

İmgenin Dilsel Mahiyeti: Felsefi ve Psikanalitik Bir Soruşturma

Sevtap Yıldız¹

ORCID: 0000-0003-0963-0191

DOI: 10.55256/TEMASA.1789396

Öz

Bu makale, sanattaki imgenin geleneksel "temsil" (*mimesis*) paradigmasının aksine, gerçeklikle olan ilişkimizi pasif bir şekilde yansıtan bir araç olmadığı tezinden hareket eder. Temel iddia, imgenin, felsefi düşünce, psikanalitik arzu ve imgelem gücü aracılığıyla gerçekliği aktif olarak inşa eden ve yeniden tanımlayan bir edim olduğudur. Çalışma, bu iddiayı disiplinlerarası bir yaklaşımla temellendirmeyi amaçlar. İlk olarak, imge kavramının Platon'un metafizik eleştirisinden Kant'ın estetik ideası ve Sartre'ın varoluşçu fenomenolojisi aracılığıyla temsilden özerk yaratıma evrilen felsefi yolculuğu izlenmektedir. Ardından, Freud'un rüya çözümlemesi ve Lacan'ın yapısalci psikanalizi ışığında, imgenin bilinçdışı arzusunun bir ifadesi ve temsil edilemez olan "Gerçek" (*Réel*) ile kurulan travmatik temasın bir aracısı olarak işlevi analiz edilmektedir. Lacan'ın imgesel, simgesel ve Gerçek üçlü yapısı, imgenin bu karmaşık işleyişini anlamak için bir çerçeve sunar. Teorik çerçeve, Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk ve çağdaş sanattan (Dali, Magritte, Pollock, Viola, Sherman) örneklerle somutlanarak, imgenin dil-öncesi ve simgesel-ötesi bir iletişim kanalı olarak nasıl işlediği gösterilir. Sonuç olarak, makale, sanatsal imgenin, insanın anlam yaratma serüveninde, gerçekliği yansıtmaktan ziyade onunla diyalektik bir ilişki içinde onu sürekli inşa ettiğini ve bu sürecin hakikatle kurulan yeni bir temas biçimi olduğunu savunur.

Anahtar Kelimeler: İmge, Temsil, İnşa, Lacan, Gerçek, Sanat Felsefesi, Sanat Ontolojisi.

The Substance of the Image in Language: A Philosophical and Psychoanalytic Inquiry

Abstract

This article argues against the traditional representation paradigm of the image in art, proposing that the image is not a passive tool reflecting our relationship with reality. Instead, the central thesis posits that the image is an act that actively constructs and redefines reality through philosophical thought, psychoanalytic desire, and the power of imagination. The study aims to ground this claim through an interdisciplinary approach. Firstly, it traces the philosophical journey of the concept of the image from Plato's metaphysical critique to its evolution into autonomous creation via Kant's aesthetic idea and Sartre's existentialist phenomenology. Subsequently, in the light of Freud's dream analysis and Lacan's structuralist psychoanalysis, the function of the image as an expression of the unconscious desire and a mediator of the traumatic encounter with the unrepresentable "Real" (*Réel*) is analyzed. Lacan's triadic structure of the Imaginary, the Symbolic, and the Real provides a framework for understanding this complex operation of the image. The theoretical framework is concretized through examples from Surrealism, Abstract Expressionism, and contemporary art (Dali, Magritte, Pollock, Viola, Sherman), demonstrating how the image operates as a pre-linguistic and trans-symbolic channel of communication. In conclusion, the article contends that the artistic image, in the human endeavor of meaning-making, constantly constructs reality through a dialectical relationship with it, rather than merely reflecting it, and that this process constitutes a form of renewed contact with truth.

Keywords: Image, Representation, Construction, Lacan, The Real, Philosophy of Art, Ontology of Art.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü. sevtap.yildiz@ahievran.edu.tr

Giriş: Temsilin Ölümü ve Arzunun Doğuşu

İmgenin sanat, felsefe ve bir yönüyle de psikolojinin yönelimlerini birleştiren bir gücü vardır. Bu yönüyle disiplinler arası bir alanı inşa etmeye yetkin bir kavramdır. Sanat tarihi bu açıdan imgenin tarihsel bir yolcuğunu da gösterir. İmge, insanlığın dünya ile kurduğu ilişkinin en eski ve en temel kayıt altına alma, anlamlandırma ve ifade etme biçimidir. Geleneksel estetik ve felsefe, bu ilişkiyi çoğunlukla “temsil” (*mimesis*) kuramıyla ilişkilendirir. Platon’un mağara alegorisinde gölgeler olarak kodladığı bu anlayışa göre, sanattaki imge, idealar dünyasının kusurlu bir yansıması, dolayısıyla gerçekliğin ikincil ve yanıltıcı bir kopyasıdır. Aristoteles ise, bu kopyalamanın insanda *katharsis* (arınma) yaratan rasyonel bir süreç olduğunu öne sürerek temsil kavramını olumluylaştırsa da imgenin ontolojik statüsünü yine bir “benzetme” olarak tanımlamıştır.² Bu bakış açısı, sanatı nihai olarak bir taklit (*mimesis*) sanatı olarak konumlandırır ve imgeyi, öznenin dışında, nesnel bir gerçeklik olarak görür.

Ancak, moderniteyle birlikte, özellikle de romantizm, sembolizm ve nihayetinde 20. yüzyıl avangard hareketleriyle, sanat tarihinin geleneksel ayışının kökenindeki bu temsil anlayışı temelde sarsılmıştır. İmge, artık dışsal bir gerçekliği taklit eden edilgen bir yapı değil; sanatçının içsel dünyasının, bilinçdışı arzularının ve imgelem gücünün aktif bir yaratımı, yeni ve özerk bir gerçeklik alanının kurucusu olarak görülmüştür. Bu radikal dönüşüm, imgeyi merkezine alan yeni bir felsefi ve psikanalitik sorgulamayı zorunlu kılmıştır: İmge, gerçekliği *temsil* mi eder, yoksa onu *inşa* mı eder?

Bu makale, söz konusu soruya, imgeyi *temsilden inşaya* götüren dinamiğin, onun imgelem ve bilinçdışı ile olan organik bağı olduğu tezinden yola çıkarak yanıt arayacaktır. Bu çalışmanın temel iddiası şudur: Sanattaki imge, felsefi yorumlar ve psikanalizin arkeolojik yöntemi ile birleşen imgelem sayesinde, gerçeklikle olan ilişkimizi pasif bir şekilde temsil etmekten çok, onu aktif olarak yeniden inşa eder; hatta bu inşa faaliyeti, insan olmanın ve anlam yaratmanın kökeninde yatan arkaik, dil-öncesi ve hatta dil(söz)-dışı bir iletişim ve varoluş biçimine işaret eder.

Bu iddiayı temellendirmek için, “imge” ve “simge” arasındaki gerilimli ilişkiyi merkeze almak gerekir. Geleneksel olarak simge (*symbol*), genel kabul görmüş, toplumsal uzlaşma dayalı bir anlamı işaret eden (örneğin, dildeki bir kelime, bir bayrak veya dini bir sembol) gösterge (*sign*) olarak anlaşılır. Simge bir *gösteren* olarak, simgesel düzenin (Lacan) içinde işaret ettiği anlamları yani *gösterilenleri* sabitler ve kodlar. Oysa imge, daha ham, daha kişisel, hatta bedensel olduğundan daha çok duyusallık ve duygusallıkla yüklüdür. İmge, simgesel düzene tam olarak dahil olmayı reddeden, onun sınırlarını zorlayan, anlamı sabitlemekten çok onu çoğaltan ve açık uçlu hale getiren bir kapasiteyi barındırır. İşte tam da bu noktada, imgenin dil-öncesi (simgesel öncesi, *pre-symbolic*) bir boyutu olduğu fikri önem kazanır. Bu, onun hiçbir dilsel yapıya indirgenemeyecek olan arkaik, bedensel ve doğrudan deneyimlenen tarafıdır. Mağara duvarlarına çizilen av sahneleri, bir annenin çocuğuna seslenişinden önceki gülümseme ve jest alışverişi, rüyalarımızın mantıksız imgeleri... Tüm bunlar, anlamın toplumsal simgesel kodlardan önce, imgeler aracılığıyla nasıl inşa edilmeye başlandığını gösterir. Sanatçı da, tıpkı bir çocuk veya ilkel bir insan gibi, bu arkaik dürtüyle, henüz adlandırılmamış, akıl yasasının hükmüne girmemiş, simgesel düzene tam olarak aktarılamamış olanı –arzuyu, korkuyu, travmayı, coşkuyu– imge aracılığıyla dışavurur ve *yansıtır*.

Dolayısıyla, sanatsal imge, salt bir temsil değil, bir yapıntı (*construction*) ve arzusun belirtisidir. O, gerçekliğin ne olduğunu değil, onunla olan ilişkimizin –özlemlerimiz, korkularımız, yanılsamalarımız– nasıl olduğunu gösterir. Psikanaliz, bu süreci bilinçdışının dinamikleri (Freud’da rüya çalışması “traumarbeit”, Lacan’da Gerçek ile imkânsız karşılaşma) üzerinden açığa çıkarırken, felsefe (Sartre’da imgelem olarak bilinci, Kant’ta estetik idea) bu faaliyetin epistemolojik ve ontolojik koşullarını sorgular.

² Aristotle, *Politics*, çev. Ernest Barker. (Oxford: Oxford University Press, 1995).

Bu makale, ilk olarak imge kavramının Platon'dan Sartre'a uzanan felsefi eleştirisinin izini sürecektir, temsil paradigmasının nasıl çözüldüğünü analiz edecektir. İkinci olarak, Freud ve Lacan'ın psikanalitik kuramları ışığında, imgenin bilinçdışı arzunun bir ifadesi ve Gerçek ile kurulan travmatik bir temasın aracı olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koyacaktır. Son olarak, sürrealist ve soyut ekspresyonist eserlere atfen sanat tarihinden seçilmiş örnekler üzerinden, bu kuramsal çerçevenin somut sanatsal pratiklerde nasıl tezahür ettiğini gösterecektir. Sonuçta amacımız, sanattaki imgenin, insanın anlam yaratma serüveninde simgesel olandan önce gelen ve onu sürekli aşan temel bir varoluşsal edim olduğunu; gerçekliği yansıtmaktan ziyade, onunla olan diyalektik ilişkimizin sonucu olarak onu sürekli yeniden inşa ettiğini ortaya koymaktır.

1. Köken ve Kopuş: İmgenin Felsefi Yolculuğu

İmgenin kavramsal açılımlarına girmeden önce, onun sözcük olarak karşıladığı anlamların çeşitliliğine değinmek gerekir. İmgenin çeşitli anlamlara gelişi de başlı başına imgesel bir durumdur. İmge; görüntü, hayal, yansıma, biçim ve belirti gibi çeşitli anlamalara sahiptir. Bu nedenle imgenin dilsel arkeolojisine yönelmek, kavramın taşıdığı çok katmanlı ve bazen de çelişkili anlamlarını ortaya çıkaracaktır. Türkçede “imge” kelimesi, Fransızca “image” sözcüğünden geçmiştir; sözcüğün kökeni Latince benzerlik, resim, heykel, kukla, fikir (idea), gölge, görünüş anlamına gelen “imāgō”ya dayanır. “Imago”, bu anlam çeşitliliği içinde bir nesnenin görsel sureti, taklidi, tasviri ve hatta rüyada görülen hayal anlamına da gelir.³ Türkçede kullanılan “imaj” kelimesi de *image* kelimesinin İngilizce okunuşunu (*imij*) taklit eder. Bu haliyle de bir kişinin, kurumun veya ürünün halka sunduğu bir izlenim veya algı anlamını taşır. Yine aynı kökten gelen “imitasyon” (taklit) sözcüğü, imgenin en temel işlevine, yani bir aslı yeniden üretme çabasına gönderme yapar.

Bu Latince kök, Antik Yunan'daki karşılığı olan “eidōlon” (εἰδωλον; belirlemek, görünmek, benzetmek⁴) ve “eikōn” (εἰκών; temsil, resim, benzerlik⁵) kavramlarıyla paralellik gösterir. “Eidōlon”, (“idea” dediğimiz *eidos* ile aynı kökten türemiştir⁶) bir şeyin görüntüsü, hayaleti (*phantasmata*), yanılsaması iken,⁷ “eikōn” (ve onun farklı kipleri *eikones*, *eikos*) daha çok bir benzerlik, model veya tasvir anlamındadır.⁸ Türkçede kullanılan “ikon” kelimesi de buradan gelir. İşte bu noktada, imge kelimesinin anlam çeşitliliğini Yunancadaki kullanımının yardımıyla ikili bir kategoriye indirgemek mümkün: bir yanda gerçekliğe sadık bir yansıma (*eikōn*), diğer yanda onu aldatıcı bir hayalete (*eidōlon*) dönüştürme potansiyeli. Bu ikilik, Türkçenin anlam dünyasına da geçmiştir. “Görüntü” ve “yansıma”, somut, optik bir gerçekliği, fiziksel bir olguyu (aynadaki yansıma, sudaki görüntü gibi) ifade ederken; “hayal” ve “tasvir” daha zihinsel, öznel ve yaratıcı bir süreci anlatır. İmge, işte tüm bu anlam katmanlarını –yansıma, hayal, suret, taklit– iç içe geçiren karmaşık bir fenomene işaret eder. Bu dilsel ağ, imgenin felsefedeki serüveniyle ilişkili olarak gelişir: O, hem dünyaya ait bir iz hem de zihnin bir ürünü; hem bir yansı hem de bir inşadır.

Platon'un “idealar kuramı” imge üzerine en eski sistematik düşünme denemesini örnekler. Onun felsefesinde imge, güvenilir ve ikincil bir statüye mahkûmdur. Platon'un idealar kuramı, varlığı iki ana düzlemde değerlendirir: Biri, ezeli-ebedi, mükemmel, değişmeyen ve asıl gerçeklik olan İdealar Dünyası; diğeri ise, duyularla algılanan, değişken, kusurlu ve ideaların yalnızca birer kopyası olan *Görüntüler Dünyası*.⁹

Platon'un ünlü mağara alegorisi, bu metafizik hiyerarşiyi ve imgenin içine düştüğü durumu betimlemek için en çarpıcı anlatımdır. Ayrıca genel bir Platoncu ontolojik hiyerarşi deyimine (“asıl” ve “imge” arasında) ait olan *eidōlon*,

³ Robert K. Barnhart, ed., *The Barnhart Dictionary of Etymology* (New York: H. W. Wilson, 1988), 508.

⁴ Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek, Vol. 1.* (Leiden-Boston: Brill, 2010), 379.

⁵ Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, 382.

⁶ Platon, *Devlet*, çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006), 596a-b.

⁷ Platon, *Devlet*, 598b, 599a.; Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 57, 136-137.

⁸ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 182-184.

⁹ Platon, *Devlet*.

eikōn, *eikones* ve *eikos*'tan oluşan söz dağarcığının idealar ile mağara (görüntüler ve yansımalar dünyası) arasındaki ayrımda gördüğü işlev dikkat çekicidir. Mağaraya zincirlenmiş insanlar, arkalarında yanan bir ateş ve önlerinde hareket eden nesnelerin duvara düşen gölgelerini (*skiá*) gerçek sanırlar.¹⁰ Onlar için gerçeklik, bu yansımalardan ibarettir. Platon'a göre, sanatçı da –ressam veya şair– bu mağaranın içindeki bir figürden farksızdır. Ressam, bir nesnenin (örneğin bir yatağın) görüngüler dünyasındaki kopyasını değil, yalnızca onun yansımasını (gölgesini) taklit eder. Bundan dolayı sanat eseri, “kopyanın kopyası”, “gerçeklikten üç derece uzak” bir şey, bir *eidōlon*'dur.¹¹

Buradaki eleştiri son derece köklüdür. Platon için imge (hem zihinsel hem de sanatsal), epistemolojik olarak yanıltıcıdır; çünkü bizi hakikate (*alētheia*) değil, yanılsamaya (*doxa*) götürür. Ontolojik olarak zayıftır çünkü varlığı, asıl olana (idealara, *eidōlon*'a) bağımlıdır, onun kusurlu bir kopyasıdır: “şairlerin yarattığı birer gölgedir olsa olsa, gerçek varlıklar değil.” Ahlaki ve politik olarak da tehlikelidir çünkü aklın (*logos*) bulandıran, ruhun irrasyonel kısmına hitap eden tutkuları (*pathos*) ve yanılsamaları besler: “benzetmeci şairin akıldan yana gitmeyeceği besbelli bir şey; halka da beğendiremez kendini bu yoldan. Onun işi, benzetmesi daha kolay olan coşkun, taşkın, değişken yanılsamayı ortaya koymaktır.” Böylece Platon, ideal devletin (*kallipolis*) temelini oluşturacak olan eğitim programından (*paideia*) tragedya ve destan şairlerini (yani mimesis yapan imgelerin en güçlü üreticilerini) şiddetle dışlar. Onun talebi, benzetmeci yani imgeci şairlerin “iyi yönetilen bir kente sokulmamaları” ve yurttaşların zihinlerinde “hakikate benzerlik” iddiasındaki bu yapıtlara yer verilmemesidir.¹² Bu bakış, ayrıca iktidar düşüncesinde sanat ve imge, hakikatin ve aklın hizmetine girmedikleri sürece şüpheyle yaklaşılması gereken, potansiyel olarak tehlikeli bir araç olarak gören geleneğin de felsefi kökenini oluşturur.

İmgeye yönelik bu kötümser ve baskıcı tutum, ancak Aydınlanma ile birlikte, özellikle de Immanuel Kant'ın çalışmalarıyla derin bir dönüşüm geçirir. Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı eserinde, estetik deneyimi salt bir taklit meselesi olmaktan çıkarıp, insan zihninin temel bir yetisi olarak tanımlar. Kant için güzel, bir nesnenin nesnel bir özelliği değil, öznenin nesne ile kurduğu ilişkide ortaya çıkan, amaçsız bir amaçlılık hissidir.¹³ Bu deneyimin merkezinde ise imgelem gücü (*einbildungskraft*) ve anlama yetisi (*verstand*) arasındaki özgür ve uyumlu bir oyun vardır. Kant'ın estetik teorisindeki en devrimci kavramlardan biri olan “estetik ideası” (*ästhetische idee*) bu noktada ortaya çıkar. Kant, estetik ideasını, hiçbir kavramın ona yeterli olamayacağı bir imgelem tasarımı ve tersine, hiçbir dilin onu tam olarak ifade edip anlaşılır kılamayacağı bir kavramın yerine geçmeye hizmet eden bir imgelem tasarımı olarak tanımlar; “imgelem yetisinin verili bir kavramla ilintili tasarımıdır.”¹⁴ Böylece, güzellik de estetik ideanın bir anlatımıdır.

Bu tanım, Platoncu temsil paradigmasında önemli bir kırılma yaratır. Artık sanatçı, dış dünyadaki hazır nesneleri kopyalayan bir taklitçi vasfından çıkmış; *imgelem yetisini* kullanarak, doğada örneği bulunmayan yeni bir şeyi, “orada-olmayan”ı yaratan kimsedir. İmge, artık bir kopya değil, anlamı aşan, çok boyutlu ve yoruma açık bir yaratıdır. Kant, böylece imgeyi, temsilden eyleme, edilgenlikten etkin yaratıcılığa taşır.¹⁵ İmgelem, gerçekliği taklit eden bir ayna olmaktan çıkıp, onu özgürce biçimlendiren bir ışık kaynağına dönüşmeye başlar. Bu, imgenin felsefede özerkleşme sürecinin önemli dönemeçlerinden biridir.

Jean-Paul Sartre, Kant'ın açtığı yoldan ilerleyerek, imge ve imgelem konusunu ondan farklı olarak varoluşçu ve fenomenolojik bir temelde yeniden yorumlar. *L'Imagination* (İmgelem, 1936) adlı eseri, bu konuya ayrılmış ilk kapsamlı çağdaş felsefi incelemelerden biridir. Sartre'in çıkış noktası, Husserl' e atıfla bilincin temel bir niteliğidir: Bilinç, daima bir şeyin bilincidir (yönelimsellik); imgelem, bilincin bu yönelimselliğinin –ki yönelimsellik de tüm

¹⁰ Platon, *Devlet*, 514a.

¹¹ Platon, *Devlet*.

¹² Platon, *Devlet*, 601b, 599a, 605a.; ayrıca bkz. 595a, 605a-b-c, 606b, 607a-b-e.

¹³ Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. A. Yardımlı. (İstanbul: İdea Yayınevi, 2006).

¹⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 184.

¹⁵ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 192.

bilinçlerin özsel yapısıdır- özel bir biçimdir.¹⁶ Bir imge oluşturduğumuzda, zihnimizde “var-olan” (*l’réel*) algısal dünyadan kopar ve “var-olmayan”ı (*l’irréel*), yani gerçek-olmayanı tasavvur ederiz.¹⁷ İmge, olmayan bir nesneye veya duruma kasıtlı olarak yönelmenin ve bedensel hareketleri, bilgiyi ve duygusal tepkileri kullanarak var-olmayanın mevcut bir benzerini yaratmanın bir yoludur. Sartre için imgelem, bir şeyi imge olarak kavrama yetisi değil, bilincin dünyayı inkâr etme ve ondan özgürce uzaklaşma yetisidir.¹⁸

Bir kişinin yüzünü zihinde canlandırmak, o kişiyi algılamak değildir; aksine onun yokluğunu onaylayarak, onu imgesel olarak var kılmaktır. Yani yönelimsel bir yaşanmışlık (*erlebnisse*) ile bilincin nesnesine dönüştürmektir; bu nesne ilkesel olarak bir bilince içkin değil, bilincin dışında aşkın bir nesnedir. İmge ve algı yönelimsellikleriyle birbirinden ayrılan iki farklı *yönelimli* “Erlebnisse”dir.¹⁹ İşte sanatçı da bu temel inkâr edimini gerçekleştirir. Ressam, tuvali, var olan dünyanın bir kaydı olarak değil, onun yokluğunun bir işareti olarak; yani, imgesel olanın inşası için bir araç olarak kullanır. Sanat eseri, bir bakıma “gerçekliğin analogu”dur; yani gerçek dünyadaki malzemelerle (boya, taş, ses) inşa edilmiş, ama ona indirgenemeyen, onu yadsıyarak ondan özgürleşen yeni bir varoluş katmanıdır.

Sartre, böylece imgelem faaliyetini, insan özgürlüğünün en somut tezahürü olarak konumlandırır. İmge, artık Platon’un metafizik hapisanesindeki bir mahkûm değil, bilincin dünyaya sırtını dönüp kendi anlamını özgürce yaratabildiği bir imkân, bir özgürlük eylemidir. Bu radikal görüş, modern sanattaki soyutlamacı ve avangard girişimlerle çok güçlü bir felsefi ve kuramsal temel hazırlamıştır.

2. Psikanalitik Derinlik: Arzunun Sahnesi ve Gerçek ile Yüzleşme

Felsefenin imgeyi temsil, yaratım ve özgürlük bağlamında sorgulamasının üzerine psikanalizden gelen yeni yorumlar bu konuya radikal bir derinlik katar: İmge, artık sadece estetik veya epistemolojik bir sorun değil, aynı zamanda ve hatta daha çok, bilinçdışı arzusun dolayımıldığı, travmatik gerçeklikle kurulan imkânsız ilişkinin sahnelendiği bir mecradır. Bu bölümde, Sigmund Freud’un rüya çözümlemesi ve Jacques Lacan’ın yapısalci psikanalizini diyaloga sokarak, sanatsal imgenin bilinçdışının karmaşık dinamikleriyle nasıl iç içe geçtiğini incelenecektir.

Sigmund Freud, sanat ve edebiyata her zaman psikanalitik kuram için verimli bir inceleme alanı olarak bakmıştır. Ona göre sanatçı, “gerçeklikten hoşnutsuzluğun” yarattığı güçlü içsel gerilimleri, arzuları ve çatışmaları, toplumca kabul edilebilir bir forma dönüştürerek tatmin eden bir bireydir. “Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak *realite*’den kesin sınırlarla ayırır onu.”²⁰ Bu dönüştürme süreci, Freud’un rüyaların işleyiş mekanizmasına ilişkin keşfettiği “rüya çalışması” (*traumarbeit*) ile doğrudan benzerlikler gösterir. Freud için, “Düşlerin yorumu, aklın bilinçdışı etkinliklerine götüren bir kral yoludur” ve bu yol imgelerle döşenmiştir.²¹ Bilinçdışındaki gizli içerikler (*latente Trauminhalt*), sansür mekanizmasını atlatmak ve bilinç düzeyine çıkabilmek için yoğunlaştırma (*verdichtung*) ve yer değiştirme (*verschiebung*) gibi primer süreçlerden geçerek görünen içeriğe (*manifeste Trauminhalt*) dönüşür.²²

Yoğunlaştırma (*verdichtung*), birçok düşünce, anı ve duygunun tek bir imgede veya sahne içinde birleştirilmesidir. Rüya da gördüğümüz tek bir kişi, aslında birkaç farklı kişinin özelliklerini taşıyabilir. Yer değiştirme (*verschiebung*) ise, duygusal yoğunluğun, asıl önemli olandan önemsiz veya sembolik bir nesneye/imege kaydırılmasıdır.²³

¹⁶ Jean-Paul Sartre, *İmgelem*, çev. A. Tümertekin. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2004).

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *İmgelem*, 139.

¹⁸ Jean-Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, çev. T. İlgaz ve G. Çankaya-Eksen. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2009); Sartre, *İmgelem*, 124.

¹⁹ Sartre, *İmgelem*, 144.

²⁰ Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. K. Şipal. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, 2001), 105.

²¹ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu II*, çev. E. Kapkın. (İstanbul: Payel Yayınevi, 1996), 324.

²² Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, çev. E. Kapkın. (İstanbul: Payel Yayınevi, 1996), 186.

²³ Freud, *Düşlerin Yorumu II*, 13-39.

Örneğin, bir kişinin babasına karşı beslediği öfkeyi, rüyasında büyük ve tehditkâr bir ayıya dönüştürmesi, bu yer değiştirme mekanizmasının bir sonucudur.

Sanatçı da tıpkı bir rüya gören gibi, bilinçdışı malzemesini bu mekanizmalarla işler. Bir ressam, bir dizi karmaşık duygu ve çatışmayı (yoğunlaştırma) tek bir kompozisyonda toplayabilir. Ya da bir şair, asıl söylemek istediği şeyi doğrudan ifade etmek yerine, onun duygusal yükünü bir metafora (yoğunlaştırmaya) yükleyebilir veya bir doğa imgesi (yer değiştirme) üzerinden aktarabilir. Sanat eseri, tıpkı bir rüya gibi, arzunun kendini meşru bir yolla açığa çıkarmak için dolaylı, sansürlenmiş ve estetik bir biçimde ifade bulduğu bir sahne haline gelir. Burada imge, arzunun kılık değiştirmiş, gizlenmiş halidir.

Jacques Lacan, Freud'un bu temel keşiflerini dilbilim ve yapısalcılıkla harmanlayarak yeniden yorumlar. Ona göre "bilinçdışı, bir dil gibi yapılanmıştır."²⁴ Freud'un bilinçdışını yöneten *birincil süreçler* olarak tanımladığı bu mekanizmalar, dilin en radikal eksenlerine, yani metafor ve metonimiye belirleyen işlevlere tam olarak karşılık gelir.²⁵ Freudcu teoriye göre birincil süreç, *id*'in haz ilkesinin yarattığı gerilimi boşaltan mekanizmalardan oluşur. Birincil süreçler çocuksu, ilkel ve rüya gibidir, burada fantazi ile gerçeklik arasında ayırım yapmanın hiçbir yolu yoktur.²⁶ Lacan ise, metafor ve metoniminin işlevine dayanan teorik bir yaklaşımı kullanır. Freud'un birincil süreç mekanizmalarından biri olan yoğunlaştırmayı (*verdichtung*) metafor ile, yer değiştirme (*verschiebung*) mekanizmasını ise metonimi ile ilişkilendirir. Özne bir metafordur; Oedipus kompleksindeki baba bir metafordur; semptom bir metafordur; ve aşk da bir metafordur.²⁷

Metafor, benzerlik ilişkisine dayanır; bir şeyi, sahip olduğu niteliğinin başka bir şeyin temel niteliğiyle olan benzerliği vurgulanarak anlatılması; ona benzeyen başka bir şeyin yerine koyarak anlatmaktır (örn., "Aşk bir *cehennem*dir"). Benzer biçimde, yoğunlaştırma da bir dizi farklı düşünce, anı ve duygunun, aralarındaki benzerlikler nedeniyle tek bir imgede veya rüya ögesinde üst üste binmesi, birleşmesi ve toplanmasıdır. Bu, sanatta, tek bir simgenin veya merkezi bir imgenin sayısız anlam katmanını aynı anda taşıyabilmesi durumudur.

Metonimi ise, bitişiklik (parça-bütün, neden-sonuç, yer-eser vb.) ilişkisine dayanır; bir şeyi, onunla bitişik ilişkisi olan başka bir şeyle anlatmaktır (örn., "Yelkenleri gördüm" derken yelken ile gemi kastedilir veya "Beyaz Saray açıkladı" ifadesi). Yer değiştirmede de, duygusal enerjinin bir imgeden diğerine, bitişik ilişkiler zinciri boyunca kaymasıdır; duygusal yoğunluk veya anlam, asıl önemli olandan, onunla bitişiklik ilişkisi içindeki önemsiz veya simgesel bir nesneye/imgeye kayar.²⁸ Sanatçı doğrudan ifade edemediği merkezi bir travmatik fikirden uzaklaşarak, onu dolaylı olarak, kendisiyle bitişik olan imgeleri (bir nesne, bir manzara, bir renk) kullanarak ifade eder; bir bakıma ifade edilen fikir, ifade edilmeyen fikrin bir vekili olarak işlem görür.

Lacan'ın psikanalitik kuramının merkezi kavramları olan imgesel (*imaginaire*), simgesel (*symbolique*) ve Gerçek (*réel*) şeklindeki üçlü yapı, imgenin işlevini anlamak için daha da geniş bir çerçeve sunar. İmgesel düzen, Lacan'ın ayna evresi (*stade du miroir*) kuramıyla açıkladığı, benliğin ilk oluşum evresidir. Henüz koordinasyonu zayıf olan bebek, aynadaki kendi yansımasıyla (imgesiyle) özdeşleşir ve kendini bütünlüklü, tutarlı bir benlik olarak algılamaya başlar.²⁹ Ancak bu bütünlük (*gestalt*) bir yanılsamadır (*illusion*). Çünkü bu çocuk kendini bir yansıma üzerinden fark eder. Burada fark ettiği Ben imgesi, aslında aynadan yansıyan imgedir ve bu imge Ben'in nesneleşmiş görüntüsüdür.

²⁴ Jacques Lacan, *The Seminar, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*, çev. Dennis Porter. (London: W. W. Norton & Company, 1997), 32.

²⁵ Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English*, çev. Bruce Fink. (New York: W. W. Norton & Company, 2006), 676-677.

²⁶ Michael Robbins, "The Primary Process: Freud's Profound Yet Neglected Contribution to the Psychology of Consciousness," *Psychoanalytic Inquiry* 38, sayı: 3 (2018): 186-197, burada 186.

²⁷ Lacan, *Écrits*, 412-413.

²⁸ Devrim Avşar, "Dilbilimsel Bakış ve Jacques Lacan'da Dilin Yapısal İşlevi," *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 10, (2024): 41-57, burada 48.

²⁹ Lacan, *Écrits*, 76.

Dolayısıyla kendi Ben'ine dair ilk deneyimi aynasal imge üzerinden gerçekleşir ve aslında burada Ben'in oluşumu bu imgeyle gerçekleşen ilksel bir özdeşimin sonucudur; aynı zamanda onun ilk yabancılaşmasıdır.³⁰ Sanattaki imgeler de bu İmgesel düzene aittir. Bir tablo veya bir heykel, bize dünyayı anlamlı, bütünlüklü ve güzel bir şekilde sunar; tıpkı aynadaki yansımanın bebeğe vaat ettiği gibi. Bu, imgenin cezbedici ve kandırıcı gücüdür. Lacan'da Ben'in oluşumunu takip eden evre özneleşmedir. Bu aşamadan kişi simgesel düzene dahil olur ve "Ben" (*ego; moi*) oluşumunu yöneten özdeşleşme hareketi, imgeden simgesel bir figüre yönelir: Oedipus kompleksi ile başlayan Baba ile ödeşme. Böylece kişi, simgesel düzene; dilin, yasanın, toplumsal normların ve kültürün oluşturduğu düzene geçiş yapar. Baba, yasaı yazan, simgesel düzenin temsilcisi olarak çocuk ile annenin ikili birlikteliğine müdahale ederek, bu ilişkiyi yasaklar. İçgüdü, yanlış tanınan bir şey konumuna bastırılır ve yerini bir simge alır.³¹ Birey, bu düzene girerek (Oedipus kompleksini aşarak) toplumsal bir varlık haline gelir. Arzu, simgesel düzen tarafından biçimlendirilir ve daima dil dolayımından geçer. Bu, arzunun dil tarafından doğrudan temsil edilmediğini ifade ettiği gibi arzunun imgesel bir düzlemde kendini gösterdiğine işaret eder. Arzu, dilin dolayımından geçerken aslında ne olduğu tam olarak ifade edilemez bir şeye dönüşür. Dil, arzunun saf halini "bozar" ve onu kendi mantığına, ikiliklerine (iyi/kötü, var/yok vb.) ve sınırlarına hapseder.

Gerçek ise, simgesel düzene asla tamamen dahil edilemeyen, temsil edilemez, sembolize edilemez, tarif edilemez olandır. Travma, kayıp, ölüm ve mutlak anlamdaki haz (*jouissance*) Gerçek alanına aittir. Gerçek, simgesel düzeni sürekli olarak zorlar ve bozar.³² Öyleyse Lacan açısından sanatın işlevi, Gerçek'i doğrudan temsil etmek (ki bu imkansızdır) değil, onunla bir tür temas kurmanın bir yolunu bulmaktır. Sanatçı, imgeyi kullanarak Gerçek'in etrafında dolaşır, onun yarattığı travmatik boşluğu "dikişlemeye" çalışır. Bu durumda, sanatsal imge, bu üç düzenin kesişim noktasında konumlanır. Birincisi imgesel düzenden yola çıkarak bize tanıdık gelen formlar ve bütünlükler sunar. İkicisi, bu formları simgesel düzenin (dilin, kültürün) kodlarıyla işler ve anlamlandırır ve nihayetinde (üçüncüsü), bu işleyişin altında, Gerçek ile olan imkânsız ilişkimizi dolayımına çabası yatar.

Lacan'ın son dönem çalışmalarında öne sürdüğü *sinthome* kavramı bu bağlamda kritiktir. Semptom, çözülmesi gereken şifreli bir mesajken; *sinthome*, öznenin kendisini bir arada tutmasını sağlayan, onun benzersiz zevk (*jouissance*) biçimini düzenleyen bir düğüm, bir yaratımdır.³³ Sanat, bir *semptom* olmaktan çok bir *sinthome* olarak görülebilir. Sanatçı, kişisel ve toplumsal travmayı (Gerçek) estetik bir forma, bir *sinthome*'a dönüştürerek onunla yaşanabilir bir ilişki kurar. Bu, bir çözüm değil, bir varoluş biçimidir.

Kant'ın "estetik ideası" kavramı, sanatçının imgelem yetisinin bir ürünü olarak, Lacanyen psikanalizin üçlü yapısıyla düşünülebilir. Kant'ın tanımıyla, "hiçbir kavramın ona yeterli olamayacağı" imgesel tasarım,³⁴ Lacanyen Gerçek'in mahiyetinde izini belli ediyor gibidir; yani simgesel düzen (dil ve kavramlar) tarafından tam olarak yakalanamayan, temsil edilemez ve travmatik olanın izi. Sanatçı, estetik idea aracılığıyla, bu Gerçek'in sınırında dolaşır, onu doğrudan temsil etmek yerine, onun etrafında dolanan bir imgesel form yaratır. Bu form, izleyicinin zihninde, Gerçek'in yarattığı boşluğu (*manque*) geçici olarak doldurabilecek sayısız simgesel çağrışımı harekete geçirir. Böylece Kant'ın estetik ideası, Lacanyen anlamda, Gerçek ile simgesel arasında bir aracı, imgesel bir dikiş işlevi görür. Bu diyalog, imgelem gücünün yalnızca keyfi bir birleştirme yetisi değil, aynı zamanda bilinçdışı arzu ve temsil edilemez olanla bir yüzleşme alanı olduğunu gösterir.

Sartre'in *néantisation* (hiçleme, inkâr) kavramı ile Lacan'ın Gerçek kavramı arasındaki ilişki, bir karşıtlıktan ziyade derin bir tamamlayıcılık ve gerçekliğe dair farklı vurgular olarak görülebilir. Sartre için *néantisation*, bilincin

³⁰ Lacan, *The Seminar, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis*, 49.

³¹ Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, çev. David Macey. (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), 165.

³² Lacan, *Écrits*, 580.

³³ Jacques Lacan, *The Sinthome: The Seminar of Jacques Lacan, Book XXIII*, çev. A. R. Price. (Cambridge, UK: Polity Press, 2016), 35.

³⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 185.

özgürlüğünün ve yaratıcılığının kaynağıdır; bilinç, dünyayı olduğu gibi (var-olan) kabul etmek yerine onu inkâr ederek (var-olmayanı tasavvur ederek) onu aşar ve anlamını özgürce inşa eder.³⁵ Bu radikal bir öznellik ve faillik vurgusudur. Bu bir bakıma, var-olanın imgeselleştirilerek, Lacan'ın Gerçek dediği alana hiçleme yoluyla var-olmayan olarak sıkıştırılmasıdır; işte varlık bu var-olmayan dünyada güzelin kaynağı olur. Williford ile Rudrauf'un tespitiyle söylersek, bilincin imgesel kapasitesi, yok olanı sanki kendi kendine mevcutmuş gibi düşünme ve yapma yeteneği, onun anlık zincirlerinden, mevcut durumun veya çıkmazın kısıtlamalarından özgürlüğünün temel ifadesidir.³⁶ Lacan için ise Gerçek, tam da bu inkâr edilemeyen, aşılamayan, simgesel düzene direnen “sert çekirdek”tir. Gerçek, *néantisation*'ın nesnesi veya hedefi değil, onun erişebileceği düzey veya sınırıdır; bilincin onu inkâr etme çabalarına rağmen direnen, temsil edilemez olandır. Sartre'in vurgusu öznenin dünyayı inkâr ederek onu dönüştürme gücü üzerindeyken, Lacan'ın vurgusu bu gücün kaçınılmaz olarak takıldığı sınırlar üzerindedir. Sanat, bu iki düşünür için de bu sınırla bir müzakere alanıdır: Sartryen anlamda, sanatçı Gerçek'i inkâr ederek onun üzerine yeni bir dünya (imgesel) inşa eder; Lacanyen anlamda ise bu inşa, Gerçek'in travmatik merkezine bir yanıt olarak ortaya çıkan bir *sinthome*'dur. Dolayısıyla, *néantisation* failliği, Gerçek ise bu failliğin koşulu ve sınırını temsil eder; biri diğeri olmadan düşünülemez.

Freud ile Lacan arasındaki paralellik ise, sanatsal imgeyi arzunun dolaylı ifadesi olmanın ötesine taşır. İmge, Gerçek karşısında hissedilen temel yoksunluğun, simgesel düzenin sınırlarının ve imgesel yanılsamaların kesiştiği karmaşık bir dokudur. Sanatçı, rüya gören biri gibi yoğunlaştırma ve yer değiştirme (metafor ve metonimi) mekanizmalarını kullanır, ancak bunu yalnızca bir ifade aracı olarak değil, Gerçek ile yüzleşmenin ve onunla birlikte yaşamamanın bir yolu olarak, bir *sinthome* inşası olarak gerçekleştirir.

3. Kuramın Ete Kemiğe Bürünmesi: Sanat Tarihinde İmgenin Diyalektiği

Teorik çerçeveyi oluşturan felsefi ve psikanalitik sorgulama, ancak somut sanatsal pratikler üzerinden test edildiğinde anlam kazanır. Bu bölüm, sürrealizm, soyut ekspresyonizm ve çağdaş sanattan örneklerle, *imgenin temsilden yaratıma*, bilinçdışı arzudan Gerçek (*réel*) ile yüzleşmeye uzanan yolculuğunu inceleyecek ve makalenin temel tezini –imgenin gerçekliği temsil değil, inşa ettiği– somutlaştıracaktır. Özellikle, imgenin simgesel düzenin (dil ve toplumsal kodlar) ötesine geçen, dil-öncesi ve dil-dışı bir iletişim, aktarım ve yansıma gücüne sahip olduğu vurgulanacaktır.

Antmen'in katıldığımız bir değerlendirmesiyle, sürrealist hareket, 1924 tarihli manifesto ile André Breton öncülüğünde, doğrudan Freudyen psikanalizden ilham alarak bilinçdışının sınırsız alanını sanatın merkezine yerleştirmeyi amaçlar.³⁷ Onlar için sanat, aklın denetimini ve simgeselin (Simgesel Düzen) baskıcı kurallarını (mantık, ahlak, estetik) reddederek, imgeselin arkaik ve özgürleştirici imgelerine ulaşmanın bir yoludur. Sürrealistler, yaratım süreçlerinde iki temel yöntem kullanırlar. Birincisi, aklın denetimini devre dışı bırakılarak, bilinçdışının doğrudan ve filtrelenmemiş bir dökümünün amaçlandığı “otomatik yazı/desen” (automatism) yöntemidir.³⁸ Bu pratik, Freud'un rüya çalışması (*traumarbeit*) ve serbest çağrışım sürecindeki sansürlü akışı taklit eder ve sanatı, simgeselin yapılandırılmış dilinden kurtararak onu dil-öncesi bir ifade biçimine yaklaştırmayı amaçlar. İkinci yöntem ise, hazır nesneler ve çarpıtılmış gerçeklikler olarak tanımlanan, gündelik nesneleri alışıldık bağlamlarından kopararak yeni, onlardan şok edici ve anlam yüklü ilişkiler kurmaya çalışmaktır. Bu, Comte de Lautréamont'ın *Les Chants de Maldoror* (1869) adlı eserinde şiirsel güzelliğe dair yaptığı meşhur tanımdaki gibi, “Yırtıcı kuşların pençe tırnağı gibi güzel; (...) bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir teşrih masası üzerinde rastlaşması gibi güzel” olanın yarattığı

³⁵ Sartre, *Varlık ve Hiçlik*, 55.

³⁶ Kenneth Williford ve David Rudrauf, “Foreword to the Routledge Classics Edition” in Jean-Paul Sartre, *The Imagination* (London and New York: Routledge, 2012), xxiii.

³⁷ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009), 135.

³⁸ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 136.; Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), 64.

Salvador Dali de bu stratejilerin ustasıdır. *Belleğin Azmi* (1931) adlı eseri, teorik çerçevemizin neredeyse tüm unsurlarını barındırır. *Eriyen saatler*, Freudyen *Verdichtung*'un (Yoğunlaştırma) eşsiz bir örneğini sunar: Zamanın geçişi, hafızanın deforme oluşu, cinsellik ve ölüm arzusu tek bir imgede sıkıştırılmıştır. Bu imgeler, mantıksal bir anlatıya (*symbolique*) dönüştürülemeyecek kadar yoğundur; sezgiyle, duyguyla ve dil-öncesi bir düzeyde kavranırlar. Dali'nin *elephant-legged* figürleri ise saf yer değiştirmeye örnek gösterilebilir; güç ve istikrar imgesi olan fil, absürt ve endişe verici bir forma dönüşerek, iktidar ve fallik imgeyle ilgili bilinçdışı kaygıların yerini alır.

René Magritte ise imgenin simgesel ile olan ilişkisini bozmaya odaklanır. *İmgelerin İhaneti* (1929) adlı eserinde, "Bu bir pipo değildir" (*Ceci n'est pas une pipe*) yazar. Sanatçı, resimlerindeki hayali atmosferden çok, temsil olgusunun üzerine gitmesi, gerçeklikle yanılısma, nesneyle imgesi arasındaki ilişkiyi irdelemesi bakımından diğer Sürrealist sanatçılardan belli bir ölçüde ayrılır.⁴⁰ Magritte burada, imgenin (görsel temsil) gösterdiği nesne (pipo) ile onun dilsel göstereni ("pipo" kelimesi) arasındaki keyfi bağı ortaya serer. İmge, nesnenin kendisi değildir; bu bir yanlış anlamadır (*méconnaissance*). Magritte, imgeyi, dilsel ve toplumsal kodlamaları yıkararak, izleyicinin gerçeklikle kurduğu otomatik ve kanıksanmış ilişkiyi (imgeselin yanılısamasını) parçalar ve Gerçek'in –yani, temsil edilemez olanın– sert yüzüyle bir yüzleşmeye zorlar.

Soyut Ekspresyonizm, özellikle Jackson Pollock'un damlatma (*drip*) tablolarıyla, imgenin temsilden tamamen kopuşunun ve saf eylem, enerji ve içsel durumun dil-dışı ifadesine dönüşünün radikal bir örneğidir. Pollock'un çalışma yöntemi –tuvali yere yayması, boyayı damlatması, sıçratması, fırça darbelerinin fizikselliği– sanatı nihai sonuçtan ziyade sürecin kendisine odaklar.⁴¹ Burada temsil edilen bir nesne (ağaç, insan, manzara) yoktur. İmge, sanatçının bedeninin ve bilinçdışının doğrudan uzantısıdır. Pollock, Sürrealistlerin otomatik yazı yöntemini alır ve onu fiziksel bir eyleme dönüştürür. *She Wolf*'ta (1943) bu durum belirgin biçimde görünür: Pollock simgesel olan yazı yerine, *otomatik karalamalarla* oluşturduğu rastgele *desen*, açıkça bir imge olarak Gerçek'in paket olarak sunma deneyimidir. Pollock, damlalar, sıçramalar ve renk püskürtmeleriyle hazırlanan yüzeye, karalanmış alanın negatifte figür olarak kalacak kısmının etrafındaki konturu opaklaştıran kalın boyalı bir çerçeve yerleştirerek bir hayvan resmi üretir.⁴² Tuval, bir rüyanın veya zihnin değil, beden ve içgüdünün kaydının tutulduğu bir alan haline gelir. Bu, simgeselin (anlatı, figürasyon, form) tamamen reddidir; onun yerine imgesel dilin getirilmesidir. İzleyici, tabloyu mantıksal olarak çözümleyemez; onunla doğrudan, sezgisel ve duyusal bir ilişki kurmak zorundadır. Bu, imgenin en arkaik işlevine, yani dil-öncesi, simgesel-öncesi bir duygu durumunun doğrudan aktarımına bir dönüş olarak okunabilir. Sanatçının içsel Gerçek'i –kaos, coşku, kaygı, enerji– doğrudan yüzeyde somutlaştırır.

Çağdaş sanat, imgenin Gerçek ile olan imkânsız ilişkisini doğrudan sorgulayan örneklerle doludur. Bill Viola'nın video enstalasyonları, doğum, ölüm, su, ateş gibi arketipik imgeleri kullanarak, izleyiciyi varoluşun temel ve tarif edilemez (*réel*) deneyimleriyle yüzleştirir. *The Passing* (1991) veya *Nantes Triptych* (1992) gibi eserlerde, su altındaki yavaş çekim figürler, doğum ve boğulma imgeleri iç içe geçer. Birçok projesinde insan tutkularının bedensel ve daha çok yüz ifadeleriyle ilgilenir ve su yüzeyinin giderek artan bozulmasıyla, kahramanların yüzlerine kazınmış geleneksel acıma duygusu (*pathos*) temsilini aşar; bu yüzey ister görüntülerini destekleyen bir ayna, ister oyuncuların bulunduğu ekran ile sahne arasında bir engel olsun. Riedmatten'in belirttiği gibi, yüz hatlarının bozulması ve onları etkileyen duygunun daha da çarpıcı bir şekilde tasvir edilmesidir.⁴³ Viola, teknolojiyi kullanarak imgeleri yavaşlatır, büyütür ve yoğunlaştırarak, izleyicinin duygusal ve bedensel bir tepki vermesini sağlar. Burada imge, bir şeyi

³⁹ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (Paris: Éditions de la Sirène, 1920), 323.

⁴⁰ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 138.

⁴¹ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. E. Erduran ve Ö. Erduran. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997), 602.

⁴² Krauss, *The Optical Unconscious*, 289.

⁴³ Henri de Riedmatten, *Narcissus in Troubled Waters: Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*, çev. A. Anderson. (Rome: "L'erma" di Bretschneider, 2014), 18.

anlatmaz; bir deneyimi aktarır. Simgeselin sınırlarını zorlayarak, izleyiciyi Gerçek'in –ölüm, acı, arzu– karşısında bir duruma sokar; bu, dil-öncesi, simgesel-öncesi bir düzeyde gerçekleşen bir aktarımdır.

Cindy Sherman ise imgenin kimlik ve toplumsal cinsiyet inşasındaki rolünü (imgesel ve simgeselin kesişimi) sorgular. *Untitled Film Stills* (1977-80) serisinde, kadınlıkla ilgili medyatik ve sinematik stereotipleri taklit ederek performansını sergiler. Sherman, bu imgelerin “gerçek” veya “doğal” olmadığını, tamamen kurgulanmış olduğunu gösterir. Bu serinin büyüleyiciliği, bir *trompe l'oeil* (göz aldanması) niteliği taşımalarından kaynaklanır. İzleyici, bir dizi ikinci kez bakma, yabancılaşma ve tanıma sürecine tabi tutulur. Kamera bakar; kadın karakteri, farklı röntgen-cilik biçimlerinin bir parodisi içinde “yakalar”. Kamera, onun gardını düşürdüğü, bazen giysilerinin olmadığı, kendi dünyasına daldığı ve kendi özel ortamının mahremiyetinde olduğu anlara izinsiz girer.⁴⁴ Onun çalışmaları, imgeselin (kadınlık imgesi) nasıl simgesel (toplumsal cinsiyet kodları, film dili) tarafından inşa edildiğinin bir teşhididir. İzleyici, imgenin bir temsil değil, bir inşa olduğunu doğrudan deneyimler. Sherman, imgenin ardındaki ideolojik ve toplumsal gerçekliği deşifre ederek, onunla bir tür dolayimli temas kurmayı sağlar.

Sonuç olarak, bu sanatsal örnekler, imgenin dilsel ve simgesel olanın ötesinde işleyen güçlü bir iletişim aracı olduğunu kanıtlar. İster Dali'nin bilinçdışı imgeleri, ister Pollock'un eylem izleri, ister Viola'nın arketipleri, ister Sherman'ın kurgulanmış kimlikleri olsun, hepsi de gerçekliği pasif bir şekilde yansıtmaktan ziyade, onu aktif olarak inşa eder, dönüştürür ve onunla olan ilişkimizi yeniden tanımlar. İmge, Gerçek'in travması ve çekiciliği karşısında, onu simgesel düzene tamamen sokamadan onunla bir diyalog kurabilmemizin en eski ve en etkileyici yoludur.

Sonuç

Bu çalışma, sanattaki imgenin, geleneksel temsil (*mimesis*) paradigmasının aksine, gerçeklikle olan ilişkimizi pasif bir şekilde yansıtan bir araç olmadığını; aksine, onu felsefi düşünce, psikanalitik arzu ve imgelem gücü aracılığıyla aktif olarak inşa eden ve yeniden tanımlayan bir edim olduğunu iddia etmiş ve bu iddiayı ele almıştır. Makale boyunca izlenen yol, imgenin Platoncu metafizikteki ikincil konumundan, modern ve çağdaş düşüncedeki merkezi ve yapıcı rolüne uzanan epistemolojik ve ontolojik dönüşümünü haritalandırmayı amaçlamıştır. Ulaşılan nihai sonuç, sanatsal imgenin, dilsel ve simgesel olanın sınırlarını aşan, arzusun ve Lacanyen Gerçek ile (*réel*) olan imkânsız ilişkimizin en kadim dili olduğudur.

Çalışmanın ilk bölümü, imgenin etimolojik ve felsefi kökenlerini inceleyerek, onun Antik Yunan'dan beri taşıdığı ikili doğayı (*eidōlon* ve *eikōn*) ortaya koydu. Platon'un mağara alegorisi, imgeyi hakikatten üç derece uzak bir yanılsama olarak kodlayarak Batı düşüncesinde uzun süre egemen olacak bir temsil şüpheciliği başlattı. Ancak, Kant'ın “estetik ideası” kavramı ve özellikle Sartre'ın *imgelemi* bir *néantisation* (hiçleme) ve özgürlük edimi olarak radikal bir biçimde yeniden okuması, imgeyi temsilden yaratıma, edilgenlikten etkin bir faillığe taşıdı. Bu felsefi dönüşüm, imgenin artık bir kopya değil, “var-olmayan”ı var kılan bir yaratı olduğu fikrini temellendirdi.

İkinci bölüm, bu felsefi zemini psikanalitik bir derinlikle zenginleştirdi. Freud'un *traumarbeit* (rüya çalışması) ve onun mekanizmaları olan “yoğunlaştırma” (*verdichtung*) ve “yer değiştirme” (*verschiebung*), sanatsal yaratım süreciyle doğrudan paralellikler taşıdığı gösterildi. Lacanyen psikanaliz ise, bu süreci imgesel (*imaginaire*), simgesel (*symbolique*) ve Gerçek (*réel*) üçlü yapısı içinde daha karmaşık bir modele oturttu. Burada imge, artık sadece bilinçdışı arzusun değil, aynı zamanda Gerçek'in –temsilin imkânsız olduğu travmatik çekirdeğin– simgesel düzen içinde dolayılanma çabasının bir sonucu olarak okundu. Sanatçının, bir semptomu çözmekten ziyade, onunla yaşamayı sağlayan bir *sinthome* inşa ettiği argümanı geliştirildi.

⁴⁴ Laura Mulvey, “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman,” *New Left Review* 188, (1991): 136-150, burada 141.

Üçüncü bölüm, bu teorik çerçeveyi sanat tarihinden somut örneklerle test etti ve somutlaştırdı. Sürrealistlerin (Dali, Magritte) Freudyen *yoğunlaştırma* ve *yer değiştirme* mekanizmalarını bilinçli olarak kullanmaları, Soyut Ekspresyonizm'in (Pollock) imgeyi bedensel bir eylem ve dil-öncesi bir ifade biçimi olarak somutlaştırması ve çağdaş sanatçıların (Viola, Sherman) Gerçek ile doğrudan ve dolayimli bir yüzleşme alanları yaratması, imgenin inşa edici gücünü açıkça gözler önüne serdi. Bu örnekler, imgenin, nesnel bir gerçekliği betimlemekten ziyade, öznenin ve toplumun gerçeklikle olan travmatik, arzulu ve karmaşık ilişkisini dil-dışı, simgesel-öncesi ve simgesel-ötesi kanallarla nasıl inşa ettiğini gösterdi.

Sanatsal imge, Platoncu anlamda bir kopya değil, Kant, Sartre, Freud ve Lacan'ın kuramlarıyla ortaya konduğu üzere, gerçekliği yansıtan değil, onu aktif olarak kuran bir faaliyetin sonucudur. Dil-ötesi bir aktarım ve temsil aracı olarak imge, simgeselin (dilin) yapısal sınırlamalarını aşma kapasitesine sahiptir. Bilinçdışı arzuyu, travmayı, Gerçek'in sert çekirdeğini, mantıksal anlatıya dökülemez olanı, sezgisel, duyuşsal ve bedensel bir düzeyde aktarabilir. Bu, onu, iletişimin en arkaik ve en güçlü biçimlerinden biri yapar.

Sanat, Gerçek ile diyalog kurma çabasıdır: Gerçek'i doğrudan temsil etmeye çalışmaz; zira bu imkansızdır. Onun yerine, onun etrafında dolaşır, onun yarattığı boşluğu (*manque*) geçici olarak dikişler, onunla bir tür dolayimli temas kurmamızı sağlayan bir "gerçekliğin analoğu"nu (Sartre) inşa eder.

Bu çalışma, ağırlıklı olarak Batı felsefesi ve psikanaliz geleneği ile Batı sanat tarihi üzerine odaklanmıştır. Bu nedenle, imge kavramının Doğu estetik ve felsefe geleneklerinde (örneğin Zen Budizm'deki *enstantane* anlayışı veya İslam sanatındaki soyutlamalar ve kaligrafi) nasıl bir karşılığı olduğunun araştırılması, konuya küresel ve disiplinlerarası bir derinlik katabilir. Ayrıca, dijital çağdaki imge üretimi ve tüketimi (sosyal medya imgeleri, *AI-generated art*, *deepfakes*), bu çalışmada ortaya konan imgesel, simgesel ve Gerçek ilişkisini nasıl dönüştürmektedir? Dijital imgeler, Gerçek ile kurduğumuz ilişkiyi nasıl yeniden şekillendirir? Bu sorular, bu makalenin açtığı yoldan ilerleyen gelecek çalışmalar için verimli bir araştırma alanı oluşturur.

Sonuç olarak bu makale, sanattaki imgenin, insan olmanın getirdiği en temel varoluşsal durumlarla –arzulamak, korkmak, anlam aramak ve nihayetinde Gerçek'in karşısında bir anlam inşa etmek– yüzleşmemizi sağlayan vazgeçilmez bir mekanizma olduğunu göstermiştir. İmge, ne salt bir yansımadır ne de salt bir yanılsama. O, hakikatin kendisinin sürekli bir yeniden inşası ve Gerçek ile kurduğumuz diyalogun en incelikli dilidir.

Kaynakça

- Antmen, Ahi. 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Aristotle. *Politics*. Çeviren: Ernest Barker, Oxford: Oxford University Press, 1995. Originally published ca. 4th century BCE.
- . *Politika*. Çeviren: S. Cengiz, Ankara: Dost Kitabevi, 2014.
- Avşar, Devrim. “Dilbilimsel Bakış ve Jacques Lacan’da Dilin Yapısal İşlevi,” *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 10, (2024): 41-57. <https://doi.org/10.56387/ahbvedebiyat.1495524>
- Barnhart, Robert K. ed. *The Barnhart Dictionary of Etymology*. New York: H. W. Wilson, 1988.
- Beekes, Robert, *Etymological Dictionary of Greek, Vol. 1*. Leiden-Boston: Brill, 2010.
- Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969. Originally published 1924.
- Freud, Sigmund. *Düşlerin Yorumu I*. Çeviren: E. Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 1996. Originally published 1900.
- . *Düşlerin Yorumu II*. Çeviren: E. Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 1996. Originally published 1900.
- . *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çeviren: K. Şipal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, 2001.
- . *The Interpretation of Dreams*. Çeviren: James Strachey, New York: Basic Books, 2010. Originally published 1900.
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. Çevirenler: E. Erduran ve Ö. Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çeviren: A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi, 2006. Originally published 1790.
- Krauss, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993.
- Lacan, Jacques. *The Seminar, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*. Çeviren: Dennis Porter, London: W. W. Norton & Company, 1997.
- . *Écrits: The First Complete Edition in English*. Çeviren: Bruce Fink, New York: W. W. Norton & Company, 2006. Originally published 1966.
- . *The Sinthome: The Seminar of Jacques Lacan, Book XXIII*. Çeviren: A. R. Price, Cambridge, UK: Polity Press, 2016.
- Lautréamont, Comte de. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Éditions de la Sirène, 1920. Originally published 1869.
- Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Çeviren: David Macey, London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Mulvey, Laura. “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman,” *New Left Review* 188, (1991): 136-150.
- Platon. *Devlet*. Çevirenler: S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2006. Originally published ca. 380 BCE.
- Riedmatten, Henri de. *Narcissus in Troubled Waters: Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*. Çeviren: A. Anderson, Rome: “L’erma” di Bretschneider, 2014.
- Robbins, Michael. “The Primary Process: Freud’s Profound Yet Neglected Contribution to the Psychology of Consciousness,” *Psychoanalytic Inquiry* 38, sayı: 3 (2018): 186-197. <https://doi.org/10.1080/07351690.2018.1430965>
- Sartre, Jean-Paul. *İmgelem*. Çeviren: A. Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2004. Originally published 1936.
- . *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Çevirenler: T. İlgaz ve G. Çankaya-Eksen, İstanbul: İthaki

Yayınları, 2009. Originally published 1943.

Williford, Kenneth ve David Rudrauf. "Foreword to the Routledge Classics Edition" in *Jean-Paul Sartre, The Imagination*. London and New York: Routledge, 2012.