

164486

128-138

**MODERNİZM VE SONRASI
RESİM SANATINDAKİ İMLERİN
SEMANTİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

**Ata Yakup KAPTAN
SANATTA YETERLİK TEZİ**

Eskişehir, 2002

Asafin
Merkezi

**MODERNİZM VE SONRASI RESİM SANATINDAKİ İMLERİN SEMANTİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

Ata Yakup KAPTAN

SANATTA YETERLİK TEZİ
Resim-iş Eğitimi Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Atilla ATAR

ESKİŞEHİR

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kasım-2002

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

**MODERNİZM VE SONRASI RESİM SANATINDAKİ İMLERİN SEMANTİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

Ata Yakup KAPTAN

Resim-iş Eğitimi Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kasım 2002

Danışman: Prof. Atilla ATAR

Duyguların, düşüncelerin ve heyecanların dışı vurulması sonucu ortaya çıkan sanat, mağara duvarındaki işlevsel resimlemelerden, günümüzdeki kavramsal sunulara kadar birçok imi (işaret, gösterge v.s.) bünyesinde bulundurmuş, sanatçı ve insanlar arasındaki iletişimi sağlamıştır. İm, gösteren ile gösterilen arasında köprü görevi görür. İmler herhangi bir nesnenin karşılığı olduğu sürece, im aracılığıyla tanımlanan nesneyle sürekli bir ilişki içerirler. Bu ilişki imlerin semantiğidir (anlambilim).

Resim sanatında, günümüze kadar yaşanan süreç içinde sanatçılar, çalışmalarında imlere yer vermişlerdir. İmler doğrudan veya plastik anlatım kuralları içinde yer almışlardır.

Sanatçının kendisine özgü geliştirdiği biçim dili (resim, heykel, seramik, mimari), beden dili (dans, bale) ve yazın dili; onun kendisini ifadesi için birer iletişim aracıdır. Böylece, sanatçının kişiliğinde yer alan imler; biçime, şekile ve harekete dönüşerek alıcıya aktarılmış olur.

Her bir im belki de farklı anlamlar içermektedir. Özellikle alıcılar, eleştirmenler ve sanat yorumcularının sanat ürünlerini incelerken semantik (anlambilimsel) ve semiyotik (göstergebilimsel) incelemeyi en iyi şekilde yapmaları gerekmektedir. Bu şekilde sanatın özgün tarihi içinde geçmişten günümüze kadar kullanılan imler daha da anlaşılır kılınacaktır.

ABSTRACT

Summary Of Doctorate Thesis In Art Semantic Examination Of Signs In Painting Art With In And After Modernism

**Ata Yakup KAPTAN
Department of Painting Art Education
Anadolu University Social Sciences İnstitute, November 2002
Supervisor:Prof. Atilla ATAR**

The art arising as a result of emotions, thoughts, excitements has included the signs from functional paintings on the wall of the caves to today's conceptual presentations and provided the communication between the people and the artists . Sign functions as a bridge between artist and the object expressed by artist. As long as the signs are equivalent of any object, they include a permanent connection with the object defined by means of the sign. This connection is semantics of signs.


In the art of painting the artists include signs in their works within the period experienced up to now. The signs take place directly or within the rules of plastic expression. Form language (drawing, sculpture, ceramics, architecture), body language (dance, ballet) , word language (poetry, literature) developed by the artist himself are the means of communication to express himself. In this way , the signs showing the personality of the artist are transfered to the receiver turning into form, shape and motion.

Maybe each sign includes different meanings. Especially it is necessary for receivers, critics and art commentators to examine the semantic and semiotic study in the best way while examining the works of art. In this way, signs used from the past to present within the original history of art will be more comprehensible.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ata Yakup KAPTAN'ın "Modernizm ve Sonrası Resim Sanatındaki İmlerin Semantik Açısından İncelenmesi" başlıklı tezi 12 Kasım 2002 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim-İş Eğitimi (Resim Eğitimi) Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

- Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Atilla ATAR
- Üye : Prof.Abdullah DEMİR
- Üye : Prof.İ.Hakkı DEMİRTAŞ
- Üye : Prof.Basri ERDEM
- Üye : Yrd.Doç.Leyla VARLIK ŞENTÜRK


Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Modernizm ve Sonrası Resim Sanatındaki İmlerin Semantik Açıdan İncelenmesi” konulu Sanatta Yeterlik Tezimi oluştururken araştırmalarımnda emeği ve katkılarını esirgemeyen Tez Danışmanım değerli Hocam Prof. Atilla Atar’a, çalışmalarım sırasında değerli bilgileriyle katkıda bulunan hocam, babam, Yrd. Doç. Ahmet Aydın Kaptan’a ve desteklerinden dolayı Yrd. Doç. Halil Türker’e, eşim Arş. Grv. Serpil Kaptan’a teşekkür etmeyi borç bilirim.

Ata Yakup Kaptan

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL İLETİŞİM

1. İLETİŞİM KAVRAMI VE TANIMI	2
1.1. İletişim Sistemleri	4
1.1.1. Doğal Araçlarla İletişim.....	6
1.1.2. Yapay Araçlarla İletişim	6
1.1.3. Görsel İletişim ve Görme	7
2. GÖRSEL İLETİŞİMDE ALGI VE ALGILAMA.....	9
3. BİLDİRİŞİM KAVRAMI VE TANIMI.....	11
3.1. Tarih İçinde Görsel Bildirişim.....	13
3.2. Görsel Bildirişim Boyutunda Sanatsal İletişim	18

İKİNCİ BÖLÜM

İM KAVRAMI VE ANLAMBİLİM (SEMANTIQUE)

1. İM KAVRAMI VE TANIMI	22
1.1. İmlerin Ortaya Çıkış Nedenleri	24
1.1.1. İm ve İmge Bağlantısı.....	26
1.1.2. Sanatta İm	31
2. İMBİLİM-GÖSTERGEBİLİM (SEMİYOLOJİ).....	34
2.1. İmlerin Semiyotik Açından İncelenmesi.....	38
2.1.1. Syntax	38
2.1.2. Semantik	39

2.1.3. Pragmatik	39
3. ANLAMBİLİM (SEMANTİQUE)	40
3.1. Anlambilim ve Kısa Tarihi.....	41
3.2. Anlambilim (Semantik) Boyutunda Anlam Sorunu ve Sanat Dili	42
3.3.İmlerde Anlamlama	47
3.3.1. Düzanlam	48
3.3.2. Yananlam	48
3.4. İmlerde Mitolojik ve İkonografik Anlam.....	50
3.4.1. Doğal Anlam	52
3.4.2. Anlaşmalı Anlam.....	53
3.4.3. Asıl Anlam veya İçerik.....	53
3.5. İmlerde Renk ve Anlam	54

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNİZM VE SONRASI RESİM SANATINDAKİ İMLERİN SEMANTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

1. MODERNİZM VE SONRASI RESİM SANATINDA İMLER.....	59
1.1. Modernizmin Başlangıç Süreci ve İmler.....	59
1.2. Modern Sanat Akımları ve İmler.....	64
1.2.1. Empresyonizm ve im	65
1.2.2. Sembolizm ve im.....	68
1.2.3. Fovizm ve im.....	71
1.2.4. Cézanne ve İm.....	75
1.2.5. Kübizm ve İm.....	79
1.2.6. Ekspresyonizm ve im.....	85
1.2.7. Fütürizm ve İm.....	90
1.2.8. Dada ve İm.....	93
1.2.9. Sürrealizm ve İm	97
1.2.10. Soyut Sanat ve İm.....	106
1.2.11 Pop-Art ve İm.....	122
3.2.12. Op Art ve İm	126
1.3.Günümüz Sanat Akımları ve İmler.....	128
1.3.1.Günümüz Sanat Akımları Sonrası ve Gelecekte İmlerin Kullanımı	136

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMINDA İMLERİN KULLANIMI VE SEMANTİK İNCELENMESİ ÜZERİNE ÖRNEKLER

1.RESİM SANATINDAKİ İMLERİN SEMANTİK İNCELENMESİ	138
1.1.Resim Örnekleri Üzerinde İmlerin Semantik İncelenmesi.....	140
1.1.1.Nilüfer Havuzu, Monet	140
1.1.2.Öpüş, Gustav Klimt	141
1.1.3.Sirk, Maurice de Vlaminck	142
1.1.4.Zenci Scipion ve Kırmızı Yelekli Çocuk, Paul Cézanne	144
1.1.5.Guernica, Pablo Picasso.....	146
1.1.6.Sanatçı ve Modeli, E.Ludwig Kirchner	149
1.1.7.Kazaklar, Wassily Kandinsky	150
1.1.8.Kırlangıçların Uçuşu, Giacoma Balla	152
1.1.9.Orman, Jean Arp	153
1.1.10.Şairin Kararsızlığı, Giorgio de Chirico	154
1.1.11.Çiçek Açan Ağaca Gönderme, Paul Klee	156
1.1.12.Boğa Serisi, Roy Lichtenstein	158
1.1.13.Katarakt III, Bridget Riley	159
1.1.14.Beş Yarık, Lucio Fontana	161
1.1.15.Elektrikli Neon Işığı, İngilizce Cam Mektuplar, Joseph Kosuth.....	162
1.1.16. Keçe Takım Elbise, Josef Beuys.....	163
1.1.17.İnsan Yüzünün Yedinci Tarihi, Eugenio Dittborn.....	165
SONUÇ.....	167
KAYNAKÇA	169

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. İletişim.....	4
Şekil 2. Algılama.....	10
Şekil 3. “Chat” Dili.....	12
Şekil 4. Saussure’ün Gösterge ve Ağaç Simgesi Çizimi.....	26
Şekil 5. Henault’un Göstergebilim Bölümlemesi.....	36

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1: Mısır'a Ait Resimli Yazı.....	14
Resim 2: Girit Adası'nda Bulunmuş İki Tarafında Resimli Metin Grubu Bulunan Disk.....	14
Resim 3 : Çin Resim Yazısından Fikir Yazısına Geçiş.....	15
Resim 4: Sümer-Akad Çivi Yazılı Bir Tablet.....	16
Resim 5: Mezopotamya'dan-Çivi Yazılı Bir Tablet.....	17
Resim 6: Monna Lisa, Leonardo Da Vinci.....	19
Resim 7: Madonna, Raffael.....	28
Resim 8: Adamın Oğlu, 1964, Margritte.....	29
Resim 9: Numara I., 1948, Pollock.....	29
Resim 10: Bir ve Üç Sandalye, Joseph Kosuth.....	37
Resim 11: Anadolu'da Rastlanan İdeografik Motifler.....	46
Resim 12: Kutsal Anna, Kutsal Bakire ve Çocuk, Leonardo Da Vinci.....	55
Resim 13: Kutsal Bakire ile Ermişler, Giovanni Bellini	56
Resim 14: Laocoon, 1604, Domenico Theotokopulas (El Greco).....	62
Resim 15: İzlenim, Doğan Güneş, 1872, Claude Monet.....	65
Resim 16: Louveciennes'te Kar, 1978, Sisley.....	67
Resim 17: Venüs'ün Doğuşu, Odilon Redon.....	69
Resim 18: Tanrı Günü, 1894, Paul Gauguin.....	70
Resim 19: Çılgılık, 1895, Edvard Munch.....	70
Resim 20: Süslü Fon Önündeki Dekoratif Figür, 1927, Matisse.....	73
Resim 21: Çarmıhta İsa, 1871, George Rouault.....	75
Resim 22: Yıkılanlar, 1898, Paul Cézanne.....	76
Resim 23: Paris'te Ondört Temmuz, 1887, Vincent Van Gogh.....	77
Resim 24: Kendi Portresi, 1890, Vincent Van Gogh.....	78
Resim 25: Avignon'lu Kızlar, 1907, Pablo Picasso.....	81
Resim 26:İskambil Kağıtlı Ölüdoğa, 1912, Georges Braque.....	81
Resim 27: Hazeran Sandalyeli Ölüdoğa, 1912, Pablo Picasso.....	83
Resim 28: Bir Masanın Üzerindeki Bardak Şişe ve Gazete, 1914, Pablo Picasso.....	83
Resim 29: Petrol Lambalı Ölüdoğa, 1912, Juan Gris.....	84
Resim 30: The Constructors (Ustalar), 1950, Fernand Léger.....	85
Resim 31: At Binen Kadın, 1912, Ernst Ludwing Kirchner.....	87

Resim 32: Tirol, 1913-1914, Franz Marc.....	89
Resim 33: Köpek Yakalayıcısı, 1915, Ernst Barlach.....	89
Resim 34: Monaco'da Pam-Pam, 1913, Gino Severini.....	92
Resim 35: Sokak Gürültüsü, 1911, Umberto Bocini.....	93
Resim 36: Fountain (Pisuar), 1917, Marcel Duchamp.....	95
Resim 37: Bisiklet Tekerleği, 1913, Marcel Duchamp.....	95
Resim 38: Tristan Tzara'nın Portresi, 1916, Jean Arp.....	97
Resim 39: La Révolution Surrealiste; (8. Sayı Kapak Sayfası), 1926.....	98
Resim 40: Gecenin Yaklaşımları, 1956, Amdré Mason.....	100
Resim 41: Olsaydı, 1939, Yves Tanguy.....	101
Resim 42: Prensesin Züppe Akşamı, 1944, Joan Miro.....	102
Resim 43: İmgelerin İhaneti, 1928, René Magritte.....	105
Resim 44: Siyah Süprematist Kare-Sıfır Biçim, 1913, Kazimir Malevich.....	108
Resim 45: Beat the Whites With the Red Wedge (Beyazları Kırmızı Kamayla Vurun). 1919, El Lissizky.....	110
Resim 46: Kompozisyon Z VIII, 1924, Moholy-Nagy.....	111
Resim 47: Güç Yolculuk, 1927, Paul Klee.....	113
Resim 48:Sarı, Kırmızı, Mavi ve Siyah Kompozisyon, 1921, Piet Mondrian.....	114
Resim 49: Blue Poles (Mavi Çubuklar), 1953, Jockson Pollock.....	115
Resim 50: Kadın I., 1950, Willem de Kooning.....	116
Resim 51: Mezar İşareti, 1955, Franz Kline.....	117
Resim 52: Kırmızı, Beyaz ve Kahverengi, 1957, Mark Rothko.....	118
Resim 53: Detay, 1954, Georges Mathieu.....	119
Resim 54: Ağaç Üzerinde Madde ve Oval, 1979, Antoni Tapies.....	120
Resim 55: Mekansal Kavram, 1962, Lucio Fontana.....	121
Resim 56: Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, 1956, R. Hamilton...	123
Resim 57: Marilyn, 1967, Andy Warhol.....	124
Resim 58: Ateş Açtığımda, 1964, Roy Lichtenstein.....	125
Resim 59: Zett-Kek, 1966, Victor Vasarely.....	127
Resim 60: Adsız, (L putreller), 1965, Robert Morris.....	130
Resim 61: 3 Part Set 789 (B), 1968, Sol Lewitt.....	131
Resim 62: Spiral Dalgakıran, 1970, Robert Smithson.....	132

Resim 63: Kolektif Gas Heppening'in den Bir Bölüm, 1966, Allan Kaprow.....	133
Resim 64: Ant 74, 64, 13, 1960, Yves Klein.....	134
Resim 65: Paul'ün Köşesi, 1970, Ralph Goings.....	137
Resim 66: Nilüfer Havuzu, 1899, Claude Monet.....	140
Resim 67: Öpüş, 1907, Gustav Klimt.....	141
Resim 68: Sirk, 1906, Maurice de Vlaminck.....	143
Resim 69: Zenci Scipion, 1867, Paul Cézanne.....	144
Resim 70: Kırmızı Yelekli Çocuk, 1890-1895, Paul Cézanne.....	145
Resim 71: Guernica, 1937, Pablo Picasso.....	147
Resim 72: Sanatçı ve Modeli, 1907, E. Ludwig Kirchner.....	149
Resim 73: Kazaklar, 1910-1911, Wassily Kandinsky.....	151
Resim 74: Kırlangıçların Uçuşu, 1913, Giacoma Balla.....	152
Resim 75: Orman, 1916, Jean Arp.....	153
Resim 76: Şairin Kararsızlığı, 1913, Giorgio de Chirico.....	155
Resim 77: Çiçek Açan Ağaca Gönderme, Paul Klee.....	156
Resim 78: Boğa Serisi, 1973, Roy Lichtenstein.....	158
Resim 79: Katarakt III, 1967, Bridget Riley.....	160
Resim 80: Beş Yarı, 1965, Lucio Fontana.....	161
Resim 81: Elektrikli Neon Işığı, İngilizce Cam Mektuplar, 1966, Joseph Kosuth.....	162
Resim 82: Keçe Takım Elbise, 1970, Josef Beuys.....	164
Resim 83: İnsan Yüzünün Yedinci Tarihi, 1990, Eugenio Tittborn.....	165

GİRİŞ

İnsanoğlu, varlığının ve sosyal yaşamının başlangıcı olan komünel dönemden günümüze, içinde yaşamayı sürdürdüğü toplumla olan ilişkilerini devam ettirmek için devamlı araç kullanmıştır. Sosyokültürel ortam içinde bilgi değiş tokuşu süreci kapsamında nesnelerin, eşyanın, fenomenlerin ve kavramların fiziksel anlatımına yarayan bu araçlara “İm” diyebiliriz. İm sözcüğü ile anlamdaş olan işaret ve gösterge sözcüğü de dil literatürümüzde kullanılmaktadır.

Resim sanatında kullanılan imlerin incelenmesi ve araştırılması, sorunların ve kavramların anlaşılmasına daha bir açıklık getirir. Plastik incelemeler kadar semantik (anlambilimsel) incelemeler de imlerin tarih süreci içindeki anlam ve önemini dile getirir.

Bu çalışmanın genel bakış açısında, sanatın toplumsal olma özelliği gözardı edilmeyerek imlerin anlamlandırılma sürecine gidilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÖRSEL İLETİŞİM

1. İLETİŞİM KAVRAMI VE TANIMI

İletişim, insanoğlunun varlığının ve sosyal yaşamının başlangıcı olan komünel dönemden günümüze kadar olan süreci kapsayan bir gereksinimdir.

İlk insanlar konuşmaya başlamadan önce de kendi aralarında anlaşabiliyorlardı. İlk insanlar beden hareketleriyle (eller-kollar ve kafa hareketleri) daha sonra ise resimler, işaretler çizerek anlaşmayı sağladılar ve ses çıkarmayı, konuşmayı, resim diliyle yazmayı öğrendiler.

İnsanlar, hareketli düzenden yerleşik düzene geçtiler. O kadar çoğaldılar ki tüm dünyaya yayılıp çeşitli uygarlıklar kurdular. Her uygarlık beraberinde ayrı ayrı dilleri, dinleri ve birtakım değerleri oluşturuyordu. Derken yirminci yüzyıla ayak bastık. Şimdi her türlü olanağa sahibiz. Gelişmeleri takip etmek mümkün değil. Aya ve diğer gezegenlere kadar ulaştık, birçok amansız hastalıkla savaştık, kanlı savaşları geride bıraktık. Teknoloji inanılmaz boyutlarda ilerledi. Tüm bunlar iletişim ile gerçekleşti. Picassolar, Aristolar eserleriyle iletilerini kitlelere ulaştırdılar (Yüksel, 1994, s.9).

İletişim, insan yaşamının tüm katmanlarını etkileyerek 20. yüzyılın en önemli kavramı haline geldi. Bu kavramı teknolojinin gelişim süreci içinde irdeleyen ülkeler daha da ilerlediler. Televizyon, uydu ve internet gibi araçlar zaman, uzaklık ve mekan gibi kavramların ortadan kaldırılmasına neden oldu. Bilim adamları, sanatçılar ve gündelik yaşam için iletişim, vazgeçilmez bir olgu haline geldi. İletişim kavramının tanımına geçmeden önce etimolojik (kelime kökeni bilimi) olarak incelemekte önem vardır.

Fransızca ve İngilizce’de yazılışı aynı, söylenişi ayrı communication (iletişim) kavramı, Latince’deki “communicatio” sözcüğünün karşılığıdır. Sözcüğün XIV. Yüzyıl Fransızca’sında, ticaretin geliştiği dönemde ticaret ve ilişkiler karşılığında kullanılması, belli bir dönemdeki etkinliklerin sözcüklere yükledikleri anlamlar açısından ilginç bir örnektir. Communication’un kökeninde yeni Latince’deki communis kavramı bulunmaktadır (Zıllıoğlu, 1993, s.3).

Dilimizde ise iletişim sözcüğü ileti-iletme sözcüğünün türemesi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu durumda, ortada bulunan “Ş” eki, yazım kurallarımızda türetme eki olarak kullanılmasından kaynaklanır ve Türkçe’de eylemin en az iki kişi tarafından gerçekleştiğini belirtir. (kaynaşmak, buluşmak, yarışmak v.s.)

Bu köken açılımından sonra iletişim kavramını tanımlarıyla inceleyebiliriz. Tarihi gelişim süreci içinde iletişim, bulunduğu çağa göre farklı tanımlarla ortaya çıkmıştır.

Theodron ve Theodron (1969)’a göre, “İletişim; bilgi, düşünce, tutum ve duyguların bir birey ya da grup tarafından diğer bir birey ya da gruba semboller aracılığı ile aktarılmasıdır” (Quail, 1996, s.7).

Quail, bu tanımda iletişimin toplumsal yaşamın içinde vazgeçilemez bir kavram olduğunu ve bu kavramın ana maddesinin semboller olduğunu ortaya koymaktadır. Oskay ise yapmış olduğu tanımla iletişimin, toplumsal değişim sürecinde bireyin varlığının bir göstergesi haline geldiğini ve toplumla olan ilişkisini vurgulamaktadır.

“İletişim, insanın varlık sürdürme biçiminin bir ürünü ve insanın varlık sürdürme biçimindeki gelişmelere göre değişmelere uğrayan insana özgü bir olgudur.” (Oskay, 1999, s.7).

Yukarıda yapılan tanımlarda iletişim dar anlamda birey-toplum ilişkisiyle sonuçlandırılmıştır. Ancak bu ilişkinin detayları ve yaşam alanlarına olan aktarımı Zıllıoğlu'nun ilginç tanımıyla anlamını güçlendirir.

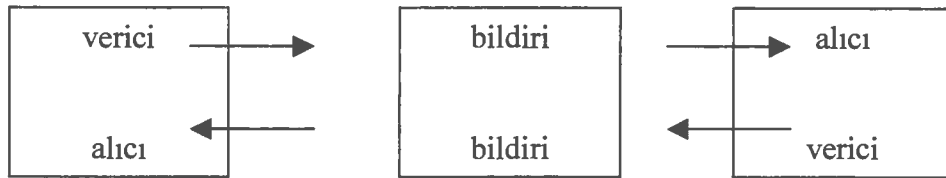
“İletişim: bir başkası ile konuşmadır; televizyondur, gazetedir; yazınsal bir eleştiridir; saç biçimimiz, giyim biçimimizdir; mağara duvarındaki resimdir, sahnede Anovilh’un “Antigone”u sinema perdesinde “Yurttaş Kane”dir; bazen duymak, bazen görmek, bazen de dokunmaktır” (Zıllıoğlu, 1993, s.1).

Cüceloğlu, iletişim kavramına gösterdiği yaklaşım ile insan ve toplum kavramını ortadan kaldırmış, hayvanlar ve makinelerarası iletişimin de olduğunu ortaya koymuştur. Bu iletişim şekilleri, hayvanlarda içgüdüsel, bilgisayar ve makinelerde ise sanal olarak gerçekleşmektedir.

“İletişim sadece insana özgü bir olay değildir. İki kedinin karşılıklı miyavlamaları onların iletişim içinde olduklarını gösterir. Karşılıklı satranç oynayan iki bilgisayarın herbiri bir “iletişim birimi” oluşturur” (Cüceloğlu, 1994, s.68).

Bu tanım doğrultusunda yapılan araştırmalarda, hayvanların, bitkilerin ve hatta böceklerin bile iletişim içinde buldukları ispatlanmıştır.

İletişimin gerçekleşmesi için en azından bir verici (gönderici), bir alıcı, bir de gönderilen bildiri (mesaj) olması koşulu vardır.



Şekil 1. İletişim

Erkman, 1987

Özellikle karşılıklı doğal konuşmada, alıcı cevap verdiği anda verici durumuna geçer (Erkman, 1987, s.34). Şekil 1.

Bütün insanların, iletişim eylemini gerçekleştirirken bilgilenmek, eğlenmek, yönetmek, bilgilendirmek, ikna etmek vb. nedenleri ve amaçları vardır. Özellikle de sanat dalları arasında iletişimin önemli bir yeri vardır.

1.1.İletişim Sistemleri

İletişim çok farklı alanlara hitap ettiği için ister istemez bir sınıflandırma yapmak gereklidir.

Günümüzde iletişim, antropoloji, politika, psikoloji, sosyoloji gibi çok ayrı açılardan ele alınabilen ve dilden cinsel çekime ya da oyun davranışına kadar çok çeşitli biçimlerde sınıflandırılan bir konudur (Ana Britanica, 1988, s.520).

Yapılacak olan sınıflandırmada, insanın yaşam süreci içindeki toplumsal ve sosyal yapısını diğer canlılardan ayırt edici özelliklerini öne çıkarmada yarar vardır.

İletişim;

- Toplumsal İlişkiler Sistemi Olarak,
 - Kişilerarası iletişim
 - Grup iletişimi
 - Örgüt iletişimi

-Toplumsal iletişim

- Grup İletişiminin Yapısına Göre,

-Biçimsel olmayan (informel)/yatay iletişim

-Biçimsel (formel)/dikey iletişim

- Kullanılan Kanallara ve Araçlara Göre,

-Görsel İletişim

-İşitsel İletişim

-Görsel-İşitsel iletişim

-Dokunma ile iletişim

-Telekomünikasyon

-Kitle iletişimi

ya da

-Doğal araçlarla iletişim

-Yapay araçlarla iletişim

- Kullanılan Kodlara Göre,

-Sözlü iletişim

-Yazılı iletişim

-Sözsüz iletişim

- Zaman ve Mekan Boyutlarında,

-Yüzyüze iletişim

-Uzaktan iletişim

olarak sınıflandırılabilir (Zıllıoğlu, 1993, s.19-20).

Bu sınıflandırmanın biçimi ve kapsamını geliştirmek mümkündür. Ancak resim sanatındaki imlerin semantik açıdan incelenmesi bağlamında düşündüğümüzde ele almamız gereken iletişim sınıflandırmaları şunlardır. Doğal araçlarla iletişim, yapay araçlarla iletişim ve görsel iletişim. Bu üç iletişim şeklinin sanatın görsel mantığı içinde yer aldığı için açıklamasını yapmakta yarar vardır. Böylece iletişim ve sanat kavramı bağdaştırılabilmektedir.

1.1.1. Doğal Araçlarla İletişim

Doğal araçlarla iletişim, iletişimin en temel taşları arasında yer alır. Tabiatın ve insanın özünde yer alan işaretler kuramının göstergesidir. İnsan sesi, yüz ve beden hareketleri bütün toplumların iletişim sağlamak için kullandığı doğal araçlar içinde yer alır.

Örneğin daha yeni doğmuş bir bebek ağlıyorsa; annesiyle kurduğu iletişim gereği acıktığını, emzirilmesi gerektiğini bildirir. Islık çalmak beğeniye, çatık kaşlar ise sinirliliği imler. Ayrıca, doğadan örnek verecek olursak, duman ateşin varlığını, bulut ise yağmur yağacağını doğal bir iletiyle anlatır.

Çeşitli kültürlerde yapılan çok sayıda araştırmalardan elde edilen sonuçlar, altı temel duygu ifadesini aktaran ortak yüz anlatımları olduğunu göstermektedir. Bunlar: mutluluk, korku, öfke, hayret, üzüntü ve tiksinti'dir (Baltaş-Baltaş, 1994, s.47).

1.1.2. Yapay Araçlarla İletişim

İletişimde kullanılan yapay araçlar zaman ve kültür kavramına göre değişen, insanlar tarafından tasarlanan, doğal olarak var olmayan araçlardır. Amacı anlam aktarmaktır. Yazı bu araçlar içinde en önemlisidir. Diğer örnekler ise Afrika kabilelerinin kullandığı tamtamlar, radyo, televizyon, bilgisayar, internet, çentik ve kaya resimleri değişik örneklerdir. Çağımız sanatında yer alan kavramsal, happening art, videoart v.b. gibi akımlar, yapay iletişim araçlarının etkin kullanımını içermektedir. İlkel insanlar da çağlar öncesinde yapay iletişim araçlarıyla sanatsal ürünlerini topluma sunmuşlardır.

Teknoloji açısından geri halkların bile, bireysel ve toplumsal kimliğin bir simgesi olarak ister bez, tüy, kabuk, kavkı veya boya kullanarak, ister vücuda dövme yaptırarak ya da kesi (yara) açtırarak, ister saçta biçim vererek olsun, bedensel süslemelere yer verdiği, kültürel antropologlarca biliniyordu. Özel amaca yönelik süslemeler yaygındı kuşkusuz; ancak bunların tümünün temelinde, belki de çoğu artık yerleşmiş ve derin bir bağlılıkla yerine getirilen törelere dayalı toplum yapısının kuralları yatıyordu. Chicago Üniversitesi'nde antropolog Terrence Turner'in belirtmiş olduğu gibi: "Vücudun yüzeyi toplumsallaşma oyununun oynandığı simgesel bir sahneye... bedensel benzemelerde... bunun anlatım aracına dönüşüyor. Süslenme ve

süslenmiş vücutlarını başkalarına sergileme, bireysel açıdan ne denli anlamsız ya da önemsiz görünürse görünsün, toplumsal açıdan ciddi bir olgudur (Lewin, 2000, s.178).

1.1.3. Görsel İletişim ve Görme

Görme duyumuyla anlama, algılama ve kavrama yoluyla yapılan iletişimdir. Görme sözcüğünün çok önemli bir anlamı vardır. Görme organımız olan gözümüz en önemli duyularımız arasındadır. Çevremizde olup bitenleri, yaşayan gerçekleri ve dünyayı bize duyumsatır. Görmek, nesnelerin belirli özelliklerini, alımlayıp bellekte canlandırma ile gerçekleşir.

Görme, konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünya ile çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki, bu bilgi bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bu edinim sonucu olarak gördüğümüz nesne her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur (Berger, 1990, s.7).

Anlaşılmaktadır ki görsel iletişimde, görmenin çok önemli bir konumu vardır. Açıkçası görme aklın bir etkinliğidir.

Görsel iletişimin sanat alanında da önemli bir yeri vardır. İm, işaret, sembol, nesne, beden dili v.s. kavramları görsel iletişimin en önemli doneleridir. Bu kavramların anlamlandırılmasında, kültürün, bilgi birikiminin, deneyimin, yaşam tarzının önemli rolü vardır. Görsel dille, sözel dil arasındaki en önemli fark, görsel dilin evrensel geçerliliğinin daha fazla olmasıdır. Sözel dil ise ait olduğu toplumun bireyleri tarafından anlamlandırılır.

Ayrıca görsel iletişim sonucu algılanan imler bellekte daha uzun süre kalır. Örneğin binlerce yıl önce yapılan mağara duvar resimlerine bakan herkes bunların anlamları hakkında az çok fikir yürütebilirler. Ancak bir sümer yazısına bakan birisi çözümleme için birtakım bilgiler edinmesi ve eğitimini alması gerekecektir. Bu

nedenledir ki görsel iletişimde önemli bir yeri bulunan trafik işaretleri evrensel imler kullanılarak herkesin anlayacağı şekilde kodlanmıştır.

Sözlü iletişimde merkez, bireyin yani alıcının ta kendisiyken, görsel iletişimde merkez, “im” dir.

Görsel iletişimde, renklerin önemli bir yeri vardır. Kırmızının uyarıcılığı, siyahın karamsarlığı ve yası, mavinin özgürlüğü ve sınırsızlığı simgelemesi gibi. Renklerin kültürümüzde önemli bir yeri vardır.

İletişim, folklor alanında renklerin yorumlanması, bazı eşyaların özel anlamlar taşıması şeklinde de karşımıza çıkar. Örneğin eski Türkler, dünyanın dört yönünü (doğu, batı, kuzey, güney) renklerle belirtiyorlardı. Aynı şekilde Çin, Hint, Maya, Mısır, Yunan ve Roma astrolojisinde renklerin simgesel anlamları vardı.(Taşkiran, 1997, s.13).

Görsel iletişimde renklerin sanat alanında da önemli bir yeri vardır. Bazı sanatçıların üsluplaşma anlamında kullanmış olduğu renkler, onların tanınıp seçilmesinde biçim kadar etkilidir. Onlar kendilerine renklerle bir dil oluşturmuşlardır. Van Gogh'un kullandığı sarı renk dünya renk literatürüne Van Gogh sarısı olarak geçmiş ve o renkteki boyalar bu isimle satılmaktadır. Ayrıca sanat tarihinde içinde bazı akımlar ve izm'ler de renklerle anlam kazanır. İzlenimcilik'te ışık alan kısımdaki renkler sıcak, gölge olan renkler ise soğuk renklerle imlenmiştir. Ekspresyonizm'te ise kırmızının ve şiddetli renk armonilerinin önemli bir yeri vardır.

Türk minyatür sanatının önemli ustalarından Levni'nin çalışmalarında kullanmış olduğu kırmızı renk, zamanla Türk Kırmızısı şeklinde anlamlandırılmıştır.

Renkler, toplumların içinde buldukları doğal çevreye ve yaşantılara göre anlam kazanırlar. Yeşil, doğadaki canlanmanın, gelişmenin rengi olarak beti bereketi çağrıştırdığı, bu nedenle de yaşamın ve normal olanın simgesi olarak kabul edilir. Örneğin trafik işaretlerinde yeşil normal bir durum/bir tehlike yok anlamına gelir. Oysa geleneksel bazı Afrika topluluklarında yeşil, temel renklerden değildir; temel renkler beyaz, siyah ve kırmızıdır. Yeşilin toplumsal iletişimde anlamlı bir renge dönüşmesi Mısır'ın, Avrupa'nın ve İslamiyet'in etkisiyle olmuştur. Birçok toplumda kırmızının ateşin, kanın rengi olmasından kaynaklanan tehlike, şiddet anlamına karşılık, Afrika toplumlarının çoğunda beyaz, tehlike, doğaüstü güç, ölüm anlamına gelir. Hastalar da,

ruhları temsil eden beyaz maskeler kullanılır, dullar vücutlarının bazı yerlerini beyaza boyarlar. Aynı şekilde, Gabon'da sünnet olacak çocukların, Angola'da evlenecek kızların yüzü pudra ile beyazlatılır ve bu da büyük olasılıkla eski durumun (çocukluğun, genç kızlığın) ölümünü simgeler (Yüksel, 1994, s.53).

Görsel iletişim, günümüz iletişim çağı içinde gereken önemi kazanmış; eğitim kurumlarında, ders içeriklerinde, iletişim ve güzel sanatlar fakültelerinde yerini almıştır.

2. GÖRSEL İLETİŞİMDE ALGI VE ALGILAMA

Görsel iletişimde algı ve algılamanın çok önemli bir yeri vardır. Yukarıda belirttiğimiz gibi görme; görsel iletişimin bütünü içinde algıdan önce gelişir. Algı kavramının tanımına geçmeden önce, etimolojik bir inceleme yapmakta yarar vardır.

Algı sözcüğü Osmanlıca'da idrâk, şuûr, Fransızca'da; Perception, Almanca'da wahrnehmung, erfassung, İngilizce'de ise perception sözcükleriyle anlamdaştır.

Algı terimi, dilimizde de, Batı dillerinde olduğu gibi almak kökünden türetilmiştir. Batı dillerindeki perception terimi, Hint-Avrupa dil grubunun almak anlamındaki kap kökünden gelir, ilkin Lâtincede aynı anlamda capere sözcüğüyle geçmiştir (Hançerlioğlu, 1993, s.42).

Algı sözcüğüyle ilgili birçok tanım yapılmıştır. Ancak algı sözcüğünün sanat kavramları içinde de önemli bir yeri vardır. Sanatsal üretinin olduğu her konumda algı ön plana çıkar.

Bu, her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşmesidir. Başka bir deyişle, algı gerçekliklerin farkına varılıp tanınabilirliğe kavuşturulması sürecidir. Bir sanat yapıtının yorumlanması onun önce algılanmasını gerektirir (Sözen-Tanyeli, 1999, s.17).

Sözen'in bu tanımından anlaşıldığı gibi algı sözcüğünün, sanat eseri incelemede de önemli bir yeri olduğu betimleniyor. Algının duyum yoluyla anlamlandırılması sonulandırılmasına bireyin, sosyo kültürel durumu, değerleri, estetik değerleri, eğitimi, zekası ve temsil ettiği toplumun değerleri ön plana çıkarmaktadır.

Ruhbilimcilerinin yapmış olduğu tanımda, algının öncesi ve sonrası açısından incelenmesinde yarar vardır.

Duyu organlarına yapılan fiziksel güce, uyarı; duyu organlarının uyarılmasıyla gerçekleşen ruhsal olaya da 'duyum' denir. Nesne sadece görülen değil aynı zamanda yorumlanandır. Görsel iletişim, görme duyumunun yorumlanmasıyla gerçekleşen bir oluşumdur.

Bir ya da birden çok duyu organının beyinde kaydettiği bir uyarıcının yorumlanması da algıdır (San, 1985, s.18). Algı, olmadan göz bir fotoğraf makinesi gibi, sadece biçim ve renkleri kaydetmekten öteye gidemeyecektir. Nesnelerin öznelikleri hakkında bize bilgi veren şey sadece algıdır (Genç-Sipahioğlu, 1990, s.29).

Algılama, duyularımızın yorumlama özelliği ile birlikte, nesnelerin ayrıntılarını ve özlerini kavramamızı sağlar. Algılama sonucu algılanan nesne ya da şey bellekte anlamlandırılır. Sanatçılarda algılama kavramının çok gelişmiş olduğu söylenebilir. Çünkü onlar nesnelere, doğayı izlerken yaratıcı bir algılama söz konusudur. Bu algılama görüngülerin estetik bir süzgeçten geçerek anlamlandırılmasıdır. Sanatçının bu süreçten geçtikten sonra ortaya koyduğu eser, ikinci bir algılama süreciyle karşı karşıya kalır. Bu algılama ise sanatseverlerin, eleştirmenlerin ve sanat eğitimcilerinin algı sürecidir.

Resim sanatındaki imleri daha sonraki aşamalarda incelerken algılama sürecine giren alıcının, niteliğinin ve kültür düzeyinin de algılamada önem taşıdığını göreceğiz.

Algılama, dış dünyamızdaki soyut/somut nesnelere ilişkin olarak aldığımız duyumsal (sensible) bilgi (enformation) dir.

Algılamayı duyumsal bir bilgilenme olarak tanımladığımızda, beş duyu organımız aracılığı ile duyma, tatma, görme, koklama, dokunma duyuları yardımı ile dış dünyadan bilgi edinmeyi söylemiş oluyoruz. Şekil 2.

Algılamak=Herhangi bir	olayı	görmek
	nesneyi	duymak
	ilişkiyi	tatmak
		dokunmak
		koklamak
		hissetmektir.

Şekil 2. Algılama

Algılamayı bu bağlamda irdelediğimiz zaman, yalın olarak insanın fizyolojik bir yanından söz etmiş oluyoruz. Çünkü beş duyu organı, özürlü olmayan tüm insanlar için eşit değerdedir. Yani normal olarak insanlar aynı şeyi görür, aynı kokuyu alır, aynı sesi duyarlar. Ancak algılamanın konumuz çerçevesinde bizi ilgilendiren yanı, sosyal ve psikolojik bir olgu olduğu ve dış müdahalelerle kontrol edilip yönlendirebileceğidir (İnceoğlu, 1993, s.42).

3. BİLDİRİŞİM KAVRAMI VE TANIMI

İçinde bulunduğumuz enformatik çağının “iletişim” kadar önemli bir kavramı da “bildirişim” kavramıdır. Bildirişim karşılıklı bilgi değiş tokuşu ve haberleşme gibi anlamlara gelmektedir. İletide olduğu gibi bildirişim kelimesi de “bildirim” sözcüğünün “ş” türeyiş ekiyle türetilmesi sonucu oluşmuştur. Bildirim ise, herhangi bir şeyin belli bir amaç doğrultusunda herhangi bir yere aktarılmasıdır. Bu tanımı genişletmek mümkündür.

Bildirim; bir gönderici tarafından öte yandaki bir alıcı üzerinde belli bir etki yaratmak amacı ile adına “gösterge” denilen, anlam yüklü birimlerden yararlanarak karşı tarafa belirli bir “bildiri”aktarılması eylemidir (Başkan, 1988, s.17).

Bildirişim ise, bildiri eyleminin önce bir tarafa yapılan sonra da o taraftan geriye yapılan iki bildirim eyleminin sonucunda gerçekleşir.

Oysa her değiş-tokuş, iki ayrı yönde yapılan birer aktarım sayılır. Bu bakımdan, “bildirişim” eylemi önce bir yöne yapılan, sonra da o yönden geriye, ters yöne yapılan iki tane “bildirim” işleminden oluşmuş kabul edilebilir (Başkan, 1988, s.17).

Bildirişim; insanoğlunun doğa ve hayvanlar karşısında üstünlük derecesini arttıran bir olgudur.

Bildirişim kavramına örnek vermek gerekirse, pirimitif dönemlerde konuşma ve yazmanın olmadığı zamanlarda insanoğlu duman yardımıyla bildirilerde bulunuyorlardı. Daha sonraları Kızılderililer de aynı yöntemi kullandılar ki burada görsel bir bildirişim söz konusudur. Ülkemizin Karadeniz bölgesinde, bölge halkı ormanlık yörelerde ıslık dili oluşturarak işitsel bir bildirişimle iletişim kurmaktadırlar.

Teknolojik kültürün çağımızda gelişmesi yeni bildirişim sistemlerinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Trafik işaretleri bu sistemlere iyi bir örnektir. Hem

sesli hem de görsel olan bu sistem sayesinde dünya insanları ortak bir bildirimle trafik düzenini kontrol etmişlerdir.

Bildirişimdeki genel amaç, bildirişimi alan alıcıda etki oluşturarak, bu etkiyi davranışa dönüştürmektir. Bu nedenle bildirişim birçok alanda (reklamcılık, sanat, politika, enformasyon ve eğitim v.b.) kullanılır. İnternet ve bilgisayar teknolojisinde bildirişimin çok önemli bir yeri vardır. Nasıl mı? Tüm dünyayı saran ağ olarak İnternet'in ortak dili İngilizce'dir. Fakat internet, aralarında ülkemizin de bulunduğu birçok kültüre ve dile hizmet etmektedir. İngilizce kullanmayan bu ülkeler yapılan web tasarımlarını anlamakta, bildirişimleri kullanmakta zorluk çekmektedir. Bu nedenle tasarımcılar birtakım im, gösterge, sembol ve ikonlarla sayfaların daha anlaşılır kılınması için bir yöntem geliştirirler. Ayrıca bireyler arası iletişim için "chat dili" denilen bir dilde kendiliğinden gelişir. Örneğin: Şekil 3.

F 18	→	Famale (Bayan) 18 yaşındayım.
M 26	→	male (Erkek) 26 yaşındayım
:)	→	mutlu, neşeliyim
:))	→	çok mutluyum
:(→	üzgünüm
U?	→	sen kimsin?

Şekil 3 - "CHAT" dili.

Weiner'e göre bildirişim, bir düzen ölçüsüdür. Düzensizliğin ölçüsü başka bir deyişle entropi bildirişimin karşıtıdır. Bu da şu anlama gelir: Bir bildiride bulunan bildirişim, o bildirinin özel bir düzene göre örgenleşme gücüyle belirlenmiştir. Çünkü; o böylece, olasılık-dışı bir örgenleşme aracılığıyla, doğal olayların tercihen yöneldikleri o eş-olasılıktan (equiprobabilite), o tekdüzelilikten (uniformite), o temel düzensizlikten kurtulur (Eco, 1992, s.69).

Bildirişimin, sanatta da çok önemli bir yeri vardır. Bununla ilgili çok derin açıklamaları, çalışmanın daha sonraki bölümlerinde derinlemesine inceleyeceğiz. Çünkü bildirişim, tarih öncesinin işlevsel mağara betimlemelerinden, resimlerinden tutun da günümüz çağdaş sanat akımlarına kadar geçen süreç içinde yer almıştır.

Bir sanat yapıtının algısı, yapıtın yaratılması ile başlayıp, yapıtın bir sanatsal bildirimi iletme işlevini görüşüne kadar uzanan bir iletişimsel sürecin üçüncü temel ögesini oluşturur. Bir sanat yapıtı, algılamak için yalnızca ve algılamak için tasarlandığından, insan eliyle yaratılmış nesnelere farklılık gösterir. Algılamamanın nesnesi olduğu ölçüde, bir sanat yapıtı, tüm toplumsal işlevlerini yerine getirebilir.

Bu demektir ki, mutlaka sanat algısının yapısında da gnoseolojik (sezgisel bilgi bilimi), aksiyolojik (değer bilimi), modellendirici, kuruluşsal ve semiotik (semiotik: göstergebilim) ögeler arasında bir sistem bağıntısı kendi yansımalarını bulmaktadır (Kagan, 1993, s.447).

Böylece sanat ve iletişim arasında var olduğu düşünülen gizli bağ, günümüz anlayışında olgun bir gerçeğe dönüşmüştür. Artık sanat ve iletişimle ilgili yayınlar, kitaplar ve tezler raflardaki yerini almaya başlamıştır.

3.1. Tarih İçinde Görsel Bildirişim

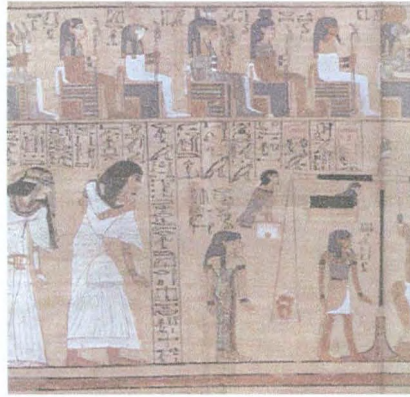
Daha önce iletişimin tarihçesinde de belirttiğimiz gibi: tarih içinde bildirişim, insanlığın ve uygarlık tarihinin başlangıcı olan komünel dönemle kendisini gösterir. Görsel bildirişim, ilk insanların birbirleriyle ilk bildirişimi alıp vermesiyle ortaya çıkar. Bu ilk bildirişim bazen anlam verilemeyen sesler, bazen de ateş ve duman, bazen de mağara duvarlarına yapılan işlevsel resimlerdir.

İnsanlık tarihinin çok eski dönemlerine baktığımızda, konuşmayı ve yazmayı bilmedikleri dönemlerde bile haberleşmek ve anlaşabilmek için kullandıkları bazı yöntemlere rastlamaktayız. Örneğin içi oyulmuş ağaç gövdelerine vurularak çıkartılan anlamlı sesler, ateş ve dumanla verilen işaretler, kayalara, ağaçlara, yere kazıdıkları işaretler, yüzlerine ve bedenlerine sürdükleri boyalar ya da giysileri ve saç biçimleri ile içinde buldukları durumu birbirlerine anlatmaları gibi. Gerçekten de insan topluluklarının en ilkel yaşam biçimlerinden günümüzdeki tekno-toplumlara kadar geçirdiği tüm evrelerde bildirişim aracı olarak çeşitli işaretlere rastlanmaktadır. Önemli bir bölümü görsel bildirilerin oluşturduğu bu bildirişim yöntemleri farklı kültürlerde farklı anlamlar içermektedir. Örneğin İsviçre'de Alp Dağları üzerinde yer alan Uri Kantonunda bir maden arayıcısı, bulunduğu ve bir süre sonra içinde araştırma yapmak istediği ocağın önüne şapkasını ve araç-gerecini bırakmaktadır. Şapka ve araçları o yöreye yaklaşanları uyarmakta ve bir yasaklamayı görsel olarak bildirmektedir. Fakat,

yöreye yaklaşanları uyarmakta ve bir yasaklamayı görsel olarak bildirmektedir. Fakat, bu görsel işaret ancak onu okumasını bilenler için dinamik bir karakter kazanmaktadır. Bu bildirişim biçimi, başka kültürlerden bir kişi, örneğin o yöreden geçen bir turist için sadece “şapka”, “çekiç” ve “kazma”dır. Unutulmuş ya da terkedilmiş eşyalardır (Erhan, 1978, s.7-8).

Mağara duvarlarındaki resimlemeler ise, Paleolitik dönemde anlam olarak büyü, hakimiyet, deneyim ve bereketi bildiriyordu.

Daha sonraları ortaya görsel bildirişimi sağlayan resimli yazının ilk örnekleri çıktı. Bunlara Eski Mısır’da, Orta Afrika’da, Mezopotamya’da, Finike ve Girit dolaylarında çokça rastlandı (M.Ö.4000 ile 3000 yılları arası). Resim 1., Resim 2., Resim 3.



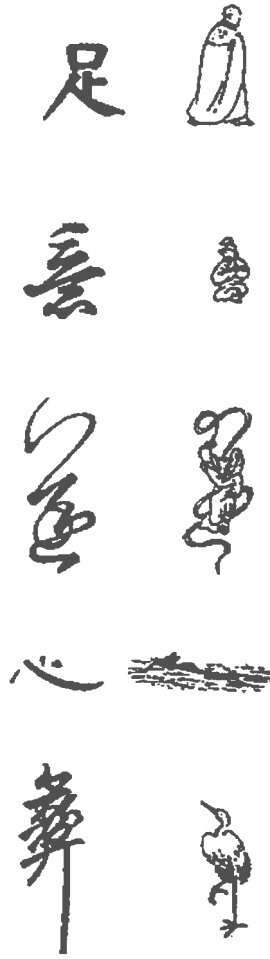
Resim 1. Mısır'a Ait Resimli Yazı

Pischel, 1981.



Resim 2. Girit Adasında Bulunmuş İki Tarafında Resimli Metin Grubu Bulunan Disk.

Aygenç, 1986.



Resim 3. Çin Resim Yazısından Fikir Yazısına Geçiş

























Taşkıran, 1997.

Mısır hiyeroglif yazısında işaretler art arda değil, bütünün güzel görünmesi için, yazıcı tarafından istenilen yere yerleştiriliyordu. Sağdan sola, soldan sağa, yukarıdan aşağı gibi. Bu kullanım biçimi, hiyerogliflerin kullanıldığı yüzeylerin biçimine kolayca uyum sağlamasına neden oluyordu. Hiyerogliflerin Mısırlılar için sihirli bir anlamı vardı ve bu imgeler canlı olarak tasavvur ediliyordu. Bu yüzden yazıcılar sarkofaj ve mezar duvarlarındaki yırtıcı hayvan, silahlı adam gibi hiyeroglif işaretlerini, ölüye bir zarar vermesin diye, bıçak darbeleriyle yaralıyordu (Taşkıran, 1997, s.53).

Buradan anlaşılmaktadır ki yazının ilk bulunmasıyla yani resim yazısının ortaya çıkışı insanların; şekillere anlam yükleyecek bildiri sunma güdüsü ve isteği iletişimin gerekliliğini, önemini ortaya koymaktadır. Kısacası yazının bulunuşuna ve sonrasına kadar yazının temel bir ihtiyaç olması önemlidir.

Daha sonraları Mezopotamya dolaylarında Sümerler tarafından yazı ilk olarak kullanılmaya başlandı. Yazının buradaki anlamı: Tapınak bünyesindeki yiyecek depolama işlemlerinin kaydedilmesi ve hesaplanmasından kaynaklanır.

Mezopotamya uygarlığının kurucuları olan Sümerler, ilk yazı sistemini geliştiren toplumdur. Sümer dilinin kökeni tam olarak bilinmemektedir. Ama IV. Uruk döneminde bulunduğu sanılan “Çivi Yazısı”, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Çivi yazısının gelişimindeki ilk basamak, piktogramlardır. Piktogramlar, bir kavram ya da sözcüğü temsil eden ve resim özelliği taşıyan simgelerdir. Bunlar, önce tablet haline getirilmiş ıslak kil yüzeyine “stylus” adı verilen kamışlarla çiziliyor, bu kil daha sonra kurutularak ya da fırınlarda pişirilerek kalıcı hale getiriliyordu. İ.Ö.2500 yıllarında geliştirilen üçgen uçlu stylus’larla kil yüzeyine bastırılarak elde edilen imgeler, daha soyut bir işaretleme sistemi oluşturdu. Böylelikle resme dayalı piktogramlar da çivi yazısı adı verilen soyut simgelere dönüştü. Bu simgeler zamanla düşünceleri (ideogram) ve sesleri (fonogram) ifade edecek bir düzeye ulaştılar (Becer, 1997, s.85).

	Varka	Gemdet Nasr	İlkel Çivi	Klasik Çivi
Kafa				
Kadın				
Yıldız Gök Tanrı				
Güneş Gün				
Balık				
Öküz				

Resim 4.Sümer-Akad Çivi Yazısının Evrimi.



Resim 5.Mezopotamya'dan Çivi Yazılı Bir Tablet.

Becer, 1997.

Resim yazıyı kullanan önemli uygarlıklardan biri de Çin Uygarlığı'dır. Başlarda resimle imlenen anlamlar daha sonra fırçayla oluşan soyut biçimlere dönüşmüştür. Yine kağıdın bulunuşu, baskı sanatlarının gelişimi ve mühür oymacılığı Çin Uygarlığı'nın ürünüdür.

Alfabenin bulunuşu yazılı iletişimde bir dönüm noktası olmuştur. Bazı kuramlara göre, alfabenin kökeni eski Girit Piktogramlarına kadar uzanır. Ama bilinen ilk alfabetik yazı bugünkü Lübnan, Suriye ve İsrail'in bulunduğu bölgede hüküm sürmüş olan Fenikeliler tarafından bulunmuştur. Fenikeliler dışa açık bir ticaret toplumdur. Bu nedenle çivi yazısı ve hiyeroglif yazısını tanıyorlardı. Tamamen soyut biçimlere sahip 22 harften oluşan ilk alfabe İ.Ö. 1500 yıllarında kullanılmaya başladı. Yazı yönü sağdan sola doğru idi (Becer,1997, s.90).

Daha sonra alfabe Yunan ve Latin alfabeleriyle gelişim sürecini sürdürdü.

Simgelerle yapılan bildiri niteliği taşıyan örnekler içinde Anadolu Selçuklularına ait hayat ağacı tasvirlerine de rastlamak mümkündür. Dinsel amaç güden bu yaşam ağaçlarında hayvan, bitki ve meyve tasvirleri bulunur.

Bütün bu simgeler, göstergeler, işaretler, imler günümüzden yüzlerce yıl önce yapılmasına karşın bildirilerini günümüze kadar iletmesi; bildirişim ve iletişim

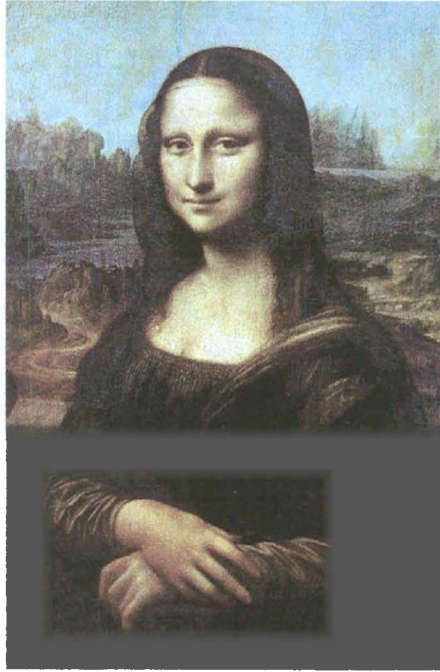
materyallerinin bilim için, kültür için ve sanat için ne kadar önemli olduğunu gösterir. Bu materyaller olmasaydı tarih birçok yönüyle aydınlatılamayacaktı.

3.2. Görsel Bildirişim Boyutunda Sanatsal İletişim

Görsel bildirişim boyutunda sanatsal iletişimden söz edilmesi için sanatçı, eser (eser ile ortaya atılan bildiri veya manifesto, simge, imge, işaret, im ve göstergeler) ve alıcı gibi kavramların ortak bir iletişim modeli oluşturması gerekir. Tabii burada daha önce de bahsettiğimiz “görme”, “algı” gibi kavramların alıcı tarafından reaksiyona geçmesi gerekmektedir. Sanatçı için de kodlanan anlam, estetik bir ifade süreciyle, sanat bilinciyle ortaya konmalıdır.

Bilimsel düşüncenin içinde bulunduğu bugünkü düzeyde, sanatsal iletişim sorunu, yalnız psikolojik açıdan değil, ama aynı zamanda, bildirişim kuramı ile semiyotik açısından da araştırmayı gerektirmektedir. Çünkü şurası çok açıktır ki, sanat algısı ile sanatsal yaratım arasındaki bağlantı, genel sürecine yani, bildirim kodlaştırılıp iletilmesi sürecinin bileşken bir parçasıdır ki, bu sürecin başlıca yasalarını araştıran da bildirim kuramı ile semiyotiktir (Kagan, 1982, s.325).

Anlaşıldığı gibi bu süreç içerisinde anlam kodlayan sanatçı, bildirişimi ortaya sunandır. Tabii ki burada bireysel heyecanlar, fikirler, içgüdüler ve eserin konusu devreye girmektedir. Çünkü süreç, bir imgelem yaratma sürecidir. Yapılan sanat eseri, insanların algı, bellek ve bilinçlerinde bir etki uyarsın diye yapılır. Anlatıma fazla bağlı kalmak da doğrudan anlatım çağrıştırır ki bellekte fazla kalıcı olamaz. Dolaylı anlatım ise algılama sürecinde çözümlenmeyi meydana getirecektir. Böylece bellek çözümlenmek için uğraşı kaydedeceğinden sonucu belleğe iyice yerleştirecektir. Zaten işlevsel ürünler olan illüstrasyonlarla (resimlemeler) sanat eseri arasındaki ayrılık da budur. Çünkü, sanat eserleri amaçtır. Araç olarak kullanımı sakıncalıdır. Tabii ki burada bahsettiğimiz anlam imlerde gizlidir. Basit bir örnek verecek olursak sanatçının Monna Lisa’yı yaparken gizlediği veya imlediği anlam yıllardır eleştirmenler, sanat tarihçileri tarafından çözümlenmeye çalışılmış, günümüzde bile birçok tez ortaya atılmıştır. Burada bildiri: kavuşan ellerde mi? Bakışta mı? Yoksa tebessüm eden dudaklarda mı gizlidir? Resim 6.



Resim 6. Monna Lisa, Leonardo Da Vinci

Sanat Kitabı, 1996.

Ona bakmak için, ona ilişkin ne biliyorsak ya da bildiğimizi sandığımız her şeyi unutmaya değer. Bizi hemen Lisa'nın dipdiri canlılığı etkiliyor. Sanki gerçekten bize bakıyor, gerçekten düşünüyor gibi. Yaşayan bir varlıkmişçasına gözlerimiz önünde değişiyor sanki, her bakışta daha bir değişik oluyor gibi. Yapıtın Louvre'daki özgünü karşısında doğaüstü bir şey halini alan bu garip izlenimi, tablonun fotoğrafları karşısında bile duyabiliriz. Bizimle alay ediyor gibidir kimi zaman Lisa. Ama işte, gülümsemesinde bir hüznün gölgesini yakalar gibi oluyoruz. Her büyük sanat yapıtının bize ilettiği giz dolu bir izlenim bu Ama Leonardo bu etkiyi nasıl ve hangi araçlarla elde ettiğini çok iyi biliyordu (Gombrich, 1980, s.226-227).

Anlatıldığı gibi Leonardo, boyutları küçük olan Lisa'yı yaratırken fikirlerinin ne kadar görselleştiği, sunduğu kodlar ve anlamların yoğunluğundan ortaya çıkmaktadır.

Sanatçı, yapıtını oluştururken, bir fikre görsel bir biçim verebilmek için gerekli bütün elemanlardan yararlanır. Deneyimleri, sezgisi ve içgüdülerini de kullanarak yapıtının tek ve ilginç karakterde olmasına katkıda bulunacak çeşitli öğelerden

yararlanarak anlatım birliğini sağlar ve bu yolla da istediği mesajı etkin bir biçimde seyirciye ulaştırır.

Her sanat olayında anlatım denilen eleman vardır. Nasıl ki her ağzını açanın söyleyeceği bir şey olması gibi; tuvale bir çizgi çizen ya da bir leke koyan sanatçının da sunmak istediği bir şeyi bir düşüncesi vardır. Tarihi süreç içinde, değişik yerlerde, değişik zamanlarda Konstrüktivizm, Süprematizm gibi adlar alan, doğa olayları ile tüm bağıntılarını kesen “yeni bir gerçek”, “saf” ve “mutlak” biçimli bir sanat yaratma isteğinden ya da kaygısından doğan soyut sanat bile bu elemanı değişik bir yöntem ve anlayışta kullanmıştır (Cantürk, 1992, s.48-49).

Ne var ki bu mantıkla ortaya çıkmış birçok sanat akımı ve sanatçı anlatımlarını, bildirimlerini alıcıya iletmışlerdir. Karşıtların dengesini arayan Mondrian, iç dünyasını soyut dışavuran Kandinsky, sıfır-biçim savıyla Malevich, biçim oluşturan örnek teşkil edebilir.

Günümüz sanat kuram ve yorumcuları tarafından iletişimin etkisi nedeniyle sanatta ortaya atılan “bildirişim estetiği” kavramı da literatürde yerini almaktadır.

Modern estetiğin gelişmesi, kuşkusuz, Max Bense ve Roman İngarden’in üzerinde durdukları “Bildirişim (Enformasyon) Estetiği” adı verilen bilimsel ve teknolojik estetiktir. Bildirişim estetiği, sanatsal mesajın kitleye ulaşım zorunluluğundan kaynaklanmakta ve iletişimde rol oynayan etkenlerin hangi olasılıkla karşılaştığı sorununu çözümlenmeye çalışmaktadır.

Estetik bildirişiminde sanatın bünyesine girmesiyle sanat, farklı bir boyuta bürünmüştür. Böylece sanat, konuşma-yazma dili gibi tüm insanlar tarafından algılanabilecek evrensel bir dil haline gelmektedir. Alıcı olan izleyicilerin sosyal çevresi ve eğitim düzeyi yükseldikçe sanatın boyutları da farklılaşacaktır.

Sanat bir dil olduğuna göre, imler de (işaret, gösterge v.s.) bu dilin sözcükleridir. Bazen renk, bazen biçim, bazen de soyut imgedir. Bu dilin ortaya koyduğu anlamlar her kuşakta değişerek, yorumlanarak geleceğe sunulacaktır.

Bildirişim kavramı estetik ve semantik (anlambilim) olarak ikiye bölünmüştür. Mesaj, mantıksal ve bir amaca yönelikse, bu semantik yanı ilgilendirir. Mesaj, duygusal ve iş yaşantılara dönükse, bu da estetik yanı ilgilendirir. Ama bu iki yan kuşkusuz bir arada da bulunabilir. Bildirişimin semantik yanı, gönderilen işaretlerin ön bilgisine

dayansa da, estetik yanında böyle bir kesinlik yoktur. Bildirişim estetiğini çok belirleyen bir yan, niteliksel olana değil, yani yapının düzey üstünlüğü sorununa değil, niceliksel değerleri oluşturan sayısal kod kümelerinin karmaşık matematiksel çözümlerine dönük bulunmasıdır (Tansuğ, s.199).

Bu nedenledir ki eseri incelerken imlerin anlambilimsel çözümlenmesi resim sanatının kavranmasına açıklık getirecektir. Bunun için im kavramını açıklamakta yarar vardır.

İKİNCİ BÖLÜM

İM KAVRAMI VE ANLAMBİLİM (SEMANTİQUE)

1. İM KAVRAMI VE TANIMI

İmler güncel yaşamın görsel iletişim boyutunda vazgeçilmez bir olgudur. İmler, evde, caddelerde, sinemada, sporda, okulda vb. her zaman karşımıza çıkarak iletilerini bize ulaştırırlar. İmler sanatın özgün serüveni içinde de yerini her zaman almıştır. Tüm sanatlar için imlerin önemli bir yeri vardır. Resimden müziğe, baleden sinemaya sanatçıların bildirilerini kodladığı birer araç haline gelmiştir. İm kavramını tanımlayacak olursak: toplum içinde bilgi değiş tokuşu sürecinde nesnelere, eşyanın fenomenlerin (olay, olgu) ve kavramların fiziksel anlatımına yarayan araçlara “im” demek mümkündür. Genelleyecek olursak, imin temel özelliği anlatım becerisini gerçekleştirmektir. İm sözcüğü ile anlamdaş olan işaret, alâmet, nişan, dal ve gösterge gibi kelimeler de dil literatürümüzde kullanılmaktadır.

İmlemi bildiren... İm terimi, algılanmamış bir olayı, bildirilen algılanmış bir olayı dile getirir. Örneğin bir yerde bir duman görürsek orada bir ateş yanmakta olduğunu anlarız. Bu gibi doğal bağlantıları bildiren imler, doğal imler dir. Bir de müzik notaları gibi insanların yaptıkları imlere de yapay imler denir (Hançerlioğlu, 1993, s.72).

İm kelimesi İngilizce’de ki “sign” ve Fransızca’daki “Signe” kelimeleriyle anlamdaştır. İm’in Türkçe karşılığı olarak en çok kullanılan anlamdaşı, gösterge sözcüğüdür. Gösterge kavramı, gösteren ve gösterileni bir arada tutan bir kavramdır. Genel anlamıyla gösterge, bildiri sunan bir uyarıcıdır. Bu bir sözcük, nota olabileceği gibi çizgi, nesne, ses veya renk de olabilir.

Gösterge, bir başka olguyu çağrıştıran bir olgu yani duygusal bir tözdür. Yani alıcı tarafından anlamlandırılan imin alıcısında oluşturduğu belleksel imge, kendisinin yanında başka bir imge gönderme yapabilir. Buradaki önem, imlerin toplumsal değerlerin aktarım aracı olmasındandır. Göstergenin en yaygın kullanım şekli daha önce de söylediğimiz gibi dildir. Diğer örnekler, işaretler, görüntüler, semboller görünen görüntünün arkasındaki diğer anlamlardır.

- Fiziksel anlamlandırılan bir biçimi olmalı.

- Kendi anlamından başka bir anlama gönderme yapması gerekir.
- İnsanlar tarafından im olarak anlamlandırılıp kullanılması gerekir (Guriaud, 1994,s.10).

Bir göstergeye ya da representamen (tasarımın), bir kişi için herhangi bir şeyin yerini, her hangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle, bir kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergelyi, ben, birinci göstergenin yorumlayanı diye adlandırıyorum. Bu gösterge, bir şeyin yerini tutar: nesnesinin yerini. Söz konusu gösterge, bu nesnenin yerini, her bakımdan değil de, benim, kimi kez, representamen'in (tasarımın) temeli diye adlandırdığım bir çeşit düşünceye iletme bakımından tutar (Rifat, 1998, s.210).

Bu açıklamadan sonra Roland Barthes'ın gül ile ilgili çok bilinen örneğini verecek olursak, gösterge ve anlam bütünlüğünün bireyde oluşturduğu etkiyi açıklayabiliriz: Gül normalde bir çiçektir, ancak genç bir adam onu kız arkadaşına verdiğiğinde bir im (gösterge) olur, çünkü adamın romantik tutkusuna gönderme yapmaktadır ki kızın anlamladığı bildiri de, anlam da ortaktır. Kısacası im, gösteren ile gösterilen arasında köprü görevi görür ve her ikisini de kapsar. Ayrıca anlamaya da hizmet eder. Gösterilen, bir nesne değil, nesnenin zihinsel bir tasarımıdır. Gösterilen, hiçbir zaman gerçek dünyadaki nesnelerin birer kopyası değildir, dünya hakkındaki duyularımızın algılarımızın bir soyutlamasıdır.

İm (gösterge) kavramını ve simge kavramını zaman zaman anlam çeşitlemesi içinde birbirinden ayıranlara rastlamak mümkündür. Ancak bu ne kadar doğrudur? Veya yanlıştır? Açıklaması çok güç. Çünkü bu iki kavram zaman süreci içinde birbiriyle kaynaşmışlardır.

Bu ayrıma göre simgeler, anlamlarında uzlaşmış olmakla beraber insanlar için özel bir değer taşımazlar. Bu bakımdan trafik işaretleri, lambaları, kimya formülleri, masa, lamba gibi sözcükler gösterge sayılırlar. Buna karşılık simgeler toplumsal değerler ve yaşantılar açısından özel anlamlar taşıyan göstergelerdir. Bayrak, haç, cami, gibi nesne ve mekanlar, vatan, özgürlük, insanlık, emperyalizm gibi sözcükler simgeye örnek verilebilir.

Oysa göstergeler, zamana, kültüre ve ortama göre simgeye dönüşebilecekleri gibi, simgeler de gösterge niteliğine bürünebilirler. Bir harita, taşıdığı anlam açısından o haritaya yabancı kültürler için yabancı bir toplumun yaşadığı coğrafyayı, siyasal konum ve sınırları belirleyen bir göstergedir; bazıları için düşman ya da rakip bir toplumun simgesidir; o mekanda yaşayanlar için ise uğrunda yaşanacak ve ölünecek bir toprağın simgesidir (Yüksel, 1994, s.57).

İmler varoluş süreci içinde bulunduğu topluma, sosyo kültürel ortama, zamana, dine, dile, inanışlara ve mekana (coğrafya) göre farklı anlamlar sunarlar. Zaten imin, gösterge, belirti, belirtke, simge ve işaretle aynı kulvarda bulunmasının nedeni de yukarıdaki kavramlarla ilintisidir. Kısacası bu terimler arasında kavram olarak da bir çelişki görmek mümkündür.

Terimsel çelişkinin, özellikle belirti (Peirce'e göre belirti varoluşsaldır, Wallon'a göreyse böyle değildir) ile simgeye ilişkin olduğu görülmektedir (Hegel ve Wallon'a göre, simgenin iki bağlantısal ögesi arasında bir benzerlik -ya da "nedenlilik"-bağıntısı vardır, Peirce'e göreyse yoktur; üstelik, Peirce için simge varoluşsal değildir. Jung içinse böyledir. Sözgelimi, simge Hegel'de, göstergeye karşıt olarak benzerliğe dayanır; gösterge böyle değildir. Simgenin Peirce'de benzerliğe dayanmasının nedeni, görüntüsel göstergenin bu özelliği taşıyabilmesidir (Barthes, 1997, s.39).

Bu açıklamadan da anlaşıldığı gibi, ünlü göstergebilimciler ve felsefecilerin de tanımlamalarından, kavramların ayrıldığı veya birlikteliği konusunda kesin bir sonuca varılamamıştır.

"Duygusal biçim içinde soyut bir içeriği temsil eden göstergeye simge denir" yani simge ve gösterge tanımlanmasında bile ortak olarak ele alınmaktadır. En önemli birliktelikleri ise bu bütün kavramların iletişim boyutunda telaffuz edilmeleridir. İnsanlar tarafından iletişim amacıyla üretilmiştir (Ergüven, 1992, s.103).

1.1. İmlerin Ortaya Çıkış Nedenleri

İmlerin ortaya çıkış nedenleri, daha önce de belirttiğimiz gibi iletişim kavramıyla aynı zamanı kapsar. Çünkü imler iletişimin birer materyalidir. İlk insandan günümüze ve hatta gelecekte de insanlığa bildirilerini, iletilerini sunmaya devam edecektir. İmlerin ortaya çıkış nedenleri birçok başlıkla ele alınabilir. Sosyokültürel

ortam, inançlar, din, dil, büyü, coğrafi konum, savaşlar, gelişen teknolojinin boyutları ve mitoloji gibi başlıkları arttırmak mümkündür. İnsanlığın var olduğu sürece imler de varlıklarını sürdürecektir.

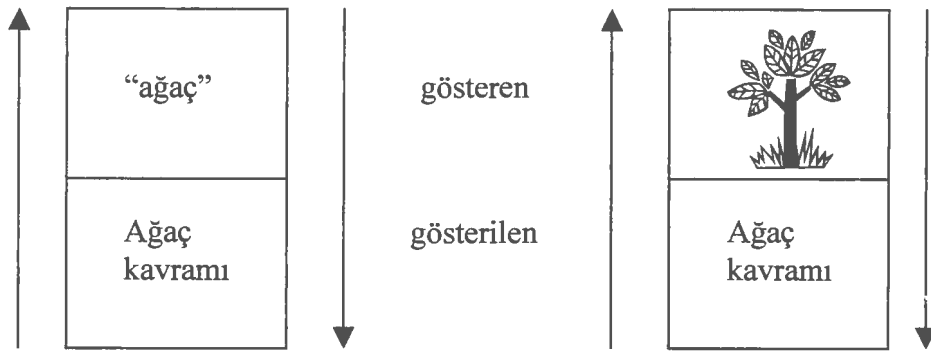
Günümüz insanı tarih boyunca var olan imlerin anlamları hakkında birçok araştırmalar yapmışlar, ülkeler devlet bütçelerinden önemi parasal kaynakları bu alana aktarmışlardır. Kazılar, araştırmalar sonucu ortaya çıkan mabetler, kitabeler, mezarlar vb. birçok insan yapısı olan üretiler üzerinde yer alan imler zaman zaman şifreleri ve kodları çözülmüşse de, hala anlamları bulunamayan birçok işaret, im ve sembol çözülmeyi, anlamlandırılmayı beklemektedir.

Simgeci düşünce, yalnızca çocuğa, şaire veya dengesize ait olan bir alan değildir, insanın özünün bir parçasıdır; dile ve yargılara dayalı düşünceyi incelemektedir. Simge, gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını açığa çıkartmaktadır-en derin olanlarını- imgeler, simgeler, efsaneler psikenin (canlandırıcı ruh) sorumsuz yaratıları değildir; bunlar bir gerekliliğe cevap vermekte ve bir işlevi yerine getirmektedirler. Varlığın en gizli tarz değişikliklerini açığa çıkartmak. Buna bağlı olarak, bunların incelenmesi insanı, “kısaca insanı” tarihin koşullarıyla henüz uyuşmamış olanı anlamamıza olanak vermektedir. Her tarihsel varlık, tarih öncesi insanlığın büyük bir parçasını kendine taşır (Eliade, 1992, s.XIX-XX).

İmler, varlığın ve varoluşun en önemli belgeleridir ve geçmiş hakkında ortaya atılan tüm teorilerin ana maddesidir.

İmleri ortaya çıkış nedenlerine göre ikiye ayırabiliriz: anlatım ve içerik arasındaki ilişkinin asıl nedenleri konusunda hiçbir bilgi vermeyen imlere; saymaca imler diyebiliriz. En iyi örnek de “söz” dür. Salt ait olduğu toplum tarafından anlamlandırılır. Örneğin “car” kelimesi (İngilizce’de araba anlamı taşır.) yalnızca İngilizce konuşan toplumlar tarafından anlamlandırılır. Bir de simgesel imler vardır ki insanlar arasında iletişim ve bildirişim aracı olarak kullanılır ve daha geniş toplumlar tarafından anlamlandırılır ve görsel iletişim yanı ağır basar. Örnek verecek olursak bir “araba resmi” arabayı tanıyan tüm toplumlar tarafından anlamlandırılır.

Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki rastlantısal, nedensiz ve yapaydır. Bir kelime ile içeriği ya da bir gösteren ile gösterilen arasındaki mantıksal bir bağ yoktur. Bu da metinlerde anlamı bulmayı ilginç ve zor kılar. Saussure örnek olarak ağacı kullanır (Berger, 1996, s.16).



Şekil 4. Saussure'ün Gösterge ve “Ağaç” Simgesi Çizimi

Berger, 1996.

Simgesel imler, kullanım alanı en geniş olan imler arasındadır ve sanat da bu alanlar içinde önemli yeri olan bir kavramdır. Resim sanatında var olan imlerin bir çoğu genelde simgeseldir. Sinema, tiyatro ve plastik sanatların birçoğu simgesel imleri bünyesinde bulundurur. Çünkü imgeler yaratma sonucu oluşan sanat, imgeyi biçime dönüştürme süreci içinde imleri materyal olarak kullanır. Bu nedenle resim sanatındaki imleri incelerken “imge” ve “im” birlikteliğine değinmekte yarar vardır.

1.1.1. İm ve İmge Bağlantısı

İm ve imge bağlantısını açıklarken, resim tarihinin başlangıcıyla ortak geçmişe sahip olan “imge” kavramına açıklık getirmek gerekmektedir. İmge sözcüğü etimolojik açıdan incelendiğinde, “im” sözcüğünden ortaya çıktığı görülmektedir.

Terimin Avrupa dillerindeki karşılığı taklit düşüncesini seslendiren Lâ. İm kökünden türetilmiştir. Dilimizdeki türetme için Prof. Doğan Aksan tartışılan sözcükler (Ankara 1976, s.35) adlı yapıtında şöyle demektedir: “im” sözcüğü Türkçe'nin pek çok lehçesinde yaşamış ve yaşamakta olan bir ögedir. XI. Yüzyılda Divan'da im, parola

Bir sanatçı, yaşamın somut görünüşleri içinde kendi aradığı ölçüde tipikliği, güzelliği, büyüklüğü ya da hiçliği, komikliği bulamaz. Onun için, kendisince gerekli gördüğü imgeyi, yaşamın çeşitli görünüşleri içinde bulup çıkardığı tikel öğelerden “inşa etmek” zorundadır. Örneğin Raffael, ideal güzelliği saptamaya çalıştığında, Madonnaları “portreler” olarak değil, “bireşimsel” imgesel olarak görmek zorunda kalmıştır. Madonna tipi olabilecek ideal güzellikte bir kadına yaşamında hemen hemen hiç rastlayamadığını da kendisi söylemiştir (Kagan, 1993, s-278).



Resim 7. Madonna, Raffael

Kınay, 1993.

İmge kavramı kadar önemli ve ondan türeme olan “imgelem” kavramı da imlerin anlamlandırılmasında önemli yer tutar. İmgelerle düşünme yetisi olarak tanımlayabileceğimiz imgelem, sanatçı ve sanatsal yaratım süreci için olmazsa olmazlar arasında yer alır.

İmgelem, farklı kaynaklardan olanları bir araya getirerek yaratmaktır. Buna en iyi örnek sanat eserlerinin bir imgelem gücünün sonucu olarak ortaya çıkmasıdır. Kısacası Margritte ile Pollock, bu iki ressamı ayırıştıran ikisinin imgelem yetilerinin farkı değil midir? (Aznar,1975,s.98). Resim 8.,9.



Resim 8. Adamın Oğlu, 1964, Margritte

Aznar, 1975.



Resim 9. Numara I, 1948, Pollock

Lynton, 1982.

Nitekim, gerçek dünyada ne melek, ne şeytan, ne konuşan hayvan, ne uçan halı, ne çalar kafalı insan, ne meşale yürekli kahraman, ne şairle konuşan güneş vardır, ne de olabilir. Ancak, tüm bu fantastik tipler ve görüntüler, son çözümde, gerçekliğin değişimine uğramış yansımalarıdır... sanatçının, dünyasal yaşamla ilgili biçimlerden bütün bütüne sıyrılarak, kendi zengin hayal gücüyle ortaya birtakım şeyler koyma istediği hallerde bile, iyice gözlemlenecek olursa, sanatçı tarafından yaratılmış imgelerle tiplerin, kendisince çok iyi bilinen dünyasal gerçeklikten edinilmiş izlenimlerin yaratıcı yoldan dönüşüme uğratılmış biçimleri olduğunu görürüz (Kagan, 1993, s.279).

Sanatçıyı üstün insan kategorisine sokan en önemli özellik imgelem gücüdür. Eskiden sanatçılara “Vartes” denilirdi ki bu, üstün yaradılışlı kişilere “Peygamberlere” verilen bir sıfattı. Sanatçı imge yoluyla bilinmeyeni, algılanmayı yani yeni yaratır. Sanatçı alıcıya sunduğu yapıtı tüketilmesi amacıyla değil, tamamlamak amacıyla sunar. Tarih sürecindeki tüm sanat yapıtları, resimler bir imgelem gücünün sonucudur. Marksist estetikte imge; gerçekliğin (nesnel) insan bilincinde estetiksel yansıması olarak algılanır. Kandinsky ise, bilinç, nesne-kavram ve duyumsamanın oluşturduğu üçgenin imgeyi sanatta bir “içsel zorunluluk ilkesi” olarak kabul eder. Varlığını dışsal dünyanın, öznenin düşünen ruh’sal evrenin de bir biçim olgusu olarak başlatan imge, görünen kavramların ötesinde, tinsel döngünün tutku ve arzularının imlerine dönüşür. Yani imge vücut kazanarak “im”e dönüşür. Tin (düşünen ruh) kavramı imlere biçim ve içerik kazandırır.

Bir sanat eserinin fiziki elemanlarının yanı sıra, sanatçının benliğinden doğan, ama elle tutulmayan bir eleman olan “ifadeyi” gözden uzak tutulmayan bir eleman olan “ifadeyi” gözden uzak tutmamalıdır. Bu elemanda konu, çağ, soy ve madde yönünden ortak özellikler bulunmasına karşın bambaşka sonuçlara götürebilir (Read, 1974, s.50).

Read bu söyleminde “imge” kavramının insanın benliğinden doğduğunu ve sanatta plastik elemanlar kadar önemli olduğunu açıkça dile getirmektedir. Bir ressam olan Magritte ise Michel Foucault’a yazdığı iki mektuptan birinde şöyle söylüyor:

Düşünce, haz ve acı kadar görülemeyen bir şey. Ama resim bir güçlük getiriyor burada, giren ve görülebilir olarak betimlenen düşünce var. “Les Suivantes” (Hizmetkarlar), Velasquez’in görülemeyen düşüncesinin görülebilir bir imgesidir. Öyleyse görülemeyen kimi zaman görülebilir midir? Yeter ki düşünce, sadece görülebilir figürlerle meydana getirilebilsin. Bu konuda, resmedilmiş bir imgenin

[görüntünün] (ki doğası gereği elle tutulamazdır), hiçbir şey saklamadığı; oysa elle tutulabilir ve görülebilirin, kaçınılmaz biçimde bir başka görülebilirini sakladığı, deneyimimize inanacak olursak apaçıktır (Foucault, 2001, s.56).

Bu açıklamasında Margritte edebiyatla önem kazanan görülemeyenin, sanatta özellikle de resimde (imge olarak) görünemeyenle-görünen arasındaki önemin zaman zaman önem kazanmadığını, zaman zaman da önemsendiğini açıklamaya çalışmıştır. Kısacası “im” ve “imge” bağıntısı, sanatın önemli kavramlarından olduğu kesindir.

1.1.2.Sanatta İm

Sanatta im kavramına daha önce kısa bir bakış açısıyla “Görsel bildirişim boyutunda Sanatsal İletişim” (I.Bölüm,3.2.) başlığı altında değinilmişti. Ancak çalışmanın başlığı içinde yer alan sanatta im kavramını iyice açıklamakta yarar var.

İmler, resim sanatında bildirilerin kodlandığı imgeyi, eser üzerinde alıcısına iletirler. Ancak, imler sadece ileti sunmaz ve plastik anlatım, kuralları içinde de kendini gösterir ve kimi zaman nokta, çizgi, figür kimi zaman da bir renk, espas veya leke olarak kendini gösterir. Sanatçıyı tanımlarken nasıl içinde bulunduğu zaman ve mekan kavramını dikkate alıyorsak; imleri de anlamlandırırken zaman, mekan ve coğrafi konumu dikkate almakta yarar vardır. Bunun dışında inceleme yapılırken imlerin bilinçli mi (Conscicous) veya bilinçsiz mi (uncosicous) bazen de içgüdüsel mi (instinctive) olduklarını incelemek gerekir. Bazen kullanılan malzemede (yağlıboya, mürekkep, akrilik, kalem...vs) resmin içeriği bakımından bir anlam imleyebilir. Özellikle ileride görüleceği gibi dada akımı içinde, kavramsal akımlar içinde malzemenin eser üzerindeki etkisi fazlaca ön plana çıkmaktadır. İm’lenen bilinen bir malzeme olsa da alımlanan malzemenin gerçek anlamını taşımaz, kodlanan bildiriye kullanım şekliyle ifade eder. Anlatılmak istenen anlam, bireyden bireye de değişmektedir. Bu durum, sanatçıyı çok yakından ilgilendirmeyebilir. Miro’nun bir durumla ilgili açıklamaları ilginçtir:

Resimlerimden herkesin kendine göre bir anlam çıkartma olasılığını dışlamıyorum. Bir iş adamının işiyle ilgili bir yol, bir öğrencinin herhangi bir sorununa

yanıt bulabileceğini düşünüyorum. Resmin vereceği yanıtın türü çok geneldir ve her çeşit alanda uygulanabilir (İpşiroğlu, 2000, s.27).

İm sözcüğüyle birlikte sanatta kullanılan sembol ve simge kavramı da eşgüdümlü olarak kullanılır. Ayrıca bu sözcükler sanat tarihi içinde akımlara “Sembolizm” gibi adlarını da vermişlerdir. Semboller, simgeler ve imler sanatsal bir uğraşta kullanıldığında iki durumla karşı karşıya kalabiliriz. Birincide sanatçının yaratım süreci içinde kullandığı (kodladığı veya anlam yüklediği) anlam, ikincisi ise sanat alıcısının eser karşısında karşılaştığı anda kendi belleğinde oluşturduğu anlam. Bu durumda ağır basan sanatçının öznel durumunun yansımasıdır. Alıcının kodlanan veya sanatçının imgeleminin sonucu olan anlamı bire bir anlaması beklenemez.

Felsefecilerin sanatta kullanılan sembol, simge, işaret ve imlere bakış açısı sanatçılara oranla farklılık gösterir. Örneğin: Ernst Cassirer, bu kavramlara “Sembolik formlar felsefesi” olarak özel bir başlık altında inceler. Cassirer, kültür, mitoloji, dil, din, inanışlar, sanat, bilim tarih gibi kuramlar içinde sembollerin anlamlarına yönelik incelemelerde bulunmuştur.

Cassirer’e göre; Sembol; algı ve deneyin içeriğinden meydana gelirken anlamlı bir sözcük, bir ifade aracı, bir dışlaştırma aracıdır. Sembolik formu da, insanın kültür dünyasını dile getiren bir semboller sistemi olarak tanımlamamız mümkündür. Sanat, bize sezginin birliğini; bilim, düşüncenin birliğini; din ve mitos ise duygunun birliğini verir. Sanat bize canlı formların dünyasını açar. Bilim yasa ve ilkelerin dünyasını gösterir. Din ve mitos, yaşamın evrenselliğini ve temel benzerliğin bilincine varılmasıyla başlar (Arat, 1977, s.10-13).

Buradan anlaşılacağı gibi Cassirer’in forma bakış açısı tamamen somuttur. Formun tüm yansımasını sanatta ve doğada bulmak mümkündür. Cassirer kendi düşünüyü ortaya atarken Kant’tan etkilendiğini açıkça belirtir. Kant’ın sembolik forma bakış açısı tamamen soyuttur. Kant, sanatı tanımlarken salt formların alanı olarak ileri sürer. Onun için güzel olan şey; yarar ve çıkarısız bir haz sağlamalıdır. Kant’ın bir diğer düşüncesi ise “ortak duyu” prensibidir (Kant sens commun). Bu prensibe göre bir şeye güzel olarak anlam yüklediğimizde herkesin o şeye güzel demesini bekleriz. Burada duyumsanan, güzel imgesinin herkeste ortak bir beğeni imgesi oluşturmasını beklemek gerekmektedir.

Kant'a göre, Şu tablo güzeldir dediğim zaman, bu beğeni yargısı, sanat yapıtı dediğim "tablo" karşısında, yalnız benim özel olarak duyumsadığım bir hoşlanmayı dile getirmez, ama aynı zamanda o, herkes için geçerli, zorunlu bir yargıdır da. Bunun için "güzel" dediğim o tabloyu, herkesin "güzel" bulmasını isterim ve bunu da herkesten beklerim; çünkü "bu tablo güzeldir" yargısına, bu "ortak duyuya" dayanarak varırım...

Beğeni yargısı herkesin onayını bekler; bir Şeyi güzel bulduğunu söyleyen bir kimse, güzel dediği o Şeyi, herkesin beğenmesini ve onu güzel bulmasını bir gereklilik olarak ister. Estetik yargının sahip olduğu bu gereklilik, demek oluyor ki, yargıda bulunmak için istenen bütün veriler bakımından koşullu olarak ifade edilmiştir. Bu bağlamda bir başkasının onayı beklenir; çünkü bu bekleme için herkeste ortak bir neden vardır (Bozkurt, 1995, s.132).

Cassirer ve Kant kadar yukarıdaki sorunlara değinen, bir felsefik oluşuma (sanat felsefesi) öncülük eden düşünür de Hegel'dir. Hegel sanatı üç form içinde ele alır:

- Sembolik form
- Klasik form
- Romantik form

Hegel'e göre sanat, ideali gösterir ve bu ideal güzel ideası ile elde edilir.

Sembolik formda, ruh yok denecek kadar azdır madde kendini gösterir ve en üst düzeydedir, ideanın formla uyumunu arar ve tipik örnek olarak da mimariyi gösterebiliriz. Çünkü semboller bütünüyle göz önündedir; Mısır mimarisinde yani piramitlerde olduğu gibi. Klasik formda ise, duyuşal-imgesel oluşumun maddeye en iyi şekilde dönüşüm sürecidir. Bu yüzden idea en iyi şekilde kendini bu form anlayışında gösterir. Bu sanat formuna da en iyi örnek heykel sanatıdır. Özellikle klasik yunan heykelinin ideal formlarıdır. Romantik formlarda ise malzeme yok gibidir. Duyusal- imge ve ruh maddeyle ifade edilemeyecek kadar etkindir. Örnek olarak ise resim, müzik ve Şiir sanatını vermek mümkündür. Özellikle de Şiir sanatında, tin (düşünen ruh) tamamen en idealdedir ve maddesel görünümü yok gibidir.

Sanata bu denli anlamlandırma ve imge-duyu mantığıyla bakan Hegel'in resimde kullanılan sembollere bakış açısı ilginç karşılanabilir. Anlam, onun için aklın bir kavramı, anlatım duyularla kavranan bir imgedir. Sembol ise işaretle hemen hemen anlamdaş olup, çok az farklı yönüne değinir. Mitolojiyi tamamen sembolik olarak kabul

eden anlayış buradan kaynaklanır. Çünkü mitosların beslendiği ana kaynak insan ruhudur. Bu ruhtaki imgeler ve duygusal alımlar ancak semboller, işaretler, imler ve göstergelerle somutlaşır.

Sembol, kendi içinde kendisini bize doğrudan doğruya gösteren bir şey olarak değil, daha geniş ve daha genel anlamda anlaşılması gereken bir duyusal objedir. Öyleyse sembolde ayrılması gereken iki terim vardır. İlki anlam, ikincisi de anlatımdır.

Hegel'de form sözcüğü çıkış noktası olarak ele alınmakta... Sembol, sanatın başlangıcı sayılıyor. Sembolün anlamı ve dile getirdiği şey, iki ayrı terim olarak düşünülüyor. Bu düşünce, Cassirer'in anlamı, bir zihinsel kavram, dile getirmeyi ise duyusal bir olay olarak ele alan anlayışı ile büyük bir benzerlik göstermektedir. Nitekim sembollerin köklerinin ilkel kavimlerde bulunması, bütün mitolojinin sembolik olduğu gibi görüşler her iki düşünürün ortak yönlerini gösterir (Arat, 1977, s.41-46).

Sanat ve sanatçının dili özel ve üstün bir dildir. Amacı ise gerçeği ve kendi duyusal-imgesini dile getirmek olduğuna göre sembolleri, imleri v.s. sanatta sembolik formlarla yansıtmak zorundadır. Sanatın sembolik formları ise renk, ritm, biçim, plastik formlar v.s.'dir. Bu nedenledir ki imlerin sanattaki yeri ve anlamı çok önemlidir.

İmleri bu denli açıkladıktan sonra, imleri inceleyen bilim dalı olan imbilim (semiyoloji) ve anlamlarını incileyen anlambilim (semantique) kavramlarına değinmekte yarar var.

2. İMBİLİM-GÖSTERGEBİLİM (SEMİYOLOJİ)

Göstergebilim, 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan bir bilim dalıdır. Temel amacı göstergeleri incelemektir. Ancak bu açıklama yeteri kadar bilgilendirici değildir. İnsan yaşamının temel gereksinimi olan iletişim, kullanım alanlarına göre (televizyon, gazete, sinema, metin, görsel bildirişim sistemleri...vs.) bünyesinde birçok gösterge, im, sembol gibi kavramları bulundurur. Son yüzyılda internet ve plastik sanatların gelişim sürecini de iletişimin kullanım alanlarına ve anlam taşıma yollarına sokmak yanlış olmamalıdır. Göstergebilim de bu yollarla anlam taşıyan imleri inceler. Özellikle de çağdaş sanat günümüzde göstergelerin toplum üzerindeki etkilerini sıkça kullanır.

Her ne kadar göstergebilimin ortaya çıkışında tarih olarak 20. y.y.'lı vermişsek de, bu kavrama değinen ilk düşünür 1690'lı yıllarda John Locke'dir. "İnsan Anlayışı Üstüne Deneme" adlı eserinde Locke "göstergeler öğretisi" anlamında semiyolojik kelimesine değinmiştir. 1764'te ise bu kez J.H. Lambert "Yeni Organon" adlı yapıtında

nesnelerin gösterilmesine ilişkin (semyotik) bir incelemede arma, amblem, tören, müzik...v.s. terimlere değinmiştir. Daha sonraları ise 1837’de B. Bozano, 1890’da E. Husseri gibi bilim öğretisi üzerine çalışan düşünürler gösterge mantığına zaman zaman değinmişlerdir.

Ancak göstergebilime sistematik olarak değinen ilk düşünür, dil bilimci Ferdinand de Saussure dir (1857-1913).

İlk olarak 1916’da yayımlanan Cours de Linguistique générale’in de (Genel Dilbilim Dersleri) Saussure, genel bir göstergeler biliminin ya da göstergebilimin (Fr. Sémiologie) varlığını ilke olarak ileri sürüyordu; dilbilim ancak bunun bir bölümünü oluşturacaktı. Demek ki, geleceğe yönelik olarak, göstergebilimin konusu, tözü ne olursa olsun, sınırları ne olursa olsun, her türlü göstergeler dizgesidir: Görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesnelere ve törenlerde, protokollerde yada gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşaları, “diller” oluşturmasalar da, en azından anlamlama dizgeleri oluştururlar. Kitle bildirişimlerinin gelişmesinin, günümüzde bu uçsuz bucaksız anlamlama alanına çok büyük bir güncellik kazandırdığı kesindir; bu da, dilbilim, bildirişim kuramı, biçimsel mantık ve yapısal insan bilim gibi bilim alanlarının başarısının anlambilim çözümlemesine yeni olanaklar sağladığı bir anda gerçekleşmiştir (Barthes, 1997, s.23).

Saussure İsviçre’li bir dilbilimcidir. Onun kadar göstergebilime hizmet etmiş olan felsefeci ve mantıkçı Charles Peirce’dir. (1839-1914). Amerika Birleşik Devletleri vatandaşı olan Peirce göstergebilimi mantıkla bağdaştırmıştır. Saussure ve Peirce, aynı dönemlerde yaşamalarına karşın birbirlerinden bağımsız açıklamalarda bulunmuşlardır. Ancak Peirce’in göstergebilimi ele alış tarzı farklıdır:

Mantıkla göstergebilimin hemen hemen de aynı şey olduğunu, ikisinin de soyutlama ve simgeleme edimlerini incelediğini savunur. Peirce için göstergenin mantıksal işlevi önemlidir, ya da gösterge mantığı sergilediği için önemlidir ve incelenmelidir. Peirce’in göstergebilime yaptığı en büyük katkılardan biri, göstergeleri çeşitli niteliklerine göre 66 sınıfa ayırmış olmasıdır. Bu sınırlama, günümüz göstergebiliminde etkisini hala korumaktadır (Erkman, 1987, s.28).

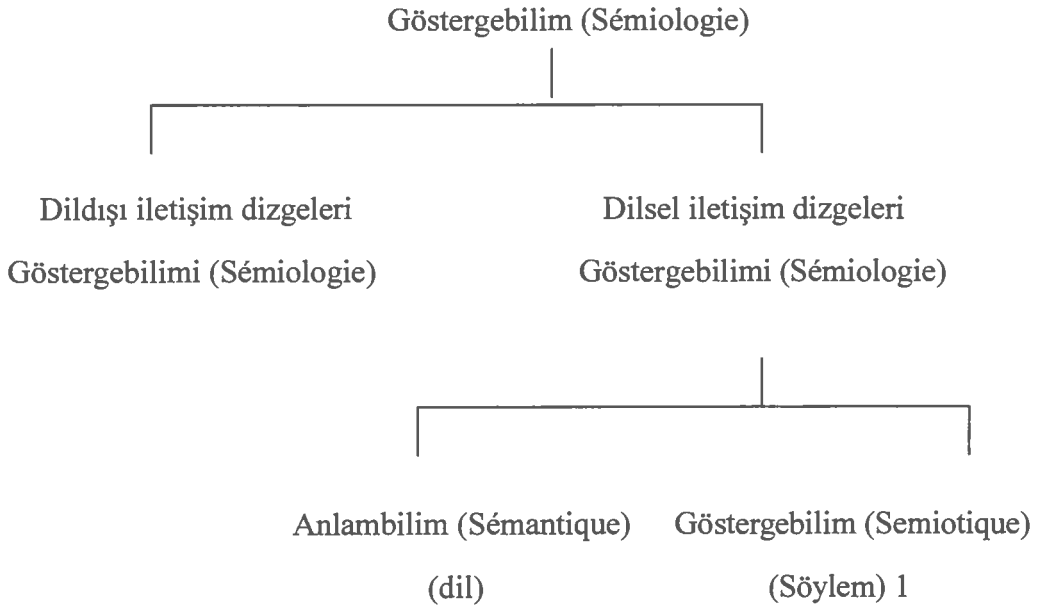
Göstergebilim 20. yüzyılın sonlarından itibaren iyice incelendi. Dilbilim ile olan ilişkisi ve bağıntısı sebep-sonuç ilişkileriyle Fransız bilim adamı (kültür dizgelerini incelemektedir) Roland Barthes ve Avrupa Biçimcileri tarafından incelenerek göstergebilime dilbilimin birbirinden bağımsız olduklarını açıkladılar. Bu açıklamalardan sonra dilbilim, göstergebilim diğer göstergebilimciler tarafından yapılan

incelemelerle iki bağımsız bilim haline geldi. Böylece göstergebilim dilin dışında tatlar,renkler, kokular, geometrik biçimler, davranışlar, plastik elemanları, vb. kavramları da konu olarak bünyesine aldı. Bütün bilimler ve sanat dalları uzaktan yakından göstergebilime göndermelerde bulunurlar. Umberto Eco ise göstergebilimin tarihini çok eskilere götürür:

Gerçekte, o sıralarda yaratılmakta olan, çağdaş göstergebilimdi. Aslında göstergebilimin kuralları çok uzun süre önce belirlenmişti. Bin yıl önce, iki bin yıl önce belki de. Stoacılarla başlamıştı bu iş; sofistlerin bu konuda o kadar safça bir tutum benimsemelerine karşın, kuşkusuz iletişim göstergebilimi değildi söz konusu olan. Bir göstergeler incelemesinin temel dayanakları daha o zaman vardı (Eco, 1991, s.48).

Yeni katılımlarla göstergebilim kapsamı iyice genişledi, Gösterge; yapısalcı anlayışa göre “gösteren” ve “gösterilen” parçalarından oluşan bir bütündür. Eco’ya göre tasarlanmış her ürün bir gösterge iken P. Guiraud’a göre de bir anlam amacının belirtisidir. Anlaşıldığı üzere göstergebilim ve anlam birbirlerini tamamlamaktadır (Özek, 1974, s.19).

Anne Hénault’un (genel) göstergebilimi nasıl bölümlediğine bakalım:



Şekil 5. Henault’un Göstergebilim Bölümlemesi

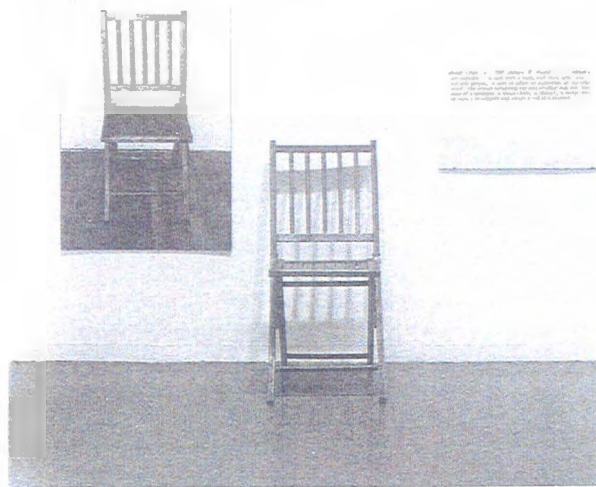
Guiraud, 1994.

Göstergebilim, doğal dili de içine alan çok sayıda iletişim biçimlerinin genel bir bilimi olarak tasarlanmıştır. Pierre Guiraud, doğal dili dilbiliminin bir konusu olarak

vurguladıktan sonra, genel bir yaklaşımla, göstergebilimi, dilsel olmayan iletişim biçimlerinin bilimi diye ele almaktadır burada... üstelik bu göstergebilim, dildışı nesnelere inceleyen göstergebilimlerin yöntemsel dayanağı durumundadır (Guiraud, 1994, s.12-13).

Göstergebilim, bağımsızlığını ve kendi kendine bir bilim dalı olduğunu ispatlamıştır, artık salt dilbilime hizmet etmemektedir ve alanı, kapsamı iyi gelişmiştir. Sanat alanında ise önem değeri iyice artmış ve son dönemde yapılan eserler, yorumlar ve eleştiriler içinde göstergebilim kavramına da önem verilmiştir.

Semiyotik de çağdaş sanatın araçlarından biri olmuştur. Resimli romana, bedensel anlatıma hatta köpek havlamasına semantik çözümler getirmek isteyen kuramcılar olmuştur. Rolanda Barthes fotoğrafta, Umberto Eco da mimarlıkta yararlanır bu yöntemden. Bilimsel sanat dilini medya dili lehine reddeden Pop'art birçok eleştirmen de aynı türden düşüncelerin gelişmesine yol açmıştır. Ama Semiyotik'i en etkili biçimde kullananlar sanatçılar, özellikle de Kavramsal Sanatçılar olmuştur. Bunların çoğu Jacques Derrida'dan etkilenmişlerdir ve metnin (bir sanat yapıtı da olabilir) görünen içeriğiyle katıldığı kültürel, görsel ya da dilbilimsel belirleme sistemi arasındaki farkın meydana getirdiği olası çok anlamlılıkları ortaya çıkarmak için ayrıştırma ilkelerini uygularlar. Joseph Kosuth'un Bir ve Üç iskemle adlı yapıtı sanatta anlamların semiyotik yaklaşımını sergiler (Avant-garde, 1995, s.20-23).



Resim 10. Bir ve Üç Sandalye, Joseph Kosuth

Sanat'ta semiyotik incelemenin önemi gittikçe artmıştır. Çağdaş sanat akımları bu incelemeyi detaylı bir şekilde irdelemektedir.

2.1. İmlerin Semiyotik Açıdan İncelenmesi

İmbilim olarak adlandırılan semiyoloji, im, gösterge, sembol, işaret, simge... v.b. incelerken üç türlü düzeyde araştırma yapılmasını önerir. Bildirişim araçlarıyla ilgili sorunları içine alan çalışma alanına semiyotik denmektedir. İmler semiyotik açıdan incelenirken, semiyotiğin kapsam alanı belirlenmelidir. İmler de dil dizgesi gibi (konuşma dili, yazın dili...vs.) görsel bildirişimi, iletişimi sağlayan birer dizge olduğuna göre semiyotik açıdan incelenmelidir. Bu inceleme üç açıdan ele alınır.

Syntax:Göstergeler arasındaki varsayımsal ilişkiler ile bir göstergenin diğer göstergeye olan ilişkilerini inceler.

Semantik:Göstergeler ve göstergeler tarafından belirlenen objeler ya da kavramlarla olan anlamsal ilişkileri ele alır.

Pragmatik:Göstergeleri kullananlar ile göstergeler arasındaki ilişkiyi ele alır (Götze, 1987, s.3).

Bu üç düzeyde incelemeyi de anlaşıldığı gibi imlerin semiyolojik açıklanması gerek anlamına yönelik, gerekse kültür, tarih ilişkisi birlikteliği, gerekse de insan kavramının ilişkilendirilmesi açısından önemlidir. Çünkü imler evrensel bir dile de sahiptirler. İnsan ve çevre arasındaki ilişki, sosyo kültürel ortam bağlamında iletişimin önemli bir bölümü görsel bildirişimle sağlanmaktadır.

“İngiliz Filozof John Lock'e göre insan; %1 deneyerek, %2 dokunarak, %4 koklayarak, %10 duyarak ve %83 çevresini gözlemleyerek öğrenmektedir” (Uçar, 1991,s.3).

Buradan anlaşıldığı gibi imlerin incelenmesinde semiyotiğin ve göstergebilimin çok önemli yeri vardır.

2.1.1. Syntax

Göstergeler yani imler birbiriyle ilişkilendirilir. Bu ilişkilenenmeden doğan sebep-sonuç mantığı üzerinde durur. Örneğin bir resimde yer alan

Dilbilimci Moris, dili kullananla kullandığı simge arasındaki bağlantıyı inceleyen dilbilim bölümüne pragmatik adını verir. Morris'e göre dilbilimin simgesel nesnesi arasındaki bağı inceleyen bölümüne semantik, simgelerin bir araya geliş biçim ve kurallarını inceleyen bölümüne de sentaks denir (Hançerlioğlu, 1993, s.233).

Pragmatik değerlendirmede ise kullanılan ölçütler:

- İnsanlar bu sembolü değiştirebilir mi?
- Belirli bir uzaklıktan bakıldığında görsel etkisi değişiyor mu?
- Bu sembol kötü aydınlatma koşullarında, görüş açısının dar olduğu durumlarda ve diğer görsel algılamayı olumsuz yönde etkileyen koşullardan ne ölçüde etkileniyor?
- Bu sembol büyütülebilir, çoğaltılabilir ve küçültülebilir mi?

Biz her ne kadar imlerin bu üç değer ölçütüne göre incelenme şekillerini (syntax, semantik, pragmatik) açıklamışsak ta bildirişim simgesi olarak bu öğeler derinlemesine birbirine bağlantılıdır.

3. ANLAMBİLİM (SEMANTIQUE)

İletişim, bildirişim gibi kavramların ana materyali olan imlerin anlamları tarih boyunca insanların ilgisini çekmiştir. İlk insandan, bu yana kullanılan imler tarih süreci içinde bir dil dizgesi oluşturmuşlardır. Bu dil, bazı durumlarda yazın dili bazen de işaret, sembol ve gösterge dili olarak karşımıza çıkar ve anlambilim de bu dillerin anlamlarını inceleyen, araştıran bir bilim dalıdır.

Anlamları inceleyen bilim, anlatmak anlamını dile getiren Yunanca Semainein sözcüğünden türemiştir. Anlambilim, dilbilimin anlamları inceleyen bir daldır. Sözcük anlamlarını başka sözcüklerin anlamlarıyla karşılaştırarak inceleyen anlambilime durallı anlambilim, sözcük anlamlarının zaman içindeki gelişmelerini inceleyen anlambilime evrimli anlambilim ya da yükümlü anlambilim denir (Hançerlioğlu, 1993, s.72).

Hançerlioğlu'nun bu tanımı tamamen dilbilimsel anlama yani (sözcük ve yazın dili) dil dizgesini inceleyen anlambilime yönelik bir tanımlamadır. Ancak anlam sorunu sadece dilbilimi ilgilendiren bir sorun değildir bunun yanında mantık, felsefe, toplumbilim, ruhbilim, sanat...v.b. alanları da içermektedir. Anlambilime Semantik demek de yanlış olmaz. Fransızca'daki sémantique sözcüğü ve Yunan kökenli "Sema",

gösterge sözcüğünden türediği sanılmaktadır. Semantik üzerine birçok farklı görüş ortaya atılmıştır. Bu görüşler semantiğin alanını iyice genişletmiştir.

3.1. Anlambilim ve Kısa Tarihi

Uzman olanlar da olmayanlar da semantik teriminin her gün rastladıkları kullanımları karşısında şaşkına dönüyorlar.

Üç sütunluk bir açıklamasında New York Times gazetesi semantiğin “özgür girişime karşı kullanılan bir silah” olduğunu bildiriyor! Öte yandan, eğer “felsefe, bilimsel dilin semantiğiyle sözdizimi oluşturuyor” ise, bir bebeğin viyaklamaları nasıl olur da “semantik bir tepki” sayılabilir? Peki cazın, pankreas güreşinin, asıtların (afişlerin) “semantiği”de nedir? (Guiraud, 1984, s.1-2).

Semantik başlarda dilbilim ağırlıklı olarak ortaya çıksa da artık sınırlarını ve kapsam alanını birçok bilimle birleştirmiştir.

1923’de C.K. Ogden ve I.A. Richards’ın “Anlamın anlamı” (The Meaning of Meaning) adlı eserlerinde semantiği dilbilim içine almışlardır. 1955’de Guiraud ise; anlambilimi: sözcüklerin anlamının incelenmesidir şeklinde açıklamış, 1978’de J.lyons anlambilimin ilkeleri adlı çalışmasında semantiği “anlamın incelenmesidir” konumunda açıklamıştır. 1983’de P.Lerat’ın tanımı semantiği dilbilim mantığı içinde eritmiştir. Lerat; anlambilim, sözcüklerin, tümcelerin ve sözcüklerin anlamının incelenmesidir tanımlamasını kullanmış olsa da günümüzde semantik geniş bir göstergeler, imler alanının bilimi halindedir.

Dilbilim bünyesinde serüvenine başlayan anlambilim, bugün kendi öznelliğine kavuşarak birçok kitap, yayın ve makaleye konu olmuş yüzyılın en çok tartışılan bilimi haline gelmiştir.

Güncel açmazlarıyla birlikte anlambilim sorunsalını bir bölümüyle biçimlendirir: anlamın heryerdeliği nedeniyle, belli bir alanın sınırlandırılmasının olanaksızlığı; dilsel gösterilenleri, dillerin dışındaki öteki anlamlama dizgelerinden ayırt edebilmek için, bunların özelliklerini belirlemek gereği; dilsel anlamın mutlak ve tek biçimli olarak tanımlanmasının, bu tanımın bir yandan diller ve anlamlama üzerinde ortaya çıkan-son derece değişken-görüşlere, öte yandan (sözcük dağarcığından metne uzanan) çözümleme düzeylerine bağlı bulunduğundan olanaksızlığı. Bu durum, dilbilimsel

anlambilimin dağınıklıktan ve görecelikten kurtulamayacağını ve anlam incelemesinin dilbilimcinin harcı olmadığını mı göstermektedir? (Mecz-Tamba, 1998, s.4).

Buradan anlaşılmalıdır ki, anlambilimin sadece dilbilim bünyesinde kalamayacağını, dilbilimciler de açık yüreklilikle kabul etmektedirler. Kapsam alanının çok geniş olduğunu savunmaktadırlar. Semantik bir değişim, anlamsal bir değişimdir; bir sözcüğün semantik değeri, o sözcüğün anlamıdır. Sonra sözcük sınırları aşılarak terim her türlü göstergeye uygulanır. Armalar bilimindeki ya da denizci bayraklarındaki renklerin semantik işlevinden, bir davranışın, bir çılgılığın, bildiri aktarmamızı, başkalarıyla bildirişmemizi sağlayan herhangi bir göstergenin semantik değerinden söz edilir. Kısacası, bir bildirişim göstergesinin anlamını, özellikle de sözcükleri ilgilendiren her şey semantik ya da anlamsaldır (Guiraud, 1984,s2).

3.2. Anlambilim (Semantik) Boyutunda Anlam Sorunu ve Sanat Dili

Anlambilimin birçok alanla olan birlikteliği, anlam sorununa birçok farklı bakış açısı kazandırmıştır. Bu sorunları “Ruhbilimsel Sorun”, “Mantıksal Sorun”, “Dilbilimsel Sorun” ve sanatın da bir dil, hem de evrensel bir dil olduğu düşünüldüğünde “Sanatsal Sorun”u da bu bağlamda ele alabiliriz. Sonuçta bu bütün alan ve bilimler kendi sorgulamalarını, göstergenin iletisine göre yaparlar ve sorgulamalarını zaman zaman birbirleriyle de kaynaştırırlar.

Başlıca üç türlü semantik ya da anlamsal sorun vardır:

a)Ruhbilimsel sorun: Niçin ve nasıl bildirişiriz? Gösterge nedir? Bildirişirken bizim ve karşımızdakinin anlığında (zihninde) neler olup biter? Bu işlemin dayanağı, fizyolojik ve ruhsal düzeneği nedir? V.b.;

b)Mantıksal Sorun: Göstergenin gerçekle bağlantıları nelerdir? Hangi koşullarda bir gösterge, anlatmakla görevli olduğu bir nesne ya da duruma uygulanabilir? Doğru bir anlamlamayı sağlayan kurallar nelerdir? vb.;

c)Dilbilimsel Sorun, daha doğrusu Sorunlar: Çünkü her göstergeler dizgesinin temel niteliklerinden ve işlevinden doğan kendine özgü sorunları vardır. Dilbilimsel semantik ya da anlambilim, bir başka deyişle bu yapıtın biricik konusunu oluşturan asıl semantik sözcükleri, dil içinde inceler: Sözcük nedir? Bir sözcüğün biçim ve anlamı

arasındaki bağıntılar, sözcüklerin ilişkileri nelerdir? Sözcükler işlevlerini nasıl yerine getirir? (Guiraud, 1984, s.2-3).

Bu üç anlam sorunsalına ek olarak bir de sanatın bir dil olduğu sürecinde karşımıza çıkan sanatsal sorun vardır. En etkin kullanım alanı olarak da resim sanatını sayabiliriz. Plastik anlam var mıdır? İmge içeriyor mu? İmler ileti sunuyor mu? Alıcıda (sanat izleyicisi, yorumcusu...v.s.) resmin oluşturduğu anlam nedir? Renklerin iletisi var mı? gibi sorunlar semantiğin sorgulaması gereken sorular içindedir. Modernizm sonrası özellikle de çağımız akımlarında anlam iyice ön plana çıkmış, sanatsal üretiler sunulurken edilirken manifestolarla birlikte izleyiciye sunulmuştur.

B. Pottier aşağıdaki metinde, anlambilimlerin (ve anlambilimsel dizgelerin) sınıflandırılmasını yapıyor, tanımlarını veriyor.

(Bkz.:Sémantique générale “Genel Anlambilim”, Paris, P.V..F., 1992, s.20-21)

1. Göndergesel anlambilim, dünya, kavramsallaştırma ve doğal dillerin dizgeleri arasındaki ilişkileri ele alır. Gerçek ya da hayali nesnelere belirtilmesi olgusunu ve buna ek olarak da dünyadaki şeylere gönderme olgusunu inceler.
2. Yapısal anlambilim, belirli bir doğal dile özgü göstergelerin seçimindeki gerekçeleri aydınlatmaya çalışır ve bu çabasını da, göstergelerin gösterilenlerindeki ayırıcı özellikleri (anlambilimler) çözümleyerek gerçekleştirir; gösterilenleriyle olan bağıntısını da göz önünde bulundurur.
3. Söylemsel anlambilim, dilden söyleme ve söylemden dile geçişin düzeneklerini betimler. Birbirini bütünleyen iki YAPMAYI-BİLME eylemi söz konusudur burada. Ve dilin gösterilenleri, bağlama uyarlanmış söylem anlamlarına dönüşürler.
4. Edimsel anlambilim, bildirilerin içeriğini ve biçimini büyük ölçüde belirleyen konuşucular arasındaki BİLME ve İSTEME ilişkilerini dikkate alır (Rifat, 1998, s.180).

Anlambilimleri bu derecede inceledikten sonra, dilbilimin yüzyılımız anlayışı içinde sanat olgusunu da ortak bir dil saydığını ve kabul ettiğini söylemek yanlış olmamalıdır. Çünkü oluşan yeni kavramlar içinde fotoğraf dili, sinema dili, müzik dili ve resim dili yerini almaktadır. Özellikle de plastik sanatlar, görsel sanatlar bünyelerinde bulundukları görsel imlerle anlam iletilerini insanlığa sunmaktadır.

Bunlar sayesinde “dil” kavramı, sanatta evrensel bir boyuta sahip olur. Dil, toplumların kültürlerin olmazsa olmaz öğelerindedir. Kültürün en önemli göstergesi dil kavramıdır. Dil, aslında bir anlatım, ifade aracıdır. Örneğin dilsiz insanlar geliştirdikleri bir tür beden diliyle rahatlıkla anlaşabilirler. Bu iletişim tamamen göz göze gerçekleşir. Ya da birbirinin dilini bilmeyen iki yabancı beden diliyle veya bir şeyler çizerek rahatlıkla anlaşabilir, iletilerini anlatabilirler. Dilin işlevlerinden en başta geleni ve en önemlisi iletişimdir. İletişim ise insanın varlığının ve sosyalitesinin en önemli göstergesidir.

Dil, ister araç olsun ister amaç, sesli de olabilir, sessiz de... yani sözlü de olabilir, sözsüz de... örneğin resim sanatında, heykel sanatında dil sözsüzdür, mimaride de. Oysa müzik sanatında hem sesli olabilir, hem de sözlü. Tiyatro tekste, sinema da senaryoya dayandığı için sözlüdür. Oysa bale sanatı sözsüz fakat seslidir. Pantomim ise hem sözsüz hem de sessizdir. Yaşamda kullanılan dilde önce semboller oluşturmuş, sonra da simgeler. Örneğin Hiyeroglif sembollerden oluşan bir dildir. Bugün konuşmak için, meram anlatmak için kullandığımız dil ise simgelerden ibarettir. Her sanat alanının dilinde bu semboller ve simgeler vardır. Fakat yazın sanatı alanı dışındakilerde sembol ve simge eş anlama gelir gibidir. Sözelimi resim sanatında ak güvercin özgürlük, defne dalı barış, dikenli tel ise esarettir. Bale sanatının dili ise belli hareketlerin sembol olarak kullanımından ortaya çıkar (Erinç, 1998, s.94).

Anlaşıldığı gibi “dil” özellikle de “sanat dili” sanatçının belleğinde oluşturduğu imgeleri, imler vasıtasıyla alıcının belleğinde canlandırarak kavramlar iletmeye yarar. Bütün sanatlar kendi bünyesinde bir dil oluşturur ve bildirişimde bulunur. Ancak bu bildiri zaman zaman dolaylı yoldan olur. Sanat gibi mitoloji, ikonografi ve din kavramı da kendi öz bünyesi içinde bir dil oluşturmuştur. İmler, sembol ve simgesel dilin vazgeçilmez materyalleridir. Mısır’da, Yunan’da, Bizans’da, Mayalar’da, Buda’da, İslam’da ...vs. bu dil hep karşımıza çıkar.

Resim dilinin kendi öz bünyesi içinde de o resme bakıldığında anlamlandırılacak dilin kendi kategorisi de farklıdır. Çünkü resmin de türleri vardır. Örneğin bildiri sunan resim, tarihi bir resim mi? portre mi? tabiat resmi mi? nonfigüratif mi? gibi bakış açıları o resmin dilini çözmede veya imlerin semantik çözümlemesinde önemli yer tutar.

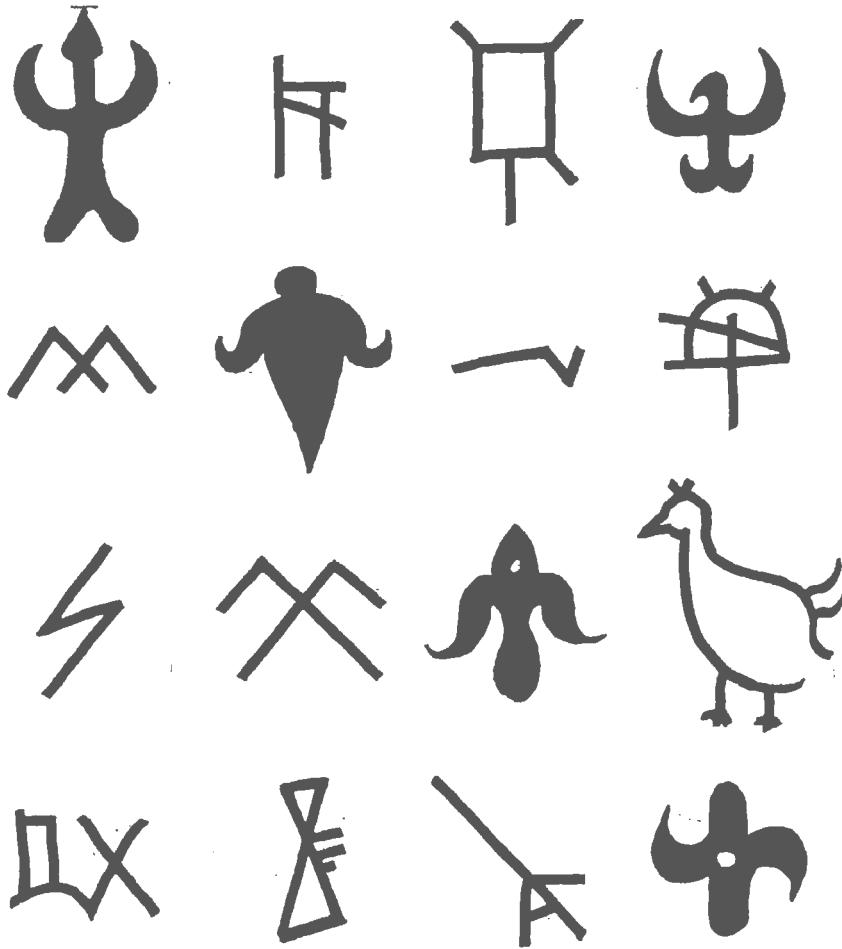
Dil kavramı, yalnızca imgeyi aktaran, ileten bir dizge değil, aynı zamanda onu oluşturan, biçimlendiren bir dizgedir. Bu olguyu birçok dilbilimcinin yanı sıra Fransız yazarı Valéry de şu sözleriyle belirtir: “Dil, düşünceyi ister istemez düzenler” (Heinz, 1978, s.369).

Sanatın özellikle de resim sanatının dili, nasıl resmin türlerine göre değişiyorsa, akımlara ve izm'lere göre de sanat dili anlamlarını farklı biçimde sunar. Zaten bu akımlara ve izm'lere adını veren, kullanılan dilin yapısal özellikleri değil midir? Bir klasiği, dada'yı, izlenimi, bir dışavurumu ortaya çıkaran sanatın kendi görsel dilidir.

Sanatta, hayal gücünün olanakları gerçekten sınırsızdır. Örneğin bir biyolog, bir insan gövdesi üzerinde bir hayvan başı olabileceğini ya da bir hayvanın insan gibi konuşabileceğini söylese, o kimseye deli gözüyle bakılır. Buna karşılık, bir sanatçı, yarı insan yarı hayvan bir yaratık çizse, fabllar ve masallar yazsa “aslan yeleli”, “kartal gagalı”, “taş kalpli” gibi eğretilmeler kullansa, anlayışla karşılarız. Her eğretilme ya da abartma, bir şiirin ölçülü ulaklı yapısı, bir büstün “kesit”i, grafiğin siyah-beyaz “dil”i, bir şarkının ezgisel “dil”i ya da dansın koreografik “dil”i... bütün bunlar, sanatta bize şunu doğrular: varlığın manevi kapsamının, toplumsal değer'inin anlamlı kılınabilmesi için, doğanın ve insan yaşamının maddi varoluş yasalarının koşullandırılmış, genellendirilmiş, şu ya da bu derece değişime uğratılmış, olarak yansıtılması sorunu vardır (Kagan, 1993, s.284).

Sanatın imlerle oluşturduğu dile her ne kadar evrensel demişsek de bu dilin oluşumunda ulusal, kültürel ve yöresel etmenlerin de rol oynadığını söylemek yanlış olmamalıdır. Örneğin kendi sanatımızı oluşturan imler farklı etkileşim süreçleri sonucu özgün bir dil'e ulaşmıştır. Bu etkiler: Batı etkisi, Orta Asya ve Uzakdoğu etkisi, yöresel ve coğrafi etkiler, Anadolu ve eski Anadolu Uygarlıkları etkileri ve İslam dininin getirmiş olduğu etkiler. Özellikle resim sanatımızın bugünkü çağdaş boyutlarına gelirken bu etkilerin yansımaları sıkça göstermişlerdir. Bu etkiler, resim sanatının özgün dili içerisinde oluşan farklı zenginliklerin iletilerini sunmaktadır. Özellikle Türk Tekstil Sanatı'nın önemli ürünlerinden olan dokumacılık sanatı, bünyesinde etkileşim süreçlerinin (mitolojik, ikonografik, din, farklı uygarlıklar...vs.) en güzel örneklerini vermektedir. Yer yer soyutlama mantığının kavranmasında, soyut sanatın etkileşim göndermelerine batı sanatçılarının bile örnek aldığı ilginç imler ortaya çıkmıştır. Bu imlerde üstün bir stilize, deformasyon ve fantezi fikri yatmaktadır.

Kavramsal olarak düşüncede var olan basit ve dekoratif bir görünüm içinde ifade eden, inançlara dayalı ve bu düşüncelerden kaynaklanan biçimler; imler, göz ve nazara karşı tılsımlar, ejder motifleri, zümrütü anka kuşu gibi masalsı yaratıklar ve çarkıfelek, üç benek gibi soyut simgesel motifler ile, hayat ağacı ölümsüzlük, taneli bitki ve meyveler de bereketin sembolü olarak motiflere dönüştürülmüştür. Yine sembolik anlamları olan ideografik motifler de günlük yaşamda, yani gerçekte varolan şeyleri basit ve şematik bir üslup içinde ifade eden biçimlerdir (Sürür, 1985, s.84).



Resim 11. Anadolu'da Rastlanan İdeografik Motifler

Sürür, 1985.

Sanat dilinin artık semantiğin bir kapsamı olduğunu açıkça söyledikten sonra imlerin anlamlandırılması boyutunda “anlam” kavramına ve semantiğin bölümleri olan “düz anlam”, “yan anlam” kavramlarını incelemek de önemlidir.

3.3.İmlerde Anlamlandırma

İmlerde anlamlandırma boyutuna geçmeden önce “anlam” kavramını açıklamak gerekir. Anlam, ancak anlamlandırıldığı sürece önem kazanır.

Anlam, düşünce tarihinin her döneminde, insanda bazen hayranlık bazen de kuşku uyandıran bir tür büyü gibi görülmüştür. Bunun nedenini anlamak pek güç değil. Kendiliğinde cansız, gösterişsiz ve tekdüze olan kimi nesne, ses ya da çizgiler, belli bir değerlendirmeye bizim için yepyeni, özgün ve zengin dünyalar yaratabiliyorlar. Ağızdan çıkan seslerle evrenin ve yaşamın çeşitli yönleri arasında kurulan bu köprüler, sonuna geldiğimiz yüzyılın ilk çeyreğine değin bir tür (anlıksal ya da nesnel) varlık biçimi olarak kavranmaktaydı. Böylesi bir varlıklaştırma ya da nesnelleştirmenin sorunları çözmek yerine onlara yenilerini eklediğine inanan, daha yakın zamanların kimi felsefecileri, semantik büyüdeki zenginlik ve gücü karmaşık yollarla açıklamaya çalışmışlardır (Denkel, 1996, s.9).

Anlam kavramı tarih boyunca insanların ana sorunu haline gelmiştir. Yaşamın anlamı, havanın, suyun, güneşin anlamı nedir? gibi sorulara cevap aramakta kafalarını yormuşlardır ve inanışlar, dinler, mitolojiler ortaya atmışlardır. Bunlardan biri de sanatın anlamı, sanatta bulunan imlerin anlamı olarak söylenebilir. Bu tabii ki anlamın iletişim boyutudur. Anlam taşıyan her söylenim, her kavram bir imdir. Anamlı oluşu düşünülürse im, bir fiziksel nesne, durum ya da olaydır. Bu im üzerinde anlamın oluşabilmesi için dilsel ve görsel sinyallerin bir araya gelmesi gerekir.

İmler anlamlandırılırken sunulan bildiriye bellekte iki tür anlam boyutunda algılarız. Bunlara “düz anlam” ve “yan anlam” demek mümkündür. Ancak anlam kavramı daha derinlemesine irdelendiğinde birçok anlam boyutu karşımıza çıkar. Bu anlamlar:

Çağrışım yapan anlam (connotative), sosyal anlam (social), içsel anlam (affective), yansıtılan anlam (reflected), yan anlam (collocative), köke ait anlam (thematic) (Leech, 1983, s.9).

Bu anlamlar genel olarak yan anlam ve düz anlam içinde yer alırlar ve göstergebilimin yorum gücünü oluştururlar.

Anlamlandırma iletişim kanallarına taşınabilir. Göstergelerin iletişim sağlama ve anlamlandırmayı oluşturma yeteneği iletişimde önemlidir. Göstergeler tek başlarına bir

anlam ifade edebilirler. Anlamlandırma, bir göstergenin gerçekten ifade ettiğine inandığı şeydir. Diğer taraftan alıcının göstergeye verdiği anlam da anlamlandırma değildir. Anlamlandırmanın iki düzeyi bulunmaktadır. Düzanlam ve yananlam (Burton, 1995, s.40)

3.3.1. Düzanlam

İmlerin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişki, imin sosyo-kültürel ortamdaki birlikteliğin boyutu, düzanlam olarak açıklanabilir.

Düzanlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur (Guiraud, 1994, s.45).

Bu tanım, imleri ilk karşıladığımızda iletinin bellekte oluşturduğu asıl anlam ve gerçek olanı düzanlam olarak kavramamız gerektiğini açıklamaktadır.

İletişim, göstergelerin ikinci aşamasıdır. /Ev/kavramı, dilde /e/v/ ses öbeğiyle mi? Bazı iletişim dizgelerinde, göstergenin ikinci basamağı diyebileceğimiz aşamada, bu bağ tümüyle nedensiz kurulur (konuşma dillerinde), bazılarında ise (görüntüsel ya da işlevsel göstergelerde) bağ nedenleridir. İşte ikinci aşamada kurulan bu bağlara anlamlama diyoruz. İkinci aşamada, gösterenin gönderme yaptığı kavrama da, göstergenin düzanlamı diyoruz (Erkman, 1987,s.65).

İmlenen nesne, konuşma dilinde kullanıldığı anlamıyla bellekte oluşturduğu kavram, onun düzanlamı olarak algılanır. Ancak bu kavram tek başına değildir. Çünkü kavramların kültürle yakın bir ilişkisi vardır. Bu ilişki keyfi ve kişisel değildir. Bir mimari yapıta, bir resme ya da bir fotoğrafa bakarken almış olduğumuz ileti, alıcının o im hakkındaki algısı değil, belleğindeki imgelem sonucu oluşan imgedir.

3.3.2. Yananlam

Düzanlamın alıcının imgelem gücünde oluşturduğu imge göreceleştikçe (kesin ve katılığı kaybettikçe) imlerin gösterene bağlı oluşturduğu anlamların sayısı artabilir. Bu değişik anlamların oluşmasına yananlam diyebiliriz. Sanat dalları içinde özellikle de resim sanatı bünyesinde imlerin anlam çokluğu dikkati çeker. Göstergelerin mutlak yananlamı vardır. Bu yananlamlar bireyden bireye değişebilir.

Düzanlam ile yananlam, anlamlamanın iki temel ve karşıt türünü oluşturur; bildirilerin çoğunda bir araya gelmelerine karşın, bu bildiriler, düzanlam ağırlıklı ya da yananlam ağırlıklı olmalarına göre ayırt edilebilirler. Bilimler birinci, sanatlar ise ikinci türdendir.

Bir kimya ya da cebir formülünde biçimsel sapmalar ya hiç yoktur, ya da çok sınırlıdır. Oysa bir ressam bir portreyi gerçekçi, izlenimci, kübist, vb. gibi bir yaklaşımla işleyebilir. Burada bile göstergelerin çokanlamlı oluşunun, düzgülerin değişik olmasından ileri geldiği anlaşılacaktır (Guiraud, 1994, s.45).

Sanatın, evrensel ve ulusal olması kadar, bireysel olan bir yapısı da vardır. Özellikle modern sanat akımları içinde bireysellik ön plana çıkmaktadır. Sanat sikolastik ve rasyonalist düşüncenin getirmiş olduğu tanrı, kilise, kral ve üst sınıf baskısından kurtulmuş, sanatçının özgün üretilerine olanak sağlamıştır. Böylece oluşan eser üzerindeki imlerin anlamları da (yananlam olarak) çoğalmıştır.

Bir sanatçı, eğer iyi ve özgün bir sanat yapıtı vermek istiyorsa, hep yeni bir şifre oluşturma kaygısı taşır. Ne var ki, yeni şifre, eski şifrelerin ipuçlarıyla çözilemiyorsa, yapıt o denli bireysel kalır ki, yalnızca kendini yaratan sanatçı (ve belki de sanatçının bir iki yakını) tarafından anlaşılır, dolayısıyla izleyiciyle sanat yapıtı arasında iletişim kurulmaz. Öte yandan şifre çok kolay çözülmüyorsa, bu da yapıta, “bayağı, sıradan” gibi sıfatların yakıştırılmasına yol açar (Erkman, 1987,s.75).

Erkman’ın bu açıklamasından da anlaşıldığı gibi, sanat eseri bünyesinde yer alan imler ne kadar çabuk çözülmürse alıcının eser karşısındaki etkileşim süreci o kadar azalır. İmlerin oluşturduğu kodların anlamı ne kadar fazla olursa eserin gizemi ve sanatçıda oluşturduğu yargı o kadar fazla olur, eserin özgünlüğü o derece fazlalaşır.

İmlerde, anlamlama boyutunda anlamların oluşturduğu birçok yananlam mevcuttur. Bunları açıklayacak olursak:

Çağrışım yapan anlam; bireyin görüş açısına göre çıkarılabilir. Sosyal farklılıklara ve zaman farklılıklarına göre nitelenebilir.

Sosyal anlam; bir dilin kullanımının sosyal durumunu nakletmesidir. Örneğin bir yazının anlamı, aynı dil içerisindeki stil farklılıkları ve değişik yönleri göz önünde bulundurularak anlamlandırılır.

İçsel (hissi) anlam; konuşan veya yazan kişinin hislerine ve tutumuna ait ifadedir.

Yansıtılan anlam: çok yönlü mantıksal mana durumunda ortaya çıkar. bir kelimenin anlamı başka bir anlama olan tepkiyi oluşturursa yansıtılan anlamı kullanmış oluruz (Leech, 1983, s.16).

Yananlımların sayısını arttırmak mümkündür. Yukarıda anlattığımız anlamların dışında imlerin bir de mitolojik ve ikonografik boyutta ele alınan anlamları vardır. Bu anlamlar kültürün, din'in ve mitlerin etkisiyle oluşmuştur. Coğrafyanın da ikincil bir katkısı söz konusudur.

3.4. İmlerde Mitolojik ve İkonografik Anlam

İmlerin semantik açıdan incelenip anlamlandırılmasında bilinmesi gereken önemli bir boyut da mitoloji ve ikonografidir. Anlamlandırma içeriğine geçmeden bu iki kavramın iyi incelenmesi gereklidir. Tarih boyunca yapılan resimlerin birçoğu mitolojik ve ikonografik anlam içerir. Bu anlamlar, ait olduğu toplumun mit'leriyle doğrudan ilişkilidir. Mitolojiyi bilim olarak açıklamak için etimolojik olarak mit kavramını öncelikli incelemek gerekir.

Mit; tarih öncesine dayanan öykü... Türk Dil Kurumunca yayımlanan toplumbilim terimleri sözlüğünde masal, budunbilim terimleri sözcüğünde efsane, felsefe sözlüğüyle tarih terimleri sözlüğünde söylence deyimleriyle dile getirilmiştir (Hançerlioğlu,1993, s.166).

Mit sözcüğü kavram olarak Antik Yunan'a kadar gitmektedir.

İlkin söz vardı, der kitap. Bunu Platon duysa, söz mü, hangi söz diye sorar. Çünkü eski Yunan dilinde söz kavramını vermek için bir değil, üç sözcük vardır. Biri "mythos", öbürü "epos", üçüncüsü "logos" mythos söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir. Ama mythosa pek güven olmaz, çünkü insanlar gördüklerini, duyduklarını anlatırken birçok yalanlarla süslerler (Erhat, 1993, s.5).

Mitleri inceleyen onların tarihle bağlantısını kuran bilim ise mitolojidir. Mitolojiyi çıkaran insanın hayal gücü ve üstün yaratıcılık yetisidir. Her coğrafyada mitolojiden söz etmek mümkündür. Mitoloji kültürle de yakından bağlantılıdır. Dinin

etkisi ise yadsınamaz. Özellikle çok tanrılı inanışlar tamamen mitolojinin etkisiyle yoğrulmuştur.

Bir efsanenin zaman ya da mekan içinde yayıldığı alanı belirlemek, ya da bazı yeni varyantlar keşfetmek için, mecazlı dökümanlardan yararlanmak cazip bir yol olarak görülebilir. Seramikler, kabartmalar, resimler, bu konuda bol bol doküman sağlayabilir... Geleneksel olarak, klasik “mitoloji” adı verilen şey, ne basit, ne de tutarlı bir öğedir. Bütünüyle ele alındığında, o, her devirden, her türden masalımsı anlatıları içeren ve olabildiğince bir sınıflandırmaya tabî tutulması gereken karmaşık bir kitle teşkil eder (Grimal, 1997, s.XI-XII).

Mitoloji, başlarda sadece eski çağ inanışlarını irdeliyorsa da günümüzde bütün inançları bünyesine katmıştır. Halâ tamamıyla anlamlandırılmamış olan mitoloji günümüzde taşıdığı gizemle insanların ilgisini çekmiş, birçok filme, tiyatroya, besteye ve resme konu olmuştur.

Mitlere ilişkin en önemli şey anlattıkları öykülerdir, biçimleri değil. Bu nedenle, kişiler arasındaki ilişkilere ve sonuçta bu ilişkilerin ne anlama geldiğine dikkat edilmelidir, öykünün anlatılma biçimine değil. Lévi Strauss, mitlerin kültürlerden bireylere, kodlanmış iletileri gönderdiğine ve çözümleyicinin görevinin, “kodu açarak” bu maskeli ya da gizli iletileri keşfetmek olduğuna inanır (Berger, 1996, s.28).

Mitoloji kavramı kadar imlerin anlamlandırılmasında kullanılan bir başka bilim de ikonografidir ve bilgibilim olarak da bilinir.

Tanrı ve insan heykel ve resimlerini inceleyen, açıklayan ve tanıtan bilim...Türkçe yazımıyla dilimizde de kullanılan ikonografi deyimini, imge anlamına gelen Yu.eikon deyimiyile yazmak anlamına gelen Yu.graphein deyimlerinden yapılmıştır (Hancerlioğlu, 1993, s.45).

İkonografi, dinsel ve mitolojik anlam içeren imleri, standartlaşmış durumları, dini sembelleri inceleyen bir bilimdir ve sanat tarihinde çok önemli bir yeri vardır. Özellikle Hıristiyan ve Bizans sanatında çözümlenmeler yaparken ikonografiye dikkat etmek gerekir. Bir resme ikona olarak bakmakta, onun biçimi veya yapılan gereç değil, onun dinsel veya inanç açısından neyi simgelediği önemlidir.

Georges Bataille’a baktığımızda (Saussure’dan biraz daha farklı olarak), imge ve göstergenin birleştiği bir ikona ile karşı karşıya kalmaktayız, Bataille için mutlak gerçek

ve Tanrı, yadsınması gereken iki kavramdır. İyilik, ancak karşısında kötülüğü bulunduğunda ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan iyilik ve kötülük gibi, imge ve gösterge de birbirlerini takip etmekten başka bir eylemi gerçekleştirmezler: Biçim ve anlam; imge ve gösterge birbirlerine kaynaşmaktadırlar. Bataille'a göre, imge sanat eserinin en eskiyenidir; halbuki gösterge en kalıcı ve en evrensel olanıdır (Akay-Zeytinoğlu, 1998, s.136).

Göstergenin, mümkün olduğunca oluşturduğu anlamın evrenselliği, dolaylı yoldan sanat eserinde evrenselliğini ortaya koyacaktır. İmlerde anlam sorununa değinen sanat tarihçisi ve estetikçi Erwin Panofsky bir resmin algılanıp ve estetikle birlikteliğinin sağlanmasında üç ayrı evreden bahsetmektedir. Bunlar:

- 1- Doğal Anlam (a-olgusal anlam, b-ifadesel anlam)
- 2- Anlaşılabilir Anlam
- 3- Asıl Anlam ve İçerik

3.4.1. Doğal Anlam

Bir resimde gördüğümüz biçimleri, tanıdığımız kimi nesnelere benzetmekle; bu biçimler arasındaki ilişkileri belirtmekle, yani biçimlerin hangi hareketler içinde olduklarını saptamakla elde ettiğimiz anlam, olgusal anlamdır. Belirli nesnelere benzetip adlandırdığımız, peşinden hangi hareketler içinde bulunduğunu saptadığımız bu biçimlerin ifadesel niteliklerini bulmakla, eserin ifadesel anlamını elde ederiz. Bir duruşun, bir davranışın acıklı veya sevinçli özelliği; bir çevrenin, bir ortamın bizde hemen uyandırdığı sakin, hareketli veya kasfletli hava, ifadesel nitelikleridir. O halde olgusal ve ifadesel anlamlar, bize eserin doğal konusunu vermektedir (Cömert, 1999, s.11).

Panofsky'nin bu yöntemiyle resim üzerinde bize ileti gönderen imlerin, (plastik anlatı yoluyla biçime dökülmüş imler) belleğimizde oluşan imgeleme bağıntı kurarak tanıdığımız nesnelere benzetme yaparak çözümleyebiliriz. Bu anlamlandırma yöntemi, göstergelerin anlamlandırılmasında karşılaştığımız "düz anlam" mantığına çok benzemektedir ve zaman zaman da aynıdır. Resim üzerinde yapılan doğal anlamın araştırılması sonucu ortaya çıkan sanatsal iletiler ve motifler o eserin ön ikonografik açıklaması, yani tasviridir.

3.4.2. Anlaşmalı Anlam

Eserin, bize ilk bakışta kapalı kalan ve gündelik pratik deneylerimizle açıklayamadığımız bu anlamına, anlaşmalı anlam diyoruz. Anlaşmalı anlamın bulunması ise gündelik pratik deneylerimizin dışına çıkmakla, onları başka bilgilerle tamamlamakla mümkün oluyor. Peki, bu bilgileri nerede bulacağız? Bu sorunun bir tek karşılığı var: Araştıracacağız (Cömert, 1999,s.12).

Anlaşmalı anlam, sanatçı tarafından esere bilerek koyulmuş ve kodlanmıştır. Eserin değerlendirme çözümlemesi için anlaşmalı anlamın bulunması gereklidir. Anlaşmalı anlamın araştırılması için resim üzerindeki sanatsal imlerin anlamıyla tarihsel süreç, mitler, din'ler ve diğer sanat eserleriyle bağlantısının araştırılması; sanatçının yaşamı ve kişiliğine kadar uzanan derinlemesine bir inceleme gerekebilir. Bir başka yöntem de, eser üzerindeki biçimlerin ortak bağıntısı kurulabilir. Zaten bu tür araştırmaya ikonografik çözümleme de demek mümkündür. İmlerin semantik çözümlemesinde anlaşmalı anlamın rolü önemlidir.

Sanat üzerine yapılacak incelemelerin de her zaman resim yoluyla betimlemelerin “dilbilimine” ilişkin araştırmalarla tamamlanması gerekecektir. İkonolojinin, yani imgelerin alegori ve simge içersindeki işlevlerini ve “ideaların görünmeyen dünyası” diye adlandırılabilir olan dünyayla ilişkilerini konu alan bilim dalının ana çizgilerinin daha bugünden belirginleştiğini görmekteyiz. Ancak sanatın dili ile görünür dünya arasındaki ilişkiler aynı zamanda hem o denli doğal, hem de o denli gizemlidir ki, bunlar sanatçıların dışında, insanların çoğuna yabancıdır. Sanatçılar ise bu dili, bizim anadilimizi kullandığımız gibi, yani dilbilgisini ve semantiğini önlemek zorunluluğuyla karşılaşmaksızın kullanmaktadırlar (Gombrich, 1992, s.23-24).

3.4.3. Asıl Anlam veya İçerik

Bir resmin içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir eserde yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel değerlendirilmesi, insanlığın ulaştığı düşünce ve beğeni aşamasındaki yerinin belirlenmesi, yani gerçek anlamda algılanıp, estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle

uyum içinde bir ilişkiye sokulmasının sağlanması için uygulanan işleme ikonolojik yorum adı verilir (Cömert, 1999,s.14).

Bu durumda sanat eserinin asıl anlam ve içeriği, eserin bünyesinde sanatçı tarafından bilinçli olarak konulmuş anlam veya anlamlardır. Alıcı, bu asıl anlam ve içeriği birebir anlamlandırmak zorunda değildir. Anlamın alıcısıyı zorlaması, alıcının eser üzerindeki ilgisini arttıracak ve eserle arasında bir trans durumu oluşacaktır. Sonucunu tahmin ettiğimiz oyunlar, filmler ve romanlar bize tat vermezler. Çünkü sonucu tahmin etmemiz, asıl anlamı çıkarmamız sanatçının sıradanlığının bir göstergesi olarak karşımıza çıkar.

Ortaokul çağlarında, annemin önerisi üzerine, okuduğum öyküleri, romanları, en heyecanlı yerinde, olayların dönemeç ya da bağlantı noktasında kapatır ve okumaya ara verirdim. O ana kadar, o metinden edindiğim yan bilgilerden sonucu sezinemeye çalışır, birkaç olasılık bulur ve nihayet birinde karar kıldım. Bu işlemler bazen birkaç dakikamı alırdı, bazen de günümü... Sonra, metne tekrar döndüğümde, eğer sonuç, benim bulduğum gibi çıkıverirse o öyküyü, ya da o romanı çok sıradan, hatta “yavan” bulurdum. Bu yöntemi hala elden bırakmadım. Sanat yapıtının özgün, tek ve yeni olmasında hem sanatçı, hem de alıcı açısından sezginin önemi, bu küçük örnekten de anlaşılmaktadır (Erinç, 1998, s.78).

Alıcısı ne kadar eğitilmiş veya beğeni yargıları iyi olursa olsun bir sanat eserinin alıcısını etkileme zorunluluğu vardır. Burada imlerin önemi ve kullanım normlarının ne kadar önemli olduğu açığa çıkmaktadır.

3.5. İmlerde Renk ve Anlam

İmlerde biçim kadar bir önemli etken de renktir. Rengin eser ve alıcısı üzerindeki etkisi tartışılmaz. Renk, ayrıca güncel yaşamımızın da önemli bir parçasıdır. Kıyafetlerimizden, ofisimize, internette trafik ışıklarına kadar geniş bir yelpazenin içeriğinde yer alır.

Renk, sanat yapıtı üzerindeki en önemli elemanlardan biridir. Rengin insan üstünde gerek psikolojik, gerek mitolojik gerekse kültürel etkileri yadsınamaz. Özellikle modernizm ile başlayan akım içinde renge verilen önem üst düzeye çıkmıştır.

Rengin tarihsel süreç içindeki serüveni çok ilginçtir. Mağara dönemi insanları barınak olarak kullandıkları mağaraların duvarlarını boyayarak, renkli biçimler yaparak

yaşam mekanlarını canlandırmışlardır. Beşbin yıldan daha önceleri Mısırlıların bırakmış oldukları eserlerde rengin ön plana çıktığını sarı, mavi, yeşil, kırmızı gibi renkleri toprak ve kök boyalarla yapıp kullandıklarını ve etrafını konturlarla süslediklerini görürüz. Çünkü bu renkleri doğal olarak elde etmeleri daha kolaydı. Eski Babil ve Mezopotamya uygarlıkları ise gök mavisi; altın sarısı gibi güç simgeleyen renkleri kullanmaktaydılar. Yunanlılarda ise Akdeniz kültürünün yaygın etkisi olan ve Mısırlıların kullanıma sundukları renkleri kullanmışlar bunun yanı sıra beyazı da, sarı yıldızla birlikte bina ve saray mimarisinde kullanmışlardır. M.Ö. 80’li yıllarda ise Uzakdoğuda,Çin’de çok renkli duvar ve pano resimleri görülmektedir. Bu resimlerde şiddetli ara renkler de etkisini göstermektedir. Daha sonra Hıristiyanlığın Avrupa üzerindeki etkisi sonucu, renk de dini inancın ifade biçimi haline gelmiştir.

Herbert Read, rengin doğal kullanımından başka, heraldik (zorunlu kalmak), ahenkli ve saf olmak üzere üç çeşit kullanılışı vardır der. Rengin heraldik (zorunlu kalmak) kullanılışı belki de en ilkelidir. Bu tür kullanılıştta renk, sembolik bir anlam içerir. Sözgeşi, ağaç kahverengi, yanardağ siyah, gök gri olsa bile, renk kullanımında özgür olan çocuklar gibi ağaç yeşil, yanardağ kırmızı, gök maviye boyanır. Ortaçağın temel anlayışı da buydu. Ne var ki, ortaçağda bu kuralları sanatçılar değil, gelenek ve kilise koymuştur. Örneğin, Meryem’in elbisesi her zaman mavi, mantosu kırmızı olmalıydı. Ortaçağın resminde renklerin güzelliği, dengesi ve açıklığı bu sınırlandırmanın her zaman zararlı olmadığını gösterir. Bu tür renk kullanımı XV. Yüzyıla kadar sürdü. Herbert Read’in “Ahenkli Tarz” dediği, ışık gölgeci anlayıştır. Bu tür uygulama, nesnenin renk ilişkilerini ton değerine göre düzenleyip kuran bir düşüncedir (Cantürk, 1992, s.34). Resim 12.,Resim 13.



Resim 12. Kutsal Anna, Kutsal Bakire ve Çocuk, Leonardo da Vinci



Resim 13. Kutsal Bakire ile Ermişler, Giovanni Bellini

Pischel, 1983.

Bu dönemin etkisini kısaca açıklayacak olursak. Roma ve Bizans etkisinde sanatçıların kullandığı renkler canlı ve etkileyiciydi, azizlerin yüzleri, yeşil, kahverengi tonlara boyanıyordu, figürlerin giysileri ise canlı renklerdi. Gotik sanatın hazırlandığı dönemlerde renk araştırmalarından çok, basit ve sembolik, simgesel renklere ağırlık verilmiştir. Giotto ile, canlı ve etkileyici olan renkler doğal ve sönük renklere kendini bıraktı. Bu durum, Rönesans'ın da öncüsü konumuna geldi. Michelangelo az renkle üç boyutlu hacmi en iyi verenler arasında yer alıyordu. Yine Rönesans içinde renkliliği reddedenler arasında Leonardo da Vinci de yer alıyordu. Renk artık sembolik etkisini iyice yitirmişti. Hubert ve Jan Van Eyck, açık-koyu içinde parlayan ve doğaya yakın renkler kullanmışlardır. Tiziano ise (1477-1576) çok renk içinde sıcak-soğuk alanlar kullanmış, İspanyadan El Greco ışık-gölge boyutunda siyah-beyaz etkisini ele almıştır. Renk, bu denli ilginç serüvenine 17. yüzyılda Velasquez (İspanya'da), Rembrandt (Hollanda'da) ile ışık-gölge boyutunda ışıklı olan yerlerde beyaz, gölgelerde ise kahverengiden siyaha giden renklere resimlerinde yer verdiler. Romantizm ile birlikte renk yeniden önem kazanmış, romantikler rengi psikolojik etki ve ahenk unsurunu imlemek için kullanmışlardır. Rengin extra bir im olarak resimde kullanılmasına Romantizm iyi bir örnektir. Daha sonraları 19. yüzyıl başlarında İzlenimciler, ışığın ve renk olgusunun bilimsel niteliklerini araştırmaya başladılar. Ekspresyonistler ise

gelinlik giyerler. Hindistan'da Hindu geleneklerine göre gelinler bakireliğin son altı günü sarı renkte elbiseler giyerler. Çin'de, kırmızı gelinlik mutluluğu, hayatı ve şansını ifade eder. Batı'da ise gelinlik rengi temizliğin ve arılığın simgesi olan beyazdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNİZM VE SONRASI RESİM SANATINDAKİ İMLERİN SEMANTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

1. MODERNİZM VE SONRASI RESİM SANATINDA İMLER

1.1. Modernizmin Başlangıç Süreci ve İmler

Modernizmin dönem olarak başlangıcı üzerine birçok teori üretilmiştir. Bu teorilerin hepsinde az da olsa doğruluk payı vardır. Bu pay, belki de modernizm sözcüğünün anlamında saklı olsa gerek. Evrensel boyutta bakıldığında modernizm her çağda görülebilecek bir olgudur. Geleneğin daima karşısında olmuştur. Alışıl gelmiş görüş alışkanlıklarına ters düşen bir anlayıştır. Geçmişe yönelik ve eskiyi savunan her görüş reddedilir.

Resim sanatı akımları göz önüne alındığında modernizmin başlangıcı konusunda kesin bir tarihe varmak ya da süreçten söz etmek zordur. Sanat tarih ve yorumcuları da bu konuda farklı düşünceler ortaya koymuştur.

19. yüzyılın toplumsal ve ekonomik sorunları büyük bir çağ değişimini müjdeliyor ve bu değişimin işaretleri resim sanatına da yansyordu. Resim sanatındaki yeni belirtilerin ilk görünümüne Fransa tanık oldu. 19. yüzyıl ortasında Gustave Courbet, Realizm adını verdiği akımla resimde yakın çağın başlangıcına öncülük etti. Courbet'nin 1855 yılında Paris'te sergilenen çok büyük boydaki, Ressamın Stüdyosu isimli tablosu sanatçının kendi gerçeğine dönüşünün bir işareti sayıldı. Courbet bu resmin ortasında kendisini tasvir ediyor, iki yanında gruplar yer alıyordu. Bu sanatçının kendisini esere konu edişi, bir bakıma bağımsızlığa yönelişi idi. Courbet'nin bu eserde şiddetli bir ben duygusunu yansıttığı, bir ben aşkının şiirini yarattığı da söylenir (Tansuğ, 1995, s.229).

Courbet'nin bu çalışmasıyla; beş yüz yıllık bir geleneğin özellikle resmin konusu olan tarihsel olaylar, kiliseyi ilgilendiren İncil hikayeleri gibi konular geçerliğini yitirmiş oldu. Artık alegorileri resimlemek de iyice önemini yitirdi. Böylece Hıristiyanlığın resim içine sokmuş ve sikolastik sistemle, rasyonalist anlayışın getirmiş olduğu imler (gerek renk olarak, gerekse biçim olarak) artık yerini ressamın kodladığı özgür imlere bırakmıştır. Bu imler içinde gündelik hayatın, doğanın getirmiş olduğu ve

ressamın duyumsamış olduğu imlerdir. Courbet burada ressam olarak kendisini sorgulaması onun geleneğe karşı bir çıkışta bulunması modernist bir yaklaşımdır.

Modern sanatın ne zaman başladığını kesin olarak tespit etmek mümkün değilse de 1905'de Paris'de Sonbahar salonunda Fovistlerin sergisi ile başladığını söyleyebiliriz. Modern sanat bugün çok farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Bundan ilk söz eden Dvorak'tır. Modernizmin kaynakları belirsiz olduğu gibi kökleri de farklı seviyeler de farklı yönler doğru uzanmaktadır. Modern sanat içinde şaşırtıcı çeşitte hareketler ve tarzlar yer almakta ve tüm bunları geniş olarak tanımlayan eleştirilerde yapılmaktadır (Ersoy, 1995, s.106-110).

Yukarıda görüldüğü gibi modern sanatın çıkışı konusunda bir başka teori de Fovlar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Renklerdeki canlılık ve rengin bir im olarak vurgulanması, doğanın yorumu açılması, nesnelerin biçimle yorumlanarak aktarılması onları realizm ve empresyonizm akımlarından ayırıyordu. Modern sanatı oluşturan etmenlere dikkat edilecek olursa dönemin felsefi, sosyal ve ekonomik olaylarının da bu oluşumda önemli yeri vardır.

Modern sanatın doğuşunu sağlayan sosyal ve ekonomik etmenler vardır. Çünkü sanat asla bir boşlukta varolmamıştır. Yaşam ve toplum bir bütün olarak grift bir şekilde birbirine karışmıştır. Ekonomik gerçekler ve sosyal olaylar sanatın üslupsal gelişimi ile de dolaylı olarak ilgilidir. Biraz geriye dönüp baktığımızda XIX. yüzyılda çok önemli sosyal ve ekonomik gelişmeler yaşanmış olduğunu görüyoruz. 1870-1871 Prusya savaşı, Amerikan sivil savaşı, orta sınıfın aristokratlarının yanı sıra güçlenmesi, makine üretiminin elle üretimin yerini alması, ulaşımın kolaylaşması, Victoria and Albert Museum, White Chapel Art Gallery gibi bazı müzelerin açılması, Amerika'nın giderek zenginleşmesi, XX. Yüzyılın ilk on yılında teknolojinin hızla ilerlemesi, Marinetti'nin 1909'da Paris'de hızın güzelliğini ve şiddeti savunan Futurist manifestoyu yayınlaması, I. Dünya Savaşı, gibi... (Ersoy, 1998, s.24).

Bütün savaşlar, iç savaşlar, gelişen sanayi, açılan müzeler, galeriler ve sanatın profesyonel açıdan ele alınması, bu bütün olumlu olumsuz karmaşalar içinde modernizmin filizlenmesi imlerin özgün serüvenine başlangıç teşkil etmektedir. Böylece modernizm ile resim yeniden boyayla kendi gerçeğine dönmüştür. Ortaçağın, sikolastik bakış açısının getirdiği ağır yük sanatçının omuzlarından kalkmış Hegel, Schiller, Einstein, Freud, Husserl, Heidegger, Sartre, Croce ve Spencer gibi felsefe ve

bilim adamlarının düşünceye getirdiği bağımsızlık sanatçıları da olumlu etkilemiştir. Kafka ve Camus roman sanatında; Ionesco, Adomov, Beckett gibi isimler tiyatrodaki Saint-John Perse şiir sanatında döneme damgasını vuran önemli isimler olmuşlardır.

Modernizm'e hareket veren bir başka akım olarak ta "İzlenimciler" görülür. Çünkü Rönesans'tan beri gelen natüralist sanata son vermişlerdir. Sanat, izlenimin peşine düşmüş ve ışığı analiz sanatçının önemli ilgi alanlarından biri haline gelmiştir. Bu akım, ortaya çıkışıyla 1870'li yıllarda yadırganmış ve büyük tepki görmüştür.

İzlenimcilik göz duyarlılığına dayanan duyumcu bir sanattır. Çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu. İzlenimcilerle yeni bir dünya ortaya çıkmıştı. Batı sanatının her döneminde olduğu gibi, bu dönemde de alışlagelen dünya yeni bir görünüm kazanıyordu. Bu görünüm Marcelle Proust'u öylesine etkilemişti ki, İzlenimcileri yeni bir dünyanın yaratıcıları olarak görüyor ve bunu romanlarından birinde dile getiriyordu.

"Genç Kızlık Yıllarının Gölgesinde" (M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en Fleurs*) adlı romanında bir empresyonist ressamı anlatırken, "Tanrı nasıl adlarını vererek nesnelere yarattıysa, ressam Elstir de onları yeniden yaratabilmek için, adlarından sıyrılmak ve onları yeniden adlandırmak zorunda kalıyordu" diyor (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 1993, s.19).

İzlenimcilerin modern sanata katkıları tartışılmaz ama onlara oranla daha eski olmalarına rağmen bir takım sanat tarihçileri tarafından modern sanatın ilk temsilcilerinden sayılan maniyerist ressamlar, etkili olmuşlardır. Maniyerizm aslında bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. Son Rönesans döneminin de ta kendisi sayılabilir. Bu dönemde yapılan resimlerde kendine özgü bir hava bulmak mümkündür. Özgün bir üslup birlikteliğinin yanı sıra figürlerde normal insan oranlarından daha uzun deformasyonlara rastlamak mümkündür. Mekanlarda ise bir belirsizlik söz konusudur. *Figura Serpentina* denilen ve resimde "S" kıvrımlarının kullanılması, asimetrinin kompozisyona katılması gibi özellikler maniyerizmin içinde yer alır. En önemli temsilcisi de Domenico Theotokopulos diye anılan El Greco'dur. Resimlerinde mitolojik imlere rastlamak mümkündür. Kullanmış olduğu figürlerdeki el hareketleri, jest ve mimikler ayrıca anlam taşımaktadır. Figürlerde uzun oranları seçmesinin bir nedeni de belki de Girit adasında doğmasının etkisi büyüktür. Çünkü Girit adasında mozaik ve Bizans ikonlarında görülen figürlerde onunkileri anımsatmaktadır. Ayrıca

kullandığı kırmızı, sarı ve mavi lokal renkler onu çağdaşlarından farklı sanatçı kimliğine sokmuştur. Resim 14.



Resim 14. Laocoon, 1604, Domenico Theotokopulas (El Greco)

Cömert, 1999.

Modern sanat bağlamında bakıldığında sanatın tarihsel süreci içinde El Greco sadece bir ayrıntı olarak göze çarpar. O, son Rönesans döneminden modernizme parıltısını gönderen bir ışık gibidir.

Modern sanat başlangıç serüveninin tam olarak bir döneme adını vermemiş olmasını daha önce de belirtmiştik. Courbet, El Greco gibi çıkışlar sadece kendileriyle sınırlı kalmışlardır. Empresyonizm bile bir akım olarak modern sanata imza atamamıştır. Bunun en büyük nedeni ne kadar yeni olsalar da hala Rönesans'ın izlerini silememiş olmalarıdır.

Yüzyılın sonuna doğru XIX. yüzyıl sanatının buluşları karşısında, bazı ressamların tedirginlik ve hoşnutsuzluk duygusunu açıklamak daha az kolay bir şey. Oysa bunun nedenlerini anlamak önemlidir, çünkü bugün hepimizin "Modern Sanat" dediğimiz şey oradan doğmaktadır. Sanat çevreleri izlenimcileri, akademilerde öğretilen kimi resim kurallarına meydan okudukları için ilk modern sanatçılar sayabilirler. Fakat şunu anımsamakta yarar var: İzlenimciler, amaçlarında, Rönesans'ta doğanın

bulgulanmasından doğan sanatsal geleneklerden pek uzak değillerdi (Gombrich, 1980. s.427).

Courbet, El Greco gibi bulunduğu dönem içinde modern sanat adına farklı bir çıkış yapan sanatçı da Cézanne'dir. Başlarda izlenimcilerle aynı havayı solusa da resme bakış açısının farklılığı onu diğerlerinden ayırıyordu. Başlarda, o da natürmort ve doğa manzaralarına ilgi duysa da onun esas ağırlık verdiği im; figürüydü. Çünkü figür onun için sanatın doruk noktasıydı. Daha sonra ortaya koyacağı eserlerde ise geometri onun için ayrı bir önem kazanacaktır. Geometrik yapıyı resme sokması gelecekte birçok sanatçıyı büyüleyecek ve onu takip etmelerini sağlayacaktır. Zaten Cézanne'ı da modern sanatın en büyük öncüsü yapan budur.

1892'de kaleme almaya başladığı "Bugünün İnsanları" adlı eserin yazarı olan Emile Bernard ise yazdığı kitabın bir fasikülünü beğendiği ustaya ayırmıştı; ne var ki, onunla ancak 1904'te Doğu'ya yaptığı uzun bir yolculuktan dönüşte karşılaşacaktı. Cézanne'ın ona duyduğu sevgi, bu genç adama yazdığı ve içinde bir dizi estetik ilkeyi formüle ettiği mektuplarında görülür; bu ilkeler daha sonraki kuşaklar tarafından dini bağlılık ölçüsüne varan inançla benimsenecekti: "Renk, zenginliğini kazandığında, biçim doyum noktasına ulaşmış olur". "Doğayı, silindirlerle, kürelerle, konilerle işlemek ve bütün bunlara perspektif kazandırmak..." (Théma Larousse, 1993, s.297).

Cézanne'ın bu mektuplarında söylediği birinci kuramdan Fovistler, ikinci kuramdan ise Kübistler fazlasıyla etkilenecektir. Özellikle Almanya'dan Franz Marc, İtalya'dan Ardengo Siffici, İngiltere'den Roger Fry; Cézanne'den etkilenen sanatçılar arasında yer alır. Ancak bunlardan birkaç tanesi var ki daha sonra bir akıma öncülük edecek kadar büyük sanatçılardı. Braque ve Picasso, onun geometri anlayışından kendilerine göre sonuçlar çıkarmış ve kübizmin öncüleri olmuşlardır. Cézanne sanata ve kendisinden sonra gelen sanatçılara bıraktığı bu anlayışla gerçekten modern sanatın en önemli isimlerinden biri olmuştur. O, kullandığı imlerle beş yüz yıllık bir geleneğin son bulmasını sağlamıştır.

Modern sanatın öyküsü çoğu zaman fovizm, kübizm, fütürizm, ekspresyonizm gibi akımlar ele alınarak anlatılır. Sanattaki gelişmelerin grup olayları olarak toplumun dikkatini çekme eğiliminde olduğu görülmüştür, Fütürizm, Sürrealizm gibi kimi örneklerde sanatla o akımın bağlamının örtüştüğü de doğrudur. Akımların çoğu zaman karşıtlıklardan söz edildiği durumlarda, daha çok benzerliklerin vurgulandığı anlamına

gelir: çünkü her akım, ister istemez, karşı çıktığı akımla arasındaki ayrımları açıklayarak ortaya çıkar (Lynton, 1982, s.10-11).

Kısacası, sanatta varolan akımlar, kendisinden önce var olan bir başka akıma göre moderndir. Bu konum da “modern” sözcüğünün kavram olarak özünde yatmaktadır. Her sanat neredeyse bir sonra gelen akımın hazırlayıcısı yada temeli olmuştur. Acaba modern sanat derken bir ilerlemeden veya yenilikten mi söz etmekteyiz? Aslında bu yeniliği, ilerlemeyi veya farklılığı yaratan o akım içinde kullanılan imlerdir.

Peki, sanatta kesin olarak ilerleme diye bir şey yok mudur? Bu soruyu kategorik olarak yanıtlamak gerekiyorsa eğer, “evet yoktur” olsaydı zaten, sürekli olarak geriye dönüşlerde olmazdı. Örneğin, Rönesans klasisizminden üç yüz yıl sonra Neo-klasisizm diye bir şey olmazdı. Ne de 1940/50’lerin soyut-dışavurumculuğundan sonra Pop sanat diye bir şey olurdu. Madalyonun bir de diğer yüzü var: Sanatta ilerleme diye bir şey yoktur ama, sanatta ilerlemeye inanıldığı (ve hem de bağnazlık derecesine varan bir tutumla inanıldığı) dönemler vardır. (Bu da, “Sanatta ilerleme” kavramından çok daha başka bir şeydir) (İskender, 1994, s.38).

Bu nedenledir ki resim sanatındaki imlerin irdelenmesi ve semantiğinin incelenmesi, modernizm ve sonrası akımlarının daha iyi algılanmasında büyük yarar sağlayacaktır. Başlangıç olarak da beş yüz yıllık bir geleneğin karşısında durmaya çalışan izlenimcilerden başlamakta yarar vardır.

1.2. Modern Sanat Akımları ve İmler

Mağara duvar resimleriyle serüvenine başlayan imler, modern sanatın ortaya çıkışıyla farklı bir kimliğe bürünmüştür. Beş yüz yıllık bir geleneğin getirdiği baskı, imlerin taşıdığı anlam bağlamında belirlenmiş ve zorlama biçim, renk, içerikleriyle sanata damgasını vurmuştur. Ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında İzlenimcilikle başlayan akımlar imlerin baskı yokluğundan kurtulmasına ve özgün anlamlarla kodlanmasına olanak sağlamıştır. Tabii ki bu akımlarla farklı süreç de imleri beklemektedir.

Bir sanat yapıtının yalnızca biçimsel yanı ile değerlendirilmesinin yanlışlığı ortadayken, özgürlük adına biçimi görmezden gelerek, kavramın peşine takılmak da

yersizdir. Çünkü plastik sanatlar, her zaman şu soruyu yineleyip durmaktadır: “Bu anlamın biçimi nedir?” (Akay-Zeytinoğlu, 1998, s.9).

1.2.1. Empresyonizm ve im

19. Yüzyılın ikinci yarısıyla, 20. yüzyılın ilk çeyreği arasında başta Fransa olmak üzere ve sonra diğer ülkelere genişleyen bir sanat akımıdır. Otoriteler tarafından modern sanatın başlangıcı ve bir devrim olarak nitelendirilir. Beş yüz yıllık bir geleneğin getirmiş olduğu akademik sanat ve Rönesans’ın geleneklerine karşı çıkan bir akımdır. Ancak tam anlamıyla Rönesans etkisinden sıyrıldığı söylenemez. Çünkü az bir zamanda köklü değişiklikleri beklemek hem toplum hem de sanatçı açısından çok zordur. Empresyonist ressamlar geçmişe yönelik en çok El Greco, Velazquez ve Goya gibi sanatçılardan etkilendiler.

Bu akım resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir. Empresyonizm “bir izlenimin uyardığı duyuların, duyulduğu biçimde üretildiği bir resim yöntemi” ve Empresyonist sanatçı, genellikle, bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu. İzlenimciler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı (Sérullaz, 1983, s.7).

İzlenimciler ilk önemli sergilerini 1874-1886 yılları arasında açtılar. Bu sergiler sekiz sergilerden oluşur. Hatta açtıkları ilk sergide Monet’in yapmış olduğu “İzlenim, Doğan Güneş” (Impression, Soleil Levant) adlı tablosu hem akıma adını vermiş hem de “İzlenim” kelimesi üzerinde durulmasına yol açmıştır. Resim 15.



Resim 15. İzlenim, Doğan Güneş, 1872, Claude Monet

Zamanla izlenimcilik adını alan bu akımın ünlü sanatçıları arasında; Monet, Degas, Sisley, Pissaro, Cézanne, Renoir, Rousseau, Gauguin, Lautrec, Bonnard, Matisse, Rouault ve Dufy gibi sanatçılar yer alıyordu.

İzlenimcilerin resimlerinde sunduğu en önemli imler, renk ve ışığın doğa üzerindeki izlenimidir. Özellikle ışık onların resimlerinde en önemli im olarak göze çarpar. Işığın doğada yansımaları, suya ve denizdeki pırıltısı, günün değişik saatlerindeki farklı değerleri onların izleniminde anlam kazanır. Onlar için bir önemli im de zaman ve an dır. Paletleri, güneşin doğuşundan batışına kadar geçen zaman dilimi içinde farklı renklere bürünür. Böylece her sanatçı birey olarak farklı şeyler yakalayarak “kavram” mantığını resme sokmuş oldular. Biçimi ve rengi gerektiği gibi değil, izlenim sonucu gördükleri gibi resmettiler. Geleneksel bir ilkeyi de bu nedenle bıraktılar. Geometrik kurallar ve bilimsel perspektifi yadsıdılar. Bu cesaret kendilerinden sonra gelen sanatçı ve akımları da müthiş derecede heyecanlandıracaktır. Renk kimliğini bulup bir im olarak etkisini daha da artırmaya başlayacaktır.

İzlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duyuşsal algılarınmış gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi oldu. Yalnızlığa kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karışıklık, “benim” yaşantım, “benim” duyuşum olarak algılar. Resimde izlenimcilik, felsefede olguculuğun karşılığıdır. Olguculuk da dünyanın, bireyin duyuşları dışında var olan nesnel bir gerçeklik değil de, sadece “benim” yaşantım, “benim” duyuşum olmasını öngörür... izlenimcilik, dünyanın parçalandığını, insansızlaştığını gösteren bir çökme belirtisiydi bir bakıma. Ama aynı zamanda, burjuva kapitalizmin 1871-1914 arasındaki uzun “kapalı dönemi”nde burjuva sanatının parlak bir doruğu, altın gözü, bereketli bir hasadı, sanatçının elindeki anlatım araçlarının sınırsız bir zenginleşmesi (Fischer, 1979, s.98).

Fischer'in kurmuş olduğu bu teoride izlenimcilik ve olguculuk ilişkisi, sanatın da bireyselleşme sürecine girdiğini göstermektedir. Bireyselleşen sanat ve sanatçı da imlerini yaratırken daha özgür kalacaktır. Böylece sanat izlenimcilik akımıyla birlikte geniş bir "özgünleşme" sürecine girmiştir.

İzlenimci ressamların en sevdiği ve resimlerinde anlamlandırdığı görsel imlerle, konular şunlardır: dalgaların hareketi, denizi gökyüzünden ayıran ufuk çizgisi, şarıldayarak akan nehirler, devamlı değişen bulutlarıyla gökyüzü, güneş ışığının parıltılı

etkileri, bükümlenen sis ve karın gözleri kamaştırıcı parlaklığı... suyu yalayan ve karıştıran, bir ağacın yapraklarını hafifçe kıpırdatan veya çimenleri yalayıp geçen rüzgarın etkilerini yakalamaya çalıştılar (Sérullaz, 1983, s.14-15). Resim 16.



Resim 16. Louveciennes'te Kar, 1978, Sisley.

Sérullaz, 1983.

Onlar artık iyice doğaya olan hayranlıklarını gizleyemiyor, güneşin doğuşundan batışına kadar geçen zamanı resim için değerlendiriyorlardı. Empresyonist ressamların bir çoğu, ki bunlardan en önemlisi Claude Monet, aynı konunun çeşitli enstantaneleri dizi halinde çalışmıştır. örneğin, bir katedralin, bir kavak ormanının veya su yüzeyindeki nilüferlerin günün çeşitli zaman dilimindeki görünüşlerini resmetmişlerdir. İzlenimcilerde karşımıza çıkan bir başka imde teknik farklılıktır. Bu farklılık geçmişten gelen geleneğe, belirgin renklere ve nesnelerin biçimini veren kesin çizgilere karşı bir baş kaldırıdır. Kahverengi, koyukahverengi (ombra) ve kırmızımsı kahverengi gibi renkleri paletlerinden çıkardılar. Kırmızı, mor, yeşil, mavi ve portakal rengi gibi prizmatik renkleri çok kullandılar.

“Başka bir deyişle boya maddelerini palette karıştırmak yerine, iki saf rengi tual üzerinde yan yana koymayı tercih ettiler.” (Sérullaz, 1983, s.16). İzlenimcilerin bu önlenemez çıkışı önce Avrupa’yı daha sonra kıtalararası bir yayılmayı da beraberinde getirdi. Amerika, Kanada ve hatta uzak doğuya kadar bu akımın izleri görüldü.

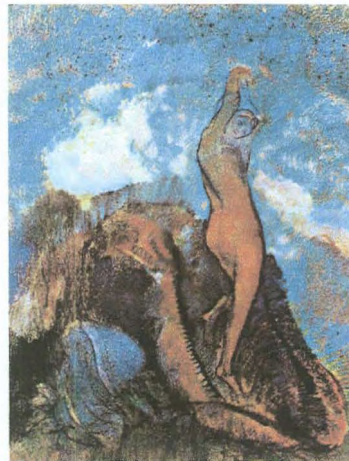
Sanatçılar imgelem yoluyla nesnenin bünyesinde olan kodları, anlamları imlerle, sembol ve simgelerle alıcının karşısına koydular. Bu akımın önemli bir yanında bir başka sanat dalı olan şiir sanatıyla fazlaca içli dışlı olmasıdır. Çünkü şiir sanatında anlam yükleme ve im kullanma mantalitesi yüksektir.

Sembolizm bir akım olarak başlangıcı çok eskilere dayanır. Onyedinci yüzyılın sonlarından 1900'lü yıllara kadar etkisini taşımıştır. Asıl olarak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gerçeklik ve olguculuğa karşı çıkan bir akımdır. Uluslararası niteliği akıma katılan ünlü isimlerle etkisini genişletmiştir. Teknik çok ön plana çıkmamıştır.

Sembolizm manifestosu 1886 yılında Jean Moréas tarafından yayınlanmıştır. Ünlü bir ozan olan Moréas sanatta yaratıcılığa en çok olanak sağlayan akım olarak sembolizmi görmüştür. Çünkü sembolizm, kullanılan imlerle hem sanatçı, hem de alıcı üzerinde düşünsel bir süreç yaratır.

Fransa'da doğmuş olan sembolizm Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé'nin şiirleriyle Fransa dışına yayılmıştır. Belçika'lı temsilciler Maurice Maeterlinck ve Verhaeren olabilir. Resim sanatı dalında sembolizmin Fransız temsilcileri Puvis de Chavanne (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) ve Odilon Redon'dur. (1840-1916) Arnold Böcklin (1827-1901)'de aynı stilin sanatçısıdır (Kınay 1993, s.216). Resim 17.

Bu sanatçılar kadar sanat tarihine yön veren Van Gogh ve Gauguin'de bu akımın içinde yer almışlardır. Sembolizm yorumuna yönelen bir ünlü sanatçı da Gustav Klimt'tir. Resim 18.



Resim 17. Venüs'ün Doğuşu, Odilon Redon



Resim 18. Tanrı Günü, 1894, Paul Gauguin

Cassov,1987.

Almanya'ya gitmeden önce Fransa'da aldığı etkiler ve izlenceler sayesinde Eduard Munch'da bu akımın önemli isimlerinden biri olmuştur. En önemli imleri aşk ve ölüm korkusu olarak dikkat çeker. Aşırı depresyon ve geçirdiği sinir buhranı alkole birleşince bir süre klinik tedavi aldı. Bu rahatsızlığın getirmiş olduğu etki onun üretilerinde farklı bir im yarattı "şiddet". Yapmış olduğu "çığlık" adlı resim dışavurumcu sembolizm olarak adlandırılır. Resim 19.



Resim 19. Çığlık, 1895, Edvard Munch

Cassov, 1987.

1890 Kuşağı simbolizm'in ismini koyar ve savunmasını yapar. Okulun önderliğini Gauguin'e verir. Gauguin Tahiti'ye gitmeden önce bireşimcilik yapar. Ve değişik grup ve kuramlar yan yana iç içe gelişir; bölmeçilik, bireşimcilik, Pont-Aven okulu, Nabiler, Bevron Manastırı okulu. Sembolizm, J. Ensor'da gerçeküstücülüğün habercisi olur. Hollandalı J. Toorop'da soyutlaşmış, İsviçreli Hodler'de bağnaz. Norveçli Munch'ta anlatımcı bir kimliğe bürünen sembolizm, İtalya'da özellikle Segantini ile bölmeçi tekniği benimser (Eroğlu, 1997, s.224).

Bu kadar farklı oluşumdan anlaşıldığı gibi sembolizm akımının belirli bir biçimi ve tekniği yoktur. Ancak kendilerinden resim tarihinde sıkça söz ettirmişlerdir. Yaptıkları bir çok eserle de "sembol" kavramının birçok akıma materyal olmasını sağlamışlardır. Natüralizm ve Empresyonizmin ısrarla savunduğu optik gerçeklik ve ışığın doğa üzerindeki izlenimi, sembolizmde bilinçaltı içselliğinin derinliğine kadar sanatçıyı sürükledi. Bu akımda ortaya atılan ve gelenek-bağnaz yapıya karşı sanatçının özgür haykırışı olan imler; erotizm, sadizm ve şehvetperestlik sanatın içinde yer aldı. Ulaşılmaz, kötü, erişilmez, ahlaksız ve lanetlenmiş kadını öven bir eğilim de akımın sembolleri arasında yer aldı.

1.2.3. Fovizm ve im

1905'li yıllarda ortaya çıkan ve 20. yüzyılda sanatçılara önemli bir atılım yapması için fırsat tanıyan bir akımdır. İzlenimcilerin katkılarıyla geliştirilen renkçi anlayışa dayalı bir akım olmakla birlikte, belirgin ve kesin kuralları yoktur. Kübizm gibi yöntemden hareket etmemiş, deneysel ve spekülasyon (anlıklar) olmuştur.

1905'te Sonbahar Sergisi'ni gezen gelenekçi eleştirmen Vauxcelles, salonda yer alan ve aralarında Vlaminck'in de bulunduğu bir grup ressam için, ilk kez "Fauve" deyimini kullanmıştı. Vahşi, yırtıcı anlamına gelen bu sözcük, sonradan bir akımın adı oldu ve yerleşti. Fransız eleştirmen, parlak ve katkısız renklerle boyanmış tuvaler arasında onbeşinci yüzyılın İtalyan heykel anlayışını yansıtan bir yapıyla karşılaşınca "Donatello vahşiler arasında" demekten kendini alamamıştı. Ona göre "vahşiler" Matisse, Derain, Manguin, Puy, Rouault, Valtat ve Vlaminck'ti (Özsezgin, 1978, s.18).

Fovların işlediği konulara bakıldığında onların naturalist ve manzaracılarından çok da farklı olmadıkları görülür. Onlara Vauxcelles'in vahşi demesindeki neden, konuları olmasa gerek. Fovlar sembolistlerin aksine biçimde veya konuda im prensibini değil de, renkte im prensibini ortaya koymuşlardır. Rengi kullanışlarındaki hoyratlık ve cesaret onları “vahşi” yapan neden sayılabilir. Renklerin şiddeti arasındaki uyumu, ilişkiyi nakış hoşluğunda resme soktular. Fovlar içinde yukarıda geçen isimler içinde Matisse, Dufy ve Vlaminck'in çok önemli yeri vardır. Özellikle Matisse'e, Cézanne, Van Gogh ve Gauguin daha 35 yaşındayken yol göstermişlerdir.

Fovlar kendilerini “Hayatta yakalanıp klişelere benzeyen her şeye” (Derain) uzak tutuyorlar ve resmi, her türlü taklitten ve itibari bağlardan kurtarıyorlardı. Bu ressamlar perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına (trompe l'oeil) karşıydılar. Resimlerin öğeleri: yüzey, kontur ve renk, özellikle de renk idi. Derain, “Renkler bizim için dinamit lokumuydular, biz resme derhal renk ile başlıyorduk” diyordu (Turani, 2000, s.566).

Derain'in bu sözlerinden rengin onlar için ne kadar önemli bir im olduğu anlaşılmaktadır.

Fovlarda im konusuna değinirken Matisse'e ekstra değinmekte yarar vardır. Çünkü onun adı modern sanat kavramı içinde fovizmle birlikte anılır. 1904-1907 yılları arası yaptığı resimler bu akımın kısa serüveni içinde onun dehasını yansıtır. Ancak 1907 sonrası yapmış olduğu eserlerinde aynı tad alınmayabilir. Çünkü sanat yaşamında sık sık farklı çözümlenmelere gitmesi, tutarlılığını korumaması onun eksileridir.

Matisse kendi çizgisinde yeteri kadar tutarlı ve gelişmeye açık bir ressam olsaydı resmi bu gel-gitleri yaşamaz, fakat doğal gelişimini tamamlayarak soyuta dönüşürdü. Çünkü Matisse'nin biçimci ve soyutlamacı yaklaşımının en son aşaması soyut resimdir. Oysa Matisse zaman zaman yanılısamaya ve gerçekliğe geri dönüşler yaptığından başka soyuttan da kaçınmış ya da soyuta geçmeyi göze alamamıştır (İskender, 1998, s.15). Resim 20.



Resim 20. Süslü Fon Önündeki Dekoratif Fügür, 1927, Matisse

İskender, 1998.

Matisse rengi kullanmasındaki ustalıkla büyük hayranlık uyandırır. Şiddetli ve yüzeysel renkleri içtenlikle kullanarak resimde dekoratif bir etki yakalamıştır. Bu etki aslında onun için süslemeye kaçan bir tuzak olarak görülür. Ancak ondaki renk matematiği ileride Rothko gibi sanatçıları fazlasıyla etkileyecektir. Özellikle soyut dışavurumcular Matisse renklerini zaman zaman analiz etmişlerdir.

Rengin Matisse için önemini açıklarken, onun renge yaklaşımını da bilmek önemlidir. Zaten bu yaklaşım onun en büyük ustası olduğu sayılan Fovizm’inde yaklaşımıdır.

Matisse’in bu bakış açısı onun bir tek çözümlenemeyeceğinin göstergesidir. Resimleri toplu olarak tek bir özellik göstermez. Arayışlar vardır. bunlar sukûnet ve huzur arayışı olduğu kadar bazen de şıklık ve erotizm konularını bir im olarak belirlemiştir. Matisse’in renk matematiği hakkındaki görüşlerine şu şekilde değinmiştir:

Matisse bir zamanlar bir santimetre kare mavi ile aynı mavinin bir metre karesinin aynı şey olmadığını söylemişti. Alanın yaygınlığı tonu değiştirir. Aynı şekilde, mavi bir daire aynı maviden bir kareyle aynı şey değildir. Sınırların şekli de tonu değiştirir. Ama bu yalnızca başlangıç. Her ton doku tarafından, çevresindeki diğer tonlarla görüntünün yarattığı uzam tarafından ve görüntünün çekim alanı demek olan o tuaf olgu-asla hareket etmeyen bu sessiz sanatın çerçevesi içinde, nesnelere düşme ve gerilme oranlarını belirleyen şey-tarafından farklılaştırılır (Berger, 1999, s.18).

Renk matematiğini ve renklerin psikolojik analizini eser üzerinde imlerle bütünleştiren bir anlayış oluşturmuştur. Aslında bu anlayış Matisse'in gelecekteki genç kuşak için ne derece önemli atılımlar yaptığının bir açıklamasıdır. O'renkteki "im" kadar biçimde de "im"lere yer vermiştir.

Henri Matisse, düşünmesini ve duyumsamasını bilen ustalarımızın da en önemlisidir. Onun ilgisi, açık bir yüreklilikle, ussal bir yöntem doğrultusunda, renkli görüntüler dünyasını keşfetmeye yönelik olmuştur. Süslemeci imlerle ifade arayışı da, onun ilgi alanı içine girmektedir. Modern sanatın gelişimi üzerinde en büyük etki onun payına düşer. Kuramlarında olduğu kadar, yapıtlarında da bu etkiyi gözlemleyebiliriz (Lhote, 2000, s.158-159).

Fovları bu denli inceledikten sonra onların sanata getirmiş olduğu kavramlar renk, sentez ve dekoratif etki olarak açıklanabilir. Onları başta söylediğimiz gibi deneysel ve spekülasyon yapan da budur. Resim 21.



Resim 21. Çarmıhta İsa, 1871, Georges Rouault

Sanat Kitabı, 1996.

1.2.4. Cézanne ve İm

Modernizm ve sonrası resim sanatındaki imleri akımlar bünyesinde incelerken, bir akım içine dahil edilemeyecek kadar önemli bir sanatçı olan Cézanne; modern sanatın dahilleri arasında yer alır. Onun dehasından etkilenen birçok akım ve sanatçı vardır. (Cézanne'dan etkilenen sanatçı ve akımlara "1.1. Modernizmin Başlangıç Süreci ve İmler" başlığı altında değinilmiştir.)

Cézanne'dan gelmeyen, Cézanne'ın etkisini taşımayan pek az ressam vardır günümüzde. Tarih ve coğrafya sınırlarını tanımayan, batı resminden olduğu kadar, mağara resimlerinden, Asur'dan, Mısır'dan, Hitit'den, Ege sanatından, zenci sanatından da yararlanan, tüm etkilere açık, adı çağdaş resim sanatıyla özdeşleşmiş Picasso, sanat yaşamında bir tek usta tanıyordu: Cézanne, "Yalnız onun yapıtlarını yıllarca inceledim", diyordu Picasso. "Hepimiz Cézanne'dan geliyoruz. Hepimizin babası Cézanne'dır"...

Aslında kubist ya da izlenimci, bu sıfatlar bir sanatçı için pek öyle önemli olmasa gerek önemli olan sıfatları aşan yapıttır (Edgü, 1978, s.19).

Cézanne iyi irdelendiğinde kullandığı imler, biçim, renk onu bir akıma sokamayacak ve yaklaştıramayacak kadar farklıdır. Ne bir okul, ne bir akım ne de bir sıfat onu tanımlamakta yetersiz kalır. Eğer Cézanne kübistse Picasso, Braque nerededir? Eğer izlenimci olarak bakılırsa Monet ya da Sisley başka bir konumdadır. Eğer Degas veya Renoir izlenimci ise Cézanne bunun neresinde yer alır. O'nun küp, kare veya üçgenler halinde gördüğü doğa, belki de sistemin parçalanmış bir yapısıydı. Birçok kuramcı bu nedenlerden dolayı modern sanatın kuramını Cézanne ile yazmak ister. Ancak Cézanne'a göre sanatta gerçekten bir kuram varsa, o kuram resmin ta kendisidir şeklinde algılanır. Çünkü modern sanat tarihçileri ve yorumcuları modernizmin mantelitesini soyutlamaya doğru uzanan yol olarak görürler.



Resim 22. Yıkananlar, 1898, Paul Cézanne

Lynton, 1982.

Cézanne, başlangıçta ölüdoğa ve manzara resimleriyle ilgilendi. Bu ilgisi bir dönem devam etti. Ancak onun için her türlü sanatsal faaliyetin doruk noktası olan figür çok geçmeden resimlerinde kendisini gösterdi. Figürleri anıtsal özellik göstermektedir. Manzaralarında yer yer gerçekçilik, yer yerde klasik çizgi görünmektedir. Bunlara en iyi örnek "Maincy Köprüsü", "Asılmış Adamın Evi" gibi tablolardır. "Dominique Amca, Yazar Valabrègue" adlı eserinde kullandığı imler ve renk onun Courbet ile

Monticelli'ye de hayranlık duyduğunun açık bir göstergesidir. Ama Cézanne için en büyük hedef hiç kuşkusuz figürdür. Gerek manzara, gerekse figür olsun Cézanne bu konular içinde en çok hissettirdiği im geometridir. Geometri bazen daha da ön plana çıkarak tablonun tamamında kendini hissettirir. Bu yapıyı, “Yıkılanlar” adlı tablosunda açıkça görmek mümkündür. Resim 22.

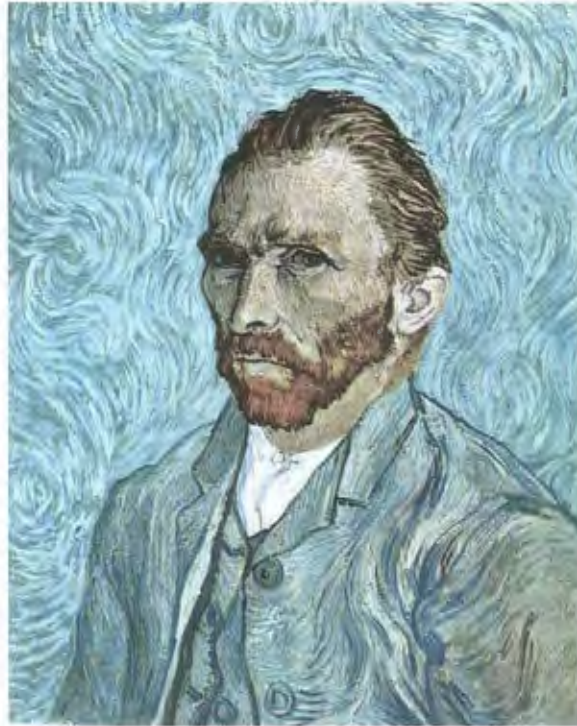
Nesnel görüntüleri kendi duyumuyla geometrik renk lekelerinin bir araya getirilmesiyle yeniden kurarak tualine aktaran sanatçı, eserine konu edindiği temaların bütünlüğüyle alakalıdır. Bunun içinde geleneksel form anlayışı renk kullanımına karşı çıkarak yeni tekniğini uygulamaya koymuştur. Genelde hareketli ve dinamik bir atmosfer yaratma etkisini bir tarafa bırakan sanatçı statik bir görüntüye ulaşmıştır. Gerçek biçimlerin ortadan kalkarak geometrik şekillere dönüştüğü görüntüler içinde yoğun bir soyutlama eğilimi mevcuttur. Doğal biçimler geniş renk birimleri halinde geometrik bir nitelik kazanmıştır... Cézanne için önemli olan nesnenin olduğu gibi değil gözün algıladığı şekilde tuvale aktarılmasıdır (Beksaç, 2000, s.96).

Cézanne; Van Gogh, Gauguin, Lautrec ve Seurat ile birlikte Post-Empresyonist olarak gösterilir. Onlar modern sanata en çok hizmet eden ve cesaret veren sanatçılar olarak bilinirler. Özellikle Cézanne ve Van Gogh gelecekte var olan akımlara öncülük etmelerinden dolayı çokça karşılaştırılırlar. Kullandıkları imlerle Cézanne geometriyi, Van Gogh ise içten gelen ifadelerini ön plana çıkarmışlardır. Böylece Cézanne kubizmin, Van Gogh ise Ekspresyonizmin hazırlayıcısı ve öncüsü olmuştur. Resim 23.



Resim 23. Paris'te OnDört Temmuz, 1887, Vincent Van Gogh

Cézanne ile birlikte post-izlenimciler, ışık-gölgenin renkle anlatımıyla kaybettikleri nesne ve biçimi yeniden resme kazandırılması yolunda uğraş verdiler. Bir nevi izlenimcilerle çelişkiye düştüler. Biçim ve nesne ile birlikte figür de bir im haline geldi. Van Gogh ve Gauguin figür üzerinde psikolojik etkiyi sembolize ettiler. Avrupa dışındaki egzotik ortamlara ilgi duyarak resimlerinde imlediler. Van Gogh zaman zaman da içine girdiği depresif yaşamın etkisiyle resimlerinde bir dinamizm yarattı. Dışavurumun her türlü yansımasıyla resimlerde saf ve çarpıcı renkler adeta fırtınaya tutulmuş gibi uçuşmaktadır. Van Gogh'un özellikle kendi portreleri onun içinde bulunduğu depresif durumun açık bir göstergesidir. Resim 24.



Resim 24. Kendi Portresi, 1890, Vincent Van Gogh

Sérullaz, 1983.

Dışavurum yavaş yavaş Van Gogh'la oluşumuna başlarken, Cézanne da kübizme yönelik göndermelerini iyice karar çizgisine oturtmaktaydı.

Cézanne, nesnelerin yapısal kuruluşlarını dağıtmamak için, renklerin arasına siyahı eklediği gibi, görünümü de geometrik formlar üzerine yerleştirerek sağlamlaştırmayı prensip görüyordu (Cézanne, 1957, s.22).

İmlerin modern sanat içindeki serüveninde Cézanne ve post-izlenimciler önemli bir dönüm noktası olmuştur.

1.2.5. Kübizm ve İm

20. yüzyılda biçimi bozmaya yönelik akımlar içinde en önemlilerden birisidir Kübizm. 1907-1924 yılları arası geniş bir yelpazeyi de içine alan ve gerek dekoratif, gerekse mimari üzerinde de etkisini gösteren köklü bir sanat akımıdır. Kübizm, adını kavram olarak ilginç bir yaklaşımla almıştır:

İzlenimcilik, fovizm gibi, kübizm de kelime ve kavram olarak alaylı bir benzetmenin ürünüdür. Kübizm denemeleri yapan Georges Braque'ın "Estaque'da Evler" tablosunu gören Henri Matisse küçük küplerden söz etmiş, daha sonra, eleştirmen Vauxelle kübizm deyimini, istemeyerek, sanat hareketine mal etmiştir (Kınay, 1992, s.232).

Ancak kübizm'e ortam sağlayan ve alt yapının sağlam olmasına hizmet veren en büyük sanatçı Cézanne'dir. Daha önce de söylediğimiz gibi Cézanne'ın "doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" sözü kübizm'e önemli bir materyal olmuştur. Picasso ve Braque, Cézanne'ın son dönem sergisini iyice izlemiş ve modern sanat adına onu yorumlamışlardır. Bu akımın en büyük isimleri olarak anılmışlardır. İzlenimcilik ve fovizm içinde az da olsa ortaya atılan perspektife özellikle de bilimsel perspektife karşı olmuş ve onunla dalga geçmişlerdir.

Kübizm, empresyonizme tepki, onu bozmak, yeni bir çağ yaratmak isteğinde bir eğilimdi. Kübizm, empresyonizmin aksine, güneş ışığının erittiği, buğulandırdığı biçimlere ağırlık ve olgunluklarını kazandırmak istedi. Bu amacına varmak için izlenimcilerin kullandıkları renkleri paletten atmak, daha sade, daha ağır ahenkler düzenlemek gerekiyordu. Tabloda egemen renk değil, geometrik disiplin olacaktı.

Kübistler resme başlarken gözün gerçeğine değil de aklın göze olan uyumunu ele almışlardır. Nesnenin veya objenin farklı görünümünü, görünmeyen yönlerini dikkate almışlar, bu bakış açısını resimlerinde im olarak belirlemişlerdir... Nesne, usumuzun gözlerine, bedenimizin gözleriyle gördüğümüz gibi görünmez. Çünkü aynı anda, onun değişik yönlerini düşünebiliriz. Bu yönlerden bazıları o denli bir belirginlik kazanır ki, onlara dokunabileceğimizi, elleylebileceğimizi sezeriz. Başka yanları ise, şu

yada bu biçimde, gölgede kalmıştır. Ama yinede imgelerin bu garip karışımı, “gerçek” kemani, her hangi bir şipşak resimden veya kılı kırk yaran bir tablodan daha iyi betimler (Gombrich, 1980, s.454).

Böylece im ve imge tutarlılığı modern sanat içinde iyice kendini göstermeye başlamıştır. 1900’lü yılların başında gelişmeye başlayan teknoloji, fizik kanunları, kuantum mekaniği kübistleride düşünmeye ve bilimin mantığını kavramaya itmiştir. Bellekte oluşan bu izlenimler onların im ve imgelerine de yansımıştır. Zaten sanatı Sosyo-kültürel ortamdan ayrı düşünmek imkansızdır. Kübistlerin bu yeni sentezi bu duruma iyi örnektir.

Kübistler, görüngülerin iç içe geçişini görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardı. Böylelikle de sanatta, durağan varolma durumları yerine, süreçleri açığa çıkarma imkânını yaratmışlardı. Kübizm, tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanattır: Değişik yönler arasındaki etkileşim; katı cisimlerle onları çevreleyen uzam arasındaki etkileşim; bir resim yüzeyine yapılan belirsiz olmayan işaretlerle, onların temsil ettikleri değişken gerçeklik arasındaki etkileşim. Kübistlerin yapı, uzam, gösterge ve süreçten anladıkları şey, nükleer fizikçilerin anladıklarından çok farklıdır (Berger, 1992, s.77).

Kübizm’e yön veren sanatçılar başta Cézanne, Braque ve Picasso’dur. Daha sonraları ise onlara Jacques Villon, Roger de la Fresnaye, André Lhote, Aibert Gleizes, Jean Metzinger gibi sanatçılar katıldı. Kübistler, kendilerinden önceki akımların tersine resimlerin de genellikle model kullanmamışlardır. İmge onlar için önemlidir. Kübizmin imlerini incelerken üç aşamadan söz edebiliriz. Bu aşamalar:

- Cézanne’dan etkileşim dönemi.
- Analitik kübizm aşaması
- Sentetik kübizm aşaması

Cézanne’dan etkileşim dönemine daha önceden gerek “Cézanne ve im” gerekse kübizmin oluşum aşaması içinde değinilmiştir. Hatta Picasso, Cézanne’ın “Yıkanan Kadınlar” resminden etkilenmiş, biraz da Afrika Masklarının etkisiyle “Avignon’lu Kızlar” resimini gerçekleştirmiştir. Resim 22., Resim 25.



Resim 25. Avignon'lu Kızlar, 1907, Pablo Picasso

Bektaş, 1992.

Kübizmde bir ikinci aşama ise Analitik Kübizm aşamasıdır. Picasso ve yakın çalışma arkadaşı ressam Georges Braque'ın (1881-1963), 1910-12 yılları arasında gerçekleştirdikleri yapıtlarına "Analitik Kübizm" adı verilmiştir. Bu dönemde sanatçılar, işleyecekleri konunun planlarını çeşitli açılardan ele alarak analiz edip, bu parçaları ritmik geometrik planlardan oluşan bir resim düzeni kurmak için yeniden biraraya getirmişlerdir. Strüktürel bir sanat esas almışlardır (Bektaş, 1992, s.41).

Sanatçının belleğinde oluşan imge imlerle resim içine kodlanarak, alıcının da belleğinde düşün süreci oluşturup resmin bütününe angaje olmasını sağlar. Böylece resimle alıcısı arasında iletişim süreci başlamış olur. Analitik kübizm modern sanat akımlarında önemli bir aşamadır. Resim 26.



Resim 26. İskambil Kağıtlı Ölüdoğa, 1912, Georges Braque

Bektaş, 1992.

Analitik kübizm, değişik ve birçok açılardan görülen objelerin düz ve iki boyutlu bir yüzeyde tasvirini amaçlar. Objeler bütün yüzeyleri görülecek şekilde açılmış, küçük parçalara bölünmüştür. Sanatçı, böylece üç boyutuyla mekanda yer tutan bir heykelin etrafında dolanıyormuş gibi hareket etmektedir. Bu, bir bakıma, zaman faktörünü dördüncü boyut olarak kullanma zaman-mekan (spacetime) verisini sanatta geçerli hale getirmektir (Kınay, 1993, s.234).

Braque ve Picasso ile ortaya atılan analitik kübizmin mantalitesi doğa resmini kesinlikle reddeder. Eşyayı mümkün olduğunca irdeler. İllüzyon kısmı yani üç boyut dikkate alınmasa aslında analitik kübizimde gerçekçi bir yan vardır. Bu gerçekçi yan bütünlüğünde resimde sadece im değil imlerle kodlanmış anlamlar gizlidir. Bu konuda özellikle Picasso'nun ilginç yaklaşımları vardır.

Soyut sanat diye bir şey yoktur. Her zaman bir şeyden yola çıkmak gerekir. Daha sonra, bütün gerçekçilik izlerini ortadan kaldırabilirsiniz. O zaman da zaten artık hiçbir tehlike kalmaz, fikirlerini heyecanlandıran, coşkularını harekete geçiren şey o nesne olmuştur. Fikirler ve coşkular, sonunda sanatçının yapıtında birer tutsak olacaktır. Ne yaparlarsa yapsınlar, resimden kaçamazlar. Bunlar, resmin bütünleyici bir parçasını oluşturur-varlıkları artık fark edilmez olduğu zaman bile.

“Figüratif” sanat, “non-figüratif” sanat diye bir şey yoktur. Her şey bize bir “figür” kılığına bürünmüş olarak görünür. Metafizikte bile fikirler simgesel “figürlerle” ifade edilir. O zaman, “figürasyon” olmadan resim yapmanın ne kadar gülünç bir şey olduğunu anlarsınız. Bir kişi, bir nesne, bir daire, bunların hepsi birer “figür”dür; hepsi bizde az çok yoğun tepkiler uyandırır (Baraz, 1998, s.7).

Kübizmin analitik boyutundan başka, bir de sentetik olarak adlandırılan “Sentetik Kübizm” boyutu vardır. Bu dönem 1913'lü yıllarla etkisini göstermeye başlamıştır. Baş rolde yine Picasso ve Braque ile birlikte Juan Gris vardır.

Fernand Léger de bu akımın etkisinde kalmıştır. Sentetik kelimesi kavram olarak “bireşimsel” anlamına gelmektedir.

1912'de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür kübizmine “Bireşimsel (sentetik) Kübizm” adı verildi. Bundan şu anlaşılıyordu: bu yapıtlar doğadan değilde, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu (Lynton, 1982, s.63).

Burada yapma nesnelere kasit kolajdır. Kolaj kübizmi farklı ve zevkli bir boyuta taşıdı. Artık “her şey sanatın nesnesi olabilir” düşüncesi de, çıkış noktasını buradan almaktadır. Kolaj, nesnelere (gazete parçaları, afiş parçaları, sandalye hasır, kitap sayfaları...vs.) resimde birer im olarak görülmeye başlandı. Kesilen kolajların üzerinde yazan kelimeler, anlamlar direkt olarak vurgulanmadı. Bazen ters, bazen de yan olarak kullanıldı. Resmin plastik bir materyali olarak kullandılar. Resim 27., Resim 28.



Resim 27. Hazeran Sandalyeli Ölüdoğa, 1912, Pablo Picasso

Bektaş, 1992.



Resim 28. Bir Masanın Üzerindeki Bardak, Şişe ve Gazete, 1914, Pablo Picasso

Bektaş, 1992.

Kolajın önemli bir özelliği de: önceden tasarlanma veya eskizlendirme özelliğinin olmayışıdır. Böylece resimde spontane etkiler yakalamak mümkün olmuştur.

Picasso ve Braque kadar kübizme hizmet vermiş olan Juan Gris ve Fernand Léger gibi sanatçılar sa biraz daha farklı yollar izlemişlerdir.

Gris, bu dönemde gerçekleştirdiği resimlerinde doğadan seçtiği kompozisyonu, resim düzleminde tasarladığı, geometrik strüktürel dokuyla birleştirmiştir. Gris önce, altın kesim oranlarını kullanarak, katı bir mimari strüktür ve birimsel bir grid (kompozisyon kanavas) planlanmış, sonra işleyeceği konuyu bu tasarım şemasının içine yerleştirmiştir (Bektaş, 1992, s.42).

Gris ile birlikte geometri-görsel algılama kavramı da bir im olarak resimde yer almıştır. Resim 29.



Resim 29. Petrol Lambalı Ölüdoğa, 1912, Juan Gris

Bektaş, 1992.

Kübizmin cazip etkisine kendisini kaptıran bir önemli ressam da Léger'dir. Léger, kübizmi yorumlayış tarzıyla farklı bir yaklaşım getirmiştir. Özellikle de son dönemlerine doğru renk yorumunu da farklı bir çizgiye getirmiştir. Yer yer teknolojik biçimler, fabrika parçaları, insanın teknoloji karşısında makineleşmesini yargılayan imleri resimlerinde kullanmıştır. Soğuk, fabrika ve metal renklerinin içinde sıcak renkleri patlatarak geleceğe ve yaşama yönelik umut olarak imlemiştir. Resim 30.



Resim 30. The Constructors (Ustalar), 1950, Fernand Léger

Sanat Kitabı, 1996.

1.2.6. Ekspresyonizm ve im

Ekspresyonizm sözcüğü Türkçe olarak çevrildiğinde “dışavurum” anlamına gelir. Akım olarak etkisini uzun süre sürdürmüş ve birçok alanda etkili olmuştur. Aslında akımın oluşumunda dışavurumu amaç edinen Seurat, Gauguin ve Van Gogh gibi sanatçıların önemi yadsınamaz. Bunlara Munch, Ensor, Rohlfis gibi sanatçıları da eklemek mümkündür.

Dışavurumculuk terimi ile ilgili katı bir belirsizlik ve boşluk vardır. farklı seviyelerdeki varyetelerde tanımlanabilir ve kendisine katı bir tanım vermek amaçlı tüm teşebbüsleri bertaraf etmiştir. Dahası bu yeni kelimenin kendisi değişik kişilere atfedilmiştir. Geleneğe göre Berlinli sanat tüccarı Paul Cassirer, Edward Munch’un çalışmalarının empresyonist sanattan farkını vurgulamak için, bunları ekspresyonist olarak karakterize etmiştir. Bununla beraber, şu da mümkündür ki Louis Corinth’in

1911'deki Fransız kübistleri ve fovistlerin 22. Secession (ayrılma) sergisini yorumlarken etkileyici kelimeler kullanmıştır: “Dahası biz genç Fransız ressamların (ekspresyonistlerin) birçok çalışmalarını sergiledik. Biz şuna inandık ki, biz onları toplumdan soyutlamamalıyız, çünkü Secession görevinin daima Almanya dışında yapılan ilginç şeylerin gösterilmesi olduğunu kabul etmiştir.” En azından Corinthias'ın çağdaşları için, ekspresyonizm, genelde modern sanatın bir diğer anlamı ve etiketi olarak devam etmiştir. 1926'da yayınlanan “Expressionismus and Film” (Ekspresyonizm ve film) isimli kitap, Piet Mondrian, Vladimir Tatlin, Kasimir Malevich, Man Ray ve Kurt Schwitters gibi resamlara önemli bir başlık sunmuştur (Elger, 1994, s.7).

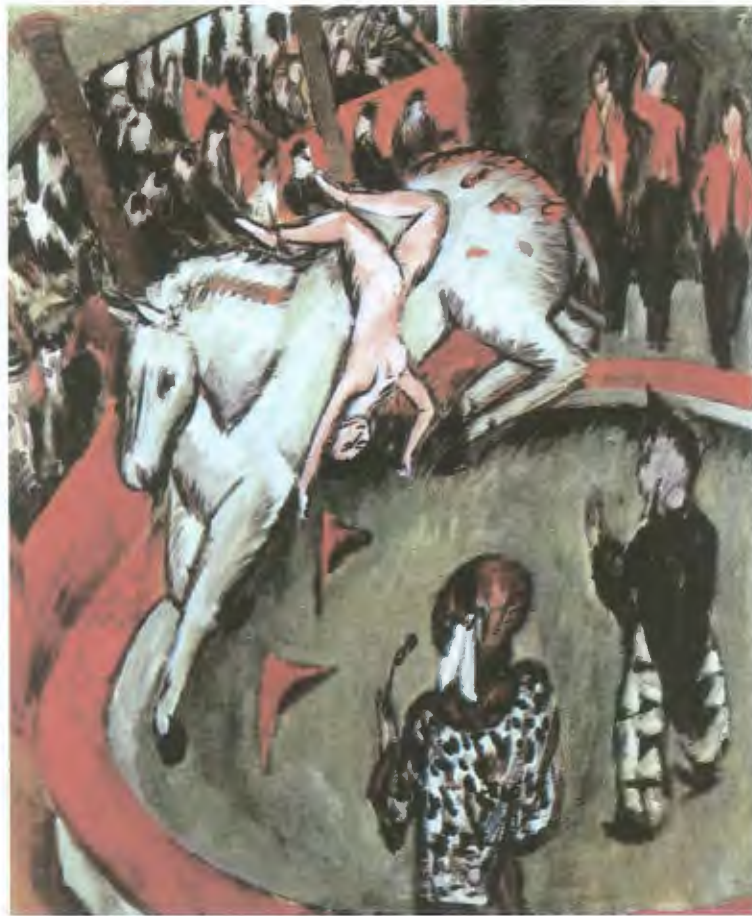
Dışavurumculuğun ışığını yakan Kuzey Avrupa ve Alman ressamlar olmuştur. Bunlara Fransız ressamlarda eklenebilir. Ancak ekspresion (ifade) sözcüğü ve akım olarak dışavurumculuk tüm sanat akımları içinde (modern) etkisini yer yer gösterir. Kısacası dışavurumculuk yalnız bir sanat akımı için kullanılan bir ad değildir. Ekspresyonizmi akım olarak ortaya “Die Brücke” (köprü) grubu tarafından atılmıştır. “Der Blaue Reiter” (Mavi Binici) grubu tarafından ise geliştirilmiştir.

Paris'te 1905'teki Sonbahar Salonu'nda Fovizm birden bire ortaya çıkarken, dört genç Alman ressamı da (Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner ve Fritz Bleyl) Dresden'de Die Brücke diye adlandırdıkları bir sanat hareketini başlattılar... Dresden dördlüsü, dönemlerinin resim sanatını altüst etmek istiyordu. Bunun için de “bütün devrim ve kaynaşma etkenleri”ni (Schmidt-Rottluff) cezp etmeyi ve “kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandıran” (Kirchner) herkesi bir araya getirmeyi amaçlıyorlardı (Batur, 1999, s.230). 20. yüzyıl başlarında hareketli bir dönem yaşayan Almanya'nın gençlerini bu hareket içinde etkin duruma getirmeye çalıştılar. Bütün ruhlarıyla şiddeti, hareketi dışavurmayı hedefliyorlardı. Daha sonra bu gruba İsveç'li Cuno Amiet, Fin'li Axel Gallen-Kallela, Praglı Bohumil Kubista ve Münih akademisinde eğitim almış Max Pechstein de katıldı.

Doğaya yakınlık ve abartma kentsoylu davranışların geleneksel biçimlerinin üstesinden gelmek için birçok olanak sağlıyordu. Bunlar, dışavurumcuların iyimser bir coşkunlukla diledikleri “yeni insana” doğru giden yollardı. Belirttikleri evrenselliği ve nesnelliği betimleyebilmek için, renk nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle

kurtarılarak, bağımsız kılındı ve katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi, nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltıldı (Richard, 1991, s.32-33).

Die Brücke'nin bu akıma katkısı büyük oldu. Altı yıl birlikte çalışan grup elemanları zamanla bireysel çıkışlarına öncelik verdikleri için çalışmalarına bağımsız olarak devam ettiler. Bu sanatçılar içinde özellikle Krichner kentin modern yaşamının suni ve kötü yapısına tepki göstererek resimlerine konu yaptı. Sanat onun için yaşam biçimidir. Resimlerinde kullandığı imlerde kötülüğü ve kalabalığı kodladı. Varoluşçu bir gerilimi dışa vurdu. Resim 31.



Resim 31. At Binen Kadın, 1912, Ernst Ludwig Kirchner

Richard, 1991.

Die Brücke grubundan sonra dışavurumculuğun gelişim aşamasında bir başka grup Der Blaue Reiter grubu etkin rol oynadı. Grup "mavi binici" adını Kandinsky'nin bir tablosundan aldı. İlk sergilerini Münih'te 1911, son (üçüncü) sergilerini ise Berlin (1912)'de açtılar.

Sergiye katılan sanatçıların pirimitif sanatlara, ortaçağ sanatlarına, folklora, Van Gogh'a, Gauguin'e, kübist resamlara duyduğu ilgi dile getiriliyordu. Grup içinde Franz Marc bir entellektüeldi, August Macke'nin ise plastik yanı ağır basıyordu. Klee "renk ve ben bir bütün oluşturuyoruz", diyor, *Überdas Geistige der Kunst* ("Sanatta Tinsellik Üzerine") başlıklı incelemesini yayımlayan Kandinsky ise, "Doğaçlamalar" adlı tablolarını veya "Kara Yay" (1912, Musée National d'Art Moderne, Paris) tuvalini yaratarak ağırlığını soyutlamaya veriyordu (Théma Larousse, 1993, s.303).

Dışavurumculuğu akım olarak, kullanılan imler bağlamında kübizm ile karşılaştırsak farklı bulgulara rastlamak mümkündür. Aslında bir nevi imler ve semantiği, akımlara adlarını veren materyaller olması kaçınılmaz bir gerçektir. Kübizm ve ekspresyonizm akım olarak aktif olduğu dönemler aynı zamanlara rastlamaktadır. Aslında her iki akım da empresyonizme karşı bir tepki yaratmayı amaçlamıştır.

Dışavurumculuk da, kübizm gibi, dış realiteden değil de, suje'nin "ben" dünyasından, iç dünyasından hareket eder. Şöyle ki: Sanatta, putlar: içtepisel expressionizm'e paralel bir kübist hareketin bulunduğu görülür. Her ikisinin ortak yönü, her ikisinin de natüralizmi reddetmesidir ama farklı biçimlerde. Dışavurumculuk'ta akıcı bir ifade vardır. Kübizm'de ise sert, yasal bir bağlılık. Dışavurumculuk'ta realite içtepisel-duygusal olana bağımlıdır, kübizm'de ise matematik kurallara (Tunalı, 1989, s.166).

Dışavurumculuğun önemli bir özelliği de: her ne kadar birçok grup oluşmuşsa da, bireysel çıkışların ve ben duygusunun ön planda olmasıdır. Bireysel bir sanattır. Renkleri, biçimleri, konuları ve imleri kişiseldir. Ama yine de genel anlamda ortak bir şeyler de söylemek mümkündür.

Dikkat ediliirse, insan artık kendi içine kapanmaya da isyan ediyordu. Hatta iç dünyanın, insan içinin çirkinliğine inananlar bile vardır. Alman ekspresyonist ressamı Franz Marc'ın bu husustaki sözleri, onun kendi içinden, yani insanın iç dünyasından ne denli öğrendiğini açıklar. Ernst Barlach, Munch, Kirchner gibi ekspresyonist ressamlar, kaba, haşın ve isyankar bir ruhla çılgılık gibi, fırtına gibi, asabi, hırçın, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çığ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuşçasına tuvalerde görülmeye başladı (Turani, 1998, s.69).



Resim 32. Tirol, 1913-1914, Franz Marc

Richard, 1991.



Resim 33. Köpek Yakalayıcısı, 1915, Ernst Barlach

Richard, 1991.

Dışavurumculuğun Almanya bölümünde, bu sanata hizmet etmiş birçok sanatçı vardır. Daha önce saydıklarımızın yanı sıra, Lovis Corinth, Oscar Kokoschka, Ludwig Meidner, George Grosz, Otto Dix gibi sanatçılar da ekspresif eserler vermişlerdir.

Bölge olarak Fransa'da ise ekspresyonizm uzun süre belirsiz bir kavram olarak kalmıştır. Belirli ve direkt bir tanımı yapılmamıştır. Almanya'da hareketlenen bu akım tabii ki Fransızları da etkisiz bırakamazdı.

Dışavurumculuk, renk imleri bakımından Fov'ları anımsatır. Fovizmin hoyrat, cüretkar renk anlayışı ve paleti dışavurumculuğa fazlasıyla etki etmiştir. Sarı, mor, kırmızı, turuncu ve yeşilden oluşan tuvaler yoğunlaşık ve baskın olan siyah, kahverengi ve koyukahverengi ile desteklenir. Çünkü dışavurum için renk karıştırıp farklı renk arayacak kadar vakit yoktu. Her şey bir aksiyon, bir hareketle oluşuyordu. Anlık fırça vuruşları tuvalin o yumuşak etkisini hissettirmeliydi. Ancak Egon Schiele, Henri Rouault, Picasso (Mavi dönemi), Amadeo Modigliani, Becker gibi sanatçılar rengi biraz daha olgun mat kullanarak dışavurumculuğu renkte değil biçim imlerinde arayarak farklı bir yaklaşım gösterdiler. Acıyı, ezilmişliği, tehlikeyi ve yaşamın çölleşmiş bikkınlığını resimlerine kodladılar. Aksiyon yerine, dinginliği, durağanlığı, yokluğu dışavurdular.

Çağımız, Ussallıkla (Rationalisme), Usüstücülüğün (surrationalisme) ya da Usdışıcılığın (Irrationalisme) çekiştiği bir çağ olma özelliği göstermektedir. Bunun sonucu olarak da hemen her alanda içsel ve dışsal kirlenmelerle karşı karşıya bulunmaktayız. 20. yy daha önceki çağlarda karşılaşmadığımız pek çok kirliliğin yaşandığı bir çağ olmuştur, görsel kirlilik, işitsel kirlilik, duyuş ve anlayış kirliliği, dilsel kirlilik, çevre kirliliği ve benzeri, içinde yaşadığımız kirliliklerin başlıcalarını oluşturmakta. Ama hepsinden önemlisi kültürel kirlenmedir. Bunların üstesinden ancak iletişim kirliliğini ortadan kaldırabildiğimiz zaman geleceğiz (Bozkurt, 1994, s.270-271).

Bu toplumsal buhranlar insanlığı derinden etkilediği gibi, dışavurumcu sanatçıları da etkisi altına aldı. Onların resimlerinde bu konular açıkça görülmektedir. Hatta yine o zamanlar içinde fütürizm ve soyut sanat bu oluşumdan fazlasıyla etkilendi.

1.2.7. Fütürizm ve İm

“Gelecekçilik” anlamına gelen fütürizm, etkisini 1909’lu yıllarla birlikte başta İtalya olmak üzere Rusya ve yakın Avrupa Ülkelerinde gösterdi. Diğer sanat akımlarından farklı olarak eylem ve anlatıya önem vermişlerdir. Devrimci bir

hareket olarak algılanırlar. 20 Şubat 1909'da İtalyan şair Filippo Marinetti yazdığı manifestoyu "La Figaro" gazetesinde yayınlattı. Bu yazı aynı zamanda gelecekçilik akımının tüm alanlardaki bildirisi oldu:

"Biz enerjiye, korkusuzluğa ve tehlikeye duyulan aşkın şarkısını söylemek istiyoruz. Cesaret, cüret ve başkaldırı şiirimizin esas elemanları olacaktır... İddia ediyoruz ki, dünyanın görkemi yeni bir güzellikte zenginleşti: hızın güzelliği... bir top güllesi üzerinde uçarcasına, gürleyerek giden bir otomobil, "Samothrace Zaferi"nden daha güzeldir... Mücadeleden daha güzel bir şey yoktur. Saldırgan bir karakteri olmayan hiçbir çalışma sanat şaheseri olamaz" (Bektaş, 1992, s.42).

Marinetti'nin etkisiyle fütürizm bir yazın akımı olarak ortaya çıkmışsa da zamanla görsel sanatı da etkisi altına almıştır. Resimde kübizmin etkisinde bölmece bir üslup dikkati çeker. Bu akım içinde Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Carra, Giacomo Balla ve Luigi Russolo gibi sanatçılar yer aldı. Bu sanatçılar çok geçmeden Marinetti gibi kendi "Gelecekçi Ressamlar Manifestosu"nu yayınladılar. 1910 yılında yayınlanan bu manifestoda şu ilkeler yer almaktadır:

"Geçmişin tüm kültürlerini yıkmak... her tür taklidi geçersiz kılmak... özgürlük adına yapılan tüm girişimleri yüceltmek... Sanat eleştirilerini gereksiz ve tehlikeli kabul etmek... Tüm sanat alanını, geçmişte kullanılmış olan süje ve konulardan arındırmak..." (Bektaş, 1992, s.44).

Bu manifestoyla gelecekçi ressamlar sanata yeni bir dinamik, hareket ve hız getirmişlerdir. Estetik ve süslemeci unsurları gereksiz ve saçma bulmuşlardır. Örneğin: hız yapan sesli bir motoru, ünlü bir şaheserle kıyaslayacak kadar ileri gitmişlerdir. Geleneğin karşısında durmuşlardır.

Gelecekçilik her ne kadar farklı bir akım gibi görülse de, kendi mantelitelere uygun bir biçim dili yaratamamışlardır. Kübizmin bölmeçiliğine öykünmüşler zaman zaman da ekspresyonizm çizgisinde ürünler vermişlerdir. Resim sanatına kattıkları imler bağlamında imgeleri de resimlerinde ilginç bir yaklaşımı sezdirir. Bu imlere değinmeden önce gelecekçilerin fikir babalarını da incelemekte fayda vardır.

Gelecekçiliğin temelleri, Nietzsche'nin "der immoralische Übermensch" (ahlaksız üstün insan)'ine "der Wille Zur Macht" (iktidar hakkındaki irade)'a "Lebe gefährlich" ve "actiondirecte" ine dayandırılıyordu. Esasen Nietzsche, Bergson ve

Sorel'in bu düşüncelerini, empresyalist Mussolini faşizmi kendisine prensip edinmiş olduğundan, fütürizm faşist partisinin sanatı olarak ilan edilmişti (Turani, 2000, s.600).

Gelecekçiliğin bu partisel anlamdaki hareket yapısı, onlar için Avrupa'da pek olumlu karşılanmadı ve önemini kaybetmesine yol açtı. Savaşı, militarizmi ve şiddeti kent kültürünün dinamik yapısı içinde değerlendirdiler. Kullandıkları imleri dinamik yapısı içinde değerlendirdiler, an kavramına dikkat çektiler. Örneğin; koşan bir atın 4 değil 20 tane ayağı olmalıydı. Hızın getirdiği dinamizmi oluşturdular. Hareketi karakteristik bir biçimde dile getirdiler. Resimlerinde gürültüyü duymak kadar görerek de hissettirmeye çalıştılar.

Gelecekçilik, kendine amaç olarak objeyi değil, insanın iç yaşantısını ele alıyordu. Yani imge resme giriyordu. Gelecekçilere göre bütün müzeler, kitaplıklar ve her çeşit akademinin yok edilmesi, yakılması gerekiyordu Durağanlık ve hareketsizlik onları rahatsız ediyordu.

Gelecekçilerin çok önem verdikleri hareket ve dinamizm iki tür uygulama ile elde olunur. Kübizm tekniği ile form elemanlara, planlara ayrılır, görüş açıları çoğaltılır. Bir yüz yada insan vücudu değişik açılardan görülerek, üstüste getirilir, parçalar arasında bırakılan küçük boyutlar mekan ve zamanla kayıtlı hareket algısını verir. Teknik bakımdan gelecekçilik ve kübizm ortaklaşa görüntü verirler. Kullanılan renkler puvantilistlerin çeşitli renkleridir (Kınay, 1993, s.249). Resim 34., Resim 35.



Resim 34. Monaco'da Pam-Pam, 1913, Gino Severini



Resim 35. Sokak Gürültüsü, 1911, Umberto Bocini

Richard, 1991.

Gelecekçiler bu bütün imleri kullanırken, belirgin bir “simultaneite” kavramını da (aynı anda olma) resimde kullandılar. Bunun yanında alıcının da resme dahil olması gibi kavramsal görüşleri ortaya attılar.

Kavramların ve imlerin bu denli irdelendiği bu akım gelişim aşaması sonralarında Avrupa’yı karıştıran I. Dünya Savaşı ile birlikte etkisini aniden yitirdi ve son buldu.

1.2.8. Dada ve İm

Dada’yı sanat tarih ve yorumcuları bazen bir “izm” gibi görseler de dada bir akım olamayacak kadar kısa ve düşünsel sürece yönelik bir harekettir. Şu anda da etkisi sürmektedir.

Her sanat eseri, zamanın çocuğu ve daha çok duyularımızın aynasıdır. Her medeniyet çağı, kendine has bir sanat yaratır ve bu sanat hiçbir zaman aynı olarak, değişmeden yeniden doğmaz. Geçmiş yüzyılların sanat prensiplerini canlandırmaya çalışmak, ölü doğmuş eserin ortaya çıkmasını sağlamaktan başka bir işe yaramaz (Kandinsky, 1981, s.19). Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi dada hareketi tamamen içinde bulunduğumuz zamanın bir sanatsal yansıması olarak görülür.

Dada’nın kurucuları arasında yer alan Romanya’lı şair Tristan Tzara 1950 yılında yaptığı bir radyo konuşmasında dönemin sosyo-kültürel ortamının sanatlarına etkilerini şu şekilde açıklamaktadır.

“Dada’nın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan, birinci dünya savaşı sırasında bir çeşit hapisane olan İsviçre’de

yaşayan bir genç topluluğun ruh halini, öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük, daha sonra... 1916-1917 yıllarında, savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütöpik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden. Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu... Unutmamak gerekir ki, saldırgan bir duygusallık insana ait tüm değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan tüm sanat alanına yerleşiyor ve kentsoylu sınıfın gücünü simgeliyordu..." (Genç, 1983, s.72-73).

Tzara'nın Zürih'te yaptığı bu açıklamalar adeta dada hareketinin başlangıç sürecinin bir özeti gibidir. Hareketin tamamı 1915 ile 1922 yılları arasında kaplamaktadır. Zürih bu akım için önemli bir kent olarak göze çarpar. "Dada" isminin bu harekete adını vermesi çok ilginç bir rastlantı sonucudur: Hugo Ball tarafından Zürih'te kurulan Cabaret Voltaire'de bir toplantı yapan Arp, Hulsenbeck ve Janco, Tristan Tzara'nın sözlüğü rastlantı sonucu açarak bulduğu kelime olan "dada"yı akıma ad olarak verdiler.

Dada, sözcük anlamı olarak sözlükte "tahta at" anlamına gelmekteydi ve ayrıca çocukların tahta at oyuncağı ile oynarken söyledikleri "dada" kelimesini içeriyordu. Bu akım Zürih'le birlikte Paris ve New York'ta da adından söz ettirmeye başladı. Özellikle de Batı Avrupada geniş bir kitleye etkisini yaydı. Her şeye karşı olan akımın öncelikli mantalitesi içinde sanat yer almıyordu çünkü onlar her şey gibi sanata da karşıydılar. Ancak yine de Arp öncülüğünde sergiler de açmışlardır. Resim sanatındaki imlerin semantik (anlambilimsel) çözümlenmesinde izlenecek olan metod da "dada" hareketi

ilginç bir boyut kazanmaktadır. Çünkü hareketin esas olan amaçlarından biri de anlamsızlık kavramıdır.

Dada hareketine ait imleri incelerken anlamların “düz anlamı” kadar “yan anlam” larıda iyice incelemek önemlidir. Zaten nesneye ve biçime anlam yükleme mantığı da bu hareketin önemli özellikleri içinde yer almaktadır. Bu mantık da aslında kübizmin kolajı resmin içine sokma yeniliğiyle, özellikle de, Picasso'nun bir bez parçasını resmine yapıştırmasıyla başlar.

Dada'nın resim alanında en önemli isimlerinden biri Marcel Duchamp'tır. Duchamp “ready made”leri (hazır eşya veya nesne) ile modern sanatta çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Estetik bakış açısına farklı bir yargı getirmiştir. Örneğin bir “Pisuar”, bir “Bisiklet Tekerleği” sanatın nesnesi haline gelmiş ve ait olduğu anlamdan farklı bir anlama gönderme yapılmıştır. Gösteri ve show niteliğide taşıyan bu çalışmalar büyük yankı getirmiştir. Resim 36., Resim 37.



Resim 36. Fountain (Pisuar), 1917, Marcel Duchamp

Bektaş, 1992.



Resim 37. Bisiklet Tekerleği, 1913, Marcel Duchamp

Bektaş, 1992.

Duchamp'ın yarattığı bu çıkış ve kullandığı imler, yıllar sonra happening, pop sanat, yeni gerçekçilik, kavramsal sanat gibi akımlara etki kaynağı olmuştur.

Duchamp gibi ready-made çalışan diğer sanatçılar ise Man Ray ve Francis Picabia'dır. Bu sanatçılar hareketin öncüleri arasında yer alır. Bu harekete daha sonra Berlin'de George Grosz, Köln'de Max Ernst ve Hans Arp, Hannover'de ise Kurt Schwitters katılarak hareketin yayılmasını sağlamışlardır.

Dada, oğulları babalara karşı getirden en şiddetli bir başkaldırma idi. Bu akım içinde, ikinci dünya savaşı'nda alevlenen Avrupa'nın şüpheci bilinci kendini gösteriyordu. Bütün dadacılar savaşın karşısında idiler ve Jugendstil üslubunun sanatçıları gibi, estetik fenomenlerden, moral fenomenler yapmak istiyorlardı. Hugo Ball "Die Flucht aus der Zeit" adlı eserinde (1927): "Dadacı, zamanın ölüm sarhoşluğuna karşı savaşı... Bizim tartışmalarımız, zamanımızın saklı yüzünü her gün etkisi artan bir heyecanla aramak üzerinedir..." Sanat, bu aramaya yalnız bir neden olur. gerçekte dadacılar için, söz konusu olan sanat değildi (Turani, 2000, s.602).

Geçmiş sanatlara ve sanata alaycı bir bakış açısıyla bakan dadacılar kullandıkları imlerle resmin plastik yapısına da farklı bir bakış getirdiler. Kolajla tren biletleri, fotoğraflar, gazeteler, kullanılmış zarflar, atık malzemeler, çöplük artıkları, renkli tahta parçaları ve tel gibi malzemeler resim yüzeyinin değerlendirilmesinde birer üç boyutlu im olarak kullanıldı. Bu ready-made'lerin im olarak kullanımı dada hareketinin en belirgin özelliğidir.

Duchamp'ın amacı, sanat yapıtı ve onun değerlendirilmesine ilişkin geleneksel kategorileri geçersiz kılmaktı. Bu bağlamda sanat kavramıyla ilgili kategorileri tersine çeviriyordu; Çıkarırsız hoşlanmaya karşı ilgi duyulan kayıtsızlık; bilinçli üretim yada inşaaya karşı amaçsız belirleme; estetik açıdan düzenlenmiş seçim yerine estetiğe kayıtsız kalan tavır; yaratıcı öznenin ifade iradesi yerine kişisel beğenin yasaklanması... Duchamp oynama hakkının sadece kendisine ait olduğu bir oyunda dünyayı öylesine kusursuz bir biçimde hafife almıştır ki, bunu önemsemekten başka bir şey kalmamıştır... (Ergüven, 2000, s.126).

Kuşkusuz Duchamp'ın bu yaklaşımı, çağdaş sanat akımlarının belki de en radikal bakış açısı olarak düşünülebilir. Çünkü O, Leonardo'nun Mona Lisa'sına sakal yapacak kadar cüretkar bir tutum sergiliyordu. Duchamp kadar o cesareti sergileyen bir başka sanatçı da Jean Arp'tır. O soyut yaklaşım mantığını çalışmalarında hissetti. İmleri soyut

nesnelerde kurguladı biçimi yadsıdı (reel biçimi). Tzara için yaptığı portrede kullandığı tahta biçimler üst üste kolaj olarak yapıştırılıp hazırlanmış ilginç bir çalışmadır. Plastik kuralların reddi söz konusudur. Resim 38.



Resim 38. Tristan Tzara'nın Portresi, 1916, Jean Arp

Lynton, 1982.

Dada, Max Ernst gibi sanatçılarla kendisinden sonra gelecek akımlara ve sürrealizm'e öncülük etmiş bilinçli bir harekettir.

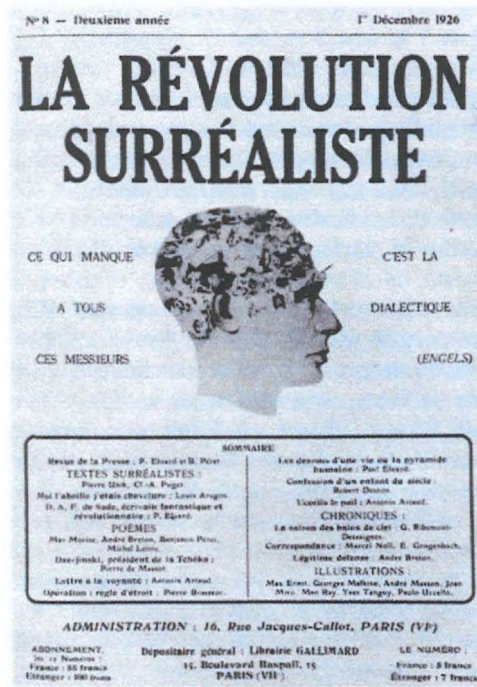
Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak dadayı bir yana bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıları kalır (Lynton, 1982, s.148).

1.2.9. Sürrealizm ve İm

Dada'nın sanatı alaycı bir biçimde ele alışı ve nesnelere yorumlayış biçimini kendine örnek alan sürrealizmin kurucusu André Breton'dur. Breton 1924 yılında ait olduğu dada hareketiyle bağlantısını kopararak, sürrealizm

(gerçeküstücülük)in manifestosunu yayınladı. Breton nesneye alaycı yaklaşım değerini yadsıyordu. Manifestosunu, "Revue Surrealiste"de yazdığı makaleyle açığa çıkarmıştır.

Gerçeküstücülük, saf psikolojik iradesizlik olup, bunun vasıtasıyla, sözlü, yazılı ya da tamamen başka bir biçimde, gerçek düşünce fonksiyonun anlatımı tasarlanır. O, her türlü düşüncenin kontrolünden uzak, her çeşit estetik ya da ahlaki koşulların dışında hareket eder. Gerçeküstücülük, şimdiye dek ihmal edilmiş düşünce yapısı sırasının üstün gerçeğine, fikrin mutlak gücüne, düşüncenin menfaatsiz oyununa inanmaya dayanır. Sürrealizm diğer bütün ruhbilim teorilerini çürütmeye uğraşır ve kendini onların yerine, en gerçek problemlerin çözülüşü için koymak ister. Gene Breton: plastik sanat eserinin bütün gerçek değerlerin tam bir gözden geçirilmesi gereğine (bu hususta bütün düşünürler aynı kaniya sahiptirler) uymak için, kendini bir iç biçimlendirmeye tabi tutması gerekir ya da sanat eseri var olmayacaktır (Turani, 2000, s.612). Resim 39.



Resim 39.'La Révolution Surrealiste; (8. Sayı Kapak Sayfası), 1926.

Passeron, 1982.

Bu manifesto öncesinde, gerçeküstücü akım, bir grup genç Fransız yazar ve şair birlikteliğinde kurulmuştur. Biçimsel görünüşten ziyade imge ve düşün gücüne dayalı bir yaşam biçimi olarak ortaya atılmıştır. Kübizm ve gelecekçiliğin aksine konunun varoluşuna önem vermişlerdir. Kesin ve budur denilecek bir estetik yaklaşım ortaya koymayan sürrealistler resmi ve deseni imgenin, düşüncenin bir anlatımı, yani

anlamlandırmaya yönelik bir im olarak kullanmışlardır. Şiirsellik, yazınsallık ve edebiyat uzun bir süreç sonunda resme girmiş oldu. O dönemlerde felsefe ve psikolojiye katkıları olan Freud, yapmış olduğu sezgi, bilinçaltı, rüya, çıldırma ve sayıklama incelemeleri sürrealistleri derinden etkiledi. Çünkü onlar aklın oluşturduğu var olan, görünen, yaşanan dünyayı değil; hayal güçlerinde, rüyalarında, akılda olmayan, iç dünyayı resimlerine konu olarak imlediler. O halde sürrealizm gerçeğin üstünde bir dünya kurgulamış, varlığını sanatçıların kodladığı ilginç imlerle sunmuşlardır.

Bu akım içindeki resim sanatı anlayışlarının kaynakları çoktur. Gustave Moreau'da olduğu gibi simgeci görüntüler, De Chirico'da olduğu gibi metafizik gariplikler, Marcel Duchamp'da olduğu gibi dadacı köktencilik, Picasso'da olduğu gibi yeni kübist sorgulamalar, Kandinsky'de olduğu üzere; soyutlamanın şiirsel kendinlendiği, ilkel ve naif sanatta, hatta akıl hastalarında olan; ilkel ya da akıldışı yaratıcılık, bu akım resim sanatına öncü olmuştur (Eroğlu, 1997, s.81).

Gerçeküstücüler etkinliklerini 1950'lere, Pop Sanat'a ve hatta günümüze kadar sürdürmüştür. 1924'te Breton'un manifestosuyla akım olarak ortaya çıkan sürrealizm, 1924'lerden çok çok öncede bireysel çıkışlarla etkisini göstermiştir. Botticelli, Goya, Brueghel, Bosch ve Leonardo da Vinci gibi sanatçılar gerçeküstü konularıyla resim sanatına iz bırakmışlardır. Gerçeküstücülük için önemli bir kavram da "Otomatizm" kavramıdır. Bu kavrama kısaca değinilecek olursa;

Otomatizm, eserlerinde iç dünyanın kendiliğinden (Spontaneous) ifadesini yaratabilmek için görsel otomatizm (bilincin sezgisel akışına bağlı olarak yapılan desen ve kaligrafiler) kullanmışlar ve bu şekilde bilinçaltının en bozulmamış biçimde resme aktarılmasının örneklerini vermişlerdir (Bektaş, 1992, s.51). Otomatizm aslında soyut sanat içinde önemli bir nokta olarak yer alır.

Breton ise otomatizm ile ilgili olarak şunları söylemektedir: "Ressamın eli gerçekten onunla (André Mason) birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir; gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri tanımlar. Deneylerin sağlandığı bu biçimler, yeniden kendilerine dönmek zorundadırlar... Sürrealizmin temel keşfi, herhangi bir peşin yargıdan sıyrılmış olarak yazmak ya da çizmekten yorulan kalemin sonsuz değere sahip bir şey yaratmasıdır (Passeron, 1982, s.39). Resim 40.



Resim 40. Gecenin Yaklaşımları, 1956, André Mason

Passeron, 1982.

Gerçeküstücülüğün önemli sanatçıları arasında, Max Ernst, Giorgio Chirico, Jean Miro, Yves Tanguy, Rene Magritte, Salvador Dali gibi sanatçılar yer alır. Bu sanatçılar 1925 ile 1947 tarihleri arası Pariste önemli sergiler açtılar. Ayrıca Pariste bir de sürrealist sanat galerisi açıldı. 1930'lu yıllarla birlikte sürrealizm Brüksel, Londra ve New York'da açılan sergilerle evrensel bir boyut yakaladı. Ancak Paris hep sürrealizmin ana vatanı olarak benimsendi. Yukarıdaki sanatçılar içinde yer alan Salvador Dali, sürrealizm misyonunu uzun yaşaması nedeniyle günümüze kadar sürdürebilmiş, birçok genç sanatçıyı da etkilemiştir.

Gerçeküstücülük içinde yer alan kullandığı im ve imgelerle bu sanatın büyüdü dünyasına katkıda bulunan bu sanatçılara kısaca tek tek değinmekte yarar vardır. Aralarında biçim birliği olmasa da, kullandığı imler bağlamında birbirlerini çok iyi duyumsadığı, anladığı açıktır.

Gerçeküstücülüğün ana vatanı sayılan Paris ve onu kapsayan Fransa'da yaşayan sürrealislerin akıl hocası Yves Tanguy'dur. 55 yıl yaşayan bu sanatçının asıl mesleği gemi tayfalıdır. Onun sürrealist olmasında belki de uçsuz bucaksız deniz, sonsuzluk, kabaran dalgaların yüceliği ve hep uzakta görünen kara özlemi vardır.

1923'te resim yapmaya başlıyor. Chirico'nun tesiri, resim formasyonundan yoksun Tanguy'e, ilkin garip boşlukları olan saf görünümü sevdireyor. Eğer o, Pompeye resamlardan alınan belli bir işçiliği böylece uyguluyorsa, bu, adetlere karşı olmayı ya da konularının imgesel görüntüsünü iyice belirtmek içindir. Fakat Tanguy ona geniş boşlukta zarifçe bozulmuş bir perspektif veriyor. Bu boşluğa yerleşmiş hareketli ve

madeni bir dünya yaratıyor ve bu dünyanın katıldığı yaratılmış biçimlere gariplik ekliyor (Hoog, 1969, s.42). Resim 41.



Resim 41. Olsaydı, 1939, Yves Tanguy

Passeron, 1982.

Gerçeküstücüler içinde etkisi hissedilen ve dada hareketi uzantılı olarak bilinen sanatçı da Max Ernst'dir. Freud'un çalışmalarından ve psikolojik yaklaşımlarından fazlasıyla etkilenmiş ve felsefe üzerine eğitim almıştır. Dada'nın da kurucuları arasında yer alan Ernst, Tanguy gibi Parisli sürrealistlerle birlikte çalışmalarını sürdürdü. Onun yaşamını ve sanatında kullandığı imleri etkileyen en önemli etken, hayatta karşılaştığı zorluklar ve ilginç olaylardır. Önceleri Alman olduğu için 2. dünya savaşı sırasında Fransa'da toplama kampına kondu. Ancak her şeye rağmen kendisini Amerika'ya götürecek bir yol buldu ve Arizona'da bir eve yerleşti. Ancak onun için üzücü ve acı olan olaylar daha çocuk yaşlarında başlamıştı:

Altı yaşındayken kız kardeşi ona ve diğer kardeşlerine bir veda öpücüğü verdikten sonra öldüğü zaman, sonsuzluk ile ilk defa ilişki kuruyordu. Bu erkenden ölümü öğrenme onun üzerinde, küçük Kokoschka'da kardeşinin ölümünün yaptığı derin etkinin aynını yapıyordu. O zamandan bu yana, hiçlik duygusu onun iç dünyasına egemen oldu. Aynı yıl tutulduğu kızamık hastalığı sırasındaki ateş, ona en korkunç şeyleri ve hayalleri göstermişti... Onun en iyi dostlarından biri olan, çok zeki ve sevimli pembe renkli papağanı da o gece ölmüştü (Turani, 2000, s.614). Bu olaylar kuşkusuz Ernst'in gerçeküstücülük mantığıyla resimlerine soktuğu imler için yeterli etkenlerdir. Kullandığı renk imleri de ateşli hastalığın izlerini taşımaktadır: hafif uçuk griler, soluk

Gerçeküstüçülük içinde Metafizik resim olarak adlandırabileceğimiz türde resimler yapan bir sanatçıda Giorgio de Chirico'dur. Çağdaş İtalyan sanatının üçüncü ressamı arasında yer alır. Onun resimlerinde antik Yunan etkisinin materyallerini görmemizdeki en büyük sebep, ilk öğrenimini Yunanistan'da geçirmesidir. Her yerde gördüğü tapınaklar, kalıntılar ve antik mimari birer im olarak resimlerinde görülmektedir. Fizikötesi dünya, mitoloji ve rüyamsı konular onun için kaçınılmaz imgeler yaratmıştır.

Chirico'yu etkileyen bir başka etmen de dönemin ünlü düşünürlerinden "Nietzsche"dir. Ayrıca Bach ve Beethoven müziğine de kayıtsız kalmak mümkün değildir. Eserlerindeki etki ve durağanlık karşısında bu müzisyenlerin müziğini duyumsamak mümkündür.

Hiç abartmadan denilebilir ki, De Chirico'nun resmi, Max Ernst, René Magritte, Yves Tanguy, Salvador Dali'nin, yaşamlarının belli bir anında, onların düşünce biçimlerini etkilemiştir. Magritte, De Chirico'ya kesin bir atılım borçludur: Onun sayesinde resim dünyasının gizine açılmıştır. Yves Tanguy, gölgeleri ve deniz ufuklarındaki derinliği ona borçludur. Dali de ondan gölgeleri, eğik kocaman kafalı manken-insanları ve ilk gerçeküstücü tablolarında görülen kemerli perspektifleri almıştır (Batur, 1999, s.337).

Chirico'dan fazlaca etkilenen Dali ise, gerçeküstüçülüğün çılgın çocuğu olarak bilinir. 1904'te doğup günümüze kadar (1987) etkisini sürdüren bir sanatçıdır. Hayal gücünün gelişimi için bilinçaltını zorlayan bir düşünceyi ortaya atmıştır.

Dali resimleri kadar hazırladığı filmleri, heykelleri ve ilginç nesnelere yaratmasıyla da ünlüdür. Erotizm ve fetiş (kışkırtıcı) çalışmaları resimde im olarak yer aldı. O sadece eserleriyle değil yaşam biçimiyle, giysileriyle, fiziki görünümüyle, yaşam mekanlarıyla kısacası her şeyiyle gerçeküstüçülüğü yaşamaktaydı. 1960'larda Dali sürrealist modanın da öncüleri arasında yer aldı. Çılgınlığı ve psikanalizin sanat üzerindeki baskınlığını üst düzeye çıkarmıştır. Güçlü deseni ile birlikte yaptığı anatomi etütleri sürrealist

eserlerinde göstergeleşmiştir. Figür deformasyonu yani çarpıtma konusunda ustalaşmıştır.

Dali, sonsuz çöle benzeyen ovaları Yves Tanguy'dan, perspektif üstüne resimleme tarzını Chirico'dan, etten taşta olan geçişi de Max Ernst'ten almıştır. O, içeriğin tuaf devrimcisidir (Turani, 2000, s.618).

Doğacı yaklaşımın ve fantezinin sürrealizm de canlandığı bir başka sanatçıda René Magritte'dir. O iletişim olarak ve sanatta im kavramına bir dil olarak yaklaşan son derece önemli bir sanatçıdır. Sanatı bir iletişim aracı olduğunu ortaya atmıştır. Magritte'in sürrealizmi diğer sanatçılardan daha farklı ve ölçülüdür. Gerçek olanla illüzyon arasında ilginç bir bağ kurmuştur. Nesnelere gerçek anlamından başka farklı anlamlar yükleyerek anlambilimi ve göstergebilimi eserlerinde kullandığı bir gerçektir.

Magritte'in çalışmalarında çoğu zaman kutsal konulara da rastlanmaktadır. Bu, bir mutluluk ifadesidir. Sanatı konusundaki aşkı ve tutkusu yönünden Magritte, mutlu bir ressamdır. Savaşta tüm sürrealistler Amerika yolunu tutarken, Magritte Avrupa'da kalmayı yeğledi. Müthiş bir hayal gücü ve eserlerinde görünen tasarımlama zekasına sahiptir.

Magritte'nin en sevdiği temalar ve bu temalar için kullandığı imler resimlerinde sıkça tekrarlanır. Böylece bu sık kullandığı imler efsanevi bir anlam kazanır:

Kuş-yapraklar, kuş taşıyan kadınlar, bir yılanı dönuşen bir ortaçağ kulesi, gökyüzündeki hilâl ay, tersine bir denizkızı, kartal başlı bir buzul, alevler içerisinde bir trombon, oransız objeler (Eğik Piza Kulesi'ni destekleyen bir kuş tüyü gibi), kurtlanmış elmalar, kökleri pes etmiş durumda bir baltayı tutan ağaç kütüğü, bir ağaç gövdesinin içerisinde boş bir ev, yatay olarak yarılmış sferik bir kemer (isimsiz bir obje; Magritte'in annelik simgesi), uysal bir arslan... uçan kuş, pipo, anahtar ve bardak (Passeron, 1982, s.195).

İyi bir iletişimci sayılabilecek olan Magritte "İmgelerin İhaneti" adlı çalışmasında bu özelliğini ilgi çekici bir şekilde göstermiştir. Resim 43.



Resim 43. İmgelerin İhaneti, 1928, René Magritte

Sanat Kitabı, 1996.

Magritte bu çalışmasında yaptığı pipo resminin altına, “bu bir pipo değildir” diye yazmıştır. Magritte, adlandırılması gerekmeyen bir şeye, o şeyin gerçekteki varlığını yadsıyan saçma bir ad vererek gerçeklikle çatışma yaratır. Bir pipo resminin altına “bu bir pipo değildir” yazarak nesnenin imgesinin gerçek ve dokunulabilir bir şeyle karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Magritte’nin en ünlü imgelerinden biri olan bu resim tanımlama ve simgeleme kavramlarını sorgulamaktadır. Sanatçı “Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir” der. Dolayısıyla resim, kurallarla düzenlenmiş topluma meydan okur, yerleşik görme ve düşünme biçimlerine saldırırlar (Sanat Kitabı, 1996, s.292).

Gerçeküstücülük ve im bağlamında birçok sanatçının kullandığı tema ve imlere değinilmiştir. Ancak sürrealizm içinde bunlar kadar genel anlamda yani evrensel boyutta da kullanılan imler vardır. Bunlar, erotizm, politika ve mantık kavramlarıdır. Freud’un bilinç altı ve sezgi kuramlarından etkilenen sürrealistler gerçeküstü düşlerinde yarattığı fantezilerini ve şiirsel anlatım içinde kadını kötü, meta ve kin duyulacak nesne olarak imlemiştirler. Erotizm Dali, Miro, Magritte gibi sanatçılar için kaçınılmaz bir imgedir. Hatta biraz daha ileri gidip antik Yunan heykellerine, güzellerine bile erotik bir mantıkla bakmışlardır. Bir diğer kavram olan politika ise sürrealizm içinde etkindir. Marx ve Troçki sempatanlığı yanı sıra, Picasso da İspanya’daki iç savaşta ülke lehine yarar sağlamak amaçlı karpostal çizimler yapmış “Franco’nun düşleri ve yalanları” serisi olarak olumsuzlukları imlemiştir. Breton ve Ernst kiliseyi, dini aşağılayan

çalışmalarda bulunmuşlar bunu mizahi bir görselliğe dönüştürmüşlerdir. Toyen gibi sanatçılar ise Nazileri protesto ettiler. Mantık kavramı ise sürrealizm içinde dada hareketinde olduğu gibi yaşamı, dünyayı ve teknolojiyi, bunun yanında sanatı sorgulayan bir mantıktır.

1.2.10. Soyut Sanat ve İm

İmlerin modern sanat akımları içindeki anlambilimsel serüveni, soyut sanatla birlikte farklı bir boyut kazanır. Çünkü bundan önceki akımlarda imler en azından tüm alıcılar tarafından hissedilebilir veya kavranabilir nitelikteydi. Soyut sanatta ise imler soyut biçimler veya kavramlar üzerine odaklanmıştır. Soyut Sanat kavramına girmeden önce “soyut” sözcüğünü etimolojik açıdan incelemede yarar vardır:

Soyut sözcüğü, Almanca’da “abstrakt”, İngilizce’de “abstract”, Fransızca’da “Abstrait” sözcüğüyle anlamdaş olarak kullanılmaktadır. Dilimizde soy’mak kökünden, eylemden ad türeten –t ekiyle yapılmıştır. Som’un, eşdeyişle bütün niteliğini dile getiren somut deyimden karşıtıdır. Som’luğundan soyulmuş, eşdeyişle soyutlanmış olanın niteliğini dile getirir. Hint-Avrupa dillerindeki kökeni ayırılmış ve bir şeyden alınıp çıkarılmış anlamlarını dile getiren Lâ. Abstractum deyimidir. Ruhbilim terimleri sözlüğünde Dr. Mithat Enç tarafından şöyle tanımlanmıştır: “İlişik olduğu nesne ve özelliklerden ayrılarak düşünülen herhangi bir şeyin niteliği ya da bu nitelikleri anlatan kavramlar” (Haçerlioğlu, 1993, s.145). Soyut sanat aslında 1870 sonrası 1940’lara kadar olan akımların bir bileşkesi, birlikteliği olarak görülebilir. Empresyonizm’den kübizme, ekspresyonizm’den sürrealizme kadar olan akımların soyutlamaya yönelik oluşturduğu modern anlayışın, biçimin, içeriğin, rengin ve tüm kavramların düşünceye yüklenip anlamsız da olsa anlam yaratmaya yönelik (benekle, çizgiyle, geometrik biçimlerle, renk oyunları vb.) anlayışta soyut sanat anlam kazanır.

Soyutlama, konuda görmeye alışkın olduğumuz biçim unsurlarını atarak çalışmak demektir. Figür kullanmayan bu sanata “Non Figüratif”de denmektedir. Soyut sanat vardır, fakat “Somut Sanat” diye bir terim yoktur. Çünkü, somut olan, yani doğada varolanı tasvir eden sanata zaten “figüratif” sanat denmektedir. Soyut sanat, gerçekte birbirinden ayrılmayan şeyleri ayırır. Dış dünyanın gerçek biçimlerinden çok, aklın

bulduğu saf biçimler ve renklerle estetik bir heyecan uyandırmaya çalışır. Böylece, doğa ile ilgili tasarımlardan çok çizgi, renk ve leke ön plana çıkar (Mülayim 1994, s.88-89).

Soyut sanat kavramı aslında çok yeni olarak görülmeyebilir. Romantizm akımı ve Jugendstil hareketi içinde bu kavram sık sık geçmekteydi ancak kesin bir anlama sokulamıyordu. Soyut sanatın ilk basamağı olan soyutlama mantığı ilk olarak ekspresyonizm ile bağdaştırmak yanlış olmaz. Burada daha önce değindiğimiz gibi “Der Blaue Reiter” grubunun önemi büyüktür. Soyut biçimlendirmeye yönelik aksiyonu ortaya koymaları önemlidir.

Kandinsky, daha Murnau döneminde (Murnau, Kandinsky’nin, 1908 yılında çalışmak üzere gidip iki yıl kaldığı Bavyera eyaletinin küçük bir kasabası) iken optik görüntülü doğa biçiminin sanatçı fantezisine engel olduğunu ve “doğa kendi biçimini kendi amacı için; sanat, kendi biçimini kendi amacı için yaratır” dememiş miydi? (Turani, 1998, s.82-83). Kandinsky’nin bu bakış açısı da aslında “sanat için sanat” söyleminin de ilk teorilerinden biri sayılabilir. Burada sanatçı kullandığı imleride soyut olarak ele aldığından, semantik açısından anlam taşıyan imler indirekt bir anlatımın sonucu olup tamamen düşünsel teoriler üzerine oturtulmuştur.

1912 yılında Vassily Kandinsky’nin (1866-1944) Concerning The Spiritual In Art- “Sanatta Zihinlilik Üzerine” adını taşıyan teorik kitabı yayınlanır. Bunu Mondrian’ın (1872-1944), 1919-20 tarihlerinde “Natural Reality And Abstract Reality” (An Essay in Dialogue From) adlı kitabı takip eder. Bu kitaplar iki ünlü sanatçının resimdeki tutumunu, sanatını ve sanat etkinlik’lerini açıklayan niteliktedir. Kandinsky’in imzasını attığı “Sanatta Zihinlilik Üzerine” adlı kitap, soyut sanatın felsefi içeriğini ve ne olduğunu “konseptini” dile getirmekteydi... Soyut sanatın manifestosu niteliğini taşıyan bu kitap yayınlandığında geniş bir yankı yaratmış ve birçok sanatçıyı etkisi altına almıştı (Baraz, 1998, s.2).

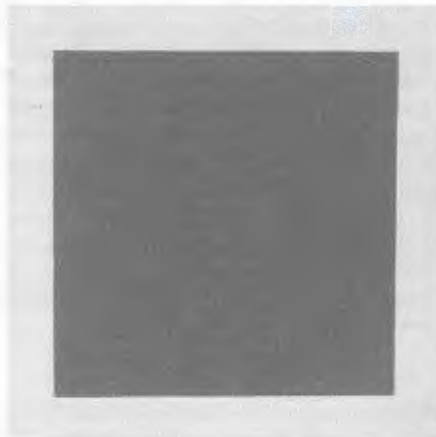
Soyut sanat aslında tam anlamıyla, 1910’lu yıllarda Kandinsky, Mondrian, Jean Arp ve Picabia gibi sanatçılarla başlamıştır. Bu dönemler doğaya artık sanatçıların sırt dönmesi ve yeni oluşmuş bir dille resim yapmaları başlarda hemen kabul görmemiştir. Artık Mondrian gibi sanatçılar geleneksel peyzajlara, portre ve natüremortun adını bile anmıyorlar büyük bir kararlılık gösteriyorlardı. Daha sonra bu sanatçıları Fransız Kupka ve Robert Delaunay gibi ressamlar izlediler. Moskova’da 1915’li yıllarda iki önemli hareket Soyut Sanatın alt yapısının oluşmasında büyük önem taşır. Sovyetler Birliği’nin

bünyesinde başlayan Konstrüktivizm ve Suprematizm kısa sürede tüm dünyaya etkisini yaymıştır. Öncülüğünü Kazimir Malevich ve Viladimir Tatlin'in yapmış olduğu bu ekol bir çok sanat alanında etkili olmuş ancak Sovyet Rusyanın katı yönetimi yüzünden dağılmıştır.

Kazimir Malevich saf renkler ve geometriden oluşan bir resim stili geliştirerek, Suprematizmi kurmuştur. Malevich önce fütürist ve kübist üslupta çalışmalar yapmış sonra temel geometrik biçimlerin soyutlanmasından yola çıkarak, yeni ve sade bir üslup yaratmıştır

Malevich suprematizmi nesnesiz dünya olarak algılıyor ve böylece sanatı nesnenin getirmiş olduğu yükten ve şartlanmadan kurtulmuş olarak görüyordu. Böylece yaratıcılığın daha üst düzeyde olacağını düşünüyordu. 1915 yılında Malevich, Petrograd'da açılan "Son Fütürist Resim Sergisi 0-10" adlı etkinlikte sergilediği ilginç çalışması büyük tartışma yaratmıştı. Bu çalışmada beyaz zemin üzerinde siyah bir kare yer alıyor ve çalışmanın boyutu da büyüktü. "Siyah Süprematist Kare"-sıfır biçim olarak da yapıtını adlandırmıştır.

Malevich, yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini söylemiş oluyordu. Bu inancı Mondrian'ın da Malevich'le paylaştığını gördük. Eskiyle uzlaşmazlık, geleneklerin birikimini sonuna değin eleme, bu yıllarda endüstri çağı bilincinin en karakteristik yanı olarak sanatta da belirginleşiyor. Sanat dünyasına ilk olarak kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Malevich'de yıkama ve yok etme etkinliğine dönüşmüştü (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 1993, s.58-59). Resim 44.



Resim 44. Siyah Süprematist Kare-Sıfır Biçim, 1913, Kazimir Malevich

Malevich, bu çalışmasıyla nesnel dünyasının hiçbir içinde yok olmasını dile getirip, geçmişte yapılanların nesnel ve figüratif resimlerin hiçliğini çalışmasında imlemiştir. Bu düşünce modern sanat akımları içinde yer alan kendisinden önceki akımları da hiçe sayan bir dönüm noktasıdır. Bu çağda Malevich süprematizmi “nesnesiz dünya” olarak adlandırmaktadır. Böylece etnik değerler ön plana çıkacak, insanlar birlik, eşitlik ve kardeşlik içinde mutluluğu yakalayacaktır. Dolaylı yoldan nesneyle ilişkisi kalmayan sanatçıda tasarımlama ve yaratıcı gücüyle yeni imler resimlerinde kodlayacaktır. Sıfır biçim bu teoriye güzel bir örnek teşkil eder.

Suprematizm gibi o dönemler içinde yer alan bir başka akım da Konstrüktivizm'dir. Bu dönemde Pevsner ve Gabo Sanatlarında yer alan estetik teorileri açıklamışlar ve bu açıklamalar aynı zamanda konstrüktivist manifesto olarakta bilinir.

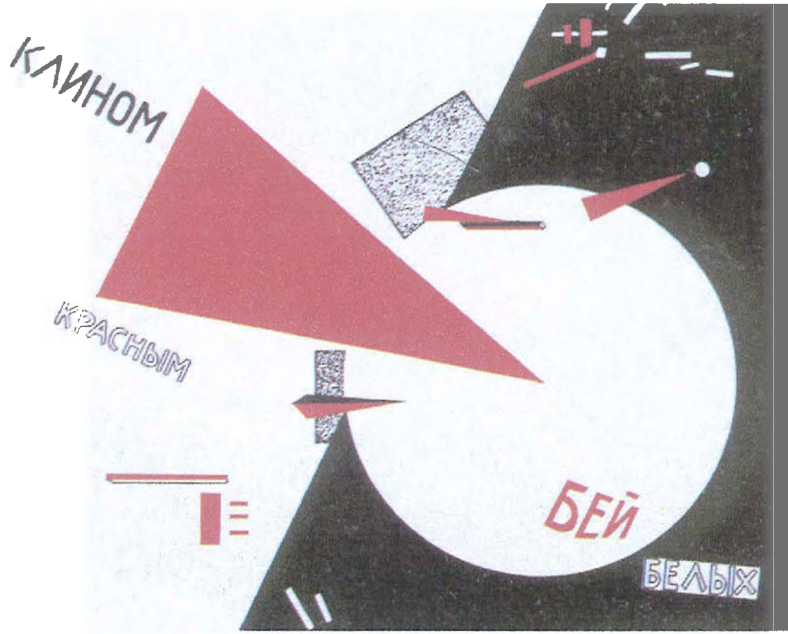
- 1- Gerçek yaşama yanıt verebilmesi için sanatta mekân ve zaman temel öğeleri birlikte bulunmalıdır.
- 2- Volüm tek başına, mekân ifadesi değildir.
- 3- Sinetik (hareket) ve dinamik öğeler gerçek zamanı ifade edebilir.
- 4- Kitle ve mekân volümleri plâstik anlamda aynı şeyler değildir. Bunlar birbirinden farklı concret (somut) ve ölçülebilir iki malzemedir.
- 5- İstenildiği gibi kullanılabilen mekân bir sanat eserinin tamamlayıcı parçasıdır.
- 6- Sanat yeni formlar bulup çıkarabilmek için, taklitçi olmaktan kaçınmalıdır (Kınay, 1993, s.268).

Manifesto incelendiğinde, konstrüktivizm için mimari ve mekanın büyük önem taşıdığını anlarız. O dönemlerde Tatlin ve Alexander Rodschenko birlikteliğinde yirmibeş kadar sanatçı ile birleşerek “sanat için sanat” düşüncesini reddetmişler, uygulamalı sanatlara, endüstri tasarımına, görsel iletişime ve mimariye sanatçının yönelmesi gerektiğini bununla birlikte yeni komünist düzene hizmet etmek gerekliliğini savunmuşlardır. Böylece Sanatçı gereksiz şeylerle uğraşmak zorunda kalmayacaktı.

Tatlin, bu amaç doğrultusunda heykel yapmayı bırakarak, en az yakıtla en fazla ısıyı sağlayan soba tasarımını yapmaya girişmiştir. Radschenko ise resmi bırakarak, grafik tasarım ve fotohabercilikle uğraşmaya başlamıştır. Aleksei Gan konstrüktivizm broşürünü yazarak, konstrüktivist ideolojiyi ilk defa formüle etme girişiminde

bulunmuştur. Bu broşürde soyut sanatçıları, geleneksel sanatlarla olan bağlarını koparmadıklarından dolayı eleştirirken, Gan konstrüktivizmin üç ana ilkesini, mimarlık, doku ve konstrüksiyon olarak belirlemiştir (Bektaş, 1992, s.58).

Tatlin, Rodschenko ve Gan'dan anlaşıldığı gibi kontrüktivizm sanata, semantik açıdan işlevsellik yükleyen bir bakış açısıyla bakmıştır. İmler, biçimler, göstergeler tamamen işlevsel anlamlar taşırlar. Bu sanatçılar gibi konstrüktivizm idealini iyi yansıtan bir başka sanatçı da (mimar, grafik tasarımcı, ressam) El Lissitzky'dir. Resim 45.



Resim 45. Beat the Whites with the Red Wedge (Beyazları kırmızı kamayla vurun), 1919, El Lissitzky

Bektaş, 1992.

El Lissitzky Resim 45.'deki çalışmasında geometrik biçimlere, imlere politik anlamlar yüklemiştir. Ayrıca renkleri de bir im olarak çalışması içine kodlamıştır. Kırmızı renk ile Bolşevrikler, Beyaz renk ile Krenski'nin devrim karşıtı güçleri tanımlamıştır. Görüldüğü üzere kırmızılardan beyaz üzerine müthiş bir baskısı ve beyazın üzerine saldırısı söz konusudur. 1919 yılında gerçekleştirilen bu çalışma halen modern sanatın günümüze gelen en iyi örneklerindedir. 1929'lu yıllarda El Lissitzky ve Rus konstrüktivist arkadaşlarıyla açtığı Berlin -1. Rus sanat sergisi Avrupa sanatını köklü bir şekilde sarsmıştır. Daha sonrada Lissitzky'nin Almanya'ya yerleşmesi bu akımın önce doğu sonra da batı Avrupa'ya yerleşmesi bu akımın önce doğu sonra da

batı Avrupaya taşınmasından önemli rol oynamıştır. Lissitzky'nin grafik tasarımcı kimliğinin ağır basması onun Avrupa'da birçok sanat dergisinin yayıncılığını ve editörlüğünü yapması konstrüktivizm'in iyice avrupayı etkilemesine neden olmuştur. Böylece konstrüktivist imler işlevsel anlamlarını Avrupaya iyice yaymış oldu.

Konstrüktivistler için tasarlamak, tasarımılamak ve düşün gücü çok önem kazanmıştır. Naum Gabo, "biz sadece tasarladıklarımızı, elimizden çıkanları, yaptıklarımızı bilebiliriz ve ne yapıyorsak, ne tasarlıyorsak bunlar birer gerçektir" diyor. Ve düşüncelerini şu sözlerle açıklıyor; "Bunlara imge (Images) diyorum ben ve sanıyorum ki bunlar gerçeğin ta kendisidir, bunların dışında bir gerçek olamaz. Meğer ki yaratma süreci içinde bu görüntüler değişsin: o zaman yeni gerçekler yaratmış oluruz" (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 1993, s.76).

Bu dönem sanatçıları kurgucu ve ölçüp biçme yeteneğini pozitif kullanan birer mühendis gibiydiler. Stenberg, Exter, Moholy-Nagy gibi tasarımcı sanatçılar uzay araçlarını andıran çizimleri, uzaysal kompozisyonlar, ışık ve motorla çalışan, elektrikli heykeller sesli cihazlar tasarlayarak sanata farklı bir yön verdiler. Resim 46.



Resim 46. Kompozisyon Z VIII, 1924, Moholy-Nagy

İpşiroğlu-İpşiroğlu, 1993.

Lenin'in 1921'de ileri sürdüğü "Yeni Ekonomi Politikası" ile sanatçı ve aydınların parlak dönemi işçi sınıfıyla olan çatışmalar yüzünden sona eriyor. Konstrüktivistlerin maceraları yavaş yavaş sona eriyordu.

Ancak yıllar sonra bu değişimin sanat için bir gerileme olduğu ortaya çıkacaktır. İlerici olan sanatçılar ise Rusya'yı terk edip yeni arayışlarını ve çalışmalarını Avrupa ülkelerinde sürdürdüler. Bunlar arasında Chagall, Pevsner, Gabo ve Kandinsky gibi sanatçılar yer alır.

Biçimciler gibi, sanatta işlevselliği ön plana çıkaran bir başka sanatçıda Paul Klee'dir. Bauhaus'da iken verdiği derslerde; ilk olarak "biçim değil, işlevdir" diyerek, kavramsal bir yaklaşıma giriyor. O'na göre nesne dıştan görünen yüzünden çok içsel devinimi ile önem kazanır. Tıpkı buz dağının görünen yüzünün az olup, su altında kalan bölümünün çok olması gibi. Klee nesneye bakarken onun kalıbı dışında, bilinç altı ve hayal gücünün zorlanmasıyla görünen bölümü incelemek gerektiğini savunmuş ve resim yaparken imlerini bu dünyanın gizeminde aramıştır. Onun için sezgi çok önemlidir. Klee verdiği derslerde ilginç bir yöntem uyguluyordu. Geleneksel atölye çalışmalarındaki gibi var olandan ya da anatomiden değil de farklı bir çıkış noktası olan "hiç" kavramından yola çıkıyordu. Modelden çalışmayı reddediyordu.

Düz beyaz kağıt üzerinde, kalemin dokunmasıyla beliren renksiz nokta çıkış noktası oluyordu. Bu nokta, kalemi tutan elin enerjisiyle yüklüydü. Noktanın hareketinden çizgi, çizgiden yüzey, yüzeyden hacim oluşuyordu. Oluşturulan biçimlendirme üzerine yapılan açıklamalar, teoride kalmıyor yeni buluşlarla oluşturulan sayısız biçimlendirmelerle destekleniyordu. Noktanın- zaman ve uzam içinde- belli bir ritimle çeşitli günlerdeki hareketiyle karada, suda ve havada türlü hareket ve denge sorunları çözümlenmeye çalışılıyor. Çizginin hareketine ton ve rengin katılmasıyla yeni biçimlendirme olanakları ortaya çıkıyor... "Sanat görüneni vermez, onun işlevi (görünmeyeni) görünür kılmaktır" (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 1993, s.66-67-70). Resim 47.



Resim 47. Güç Yolculuk, 1927, Paul Klee

İpşiroğlu-İpşiroğlu, 1993.

Klee soyutlamayı, doğadan çıkararak değil akıl-sezgi birlikteliğinde soyuta ulaştırır. O'nun imleri nokta, çizgi, açıklık-koyuluk, renk gibi plastik elemanlardır. Bu elemanlar içinde kodlanan anlam ise çağrışımsal olmamalıdır.

Klee'den sonra soyut sanat için önemli bir isim olarak ortaya çıkan sanatçıda Piet Mondrian'dır. 1911'li yıllarda Kübist olarak çalışan Mondrian, ağaç ve evlerin görünümünü resmediyordu. Hint felsefesinden fazlaca etkilenmiş ve Krişnamurti ile Schopenhauer'un eserlerini incelemiştir. Kübizmin de etkisiyle doğadan uzaklaşmış çalışmalarında doğada bulunan renkleri yadsımıştır.

Mondrian, 1917 yılında bir grup ressam ve mimar ile soyut sanatta önemli bir yeri bulunan "De Stil" hareketini Hollanda da kurdular. Bu hareket neo-plastisizm olarak da adlandırılır. Çözümlemeci bir mantıkla doğaya bakan bu sanatçılar, çok ileri giderek her nesneyi dikey açılarla anlamlandırdılar, dikeyler ve yataylarla duyguya betimlemeye karşı çıktılar. Doğadaki tüm renklerin çıkış noktası olan anarenkleri (sarı, kırmızı ve mavi) kendilerine bir im olarak belirlediler. Sembolik bir stil oluşturdular. Kübizmin geometrik çözümlerini soyuta indirgediler.

Mondrian çalışmalarında dengeyi ararken kesinlikle simetriden kaçınmıştır. Çünkü eşitlik simetriyle oluşurdu ama Mondrian karşıtlığın dengesini aramaktaydı. Dikey ve yatayla, ana renklerle ek olarak siyah ve beyazı kullanarak yıllardır resim yapmıştır. Mondrian çalışmalarındaki bu imleri açıklayacak olursak: Dikey ve yataylar

temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtlıklardı. Dikeyler: evrensel, nesnel, düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu (İpşiroğlu-İpşiroğlu, 1993, s.56). Resim 48.



Resim 48. Sarı, Kırmızı, Mavi Ve Siyah Kompozisyon, 1921, Piet Mondrian

Bektaş, 1992.

Mondrian bu çalışmalarını başlarda anlaşılmasa da, yaşamının sonlarına doğru hakettiği ünü New York'ta yakalamıştır.

Soyut sanat serüvenine Avrupada özellikle de Paris'te uzun süre devam etti. Daha sonraları ise Amerikaya giden ve orada kalan sanatçıların etkisiyle New York soyut sanata ev sahipliği yaptı. Hitler rejiminin sanata ve sanatçıya yaptığı faşizan baskılar bir çok sanatçının da Amerikaya göç etmesini sağladı.

Savaş yıllarında Amerika'da kalan sanatçılar ise burada yeni bir soyut sanat hareketine de öncü oldular. Başta Mondrian, Chagall, Moholy-Nagy, Dali, Ernst, Leger gibi isimler olmak üzere birçok sanatçı profesyonelce çalışmalarını sürdürdüler. Soyut sanat bu sanatçıların katkısıyla ekspresif biçimler ve renkler yarattı. Soyut ekspresyonizmin öncüsü sayılacak sanatçılar arasında Seattle'da Tobey, New York'da Kooning, Rothko, Gorky, Kline, Newman, Pollock gibi sanatçılar yer alıyordu. Soyut ekspresyonizm en iyi ürünlerini 1948'li yıllarda veriyordu.

Bu akımın etkin isimlerinden biri Jackson Pollock'tur. 1951'li yıllarda Paris'te açmış olduğu ve akıtma resimlerinin yer aldığı sergi adeta şok etkisi yarattı. Artık öncü

sanat tüm risk ve heyecanlarıyla New York'a taşımıştı. Pollock'un bu eserlerinde "action" (aksiyon) kendini göstermektedir.

Boyaları damlalar halinde akıtarak, bir önceki yıl yaptığı resimlerini, Ocak 1948'de ilk kez sergiledi. De Kooning'in sonradan söylediği gibi bu resimlerde Pollock adeta "buzları eritmişti" ve resimlerdeki simgelerle bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, bu akımın dışında kalan ressamların yeni sanatı anlamalarına yol açmıştı... Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde "temsil edilen şey" olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki "hareketsizliğini" veren bir alan olmuştu (Lynton, 1982, s.234).

Sanatın sınırtanımsızlığı ve resmin bütününe bir im olarak algılanışı belki de Pollock'un tuval üzerine savurduğu, akıttığı ve rasgele boyadığı biçimlerde gizlidir. Resim 49.



Resim 49. Blue Poles (Mavi Çubuklar), 1953, Jackson Pollock

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 1998.

Soyut dışavurumculukla sanatçı nesnel dünyanın etkileşim sürecinden kurtulmuş ve kendi öz dünyasına, bir nevi bireyci bir düşün sürecine girmiştir. Bu süreç içinde Art Nouveau'dan sonra tekrar uzak doğuya ve kızılderili sanatına duyulan bir mistisizm yatmaktadır. Ancak soyut dışavurumculuk akım olarak toplu bir üslup birliği göstermez. Bireycilik, varoluşçuluğun etkisiyle resimde ayrı ayrı imgeler ve imler halinde kendini gösterir. Her sanatçının kendine özgü bir çalışma biçimi olmuştur. Bir Pollock, bir Rothko, bir Kline birbirinden çok belirgin bir şekilde ayrılır. Resim sadece biçim olarak değil yapılış ve uygulama biçimi olarak da farklı boyutlara taşındı. Örneğin Klein,

vücutlarını boyadığı kadınları bezler üzerinde yuvarlandırarak farklı bir yaklaşım sergiledi. Anlık etkiler ve rastlantı, sanatın olağan bir gerçeği haline geldi.

Burada, boyanın doğrudan doğruya boya olarak, yalnızca kendi kıvamı, dokusu ve rengiyle, töz olarak, “her hangi bir nesnenin kılığına girmeksizin” ve herhangi bir düşüncenin aktarılmasına ikinci elden aracılık etmeksizin kullanılması istenir (Özer, 1967, s.13-14).

Soyut dışavurumculuk akım olarak hem Avrupa’da hem de Amerika’da aynı zamanlarda sanatsal üreti olarak görülür. Avrupayla etkileşimini sürdüren bir sanatçı da Willem de Kooning’dır. Resimlerinde im olarak bazen bir figür, bir suret, bir manzara olduğu gibi hiç anlamsız, çağrışımsız biçimlere rastlamak mümkündür. Bilinçaltı ruhsallığın oluşturduğu imgelerdir bunlar. Kooning yaptığı korkunç, etkileyici ve ezici kadın figürleriyle, şiddetin kara mizahını alıcı üzerinde etkileyici kılmıştır. Resim 50.



Resim 50. Kadın I, 1950, Willem de Kooning

Lynton, 1982.

Kooning de, Pollock gibi aksiyon resmin önemli bir temsilcisi olarak bilinir. Bu iki sanatçı da renk bir im olarak rastlantısal ve 2. planda ele alınır. Rengi bir im olarak

kullanan, “siyah-beyaz” zıtlığıyla resimlerinde kaligrafik bir diyalektik oluşturan ünlü bir sanatçıda Franz Kline’dir.

Siyah boya kullanarak kağıt üzerine küçük fırçalarıyla yapılan ve zaman zaman biraz doğulu karakter taşıyan resimler; aynı şeyin daha büyük tuvaler üzerinde ve badana fırçalarının kullanılarak da yapılabileceğini düşündürdü. Böyle resimlerin etkisi son derece güçlü olabiliyordu: İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı bir görünümü vardı ve aynen bir Pollock resmi gibi, bunları da “gözle görünür hale gelmiş bir eylem” olarak okumak mümkündü (Lynton, 1982, s.241). Resim 51.



Resim 51. Mezar İşareti, 1955, Franz Kline

Lynton, 1982.

Kline gibi olmasa da, rengi bir im olarak kullanan sanatçılardan biri de Rotko’dur. Uzak doğu felsefesiyle ilgilenmiş, Zen düşüncesini benimsemiştir. Resimlerin de çizgi, form ve betimleme gibi öğelerden uzaklaşmış, rengi Mondrian gibi ustaca kullanarak, sprituel (tinsel) bir anlam kodlamıştır. Alıcı resmin karşısına

geçtiğinde birçok soru işareti ile resmin anlam sorununu çözmeye çalışmaktadır. Renkler tuvalde kuşaklar halinde üst üste dizilip, yatay biçimler oluşturulmuştur. Anlamın minimal bir çözümlenmesi söz konusudur. Burada Rothko zemin rengi üzerine koyduğu silik, pastel ve uçuk renklerle aslında ölüm döşegindeki bir insanın ilahi kudreti hissetmesi, yaşaması ve bilinç altına inmesi amaçlıdır. Resim 52.



Resim 52, Kırmızı, Beyaz ve Kahverengi, 1957, Mark Rothko

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 1998.

Rothko'nun bu bilinçaltı ve psikolojik çalışmaları, daha sonra kilise duvarında sergilenmiştir. Ancak sanatçı sanatının zirvesinde iken intihar etmiştir.

Soyut dışavurumculuk serüvenini devam ettirirken, Avrupa ve Amerika'da yeni yeni tartışmalar baş gösteriyordu. Resmin nesnesi mi bir im olmalıydı, yoksa resmin kendisi mi? Bir işaret, anlam taşımalıydı. Kısacası resmin bütünü bir imge taşımalıydı ama kübizmden gelen veya futürizmin biçim anlayışıyla oluşan alıcının resmin biçimleri, formları içindeki anlam arayışı acaba sona ermeli miydi?

Resimde soyut anlayış bir tablonun herhangi bir şeyin resmi olması ilkesine meydan okuyarak saldırdı. Bir tablonun başka nesnelere aklı getiren ya da getirmeyen duvara asılı bir nesne olduğuna dair kübist anlayış, bu eski anlayışa tersinden hücum

etmiş; üstelik bunu pratikte değil, ancak kuramda yapabilmmişti. Kübist resimde oluşturulan işaretleri ve izleri tanıyıp yorumlama hevesi, eski alışkanlığı desteklemeye yaramıştı. Soyut ekspresyonistler, birbirleriyle bağlantılı bu ikilemler üzerinde durdular: Bir yanda adeta bir arena ve eylem alanı olan tuval ve işaretler, öte yanda simgesel öğeler ve yorumlar... Resim imgenin kendisi, imge resmin kendisi olmuştur artık. Herşey tablodan ibarettir (Lynton, 1982, s.252).

Bu anlayışların ışığında soyut sanat ta farklı bir anlayışta kendini göstermeye başladı. Özellikle de Avrupa kökenli sanatçılar lirik soyutlama ya da informel resim denilen bu anlayışta ürünler verdiler. Özellikle 1945 ile 1960 arası bu sanat etkisini gösterdi. 2. dünya savaşı sonrası başta Paris olmak üzere ortaya çıkan bütün bu akımlar (soyut akımlar) informel sanat içinde yer alır. Informel sanatın içinde figür bir im olarak kullanılmamış ve şiddetle reddedilmiştir. Lekecilik ve taşızım gibi anlayışlar ön plandadır. Lirik soyutlama informel sanatın değişik bir kolu olarak algılanır ve soyut dışavurmacılığın Avrupa'ya ait biçim anlayışıdır. Sanatçıları ise, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Hans Hartung, Wols ve Camille Bryen'dir. Bu anlayışın soyut imleri akışkan lekeler, kaligrafik çizgiler ve klasik müziğin dinlenirken kişide bıraktığı poetik (şiiir öğretisi) etkiyi yansıtır. Resim 53.



Resim 53. Detay, 1954, Georges Mathieu

1952’li yıllarda informel sanatın bir terim olarak ortaya atılması eleştirmen ve yorumcu Michel Tapiés’tir. Bu akımın en önemli biçim dilini oluşturan olguda “gereçtir”. Gereç resmi farklı boyutlara taşımış, her gerecin bir dili vardır. Stael, Gerord Schneider, Alfred Manessier, Serge Poliakoff, Zao Wou Ki, Bram Van Verde, Tal Coat gibi sanatçılar bu akımın içinde yer almışlardır. Ancak bu akım içinde yer almış daha sonra farklı arayışlara gitmiş sanatçılarda vardır. Örneğin Antoni Tapiés ve Lucio Fontana bunlar arasındadır. Bu iki sanatçı kullandığı imler bağlamında belirgin bir sembolizm etkisi gösterirler.

Tapiés, Katalan bölgesinde yetişen ve o topraklara bağlılık besleyen protest bir sanatçıdır. Katalan halkının ezilmişliğini, sindirilmişliğini ilk etapta anlaşılmasa da, belirgin bir şekilde dile getirir. Resimlerinde duvarı andıran geniş yüzeyler kullanmıştır. Yağlıboya içine mermer, kum ve toz boya maddeleri karıştırıp, eskimiş duvar tadında izler yapmış, üzerine fosilleri andıran semboller kullanmış ve resim yüzeyini delerek, kırarak, çizerek çaresizliği dile getirmiştir. Dokunun özneliği ve karakteristik niteliği bir im olarak haykırışın göstergesi haline gelmiştir. Trajik bir olayın sembolleri; resmin karamsar, depresif ve yokoluşun gösterimi içinde yer almaktadır. Resim 54.



Resim 54. Ağaç Üzerine Madde ve Oval, 1979, Antoni Tapiés

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 1998.

Tapiés gibi resimlerinde sembolik anlamlar kodlayan önemli bir sanatçı da Lucio Fontana’dır. Fontana, dönemi içinde yaptığı çalışmalarda kullandığı imler bir

Tapies gibi resimlerinde sembolik anlamlar kodlayan önemli bir sanatçı da Lucio Fontana'dır. Fontana, dönemi içinde yaptığı çalışmalarda kullandığı imler bir çığır açmıştır. Fontana resimleri, Tapies'le çakişsa da anlam sızmaları açısından Fontana'nın "bireyci sanat" ilkesine bağlılığı dikkat çeker.

Fontana'nın 1950'ler ve 1960'larda yaptığı hiç leke bırakmadan boyanmış tuval yüzeyine, boylu boyunca yarıkların açıldığı ve bazen mücevherlerle süslenen tablolar, oldukça yüksek ticari değeri olan aşırı-bilgiçlikte sanat nesnelere olarak yorumlanabilir... Fontana'nın kendi yorumu bu "spazialismo" anlayışı üzerinde yoğunlaşır. Dışardan bakan kişinin gördüğü ise, tam bir tuval + boya yüzeyi ikiliğinin pahalı bir çerçeveye, bir galeri duvarına asıldıktan sonra koparıldığı, hırpalandığı bir yüzeydir (Lynton 1982, s.268). Fontana'nın resimlerine attığı yarıklarla, resmin tuval yüzeyinden kurtulup, gerçek mekana kavuşmasının bir im olarak kodlanmasıdır. Resim 55.



Resim 55. Mekansal Kavram, 1962, Lucio Fontana

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, 1998.

Soyut sanat ve soyut dışavurumculuk, bünyesinde yer alan birçok hareketle günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru etkileyciliği iyice azalmıştır. Özellikle uygulamalı sanatlar dediğimiz tekstil, iç mimari, grafik (reklam grafiği), moda... v.b. gibi sanatlar dönemi etkisi altına almıştır. İletişim kavramının iyice gelişmesi, medyanın etkin rolü, teknolojinin sosyolojik etkisi sanatı da derinden etkilemiş ve yeni akımların doğmasını sağlamıştır. Pop-art, op-art ve kavramsal sanat gibi akımlar geniş kitlelerin beğenisine sunulacak eserler üretmişlerdir.

1.2.11. Pop-Art ve İm

Pop-Art, 1960'larda ortaya çıkan ve dönemin sosyo-kültürel, ekonomik ve teknolojik kavramlarının doğurduğu bir akım olarak görülebilir.

Pop nedir? Kelimeler üzerinde bir oyun mu? Bir yaşam biçimi mi? Özel bir jenerasyon mu? Yeni bir sanat anlayışı mı? Ve Pop-art bir stili tanımlamaz; daha doğrusu Pop-art, kendi muayyen ifadesini bulan özel bir çağda olma duygusunu içeren artistik bir fenomen için kollektif bir terimdir. "Pop" sıfatını sanata uyguladığımızda, toplumun değişik yüzeysel durumlarına bir yönelmeye vesile olduğu görülür. Pop-art, bir tarafta daha aktif, enerjik ve çağın gelişmeye yönelik beklentileri ile diğer tarafta onun kötümser ve felaket görünüşü arasında dengeleyici bir rol almıştır. Artan ve toplumsal gerçekleşişin içine nüfuz eden ticarileşme "iyi, doğru ve güzel" gibi değer yargularını, içi boş şişirilmiş değerler seviyesine düşürmüştür. Medeniyetin kuralları insanların düşüncelerini, doğaya ve teknolojiye dair diğer şeylerini adeta küfle kapladı. Pop bir vızıltıdır. Neşe doludur, ironiktir. Çözümsel, tenkitçi ve hikayeci tarih yazan, estetikçi resimler ve çağın imajını şekillendiren, davranışlarımızı belirleyen klişe "modellere" sahip kitle iletişiminin sloganlarına çabuk cevaplar verebilecek niteliktedir (Osterwold, 1991, s.6).

1960 ve sonrası gelişen iletişim ve grafik sanatlar insanların yaşam alanlarına birtakım popüler nesnelere kazandırdı. Televizyonun iyice yaygınlaşması, birbiri ardına patlayan star sanatçılar, müzisyenler, endüstriyel tasarımların insanı büyüleyen gelişimi, modanın etkin gücü insanı etkisi altına aldı. Dolayısıyla yaşamın yansıması olan sanat da gereğince bu gelişimden sanatçı boyutunda etkilendi. Popüler kültürün nesnelere resim sanatı için de kendini göstermeye başladı. Pop müzik ve rock kültüründe görüldüğü gibi yüzbinler popun etkisi altında kaldı. Marilyn Monroe, Beatles, Elvis Presley gibi müzik ve show sanatçıları dünya turnelerine çıkarak popüleritelerini artırdılar. Pop genel anlamda bir halk sanatı haline geldi. TV Reklamlarında çıkan Cola, Corn Flakes (Mısır Gevreği) ve sigara reklamları, çizgi filmler, çizgi romanlar hepsi halkın yaşam nesnesi haline geldi. Bütün bu nesnelere resimde veya sanatta bir im olarak kullanılması "pop-art"ı doğurdu. Bu akıma "yeni dada" diyenler de oldu. Özellikle Marcel Duchamp'ın ready-made'leri pop-art için bir alt yapı oluşturmuştur. Ünlü sürrealist ressam René Magritte pop-artı derinden eleştirmiş ve hatta sanat olmadığını iddia etmiştir:

Pop sanat, etkisini ağırlıklı olarak İngiltere ve Amerika’da gösterir. İngiltere’de bu akımın temsilcileri Richard Hamilton, Allen Jones, Ron Kitaj, Peter Blake, Richard Smith gibi Sanatçılardır. Ancak grubun öncülüğünü Edvardo Paolozzi yapmıştır. Bu akımın ilk örneklerini İngiliz sanatçılar vermiştir.

Eduardo Paolozzi insanın teknolojiyle olan sıkı bağıny gösteren resimleriyle grubun öncülüğünü yapmıştır. 1954-1955 yıllarında bu grup, halk kültürünün her yönüyle incelendiği bir dizi konferans düzenlemiştir. Reklam dünyasının “düşlediği” gerçekler, tüketim malları, halk müziği, otomobil karoseri, resim sanatının ve iletişim araçlarının kullandığı insan imgesi ve moda, bu konferanslarda ele alınan konulardan bazılarıdır. İşte bu dönemde “pop” terimi kullanılmaya başlamış ve bu terim daha sonra bu düşüncelerden doğmuş olan resim akımının tanımı olarak kullanılmıştır (Germaner, 1996, s.10).

İngiliz sanatçılar için de pop sanat’ın imlerini en iyi kullanan ve o dönemin etkisini en iyi yansıtan sanatçı Richard Hamilton’dur. Özellikle; “Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?” adlı kolaj çalışması neredeyse popüler olan tüm imleri içerir. Resim 56.



Resim 56. Bugün Evlerimizi Böylesine Farklı ve Çekici Kılan Nedir?, 1956, R. Hamilton

Sanat Kitabı, 1996.

Hamilton popüler nesnelere bir im olarak kullanırken dönemin yaşam normlarını, tüketici toplumunu, doyumsuz insanı alaycı bir şekilde eleştirmiştir. Fetiş görünen kadın ve erkekte, koltuk üzerindeki gazete, duvardaki çizgi romandan, Ford amblemine,

elektrikli süpürge, İngilterenin neonlu sokaklarına kadar her popüler nesneyi resimlerinde kodlamıştır. Özellikle resmin içindeki lolipop şeker üzerinde yazan “pop” kelimesi bu akım içinde önemli bir semboldür.

Pop-sanat'ın önemli bir bölümünde Amerikalı sanatçıları kapsar. Gelişen kapital ve sermaye çok geçmeden Amerika'da da popüler nesnelere yarattı. Amerika da bu akım bağlamında ürün veren sanatçılar Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg gibi sanatçılardır. Bu sanatçılar bu akımı oluştururken kendileri de verdikleri ürün bağlamında farklı alanlardan gelmişlerdir.

Örneğin Warhol reklam panoları, Lichtenstein moda desinatörlüğü, Oldenburg gazete illüstrasyonları yapmış, Wesselmann çizgi film, Rosenquist de afişçilikle uğraşmıştır. Pop sanat Amerika'daki gelişimini Jasper Johns ve Rober Rauschenberg'e borçludur. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-1960'lı yılların sanatsal ifadeleri arasında gerçek bir köprü oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar kendilerinden önceki soyut dışavurumculuğun çalışma tarzını korumakla birlikte yapıtlarına günlük yaşamdan alınmış imge ve nesnelere sokmuşlardır (Germaner, 1996, s.13). Pop sanatçılardan Andy Warhol, Slovak kökenli göçmen bir ailenin çocuğudur. Warhol'un popüler imleri çorba kutuları, Marilyn Monroe, Lizza Minelli, Elvis Presley, Elizabeth Taylor, Coca cola şişeleri ve dolar işaretleridir. Resim 57

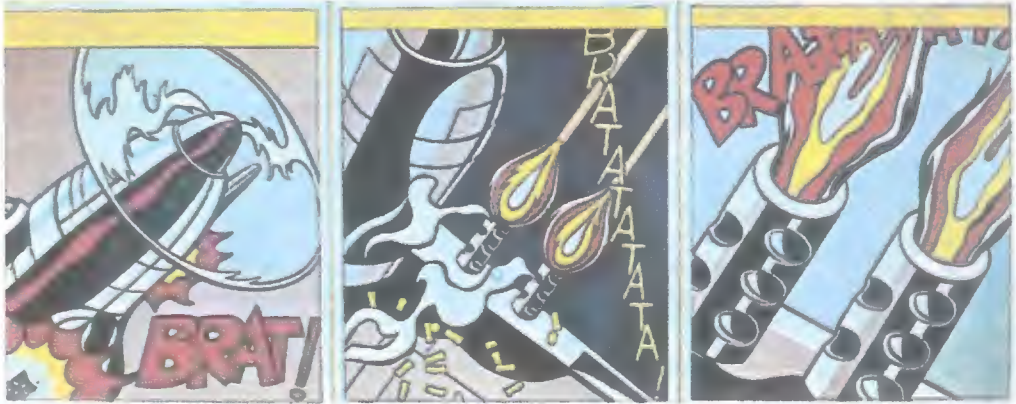


Resim 57. Marilyn, 1967, Andy Warhol

Warhol, Marilyn Monroe portrelerini sonsuz bir dizi içinde tekrarlayarak adeta bir ikonaya dönüştürmüştür. Hatta ve hatta “Mona Lisa”yı bile popüler kültürün bir nesnesi olarak göstergeleştirmiştir. Warhol pop sanatçıları, bir röportajda şu şekilde tanımlamıştır:

Pop sanatçıları Broadway’de yürüten herkesin saniyesinde tanıyacağı imgeler üretiyorlardı-karikatürler, piknik masaları, erkek pantolonları, ünlü kişiler, banyo perdeleri, buzdolapları, kola şişeleri-soyut dışavurumcu ressamın görmezlikten gelmek için onca çaba harcadıkları bütün o harika modern şeyler. Durup biraz düşündüğümüzde, büyük mağazaların bir bakıma müzelere benzediğini anlıyorsunuz (Baraz, 1999, s.2-3).

Warhol gibi Amerikan pop’unun önemli bir ismi de Roy Lichtenstein’dir. Bu sanatçı resimli çizgi romanları ve baskı tekniklerinden özellikle ofsette kullanılan tramları resimlerinde imlemiştir. Çizgi roman resimleri büyük boyutlarda tuvale işlenerek, soyut dışavurumcuları adeta aşağılar nitelikte anlam taşımaktadır. Resim 58.



Resim 58. Ateş Açtığımda, 1964, Roy Lichtenstein

Lynton, 1982.

Warhol, Lichtenstein ve diğer sanatçılar aynı akımın sanatçıları olmalarına rağmen biçim dilleri ve kodladıkları imler hiçbir benzerlik göstermez. Ancak imlerin semantiği ortak bir dil oluşturur. Bu iki sanatçının dışındaki sanatçılar da reklamcılığın geniş bir yansıması sezilir.

Claes Oldenburg ve James Rosenquist’in yapıtları da geniş ölçüde reklamcılıkla bağlantılıdır. Oldenburg, dış görünüşünü de ele alarak içinde bulunabilecek eşyalar ve

malzemelerle birlikte New York'un sıradan bir mağazasını taklit eden ve sergi görevi yapacak bir dükkan açmıştır.... Bu mağaza, sanatçının yaptıklarına, seyircinin gösterdiği tepkiyi ölçmek içindi (Lynton, 1982, s.304). Oldenburg'un imleri arasında hamburger, dondurma, sigara izmaritleri, banyo eşyaları gibi nesnelere yer almakta idi. ancak bu nesnelere devasa boyutlarda hazırlanmış ve halkın gözünde ne kadar büyük anlam taşıdıklarını imlemekteydi.

Böylece soyut sanatla alıcının kafasında soru işaretleri uyandıran imler, pop sanatla farklı bir boyut kazanmış alıcının tüm yaşam nesnelere alaycı bir şekilde eleştirilmiştir. Bir nevi imler aktivite kazanmıştır.

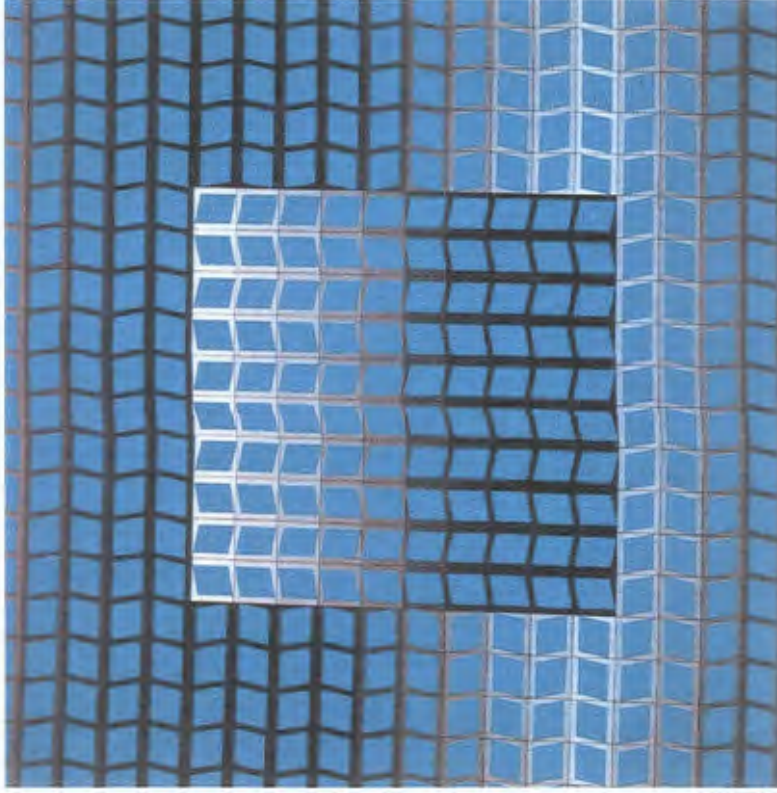
3.2.12. Op Art ve İm

Op Art anlam olarak optik sanat sözcüğünün kısaltılmış halidir. 1960 Sonrası Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkan ve gözün optik yanılgısıyla hareket, dalgalanma etkisi veren ilginç bir akımdır.

1965'te New York, MOMA'da çağdaş soyut hareketinin bir örneğini tanıtmak üzere "The Responsive Eye" adını taşıyan bir optik sanat sergisinin düzenlenmesi ve Time dergisinde yayımlanan bir makalede bu adın kullanılışı akımın tanımlanmasını sağlamıştır. Hareket yanılgısı, ışık ve optik mekan bu akımda yeni değer olarak sunulmuştur. Renklerin, biçimlerin, çizgilerin görsel etkiler yaratmak amacıyla sistematik araştırılması, görsel etkinin her bireyin gözünde algılama mekanizması yoluyla aynı biçimde oluşması ve yapıtın kavranması için seyircinin belli bir kültürel birikime gereksinimi olmayışı optik sanatın temel görüşünü belirlemektedir (Germaner, 1996, s.27). Optik Sanat'ın çıkış noktasını Bauhaus'da yapılan benzeri çalışmalara gönderme olduğunu savunan görüşler de mevcuttur. Akımın sanatçıları arasında Jean-Pierre Yuaral, Yaacov Agam, Richard Anuszkiewicz, Victor Vasarely, Larry Poons, Bridget Riley, Raphael Soto gibi sanatçılar yer alır. Bu sanatçılar geometrik soyut sanata farklı bir yorum getirmişlerdir. Optik sanat resmin bütünü bir im olarak algılayan, ifadeyi en aza indirgeyen ve alıcının görsel algısına ileti sunan bir anlayışı benimser. Daha önce değindiğimiz Lucio Fontana'da bu akım için öncü rol oynamıştır.

Bilimse! yöntemlerle yola çıkan op sanatçı, sonuçta ortaya çıkacak yapıtın tüm anlatımcı ve bireysel izlerden de arınmış olmasını ister.. Optik sanat yapıtı bir im olarak

fütürist sanat akımının anlamına da gönderme yapan “hareket” kavramını ve gözün eser üzerinde gezintisini sağlayan bir yaklaşım gösterir. Göz eser üzerinde gezindikçe renkler ve titreşimler illüzyonist bir etki yaratır. Resim 59.



Resim 59. Zett-Kek, 1966, Victor Vasarely

Sanat Dünyamız, 1995.

Optik sanat'ın önemli isimlerinden birisi de Macar asıllı Victor Vasarely'dir. Paris'e yerleşen sanatçı paralel dikey ve yatay renk dizgeleriyle tekrar edilerek aynı biçimin dalga etkisi yaratan yüzey düzenlemeleriyle geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Vasarely dışındaki sanatçıların genel olarak Latin Amerika kökenli olmaları ilginçtir. Ancak bunun nedeni olarak Latin kültüründe yer alan yerli süslemeleri, motifleri ve simetrik biçim renklendirmelerinin etkisi olabilir. Çünkü bu sanat geniş bir birikim gerektirmeyen ani bir çıkışın sonucudur. Soto ve Carlos Cruz-Diez gibi sanatçılar çalışmaların plastik oluşumu ve plastik nesnelerin bir im olarak algılanışını şiddetle eleştirmişlerdir. Anlam sadece bütünde kodlanmıştır.

Akım kısa süre sonra tüm Avrupa ve Amerika'da etkisini göstermiş, popülerite kazanmıştır. Gelişen tekstil sanayisi, iç dekorasyon ve mobilya kültürü bu sanatı

bünyesinde materyal olarak kullandı. Dekoratif etki tuzağına düşen bu akım işlevsel bir mantık sürecine girince kısa sürede etkisini kaybetti.

Çoğunluğu tasarımcı, illüstratör, modacı ve reklamcıların oluşturduğu pop-arttan sonra, dekorasyon ve tekstil sektörünün tuzağına düşen op art; artık sanatın bireyci çıkışını yadsımış ve hatta bazı pop ve op-art ürünlerinde sanatçı bir toplulukla birlikte ortak çalışmış, sipariş üzerine teklifler de almıştır. Artık çağdaş sanat biçim ve ürün kadar düşünce-kavram-im birlikteliğinin yeni bir oluşumuna olanak sağlamıştır.

1.3.Günümüz Sanat Akımları ve İmler

1960'lı yıllarda sanatın kapitale yenik düşmesi, bazı galeri ve sanat merkezlerinin önemli ülkelerde sanatı bir mal gibi alınıp satılan araca dönüştürmesi beraberinde tepkiyi de getirdi. Bir grup sanatçı gerek Amerika'da olsun gerek Avrupa'da, düşüncenin biçime ve nesneye baskın olduğu bir sanat anlayışını benimsediler. Bu anlayışta imler düşüncenin, kavramların birer göstergesi haline geldi. Göstergebilimin ve anlambilim kuramlarının iyice gelişmesi, görsel iletişimin ve materyallerin öneminin kavranması birlikteliğinde eylemin ve anlamın sanatı olarak bilinen Kavramsal Sanat'ı doğurdu. Nesnel gerçekliğin, insan beyninde yansıma biçimi olan "kavram" sözcüğü bu akıma adını veren önemli bir done'dir. Biçimsel anlamda bir devrim olduğu kadar, tüm yönleriyle sanatı sorgulayan dadacı tavrın bir uzantısı olarak algılanabilir. Gerek sanatın, gerekse resim sanatının kavramsal üreti içindeki yeri, kendi kendini çözümümesi ve çağın biçimsel devrimine getirileri sanatçının karşısına bir sorun olarak çıktı. Özellikle şu sorular sanatçı için yön gösterici oldu: iki boyutlu yüzeyin ve tuvalin varlık nedeni nedir?, Sanat nesnesinin maddeselliği?, Sanat nesnesinin estetik nesne olarak işlevselliği nasıl olmalı? İmgenin soru haline konuluşu? Elişçiliğinin nereye kadar gerekli olacağı? Soruları sanatın, özellikle kavramsal sanatın gelmekte olduğu boyutun nedenlerinden sayılabilir. Bu mantık yıllar öncesinin "ready-mades"leriyle, Marcel Duchamp'la aynı doğrultudadır.

Sol Le Witt "Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler" (1980) adlı yapıtında "düşünceler sanat yapıtı olabilir" der; "Bunların herhangi bir töze yüklenerek ifade etme zorunluluğu yoktur; sanatçının anlığını, hiçbir zaman terketmeyebilirler." Bildirişimi olanaklı kılacak dile ya da dildışı göstergelere aktarmadıkça, düşünüyü öznenin anlağı

terkedemez. Bu aşamada sanat, ancak idelerden örülmüş bir yapı olabilir. Bu da sanatın, bir tek öznedede tamamlanan bir şey olarak, öznenin zihinsel etkinliğinin dilin dışındaki bölümüne indirgenmesi demektir. Kosuth; sanatsal formu sanatın dili olarak kabul edersek, bir sanat yapıtının, sanat üzerine bildiri olarak, sanatsal bağlamda ifade edilmiş, bir çeşit önerme olduğunu anlarız. Demiştir (Şahiner, 2001, s.63).

Witt ve Kosuth'dan anlaşıldığı üzere kavramsal sanatın temel kaynağı düşün gücünün kavrama olan etkisi ve imlerin oluşturduğu gösteren ve gösterilendir. Kısacası anlamların oluşturduğu bir concept olarak da algılanabilir. Resim 10'da (Sayfa 40) Joseph Kosuth'un kavramsal çalışması "Bir ve Üç Sandalye" bu concept'in (kavram) iyi bir örneği sayılabilir. Bu sanatın önemli bir özelliği de temelini metinsel bir içerikle bütünleştirip, görüneni yani görünür kılınanı amaçlamaz. Anlamı sorgular, akla hitap eder. Teknik ve malzeme konusunda hiçbir sınırlamayı kabul etmeyerek, estetik değerleri reddeder. Kavramın görselleştirilmesi amaçtır ve konu sınırlaması yoktur. Eserlerin kalıcılığı ancak fotoğraf, dia, video gibi araçlarla sağlanabilir, aksi takdirde eserin niteliğine göre uzun süre saklanması mümkün olmayabilir.

Kavramsal sanat, anlamı; sanat bir fikirdir, kavramdır, anlayıştır, jestdir. Joseph Kosuth'a göre sanat eseri, madde olarak anlam tekrarlamadan başka bir şey değildir. Çünkü; sanatla ilgili bir söz, bir hüküm aslında, sanatın ta kendisidir ve sanatın söze dönüştürülmüş halidir. Kavramsal sanatla ilgili birçok konferanslar yapılmış sergiler düzenlenmiştir. 1969 yılı New York Conceptuel Art, Conceptuel Aspects, 1970 Londra Ideas Structures Survey, 1970 Fransız Concept Theories sergileri bunlardandır (Kınay, 1993, s.335). Bu sergiler o dönemler sanat eleştirmenleri ve yorumcuları tarafından ilgiyle izlenmiş övgüye değer bulunmuştur. Aslında kavramsal sanatın eleştirilmeyi veya eleştiriye bile malzeme kabul eden agrasif (saldırgan) ve tutarlı bir yanı da vardır. Kendisinden sonra gelecek olan veya çağdaş olan birçok akıma öncülük de etmiştir.

Aslında kavramın sanattaki önemi yeni değildir. Düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı Marcel Duchamp'ta öteden beri var olan bir görüştür. 1965'lerden sonra çok sayıda sanatçı, yapıtının gerçekleştirilmesi üzerinde değil ama daha çok sanatın kendisi-anlamı, amacı- üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Kavramsal sanat aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, (arazi sanatı) Postminimalizm gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akımdır (Germaner, 1996, s.47).

Kavramsal sanata avant-garde bir yaklaşım göstermek aslında, izlenimciliğe kadar olan sürecin sanat literatüründe gelenekçi olarak bakılmasını birlikteliğinde getirmektedir. Modern sanatın başlangıcı izlenimciliğe kadar gitmekte, ancak izlenimcilik ve sonrası akımlar rönesansı, ortaçağı (sikolastik dönem) gelenekçilikle aşağılamış, akademik sanatı dışlamıştır. Şimdi aynı şey çağdaş sanat akımlarının çıkışıyla, modern sanat anlamında ürünler veren akımların başına gelmektedir. Anlaşılmaktadır ki imlerin semantik serüveni içerisinde en belirgin sorun “anlam” sorunu olmakta ve tüm akımlar kendi biçimini, düşüncesini, imlerini oluşturunca bu kavramın önemini yadsımamaktadırlar.

1969-1970 yılları kavramsal sanatın en parlak ve çıkış dönemi olmuştur. Joseph Kosuth gibi Robert Barry, Douglas Huebler, Seth Siegelaub’da bir çok sergiye imza attılar. Daha sonra ise; Terry Fox, Howard Fried, Tarsua Yamamoto, Dan Gram, Hans Haacke, Tom Marioni, Antoni Miralda, Morgan O’hara, John Cage, Ant Form gibi birçok sanatçı kavramsal çalışmalarıyla etkinlikte bulunmuşlardır. Kavramsal sanat için önemli bir sorun da eserlerin bazen galerilere, şehirlere sığamayacak kadar büyük olmalarıdır. Bu nedenle büyük olanlara, kırsal alana ve devasa salonlara ihtiyaç duyulmuştur. Robert Morris ve Sol Lewitt’in çalışmaları ilginç örnekler arasındadır. Resim 60, Resim 61.



Resim 60. Adsız, (L Putreller) 1965, Robert Morris

da gitar çalıyorlardı. Bu sırada seyirciler de salonlar arasında dolaşiyor ve davetin amacı olan Happeninglere (oluşum) katılıyorlardı... Kaprow'a göre Happening "farklı zamanlarda ve yerlerde tamamlanan ya da algılanan bir tür eylem kolajıdır, eylemin sanatçı açısından açık seçik hiçbir anlamı olamaz" (Avant-Garde, 1995, s.71). Eser tamamıyla kameraya alınıp saklanabilir. Harici bir mekanda izletilip sergilenebilir. Resim 63.



Resim 63. Kollektif Gas Happening'inden Bir Bölüm, 1966, Allan Kaprow

Sanat Dünyamız, 1995.

Kavramsal sanatın sanatçıları yer yer farklı akımlara ilgi duymuş, bireycilik yanlarını bu akımlarda göstermişlerdir. Happening'in önemli sanatçıları Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Simonti Forti, Claes Oldenburg, Robert Whitman ve Carolee Schneemann'dır. 1960'ların sonlarına doğru happening etkisi yerine performansa bırakmış, yanısıra, fluxus, gövde sanatı (Body-Art) gibi hareketler etkisini göstermiştir.

İngilizce ve Fransızcadaki tanımıyla performance sözcüğü "tamamlama" anlamını içermektedir. Bir sanat yapıtının "tamamlanması", bir başka deyişle "sanat performansı", o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir (Germaner, 1966, s.59). Performans için zaman kısıtlaması yoktur, bazen birkaç dakika bazen de birkaç

gün sürebilmektedir. Sokaklar, salonlar, binalar, parklar hepsi performansın (gösteri, temsil) uygulama alanı olarak görülebilir. Örneğin: Gilbert George'un Londra sokaklarında kendilerini canlı heykel olarak görüp gezmeleri, Schiwitters'in ve Klein'in bayanları çıplak şekilde maviye boyayıp tuval üzerinde yuvarlaması gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Resim 64.



Resim 64. ANT 74,64,13, 1960, Yves Klein

Sanat Dünyamız, 1998.

Bu örnekler aslında gövde sanatının da bünyesinde değerlendirilebilir. İlk insandan bu yana insanın görsel ilk göstergesi vücuttur. Vücut yani gövde, insan için inançlarında ve mitolojilerde ayrı bir yer tutar. Ölüm sonrası yaşamı düşleyen insan gövdenin yok oluşuyla canlının yok olacağına inanmış bunu önlemek için mumyalama

yapmış, ölürken gövdenin yanına değerli eşyalarının, elbise ve savaş gereçlerinin de gömülmesini arzulamıştır. Gövde sanatı da bu mantığın günümüze yansımalarının bir örneğidir. Bir eylem, bir protesto, bir hareket olarak algılanabilir. Etkisi alıcı üzerinde kalıcıdır. Uzakdoğu ve Zen felsefesinden de etkilenmiştir.

Avrupa ve Amerika'da gövde sanat, aslında eylemlerde, çevreci ve anarşistler için birer materyal olarak kullanılabilir. Özellikle, Greenpeace örgütü yaptığı pretestolarda gövde sanat örneklerini kullanmışlardır. Hard Rock ve Heavy Metal grupları da sahne kostümleri ile düzenledikleri şovlarda ilginç örnekler yaratmışlar. Bu akımlar gibi toplumsal kaygıları estetik yargılardan önde tutan ve toplumun sorunlarına sosyolojik açılımlar getiren bir akım da fluxustur.

Tanımlarının çokluğundan ötürü seçilmiş olan fluxus (çokluk) adı ilk kez 1961'de ortaya atılmıştır. G. Maciunas, galerisi A/G'de Fluxus Dergisi adına, gerçekçi, somut müziğin anlamı ve biçimlerin erimesi üzerine "Musica Antica en Nova" adıyla geceler düzenlediği görülmektedir (Germaner, 1996, s.58). Fluxus kullandığı imlerle, bir şekilde kapitalin getirisi olan burjuva toplumuna, popüler kültürün nesnelere karşı bir başkaldırıcıyı amaçlar. 1960 kuşağının enerjisini, eylemlerini, protestosunu görsel bir etkileşim süreciyle alıcının düşün gücüne sunmak ve onda pozitif bir imge yaratmayı, biçimlendirmeyi hedeflemiştir.

Amaçları, sanatın tüm içeriğinden, ciddiyetinden uzaklaşmak, bilinen kuram ve değerlere ters düşmek, alay etmek, eğlendirmek... Fluxus (çokluk) sanatçıların herhangi bir sonuç almak için bir deneyime girişmelerine, belli çalışma süreçlerinden geçmelerine, akademik öğrenim görmelerine gerek yoktur (Güler, 1983, s.34). Bu akımın sanatçıları arasında Joseph Beuys, George Maciunas, Yoko Ona, Ben Vautier, Arthur Kopcke, Ray Johnson gibi sanatçılar yer alır. Bu sanatçılar imlerde mizahi ve eleştirel anımlar kullanmıştır. Aslında kavramsal sanat, happening (oluşum), performans (gösteri temsil) gibi sanat hareketlerinin zaman zaman bütününe kapsamaktadır. Sanatla yaşam arasındaki sınır yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamış imler semantik serüveni içinde tuvalin iki boyutlu kare veya dikdörtgen alanından kurtulmuş, sınırlarını aşmış ve belki de yaşamın gerçekliğinin tam kendisi haline gelmiştir. Günümüz sanatının boyutları geleneksel sanat sınırlarını aşmıştır. Klasik resim malzemesi olan boya da artık etkisini kaybetmiş, güncel yaşamın tüm malzemeleri sanatın anlam taşıyan imleri haline gelmiş, resim kadar müzik, edebiyat,

mimari, poetik (şiiir öğretisi), endüstriyel tasarım, grafik, tiyatro, sinema, heykel ve sahne dekorları gibi sanatlarda da iç içelik ve iş birliği yaşanmıştır.

Avant-gard sanatın estetik bir etkinlikten çok, öncelikle felsefi bir arayış olduğu düşünceyiyle yola çıkılmıştır. Estetik etkinlik düşünceyi ancak insanlar doğa ve evren hakkındaki temel düşüncelerde fikir birliğine vardıklarında, göreceli olarak sabit bir çağa ulaştıklarında olası olabilir. Eğer çağımızın, şaşırtmacaları ve acılarıyla, olağandışı ve ani bir değişim dönemi olduğu, herkesçe kabul edilen bir önerme ise, bütün ciddi düşünce biçimlerinin de anlamın düzenini bulmaya yönelmeleri gerektiği daha az doğru değildir. Zaten modern sanat kendi biçeminde bunu yapmaktadır (Kaprow, 1998, s.85).

1.3.1. Günümüz Sanat Akımları Sonrası ve Gelecekte İmlerin Kullanımı

Modernizm'den günümüze sanat, kat ettiği yolda gelişen bilim, teknoloji ve iletişim araçlarıyla doğrudan etkileşim içine girmiştir. Günümüz sanatlarında modernizm sonrası tüm akımların belirtileri görülür ancak kübizm, fütürizm ve dadanın uzantıları özellikle de dadanın geleneğe karşı oluşturduğu “karşı sanat” mantığı hala güncelliğini korumaktadır. Kavramsal mantıkta sanatın sınır tanımaz biçim ve anlam arayışı, imgenin dolaylılığı, imlerin semantik serüveni geleceğe de taşınmaktadır. Ancak tuval resminin de günümüz sanatları içinde plastik anlamları, gerçekliği ve psikolojik boyutuyla görselliğe katkısı devam etmektedir. İç mekanların yaşanır kılınmasında, belgesel imleriyle ve galerilerin toplum sanat yakınlaşmasına sunduğu imkanlarıyla tuval resminin iki boyutlu yüzeyi alıcıların, sanat eğitmcilerinin, sanat eleştirmenlerinin günümüzde de gözdesi olarak sürmektedir. “Hiper Realizm” denilen ve yeni gerçekçilik adıyla bilinen akım iyi bir örnektir. İmlerini ve göstergelerini gerçekliğin kendisinde arayan, boya resminde ustalılığın doruğa çıktığı ilgi çekici bir akımdır. Fotoğrafla ayırt edilemeyecek bir teknik beceri ve gerçeklik söz konusudur.



Resim 65: Paul'un Köşesi, 1970, Ralph Goings

Sanat Dünyamız, 1995

Teknolojinin ve bilimin yakalanamayan gelişimi, iletişim araçlarının dünyanın her köşesine kolaylıkla ulaşılmasını sağlaması, sanatçılar arası birlikteliğin internetle, video konferansla maksimum düzeyde olması, sanat alanında tekno-park'ların oluşturulması sanatı da pozitif etkiledi. Video-art, e-sanat ve web-sanat gibi ilginç tasarım kökenli sanat hareketlerini getirdi. İnternetin oluşturduğu kültür kendi imlerini de beraberinde doğurdu. Görsel bildirişim simgelerinin oluşturduğu imler, cep telefonu teknolojisinde ekran olanaklarına sunu sağlayan simgeler, TV ve sinema teknolojisinin getirmiş olduğu üstün çekim olanakları sanatın kavramsal gelişimine büyük farklılıklar getirdi. Computer teknolojisinin getirmiş olduğu üç boyutlu modelleme programları günümüz sanatına sanal ve simülatif (taklit) bir estetikle birlikte sanal imlerde kazandırdı.

Sanatçının sahip olduğu yorum ve fantezi gücü günümüzde inanılmazı gerçekleştirecek ait yapıyı oluştururken, gelişen teknolojinin getirileri olan uzay keşfi, kulonlama, dijital ve elektronğin sınırsız yükselişi, yeni ses teknolojisi, genetik gibi süreçlerde sanata yeni imler, göstergeler kazandıracaktır. Belki ütöpik görülebilir ama, gelecek olan yeni kuşağın happeninglerini (oluşum), performanslarını (gösteri, temsil) veya fuluxuslarını (çokluk) elektronik beyinler, robotlar gerçekleştirecek yada etkin roller alacaklardır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMINDA İMLERİN KULLANIMI VE SEMANTİK İNCELENMESİ ÜZERİNE ÖRNEKLER

1.RESİM SANATINDAKİ İMLERİN SEMANTİK İNCELENMESİ

İmler sanatsal bir uğraşta kullanıldığında iki durumla karşılaşırız. Bu iki durum semantik çözümlenmenin başlangıç aşamasıdır. Birincisi sanatçının yaratma süreci içinde esere kodlamış olduğu anlam, ikincisi ise alıcının (sanat eğitimcisi, sanat eleştiri ve yorumcusu, sanat tarihçisi, sanat sevicisi...) eser karşısında belleğinde oluşturduğu anlam. Bu anlam aslında alıcı açısından anlamlandırma olarak açıklanır.

Göstergeler, tek başlarına, belli bir anlamı, güçlü bir şekilde işaret edebilirler. Ancak mesajdaki anlamı oluşturan göstergelerin toplamıdır. Anlamlandırma, alıcının bir göstergenin diğer gösterilenler arasında gerçekten ifade ettiğine inandığı şeydir. Graeme Burton'a göre, "göstergeye gösteren, bununla beraber olası anlamların her birine gösterilen ve alıcının göstergeye verdiği anlama da anlamlandırma denir" (İmançer-Özer, 1999, s.10).

Anlamlandırma süreci içerisinde resim incelenirken sanatçının kodladığı anlamlar tek tek bakılmaksızın ortak olan anlam belirlenip, genelden özele doğru bir çözümlenme yapılmalıdır. Resim üzerindeki imlerin öncelikle düz anlam ve yan anlam sürecine bakıp, daha sonra eğer çağrışımda bulunuyorsa mitsel ve mitolojik anlam incelenir. Böylece eserin hikayesi, masalı, toplumların kültürü ve inançları da devreye girer. İlkel güdüler de mitler içinde yer alır. Bu mitlere eser üzerinde fazlaca im olarak rastlanır.

Barthes, mitlerin ana işlevinin tarihi doğallaştırmak olduğunu ileri sürer. Bu işlev mitlerin aslında belirli bir tarihsel dönemde egemen olmayı başarmış toplumsal sınıfın ürünü oldukları gerçeğine işaret etmektedir. Mitlerin yaydıkları anlamlar bu tarihi beraberinde taşırlar, ancak mit olarak işleyebilmeleri için yaydıkları anlamların tarihsel ya da toplumsal değil, doğal olduğunu vurgulamaları gerekmektedir. Mitler kendi kökenleri ve dolayısıyla siyasal ve toplumsal boyutlarını gizemleştirir ya da gizlerler (Yergin, 1996, s.104).

Mitsel ve mitolojik anlamın dışında bir de imlerin metafor (eğretileme) ve metonimi (düz değişmece) anlamları üzerinde durmakta fayda vardır. Bu anlam çeşitlemesi sanatın ortak bir dil olması, imlerin de bu dilin anlam taşıyan sözleri olması kuramını da desteklemektedir. Metofoz bir imin düz anlamı dışında, farklı bir anlamla benzeştirilmesidir.

Eğretilemede, iki Şey arasındaki bir ilişki, benzerliğin kullanılmasıyla bildirilir. “Sevgilim kırmızı bir güldür” diyebiliriz. Çok yaygın eğretileme biçimlerinden biri benzetmedir ve benzetmede “gibi” ya da “kadar” kullanılır ve bir kıyaslama bildirilir. Örneğin “O bir jilet kadar keskin” ya da “O kız bir melek kadar iyi” gibi anlatımlarda benzetmeler bulabiliriz (Berger, 1996, s.29). Bu metafoz biçimine resim sanatından örnek verecek olursak Picasso’nun güvercini barışı simgeleyen bir im haline gelmiş olmasındır. Metaforik anlamlar evrensel öğreتيye de anlam iletisinde bulunurlar. Ancak yöresel de olabilirler. Metonimi yani “düz değişmece” anlam ise, bir Şeyin anlamını göstermek için, o Şeyin kendisi yerine ona ait bir özelliğin gösterilmesidir. Bu bir sebebi yansıtan sonuç, bir kiŐiyi yansıtan bir nesne olabilir (Morgan-Welton, 1992. s.108). Bu durumda bir ayrıntının bir bütünü çağrıŐtırması ya da bir bütünün bir ayrıntıya gönderme yapması söz konusudur. Örneğin bir postal resminde postalın orduyu çağrıŐtırması, kısıtlanmayı çağrıŐtırması, batan güneşin romantizmini bellekte canlandırması çok bilinen metonimi (düz değişmece) örneklerindedir. Yine Picasso’dan örnek verilecek olursa, ona ait olan “Guernica” resmi İspanyada ki iç savaşın göstergesi haline gelmiştir. Kısacası metonimide tamamen çağrışım söz konusudur. Bazen de metonimi ve metafoz (eğretileme) iç içe geçmiş olarak da görülebilir. Kısacası anlamlar ve anlamlandırma evrenin varlığını sürdürdüğü sürece insanın en temel gereksinimlerinden biri olacaktır. İnsan doğasında var olan içgüdüsel bir uğraş olarak da görülebilir. Tabiatın anlamı, yaşamın anlamı, doğumun ölümun, sicağın-soğuğun... vs. bütün bu kavramların anlamı insanın temel uğraŐıları arasındadır. Tabii ki bunun yanında insan, sanat dediğimiz olgunun anlamı ve bu olgunun en temel ürünü olan sanat eserinin de anlamını araŐtırmıŐtır.

“Homo semioticus” anlamlandırın insandır; dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklenerek yepyeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır. Okuyan, adlandıran, anlamlandırın ve bütün bu işlemleri bir “oyun” oynayarak, yani hem haz duyarak hem de haz vermeye çalışarak yapan insandır. Dünyayı okur; bütün duyu,

duygu ve belleğiyle okur. Dünya onun için hem sonlu bir “metin” dir hem de birbiriyle ilişkili, sonsuza açılabilen bir “metinler toplamı” dır. Bir başka deyişle, dünya ve insanlar, homo semioticus için hem üretilmiş yapılardır hem de sonsuza açılacak üretim kaynaklarıdır (Rifat, 2001, s.Arka Kapak).

1.1.Resim Örnekleri Üzerinde İmlerin Semantik İncelenmesi

1.1.1.Nilüfer Havuzu, Monet



Resim 66. Nilüfer Havuzu, 1899, Claude Monet

Sanat Kitabı 1996.

Monet, bu çalışmasını Giverny'deki evinin bahçesine yaptırmış olduğu köprü ve su bahçesini izlemleyerek resimlemiştir. Nilüfer dizisi Monet'in bir dönem çalıştığı önemli eserlerdendir. Bu dizide ressamın soyut anlayışa çok yaklaştığı sezilenir.

Resim üzerindeki ana imler köprü ve nilüfer havuzunun çevresiyle birlikte şiirsel anlatıdır. Renklerin iç içeliği, yan anlam olarak bir belirsizliği, hayal alemi ve büyülü bir rüyayı anımsatmaktadır. Belki de sanatçının özlediği bir bahçenin, bir evin kendisinde yarattığı şiirsellik olarak algılanabilir. Dikkat edildiğinde resim

üzerindeki gün ışığı en ufak ayrıntıya kadar hissedilmektedir. Su ve su üzerindeki yansıma ise huzurun ve rahatlığın göstergesidir.

Resim üzerindeki aktif olarak görünen bir imde köprüdür. Köprü düz anlam olarak iki yolu veya iki kara parçasını birbirine bağlayan yol geçidi olarak tanımlanabilir. Ancak köprü gerek yan anlam gerekse mitolojik ve ikonografik anlam olarak farklı anlamlar taşıyabilir. Yaşam ve ölüm arasına kurulan köprü, Cennet-Cehennem köprüsü, kalpler arası kurulan köprü veya bir çağdan diğer çağa atılan köprü gibi anlam sızmaları akla gelebilir. Monet bu resmindeki köprüyle; bahçesinin ona vermiş olduğu huzurlu izlenimle, kendisi arasındaki sıcak bağı vurgulamaktadır. Monet'in köprü kullandığı tek çalışması bu değildir. Londra'da 1904'lü yıllarda bir dizi "Waterloo Köprüsü" resimleri de yapmıştır.

Nilüfer Havuzu resmine renk imi açısından baktığımızda, tamamen izlenimcilik akımının boya, renk ve ışık anlayışını görmek mümkündür ki bu anlayış izlenimcilikle metonimik (akımın özelliklerine yapmış oldukları gönderme, çağrışım, düzdeğişmece) bir anlam kurulmasını sağlamaktadır.

1.1.2. Öpüş, Gustav Klimt



Resim 67: Öpüş, 1907, Gustav Klimt

Klimt'in bu dönem çalışmalarında belirgin bir sembolizm etkisi görülür. Kendi üsluplaşması içerisinde süslemeci ve bezemeci bir tarzla birlikte, Mısır duvar resmi ile Bizans mozaiklerinin etkisi göze çarpar.

Resim üzerindeki en belirgin imler renklerle bezenmiş çiçek tarlası, bu tarlanın üzerindeki tüm şehvet ve erotizmini sergileyerek öpüşen iki genç dikkati çeker. Resmin bütünü bir im olarak değerlendirildiğinde Klimt kendisinden önceki kuşağın tutucu ve ahlaki yapısını bu eserler kırmıştır. Sembolik bir anlam taşıyan bu erotik imge Viyana sosyete bayanlarının sevgilisi olan Klimt'in birçok eserinde karşımıza çıkar.

Resim üzerindeki figürleri incelediğimizde, kadın figürünün diz çökmüş olması ve kendisini erkek figürün kollarına bırakması bir çöküntünün, bir ayrılışın göstergesidir. Ayrıca erkek figürün üzerindeki köşeli dikdörtgen süslemelerle kadın figürü üzerindeki dairesel süslemeler bir zıtlık göstergesini anımsarlar. Zıtlık ve dişi-erkek zıtlığı mitolojik anlam olarak "yin-yang" motifini andırır. Zaten o dönem sanatçıları Art Nouveau akımı etkisinde olmalarından dolayı uzakdoğu mitolojisinin konularından etkilenmişlerdir. Özellikle erkek figürün üzerindeki parça parça kıvrımlı motif Çin'lilerin kullandığı Çin Bulutu motifinin aynısıdır. Çiçek tarlasında kullanılan çok renk ve buna zıt olarak fonda kullanılan altın yıldız etkisi figürler üzerindeki romantizmin ön planda imlenmesini sağlamaktadır. Böylece figürler arasındaki öpüşme eylemi anlam olarak ayrılışı, sevgiyi veya lirik bir birleşmeyi sembolize etmektedir.

Gerek figürlerde gerekse fonda olsun, Gauguin'de de görebileceğimiz derinlik yokluğu Klimt'in eserlerinin en belirgin özelliğidir. Bu özellik gelecek sanatçıların da ilgisini çekecektir.

1.1.3.Sirk, Maurice de Vlaminck

Rengi hoyrat ve vahşi kullanan fov'ların en önemli temsilcisi olarak bilinen Vlaminck'in gençliğindeki renkli, zevke ve neşeye dayanan hayatı çalışmalarına bir renk imi olarak yansımıştır.



Resim 68: Sirk, 1906, Maurice de Vlaminck

Sanat Kitabı, 1996.

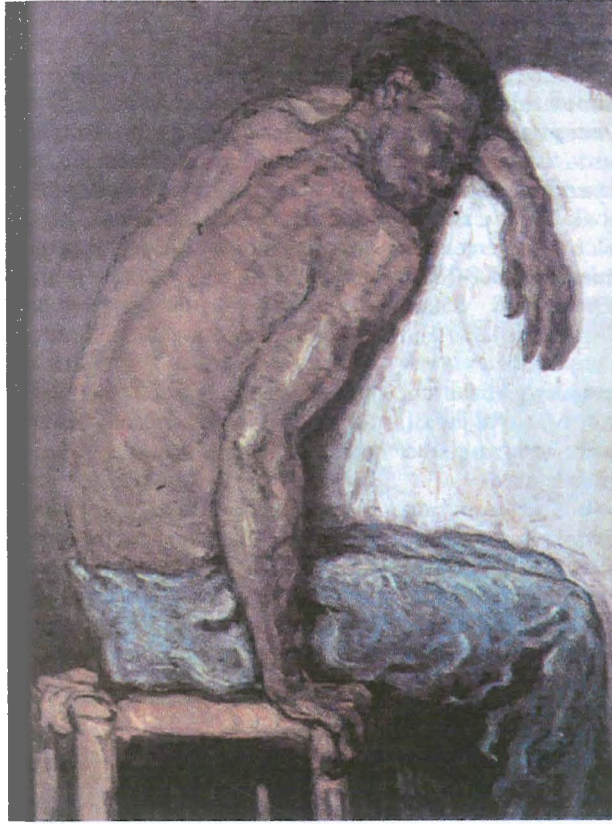
Vlaminck'in "sirk" resmine bakıldığında genel olarak göze en çok çarpanim renktir. Kırmızı-yeşil, mavi-turuncu gibi zıt renkler iç içe kullanılmıştır. Süprüntülü olarak kullanılan bu renkler bir zıtlığın göstergesidir. Bu zıtlığı destekleyen diğer imlerde bir sokak üzerinde sol tarafta yerleşik ev yaşamının rahatlığını simgeleyen rengarenk evler, sağ tarafta ise kentten kente göç eden ve göçebe yaşamın renkli simgesi olan sirk çadırı yer almaktadır. Ayrıca çarpıtılmış perspektif de dışa vurumcu bir hava yaratmıştır. Böylece sanatçı kalıcılığın ve göçerliğin insan üzerindeki mitsel anlamını vurgulamış olabilir.

Resim üzerindeki bir diğerimde tek başına bulunan ve tuvalin tam ortasına yerleştirilmiş figürdür. Vlaminck'in birçok resminde; ("Chatou'da Bahçe", "Rat Mort Dansçısı") tek olarak kullanılmış figür dikkati çeker. Çalışırken, ayakta veya otururken resimlenen bu tek figürler düz değişmece anlam olarak yalnızlığın ve bireyciliğin bir göstergesidir. Sanatçı ne kadar etkili renk kullansa da, yaşamı ne kadar hareketli ve sosyal olsa da resimlerinde "yalnızlık" en belirgin imdir.

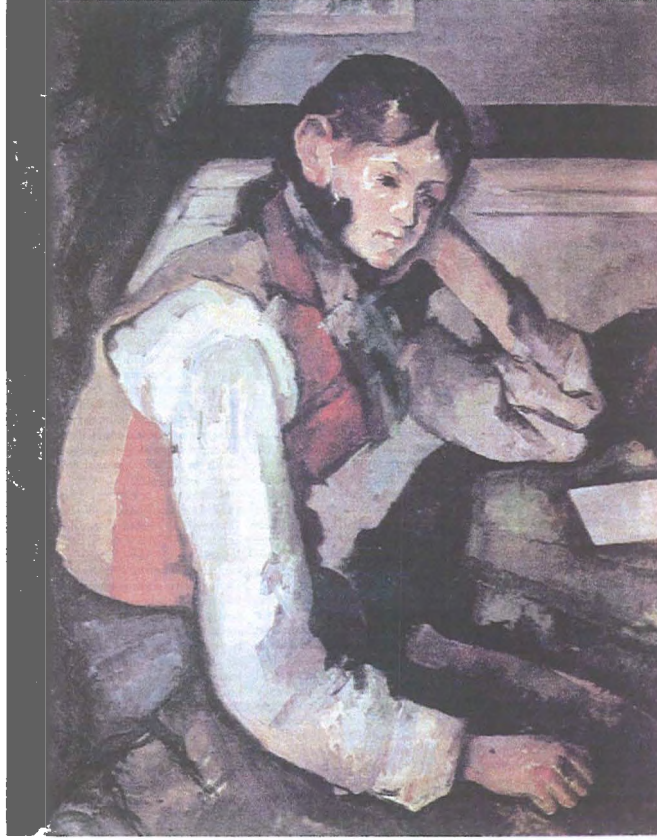
Vlaminck'in resimlerinde bir diğerk biçim olarak göze çarpan imde kontur kullanmasıdır. Sanatçının zenci masklarına duyduğu ilgi, ilkel sanatlara gösterdiği hayranlık neden olarak gösterilebilir.

1.1.4.Zenci Scipion ve Kırmızı Yelekli Çocuk, Paul Cézanne

Cézanne bilindiği gibi kendisinden sonra gelecek olan sanatçıların en çok örnek aldığı ressam olarak bilinir. O, söylemiş olduğu “doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir” sözüyle kübizmin önünü açmıştır. Sanatçının bu iki eserini incelerken yine sanatçının 1904’de söylediği “sanatın vardığı en üst nokta figürdür” sözünden yola çıkmakta yarar vardır. Zenci Scipion (1867), Kırmızı Yelekli Çocuk (1890) yıllarında yapılmasına ve aralarından 25 yıl gibi bir zaman geçmesine rağmen sanatçının tutarlı gidişatının göstergesidir.



Resim 69. Zenci Scipion, 1867, Paul Cézanne



Resim 70.Kırmızı Yelekli Çocuk, 1890-1895, Paul Cézanne

Théma Larousse, 1993.

Bu iki resimdeki imler ayrı ayrı semantik çözümlenmeye tutulduğunda farklı anlamlara gönderme yapsalar da biçimde ortak bir imge yaratılmıştır.

Zenci Scipion resminde göze ilk çarpan im, sol el üzerine yaslanmış atletik bir zenci figürüdür. Figürün çıplak olması bir çalışma veya yorgunluk sonrasının göstergesi olabilir. Ancak figürü beden dili olarak açımlayacak olursak sol kolun yüze kapanması, omuzlardaki ve beldeki çöküntü, sağ elin sandalyeyi tutuştaki kararsızlığı tamamen bir çöküşün son bulmuşluğun ve depresif bir ruh halinin çok açık bir göstergesidir. Daha da derine inildiğinde, 1800'lü yıllarda çıkmaza giren zenci ezilmişliğinin sosyolojik bir sorun olarak dile getirilişi gibidir.

Zenci Scipion Quades Orfevres'de, İsviçre Akademisinde çalışan en gözde modellerden biridir. Tabii ki bu, resmin düz anlamı gibi algılsa da, ressamın yakın arkadaşı olan heykeltıraş Emile Solari'nin 1867'de yaptığı ve savaşta bir zenciye köpeklerini saldırısını konu alan çalışma da Cézanne'ı derinden etkilemiştir.

Cézanne'ın bu resminde teknik ve biçimlerin uzama mantığı da bir im olarak göze çarpar. Barok dönemini andıran fırça vuruşları, figürdeki uzama deformasyonu Cézanne'ın El Greco'ya duyduğu büyük saygının imlenmesi olarak da metaforik (eğretileme) anlam sızmaları yaratmaktadır. Renk imleri ise dışavurumcu bir romantizmin sembolik anlatımına gönderme yapar.

Kırmızı Yelekli Çocuk, tablosunda en belirgin im yine figürdür. Sol elini şakağına dayamış, sağ elini ise Zenci Scription'da olduğu gibi kararsız bir şekilde öne doğru uzatmış ve kapalı tutmaktadır. Figürün beden dili düşünceye dalmış bir görünüm kadar, kararsızlığı da göstergeler. Figür önündeki ve masada duran boş beyaz kağıt ise ayrıca figürün ruhani halini destekleyen bir anlam taşır. Sanatçının figüre duyduğu özel ilgi, sanki onun resimlere gizlediği kodların alıcıya yaptığı iletileri iletmede verdiği hazzın ve heyecanın göstergesi gibidir. Cézanne bu resmini tanımlarken "Benim küçük duyarlılığım" şeklinde bir ifade bulunmuştur.

Kırmızı Yelekli Çocuk, Cézanne'ın modellerinden biri olan Michelangelo di Rosa'dır. Bu kişi ailece ressamalara modellik eden bir ailenin çocuğudur ve İtalyan'dır. Cézanne Michelangelo'yu birkaç kez resmetmiştir, onun modelliğinde doğal ve yapay olmayan gizemli bir anlam yakalamıştır. Eserin armoni ve yerleştirme biçimi bir im olarak Cézanne'ın saygı duyduğu ustalardan Tintoretto, Delacroix ve Rubens'e duyduğu saygı ve onların çizgisinde devam ettiğinin anıtsal bir göstergesidir.

Cézanne'a göre ressam, nesnelerin dış görünüşleri ardına geçip, kendi sezgileri ve modelin onda uyandırdığı duygular aracılığıyla, karşısında oturan kişinin iç dünyasını çözümlemelidir (Serullaz, 1983, s.77). Böylece imler üzerindeki semantik çözümlenmede, düz anlam kadar yan anlamların çözümlenmesi de eserin iletileri için önem kazandığı sonucu doğrulanmaktadır.

1.1.5. Guernica, Pablo Picasso

Guernica, Picasso'nun anıtsal özellik taşıyan önemli bir eseridir. Resim kübizmin özelliklerini temsil etse de, bütün olarak taşıdığı anlam İspanya halkı ve evrensel nitelikler taşıması açısından dünyaya mal olmuş bir nitelik gösterir. Eser üzerindeki imlerin iletmediği anlam Picasso'nun dehasının birer ürünüdür. Eserin iletişim açısından da iletileri dönemin kamuoyunda büyük etki yaratmıştır.



Resim 71. Guernica, 1937, Pablo Picasso

Teber, 1999.

26 Nisan 1937'de Bask Bölgesindeki Guernica kenti (Nüfus: 10.000) General Franco yanlısı Alman bombardıman uçakları tarafından yerle bir edildi. Times Gazetesi'ndeki haber şöyle: Bask bölgesindeki en eski kent ve Basklılar'ın kültür geleneğinin merkezi olan Guernica, art arda yapılan hava akınları sonunda dün yerle bir edildi. Hatların çok gerisinde kalan bu açık kentin bombardımanı, tam olarak üç saat onbeş dakika sürdü; bu süre içinde değişik tipte üç Alman uçağından, Junkerler, Heinkel bombardıman uçakları ve Heinkel avcı uçaklarından oluşan bir filo sürekli olarak kentin üstüne yarım ton ve daha az ağırlıklarda bombalar yağdırdı... Avcı uçakları, tarlalara sığınmış olan insanları makinalı tüfikle taramak üzere kent merkezinden yere doğru alçalarak uçtular. Tarihi Casa da Juntas dışında Guernica'nın tümü alevler içinde yanmaya başladı (Berger, 1992, s.174).

Bütün bu olanlar sanatçı duyarlılığına sahip olan Picosso için derin anlam taşıyordu. Ayrıca dönemin, Cumhuriyetçi İspanya Hükümeti Picasso'dan Paris Fuarı standında sergilemek üzere bir resim istemişti. 26 Nisan olayları üzerinde bir hafta sonra Picasso, Guernica resmi için harekete geçmiştir. Kısa sürede tamamlanan eser büyük yankı uyandırdı ve savaş karşıtlarının önemli bir simgesi haline geldi.

Eser üzerindeki imlere değinilecek olursa belirgin olarak bir asker, bir çocuk ve 4 kadın olmak üzere 6 adet figür yer alır. Kuş, boğa ve at olmak üzere 3 adet de hayvan figürü yer alır. Eser daha da derinlemesine çözümlendiğinde, her figür ve hayvana yüklenmiş ilginç anlamlar ortaya çıkar;

Boğa; dik durmakta, sola ve ileriye doğru bakmaktadır. Konumunun bilincinde, tehdit edici, onurlu, yürekli, geleceğinden umutludur.

Ana; geriye doğru dikilmiş durmakta, acı içinde yakarmaktadır.

Çocuk; geriye doğru yatar-sarkar durumda, ölmüştür.

Savaşçı; arkaüstü yatmaktadır, öldürülmüştür.

Kuş; yukarı doğru dikilmiş durumda, acı-umut içinde çığlık çığılığadır.

At; yukarı ve sağa doğru dikilmiştir. Büyük bir ölüm kalım savaşı içinde olduğu görülmektedir.

Lamba-ışık taşıyan; sola doğru uzanmakta; olayın gerçek nedenlerini araştırmaya çalışmakta; sorunlara umutla, güvenle, kuşkusuz, ikircimsiz yaklaşmaktadır.

Kaçan kadın; sola doğru dönerek dikilmeye, korku içinde kaçmaya çalışmaktadır.

Yanarak ölen kadın; panik içinde yoğun bir korkuyla ileriye, yukarıya doğru kaçmaya-çıkma çalışmaktadır (Teber, 1999, s.62).

Bu imlerden boğa ve at figürü metonimik anlam olarak farklı şekilde açıklanabilir. Boğa, mitolojik anlam olarak İspanya'ya simgeler. Resimde boğanın onurlu, gururlu ve dimdik ayakta durması halkın gücünü göstergeler. At ise faşizmi ve Franco'yu simgeler. Elinde çocuğunu ölü bir şekilde taşıyan bayan figürü ise yıllar öncesine "piata"ya kadar göndermede bulunur. Bu örnek metafor anlam sorgulamasına iyi bir örnek teşkil eder. Elinde ışık tutan figür ise karanlığı aydınlatmakta geleceğe ışık tutmaktadır. Ölü savaşçı ve diğer figürler yunan tapınaklarındaki mitolojik savaşçıları andıran üçgensel bir form oluştururlar. Resim üzerinde tepede bulunan lamba ise gerekli aydınlığı sağlayamayan fersiz bir ışık olarak görülmekte ve insanlığın yetersiz kalışını bir im olarak anlamlandırır.

Resim üzerindeki renk imleri çözümlenecek olursa siyah, beyaz ve gri savaşın tüm renkleri yok ettiğini, kararttığını gösterir.

Resimde çok belirgin olmasa da ilginç göndermelerde bulunan birkaç im daha anlam kazanabilir. Örneğin: Anne ve bebek kısa süre önce Picosso'nun ölmüş olan annesine duyduğu özlemi dile getiriyor olabilir. Kuş üzerine düşen ışığın çok az olması,

Sanatı bir yaşam biçimi olarak gören Kirchner, eserlerinde bunu açıkça göstermekten sakınmamıştır. Kendi portresini, “Die Brücke” ressamlar grubu arkadaşlarının resimlerini yapmıştır.

Resim de dikkati çeken iki önemli im, ressam ve arkasındaki yarı çıplak modelidir. Bu iki figür sanki bir fotoğraf makinesine poz verircesine yüzlerini resmi izleyen alıcıya çevirmişlerdir. Özellikle ressamın duruşundaki sağlamlık ve kararlılık, yapmış olduğu resme duyduğu güvenin göstergesidir. Sanatçının hastalığına ve felçli durumuna karşı (Kirchner, ağır bir ciğer hastalığı geçirmekteydi) bu anıtsal duruşla yaşama duyduğu arzuyu dışa vurmaktadır. Bu durum metaforik (eğretileme) anlam çözümlemesinin karşılığıdır. Arkada duran modelin duruşundaki rahatsızlık dikkati çekmekte ve tüm alımlılığıyla ressamı süzmektedir.

Kirchner’in bir dönem zenci heykellerini incelemesi, Okyanus adalarında yapılan ağaç-oyma çalışmalara duyduğu ilgi, resimdeki sanatçının yüz analizinde açıkça imlenmiştir.

Resim üzerindeki renk imleri dışavurumun açık bir göstergesidir. Mavi-turuncu, kırmızı-yeşil zıtlıkları cesurca kullanılmış, resme extra bir hareket kazandırmıştır. Aslında ressamın bir şekilde kendi kendisiyle olan karşılaşmasının renklere yansımaları ilginçtir. Ressamın elindeki palette bulunan renklerle, resimdeki kıyafeti üzerindeki renklerin aynı oluşu ressamın kendisini sorguladığının göstergesi olabilir. Kirchner, bulunduğu ekol içinde gerek biçim gerekse renk anlayışı olarak en özgün sanatçılar içinde yer almaktadır.

1.1.7.Kazaklar, Wassily Kandinsky

Ekspresyonizm ve soyut ekspresyonizmin önemli sanatçıları arasında yer almaktadır. “Sanatta Tinsellik Üzerine” adlı çok önemli bir kitabı kendisinden sonra gelen sanatçıları olumlu yönde etkilemiştir. Kitabın baskıları günümüzde de güncelliğini korumaktadır.



Resim 73: Kazaklar, 1910-1911, Wassily Kandinsky

Sanat Kitabı, 1996.

Kandinsky'nin bu resminde ilk bakışta belirgin ve düz anlam bağlamında çözümlenecek bir im yok gibidir. Ancak resim ilk bakışta soyut olarak algılsa da dikkat edildiğinde bir çok ime rastlamak mümkündür. Geometrik formlar, rengarenk renkler, sanatçının bu resmi yaparken iç dünyasının neşeli ve mutlu olduğunun göstergesidir.

En belirgin imler sağ alt köşede bulunan üç Kazak askeri, dağlar, dağlar arasında görünen gökkuşağı, havada ise resmin üstünde göç eden kuş imleri yer almaktadır. Kandinsky, Rus halk sanatına büyük ilgi duymuş, Rus ve Alman efsanelerini, mitolojilerini resimlerinde konu olarak kullanmıştır.

Ellerinde mızraklarıyla hazır kıta bulunan üç Kazak askerin dağdaki seyirleri muhtemelen bir efsanenin imgesi olabilir. Sert ve Sarp kayalıkların arkasındaki gökkuşağı ise umudun ve mutlu sonun simgesidir. Mitolojide fırtına ve yağmur sonrası çıkan gökkuşağı, geçen kötü anların iyi habercisi olarak algılanır. Sarp ve Sert kayalıklar ise umuda giden yoldaki zorlukları, engelleri metonimik anlam sızmalarıyla açıklanabilir gökkuşağı üzerindeki beyaz renkli kuş, muhtemelen güvercin olması nedeniyle özgürlüğü ve barışı simgeliyor. Göç eden kuşlar ise uzun, zorlu bir yolculuğu ve silya gidişi simgelemektedir. Unutmamalı ki sanatçı sanat yaşamının uzun bir dönemini de silya yani Münih'de geçirmiştir. Kandinsky, soyut olan resimlerinde bile

olsa mutlaka bir çıkış noktası olmasını ve bu noktanın da içselliğin ve gerçekliğin kendisi olduğunu ileri sürmüştür.

Kandinsky, tam soyutlamaya karşı bir uyarıda bulunarak, gerek sanatçıların, gerek izleyicilerin dış dünyadan gönderme noktalarına gereksinmeleri olduğunu yoksa katışıksız renk ve bağımsız biçim kullanımının bir kravata ya da bir halıya benzeyen geometrik bir dekorasyonla sonuçlanacağını belirtmiştir. Nitekim Kandinsky'nin 1910'dan 1912'ye değin yaptığı resimleri hala nesnel deneylerden izler taşımaktadır (Eczacıbaşı Ansk., 1997, s.940).

Renk imleri ise, zeminde ağırlıklı olarak kullanılan beyaz derinlik yaratmakta ve saflığı simgelemektedir. İç dünyanın dinginliği ortaya çıkıyor. Her tarafa serpiştirilen renkler ise neşeyi, mutluluğu temsil etmektedir.

1.1.8.Kırlangıçların Uçuşu, Giacoma Balla

Fütürizmin önemli temsilcilerinden Balla, resimlerinde otomobillerin ve kuşların hareketlerini incelemiştir. Babasının fotoğrafçı olması ve kendisinin taş baskı ustalığı yapması kendisi için bir avantajdı.



Resim 74: Kırlangıçların Uçuşu, 1913, Giacoma Balla

Sanat Kitabı, 1996.

Balla bu dönem resimlerinde soyuta çok yaklaşmıştır. Eserinde en belirgin im kırlangıçlarla oluşan lekeler ve resmin yüzeyindeki beyaz ritmik çizgilerdir. Fütürizmin en belirgin imi olan hız kavramı Balla'nın bu tablosundan çok etkin bir şekilde ortaya

çıkıştır. Sanatçının atölye penceresinden gördüğü bu uçuşan kırlangıçların ritmik hareketi ve devinimi ahırcı da resim üzerinde aktif kılar. Devamlı olarak sağdan sola doğru hareket gözü resme kilitlemektedir. Hız ve ritm kırlangıçta düz değişmece anlam yüklemesini sağlar. Zemindeki panjurların sert ve tersine olan hareketi hıza karşı bir başkaldırı olarak anlamlandırılabilir. Leke üzerindeki beyaz hareketli çizgiler ise adeta sert lekeleri ve devinimi yumşatmak, bir şekilde alaya almak amacıyla yapılmış olabilir.

Renk imi olarak kullanılan aktif koyu renk, teknolojinin getirisi olan kirlilik, atıklar ve monotonluğun göstergesidir. Bütün armonide ise griler, gri maviler ve siyah renkler lekeleşerek fütürizm manifestosunu doğrular bir niteliktedir. Açık-koyu denemeleri ise resim üzerinde aktif bir derinlik espası yaratmaktadır.

Balla bu eseri ve devamında yapmış olduğu “Hızla Giden Otomobil”, “Merkür’ün Geçişi” tablolarında soyut anlayışa fazlasıyla yaklaşmıştır. Resim dikkatle izlendiğinde bir bütün olarak fütürizm kadar kübizmi de imlemektedir. Alt yapıdaki geometrik ve piramidal biçimler bu teoriyi desteklemektedir.

1.1.9.Orman, Jean Arp

Dada hareketinin Zürih kanadında ressam ve ozan olarak büyük katkı sağlamıştır. Kandinsky, Picasso, Modigliani, Max Jacob gibi ünlü sanatçılarla birlikte çalıştı. Dada hareketinin Duchamp’la birlikte en önemli isimlerinden biridir.



Resim 75: Orman, 1916, Jean Arp

Jean Arp'ın bu eserinde ilk bakışta soyut bir eğilim söz konusudur. İmler düz anlam olarak direkt bir anlatım sunmamaktadır. Dada hareketi dahilinde yapılan eserler bir bütün olarak geleneksel resim tekniklerinin karşısında olduğu için ayrı bir anlam iletişinde bulunurlar.

Jean Arp, eserinde kullandığı tekniği, “Ready-made”i bir teknik im olarak göstermiştir. Kesilmiş tahta parçalarını üst üste yerleştirerek oluşturduğu rastlantısal kompozisyonu plastik kuralların reddi olarak imlemiştir. Böylece çalışması üzerinde üçüncü boyutu insanlara hissettirerek, onların yaşam boyutuna girmiş oldu.

Arp'ın çalışmalarında çok iyi kodlamış ve metaforik (eğretileme) anlam taşıyan üç kavram vardır; boşluk, ağırlık ve orantı. Bu kavramlar onun biçiminin temelini oluşturur.

Arp, tüm yaşamı boyunca üç kavram arasındaki, yani biçim, cisim ve doğa arasındaki uyumu aramıştır. Bu üçünün ilişkisini zorlamış ve bu üçünün sesine kulak vermiştir. Çünkü ona göre doğanın kendi içinde bir uyum vardır, ancak insanoğlu mantığıyla, “düzen getireceğim” diye bu uyumu berbat etmektedir. Yine Arp'a göre her cisimle doğa arasında temelden bir iletişim vardır. Sanatçı bu iletişimi, bu diyalogu duyabilirse kendi sesini de duyurabilir. Arp, için insanoğlu nasıl doğa ve cisim aracılığıyla kendini duyurabilir, ya da ortaya koyabilirse, doğa ve cisim de ancak kendilerini insanoğlu aracılığıyla duyurabilirler (Dada....,1977,s.20).

Bu eserde açıkça ortaya konmayan imler, Arp'ın bu açıklamalarıyla belirginleşmektedir. Arp, sanatçıyı, açıkça doğadan alıcıya doğru bir iletişim materyali olarak görmüştür. Eserdeki espaslarda biçimi ortaya koyan bir im olarak göze çarpar. Eser üzerindeki renk imlerinde siyah çalışmanın altında yer almakta ve ağırlık olarak dinamik sağlamaktadır.

Arp'ın eserleri içinde belki de en renkli olanlardan biridir. Yalın ve öz ifadeyi seven Arp bu eserinde ağaçları ten rengine, güneşe benzeyen formu beyaza boyayarak bir şekilde gerçekliğe karşı dadacı bir tavır göstermiştir.

1.1.10.Şairin Tereddütü, Giorgio de Chirico

Rönesans'tan sonra bayrağı Fransa'ya devreden İtalyanların ve İtalyan sanatının onurunu kurtaran değerli bir ressamdır. Gerçeküstüçülük ve metafizik resmin önemli şahsiyetlerindedir.



Resim 76: Şairin Kararsızlığı, 1913, Giorgio de Chirico

Sanat Kitabı, 1996.

Semantik açıdan bakıldığında resim üzerinde bir çok im anlam iletisinde bulunmaktadır. Kısacası resim tamamen anlamlar üzerine inşa edilmiştir. En etkin imler, klasik dönemin etkisini simgeleyen bir bayan torsu, muzlar, arkada duvar üzerinde hareket etmekte olan tren ve gölgeleriyle gizemli bir hava yaratan mimari yapıdır. Bayan tors, im olarak dişliliği ve insanı simgelemektedir. Chirico'nun resimlerinde bu tür klasik dönem çalışmalarına rastlanmasının nedeni kendisinin Yunanistan'da Volo şehrinde doğması ve büyümesidir. Çocukluğu antik eserler içinde bir açık hava müzesi olan bu kentte geçmiştir. Tabii ki bu anlam sızması tors iminin yan anlam olarak algılanmasıyla göstereleşir.

Bayan tors önündeki muzlar ise im olarak erotizmi metonimik anlam olarak simgeler. Muzun erkek organını andırması böyle bir anlam doğurmaktadır. Resimdeki mimari yapı ve heykelle, muz üzerine düşen sert gölgeler ise gizemle birlikte rönesans klasisizmini canlandıran, mistik bir im olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca ressamın şair olması da resimde şiirsel lirik bir hava sezdirmektedir. Yunanistan'da büyüyen ressam ister istemez mitolojinin ilginç olaylarından da etkilenmiştir. Resimde arkada hareket eden bir tren göze çarpmaktadır. Tren bir im olarak yolculuğun, belki de sanatçının

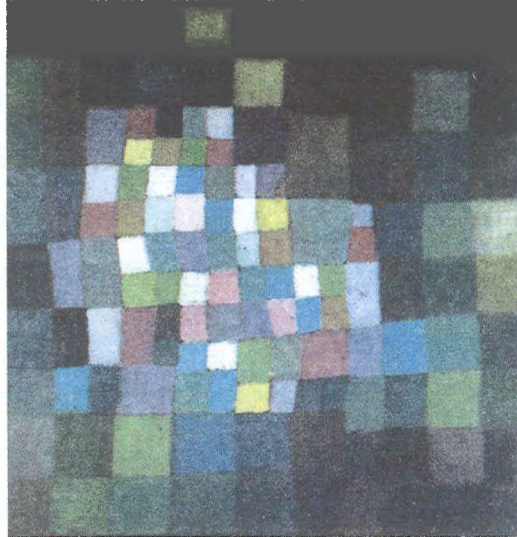
İtalya'ya dönüşünü simgelemektedir. Ancak şu unutulmamalı ki, Chirico'nun babasının demiryollarında mühendis olarak çalışmasının da bu resim üzerinde etkisi olduğu söylenebilir.

Metafizik resmin önemli sanatçısı olan Chirico gerçeklik hakkında şöyle demektedir: “Biz, fizikötesi alfabenin işaretlerini tanıyoruz. Ve gene biz, bir kemer içinde, bir sokak köşesinde, bir odanın duvarları arasında ya da bir kutunun içinde hangi acıların ve sevinçlerin yer aldığını biliyoruz. Biz fizikötesi ressamlar, gerçekliği kutsallaştırıyoruz”. Şeklinde açıklamıştır (Özsezgin, 1978, s.20).

Chirico resimlerinde belirgin en önemli imge yalnızlık imgesidir. Her resminde bu imge açıkça kodlanmıştır. Sanatçının çokça etkilendiği Schopenhauer ve Nietzsche ona hiçliğin ve bireyciliğin öğretisini aşılamışlardır.

1.1.11.Çiçek Açan Ağaca Gönderme, Paul Klee

Başlarda soyutlama olarak bilinen resimlerini Klee, yaşamının son yirmi yılında soyut mantığa uygun bir biçimde resmetmiştir. Çizgi, leke, renk, kareler, noktalar ve biçimi çevreleyen konturlar onun resimlerinde temel imler olarak ortaya çıkar.

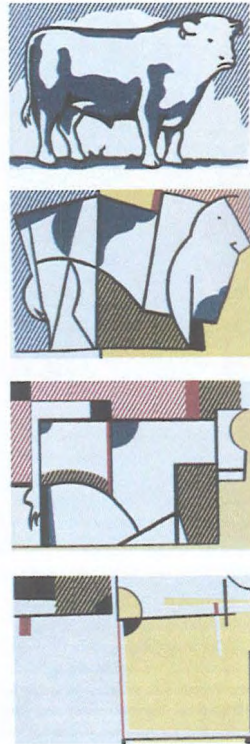


Resim 77. Çiçek Açan Ağaca Gönderme, Paul Klee

1.1.12.Boğa Serisi, Roy Lichtenstein

Popüler nesnelerin resimde bir im olarak kullanıldığı pop sanatın, önemli bir yankısı olan Lichtenstein Amerikan pop sanatı'nın en ilginç sanatçısıdır.

Roy Lichtenstein'ın dünyası bir röprodüksiyon dünyası. Başka bir denemede de değinmiştim: Benjamin, “çoğaltım tekniği” çağının aldığı boyutları göremeden çekip gitme kararına dayanmıştı, yaşasaydı, özellikle II.Dünya Savaşını izleyen yılları bugüne bağlayan dönemde, sanırım, çoğaltılmış ürünün ayrı, özerk bir “aura” ya (Biyoenerji) sahip olduğunu görecekti, onaylayacaktı. Amerikalı sanatçı, bu evrenin son halkası değilse bile vazgeçilmez halkalarından biri: Yapıtı başka yapıtları, yapımları konu ediniyor; onları hem tekrarlayarak, hem tekrarlamayarak çoğaltıyor, bir bakıma da arttırıyor: Roy Lichtenstein, baştan uca bir remake (yeniden yapmak) işlemine dayanan resmiyle yeni, öteki kıtanın en güçlü modern temsilcisi (Batur, 2000, s.287).



Resim 78. Boğa Serisi, 1973, Roy Lichtenstein

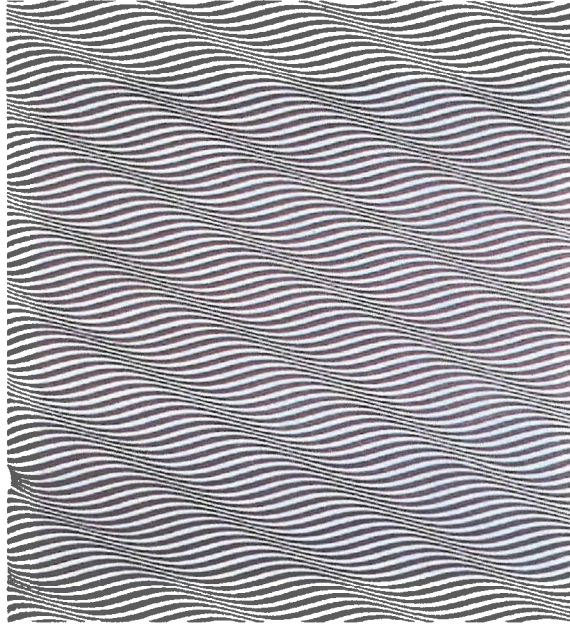
Boğa Serisi, yukarıda belirttiğimiz gibi Lichtenstein'nın "remake" serisinden bir çalışmadır. Bu çalışmada "boğa" bir im olarak ele alınmış ve metamorfoza uğratarak soyut bir biçime dönüştürülmüştür. Artık bir çizgi, bir renk, bir tram, bir lekeler zincirine dönüşmüştür. Bu resimle aslında soyutlamanın mantığı da resmin içine kodlanmıştır. Boğa, bir gösterge olarak (daha önce Picasso'nun Guernica resminde de görülmüştü) gücün, kuvvetin ve gururun simgesidir. Lascaux mağarasının duvarında yani ilk insandan, El Greco'ya, Picasso'dan Edward Hicks'e kadar bir çok sanatçı, resimlerinde boğa göstergesini kullanmıştır.

Lichtenstein bu eserinde, Picasso'nun boğa serisinden fazlaca etkilenmiştir. Boğa, böylece popüler kültürün bir nesnesi haline gelmiş ve hatta Amerika'da spor kulüplerinin amblemi olarak kullanılmıştır. American popüler kültüründe önemli yer alan çizgi roman kültürü, Lichtenstein'nın resimlerinde büyük boyutlarda yer alarak farklı anlam iletilerinde bulunmuştur. Sanatçı, baskı ve çoğaltma tekniğinin önemli donelerinden tramlama, noktalama ve tarama şeklini devasa boyutlarda imleyerek Amerikan resmine farklı bir biçim dili kazandırmıştır. Boğa serisinde, Picasso'da olduğu gibi; boğanın stilize edilmesi sonucu oluşan geometrik biçimleri tramlama destekleyerek soyuta yakın bir eser oluşturmuştur.

Lichtenstein, kitle iletişim araçlarının yarattığı imgeleri, endüstriyel malzeme ve ürünleri kullanmıştır. İmgeleri çoğu kez kendi bağlamlarından çıkarıp gülünç hale getirmiş; büyütüp fazlasıyla basitleştirirken toplumsal bir mesaj vermek yerine 1960'lar ABD'sinin estetik değerlerini yansıtmıştır (Sanat Kitabı, 1996, s.274). Sanatçı bu kullandığı normlarla resim yapma tekniğini değil, bir çoğaltma tekniğinin getirilerini resmine kodlamıştır. Arka arkaya gelen boğa serisi metonimik bir anlam kazanarak bu tekniğin bir simgesi haline gelmiştir.

1.1.13.Katarakt III, Bridget Riley

Avrupa ve Amerika'da kısa süre de olsa etkisini sürdüren akımın en etkili isimlerinden olan Riley'in, sabırla yürüttüğü optik deneyler sonucu oluşan eserleri büyük ilgi görmüştür.



Resim 79: Katarakt III, 1967, Bridget Riley

Sanat Dünyamız, 1995.

Op-art, aslında soyut resimle aynı kulvarda fakat biraz daha geometrik mantığa yakın halidir. Riley'in eseri bu teoriyi doğrular niteliktedir. Eser üzerinde en belirginim, kalınlı-ince, açıklı-koyulu çizgilerle oluşturulan bir yanılgı dalgalanmasıdır. Burada sanatçı alıcıların gözündeki retina tabakasını uyarmayı ve fizyolojik görsel tepkiler uyandırmayı amaçlamıştır. Yaşamın ve iç mekanların durağan, donuk, monoton görüntüsünü hareketlendirmeyi, uyarmayı resimlerinde bu dalgalanma ve yanılgılarla imlemiştir. Tamamen iki boyutlu olan bu çalışmalarda, optik yanılgı sonucu üçüncü boyut kavramı görsel olarak yaratılmaktadır. Fütüristlerde olduğu gibi hareket ve hız kavramı da bu eserde olduğu üzere kodlanmıştır. Riley, resimlerindeki imlerin doğadaki gerçeklerden çok farklı olmadığını iddia eder.

Nasıl bir manzara resminin öğeleri olan ağaçlar, bulutlar, tepeler, ırmaklar doğanın parçalarıysa, Riley de resimde kullandığı öğeleri, doğanın bir parçası olarak görür. Biçimsel ve renksel işlevlerin toplamından daha fazla şeyler ifade edecek yolda bu öğelerden tılsımlı görünümlemeye çalışır (Lynton, 1982, s.312). Riley'in bu eseri veya diğer optik sanat eserlerinde her ne kadar mekanik ve kinetik etki görülse de semantik çözümlemede varılacak anlam çeşitlemeleri bir geometrik soyutlama olarak yapılmış eserden farklı olmayacaktır. Ancak sanatçının kodlamış olduğu anlama

ulaşmak, düz anlam bağlamında kolay olmayacaktır. Eser üzerindeki anlam sızmaları alıcıyı çok farklı boyutlara taşıyabilir.

1.1.14.Beş Yarık, Lucio Fontana



Resim 80.Beş Yarık, 1965, Lucio Fontana

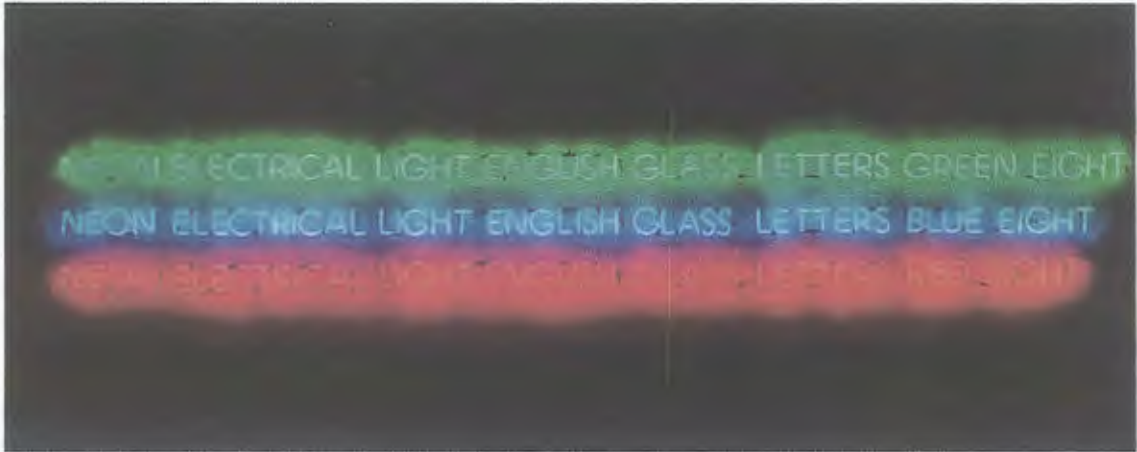
Ruhrberg, Schneckenburger, Ficke, Honnef, 1998.

İnformel sanat akımının önemli temsilcisidir. Fontana'nın eserlerini soyut sanatın aldığı son nokta olarak görmek mümkündür. Özellikle yarıklar serisinde neredeyse renk imine çok az yer vermiş, rengi tek tona indirmiştir. Sert ve çekici renklerle (kırmızı, mavi...) alıcının resim üzerine ilgisini çekmeyi amaçlamıştır. Resim üzerindeki agrasif (saldırgan, sert) yarıklar, keskin bir aletle kesilerek açılmış olması resmin iki boyutlu yüzeyine saldırıyı imlemektedir. Bu saldırı sonucu açılan yarıklardan tuvalin arka yüzeyi görünmektedir. Böylece sanat tuvali aşarak gerçek mekana ulaşmış olur. Yani resim, evrene ve dünyaya açılan bir pencere, bir delik olarak anlam kazanır. Bu derin yarıklar ilk bakışta ürperti uyandırır, ancak simetrik olmaları ise bilinçli bir ritmin yakalanmasını sağlar. Fontana'nın eserlerinde kavramsal bir nitelik yakalamak mümkündür, çünkü yarıklar serisi olsun, hırpalanmış yüzeyler serisi olsun bütün eserlerinde uyarıcı ve anlatıma yönelik anlam sızmaları açıkça sezilir. İmlerin bilinçli kullanışı sembolik bir yaklaşım sergilemektedir.

Fontana'nın bu eserleri, soyut sanat, informel sanat, kavramsal sanat, optik sanat ve dışavurumcu sanatın ortak niteliklerini kapsayan sembolik eserlerdir.

1.1.15.Elektrikli Neon Işığı, İngilizce Cam Mektuplar, Joseph Kosuth

Fontana'yla iki boyutun ardına geçmek isteyen sanat, Kosuth'la kavramın sınırlarına hükmetmiştir. Sanatı bir dil olarak gören ve bu dilin anlamlarının mutlaka alıcıda bir fikir oluşturması kuramını savunan düşüncenin doruk noktası kavramsal sanattır. Semiyotiği en iyi ve bilinçli kullanan akımdır. Levi-Strauss Michel Foucault ve Roland Barthes gibi dilbilimci ve antropologların özellikle Amerikan üniversitelerinde verdiği dersler bu akımın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Böylece dil, sanatın ana maddesi haline gelmiştir.



Resim 81.Elektrikli Neon Işığı, İngilizce Cam Mektuplar, 1966, Joseph Kosuth

Ruhrberg, Schneckenburger, Ficke, Honnef, 1998.

Kosuth'la kavrama ve üç boyuta taşınan resim sanatı teknik anlamda teknolojiden malzeme alış-verişinde bulunmuştur. Kosuth'un bu eserinde imlerin bir bulmaca gibi kodlandığı ve yan anlamların iletileri söz konusudur. En belirgin imler siyah zemin üzerinde yer alan neon lambalarının ışığı ve ışıkla oluşturulmuş "Neon Electrical Light English Glass Letters Green Eight" yazısının anlamsal ifadesidir.

Neon ışığı kalıcı bir etki yaratması bağlamında özellikle Avrupa ve Amerika'da metropol kentlerin vazgeçilmez bir öğesidir. Genellikle eğlenceyi ve zevki simgelemektedir. Gece kulüpleri, diskolar, barlar ve eğlence kulüplerinin ön cephesini süsleyen imler olarak dikkati çeker. Etkileri, özellikle

hava kararınca ortaya çıkar. Zemindeki koyu renk de düz anlam olarak gecenin göstergesidir. Yazının anlamı konusunda Kosuth oluşturduğu cümleyle alıcının belleğinde bir takım soru işaretleri bırakarak eserini kalıcı ve unutulmaz kılmayı amaçlamıştır. “İngilizce Cam Mektuplar” cümlesi “cam” kavramının anlam iletişiyle desteklenmiştir. Çünkü cam hassas, kırılabilir ve yazıldığında kalıcı olmayan bir şeffaflığın göstergesidir ki bu cümlede mektupların çok açık yazıldığını ve hassas sözcüklerle süslenmiş bir göstergesi olabilir. Ayrıca eserdeki cümlelerin bütünü sekiz sözcükten oluşması ve cümlelerin sonunda yer alan "eight" (sekiz) rakamının anlamına bir gönderme oluşturabilir. Genel anlam olarak yani resmin bütünü bir im olarak düşünüldüğünde Kosuth, metropollerin insan üzerinde oluşturduğu baskının farklı insan tipleri oluşturduğu ve insanı hassas, kırılabilir bir boyuta taşıdığı anlamını bir önerme olarak ortaya atmak olasıdır.

Zaten Kosuth'da eserlerinin birer analitik önerme olduğunu savunur; Mantıkçı olgulara göre iki çeşit önerme vardır: Analitik ve sentetik. Bir önermenin geçerliği içerdiği simgelerin tanımına bağlıysa analitiktir; geçerliği deney olgularıyla belirleniyorsa sentetiktir. Buradan Kosuth sanat yapıtlarının analitik önermeler olduğu önermesine varır: Başka bir şey olmadıkları durumda, sanatsal formlar analitik formlardır. “Sanat yapıtı analitik önermedir (Yani tanımsaldır; dilseldir)” (Şahiner, 2001, s.63).

1.1.16. Keçe Takım Elbise, Josef Beuys

Sanatı yaşamın ta kendisi olduğunu savunan Beuys, eylemci ve hırçın kişiliğiyle geleneğin karşısında olmuş, tekerciliği şiddetle reddetmiştir. Çevreye müthiş bir duyarlılığı vardır. Ayrıca Alman Yeşiller Partisinin en aktif üyelerinden biridir. Kısacası ona tam bir anarşist yakıştırması yapmak mümkündür. 1943'de Hitler rejiminin hizmetinde iken Rus sınırında uçağı düşmüş ve Tatarlar tarafından kurtarılmıştır. Tatarlar vücuduna yağ maddesi sürerek, keçeye sarmışlar ve Beuys bu maddeler sayesinde yaşama dönmüştür.



Resim 82.Keçe Takım Elbise, 1970, Josef Beuys

Sanat Kitabı, 1996.

Resmin artık iki boyutlu tuval yüzeyinden ayrılması, üç boyutlu heykele benzer eserlerin ortaya çıkması gerektiğini savunan Beuys, bu eserinde de düşüncesini ortaya koyar. Ayrıca bu çalışmalara “sosyal heykel” adını takmıştır. Beuys’un eserini semantik açıdan çözümlenecek olursak göze çarpan en belirgin im takım elbise ve elbisenin kumaşı olarak keçe’dir. Keçe düz anlam bağlamında korunmayı ve yalıtımı simgeler. Yan anlam olarak ise, Rusya’da düşen uçağından Tatarların onu keçeye sararak kurtarması sembolize edilmiştir. Beuys keçe kullanarak sanatın yaşamın kendisi olduğu kuramını da doğrulamış olur.

Takım elbise düz anlam olarak bürokrasiyi ve politikayı simgeler. Hükmedici ve ciddi bir görünümü imlemektedir. Tam bir anarşist olan Beuys, Vietnam karşıtı gösterilerde giydiği elbisenin aynısını keçe maddesinden diktirerek, bir nevi efendisiz ve emir altına girmeyen toplum isteğini kodlamıştır. Ayrıca takım elbisenin içinin boş

olması da alıcıda düşünsel bir sürece davet anlamına gelmektedir. Çünkü takım elbisenin pantolon kısmı askıdan ayrı durmakta ve ilginç bir illüzyon yaratılmaktadır. Beuys burada nesnelere anlam yükleyerek bir şekilde Duchamp ve dada akımına yeni bir soluk, yeni bir yaklaşım göstermiştir.

1.1.17. İnsan Yüzünün Yedinci Tarihi, Eugenio Dittborn



Resim 83: İnsan Yüzünün Yedinci Tarihi, 1990, Eugenio Dittborn

The 20th Century Art Book, 1996.

Dittborn'un bu eseri, iki boyutlu resim yüzeyine getirilen yeni kavramsal arayışların bir örneğini temsil eder. İmler ve imlerin resme büyü kattığı anlamları günümüz sanatında daha etkin şekilde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının bu eseri dada ve kübizimde kullanılan kolaj ile fotoğrafa anlam yükleme mantığının günümüz sanatında geçerliliğini koruduğunun göstergesidir.

Eser üzerindeki imler bayağı yoğun bir görsel iletişim sunar. Resmin üst kısmındaki portreler dedektif ve polis kayıtlarından alınan suçluların eşgali belirlemek için çizilmiş portrelerdir. Bu resimler kişilere bakılmadan sadece ifadelerine göre çizilmiş ve bazen aranan kişilere hiç benzemeyen, bazen de ipucu teşkil eden sanal robot resimlerdir. Bir çeşit sanal gerçekliği yanılsamayı imlemektedir. Resimlerin hemen

altında yer alan çocuk resmi olarak görülen portrelerse ilginçtir. Şaşkın, komik (g ve üzülen tiplerin oluşturduğu portreler sanatçının yedi yaşındaki kızına çizdir olduğu eşgal resimleridir. Çünkü yukarıdaki resimlerde yetişkin bir insanın eşg çizimleri ve yüz ifadeleri hiçbir şekilde ön plana çıkarılmamış, çocuk resminde ise tamamen ifadelere ağırlık verilerek yetişkin ve çocuk arasındaki bakış açısı imlenmiştir.

Resmin alt tarafındaki portreler ise yerli halktan görünümüdür. Bu görünümeler kronolojik sıraya konulmuş ve bayan-erkek fotoğraflarından oluşmaktadır. Fotoğraflar Şili'deki diktatör rejim tarafından göz altına alınan ve rejime karşı duran halktan fotoğraflardır. Bu kişiler kaçak konumunda oldukları için arama ilanına basılmışlardır. Arananların bayan ve erkek olması rejime olan karşıtların birlikteliğini, mücadelesini ve alternatif rejim için arayışları simgelemektedir.

Resmin bütünü bir im olarak değerlendirildiğinde ortaya çıkan yan anlam aynı zamanda metonimik (düz değişmece) anlamla birleşir ve ortaya "Protest" bir anlam sızması çıkar. Yani resim, Picasso'da olduğu gibi Guernica'nın savaşın olumsuzluklarını ve General Franco'ya karşı duruşun simgelenmesi gibi, Şili'deki diktatör rejimine karşı duruşu protest bir ifadeyle kodlanmasını içerir. Renk imleri olarak baskın olan siyah ve beyaz aralarda kullanılan yasaklamacı zihniyeti imleyen kırmızı çizgi ve lekeler militarist anlayışın resimde estirdiği soğuk havayı imlemektedir. Sanatçı eserinde kızına yaptırdığı figürlerle rejime karşı alaycı bir tutumu ön plana çıkarmıştır.

SONUÇ

"Homo Semioticus" anlamlandırılan insandır; dünyadaki anlamların oluşumunu, birbirine eklemleyerek yepyeni anlamlar yaratmasını sorgulayan insandır. Okuyan, adlandıran, anlamlandırılan ve bütün bu işlemleri bir "oyun" oynayarak, yani hem haz duyarak hem de haz vermeye çalışarak yapan insandır. Dünyayı okur; bütün duyu, duygu ve belleğiyle okur. Dünya onun için hem sonlu bir "metin"dir hem de birbiriyle ilişkili, sonsuza açılabilen bir "metinler toplamı"dır (Rıfat, 2001, arka kapak yazısı).

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar geçen süreç içerisinde, toplumun en çok ihtiyaç duyduğu unsurlar arasında yer alan iletişim, gerek toplumsal işlevlerin yerine getirilmesinde, gerekse de sanatsal güdü ve heyecanların paylaşılmasında önemli rol oynamıştır. Bu paylaşımın en temel materyallerinden biri olan imler renk, ses, hareket, kütle, biçim... gibi göstergelerle alıcısına görsel iletişimin temel niteliği olan bildirişimde bulunurlar. Daha önce de söylediğimiz gibi sanatın her alanında mutlaka anlatım vardır. Dolaylı olarak da sanatçının alıcıya sunduğu bir veya birkaç düşünce bu anlatımın içinde yer alır. Resim sanatı, özellikle de modernizm ve sonrası resim sanatı, düşüncenin biçimle renklendiği, kavramların görsel anlatımının güçlendiği ve birey olmanın sanatçıya verdiği hazzın doruğa ulaştığı bir süreç içine girmiştir. Resim sanatına ait evrensel dilin sözcükleri olan imler bu düşünceleri alıcısına iletirken alıcıda belleksel bir imge oluştururlar. Bu imge alıcının zihinsel tasarımıdır.

Tarih boyunca imlerin oluşturduğu anlamları araştıran insan, tarihin ve sanat tarihinin birçok kaynağını bu yolla elde etmiştir. İmler varlığın ve varoluşun en önemli belgeleridir. Resim sanatı akımlarının adlandırılmasında ve anlamlandırılmasında en önemli rolü imler üstlenmiştir. İmler kendilerini bazen plastik anlatım kuralları içinde gösterdiği gibi, bazen de kavramın ve kavramların görsel anlatımı (günümüz sanat akımlarında olduğu gibi) içinde yer alır.

İmler sanatın evrensel dili bünyesinde düşünüldüğünde; dil dizgesi gibi (konuşma dili, yazın dili... vb.) görsel bildirişimi ve iletişimi sağlayan bir dizge olduğuna göre semantik açıdan incelenmesi, alıcının sanat eseri karşısındaki duruşunu güçlendirecektir. Semantik çözümleme bağlamında incelenen imler her ne kadar evrensel bir dil olarak görülse de, bu dilin özünde ulusal, kültürel ve yöresel etmenlerin varlığı da göz önüne alınmalıdır. Sanatın toplumsal tarihi içinde değerlendirildiğinde, mitolojik ve ikonografik anlamlarda semantik çözümlemenin kapsamı alanına

alınmalıdır. Bütün bu unsurların yanı sıra bir de sanatçının bireysel yaşantıları, heyecanları, psikolojisi ve insalığa sunduğu mesaj imlerin semantiğinde önem kazanır.

İmler ve semantik inceleme üzerine Türk yazar ve araştırmacılar tarafından yazılmış kaynak çok azdır. Yazılanlar ise derleme ve çeviri olarak yer almaktadır. Ancak her geçen gün göstergebilim ve anlambilim araştırmacılar tarafından önemle incelenmektedir. Türkçe kaynak azlığı nedeniyle yurtdışından birçok kaynak 2000'li yıllardan itibaren çevrilmeye başlamıştır. Yayınevlerinin bu bilim dallarına göstermiş olduğu ilgi ve her geçen gün bir kitabın raflarda yerini alması bu konuda tez yazmanın, araştırma yapmanın ilginç ve zor bir yönüdür. Yapmış olduğum araştırma, modernizm ve sonrasını kapsadığı için geniş bir süreci içermektedir. Bu konuda araştırma yapacak olan kişilere önerim, daha özele inerek tek bir akım veya sanatçı üzerinde incelemede bulunmalarıdır. Ayrıca Türk Resim Sanatı bağlamında da sanatçıları ve onların kullandığı imleri içeren bir çalışma yapmak mümkündür. Özellikle de yaşamakta olan sanatçılarla yapılacak bir araştırma daha içerikli ve zevkli olacaktır.

Sanat eseri karşısında alıcısı ne kadar eğitilmiş, ne kadar bilinçli olursa olsun, eserin alıcının beğeni yargılarını etkileme zorunluluğu vardır. Bu yargılara en çok hitap eden materyallerin başında imler ve imlerin kullanım normlarının bilinçliliği vardır. Bu bilincin oluşumuna ve sanat eğitimindeki yerini almasına katkıda bulunacak olan “göstergebilim ve anlambilim” kavramlarına sanat eğitimi kurumlarının vereceği önemle modernizm ve sonrası sanat akımlarıyla günümüz sanat akımlarının algılanmasında yarar sağlayacaktır.

Gelişen teknoloji (bilgisayar, internet, elektronik, genetik ve hatta genetik kopyalama... vb.) sanatla olan etkileşimini sürdürürken sanatçı da hayal gücünü farklı alanlarda kullanacaktır. Yeni sanat eserleri mutlaka bilimle paralel bir sürece tanıklık edecektir. Sanatçılar dolaylı olarak eserlerinde bu tanıklık sonucu oluşan teknolojik imlere de yer vereceklerdir. Böylece eser üzerindeki imlerin semantik çözümlemesinde, araştırma yapacak olan kişilerin sanatın gelişim süreci ile birlikte bilimin de gelişim sürecini incelemeleri gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali, Emre Zeytinoğlu. **Kavramın Sınırlarında**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1998.
- Ana Britanica Genel Kültür Ansiklopedisi**. İstanbul: Ana Yayıncılık, 1987.
- Arat, Necla. **Sembolik Form Olarak Sanat**. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları Basımevi, 1977.
- Aygenç, Erdal. "**Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü Görsel İletişim Sistemi**". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi SBE, 1986.
- Aznar, Guy. **La Créativité Dans L'Entreprise**. Paris: Les Editions Dorganisation, 1975.
- Baraz, Yahşi. "Andy Warhol-2", **Genç Sanat Dergisi** 55: 7-2, Mart 1999.
- _____. "Dünya Sanatında Soyut", **Genç Sanat Dergisi** 41: 7-2, Ocak 1998.
- _____. "Picasso'nun Açıklamaları", **Genç Sanat Dergisi** 44: 9-4, Nisan 1998.
- Barthes, Roland. **Göstergebilimsel Serüven**. Çeviren: Mehmet Rifat, Sema Rifat. Üçüncü Basım. İstanbul: Y.K.Y., 1997.
- Başkan, Özcan. **Bildirişim-İnsan Dili ve Ötesi**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları, 1988.
- Baltaş, Zuhâl, Acar Baltaş. **Bedenin Dili**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1994.
- Batur, Enis. **Başkalaşım lar XI-XX**. İstanbul: Y.K.Y., 2000.
- _____. **Modernizmin Serüveni**. Üçüncü Basım. İstanbul: Y.K.Y., 1999.
- Becer, Emre. **İletişim ve Grafik Tasarım**. Ankara: Dost Kitabevi, 1997.
- Beksaç, Engin. **Avrupa Sanatına Giriş**. Üçüncü Basım. İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000.

- Bektaş, Dilek. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. İstanbul: Y.K.Y., 1992.
- Berger, Arthur Asa. **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**. Çeviren: M. Barkan, U. Demiray, D. Güler, N. Bayram, A. Tunç, N. Ulutak, A. H. Yüksek. İkinci Basım. Eskişehir: Anadolu Ün. Eğt. Sağlık ve Bil. Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları, 1996.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. Çeviren: Yurdanur Salman. Dördüncü Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1990.
- _____. **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**. Çeviren: Bülent Somay. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- _____. **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**. Çeviren: Yurdanur Saiman, Müge Gürsoy. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.
- Berk, Nurullah. **Ustalarla Konuşmalar**. Ankara: Ankara Sanat yayınları, 1971.
- Bozkurt, Nejat. **Eleştiri ve Aydınlanma**. İstanbul: Say Yayınları, 1994.
- _____. **Sanat ve Estetik Kuramları**. İkinci Basım. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- Broude, Norma. **World Impressionism**. Hong Kong: Publishers, Abradale Pres, Harry N. Abrams, 1990.
- Burton, Graeme. **Görünenden Fazlası**. Çeviren: Nefin Dinç. İstanbul: Alan Yayınları, 1995.
- Cantürk, Fikri. **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. No:695, Eğitim Fakültesi Yayınları. No:35, 1992.
- Cassov, Jean. **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- Cézanne, Paul. **Überdie Kunst**. Hamburg: Rowohlt Klassiker, 1957.
- Cömert, Bedrettin. **Mitoloji ve İkonografi**. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999.

Cüceloğlu, Doğan. **Yeniden İnsan İnsana**. İstanbul:Remzi Kitabevi, 1994.

Denkel, Arda. **Anlam ve Nedensellik**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

Eco, Umberto. **Açık Yapıt**. Çeviren: Yakup Şahan. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1992.

_____.**Alımlama Göstergelimi**. Çeviren: Sema Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1991.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

Edgü, Ferit. "Pariste Cézanne'nin Son On Yılda Yaptığı, Ustalık Sınırlarını Gösteren Tablolar Sergileniyor", **Milliyet Sanat Dergisi** 281: 20-18, Haziran 1978.

Elger, Dietmar. **Expresyonizm**. Köln: Benedikt Taschen Verlag Gmbh, 1994.

Eliade, Mircea. **İmgeler Simgeler**. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: Gece Yayınları, 1992.

Ergüven, Mehmet. "Marcel Duchamp", **Sanat Dünyamız (Y.K.Y.) Dergisi** 75: 126-121, Bahar 2000.

_____.**Yoruma Doğru**. İstanbul: Y.K.Y., 1992.

Erhan, İlhan. **Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri Açısından Görsel Bildirişim**. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yay. No:84, 1978.

Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Eriñ, Sıtkı M. **Sanatın Boyutları**. İstanbul: Çınar Yayınları, 1998.

_____.**Sanat Psikolojisine Giriş**. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1998.

Erkman, Fatma. **Göstergelime Giriş**. İstanbul:Alan Yayıncılık, 1987.

Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı**. Bursa: Özel Baskı, 1997.

Ersoy, Ayla. "Modern Sanatta Gerçeklik ve Soyutlama", **Türkiye'de Sanat Dergisi** 32:29-24, Ocak-Şubat 1998.

_____. **Sanat Kavramlarına Giriş**. İstanbul: 1995.

Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliği**. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: e Yayınları, 1979.

Foucault, Michel. **Bu Bir Pipo Değildir**. Çeviren: Selahattin Hilav. Üçüncü Basım. İstanbul: Y.K.Y., 2001.

Genç, Adem, Ahmet Sipahioğlu. **Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç**. İzmir: Sergi Yayınları, 1990.

Genç, Adem. **Dada**. İzmir: Özel Baskı, 1983.

Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

Gombrich, E. H. **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

_____. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. Onikinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1980.

Grimal, Pierre. **Mitoloji Sözlüğü**. Çeviren: Sevgi Tamgüç. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1997.

Götze, Lutz. **Semantic Alls Hochschulfach**. Ankara: deutschen Kultur Institut, 1987.

Guiraud, Pierre. **Anlambilim**. Çeviren: Berke Vardar. Ankara: Kuzey Yayınları, 1984.

_____. **Göstergebilim**. Çeviren: Mehmet Yalçın. Ankara: İmge Kitabevi, 1994.

Güler, Mehmet. "Fluxus 20 Yaşında", **Miliet Sanat Dergisi** 66:34-32, Şubat 1983.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi**. Ankara: Remzi Kitabevi, 1993.

Heinz, G. **Sprachliche Struktur und Dichterische Einbildungskraft**. München: Beitröge Zur Linguistischen Poetik, 1978.

Hoog, Michel. **XX. Yüzyıl Fransız Resim Sanatı**. İstanbul: Kültür Bakanlığı Kültür Münasebetleri Genel Müdürlüğü Yayınları, 1969.

- İmançer, Dilek, Zühal Özer. “Göstergebilimsel Çözümleme”, **Sine Masal Dergisi** 3:20-7, Bahar 1999.
- İnceoğlu, Metin. **Tutum Algı İletişim**. Ankara: V Yayınları, 1993.
- İpşiroğlu, Nazan. **Algılmama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim**. İstanbul: Papirüs Yayınları, 2000.
- İpşiroğlu, Nazan, Mahzar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
- İskender Kemal. “Nereye Kadar ve Nasıl Bir Modernizm?”, **Türkiye’de Sanat Dergisi** 13:42-39, Mart-Nisan 1994.
- _____. “Ayın Yazısı”, **Genç Sanat Dergisi** 49:17-10, Eylül 1998.
- Kagan, Moussej. **Estetik ve Sanat Dersleri**. Çeviren: Aziz Çalışlar. İkinci Basım. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1993.
- _____. **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**. Çeviren: Aziz Çalışlar. Ankara: Serbest Matbaası, 1982.
- Kaprow, Alan [Çeviren: Emre Eren]. “Assemblages, Environments and Happenings”, **Sanat Dünyamız (Y.K.Y.) Dergisi** 67: 85-81, Bahar 1998.
- Kayhan, Kerim. **Sanat Eleştirisinde Kural ve Ölçütler**. Bursa: 1971.
- Kandinsky, W. **Sanatta Manevîlik Üzerine**. Çeviren: A. Necati Bigalı. İzmir: Özel Baskı, 1981.
- Kınay, Cahid. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Leech, Geoffrey. **The Study of Meaning [2nd ed. Middlesex, semantics]**. England: Combridge University Pres, Penguin Books, 1983.
- Lewin, Roger. **Modern İnsanın Kökeni**. Çeviren: Nazım Özüaydın. Yedinci Basım. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2000.

- Lhote, Andre. **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler**. Çeviren: Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
- Mecz, Iréene Tamba. **Anlambilim**. Çeviren: Necmettin Sevil. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Morgan, J., P. Welton. **See What I Mean**. Great Britain: Routledge Inc., 1992.
- Mülayim, Selçuk. **Sanata Giriş**. İkinci Basım. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994.
- Oskay, Ünsai. **İletişimin ABC'si**. İkinci Basım. İstanbul: Der Yayınları, 1999.
- Osterwold, Tilman. **Pop-art**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1991.
- Özek, Veyis. **Mimarlıkta Gösterge ve Simge**. Trabzon: K.T.Ü. İnşaat ve Mimarlık Fak. Yayınları, 1974.
- Özer, B. **Plastik Sanatlarda Çağdaş Eğilimler**. İstanbul: Mimarlar Odası Yayınları, 1967.
- Özsezgin, Kaya. "Chirico: Fizikötesi", **Milliyet Sanat Dergisi** 301: 21-18, Aralık 1978.
- _____. "Fovizmin Kurucularından Vlaminck", **Milliyet Sanat Dergisi** 290: 21-18, Eylül 1978.
- Passeron, Renk. **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.
- Pischel, Gina. **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**. Çeviren: Çiğdem Yazır. İstanbul: Görsel Yayınlar:1983.
- Ponty, Maurice Merleau. **Göz ve Tin**. Çeviren: Ahmet: Soysal. İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

- Quail, Denis My, Sven Windahl. **Kitle İletişim Çalışmaları İçin İletişim Modelleri.** Yayına Hazırlayan: B.Dağtaş, U. Demiray. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları, 1994.
- Read, Herbert. **Sanatın Anlamı.** Çeviren: N. Asgari, G. İnal. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1974.
- Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: B. Marda, S. Gürsoy. İ. Usmanbaş. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Rifat, Mehmet. **20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları –II.** Çeviren: Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Y.K.Y., 1998.
- _____. **Homo Semioticus.** İstanbul: Om Yayınevi, 2001.
- Ruhrberg, Karl, M. Schneckenburger, C. Fricke, K. Honnef. **Art Of The 20th Century I.II.** Bonn: Taschen, 1998.
- San, İnci..**Sanat ve Eğitim.** Ankara: Ankara Ün. Eğitim Bilimleri Fak. Yay. No:151. 1985.
- Sanat Kitabı.** Çeviren: Mine Haydaroglu. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1996.
- Sérullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** Çeviren: Devrim Erbil. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Sözen, Metin, Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.** Beşinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Sürür, Ayten. “**Geleneksel Türk Tekstil Sanatlarında Desenleme ve Kompozisyon Yöntemleri**”, Hacettepe Ün. Güzel Sanatlar Fak. Yayınları, Sanat Üzerine 3:88-81, 1985.
- Şahiner, Rifat. “1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Karakteri”, **Türkiye’de Sanat Dergisi** 50:65-56, Eylül-Ekim 2001.

Tansuğ, Sezer. **İnsan ve Sanat**. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.

_____. **Resim Sanatının Tarihi**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Taşkıran. Hüseyin İlder. **Yazı ve Mimari**. İstanbul: Y.K.Y., 1997.

Teber, Serol. **Picasso**. İstanbul: Kavram Yayınları, 1999.

Théma Larousse Ansiklopedisi. İstanbul: Miliyet Yayıncılık, 1993.

The 20th Century Art Book. London: Phaidon Pres Limited, 1996.

Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1989.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

_____. **Dünya Sanat Tarihi**. Sekizinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

Uçar, T. Fikret. "Görsel İletişim Açısından Ambalaj Tasarımının İncelenmesi".
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE. 1991.

Yergin, Hülya. **Medyanın Dili**. İstanbul: Der yayınları, 1996.

Yüksel, Ahmet Haluk. **Bireyler Arası İletişime Giriş**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
Eğitim, Sağlık ve Bilimsel Araştırma Vakfı Yayınları, 1994.

Zılhoğlu, Merih. **İletişim Nedir?**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1993.

"Avant-Garde 1945-1995", **Sanat Dünyamız (Y.K.Y) Dergisi** 59: 84-83, Bahar 1995.

"Avant-Garde 1945-1995", **Sanat Dünyamız (Y.K.Y.) Dergisi** 59: 20-23, Bahar 1995.

"Dada Akımı İçinde Seçkinleşen Arp", **Milliyet Sanat Dergisi** 243: 21-18, Eylül 1977.