunda bilinç ve bilinçdışının rolü ayrılmaz bir bütün olarak ele alınacaktır. Bu iki kavramın hem büyük bir uyum içinde hem de karşılıklı bir savaş halinde olduğu verilen örneklerle öne sürülecektir.

Öncelikle ikinci bölümde resmin oluşumunda kompozisyonun önemi, kompozisyonun resimde hizmet ettiği unsurlar sanat tarihinden verilen örneklerle ve tasarım ilke ve öğeleri ile Gestalt kuramı temel alınarak incelenecektir.

Sonrasında 'Kompozisyonda Bilinç, Bilinçdışı ve Belleğin Müdahaleleri' adlı üçüncü bölümde ilk olarak bilincin tanımı yapılacak ve bilinçdışı kavrayışlardaki rolüne değinilecektir. Resim bir matematik problemi gibi formüllerle çözülecek bir kavram değildir. Sanatçı sadece temel ilke ve öğeleri, yani bilincini kullanarak resmini oluşturmaz. Burada devreye sanatçının sezgileri de girmektedir. İncelenen ilke ve öğelerin hangilerinin kullanılacağı, hangisinin daha ön planda olacağı, mevcut kompozisyon elemanlarının nasıl düzenleneceği birçok seçimden oluşmaktadır. Yaratım sürecinde bu seçimler bilincin yanı sıra sezgiler ile de ilerlemektedir. Herbert Read bu dinamiğin işleyişini şu şekilde ifade etmiştir:

> … sanatçının biçimi yaratırken başvurduğu düzen veya dizginleme de kendi başına bir ifade tarzıdır. Ölçü, denge, ritim ve harmoni gibi terimlere ayrılabilen biçim aslında sezgiye dayanır, sanatçı çalışırken biçimi bir zihinsel gayretle meydana getirmez, onu heyecanlarını yönelterek ve sınırlayarak bulur demek daha doğrudur ve sanatı "biçim verme isteği" diye tanımladığımızda sadece zihinsel bir çalışmayı değil tamamen içgüdülerine bağlı bir çalışmayı kastediyoruz.[1]

Bu seçimleri yöneten sadece sanatçının sahip olduğu bilgi "bilinç" değil aynı zamanda bilinçdışıdır da diyebiliriz. Bu bağlamda bu eser metninde biliçdışının yaratıcılıkla olan ilişkisi de irdelenecektir. Bilinçdışının tanımı ve işleyişi, günlük hayatımızda ne şekilde etkili olduğu ve ne şartlarda nasıl ortaya çıktığı incelenecektir. Bilinçdışının sanat yapıtındaki yeri ve oyunla ilişkisi düşünürler ve kuramlar üzerinden

[1] Read, *Sanatın Anlamı*, 17–18.

belirlenecektir. Sanatsal etkinlik oyunun eş değeridir ve her ikisinde de bilinçdışı bilinç yüzeyine çıkma eğilimindedir. Bilinçdışını yüzeye çıkarabilmek için kullanılan çeşitli tekniklerin örneklendirilmesi üzerinden otomatizm, pareidolia, rastlantı ve yaratıcılık ilişkisi ortaya konacaktır.

Sansür mekanizması bilinçdışı içeriğin bilince açıkça çıkmasına engel olur. Sansürlenmiş olan içerik şifrelenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu resim pratiği olduğunda sansürlenmiş olarak beliren imge metafor olarak nitelenebilir. Yine bu bölümde çeşitli sanatçıların resimlerini oluşturma süreçlerinde ve sonrasında rastlantı, metafor, çağrışım gibi kavramlarla olan ilişkilerine değinilecektir.

Sonrasında bu dinamik içerisinde belleğin yeri ele alınacaktır. Bellek-izleri sanatsal etkinlik esnasında çağrışım yoluyla hatırlanabildiği gibi resmin oluşum ve anlamını bulma süreçleri de belleğe temas etmektedir. Bu bağlamda bilinç ve bilinçdışının bellekle olan ilişkisi ortaya konacaktır.

Dördüncü bölümde, kişisel çalışmaların oluşturulma süreci eser metninde kurulan ilişkiler bağlamında açıklanacaktır.

Son bölümde ise, kişisel çalışmaların sağladığı deneyim ışığında resimde kompozisyonun oluşturulmasında bilinç ve bilinçdışının rolü değerlendirilecektir.

2. RESMİN OLUŞUMUNDA KOMPOZİSYONUN ÖNEMİ

> Kompozisyon, yine kompozisyon, bu sanatın tek tanımıdır. Kompozisyon estetiktir ve bileşiklerle oluşturulmamış şey bir sanat yapıtı değildir. Bununla birlikte teknik kompozisyonla, çoğunlukla bilimi (matematik, fizik, kimya, anatomi) devreye sokan malzemenin işi olan kompozisyonla, duyumun işi olan, estetik kompozisyonu birbirine karıştırmayacağız. Kompozisyon adını tümüyle hak eden, yalnızca bu ikincisidir ve bir sanat yapıtı asla teknik tarafından ya da teknik için yapılmamıştır.[2]

Resim görsel algıya dayanır ve bu algıyı yöneten kompozisyondur. Kompozisyon, resimdeki elemanların bir araya geldiği bir yapı sistemidir. Sanatçı yaptığı seçimlerle kurduğu kompozisyon ile izleyiciyi yönlendirir. Resimde odağın görünür olması, resmin bütününde nasıl konumlandırıldığıyla ve resmin diğer elemanlarıyla ne şekilde ilişkilendirildiğiyle belirlenir. Yani kompozisyon bakan gözü resmin odağına yönlendirmek için örgütlenmiştir.

Maurice Denis de ünlü sözünde kompozisyonun önemini, resmin strüktürü olduğunu vurgulamıştır. "Şunu hiçbir zaman unutmayın ki, bir resim, bir savaş atı, bir kadın nü ya da bir anektodun illüstrasyonu olmaz'dan önce, yani her şeyden önce, üstüne renklerin belli bir düzen içerisinde sürülmüş olduğu düz bir yüzeydir."[3]

Sanat tarihi boyunca farklı kompozisyon çeşitleri ön planda olmuş ve zaman içerisinde kompozisyona bakış değişim göstermiştir. Belli zaman dilimlerinde ön plana geçmiş olan kompozisyon çeşitleri döneminin ruhunu ve anlamını yansıtmış, kendi döneminin anlayışına hizmet etmiştir. Örneğin Rönesans dönemindeki ideal anlatımın yerine doğal anlatımın geçtiği Barok döneme özgü açık kompozisyonla "…resmin mekânı gerçek mekânla bütünleştirilmiş, adeta izleyici resme dahil edilmiştir."[4] Açık kompozisyon kullanılan resimlerde resmin kadrajın dışında da devam ettiği izlenimi verilmiş olur ve resim izleyicinin zihninde tamamlanır. Bu da resmin birçok olası okumasının olmasına yani çok anlamlılığa olanak sağlar. Bu eser metni kapsamında üretilen kişisel çalışmalarda da açık kompozisyon kullanılmıştır. Kapalı kompozisyon kullanılan resimlerinse sınırları çizilmiştir ve resim yapıldığı yüzeyde sonlanır. Bu da izleyicinin resmi bir bütün olarak algılamasını sağlar.

---

[2] Deleuze and Guattari, *Felsefe Nedir?*, 188.
[3] Gombrich, *Sanat ve Yanilsama*, 236.
[4] Şentürk, *Analitik resim çözümlemeleri*, 129.

Rönesans, Barok ve Neoklasisizm gibi dönemlerde resimde aklın ön planda olduğu matematiksel katı düzenler uygulanmıştır ve kompozisyonda geometrik alt yapılar hâkim olmuştur. Yani diyebiliriz ki bu dönemlerde kompozisyonun oluşturulmasında büyük oranda bilinç devrededir.

Rönesans resminde kompozisyonlar kapalı ve statiktir ve kapalı formlar kullanılmıştır. Rönesans'ın ideal formu olan üçgen kompozisyon, yüksek Rönesans resminde piramidal kompozisyona dönüşmüştür. "Rönesans'ın klasik üçgen kompozisyon kurgusunun, bu dönemde yerini piramidal bir yapıya bırakması, figürler ve resimsel mekân arasında oluşan espas ilişkilerini güçlendirerek derinliğin artmasında etkili olmuştur."[5] Rönesans'da en muhteşem dönemini yaşamış olan 'Altın Oran', resimde matematiksel düzenin en uç hallerinden biri olarak karşımıza çıkar. Barok resmindeyse kompozisyonlar açık ve dinamiktir ve açık formlar kullanılmıştır. "Bunlar her şeyden önce çağa hâkim ritmi meydana çıkarırlar. Mesela, Rubens'in çok defa spiral motifi kullanması bir tesadüf değildir, spiral o devrin dinamik ritminin en iyi örneğiydi. Daha önceki Rönesans devrinin değişmez mimari kompozisyonunu kırmaya çalışıyordu."[6] Yunan sanatının ideallerine bir dönüş olan Neoklasisizm'de dengeli piramidal kompozisyonlara ve kapalı formlara dönülmüştür.

Bu kompozisyon çeşitlerinin yanı sıra her dönemin kompozisyonunu ağırlıklı olarak dayandırdığı kavramlar mevcuttur. Wöllflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları adlı kitabında, 16.yüzyıl Rönesans ve 17.yüzyıl Barok sanatlarında tasarımı beş kavram ikilisiyle açıklamıştır; çizgisel ve gölgesel, düzlem ve derinlik, kapalı form ve açık form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik.

Günümüzde ise, 20.yüzyılın ilk yarısında geliştirilen Gestalt kuramının parça bütün ilişkisinde bütünü algılamaya dair ilkeleri, tasarım ilke ve öğeleri ile kompozisyonun matematiksel çatısını açıklamada ve oluşturmada kullanılmaktadır.

2.1 Kompozisyonu Oluşturan İlke ve Öğeler

Kompozisyon, resimdeki elemanların bir araya geldiği bir yapı sistemidir. Tasarım ilke ve öğelerinin kullanımı ile sanatçı algıyı yönlendirir. Öte yandan renk, ışık-gölge gibi öğeler izleyicinin duygu durumu üzerinde de etkilidir. Kompozisyon bir beyanda

[5] Şentürk, 80.
[6] Read, *Sanatın Anlamı*, 42.

bulunur ve resmin anlamının ortaya çıkmasını sağlar. Bakan göze resimde yol gösterir. Bu da kompozisyonu resmin temeli yapar. Bir resimde kullanılan öğeler ve bu öğelerin birbirleriyle ne şekilde ilişkileneceklerinin seçilmesiyle oluşan kompozisyon bir anlatış düzenidir. "Bu biçimsel öğelerin seçimi ve karşılıklı ilişkilerin biçimi dar sınırlar içinde müzik düşüncesindeki motif ve izlek fikri ile benzeşir."[7] Bu seçimlerin yapısal temelini Tasarım ilke ve öğelerinde ve Gestalt kuramının görsel algıya dair ilkelerinde buluruz.

2.1.1 Tasarım öğeleri

Tasarım öğelerini ana hatlarıyla renk, doku, biçim, değer, hareket, ışık ve gölge, boşluk-doluluk, çizgi, yön ve ölçü olarak ele alabiliriz. Bu öğeler bir resmi oluştururken; resmin anlaşılır olmasına, anlatımının zengin ve dinamik olmasına, dengede olmasına ve duygusal atmosferinin oluşturulmasına olanak sağlayan enstrümanlardır. Her resimde bu öğelerden genellikle biri öne çıkmaktadır ve bu öğenin hangisi olduğu sanatçının plastik anlamda üslubuna dair ipucu vermektedir.

2.1.1.1 Renk

"Genelde renk, ruhu doğrudan etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh ise piyanodur. Sanatçı da piyanoyu çalan eldir. Tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratır."[8] Renk; resmin ışığını, derinliğini, duygusal atmosferini etkileyen, kompozisyonda dengenin sağlanmasında önemli rol oynayan bir araçtır. Renkler arasındaki dinamik ilişkiler kullanılarak resimde benzerlik ve farklılıklar ortaya konur, hiyerarşi tanımlanır ve resmin odağı vurgulanır. Rengin özelliklerini kullanarak, çeşitli renk teorilerine ve renk çarklarına başvurarak zihnin resmin karmaşık yapısını çözümlemesi desteklenir. "Ve renk kompozisyonu anlam değişimi için ne büyük olanaklar sunar."[9] Renk, resmin en güçlü enstrümanlarından biridir.

---

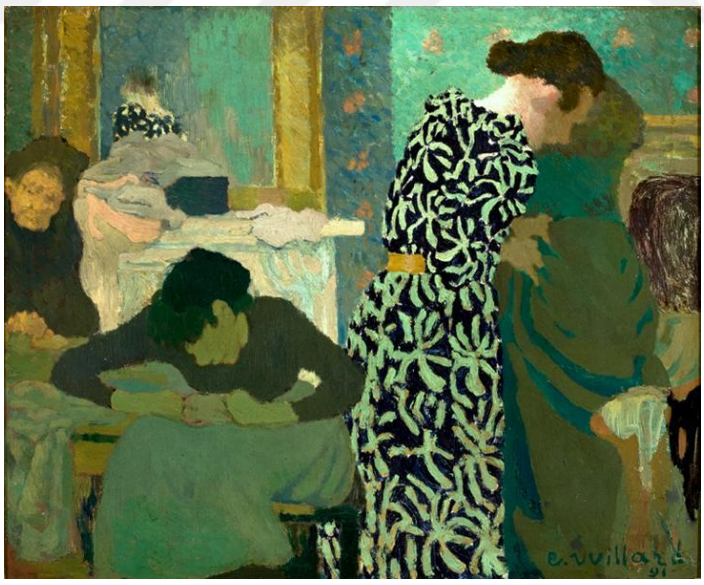
[7] Klee, *Modern sanat üzerine*, 29.
[8] Kandinsky, *Sanatta ruhsallık üzerine*, 64.
[9] Klee, *Modern sanat üzerine*, 39.



Resim 2.1 : Pablo Picasso, Night fishing at Antibes, 1939.

2.1.1.2 Doku

Dokunma etkisi yaratan doku, resmi zenginleştiren öğelerden biridir. Sanatçı kullandığı dokular ile aynı renk kullanımında olduğu gibi benzerlik ve farklılıkları belirginleştirir ve vurguyu güçlendirir. Dokulu alanların yoğunlukta olduğu bir kompozisyonda dokusuz alan, dokulu alanların seyrek olduğu kompozisyonda ise dokulu alan vurgulanmaktadır.

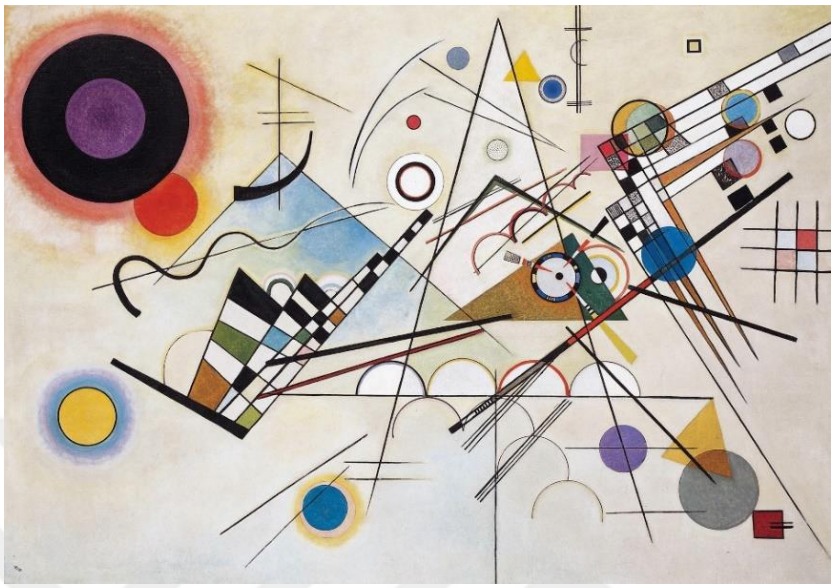


Resim 2.2 : Edouard Vuillard, The Flowered Dress, 1891.

2.1.1.3 Biçim

Biçim "şekil" çevresiyle tanımlanan kapalı bir kontürdür. Genişlik ve yükseklikten oluşan iki boyutlu bir alandır. Biçimler organik, geometrik veya soyut olabilirler. Renk, ölçü, doku gibi öğelerle kullanımıyla resmin duygusal atmosferinin oluşmasında

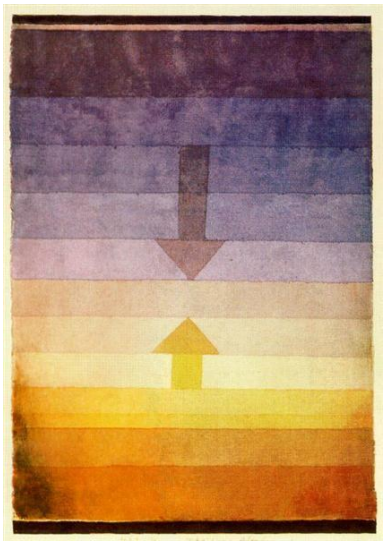
etkilidir. Resim 2.3'te üçgen, kare, daire, dikdörtgen gibi geometrik biçimler ile düz ve kavisli çizgiler çeşitli renk, doku, ölçü ve değer ile kullanılmış. Bu da kompozisyonun dinamik olmasını sağlamıştır.



Resim 2.3 : Wassily Kandinsky, Composition VIII, 1923.

2.1.1.4 Değer

Değer, bir rengin açıklığını ya da koyuluğunu ifade eder. Bir renk tonunun en açıktan en koyuya doğru sıralandığı aralıktır. Örneğin, genel tabirle mor koyu bir değere sahipken sarı açık bir değere sahiptir. Fakat genel olarak bu böyleyken Resim 2.4'te de görüldüğü gibi rengin değişen değerlerine göre sarı koyu bir değerde ve mor açık bir değerde olabilir. Değerin zengin kullanımı resimsel etkiyi güçlendirmektedir.



Resim 2.4 : Paul Klee, Separation in the Evening, 1922.

2.1.1.5 Hareket

Hareket, resme bakan gözün izlediği yoldur. Sanatçı, resmin öğelerinin belirli bir şekilde düzenlenişiyle, yani kompozisyonla, gözün resmin içinde nasıl hareket edeceğini yönlendirir ve resme ilgiyi arttırır. Öğelerin, özellikle yön öğesinin dinamik kullanımı hareket etkisini güçlendirir.



Resim 2.5 : Andrew Wyeth, Airborne, 1996.

2.1.1.6 Işık ve gölge

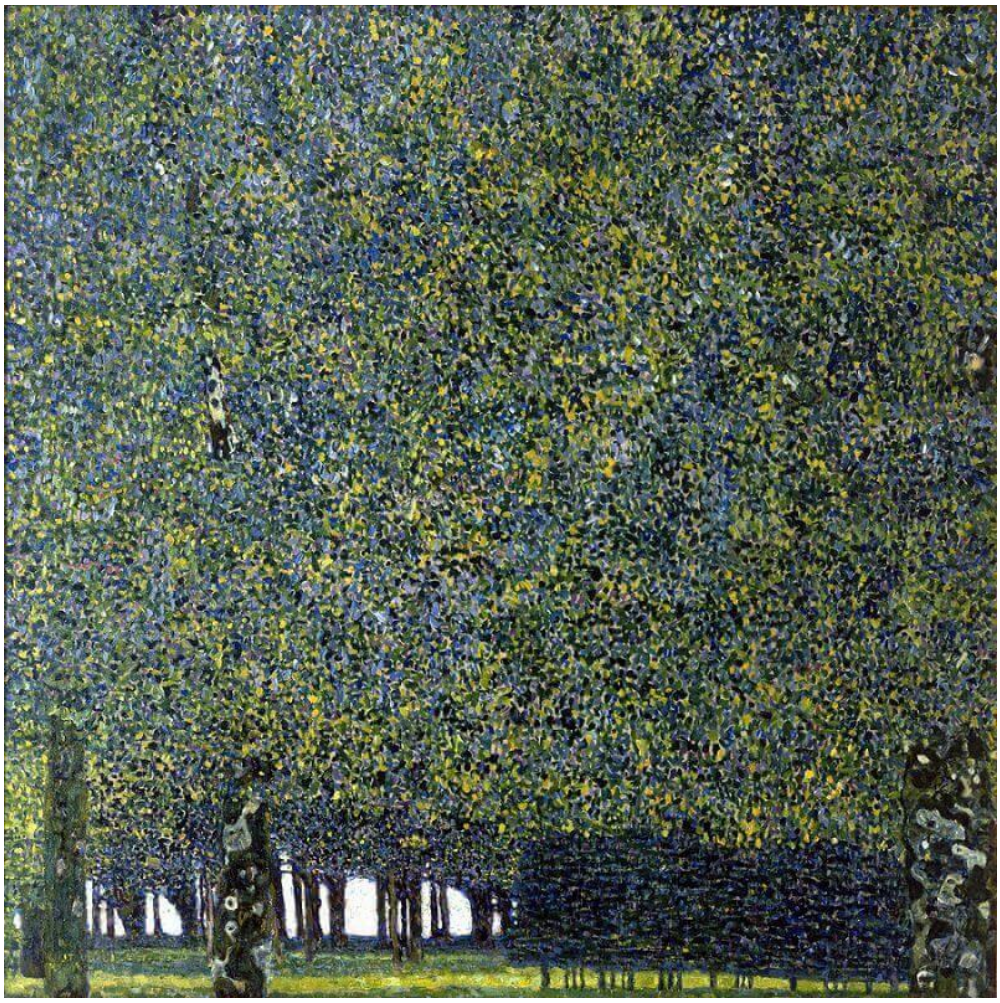
Işık ve gölge formun oluşmasını yani üç boyutluluğu ve derinliği sağlar. Resmin duygusal atmosferini belirlemede ve güçlü bir anlatıma ulaşmada kullanılan önemli araçlardan biridir. Işık ve gölgenin ahenk içinde ya da kontrastı güçlü bir şekilde kullanımıyla resimde farklı duygusal atmosferler oluşturulabilir.



Resim 2.6 : Max Klinger, Anxieties, 1878/1880.

2.1.1.7 Boşluk-doluluk

Bir kompozisyonda doluluk kadar boşluğun da büyük önemi vardır. Boşluk doluluğun görülmesini sağlar. Resimde boşluk olmadığı zaman bir çeşit dokusal bir yüzey meydana gelmiş olur ve bütün olarak algılanır. Resim 2-7'de olan boşluk kapatıldığı takdirde resimdeki ağaç topluluğunun tanımlanması mümkün olmayacaktır. Bu örnekte boşluk resmin anlamını ortaya çıkaran öğe konumundadır. John Berger de resimde boşluğun önemini vurgular: "Bir resmi kendisi kılan, nesneleri nasıl bir arada tuttuğu, ya da tutamadığıdır. …Hayır, her şeyi bir arada tutan boşluktur- her farklı örnekte kendine özgü bir tarzda." [10]

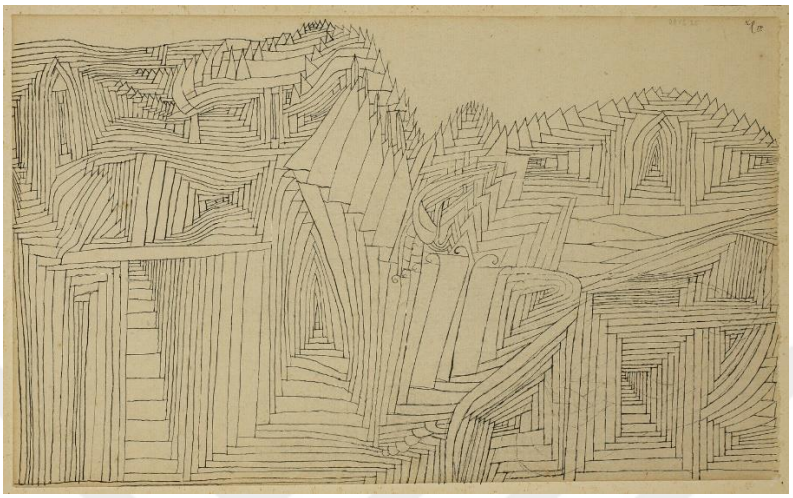


Resim 2.7 : Gustav Klimt, The Park, 1909/1910.

[10] Berger, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*, 20–21.

2.1.1.8 Çizgi

Çizgi resimde yön gösterebilir, hareket yaratabilir, üç boyutluluğu sağlayabilir ya da çizgilerle dokular oluşturulabilir. Çizgilerin kalınlıklarındaki ve uzunluklarındaki farklılıklar, türleri ve hareket çeşitliliği tekdüzeliği önleyerek resme zenginlik katar.



Resim 2.8 : Paul Klee, Rock-Cut Temple, 1925.

2.1.1.9 Yön

Yön, bakan göze izleyeceği bir yol verir. Gözün resim üzerinde nasıl hareket edip hangi yönde ilerleyeceğinin belirlenmesini sağlar. Aynı zamanda kompozisyonda bir denge unsurudur. Kompozisyondaki hâkim yön resmin duygu durumu üzerinde de etkilidir. Yatay yönün hâkim olduğu kompozisyon sakin ve durgun; dikey yönün hâkim olduğu kompozisyon dengeli ve ciddi; diyagonal yönün hâkim olduğu kompozisyon ise dinamik bir etki yaratır.



Resim 2.9 : Paul Gauguin, Vision After the Sermon,1888.

2.1.1.10 Ölçü

Kompozisyonda ölçü, ölçü kontrastı bir önem göstergesi ve vurgu olarak kullanılabilir. Görsel ağırlığın ve görsel hiyerarşinin, derinliğin ve perspektifin oluşmasını sağlar. Resmin anlaşılır da olmasını sağlayan ölçünün şiddetli kontrastı ile çarpıcı etkiler elde edilebilir.



Resim 2.10 : Cuno Amiet, Snowy Landscape (Deep Winter), 1904.

2.1.2 Tasarım ilkeleri

Tasarım ilkelerini birlik, zıtlık, uygunluk, koram, egemenlik, denge ve tekrar olarak sıralayabiliriz. Tasarım öğeleri, tasarım ilkeleri doğrultusunda örgütlenir. Resim oluşturulurken, var olan bu çok çeşitli araçların nasıl kullanılabileceğine dair imkân ve olasılıklar tasarım ilkeleriyle belirlenir. Yani tasarım ilkeleri kılavuz niteliğindedir. Çoğunlukla birlikte hareket eder, örtüşür ve kesişirler.

2.1.2.1 Birlik

Resimde kompozisyonun hem görsel hem de dil bütünlüğünü ifade eder. Resmin tüm öğelerinin bir bütünlük ve tutarlılık hissi yaratmasıdır. Yani resme dair çözümlemelerde kullanılan tüm elemanlar ortak bir dile, üsluba hizmet eder. Resim 2.11'de birlik, formların tekrar eden dairesel hareketler doğrultusunda aynı renge sahip olması ve resimdeki figürlerin çözümlemelerinin tutarlılığı gibi etmenlerle sağlanmıştır. Resim küçük ve karmaşık olay gruplarından meydana gelmekte ve

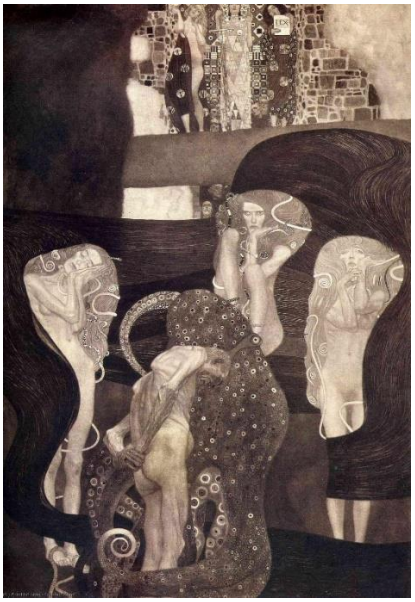
resmin bütününe yayılan bu gruplar resimde birliği oluşturarak gözün resmin bütününde dolaşmasını sağlamaktadır.



Resim 2.11 : Pieter Bruegel the Elder, The Fall of the Rebel Angels, 1562.

2.1.2.2 Zıtlık

Zıtlık kontrasttır, kompozisyonda karşıt unsurların yan yana gelmesi ve vurgulanmasıdır. Resmin anlaşılır olmasını sağlar. Açık-koyu, ince-kalın, büyük-küçük, dokusal farklılık, farklı yönler (yatay-dikey), tamamlayıcı renkler, boşluk-doluluk gibi farkların çeşitli derecelerde kullanımıyla odak noktası güçlendirilir. İzleyicinin dikkatini çekmek ve bakışı yönlendirmek için kullanılır. Zıtlık kompozisyonun dinamik olmasına önemli bir katkı da sağlar.



Resim 2.12 : Gustav Klimt, Jurisprudence (final state), 1907

2.1.2.3 Uygunluk

Uygunluk resimdeki ahenktir. Resmin elemanlarının uyumu, armonisidir. Benzer ya da ilişkili elemanların birlikte kullanılmasıdır. Tüm tasarım öğeleri armoni oluşturmak için kullanılabilirler; renk armonisi, biçim armonisi, çizgi armonisi, doku armonisi, … gibi. Ancak bir resimde sadece uyumun varlığı monotonluğa, resmin sıkıcı olmasına yol açar. Uygunluk ve zıtlık belirli bir denge içinde bulunduğunda monotonluk oluşmaz. Resim 2.13'te tekrar eden dikdörtgenlerin armonisi tabak, bardak, vazo gibi kontrast oluşturan dairesel biçimlerle dengelenmiş ve resme hâkim olan kırmızı armoni tamamlayıcı renklerin az da olsa kullanımıyla oluşabilecek monotonluğun önüne geçilmiştir.



Resim 2.13 : Matisse, Red Studio, 1911.

2.1.2.4 Hiyerarşi (koram)

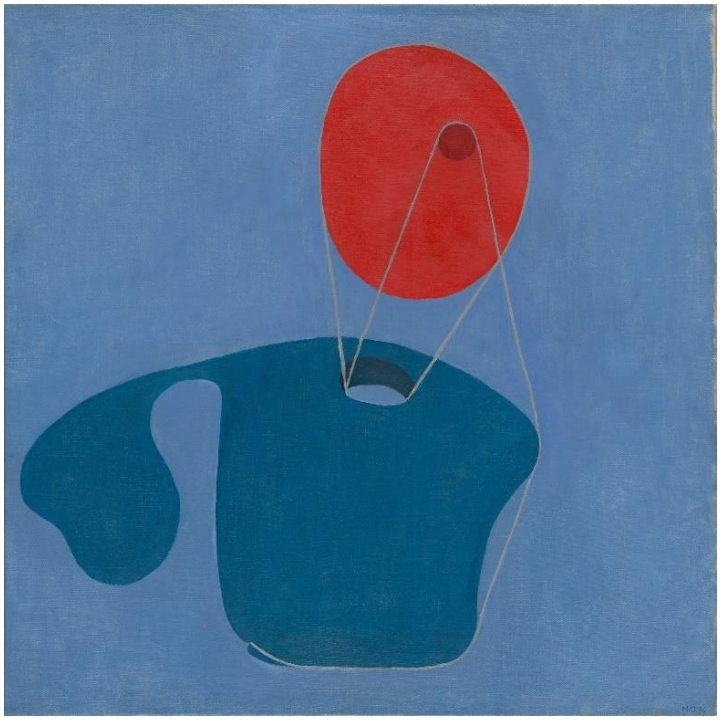
Resimdeki her bir unsurun önemini belirtmeyi sağlar. Oluşturulan bu önem sırası resmin daha anlaşılır olmasında büyük öneme sahiptir. Tasarım öğelerinin kullanımıyla sağlanan vurgunun derecelendirilmesiyle resimde hedeflenen hiyerarşi oluşturulur. Tasarım öğelerinin arasında ilişki çeşitliliği yaratmasıyla da resmi zenginleştirir. Resim 2.14'te hiyerarşi yakınlık-uzaklık ile belirlenmiş ve kayıktaki balıkçı figürü diğer figürlere göre önem kazanmıştır.



Resim 2.14 : Pierre Puvis de Chavannes, The Poor Fisherman, 1881.

2.1.2.5 Egemenlik

Görsel ağırlığın resmin bir kısmında toplanması yani vurgulanmasıdır. Oluşturulan bu baskın alan resmin odak noktasıdır ve bakış bu alana yönlenir. Vurgu, resimde dengenin sağlanmasında büyük öneme sahiptir ve zıtlıkların kullanımı ile oluşturulur.



Resim 2.15 : Meret Oppenheim, Red Head Blue Body, 1936.

2.1.2.6 Tekrar

Resimde tekrarlanan unsurlar ile bütünlük ve tutarlılık sağlanır. Resimde öğelerin birbirine bağlanmasını sağlar ve tekrarın çeşitliliği ritmi ve dolayısıyla dinamizmi oluşturur. Tekrar, doku oluşturmak için de kullanılan bir yöntemdir. Resim 2.16'da çiçeklerin tekrarıyla oluşturulan alan dokusal bir etki yaratmaktadır. Bu etki renk, ölçü, doku, biçim, açık-koyu dağılımı gibi öğelerde çeşitlilik barındırması dolayısıyla dinamiktir. Tekrar eden horozlar kompozisyonun ritmini arttırmış ve resmi daha da ilgi çekici kılmıştır.



Resim 2.16 : Gustav Klimt, Garden with Roosters, 1917.

2.1.2.7 Denge

Resmin bir ağırlık merkezi vardır ve resmin odak noktası odur. Tüm kompozisyon öğeleri bakan gözü bu merkeze yönlendirmeye hizmet ederken bakan gözün bütün resim içerisinde dolaşmasını sağlar. Dağınık ve birden çok ağırlık merkezi olan resimlerde denge homojenlik ile sağlanır. Rudolf Arnheim'ın da örneklendirdiği gibi Pieter Bruegel'in bazı resimlerinde kompozisyon eşit ağırlıklı epizodik gruplarla oluşturulmuştur.[11] "Bu yaklaşım, hayatı merkezi güçler tarafından kontrol edilen bir

[11] Arnheim, *Art and Visual Perception*, 29.

şekilde tanımlamaktan ziyade, bir ruh halinin veya varoluş tarzının genel karakterini yorumlamaya daha uygundur."[12]



Resim 2.17 : Pieter Bruegel the Elder, Children's Games, 1560.

Karmaşık bir resimde, resmi meydana getiren tüm elemanların doğru bir yapı içinde düzenlenmiş olması o resmi algılamamızı sağlar. Arnheim bunu şöyle ifade etmiştir:

> Büyük sanat eserleri karmaşıktır, ama aynı zamanda onları "basit oldukları" için övüyoruz; bununla, bütündeki her ayrıntının yerini ve işlevini açıkça tanımlayan genel bir yapı içinde zengin bir anlam ve biçim düzenlediklerini kastediyoruz. İhtiyaç duyulan bir yapıyı mümkün olan en basit şekilde organize etmenin bu yolu, onun düzeni olarak adlandırılabilir.[13]

Yani resimdeki tüm elemanlar birbiriyle ilişki halindedir. Bu ilişkiler ne kadar gelişmiş ve dinamikse resim de o kadar dinamik olacaktır. Her bir eleman bir diğerinin değerini, konumunu, önemini, oluşturduğu gerilimi etkiler. Kompozisyon, her resimsel öğenin rolünü belirleyen bir denge sistemi kurmaktır. Resme eklenen her yeni eleman yeni bir denge, yeni bir gerilim demektir.

> Dengeli bir kompozisyonda şekil, yön, konum gibi tüm unsurlar, hiçbir değişiklik mümkün görünmeyecek şekilde karşılıklı olarak belirlenir ve bütün, tüm parçalarında "zorunluluk" karakterini üstlenir. Dengesiz bir kompozisyon tesadüfi, geçici ve dolayısıyla geçersiz görünür.

[12] Arnheim, 29.
[13] Arnheim, 59–60.

> Öğeleri, tüm yapıya daha iyi uyum sağlayan bir duruma ulaşmak için yer veya şekil değiştirme eğilimi gösterir.[14]

İyi ve dengeli bir kompozisyonda resmin tüm elemanları yerini bulmuştur. O noktadan sonra resimden artık hiçbir şey çıkartılamayacağı gibi resme ekleme de yapılamaz. Bunu 'resimde optimum dengenin sağlanmış olduğu, yeni bir eklemenin ya da çıkarmanın artık mümkün görünmediği noktada anlaşılır' olarak da ifade edebiliriz. Arnheim resimde denge oluşturma çabasını, dengenin ifade açıklığını sağlaması dışında, sanatçının fiziksel ve zihinsel varlığının tüm evrelerindeki denge arayışıyla da ilişkilendirmektedir.[15]

2.1.3 Gestalt kuramı ve Görsel algı

Almanca bir kelime olan Gestalt "form, biçim, şekil" gibi anlamlara gelmektedir.[16] Gestalt kuramı 1920'li yıllarda psikoloji alanında geliştirilmiş bütünsel bir yaklaşımla algıya yoğunlaşan bir kuramdır.

> Esas olarak üç kişi, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka tarafından yaratılan Gestalt teorisi, psikoloji, fizik, biyoloji, sosyoloji vb. alanlarda yöntem olarak "sistemlerin", yani herhangi bir parçanın karakterinin ve işlevinin toplam durum tarafından belirlendiği doğal şeylerin veya olayların yapısal özelliklerinin, bütün niteliklerinin tanımlanmasını kullanır.[17]

Kompozisyon oluşturulurken Gestalt kuramının parça bütün ilişkisinde bütünü algılamaya dair ilkelerine başvurmak resmin öğelerinin anlamlı bir yapıya göre düzenlemesini sağlar. Bu ilkeler görsel öğeler arasında ilişki kurmak için tasarlanmış basit kurallardır. Gestalt kuramının ana meselesi bütün ve görsel algıdır. Gestalt teorisyenleri ilkelerini algının nasıl yönlendirildiği ya da bir şeyin nasıl algılandığı bilgisi üzerinden oluşturmuşlardır. Kuramın temeli Koffka'nın parça-bütün ilişkisi üzerine geliştirdiği fikre dayanır. "'"Bütün, parçalarının toplamından 'başka'dır." Bu ifade, "bütün, parçalarının toplamından daha büyüktür" şeklindeki bilindik deyiş olarak tercüme edilmiştir."[18] Kuram, zihnin algılarken tekrarladığı eğilimleri ve algının nasıl örgütlendiğini çözümlemeye odaklanmıştır. "Gestalt teorisinin odak noktası gruplama fikridir, yani uyarıcıların özellikleri görsel bir alanı veya sorunu

[14] Arnheim, 20.
[15] Arnheim, 36.
[16] "Gestalt | Translate German to English - Cambridge Dictionary."
[17] Arnheim, "Gestalt and Art," 71.
[18] Wong, "Gestalt Principles (Part 1)," 863.

belirli bir şekilde yapılandırmamıza veya yorumlamamıza neden olur."[19] Bu gruplandırma eğilimleri Max Wertheimer'in 1923'te yayınlanan, kuramın algıyı oluşturan ve gruplandırma eğilimlerini açıklayan başlıca faktörleri ortaya koyduğu "Biçim Teorisi" başlıklı makalesinde şekillenmiştir. Bunlar; benzerlik gruplaması, yakınlık gruplaması ve sürekliliktir.[20]

Gestalt kuramının parça bütün ilişkisinde bütünü algılamaya dair ilkelerinden bazılarını benzerlik, yakınlık, ortak yön ve tamamlayıcılık olarak ele alabiliriz.

2.1.3.1 Benzerlik

Görsel algı birbirine benzeyen şeyleri ilişkili görme eğilimindedir. Birçok farklı öğeden oluşan resimde, öğeleri arasında renk, doku, biçim gibi benzer özellikleri olan öğeler arasında ilişki kurulmasına ve bu öğelerin bir bütün olarak algılanmasına yol açar.



Resim 2.18 : Joan Miro, Dutch Interior I, 1928.

[19] Zhang, "From Abstract Painting to Information Visualization," 13.
[20] Behrens, "Art, Design and Gestalt Theory," 301.

2.1.3.2 Yakınlık

Yakın nesneleri ilişkilendirmeye yönelik doğal eğilim sonucu resimde birbirine yakın yerleştirilmiş benzer ya da farklı öğeler bir bütün ya da grup olarak algılanır.



Resim 2.19 : Hieronymus Bosch, The Concert in the Egg, 1480.

2.1.3.3 Ortak yön

Zihin belirli bir ortak yönde yerleştirilmiş olan öğeler arasında bağlantı kurar ve bunları bir bütün olarak algılar.



Resim 2.20 : Egdar Degas, A Cotton Office in New Orleans, 1873.

2.1.3.4 Tamamlayıcılık

Zihin boşlukları doldurmaya eğilimlidir ve görsel öğeyi tanıdığı, bildiği, deneyimlediği bir şeye benzeterek bir bütüne tamamlar.



Resim 2.21 : Salvador Dali, Enchanted Beach with Three Fluid Graces, 1938

3. KOMPOZİSYONDA BİLİNÇ, BİLİNÇDIŞI VE BELLEĞİN MÜDAHALELERİ

> "Dış dünyadan alınan şey, yaratım ilkeleri üzerinde biçimlenir; içte ise, Tin'in kaynağını izler.."[21]
>
> Chang Tsao

Romantizme kadar resim katı kurallara bağlı olarak yapılmıştır. Romantizmle birlikte akla, mantığa, düşünceye karşı çıkış başlamış ve sezgi, hayal, bilinçdışı bunların yerini almıştır. Aynı şekilde resmin kurulumunda da matematiksel şablonlar yerini sezgisel bir ilerleyişe bırakmaya başlamıştır. "Romantizm, kendisinden önce ve sonra bilime egemen olan yönelimin negatifiydi (bu metafor anakronik olduğu bilinerek kullanılmıştır): Bu dönemde sarih düşüncenin yerini trans ve hayal, mantığın yerini görü, analizin yerini ahenk ve birlik, düşünmenin yerini sezgi, uyanık bilincin yerini bilinçdışı almıştı."[22] Romantizmle birlikte sezgilerinin peşinden giden sanatçılar Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm, Soyut Ekspresyonizm gibi dönemlerde bilinçdışını ön plana çıkarmışlardır.

> Tzara'nın 1922 tarihli 'Dada Üzerine Ders'inde belirttiği gibi: 'Bilimin yararları konusunda saflığımızı ölçüsüzce zorlayan akıllı hareketlerden bıktık. Şimdi istediğimiz şey kendiliğindenliktir. Başka her şeyden daha iyi ya da daha güzel olduğu için değil. Ama spekülatif fikirlerin müdahalesi olmadan, kendimizden özgürce çıkan her şey bizi temsil ettiği için'.[23]

Artık gerçeklik dış dünyada, bilimde, mantıkta değil kişinin iç dünyasında, sezgide, bilinçdışında aranmaya başlanmıştır. Sürrealistler, "Gerçekliğin mantıksal analizine yönelik tüm girişimler başarısız olduğu için, bilincin daha derinlemesine anlaşılmasına yönelik yaklaşımın, Freud'un daha önce belirttiği gibi, bilinçaltı yoluyla olması gerektiğini iddia ettiler."[24]

Bilinçdışını Freud'dan önce keşfeden kişi olarak tanınan Carl Gustav Carus'nun, "Psyche adlı kitabının giriş cümlesi klasikleşmiştir: "Bilinçli zihinsel hayatın doğasına

---

[21] Cheng, *Boşluk ve doluluk*, 108.
[22] Draaisma, *Bellek metaforları*, 107.
[23] Caws, *Surrealism*, 17.
[24] Penrose, *Miró*, 33.

açılan kapının bilgi anahtarı bilinçdışı alanındadır."[25] Bilinç ve bilinçdışı bir noktada birlikte hareket etmekte ve her biri diğerine etki etmektedir. "Bilinç, bilinçdışının yabanıl, mantıksız sapkınlıklarını kontrol ederken, bilinçdışı da bilincin bayağı, boş, yavan ussallıkta kuruyup gitmesine engel oluyordu."[26] Birbirlerini yönlendirmekte, dönüştürmekte, beslemekte ve aynı zamanda birbirleri arasında gerilim oluşturmaktadırlar. Öyle ki bazen el ele bazen de karşı cephelerde olabilmektedirler. "Kişinin içinde, bir yanda bilinçli olarak düşündükleri ile diğer yandan doğmaya çabalayan bir perspektif, bir kavrayış arasında dinamik bir mücadele kopar gider."[27] Bu olağan işleyiş resmin oluşum sürecinde de aynı şekilde gerçekleşmektedir. Bilinç ve bilinçdışı her resimde farklı oranlarda etkili olmaktadır ve bunu belirleyen de sanatçının mizacıdır. Bazı sanatçılar daha çok planlı çalışmaya eğilimliyken, bazı sanatçılar da doğaçlamaya eğilimlidir diyebiliriz. Aynı zamanda da, planlı yapılan çalışmada yapılan seçimlerin aslında yine bilinçdışı kaynaklı olduğunu ve doğaçlama olarak yapılan çalışmaların da aslında öncesinde yapılan bilinçli çalışmadan kaynaklandığını söyleyebiliriz. "Sanatçının yaratımın önemli bir kısmı da bilinçdışı düzeyde gerçekleşir. Onu somut malzemeye dönüştürerek işlediği noktada bilinçli hale gelmeye başlar."[28]

3.1 Bilinç

Uzlaşılan bir tanımı olmamakla birlikte bilinç en genel anlamıyla bilgi ve algı yetisidir. Thomas Nagel bilinç üzerine yaptığı çalışmasında 'Yarasa olmak nasıl bir şeydir?' sorusu üzerinden bir tanım getirmektedir: "Ancak temelde bir organizma, ancak ve ancak o organizma olmak diye bir şey varsa- organizma için öyle bir şey varsa- bilinçli zihinsel durumlara sahiptir."[29] Yani yarasa olmak diye bir şey varsa ve bu yarasanın kendisi için de böyleyse, o zaman yarasanın bir bilince sahip olduğunu söyleyebiliriz. Farkındalık bilinçli düşüncenin temelidir. Etimolojik olarak 'Bilinç' sözcüğü, *bilmek* fiilinden evrilen *bil* fiilinden türetilmiştir.[30] Diyebiliriz ki bu eser metninde İkinci Bölümün konusu olan kompozisyonun matematiksel altyapısı ve bu yapıyı oluşturmak

[25] Draaisma, *Bellek metaforları*, 112.
[26] May, *Yaratma cesareti*, 79.
[27] May, 80.
[28] Güngörmüş, *Sanatçının kendine yolculuğu. Sanat ve edebiyat üzerine psikanalitik denemeler*, 20.
[29] Nagel, "What Is It Like to Be a Bat?," 436.
[30] "Bilinç - Nişanyan Sözlük."

için kullanılan tüm ilke, öğe ve kuramlar resimle kurduğumuz bilinçli ilişkiyi ifade eder. Bilinç bilgidir ve bu bilgi ancak bellek ile mümkündür. Henri Bergson'a göre de bilinç bellek anlamına gelmektedir. Yani bilinç hatırlamakla yükümlüdür.

> Eğer dediğimiz gibi bilinç, geçmişi akılda tutuyor, geleceği öngörüyorsa bunun sebebi, hiç kuşkusuz, onun seçim yapmakla görevli bulunmasıdır: Seçmek için ne yapılması gerektiğini düşünmek ve belleğinde bu gibi durumlarda daha önceden meydana gelmiş olaylardan sonuçlar çıkararak fayda ve zararları öngörmek gerekir. Öngörmek hatırlamayı gerektirir. [31]

Psikanaliz sözlüğüne göre tanımlayıcı anlamda bilinç, dış ve iç algıları bir bütün olarak psişik olgulardan ayıran geçici bir özelliktir. Freud'un metapsikolojik teorisine göre ise bilinç, algı-bilinç sisteminin işlevidir. Topografik bakış açısından, algı-bilinç sistemi hem dış dünyadan hem de iç kaynaklardan bilgi alır ve bu bilgi, zevk-hoşnutsuzluk skalasının bir noktasında kendini gösteren duyumlardan ve canlanan anılardan oluşur.[32]

Bu eser metninde bilinç, kompozisyon bilgisi olarak ele alınmıştır ve eser metni kapsamındaki kişisel çalışmaların üretim sürecinde kompozisyon tasası büyük bir öneme sahiptir. Kişisel çalışmalar bilinçdışı süreçlere kompozisyonun gerektirdiği şekilde müdahale edilmesiyle oluşturulmuştur ve Gestalt kuramının ana meselesi olan görsel algı güçlü bir şekilde gözetilmiştir. Yoğun bir bilinçli emeğin bu sürece eşlik etmesi bilinçdışı-yaratıcılık ilişkisinin de mümkün olmasının koşuludur. "Bilinçdışı hamle, yoğun bilinçli emekle, gevşemenin değişimlerini gereksiniyor ve benim durumumda olduğu gibi, bilinçdışı kavrayış sık sık geçiş anında oluşuyor."[33] Ancak bilinçli bir şekilde çalıştığımız ve kendimizi verdiğimiz noktada bilinçdışı-yaratıcılık süreci başlayabilmektedir. "Bilinçdışı çalışmanın olanaklılığı ve kesin bir meyve vermesi ancak, bilinçli bir çalışma ile birlikte sürdürülmesiyle söz konusudur."[34]

Üretim sürecinde sadece bilinçdışıyla, rastlantıyla ilerleme resmin her elemanının aynı şiddetle kendini göstermesine, kakofoniye de yol açabilir. Bu da resmin okunmasını, anlaşılmasını imkansiz hale getirecektir. O yüzden resme yapılacak bilinçli müdaheleler ile bir miktar da olsa Gestalt kuramına ve tasarım ilke ve öğelerine başvurmak gereklidir.

---

[31] Bergson, *Şuur ve Hayat*, 13-21, akt. Direk, *Çağdaş Kıta Felsefesi*, 36.
[32] Laplanche and Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, 84.
[33] May, *Yaratma cesareti*, 82.
[34] May, 85.

> Böylece en zengin iletişim biçiminin (en zengin çünkü en açık), maksimum düzensizlik içinde çok küçük de olsa bir düzene izin veren hassas bir denge gerektirdiği kanıtlanır. Bu denge yüksek düzeyde bir potansiyelin ayrımlanamaz olduğu bir alanla, bir olanaklar alanı arasındaki sınırı belirler.[35]

3.2 Bilinçdışı

" 'Topografik' anlamıyla 'bilinçdışı' terimi, Freud tarafından ilk psişik aygıt teorisi bağlamında tanımlanan sistemlerden birini tanımlar: bu sistem, bastırma (ilkel bastırma artı uygun bastırma veya 'baskı sonrası') işlemiyle bilinç öncesi-bilinç sistemine erişimi reddedilen bastırılmış içeriklerden oluşur."[36] Psikanaliz sözlüğünde bilinçdışının temel özellikleri, bilinçdışı sürecin işleyişini de özetleyen bir şekilde şöyle sıralanmıştır:

> a. 'İçerikleri' içgüdülerin 'temsilcileridir'.
>
> b. Bu içerikler birincil sürece özgü mekanizmalar tarafından, özellikle de yoğunlaştırma ve yer değiştirme tarafından yönetilir.
>
> c. İçgüdüsel enerji tarafından güçlü bir şekilde katalize edilen bu içerikler bilince yeniden girmeye ve faaliyetlerine devam etmeye çalışırlar (bastırılmış olanın geri dönüşü), ancak sansürün çarpıtmalarından geçtikten sonra uzlaşma oluşumları içinde Bilinç öncesi-Bilinç sistemine erişim kazanabilirler.
>
> d. Bilinçdışında sabitlenen özellikle çocukluk arzularıdır.[37]

Bilinçdışı içeriğin bilince geri dönme çabası, sansüre uğrayarak önce bilinçdışından bilinç öncesine sonra da tekrar bir sansüre uğrayarak bilinç öncesinden bilince çıkma özelliği, sansüre uğrayarak şifrelenmiş olan içeriğin anlamlandırılması, bu eser metninde bilinçdışının kompozisyona müdahaleleri bağlamında çokça ele alınacaktır. Bilinçdışının kompozisyona müdahaleleri derken aslında kastettiğimiz bilinçdışının bilince müdahaleleridir. Bu bağlamda bu müdahalelerin gerçekleştiği düşünülen alanlar ele alınacaktır.

> Schelling için bilinçdışı, bilinçli düşüncede üretken bir rol oynarken, daha yüksek zekâ biçimleri olarak algılanan şey aracılığıyla, aynı zamanda bilinçli düşünceye karşıt olarak,

---

[35] Eco, *Açık yapıt*, 130–31.
[36] Laplanche and Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, 474.
[37] Laplanche and Pontalis, 474.

> bilinçli düşünce için erişilemez bir şey olarak ve bilinçli düşünceyi engelleyen veya müdahale eden bir şey olarak görülen belirsiz bir alandır.[38]

Bilinçdışının sanat yapıtındaki yeri 'oyun'la ilişkilendirilebilmektedir. Friedrich Schiller 18.yy. sonunda sanat yapıtının oyunla ilişkisini 'oyun kuramı'nda tanımlamıştır. Kantçı bir düşünür olan Schiller'in kuramına bakmadan önce Kant'ın sanat-oyun ilişkisi üzerine düşüncelerine bakmak doğru olacaktır. "Ne türde olursa olsun sanat bir oyundur, daha doğrusu "oyun gibi"dir. Bu oyun gibi oluş ve ereği kendindelik, ikisi birlikte Kant'ın sanat kuramının temelidir; sanatın kriteridir."[39] Schiller de bu temelle sanat ve oyun arasında kurduğu benzerlikler üzerinden oyun kuramını inşa etmiştir.

> "İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde yalnızca oynar ve o, oynadığı yerde ancak tam insandır. Bu yeri Schiller, bu sözüne düştüğü dipnotta şöyle açıklıyor: "Aklın ve duyusallığın baskısından kurtulduğu bu yerde insan, düşüncelerine yaşam ve duyumlaraına biçim verir; orada onun hayalgücü etkindir.[40]

Sanatçının yoğunlaştığı, resmiyle bütün olduğu anlar tıpkı oyun oynayan bir çocuk gibi zihnin serbest kaldığı ve dolayısıyla bilinçdışının yüzeye çıkmasına olanak sağlayan anlardır. Freud'a göre de sanat, çocukluğa ait oyunsal etkinliğin eşdeğeridir. "Sanatçının yaşamında çocukluk anılarının belki aşırı vurgulanışı, sanatın da gündüz düşü gibi gerilerde, yani çocuklukta kalan oyunsal etkinliğin varlığını sürdürmesinden ve bu etkinliğin bir yerdeş ürünü olmasından kaynaklanmaktadır." [41]

Winnicott'ta oyun alanı, iç ve dış gerçeklik arasındaki ara deneyim bölgesidir. Oyun ve sanat ilişkisini de bu "ara deneyim bölgesi" bağlamında görmekteyiz. Sanat gibi yoğun deneyimler yaşanan alanlar da bu ara deneyim bölgesine aittir.[42] "İç gerçekliğe mi yoksa dış (ortak) gerçekliğe mi ait olduğu sorgulanmayan bu ara deneyim bölgesi, bebeğin deneyiminin daha büyük bölümünü oluşturur; ayrıca hayat boyunca sanat, din, düşsel yaşam ve yaratıcı bilimsel çalışma gibi alanlarda yaşanan yoğun deneyimler içinde varlığını sürdürür."[43]

---

[38] Hendrix, *Unconscious Thought in Philosophy and Psychoanalysis*, 184.
[39] Soykan, "Sanatın Kaynağı Sorunu Oyun ve Dans," 42.
[40] Soykan, 45.
[41] Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 112.
[42] Winnicott, *Oyun ve gerçeklik*, 34.
[43] Winnicott, 35.

Çocukların oyun oynarken, rüya mekanizmasının işleyişiyle aynı şekilde, bilinçdışını dışa vurmaları gibi sanatçı da resim yaparken oluşan bu "ara bölge"de yarattığı imgede bilinçdışını dışa vurmaktadır. Winnicott, "Gelişim süreci içinde, erişkinlikte, oyun alanının sanat ve edebiyatın yaratıcılık alanına dönüştüğünü ve yaratıcılığın olmazsa olmaz yaşamsal niteliğini açıkça dile getirir."[44] Bir adım daha ileri götürerek diyebiliriz ki; bir sanatsal etkinlik olan resim ve resim yapma süreci çocukların oyun oynama süreciyle ve "oyun oynama" ise yaratıcılıkla ilişkilidir. Çocuğun oyundaki yoğunlaşmasını sanatçı oyun alanı olarak kullandığı tuvalinde deneyimler. "Bir çocuk ya da yetişkin ancak oynarken ve sadece oynarken yaratıcı olabilir ve bütün kişiliğini kullanabilir; birey de kendini ancak yaratıcı olduğunda keşfedebilecektir."[45]

Resmin oluşumunun matematiksel altyapısının kaynağı bilinç iken, yaratıcılığın kaynağı bilinçdışıdır. Ancak önceden de belirtildiği gibi sanatçı "oyun oynarken" bilinçdışı bir işleyişi deneyimler ama söz konusu sanat yapıtı olduğunda bu deneyim sanatçının bilinçli olarak yaptığı çalışmalar doğrultusunda olacaktır. Bilinç ve bilinçdışı arasında karşılıklı bir beslenme söz konusudur. Dalgınlıkta gelen bilinçdışı kavrayışlar da yoğunlaşarak yapılan sanatsal yaratımla aynı şekilde deneyimlenir.

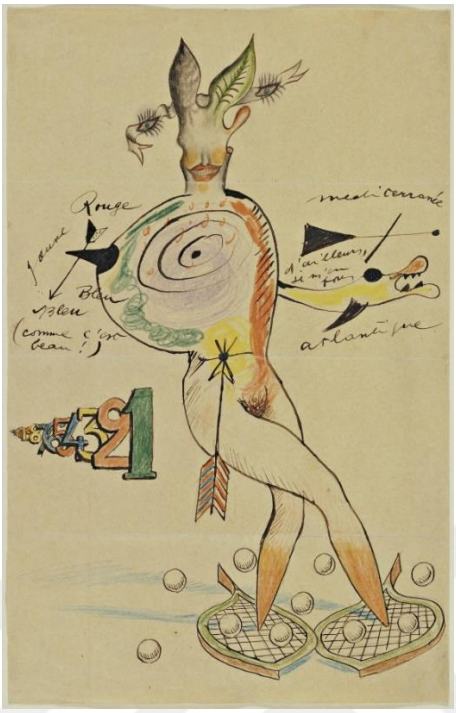
> Ama şunu hemen eklemeliyim, dalgınlık esnasında gelen bilinçdışı kavrayışlar ya da yanıtlar durduk yerde vurup kaçmazlar. Gerçekten de kendimizi gevşettiğimiz zamanlarda, bir fantezide ya da oyunu çalışmaya yeğlediğimizde ortaya çıkabilirler. Ama çok açık olan, üzerinde kişinin kendini vererek ve büyük emek harcayarak çalıştığı alanlara mahsus olmalarıdır.[46]

1920'lerde ortaya çıkan Sürrealizm akımında da "oyunların rolü, gelişiminin her anı için çok önemlidir. Hiçbir şekilde önemsiz ya da anlamsız eğlenceler olarak görülmemişlerdir - her zaman açık uçlu olasılık araştırmaları olarak ciddiyetle oynanmışlardır."[47] Dada'nın bir uzantısı olarak ortaya çıkan akımda Dadacıların mantık dışılığı oluşturmak için kullandıkları tekniklerin etkisi de görülmektedir. "Dadacıların uygarlığa karşı çıktıklarını göstermek için yararlandıkları oyunlar, en geçerli strateji olarak benimsendi."[48] Örneğin bu etki 'Müstesna Kadavra' oyununda

---

[44] Güngörmüş, *Sanatçının kendine yolculuğu. Sanat ve edebiyat üzerine psikanalitik denemeler*, 23.
[45] Winnicott, *Oyun ve gerçeklik*, 82.
[46] May, *Yaratma cesareti*, 69.
[47] Caws, *Surrealism*, 19.
[48] Lynton, *Modern sanatın öyküsü*, 170.

görülmektedir. Bu, birkaç sanatçının sırayla bir kağıda çizdiği ve kendi çizimini katlayıp kapatarak çizmesi için diğer bir sanatçıya vermesiyle oynanan bir oyundu.



Resim 3.1 : Exqusite Corpse, Y. Tanguy&J. Miro&M. Morise&M. Ray, 1927.

Sürrealist sanatçılar bir ön çalışma, eskiz olmadan yapılan resimle rastlantıya, hataya, bilinç akışına ve serbest çağrışıma alan açmışlardır. Ali Artun Sürrealizmi "Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği."[49] olarak tanımlar. Bilinçdışına temas ederek onu yaratıcılığın aracı olarak kullanmak ve sanatsal dışavurumlarını engellemesin diye bilinci devre dışı bırakabilmek için kullandıkları yöntemler arasında otomatizm, kolaj, müstesna kadavra, dekalkomani, frotaj, grataj, paranoyak kritik metot sayılabilir. Dekalkomani, frotaj, grataj gibi yöntemler aynı pareidolia gibi çağrışımı tetikler. Yani, rastlantısallık çağrışımı harekete geçirmekte ve bu da yaratıcılığı beslemektedir ve çağrışımla ilerleyen sanatçı bilinçdışının müdahalelerine izin vermiş demektir. Sanatçı, tüm bu yöntemlerin kullanımıyla ortaya çıkan beklenmedik, önceden planlanmayan malzemeyi sonrasında

[49] Artun, *Sanat manifestolari*, 203.

kompozisyonuna temel alabilir ya da herhangi bir değişiklik yapmadan kullanmayı da seçebilir. Bu seçim noktasında ise artık 'bilinç' devreye girmiş demektir.

3.2.1 Otomatizm ve rastlantı

Otomatizm, bilinci devre dışı bırakarak hiç düşünmeden, planlamadan hızlıca yazarak ya da çizerek serbest çağrışımlara imkân veren bir yöntemdir. Hatta, sanatta kullanılan bir yöntem olan otomatizm ile bir psikanaliz yöntemi olan serbest çağrışımın benzeyen bir tarafı da vardır diyebiliriz. Her iki yöntem de çağrışım zincirleriyle anlamını bulmaktadır. Bu eser metninde değinilen otomatizm, serbest çağrışım, rastlantı, pareidolia gibi yöntemlerin sınırları çok katı değildir, aslında hepsi birbirleriyle temas etmekte, bazen de iç içe geçmektedirler.

Sürrealistler, "Freud'un doktrinlerinden cesaret alarak, bilinçaltı düşüncenin engelsiz akışını serbest bırakmak için bilinçli kontrolü kasıtlı olarak askıya alarak otomatizmde kapsamlı deneyler yaptılar."[50]

Otomatik çizimi kullanan sanatçılar arasında Andre Mason, Salvador Dali, Joan Miro, Austin Osman Spare, Yves Tanguy, Jean Arp, Roberto Matta sayılabilir.



Resim 3.2 : Andre Masson, Automatic Drawing, 1924.

Andre Masson otomatik çizimin ilk örneklerini veren isimdir. "André Masson gerçekte, otomatik Sürrealist çizim'in mucididir. Sanatçının 1923-1924'te yaptığı

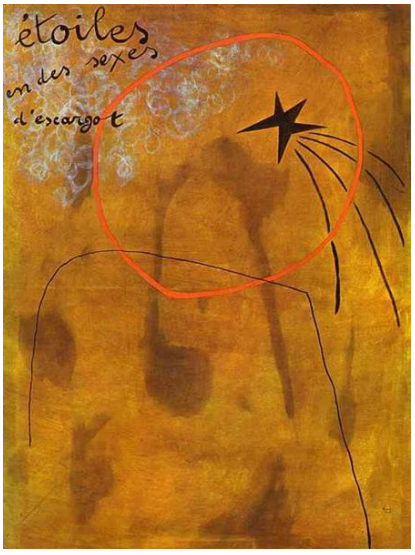
[50] Penrose, *Miró*, 45–46.

çizimlerin bir kuşa ya da bir memeye ait dış çizgiler olarak yorumlanması mümkündür. … Bunlar insanı olasılıklar ülkesine götüren bir gücün yansımalarıdır."[51]



Resim 3.3 : Andre Masson, Battle of Fish, 1926.

"Masson'un açıkladığı gibi, karalama yapmak öncelikle kendi içinde zihinsel bir boşluk yaratmakla ilgiliydi: 'kaynağı bilinçdışında olan otomatik çizim, öngörülemeyen bir doğum gibi görünmelidir. Kağıt üzerindeki ilk grafik görünümler saf jest, ritim, büyü ve sonuç olarak saf karalamalardır."[52] Masson'un, 1926 tarihli Battle of Fish (Resim 3.3) adlı çalışmasında kum, tutkal katmanları üzerinde kalem ve fırça darbeleri kullanılmıştır.

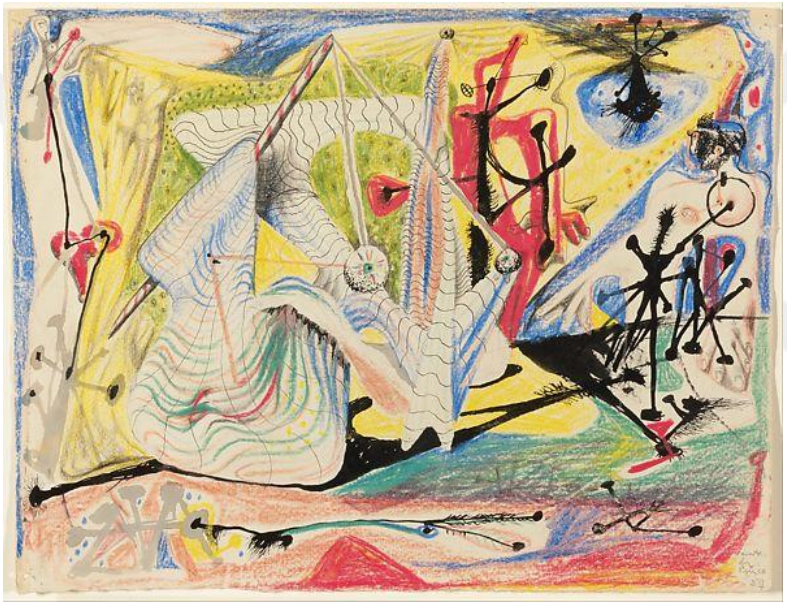


Resim 3.4 : Joan Miro, Stars in the Sexes of a Snail, 1925.

[51] Passeron, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, 39–40.
[52] Caws, *Surrealism*, 20.

Miro sürrealistlere katıldığı ilk yıllarda otomatik çizim denemeleri yapmış fakat Masson'dan farklı olarak otomatik çizimi resminin başlangıç noktası olarak almıştır. Georges Raillard'ın Miro ile yaptığı söyleşide Miro, atölyesindeki masanın her geçen gün biraz daha lekeleneceğini ve bu lekelerin sonunda bir resmin başlangıç noktası olacağını dile getirmiştir.[53]

> Resimlerime.... gerçeklikten kaçmamı sağlayan bir şokun etkisi altında başlıyorum. Bu şokun nedeni tuvalden çıkan küçük bir iplik olabilir, düşen bir su damlası olabilir, parmağımın bu masanın parlak yüzeyine yaptığı bu baskı olabilir. Her durumda bir çıkış noktasına ihtiyacım var, bu sadece bir toz tanesi ya da bir ışık parıltısı olsa bile. Bu biçim bir dizi şeyi doğuruyor, bir şey başka bir şeyi doğuruyor.[54]



Resim 3.5 : Roberto Matta, Untitled, 1937.

[53] Miró and Raillard, *Düşlerimin rengi bu*, 32.
[54] Penrose, *Miró*, 171.



Resim 3.6 : Austin O. Spare, Ascension of the Ego from Ecstasy to Ecstasy, 1913.

Austin Osman Spare, otomatik çizimin bilinçdışını nasıl aktif hale getirdiğini şöyle anlatmaktadır: "[Otomatik çizimde] kullanılan zihinsel mekanizmalar rüyalardakiyle, beklenmedik durumlarda ilişkilerin hızlı algılanmasını sağlayan ve psiko-nevrotik semptomlarla aynıdır. […] Bu yaşamsal ifade aracı, eğitim ve geleneksel alışkanlıklar tarafından bastırılan ve zihinde uykuda olan temel statik gerçekleri serbest bırakır. "[55]



Resim 3.7 : Salvador Dali, Swans Reflecting Elephants, 1937.

[55] Opstrup, "From The Mouth of Shadows," 50.

“Dali'nin "paranoyak kritik"i esas olarak halüsinasyon yoluyla mevcut resim ve nesnelerde yeni motifler tespit etmek ve bunları sanatta görünür kılmaktan ibarettir.”[56] Böylece resimlerin olası okumalarının sayısı artmaktadır, farklı okumalara açık hale gelmektedir. Bu tekniği; bulutlar, lekeler gibi soyut görüntüleri nesnelere benzetmek eğilimi olan ‘pareidolia’yla da ilişkilendirebiliriz.

> Otomatik çizimin itici gücü genellikle bir tür pareidolia, beynin desenin olmadığı yerde bir desen oluşturma eğilimidir. Teknik, Leonardo da Vinci, Victor Hugo ve Alexander Cozens'in yanı sıra Rorschach testi şeklindeki psikanalizden iyi bilinmektedir. İlk desenin oluşturulmasında herhangi bir müdahale olmadığı için bilinçdışından gelen imgeleri uyandırdığı düşünülmektedir.[57]



Resim 3.8 : Max Ernst, Europe after the Rain II, 1941.

Pareidolia ile ilişkilendirilebilecek diğer tekniklerden bazıları frotaj, grataj ve dekalkomanidir. Bu teknikler rastlantısal lekeler ve dokular oluşturarak çağrışıma olanak tanırlar. “Genel olarak Ernst, kolaj tekniklerine dayanmayan resimlerinde, rastgele üretilmiş desenlerin sanatsal detaylandırma için kullanılabileceği bir tür yarı-otomatizm olarak *grataj*, *frotaj* ve *dekalkomani* gibi tesadüfi teknikleri kullandı. Özünde, pareidolia bir tür büyülü düşünceyle yakından bağlantılıdır: beyin karmaşıklığı örüntü tanıma yoluyla ele alır. “[58]

Leonardo da Vinci pareidolianın yaratıcılığı beslediğini düşünmekte ve bu yöntemi resimlerinde kullanmaktadır.

> Örneğin Leonardo, bulutlar ve çamurlu su birikintileri gibi belirsiz biçimlerin, ruhu yeni buluşlar için kamçılayan etkisinden söz eder. Bir başka yerde ise sanatçıya dikkatli çizimi

[56] Weyers, *Salvador Dalí*, 42.
[57] Opstrup, “From The Mouth of Shadows,” 50.
[58] Opstrup, 51.

> öngören geleneksel yöntemden kaçınmasını, çünkü çabucak çiziktirilmiş bir resmin yeni düşüncelere kaynaklık edebileceğini söyleyecek kadar ileri gider. [59]

Pareidolia ve pareidoliayı oluşturmak için kullanılan tüm araçlar rastlantıyı oluşturmakta, yol açtığı çağrışımlar ile sanatçı bilinçdışına temas etmekte ve hayal gücüne beklenmedik kapılar açarak yaratıcılığı tetiklemek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Ama her rastlantı da resmin elemanı değildir. Rastlantıyı önemli hale getiren şey sanatçının bu rastlantıyı resminde kullanmayı seçmiş olmasıdır. Rastlantı resimde beklenmedik karşılaşmalara zemin hazırlar. Sanatçı rastlantıyı resminin çıkış noktası olarak alabileceği gibi resmin oluşum sürecinde de rastlantıya sıklıkla başvurabilir. Burada rastlantıyı sanat eserine dönüştüren şey sanatçının müdahalesi ve kurduğu bağlamdır.

> Eğer ben, duvardaki bir çatlağı tebeşirle bir kare içine çerçevelersem, bu çatlağı özellikle seçiyor ve belirli formda öneriyorum demektir; başka bir deyişle o çatlağı ötekilerden ayırarak, tıpkı dilbilgisindeki tırnak işaretleri gibi mekanik bir yöntem kullanıp dikkati onun üzerine çekerek, bir iletişim formu, bir sanat yapıtı yaratmışımdır.[60]

Rastlantıyı resmin bilinçdışı elemanı olarak konumlandırdığımızda, yapılan seçimleri de bilinç olarak ele almamız gerekir. Rastlantının yol açtığı çağrışımların kaynağı ise belleğimizdir. “Bir mürekkep lekesinin biçimi, bir rastlantıdır; bu lekede neyi gördüğümüz, daha önceki yaşantılarımızca belirlenir. Picasso'nun gizemli maskesini yaptığı kâğıdın neresinden yırtılacağının önceden kestirilebilip kestirilmediği önemli değildir. Önemli olan tek nokta, sanatçının neden bu kâğıdı saklamış olduğudur. “[61]

3.2.2 Sansür ve metafor

Psikanaliz sözlüğü sansürü “Bilinçdışı isteklerin ve bunlardan türeyen oluşumların bilinç öncesi-bilinç sistemine erişimini yasaklama eğilimi gösteren işlev.”[62] olarak tanımlar. Bastırılmış olan, ‘rüya’ olarak bilinçte kendisini gösterebilmektedir. Sansürün gücü rüyalarda azalıyorsa da tamamen devre dışı kalmadığından bastırılmış içerik yine de sansüre uğramamak için dönüşür. Rüyalarda işleyen bu mekanizma yoğunlaşmanın yaşandığı diğer alanlarda da görülmektedir.[63] Bu durumda benzer bir

---

[59] Gombrich, *Sanat ve Yanilsama*, 159–60.
[60] Eco, *Açık yapıt*, 131.
[61] Gombrich, *Sanat ve Yanilsama*, 302.
[62] Laplanche and Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, 65.
[63] Quinodoz, *Freud’u Okumak*, 52.

sansür mekanizmasının resim yapma sürecinde de bulunduğunu ve bastırılmış olan içeriği dönüşüme uğrattığını kabul edebiliriz. "Freud'un tarif ettiği haliyle rüya görmek, iç dünyasının derinliklerine dalarak yapıtını meydana getiren sanatçının yaptığı işin tıpa tıp aynısıdır."[64] Bu işleyiş elbette ki özellikle bilinçdışına daha yoğun yer açan resim pratiklerinde görülmektedir. Resmin oluşumunda rastlantıyı yaratıcılığın bir aracı olarak kullanan tüm doğaçlama yöntemler bu işleyişin devreye girmesini sağlar. Sonuç olarak da bilinçdışına itilmiş olan, bilince çıkarken uğradığı sansür dolayısıyla karşımıza apaçık bir şekilde değil, dönüşüm geçirip metaforlaşmış olarak çıkabilir.

> Bilinçdışına itilen içerik genelde anı kimliğiyle bilinçte kolay kolay boy gösteremezse de, başarı ve etki gücünden hiçbir şey yitirmez, günün birinde bir dış etkiyle psişik sonuçlar doğurabilir, söz konusu anının geçirdiği dönüşümle ortaya çıkan ürünlerdir bunlar, başka türlü anlaşılabilmeleri olanaklı değildir.[65]

"Metaforun özü, bir şeyi başka bir şeyin yerine koyarak anlamak ve deneyimlemektir."[66] Sansürlenen bu içeriğin/imgenin aslında neyi temsil ettiği serbest çağrışım yöntemi gibi bir analiz çalışması yapılarak ortaya çıkarılabilir. Böylece sansürün şifreleri çözülür ve resimde ortaya çıkan imge okunabilir olur.

Psikanaliz sözlüğü, serbest çağrışımı bilincin terk edilmesiyle bilinçdışının gizli amaçsal fikirlerinin ortaya çıkarılmasını sağlayan bir yöntem olarak tarif eder. "Bu yönteme göre, ister belirli bir unsura (kelime, sayı, rüya-imge veya herhangi bir fikir) dayansın, ister kendiliğinden oluşsun, zihne giren istisnasız tüm düşüncelere ses verilmelidir."[67] İmgede karşımıza çıkan metaforu anlayabilmek için olası bütün çağrışımlar sınırlamadan serbest bırakılmalıdır. Serbest çağrışım yöntemi, bir yanıyla otomatizme de benzemesi sonucu resmin oluşum sürecinde ve sonrasında resmin tamamlanmasıyla da resmi açıklama/anlamlandırma sürecinde kullanılmaktadır.

Freud rüyaların yorumlanmasında da kullandığı bu yöntemle "…farklı düşünce zincirleri arasında bağlantılar kurar ve düşün birçok olası yorumuna ulaşır." [68] Joan Miro "Ben çalıştıkça başlık da bir yandan oluşmakta."[69] diyerek resmine planlı olarak

---

[64] Güngörmüş, *Sanatçının kendine yolculuğu. Sanat ve edebiyat üzerine psikanalitik denemeler*, 20.
[65] Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 274.
[66] Lakoff and Johnson, *Metaphors We Live By*, 5.
[67] Laplanche and Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, 169.
[68] Quinodoz, *Freud'u Okumak*, 53.
[69] Miró and Raillard, *Düşlerimin rengi bu*, 36.

başlamadığını ve yaratım sürecinde resmin kendi anlamını bulduğunu kastetmektedir. Bu da Miro için yaratım sürecinin çağrışımlarla ilerlediğinin ve anlamın da bu süreçte oluştuğunun bir göstergesidir diyebiliriz.

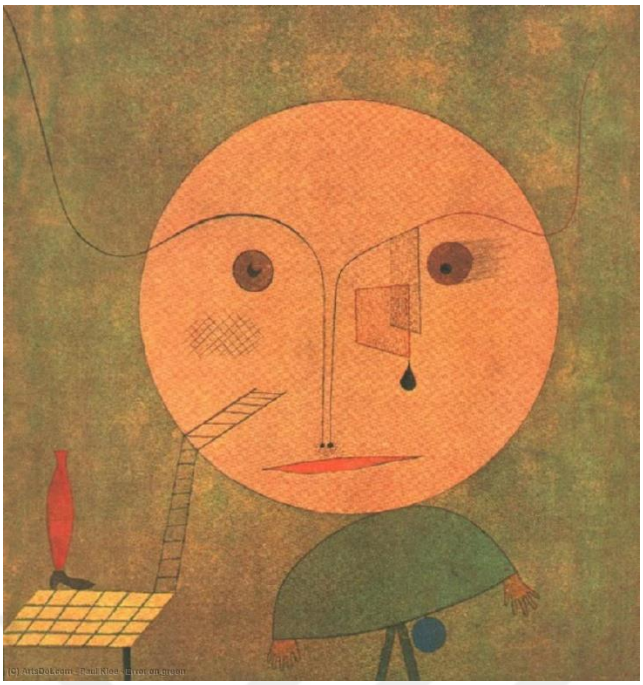


Resim 3.9 : Joan Miro, Women and Birds at Sunrise, 1946.

Resmin oluşum sürecinde resimde oluşan formlar arasında bağlantılar kurulup olası yorumlar kendini göstermeye başladığına göre, ortaya çıkan resim sonrasında, yani resim bittiğinde, serbest çağrışım uygulanarak da yorumlanabilir. Klee ortaya çıkardığı resmin okumasını resim bittiğinde yapmakta, bilinç ve bilinçdışının birlikte kurduğu resmini sonrasında anlamlandırmaktadır. "Klee, bir yaratıcı olarak sanatçının imgeyi nasıl önce biçimsel nitelikteki uyum ve denge temellerinde oluşturduğunu, ardından düşlemenin bu ürününe bir ad takarak ona hoş geldin dediğini anlatır…"[70]

Bu anlamlandırma ve adlandırma çağrışım yoluyla yapılmaktadır. "Gözler önünde böylesi bir görüntünün adım adım gelişmesiyle birlikte kişinin anlamlı bir yorum yapmasını isteklendiren bir çağrışım giderek kendisini gösterir. Çünkü biraz hayal gücüyle, karmaşık bir yapıya ait herhangi bir görüntü doğadaki görüntülerle karşılaştırılabilir."[71]

[70] Gombrich, *Sanat ve Yanilsama*, 303.
[71] Klee, *Modern sanat üzerine*, 29.



Resim 3.10 : Paul Klee, Error on Green, 1939.

Serbest çağrışım metodunun kullanımıyla bilinçdışı imgelerin metaforik analizini yaparak resmin gizil anlamı ortaya çıkarılabildiği gibi, bu imgelerin bellekle, anılarla, düşüncelerle olan ilişkisi de belirlenebilir. "Metaforlar, onları kullananların faaliyetlerini ve düşüncelerini ifade eder. Niyetleri bu olmasa da metaforlar, bir entelektüel iklim yakalar ve bizatihi kendileri de bellek biçimidir. "[72]



Resim 3.11 : Paul Klee, With the setting sun, 1919.

[72] Draaisma, *Bellek metaforları*, 21.

> Bizi burada bilinç öncesi ilgilendirir, çünkü sözlerin uyandırdığı hayaller ve hatıra kalıntılarıyla dolu bir hazineden Klee gibi bir sanatçı hayallerinin ilhamını alır. Zihnin geçmişe ait sayısız algılarla dolu olduğunu hepimiz biliriz, bu algılar tesadüfen uygun bir bağıntı kurulunca tekrar ortaya çıkarlar, bazen de uzun müddet gizli kaldıkları için çok canlı renklerle gösterilirler.[73]

Freud'un topografik kuramına göre sansür mekanizması dolayısıyla bilinçdışı içerik direkt olarak bilince çıkamamakta, bir ilk sansürle önce bilinç öncesine, sonra da bir sansüre daha uğrayarak bilince çıkmaktadır.[74] Uygun bağıntıların kurulmasıyla bastırılmış anılar bilinç düzeyine çıkabilir, yani sanatsal yaratımla belleğe temas edilebilir.

3.3 Bellek

Bergson'a göre bilinç bellektir ve belleği her an yeniden inşa etmektedir. Bellek geçmişin depolandığı bir sandık değil, bugünde, şimdide hareket eden bir şeydir. Bellek geçmişi şu ana taşımaktadır.

> Bergson, 'sürem' fikrini 'bellek' ile ilişkilendirir. Bilinç bellektir; hatıraların korunması ve hatırlanması tinin işi, varlığın bir özelliğidir. Sürem, bilinçteki her anın onun ardından gelen anla bütünselleştiği bir harekettir. Bergson'a göre süremdeki bir an yok olmaz, onu takip eden anda erir. Anların birbirini takip etmesi, sürekli bir bütünselleşmedir. Öyleyse yaşadığım her şu anda, her şimdide geçmişim de bütünüyle mevcuttur.[75]

Her hatırlama şimdi üzerinden gerçekleşir. Çocukluğa da dönülse bugün üzerinden dönülmektedir. Yani bellek geçmişe hep şimdinin gözünden bakmaktadır ve dolayısıyla da geçmişi her an yeniden üretmektedir.

Bergson'a göre "Geçmiş geçip gitmez, varlıkta baki kalır, bilinçte bir kez var olan yok edilemez fakat bu baki kalış devingendir; şu an, şimdi, geçmiş şimdilere eklenir eklenmez anların hareketli bütünü de değişir."[76] Belleğin bu baki kalışını, Freud'un olayların belleğe kazınma şeklini ifade etmek için kullandığı kavram olan bellek-izleriyle ilişkilendirebiliriz. "Freud'a göre bellek izleri farklı sistemlerde depolanır; kalıcı olarak var olurlar, ancak yalnızca katalize edildikten sonra yeniden aktif hale

---

[73] Read, *Sanatın Anlamı*, 135–36.
[74] Laplanche and Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, 66.
[75] Direk, 19-20.
[76] Direk, 20.

gelirler."[77] Bu, Freud'un "Gizemli Yazı Tableti" ya da Platon'un 'Balmumu Tableti' gibi bellek metaforlarını akla getirmektedir. Bellekte hiçbir şey tamamen yok olmaz, muhakkak bir izi kalır. Belleğin işleyişi, unutma ve hatırlama, bir yazı yüzeyi olan balmumu tabletin kullanımındaki benzerlikle imgeleştirilmiştir ve bu metafor birçok başka düşünür tarafından da kullanılmıştır.

> Aristoteles'in hayli duyusal psikolojisinde bellek, duyular yoluyla giren imgeleri içerir. Aristoteles, belleğin fizyolojik yönünü Platon'dan daha fazla vurgular. Aristoteles'in, Platon'da hala oyuncul bir imge olan balmumu tablet metaforuna daha düz bir anlam yüklediği söylenebilir. Kelimenin tam anlamıyla bedene bir şeylerin mührü vurulur, fizyolojik özelliklere sahip bir izlenim, maddi bir iz. Ackrill'in belirttiği gibi, bu fiziksel izler, "genelde gizli kalır, etkisizdir, fark edilmez" ama imge olarak hatırlanabilir.[78]

Bastırılan anılar, bellek-izleri, sanatsal etkinlik esnasında çağrışım yoluyla hatırlanabilir. E. H. Spitz sanatsal yaratımın oluşum süreci bağlamında 'Estetik an' kavramını şu şekilde tanımlamıştır. "'Estetik an', zaman ve mekanın askıya alındığı ve sanatçının anılara dokunabildiği ve onları şimdiki zamanla ilişkilendirebildiği bir anda ortaya çıkar. "[79] Benzer şekilde Freud da sanatı "gündüz düşü" olarak nitelemekte ve sanatçının geçmiş anılarının izlerinin yaratısında görülebileceğini söylemektedir.

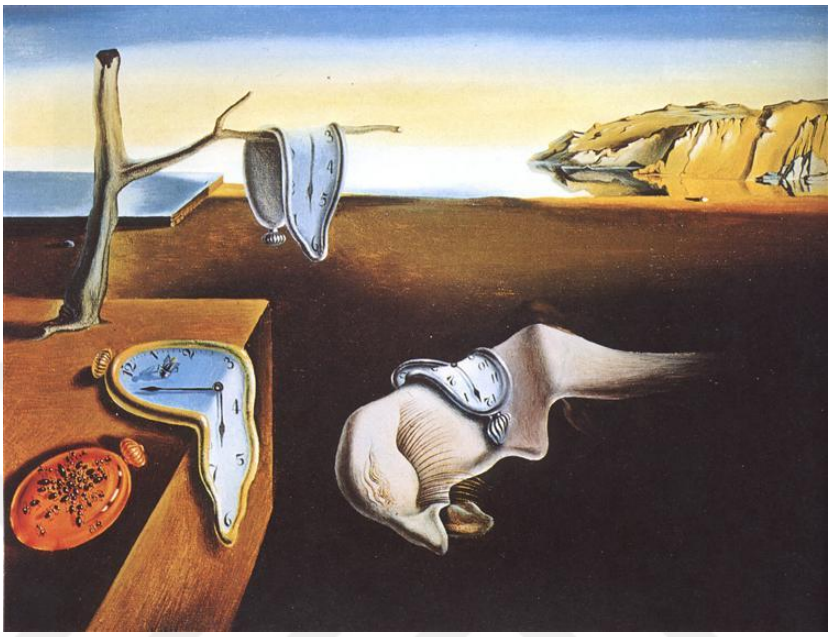
> Biz, düşlemlerden (fantazya) edindiğimiz bilgilere dayanarak diyebiliriz ki, güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir.[80]

Freud, Sanat ve Sanatçılar Üzerine adlı çalışmasında Leonardo'nun yapıtlarında sanatçının geçmişinin izlerini sürmüştür. Yaptığı bu çalışmada Leonardo'nun resimlerindeki kadın figürlerinde annesinin gizemli gülümsemesinin tekrarlanmakta olduğunu ortaya koymuştur. Mona Lisa'da ve Kutsal Anna selbdritt, yani Ermiş Anna'yı kızı Meryem ve torunu İsa'yla bir arada gösteren üçlü tabloda bu gülümseme açıkça görülmektedir.[81]

---

[77] Laplanche and Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, 247.
[78] Draaisma, *Bellek metaforları*, 48–49.
[79] Spitz, E.H., Art and psyche: a study in psychoanalysis and aesthetics,1985, akt. Kemler, "Psychoanalysis, Artistic Obsession, and Artistic Motivation," 231.
[80] Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 112.
[81] Freud, 67–68.

Özellikle resmin oluşumunda serbest akışa yer açan sanatçıların eserlerinde Leonardo'nun annesinin gülümsemesi gibi bazı tekrarlar görülmektedir. Bazı biçimler farklı resimlerde tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır. Bu tekrarlar sanatçıların geçmiş yaşantılarından izler taşımaktadır.



Resim 3.12 : Salvador Dali, The Persistence of Memory, 1931.

Salvador Dali'nin resimlerinde benzer elemanlara sıklıkla rastlanmaktadır. Özellikle 1929 yılına ait birçok resminde "Kendi kaygılarından ve anılarından ortaya çıkan imgeler, psikoloji ders kitaplarında anlatılan sembolleri bilinçli bir şekilde kullanmasıyla türetilen imgelerle birleşiyor."[82] Bu resimlerde görülen çekirge, Dali'nin çocukluğundan kalma çekirge fobisine göndermedir. "Her birinin merkezinde, yaşamış olduğu Cadaqués yarımadasına hakim olan garip kaya oluşumlarınınkini yansıtan benzer büyük biyomorfik şekiller vardır."[83] Birçok resimde tekrar eden bu şekillerden biri uyuyan baş formudur. Bir diğer sıklıkla tekrar eden resim elemanı ise Dali için çürümenin, yani ölümün sembolü olan karıncalardır. "Aslında bu resimlerin hepsi, az ya da çok açık bir şekilde, Dali'nin Freudyen otoportreleridir."[84]

[82] Caws, *Surrealism*, 149.
[83] Caws, 150.
[84] Auer, *Dalí - Freud*, 189.



Resim 3.13 : Joan Miro, Harlequin's Carnival, 1924/1925.

> Miro bize hiçbir zaman bir sembol yaratma niyetiyle yola çıkmadığını açıkça söyler. O halde nasıl oluyor da soyut diyebileceğimiz, anlamlı ve bir şekilde tarih öncesi şarkılarla ilişkili görünen formlar icat ederek bizi büyüleyebiliyor? Bana göre bunun açıklaması, bu biçimlerin organik doğanın temel şekilleriyle, büyümesiyle, anıyla ve çevremizdeki yaşamın sürekli olarak yeniden üretilmesiyle sonuçlanan çekim ve itimlerle olan ilişkisinde yatmaktadır.[85]

Çeşitli çağrışımlar yoluyla tekrar bilince çıkabilen bellek-izleri sakar eylemler, dil sürçmeleri, unutma gibi parapraksiler şeklinde de görülebilirler. "Freud'a göre, zihnimiz, genellikle farkında olmadığımız düşünceler ve çağrışımlarla doludur ve bunlar, bilinçdışına bastırılması kaçınılmaz olan, fakat kimi zaman sakar eylemler biçiminde aniden su yüzüne çıkabilen rahatsız edici kompleksler meydana getirirler."[86] Resmin oluşum sürecinde meydana gelen sakar eylemler ve oluşan hatalar sonucu beliren imgeyi de aynı bağlam içerisinde değerlendirmek yanlış olmaz. Resimde oluşan sakar eylem ya da hata karşısında sanatçı bu hatanın resimde bir değer olarak kalmasına ya da yapılan hata üzerinden resmin oluşumunun farklı bir yol izlemesine karar verebilir. Bu noktada belirtilmesi gereken, sanatçının bilinçdışı ile

[85] Penrose, *Miró*, 76.
[86] Quinodoz, *Freud'u Okumak*, 59.

oluşan hatanın hata olduğuna, kullanılan bir görsel elemanın resimde doğru yerde olmadığına karar vermesi bilincin devreye girdiğinin bir göstergesi olduğudur. Bilincin bilinçdışına müdahalesi söz konusudur. Sanatçı bu hatayı düzeltmeye ya da silmeye karar verebilir. Ancak bu noktada Resim 4.4'de silinmeye karar verilen hatanın, sökülen ipliklerin, izi tıpkı Platon'un balmumu tableti ve diğer birçok bellek metaforunda olduğu gibi tuval yüzeyinde kalmıştır ve aslında yine resmin bütününe katılmış, resmin bir değeri olmuştur.

Rollo May, bilince çıkan bilinçdışının belleği yoğunlaştırdığını ifade eder. "Bilinçdışı, bilincin derindeki boyutudur; bu çeşit bir kutupsal çatışma içinde bilince yükselince sonuçta, bilinç yoğunlaşmaktadır. Sadece düşünme yetisini yükseltmekle kalmaz; duyumsal süreçleri de güçlendirir; ve muhakkak ki belleği de yoğunlaştırır."[87] Bu durumda, sanatçının yaratım sürecinde bilinçdışını imge yoluyla bilince çıkarmasıyla da bellek yoğunlaşmaktadır. Karşılaşılan bu imge ile belleğe temas edebilmek için serbest çağrışıma başvurulabilir.

Resimde çeşitli yöntemlerle bilinçdışına değilen yerde aslında belleğe de temas edilmiş oluyor. Yani bellek resmin önemli kaynaklarından biri oluyor. Resim oluşurken de oluşumu tamamlandıktan sonra çağrışımlarla resmin anlamı ortaya konulurken de belleğe temas ederek çözümleme yapılıyor. Bir anlamda bellekle başlayan resim bellekle anlamını buluyor. Bilinçli ve bilinçdışı süreçler bir bütün olarak sarmal halde hareket ediyor.

[87] May, *Yaratma cesareti*, 81–82.

4. KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

Bu eser metnine paralel olarak üretilen kişisel çalışmalarda resimde kompozisyonun oluşturulmasında bilinç ve bilinçdışının rolü araştırılmıştır. Kompozisyonun oluşumunda bilinç ve bilinçdışının, sürecin başından sonuna kadar dönüşümlü olarak etkili olduğu, birbirlerini tamamlayacak şekilde hem birlikte hem de karşıt olarak hareket ettikleri deneyimlenmiştir.

Kişisel çalışmaların ilk çıkış noktası herhangi bir ön çalışma, eskiz olmadan, aklın denetiminden ve estetik kaygıdan uzak, bilinçdışını aktif hale getirmesi amaçlanan otomatizm yöntemiyle tuvalde oluşturulan amorf lekelerdir. Biçimler rastlantısal olarak oluşmaya ve yerleşmeye başlarken bilinç devreye girmekte ve kompozisyonun gerektirdiği şekilde müdahaleler gerçekleşmektedir.

Bu eser metni bağlamında kompozisyon bilgisi olarak ele alınan *bilinç*, kişisel çalışmaların bütününde önemli bir yere sahiptir. Kompozisyon, resimdeki elemanların bir araya geldiği bir yapı sistemidir. Bu bir araya gelişlerin düzenlenmesinde tasarım ilke ve öğeleri ile Gestalt kuramı görsel algı ilkelerine başvurulmuştur. Tasarım ilke ve öğelerinden renk, doku, tekrar ve dengenin etkisi kişisel çalışmalarda öne çıkmaktadır. Odağın vurgulanması, kompozisyonun dengeli olması ve hiyerarşinin belirlenmesinde renk öğesinin etkisi büyüktür. Kişisel çalışmaların her birinde kullanılan renkler büyük oranda *bilinçli* olarak seçilmiştir. Çeşitli çizgi ve biçimlerin tekrarlanmasıyla birçok farklı doku ve bu dokularla da biçimler oluşturulmuştur. Bu dokular kullanılan malzemenin de etkisiyle dokunma etkisi yaratmakta, benzerlik ve farklılıkları belirginleştirmekte, resmin duygusunu kuvvetlendirmektedir. Her bir dokunun ilk oluşumu ve dokulardan meydana gelen biçimler otomatizm, rastlantı ve hatalarla gerçekleşmiş, yani *bilinçdışı* devreye tekrar girmiştir. Kompozisyonun oluşum sürecinde bilinçdışının aktif olduğu alan bu eser metninde ele alınmış olan *oyun* kavramıyla özdeştir. Çocukluğa ait olan *oyun*da olduğu gibi zaman, mekân ve dış dünya algısı paranteze alınarak sanatçının da bilincinde olmadığı, bastırılarak unutulmuş içeriklerin tuval yüzeyine çıkmasına çalışılmıştır. Kişisel çalışmaların oluşum sürecinde, Winnicott'ın tanımladığı 'ara deneyim bölgesi'nde, "oyun gibi" oluş hali ile bilinç arasında sıklıkla bir mücadele deneyimlenmiştir. Bu dinamik ilişki çalışmanın da dinamik bir şekilde ilerlemesini sağlamıştır.

Bilinçdışı süreçlerle tuval yüzeyine çıkan biçimler, pareidolia tekniğinde olduğu gibi, soyut lekelerin deneyimlenmiş imgeleri çağrıştırması ya da bir duyguyu ima etmesiyle oluşan çağrışımlarla anlamlarını bulmaktadırlar. Önceden planlanmamış olan bu beklenmedik biçimler çağrışım zincirlerini harekete geçirmekte ve resmin oluşum sürecinde anlam ya da duygu kendini göstermeye başlamaktadır.

Bilinçdışının tamamen kontrolsüz bir şekilde hareket etmesi resimde kakofoniye sebep olabilir. Kompozisyonun dengesini korumak ve resmin anlaşılmasının imkânsız olacağı bir yapının oluşmasına engel olmak için bilinç her an müdahale etmeye hazır, tetikte beklemektedir. Tuval yüzeyinde plansız, rastlantıyla ve hatta bazen hatayla oluşan biçimler, çizgiler, dokular gibi öğeler arasında seçim yapmak, gerektiğinde bazılarından vazgeçmek ya da bazılarını dönüştürmek gerekmiştir. Resim 4.4'te dokuyla oluşturulmuş hatalı, resmin kompozisyonunun gereklerine uymadığına karar verilen, biçimden vazgeçilmiş ve ipliklerle oluşturulmuş alan sökülmüştür. Fakat Platon'un balmumu tablet metaforunda olduğu gibi biçim tuvalden tamamen silinememiş, izi kalmıştır. Bu izlerin dönüştürülmesi yerine iz olarak bırakılmasına karar verilmiş ve izler resmin bir değeri haline gelmiştir.

Rastlantıyı bir değer haline getirenin sanatçının o rastlantısal öğeyi resimde kullanmaya karar vermesi olduğuna üçüncü bölümde değinilmişti. Bu 'karar verme' bilincin alanındadır. Böylece kompozisyonun kurulumu bilinç ve bilinçdışının arasındaki iş birliğiyle gerçekleşmiştir.

"Sanatçının yaratıcılık sürecinde her seferinde kendi içindeki en ücra köşelere kadar giderek, o vakte kadar kendisinin bile tam anlamıyla bilmediği duyumların, coşkuların, deneyimlerin hatırasını ya da bölük pörçük izlerini gün ışığına taşıdığını psikanaliz bize söylüyor."[88] Bu izlerin anlamını çözmek için de bir analiz çalışması yapılabilir. Bastırılmış içerik sansür mekanizmasının uyguladığı şifreleme ile karşımıza metafor olarak çıkmaktadır. Bu metaforun neyi temsil ettiğini çözebilmek için resimde oluşan imgenin çağrıştırdıkları, anımsattıkları, hatırlattıkları üzerinden serbest çağrışım yöntemine başvurulabilir. "Görünür içerikle gizil içerik, onları birbirine bağlayan ve sadece analizin açığa çıkarabileceği gizli anlam dolayısıyla sıkı bağlantılar içerisindedirler." [89] Bu yöntemle, çağrışım zincirleri bizi bellek-izlerine götürebilir.

---

[88] Güngörmüş, *Sanatçının kendine yolculuğu. Sanat ve edebiyat üzerine psikanalitik denemeler*, 106.
[89] Quinodoz, *Freud'u Okumak*, 50.

Resimdeki elemanları algılamamızda belleğimiz ve deneyimlerimiz önemli bir etkiye sahiptir. Kişi belirli nesneleri görmeye daha eğilimli olacaktır. Özellikle soyut resim ya da soyutlamanın yoğun olduğu resimlerdeki lekeleri kişi belleği doğrultusunda algılayacak ve adlandıracaktır. Pareidolia da bellekle ilgilidir aslında.

> Güçlü bir kişisel ihtiyaç, izleyicinin belirli algısal özelliklere sahip nesneleri görmek istemesine yol açtığında belleğin etkisi artar. Gombrich şöyle diyor: "Bir nesnenin bizimle biyolojik olarak ilgisi ne kadar büyükse, onun tanınmasına o kadar uyum sağlayacağız- …Algı üzerinde uygulanması gereken stres, Rorschach testinde psikologlar tarafından kullanılır. Bu testte kullanılan mürekkep lekelerinin yapısal belirsizliği, çok çeşitli yorumlara izin verir, böylece bireysel gözlemci muhtemelen kendi zihinsel durumuna işaret eden birini kendiliğinden seçer.[90]

Resim söz konusu olduğunda bu bağlamları oluşturacak kişi sadece resmi yapan sanatçı değildir. İzleyici de karşısında gördüğü imgeyle kendi belleği, deneyimleri, bilinçdışı ve bilinci ile kurduğu ilişki üzerinden, kendisine ait bir bağlam oluşturur. Umberto Eco da izleyicinin bilinçdışının imgeyi yorumlamadaki etkisinden bahseder. "Bunlar değişik ve değişken figürler olup tanınmaları bakanın bilinçaltı eğilimlerine bağlıdır. Yine de çok çeşitli olası çözümler, figürün özgürlüğünü, belirsizliğini, çağrışım ve öneri gücünü doğrular."[91]

Çalışmaların bütününde resmin bakan gözün zihninde tamamlanmasını olanaklı kılan açık kompozisyon kullanılmıştır. Resimlerin bir çoğu detaymış ve daha büyük bir bütünün parçasıymış algısı yaratmaktadır. Açık kompozisyon kullanımıyla resim her bakan gözde farklı anlamlanabilmekte ve bu da farklı hatırlamalara ve birçok olası yoruma imkân vermektedir. "Gözlerimiz, belleğimizin yardımıyla, boşluğun içinden öykünülmesi olanaksız tablolar kesip çıkarır, bunları zamanın içinde devinimsiz kılardı."[92]

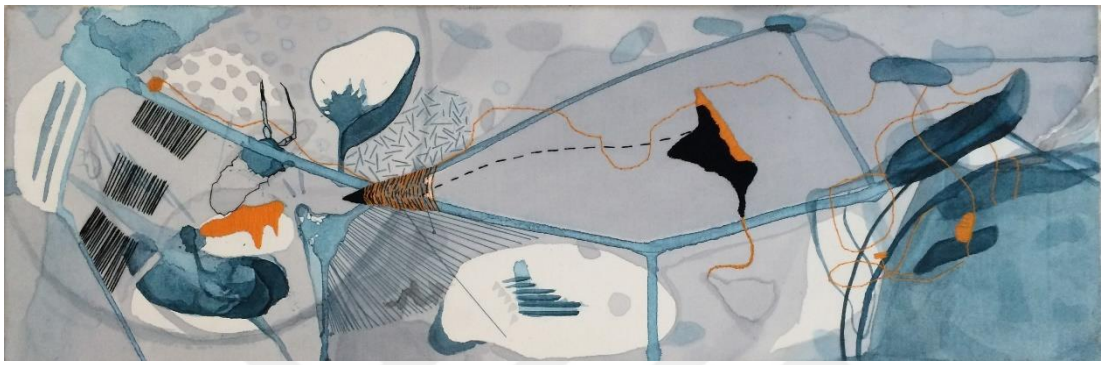
Miro resminin anlamının yaratım süreci esnasında kendini belli ettiğini dile getirmiştir. Klee ise resmini bittikten sonra anlamlandırmakta ve adlandırmaktadır. Yani resmi yaratan da resim bittiğinde tıpkı izleyici gibi resimle bir karşılaşma yaşar. Yaratım sürecinde resmi bir nevi kendi oluşumuna bırakan sanatçı aslında ne yarattığını bilmez. Resim anlamını ya da anlamın imasını bittikten sonra bulur. "Birbirine karşıt öğelerden

---

[90] Arnheim, *Art and Visual Perception*, 50–51.
[91] Eco, *Açık yapıt*, 130.
[92] Lenoir, *Sanat yapıtı*, 177.

bir yapıt doğar ve elimizi kolumuzu bağlar: kaçınılmaz olarak varolması gereken becerinin unutulması gerekmektedir, kural bir köşede durmak için vardır, yaratan kişi ne yarattığını bilmez, bize ışık tutan yapıt gizem doludur."[93]

Bu eser metninde sanat tarihinden örnek olarak kullanılan tüm resimler kişisel çalışmalara referans olan işlerden seçilmişlerdir.



Resim 4.1 : İsimsiz, tuval üzerine karışık teknik, 22x67 cm, 2020.

[93] Lenoir, 9.



Resim 4.2 : Self portrait, tuval üzerine iplik, 50x35 cm, 2020.



Resim 4.3 : Deep down, tuval üzerine karışık teknik, 50x70 cm, 2020.



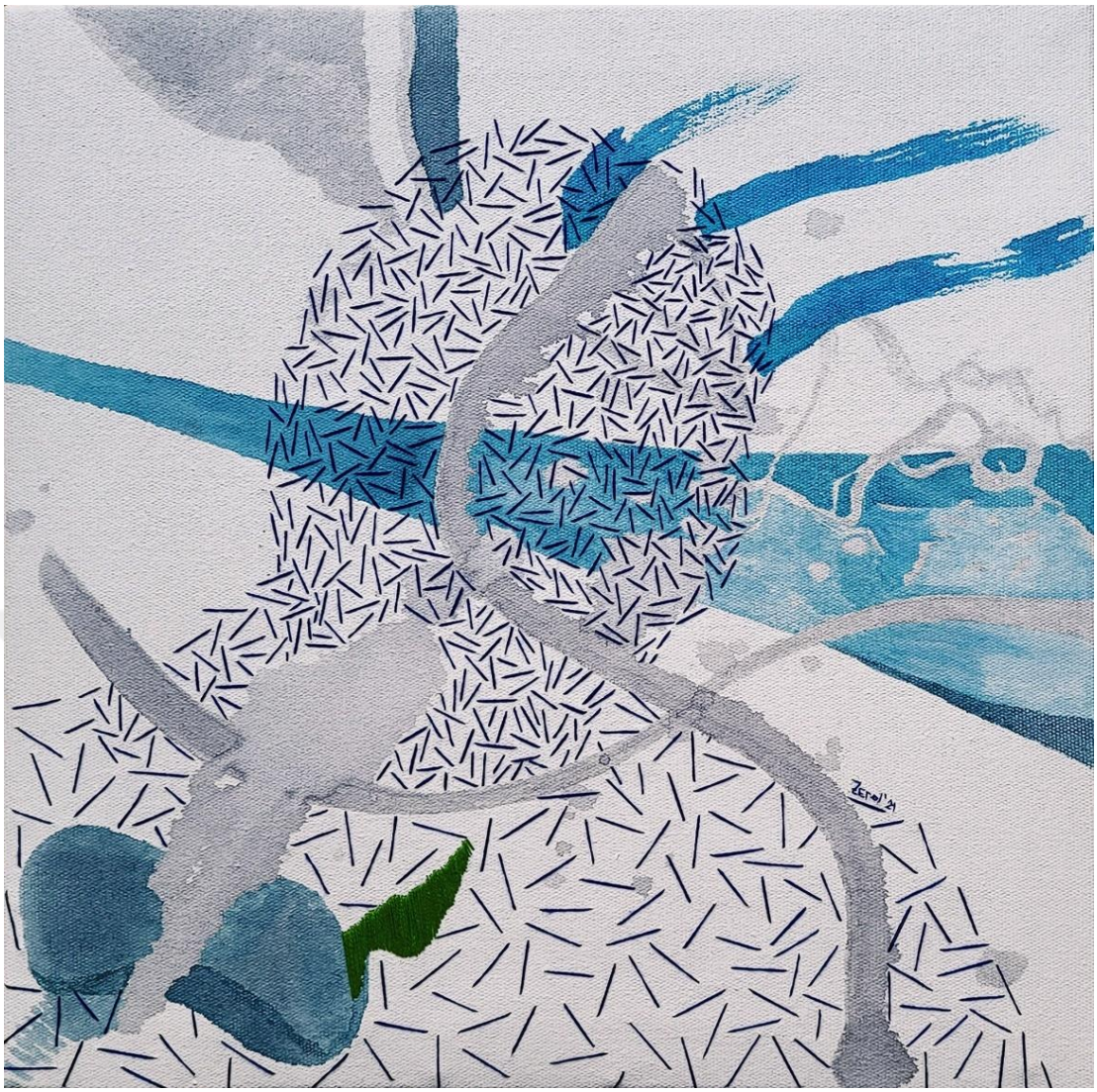
Resim 4.4 : Traces, tuval üzerine karışık teknik, 50x70 cm, 2021.



Resim 4.5 : Covert, tuval üzerine karışık teknik, 20x10 cm, 2021.



Resim 4.6 : Seasaw, tuval üzerine karışık teknik, 40x40 cm, 2021.



Resim 4.7 : Breath, tuval üzerine karışık teknik, 30x30 cm, 2021.



Resim 4.8 : The Id, tuval üzerine karışık teknik, 30x20 cm, 2021.



Resim 4.9 : Maestro, tuval üzerine karışık teknik, 40x20 cm, 2022.



Resim 4.10 : Transition, tuval üzerine karışık teknik, 120x170 cm, 2022.



Resim 4.11 : Summertime, tuval üzerine karışık teknik, 70x90 cm, 2022.



Resim 4.12 : Scars, tuval üzerine karışık teknik, 40x80 cm, 2022.

5. SONUÇ

Bu eser metninde, resimde kompozisyonun oluşturulmasında bilinç ve bilinçdışının rolü araştırılmıştır. Eser metnine paralel olarak üretilen kişisel çalışmalarla, kompozisyonun oluşumunda bilinç ve bilinçdışının sürecin başından sonuna kadar dönüşümlü olarak etkili olduğu, birbirlerini tamamlayacak şekilde hem birlikte hem de karşıt olarak hareket ettikleri deneyimlenmiştir.

Kompozisyon resmin matematiksel alt yapısı, strüktürü ve olmazsa olmazıdır. Bir resmin anlaşılır olması ve anlamını bulması ancak doğru bir kompozisyonla mümkündür. Tam da bu sebeple bu eser metni bağlamında kompozisyon bilgisi olarak ele alınan bilinç olmadan doğru bir kompozisyon kurulumu mümkün değildir. Sadece sezgilerle, bilinçdışı ile inşa edildiği düşünülen resimlerde de bu sezginin kaynağı yine bilgidir. Çünkü bilinçdışı kavrayış ancak bilinçli olarak emek verilmesiyle mümkündür. Fakat sadece bilinç ile oluşturulan resim de yavan olacaktır. Bilinçdışının, bilincin tekdüze ve sıkıcı bir rasyonalitede yok olmasını engellemesi ve bilincin bilinçdışının aşırılıklarını dizginlemesi ile bir denge oluşmaktadır.

Eser metni kapsamında verilen örnekler üzerinden ele alındığı üzere, ‘oyun gibi’ olan sanatsal etkinlikte bilinçdışı ile karşılaşmalar; zihnin denetiminin askıya alınmasını sağlayan tekniklerin uygulanmasıyla oluşan tasarlanmamış biçimler, tekrarlar, sakar eylemler ya da hatalar gibi yollarla gerçekleşmektedir. Bu bilinçdışı karşılaşmalar imgede karşımıza metaforlaşmış olarak çıkmaktadırlar, çünkü bilinçdışına itilen rahatsız edici anıların imge olarak bilince çıkabilmeleri için sansüre uğrayıp şifrelenmeleri gerekir. Bu şifrelerin çözümü için serbest çağrışım yöntemine başvurulabilir. Resmin çağrışım zincirleriyle ilerleyen oluşum süreci ve yine çağrışım zincirleriyle oluşan anlamı bellekle ilişkilidir. Bilinç ve bilinçdışı üzerine düşünürken bellek konusuna girmek kaçınılmazdır ve çok genel bir bakışla hem bilincin hem de bilinçdışının kaynağı bellektir. Bir anlamda bellekle başlayan resim bellekle anlamını bulmaktadır.

Bu çalışmada, resimde kompozisyonun oluşturulmasında bilinçli ve bilinçdışı süreçlerin bir bütün olarak sarmal halde hareket ettiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Expanded and Revised edition 1997. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1997.

———. "Gestalt and Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 2, no. 8 (1943): 71. https://doi.org/10.2307/425947.

Artun, Ali. *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Auer, Stephanie. *Dalí - Freud: An Obsession*. Edited by Stella Rollig and Jaime Brihuega. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2022.

Behrens, Roy R. "Art, Design and Gestalt Theory." *Leonardo* 31, no. 4 (1998): 299. https://doi.org/10.2307/1576669.

Berger, John. *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. Istanbul: Metis Yayinlari, 2011.

"Bilinç - Nişanyan Sözlük." Accessed October 27, 2022. https://www.nisanyansozluk.com/kelime/bilin%C3%A7.

Caws, Mary Ann, ed. *Surrealism*. Themes and Movements. London ; New York: Phaidon, 2004.

Cheng, François. *Boşluk ve doluluk: Çin resim sanatının anlatım biçimi*. Translated by Kaya Özsezgin. Birinci baskı. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.

Deleuze, Gilles, ve Félix Guattari. *Felsefe Nedir?* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2019.

Direk, Zeynep. *Çağdaş Kıta Felsefesi*. 2nd ed. Ankara: Fol, 2021.

Draaisma, Douwe. *Bellek metaforları: zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yay., 2000.

Freud, Sigmund. *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Translated by Kamuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2012.

"Gestalt | Translate German to English - Cambridge Dictionary." Accessed December 18, 2022. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/german-english/gestalt?q=Gestalt.

Gombrich, Ernst Hans. *Sanat ve Yanilsama: resim yoluyla betimlemenin psikolojisi*. Istanbul: Remzi, 2015.

Güngörmüş, Nilüfer E. *Sanatçının kendine yolculuğu. Sanat ve edebiyat üzerine psikanalitik denemeler*. Istanbul: Metis, 2021.

Hendrix, John Shannon. *Unconscious Thought in Philosophy and Psychoanalysis*. London: Palgrave Macmillan UK, 2015.

Kandinsky, Wassily. *Sanatta ruhsallık üzerine*. Kadıköy, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2013.

Kemler, David S. "Psychoanalysis, Artistic Obsession, and Artistic Motivation: The Study of Pathography." *Perceptual and Motor Skills* 118, no. 1 (February 2014): 225–45. https://doi.org/10.2466/24.22.PMS.118k16w7.

Klee, Paul. *Modern sanat üzerine*. 5. baskı. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2013.

Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
Laplanche, Jean, and Jean-Bertrand Pontalis. *The Language of Psycho-Analysis*. Reprinted. London: Karnac Books, 1988.
Lenoir, Beatrice. *Sanat yapıtı*. Translated by Aykut Derman. 2. baskı. İstanbul: Yapı Kredi, 2003.
Lynton, Norbert. *Modern sanatın öyküsü*. Translated by Cevat Çapan and Sadi Öziş. 5. bs. İstanbul: Remzi, 2015.
May, Rollo. *Yaratma cesareti*. Translated by Alper Oysal. Istanbul: Metis, 2005.
Miró, Joan, ve Georges Raillard. *Düşlerimin rengi bu: Georges Raillard ile söyleşiler*. İkinci baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.
Nagel, Thomas. "What Is It Like to Be a Bat?" *The Philosophical Review* 83, no. 4 (October 1974): 435–50. https://doi.org/10.2307/2183914.
Opstrup, Kasper. "From The Mouth of Shadows: On The Surrealist Use of Automatism." *The Nordic Journal of Aesthetics* 25, no. 53 (June 8, 2017): 41–59. https://doi.org/10.7146/nja.v25i53.26405.
Passeron, René. *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Translated by Sezer Tansuğ. 1st ed. İstanbul: Remzi Kitabevi A.Ş., 1982.
Penrose, Roland. *Miró*. World of Art. New York, N.Y: Thames and Hudson, 1985.
Quinodoz, Jean-Michel. *Freud'u Okumak: Freud'un Eserlerinin Kronolojik Olarak Keşfi*. Translated by Bahar Kolbay and Özge Soysal. Düş/Düşün 50. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2019.
Read, Herbert. *Sanatın Anlamı*. Translated by Nuşin Asgari. İstanbul: Hayalperst Yayınevi, 2017.
Şentürk, Leyla Varlık. *Analitik Resim Çözümlemeleri*. Birinci Basım: 2012, İstanbul. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
Soykan, Ömer Naci. "Sanatın Kaynağı Sorunu Oyun ve Dans." *Felsefe Dünyasi*, no. 2 (1991): 39–54.
Weyers, Frank. *Salvador Dalí: Life and Work*. English ed. Cologne: Könemann, 2000.
Winnicott, D. W. *Oyun ve gerçeklik*. Translated by Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
Wong, Bang. "Gestalt Principles (Part 1)." *Nature Methods* 7, no. 11 (November 1, 2010): 863–863. https://doi.org/10.1038/nmeth1110-863.
Zhang, Kang. "From Abstract Painting to Information Visualization." *IEEE Computer Graphics and Applications* 27, no. 3 (May 2007): 12–16. https://doi.org/10.1109/MCG.2007.58.

ÖZGEÇMİŞ

Zeynep Erol

Eğitim

2019 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü (Yüksek Lisans)
2017 Akademie der Bildenden Künste Wien, Figuratif Resim Bölümü (Lisans-Erasmus programı)
2013-2019 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü (Lisans)
1995-1999 İstanbul Üniversitesi,İngilizce İktisat Fakültesi,İngilizce İktisat Bölümü (Lisans)

Karma Sergiler

2022 – Atık-Sanat-Artık - MSGSÜ - İstanbul, Türkiye
2022 – Bağ - CRR Fuaye - İstanbul, Türkiye
2021 – 10x10 Zamandan Kalan - İstanbul Concept Galeri - İstanbul, Türkiye
2019 – 29.İstanbul Sanat Fuarı - TÜYAP - İstanbul, Türkiye
2019 – Mezunlar Sergisi - MSGSÜ - İstanbul, Türkiye
2018 – Open Evening - Awol Studios - Manchester, UK
2018 – Can Ayan Özgün Baskıresim Yarışması Sergisi - MSGSU - İstanbul, Türkiye
2018 – Koridor Sergisi - MSGSÜ - İstanbul, Türkiye
2018 – MSGSU Resim Bölümü&İstanbul Ulus Lions Kulübü Resim Yarışması Sergisi - MSGSU - İstanbul, Türkiye
2018 – İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi - MSGSU - İstanbul, Türkiye
2018 – All for Heidi - Akademililer Sanat Merkezi - İstanbul, Türkiye
2017 – İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi - MSGSU - İstanbul, Türkiye
2017 – Tschau Ragazzi - IBK - Viyana, Avusturya
2016 – Hayalimdeki Ev - Studio-x İstanbul - İstanbul, Türkiye
2016 – Cihangir Festivali - İstanbul, Türkiye
2016 – Six Pack - Huri's Studio - İstanbul, Türkiye
2016 – MSGSU Resim Bölümü&İstanbul Ulus Lions Kulübü Resim Yarışması Sergisi - MSGSU, İstanbul, Türkiye
2016 – İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi - MSGSU, İstanbul, Türkiye
2015 – İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi - MSGSU, İstanbul, Türkiye
2014 – İpek-Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi - MSGSU, İstanbul, Türkiye