

**SANATI ÜRETEN VE TÜKETEN AÇISINDAN
GÖRME
VE
GÖRME EĞİTİMİ**

745476

Düriye KÜÇÜKKURT

**Dokuz Eylül Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü**

**Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI**

**Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı İçin Öngördüğü
YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak hazırlanmıştır**

**İzmir
2003**

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼'ne

İşbu çalışmada, j¼rimiz tarafından

G¼zel Sanatlar Eğitimi.....

Anabilim Dalı Resim-İs Eğitimi..... Bilim Dalında Y¼KSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

¼ye Yrd. Doç. Dr. Emine HALIĞINARLI
Adı Soyadı (Danışman)

¼ye Doç. Bedri KARAYAZMURLAR
Adı Soyadı

¼ye Yrd. Doç. Mehmet BOZTAŞ
Adı Soyadı

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim ¼yelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../ 200.

.....
Prof. Dr.
Enstit¼ M¼d¼r¼

**YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No : Konu Kodu : Üniv. Kodu :

- Not : Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez yazarını

Soyadı : **KÜÇÜKKURT**

Adı : **Düriye**

Tezin Türkçe adı:... **“Sanatı Üreten ve Tüketen Açısından Görme ve Görme Eğitimi”**.

Tezin yabancı dildeki adı : **“Seeing and the Education of the Seeing in the Respect of the
Producer and the Receiver of Art”**.

Tezin yapıldığı

Üniversite: **DOKUZ EYLÜL**

Enstitü: **EĞİTİM BİLİMLERİ** Yılı: **2003**

Diğer kuruluşlar

Tezin türü:

- 1- Yüksek Lisans
- 2- Doktora
- 3- Sanatta Yeterlilik

Dili: **Türkçe**

Sayfa sayısı: **101**

Referans sayısı:

Tez Danışmanlarını

Ünvanı: **Yrd. Doç. Dr.**

Adı: **Emine**

Soyadı: **HALIÇINARLI**

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe anahtar kelimeler:

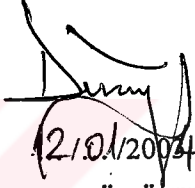
- 1- Algı
- 2- Görme
- 3- Sanat Tüketicisi
- 4- Kitsch
- 5- Görme Eğitimi

İngilizce anahtar kelimeler:

- 1- Perception
- 2- Seeing
- 3- The Receiver of Art
- 4- Kitsch
- 5- The Education of Seeing

YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Sanatı Üreten ve Tüketen Açısından ‘Görme’ ve ‘Görme Eğitimi’ ” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

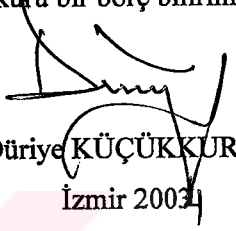


12.01/2004

Düriye KÜÇÜKKURT

TEŞEKKÜR

Tez çalışmalarım süresince bana rehberlik ederek destek ve yardımlarını benden esirgemeyen tez danışmanım, sayın Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI'ya ve bu süreçte manevi desteklerini hep hissettiren yakınlarıma ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.


Düriye KÜÇÜKKURT
İzmir 2003

3. 2. 2. Psikolojik Faktörler.....	29
3. 3. Sanat Tarihsel Gelişme Süreci ve Değişen Görme Biçimleri.....	33
3. 3. 1. Fotoğraf Makinesinin Bulunmasıyla	
Değişen Görme Biçimi.....	38
3. 3. 2. İzlenimcilik’le Birlikte Değişen Görme Biçimi.....	41
3. 3. 3. Kübizm’le Birlikte Değişen Görme Biçimi.....	44
4. SANATI ÜRETEN VE TÜKETEN AÇISINDAN GÖRME.....	50
4. 1. Sanatçı, Sanat eseri ve Alıcı Üçgeni.....	50
4. 2. Sanatçı.....	52
4. 2. 1. Sanatçı Kimdir?.....	52
4. 2. 2. Sanatçı Nasıl Görür?.....	54
4. 2. 3. Sanatçı ve Yaratma.....	58
4. 3. Sanat Eseri.....	62
4. 4. Alıcı.....	65
4. 4. 1. Profesyonel Tüketici.....	68
4. 4. 2. Amatör Tüketici.....	72
4. 4. 2. 1. Kitsch Olgusu.....	75
4. 4. 3. İkinci Kişilerin Amatör Tüketici Üzerindeki Etkileri.....	78
5. GÖRME EĞİTİMİ.....	83
5. 1. Görme Öğrenilebilir mi?.....	84
5. 2. Görme Eğitiminin Amacı.....	86
5. 3. Görsel Zeka-Görme İlişkisi.....	88
5. 4. Görme Eğitimi, Yargıda Bulunma ve Görülenin	
İfadeye Dönüşmesi.....	90
5. 5. Görme Eğitiminde Çevresel Düzenleme.....	92
5. 6. Müze Eğitimi.....	94
6. SONUÇ, YARGI ve ÖNERİLER.....	96
KAYNAK DİZİNİ.....	98

ŞEKİL LİSTESİ**Sayfa no**

Şekil 2. 1. Gözün Yapısı.....	4
Şekil 2. 2. Tamamlama.....	8



RESİM LİSTESİ**Sayfa No**

Resim 2. 3. Andokides Amforası.....	10
Resim 3. 1. PABLO PİCASSO: “Habeş Maymunu ve Yavrusu”.....	31
Resim 3. 2. MASACCİO: “Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar”.....	36
Resim 3. 3. Diego VELAZQUEZ: “Nedimeler”.....	37
Resim 3. 4. REMBRANDT VAN RİJN: “Jan Six”.....	37
Resim 3. 5. Van GOGH: “Ekin Tarlası ve Kargalar”.....	40
Resim 3. 6. Eduard MANET: “Longchamp at yarışları”.....	42
Resim 3. 7. Henri MATISSE: “Şapkalı Kadın”.....	44
Resim 3. 8. Pablo PİCASSO: “Keman ve Üzümler”.....	46
Resim 3. 9. Marcel DUCHAMP: “Fountain”.....	48
Resim 3. 10. Stuart BRISLEY: “And For Today-Nothing”.....	48
Resim 3. 11. Victor GRİPPO: “Tabla”.....	49
Resim 3. 12. Andy GOLDSWORTHY: “Dome of sticks leaving a hole within a hole in river rock”.....	49
Resim 4. 1. Pablo PICASSO: “Boğa Başı”.....	56
Resim 4. 2. CEZANNE: “Su Kıyısında Ağaçlar”.....	56
Resim 4. 3. İstanbul Basımı Kartpostal.....	77

ÖZET

Sanatı üreten ve tüketen açısından “görme”; bir sezme sürecidir. ‘Görme’, duyu organlarını etkileyen uyarıcıların yorumlanıp anlamlandırılması demek olan algı ile doğrudan ilişkilidir, ancak, kapsamı gereği bu çalışmada algı, özellikle görsel algı ve sanatsal algı boyutunda yer almıştır.

Bireyin görme biçimi; ait olduğu toplumun geleneksel yaklaşımlarının ve sosyo-kültürel yapısının, bireyin psikolojisinin, bilgisel ve yaşamsal birikimlerinin etkisi ile belirlenmektedir. Tarihsel süreçte insanın görsel biçimlere yaklaşımının değişikliğe uğramasının kaçınılmaz olduğu, özellikle, fotoğrafın keşfi, İzlenimcilik ve Kübizm akımlarının ortaya çıktığı dönemlerin görme biçimine belirgin etkileri olduğu görülmüştür.

Sanatın hem işlevsel hem de oluşumsal yerini, sanat üretimi ve tüketiminde üç temel unsur olan sanatçı, sanat eseri ve alıcı belirler. Bu üçlünün merkezi sanat eseridir ve sanatçı ile alıcının hem birbirleriyle hem de sanat eseri ile ilişkisi; üretim ve tüketim aşamasında eserin sanatçıda, ve, tüketimle gerçekleşen ortak yaratım aşamasında alıcıda yarattığı duygulanımlar ve davranışlar incelendiğinde, ‘görme’nin her iki taraf (sanatçı, alıcı) açısından nasıl gerçekleştiği açığa çıkar. Sanatçı ve alıcı tek tek ele alındığında, sanatçının, ‘görme’ye karşı tutumunun sıradan bir bireyden hangi noktalarda ayrıldığı, alıcının da, bir sanat eseri karşısında, kendisini bilinçli ya da bilinçsiz tüketici yapan sanatsal beğenisinin niteliği belirlenir.

Bireyin beğenisinin oluşumunda, aldığı sanatsal eğitimin önemi büyüktür. Bu eğitim, ‘görme’ eğitiminin gerekliliğinin kavranması ve doğru uygulanması ile tam bir eğitim olabilir ancak. Görme eğitiminde çevresel düzenlemelerin ve müzelerin önemli bir yeri vardır, bu anlamda, aileden eğitimciye; yerel yöneticilerden çeşitli toplumsal kurumlara kadar geniş bir yelpazede yer alan herkese büyük sorumluluklar düşmektedir. Eğer birey bu konuda, kendisine ve çevresine olan sorumluluklarının bilincinde olursa, görsel uyarıcıların üretilmesi ve seçilmesinde daha iç açıcı bir ortam yaratılması mümkündür.

Anahtar sözcükler: Algı, Görme, Sanatsal Görme, Sanat Tüketicisi, Kitsch, Görme Eğitimi.

ABSTRACT

“Seeing” is an intuitive process in the respect of the producer and the receiver of art. Seeing is directly related to perception which interprets and give meanings to stimulation that affects sense-organs.

The way of the person’s seeing is determined by the patterns of traditions and social-cultural structure of the society the person belongs to, by the psychology of the individual, by the effect of the experiences the person has. With the historical process, it was understood that the changes on the approaches to visual arts were inevitable and, especially, the invention of photograph, the periods in which Impressionism and Cubism were emerged had an obvious contribution to the pattern of seeing.

The artist, the work of art and the perceiver of art are three basic components in the production and reception of art which determines the functional and formational place of art. The work of art is in the centre of this trio, and whenever the relationship between the artist and the perceiver and the work of art, and moreover, the sensations and feelings that come to the surface on the creativity period are examined, the formation of seeing for both part (the artist and the perceiver) is clear. When the artist and the client are considered one by one, the taste of art determines the points on which an artist differs from the ordinary people and again the taste of art makes the perceiver conscious or subconscious receiver on the matter of seeing.

The art education has great importance on the individual’s art taste. Whereas, this education may be completed exactly when the necessity for the education of seeing is understood and practised correctly. The environmental arrangements and the museums have important functions in the education of seeing, in this sense, everybody has great responsibilities on a large scale from family to the educators, from local administrators to various social institutions. If an individual is conscious of his responsibilities to himself and to his environment in this matter, it is possible to create a better atmosphere in the production and the choice of visual stimulant.

The key words: Perception, Seeing, The Art of Seeing, The Receiver of Art, Kitsch, The Education of Seeing.

1. GİRİŞ ve AMAÇ

1.1. Giriş

Sanat, bir değerler bütünü olan kültür ürünüdür ve kültürün yaratıcısı olan insan, doğayı kendine uydurmayı seçen sorgulayıcı yapısıyla öne çıkan bir varlıktır. Bu yapıda bir varlığın kendisiyle ve doğayla savaşımında sanatla iç içe olması kaçınılmazdı. Başlangıçta, en temel yaşamsal ihtiyaçlara cevap vermesi için üretilen sanat eserinin, zamanla sırf algılanmak üzere üretilen tek nesne olma özelliğini kazanması ile insan yaşamındaki konumu değişmiş sanat kavramı bugünkü anlamına oturmuştur. Sanat üretimi artık bir seyirciyi hedeflediğinin farkındadır. Estetik özelliği olan her şey estetik nesne değildir, seyirci onu estetik nesne kılar. Estetik bilimindeki gelişmeler seyirciyi daha da önemser bugün.

Sanatsal anlamlandırma bir 'sezme', başka bir deyişle bir 'görme' etkinliğidir. Bütün sanat dallarının üretimi ve tüketimi imgelem gücü ile bağlantılıdır ve imgelem gücü de görsel algıya dayanır. Örneğin; İşitilen farklı sesler farkında olunsa da olunmasa da zihinde görünür kılınarak algılanmaktadır aslında. Ses şiddeti arttıkça zihinde beliren görüntünün de boyutları büyümektedir. Öyleyse sanat ve görsel algı kavramları birbirleriyle doğrudan ilişkili kavramlardır.

Bu konuda öncelikle bilinmesi gereken şey şudur: burada söz konusu olan görme, sırf retinayı ilgilendiren fiziksel bir tepki değildir.

Görsel ve işitsel analizatörlerin, "estetikçe ayrıcalık taşıyan bir karakter" e sahip oluşları da ortaya çıkmaktadır. Çünkü bunların öbür duyu organlarından asli farkı insanların manevi faaliyetiyle doğrudan doğruya bağıntılı oluşlarından ileri gelir.(...) Birçok dillerde, bilincin bir faaliyetini gösteren sözcükler hep görsel algı terminolojisinden alınmadır (örneğin, "dünya görüşü", "dünyanın görüntümü", siyasal ya da felsefi görüşler, bilimsel bakış açısı); "görmek" fiilini de "anlamak" anlamında kullanırız çoğu kez (söz gelişi, "bunun karmaşık bir sorun olduğunu görüyorum"). (Kagan, 1982:79)

Bu bakımdan, tez çalışmasının ikinci bölümünde görme ve algı konuları ele alınmış olup, görsel ve sanatsal algı boyutu üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölüm, 'görme'yi etkileyen toplumsal ve bireysel faktörlerle, sanat tarihsel süreçte değişen görme biçimlerini ayrıntılı olarak ele almak üzere oluşturulmuştur.

Sanatın izleyicisi tek tip değildir. Ait olduğu toplumun sosyo-kültürel yapısı izleyicinin tutumunu etkileyen önemli faktörlerden biridir. Kültürün, insan davranışlarını belirleyen özelliği bilinen bir gerçek olduğuna göre, sanat tüketicisinin de sanat alanında neyi nasıl üreteceği ya da tüketiceği konusunda etkin bir işleve sahip olduğu çıkarsaması yapılabilir. Farklı toplumların kültürleri ya da aynı toplumun değişen kültürü içinde bireyler de belli değişiklikler yaşarlar kendilerinde ve farklı bir yorumlama, farklı bir 'görme' biçimi sergilerler.

Kitle iletişim araçları, müzeler vs. sanat tüketicisi üzerinde bazı telkinlerde bulunurlar. Örneğin televizyon, işlediği belli ve tektip görme biçimi gerektiren görüntülerle seyirciyi, pek de yaratıcı olmayan bir görme etkinliği içine iter. Böylelikle her türlü görüntü sıradanlaşır. Kitle iletişim araçlarında görülen hızlı değişimler kültür yapısını değişikliğe uğratarak, insanı imgelerin kuşattığı bir görsel kültür alanı yaratır ve böyle bir ortamda görsel algılama daha da önem kazanır. Kitle kültürünün ürünleri popüler kılınanın üretimidir. 19. yüzyıldan itibaren gelişmiş ülkelerde belirginleşen popüler kültürdeki 'pazar' mantığı, kültürün içeriksiz ve yavan bir hal almasına neden olmuştur. Popüler kültürde sanat tüketicisi sadece tüketmekle yetinen pasif bir özellik sergiler.

Bireyin psikolojik yapısı, deneyimleri ve birikimleri de sanat eseri karşısındaki tutumunda etkindir. Alıcının, deneyimleri yoluyla benimsemiş olduğu inançları ve değerleri anlamlandırma sürecinde oldukça etkin bir role sahiptir. Kişiye has bir özelliğe sahip olan deneyim, sanat eserini anlamlandırmada bir çok okuma etkinliğini var eder ve bu nedenle aynı eser farklı seyirci için farklı anlamlar taşır. Hatta aynı bireyin zaman içinde değişen deneyimleri ve psikolojik yapısı da aynı eseri farklı görmesine neden olur.

Anlamın oluştuğu üretim-tüketim kanalında bir fikir ve duygu alışverişi söz konusudur. Bu kanalda sanatçı mesaj üreticisi olarak, iletişimi başlatan kişidir. Sanatçı kişi, yarattığı ürünle, dünyayı, kendine ait olan bir görme biçimi ile somutlar. Alıcı da kendisine sunulan bu dünyayı kendi algılama deposunu kullanarak anlamlandırmaya çalışır. Tezin dördüncü bölümü, sanatçının ve alıcının 'görme' etkinliğini ve bu etkinliğin niteliklerini belirleme hedefi taşımaktadır.

Beşinci ve son bölümde, sanat üretiminde ve tüketiminde, doğru bir görme etkinliği gerçekleştirebilmesi için bireye verilecek görme eğitiminin önemi, bu eğitimin eksiksiz gerçekleşebilmesi için sağlanması gereken koşullar ve alınması gereken önlemler üzerinde durulmuştur.

1. 2. Sorun

Bu çalışmanın kendisine temel aldığı sorun; üretim aşamasında sanatçının ve tüketim aşamasında alıcının sanat eseri ve kavramına karşı tutumlarının önemli eksiklikler içerdiğinin gözlenmiş olmasıdır.

1. 3. Amaç

Sanatçı – sanat eseri – alıcı çerçevesinde olagelen sorunların, bu sorunlara kaynaklık eden toplumsal ve bireysel etkenlerin neler olduğunun belirlenerek, hedeflenen estetik tutumların nasıl oluşturulabileceğinin ve ‘görme’ eğitiminin bu noktadaki gerekliliğinin vurgulanması bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

1. 4. Önem

Gelecekte estetik bilince sahip bireylerle daha insana yakışır bir ortam oluşturulması açısından, bugün içinde bulunulan sanatı görme sorunlarının belirlenip acil çözümler aranması önemli ve öncelikli bir konudur.

1. 5. Varsayımlar

- a) Sanatçı – sanat eseri, alıcı – sanat eseri ve sanatçı – alıcı ilişkisi sanat tarihsel süreç içinde bir takım değişikliklere uğramış ve her dönemde önemli sorunlar içermiştir.
- b) Bu değişimlere ve sorunlara, bireysel faktörlerden sosyo-kültürel faktörlere dek geniş bir alan kaynaklık etmiştir.
- c) Sanat tarihsel süreçte, ‘görme’ biçimlerinde dönüm noktası özelliği taşıyan kimi teknolojik ve sanatsal gelişmeler yaşanmıştır.
- d) Bazı kurumlar ve ideolojilerin çıkarıcı yaklaşımları sanatı görme biçimi üzerinde etkili olmuştur.
- e) Sanatı bilinçli tüketen alıcıların yanı sıra amatör tüketici diye nitelendirilebilecek alıcılar da vardır.
- f) ‘Görme’, eğitim yoluyla öğrenilebilir ve geliştirilebilir bir özelliğe sahiptir.

1. 6. Sınırlılıklar

Konunun ele alınış biçiminde, belli bir tarihsel dönem ve belli bir sanat alanı hedeflenmemiş olup, genel bir sanat kavramı ve tüketicisi temel alınarak, özellikle görsel sanatlar ve bunlar içinde de resim sanatı üzerinde inceleme ve araştırma yapılması yolu izlenmiştir. Çalışmanın önemli bir parçası olan algı konusunda özel olarak görsel algı üzerinde durulmuştur.

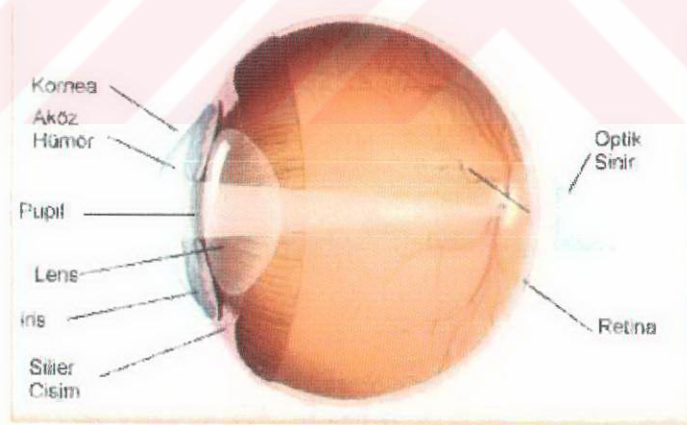
2. ALGI

Bir zihin süreci olan algılama, duyu organlarını etkileyen uyarıcıların yorumlanıp, anlamlandırılmasıdır. Bu duyu organları, görme, işitme, tatma gibi duyumlar gerçekleştirirler. İlgili bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacak, karmaşık bir süreç olan algı konusunun, bu çalışmanın alanı gereği, asıl üzerinde durulacak çeşidi görme duyusuyla ilişkili olan “görsel algı” çeşididir.

Görsel algının gerçekleşmesi için ilk aşama görme edimi olduğundan, algı konusuna geçmeden önce, göz ve görme duyusu üzerinde durulmalıdır.

2. 1. Gözün Fizyolojik Yapısı ve Görme

Göz, en çok kullanılan organdır. İnsan, hatıralarını, izlenimlerini görsel hatırlar ve oluşturur genellikle. Yaşarken hiç üzerinde durulmayan, görme ile ilgili sıradan kabul edilen davranışların (tanıdık bir yüzü fark etmek, bir manzaradan hoşlanmak), bir zeka oyunu oynamak ya da problem çözmekten çok daha zor hesaplama başarısı gerektirdiği, yapılan bilimsel, yapay zeka çalışmaları sonucunda anlaşılmıştır. (http://... kandel_25.htm – 73k)



Şekil 2.1. Gözün Yapısı (www.gata.edu.tr)

İnsanın, bildiklerinin % 80'ini görme duyusuyla öğrendiği bilinmektedir. İnsanlar kültür ve uygarlıklarını büyük ölçüde görme ve işitme organı üzerine kurmuşlardır. Görme olayı, insanoğlunun yaratıcı bir etkinliğidir. Güzel sanatların resim, tiyatro, sinema, heykeltıraşlık gibi kimi alanları da görme duyusundan alır temelini. Yine, kültürün önemli bir elemanı olan dil de, varlığını, işitmenin yanı sıra “görme” ye borçludur.

İnsan hayatında bu kadar önemli bir yere sahip olan bu organın, yapısını ve nasıl işlediğini bilmek, ilerleyen bölümlerde ele alınacak olan kapsamlı işlevlerini anlamak açısından zorunludur.

Yapısı oldukça karmaşık olan göz, bir fotoğraf makinesine benzetilebilir. Güneş ışığının parlaklığını algılayabildiği kadar, kilometrelerce uzakta yanan bir mum ışığını da algılayabilir.

“Göz, kafatası içinde 25 cm³ orbita kemik yuvasına yerleşmiş, 7 gr ağırlığında top şeklinde, ön kısmı şeffaf bir küredir. Her gözün yukarı, sağa, sola ve yanlara kontrollü hareketini sağlayan altı kası vardır”. (<http://... gorkim7.htm> – 6k) Şemadan da (Şekil 1.1) anlaşılacağı üzere göz üç tabakadan oluşur. Dış destek kılıfı; saydam kornea, orta tabaka; iris ve iç tabaka; retina.

Işık enerjisinin kimyasal enerjiye dönüşmesi, gözün iç tabakasında gerçekleşerek, elektrik uyarımı olarak, göz siniri aracılığı ile beynin arka tarafına ulaştırılır. Bunlar yorumlanıp karara bağlandıktan sonra, ruhsal bir olay olan algı oluşur ve görme olayı tamamlanır.

Optik olarak görme, bu şekilde gerçekleşir. Ama aslında henüz, görme eylemi sona ermiş değildir. Bu kadarı, sadece gözün retinasını ilgilendiren küçük bir bölümdür. Berger’in (1999:8) ifadesiyle, “görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir”. Görme olayı, bir seçme ve yorumlama sorunudur aslında. Görmede bir örgütlülük, yani bir bütünlük söz konusudur. Başka bir deyişle, örneğin bir reklam filminde, herkesin gördüğü aynı şey değildir. İşte sürecin bu aşaması algının konusudur.

2. 2. Algı Nedir?

Algı, çevreden gelen uyarıların toplanıp, organize edildikten sonra, anlaşılması ve değerlendirilmesi sürecidir. Duyular, alıcı hücreler tarafından yakalanan fiziksel enerjilerin sinirsel enerjiye çevrilmesi ile görevlerini tamamlar. Bu sinirsel enerjiler beyinde işlenerek algıya dönüşür. Algı bir bakıma, beyin tarafından, bireyin psikolojik yapısı, ilgileri ve kültürü etkisiyle öznelendirilmiş ve geliştirilmiş duyulardır. Duyu ile algı arasındaki ayırmadan söz etmek gerek bu aşamada.

(...) algı, arı duyumlardan, ansal bir işlevi gerektirmesiyle ayrılır. Örneğin görme duyumuz, her iki gözümüzde ve çeşitli planlarda beliren iki ağaç imgesi getirir. Bu iki ağaç imgesi ansal bir işlevle tekleşir. Tekleşen bu imgeye, bellekte biriken eski algılardan gerekli olanlar da çağrışım yoluyla eklendikten sonra ağaç algısı gerçekleşmiş olur. (Hançerlioğlu, 1993:42)

Duyu organlarından beyne iletilen duyular basittir. Algıda ise, kişi, deneyimlerinin, ihtiyaçlarının, inançlarının ve ilgilerinin etkisi altındadır. İnsanlar beyne ulaşan bilgilerin bazılarını geriye iterler, bazılarını abartırlar ve eksik bulduklarını kendi ihtiyaçlarına tamamlarlar. Herkeste belli etkiler uyandıran duyular, artık işlenmiş ve kişiye göre biçimlendirilmiştir. Kişi kendisi için anlamlı olan duyuları algılar. Bir bilinçlilik söz konusudur, sayısız uyarıcı ile karşı karşıya gelen kişi, olayların sadece bir kaçına dikkatini yoğunlaştırarak algılayacaklarını seçer. Bir başka ifadeyle, seçtiklerini algılar. Çocuk kendisi için yeni olana ilgi gösterir. Çocuğun bu tavrı, seçici dikkatin sonucudur. Seçme işleminin nasıl gerçekleştiği algılama aşamaları başlığı altında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Algısal beklentilerin, kişinin geçmiş yaşam deneyimlerinin etkisinde oluştuğu, İngiliz Antropologu Turnbull'un bir gözlemi yoluyla daha anlaşılır kılınabilir. Bir araştırma nedeniyle Afrika ormanlarında pigmelerle çalışan Turnbull, malzeme almak üzere, bir pigme ile birlikte, kaldığı pigme kampından ayrılır. Ormandan açık alana çıktıklarında, pigme, uzakta otlayan bir mandanın yakında bir böcek olduğunu zanneder. Pigmenin bu tepkisi mandanın ne olduğunu bilmediğinden değildir. Yaşamını sürdürdüğü sık ormanlık nedeniyle uzun ve geniş bir alan deneyimi olmayan pigmenin algısı geçmiş yaşam deneyimleriyle sınırlı kalmıştır. Derinlik algısının gelişmemiş olması, uzaktaki nesnelere sadece retinadaki görüntüyle algılamasına neden olmuştur.

Çocuklar üzerinde yapılan bir araştırmaya göre de, fakir çocuklar, zengin çocuklara kıyasla, bozuk paraya daha fazla değer verdikleri için, daha büyük algılamışlardır. "İçinde yetişilen kültür, o anda içinde bulunulan ortam, gereksinimler ve benzeri her şey, algısal beklentileri etkiler. Bu nedenle algılamalar "mutlak" bir gerçek olamaz. Her bireyin algılaması o bireyin 'gerçeğini' oluşturur".(Cüceloğlu, 1996:133, 135)

Ayrıca, uyarıcı ile karşılaşma sırasında, bireyin motivasyonu ve uyarının şiddeti de algıda bir belirleyicidir.

2. 2. 1. Algı Eşiği

Kişinin, tepkide bulunabileceği en alt seviyedeki uyarıcı şiddeti ve değişimi algı eşiğini belirler. Algı eşiği, 'mutlak eşik' ve 'fark eşiği' olmak üzere ikiye ayrılır. Yükselen ve alçalan şiddet yöntemi kullanılarak bireyin mutlak eşiği belirlenebilir.

Örneğin, bireyin görebildiği bir ışık şiddetinin giderek azaltılarak, göremeyeceği bir şiddet seviyesine indirilmesi ve sonunda kişinin ışığı görüp görememe arasında kararsız kaldığı bir seviyeye getirilmesi deneyinde, birey, yüzde elli 'görüyorum', yüzde elli

'göremiyorum' şeklinde bir tepki verir. Bu deneyin defalarca tekrarlanması sonucunda ortaya çıkarılan değer, bireyin mutlak eşikini gösterir.

Fark eşiği ise, bireyin, uyarıcının şiddetindeki değişimleri ne derece fark edip etmediği ile ilgilidir. Bir örnekle açıklayacak olursak; bir kibrit alevi karanlık bir odada fark edilirken, 200 wattlık bir lambayla aydınlatılmış bir odada yakılırsa hiç kimse tarafından fark edilmeyecektir. Uyarıcının şiddeti artırılıp azaltılarak, kişinin yüzde elli fark ettiği ve yüzde elli fark etmediği değerler bulunarak, bireyin fark eşiği belirlenebilir. "Fark eşiği, bireyin bulunduğu fizyolojik koşullara, uyarıcının başlangıç şiddetine, kişinin dikkat derecesine ve diğer bazı koşullara bağlı olarak değişir". (Cüceloğlu, 1996: 100)

2. 2. 2. Algılama Aşamaları

Algılamadan söz ederken, sıklıkla kullandığımız anahtar kelimelerimiz; "anlamlandırma" ve "tanıma" kelimeleridir. Bu tanıma ve anlamlandırma işlemlerini sırasıyla, uyarıları seçme, onlara dikkat etme, zihinde canlandırma ve ait olduğu kategoriye göre tanıma olmak üzere dört aşamada ele alabiliriz.

Seçme: Çok sayıda uyarıcıyla karşı karşıya kalan duyu organlarının yapısının bütün uyarıcılara dikkatini vermesi mümkün olmadığından ve uyarılardan çoğunun birey için önemli olmaması nedeniyle, bir kısmı seçilmektedir. Örneğin, bir kitap okurken, diğer uyarıcıların farkında olunmaz. Beynin, duyu verilerini işleyerek bir anlamlandırma yapma kapasitesi oldukça sınırlı olduğu için, kişi, uyarıcıların tümünün farkında olarak kitap okumaya çalışsaydı, okuduğundan bir şey anlamazdı. Bu yüzden beyin seçerek algılar ve bunu belirli değişkenlerin etkisi altında gerçekleştirir. Bu değişkenler; 'algılanan uyarıcıyla ilgili olanlar' ve 'algılayan bireyle ilgili olanlar' olmak üzere iki grupta incelenebilir.

Uyarıcıyla ilgili değişkenler: Aynı uyarıcıya uzun süre maruz kalan duyu organı o uyarıcıya uyum yapacaktır ve uyarıcıda meydana gelen herhangi bir değişiklik, onun, duyu organı tarafından hemen fark edilmesini sağlayacaktır.

Bir diğer uyarıcı değişkeni de, uyarıcının büyüklüğüdür. Uyarıcının şiddeti ve büyüklüğü arttıkça, algılanması da hızlı bir şekilde gerçekleşir.

Algılayıcıyla ilgili değişkenler: Bir çok uyarıcıyla karşı karşıya gelen algılayıcının seçimini; ilgileri, beklentileri, gereksinimleri, inançları ve bireysel değerleri etkiler. (Cüceloğlu, 1996: 122)

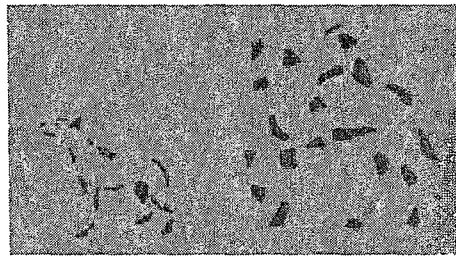
Dikkat Etme: Bireyin aynı anda bir çok uyarıcıya dikkatini vermesi mümkün olmadığı için; dikkat, bir bakıma, "belirli bir uyarıyı alabilmek için diğer uyarılardan kaçınmak

anlamına gelmektedir". Küçük Kurt'un (1988:76) yorumuyla: "birey, enerjisini, seçilen uyarı veya uyarı kümesi üzerinde yoğunlaştırarak gerekirse daha fazla uyarı almak üzere duyu organlarını yönlendirerek derinlemesine bilgi toplayabilir". Neisser ve Moray gibi bazı araştırmacıların görüşlerine yer verdiği açıklamasını sürdüren Küçük Kurt (1988: 77), duyu organları tarafından kaydedilen uyarıların bir kısmının daha bilinçli zihinsel işleme tabi tutulduğunu, bir kısmının ise daha az işleme tabi tutulduğunu ifade eder. "Daha çok bilinçli olarak işleme tabi tutulan uyarılar, daha çok dikkat edilmiş uyarılardır".

Zihinde Canlandırma: Seçilip dikkat edilen uyarıların daha önce edinilmiş bilgiler yardımıyla tanınmasıdır. Bu işlem, yeni edinilen uyarının daha önce edinilmiş uyarıların obje imajıyla benzerlik taşıyıp taşıyamamasına göre yapılmaktadır.

Kategoriye Koyma: Zihinde canlandırılan objenin anlamlandırılması sürecidir. Zihinde yer alan daha önceki imajlar ve bilgilerle yeni imaj arasında zaman, mekan, şekil, biçim vb. özellikler açısından benzerliğin en uygun olduğu kategoriye göre anlamlandırma yapılır. (Küçük Kurt, 1988: 77)

Bu bir bakıma örgütlenme işlemidir ve: tamamlama, devamlılık, yakınlık, benzerlik ilkeleri yoluyla yapılır. Bir nesnenin tümü görülme de, o nesnenin tümü görülüyormuş gibi algılama tam olur. Genelde algılama, bölük pörçük duyu organlarının tamamlanması yoluyla gerçekleşir. Buna tamamlama (Şekil 1. 2) denir. Aynı yönde ilerleyen birimler arasında kurulan ilişki ise devamlılık ilkesini oluşturur. Yakınlık ilkesine göre, birbirine yakın olan nesnelere gruplandırılarak algılanırlar. Örneğin, bir arada bulunan bir kaç kişi ilk anda grup olarak algılanır. Ve benzerlik ilkesinde ise, benzer öğeler algısal bütünlük içinde algılanır. Öğeler bazı özelliklerine göre gruplanıp algılanırlar. (Cüceloğlu, 1996:125)



Şekil 2. 2. Tamamlama- Cüceloğlu, (1996:124)'ndan alınmıştır.

Bir diğer ilke de şekil-zemin ilkesi olup algılama aşamalarının en önemlisidir. Bu nedenle başlı başına bir başlık altında ayrıntılı olarak incelenmelidir.

2. 2. 3. Algılamada Şekil – Zemin (Figür-Zemin) İlişkisi

İlk olarak Alman psikologları tarafından Gestalt psikolojisi adı altında ifade edilen şekil-zemin ilişkisinde, beyin, görüş alanının özel bir kısmını tanınacak nesne olarak şekillendirirken diğer bölümlerini arka plan olarak tanımlamaktadır. Görsel alan şekil (figür) ve zemin'e göre yansımaktadır, figür, zemin ile ilişkisinden, zemin de, figür ile ilişkisinden anlam kazanır ve bundan doğan bütünlük gestaltı oluşturur.

Bütün algılamalarda bir şekil ve bir zemin vardır. Görsel alanda şekil bize daha yakındır ve bir nesne izlenimi verir, bir biçimi vardır; zemin ise figürü çevreler ve tanımlanması zor bir madde izlenimi taşır. Şekil, aynı aydınlık şiddetinde olsa dahi, zeminden daha aydınlık görünür, daha etkileyici bir izlenim yapar ve daha iyi hatırlanır. (Cüceloğlu, 1996:123)

Perls, Hefferline ve Goodman (1996:34) “sağlıklı figür-zemin ilişkisi” ve “bozulmuş figür-zemin ilişkisi” diye ifade ettikleri iki oluşumdan söz ederler. Sağlıklı bir figür-zemin ilişkisinde, sürekli ve anlamlı bir belirleme ve silinme süreci söz konusudur. “Dikkat, konsantrasyon, ilgi, önemseme, heyecan ve incelik, sağlıklı figür-zemin oluşumunu temsil eder; dağınıklık, can sıkıntısı, zorgular (compulsion), saplanmalar, kaygı, bellek yitimleri, durgunlaşma ve sıkılganlıklar da bozulmuş figür-zemin oluşumunun belirtisidir”.

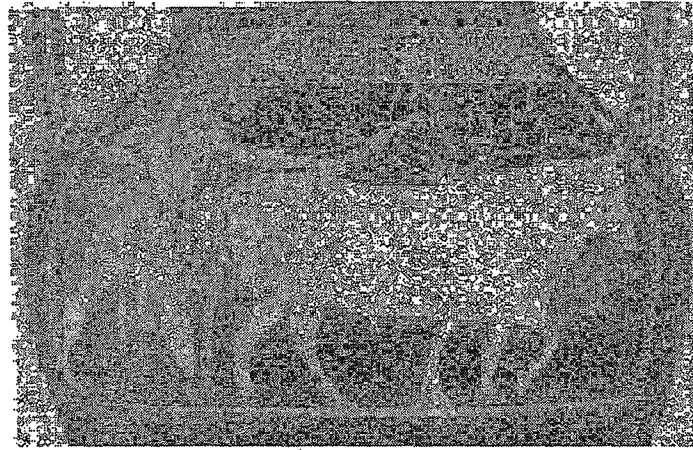
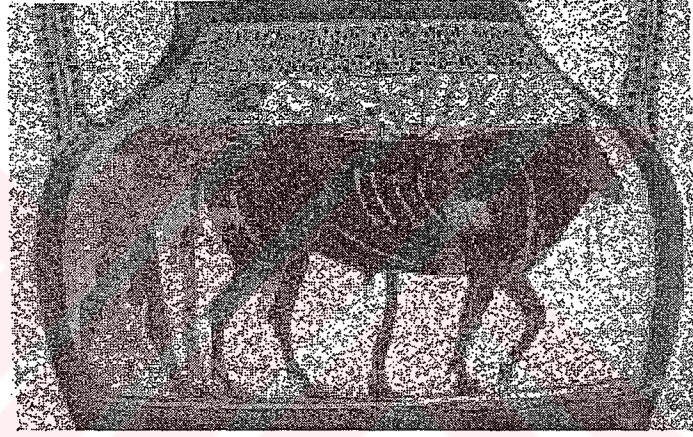
Eğer bir şey duyumsanırken, hayal edilirken, anımsanırken ya da tasarlanırken, giderek bir figür-zemin oluşuyorsa, bu, kendiliğinden oluşan dikkat yönelimi ve konsantrasyon belirtisidir. “İyi bir gestalt” ın gerçekleşmesi için, dikkat ve heyecan bir arada işleyerek, dikkatin yoğunlaştırıldığı nesne, yavaş yavaş boşalmış, dikkat çekmeyen ve ilgi duyulmayan bir zemin üzerinde bir bütün olarak birleşmeli ve netleşmelidir. Adı geçen üç yazar, Gestalt psikologlarının kendilerince bile yeterince üzerinde durulmadığını iddia ettikleri zemin (arka plan)'i sorgulamışlardır. “Zemin, duyumsanan (algılanan) bir durumda dikkatten giderek dışlanan (uzaklaştırılan) *her şeydir*. Figür/zemin olgusunda figürün ve zeminin içeriği duruk (statik) olarak kalmayıp, devimsel (dinamik) bir gelişme süreciyle değişikliğe uğrar”. Burada, “dışlanan her şey”, algılayan kişinin kendi bedeni de dâhil olmak üzere dikkatin yöneltildiği asıl olgunun dışında kalan her türlü algıdır. Güçlü bir Gestalt için, tüm bu çeşitli zeminlerin boşalması ve çekiciliğini yitirmesi gereklidir. Bir karatahta üzerindeki bir karenin algılanmasında, “figürün açıklığı ve netliği, boşalmakta olan zeminden özgürce çekilmekte olan kareyi – görme – heyecanının enerjisidir”. (Perls ve ark. 1996:118) Bireyin, zeminden figüre daha fazla bir şeyler çekmedeki yetersizliği, bedensel zorlamaların değil, ilgilenme yokluğunun bir sonucu olan “yorgunluk” tur. Bir sanat eseri incelenirken, gözlem değişik yönlerde dolaşarak özgürce yapılmazsa, bilinçlilik körleşir.

Özgürce bir figür-zemin oluşturmada karşılaşılan bir diğer güçlük ise, zeminin boşaltılamaması, yani figürün birleşik ve net bir duruma ulaştırılamamasıdır.

Bunun uç noktalarında algılama kaos (karmaşa) biçiminde olur. (...) Siz ola ki bu tür bir kaos duygusunu, (...) dikkatinizi yöneltebileceğiniz belli noktalar sunmayan çağdaş sanat yapıtlarını incelerken algılamakta olabilirsiniz. Böyle bir durumda siz kaos yaratan duygulardan, acı vermesi ya da anlamsız bulmanızdan ötürü, kendinizi geri çekersiniz. (Perls ve ark. 1996:121)

Böyle bir durumda kişinin kendisine karşı daha hoşgörülü olması ilginin gelişmesini olası kılar. Yani, ilgi eksikliğinde ölçünmeli olarak verilecek birkaç dakikalık ara, ilginin yenilenmesini sağlayacaktır.

Figür-zemin ilişkisi açısından, Yunanlı vazo ressamlarının bir çalışması örnek olarak gösterilebilir. (Resim 2. 3).



Resim 2. 3. Andokides Amforası. "Herakles ve Girit Boğası. İ.Ö. 520 dolayları. Üstteki; Siyah figürlü yüz. Alttaki; Kırmızı figürlü yüz.

2. 3. Görsel Algı

Gözün yapısı ve işleyişi fotoğraf makinesine benzetilebilir ama görsel algı kameranın çalışmasına benzetilemez. Çünkü insan, kameradan farklı olarak dünyayı üç boyutlu algılar. Ufak bir harekette retinaya düşen görüntünün parlaklığı, şekli ve boyutları değişmekle birlikte, birey, baktığı nesnede bunu bir değişiklik olarak algılamaz. Bir nesne algılayana yaklaştığında yakınlık fark edilir ama retinadaki görüntü büyüdüğü halde kişi nesnenin büyüdüğünü düşünmez. Ortamlardaki değişken ışığın etkisiyle renkler de retinaya değişmiş olarak düşer, ancak, bireyin algısında renk aynı kalır. Görsel sistemin işleyişi kameraya göre aktiftir bu bağlamda.

Genç ve Sipahioğlu'nun, Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç" adlı çalışmalarında verdikleri örnek bu anlamda aydınlatıcı olacaktır:

(...) gri bir ton elde etmek için, siyah/beyaz bölümlü iki ayrı çark – birisi diğerinden daha az aydınlatılmış olarak döndürülmekte ve denek'e bunların ikisini de, siyah ve beyaz oranlarını ayarlamak suretiyle eşitlemesi istenmektedir. Denek bu eşitliği, az ışık altında olan çarkın beyazını artırmak ve çok ışık alan çarkın siyah bölümünü fazlalaştırmak yolu ile kolayca başarır. Ancak, yapılan bu eşitlemenin fotoğrafı çekildiğinde elde edilen sonuç tamamen farklı olacak; fotoğraf makinesi, gölgede kalan çarkı koyu, diğerini daha açık bir gri olarak tesbit edecektir. (1990:11)

Göz, burada, "algısal süredurum" yetisini kullanarak, kameranın düştüğü hatanın aksine, gölgenin aldatici etkisi altında kalmamıştır.

İnsan dünyayı algıarken bütün duyu organlarını kullanır. Ancak, bireyin gördüğünü anlamasını ve yorumlamasını sağlayan görsel algı, en büyük ağırlığı taşır. İnsanoğlu doğaya karşı savaşını, yine doğanın kendi görüntüsünü taklit (mimesis) ederek kazandı ve tanrının, önce görüntüsüne inandı. "Görüntü"ye inanç, tanrı inancına rakip oldu hep. Dinler, put ve kutsal kabul edilenlerin resimlerini yasakladı, çünkü; "görüntünün esiri ve ona bağımlı insanoğlu için görüntünün iktidarı her zaman için tanrının ya da doğanın iktidarına başkın çıkmıştır". ([http// ... displayarticle121.html-46k](http://...displayarticle121.html-46k)) Bu nedenle görme duyusunu kaybetmek insanoğlunun en büyük korkusudur. Kör olmak, ölümle eş tutulmuştur hep. Bu endişenin nedeni, "görüntü"nün diğer algı nesnelere göre daha vazgeçilmez kabul edilmesidir.

Kuşkusuz, görme duyusunun bu önemi, gözün en güvenilir duyu organı olarak kabul edilmesi ile ilişkilidir. Sırf mekanik bir süreç olmayan, her bireyin kendi yargı süzgecinden geçerek gerçekleşen görsel algının subjektifliği düşünüldüğünde, nesnel ve tek bir gerçeklikten söz etmenin pek de doğru olmayacağı aşikardır.

Dış dünyayı oluşturan nesnelere nitelikleri, deneyimler, ihtiyaçlar; görsel algıda etkili olan en önemli faktörlerdir. "Bakılan" la, "görülen" arasındaki ayrım sorunu, "algı" olgusunun tarihiyle örtüşür:

Daha klasik antik çağda Plinius, durumu şöyle özetlemiştir: "Asıl görme ve gözlem organımız, ruhun kendisidir. Gözler yalnızca bilinç içeriklerinin görünen bölümlerini biriktirip ileten bir kap işlevini yerine getirir." Ptolemaeus da *Optik* adlı yapıtında (İ. S. 150 dolayları), görme süreci sırasında yargı gücünün rolü konusunda çok yoğun ilgilenmiştir. Bu alandaki Arap bilginlerinin en büyüğü olan İbnü'l-Heysem (İ. S. 965-1038), ortaçağ Avrupasına, tümü de algılama eyleminin çerçevesi içersinde yer alan duyulardan duyumsama, bilme ve sonuç çıkarma arasında ayırım yapmayı öğretmiştir. "Işığın ve renklerin dışında, görünenlerin hiçbiri yalnızca görme duyusu aracılığıyla algılanamaz". (Gombrich, 1992:29)

Bütün bu ifadeleri tek bir cümlede toplayacak olursak "her imgede bir görme biçimi yatar". Öyleyse görsel algı yaratıcı bir süreçtir. Son derece mekanik olduğu düşünülen, fotoğraflarda, mesela en basitinden, amatörce çekilmiş aile fotoğraflarında bile, karelenebilecek bir çok görüntü arasından, seçilen o bir tane görüntüde kişisel bir tercih söz konusudur. (Berger, 1999:11)

Witelo, sadece sezgi yoluyla gerçekleşen algı; ve önce bilgi, sonra sezgi aracılığıyla gerçekleşen algı olmak üzere, görsel algıyı iki ayrı biçimde inceler. İlki nesneliliği kabul edilen, ışıkların ve renklerin algılanması, diğeri de çok daha karmaşık bir süreç olan "ruhun öteki edimlerinin işbirliğiyle kavranan", bir akıl yürütme edimidir. İkincisinde, optik görmeye, bellek, imgelem ve akıl da eklenir. Nesne karşısındaki öznenin bu etkinliği anlık denebilecek kadar hızlı ve karmaşık bir süreçtir. (Eco, 1999:120)

Görsel algı, özel bir çaba harcanmadan gerçekleşmez. Algılama, nesnenin duyu organlarını etkilemesi sonucunda sinir sisteminin, sırf, şöylece bir uyarılıvermesi değildir; algının en önemli yönü, algılayan öznenin dışındaki 'nesne' hakkındaki izlenimleri taşımasıdır. Pierre Janet'e göre bir nesneyi algılamak demek, üzerine oturulacak bir şey görmek demektir. Mesela söz konusu nesne bir evse eğer, evin algılanması, 'bir nesneyi görmek' olarak özetlenemez. Burada gerçekleşen şey; içine girilebilecek bir nesneyi kavramaktır. (Lektorsky, 1998:154-155)

2. 3. 1. Özne – Nesne İlişkisi

Her çağda felsefenin de konusu olmuş özne ve nesne kavramlarını incelemek için, konuya felsefi bir yaklaşımla giriş yapılması uygun olacaktır.

Eytişimsel özdekçilik'e göre "insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var bulunan ve bilmenin konusu olan her şey 'nesne', bunun karşısında bilinçli insan 'özne'dir". (Hançerlioğlu, 1993:247) Ve insan nesnenin bilgisini edinerek onu değiştirirken kendisini de değiştirmektedir. Karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. İnsanın kendisi de nesnelere dünyasının bir parçasıdır fakat toplumsal-tarihsel süreçte nesneyle ilişkili olarak öznelendirir.

İnsanlık başlangıcından bu yana dış dünyaya bir ruh durumu etkisinde yaklaşmıştır. İnsanın ihtiyaçları, dış dünya nesnelere algılayış ve yorumlayış biçimini büyük ölçüde etkilemiştir. Öyle ki, sanatın başlangıç ürünlerini anlayabilmek için ne amaçla yapıldıklarını bilme ihtiyacı duyarız. Buzul çağı insanlarınca yapılan mağara duvarı resimleri, ilkel insanın nesnelere faydacı bir yaklaşımda olduğunu gösteriyor. Sürülerinin resmini yapan bir ressam, yerlilerin, korkuyla sorduğu şu soru bunun açık bir ifadesidir: ‘Bunları alıp götürürsen, neyle yaşarız biz?’. Çoğu zaman günlük yaşantı içinde de bu böyledir. Nesnelere birer simge niteliğindedir.

Nesneler her tarihsel zaman dilimi ve her özne tarafından farklı algılanır. Bu, dönemin ya da öznenin inançları, değişen kültür yapısının sonucudur. “Özne ile algıladığı nesne arasındaki karşılıklı ilişkiler, hem nesnenin konumundaki değişimler hem de insanın hareketleri nedeniyle hemen hemen hiç durmaksızın değişir”. (Lektorsky, 1998:154-155)

İnsan, bir özne olarak, dış dünya nesnelere ile şu ya da bu şekilde, istemli veya istemsiz olarak sürekli ilişki içindedir. ‘Tinsel uzay korkusu’ diye adlandırdığı bir insan özelliğinden söz eden Worringer’e (1993:23) göre, kendisini henüz bütünüyle görme izlenimlerine bırakmayıp, dokunma duyumundaki güvene ihtiyaç duyduğu gelişme basamağından sonra insan, iki ayağı üstüne kalkıp da, “yalnız bir göz insanı” olduğunda da hafif bir güvensizlik duygusunun etkisi altındadır. Bu nedenle ilkel insan dış dünya nesnelere karşısında büyük bir iç huzursuzluk duymuştur. İlkel insan bu nesnelere dünyasında kendini çaresiz hissederek. Çünkü, ilkel insana göre nesnelere bir belirsizlik ve keyfilik hakimdir. Ancak nesnelere yapılacak bir müdahale, onları keyfiliklerinden kurtararak, bir zorunluluk ve kanunluluk değeri verecektir. Benzer bir tutum bugünkü özne-nesne ilişkisinde de vardır. Ancak, ilkel insanda bu tutum bir içtepi iken, uygar insanda bir bilgi ürünüdür. İlkel insanın tepkisi zihinsel yetersizliğinden kaynaklanırken, uygar insan bilinçlidir.

Bilmenin gururundan aşağı doğru yuvarlanan insan, ‘içinde yaşadığımız bu görünür dünyanın maja’nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu, var ya da yok dememizin kendisi için hem doğru hem yanlış olduğu şeyi’ (Schopenhauer) tanıdıktan sonra, tıpkı ilkel insan gibi, dünya tablosu karşısında yitip ve çaresiz kalır. (Worringer, 1993: 26)

İnsan nesnelere karşı aradığı huzuru ve güven duygusunu sanatta bulmuştur. Gerek ilkeller, gerekse uygar insan olsun bu endişeyi nesnelere soyutlama yoluyla yenmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda insanın ilk yarattığı sanatın soyut sanat olmasına şaşmamak gerekir. Bu, öznenin, nesne karşısındaki yaratıcı tutumudur. Öyleyse, özne-nesne ilişkisine sanatsal anlamda değinmek konumuz gereği kaçınılmazdır.

“İnsan dış dünyayı sürekli olarak insanlaştırarak kendine yaklaştırmıştır. Bu tavır kuşkusuz sanatta kendini yoğun biçimde gösterir”. (Karayağmurlar, 1990:71) İnsanın

nesnelere karşısındaki tavrı yaratıcı bir nitelik taşıyor demistik; bunu gerçekleştirirken birey, 'Einfühlung (özdeşleşim)' seviyesinde bir ilişki kurar nesnelere. Einfühlung, halk dilindeki tabiriyle, 'kendinden geçme'dir. İnsan kendi kendini nesneleştirme yoluyla, nesnelere dünyasında kendine bir yer edinmeye çalışarak, bu dünyada duyduğu yitlilik ve yabancılaşma duygusunu yenmeye çalışır ve bunu da 'özdeşleşim' yoluyla gerçekleştirir.

'Estetik haz bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz bir hazdır'. Bununla da söylenen şey şudur: Özdeşleşim süreci, kendi kendini onaylamayı, kendimizde bulunan bir genel etkinlik isteminin onayını ifade eder. (...). Ama bu etkinlik istemini bir başka obje'de 'yaşamakla' (özdeşleşim), biz, o başka obje'de var oluruz. İçsel yaşama içtepimizle bir dış obje'ye, bir dış biçime kendimizi verdiğimiz sürece, bireysel varlığımızdan kurtulmuş oluruz(...) Bu kendi kendini objektifleştirmede, bir kendi kendinden vazgeçme bulunur(...) Biz iç-etkinlik içtepimizle bu objektifleştirmenin sınırları içinde huzur duyarız. (Worringer, 1993:31-32)

Felsefe tarihinde Platon ve Aristo yaratıcı özne konumundaki sanatçıyı sorgulamışlardır. Platon'un tavrı, yaratıcı-özne'yi önemsemez niteliktedir. Ona göre sanatçı, yaratıcı değil, dış dünyadaki öykündüğü (mimesis) gerçeklikleri öykünerek yansıtan edilgen bir araçtır sadece. Öğrencisi Aristoteles'e göre de sanat bir mimesistir, ancak, Platon'da olduğu gibi 'öykünmenin öykünmesi' değil, 'gerçekliğin öykünmesi'dir. Fransız düşünürü Rousseau'nun ifadeci sanat anlayışına kadar bu anlayış sürmüştür.

Özne-nesne ilişkisi, sanatçı 'özne'nin, 'nesne'lere bakış açısı ve algılayış biçimiyle şekillenen tavrının, belli dönemlere damgasını vurup oluşturduğu ve oluşturmakta olduğu farklı üslup ve akımlarla günümüze kadar gelmiştir. Öznenin nesnelere bakış açısı, ilkel dönemlerin "bir kartal gagası olan bir maske bir kartaldır" (Gombrich, 1997:49) yaklaşımından, Dada ve Joseph Beuys'un yaşantıya dair simgesel nesnelere kadar sıçrayışlar yaşamıştır.

2. 4. Sanatsal Algı

Bilimsel araştırmaların bulgularına göre bazı hayvan ve bitki türleri, çeşitli renk ve seslere karşı belli duyarlılıklar gösterirler ve bir ayıklama yaparlar. Gösterilen bu tepkilerin insanlardaki estetiksel hoşlanma duygusu ile benzer olduğu saptanmıştır. Fakat bu benzerlik, bu duygunun aslının, insanınki ile aynı olduğu anlamına gelmemelidir. Çünkü; insanda iki çeşit duyuşal-coşkusal tepki vardır; bunlardan ilki, hayvansal tepkilere, pratikteki çeşitli yaşamsal ihtiyaçlarca belirleniş bakımından benzerlik göstermektedir. "Hayvanların belirli görsel, işitsel ve daha başka uyarılar karşısında gösterdikleri olumlu tepkinin ve ona ilintili olarak yaptıkları seçimin, insanın hoşlanma alanı içine giren karşılıkları vardır; ama bunlar, tabiatı gereği, estetiksel olarak değil, salt fizyolojik olarak tanımlayabileceğimiz şeylerdir."

(Kagan, 1982:44) İkincisi ise kaba fiziksel ihtiyaçlardan kurtulmuş bir estetik ilişkidir. İnsanoglunun, kökeni bakımından, estetiksel bir algı yeteneğine sahip olmadığı kanıtlanmıştır.

“Estetiksel bilinç, insanın soycak ve bireysel gelişmesinin çok daha yüksek bir basamağında oluşmuştur. Estetik bilinci, toplumsal ilişkilerin etkisi altında oluşmuş olup; biyofizyolojik, salt hayvansal hoşlanma düzeyinden, insana özgü, manevi haz düzeyine; organizmanın kendisini doğal dış dünyada içgüdüsel olarak yönlendirmesi düzeyinden, toplumsal olarak koşullanmış, değer ölçütleri taşıyan yönlendirme düzeyine doğru yapılmış nitel bir sıçramayı gösterir.”
(Kagan, 1982:46)

Sanatçı açısından sanatsal algı, sanatçının, dünyayı somut olarak hayal edilip tasarlanabilen bir şey olarak, şiirsel bir şekilde algılama yeteneğidir. Sanat yapıtı, sanatçının zihninde doğup gelişerek uzun ve zorlu bir somutlaşma döneminden sonra tamamlanıp, sanatçısından bağımsız bir şekilde, algılanmak üzere nesnelere dünyasında yerini alır. Bu aşamadan sonra söz konusu olan, estetik bir nesne olarak, yapıtın alıcısının sanat algısıdır. Alıcı, sanatçının yaratıcı faaliyetini “tersinden” yineleyen kişidir. Nasıl ki sanatçı eseri yaratırken kendi kişiliğini faaliyete dahil ettiyse, alıcı da kendi kişiliğini kavrayışına dahil eder ve bir anlamda sanat yapıtını tamamlamış olur.

Sanatsal algı bir tür duygu ortaklığıdır. Sanatsal algıyı gerçekleştiren özne, bir nesneyi hızla izleyerek ondaki estetik özellikleri kendince bulur ve yeniden inşa eder. Nesnelere estetikleştiren bireyin bakışıdır. “Estetik nesne, (...) dış dünya nesnelere duygu organlarımızın basit bir dokunuşmasıyla değil, bu dokunuşmayı izleyen süreçler içinde dış dünyanın ben’imizde bir anlatıma kavuşmasıyla gerçekleşmektedir”. (Timuçin, 2000:159) Bir nesne, ona, insana uygun bir biçim ve insani bir anlam kazandırılarak estetikleşir. Bu nesne dış dünyada herhangi bir nesne olabileceği gibi, anı ya da bir duygu gibi içsel bir nesne de olabilir.

Bir sanat yapıtı, varoluş nedeniyle, diğer nesnelere farklı bir yere sahiptir nesnelere dünyasında. İnsan her nesneyi bir işlevi için var eder. İnsan eliyle varolmuş nesnelere arasında, sadece sanat yapıtı, sırf algılanmak üzere yaratılır. Öyleyse herhangi bir nesnenin algısıyla, bir sanat yapıtının algısı arasında, bireyin algılama sırasında izleyeceği zihinsel, duygulanımsal tepkiler bakımından belirgin bir fark vardır. “Bir yapıtın anlam kapsamının gerçekten özümleşi, entelektüel ve coşkusal mekanizmalarda aynı anda ve aynı ölçüde harekete geçen bir sezgisel bilgi işlemidir”. (Kagan, 1982:436) Sanat algısı, biçim yoluyla içeriğin bilgisine ulaşmaktır. Biçim içeriğin taşıyıcısıdır, içerik değildir. Bu nedenle bir resme bakarken ya da bir müzik yapıtını dinlerken üstünkörü bir bakışla biçimi kavrayamıyoruzdur aslında, çünkü, biçimi görmek demek içeriği anlamak demektir ki, bu da,

belli bir zihinsel dikkat gösterilip, bilincin amaçlı bir şekilde yönlendirilmesi yoluyla görüntüsel işaretlerin kavranması sonucu olur.

Sanatsal algı sorununa değinilen estetik kuramlardan Aristoteles'in 'katarsis' kuramı, bu soruna ilk yaklaşımdır. Yunanca bir terim olan 'katarsis'in kelime anlamı 'arınma'dır, bedensel ve ruhsal rahatlamayı dile getirir. Aristoteles'e göre trajedi sanatı, insanı estetik olmayan her türlü öğeden ve bayağı tutkuların arındırır. Tutkularla, başka tutkular yoluyla savaşılabileceği ve trajedinin insandaki bayağı tutkuların yerine yüce tutkuların uyanmasını sağladığı görüşündedir. Bu durumda tutkunun yerini hayranlık alır. Sıradan nesnelere karşısında insanın tepkisinin nedeni 'taklit içtepisi' iken, sanat yapıtları karşısında duyduğu tepki bilgiye dayalı bir tepkidir. İnsan günlük yaşamda görüp de hoşlanmayabileceği bir oluşumdan, örneğin bir cesetten, bir resimde sanat yapıtına dönüştüğünde ona hoşlanarak bakar. Bunun nedeni öğrenmenin verdiği derin hoşlanmadır.



3. SANATTA GÖRMEYİ ETKİLEYEN UNSURLAR

3. 1. Toplumsal Faktörler

Sosyoloji geliştikçe ve sanatsal kültürün önemi arttıkça, sanat algısının, sadece psikolojik bir süreç sayılmayacağı ve toplumsal etkenler yoluyla oluştuğu belirlenmiştir. Bu nedenle bir sanat eseri hem kendi çağının, hem de farklı toplumların insanlarıncı farklı yorumlanmıştır. Gerek sanatın üretimi, gerekse tüketimi, psikolojik ve coşkusal etkenlerin yanı sıra, toplum ve tarihsel olarak belirlenmiştir. Toplumun olduğu yerde, kültür vardır. Çünkü, insan toplumu, toplum da kültürü oluşturur. Bu bağlamda öncelikle, “kültür” ün ne olduğu ve neleri kapsayabileceği üzerinde durmakta fayda vardır.

Ölümlü olduğunu bile bile yaşamını sürdüren tek canlı olan insan, homo etelamis (ebedi/sonrasız) olmak hevesindedir. Bu nedenle ölümsüz eserler bırakarak ismini ebedi kılmaya çalışır. Kurulu düzenle barışık yaşayan bir çok canlının tersine, insan, kuşku içindedir ve sürekli soruları vardır. Bu anlamda bir ‘başkaldıran varlık’tır insan. Kaderini kendi çizmek ister. Bu anlamda kültür, doğal dünyaya karşı çıkmaktadır.

Yalnız insandır ki-bu dünyada; sesini söze, sözünü sözcüğe, sözcükleri sözlüğe, sözlüğü yazıya, yazıyı resme, resmi musikiye, musikiyi notaya, notayı sanata, sanatı savaşa ve savaşı sanata dönüştürebilir. Çünkü o bir homo sembolikus, soyutlama, simgeleştirme cambazıdır. Değerler, anlamlar üretir. Ürünleri yeniden yaratır. Her imgeyi, her simgeyi, her dile yükleyebilir. Her simgeyi, çok çeşitli biçim ve anlamlarda söyleyebilir. (Güvenç, 1999: 319)

‘Kültür; Bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir’.

‘Kültür; Doğanın yarattıklarına karşılık, insanlığın yarattığı her şeydir’.

‘Kültür; Sosyal etkileşimin ürünüdür’.

Bu tanımları çoğaltmak mümkün. Ancak, Sorokin’in yaptığı bir tanım var ki, derli toplu bir tanımlama olanağı sunuyor. Şöyle ki; “Kültür, sosyal-kültürel evrendeki açık seçik eylemlerin ve araçların ortaya koyduğu ve nesnelleştirdiği anlamlar, değerler ve kurallar, bunların etkileşim ve ilişkileri, bütünleşmiş ve bütünleşmemiş gruplarıdır”. (Güvenç, 1999: 100) İnsanlar kültürel gösterge ve semboller aracılığıyla birbirlerini tanıyabilirler.

Sanat söz konusu olduğunda, tek tip bir izleyici ve kültür yapısından söz etmek mümkün değildir ve “sanat-izleyici birleşimi sanat dünyasını ve kültürü tanımlar. Kültür, insanları güldüren şakaları ve onların arzularını biçimlendiren düşleri kapsayacak denli geniştir”. (Townsend, 2002:248) Benimsenen her şey kesinlikle kültürün bir parçasıdır. O halde, açıktır ki, kültürün, insan davranışlarını, dolayısıyla da insanın, sanat alanında neyi tüketebileceğini ve tükettiği eserlerde neyi göreceğini belirlemede oldukça etkin bir işlevi vardır. Kültürün anlamlarından biri olan estetik alandaki kültür, Güzel Sanatlar’ın ürünüdür. Bu, gerek aynı toplumun zaman içinde değişime uğrayan yapısında olsun, gerekse farklı bir toplumda olsun, değişen kültürlerin üyeleri de kendilerini başka bir kültürden ya da bir

önceki kültürden farklı ifade edecektir. Bunun anlamı; farklı bir yorumlama ve farklı bir 'görme biçimi'dir.

3. 1. 1. Gelenek, Telkin ve Kurumların Rolü

Sanat dünyası bir kurumlar dünyasıdır. Bunlar, müzeler, sanat galerileri, kitle iletişim araçları, kitabeveleri ve üniversiteler, konser salonları ve dernekler, sinema salonları ve tiyatrolardır. Günümüz koşullarını düşünersek, bunlara, CD'ler ve videolar da dahil olmuştur. Nasıl baktığımız ve dinlediğimiz üzerinde kurumların etkisi büyüktür. Karanlık bir salonda başka insanlarla ve dev bir ekranda izlediğimiz sinema salonu ile, evde küçük bir ekran karşısında bir araya gelmiş birbirini tanıyan insanlarla birlikte izlediğimiz video karşısında bir filme bakış tarzımız elbette farklı olacaktır. İmgelerin sunulduğu çerçeve farklıdır. "Aynı imgeler farklı bir görüntü verir. (...) Aslında farklılıklar, gerçek algıda da bir farklılık doğurur. Burada söz konusu olan her birimizin farklı imgeler görmesi değil, farklı kurumsal dünyalara ait olmamızdır". (Townsend, 2002: 250)

Townsend, söylenen ve yapılanın aynı olduğu bir 'edimsel dil' den söz ediyor ve kurumların da böyle bir edimselliğe sahip olduğunu ifade ediyor. Örneğin bir evlilik bir kurum tarafından onaylanmazsa gerçekleşmez. Sanat dünyasından da, bir şey estetik bir nesne olarak ilan edildiğinde aynı şey söz konusudur.

Leppert, kurumları, tabloları kuşatan çerçevelere benzetir ve buna 'kurumsal çerçeveler' adı verir. Nasıl ki tablolar duvarlardaki yerlerini almadan önce çerçevelenir, kurumlar da sanatı izleyiciye bir çeşit çerçeve içinde sunarlar. Bu süreçte cari kaygılar ışığı altında bir takım hesaplar yapılır. Örneğin, hangi tablonun dikkate alınacağı ve nelerin gün yüzüne çıkarılacağı kararlaştırılır. Sanat eserlerinin yerleştirildikleri mekanlar da, izleyicinin içeriği nasıl tanımlaması gerektiği konusunda telkinlerde bulunur ve imgelere, alınan kararlar uyarınca hedeflenen bir anlam kazandırır.

Müze ortamında, tablonun başlıca işlevlerinden biri sanat tarihinin parçası olmasıdır. Çünkü, örneğin resmedilenlerin kim olduklarına çok da bakılmadan, yalnızca bir sanat eseri olarak güzel ya da önemli olduğuna ilişkin *resmi* bir karar verilmiştir. (...) En yenileri de dahil olmak üzere bir çok müzenin tapınağı andıran mimarisi sanata saygı talebini açığa vuruyor. Ne var ki, kocaman araştırma müzelerinin durumu göz önüne alındığında, kapanış zili çalmadan ya da vücutları iflas etmeden mümkün olduğunca fazla sanat eseri görmeye çalışan ziyaretçiler daha çok şaşkın bakışlarla yetinmek, gitgide artan bir endişe içerisinde (daha ne kadar eser var?) acele acele göz atarak geçmek zorunda kalır. Galeriler boyunca ilerledikçe her bir tablo tıpkı vitrindeki mallar gibi dikkatimizi çekmek için birbirleriyle yarışır. Müze görevlileri neyin nerede sergileneceğini bizim için kararlaştırır. "Kalburüstü" resimler önem hiyerarşisine göre ve ekol, dönem ve türüne (janr) göre yerleştirilir. Müzenin ayrıcalıklı köşelerine yerleştirilen ve etrafında korumaların beklediği tablolar (örneğin Louvre'daki

Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı) genellikle çok dikkat çeker. Bu tür tablolar, resmi dikkatin daha az yoğunlaştığı imgelerden farklı anlamlar taşır.

Sanat seyrinin özgül bir adab-ı muaşeretinin olduğunu öğrenmek için bir sanat müzesini bir iki defa ziyaret etmeniz yeterlidir. Dillendirilen ya da dillendirilmeyen şu talepler de bu adabın içindedir: Küçük harflerle ve saygılı bir tavırla konuşmalıyız; sergilenen sanat eserlerine asla dokunmamalıyız (tenimizdeki yağ bu nesnelere için zararlıdır); ve etrafımızda sanattan bizden daha anlayabilecek kişiler varsa herhangi bir tabloya ilişkin aptalca yorumlarda bulunmamalıyız. Güzellik saygı ister. Bütün bunlar, kaçınılmaz olarak, bizim neye bakacağımızı ve baktığımız şeyi nasıl göreceğimizi etkiler. (Leppert, 2002:26, 28)

İnsan tenindeki yağın, sanat eserlerine zarar vereceği düşüncesiyle, müzelerde, 'eşyalara dokunmak yasaktır' yazıları yer alır sıklıkla. Ama bu yazıların, yer almasındaki tek niyet, sergilenen sanat eserlerinin korunması değildir. Bu yazı, seyirci ile sergilenen şey arasında bir mesafe oluşturmakta ve nesnelere kendiliğinden sanata dönüşmesine yol açmaktadır. Bu da kişinin iç dünyasında yeni bir ruhsal tutumun doğmasına yol açmaktadır. (Gombrich, 1992:121)

İzleyicinin sanata bakışını etkileyen bir diğer kurum da kitle iletişim araçlarıdır. Görsel kitle iletişim araçları, insanlara, göz aracılığıyla belli bir biçim alarak ulaşır. Böylece, insanın görme biçimini de zamanla değiştirirler. İnsanın görme yeteneği, doğuştan değildir, öğrenilir. Tıpkı okuma-yazma gibi, sinema-TV izleme, müzik dinleme vb. sonradan edinilen yeteneklerdir.

Bir kere, kitle iletişim araçları, kitlelerin zihinsel bir çabaya girişmeksizin kolayca okuyup algılayabilecekleri görüntüler yayımlayarak, izleyicinin 'görme' yetisini köreltebilmektedir. Görsel dili öğrenmeyi gerektiren yayınlar yapmaktan özenle kaçınırlar. Hem basın hem de yayın organları, algılanmak için fazla çaba gerektirmeyecek görüntüleri tercih ederler. Bir çeşit telkin söz konusudur. Bu tutum, tüketim toplumunun bir getirisidir. "Herkesi daha çok tüketmeye güdülemektir. Bu durumda, kolay okunan, kolay algılanan görüntüleri gerekli sıklıkta ve yoğunlukta yinelenmek gereği vardır". Sıklıkla yinelenen kalıp-görüntüler, görüntünün etkisini yitirmesine, aşağılanmasına ve sıra dışı sayılabilecek görüntülerin bile sıradanlaşıp, herhangi bir görüntüymüşçesine, etkisini algılamak için insanların zihinsel bir gayret göstermemesine neden olmaktadır. (Şenyapılı, 1996: 397)

3. 1. 2. Sosyo – Kültürel Yapı

Davranışlar, insanın bireysel gereksinim ve güdülerinin yanı sıra, kişinin üyesi olarak bulunduğu toplumun kültürü, sosyal sınıfı, ve ailesi gibi sosyo-kültürel faktörlerin etkileri ile oluşur. Sosyoloji bilim dalında, insanın davranış modellerini incelerken, psikolojiden farklı olarak, iç faktörler yerine, dış faktörlere ağırlık verir. Farklı sosyal ve kültürel gruplar, belli

zaman ve yerlerde kişiliklerini ifade etmek için çeşitli ürünler, imgeler ortaya koyarlar. İmgeler birer “yeniden-sunumdur” lar. Yani, birer temsildirler. Temsil ettiği şeyler gerçek dünyada olmayabilir; ancak, bütün bu özellikleriyle birlikte, şu ya da bu şekilde, bu dünyaya dahil olmuş birer nesnedirler artık. Bu imgeleri bir filmde, bir resimde, ya da bir fotoğrafta gördüğümüzde, insan bilincinin bir ürünü ile karşı karşıya olduğumuzu biliriz. “İnsan bilinci ise kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkıyor: imgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir.” (Leppert, 2002:14) Bu nedenle, insan davranışını etkileyen en önemli faktörlerden biri sosyo-kültürel belirleyicidirler. Bir Orta Afrika kabilesinin, yeşilin 55 tonu için 55 farklı terim kullanması, algılamının kültürden kültüre nasıl değiştiğinin açık bir belirtisidir.

Göreneksel kültür, zebranın belli algısal ayırdedici özelliklerinin belirlenmesinde güdüleyici rol oynar; örneğin batı kültüründe zebranın “pijamayı çağrıştıran” çizgileri ve dört ayaklılığı, tanıma kodları için birer temel oluşturur. Bu nedenle, söz konusu kültürel bağlam içinde yaşayan bir kişi, dört ayağı ve pijamayı çağrıştıran çizgiler içeren bir fotoğrafta karşılaştığında, onun hangi nesnenin yenisunumu olduğunu kolaylıkla çıkaracaktır. Bununla birlikte, nesnelere tensel dokularıyla ayırdetme göreneğinin hakim olduğu bir kültürde, fotoğraf bu türden dokunsal algı koşullarını üretmediği için anlaşılabilir olabilecektir. Aynı nedenle, Gombrich, örneğin “bir Eski Mısır resminin gerçekdışı olarak değerlendirildiğini çünkü, onun nasıl okunacağını öğrenilmediğini” ileri sürüyor. Gombrich’in örneğinde “okumayı öğrenmek”, o resmi ortaya koyan algının kültürel bağlamını anlamaya çalışmak anlamına gelmektedir. (Erdoğan, 1993:46-47)

İnsan topluluklarının toplayıcılıktan avcılığa geçişleri, yüzbinlerce yıllık zaman dilimini kapsamıştır. İnsanlığın ilk bir milyon yıllık döneminde, sanatsal bulgulara rastlanmayışının nedeni budur. Avcılıkla birlikte, toplumsal ve sanatsal bilinç de gelişme göstermiştir.

Bu gerçek de aslında, Marx’ın “insanlar düşündükleri gibi yaşamazlar, yaşadıkları gibi düşünürler” ifadesini haklı kılıyor. Avcılığı öğrenmiş buzul çağı insanı da yaşam biçiminin getirdiği bir beğeni ile sanatsal üretimde bulunmuştur. Bu çağdaki sanat yapıtlarında, tek konu av hayvanları olmuştur. Çünkü, buzul çağı insanı için, ‘güzel olan’, ‘yararlı olan’dır. Ve yine aynı nedenle, insan kendisini de, bolluk- bereket simgesi dişi kadın şekillerini içeren yontular ve resimler dışında, sanatına konu etmemiştir onbinlerce yıl. Bu dönem insanları, içinde buldukları üretim ve toplumsal ilişkilerin etkisinde, doğayı ve hayvanları gözlemleyip, imgeleştirmişlerdir. (Teber, 1995:227-229)

Sanattaki çelişmeler yaşamdaki çelişmelerle paralel bir seyir izler. Sanat, bir anlamda, ekonomik koşulların etkisiyle biçimlenen toplumsal yaşamın bir görüntüsüdür. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin beğenilerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sanat eserleri, toplumsal ilişkilerin ürünüdür. Toplumsal ilişkilerin değişmesi

insanların estetik beğenilerinde ve estetik üretimlerinde değişikliğe neden olur. (Plehanov, 1991:51)

Toplumların yaşam biçimleri, sosyo-kültürel yapıyı oluşturur. Bir toplum için çok anlamlı bulunan bir olgu, bir diğer toplum için sıradan görülebilir. Örneğin, Eskimolar fok balığı avıyla geçindiklerinden, fok balığını farklı değerlendirirler. Yaşamlarının vazgeçilmezidir fok balıkları bu nedenle. Eskimoları Hıristiyan inançlara döndürmeye çalışan misyonerler, onları ikna etmek için Cennet'in güzelliklerinden bahsettiklerinde, Eskimolar, cennette fok balıklarının olup olmadığını sormuşlar ve ikna edici bir cevap veremeyen misyonerlere bağırmişlar, “ ‘Yeter, yeter! Anlaşılan sizin Cennette fok balığı yok, fok balıksız bir cennetse bizim için güzel sayılmaz!’ ” (Kagan, 1982:121)

İnsanlar, nasıl farklı dilleri konuşuyorlarsa, kendilerini görsel biçimlerle ifade ederken de farklı davranışlar sergiler. Yapılan araştırmalar bunu doğrular niteliktedir:

Gelişme seviyesi düşük Afrika halkına mensup kişilere, Avrupa resmi ve sineması gösterildiğinde, en gerçekçi yapıtların bile sanatsal anlamlarının anlaşılmadığı görülmüştür. Resimlerde kullanılan yanlısamalar ve filmlerdeki kurgusal yapı içinde sık sık değişen zaman ve mekan karşısında da şaşkınlığa uğradıkları gözlenmiştir. Benzer şekilde, Avrupalılar için de bu halkların dansları, şarkıları ve üç boyutlu tasarımları, sanatsal anlamda bir bilmece olarak kalmıştır. (Kagan, 1982:446)

3. 1. 3. Görsel Kültür

Bütün kültürler şu ya da bu şekilde kendilerini görünür kılmak isterler. Bu, en basitinden vücuttaki yara izleri ve dövmelelerde, ya da yağlı boya tablolar, mobilyalar ve çantaların biçiminde kendini gösterebilir. “Görsel kültür, kabaca, bir kültürün değerlerini ve inançlarını çeşitli yollarla görünür hale getirmesi olarak tanımlanabilir”. (Barnard, 2002:22) Görsel olup aynı zamanda kültürel olabilen ilgi çekicidir. ‘Görsel’ ve ‘Kültür’ iç içe geçmiş kelimelerdir. Görsel olan kültürel olanla yakından ilgilidir. Görsel olan, en geniş anlamıyla görülen her şey, en dar anlamıyla güzel sanatlar, olarak tanımlanabilir. Ancak, ‘Görülebilir her şey’ tanımı doğayı da kapsamaktadır, o halde, görsel kültürden söz ediyorsak tanımı daraltmalıyız. Çünkü ‘kültür’, daha önce de belirttiğimiz gibi, insan yapımı her şeydir. Kesinlikle doğa değildir. Görsel kültürde görsel olanın tanımı, içinde çelişki barındırmamalı ve kapsamlı olmalı, bu tanım: “Görsel olan, insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış ya da meydana getirilmiş, işlevsel, iletişimsel ve/veya estetik amacı olan her şey” şeklinde olabilir. (Barnard, 2002:34)

Modern çağda ‘sanat’ ve ‘zanaat’, kesin tanımlarıyla ayrı alanlar olarak algılanmaya başlanmıştır. Zanaat, tekrarla pekiştirilip öğrenilebilecek bir el becerisi olarak kabul

edilirken, sanat, yaratıcılık gerektiren, ayrıcalıklı bir durum olarak benimsenmiştir. Beuys'un, her insanın sanatçı, Duchamp'ın ise her nesnenin sanat eseri olabileceği yolundaki söylemleriyle sarsılan sanat yapıtının tekliği görüşü, 'sanat olan' ile 'sanat olmayan' arasındaki sınırın giderek belirsizleştiği bir manzara sunmuştur bugün görsel dünyaya. Görmeye verdiği önemden ve görsellik karşısındaki zaafından dolayı, günümüzde insanoğlu her zamankinden çok daha fazla görüntülerin esiridir. Ergüven'e göre bugünkü ortam bir kaos ortamıdır, çünkü her şeyi görmek, hiçbir şeyi görmemek demektir. "Sanat yapıtının teknik yolla yeniden - üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada'lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir". (Ergüven, 1996:30)

Guy Debord, modern toplum için 'seyir (gösteri) toplumu' ifadesini kullanmıştır. Ona göre, modern toplum insanı, görüntüler ve seyirlik objeler karşısında, gerçek hayattan, ihtiyaçlardan kopmuş ve olabildiğince pasif bir konumdadır.

Bütün bir kültürün görsel olana odaklanması ve görmeye ayrıcalık tanıyan bir kültürün gelişebileceği fikri, Camile Paglia'nın da çalışmalarında yer alır. *Cinsel Kimlik (Sexual Personae)* adlı çalışmasında Batı kültürünün 'dolaşan bir göz' olduğu ve 'Batı kültürünün algısal ilişkiler üzerine kurulduğu'nu söyler (1990:32-33). Batı kültürünün bütün türlerinin dinden, sanat ve mimariden reklamcılığa, moda ve filmlere kadar büyük ölçüde görsel olgulara bağlı olduklarını iddia eder. Bazı yönlerden de aynı zamanda da erkeğe özgüdürler. Batı kültürünün 'dolaşan göz' durmadan ve iyimserlikle araziye 'avlayan ve tarayan' bir erkek gözüdür. (Barnard, 2002:19)

Roland Barthes, giyim biçimi, sıradan bir yemek, bir mimik, bir film, bir müzik ya da herhangi bir gazete de bir başlık, olarak sıraladığı ve görüntüde birbirinden farklı olan nesnelere bir ortak yanından söz eder: bunların hepsi en azından birer göstergedir. Kişi, herhangi bir yerde bu nesnelere rastladığında farkında olmadan belli ve değişmez bir tavırla yaklaşmaktadır. Bu tavır, 'okuma' etkinliğidir. Görsel kültür insanının hayatı okumakla geçer. "Öncelikle ve de özellikle görüntüleri, el kol baş hareketlerini, davranışları okur" bir otomobil, kullanıcısının statüsünü, bir giysi sahibinin kendine haslığını, tercih edilen bir içecek kişinin yaşam tarzını gösterir. Barthes'e göre, anlamlandırma etkinliğinde izleyiciye düşen görev, düzensiz bir görüntüye sahip nesne ve olayları sınıflandırabilme ilkesini başarabilmesidir. "Bu ilkeyi sağlayacak olan da anlamadır. Çeşitli belirlemelerin (iktisadi, tarihsel, ruhsal) yanı sıra, bundan böyle, olgunun yeni bir niteliği öngörülmelidir: Anlamdır bu". (Barthes, 1999:236)

Réne Magritte, yaptığı pipo resminin altına yazdığı 'bu bir pipo değildir' yazısını, içine tütün konup kullanılamayacağı için, en fazla piponun kendisine gönderme yapan bir pipo imgesi olabileceği açıklamasını yapmıştır. Burada söz konusu olan gönderen ile

gönderge arasındaki ilişkidir. Orijinalin defalarca mekanik yeniden üretildiği görsel kültürde gönderen ile gönderge arasındaki fark önemini yitirmiştir.

3. 1. 4. Popüler Kültür, Kitle Kültürü ve Görme

Özellikle kitle iletişim araçlarında görülen olağanüstü denebilecek yeni gelişmeler ile dünyadaki her toplumsal yapı, geçmişe göre, yeni bir kültür yapısı ile karşı karşıya kalmıştır. Bugün her taraf bol miktarda imge ile kuşatılmıştır. Daha önce insan, hiç bu kadar çok şey inceleyip anlamlandırmak durumunda kalmamıştı. Görüntüler büyük bir hızla kaydedilip aktarılıyor. Böyle bir çağda, çevreyi algılama gereksinimi öncelik kazanır. “Hızlanma, aynı zamanda böyle bir çevrenin algılanmasını mümkün kılar. Bertrand Russel’in dediği gibi eğer banyo küvetindeki suyun sıcaklığı saatte yarım derece yükseliyorsa, ne zaman çığlık atacağımızı bilemeyiz. Yeni çevre bizim algı eşliğimize bağlıdır”. (Genç, 1997:26)

Bugünkü popüler kültürün kaynağını Post-modern oluşumlarda aramak gerekir. Fredric Jameson 'a göre Post-modern durum ile 1950'lerin sonu ve 1960'ların başlarında karşılaşmaya başlanmıştır. Bu dönemdeki gelişmeler kültürel-sanatsal alana yansımış, ‘kültür’, kendi içinde bir ürün haline gelmiştir. Post-modernizm, metalaşmanın tüketimi sürecidir. “Bugün (artık) estetik üretim genelde meta üretimi ile bütünleşmiş durumdadır: Daha geniş ciro sağlayacak şekilde (giysiden uçağa kadar) sürekli daha yeni görünen ürünlerin imal edilmesine yönelik çalgın ‘ekonomik zorunluluk’ söz konusudur”. Bu da, ‘Pazar için üretim’ mantığını beslemiş ve hızlandırmıştır. Bunun sonucu olarak da kültürün yüzeyselleşmesine neden olan, derinlikten yoksun, yavan üretimler gerçekleşmiştir. Bu işleyişin içinde üretilen her tür sanata da yansımıştır bu etki. Bu oluşumun temelini, sanatın, beğenin kolay üretilip tüketilmesine yenik düştüğü 19. Yüzyıl'da gelişen popüler kültürde aramak yanlış olmayacaktır. ([http/ ... sanatsal_uretimler.html-11k](http://...sanatsal_uretimler.html-11k))

İngilizce’de tanımı ve dilbilimsel kaynağı; geç ortaçağdaki “halka ait” anlamından çevrilen “popüler” kavramı, sivil toplumun yakından ilişkili olarak bugün hakim kullanımı olan “insanların çoğu tarafından sevilen ve tercih edilen” anlamına doğru evrim geçirmiştir. Popüler kültür kavramının babası Herder’dir ve bu kavramı “eğitilmişlerin kültürü”, (learned culture) kavramına karşılık olarak kullanmıştır. Popüler, başlangıçta Latince “popularis”ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen , hukuki ve siyasal bir terimdi. 16.yy.da örneğin, popüler hükümet terimi , halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal anlamına geliyordu. Aynı zamanda , aşağı (low), değersiz (base) anlamı da vardı. ([http/ ... 1303.htm-48k](http://...1303.htm-48k))

Bugünün kültür politikaları kitle kültürünü temel alır. Kitle kültürü ise, farkın benzerliğe dönüştürülmesi yolunu takip eder. Bunun sonucunda ulusal kültürler, farklılıklar erimekte, tek tip kültür ortaya çıkmaktadır. Ancak, ortaya çıkan bu tek tip kültür, evrensel bir

kültür olmayıp, tüm ulusal kültürlere hitap etmez ve egemenlerin kültürü olur sadece. ([http/ ... globalism.htm-18k](http://... globalism.htm-18k))

Yüksek kültürün kavramsal zıddı kitle kültürü olarak alınır. Kitlelerin kültürü; düzeyi düşük kültür; sayısal bakımdan çoğunluğun kültürü, genellikle kitle iletişimiyle iletilen kültürdür. Popüler kültürde medyanın anlamlandırma sürecine etkisi büyüktür ve bu da gösterenle gösterilen arasına sürekli ve artarak sayısız yorum girmesine neden olmaktadır. Bu nedenle anlam sürekli bir biçimde kaymakta ve belirsizleşmektedir. Popüler kültür dokunduğu her şeyi metalaştırmaktadır. Umberto Eco'nun "Gülün Adı" adlı romanında iletilmek istenen düşünce, laikliğin ve bilginin egemen güçleri nasıl ürküttüğü ve bilme yoluyla özgürlüğün mümkün olabileceğiydi. Fakat piyasaya çıktıktan sonra romanın içeriği hafifletildi ve sıradan bir polisiye romana dönüştürüldü. Bu örnek, bir üst kültür ürününün nasıl popülerleştirildiğine iyi bir örnektir. Popüler kültürün en önemli işlevi benzeştirici işlevidir. ([http/ ... popkultur.html-15k](http://... popkultur.html-15k))

Genel yargıya göre popüler kültür, yöneten sınıfların, kendi ideolojilerini temel alarak, kültürel değerleri ve gelenekleri, yeniden biçimlendirip yansıtarak yarattıkları, güçsüz kesime sundukları bir kültürdür. Ancak Fiske'nin düşüncesine göre Popüler kültür, halka dayatılmamaktadır, halk tarafından oluşturulmaktadır. Bunu şöyle açıklıyor Fiske: "Popüler kültür halk tarafından oluşturulur, onlara dayatılamaz; yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar. Popüler kültür, sistemin sağladıklarıyla idare etme sanatıdır". (Fiske, 1999:38) Buradan anlaşılıyor ki Fiske, pasifleştirilen halkı, yok saymaktadır. "Endüstri toplumlarının insanları halk değildir", sunulanı yargısız ve tereddütsüz kabul eden sözde halk, popüler kültürü yaratır, ancak gerçek anlamda bir 'halk' söz konusu olmadığı için, popüler kültürün bir halk kültürü olmadığı iddiasıyla tamamlar görüşünü Fiske. Halk kültürü, popüler kültürün aksine, toplumsal farklılıkların çatışmacı olmadığı, yani toplumsal çatışma yerine toplumsal odayaşmayla betimlenmiş, istikrarlı, geleneksel toplumsal düzenin bir ürünüdür. "Popüler kültür halk kültürünün aksine, kısa sürede siliniveren, oldukça kısa ömürlü bir kültürdür. Popüler kültür, halk kültürünün aksine, gelişmiş, sanayileşmiş toplumlar tarafından üretilir, karmaşık, genelde de çelişkili biçimlerde deneyimlenir". (Fiske, 1999:207-208) Halk sanatının özünü, birlikte algılamak ve birlikte yaratmak meydana getirir. Popüler sanat ise, kent işidir. Edilgenliği içinde toplu olarak tepki göstermeye eğilimlidir. Halk sanatının tüketicileri hem yaratır hem tüketirken, popüler sanatta alıcı yalnızca tüketir.

Bu kültür, değerlerin çabuk tüketilmesine neden olmakta, alt gelir gruplarına, daha çok küçük burjuva kesimlere, başkalarının yaşamlarını, işlerini, zevklerini sunmaktadır. Dayatılan bakış açısı, egemen sınıfın bakış açısıdır aslında. İnsanlar reklamlardaki malları

tüketme, dizilerdeki gibi bir yaşam sürme, ünlüler gibi giyinme hevesine düşerler. Kendilerine sunulanları olduğu gibi kabul ederler.

Bu kitle toplumu içinde yaşayan bireyler, her yeni teknolojik gelişmede, biraz daha kolay yönlendirilir konuma gelirken, kendisine sunulan her yeni bir televizyon dizisinde, edilgen izleyici kimliğini sürdürmektedir. Kitle iletişim araçları bireyleri bilgilendirmek yerine yönlendirmektedir bugün. Bütün bu gelişmeler bireyin, insani özelliklerini yıkıma uğratarak, kimliksizleştirmektedir.

(...) teknolojik yenilikler görüneni varolandan ayırmayı kolaylaştırdı. Bu yüzden (...) varolan, yani gövde, ortadan kayboluyor. Bir içi boş elbiseler ve arkası boş maskeler seyirliğinde yaşıyoruz. (...) Gövdeler yok, Zorunluluk da yok –çünkü Zorunluluk varolana özgü bir durumdur. Gerçekliği gerçek yapan şeydir. Sistemin efsanesinde ise yalnızca henüz gerçek olmayana, sanal olana, bir sonraki alışverişe yer vardır. Bu da izleyicide iddia edildiği gibi bir özgürlük (sözüm ona seçme özgürlüğü) duygusu değil, derin bir tecrit edilmişlik duygusu yaratır. (Berger, 1999:26-27)

Böyle bir dünyada insanlar, sözün ve imgelerin daha fazla artmasına karşı nefret duymaktan dolayı da acı çekmektedir. Sınırsız teknolojik yeniden üretim karşısında her türlü ‘dil’ çaresiz kalmış, toplumun özellikle, eğitimli üyelerinin gözünde değer yitirmiştir. “Bunun sonucunda da dilin saygınlığı azalırken susmanın saygınlığı artmaktadır”. (Sontag, 1998:60)

Kitle iletişimi, izleyicide pasif tutumu beslemekte, çaba göstermeme gibi bir alışkanlık yaratmaktadır. Bu da uyuşukluk, sıkıntı, ilgisizlik ve zalimlik gibi duygulara zemin hazırlamakta, kaynaklık etmektedir. Televizyon ve popüler kültür, ideolojileri ayinsel bir şekilde iletide görev yapar. Televizyon ahlaki gerçekte yozlaşmayı üretir ve iletir. Brezilya, Meksika ve Amerika’dan gelen diziler, toplumsal kuralları ihlal etmenin getirdiği acı çekmeyi ayinselleştirmekte, ayin gibi alışagelmış pratik haline getirmektedirler. Gangsterlere, Kızılderiilerde, katillere karşı güçsüz olan toplum, Süpermen, Kahraman Kovboy, Örümcek Adam, Batman gibi kahramanları korur. Mitsel güçler tarafından çoğunlukla kötülerin kullandıkları aynı yöntemi kötülere karşı kullanarak çözümlenme, popüler ürünlerin çoğunda egemendir. Tüm bu olagelenler, bireyler arası iletişimsizliği doğurmakta ve pasif tutumu beslemektedir. Kitle kültürü, bütün gelenek, görenek, zevk değerlerini devirir ve her türlü kültürel seviyeyi ortadan kaldırır. Her şeyi birbirine karıştırır ve homojenleşmiş bir kültür ortaya çıkar. ([http/ ... 1303.htm-48k](http://...1303.htm-48k))

Bu kültürün üretiminde, estetik ölçü gözletilmemiş, başarı kriteri ürünün muhtemel alıcılarının sayısı olmuştur. Sonuç olarak, popüler kültür ve kitle kültürü bir yandan her türlü sınırlamaları, toplumsal durgunluğu ve geleneği yıkarken, diğer taraftan, her şeyin parayla ölçüldüğü, yabancılaşmış, ilgisiz bir toplumla; güvensizlik, ürküntü ve umutsuzluk ortamı yaratmıştır.

Kentsel çevrede, duyuları yoğun bir şekilde uyaran sayısız tatlara ve görünümlere, bir de, ‘salt çoğaltılmak için çoğaltılan’ ve herkesin her an her yerde zorlanmadan ulaşabileceği sanat yapıtlarının eklendiği düşünüldüğünde, insanoglu bugün, bir fazlalıklar kültürü içinde yaşamaktadır. Bu da duyumsal algılarımızın günbegün körelmesine yol

açmaktadır. “Modern yaşamın tüm koşulları- maddi şeylerin bolluğu, aşırı kalabalığı- el birliği ederek duymasal yetelerimizi öldürür. Şimdi önemli olan, duyumlarımızı yeniden kazanabilmektir. Daha çok şeyi *görmeyi*, daha çok şeyi *işitmeyi*, daha çok şeyi *duyumsamayı* öğrenmemiz gerekiyor”. (Sontag, 1998:19)

3. 2. Bireysel Faktörler

Gerek üretici, gerekse tüketici konumunda olsun, bir sanat eseri karşısındaki bireyin ‘görme’ biçiminde, aldığı eğitimi, kültürü, inançları, gelenek ve görenekleri etkindir. Kişisel yapısı, bireysel yönelmelerinin özünü oluşturur ve bireysel tutumlarını büyük ölçüde etkiler. Her birey, olaylara ve nesnelere, kendi gereksinimleri, değer yargıları ve kültürüne göre farklı şekillerde yaklaşır.

Bu farklılıkları belirleyen bireysel faktörleri, iki başlık altında işlemeye çalışacağız.

3. 2. 1. Bilgi, Birikim, Deneyim

Bireyin, belli bir ürünün tüketicisi, belli bir görüşün yanlısı durumuna gelebilmesi için konu ve içeriği hakkında iletilen bilgileri algılayabilmesi gerekir. İnsan davranışını açıklamaya yönelik zihinsel teoriler, bireyin bir konuda bir şey yapmaya karar verirken, hafızasından derlediği bilgileri, zihinsel bazı işlemlere tabi tutarak bir sonuca vardığını ileri sürmektedir. Belirli obje, kavram, sembol veya durumlara karşı, geçmişten gelen bilgiler ve tecrübeler ile halihazırda içinde bulunulan şartlar ve gelecekle ilgili amaçlar usavurularak, değer ve inanç sistemleri ile güdülere göre değerlendirmeler yapılarak, tutumlar ve davranışlar geliştirilir.

Berkeley'in kuramında dünya, her bireyin edindiği deneyimlerle kendine kurduğu bir yapıdır. Nesnelere ve olaylar karşısında gözün tek başına gördüğü, retinayı ilgilendiren renk ve şekil duyumlarından başka bir şey değildir. Bu duyumlar zihinsel bir süreçten sonra algılara ve görünelere ilişkin bilinçli tasarımlara dönüşür. O halde denebilir ki; tasarımlar, önemli ölçüde deneyim ve bilgilerden beslenir. (Gombrich, 1992:287)

Görmeyi etkileyen etkenlerin başında kişinin, o anda izlediği uyarıcı ile daha önce karşılaşmış karşılaşmamış olması gelir. Eğer bireyin konu ile ilgili deneyimi varsa, görme hızlı gerçekleşir ve kolaylaşır. İnsan beyni, deneyimlerinin başvurulacak çeşitli öğelerini biriktirip, depolayabileceği, planlı bir sisteme sahiptir. Bir sanat yapıtına bakarken, anlamlandırmada, kişinin dosyalama dizgesi önemli rol oynamaktadır.

Sanat eserleri karşısında bireyin tavrı, duygusal bir tavidir, algılayan kişinin beğenisini, manevi dünyasının zenginliği etkiler. Bu da, sanat algısı sürecinde, yorumlama anında kendini gösterir ve birey bir takım kişisel çıkarımlar ve yorumlar yapar. Bu yorumlarını etkileyen inanç ve değerleri, yaşam deneyimlerinin derin izlerini taşır. “Algılamada deneyimlerden yararlanma kapasitesi, insan algılamasını diğer ilkel canlıların algılamasından ayıran (bitki ve hayvan türleri dahil) en belirleyici özelliştir”. (Genç, 1990:27)

Modern estetikte, yaratıcılığın önemi, deneyimi farklı yollarla biçimlendirme yetisinden gelir. Deneyim kişiye hastır. Bireylere ilişkindir ve onların sınırlılıklarını tanımlar. Bir kimsenin deneyimi bir başkasınıninkine benzeyebilir, fakat aynı olamaz, çünkü bireye özgüdür. Bu nedenle de, bir yapıt bir çok okuma etkinliğini barındırır bünyesinde.

Nesne dizgelerinin gösterilenleri nelerdir, nesnelere aktarılan bilgiler nelerdir? Burada yalnızca, anlamı belirsiz olan bir tek yanıt verilebilir, çünkü nesnelere gösterilenleri, bildirinin vericisine değil de büyük ölçüde alıcıya yani nesnenin okuruna bağlıdır, yani kendini birçok anlam okumasına kolayca sunar: Bir nesnenin karşısında, hemen her zaman için birçok okuma olanağı vardır; bu da yalnızca bir okurdan öbürüne değil ama kimi zaman aynı okurda da gerçekleşebilir. Bir başka deyişle, her insanda, sahip olduğu bilgilere, kültür düzeylerine göre sanki birçok sözcük dağarcığı, birçok okuma yedeği vardır. Bir nesne ve nesne toplulukları karşısında bütün bilgi, kültür ve durum dereceleri olanaklıdır. Hatta, bir nesne ya da nesne topluluğu karşısında gerçek anlamda kişisel bir okuma yapabileceğimiz, nesnenin görünümüne kendi öz psikemiz olarak adlandırabileceğimiz şeyi yükleyebileceğimiz düşünülebilir. (Barthes, 1999:259)

Barthes’ in açıklamasından da anlaşılacağı üzere, aynı sanat yapıtını algılayan herkes onu kendi deneyimleri ve inançlarına göre farklı değerlendirecektir. Hatta bu kimi zaman, aynı insanda bile zamana bağlı olarak değişikliğe uğrayabilecektir. Çünkü, canlıya gönderilen iki uyarım, birbirlerine ne kadar benzerse benzesin, bu iki uyarım arasındaki sürede sinir sistemi değişmiş olduğundan algılanma da farklı olur. Belli bir zaman sonra aynı yapıtla karşı karşıya gelen birey de artık aynı birey değildir, yaşamsal deneyimleri artmış, buna bağlı olarak da değerleri, inançları değişikliğe uğramıştır.

Kişinin ‘görebilmesi’ için, bilgi birikimine sahip olması gerekir. Görmek baktığını tanımaktan ibaret değildir. Belli tarihsel ve kültürel becerilere sahip olması gereklidir. Kişi bir tabloya yaklaşırken boş bir levhaya yaklaşır gibi yaklaşmaz, zaten belli bir öğrenme, bilme ve inanma niyetiyle hazırdır ‘görme’ ye. Bildiği bir gerçek daha vardır ki, karşısında durduğu imgenin yaratıcısı da tuvale bir bilgi, inanç ve yatırım ile hazır halde yaklaşır. Bir başka gerçek de, şudur ki: “sanatçılar tarih boyunca genellikle doğrudan doğruya başka birisi ya da başka bir şey için – bir müşteri ve, daha sonraları olduğu gibi, bir sanat piyasası için çalışmışlardır. Bu başkalarından da ille paralel olmayan başka bilgiler, çıkarlar, vb., türer”. (Leppert, 2002:17-18)

Sanatçı, açık ya da kapalı olarak, kendi değerlendirmelerini, gerçeklikle olan ilintisini alıcıya önermeye çalışır hep. Fakat, alıcının da kendine ait yaşamsal deneyimleri, kendi dünya görüşü, ideali ve değerlendirme dizgesi vardır. Bu çok ciddi bir önem taşır. Çünkü, kişinin sanatsal algısı, yaşam deneyimleriyle biçimlenir.

Her sanat algısının, bir yorumlama süreci olduğu bilinmektedir. İzleyicinin zihninde beliren imge, bilgi ve deneyimleriyle yapıt arasındaki karşılıklı etkileşimin bir ürünüdür. Kagan'a göre, alıcının yorumsal etkinliği:

- 1) yaşamdan ne anladığına, doğayı, toplumu, insanı, kendini ve yaşamı nasıl bildiğine; 2) yaşamı nasıl ve yaşamda neyi değerlendirdiğine; 3) kendi yaratıcı faaliyetini hangi doğrultuda ve nasıl gösterdiğine; 4) kendi iletişimsel potansiyelini, son olarak da; 5) kendi sanatsal gereksinimlerini, ilgisini, beğenisini, sanatsal kültür düzeyini nasıl edindiğine (Kagan, 1982:452)

bağlıdır.

Kagan, Marx'ın 'Sanattan haz alabilmesi için insanın sanatsal kültüre sahip biri olması gerekir' ifadesinden yararlanarak bilgi ve birikim konusunu aydınlatmaya çalışıyor. Kagan'a göre sanatsal eğitimsellik "sanat dilini rahatça, kolaylıkla anlamayı, böylelikle, bu gibi ifade edilmiş şiirsel bildirimine içine girmeyi sağlayacak, sanatsal-imgesel işaretlere ilişkin, çok çeşitli tarz ve üslup sistemlerini bilme" dir". Bu, bir bilmeceyi çözmek anlamında değil, kişinin çocukluğundan beri hakim olabildiği bir dili algılayışı gibi, "sanattaki görüntüsel işaretlerin anlamını, bilinçsiz olarak, doğallıkla, hiç zorlanmadan kavrayacak derecede sanat diline hakim olmak demektir". (Kagan, 1982:447-448) İzleyici, görsel dil bilgisi zenginleştikçe, eserin iletisini tam olarak görebilecektir.

Antropologlar yaptıkları deneylerde, fotoğrafla hiçbir şekilde daha önce karşılaşmamış insan gruplarının, bize çok gerçekçi görünen bir fotoğraftaki insan figürlerini ayırt etmekte güçlük çektiklerini görmüşlerdir. Bizim bu fotoğrafları gerçekçi olarak görmemizin nedeni, o belirsiz şekilleri deşifre etme yeteneğini öğrenmiş olmamızdır. (Genç, 1990:40)

Bir resmin anlamı, temsil ettiği şeyle çakışmayabilir kimi zaman. Anlam her zaman açık olmayabilir. Örneğin, Hıristiyan kültürüne yabancı biri, kucağında çocukla oturan mavi pelerinli Madonna' nın neyi temsil ettiğini anlamayacaktır. Bu nedenle kapsamlı bir ön bilgi gerekmektedir. "Bir şeyle ilgili sözcüklere ve betimlemelere sahipsek, bu nesneyi fark etme olasılığı oldukça fazladır ve bu nesnenin varlığına uyum sağlamak için bu dili kullanabiliriz". Sanatın biçim ve içeriğini çözümlenmede dilin ne ölçüde etkili olduğunu açıklarken Townsend (2002: 184), sanat dilini bilen bir kişinin algılama biçiminin de değiştiğine işaret ediyor. Sanat dili hakkında yeterli bilgiye sahip olmak, sanat eserini "görmeyi" mümkün kılacaktır.

Aynı bir nesneyi canlandırmış olmalarına rağmen, örneğin, 16. yüzyıl Flaman ve İspanyol ressamlarının yaptıkları natürciller ile Cézannes ile Matisse'in, Konçelovski ile Maşkov'un natürcilleri arasında, fikir kapsamı bakımından ne gibi bir fark olduğunu "sökebilme" si için, insanın resim "dili"nden anlaması

gerekir. Böyle bir şey, bütün öbür cins sanat yapıtlarının algılanışı için de aynı ölçüde geçerlidir. Algının temel ilkesi, her zaman için, belli bir sanatın, görüntüsel-işaretlerle konuştuğu sistemi anlamaktan geçer. (Kagan, 1982: 434)

Bireyin bilgi ve yaşam birikimleri görme biçiminin şekillenmesinde, önemli bir rol oynamaktadır. Bununla beraber, kişinin görmekten duyduğu hazzı ve gördüğü sanat yapıtlarını anlamlandırma biçimini belirleyen ve etkileyen bir başka faktör daha vardır: Başlı başına ele alınması gereken bu etken, psikolojik faktörlerdir.

3. 2. 2. Psikolojik Faktörler

Bu bölümdeki açıklamalar genelden özele, yani, genel bir seyirci psikolojisinden birey olarak seyirci psikolojisine doğru bir açıklama olacaktır.

İzleyici neden seyirlik bir nesneye ihtiyaç duyar?, böyle bir nesne karşısında duyduğu hazzın anlamı ve psikolojik kaynağı nedir?

Lacan'ın ayna teorisi, bu soruları yanıtlamada önemli açılımlar yapmakta. 'Birincil evre' olarak tanımlanan, insanın doğumundan sonraki altıncı ayı ile on sekizinci ayı Lacan'ın ayna evresi dediği dönemdir. Çocuk bu döneme kadar, kendi bedeninin kapladığı alanın, nesnelere dünyasındaki varlığının ve bu dünyadaki 'özne' lik konumunun farkında değildir. İnsan kendi yüzünü aracısız göremez, fiziksel yapısı buna engeldir. Bedeninin görebildiği kısımları (kolları, bacakları vs.) ise, bir takım fonksiyonları yerine getiren organlar olarak ve parça parça algılanır. Benlik henüz oluşmamıştır yani. Altıncı aydan sonra, çocuk ayna ile karşılaştığında bedeninin parçalarını bütünlük ve bir varlık olarak kendisinin farkına varır. Kendi kendisinin hem öznesi hem de nesnesidir artık. Bir takım ipuçları yardımıyla aynadaki görüntüsüyle kendisi arasında benzerlikleri keşfedip, görüntünün kendisine ait olduğunu anladığında, bundan sonraki hayatında çok önemli yeri olacak bir şeyi, 'özdeşleşme' yi öğrenecek ve kendisi olmadığını bildiği halde başka imgelerle bu özdeşleşmeye devam edecektir. (Erdoğan, 1993: 25)

Ayna evresi, izleyicinin karşılaştığı sanatsal imgelerle kurduğu ilişkiyi açıklamada önemli bir yere sahiptir. Birey, bu imgeleri idealleştirerek onlarla özdeşleşir. Özne, kendisi ve çevresi üzerindeki hakimiyet duygusunu, kendisini aynada ilk kez gördüğünde yaşamıştır. İnsan bu ilkel hazzı zaman zaman geri dönmek ister ve sanat imgeleri karşısında bu hazzı yeniden tecrübe ettiği hissini yaşar. Bütün bu açıklamalara göre, seyirci, birincil bir sürecin uzantısı olarak 'görme' arzusu ve görüntülerle beslenme ihtiyacı içindedir.

Bir başka psikolojik açıklama da, Eflatun'un ünlü mağara metaforu ile, sinema seyircisinin ilişkilendirilmesidir. Eflatun, gerçeklik ve idealar dünyası ile ilgili düşüncelerini açıklarken bir mağara benzetmesi kullanır:

Bu mağarada, insanlar hareketsiz vaziyette; yüzleri mağaranın duvarına ve sırtları da mağaranın çıkışına dönük biçimde yerleştirilmişlerdir. Mağara karanlıktır ve görebildikleri tek şey arkada, yukarıda asılı bir meşalenin ışığıyla mağaranın duvarına vuran gölgelerdir. Bunlar, tutsakların kendi gölgeleridir. Tutsaklar, varolan tek gerçekliğin bu gölgeler olduğunu sanmaya başlarlar ve giderek mağaranın dışında bir dünyanın varolabileceği ihtimalini düşünmek bile istemezler. Baudry, Eflatun'un mağara metaforunu gerçeklik temelinde, sinemaya uyarlayarak, seyircinin de benzeri bir etkiyi yaşantıladığını savunuyor. (Erdoğan, 1993: 32)

Buradaki benzetmeler; mağara – sinema salonu (karanlık), tutsaklar – seyirci (hareketsiz), meşale – projektör (arkada, yukarda), mağara duvarı – sinema perdesi (önde) olarak yapılmıştır.

Psikanalitik açıklamaya göre, mağara metaforu, insanların özlemini çektikleri ana rahmini temsil etmektedir. “Sinema salonu da sıralanan özellikleriyle, mağara gibi, ana rahmini simgelerken, seyirci de diğer seyircilerden karanlıkla yalıtılmış ve edilgenleştirilmiş durumda ana rahminde gibidir”. (Erdoğan, 1993: 33)

İnsan, sıradan bir canlıdan farklı olarak bir ego taşıyıcısıdır ve değişebilme yeteneğine sahiptir. Bu durum, insanın, kendi tercihine bağlı olarak her türlü simgeye ve aldatmacaya açık bir yapıda olmasını doğurur. Bu nedenle; “Duygu düzeyimizde bir pencereyi bir göz, bir uçurumu da koca bir ağız olarak duyumsamamız olasıdır”. (Gombrich, 1992: 111) Ruhbilim alanında bu olay ‘yansıtma’ olarak adlandırılmaktadır.

Mağara duvarlarındaki, buzul çağı insanının yaptığı resimler de bunun kanıtı niteliktedir. İmgelemlerindeki modelleri resmederken onlar da kaya duvarlarının üzerindeki kabarık çıkıntılardan yararlanmışlardır. Bunlar, hayvanın gövdesindeki kabarık ve çıkıntılara oldukça benzeyen yapıdadır. Picasso'nun Habeş maymunu ve yavrusu heykeli de (Resim 3. 1) çağımız sanatçılarından bir örnek olabilir bu konuya.

Sanatın kaynağının ‘yansıtma’ olarak adlandırılan bu ruh durumundan kaynaklanıyor olabileceği, ilk kez Leone Batiste Alberti tarafından dile getirilmiştir:

“Öyle sanıyorum ki, doğanın yaratılarını taklit etme çabasında olan sanatlar, şöyle oluşmuştur: İnsanoğlu günden birinde bir ağaç gövdesinde, bir çamur topağında ya da başkaca doğal bir nesnede, biraz değişiklik yapıldığında doğal bir nesneye şartıcı ölçüde benzeyebilecek çizgiler bulmuştur. İnsanlar bir kez bunun ayırdına vardıktan sonra, bazı eklemeler veya çıkarmalar aracılığıyla mutlak bir benzerliğin sağlanabilip sağlanamayacağını araştırmaya koyulmuştur. Sonunda görüntüde doğrudan nesnenin yapısının gerektirdiği bu türden eklemeler ve çıkarmalarla, başka deyişle sınır çizgilerini veya yüzeyleri ekleyip çıkararak istediklerine erişmişler, bundan da hoşlanmışlardır. İnsanoğlunun resim yapma yeteneği o günden başlayarak hızla gelişmiş ve sonunda insanoğlu, malzeme rehber olabilecek hiçbir sezdirmeyi içermese bile, her şeyi taklit edebilecek konuma gelmiştir”. (Gombrich, 1992: 113)

Şu ana kadar ki psikolojik etkenlerle ilgili açıklamalarımız genel bir seyirci dikkate alınarak ve insanın ‘görme’ ihtiyacının nedenlerine yanıt aramak niteliğinde olan açıklamalardı. Bir de, görme biçiminin kişiden kişiye değişme gösterdiği gerçeği söz

konusudur ki, bu da bireyin psikolojisi ile açıklanabilir. Sanat eserinin her birey üzerindeki etkisinin farklılığı ve çok anlamlılığının nedeni bireyin, kendine has psikolojik yapısıdır.



Resim 3. 1. PABLO PİCASSO: "Habeş Maymunu ve Yavrusu". 1951. Bronz-Gombrich (1992:112)'den alınmıştır.

Bu konuda Leuba ve Lucas (1945) tarafından yapılmış bir deney de bunu kanıtlar niteliktedir. İpnoz yoluyla belirli bir ruhsal duruma sokulan deneklere gösterilen bir resimde ne gördükleri sorulur. Resimde bir bataklığı kazan gençler vardır, deneklerden birinin çeşitli ruh durumunda yaptığı yorumlar şunlardır; Mutluyken yaptığı yorum:

"Eğlenceli görünüyor. Yazı anımsatıyor. Yaşam bu demek, açık havada çalışmak gerçekten yaşamak, çamuru çapalamak, ekmek ve ekilen şeylerin büyüdüğünü izlemek".

İşte aynı deneğin buhranlı durumdayken yaptığı tanımlama:

"Oldukça korku verici bir arazi. Bu yaştaki çocuklar için burayı kazmaktan daha yararlı şeyler olmalı. Kirli, pis ve hiçbir şeye yaramayan bir ortam".

İşte aynı deneğin endişeli haldeyken yaptığı tanımlama ise şöyledir:

"Biryerlerini incitecekler ya da kesecekler. Orada bir kaza durumunda ne yapması gerektiğini bilen bir yetişkin olmalı. Suyun derinliğini merak ediyorum". (Severin: 1994:100)

Görülmektedir ki, resmin yorumu, bireyin içinde bulunduğu ruh durumuna göre değişiyor.

İstek ve amaçları sürekli olarak değişen bireyin biyolojik, psikolojik ya da sosyal çevresiyle ilişkilerindeki değişiklikler davranışlarında ve tepkilerinde de değişikliğe neden olur.

Davranışları biçimlendiren başlıca psikolojik etkenler şunlardır:

- Gereksinim ve güdüler
- Öğrenme süreci
- Kişilik
- Algılama
- Tutum ve inançlar.

Bunların içinde en etkin ve birincil olanı, Motivasyon, "bireyin eyleminin yönünü, gücünü ve öncelik sırasını belirleyen iç veya dış bir uyarıcının etkisiyle harekete geçmesi" dir. (İnceoğlu, 1993: 71) Motivasyonu belirleyen, gereksinimlerdir.

Maslow'un, gereksinimler hiyerarşisi şöyledir; Fizyolojik gereksinimler (yeme, içme, uyku vb.), güvenlik gereksinimi (fiziksel, ekonomik ve sosyal), ait olma ve sevgi gereksinimi (gruba ait olma, sevme-sevilme), saygı gereksinimi (toplumda saygı, ün, itibar), bilme-anlama (medyaya ilgi), estetik (resim, heykel, moda vb.). Bu hiyerarşide ihtiyaçlar taşıdıkları güce göre sıralanmışlardır. "Bunlardan birincisi, ikinciden, ikincisi, üçüncüden güçlüdür ve öncelik taşır. Birinci gereksinim tümtüyle karşılanıncaya kadar kişiye hakim olur, sonra ikincisi, daha sonra da üçüncüsü. Böylece çok aç bir kişi, sevgi ve saygı gereksinimini ya da sanat zevkini düşünemez". (İnceoğlu, 1993: 73)

Diğer önemli etken de bireyin kişiliği, tutum ve inançlarıdır. Birey, kişiliğinin ve inançlarının şekillendirdiği, bütün bir günlük yaşantısına hakim olan beklentiler ve gözlem etkileşimi içindedir. "Günlük yaşamımızı oluşturan doyuma ulaşma, düş kırıklıkları, doğru değerlendirmeler ve yanlış yönelimler bu etkileşimin bir parçasıdır". (Gombrich, 1992: 72) Bir İngiliz'in selamlaşma biçimi, bir Alman'ın beklentilerine ters düşüp, onu şaşırtabilir. Burada dikkate alınması gereken nokta, beklentilerle karşılaşılan gerçek arasında, bir şekilde var olabilecek ayırımıdır.

Bu demektir ki, eserin yaratıcısının yargıları ile izleyicisinin yargıları çakışmayabilir çoğu zaman. Çünkü;

- a) Sanatçı ürünün hakkında açıklama yaparken, ürününü oluşturduğu anki duygulanımlara sahip olmayabilir ve bu nedenle açıklamaları eksik olabilir,
- b) Sanatçı, eserini eksiksiz ve birebir duygulanımla açıklasa bile, seyircinin, yapıt karşısındaki şartları bunlarla çakışmayabilir.

Bu iki koşulda da sanatçı – izleyici arasında ‘etkin iletişim’ gerçekleşmesi mümkün değildir. Kişinin o anki ruh yapısına göre değişebilen anlamlandırma şekli, duygulanım ve coşkulanma ile ilgilidir ve bu da sanatın ölçülemeyen değerlerini oluşturur. Yani seyirci, sanat eseriyle bir karşılaşmasında göremediği olguları başka bir karşılaşmada görebilmektedir. Eğer, sanatçı ile seyircinin içsel kodlamaları örtüşüyorsa, etkin bir iletişim kendiliğinden gerçekleşecektir.

Bir sanat türünün değerlendirilmesinde, gerçekleştirildiği zamanın da bir ölçüt olarak alınması gerekmektedir. Zamanı ikiye ayırmak olanaklıdır:

1.Yapıtın gerçekleştirildiği an: Bu andaki maddi ve manevi koşullar o birim zamana ilişkindir. Bir kez daha aynı koşullar yaşanamayabilir.

2.Yapıtın algılandığı anda izleyicinin içinde bulunduğu maddi ve manevi koşullar yapıtın kodlanmış iletisini deşifre etmekte etkili olduğu için, bu birim zaman da yorumu (değerlendirmeyi ya da iletinin algılanmasını) etkilemektedir. (Şenyapılı, 1996: 34)

Bireyin, deneyimlerini depoladığı dosyalama dizgesi, bireyin önyargılı davranmasına neden olabilir. Şenyapılı'nın bireyin önyargısı ile ilgili şu anısını burada anmakta fayda var:

Ankara/Vakko Sanat Galerisinde genellikle resim sergileri düzenlenirdi geçmiş mevsimlerde. Peşpeşe düzenlenen resim sergilerinin arasına bir de yonut sergisi girmişti. Yonutlar, bütün galeri mekanına düzenli biçimde dağıtılmış ayaklar (standlar) üzerine yerleştirilmiş olarak sergileniyordu. Bir izleyici geldi, uzunca bir süre çevreyi kolaçan etti, sonra galeri yöneticisine sordu:

— *Niye serginiz yok*

Duvarlarda asılı resim göremeyince sergi olmadığı yargısını vermiş, niye sergi olmadığını sormuştu. Çünkü, anılan galeride resim sergileri görmeye alışmıştı. Önyargısı, sergilenen yonutları algılamasını engellemişti. Gördükleri önyargısıyla çakışmıyordu. (Şenyapılı, 1996: 14)

Önyargısı, sanat izleyicisinin yaratıcı özelliğini yok etmekte ve esere hiçbir katkıda bulunmamasına neden olmaktadır.

3. 3. Sanat Tarihsel Gelişme Süreci ve Değişen Görme Biçimleri

Bireyi toplumsallaştırmanın en etkin yollarından biri oluşuyla, sanat tarihi boyunca, sanatın işlevsel yapısı değişmeden kalmış, bunun yanı sıra, toplumsal değişimler nedeniyle, ilk çağlardan bu yana sanatsal faaliyetin yapısı sürekli değişmiştir. “Sanatın karakteri, içinde bulunduğu biçimler, öbür toplumsal bilinç kesimleriyle olan ilişkileri, zihinsel üretim sistemi içinde yeri, bunlar hep değişmiş, ama, sanat hep sanat olarak kalmıştır.” (Kagan, 1982: 248) Kagan'ın işaret ettiği, sanatın tarih içindeki değişen özellikleri, aslında, değişen ‘görme biçimi’ dir.

“Resim sanatının tarihi, görüntünün –ya da görmenin- tarihinden başka bir şey değildir” yorumunu yapan, dışavurumcu manifestoyu sunan Hermann Bahr'a (Batur, 1997: 225) göre, teknik alandaki değişimler, görme yöntemindeki değişikliklerle (uyum sağlamak

üzere) doğru orantılı bir gelişme göstermektedir. Görme yöntemini belirleyen ise, insanın dünya ile kurduğu ilişki, ona karşı aldığı tutumdur. Her çağ 'güzel olan'ı kendi ideallerinde görmüştür. Estetiksel değerlerin değişime uğramasının temelinde bu gerçek vardır. Turani (1998: 10) sanat tarihindeki yapıt çeşitliliğini, sanatta değişmez değerlerin bulunmadığı savına dayandırıyor ve 'sanatın varlık nedeni, hiçbir zaman aynı kalmaz' görüşünü destekliyor.

Örneğin bugünün seyircisinin, tarihsel imgelere bakışı, onlara ilk bakanlarınkinden tamamen farklıdır. Görüntünün retina üzerindeki etkisinin değişmez özelliği düşünüldüğünde bu farklılığın kaynağı biyolojik değil, insanın imgelerle arasındaki sosyal değişikliklerdir. Geçmişin, imgelerle (özellikle resimsel imgelerle) oldukça seyrek karşılaşan seyircisine göre, bugünün, imgelerle çevrili bir dünyada, bir bakıma görmeye maruz bırakılmış seyircisi için, resim imgeleri o kadar da çarpıcı değildir.

Çünkü, en azından, bunlar üniter nesnelere ve her biri yalnızca özel bir yerde vardı. Bugün benim dikkatimi çekmekte tabloların sayısız rakibi var: durağan, hareketli, renkli, seyircinin manipülasyonuna açık, vb., sayısız imge. Bir bu kadar önemli başka bir farklılık da, emsalsizliklerinden dolayı bir zamanlar tablolara ilişkin halenin bugün artık, bu kitapta olduğu gibi, röprodüksiyonlarının yapılabilmesinin dolayımından geçiyor olmasıdır. Bunun tek anlamı şudur: Bugün genellikle sanatla ilintilendirebileceğimiz anlam ve deneyimler geçmiştekilerle özdeş değildir. Kısacası, bakmak tarihsel olarak özgül bir etkinliktir. (Leppert, 2002: 25)

Her çağın sanatsal üretimi, sadece o çağın zihinsel üretim sistemi içerisinde incelenebilir. Bu nedenle, sanatsal üretimin, bilimcilerce kökeni büyüye dayandırılan ilk izlerinin görüldüğü, ilkel kavimlerden başlayarak izlenimciliğe kadar, görme biçimindeki değişiklikler saptanmaya çalışılmalıdır ilk olarak.

En basit araçların bile yapımı için çok fazla çaba ve zaman harcayan ilkel dönem insanının, bu araçlar üzerine yaptıkları sanatsal biçimleri sırf estetiksel kaygılarla yaptıklarını düşünmek olası değildir. Tek niyetleri, bu nesnelere kutsallaştırmak, manevileştirmektir.

Paleolitik çağ insanların güçlü bir gözlem ve doğa duyarlılığı ile mağara duvarlarına yaptıkları büyüsel amaçlı hayvan resimlerinin fotoğrafları daha sonra çekilip de, bir film düzenine sokulduğunda, hareket ettikleri, koştukları görülmüştür. Keşfedildiğinde inanmakta zorlanılıp, sahte oldukları ileri sürülen bu resimlerin keskin bir gözlem gücü gerektirdiği aşıkardır. Eski bir geçmişe sahip olan bu resimleri yapan sanatçıların bu denli gelişmiş gözlem gücü ve ustalığa sahip olabilecekleri pek akla yatkın bulunmamıştır. Oysa, biçimlendirilmiş doğa verilerindeki, ustalık olarak nitelendirilen bu rahatlık, o dönemde, insanda, henüz soyutlayıcı yeteneğin gelişmemiş olmasındandır. İnsanda soyutlayıcı yetenek, bu tarihlerden çok daha sonraları gelişip güçlendi. İnsan tarımsal düzenle birlikte, matematik yeteneğini geliştirmek zorunda kalmış, yazı yazmak isteği de gene soyutlayıcı yeteneğin bir

sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Aynı dönemlerde, bir takım geometrik biçimler, çizginin farklı formları gündelik eşyalar üzerinde, ruhsal bir ifade biçimi olarak görülmeye başlanmıştır. Resim sanatçısı artık insan ve hayvan figürlerine de şematik, sembolik bir biçim dünyası içinde farklı bir rol vermeye başlıyordu.

Soyutlayıcı yeteneğin ortaya çıkışından sonra bile, Yunan klasik çağında olduğu gibi, bazı insan toplulukları, ilerlemiş uygarlık seviyelerine rağmen, doğaya birebir bağlı bir biçim anlayışını sürdürmüşlerdir. Bununla beraber, eski Mısır uygarlığında olduğu gibi, bazı toplumlarda da, “insan figürünü kuvvetle üsluplandırılan şematik, sert kurallara bağlı, yüzyıllar boyunca değişmez gibi görünen kalıplar içinde bir resim sanatı” hakim olmuştur. “Eski Mısır’da soyutlayıcı yeteneklerin gücünden, tabiatın derinlik, uzay, ışık-gölge ilişkilerini gözeten bir biçimsel kavrayış lehine fedakarlık edilmemiştir”. Resim tarihi de aslında, bu iki karşıt eğilimin serüveninin tarihidir. (Tansuğ, 1993: 64-65)

14. Yüzyıla kadar, sanatın izleyicisi tanrılarıdır. Bu durumu ilk kez değiştiren kişi Giotto olmuştur.

Giotto yaşamı ve doğayı görmenin yeni bir yolunu sergiler, iki boyutlu Ortaçağ minyatürlerinin kontrastını: O, resimlerine üç boyut verir ve artık insanların ve hayvanların ifadelerinde ve bizde uyandırdıklarında, ilgi, merhamet, ya da keder, coşku gibi belirli insan duygulanımlarını görürüz. Ortaçağ kiliselerinin daha önceki, iki-boyutlu mozaiklerinde, bunları görmek için bir insanın gerekmediğini hissederiz- mozaikler kendi ilişkilerini Tanrı’yla kurmuşlardır. Oysaki Giotto’da resme *bakmakta olan* bir insan gerekir; ve insan resme ilişkin duruşunu bir *birey* olarak almalıdır. Böylece, Rönesans’ta merkezileşecek olan yeni hümanizm ve doğayla yepyeni ilişki burada doğmuştur. Rönesans’ın kendisinden yüz yıl önce. (May, 2001: 50)

Giotto’nun başlattığı bu anlayış, resimde matematiksel kuralların ilk kez kullanıldığı Masaccio’nun ‘Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve bağışçılar’ adlı resimle (Resim 3. 2) devam eder.

Masaccio perspektif kısaltım tekniği kullandığı bu eserle görme biçiminde ve bu görme biçiminin ifadesinde devrim yaratmıştır. Eser, seyircinin o zamana kadar alışık olduğu görüntüde olmamasına rağmen daha içten ve etkileyici bulunmuş, figürler seyircide dokunma hissi yaratacak kadar yakınlık uyandırmıştır. Artık ressamlar kendilerine Ortaçağ sanatçılarından miras kalan kalıpları kullanmıyorlar, atölyelerinde modeller kullanarak insan vücudunu yeniden keşfetmeye çalışıyorlardı. Seyirciyi resme daha da yaklaştırmayı hedefleyen bütün bu yeni gelişmeler, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello ve Tiziano gibi büyük ustaların yetiştiği Rönesans’ta artarak devam etmiştir.

Klasik Yunan sanatında ortaya çıkan, daha sonra uzaklaşılan insanın kendi varlığına ilişkin sorgulamaları bilinci 15. yüzyılda Rönesans’la birlikte tekrar ortaya çıkmıştır. Ortaçağ’ın tanrı ve dinle ilgili katı düşünce sistemi sanatçılarda din dışı konulara yönelme, özellikle insanın öneminin yeniden gündeme gelmesine neden olmuştur. Görülenin ifadesinde ışık ve gölgenin gücünden yararlanılmaya başlanmış, resimde kullanılacak mekan ve bu mekanda yer alacak nesnelere daha önceki anlayışın tersine bir bütün olarak ele

alınmaya başlanmıştır. Rönesans'ın yayılması ile birlikte, sanata ve sanatçıya bakış değişmiş, Önceleri sipariş verdiği ressamı onurlandırdığı düşüncülen prensler, artık siparişlerini kabul eden sanatçı tarafından onurlandırılmaya başlanmıştır.



Resim 3. 2. MASACCIO: “Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar”, 1425-1428 dolayları. Fresko, Floransa. Gombrich (1997:228)'den alınmıştır.

Bir sonraki dönem olan Barok dönemde, resimlerde coşkusal ifadeler ve mekan derinliği ağırlık kazanmıştır. Örneklediğimiz Velazquez'in ‘Las Meninas (Nedimeler) (Resim 3. 3) isimli çalışması, resimde ‘gösterilen’e dair yeni bir anlayışın temsilcisi sayılır. Ressam, fotoğraf makinesinin bulunmasından çok daha önce an’ı durdurmuş ve tuvali başında kendisini de resmederek “oradalığını” belgelemiştir. Bu dönemin bir başka ve önemli ressamı da Rembrandt’tır. Amacına ulaşana kadar bir resmin bitmiş kabul edilemeyeceğini savunan Renbrandt bu görüşünü, buradaki çalışmasında (Resim 3. 4), eskiz halinde bıraktığı eldivenli el ile uygulamıştır:

Fakat bu, figürden çevreye yayılan yaşam duygusunu daha da güçlendirmektedir. Bu adamı tanıdığımızı hissederiz. Büyük ustaların yaptığı ve bir kimsenin karakterini ve rolünü özetlemede unutulmayacak başarılar elde etmiş başka portreler de gördük. Ama bunların en başarılılarında bile figürler daha çok bir roman kahramanını ya da sahnedeki bir tiyatro oyuncusunu anımsatırlar. İnandırıcıdır, etkileyicidirler, fakat insan denen karmaşık varlığın yalnızca bir yönünü yansıtabildiklerini hissederiz. Mona Lisa bile hep böyle gültümsemiş olamaz. Oysa Rembrandt’ın üstün portrelerinde gerçek insanlarla yüz yüze gibiyizdir: onların sıcaklığını, ilgi gereksinmelerini, yalnızlık ve acılarını hissederiz. Rembrandt’ın kendi portrelerinden çok iyi tanıdığımız bu keskin ve

değişmez bakışlar, insan ruhunu zorlanmaksızın okuyabilmiş olmalı. (Gombrich, 1997:423)



Resim 3. 3. Diego VELAZQUEZ: "Nedimeler", 1656. Tuval üstüne yağlıboya. Madrid. Gombrich (1997:409)'den alınmıştır.

Bu ilk defa kendini gösteren bir başka 'görme' yetisidir. Ressamın modeli ile arasındaki bir empati becerisi, bir imgesel görme becerisidir.



Resim 3. 4. REMBRANDT VAN RIJN: "Jan Six", 1654. Tuval üstüne yağlıboya. Amsterdam. Gombrich (1997:422)'den alınmıştır.

Sanatçının kendisine dönük bireysel bir biçim alan görüşü, Fransız ihtilali sonrasında ortaya çıkan hareketlilikte, özgürlükçü ve milliyetçi akımların etkisi ile Romantizm içinde doğmuştur. Bu dönemin yapıtları konularını, tarihi olaylar, kahramanlıklar ve doğadan alırlar. Bireyin duygu ve düşünceleri bu dönemde ön plana çıkar. Bu dönem sanatçılarından Constable'ın, "Doğayı görme sanatının da tıpkı Mısır hiyerogliflerini okuma sanatı gibi, öğrenilmesi gerekir" sözü doğaya ve nesnelere bakıştaki gelişmenin ifadesidir bir bakıma.

Ressamın, kendine öğretmen olarak doğayı seçtiği Realizm ise, 1855'de açtığı sergiye 'Le Réalisme' adını veren Gustave Courbet ile kendini göstermiştir. Courbet, "tablolarının zamanın geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı olmasını, 'kendini beğenmiş kentsoyluları şaşkına çevirmesini', geleneksel kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen sanatsal içtenliğin değerini haykırmasını istiyordu". (Gombrih, 1997:511) Bu, dünyanın görüldüğü gibi resmedilmesi anlayışı, daha sonraki resamlara da sanatsal işeslerini dinleme konusunda cesaret verici olmuştur. Modernizm'e doğru atılacak büyük bir adım olan Empresyonizm (izlenimcilik), böylelikle ilk ürünlerini vermeye başlamıştır.

İzlenimcilik akımı, sanata kazandırdığı yeni görme biçimiyle önemli bir yere sahiptir ve bu nedenle özel olarak ele alınmalıdır. Ama daha önce, bir başka önemli etken olan fotoğrafın keşfi ile değişen bir görme biçimi söz konusudur.

3. 3. 1. Fotoğraf Makinesinin Bulunmasıyla Değişen Görme Biçimi

Fotoğraf makinesinin bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiği inancı söz konusu değildi. Seyirci, perspektifle yapılmış resimler karşısında, kendisini dünyanın tek merkezi sanıyordu. Fotoğraf makinesinin bulunması, böyle bir merkezin olmadığını gösterdi seyirciye ve görme biçimini değiştirdi. Nesnelere anlamı başkalaştı.

Sanat tarihinde tartışmasız bir öneme sahip bu buluşun nasıl ve kim tarafından gerçekleştirildiğini bilmekte fayda var öncelikle:

Görüntüyü görünür kılma kimyasal bazı işlemler gerektirir."Gütmüş ışıkla etkileştiğinde kararır" bilgisinden doğan sonuçları karanlık kutu ile aynı anda, ilk kez deneyen Thomas Wedgwood'un kuramsal çıkarımları doğrudur. Ancak denemelerindeki ışıkla süresinin çok uzun olması, oluşan görüntüdeki kararmayı durduramaması, üstelik oldukça genç sayılacak yaşta ölümü 1839'da, Sir John Herschel'in Yunanca'da türeterek "ışıkla yazmak" anlamında adlandırdığı "fotoğraf"ın mucidi olmasını engeller.

Fransa'dan Joseph Nicephore Niepce, Louis Jacques Mande Daguerre, Hippolyte Bayard, ve İngiltere'den William Henry Fox Talbot bu başarıya ulaşırlar.1813'de Joseph Nicephore Niepce ışığa duyarlı bir levha üzerinde, kalıcı görüntüler elde etmeyi başarır. Niepce'in görüntüsü 8 saat boyunca ışıklanır. 1829'da benzer çalışmalar yapan Louis-Jacques-Mande Daguerre'la ortaklık kurar. Niepce, çalışmaları bir yöntemle dönüştürmeden vefat eder.1835 yılına gelindiğinde, birgün Daguerre ışıklanmış bir levhayı içinde kimyasalların bulunduğu bir kaba

yanlışlıkla koyar. Birkaç gün sonra levhayı farketdiğinde, elde ettiği sonuçtan kendi adını vereceği yöntemi bulur. "Daguerrotype" adını verdiği bu buluş, 1938'de Fransız Bilimler Akademisi'nce resmileştirilir. ([http:// ... fotoğraf-9k](http://...))

Fotoğrafın icadıyla resmin belgeleyici yapısı sarsıldı. Çünkü daha önceleri görsel belgeleme, ressamın işiydi. Tabloların, varlıkları, sahip olduklarını, giyim kuşamlarını belgelemek gibi bir işlevi de vardı. Aynı şekilde, kitaplardaki ve gazetelerdeki görüntüleri de ressamlar resimlemekteydi. Fotoğraf, ressamın bu işlevine son verdi.

Niepce-Daguerre ürünü Daguerreotype 1839 'da kamuoyuna açıklandıktan sonra, bazı ressamlar buluşu sevinçle karşıladılar. "İngres 1850'de 'İşte hep peşinden koştuğumuz sahilik' diye karşılıyordu fotoğrafı. Ateşli romantiklerin öncüsü Delacroix 1856 'da 'Böylesine yararlı bir buluşun bu denli geç ortaya çıkması ne üzücü, en azından benim için...' diyordu". (Şenyapılı, 1996: 51)

Fotoğraf resmin görsel belge niteliğini yok etmekle, resme gerçek varlık nedenini kazandırdı. Resim, benzetme amacından tamamen uzaklaşıp, yeni bir ideal kazandı. Birileri hala bir ressama portresini yaptırıyorsa, bu, ikisinden beklenen iletinin aynı olmadığına bir göstergesidir. Fotoğrafın icadından bu yana, yaklaşık 150 yıldır, resim ve heykel sanatı kendine özgü biçim ve dilin yeni olanaklarını geliştirmektedir. Bugün resim sanatı, fotoğraf makinesinin gerçekleştiremediği görüntüleri gerçekleştirmektedir.

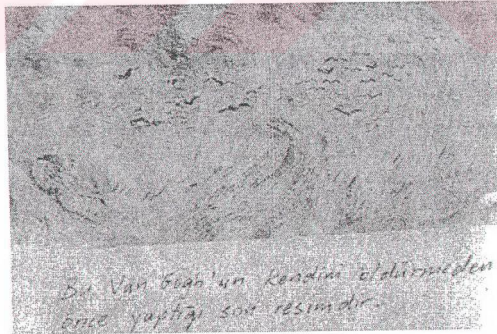
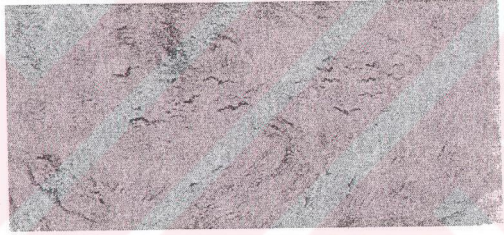
Buraya kadar fotoğraf makinesinin icadının resim sanatına getirdiği olumlu yeniliklerden söz edildi. Ancak bütün bu gelişmelerin yanı sıra, bu buluş bazı değerleri de değiştirmiştir. Fotoğraf makinesi, sanat eserlerini çoğaltılır kılarak resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Daha önceleri resmin yeri değiştirilebilirdi ama, aynı anda farklı yerlerde görülmesi mümkün değildi. Sanat imgeleri ilk kez, önemsiz, her yerde kolayca bulunabilecek, ucuz şeyler olarak görülmeye başlandı. Bugün "resim her seyircinin evine girer. Seyircinin evindeki duvar kağıtları, mobilya ve hatıra eşyalarıyla çevrenin". (Berger, 1999: 19) Eski anlamını yitirmiş ve çok anlamlı bir hale gelmiştir artık. Resim;

O ailenin havasına girer, konuşmalarına konu olur. Kendi anlamını onların anlamına katar. Bu resim aynı anda başka milyonlarca eve de girer, bunların her birinde değişik bir bağlam içinde görülür. Fotoğraf makinesi aracılığıyla artık resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil. Böylelikle resmin anlamı çoğalmaktadır. Elbette buna tüm yeniden canlandırılmaların az çok çarpıtılmış olduğu, bu yüzden ilk resmin gene de bir bakıma biricik olduğu söylenerek karşı çıkılabilir. (Berger, 1999: 20)

John Berger bu karşı çıkışa, bugün, orijinal eseri biricik yapanın, yeniden canlandırmanın aslı olmasından kaynaklandığını ileri sürerek yanıt veriyor. Kopya, orijinal eseri bir fetiş haline getirmekte, bir kısırtma işlevi görmektedir. İnsana eserde çarpıcı gelen imgenin gösterdikleri değil, birileri tarafından çoğaltılabilir bulunan esere, birileri tarafından kazandırılan anlamdır artık. Seyirciye empoze edilen anlamdır.

Yapıtın pazar fiyatı, yapıtın değerinin ölçüsü olmuştur. Berger'e göre, "nesnenin manevi değeri, bir haberin ya da örneğin tersine, ancak büyü ya da din açısından açıklanabilir. Modern toplumda büyü de, din de canlı birer güç olarak varolmadıklarına göre, sanat nesnesi, 'sanat yapıtı' bütünüyle yapay bir dinselilik havasına sarılmış demektir". (Berger, 1999: 21) Bu yalancı dinselilik havası, fotoğraf makinesiyle çoğatılabilen resimlerin yitirdiklerinin yerini almıştır. Antidemokratik bir anlayışın değerlerinin 'son boş direnişi' dir bu. Artık imge, her yerde kolaylıkla bulunabilecek, eşsiz bir değere sahip olmasa bile, 'sanat nesnesi o şey', yapay bir gizemlilikle, eşsiz kılınmaya çalışılmaktadır.

Bir başka gerçek de, yeniden canlandırılan sanat eserinin, konumlandırılış yerine ve biçimine göre yeni anlamlar kazandıdır. Örneklenen resimde (Resim 3. 5), yeniden canlandırmanın altına düşülen bir not resme bakan alıcıyı şartlandırmaktadır.



Resim 3. 5. Van GOGH: "Ekin Tarlası ve Kargalar", 1853-1890. Berger (1999:27,28)'den alınmıştır.

Özgün resimde anlam malzemenin, boyanın içine sinmiştir, seyirci fırça vuruşlarında resmin gerçekleştirildiği andaki, ressamın coşkusunu gözlemleyebilir. Bu etki, resmin yapıldığı anla, bakıldığı an arasındaki zamanı kapatmaya yarar. Bir yeniden canlandırma bunu başaramaz. Fotoğraftaki görüntü, bir nesnenin görüntüsü niteliğindedir, o halde fotoğraf, temsil ettiği şeyi 'göstermez', sadece 'anımsatır'. Denilebilir ki, eserin aslı uyandır, temsili anımsatır. Bu nedenle, çoğaltılmış sanat eseri, kopyalarında, uyarıcı nitelikte değil, varlığını hatırlatır niteliktedir. (Ergüven, 1996: 31) Gerçek sanat yapıtlarının her yerde görülebileceği bir düzende, sanat yapıtı ile seyirci arasındaki ilişki de değişime uğramıştır.

(...) Ne var ki büyük kitleler yeniden canlandırmalar yoluyla, bir zamanlar yalnızca kültürlü azınlığın yaptığı gibi; sanatın tadına varmaya başladı. (...) Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullanıldığıdır. Bu da yeniden canlandırmaların yayın hakkı, sanat basımevleriyle yayınevlerinin kimin elinde olduğu, sanat galerilerinin, müzelerin genel tutumu sorununa gelip dayanır. (...) Kendi geçmişinden kopmuş bir halk ya da sınıf, seçmede ve eyleme geçmede tarih içinde kendi yerini bulmuş bir sınıf ya da halktan çok daha az özgürdür. İşte bunun için-tek neden de budur zaten-geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır. (Berger, 1999: 33)

Bütün bu olumsuz getirileriyle beraber, fotoğrafın keşfi, resimde önemli bir devrime destek olmuştur. Bu devrim, fotoğrafın keşfinin ışıkla ilgili yeni olanakları su yüzüne çıkarması nedeniyle ışığı; yani sıra, fotoğrafla yakalanan doğadaki anlık görüntülerin çekiciliğini kendisine temel alan İzlenimcilik akımıdır.

3. 3. 2. İzlenimcilik (Empresyonizm)'le Birlikte Değişen Görme Biçimi

Courbet'le birlikte beliren, doğanın rehberliği seçimi, ressamın atölyenin yapay ortamından çıkıp modelini güneş ışığı altında resmetmesini tetiklemiştir. Bu nedenle 1870'lerde ortaya çıktığında oldukça yadırganan İzlenimcilik akımı ışığın yeniden keşfidir. Işık üzerinde yapılan yeni çalışmalar İzlenimciler üzerinde etkili olmuştur. Daha önceki dönemlerde, en fazla, konuyu destekler nitelikte kullanılan ışık, İzlenimci ressamların resimlerinin başlıca konusu olarak ön plana çıkmış, konturlar değerini yitirmiştir. İzlenimciler, nesnelerin tek renkten ibaret olmadığını, gözün algısıyla zihinde işlenen bir çok renk tonundan oluştuğunu keşfetmişlerdir.

İzlenimcilik, güneş ışığının nesnelere üzerindeki yansımalarının renklerle ifade edildiği, alışık olunan dünyaya karşılık alternatif bir dünya; ve göz duyarlılığına, görsel algıya dayalı alternatif bir görme biçimi sunan bir sanat akımıdır. Resimde nesne temelli sistemin yerini ışık temelli bir sistem almıştır. Renklerin palette karıştırılarak değil, ham ve birbirlerini

etkileyecek şekilde kullanıldığı, gözün retina tabakasını ilgilendiren ve zihni etkin kılan akli bir sistemdir bu.

Demek ki, ışığın çözülmesiyle ya da bir başka deyişle parçalara ayrılmasıyla meydana gelen yedi renk, nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasının nedeni idi. Işığın birbirlerinden ayrılan renk, yani boya parçaları ile gösterilmesi, ışığın üzerine vurduğu nesne biçiminin katı sınırlarının dağılmasına neden oluyordu. (Turani, 1998:43)

İzlenimciler retinadaki görüntüyü yansıtıklarını ve dünyayı, resmini nasıl yapıyorlarsa öyle gördüklerini iddia etmişler, bu iddialarıyla sanat dünyasında 'algı'ya yönelik yeni bir ilginin doğmasına neden olmuşlardır. Bu akım, sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişki boyutunda da önemli değişiklikler gündeme getirmiştir.

İzleyici görsel deneyimleri yoluyla kazandığı belleğindeki imgeleri, tuvaldeki öğeleri anlamlandırmak için kullanmak zorundaydı. Burada örneklenen, akımı başlatan ressam Eduard Manet'ye ait resimde (Resim 3. 6), olabildiğince az ipucuyla izleyicide hız ve hareket izlenimi yaratılmak istenmektedir.



Resim 3. 6. Eduard MANET: "Longchamp at yarışları", 1865. Taş baskı. Gombrich (1997:516)'dan alınmıştır.

Sanatçı betimlediği her şeye dair daha önceki bilgilerini yok saymış gibidir. Gördüklerini ilk anda nasıl kavırırsa öyle resmetmiştir. İzlenimci ressamlar bireyin, yansıtmaya ve belirsiz olanı tamamlama yeteneğine güvenmektedirler. Gerçi izlenimcilerden

* Bakınız: 2. 2. 2. Algılama Aşamaları

önceki sanatçılar da bireyin 'tamamlama' özelliğinden yararlanmışlardır, ancak, onlar izleyiciyi hazırlayıp yansıtmayı daha kolay kılarken, "izlenimcilerin asıl hedefledikleri etki izleyicinin karşılaştığı görsel şoku yaşamanın, ve çözümlenmeye çalışmanın heyecanını duyması olmuştur". (Gombrich, 1992:211)

Anlamlandırma sürecinde izleyici belirgin bir gayret gösterip belirsiz biçimlerin somutlanışından tat alıp sanatçının göndermelerine karşılık vererek yaratım sürecine katılmaktadır. İşte tam bu noktada izleyici, sanatçı tarafından daha sonraki dönemlerde de dikkate alınacak olan yeni bir işlev kazanmıştır.

Sanatçı, izleyiciye gittikçe daha çok hareket alanı bırakmakla, onu o sihirli yaratma sürecine doğru çekmekte ve ona o zamana değin büyük bir titizlikle yalnızca sanatçıya özgü kılınmış bir zevki, yaratmanın zevkini biraz olsun tatma olanağını sağlamaktadır. Yirminci yüzyılın tıpkı resimli bilmececi gibi bütün dikkatimizi toplamamızı gerektiren, bizi kendi ruhumuzun derinliklerinde dile getirilmemiş ve getirilemez olanı aramaya zorlayan eserlerine uzanan yolun başladığı dönüm noktası, burada yatmaktadır. (Gombrich, 1992:198)

İzlenimciler, görülenin zihinde işleniş sürecini – algıyı – somutlamışlardır bir bakıma. Yani, görünenler, kökeninde ışığın etkisiyle sınırların belirsizleştiği, bütün olarak ancak algılandıktan sonra tamamının görüldüğü biçimlerdir. Doğanın herhangi bir anını resmederken güneş ışığını temel alan izlenimci ressamın birincil kaygısı ayrıntılar değil, ışığın bütüne etkisini resmetmektir. Hızla değişen güneşin hareketiyle yarışmaktadır ve bu nedenle elini çabuk tutmalıdır. Bu da eleştirmenlerin tepkilerini üzerine çeken bir savruluk izlenimi yaratmaktadır. Zaten, 'Empresyonist (İzlenimci)' nitelemesi de, resimlerin sağlam bir görüntüyü yansıtmadığına gönderme yapan bir niteleme olarak bir eleştirmen tarafından ifade edilmiş, daha sonra sanatçılar bu adlandırmayı benimsemişlerdir. (Gombrich, 1997:519)

Akımın ilk sergilerinde izleyiciler de alışık olmadıkları bir görme biçimi gerektiren bu resimlere ve izleyici olarak kendilerine sunulan yeni role yabancı olduklarından baktıkları şeyin karmaşadan başka bir şey olmadığını düşünmüşlerdir. Bireyin görmeyi öğrenebileceğini, bu resimlerin bir zaman sonra izleyiciler tarafından anlaşılıp, kabul görmesi kanıtlar. Bu durum, vaktiyle izlenimci resimleri ve sanatçıları kıyasıya eleştiren eleştirmenlerin saygınlığının da derin bir yara almasına yol açmıştır.

Tanınmış sanat eleştirmeni ve kuramcısı John Ruskin, şu sözleriyle izlenimcilerin bulgularını önceden görüp bildirmiştir: "resmin bütün teknik gücü, gözün masumiyeti denilebilecek şeyi yeniden elde etmemize bağlıdır; yani bu derinliksiz renk beneklerini sadece oldukları gibi, neyi simgelediklerinin bilincine varmadan, bir bakıma çocukça algılamamıza bağlıdır – tıpkı birdenbire görme yetisine kavuşan kör birisinin onları göreceği gibi." (Lektorsky, 1998:158)

İşte izlenimcilerin hedeflediği görme biçimi, Ruskin'in dile getirdiği 'gözün masumiyeti'ne dayanıyordu. Bu nedenle izlenimciliğin getirdiği teknik yenilikten çok, bu

teknikğin hizmet ettiği yorum dikkate alınmalıdır. Bu yorum da kaynağını yeni bir görme biçiminden almıştır.

Yaratıcılık sorun çözmekte gösterilen beceridir. Ancak ondan da önce, sorunu görebilmektir. Nitekim, İzlenimciliğin getirdiği yeni olanaklarla birlikte bazı sorunlar da içerdiğini görmekte gecikmeyen kişilik olarak Cézanne; ışıkla belirsizleşen konturlar ve renkli gölgelerin neden olduğu resme hakim olan düzensizlikten rahatsızlık duymuş; düzen ve belirginlikle birlikte, İzlenimciliğin getirdiği olanakları bir arada nasıl kullanabileceğinin yollarını araştırmıştır. Cézanne'ı ve sanatını, fikir babası da olduğu Kübizm başlığı altında incelemek daha doğru olacaktır.

3. 3. 3. Kübizm'le Birlikte Değişen Görme Biçimi

İmgeyle, nesnenin kendisi arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirmesi açısından, Kübizm'in sanatta bir devrim olduğunu söyleyen Berger yanılmamıştı. Ancak, Berger'in görüşünü destekleyen ayrıntılara girmeden önce, Kübizm'den hemen önceki dönemde neler olup bittiğine bir göz gezdirmekte fayda var.



Resim 3. 7. Henri MATISSE: “Şapkalı Kadın”, 1905. Tuval üzerine yağlıboya. San Francisco. Lynton (1991:26)

Empresyonizm (izlenimcilik)'den sonra, 1905'lerde akademik biçimciliğe karşı çıkan ve renk değerlerini ön plana alan tavrıyla, modern sanatın oluşumunda önemli rol oynamış bir akım da Fovizm'dir. Çarpıcı renklerin rahatça kullanıldığı bu akımın resimlerine (Resim 3. 7), yine bir eleştirmen tarafından yakıştırılan, 'fauves (vahşiler)' ifadesi, akıma adını vermiştir. O dönemde, hala resim ile canlandırdığı model arasında benzerliği araştıran, resimdeki bölümlerin oranları ve birbirleriyle ilişkilerini görmeyi öğrenmemiş seyircilerin; örnekte görülen resimdeki, kadının saçlarındaki renk farklılığını, yüzündeki yeşil ve mavi renklerin hizmet ettiği amacı anlamaması bugünün seyircisi için tuhaf bulunabilecek bir gerçektir.

İşte, duylardan soyutlanmış görünen Kübizm de Görsel sanatlarda bir başka devrime imza atan akımlardan biridir. Bu devrim, kendilerinden önceki son büyük akım olan İzlenimci resimlerin kavram eksikliği olduğunu düşünen Picasso ve Braque'ın, Cézanne'm "eşzamanlı görüş açısı" fikriyle açtığı yoldaki, ayrı yerlerde ve birbirlerini henüz tanımadan yaptıkları deneyimlerle ortaya çıkmıştır. Kübizm'in ilk denemelerine aynı dönemde başlamış olmaları, Kübizm'in bir çağ üslubu olarak ortaya çıktığını gösteriyor. "Endüstri çağına özgü olduğunu söylediğimiz oluşturuculuk Kübizm'in biçim-diliyle konuşmaya başlıyor ve sanat tarihinde yeni bir çığır açıyor". (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1979:48,52) Nazan ve Mazhar İpşiroğlu, duylardan ne kadar soyutlanmış görünürse görünsün, Kübizm'in optik düzeyde bir 'düşünce-ressamlığı' olduğunu ifade ederler.

Cézanne'm Kübizm'e etkisi bugün sıklıkla dile getirilen bir gerçektir. Ancak, Berger, Courbet'nin yaklaşımının da Kübizm üzerinde etkili olduğu görüşündedir. Cézanne'm diyalektik, Courbet'nin maddeci yaklaşımlarının sentezidir söz konusu olan. Courbet'nin maddenin fiziksel özelliklerine ilişkin realist duyarlılığı, Cézanne'm değişik bakış açılarını aynı kompozisyon içinde gösterme çabası* bağdaşınca Kübizm'in de temelleri atılmış oldu.

Şimdi resim seyirciyi, onun duylarının kanıtını, gördükleriyle kendisi arasında hiç durmadan değişen ilişkileri de içermektedir. Cézanne'dan önce her resim, bir ölçüde pencereden görülmüş bir manzara gibiydi. Courbet pencereyi açıp oradan dışarıya çıkmak istemişti. Cézanne camı kırmıştır. Oda manzaranın, seyreden de görülenin bir parçası olmuştur. (Berger, 1999:64)

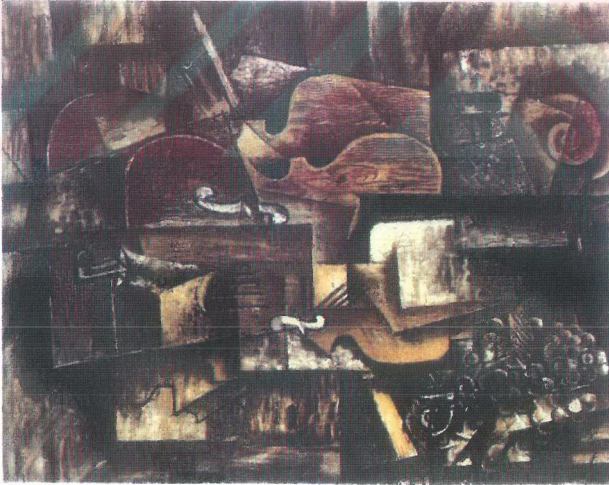
Kübizmler, konularını atölye içi nesnelere belirlemişlerdir, insanın her an kullanabileceği, kül tablaları, masalar, fincanlar vs. gibi sıradan nesnelere bunlar. Malzemelerde de belirgin değişimler söz konusudur; kağıt ve metal benzeri malzemelerin tuval yüzeyinde kullanılması, birkaç tekniğin bir arada kullanılması gibi. Kübizm'i, Modern sanatın ilk büyük akımı yapan özellikleri bu seçimlerde bulmak mümkündür. Şöyle ki; Konular ucuz kitle üretimi nesnelere belirlenmiş, malzemeler, o zamana dek sanat

* Bakınız: 4. 2. 2. Sanatçı Nasıl Görür

kavramına atfedilen değeri yok sayan bir anlayışta seçilmiştir. Bu özelliklerden en önemlisi, bu çalışmayı özellikle ilgilendiren Kübizm'in kendine has 'görme' biçimidir.

Kübizm, konuya değil, nesnelerin yapısına önem vermektedir, çünkü kübistlere göre nesnelerin özü akılla kavranabilecek bir şeydir. Bu da, Cezanne'nin ifadesi ile doğayı; küre, koni ve silindirik temelli bir yapıda gören, yeni bir biçim dili yaratmakla mümkün olabilir. "(...)Akılcılık, felsefe tarihinde olduğu gibi, bu kez sanat tarihinde devrim yapıyordu: Naturalizm doğrultusunda gelişen beşyüzyıllık bir gelenek, Kübizm'le yıkılıyor ve Apollinaire'in 'Düşün-Ressamlığı' ya da 'Kavram-Ressamlığı' dediği yeni bir çağ üslubu doğuyor". (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1979:32)

Her ne kadar felsefe kuramlarından hareket etmeseler de, Kübistleri, nesnelerin gerçekliğini onların kavramlarında arayan tavırları Platon'un idealar teorisine yaklaştırmaktadır. Bir nesnenin kavramı olmadan o nesnenin resmedilemeyeceğini ve bu nedenle, nesnelerin çeşitli görüntülerinden elde ettikleri algı birikimlerinin aynı anda resimlenmesi yoluyla (Resim 3. 8) kavramın ifade bulabileceğini savunuyorlardı. Bu sanat, " 'yeni gerçek'in yaratıcısı oluyor. Paul Klee'nin bir sözüyle, bu sanat görüneni vermiyor, bir düşünceyi görselleştiriyor". (İpşiroğlu, İpşiroğlu, 1979:20)



Resim 3. 8. Pablo PICASSO: "Keman ve Üzüm", 1912. Tuval üstüne yağlıboya. Museum of Modern Art, New York. Gombrich (1997:575)'den alınmıştır.

Kübizmle birlikte natüralist gelenek yıkılmış, toplumun var olan biçiminin yansıtılması yerine yeni biçim önerileri sunulması yolu açılmıştır. Berger, Kübistler'in olabilecek en üst seviyedeki görme biçimini temsil ettiklerini, yeniliklerin dönüp dolaşıp bu görme biçimine döneceklerini iddia etmektedir. Bu dönem bir geçmişle hesaplaşma dönemi olmuştur; tıpkı, Ortaçağdan, Yeniçağ'a geçilirken olduğu gibi ve bu dönemde ortaya çıkan akımlardan yalnızca Kübizm dönüm noktası olmuştur.

Daha sonra ortaya çıkan sanat anlayışlarından, kalıcı özelliklere sahip olan Dadaizm'i burada anmak gereklidir. Çocuksu heyecanların mantıksallığa tercih edildiği ve akılcılığın reddedildiği anlık duygulanımların ifadecisi olan bu akım sanatçılarından Marcel Duchamp'ın ready-made (hazır nesne)'leri (Resim 3. 9) ile ilgili şu sözleri açıklayıcı niteliktedir:

Daha 1913'te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım. Birkaç ay sonra ucuzca bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük kuş vurduktan sonra resmi "Eczane" diye adlandırdım. 1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de "Kol kırılması olasılığına karşı" diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için *Ready-Made* sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu *ready-made*'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti. Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. (Batur, 1997:322)

Kübizm'den bugüne birçok yaratıcı araştırma yapılmış, bunlardan; Land Art (Alan Sanatı), Body Art (Beden Sanatı) (Resim 3. 10) ve Acceptual Art (Kavramsal Sanat) bugün hala geçerliliğini koruyan çıkışlar olup örneklenmesi gereken denemelerdir. Kavramsal sanatta sanatçı, gösterdiğinden çok, gösteriş biçimi ile dikkat çekmeyi hedeflemektedir. (Resim 3. 11)

1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında beliren, bugün hala sürdürülen, sanatı insanlara yaklaşturma çabasında olan ve gerek sanatçı ile izleyici gerekse sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkilerin sorgulanarak seyircinin sırf izleyici konumundan, sunulan olaylara katılan aktif bir konuma getirilmesi temeline dayanan Land Art (Resim 3. 12), bu anlamda önemli bir harekettir.

Bundan hareketle Land Art sanatçıları tarafından uçsuz bucaksız alanlarda, teknolojinin girmediği, insan elinin değmediği yerlerde gerçekleştirilen ve çoğunlukla kalcılığın olmayan çalışmaların, ancak çekilen fotoğraflar ya da video kaydı ile kalcılığın sağlama yoluna gidildiği, haklarında bilginin ancak fotoğraflar ve sözcükler aracılığıyla edinildiğini ve izleyicinin söz konusu çalışmaları görebilmeleri için belki de miller boyunca yolculuğu göze alıp, öncelikle savaşması gerektiği düşünüldüğünde, böylesi bir durumun sanat yapıtı

ile izleyici arasındaki ilişkiyi çok daha öte boyutlara taşıyacağı, böylece artık sanat yapıtı ile izleyici arasında yalnızca görme gücünün yeterli olamayacağı, aynı zamanda izleyicinin katılımının, hazır bulunmasının, deneyimlerinin ve hatta fotoğraf ve sözcüklerin uzaklığı ve ulaşılmazlığı artırıcı özelliğinin de etkisiyle söz konusu çalışmaların zamanla birer efsane haline gelmesi sonucunda, söylevlerin de gerekli olduğu yeni türden bir ilişkiye olanak sağlayacağı açıktır. (Kedik, 1999:38)

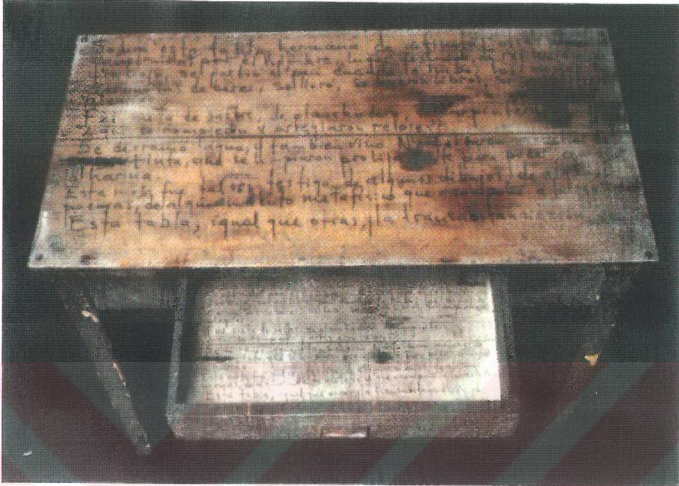
İnsanın yaratıcı özelliği var oldukça, bu tür sıra dışı buluşlar da devam edecektir mutlaka. Her önemli yenilikte olduğu gibi, seyirci önce yadırgayacak, ancak, içindeki yenilik merakı ile belli bir zaman sonra benimseyecektir. Sanatçı kişinin önceden ‘görüp’, göstermesi de onun başlıca özelliği değil midir ki zaten.



Resim 3. 9. Marcel DUCHAMP: “Fountain”, 1917. Indiana. Edward Lucie-Smith (1996:9)’den alınmıştır.



Resim 3. 10. Stuart BRISLEY: “And For Today-Nothing”, 1972. London. Edward Lucie-Smith (1996:129)’den alınmıştır.



Resim 3. 11. Victor GRIPPO: "Tabla", 1978. Edward Lucie-Smith (1996:101)'den alınmıştır.



Resim 3. 12. Andy GOLDSWORTHY: "Dome of sticks leaving a hole within a hole in river rock", 1991. Japan. Edward Lucie-Smith (1996:116)'den alınmıştır.

4. SANATI ÜRETEN VE TÜKETEN AÇISINDAN GÖRME

4. 1. Sanatçı, Sanat Eseri ve Alıcı Üçgeni

Söz konusu sanat olduğunda, akla gelecek ilk üç şey, sanatçı, sanat eseri ve alıcıdır. Bunlar sacayağını oluşturur, biri yok sayılırsa, herhangi bir sanat alanından söz edilmesi mümkün değildir. Sanatın gerek oluşum aşamasında, gerekse işlev aşamasındaki yerini, bu üç temel unsurunun birbirleriyle etkileşimi belirler.

Estetik algı bu üçlünün çakışmasında gerçekleşir. Seyircisiz bir manzara potansiyel olarak estetik özelliklere sahip olabilir ama, ancak kendisine bakan biri olduğunda estetik bir nesne olur. (Townsend, 2002:210)

Gelişen modern psikoloji ve arkeoloji, antropoloji gibi bilimlerdeki gelişmelerle zenginleşen estetik kavrayışlar sonunda, estetik biliminde de değişimler olmuştur. Bugün modern estetik, eskiden olduğu gibi sadece sanat eserini (nesnesini) incelemek yerine, objenin karşısındaki sujenin (öznenin) davranışlarını da inceleme konusu yapmaktadır kendisine. (Tansuğ, 1993:39)

Bu üç temel öge arasındaki iletişim ve etkileşimi, sanatı, sanatın yaratıcısını ve alıcısı, sezgileriyle, ifadeleri ve davranışlarıyla ele alıp inceleyen bilim dalı sanat psikolojisidir. Sanat psikolojisi, merkez kabul edilen sanat eserinin, hem sanatçısında, hem de alıcısında yarattığı, düşünsel değişimler ve bu değişimlerin yansıdığı tutum ve davranışlar üzerinde durur. Üretim aşamasında eseriyle ilişkisinde sanatçının psikolojik durumu ve tüketim aşamasında sanat eseriyle ilişkisinde alıcının psikolojik durumu: sanat psikolojisi bunları gözlemler ve irdeler. (Erinç, 1998:9)

Erdoğan'ın sinema için dile getirdiği görüşlerini, sanat için genellemek yanlış olmayacaktır. Sanat, ürünleriyle oluşturduğu 'kültür' aracılığıyla bir seyirciyi hedeflerken, seyirci de, sanatın tüketicisi olarak sanatın varoluş koşullarından birincil olanını sağlar. Yani, sanatın var olabilmesi için, seyirci tarafından izlenmesi gereklidir. (Erdoğan, 1993:14) Anlam, bu üretim-tüketim kanalında oluşur. Bu kanalda bir bilgi, fikir ve duygu alışverişi söz konusu olduğuna göre, bu alışverişin nasıl başlayıp sonlandığını anlayabilmek adına öncelikle iletişim konusunu açmak gerekir.

(...) iletişim; kişilerin birbirlerine bilinçli veya bilinçsiz olarak iletmek istedikleri duygu ve düşüncelerini aktardıkları bir süreçtir. İletişim sırasında aktarılan mesaj bireyin psiko-sosyal yaşantılarından oluşur. (...) İnsan dış dünyaya kendi iç psikolojik değerleri ile anlam verir ve bunu kendi dışındakilere ifade etmek ihtiyacını duyar. Böylece kişi iletişime hazır hale gelir. Bir iletişim sürecinde verici ve alıcı kişiler olarak, en az iki kişi yer alır. ([http:// ... ikymain04.html](http://... ikymain04.html) - 23k)

Bu sistem içinde iletişimi başlatan kişiye verici denir. Verici, kendi duygu ve yaşantılarını alıcıya ulaşabilecek biçime getirmeye çalışır. Değerlendirmelerini aktarmaya hazır olduğunda iletişimi başlatır. Bütün iletişimlerde bir mesaj, verici ve mesajı alan bir ya da daha fazla alıcı vardır. Örneğin bir resim sergisinde çok sayıda alıcı vardır. Mesaj ve mesajı veren değişmediği halde, her alıcının mesajın kodunu çözme süreci kendine özgüdür ve sergiyi ziyaret eden her seyirci, kendine has bir izlenim ve yorumla ayrılır sergiden.

Vericinin mesajını alıp, çözecek ve değerlendirecek öge olarak alıcı kişi, iletişim sürecinin en önemli elemanıdır. Mesaj karşısında alıcı kişinin tutumu, iletişim akışını önemli ölçüde etkiler. Mesajı çözmek demek, 'görme' nin fizyolojik boyutunun gerçekleşmesi demek değil, vericinin mesaj içindeki simgelere yüklediği anlamları anlama gayreti göstermek demektir. Etkin iletişim için bu şarttır.

"Bir yaşantıya ait duygu ve düşüncenin kodlanarak sözlü, sözsüz veya yazılı bir anlatımla alıcı kişiye ulaşmasını sağlayan sembollere mesaj denir. Mesaj, bir vericiden çıkan duygu ve düşüncelerin, alıcının duyu organlarıncı algılanmasına yöneliktir". ([http:// ... ikymain04.html](http://...ikymain04.html) - 23k) İletişimin devamını etkileyen önemli bir özellik de, alıcıdan beklenen geribildirim (feed back) dir. Mesajın alıcıda yarattığı etki ve alıcının iletişim sırasında bulunduğu konum, vericinin en çok ilgilendiği konudur ve bunu da ancak geribildirim açıklığa kavuşturabilir. Bu durumda, alıcının geri bildirim vermemesi iletişimi bozar ve engeller.

Caudwell'in (1988:233) şu ifadeleri, sanatçı, sanat eseri ve alıcı arasındaki iletişimin işlevini açıklaması açısından oldukça anlamlıdır:

(...) sanat dünyası benim sanat yapıtımın zorlamasıyla değişecektir. Sanatçı olarak rolümün devrimci yanısıdır bu. Ama öte yandan benim bilincim de değişecektir, çünkü yeni, dilsiz ve daha açıkça belirtilmemiş yaşam deneyimimi sanat dünyası aracılığı ile bilinçleşmeye, benim bilinç alanıma girmeye zorluyordum. Sanatçı olarak rolümün uyumlu (adaptive) yanısıdır bu. Sanat izleyicisi için de aynı şey: onun da bilinci, yeni bir sanat yapıtımın saldırısı karşısında bir devrime uğrayacaktır; ama o sanat yapıtını değerlendirdiği, ancak yaşamda benzeri herhangi bir yaşantısı olduğu ölçüde olası olacaktır. Önceki süreç devrimci, sonraki ise uyumlu olacaktır. (Caudwell, 1988:233)

Alımlama kuramcılarından Wolfgang Iser, bir yapıtın iki kutbu olduğunu ileri sürüyor; birinde sanatçı tarafından yaratılan ürünün bulunduğu sanatsal kutup, diğesinde ise alıcı tarafından gerçekleştirilen 'somutlama' nın yer aldığı estetik kutup. Yapıt, üründen daha fazla bir şeydir, çünkü ürün ancak somutlandığı zaman hayatıyet kazanır ve bu somutlama kesinlikle alıcının özgül doğasını da kapsar. Ürün ve alıcının iletişimi sanatsal yapıtı meydana getirir. Iser'ye göre, ürün, alıcının katılımıyla sanatsal yapıtı dönüşmektedir. Öyleyse sanatsal yapıt, alıcının değerlendirme sürecini de içermektedir. (Erdoğan, 1993:22)

4. 2. Sanatçı

4. 2. 1. Sanatçı Kimdir?

Her ne kadar alıcısız bir sanat eseri düşünülemezse de sanatçı-sanat eseri- alıcı üçgeninde bir mesaj üreticisi olarak sanatçı öncelikle ele alınması gereken ögedir. Sanatçı, yapıtı ile bütünleşmiş, yapıtından kendisinin çağrıştırdığı bir var edendir.

Aydınlanma Çağına kadar sanatçı ve zanaatkar kavramları birbirinin yerini tutabilecek ifadeler olarak görülmekteydi, iç içeydiler. Sanatçı sıfatı, ancak Aydınlanma Çağı'ndan itibaren bugünkü anlamını bulmuş, sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrım yavaş yavaş belirginleşmiştir. Daha önceleri ustası gibi yapabilecek bir teknik beceriye sahip olana 'sanatçı' denmekteydi, o zamanlardaki anlamıyla sanatçıdan beklenen, olanın ya da ideal olanın, eksiksiz ve yorumsuz birebir olarak benzerini yapabilirdi. Yani, anlamın düşünce boyutu, düşünebilme yeteneği gerekliliği söz konusu değildi. Bugün bile bu tür bir sanatçı anlayışı bazı topluluklarda geçerliliğini korumaktadır. Heykeltıraş Auguste Rodin, sanatı, 'dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabası' olarak nitelendirerek, günümüz sanatçısının olmazsa olmaz kabul edilen birincil özelliğini; 'düşünebilme yetisini', öne çıkarmıştır.

Düşünmek yargılamaktır. Ruhbilime göre düşünme, insanın bir engelle karşılaştığında başvurduğu bilinçli bir işlemdir. Bir bakıma sorun çözme etkinliğidir. Ancak, sorunu çözmeye başlamadan önce sorunun tespit aşaması gelmektedir – ki bu da, dünyaya, nesnelere, insana bakışta özgünlük ve belli bir bilgi birikimi gerektirir. "O halde sanatçı, sorun çözen, bunun için de araç olarak sanatı yeğleyendir". (Erinç, 1998:83) Sanatçı, herhangi birinin tespit edemediği sorunu görüp, düşünme yeteneği ile bulduğu çözüm yollarını, herhangi bir sanatsal alanda ifade ederek somutlaştırabilen kişidir. Erinç, teknik becerisinin sanatçıyı 'usta', tespit ettiği sorun ve bu soruna getirdiği çözüm önerilerinin de 'yaratıcı' yaptığı görüşündedir.

Bir sanatçının çalışması, herhangi bir diğer sektör uzmanından farklı olarak, dünyayı imgesel ve şiirsel olarak algılayıp analiz etmeyi sağlayacak belli bir psikolojik duyarlılık gerektirir. Afşar Timuçin'in (Timuçin, 2000:155) ifadesiyle; "Sanatçı kendi kendine aralıksız güzellikler derleyen biri olmaktan çok tartışmaya eğilimli bir uyarıcıdır, bir kavgacıdır". Baskıcı bir toplum, insanoglundun kafa tutma gücünün bir taşıyıcısı olarak sanatçıdan korkar. Çünkü sanatçı, kendi içine kapanmış yumuşak huylu görüntüsü içinde, kaosun, düzensizliğin içine kendini gömerek ona biçim vermeye çalışır. Gündelik ve sıradan olanı kabul etmeyip hep bir 'yeni' arayışı içindedir.

Degas, vaktiyle şöyle yazmıştı: "Ressam resmini, suçlunun suç işlerken hissettiği duygusuyla yapar". Musevilik ve Hıristiyanlık'ta, 10 Emir'in ikincisi şöyle

tembihler: "Kendine oyma bir put yapmayacaksın, ya da yukarıdaki gökte, ya da aşağıdaki toprakta, ya da toprak altındaki suda bulunanlara benzer bir şey yapmayacaksın." Bu emrin görünürdeki amacının Musevi halkını, putçuluğun yaygın olduğu o zamanlarda puta taparlığa karşı korumak olduğunun farkındayım. Ama emir, her toplumun sanatçılarına, şairlerine ve ermişlerine beslediği tarihten bağımsız endişeyi de dile getiriyor. Çünkü onlar her toplumun kendini korumaya adanmış *status quo*'yu tehdit eden kişiler. (May, 2001:53)

Berger'in de işaret ettiği gibi sanatçının yaratıcı sıfatından önce alıcı sıfatı gelir. Alışıldık anlamdaki alıcıdan farkı, aldığı biçimlendirecek somutlaştırmasıdır. Bu nedenle derin ve hassas bir yaşam bilgisine sahip olmalıdır. Sanat tarihine bakıldığında, gerçek bilgidен yoksun yapıtlar, silik ve inandırıcı olmayan yapılarıyla, kalıcı olamamışlar, yerlerinde saymışlardır.

Sanatçı olmak aynı zamanda tutkulu olmayı da gerektirir. Rollo May, Kierkegaard'dan yaptığı bir alıntıyla, bugünün yaratıcılık sorununu, tutkudan yoksun yetenekliliğe bağlıyor: "Günümüz yazarı, öğrenme lehine tutkunun yok edildiği bir çağda kaderini kolaylıkla öngörebilir, okurları olmasını isteyen bir yazar, kitabını bir öğle-sonrası şekerlemesi esnasında kolaylıkla okunabilecek bir biçimde yazmaya özen göstermelidir". (May, 2001: 100)

Sanatçının, dış dünya ve başka sanatçılarla oldukça az ilişki kurarak, kendi bağımsız dünyasında ürünlerini var eden yalnız bir birey olduğu görüşü, 19. yüzyılın romantik döneminde yaygın olduğu için, 'romantik görüş' olarak nitelendirilmektedir. Özel bir yere konularak, sıradan insanlardan daha fazla duyarlığa ve hayal gücüne sahip olduğu düşüncesini içeren bu tür bir sanatçı kavramında, sanatçı özne genellikle erkek olarak kabul edilmektedir ve 'Büyük Usta' ve 'Başyapıt' benzeri adlandırmalar da kadınlara pek uymayan ifadeler olarak yer almaktadır. Janet Wolff, bu tür bir anlayışın belirli bir sosyal ve tarihsel şartların ürünü olduğunu ve bu nedenle evrensel bir model sayılamayacağını dile getirmektedir. Ayrıca Buck ve Dodd'a göre de bu tür bir sanatçı anlayışında cinsiyete özgünlük söz konusudur. Kadın sanatçıların 'falanca kişinin nevrozlu kız kardeşi' ya da 'filanca kişinin tuhaf karısı' ifadeleri ile anıldığını, kadınların yabancılaşmış sanatçı kalıbına uygun görülmediğini ileri sürmüşler ve bunun için şu ifadeleri kullanmışlardır: " 'Bir kadın hiçbir zaman deli bir dahi olamazdı, o sadece deliydi' ". (Barnard, 2002:87) Örneğin, 'Fabrika' dediği atölyesinde büyük ebatlı çalışmalarında çok sayıda yardımcı kullanarak, 'yalnız sanatçı' tiplmesine de uymayan Andy Warhol, yeniden ürettiği erkek kimliğiyle, 'dehanın erkeksi efsanesiyle oynayan çift cinsiyetli bir züppe' olarak nitelendirilmiştir.

Paul Grillo'nun sanatçılara hitaben yaptığı, sanatçı olabilmek yolundaki önerilerini, kişiyi sanatçı yapan özellikler olarak ele alıp bu noktada yer vermek uygun olacaktır:

İnsanın omuzlarında arâ sıra oluşacak kanatçıklarla cennete doğru yükseldiğini sanması sanat değildir. Böyle bir duyguya kapıldığın olursa kanatçıkları hemen

kesip atmalı, ayağını yere basmalısın. Bu türden iniş ve çıkışlar sonunda sanatın ne'liğini (doğasını) kavrayıp sanatçı olabilirsin. Hayat boyu sürecek görkemli serüvende hiçbir tanrıya kul-köle olmadan, her tanrıya şükran borcu duyacaksın sanata kattıkları coşkudan, aydınlıktan dolayı. Uсталık derecesini, deneme yanılma yoluyla kazanmaya çalışmalısın. Sanatçı olarak, ellerinle gözlerinden – ve de tabii aklından- başka araçlara gerek yoktur. Beethoven, Paganini, Heifetz ve de Picasso gibi büyük sanatçılar, çok çalışıp en çok üreten el-kol işçileri olarak tanınmışlardır. Sanatın gramerini, ölçü ve ölçekleriyle; arpeccio'larını tek tek ses, renk ve çizgilerini üretmekle sanatçı olunur, gerisi boş laftır. ([http/ ... 1303.htm-48k](http://1303.htm-48k))

Sanatçının kim olduğuna dair katı sınırlamalarla tanımlar yapmak mümkün görünmüyor. Ancak, bilinmesi gereken ve şüphe götürmeyen bir gerçek var ki; sanatçı, hayatını özgün bir yaşam algısı üzerine kuran ve yaşantılarından edindiği deneyimleri sanat yoluyla somutlaştırma ihtiyacı duyarak bunu hakkını vererek yapan bir alternatif dünyalar üreticisidir.

4. 2. 2. Sanatçı Nasıl Görür?

Resimde paleolitik dönemden bugüne değişmeyen bir şey vardır: Her imge, temsil edilen görüntüyü işaret ederek, 'ben bunu gördüm' der. Bu nonfigüratif resim için de aynıdır, çünkü, ressamın "görünür olanla yaşadığı tecrübeden kaynaklanan bir aydınlanmayı ya da renkli parıltıyı temsil eder. Çalışırken tuvalini *gördüğü* bir başka şeye göre değerlendirmiştir". (Berger, 1999:29)

Paul Klee'ye (1995:49) göre sanatçı, gönülsüz bir felsefeci olarak, dünyanın halihazırdaki görüntüsü açısından, mümkün olan tek dünya olmadığı düşüncesinde olabilir. Bu nedenle hazır biçimlere sorgulayıcı gözlerle bakmaktadır sanatçı. Bu demektir ki, sanatçı, dünyanın somut görüntüleri içinde kendi aradığı yalınlıkta ya da ölçüde bulamadığı güzelliği, gördüğü çeşitli imgeler arasından kendisinin uygun gördüklerini seçip yeniden yapılandırarak yaratma gayretindedir. Van Gogh da yazılarında, 'tanrıyı bu dünyaya bakarak yargılamamak gerektiğine daha çok inanıyorum. Başarısız bir taslağı bu onun' dememiş miydi. Yine Klee'nin ifadesi ile sanatçı, "çevresindeki yaşamı düşünerek kendi kendine şöyle der: Bir zamanlar bu dünya farklı görünürdü, gelecekte yine farklı görünecek".

Görme konusunda yüzyılımızın ikinci yarısının büyük peygamberi Joseph Beuys'du; onun hayatı sözünü ettiğim işbirliğinin bir kanıtı, bu işbirliğine bir davettir. Beuys herkesin potansiyel olarak bir sanatçı olduğuna inandığından, nesnelere alıp öyle düzenlerdi ki, nesnelere izleyiciden işbirliği yapmasını isterlerdi, resmederek değil, gözlerinin kendilerine söylediklerini dinleyerek ve hatırlayarak. (Berger, 1999:39)

İnsanla nesne arasındaki dolaysız estetik ilişkiyi ortaya çıkarması bakımından benzer bir tavır da M. Duchamp'ın tavrıdır. "Deniz kıyısında dolaşırken ilk beğendiğim çakıl taşı

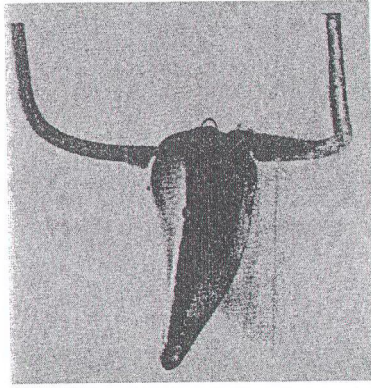
seçip almak (ortamından ayırmak, izole etmek) ve sanat haline getirmek” sözleri, onun, toplu üretim nesnelere yaklaşımını da açıklamaktadır.

(...) bakmakla görmek arasındaki farkın ne denli önemli olduğunu bu kadar bilerek vurgulayan Duchamp (bu yazıyı okuyanları belki biraz üzecektir ama...) Müzelerle gidip sanata da bakmayın diyor. Bu görüşünü somutlaştırmak için Leonardo'nun Mona Lisa'sının reproduksiyonlarına kalemle büyük ve keçi-sakal boyuyor. (Kabaş, 1989:53)

Bahr (Batur, 1997:227) sanatsal görmeyi içsel bir görmeye bağlıyor ve Goethe'ye atıfta bulunarak, kişinin, çatışan beden gözü ile ruh gözünün kılavuzluğunda aldığı kararlarla gerçek bir sanatçı olabileceğini, ancak bu mücadele sonunda en iyi eserlerini üretebileceğini ifade ediyor. Van Gogh bu mücadelesini kardeşi Teo'ya yazdığı mektuplarda dile getiriyor.

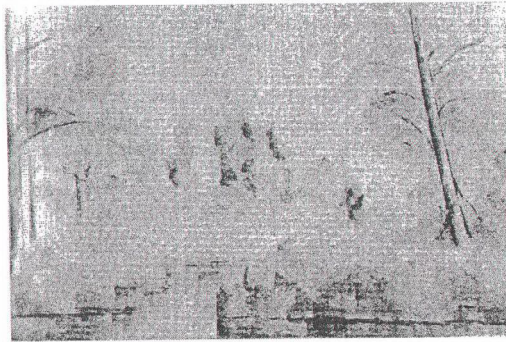
İstedikimi nasıl boyalara döküyorum, *ben kendim de bilmiyorum*. Bana çarpıcı gelen bir yerde önüme beyaz bir pano alıp oturuyorum, önümdeki görünüme bakıyorum, kendi kendime diyorum ki bu beyaz pano bir şeye dönüşmeli. Yaptığımdan hoşnutsuz dönüyorum eve - bir kenara koyuyorum, bir süre dinlendikten sonra, yeniden bakıyorum ona, ama korkuyla. O zaman da hoşnut olamıyorum, çünkü gördüğüm gerçek doğa görünümü hala öylesine açık seçiklikle gözlerimin önünde ki, ondan kağıda aktardığım kadarını beğenmem olası. Ama sonunda, doğada bana çarpıcı gelen şeylerin kendi çalışmamda bir yansımaları görmeye başlıyorum. Anlıyorum ki doğa bana bir şey söylemiş, benimle konuşmuş, ve ben onun dediklerini stenoyla kağıda geçirmişim. Stenoda çözülmüş, anlaşılması olası kelimeler olabilir, yanlışlar, atlamalar olabilir, gene de ormanın ya da deniz kıyısının ya da bir figürün bana anlattıklarından bir şeyler kalmış; üstelik, alışılmış, bildik, doğadan çok, zorlanmış bir tavırdan bir sistemden kaynaklanan bir dil değil bu. (Gogh, 1985:85)

Sanatçı, bir manzaraya baktığında, alışık olduğu üsluba uygun olarak manzara yeniden biçimlenir. Bunu sahip olduğu özel – kendine has – bir tutumla başarılı ve yine aynı tutum sayesinde seçimini yapar. “Resim yapmak, dünyayla etkin bir hesaplaşma anlamını taşır; bu nedenle sanatçı, gördüğünü resmedenden çok, resmettiğini gören insandır”. (Gombrich, 1992:95) Öyleyse estetikleştirme bir seçim, bir şeyi başka bir şeye tercih etmek meselesidir. Sanatsal bir ürün oluşturmak, bilinçli olarak, bir takım şeyleri görüp bir takım şeyleri de görmemektir. Bu nedenle sanatçı seçici olmak zorundadır. Yani sanatçı hazır ve alışılmış olana karşı yıkıcı (yeniden kurmak üzere) bir tavır ve bir dönüşüme uğratma etkinliği içindedir. Picasso'nun ‘Boğa Başı’ (Resim 4. 1) isimli çalışması bu etkinliğe uygun bir örnektir. Sanatçı burada, bir bisikletten seçtiği parçaları hiç değiştirmeden kullanarak, yeni bir düzenleme yapmıştır. “Bunlara neredeyse elini bile sürmemiştir. Yaptığı şey, bunların bir boğa başı imgesini oluşturabileceğini görmek olmuştur. Görünce de, onları bir arada kullanmıştır. Bu olanağı yakalaması, bir tür adlandırmadır”. (Berger, 1999:110)



Resim 4. 1. Pablo PICASSO: "Boğa Başı", 1943.

Sanatçı göstermek üzere görür. Çünkü göstereceği şey, daha önce kimsenin görmeyi başaramadığı, kendine ait, daha önce var olmayan yeni bir şeydir. Cézanne'ın 'ağaç tarafından ele geçirilme' diye adlandırdığı deneyimini, bugün, sanatla belli bir ilişkisi olup da bilmeyen yoktur herhalde. Cézanne, kendi görme etkinliğine bağlı olarak, ağacın bir çok özelliğini algı süzgecinden geçirip, bazı alanları bilinçli olarak yok sayıp bazı alanları da belirginleştirerek hissediyor ve yeniden düzenliyor ağacı (Resim 4. 2). Bu ağaç artık herhangi bir ağaç değil, kişilik kazandırılıp, özel kılınmış bir ağaçtır. Ağacın özüdür. "Hiç abartmadan, Cézanne'ın ağaç tablolarını görüp, onlar tarafından massedilmeden önce, bir ağacı gerçekten *görmediğimi* söyleyebilirim". (May, 2001:92)



Resim 4. 2. CEZANNE: "Su Kıyısında Ağaçlar".1900-04. Berger (1999:63)

Cézanne, bu deneyiminde, başının açısını hafifçe değiştirdiğinde ağacın farklı bir tarafını gördüğünü anlamıştı. Hepimiz bunu çocukluğumuzda gözlerimizin önce birini sonra diğerini kapayarak keşfetmişizdir. Kuşkusuz daha önceki ressamlar da bunu gözlemlemişlerdi. Cézanne'ın farkı ise, bunun kayda değer bir deneyim olduğunu düşünmesi, bunu bir sorun olarak görmesi ve kendini bir çıkış yolu bulmaya zorunlu hissetmesiydi. Sonunda çözümü buldu:

Cézanne, görüş açısını birazcık değiştirdiğinde gördüklerini çeşitlemeleriyle tuvale geçirmeye başladı. Bir tek ağaç, birkaç olası ağaca dönüşüyordu. Sonraki yapıtlarında, tuvalin ya da kağıdın üzerinde geniş bir alanı boş bırakıyordu. Bu boş bırakma, birkaç amaca hizmet ediyordu, ama bunların en önemlisinden hemen hemen hiç söz edilmez: boş bırakılan bu beyaz espaslar göze, kayda geçirilmiş olan çeşitlemelere, imgelemden ilaveler yapma olanağı sağlar; yankıları duyabilmek için gereken susmalar gibidir bunlar. (Berger, 1999:63)

Görüntünün anlatılış biçimi ve anlattığı şey zaman içinde değişikliğe uğramış ama görüntünün üstünlüğü değişmemiştir. Sanatçının gördüklerinden yarattığı dünya, zihin gözünlü kullanarak, kendi görselleştirme sürecini takip ettiği için kişiseldir. Zihin gözünlü kullanmak zor bir etkinliktir, çünkü; sayısız imge seçeneği arasından hangileri seçilecek, konuya nereden bakılacak türünden birçok soruyu ve yanıtını gerektirir. Seçtiği görselleştirme yolu, sanatçının, sosyo-kültürel yaşantısıyla şekillenen üslubunu oluşturur. Aynı nesneyi yorumlayan farklı sanatçıların farklı sonuçlara ulaşmasının nedeni budur. (Kılıç, 2000:51)

Sanatçı bugün, görme yetisini sıradanlaştıran aralıksız ve yoğun bir görsel izlenimler baskısının tuzağına düşme tehlikesiyle her zamankinden daha fazla karşı karşıyadır. Bu tuzağa düşmemesi için Matisse'in 1953 yılında sanatçıya (ve tabii ki sanat tüketicisine) yönelik dile getirdiği şu fikirleri ilgi çekicidir:

Görmek, çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Günlük hayatımızda gördüğümüz her şey, az ya da çok biçim bozukluğuna uğrar. Bu, özellikle içinde yaşadığımız çağda böyledir; çünkü sinemanın, reklamların, dergilerin her gün hazır olarak karşımıza çıkardığı yığınla görüntü, önyargılar, zekamızı nasıl etkilerse, görülmüzlü de öyle etkiler. Bütün bunların etkisinden kurtulmak için gereken çaba cesarete dayanır, gördüğü her şeyi ilk kez görüyormuş gibi görmesi gereken bir sanatçı için bu cesaret vazgeçilmez bir şeydir. Sanatçı hayatı boyunca gördüklerini çocukluğundaki gibi görmek zorundadır. (Lynton, 1991:212)

Şaşkınlık duymanın bilmenin ilk koşulu olduğunu ve artık şaşırmanın bir insanın bilme yetisini kaybedeceğini söyleyen Eski Yunanlılar haklıydılar. Sanatçı şaşırma potansiyelini kaybetmemeli, gözüne, çocukluğundaki masumiyeti tekrar kazandırmalıdır.

4. 2. 3. Sanatçı ve Yaratma

Hıristiyanlıkta yasak meyve olan elmayı yiyen ve ilk günahı işleyen Adem ile Havva cennetten kovularak cezalandırılırlar. Musevilikte de – ki ilk tek tanrılı din ve sonrakilerin kaynağıdır – bilme ağacının meyvesini yiyene kadar iyilik ve kötülüğü bilmeyen, yani akıl sahibi olmayan ilk insan çifti meyveyi yedikten sonra çıplak olduklarını fark ederler ve ağacın arkasına saklanırlar. Tanrı, bundan, onların yasak meyveden yediklerini anlar ve onları Aden bahçesinden kovar.

Seni Mısır diyarından, esirlik evinden çıkaran Tanrın Yahve benim. Karşımda başka tanrıların olmayacaktır. Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın, yahut yerin altında sulara olanın suretini yapmayacaksın, onlara eğilmeyeceksin, çünkü ben, senin Tanrın Rab, benden nefret edenlerden, babaların günahını çocuklar üzerinde, üçüncü kuşak üzerinde ve dördüncü kuşak üzerinde arayan ve beni seven ve emirlerimi tutanların binlercesine inayet eden kıskanç bir Tanrıyım. (Örs, 1999:91)

Bilgi ağacının yasak meyvesinden yiyip, iyiyi ve kötüyü bilerek tanrıya benzeyen insan, tanrının uyarılarına başkaldırmış ve onu kıskandırmıştır. George Bernard Shaw'ın, Kemancı Heifitz'in konserini izledikten sonra, Heifitz'e yazdığı aşağıdaki mektup, sanatçının tanrısal yetilerine işaret eder:

“Azizim Mr. Heifitz,

Karım ve ben konserinizle büyüldük. Böylesine güzel çalmayı sürdürürseniz genç yaşta öleceğiniz muhakkak. Kimse tanrıların kıskançlığını kamçılamaadan böylesine mükemmel çalamaz. Sizden her akşam yatmadan önce kötü bir şeyler çalmanızı içtenlikle istirham ediyorum...”

Shaw'ın nükteli sözlerinin altında sık sık olduğu gibi derin bir gerçeklik yatıyor-yaratıcılık tanrıların kıskançlığını kamçılar. Otantik yaratıcılığın böylesine cesaret gerektirmesi bundan: Tanrılarla yapılan kıyasıya bir cenk söz konusu. (May, 2001:53)

“Ve tanrı dedi ki: İşte, adam iyiyi ve kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu; ve şimdi elini uzatmasın ve hayat ağacından almasın ve ebediyen yaşamasın”. (Örs, 1999: 39)

İnsan, ölümsüzlüğünü kaybedip akıl sahibi olmuştur artık ve böylece insan ve tanrı arasındaki mücadele de başlamıştır. Bu mücadelede, sanatçı, yaratıcılık tutkusunun bedelini ödemeye daha başından hazırdır. Yaratıcı, türünü ile var olanı aşar, bu da bir karşı çıkışı ve olacakları göğüsleme cesaretini gerektirir. Prometheus, Kafkas dağına çakılma pahasına, Zeus'a karşı geldi ve insanlara ateşi götürdü, ölümlü Phaethon denizin derinliklerine gömülme pahasına Güneşin arabasını sürdü. (Kuçuradı, 1999:34)

Bilim ve sanat alanında çokça işitilen ve anılan yaratıcılık kavramı oldukçaengin ve kapsamlı bir konudur. Yaratıcılık bir çok alanda incelenmiş, özellikle 2. Dünya savaşından bu yana en fazla üzerinde durulan konu olmuştur. Bunun sonucunda da, doğal olarak tam anlamıyla ortak bir noktada buluşmayan farklı görüşler ortaya çıkmıştır. “Örneğin, Platon'a göre tanrısal bir veri, Bergson'a göre gizemsel bir sezgi, S. Hertmann'a göre bilinçdışının işi, Freud'a göre içgüdüdürün işidir”. (Hançerlioğlu, 1993:236)

Bu görüşlerden en çok tartışılanı, Psikanalitik görüştür. Psikanalizin yaratıcılık konusuna yaklaşımına geçmeden önce, ‘psikanalizin babası’ diye tabir edilen Freud’un yöntemini tanımakta fayda var. Freud’un psikanaliz adını verdiği yöntemi, katarsis (arınma) tekniğinden doğmuştur. Katartik teknik, uygun koşullar sağlanarak hastanın ipnotize edilmesiyle, bilinç alanından uzaklaşmış anıların, düşüncelerin, yaşantıların, şiddetli duygusal dışavurumlarla bilinç düzeyine getirilmesine dayanıyordu. Hasta bunları hekime bildirince belirti kayboluyor, tekrar nüksetmesi önleniyordu. (Freud, 1996:7)

Freud yaratıcılığın kökenini, ruhsal hastahıkların da kökeni olan ‘libido’ enerjilerine dayandırır. Yaratıcılığın, kişinin toplumla çatışma noktasında, ‘libido’ ya karşı bir savunma görevini üstlendiğini ileri sürer ve yaratma etkinliğini çocuklukta ki oyun döneminin bir devamı sayar. Yetişkin kişi oyun oynamanın yerine artık düş kurmaktadır. Psikanalitik görüşe göre sanat, gerçeğin yerine geçen bir yan türdür. “Şurasını rahatlıkla söyleyebiliriz ki, mutlu kişiler düş kurmaz, ancak bir doyuma ulaşamayanlar yapar bunu. Doyurulmamış istekler, düşlemlenin itici güçleridir ve her düş bir isteğe doyum sağlama çabası ve böyle bir doyumunu ondan esirgeyen gerçek’i (realite) değiştirme işlemidir”. (Freud, 1979:197) İşte bu noktada yaratıcılığı , herhangi bir şekilde var olan doyumсуuzluğa bağlar Freud. İtici güç rolünü üstlenen bu istekleri de iki ana grupta toplar: Kişiliği yüceltmeye yönelik büyüklük istekleri ve cinsel istekler.

Psikanaliz sanata da, giderilmemiş isteklerin doyurulmasını amaçlayan bir etkinlik gözüyle bakar. Bu etkinlik sanatçının kendisi ile birlikte izleyiciyi de kapsamına alır. Bu görüşe göre sanatçı ne kadar çok doyuma giderse, o ölçüde yaratmaya az gereksinim duyar. Sanatçıyı nevrozlu kişiden ayıran özellik; sanatçının hayallerini somutlaştırabilmesi, hayallerine kapılıp gitmemesidir. Bu anlamda sanat yoluyla kendi kendine psikoterapi uyguladığı düşünülebilir.

Psikanalitik yaklaşım, bir taraftan sanat kuramcılarınca eleştirilirken öte yandan ‘psikanalitik eleştiri’ yi doğurmuştur.

Varoluşçu felsefenin isimlerinden Sartre ve Camus, kendi öğretilerini açıklamak için pratikte ya da teoride sık sık sanata başvurmuşlardır. Çünkü Camus’ya göre dünya da, sanat da nedensiz olduğu için tanrısaldır. Bu durumda ancak sanat onu kavrayabilecek niteliktedir. Sartre ‘Bulantı’ romanının son sayfalarında yaratma edimini romanın baş kişisi Roquentin aracılığıyla ele alır. Roquentin roman boyunca Sartre’in denetimindedir ve sıklıkla bir bulantı hisseder. Sürekli gittiği Mably Kahvesinde son kez oturup, çok sevdiği plağı dinlerken, şarkıyı söyleyen zenci kadının, sırf şarkı söylediği için, varoluşunu bir parça kanıtladığını düşünür. Ve varolmak adına, varoluşun üstünde olan bir şey denemek ister; bir

kitap yazmak. İnsanın kendini var edememenin tiksintisinden ancak varlığını kanıtlamakla kurtulabileceğini şöyle dile getirir Requentin: “Örneğin, olmayacak bir hikaye ya da bir serüven. Çelik gibi parlak, sert olmalı, varoluşuyla da insanları utandırmalı. (...) O zaman, onun arkasından tiksinti duymadan yaşantımı hatırlayabileceğim belki”. (Sartre, 1988:252)

Varoluşçuluğun düşünsel temelinde Nietzsche'nin felsefesi de yer alır. Albert Camus'nun sıklıkla başvurduğu Nietzsche, bildirisinde kötülüğü iyiliğe hizmet ettiği ölçüde yüceltir. Ve yaratıcı olmanın ilk şartı olarak yıkıcı olmayı, değerleri yıkmayı öğütler. (Hançerlioğlu, 1993:99) Bu bakımdan her başkaldırıda, var olan evrenin yerini tutacak bir evren kurma görülür.

Bu noktada sanatçı kişiliğiyle de bilinen varoluşçu psikoterapist Rollo May'in yaratıcılığa bakışını anımsamak gerek. 'Yaratma Cesareti' adlı kitabında Rollo May, nevroz, yaratıcılık ve sanat arasında bir ilişki kurar. May'e (May, 1991:22) göre nevrozlu kişiyi bulunduğu uyumsuz durumdan tamamen çıkarmak, onu, inanmadığı bir dünyaya uyuma zorlamaktır. Bu da onun eriyip gitmesine neden olacaktır. O halde yapılacak şey nevrozlu kişiyi ulaşmak istediği “yeni varlık, yeni dünya için kendi kendini boşaltma” sını sağlamaktır. Bu da yaratmasını sağlayarak mümkündür. Camus ile yeni dünya ihtiyacında örtüşürler.

Sanatçıyı rahatsız eden, evrenin birlikten yoksunluğudur. Yaratıcı, dünyayı yeniden inşa ederken gerçeğe aklı ile biçem verir. Bu da bir parça çarpıtmayı doğurur. Sanatın ve karşı çıkışın belirtisi olan bu çarpıtmadır birliği sağlayan.

Camus, yapıtta aşırı biçemleme ya da aşırı soyutlamayı sapkınlık olarak adlandırırken, 'büyük sanat'ın bu iki sapkınlık arasında yer aldığını düşünür. Büyük romancıların filozof romancılar olduğu görüşündedir. Aşağılık filozoflar olarak nitelendirdiği savlı roman yazarlarının karşıtı olarak uyanık düşünürler olarak adlandırdığı Balzac, Proust, Dostoyevski ve Kafka gibi yazarları örnekler. Adı geçen yazarların, yapıtı hem bir son hem de bir başlangıç olarak gördüklerini ifade eder. Gerçekten de Kafka'nın romanları kimi zaman tamamlanmamıştır (Şato, Amerika), kimi zaman da birbirlerini tamamlar niteliktedir. “Uyumsuz yaratıcı yapıtına bağlanmaz. Ondaki vazgeçebilir; bazı bazı vazgeçtiği de olur”. (Camus, 1998:105)

İlk taklit kuramları, sanat üreticilerini, özgün bir şey yaratma gibi bir dertleri olan ve yaratıcı kişiler olarak düşünmemişlerdir. Sanat yapıtı ideal bir modelin taklidiydi ve sanatçının işlevi, olabildiğince modele yaklaşmak ve yeni bir şey eklememektir. Yaratma, tanrıların ya da yüce kişilerin işiydi. Bu anlayış, sanatçıların, kendilerini yapıtın bir parçası olarak görmeye başlamasıyla değişti. Townsend (2002: 178,182) sanatı 'bir tür çocuk etkinliği' olarak değerlendiren görüşlere şöyle karşılık veriyor: “Bazı oyunlar gerçekten iş ve

sorumluluktan kaçıştır, ancak kimi oyunlar da yaratıcıdır. Yalnızca sanatta denenebilecek olanakların yolunu açar.” Yeni bir sanat yapıtıyla karşılaşan kişi için söz konusu olan, yeni bir süsleme biçimi değil, yeni bir düşünme biçimidir. Picasso için yaratma ve bulma eşzamanlı olmalıydı ki, ‘Ben aramıyorum, buluyorum’ demişti. “Picasso plan yapmaz, onun yerine elinin altında en tuhaf nesnelere oluşmasını ve kendilerine özgü bir yaşama kavuşmasını izler”. (Gombrich, 1992:342)

Yaratmanın ilk aşaması ‘karşılaşma’dır. Karşılaşma bilinçli seçilmiş de olsa, rastlantısal da olsa, esas önemli olan, sanatçının karşılaştığı şeye yoğunlaşma derecesidir. Belirgin bir ‘bağlanma’ yaşmalıdır sanatçı karşısındakine. Gerçek bir yaratıcılık, yoğun bir farkındalık ve bilinçlilik gerektirir. Karşılaşma anında sanatçı, kalp vuruşunda, kan basıncında, başka her türlü şeye kayıtsızlık vb. değişiklikler yaşar kendisinde. “Sanatçının yaratma anında duyumsadığı, memnuniyet ya da tatmin değildir (bu sonra gelir, geceyein içkisini yudumladığında ya da piposunu tütürdüğünde). Daha çok coşkudur bu, bilincin artışıyla at başı giden, kişi kendi gizilgüçlerini gerçekleştirirken akıp giden duygu olan coşku”. (May, 2001:63-67)

James Lord’un, Alberto Giacometti’ye poz verme deneyimleri bu duygulanım şiddetini, baskısını ve değişkenliğini somutlayan bir anlatıdır:

Lord poz vermeye başlamak için stüdyoya geldiğinde, Giacometti sıkıntılı bir şekilde kendini bir saat ya da daha fazla bir süre heykeline yaptığı küçük rötuşlarla oyalardı, açıkçası, resme başlamaktan korkardı. Kendini resme gömülmeye hazırladığında, kaygısı açıktan açığa ortaya çıkardı. Lord, bir noktada Giacometti’nin solumaya ve ayağını yere vurmaya başladığını yazar:

“Hiddetle, ‘başım düşüyor!’ diye bağırdı. ‘Tümüyle düşüyor!’ ‘Tekrar yerine döner,’ dedim. Başımı salladı. ‘Dönmeyebilir de. Belki de tablo bomboş kalacak. O zaman ben ne olacağım? Bu beni öldürecek!’... Elini cebine attı, mendilini çekti çıkardı, sanki ne olduğunu bilmiyormuş gibi bir an ona baktı, sonra bir iniltiyle yere fırlattı. Birdenbire, çok yüksek sesle bağırdı, ‘Çılgık atıyorum! Haykırıyorum!’ (...) Bir anlamı olan, kendi yaşamıyla varolan tek şey, onun (Giacometti’nin), o an benim başımla çakışmış bulunan gerçekliğin algısını, resmetme edimi yoluyla görsel terimlerde ifade edebilmek için verdiği sonu gelmeyen, usanmaz mücadelesiydi. Bunu sonuna götürmek şüphesiz ki imkansızdı, çünkü özde soyut olan şey, özünü değiştirmeden somutlanamaz. Zaman zaman Sisyphus’un görevine benzeyen bu çabasına sıkı sıkıya bağlı, hatta mahkumdu”. (May, 2001:95, 97)

Çünkü kimi zaman sanatçının yaratıcı çabası ille de bir yapıtla son bulmayabilir. Sanatçı, yapıt somutlanana kadar arayışını sürdürmeye devam eder. Sıklıkla tüm oluşumlarını silip, defalarca başa döner ve bu anlamda Sisyphus’un yazgısını paylaşır. Buna katlanır, çünkü yaratma ihtiyacı en vazgeçilmez ihtiyacıdır.

Yaratmaya niyetlenen kişinin, söyleyecek bir sözü olmalıdır. Çünkü, Ergüven’e (1997:135) göre, “sanat eseri özünde iletişim olasılığını saklı tutan bir *dil*’dir”. Sanatçı, yaratmayı, yaşama katlanmanın tek yolu olarak görür. Yaratma öyle kolay bir süreç

olmadığına göre, zor bir denklem vardır burada; hayatını, yaratma ediminin beraberinde getirdiği sıkıntı ve acılarla çekilir hale getirmektedir sanatçı.

Yaşadığımız çağın üretime bağlı bir çalışma içinde, yaratıcılıktan uzak olmasını çağımızın dramı olarak değerlendirir Camus. Fakat ümitsiz değildir. Geleceğin tarihini, insanoğlunun yitirdiği insanlık onurunu yeniden kazanarak, sanatçının yaratacağını düşünür. 'Emekçi' ile 'yaratıcıyı' eş tutan, üretimin yanı sıra emeğin de farkında olan bir tavrın uygarlığın yollarını açacağını ve yine böyle bir tavrın yaratıcılar çağını oluşturacağını ileri sürer. (Camus, 1998:25-31)

4. 3. Sanat Eseri

Sanat eseri biçim ve içerikten oluşur, ancak, ne biçim ne de içerik, kendi başlarına var olamazlar. Bu nedenle sanat yapıtını salt bir içerik ya da salt bir biçim olarak ele almanın sakıncaları vardır. Sanatsal biçim, içeriğin somutlanmasıdır. Kişi bir sanat eserine, sırf biçimi ya da sırf içeriği için yaklaşmaz, çünkü, konunun anlatılış biçimi seyirciyi çekmekte başarısız olabilir, ya da, anlatmak istediğini iletemeyen bir biçim en fazla anlık bir ilgi sağlayabilir. Bu da iletişimi daha baştan engeller.

Sanatçı, sanat eseri yoluyla seyirci ile buluşur. Sanat eseri, doğanın, idealize edilerek bayağılıktan kurtarıldığı, bir biçim değiştirmesidir. Bu değişiklikle, alıcıda estetik kaygı uyandırır ve ona bir iletide bulunur. Bir ürünün sanat eseri olarak benimsenmesi, bir takım değişkenlere bağlıdır. Bunda seyredenin kültürel düzeyi, ait olduğu sosyo-kültürel sınıf etkendir. Bu nedenle bir sanat eseri tanımlamak oldukça güçtür, fakat, bir tanım yapılması gerekirse, denilebilir ki; sanat eseri "yaratıcının ve alıcının duygularında varolan biçim ve ahenk birliği bağlantılarını harekete geçirip güzeli ortaya koyabilen, hoşya giden biçimler yaratma çabası"nın ürünüdür. (Erinç, 1998:11) Sanatçının duyduğu, his ve heyecanlarını başkalarına aktarma işini üstlenir sanat eseri.

Sanatın iletişimsel bir işlevi olduğu bugün artık kabul edilmiş, tartışılmayan bir özelliğidir. Bunun anlamı; sanat eserinin sadece yapısal-estetiksel bir karakter taşımadığı, aynı zamanda işaret karakteri de taşıdığıdır. Sanatçı sanat eseri yoluyla alıcı ile konuşur. Bu konuşmanın anlamlı olabilmesi için, yapıtın dramatik bir yapıya sahip olması ve bu sayede düşündürmesi gerekir. "Tasvirlerde, üzerinde konuşacak bir şey yoktur. Her şey orada açıklanmıştır. Sanatta her şey açık, seçik değildir. Bu nedenle sanatta imgeler, semboller ve metaforlar vardır". (Turgut, 1991:128) İşaretler sistemi açısından konuya yaklaşıldığında,

sanat eserinin içeriği demek, sanatsal bildirim demektir. Sanat eseri bir bakıma, sözlü ifadeye alternatif bir ifade yoludur.

Kagan'a (1982:323) göre, bir sanat eserinin içeriği ve 'var'lık şartları, ancak sanatsal yaratım-sanat yapıtı-sanat algısı sistemiyle araştırılmalıdır. Çünkü, sanat eseri kendi kendine yeten bir nesne değildir ve özgül bir iletim sistemi içinde sanatçının iletilisini alıcıya bildirme işlevine sahiptir. Bu bildirim karakteri sanatçının kişiliğiyle ilişkilidir.

Sanatçı eserini yaratırken, belirli bir amacı olmadan, ruhunu dikkate almayıp sırf faydacı bir eğilim içinde olursa, eserinde ruhla algılanabilecek bir şey yaratmamış olur. Bu da, seyircinin, eser karşısında ruh dili ile sanatçıyla kurmaya çalıştığı diyalogda, sanatçıyı anlamamasına, ona sırtını çevirmesine ve yapıtının biçimini hayranlıkla seyrettiği 'entelektüel bir sihirbaz' olarak görmesine neden olur. Bu durumda sanatçı, bu iletişimde kendisine düşen görevleri bilmeli, kendisini, iletişimin hakimi olarak değil, yoğun bir çalışmayla yükümlü, yüksek bir amacın hizmetinde olarak görmelidir. "Kendisi üzerinde çalışmalı, derinleşmeli, ruhunu eğitmeli, zenginleştirmelidir ki hünerin kaplayacağı bir şey olsun ve eldivenini kaybetmiş meçhul bir elin nafile boş görünüşü olmasın". (Kandinsky, 1981:93) Dünya salt optik olarak algılanmadığına göre, yapıtın ruhunun da ele alınması gerekir.

Sanatsal yaratım süreci, eserin sanatçı tarafından ürün haline dönüşmesi ile son bulmaz. Sanat eseri, radyo-tv türü yayın araçları gibi, alıcılara sürekli aynı mesajı gönderen bir iletişim sistemine sahip olmadığından, anlam, hem yaratıcı hem de alıcı tarafından sürekli ve kolektif olarak oluşturulur. Bu oluşum, tarihsel ve toplumsal koşulların etkisiyle gerçekleşen ve sonu olmayan bir üretdir. Sanat eserinin algılanışı ile birlikte yeni bir sanatsal faaliyet süreci başlamış olur. Sanat algısı, biçim-içerik-biçim şeklinde bir sıra takip ederek, alıcının biçimden içeriğe doğru hareketi yapıtın işaretlerini çözmesini ve içerikten biçime geriye doğru hareketi de yaratım edimini yinelemesini ve dolayısıyla yaratım etkinliğini yaşamasını sağlar.

Yapıt, kendisine getirilen yorumlarla sürdürür varlığını ve, yaratıcısının elinden çıktıktan sonra, sonsuz sayıda yoruma açıktır. Çünkü, kendisini yorumlayacak bir çok farklı kişilikte alıcıyla karşılaşır, onların kendine has görme ve düşünme biçimleri ile anlamlandırılacaktır.

Ancak kimi eserler, hiçbir yoruma meydan bırakmadıkları için alıcıyı tembelliğe sürükleyip, ya kabul etmeye ya da reddetmeye sevk eder. Alıcının yorumuna fırsat vermek, Eco'nun 'açık yapıt' olarak nitelendirdiği, içeriğe yenik düşmeyen, çok anlamlılıkla gerçekleşir. Zengin bir içeriğe ve yoruma açık bir biçime sahip sanat yapıtı, algılanma

potansiyelini hep korur. Bu tür yapıtlarla her karşılaşmada alıcı, algılanacak yeni bir şey bulur hep. Bu nedenle gerçek sanat eseri algılamasının bir keşif niteliği taşıdığı ve algıyla tüketilemediği söylenebilir. “Biçim, bir düşünce taşıyıcı olmamalıdır, bir düşünce yolu (tarzı) olmalıdır” derken, Eco’nun (1992:183) kastetmek istediği şey de bu olmalıydı.

Roland Barthes, *Camera Lucida* adlı kitabında seyircinin, belirli bir eğitimden kaynaklanan, “ortalama” diye nitelendirdiği duygulanımından söz eder. ‘Studium’ diye adlandırdığı bu duygulanım biçiminin karşısına da, ‘ısırik, benek, küçük delik,’ anlamlarına da gelen ve Latince bir sözcük olan ‘punctum’ ifadesini koyar. ‘Studium’ kodlanmış, her seyircinin görebileceği, görmesi üzere planlanmış olan; ‘punctum’ ise kodlanmamış, her seyircinin kendince keşfedeceği, dahası yaratabileceği olandır. ‘Studium’ genellikle vasat üretimin özelliğidir.

“(…) bunların içinde *punctum* yok; mutlu ya da mutsuz ederken beni delmiyorlar: *studium*’dan fazla bir sermayeleri yok. *Studium* tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem. *Studium* aşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; “idare eder” bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara ya da giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir”. (Barthes, 1996:35)

Barthes’in fotoğraf sanatı için yaptığı yorumları, diğer görsel sanatlara ve özellikle resim sanatına da uygulamak mümkündür. Buna göre; gerçek sanat eseri diye nitelendirilebilecek eserlerin ortak özelliği, ‘nesnenin konuştuğu, bizi gizliden gizliye düşünmeye zorladığıdır’. Sanat eseri, “korkuttuğu, ittiği ve hatta damgaladığı zaman değil, kara kara düşündürdüğü zaman yıkıcıdır”. (Barthes, 1996:43) Punctum, bir eklemedir, eserin yaratıcısının orada olduğunu bildiği ama, esas iletmek istediği şeyin dışında kalan, seyircinin, kimi zaman isimlendiremediği bir duygulanımı sağlayan şeydir. Gerçek sanat yapıtının yaratım aşamasında sanatçı, izleyiciye, yorum olanağını bilerek ya da – konuya öyle yoğun ve içten yaklaşır ki – bilmeyerek bu fırsatı verebilir. Studium ise, seyircinin yapıta ekleyemedikleri, sanatçı tarafından zaten kodlanmış olan, izleyicinin yorumuna fırsat vermeyendir. Örneğin, Punctum, bazen bir resimdeki bir figürün pantolonunun diğerine göre daha kısa duran paçası olabilir.

Tarih boyunca sanattan çok şey beklenmiştir: sanat eğitmeli, sanat eğlendirmeli, sanat insanları tanrıya yöneltmeli, sanat yargılamalı vs. Sanatın çok işlevli bir karakteri olduğu açıktır, ancak, “çok haklı olarak şunu söylemek gerekir ki, ne bilim, ne teknik yaratım, ne de spor, politika, din, oyun, dil gibi başka hiçbir insan faaliyet biçimi, tarih boyunca sanat kadar bu denli farklı şekillerde yorumlanmamıştır. İlerde de bu böyle olacaktır hep”. (Kagan, 1982:339) Sanat yapıtlarının ‘sanat yapıtı içinde yapılan bildiri’ olarak ele alınışını eleştiren Susan Sontag, bu tür bir yaklaşımın tamamen yadsınacak bir yaklaşım olmadığını, ancak, sırf

böyle bir yaklaşımın, sanat eserinin alenen, fikir tarihini araştırmaya, kültürü tanımlamaya ve toplumsal dayanışma sağlamaya yarayan bir olgu olarak değerlendirildiği, faydacı bir anlayış olduğunu savunur. Bir parça estetik duyarlığa sahip bir seyircinin sanat eseri karşısındaki tavrının böyle bir tutumla çok az ilgisi olduğunu dile getirirken, sanat yapıtının bir yaşantı olduğu görüşündedir. Sanat yapıtının gerçek dünyaya gönderme yapabileceği fikrine katılan Sontag'ın karşı çıktığı; yapıtın kavramsal bilgiye yol açması özelliğinin, sanat yapıtının belirleyici özelliği olarak kabul edilmesidir. Oysa, asıl belirleyici özellik; sanat yapıtlarının, heyecan, kendinden geçme ya da bağlanma durumunda bir yargıya yol açmalarıdır.

Sanat yalnızca bir şey hakkında değildir; kendisi de bir şeydir. Sanat yapıtı, yalnızca dünya *üzerine* bir metin ya da yorum değil, dünyanın *içinde* bir şeydir. (...) Sanat yoluyla edindiğimiz bilgi, bir şeyin kendisinin (bir olgu ya da bir ahlak yargısı gibi) bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısıdır. (Sontag, 1998:27)

Sontag'ın bu görüşü akla 'kavramsal sanatı' getirmektedir. Sanat eseri illede bir iddia taşımak zorunda olmayıp, kimi zaman bir düşünüş biçiminin görüntüsü de olabilmektedir.

4. 4. Alıcı

Bir sanat yapıtının varlığını, bir alıcı tarafından bire bir ilişki sonunda algılanmış olması kanıtlar. Öncelikle "alıcı kimdir" sorusuna cevap aranmalıdır. Bir kişinin alıcı sıfatını kazanabilmesi için, bir sanat eseri ile karşı karşıya gelmiş olması gereklidir. Kişi, yapıtla kurduğu ilişkide yapıttan olumlu ya da olumsuz psikolojik bir takım etkiler alabiliyorsa, yapıt o kimse için bir sanat eseri, kendisi de o eserin alıcısıdır. İnsanın sanat eseriyle ilişkisi, gerek yaratma düzeyinde gerekse izleme düzeyinde olsun, bir özne-nesne ilişkisidir.

Alıcı her zaman bilinçli olmayabilir. Yani, bir sanat eserine nasıl yaklaşması, neleri sorgulaması (kimi zaman sorgulama gerekliliğinin de farkında değildir), nasıl değerlendirmesi gerektiğini bilmiyor olabilir. Böyle bir durumda kendince geliştirdiği adlandırmalarla esere yaklaşır ve yine kendi kriterlerine uyan yapıtı 'iyi' diye nitelendirir. Bu anlamda, eserin değerlendirilmesinde, sanatsal kültürünün seviyesine göre, alıcı, önemli bir yere sahip olan ve sanatçı-sanat eseri-alıcı üçgeninde özel olarak ele alınması gereken bir etkendir.

Berger, insanların müzelere gidip resimleri izlemesinin, sırf sanatla ilişkili olmadığı görüşünde. Kişi, görünümlere sahip olamamanın verdiği bir yalnızlık duygusu yaşar – zaten resim yapma ihtiyacı da buna dayanır – ve bu duyguyu bir parçada olsa unutup kendini daha az yalnız hisseder resimlere bakarken. Resim fiziksel dünyanın bir olumlanmasıdır çünkü. Alıcının müzelerde hissettiklerini şöyle anlatıyor Berger:

O kadar çok şey aynı görünmeye devam ediyor ki: Dişler, eller, güneş, kadınların bacakları, balıklar... görüntürün aleminde tüm çağlar kardeşçe, bir arada varoluyorlar, aralarında yüzyıllar, binyıllar da olsa. Ve eğer resmedilmiş imge bir kopya değil de bir diyalogun sonucuysa, resim konuşuyor – biz dinlersek. (Berger, 1999:38)

Seyirciyi, sanat eseri görmeye iten bir başka etken de ‘trajedi’ olgusudur. Trajik çatışmadan doğar ve dünyanın yapısındaki çatışmayı sanat eserinde gösteren sanatçı, seyirciye de bir çatışma yaşatır. Böylece seyirci, yapıtta kendisini, çevresindeki insanları, nesnelere vb. görür ve anlamaya başlar.

Kendini “ trajik filozof” diye adlandıran Nietzsche’de yaratıcı, trajik kahraman ve seyirci arasında pek fark yoktur. Diğer ikisini de kendinde toplayan yaratıcı kişi, Dionysos’un, aynı zamanda da Apollon’un yoldaşdır. O, var olanı açığa çıkarmak, dünyanın yapısını göstermek, günlük, geçici olandan zaman üstü bir şeyler ortaya koymak isteği ve çabası içinde yaşar. Yaşamasını, çatışmalarını yapıtlarıyla ortaya koyar. (Kucuradi, 1999:39)

Sanat eseri görülmek üzere kendini sunan bir nesnedir ve her sanat yapıtı potansiyel bir izleyiciyi hedefler. Bir izleyiciyi hedeflemediği düşünülen mağara resimleri ve mezar süslemeleri bile bir izleyiciyi varsaymaktadır. “Büyü, batıl inanç ve dinde kullanılmak üzere üretilmiş sanat yapıtları bazı tanrıları, ruhları ya da güçleri hoşnut etmek, onlara yakarmak ya da onlardan af dilemek için yapılmıştır”. (Townsend, 2002:209)

(...) Tüketime duyulan ihtiyaç, tüketilecek nesnenin algısıyla ortaya çıkar. (Bütün öbür ürünler gibi), sanatın nesnesi de, sanat duyusuna ve güzellikten haz alabilme yeteneğine sahip bir izleyici kitlesi doğurur. Demek ki, üretim, sadece özne için bir nesne yaratmakla kalmaz, ama aynı zamanda, nesne için bir özne yaratır”. (Marx’tan aktaran Kagan, 1982:244)

İzleyici, yapıtı yorumlarken yapıtı yeniden oluşturması açısından hem yapıt olur hem de bir görme yolu olur. (Eco, 1992:214) “Bir resmi ‘müşteriye anlam taşıyan bir kurye kamyonu’ olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur. Seyirciler bir resimden paketlenmiş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın saptanmasına bilfiil katılan kişilerdir”. (Leppert, 2002:17) Anlam yapıtın içinde hazır olarak bulunan bir ürün değil, izleyicinin anlamlandırma çabası ile ortaya çıkan bir ürettir. Gerçeği yorumlamak ve değerlendirmek insanı sık sık düşündürür, çünkü, aynı olaylar ya da yapıtlar farklı zamanlarda farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu farklılığı yaratan, onları yorumlayanların başkalığındandır. İzleyici, bir yapıt karşısında daha önceki anlamlandırma deneyimlerini kullanır.

İzleyicinin bir eseri anlamlandırabilmesi için sahip olması gereken bir takım donanımlar ve zihinsel işlemler vardır. Alıcı en azından, bir simgeler ve işaretler diliyle karşı karşıya olduğunu bilmelidir sanat eseri karşısında. Bu demektir ki, “bir eser ne denli bildik, tanıdık araçlarla, örneğin sözcüklerle bize yaklaşırsa yaklaşsın onun kendine özgü yapısını yakalayabilmek için kullandığı araçların yaşamda tanıdıklarımızdan farklı bir niteliği olduğunu bilmek zorundayızdır”. (Erinç, 1998:135) Alıcının, özellikle donanımı, yani bilgi birikimi, ya da dağarcığı yeterli olmalıdır. “Alımlayıcı, her şeyden önce, bir temel sözlükle

sahip olmalıdır. Bir filmin başında, genel çekimde Eyfel Kulesi gösterildiğinde, seyirci olayın ya da olaylar dizisinin Paris'te başladığını anlayacak dağarcığa sahip olmalıdır". (Erdoğan, 1993:49) Her zaman izleyici ile yaratıcı aynı simgeler ve işaretler dilini kullanmıyor olabilirler. Bu durumda iletişim de tam olmayacaktır. Sanat alanında iletişimin ne derece gerçekleşip gerçekleşmediğini kesin olarak belirlemek mümkün değildir, çünkü, belli bir kod alfabesi yoktur.

Kişinin özne bilincini oluşturmada 'öteki-ben' (alter-ego)' e ihtiyaç duyduğunu ve bunun sanat yapıtı-izleyici ilişkisini açıklamada dikkate değer olduğunu düşünen Savaş, konuyu sinema seyircisi üzerinden ele alıyor. Sinema, seyircinin öteki-ben'idir*. Kişi, öteki-ben'le kendi varlığını kanıtlar ve öteki-ben'i sorgularken kendi kendisiyle hesaplaşır.

Çünkü, ancak bir başkası söz konusu olduğunda, "ben"den de söz edilebilir. Neden karanlık salondaki koltuğumuzda filmi tek başımıza izlemediğimiz, sinemanın toplu bir ayın oluşunun yanıtı belki de görüngübilimsel temelde gizlidir. Algının fenemolojisine giriş için, gişeden bir sinema bileti almak yeterlidir dersek hiç de abartmış olmayız. (Savaş, 1998:43)

Yapıtın işlevinin tamamlanması için izleyiciyle karşılaşması, sürece katılması şarttır. Bu her zaman etkin bir katılım olmayabilir. "İzleyicinin katılımı derecelendirilebilir. ilkel katılım, izleyicinin sanat yapıtıyla karşı karşıya gelmesi, sanat yapıtına bakmasıdır, ileri katılım, sanat yapıtının ya da sanat etkinliğinin oluşumuna izleyicinin de katkıda bulunmasıdır". (Şenyapılı, 1996:398) İzleyici ilkel katılımında tümüyle edilgendir.

'Ortak yaratım' konusu bir romanla örneklenecek olursa; romanı okurken okuyucu, betimlemeleri hayalinde görsel ve işitsel olarak canlandırır. Bu canlandırmayı yaparken, yazarın eksik bıraktığı alanları da kendi imgelem biçimine göre doldurur, eklemeler ve çıkarmalar yapar. Zaten, eserin yaratıcısı da, alıcının hayalinin kendi yaratımına, etkin bir hayal gücü faaliyeti ile katılacağını hesaba katar.

Resim alanında da, bir desende ya da bir tabloda, bütünü ayrıntılarında tamamlanmamışlık sık rastlanan bir durumdur. Sanatçının yaratıcı çalışması, izleyicinin katılımıyla tamamlanacaktır. (Kagan, 1982:442) Okuyucunun bir boşluğu ya da eksikliği doldurması ya da belirginleştirilmesi, bir somutlama eylemidir. Yapıt, bir nesne, anlam ise bir üretilimdir.

Bazı yapıtların yapıt olarak kalmalarının nedeni de, okuyucuya, bu yapıtları belli bir üretim süreci içinde tecrübe etmesine olanak vermemeleridir. Bu türden yapıtlar, "tüketim nesnelere"dir ve okuyucuyu da üretici olarak değil de, tüketici olarak konumlarlar. Bu durumda, okuyucunun tecrübesi de bir tüketim hazzıyla sınırlanır. "Barthes 'okuma' eyleminin anlamını da alışlageldik yerinden ederek, okuyucunun yapıtı 'okuduğunu', metni

* Bakınız: 3. 2. 2. Psikolojik Faktörler

ise 'yazdığını' söylüyor. Böylelikle, yazma edimini yazarın elinden alıp okuyucuya veriyor. (Erdoğan, 1993:22)

Alıcının sanat eseri ile ilişkisi beş aşamada tamamlanır:

- a) Alıcı, ilk aşamada hedonist (hazcı) bir yaklaşım içindedir sanat eserine. Estetik bir nesnenin karşısında olduğunu ve estetiksel tatlar alacağını bilir.
- b) Sonraki aşama, yapıtın yaratıcısı ya da yaratıcılarıyla birebir bir alış veriş, aracısız bir iletişim kurmaya hazır olduğu aşamadır
- c) Üçüncü aşama, alıcının sanat eserine bilgi alabileceği, yeni bir takım yaşantılar kazanabileceği bir kaynak olarak yaklaştığı, bilgisel bir yönlendirme içine girdiği aşamadır.
- d) Bir sonraki aşamada, alıcı, yapıtta bulduğu, yaratıcıyla kendisi arasındaki ortak ya da yakın bir takım değerler yoluyla, yapıtla ve yaratıcısıyla arasındaki mesafeyi kısaltan bir değer yönlendirmesi içindedir.
- e) Ve son olarak da, alıcı, kendi yaratıcılığını sanat eserinde kullanabileceğini, hisseder ve kimi eklemeler ve çıkarmalar yaparak yapıtı anlamlandırır. 'Ortak yaratım' ya da 'sonradan yaratım' denilen aşama içine girmiştir artık. (Kagan, 1982:430) İzleyiciyi, gerçekleştirdiği bu yaratıcı edim mutlu eder, farkında olsa da olmasa da.

4. 4. 1. Profesyonel Tüketici

Bu başlık altında genel olarak, 'profesyonel tüketici' kime ya da kimlere denir?, tüketiciyi 'profesyonel' kılan nedir? sorularının yanıtları aranacak, özel olarak da, profesyonel tüketici kitlesinin en önemli grubunu oluşturan, sanat eleştirmenleri ve yorumcuları ele alınacaktır.

İlk olarak belirtmekte fayda var ki, gerçek bir sanat yapıtı her zaman için, sanatsal algılamayı gerçekleştirebilecek, içinde barındırdığı işaretleri ve simgeleri deşifre edebilecek ideal bir izleyiciyi hedef seçer kendisine. Bu demektir ki; yapıtını yaratırken sanatçının kullandığı işaretlerin, simgelerin, kısaca dilin seçilişinde alt seviyede bir okuma etkinliği kriter olmamaktadır. Bu mümkün de değildir zaten, çünkü, sanatçı öncelikle kendisi doyum sağlamak için yaratır ve kendini en iyi şekilde ifade ettiği dili kullanır. Öyleyse, seyircinin bu dili anlayabilmesi için, en azından, yaratıcının sahip olduğu yaratma isteğini içinde bulundurmalı ve kısmen simgesel işaretleri tanıyabilmelidir. Bu tür bir seyirciyi kapsama potansiyeli yüksek olan gruplar vardır; sanat eğitimi almış ya da almakta olan öğrenciler,

sanat eğitimi veren akademi öğretmenleri, sanat eleştirmenleri, sanat yorumcuları ve son olarak da sanata ilgi duyup kendi kendini yetiştirerek aktif ya da pasif olarak sanatın içinde var olan diğer tüketici grupları.

Burada sözü edilen tüketici grubu artık herhangi bir alıcı değil, yapıt karşısında hissettiği estetiksel hazzın gerekçelerini dile getirebilen ve bu gerekçelere dayanak bulabilen bir tüketicidir. Yani alıcı, sanat yapıtıyla ileri bir aşamada ilişki kurabilen, bir üst seviyede yerini almıştır artık. O artık bir 'suje'dir. 'Suje'nin kelime anlamı 'özne'dir ve sanat yapıtının iki öznesinden biri olmuştur alıcı.

Suje, bir sanat felsefesi terimi olarak gündeme geldiğinde ise, bir sanat yapıtı üzerinden fikir üretebilen alıcı kastedilir. Yani teke tek ilişki kurduğu bir yapıtı değerlendirebilen, değerlendirebildiğini de bir yargı ile ifade edebilen alıcıya suje denir. Yani her suje alıcıdır da, fakat her alıcı bir suje demek değildir. (Erinç, 1998:27)

Profesyonel bir sanat tüketicisi, bir sanat yapıtı karşısında yönlendirme sistemlerini görür ve algısını gerekli değişik yerlere çevirerek yapıttan ne beklenmesi ya da ne beklenmemesi gerektiğini bilir. Bu, eseri sevip sevmemekten farklı bir şeydir, herkes bu konuda özgürdür, ancak, gelişmiş bir sanat beğenisine sahip bir kişi, yapıtın biçiminin başka yapıtlardan hangi noktalarda farklılaştığını, çok daha fazla ve farklı bir şeyi ifade ettiğini sıradan bir alıcıdan daha iyi görüp ortaya koyabilir. Ayrıca:

Eğer bir resim, kendi içinde belirli bir şiirsel düşünce taşıyorsa ve yapıtın imgesel biçimi, bu düşünceleri bakan kişiye iletecek bir dil işlevi görüyorsa, o zaman, bakan kişinin de her şeyden önce, ressamın kendisiyle konuştuğu dili anlaması gerekir. Yani, resimde canlandırılmış olan nesnelere üstüne bir bildirimde bulunma yerine, o ressamın bu nesnelere nasıl değerlendirdiği üstüne bir bildirimde bulunmak zorundadır. (Kagan, 1982:433)

Sanatsal bilinçte, nesne, en güzel ya da yüce bir nesne de olsa, o nesneyi sadece algılamakla yetinilmez. Hatta, estetiksel değeri ne kadar yüksekse, görülenin imgesel bir modelini yaratma gereksinimi o derece artacaktır. Bu anlamda sanatsal bilinçte, bir 'gerçekleştirme güdüsü' yatar. Bu tür bir kendini somutlaştırma çabası, profesyonel tüketiciyi, anlamlandırmak üzere karşı karşıya olduğu yapıtın bir tür, oyuncusu, çizeri, sanatçısı hissedeceği şekilde 'ortak yaratım' güdüsü olarak kendini gösterir. Bu noktada, tıpkı sanatçıda olduğu gibi, seyircide de bir takım yetenekler aramak gerekir. Stanislavski'nin, "yalnız yetenekli oyuncu değil, yetenekli seyirci de vardır" derken kastettiği şey, sanattan anlama ve sevme yeteneğinin çocuklukta başladığı ve sanatsal bir üretim ortaya koymak gibi sanatsal algılama için de doğuştan bir yeteneğin kendini belli ettiğidir. Bu yeti, 'beğeni' yetisidir. (Kagan, 1982:334)

Okuyan, görsel sanatı ya da sanatın başka bir dalını takip eden bilinçli bir tüketici ve kendi çalışmalarını oluştururken, olumlu ya da olumsuz yargıda bulunan sanatçı, bir eleştirmen gibi davranır. Ancak, eleştirinin bir başka ifadesine göre de, eleştiri düşüncesi,

sanat eserlerine hissedilen özel bir duyarlılığı ve özel bir yeteneği dile getirir. Sanat yapıtlarını değerlendirip, değerlendirmelerini sözlü ya da yazılı olarak ifade eden kesim, profesyonel tüketicinin önemli bir kesimi olan eleştirmenlerdir.

Eleştirel yazılarını satarak geçinen, beğeni ve yargıların hakemleri olarak eyleyen profesyonel eleştirmenler görece çağdaş bir gelişmedir. Kiliseden, devletten ve yöneticilerden halka, sanat ürünlerinin ve gösterilerin satışına doğrudan destek veren kesime uzanan geniş bir sanat izleyicisi kitlesinin bir parçasıdır. (Townsend, 2002:233)

Sanat tarihçileri, eğitilmiş sanat uzmanları, tekniğe ilgi duyan sanatçılar ve basın-yayın organlarında yazan gazete eleştirmenlerini bu grubun üyeleri arasında sayabiliriz. Sanatçı ile izleyici arasında bir ara merci konumunda olan eleştirel yazının önemli bir kısmı kişisel ifadeye dayanır. Eleştirmenin fikirleri okuyana ters ya da alışılmadık gelebilir, ancak, “bir duyarlılığın ve yoğun bir kendini vermenin ürünü iseler ilginç ve bilgilendirici olabilir. Bazı eleştirmenlerin ele aldığı konudan çok, kendilerinden söz ettiklerini düşünebiliriz, ama kavrayış güçleri yüksekse izleyicilerin üyeleri olarak konumları onları ilginç kılacaktır”. (Townsend, 2002:235)

Eleştiri kurumunun tarihi estetik tarihi kadar eskidir neredeyse ama eleştiri adı verilebilecek yazılara kısmen Rönesans’da başlanmış olup, tek tek eserlerin, yazarların incelenip eleştirildiği yazılar on yedinci yüzyılda görülmüştür. Ne zaman ki eleştirmenler beğenilip benimsenen bir eser üzerinde etkili olmaya başlamıştır, iyi bir eleştirmenin nasıl olması gerektiği ile ilgili düşünceler de üretilmeye başlanmıştır.

David Hume ideal bir eleştirmen betimlemesi sundu. Bir eleştirmen güçlü bir kafaya, ince bir duyarlılığa, geniş bir uygulama ve kapsamlı bir karşılaştırma temeline sahip olmalı ve önyargısız olmalıdır. Güçlü bir kafa derken kastedilen açık bir akıl yürütme yetisidir; ince duyarlılık, nüanslara ve yapıtın ayrıntılarına duyarlı olmak demektir.(...) Önyargısız olmak iyi bir eleştirmeni, özel ilgileriyle yargılarını karıştıran kişilerden ayırır. Hume’un betimlemesi, ideal izleyicilerin bir üyesi olan eleştirmen resmi çizer. Çoğu izleyici tepkisi Hume’un ölçütüne uymaz. İzleyici çok tembel, bilgisiz, herhangi bir sanat yapıtına ideal bir tepki veremeyecek denli önyargılıdır. Yine de zamanla bu etmenler ortadan kalkar.(...) Bu açıdan bakıldığında iyi eleştirmenler zamanlarının ilerisindedir ve onların görüşleri zaman içinde kendini kanıtlar. (Townsend, 2002:235)

Yöneldikleri nesne aynı olsa da sanat tarihçisi ile güncel yapıtları eleştiren eleştirmen arasında önemli bir ayrım söz konusudur. Geçmişin sanatını irdeleyen ve yapıtla doğrudan ilişki kuramayan ve yapıtın yaratım aşaması ile kendisi arasında bulunan zaman farkı nedeniyle yaratım sürecine yabancılaşan sanat tarihçisi bu süreci yeniden kurmakla yetinirken, güncel olarak eleştiren eleştirmen yaratma sürecinin içinde yer alır, süreci yaşar ve ortak olur.

Ergüven’e (1997:124) göre, somut bir gereksinimden doğan ve sanat yaşamının doğal bir parçası olan eleştirinin, 18. yüzyıla kadar ortaya çıkmamış olması şaşırtıcıdır. Eleştiri,

hakkındaki tüm tartışmalara rağmen, bir dönemin ilk elden tanığı olması özelliğiyle sanat tarihi için büyük önem taşımaktadır.

Başlangıç tarihinden bugüne çeşitli eleştiri anlayışları ve kuramları geliştirilmiştir. Bunlardan bir kaçının burada anılması yerinde olacaktır. Yapısal eleştiri; yorumunda sanatçıyı dışlar. Bunun nedeni, Saussure'ün dil anlayışıdır; ifade, anlamını dil sisteminden aldığına, bunu da eserin kendisinde bulmak mümkün olduğuna göre, sanatçıya değil, anlamlamayı sağlayan yapıya başvurmak gereklidir. İçeriğin, anlamı üreten biçimin kendisinden ibaret olduğuna inandığı için bu eleştiri biçimi, dış dünya ve yapıtın kazandırdığı yaşamla ilgilenmez. Bu anlamda değerlendirici değildir.

Arketipçi eleştiri, yirminci yüzyılda doğmuş bir eleştiri yöntemidir. Bu yöntem her ne kadar antropoloji, psikoloji ve sosyoloji gibi bilim dallarını kullanması açısından tarihsel eleştiri ya da sosyolojik eleştiriye de yakın olsa, esas olarak esere dönük bir eleştiri yöntemidir. İşaretlerin ve simgelerin anlamlarını araştırırken hedeflediği, çok eski çağlardan bugüne insanları derinden etkilemiş bir takım arketipleri ortaya çıkarmaktır. Bu arketipler, kişiler, simgeler, durumlar ya da olay örgüleri olabilir. Bu eleştiri yöntemi, arketiplerin kaynağını mitoslara ve ilkelerin ayinine dayandırır.

İzlenimci eleştiri yöntemi ise, ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkıp, modern eleştiride pek yeri olmadığı düşünülerek günümüzde ise tutulmayan bir eleştiri yöntemidir. Kuralcılığa, nesnelciliğe ve bilimselliğe karşı bir tutum sergileyen bu tip bir eleştirinin ünlü bir temsilcisi olan Anatole France'ın şu sözleri çarpıcıdır:

İyi bir eleştirmen, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur. Eserine kendisinden başka bir şey koymakla övünenler çok aldatici bir kuruntunun kurbanıdır. Gerçek şudur ki insan hiç bir zaman kendinin dışına çıkamaz. En büyük belalarımızdan biridir bu. Göğü,yeri bir dakika için olsun, bir sineğin düzeylere ayrılmış gözüyle görebilmek veya doğayı bir orangutanın kaba ve basit beyniyle algılayabilmek için neler vermezdik. Ama bizim için imkan yoktur buna, Tresias gibi hem erkek olmak, hem de bir kadın olmuş olmayı hatırlamak bize vergi değil. Sürekli bir hapisanede gibi kendi benliğimizin içine kapatılmışız... Eleştirmen açıkça şöyle demelidir: Efendiler size Shakespeare, Racine, Pascal veya Goethe ile ilgili olarak kendimden söz edeceğim. (La Vie Littéraire'den aktaran Moran, 1994:241)

Eleştirinin nasıl yapılması gerektiği konusu hep tartışılmıştır ve tartışılmaktadır. Sanata hizmet etmek yerine, onun yerini almaya çalıştığı, saldırgan olduğu, kural koyucu olduğu vb. türden şikayetler eleştiri biçimine yönelik eleştirilerden sadece bir kaçıdır. Öyle görünüyor ki sorun, eleştirinin kendisi değil, nasıl yapıldığıdır. En iyi eleştiri tekniğinin içerik sorunlarını biçim sorunlarıyla birlikte ele alan, 'yapıtı limon gibi sıkarak' içerikten fazlasını çıkarmayan eleştiri olduğunu, bunun için de içeriğe verilen önemin azaltılması

gerektiğini savunan Sontag'a (1998:21) göre "eleştirinin işlevi yapıtın ne anlama geldiğini göstermek değil, nasıl o şey olduğunu, hatta onun o şey olduğunu göstermek olmalıdır".

4. 4. 2. Amatör Tüketici

Sanat yapıtına doğru yaklaşma meselesi her zaman önemli bir sorun olagelmıştır. Gözün retinasına düşen imge şu ya da bu kişide farklılık göstermez ama kişinin hayalinde oluşan imge kişiseldir. Eğer bakan kişi yeterli ilgi alanlarına ve bilgi ve deneyime sahip değilse o kimse için bir tablo renkli bir fotoğraftan başka bir şey değildir ve baktığı resimde başkaca her şeyi göz ardı edip, benzemiş mi benzememiş mi sorunu ile meşgul olur. İlkel (gelişmemiş) beğeni, yapıtta canlandırılan şeyle, onun canlandırılışı arasında bir benzerlik arama düzeyindedir. Bu konuda tatmin olursa resmi övgüyle karşılayacak, aksi takdirde oldukça bilinçsiz ve acımasız yorumlar yapacaktır.

Sadece, dış dünyadaki karşılığını ilk bakışta görebildiği imgelerden oluşturulmuş bir resmi kendince ve oldukça eksik bir şekilde, anlamlı bulan bireyleri kapsayan bu tür bir sanat tüketicisi grubunun bir üyesine, övgüyle karşılamış olduğu yapıttan ne anladığı sorulduğunda, beğendiğini, en fazla 'ruhuna hitabettiğini'ni söyleyebilecektir. Bu, bariz bir farkındalık eksikliği içinde olduğunu, resmi anladığı ile değil, hissettiği ile değerlendirdiğini gösterir. (Ergüven, 1992:99)

Sanat, yaşamın doğal bir parçası olarak görülmedikçe, kimi zaman yapay bir sosyal konum edinebilmek, kimi zaman eğlence ihtiyacını karşılamak (bu da olsa olsa en fazla sinema olabilir) için sanatla ilgilenmek ya da ilgileniyormuş gibi görünmek bilinci değişmedikçe amatör tüketici hep var olacaktır. Amatör tüketici, sanatın işlevinin yalnızca eğlendirmek olmadığının, aynı zamanda, hatta öncelikle zihinsel bir çaba gerektirdiğinin, düşündürdüğüünün farkında değildir. bu farkındalığa sahip olmayan birinin sanatla sağlıklı ilişki kurması olası değildir. "Dar, dogmatik bir beğeni, kişinin, kendi algısının değişebilmesine karşı koyuşunda; sadece ciddi ya da sadece neşeli sanata, sadece derin bir ortak yaşantıyı ya da sadece hoşbeşe yönelik, tek bir algı gücüyle sınırlanmış oluşunda kendini belli eder". (Kagan, 1982:430)

Okuma alışkanlığı olmayan, dolayısıyla hayal gücü yetersiz bireylerin olduğu, düşünce dünyasına uzak durulan bir ortam, sanatsal gerekliliklerin göz ardı edilmesine ve yapıt karşısında donanımsız bireylerin yetişmesine neden olur.

Sanat olayında, yapıt, sanatçı, izleyici üçgeninin istenilen düzeyde tamamlanması her zaman olanaklı değildir. Özellikle, yapıtın sanatçıdan kopması, bağımsız bir nesne olarak, nesnelere dünyasına katılmasından sonra, artık geriye yalnızca yapıt ve izleyici kalır. İzleyicilerin yargularıyla baş etmek

uzun ve yorucudur bir yapıt için. Herkes yapıtın biçim dili dışında hiçbir şey söylemeyeceğini pekala bilir. Bu yüzden, yapıtın diliyle iletişim kuramayan izleyicinin, anlamadığı birisinin karşısında atıp tutarkenki rahatlıkla konuşması engellenemez. (Karayağmurlar, 1990:67)

Görsel sanatların her dalında, yapıtın taşıdığı bir takım dolaylı ve doğrudan iletiler mevcuttur. Örneğin; mağara duvarlarındaki resimlerin, hangi hayvanların avlandığı ile ilgili olan iletişi doğrudan ileti iken, dolaylı olarak, bu hayvanlara daha kolay sahip olma ya da bu hayvanların tükenmemesi isteği, yakarısı iletilir. Benzer biçimde, dinsel yapıların duvarlarındaki resimler de, dolaylı olarak, kutsal kitaptaki anlatıların okuma yazma bilmeyenlere anlatmak ve tanrı korkusunu hissettirmek işlevi görürler. Amatör izleyici, yapıtın doğrudan iletişi dışındakileri anlamama çabası içine girmez ve sadece izler. Böylelikle, izleyici ile sanatçı arasında etkin bir iletişim kurulamamış olur. (Şenyapılı, 1996:12) İnsan dilini bilmediği bir yapıttan haz alamaz.

Kucuradi, Shakespeare'in 'Venedik Taciri' adlı yapıtını örnekleyerek, trajik çatışmadan yola çıkıp, amatör seyircinin yananlama karşı kayıtsızlığını ve bilinçsizliğini açıklamaya çalışıyor. 'Trajik çatışma' kişinin başvurabileceği her türlü çareye başvurup sonuç alamamasında yaşanır:

Venedik taciri'nde ihtiyar Shylock, o çok bilinen ikilem karşısında kalınca, parasından ve öç almaktan vazgeçer. Shylock, borç verdiği parayı belli bir süre sonunda alamayınca, anlaşmada olduğu gibi, kefilin etinden bir miktar kesip almak için mahkemeye başvurur. Ama borçluyu savunan avukat, onu bir ikilem karşısında bırakır; eti isterse kesip alabilir, ama ne bir gram eksik, ne de bir gram fazla ve tek damla kan akıtmadan; çünkü anlaşmada kanını da alabileceği yazılı değildir. Yoksa dava edilen taraf, Shylock'tan o kadar et kesme hakkını kazanacaktır. Hiç de güldürücü olmayan bu komik çatışmada Shylock, paradan da, etten de vazgeçmekten başka ne yapabirdi? (Kucuradi, 1999:45)

Trajikle karşılaşmak insana, sık karşılaşamayacak, saf ve derin bir keder yaşatır. Amatör seyirci bu trajedinin farkında değildir. Dolaylı iletiyi alamayan seyirci, yapıtın sırf görüntü kısmıyla ilgilenip, trajik olanın yalnızca temsilini görürler ve dolayısıyla anlamlandıramazlar. Bu tür bir seyirci, trajiği yaşayan kahramanın ölümü ya da herhangi bir somut kaybı karşısında üzüntü duyup ağlayabilir ama belli bir zihinsel çaba ve birikim gerektiren arka plandaki trjediye göremezler. Bu tip bir sanat tüketicisi için tiyatronun tek işlevi vardır: eğlendirmek.

Nietzsche'nin "sokratik seyirci" dediği bir tip vardır. O, trajik durumdaki kararsız, yanıtız olanı görürse, bunun trajik kişinin ya da yazarın beceriksizliğinden ileri geldiğini sanır. Onun rahat etmesi, olan biteni beğenmesi için "mutlu sonlar" *dei ex machina* gerekir ve yeter. Trajiğe tam açık olan seyirci, ancak trajik duruma düşebilecek yapıda olan kişidir. Başka birinin trajik olduğu bir durumda bulunup, trajik olamayan kişiler olduğu gibi, trajik bir durum karşısında bulunup onu göremeyenler çoktur. (Kucuradi, 1999:60)

Sağlam bir sanat algısı için, algılayabilirliğin çok yönlü ve olabildiğince hareketli olması, görüntülere geniş bir alan ayırması gereklidir. Ancak bu sayede gerçek bir dünya

algısı gerçekleşir ve yetenek gelişir. Estetiksel algı, kişinin kendi dışında biçim yaratabilmesi demektir. Bu da, özgür bir akıl yürütme ve güçlü, derin bir kişilikle mümkündür. Öyleyse gerekli olan şunlardır; dünya ile çeşitli biçimlerde ilişki kurabilmek ve zihinsel etkinliği en uç noktaya çıkarmak. İnsan ancak bu iki koşul bir arada olursa görüntülerin esaretinden kurtulup, akli ile anlamları görebilecektir. Bütün bunlardan yoksun izleyicinin biçim konusundaki yetersizliği, eserin sırf içeriği ile heyecan yaratmasına neden olur. Amatör tüketici eser karşısında ya fazla rahat ya fazla tedirgindir ya da yalnızca duyularını kullanmakta, biçimde yer alan simgeleri çözme çabası göstermemektedir. Böylelikle yaratıcının özenle kurduğu dengeye en fazla ahlaki ya da fiziksel bir ilgi göstererek eserin estetik kurgusunu bozacaktır. Bu tür bir seyirci, esere şu ya da bu şekilde ilgilidir belki ama kesinlikle estetik bir ilgi değildir bu. Amatör tüketici, “ciddi ve coşkulu bir şiiri, vaaz gibi, naif ya da şakamsı şiiri ise sarhoş edici bir içki gibi algılar”. (Schiller, 2001:61,108)

Sanatla bilinçsiz olarak ilgilenenler, ilgileri yapay bir ilgi olduğu için, bir sanat eserini değerlendirip, yorumlayabilecek bilginin gerekliliğinin farkında olamamaktalar ve hiçbir zaman da bu seviyeye ulaşamamaktadırlar. Farklı bir görüş ileri sürecekt donanıma sahip olmadıklarından, ortalamanın altında değerlendirmelerle, sıradan bir üretim karşısındaki sıradan bir tüketicinin gelenekselleşmiş tutumuyla, bu tutumlara uygun yapıda işleri üretenlerin telkinlerini benimsemek durumunda kalırlar. Bireylerinin çoğunluğunu bu tür bir zorunluluğa karşı çıkamayan tüketicilerin oluşturduğu bir toplumda, sanatsal gelişimler ya amacına ulaşamamakta ya da zaten gerçekleşmemektedir. Bu da, gerçek bir sanatsal değer taşımayan ürünlerin beğenilip, yüceltildiği bir tüketici ortamı yaratmaktadır.

Başarılı bir sanat tüketiminin zihinsel bir çaba gerektirdiği açıktır. Ancak, hazır bilgiyi eleştirisiz ve ezbere bir yöntemle alıp, biriktirmeye ve istendiğinde eksiksiz olarak geri vermeye koşullandırılmış, düşünce tembelliğine yakalanmış bireylerin, karşı karşıya geldikleri yapıtta hazır olanı beklemeleri ve bir çaba gösterip doğrudan sunulmayan anlamlandırma girişiminde bulunmamaları kaçınılmazdır. “Dolayısıyla, sanatla kurdukları ilişki yüzeysel ve yapay olmaktadır. Düşünmeye zorlamayan yapıtlarla ilişki kurulmakta; kolay okunan, kolay algılanan görüntüler yeğlenmektedir. Kalıp-görüntülerin egemenliği pekişmektedir”. (Şenyapılı, 1996:409-410)

4. 4. 2. 1. Kitsch Olgusu

Halk süslemeciliği yayılarak, çağın, 'kötü beğeni' diye adlandırılan bir cephesini görünür kılar. "Kötü beğeni (kitsch) (bad taste), aşırı duygusal bir üslupçulukla bozulmuş sanatsal öğelerin sözde bir sanat yapıtı olarak ortaya konmuş olmasıdır". (Tansuğ, 1982:105)

Kitsch konusu, temeli çok farklı alanlara dağılabilen oldukça karmaşık bir konudur. Sanat alanında nelerin 'kitsch' olarak değerlendirilebileceği, ürünün kurgusundan, atmosferine kadar sıklıkla değişebilen bir yapısal çözümleme gerektirmesi açısından oldukça zor bir işlemdir. Kitsch'in üretim ve tüketim koşulları dikkate alındığında, estetik kuramcısı Hermann Broch'un şu ifadesi yerinde olur: "sanattan değil, belli bir yaşam tarzından söz ediyorum. Çünkü, kitsch'i sevip, bir sanat tüketicisi olarak onu yüksek paralar karşılığı satın almaya hazır kitsch-insanları bulunmasaydı, ne doğar, ne de varlığını sürdürebilirdi kitsch". (Broch'tan aktaran Ergüven, 1992:121)

Kitsch, kaynağını halk sanatından alır. Şöyle ki; Halk sanatında üreten de tüketen de halkın kendisidir. Bu, halk sanatının içten ve olumlu tarafıdır. Ancak, kitle kültürünün yaygınlaşmaya başlamasıyla halk sanatı, evrime açık olmayışının etkisiyle tektipleşmeye başlamış, zaman neredeyse durmuş, bayağı ve sırf duygulara hitabeden ürünlerle asıl sanatın alternatifi ve artık kitsch'in kaynağı konumuna gelmiştir. Teknik gelişmelerin bir getirisi olan yeniden üretimle, kitsch'in ortaya çıkışının aynı dönemlere denk gelmesi bir rastlantı değildir bu anlamda.

Eldeki belgelere göre kitsch sözcüğü, günümüzdeki anlamıyla ilk kez 1870'li yıllardan başlayarak Münih'te kullanılmıştır. Bu tarih, en azından, kitsch'in halkçıl sanattaki yozlaşmayla başladığını kabul eden anlayışı doğrulamaktadır. Kitsch, Schwabing'de oturan ressamın turistler için ürettikleri şipinişi resimleri tanımlayan bir sözcüktü esasen; yani sanatsal açıdan belli bir düzeyin altında kalmış olmayı imliyordu bu sözcük. Nitekim, günümüzde de aynı kavramsal içeriğin geçerli olduğunu görüyoruz. (Ergüven, 1992:122)

Kitsch, bir nesnenin esas işlevine, alelade bir biçimde tutturulmuş bir eklentidir. Tıpkı, çay bardaklarının altlıklarındaki Türkan Şoray fotoğrafı gibi. Kitsch, pratik işlevle yetinmeyen amatör tüketicinin sanatıdır; estetik nitelik arayışı nesnenin oluşum aşamasına eşlik etmediği için, Türkan Şoray fotoğrafı, sonradan düşünülen bir eklemedir. Denilebilir ki, "kitsch nesne"nin üretim aşamasında bir zamanlama hatası söz konusudur.

Bu beğeni özrü, bugün, endüstri ürünlerinden geleneksel el sanatları işlerine; şiiirden heykele; resimden müziğe ve hatta televizyon kanallarında yayınlanan, kitsch mahalle dizilerinden etkilenen seyircinin sahte duygu gösterilerine kadar hayatın tüm alanlarında görülebilmektedir. Gerçek sanat yapıtlarında anlam, biçimin içinde, seyircinin sezgisel ve zihinsel olarak özel ve zorlu bir çaba harcayarak keşfedebileceği bir dile bağlı olarak işlenmiştir ve seyirciye verimli bir görsel etkinlik olanağı sunmaktadır. Kitsch tüketicisinin (amatör tüketicisi) böyle bir kaygısı olmadığı gibi, seyirlik olarak seçtiği nesne de onu buna

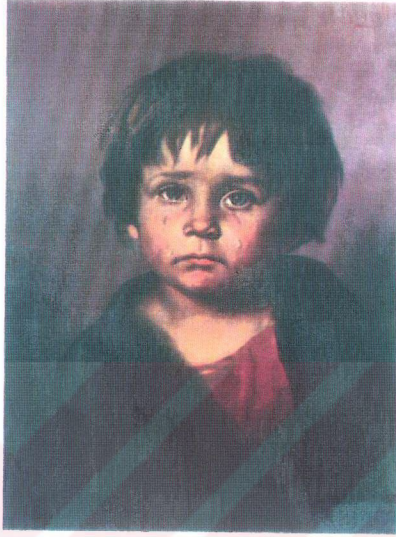
yönlendirebilecek nitelikte değildir. Gerçek sanat yapıtının aksine, kitsch'in söyleyebileceği yeni bir şey yoktur.

Kitsch bütünsel bir yapıya sahip değildir, çünkü, malzemeyi sırf, söylenmek istenene hizmet ettiği noktada, ekleyerek kullanmaktadır. Anlamlandırma dizgesi, gerçek sanat yapıtına karşıt olarak, kitsch'de söz konusu değildir, kullandığı dil yalnızca doğrudan iletişimi hedefler. Bütünlük kaygısı gütmmediği, düzenlemede her şeyi birbirine iğreti bir şekilde öylesine tutturduğu için, biçim ve içerik kolayca ayrıştırılabilir. Belli bir sözdizimi kullanmadığından, bu tür bir nesnenin karşısındaki kişinin hiçbir çabaya girişmeksizin görebileceği, sevgi, nefret, acı vb. sömürülmeye yatkın duyguların süsü niteliğindedir her şey. Burada, yapıtın kendisi değildir seyirciyi etkileyen, "yapıt bizi değil, biz onu bir yere götürürüz hep. Kitsch'le estetik doyum sağlamanın ardında, paralı sevişmenin mantığı yatmaktadır; haz objesinin isteklerimle uyumlu bir bütünü oluşturup, onu yansıtmayı önemli değildir". (Ergüven, 1992:123)

Kitsch, pazarlayıcı bir mantıkla üretildiğinden, her şey kurgusal ve sahte bir duygulanımın simgesi niteliğindedir. Kitsch üreticisi, ürünün yaratım coşkusuyla paylaşmaz izleyicisiyle, izleyicinin de böyle bir beklentisi yoktur zaten. Beğeniye yönlendiren kişi ya da kişiler pazar adına hareket eden ve tüketiciye sundukları düzmece duygulanımların kaygısını taşımayan kişilerdir. Kaygı, sadece maddi kazanç sağlama kaygısıdır. Başarı da sağlanır, çünkü, üreticinin sunduğu ile izleyicinin beklentisi arasında eksiksiz bir uyum söz konusudur. Üreticiler, neyin tüketileceğine karar veren kişiler olarak, tüketici ile kendileri arasındaki ayrımı hak görürler kendilerine. Bu mantıkta, tüketiciyi aşağılama söz konusu olmasına karşın, tüketici bundan habersizdir. Amatör tüketici, kitsch karşısında, gerçek bir sanat eseri karşısındaymış gibi hisseder kendisini.

Bu bağlamda üreten, kendi kişisel duyarlılığı ve beklentilerini rafa kaldırırken, yalnızca pazarlamanın daha sağlam bir zemine oturmasını düşünmektedir; yanı sıra, dışarıdan gözleyen bir kişi olarak, inceleme nesnesi olan tüketiciye, konumu gereği, tepeden bakmaktadır. Demek ki, kitsch endüstrisinin üretim mantığına göre, daha ilk aşamada "küçük insan"a dönüşmektedir alıcı. (Ergüven, 1992:124)

Kitsch, hayata dair duygulanımlardan özellikle acı ve kederi işemesi (Resim 4. 3) ve bunları da düz anlamıyla iletmeyi tercih etmesi nedeniyle, daha baştan kaybetmektedir. Çünkü, hiç kimse fazladan bir tasa, keder duymak niyetiyle yaklaşmaz bir sanat yapıtına. Kitsch, kendini, içinde bulunduğu kültürden beslemeyen, "geçmişin herhangi bir sanat eserine ya da işine hayran olan, fakat onun kalitesini sağlayan biçimleme disiplinine ulaşamamış bir kimse tarafından cüret edilerek yapılan, seviyesiz bir özentî ürünüdür". (Turani, 1998:47)



Resim 4. 3. İstanbul Basımı Kartpostal

Mongardini ise, aynı görüşü paylaşan bir kişi olarak, bu gelişmeyi şöyle noktalamaktadır: “kitsch ve öncü sanatın üreticileri karşıt yönlerde hareket etmekle beraber, belli bir kültür kapsamında sıkı sıkıya bağlıdır birbirlerine; hatta aralarında bir tür alışveriş bile cereyan eder. Kitsch, çoğu kez sanatın ardında bıraktığını kullanırken, sanat için de aynı şey geçerlidir. Kitsch, bir taraftan geçmişteki sanat yapıtlarını kendi satış mekanizmasına suç ortağı yaparken, sanat da yeni değerlerin inşasında yararlanmak üzere, bilinçdışı kitsch’de varolan fragmanları aramaktadır”. Ancak, burada Mongardini’nin atladığı bir nokta var; kitsch ile öncü sanat arasındaki diyalektik ilişkiden söz ederken, bunun karşılıklı üretkenliğe yol açan bir etkileşim olduğunu düşünmek bizi yanıltabilir. Hesaplaşma, büyük ölçüde öncü sanatın katkısıyla oluşan tek taraflı etkilenmenin ürünüdür; çünkü kitsch, öncü sanatın varlığından bile haberdar değildir. (Ergüven, 1992:125)

Çağının gerisinde kalmış, sanat tarihini geriden takip eden ülkelerin içine düştüğü bu kötü beğeni batağı, kitsch’i uluslararası bir sorun haline getirmiştir. Bu durum bireysel ve toplumsal yapının sağlıksız işlenmesinde, tamiri imkansız aksaklıklara neden olmaktadır. Bauhaus okulu, kitsch’in yarattığı tehlikeye karşı yapılan girişimlerden biridir. Bütün bu tehlikelere karşın hakim ideoloji kitsch’le barışıktır, çünkü, güzelliğin karşılığıyla yer almadığı bir üretim sergileyen kitsch, sunduğu yapay mutluluk ve huzur ortamıyla halkı uyuşturmaktadır.

Kitsch'de dilin, anlatılana yapılandırılmış bir eklenti olduğu söylenmiştir. Bunun nedeni muhtemelen, gerçek sanata has olan, seyirciyi düşünmeye zorlayan sözdiziminin yetersiz bulunuyor olmasıdır. Ergüven'in ifadesiyle:

Kökeninde dile güvensizliğin yattığı bu açmaz, manolyanın şarkısını söyleyen ("Koklamaya kıyamam, benim , güzel manolyam") kimi sanatçılarımızda olanca çarpıklığı ile ele vermektedir kendini. Her sözcüğü mimik ve el kol hareketiyle ayrıca canlandırmaya çalışan bu kişiler için, belli ki söz dili ve müziğin temsil yeteneği sınırlıdır. Bu yüzden, kanayan kalpte el göğsün üzerine gelirken, yüz de ağlamaklı bir ifade almalıdır; tıpkı Barok dönemindeki opera şarkıcıları gibi. (Ergüven, 1992:30)

Gerçek bir sanat eseri ile kitsch arasındaki ayırım burada bir başka yönüyle kendini gösterir. Bu, gösterge yapısıyla ilgili bir sorundur ve kendini işaret eden sanat eserine karşın, kitsch, seyircinin herhangi bir sorgulama ve anlamlandırma çabasına fırsat vermeden, doğrudan doğruya temsil ettiği şeyin yerine geçer. 'Sanat' olanın yerine 'sanat gibi' olanı koyan kitsch nesnesi, amatör tüketiciyi buna inandırmaya şartlandırır.

(...) kartpostaldaki ağlayan çocuğun resmi resim değil, *resim- gibi'dir* sadece; sahte niteliği ne denli güçlüyse, gözü yaşlı çocuk o denli dokunaklıdır; bu aşamada, gösteren aradan çekilmiştir neredeyse; çünkü aslını çepçevre kuşatan suret, kusursuz yalana dönüşmüştür artık. Bir şeyle eksiksiz yalan söylenebiliyorsa, o her an doğru kabul edilmeye hazırdır artık; *kitsch'in* özünde yatan beklenti, bu eksikliğin tamamıyla giderilmesi üzerine kuruludur. (Ergüven, 1997:20)

Sonuç olarak, günümüzde, sergilediği, yapay 'mutlu gelecek' havasıyla, bugünün (sözde) tehlikeli gelişmelerine engel olan, modern insan çoğunluğunun, (sözde) estetik olanla doğrudan ilişki kurabileceği tek sanat türü olarak belirlemiştir kitsch ve çağdaş uygarlığın bir getirisi olan kitle kültürünün, insanın görsel duyarlılığına indirdiği ve indirmekte olduğu ağır bir darbedir.

4. 4. 3. İkinci Kişilerin Amatör Tüketici Üzerindeki Etkileri

Daha önce de belirttiği gibi her alıcı, kendi değerleri, algısal yapısı ve kültürü doğrultusunda, kişisel bir yargıyla değerlendirir sanat yapıtını. Sanatsal algıda, alıcıyı yapıtın algılanış sürecine hazırlayan yönlendirme, kişinin herhangi bir sanat etkinliğine gitmeye karar verdiği anda başlar. Alıcının bilinçsiz bir şekilde girdiği bu 'hazır olma' hali, gidilecek yerde, karşılaşılabilecek şeyin, sanatsal etkiden başka bir şey olmayacağını bilmesindedir. Bu tür bir yönelme, her alıcıda olabilecek, kaçınılmaz ve gerekli bir yönelmedir. Ancak bunun yanı sıra, diğer alıcıların, özellikle bu konuda otorite kabul edilmiş alıcıların yorumları az ya da çok mutlaka etkiler kişiyi. Bu da, bir sanat yapıtı hakkında doğru ya da yanlış, ortak bir yargı oluşmasına neden olabilir. Bu noktada, konuyla ilgili bir deneyin sunulmasında yarar var.

Yapılan bir deneyde, birbirlerini tanımayan denekler, deneyin ilk bölümünde, tek tek deney odasına alınarak, karanlıkta duvardaki bir düzleme yansıtılan küçük bir ışık noktası, kısa aralıklarla gösterilmiş, her gösterildiğinde, ışığın hareket yönü ve kaç santimetre yer değiştirdiği sorulmuştur. Denek önce tutarsız sayılar vermiş, bir süre sonra da ışığın her hareketi için belli bir sayı vermiştir. Ancak belirtilen sayının gerçekle ilgisi yoktur, çünkü, ışığın yeri değiştirilmemiş, kişiye değiştirildiği izlenimi verilmiştir sadece. İlk aşamadan çıkan sonuç: her bireyin kendine göre bir algı standardı geliştirdiğidir.

Deneyin ikinci bölümünde aynı bireyler gruplar halinde aynı deneye tabi tutulmuş ve her bireyin daha önce kendince geliştirdiği standardı değiştirip, ortak bir standart geliştirme eğiliminde olduğu görülmüştür. Bireysel standartlar, yerlerini tek bir ortak grup standardına bırakmıştır. Ve üçüncü aşamada bireyler deneyin birinci aşamasında olduğu gibi tek tek odaya alınmışlar ve aynı işleme tabi tutulmuşlardır. Görülmüştür ki, denekler yalnız olmalarına karşın, birinci aşamada geliştirmiş oldukları bireysel standardı kullanmayıp, grup standardına bağlı kalmışlardır. (İnceoğlu, 1993:58-59)

Sosyal psikoloji açısından deneyin sonucuna göre: kişi belirsiz bir gerçeklik karşısında, bulduğu bir dayanakla kendince bir gerçeklik oluşturur. Eğer kişi bir grup içindeyse bu gerçek, grup tarafından belirlenir. Grubun normu bireylerce gerçek olarak kabul edilip buna uyum gösterilmiştir. Böyle bir tutum insanın algısal yapısıyla ilgili bir gerçeği göstermektedir. Bu tür bir algılamaya yatkın bir yapıya sahip olan insanın sanatsal algıda da aynı tutumu sergileyebileceğini söylemek yanlış bir yargı olmayacaktır.

Sanat eseri ile yüz yüze iletişim kuran alıcının etkilenmesi birincil etkilenmedir. Sanat eseri ile yüz yüze gelmeden, birincil etki altındaki alıcılardan etkilenenler de iletişimin ikincil etkisi altındaki kişiler olarak adlandırılır. Bir filmi izleyen, bir resim sergisini gezen kişi, iletişimin birincil etkisi altındadır. Bu etkinliğinden çıkardığı bir takım yargıları vardır. Bu yargılarını eseri henüz izlememiş olan bir alıcıyla paylaştığında, alıcı onun yargılarından etkilenip, eseri görmekten vazgeçebilir. Bu kişi, dolaylı (ikincil) etkilenmiş olur.

Kimi resim izleyicilerinin, bir sergide satıldığı anlaşılın diye altına kırmızı nokta yapıştırılmış yapıtların karşısında daha çok zaman harcadıkları bilinmeyen bir olgu değildir. Hele bu tür izleyici resim satın alma niyetlisi ise, ille de satılmış olan resmin en iyi resim olduğu görüşünü savunur. Kırmızı noktadan etkilenen bu tip izleyicilerin, iletişimin ikincil etkisi altında davrandıkları söylenebilir. Eşin dostun konut duvarlarında asılı resimlerin-aynısını arayan izleyicilerin sayısı hiç de az değildir. Örneğin, **Yalçın Gökçebağ**'dan, bir dönem yaptığı tül perdeli resimlerinden, aradan yıllar geçtikten sonra da olsa, yapmasını isteyen izleyiciler olmuştur. Bu tür talepler, görülen resmin gerçekten beğenilmesinden değil, birileri alıp duvarına astığına göre o resmin iyi olduğu kanısından kaynaklanmaktadır ki, bu kanı *dolaylı* ya da *ikincil etkiyi* örnekler. (Şenyapılı, 1996:10)

Amatör tüketicinin ikincil etkiye maruz kalmasında medyanın payı yadsınmaz. Medya, zihin gücünü kullanan, eleştirip, yargı süzgecinden geçiren bilinçli tüketiciyi değil, hazır olanı olduğu gibi alan amatör tüketiciyi hedef alır. Medyanın egemen olduğu bir sistemde, alıcı kendisine sunulanı beğenmeye şartlanır farkında olmadan ve kötü beğeni konusunda medya tarafından teşvik edilir. Eğlenceye ve boş zaman doldurmaya hizmet eden medya, yoğun bir dikkat gerektirmeyen etkinlikleriyle, alıcıya yargı fırsatı vermemektedir. “Soylu, bir başka deyişle yüksek kültür kapsamına giren yapıtlar, magazin kültürüyle aynı kaptay yer almaktadır; Tiziano'yla ilgili bir yazının haber değeri, metresiyle yakalanan ünlü bir futbolcudan farklı değildir artık”. (Ergüven, 1992:63) Sanatçı ile alıcı arasındaki ilişkiyi açıklarken Ergüven, Arnold Hauser'in ne tür bir ilişki olursa olsun sırf iki kişi ile sınırlı kalacak bir ilişkinin toplumsal yapısının olmadığı görüşüne yer vererek, sanatsal açıdan da, doğru bir diyalektik yapının gerçekleşmesi için bir üçüncü kişinin gerekliliğini vurgular. Eskiden sanatçının hamisi ve aracısı olan, 'ekmeğini veren kişi', bugün, birlikte para kazanılan kişi olarak sanat galericileriyle yer değiştirmiştir. Sanatçının ekmeğini veren kişi bu kez müşteridir. Galerici, Kapitalizm'in doğurduğu sanat simsarları olarak niteleyen Ergüven, alıcı ile müşteri arasındaki ilişkiye tek toplumsallık kazandıran kurumun da galeriler olduğunu dile getiriyor.

Aracı işini gören bir başka grup da, gazete ve dergilerde, son derece kişisel yorumlarla yargıda bulunan, amatör tüketici üzerinde etkili yazılar yazan gazete eleştirmenleridir.

Eleştiri kurumu filmlere yıldızlar vererek "mutlaka görün, kaçırmayın" ya da "Görülme de olur" diyerek, film yarışmaları 'san-at'sal filmleri yarıştırmak ve burjuva basın sistemin ücretli işçisi eleştirmenler ve reklamcılar aracılığıyla filmleri pazarlayarak beğeni ve seçicilik konusunda seyirciye kesin yargılar yüklemiştir. Böylece seyirci egemen ideolojide anlamlandırılmış göstergeler ve kavramlara, özdeşleşme yoluyla katılması için film öncesinden de hazırlanmış olur. (Özden, 1992:16)

İkinci kişilerin bir sanat yapıtıyla ilgili görüşleri kişi için, ancak bilimsel bir bilgi, kendi özgün algısına bir alternatif olarak algılandığında doğru bir yönlendirme olur. Profesyonel kabul edilen kişilerin yaptığı yorumlar, kişinin kendi yargısını pekiştirmek üzere yararlanabileceği seviyede etkili olursa doğru bir etkilenme söz konusu olur. Eğer, muhatap olduğu yorum, kişinin yorumunu belirlemede doğrudan rol oynuyorsa kişi, olumsuz bir etkilenme içindedir.

Birden çok yorum ilginç, bilgilendirici ve hatta kabul edilebilir olabilir; tümce tümce ele alındığında her biri diğer ilginç, bilgilendirici ve kabul edilebilir yorumlarla uygunluk göstermese de. Ciddi biçimde dikkate alınmaları gerekirken eleştirel savları salt öznel oldukları için bir yana atmamak yanlış olacaktır, ama eleştirmenleri çok fazla da ciddiye almamak gerekir! (Townsend, 2002:244)

Townsend, izleyicinin, sadece sanat yapıtını değil, söz konusu yapıtı eleştirirken yaratıcı bir etkinlik gerçekleştiren eleştirmeni de yorumlamak zorunda olduğunu, çünkü, sanatçının da, eleştirmenin de etkinliğiyle sonuç olarak izleyiciyi hedeflemekte olduğunu ifade ediyor.

Bugün ki şartlar altında, “kitle iletişim araçlarından sanata ve sanatçıya yar olmaz, olamaz” görüşünde olan Ergüven’e göre, devletin geliştirdiği somut bir kültür politikası gerçekleşmediği sürece, kitle iletişim araçlarının, gerçek anlamdaki sanatın büyük kitlelere ulaştırılması hedefi sadece bir hayal olacaktır. Daha ilkokulda başlayacak doğru eğitim politikalarıyla bu durumun aşılabileceğini savunurken ifadesini şöyle tamamlıyor Ergüven:

Yetişkin bir insan için de kitle iletişim araçlarının yönlendirici işlevi zaten son derece sınırlıdır; çünkü bu yaştaki bir insan için seçim hakkı söz konusu olup, bu sistemde ise futbol maçı veya pornografik filmin **Kral Lear** karşısındaki şans daima daha fazladır. Unutmayalım: Beğeni, bir neden değil, sonuçtur; medyaların işleyiş düzeni ise bu sonucun peşinen kabul edilmesi üzerine kuruludur. (Ergüven, 1992:64)

Kagan, sanat yapıtı çözümlenmelerinde, yanlış yönlendirmeye neden olup, sanat algısını çarpıtan bir tavır olarak “tek-yanlılık” tan söz eder. Bu tavır, ya sadece biçime yoğunlaşır, ya da sadece içeriğe ... “Estetiksel olarak çarpıtılmış, üstü cilalı bir beğeni”, çözümlenmeye bu şekilde yaklaşarak yapıtı kısmen kavrayabilecektir. Bu “patolojik çarpıklık” , tüm normal algının bozulmasına neden olmaktadır. (Kagan, 1982: 430-431) Susan Sontag’ın da yorumlama biçimi ile ilgili fikirleri Kagan’ı doğrular niteliktedir. Sontag’a göre, eski yorumlama biçiminin iddialı ama, yapıtta gösterilen anlamın üstüne başka bir anlam daha eklemekten ibaret olan, yapıta saygılı tavrının aksine, günümüzdeki yorumcuların yorumlama biçimi, gerçek olduğuna inandığı bir başka anlamı metnin ‘arkasında’ arayarak, metni deşip yok ediyor. Yapıtın açık anlamıyla, alıcının beklentileri arasındaki uyumsuzluğu varsayan modern yorum, sözde bu uyumsuzluğu çözmeye çalışırken, kendince reddedilemeyecek saydığı yapıtı, yeniden oluşturarak korumaya çalışan köktenci bir yol takip etmektedir. Bu arada sözdizimini değiştirdiğini de kabul etmemekte, yapıttaki gizli anlamı bulup çıkardığını iddia etmektedir. Modern yorumun, önemli bir özelliği alıcıda rahatsızlık yaratmak olan sanatın rahatsız ediciliğini sırf içeriğe indirgeyerek ehlileştirdiğini ifade eden Sontag, günümüzün yorumunun gerici, boğucu ve saldırgan bir tutumla sahte bir anlamlar dünyası kurarken dünyayı yoksullaştırdığını savunuyor ve iddiasını, “kentlerin havasını bozan otomobil ve ağır sanayi dumanları gibi sanat yorumlarından çıkan dumanlar da duyarlıklarımızı zehirliyor günümüzde. Klasikleşmiş çıkmazı, canlılık ve duyum yetenekleri pahasına zekanın aşırı şişmesi olan bir ekinde yorum, zekanın sanattan aldığı öce dönüşüyor” (Sontag, 1998:13) diye tamamlıyor.

Sonuç olarak denilebilir ki, bu başlık altında dile getirilen sorunlar, aslında, bir kültür sorunu olup toplumun ortak duyarlılığını kötü yönde etkileyen mevcut olumsuz yapılanma, kültür politikalarında gerçekleştirilecek değişmelerle üzülebilir.



5. GÖRME EĞİTİMİ

Estetik kaygı, güzele ulaşabilme isteğinin verdiği bir kaygıdır. Ve bu kaygı, kişilik oluşturma aşamasında edindirilmese, sonraki bir aşamada böyle bir tutum ve davranış oluşturabilmek neredeyse imkansızdır.

Sanat eğitimi, kişide yaratıcılık için gerekli olan, merak etme, arama, sorma, deneme vb. davranışların kazandırılmasını hedefler. Bu tür davranışların, en önemlilerinden biri de, 'görmeyi bilmek' tir. Sanat eğitimi kapsamı içinde bu eğitim verilmelidir. Aslında, görme eğitimi; öğrencinin görsel algı ile ilgili bütün yetilerinin farkında olmasını, yetilerini kullanmasını ve geliştirmesini sağlamak, bu konuda rehber olabilmektir. Bu eğitim kapsamı içinde öğretmen müdahale eden değil, yönlendiren, organize eden ve öğrenci ile birlikte gelişmeyi değerlendiren bir rehber tutumu içinde olmalıdır. Öğrenci, sanat eserlerini görmesi, resim galerilerini ve müzeleri ziyaret etmesi, tiyatro ve sinema etkinliklerini takip etmesi yönünde motive edilmelidir.

İpşiroğlu'na (<http://... ipsiroglu2.htm-16k>) göre, her türlü duyuşsal algıyı görsel biçime dönüştürmek mümkündür. Ve çocuk, görsel düşünmeye ilk adımını da bu yolla atmaktadır. Şöyle ki: Çocuklar algıladıkları her türlü duyumu görsel imgeye dönüştürmede çok da zorlanmazlar, çünkü çocuk, somut düşündüğü için düşünle gerçeği zor ayırsa da, gördüğünün ya da düşündüğünün görselleştirilmesinde birkaç çizgiyle bu işin altından kalkabilir. Bu somut biçimleri soyutlamaktır bir başka deyişle. Bu soyutlama işlemini yetişkinlerin aksine bir akıl süzgecinden geçirmediklerinden, bu etkinliğe görsel düşünme demek yanlış olmayacaktır. Çocuğun bu yeteneğinden her derste faydalanmak mümkündür. Türkçe dersini örnekleyen İpşiroğlu, bireyin günlük hayatta iç içe olduğu halde, anlamlandıramadığı, farkına varamadığı yaşantı ve olayları, şiir yoluyla anlamlandırabileceğini ileri sürerken, şiirin bu tür yaşantılara anlam ve derinlik kazandırdığını, bu bakımdan şiirin, görmeyi öğrenmede etkin olabileceğini savunmaktadır. Türkçe ve resim öğretmenin işbirliği ile gerçekleştirilecek çalışmalarda, seçilen bir şiirin, tartışılıp resim yoluyla imgelerin zihinde canlandırılarak, sözcüklerin somutlanması, çocuğun şiire yaklaşmasını sağlamanın yanı sıra, görsel düşünmeyi öğrenmesine de yardımcı olacaktır. Bu sayede fark edilecek bir başka gerçek de, aynı imgelerin farklı zihinlerde farklı görünümlere kavuşacağı, görmenin subjektif özelliğe sahip olduğudur.

Öyleyse, görme eğitiminin gerçekleştirilmesinde, değişik etkinliklerden faydalanmak mümkündür ve 'görme' nin öğrenilebilirliği bu etkinliklerden sonra saptanabilecek davranış değişiklikleri ile gözlenebilmektedir.

5. 1. Görme Öğrenilebilir mi?

Sanatla iletişim kurmanın öğretilebilirliği her zaman tartışma konusu olmuştur. İnsan, doğumunun ilk evrelerinden itibaren görsel olanla karşı karşıyadır ve görsel dili de tıpkı sözel dil gibi öğrenir. Sözel dilin nasıl harfler, heceler, sözcükler ve sesler gibi araçları varsa, görsel dilin de, çizgi, renk, leke, ritm, denge, birlik vb. türde araçları vardır. Çocuk, büyüklerin hareketlerini izleyip, nesnelere, işlevlerini anlamlandırmaya çalışır ve daha ileri bir seviyede, 'bu ne' sorusunu sıklıkla kullanır. Çocuklar için yayınlanan resimli öykü kitaplarındaki resimler, ebeveynlerin yardımlarıyla anlamlandırılmaya çalışılır. Çocuk bu etkinlikte, gerçek yaşamdaki üç boyutlu görüntülerin, iki boyutlu olarak nasıl görüntülediğini ve resimlerdeki figürlerin yüz ifadelerinden, kimi duygusal kavramların nasıl görselleştiğini öğrenebilir. (Şenyapılı, 1996:61)

Görme yetisi, eğitimle geliştirilebilecek bir süreçtir ve görsel algının eğitim yoluyla geliştirilebileceği deneylerle kanıtlanmıştır.

Araştırmacılar; M. Mangır ve N. Çağatay, anaokuluna giden ve gitmeyen dört-altı yaş grubu çocukların görsel algılamaları üzerine yaptıkları bir çalışmada uyguladıkları 'Fröstig Görsel Algılama Testi' sonuçlarında, anaokuluna giden çocukların görsel algılamada daha başarılı olduklarını bulmuşlardır. Çağatay, Palsy'li çocuklardaki görsel algıyı incelediği çalışmasını yirmi çocuk katılımıyla gerçekleştirmiştir. Fröstig Görsel Algılama Testini, gruba, ön test ve son test olmak üzere uygulamıştır. "Eğitim programları ise sadece deney grubuna sekiz hafta uygulanmıştır. Sonuçta, Fröstig Görsel Algılama Eğitim programlarını alan çocuklarda görsel algılamada önemli derecede ilerleme olduğu görülmüştür". (http://...maden_sahin_cetinkaya.htm - 101k)

Çocukluğundan itibaren insan, estetik olanla bir iletişim içine girer ve "oyuncaklar, aile yaşamı, okul, büyüklerin çocukları koşullandırmaları; doğanın, kentnin, sokağın etkileri, ilk çalışma yaşamı ve çalışma faaliyetinin yoğun etkileri, spor, en sonunda da sanat, işte bütün bunlar, insanın yaşamla olan estetiksel ilintisini oluşturan şeylerdir". (Kagan, 1982: 206) Yetişkin bir insan ile bir çocuğun görsel algısı arasında bir kıyaslama yapıldığında görülür ki, sanat algısı, görsel dili öğrenmeyle yakından ilişkilidir. Çocuklar bir masaldaki olayları, hayatın kendisi olarak algılar, bir tiyatro oyununu gerçek sanırlar. Ancak, zamanla, sosyal yaşantıları içinde ve okulda, sanat eğitiminin temel öğeleri ile karşılaştıklarında, sanatsal simgeler ile gerçek hayata dair olaylar arasındaki farkı ayırt etmeyi, sanatın görsel dilini çözmeye ve bu dilin işaretlerinden anlam çıkarsamayı öğrenirler.

Görme eğitimi, sanat eğitiminin hem teoriğe hem de pratiğe dayalı bir yönüdür. Şöyle ki; sanat eğitimi almakta olan bir öğrencinin, uygulamada başarı gösterebilmesi için bir

takım teorik bilgilere ihtiyacı vardır, bu, uygulama sırasında gerekli olacak materyalin kullanımından, oluşturacağı estetik kompozisyonun başlıca öğelerinin bilinmesine kadar geniş bir alanı kapsar.

Sanat yalnız uygulama olmamakta, bilgi boyutu da taşımaktadır. Bilgi aynı zamanda uygulamada etkili olmaktadır. İster bilgisel, ister uygulama düzeyinde olsun, mesele “davranış”sa öğrenme durumuyla ilgili olmaktadır. Öğretim yöntemlerinde; “davranışın” öğrenmeyle olan yakın ilgisi “öğrenmenin” gerçekleşmesinde etkili olan unsurları da hesaba katmamızı gerektirecektir. (Halıçınarlı, 1988: 37)

Görme eğitimi de, bu alan içinde yer alışıyla, teorik olarak örneklerle ya da bu konuda yapılmış çalışmaların incelenmesi yoluyla sağlanabilmekte, pratik olarak da, iki ya da üç boyutlu çalışmalarla deneme yanılma yoluyla pekiştirilip, geliştirilebilmektedir. Görme eğitiminde öğrenciden beklenen geri bildirim, görüntülerin günlük yaşamdaki kalıplaşmış anlamlarıyla savaşımları; insanı saran görsel alanı, bir kompozisyonda yer alan biçim, renk ve leke yansıması olarak görebilmeleridir.

Görsel dili iyi öğrenmiş bir birey, görsel iletileri doğru algılar. Görsel kaosun üst seviyede yaşandığı günümüzde, görsel iletinin zararlarından korunabilmenin birincil yoludur bu. ‘Görme’ sinir sisteminin gelişimiyle ilgili bir konudur ve öğrenme yoluyla geliştirilebilir.

Artık biliyoruz ki, her insan, her an, kendini yeniden aşabilir. Bu gelişim, gereğinde beynin hacmini ve de bugüne kadar bilinenlerin ötesinde, işleve giren sinir hücrelerinin sayısını da arttırarak sağlanabilmektedir. Gereksinimlerimize yöndeş olarak beynimizin kendisini yenileme yeteneği sonsuzdur. Öğrendiğimiz bu tarihi-biyolojik-toplumsal temel, bize, engin bir gelişim, yaşam, ve savaşım olanağı vermektedir. Doğayı gözleme yöntemlerimiz, algılarımızı yorumlama yeteneklerimiz geliştikçe, beynimizin sanılandan çok daha plastik, değişken ve gelişmeye elverişli bir örgütlenmeyi içerdiği saptanmaktadır. (Teber, 1997: 270)

Çocuğun görsel algı eğitiminde, ailesine, eğitimcilere, çocuğun yaşantısında yer alan bireylere bazı görev ve sorumluluklar düşmektedir. Bunlar;

- a) Doğduğu andan başlayarak, aile çocukla iletişim halinde olmalı ve çevresini fark etmesinde ona destek olmalıdır.
- b) Çocuğun bulunduğu ortam, dikkatini çeken objelerle, görsel anlamda uyarıcı hale getirilmelidir.
- c) Çocuklar için seçilen oyuncak, kitap vb. eğitici araç-gereçlerin, çocuğun yaşına uygun seçilmesine özen gösterilmelidir.
- d) Bu etkinliklerde kullanılmak üzere seçilen her türlü materyal, çocuğun gelişim basamaklarını desteklemeye uygun olmalıdır.
- e) Okullarda çevre düzenlemesinin bu konudaki olumlu ve olumsuz etkileri göz önünde bulundurularak, gerek sınıf gerekse okul kapsamında görsel uyarıcılar yeterli düzeyde yer almalıdır.

f) Okullarda düzenlenen etkinliklerde, çocuğun görsel algısını geliştirecek nitelikler gözetilmelidir.

g) Sinema, tiyatro, resim vb. alanlarda görsel sanatlara ilginin gelişmesi için motive edici gerekli etkinlikler yapılmalıdır. (http://... maden_sahin_cetinkaya.htm - 101k)

Uygun şartların sağlanması yoluyla bireyin 'görme' yetisinin eğitim yoluyla geliştirilebileceği muhakkaktır ve bununla bireyde bir takım davranış değişiklikleri hedeflenmektedir. Bu hedefleri ayrı bir başlık altında incelemek gerekmektedir.

5. 2. Görme Eğitiminin Amacı

Sanat eğitimi amaçlarından biri de çocuğun görsel yolla algılamayı öğrenmesidir. Bireyin görsel eğitimi, çevreyi gözlemleyip doğru tepkilerde bulunmasını, ayırt etmeyi ve yargılamayı öğrenmesini sağlar.

Duyu algılarının geri plana atıldığı, hazır bilgiye ve ezbere dayalı bir eğitim sistemiyle, çocuklara, özgür düşünerek yaratıcı düşünce üretmesini öğretmek pek de mümkün görünmüyor. Öyleyse duyuların eğitimine öncelik kazandırmak şarttır. Duyuları eğitilmemiş bir birey, sadece bakar ya da sadece işitir, ama, asla görmez ve duymaz. Nitekim, hızla betonlaşan çevredeki çirkin binalara; halka açık her yerde kulak tırmalayıcı ritmsiz, ucuz müziklere tepkisiz kalan bir kitlenin varlığı bunu kanıtlamaktadır. Duyu organlarının eğitimsiz kalmış olmasıyla kişiye hakim olan beğeni körlüğü, her şeyden önce duyuların eğitiminin gerekli olduğunun göstergesidir.

Görme, bir bilgi edinme yoludur. Görsel algılarımızda kazandığımız bütün kaydedilmiş görüntüler, birer bilgidir. Görsel algıların, görsel imgelere dönüştürülmesi, özellikle sanat eğitimi açısından ve yaratıcılık açısından oldukça önemlidir. Önemli olan bu imgelerin, imgelem aracılığı ile, bilince çağırılmasıdır. Kitaba dayalı eğitimlerde, imgesel yanın zayıf bırakılması yüzünden, imgelemi zayıf bireyler yetişmektedir. Bu bireyler yalnızca kendilerine verilenlerin içinde kalarak, ilgili sistemde, birer araç olarak çalışmaktadırlar. Oysa, imgesel dünyası zenginleştirilmiş, bu imgeleri kullanabilecek bireylerin yetiştirilmesi, görsel bir eğitimin ne denli gerekli olduğunu kanıtlar. (Karayağmurlar, 1990:62)

Eğitim sistemlerinin, çocukların duyuşsal algılarla düşündüğü, ilgi çekici formları dokunarak ve görerek kavradığı okul öncesi döneminden sonrası, çocukta var olan bu tür duyuşsal yeteneklerin eğitsel önemleri görmezlikten gelinerek, güzel sanatların ya geçerli kabul edilen bir takım becerilerin öğrenmesinde yardımcı öğe ya da bir çeşit eğlence ve psikolojik rahatlama yolu olarak görülmesi sonucunda, "bu disiplinlerin plastik sanatlarla olan akrabalıkları da giderek daha belirsiz hale gelmektedir. Böylece güzel sanatlar, asıl önem taşıyan beşeri bilimler disiplinlerinden arta kalan zamanlarda yapılan bir iş durumuna

getirilmiştir”. (Genç, 1990:31) Güzel sanatlar algıya dayalıdır ve algılamamanın hor görülmesi de, güzel sanatların ihmal edilmesine neden olmaktadır.

Dünyayı tanımada en etkin rol oynayan duyu, görme duyusu olduğundan, sanat eğitimi bir görme eğitimidir denebilir. Söz konusu ‘görme’ ifadesi, sırf retinayı ilgilendiren bir anlamın değil, düşünmeyle bütünleşen son derece geniş bir anlamın ifadesidir. “Göz duyarlığı gelişmiş, görmeyi öğrenmiş, düşünmeyle bütünleştirmiş olan, müzik dinlerken, şiir okurken de o sanat yapıtının iletisini “görerek” onu daha kolay anlayacaktır”. (<http://...ipsiroğlu2.htm-16k>) Düşünmenin sadece akılla ilgili olduğunu sanan, çok yönlü soyut düşünmenin farkında olmayan bir toplumda, bir duyu organıyla akıl arasındaki işbirliğini imleyen, ‘görme’, ‘görsel düşünme’ türünden ifadelerin anlamlandırılması hiç kolay değildir. Bu nedenle görsel düşünmenin önemi kavranamamaktadır. Sanat, görme, duyma, düşünme ve sezme ile bir anlam kazanır. O nedenle sanat, bir ‘görme biçimi’dir, ve sanat eğitimi de, bir ‘görme eğitimi’dir.

Bireylerin yaşadıklarını doğru anlamlandırması ve birbirleriyle doğru iletişim kurabilmeleri için görme eğitimi şarttır. Çünkü, iletişim ‘bakmak’la başlar ve elde edilen görselliğin anlamlandırılması ile son bulur. Bu anlamlandırma süreci görselliği aşan bir algılamayı ve bu da, zihinsel bir çabayı, zihinsel çaba ise, karşılaştırma, seçme ve birleştirme yapmaya yeterli bir bilgi donanımını gerektirir. Görsel yolla algılamayı öğrenmek, yaratıcılığı geliştirir, sanatın anlaşılıp paylaşılmasını sağlar, kendini ifade etmeyi kolaylaştırır, duygu ve düşüncelerin görselliğe dönüşmesini olanaklı kılar. Bir örnekle, görme eğitimi kapsayan sanat eğitiminin, farklı alanlarda ne kadar etkin olduğu gösterilebilir:

Yale Üniversitesindeki Tıp Fakültesi öğrencileri bir tanıyı doğrulayan ayrıntıları gözden sık sık kaçırıyorlarmış. Bu öğrencilere Güzel Sanatlar dersi verilmeye başlanmış. Sonuçta bu dersi alan öğrencilerin tanı yetilerinin geliştiği görülmüş. Bakmayı öğrenmek, ayrıntıda gezinmek algıyı, duyuları geliştirdiği kadar zihni yetileri de olumlu etkiler. İnsan salt mantıkla örüntülü değil duyguyla da yüklüdür. O halde Bilim Eğitiminin yanında Sanat Eğitimi de gereklidir. (<http://...tülayc.htm-25k>)

Görme eğitimi, eleştirici bir gözle çevresini sorgulayan ve değerlendiren bireyler kazandırır topluma. Denilebilir ki böyle bir eğitimin toplumsal nedenleri de vardır: sanayileşme süreci, insanların her geçen gün mekanik bir ortama yönelmesine neden olmaktadır ve insanın böyle bir ortamda doğa ile, nesnelere ile ve birbirleriyle yeniden sağlıklı bir iletişim kurabilmesi için özellikle ihtiyacı vardır görme eğitimine. Yaratma olayının algılamaya yönelik olması, görme eğitiminin, bireysel gerekliliğini de açıklar. Bu yöndeki eğitim yoluyla birey, hayal gücü gelişerek, algıladıklarını analiz, sentez süzgecinden geçirme, yaratıcı problem çözme ve yorumlama yeteneğini pekiştirir ve geliştirir.

Doğru yönlendirilmiş bir görme eğitimi, insanın çevresindeki estetik nesnelere etraflıca çözümleyebilmesi ve anlam kapsamını kavrayabilmesini mümkün kılar. Estetiksel bilinç doğuştan değildir, her bireyin sosyal yaşantısı içinde gelişebilecek bir yapıdadır. Kişinin sosyal yaşantısındaki, estetiksel olayları fark edebilmesi görme eğitimi yoluyla mümkündür. Edilgen bir sanat algısının etkinleştirilmesi, kitlelerin görsel eğitimine önem ve ağırlık veren ileri seviyede bir düzenle sağlanabilir ancak.

Bu tür ileri seviyede bir düzen, çeşitli sanat dillerinden anlamayı, sanatsal bir görüntünün nasıl kurulduğunu, bu kuruluş biçimini değerlendirmeyi ve yapıtın içerdiği sanatsal bildirimi özümlemeyi hedefler. (Kagan, 1982:449)

Sanatsal anlatımın, görsel dilini kullanan bir kişi, bu dil yardımıyla geçmiş ve çağdaş sanat yapıtlarının anlamına kendi değer yargılarını kullanarak ulaşabilir ve gördüğü eserlerin farklı yönlerini algılayabilir. Bütün bunların yanı sıra görme eğitimi, bireyin, çevresine ve her türlü görsel nesneye estetik ölçülerle ulaşmasını sağlar.

Değerlerle düşünmeyi, nitelikleri fark etmeyi öğrenen kişinin estetik bakışı ve görüş alanı genişler. Beğenileri sığ, yalnız kendi sevdiklerini güzel kabul eden insanlar yerine, çevresine ve sanat eserlerine onların kendi nitelikleri, sanatsal dilleri ve kültürel birikimleri doğrultusunda yaklaşan insanlar yetiştirmek, sanat eğitiminin amaçları içinde yer alır. (http://... sanat_egitimi.html-11k)

Görme eğitiminin amacı her bireyi sanatçı olarak yetiştirmek değil, her bireyi bilinçli bir sanat tüketicisi, hepsi bir yana, yaratıcı düşünüp, duyumsal algılarını her alanda doğru kullanabilen bireyler olarak yetiştirmektir.

Burada söz konusu ettiğimiz görme eğitiminin gerekliliği ve hedefleri, eğer sadece sanat eğitimi kapsamı içinde düşünülürse, öğrencilerin davranışlarında hedeflenen olumlu değişikliklerin gerçekleşmesi daha da zor olacaktır. Hangi alanda olursa olsun eğitimciler tarafından, çocuğun görme etkinliği, bir farkında olma, sezme etkinliği olarak kavranıp, her ders kapsamında yer almalı, gereken önem gösterilmelidir.

5. 3. Görsel Zeka – Görme İlişkisi

'Görme'nin bir zihin işlemi olduğu göz önünde bulundurulursa, zeka ile ilişkili olabileceği de şüphe götürmez. O halde öncelikle zeka konusunu ele almak gerek.

Zeka, bugün, üzerinde en çok araştırma yapılmış yeteneklerden biridir. Ancak bu yeteneğin karmaşıklığı da henüz çözülmüş değildir. Zeka, kabaca, genel bir zihin gücü olarak tanımlanır. Son yıllarda, 'öğrenme gücü', 'genel yetenek', 'akademik yetenek' gibi ifadelerle de anlamlandırılmıştır. Bir tanım yapmak gerekirse, zeka: "Kavramlar ve algılar yardımıyla soyut ya da somut nesnelere arasındaki ilişkiyi kavrayabilme, soyut düşünme,

muhakeme etme ve bu zihinsel işlevleri uyumlu şekilde bir amaca yönelik olarak kullanabilme yetenekleri” nin tümüne denir. Zeka, farklı zeka kuramlarınca farklı tanımlandırılrsa da, bütün kuramlarca ortak olan özelliği; geliştirilebilecek bir kapasite ya da potansiyel olduğu ve biyolojik temellerinin bulunduğudır. O halde zeka, doğuştandır ancak, deneyim, öğrenme ve çevrenin etkisiyle biçimlenir. “Bir kişinin zeka seviyesi diğer koşullar eşit tutulduğunda ne kadar zor işler başardığı, veya aynı güçlükteki işlerden ne kadar çoğunu başarabildiği, veya ne kadar kısa sürede doğru sonuca ulaşabildiği ile belli olur”. (<http://...zekanedir.asp>) Zeka, zihnin algılama, bellek, düşünme, mantıklı hareket, öğrenme, çevreye uyum sağlama gibi birçok işlevini içermektedir.

Zekanın doğasını anlamaya çalışan araştırmacıların en çok üzerinde durdukları soru; tek bir öğeden mi, yoksa birkaç farklı bileşenden mi oluştuğudur.

Spearman, genel düşünsel yeteneği çift etmen kuramı ile açıklamaya çalışmıştır. Bu kurama göre zihinsel güç, bir genel yetenek ile bir çok özel yeteneklerden meydana gelmiştir. Spearman, bu genel yeteneğe zeka demiş ve bunu, ‘ karmaşık durumlarda ilişkileri görebilme’ gücü olarak tanımlamıştır. (...) Böylece genel yetenek, aynı kişinin değişik alanlardaki başarılarında aynı biçimde kendini gösterse de, bunun niceliği kişiden kişiye değişir. (...) Bu genel gizilgücün yanında kişinin çeşitli faaliyet alanlarında kendini gösteren bazı özgül yetenekleri (istidatları) vardır. Örneğin, müzik, sanat, spor ve matematik yetenekleri gibi. Birey, akademik çalışma alanında başarılı olduğu halde, müzik ya da spor alanında üstün olmayabilir. (...) Spearman, gizilgücün iki türlü belirtisinden birine genel zeka anlamına gelmek üzere G etmeni; ötekine ise, özel yetenek anlamına gelmek üzere ‘özgül’ sözü karşılığı ‘specific’ sözünün baş harfini gösterdiği için S etmeni demiştir. (Baymur, 1994:228)

Spearman’ın görüşüne göre, G etmeninde kişiler arası ayrılıklar, S etmeninde hem kişiler arası hem de kişinin kendi içinde ayrılıklar bulunması mümkündür.

Zeka’nın tek tip olduğuna dair eski inançları yıkan bir başka görüş de, Harvard Üniversitesi profesörlerinden Howard Gardner’ın ‘Çoklu Zeka Teorisi’dir. Gardner, yedi ayrı zeka türünün, her bireyde doğuştan ama değişik düzeylerde bulunduğunu ve küçük yaşlardan başlanarak bütün zeka tiplerinin geliştirilebilir olduğunu savunmuştur.

Gardner’ın ileri sürdüğü 7 zeka türü şunlardır: Dilsel zeka, görsel zeka, matematik zekası, bedensel zeka, müzik zekası, kişiler arası zeka, kişinin kendine dönük zekası. Bu zeka tiplerinin her biri farklı algılama, farklı yaklaşım ve problemleri farklı yollarla çözme yetenek ve tarzına karşılık verirler. Bu zeka tiplerinden, bizim üzerinde duracağımız tip, görsel zekadır. Görsel zeka çocukta, resim ve şekillere, üçboyutlu nesnelere ilgi ile varlığını gösterir. Bu tip çocuklar yaşlılarından daha çok hayal kurarak, yap-boz, labirent gibi görselliğe dayalı faaliyetlerden hoşlanırlar, çizim ve resim yetenekleri kendini gösterir ve film, slayt vb. görsel gösterilere ilgi duyarlar.

Bazı açılardan görsel zekanın insan beyninin ilk dili olduğu söylenebilir. Beyin doğuştan itibaren görüntülerle ve resimlerle düşünür, hatta onları sözcüklerle

ilişkilendirmeden bile önce. Görsel zeka gördüğümüz her şeyle ilgilenir: hayal edebildiğimiz her türlü şekil, desen ve tasarımlar (düzenli ya da düzensiz), somut ya da soyut görüntüler ve renklerin ve dokuların tüm yelpazesi. Bunlar sadece gerçek, somut dış dünyamızda (fiziksel gözlerimizle izlediğimiz) değil aynı zamanda zihin gözümüzle görebildiğimiz hayal dünyamızın derinliklerindedir (mümkün olan şeyi gözümüzde canlandırıp hayal kurabilme, hayal dünyasına dalabilme, hayalimizdeki yerlere hayali yolculuklar yapabilme ve daha önce hiç yapmadığımız şeyleri yaratabilme ve icat edebilme yetenekleri de dahil olmak üzere). (<http://... c1000551r1000108.html-18k>)

Bu zeka türü aynı zamanda, uzayda nesnelere yerleşimi ve nesnelere arasındaki ilişkiyle ilgilenir. Bu yön duygusunun da gelişmişliğine dikkat çeker. Görsel zekanın, geliştirilmesi mümkündür ve gerek bireyin kendi kendisine uygulayabileceği, gerekse eğitimcilerin öğrencilere uygulatabileceği önerilen şu tür bir alıştırma bu yollardan biridir:

-Günlük hayatta bireysel olarak ilginç bulunan, resim, mimari yapılar, tasarımlar vs. gibi görsel uyarıcıları fark etmeye çalışmak,

-Sosyal aktiviteleri yerine getirirken, etraftaki insanların giyimleri, saçları vb. şeylerdeki renk kombinasyonlarını ve etkilerini keşfetmeye çalışmak,

-Biriyle sohbet ederken, anlattıklarını görselleştirmeye çalışmak,

-Bir kenara hatırlama amacıyla yazılan notların yanına ayrıca bir de hatırlatıcı sembol çizmek. (<http://... c1000551r1000108.html-18k>)

Gardner'in bu teorisi, görsel zekanın önemini farkında olmayan, sadece dilsel zeka ve matematiksel zekayı dikkate alan bir eğitim sisteminde başarılı öğrenci sayısının arttırılamayacağını bir kez daha kanıtlamaktadır. Bu bağlamda, eğitimciler ders işleme yöntem ve malzemelerini değiştirmelidirler.

5. 4. Görme Eğitimi, Yargıda Bulunma ve Görülenin İfadeye Dönüşmesi

Daha önceki bölümlerde, algının bir yorumlama süreci olduğuna, bireyin, duyu organları yoluyla algıladıklarını çeşitli etkenler altında zihinsel süzgeçinden geçirip kategorize ettiğine ve her bireyin kendine ait bir dosyalama dizgesi geliştirdiğine değinilmişti. Bu dosyalama dizgesinde, bireyin yargılama etkinliğinin önemli bir yeri olduğu düşünüldüğünden görsel algı, görme eğitimi ve yargılama ilişkisi özel olarak ele alınması gereken bir konu olarak görülmüştür. Yargı'nın kelime anlamı: "düşünme, kavrama, karşılaştırma, değerlendirme gibi yollara başvuru olarak, kişi, durum ya da nesnelere eleştirici bir biçimde değerlendirilmesi" dir. (Püsküllüoğlu, 1995:1616) Duyu organları, en temel bilgisel veri toplama aracıdır ve görme duyusu, yaşamdaki rolü bakımından bunların başında gelir. Birey, göz aracılığıyla edindiği görüntüsel olguları, daha önce depoladığı bilgilerle karşılaştırıp zihinsel bir değerlendirmede bulunur; bir anlamda kavram geliştirir, yargılar. Bu

konuyu biraz daha açacak olursak; ilk süreç, yani görsel işaretlerin alındığı süreç, bir çeşit adlandırmadır. Alınanların sınıflandırılması ve gruplandırılmasını sağlayan bu adlandırmalar, bir düzenleme işlevi görür ve henüz duyuşal deneyimlerden kopmuş değildir. İnci San, bu aşamadaki kavramları, 'imgesel kavram' olarak adlandırırken, ussal kavramlardan farklılığını vurgular:

İmgesel kavramlar algıdan oluşur, geniş ve dağılan bir bildirişim alanını kapsarlar. Buna karşılık ussal kavramlar soyuttur; bilinçli olarak üzerinde işlenir, benzer nesnelere ya da benzer imgeler topluluğundan benzer işaretlerin geliştirilmesi soyutlama ve indirgeme yolu ile olur. O şeye ilişkin olmayan, dolaylı olan bırakılır, duyum ve duygulardan arıtılır. İmgesel kavramda, nesnelere ilişkin benzeşen izlenim ve bildirişimlerin seçimi "keyfi", isteğe bağlı yapıdır ve işin daha çok duyuşal yanı ağır basarken, ussal kavramlar irdeleme, ussallaştırma ve denetleme sonucu ortaya çıkarlar. (San, 2003:46)

İşte bu aşama, kişinin dosyalama dizgesinin devreye girdiği aşamadır. Ussal düşünme salt kavramlarla oluşurken, imgesel düşünme zihinsel resimlerden faydalanan, çok anlamlı, çok boyutlu ve çok yönlü bir yapıya sahiptir. Yargıları 'doğru' ya da 'yanlış' la sınırlı ussal düşünmeye karşılık, imgesel düşünme; 'berrak, açık seçik' ya da 'bulanık, karmaşık' türünden anlam'a ve amaca yönelik yargılara sahiptir. İşte bu noktada, görme eğitimi, imgesel düşünmeyi geliştirmesi ve yargıda bulunma üzerindeki etkisi bakımından ayrı bir önem kazanmaktadır. Ussal düşünmenin, özellikle içinde yaşadığımız hızlı gelişen ileri düzeydeki teknoloji çağında olayları ve nesnelere anlamlandırmadaki yeri yadsınamaz. Ancak, eğitim sistemi içinde, imgesel düşünmenin de ihmal edilmeyip, anlamı ve önemi hakkında bilinçli olunması, düşünme söz konusu olduğunda sadece ussal düşünme aklı getirilmemesi, olaylara farklı açılardan bakabilme ve bu sayede, sınırları geniş bir yargıda bulunma etkinliğinin gerçekleşmesine olanak sağlanmalıdır.

İmgesel düşünme etkinliği, bireyin imge dünyasının kapsamı ile doğru orantılı bir yapıdadır. Okullardaki sanat eğitiminin başlıca amaçlarından biri çocuğa zengin bir imge dünyası kazandırabilmek adına, görme yeteneğini ve gücünü geliştirmektir. Doğru bir görme eğitimi alan öğrenci, çevresindeki olayları ve nesnelere, bağımsız olarak, görüp değerlendirdikten sonra bir yargıda bulunur ve gözlemlerini ifade eder. Öğrencilerin sanatsal yaratma aşamasında, gözlemlerini rahatlıkla ifade edemeyişlerinin başlıca nedeni, imgesel donanımlarının zayıf olmasıdır. Öğrenciler bu konuda yetersizdir, çünkü okullarda:

Çocuk ve gençlerin enerjilerinin büyük bir bölümü basılı ve yazılı sözsöz öğrenim için harcanmaktadır... Başlıca sorun gereksinimleri göz önüne alınarak, ussal doğrultuda düzenlenmiş eğitim dizgeleri, bunun içindir ki, görünçten, iç görüden ve sezgiden yoksun bir soyut düşünme alışkanlığını kazandırmaktadır. (...) (Öte yandan biliyoruz ki) ifade edilmeyen, dışa vurulmayan ve kavram- imge haline getirilmemiş imgeler zihinde ölürlür. İşte onun içindir ki ifade gücü ve yetisinin yitirilmesi demek, zihnin zayıflaması, zihinsel yeti ve güçlerin yitirilmesi demektir. (Karl Götze'den aktaran San, 2003:69, 70)

Resimsel ifade ve zihinsel görme eylemi, eş zamanlı olarak birbirlerini geliştiren bir ilişki sergilemektedir. Zihinsel tasarımların resim diline aktarılmasıyla, imgesel biçimler görsel ifadeye kavuşurlar ve bu sayede kişi dış dünya bilgilerini görünür kılarak bildiğinin farkına varır. Çocuğun gördüğü bir resmi, okuduğu bir kitabı ya da dinlediği bir anlatıyı tam olarak anlayabilmesi için, zihinsel görme becerisini kullanması gereklidir. Çünkü anlama; görülenin, okunanın ya da dinlenenin imgesel dünyada biçime kavuşmasıdır. Resimsel ifadesi gelişmiş bir öğrenci bunu daha kolay gerçekleştirir. Aynı şekilde; gördüğünü, okuduğunu ya da dinlediğini resimsel olarak ifade edebilmek için de zihinsel görmenin gelişmiş olması gereklidir.

Çocuk iki türlü görme biçimi kullanarak, resimsel ifadeyi gerçekleştirir. Bunlardan biri; gördüğünü en karakteristik biçimle yüzeysel görme, diğeri de; nesnenin farklı görünüşlerini aynı düzen içinde birleştiren bir görme biçimidir. “Çocuktaki bu iki katlı görünüş biçiminin okulca bilinçli bir biçimde ele alınması ve ellerin modle etmesiyle dışsal ifadesini bulan form tasarımlama yetisinin, görsel imgelerle ve yüzeyel (iki boyutlu, düz) resimle olan bağlantısını iyi kurabilmesinin sağlanması gereklidir”. (San, 2003:73) Görme yetisinin, göz ve el aracılığı ile eğitilmesi söz konusudur burada.

Demek oluyor ki, bireyin yaşadığı dünyayı anlamlandırması; değerlendirmelerini bağımsız, özgün yargılarla desteklemesi ve ifade edebilmesi sağlam bir görme eğitimi ile mümkün olacaktır.

5. 5. Görme Eğitiminde Çevresel Düzenleme

İnsanın çevreyle ilişkisi doğduğu an başlar. Gördüğü her yeni şey, onun için, büyük bir görme açlığı ile baktığı birer seyir objesidir. Bu nedenle çocuğun, başta yaşam alanları olan evinin ve okulunun olmak üzere, yaşadığı kentin görsel ve estetiksel düzenlemesi görme eğitimi üzerinde olumlu ya da olumsuz yönde etkili olmaktadır. Halıçınarlı'nın (1988:32), insanın, doğuştan tam anlamıyla gelişmemiş olan görme duyusunun, çevresindeki uyarıcılarla işlevlerinin arttığını, estetik uyaran yetersizliğinin algısal gelişimi eksik bırakacağı yönündeki ifadeleri de bu görüşü doğrular niteliktedir.

İnsanın görme biçimi, içinde yer aldığı çevrenin, bu çevrede gördüğü görsel düzenlemelerin etkileriyle oluşur ve gelişir. Kapsamlı bir görme eğitiminin gerçekleşmesi için, çocuğun bulunduğu ortam görsel anlamda uyarıcı niteliklere sahip olmalıdır. Okullarda yeterli düzeyde görsel uyarıcılara yer verilmelidir. Ancak, çevre denilince anlaşılması gereken ortam, ev ve okuldan ibaret olan bir ortam değildir. “Çevre, ilk anda algılanan

fiziksel olgudan çok daha geniş, tüm zamanın verilerini barındıran, tüm yaşanmışlıkların izlerini taşıyan ve her olgunun, her varlığın sonsuz ilişkiler ağının sınırsız ölçek, katman ve bağlamda biçimlendiği bir bütündür". ([http//...cevreciler3.html-7k](http://...cevreciler3.html-7k)) İnsan yaşadığı çevreyi hem etkileyen, hem de bu çevreden etkilenen bir öznedir.

Bugünkü yaşadığımız çevreye baktığımızda, bilinçsizce, durmaksızın üretilen ve oburca tüketilen özensiz işitsel ve görsel uyarıcılarla çevrili olduğumuzu görürüz. Bu tür bir ortamda okullarda ve aile ortamında verilen görme eğitiminin çok da verimli olabileceğini düşünmek iyimser bir tavır olacaktır. Görme eğitiminin, bireyin, gelişigüzel dağılmış bu karmaşık uyaranlar arasından estetik olanı seçmeyi öğretmeyi hedeflemesi, içinde bulunulan görsel ve işitsel kirliliğin varlığının kabullenildiği anlamına gelmemeli, aksine, bilinçli, yaşadığı çevrenin estetik yapısına duyarlı bireyler yetiştirerek, yaşanılan çevrenin geleceği adına önlem almak anlamına gelmelidir.

Öyleyse, ilgili çevreler, yetkililer ve kamuoyu da bu konuda bir takım önlemler alıp, bireylerin ve toplumun görme eğitimine katkıda bulunmalıdırlar. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin düzenlediği; "Sanat ve Çevre" konulu 7. Ulusal Sanat Sempozyumu sonunda çeşitli üniversitelerden katılan bilim adamları ve sanatçılarca dile getirilen, bu konuda aydınlatıcı olacağı şüphe götürmeyen görüşlerden bazıları şunlardır: İnsanların yaşam alanları bir takım sanat yapıtları ve etkinlikleriyle zenginleştirilmeli, görsel ve işitsel iletişim araçlarında yapılan yayınların estetik duyarlığa sahip bir yapıda olması sağlanmalı, özel ve kamu alanları sanatsal kaygılarla tasarlanmalı, tarihi anıtlar ve yapılar estetik bir düzen içinde korunup tanıtılmalı, şehir planlamalarında, mimarlar ve şehir planlamacılarının yanı sıra, ressam, heykeltıraş vb. alanlardaki uzmanlardan da görüş alınmalı, yerel yönetimler bu konudaki sorumlulukları konusunda uyarılmalı ve eğitim-öğretim programları sanatsal çevre bilincinin önemini vurgulayan konular içermelidir. ([http//...gsf.shtml-8k](http://...gsf.shtml-8k))

Görme eğitimi ile ilgili, hangi yaşta olursa olsun bireye yapılabilecek olumlu telkinin, doğru düzenlenmiş bir estetik çevreyle, çoğu zaman sözlü telkinden daha etkili olabileceğini kanıtlayan çarpıcı bir örnek olarak, Karayağmurlar'ın şu anlatısına burada yer vermek doğru olacaktır:

İyiyle karşılaşmak iyi bir eğitimidir. Yazar Oktay Akbal'ın bir anısı var, ders niteliğindedir: Bir İstanbul-Ankara yolculuğunda, sürücü klasik müzik çalmaktadır. Akbal, bir yandan zevkle sürdürür yolculuğunu, bir yandan da meraklanır. Öyle ya pek alışageldiğimiz bir durum değildir bu. Mola yerinde kaptana sorar. Yanıt ilginçtir: "On beş yıl şoförlük yaptım konservatuarda. Başkasını dinleyemem!.." İyiye alışmak, iyiyi öğrenmek zahmetlidir, zordur. Ama iyiyi, doğru bir yöntemle/yolla sunarsanız hayat/insan onu geri çevirmez. (Karayağmurlar, 2003:9)

Sonuç olarak denilebilir ki, görme eğitimi verilirken, yaşadığı çevreye duyarlı, karşılaştığı görsel çarpıklıkları fark eden, neyin sanat olduğunun ya da neyin sanat olmadığını ayırmasını yapabilecek ve gerçek sanat yapıtlarına yaşamsal bir ihtiyaç duyarlılığı ile yaklaşabilecek bireyler yetiştirmede çevresel düzenlemelerin etkisi büyüktür ve bu konuda gerekli önlemler alınmalıdır.

5. 6. Müze Eğitimi

Günümüzde, gelişen teknoloji yoluyla bilgi kolaylıkla kişinin önüne gelmektedir ve geçerliliği açıkça tartışılır hale gelmiş, kişiye, yoğun bir bilgi yüklemesi yapan geleneksel eğitim anlayışı yerini yavaş yavaş, bireyin kendisi tarafından belirlenmiş kendi ihtiyaçlarına ve öğrenme profiline göre eğitildiği ve günün koşullarına uygun ortamların sağlanması etkinliği olan bir eğitim anlayışına bırakmaktadır. Benimsenmesi kaçınılmaz görünen yeni anlayış, kişiye bilgiyi seçme ve yorumlamayı öğretmek, kuru kuru bilgi tüketimi yerine bilgi üretmeye fırsat vermek hedefindedir.

Bilgiyi seçmeyi ve yorumlamayı öğrenmek demek, başından beri anlamını vurguladığımız, 'görme'yi öğrenmek demektir. Bireyin her türlü alanda ihtiyaç duyacağı bu yetiyi kazandırmakta sanat eğitiminin yeri tartışılmaz. Ancak, eğitimcilerin, görme eğitimi konusunda doğru ve etkili uygulamalar yapabilmesi için gerekli olan eğitim ortamı ve desteğini bulabildiklerini söylemek pek mümkün değildir. "İster yüksek öğrenim düzeyi öncesinde olsun, ister yüksek öğrenim düzeyinde, eğer sanat eğitimi verilmek isteniyorsa, bunun sadece göstermelik olmaktan çıkıp, algı yetilerini artırıcı, geliştirici ve yönlendirici bir işlevde olması beklenir, diler". (Erinç, 1998:31) Etkili bir sanat eğitimi verilmesinde önemli bir etken olarak müzeler ve müze eğitimi, özellikle son yıllarda önemi kavranılmaya başlanmış ama henüz uygulanması konusunda belirgin adımlar atılmamış bir alan olarak öne çıkmaktadır. Kapalı ve olanakları sınırlı sınıf atmosferinden uzaklaşarak daha aktif ve katılımcı bir anlayışla deneyim kazandırmaya yönelik sanat eğitiminde, müze ortamı öğrencinin de ilgisini çekecek bir alandır.

Müzeler ve galeriler yoluyla sanat eğitimi Batı'da daha 19'uncu yüzyıllarda ortaya çıkmıştır. Gelişmiş ülkelerde gerek sınıf, gerekse sanat öğretmenlerinin günümüzde sıklıkla başvurdukları ve çok yararlandıkları müzeler ve sanat galerileri, öğrenciler ve halk için özel eğitim programları gerçekleştirmektedirler. (<http://... ozsoy.htm-57k>)

Koleksiyonların çeşitliliği ve işaret ettiği gerçekler açısından müze ortamından, her branşın eğitiminde faydalanmak olasıdır. Müze eğitimi yoluyla hedeflenen davranışlar; özgün sanat eserlerinin görülmesi ve müze bilincinin oluşması, görsel algılamının sanat

eserleriyle bire bir iletişim içinde ve doğrudan deneyimlenmesi ve bu sayede imgesel okumanın öğrenilmesi, röprodüksiyon çalışmalarının sınıf ortamında ikinci elden yapılması yerine müze ortamında yaşayarak sanatsal deneyimler kazanılması olarak özetlenebilir.

Artan müze sayısı ile ters orantılı olan ziyaretçi sayısı düşündürücüdür. Bunun çözümünde müzelere büyük iş düşmektedir. Hayattan ve toplumdan kopuk, eski eserlerin depolandığı bir sistem olmaktan çıkıp, daha etkili ve ilgi çekici sunum yolları denenmelidir.

Müze, görme eğitiminde kullanılabilecek toplumsal bir kaynaktır ve bu konuda, öğretmenler, okul idareleri ve müze yetkilileri bir işbirliği içinde olmalıdırlar. Bu işbirliği, müzelerin, okullarca, en fazla yılda bir kere ziyaret edildiği göstermelik tavrın yerine, müze kaynaklarının görme eğitiminde sürekli olarak kullanıldığı bir kurum haline gelmesini sağlayacaktır. Doç. Dr. Vedat Özsoy'un, bu işbirliği kapsamında müzelerin ve okulların bulunabileceği katkılar için yaptığı önerilere göre; müze yetkilileri okullardaki eğitim-öğretim programlarını takip ederek müze içinde uygun eğitim ortamı sağlamalı, müzelere yapılacak ziyaretlerin yararlılığı hakkında aileleri ve eğitimcileri bilgilendirici açıklamalar, görsel materyaller, broşürler hazırlamalı ve sanat eğitiminde kullanılabilecek, poster ve kartpostallar gibi yardımcı kaynakları basıp satışını yapmalıdırlar. Okul idarecileri bu işbirliğini içtenlikle desteklemeli, eğitimciler bu konuda gerekli kolaylığı ve fırsatı yaratmalı, sanat eğitimcileri de, öncelikle kendileri de müze bilincine sahip olmalı, aktif bir sanat tüketicisi olarak müze ve galeri etkinliklerini takip etmelidirler ki, okullarda uygulayacakları sanat eğitiminde sıkıntı çekmesinler. (<http://... ozsoy.htm-57k>)

Öğrencide, görme eğitimi yoluyla oluşturulacak olumlu davranış değişiklikleri, etkin bir müze destekli sanat eğitimi ile mümkün görünmektedir. Böyle bir eğitim, bireyin kolay şekillenebileceği çocukluk döneminden itibaren uygulanmalı ki, gelecek için hedeflenen, sanatı doğru üreten ve tüketen bireyler yetiştirilsin.

Bu sebeptendir ki, Amerika'da çocuklara ve gençlere yönelik özel sanat müzeleri dahi kurulmuştur. Örneğin Arizona Eyaletinde Mesa kentindeki Arizona Museum For Youth, sadece çocuklar için inşa edilerek düzenlenmiş bir güzel sanatlar müzesidir. Daimi sergilerinin yanı sıra periyodik sergilerle çocuklara plastik sanatları, tasarımları ve tarihe mal olmuş ancak etkileri bu günü aydınlatan sanat eserlerini ve sanatçıları tanıtarak sevdirmektedir. Aynı zamanda, düzenlenen eğitim etkinlikleri ve kurslarla çağdaş bir müze eğitimi sunmaktadır. (Özsoy, 2001:23)

Bu tür bir müze destekli, görerek ve yaşayarak güzel sanatlar eğitimi almış bireyler, karşılaştıkları sanat yapıtlarını doğru değerlendirip, yaşam alanlarını estetikleştirip, görsel uyarılara duyarlı bir tavır sergileyeceklerdir. Sonuç olarak, müze eğitiminin görme eğitimi üzerindeki olumlu etkileri mutlaka fark edilip, değerlendirilmesi gereken bir sistem olarak benimsenmelidir.

6. SONUÇ, YARGI VE ÖNERİLER

İnsan her ne kadar dünyayı algılamak için bütün duyu organlarını kullansa da, görme duyusu en çok kullandığı duyudur. Görüntüye karşı zaafı vardır ve gözü en güvendiği organıdır. Görsel algılamanın subjektif bir özellik taşıdığı düşünüldüğünde her görsel işaretle birden fazla görme biçimi yattığı söylenebilir. Çünkü, görme süreci içinde birey yargı yetisini kullanır ve yargılamada da bireysel inançlar, değerler ve deneyimler rol oynar.

'Görme' konusu, bir sezme ve anlama anlamında sanatı üreten ve tüketen açısından ele alındı. Buna göre; sanatçı, eserini yaratırken kendi kişiliğini faaliyete dahil etmektedir ve alıcı da, kendi kişiliği etkisiyle eseri kavrama sürecinde bir bakıma eseri tamamlamaktadır. Seyirci bu noktada algının özellikle şekil-zemin ilişkisine dayanan özelliğini kullanarak yapıta sanatçı tarafından açık bırakılan alanları tamamlama eylemini gerçekleştirmektedir. Bu tamamlama gücü doğuştan olmayıp, deneyimlerle öğrenilip geliştirilebilen bir faaliyettir. Sanatsal algı, biçim yoluyla içeriğe ulaşma işlemidir ve seyirci, yapıttaki estetik işaretleri izleyip bularak anlamı yeniden yapılandırmaktadır. Bunun için yüzeysel bir bakış yeterli değildir, zihinsel dikkat yoluyla bilincin amaca yönlendirilmesi gereklidir.

Sanatın üretim ve tüketim sürecinin üç temel ögesi olan sanatçı, sanat eseri ve alıcı arasındaki etkileşim bu üç ögenin de varlık koşullarını oluşturur. Sanatçı, eseri ile kendini var ederken bir seyirciyi hedefler ve seyirci de, tüketici olarak sanatın var oluş amacına hizmet eder. Ancak bu etkileşim kanalında bir takım sorunlar etkin ve doğru bir iletişimin gerçekleşmesine engel olabilmektedir. Bir sanat eserine nasıl yaklaşması gerektiği konusunda yeterli kültür ve bilgi birikimine sahip olmayan alıcı bilinçsiz bir tutum sergiler ve yetersiz donanımıyla oluşturduğu kriterlerine göre değerlendirme yoluna gider. Bir diğer sorun da tez içinde alt başlıklarla ayrıntılı olarak ele alınmış olan kimi kurumların ve kitle iletişim araçlarının şablona dönüşmüş pasif bir görme alışkanlığı yaratan telkinleriyle sanat tüketicisinin beğenisinde körlüğe neden olmasıdır. Bu tür sorunlar, 'amatör' diye tabir edilebilecek olan bir tüketici kesimi yaratmaktadır. İlkel bir beğeniye sahip olan bu tüketici kesimi yapıta, simge ile, canlandırılan şey arasında ille de bir benzerlik bulma kaygısı içinde yaklaşır.

Kitle iletişim araçlarıyla yapılan yayınlarda, kolay tüketilen, izleyicinin çaba harcamadığı, yani, yaratıcı bir faaliyet içine girmediği bir yayın anlayışı izlenmektedir. Tüketim toplumunun bir getirisi olan bu çıkarıcı tutum ve maddi kazanç sağlama kaygısı içindeki pazarlayıcı mantık, acilen değiştirilmedikçe amatör tüketici ve Kitsch olgusu varlığını sürdürmeye devam edecektir. Bütün bu 'görme' sorunlarının çözümleri için fikir yürütüldüğünde dönüp dolaşılıp eğitimin gerekliliğine gelinmektedir.

Eğitim yoluyla bireye, sanatın, yalnızca eğlendirmeye yönelik bir boş zaman değerlendirme aktivitesi olmadığı bilinci kazandırılmalıdır. Doğduğu andan itibaren görsel olanla iç içe olan insan, görsel dili de tıpkı ana dili gibi öğrenebilir. Özellikle yoğun görsel uyarıcılarla çevrili bir dünyada yaşayan günümüz insanı için böyle bir eğitim şarttır. Sadece, dünya ile ilişki kurmanın çeşitli yollarını öğrenerek görsel-zihinsel etkinliği üst seviyede kullanabilen bireyler görüneler karşısında bilinçli bir tutum sergileyebilirler. Aksi takdirde yorum ve eleştiri yetenekleri gelişmediğinden kendilerine şu ya da bu şekilde yapılan telkinlere boyun eğmek zorunda kalacaklardır.

Bireyin bu konudaki eğitimi, yaratıcılığının gelişmesini, sanatın anlaşılıp paylaşılmasını, kendini ifade edebilmesini sağlayacaktır. Bu sayede gördüklerini seçerek algılayan ve çevresini sorgulayan, olaylara farklı bakış açılarından bakılabileceğinin farkında olan bireyler kazanır toplum. O halde, amaç; görme yoluyla eğitim olmalıdır. Bu demektir ki, yalnızca sanat alanında değil, eğitimin her alanında görme yoluyla eğitim öncelikli olmalıdır. Çünkü, birey görme eğitimi yoluyla kazandığı becerilerini her alanda kullanabilir. Yaşamın her alanında karşılaştığı problemleri analiz edip, çözme ve yorumlama yeteneği böyle bir eğitimle pekişir. Yalnızca tüketen değil, tüketirken üreten bireyler yetişmesi bu yolla mümkün olabilecektir.

Unutulmamalıdır ki, sanat eğitiminin hedefi her bireyi sanatçı olarak yetiştirmek değil, her bireyin bilinçli bir sanat tüketicisi olmasını sağlamaktır. Tam bir görme eğitiminin gerçekleşmesi için çocuğun yaşantısındaki herkese sorumluluklar düşmektedir. Aile, bu tez çalışmasının içinde ayrıntılı olarak ele alınan sorumluluklarının bilincinde olmalı, okullarda görsel algıyı geliştirici gerekli çevresel düzenlemeler yapılmalı, eğitimciler bu konuda bilinçli olmalı ve öğrenci kapalı sınıf ortamından çıkarılıp müze destekli eğitimden faydalandırılmalıdır. Okul idarecileri ve müze yetkilileri bu konuda işbirliği yaparak eğitimcilere gerekli kolaylığı sağlamalıdır.

Görme eğitiminde, yaşanan çevrenin etkisi düşünöldüğünde, ilgili yetkililerin ve kamuoyunun da bu konuda önlemler almasının gerekliliği kaçınılmazdır. Şehir planlamaları görsel kirliliğe meydan bırakmayacak şekilde yapılmalı, yaşam alanları çeşitli sanat yapıtları ve aktiviteleri ile renklendirilerek tüketicinin sanat eseriyle birincil (aracısız) ilişki kurması sağlanmalı ve kitle iletişim araçlarında yapılan yayınların yönlendirici yapıdan çıkarılıp bireyleri bilgilendirici bir estetik yapıya sahip olması konusunda önlemler alınarak beğenin kolay üretilip tüketilmesinin önüne geçilmelidir. Yeni kültürel ve estetik yaratılar, evrensel olanaklar yanı sıra halk kültürü ile de zenginleştirilmelidir. Sanatı doğru üreten ve tüketen bireyler yetişmesi, bütün bu koşulların sağlanması koşuluyla bir ütopya olmaktan çıkabilir.

KAYNAK DİZİNİ

- BAHR, Hermann (1997). "Dışavrumculuk", Çev. Doğan Şahiner, Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, [224-229].
- BARNARD, Malcolm (2002). **Sanat,Tasarım Ve Görsel Kültür**, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınları.
- BARTHES, Roland (1996). **Camera Lucida. Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- BARTHES, Roland (1999). **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, 4. Basım, Kaf Yayıncılık.
- BAYMUR, Feriha (1994). **Genel Psikoloji**, 11. Basım, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- BERGER, John (1999). **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 7. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- BERGER, John (1999). **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Çev. Bülent Somay, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- BERGER, John (1999). **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- CAMUS, Albert (1994). **Denemeler**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, 8. Basım, İstanbul: Say Yayınları.
- CAMUS, Albert (1998). **Başkaldırın İnsan**, Çev. Tahsin Yücel, 6. Basım, İstanbul: Can Yayınları.
- CAUDWELL, Christopher (1988). **Yanılsama ve Gerçeklik**, Çev. Mehmet H. Doğan, 2. Basım, İstanbul: Payel Yayınları.
- CÜCELOĞLU, Doğan (1996). **İnsan ve Davranışı**, 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DUCHAMP, Marcel (1997). "Marcel Duchamp ve Ready-Made", Çev. Sema Rifat, Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, [322-323]
- ECO, Umberto (1992). **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, Türkçe 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ECO, Umberto (1999). **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, 2. Basım, İstanbul: Can Yayınları.
- ERDOĞAN, Nezh (1993). **Seyirci ve Bir Anlama Süreci Olarak Sinema, Gözden Geçirilmiş Doktora Tezi**, Ankara: 126 Yayınları:2.
- ERGÜVEN, Mehmet (1992). **Yoruma Doğru**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ERGÜVEN, Mehmet (1992). "Kitsch Üzerine Çeşitlemeler", **Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı : 3, İstanbul: Şahinler Matbaası, [27-34].
- ERGÜVEN, Mehmet (1992). "Sanatın Yaygınlaşmasında Kitle İletişim Araçlarının Rolü", **Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı : 6, İstanbul: Şahinler Matbaası, [62-64].
- ERGÜVEN, Mehmet (1996). "Eleştirinin Sınırı", **Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı : 23, İstanbul: Şahinler Matbaası, [24-32].
- ERGÜVEN, Mehmet (1997). **Görmece**, İstanbul: Metis Yayınları.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1998). **Sanatın Boyutları**, 1. Basım, İstanbul: Çınar Yayınları.
- ERİNÇ, Sıtkı M. (1998). **Sanat Psikolojisi'ne Giriş**, Ankara: Ayraç Yayınevi.
- FİSKE, John (1999). **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev. Süleyman İrvan, 1. Basım, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları/Ark.
- FREUD, Sigmund (1979). **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal, 1. Baskı, Bozok Yayınları.
- FREUD, Sigmund (1996). **Psikanaliz Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi.
- GENÇ, Doç. Dr. Adem; ŞİPAHIOĞLU, Yrd. Doç. Ahmet (1990). **Görsel Algılama "Sanatta Yaratıcı Süreç"**, İzmir: Sergi Yayınevi.
- GENÇ, Prof. Dr. Adem (1997). "Yeni Teknoloji Karşısında Algı Eşiğimizde Meydana Gelen Değişiklikler ve Kendi Çevresini Yaratan Sanat", **Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 30, İstanbul: Şahinler Matbaası, [26-29].
- GOGH, Van (1985). **Theo'ya Mektuplar**, Çev. Pınar KÜR, Ada Yayınları.
- GOMBRICH, E. H. (1992). **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet CEMAL, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOMBRICH, E. H. (1997). **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1999). **İnsan ve Kültür**, 8. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- HALIÇINARLI, Dr. Emine (1988). **Özel Öğretim Yöntemleri İçinde Sanat Eğitiminin Problematikliği**, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1992). **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt 1 (A-D), İkinci Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1992). **Felsefe Ansiklopedisi**, (Düşürler Bölümü) Cilt 2 (M-Z), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993). **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt 7 (U-Z), İkinci Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İNCEOĞLU, Metin (1993). **Tutum Algı İletişim**, 1. Baskı, Ankara: V Yayınları.
- İPŞİROĞLU, Nazan; İPŞİROĞLU, Mazhar (1979). **Sanatta Devrim**, 1. Baskı, İstanbul: Ada Yayınları.
- KABAŞ, Doç. Özer (M. Sinan ün. Öğr. Üyesi.) (1989). "Resim Eğitiminde "Good Art", "Bad Art", "Anti Art"...", **Sanat Çevresi, Aylık Sanat Dergisi**, [52-55].
- Prof. KAGAN, Moissej (1982). **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**, Çev. Aziz ÇALIŞLAR, 1. Baskı, Altın Kitaplar Yayınevi.
- KANDİNSKY, (1981). **Sanatta Manevîlik Üzerine**, Çev. Ahmet Necati BİGALLI, İzmir: Özden Ofset.
- KARAYAĞMURLAR, Doç. Dr. Bedri (1990). **Sanatta Yaratıcılık ve Eğitim**, Yayınlanmamış Y. Lisans Tezi, İzmir.
- KARAYAĞMURLAR, Doç. Dr. Bedri (2003). **İzmirim**, Aylık Eğitim Dergisi, Y. Bekir YURDAKUL'un, Bedri KARAYAĞMURLAR ile yaptığı bir söyleşiden, [8-9].
- KEDİK, Ayşe Sibel (1999), "Sanat Ve İzleyici İlişkinin Değişen Görünümü Ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art", **Türkiye'de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı: 38, İstanbul: Şahinler Matbaası, [36-41].
- KILIÇ, Levend (2000). **Görüntü Estetiği**, 1.Basım, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- KUÇURADI, İoanna (1999). **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Ankara: Ayrac yayınevi.
- KÜÇÜKKURT, Prof. Dr. Mehmet (1988). **Uluslararası Turizm ve Türkiye'yi Tanıtma Stratejisi**, İzmir: Akdeniz Bilimsel Araştırma Merkezi Yayını, No: 6.
- LEKTORSKY, Victor (1998). **Özne Nesne Biliş**, Çev. Şükrü Alpagut, 2. Baskı, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- LEPPERT, Richard (2002). **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LYNTON, Norbert (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MAY, Rollo (1991). **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper Oysal, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- MAY, Rollo (2001). **Yaratma Cesareti**, Çev. Alper OYSAL, 7. Basım, İstanbul: Metis yayınları.
- MORAN, Berna (1994). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 9. Baskı, İstanbul: Cem Yayınevi.
- ÖRS, Hayrullah (1992). **Musa ve Yahudilik**, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÖZDEN, Sema (1992). "Sinema Bilinci-1", **25. Kare Sinema Dergisi**, Sayı: 1, [16-17].
- ÖZSOY, Vedat (G.Ü.Gazi Eğitim Fakültesi, G.S.Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi) (2001). "Yabancı Bir Kültürün Öğrenilmesinde Mütze Sergisinden Yararlanma", **Gazi Sanat Dergisi**, Sayı:2, Ankara: T.H.K. Basımevi, [13-24].
- PLEHANOV, Georgi V. (1991). **Sosyalist Açından Toplum, Sanat, Eleştiri**, Çev. Asım Bezirci, 4. Basım, İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- PERLS, Frederick S. ; HEFFERLINE, Ralph F. ; GOODMAN, Paul (1996). **Geşalt Terapisi İçimizdeki Çocuk**, Çev. Nevzat ERKMEN, 3. Baskı, İstanbul: Söz Yayınları.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (1995). **Türkçe Sözlük**, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SAN, İnci (2003). **Sanat Eğitimi Kuramları**, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- SARTRE, Jean-Paul Bulantı (1988). Çev. Nazım Aslan, İstanbul: Can Yayınları.
- SAVAŞ, Hakan (1998). "Beyaz Perdenin Karanlık Yüzü: Film Noir", **25. Kare Sinema Kültür Dergisi**, Sayı:25, [42-46].
- SCHILLER, Friedrich (2001). **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev. Gürsel Aytaç, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SEVERİN, W. J., TANKARD V. J. (1994). **İletişim Kuramları: Kökenleri, Yöntemleri Ve Kitle İletişim Araçlarında Kullanımları**, Çev. Bir – Sever, Eskişehir: Kibele Sanat Merkezi.
- SONTAG, Susan (1998). **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

- ŞENYAPILI, Önder (1996). *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Ankara: Sanatyapım Yayıncılık.
- TANSUĞ, Sezer (1982). *Herkes İçin Sanat*, Bilimsel Sorunlar Dizisi, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- TANSUĞ, Sezer (1993). *Sanatın Görsel Dili*, 3. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TEBER, Serol (1995). *Doğanın İnsanlaşması*, İstanbul: Sorun Yayınları
- TEBER, Serol (1997). *Davranışlarımızın Kökeni*, 7. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- TİMUÇİN, Afşar (2000). *Estetik*, Genişletilmiş 4. Baskı, İstanbul: Bulut Yayınları.
- TOWNSEND, Dabney (2002). *Estetiğe Giriş*, Çev. Sabri Büyükdüvenci, 1. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.
- TURANİ, Adnan (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 2. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURGUT, Prof. Dr. İhsan (1991). *Sanat Felsefesi*, 2. Basım, İzmir: Bilgehan Matbaası
- WORRINGER, Wilhelm (1993). *Soyutlama ve Özdeşleşim*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

İNTERNET KAYNAKÇASI:

- <http://med.ege.edu.tr/~eubam/KandelDers/kandel_25.htm - 73k> (son ulaşım: 20 Haziran 2003)
- <<http://sunsite.bilkent.edu.tr/pub/korler/korler/gorkim7.htm> - 6k> (son ulaşım: 20 Haziran 2003)
- MAĞDEN, Prof.Dr. Duyan; ŞAHİN, Araş.Gör.Semra; ÇETİNKAYA, Yasemin
<http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/151/maden_sahin_cetinkaya.htm - 101k> (son ulaşım: 20 Haziran 2003)
- “Gerçek ve Görsel”, <<http://www.ekritik.net/displayarticle121.html> - 46k> (son ulaşım: 20 Haziran 2003)
- EROL, Dr. Lütfü “Bugünkü Sanatsal Üretimlerin Beğeni Kaynakları”
<http://www.emo.org.tr/merkez/emogenc/subat2001/sanatsal_uretimler.html - 11k > (son ulaşım: 20 Haziran 2003)
- BUDAK, Ogün Atilla “Sanat, Popüler Kültür, Kitle Kültürü, Yüksek Kültür, Halk Kültürü, Geleneksel Kültür, Arabesk Kültür ve Modernizm Üzerine Bir Deneme”
<<http://www.dergi.org/091999/1303.htm> - 48k> (son ulaşım: 20 Haziran 2003)
- DURDU, Aydın <<http://www.folklor.org.tr/turkish/globalism.htm> - 18k>(son ulaşım: 20 Haziran 2003)
- <<http://www.filozof.tripod.com/popkultur.html> - 15k> (son ulaşım: 8 Temmuz 2003)
- <<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/fotograf/> - 9k> (son ulaşım: 4 Eylül 2003)
- YALMANBAŞ, Bilal İsmail <<http://www.sitetky.com/frameset/iky/ikymain04.html> - 23k> (son ulaşım: 4 Eylül 2003)
- <<http://www.filozof.tripod.com/popkultur.html> - 15k> (son ulaşım: 8 Temmuz 2003)
- <<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/fotograf/> - 9k> (son ulaşım: 4 Eylül 2003)
- İPŞİROĞLU, Nazan <<http://www.egitim.aku.edu.tr/ipsiroglu2.htm> - 16k> (son ulaşım: 4 Eylül 2003)
- ÇELLEK, Öğr. Gör. Tülay <<http://www.netyorum.com/yazarlar/tulayc.htm> - 25k> (son ulaşım: 8 Temmuz 2003)
- <http://www.geocities.com/enveryolcu/egitim/sanat_egitimi.html - 11k> (son ulaşım: 4 Eylül 2003)
- <<http://www.elma.net.tr/c1000551r1000108.html> - 18k> (son ulaşım: 8 Temmuz 2003)
- ERZEN, Prof. Dr. Jale “Çevre, Kültür ve Sanat” <<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/dergi/97/temmuz/cevreciler3.html> - 7k> (son ulaşım: 10 Ekim 2003)
- <<http://www.hacettepe.edu.tr/turkce/duyurular/gsf.shtml> - 8k> (son ulaşım: 13 Ekim 2003)
- ÖZSOY, Doç. Dr.Vedat “Sanat (Resim) Eğitiminde Müze ve Okul İşbirliği ve Müzeye Dayalı Bazı Öğretim Yöntemleri” <http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/153-154/ozsoy.htm> - 57k (son ulaşım: 13 Ekim 2003)

RESİM KAYNAKÇASI

- “And For Today-Nothing”. LUCIE-SMİTH, Edward (1996). *Artoday*. Phaidon Pres Limited.
- “Andokides Amforası”. GOMBRICH, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet CEMAL, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- "Boğa Başı". BERGER, John (1999). **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev. Yurdanur Salman, Mülge Gürsoy Sökmen, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- "Dome of sticks leaving a hole within a hole in river rock". LUCIE-SMİTH, Edward (1996). **Artoday**. Phaidon Pres Limited.
- "Ekin Tarlası ve Kargalar". BERGER, John (1999). **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 7. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- "Fountain". LUCIE-SMİTH, Edward (1996). **Artoday**. Phaidon Pres Limited.
- "Habeş Maymunu ve Yavrusu". GOMBRICH, E. H. (1992). **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet CEMAL, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- "Jan Six" GOMBRICH, E. H. (1997). **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- "Keman ve Üzümler" GOMBRICH, E. H. (1997). **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- "Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar" **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- "Longchamp at yarışları" GOMBRICH, E. H. (1997). **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- "Nedimeler" GOMBRICH, E. H. (1997). **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- "Su Kıyısında Ağaçlar" BERGER, John (1999). **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev. Yurdanur Salman, Mülge Gürsoy Sökmen, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- "Şapkalı Kadın" LYNTON, Norbert (1991). **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- "Tabla" LUCIE-SMİTH, Edward (1996). **Artoday**. Phaidon Pres Limited.