

**TEMEL SANAT EĞİTİMİNDE
İÇERİK TASARIMI
Doktora Tezi**

Ulaş ÖNDER

Eskişehir 2018

TEMEL SANAT EĞİTİMİNDE İÇERİK TASARIMI

Ulaş ÖNDER

DOKTORA TEZİ




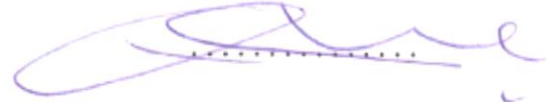

Resim-İş Öğretmenliği Programı / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Aydın AŞKAN

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Eylül 2018**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ulaş ÖNDER'in "Temel Sanat Eğitiminde İçerik Tasarımı" başlıklı tezi 26.09.2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Programında, Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Unvanı-Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Tez Danışmanı)	: Dr. Öğr. Üyesi Aydın AŞKAN	
Üye	: Prof.Dr. Bahadır GÜLMEZ	
Üye	: Prof.Dr. İhsan DOĞRUSÖZ	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Özlem KESER	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Murat Mete AĞYAR	

Prof.Dr. Handan DEVECİ
Anadolu Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdür
Vekili

ÖZET

TEMEL SANAT EĞİTİMİNDE İÇERİK TASARIMI

Ulaş ÖNDER

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eylül 2018

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Aydın AŞKAN

Bu tezde, temel sanat eğitiminin, çağdaş gereklere göre yeniden yapılandırılması ve içerikten biçime yönelen bir tasarım stratejisi ile yeni tekniklerin geliştirilmesine, ders plan ve programlarının hazırlanabilmesine olanak sağlamak amacıyla, sanat yapıtlarının içeriğinin ve anlamının ne olduğu ve tasarlanabilirliği ile ilgili sorulara, Analitik felsefeye dayanan “önermesel semantik teoriler” temel alınarak, tümdengelim ile cevaplar bulunmuştur. Sanat yapıtlarının içeriklerinin bileşenleri, referanslar, olası dünyalar kümeleri (işlemler), Russellci içerikler ve Fregeci içerikler olarak önerilmiştir. Tasarım süreci, anlamlı dizimler (sentagma) oluşturma süreci olarak belirlenmiştir. Tasarım prensipleri ise, sistematiklik, üretkenlik, yerine-geçerlik, kural kurala prensibi, sözcüklerin önceliği, Frege’ nin bağlam prensibi ve inşa prensibi olarak belirlenmiştir. Semantik alanından alınan birçok kavram ve tartışma görsel sanatlar alanına uyarlanarak sezgisel bir temelde belirlenmiş, gösterilmiş ve açıklanmıştır. Temel Tasarım / Temel Sanat Eğitimi dersleri kapsamında uygulanması amacıyla bir ders içeriği, öğretim teknikleri ve bir ders planı oluşturulmuştur. Temel Sanat Eğitimi dersinin, öğrencinin özellikle karmaşık bir içerikte çağdaş sanat yapıtları üretme becerilerini geliştirme amacına uygun olarak yeniden nasıl yapılandırılabileceği ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Temel sanat eğitimi, Temel tasarım, Semantik, İçerik, Kompozisyon.

ABSTRACT

CONTENT DESIGN IN FUNDAMENTAL ART EDUCATION

Ulaş ÖNDER

Department of Fine Arts Education

Anadolu University, Graduate School of Educational Sciences, September 2018

Supervisor: Asst. Prof. Aydın AŞKAN

In this thesis answers for the questions about determination and designability of the contents of artworks have been obtained by a deductive method based on "propositional semantic theories" and analytical philosophy in order to reconstruct the fundamental art education courses according to contemporary requirements. This research aimed to create contemporary teaching technics, lesson plans, and programs by a design strategy which emphasize the content antecedent to the form. The constituents of contents of artworks have been proposed in terms of referents, possible worlds sets (intensions), Russellian contents and Fregean contents. The design process has been defined as a process of creating appropriate syntagms. The design principles are defined in terms of systematicity, productivity, substitution, rule to rule principle, primacy of words, Frege's context principle and construction principle. Concepts and arguments of semantics, have been set, illustrated and explained on an intuitive basis and thus transposed to visual arts. It has been revealed how to reconstruct the Basic Design / Fundamental Art Education courses to improve the skills of students to produce contemporary artworks which have complex contents.

Keywords: Fundamental art education, Basic design, Semantics, Content, Composition.

TEŞEKKÜR SAYFASI

Danışmanım, dostum ve abim Aydın Aşkan'a, izleme komitesi üyeleri ve değerli hocalarım; Özlem Keser, Bahadır Gülmez, İhsan Doğrusöz, Murat Mete Ağyar, Faruk Uğurlu, İrfan Dönmez'e, bütün lisans, yüksek lisans ve doktora hocalarıma ve özellikle bana inançlarını kaybetmeyen ve yolu gösteren ustalarım Vahid Novruzov, Umut Germeç ve Şemsettin Edeer'e, değerli meslektaşlarım ve iş arkadaşlarıma ve özellikle fikirlerimi heyecanla karşılayan ve tartışarak bana esin veren Ayça, Bahar ve Müfit'e, değerli dostlarım Kağan, Taki ve Cem'e, doktora sürecimde hayatıma en derin anlamları katmış olan Sanem ve Eylem'e, beni akademisyen olmam için ilk başta ikna etmiş olan Feryal'e, uygulama çalışmalarına olanak sağlayan Adımlar Kitabevi ve Ece Ayhan Evi'ne, Anadolu Üniversitesi'nin tüm değerli çalışanlarına ve tabii ki sevgili ailem, Mustafa, Cevriye, Eylem, Murat, Ena ve Liva'ya ve bu teze bir şekilde emeği geçen herkese, bana verdikleri destek ve gösterdikleri sabır ve ilgi için hepsini saygıyla selamlayarak, teşekkürlerimi sunuyorum.

Ulaş ÖNDER
Eskişehir 2018

26/09/2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.


Ulaş ÖNDER

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xvi
1. GİRİŞ	1
1.1. Gereklilik ve Problem Durumu	1
1.2. Amaç	8
1.3. Sınırlılıklar	9
2. YÖNTEM	12
3. BULGULAR VE YORUM	13
3.1. Tasarım	13
3.1.1. Üretkenlik	15
3.1.2. SistematiKlik	24
3.1.3. Metodoloji	31
3.1.4. İlgili prensipler	31
3.1.4.1. Yerine-geçerlik	32
3.1.4.2. Kural-kurala prensibi	38
3.1.4.3. Sözcüklerin önceliği	40
3.1.4.4. Frege' nin bağlam prensibi	43
3.1.4.5. İnşa prensibi	47
3.2. İçerik ve Biçim	49
3.2.1. Dizim (Syntagm)	53
3.2.2. Anlam (Semantik)	67
3.2.2.1. Referans teorisi ve içerik	71

	<u>Sayfa</u>
3.2.2.2.1. Kanı atamaları ve içerik	85
3.2.2.2. Olası dünyalar semantiği	88
3.2.2.2.1. Dizinseller ve Bağlam	88
3.2.2.2.2. Karakterler	92
3.2.2.2.3. Değerlendirme durumları	95
3.2.2.3. Russelci semantik	103
3.2.2.4. Fregeci semantik	114
3.3. Strateji, Teknikler ve Plan	128
3.3.1. İçeriğin belirlenmesi	128
3.3.1.1. İçeriğin dar-genişliği ve çok katmanlılığı	129
3.3.1.2. Stratejiler	134
3.3.1.2.1. Çaprazlama Stratejisi	135
3.3.1.2.2. Eksiltme Stratejisi	135
3.3.1.2.3. İdeal Çevre Stratejisi	136
3.3.1.2.4. Epistemik Strateji	136
3.3.2. Teknikler	141
3.3.2.1. Üretkenlik ve sistematiklik için öğretim teknikleri	141
3.3.2.1.1. Teknik 1	141
3.3.2.1.2. Teknik 2	141
3.3.2.2. İlgili prensipler için öğretim teknikleri	142
3.3.2.2.1. Teknik 3	142
3.3.2.2.2. Teknik 4	142
3.3.2.2.3. Teknik 5	142
3.3.2.2.4. Teknik 6	142
3.3.2.2.5. Teknik 7	143
3.3.2.2.6. Teknik 8	143
3.3.2.3. İçerik ve biçim ile ilgili teknikler	143
3.3.2.3.1. Teknik 9	143
3.3.2.3.2. Teknik 10	144
3.3.2.3.3. Teknik 11	144
3.3.2.3.4. Teknik 12	144
3.3.2.3.5. Teknik 13	144

	<u>Sayfa</u>
3.3.2.3.6. Teknik 14	144
3.3.2.3.7. Teknik 15	145
3.3.2.3.8. Teknik 16	145
3.3.2.3.9. Teknik 17	145
3.3.2.4. Stratejiler ile ilgili teknikler	145
3.3.2.4.1. Teknik 18	145
3.3.2.4.2. Teknik 19	146
3.3.3. Yıllık ders planı	147
4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER	148
4.1. Sonuç	148
4.2. Tartışma	153
4.3. Öneriler	154
KAYNAKÇA	156
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 4.1. Yıllık ders planı	147

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1 Pablo Picasso,1910, Mandolinli Kız (Fanny Tellier), Tuval Üstüne Yağlıboya, 100,3 × 73,6 cm, Museum of Modern Art, New York	16
Görsel 3.2 Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi ve Sarıyla Kompozisyon II, 1930	17
Görsel 3.3 Pablo Picasso, Şarlattanlar Ailesi, 1905, Washington, D.C’ de National Gallery of Art.	18
Görsel 3.4 Vincent van Gogh, 1889, Yıldızlı Gece, Tuval üstüne yağlıboya, 73.7 cm × 92.1 cm, Museum of Modern Art, New York.....	19
Görsel 3.5 Teenage Mutant Ninja Turtles #1, Mayıs 1984, Mirage Studios tarafından yayınlanmıştır.. Sanatçı; Kevin Eastman	20
Görsel 3.6 Facebook Messenger Emojileri	23
Görsel 3.7 Facebook Messenger Emojilerinde Sistematiiklik	26
Görsel 3.8 Heller Altar Interior, Albrecht Dürer,1507-1509, Panel üzerine yağlıboya, Städel, Frankfurt, ve Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.	27
Görsel 3.9 Jan van Eyck, Ghent Altarpiece, Exterior, 1432, Her pano 146*51 cm, St Bravo katedrali, Ghent	28
Görsel 3.10 Massaccio Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Yahya ve bağışçılar, 1425-1428, Fresko, 667x317 cm, Sanata Maria Novella, Floransa	29
Görsel 3.11 Peter Paul Rubens, The Ildefonso-Altarpiecec. 1630/32, Kunsthistorisches Museum, Vienna	30
Görsel 3.12 “Medyanın, şeyleri görme biçiminizi tanımlamasına izin vermeyin.” (Reddit, 2018).....	33
Görsel 3.13 Salvador Dalí, Bir yüz ve Meyve Tabagının bir Kumsalda Görünüşü, 1938	34
Görsel 3.14 Solda; Titian, Adem ve Havva,. 1550. Tuval Üstüne Yağlıboya, 240 x 186 cm Sağda: Rubens, Pieter Paul (Titian’ dan kopya), Adem ve Havva, 1628-1629. Tuval Üzerine Yağlıboya, 238 x 184.5 cm	35
Görsel 3.15 Titian ve Rubens’ in Adem ve Havva resimlerinden ayrıntı.	36
Görsel 3.16 Vertumnus Resmi (1590 civarı), Giuseppe Arcimboldo, Rudolf II’ yi Vertumnus olarak resmetmiştir.	37
Görsel 3.17 Joseph Heintz the Elder (1564–1609), Rudolf II. Portresi, 1594, Bakır üzerine yağlıboya, 16.2 × 12.7 cm	37

Görsel 3.18 Birimlerle baş çizimi, (Loomis, 1956)	39
Görsel 3.19 Bartosz Minkiewicz, Wilq Superbohater, karikatür	42
Görsel 3.20 Athena ve Poseidon. Amfora Boynu, Amasis Ressamı. M.Ö. 540 . (İllüstrasyon Kaepelin' in bir Lotografisindendir. 1840). Durand Koleksiyonu; satın alma, 1836.	44
Görsel 3.21 Daniele Karsenty-Schiller, Nazi Zaferine, 1971(http-4)	46
Görsel 3.22 Hayvanların hanımı, doğanın yüce tanrıçasıthe great goddess of nature, aslanlarla, bir inek başı ve fonda kuşlar ile çevrelenmiş, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, MÖ. 680—670	46
Görsel 3.23 Joseph Kosuth, 1965. Katlanır ahşap sandalye, asılı bir sandalye fotoğrafi, “sandalye”nin sözlük tanımının fotografik olarak büyütülmüş asılı bir fotoğrafı	48
Görsel 3.24 Oyuncak bir lokomotifin montaj şeması. (http-3)	56
Görsel 3.25 Referans ile betimleme arasındaki bağıntılar	57
Görsel 3.26 , Görsel 3.24 de montaj şeması verilen lokomotifin monte edilmiş halinin fotoğrafı. (http-3).....	59
Görsel 3.27 Volkswagen reklamı. “Her Volkswagen Modeli Bir Köpek Olsaydı. (http-1)	63
Görsel 3.28 Dönen Yılanlar, Optik İllüzyon, (The Guardian, 2014)	64
Görsel 3.29 İlya Repin, Volga Kıyısında Burlaklar, Tuval Üstüne Yağlıboya, 1870-1873, Rus Devlet Müzesi, St Petersburg. 131.5 cm × 281 cm	65
Görsel 3.30 Susan Marie Frontczak tarafından canlandırılan Marie Curie, Fotoğraf, (Main, 2014)	73
Görsel 3.31 Marie Curie, Fotoğraf (http-8) (Claxton-Douglas, 2018).....	74
Görsel 3.32 “Bu bilim insanı Marie Curie mi?” (Novak, 2015)	74
Görsel 3.33 “Susan Marie Frontczak, geçen hafta Gallipolis’te Ohio Chautauqua sırasında Madame Marie Curie’yi canlandırıyor.” Courtesy photo	77
Görsel 3.34 Venüs’ ün içyapısı – kabuk (ince, kahverengi dış katman), manto (kırmızı orta katman) ve çekirdek (sarı iç katman), NASA(orijinal), (türetme) (http-13; http-14)	78
Görsel 3.35 Stanisław Wyspiański: Eos, Phosphoros, Hesperos, Helios, karakalem çizim, The National Museum Warsaw, 1897	79

Görsel 3.36 Sabah yıldızı, (Marcoslima, 2016)	79
Görsel 3.37 Francisco de Goya, 1808-1812, Tuval üstüne yağlıboya, 116 cm × 105 cm, Museo del Prado, Madrid	80
Görsel 3.38 Pablo Picasso, Absent için, 1901, Musee d'Orsay	80
Görsel 3.39 Marc Chagall, Vence gecesi için etüd, 1953, Tuval üstüne yağlıboya, 32 × 45 cm	81
Görsel 3.40 Homo sapiens' in primatlar arasında sınıflandırılması. (http-7)	82
Görsel 3.41 Süpermen (1978) Filminden, Yönetmen: Richard Donner, Yazarlar: Jerry Siegel (yaratılan karakter; Süpermen), Joe Shuster (yaratılan karakter: Süpermen) , Starlar: Christopher Reeve, Margot Kidder, Gene Hackman	83
Görsel 3.42 Sancaktar (Der Bannerträger), Hubert Lanzinger, 1937 civarı, Ahşap panel üzerine yağlıboya, Heinrich Hoffmann tarafından yeniden üretilmiş, fotoğraf,1938. U.S. Army Center of Military History, Washington, D.C.	86
Görsel 3.43 Bir ressamı (Josef Goebbels) portraying Hitler'i Tötan şövalyesi olarak resmederken gösteren karikatür.(http-11)	87
Görsel 3.44 Jan van Eyck. John Arnolfini ve Eşi'nin Portresi (ayrıntı), 1434. Meşe üzerine yağlıboya. National Gallery, Londra.	89
Görsel 3.45 Jan van Eyck. John Arnolfini ve Eşi'nin Portresi, 1434. Meşe üzerine yağlıboya. National Gallery, Londra.	90
Görsel 3.46 “Başkan Donald Trump, Başkanlık Göreve Başlama Töreni'nde yemini ardından 58inci ABD Başkanı olarak göreve başlama nutkunu atıyor.” ABD Başkent Washington, Cuma, Ocak. 20, 2017, (Martosko vd., 2017)	93
Görsel 3.47 “ABD Başkanı Barack Obama, Dışişleri Bakanlığı, Washington DC'de Orta Doğu ve ABD'nin bölgedeki politikası hakkında konuşma yapıyor.” Fotoğraf: Michael Reynolds/EPA Mayıs 2011, (The Guardian, 2011)	94
Görsel 3.48 ABD başkanlık mührü	95
Görsel 3.49 Hava Polisi, Gelecekgünler: Yıl 2000'e bir 19.yy dan bir bakış, albümünden. Jean-Marc Côté ve diğer sanatçılar tarafından Fransa'da 1899, 1900, 1901 ve 1910 yıllarında çizilmiştir, Albümün yazarları; Isaac Asimov ve Jean Marc Cote	96

Görsel 3.50 Savaş-Arabaları, Gelecek günler: Yıl 2000'e 19.yy dan bir bakışı albümünden. Jean-Marc Côté ve diğer sanatçılar tarafından Fransa'da 1899, 1900, 1901 ve 1910 yıllarında çizilmiştir, Albümün yazarları; Isaac Asimov ve Jean Marc Cote	97
Görsel 3.51 ABD Bahriye devriyesi, Irak'ın kuzey savaş mağlubu şehri Felluce'de. Kasım 2004 'te Reuters'te yayınlanmıştır.....	98
Görsel 3.52 "GAR SPHA'lar ateşlerini Birinci Geonosis Savaşı'nda kaçmakta olan bir Lucrehulk-sınıfı Çekirdek Gemi'ye yoğunlaştırıyorlar." Yıldız Savaşları Filminden, II. Bölüm, Klonların Saldırısı.....	98
Görsel 3.53 James Simard, 2007, Cape May Point, İkinci Dünya Savaşı Sığınağı, Fotoğraf,	99
Görsel 3.54 Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1937, Panel üzerine yağlıboya, 35 cm × 27 cm.....	101
Görsel 3.55 M. C. Escher, 1961 Litograf, 38 cm × 30 cm.....	103
Görsel 3.56 'Ron Mueck', Bir Şemsiye Altındaki Çift, 2013, Karışık Medya, 300 x 400 x 350 cm, Yerleştirme, görüş: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2013, Fotoğraf: Patrick Gries	106
Görsel 3.57 Philippe de Champaigne, Kuru Kafalı Natürmort, 1671, Tual Üstüne Yağlıboya	107
Görsel 3.58 Michelangelo, Adem' in Yaradılışı, 1508-1512, Sistine Şapeli, Roma, Vatikan.....	109
Görsel 3.59 , "Jim Henson önce masada kalanlar ile Kermit' e biçim verdi ve sonra elini onun bedenine uzatarak ona yaşam nefesini verdi." James Hance, Michelangelo' nun resmini alarak kendi yaradılış mitini yapıyor. (Strangely Drawn ile Kermit' in Yaradılışı (http://12)	110
Görsel 3.60 Paul Klee, vŞakıma Makinesi, 1922, Suluboya ve Mürekkep, 63.8 cm × 48.1 cm, Museum of Modern Art, New York, NY	111
Görsel 3.61 Robert Delaunay, 1912, Aynı Anda Açılan Pencereler (Birinci Parça, Üçüncü Motif), Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.7 x 37.5 cm, Tate Modern	112
Görsel 3.62 Arnold Böcklin, Veba (Die Pest, The Plague),1898, Deri üzerine Tempera, 104.5 × 149.5 cm.....	113
Görsel 3.63 Amazon.com' da bir reklam grafiği. "Solomark 70mm Aperture Telescope Travel Scope 400mm Az Mount - Good Partner to View Moon and Planet - Travel Scope with Backpack - Good Telescope for Kids"	115

Görsel 3.64 Kevin Nowlan, DC Comics, Süpermen ve Lois Lane.....	116
Görsel 3.65 Farklı sunu modlarında Venüsler, Soldan sağa; 1. EAAE dan bir grafik, 2. Mısır, Sina’ da 7’ inci Yüzyıl, St. Catherine Manastırında İkonalar 3. Capitoline Venüsü, orijinali M.Ö. 4’ üncü Yüzyıl Praxiteles’ in bir II. yy. kopyası, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina’ da.....	117
Görsel 3.66 Venüs, EAAE dan bir grafik.	119
Görsel 3.67 “Mısır, Sina’da 7’ inci Yüzyıl, St. Catherine Manastırında İkonalar.....	121
Görsel 3.68 Capitoline Venüsü, orijinali M.Ö. 4’ üncü Yüzyıl Praxiteles’ in bir II. yy. kopyası, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina’ da.	123
Görsel 3.69 Lokal renk örneği için illüzyon 1	125
Görsel 3.70 Lokal renk örneği için illüzyon 2	127
Görsel 3.71 Lokal renk çelişkisi.....	127
Görsel 3.72 Fregeci içerik, Russellci içerik, işlemler ve referans arasındaki ilgiler. (Speaks, 2017)	130
Görsel 3.73 Rembrandt van Rijn, Bere ve Kalkmış Yaka ile Otoportre, 1659, 84.4 x 66 cm. National Gallery of Art, Washington	131
Görsel 3.74 Reklam filmi, 2016, “Beko’ dan Akıllı Çözümler: Napolyon Çıkması	133
Görsel 3.75 William Hogarth, Yanlış Perspektif Üzerine Hiciv, 1753.....	137
Görsel 3.76 Andrea Mantegna, Ölü İsa’ ya Ağıt, 1490, Tuval Üzerine Tempera, 68x81 cm, Pinacoteca di Brera, Milan.....	140

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

2D	: İki Boyutlu
3D	: Üç Boyutlu
NASA	: National Aeronautics and Space Administration
fMRI	: Functional Magnetic Resonance Imaging
TMNT	: Teenage Mutant Ninja Turtles
NSDAP	: Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
EAAE	: The European Association of Agricultural Economists
SIL	: Summer Institute of Linguistics

1. GİRİŞ

Temel Sanat Eğitimi ya da Temel Tasarım dersi üniversitelerin ve bazı teknik liselerin hemen hemen tüm güzel sanatlar eğitimi veren bölüm ve anasanat/anabilim dalları programlarında ilk sınıfta verilen bir derstir. Bu dersin amacı genel olarak şöyle dile getirilmektedir;

“Temel sanat eğitimi... bireyin görsel kişilik gelişimini sağlamakla beraber, plastik değerleri kavramayı, duyu algılarını geliştirmeyi, yeni formlar oluşturmayı, nesnelere arası ilişkiler kurmayı ve bu ilişkileri belli tasarım ilkeleri doğrultusunda düzenlemeyi amaçlar.” (Arslan, 2010)

Ders içeriğinde, bazı farklılıklarla, genel olarak, nokta, çizgi, ton, renk, doku, şekil, motif, hacim gibi temel elemanlar ve armoni, karşıtlık, hareket, ekonomi, baskınlık, çeşitlilik gibi tasarım ilkeleri ve form, birlik, konu, içerik, biçim gibi kavramlar açıklanır ve uygulanır.

Dersin yöntem, teknik ve içerikleri tarihsel olarak Bauhaus ekolüne dayanmaktadır. Bu ekol, sanatı endüstriyel üretime katmak amacındadır ve uyguladığı eğitim programlarını da buna göre belirlemiştir.

1.1. Gereklik ve Problem Durumu

Bauhaus ekolünün yaklaşımı çağdaş bir sanat eğitimi programında kullanmak için oldukça eskidir, çağdaş sanatçıların ve görsel sanatlar öğretmeni adaylarının eğitiminde kullanılması için uygunluğu şüphelidir. Bu ders üzerine yapılan araştırmalar ve yayınlanan birçok tez dersin yetersizliğini göstermekte ve yeniden gözden geçirilmesini tavsiye etmektedir. (Atalayer, 2009; Arslan,2010; Çetinkaya, 2011)

“Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümündeki temel sanat eğitimi dersi programlarının amaç, içerik ve öğrenme-öğretme süreçlerinin düzenlenmesi açılarından, gelişmiş ülkelerdeki uygulama örneklerinde olduğu gibi bir stratejik doğrultuda gözden geçirilmesi gerekmektedir.” (Arslan , 2010, s. 151)

Derste öğrencilere yaptırılan uygulamaların sıkıcılığı ve öğrenciyi mekanik tekrarlara zorlaması özellikle dersi tekrar alan Güzel Sanatlar Lisesi mezunu öğrenciler tarafından sıkça dile getirilmektedir ve ciddi bir şikayet konusudur.

Genelde, Temel Tasarım dersi, nesnelere duyusal/biçimsel etütleri/analizleri ile formlar elde edilmesi ve bu formların çeşitlendirilerek kompozite edilmesi ile çeşitli içeriklerin elde edilmesi stratejisine dayanmaktadır. Bu strateji sonrasında ortaya çıkan

yapıtlar, genelde temel geometrik formlara ve bu formların kompozisyonlarına dayandığı ve yapısı kolayca çözümlenebildiği için baskı sanatlarında yeniden üretilmesi ve taklit edilebilmesi gibi endüstriyel üretime uygun özellikler taşımaktadırlar. Bauhaus ekolünün kurulduğu XX. Yüzyıl başlarında bu stratejinin avantajları kuşkusuzdur ancak günümüz üretim teknolojilerinde bu özelliklerin bütün üretim alanlarında önemli bir avantaj sağladığı veya tüm sanat alanları için gerekli olduğu şüphelidir. Örneğin, görsellerin monitörler aracılığıyla kolayca yeniden üretilbildiği, çoğaltılabildiği ve yayımlanabildiği güncel durumda tasarımın bu denli objelerin soyutlanmasına dayanması 3D veya vektörel 2D görsel tasarımların üretim süreçleri gibi sadece sınırlı bir alanda anlamlı görünmektedir.

“Bauhaus ’tan miras kalan tüm bölümler için önem taşıyan Temel Sanat Eğitimi dersinin ne kadar uygulama alanı bulduğu tartışmalıdır. Artık atölyelerde yaratıcılık müfredatının devam ettiğini söyleyemiyoruz. Tasarımdaki uygulama sürelerinin azaltılması, bu atölyelerin işlevini yitirmesi veya tamamen kapanması bu anlayışın yok olduğunun bir kanıtıdır (Atalayer, 2009). Bu da temel tasarım eğitiminin amacı olan hayal, gözlem, çeşitli materyallerle çalışma fırsatı, yeni biçimler yaratma, problem çözme, çoklu çözümler üretebilme, problem çözümünde sezgisel yaklaşım, kendini gerçekleştirme, yeni yaklaşım biçimleri bulma, biçim, doku, renk araştırmaları, malzemeye hâkim olma, öğrencinin kendisini aşma, keşfetme duygusundan yoksun bırakılmaktadır.” (Dede, 2014, s. 110; Seylan, 2005, s. 16)

1960 sonrası yaşanan paradigma değişiminin ardından, bu derste kullanılan yöntem ve içeriklerin yeni paradigmalardan açısından gözden geçirilmesi ve yeniden yapılandırılması gerekmektedir. (Eker ve Seylan, 2006; Kılıç, 2007)

“19. yüzyılda fizik bilimini temel alan bir anlayışla yükselen pozitivizm 20. yüzyılda eski epistemolojiyi aşarak yerini matematikte temellenen yeni bir gerçeklik anlayışına bırakmıştır. Einstein’ın görelilik, Max Planck’ın kuantum, Heisenberg’in belirsizlik kuramlarını ortaya koymasıyla, yaşam dünyamızda geçerli olan nedenselliğin makro ve mikro ölçeklerde geçerli olmayabileceği görülmüştür. Bilgi çağının yeni gerçeklik anlayışıyla felsefede rasyonalizm ve deneycilik (ampirizm), sanatta ise soyut ve natüralist sanat kategorik değerlerini yitirmiştir.” (Tunalı, 2012, s. 14)

Tunalı, 20. Yüzyılda yaşanan paradigma değişiminden bahsettikten sonra, bilgisayar teknolojilerini ve “sanal gerçeklik” kavramını örnek vererek; artık bilginin, doğaya alternatif tasarım modellerinin üretilmesi anlamına geldiğini belirtmektedir.

Bauhaus’ tan sonra tasarım alanında, sürrealizm, streamlining, organik tasarım, İskandinav modern, contemporary, pop art, uzay çağı, minimalizm, postmodernizm,

memphis ve dekonstrüktivizm moda veya akımlarından bahsedilmektedir. Genel olarak sanatta ise, Soyut dışavurumculuk (Abstract Expressionism, 1943-1965), Arte Povera (1962-1972), Black Mountain College (1933-1957), Body Art (1961-1980), British Pop Art (1947-1969), CoBrA (1948-1951), Color Field Painting (1940ların sonu, 1960ların ortası), Kavramsal Sanat (1960ların ortası), Contemporary Realisms (1960- 1970lerin başı), Dijital Sanat (1965-), Arazi Sanatı (Earth Art, 1960larda başladı), Feminist Sanat (1960larda başladı), Fluxus (1959-1978), The Gutai Group (1954-1972), Happening (1958-1970lerin başı), Hard-edge painting (1959-1970lerin başı), Enstelasyon (Installation, 1970lerde başladı), Kinetik sanat (Kinetic art, 1954 te başladı), Minimalizm (Minimalism, 1960lar), Yeni gerçekçilik (Nouveau Réalisme, New Realism, 1960-1970), Op art (1964' te başladı), Video Art (1965' te başladı), Viennese Actionism (1960lar-1971), Fotogerçekçilik (Photorealism,1960larda başladı) Superflat (2000 de başladı) Bauhaus' tan sonra ortaya çıkan akımlar, sanat hareketleridir.

Ayrıca sanat tarihindeki yenilikler eksiksiz tespit edilmek istenirse, günümüzde epey ilerlemiş olan bilgisayar teknolojileri ile sanat alanına giren, 3D animasyonlar, bilgisayar oyunları, web sayfaları gibi birçok üründen de bahsedilmesi ve değerlendirilmesi gerekir.

Ayrıca sanat alanındaki bu gelişmelerin arkasında genel olarak düşünsel alanlarda, özellikle de felsefe alanındaki gelişmeleri de göz önüne almak gerekir. Özellikle Frankfurt Okulu ve sonrasındaki gelişmeler sanat açısından da çarpıcıdır.

1960 sonrasında yapısalılıktan post yapısalılığa giden bir ekseninde önemli düşünsel gelişmeler olmuştur. Bu gelişmede önemli bir durak Saussure ve göstergebilimdir (semyoloji, semiyotik).

“Yapısalcılık, 1950’li yıllardan itibaren, öncelikle bir dilbilim teorisi olarak ortaya çıkmıştır. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından kurulan ve dile ilişkin araştırmanın, yapılardan oluşan linguistik sistemi konu alması gerektiğini, bir sözcük veya göstergeye ait fiziki sesin onun dilsel fonksiyonuyla ilişkisi bulunmadığını, önemli olanın göstergeleri birbirinden farklılaştıran ilişkiler ve karşıtlıklar olduğunu savunur. Başka bir deyişle yapısalılığa göre, bir dilin her türden öge ya da terimleri yani bütün sesler, sözcükler ve anlatılar bir sistem içinde ortaya çıkar ve aynı sistemin diğer terimleriyle olan ilişkileri yoluyla belirlenip anlaşılır. Yapısalcılık, Saussure tarafından bilimsel bir yaklaşım olarak tasarlandığı ve dilsel göstergeler dışında, başkaca gösterge sistemlerini ihtiva eden bir ‘göstergebilim’ olarak sunulduğu için yapısal dilbilimin yöntemleri 1960’lı yıllardan

başlayarak sosyal ve kültürel fenomenlerle ilgili araştırmalarda da kullanılmaya başlanmıştır.” (Cevizci, 2012, s. 1225)

Semiyotik çalışmaları günümüzde görsel sanatlar alanında da geniş bir literatür oluşturacak şekilde uygulanmış ve birçok kavram öne sürmüştür. Temel tasarım dersinin bu alandaki kavram ve fikirlerin uygulanabileceği bir yapıda olması gerekir.

Barthes, bu dönemdeki önemli figürlerden birisidir.

“Barthes, aslında kariyerinin bu ikinci postyapısalcı döneminde de çağdaş efsaneleri yıkmaya çabasını sürdürür. Fakat artık kullandığı yöntem ve benimsemiş olduğu yaklaşım farklıdır. Daha önce yapısalcı yöntemi kullanan Barthes, metnin her şey, edebiyatın temel disiplin olduğu iddiasıyla, edebi analiz yöntemlerini kullanmaya başlar. Bu dönemde onun yıktığı ilk efsane ‘bilim efsanesi’ dir; Barthes, bunun ardından, kapitalizmi başka bir eksen üzerinden eleştirme planı doğrultusunda ‘yazar efsanesi’ ni yıkmaya geçer.” (Cevizci, 2012, s. 1240)

Barthes’ ın edebi analiz yönteminin görsel sanatlar alanında da uygulanabilir olması beklenir.

Derrida da paradigma değişimindeki önemli bir figürdür. Temel tasarım dersi, Derrida’ nın “dekonstrüksiyon” ve “différens” kavramlarının uygulanabileceği bir yapıda olmalıdır.

“Postyapısalcılığın gelişiminde çok önemli bir yer işgal eden bir diğer filozof da Batı metafiziğine uyguladığı dekonstrüksiyon ile tanınan Derrida’dır. (1930-2008). Onun da diğer yapısalcı ve postyapısalcılar gibi Saussure ’ün dilbilim teorisinden etkilendiği söylenebilir. Hatta onun yapısalcı teorilerinin içerimlerini başka herkesten daha iyi okuduğu, sonuçlarını olabilecek en açık ve tutarlı bir biçimde çıkarsadığı kabul edilir. Bu yüzden yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçişte, Batı felsefesinin hümanizminden hiç de hoşnut olmayan Derrida bağlamında söz konusu olan şeyin, bütünsel bakış açısındaki kapsamlı bir değişiklikten ziyade, tematik gelişme açısından süreklilik olduğu rahatlıkla ileri sürülebilir. Buna göre yapısalcılıkta bütün sosyal fenomenleri linguistik sistemler olarak görme yönünde bir gayret ve buna paralel olarak söz konusu sistemlerin eşzamanlı yapısını, bilimsel bir sistemi temel olarak ortaya çıkarma eğilimi söz konusuydu. Oysa postyapısalcılıkta, genel olarak sistematik düşüncenin doğasını, tarihsel açıdan çok daha duyarlı bir çaba içinde, edebi düşüncenin her daim yeniden yorumlayıcı gözlükleriyle ele alma eğilimi baskın çıkar. Bu eğilimin en belirgin biçimde görüldüğü kişi ise Derrida’dır. Nitekim bu eğilim onu felsefi spekülasyonun en temel kabullerini eleştirel bir incelemeye tabi tutmaya sevk etmiştir.” (Cevizci, 2012, s. 1242)

Foucault’ nun soykütüğü yöntemi de temel tasarımda uygulanabilir olması beklenmektedir.

“Postyapısalcı düşünce geleneği içinde karşımıza çıkan Michel Foucault (1924-84), aslında tek bir gelenek içinde sıkıştırılamayacak kadar önemli ve etkili bir filozoftur... Foucault'nun düşüncelerini üç ana döneme ayırdığı kabul edilmektedir. ... Bunlardan birincisi, 1960'lı yıllarda gördüğümüz, bilgi sistemleri üzerinde yoğunlaşan arkeolojik bakışlı dönemdir. Buna göre, psikiyatri, klinik tıp ve sosyal bilimler üzerine olan bu ilk dönem çalışmalarında, Foucault düşünce sistemlerini bireylerin inanç ve niyetlerinden bağımsız 'söylem oluşumları' olarak değerlendiren bir bilgi arkeolojisi geliştirir. ... İkinci dönem ise 1970'li yıllarda söz konusu olan ve esas itibarıyla iktidar tipleri üzerinde yoğunlaşan dönemdir. Bu dönemde arkeolojinin yerini 'jeneoloji' ya da 'soykütüğü yöntemi' alır. Arkeolojinin bir sistemden diğerine geçişler konusunda hiçbir açıklama sunmaması nedeniyle Foucault, söylem sistemlerindeki değişimleri, onları toplumsal iktidar sistemlerinin diskürsif olmayan yapılarına bağlamak suretiyle açıklamaya çalışan bir 'soykütüğü yaklaşımı' geliştirir. ... Üçüncü dönem ise 1980'li yılların benlik teknolojileriyle etik ve özgürlük üzerinde odaklaşan dönemine karşılık gelir. Buna göre, birinci ve ikinci dönemlerde bilgi sistemlerini arkeoloji, iktidar biçimlerini soykütüğü yöntemiyle analiz eden Foucault son dönemde, kişinin özdenetim ve kendini disipline etme üzerinden gerçekleşen 'kendi kendisiyle ilişkisi' ni etik alanı içinde çözümlenmeye çalışır.” (Cevizci, 2012, s. 1252)

Bu düşünürlerle birlikte “postmodern” felsefe akımı ortaya çıkmıştır. Postmodernizm günümüz kültüründe başat bir durumdadır ve çağdaş sanatta da çok etkilidir.

“Postmodernizm her şeyden önce modernliğin akılcılığına, aklın bütün alanlarda, insanlığın tüm problemlerini çözebilecek mutlak otorite olmasına itiraz eder. Postmodernizm, modernitenin ahlaki iddialarına, modern özde temellenen evrensel etik düşüncesine, özellikle de yararcılık ve bireycilik diye ifade edilen etik anlayışlara şiddetle karşı çıkar. Postmodernizm, politik veya sosyal nitelikli, küresel, her şeyi kucaklayıcı bütün dünya görüşlerine itiraz ederken, Marksizm, faşizm, Stalinizm, liberalizm ve modern bilim ideolojisi benzeri tüm büyük ideoloji ve dünya görüşlerini, söz merkezci, aşkın ve bütünselleştirici büyük anlatılar oldukları gerekçesiyle reddeder. Başka bir deyişle, o, modern çağın tüm meşrulaştırıcı söylemlerine, büyük anlatılarına karşı çıkışı, bilginin geçmişte temellendirildiği meşrulaştırıcı öykülerden beslenen kuşkuyu ifade eden negatif bir felsefe anlayışı olmak durumundadır.” (Cevizci, 2012, s. 1269)

Lyotard, postmodernizmin gelişimine katkı sunan ve postmodernizmi öne süren önemli bir düşünürdür.

“Lyotard, düşüncesinin söz konusu eleştirel boyutuna ek olarak, çoğulculuk ve çeşitliliğe dayalı bir hakikat anlayışı ve alternatif bir toplum telakkisi ortaya koyan pozitif düşünceleriyle de önem kazanır. Wittgenstein'in dil oyunları anlayışına dayanarak, modern biliminin mutlakçılığının yerine her biri kendi entelektüel kabulleriyle inançlarına sahip

paradigmalar veya dil oyunları düşüncesini geçirir. Bütün söylemlerin aynı ölçüde geçerli olduğunu, modern bilimin dahi bir başka ideolojiden daha fazla hakikat iddiası içinde olamayacağını ileri süren Lyotard' a göre, olup biten her şey ve bu arada bilim olumsuzluklar modern bilimin dil oyununun diğer dil oyunlarına baskın çıkmasının bir sonucu olmak durumundadır.” (Cevizci, 2012, s. 1272)

Temel tasarım dersi, Lyotard' ın “bilgisayara dayalı ve enformasyon merkezli toplum görüşünün bir ideoloji ve üstanlatı olduğu”, “dil, sistem olarak toplum görüşünün kabulleriyle çatışması” düşünceleri, “anlatısal ve anlatısal olmayan bilgi” kavramları, “küçük anlatı ve üstanlatı” kavramları ve “dil oyunları” ile gösterdiği “meşru bilgi” kavramlarının uygulanabileceği bir yapıda olmalıdır.

Baudrillard, Postmodern düşüncenin bir diğer önemli filozofudur. Düşünceleri iki ana dönemde incelenir.

“Düşüncesinin 1960'lı yılların başlarından 1970'li yılların ortalarına kadar süren birinci döneminde, Baudrillard tüketim toplumuyla söz konusu toplum biçiminin nesnelere üzerinde çalışırken, daha ziyade üretim ve tüketim etrafında örgütlenen toplumsal düzen içinde gündelik hayata bakışta kullanılacak birtakım eleştirel perspektifler geliştirme çabası içinde olmuştur. Onu 1970'li yılların ortalarından itibaren bu kez yeni iletişim, enformasyon ve medya teknolojilerinin etkileri üzerinde çalışırken ve yeni bir dönemin başlangıcını haber verirken görürüz. Bu dönemde modern toplumdan radikal bir kopuşun yaşandığını, yeni ortaya çıkan postmodern toplumun yeni bir söylemi gerekli kıldığını ileri süren Baudrillard, sadece öznenin ve moderne özgü ekonomi politiğin değil anlamın, hakikatin, toplumsalın ve gerçeğin yok oluşunu da ilan eder.” (Cevizci, 2012, s. 1280)

Baudrillard, “simülasyon”, “içe göçüş” ve “hiper gerçeklik” kavramlarını öne sürmektedir. Bu kavramlar çağdaş sanat açısından önem taşımaktadırlar. Temel tasarım dersi, bu kavramların da uygulanabileceği bir yapıda olmalıdır.

20. yüzyılın ikinci yarısındaki bu düşünsel gelişmeler incelendiğinde, analitik felsefenin ve dilsel çözümlerinin temelde önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu durumda temel tasarım dersinin çağdaş düşünürlerin öne sürdüğü kavram ve fikirlerin uygulanabilir olabilmesi için bir “dilsel çözümler” temelinde yeniden yapılandırılması iyi bir çözüm olarak görülmektedir.

Temel tasarım dersini hali hazırdaki biçimsel elemanlar ve prensiplerden oluşan yapısının öğretilmesinin önemli sakıncaları da vardır. Öğrenci sanat etkinliğini mekanik bir iş olarak da benimseyebilir. Bu dersin, kullanım talimatına uyulduğunda sanat üreten bir makine olarak değerlendirilme sakıncası da mevcuttur. Oysa yaratıcılık, yapısal olarak çözümlenemeyecek, nodlara, bağlara, mantıksal dizimlere indirgenerek, ortalama bir

bireyin becerilerine uygun bir hale getirilemeyecek, seri üretimin yetisi haline getirilemeyecek kadar kompleks, organik ve dinamiktir. Yine de sistematik bir yapının yeteneğin hizmetinde ne kadar faydalı olabileceği de akılda tutulmalıdır.

Diğer taraftan bu derste tanıtılan kavramların nasıl belirlendiği de tartışmalıdır. Sadece güncel bir modadan ya da sadece belirli bir üsluptan referans alınmış bir kavram kati bir temel prensip ya da eleman olarak alınamaz. Hali hazırda kullanılan bu kavramlar yine de tanıtılmalı ve kullanılmalıdır ancak zorunlu olmadıkları ve benzer şekilde sanatçının da yeni prensipler ve elemanlar öne sürerek kullanabileceği gösterilmelidir.

Bu durumda eleman ve prensiplerin hangilerinin “temel” olduklarının, bu belirlemedeki kriterlerin neler olacağını da irdelenmesi gerekmektedir.

Bir sanat yapıtının üç bileşeni vardır: konu, içerik ve form. “Biçim”, İngilizcedeki “form” sözcüğünün Türkçesidir. Yapıtın içeriği, böylece izleyicinin alımlama sürecinde, ‘formun bilişsel işlevi’ olarak üretilir.

Bir düşünce biçimlendirildiğinde, ifade edilebilir, nesneleştirilebilir bir hale gelir. Tasarım, öznel bir varlığı nesnel bir varlığa dönüştürme sürecidir. Tasarım işi dışarıdan bakıldığında, sadece nesnel varlıklarla uğraşır gibi görülür çünkü tasarımcının aklındaki öznel varlıklar doğrudan algılanabilir değildir. Oysa tasarımcı yapıtın biçim elemanlarını oluştururken ve düzenlerken ona rehber olan, aklındaki içerik ve bu içeriğin biçimlendirilmesinin yöntemleridir. Temel sanat eğitiminin bu nesnel varlık alanında sıkışıp kalarak, biçimci bir taklitten veya formülden ibaret hale gelme tehlikesine zaafi bu nedenledir.

Yapıtın kendisiyle değil ama yaratıcının, sanatçının aklındaki süreçlerle, bu süreçlerin kurallarıyla ilgilenilecekse, yine de bu öznel dünya bir form olarak, nesnel bir karakterle betimlenmek durumundadır.

Tasarımın öznel yönünü betimlemek, öznel yönünün ki bu ancak yapıtın içeriğinden hareketle gösterilebilir, anlatılabilmesi yine ancak bir tasarımla, bir forma dönüştürerek mümkün olacaktır. Böylece yine nesnelğin istilacı, taklitçi tehdidiyle karşı karşıya kalınır. Aşırı nesnellik beraberinde bir katılığı, aşırı disiplini getirir, yaratıcılığı kısıtlar, sanat eğitimini esas hedefinden mahrum eder.

Diğer yönden aşırı öznellik de iyi sonuçlar vermez. Sadece yüksek bir duyarlılık seviyesinin üzerindeki öğrencilerin / izleyicilerin / okurların anlayabileceği ifadeler, yine

de faydalı olmak için yeterli belirlilikten ve kesinlikten uzak olur, dilde/ işte gerektiği kadarıyla bile birliği (iletişimi) sağlayamazlar.

Bu durumda, sanatta nesnel-öznel karşıtlığı doğru bir sınırla, doğru yerden ayırmalıdır. Sanatın nesnel yönü kişiden kişiye değişmeyen, değer yargılarından, yerel veya zamane kültürlerden bağımsız olarak var olabilen, sanatçının keyfi olarak aşabilmesinin güç olduğu şeylerden oluşmalıdır. Öznel yönü ise sanatçının iradesine bağlı olan, keyfi olarak değiştirebileceği, seçebileceği şeylerden oluşmalıdır.

Özne ile nesne arasındaki bu ilgi kavramsal olarak biçim ile içerik arasındaki ilgiye benzer. İhtimal olarak her yoruma açık bir yapıt, biçimsel olarak oluşturulmaya başlandığında, içeriği de sınırlanarak belirlenmeye başlar. Biçim, anlamı tikelleştirir, kişiden kişiye farklı alımlanma olasılıklarını azaltır, ve limit olarak giderek sabitler. Soyutluk ile somutluk arasındaki skalada onu somutluğa doğru götürür.

Atalayer (2002), öğrenciler üzerinde yaptığı bir araştırmanın sonuçlarında bu problemde şu şekilde bahsetmektedir;

“Sanıyı, sezgiyi, ‘akıl yanına koyan’ tek bir öğrenci çıkmamıştır. (‘Sezgiler, sanılar akılla yarışamaz’ a %100 evet cevabı verilmektedir.) Kısaca, yaratıcılık eğitimini kazanan adayların görerek çizme, oranlama, kurgulama yeteneklerinde ‘başarılı’ olmalarına karşın; görme biçimleri, bilgi kodları, düşünme yöntemleri, duygu kalıpları, diğer zihin güçlerini kullanma katılıkları, mantık düzenekleri, temel kişilik öğeleri; sıradan, engelli, yüzeysel, basmakalıptır. Bilgi birikimleri, iki boyutlu olup, evet-hayırlı bir kullanım biçimindedir.” (Atalayer, 2002)

İçeriği genelde form üzerine kuran tekniklerin amaçlarında pek başarılı olamadığı görülmektedir. Tasarım sürecine somut, biçimsel, nesnel bir zeminde başlamanın bu nedenlerle yaratım sürecinde verimi kısıtlayacağı aşikârdır. Tasarıma henüz anlamın sınırlandırılmadığı, farklı biçimlerde belirlenme olanaklarının geniş olduğu soyut, içeriksel, öznel bir zeminde başlamanın olanakları incelenmelidir.

1.2. Amaç

Temel sanat eğitiminin üstte belirtilen gereklere göre yeniden yapılandırılabilmesi amacıyla alttaki sorular, tezdeki araştırmanın soruları olarak belirlenmiştir.

- Tasarım nedir?
- İçerik nedir?
- Anlam nedir?

- Anlamın bir yapısı var mıdır? Hangi birimlerden oluşur. Bu birimler nasıl kompoze olurlar?
- Anlam birimlerinin organizasyon prensipleri nelerdir?
- İçeriğin ve anlamın biçimden bağımsız olarak tasarlanması mümkün müdür?
- İçerik tasarımının yöntem ve ilkeleri nelerdir?
- İçerik tasarımı eğitimi için hangi yöntem ve teknikler kullanılabilir?
- Temel sanat eğitimi ve temel tasarım gibi derslerin içeriği nasıl güncellenebilir?
- Bu dersler için “içerik tasarımı” kavramı temel alınarak bir ders planı oluşturulabilir mi?

Bu sorulara bulunan cevaplara göre, temel sanat eğitiminde genel olarak kullanılan biçimden-içeriğe stratejisini tersine çevirerek, önce içeriğin etüt edilmesi ve çeşitlendirilmesi sonrasında ifadenin gerçekleştirilmesi için çeşitli biçimlerin elde edilmesinin ve kompoze edilmesinin olanakları araştırılacaktır. Bu stratejinin, özgün içeriklerin ifade edilmesinde içeriğe özgü ve uygun olan herhangi bir malzeme, medyum, biçim veya sanat türü seçimine olanak sağlayarak çağdaş sanat eğitimde daha uygun olacağı düşünülmektedir. Böyle bir stratejinin bugün kullanılan stratejiye görece daha fazla sanat disiplinine ve sanat üslubuna uygun olacağı ve yeni üslup biçimlerine de olanak sağlayacağı öngörülmektedir.

1.3. Sınırlılıklar

İlk olarak, “içerik ve anlamın ne olduğu” sorusunun cevabının araştırılması üzere, estetik, zihin felsefesi, nöropsikoloji ve dilbilim alanları taranmıştır. Ancak estetik ve zihin felsefesi alanlarındaki kuramlar epey tartışmalıdır ve doğrudan uygulama için yeterli olanakları sunmamaktadırlar. Bu alanlardaki düşüncelerde, genelde psikoloji biliminden kanıtlar aranmaktadır. Psikoloji alanında ise fMRI tekniği ile son yıllarda dramatik bir ilerleme kaydedilmiştir ve zihin felsefesi ve estetik alanlarındaki argümanları çözebilecek sonuçlar ortaya çıkmaktadır. İnsan beyninin modüler yapısı ve fonksiyonları haritalanmakta ve ruh-beden ikiliği tartışmalarına kesin cevaplar verebilecek kanıtlar öne sürülmektedir. Ancak bu yeni yükselen nöropsikoloji alanı, nöroesteik, nörofenomenoloji gibi ilgili alanlar ile umut verici çalışmalar gösterse ve yapay

zekâ çalışmalarına katkısı şüphesiz olsa da, elde edilen sonuçların sanat eğitimi alanında uygulanması için henüz olgunlaşmamış bir durumda olduğu anlaşılmaktadır. Yine de bu tezde bu alanlardan gelen bazı bilgiler kullanılmıştır.

Nöropsikoloji alanında yapılan araştırmalarda, bilimsel ilerlemenin diyalektiği gereği, zihinsel fonksiyonlar bulgulamak üzere ilk olarak mevcut literatürde aranmaktadır. Dilbilim ve dil felsefesi alanı, insanın tinsel varlığının bir yansıması olarak zihin felsefesinin ve estetiğin olduğu gibi nöropsikoloji için de bir kaynak ve başvuru alanıdır. Genel olarak, biçimsel bir temelde ele alınan sanat çalışmaları, içerik alanında sosyoloji, psikoloji, sanat tarihi, retorik, siyaset, estetik, iletişim gibi alanlara başvurarak içerikteki eksikliğini tamamlamaya çalışmaktadır. Ancak bir sanat yapıtının içeriğini bu disiplinlerden ayırarak sanat bünyesinde ele almakta zayıf kalınmaktadır. Sanat yapıtları tartışmalı olarak içine koyulabilecek bir “anlatı” veya “ifade” kategorisi ile değerlendirilirse, içeriğin kendisini ele alan çalışmaların dilbilim ve dil felsefesi alanında köklü bir geçmişle birlikte var olduğu görülür. Özellikle semantik alanı “ifade”lerin içerikleri ve anlamları konusunda çok geniş tartışmalar ve kavramlar sunmaktadır.

Tartışmalı olan zihin felsefesi alanından alınan kuramların, bilimsel bir eğitim planı için yeterince uygun olmadığı düşünülmektedir. Bu alana gerekli kanıtları sağlayabilecek olan nöropsikoloji tezin amacı için doyurucu bilgiler sunmaktadır ancak çalışmaların sonuçları henüz yeterli bir bütünlükte değildir ve sanat eğitimi alanında uygulanmadan önce temel kuramsal alanlarda da ele alınması ve tartışılması gerekmektedir. Nöropsikolojinin de henüz dil felsefesi alanından kaynak aldığını düşünerek, bu nedenlerle bu tezin amacı için kuramsal temelin semantik alanında aranması uygun görülmüştür.

Ancak semantik alanında, analitik felsefeyi temel alarak ortaya konulan kavram, yöntem ve argümanların sanat alanında karşılıklarını arayan tatmin edici çalışmalar literatürde çok azdır. Bu tez, literatürdeki bu boşluğu doldurma amacını da taşımaktadır ve böylece alanında özgün bir yere sahiptir. (Isenberg, 1987)

Semiyotik (göstergebilim), bu tezdeki çalışmaya oldukça paralel ve alternatif bir alandır. Saussure’ ün ve Barthes’ in çalışmalarında temellenen bu alan, merkezine *gösterge* kavramını almaktadır. Gerçekten de semiyotik çalışmaları “göstergeler sistemi” nosyonuyla sanatın dışında da birçok alana uygulanabilecek paradigim, syntagm, kod,

denotasyon ve konnotasyon gibi birçok kavram önermektedir. Ancak semiyotik alanındaki çalışmaların genelde akademik nitelikleri kuşkuludur. Semiyotik ve semantik birbirinden ayrılmış, bazen birbirinin tamamlayıcısı olarak görülmüştür. (Daylight, 2012) Analitik felsefenin felsefe alanındaki ağırlığını yitirmesiyle epistemik nominalizmin, semiyotik realizme biraz olsun yer açacağı düşünülmektedir. (Houser, 2016)

Örneğin, gösterge türlerinde yapılan ikonik, dizinsel ve sembolik gibi ayrımlar semantik teorilerle desteklenebilecek ve uygulamada çok iyi sonuçlar verebilecek niteliktedir. Ancak, genel olarak semiyotik çalışmaların kullandığı kavramlar semantik teorilerin oluşturduğu zeminde sağlam bir yere konulmuş ve tartışılmış değildir. Sanat eğitiminde hali hazırda kullanılabilir ve faydalı olsalar da bu tezin amacı doğrultusunda bir temel sanat eğitimi programını temellendirebilecek nitelikte görünmemektedir.

Anlam teorileri çerçevesindeki çalışmalar, “temel anlam teorileri” ve “semantik teoriler” olarak ikiye ayrılmaktadır. Semantik teoriler de önermesel semantik teoriler ve önermesel olmayan teoriler olarak ikiye ayrılmaktadır. (Speaks, 2017) Bu çerçeve bu tez için fazlasıyla geniştir. Bu tezin çerçevesi, önermesel semantik teoriler ile sınırlandırılmıştır. Bu teoriler analitik felsefe alanını temel almaktadır.

2. YÖNTEM

Bu tezde, literatür tarama yöntemi ile önermesel semantik teoriler incelenmiş ve bu teorilerin kullandığı kavramlar, yöntemler ve çeşitli görsel sanat alanlarından seçilen yapıtlarda geçerlilikleri tartışılmıştır. Bu açıdan araştırma yöntemi tümdengelim yanı sıra pragmatik bir perspektif de taşımaktadır.

“Pragmatizmin özü; bir düşüncenin bir kavramın ya da bir teorinin bir eylem planı ya da tasarısından başka bir şey olmadığı ve dolayısıyla doğruluğun da yalnızca bu düşüncenin başarısından ibaret olduğu görüşüdür. Dewey’e göre bir düşünce, ‘varolan şeylere ilişkin bir taslak ve onları belli bir biçimde düzenlemek üzere bir eylem planıdır. Buna göre, eğer taslak kabul görürse eğer yapılan eylemin sonucunda varolanlar kendilerini düşüncenin amaçladığı şekilde düzenlerse o düşünce doğrudur.” (Dewey, 1961; Büyükdüvenci, 1968)

Semantikten alınan kavramlar ile yapılan çözümlenmeler, sanat yapıtlarını içeriksel bir tasarım olarak ortaya koymakta ve yeniden düzenlenebileceği teknikler de göstermektedir. Ele alınan örneklerde içeriğin, tezin ilerleyen bölümlerinde açıklanacak olan yöntemlerle üretkenlik ve sistematiklik argümanlarıyla yeniden düzenlenmesi ile yeni ve orijinal içerikler elde edilebiliyor olduğu gösterilmiştir. Bu durum yöntemsel olarak araştırmanın geçerliğini de göstermektedir.

“Dosdoğru hedefe gidip, yöntemi nesnenin üstüne kurmak yerine önce yöntem tanımlanıyor (Taine’in çözümlenmesi, Ribot’nun bireşimi, Watt’ın deneysel içe-bakışı, Brochard’ın düşünmeye dayalı eleştirisi, vb.) sonra da bu yöntem nesneye uygulanıyor ve de yöntemi kurarken aynı anda nesneyi de kalıba döktüğümüzden hiç mi hiç kuşkulanmıyoruz.” (Sartre, 2009, s. 82)

Hâlihazırda, bu tez, büyük oranda, dilbilim, semantik, dil felsefesi, zihin felsefesi, mantık gibi alanlarda kullanılan, çözümlenme yöntemlerinin sanat alanında, sanat yapıt ve olgularına uygulanmasından oluşmaktadır. Bu nedenle, sanat yapıtları örneklerinde yapılan analiz, sentez ve değerlendirmeler metodolojik birer kanıt niteliği taşımaktadır. Elde edilen sonuçlar, ders içerikleri ve öğretim teknikleri olarak değerlendirilmiştir. Literatürdeki kavramlar, sanat yapıtları ve diğer görsel örnekler ile sezgisel bir temelde belirlenmiş ve okuyucuya tanıtılmıştır. Zihin felsefesi alanındaki literatürde bulunan bazı içerik belirleme yöntem ve stratejilerinin içerik tasarım (belirleme) yöntem ve stratejisi olarak kullanılması da tartışılmıştır. Böylece temel sanat eğitimi için analitik felsefeye ve önermesel semantik teorilere dayanan kuramsal bir temel sağlanmaya çalışılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

Literatür taramasında karşılaşılan kavramlar görsel sanatlara uyarlanmak üzere bu bölümde tartışılmıştır. Tasarım prensipleri olarak kategorize edilenler “tasarım” başlığı, tasarım elemanları ve yapıları olarak kategorize edilenler “içerik ve biçim” başlığı altında ele alınmışlardır. Strateji ve teknikler kısmında da uygulama stratejisi kategorisindeki kavramlar tartışılmış, öğretim teknikleri ve bir ders planı üretilmiştir.

3.1. Tasarım

Genel anlamda, tasarım (design), bir binanın, giysinin veya başka bir objenin üretilmeden önce, görünüşünü ve işlevini veya işleyişini göstermek için üretilen bir plan veya çizimdir. Ayrıca, bir eylemin, objenin veya gerçeğin arkasındaki erek ve planlama anlamına da gelir. Bu tez bağlamında “tasarım” terimi özel türden bir obje olan sanat objesi veya daha yaygın bir ifadeyle, sanat yapıtının üretilmeden önce görünüşünü ve işlevini veya işleyişini göstermek için üretilen bir plan veya çizim için kullanılmıştır. Daha özel olarak, sanat yapıtının içeriğinin arkasındaki erek ve planlama anlamında kullanıyoruz.

Sistem, genel olarak, bir mekanizmanın veya bir bileşik ağın (interconnecting network) parçaları olarak birlikte çalışan şeyler kümesidir. Ayrıca, organize bir şema veya yöntem, yapılan bir şeye göre prensipler veya prosedürler kümesi anlamına da gelir. (Oxford, 2018)

“Meselenin kalbi tasarım sürecidir. Bu, bir problemin ayrıntılı ön belirlemesi ve bir çözüm ile karşılanması gereken ihtiyaçların teşhisi ile başlayan ve içinde birçok çözümün aklı geldiği, keşfedildiği ve değerlendirildiği bir aşamalar serisi boyunca ilerleyen bir problem çözme sürecidir.” (Eggleston, 1976, s. 17)

Bir sanat yapıtının içeriğini tasarlanabilir türden bir varlık olarak ele alınmasının olanağı, onun kompozisyonel bir sistem olduğunun iddia edilmesi ile değerlendirilebilir ve bu bölümde bir sistemin kompozisyonel olup olmadığının belirlenmesi için şart koşulan argümanları sanat yapıtlarının içerik ve biçimlerinde aranacaktır. İnsan zihninin bir sistem olarak ele alınması ve zihinsel bir varlık olarak bir tasarımın insan zihninin bir ürünü olarak kabul edilmesi, tartışılabilir olmakla beraber, bu tezin kapsamı dışındadır ve referansları nöropsikolojideki birçok araştırmada bulunabilir (Arslan, vd., 2018).

Bu konudaki nöroloji literatürü oldukça geniştir ve birçok kaynakta yer alan üretkenlik, sistematiklik ve metodoloji kavramlarının önemine işaret etmektedir

(Rescorla, 2015). Buradaki temel problem zihinsel durumların nasıl yapılandırıldığıdır ve bu kavramlar dilbilimde kullanıldığı gibi, herhangi bir tasarımı ve tasarım sürecini çözümlmek için birçok metafora olanak sağlar.

“Nitekim insanların tarihi alfabetik yazıyla birlikte tamamen değişmiştir. Mekân içinde fikirlerini değil de, sesleri yazmaktadırlar ve bunlardan, bileşimleri bütün mümkün heceler ve kelimelerin meydana getirilmelerine izin verecek olan, küçük bir sayıdaki benzersiz işaretleri oluşturmak üzere gereken ortak unsurları çekmektedirler. Simgesel yazı, bizatihi temsillerin kendilerini mekânlaştırmak isteyerek, benzerliklerin karışık yasasını izler ve dili düşünölmüş düşöncenin biçimlerinin dışına kaydırırken, alfabetik yazı temsilleri resmetmekten vazgeçerek, seslerin çözümlenmesinin içine, bizzat aklın kendi için geçerli olan kuralları aktarmaktadır. Öylesine ki, harfler istedikleri kadar fikirleri temsil etmesinler, kendi aralarında fikirler gibi bileşmektedirler ve fikirler de birbirlerine alfabenin harfleri gibi bağlanmakta ve birbirlerinden tıpkı onlar gibi çözümlenmektedirler. (Condillac, 1803) Temsil ile çizim arasındaki tam paralelliğin kopması, dilin tamamının -yazılı olsa bile- genel çözümlenme alanına yerleştirilmesine ve yazının gelişmesi ile düşöncenin gelişmesinin birbirlerine dayandırılmasına olanak vermektedir.” (Smith, 1860, s. 424; Foucault, 2013, s. 176)

Dilbilimde kullanılan, önerme, eklemleşme, adlandırma ve türeme gibi birçok diğer kavram da dilsel öğelerin olduğu gibi zihinsel öğelerin oluşturduğu tasarımların çözümlenmesinde ve üretilmesinde kullanışlı görölmektedir.

“Dilin birçok şeye tek bir ad verilmesine olanak veren tedrici çözümlenmesi ve daha da ileri götürölen eklemleştilmesi, retorinin iyi bildiği şu temel biçimler izlenerek gerçekleştirilmiştir: synecdoque, metonymie ve catachrese (veya eğer kıyas daha az doğrudan hissedilir nitelikteyse, eğretileme)”. (Foucault, 2013)

Bu kavramlar, zihin felsefesinden linguistiğe, resimsel semiyotiğe geniş bir yelpazede bu tezle ilgili olarak tartışılmaktadır.

“Kompozisyonellik hakkındaki birçok tez şu önerme ile özetlenebilir: ‘Kompleks bir ifadenin anlamı, bileşenlerinin anlamı ve ifadenin yapısı ile belirlenir.’ Bu önerme ‘kompozisyonellik ilkesi’ dir ve semantik alanındaki birçok güncel çalışmanın temel bir ön kabulüdür.” (Szabó, 2013)

Sanat yapıtları için bir tasarımın söz konusu olduğu, kompozisyonelliğin kanıtları olarak sunulan üç temel argüman ile tartışılabilir; Üretkenlik (productivity), sistematiklik (systematicity) ve metodoloji (methodology).

Bir sistemin kompozisyonelliği, bu tez bağlamında, o sistemdeki parçalar ve bütünler arasında tasarıma olanak veren bir yapının varlığını göstermektedir. Bu nedenle, bu bölümde, öncelikle, bir sistemin kompozisyonelliğinin kanıtları olarak görölen

üretkenlik, sistematiklik ve metodoloji argümanlarını görsel sanatlar alanından seçilen örneklerle belirlenmeye çalışılacaktır.

3.1.1. Üretkenlik

Üretkenlik prensibi, kabaca, sınırlı sayıdaki elemandan sonsuz sayıda yeni elemanın üretilebilmesi olgusu ile tarif edilir. Daha önce hiç karşılaşmamış yeni ifadelerin anlaşılabilir ve kurulabilir oluşu bu prensibin varlığının göstergesidir (Szabó, 2013; Aydede, 2015). Bu prensip bir dilin kompozisyonel oluşu veya *Düşüncenin Dili Hipotezinde* (The Language of Thought Hypothesis) olduğu gibi konu alınan sistemin bir dil olarak ele alınabileceği iddialarına kanıt olarak da kullanılır. (Aydede, 2015)

Üretkenlik prensibinin genel olarak sanat yapıtları için bir koşul olduğu veya bir sanat yapıtının kompozisyonel olması için bir şart olduğu iddiasının tartışılması bu tezin kapsamında değildir. Ancak üretkenlik prensibinin sanat alanında da uygulanabilir olduğunun ve dahası ihlal edilebilir, aşılabilir olduğunun gösterilmesi bu tezin kapsamında önemlidir.

Bu araştırmada ilk zorluk elemanların türünün ve nasıl sınırlandırıldığı belirlenmesidir. Her sanat yapıtı ve türü için aynı türden bir sınırlandırmanın (elemanların sınıflandırmasının) yapılabileceği gibi bir iddiayı öne sürmek de pek mümkün görünmüyor. Ancak bazı sanat üsluplarında kompozisyon elemanlarının belirlendiği ve sınırlı tür sayısındaki bu elemanların dizimlere sokularak daha karmaşık formlar oluşturulduğu ve böylece üretkenlik prensibinin mevcut olduğu tespit edilebilir.

Görsel 3.1’ de, kübizm üslubunun karakteristik bir örneği görülmektedir. Kübistler temel geometrik formlar kullanarak figürlerini kurarlar. Kullandıkları temel formlar, küp, silindir, küre gibi oldukça sınırlı sayıda ve çeşitlidirler. Ancak bu sınırlı çeşitliliğe rağmen bu formlar ile kurgulanabilecek tekil nesne sonsuz sayıdadır ki diğer tüm analitik kübist eserlerin de aynı form kütüphanesini kullandığı varsayılırsa, bütün bu eserlerdeki figürlerin çeşitliliği üretkenlik prensibinin kübizmdeki varlığına kanıt oluştururlar.

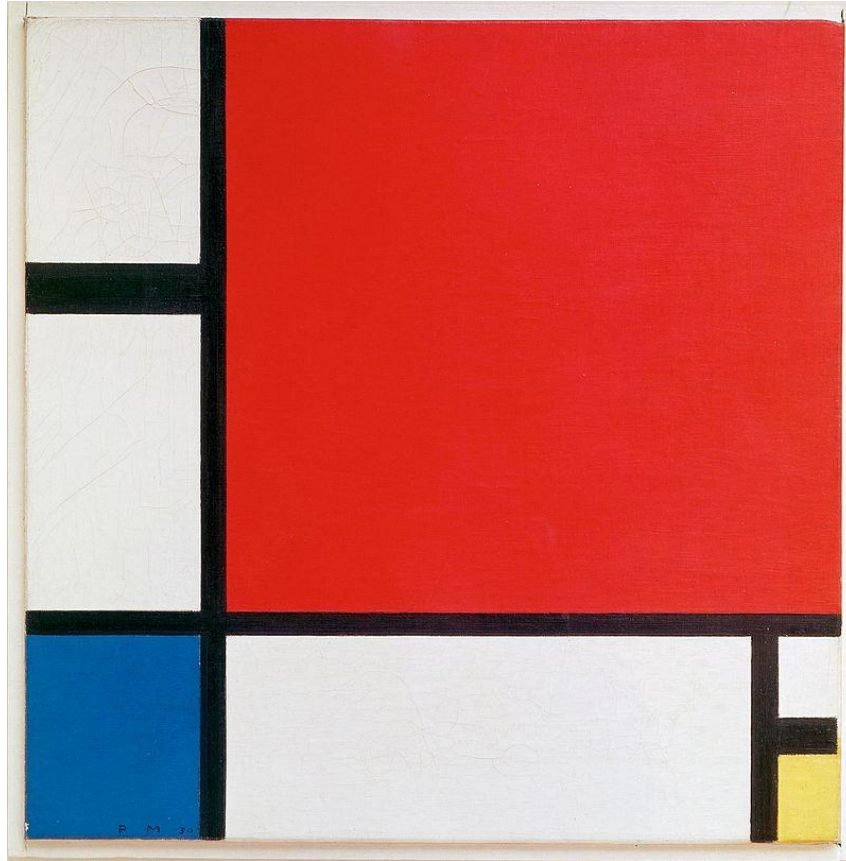
Kübizmin üretkenliğinde eleman türünün biçim katmanında seçilmiş olduğu da belirtilmelidir. “Biçimsel üretkenlik” için daha çarpıcı örnekler soyut (abstract) sanattan da bolca gösterilebilir. Görsel 3.2’ de bir resmini gördüğümüz Mondrian, üretkenlik

ilkesini üst sınırlarında zorlamıştır. Seçtiği elemanlar, çeşitlilik açısından aşırı sınırlandırılmış olmasına rağmen oluşturduğu üslupta birçok farklı eser üretmiştir.



Görsel 3.1 Pablo Picasso, 1910, *Mandolinli Kız (Fanny Tellier)*, Tuval Üstüne Yağlıboya, 100,3 × 73,6 cm, Museum of Modern Art, New York

Günümüz temel sanat eğitiminde de *biçimci üretkenliğin* ağırlığı görülmektedir. Art Fundamentals Theory & Practice gibi eğitim kitapları çizgi, renk, ton, nokta vb. temel elemanları algısal, psikolojik bir bağlamda tespit ederek sınırlı sayıdaki elemanların dizimler (organizasyon prensipleri) aracılığıyla kompoze edilmesi ile sonsuz çeşitte form üretilebileceği temel iddiasına dayanmaktadırlar (Ocvirc, Stinson, Wigg, Bone ve Cayton, 2015).



Görsel 3.2 Piet Mondrian, *Kırmızı, Mavi ve Sarıyla Kompozisyon II*, 1930

Ancak, tekrar Görsel 3.1' e bir göz atılırsa, üretkenlik argümanının biçim alanında nasıl aksadığının ve tüm sanat alanında genel bir ilke olamayacağının da kanıtları bulunabilir. Figürün sağ kolu iki silindir ile oluşturulmuştur ancak bu silindirler tam birer silindir değiller. Temel form bozulmuş ve özünü, yani silindir olmayı yitirmiştir. Ressam böylece kullandığı form sözlüğünün sınırlarını ihlal ederek, sözlüğüne (lexicon) yeni bir eleman eklemiştir. Oysa üretkenlik prensibi gereği elemanlarının sınırlı olması ve yeni

formların ancak sınırlı sayıdaki bu elemanların dizimleriyle, birleşimi ile oluşturuluyor olması gerekirdi.

Ayrıca, mekanik-organik zıtlığını kullanarak resmin kompozisyonunu güçlendirmek ve kübist değerleri vurgulamak amacıyla ressamın bilinçli olarak böyle bir tavrı sergilediğini iddia etmek de mümkündür. Gerçekten de resim sanatı için, üretkenlik bağlamında, eleman çeşitliliğindeki sınırlılık ekonomi prensibinin gereklerine rağmen ancak gönüllü olarak içine girilebilecek bir kalıptır.

Görsel 3.3' deki resim, çağdaş temel sanat eğitiminin üretkenlik prensibine ilk bakışta tamamen uygun görülmektedir. Kullanılan elemanlar çizgi, renk, ton, şekil, doku vs. olarak tek tek belirlenebilir ancak, gökyüzündeki beyaz lekeleri oluşturan kaba fırça vuruşlarının bıraktığı izlerin tam olarak bu elemanlardan hangisi olduğu ya da hangilerinin nasıl bir dizimi ile oluştuğunu sistematik olarak belirleyebilmek mümkün görünmüyor. Bu lekeler bir çizgi mi, bir şekil mi, bir ton ya da renk midir? Bu biçimsel öğenin türündeki belirsizlik üretkenlik ilkesinin açıkça ihlal edildiğini, daha doğru söylemek gerekirse üretkenlik ilkesine sadece istenildiği kadarıyla uyulmuş olduğunu gösteriyor.



Görsel 3.3 Pablo Picasso, *Şarlatanlar Ailesi*, 1905, Washington, D.C' de National Gallery of Art.

Görsel 3.4’ de, Van Gogh’ un resminde karşılaşılan fırça darbelerini (tuş), Görsel 3.3’ deki Picasso’ nun resminde bahsedilen tuşlarla kıyaslayalım. Van Gogh un ve genel olarak empresyonistlerin, tuşları üretkenlik prensibi ile kullandıklarını görürüz. Bu durumda, “tuş” un temel bir eleman olarak seçilmiş, üretilmiş olduğunu kabul etmek araştırmacıyı birçok çelişkiden kurtardığı gibi parça-bütün ilişkisini değerlendirirken biçim bağlamında daha geniş olanaklar da sağlayacaktır.



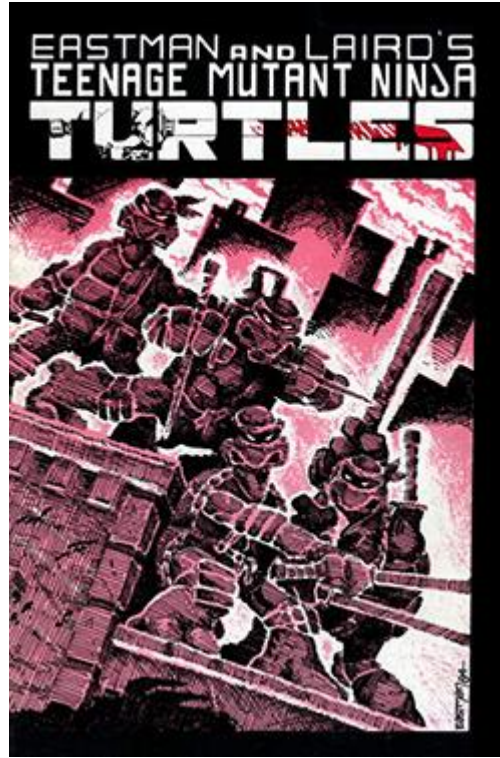
Görsel 3.4 *Vincent van Gogh, 1889, Yıldızlı Gece, Tuval üstne yağlıboya, 73.7 cm × 92.1 cm, Museum of Modern Art, New York.*

Dahası empresyonistlerin ve kübistlerin görsel dilleri üretkenlik bağlamında neoklasik üslup ile kıyaslanırsa, empresyonistlerin “tuş” u, kübistlerin ise üç boyutlu temel geometrik formları birer temel eleman olarak resim sanatına katmaları aslında genel olarak resim sanatının üretkenlik nosyonunun bir ihlali olarak görülebilir. Yine de yeni ve orijinal olanın üretilmesinin sanatın tam da varoluş amaçlarından birisi olduğu düşünüldüğünde yeni temel elemanların ve dahası yeni kompozisyon prensiplerinin (tekil dizimlerin) üretilmesinin sanatın gelişimi için önemi de anlaşılır. Dahası üretkenlik nosyonunun Duchamp gibi sanatçılar tarafından belirli bir yapıtta belirli bir şekilde özellikle ihlal edilmesiyle de özel bir ifade oluşturulabileceği de göz önünde

bulundurulmalıdır. Bu durumda, temel tasarım dersinin üretkenlik argümanı gereği paradoksal olsa bile temel biçim elemanlarının ve kompozisyon prensiplerinin çeşitlendirilmesi konusunda öğrenciyi daha eleştirel ve devrimci bir yönde motive etmelidir.

Üretkenlik argümanını içerikte tespit etmek için aynı yöntem izlenecektir. Öncelikle elemanların türlerinin ve nasıl sınırlandırıldığının tespit edilmesi söz konusudur.

Görsel 3.5’ de 1984 yılında yayınlanmaya başlayan “Teenage Mutant Ninja Turtles” isimli çizgi romanın ilk sayısının kapağı görülmektedir. Türkiye’ de “Ninja Kaplumbağalar” olarak bilinmektedir ve özellikle, 1987–1996 yılları arasında üretilmiş çizgi film serisi ile tanınmış ve aynı tasarım ile birçok 3D animasyon filmleri, oyuncakları, masa üstü rol oyunları, video oyunları, vb. üretilmiştir. ([http-2](http://2))



Görsel 3.5 *Teenage Mutant Ninja Turtles #1, Mayıs 1984, Mirage Studios tarafından yayınlanmıştır..
Sanatçı; Kevin Eastman*

“Ninja Kaplumbağalar” ı sadece çizgi roman veya video oyunu olarak değil tüm bu yapımları kapsayan bir yapıt olarak ele alınırsa eldeki temel içeriksel elemanlar karakterlerdir. Toplamda 90 ve fazlası karakter belirlenebilse de bölümlerin konularını

baskın olan dört kahraman kaplumbağa (protagonistler) Leonardo, Michelangelo, Donatello, Raphael ve yardımcıları Splinter ve April O'Neil ile kötü karakterler (antagonistler) Shredder, Bebop and Rocksteady ve Krang arasındaki mücadele oluşturur. Sınırlı sayıdaki bu karakterler çeşitli çatışmalar, ilişkiler ile eklemlenerek çeşitli olaylar ve durumlar oluştururlar, yeni bölümler ile yeni karakterlerin filme dâhil olmasına rağmen olayların çeşitliliği için yeni karakterlerin üretilmesi zorunlu değildir. Aynı sayıdaki karakter ile sonsuz sayıda hikâye üretilmesi mümkündür.

Başka bir açıdan, kahramanlar Rönesans dönemi ünlü sanatçılarının isimlerini taşımaktadır ve karakter özellikleri de bu sanatçılar ile oldukça benzerdir. Tek bir “genç mutant kaplumbağa”nın Rönesans sanatçıları ile çeşitlenmesi ile üretilmişlerdir. Gerçekten de aynı yöntem ile sanat tarihinden veya belirleyecek herhangi bir çerçeveden alınacak karakterler ile sonsuz sayıda Ninja Kaplumbağa üretilmesi mümkündür. Aynı çizgi filmdeki dost karakterler olan Punk Kurbağalar; Attila Kurbağa, Cengiz Kurbağa, Napolyon Bonakurbağa ve Rasputin Deli Kurbağa çeşitlemenin kaplumbağa yerine başka bir hayvan alınarak da yapılabileceğinin örneğidir.

Ninja Kaplumbağalardaki karakterlerde kullanılan üretkenlik formlarında da geçerlidir ancak, içerikteki üretkenliğin ayrıca ve farklı olduğu da belirtilmelidir. Dört kahramanın betimlemelerinde, yani formunda, doğrudan karşılık geldikleri Rönesans sanatçısının görsel kimliğine has bir özellik yoktur. Üzerlerinde belki sadece isminin baş harfi gibi sembol bulunabilir. Leonardo'nun teknik becerileri, Michelangelo'nun bedensel kuvveti gibi özellikler de figürlerin çevreleri ile etkileşimlerinde yani değerlendirme durumunda, bağlamında ortaya çıkar. Görünüşte dördü de tek yumurta ikizi gibidirler ve birbirleriyle karıştırılmaması için işaretlenmişlerdir. Sesleri, kullandıkları silahlar, maskelerinin renkleri birbirlerinden farklıdır ancak bu özelliklerinin hiçbiri biçimsel olarak onları birer “Ninja Kaplumbağa” yapan öze ait değildir; tek başlarına aynı silahları kullanan veya maskeleri takan başka filmlerdeki başka kahramanlardan onların ayırt edilmesini sağlamaz. Oysa Ninja Kaplumbağalar, aksesuarlarından soyunduklarında bedensel formları birbiri ile tamamen özdeşdir. Gerçekten de tüm bu ayır edici özelliklerin betimlenmediği bir beşinci kaplumbağayı bir başka Rönesans ustasının kişiliği ve ismi ile üretmek mümkündür. Formdaki üretkenlik ihlal edilerek, maskenin rengi gibi bir dizime uyulmasa da ayır edici, beşinci Ninja Kaplumbağa'ya has başka türden bir işaret de içerikteki bu çeşitliliği formal olarak

karşılama için yeterli olacaktır. Örneğin forma, basitçe bir şapka ilave edilebilir ve bu şapka içerikte üretkenlik prensibi ile üretilen yeni Ninja Kaplumbağayı betimlemek için yeterli olur. Böylece Tiziano gibi bir karakterle üretilebilecek “Beşinci Ninja Kaplumbağa” üretkenlik prensibinin, biçimden bağımsız olarak sadece içerikte uygulanabileceğini gösteren bir örnektir.

İçerikteki çeşitleme, formlarda karşılığını dizimin *ortak kullanımı*¹ ile bulmasaydı, örneğin gösteren, gösterilen ilişkisi sadece sembolik kurulsaydı (Örneğin Ninja Kaplumbağaların birer insan figürü ile değil de Rönesans ustalarının isimlerinin sadece baş harfleri ile betimlenmiş olduğu düşünülürse), izleyici için yine de tanınabilir ve anlamlı olacaklardı, böyle bir durumda üretkenliğin form ve içerik katmanlarında bağımsız olabildikleri anlaşılmaktadır.

Facebook Messenger Emojileri isimli grafikte (Görsel 3.6) android telefonlardan aşına olunan “ifadeler” in bir tablosu vardır. (The Unicode Consortium, 2007; http-10) Bu görsel ifadeleri genelde, “text” mesajlarında, Türkçe gibi doğal dillerde kurulan tümcelere eklenir. Seslendirilmemiş olmalarına rağmen genelde gündelik dilde (üslupta) kurulan bu yazılı kısa tümceler, duygusal durumların ifade edilmesinde oldukça yetersiz kalırlar ve telefonlar aracılığıyla mesajlaşarak kurulan iletişimlerde, duygu durumlarının belirsizliği mesajların alıcı tarafından yorumlanmasında da bir belirsizliğe neden olmakta ve göndericiyi zor durumlarda dahi bırakabilmektedirler. “Emoji” ler bu eksikliği gidermek için tasarlanmışlardır. “Yüz yüze” iletişimde kullanılan gerçek “yüz ifadelerinin” görsel betimlemeleridirler. Form ve içerik arasındaki ilginç üretkenlik argümanı bağlamında araştırılması için ilginç bir örnek teşkil ederler. İnsan duygularının fenomenler olarak yapıları, gündelik iletişimde kullanılan gerçek yüz ifadeleri (mimikler) ve grafikler olarak emojiler ilk olarak tespit edilmesi gereken üç ayrı katmandır.

Emojilerde biçimsel olarak üretkenlik argümanının nasıl kullanıldığı kolayca tespit edilebilir. Kaşlar, gözler ve ağız üç temel eleman türüdür ve bunlara bazen “yüz rengi” de katılmıştır. “Damla”yı ve “kalp” i bu elemanların çeşitlenmesi için kullanılmış birer “varyete” olarak kabul edelim. Kaş, göz, ağız (ve belki ten) çeşitlerinin farklı kombinasyonları ile emojiler üretilmiştir. Acaba eleman türlerinin çeşitlenmesindeki üretkenlik tekil olarak (örneğin gözün kısık ya da kocaman açılmış olması ile ağzın

¹ Üçüncü bölümde dizim kavramı ve 2.4. bölümde “ortak kullanım”, daha iyi açıklanacaktır.

gerilmiş ya da kocaman açılmış olması) fenomen olarak duygusal durumda da mevcut mudur?



Görsel 3.6 Facebook Messenger Emojileri

Bir insanın duygusal durumu farklı duygusal temel durumlarının gerginlik ve gevşeme gibi (veya başka tür) işlemler ile çeşitlenerek farklı kombinasyonlarda kompoze olması ile mi oluşmaktadır? Eğer bu sorunun yanıtı “evet” ise emojilerin içerik ve formunun, üretkenlik argümanı bağlamında ortaklaştıkları söylenebilir. Ancak bu katmanların hepsi üretkenlik özelliği taşımak zorunda değildir. Mesela insanlar gerçekte sınırlı sayıda duyguya sahipse ve bu duyguların her biri atomsal ise, yani parçalardan oluşmayan mutlak bütünler ise ve bunlar dışında yeni bir duygunun üretilmesi mümkün

değilse üretkenlik geçerli değildir. Ancak yine de emoji tablosu üretken özellikte olabilir ve gerçek bir duyguya karşılık gelmeyen yeni ifadeler oluşturabilir. Bu durumda oluşturulan ifadeler birer sembolik göstergedir.

Zihinsel durumlar olarak duygular, anatomik olarak yüz biçimleri ve görsel ifadeler olarak emojiler kendi içlerinde üretkenlik argümanının ayrı ayrı değerlendirilebileceği farklı sistemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sistemlerin elemanları arasındaki yönelimsel ilgilerin varlığı ile bir sistemin elemanı diğerinin içeriği veya anlamı olarak belirlenebilmektedir. Bu farklı sistemlerden alınan eleman çiftleri arasındaki ilgiler semiotikteki gösterge kavramına uygun olarak, ikonik, sembolik veya dizinsel olarak belirlenebilir. Ancak, araştırma daha fazla ilerletilmeden önce, üretilen yeni bir içeriğin anlamlı oluşunun belirlenebilmesi ve ayrılan bu üç katman arasında üretkenliği kıyaslamak ve çeşitlendirmenin bazı kurallara bağlı olması gerekliliğini gösterebilmek için sistematiklik kavramına da ihtiyaç olacaktır.

3.1.2. Sistematiklik

Sistematiklik, üretkenlik kavramında olduğu gibi bir sistemin dilsel olduğunun veya kompozisyonel olduğunun gösterilmesi için kullanılan argümanlardan bir diğeridir.

Dilbilimden örneklendirilirse, kullanılan tümcelerin atomik olmayışı, bileşenlerinin dizimlerle (syntax) kurulmasıyla oluşan bir yapı olması dilin sistematikliğini sağlar. Dilbilgisi kuralları, sözlüğün sağladığı sözcükleri sistematik olarak bir araya getirilmesini sağlar. Böylece, belirli bir tümcenin nasıl kurulacağı biliniyorsa, başka sözcüklerle de aynı dilbilgisi kuralı ile birçok başka tümce kurulabilir. Fodor ve Pylyshyn' in temel alınan görüşleriyle, *ortodoks* olarak sistematiklik kabaca böyle açıklanır. (Johnson, 2004; Aydede, 2015)

Szabo' ya göre e kompleks ifadesini ve sırasıyla $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ ve $e'_1, e'_2, e'_3, \dots, e'_n$ bileşenlerinden F sentaktik işlemi ile kurulu e' kompleks ifadesini anlayan birisi, $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ veya $e'_1, e'_2, e'_3, \dots, e'_n$ kümelerinin elemanı olan ifadelerden ikisi ve F işlemi ile kurulu bir diğer anlamlı e'' kompleks ifadesini de anlayabilir. Böylece, e ve e' nün anlamını bilen bir kişi, ilave bir bilgi olmadan, e'' nün de ne anlama geldiğini çıkartabilecek durumdadır. Eğer öyleyse, e ve e' nün anlamı, e'' nün anlamını ortaklaşa belirlerler. Ancak bunun doğru olabilmesinin tek makul yolu, e nin anlamının F_i ve $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ in anlamlarını belirlemesi, e' nün anlamının F_i ve $e'_1, e'_2, e'_3, \dots, e'_n$ nün

anlamalarını belirlemesi, ve F ve $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ ve $e_1', e_2', e_3', \dots, e_n'$ nün anlamlarının e'' nün anlamlarını belirlemesidir. (Szabó, 2013)

Szabo' nun ifadesini daha basit bir biçimde açıklanırsa;

- e nin anlamı F_i ve $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ in anlamlarını belirlemekte
- e' nün anlamı F_i ve $e_1', e_2', e_3', \dots, e_n'$ nün anlamını belirlemekte
- F ve $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ ve $e_1', e_2', e_3', \dots, e_n'$ nün anlamları da e'' nün anlamını belirlemektedir.

Böylece e ve e' kompleks ifadeleri e'' nün anlamını dolaylı olarak belirlemekte, aracı olarak F ve $e_1, e_2, e_3, \dots, e_n$ ve $e_1', e_2', e_3', \dots, e_n'$ yü kullanmaktadır.

Emojilerle (Görsel 3.6) örnekleyerek açıklanırsa;

Tablodaki her figürü bir kompleks ifade olarak kabul edelim; e, e', e'', e''' ,...

Her bir kompleks ifade (figür) bir çeşit göz, (e_1, e_1', e_1'', \dots), bir çeşit ağız (e_2, e_2', e_2'', \dots), bir çeşit kaş (e_3, e_3', e_3'', \dots), bir çeşit yanak... vb. den oluşmaktadır.²

Görsel 3.7' de Görsel 3.6' dan seçilmiş iki ifadenin çözümlemesini ve sistematiklik argümanının uygulamasını görüyoruz. e ve e' ifadeleri gözler ve ağız kategorilerinde bileşenlerine ayrılmışlardır. F , bir kürenin yüzeyine belirli eksenlerde bu elemanların belirli bir dizimiyle yerleştirilmesi olarak belirlenmiştir.³ Birinci ve ikinci ifadelerden birer bileşen seçilerek aynı F ile e'' ifadesi oluşturulmuştur.

İki ifadenin de bir anlamı vardır ve belirlidir. Başka sistemlerde de (örneğin işletim veya mesajlaşma sistemlerinde) bu ifadelerin sembolleştirilmesinde standartlar güdülmektedir. Tüm sembollerin karşılığı olarak bir duygu durumu belirlenmiş ve kavramsal karşılıkları ile tablolaştırılmıştır.

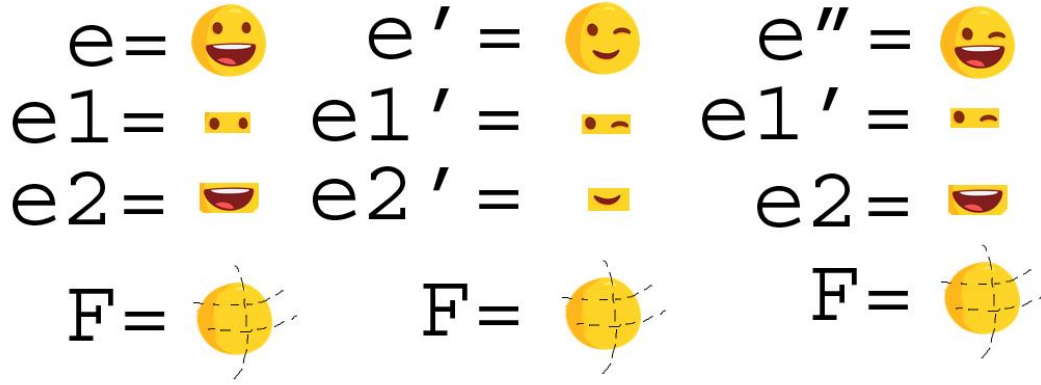
Sistematiklik argümanı, bir kişi e ve e' ifadesini anlayabiliyorsa e'' ifadesini de (eğer anlamlı ise, bir duygu durumuna karşılık geliyor ise) anlayabileceğini iddia etmektedir. Eğer bu iddia doğru ise üretilen yeni bir ifade izleyicide bir duygu durumuna karşılık geliyor ise, emojilerin sistematik olduğu öne sürülebilir.

Aynı şekilde, "Ninja Kaplumbağalar" örneğinde de F kuralı " bir Rönesans ustası kimliğindeki Ninja kaplumbağa" olarak tespit edildiğinde, sistematiklik argümanı,

² Bazı figürlerde kaşın veya yanağın eksik olması yanıltıcı olabilir, bileşen elemanın karşılığının boş küme olarak alınabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

³ F in referansı şüphesiz ki insan yüzünün anatomik yapısıdır. En basiti ağızın altta gözlerin üstte oluşu bir kuraldır ki yüzün ters çevrilmesi bu kuralı değiştirmez çünkü gözler ve ağızın kendilerinin de bir alt tarafı ve üst tarafı vardır. Başlı olduğu gibi ters çevirmek ile içindeki elemanları ters çevirmek çok farklı sonuçlar verir.

üretilcek Tiziano gibi beşinci kaplumbağanın, bu dört Ninja Kaplumbağa' yı tanıyan birisi için anlamlı olacağını öne sürmektedir.



Görsel 3.7 Facebook Messenger Emojilerinde Sistematiiklik

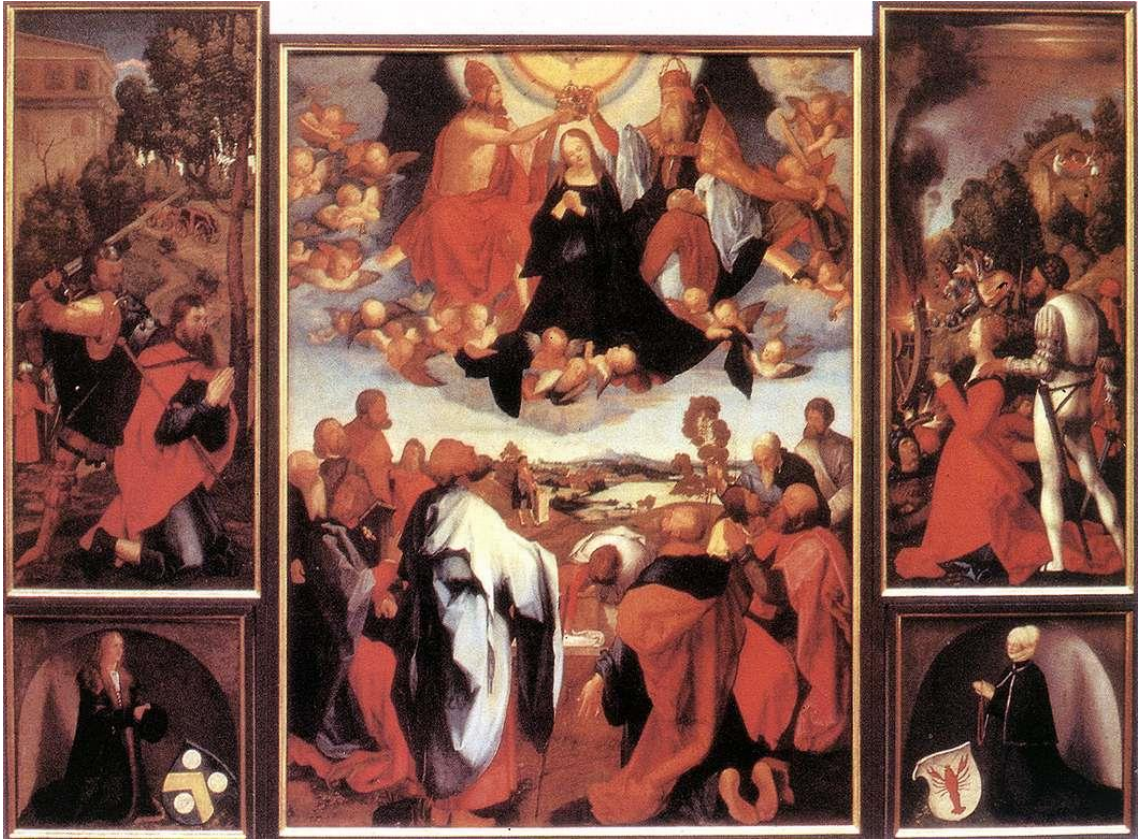
Sitemin kendi içindeki sistematiikliği tespit edildikten sonra, sistemler arası ilgiler de araştırılabilir. Örneğin, insanların yüzündeki organların şekli ile duygu durumları arasındaki ilgilerde ve hatta duygu durumları ve (olası) bileşenleri arasında da sistematiik bir ilginin olup olmadığının araştırılmasına girişilebilir.

F, bir dizim (syntagm) kuralı olarak örnekte biçimsel olarak belirlenmiştir. Ancak F_i sadece içerik katmanında belirlemek gerekebilir. İşin aslı F in tekil olarak belirlenmesi esaslı bir meseledir. Emojiler bağlamında, bir sanal iletişim sisteminde değil de reelde insanların yüzlerinde oluşan anatomik durumların (şekillerin) karşısındaki alımlayıcının zihninde bir duygu durumunun göstergesi olarak bir bütünü oluşturan fonksiyon olarak F_{com} , ya da gözlerine, ağızına, kaşlarına şekil veren ayrı “bileşen duygu durumları”nı bir araya getirerek kompleks bir duygu durumu oluşturan fonksiyon olarak F_{emo} gibi farklı “içeriksel dizim” ler olarak da ele alınabilirdi. Ancak olası bütün bu F ler farklı sistematiik yapılarda yer alırlar. Yine de birbirleriyle yapısal bir benzerlikleri olabilir. Bu F lerden bazıları bir diğerinin temsili olabilirler. Temsili oluşları tasarlanabilir, manipüle edilebilir oluşlarını da ortaya çıkarır. Örneğin bir tiyatro oyuncusunun içsel duygusal durumunu oluşturan sistemdeki F ile anatomik olarak yüzündeki ifadeyi oluşturan F in özdeş değil ama temsili olması, izleyicilerini yanıltabilmesini, örneğin mutlu iken mutsuz görünebilmesini sağlar.

Sistematiklik argümanında, sentezlenen ifadenin (örnekteki e” ifadesinin) anlamlı olup olmadığının belirlenmesindeki boşluk, referans alınan ve temsil edilen başka bir sistemin varlığına işaret etmektedir. 2.4. İlgili Prensipler ve 3.1. Dizim (Syntagm) başlığı altında ele alınan kavramlar bu boşluğu doldurmaktadır.

Ancak öncesinde, emojiler ve Ninja Kaplumbağalar gibi güncel örneklerin yanı sıra sanat tarihinden daha ciddi bir örnek vermek yerinde olacaktır.

Görsel 3.8’ de Albrecht Dürer ve Matthias Grünewald’ ın Frankfurt Dominikan Kilisesi için yaptığı sunak resmi görülmektedir. Resim, tacir Heller tarafından sipariş edildiği için Heller Altarı olarak bilinmektedir. Altarın sol altında bağışçı Jacob Heller ve sağ altta ise eşi Katharina von Melem yer almaktadır. (Hutchison, 2005)



Görsel 3.8 Heller Altar Interior, Albrecht Dürer,1507-1509, Panel üzerine yağlıboya, Städel, Frankfurt, ve Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

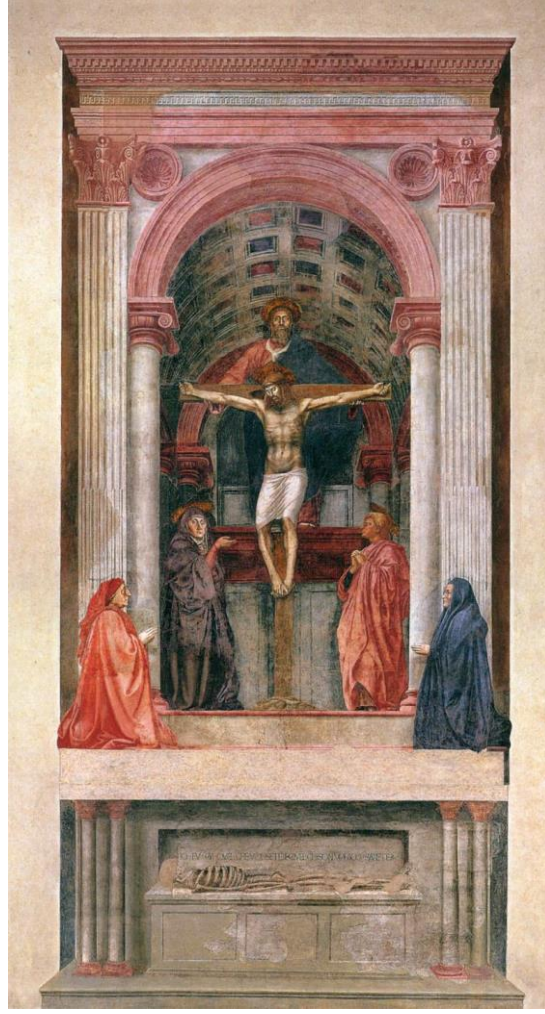
Görsel 3.9, Görsel 3.10 ve Görsel 3.11’ de de benzer bir durum vardır. Bu resimler de birer sunak resmidir ve resim alanının sağ ve sol altında diz çökmüş dua eden figürler

yine bu resimlerin bağışçılarındırlar. Yine benzer şekilde evli çiftlerdir ve kadın sağda, erkek ise solda betimlenmiştir.

“İldefonso Altar Panosu, Peter Paul Rubens’in yaptığı, 1630 ila 1631 arasına tarihlenen, triptik bir resimdir. Şimdi Viyana Sanat Tarihi Müzesi’ndedir. ... Bakire Meryem’in ona bir ‘casula’ verdiği hülyayı (vision) gösteren merkez pano üzerinden isimlendirilmiştir. Yanlardaki panolardakiler baş azizleri Albert ve Macar Elisabeth ile birlikte İspanyol Hollandası hükümdarları Isabella Clara Eugenia ve Albert VII’dır. Albert, Habsburg hanedanına sadakati teşvik etmek için Coudenberg Brükselde Aziz Jacques kilisesinde İldefonso Kardeşliği’ni kurmuştur, ölümünden kısa bir süre sonra, dul eşi tarafından altar panosu için Kardeşlik yetkilendirilmiştir.” (Kunst Historisches Museum Wien, 2016)



Görsel 3.9 Jan van Eyck, *Ghent Altarpiece, Exterior*, 1432, Her pano 146*51 cm, St Bravo katedrali, Ghent



Görsel 3.10 *Massaccio Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Yahya ve bağışçılar, 1425-1428, Fresko, 667x317 cm, Sanata Maria Novella, Floransa*

Bu örnekler bir dizimin (F sentaktik işleminin) bu resimlerde var olduğunu belirlemek için yeterli görünüyor. Sistematiçlik argümanı bu örneklerde aranırsa ilk iki resimdeki figürlerin resmin bağışçuları olduğunu bilen birisinin diğçer resimlerde de dizime uygun olan figürlerin birer bağışçı olduğunu anlaması beklenir. Bu iddia makul görünüyor, ancak Szabó' nun (Szabó, 2013) tarifince kuşku lu bir durum ortaya çıkıyor. Szabó' ya göre Görsel 3.8' in anlamı F yi belirlemeliydi. Oysa sadece Görsel 3.8' i gören ve hiçbir sanat tarihi bilgisi olmayan, mesela bunun bir sunak resmi olduğunu bilmeyen birisi, bu iki figürün resmin bağışçuları olduğunu bilse bile, bağışçuların sunak resimlerinin sağ ve sol altlarına resmedilmelerinin bir gelenek olduğunu bilemeyebilirdi. İkinci örnekte Görsel 3.9' da da aynı durumla karşılaşması bir genellemeye varması için yeterli olmayabilirdi. Bu hala bir tesadüften ya da özel bir durumdan ibaret olabilirdi. F

in yani, bağışçıların resmin alt köşelerine dua eder pozisyonda resmedilmesi kuralının belirlenmesinde ilk iki ifadenin anlamının yani Görsel 3.8 ve Görsel 3.9' un bir rolü olduğu iddiası makuldür ancak sadece ikisinin bir genelleme ya da tümel bir yargı için yeterli olması şüphelidir. Ne de olsa, ne resmi sipariş edenlerin de resmin içeriğine katılması ne de resmin alt köşelerine dua eder pozisyonda resmedilmeleri gibi resmetmenin doğasından kaynaklanan teknik bir zorunluluk veya gereklilik yoktur, kuralın varlığı tamamen keyfidir. Bu durumda izleyicinin bir tümevarım değil tümdengelim yaptığını varsaymak daha makul görünüyor.



Görsel 3.11 Peter Paul Rubens, *The Ildefonso-Altarpiece*. 1630/32, Kunsthistorisches Museum, Vienna

Yine de yapıt, ressamı ve izleyici bir bütün olarak kültürel alan içerisinde değerlendirilirse, bu dizimsel kural kültür içerisinde belirlenmiştir ve Avrupa resim geleneğinden gelen bir ressam veya izleyici bu kuralı bilir ve eğer baktığı Rönesans döneminde yapılmış bir sunak resmi ise ya da bu dönemdeki işlere göndermede bulunmak gibi bir ilgisi varsa, sağ ve sol alttaki figürlere “bağışçı olma” anlamını yükleyecektir. Dahası sistematiklik argümanı sayesinde, bu dizimsel kuralı kullanarak istenilen kişilikleri bir “Rönesans sunak resmi” içerisinde doğru pozisyonlarda betimleyerek “bağışçı olma” özelliğini yüklemek mümkün olmaktadır.

3.1.3. Metodoloji

Metodoloji argümanı bir sistemin kompozisyonel olduğunun kanıtlarından bir diğeridir.

“Şimdiye kadar kompozisyonelliğe inanılmasının en popüler nedeni işe yarıyor olmasıdır. Dilbilimciler bu prensibin birçok versiyonunu çalışan bir hipotez olarak adapte ettiler ve bu temelde semantik teoriler geliştirdiler. Bu teoriler, belirli çıkarsamaların ya da belirli minimal çiftler arasındaki birçok türden zıtlıkların geçerliliği ya da geçersizliği gibi sezgisel olarak tatmin edici açıklamalar sağladılar. Dahası, ne zaman belirli bir fenomenin, prensibin terkedilmesini gerektirdiğini önerilse, akabinde öyle olmadığı gösterildi: akla uygun olarak sık ve kıyasla doğal kompozisyonel teoriler sadece karşı köşedeydiler.” (Szabó, 2013)

Bu tezdeki araştırmanın yöntemi gereği, kompozisyonellik birçok örnekte kullanılmaktadır. Sanat yapıtlarının bu tezde yapılan şekilde analiz, sentez ve değerlendirilmesi ve sonucun başarısı ve geçerliliği hali hazırda metodolojik kanıtlar üretmektedir.

Altta ki bölümlerde incelenecek “kural-kurala prensibi” gibi prensipler de görüleceği gibi, görsel betimleme sistemlerinde parça-bütün arasında kurulan ilişkilerde uygulanan prensipler ile ortaya çıkan yapıların sanatçıların zihinsel durumlarını izleyicilere aktarabiliyor oluşu, veya estetik nitelikler taşıması, yani birer sanat yapıtı karakteri taşıması, metodoloji argümanına örnek olarak verilebilir. Tezin sonucunda ortaya çıkacak olan ders plan yöntem ve tekniklerinin geçerliliği de bir örnek olabilir. Bu teze dayanarak yapılan eylem araştırmalarının sonuçları da birer metodolojik kanıt oluşturmaktadır. (Önder, 2017)

Genel olarak analitik felsefeyi temel alan ve dilsel bir çözümlemeyle görsel yapıtlara ele alan semiotik çalışmaları da metodoloji argümanının görsel sanat yapıtları için geçerliliğini göstermektedir.

Böylece üretkenlik, sistematiklik ve metodoloji argümanlarının görsel bir yapıtın hem içeriği hem de biçimi için geçerli olduğu ve bir görselin biçiminden bağımsız olarak içeriğinin de kompozisyonel olarak ele alınabileceği bulgulanmıştır.

3.1.4. İlgili prensipler

Kompozisyonellik ile ilgili başka prensipler de vardır. Bu prensiplere ve uygulamalarına genel olarak dilbilim ve zihin felsefesi tartışmalarında rastlanmaktadır.

Bu bölümde, kompozisyonellik prensibiyle yakından ilgili kabul edilen bu prensiplerin, birer tasarım aracı/prensibi olarak kullanım olanakları değerlendirilecektir.

3.1.4.1. Yerine-geçerlik

Bu prensip, kısaca “Eş anlamlılar birbirlerinin yerine-geçirildiğinde anlam korunur” ifadesi ile dile getirilir. Bu prensip kompleks bir ifadenin bir bileşeninin eş anlamlısı ile değiştirildiğinde kompleks ifadenin anlamının korunacağını ifade eder.

(1) Bu elma aldır.

(2) Bu elma kırmızıdır.

Bu prensibe göre, “al” ve “kırmızı” sözcükleri eş anlamlı oldukları için ilk tümcedeki “al” ın yerine “kırmızı” koyulduğunda ortaya çıkan ikinci ifade, ilk ifade ile eş anlamlıdır.

Ancak her yerine-koyma bir yerine-geçme değildir. Yerine eş anlamlısı koyulan şey kompleks ifadenin bir bileşeni (ögesi) olmalıdır. Şöyle bir örnek verilir; (Geach, 1972, s. 108-115)

(3) Platon keldi.

(4) Kellik Platon’ un bir özelliğiydi.

Bu iki tümce anlamdaştır. Ancak alttaki tümcenin bir parçası olarak ilk tümcenin yerine ikincisi koyulursa anlamsız bir sonuç elde edilir.

(5) Öğrencisi tanınmış bir filozof olan Platon keldi.

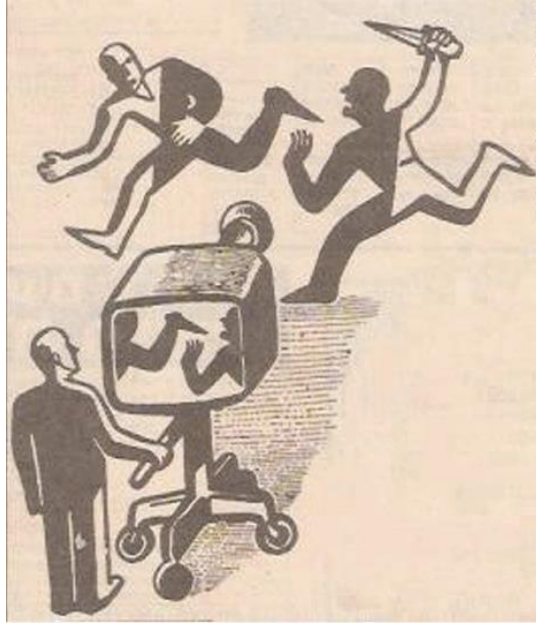
(6) Öğrencisi tanınmış bir filozof olan kellik Platon’ un bir özelliğiydi.

Bu örnekte yapılan bir yerine-geçirme değildir. (5) tümcesindeki (3) “Platon keldi.” tümcesi, (5) tümcesinin bir bileşeni değildir. “Platon”, tümcenin öznesinin bir parçasıdır. “keldi” ise yüklemidir.

Kompleks bir bütün olarak, daha küçük formlardan oluşan büyük bir form olan görsel ifadelerde de aynı durum tespit edilebilir. Görsel formlarda da yerine-geçerlik ancak bileşen olan küçük formların yerine eş anlamlı başka bir formu koyarak gerçekleştirilebilir.

Görsel 3.12 , sosyal medyada oldukça popüler olan ve medyanın gerçeği nasıl manipüle ettiği üzerine sıkça rastlanılan tartışmalarda kullanılan popüler bir karikatürdür. Kamerada görülen imajın anlamı, kameranın yöneldiği sahnenin anlamından çok farklıdır. İzleyicide “mağdur ile saldırganın kimliklerinin yanlış gösterildiği” kanısını oluşturmaktadır. Ancak kamera bunu, resmin bileşeni olan bir formu seçip sonra içeriğini

değiştirerek yapmıyor. İlk başta gerçek görüntüyü kadraja alırken, doğru bileşenleri seçerek ayırmıyor ve kadraja seçtiği alandaki biçimde yeniden anlamlı bileşenler arandığında, izleyici karşısına çıkan formlarda farklı bir anlam buluyor. Kameradaki görüntü alınarak, çektiği sahnedeki yerine koyulduğunda, tam olarak uygundurlar, ancak yapılan bir yerine-geçirme değildir. Çünkü ele alınan parça, sahnenin doğru bir *bileşeni* değildir.



Görsel 3.12 “Medyanın, şeyleri görme biçiminizi tanımlamasına izin vermeyin.” (Reddit, 2018)

Görsel 3.13 , yerine-geçme prensibinin uygulanamayacağı bir örnek daha sunuyor. Sağ üst tarafta başını görülen köpek, çevresinden tamamen yalıtılarak kendi başına bırakabilecek, diğer figürlerden bağımsız bir forma sahip değildir. Köpeğin formunun parçaları aynı zamanda başka formların yapısına da katılmaktadır. Köpek formu; meyve tabağındaki armutlar, kumsaldaki kayalar, bir su kemeri, tepeler gibi farklı anlamları da olan formlardan oluşuyor. Gerçi bu resmin bir bütün olarak açık, belirli bir anlamı yoktur ancak böyle bir anlamı tespit edilse bile, bu köpek formunu çıkararak başka bir köpek formunun koyulması resmin içeriğini ve haliyle resmin bütünlüklü anlamını değiştirmeden ya da bozmadan mümkün olmaz. Şu haliyle de, bu resmin formunun bileşenlerinin, bir yerine-geçirme işleminin gerçekleştirilebilmesi için, ayırt edilmesi mümkün değildir. Ancak böyle örnekler ancak sürrealizm gibi üsluplarda ve seyrek bulabileceğimiz örneklerdir ve çoğu anlamlı görsel ürün, özellikle anlamlı bileşenlerine

ayrılabilir bir yapıda üretilirler. Bu bileşenler, anlamlı nesnelere olarak görselin içinde seçilebilen şeylerdir.



Görsel 3.13 Salvador Dalí, *Bir yüz ve Meyve Tabağının bir Kumsalda Görünüşü*, 1938

Görsel 3.14’ de solda, Titian’ ın İncil’ deki bir hikâyeyi, yaratılış mitini betimlemesini görüyoruz. Bu anlatıdaki “yasak meyve”, anlatının bir ögesidir ve genelde bir elma olarak düşünülür, resimde görüldüğü üzere resmin de bir ögesidir. Bu “yasak meyve” nin *gerçekte* hangi meyve olduğunun hikâyenin anlamı için pek de bir önemi yoktur. Bu betimlemedeki elma formu yerine örneğin bir nar formu koyulsaydı, mitin içeriğinde geçen ifadeyi “yasak meyve” olarak değil de “elma” olarak bilen bir kişi için resmin konusunu tanımakta ve haliyle bütün olarak anlamlandırmakta çekebileceği zorluk gibi durumlar göz ardı edilirse, bütünü anlamında önemli bir fark oluşmaz, özü aynı kalır. Ki gerçekten de Görsel 3.14’ de sağda görülen resim, Rubens’ in yüz yıl kadar sonra bu resimden yaptığı bir kopyadır. Resimlerin anlamları arasında belirgin bir fark yoktur ancak “yasak meyve” ya dikkat edildiğinde, Rubens’ in “yasak meyve” sinin

elmadan çok bir nar formunda olduğunu görüyoruz. (Görsel 3.15) Bu halde nar elmanın yerine-geçmiştir. Ve bu resmin bağlamında elma formu ile nar formu birbirinin yerine-geçebilir ve haliyle eşanlamlıdır.



Görsel 3.14 Solda; Titian, *Adem ve Havva*,. 1550. Tuval Üstüne Yağlıboya, 240 x 186 cm Sağda: Rubens, Pieter Paul (Titian'dan kopya), *Adem ve Havva*, 1628 - 1629. Tuval Üzerine Yağlıboya, 238 x 184.5 cm

Husserl' in önermiş olduğu bu yerine-geçerlik prensibi, ancak aynı “*semantik kategori*”deki iki ifadenin, bir anlamlı ifadenin içerisinde, bir anlam kaybı olmadan karşılıklı yerine-geçer olduklarını belirtir. (Wolenski, 1997)

Görsel yapıtlar açısından bu semantik kategorilerin neler olabileceği hakkında, yeni nöropsikolojik araştırmalar bazı güçlü fikirler vermektedir. (Bradford ve Caramazza, 2009) Bu araştırmalar, “insan yüzlerinin”, “beden üyelerinin”, “sebzelerin”, “meyvelerin” insan beyninde belirli birer bölgede tutulduğunu ve doğal birer bilişsel kategori oluşturduklarını göstermektedir. Sanat yapıtları bağlamında, eğer ifade tekil bir şeyi refere etmiyorsa, bir işlemin ifadesi olmalıdır ve bu işlem bir kategoriye işaret etmektedir ve aynı kaplamdaki başka bir form bu formun yerine-geçirilebilir.

Yerine-geçirme işleminde anlamın yok olmasının yanı sıra ortaya çıkan bir durum da bütünün anlamının değişmesidir. (Szabó, 2013) Bu durumu dışlayan prensip şöyle ifade edilir;



Görsel 3.15 *Titian ve Rubens' in Adem ve Havva resimlerinden ayrıntı.*

“Eğer iki anlamlı ifadenin tek farkı birisinin diğerinin bir bileşeni eşanlamlısı yerine geçirilerek elde edilmiş olması ise bu iki ifade eşanlamlıdır.” (Szabó, 2013)

Bu prensipte, her bileşenin kendi başına bir anlamı olduğu varsayılmaktadır. Bileşenin anlamının tümünden içinde yer aldığı bütün tarafından kesin bir tekillikle belirlendiği bir durumda, bu prensip kullanışlı olmayacaktır, çünkü herhangi bir ifade, bütünün içinde aynı yere konduğunda aynı anlamı alacağından, o yere konabilecek bütün ifadeler ile eşanlamlı olması gerekir ki bu bir çelişki yaratır.

Görsel 3.16’ da portrenin bileşen formlarının yerine benzer ancak başka bir kategoriden (sebze) formlarının geçtiğini görüyoruz. Sonuçta ortaya çıkan bütünü Görsel 3.17’ deki II. Rudolf portresi ile kıyaslandığında bütünün hala anlamını korumakta olduğu görülüyor, resim hala tanınabilir bir şekilde II. Rudolf’ un portresidir.

Bu sonucu, yerine-geçerlik prensibinden çok Gestalt Psikolojisi’ nden bilinen, İyi Geşalt İlkesi (Prägnanz İlkesi) ile yorumlamak da yerinde olurdu. İzleyicinin karşısındaki form, bir “insan” formu olarak bir sebzeler yığından çok daha yalın bir kavrayış gerektirir. “Parçalardan kurulu bir bütün” olarak değil de “kendi başına, yalın bir bütün” olarak algılandığında ortaya çıkan bu portre, parçalarının anlamlarının belirlenmesi için öncül (antecedent) olacaktır.



Görsel 3.16 *Vertumnus Resmi (1590 civarı), Giuseppe Arcimboldo, Rudolf II' yi Vertumnus olarak resmetmiştir.*



Görsel 3.17 *Joseph Heintz the Elder (1564–1609), Rudolf II. Portresi, 1594, Bakır üzerine yağlıboya, 16.2 × 12.7 cm*

Bu durumda, bütünü anlamı değişmediğine göre, yerine-geçerlik prensibini göz önüne alarak, II. Rudolf' un burnu ile bir "armut" un eş anlamlı olduğunu ve ikisinin de

aynı semantik kategoride bulduklarını söylenebilir. Ancak bu sonuç pek de doğru görünmüyor. Bu iki form her durumda eşanlımlı olsalardı, herhangi bir natürmorttaki armudun yerine, II. Rudolf'un burnunun koyulması, natürmordun anlamında bir değişikliğe neden olmamalıydı. Ancak böyle bir deneysel resimde, anlamın değişeceği ve hatta burnun kime ait olduğunun da belirsizleşeceği aşikârdır.

Yine de *eş anlamlılık* ve *semantik kategori* nosyonlarını bütün bir dil içinde olmasa bile sadece bir yapıtın ya da bir üslubun bağlamı gibi daha dar bir çerçevede ele alınması mümkün görünüyor. Örneğin bir burun ve bir armut sadece Görsel 3.16'nın bağlamında değerlendirilirse eşanlımlıdır. Bir "armut" formu bir yüz diziminin içinde "burun" formunun yerine-geçirildiğinde "burun" anlamını da yüklenmektedir. Yer değiştirilen elemanların anlamları içerikte ilişkilenebilirler.

Bu prensip kullanılarak, bir tasarımdaki bir eleman bir başka eleman ile yer değiştirilerek yeni bir yapıt elde edilebilir. Bütün, bu yer değiştirme ile anlamını koruyorsa, yer değiştirilen elemana yeni bir anlam yüklenmektedir. Eğer bütünde anlam değişiyorsa, yer değiştirilen eleman ile bütün arasında yeni bir anlamsal kompozisyon kurulmaktadır.

3.1.4.2. Kural-kurala prensibi

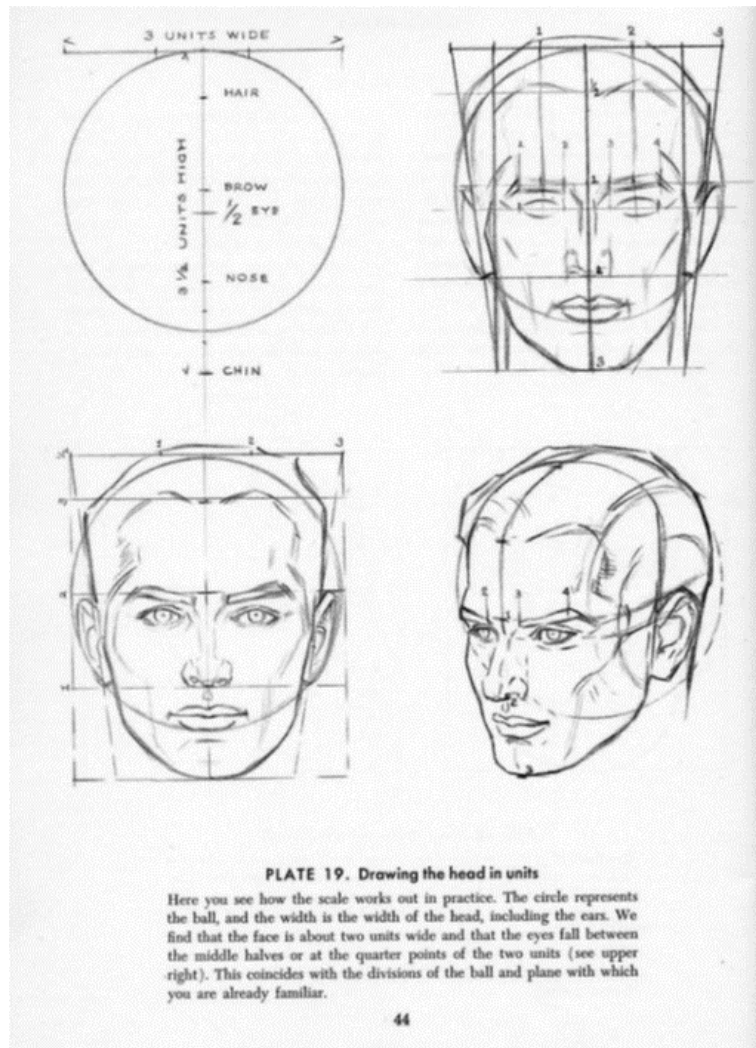
Bu prensip, dizim (syntagm) ile anlam (semantik) arasındaki ilgi hakkındadır. Ve şu şekilde dile getirilebilir;

"Her sentaktik kurala, girdilerinin anlamları temelinde sentaktik kuralın çıktısına anlamlar atayan bir semantik kural karşılık gelir." (Szabó, 2013)

Bu prensibin ne kadar güçlü olduğu neyin bir kural olarak kabul edildiğine bağlı olarak tartışılır.

Bu tezin 3.1. Dizim bölümünde bu prensip ayrıca tartışılmıştır. Yine de burada bir örnek ile tekrar gösterilecektir. Görsel 3.16'da bu prensip araştırılırsa, bir insan başı, Görsel 3.18'de görüldüğü gibi anatomide belirlenen birçok kural ile orantılandırılmış ve yerleştirilmiş hacimlerden oluşur. Bu görsel kuralların dilbilimdeki sentaktik kurallarla eşleştiklerini varsayalım ve genel olarak bir tür dizim kuralı olarak kabul edelim. Görsel 3.18'de görüldüğü gibi bu dizime uygun olarak yerleştirilen hacimler, bileşenler olarak dizimsel (sentaktik) kuralın girdileridirler. Bu sentaktik kurala eşlik eden bir semantik kural vardır ve bu semantik kural bileşen olan bu formlara, tek tek "kulak", "burun",

“yanak” gibi anlamlar ve bütün olarak da “bir insanın yüzü” anlamını atamaktadır. Görsel 3.16’ da aynı dizimsel (sentaktik) kural bulunmaktadır ancak bu kurala girdiler olan verilen formlar hali hazırda kendi başlarına bir başın bileşenleri olmak dışında başka anlamlara da sahiptirler. Yine de sentaktik kurala girdi olarak alındıklarında yani bir insan başının anatomi kurallarıyla hacimler olarak doğru orantı ve konum ile birleştiklerinde oluşturdukları form bir portredir. Buradaki semantik kural bir anlam olarak “kişinin yüzü”nü forma yüklemektedir. Ve aynı zamanda başaklara, “kaş” ; armuta, “burun”; şeftalilere, “yanak” anlamını da yüklemektedir.



Görsel 3.18 Birimlerle baş çizimi, (Loomis, 1956)

Semantik kural, resmin üretildiği bağlamda kullanılan doğal dilde kolayca bulunabilir. Bir yüz, “yanak”, “dudak”, “alın”, “kaş”, “göz” gibi bileşenlerden

oluşmaktadır. Bu bileşenlerin anlamları düpedüz birer hacim olmalarından ibaret değildir, “dudaklar” aynı zamanda konuşulan, gülümsenen, sigaranın tutulduğu vb. şeylerdir de. İki “kiraz” olarak, II. Rudolf’un dudakları, “kiraz” anlamını da yüklenerek, “bir dudağın tatlılığı” gibi romantik edebiyatta sıklıkla rastlanan bir ifadeyi de oluşturmaktadır.

Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer şey, 3.1.4.1Yerine-geçerlik başlığında tartışıldığı gibi bu meyve formlarının birer öge olarak sentaktik işleme uygun olmalarıdır. Tekil bir armut formu ile burun formu birbirlerine epey benzerdirler. *Herhangi bir meyvenin bir burnun yerine-geçebilir olması şüphelidir.*

Bu prensip kullanılarak, bir sistemdeki bir kural başka bir sistemde kullanılarak yeni tasarımlar ve yapıtlar üretilebilir. Bir içeriğin dizimi bulunduğu aynı dizimin biçim katmanında biçimsel elemanlarla uygulanması ifadenin gerçekleşmesini sağlamaktadır. Benzer şekilde biçim katmanında çözümlenen bir dizim, içerik katmanında da yeniden kurularak yeni tasarımlar elde etmek mümkündür.

3.1.4.3. Sözcüklerin önceliği

Bazen filozoflar, kompozisyonellik prensibini, sözlüksel elemanların kompleks ifadeler üzerinde üstünlüğü, belirleyiciliği olarak okurlar. Ancak bu düşünce, ifadelerin, bir topluluğun kullanım şekliyle anlam kazandığı ile çelişir. Sözlüksel karşılık bir ifadenin refere ettiği bir şeydir ancak kullanımda refere etmenin dışında bildirme, sorma, komut ve refere etme gibi başka ifade eylemleri de vardır. Yine de tek başına sözcüklerin ya da bu tezin alanında karşılığı olarak basit görsel formların bildirim için yeterli olabilmesi bu prensip için oldukça güçlü bir argümandır. (Szabó, 2013)

Türkçe, İngilizce gibi doğal diller ile bir dil olarak görsel sanatlar kıyaslandığında sözcüklerin önceliği prensibi bağlamında önemli bir biçimsel kıyaslama yapılması gerekir. Semiyotik, sözlü dillerdeki sözcükleri “sembolik” göstergeler, görsel dillerdeki formları ise “ikonik” olarak isimlendirir. (Peirce, 1932) İkonik bir gösterge, sembolik göstergenin tersine, görsel bir form olarak, onu başka anlamlı parçalardan yeniden üretme şansının her zaman tanır. Bir yüz, ayrıntılı olarak ağız, burun, göz gibi bileşenleri ayrıntılarıyla betimlenmemiş olsa bile yine de tanınabilir bir formdur. Örnek olarak Görsel 3.17’deki II. Rudolf portresi ile Görsel 3.6’deki herhangi bir emojiyi karşılaştırıldığında, her ikisi de bir “insan yüzü”dür. Parçalanamayan ve başka sözcüklerin birleşmesi ile oluşturulmayan (bileşik sözcükler göz ardı edilirse) doğal

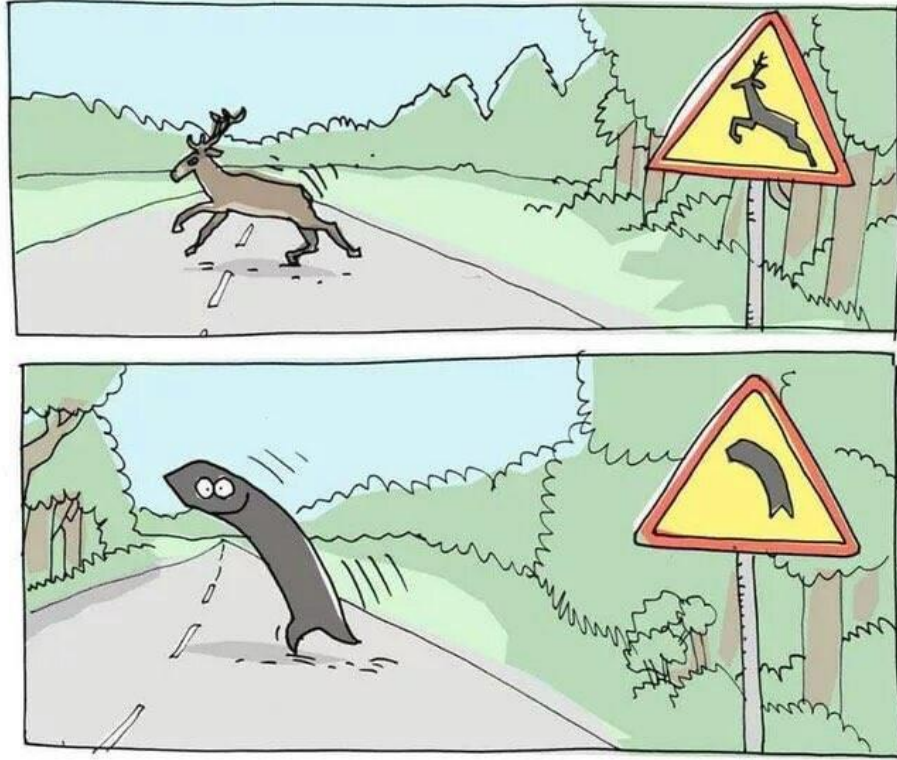
diller için bu prensip parça-bütün ilişkisinde tek yönlü düşünülür. Sözcükler bir dizim ile tümceleri oluşturmaktadır. Sözcüklerin önceliği, başka bir ifadeyle belirleyiciliği bu halde sadece parçadan bütüne doğrudur. Görsel formlarda ise, durum daha farklıdır. Sözlüksel bir eleman olarak ele alınabilecek herhangi bir form, parçalarının anlamını belirlemede de rol oynar. Örneğin Görsel 3.6'daki emojilerin gözleri, ağızları gibi birçok form tek başına anlamlı ve tanınabilir değildir, birer çizgi olarak anlamsızdırlar, ancak bir yüzün parçaları olarak kullanıldıklarında anlam kazanarak, bir ağız ya da göze benzerler.

Sözlü dilde olduğu gibi görsel dilde de “sözlüksel öğeler” vardır. Bu öğeler dizimlere sokularak anlamlı birimler ve yapılar oluştururlar. Bir görsel ögenin sözlüksel olmasından, formu ile anlamı arasında uzlaşım (konvansiyonel) olarak belirlenmiş bir eşleşmenin olduğunu anlıyoruz. (Cohn, 2007) Bu eşleşmeler bir “sözlük” te listelenebilirler. Eğer “leksicon” teriminin anlamı biraz daha genişletilirse, iki sistem arasındaki öğeleri birbiriyle semantik olarak eşlendiren bir bağıntılar kümesi olarak ele alınabilir. Böylece örneğin “zihinsel durumları, yaşam dünyasındaki olaylarla eşleştiren bir “zihinsel leksicon” gibi kurgular üretilmesi mümkün görünüyor.

Bir sözlükte bulunsun ya da bulunmasın, bazı görsel formların belirli bir toplumun bireylerinin genel olarak uzlaştığı belirli anlamları vardır. Bu formlara örnek olarak kalp sembolünün anlamının sevgi olması, aslan şeklinin anlamının, güç, korku ve saygı olması, güneş şeklinin mutluluk, zenginlik olması, 100 USD lik bir banknotun anlamının ekonomik bir değer niceliği olması verilebilir. Bu tanınabilir formların, sözlüksel elemanlar olarak alınması, bu formların hâlihazırda belirli kültürlerde belirli anlam karşılıklarının bulunması ile mümkündür. Böyle bir “görsel leksikon” (henüz) var olmasa da, bir görsel kültür ödevi olarak hazırlanması mümkün görünüyor. Böyle bir sözlüğün maddeleri ve anlamsal karşılıkları şüphesiz toplumsal bellekte tespit edilmek üzere mevcuttur.

Sözcüklerin önceliği prensibi, sözlüksel elemanların atomsal olduğunu söylemez. Sözlüksel elemanlar basit olabileceği gibi bileşik de olabilirler. Örneğin “Yol çalışması var” tabelası bir işçi, toprak yığını ve kürekte oluşur ancak üçü bir arada olduklarında ve siyah bir silüet olarak betimlendiklerinde bir sözlüksel eleman oluşturarak “çalışan herhangi bir işçi” anlamına değil “karayolunda çalışma olduğu” anlamına gelir. Prensibin sınırları biraz zorlanırsa, bazı dizim kurallarının da bir leksicon elemanı olarak belirlenebileceği öne sürülebilir. Örneğin bir trafik tabelasında kırmızı bir üçgen içindeki

hayvan silueti “o hayvanın aniden yola çıkabileceği” anlamına gelir. Bir fonksiyon olarak bu dizim, değişken olarak belirli bir türden hayvanı almakta ve çıktığı olarak o hayvanın aniden sürücünün karşısına çıkabileceği anlamını vermektedir. Görsel 3.19’ daki karikatür, trafik levhalarındaki sistematik boşluk ve anlamsal ilginin keyfiliği için iyi bir örnektir.



Görsel 3.19 Bartosz Minkiewicz, *Wilq Superbohater*, karikatür

Bu tür, belirli tekil dizimleri belirli tekil anlamlarla eşleştiren fonksiyonların işlevleri de uzlaşımaldır ve bu fonksiyonlar yine bir sözlükte toplanabilir. Burada dikkat edilmesi gereken anlam ile form arasında kurulan ilginin sentetik apriori olmasıdır, yani o kültüre, o zamana veya mekâna özel olması, başka bir deyişle göstergenin keyfiliğidir ki bir sözlük ile belirlenmesi şart olsun.

Bu prensip kullanılarak, zihinsel bir tasarım dizime sokulduktan sonra öğelerinin görsel kültürdeki karşılıkları bulunarak ve aynı dizime sokularak doğrudan bir ifadeye dönüştürülebilir. Veya hali hazırda görsel kültürde bulunan dizimler kullanılarak yeni

ifadeler oluşturulabilir. Dahası, yeni ifadelerin, yeni konvansiyonlar oluşturularak görsel kültüre kazandırılması düşünülebilir.

3.1.4.4. Frege' nin bağlam prensibi

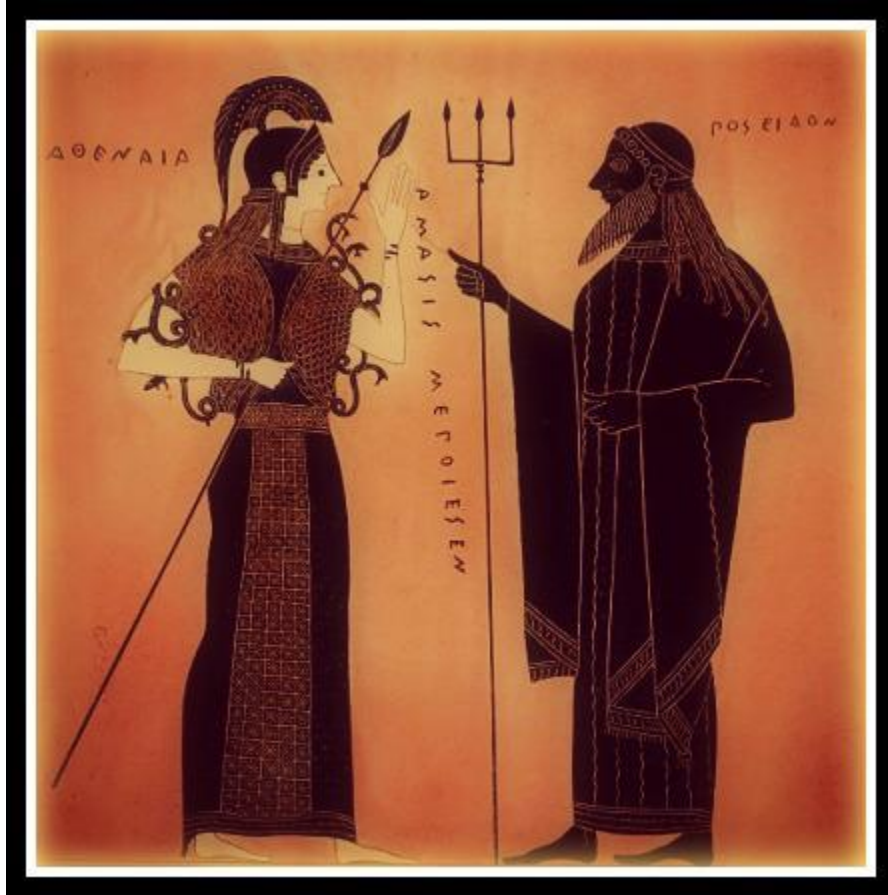
Frege, Aritmetiğin Temelleri kitabında, sadece tamamlanmış bir kompleks tümcede sözcüklerin anlamları olduğunu bildirir. Frege' ye göre 'tümcenin bir bütün olarak anlama sahip olması yeterlidir: böylece parçaları da anlamlarını kazanır.' (Frege,1960) Bu, literatürde, *Frege' nin bağlam prensibi* olarak isimlendirilmektedir. Bu prensip bileşenlerin anlamlarını, içinde yer aldıkları kompleks ifadelerden aldıklarını iddia etmektedir. (Szabó, 2013)

Bu prensip bir öncelik meselesi olarak değil de bir belirlenim meselesi olarak da ele alınmaktadır. Kompozisyonelliğin, genelde aşağıdan-yukarıya anlam-belirleme hakkında olduğu düşünülür, Frege' nin bağlam prensibi ise yukarıdan-aşağı bir anlam-belirlemeyi de öne sürmektedir. Bu belirlenim, nedensel veya açıklayıcı bir ilgi olarak anlaşılmadığı sürece simetrik de olabilir. Bu durumda önemli bir ayrım, bileşenin anlamının içinde yer aldığı herhangi bir kompleks ifade tarafından mı yoksa içinde yer aldığı bütün kompleks ifadeler tarafından mı belirlendiğidir. Bu iddia daha da ileri götürülerek, bileşenin anlamının içinde yer almasının mümkün olduğu bütün kompleks ifadeler tarafından belirlendiği de iddia edebilir. (Szabó, 2013) Bu iddia Bölüm 3.2.2' de Olası Dünyalar İçeriği başlığında daha ayrıntılı incelenecektir.

Bazen ters kompozisyonellik olarak da ifade edilen bu prensibin söylediği gibi görsel kompozisyonlarda, kompleks ifadenin, bileşenlerinin anlamını nasıl belirleyebileceğini üstteki bölümde Görsel 3.16 örneği ile incelemiştir. Ancak prensibin diğer yorumları, bir formun anlamının bu formun kullanıldığı bütün görsel yapıtlar tarafından belirlendiğini de ifade etmektedir.

Görsel 3.20' de bir Grek vazosunun üzerindeki bir betimleme görülüyor. Sağdaki figür, diğer örneklerden biraz farklı olsa da, elinde üçlü bir çatalı olan heybetli bir erkek figürü olarak kolayca tanımlanabilir. Poseidon' un "üçlü çatalı olan heybetli erkek" tarifine uyan görsel betimlemelerine günümüz kültüründe sıkça rastlanır. Günümüz filmlerinden, bilgisayar oyunlarından, illüstrasyonlarından bu figürün Poseidon' un betimlemesi olduğu bilinir ve bu vazo resmi görüldüğünde bu figürün Poseidon olduğunun çıkartılması pek de güç olmaz. Gerçekte Poseidon' u kimsenin görmemiş olduğu göz

önüne alınırsa, güncel kültürde karşılaşılan Poseidon betimlemeleri, ilk Grek orijinallerinin kopyaları olmalıdır ve muhtemelen Grek betimlemeleri de kaynaklarını edebi betimlemelerden almaktadır. Öncelikle bir bağlamda hali hazırda kullanılmış olarak bu formun anlamı belirlenmiştir ve başka bir kompozisyonda kullanıldığında belirlenmiş olan anlamını korur.



Görsel 3.20 Athena ve Poseidon. Amfora Boynu, Amasis Ressamı. M.Ö. 540 . (İllüstrasyon Kaepelin' in bir Lotografisindedir. 1840). Durand Koleksiyonu; satın alma, 1836.

Ancak bir ifadenin anlamının, içinde anlamlı olarak kullanılabilceği tüm mümkün kompleks ifadeler tarafından belirleniyor olduğu iddiası epey problemlidir. Poseidon örneğinden düşünülürse, Hollywood' un Poseidon'dan başka bir kimlikte, bir “üçlü çatalı olan heybetli erkek” figürü yaratarak bunu Poseidon' dan daha tanınır haline getirmesi mümkündür.⁴ Ancak böyle bir durumda bu figürün anlamının belirliliğinden şüpheyeye

⁴ Gerçekten de, 2016 yapımı, Beyaz Kral isimli sinema filminde (Helfrecht, A. ve Hilte, T. 2016) böyle bir karakter kullanılmıştır ancak bu karakterin görsel kültürde oluşturduğu anlam ve biçim arasında

düşülür. Ancak iki ayrı bağlamda; Antik Yunan mitlerini referans alan ifadelerin oluşturduğu bir bağlam kümesinde ve Hollywood' un bu yeni figürünü referans alan ifadelerin oluşturduğu bir bağlam kümesinde bu figürün iki ayrı anlamı olduğu söylenebilir. Gerçekten de tarih içinde kullanıldığı her yeni bağlamda ifadenin anlamında da bir değişim meydana gelir, ancak gerçekleşebilecek bu değişimin ifadenin şimdiki durumuna bağlı olarak bir sınırı var mıdır, yoksa bu ifade zaman içerisinde bambaşka herhangi bir başka anlama bürünebilir mi?

Örnek olarak, 20. yüzyılda “gamalı haç” formunun anlamında dramatik bir değişim meydana gelmiştir. Bu form antik çağlardan bu yana birçok kültürde bir iyi şans sembolü olarak kullanılmıştır ancak 20. Yüzyılda Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi' nin amblemi olarak kullanılması ile II. Dünya Savaşı' nın dünya kültüründe bıraktığı derin etki ile ırkçılığın ve otoriterliğin bir sembolü haline gelmiştir.

Görsel 3.21 ile Görsel 3.22' de aynı formun başka bağlamlarda kullanıldığı görülüyor. Nazi partisinin ambleminde bu formu kullanmasının ardındaki nedenleri, tarihsel ilgileri bulmak mümkündür, ancak yine de bu formun anlamının iki yapıtta birbirinden çok farklı olması gerekir. Bu Grek vazosunun sanatçısı 20.yy da yaşananlardan habersizdir. Bu durumda, bileşenin anlamının içinde yer almasının mümkün olduğu bütün kompleks ifadeler tarafından belirlendiği iddiası çok doğru görünmüyor. Tersine, bir ifadenin, içinde çok daha farklı bir anlamda kullanılabileceği kompleks ifadelerin varlığının mümkün olması, ifadenin anlamında bir belirsizlik yaratıyor. Bu durumda bir ifadenin anlamının belirlenmesinde sözcüklerin önceliği prensibiyle birlikte, ifadenin gerçekleştirildiği kültürde (bağlamında), içinde kullanıldığı ve anlamı öncesinden belirli olan bütünün de belirleyici olduğu düşüncesi daha doğru görünüyor. Üstelik bir ifadenin anlamının ilk başta tamamen belirli olması, sistematiklik ve üretkenlik argümanına da uygun değildir. Bir ifade, içinde kullanılacağı başka bağlamlarda yeni bir anlam kazanmaya açık olmak zorundadır. En basitinden herhangi bir yüklem, bir özne, öznenin kendisinde hâlihazırda bulunmayan bir anlamı yükleyebiliyor olmalıdır. Eğer bir önermenin öznesinin anlamı, bir sözlükte bulunabilecek bir anlama kati olarak bağlı olsaydı, kurulabilecek bütün önermeler sadece analitik apriori yargılar olurlardı. Oysa üretkenlik ve sistematiklik argümanları gereği

ilgi (uzlaşım, konvansiyon), filmin kültürel etkisi ve nüfusu değerlendirildiğinde, belirli olamayacak kadar zayıftır.

sentetik ve aposteriori yargılar da mümkün olmalıdır. (Kant, 1922) Bu da ifadelerin anlamlarında bir belirsizliğin, yani bir tamamlanmamışlığın bulunmasını gerekli kılar. Örneğin bu iki görsel tekrar kıyaslanırsa, gamalı haç figürünün anlamının ne sadece ilk görsel ne de sadece ikinci görsel tarafından belirlendiği ama iki görselde de ortak bir anlamda bulunduğu varsayılırsa, bu iki görsel arasında da bir “anlamdaşlık” oluşturulduğu fark edilir. Nazi askerleri ile Artemis’ in eteğine uzanan vahşi hayvanlar arasında bir benzerlik kurulabilir. Hatta Artemis’ in ellerindeki kuşlar ile toplama kampındaki esirler veya arabadaki cesetler arasında da zayıf bir benzerlik sezilebilir. Bu durum, anlamlar arasında iki farklı bağlam kullanılarak, Frege’ nin bağlam prensibi ile nasıl bir tasarım yapılabileceğini de göstermektedir.



Görsel 3.21 Daniele Karsenty-Schiller, *Nazi Zaferine*, 1971(<http-4>)



Görsel 3.22 *Hayvanların hanımı, doğanın yüce tanrıçası* the great goddess of nature, aslanlarla, bir inek başı ve fonda kuşlar ile çevrelenmiş, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina, MÖ. 680—670

Bu prensip anlamlı bir ifadenin bağlamı içine konulan yeni bir elemanın bağlamın anlamı ile ilişkilendiğini ve bağlamdaki anlamın elemana da yüklendiğini göstermektedir. Bu prensip kullanılarak, belirli bir anlamın yüklenmek istendiği belirli bir elemana, o elemanın, anlamın hâlihazırda bulunduğu bağlam içerisine yerleştirilmesiyle istenilen anlam yüklenebilir.

3.1.4.5. İnşa prensibi

Bir dilin kompozisyonel olduğu iddiası genelde, bu dildeki bir ifadenin anlamının, ifadenin bileşenlerinin bu dildeki anlamlarından inşa edildiği şeklinde anlaşılır. Bu prensibi kompozisyonellik prensibinden ayırt etmek için iddiada kullanılan inşa (build) metaforunu dikkate almak gerekir. Kompozisyonellik ilkesi, “Kompleks bir ifadenin anlamı ifadenin yapısı ve bileşenlerinin anlamı ile belirlenir.” önermesi ile ifade edilmektedir. Oysa inşa prensibi, kompleks ifadelerin anlamlarının kendilerinin de tümceler yapılarını yansıtan kompleks varlıklar olduğunu söylemektedir. (Frege, Geach ve Black 1951; Szabó, 2013)

İnşa prensibini, kompozisyonellikten ayırt etmek için Szabo şöyle bir örnek verir;

“Tümceler anlamlarının olası dünyalar kümeleri olduğu bir işlemci semantik (intensional semantics) düşünün. Böyle bir semantik kompozisyonel olabilir, ama inşa prensibini ihlal eder, çünkü bir olası dünyalar kümesinde bileşenlerin anlamları ile doğrudan karşılık gelen hiçbir şey yoktur. Olası dünyalar kümeleri yapılandırılmamış varlıklardır,” (Szabó, 2013)

Bu prensip bir anlamın kendisinin de bir yapısı olduğunu ve bu anlamın ifade edildiği görsel formun anlamının da benzer veya aynı yapıya sahip olduğunu söylemektedir. Basitçe, 3. İçerik ve Biçim bölümünde ele alınan, referans teorisini göz önüne alınırsa, bir görsel betimlemenin anlamı ifade ettiği reel bir nesne ise, betimleme ile nesnesinin aynı yapıyı taşıdığı rahatça örnek olarak verilebilir. Gerçekçi bir görsel betimleme, betimlediği objenin fiziki yapısını görsel elemanlarla, aslına uygun olarak yeniden kurmaktadır. Burada “fiziksel yapı”nın da bilindiği şekliyle zihinsel bir durum olması kritiktir.

Örnek olarak, bu prensip ile Görsel 3.21 ile Görsel 3.22 arasında kurulan anlamsal ilgi açıklanmaya çalışılırsa; İki resimde de belirgin bir şekilde diğerlerinden ayırt edilmiş vahşi hayvan figürleri vardır. İlk resimde bunlar yeşil üniformaları ile askerler, ikinci resimde ise siyaha boyanmış yırtıcı hayvanlardır. Bu figürler, iki resimde de savunmasız ve dini ilgileri olan figürleri tehdit etmektedirler. Formda doğrudan belirlenmiş olmasa

da yapıtların bağlamlarından bilindiği gibi Görsel 3.21’ de bu figürler Musevi mahkûmlar, Görsel 3.22’ de ise bir tanrıça olan Artemis’ tir. İnşa prensibine göre, zihinlerimizde hali hazırda, “tehdit edilen kutsal figür” gibi bir anlam vardır ve bu resimlere bakıldığında görülen formlar, bu anlamın kendisinde hali hazırda var olan bir yapıyı yansıtmaktadır. İki resim arasındaki biçimsel ve içeriksel benzerliklerden kıyaslanarak anlamın kendisinin sahip olduğu bu yapı çözümlenebilir. Merkezdeki “savunmasız”, “masum” figür ve ona “şiddetle” yönelen “yırtıcı” özneler iki resim arasında ortak olarak bulabileceğimiz bir yapıdır.

Görsel 3.23’ de Kosuth’ un 1965 tarihli bir enstalasyonunu görüyoruz. Kosuth işini şu şekilde açıklamaktadır;

“ Sandalye gibi alışılmış objeler kullandım ve objenin solunda birebir ölçekte bir fotoğrafı ve sağında da objenin sözlükteki tanımının bir fotostatu olmalıdır. Objeye baktığınızda gördüğünüz her şey fotoğrafta gördüğünüzle aynı olmalıdır, bu nedenle iş her sergilendiğinde yeni yerleştirme için yeni bir fotoğraf gerekir. İşin kendisinin, basitçe gördüğünüz şeyden başka bir şey olması hoşuma gitti. Konumu, objeyi, fotoğrafı değiştirmek ama hala aynı sanat yapıtı olarak kalmasını sağlamak çok ilginçti. Bu, bir sanat yapıtının ideası (fikri) olan bir sanat yapıtınız olabileceği ve biçimsel bileşenlerin önemli olmadığı anlamına geliyor.” (Siegel, 1992, s. 225)



Görsel 3.23 Joseph Kosuth, 1965. Katlanır ahşap sandalye, asılı bir sandalye fotoğrafı, “sandalye”nin sözlük tanımının fotografik olarak büyütülmüş asılı bir fotoğrafı

Kosuth, anlamı yapılandırmıştır. Kosuth' un sisteminde, bir objenin anlamı üç bileşenden oluşmaktadır; objenin kendisi, objenin kendisine tam uygun olarak görüntüsü, ve tanımı. Bu üç bileşen bir anlam fonksiyonunu oluşturmaktadır ve bir konuyu (objeyi), girdi olarak almakta ve objenin anlamını çıktı olarak vermektedir. Kosuth, farklı yerleştirmelerinde farklı objeler kullanmakta ancak yapıtın kendisi değişmemektedir. Kosuth' un yapıtı, bu anlam fonksiyonunun kendisidir.

Tezin sonraki bölümünde 3.2.Anlam başlığında ele alınan Russellcı görüş, anlamları birer önerme olarak ele alır ve inşa prensibine uygun olarak önermelerin “yapılandırılmış” olarak objeler, özellikler, ilgiler ve fonksiyonlardan oluştuğunu iddia eder. İnşa prensibine bağlı kalarak Russellcı görüşün dışında, bir formun anlamının nasıl biçimlendirilmiş olduğu hakkında farklı iddialar da öne sürmek mümkündür. 3.1.Dizim başlığının altında bu bağlamda bazı görüşler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bu prensip, bir anlamın, her anlam için standart olarak belirlenebilecek bazı değişken kategorileri ile yapılandırılabilceğini gösterir. Değişkenlere atanan farklı değerler ile farklı anlamlar üretilir.

3.2. İçerik ve Biçim

Önceki bölümde, sanat yapıtlarında formlara dönüştürülerek ifade edilecek içeriklerin, birer zihinsel durum olarak kompozisyonellikleri hakkında, temel argümanlar olan üretkenlik, sistematiklik ve metodolojiden bahsedildi. Ayrıca kompozisyonellik prensibi ile ilgili diğer prensiplerin de birer tasarım prensibi olarak kullanılabilirliklerini tartışıldı. Bu prensip ve argümanlar, sanat yapıtlarının içeriğinin, dizimsel kurallar ile takip edebilecek bir yapısı olduğunu sezdirmektedir. Zihinsel durumun ve haliyle sanat yapıtının içeriği bu yapısının karşılığını form katmanında bulmaktadır. Sanat yapıtlarının form katmanı tezin bu bölümünde “dizim” (syntagm) kavramı ile ele alınacaktır. Sonrasında da dizimsel kuralların uygulandığı içeriksel elemanların neler olduğunu tespit etmek için içerik katmanı “anlam” (semantik) başlığı altında ele alınacaktır.

Analitik felsefe, 20. Yüzyılın başında geleneksel felsefenin mantık alanında bağıntıları ihmal ettiğini öne sürerek bir bağıntı teorisi kurmaya girişmiştir. Kurulan standart modern mantık, bilginin her tür organizasyon biçiminin prensipte atomsal önermelerden oluştuğunda ısrar eder. Russell, 1918 yılında “mantıksal atomculuk” olarak

adlandırdığı felsefeyi kurmuştur. Öncesinde bağıntı, bir yüklem atfetme formuna indirgenmekteydi. (Rossi, 2013)

Analitik felsefe, Wittgenstein'ın düşüncelerinden oldukça etkilenmiştir ve analitik felsefenin zemininde dil ile gerçeklik arasında bir uygunluk olduğu görüşü vardır.

“Wittgenstein'a göre, a ve b biçiminde iki oluşturuca öge vardır; onları birleştiren bağ kendisini önermenin mantıksal yapısı içinde takdim eder. Tractatus'ta dolu dolu işlenecek olan bu teori, dil ile gerçeklik arasında bir uygunluk bulunduğu düşüncesini nüve olarak içerir.” (Rossi, 2013)

Dil ile gerçeklik arasında kurulan uygunluk; ikisinin de mantıksal yapısının ortak olmasıdır.

“Mantıksal atomculuk öğretisinin kalbi, dilin yapısıyla dünyanın yapısı arasında paralellik ya da mütakabiliyet bulunduğu iddiasıdır. Burada dilin yapısından anlaşılan şey, standart modern mantığın kurallarına (canons) göre ilerleyen bir analizin ortaya çıkarabildiği gibi, mantıksal bir yapıdır. Dünyanın yapısına gelince, mantıksal-fiziksel paralellik tezine göre, onun hakkında bir şey öğrenilmesi mümkündür.” (Rossi, 2013, s. 34)

Mantıksal yapı, kimya biliminde olduğu gibi atomlar ve bileşikler arasında kurulan bir ilgidir ve kompozisyonellik ile doğrudan ilgilidir.

“Russell Mantıksal Atomculuk Felsefesinde modern mantığın atomcu olduğunu vurgulamakta ve mantığın bu türü ile kendisini çeşitlilik (eşya, durumlar, veçheler...) halinde sunan bir dünya arasındaki bağdaşırılığın altını çizer. Fakat analizin kendilerine erişmeye imkân sağlaması gereken atomlar fiziksel değil, mantıksal atomlardır. Bu mantıksal atomlar gerçekte, standart modern mantık tarafından gün ışığına çıkarılan atomsal önermelerdir. Bu önermeler birbirinden bağımsızdır. Bunlar ister formları icabı (totolojiler her zaman doğru, çelişkiler daima yanlış), ister verilmiş olanla bağlantıları icabı ya doğru ya yanlış. Bu önermeler olgulara tekabül etmektedir.” (Rossi, 2013, s. 35)

“Atomsal önermeler ile atomsal olgular arasında da terimi terimine bir uygunluk bulunmaktadır. Dünya gerçekte nitelikler olan ve diğer şeylerle bağıntıya giren şeylerden oluşmaktadır. Dünya, tikelleri ve tümelleri içermektedir. Fakat tikeller ve tümeller, olgular içinde kompozisyon oluşturmaktadır; oldukları biçimde alındıklarında somut mevcudiyete sahip değillerdir. Russell, ‘Dış dünyada bulunan yalın bir şeyi değil, belirli bir niteliğe sahip belirli bir şeyi ya da belirli bir bağıntı içinde olan belirli şeyleri olgu olarak adlandırıyorum’ diye yazmakta ve olguların adlar ile değil önermeler ile aynı anda dile getirildiğini belirtmektedir. Russell, olguların (psikolojik olanlar hariç) dış dünyaya ait olduklarının altını çizmektedir. Atomsal olgular doğrudan kavranır; bunlar, duyuşsal algıya ait olgulardır.” (Rossi, 2013, s. 35)

Atomsal olgular, önermeler ile ifade edilmektedir.

“O halde atomsal olgular, atomsal önermelerin dilsel olmayan karşılıkları olarak görülmektedir. Atomsal önermelerin doğrulanma ya da yanlışlanmalarını belirleyen, atomsal olgulardır. Fakat doğruluk ya da yanlışlığın taşıyıcısı önermelerdir. Olgular ne doğru ne de yanlıştır; onlar ‘dünyanın mobilyaları’dır. Demek ki, her olgu iki önermeye tekabül eder: biri doğru, diğeri yanlış. O halde, temsil bağıntısı, bir adlandırma bağıntısı değildir.” (Rossi, 2013, s. 35)

Anlamı atomsal önermeler oluşturmaktadır. Aynı şekilde anlam, atomsal olgulara da analiz edilebilmektedir. Öyleyse atomsal olguların da atomsal önermelerin de bir yapısı vardır. Ancak atomsal olgular gerçeklikte verili değildir ve onları ortaya çıkarmak için bir analiz gerekir. Analitik felsefe, realiteyi kavramanın seçkin yolu olarak dili görür ve atomsal olguları ortaya çıkarmak için realitenin analiz yolu olarak dilin mantıksal analizini görür. Bunu için öncelikle atomsal önermelerden yola çıkılır. Bir önerme, eğer atomsal bir olguya denk geliyorsa atomsaldır ve atomsal olgular doğrudan algılanabilirler. (Rossi, 2013)

“Üç boyutlu bir objeler dünyasında yaşıyoruz. Masalar, kediler ve Ali, Veli olarak adlandırılan bireyleri görüyoruz. Masanın tahtadan olduğu olgusu, kedinin paspasın üstünde olduğu olgusu ya da Ali’nin Veli ile amca çocukları olduğu olgusu hakkında beyanlarda bulunuyoruz. Fakat bu olgular gerçekten atomsal olgular mıdır? Bu soruyu cevaplamak için, o olgulara tekabül eden beyanların, atomsal beyanlar olup olmadığına karar verebilecek halde olmak gerekir.” (Rossi, 2013, s. 37)

“Böylece şu anda belirli bir sayıdaki duyu verisini tecrübelerim ve alışkanlıklarım temelinde, tek bir sınıf halinde birleştiriyorum. Duyu verilerinin bu birlikteliği, renk, katılık, biçim vb., üzerinde yazı yazdığım masayı ya da daha kesin olarak masam olarak adlandırdığım şeyin ‘fiili tezahürlerini’ oluşturmaktadır (bu, tezahür serisinden başka bir şey değildir). O halde, ona masa statüsünü kazandıran, duyu verileri sınıfları dizisidir. ‘Masa’ mantıksal bir inşa, ‘mantıksal bir kurgudur’, (1918 yılında, Russell’a göre sınıflar mantıksal kurgulardır) hakiki bir tikel değil. Şu halde, ‘masa’ teriminin öznesi olduğu hiçbir ifade, atomsal bir önerme işlevine sahip değildir; ‘Masa şöyle şöyledir’ formundaki bir ifadenin analiz edilmesi, fiziksel bir nesne olarak masanın kendilerinden itibaren inşa edileceği duyu verilerine ilişkin bir dizi ifadeye indirgenmesi gerekir.” (Rossi, 2013, s. 38)

“Mantıksal form, dilin dünya ile bağlantısını mümkün kılan bir ‘şema’ gibi işlev görür. ... Bu mantıksal yapının gün ışığına çıkartılmasının, reel olanın yapısına dair bir şeyleri anlamaya imkan vermesi gerekir. Mantıksal-fiziksel paralellik tezi budur. ... Böyle demek, dilin reel olanın bir yansıması olduğu manasına gelir mi? Wittgenstein’in, önermenin realitenin bir resmi ya da tablosu (Bild) olduğunu çok defa tekrarlaması ölçüsünde böyle düşünmeye teşebbüs edilecektir. Bu esnada, dikkatli bir okuma bize, bir yandan resim ya da tablo mevhumunun yapısal bir manada yorumlanması gerektiğini, diğer yandansa ‘hangi

formda olursa olsun her tablonun realiteyle ortaklaşa sahip olması gereken şey, mantıksal formdur' hükmünü gösterir. O halde dil, realitenin saf bir yeniden sunumu (re-présentation) değildir; realitenin (projektif geometrideki manada) bir projeksiyonudur ve yapıyı ondan kopyalamaz (reproduire). Mantıksal form daha ziyade, reel olanı 'diyen' bir dilin imkânının koşullarını düzenleyen hakiki bir 'aşkın' gibi görünmektedir." (Rossi, 2013)

"Önerme" teriminin çağdaş felsefede birçok kullanımı vardır. Doğruluk değerlerinin birincil taşıyıcıları, kanı (belief) ve diğer önermesel tutumların ("propositional attitudes") objeleri (örneğin neye inanıldığı, neyden şüphelenildiği gibi), ilgi tümceciklerinin referansları ve tümcelerin anlamları olarak kullanılabilirler. Kapsayıcı olarak, tutumların paylaşılabılır objeleridirler ve doğruluk ve yanlışlığın birincil taşıyıcılarıdır. Paylaşılabılır olmaları şartı, düşünce ve sözce (utterance) örnekçelerini (token) dışarıda bırakır. Bu tezle ilgili olan kullanımı, semantik ve dil felsefesi alanında merkezi olduğu anlamda "tümcelerin semantik içerikleri" dir. (McGrath & Frank, 2018) Bir önerme, kendi türünden diğer birimlerle geçici ilişkiler veya mantıksal ilişkiler gibi önermeler arası ilgiler kurulabilir bir tümcedir. (SIL, 2018)

Analitik felsefenin kurduğu "yeni mantık" ın temel düşüncelerini özetlemek için Russell' ın Belirli Betimlemeler Teorisi' ni burada kısaca ele almak faydalı olacaktır.

"Standart klasik mantık, bir terimler mantığıdır. Özne ile yüklem arasındaki ayrım, önermeyi oluşturan terimler arasındaki doğal bir ayrıma göndermez. Bu ayrım, terimlerin değişik biçimlerde belirtilmiş olmasından ileri gelir: Nicelik açısından belirtilen özne ve nitelik açısından belirtilen yüklem. Bütün önermeler yükleyici formdadır. O halde bütün önermeler, genellikle 'kategorematik terimler' olarak adlandırılan özne ve yüklem dışında, niceleyiciler (her, hiçbir, bazı, vb.) ve değilleme gibi senkategorematik (birlikte-anlamalı) terimler içerir. Önermelerin hepsi şu formdadır: Bütün/bazı Ö(-zne)'ler Y(-üklem)'dir /değildir." (Rossi, 2013, s. 18)

Yeni mantık ise önermeleri birer fonksiyon olarak ele alır. "Fransa' nın şimdiki kralı keldir." önermesinin doğruluk değerini klasik mantık ile belirlemek mümkün değildir. Yüklemine ona uygun olup olmadığının belirlenmesi gereken özne gerçek değildir. Ancak bu önerme yine de anlamlıdır ve özne için bir referans yoktur. Russell klasik mantığın aşamadığı bu zorluğu belirli betimlemeler teorisi ile aşar. Bu önerme, "Sokrates ölümlüdür." önermesi ile aynı forma sahip değildir. "Sokrates" bir özel isimdir ancak "Fransa' nın şimdiki kralı" gramatikal olarak "Sokrates " ile aynı değildir. "Sokrates" değişken bir değer olarak görünen sabit bir tekildir ama "Fransa' nın şimdiki kralı" bir "belirli betimleme" dir. Özel isimler kendiliklerinden bir anlama sahip,

tamamlanmamış sembollerdir ama belirli betimlemeler bizzat bir anlama sahip olmayan, içinde yer aldıkları ifadelerin anlamına iştirak edebilen tamamlanmamış sembollerdir. Russell, “Fransa’ nın kralı” nı farklı değerler alabilen bir fonksiyon olarak kabul ederek, önermeyi şu şekilde çözümler. Fransa’ nın kralı için R, “kel olmak” için ise K sembol olarak seçilirse; (Rossi, 2013)

$$(7) \exists x [Rx.Kx. \forall y (Ry.Ky \supset x=y)]$$

Bu bileşik önermedeki ilk önerme, xRx , Fransa kralı olan en azından bir x ’ in gerçekten var olup olmamasına göre bir doğruluk değeri alır. İçinde bulunduğumuz bağlamda bu önerme yanlıştır. Bu halde bileşik önermenin hepsi yanlıştır. (Rossi, 2013) Bu analiz yöntemi, bu tez kapsamında görsel betimlemeleri önermeler olarak çözümlenmek için elverişli görünmektedir.

Bu tezde, tümcelerinin olduğu gibi, görsel formların semantik içeriklerinin de önermeler ile ifade edilebileceği öne sürülmektedir. Böylece, semantik alanında, önermesel semantik teorilerin sözlü dil üzerinde kullandığı kavramlar, görsel dil için de uygulanabilir olmalıdır.

Mantıksal-fiziksel paralellik tezine göre dilin yapısıyla dünyanın yapısı arasında paralellik ya da mütakabiliyet bulunduğuna göre, görsel dil ile dünyanın yapısı arasında da bir paralellik bulunmalıdır. Bu paralelliği 3.1 Dizim başlığında araştırılacaktır.

Olgular, Russell’ ın terminolojisine göre dış dünyada bulunan yalın şeyler değil, belirli bir niteliğe sahip belirli bir şey ya da belirli bir bağıntı içinde olan belirli şeylerdir. Bu olgular dış dünyaya ait olabileceği gibi, psikolojik de olabilirler. Atomsal olgular, duyuşsal algıya aittirler ve doğrudan kavranılmaktadırlar. (Rossi, 2013) Bu halde, görsel sanat yapıtları da izleyiciye psikolojik veya dış dünyaya ait olgular sunabilir. Ve dahası görsel sanat yapıtlarında bulunan olgular duyuşsal algıya ait olabilirler ve böylece doğrudan kavranabilir de olabilirler ve bir önerme ile ifade edilebilirler. Bu olguların görsel sanat yapıtlarında varlığını ve önermeler ile ifade edilebilirliğini 3.2. Anlam başlığı altında araştırılacaktır.

3.2.1. Dizim (Syntagm)

Kompozisyonellik hakkındaki birçok tez şu önerme ile özetlenebilir:

“Kompleks bir ifadenin anlamı, bileşenlerinin anlamı ve ifadenin yapısı ile belirlenir.” Bu önerme “kompozisyonellik ilkesi” dir ve semantik alanındaki birçok güncel çalışmanın temel bir ön kabulüdür. (Szabó, 2013)

“Dizge” (syntaks) terimi dilbilimde sözcüklerin bir araya getirilerek tümceler kurulmasının kurallarını ifade eder. Dizim kavramı sadece sözcüklü dillerde değil, bir dil olarak ele alınabilen diğer sistemlerde de uygulanabilir. Birim ifadelerin kurallı olarak bir araya getirilerek kompleks ifadelerin oluşturulabildiği tüm sistemlerde bir dizimin var olduğu gösterilebilir.

“ Diz.ge /n/

1. Dilbilimde, basit bileşenlerin –tümceler- öbek, yan tümce ve tümcede bir araya getirilme yoludur. 2. görsel dilde, sözel ve görsel elementlerin kombinasyonlarını ve ilişkilerini, özellikle bileşenlerin uygun kombinasyonlarının tanılanması çalışmalarıdır. ” (Horn, 1998, s. 51)

Bir sistem olarak ele alınan görsel dilde de, ifadelerin birimlerinin neler olduğu, birimlerin hangi kategorileri oluşturdukları ve hangi kurallar ile anlamlı olmak üzere uygun permütasyonlar ve ilişkiler kurdukları üzerine yapılan çalışmalara sentaks (sözdizimi, syntax) denmektedir. Bu tezde daha genel olarak sistematik olarak ele alınan bütün sistemlerdeki kompozisyonel bütünleri oluşturan kuralları ifade etmek üzere sentaks kavramını da kapsayacak şekilde dizim (syntagm) kavramı kullanılacaktır. Bu durumda *sözdizimi* (sentaks) bir tür *dizimdir*. Günümüzde sıklıkla karşılaşılan ikonlar, trafik işaretleri, kavram haritaları, enformasyon grafikleri basit yapıda dizimlere sahip görsel iletişim birimleri olarak örnek gösterilebilir.

Biçimbilim (morphology), dilbilimde, sözcükleri, tümcelerdeki ilgilerinden bağımsız olarak inceler. Kök, gövde, ekler gibi en küçük anlamlı parçalarına ayırır ve bu parçalar arasındaki ilgileri inceler. Görsel dilde ise, temel (primitive) bileşenleri ve bu bileşenler arasındaki ilişkileri inceler. (Horn, 1998)

Bu bölümde mantıksal-fiziksel paralellik tezine uygun olarak görsel dil ile dünya arasında olduğu varsayılan yapısal paralellik araştırılacaktır. Ancak aranan paralellik, dizim kavramının kapsamında mantığın kapsamını aşmaktadır. Russell’ ın atomsal olgular olarak kabul ettiği duyular, nöropsikolojide enformasyonun ilk aşaması olarak kabul edilirse, hemen devamında gangliyon hücrelerinden başlayarak, edinilen bu ham enformasyon, yeniden biçimlendirilmeye ve birçok türden dizimlere girmeye başlamaktadır. Klasik veya modern mantığın öne sürdüğü zihinsel işlevler ancak bilişsel

sürecin en son evrelerinde, frontal kortekste tespit edilebilir niteliktedirler. Ancak, atomsal önermelere ve haliyle atomsal olgulara analiz etmek istenilen zihinsel içerikleri, ancak duyumun/algının gerçekleştiği ilk noktadan itibaren takip edilmesi gerekir. Bu nedenle üst bilişsel işlevler olan mantık dizimlerini olduğu kadar daha alt bilişsel işlevler olan perspektif duyumu, gestalt ilkeleri gibi dizimleri de mantıksal-fiziksel paralellik tezini genişleterek kullanılması gerekmektedir. Bu bölümde daha genel olarak “zihinsel dizimler” ile olgular arasında bir paralellik arayacağız ve 3.2. Anlam bölümünde de bu olguların birer içerik olarak önermelerle ifade edilmeleri araştırılacaktır. (Banich ve Compton, 2011)

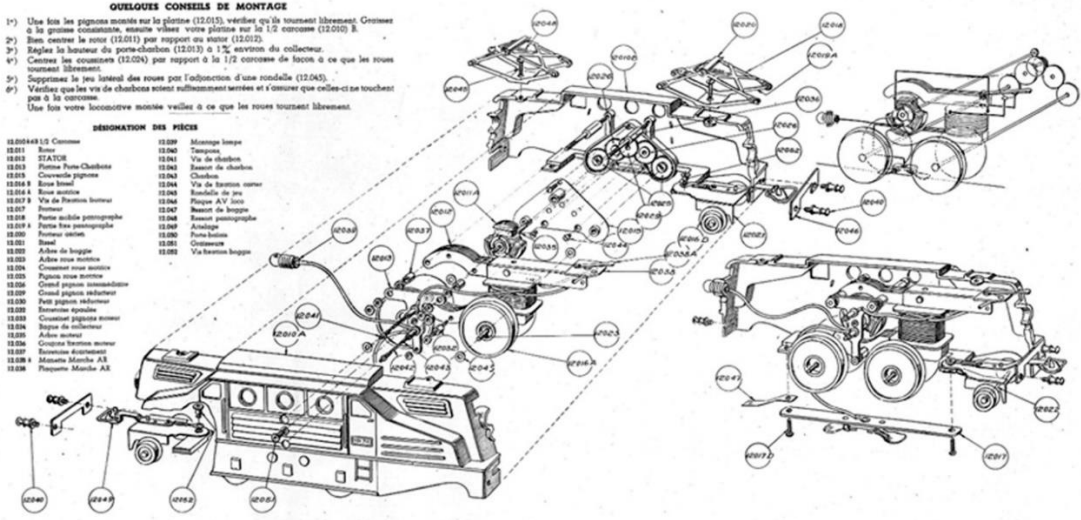
Geleneksel temel sanat eğitiminde (Bauhaus modeli) bu bağlamda ilk olarak Gestalt Psikolojisi öne çıkar. Gestalt teorisi, uzamsal ve zamansal formların algılanmasının dizimlerini ortaya koymaktadır. Çizgi, nokta gibi duyusal birimlerin, belirli formlar olarak algılanmaları için hangi kurallar ile bir araya geldiklerini ortaya koyarak, kompozisyonellik prensibine uygun argümanlar ortaya koymaktadır. Gestalt prensipleri olarak bilinen figür-fon ilişkisi (figure and ground), yakınlık (proximity), benzerlik (similarity), pragnanz (prägnanz), süreklilik (good continuity), tamamlama (closure), basitlik (simplicity), simetri (symetry), ortak kader (common fate) gibi ilkeler genişletilen bağlamda mantıksal-fiziksel paralellik tezine uygundur. Ancak literatürde fazlasıyla incelenmiş ve değerlendirilmiş bir konudur ve bu tez kapsamında özel olarak tekrar araştırılmayacaktır ve dizim kavramı bağlamında daha genel bir araştırma sürdürülecektir.

“Montague, kompozisyonellik prensibini yakalayabilmek için aşık bir yol önermiştir. Anahtar fikir, kompozisyonelliğin bir dilin ifadeleri bu ifadelerin anlamları arasında bir biçimdeşliğin (homomorphism) var olmasını gerektirdiğidir.” (Montague, 1970; Szabó, 2013)

Görsel 3.24, dizim kavramına örnek gösterebilecek birçok yön içerir. Öncelikle parçalardan oluşan bu lokomotifin doğru bir biçimde bir araya getirilebilmesi için uyulması gereken bazı usuller vardır. Bu usuller bir dildeki dizim kurallarına benzerler.

İlk olarak sistemin nasıl işlediğini ele alınırsa; Bu oyuncak treni satın alan müşteri açtığı kutuda birçok parça ile karşılaşmakta ve bu parçaları birbirine monte ederek lokomotifini oluşturmaktadır. Problem, her parçanın birbirine uymaması, sadece bazı parçaların diğer bazı parçalarla birbirine eklemlenebilir olmasıdır. Tabii ki bu “uyumlu olma” herhangi iki parçanın hiçbir şekilde birleştirilememesi anlamına gelmiyor.

ATELIERS B. L. Z. — Locomotive "0" — Schéma de montage

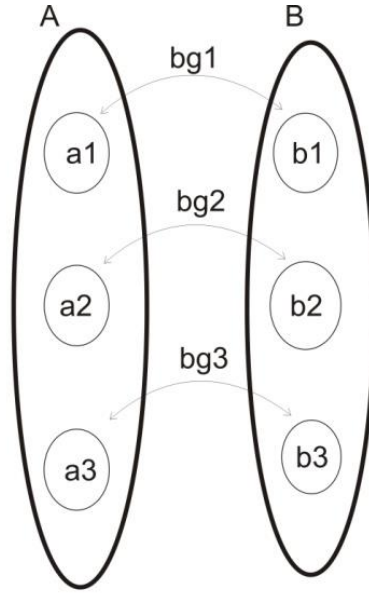


Görsel 3.24 Oyuncak bir lokomotifin montaj şeması. (<http-3>)

Örneğin vida deliklerinin çaplarının eşit, diş özelliklerinin aynı olduğu ve vida boyunun da yeterli olduğu bir durumda iki parçanın birbirine eklenmesi mümkün olabilir. Ancak bu iki parça birbirine yine de uygun olmayabilir. Biraz daha yalın düşünülürse bir yapıştırıcı kullanarak herhangi iki parçanın herhangi bir şekilde birleştirilmeleri her zaman mümkün olacaktır. Oysa montaj tam olarak eksiksiz ve doğru da yapılmalıdır. Mesela bazı parçalar unutulabilir veya ters takılabilir ve bu durum oyuncakın yanlış çalışması veya hiç çalışmaması ile ya da görünüşündeki bir kusurla sonuçlanabilir. Bir diğer problem de parçaların birbirine eklenmesinin bazı işlemlerde belirli bir sırayı gerektiriyor olmasıdır. Öyleyse montaj işleminin başarıya ulaşması için montaj sürecindeki işlemlerde bazı belirlemelere ve haliyle sınırlamalara gerek vardır. İşte üstteki şema (Görsel 3.24) montaj işlemindeki bu sınırlamaları üreticinin müşteriye ifade etmek için kullandığı bir araçtır.

Montajcı için gereklilik, parçalar arasından doğru iki parçayı seçerek bu iki parçanın birbiriyle hangi yüzeylerinin hangi yönde hangi konumda üst üste konacaklarını bilmektir. Bu halde ilk olarak şemada betimlenen parçaları seçebilmesi gerekir. Şemadaki her parça kutudaki parçalardan birine denk gelmektedir. (Görsel 3.25) Elde iki küme vardır, betimlenmiş parçalar kümesi ve gerçek parçalar kümesi. Bir kümedeki bir elemanı seçerek bunun diğer kümedeki karşılığı bulunur. Daha sonra şemada, bu parça ile ilişkilendirilmiş bir başka parça seçilir. Bu ikinci parçanın seçilebilmesi için iki parça

arasındaki ilginin de şemada betimlenmiş olması gerekir. Bu ilişki bu örnekte soldaki grupta kesikli çizgilerle betimlenmiştir. Ve parçalar önden arkaya doğru konumsal sıralarına uyarak seçilecektir.



A: Gerçek Parçalar Kümesi
B: Parça Betimlemeleri Kümesi
a: Gerçek Parça
b: Parça Betimlemesi
bg: Gerçek parça ile parça betimlemesi arasındaki bağıntı

Görsel 3.25 Referans ile betimleme arasındaki bağıntılar

Peki, sıranın böyle belirlendiğini nasıl biliyoruz? Bu bilgi de gündelik deneyimlerden gelen pratik bir bilgidir. Örneğin bir paketteki bisküvilerden önce en öndeki alınır. Eğer sadece üçüncü bisküvi alınmak istenirse önce ilk ikisinin çıkartılması zorunludur. Tabii paketi tümünden yırtmak gibi seçenekler göz ardı edilirse. Gündelik hayattaki fiziksel zorunluluklar davranışlarda da bir dizimin oluşmasını sağlamışlardır. Bunlar pratik bilgilerdir. Ve bu lokomotifin montajı da fiziksel dünyada yapılan bir iş olduğuna göre pratik zorunluluklar bulunacaktır. Bu halde paketteki bisküviler, oyun destesindeki kartlar gibi üst üste katmanlar şeklinde dizili olan bu betimlemenin referansında da aynı pratik bilginin işe yarayacağından pek şüphelenilmez.

Parçalar arası ilgiler gibi parçaların tanınabilir olmaları da bir problemdir. Hangi betimin hangi parça ile eş olduğunun anlaşılabilmesi için aralarında bir ilginin önceden kurulu olması gerekir. Şemada bu kurgu birden çok yöntemle sağlanmıştır. İlk olarak parçalara bir numara ve isim verilmiştir. Aynı numaralar ve isimler parçaların üzerinde de yazılmış olabilir. Bu durumda iki kümenin elemanları arasındaki eşleştirmeyi bu isimler ve numaralar ile yapılabilir. Ele alınan iki küme arasında kurulu iki türden bağıntılar vardır. Bir tür rakamlarla numaralandırılmış diğer tür ise isimlendirilmiştir. Ayrıca montaj şemasının solunda isimlerle sayıları eşleştiren bir tablo daha vardır. Rakamlarla parça betimlemeleri arasında kurulan bağıntıların bir kuralının da montaj sırası olduğu düşünebilirdi ancak bu doğru değildir. Monte etme sırası ile sayılara denk düşen parçaların sırası eş değildir. İki farklı dizimdirler. Bu iki küme arasında bağıntılar yoktur. Buradaki her bağıntı bir göstergeye denk düşmektedir. Sayılar ile betimlemeler arasındaki kural, çember içine alınarak ve bir çizgi ile parça betimlemesini oluşturan bir çizginin birleştirilmesidir. Ve üstelik bu birleştiren çizgi o parçanın hiçbir çizgisini kesmemeli yani sadece bir kontür (dış) çizgisine değmelidir. Ancak bu yeterli değildir, rakamların aynı zamanda gerçek parçaların üzerinde de tespit edilebilmesi gerekir. Mesela üzerinde o rakamın bulunduğu kâğıt bir etiketi olan parça, şablondaki tabloda verilen isme sahiptir ve aynı numara ile işaretlemiş betimlemeye de denk gelmektedir. Bu kuralların koşullarını yerine getiren eşler arasında bir gösterge bağıntısının olduğunu tespit etmiş oluruz.

Parçalar ile parça betimlemeleri arasındaki bağıntıların kuralları ise çok daha kompleks ve çeşitlidir. Bu kurallar bulunmaya çalışılırsa; betimlemeler ile gerçek parçalar arasındaki algısal benzerliklere dayandığı görülür. Ama ontolojik olarak tamamen farklı katmanlardaki bu varlıkları görsel olarak benzer kılmak nasıl mümkün olmuştur? Bu benzerliği sağlayan kurallar nelerdir ki bu kuralların farkında bile olmayanlar da gerçek nesnelere ile betimlemeleri arasındaki bağıntıları tespit edebilsinler?

Ele alınan örnekte bu benzerliği sağlayan “hacim” dir. Betimlemelerde, gerçek parçaların bütün duyuşsal özellikleri yeniden üretilmemiş sadece bazıları seçilmiştir. Seçilen temel eleman çizgidir ve yer yer ton da işe katılmıştır. Ancak çizgiler parçanın sahip olduğu fiziksel bir özellik olan “hacim”i betimlemelere katamazlar. Ne kadar hacimsel görünürlerse görünsünler, ne kadar yanıltıcı olurlarsa olsunlar, sonunda gerçekte iki boyutlu bir yüzeydeki koyu tonlu ve sürekli izler oldukları bir şekilde ortaya

çıkar. Çizgiler bu hacimsellik yanılsamasını aralarında kurulmuş olan kurallı bir düzen sayesinde sağlarlar.



Görsel 3.26 , Görsel 3.24 de montaj şeması verilen lokomotifin monte edilmiş halinin fotoğrafı. (<http-3>)

Bu düzenin aslı gerçek parçaların sahip olduğu fiziksel bir düzendir ve kendisini duyularda oluşturduğu yine başka bir düzen aracılığı ile gösterir. Duyularda oluşan düzen perspektiftir. Görme duyusunda, bir introspektif ile bu düzen kolayca gözlemlenebilir. Bunun için tren raylarının paralel olmasına rağmen ufukta tek bir noktada birleşiyormuş gibi görünmesi örneği çok sık verilir. Hacimler gerçekte bakış noktasından ne kadar uzakta olursa olsunlar küçülmezler, ancak uzaklıklarıyla orantılı olarak daha küçük görünürler. Hacimlerin gerçekte nasıl oldukları ancak bu perspektif dizimi içerisindeki durumlarından yorumlanarak anlaşılır. Yine perspektif kuralları içerisinde, mesela dokunarak hacmi bilinen bir nesneyle yeni görülen bir nesnenin hacmi kıyaslanırken, göze uzaklıklarının oranı ile hacimlerinin oranı arasında da bir kıyaslama yapılır. Bu halde betimlemelerde temel alınan dizim, fiziksel dünyada değil görme duyusunda hâlihazırda doğal olarak mevcut olan bir dizimdir ve şemadaki hacimler bu dizim içinde betimlenmektedirler.

Parçalar şöyle betimlenmiştir; izleyicinin gözünden nesneye çıkan ışınların, objenin hacmini teğet kestiği noktalar kümesi birleştirilerek çizgiler oluşturulmuştur. Bu çizgiler çevresi kapalı yüzeyler oluşturmaktadır. Resimde her gerçek obje betimlemesi

için kullanılan çizgiler kapalı bir alan oluşturmaya hizmet etmektedir. Bu kapalı alanlar gerçek objenin kesinlikle bir yüzeyine denk gelmektedir. Bu çizgilere objenin yüzeylerinin birbirleriyle keskin bir açı yaptığı kenarlar da eklenmiştir. Bu çizgiler de yine alanları bölerek yüzeylerin kenarlarını belirlemektedirler. Şemada bu dizime uymayan çizgiler de vardır. Örneğin kesikli çizgiler. Bu çizgiler başka bir düzene uymaktadırlar. Parçaların yan yüzeylerindeki çizgilere paralel çizgilerdir bunlar ve bu sayede perspektifin içinde, soldaki büyük grubun bütünlüğünü sağladıkları gibi parçaların birbirine yaklaşırken takip edecekleri raylara benzerler ve izleyiciye bir hiza gösterirler. Ancak bu çizgilerin “gerçekte var olmadıklarını” söyleriz, çünkü gerçeklik sadece fiziksel bir özellik olan “hacim” temelinde hacimlerin ve yüzeylerin betimlenmesiyle sağlanmıştır. Bu çizgiler gerçek parçaları betimleyen çizgi gruplarının hiç birine ait değildir ve kapalı bir alan oluşturmadıkları için de “gerçek” değildirler. Benzer şekilde parçalara çizgilerle iliştilmiş etiketler de parçaların dizimine uymazlar. Sayıları çevreleyen çemberler bir yüzey oluşturmaktadır ancak bu yüzey perspektif kurallarına muhalefet etmese de uymamaktadır ve kimi etikette tam olarak kapanmamakta, hatta içlerindeki yazı dışa taşmaktadır. Gerçek parçalarda karşılaşamayacak durumlardır bunlar, şablonda da kendi içerisinde gerçek olan ile temsili olan arasında bir ayrım yapılabilmesi için ve bu iki nesne grubuna farklı dizimler atanmaktadır.

Gerçek parçalar ile parça betimlemeleri arasındaki eşlendirmenin imkanlarına dönülecek olursa, bu kompleks bağıntıların daha birçok dizimi gerektirdiği fark edilir. Örneğin bir parça grubunun birçok küçük parçadan oluştuğu görülür. Bu parçaların bazıları diğerlerinin bir kısmını örtmektedir. Yani, izleyicinin görüş alanını her parça örtmekte ve ardında kalan parçalar eksik görünmekte ya da belki hiç görünmemektedir. Görme duyusundaki bu kural, yine aynen betimlemelerde de kullanılmıştır. Bu kural Gestalt psikolojisinden bilinmektedir ve diğer Gestalt kuralları da bu betimlemelerde olmasa da genelde kullanılmaktadır. Bu halde gerçek objelerin algılanışının dizimlerine Gestalt kuralları da katılmaktadır.

Özet olarak, bu montaj şeması analiz edilerek, ilk olarak yapıt (bir kâğıtta basılı olarak montaj şemasını) daha büyük bir sistemin içindeki işlevi ile değerlendirildi. Bu işlev, yapıtın ereğini ve nasıl kullanılacağına koşullarını belirleyerek, dizim kurallarının oluşturulmasında da öncül (prior) bir role sahiptir. Bu işlev gerekli olan ile olmayanı ayırır ve sistematığın çerçevesini çizer. Örneğin bu iş için parçaların sıcaklıkları önemli

değildir, haliyle sıcaklarının belirlenmesi ve ifade edilmesi de gerekli değildir. Sonrasında bu işlevin yerine getirilmesi esnasındaki adımlar tespit edildi; parçaların seçimi, sıralanması, hizalanması vs. ... Böylece betimlenecek konu belirlenmiş oldu. Bu montaj şeması hali hazırda daha büyük bir bütünün parçasıdır ve parçası olduğu bütünün işlevi önceliklidir. Bu bütün, hâlihazırda bir düzene ve kurallara sahiptir. Şema bu bütünün işlevini yerine getirebilmek için görev almakta ve kendi işlevi de bütünün işlevinin bir parçasını oluşturmaktadır. Bu durumda parçası olduğu bütünün dizimine uymak durumundadır. Örneğin elektrikli lokomotifin çalışabilmesi için parçalarının fizik yasalarına uygun olarak tasarlanması gerekir. Bir makine olarak lokomotifte, parçaların şekilleri, tasarımın fizik yasalarına uygunluğunu sağlayan önemli bir ögesidir. Gerçek parçaların şekilleri arasında kurulan bu dizime (syntagm) şablondaki şekiller de uymaktadır. Eldeki bu şablon bile usta bir hobicinin bu oyuncacı sınırdan bütün parçaları ile yeniden üretebilmesi için eksik ama yeterli enformasyonu taşımaktadır. Bir örnek de, kutudan çıkan parçaların sayısının, boyutlarının, orantılarının vs... şemadaki betimlemeler ile denk olmasıdır.

Sonuç olarak, yapıtın içindeki görsel dizimlerin ve görsel elemanların kimi özelliklerinin yapıtın dışında, yani yapıtın kendisinin içinde olduğu bir bağlamda belirlendiği tespit edildi. Sonrasında bu oyuncak trenin üretim, satış ve tüketim sürecindeki işbölümünden şablona düşen kısmı nasıl yerine getirdiği incelendi. Burada paralel üç ana modül görüldü. Montaj şeması, gerçek parçalar ve algı mekanizmaları. Bu üç kümenin de kendi içlerinde ayrı birer yapıya ve çeşitli dizimlere sahip oldukları, ancak bazı ortak dizimlere de sahip olduklarını görüldü. Ve dahası iç yapılarında kuralların bazı gruplar oluşturdukları bu gruplar arasında da çeşitli ilgilerin olduğu da görüldü. Örneğin bazı dizimler diğer bir modüldeki bir dizimin bir temsilidirler. Böylece çok katmanlı ve bu katmanlarda bulunan dizimsel yapıların oluşturduğu kompleks bir sistemin varlığı ortaya konuldu.

Bu sistemin yapısı analiz edilerek, montaj şemasının nasıl farklı bir tasarım ile aynı işlevi (belki de daha etkin olarak) yerine getirebileceğinin de ipuçlarını ortaya çıktı. Örneğin parçaların montaj sırasına göre numaralandırılabilceği, parçaların tanınması için betimlemesi ve kendisi üzerinde herhangi ortak işaret veya şeklin kullanılmasının yeterli olabileceği gibi.

Örnek olarak şemanın analizi, mantıksal-fiziksel paralellik tezinde olduğu gibi, sadece dünya ile dil arasında kurulan paralelliğin, betimlemeler, fiziksel objeler, bilişsel süreçler gibi kendi içinde ayrı sistematik bütünlükler taşıyan alanlar arasında da ortak olan dizimlerin varlığı gösterilerek kurulabileceğini bulguluyor.

Görsel 3.27’deki reklam grafiğinde köpek cinsleri, araba modellerine benzetilmektedir. Birisi köpek cinslerinden diğeri ise araba modellerinden oluşan iki küme mevcuttur. Bu iki kümenin elemanları birbiriyle eşlendirilmektedir. Bu eşlendirmenin yapıldığını grafiğin bir form olarak yatayda üç satıra, dikeyde ise dört sütuna bölünmesi, bu damalı formdaki her boşluk içinde bir araba modelinin ismi, fiyatı ve bir köpek fotoğrafının bir grup oluşturacak şekilde birbirine yakın ve diğer gruplara uzak yerleştirilmeleriyle anlıyoruz. Bu “üst dizim” grafiğin dışında daha kapsayıcı bir alanda kuruludur.

Bu benzetme ile ilk kez karşılaşılan birisi için, tablo halindeki 12 çift yerine sadece bir tek köpek ve bir tek araba çifti ele alınır bir bağlam gerçekleşmez. İzleyici, bunun bir anlamı olması gerektiğini düşünse bile, izleyicinin bir köpek ile bir araba modelinin ismi arasında kurabileceği ilgiler sınırsızdır. Mesela ilgi, renkleri, isimlerindeki seslerin benzerliği, sahiplerinin ortaklığı veya bu arabanın belirli bir tarih ve belirli bir yerde köpeğe çarptığı bir trafik kazasının varlığı gibi. Bu tekil çiftin anlamlı olmasını sağlayan diğer eşlerdir. Köpek türleri arasında kurulan bir dizim, araba modelleri arasında kurulan bir dizim ile özdeştir. Grafik, araba modellerinin betimlemelerini içermiyor. Ancak önceki reklamlarının başarısı, eğlenceli bir estetik yaşantı vaadiyle, izleyiciyi araba modellerini inceleyerek bu bulmacayı çözmek için motive etmeye yeterlidir. Araba modelleri birbiriyle kıyaslandığında fark ve benzerlikleri ile aralarında kurulacak bir dizimin bu köpek cinslerinin birbiriyle arasında kurulacak dizim ile aynı olacağı beklentisi içerisine girer.

Kavramsal alanda kurulan bu yapı edimsel alanda da kurulabilir. Müşteri, araba galerisinde satın alacağı arabayı seçmek için, araba modellerini ve fiyatlarını birbirleriyle kıyaslar. Galeride gerçekleştirdiği bu davranış, izleyicinin grafiğin başında gerçekleştirdiği davranış ile aynı dizime sahiptir. Yine bu bağlamda müşterinin “yaşam biçimlerinde” köpeği ile arabasının yeri arasındaki benzerlik aynı firmanın başka reklamlarında daha öncesinden kurulmuştur.



Görsel 3.27 Volkswagen reklamı. “Her Volkswagen Modeli Bir Köpek Olsaydı” (<http-1>)

İzleyicinin üstteki grafikte geçen bir araba modelini hiç bilmediğini ancak dizimi iyice kavramış olduğu farz edilirse, üstteki tabloda yer alan ilgili köpek betimlemesi ona araba hakkında, araba modelini gerçekten gördüğünde tanınmasına yetecek kadar bilgi verir. Dahası yeni bir köpek cinsinin görüntüsü kullanılarak ve dizime uyularak yeni bir Volkswagen modeli tasarlamak da mümkün görülmektedir.

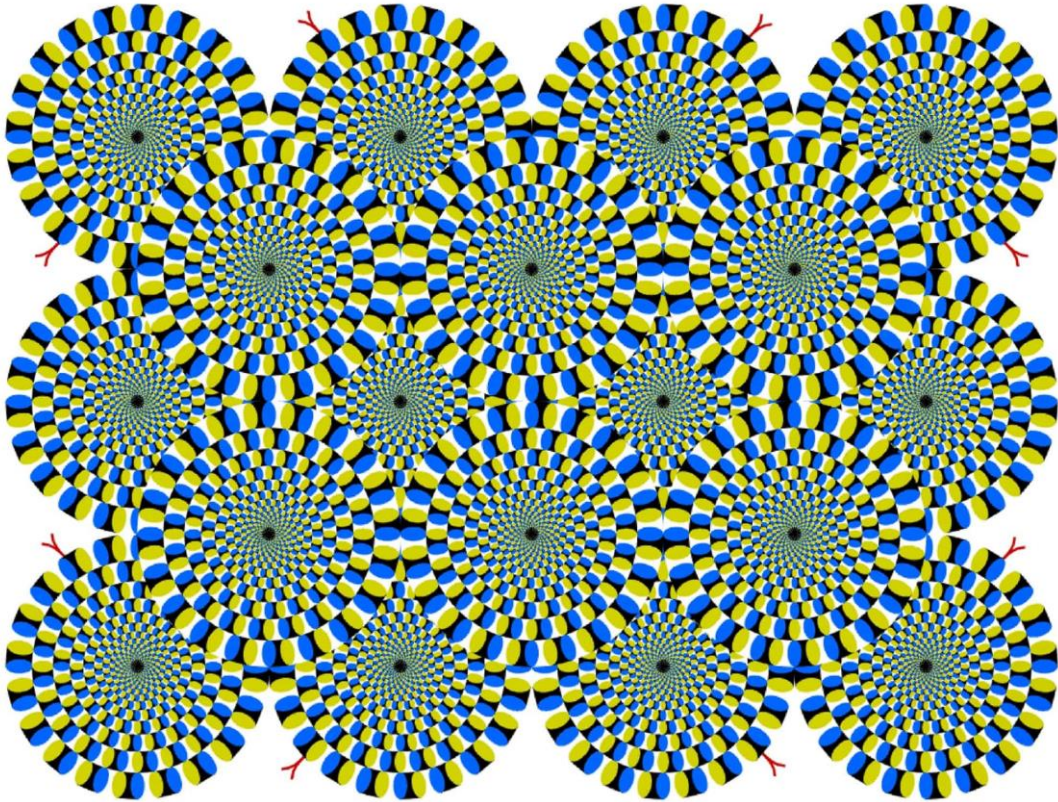
Sistematiklik ve üretkenlik argümanlarının bu örnekte de geçerli olduğu görülmektedir. Benzerlik, dizimler arasındaki paralellik ile sağlanır, iki dizimi paralel yapan, dizim (syntagm) kurallarının ortak olmasıdır. Dizimler arasında kurulan özdeşlik ile birimlerin anlamlarının karşılıklı belirlenebilmesi böylece görsel dilsel bir sistemde üretkenliği (productivity) sağlayabilmektedir.

Görsel sanatlarda daha sık kullanılan ikonik bir göstergenin bileşenleri olan, gösteren ve gösterilen arasındaki ilginin keyfi bir ilgi olmadığı, iki projeksiyon alanının içerdiği dizimlerin özdeşleştirilmesi ile, bu iki dizimin kurallarıyla aynı biçimde kurulan birimlerin birbirlerine denkleştikleri; gösteren ile gösterilen arasındaki ilginin bu “aynı formda” olma ile kurulduğu böylece gösterilmiş oldu.

İki projeksiyon alanı arasında kurulan ilgi nedensel veya bilinçdışı bir ilgi de olabilir. Bu tür bir ilgi beynin nöropsikolojik dinamik yapısı ve işleyişi ile bilinçli zihinsel içeriğin yapısı ve işleyişi arasında da vardır. Beynin fiziksel durumunda gerçekleştirilen

bir değişikliğin zihinsel alandaki karşılığının doğrudan olduğu, (ve vice versa) nöropsikoloji alanında yapılan birçok yeni çalışma gösterdiği bir sonuç ve de dayandığı temel bir argüman olmuştur. (Chatterjee ve Vartanian, 2014) Psikanaliz alanında ise bilinçdışının bir dil gibi yapılandığı ve bu alandaki yapıda gerçekteleşen değişimlerin, bilinç alanına da yansıdığı gösterilmektedir. (Lacan, 2009) İçerik tasarımı yöntemi için bilim ve felsefenin gösterdiği daha birçok bağlam, bir projeksiyon alanı olarak kabul edilerek, dizimin özdeşleştirilmesi ve ifade birimlerinin gösterilen ile aynı biçimde gösteren olarak kurulması ile “betimlenebilir”dir.

Alttaki görseldeki (Görsel 3.28) optik illüzyon görme algısındaki dizimlerin çözümlenerek ve bu dizimde bir çelişki yaratmak üzere üretilen görsel bir yapıtın, yapıtın içeriğinde de bir çelişki yaratarak nasıl etkili bir bilişsel deneyim yaratabileceğini gösteren çarpıcı bir örnektir.



Görsel 3.28 Döner Yılanlar, Optik İllüzyon, (The Guardian, 2014)

Grafikteki daireler gerçekte sabittir ancak hareket ediyor gibi görünmektedirler. Bu “hareket etme” durumu, sezgisel olarak doğrudan gözlemlenebilecek ve bilinebilecek

kadar gerçekçidir. Grafiği bir bilgisayar monitöründe izleyen birisi için grafiğin gerçekte statik mi yoksa dinamik mi olduğunu ayırt etmek zordur. Görsel dizimde, algısal dizimleri yanıltmak üzere yaratılan bu çelişki, sezgisel olarak öznenin (izleyicinin) ikisinin de doğru olduğuna emin olduğu ancak birbiriyle çelişen “Bu şekiller hareketlidir.” ve “Bu şekiller durağandır” önermeleri ile ortaya çıkıyor. (Banich, M. T., ve Compton, R. J., 2011)

Görsel 3.29, İlya Repin’ in sonradan 1917 Rus Devrimi’ nin sembollerinden birisi haline gelecek bir resmidir. Sembolik değeri resim ile Rusya’ nın devrim öncesi sosyal durumu arasında kurulan ilgi ile gerçekleşmiştir. Resimdeki içerik kümesindeki birimler şöyle belirlenebilir; Burlaklar, çekilen gemi, uzaktaki vapur. Burlaklar da kendi başına bir kümedir.



Görsel 3.29 İlya Repin, *Volga Kıyısında Burlaklar*, Tuval Üstüne Yağlıboya, 1870-1873, Rus Devlet Müzesi, St Petersburg. 131.5 cm × 281 cm

Bu küme içerisindeki bir eleman diğerlerinden daha belirgindir. Bu belirginlik biçimsel olarak, merkezde oluşu, kırmızı gömleği, açık teni ve gençliği ile sağlanmıştır. Bu özellikler sadece onda vardır ve diğer elemanlar birbirlerine benzedikleri için onların arasında belirginleşmektedir. Genç adamın bu özelliklerini kümenin diğer elemanları ile kıyaslayarak belirlendiği gibi bu kümenin özellikleri de alelade insanlardan oluşan günümüz toplumu ile kıyaslanarak belirlenebilir. Bu insanlar, yaşlı, yoksul ve yorgundurlar. Bu kıyaslama, yaptıkları işin sosyal statüsü düşünüldüğünde ve o günün Rus toplumu ile kıyaslandığında da geçerli olmalıdır. Diğer kümede, Rusya’ nın sosyal

durumunda bu elemanlara karşılık olarak, sırasıyla, Rus Toplumunu, Rus Devleti ve çağdaş bir devlet vardır. Rus toplumu, o dönemde, diğer Avrupalı çağdaş toplumlarla kıyaslandığında gerçekten de, yorgun, yoksul ve yaşlıdır. Rus devleti, yurttaşlarını ağır vergiler ve yasalarla ezmektedir. Rus toplumu kötü yönetilmenin getirdiği yük ile sefilleşmiş ve dahası bu durumu kabullenmiş haldedir. Sanayi devrimini gerçekleştirmiş çağdaş devletlerde ise böyle bir yoksulluk bulunmamaktadır. Bu anlatı aşağı yukarı o dönemin devrimcilerinin yayınlarının sergilediği manzaradır. (Berman, 1984) Şimdi iki küme arasında kurulan ilgide elemanlar ve küme içi ilgiler denk düşmelidir. Rus Toplumunu ile burlaklar, Rus Devleti ile gemi, sanayileşmiş bir devlet ile bir vapurlu gemi. Rus Devleti, Rus toplumuna yük olmaktadır, gemi burlaklara yük olmaktadır. Bu sayılan ilgiler artık yoruma devam edilebilmesi için izleyiciye yeterli referans noktalarını vermektedir. Bir kümede bulunacak bir iç ilginin karşılığı diğer kümedeki bir iç ilgiye ve bir elemanı diğer kümedeki bir elemana denkleştirmeye çalışarak resmin içeriğinin tasarımı çözümlenmeye devam edilebilir. Çözümleme izleyiciyi bir sonuca götürür. Omzundaki kayışı çıkarıp atmak üzere olan bu genç adam resimdeki bu anda bir aydınlanma yaşamaktadır, eski gemiyi buharlı bir gemiyle değiştirmek için bir devrim gerçekleştirecektir.

Ancak bu örneği (Görsel 3.29) bir opart örneği olan grafikten (Görsel 3.28) ayıran çok önemli bir şey vardır. Bir opart grafiği algı mekanizmalarıyla aynı dizimi paylaşırsa da bu grafiği görmüş olmak izleyicinin algı mekanizmasını değiştirmez. Grafiğin başarılı olması isteniyorsa algı mekanizmalarında anatomik olarak sabit olan kurallara her zaman uymak zorunludur. Ancak Görsel 3.29’ da durum daha farklıdır. Sosyal alandaki yapı şimdi ve burada bir durum olarak ele alındığında her ne kadar nesnel bir gerçek olarak ortaya çıksa da insan bilincinin kolektif bir ürünü olarak, kendisinin özne tarafından bilinme biçimi ile değişir. Bir sanat yapıtı bu nesnel durumu (toplumsal yapıyı) öznenin zihninde belli bir biçimde oluşturur. Böylece öznenin belirli bir biçimde algılamasını ve ilişkilendirdiği değer yargılarına uygun olarak belirlediği davranış biçimlerinin gerçekleşmesini de sağlar. Bu da sosyal alanın yapısının değişimi ile sonuçlanır. Yani sanat yapıtının yapısı ile sosyal yapının arasında birbirlerini etkileyen dinamik bir ilgi vardır. Örnekteki gibi sosyal gerçekçi bir sanat yapıtı bu dinamik ilgi aracılığıyla tarih üzerinde bir irade kurma amacı da taşıyabilmektedir.

Bu örnekler dizim kavramının sanat yapıtlarında nasıl kullanılabileceğini gösterdiği gibi sosyoloji, psikoloji, sanayi gibi birçok alanla da hem teorik hem de pratik ilgilerin kurulmasında da kullanışlı olduğunu göstermektedir. Tasarımcı, konusu ile yapıtı arasında kurduğu dizimsel ilişkiler sayesinde, yapıtının biçimsel ve içeriksel katmanlarını tasarlayarak işlevsel olarak da bir başarı sağlayabilecektir.

3.2.2. Anlam (Semantik)

TDK, içerik sözcüğü için alttaki karşılıkları vermektedir.

“1. Bir şeyin içinde bulunanların bütünü, muhteva, mazruf: Eğitimin yalnız yöntemlerini değil, içeriğini de gözden geçirmek, düzeltmek gerekmektedir. 2. Sözlü veya yazılı anlatımda verilmek istenen öz, düşünce, duygu ve imgelerin bütünü. 3. Bir kelimenin veya kavramın anlamı. 4. ruh b. Herhangi bir ruhsal süreç veya düşünsel işlevi oluşturan öğelerin bütünü. 5. sf. man. Bir tümce veya yargıda açıkça söylenmemekle birlikte var olduğu anlaşılabilen, zımnî. Güncel Türkçe Sözlük” (Türk Dil Kurumu, 2018)

“(Resim, Heykel, Mimarlık) Sanat yapıtının konu dışındaki kuruluşu. Yapıtın dokusu ve doku bağlantıları ile meydana gelen biçimin tümü. İçerikle konuyu karıştırmamalıdır. İçerik tümü ile sanatçının arayıp bulacağı öğeler ve onların düzeni demektir. BSTS / Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü 1968 ” (Türk Dil Kurumu, 2015)

“Toplumsal olguların kurucu öğelerinin toplamı; bu olgulardaki gelişmelerle biçim değişikliklerinin belirleyici etkeni. BSTS / Toplumbilim Terimleri 1975” (Türk Dil Kurumu, 2018)

“Yığın iletişimde kaynaktan alımcıya iletilen bilginin, iletinin taşıdığı duygu ve anlam yükü. BSTS / Yöntembilim Terimleri Sözlüğü 1981” (Türk Dil Kurumu, 2018)

“Yapıtın kapsadığı duygular, imgeler ve düşünler. BSTS / Yazın Terimleri Sözlüğü 1974” (Türk Dil Kurumu, 2018)

1968 tarihli Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğündeki açıklama özellikle “doku” kavramını kullandığı bağlam ile kafa karıştırıcıdır ve pek de açıklayıcı görünmemektedir. (Turani, 2010)

Bir diğer sanat sözlüğünde ise devamında “yapıtın anlattığı, gerçekte anlatış biçiminden başka bir şey olmayacaktır” eleştirisi ile birlikte şöyle bir karşılık bulunmaktadır;

“Klasik sanat kuramında her sanat yapıtının vazgeçilmez ikili bir yapısı olduğu öne sürülür. Biçim ve içerikten oluşan bu ikili bünyede, biçim yapıtın algılanan dış gerçekliği olarak düşünülmekte, içerik ise biçimin iletmeye çalıştığı ‘mesaj’ olarak değerlendirilmektedir.” (Sözen ve Tanyeli, 2011)

Bir temel sanat eğitimi ders kitabında ise şöyle bir karşılık bulunmaktadır;

“İçerik, bir sanat eserinin duygusal veya zihinsel olarak içerdiği mesajdır- bir beyan, ifade ya da ruhsal durum sanatçı tarafından geliştirilir ve gözlemci tarafından yorumlanır.” (Ocvirc, Stinson, Wigg, Bone, ve Cayton, 2015, s.18)

İçerik kavramının üstte görüldüğü üzere iki anlam belirgindir. İlki matematikteki “küme” kavramı ile karşılanabilir. Küme, Venn diyagramları ile kapalı bir çember olarak betimlenir. Uzayı, içindekiler ve dışındakiler olarak ikiye böler. Elemanlarını içerir ve elemanı olmayanları dışarıda bırakır. Sözcük bu anlamında, gündelik dilde genelde fiziksel bir bağlamda kullanılır; bir kibrit kutusunun içeriği (içinde kaç adet kibrit çöpü bulunduğu), bir ilacın içeriği (hangi kimyasal bileşiklerin karışımından oluştuğu) gibi.

İkinci anlamı ise, bir anlatım, bir sözcük ya da kavram, tümce, yargı, sanat yapıtı, vb. şeyin ifade ettiği, gösterdiği şey, anlamı olarak göstergesel, yönelimsel (intentional) bir durum üzerinde kurulmaktadır. Ancak bu gösterensel (signifier) karakter, birinci anlamdaki “içerme” karakteriyle de hala ilgilidir. Bir sözcük, bir sanat yapıtı, bir kavram vd. bir sınırlılık da taşırlar. Örneğin bir sözcük, hem kendisini oluşturan seslerle hem de karşıladığı anlamıyla diğer sözcüklerden ayrılır. Sözcükler epistemik uzayda sınırları kesin ve belirlenmiş olmasa da bir alana sahiptir. İçerik sözcüğü, bu ikinci anlamında, matematik terimleriyle, tanım kümesinin fonksiyonel olarak bağlı olduğu bir varış kümesi olarak görülebilir. Ancak söz konusu bir zihinsel durumun (yargı, kanı, düşünce vb.) içeriği olduğunda ve fenomenolojik bir yaklaşım varsa içerik olarak ele alınan fonksiyonlarla birlikte tanım kümesidir (kalkış kümesi, domain) ; değer kümesi (varış kümesi, image) ise kavramdan dışlanır. (Husserl, 2010))

İngiliz dilinde içeriğin karşılığı olan “content” sözcüğünün karşılığında da benzer bir durumla karşılaşılır, ancak ilave iki anlam daha ortaya çıkmaktadır.

İlki boş küme ile karşılayabileceğimiz, “sığa” anlamıdır;

“any abstraction of the concept of length, area, or volume. ” (Random House, 2018)

İkinci anlam ise, Mantık alanından, Türkçe’ de “işlem” sözcüğü ile karşılanan bir terimdir;

“Philosophy, Logic. the sum of the attributes or notions comprised in a given conception; the substance or matter of cognition.” (Random House, 2018)

Bu terimin “intension” ve “comprehension” sözcükleriyle de karşılandığı görülmektedir. Anlamları da yakındır;

“İÇLEM. (Osm. Tazammun, Fr., Al., İng. Compréhension, İt. Comprensione) Bir terimin dile getirdiği çeşitli anlamların bütünü... Mantık terimi olarak kaplam deyimi karşıttır.” (Hançerlioğlu, 1989)

Üstteki tanım, anlam açısından mantık alanında bir karakteristiği işaret etmiyor ve Türkçedeki “içerik” sözcüğünün anlamı tarafından kapsanıyor. Mantık alanındaki karakteristiği ise şöyle açıklanıyor;

“... bir kavramın kapsadığı, içine aldığı, işaret ettiği, belirttiği konular ve nesnelere, o kavramın kaplamındadır. Kaplam (extension, şumul) bir kavramın işaret ettiği konular ve nesnelere olarak da tanımlanabilir. Buna karşılık, aynı kavram, işaret ettiği konuların ve nesnelere ortak özelliklerinin bilgisinin bizce hatırlanmasını da sağlar ki, bir kavramın işaret ettiği, hatırlattığı ortak özellikler, yani kavramın anlamı, onun içlemidir (intension, comprehension, tazammun). Bir kavramın içlemine belirlemek, o kavramın anlamını belirlemek demektir. İçlem, bir kavramda bulunan veya bulunabilecek özelliklerdir.” (Özlem, 2012, s. 97)

Bir sanat yapıtının içeriğinden bahsedildiğinde, yapıtın hem içleminin hem de kaplamının, içerikte bulunabileceği düşünülebilir. Örneğin bir tablodaki tanımlanabilir formlar, reel bir nesneye işaret eder; bir ev, bir adam, bir nehir kaplam olarak düşünülürse, bu adamın üzgün olması, evin “sıcak bir yuva” olması içlem olarak düşünülebilir. Ancak içlem-kaplam karşıtlığının kurulu olduğu eksen değerlendirilirse; meselenin özünün tür-cins hiyerarşisinde olduğunu görülür. “İnsan”, tekil bir insanın yüklemidir ve “insan”, tekil bir insanda bulunmaz. (Aristoteles, 2016) Tekil bir insanın somutluğu ile bir kavram olarak “insan” ın soyutluğunun karşıtlığı meselenin merkezidir. Bu açıdan tekil bir sanat yapıtına yaklaşıldığında, boya, tuval, şase, çerçeve gibi onun maddi varlığı ve biraz daha genişletilirse, renk, çizgi, ton, temel şekiller gibi duyum sürecinin ilk basamaklarında oluşan ve nesnelere göre dolaylı edinilen ve yapıtta gerçekten bulunduğu iddia edilebilecek duyumların “kaplam” olarak, nesnede gerçekten bulunmadığı halde, ancak ileri düzey bilişsel işlemlerle algılanan ve “resimde var” olduğu söylenen ev, adam, nehir gibi varlıkları ve bu varlıkların “sıcak bir yuva” , “üzgün olmak” gibi özellikleriyle birlikte içlem olarak ele alınması uygun görünüyor. Ele alınan resim bir insanın, bir nehrin, bir evin resmidir. “İnsanın resmi olması” resmin bir özelliğidir ve onu diğer resimlerden ayırdığı gibi “bir insanın resmi olan” diğer resimlerle (portre) onu aynı “resim türü” ne koyar. Bu yaklaşım, klasik estetikteki biçim-içerik ayrımına da uygun düşmektedir. Ancak bu durumda yapıtın içlemindeki şeylerin de bir içlem-kaplam ilgisini taşıdığını da belirtmek gerekir. Örneğin resmin içeriğindeki adam, “Ahmet Abi” gibi

izleyicinin tanıdığı tekil birisi midir yoksa Ahmet Abi' yi tanımadığı halde resmin içeriği sadece bir betimleme; “şöyle böyle bir insan” mıdır ve tekil olarak kim olduğunun bir önemi yok mudur? Resimdeki figürün böylece bir kaplamı olabileceği görülür, ancak bu kaplam bakılan tekil sanat yapıtının değil, içeriğindeki figürün kaplamıdır.

İçlem ve kaplam terimlerine kümeler kuramı üzerinden yaklaşırsa, kaplam bir kümenin tek tek elemanlarının toplamını veya “altkümelerini” gösterirken, içlem bu elemanların ortak özelliklerini belirtir. İçlem, kümenin elemanlarını, elemanı olmayan şeylerden ayıran bir kriter olarak kabul edilirse içlem; tam da o kümenin tanımına (o kümenin elemanlarını ifade eden tümce, definition) karşılık gelir; mevcut bir evrende olası bütün eleman adaylarının arasından, kümeye hangi elemanları nasıl seçildiğinin ifadesine.

Böylece, “içerik” kavramını, genel olarak, epistemik uzayda sınırları belirlenmiş bir alan, ya da bu alana “gösteren” bağıntısı ile ilişkilendirilmiş bir kümenin bağıntıları ile birlikte muhtevası olarak tespit edilir. Epistemik alana bağıntılarını göz ardı ederek ele alınan küme (kalkış kümesi, domain) ise “salt biçim” olarak ele alınabilir. Semiyotik alanında “gösteren” ve “gösterilen” kavramları, bu tezin bağlamında sırasıyla “biçim” ve “içerik” kavramlarına denkleştirmektedir. Kalkış kümesi “gösteren kümesi”, varış kümesi de “gösterilen kümesi” olarak kabul edilebilir. “Zihinsel içerik” için ise bir fenomeni gösteren, aşkın nesnesini gösterilen olarak seçilir, yönelimsellik ise fenomenler kümesinden aşkın nesnelere kümesine bir bağıntı olarak kabul edilirse, yönelimleri ile birlikte fenomenler, bağıntıları ile birlikte kalkış kümesine denk gelir ve yine tanıma uygun olarak bir içerik olarak kabul edilebilirler. Yine de zihinsel içeriği bir gösterilen kümesi olarak kabul etmek çok daha dolaylıdır. Aslında, ifadenin (expression), ifade eden tarafından (yazar, ressam, sanatçı, vb...) zihinsel içeriğin biçimlendirilmesiyle mi oluşmakta olduğu, yoksa ifadeyi alımlayan tarafından, önceden oluşturulmuş bir biçimin zihinsel içeriğe mi dönüştürülüyor olduğu, bağıntının yönünü, haliyle hangisinin gösteren veya gösterilen olarak seçildiğini belirler. Her halükarda, bağıntının varlığı, ele alınan kümenin bir içeriği temsil etmesini garantiler.

Semantik sözcüğü, sözcükler ve diğer sembollerin anlamlarını refere eder. (Random House, 2018) İngilizce “Semantics” sözcüğü ise Türkçe’ ye *anlam*, *anlambilim* veya *semantik* olarak çevrilir ve dilbilimsel bir terim olarak, anlam çalışmaları, anlam ve

formdaki değişimleri inceleyen ve sınıflandıran dilbilimsel çalışmalar anlamında kullanılır. (Random House, 2018)

Geçen yüzyılda, “anlam” hakkında birçok felsefi tartışma yaşanmış ve anlam hakkında ortaya konulmuş olan “anlam teorileri”, iki farklı sınıfta ele alınmıştır; semantik teoriler ve temel anlam teorileri. Bir semantik teori, bir dilin ifadelerine semantik içerikler atayan teoridir, bir temel anlam teorisi (foundational theory of meaning) ise hangi ifadelerin hangi semantik içeriklere nasıl sahip oldukları ile ilgilenen bir teoridir. (Speaks, 2017)

Bazı semantik teorilerin, bu tez kapsamında görsel sanatlar alanına uygulanabilirliklerini bu bölümde araştırılacaktır. Genel olarak ele alınacak teoriler, olası dünyalar semantiği, Russellcı semantik ve Fregeci semantik başlıklarında toplanmıştır. Bu teorilerin ortak noktaları Analitik Felsefe geleneğine dayanmalarındır. Analitik felsefe, Bertrand Russell, Wittgenstein ve Frege gibi düşünürlerin fikirleri üzerine kuruludur.

Bölüm başında açıklandığı gibi, bu teoriler önermesel anlam teorileridir. Bir ifadenin anlamını bir önerme olarak kabul ederler. Böylece mantıksal dizimler ile kompleks önermeler basit önermelerden kurulu yapılar, tasarımlar olarak ele alınabilir. Dahası analitik felsefe, mantıksal dizimler ile “olgusal dizimler” arasında bir ortaklığın olduğunu da iddia eder. Bu tez açısından bu iddia görsel yapıtların, somut, nesnel, biçimsel yönü ile soyut, içeriksel, öznel yönü arasında dizimsel bir özdeşliğin veya benzerliğin kurulabileceğini destekler. Böylece tasarımda anlamsal dizimlerden biçimsel dizimlere doğru bir sürecin oluşturulmasına olanak verir.

3.2.2.1. Referans teorisi ve içerik

Bu bölümde bir formun içeriği ve anlamı tekil reel objeler olarak tespit edilecektir. Bu yaklaşımda, yapıttaki formların, betimlemelerin reel dünyada bir obje olarak karşılıkları aranır ve bu objeler birer referans olarak ifadelerin anlamlarıdır.

Birçok filozof, dilbilimsel bağlamda, tümcelerin anlamlarını kendi başlarına birer varlık (entity) olarak ele alır. Ve bazı teoriler bu varlıkları *nermeler* olarak ele alır. Bu tezde, önermesel semantik teoriler, (Speaks, 2017) deki yöntem takip edilerek, ilk olarak, aslında başka türden bir teori olan referans teorisi ele alınarak incelenmeye başlanacaktır. Referans teorisinin görsel sanatlar alanına uyarlanması, dilbilim alanında olduğu gibi tartışmalı, ancak diğer anlam teorilerine bir temel teşkil ettiği ve konu ettiği argümanların

sanat yapıtları için de geçerliliğinin tartışılabileceği bir imkân yarattığı için bu tezin amacına uygundur.

Referans Teorisi' nin, bu tezde kullanılan yorumu, -semantik teoriler ifadeler ile anlamları eşlendirirken- ifadeleri, içinde buldukları tümcelerın doğruluk değeri belirlenmesine yaptıkları katkı ile eşlendirir. (Frege, 1892; 1951; Speaks, 2017) Kompozisyonel bir bütün olarak ele alınan görsel formlar için de bu uygulanabilir. İçeriği bir ifade olarak kabul edilen formlar, parçası oldukları formların içeriklerinin doğruluk değeri belirlenimine yaptıkları katkı ile eşlendirerek ele alınacaktır.

Burada belirtmeliyiz ki, kullanılan yöntem oldukça sınırlı ve tartışmalıdır; doğruluk değeri, mantıksal değeri olarak, bu tezin amacına tam olarak hizmet etmez, bunun yerine estetik ya da etik değeri gibi farklı türden değeri üzerinden referans teorisinin uygulanabilirliği de araştırılmaya değeri.

Önceki bölümde izlenildiği gibi, bu bölümde de Russell' ın mantıksal atomculuğu temel alınmaktadır.

“Russell mantıksal atomculuğu savunduğu dönem boyunca, tikeller ile tümeller, aynı şekilde özel adlar ile ‘tamamlanmamış semboller’ olarak adlandırdıkları arasında keskin ayrımlar bulunduğunu varsaydı. Bir cümle ancak öznesi bir özel ad ise hakiki bir atomsal cümle gibi değerlendirilebilir (mantık terimleriyle söylenirse, bir önerme ancak otantik tekil terimlerin –Russellci ifadesiyle özel adların- argümanları olarak ortaya konulmuşsa atomaldır.” (Rossi, 2013, s. 38)

Bu tezinin Türkçe gibi doğal dillerde en basit biçimde uygulanabildiği sözcük türleri olan *özel isimler* görsel sanatlarda denk gelecek şekilde portrelerle karşılanabilir.

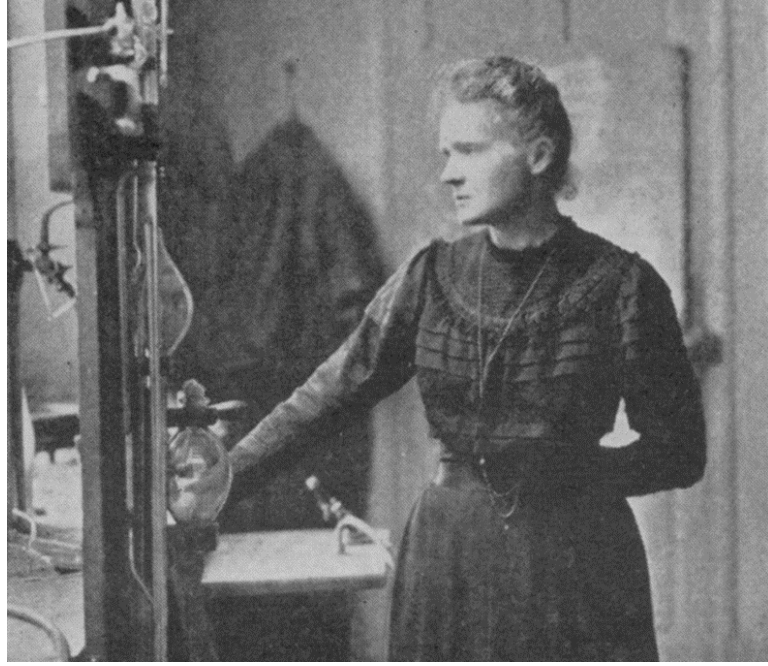
Alttaki fotoğraf, (Görsel 3.30) 2015 yılında sosyal medyada “Marie Curie’ nin fotoğrafı” olarak yaygınlaşarak paylaşılmıştır, Bu nedenle fotoğraftaki kişi Marie Curie olarak tanınmıştır. Fotoğraf siyah beyaz oluşu, içeriğindeki nesnelerin tarihi karakteriyle oldukça ikna edicidir ancak gerçekte fotoğraftaki kişi Susan Marie Frontczak tır. Susan Marie Frontczak, bir sahne sanatçısıdır ve Manya isimli tiyatro oyununda Marie Curie rolünü oynamıştır. (http-5) Fotoğraf bu prodüksiyon için çekilmiştir ve gerçek bir Marie Curie fotoğrafını taklit etmektedir. Fotoğrafın aslı 1913 yılında çekilmiş alttaki fotoğraftır (Main, 2014). (Görsel 3.31)

Yine popüler bir internet sitesinde yayınlanan (Novak, 2015) alttaki grafik (Görsel 3.32) bu iki fotoğrafı yan yana koyarak soldaki fotoğrafa bir doğruluk değeri atamaktadır.

Soldaki fotoğrafın üzerine “Sahte” anlamında, “Fake” yazılmıştır. Soldaki fotoğrafa “yanlış”, sağdaki fotoğrafa ise “doğru” doğruluk değerleri verilmiştir.



Görsel 3.30 Susan Marie Frontczak tarafından canlandırılan Marie Curie, Fotoğraf, (Main, 2014)



Görsel 3.31 Marie Curie, Fotoğraf (<http-8>) (Claxton-Douglas, 2018)



Görsel 3.32 “Bu bilim insanı Marie Curie mi?” (Novak, 2015)

“...Bir önerme, her hangi bir dilde söylenebilecek bir şeydir, ‘Sokrates ölümlüdür’ ve ‘Socrate est mortel’ aynı önermeyi ifade eder. Belirli bir dilde birçok farklı yolla söylenebilir: ‘Sezar 15 Martta öldürüldü’ ve ‘Sezar öldürüldüğünde 15 Marttı’. Arasındaki fark sadece retorikselidir. Öyleyse iki sözcük formunun ‘aynı anlama sahip’ olması mümkündür. Bir

‘önerme’yi ‘belirli bir tümce olarak aynı anlama gelen bütün tümceler’ olarak, en azından şimdilik, kabul edebiliriz.” (Russell, 1940)

Bu halde, bir önermeyi, aynı anlama gelen tümcelerini yani sözcük formlarının anlamlarını ifade eden bir tümce olarak ele alındığı gibi aynı anlama gelen görsel formların anlamlarını ifade eden bir tümce olarak ele alalım.

Bu fotoğrafların içeriğindeki kişi hakkında bir önerme bildirmekte olduğunu kabul edelim. Fotoğrafların böyle bir önermeyi içerip içermediği tartışmalı olmakla birlikte, en azından fotoğrafın yayınlandığı bağlamda, yani bir web sayfasının içeriğinde böyle bir önermenin var olduğu tespit edildi (Novak, 2015; http-9). Bağlamsal olarak bu önerme Görsel 3.31 ve Görsel 3.30 için ortak bir anlamı ifade etmek üzere “Bu kişi Marie Curie’ dir” olarak belirlenebilir. Fotoğrafın içeriğinde görülen kişinin Marie Curie olabileceğine dair ipucu olabilecek bazı göstergeler mevcuttur. Yayınlandığı bağlamdan bağımsız olarak sadece fotoğrafın içeriği değerlendirilirse önermenin “ Bu kişi 19.yy da yaşamış bir kadın kimyacıdır.” tümcesi ile ifade edilmesi daha uygun olur. Aynı önerme sağdaki fotoğrafta o kadar güçlü değildir. Sağdaki fotoğrafta kimya setinin zorlukla tanınabilir ve kadının kimya seti ile olan ilişkisi (kimya setini kullanıyor olmak) ilk fotoğraftaki kadar açık değildir. Yine de her iki fotoğrafın da bu önermeyi, bir anlam olarak içerdiği iddiası makuldür.

(8) Bu kişi Marie Curie’ dir.

(9) Bu kişi 19.yy da yaşamış bir kadın kimyacıdır.

Her iki önerme de birinci fotoğraf için yanlış, ikinci fotoğraf için doğrudur. Fotoğrafların doğruluk değerlerindeki fark açıkça fotoğraflardaki kişilerin iki farklı kişi olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durumda fotoğraftaki kadın görüntüsünün (imajının, formunun) fotoğrafın doğruluk (gerçeklik-sahtelik) değerinin belirlenmesine katılımı nedir? Açıkça, bu katılım, (8) önermesi için, imajı görülen kişinin soldaki fotoğrafta Marie Curie değil Susan Marie Frontczak olması, sağdaki fotoğrafta ise Marie Curie olmasıdır. Bu gösteriyor ki bir portrenin, içinde bulunduğu kompozisyonun (yani yapının kendisinin) doğruluk değerinin belirlenmesine katkısı o portrenin temsil ettiği obje ile olmaktadır. Demek ki bir portrenin referansı, temsil ettiği gerçek tekil kişidir.

Çoğu izleyici bu iki gerçek tekil kişiyi şahsen tanımaz. Fotoğraflardaki suretlerin gerçekte kime ait olduklarını ve bu kişilerin kimliklerini ancak başka bilgi kaynaklarına dayanarak bilebilir. Bu gerçek kişilerle gerçekten tanışmış olunsun ya da başka

betimlemelerinden tanıyor olunsun, bir portrenin referansına olan uygunluğunu belirlemek için elde doğrudan kullanılabilir bir yeti vardır, bu yeti “benzerlik”lerini görebilmektir. Gerçekten de her iki fotoğraftaki kişiler birbirlerine ne kadar benzer olsalar da farklı iki kişi oldukları, birbirlerine tam olarak benzemedikleri doğrudan görülebilir.

(9) önermesi fotoğraftaki kişinin kimliğini ifade etmekten fazlasını yapmaktadır. Eğer bir izleyici Marie Curie’ yi şahsen tanıyor olsaydı ancak bilim insanı olduğunu bilmiyor olsaydı, bu fotoğraf o izleyici için şöyle bir önermeyi ifade ediyor olacaktı “Marie Curie bir kimyacıdır.” Ve eğer izleyiciler bu iki fotoğraftaki kişilerin kimlikleri hakkında yeterli bilgiye sahip ise sırasıyla soldaki ve sağdaki fotoğrafların anlamları şu önermelerin ifade ettiği iddia edilebilir.

(10) Susan Marie Frontczak 19.yy da yaşamış bir kimyacıdır.

(11) Marie Curie 19.yy da yaşamış bir kimyacıdır.

Bu ifadeler, bir özneye bir yüklemi atamaktalar. Kişiler, kimya aletlerini kullanıyor ve 19.yy a karakteristik olan bir kıyafeti giyiyor olarak görülüyorlar. Bu şekilde betimlenmiş olmaları bu gerçek kişilere “19.yy da yaşamış bir kimyacı olma” yüklemine atamaktadır. Önermelerin özneler ve yüklemeler olarak ele alınması klasik mantığın yaklaşımıdır ve modern mantığa göre ele almak üzere “belirli betimlemeler teorisi” 3.2.3. Russellci semantik bölümünde incelenecektir.

(12) X kişisi 19.yy da yaşamış bir kimyacıdır.

“X” yerine herhangi bir özel ismi konularak ifade sistematiklik argümanına uygun olarak çeşitlendirilebilir. Aynı şekilde soldaki fotoğrafta sadece portre değiştirilerek, örneğin Frontczak yerine bir başka kadından (X kişisinden) aynı kıyafetler, aletlerle aynı pozisyonda poz vermesi istenerek ve siyah beyaz bir fotoğrafı çekilerek (veya kolayca bir fotoğraf editöründe işleyerek) o kişinin 19. Yy da yaşamış bir (kadın) kimyacı olduğu ifadesi oluşturulabilir.

(10) önermesi yanlış, (11) önermesi ise doğrudur. Susan Marie Frontczak ve Marie Curie’ nin portrelerinin referansı temsil ettikleri/betimledikleri gerçek kişiler olduğu bilinmektedir. Bu halde (10) önermesini yanlış yapan Susan Marie Frontczak’ ın 19.yy da yaşamış bir kimyacı değil 21.yy da yaşayan bir aktris olması ve (11) önermesini doğru yapan da Marie Curie’ nin 19.yy da yaşayan ve Radyumu keşfeden kimyacı bir bilim insanı olması gerçeğidir.

Örnekteki yüklem, X yerine geçen bazı objeler/portreler için kompozisyona *doğru*, bazıları için ise *yanlış* değerini veren bir fonksiyondur. Bu durumda bir gerçek kişinin fotoğrafta görüldüğü şekilde, yani bir kimyager olarak betimlenmesinin referansı, o kişinin gerçekten bir kimyager olmasıdır.

Alttaki görselde (Görsel 3.33) Susan Marie Frontczak, doğru olarak betimlenmiştir. Bu fotoğraftaki önerme şöyle ifade edilebilir;

(13) Susan Marie Frontczak, Marie Curie rolünü oynayan bir tiyatrocudur.

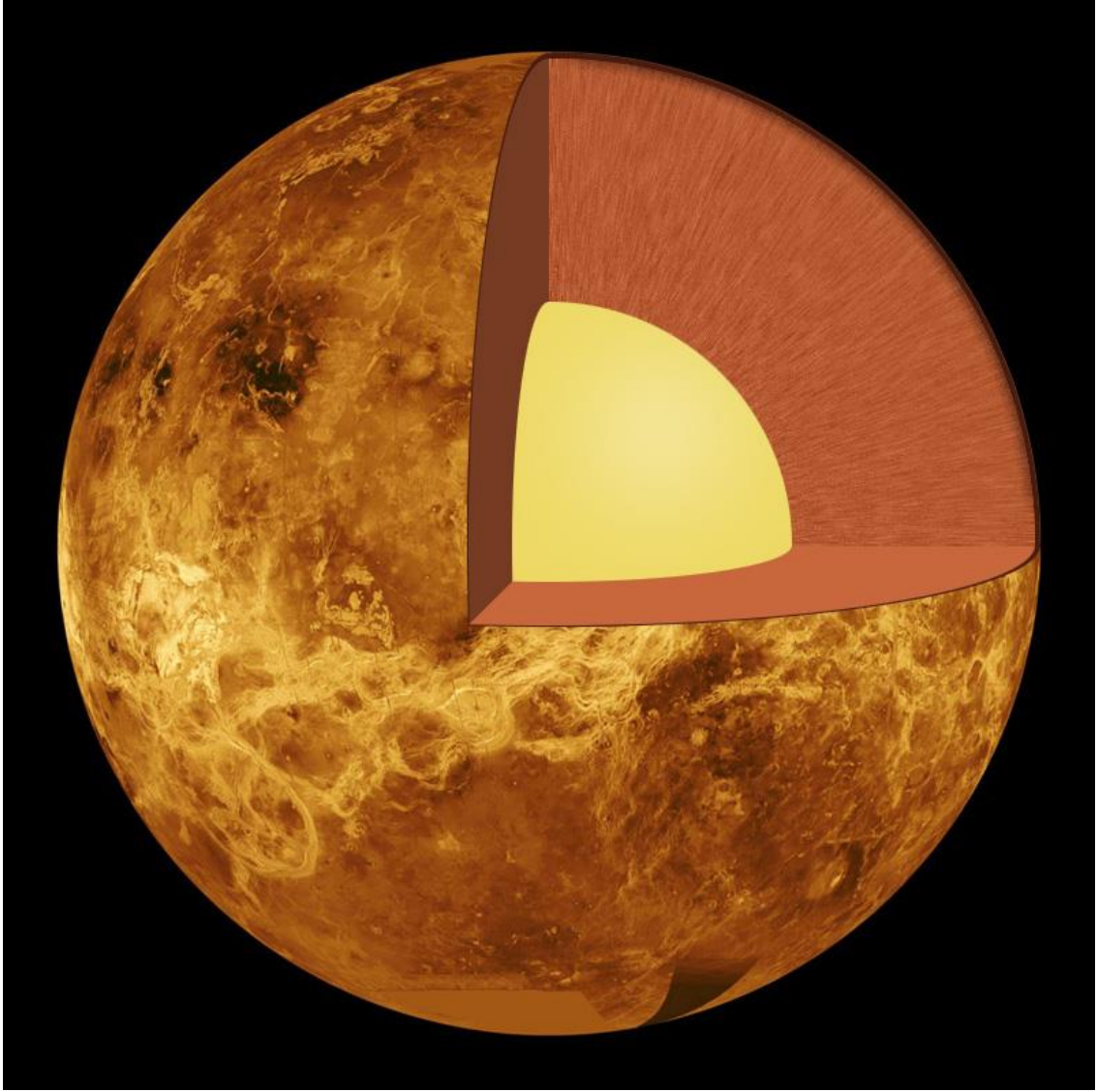
Referans teorisi uygulanarak görsel sanat yapıtları için bir semantik teorisi elde edildiğini varsayalım. Böyle bir teorinin karşılaşacağı ciddi sorunlar vardır. Referansları aynı olduğu halde anlamları farklı birçok betimleme çifti bulunabilir. Bunlardan birisi Frege (1892)' de tartışılan ünlü örnek, 'Sabah Yıldızı' ve 'Akşam Yıldızı'dır.



Görsel 3.33 “Susan Marie Frontczak, geçen hafta Gallipolis'te Ohio Chautauqua sırasında Madame Marie Curie'yi canlandırıyor.” Courtesy photo

Sabah Yıldızı; Phosphorus ve Akşam Yıldızı; Hesperus antik çağlarda ilki gün doğumunda, ikincisi gün batımında ortaya çıkan iki farklı yıldız olarak bilinirlerdi. Ancak bugün bu iki gök cisminin de gerçekte Venüs gezegeni olduğunu bilinmektedir.

Bu üç görselin de referansı ortaktır ve bu ortak referans Venüs gezegenidir. Ancak bu üç görselin içeriklerinin ya da anlamlarının ortak olmadığını sezgisel olarak anlaşılmaktadır. Referans teorisi bu görsellerin içeriklerindeki ve anlamlarındaki farkı açıklamak için yeterli değildir.



Görsel 3.34 *Venüs' ün içyapısı – kabuk (ince, kahverengi dış katman), manto (kırmızı orta katman) ve çekirdek (sarı iç katman), NASA(orijinal), (türetme) (http-13; http-14)*

Referans teorisi için bir diğer zorluk doğal dillerde *boş isimler* (referansı olmayan isimler) dir. Benzer biçimde resimlerde de referansı olmayan figürler bulunabilir.



Görsel 3.35 *Stanisław Wyspiański: Eos, Phosphoros, Hesperos, Helios, karakalem çizim, The National Museum Warsaw, 1897*



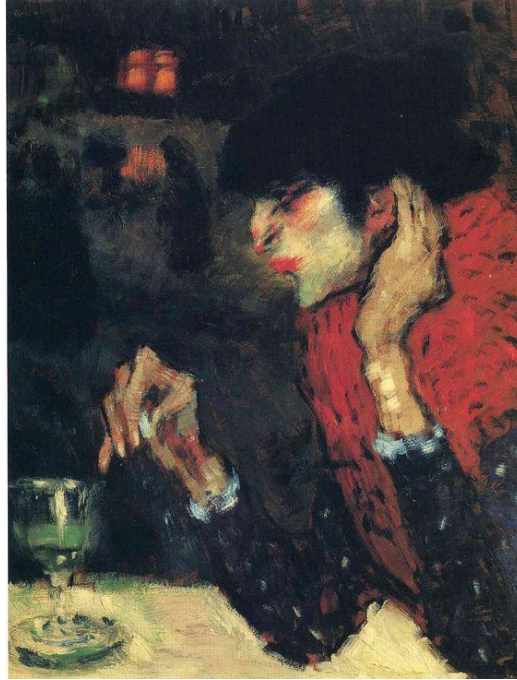
Görsel 3.36 *Sabah yıldızı, (Marcoslima, 2016)*

Örneğin Görsel 3.37’ de görülen Goya resmindeki devin gerçekte var olmadığı bilinir. Referans teorisi ve daha sonraki bölümlerde tartışılacak Millci-Russellcı teoriler bu türden ifadelerin anlamlarını veya içeriklerini açıklayamazlar.



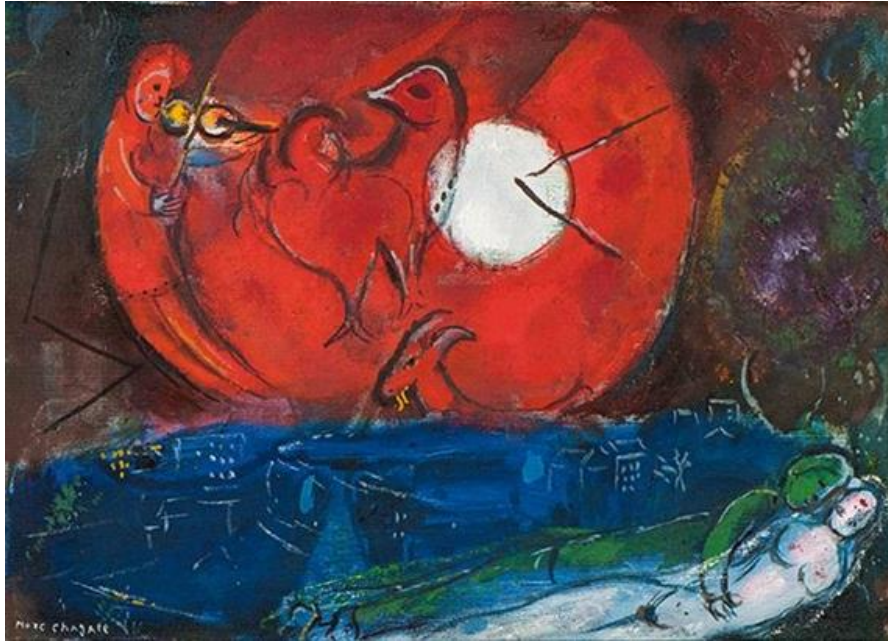
Görsel 3.37 *Francisco de Goya, 1808-1812, Tuval üstüne yağlıboya, 116 cm × 105 cm, Museo del Prado, Madrid*

Referansın varlığı gibi belirliliği de referans teorisi içi bir problemdir. Alttaki Picasso resmindeki kadının gerçekten var olduğu şüphelidir, gerçekten var olsa bile bu kişiyi tekil bir varlık olarak (kimliğini) belirlemenin resmin anlamı veya içeriği açısından önemi kesin değildir. Figürün kimliği bilmesede resim gayet anlamlıdır ve bu bilgiye sahip olunsada bu anlam pek değişecek gibi görünmez.



Görsel 3.38 *Pablo Picasso, Absent içen, 1901, Musee d'Orsay*

Benzer olarak Chagall' ın resmindeki (Görsel 3.39) kişilerin belirli tekil kişiler olmasının, bu figürlerin resmin anlamına bir katkı sağlaması açısından bir önemi varmış gibi görünmüyor. Bu kişilerin herhangi bir kadın ya da erkek olmaları resmin içeriğine yaptıkları katkı için yeterli görünüyor hatta ressam bu kişilerin kimliklerini bir kesinlikle tespit edilemeyecek bir şekilde resmetmiş gibidir. Örneğin mehtapta uzanmış yatan bu kişiler tanınmış bir politikacı ve eşi olarak izleyici için tekil bir nesne olarak tanınabilir olsalardı, resmin içeriği ve anlam bütünlüğü dramatik bir şekilde bozulurdu ve muhtemelen ressamın ifadeye niyet ettiğinden çok daha farklı bir anlamı ifade ederdi.

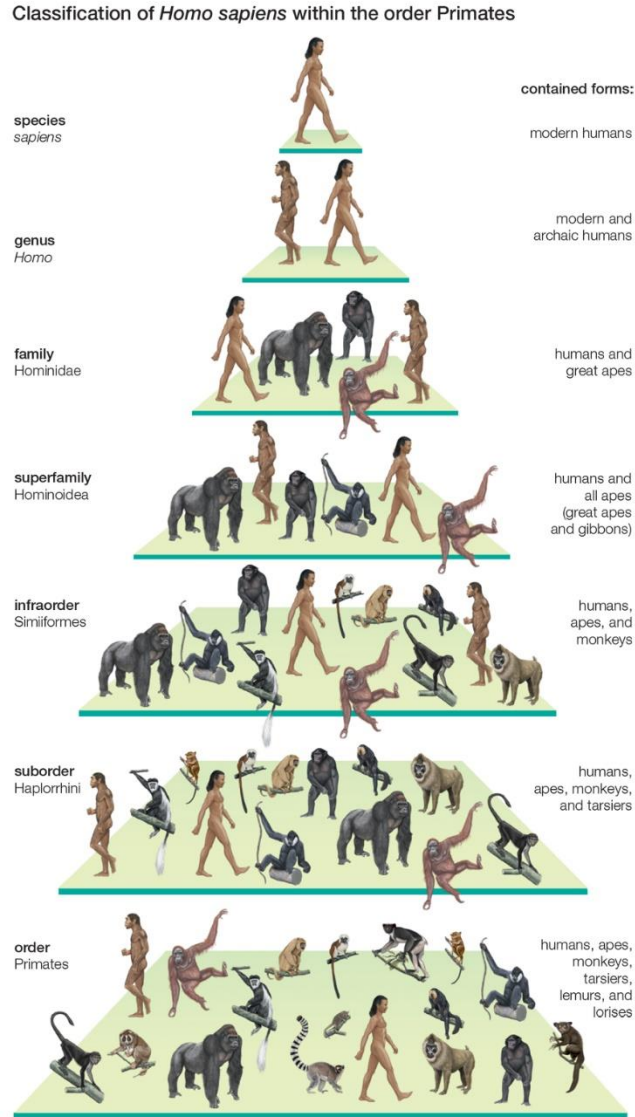


Görsel 3.39 Marc Chagall, *Vence gecesini için etüd*, 1953, Tuval üstüne yağlıboya, 32 × 45 cm

Chagall' ın resminde örneklendirdiğimiz zorluk, figürlerin referansı tekil bir nesne olan özel isimlerle eşlendirilebileceği gibi, figürlerin, referansları birden çok nesne olabilen doğal tür isimleri (natural kind) ile de eşlendirilebileceklerini iddia etmektir. Aristoteles' in terimleriyle bu sözler çoklu dereceden de olabilirler. (Aristoteles, 2016)

Görsel 3.40 bir canlı türü olarak *homo sapiens*' in biyoloji biliminde diğer Primatlar arasında nasıl sınıflandırıldığını gösteren bir grafikdir. Bu görseldeki hiçbir figürün referansı tekil bir nesne değildir. Bu figürler, bütün üyelerinin toplamı olan birer *doğal türü* ifade etmektedirler. İfade edilen türün bütün bireyleri türü ifade eden terimin kapsamındadırlar. En üstte görülen figürün izleyicinin tanıdığı birine benzemesi veya

gerçekten belirli bir kişinin görüntüsü olması, grafiğin bütün olarak asıl anlamına katılmaz. Bu figür, ifade etmekte olduğu doğal türün kaplamındaki herhangi bir bireyin betimlemesi ile değiştirilse bile anlamında bir değişiklik olmayacaktır.⁵



Görsel 3.40 *Homo sapiens*' in primatlar arasında sınıflandırılması. (<http-7>)

⁵ Bu durum şüphesiz, daha sonra tartışılacağı gibi, grafiğin yapısından (syntagmından) kaynaklanmaktadır. Figür şüphesiz Darwin ile değiştirilseydi, illüstrasyon, humoristik, ironik başka bir anlam kazanırdı. Bu grafik ciddi bir biyoloji bilimi posterini olarak çizilmiştir ve sadece belirli biçimsel özellikler içeriksel karşılıkları ve kavramsal ilgileriyle seçilerek kompoze edilmiştir. Bu şekilde bir bağlam oluşturulmuştur. Figürün Darwin'in betimlemesi ile değiştirilmesi bir bağlam değişimine neden olmaktadır. Bağlamın anlamda belirleyici olduğu durumlar özellikle Bölüm 3.2.4. Fregeci semantik başlığında ele alınacaktır.

Ancak bu durumda da yeni bir problemle karşılaşılır. Figürün temsil ettiği kaplamın sınırları nasıl belirlenmektedir? Örneğin Görsel 3.40’ taki insan figürü tek başına en alt katmandaki bütün takımdaki (order) tüm canlıları da temsil edebilirdi. Bu halde bir işlem ile doğal türe dâhil olacak tekil nesnelere nasıl seçileceğinin de belirlenmiş olması gerekir. Bu halde de referans tek başına anlamın belirlenmesinde yine yetersiz olmaktadır.

Referans teorisinin eksikliğini gösteren bir başka örnek de “Clark Kent ve Süpermen” dir. (Speaks, 2017)

Görsel 3.41’ de görüldüğü gibi görülen filmdeki bu iki karakter gerçekte aynı kişidirler. Filmin içeriğinde, bu kişi çevresindekilere iki farklı kimlikte görünmektedir. Bu iki karakterin referansları ortak olduğu, aynı kişi oldukları halde üstteki iki görselin içerikleri ve anlamları farklıdır. Lois, aynı filmde, Clark Kent’ in meslektaşı, Süpermen’ in ise sevgilisidir. İki görselin anlamlarındaki farkı keskinleştirmek için Lois’ e bir *kanı ataması* (*belief ascription*) yapılır. ⁶ (Speaks, 2017)



Görsel 3.41 *Süpermen (1978) Filminden, Yönetmen: Richard Donner, Yazarlar: Jerry Siegel (yaratılan karakter; Süpermen), Joe Shuster (yaratılan karakter: Süpermen) |, Starlar: Christopher Reeve, Margot Kidder, Gene Hackman*

- (14) Lois, Clark Kent’ in Clark Kent olduğuna inanmaktadır.
- (15) Lois, Clark Kent’ in Süpermen olduğuna inanmaktadır.

⁶ Kanı atamalarından bu bölümün sonunda (3.2.1.1. Kanı atamaları ve içerik) tekrar bahsedilecektir.

Bu iki önerme, birbirlerinden sadece Clark Kent ifadesinin Süpermen ifadesi ile yer değiştirmesiyle farklıdırlar. İki tümcenin doğruluk değerlerinin farklı olabileceği aşikârdır. Lois, bu iki figüre baktığında iki farklı kişiyi görür, referansları ortak olduğu halde, Lois için bu iki görselin içeriği farklıdır; iki başka kişidirler ve bu kişilerin Lois için anlamları da çok farklıdır. Birisi pek hoşlanmadığı bir iş arkadaşı, diğeri ise âşık olduğu bir kahramandır. (14) önermesi önemsiz bir şeyi ifade ederken, (15) önermesi Lois için çarpıcı bir bilgiyi ifade etmektedir. Referans teorisi bu farkı açıklamak için yetersizdir.

(16) Bütün kordatlar kordattırlar.

(17) Bütün kordatlar renattırlar.

(18) Can, tüm kordatların kordat olduğuna inanmaktadır.

(19) Can, tüm kordatların renat olduğuna inanmaktadır.

Üstteki tümceler referans ve anlam ilişkisini çözümlmek için semantik literatürde kullanılan örneklerdir. (Quine, 1960; Speaks, 2017) Kordat (cordate, kalbi olan canlılar) ve renat (renate, böbreği olan canlılar) canlıların sınıflandırılmasında biyolojinin kullandığı terimlerdir. “Cordate” hayvanlar âleminin bir şubesidir. (17) önermesi doğru kabul edilirse kordat ve renat terimlerinin kaplamalarının denk olduğu kabul edilmiş olur. Yani kalbi olan her canlının bir böbreği de vardır. Bu durumda iki terimin referansları da ortak olduğu için referans teorisine göre aynı anlama gelmelidirler.

(18) ve (19) de altı çizili sözcükler, iki tümcenin yapısında aynı konumda bulunurlar ve referansları ortaktır.⁷ (18) ve (19) un bir *kaplamsal-olmayan bağlam* (non-extensional context) içerdiği söylenir. “*Kaplamsal olmayan bağlam*”, kabaca tümcedeki bir ‘konum’dur ve bu konuma aynı referansa sahip başka bir terim konursa tümcenin doğruluk değeri değişebilir. Burada “kaplam”, “referans” için kullanılan başka bir terimdir. (Speaks, 2017)

Görsel 3.40’ taki figürlerin ise hepsi kesinlikle “kaplamsal bir bağlam” dadırlar. Grafiğin görsel dizimi özellikle figürlerin bir kaplamı ifade etmesi amacıyla bir bağlam oluşturmuştur.

⁷ Aynı anlama gelen gösterenlerin biçimlerinin de aynı olması ekonomi ilkesi gereğidir. Ve tersinden okunursa tek bir anlam için iki farklı biçimin kullanılmış olması yerine bu iki farklı biçimin iki farklı anlamı olduğunu düşünme eğilimindeyizdir. Hele ki birbirleri ile kıyaslanması için yan yana yazılmışlarsa, bunun bir anlam farkını belirtmek üzere özellikle yapıldığını düşünme eğiliminde olunur.

3.2.2.1.1. Kanı atamaları ve içerik

(18) ve (19) önermelerinde (16) ve (17) önermeleri Can' ın birer kanısı olarak ifade edilmiştir. Basitçe bir kanıyı bir özneye atadıkları için, bu tür önermelere *kanı atamaları* (*belief ascriptions*) denir. Kanı atamaları “*önermesel tutum ataması*”dır (propositional attitude ascription). Diğer atama türleri bilgi (knowledge), istek (desire) ve yargı (judgement) atamalarıdır. (Speaks, 2017) Kanı atamalarına güncel semantik tartışmalarda sıkça başvurulmaktadır. İzlenen yöntem şöyledir; (16) ve (17) önermeleri sadece altı çizili sözcüklerin yer değiştirmesi ile farklıdır. Bu önermeler (18) ve (19) da olduğu gibi bir kanı içeriği olarak bir özneye atanarak anlamlarının aynı olup olmadığı sezgisel olarak belirlenir. Bu örnekte anlamlarının farklı olduğu açıktır. Ardından bu anlam farklılığının kaynağı tespit edilir. Bu farklılık ancak altı çizili terimlerden kaynaklanıyor olabilir çünkü bu tümceler altı çizili tümceler dışında tamamen aynıdır. “Renat” ve “kordat” tümcelerinin referanslarının da aynı olduğunu bilindiğine göre bu tümceler anlamları referanslarından ibaret olamaz. Kaldı ki referans teorisi bir tümceyi “doğru” veya “yanlış” tan ibaret ikili bir değere indirgemektedir ki, aynı doğruluk değerinde olan herhangi iki tümcenin içeriklerinin ve haliyle anlamlarının çok farklı olabileceği açıktır. Bu noktada bir önermesel semantik teori, referans teorisini terk etmeden, referansa bir içerik ilave eder. İçerik referansı belirler. Bu sayede kaplamaları (referansları) ortak olduğu halde anlamları farklı olan figürlerin ortaya koyduğu zorluk aşmaya çalışılır. Bu halde, bir figürün anlamı, o figürün referansı ve içeriğinin bir toplamıdır. Bu içerik, izleyicinin o figüre yüklediği bir önerme olarak ifade edilebilir.

Burada önermesel kanı ataması, kimliği belli olmayan bir izleyiciye yapılmaktadır. Marie Cruie örneğinde (Görsel 3.30) tartışıldığı gibi izleyicinin, Marie Cruie' yi tanıması ya da kimya bilimini ve aletlerini tanıması gibi farklı zihinsel durumlarına göre birçok farklı önermeyi yapıta atayabilir. İleride olası dünyalar semantiği bölümünde tartışılacağı gibi atanabilecek önermelerin sınırlı olması, atanabilecek önermelerin betimlemenin bazı özelliklerince sınırlandırılıyor olması ve anlamın, atanması mümkün olan bütün önermelerin bir kümesi olarak belirlenmesi gibi bazı iddialarla bu zorluğun aşılması mümkün görünüyor.

“Genelde, öyleyse, aynı içeriğe sahip iki tümce, -örneğin aynı önermeyi ifade eden- her zaman aynı referansa sahip olmalıdırlar, ama aynı referansa sahip olan iki ifadenin içerikleri farklı olabilir. Bu görüş, referansı duyunun (sense) belirlediğini söyleyen Fregeci slogan

tarafından oturtulmuştur, (burada duyu (sense) Frege'nin 'Sinn' teriminin alışılmış çevirisidir ki kullandığı terimi biz 'içerik' le karşılıyoruz)." (Speaks, 2017)

Görsel 3.42' de 1937 yılında Hubert Lanzinger' in Hitler' i bir tötan şövalyesi olarak gösterdiği resmi görülüyor. Bu resim daha sonra kartpostal olarak da basılarak bir propaganda malzemesi olarak kullanılmıştır.



Görsel 3.42 *Sancaktar (Der Bannerträger), Hubert Lanzinger, 1937 civarı, Ahşap panel üzerine yağlıboya, Heinrich Hoffmann tarafından yeniden üretilmiş, fotoğraf,1938. U.S. Army Center of Military History, Washington, D.C.*

Resmin ifade ettiği şey bir önerme olarak dile getirilirse;

(20) Hitler bir tötan şövalyesidir.

Ancak bu önermenin doğru olmadığı aşikârdır. Hitler 20.yy da, tötan şövalyeleri ise orta çağda yaşamışlardır. Hitler gerçekte bir tötan şövalyesi değildir. Bu halde bu önermenin doğru olmasını sağlayacak bir referans bulunması mümkün değildir. "Bir

tötan şöalyesi olarak Hitler” bir boş isimdir. Ancak bir referansı bulunmasa bile bu tümce hala anlamlıdır.

Görsel 3.43’ de ise Hitler’ in propaganda bakanı Josef Goebbels’ i eleştiren bir desen görülmektedir. Bu humoristik desende Goebbels, Lanzinger’ in yerine, Görsel 3.42 ise desenin içeriğindeki tablonun yerine koyulmaktadır. Görsel 3.43’ ün ifade ettiğı şey şu önerme ile dile getirilebilir;



Görsel 3.43 Bir ressamı (Josef Goebbels) portraying Hitler’i Tötan şöalyesi olarak resmederken gösteren karikatür.(http-11)

(21) Goebbels, “Hitler bir tötan şöalyesidir” kanısındadır.

Görsel 3.43’ de iki referans görüyoruz. Bu referanslardan birisi desenin çizerinin “gerçekten” gösterdiği Hitler, diğeri ise Goebbels’in gösterdiği Hitler’dir. Bu referansların özdeş olduğunu, ikisinin de tarihte yaşamış gerçek bir kişi olarak Adolf Hitler olduğu bilinir ancak şimdi izleyicinin karşısında referansları ortak olduğu halde anlamları çok farklı iki önerme vardır. Birisi Hitler’i bir şövalye olarak gösterirken diğeri miskin bir asker olarak göstermektedir. Artık, referans, kendi başına, doğrudan izleyicinin karşısında değildir, referansı bir figür (betimleme) aracılığıyla tespit edilmektedir. Ve bu figür, bir süjenin (ressam, izleyici, vb.) kanısı olarak bir önermeyi dile getirmekte, bir kanının, bir önermenin içeriğini teşkil etmektedir. Böylece figür’ün kaplamı bir boş küme olsa da, referansı belirlenemeyen bir içerik olarak anlamı elde etme imkânına kavuşulur.

3.2.2.2. Olası dünyalar semantiği

Olası dünyalar semantiği, bir ifadenin anlamının, belirli bir durumda ifadenin temsil ettiği şey değil, dünya belirli bir halde olsaydı ifadenin neyi temsil edeceğini belirleyen bir kural olduğunu iddia eder. İçerikler, değerlendirme durumlarından referanslara birer fonksiyon olarak kabul edilirler. Karakter ise, bağlamlardan içeriklere bir fonksiyondur. (Speaks, 2017)

“...Bu bakımdan dünya, eşyanın değil, olguların toplamı olarak görülür. Olgu, var olan bir eşya hali olarak sunulur. Aslında var olmayan ve halis/katıksız possibilita statüsünde olan eşya halleri mevcuttur. Fakat eşya halleri objelerin görünüşleridir; onlar dünyanın ‘tözünü/cevherini’ meydana getirir. O halde, gerçekten var olan ve öyle olmayan obje konfigürasyonları mevcuttur. Olgular birbirlerinden bağımsız olarak karşımıza çıkar.” Wittgenstein’den yorumlayan; (Rossi, 2013, s. 40-41)

3.2.2.2.1. Dizinseller ve bağlam

Bir dildeki her ifade kendi başına bir içeriğin belirlenmesi için yeterli değildir. “Ben”, “şimdi”, gibi sözcükler örnek olarak verilir. Bu tümcelerin anlamını ancak hangi durumda söylendiklerini yani ancak söyleyen kişi bilindiğinde ve/yada ne zaman söylendiğini bildiğinde belirlenebilir. Bu “durum” lara, *konuşmanın bağlamları (contexts of utterance)* veya kısaca *bağlam (context)*, ve referansı konuşmanın bağlamına bağlı olan ifadelere de *dizinseller (indexicals)* veya *bağlama bağımlı ifadeler* denir. (Speaks, 2017)

Benzer bir durum resimsel ifadeler için de geçerlidir. Örnek olmak üzere, tek başına bir figür olarak “ayna” iyi bir dizinsel adaydır.

Görsel 3.44 Jan Van Eyck'in ünlü resminden bir ayrıntıdır. Bu ayrıntıdaki betimlemenin referansı kendi başına belirlenmek istenirse, yanlış bir sonuca gidilebilir; resmin bütününe bilinmediği bir durumda, betimlenmiş şeyin, büyük ihtimalle duvara asılmış ilginç bir tablo olduğu düşünülürdü.

Ancak bu nesne, onu çevreleyen durumda görüldüğünde bir ayna olduğu kavranır. Bu nesne, o konumdaki bir aynanın yapması gerektiği gibi, izleyicinin açısından görünen odanın tam simetriği olan bir görüntü vermektedir. Çerçevesi sayılmazsa, tıpkı doğal dillerde dizinsellerin kendi başlarına bir referansları olmadığı gibi, bir aynanın kendisine ait bir sabit, belirli bir görüntüsü yoktur, ancak bulunduğu çevredeki nesnelerin belirli bir yönde görüntüsünü izleyiciye yansıtıyor olması ile tanınan bir nesnedir. "Ben" zamirinin onu söyleyen kişiyi referans olarak vermesi gibi, "ayna da kim onu kendi yüzüne tutuyorsa o kişiyi kendisine gösterir". Ressam için de bir aynayı betimlemenin yolu budur. Onu ancak bir çevrenin içinde, yansıttığı görüntüyle birlikte, yansıttığı görüntüyü kendi bulunduğu konuma göre yeniden biçimlendirmiş, dizimleştirmiş olarak betimleyebilir.



Görsel 3.44 Jan van Eyck. *John Arnolfini ve Eşi'nin Portresi (ayrıntı)*, 1434. Meşe üzerine yağlıboya. National Gallery, Londra.



Görsel 3.45 Jan van Eyck. *John Arnolfini ve Eşi'nin Portresi*, 1434. Meşe üzerine yağlıboya. National Gallery, Londra.

Resmin içindeki aynada ressamın kendisi de görülmektedir. Ressam bir elini kaldırmış, izleyiciyi selamlamaktadır ve imzasını da “Jan van Eyck buradaydı 1434” yazarak atmıştır. Ressam, bu resmettiği sahneye şahitlik etmekte, gerçekten betimlemiş olduğu ve şimdi izleyicinin de şahitlik ettiği yerde ve zamanda, *orada* ve *o zamanda* bulunmaktadır. Resmin bağlamı, mekân ve zaman olarak; 1434 yılı, Bruges, Belçika’da, belirli bir konuttur. (The National Gallery, 2017)

Bir resmin *bağlamı* resmin yapıldığı zaman, yer, ressamın kimliği, içinde bulunduğu kültür vb. durumsal olarak belirlenebilecek bilgilerinin bir toplamı olarak

özellikle sanat tarihi disiplini için çok önemlidir. Sadece tek bir yapıta bakılarak, yapıtın bağlamının tespit edilmesi çok güç olsa bile, sanat tarihi disiplini en azından bir müzede bulunan bir yapıt için bu bağlamsal bilgileri sağlar. Bir resmin anlamının çözümlenebilmesi, belirlenebilmesi için sanat tarihinin sağladığı bu bilgiler çok kritik olabilmekte, yapıtın anlamının çok farklı belirlenmesine neden olabilmektedir.

Çağdaş sanat yapıtları için ise durum çok daha kolaydır. Resmin içinde olduğu zamanı, mekânı, kültürü izleyici de paylaşmaktadır. Ancak tanınmayan, otantik bir coğrafyadan gelen yapıtların bağlamlarını belirlemede yine de bazı zorluklar yaşanabilir.

Bu resmin (Görsel 3.45) Arnolfini ve karısının nikâhını betimlediği ve ressamın da bu evlenme töreninin şahidi olduğu zannedilmektedir. Ancak bunun yanlış olduğunu İngiliz Ulusal Galerisi'nin web sitesinden öğrenilebilir. Arnolfini'nin eli ile yaptığı jestin bir selamlaşma olması daha muhtemeldir. Bu yapıt hakkında yanlış bilinen bir diğer şey ise Arnolfini'nin eşinin hamile olduğudur. Gerçekte, eşi o zamanın modası olan büzgülü bol eteğini havada tutmaktadır. (The National Gallery, 2017)

(22) John Arnolfini'nin eşi ile nikâhı kıyılmaktadır.

(23) John Arnolfini'nin eşi hamiledir.

Bu önermelerin ikisi de yanlıştır. Ancak izleyicilerin çoğunun bu önermeleri yanlış oldukları halde resme atfetmeleri nedensiz değildir. Bu yanlışlığın nedeni, bağlamın doğru belirlenmemiş olmasıdır. Çağdaş izleyici resmin yapıldığı zamanın kültürünü iyi tanımadığında ya da gerekli özen ile yaklaşmadığında yaşadığı çağın kodları ile yapıta önermeler atfedecektir.

Günümüzde, nikâh gibi ayinlerde fotoğraf çekilmesine (kayıt edilmesine) verilen önem, o günlerde fotoğraf makinesi gibi kayıt cihazlarının bulunmayışı, bu işin ancak bir ressama yaptırılabilmesi, nikâhta şahitlerin önemi, John'un jestinin, yüzük takmak üzere olan bir adama benzemesi" gibi bugünün kültüründen edinilmiş kodlar ile izleyici bu sahnenin bir nikâh törenini gösterdiği kanısına kapılır. Aynı yanlış, bugünün modasının kodları ile düşünerek ve (22) önermesini vererek de yapılır.

Bu durumda, resmin referanslarının ve bu referansları belirleyecek önermelerin bağlamlara göre değiştiğini görülmektedir. Eğer izleyici ile ressam aynı durumda bulunmuyorlarsa (zaman, mekân, kültür, vb...) yapıtın en az iki bağlamı vardır. Ve bu iki bağlama göre yapıta farklı önermeler atfedilebilir. Ve hatta ressamın yapıta atfettiği

önermeler (annotation) ile izleyicinin atfettiği önermeler (denotation) birbirlerinden, bağlamların farklılığına göre çok farklı olabilirler.

3.2.2.2.2. *Karakterler*

Üstteki bölümde, referansları bir bağlama göre değişen ifadelere “*dizinseller*” (indexicals), veya bağlama-bağlı ifadeler (context-dependent) olarak isimlendirilmiştir.

“Böyle ifadelerin varlığı bir semantik teorinin basitçe dilin her ifadesine içerikler atamaktan daha fazlasını yapması gerektiğini gösterir. 'ben' gibi ifadeler verili bir konuşma bağlamında, ifadenin içeriğini belirleyen kurallarla da ilişkilendirilmelidir. Bağlamlardan içeriklere fonksiyonlar olan (ya da fonksiyonları belirleyen) bu kurallara karakterler denir.” (Speaks, 2017)

Buradaki terminoloji ve görüşler Kaplan’a göredir. (Kaplan, 1989) Ayna, *karakter*’i açıklamak için yine iyi bir örnektir. Ayna, içinde bulunduğu durumu (bağlamını), bir içeriğe dönüştürür; çerçevesinin içindeki bir görüntü olarak yeniden sunar. Ancak bu “yeniden sunuş” belli optik kurallara bağlıdır ve bu kurallar, bir resmin içeriğindeki “ayna”nın tanınabilmesi için gereklidir. Örneğin bir resmin içeriğindeki, bir video kamera monitörünün betimlemesi ile bir ayna betimlemesinin birbirinden nasıl ayırt edebileceği düşünülürse; İlk olarak, ayna çevrildiğinde, içeriğindeki görüntü aynanın yüzeyinin yöneldiği yere göre dinamik olarak değişecektir. Ancak video kameranın monitöründeki görüntü monitörün yönüne değil, kameranın lensinin yönüne göre değişecektir. Monitöre aynı anada bakan herkes monitörün üzerinde oluşturulmuş bir ve aynı görüntüyle karşılaşır, oysa bir aynaya aynı anada bakan herkes, kendi bulunduğu konum ile aynanın yüzeyi arasındaki açıya görece farklı bir görüntüyle karşılaşır ve dahası monitörün yüzeyinin izleyicinin bakış noktasına yaptığı açıya göre görüntünün içeriğindeki figürler kısaltıma (rakursi) uğrar. Ancak aynadaki görüntü için bu geçerli değildir. Bir video kamera monitörü, kaydedilmiş bir görüntüyü gösterebilir, yani kendi bulunduğu bağlamdan başka bir bağlamdaki bir görüntüyü verebilir. Ancak bir ayna, ancak kendi bağlamındaki bir görüntüyü yansıtabilir. Bir video kamera monitörü de bir ayna da birer “*bağlam-bağımlı ifade*”dirler. İçinde buldukları durum değiştiğinde içerikleri de değişmektedir. Ancak içinde buldukları bağlam ile içerikleri arasında kurdukları ilişkinin ikisi için de farklı olan bazı kuralları vardır. Bu kurallar, doğal dillerde olduğu gibi *karakter* olarak isimlendirilebilir. Bir ayna, monitör, fotoğraf, resim, sinema perdesi vb... şeyler, hepsi yine bir süjenin (mesela bir sanatçının) bir bağlamı izleyiciye bir

içeriğe dönüştürerek yansıtmak için kullandığı araçlar olsalar da, birbirlerinden karakterleri ile yani bağlamlarını (gerçeği) nasıl yansıttıkları ile ayırt edilebilirler.

Daha kolay bir örnek için alttaki haber fotoğrafını ele alınmıştır. Fotoğrafta ABD başkanı Donald Trump'ı bir konuşması esnasında görüyoruz (Görsel 3.46), izleyicinin, bu fotoğraftaki kişinin Donald Trump olduğu bildiğini ancak Donald Trump'ın ABD başkanı olduğunu bilmediğini varsayalım. Bu fotoğraf izleyiciye Donald Trump'ın ABD başkanı olduğu bilgisini bazı ilave koşullarla sunabilir.



Görsel 3.46 “Başkan Donald Trump, Başkanlık Göreve Başlama Töreni’nde yemini ardından 58inci ABD Başkanı olarak göreve başlama nutkunu atıyor.” ABD Başkent Washington, Cuma, Ocak. 20, 2017, (Martosko vd., 2017)

Alttaki fotoğrafta (Görsel 3.47) ise *eski* ABD başkanı Barack Obama ABD başkanı olarak yaptığı bir konuşmada görüyoruz. Bu iki fotoğrafta ortak olan şeyler, iki kişinin de ABD başkanı olarak konuşma yapıyor olmaları ve ikisinin de üzerinde aynı mührün bulunduğu bir kürsüden konuşuyor olmalarıdır. İzleyicinin, bu mührün bulunduğu bir kürsüden ancak ABD başkanının konuşmasına izin verildiğini bilmesi koşuluyla artık, son başkanlık seçimlerini kazanan adayın Donald Trump olduğunu ve kendisinin yeni ABD başkanı olarak kabul edildiğini öğrenir.



Görsel 3.47 “ABD Başkanı Barack Obama, Dışişleri Bakanlığı, Washington DC’de Orta Doğu ve ABD’nin bölgedeki politikası hakkında konuşma yapıyor.” Fotoğraf: Michael Reynolds/EPA Mayıs 2011, (The Guardian, 2011)

Bu halde Görsel 3.48’deki amblem fotoğrafın bağlamı ile fotoğrafın içeriği arasında kurallı bir ilgi kurmaktadır. Kürsünün ardındaki konuşmacı (referans) ile fotoğrafın ne zaman çekildiği (bağlam) arasında bir bağ kurmakta; bir önerme belirlemektedir; kürsüdeki kişi fotoğrafın çekildiği zamanda ABD başkanıdır. Bu amblem (başkanlık mührü), bağlamın yılına göre Obama ya da Trump’ı referans olarak belirleyecektir. Amblem, içerik ile bağlam arasında tanımlanan bir fonksiyon gibi davranmaktadır. X kişisine, Y bağlamında, “ABD başkanlığı” nı yüklemektedir. Ancak bu fonksiyon da bazı kurallara bağlıdır. Bir anda sadece bir kişi ABD başkanı olabilir yani tek bir Y bağlamı için iki farklı X olamaz. Bu halde, bir fonksiyon olarak “başkanlık mührü” figürüne ya da başkanlık mührünün bir başkanı nasıl gösterdiğinin kurallarına karakter denilebilir.

Bir karakterin, içerik, referans ve bağlam arasında kurduğu belirli ve kurallı ilgi sayesinde, izleyicinin bu fotoğrafın ne zaman çekildiğini yani bağlamını, referansa ve önermesel içeriğe göre belirlemesi de mümkün olmaktadır; Bu fotoğrafa göre “Obama, ABD başkanıdır.” olduğuna göre, bu fotoğraf 2009-2017 yılları arasında çekilmiş olmalıdır.



Görsel 3.48 ABD başkanlık mührü

Benzer şekilde Görsel 3.45’deki Van Ecyk resminde de birçok karakter belirlenebilir. Resimde bulunan birçok gösterge resmin yapıldığı döneme özgüdür. Örneğin Bayan Arnolfini’nin moda tarihinden bilinen giysinin görüntüsü ile Arnolfiniler’in sosyal statüsü ve resmin bağlamı (yapıldığı zaman, mekân ve yapan ressam, vb.) arasındaki ilgi belirlidir. İzleyici, bu giysileri giyen kişilerin şu anda yan odada bulduklarını bilse, yani başka bir bağlamda değerlendirse, bu kişilerin bir tüccar ve karısı olduğunu değil, muhtemelen tiyatro oyuncularını, ya da fantastik fotoğraflarda yer alan ücretli modeller olduklarını düşünürdü, yani kişilerin kimliklerinin gerçekliği kaybolurdu. Bu halde belirli sınırlar dâhilinde belirlenmiş bir bağlamda (15. Yy civarı) bu giysi, onun giyen kişiye “üst sınıfa dâhil olma” yüklemine atayarak bir önerme oluşturan bir fonksiyon olarak ele alınabilir. Arnolfini’nin eşinin elbisesi, bir ifade olarak, bağlam ile içerik arasında belirli bir ilgiyi moda tarihinin dizimlediği bir ilgiyle gösteriyor olarak, bir anlamda dizinseldir (indexal).

3.2.2.3.3. Değerlendirme durumları

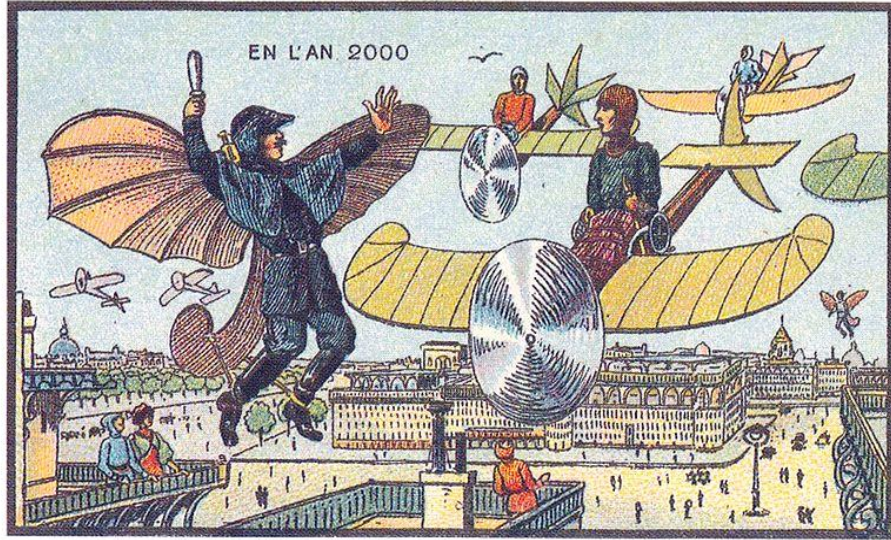
(24) Yüz yıl sonra, ben var olmayacağım.

Üstteki önerme gibi örnekler, bir ifadenin anlamının belirlenmesinde, bağlamın yanı sıra başka değerlendirme durumlarının da gerekli olabileceğini göstermek için kullanılır. (Speaks, 2017) Tümcenin doğru olup olmadığının belirlenebilmesi için

tümceyi söyleyen kişinin bulunduğu zamana ve mekâna bakılması gerekir. Ancak tümcenin doğruluk değerinin ona görece belirlenmesi gereken durum, tümcenin söylendiği zaman değil, tam da söyleyen kişinin (eğer önerme doğru ise) bulunmayacağı bir zamandır. Bu halde “ben” sözcüğü söyleyen kişinin bulunmadığı bir bağlamda (durumda) nasıl söyleyen kişiyi refere edebilir?

“(24) ‘Yüz yıl sonra, ben var olmayacağım’ gibi örnekler, genelde bir ifadenin referansının göreceleştirilmesi gerektiğini göstermek için ele alınır ama ayrıca bir değerlendirme durumuna göreceleştirilmesi gerektiğini göstermek için de ele alınırlar, kabaca; tümcenin doğruluk ya da yanlışlığının belirlenmesiyle ilgili olarak dünyanın muhtemel bir hali. Birçok basit tümce örneğinde, bağlam ve değerlendirme durumu örtüşür; ayrıntılardan hariç, ikisi de tümce söylendiği andaki dünyanın, tayin edilmiş bir konuşmacı ve yer ile durumudurlar. Ama (24) gibi tümceler bunun kırılabileceğini gösteriyor. ‘yüz yıl içinde’ gibi öbekler değerlendirme durumunu kaydırıyor -dünyanın halini, tümcenin doğruluk ya da yanlışlığının değerlendirilmesine bağlı olarak değiştiriyor- ama söylemin bağlamını değiştirmiyor. Bu yüzden ben (24) ü söylediğimde, ‘ben’ beni refere eder- yüz yıl içinde ben bunu söylemek için var olmayacak olsam da.” (Speaks, 2017)

Görsel 3.49’ daki resim, 20. Yüzyılın başında, Fransız bir çizer tarafından çizilmiştir. Yapıtın bağlamı, resmin içinde çizildiği durumdur.

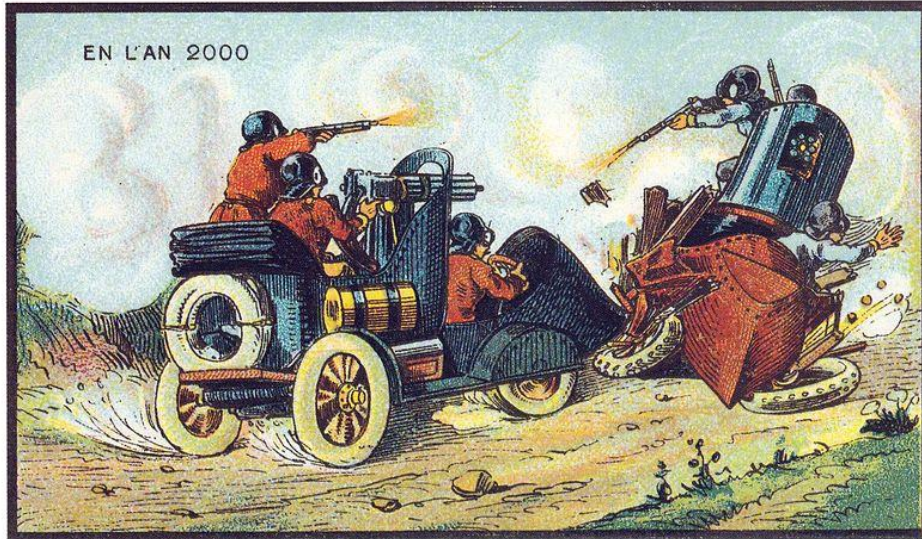


Aviation Police

Görsel 3.49 Hava Polisi, *Gelecekgünler: Yıl 2000’e bir 19.yy dan bir bakış*, albümünden. Jean-Marc Côté ve diğer sanatçılar tarafından Fransa’da 1899, 1900, 1901 ve 1910 yıllarında çizilmiştir, Albümün yazarları; Isaac Asimov ve Jean Marc Cote

Ancak yapıtın içeriğinde görülen sahne kesinlikle o yılların Fransa'sından bir manzara değildir. Ressam, 100 yıl sonrasının Fransa'sını yani 2000 yılını hayal etmektedir. (Asimov ve Cote, 1986) Haliyle izleyicinin bu resme atadığı bir önermenin doğruluğu, ancak 2000 yılının Fransa'sı göz önüne alınarak değerlendirilebilir. Bu durumda, resimde görülen bu “hava polisi” betimlemesinin referansı, resmin bağlamı olan 1900 yılında Fransa'da değil, resmin değerlendirme durumu olan, yani betimlemekte olduğu 2000 yılında Fransa'da aranmalıdır. Ancak, bu tarih günümüz izleyicisi için hala geçmişteki bir tarihtir ve önermenin yanlışlığı kesinlikle belirlenebilir. Hava taşıtları kullanan bazı polisler olsa bile, Fransa'da 2000 yılında hava trafiğini yöneten *böyle* bir *hava polisi* yoktur.

Ancak aynı kitaptan alınan başka bir örnek için durum daha farklıdır. Görsel 3.50' deki desenin değerlendirme durumu ile Görsel 3.51' in bağlamı birbirine çok yakındır. Görsel 3.50' deki betimlemenin referansını 2000' li yılların başında doğru olarak bulanabileceği görülüyor. İki betimleme, aynı referansı paylaştıkları iddia edilebilecek kadar fazla benzerlik taşıyorlar.



Battle-Cars

Görsel 3.50 *Savaş-Arabaları, Gelecek günler: Yıl 2000'e 19.yy dan bir bakışı albümünden. Jean-Marc Côté ve diğer sanatçılar tarafından Fransa'da 1899, 1900, 1901 ve 1910 yıllarında çizilmiştir, Albümün yazarları; Isaac Asimov ve Jean Marc Cote*



Görsel 3.51 ABD Bahriye devriyesi, Irak'ın kuzey savaş mağlubu şehri Felluce'de. Görsel 27 Kasım 2004 'te Reuters'te yayınlanmıştır.

Görsel 3.52, popüler Yıldız Savaşları (Star Wars) film serisi için üretilmiş bir illüstrasyondur. İllüstrasyon, şimdiki çağda ve Dünya'da üretilmiştir ancak içeriğindeki silahlar, gemiler, arabalar ancak kurgusal bir mekanda ve başka bir zamanda vardılar.



Görsel 3.52 "GAR SPHA'lar ateşlerini Birinci Geonosis Savaşı'nda kaçmakta olan bir Lucrehulk-sınıfı Çekirdek Gemi'ye yoğunlaştırıyorlar." Yıldız Savaşları Filminden, II. Bölüm, Klonların Saldırısı

Bu içeriklerin doğruluğu ancak Yıldız Savaşları film serisinin yarattığı bir değerlendirme durumunda değerlendirilebilir. Görseldeki bu küre şeklindeki uçan gemiler acaba filmdeki uçan uzay gemilerine uygun mudurlar? Uygun iseler ancak bu film serisinin oluşturduğu bir bağlamda bu görsel, bazı anlamlar taşıyacaktır.

Ancak bu filmleri seyretmemiş bir kişi için yine de Görsel 3.52 anlamlıdır. Görseldeki savaş araçları bir şekilde izleyici için tanınabilirler. Bu tanınabilirlik şüphesiz gördüğü araçların gerçekte var olan araçlar ile benzerliği ile sağlanır. XX. yüzyılın başında bir araba henüz bir savaş aracı olarak kullanılmış değildir. Ancak bir “tür adı” olarak “savaş aracı” kapsamında gerçekten varolan savaş araçları vardır; bunlar savaş gemileridir. Görsel 3.50’ de sanatçının tasarladığı bu “savaş arabası”nın savaş gemilerinden bazı özellikler taşıdığını görüyoruz. Soldaki arabanın o dönem savaş gemilerinde bir saldırı aracı olarak kullanılan bir “baş bodoslaması” vardır ve diğer aracı bu bodoslama ile çarparak tahrip etmektedir.

Görsel 3.50’ de bir “savaş aracı” olarak savaş gemileri örnek alınarak bir savaş aracı olarak “savaş arabası” tasarlandığı gibi, Görsel 3.52’ deki uçan kürenin de bir bankerin (korugan, Görsel 3.53) mobilize edilerek bir “savaş aracı” haline dönüştürüldüğü düşünülebilir.



Görsel 3.53 James Simard, 2007, Cape May Point, İkinci Dünya Savaşı Sığınağı, Fotoğraf,

Ancak bu yeni savaş aracı tasarımı, gerçek bağlam içerisinde değildir, bu kadar büyük bir kütleyi uçurabilecek güçte bir motorun üretilebilmesi bir yana, öyle büyük bir motoru böyle bir iş için kullanmak pek ekonomik görünmüyor.

“Olası dünyalar içeriği” terimi algı içerikleri bağlamında da kullanılmaktadır. Teoriye göre, (Lewis, 1986; Stalnaker, 2008) deneyimlerin içerikleri, olası dünyalar kümeleridir. Bu olası dünyalardaki şeyler deneyimlerde belirttikleri, göründükleri gibidirler (Siegel, 2016). Bir öznenin algısal deneyiminin içeriği birçok farklı olası dünyada aynı olabilir. Özne algı içeriğine göre bu olası dünyalardan birisinin gerçek olduğunu seçer. Örneğin Oscar adında bir öğrenci önündeki bardakta berrak bir sıvının bulunduğunu görüyor olsun. Bu sıvı su ya da gazı kaçmış sade gazoz olabilir. Odayı paylaştığı arkadaşlarının alışkanlıklarına göre birçok senaryo kurgulanabilir. Mesela Bahar, bu bardağa su koymuş ama o sırada Kadir’den acil bir telefon almış ve suyu içmeden bırakıp gitmiş olabilir. Ya da bir başkası mesela içine tiner damladığı için gazozunu içmekten vazgeçmiş olabilir. Oscar’ın kurabileceği her senaryo olası bir dünyaya karşılık gelir. Bardağın içindeki sıvının su olması, yani Oscar’ın bir algı içeriğinin doğruluğu ancak bazı olası dünyalarda geçerlidir. İşte, Oscar’ın algı içeriği; gördüğü bu “bir bardak su”, bu olası dünyaların bir kümesidir.

Champaign’in Kuru Kafalı Natürmort isimli vanitasına (Görsel 3.57) olası dünyalar teorisi ile yaklaşılsa, izleyicinin algısının basit içeriklerinden üstteki bölümde yapılan yorumlarda olduğu kadar emin olunamaz. Ortadaki figürün “gerçekten” bir kuru kafa olması ancak “olası”dır. Pekâlâ, bu figür bir hediyelik eşya dükkânından alınmış, kurukafa şeklinde alçıdan bir kalemlik ya da çikolatan yapılmış fantastik bir tatlı da olabilir. “Gerçek” bir kurukafa olduğu kabul edilse bile, kime ait olduğu, kaç yaşında olduğu, cinsiyeti, ölüm nedeni vb. izleyicinin karşısındaki bu betimlemede bulmayı bekleyebileceği bilgilerdir. Bu bilgilerden herhangi biri betimlemede belirlenmemiş ya da vurgulanmamış olsalar bile, birçok olası durum mevcuttur. Resmin içeriğindeki diğer nesnelere için de benzer şekilde birçok olası durum üretilebilir. Örneğin soldaki “vazodaki çiçek” bir lale mi yoksa başka tür bir çiçek midir? Sağdaki kum saatinin imal edildiği malzeme nedir? Bu sorulara verilecek yanıtlar tekil içeriğin hem tözünün hem de özelliklerinin ne olduğunun belirlenmesinde zaruridir ve birden çok yanıtla açıklırlar. Tekil içeriklerin belirlenmesindeki bu olanaklılık, parçadan bütüne giden bir kompozisyonellik yaklaşımıyla daha kompleks ifadelerin tespitini daha da zorlaştırır.

Ancak bütünden (bağlamdan) parçaya giden bir yaklaşım, örneğin bu resmin ressamını, yapıldığı yeri ve tarihi bilerek, “vanitas” türünü tanıyarak, olası dünyaların sayısını azaltmak ve böylece tekil içerikleri tespit etmek, bu zorluğu aşacaktır. Husserlci içeriklerde bahsedileceği gibi, bu içerikler bir töz olarak belirlenmediği müddetçe, bir bağlam ile kesin olarak belirlenerek *tekilleştirilemedikleri* durumlarda olası dünyalar kümeleri olarak kalacaktır.

Tekil içeriklerin çok daha zayıf olduğu soyut resim örneklerinde (Görsel 3.2, Görsel 3.39; Görsel 3.60; Görsel 3.61) betimlemelerin kaplımları daha da genişlemiştir ve bu nedenle olası dünyaların sayısı daha da artmıştır. Betimlenmiş her özellik, o özelliğe sahip olamayacak bütün tözlerin bulunduğu olası dünyaları eler, olası dünyalar kümesini daraltır. Eğer izleyicinin algı içeriğinde sadece birkaç özellik belirlenmişse, bu özelliklere sahip olabilecek nesnelere daha da çok sayıda olabilir. İzleyicinin, gündelik hayatta rastladığı nesnelere görüntülerinden edindiği bir repertuardan kolayca referans alamadığı bu tür resimlerin isimleri, izleyiciye bir bağlam sunarak, içeriği belirlemesini sağlayan hayati bir önemdedirler.



Görsel 3.54 Salvador Dalí, *Yanan Zürafa*, 1937, Panel üzerine yağlıboya, 35 cm × 27 cm

Bir sanat yapıtının içeriğini analiz ederken olası dünyalar yaklaşımı bazı sorunlarla karşılaşır. İzleyicinin görsel deneyiminin içeriğindeki bazı nesnelere, ait olabileceği hiçbir olası dünyanın bulunmaması mümkün müdür? Sürreal veya metafizik sanat yapıtların içeriklerinde böyle bir durumla karşılaşılır. Salvador Dali'nin Yanan Zürafa isimli üstteki resmindeki nesnelere izleyici için "olağan dışı", "gerçek dışı", belki hatta "imkânsız" şeylerdir ama yine de alımlanabilir, bilgi nesnesi olabilir şeyler olarak anlamlıdır. İzleyici betimlenmiş bu sahneyi gördüğünde, onu realite ile, olanaklı dünyalar ile kıyaslayarak reddetmek yerine, olanaklı bir dünya olarak kabul eder ve içine dalarak bir keşfe çıkar. Tam da, daha önce hiçbir benzerini deneyimlemediği bu nesnelere oluşan acaip dünyayı keşfetmekten bir haz alır. İzleyicinin bu merak dolu ilgisi, üstteki örnekte resmin tekil içeriklerinin izleyiciye yabancı olması, görsel repertuarında (lexicon) bulunmamasından kaynaklanıyor olduğu iddia edilebilir ancak bu tam olarak doğru değildir. İzleyici, resimdeki üç insan figürünü, bir zürafayı, tepeleri, ateş ve dumanı tanımlayabilir. Bu nesnelere "acayiplikleri", resimdeki nesnelere izleyicinin repertuarındaki karşılıklarına uygun olmayan bazı özellikler taşımaları, yani aralarında kurulan dizimlerin izleyici için ilk defa deneyimleniyor olmalarındandır. Tözler ve özellikleri arasında resmin kurduğu, önceki deneyimlerinden alışık olmadığı bu yeni ilgiler, tümünden olanak dışı değildir. Sadece daha önce deneyimlenmemişlerdir.

Esher'in üstteki litografında (Görsel 3.55) ise durum biraz daha farklıdır. Bir yapıtın içeriğindeki mantıksal dizimde kesin bir çelişki ortaya çıkabilir ve hatta tam da bu çelişki yapıtın özünü, konusunu oluşturabilir. Bu betimlemede olanak dışı hiçbir tekil nesne ile karşılaşılmaz. Ancak imkânsız bir olay mevcuttur. Suyun sürekli aşağı doğru aktığı bir su kanalı, suyu başladığı noktaya taşımaktadır. Ve izleyicinin içerikte şahit olduğu gibi, bu tamamen doğal bir yolla gerçekleşmektedir, bir hile ya da bu olağan üstü olayı sağlayacak özel bir mekanizma gibi bir şey görünmemektedir. İzleyici bu "doğal olay" ın mümkün olduğu bir olası-dünyayı hemen reddeder ve bir "yanılgı" içinde olduğunu düşünür. Bu yanılgının kaynağını çözmek için bu görüntünün mümkün olduğu ama görüntünün kaynağı olan dünyanın görünenden farklı ama olası olduğu bir senaryo bulmaya çalışır. Paradoksun çözümü dizimdeki bir yanılgı, bir perspektif hilesini tespit etmektedir. Bu betimlemedeki görünen dünya, olanak dışıdır ancak betimleme yine de izleyicide karşılığın bulur anlaşılması mümkün olur. Dahası ressamın amacının tam da bu "mümkün olmama" durumunu betimlemek olduğu ve bunu da hakkıyla başardığı

düşünülürse olası-dünyalar yaklaşımının algının içeriklerini açıklamada tek başına yeterli olduğu şüphelidir.



Görsel 3.55 M. C. Escher, 1961 Litograf, 38 cm × 30 cm

3.2.2.3. Russellci semantik

Bu bölümde formların anlamı, Russellci görüşe uygun olarak; objeler, özellikler, ilgiler ve fonksiyonlardan oluşan ve yapılandırılmış önermeler olarak ele alınacaktır.

Russelci görüş, alttümcesel (subsential) ifadelerin içeriklerini tümcenin bir bütün olarak ifade ettiği önermenin parçaları olarak kabul etmektedir. Böylece,

alttümcesel ifadelerin içeriklerindeki farklar, bir bütün olarak tümcenin içeriğindeki farkları açıklamak için yeterli olabilirler. Bu görüşte önermeler yapılandırılmış olarak düşünülür. Önermelerin bileşenleri vardır ve bu bileşenler ifadenin anlamlarını oluştururlar ve tümcenin ilgili önermeyi ifade etmesini sağlarlar. Önermelerin bu bileşenleri objeler (objects), özellikler (properties), ilgiler (relations) ve fonksiyonlardır (functions). (Speaks, 2017)

Russell'ın geliştirdiği mantıksal atomculuk teorisine göre, dünya, mantıksal atomlardan (“bir renk lekesi” gibi) ve onların özellikleri ve ilgilerinden oluşan bir komplekstir. Bu atomlar ve özellikleri atomik gerçekler olarak biçimlenirler ve böylece mantıksal kompleks objeleri biçimlendirmek üzere birleşirler. Normalde çıkarılan (inferred) objeler (örneğin kalıcı fiziksel objeler) olarak ele alınan şeyler, böylece duyumun hemen ilk verdiği varlıklardan biçimlenerek oluşan mantıksal yapılar olarak ele alınırlar. (Irvine, 2017) Russell, diğer taraftan, her şüpheli şeyin (entity), varlığı daha kesin olan şeylere indirgenebileceğini ya da kesin olan şeylerle betimlenebileceğini iddia eder. Örneğin sadece çıkarımsal olarak bilinebilecek bir fiziksel obje, birbirlerine süreklilik ve nedensel yasalar ile bağlı görünüşlerin bir serisi olarak tanımlanabilir. (Russell, 1914, s. 106-107; Irvine, 2017)

“Bir objeyle bir doğrudan bilişsel ilişkim olduğunda o objeyi tanıdığımı söylerim, örneğin objenin kendisinin doğrudan farkında olduğumda. Burada bilişsel ilişki derken, yargı kuran türden değil, sunu (presentation) kuran türden bir ilişkiyi kast ediyorum.” (Russell, 1911; Irvine, 2017)

Siegel, tekil terimlerin gösterenleri ve yüklemeler tarafından ifade edilen özelliklerden oluşan içeriklere *Russelci İçerikler* denildiğini belirtmektedir. Güncel tartışmalarda bu içeriğe *tekil içerik* de denilmektedir, çünkü Russell'e göre gösterenin tekil bir şeyi gösteriyor olması şarttır. (Siegel, 2016)

Tekil içerikler, belirli özelliklere sahip görünen nesnelere ve bu nesnelere özelliklerinden oluşurlar. Algıdaki bu tekil içerikler, *güçlü Russelci içerikler* ve *zayıf Russelci içerikler* olarak da ikiye ayrılırlar. Güçlü tekil içerik, hem nesneyi hem de özelliklerini içerirken, zayıf tekil içerik sadece nesnenin sahip olduğu özellikleri içerir. (Siegel, 2016)

Bölüm 2. Tasarım başlığında ele aldığımız gibi, en basit haliyle, bir kompleks ifadenin anlamının ifadenin yapısı ve bileşenlerinin anlamı ile belirleniyor olduğunu

söyleyen kompozisyonellik prensibinde, güçlü ve zayıf Russelci içerikler kompleks ifadenin en basit bileşenleri olarak ele alınabilirler.

Basit ifadeler, bir obje ve yüklemden oluşurlar. Örneğin “Elma yeşildir.” ifadesinde obje elma, yüklem ise bir özellik olan “yeşillik” tir. Aristoteles, yüklem ve objeyi birbirinden ayırtetmek için şöyle bir yöntem izler. Bir töz (substance) bir öznde (subject) bulunamaz ve bir özneye yüklenemez (predicate). (Aristoteles, 2016) Ardından tür-cins ayırımını da tartışarak, tözlerin ancak tekil olabileceklerini gösterir. Cins ve tür adları da tekil olan tözün yüklemeleridirler. Örneğin “Sokrates bir insandır” ve “Sokrates bir canlıdır” denildiğinde *insan* olmak ve *canlı* olmak Sokratesin yüklemeleridirler. Böylece Aristoteles, tözleri derecelendirilerek kaplamı en dar olanları birinci derecede, kaplamı geniş olanları ise ikinci, üçüncü ve daha büyük derecelerde kategorilendirir. (Aristoteles, 2016) Aristoteles aynı eserinde “öznde bulunmama” durumuna bir açıklama da getirir. “Bulunmama” dan kastı, nesnenin bir parçası olarak, örneğin bir masa ile çekmecesinin ilişkisi gibi değil, bir rengin bir nesnede bulunması ya da bir bilginin bir insanda bulunması gibi bir anlamda olduğunu söyler. Bir öznde bulunmaması ile töz, nesnel dünyada, öznenin ona epistemik olarak yönelmesinden bağımsız olarak kendi başına varolan bir şey olarak, soyut değil somuttur, nesnel reel dünyada bulunur. Bir içeriğin tekilliği bağlamında, ele alınan nesne, Aristoteles’in “birinci dereceden töz” kavramına denk gelir. Aristoteles, aynı eserinde, (Aristoteles, 2016) basit ifadelerin gösterdiği şeyleri töz, nicelik, nitelik, ilgi, yer, zaman, pozisyon, hal, etki ve edilgi olarak belirler. Bu kategoriler, tekil içeriklerde objenin sahip olabileceği özellikler olarak da değerlendirilebilir.

Russelci içeriğin genel olarak bir algının içeriği değil de daha özel olarak bir betimlemenin içeriği olarak tespit edilmesi istenildiğinde, zayıf tekil içerik söz konusudur. Betimlemenin içeriğinde nesnenin kendisi mevcut değildir, ama o nesnenin sahip olduğu ve o nesneye özgü olan bir dizimde özellikleri mevcuttur. Örneğin bir elma resminde töz olarak elmanın kendisi resmin içeriğinde mevcut olmamasına rağmen özelliklerinin o tekil elmaya has bir dizim ile mevcut olması gibi. Ancak ileride içerik katmanlarından bahsederken çözümlenecek bir zorluk kendini gösterir. Bir betimlemenin içeriği alternatif bir gerçekliğe sahip olabilir. Ve bu alternatif dünyanın içinde bir elmanın töz olarak varlığını alımlıyor olabiliriz. İzleyici, Lana Wachowski’nin yönettiği ilkinin 1993’te yayınlandığı Matrix serisi filmlerinde bu çelişkiyi sıkça yaşar. Trompe-l’œil

teknikinin kullanıldığı resimlerde olduğu gibi, güçlü bir sanat yapıtı, yarattığı yetkin kompleks içerik ile betimlediği nesnenin tözünü de içerdiğine izleyiciyi ikna edebilir. Yine de, kendisi de “yapay bir gerçek” (sümülakr) olsa bile töz, bir betimlemenin veya içeriğin doğası gereği yönelimsel olması sonucu, “doğal tavır” daki bir izleyici için, içeriğin dışındaki bir bağlamda bulunmak zorundadır. (Rabanus, 2010) Elde “gerçek” olduğuna ikna olunan birden çok epistemik uzay varsa, gerçeklik artık görecedir, ancak bir kavram olarak “töz”, bu göreceliğe rağmen, bir özünde bulunmama (içeriği olmama şeklinde de okunabilir) ve yüklenemiyor olma özelliklerini, çelişki doğuruyor olsa bile taşır. Çünkü bu tür bir sanat yapıtı “tözün kendisi” ni bir betimlemeye dönüştürür. İzleyici, gerçeklik ile oynayarak kendisini şaşırtan böyle yapıtlar dışında, çoğunlukla zayıf tekil içerik ile karşı karşıyadır.



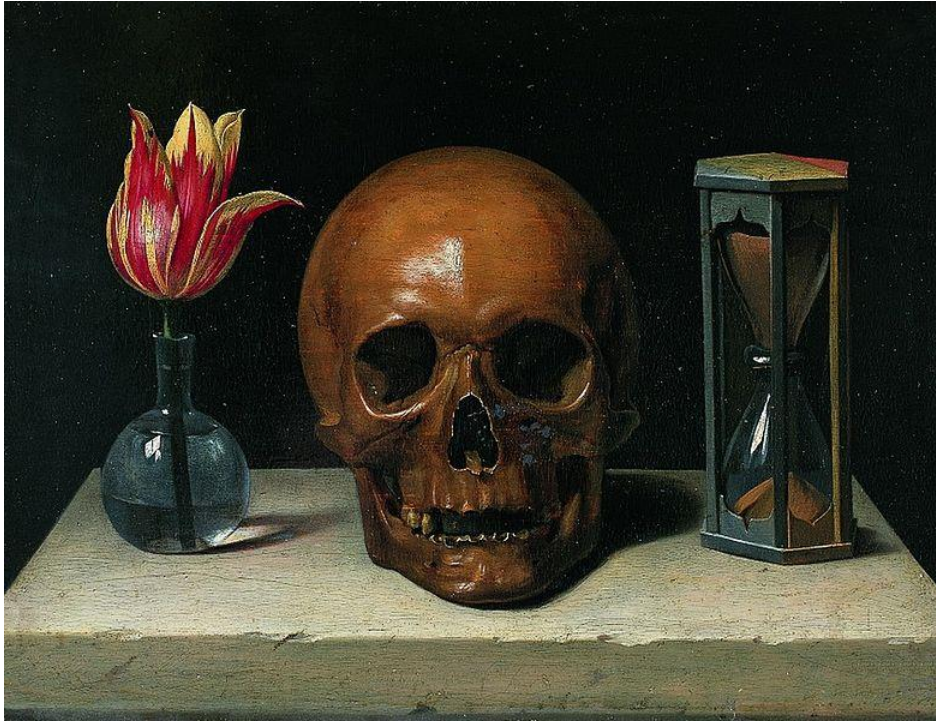
Görsel 3.56 'Ron Mueck', Bir Şemsiye Altındaki Çift, 2013, Karışık Medya, 300 x 400 x 350 cm, Yerleştirme, görüş: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2013, Fotoğraf: Patrick Gries

Üstteki fotoğraftaki (Görsel 3.56) figürler fazlasıyla inandırıcıdır. “Fotorealist”, “superrealist” gibi sıfatlarla nitelenene bu tür yapıtlar, nesnelerin sahip olduğu özellikleri yapıtta “doğru” bir şekilde oluşturmakta o kadar başarılıdır ki, izleyici karşısındaki görüntünün kaynağının tözün kendisi mi yoksa tözün bir betimlemesi

mi olduğu konusunda yanıtlanabilir. Töz ile görüntüsü arasında, başka türlü söylenirse, güçlü tekil içerik ile zayıf tekil içerik arasında izleyicinin düştüğü bu bocalama bir estetik haz oluşturur.

Biçimci realistlerin hedeflediği bu özel haz, her gerçekçi betimlemede bu kadar karakteristik değildir ancak az da olsa töz ile özellikleri, gerçekten var olan ile görünüşü arasındaki kaçınılmaz ilgiyi seyirciyi de içine alan bu tuhaf psikolojik oyuna dâhil ederler.

Alttağı resimde (Görsel 3.57), bazı özelliklere sahip olarak görülen nesnelere birer tekil içeriktirler. Verniklenmiş, kahverengi bir kurukafa, mavi, üstü kırmızı boyalı bir kumsaati, küçük bir vazo, vazanın içindeki sarı, kırmızı renkli çiçek, her biri bir tekil içeriktir. Bu tekil nesnelere daha birçok özellik eklenebilir, nerede oldukları, nasıl durdukları, renkleri vb. Aristoteles'in hemen her kategorisi, sanat yapıtlarının içeriğindeki çoğu tekil içeriğe yüklenebilir bir özellik olarak kullanılabilir. Resmin içeriğinde izleyicinin böylece algıladığı her içerik birer "tekil içerik"tir ve bazı özelliklere sahiptirler.



Görsel 3.57 *Philippe de Champaigne, Kuru Kafalı Natürmort, 1671, Tual Üstüne Yağlıboya*

Ancak bu resmin (Görsel 3.57) içeriği bu tekil içeriklerin toplamından ibaret değildir. Russellci içeriklerin, diğer öğeleri de vardır bunlar "ilgiler" (relations) ve

“işlevler”dir (functions). Öncelikle bu nesnelerin konumsal ve pozisyonel ilgileri de vardır.

İlgiler ile özelliklerin ayırdedilmesini, Russell sayılar örneği üzerinden anlatır. Örneğin 3 sayısı, 2 sayısından sonra gelmektedir. “2 sayısından sonra geliyor olmak”, 3 sayısının bir özelliği olarak ele alınabilir. Benzer şekilde “3 sayısından önce geliyor olmak” da 2 sayısının bir özelliğidir. Ancak bu durum iki sayı arasındaki ilgi olarak değil de bu sayıların özellikleri olarak düşünüldüğünde tüm sayılar arasında olan bir düzen gözden kaçırılmış olur. Böyle bir asimetrik ilgi matematiğin birçok alanında temeldir. (Russell, 1959; Irvine, 2017)

Russell’a göre deneyim duyum (sensation) birimlerinden oluşur ve bu birimler birbirlerinden ayırdedilebilirler. Renk, ton, görsel motif, sıcaklık, duyum birimlerine birer örnektirler. Bazı duyum birimleri birleşerek kompleksler oluştururlar, kardaki ayak izleri gibi. Bu ayak izleri görsel alanındaki farklı renklerde birer alan olarak birbirlerinden ayırdedilebilirler. Ancak bu alanlar da bazı atomsal duyumların birleşmelerin meydana gelmişlerdir ve bazı duyumlarda atomlar öyle bir kaynaşmışlardır ki bütünü oluşturan parçaları ayırdetmek çok zordur. Duyumsal kompleksler arasında ayrımlar yapıldığı gibi özdeşlikler de kurulur. Örneğin iskambil kartlarından karo ikilisi ile karo onlusu, ikisi de karo olduğu için aynı seriye aittirler ve ikisi de “karo” olarak aynıdır ancak aralarında birisi “ikili” diğeri “onlu” olduğu için farklılıkları da vardır ve bir ayırım da yapılır. Bu durumda, iki duyum kompleksi arasında bir “ilgi” kurulmaktadır. Russell, ilgi türlerini mekânsal ilgiler, zamansal ilgiler, benzerlik ve farklılık olarak sınırlandırır. (Eames, 1969)

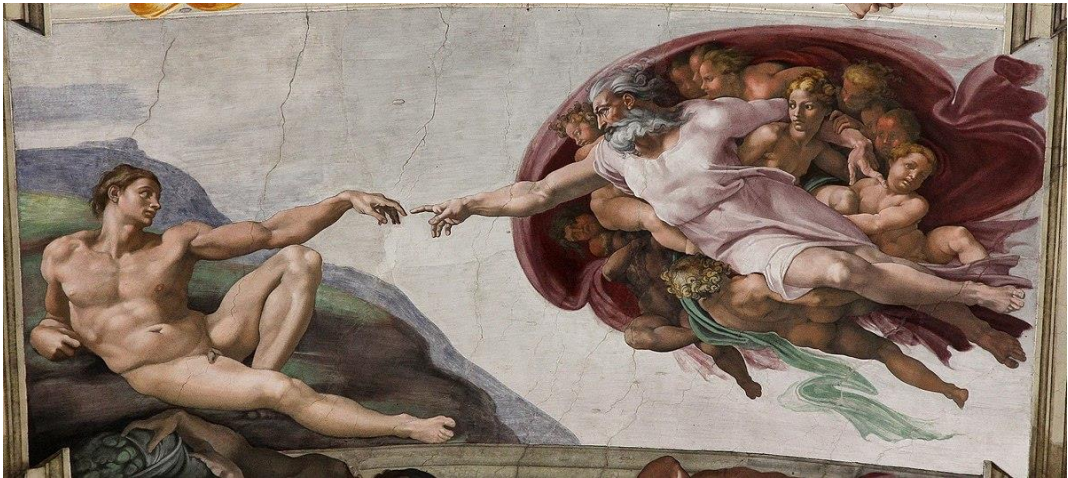
Benzer şekilde görsel sanatlarda da şeyler arasında mekânsal ve zamansal ilgiler vardır. Görsel 3.57’ de kurukafa, kumsaati ve vazo yanyana durmaktadırlar ve beyaz kaidenin üzerindedirler. Veya bir filmde iki olay arasında zamansal bir ilgi kurulabilir, birisi diğerdenden önce meydana gelmektedir. Mekânsal olarak ilgi türleri, üstünde, arkasında, içinde gibi birçok değer alabilir. Yaslanmış olma, işaret etme, nedeni olma, aynı anda olma, sahip olma, parçası olma gibi birçok ilgi türü bulunabilir.

Birer ilgi türü olarak benzerlik ve farklılıklar da algı içeriklerinde doğrudan duyumsanan şeylerdir. İki objenin benzerliği ve farklılığı tekil olarak özelliklerinin eş olmasıyla (mesela bir elmanın da bir paltonun da kırmızı olması), özelliklerinin arasındaki ilgilerin ortaklığı ile (mesela objenin renklerinin açık ve koyu değerlerinin

arasındaki farkın yüksekliği yani kontrastı ile) tespit edilebilir. İki kişinin birbirine benzemesi veya birisinin kısa diğerinin uzun boylu olası gündelik hayattan kolayca verilebilecek örneklerdir. Görsel deneyimlerdeki bu örnekler görsel yapıtlar için de geçerlidir.

Bazı içerik bileşenleri ise fonksiyonlar olarak tespit edilebilir. Örneğin Görsel 3.57’deki kum saati bir fonksiyonu da betimlemektedir. Her saatin sahip olması beklenen bir fonksiyondur bu; *zamanı göstermek*. Fonksiyon betimlemeleri, farklı değerler alabilmesi ve aldığı değere göre farklı bir çıktı vermesi ile ayırdedilebilir. Örneğin kum saati, üstteki gözdeki farklı kum miktarları için izleyiciye farklı bir zamanı gösterir. Örnekte kum hala akmaktadır. Yani henüz “olay” sonlanmamıştır. Görsel 3.30’da Marie Curie’ nin fotoğrafı örneğinde tartışıldığı gibi, tipik kıyafetler de bir fonksiyon olabilmektedir. Onları giyen kişiye (örnekte “19.yy da yaşıyor olmak”) belirli bir özellik veya kimlik yükleyebilir. Bir taç; kral olmak, bir huni; deli olmak özelliğini yükleyen birer fonksiyondur.

Bir figürün diğerini işaret ediyor oluşu bir ilgi olarak değerlendirilebilir. Bu ilgi tek yönlüdür. El ele tutuşmak gibi bazı ilgiler çift yönlüdür. Bu ilgiler, soyut olmayan betimlemelerde, ilginin argümanları olan kişiler, birer portre olarak, tekil olarak betimlendikleri için, bir fonksiyonun tekil bir argüman almış olduğu halleri olarak da değerlendirilebilir. Örneğin Görsel 3.58’de iki figür arasında işaret parmaklarını birbirine uzatmaları ile kurulan ilgi, “yaratmak/yaratılmak” olarak anlamlandırılmaktadır. Bu resimde (Görsel 3.58) Tanrı, Adem’i yaratmaktadır.



Görsel 3.58 Michelangelo, Adem'in Yaradılışı, 1508-1512, Sistine Şapeli, Roma, Vatikan

Görsel 3.59’ da Jim Henson, Kurbağa Kermit’ i yaratırken resmedilmiştir. Bu resim orijinali olan Michelangelonun bir paradosidir. Orijinaldeki figürler veya tam adıyla James Henson’ ın yaratıcısı olduğu The Muppets ile değiştirilmiştir. Tanrı’ nın yerine Jim Henson, Adem’in yerine Kermit koyularak, “yaratma/yaratılma” anlamı farklı argümanlara yüklenmiştir. Böylece iki figür arasında “işaret parmaklarını birbirine uzatmak” ilgisi artık bir fonksiyona dönüşmüştür. $Y(a,b)$ şeklinde ifade edilebilek bu fonksiyonun a ve b ile gösterilen iki değişkeni vardır ve “a b’ yi yaratmaktadır” önermesini çıktı olarak vermektedir. Görsel 3.58’ de bu fonksiyonun a değişkenine Tanrı ve b değişkenine Adem verilmiştir, Görsel 3.59’ da ise a değişkenine “Jim Henson” değeri, b değişkenine ise “Kermit” değeri verilmiştir.

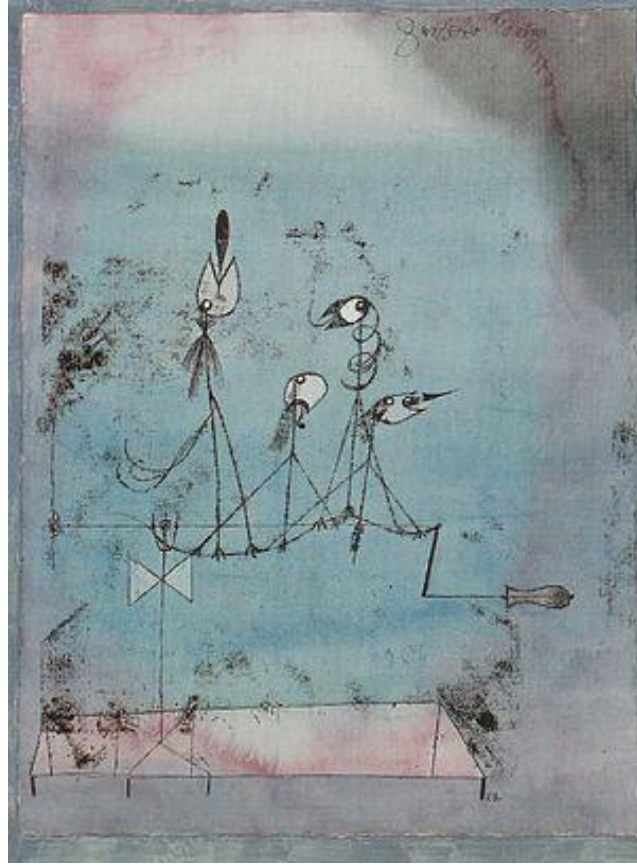


Görsel 3.59. “Jim Henson önce masada kalanlar ile Kermit’ e biçim verdi ve sonra elini onun bedenine uzatarak ona yaşam nefesini verdi.” James Hance, Michelangelo’ nun resmini alarak kendi yaratılış mitini yapıyor. (*Strangely Drawn ile Kermit’ in Yaratılışı* (<http-12>))

Görsel 3.57’ e tekrar dönülürse, Russellcı yaklaşım ile, üstte açıklanan objeler, özellikler, ilgiler ve fonksiyonlardan kurabilecek atomsal önermeler ve bu önermelerden oluşan bir kompleks önerme olarak yapıtın içeriği belirlenebilir. Koparılmış ve haliyle bir süre sonra solacak olan bu çiçek, ömrünü tüketmiş bir insandan geriye kalan bu kuru kafa, izleyicinin içinde bulunduğu her anın geçmekte olduğunu seyrettiği bir kum saati, “ölüm” ü de içeriğe dâhil etmektedir. Ölüm, Russellcı açıdan bir resimde reel tekil bir obje olarak betimlenemeyeceği için atomsal olamaz ve haliyle tekil bir içerik de olamaz. “Ölüm” ün belki ancak, objelerin, özelliklerin, ilgilerin ve fonksiyonların belirli bir düzen ile bir

araya getirilmeleriyle ortaya çıkan kompleks bir içerik olduğunu iddia edilebilir. Yapıtın içeriği şu önerme ile ifade edilebilir; “Ölüm vardır.”

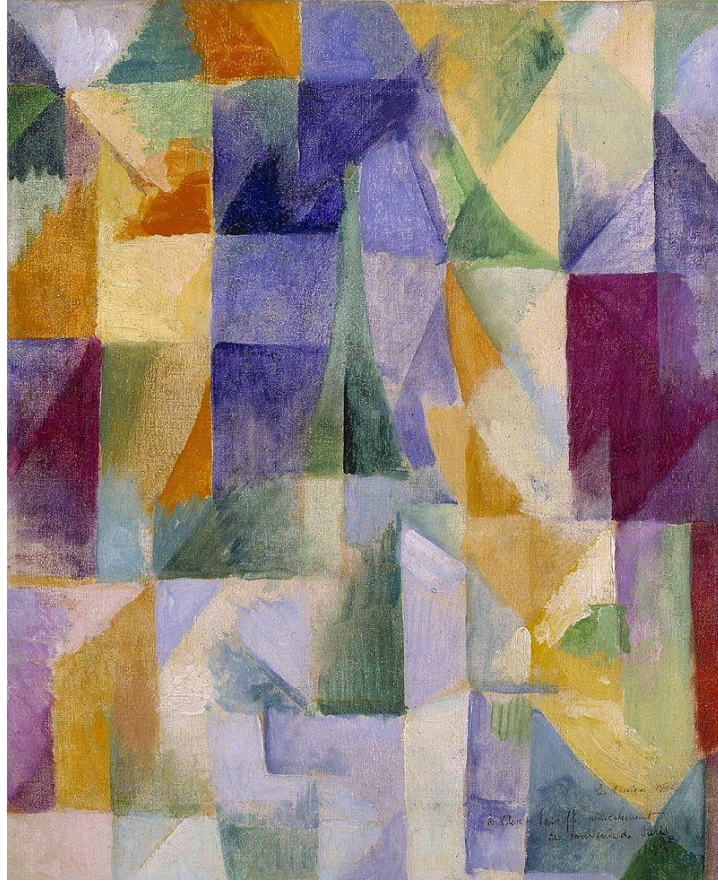
Soyut veya nonfigüratif olarak nitelendirilen resimlerin içeriğinde tekil içerikler aranır, bulunabilse bile bu içerikler daha “zayıf” tırlar. Attaki resimde (Görsel 3.61) olduğu gibi bir tözü tespit etmek ya çok zor, (belki de imkânsızdır), ya da üstteki resimde (Görsel 3.60) olduğu gibi bu töz, Aristoteles’ in terminolojisiyle çoklu dereceden bir tözdür. Klee’ nin resminde bu dört figürün şakıyan birer kuş olduğu anlaşılmaktadır, ancak bu kuşların türü ya da cinsi hakkında bir bilgi yoktur ve hatta tekil olarak böyle bir kuşun var olup olmadığı hakkında dahi bir kesinlik yoktur. Betimlenen şey, tekil içerik aslında şekil verilmiş tellerdir. Betimlemenin kapsamı çok geniştir, ancak yine de üst dereceden olsa bile “töz” ün varlığı söz konusudur.



Görsel 3.60 Paul Klee'nin Şakıma Makinesi, 1922, Suluboya ve Mürekkep, 63.8 cm × 48.1 cm, Museum of Modern Art, New York, NY

Betimleme soyutlaştıkça, töz üst derecelere çıkmakta ve özellikler töze görece ağırlık kazanmaktadır. Delaunay’ ın alttaki resminde (Görsel 3.61) izleyicinin

algılayabildiği bir tözün varlığından bahsetmek artık neredeyse mümkün değildir, bunun yerine daha çok, betimlenmiş bazı özellikler algılanır. İzleyici, resmin içeriğinde, tıpkı bir pencereden bakıldığında dışarıda gördüğü gibi, bir sokağı, kaldırımları, binaları hatta uzaktaki dağları ve gökyüzünü gördüğünü söyleyerek itiraz edebilir. Ancak resimde bu saydıklarının gerçekten betimlenmiş olup olmadığının, ya da mesela bir sirk çadırı, bir piramit ya da çam ağacı mı olduğunun ayırılması için yeterli enformasyon mevcut değildir. Pencerelelerin kendisinin ise betimlenmemiş olduğu daha makuldür, ancak pencerelelerin kendisi betimlenmemiş olsa bile, resmin ismi izleyiciyi, “açılma” ve “aynı anda açılma” özelliklerinin betimlerini algılamaya yönlendiriyor.



Görsel 3.61 Robert Delaunay, 1912, Aynı Anda Açılan Pencereleler (Birinci Parça, Üçüncü Motif), Tuval Üzerine Yağlıboya, 45.7 x 37.5 cm, Tate Modern

Bir sanat yapıtında tekil içeriklerinin ilk olarak algılanması, izleyicide var olan ve “doğal tavır” diye isimlendirilen bir tavrın sonucudur. İzleyici (öyle yapmamak için kesin bir şekilde koşullanmamışsa) tıpkı gerçek dünya karşısında, kendi duyum

dünyasının içeriğinde olduğu gibi, yapıtın içeriğinde de tekil içerikler arama tavrında olacaktır. Bu tavır, onu, sanat yapıtında var olmasalar bile, tekil içerikler bulmaya götürecektir. Rorschach testi, psikoloji alanında bu doğal tavidan nasıl faydalanıldığını gösteren iyi bir örnektir. (Sass ve Pienkos, 2013) Sanatçı ile izleyici arasındaki enformasyon akışının tümünden başarısız olması bir yana, izleyicinin her durumda bir tekil içeriği yapıttan bulup çıkarması ve yanlış bir bağlamda değerlendirmesi, yanlış bir yoruma sürüklenmesi kuvvetle muhtemeldir. Özellikle güçlü tekil içeriklerin az bulunduğu yapıtlar karşısında izleyiciler bu duruma çok sık düşerler. Bu nedenle bir yapıt bağlamında, içerikteki tekil içeriklerin belirlenmesinde izleyici için öneminin yanı sıra, dışındaki aktörler de (sanatçı, eleştirmen, vb.) tekil içeriklerin belirlenmesinin önemini göz önünde tutmak durumundadırlar.

Görsel 3.62, bu bölümün başında bahsedildiği gibi Russell’ ın belirli betimlemeler teorisine göre ele alınırsa, “Fransa’ nın şimdiki kralı keldir” önermesi yanlış değerini nasıl alıyorsa, Böcklin’ in Veba’ sı da yanlış değerini almalıdır.



Görsel 3.62 Arnold Böcklin, *Veba (Die Pest, The Plague)*, 1898, Deri üzerine Tempera, 104.5 × 149.5 cm

Resimde bir ejderhayı süren elinde kosası ile bu çirkin kadın için bir örnekçe (token) bulunmadığı aşikârdır. Bu figür vebayı temsil etmektedir ve “veba” tekil bir obje değildir. Haliyle Russellci içeriğe göre bu resmin içeriği yanlıştır. Yine de, “veba”nın gerçekte “bir ejderhayı süren çirkin bir kadın” olmadığını öne sürerek bu resmin “veba”nın iyi bir betimlemesi olmadığını söylemek iyi bir eleştiri olmaz. Sonraki bölümde, Fregeci semantik başlığında, bu önermenin doğru olarak Frege’de değerlendirilebileceği gösterilecektir. Görsel 3.62’deki natürmortta ölümün betimlenmesi ile burada “veba”nın betimlenmesi arasında sembolizm üslubuna işaret eden önemli bir fark vardır.

3.2.2.4. Fregeci semantik

Bu bölümde formların anlamı, Fregeci görüşe uygun olarak duyular olarak ele alınacaktır.

Anlamlı bir görselin ifade ettiği şeyin bir önerme olarak ele alınabileceği iddia edilmişti. Fregeciler de ifade edilen bir önermeyi yapılandırılmış bir varlık olarak ele alırlar. Ancak Fregeciler için bu önermesel bileşenler, objeler, özellikleri, ilgiler ve fonksiyonlar olmaktan ziyade, bu “objeler, özellikleri, ilgiler ve fonksiyonlar” hakkında bir “düşünme türü” dürler (ways of thinking). Yani içerikleri, referansların *sunu modları* (modes of presentation) olarak düşünürler. Bu *sunu modları* için kullanılan standart terim “duyum”dur (sense).⁸ (Frege, 1892; Speaks, 2017)

“Bu bakımdan, Russellci önermeler Fregeci düşüncelere benzerdirler: yapıları az ya da çok onları ifade eden tümcelerinin yapılarına karşılık gelen kompleks varlıklardır. Tek fark, Russellci önermeler sözcüklerin duyularından (sense) değil, referanslarından (referent) inşaa edilmişlerdir.” (Speaks, 2017)

Frege, “duyum” ve “sunu modu” kavramlarını bir benzetme ile anlatır (Görsel 3.40). Bir kişi Ay’ a teleskop ile bakmaktadır. Ay’ ın görüntüsü önce teleskopta oluşmaktadır. Daha sonra da bu görüntüye bakan kişinin retinasında oluşmaktadır. Ay’ ın kendisi, bir özel isim olan “Ay” ın referansıdır. Bu referans “Ay” ın ne anlama geldiği ile belirlenir. Gözlemin yöneldiği bu obje oldukça somuttur. Frege, retinada oluşan imajı ise “idea” veya “deneyim” ile karşılamaktadır. İdea ise tamamen sübjektiftir. Teleskopta

⁸ Frege’nin Almanca’da kullandığı terim “Sinn” dir. Bu terim (duyum, sense) konusunda İngilizce’de de bir karışıklık olduğu gibi Türkçe’de de vardır. Bazı sözlükler, dilbilimsel bir terim olarak “sense” için “işlem” ve “anlam” karşılıklarını veriyorlar. Ancak bu durumda da “intension” ın karşılığı olan “işlem” ile ve “meaning” in karşılığı olan “anlam” ile karışacaktır. Bu durumda, “sense” terimini, biyoloji ve psikolojideki terimsel karşılığı olan “duyum” ile karşılamak daha uygun görünüyor.

oluşan görüntü ise “duyum” dur. Bu görüntü Ay’ ın bir sunu modudur. Duyum, idea ile obje arasında bir yerdedir. Duyum ne tamamen sübjektif ne de tamamen objektiftir. Teleskoptaki bu optik imaj, objeye uygundur ancak gözlem noktasına ve açısına göre değişecektir. Bunun için tamamen objektif değildir ancak hala objektiftir. Bu imaj birçok gözlemci tarafından aynı anda görülebilecek şekilde ayarlanabilir ama her gözlemcinin, retinasında kendisine ait bir imaj oluşacaktır. (Frege, 1892; Speaks, 2017)



Görsel 3.63 Amazon.com’ da bir reklam grafiği. “Solomark 70mm Aperture Telescope Travel Scope 400mm Az Mount - Good Partner to View Moon and Planet - Travel Scope with Backpack - Good Telescope for Kids”

Fregeci semantik için temel sorun, Frege Bulmacasına sunulan çözümdür. (Speaks, 2017) 3.2.1. Referans teorisi ve içerik başlığında bu bulmaca ortaya konulmuş ve Görsel 3.41 üzerinden ele alınmıştır. Problem özünde referansı aynı ancak anlamları farklı ifadelerin varlığının gösterilmesindedir ve Süpermen ile Clark Kent örnek olarak verilmektedir. Lois üzerine bir kanı ataması yapılarak, alttaki önermeler ile yerine geçerlik prensibi ile anlam farklılığı belirginleştirilerek ortaya konmaktadır.

(25) Lois, Clark Kent’ in Clark Kent olduğunu bilmektedir.

(26) Lois, Clark Kent’ in Süpermen olduğunu bilmektedir.

“Lois, Clark Kent’ in Süpermen olduğunu bilmektedir” önermesi Görsel 3.64’ ün içeriğine uygundur. Çizimde iki kişiliğin de aslında aynı kişinin iki farklı görünümü

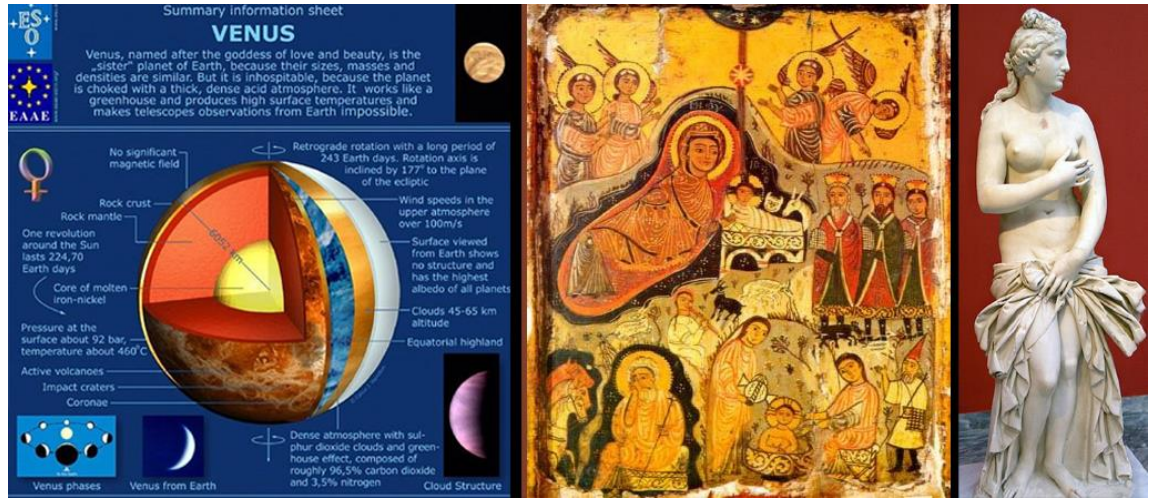
olduğu betimlenmektedir. Referans aynı kişidir, ancak yine de iki farklı anlamı olan iki farklı karakter vardır; Clark Kent ve Süpermen. Fregeci görüş, diğer görüşlerin açıklayamadığını iddia ettiği bu çelişkiyi çözer. “Clark Kent” ve “Süpermen” aynı kişinin farklı birer sunu modu (mode of presentation), yani birer duyumudurlar (sense). Ve resimde görülen formun, tekil bir kişinin portresi olması gibi, yani tek bir referansı olmasına rağmen iki farklı kimliğe sahip olmasını açıklamış olur. Frege’ nin yaptığı teleskop benzetmesiyle eşleştirilirse; Süpermen ve Clark Kent rollerini oynayan gerçek kişi referans olarak Ay’ a, Süpermen ve Clark Kent kişilikleri birer duyum olarak teleskop monitöründe oluşan görüntülere ve şu an bu resme bakan gerçek kişilerin zihinlerindeki “Süpermen ve Clark Kent” ler de idealar ya da deneyimlere, yani teleskopa bakan kişilerin retinaları üzerinde oluşan görüntülere denk düşmektedir.



Görsel 3.64 Kevin Nowlan, DC Comics, Süpermen ve Lois Lane

Fregeci görüş aynı şekilde, yine 3.2.1.Referans teorisi ve içerik bölümünde Görsel 3.34, Görsel 3.35 ve Görsel 3.36 üzerinden tartışılan, Sabah Yıldızı- Akşam yıldızı problemini de çözer. Bu görseller, aynı gezegenin, Venüs' ün, farklı sunu modlarıdır, bu nedenle de farklı anlamlara sahiptirler. Birisi sabah güneş doğarken, diğeri ise akşam güneş batarken görülmektedir, yani gözlemcinin deneyimi farklı bağlamlarda gerçekleşmektedir. Deneyimin içinde gerçekleştiği bu farklı bağlamlar da Frege' nin bağlam prensibi gereğince ifadenin anlamını farklı duyular olarak belirlemektedir.

Bazen ters kompozisyonellik (reverse compositionality) de denilen (Szabó, 2013) Frege' nin bağlam prensibi ve kural-kurala prensibiyle birlikte Görsel 3.65' i ele alalım ve dizimsel (sentaktik) ve anlamsal (semantik) olarak kıyaslayalım.



Görsel 3.65 Farklı sunu modlarında Venüsler, Soldan sağa; 1. EAAE dan bir grafik, 2.Mısır, Sina' da 7'inci Yüzyıl, St. Catherine Manastırında İkonalar 3. Capitoline Venüsü, orijinali M.Ö. 4' üncü Yüzyıl Praxiteles' in bir II. yy. kopyası, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina' da.

Bu üç görselin de referansları ortaktır; Venüs Gezegeni. Ancak üçünün de sunu modları farklıdır. Bu görseller, kültür tarihinin üç farklı döneminden seçilmişlerdir. İlki bu çağa aittir, ikincisi orta çağa ve sonuncusu da Rönesans dönemine aittir.

Soldan ilk görselde Venüs, Nasanın çektiği bir fotoğrafın üzerine çizilmiş vektörel çizgilerle betimlenmiştir. Temel geometrik formlarla kurulmuş ve bir teknik resim gibi, mimari perspektif kurallarına uygun olarak, Venüs' ün fiziksel özellikleri gösterilmiştir. Bu betimlemenin bağlamı XXI. Yüzyıldadır. Ve bir "gezegen" olarak Venüs' ün anlamı da günümüz kültüründe fizik, astronomi, jeoloji gibi bilimlerin terminolojisi ile oluşmaktadır.

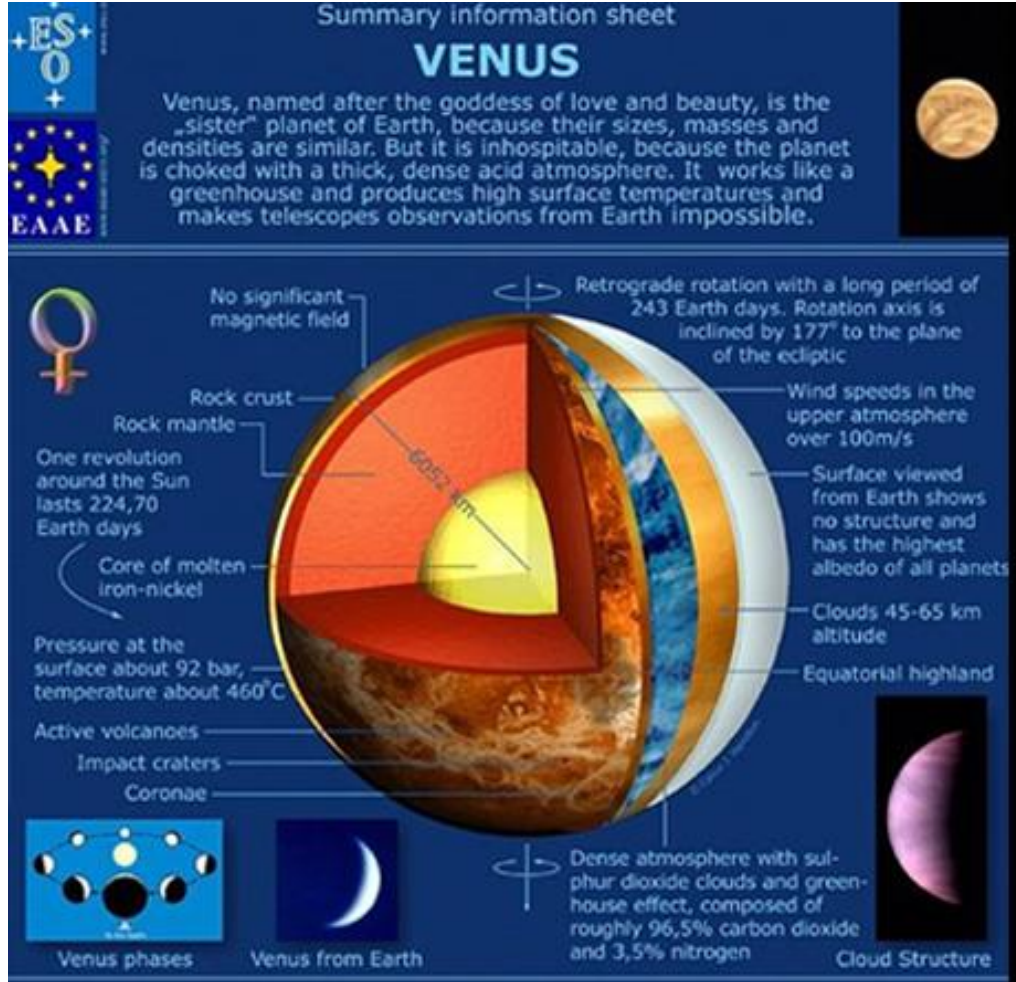
“Venüs, **Yörünge Özellikleri** Yarı büyük eksen: 108,208,000 km 0.723 327 AB Enberi 107,477,000 km 0.718 440 AB Enöte 108,939,000 km 0.728 213 AB Yörünge dışmerkezliği 0.006 756 Yörünge eğikliği 3,39° Dolanma süresi 224.698 gün 0,615 yıl Kavuşum süresi 583.92 gün Yörünge hızı ortalama 35,02 km/saniye Gözlem Özellikleri Görünür parlaklık en yüksek en düşük -4,9 -3,8 Yer'e en yakın konumda 38.200.000 km 0,25 A.Ü. Görünür çap 9,7 - 66 yay saniyesi Yer'e en uzak konumda Yer'e Uzaklık 261.000.000 km1, 74 AB **Fiziksel Özellikler** Ekvator Bilinen yarıçapı 6,051.8 ± 1.0 km km (0.949 9 x Yer) Basıklık 0 Hacim 9.28×10¹¹ km³ 0.857 Yer Kütle 4.868 5×10²⁴ kg 0.815 Yer Yoğunluk 5,243 g/cm³ (0,95 x Yer) Eksen eğikliği 177,36° (ters dönüş) Dönme süresi -243.018 5 gün (ters yönde) Yerçekimi 8,87 m/s² (0,91 x Yer) Kurtulma hızı 10,36 km/saniye (0,93 x Yer) Albedo 0.67 (geometric) 0.90 (Bond) Yüzey sıcaklığı ortalama 735 K (464 °C) Atmosfer Özellikleri Yüzey Basıncı 93 bar (9.3 Pascal) **Atmosfer Bileşenleri** ~%96.5 Karbon Dioksit ~%3.5 Nitrojen %0.015 Sülfür dioksit %0.007 argon %0.002 Su Buharı %0.0017 Karbon Monoksit %0.0012 Helyum%0.0007 neon Karbonil Sülfid (İzine rastlandı.) Hidrojen Klorür (İzine rastlandı.) Hidrojen Florür (İzine rastlandı.)” (http-6)

Üstteki metin, günümüzde en yaygın kullanılan bilgi kaynağı olan Wikipedia'dan alınmıştır. Bu metin kavramsal bir dizim (görsel ile eşdizimsel bir yapı) sunmaktadır. Buradaki kavramlar, çeşitli bilim dallarından alınmış kavramlardır ve hepsi beraber birbirleriyle ilişkileriyle birlikte bir gezegen olarak Venüs' ü betimlemektedirler. Bu yazınsal betimleme Görsel 3.66' daki görsel betimle ile karşılaştırıldığında, metindeki kavramsal dizim ile görseldeki biçimsel dizim birbirlerine uymaktadır. Katmanlar, bu katmanların orantıları, yerleri ve katmanların renkleri vb. diğer özellikler metindeki tarife uymaktadır. Bu iki farklı türdeki betimlemenin ikisinin de temelinde analitik felsefe, pozitivist bilimsel yöntemler ve geometri, matematik gibi analitik bilimler vardır. Ve dahası Venüs ile ilgili bulunabilecek daha birçok yazınsal bilimsel betimlemede analitik felsefede temellenen bir sembolik mantık kullanılır.

Görsel 3.66, metindeki kavramları ve kavramlar arasında kurulan ilişkileri görselleştirmektedir. Katmanlarına ayrılmış bir geometrik form olarak bir küredir ve katmanlar kalınlıklarına göre orantılandırılmış ve fiziksel özelliklerine göre renklendirilmiş ve dokulandırılmıştır. Kesitin ifade edilme biçimi, çizgiler perspektif kurallarına göre dizimleştirilerek oluşturulmuştur.

Frege' nin bağlam prensibine göre, “Venüs”, içinde yer aldığı bilimsel terminoloji sistematüğinde anlanılmaktadır. Bu bilimler, aynı zamanda referans objenin içinde sunuldukları bir “mod” u oluşturmaktadır. Bu “mod” çeşitli kavramlar ve kavramlar arası

ilişkiler ile bir yapıdır. Yani görselin içeriğini ifade edecek bir önerme, mesela “Bu, Venüs Gezegenidir” önermesi bu nedenle yapılandırılmış bir varlıktır.



Görsel 3.66 Venüs, EAAE dan bir grafik.

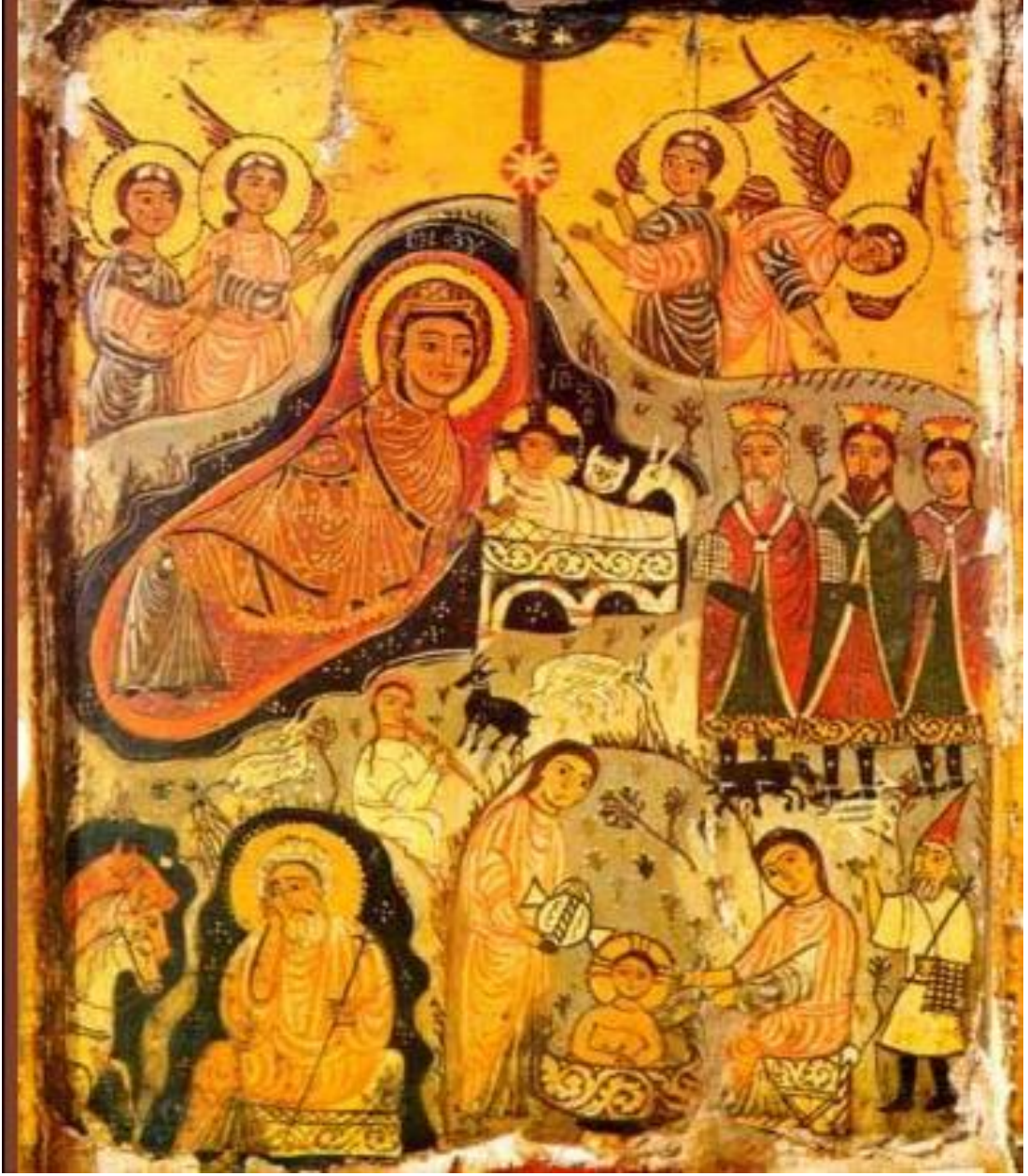
“Gezegen” kavramı astronomide tanımlanmış olarak, içlemi, kaplamı, ilgileri ve fonksiyonları ile belirlenmiş ve yapılandırılmıştır. Bu yapıdaki kurallar kural-kurala prensibi gereğince hem görsel betimlemede, hem yazınsal betimlemede geçerlidir. Görselde, örneğin farklı renklerle boyanmış küre katmanlarının kalınlığını betimleyen alanlar, perspektif kurallarının dâhilinde, metinde verilen atmosfer tabakalarının ölçülerini veren sayılarla orantılı olmalıdır ve o katmanı oluşturan maddelerin fiziksel özelliklerinden kaynaklanan görünüşsel özellikleri de kurallı olarak renkler ve dokularda uygulanmalıdır. Mesela yerin katmanları arasındaki sıcaklık dizimi (merkez daha sıcakken, yer kabuğuna doğru sıcaklık düşer) renkler arasında da kurulmuştur (bir

maddenin sıcaklığı yükseltildikçe ışıma yapar ve yaydığı ışık kırmızıdan sarıya doğru kayar). Benzer şekilde katı ve durağan olan katmanlar “düz” bir renge boyanmış iken gaz ve hareketli olan katmanlar iç içe geçen ebruli ve düzensiz dokular ile boyanmıştır. Bilim izleyiciye gerçekten de betimlemelerde kullanılan bu dizimlerin, Venüs’ ün kendisinde de geçerli olduğunu kanıtlamak için birçok bilimsel yöntemi ileri sürer. Bu betimlemeler izleyiciye “Venüs” ün *gerçekte* ne olduğunu sunmaktadır, oysa gerçekte izleyicinin karşısında olan sadece bir duyum (sense) iken izleyiciler doğal bir tavır ile bu duyumu, Venüs’ ün gerçekte olduğu şey ile yani referansı ile özdeş tutar. Oysa özdeş olarak tespit edilebilecek asıl şey dizim kurallarıdır çünkü ilk olarak bir görsel veya bir kavram ile referans farklı ontolojik katmanlardaki varlıklardır. İzleyicinin karşısındaki şey gerçekte, şimdiki çağın biliminde oluşturulan bir yapıda ortaya konulan bir duyum; referans olarak Venüs’ ün bir sunu modudur.

Görsel 3.67, İsa’ nın doğumunu anlatmaktadır. İkonadaki yıldızdan “Bethlehem Yıldızı” ismiyle bahsedilmektedir. Bu yıldızın tam olarak hangi gök cismi olduğu belirlenememiş olmakla birlikte bazı kaynaklarda bu yıldızın Venüs olabileceği belirtilmektedir. (Cross ve Livingstone, 2005) Bu tezde resimdeki anlatının gerçekten yaşandığını ve Bethlehem Yıldızı’ nın referansının günümüz biliminin belirlediği haliyle “Venüs Gezegeni” olduğunu varsayıyoruz. Görsel 3.67, İncil’ de geçen ve kronolojik olarak dizimlenmiş hikâyeleri anlatmaktadır. Resmin üst ortasında görülen yıldız, Bethlehem Yıldızı’dır. Bu yıldızın anlatıdaki işlevi, İsa’ nın doğumunu ve doğduğu yeri işaret etmesidir. Bu dini anlatıdaki anlam, bu anlatının bağlamında oluşmaktadır. İkonayı resmeden ressamın ne günümüz biliminin anlatılarından haberdar olmasını ne de bilimsel bir yaklaşımla bu yıldızın resmetmesi beklenebilir. Ressam, bu yıldızın duyumu, anlatının içindeki anlamına bağlı olarak tasarlamıştır. Görseldeki duyum, form olarak, gökyüzünden yani kutsallığın ve yüceliğin kaynağından yeryüzündeki belirli bir yeri, İsa’ nın doğduğu yeri, işaret eden bir çizgidir ve bu çizginin üzerinde, bir dairenin içinde “yıldızlar ışık saçarlar” önermesine uygun olarak sarı bir merkezden çıkan neredeyse eşit açılarla yerleştirilmiş sekiz çizgi, çizgiyi yıldız ile ilişkilendirmektedir. Yıldızın betimlenmesinde geometrik (soyut) formların kullanılmış olması da izleyiciye o dönemin astronomisinin oluşturduğu bir bağlamı işaret etmektedir. Bu dönemde mükemmel formların ancak gökyüzünde bulunduğu ve gök cisimlerinin düzenindeki bu mükemmelliğin tanrıdan kaynaklandığına inanılırdı. (Funkenstein, 1986) Bu örnek

Bethlehem yıldızının formunun ve anlamının içinde yer aldıkları anlatının bütünü içinde nasıl bir duyuma, sunu moduna ve anlama sahip olduklarını göstermektedir. Bütünün anlamı ve yapısı, içinde yer alan parçanın da yapısını ve anlamını belirlemektedir.

“İsa Kral Herodes’in günlerinde, Yahudiye’nin Beytlehem kasabasında doğduğu sırada doğudan Yerusalım’e gökbilimciler geldi. ‘Yahudiler’in yeni doğan kralı nerede?’ diye soruşturuyorlardı. ‘Çünkü O’nun yıldızını Doğuda gördük ve kendisine tapınmaya geldik.’ ”
(Matta, tarihsiz)



Görsel 3.67 “Mısır, Sina’da 7’inci Yüzyıl, St. Catherine Manastırında İkonalar

Üstteki iki örnek arasında yine de bir evren modeline dayanmaları ve mükemmel geometrik formları kullanmaları açısından büyük bir benzerlik vardır. Görsel 3.65’ de en sağdaki görülen “Venüs” ise ilk bakışta diğer ikisinden çok farklı görünmektedir. Bu görsel Grek mitolojisinden bir tanrıça olan Aphrodite’ in bir heykelinin fotoğrafıdır.

“Venüs. Çok eski bir Latin tanrıçasının adıdır. Meyve bahçelerinin koruyucusu olarak saygı gören Venüs sonradan Yunan etkisi altında Aphrodite ile bir tutulmuştur. Aeneas’ın anası sayılan Venüs İmparatorluk çağında Gensūlia’nın atası sayılmıştır.” (Erhat, 2015, s. 291)

“Altın Aphrodite diyor Homeros bu tanrıçaya, altın bir değer ölçüsü olmak üzere. Daha başka sıfatlarla niteler onu şairler: Bu güzeller güzeli tanrıça hep "gülümser"dir, işveli, cilveli ve gönül alıcıdır. Bunun sırrını Homeros tanrıçanın ak köpüklerden olma bedeninde taşıdığı bir büyümlü mernelikte görür. Zeus’un aklını çelmeyi aklına koyan Hera bu memeligi ister günün birinde Aph-rodite’den, şöyle seslenir ona ;Sende şu sevgi, şu alım var ya, yanişu ölümsüzleri, ölümlüleri alt ettiğin, işte onları bana ver bugünlük. ...çözdü göğsünden nakışlı memeliğini, alacalı bulacak bir kurdeleydi bu, alımlı ne varsa hepsi onun içindeydi, sevgi onun içindeydi, istek onun içinde, cilveleşme, şakalaşma onun içinde, en akıllı insanı ayartan aşk onun içinde. Sevgiyi, sevişmeyi simgeleyen bu tanrıça bu büyümlü kendi kendine değil, çevresini saran başka tanrısal varlıkların aracılığıyla gerçekleştirir. Eros bazı efsanelere göre onun oğludur, ama Theogonia’da Eros Aphrodi-te’den çok önce doğmuş evier.el bil güçtür, sonradan katılır Aphrodite’nin alayına (Hesiod, 1987’den aktaran Erhat, 2015, s. 43)) ... Kuşlardan güvercin ve serçe, çiçeklerden gül ve mersin tanrıçaya adanmış sayılır (inim kadar şairleri esinleyen bir tanrıça da APOLLON ha yoktur, ama hiçbir şair de Aphrodite’yi Midilli’li kadın şair Sappho kadar güzel dile getirmemiştir..’ ” (Erhat, 2015, s. 43)

Üstteki alıntı tanrılar-tanrıçalar, onların akrabalıkları, özellikleri, hikâyeleri gibi öğelerle devasa bir yapı oluşturan Grek mitolojisinin içinde Venüs’ ün yerini betimlemek için yeterli değildir, ancak karakteristik özelliğinin “güzelliği” olduğunu söyler. Venüs, çoğu mitte “şehvet” kavramıyla da çok yakından ilgili tutulmuştur. Kadın güzelliğinin Ay ve yıldızların güzelliğine benzetildiğine birçok edebi eserde de rastlanır. Görsel 3.68’ teki duyum da Venüs’ e yüklenmiş, diğer örneklerde olmayan bu “güzellik” özelliğini görselleştirmek üzere farklı bir sunu modunu kullanır.

Tabi ki, bu heykelin diğer Grek tanrıalarının betimlemeleriyle üslup olarak büyük bir benzerliği vardır ama özellikle Aphrodite’ de antik yunan estetiğinin gereği “ideal insan” ın orantısı kullanılır. Tanrıçanın bedeni cinsel çekiciliğinin nedenleri gereği genç, sağlıklı ve kusursuzdur. Referansı bir bütün olarak anlamlı olan Grek ve Roma kültürü içindeki yeri ile bir anlama ve duyuma sahip olur.

Ancak bağlamı biraz daha genişletilecek olursa ve bu üç farklı duyumun dizimlerinde ortak olan bir şeyler aranırsa daha soyut ve kaplamı daha geniş olan bir “Venüs” kavramı bulunur. İyi eğitim almış bir göz bu Venüs heykelinin hacimlerinin tasarımının altındaki ideal geometrik formları ve bu formların orantılarını kolayca görebilir. Diğer iki örnekte olduğu gibi bu örnekte de matematiğin ve geometrinin oluşturduğu ideal bir evren fikri vardır. Bu ideal evren, ilkinde “pozitivizm ve determinizm” ile, ikincisinde “Tanrının iradesi” ile ve sonuncusunda “Platon’ un ideaları” ile belirlenir. Haliyle, göksel, tanrısal bir varlığın betimlemesi olarak bu “Roma Venüs” ü de diğer ikisi ile ortak bir sunu modunu; geometrik ve matematiksel mükemmelliği paylaşır.



Görsel 3.68 *Capitoline Venüsü, orijinali M.Ö. 4’ üncü Yüzyıl Praxiteles’ in bir II. yy. kopyası, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina’ da.*

Bu üç örnek referansları aynı olduğu halde, üç ayrı imajın ters-kompozisyonellik prensibi ile Fregeci semantiğin kavramları kullanılarak tasarlanabileceğini göstermektedir. Üç görsel tasarımın da anlamları birer duyum (sense) olarak farklıdır ve kendilerine has sunu modlarına sahiptirler. Üç farklı kültür içinde üretilmişlerdir ve bu kültürlerdeki farklı kavramsal dizimlerin içinde yer almakta ve görsel formların dizimleri de kavramsal dizimlere kural-kurala prensibinin uygulanabileceği şekilde uygundur.

Fregeci görüş, deneyimlerin içerikleri konusunda da benzer bir perspektifi ortaya koyar. Bu tür içerikler, deneyimin içeriklerinin objelerin ve özelliklerin kendisinden değil “*sunu modları*”ndan (presentation mode) oluştuğunu söyleyen teorik zemine dayanır. Bu teorideki karakteristik, tek bir objenin birçok sunu moduna sahip olabileceğidir. “*Bir Frege içeriği, sadece eğer, içerikteki sunu modunda sunulmuş obje, içerikteki bir sunu modunda sunulmuş özelliğe (ya da özelliklere) sahipse doğru olacaktır*” (Chalmers 2004; Siegel, 2016).

Deneyimler hakkındaki bu görüş, izleyicinin yapıtı alımladığı durumda yani yapıtın bağlamını belirlemede kullanılabileceği gibi, bir deneyim türü olarak görsel algının kendisinde de aranabilir. “Görsel algının kendisi” derken bilişsel enformasyon sürecinde henüz anlam oluşmadan çok önce retinada ve hemen sonrasındaki merkezi sinir sistemi modüllerinin işlevlerinden oluşan bir zihin durumu söz konusudur (Banich ve Compton, 2011). Ki bu zihinsel durumun içeriği daha çok “dizim” olarak ele alınan yapıtların “form” katmanını göstermektedir.

Fregeci semantiğin yaklaşımının algılamanın erken basamaklarında da geçerli olduğunu gösterebilecek ilginç örnekler vardır. Resim disiplinde “lokal renk” ve “lokal ton” olarak adlandırılan bir fenomen bu bağlamda iyi bir örnektir.

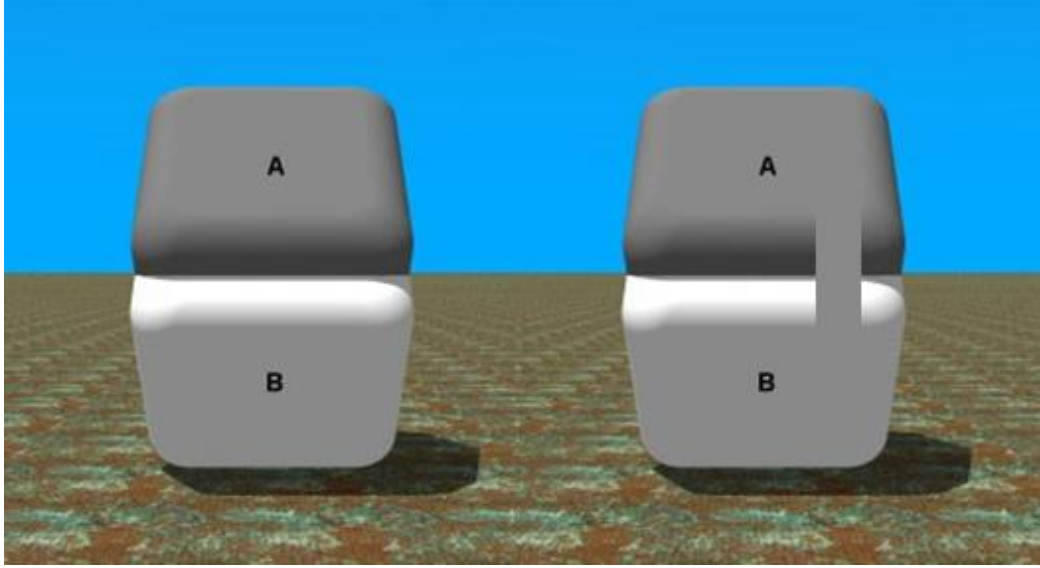
Görsel 3.69’ da A ve B alanlarının tonları özdeşdir. Bu özdeşliğe ikna olmak oldukça güçtür, görselin sağ tarafındaki grafikte açıkça kavranabilmesi için bu iki alan birleştirilmiştir. Soldaki ve sağdaki görseller alttaki iki önermeyi içerir.

(27) A, B den daha koyu bir ton değerindedir.

(28) A ile B aynı ton değerindedir.

Bu önermeler çelişiktir ancak aynı görsel tarafından içerilirler. Fiziksel olarak, bu ton değeri bazı teknik aletlerle ölçülürse, eşit oldukları görülür. Bu durumda retinada oluşan uyarıların da eşit olması gerekir. Bu görselin biçimsel olarak kompozisyonelliği gereği, sözcüklerin önceliği prensibinde olduğu gibi, izleyicinin bu iki tonu farklı

algılamıyor olması gerekirdi. Bu durumu açıklamanın bir yolu, kompleks olgular olmalarına rağmen öncelikle nesnelerin (yani duyuları) algılandığını, ton gibi olguların da bu nesnelerin birer özelliği olarak kavrandığını öne sürmektir.



Görsel 3.69 Lokal renk örneği için illüzyon 1

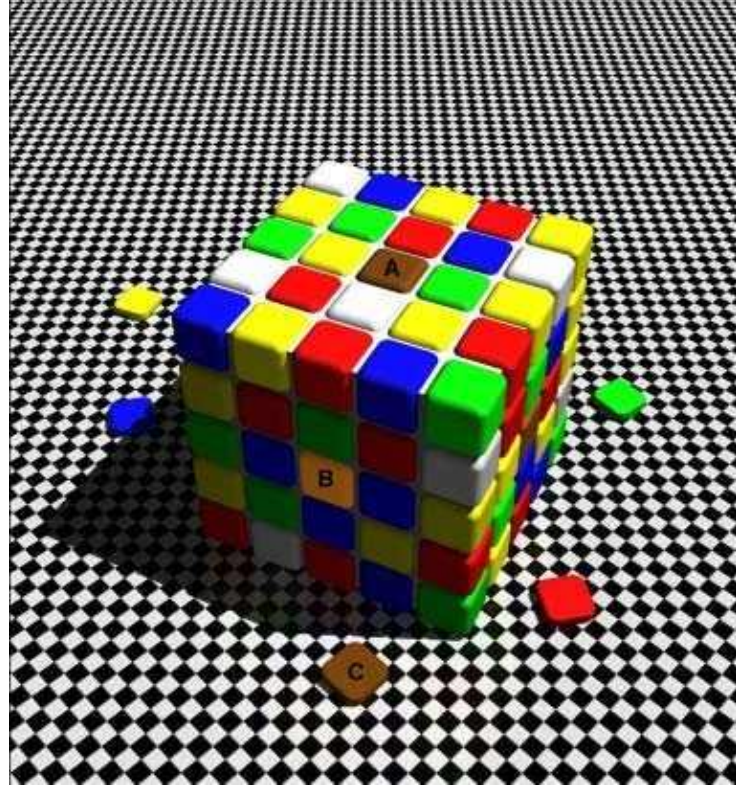
A objesi, lokal bir tona sahiptir, bu lokal ton objenin her yerinde özdeştir ve lokal tonlar farklı ışık şiddetlerinde gözlemciye farklı tonlarda görünürler; karanlıkta daha koyu, aydınlıkta ise daha açık. B nesnesinin lokal tonunu A nesnesinin lokal tonu ile kıyaslayarak daha “açık” olduğunu görülür. Ancak bu kıyaslama ancak bir sunu modu içinde başarılabilir. İzleyici, perspektif kurallarının ve optik kuralların oluşturduğu bir dizim içerisinde bu nesnelere konumlandırır ve A nesnesinin A yüzeyi ve B nesnesinin D yüzeyinin normallerinin (geometrideki anlamında) ışık kaynağından gelen ışına yaptığı açıya göre bu iki yüzeye aynı değerde ışık düştüğünü bilir. Bu iki yüzeyin ton değerlerinin oranı nesnelerin lokal tonlarının oranını verir. Bir yandan A’ daki ton değerinin C’ nin ton değerine oranı D’ deki ton değerinin B’ deki ton değerine oranına eşittir. Bu eşitlik perspektif içinde nesnelerin konumu ve pozisyonuyla da optik kurallarla da uyumludur. Bu uyum da nesnelerin lokal tonlarının homojen olduklarına (yüzeyden yüzeye değişmediklerine) izleyiciyi ikna eder. Ve sonuç olarak D ve B tonları, B nesnesinin bir özelliği (lokal tonu) olarak özdeşleşirler. A ve C tonları da A nesnesinin bir özelliği olarak özdeşleşirler. Bu nesnelerin sahip oldukları farklı iki ton, gerçekte tek bir değeri olan lokal tonun (referansın) farklı sunu modlarındaki (perspektif ve optik kuralların içindeki

farklı konum ve pozisyonlarında) görünüşleridir (duyumlarıdır). Bu durumda, örnekte, kompozisyonelliğin çift yönlü işlediği görülüyor, hem parçadan bütüne hem de bütünden parçaya. Parça olarak izleyicinin retinasında oluşan tonlar (diğer görsel duyuşal uyarımlarla birlikte) bir imajı oluşturmaktadırlar, bu tonlar üst bilişsel fonksiyonlarca kodlanmakta ve “nesnelere” olarak bir anlamı oluşturmaktadırlar. Bu parçadan-bütüne (parçanın bütünü belirlediği) yöndür. Belirlenim, biçimden içeriğe doğrudur. Diğer, bütünden-parçaya, (bütünün parçayı belirlediği) yön ise nesnelere bir özelliği olarak lokal tonun algılanmasındadır. Bu durumda önce bütün olarak nesneyi anlamlandırmakta, sonrasında nesnenin parçası olan tonların “neliklerini” belirlemektedir. Belirlenim içerikten biçime doğrudur.

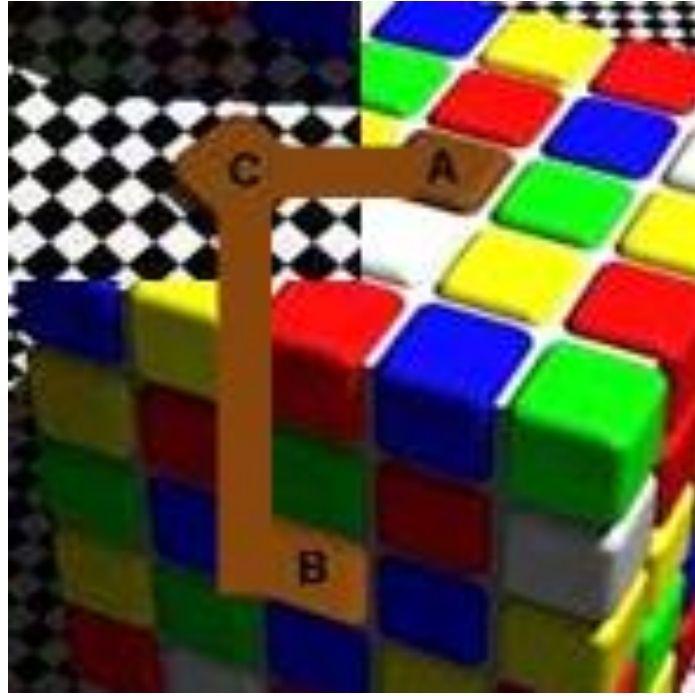
Tersine-kompozisyonellik ilkesini burada sınamak, yeni bir durumu ortaya çıkarmaktadır. Tek bir duyumun iki farklı referansı olabilmektedir. Tıpkı olası dünyalar semantiğinde incelendiği gibi, bir tür adının, bütün tekil örneklerini (kaplam) tek bir duyum altında (içlem) özdeşleştirilmesi gibi, farklı tonlar tek bir ton gibi algılanmaktadır. Diğer yandan özdeş olan bir ton ise iki farklı ton gibi algılanabilmektedir.

Görsel 3.70’ te A, B ve C kareleri hem renk hem de ton olarak tamamen özdeşler. Bu inanılması güç illüzyona çoğu kişi ancak kâğıttan B alanını kesip A’ nın ve C’ nin yanına koyarak kıyaslayıp ikna olur.

Görsel 3.70, Fregeci kavramlar ile analiz edilirse, deneyimin, karenin kahverengiliğini, açık-koyu çeşitliliği ile değişen sunu modu altında temsil ettiği (betimlediğini) söylenebilir. Ton değeri değişmekte ve sabit özellik olan renk, ancak bu sunu modu içerisinde belirlenebilmektedir. Örnekte izleyici, küpün her yüzeyindeki renkleri, ilk başta, özdeş olarak kabul eder. İzleyiciye bakan yüzeydeki bütün kareler daha koyu görünmektedir çünkü bu yüzey gölgede kalmıştır. Görünüşte, sarı kare ile gölgedeki sarı karenin tonlarının oranı, kırmızı kare ile gölgedeki kırmızı karenin tonlarının oranına eşittir. Bir kural olarak gölgedeki yüzey ile ışıktaki yüzey arasında, bütün kareler için bu oran geçerlidir. Bu durumda B yüzeyi, gölgede olmasına rağmen bu kadar parlak görüldüğüne göre, gerçekte de (tözsel olarak, zayıf Russellci içerik olarak, lokal renk olarak) aynı yüzeydeki diğer karelere oranla çok daha açık, parlak renkte olmalıdır. Aynı şeyler A yüzeyi için de söylenebilir ancak bu sefer çevresindeki karelere oranla, ışıklı yüzeyde olmasına rağmen koyudur. Böylece sunu modunun sağladığı belirlenim ile izleyicinin algısında A yüzeyinin B yüzeyinden daha koyu olduğu yanlışlığı ortaya çıkar.



Görsel 3.70 Lokal renk örneği için illüzyon 2



Görsel 3.71 Lokal renk çelişkisi

Bu örnekte de belirleyiciliğin çift yönlü olduğu ancak, bütünü belirleyiciliğinin parçanın belirleyiciliğinin önüne geçebildiğini görüyoruz. Öncelikle mekânın ve aydınlanmanın içinde küp algılanmakta ve ardından aydınlanma değerlerine göre oluşan yüzey tonlarının içinde renkler anlamlandırılmaktadır.

3.3. Strateji, Teknikler ve Plan

Bu bölümde, içeriğin belirlenmesi, tasarlanması ve görsel formlara dönüştürülmesi için bazı stratejiler ve yöntemler, temel sanat eğitimi dersinde uygulanabilecek teknikler araştırılacaktır. Ardından bir ders planı oluşturulacaktır.

3.3.1. İçeriğin belirlenmesi

İçeriğin belirlenmesinde, giriş bölümünde bahsedilen amaca göre tasarım sürecinin başlangıcında temel olarak bir zihinsel durum alınmalıdır. Önceki bölümde bahsedilen semantik teoriler bir zihinsel durumun yapılandırılması için bir olanak sağlamaktadır. Yapılandırma, sistematik ve üretken bir sistem olarak, içeriğe tasarlanabilir bir yapı sağlar.

Genel bir strateji olarak, tasarım sürecinde, bu teorilerin önerdiği referans, işlem, karakter, bağlam, değerlendirme durumu, obje, özellik, ilgi ve fonksiyon, duyum, sunu modu gibi kavramların her biri bir değişken olarak kabul edilebilir ve bu değişkenlere atamak üzere bazı zihinsel durumlar birer değer olarak kabul edilebilir. Sonuçta yeniden tasarlanabilir ve form olarak uygulanabilir yapılar elde edilebilir.

Basitçe örneklendirilirse, seçilen bir konu olarak “elma”, öncelikle referans olarak gerçek bir elma düşünülebilir, Russellci anlamda tözü ve özellikleriyle belirlenebilir, örneğin bu bir Amasya elmasıdır, yeşil ve büyüktür. Ardından elmanın bağlamı için onu gözlemleyen bir kişi, bu kişinin ve elmanın içinde bulunduğu durum için bir mekân ve zaman seçilebilir. Örneğin bu elma, 17.yy da İstanbul’ da bir dilencinin elindedir. Ardından bir değerlendirme durumu seçilir; bu elma, Paris’ in güzellik yarışmasında Aphrodite’ e vermiş olduğu elmadır. Böylece şimdiden belirli bir içerik elde edilmiş olur. Bu içeriğe yeni bileşenler eklenerek veya başka elemanlarla yer değiştirerek veya dizimler oluşturularak daha da ilerletilebilir. Örneğin yeni bir değerlendirme durumu olarak, “dilencinin bu elma ile ne yapacağı”, veya bir dizim olarak “Alaaddin’ in sihirli lambası” masalından uyarlayarak, bu elmanın bir fonksiyonu olarak “bu elmanın yanında

bir âşik katledildiğinde içinden bir cin çıkmaktadır ama bu kötü niyetli bir cindir. Üç dileğinizi gerçekleştireceğini söyleyerek hayattan beklentilerinizi öğrenmekte ve aşığın intikamını almaktadır”. Burada kavramların uygulanabilirliğini göstermek için genel bir fikir vermek üzere üretilen örnek henüz belirli bir strateji veya teknikle üretilmemiştir. Alttaki başlıklarda daha sistematik yollar araştırılmıştır. Hali hazırda varolan bir yapının/içeriğin bu kavramlarla çözümlenmesi ise çok daha basittir.

3.3.1.1. İçeriğin dar-genişliği ve çok katmanlılığı

Semantik literatüründeki değişkenler olarak ele alınan kavramlara belirli birer değer olarak atanabilecek zihinsel durumlar değerlendirilirken, zihin felsefesinden alınarak kullanılacak bir konu daha vardır. Bu konu, zihin felsefesinde geniş bir yer tutan bir tartışmadır, bir zihinsel durumun içsel ya da dışsal yani dar veya geniş olduğunun belirlenmesi stratejileridir.

İlk olarak fenomenoloji çalışmalarının temel aldığı gibi bir zihinsel durumun yönelimsel olduğunu kabul edelim. “*Yönelimsellik zihinlerin, şeyleri, özellikleri, olgu durumlarını, temsil etme, betimleme, onların hakkında olma gücüdür.*”⁹ (Jacob, 2014) Zihinsel durumlar öncelikli olarak birer içeriğe sahiptirler. Bu tezdeki uygulamalarda bu zihinsel durumlar henüz bir ifadeye dönüşmeden önce, birer içerik olarak kabul edilmiştir.

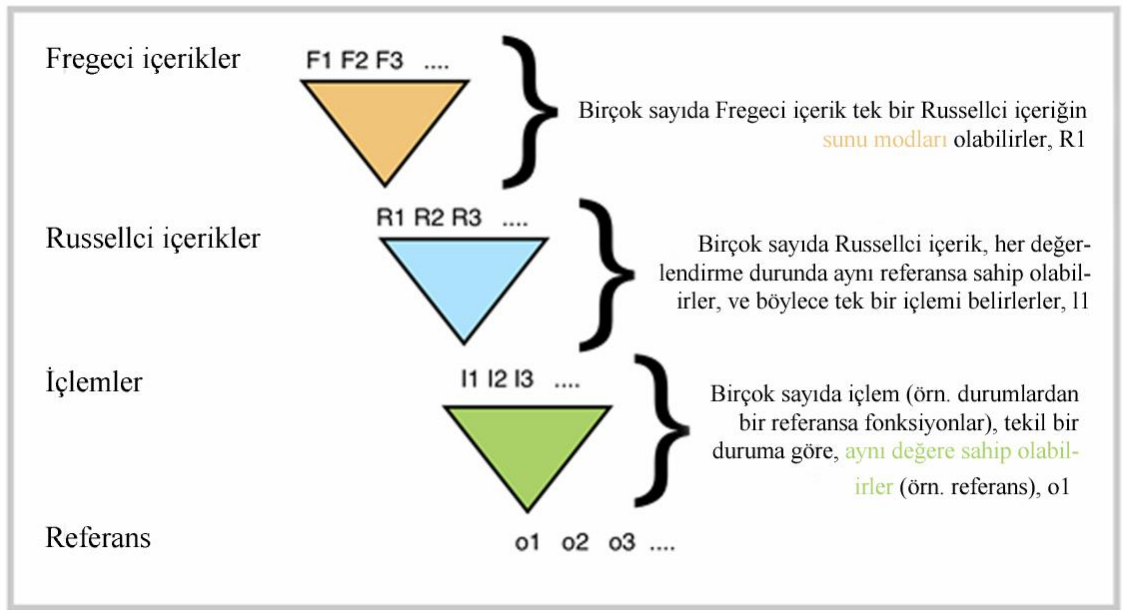
“ Zihinsel içerik, basitçe bir düşünce, bir inanç (kanı), bir arzu, bir korku, bir niyet veya bir dilek gibi bir zihinsel durumun içeriği anlamına gelir. İçerik hususen bulanık bir terimdir, kendisi de bulanık bir terim olan ‘anlam’ ın kabaca eşanlamlısıdır. İçerikli olan bir hal, dünyanın bir parçasını veya çehresini temsil eden bir haldir; içeriği ise dünyayı varlık olarak temsil etme yoludur. ” (Brown, 2011)

Fenomenoloji de askıya alma ve indirgeme ile nesnelere tümünden bir içerik olarak ele alır. Böyle bir yaklaşımda içerik-biçim karşıtlığı tasarım sürecinde pek kullanışlı olmayabilir. Ancak bu yaklaşımlarda dahi içeriklerin nesnel-öznel ekseninde kurulu bir skalada darlıklarına ve genişliklerine göre (içsel veya dışsal oluşlarına göre) ayrıştırılmaları pratikte iyi sonuçlar verebilir.

⁹ “Intentionality is the power of minds to be about, to represent, or to stand for, things, properties and states of affairs.”

“Dar Zihinsel İçerik, kişinin çevresine bağlı olmayan zihinsel içerik türüdür. Dar içerik, kişinin çevresinin özelliklerine olduğu gibi kişinin vasıflarına da bağlı olan ‘geniş’ içeriğin zıddıdır.” (Brown, 2011)

Görsel 3.72 incelenirse, semantik teorilerin “anlam”ı, referans, işlem, Russellci içerik ve Fregeci içerik olarak hali hazırda somuttan soyuta, genişten dara doğru bir yelpazede dizdiği görülebilir. Bu nedenle bir zihinsel içeriğin dar veya geniş olduğunu belirlemek için kullanılan stratejiler tasarım uygulamalarında, semantik değişkenlere atanacak değerler olarak zihinsel içeriklerin tespitinde de faydalı olacaktır.



Görsel 3.72 Fregeci içerik, Russellci içerik, işlemler ve referans arasındaki ilişkiler. (Speaks, 2017)

Sözlükte, somut terimi şu şekilde açıklanmıştır; “Somut. 1. sıfat Varlığı duyularla algılanabilen, müşahhas, konkre, soyut karşıtı.” (Türk Dil Kurumu, 2018) Somutluğun ölçütünün “duyularla algılanabilirlik” olması, içeriğin dar ve geniş olarak ayrılabilmesi için yeterli değildir. Örneğin bir resmin içeriğinde görülen her şey, ister soyut ister somut olsun hepsi duyularla algılanmıştır.

Altındaki resimde (Görsel 3.73) Rembrandt’ın o anki ruhsal durumunun betimlemesi açık ve güçlüdür. Somut olmayan bu “ruhsal durum” un algılanabilmesi için, akıl yürütülmesine ya da tablonun dışındaki başka bir kaynağa başvurulmasına gerek yoktur. Resimdeki figürün ruhsal durumu, somut bir nesnenin özelliklerinin tanınması gibi bir kesinlikte görülür; duyularla algılanır.

Bu durumda, söz konusu bir sanat yapıtı olduğunda, içeriğin ne kadar somut ya da soyut olduğunun, duyularla algılanır olup olmadığıyla değil ama duyularla algılanmasındaki doğrudanlık ile derecelendirilmesi mümkündür. Rembrandt'ın resmine bakıldığında en doğrudan algılanan şey tablonun ontolojik olarak en öndeki katmanıdır. (Poli, 2014); boyanmış bir yüzey olarak tablonun somut varlığı. Farklı renk ve ton, uzunluk vb. özellikleri ile farklılaşan boyanın formu, bir içeriği oluşturmaktadır; Rembrandt'ın İzleyicinin Rembrandt'ın duyuları ile algılaması boyanın sahip olduğu form aracılığı ile mümkündür, yani dolaylıdır. Bu halde "Rembrandt", bu tablonun içeriğidir.



Görsel 3.73 Rembrandt van Rijn, *Bere ve Kalkmış Yaka ile Otoportre*, 1659, 84.4 x 66 cm. National Gallery of Art, Washington

Rembrandt'ın ruh hali ise Rembrandt'ın bedeninin içeriğidir. Ruh hali, yüz ifadesinden ve jestinden ve biraz da seçtiği ve belirli bir şekilde giydiği kıyafet aracılığıyla anlaşılır. Yüz ifadesini yüz hacimlerinin biçimi belirliyor. Yüz biçiminin farklı kurulu olması, farklı ruhsal durumları, duyguları gösterecektir. Rembrandt'ın yüzü, Rembrandt'ın bedeninin bir parçası olarak hali hazırda tablonun bir içeriği idi; Bu halde Rembrandt'ın ruhsal durumu, ikinci dereceden bir içeriktir; bir içeriğin içeriğidir. Rembrandt'ın ruhsal durumunu, bedeni gibi duyularla algılanmasına rağmen, ruhsal durumu bedeni dolayımı ile algılanıyor. Daha dolaylı olan “ruh durumu” böylece “beden” e göre daha dar bir içeriktir.

Ancak soyut-somut karşıtlığının bir kural olarak dar-geniş karşıtlığına ve her ikisinin birden de içerik-biçim ve hatta gösterilen-gösteren karşıtlığına denk gelmesini beklemek yanlıştır. Bazı estetik nesnelere çok daha yüksek dereceden içerikler bulunabilir. Bir içerik, birçok sayıda içeriği kapsayabilir ve hatta bazı içerikler başka bir katmandaki, yine gerçekte bir içerik olan nesnelere, temsil ederler. Böylece karmaşık bir yapı oluştururlar. Bu karmaşık yapıda bir “daha yüksek dereceden” içerik daha alt derecedeki bir içerikten daha somut bir nesneyi temsil ediyor olabilir.

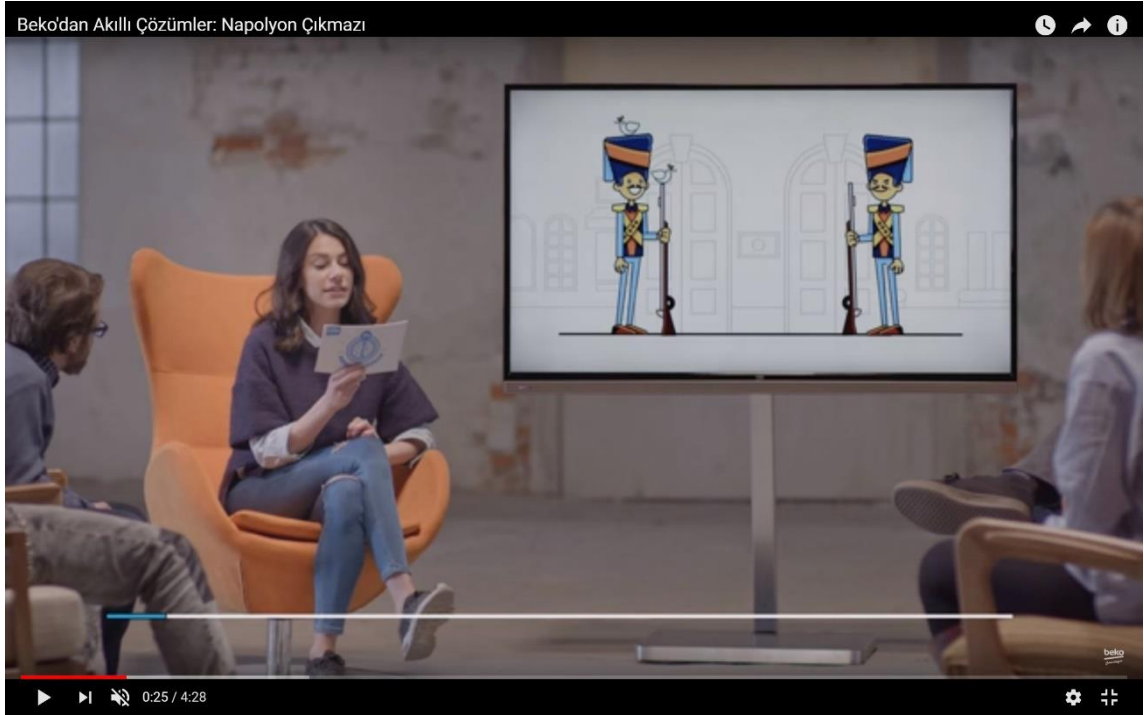
Altındaki reklam filmini (Görsel 3.74) büyük olasılıkla bir monitörden izliyorsunuz. Bu film, sizin monitörünüzün içeriğindedir. Filmin içeriğinde olan sahnede sunucu arkadaşlarına bir soru sormaktadır. Soru şudur;

“Waterloo savaşının en sert geçtiği zamanlarda, çadırında planlar yapmakta olan Napolyon, çadıra giren asker karşısında irkilir. Asker yeni doğan çocuğunu görmek için izin istemektedir. Napolyon biraz düşünür ve ona bir teklif sunar. ‘Bu çadırın arkasında önlerinde bir muhafız olan iki kapı var. Bunlardan birisi cepheye diğeri ise dönüş yoluna açılıyor. Muhafızlara tek bir soru sorarak dönüş yoluna açılan kapıyı bul, köyüne dön. Yalnız dikkatli ol, Muhafızlardan biri çok dürüst ve diğeri kronik yalancı.’ Bu askeri özgürlüğüne, köyündeki minik yavrucağına kavuşturacak o tek soru nedir?” (Ağah ve Ayçe, 2016)

Salonda dev bir monitörde bir animasyon vardır. Bu animasyon yine bir monitörün içeriğidir ve monitör de filmin içeriğidir. Sorunun içeriğindeki askere bir soru sorulması istenmektedir.

Buraya kadar fazlasıyla derin olan epistemik uzay sorunun cevabıyla daha da çetrefilleşir. Askere sorulması gereken doğru soru şudur; “diğer askere hangi kapının doğru kapı olduğunu sorsam bana hangi kapıyı gösterir?” Sorunun sorulduğu asker takıntılı bir yalancı da olsa, takıntılı bir doğrucu da olsa aynı kapıyı gösterecektir. İzleyici

cevabın doğruluğunu çözümlerken içeriklerin daha da derinleştirilmesi gerekir. Sorunun sorulduğu asker, soruyu cevaplandırabilmek için zihninde bir sahne canlandırmalıdır ve o sahnede izleyici diğer askere bir soru yöneltir. Şimdi o askerin vereceği cevabı bulmak için kendisini o askerin yerine koymalı ve onun zihinsel durumunu kendi zihninde canlandırmalıdır. Ve bu kadar üst dereceden bir içerikte tespit edilen kapı, mantıksal çıkarımlarla sırasıyla daha alt derecelerdeki içeriklere adım adım taşınır. Üstelik iki alternatif senaryo mevcuttur ve bu iki senaryoda da tespit edilen kapı aynı kapıdır. Diğer yandan sunucunun bulunduğu sahnedeki arkadaşları da bir yandan birbirlerinin cevaplarını sınamaktadırlar, yani birbirlerinin zihinsel içeriğini kendi zihinsel içeriklerinde ele almaktadırlar.



Görsel 3.74 Reklam filmi, 2016, “Beko’ dan Akıllı Çözümler: Napolyon Çıkmazı

Sorunun içeriğindeki askerin veya kapının hangi seviyede daha somut hangisinde daha soyut olduğu sorusu pek makul görünmüyor. Bu asker her durumda bir hayal ürünüdür, ancak yine her durumda somut bir asker olarak hayal edilir. Askerin kendisi, birisinin aklındaki o askerin imgesinden görece daha geniş bir içerik olacaktır. Yine de Quentin Dupieux’ in yönettiği *Réalité* gibi filmlerde bunun doğru olmadığı bir içerik yapısı ile de karşılayabiliyor. (Dupieux, 2014)

İçeriğin bir başka biçimin içeriği haline gelerek daha da derinleşmesinin, bir üst dereceye geçmesinin bir sınırı yok gibi görünüyor. Örneğin bir yandan tüm bunların bu tezin bir içeriği olması ve üstelik şimdi de bu tezin okurun zihinsel durumunun içeriği haline gelmiş olması gibi. Özellikle bazı kompleks içerikli sanat yapıtlarında karşılaşılabilen bu durumun çözümlenmesi için zihin felsefesinde önerilen bazı stratejiler vardır.

3.3.1.2. Stratejiler

Bu tezde tasarımın başlangıç kaynağı olarak alınan haliyle “içerik”, zihin felsefesindeki “dar içerik” kavramına oldukça yakındır.

Dar içerik, zihinsel içeriğin bir türü olarak ele alınmaktadır. Bir zihinsel içerik ise, bir düşünce, bir kanı (belief) , bir arzu (desire), bir korku veya dilek (wish) gibi bir zihinsel durumun içeriğidir. “İçerik” ve “anlam” eşanlamlı kabul edilirler. İçeriği olan bir durum, dünyanın bir parçasını temsil eder. Durumun içeriği, dünyayı temsil etme yoludur. (Brown, 2011) Örneğin, akıllı bir özne bir bardağın içinde çay bulunduğunu düşünmektedir. Zihinsel durumu bir kanıdır. Bu kanısı dünyanın bir kısmı hakkında yani, bardak hakkındadır. Bu kanının içeriği, belirli bir durumda yani şu an ve burada, belirli bir objenin, yani bardağın, belirli başka bir varlık ile yani çay ile belirli bir ilgi içinde olduğu, yani çayın bardağın içinde bulunduğudur. Bir kanının doğruluğu içeriğine bağlıdır, dünya gerçekten de kanının onu temsil ettiği gibiyse kanı doğrudur, değilse yanlıştır. (Brown, 2011)

“Belirli bir kanının dar içeriği ise o kanının tamamen kişinin içsel özellikleriyle belirlenen içeriğidir. Bir kişinin bir içsel özelliği ise kişinin çevresine hiç bağlı olmayan özelliğidir. Örneğin, kesin bir şekle sahip olmak, tartışmalı olarak, bir buçukluğun (bozuk para, madeni para) bir ‘içe-dair’ özelliğidir, benim cebimde olması ise bir buçukluğun bir içsel özelliği değildir. Çünkü bu, buçukluğun şeklinin sadece içsel özelliklerine bağlı olduğu içindir, benim cebimde olması ise geçici olarak nerede var bulunduğudur ki bu bir dışsal özelliğidir. Buçukluğun şekli, buçukluğun kendisi başka türlü olmadan başka türlü olamaz, oysa buçukluk benim cebimde olmadan da aynen olduğu gibi olabilir. Yine, buçukluğun şekilleri ortak olmayan tam bir-örneği daha olamaz, ama benim cebimde olmayan tam bir-örneği olabilir. Benzer şekilde, bir kanının veya başka bir zihinsel durumun dar içeriği, durumun sahibi olan özne içsel hususta başka türlü olmadan, farklı olamayacak bir içeriktir: Kişinin çevresinin ne kadar farklı olduğu önemli değildir, kanı aslında sahip olduğu içeriğe yine de sahip olacaktır. Yine, bir kişinin kanısının bir dar içeriği, kişinin tam bir-örnekliliğiyle ortak olması gereken bir içeriktir. (Eğer bazı düalizm formları doğruysa, bir kişinin içsel özellikleri

arasında kişinin fiziksel özellikleriyle tamamen belirlenmeyen özellikler de bulunabilir. Bu durumda, bir ‘tam bir-örnek’, fiziksel olsun veya olmasın herhangi bir içsel özellikleri aynı olan bir kişi olarak anlaşılmalıdır.” (Brown, 2011)

Zihinsel içeriklerin dar ve geniş olarak ikiye ayrılması fikri dahi oldukça tartışmalıdır. Bazı filozoflar bütün zihinsel içeriklerin dar olduğunu ve bazıları ise geniş olduğunu iddia etmektedir. Ancak birçok filozof bütün zihinsel durumların içeriğinin geniş olduğu kanısındadır ve ikna edici argümanlar sunmaktadırlar. (Brown, 2011)

Bir içeriği yapılandırmak/belirlemek için birçok farklı strateji ve teknik kullanılabilir. Bu tez kapsamında özellikle dar içerik ile ilgilenilmektedir. Dar ve geniş içeriğin tespit edilmesi ve ayırt edilmesi için şu stratejiler önerilmektedir (Brown, 2011).

Bu stratejilere göre, bir dar içerik; bir betimleme, bir kavramsal rol, bağlamlardan geniş içeriklere bir fonksiyon, bir çapraz önerme ya da bir azami epistemik olasılıklar kümesi olabilir. (Brown, 2011) Bu stratejilerden ilk üçünü kısaca açıklanacak ve epistemik stratejinin bu tez kapsamında uygulanması bir örnekle araştırılacaktır.

3.3.1.2.1. Çaprazlama stratejisi

Bir çapraz önerme, önermenin içinde ifade edildiği bağlamlara göre doğruluk değerini gösteren bir tabloda ifade edilir. Kurulan önerme, ancak dünya belirli bir halde ise doğru olacaktır, belirlenen diğer hallerde ise yanlış olacaktır.

“Bu strateji, dar içeriğin bir çapraz önerme olduğu görüşüne muntazam uyar. Belirli bir zihinsel durumun dar içeriğini bilmek istiyorsak, basitçe çapraz önermeyi kurarız. Önce, içinde zihinsel durumun gömülü olabileceği çevreleri veya durumlar karışımını (variety) tasarlarız (envision), örneğin, içeriği bizim ilgilendiğimiz içerik olan zihinsel durumun ta kendisini, merkezde olarak, kapsayan merkezi dünyalar ya da bağlamlar kümesini. Bu bağlamların herbiri için, geniş içerik bilgimizi ve nasıl belirlendiğini zihinsel durumun o çevre ve şartlarda (context) sahip olabileceği geniş içeriği keşfetmek üzere kullanırız. Ve sonra, o çevre ve şartlardaki (context) dünyada, o geniş içerikli bir kanının doğru olup olamayacağını belirleriz.” (Brown, 2011)

3.3.1.2.2. Eksiltme stratejisi

Eksiltme stratejisi bütün içeriklerin geniş olmadığını farz eder.

“Eksiltme stratejisi bir öznenin kanılarının dar içeriklerini öznenin kanısının bütün içeriklerini değerlendirerek ve dar olmayanları çıkartarak saptamak için bir girişimdir. Geriye kalan içerikler dar olmalıdır. Daha kesin olarak, eğer kanımın bir içeriği inandığım (kanaat ettiğim, believe) bir şeyse, bu halde benim kanımın bir dar içeriği benim inandığım bir şeydir

ve buna benim (muhtemelen bazı sınırlanmış sınıftan dünyalardaki) her mümkün eşim tarafından inanılır.” (Brown, 2011)

Bu strateji bir öznenin kanısının içeriklerinin dar ve geniş içeriklerden oluştuğunu kabul etmektedir. Örneğin özne bir ağacı görmektedir. Ancak öznenin duyumsadığı bu görüntünün ardında gerçekten bir ağacın var olması şart değildir. Eğer öznenin ağaç hakkındaki kanısının içeriğinden referansı olan “gerçek ağaç” çıkartılır ise, geriye dar bir içerik kalır.

3.3.1.2.3. İdeal çevre stratejisi

Bu strateji, özellikle, bir öznenin dünyayı görüşünün bir bütün olarak belirlenebilmesini sağlar. Ancak bazı spesifik durumlarda hatalı sonuçlar verdiği de ortaya konulmuştur. (Brown, 2011)

“Bu strateji Dennet tarafından önerilmiştir. Fikir, bir (merkezi) dünyanın, birisinin dar içeriğinde, sadece eğer o kişinin ideal olarak uyduğu bir dünya ise yer alacağıdır. Bir özneyi bazı çevrelere yerleştirin ve her şey gayet yolunda gidecektir: öznenin arzularını tatmin etme girişimleri her seferinde başarılı olacaktır. Diğer çevreler o kadar dostane olmayacaktır; öznenin davranışları tam olarak arzu edilen sonuçları asla vermeyecektir. Dennett'in düşüncesi kabaca, öznenin bakış açısından dünyanın nasıl olduğunu öznenin ideal adapte olduğu merkezi dünyalar kümesini alarak yakalayabileceğimizdir. Bu stratejinin bir çekici yönü, dar içeriği geniş içeriğe asalak etmemesi, diğeri ise özneyi, öznenin düşünceleri üzerine kafa yormasını ya da sorulara cevap vermesini gerektirmemesidir ki böylece insanlara olduğu gibi kedi köpeklere de kolayca uygulanabilir.” (Brown, 2011)

3.3.1.2.4. Epistemik strateji

Epistemik strateji, bir öznenin dünya görüşünü, dünyanın özneye göre nasıl olduğunu belirlemek için bir yol sunmaktadır. Bu strateji, öznenin zihinsel durumlarının dar içeriğini tespit etmeye çalışır. Bunun için, şeyler, belirli bir düşüncenin kabul ettikleri ve reddettikleri olarak ikiye ayrılır.

Bu görüş Chalmers tarafından ortaya konmuştur. (Chalmers, 1996; 2002) Benzer bir görüş Lewis tarafından da savunulmuştur. (Lewis, 1979; 1994) Olası dünyalar semantiği için bir uygulama imkânı ve stratejisi sunmaktadır.

Doğruluk koşulları belirleyen bir içerik, bir olasılık ayırımı gerçekleştirerek, bazı olasılıkları kabul ederken bazılarını reddeder.

Resmin sadece o alanına bakıldığında, göze çarpan bir çelişki yoktur, çünkü aralarındaki mesafeyi gösteren bir dizim bu alanda geçerli değildir. Kadın ve gezgin yaklaşık boyutlardadırlar. Ancak resmin tümüne bakıldığında, aralarındaki mesafeyi belirleyen perspektif izleyiciye “yaşlı kadın gezginin sigarasını yakıyor” kanısının doğru olamayacağını gösterir. Ve bu görüntünün oluşabilmesi için gezginin gerçek boyutlarının yaşlı kadına oranla çok büyük olması gerektiği de anlaşılır. “yaşlı kadın gezginin sigarasını yakıyor” düşüncesi, kadının nehrin diğer yakasındaki bir evin penceresinde olduğu senaryosunu reddetmektedir. Senaryo gerçek olarak kabul edildiğinde ise “yaşlı kadın gezginin sigarasını yakıyor” önermesi yanlış çıkmaktadır. Bu halde epistemik uzayda bir ayırım yapılması gerekmektedir. Eğer “yaşlı kadın gezginin sigarasını yakıyor” kanısı merkez alınır ve bu düşüncenin dar içeriği bulunmak istenirse, düşüncenin içinde mümkün olmadığı bütün senaryolar dışlanmalıdır. Bu iki figürün aralarındaki mesafeyi, “sigara yakma” eyleminin mümkün olamayacağı kadar uzak gösteren her belirtiyi içeren senaryo geçersiz olmalıdır.

Ancak bunu becermek pek de kolay değildir, çünkü bu durumda resimde açıklanması gereken başka çelişkiler ortaya çıkmaktadır. Örneğin ilk olarak “kadının nehrin bu yakasındaki evin penceresinde olduğu”nun yalanlanması gerekir. Bu yalanlama, “aslında şöyledir ama böyle görünmektedir” türünden bir açıklama olabilir. Mesela, “aslında kadının bulunduğu ev karşı tepenin üstündedir, ama nehrin bu yakasındaki evin üst katı öyle bir yerde kesilmiştir ki bu iki evin görüntüsü öyle bir denk gelmiştir ki, bir ve aynı ev gibi görünmektedirler.”

Bu açıklama akla yatkın gelebilir ancak bu senaryoyu resimde gerçek gibi görmeye çalışmak ve sezgisel olarak doğruluğuna ikna olmak çok zordur. Şöyle bir açıklama ise daha “göze yatkındır” ve gerçekmiş gibi görülebilir. “Gerçekte yaşlı kadın çok iri, gezginse ufak tefektir, kadın karşıdaki tepededir ancak evin kadının görüntüsüne denk gelen yerlerinde bir boşluk vardır ve bu nedenle evin içindeymiş gibi görülmektedir”. Bu senaryo, merkeze alınan düşünce tarafından onaylanmaktadır, öyleyse düşüncenin epistemik olasılıklar kümesine dâhildir ve dar içeriği tarafından kapsanmaktadır. Ancak resmin tamamındaki düşüncelerle çelişen bütün şeyler için böyle senaryolar bulmak imkânsız gibidir, imkânlıysa bile ekonomik değildir. Resmin genelinde geçerli bir dizim olarak perspektif, bazıları hariç izleyicinin bütün düşüncelerini epistemik olarak uyumlu kılmaktadır. “yaşlı kadın gezginin sigarasını yakıyor” kanısının yanlış olduğu senaryoları

kabul etmek, çok daha ekonomiktir. İzleyicinin neden yanıldığını açıklayacak gerçek gibi görebileceği bir senaryoyu eklemek de çok kolaydır. Örneğin “Gezgin gerçekte binanın çatısından sarkan saydam iplere bağlı bir tahtanın üzerinde durmaktadır, ancak karşıdaki tepede, tam ayağının hizasındaki bir gölge yüzünden oradaymış gibi görünmektedir.” Bu tür açıklayıcı senaryolar ile tüm içeriği çelişkisiz olarak bir bütün haline getirmek mümkündür. Örneğin binanın tabelasının yine karşı tepedeki ağaçların arkasındaymış gibi görünmesinin nedeni şöyle açıklanabilir. Aslında tabela ağaçlardan daha yakındır, ancak şekli, zannettiğimiz gibi tam bir dikdörtgen değildir. Alt kısmında eksiklikler bulunmaktadır ve bu eksik kısımların çizgisi tam da ağaçların şekline denk gelmektedir. Bu çözüm bir önceki kadar başarılı olmasa da yine de resimde az çok gerçek gibi görülebilmektedir. Tabelanın önündeki o iki şeyin ağaçlar değil ama tabelanın üzerine yapılandırılmış tam da arkadaki ağaçların saplarının hizasına denk gelen ponponlar olduğu senaryosu ise çok daha gerçek gibi görülmektedir.

Aslında bu resimdeki tüm bu perspektif oyunları ile yaratılan çelişkileri tümünden açıklamanın kolay ve bütünlüklü bir yolu da vardır; kısaltım (rakursi). Adnan Turani, “rakursi” nin Türkçe karşılığı olarak “kısa görünüş” ü önerir ve şöyle tanımlar;

“**kısa görünüş** – [rakursi] (Fr. raccourcie; Ing. foreshortening): Resim terimidir. Bir modelin yatmış durumunda, ayakları ucundan kısa görünüşüne denir. Böyle bir duruşu resmederken modelin hemen ayağının kenarında dizi ve dizinin kenarında çenesi yer alır ve ayağa oranla yüzü çok küçük görünür. Bu terimin Fransızca karşılığı olan ‘rakursi’ sözcüğü ressamlarımız arasında dilimizde çok kullanılmıştır. Kısa görünüş terimi Fransızcadan dilimize çevrilerek yapılmıştır.” (Turani, 2010)

Perspektif, üç boyutlu bir uzayın iki boyutlu bir uzaydaki izdüşümünü sistematik olarak oluşturur. Ancak bunu yaparken orijinal enformasyonu yeniden biçimlendirmesi gerekir. Bir nesne gerçek boyutlarında değil, öznenin baktığı noktaya göre ve perspektif kurallarıyla belirlenen bir orantıyla hesaplanarak çizilmelidir. Turani, üstteki anlatımında, modelin resimsel betimlemesinin görüntüsünü edebi olarak betimlemektedir. Ancak bu edebi betimleme, araştırmacıyı resmin dar içeriğinin içinden çıkartarak resme dışarıdan bakmasına olanak sağlar. Resmin (Görsel 3.76) yanıltıcı doğasının içerisine girmeden figüre bakıldığında, modelin gerçekten de çenesi, dizi ve ayağı yan yana resmedilmiştir.

“Perspektif hileleri” kavramını kullanarak bu resimdeki bütün çelişkileri, dizimsel kırılmaları açıklamak mümkündür ancak bu açıklama izleyiciyi içerikten dışarı atarak resmi “bir resim” olarak görmeye çeker ve geniş bir içerik sağlar.



Görsel 3.76 *Andrea Mantegna, Ölü İsa'ya Ağıt, 1490, Tuval Üzerine Tempera, , 68x81 cm, Pinacoteca di Brera, Milan.*

Ancak resmin içeriğindeki bir “yanılgı” mesela “yaşlı kadın gezginin sigarasını yakmaktadır” önermesi doğru kabul edildiğinde, bu önerme ile çelişmeyen önermeler (örneğin “Yaşlı kadının bulunduğu ev, gezginin bulunduğu tepededir.” ve diğerleri) ve çelişen önermeler (örneğin “Yaşlı kadının bulunduğu ev ve gezginin bulunduğu tepe bir nehrin iki farklı yakasındadır.” ve diğerleri) olarak resmin içeriklerini ifade eden bütün önermeler iki farklı kümeye ayrılır. Bir izleyicinin resmin içeriği olarak atayabileceği bütün olası önermeler bir küme olarak düşünülürse, belirli bir izleyicinin belirli bir kanısı, bir dar içerik olarak, bu kanı ile çelişmeyen önermelerin oluşturduğu bir alt kümedir.

Dizimin perspektif kurallarıyla, birçok epistemik olasılığı gösterme imkânları böylece ortaya çıkmaktadır. Bu epistemik olasılıklar birer “olası dünyalar” dır. Örnekte gösterildiği gibi, perspektif hileleri ile öznenin bir kanısı temel alındığında, bu kanının içinde doğru olduğu senaryoların (olası dünyaların) bir kümesi olarak dar içeriği tespit edilebilmektedir.

3.3.2. Teknikler

Bu teknikler, genelde atölyede uygulanmak üzere öncesinde sözlü anlatım, sonrasında ise gösterip yaptırma teknikleri olarak düşünülmüşlerdir. Öğretim yöntemi olarak, gösterip-yaptırma yöntemi genel olarak uygun görünmektedir.

3.3.2.1. Üretkenlik ve sistematiklik için öğretim teknikleri

3.3.2.1.1. Teknik 1

Bu teknik biçim katmanında üretkenlik ve sistematiklik prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrencilerden çeşitli biçim birimleri seçmesi istenir. Bu birimler çizgi, ton, nokta gibi bir araç yardımıyla oluşturulan birimlerin yanı sıra hazır bulunabilen nesnelere de olabilir; yaprak, gazetelerden kesilen sözcükler, düğmeler gibi. Veya ses, görüntü, camtaş parçaları, insan jestleri gibi sıra dışı veya uyumsuz görünen malzemeleri seçmesi için teşvik de edilebilir. Ancak birimlerin özdeş olması beklenir. Bu birimler ile üretkenlik prensibine uygun olarak anlamlı formlar üretmesi istenir. Sürekli dinamik çizgilerin figürleri saran kontürler olarak kullanılması, renk ve ton alanlarının yüzeyleri ifade etmesi, kontür çizgilerinin kalınlıklarının değişerek ve/veya yüzey tonlarının değişerek hacim betimlemesinde kullanılması gibi, temel birimlerini birbirleriyle çeşitlendirerek bir sistem kurmaya yönlendirilir.

3.3.2.1.2. Teknik 2

Bu teknik içerik katmanında üretkenlik ve sistematiklik prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciden aynı cinsteki “soyut şeyler” seçmesi istenir. Bu soyut şeyler, üretkenlik argümanına uygun olabilecek, Ninja kaplumbağalar gibi karakterler, emojiler gibi duygu türleri, akrabalık ilişkileri, karakter bozuklukları, askeri rütbelere, meslekler, yönetim biçimleri gibi şeyler olabilirler. Öğrenciden sistemi analiz ederek seçtiği türü oluşturan birimleri bulması ve bu birimleri farklı kombinasyonlarla kompozit ederek yeni örnekçeler oluşturması istenir. Çözümlemeye ve üretilen örnekçeleri bir tablo ile görsel olarak betimlemesi istenir.

3.3.2.2. İlgili prensipler için öğretim teknikleri

3.3.2.2.1. Teknik 3

Bu teknik yerine-geçerlik prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciden sanat tarihinden veya çağdaş bir sanatçıdan iyi bilinen bir eser seçmesi istenir. Eserde yerine-geçirilebilir formları tespit etmesi ve kolaj yaparak yerine-geçirmeleri yapıt üzerinde gerçekleştirmesi istenir. Sonrasında eserin bütün olarak anlamı aynı kalmak koşulu ile başka elemanlarla kompozisyonu tekrar kurması ve yapıtı yeniden üretmesi istenir.

3.3.2.2.2. Teknik 4

Bu teknik yerine-geçerlik prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Kağıt parçaları iki gruba ayrılır. Öğretmen, bir gruba nesne isimleri, diğer gruba bu nesnelere yüklenecek anlamları yazar. Kağıt parçaları iki ayrı torbaya konulur ve öğrencilerin iki torbadan birer kağıt çekmesi istenir. Öğrenciden, kendi objesini görsel kültürde bulacağı bir yapıtta bir objenin yerine-geçirerek, ve yapıtı yeniden üretmek için çektiği anlamı o objeye yüklemesi istenir. Öğretmen, objeleri ve anlamları seçerken anlamları temel almalı ve görsel kültürde bu anlamı herhangi bir objeye yüklemeye uygun yapıtların bulunduğundan emin olmalıdır.

3.3.2.2.3. Teknik 5

Bu teknik kural-kurala prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciden anlamlı bir form seçmesi istenir. Bu form, anlamlı başka birimlerden oluşan kendisi de anlamlı olan bir form olmalıdır. Araba, bina, bir canlı türü vs. örnek olabilir. Seçtiği formda parçaların bir araya gelme kurallarını gözeterek, aynı cinsten seçeceği türler ile (örneğin, sebzeler, el aletleri, yemekler, banknotlar gibi) formu yeniden kurması istenir.

3.3.2.2.4. Teknik 6

Bu teknik sözcüklerin önceliği prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrencilere bilindik edebi metinlerden paragraflar dağıtılır. Bu metinler, şiir, fıkra, hikâye, öykü, özlü sözler, atasözleri olabilir. Metinlerdeki tümcelerin ve/veya sözcük

ve/veya öbeklerin anlamsal karşılıklarını kültürümüzdeki görsel leksikonda karşılıklarını bulması, ve bulduğu görselleri aynen kullanarak, metnin anlamını görsel bir kompozisyonla yeniden kurması istenir.

3.3.2.2.5. Teknik 7

Bu teknik bağlam prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrencilere üzerinde öğretmenin seçmiş olduğu çeşitli sıfatlar ve isimler yazılı kâğıtlar rastgele seçtirilir. Daha sonra bu sıfatın “anlam”ına sahip bir objenin içeriğinde yer aldığı beş sanat yapıtı ve içeriğinde yer almayan altıncı bir sanat yapıtı bulması istenir. Öğrenciden objeleri yerine-geçirerek değiştirmeleri istenir. Altıncı yapıtın içeriğine objenin ilk beş içerikte edindiği anlam katılmış olmalıdır. Öğrenciden aynı obje ile yeni bir yapıt üretmesi istenir. Ürettiği yapıtta objeye yüklenen sıfat o yapıtın bağlamından değil, yerine-geçirerek kullandığı diğer beş yapıtın oluşturduğu bağlamdan kaynaklanmalıdır.

3.3.2.2.6. Teknik 8

Bu teknik inşa prensibini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciden bir obje seçmesi istenir. Bu ojenin üç kategoride yapılandırılması istenecektir. Aristotles’ in kategorileri olan töz, nicelik, nitelik, ilgi, yer, zaman, pozisyon, hal, etki ve edilgi den üçü belirlenebileceği gibi, Freud’ un id, ego, süper ego kavramları, Husserl’ in fenomen, numen, yönelme kavramları, antik felsefeden hava, ateş, su, toprak kavramları, astrolojiden burçlar, tarihten çağlar gibi sistematik başka nosyonlar da seçilebilir ya da bunlar toplanarak rastgele olarak aralarından seçilebilir. Sonrasında öğrenciden aynı şekilde başka objeleri de bir fonksiyon olarak bir sanat yapıtını gerçekleştirmek üzere yapılandırması istenir.

3.3.2.3. İçerik ve biçim ile ilgili teknikler

3.3.2.3.1. Teknik 9

Bu teknik içeriğin önermeler olarak belirlenmesini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrencilere birer sanat yapıtı seçilir. Sanat yapıtının içeriğinde gördükleri her anlamı bir önerme ile ifade ederek, basitten komplekse doğru yazılı olarak sıralamaları istenir.

3.3.2.3.2. Teknik 10

Bu teknik bir yapıtın dizim kurallarını ve dizimsel paralelliklerini öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciye bir sanat yapıtı veya başka bir görsel verilir. Bu görseli bulunduğu bağlam içerisindeki bir sistem içerisinde dizimsel kuralları, dizimsel paralellikleri göstererek analiz etmesi istenir. Aynı dizimsel kurallar ile orijinal yeni bir yapıt üretmesi istenir.

3.3.2.3.3. Teknik 11

Bu teknik referans kavramını öğretmeyi amaçlamaktadır.

Tarihi veya güncel gerçek kişilerin bir listesi yapılır. Öğrencilere birer tane dağıtılır ve kendilerini bu kişilikler olarak betimlemeleri istenir. Ayrıca referansı olmayan ve birden çok referansı olan bir karakter olarak da betimlemeleri istenir.

3.3.2.3.4. Teknik 12

Bu teknik bağlam kavramını öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciye bir görsel verilir ve bu görseli bir kompozisyona yerleştirerek, yapıtın üretildiği anı, yapıtın çevresinde olup bitenleri betimleyerek görselleştirmesi istenir.

3.3.2.3.5. Teknik 13

Bu teknik dizinsel ve karakter kavramını öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciden görsel kültürden bir dizinsel/karakter bulması ve iki farklı bağlam içinde iki farklı objeye bu karakteri/dizinseli uygulaması istenir.

3.3.2.3.6. Teknik 14

Bu teknik değerlendirme durumunu öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciden bir yapıtın bağlamını bir başka değerlendirme durumu ile değiştirmesi istenir. Bu değerlendirme durumu, başka bir yapıtın kurgusal dünyası olabileceği gibi belirli başka gerçek bir mekân, zaman da olabilir.

3.3.2.3.7. Teknik 15

Bu teknik değerlendirme durumunu öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciden verilen bir konuyu, kendi yarattığı orijinal bir değerlendirme durumunda betimlenmesi istenir. Bu konu, bir objenin kurgusal bir dünyada yeniden tasarlanması da olabilir.

3.3.2.3.8. Teknik 16

Bu teknik Russellcı semantiği öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciye rastgele objeler ve bir konu verilir. Ekleyebileceği birkaç nesne ile birlikte, objelerin tözleri ve serbestçe belirleyebileceği özellikler, ilgiler ve fonksiyonlarla konuyu yapılandırması ve betimlemesi istenir.

3.3.2.3.9. Teknik 17

Bu teknik Fregeci semantiği öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrencilere iki farklı tarihi veya güncel kurgu veya gerçek kişi verilir. Seçilen bu kişilerin kişilik özellikleri derinlemesine belirlenebilir ve kolayca empati kurmak için yeterli olmalıdır. Öğrencilerden, Teknik 16' da üretilen yapıtı iki farklı sunu modunda yeniden betimlemeleri istenir. Öğrencinin üreteceği sunu modları, yapıtı verilen kişilerin duyumları olarak yani konuyu nasıl gördüklerini betimlemeyi sağlayabilmelidir.

3.3.2.4. Stratejiler ile ilgili teknikler

3.3.2.4.1. Teknik 18

Bu teknik içerikte çok katmanlılığı öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrenciye çok katmanlı karmaşık içeriklere sahip yapıtlar dağıtılır ve içeriği katmanlara ayırarak analiz etmeleri ve bir tablo ile göstermeleri istenir. Sonrasında orijinal bir çok katmanlı kompleks içerik tasarımları ve uygulamaları istenir.

3.3.2.4.2. Teknik 19

Bu teknik epistemik stratejiyi öğretmeyi amaçlamaktadır.

Öğrencilere kişiliği kolayca bilinebilecek kurgu veya gerçek birer karakter (özne) ve bu öznenin ünlü bir sözü (kanısı) dağıtılır. Bu öznelere de içinde buldukları, sadece geniş içeriklerden oluşan bir bağlam kurmaları ve betimlemeleri, sonrasında ise öznenin kanısının içeriğine göre geniş içerikleri dar içerikler ile değiştirmeleri ve bütünü içinde kendi aralarında tutarlı bir küme olarak kanıyı görselleştirmeleri ve ortaya çıkan dizimsel çelişkileri de içeren bir yapıt üretmeleri istenir.

Tezin yazarı tarafından, tezde oluşturulan içerik ve benzer teknikler bazı çalıştay ve eylem araştırmalarında uygulanmaktadır. Bu uygulamalar, sınırlı süre ve kapsamın genişliği düşünülerek, tezin kapsamı dışında bırakılmıştır ancak alınan sonuçlar tezi destekler niteliktedir.

“Bakışsız Bir Kedi Kara şiirinin görsel kültür alanındaki kaynakları imgeler halinde tespit edildiğinde anlamının belirginleştiği, belirsizliğin azalarak izleyici/dinleyicinin yorumlarının (denotation) ortaklaştırılabileceği görüldü. Bu imgelerin dizimleri olarak şiirin içeriğinin anlamlı bir organik yapı oluşturduğu anlaşıldı. Bu yapının kaynak imgelerin görsel olarak (biçimsel) kompoze edilmesi ile görsel bir ifadeye dönüştürülebilir olduğu görüldü. Şairin bağlamındaki (context) referanslar olarak kaynak imgelerin ve dizimlerin (syntax) yerine görsel sanatçının kendi bağlamındaki veya seçebileceği başka bir değerlendirme durumundaki (circumstance of evaluation) referansları imgeler olarak kullanarak içeriği özgün bir biçimle ifade etme olanağının bulunduğu görüldü. Şiirdeki ifadelerin çağdaş semantik teorilerin anlam belirleniminde temel aldığı kavramlara göre referans (reference), içlem (intension), içerik (content), duyu (sense) vb...) anlamlarında (semantics) ve dizimlerinde (syntax) kompozisyonellik argümanlarının (üretkenlik, sistematiklik, metodoloji) uygulanabilir olduğu ve organik yapının yerine geçirme, ekleme, çıkarma, uyarlama gibi basit sistematik işlemlerle dahi kolayca çeşitlendirilerek yeni tasarımlar elde etmenin mümkün olduğu görüldü. Elde edilen bu yapıların, bir uygulamadaki biçimsel karşılıkları ile tasarlanmış bulunmadıkları için performans, enstalasyon, video gibi çağdaş bir sanat üslubunda veya henüz örneği olmasa bile içeriğin tasarımına göre ifade edilmesini mümkün kılan ve sanatçının özgün ve içeriğe özgü olarak, uygun bulacağı herhangi bir teknik, malzeme, yöntem, üslup ile ifadelere dönüştürmek için de uygun olduğu anlaşıldı. Çağdaş semantik teoriler, Temel Tasarım dersini çağdaş paradigmalara uygun olarak yeniden yapılandırmak için yeni ders planları, içerikler, teknik ve yöntemler üretmekte uygun bir teorik zemin sunmaktadırlar.” (Önder, 2017)

3.3.3. Yıllık ders planı

Alttaki yıllık ders planı, tasarım ve içerik başlıklarında ayrı ayrı anlatılan kavramları eşzamanlı olarak öğretmeyi planlamaktadır. Böylece öğrendiği bir içerik türüne ertesinde bir tasarım prensibini uygulayabilmesi sağlanmış olur. Fregeci ve Russellcı içeriklerin ve prensiplerin art arda işlenmesi sağlanır. Önceki bölümde geliştirilmiş olan teknikler ders planına göre uyarlanabilir.

Tablo 4.1. *Yıllık ders programı.*

Haftalar	Konular
1. hafta	Giriş; Anlam teorileri, Semantik teoriler, Temel Anlam Teorileri, Önermesellik, Zihinselcilik ve bu teorilerin görsel sanatlarda uygulanabilirlikleri.
2. hafta	Referans Teorisi, ve uygulama
3. hafta	Üretkenlik argümanı ve uygulama
4. hafta	Karakter, İçerik ve uygulama
5. hafta	Sistematiklik argümanı ve uygulama
6. hafta	Bağlam ve Değerlendirme Durumları ve uygulama
7. hafta	Yerine geçerlik prensibi ve uygulama
8. hafta	Olası Dünyalar Semantiği ve uygulama
9. hafta	Sözcüklerin önceliği prensibi ve uygulama
10. hafta	Russellcı Önermeler ve uygulama
11. hafta	İnşa prensibi ve uygulama
12. hafta	Fregeci Önermeler ve uygulama
13. hafta	Frege' nin bağlam prensibi ve uygulama
14. hafta	Dar-Geniş içerik stratejileri ve uygulama

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu tezde öncelikle temel sanat eğitimi ve temel tasarım dersinin çağdaş durumun gereklerine göre yeniden yapılandırılması gerekliliği ortaya koyuldu. Genelde, nesnelere duyusal/biçimsel etütleri/analizleri ile formlar elde edilmesi ve bu formların çeşitlendirilerek kompoze edilmesi ile çeşitli içeriklerin elde edilmesinde temellenen ve tasarım sürecini biçimden içeriğe doğru belirleyen bu ders stratejisinin Bauhaus ekolü sonrası sanat üslupları ve felsefelerini özellikle 1960 sonrası yaşanan paradigma değişimi nedeniyle karşılamakta yetersiz kaldığı öne sürüldü. Dersin, Saussure, Barthes, Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard gibi çağdaş düşünürlerin fikirlerinin uygulanabilir bir yapıda olması gerektiği öne sürüldü. Bu amaçla tasarım sürecinde içerikten biçime yönelen bir stratejiyi oluşturmak üzere semantik alanı temel alınarak içeriğin biçimden önce gelen tasarlanabilir bir öge olarak ortaya konması amaçlandı.

4.1. Sonuç

Paradigma değişimi sonrası felsefe alanında temel bir rol oynayan analitik felsefe ve analitik felsefeye dayanan önermesel semantik teoriler temel alınarak tezin amacı doğrultusunda semantik literatüründeki kavram, yöntem ve stratejileri görsel sanatlara uyarlanmıştır. Tümdengimsel ve pragmatik bir yöntemle yürütülen araştırma sonucunda tezin giriş bölümünde belirlenen sorular için şu cevaplar önerilmiştir; Görsel sanat yapıtlarının içerik ve anlamı bir önerme veya önermenin bir ögesi ile ifade edilen yönelimsel zihinsel durumlar olarak ele alınmış ve türleri, referanslar, olası dünyalar kümeleri, Russellci içerikler olarak yapılandırılmış olgular, Fregeci içerikler olarak da duyular olarak belirlenmiştir. Anlamın yapısı, birimleri ve organizasyonu ile ilgili sorulara yanıt olarak, bulgularan içerik türlerinin içeriğin birimleri olarak dizimsel kurallarla organize oldukları ve yapılar oluşturdukları bulgulanmıştır. Anlam birimlerinin organizasyon prensiplerinin ne olduğu ve içerik tasarımının yöntem ve ilkelerinin neler olduğu sorusuna cevap olarak; üretkenlik, sistematiklik, yerine geçerlik, kural-kurala, sözcüklerin önceliği, bağlam ve inşa prensipleri bulgulanmıştır. Tasarım nedir sorusu için, tasarımın anlamlı dizimler oluşturma süreci olduğu iddia edilmiştir. İçerik tasarımı için yöntem ve teknikler sorusu için, gösterip yaptırma yöntemi uygun bulunarak, yeni öğretim teknikleri oluşturulmuştur. Ayrıca dar içeriğin belirlenmesi için epistemik

stratejinin uygunluğu bulgulanmıştır. Temel sanat eğitimi dersinin g¼ncellenmesi için tezde oluşturulan içerik, strateji ve tekniklerin uygulanması ve bir ders planı ¼nerilmiřtir.

¼ncelikle, bir sanat yapıtının içeriğinin tasarlanabilir t¼rden bir varlık olarak ele alınmasının olanağının, onun kompozisyonel bir sistem olduğunun iddia edilmesi ile m¼mk¼n olacağı kabul¼ ile sanat yapıtlarının içerik ve biçimlerinde kompozisyonelliğin arg¼manları olan sistematiklik, ¼retkenlik ve metodoloji araştırılmıştır.

¼retkenlięin, temel elemanlarının belirlenmesi ve sınırlı t¼rdeki temel elemanlardan sınırsız sayıda form elde edilebilmesi olarak sanat yapıtlarında mevcut olduğu ancak sanatçı tarafından ihlal edilebilir olduğu ve sanatçının ancak g¼n¼ll¼ olarak uyacağı bir prensip olduğu bulgulanmıştır. Yeni ve orijinal olanın ¼retilmesinin sanatın tam da varoluş amaçlarından birisi olduğu d¼ř¼n¼ld¼ę¼nde yeni temel elemanların ve dahası yeni kompozisyon prensiplerinin (tekil dizimlerin) ¼retilmesinin sanatın gelişimi için ¼nemi g¼sterilmiř ve paradoksal olsa bile temel tasarım dersinde temel biçim elemanlarının ve kompozisyon prensiplerinin çeşitlendirilmesi konusunda ¼ęrenciyi daha eleştirel ve devrimci bir y¼nde motive edilmesi ¼nerilmiřtir. Ardından, benzer bir y¼ntemle, ¼retkenlik arg¼manının varlığı biçim katmanından bağımsız olarak sanat yapıtlarının içerik katmanında da bulgulanmıştır. Biçim ve içerik katmanlarındaki ¼retkenlięin kıyaslanmasıyla, y¼nelimsellięin sonucu olarak kendi içinde sistematik b¼t¼nl¼k taşıyan farklı içerik katmanlarının varlığı bulgulanmıştır.

Sistematiklik arg¼manı g¼rsel yapıtlarda araştırılmış ve biçim ve içerik katmanlarında varlığı bulgulanmıştır. Dizim kurallarının varlığı g¼sterilmiř ve ¼retilen yeni b¼t¼nlerin anlamlı oluşlarının belirlenimi tartışılmış, farklı içerik katmanlarındaki dizim kurallarının ¼zdeř olabileceği gibi temsili olabileceği de ¼ne s¼r¼lm¼ř ve izleyicinin yapıtların anlamını belirlemede sistematikliğin dışında k¼lt¼rel bazı apriori belirlenimlerin de olabileceği g¼sterilmiřtir.

Metodoloji arg¼manının g¼rsel sanat yapıtları için geçerliliğinin genel olarak tezde g¼rsel yapıtlar ¼zerinde yapılan analiz, sentez ve değerlendirmelerin pratik sonuçlar vermesi, bu teze dayanan eylem araştırmalarının sonuçları ve genel olarak semiyotik alanında yapılan çalışmalar tarafından g¼sterildięi ileri s¼r¼lm¼řt¼r.

B¼ylece ¼retkenlik, sistematiklik ve metodoloji arg¼manlarının g¼rsel bir yapıtın hem içeriği hem de biçimi için geçerli olduğu ve bir g¼rselin biçiminden bağımsız olarak içeriğinin de kompozisyonel olarak ele alınabileceği bulgulanmıştır.

Kompozisyonellik ile yakın ilgili görülen, yerine geçerlik prensibi, kural-kurala prensibi, sözcüklerin önceliği prensibi, Frege' nin bağlam prensibi ve inşaa prensibi de görsel yapıtlarda araştırılmıştır.

Yerine geçerlik prensibinin araştırılması sonucu, “yerine koyma” ve “yerine geçirme” işlemlerinin görsel yapıtlarda farkı gösterilmiş, semantik kategorilerin varlığı bulgulanmıştır. Prensibin kendi başına bir bütünlük taşıyarak diğer formlardan ayırdedilebilen formlarla kurulu görsel yapıtlar için geçerli olduğu ancak örneğin bazı sürrealist resimler için geçerli olmadığı bulgulanmıştır. Yer değiştirilen elemanların anlamları içerikte ilişkilendikleri, bu prensip kullanılarak, bir tasarımdaki bir elemanın bir başka eleman ile yer değiştirilmesiyle yeni bir içerik elde edilebildiği, bütün, bu yer değiştirme sonrası anlamını koruyorsa, yer değiştirilen elemana yeni bir anlam yüklendiği, eğer bütünde anlam değişiyorsa, yer değiştirilen eleman ile bütün arasında yeni bir anlamsal kompozisyon kurulduğu bulgulanmıştır.

Kural-kurala prensibi görsel yapıtlarda bulgulanmış ve bu prensip kullanılarak, bir sistemdeki bir kuralın başka bir sistemde kullanılarak yeni tasarımlar ve yapıtlar üretilebileceği öne sürülmüştür. Bir içeriğin dizimi bulunduğu anda aynı dizimin biçim katmanında biçimsel elemanlarla uygulanmasının ifadenin gerçekleşmesini sağladığı bulgulanmıştır. Benzer şekilde biçim katmanında çözümlenen bir dizim, içerik katmanında da yeniden kurularak yeni tasarımlar elde etmek mümkündür.

Sözcüklerin önceliği prensibinin uygunluğu görsel yapıtlarda bulgulanmış ve “görsel leksikon” kavramı önerilmiştir. Bu prensip kullanılarak, zihinsel bir tasarım dizime sokulduktan sonra öğelerinin görsel kültürdeki karşılıkları bulunarak ve aynı dizime sokularak doğrudan bir ifadeye dönüştürülebilir. Veya hali hazırda görsel kültürde bulunan dizimler kullanılarak yeni ifadeler oluşturulabilir. Dahası, yeni ifadelerin, yeni konvansiyonlar oluşturularak görsel kültüre kazandırılması düşünülebilir.

Frege' nin bağlam prensibinin görsel yapıtların içeriklerinde de geçerli olduğu bulgulanmıştır. Bir bileşenin anlamının içinde yer aldığı herhangi bir kompleks ifade tarafından mı yoksa içinde yer aldığı bütün kompleks ifadeler tarafından mı belirlendiği ve iddia daha da ileri götürülerek, bileşenin anlamının içinde yer almasının mümkün olduğu bütün kompleks ifadeler tarafından mı belirlendiği görsel yapıtlar üzerinde araştırılmıştır. Bir ifadenin anlamının ilk başta tamamen belirli olmasının, sistematiklik ve üretkenlik argümanlarına uygun olmadığı bir ifadenin, içinde kullanılacağı başka

bağlamlarda yeni bir anlam kazanmaya açık olmak zorunda olduğu ve parça ile bütün arasındaki anlam belirleyici ilginin çift yönlü bir ilgi olduğu ve kültür tarihi içinde farklı zamanlarda farklı konvansiyonlar oluşabileceği bulgulanmıştır. Bu prensip anlamlı bir ifadenin bağlamı içine konulan yeni bir elemanın bağlamın anlamı ile ilişkilendiğini ve bağlamdaki anlamın da elemana yüklendiğini göstermektedir. Bu prensip kullanılarak, belirli bir anlamın yüklenmek istendiği belirli bir elemana, o elemanın, anlamın hâlihazırda bulunduğu bağlam içerisine yerleştirilmesiyle istenilen anlam yüklenebilir.

İnşa prensibi görsel yapıtlarda araştırılmış ve bu prensip ile bir anlamın, her anlam için standart olarak belirlenebilecek bazı değişken kategorileri ile yapılandırabileceğini bulgulanmıştır. Değişkenlere atanan farklı değerler ile farklı anlamlar üretilebilir.

Tezin üçüncü bölümünde analitik felsefenin dil ile dünya arasında iddia ettiği paralelliğin görsel dil ile dünya arasında da geçerli olduğu varsayılarak bu paralellik dizim kavramıyla ele alınmış ve bir önerme ile dile getirilen bir yapıtın içeriği olarak psikolojik veya fiziksel olgular da anlam kavramıyla ele alınmışlardır.

Dizim kavramı sözdizim (syntax), mantık kuralları, Gestalt kuralları gibi kavramları da içine alacak şekilde genel olarak olgular arasındaki kurallı ilişkiler olarak kullanılmıştır. Görsel yapıtların analizi ile görsel yapıtlarda çok katmanlı ve bu katmanlarda bulunan dizimsel yapıların oluşturduğu kompleks bir sistemin var olabileceği bulgulanmıştır. Sistemin analizi ile mantıksal-fiziksel paralellik tezinde olduğu gibi, sadece dünya ile dil arasında kurulan paralelliğin, betimlemeler, fiziksel objeler, bilişsel süreçler gibi kendi içinde ayrı sistematik bütünlükler taşıyan alanlar arasında ortak olan dizimlerin varlığı ile gösterilerek kurulabileceği bulgulanmıştır. Örneklerle dizim kavramının sanat yapıtlarında nasıl kullanılabileceğini gösterdiği gibi sosyoloji, psikoloji, sanayi gibi birçok alanla da hem teorik hem de pratik ilgilerin kurulmasında da kullanışlı olduğunu göstermektedir. Tasarımcı, konusu ile yapıtı arasında kurduğu dizimsel ilişkiler sayesinde, yapıtının biçimsel ve içeriksel katmanlarını tasarlayarak işlevsel olarak da bir başarı sağlayabilecektir.

Referans teorisi ile görsel yapıtlar analiz edilerek, referans olarak anlam değerlendirilmiş, görsel yapıtların anlamlarının önermeler olarak belirlenmesi tartışılmış, ve referans teorisinin açıklayamadığı durumlar görsel yapıtlarda örneklendirilmiştir. Referansın içeriğin belirlenmesinde önemli bir rol oynadığı ve içeriklerin izleyicinin

yapıta atayacağı önermeler olarak ele alınabileceği bulgulanmış ve referanslar önermelerin doğruluk değerlerinin belirlenmesine yaptıkları katkı ile ele alınmıştır.

Görsel yapıtların içeriği olası dünyalar semantiği ile de ele alınmış ve bağlam, değerlendirme durumu, dizinsel ifade (edat), karakter kavramlarının görsel sanat yapıtları için de geçerli olduğu ve görsel yapıtların içeriğinin içlemler olarak da ele alınabileceği bulgulanmıştır.

Russellci semantik ile yapılan analizlerde önermelerin bileşenleri olarak objeler (objects), özellikler (properties), ilgiler (relations) ve fonksiyonlar (functions) görsel yapıtlarda da bulgulanmış ve gösterilerek açıklanmıştır. Zayıf ve güçlü Russellci içerikler de tartışılarak bulgulanmıştır. Russellci içeriklerin birer fonksiyona nasıl dönüştürülebileceği gösterilerek içeriklerde üretkenlik ve sistematiklik argümanlarının uygulamaları örneklendirilmiştir.

Görsel yapıtların içerikleri Fregeci semantik ile de ele alınmış ve birer duyum (sense, sinn) olarak değerlendirilmiştir. Sunu modu kavramı görsel yapıtlarda bulgulanmış ve Frege bulmacası sanat tarihinden seçilen yapıtlar ile ortaya konularak çözümlenmiştir. Frege'nin bağlam prensibinin algı sürecinin erken basamaklarında da geçerli olduğu ve çift yönlü belirlenimin ortaya çıkardığı çelişkiler (paradokslar) görsel yapıtlarda ortaya çıkan illüzyonlarla örneklendirilerek ve çözümlenerek gösterilmiştir.

Uygulama bölümünde, kompleks bir içeriğin üçüncü bölümdeki kavramlar birer fonksiyon olarak kullanılarak sıfırdan üretilmesinin yolu için basitçe bir örnek verilmiş, görsel yapıtlarda yapılan çözümlenmeler ile içeriğin çok katmanlı olarak nasıl kompleks yapılar oluşturabildiği ve katmanların sınırsızca çoğaltılabileceği bulgulanmıştır. Dar içeriğin belirlenmesi stratejisi olarak epistemik strateji bir örnek üzerinden tartışılmış ve görsel yapıtlar için uygulanabilirliği bulgulanmıştır. Tezde belirlenen temel içerik türlerinin ve organizasyon prensiplerinin ve stratejilerin temel tasarım ve temel sanat eğitimi derslerinde kullanılabilmesi üzere 19 öğretim tekniği ve bir ders planı hazırlanmıştır.

Sonuç olarak bir sanat yapıtının çözümlenmesinde ve tasarlanmasında semantik alanındaki bu kavram, prensip ve stratejiler uyarlanmış ve metodolojik olarak geçerli sonuçlar elde edilmiştir. Temel sanat eğitimi dersinde uygulanmak üzere ders içerikleri, öğretim teknikleri ve bir ders planı oluşturulmuştur ve tezin oluşturduğu bu kavramsal zemin, başka teknik ve planların geliştirilmesine de olanak sağlamaktadır.

4.2. Tartışma

Temel tasarım ve temel sanat eğitimi dersleri üzerine Türkiyedeki okullarda yapılan araştırmaların sonucunda gösterilen, dersin verimsizliği, öğrencinin motivasyonunun düşüklüğü ve du dersin diğer derslere olan düşük katkısı bu tezin ortaya koyduğu kuramsal zemin ve oluşturulan örnek tekniklerle içerik bileşeninin tasarım sürecinde esas alınması veya biçim bileşeni ile eşgüdümlü kullanılması ile çözülebilir. Sanat yapıtının bağlamsallığının kompozisyonun oluşturulmasındaki önemi ve yöntemleri tezde gösterilmiştir. Bu bağlamsallık, sanat yapıtlarının öğrencinin gündelik yaşamına ve kültür yaşamına nasıl katılabileceğinin de anahtarıdır. Böyle bir durumda derse olan ilginin ve verimliliğin de yüksek olması beklenir. Öğrencinin özgün düşünce ve yaşantılarını çıkış noktası olarak alınması ile, ders uzun ve sıkıcı bir hazırlık dönemi olarak değil öğrencinin kendini doğrudan ifade ettiği ve gerçekleştirdiği bir alan olarak algılayacaktır.

Çift yönlü kompozisyonelliğin kullanılması ile Sanat Tarihi dersi yerine önerilen Görsel Kültür dersi için Temel Sanat Eğitimi dersinin daha tamamlayıcı olacağı beklenmektedir. Tezde ortaya konulan analizler, sanat tarihi ve sanat eleştirisi için de kullanışlı görülmektedir. Benzer analizlerin sanat dönemlerinin ve üsluplarının karakterlerinin ortaya çıkarılması amacıyla gerçekleştirilmesi de mümkündür. Sanat Kuramları ve Estetik gibi derslerde çağdaş düşünürlerin ve felsefelerin işlenmesi için de temel kavramları sezgisel olarak tanıtmış olmasıyla iyi bir hazır bulunuşluk da sağlayacaktır.

Bu tezdeki çalışmanın semiotik alanında değerlendirilmesi oldukça tartışmalıdır. Semantik ve semiotik alanlarının birbirinden ayrılması konusundaki tartışmalı durum, bu araştırmanın süreçlerinde de bir kararsızlığa yol açmıştır. Barthes ve Saussure'ün çalışmalarının ve düşüncelerinin semiotik alanındaki belirleyiciliği ve gösterge kavramının temel bir rol üstlenmesi, kullanılan yöntemlerin ve kavramların çok benzer olmasına rağmen bu çalışma için bir tereddüt konusu olmuştur. Bu tezde referans kavramı dizimlerle oluşturulan bir nosyon olarak ikinci plandadır. Ancak ileride yapılabilecek çalışmalarla bu tezin semiotik alanında değerlendirilerek revize edilmesi mümkün görülmektedir.

Bir diğer önemli tartışma konusu ise, analitik felsefenin estetik alanında bıraktığı boşluktur. İfadelerin mantıksal değerinin kesin olarak belirlenebilmesi için öznel olan bütün düşüncelerin kompozisyonel ilgilerden dışlanması temelinde kurulan bir felsefenin

özneelliği vurgulayan sanat gibi bir alanda değerlendirilmesi ilk bakışta epey şüpheli görülmektedir. Ancak bu araştırma sanatçıyı tümünden mantıksal bir yapının katı ve aşırı belirleyici kurallarına uymaya yöneltmekten çok sanatçıya, mantık alanında yakalanan bu büyük başarıyı özgün üretim süreçlerinde kullanabileceği bir alet olarak sunmayı hedeflemiştir. Kaldı ki, duygular ve estetik yaşantılar gibi öznel düşüncelerin duyumlara katılmasının, Fregeci bir bakışla ele alınması ve sunu modlarının bu katılımı nasıl sağlayabileceğinin gösterilmesi, ifadelerin estetik değerinin belirlenebilirliği ile analitik bir estetiğin kurulma imkanları hakkında ipuçları vermektedir.

Bu çalışmada güncel temel sanat eğitimi dersinde kullanılan kavramların tartışılmasına yeterince girilmemiştir. Denge, hareket, ekonomi gibi tasarım prensiplerinin ve şekil, çizgi, nokta gibi tasarım elemanlarının içerik ile olan ilişkilerinin çözümlenmesi, Gestalt kuramının yine semantik alanında daha iyi bir değerlendirmesinin yapılması mümkün görülmektedir. Ancak bu olanak ‘değerlendirme durumu’ ve ‘karakter’ gibi kavramların yapıtlarda sezgisel olarak gösterilebilmesi ile belirginleşmiştir.

4.3. Öneriler

Bu tez, sonraki bilimsel ve sanatsal çalışmalar için birçok fikir vermekte ve kavramsal bir zemin hazırlamaktadır. Öncelikle semantik alanındaki diğer daha güncel ve önermesel olmayan semantik yaklaşımların uygulanması da mümkündür. Giriş bölümünde kısaca bahsedilen Frankfurt Okulu ve sonrası felsefelerin kavram ve düşüncelerinin de oluşturulan bu temelde uyarlanmaları ve uygulanmaları, birer öğretim tekniği olarak değerlendirilmeleri mümkündür. Uygulama bölümünde önerilen teknik ve stratejilerin ders programlarında birer eylem araştırması olarak uygulanması kadar sanat yapıtlarında uygulamalar yapılması da mümkündür. Ayrıca, bu tezde kabaca değinilen diğer dar içerik belirleme stratejileri de bu tezin konusu bağlamında araştırılmaya açıktır.

Uygulayıcılara, Temel Sanat Eğitimi dersinin mevcut ders planlarına oluşturulan bu içerik ve teknikleri uyarlayarak eklemeleri önerilmektedir. Mevcut içerik ve tekniklerin genelde biçimden içeriğe tek yönlü olan stratejilerini dengeleyeceği, öğrencilerin yaratıcılıklarını ve öğrenim çıktılarını olumlu etkileyeceği düşünülmektedir. Ayrıca dersin mevcut içeriğinin Russellci içerikler kapsamında ele alınarak, önerilen planın kapsamına alınması da mümkün görünmektedir. Bu konu da yeni bir araştırma

konusu olarak önerilmektedir. Temel tasarım ve temel sanat eğitimi derslerinin böylece yeniden yapılandırılmasıyla çağdaş düşünürlerin temel fikirlerinin de temel semantik kavramların görsel-sezgisel olarak tanıtılmış olması sonucu uygulanabilir olduğu düşünülmektedir. Bu konuda yapılabilecek eylem araştırmaları araştırmacılara önerilmektedir.

Bu tez, temel sanat eğitimi ve temel tasarım dersi üzerine yapılan araştırmaların ve bu konudaki tezlerin, bilimsel yayınların ders hakkında ortaya koyduğu çeşitli problemlerin çözümü yönünde bir katkı sağlamaktadır, ayrıca literatürde eksikliği vurgulanan, analitik felsefenin estetik ve sanat felsefesi alanında kullanımı için de çözümleme örnekleri içermektedir. Semiyotik alanında yapılan çalışmalara da alternatif bir katkıda bulunmaktadır.

Önerilen planın uygulanmasında olası bir problem, öğrencilerin zihin felsefesi, epistemoloji, dil felsefesi, gibi alanlara, genelde felsefe alanına yabancı olmasından ve ele alınan kavramları tanımakta zorlanabilecek olmalarıdır. Bu hususta, görsel sanatlar eğitimi ve tasarım bölümlerinin ders programlarının özellikle bu felsefe alanlarını kapsayan bir ders veya dersler konularak veya estetik, sanat felsefesi gibi derslerin kapsamlarına eklenerek genişletilmesi önerilmektedir.

Bu tez, semantik alanından görsel sanatlara, literatür içerisinde, tündengelim temel olarak literatür tarama ve dilsel analiz yöntemiyle görsel yapıtlarda içeriksel bir uygulamayı hedeflemiştir ve ayrıca, üretilen teknik ve içeriğin eylem araştırması olarak uygulama çalışmaları içermemektedir. Yine de tez kapsamı dışında ve teze paralel olarak tez yazarı tarafından, üretilen teknikleri uygulamak üzere çalıştaylar ve eylem araştırmaları yürütölmektedir. Alınan sonuçlar tezi destekler niteliktedir ve bu sürdürölen çalışmaların sonuçları yazar tarafından yayınlanmaktadır. (Önder, 2017)

Bu tez, temel tasarım ve temel sanat eğitimi dersi veren öğretim elemanları ve öğretmenler için ders içeriği ve öğretim teknikleri sağlamaktadır. Sezgisel olarak temellendirdiği kavramlar ile sanatçıların yaratıcı becerilerini de desteklemekte ve güncel felsefelerden faydalanmaları için bir temel sağlamaktadır. Böylece, benzer konularda bilimsel çalışmalar yapacak akademisyenler için de bir kaynak oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Agah, D. ve Ayçe, K (Yönetenler). (2016). Beko' dan Akıllı Çözümler: Napolyon Çıkması Türkiye: McCann İstanbul
- Aristoteles. (2016). *Kategoriler* (Çev. S. Babür). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Arnheim, R. (2012). *Görsel Düşünme*. (Çev. R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, A. A. (2010). *Mesleki Eğitim Fakültesi Temel Sanat Eğitimi Derslerinin Program Öğretim Elemanı ve Öğrenci Faktörlerine Göre Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Arslan, S., Ktena, S. I., Makropoulos, A., Robinson, E. C., Rueckert, D. and Parisot, S. (2018). Human brain mapping: A systematic comparison of parcellation methods for the human cerebral cortex. *NeuroImage*,170, 5-30.
- Asimov, I. and Cote, J. (1986). *Futuredays: A Nineteenth Century Vision of the Year 2000 Paperback*. New York: Henry Holt & Company.
- Atalayer, F. (2002). Güzel Sanatlar Yaratıcılık Eğitimine İlginç Bir Katkı. *Anadolu Sanat*. 13, 43-50
- Atalayer, G. (2009). Tekstil Sanatları Egitiminde Bauhaus' un İzleri Üzerine. E. Gen, A. Artun, & E. Aliçavuşoğlu (Ed.) *Bauhaus* içinde (s. 424-426). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydede, M. (2015). The Language of Thought Hypothesis, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2015 Edition. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/language-thought> (Erişim tarihi: Eylül 26.09.2016)
- Banich, M. T. and Compton, R. J. (2011). *Cognitive Neuroscience*. Belmont: Wadsworth Cengage Learning.
- Berman, M. (1984). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim.
- Bradford , M. Z. and Caramazza, A. (2009). Concepts and Categories: A Cognitive Neuropsychological Perspective. *Annual Review of Psychology*, 60, 27-51.
- Brown, C. (2011). Narrow Mental Content, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2011 Edition. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/content-narrow/> (Erişim tarihi: Eylül 03.08.2015)
- Büyükdüvenci, S. (1968). Pragmatizm ve Eğitim. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri*

Fakültesi Dergisi, 1 (20), 323-339.

Cevzici, A. (2012). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.

Chalmers, D. (1996). *The Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Chalmers, D. J. (2002). The Components of Content . *Philosophy of Mind: Classical and Contemporary Readings* içinde (s. 608-633). Oxford: Oxford University Press.

Chalmers, D. J. (2004). The Representational Character of Experience. B.Leiter (Ed.), *The Future for Philosophy* içinde (s. 153-181) New York: Oxford University Press

Chatterjee, A. and Vartanian, O. (2014). Neuroaesthetics. *Trends in Cognitive Sciences*, 7 (18), 370-375.

Cohn, N. (2007). A Visual Lexicon. *The Public Journal of Semiotics*, 1 (2007), 35-56.

Condillac, É. B. (1803). *La Grammaire*. Paris' den aktaran Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Cross, F. L. and Livingstone, E. A. (2005). *The Oxford Dictionary of the Christian Church*. New York: Oxford University Press

Çetinkaya, Ç. (2011). *Tasarım Ve Kavram İlişkisinin İç Mimarlık Temel Tasarım Eğitimi Kapsamındaki Yeri: Farklı İki Üniversite Örneği Üzerinden Temel Tasarım Eğitimi Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Daylight, R. (2012). The Difference Between Semiotics and Semiology. *Gamma Journal of Theory and Criticism*, 20, 37-50.

Dede, B. (2014). *Bauhaus Eğitim Modelinin Türkiye' de Sanat Ve Tasarım Eğitimi Üzerine Etkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Dennett, D. (1982). Beyond Belief. A. Woodfield (Ed.), *Thought and Object: Essays on Intentionality* içinde (s. 137-142). Oxford: Oxford University Press.' den aktaran

Brown, C. (2011). Narrow Mental Content, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2011 Edition.

<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/content-narrow/> (Erişim tarihi: Eylül 03.08.2015)

Dewey, J. (1961). *Essays in Experimental Logic*. Chicago: University of Chicago.

Dupieux, Q. (Yapımcı ve Yönetmen). (2014). *'Réalité* [Film]. Fransa , Belçika , ABD: Realitism Films

- Eames, E. R. (1969). *Bertrand Russell's Theory of Knowledge*. London and New York: Routledge.
- Eggleston, J. (1976). *Developments in Design Education*. London: Open Books Publishing Ltd.
- Eker, M. ve Seylan, A. (2006). Kavramsal Sanat Fenomenolojisi ve Sanat Eğitime Yansıma Olanakları: Postmodern Sanat Eğitime Doğru. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 19 (2006),120-126.
- Erhat, A. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. M. Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Frege, G. (1892). *On Sense and Reference*. Oxford: Blackwell.
- Frege, G., Geach, P. T. and Black , M. (1951). On Concept and Object. *Mind*, 60 (238), 168-180.
- Funkenstein, A. (1986). *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Geach, P. T. (1972). *Logic Matters*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Helfrecht, A. and Hilte,T. (Yapımcı ve Yönetmenler).(2016) The White King [Film] ABD: Oiffy,Proton Cinema
- Hesiod. (1987). *Theogony*. Cambridge, Ma: Focus Publishing/R. Pullins Co.'dan aktaran Erhat, A. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Horn, E. R. (1998). *Visual Language*. Washington: MacroVU, Inc.
- Houser, N. (2016). Semiotics and Philosophy. *Cognitio*,17, 313-336.
- Husserl, E. (2010). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Hutchison, J. C. (2005). *Albrecht Durer*. Abingdon: Taylor & Francis.
- Irvine, A. D. (2017). Bertrand Russell. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2017 edition. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/russell/> (Erişim tarihi: Eylül 11.05.2018)
- Isenberg, A. (1987). Analytical Philosophy and the Study of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46, 125-136.
- Jacob, P. (2014). Intentionality. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2014 Edition. <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/intentionality/> (Erişim tarihi: 14.04.2016)

- Johnson, K. (2004). On the Systematicity of Language and Thought. *Journal of Philosophy*, 101, 111–139.
- Kant, I. (1922). *Critique of Pure Reason*. New York: The Macmillan Company.
- Kaplan, D. (1989). Demonstratives. J. Almog, J. Perry , & H. Wettstein (Editörler), *Themes From Kaplan* içinde (s. 481-563). New York: Oxford University Press.
- Kılıç, G. (2007). *Postmodern Sanatta Öz Biçim İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kunst Historisches Museum Wien. (2016). *Ildefonso-Altar*. :Wien http://www.khm.at/Archiv/Ausstellungen/rubens/_E/frame02bd_E.html (Erişim tarihi: 24.11.2017)
- Lacan, J. (2009). *My Teaching*. New York: Verso.
- Lewis, D. (1979). Attitudes De Dicto and De Se. *Philosophical Review*, 4 (88), 513–543.
- Lewis, D. (1994). Reduction of Mind. S. Guttenplan (Ed.), *A Companion to the Philosophy of Mind* içinde (s. 51-63). Oxford: Blackwell.
- Lewis, D. K. (1986). *On the plurality of worlds*. Oxford: Blackwell.
- Loomis, A. (1956). *Drawing The Head and Hands*. Ne York: Wiking Press.
- Martosko, D., Collman, A., Earle, G. and Smith, J. (20 Ocak 2017). Trump gets to work: Donald enters the Oval Office for the first time as President and immediately signs executive order to 'ease the burden of Obamacare. *Mail Online* ,1. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-4141584/President-Donald-Trump-s-Inaugural-Parade-kicks-off.html> (Erişim tarihi: 02.11.1017)
- Main, D. (7 Mart 2014). This Famous Image Of Marie Curie Isn't Marie Curie. *Popular Science*, 1. <http://www.popsci.com/article/science/famous-image-marie-curie-isnt-marie-curie>, (Erişim tarihi: 20.04.2017)
- Marcoslima. (23 Aralık 2016). O que foi a estrela do oriente ?. *Nasombradojuazeiro*, 1. <http://nasombradojuazeiro.com.br/2016/12/23/o-que-foi-a-estrela-do-oriente/> (Erişim tarihi: 05.05.2018).
- Matta. (tarihsiz) Matta. *İncil* içinde (s. 1-17). <http://incil-iyi-haber.de/download/incil/Incil-tam.pdf> (Erişim tarihi: 14.06.2017)
- McGrath, M. and Frank, D. (2018). Proposition. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2018 Edition. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/propositions/> (Erişim tarihi:

07.06.2018)

Montague, R. (1970). UniUniversal Grammar. *Theoria*, 36, 373-398.

Novak, M. (2 Mart 2015). 10 More Viral Photos That Are Actually Fake. *Gizmodo*,1.

<http://gizmodo.com/10-more-viral-photos-that-are-actually-fake-1680400461>

(Erişim tarihi: 20.04.2017)

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. and Cayton, D. L. (2015). *Sanatın Temelleri*. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Oxford. (2018). *System. English Oxford Living Dictionaries:*

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/system> (Erişim tarihi: 22.04.2018)

Önder, U. (2017). Temel Tasarım dersinde semantik teorilerin içeriği önceleyen kompozisyon uygulamalarında kullanılması. *Görsel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu'* nda sunulan bildiri. (s. 35). Çanakkale: ÇOMÜ.

Özlem, D. (2012). *Mantık*. İstanbul: Notos Kitap.

Peirce, C. S. (1932). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. (C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks, Dü) Cambridge: Harvard University Press.

Poli, R. (2014). Nicolai Hartmann. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2014 Edition. <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/nicolai-hartmann> (Erişim tarihi: 04.11.2016)

Quine, W. (1960). *Philosophy of Logic*. London: Harvard University Press.

Rabanus, C. (2010). Virtual Reality. H. R. Sepp, & L. Embree (Editörler) *Handbook of Phenomenological Aesthetics* içinde (s. 343-349). New York: Springer.

Random House. (2018). *Webster's Unabridged Dictionary*. New York: Random House. <http://www.dictionary.com> (Erişim tarihi: 03.02.2018)

Reddit. (22 Nisan 2018). Don't let the media define the way you see things. *Reddit Pics*,1. https://www.reddit.com/r/pics/comments/2wdeuh/dont_let_the_media_define_the_way_you_see_things/ adresinden alındı

Rescorla, M. (2015). The Computational Theory of Mind. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Winter 2015 Edition. [:http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/computational-mind](http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/computational-mind) (Erişim tarihi: 10.10.2014)

Rossi, J. G. (2013). *Analitik Felsefe*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Russell, B. (1911). Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description.

- Proceedings of the Aristotelian Society*, 11, 108–128.
- Russell, B. (1914). *Our Knowledge of the External World*. London: The Open Court Publishing Company.
- Russell, B. (1940). *An Inquiry into Meaning and Truth*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Russell, B. (1959). *My Philosophical Development*. London: George Allen and Unwin.
- Sartre, J. P. (2009). *İmgelem*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sass, L. A. and Pienkos, E. (2013). Delusion: The Phenomenological Approach. KWM Fulford, M. Davies, R. Gipps, G. Graham, J. Sadler, G. Stanghellini, and T. Thornton (Editörler), *The Oxford Handbook of Philosophy and Psychiatry* içinde (s. 632-658). Oxford: Oxford University Press
- Seylan, A. (2005). *Temel Tasarım*. Ankara: M Kitap.
- Siegel, J. (1992). *Artwords. Discourse on the 60s and 20s*. New York: De Capo Press.
- Siegel, S. (2016). The Contents of Perception. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2016 Edition. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/perception-contents> (Erişim tarihi: 09.05.2016)
- SIL. (2018). Proposition. *Glossary of Linguistic Terms* içinde. <https://glossary.sil.org/term/proposition> (Erişim tarihi: 02.04.2018)
- Smith, A. (1860). Considerations Concerning the First Formation of Languages. T. Beckett , P. A. Dehondt (Editörler) *The Philological Miscellany* içinde (s. 56-105). London:Strand' den aktaran Foucault, M. (2013). *Kelimeler ve Şeyler* (Çev. M. Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Speaks, J. (2017). Theories of Meaning. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Spring 2017 Edition: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/meaning/> (Erişim tarihi: 02.04.2017)
- Stalnaker, R. C. (1976). Possible Worlds. *Noûs*, 1(10), 65-75.
- Stalnaker, R. C. (2008). *Lines of Thought : Our Knowledge of the Internal World*. Oxford : Oxford University Press.
- Szabó, Z. G. (2013). Compositionality. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2013 Edition. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/compositionality>

- (Erişim tarihi: 28.01.2016)
- The Guardian. (19 Mayıs 2011). Barack Obama's speech on Middle East-full transcript. *The Guardian*, 1. <https://www.theguardian.com/world/2011/may/19/barack-obama-speech-middle-east> (Erişim tarihi: 02.06. 2017)
- The Guardian. (8 Mayıs 2014). Dizzying optical illusions by Akiyoshi Kitaoka – in pictures. *The Guardian*, 1. <https://www.theguardian.com/science/gallery/2014/aug/05/dizzying-optical-illusions-akiyoshi-kitaoka-pictures> (Erişim tarihi: 07.10.2017)
- The National Gallery. (2017) The Arnolfini Portrait. *Paintings* içinde <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> (Erişim tarihi: 28.07.2017)
- The Unicode Consortium. (2007). *Unicode Standard, Version 5.0*. Upper Saddle River: Addison-Wesley.
- Tunalı, İ. (2010). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Turani, A. (2010). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2015). *Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (2015). Töz. *Büyük Türkçe Sözlük* içinde: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.55153c47181960.29836632 (Erişim tarihi: 27.03.2015)
- Türk Dil Kurumu. (2018). İçerik. *Büyük Türkçe Sözlük* içinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=164024 (Erişim tarihi: 16.03.2016)
- Türk Dil Kurumu. (2018). Somut. *Büyük Türkçe Sözlük* içinde: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=somut (Erişim tarihi: 11.04.2016)
- Wolenski, J. (1997). Husserl and Development of Semantics. *Philosophia Scientiae*, 4 (2), 151-158.
- http-1:** <https://www.tasit.com/otomobil-haberleri/araba-reklamlari/her-volkswagen-modeli-bir-kopek-olsaydi> (Erişim tarihi: 22.04.2018)
- http-2:** <http://www.teenagemutantninjaturtles.com> (Erişim tarihi: 29.09. 2016)
- http-3:** <http://mtr.train.free.fr/premiere%20partie-brevets%20BLZ.htm> (Erişim tarihi:

02.09.2016)

http-4: <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007453>)Erişim tarihi: 23.10.2017)

http-5: <http://www.victoriatheatre.org/index.php/box-office/many-a-the-living-history-of-marie-curie> (Erişim tarihi: 17.10.2017)

http-6: <https://www.wikizero.com/tr/Ven%C3%BCs> (Erişim tarihi: 30.11.2017)

http-7: <https://www.britannica.com/topic/Homo-sapiens> (Erişim tarihi: 21.04.2018)

http-8:

http://www.multibriefs.com/briefs/exclusive/marie_curie_was_never_my_role_model.html#.WtyfWYhubZQ (Erişilme tarihi: 22.04.2018)

http-9: <https://www.livescience.com/38907-marie-curie-facts-biography.html> (Erişim tarihi: 14.08.2013)

http-10: <http://emojipedia.org/people/> (Erişim tarihi: 05.11.2017)

http-11: <https://www.alamy.com/stock-photo-cartoon-showing-an-artist-173569269.html> (Erişim tarihi: 07/05/2017)

http-12: <http://culturepopped.blogspot.com.tr/2010/06/creation-of-kermit.html>)Erişim tarihi: 09.06.2014)

http-13: <https://phys.org/news/2015-07-venus.html> (Erişim tarihi: 27.07.2017)

http-14: <http://photojournal.jpl.nasa.gov/catalog/PIA00104> (Erişim tarihi: 21.01.2017)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ulaş ÖNDER
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Çanakkale/1979
E-Posta : ulasonder9@gmail.com

Eğitim Geçmişi:

- 2009-2012, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü Yüksek Lisans Programı
- 2003-2008, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Lisans Programı
- 1989-1996, Milli Piyango Çanakkale Anadolu Lisesi

Mesleki Geçmişi:

- 2013-Devam Ediyor, Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

Bilimsel Yayınları:

- Önder, U. (2017). Temel Tasarım dersinde semantik teorilerin içeriği önceleyen kompozisyon uygulamalarında kullanılması. *Çanakkale I. Ulusal Görsel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu'* nda sunulan bildiri. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Seçilmiş Sanatsal Faaliyetleri:

- 2018, Karma Sergi, Sevgi ve Hoşgörü Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Eğitim Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sergisi, AÜ GSF Sanat Galerisi
- 2013, Karma Sergi, "Kim, Ne, Ben", AÜ İletişim Fakültesi
- 2012, Karma Sergi, Şahin Özyüksel'i Anma Sergisi, Eskişehir Sanat Derneği

- 2010, Karma Sergi, Romanya Bükreş Ulusal Akademisi-ÇOMÜ Eğitimde Buluşma Sergisi, ÇOMÜ

Bilimsel Faaliyetleri:

- 2016-Devam Ediyor, Kırsal Kalkınmanın Sağlanması ve Sürdürülebilir Turizmin Desteklenmesi Amacıyla Agroturizm Fırsatlarının Değerlendirilmesi ve Belirlenmesinde Rekreasyon Fırsat Dağılım (RFD) Yönteminden Yararlanılması, BAP, Anadolu Üniversitesi
- 2016-Devam Ediyor, Mülteci, Sığınmacı, Göçmen ve Vatansızlar İçin İstihdam ve Mekânsal Sorunların Çözümü Amacıyla İdari Yapılanma ve Fiziksel Altyapı Modeli Oluşturulması, BAP, Anadolu Üniversitesi
- 2016-Devam Ediyor, Agro Turizmi ile İlgili Rotaların Belirlenmesinde Genetik Algoritma Tabanlı Rota Optimizasyonu Modellemesi, BAP, Anadolu Üniversitesi

Ödülleri:

- 2010, Mansiyon, Çanakkale Deniz Savaşları Resim Yarışması, Çanakkale