

T.C.  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

137439

20. YÜZYIL RESMİNDE ANLAM ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
DOKÜMAN TASTIRMA

MEHMET ERTUĞRUL TUNA

137439

ANABİLİM DALI : İLETİŞİM BİLİMİ  
PROGRAMI : İLETİŞİM

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. REŞAT BAŞAR

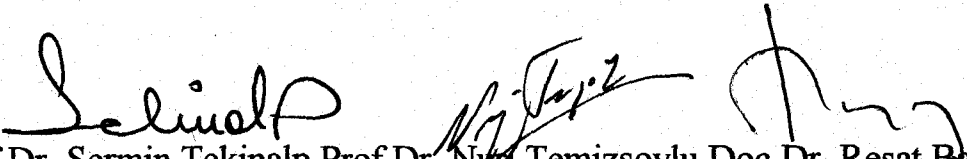
KOCAELİ, 2003

T.C.  
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

20. YÜZYIL RESMİNDE ANLAM ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: MEHMET ERTUĞRUL TUNA  
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarih ve No: **02.07.2003 2003/9**

  
Prof. Dr. Şermin Tekinalp Prof. Dr. Nuri Temizsoylu Doç. Dr. Reşat Başar

KOCAELİ, 2003

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## SUNUŞ

Bu tez resimde anlam konusunu irdelemek istemektedir. Bunu sadece sanatçının anlamı oluşturması olarak değil sanat eserini yorumlayanın bakış açısıyla da anlam değerlendirmek amaçlanmıştır. Bu yönüyle sanat eseri analizi için gerekli altyapıların oluşturulmasına katkıda bulunmak gibi bir işlevi olabilir. İletişim fakültesinin de böyle bir çalışma yapmak için en uygun bölümlerden biri olduğunu düşünmekteyim.

Eğitimim sırasında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesinden gördüğüm tavır çok cesaret vericiydi. Tezimin konusunun seçiminde zgr bırakılmam bence orijinal bir tez oluşturmam konusunda bana destek olmuştur. Bu özgürlüğe rağmen ben iletişim bilimiyle ilgimi kaybetmediğimi düşünüyorum.

Resim bence iletişim biliminin sınırları içinde incelenmesi gereken bir branştır. Bu ikisinin koordinasyonu doğru sonuçlara ulaşılmasına olanak sağlayacaktır. Ben bu tezin Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi için bir ilk örnek olarak önem taşıdığımı düşünmekteyim.

Tezi oluştururken karşılaştığım zorluklardan biri resimle anlam konusundaki çalışmaları birleştiren kaynakların henüz yaygınlıkla Türkçe'ye kazandırılmamış olmasıdır. Bu kaynakların bazılarına, danışmanım Doç. Dr. Reşat Başar'ın yönlendirmesi sonucu ulaştım. Bu vesile ile tezimin oluşturulması aşamasında bilgisini benden esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Reşat Başar'a teşekkürlerimi borç bilirim. Aynı Şekilde benim bu tezi oluşturmamama fırsat veren ve özgürlük sağlayan Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi dekanı Prof. Şermin Tekinalp'e de teşekkürlerimi ve minnetlerimi iletirim.

İzmit Haziran 2003

Mehmet Ertuğrul Tuna

**İÇİNDEKİLER**

<b>SUNUŞ</b>	<b>I</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b>	<b>II-III</b>
<b>1. GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>2. YIRMİNCİ YÜZYIL RESMİ</b>	<b>4</b>
<b>3. ÇÖZÜMLEME YÖNTEMLERİ:</b>	<b>24</b>
3.0. SANAT KURAMI VE SANAT TARİHİ	24
3.0.1. Anlamlandırma:	30
3.0.1.0 Anlam:	30
3.0.1.1. Resimde anlam:	33
3.1. FELSEFEDE ÇÖZÜMLEME:	38
3.1.0. Marxist Çözümleme	38
3.1.0.0. Maksist Estetik:	39
3.1.0.1. Çözümleme:	41
3.1.1. Ontolojik Çözümleme	42
3.1.1.0. Ontolojinin Resim Analizi:	43
3.1.2. Yapısalcı Çözümleme	45
3.1.2.0. Göstergibilim:	46
3.1.2.1. Yapısalcı estetik:	47
3.1.2.2. Çözümlemeler	48
3.1.3. Post yapısalcılık:	51
3.1.4. Yapısökümcülük:	52
3.1.4.0. Yapısökümcü Bir Çözümleme Örneği	54
3. 2. YORUMLAMADA ÇÖZÜMLEME:	57
3.2.0. Ruhbilimsel Çözümleme	57
3.2.0.0. Sanat ve Sanatçı:	57
3.2.0.1. Freud' un Sanat Eseri Analizi:	62
3.2.1. Umberto Eco ve Açık Yapıt Kuramı	65
3.2.1.0. Umberto Eco'ya göre anlam	66
3.2.1.1. Sanatsal Üretim	66



3.2.1.2. Açık Yapıta Bir Resim Örneği	68
3.3. SANAT TARİHİNDE ÇÖZÜMLEME:	70
3.3.0. İkonografik Çözümleme:	70
<b>4. BİR ELEŞTİRİ:</b>	<b>74</b>
<b>5. SONUÇ:</b>	<b>80</b>



## ÖZET

Çalışmanın ilk bölümünde 15. yüzyıldan günümüze kadar olan zaman dilimindeki sanatla, 20. yüzyıl sanatı arasında bir karşılaştırma bulunmaktadır. Bu bağlamda, bu bölümde 20. yüzyıl sanatının genel yapısı ve düşüncesi anlatılmaktadır. Yapılan karşılaştırmada 20. yüzyıl sanatının oluşumunda rol oynamış gelişmeler aktarılmaktadır. Bu yüzyılda etkili olmuş dışavurumculuktan, post-modernizme kadar süren bir süreç söz konusudur. Bu dönemde devrimci bir çizgi benimsenmiştir. Dışavurumculuğun ardından Kübizm ve Soyut sanat gelmiştir. Bu akımlar o güne kadar Avrupa resminde geçerli olan betimlemeci tavrın terk edilmesi anlamına gelmektedir. Resmin artık ardından gittiği temel kavram soyutlamadır. Dışavurumculuk ve kübizmi, soyut sanat izlemiştir. Soyut sanata var olan her hangi bir nesne resmedilmemektedir. Bunun yerine farklı bir gerçeklik aranmaktadır. Bu da varolanın aslı, yani özüdür.

Bu akımlar 20. yüzyıl sanatının ana damarlarını oluştururken gerçeklik duygusunu sorgulayan Sürrealizm ve sanatı sorgulayan Dadaizm gibi akımlar da bulunmaktadır. Bir diğer önemli 20. yüzyıl akımı olan Pop sanatı ise metalaşan toplum, ve ürünlerinin ilişkilerini irdelemektedir. Bu gelişmelerin yönlendirmesindeki sanat Post-modernizm düşüncesine ulaşmıştır. Post-modernizm şimdiye kadar her şeyin yapıldığını ve yeni bir şeyin olamayacağını ileri sürmektedir. Yani sanat daha önce geçilmiş yollardan ilerlemektedir.

20. yüzyıl resmini anlayabilmek için tezin ikinci bölümünde çözümlene yöntemlerine, sanat kuramı ve sanat tarihi açısından yaklaşmış, ve sanat tarihi ve sanat kuramı arasındaki farklar ortaya konulmuştur. Felsefe, sanat tarihi ve yorumlama diye ayırabileceğimiz üç disiplin anlama farklı şekilde yaklaşmaktadırlar. Felsefe daha çok idealite üzerinde durup, sanatın, sanat eserinin ne anlama geldiği hakkında genellemeler yapmaktadır. Marksizm'de bu genellemeleri yapar. Fakat felsefi bir düşünce olan ontoloji bu duruma alternatif getirmiş ve sanat eserinin bütünlüğü içinde ele alınması fikrini ortaya koymuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısında etkili olan yapısalcılık farklı bir bakış açısıyla anlamı ortaya koymak için göstergebilimden faydalanılması gerektiğini ileri sürmüştür. Yapı sökümcülük ise yapısalcılığın ileri sürdüğü kavramları 'söküme uğratarak' yanlışliğini ispat etmektedir.

20. yüzyılda sanat eserlerinin yorumlanması için birçok yöntemden faydalanılmıştır. Bunlardan biri de Freud'un psikanaliz yöntemidir. Freud ve takipçileri, sanat eserlerini yorumlayabilmek için , tıpkı bir tedavi yöntemi olan psikanalizdeki hastanın bilinçaltının ip uçlarını aramaları gibi, sanat eserinde de sanatçıdaki patolojik duruma dair ip uçları aramaktadırlar. Bu sayede yaratmanın ardındaki gizil güçleri açıklamak istemişlerdir. Ne kadar başarılı oldukları tartışma konusudur.

Alımlama son zamanlarda yaygınlaşan bir çözümleme yöntemidir. Bu kuram sanatın sadece sanatçı ve sanat eseri üzerinden yorumlanamayacağını iddia etmektedir. Alımlayan kişi anlamın oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Umberto Eco' nun Açık yapıt kuramı alımlama ile bağıntılı olarak oluşturulmuş bir yöntemdir. Eco'ya göre 20. yüzyıl yapıtı bir açık yapıttır. Bunun anlamı, yapıtın sanatçı tarafından oluşturulurken tek ve sonlandırılabilir bir anlam düzeninde verilmesinin söz konusu olamayacağıdır. Sanat eseri yorumlayanla birlikte kendini oluşturmaya devam edecektir.

Sanat tarihinde çözümlemeye ise bütün diğer sanat tarihi yöntemlerinden yararlanılması bakımından ikonografi ele alınmıştır. 20. yüzyılda sanat tarihi yöntemlerinin sanat eserlerini açıklama konusunda yetersiz kaldığı hakkındaki düşüncelere alternatif bir yöntemdir ikonografi. Sanat eserlerini biçem, kültür, tarih ilişkileri içerisinde bütün olarak ele almaktadır.

Son bölümde elde edilen sonuçlar bağlamında 20. yüzyıl resminden bir örnek olan Max Beckmann'ın 'Kornoyla Otoportre' resminin anlam eleştirisi yapılmaktadır.

## ABSTRACT

In the first part of the study, a comparison has been made between the art that belongs to the time section between the 15th century and today, and the art of the 20th century. In this point of view, in this section the general structure and the thought of the 20th century art is explained. In the comparisons that were made, the developments which have played a role in 20th century art are being narrated. A period between expressionism and post-modernism that belongs to this century is discussed. In this period a revolutionist line was appropriated. Cubism and Abstract (Surrealism) art have followed Expressionism. These movements mean that the descriptive attitude which was effective on European Painting until that day had been abandoned. Now the basic concept the painting follows is abstraction. Abstract art has followed Expressionism and cubism. In abstract art no object that exist is painted. Instead of this a different reality is being searched. This is origin of existence, namely the core.

These movements forming the main arteries of the 20th century art, includes movements like Surrealism which questions the sensation of reality, and Dadaism which questions the art. The Pop art, which is an other important movement of the 20th century, researches the merchandised community, and the relations of its results. The art of these developments' orientation has reached to the thought of Post-modernism. Post-modernism sets forth the idea which states that everything has been done and there can not be any innovation. In other words the art is moving ahead thorough the passed ways.

In order to understand the 20<sup>th</sup> century painting, the solution methods have been approached by the theory of art and history of art, and the differences between the theory and the history of art have been stated. The three diciplines that we can divide as philosophy, histroy of art and theory of art, have approached the meaning in different ways. The philosophy, mostly emphasizing on ideality, stated general ideas on art and what a work of art means. Also Marxism makes these generalizations. However, ontology, which is a philosophical thought, has developed an alternative for this and stated the thought of considering the work of art in its integrity. Structuralism, which was effective in the second part of the 20<sup>th</sup> century set forth the idea of benefiting from the science of indication in order to state the meaning from an other point of view.

Deconstructivism wants to prove the mistake of the concepts that structuralism sets forth by “dismantling” them.

Numerous methods have been benefited in order to interpret the works of art in 20th century. One of these is psychoanalysis of Freud. Freud and his followers, in order to interpret the works of art, same as looking for the hints of the patients subconscious, which is a therapy method in psychoanalysis, also in work of art, are looking for the hints of the artist’s pathological state. Using these methods they want to explain the hidden force behind creation. How much they are successful is a subject of discussion.

Perceptionism is a trendy way of analysing. This theory pretends that the art can not be interpreted over the artist and the work of art. The person who carries out the act of taking plays an important role on the formation of meaning. The theory of Umberto Eco’s ‘Open work’ is a method which is formed in relation with act of taking. According to Eco, the work of 20<sup>th</sup> century is a ‘Open work’. This means that it is impossible to give the work in a single and finite order of meaning when the work is being formed by the artist. The work of art will continue to form itself with its interpreter.

In history of art iconography has been discussed in order to benefit from all other methods of the history of art. Iconography is an alternative method to the insufficiency of 20th century history of art methods to explain the works of art. Considers the works of art by relations with style, culture, history as an integrity.

In coherence of the results that were achieved in the last section, the critic of mean of the painting of Max Beckmann’s “Autoportrait with Horn” which is a pattern of 20th century painting.

**KISALTMALAR**

Age	: Adı Geçen Eser
Bkz	:Bakınız
Haz	:Hazırlayan
SS	:Sayfalar arası



## 1. GİRİŞ

Her insan kendi adasında yaşar  
Takırdatarak dişlerini ya da terleyerek.  
Gözyaşları, içer  
Şeytanın edebiyat bilgilerini-  
Onun dişlerini takırdatması  
Kimseyi yerinden kıpırdatamaz.

Her insan kendi dilinde konuşur  
Ve kimse anlamaz ne söylediğini  
Kafasındaki ışığın.  
Sonra iyi olarak da anlaşılmaz.  
Düşüncüklüğü ve incinmedir  
Gerçek utanmazlıklar.

**Bertolt Brecht\***

İnsan var olduğu çevreyi ve içinde olan her şeyi anlamak istemektedir. Anlama insanın entellektüelliği ile ilgilidir. Anlam insanın hareketlerinde, mimiklerinde, sanat eserlerinde kitaplarda, en basit ifadeleştirilmiş bir nesnede bile vardır. Bu ve bunun gibi duyguların, düşüncelerin dışı vurulduğu ifade tarzlarını kavrama da, onları anlamaktır.

Ahmet Cevizci' nin felsefe sözlüğü anlamı şu şekilde tanımlamaktadır: *“Bir şeyin gösterdiği veya dile getirdiği kavramlar bütünü. Dildeki göstergelerin ifade ettiği şey. Bir kişiyi bir nesneye, bir duruma gönderen ve sözcüklerle ortaya konan şey, mana. Kavram ve olayların delalet, işaret ettiği şey; açıklama , bir şeyin niçin olduğu gibi olduğunu gösteren neden.”*<sup>1</sup>

\*Her İnsan Kendi Adasında Yaşar, Der. Turgay Fişekçi, **Bertolt Brecht Bütün Şiirlerinden Seçmeler**, 2. b., İstanbul: Kavram Yayınları 19, 1997, s. 37

<sup>1</sup> Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 5. b., İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002, s. 65



Anlam, semboller, jestler, bedensel hareketler üzerinden üretilebilmektedir. Sembol her hangi bir şeyin yerini tutabilen sözcük, işaret, mimik veya şekillerdir. Bunların anlamlı olabilmesi için gelenekten gelen bir uzlaşmanın olması gerekmektedir.

Sözcükleri yaşadığımız dünyada bir şeylere karşılık geliyor olarak düşündüğümüzde, ortaya bir anlam türü çıkmaktadır. Sözcükler, dünyada bir şeyi sembolize ediyor olarak da düşünülebilir. Bir şeyi anlamlandırmak için örneklendirme ve anlama faaliyetinde bulunurken yaptığımız işlemler de anlam oluşturabilmektedir.

Anlamın oluştuğu yer beynimizdir. Bu işlem beyinde şu şekilde olmaktadır,

‘Duyular yoluyla ilişkiye geçilen bir nesne beyinde bir tepkiye yol açmaktadır. Bu “kabuk” denen beyin merkezinin, sınırlar arasındaki ilişkinin sonucudur. Diğer bir merkez, istemsiz bir şekilde, bir joystick gibi açılıp, kapanarak bilgilerin kaydedilmesine olanak verir. Bu merkez bilgilerin eskiden bildiklerimizle uyup, uymadığını sorgular. Yani anlamamız için bilgi ve bizim bunu algılamamız gerekmektedir.’<sup>2</sup>

Bu tezde konu edilecek olan dal eleştiri olduğu için, algıladığımız bilgilerin değerlendirilmesi söz konusudur. Bunun için çözümlene veya analiz nedir bunu bilmeliyiz. Bir şeyi analiz etmek demek, o şeyi parçalarına ayırıp incelemek, parçaların birbiriyle ve bütünlükle olan ilişkilerini değerlendirmek demektir. Analiz birçok branşta uygulanmaktadır. Bizi burada ilgilendiren sanatta analizdir.

Analiz etmek için en uygun dönem olarak 20. yüzyılı düşündük. 20. yüzyıl resmini seçmemizin nedeni, dönem olarak yakınlığı ve 20. yüzyıl resminin birçok değişikliği ve akımı içinde barındırmasıdır. Sanat tarihinde hiçbir dönem bu kadar hareketliliği içermemektedir. Resmin betimlemeci yanının bırakılmasına kadar varan ve ötesine geçen bu değişimler içinde birçok sorunu ve soruyu barındırmaktadır. Bunu ortaya koymak için genel hatlarıyla 20. yüzyıl resmine değinmeye çalışacağız. Bunu yaparken de 20. yüzyıl resmi ve bu döneme kadar resimde olan değişimleri ortaya koymamız gerekmektedir.

---

<sup>2</sup> Eczacıbaşı Sanal Müzesi



İkinci bölümde çözümleme yöntemlerine değineceğiz. Bu bölümdeki çözümleme yöntemleri üç başlık altında düşünülmüştür. Bunlar, felsefede çözümleme, yorumlamada çözümleme ve sanat tarihinde çözümlemedir.

Felsefede çözümleme bölümünde ilk önce temel felsefi düşüncelerden biri olan Marksizm'de çözümlemeye değineceğiz. Karl Marx'ın fikirlerinden oluşmuş Marksizm felsefesinin dünya görüşünü sanata nasıl uyguladığını anlattıktan sonra bir diğer felsefi düşünce olan ontolojinin sanatı nasıl değerlendirdiğini aktaracağız.

Yapısalcılık 20. yüzyılda geçerlilik kazanmış düşünce akımlarından biridir. İkinci bölümde değineceğimiz felsefi akımlardan biri olan yapısalcılık, düşüncesini dilbilim üzerinde temellendirmiştir. Buna karşı bir düşünce olarak ortaya çıkan yapı bozumculuk ise bu düşüncenin yanlışlığını ortaya koymaya çalışmıştır.

Yorumlamada çözümleme yöntemleri başlığı altında ilk inceleyeceğimiz çözümleme yöntemi Ruhbilimsel Çözümleme yöntemidir. Ruhbilimsel Çözümleme bir tedavi yöntemi olsa da bu yöntemi ortaya koyan Freud ve onu izleyenler bu yöntemle sanatçıları ve sanat eserlerini çözümlenmişlerdir.

Umberto Eco'nun kuramı yorumlama gerektiren bir kuramdır. Sanatçının ortaya koymaya çalıştığı anlam ve alımlayanın anladığı anlam, anlamın farklı şekillerde olabileceğini ortaya koymaktadır. Eco'nun kuramı özellikle 20. yüzyıl sanatının çok anlamlılığını vurgulamaktadır.

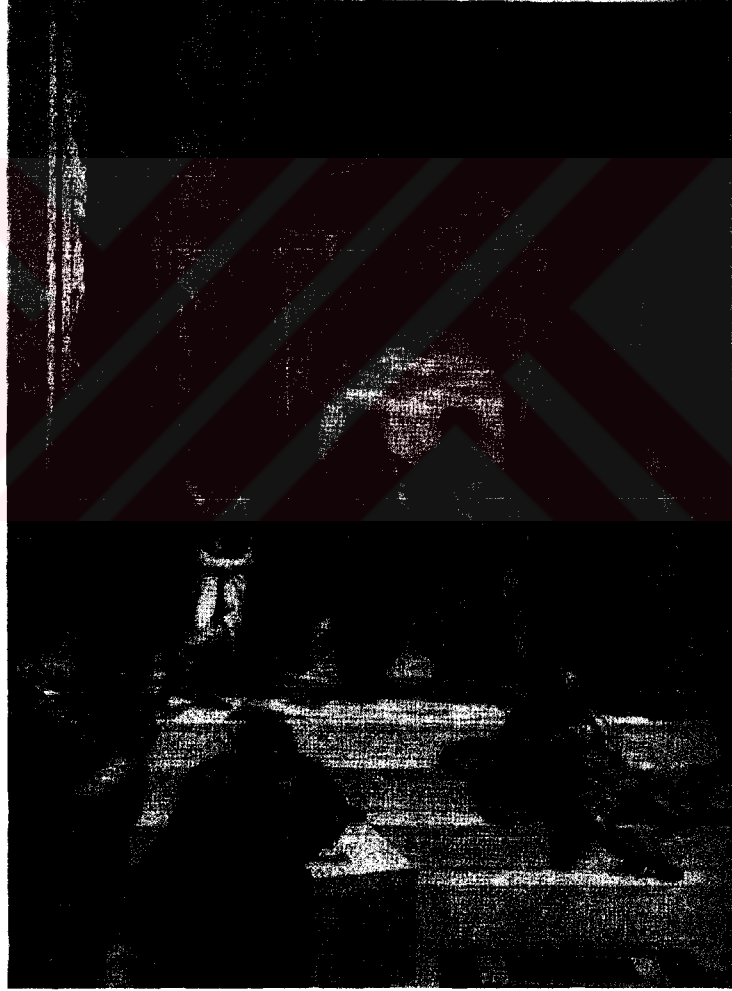
Üçüncü olarak çözümlemeyi, sanat tarihinde Panofsky'nin geliştirdiği bir yöntem olan İkonografi kapsamında inceleyeceğiz. Panofsky'nin yöntemi diğer sanat tarihi yöntemlerinden farklı olarak sanatı bütünlüğü içinde, kültürüyle, tarihiyle, biçimiyle birlikte ele almak istemektedir.

Son bölümde ise elde ettiğimiz sonuçlar bağlamında Max Beckmann'a ait bir resim örneğine eleştiri getirilmektedir. Bu bölümde yapılan çözümleme orjinallik taşımaktadır ve bireysel yorumlar içermektedir. Birçok disiplinden yararlanmış, ama bir

akım veya bir düşüncenin tamamı eleştiriye uygulanmamıştır. Bu tezin genel yapısını açıklayan bir örnektir. Bu yönüyle çalışmayı tamamlayacağımı düşünmekteyiz.

## 2. YİRMİNCİ YÜZYIL RESMİ

Geleneksel resim ve 20. Yüzyıl resmi arasında birçok farklar vardır. Bu farklar sanat eserinin değerlendirmesinde ve yorumlanmasında etkin olmaktadır. Bundan dolayı teze bu karşılaştırma ile başlamanın uygun olacağını düşündük. Böyle bir karşılaştırma bize yapacağımız analizlerde yol gösterici olacaktır.



Resim 1

Klasisist resim aşırı olanı amaçlamamaktadır, dengeli, ölçülü, uyumlu olanı aramaktadır. Klasisistlerde önemli olan akıldır. Klasisistler buradan hareket ederek

dengeli sonuçlara ulaşmayı amaçlamışlardır. Raphael'in 'Atina Okulu' resmi (Resim 1) klasik dönem ve Rönesans'ın akıl birliğinin kutlanması gibidir.

Bu nedenlerle klasisist ressamlar Yunan ve Antik mitolojiyle ilgili konuları aklın oluşturduğu dengeli kompozisyonlar şeklinde uygulamaktadırlar. Bu konuların ve işleme tarzının aşılabilmesi için toplumun düzeninin değişmesinin beklenmesi gerekecektir



Resim 2

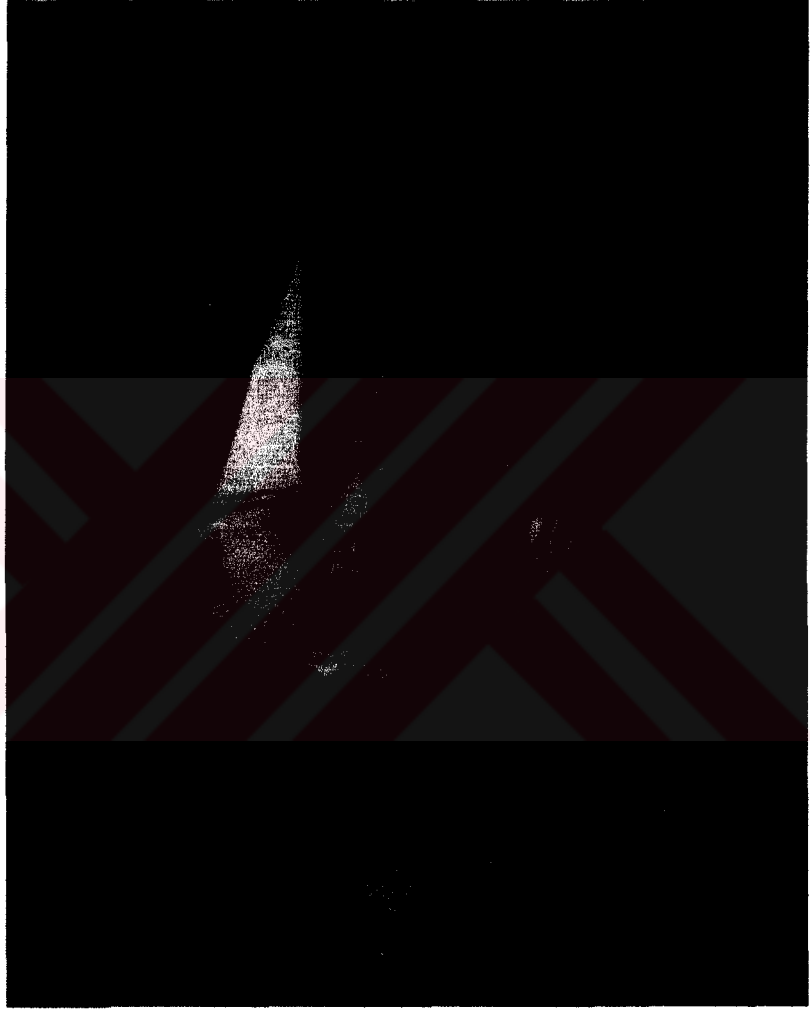
Rönesans resmi de klasisist bir resim anlayışıdır. Rönesans resmi, imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu düşüncesinden resim üretmiştir. Yapılan resimlerin inandırıcı olması gerekmektedir. Çünkü resimdekilerin, belli nesnelere dair bir iddia ile üretilmişlerdir. Rönesans resmi, bakan bir kişinin gözüyle oluşturulan perspektif ile, inandırıcı bir gerçeklik yaratmaya çalışmaktadır. Fotoğraf, bunun böyle olmaması gerektiğini göstermiştir. İnsanın bir şeyi, belli bir zaman ve belli bir yerden ayrı olarak tek kişilik bakış açısıyla algılayamayacağını kanıtlamıştır. Aslında, Rönesans'da uygulanan perspektifteki gibi gözün toplandığı bir kayma merkezi yoktur

Rönesansın öncesinde ve Rönesans döneminde, simgeleri belli bir gerçekliğe karşı gelen simgelerle yapılan resmi okuyup, bir anlam çıkarmak olasıdır. Bu anlamın ne kadar sağlıklı olduğu tezde tartışılacaktır.

Batı resminde, 16. Ve 17. Yüzyıldan itibaren görülen doğayı değiştirme çabası içinde, ressamın oto-portresini yapması, onun özne olmaya yönelmesinin bir göstergesidir. Bu dönem sanat tarihçileri tarafından Barok olarak adlandırılacaktır. Barok

resminde insan doğa karşısında Rönesans resminde olduğundan farklı bir konumdadır. Artık ressam seyirciye arkasını dönebilmektedir.(Resim 3)

Rönesans şiirsel dil ile, resimsel dil arasında doğrudan bir ilişki olduğu iddiasındadır.

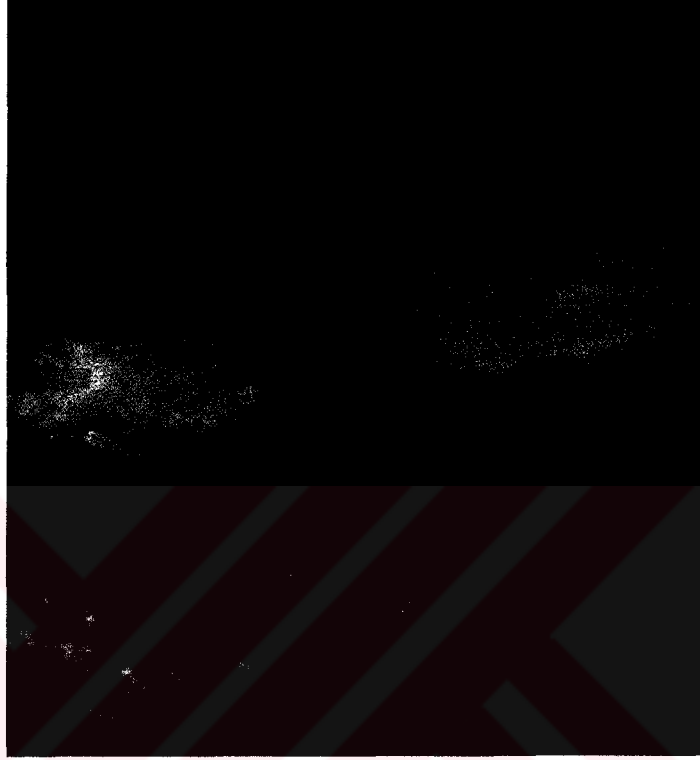


Resim 3

Bir yapı-bozumcu olan Derrida' ya göre, resim ve yazınsal dil arasında doğrudan bir bağ vardır. Resim dilin eğretilmeli yanında yer almaktadır. Gelenek içinde birincil olan doğal gerçekliktir. Ressam bunu taklit eden, kuran ve sunan kişidir.

Romantizmle gelenekten bir kopuş olmuştur. Klasik değerler artık insanlığın kurtuluşu olarak görülmemeye başlanmıştır. Avrupa kendi uygarlığının dışındaki uygarlıkların farkına varmaktadır ve bunları incelemeye başlamaktadır. Resimde klasik

dil kullanılmaya devam edilse de yeni seçenekler denenmeye başlanmıştır. Goya (Resim 4) gibi bazı ressamalar sanatlarına kendi huzursuzluklarını katmaktaydılar. Klasikçiliğin formundan yararlanan bazı Avrupalı ressamalarda ise doğu motifleri görülmektedir. Romantizmde gelenekten kopmaya yönelik çalışmalar vardır.



Resim 4

Romantizmde bazı değişikliklerin olduğu söylenmişti. Romantizmde klasisizmdeki disiplin, renk anlayışı görülmez. Romantizmde de ressamalar modelden vazgeçmemişler, kendi özgür hayalleri için kullanmışlardır. Rene Huughe' un söylediği gibi artık gerçek, amaç değil sanat için bir çıkış noktası olacaktır.<sup>3</sup>

Endüstrinin gelişmesiyle sanatçıların, yeni bir durumla karşı karşıya kalmışlardır. Fotoğrafın gelişmesiyle o güne kadar sanatı mimesis\* olarak gören sanatçı, makinenin bu işi kendinden daha iyi yapması sonucunda artık sanatın taklitle sınırlı kalmaması gerektiği düşüncesiyle farklı yönelimler gösterecektir.

<sup>3</sup> Aktaran, Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 3.b., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.27

\* Yansıtma (mimesis) sanat felsefesinin en eski teorilerindedir. Bu anlayış doğanın sanat için örnek olması gerektiğini, sanatın güzelliğinin doğanın güzelliğini yansıtarak elde edilebileceğini ileri sürmektedir.

Betimleme makine düzeni tarafından yok edildiği için, o güne kadar geçerli olan kompozisyon anlayışı da yok olmaktadır. Bunun yerini makine düzeni estetiği almaktadır. Bunda makine ve medyanın insan hayatına etkin bir şekilde katılmasının rolü olmuştur.

19. Yüzyılda Fransız resminde görülen manzara akımı endüstrinin yıkıcı etkilerinden kaçışı anlatmaktadır. Romantizme kadar kendinden bir önceki döneme olan hayranlık sürmektedir. Yani Maniyerist sanatçı Rönesans'a, Barok sanatçı Maniyerist döneme hayranlık beslemektedir. Romantizmle birlikte kendinden önceki dönemlere bir eleştiri başlamıştır.

Kişisel estetik insanların özgürlüklerinin artmasıyla daha belirgin olarak ortaya konulmaya başlamıştır. Artık sanatçı güzeli kendi istediği gibi yorumlayabilme özgürlüğüne sahip olmaktadır. Böylece sanatsal biçimlerde özellikle Klasisizmde değişme ve bağımsız yaratma söz konusu olmaktadır.

19. yüzyılda bilim kendine özgür bir yol bulmaktadır. Önemli buluşlar yapılmaktadır. Birey doğanın en önemli parçası olma konumundan, herhangi bir parçası olma durumuna gelmektedir. İnsan aklı ile doğaya hükmetmeye başlamaktadır.

19. yüzyılda ışıkla ilgili buluşlar yapılmaktadır. Bu buluşlar renk üzerinden empresyonist ressamlar tarafından kullanılmaktadır. Renge verilen önem artınca biçimde bir ihmal görülmüştür. Renk yüzeysel uygulandığı için Rönesans' dan beri uygulanan biçimsel perspektif önemini yitirmektedir. Böylece Rönesans dönemi için hayati önemi olan perspektif bilgisi ve sanatsal anatomi geçersiz bilgiler konumuna düşmektedirler. Buna rağmen "Yeni Empresyonistler"de biçime önem veren bir çaba söz konusudur. Ama "Yeni Empresyonistler"de de "Post Empresyonistler"de de renkçilik ağır basmaktadır.

Bu akla dayalı renk düzenine göre yapılan resim romantizmin coşkusundan yoksundur. Saf renklerin kullanımı modle kullanımını imkansız hale getirmektedir. Böylece 19. Yüzyıl resminde hacimli anlatım terk edilmektedir.

Aynı şekilde resme hazırlık olarak desen ve taslak hazırlama geleneği Empresyonizmle bırakılmaktadır. Anlık etkiler veya heyecanların taslak hazırlama ile kaybolacağına inanılmaya başlanmıştır ve bu görüş 20. Yüzyıl resminde de geniş kabul görmüştür.

Empresyonizmle birlikte daha önceki sanatta görülen tarihi yüceltilmiş resim anlayışı bir kenara bırakılmıştır. Yerine doğada anlık izlenimleri konu edinen manzara ve natüremort resimleri almıştır.

Rönesans resmi bir haz alma ve öğrenme aracı olarak gelişmiştir. Empresyonizm de bu anlayış reddedilmektedir. Empresyonistler, kendilerine ilkel sanatları yerel halk sanatları, doğu sanatlarını, Japon tahta baskılarını destek olarak almışlardır. Bir olay örgüsünü anlatmak için akademik kuralları uygulamayı bırakmışlardır. Bu, Rönesans resminde bulunan sanatın edebi yönünden ayrılmak anlamına gelmektedir.

Yirminci yüzyılın başında bilim dünyasındaki değişimle birlikte ve 500 yıldır Avrupa resmine hakim olan nesnellik ilkesi yerini 'özne' ye bırakmaktadır. Görülmeyen parçaların keşfi artık dünyayı soyut kavrama götürmektedir.

İnsan yeni bir gerçeklik aramaktadır. Nesnenin görünen anlamı değil, Onun soyut çağrışımlarını sorgulanmaktadır.

Michael Foucault' a<sup>4</sup> göre 15. Yüzyıldan, 20. Yüzyıla kadar Avrupa resminde iki eğilim vardır. Bunlar benzeşime dayalı plastik canlandırma ile dilsel gönderimdir. Yeni sanat bunu değiştirmek istemektedir. Sanat artık görünen olanı tekrarlamak istememektedir, yeni bir görüntü yaratmak istemektedir, bunu da duygusal yoldan değil, düşünsel soyut kavrayışla yapmayı istemektedir. "*İnsan şimdi yeni bir 'gerçeklik' arıyor ve tüm varlığı bu yeni gerçekliğe indirmek istiyor. "Geçen yüzyılın sonunda sembolizm*

<sup>4</sup> Michael Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, 3.b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s. 32



*ile birlikte şöyle bir istek ortaya çıkıyor: ‘ Nesneler değil nesnelerin anlamları resmedilmelidir.’” Bu istek doğaya bakış tarzında çok önemli bir değişimin meydana geldiğini gösteriyor. Empresyonist sanat ne yapmak istemişti? Doğayı duyularla kavradığı gibi olan doğa olarak resmetmek istemişti. Oysa şimdi böyle bir doğa kavrayışı bir yana itiliyor, ilgi nesnelerin kendisinden nesnelerin anlamına kayıyor.”<sup>5</sup>*

Burada önemli bir öncüden bahsetmek gerekmektedir. Cezanne’ ın (Resim 5) çalışmalarının Fovizm ve Kübizm olduğu kadar soyut sanatında öncüsüdür, Onun doğayı silindir, koni, küre olarak görmeyi önermesi, doğanın yeni bir şekilde anlamlandırılmasıdır.

19.yüzyılın ilk yarısında görülen hızlı endüstrileşme yeni bir sistemin habercisidir. İnsanlar büyük sayıda ve seri üretimlerin yapıldığı fabrikaların çevresindeki şehirlerde toplanmaktadır. Kırsaldan şehirlere büyük göçler olmaktadır. Bu şehirler yönetici zümre tarafından planlanmış, ve yaşamları sistemim istemine göre tasnif edilmiş bir yaşam sürmektedirler. Sanatçılar ya bu sanayi ortamını kabullenecek ya da karşı duracaktır.



Resim 5

Bilinçaltının keşfi resim sanatı için önemli olmuştur. Freud bilinçaltını keşfederken, takipçisi Jung da kitle psikolojisi hakkında önemli çalışmalar yapmıştır. Bilinçaltında sembollerle kendini gösteren gerçekler sanat içinde bir yol olmuştur. 19. Yüzyıl sonu ve 20. Yüzyıl başında sanatçı kendi bilinçaltının farkına varmaktadır ve rüyalarında bilinçaltında kendini sembollerle gösteren gerçekler asıl hale gelmektedir. Sanatçı bu yolla kendi bilinçaltını görünür hale getirerek ruhsal yaşantısını ön plana

<sup>5</sup> İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 5.b., Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s122



çıkarmaktadır. Ekspresyonist ve sürrealist sanatçıların yapmaya çalıştığı budur. Bilinçaltı endüstrinin kötü etkisinden kaçıp sığınacak bir yer olmuştur.

Dönemin sanatçısında bir gerçekten kaçış, sembollerin ardına saklanma görülür. Sanatçılarda içe kapanma özel birkaç sanatçıya ait bir durum değildir. Bir çok sanatçısını kapsamaktadır. Van Gogh (Resim 6), bu tür sanatçılara iyi bir örnektir. Oto-portresinde dünyaya bakışındaki karamsarlık görülebilmektedir.

Modern sanata gelince onun en önemli eğilimi soyutlamadır. Soyutlamada edebi öğeler aza indirgenmekte veya yok edilmektedir. Anlam ise sembollerin ardında susturulmakta, belirsizleştirilmektedir.

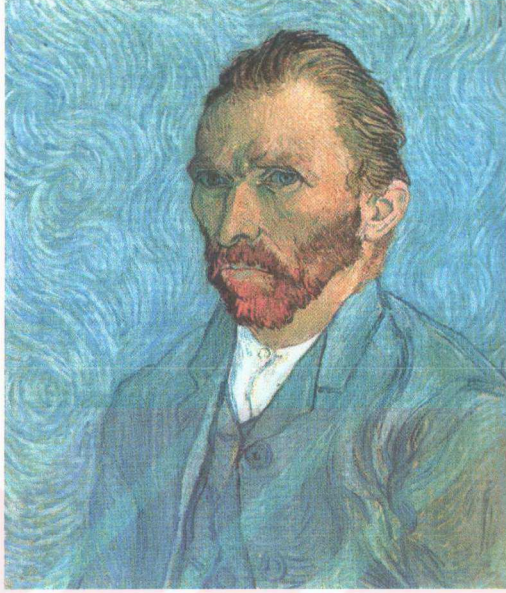
Endüstrinin getirdiklerinin sanatın geleneksel değerlerini yıkması, yeniden bir anlam ve insani ortak değerler geliştirme güdüsünü doğurmuştur.

Fakat dünyayı sarsan iki savaş Avrupa'nın kendi içinde ortak değerler geliştirme çabalarına etki etmiştir. Beklide, Avusturalya yerlilerinin toprağa hayat verip, yeni sürgünlerin büyümesine fırsat vermek için bilerek çıkardıkları yangınlar gibi bir etkide bulunmuştur. Bu modernizmin külleri içinden yeni bir anlayışın doğmasına olanak sağlayacaktır.

'Böylece ortak olmayan, biçimsel estetikten çok kavram üretmeye dayalı bir sanat anlayışı, modernizmin sonrasına yerleşmiştir.'<sup>6</sup>

Şimdiye kadar değindiklerimiz, 20. Yüzyıl resminin oluşmasında etken olmuştur. Bu bölümde ise yirminci yüzyılda etkili olmuş sanat akımlarından bazılarına değineceğiz. Bunlardan ilki ekspresyonizmdir.

<sup>6</sup> İpek Aksüğüdür Duben, Deniz Şengel (haz), Çağdaş Düşünce ve Sanat, İstanbul, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi , 1991, ss. 12-22



Resim 6

Ekspresyonizm terimi empresyonizme tepki anlamında ilk defa Almanya’ da kullanılmış olmakla birlikte, bu tarz ilk örnekler Fransa’da rastlanmaktadır. 1905’te Matisse, Rouault, Vlaminck ve bir grup ressamın sergisinde uyguladıkları doğal olmayan, parlak renklerin kabaca sürülmesi üslubu bir eleştirinin bunlara ‘Fauves’ (Vahşi hayvanlar) olarak adlandırmasına yol açmıştır. Önemli nokta bu sanatçıların ilkel Afrika sanatından etkilenmiş olmalarıdır. O zamana kadar sanatta kendi yüksek değerlerini ön planda tutan Avrupa ilk defa başka bir kaynağa yönelmektedir.

Endüstrinin dayattığı yeni olumsuz koşullar ve bu koşulların oluşturduğu ruhsal baskıların sonucu içe kapanma kendini Post Empresyonistlerde göstermektedir. Bu duruma yüzyılın başında bir tepki gelişmiştir. Bu tepki kendini içe kapanmaya isyan şeklinde çığrenç renklerle ve kaba boya sürüşleriyle göstermektedir.

Ekspresyonizmde doğal tamamen kaybolmamıştır. İç gerginlikler bozulma olarak sanata yansımıştır. Doğa farklılaşmış olarak resmedilmektedir. Post Empresyonistlerin içe kapanıklığına, biçimlilik ve uyumluluğu, ekspresyonizmde her şeye baş kaldırma isteğiyle kaybolmaktadır, kaba bir biçimlenme tarzı kendini göstermektedir.

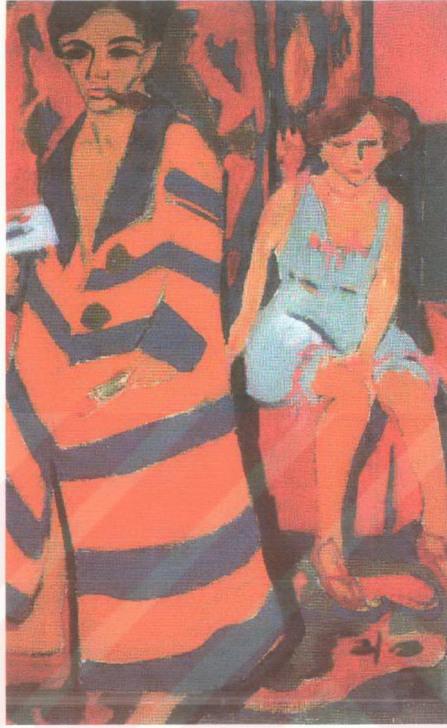
Ekspresyonistlerde (Resim 7) ilkel kavimlerdeki basit şekillenme görülmektedir. Bu Avrupa resmindeki figür anlayışına ters düşmektedir. Yeni bir anlayış önermektedir. Bu renkçiliği de içeren kaba geometrik bir biçimlenmedir. Alman Ekspresyonistleri ruhsal dünya ile hesaplaşmayı içeren renkçilik ve kaba geometrik biçimleri benimsemişlerdir. Bu da batının optik yanılısamaya dayanan sanat anlayışının terk edilmesi anlamına gelmektedir.

Artık Empresyonizmde olduğu gibi anlatılan, doğanın yansımaları olmayacaktır. Batı resmine egemen olan taklit, Ekspresyonizmle bitmiştir. Sanatçı, dış dünyanın izlenimlerini kendi benliğinden geçirerek dışa vurmaktadır. Bu dönemdeki sanat görüşüne göre sanat sanatçının içindeki derinliği yansıtmalıdır. Resmin anlamı Empresyonizmde yansıttığı nesnedir. Ekspresyonizmde ise görünen nesne anlatılmak istenen değildir. Bu anlatılmak istenenin dışlaştırılmış sembolüdür. Asıl anlam bu görünenin ötesindedir.

Ekspresyonist sanatçı için birlik önemlidir. Bu akımın görüşleri "Die Brücke" grubu tarafından oluşturulmuştur. Van Gogh, Munch' un eserleri, zenci heykelleri, Nabiler, Okyanusya tahta oymaları grubu etkilemiştir. Felsefi görüşler ve kuzeyli düşünce yapılarıyla ekspresyonizm nesnenin ardındaki araştırmaktadır.

Ekspresyonist sanatçılar bir yandan bireysel üsluplarını geliştirmeye çalışırken, bir şekilde de bu denenmiş üslupları kırıp ötesinde nelerin olduğunu keşfetmeyi amaçlamaktadırlar.

1930 dan sonra bu sanatçıların yapıtları komünizmin etkisinde korkunç yapıtlar olarak suçlanmışlardır



Resim 7

Ekspresyonizmle aynı dönemlerde gelişen bir başka akım, 20. Yüzyıl sanatını derinden etkileyecektir. Bu akım kübizmdir. Kübizm bir devrimdir. Empresyonizm onun yaptığı kadarını başaramamıştır.

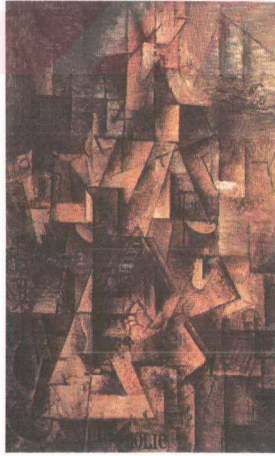
Cezanne resme, akılcı bir yoldan yaklaşmaktadır. Aynı anda nesnelere farklı bakış açılarıyla bakıldığında görünümlerinin değiştiğini fark etmiştir. Cezanne bunları resimlerine aktarmaya başlamıştır. Cezanne resmini bu şekilde kurgularken seyircinin daha çok düşünmesini ve resimle arasında bir ilişkinin olmasını amaçlamaktadır. Kübistler empresyonistler gibi doğal manzaraya yönelmemişlerdir. İnsan elinden çıkmış şeyler ilgilerini çekmektedir. Farklı malzemeler kullanmaktadır (sepet parçaları gibi). Yağlı boya ve karakalem tekniklerini birleştirmektedirler. Bunlar daha önceki sanata

karşı çıkmaktadır ve sanat yapıtını süs objesi olmaktan kurtarmaktadır. Böylece sanatçılara malzeme zenginliği getiren yeni bir ufuk açılmış olmaktadır.

Kübizm resmi illüzyondan kurtaran bir devrim niteliğindedir. Geleneksel değerleri parçalamak için nesneleri parçalamak gerekmektedir. Biçime ulaşmak için nesneleri çözümlmek gerekmektedir. Bu düşüncenin başlangıcında Cezanne vardır. Picasso ve Braque'ın uygulamaları ile gelişmiştir. Temel ilkesi biçimleri analiz etmektir.

Apollinaire' in 'Les Peintres Cubistes' adlı kübist manifesto sayılan kitabında sanatın artık bir taklit sanatı olmadığını, sadece resim olarak bir tasarım sanatı olduğunu ve bunu yaparken de doğa ve insandan kopmadığını söylemektedir.

Kübizm nesnelerin içyüzünü kavramak için tıpkı bir çocuğun oyuncasını parçalara ayırması gibi nesneleri parçalara ayırır (Resim 9). Bu yüzden kübizm için deformasyon, yani objektifliklerini kaybetmesi zorunluluktur. Bu yüzden yeniden kurulan nesne artık eski oyuncasına benzememektedir. Fakat onun çözümlenmiş hali olduğu içinde odur, onun özüdür.



Resim 9



Kübizm, yeni bir akımın yolunu açmıştır. Soyut sanat 20. Yüzyıl sanatı için, tartışmalarıyla, sanata getirdiği kavramlarla, ana yollardan biri olmuştur.

İlk soyut resmi kimin yaptığı belli değildir. Kandinsky 1910 larda soyut resim yapmaktadır. Moskova'daki empresyonistler sergisinde gördüğü 'Saman Yığını' (Resim 10) adlı resim onu etkilemiştir. Bunun bir saman yığını olduğunu serginin katalogundan öğrenmiştir. İzlenimlerini şöyle anlatmaktadır *"Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinmeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştı benim için."*<sup>7</sup> Aynı dönemde Çekoslovakya'lı sanatçı Kupka'da soyut resimler yapmaktadır. Fransızlar Kandinsky'le aynı yılda Daniel Rossine adlı sanatçının "Composition abstraite" adlı bir resim yaptığını söylerler. Bütün yazarların ve yorumcuların üzerinde birleştikleri nokta bulunan yeni resim türünün, yeni bir dil olduğudur. W. Worringer'in "Soyutlama ve Özdeşleşim" adlı kitabı da aynı yıllarda yayınlanmaktadır.

Cezanne'nin çalışmaları Fovizm ve kübizmin öncüsü olduğu kadar soyut sanatında öncüsüdür. Onun doğayı silindir, koni, küre olarak gör önermesi doğanın yeni bir şekilde anlanması demektir.

Soyut sanatın içeriği, artık nesneye ait içerikler değildir. Sanatçılar nesneden kurtulmak istemektedir. Kandinsky'e göre sanatın nesnesi dünyanın duyular vasıtasıyla kavranan gerçeklik değildir, duyularla kavranan tinsel varlıktır. Artık biçimlerin arandığı yer nesnelere dünyası değil insanın iç dünyasıdır. Bu yönelim, çağın bilimsel yönelimine de uygun düşmektedir. Freud'un kurduğu psikanaliz yöntemi sanatın insanın iç dünyasına sokulmasına yardımcı olmaktadır. Ruhsal yönelim ifade ile insanın

<sup>7</sup> Aktaran, Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, 2. b. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, ss.48-49

dışlaştırılmasıdır. Klee'ye göre artık dünya eskisi gibi görünmeyecektir. Bunu çağdaş soyut sanat temsilcisi ve teorisyeni Theo van Doesburg şöyle dile getirmektedir: *“Sanat ifadedir. Bizim sanatça yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir”*<sup>8</sup>



Resim 10

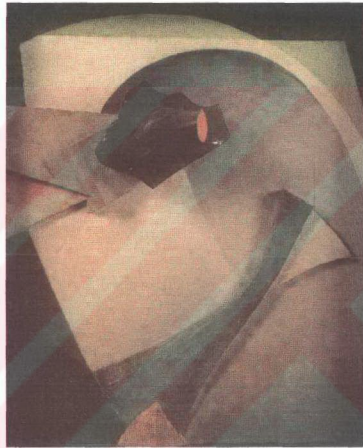
Yeni sanatta uygulanan biçimler doğalcı sanatta olduğu gibi bunu uygulayan sanatçılara hazır sunulmamaktadır. Soyut sanatçıların nesneye ihtiyacı yoktur. Onlar yeni bir gerçeklik yaratmaktadırlar. Sanatçı soyutlama yoluyla nesnenin gizlenen, örtülen değerlerini ortaya çıkarmaktadır. Bu ilk biçimler, geometrik şekillerdir. Mondrain'e göre yığın dediği insanlar içselliğin dışlaştırılmasından anlamamaktadır. Bize göre de eğer bir şeyi şifreli sunar, şifre çözücüsünü vermezseniz, insanlar hiçbir şeyi anlamaz , yığın haline gelirler.

Sanatçılar izleyicileri sorgularken, sanatı sorgulayan akımlarda gelişmiştir, dada bunlardan biridir. Dada belli başlı bir sanat hareketi değildir. Amacı varolan sanatı ve

<sup>8</sup> Aktaran, Tunalı, a.g.e., ss.130-131

sanatçının durumunu sorgulamaktır. Fakat ortaya çıkan eserlerin sanat olma gibi bir ikilemi olmaktadır.

Dada'nın özelliklerinden biri, sanatçının yapıt üzerindeki denetimini azaltmak, minimuma indirmektir. Schwitters'e göre 'Sanatçının tükürdüğü sanattır. Bu en uç noktasına Marcel Duchamp'da ulaşacaktır. Sanatçı sıradan bir pisuara R. Mutt sahte imzasını atarak onu bir sanat yapıtı haline dönüştürmektedir. Bu şekilde var olan kültür değerlerine de karşı çıkmış olmaktadır.



Resim 11

Önemli bir Dada sanatçısı Kurt Schwitters'dir. (Resim 11) Anlamsız ve anlamlı olanı bir arada kullanmıştır. Kolajlar yapmıştır ve 'Merz' adını verdiği yapıtlarını yaratmıştır. Bunlarda farklı objeleri üst üste yapıştırmıştır. Bu objelerin çoğu döküntülerdir. Bu şekilde kalıcı bir sanat eseri yaratmıştır. 'Merz' sözcüğü Fransızca acı anlamına gelen 'Smerz'i çağrıştırmaktadır.

Dada gibi insanları şaşırtmak isteyen bir akım da, Sürrealizmdir. Sürrealizm Fransız şair Andre Breton'un önderliğinde oluşturulmuş bir sanat akımıdır. Bu akılcı olanı reddeden, akıl dışı olanı öven bir sanat akımıdır. Özgürlüğe ulaşmak için aklın denetiminden çıkılması gerekmektedir. Bunu da bilimsel maddeciliğin katılığına karşı bir tutum olarak tanımlayabiliriz.



Sürrealistler, günlük hayatta kullanılan imgeleri farklı şekillerde kullanarak yeni bir anlamlandırma kazandırdılar. Birbiriyle ilgisi olmayan nesnelere, kavramlar bir arada kullanılarak, yerleşmiş düzen ve akıl farklı düşünmeye zorlanmaktadır. Dali'nin eserleri böyle resimlerdir. Aşağıdaki resimde atın ve fillerin uzuvları normalin dışında uzamış incelmış ve bilinen insan imgelemine tamamen ters bir çağrışımında bulunarak, insanın düşüncesini zorlamaktadır(Resim 12).



Resim 12

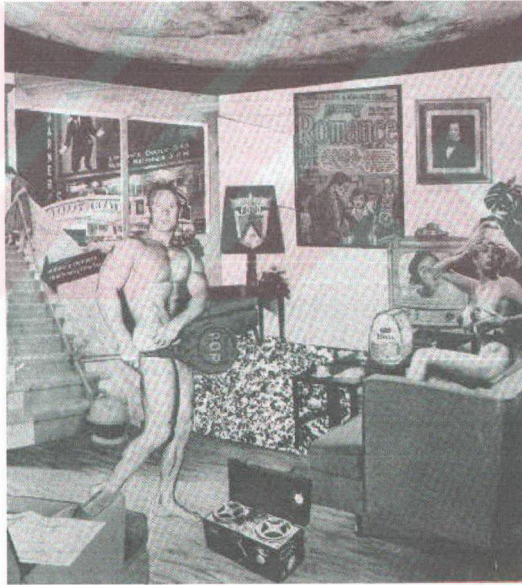
Sürrealistler bilinç altının en saf halini yakalamaya çalışmaktadırlar .

Bazı sanatçılar sürrealistler gibi gerçeklere sırtını dönmek yerine içinde buldukları ortamı değerlendirmeyi seçmişlerdir. Pop Art, günlük hayatta medya, televizyon, reklamlar yoluyla hayatımıza giren, popüler imgelerin sanat oluşturmak adına kullanılıp, modern toplumun imgelere nasıl baktığını sorgulamaktadır. Hamilton (Resim 13) modern toplumun, sanata entelektüel bakış tarzıyla bakmadığını söylemektedir. Hamilton bu uzlaşmayı popüler imgeleri ( sanat sayılamayacak) kolajla bir Rönesans resminin tarzında bir araya getirerek sağlamıştır. Çünkü klasik öğrenim ve modern

toplumun, imgeleri algılayış biçimi bütünüyle birbirinden farklı değildir. Pop Art 1960 larda İngiltere ve Amerika da birbirinden bağımsız gelişmiştir.

Pop Art genel olarak figüratif eğilim yayılmasına öncülük etmiş, genel bir natüralist gerçekçi eğilimin gelişmesini sağlamıştır. Pop Art sadece görsel iletişimi kullanmayıp, reklam dünyasındaki gibi metin ve sloganları kullanarak bazı tartışmalara yol açmak istemiştir.

Pop Art'ın 1969 dan sonra ortaya çıkmış bir dalı 'Fotoğraf gerçekliği' dir. Sanatçı belli bir sahnenin fotoğrafını çeker ve tümünü veya detayını tuale birebir aktarır. Her ne kadar oluşturulan imge, fotoğraftan alınsa da sanatçının kadraj, tual boyutu gibi seçeneklerle duygusunu aktarır. Ayrıca bir doğa parçasının en katksız aktarımı olsa da konu seçimi,

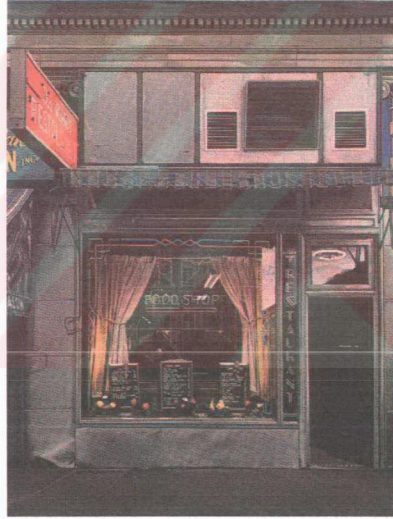


Resim 13

örneğin Estes'in lokanta resminde (Resim 14) olduğu gibi, kullanılan detaylarla , anlam içeriği de yaratılmaktadır. Bu akımı uygulayanlar doğanın bir parçasının fotoğrafından yola çıkarak eserlerini oluşturmuştur. Ressam belli bir imgeye bağımlı

olmaktadır. Fotoğrafi seçmek, tualin boyutunu belirlemek sanatçının işidir. Aynı nesnenin farklı iki pozundan birini seçebilir. Bu seçim özgürlüğü sanatçının bireyselliğini ortaya koyan özelliklerdir.

Sanattaki bütün bu gelişmeler, postmodernist düşüncenin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1980'lerde bir grup mimarın eleştirisinden Post Modernizm terimi doğmuştur. Bunların eleştirisine göre modernizm hiç olmamıştır, yenilik adına yapılan çalışmalar başarısızlıktır. Zaten sanatın olduğu yerde yenilikten söz edilebilir. Modernizm'in 19. yüzyıl akademizmine yaptığı modernizm, kendi kendine yapmaktadır. Bu şekilde yıkılmaya çalışılan bazı değerler canlandırıldı. 1980'lerden sonra önemli sanat eserleri üretilmesine rağmen, belli ortak bir üslup ortaya çıkmamıştır.



Resim 14

*"Baudrillard'a göre nesne geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcuttu. Yirminci yüzyılda ahlaki ve ruhsal (psikolojik) değerlere bağlı kalarak var olmayı aştı. İnsanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtuldu. Boşluğun (kübizmin yaptığı gibi) çözümlenmesinde bağımsız, ama olağanüstü önemde bir yer ve etkinlik kazandı. Öte yandan soyutlama da nesneyi parçaladı. Dada ve*

*gerçeküstülük nesnenin yeniden canlılık kazanmasına olanak veriyse de, neofigürasyon ve özellikle pop sanat nesneyi gene imgesiyle bütünleşmiş olarak ele aldı.”<sup>9</sup>*

Doğaya özenen yanılısamalar yaratan geleneksel resim, teknolojinin yaptığı atılımlarla yansımalarda geride kalmaktadır; (film, çizgi filmin getirdiği hareket). Bundan dolayı sanat kendine yeni bir yol çizmelidir.

Bu sanat görüşlerinin yaygınlık kazandığı bir ortamda 1980'lere gelinmiştir. 1980'lerde durum şöyledir: Yeni dışavurumcu sanat, minimal ve kavramsal sanatların, geleneksel söyleme karşı çıkıp, sonra gelenekselleşmesine bir alternatif olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tepki , aynı şekilde gelenekselleşen Alman ekspresyonizmine karşı da gösterilmektedir.

Yeni dışavurumculuk, otoriteye karşı bir tepki olarak gelişmiştir. Yeni dışavurumculuk İki ülkede ortaya çıkmıştır: Amerika ve Almanya. Siyasi ortam ve toplumlarda yayılan uyuşturucu bağımlılığı ve şiddet dürtüleri, ekonomide yaşanan sorunlar yeni dışavurumculuğa kaynaklık eden olaylardır. Sanayi toplumunun sonucu olarak, insanın makineleşmesi bunun sonucunda meydana gelen yabancılaşma, yeni dışavurumcu sanatın oluşturmaya çalıştığı öznelğin plastiğidir. Alman dışavurumculuğu bilincin parçalanmasından bir kaçıdır, yeni dışavurumculuk ise bireyi yeniden sanatın merkezine oturtmaktadır. Dışavurumculukta görülen ilkel eğilimler, moderniteden romantik bir kaçı ifade etmektedir. Yeni dışavurumculukta da olan budur. Bu yüzden yeni dışavurumculuğa inandırıcı olmamak suçlaması yöneltilmiştir. Sanatçı , yitirilmiş bir tarih içinde, yapay tarihe sığınarak boşlukta kalmaktan kurtuluyor.

Yeni dışavurumculuğun özelliklerinden biri de resimlerin, ustalıkları olmayan ressamlar tarafından oluşturulmuş olmalarıdır. Soyutlama, figürde deformasyon olmadan tuale aktarım, yeni dışavurumcu sanatta olanak dışıdır.

20. yüzyıl sanatı yenilikleriyle, bir yüzyılı geride bırakmıştır. Artık milenyum sanatından söz etmemiz gerekmektedir. 20. Yüzyılda akımlar birbirlerini etkileyerek önemli değişimlerin olmasına neden olmuştur. 20. Yüzyıl sanatının önemli özelliği olan

<sup>9</sup> Duben, Şengel (haz.), a.g.e. s.84



soyutlama ile sanatın topluma yabancılaştığı iddia edilebilir. Bunun tam tersi olarak sanatın toplumla hiç bu kadar iç içe olmadığı da iddia edilebilir. Medya sayesinde artık neredeyse bir Michelangelo röprodüksiyonunun girmedığı ev kalmamıştır. Ayrıca insanlar geniş yığınlar halinde sanata ilgi göstermekte ve sanat eserleri için uluslar arası seyahatler yapmaktadırlar. Aynı ilginin 20. Yüzyıl sanatı içinde geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Tabi bütün bu etkinliklere yabancı kalan önemli sayıda bireyden de bahsetmemiz gerekmektedir. Buna rağmen, böyle bir ortamda sanat analizi yapmanın ne kadar önemli olduğu şüphe geçirmez bir gerçektir. Bu sayede insanlar sanat eserleri hakkında geniş bilgiye sahip olabilecek ve bir başkasının yargısını paylaşabileceklerdir.



### 3. ÇÖZÜMLEME YÖNTEMLERİ:

#### 3.0. SANAT KURAMI VE SANAT TARİHİ

Bir şeyi analiz etmek onu parçalarına ayırıp incelemek demektir. Bu parçaların bütünlü ilişkisi de değerlendirilebilir. Felsefe de analiz ise şudur: *“bir kavramı, inanç veya teoriyi, bileşenlerine önkabullerine, içerimlerine bakarak açıklama, açık ve anlaşılır hale getirme süreci, bir önermenin ya da bir inançlar sisteminin örtük anlamını ve gizli önkabullerini açığa çıkarma işlemi”*<sup>10</sup>. Sözü ettiğimiz tanım kavram içinde geçerlidir. Bu bakımdan sanatta da, felsefede de analiz kullanılabilir. Felsefenin temel sorunlarından biri açıklama yapmaktır. Bunun için analize başvuracaktır. Felsefe sanat analizi yaparken, tek tek sanat eserlerinin üzerinde durmak yerine sanatın özünü keşfetmeye çalışmaktadır. Sanat tarihinde genellemeler yapılabilir. Sanat tarihi bu genellemeleri yaparken sanat eserlerinden hareket etmektedir. Sanat tarihi felsefedeki gibi bir özün peşinde değildir. Bu disiplinlerin sınırlarını belirlemek zordur. Bunlar analizi farklı yönelimlerle uygulamaktadır. Analizde kullanılan yöntemleri anlayabilmek için bazı kavramlara açıklık getirilmesi gerekmektedir. Bu yüzden sanat felsefesi, sanat tarihi, yorum, eleştirinin ne olduğuna bakacağız. Bunun için sanat eserinin değerlendirilmesinin ele alınması gerekmektedir.

İnsanın sanat üzerinde gördüklerini değerlendirme ve yorumlama isteği sanat kadar eskidir. Fakat eleştirinin bu günkü anlamda gelişmeye başlaması 18. Yüzyıldan sonra olmuştur.

Bir sanat eserini değerlendirebilmek için, Antik Yunan’ dan günümüze sanata ve sanat kuramına nasıl bakıldığına değinmek gerekmektedir.

Platon, sanatı şiirle sınırlı tutmaktadır. Aristoteles, daha yumuşak bir tavır sergilese de, tutumu Platon’un tavrına yakındır. Bu düşünceye göre sanat eseri taklittir. Platonda resim, teknisyen işi olduğu için de eleştirisine gerek yoktur. Orta çağda resim işçilik olarak görülmüştür. İşlevi, kiliseleri dekoratif olarak süslemek ve okuma, yazma bilmeyen halka, dinsel olayları ve kutsal kitabı öğreten bir araç olmaktır. Bu tür resim, belli sınırlamalar

<sup>10</sup> Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, 5.b., İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002, s. 55

inde, düzeni daha önceden belirlenmiş bir şekilde olduğu için, yaratıcılıktan ve özgürlükten uzaktır.

Bu etkiden kurtulmak için, Rönesans'ın gelişmesi beklenmiştir. Bu dönemde yapılan resimler üzerinde tartışılabilir fikirlerle üretilmiştir.

Rönesans' da Sanatçının yaratıcı konuma geçmesi önemlidir. Sanatçının geliştirdiği normlar ve sanat eserlerinin değerlendirilmeye başlanması, bir çeşit eleştirinin oluşmaya başladığının göstergesidir.

Sanatçının belirlediği değer yargılarına rağmen, yaratılarında tamamen özgürdür. Güzeli aramanın bir çok yolu vardır ve sanatçı bu yollardan istediğini seçebilir.

Rönesans' da bütün yönleriyle işleyen bir eleştiri kurumundan söz etmek zordur. Çünkü Rönesans' da sanatçının pazarlanması söz konusu değildir. Sanatçı daha çok korunum durumundadır. Dönemde yazılan kitaplarda sanatçılar, kral gibi önemli bir kişilik olarak sunulmuştur. Bunlar, yakında sanat eleştirisinin gelişeceğinin belirtileridir.

Sanat eserlerini pazarlamak isteyen sanatçıların çabaları ile, resimler önce kiliselerde, sonra özel mekanlarda sergilenmeye başlanmıştır. Resimler sergilenmeye başlanınca, kıyaslama kaçınılmaz hale gelmiştir. Oluşan farklı fikirleri ve resmi gören halkın görüşlerini düzenleme isteği, eleştiri ve eleştirmeye ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur.

Bu konudaki önemli gelişme, 17.yy da Fransa'da olmuştur. Mektup ya da diyalog yoluyla, sanat eserleri hakkında tartışmalar yapılmıştır. 18.yy da Fransa'da açılan salon sergileri, eleştirinin temel konusu olmuştur. Bu sergilerde eleştirmene yüklenen görev, sanatçıyı gücendirmeden, kırmadan halkın sanat eseri hakkındaki görüşlerini aktarmaktır. Yergi ve övgü ortadan kaldırılmıştır.

Eleştiri konusunda, dönemin en yetkin karakteri Diderot olmuştur. Eleştirisini oluştururken, sanatçıların atölyelerini gezip, yapıtın nasıl oluşturulduğuna dair teknik bilgileri edinip, kendi ölçütleriyle, değerlendirmeye sokabilecek birisidir. Ona göre Resmi eleştirmek için, önce resmi sevmek gerekmektedir. Böylece, sanatçıyla aynı kulvarda yer alınabilir. Diderot, resmi ressammişçasına sevmektedir. Sanat eserlerini sevmeyi ve değerlendirmeyi

tutku ile bir tutmaktadır “Yaşamım boyunca güçlü tutkuların savunucusu oldum. Yalnız onlar beni heyecanlandırır. Hayranlığı ve korkuyu onlar bana esinlendirir. Onlar sayesinde kırvetle hissedirim. Büyük yeteneklerin sanatı , onlarla doğar ve kaybolur...”<sup>11</sup>

Diderot’un ortaya koyduğu bir başka ilke de, betimleme ile ilgili olmaktadır. Bir resmin ne anlattığını algılamak, o resimle ilişkiye girmenin ilk şartıdır. Bir resmi, sözel olarak açıklayarak ilişkiye girmek önemlidir, çünkü görüntü bu şekilde anlam kazanmaya başlar. Bunun için Diderot, salon sergisi resimlerini ayrıntılı olarak betimlemiştir ve bu, daha sonra bir yöntem haline dönüşmüştür. Diderot bunu yaparken, sanki gerçek doğanın karşısındaymışçasına yapar. Diderot betimlemeyi, resimdeki başrollerden başlayıp, önemi daha az olan figürlere doğru yapar.

1761 salonunda serginin düzenleyicisi olan Grimm’e yazdıkları eleştiri hakkındaki görüşlerini özetler niteliktedir:

“Dostum Bay Grimm’e

İşte dostum, bu yıl Salonda sergilenen yapıtları izlerken kafamdan geçirdiğim düşünceleri size yazıyorum. Onları herhangi bir sıra gözetmeksizin ve ayıklamaya gerek duymaksızın, olduğu gibi kağıda döküyorum. Düşüncelerimde doğrular bulunduğu gibi, yanlışlar da olacaktır elbet. Beni, kimi yerde çok ciddi, kimi yerde de çok hoşgörülü bulacaksınız. Sizin onaylayacaklarınızı belki ben beğenmeyeceğim, beğenmediklerinizi ise kendi adıma hoş karşılayacağım. Buna karşın benden bir kez daha yazmamı isterseniz, sevineceğim. İstemezseniz bile, rahatsızlık duymayacağım bundan. Kendime görev saydığım tek şey, size saygılı olmak... Yazılarım sizi sıkarsa, bana ayıracağınız zamanı, ördekleriniz ve hindilerinizle meşgul olarak geçirebilirsiniz.”<sup>12</sup>

Bundan sonraki dönemde, eleştiriye yeni insanların karışmasıyla, farklı bir boyut kazanmıştır. Eleştiri, tutuculuğa meyilli insanların bulunduğu toplumda, bir iktidar gücü olarak ortaya çıkmıştır. Eleştirmenin, tamamen öznel bir eleştiri geliştirmesi, imkansız gibi gözükmektedir. Çünkü eleştirmen kişiliğini ortadan kaldırması imkansızdır.

<sup>11</sup> Aktaran, Kaya Özsezgin, Dennis Diderot, Paris Salon Sergileri 1759-1761-1763, 1.b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 9

<sup>12</sup> Diderot, Paris salon Sergileri 1759-1761-1763, s. 43



Sanat kuramı ve sanat eleştirisi birbirinden ayrılmaktadır. Sanat kuramı, sanatçının ve eserin üzerinde bir takım ölçütler kullanarak, sanat kavramını önkoşul olarak doğrulamak ister. Bu şekilde kendini kanıtlamış olur. Oysa eleştiri, bir esere yönelir ve ölçütleri bir defaya mahsus kullanır. Eleştiride yapıttan yola çıkılır ve ölçütler tasfiye edilip yenilenir. Eleştiri ise, bir defalığına o yapıt için geçerlidir. Fakat, kuramsal bir yapıya kavuşma isteğindedir. Bu durumda, eleştiri ve sanat kuramının birbirinden ayrılması kaçınılmazdır. Özellikle 1800'lerden sonra eleştiri, bu baskıcı sisteme karşı çıkmıştır.

Bir resme teknik eleştiri yapılabilir. Ama eleştiri temel olarak bu değildir. Gerçek sanat eseri burada fire vermez.

Dil, sanat tarihi ve kuramı için daha uygundur. Kavram ve olaylar ancak söz diliyle aktarılabilir. Ama eleştiri, resimle koşut bir yaratma sürecinde dilin sınırlarını aşma eğilimindedir. Şiirsellik ön plana çıktığı için, bu da eleştiri olmayabilir, öznel yorum olabilir. Dolayısıyla eleştiri bilimsel olmadığını söylemek doğru olacaktır.

Sanat tarihi, çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Bilimsel olma savındadır ama değerlendirme için bir çok kıstas vardır. Bu yüzden tutarsızlıklar oluşmaktadır. Eserlerde bir yasalılık aranmaktadır. Sanatsal üretimde duygusallık ve sezgisellik ön planda olabilir. Böyle bir durumda sanat tarihi sınıflandırmada sorunlar yaşayabilir.

Sanat tarihinde en çok uygulanan yöntemlerden biri dönemleri birbirinden ayıracak karakterleri sınıflandırmaktır. Bu şekilde belli bir ortak amaç veya yargı ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Amaç belirsiz olduğu zaman genel yasalar koyma eğilimi görülmektedir.

Sanat eserini bilimsel bir olgu olarak ele aldığımızda, sanat eserinde yorumlanabilir tek doğrunun olması gereği ortaya çıkar. Ancak sanat eserinin öznelliğini göz ardı edersek böyle bir sonuca ulaşabiliriz.

Eleştiri ise farklı disiplinleri bir arada kullanabilir, bir eseri sadece biçimsel olarak yorumlayabilir. Anlamını çıkarmak için ise, sanat eseri ikonolojik anlamlar içerebileceğinden belli bir ön bilgiye ihtiyaç duyacaktır.

Bu bağlamda sanat tarihçisi, yorumcu, eleştirmen arasındaki ayrıma ve yöntemlerin farkına değinmek gerekmektedir.

Antik Yunan' da sanat kuramcısı filozoftu. Gerçi estetik yüzyıllar sonra bağımsız bir disiplin haline gelecekti.

Ortaçağda ve sonrasında sanat tarihinde benimsenen görüş, dönemin en yetkin örneklerini referans kabul edip, yapıtları buna göre değerlendirmek olmuştur. Bu Vasari' den Wickelmann' a kadar böyle devam etmiştir.

Rönesans' da sanata bakışın değişmesiyle, değerlendirme de değişmiştir. İlk eleştirmenler sanatçıların arasından çıkmaktadır. Bunlar, eleştiriden daha çok savunma niteliği taşımaktadırlar. Bu bakış açısı hümanizmin etkisiyle değişmeye başlamıştır. Yine de bu dönemin önemli bir çalışması olan Vasari' nin "Yaşamlar" kitabı bir sanat tarihi olmaktan çok, sanatçıların çalışmalarını ve yaşamlarını ortaya koymaktadır.

17. yüzyıl da ise sanat kuramı, eleştirisi ve tarihinin etki altında kalması söz konusudur. Akademizmin ortaya çıkması ile dalkavukluk ve baskıcılık sanat kuramları üzerinde belirleyici olmaya başlamıştır.

18. yüzyılda kuramcılarının yoğun bir şekilde araştırmaya yönelmesi ile birlikte sanat tarihi, eleştirisi ve felsefesi arasındaki farklar ortaya konmaya başlandı. "Antik çağ ve biçemdeki yasallık" üzerinde çalışmalar yapan Wincelmann ilk sanat tarihçisidir.

19. yüzyılda sanat tarihinde biçim ağırlık kazanmıştır. Bu görüşü tamamen benimseyen Croce\* sezgiye önem veriyordu. Ona göre bireysellik önemlidir ve sanat eserleri sezgi ile açıklanmalıdır. Bu durumda sanat tarihinin gereksizliği ortaya çıkmaktadır. Croce yine de bu konuda çalışmıştır. Fakat Croce bir estetikçiydir. Sanat tarihçisi olan Arnold Hauser ise biçemi sanat tarihinin temel kavramlarından biri olarak görmektedir. Ona göre biçem olmadan yapılan bir sanat tarihi bir sanatçılar katalogundan öte bir şey değildir.

---

\* Bkz., Benedetto Croce, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*, 2.b., İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1983

19. yy daki biçimsel çözümleme çalışmalarının yanlış değil, ama yetersiz olduğu düşüncesi yaygınlık kazandı. Örneğin Wölflin \*\* ‘Sanat Tarihinin Genel Kavramları’ nda Rönesans ve Barok arasında biçimsel bir sorgulama yaparken, çok geniş genellendirmelere gidiyordu. Maniyerizm’ ise görmezden geliyordu. Semper, Riegl gibi sanat tarihçilerin etkisiyle 20. yüzyıl da, sanatın anlam sorunlarıyla ilgilenilmeye başlandı. Sanat yapıtlarına bir toplumu, bir düşünceyi değerlendirmeye yarayan bir gösterge olarak bakılmaya başlandı.<sup>13</sup>

Fakat 1980’li yıllarda ortaya çıkan bazı tartışmalar, sanat tarihinin işlevini sorgulamaktadır. Hacınikola bu dönemde tartışılan isimlerden biridir. Hacınikola Wölflin gibi bir ismin biçimsel çözümlemesini kendi deyimiyle ‘kaba’ bulmaktadır ve yeni bir yöntem önermektedir. Dönemin bu konudaki düşüncesi şöyledir: *“Sanat tarihinin artık her hangi bir sanat yapıtının değerlendirmesinde yeterli olanakları sağlamadığı düşünülüyordu. Çünkü sanat tarihinin kendisi kimi kısıtlamaları bünyesinde barındırıyordu. Dolayısıyla onun aşılabilmesi ve sanat yapıtlarının yeni bir yaklaşımla değerlendirilebilmesi için yeni kavramlara ve bileşkelere ihtiyaç vardı. Bu yeni yaklaşım sanat tarihinin yerine sanat sosyolojisinin ikame edilmesiyle, en azından ikisinin kesiştiği ortak noktanın bulunmasıyla elde edilebilirdi.”*<sup>14</sup> İşte Hacınikola’nın yöntemi de bunu ön görmekteydi. Bu da kavramın ne kadar çok yönü olabileceğini göstermektedir.

Panofsky, Gombrich gibi sanat tarihçileri bu konuda önemli çalışmalarda bulunmuşlardır. Panofsky geliştirdiği yöntemine ikonografi adını vermiştir. İkonografi sanat yapıtı katmanlara ayıran ve bütünlük içinde değerlendirmeye çalışan bir yöntemdir. Gombrich’de ikonografi’yi uygulamıştır, ama Panofsky ile aralarında farklar vardır. Gombrich Panofsky’nin sanat eserlerinden yola çıkarak, dönemleri genelleştirme anlayışını benimsemez. Gombrich’in sanat görüşünü sanatın öyküsü kitabındaki giriş kısmının ilk cümlesi açıklamaktadır. *“Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır”*<sup>15</sup>. Panofsky ise sanat yapıtında; çağın, ruhun, bir dönemin felsefe, sanat ve sosyolojisinin özünü görür.

\*\*Bkz., Heinrich Wölflin, *Sanat tarihinin Genel Kavramları*, 3.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990

<sup>13</sup> E.h. Gombrich, *Resimde Anlam Sorunu*, 1.b., İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Sanat Dizisi 5, 1995, Önsöz

<sup>14</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...*, 2.b., İstanbul: Everest Yayınları, 2002, s. 90

<sup>15</sup> E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997\* Bkz., Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 2.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995

Aynı şekilde sanat tarihini sosyo- ekonomik nedenlere dayanarak yorumlamaya çalışan Anhold Hauser'i\* de eleştirir. Gombrich'e göre bu tür genellemeler şablon haline gelebilir. Ayrıca tarihin ne kadar bilinebileceği konusunda şüpheleri vardır. Fakat belgelerden hareket edilmediği sürece, yanlış anlamlara ulaşılabilir. Gombrich, Hauser'in bu yanlışlığına düştüğünü söylüyor.

Gombrich çalışmalarında yapısalcılık ve göstergebilimden yararlanmıştır. Bu da bize şunu göstermektedir ki 20.yy da sanat tarihi, felsefe,eleştiri birbirlerinden yararlanır hale gelmiştir. Anlamı açıklamak için, diğer disiplinler birer araç haline gelebilmektedir.

Böyle bir bakış açısıyla sanat eserlerini değerlendirmek için farklı disiplinlerde, farklı yönelimler olduğunu söyleyebiliriz. Sanat eserine, felsefe ve sanat tarihi farklı açılardan yaklaşmaktadır. Bu disiplinler zaman zaman birbirlerinden yararlanabilmektedirler. Özellikle sanat değerlendirmesinin hangi disiplinde olduğunun belirlenmesi için 20. Yüzyılın gelmesinin beklenmesi gerekecektir. Bu kavramlar arasında henüz tam bir koordinasyondan söz etmek imkansızdır.

### 3.0.1. Anlamlandırma:

#### 3.0.1.0 Anlam:

Anlamın tek bir tanımlamasını oluşturmak güçtür. Farklı anlam tanımları vardır ve anlam da tıpkı kelimeler gibi tek anlam taşımaz. İçinde bulunduğu ortam ve duruma göre tanımı değişir.

Günümüz dilbilimine göre anlam, dilden bağımsız düşünülemez. Bunun için de dilin kendi içindeki ilişkileri incelenmelidir.

*"Anlamı dil dışı nesnelere aramak boş bir çabadır. Çünkü anlam nesnenin bir özelliği ya da niteliği değildir. Nesne dildeki göstergeler arasındaki ilişkiden ötürü anlam kazanır."*<sup>16</sup>

\* Bkz., Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 2.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995

<sup>16</sup> Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, 1.b., Ankara: İmge Kitabevi, 1991, s.9

Anlamı açmılayabilmek için bilginin ne olduğunu ortaya koymalıyız. Şimdi bilgi kavramına bir bakalım.

İnsan bilinç sahibi bir varlık olarak, çevresindeki nesnelere çeşitli ilgilerde bulunmaktadır. Bunlardan biri de bilmedir. Bilincin nesnelere yönelmesiyle, onları algılar ve nesne durumuna yükseltmektedir. Özne'nin nesne ile olan bu ilişkisine bilgi denmektedir.

İnsan bu bilginin gerçeğe uygunluğunu da sorgulamaktadır. Benim dışındaki bir nesneye insan diyorum. Eğer bu benim bilincimdeki insana uygunsay, bu doğru bilgidir. Bu insanın nesneye yüklediği hakikat değeri, bir bilgisel, mantıksal değerdur.

İnsan yalnız bilen bir varlık değildir. Aynı zamanda karar veren, seçen varlıktır. İnsan için bazı nesnelere, sadece bilgi nesnesi değil, ihtiyaç nesnesidir. Su, yemek gibi.

İnsan nesnelere kurduğu ilişkide onlardan hoşlanır, haz duyar. Haz duyduğu şeylere hoş, yüce, güzel gibi değerler yükler. Bu değerler doğada bulunmamaktadır. Bu değerler sistemini oluşturan insandır. Böylece doğa insanlaştırılmış olmaktadır.

Alman düşünür Schelling'e \* göre bilgi, nesne ile öznenin uygunluğudur. Özne- ben bilinç varlığıdır ve nesne-doğa bilinçli olmayan varlıktır. Bu kavramlar tamamiyle birbirine karşıttır. Bilgide bu ikisinin uygunluğu söz konusudur. Bu uygunlukta ya nesne önce gelir ya özne.

1) Nesne önceden gelir ve özne sonradan ona katılır. Bu halde nesne- doğadan kalkılarak ben bilincine ulaşır.

2) Ya da özne önce gelir, nesne-doğa sonradan ona katılır. Bu aşkın felsefenin konusudur. Ve doğa benim zekamda nasıl oluşur sorusuyla uğraşır.<sup>17</sup>

Kant bilgiyi önsel ve sonsal olarak ikiye ayırmıştır. Kant'a göre, David Hume' da olduğu gibi anlık edilgen değildir ve bilgiyi nesneden almamaktadır. Ona göre, anlık deneyimize girmeyen nesnelere ilgili de yargıya varılabilir. Kant, nesnelere bilginin kaynağı

\* Alman Filozofu (1775-1854), Çeşitli üniversitelerde ders vermiştir. Başlıca eserleri arasında Genel Felsefenin biçim ve imkanları üzerine, Dogmatizm ve Kritisizm üzerine Mektuplar, Vahiy Felsefesi sayılabilir

<sup>17</sup> İsmail Tunalı, Estetik, 6.b. İstanbul, Remzi Kitabevi, 2001, s.23

olmadığını söylemektedir. Bilgi anlıkta doğuştan yoktur. Nesnelere de anlık yaratmaz, anlık deneyime giren nesnelere düzenler. Kant'ın sentetik önsel olarak tanımladığı bu bilgiler, evrenseldir ve tek tek deneyimimize girmeleri gerekmemektedir. Düşünmek duyularla edinilen izlenimler değildir. Anlık, önsel formları düzenlemektedir.

Saussure Kant'ın etkisindedir. Dilin tözünü araştırmadan, anlamı oluşturan yapısı üzerinde durmaktadır. Saussure dilin Gelişim evrelerini incelemeyen, belirli dönemdeki yapısını incelemektedir. Bir nesne ile onu tanımlayan sözcük arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiyi sağlayan biçimleri araştırmaktadır. Locke ise Kant'dan farklı bir yol izlemektedir. Ona göre duyular olmadan bilgilenme olamaz. Anlık boş bir beyaz kağıt gibiyken, duyular yoluyla tasarımlar gelmeye başlar. Bu tasarımların kaynağı nesnelere dir.

Locke, anlığı karanlık odaya benzetmektedir.<sup>18</sup> Anlığa gerçeğin yansımaları duyum aracılığıyla girmektedir. Bu tasarımlar ruh da işlemekten geçmektedir. Bu iki kaynaktan bilgi edinildiğinden, ilk duyu izlenimleri olmadan insan düşünemeyecektir.

Bu tasarımlar sözcükler şeklinde oluşturulur. Gerçek nesnenin yerine bu sözcükler geçer. Bunlara gösterge denir ve gerçek nesne ile bağı tamamen tasarımdır. Bunlar tam nesnenin yansımaları değildirler, ama aralarında bir bağ vardır.

Locke'un etkisindeki Pierce göstergesi, herhangi biri için bir şeyin yerini tutan şey diye tanımlamaktadır ve gösterge ile nesne arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Saussure ise bununla uğraşmamaktadır.

Verdiğimiz bilgilerden hareketle sanat yapının da bir nesne olduğu söylenebilir. Ama sanattaki bilgi nesnel değil öznel dir. Çünkü sanat yapınının doğrusu ispatlanmamaktadır. Sanat yapıtı ile birebir ilişki kuran insan, her şeyi sorguladığı gibi sanat yapıtını da sorgulayacaktır. Bunun nasıl olduğunu ilerleyen bölümlerde göreceğiz.

<sup>18</sup>Aktaran, Bükler, a.g.e., s. 23



### 3.0.1.1. Resimde anlam:

Anlam resimde de oluşmaktadır. Özellikle bir şeyi anlatma iddiasında olan klasik resimde, anlam ön plana çıkan öğelerden biridir. Resimde anlam görüntü ile iç içe gitmek durumundadır. Oluşan anlam bizde oluşan imge ilgilidir. Bu imge, bir içerikle ilgilendirilecektir.

Mehmet Ergüven' e göre *"Anlam, belli bir görüntünün karşılığı olup, daima kendisini temsil edeni önceler. Bir şeye anlam vermek, o görüntü ile bağlantı kuracağımız şeyin (idea, kavram, yaşam içeriği vb.) önceden varolduğunu kanıtlamaktadır. (Sırdaş Görüntüler, s. 73) Herhangi bir varlık, gerçeklikte yalnız kendisini temsil ederken, ifadeye dönüşmüş görüntülerde, sınırları ne denli geniş olursa olsun bilinen anlamların göstergelerine dönüşür. Bir yapının bütün anlamları dışlayıp yalnızca kendisini temsil etmesi durumunda bile, öncelikle sanatçıyla açıklayabileceğimiz bir yaşantı içeriğinin gösterenine dönuştüğünü ileri sürebiliriz."*<sup>19</sup>

Her zaman gördüklerimiz ile bilgilerimiz uyuşmamaktadır. İnsan ilk görme yoluyla öğrenmeye başlamaktadır. Ama dil ile, gördüklerimiz her zaman uyuşmazlar. Alacakaranlıkta bir parça çalı bir insanmış gibi görünebilir.

Plastik sanatların amacı, görüntü üretmek değil, görüntüler üzerine anlam üretmektir. Fakat bu görüntüler batı toplumu için ikonlara dönüşmüş ve gerçeğinin yerini tutar hale gelmiştir.

Batının tüketim mantığında, iki uçlu bir tüketim söz konusudur. Nesne tüketilirken, onun imgesi de tüketilmektedir.

Böylece gerçeğinin algılama biçimi, Rönesans' ta dinsel resimlerde görülen Meryem Ana, İsa motifleri birer tapınma aracıyken, insanlar sanki gerçeklerinin karşısındaymış gibi davransayorsa, bu yeni imgelere tapar duruma gelmişlerdir.

Her görünümün bir gösterge olduğunun bulunmasından sonra, resmin ne anlam ifade ettiği daha önemli hale gelmiştir. \*

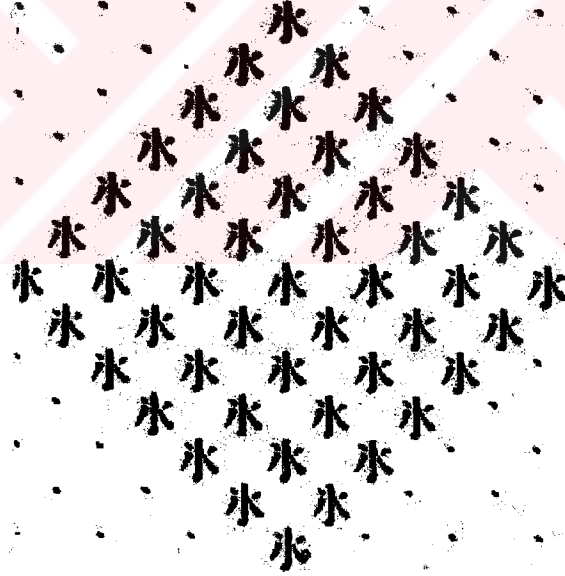
<sup>19</sup> Aktaran, Bedri Karayağmurlar,, Sırdaş Görüntüler, Genç Sanat, 25, Eylül, 1996, s. 26

\* Derrida bu kavramı yapışökümüne uğratacaktır

Soyut resimler bir doğal gerçekliği taklit etmezler, bu yönüyle dil kavramına yeni bir boyut getirirler. Anlamsız sözcük dil değildir. Soyut resimde başlangıçta, hiçbir şey anlatmazlar. Fakat anlamı olmayan bir olguyu imgeler. Gösteren ve gösterilen yoktur. Burada anlam kavramı zorlanır ve değiştirilir.

Sözcükler nesne değildirler, dokunulmazlar, oysa resim bir nesnedir. Herhangi bir şey örneğin, daha önceden varolmayan bir sözcük anlam içerecekse, bu yine daha önceden kullanılan bir düzenin kullanılmasıyla olur. Yani 20. Yy figüratif resminin içerdiği anlamlar, aslında bu resmin gelenekle bağımlı gösterir. Bu Guernica'da böyledir, Beckmann resimlerinde böyledir.

Hasan Bülent Kahraman somut şiir\* ve göstergeler arasındaki ilişkiyi şöyle gösteriyor . Bu arayışın ilginç bir örneğini Kamimura'nın 'Su ve Buz' (Şekil 1) isimli somut şiiri vermektedir.



Şekil 1

Bu somut şiirde sözcükler hem vardılar, hem de yoktular. Şiir, sözcüklerle olduğu kadar, sözcüklerin imlediği göstergelerle de oluşturulmuştur. İki birinin içinde eritilmiştir. Bu somut şiirin anlamı görsel düzeyde mi, yoksa sözel düzeyde mi oluşturduğu sorusunu yanıtlamak oldukça güçtür.

\* Somut şiir: Şiirin fiziksel, nesnel boyutuna gönderme yapıyor ve telaffuz edilemeyen, sessel bir anlamsallığa kavuşturulamayan şiir

Kübizmde bu somut şiir gibi batı resminin Rönesanstan gelen tek bakışlı sistemin yerine, çok bakışlı bir sistem geliştirerek, direkt gösteren ve gösterilen ilişkisini aşarak, çok katmanlı bir yapıya kavuşmuştur. Bu yönüyle Kübizm varolan yapıyı bozmak istemektedir.

Kübizm hakkında bu saptamayı yaptıktan sonra, birim kavramlarına bakmamız gerekmektedir.

Vetrusky'ye <sup>20</sup> göre resmin, heykelin kendini oluşturan öğelerin üstüne oturmadığını, onlar tarafından belirlenmediğini söylemek biraz insafsızlıktır. Çünkü resmin bünyesine giren her eleman, daha önce taşımadığı, o resmin bünyesinde olmakla kazandığı yeni bir anlam taşıyacaktır.

Bu yaklaşıma göre resim, , kendisini oluşturan en küçük anlamlı ve en küçük anlamsız birimlerin yan yana gelmesiyle oluşacaktır

Böyle bir ilişki söz konusuysa, ses ile resimdeki en küçük anlamsız birim renk resmi belirleyen öğedir. Seurat'nun resimlerinde en küçük birimler soyut olduğu halde, bir araya geldiklerinde içinde buldukları bütün genelinde anlamlıdır.

Kübizme gelene değin resim, bütün ve parça arasındaki ilişkide çözümlenmektedir. Kübizm bunu kırmıştır. Artık resmin bütünü önemlidir. Resim, bir yüzey üzerinde varolan gerçekliktir. Tıpkı somut şiirdeki gibi, sözcüklerin yan yana gelmesiyle anlamlı bir tabaka oluşmasından çok, anlamsız bir bütün oluşturur. Artık gerçeklik, var edilen şiirin kendisine veya Kübizmde resme dayanmaktadır.

Yazar sözcükler arasında ilişki kurarak iletisini aktarmaktadır. Oluşturduğu anlam değişmez değildir. Okuyucu bunu tam karşıt yönden algılamaktadır.

Aynı şey görüntü ve resim için de geçerlidir. Belirli bir renk göstergesi, örneğin kırmızının anlam kazanabilmesi için, aynı toplum ve kültüre dahil olan izleyici tarafından

<sup>20</sup> Aktaran, H. B. Kahraman, Jiri Vetrusky, "Some Aspects of the Pictorial Sign" Semiotics of Arts, derleyen., L. Matejka, I. R. Titunik, MIT Press, Cambridge, Mass. 1986

izlenmesi gerekir. Yönetmen, buna ressamı da ekleyebiliriz, amaçladığı anlama ulaşmak için görüntüyü düzenler. Bu onun için bir sonuçtur, ama izleyici için bir başlangıçtır. Kırmızının anlamı konusunda, toplumsal bir uzlaşma varsa yani kodlaşmışsa izleyici bunu rahatça çözebilecektir, uzlaşma yoksa çözemeyecektir.

Sözlü dillerde bu uzlaşma daha fazladır ve bir göstereni değiştirmek zordur. Bir gösterge yıllarca aynı anlamı koruyabilir. Bir filmde ya da resimde bir figür gösterilebilir. Figürün üzerindeki aksesuar, giysi, renkler anlamla doludur. Bu anlamlar, toplumsal uzlaşmalardan ötürü oluşmaktadır.

Sanatçılar bilinçli olarak bu toplumsal uzlaşmaları kırmaktadırlar. Bir resimdeki kırmızı, diğer bir filmdeki kırmızıyla aynı yeri tutmayabilir. Böylece seyirci yeni anlamlar oluşturmak zorunda kalmaktadır. Toplumsal ve kültürel yapıdan dolayı da yönetmenle aynı anlam oluşmayabilir. Bu durumda da izleyici, kendi çağrışımlarını oluşturuyor. Çağdaş resim içinde durum böyledir ve sanatçı bu durumdan memnundur.

Michelangelo'nun Sistine Şapelindeki muhteşem freskleri, mum isinden bir is perdesinin arkasına gömülmüş gibiydi. Freskler bozulmaya başlayınca restorasyon zorunluluğu doğdu. Resimler temizlenince bir çok kişi çok şaşırıldı. Çünkü yıllardır ağır, kırık renkleriyle desensi, heykelsi bir havada, puslu kahverengiler içinde resimlenmiş olduğu sanılan fresklerin son derece canlı renklerle resmedildiği ortaya çıktı. Gösterişli ama vakarlı bir koyu açık resminden, bir anda gösterişli, renkçi bir resme dönüştü. Freskin yarattığı kasvet, karanlık atmosferin değişmesiyle hayat dolu, canlı bir görüntünün oluşmasına, dolayısıyla resmin anlamının da değişmesine neden oldu. (Resim 15-16)

Resimde anlam oluştururken, görüntülerin bize sağladıklarının üzerinden hareket ederiz. Her görüntünün bir gösterge olduğunu kabul edersek, bu görüntünün bir içeriği olduğunu da kabul etmek durumunda oluruz. Bu içerik tek parçalı bir yapı değildir, ve farklı öğeleri vardır. Bu öğelerin birbiriyle ilişkisi anlamı etkileyecektir. Sözü edilen öğelerin birbirini aksatmayacak şekilde işlevlerini yerine getirmeleri ile sanatçı oluşturmak istediği anlama doğru yol alacaktır.



Resim 15\*



Resim 16\*\*

---

\* Restorasyondan önce  
\*\* Restorasyondan sonra

### 3.1. FELSEFEDE ÇÖZÜMLEME:

Felsefe de, diğer branşlar gibi çözümlemeyi kullanacaktır. Bunu yaparken çeşitli metodlar uygulayacaktır. Felsefenin amaçlarından biri sentez yapmaktır. Felsefe senteze hazırlık yapmak için ikinci bir amaç olarak kendine analizi seçecektir. Hatta bazı görüşlere göre analiz felsefenin temel amacıdır. Biz bu bölümde felsefenin bazı ana yönelimlerinin sanat analizine nasıl baktığına değineceğiz.

Bu çözümleme yöntemine girmeden önce sanatta nesne ne ifade ettiğine bakalım. İnsan bilincinin iç gözlemle kendini kavramasına bilme denmektedir. Bu olayda kavrayan, algılayan bilinç varlığın 'özne', kavranan varlığa 'nesne' denir. Güzel dediğimiz estetik bir varlıkla ilişkiye girildiğinde 'özne' yalın bir 'özne' olmaktan çıkar, estetik 'özne' ye dönüşür, estetik varlığa da estetik 'nesne' denmektedir. Estetik 'özne', estetik 'nesne' yi algımlarken, kavrararken, ondan hoşlanırken estetik 'nesne' ye karşı tavır almış olur.

Çözümlemeleri yaparken nesnelere göz önünde bulundurmamız, Bu şekilde felsefenin neye yöneldiğini ve sanatın hangi kısmını açıklamak istediğini anlayabiliriz.

#### 3.1.0. Marxist Çözümleme

Marksist felsefe Alman filozofu Karl Marks ve takipçileri tarafından ortaya konmuş bir felsefe akımıdır. Biz bu bölümde kısaca Marksist felsefeye değindikten sonra, Marksist felsefenin sanata ve sanat eserine nasıl baktığını ve çözümlediğini göreceğiz.

Gelişme, karşıtlıklara dayanarak meydana gelen süreçtir. Üç aşaması vardır; tez,\* antitez\*\* ve sentez\*\*\*. Tez durumu, onun karşıtının yani antitez' in oluşmasına neden olur. Sentez ile karşıtlık sona erer. Daha sonra sentez' i ortadan kaldıracak yeni bir gelişme başlar.

\* Genel olarak doğru olduğu inancıyla öne sürülen ve savunulan düşünce, iddia, genel fikir ya da önerme. Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, s.1025

\*\* Genel olarak, bir düşünce, yargı ya da önermenin karşıtı ya da çelişkiği olan önerme. Ahmet Cevizci, Felsefe sözlüğü, s.75

\*\*\* Düşüncenin ayrı öğelerini, ya da ayrı düşünce veya ideolojileri mantıksal bir tarzda bir araya getirme işlemi, A. Cevizci, Felsefe Sözlüğü, s. 932



Marx bu düşünceyi Hegel' den aldıysa da onu eleştirmektedir ve Hegel' den tamamen farklı bir diyalektiğe ulaşmaktadır. Marx, diyalektiği tarihsel-kültürel süreci açıklamak için kullanır. Tarihin gelişme çizgisini ortaya koymaktadır.

Marx temel olarak 'maddi-ekonomik' koşulları almaktadır ve bunu materyalist diyalektiğe çevirmektedir. Üretim gücü ve üretim ilişkileri arasında çelişki vardır. Burada, sahip olan ve olmayan arasında bir çatışma söz konusudur. Üretim araçları, çapadan, traktöre, iş makinelerine kadar bütün araçlardır. Üretim ilişkileri bunlara sahip olmayı göstermektedir.

Yeni üretim gücü tez' dir. Örneğin yeni bir makine olabilir. Bu üretim gücü üretim ilişkileri bakımından baskıya maruz kalmaktadır. Üretim ilişkileri ve hukuk, ahlak gibi üstyapı arasında çelişme olmaktadır. Bu çelişme emekçiler ve kapital sınıfı arasında bir çatışmaya dönüşmektedir. Bir devrim ile ideolojik üstyapı alt yapıya uygun hale getirilmektedir.

Marx ile birlikte Engels' de bu felsefeye katılır. Fakat Engels diyalektiği sadece tarihe değil, doğa ve insana da uygular. İnsan bilgisi, doğa varlığı ve tarih dinamiktir ve sürekli değişim içindedir. Engels' e göre bilgi görecelidir. Bilgi ve doğrular süreç içinde değişirler. Yani ebedi bir doğruluk yoktur. Bu Engels' in ortadoks Marksizme getirdiği önemli bir eleştiridir.

### **3.1.0.0. Marksist Estetik:**

Sanat, sosyal bilim ve olgulara eğilse de onları da özneliği içinde, insan eylemi olarak ele almaktadır. Marksizm'e göre estetik gerçeklik insanın dışında değildir, bu gerçeklik insan gerçekliğidir.

Bu gerçeklik sadece bir yansıma değildir. Aynı zamanda hayal gücüne dayanmaktadır. Doğada gerçeklik düzensizlik içindedir. Sanatı oluştururken, hayal gücü ile buna düzen verilir, biçim kazandırılır. Burada Marksist estetik, tıpkı klasik estetikte olduğu gibi, sanatı doğayı aşmak olarak görmektedir. Böylece sanat dünyayı değiştirip, geliştirebilmelidir. Bu gerçekliği aşmada hayal gücüne önemli bir görev düşmektedir. Hayal gücü yardımıyla, nesnenin duysal biçimi bozulmakta, yeni bir biçim yaratılmaktadır.

Marksist teoriye göre insanın bilinçliliği toplumsallığından ileri gelir. İnsan bütünleşmek, toplumsallaşmak ister. Bunu çoğalma isteğinden anlayabiliriz. Üretim araçlarının geliştirilmesiyle doğa insanın kontrolü altına girer. İnsan, bu şekilde özgürleşmiş olur. Kapitalist toplumlarda böyle bir özgürlükten söz edilemez. Çünkü nesnel gücün yabancılaşması söz konusudur. İnsan toplumsallaşıp, özgürleşince yeni bir varlık oluşturur. Bu varlık kültürdür. Kültür, toplumsal, tarihsel bir varlıktır. Bu kültürel varlık da, kapitalist kültürel varlıktan farklıdır. Çünkü kapitalist kültür kendine yabancı egemen güçlerin baskısı altındadır.

Marks yabancılaşma kavramını Hegel' den alsa da, onun için önemli olan eylem ve iştir. Bir üretimde bulunan insan kendini dışlaştırmış olmaktadır. Fakat bu üretimi özel mülkiyet için yaparsa kendisine yabancılaşmış olmaktadır. Bu durumda, özel güç büyümekte kapital halini almaktadır, kendisi de güçsüzleşip, fakirleşmektedir.

Yabancılaşmayı ortadan kaldırmanın yolu özel mülkiyeti ortadan kaldıracak bir devrimdir.

Sanayileşmeyle insandan beklenen ustalık azalınca insanın önemi de azalacak ve bir bütünün basit bir parçası haline getirecektir. Bu da yabancılaşmayı arttıracaktır. Bunun temelinde bilimde meydana gelen gelişmeler yatar. Bilimdeki olağanüstü gelişmeye rağmen insanın toplum ve düşünce yapısında bozulma olmuştur. Bunun asıl nedeni bilim değil, kapitalist düzendeki uygulamasıdır.

İnsanın sanatta yabancılaşması ise nesneleşme olarak kendini gösterir. İnsan dünyadaki herhangi bir nesne düzeyine, hatta ondan daha aşağıya indirgenmiştir.

Kapitalist ve burjuva düzeninde yabancılaşma en üst düzeydedir. Yabancılaşma insanı toplum dışı yapmaktadır. Böyle bir düzenin sanat anlayışı da insanlığa düşman bir sanat anlayışıdır. Yabancılaşmanın sanat biçimi soyut sanattır. Soyut sanatta içerik ortadan kalkmaktadır. Batılı sanat fikircilerine göre ise, soyut sanat sanatın tarihselliği içinde natüralizmin ardından gelen bir zorunluluktur.

Soyut sanat 20. Yüzyıl için geçerliliği olan bir sanat türüdür. 20. Yüzyıl insanı yabancılaşma sonucu soyuta kaçmıştır. Yine de Marksizm soyut sanatta bir nitelik daha bulur; varlığın özüne ulaşma eğilimi. Bu bir bütünlük, birlik arayışıdır.

### 3.1.0.1. Çözümleme:

Şimdiye kadar ki gördüklerimiz bağlamında Marksizm' in nasıl bir çözümleme yaptığını anlatmaya çalışacağız.

Sanat yapıtı sıradan bir aktarma değildir. Hayal gücünün yardımıyla düzenlenmiş bir yaratıdır. Özel bir varlık tarzı vardır. Marksist teori sanat yapıtını böyle bir düzen olarak görür. Bu farklı parçaların oluşturduğu bir birliktir. Bu birlik rastlantısal değildir. Sanatçı tarafından, tutarlı, mantıklı bir şekilde düzenlenmiştir. Sanatçı bunu yaparken hayal gücünü kullanmaktadır Sanat yapıtı biçim ve içerik, özden oluşmaktadır. Öz, insansal, toplumsal olanla ilgili olduğu için daha önemlidir. Marksist felsefe öze öncelik verirken biçimi de yok saymamaktadır. Biçim sanat yapıtını oluşturan temel niteliktir. Sanat yapıtına ideolojik yaklaşım gösteren Marksist felsefe öze daha çok değer vermektedir. Marksizm' in temelini devrim oluşturmaktadır. Marksist teoriye göre biçim tutucudur. Bir kez yerleşip benimsenirse onu değiştirmek güçleşir. Ama öz sürekli devingenlik içindedir. Dinamik bir yapıdır. Burada sözü edilen biçim bireysel üslup olan değil, Rönesans, Barok, Gotik gibi genel biçimlerdir. Biçim değişime direnir. İçerik de onu değiştirmeye çalışır.

Marksist diyalektiğin sanata uygulanmasında sanata bir toplumsal etkinlik olarak bakmak gerekir. Bu durumda sanat yapıtındaki düşünce egemen güçler tarafından belirlenecektir.

Günümüzde Marksist kuramlar daha esnek ele alınmaktadır. Sanat yapıtı bu sınıf çatışmasından öte farklı niteliklerde bulunmaktadır.

Marksist estetik çözümlemeye öz yönünden yaklaşırken, sanatı Marksist felsefenin oluşturduğu tez, antitez, ve sentez kavramları ile açıklamaya çalışmaktadır. Bu durum da kendi de bir üretim olan sanatta toplumsal bağlamında açıklanmış olmaktadır. Bu şekilde Marksist diyalektik sanata uygulanmış oluyor

### 3.1.1. Ontolojik Çözümleme

Ontolojiyi (varlıkbilim) 20. Yüzyılda Nicolai Hartmann geliştirmiştir. Amacı varolanı incelemektir. Daha 17. Yüzyılda ontoloji teriminin kullanıldığını görüyoruz. Christian Wolf bu terimi 17. Yüzyılda temellendirmiştir.

Aristoteles' in çalışmaları var olan nedir sorusunu gündeme getirmiştir. Buna verdiği cevap vardır olmuştur. Yani var olanı varolan olarak ele almıştır. Bu felsefe için yeni bir temel olmakla beraber yeni bir bilimdir de. Böylece felsefenin ilgisi genel varlıktan var olana kaymıştır. Fakat Aristoteles' in ortaya koyduğu felsefe varlığın özünü araştırmaktadır. Bu da ontolojik tavra aykırıdır.

Yeni ontolojinin alanı da varolandır. Fakat eski ontolojideki gibi varolanın özlerini, cinslerini zihni bir işlemlerle ispat etmeye çalışmamaktadır. Var-olanın analitik bir tavırla somut varlığı analiz edilecektir. Var-olan gerçek dünya tarafından çevrelenen şeydir. İnsanda böyle varolanlarla çevrili olarak gerçek dünyada yer alır. İşte ontoloji bu şeye yönelir. Bunu yaparken hayattan ve bilimsel çalışmalardan hareket edecektir.

Sonuç olarak Ontolojinin varlık kavramı gelenekten farklıdır. Nesne var-olan olabilir ama varlığı öznenin onu algılamasına dayanmaz. Var-olan vardır. Özne onu nesne haline getirebilir. Ama o nesne olduğu için değil var-olan olduğu için vardır. Varlığı öznenin bağımsızdır.

Ontolojiye kadar estetik bütün olarak değil parçalar halinde ele alınmıştır. Sanat felsefesi veya güzellik felsefesi yapılmıştır. Ontoloji, bu disiplinleri içerdiiği gibi değer felsefesini de içermektedir. şimdi yapılması gereken daha önce olmadığı gibi, estetik nesneyi yani sanat eserini ele almak ve analiz etmektir. Bunu araştırmak için, estetik nesnenin varlık yapısı ve varlık tabakaları ortaya konulmalı ve çözümlenmelidir.

Ontoloji diğer felsefelerin aksine tek tek sanat yapıtından hareket ederek analiz yapmaktadır. Sanat ontolojisi de sanat eserini bir varolan olarak kabul edip, bunun tıpkı varlık gibi farklı varlık tabakalarından oluştuğunu, ve bir çözümlenmede bulunabilmek için bu

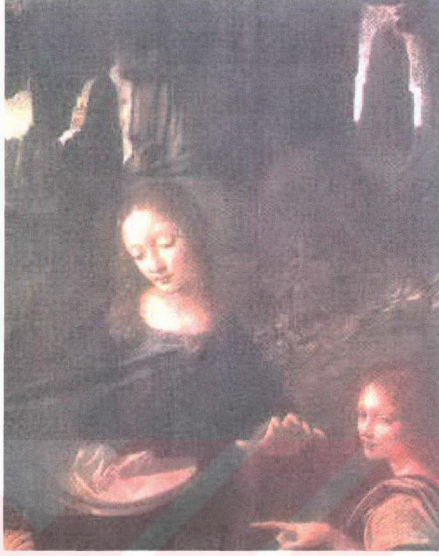
varlık tabakalarının araştırılması gerektiğini söylemektedir. Böylece sanat eserinde önden arkaya doğru giden bir tabakalanma sistemi olduğu sonucuna ulaşılır. Bu piramidal bir yapıdır. Yani daha aşağıdaki tabakalar üsttekileri taşımaktadırlar. Bu noktada elde ettiğimiz bilgilerle resmin varlık tabakalarına bakacağız.

### 3.1.1.0. Ontolojinin Resim Analizi:

Resmi önce Roman Ingarden, sonra Nicolai Hartman ontolojik yönden incelemiştir. Üstünde tasvir olan bir tabloya dokunulabilir, başka bir yere taşınabilir. Tablo gerçek bir var-olandır. Fakat bir insan tasvirine dokununca karşılaştığım tuval yüzeyi oluyor. Bu durumda tasvir bir gerçeklik değil, görüntüdür. Roman Ingarden tabakalar sistemini bunun üzerine temellendirir. İki varlık alanı belirler. Biri keten bezi, odun vb. gerçek varlıktır. Ingarden buna tablo demektedir. Gerçek olmayan varlığa da resim demektedir. Tablo resmin taşıyıcısıdır ve resim tablo olmadan var olamamaktadır. Bir tablo yok edildiğinde resim de yok edilmiş olur. Tablo ve resim birlikte resim eserini meydana getirirler. Tablo, normal görülebilen herkes tarafından algılanabilir. Resmi algılamak ise karışık bir süreçtir ve çözümlenmesi gerekir. Resmi anlamak için özel bir kavrayış gerekmektedir. Bu kavrayış estetik algıdır. Ontolojik estetik resmi kendine araştırma konusu yapacaktır.

İsmail Tunalı<sup>21</sup> tabakalaşmayı Leonardo da Vinci' nin Mağarada Meryem (Resim 17) tablosunda göstermektedir. Burada ilk karşılaşılan mekandır. Bu mekan bizim içinde bulunduğumuz gerçek bir mekan değildir. İçinde figürler bulunan derinliği olan bir mekandır. Üç boyutlu mekanı burada perspektif değil, ışık belirlemektedir. Bu derinlerden gelen figürleri aydınlatan ışıktır.

<sup>21</sup> İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, İstanbul, İnkilap Kitabevi, 2002, s. 124



Resim 17

İkinci tabakada gerçek olmayan mekan içinde verilen gerçek olmayan figürlerle karşılaşmaktayız. Bunlar, bu resim için Meryem, çocuk İsa, Yahya ve bir melektir. Bu figürlerin gerçek olmayan olması onların canlı bir şekilde tasvir edilmiş olmalarını etkilememektedir.

Üçüncü tabaka figürlerin hareketidir. Bu hareket bir ideal mekanda oluşturulmaktadır.

Ruhi varlık alanını gösteren tabaka, daha çok figürlerin yüzünde belirir. Meryem'in yüzündeki tutkusuz ifadeden onun 'saflığını ve temizliğini' anlayabiliriz. Son tabakada ideal, insani olan verilmektedir. Bu Meryem'in tasvirinde oluşturulan, saflık ve temizlik ideali düşüncesidir.

Ingarden'de Hartmann'da da soyut resme gelindiğinde bir güçlkle karşılaşmaktadır. Bu da soyut resimde belirlenen varlık tabakalarının ortadan kalkmasıdır.

Soyut resim savunucuları her konusu olan resmin, sanat eseri olamayacağı tartışmasını ileri sürebilirler.



Ontolojik yaklaşım soyut resmin, sanat eseri olduğunu kabul eder çünkü soyut resmin renk biçimleri ile, tasvirici resim arasında ortaklıklar vardır. Roman Ingarden sadece biçim ve renk lekeleri haline gelen resmin, salt resim adına, salt resimden uzaklaştığını ve dekoratifleştiğini söylemektedir.

Soyut resim, maddi yapı ve gerçektışı renk lekelerinden oluşan iki tabaka halindedir. Ontolojik yönden bakıldığında soyut resim, tabaka azlığı nedeniyle derinlikten uzaktır.

Sanat Ontoloji' si resmin varlık tabakalarını incelerken aslında onun farklı anlam katmanlarından oluştuğunu da ortaya koymaktadır. Bu anlam tabakaları, tıpkı varlık tabakaları gibi birbirlerini taşımaktadırlar. Resim eseri dediğimiz var olan da bütün varolanları taşımaktadır. Soyut resme gelindiğinde bir sıklık oluyor gibi görülmesine rağmen, ikonografi bölümünde göreceğimiz gibi soyut resmin de farklı anlam tabakaları olduğu iddia edilebilir. Bu sonuçlardan yola çıkılarak bir 20. Yüzyıl resmine ontolojik çözümleme uygulanabilir.

### 3.1.2. Yapısalcılık:

Yapısalcılık temelde Saussure'un dilbilim araştırmalarına dayandırılmaktadır. Saussure dil olgusuna o güne kadar ele alındığı yapıdan farklı bir şekilde yaklaşmaktadır. Dilbilim çalışmalarında dil diğer dillerle karşılaştırılıyor, ya da tarihsel olgu olarak ele alınıyordu. Saussure dile dilin ne olduğunu araştırarak yaklaşmaktadır, onu bağımsız bir nesne olarak düşünmek istemektedir. Bu yaklaşım sosyal bilimlere bir çıkış açacaktır.

Gösterge, gösterge (ifade eden) ve gösterilen (ifade edilen- anlam, kavram, içerik, değer) den oluşmaktadır. Masa örneğinde olduğu gibi. Masa sözsözsel bir göstergedir. Bizim bundan anladığımız masa kavramı, masa anlamıdır.

Bir şeyi anlamlandırmak, konuşmazdan önce varolan bir dilin yardımıyla anlatmak istenebilir. Bu psikoloji ve zihinsel çağrışımın ürünü olarak anlaşlamayacağı gibi, öznenin anlam vermesiyle de açıklanamaz.

Dil kökeninden daha önemli olarak, varolan anlamlar ve göstergeler sistemidir. Anlam için gösterge, gösteren ve gösterilen arasında bir uzlaşma olması gerekir. Tek tek sözcüklere anlamını veren şey, uzlaşmış bir dildir. Anlam , göstergeler ve öğeler arasındaki ilişki ve karşıtlıklara bağlıdır. D. West'in 'Kıta Avrupası Felsefesine Giriş' kitabında mavi örneği verilmiş. Mavi, renk karşıtlıkları içinde yeşil ya da kırmızı olmayandır. Yani bir dili, tam anlayabilmemiz için, o dilin içindeki ilişkiler ve karşıtlıkları da tam olarak bilmemiz gerekmektedir. Böyle olmadığı zaman sorunlar çıkabilir.

West'e göre sözlü, yazılı diller ve sağırılar için kullanılan diller arasında hiçbir fark yoktur. O zaman bu yapıya, görsel bildirişim öğeleri resim, grafiği de katabiliriz.<sup>22</sup>

Roland Barthes anlatıların resimde de olduğunu şu şekilde ifade ediyor: "*Söylende, söylencede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikayede, trajedide, dramda, güldürüde, pandomimde, tabloda (Carpaccio'nun Azize Orsolası'nı düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır.*"<sup>23</sup>

### 3.1.2.0. Göstergebilim:

Saussure Cenevre üniversitesindeki derslerinde, yeni bir bilim kurulması gerektiğinden söz etmektedir. Bu bilim göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecektir.

Bunu göstergebilim olarak adlandıracaktır. Yeni bilim dalı dilbilimin bir bölümünden oluşmaktadır.

Saussure'ye göre göstergeler, işitsel ve görsel olarak ikiye ayrılmaktadır. Görsel göstergelerde bir çok boyut üst üste oluşabilirler. İşitsel gösterge tek boyutludur. Bu boyut zaman çizgisidir.

İşitim imgesi olarak tanımlanan şey, yani duyulan gösterendir. Gösterenin çağrıştırdığı kavram ise gösterilendir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki nedensizdir. Ağaç kavramı ile A-ğ-a-ç kavramı arasında hiçbir bağlantı yoktur.

<sup>22</sup> David West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, 1.b., İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998, s.226-228

<sup>23</sup> Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, 1.b., İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988, s.7

Simgede ise gösteren ve gösterilen arasında nedenli bir bağıntı vardır. İsa çarmıha gerildiği için haç Hıristiyanlık simgesidir.

Saussure'ye göre gösterge, bir nesne ile bir adı birleştirmez. Gösterilen örneğin ev (biçimsel anlatım), ev kavramını (içerik) göstermektedir. Bu, dilin onayladığı uzlaşmalar çerçevesi içinde gerçekleşir. Bu toplumsal uzlaşma sağlandığı zaman gösteren, bulunduğu toplum için zorunluluktur. Bu sayede dilsel iletişim gerçekleşebilir.

Bir gösterge, diğer göstergelerle ilişki içinde olduğu zaman anlam kazanır. Tek başına bir değeri yoktur.

Gösterge sürekli bir anlam belirlenmesidir. Bu yüzden algı ile yakından ilişkilidir. Bir nesne ile duyuyu, iletişime sokmak demektir. Gösterge bir anlam iletme amacının belirtisidir.

Düğüleştirme\* kullanıcılar arasındaki bir sözleşmeden ibarettir. Sözleşmenin düğüleşebilmesi için, kullanıcı sayısının yüksek olması gerekir. Özellikle içsel olan sözleşmeler, kullanıma göre düğüleşebilir ya da düğüleşmeyebilir.

Burada da, birçok yerde olduğu gibi göstergebiliminde, bilim ve sanata farklı bakış açılarıyla yaklaştığını görmüş bulunuyoruz. Çözümlemeleri yaparken elimizdeki bilginin sanatsal bilgi olduğunu unutmamamız gerekmektedir. Elimizdeki bilgi sanatsal ise bir de estetikten söz etmemiz gerekmektedir.

### 3.1.2.1. Yapısalcı estetik:

Çek formalizmini yapısalcı olarak temellendiren Jan Mukarovskydir.

Mukarovsky semiyolojiyi temel alarak sanatı buna uygulamıştır. Ona göre sanat bir göstergeler sistemidir. Her sanat yapının bir gösterge karakteri vardır. Bunu ne yaratıcısının bilinç durumuyla ne suje'ninkiyle ne de maddi yapıyla özdeşleştirebiliriz. Mukarovsky'ye göre estetik nesne toplum bilincidir. Mukarovsky'ye göre her sanat yapıtı bir göstergedir ve üç öğeden oluşur:

*1-Duygusal simge özelliğine sahip maddi yapıt*

\* Düğü'nin yerine iletişim biliminde yabancı dilden Türkçe'ye geçen 'kod' kullanılmaktadır.

2-Kollektif bilinçle kökleşen anlamın yerini alan estetik obje

3-Gösterilen şey ve ilgi<sup>24</sup>

Gösterge, meydana getirmesi gereken başka bir gerçeklikle ilgilidir. Bir sanat yapıtında anlatılan bir olay, ruh hali gerçek bir olaydan çıkmasa bile, bunu gerçekmiş gibi sunmaktadır. Sanat yapıtının anlamı, gösteren ve gösterilenin ilgisinde oluşan göstergeye dayanmaktadır. İşte her göstergede duyusal, dışsal bir simge ve onun ifade ettiği bir gerçeklik vardır.

Bu gerçeklik estetik nesne'dir ve toplumun bilincinde gösterilen olarak bir anlam taşımaktadır. Bu bilinç aynı sosyal gruba üye olanların subjektif bilinç durumlarıdır. Bu kollektif bilinç sanatın anlamını oluşturmaktadır.

Her gösterge gibi sanat yapıtı da, gösterilenle simgesel yada dolaylı bir ilgiye sahiptir ve onun içinde erimeksizin o nesneyi gösterir.

Mukarovsky'ye göre<sup>25</sup> sanat yapıtının bir de iletişim fonksiyonu vardır.

Bazı sanatlarda bu iletişimsel fonksiyon açıktır. Bunlar şiir, resim, plastik sanatlar.

Bazılarında ise belirsizdir (müzik, mimarlık).

Bir sanat yapıtının gösterge karakterinin iki işlevi vardır.

1- Her sanat yapıtı belli bir toplumun kültürünün parçasıdır. Buna göre de her sanat yapıtı doğduğu kültürü kendi içinde gösterir.

2- Aynı zamanda sanat yapıtı topluma bir şeyler anlatmak ister. Bu yönüyle de iletişim anlamı vardır.<sup>26</sup>

### 3.1.2.2. Çözümlemeler

Barthes'e\* göre anlatılar tümdengelim yoluyla çözümlenmelidir. Bunun için önce bir kavram geliştirmek gerekir, sonra bu kavrama uyanlar ve uymayanlar arasında ayırım yapılır. Kurama kurucu bir örnekçe bulmak, kuramın kurulmasını kolaylaştıracaktır. Anlatıların yapısal çözümlemesi için, çağdaşça çözüm dilbilim olacaktır.

<sup>24</sup> Tunalı, Estetik, s. 99

<sup>25</sup> Aktaran, Tunalı, a.g.e., ss.99-103

<sup>26</sup> Tunalı, a.g.e., s. 103

Bunun için ilk ele alınması gereken birim tümcedir. Bu, sözcüklerin birleŒmesinden meydana gelmiŒ, anlamlı en ufak birimdir. Bir çiçeği inceleyen bitkibilimci, buketi incelemek gereğini duymaz. Resim söz konusu olduğunda ise, bu resimsel elemanların (firça izi, çizgi vs) oluŒturduęu biçimdir.

Tmcelerin birleŒmesinden meydana gelen söylem de bir dilbilim konusudur. Söylem de dilbilimden yola çıkılarak çözümlenmelidir. Söylemde, tümce ile eŒ iŒlevsellik söz konusudur. Anlatının bir tümceler topluluğu olmadığını bilmek gerekir. Anlatı büyük bir tümce gibidir. Yazın ise dile zdeŒ olan bir çeŒit iletiŒim aracıdır. Resim de bu grsellekle sağlanmaktadır. Anlatı, boya ve malzeme ile grselleŒtirerek, bir çeŒit dil oluŒturur.

Bir tümcenin farklı betimleme düzeyleri vardır. Bunların birbiriyle aŒamalı bağlantıları vardır ve birbirlerine katılmadan bir anlam meydana getirmeleri imkansızdır. Sesbirim tek baŒına bir Œey ifade etmez. Bu bir sözcüğe katılmalı, sözcük de tümcede yer almalıdır. Aynı Œeyi resim için söylersek, tek baŒına çizgi veya renk bir Œey ifade etmez. Bunlar biçimi oluŒurmaları, biçim de resmin içinde iŒlevsellięe sahip olmalıdır. Yapısalcı bir çözümleme yapabilmek için, bu betimleme düzeylerini tespit etmek ve bunları aŒamalı olarak yerleŒtirmek gerekmektedir.

Bir anlatıda farklı düzeylerin olduğunu bilinmelidir. Bir anlatıda katlar vardır ve anlamı oluŒturmak için, tümceden tümceye geçmek yetmez, bu düzeyler arasındaki iliŒkilerin de çözümlenmesi gerekir. Örneğin sadece firça izlerini takip ederek anlama ulaŒamayız. Bu firça izlerinin birleŒmesi bir figür imgesi oluŒturuyorsa, bu figürün diğer figürlerle iliŒkileri, nasıl bir ortam içinde bulunduğu gibi resmin bütün taraflarının birbiriyle iliŒkilerinin incelenmesi gerekir. Bunları birim olarak adlandırabiliriz.

Bir sanat eserinde her Œey iŒlevlidir. İŒlevlerin farklı türleri vardır. Ama birimlerin iŒlevsizlięi söz konusu değildir. Bu sanat için de böyledir, ama sanatta belirsiz, karmaŒık durumlar olabilir. Örneğin bir Rembrant resminde belirsizlikler olabilir. Fakat bu belirsizlikler de dzenlenmiŒtir.

---

\* Bkz. Roland Barthes, Anlatıların Yapısal Çözümlenmesine GiriŒ, 1.b., İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988



Diğer bir birim belirtilerdir. Bu kişiliklerin karakterleri, kişilerin bıraktığı genel izlenimler olabilir. Belirtiler için ise bir dini resimde, Azizin giysisinin yırtık pırtık olması onun fakir olduğuna dair bir belirtidir.

Sanat eserlerindeki zaman göstergelere bağlı olarak okunabilir. Bu yanılsamaya yol açabilir. Buna resimsel bir örnek verirsek “Calvary’e Alay” adlı Bruegel resminde, İsa’nın çarpiha gerileceği yere götürülmesi söz konusudur. Alaydaki insanlar dönemin giysilerini giymiş Flaman halkıdır. Göstergeye göre zaman şimdiyi göstermektedir ama anlatılan olay on beş asır öncesinin olayıdır.

Yapısalcılık sanat eserinin bir yanılsama olduğunu ortaya koyar . Önemli olan dildir. Bunu resme uyarlırsak anlatılan değil, resmin birimleri ve dili asıl incelenmesi gerekendir.

V. Propp’un Ünlü araştırması, Rus halk öyküsünün biçimbiliminde, bu öyküleri incelemektedir. Yüz kadar öyküyü inceledikten sonra, bunların biçimlenişinde ortak yönler bulmuştur. Kral kahramana bir şey verir, kahraman ülkenin dışına gider. Bunlar nesnelere, karakter değişse de dönüşümlü olarak yinelenmektedir.

Propp bu çalışmasının sonunda, anlatımın değişmez ögesi olan işlevler bulmuştur. 31 tane işlev bulmuştur. Bunlardan bazıları:

*1-Olay öncesi*

*2-Eksiklik (aile üyelerinden birisi yuvadan uzaktadır)*

*3-Yasaklama (kahramana yönelik)*

*4-Karşı çıkma (yasak çiğnenir) vb.<sup>27</sup>*

Bu çözümleme yöntemlerini Levi-Strauss da söylenlere uygulamıştır. Oidipus’u ele alan Strauss söyleni dört birime ayırmıştır.

*“1-Kadmos, Zeus’un kaçırdığı kız kardeşi Europe’yi arar.*

*Oidipus, annesi Lokast ile evlenir.*

*Antigone, yasayı çiğneyerek, erkek kardeşi Polyneikes toprağa gömer.*

*Bu üç söylembirimin ortak yanı, aşırı akraba sevgisi’ni anlamlıyor olmalarıdır.*

*2-Spartos’lar birbirlerini öldürür.*

*Oidipus, babası Laios’u öldürür.*

*Eteokles, kardeşi Polynike’yi öldürür.*



*Buradaki ortak anlamsal içerik, aşırı aile sevgisizliği gösteren ilişkidir.*

*3-Kadmos, ejderhayı öldürür.*

*Oidipus, Sphinx'i boğazlar.*

*Canavarların yok edilmesi.*

*4-Labdakos, (aksak);*

*Laios, (sakar);*

*Oidipus, (şiş ayak) anlamını verir.<sup>28</sup>*

Burada birinci ve ikinci sınıflamadaki karşıtlık görünmektedir. Aşırı aile sevgisi ve sevgisizliği. Aynı karşıtlık üçüncü ve dördüncü sınıflandırma arasında görülmektedir. İnsanoğlunun yeryüzüne bağlı bir yaratık olduğu ve ejderhanın uçabilirliği. Ejderhanın öldürülmesi insanın yerde yaşamasının yadsınmasıdır. Fakat bunların karşıtlığı değil, bir yapı oluşturmaları söz konusudur. Bir ve iki aşırı akraba sevgisini, üç ve dört yadsınan, istenen yerde yaşama, dolayısıyla karşıtlıktan çok aralarında kurdukları bağıntı dizgesi önemlidir.<sup>29</sup>

İncelememize bakarak yazına uygulanan çözümlerinin resme de uygulanabileceğini ve bazı kavramların paralellikler gösterdiğini söyleyebiliriz. Göstergebilim ikonografik çözümlerinde kullanılmaktadır. Resimleri birer gösterge olarak kabul edebileceğimiz gibi, resimlerdeki imajları da birer gösterge olarak yorumlayabilir, birimlerine ve bunların birbiriyle ilişkilerine bakarak yapısalcı çözümlerinde bulunup, eserin anlam katmanlarını araştırabiliriz.

### 3.1.3. Post yapısalcılık:

Felsefe sözlüğü post-yapısalcılığı şu şekilde tanımlamaktadır: "1970' li yıllarda Fransa' da eski yapısalcılığı aşma veya en azından problematik hale getirme iddiasıyla ortaya çıkan felsefi akım; ünlü İsviçreli yapısalcı düşünür Ferdinand de Saussure' ün, bir temsil pratiği olarak dilden ziyade, anlamlı ve anlam veren bir fenomen olarak dil görüşünün analitik imkanlarını geliştirmeyi amaçlayan entelektüel hareket."<sup>30</sup>

Yapısalcılık doğruya bakışı ile post yapısalcılığın doğruya bakışı farklıdır. "Yapısalcılık, doğruluğu metnin "arkasında" ya da "içinde" görürken, post-yapısalcılık

<sup>27</sup> Aktaran, Pierre Guiraud, *Göstergebilim*, 2. b., Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s.98

<sup>28</sup> Aktaran, Guiraud, a.g.e., s.99-100

<sup>29</sup> Guiraud, a.g.e., s.100-101

<sup>30</sup> Ahmet Cevizci, a.g.e., s. 846

*okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini üretkenlik olarak görmektedir. Başka bir deyişle ele alınan ürünün edilgen bir tüketimi olarak düşünülen okuma edimi değergesini (status) yitirmiş, bunun yerine okurun performansı geçmiştir.”<sup>31</sup>*

Post yapısalcılığa geçmeden önce Lacan’ a değinmemiz gerekmektedir. Lacan kuramını Saussure den önce geliştirmiştir. Freud’ un biyolojik varsayımlarından hareket etmesine eleştiri geliştirirken dil hakkındaki görüşünü açıklamaktadır. Ona göre dil varlık bilincinin temelidir ve dil olmadan bedenden bahsetmek mümkün değildir. Yani bir insanın varlık olarak diğer nesnelere ayrılması dile bağlıdır. Özneleri tanımlayarak birbirinden farklarının anlaşılmasını sağlar. Aynı zamanda içinde bulunduğu kültürün kurallarının, yasaklarının taşıyıcısıdır.

Lacan, Saussure’ nin tersine dilin dışında kalınamayacağını söylemektedir. Saussure anlamı gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye bağlarken, Lacan anlamın bir zincir boyunca gerçekleşen yer değiştirmelerinin sonucu olarak yalnızca söylemde olabileceğini söylemektedir. Ona göre gösteren daima başka bir göstereni gösterir. Hiçbir sözcüğün eğretilmeden\* kurtulamayacağını belirtmektedir. Bundan dolayı hiçbir metnin tam ve net bir anlamı olamayacaktır. Sözcükler, diğer sözcüklerle ilişkileri ile anlam kazanırlar. Bunun için tümcelerin bitmesi gerekmektedir. Tümceler birbirine eklenebilirler ve cümleler tamamen sonlandırılmazlar.

Sonraki bölümde Lacan’ ın görüşleriyle Derrida’ nın düşünceleri arasındaki paralellikleri görebiliriz

### **3.1.4. Yapısökümcülük:**

Yapı sökümcülük, post-yapısalcılığın bir koludur. Bu akımın en önemli düşünürlerinden biri Fransız düşünür Jacques Derrida’ dır. Derrida’ nın fikirleri Saussure’ ye, Husserl’ e, Levi-Strauss’ a eleştirileri içermektedir. Bu bölümde yapısökümcülüğü Derrida’ yı

<sup>31</sup> Madan Sarup, *Post Yapısalcılık ve Post Modernizm*, Ankara, Bilim Sanat Yayınları/Ark, 1997 , s.16

\* Eğretilme bir gösterenin yerine geçen başka bir gösterendir, Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve postmodernizm*, s.27

temel olarak açıkladıktan sonra, Foucault' un Magritte' nin 'Bu bir pipo değildir' resmi hakkında yazdıklarına bakacağız.

Saussure gösterge ve gösterenin birbirine bağlı olduğunu düşünmektedir. Derrida' ya göre gösterge bir anlamla aynı olamaz. Tıpkı sözlükte bir kelimenin anlamına bakıldığında karşımıza başka göstergelerin çıkması gibi göstergelerde gösterenlerle zaman zaman yer değişerek sonlu bir gösterilene asla ulaşamayacaktır.

Derrida anlamı gösterenin başka bir gösterenin izinden bildirdiğini düşünmektedir. Yani bir gösterge diğer bir gösterenin bıraktığı iz üzerinden anlamlandırılmaktadır. Bu bir zincir gibi sonsuza dek göndermelerle sürüp gitmektedir. Bundan dolayı gösterge, göstergebilimin öne sürdüğü gibi bir anlamla sonlandırılacak şekilde düşünülemeyecektir. Öyleyse göstergeyi sökme almak olarak düşünmeliyiz.

Dil zamansal bir süreç olduğu için tümce tamamlanmadan anlam oluşamayacağı gibi, bir sonraki cümlede anlamı değiştirebilir. Her gösterge kendi olmak için dışladığı diğer göstergelerin izlerini taşır. Bu bağlamda dil Levi Strauss' un ve diğer yapısalcılarının düşündüğünden farklı bir konumdadır. Derrida buna karşılık yapısöküm yöntemini geliştirmiştir.

Saussure dil bilimini göstergebiliminin bir parçası haline getirerek geleneksel metafizik yöntemden ayrılma konusunda bir adım atmıştır.

Fakat bu kavramları kullanırken ister istemez metafizik gelenek dahilinde davranmıştır. Gösterenin yerine koyacak bir sözcük bulamamıştır. Bu geleneğe göre de gösterge ve gösterilen arasında ayrılmaz bir ilişki söz konusudur.

Yapısökümcülere göre tıpkı bir gösterenin başka göstergeye gönderme yapması gibi bir metinde başka bir metine gönderme yapacaktır. Böylece gösterilen sonsuz genişleyecektir. Bu yüzden anlam hakkında hiçbir zaman karar verilemeyecektir.

Post yapısalılıkta 'ben' de yapısökümüne uğratılır. Okuyucuda metin gibi hareketlidir. Bu şekilde anlamda sürekli değişir. Bu yüzden anlam hakkında kesin bir karara

varılamaz. Bundan ötürü yorumlamamın ötesinde bir şey olamaz. Bir metin başka bir metine gönderme yapar ve bu yeni bir yapışökümü gerektirir. Bu da batı metafizik kapalı alanının dışına çıkılamayacağını gösterir.

Görüldüğü gibi yapışökümcülük, sadece yapısalcılığa bir eleştiri getirmekle kalmıyor, bütün batı felsefesi geleneğine de eleştiri getiriyor. Batı felsefesinin gelenekten gelen metafizik anlayışı, yapışökümcülüğün söküme uğrattığı bütün metinler gibi söküme uğrattılıyor. Bu bağlamda yapışökümcülük, hiçbir metnin kesin bir anlamla sonlandırılmayacağını, bir metnin başka bir metine gönderme yapacağını ileri sürmektedir. Bu şekilde bilimsel bilgiler de dahil hiçbir bilginin doğruluğundan emin olamayız. Çünkü her kavram yapışökümüne uğratablebilir.

### 3.1.4.0. Yapışökümcü Bir Çözümleme Örneği

Foucault' göre her hangi bir şeyi örnek edinen resimler, bu şunun resmidir iddiasında olduğu için, resmin içine dilsel bir öge sokulmuş olur. Oysa temsil edilen şey o değildir. Magritte bunu alışlagelmemiş bir yolla yıkıma uğrattıyor.

Aslında ikisi de resim olduğu halde; (Resim 18) şövale'ye yerleştirilmiş olan gerçek pipoyu (perspektif ve gerçeklik duygusu var), üstte duran ise hayali bir çizimi çağrıştırmaktadır (boşluğa uçarcasına yerleştirilmiş). Şövalede olanın üzerinde (bu bir pipo değildir) yazmaktadır.

Diğer resim ise çizgilerle bölünmüştür. Bu çizgiler çizimin gerçeğe yakınlığına rağmen, onun bir pipo olmadığını, bir pipo resmi olduğunu hatırlatmaktadır.

Pipo sözcüğü ile gösterilen şekil arasındaki benzerlik, bize bunun bir pipo olduğunu söyleten bir alışkanlıktır.

Aslında yazıyla da, resimle de iki kez aynı şeyi söylüyor.

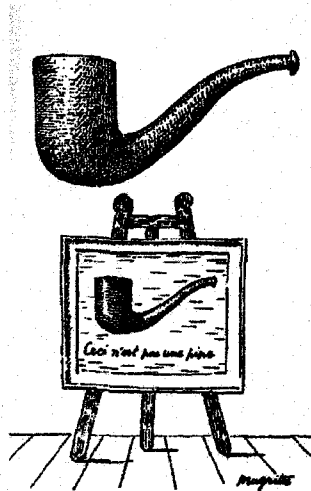
'Bu bir pipo değildir'

Pipo kendini göstermektedir zaten, ben bir pipoyum demesine gerek yoktur. Fakat aşağıdaki yazı demektedir, oysa resimde bu harfler yoktur.

Magritte arada bir boşluk oluşturarak,şunu ileri sürmektedir, bu pipo çizimdeki değildir,yani çizimi anlatmaz. Magritte bunu alaycılıkla ileri sürmektedir. Aslında bu çizimde hiçbir yerde pipo yoktur.

Magritte'e göre bir sözcük bir imgenin yerini alabilir, bazen de bir nesne bir imgeyi karşılar. Günlük hayatta kullanılmayan bağlantılar çıkarılabilir buradan. Magritte aslında görüntüler ve kelimelerin aynı maddeden yapıldığını, fakat bir tabloda bunların farklı şekilde görüldüğünü söylemektedir.

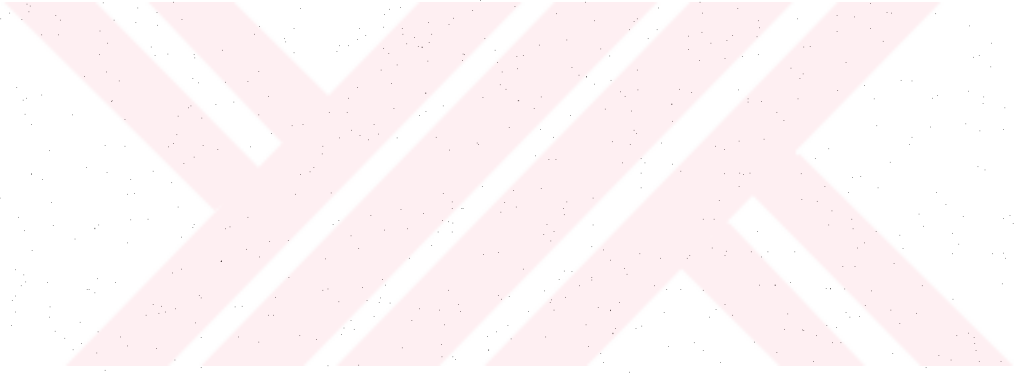
Magritte şöyle demektedir: *'Sözcükler ile nesnelere arasında yeni bağlantılar yaratılabilir ve dilde ve nesnelere bulunan ama günlük yaşamda bilinmeyen bazı temel özellikler belirtilebilir'*. Magritte şöyle de diyor: *'Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir'*. Çelişki taşımayan, ama hem görüntülerin ve sözcüklerin çözülmüş biçimde iç içe geçmişliğini, hem de onları taşıyacak bir ortak alanın bulunmayışını belirten şu sözleri de söylüyor Magritte: *'bir tablodaki sözcükler, görüntülerin yapıldığı aynı maddeden yapılmışlardır. Bir tabloda, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz'*.<sup>32</sup>



Resim 18

<sup>32</sup> Aktaran, Foucault, a.g.e., s.38

Magritte aslında bir kavramı kendi yapısökümüne uğratmıştır. 500 yıldır Avrupa resmine hakim olan resimdeki suretlerin asıllarını temsil ettiği kavramını söküme almıştır. Resimlere bu mantıkla yaklaşırsa yeni bir anlamlandırma modeli oluşturmak gerekecektir. Bu durumda bütün semboller de söküme uğratılmış olur. Bir şey söyleme iddiasındaki betimlemeci resim bir zaten başka bir metine göndermede bulunacağı için anlam sonlandırılmayacaktır. Bu durumda anlamlandırma bile yapılamayacaktır.





### 3. 2. YORUMLAMADA ÇÖZÜMLEME:

Bu bölümde felsefi ve sanat tarihine ait olmayan çözümleme yöntemlerini konu edineceğiz. Bunların arasında, bir tedavi yöntemi olan psikanaliz, Umberto Eco' nun açık yapıt kuramı vardır. Bu iki yöntemde çözümleme yaparken yorumlamayı gerektirmektedir. Bundan dolayı konuyu Yorumlamada Çözümleme başlığı altında toplamayı uygun gördük.

#### 3.2.0. Ruhbilimsel Çözümleme

##### 3.2.0.0. Sanat ve Sanatçı:

Sigmund Freud'a göre, bir sanatçının nasıl yarattığının yöntemi, o sanatçının davranışlarını incelemek ve bunların ardındaki nedenlere, ruhsal çözümleme yoluyla ulaşmaktır.

*“Sanatçının ruhsal çözümlemesinden amaç ise, onun süperegosu nedeniyle toplumsal eleştirilerden, yasaklardan etkilenen yanı, kimi dürtülerini, kimi arzularını baskı altında tutar ve dışa çıkmalarına ket vurur. Buraya kadar, bu süreç tüm insanlar için, sosyalleşmiş, kendilerini bir toplumun üyesi gibi gören, görmek isteyen tüm insanlar için aynı biçimde işler. Fakat , bu aşamadan sonra, sanatçı, baskı altında tuttuğu dürtülerini, itilerini, düş-gücü ile, imleme ile doyuma ulaştırmaya çalışır ve bunun için de, öğrendiği teknik beceri yoluyla, bu imlerini, bu düşlerini aktarır ve böylece o gizledikleri (bilinçli ya da bilinçsiz olarak gizledikleri) hem yüceltilmiş olur, hem de biçim değiştirmiş, ve doyuma ulaşmış... İşte Freud'a göre sanatçının yaratma nedeni budur.”*

*Freud bir konferansında, sanatçıyı şöyle tanımlıyor: sanatçı yapısı bakımından içe dömüktür; nevroza uzak sayılmaz. Aşırı derecede güçlü içgüdüsel gereksinimlerin baskısı altındadır. Omur, güç, servet, ün ve kadınların sevgisini kazanmak ister; ama bu doyum kaynaklarını elde etme olanağından yoksundur. Sonuçta, doyumsuz başka herkes gibi, gerçekliğe sırt çevirerek tüm ilgisini ve libidosunu, nevroza yönelebilecek olan kendi fantezi yaşamının dileklerini gerçekleştirmeye aktarır.<sup>33</sup>*

<sup>33</sup>Sıtkı M. Erinç, *Sanat Psikolojisine Giriş*, 1.b., Ankara, Ayraç Yayınevi, 1988, s. 92

Freud ve yandaşları bunu durumlara bağlı açıklama eğilimindedirler. Örneğin bugün, Freud'un mutlu insan fanteziler oluşturmaz, görüşü eleştirilebilmektedir. Mutlu olmak

yaratıcılığı harekete geçirebilmektedir. Sanatçıların, tutum ve davranışlarında farklı, yaratılarında farklı tutum takındığını iddia etmek tartışma konusudur. Bazı yorumlara göre de, bir yapıttan sanatçının psikolojik durumunu açıklamak, belli kriterleri, ölçütleri olmayan bir yöntem için doğru olmayabilir.

Adler'e göre çocukta yaratıcılık 4-5 yaşında başlar. Bunu 'yaratıcı ben' olarak yorumlayan Adler, zaman içinde algı, yetenek, sezgi, kaygı ve eğitimle ya gelişip, ya köreldiğini söyler. Egonun etkisiyle, yaşamda mutluluğu arayan yaratıcı ben, eğer bunu yaşadığı dünyada elde edemiyorsa, kendisi yaratmayı amaçlar. Adler'e göre, ben'in yaratıcılığı buradan kaynaklanır.

Freud'un yöntemi psikanaliz bir tedavi yöntemidir. İnsanın davranış tarzının gerçek nedenlerini araştırmaktadır. İnsanda, bilinç altında bulunan dürtüler davranışlarını etkilemektedir. Bunlar bir takım simgelerle, davranışlarla, tavırlarla, rüyalarla veya nevroitik yollarla kendini göstermektedir. Freud bu güdülerin, tatmin isteğinin cinsel kaynaklı olduğunu öne sürmektedir.

Freud'un sanat ve simgeler hakkındaki çalışmaları, sınırlı olsa da bu konuya tamamen ilgisiz kalmamıştır. Uygarlık ve Sıkıntıları kitabında buna değinmiştir. Bize acı çektiren şeylerden kurtulmak için kullandığımız gereçler, uygarlığın bir parçasıdır. Sanat bize içgüdülerimizce uyarılan, ama doyuma ulaşamadığımız fantezileri, sınırlı sayıda insana da olsa duyurma imkanı sağlar. Freud'a göre hafif narkoz etkisi yapan bu durum, acılarımızı tamamen ortadan kaldırmaya yeterli değildir.

Sembollerin akıl yoluyla açıklanması bir yeniliktir. Fakat Freud sembolleri, semptom düzeyine indirerek, sanatçının kişisel yorumunu ortadan kaldırmıştır.

Freud Leonardo'nun çözümlerinde yaptığı gibi, eserin tüm özelliklerini çocuklukta problemlerle döneme ve erotik sorunlara bağlayarak açıklamıştır. Burada eserlerin gerçekliği önemsenmemiştir. Sanatçının hayatına dair belgeler her zaman bulunamayacağı gibi, sanatçı eserinde bilinçli olarak duygularını aktarmış olabilir. Bundan dolayı Freud eleştirilere maruz kalmıştır. Jung bunu temelden sarsacak bir eleştiri getirmiştir. Ona göre,

bütün bilinç dışı etkiler cinsel kökenli değildir. Bunlar daha derin kökenlere dayanmaktadır. Jung buna “kollektif bilinçdışı” der.<sup>34</sup> Buradan kaynaklanan ilk imgelerden oluşan semboller, insanın irrasyonel dünyası hakkında bilgi verir. Simge, toplum ve bireyin ruhsal yaşamı için hem denge rolünü üstlenir, hem de zaman ve mekanda yönlenmeye yardım ederler. Bu kavrama bir örnek Flaman ressam Bosch’ un “Deliler Gemisi” resminde görülen gemi gerçek bir olayla bağlantı kurmaktadır. 15. Yüzyılda buldukları yerde istenmeyen deliler gemilere bindirilip liman liman dolaştırılmaktaydı. Bu konu Avrupa sanatında defalarca işlenmiştir ve Foucault<sup>35</sup> un belirttiği gibi su ve delilik Avrupa insanında 15. Yüzyıldan sonra birbirini çağrıştıracak imgelere dönüşmüşlerdir. Belki de bu daha sonra Avrupa’da “kollektif bilinçdışı” haline gelmiştir.

Bu yüzden Jung, bir eseri sadece sembollerine bakarak değerlendirmeye karşı çıkmaktadır. Buradan elde edilebilecek sonucun, bütünüyle gerçek olamayacağını sadece tahminler olabileceğini ileri sürer. Resmi sadece simgelerle açıklamak yeterli değildir. Form analizi de en az onun kadar önemlidir.

‘Arnold Böcklin’in ölüm adası (Resim 19) adlı resminde, yazın dünyasında sıklıkla değinilen bir konu işlenmiştir. Adındanda anlaşılacağı gibi resimde bir ada resmedilmiştir. 1500 lü yıllardan sonra, yeni toprakların keşfi, insanların yeni, özgür ve zengin topraklar hayalini kurmalarına yol açmıştır.

Oysa Böcklin bu resminde ne anlatıldığı sorulduğunda; “*Neyi görüyorsunuz onu. Resim yapıyorum bulmaca değil*” demiştir<sup>36</sup>

Jung adayı bilinçaltından gelen tehditler, saldırılara karşı bir sığınak olarak yorumlamıştır. Bilinç ve iradenin sentezidir.

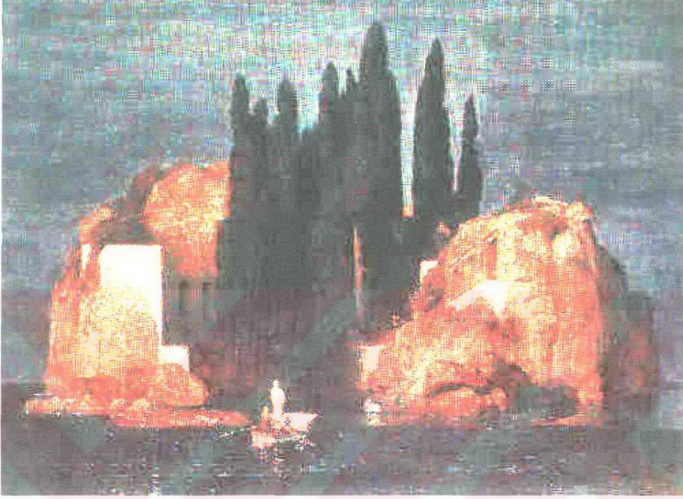
Burada, ölümü çağrıştırmayan hiçbir şey yoktur. Gerçi, kayıktaki tabut ve kefen açıkça ölümü anlatmaktadır ama sembolik ölüm anlamı da, ondan aşağıda değildir. Böcklin’in ölümle ilişkisi sanatçıyı sarsmıştır. Çocuklarının hastalıktan zamansız ölümü, onu ölümle sürekli bir diyaloga sürüklemiştir. Sessizlik ve huzur, Böcklin’in peşinden gittiğidir ki ölümler

<sup>34</sup> Aktaran, Ergüven, s.201

<sup>35</sup> Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi*, 2.b., Ankara, İmge Kitabevi, 1995, s. 34

<sup>36</sup> Aktaran, Ergüven, a.g.e., s.201

ülkesi böyle bir yerdir. Eşinin belirttiği gibi, ada Böcklin için dinlenebileceği bir yerdir. Dolayısıyla resimde anlatılan, Jung'un iddia ettiği gibi, sanatçının iç dünyasını aktaran bir köprü değildir sadece.



Resim 19

Bir sanat eserinden hareketle, sanatçının ruh durumu hakkında yorum yapmak olasıdır. Ama tam bir yansıtma olduğu söylenemez. Buradan elde edilen bulgular, resmi anlamlandırma ile ilgili olacaktır. Eisenstein <sup>37</sup>bir karşıtlığa ve bunun gerçek sanat eserleri üzerinde yaptığı gerilime dikkat çekmektedir. Bu iki karşıtlık bilinçlilik ve duyumsal düşüncenin en derin katmanlarını karşıtlığıdır.

Sanat eserini veya sanatçıyı deşifre etmek için, şifrelere güvenmek sanatçının özgün yorumunu ortadan kaldıracaktır. Aynı sanatçının, palmiyelerin arasında kızların dans ettiği, Hayat Adası adlı resmi de bize bunu kanıtlamaktadır. <sup>38</sup>

Psikanalize katkıda bulunmuş hekimlerden biri de Lacan' dır. Lacan' a göre 18 ayla 6 yaşı arasında bir yerlerde çocuk başkasının, dolayısıyla kendisinin farkına varır. Aynadaki

<sup>37</sup> Sergey M. Eisenstein, **Film Biçimi**, 1.b., İstanbul, Payel Yayınevi, 1985, s. 187

<sup>38</sup> Ergüven, a.g.e., s.201-204



görüntünün kendisiyle özdeşliğini fark eder. Bu onun kendi görüntüsü olduğu için onu sever ama dışsal olduğu için de ondan aynı zamanda nefret eder. Bu aşama çocuğun kişiliğinin oluşmasında önemli bir aşamadır.

Daha sonra bireyde Oedipus\* kompleksi oluşmaya başlar. Çocuk dünyayı simgelerle kavramak istemektedir. Fakat gerçek bunlardan farklıdır ve çocuk bunu da kavrayacaktır. Bu da dil ile gerçekleşebilecek bir şeydir.

Lacan'ın ayna aşamasından yola çıkarak sanat hakkında şöyle bir yargıya varılabilir: Bir insan bir sanat eserinde kendini buluyorsa onu hem sever, hem de nefret eder. Bu bir gerilime yol açacaktır.

Çocuklukta edinilen izlenimler, cinsel içgüdülerin etkisiyle insanın yetişkinlik hayatını etkileyebilir. Bu yüzden ruhbilimsel bir çözümlemenin buradan başlaması ihtimali vardır. *"Nevrozlular üzerindeki psikanalitik (ruh çözümsel) araştırmalar ise, böyle bir duruma iki ayrı olasılığın yol açabileceği görüşünü benimseme eğilimini uyandırıyor bizde. Böyle bir eğilimin haklılığını karşılaştığımız her vakada saptamak, doğrusu bizi sevindiriyor. Olasılıkların biri şu: ileride aşırı güçle öne çıkan bir içgüdü, kişinin daha ilk çocukluk yıllarında etkinlik göstermiş, çocuklukta edinilen izlenimler içgüdünün sonraki egemen konumu için gerekli zemini hazırlamıştır. Öbür olasılığa gelince, söz konusu içgüdü, başlangıçta gelişip serpmek için cinsel içgüdülerin yardımına başvurmakta, bu yüzden ileride cinsel yaşamın bir parçasını kapsar nitelik kazanmaktadır. Dolayısıyla, seven bazı kimselerde rastladığımız gibi, birey tutkulu bir teslimiyet göstererek kendini bilimsel çalışmalara adanmakta, sevmeyi bir yana bırakıp araştırma eylemine yönelebilmektedir. Yalnız araştırma içgüdüsünün değil, hayli güçlü içgüdülerden pek çoğunun cinsel içgüdülerden yararlanarak enikonu semirip palazlandığını hiç çekinmeden ileri sürebiliriz."*<sup>39</sup>

Psikanaliz konusunda Freud'u takiben bir çok bilim adamı çalışmıştır. Freud, yaşamın ilk dönemlerindeki cinsel deneyimlerin, bütün hayatımızı etkilediğini ileri sürmüştür. Zaman içinde buna alternatif fikirler geliştirilmiştir. Jung, bu etkilerin tamamıyla cinselliğe

\* Oedipus Kompleksi, çocuğun kendini babası ile özdeşleştirip, annesine duyduğu aşırı ilgi sonucunda, annesine sahip olma isteği

<sup>39</sup> Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, 2.b., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.27-28

bağlanamayacağını iddia etmektedir. Ona göre daha derinlerde yatan bir şey, toplumun bilinçaltı ve hafızası da cinsellik kadar önemlidir. Bunlara ek olarak Lacan' da kendi bakış açısını ve ayna aşamasını geliştirmiştir. Bu bilim adamlarının hastalık tedavisi için yaptığı buluşlar sanata, ve sanatçılara uygulanabilecektir.

### 3.2.0.1. Freud' un Sanat Eseri Analizi:

Freud psikanaliz yöntemini bazı sanatçılara uygulamıştır. İnsanın bu özel faaliyeti Freud için insanın ruhunu açıklamak için bir fırsat olmuştur. Freud 'Sanat ve Sanatçılar Üzerine'<sup>\*</sup> kitabında Leonardo da Vinci, Goethe, Dostayevsky, Michelangelo gibi bazı sanatçıları kendine konu edinmiştir. Biz bu bölümde Freud' un Leonardo ve Michelangelo çözümlemesine değineceğiz.

Eski kavimlerin tarihinin ancak gelişme ve zenginleşmeye geçildikten sonra, asıllarını merak edip yazılmaya başlandığı ve bunun günün şartlarına göre yazıldığı, tahrifata uğradığı, erişkin bir insanın belleğindeki hatıralarında böyle bir yapıya benzetilebileceği söylenebilir. *"İlk üç ya da dört yaşındaki izlenimler ruhta yerleşerek sonradan hiçbir olayın silip atamayacağı davranış biçimlerinin doğmasına yol açar."*<sup>40</sup>

Leonardo'nun Ermiş Anna resminde (Resim 20), kendi çocukluk anlarını Anna, Meryem, ve İsa'yla sembolleştirmiştir. *"Leonardo'nun çocukluğu da, tıpkı bu tablo gibi pek dikkate değer bir özellik taşır. Biri üç ila beş yaşındayken kendisinden koparılıp alınan öz anne, ötekisi genç ve sevecen üvey anne, yani Donna Albiera olmak üzere iki anne elinde büyümüştür Leonardo Çocukluğundaki bu gerçeği başta değinilen ilk gerçekle, anne ve büyükanne'nin bir arada bulunuşuyla birleştirip kaynaştırarak yoğun bir bütünlüğe gidiş, Leonardo'nun ruhunda 'Ermiş Anna Selbdrit' kompozisyonunun doğmasını sağlamıştır. Bu kompozisyonda çocuğun uzağında bulumup büyükanne rolünü oynayan figür, dış görünümü ve oğlanla tablodaki yersel (mekansal) ilişkisi bakımından annelerden ilkinin, yani öz annenin yerini tutmaktadır. O mutlu gülümsemeyi kadının yüzüne konduran sanatçı, talihsiz annenin bir vakit kocası gibi şimdi de oğlunu soylu rakibi Donna Allbiera'ya kaptırmaktan duyduğu hıncı yoksamış, onu örtüp gizlemiştir."*<sup>41</sup>

\* Sigmund Freud, Sanat ve Sanatçılar Üzerine kitabı Türkçe olarak Yapı Kredi yayınlarından çıkmıştır

<sup>40</sup> Freud, a.g.e., s.45

<sup>41</sup> Freud, a.g.e., ss.70-71



Leonardo örneğinde olduğu gibi, çocuklukta ebeveynlerin yaşamı, tavırları çocuğun ilerdeki yaşamını etkilemektedir. Babası da Leonardo'nun gelişiminde önemli rol oynamış, ilk çocukluk yıllarında sanatçının uzağında kalışıyla bu gelişimin doğru dürüst bir seyir izlemesini baltalamış, çocukluğunun daha sonraki yıllarında ise oğlunun yanı başından ayrılmamasıyla söz konusu gelişimi doğrudan etkilemiştir. Her kim çocukluğunda anneye cinsel bakımdan sahip çıkmaya kalkarsa, babasının yerine geçmek isteğini duymaktan, babasıyla özdeşleşmekten, ama sonraları ondan kopmayı yaşamının en büyük ödevi saymaktan kaçınamayacaktır. Leonardo beş yaşını bile doldurmamışken baba evine alınmış, genç üvey anne Albiera oğlanın duygu dünyasında kuşkusuz öz annenin yerini tutmuş, dolayısıyla oğlan babasıyla doğal diye nitelendirilebilecek bir rekabet ilişkisi içine sürüklenmiştir.

Leonardo çocuklukta korunmaya muhtaç dönemin ardından gelen evrede, yaşamın zorluklarıyla mücadele edebilmek için kendine koruyucu hami olarak dini almıştır.

Psikanaliz baba ilişkisiyle, Tanrı inancı arasında bir bağ olduğunu gözler önüne defalarca sermiştir. Çocuklarda baba otoritesi kalkınca dinsel inançlar da yok olmaktadır. Zaten dinsel, çocukların kendine yetmezliği ve yardım gereksiniminden kaynaklanmaktadır. Dinlerin koruyucu gücü, tüm insanlıktaki suçluluk bilincini, anne baba kompleksinden kaynaklanan yükü, onlar hesabına çözüme kavuşturmasıdır.

Leonardo örneğindeki gibi çocuklukta ilk eğilimlerin bastırılması sonunda bir nesne veya konu, iş vs yüceltiliyor. *"Buluğ dönemindeki gelişim somucu bir sanatçıya dönüşüm, ilk çocuklukta gelişim sürecinden kaynaklanan araştırmacı kişiliğiyle aşılarak geride bırakılmış, cinsel içgüdülerin ikinci kez yüceltilmesi en başta ilk geriye itimle sağlanan yüceltme karşısında gerilemiştir. Dolayısıyla, Leonardo araştırmacı bir kişiliğe kavuşmuş, ilkin sanatın hizmetinde kullandığı araştırmacı etkinliğini daha sonra sanatından bağımsız ve ondan giderek uzaklaşan bir doğrultuda sürdürmüştür."*



Resim 20

Sanatçının da tıpkı oyun oynayan bir çocuk gibi davrandığını söyleyebiliriz, kendine fantastik bir dünya yarattığını, bunun dilin içinde görülebileceğini, oyuncu, eğlendirici oyun vs. Sanattaki kavgada, gerçek hayatta sıkıntı veren bir çok konu veya görüntünün sanat eserine dönüştüğünde haz verebileceğini görürüz. Ancak, sanatsal dünyanın gerçek dışılığı, sanatçının uygulayacağı tekniğe ilişkin önemli sonuçlar doğurmaktadır; çünkü gerçekte insana zevk vermeyen bir çok şey hayal gücünün yarattığı oyunda, dinleyici ve seyirciler için bir haz kaynağına dönüşebilmektedir.

Sanat yapıtında yansıtılan çocukluk anıları, kişiyi o anıya götüren yaşantıya ilişkin öğeleri içermektedir. Bu anıların aşırı vurgulanışı, çocukluktan kalan oyunsal etkinliğin varlığını sürdürmesidir. Bunu düşlemlerden edindiğimiz bilgilere dayanarak söyleyebiliriz.

Bir eleştiriye göre psikolojik ve psikanalitik yöntemlerle ilgili araştırma sonucunda şu yargıya varılır.

Bu yöntemler, sanatçının yapıtı biçimlendirmesini etkileyen bazı yönlere açıklık getirirse de ; Sürrealizm gibi bazı sanat akımlarını etkilemiş olmalarına rağmen, yaratıcı etkinliği bütünlüğü içinde açıklayamamıştır. Yaratıcılığı , belli psikik süreçlere indirgemmiştir.

### 3.2.1. Umberto Eco ve Açık Yapıt Kuramı

Umberto Eco 20.yüzyılın önemli bir yazarı ve düşünürüdür. Alımlama konusunda önemli çalışmalar yapmış ve açık yapıt kuramını geliştirmiştir. Bu bir felsefi açılım değildir. Bir yorumlama yöntemi de değildir. Yapıtların anlam olarak nerelere gidebileceğini ortaya koyan bir düşünce tarzıdır. Biz burda Eco' nun açık yapıt kuramını yorumlama içine aldık, Çünkü göreceğimiz üzere bu kuram özellikle 20. Yüzyıl yapıtlarının yorumlanabilmesi için bilinmesi gerekmektedir.

Umberto Eco'ya göre bir sanat yapıtı, onu üreten sanatçı tarafından, belli bir iletişimsel amaç çerçevesinde, sanatçının imgelediği biçimde anlaşılacak üzere üretilir.

Bu durumda bir nesne olan sanat yapıtı, kapalı bir yapıda olacaktır. Fakat sanat yapıtı, onu algılayan öznenin , alışkanlıkları ve ilgilerine göre farklı anlaşılacaktır. Buna göre her özne yapıtı farklı yorumlarken, yapıtta değişiklik olmayacaktır. Bu durum yapıtın açıklığını gerektirir. Rönesans'a kadar sanat yapıtları kapalı olarak üretilmiş, ancak Barok'tan sonra açık ve hareketli hale gelmiştir. Bu hareketlilik yapıtın farklı yorumlanabilirliğidir. Modern sanat bu noktadan sonra başlamaktadır.

Açık yapıtın temel özellikleri şunlardır :

*1-'Açık' yapıtlar hareketli olup, sanatçıyla birlikte yapıtı yaratmaya davet ederler.*

*2-Bir üst düzeyde (türün tipi olarak 'hareketli yapıt gibi', organik olarak tamamlanmış olmalarına rağmen, izleyicinin gelen uyarının bütümünü algılama edimini sırasında ortaya çıkartacağı iç ilişkilerin sürekli yaratılmasına 'açık' yapıtlar vardır.*

3-Her sanat yapıtı, zorunluluğun açık ya da üstü örtülü poetikasının ürünü de olsa, sanal olarak sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaların her biri yapıtta, belirli bir bakış açısına, beğeniye, kişisel bir performansa göre yeni bir canlılık sağlar.<sup>42</sup>

### 3.2.1.0. Umberto Eco'ya Göre Gösterge

Eco' ya göre göstergenin tanımı şudur:

“ Başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu varsayılabilen her şey göstergedir. Gösterge başka bir şeyin yerini tuttuğunda o şeyin varolması ya da o anda gerçekten bir yerde olması gerekli değildir. Bundan dolayı ilke olarak göstergebilim yalan söylemek için kullanılabilen her şeyi inceleyen bir bilim dalıdır.”<sup>43</sup>

Eco'ya göre bu bir yalan kuramıdır. Olmayan şeyleri gösterir. Bunu sadece sözlü dillerle yapmaz; çizimde, fotoğrafta, sinemada da uygular. Bu kültürel kodlar sayesinde olabilmektedir.

Eco'ya göre ikon ve belirtide de toplumsal uzlaşma söz konusudur. Bir bira reklamında biranın ikonu vardır. İkisi aynı maddeden yapılmamasına rağmen, aynı olarak algılanır. Bunun nedeni de toplumsal uzlaşmadır. Eco çıkarımsal anlamlamayı kabul etmemektedir. Kırmızı döküntülerin, kızamık belirtisi olduğu çıkarsamayla ortaya çıkmıştır. Fakat bu uzlaşmayla toplum içine yerleşip, kural olarak tıp kitaplarına geçince, bir kod haline gelmiştir.

### 3.2.1.1. Sanatsal Üretim

‘İnsanlar arasındaki iletişimde ileti anlamlarla yüklü olacaktır. Sanatsal kaygıyla sanatçı, iletiyi, kodu oluşturan kurallar ve belirlemelere karşı çıkar. Bilerek olasılıklar sistemine karşı çıkar ve iletiyi belirsiz yapar. Yani kodun düzenini kasıtlı olarak bozar.

<sup>42</sup> Umberto Eco, *Açık Yapıt*, 1.b., İstanbul, Can Yayınları, 2001, s.34

<sup>43</sup> Aktaran, Bükler, a.g.e., s.32-33



Çağdaş sanat umulmayanın öngörüsüdür. Daha önceki sanatlar gibi, toplumun otoriter ve hiyerarşik yapısına göre şekillenen yapının düzenini kabul etmesi gibi değildir. Önce bu düzene karşı çıkar, kriz oluşturur sonra olasılık dışı çözümlerden birini seçmeye zorlanır.<sup>44</sup>

Umberto Eco'ya göre<sup>45</sup> çağdaş sanat, dayatılan, kabul edilen tüm model ve şemalara karşı çıkarak, bunların geçiciliği üzerinde duruyor. Bu şekilde insanı, benimsediği kalıpların dışında, düşünmeye zorlayarak özgürleştiriyor. Algı ve zekaya kaybettiği özgürlüğü iade ediyor.

*"Çağdaş burjuva uygarlığının geçirdiği krizlerden biri de ortalama insanın, gerçeği kendi başına doğrudan keşfederek kendini oluşturmak yerine, dışarıdan dayatılan varsayımlardan kurtulamamasından kaynaklanır. Konformizm, tek yönlülük, sürü ruhunu geliştirme ve kitlesel düşüncenin bir parçası olma gibi iyi bilinen toplumsal hastalıklar; ahlakta, politikada, moda alanında, beslenmede, eğitimde, pedagojide, 'doğru formla' özdeşleştirilen yargı ve anlayış standartlarının edilgen olarak ediniminin ürünüdür. Siyaset gibi ticari reklamlar da her türlü gizli ayartma ve bilinçaltını etkileme yöntemine başvurarak 'doğru formlar' dayatır; ortalama insan da bu durumu kabullenip, hiçbir şey sorgulamaksızın yaşar gider.*

*O halde şu soruyu sorabiliriz: Çağdaş sanat tüm modelleri ve şemaları sürekli ihlal ederek (gerçekten de çağdaş sanat bir model ve şema olarak tüm model ve şemaların geçici olduğunu ve onları yalnızca bir yapıttan ötekine değil, aynı yapıtın içinde de değiştirmek, kurallarını ihlal etmek gerektiğini söyler) pedagojik bir işlevi yerine getirip, bizi özgürleştiriyor mu? Eğer durum buyusa, çağdaş sanatın söylemi beğenin ve estetik yapıların sınırlarını aşarak çok daha geniş bir kapsam kazanır: Çağdaş sanat modern insanı kurtuluşa götürecektir yoldur; algı ve zeka düzeyinde ona kaybettiği özerkliği yeniden kazandıracaktır."<sup>46</sup>*

Açık yapıt, açıklığın belli niyetlerle düzenlenmiş, ya da olanakların ne kadar olabileceğine, eleştirel düşünceyle karar verilebilir. Bundan ötesi açıklık değil, hezeyan ve gürültüden başka bir şey olmayacaktır.

<sup>44</sup> Eco, a.g.e., s.89-107

<sup>45</sup> Eco, a.g.e., s. 110

<sup>46</sup> Eco, a.g.e., s.110

Bu şekilde üretilen bir sanat yapıtı anlamını onu üreten ve algılayanla birlikte oluşturacaktır. Çağdaş sanatçı nasıl sanatı özgürleştirdiyse, onun anlamını da geliştirmek alımlayana dayanmaktadır. Bu bir şekilde sanat eserinin onu yorumlayanla birlikte defalarca üretilecektir. Sanatçının gösterdiği yolda iletinin güdültüye dönüşmesini engelleyecektir. Çağdaş sanatı yorumlayan kişi, bunu sorgulamak zorunda kalacaktır da



### 3.2.1.2. Açık Yapıtta Bir Resim Örneği:

Burada yazında olduğu gibi sanatçı oluşturduğu resimde belli bir anlamı dayatmaz. Gerçekle bağlantılar olsa da bunları neyle ilişkilendirileceği konusunda tereddüt yaşanır. Belirsizlikler, soyutlanmış alanlar vardır. Ressam kendiyile ilgili kavramları kendi anlatım dili ile oluşturmaktadır. Gustave Klimt' in Altın balığı (Goldfish) (Resim 21) adlı resmi böyle bir resimdir. Resimde üç çıplak kadının arasında mekanı belli olmayan bir alanda neredeyse insan büyüklüğünde bir altın balığı görülmektedir. Kadınların biri kızıl saçlı, biri sarışın, biriesmerdir. Bu balığın niye bu kadınların arasında olduğu niye bu kadar büyük olduğu belli değildir. Kadınlar uçşur gibi mutlu gözükmektedir. Bu Bir rüyamıdır sembolik bir resim midir anlaşılamamaktadır. Çözüm tamamen sanatçının bireyselliğindedir. Aslında sanatçı bu resmi Beni eleştirenlere ( To my Critics) olarak adlandırmayı düşünmüştür. Bu bir tepkiyi açıklamaktadır. Ön plandaki kadının kıstırtıcı pozunu topluma karşı bir tepkidir.<sup>47</sup> Ama sanatçı resme Altın balığı adını koyarak bu tepkiselliğin neye, niye olduğunu örtüklemiştir.

Eco bize bir sanat yapıtının nasıl yorumlanabileceğine dair izler vermektedir. 20. Yüzyıl yapıtı açık yapıt olacaktır. Yani onu yaratan sanatçı izleyiciyi tek bir anlama yönlendirmek istememektedir. Bu yorumlayanın psikolojik durumu, kültürü, yapısı gibi faktörlerle bireyden bireye farklı yorumlamalara gidilebileceğini göstermektedir. Yorumlayan



ne kadar profesyonel olursa olsun bu etkilerden kurtulması mümkün olmayacaktır. Böylece yapıt üretimi bittikten sonra da yorumlama aşamasında kendini üretmeye devam edecektir.

---

<sup>47</sup> Ilona Sarmany- Parsons, **Gustave Klimt**, Bergamo:Bonfini Press Corperation, 1987, s.40

### 3.3. SANAT TARİHİNDE ÇÖZÜMLEME:

#### 3.3.0. İkonografik Çözümleme:

İkonografi Erwin Panofsky' nin geliştirdiği bir yöntemdir. İkonografiden önceki sanat tarihi yöntemlerinin nasıl olduğunu Sanat Tarihi ve Sanat Kuramı bölümünde görmüştük. Bu bölümde ikonografinin sanat tarihi çözümlerine bakacağız.

İkonografi sanat yapıtlarının biçimlerini değil anlamlarını inceler. Bu yönüyle de sanat eserini bütünselliği içinde ele aldığı iddiasıyla çelişmektedir.

Bu sanat eserinde çizgi, renk veya biçimlenmiş taş kütlelerinin insan, hayvan, ev eşyası gibi doğal nesnelere benzetilmesiyle algılanır. Bunların birbiriyle ilişkileri olay olarak tanımlanırsa, olaydaki hüznün, sakinlik gibi anlatımcı niteliklerin algılanmasıdır. Bu biçimsel taşıyıcılar, sanatsal motifler olarak adlandırılırlar. Sanatsal motiflerin dökümünün çıkarılması bir ön ikonografik betimlemedir.

Bir resimde şeftali taşıyan kadının doğruluğu, bıçak taşıyan erkek figürünün Aziz Bartolomeo olduğunu, bir masa etrafında belli bir şekilde oturmuş insanların İsa'nın son akşam yemeğini temsil ettiğini bilmekle kavranır. Bu şekilde sanatsal motifler, onların oluşturduğu kompozisyonlar ve kavramlar arasında bağlantı kurulmuş olur. Bu uzlaşımın anlamın taşıyıcısı olan motiflere imge denir. İmge kompozisyonları, öykü ya da allegori olarak tanımlanır. Böyle imge ve öykülerin tanımlanması İkonografi'nin konusudur.

Wölfflin tamamen biçimsel bir çözümleme yapmıştır. Onun yöntemi motifler ve motif kompozisyonlarının çözümlemesidir. Doğru bir ikonografik çözümleme yapabilmek için, motifler doğru olarak tanımlanmalıdır. Aziz Bartolomeo bıçak değil başka bir şey taşıyorsa, bu figür Aziz Bartolomeo değildir.

Panofsky İkonografi'yi imgelerin sınıflandırılması ve tanımlanması olarak yorumluyor.

Bu sınırlı bir çalışma alanıdır. İsa'nın nerede, nasıl bir kaftan giyeceğini, aynı değerlerin farklı zamanlarda nasıl canlandırıldığını açıklar.

İkonografi bir sanat eserinin tarihlenmesinde, üretildiği bölgenin belirlenmesinde, sanat eserinin gerçek olup olmadığının anlaşılmasına yardımcı olur. Daha sonraki yorumlar için veriler toplanır, sınıflandırılır. Bunların kökenlerini sorgulamaya yeltenmez. Tam bir çözümleme yapılabilmesi için diğer yöntemlerle (tarihsel, psikolojik, eleştirel) birleştirilmesi gerekir. Bu durumda ikonoloji çözümlemeye çok birleşime dayanan bir yöntemdir. Böyle bir sentez için imge, öykü ve alegoriler doğru çözümlenmelidir. Bazı resimlerde motifler içeriğe doğrudan geçiş yapar. Manzara resimleri, natürcülük, Janr ve soyut sanat böyledir.

Ön ikonografik tanımlama, ikonografik çözümleme ve ikonografik yorumlamadan oluşan üç aşamalı bir işlem söz konusudur.

Panofsky örnek olarak 17. Yüzyıl Venedikli ressam Francesco Maffei' nin bir resmini gösteriyor.<sup>48</sup> Resim Vaftizci Yahya' nın başını kesen Salome olarak yorumlanmış. Resimdeki kadın elinde kılıç tutmaktadır. İncil' deki hikayeye göre Yahya' nın başı tepsi içinde Salome' ye getirilmiştir. Salome Yahya' nın başını kesmemiştir. İncil' de geçen başka bir hikayeye göre Judith adlı güzel kadın Holofernes' in başını kesmiştir. Ama kafa tepsiye konmamıştır. Çuvala konmuştur. Eğer resmedilen Salome ise resimde kılıcın olmaması gerekmektedir. Eğer Judith ise kafa çuvalda olmalıydı. Sadece yazılı kaynaklara dayanılarak çözümleme yapılırsa işin içinden çıkılamaz. O halde deneyimlerimizi düzenlemek için nasıl biçim tarihine başvuruluyorsa, anlatım ve kavramların da tarihsel gelişiminden yararlanmak gerekmektedir. Daha önce yapılmış Salome resimlerine bakarak bir değerlendirme yapılırsa hiçbir resimde Salome' nin kılıçla resmedilmediği görülür. Ama 16. Yüzyıl Kuzey resimlerinde Judith tepsi ile betimlenmiştir. Öyle ise şu sonuca varılabilir ki Maffei' nin resmi Salome değil Judith' i gösterir. Sanatçılar bir çok yerde erdemi simgeleyen kılıcı Salome gibi şehvetli bir kadına yakıştıramamıştır. Fakat Salome' nin hikayesine ait olduğu halde tepsi, Vaftizci Yahya ile özdeşleştirildiği için Judith' e uygun görülmüştür. Zamanla çuval yerini tepsiye bırakmış ve başlı başına bir motif haline gelmiştir. Bunu çözümlenebilmek için tipler tarihini biliyor olmak gerekmektedir.

İkonografik yorumlamayı yapan kişinin Panofsky' nin 'bireşimci sezgi'<sup>49</sup> olarak adlandırdığı yeteneğe sahip olması gerekmektedir. Her zaman İncil veya başka yazılı

<sup>48</sup> Panofsky, a.g.c., s. 41

<sup>49</sup> Panofsky, a.g.c., s. 45

kaynaktaki metinlere tamamen uyan ikonografiler bulunamayabilir. İkonografik yorumlamayı yapan kişinin yorumu yorumcunun psikolojisi ve dünya görüşü ile belirlenecektir. Bu durumda düzeltici ilkeler ve doğrulayıcıların kullanılması kaçınılmaz olacaktır. Bireşimci sezgi' de farklı tarihsel tema ve kavramların ifade ediş tarzına göre düzeltilmesi gerekir. Sanat tarihçisi doğru yorumlamayı yapabilmek için yapıtın içsel anlamıyla ilişkili olabilecek uygarlıkla ilgili bütün belgelere ulaşmalıdır. Bu belgeler dönemin şiirsel, politik, felsefi ve toplumsal eğilimlerini içerirler. Bu bağlamda 20. Yüzyıl figüratif resmine de İkonografik çözümleme uygulanabilir.

Bir ikonograf olan Gombrich soyut sanata mesafeyle bakıyordu. Hatta eleştirel bir tutum içindeydi. Onun çalışmaları yanılsamacı sanat üzerine kuruluydu. Anlamlandırma çalışmalarında, ikonografik tanımlamanın sonrasında derin anlama yöneliyordu.

Renkler, gerek sembolik olarak, gerek uzlaşmacı olarak biçimle beraber belli anlama gelebilirler veya bir sanatçı bu uzlaşmaları kırarak renkleri bilinen anlamlarının dışında kullanabilir.<sup>50</sup>

Renk konusunda Seçil Bük'er<sup>51</sup> in verdiği örneği örnek aynı zamanda ikonografik bir çözümlemedir de; Paul Gauguin' de Manau Tupapau (Ölümün Ruhu Gözlüyor) adlı resimde Tupapau ölümün ruhudur. Bu resimde mavi pareo giymiş bir kız, sarı bir çarşafın üzerine uzanmaktadır. Ada' da Tupapau' dan korkulmaktadır ve geceleri ışıklar açık bırakılmaktadır. Gauguin sarıyı her an bir şeyler olabileceğini anlatmak ve lamba ışığını çağrıştırdığı için kullandığını vurgulamıştır. Arkaya yerleştirdiği, karanlıkta fosfor veren Tupapau çiçekleri, yöre halkına göre, hayaletin onları düşündüğünü anlatır. Bu durumda resim sadece Tahiti' li bir kıza değil, yöre halkının hayaletle ilişkisini de anlatmaktadır.<sup>51</sup>

Renkler anlam üzerinde bu kadar etkili olduğuna göre, biçim de anlamı değiştirebilir. Hatta daha bile etkileyebilir. Örnek olarak kaldırım taşlarını alalım. Bunu algılayan kişi,

<sup>50</sup> E. H. Gombrich, Resimde Anlam Sorunu, s. 33

<sup>51</sup> Bük'er, a.g.e., s. 101

dokunun ve biçiminin yoldan veya duvardan farklı olduğu için, kaldırım olduğunu anlar. Bu daha önceki bilgilerimize uyuyorsa, kaldırım bizim için güvenle yürüyebileceğimiz bir yerdir. Aynı şey yol için de geçerli. Uzaktan bir yolcu görebiliriz. Bu yolda ezilme ihtimalimiz yoktur. Ama dokusunu görecek kadar yakınsak yola ulaşabiliriz. Bu da ezilme ihtimalinin olduğunu gösterir. Yani benim için tehlike olabilir dikkatli olmalıyım. Eğer bir yolun veya kaldırımın detay olarak fotoğrafını çekersem, bunun soyut resimlerle benzerlikler gösterdiğini görürüm. Eğer dokuyu fotoğraflardan tanıyabiliyorsam aynı anlamları oluşturabilirim. Fakat bütünü görmediğim için, duvar karesi veya başka bir yüzeyle de karıştırabilirim. Bu örnekler anlamlandırmanın ne kadar karmaşık bir işlem olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca bu üzerinde çalışılabilecek yeni bir çözümleme yöntemi de olabilir. (Resim 22)\*



Resim 22

Bir sanat eserini anlamlandırmak için sanat eserinin yaratıldığı toplumun yapısını, kültürünü de bilmeyi gerektirmektedir. İkonografi diğer sanat tarihi metodlarının aksine sanat yapıtını bütünlüğü içinde ele almak isteyen bir yöntemdir. Bunun içinde toplumda kabul gören semboller eğretilmeleri bilmek gerekmektedir. Fakat bu bile her zaman bir sanat yapıtının anlamını çıkarmaya yeterli olmayacaktır. Yapıtın yaratıldığı dönemdeki tarihsel gelişmelerinde bilinmesi gerekecektir. Bu noktada ikonografinin bir eksiği varmış gibi gözükmektedir, bu da soyut sanattır. Fakat önerdiğimiz felsefe pratiği doğruysa soyut sanata bile ikonografik yöntem uygulanabilecektir.

\* Hundertwasser'in resminde farklı iki doku görülmektedir. Soyut bir resim olmasına rağmen kuşbakışı bir manzarayı andırmaktadır.



#### 4. BİR ELEŞTİRİ:

Beckmann'ın 1938 tarihli 'Kornolu Oto-portre' (Resim 23) resminde Beckmann kendini, elinde bir korno tutarken resmetmiştir. Cepheden boyanmış portrede, figür çizgili kumaştan bir kazak giymiştir. Beckmann sanki bir ses dinliyor gibidir. Gözleri izleyiciye veya aynaya bakar şekilde resmedilmemiştir. Resmin sağ tarafının ufak bir bölümü ne olduğu anlaşılmayan kırmızı renkli bir nesne (perde, kapı, Nazi bayrağının bir kısmı) ile perdelenmektedir. Arkada ise içi boş, eski bir resim çerçevesi görülmektedir. Fon koyu bir şekilde boyanmıştır. Figür, Rembrant'ın resimlerini anımsatır nitelikte, loş bir mekanda, tualin dışından gelen bir ışık kaynağı tarafından aydınlatılmaktadır. Resimde Beckmann'ın fotoğraflarında da görülebilen, ağır başlı, kararlı, biraz melankolik ve hüznü ifade görülmektedir. Lackner<sup>52</sup> e göre bakışları korno sesinin rezonansına çevrilmiştir. Bir cevap beklemektedir fakat ortada cevap yoktur.

Beckmann elinde bir korno tutmaktadır. "*Alman edebiyatı ve resminde, korno Romantizmin belli bir sembolüdür. Romantik dönemde gündeme gelen basit alman halk şarkıları koleksiyonu Des Kreben Wundernhorn olarak adlandırılırdı. Gustave Mahler' ide içeren birçok sanatçı romantik etkiler elde etmek için kornayı kullanmıştır.*"<sup>53</sup> Bu romantizm de Beckmann'ın resmine evinden ve arkadaşlarından uzak kalmasının da etkisiyle, melankoli ve nostalji olarak yansımıştır.

Bu noktada bir soru ortaya atılabilir. Üç çeşit korno vardır; Armoni kornosu, av kornosu, savaş kornosu. Buradaki korno hangisidir? Üç kornoda yapı olarak birbirine benzemektedir. Fakat içerikleri ayndır.

"*Beckmann 1909 da Gustave Courbet' in Haliti adlı bir resmini görmüştür. Resim başarılı bir avdan sonra av kornasıyla insanların partiye çağırılışdır. Beckmann' a göre garip bir şekilde sessiz bir ruh hali resmi doldurmuştur. Otuz yıl sonra Beckmann Kornoyla portresini çizerken aynı ruh hali ortaya çıkmıştır.*"<sup>54</sup>

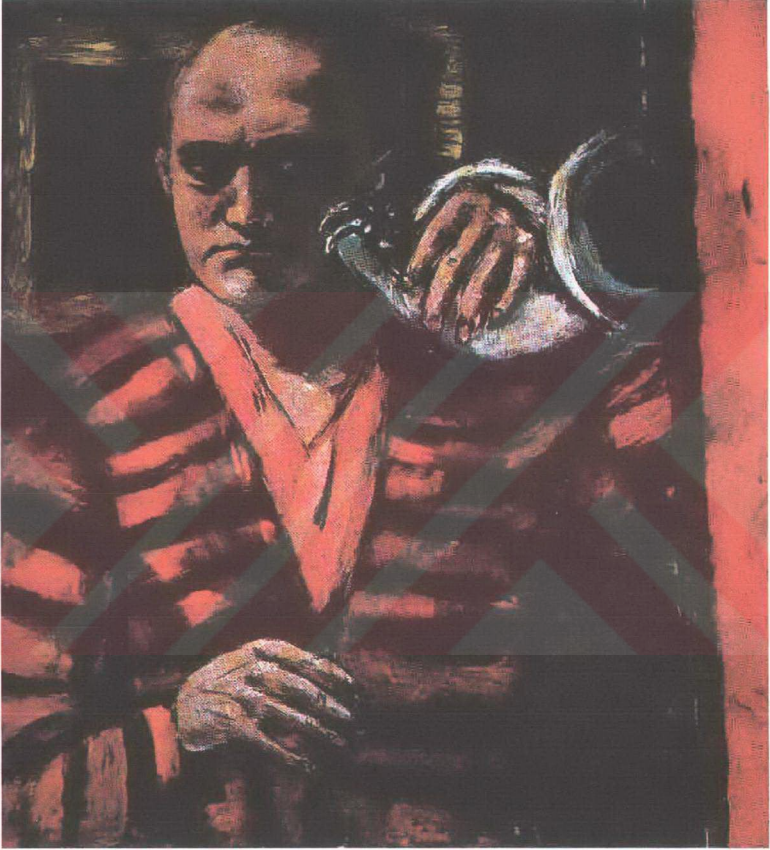
<sup>52</sup> Stephan Lackner, **Beckmann**, New York: Harry N. Abrams, 1991, s. 106

<sup>53</sup> Lackner, **Beckmann**, s. 106

<sup>54</sup> Lackner, **Beckmann**, s. 106



Buna göre kornonun av kornası olabileceği söylenebilir. Sanatçının o andaki durumu göz önüne alındığında üç kornada olabilir. Sanatçının çizgili giysisi zebranın çizgili derisini andırmaktadır. Resmin sağ tarafındaki kırmızı kısım kan ve tehlike olarak yorumlanabilir.



Resim 23

Çizgili kumaş bir çok şey ifade etmektedir. Tek bir gösterge olarak yorumlamak neredeyse imkansızdır. Şimdi bunların bazılarını ele alalım.

Bu resimde Beckmann kendini yalnız resmetmiştir, ama elinde olan kornadan bir çağrı yaptığını anlayabilmekteyiz. Bu çağrıyı toplumda uyum içinde olması gereken insanlara göndermiş olabilir. Naziler av yapmaktadır, kendilerine uymayanları, Yahudileri, toplum dışı kişileri yakalayıp bir şekilde saf dışı bırakmaktadırlar. Beckmann'ın gönderdiği korno çağrısı bir zafer partisi daveti değildir. Birincisi uyarıdır, tehlikenin, savaşın geldiğini öngörmektedir. Bu savaş kornosudur. İkincisi uyum içinde olma isteğidir. Bu armoni kornosudur. Üçüncüsü kendi gibi olanlara, dışlanmışlara bir çağrıdır. Bu da av kornosudur. Bu tıpkı tehlikeye karşı sürü olmayı isteyen, sürünün güvenli ortamını arayan hayvanın içgüdüsüdür. Beckmann'ın giysisi tıpkı zebranın derisi gibi çizgildir. Zebra'nın çizgili derisi, bir avcı saldırdığında, sürü halinde olduklarında optik bir yanılsama yaratmakta ve sürünün başı sonu birbirine karışmaktadır. Böylece zebralar akli karışan yırtıcıdan kurtulmuş olmaktadır.

Beckmann'ın yalnızlığı bize dışlanmışlığı hatırlatmaktadır *"Aynı şekilde, savurganlığı önleme yasasında ve ortaçağ sonlarında Güney Avrupa şehirlerinde giderek yaygınlaşan giyim karnamelerinde fahişelerin, soytarıların ve hokkabazların ya tamamen çizgili bir elbise giymeleri ya da üzerinde çizgili bir giysinin bulunması gerektiği belirtilmişti...Almanya'daki şehirlerde cüzzamlılar, sakatlar, bohem yaşayanlar, bazen sapkınlar, nadiren de Yahudiler ve Hristiyan olmayanlarla ilgili benzer kayıtlar mevcuttu"*<sup>55</sup>

Bu durumda sanatçı kendini Yahudilerle özdeşleştirmiş olabilir. Günter Grass'ın 'Yüzyılım' adlı hikaye kitabındaki 1933 öyküsü Yahudi olan ünlü ressam Liebermann'ın Nazi iktidarı arifesinde karşılaşacağı tehlikelerden bahsetmektedir. Liebermann akademi başkanlığından azledilme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Ya kaçacak, ya da başına daha kötü şeyler gelecektir. Beckmann' da aynı durumdadır. Naziler tarafından dejenere sanatçı olmakla suçlanmış, akademi başkanlığı görevine son verilmiş ve toplumdaki itibarını kaybetmiştir. Tıpkı Yahudiler gibi muamele görmektedir.

18. yüzyıldan itibaren çizgili hapisane giysileri (Fotoğraf 1) bir çok ülkede kullanılmıştır. Şu halde Beckmann kendini toplum önünde suçlanmış olarak görüyor olabilir. Suçluların giydiği gibi bir kazak giymiştir. Belki de kendi toplumuna ters düştüğü için kendini suçlamaktadır. Liebermann'ın isminin sonundaki Beckmann' la ses benzerliği de ilginç bir tesadüftür.

<sup>55</sup> Michel Pastoureau, *Şeytan Kumaşı*, 1.b., İstanbul: İletişim Yayınları, Araştırma-İnceleme Dizisi 67, 1997, s. 23



Fotoğraf 1

Çizgili kumaş sanatçının geleceğiyle ilgili içgüdüsel bir yansıma da olabilir. Beckmann Amerika'yı kendisi için kurtuluş kapısı olarak görüyor olabilir. Nitekim hayatı özgür ve başarılı bir insan olarak New York' da sonlanacaktır. Amerikan bayrağı da tıpkı Beckmann' ın çizgili kazağı gibi yatay çizgiler içermektedir. Bu ilginç çakışma, bunca zorluğa rağmen sanatçının hayata umutla baktığını gösteriyor olabilir.

Arkadaki boş çerçeve sanatçının 'dejenere sanat' sayılarak yerinden edilmiş itibarını ve resimlerini sembolize ediyor olabilir Çünkü çerçeve sanatçının arkasındadır, ama boştur. Ayrıca bu çerçeve metamorfoza uğramış bir gamalı haça benziyor ki sanatçıyı dejenere kategorisine koyan baskı yapan Nazi iktidarının bir sembolü olabilir.

## 5. SONUÇ:

Artık bireyselliğin sorgulandığı bir çağda yaşamaktayız. Şimdi artık millenyum sanatından bahsetmemiz gerekmektedir. Yeni bin yıla girildiğinde modernizmin getirdikleri tartışılır bir hale gelmiştir. Modernizm insanın mükemmelliğine inanmaktadır. Bir şekilde insan ülküsellğine ulaşacaktır. Ama 2000'li yıllarda insanlık düşüncesi bu ülküsellikten şüphe etmektedir.

20. Yüzyıl sanatında 'pastiche' kavramından söz etmek gerekmektedir. Pastiche, kendinden önce var olan sanat eserleri üzerinden onların izi durumundaki sanat eserlerini üretmek demektir. 21. Yüzyılın eşliğinde 'pastiche' önemli bir kavram haline gelmiştir.

Sanat bu hale geldiye böyle bir eserin çözümlenmesi de öykünme durumuna dönüşmüş olabilir. Yani eleştirilen eser daha önce yapılmış bir eserin üzerinden üretiliyorsa, diğer resmin çözümlenmesi için içine giriyor demektir. Postmodern düşünce hiçbir şeyin yeni olmadığını savunmaktadır. Bu durumda yeni bir çözümlenmeden söz etmemizde zor olacaktır. Biz bu yüzden eleştiri için seçtiğimiz 20. Yüzyıl resmi örneğini pastiche olmayan bir resimden seçmeye çalıştık.

Tezde değindiğimiz çözümlenme yöntemleri sonucunda bir çok farklı senteze ulaşabilmektedir. Bu sentezleri değerlendirmek için başlı başına çözümlenme yöntemlerine başvurmak gerekebilir. Bu da bizi Derrida'nın post-yapısalcılıkta önerdiği gibi metinden metine gönderme yapması fikrine götürebilir. Bu diğer çözümlenme yöntemlerini işlevi olmadığı anlamına gelmeyecektir. Fakat bazen bir sanat eseri söylenebilecek en doğru sözü kısaca söyleyebilmektedir. (Bkz. Giriş bölümündeki Brecht şiiri 'Herkes Kendi Adasında Yaşar') Sadece birbirimizi ne kadar anlayabildiğimiz ucu açıktır. Çözümlenmelerinde bir ucunun açık olduğunu söyleyebiliriz.

Sanat 20. Yüzyılda açık yapıt haline geldiğine göre net bir anlamdan söz etme olasılığı zaten ortadan kalkmıştır. Her sanatçı anlamın bir ucunu açık bırakarak yorumcuya büyük bir alan bırakmaktadır

Ayrıca 20. Yüzyılda neyin sanat olup olmadığı da tartışılır duruma gelmiştir. Duchamp müzedeki resimlere, üzerine bir bıyık çizilebilecek bir afiş gibi bakıyordu, Belki de



insanüstü görünen bu eserlerin insanla kuramadığı iletişime kızgınlığını bu yolla ifade ediyordu. Dadaizm ve yeni dışavurumculuk gibi sanatçının ustalığını kullanması gerekmeyen akımlarla geleneksel sanat iyice sorgulanır duruma gelmiştir.

Böyle bir ortamda sanat çözümlenmesi yapmak daha da zorlaşmıştır. Çünkü, bir analiz yapmadan önce ortada bir sanat eseri bulunup, bulunmadığına karar vermek gerekmektedir. Eğer böyle bir belirlemede buluna biliyorsak sanatçının tavrını ve sanat eseriyle ilişkiye girenleri dışlayamayacağımızı bilerek sanat eserine yaklaşmamız gerektiğini unutmamalıyız. Bunu sağlamak için tezde adı geçen bütün çözümlenme yöntemlerinden faydalanılabilecektir. Bu çözümlenme yöntemleri kendi içlerinde ne kadar etkili olsa da tek başlarına bir sanat eserini açıklamak için yetersiz kalabilir. Sanat eserini bütünlüğü içinde ele alma iddiasındaki İkonografi bile sanat eserini tam manasıyla açıklayamayacaktır. Örneğin sanat eserinin özünü açıklamayacaktır. Bir diğeri özünü açıklayabilirken, sanatçısına duyarsız kalabilecektir. Ayrıca hala kuramcılar, sanat tarihçileri ve filozoflar, sanat eserlerini açıklamak için yeni yöntemler geliştirmeye çalışmaktadırlar. Bu durumda, tek bir çözümlenme yöntemine bağlı kalmadan, önerilen çözümlenme yöntemlerinden gerekli olan veya istenilen seçilerek, ortak olarak bir sanat eserinin çözümlenmesinde kullanılabilir. Böyle bir değerlendirmede anlamda kesin bir çözümlenmeye varılamayacağı sonucuna ulaştığımız gibi, ancak bunun yorumlanabilir olduğu sonucunu çıkarabiliriz.

Bu tezde bütün çözümlenme yöntemlerine yer verilmemiştir. Kendi disiplinlerinde öne çıkan yöntemlerden bazıları alınmıştır. İkonografik Çözümlenme yöntemi bölümünde yeni bir çözümlenme önerisi getirilmektedir. Yöntem soyut biçimle, anlamı birleştiren bir yöntemdir. Soyut sanatın anlamlandırılması hakkında bir çözümlenme önermektedir. Bu çalışmaların yeni ve daha gelişmiş sınıflandırmalara örnek olacağını ve yeni tez çalışmalarına ön ayak olacağını ümit etmekteyiz.

## Kaynaklar

- Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, 1999
- Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul, 1992
- Ahmet Cevzici, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, 2002
- Andre Lhote, **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**, Ankara, 2000
- Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, İstanbul, 1995
- Dabney Townsend, **Estetiğe Giriş**, Ankara, 2002
- David West, **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, İstanbul, 1998
- Denis Diderot, **Paris Salon sergileri, 1759-1761-1763**, İstanbul, 1996
- E. H. Gombrich, **Resimde Anlam Sorunu**, İstanbul, 1995
- E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, İstanbul, 1997
- Erwin Panofsky, **İkonografi ve İkonoloji, Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş**, İstanbul, 1995
- Genç Sanat, İstanbul, Eylül, 1996
- Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, 1988
- Günter Grass, **Yüzyılım**, İstanbul, 2000
- Heinrich Wölfflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, İstanbul, 1990
- Hülya Yetişken, **Estetiğin ABC'si**, İstanbul, 1998
- İlona Sarmany- Parsons, **Gustav Klimt**, Bergamo, 1987
- İpek Aksüğür Düben, Deniz Şengel (Haz), **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İstanbul, 1991
- İsmail Tunalı, **Estetik**, İstanbul, 2001
- İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, 1996
- İsmail Tunalı, **Marksist Estetik**, İstanbul, 2003
- İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İstanbul, 2002
- Jacques Derrida, **Göstergebilim ve Gramatoloji**, İstanbul, 1994
- John Berger, **Görme Biçimleri**, İstanbul, 2002
- John Berger, **Picasso'nun Başarı ve Başarısızlığı**, İstanbul, 1999
- Lionel Richard, **Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, 1991
- Madan Sarup, **Post Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Ankara, 1997
- Mehmet Ergüven, **Görmece**, İstanbul, 1998
- Mehmet Ergüven, **Yoruma Doğru**, İstanbul, 2002
- Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, İstanbul, 2001
- Michel Foucault, **Deliliğin Tarihi**, Ankara, 1995



- Michel Pastoureau, **Seytan Kumaşı**, İstanbul, 1997
- Moritz Geiger, **Estetik Anlayış**, İstanbul, 1985
- Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, **Sanatta Devrim**, İstanbul, 1991
- Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, 1991
- Pierre Guiraud, **Göstergebilim**, Ankara, 1994
- Rene Passeron, **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, 1982
- Roland Barthes, **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, İstanbul, 1988
- Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara, 1991
- Sergey M. Eisenstain, **Film Biçimi**, İstanbul, 1985
- Sıtkı M. Erinç, **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ankara, 1998
- Sigmund Freud, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, İstanbul, 2001
- Stephan Lackner, **Beckmann**, New york, 1991
- Turgay Fişekçi, **Brecht**, İstanbul, 1997
- Umberto Eco, **Açık Yapıt**, İstanbul 2001
- Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, İstanbul, 1991
- Eczacıbaşı Sanal Müzesi
- Zehra İpşiroğlu, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri, Yazın**, İstanbul, 2001

## Özgeçmiş

1970 İstanbul doğumluyum. İlk öğrenimimi İzmit Ulugazi İlköğretim okulunda yaptım. Orta okul ve liseyi Özel Kocaeli Lisesinde bitirdim. 1987 yılında üniversite sınavında başarılı olarak o zaman Yıldız Üniversitesine bağlı olan Kocaeli Mühendislik Fakültesi Makine Mühendisliği bölümüne girdim. Bu dönemde Mimar Sinan Üniversitesi Resim Heykel Müzesi derneğinde resim kurslarına devam ettim.

1992 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi resim bölümünün sınavını kazanarak sanat eğitimi almaya başladım. Öğrenciliğim sırasında dekor ressamı olarak çalıştım, ve Değirmendere Belediyesinin açtığı kurslarda eğitmenlik yaptım. 1997 yılında okulumu üçüncülükle bitirerek mezun oldum. 1999 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladım. Bu sırada Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesinde yüksek lisans sınavlarına girdim ve başarılı oldum. Şu anda mezuniyet aşamasındayım. Halen Kocaeli Üniversitesindeki görevime devam etmekteyim.

Mehmet Ertuğrul Tuna

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARI  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ