

T. C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

63630

20. YÜZYIL FİGÜRATİF RESMİNDE ANLAM

Hazırlayan
Serpil YAYMAN

Danışman
Yrd. Doç. Bedri KARAYAĞMURLAR

T. 63630

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İZMİR - 1997

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır

Tezin Yazarının

Soyadı: YAYMAN

Adı: Serpil

Tezin Türkçe Adı: "20. Yüzyıl Figüratif Resminde Anlam"

Tezin Yabancı Dildeki Adı: "The Meaning The Figurative Drawing In The 20th Century"

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitüsü: Sosyal Bilimler

Yılı: 1997

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü: 1- Yüksek Lisans ☒ X
2- Doktora
3- Tıpta Uzm.
4- Sanatta Yeterlilik

Dili : Türkçe
Sayfa Sayısı : 185
Referans Sayısı : 167

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç

Adı: Bedri

Soyadı: KARAYAĞMURLAR

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler

- 1- Göstergebilim
- 2- Anlam
- 3- Figüratif
- 4- İletişim

İngilizce Anahtar Kelimeler

- 1- Semiology
- 2- Meaning
- 3- Figürative
- 4- Communication

Tarih:

İmza:

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum **“20. Yüzyıl Figüratif Resminde Anlam”** adlı çalışmanın tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım

...10/...10../1997

Serpil.YAYMAN



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün 15.10.1997 tarih ve 2.1... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin9.... maddesine göre Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Serpil YAYMAN'ın **"20. Yüzyıl Figüratif Resminde Anlam"** konulu tezi incelenmiş ve aday 15.12.1997 tarihinde, saat 10.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 100.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy ...4.4.4. ile karar verildi.

BAŞKAN

Adam Genç

Ar. Genç

ÜYE

Bedri Kayaoglu

B. Kayaoglu

ÜYE

M. Fahir Sene

Fahir Sene

ÖZET

20. yüzyıl yeni başlangıçların ve değişimlerin çağıdır. Bilim ve teknoloji alanında görülen gelişmeler, iletişim olanaklarını arttırmış, ulusal sınırları yok etmiştir. İletişimin bu denli geliştiği ve önem kazandığı bu çağda, iletişimin temel yapı taşı olan dil, dilbilimciler tarafından farklı boyutlarda incelenmeye başlanmıştır.

Göstergebilim, dil ile birlikte başka iletişim dillerinin varlığını ortaya çıkarmıştır. Sanat dili bunlardan biridir. Ancak günlük yaşamda kullandığımız dil ile sanat dili birbirinden farklıdır. Günlük dilde kullanılan sözcükler, bir tek anlam içermelerine rağmen sanatta kullanılan simgelerin birden çok anlamı vardır. Sanat eserinin anlamını ortaya çıkarmak için günümüzde semiyolojik çözümlemelerden yararlanılmaktadır. Bir tablonun semiyolojik çözümü yapılırken sanat yapıtının biçimsel özellikleri, dönemi, içsel anlamı, sanatçının kişisel yaşamı ve yapıt üzerinde etkili olan tarihsel ve toplumsal etkiler göz önünde bulundurulur.

Günümüzde Göstergebilim'inin inceleme alanı genişlemiş ve başka yönleri de kaymıştır. Özellikle sanat eserlerinde çok görülen Tekanlamlılık-Çokanlamlılık ile Düzanlam ve Yananlam'ın işlevsel özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

Göstergebilimsel yöntemle sanat yapıtının anlamını çözümlemeye yapıtın oluşumundan önceki ve sonraki evrelerin gözönünde bulundurulması gerekir. Oluşumun ilk evresi imgedir. Sanatçı, doğadan bir takım izlenimler alır. Bu izlenimlerin uyarıcıları ortadan kalktıktan sonra bile bu izlenimlerin görüntüleri (imgeleri) hep vardır. Sanatçı, edindiği izlenimlerde bir senteze ve bu sentezin sonucunda ifadeye ulaşır. İfadenin ortaya çıkabilmesi için biçimlenerek bir varlık kazanması gerekir. Biçim ile birlikte sanat yapıtının içeriği de varlık kazanır. Sanatçının eserinde kullandığı biçim dilinin anlaşılabilmesi için eser üzerinde çizgi ve renklerden oluşturulan simgelerin çözümlenmesi gerekir.

20. yüzyıl figüratif resminde biçim ve anlam değişimleri Empresyonizm ile başlamıştır. Değişimleri hızlandıran iki büyük dünya savaşının başlangıç ve bitiş tarihleri figüratif resim sanatı için önemli dönemlerin belirteçleri olmuştur. 1960'lerden günümüze kadar olan dönemde ise figüratif resim sanatındaki değişimlerde, kitle iletişim araçlarının etkisi görülmektedir.

ABSTRACT

20th century is the century of new beginnings and new changes. The improvements in science and technology increased the opportunities of communication, and removed the national borders. In this century that communication has improved that much language (the foundation-stone of communication) has started to be examined in different dimensions by linguistics.

Semiology put forward the existence of other communication languages. Language and language of art is a bit different. The words in our daily languages have only one meaning but the symbols which we use in the language of art have more than one meaning. Nowadays, we use semiological analysis.

While we are doing a picture's semiological analyze we must consider the pictures shape peculiarities. Its age, inner meaning, the artists private and inner life and historical and sociological effects of its term

Recently, the examine area of Semiology has improved and nearly has moved in to the new areas. Especially the functional peculiarities of "Single meaning" "multi meaning" "straight meaning" and "second meaning" that are seen in art crafts are trying to be arose.

While we are analyzing the meaning of art craft with semiological method we must consider the phases before and after the craft occurred.

The first phase of existence is "Image". Artist takes some impression from nature but although these admonitory of impressions disappear, the images are still alive in the artists mind.

The artist gains synthesis with his/her observations at the end of this synthesis he/she reaches the expression. To exist the expression it must gain a physical presence. By the way with its appearance its content gains importance.

To understand the artists shape language in the craft the colors and the line of the craft must be solved.

In 20th century figurative painting the changes in the shape and meaning started with Expressionism.

The beginning and the ending dates of two very important world war which got the changes faster were very important signs for the figurative picture art.

Since 1960's in the changes of figurative painting art, the mass communication equipments effect can be seen easily.

ÖNSÖZ

“20. Yüzyıl Figüratif Resminde Anlam” konulu çalışmamı hazırlarken konuyu iki farklı yönden ele alarak incelemeye çalıştım. Ancak bu incelemeyi yaparken iki alanda görülen benzer ve farklı yanlarda ortaya çıkan sonuçları dikkate almaya özen gösterdim.

Günümüzde iletişim olanaklarının artması, bu alanda yapılan araştırmaları hızlandırmıştır. Bu araştırmalar Göstergibilim* adlı yeni bir bilim dalının doğmasına neden olmuştur. Göstergibilim, iletişimin temel yapı taşı olan günlük yaşamda kullandığımız dilin dışında başka iletişim dillerinin varolduğunu ortaya çıkarmıştır. Araştırmamı, bu bilimin verilerinden yararlanarak sanat eserindeki, anlam çözümlemesinde nelere dikkat edilmesi gerektiğini açıklamaya çalıştım.

Yüzyılımızın başından beri sanat eserlerindeki anlam çözümlemeleri farklı boyutlarda incelenmeye başlanmıştır. Bu konuda dilbilimcilerin ve sanat eleştirmenlerinin görüşlerine, araştırmam içinde yer vererek konuya değişik açılardan yaklaşılmaya çalıştım. Böylece değişik önerme ve sonuçlar sürekli tartışmaya açık bir araştırmanın oluşmasını sağladı.

Ülkemizde bu alanda yapılan çalışmaların çok yeni bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Gerek çalışma alanının yeni olması, gerekse bu alanda yeterli çalışmanın bulunmaması benim konuma daha geniş boyutlu yaklaşma isteğimi güçlendirdi.

Bu araştırmamı yaparken 20. yüzyıl figüratif resim sanatında yüzyılın başından beri görülen değişimlere etki eden, çağın toplumsal, ekonomik, sosyal, kültürel ve teknolojik özelliklerini dikkate almaya çalıştım. Ortaya çıkan yeni figüratif eğilimleri bu çerçeve içinde inceledim.

Çalışmamda bana destek veren eşim Süleyman’a, çalışmamın konu seçiminden, kaynaklara dek bana yardımcı olan ve çalışmamı yönlendiren hocam Yrd. Doç. Bedri Karayağmurlar’a özellikle teşekkür etmek istiyorum.

* Göstergibilim (sémiologie): Diller, düzgüler, belirtgeler, vb. gibi göstergé dizelerini inceleyen bilimdir. (Pierre Guiraud, Göstergibilim, Çev.. Prof. Dr. Mehmet YALÇIN Ankara 1994)

Serpil Yayman
İzmir 1997

İÇİNDEKİLER

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON

MERKEZİ TEZ VERİ GİRİŞ FORMU	I
YEMİN METNİ	II
TUTANAK	III
ÖZET	IV
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ	VI
İÇİNDEKİLER	VII
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
FIGÜRATİF RESİMDE ANLAM	7
1. İletişim ve Anlam	11
2. Dil ve Anlam	17
I. KAVRAM OLARAK ANLAM	23
II. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME	27
1. Anlambilim Açısından Anlam	31
2. Anlambilim Açısından Değişimler	33
3. Anlam Değişimleri	35
a) Adlandırma	41
b) Anlamın Evrimi	44
c) Anlam Değişimlerinin Nedenleri	47

İKİNCİ BÖLÜM

ANLAMLAMA	50
1. Tekanlamlılık ve Çokanlamlılık	51
2. Düzanlam ve Yananlam	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	61
ANLAMI ETKİLEYEN FAKTÖRLER.....	61
1- Sanat Yapıtında İmge	62
2- Sanat Yapıtında İfade	69
3- Sanat Yapıtında Biçim	75
4- Sanat Yapıtında İçerik	80
5- Sanat Yapıtında Simge.....	82
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	89
20. YY. FİGÜRATİF RESMİ.....	89
1- I. Dünya Savaşı Öncesi (1900-1914).....	93
2- I. Dünya Savaşı Sonrası (1918-1939)	115
3- II. Dünya Savaşı Sonrası (1945-1960)	139
4- 1960'dan Günümüze Kadar Figüratif Resim Sanatı	147
SONUÇ	176
BİBLİYOGRAFYA.....	186
RESİM LİSTESİ	198

GİRİŞ

19. yüzyılda sanayi devriminin başlaması teknolojik gelişmelere kucak açmıştır. 20. yüzyılın başlangıcından bu yana meydana gelen teknolojik ve bilim alanındaki gelişmeler insanlık adına yeni ufukların açılmasına neden olmuştur. Hızla ilerleyen bu gelişim süreci toplumsal yapıda büyük değişimlere neden olmuştur. Çağın toplumsal yapısında meydana gelen bu değişimler olumlu yanlarıyla birlikte olumsuz yanlarını da beraberinde getirmiştir. Teknolojik gelişmenin insan yaşamında sağladığı kolaylığın yanı sıra insanın yalnızlaşması, doğanın yok edilmesi gibi etkiler bu sürecin bir sonucu olmuştur hiç kuşkusuz. Toplumun diğer katmanlarında olduğu gibi resim sanatı da bu değişimlerden payına düşeni almıştır.

20. yüzyıl kitle iletişim çağıdır. İletişim olanaklarının artması teknolojik gelişmelerin bir sonucudur. Yüzyılın başlangıcından bu yana iletişime olanak sağlayan teknolojik araçlar ardarda birbirini izlemiş, radyo, televizyon, telefon, bilgisayar, ucuz ve her an elimizin altında bulabileceğimiz gazete ve dergilerin çoğalması iletişim kurmada önemli ölçüde kolaylık sağlamıştır. Dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen bir olay aynı anda bütün ülkelerde duyulmaktadır.

Kitle iletişim alanındaki bu gelişmeler bütün dünya ülkeleri arasındaki kültürel sınırların kalkmasını sağlamıştır. İletişimin bu denli kolaylaşması ve önem kazanması, iletişim alanında bazı dil bilimcilerinin anlam konusunda araştırmalarına neden olmuştur. Bu alanda ilk incelemeyi Fransız dilbilimci Saussure yapmıştır. Saussure, insanlar arasında en önemli iletişim aracı olan dildeki kelimelerinin anlam bağıntılarını incelemiştir. İletişimin sadece dil ile gerçekleşmediğini başka iletişim dillerinin de var olduğunu söylemiştir. Saussure'den sonra bazı dil bilimcileri de bu konuya yeni bulgularla katkıda bulunmuşlardır.

Günlük yaşamda kullandığımız ve çoğu zaman düşünmeden kendiliğinden ağzımızdan dökülen sözcükler aslında dış dünyadaki nesnelerin birer simgesidir. Bu simgeler nesnenin kendisi değil bizim imgelememizde oluşan nesnenin gerçek görüntüsüdür. Bu oluşumun gerçekleşmesi için bir göstergeye ve gösterene ihtiyacımız vardır. Pierre Guiraud dile göstergeler açısından bakarak dili şöyle tanımlamaktadır:

“Dil, nesnelerin anlađımızda oluřan kavramsal imgelerini başkalarının anlađında canlandırarak dūřuncelerimizi iletmeye yarayan bir gōstergeler dizgesidir. Sōzcūk nesneyi iletmez, nesnenin imgesini iletir”^x

Bu yaklaşım içinde iletişimin sağlanmasında dilin ne tūr işlevsel bütünlüğe sahip olduğu açıkca görölmektedir. İletişimin sağlanmasında dilin yanısıra başka iletişim dillerinin de varolduğu yapılan incelemeler sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Göstergesel düzlemde insan hareketleri (el, kol, mimik vb.) trafik işaretleri, reklam panoları, televizyon, basın yayın gibi sonsuz sayıda birçok etkenle de iletişimin sağlandığı gözlenmiştir. Ancak iletişimin sağlanmasında insanlar arasında toplumsal ve kültürel bağlamda görüş birliğine varılması gerekir. Bazı göstergeler dūnyanın birçok yerinde aynıdır (Trafik işaretleri gibi). Bazıları ise (gelenek ve görenekle gibi) birbirinden apayrı bir yapıya sahiptir. İletişimin bu çerçeve içinde gerçekleşebilmesi için her gōsterge aynı toplum içinde yaşayan insanlar tarafından belli simgelerle kodlandırılmış olması gerekir. Bu simgeler belli anlamlar içerirler. Kendi anlamı dışında başka anlamlarda kullanılamazlar.

Plastik sanatlarda ise bu durum farklıdır. Plastik sanatlar biçimleniş şekliyle dilsel özellikler taşır. Dilde olduğu gibi eserin anlamı simgesel biçimlendirme ögeleriyle kurulur. Ancak bu simgeler farklı anlamlarla yüklüdür. Örneğin resimdeki güvercin ilk anlamını çağrıştırmaz. Özgürlüğü, barışı ya da başka şeyi simgeler. Günümüzde plastik sanatlarda eserin anlamını ortaya çıkarabilmek için semiyolojik özömlmeden yararlanılmaktadır. İkonografide olduğu gibi bu yöntemle yapılan tablo incelemesinde, yapıtın o dönemdeki tarihsel ve toplumsal etkenleri, biçimsel özellikleri, sanatçının kişisel yaşamı irdelenerek yapılmaktadır. Bilindiği gibi sanatçı, yaşadığı dönemin tarihsel, ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel özellikleri içinde varlık gōstermektedir. Ve sürekli etkileşim içindedir. Bu yüzden yaşadığı dönemin etkilerini eserinde ister istemez yansıtır. özömlmelerde önemli bir nokta olan sanatçının yaşadığı tarihsel dönemin incelenmesi konusunda E.H. Gombrich’in “Resimde Anlam Sorunu” adlı yapıtını çıkış noktası olarak aldık.

İletişimsel anlamda sanatın dönüştürücü yapısı sanatçı-yapıt - izleyici arasındaki iletişimi ortaya çıkarmaktadır. Sanatçı eserini meydana getirdikten sonra, onun ikinci adım olarak izleyiciyle etkileşim içine girmesi gerekir. İzleyici

^x Pierre Guiraud, Anlambilim, ev.: Doç. Dr. Berke Vardar, Gelişim Yayınları, İstanbul 1975, sy: 33

yapıttaki formları kendine göre yorumlayarak yeni anlamlar ortaya çıkarır. Sanat yapıtı bireysel bir etkinlik olmasına rağmen izleyicinin yapıt üzerindeki etkisi gözardı edilemeyen bir gerçektir. Sanatçı ve izleyicinin yanı sıra yapıtın kendi içinde gizli, kendine özel bir anlamı gizlidir. Bu üç etkileşim birbirinden bağımsız yeni anlamlar üretirler.

20. yüzyılda kısa süreli çeşitli sanat akımları birbiri ardına doğmuş ve bu akımların etkisi Avrupa'nın birçok ülkesinde olduğu gibi ülkemizde de görülmüştür. Ancak ülkemizdeki çağdaşlaşma yolundaki atılımlar yakın bir geçmişe sahiptir. Ülkemizden batıya resim eğitime gönderilen asker öğrenciler 1835'de devlet bursu ile gittikleri çeşitli Avrupa şehirlerinde öğrenim görmüşler, Avrupa resmiyle bu yıllarda tanışmışlardır. Ayrı yıllarda batı, Barbizon hareketiyle klasik eğitim sınırlarını aşan empresyonist sanat akımının öncüleri yeni bir dönemin başlangıcına hazırlanıyordu. Daha natüralizmle yeni tanışan asker ressamların bu akımın etkisinde kalmamaları oldukça doğal bir sonuçtur. Bu dönemi izleyen yıllarda Avrupa'ya gönderilen öğrenciler buradaki yeni hareketlerin bir öncekini ülkemize getirmişlerdir. Bu yüzden Türk resim sanatına giren değişik anlayıştaki etkiler batı taklitçiliğinden öteye geçememiştir.

Türk plastik sanatında görülen Batı sanat etkileri günümüzde de sürmektedir. Ülkemizde sanat alanındaki çağdaş yönelişler yalnız biçimsel olarak ele alınmaktadır. Oysa batıda görülen sanat etkinlikleri salt biçimsel değil aynı zamanda da belli bir içeriğe sahiptir. Bu nedenle konumuzu seçerken bunları düşündük. Amacımız çağdaş sanatın figüratif resimdeki anlam değişimlerini ve bu değişimlerin hangi temel unsurlara bağlı olduğunu araştırmaktır.

Çalışmamızda yöntem olarak bilimsel araştırma metodlarından yararlandık. Bölümler ve alt bölümlerde üzerinde açıklamalarda bulunduğumuz konuları tamamlayıcı nitelikte konu hakkında daha önce araştırma yapan düşünürlerden alıntılar yaparak belli bir temele bağlamaya özen gösterdik. Konuların gerektirdiği örnekleri metin içinde kullanarak sözü geçen yerlere koymaya çalıştık. Aynı konu hakkında çeşitli düşünürlerin fikirlerine yer vererek konunun değişik açılardan irdelenmesini sağladık. Yaptığımız araştırmada "anlam" olgusunu yalnız plastik sanatla olan ilgisiyle değil de göstergebilimsel yöntemle de aralarında bağlantı kurarak konuyu daha geniş kapsamda ele almaya çalıştık. Bölümlerde konu başlıkları altında incelediğimiz olguları kesin yargılara bağlamaktan kaçındık.

Böylece sürekli tartışmaya açık yeni fikirler üretebilecek yeni çalışmalar için ortam hazırladık.

Çalışmamızı dört bölüm içinde ve bu bölümlerin kendi sınırları çerçevesinde alt başlıklarda tamamlamayı düşündük.

Birinci bölümde iletişim ve sanatta anlam değişimlerine neden olan etkenler açıklanmıştır. Sanat eserinin toplumsal bir varlık olan sanatçının yaratım süzgecinden geçtikten sonra, oluşumunda sanatçının kişiliği ile birlikte, yaşadığı dönemin de etkisi olduğu bir gerçektir. Bu açıdan teknolojik gelişmelerle birlikte plastik sanatlara da yansıyan değişimlerin ne yönde geliştiği açıklanmaya çalışılmıştır. İletişim olanaklarının teknolojik gelişmelerle birlikte artması sanat alanında sanatçıların ve izleyicilerin birebir etkileşimini sağlamıştır. Resim sanatının biçimsel yapılanmasında meydana gelen değişimler, sanatçının içsel yaşamını eser üzerinde iletmesine olanak sağlamıştır. Yüzyılın gelişimi içinde meydana gelen bilimsel ve teknolojik gelişmeler sanatçıyı farklı arayışların içine sokmuştur. Bunun sonucunda değişen sanat eserinin anlamını inceleme, diğer bilim dallarından da faydalanma gereksinimini ortaya çıkarmıştır. Resmin anlamını çözümlemede psikolojiden, sosyolojiye, felsefeye, tarihe kadar birçok bilim dalı bir bütün olarak işlev göstermeye başlamıştır.

Resmin anlamını ortaya çıkarmak için kavram olarak anlamı incelemek gerekir. Dilde bir sözcüğün anlamı, iletişimi sağlamak açısından değişmez tek anlamda varlık gösterir. Oysa sanattaki anlam, eseri üzerinde sanatçının oluşturduğu çizgilere, renklere ve formlara göre değişim gösterir. Bu yüzden resmin anlamı çok anlamlı bir yapıya sahiptir. Resmin anlamını ortaya çıkarmak için günümüzde Göstergebilim'den yararlanılmaktadır. Bizde göstergebilimsel yöntemle bir sanat eserinin nasıl çözümlendiğini bu bölümde örneklerle vermeye çalıştık.

Bu bölümde ayrıca Anlambilimine (sémantique) yer verilmiştir. Anlambilim açısından anlamın günümüz düşünürlerine göre nasıl ortaya çıkarıldığı incelenecektir. Resmin anlamını çözümlemede bazı düşünürlerle göre "yorum"un önemi vurgulanmıştır. Resmin anlamının eski çağlardan bu yana toplumsal, ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel etkenlere göre değişim gösterdiği görülmektedir. Birbirini izleyen bu zincirde etkileşimlerin olması kaçınılmaz bir

gerçektir. Bu gerçekten yola çıkarak anlam değişimlerinin nedenleri üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde, Göstergebilim'in ilk aşamada toplum içindeki göstergelerin işlevleri ve birbiriyle olan ilişkisi incelenmiştir. Ancak konunun genişlemesi üzerine yeni sorunların ortaya çıkması Göstergebilim'in başka yönlerde inceleme yapmasına neden olmuştur. Bu bölümde 20. yüzyıl plastik sanatında da etkisi görülen Tekanlamlılık ve Çokanlamlılık ile Düzanlam ve Yananlam'ın işlevi irdelenmeye çalışıldı. Günümüz resim sanatı açık kompozisyon örgüsüyle oluşturulmuştur.* Bu açıdan anlam çeşitliliği açık yapıyla birlikte çeşitlilik göstermektedir. Kişiye göre değişen resmin anlamını tek anlamda toplanmasının olanaksız olduğu yoruma dayalı bir çok anlamın varolduğu görülmektedir. Ancak bu görüş yorumun hangi temel unsurlara göre varlık göstermesi sorununu da beraberinde getirmiştir. Bazı düşünürlere göre aşırı yorumun eseri yorduğu, esas amacının dışında başka yönlerle sürüklediği savunulmaktadır. Bazılarına göre ise yorumun çeşitliliği yapıtı zenginleştirici işleve sahip olduğu kanısı yaygınlık kazanmıştır. Bu açıdan günümüz düşünürlerinin görüşlerine yer vererek konuyu daha geniş bir boyutta incelemeye çalıştık.

Üçüncü bölümde, anlamı etkileyen faktörlerden bahsedilmiştir. Bir sanat yapıtının oluşmasında hangi aşamalardan geçtiği ve yapıtın en son aşamaya nasıl geldiği incelenmiştir. Sanatçı ilk aşamada yaşamdan aldığı izlenimleri beynine iletir. İzlenimlerin uyarıcı etkisi bittikten sonra bile varlık gösteren bu görüntüler yani imgeler, aradan uzun bir zaman kesitinin geçmesine rağmen varlık gösterirler. Bu izlenimler sanatçının kendi içinde senteze uğrayarak ifadeyi oluştururlar. Ancak oluşan ifade uzun süre varlık gösteremez. Onun için sanatçının elde ettiği ifadeyi biçime dökmesi gerekir. Biçimin oluşmasıyla birlikte içerik de onunla birlikte ortaya çıkar. Bu açıdan bir eserin oluşumunda biçim ile içerik aynı öneme sahiptir. Biçim olmadan içerik, içerik olmadan da biçim temel bir yapıya sahip olamaz. Günümüzde bir sanat eserinin anlamını ortaya çıkarmak için yapılan çözümlemelerde bu

* Açık kompozisyon: Resim düzlemi üzerinde betimlenen gerçekliğin, gerçekte resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlemine verecek biçimde kompoze edilmesi. (Metin SÖZEN, Uğur TANYELİ. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İst. 1986 sy.12)

etkenlerin oluşumu dikkate alınmalıdır. Bu yüzden anlamı hangi aşamalardan geçerek oluştuğunu incelemek çalışmamız içinde bir bölümü zorunlu kılmıştır.

Araştırmamızın son bölümünü 20. yüzyıl figüratif resim sanatında gelişimlere ve değişimlere ayırdık. Ancak ulaşmak istediğimiz sonuç figüratif resim sanatının tarihini ortaya çıkarmak olmadığından figüratif resim sanatının anlamını ve anlamın hangi etkiler çerçevesinde değişime uğradığını ortaya çıkarmak bize daha mantıklı göründü.

Bu bölümde 20. yüzyıl figüratif resminde çağın teknolojik, toplumsal ve sosyal yapısındaki değişimlerin etkisiyle oluşan farklılaşmaların nedenleri gözönünde bulundurulmuştur. 20. yüzyıl iki büyük dünya savaşına tanık olmuştur. Savaş öncesi ve savaş sonrasında toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimlerden, sanat her zaman olduğu gibi ilk etkilenenlerden biri olmuştur. Değişimlerin nedeni salt teknolojik gelişmelere bağlı değildir. Aynı zamanda yüzyılda yaşanan devrim hareketleri ve iki büyük dünya savaşının etkisi de oldukça büyüktür. Bu nedenle son bölümdeki incelememizde Birinci Dünya Savaşı öncesini başlangıç olarak ele aldık. Birinci Dünya Savaşı sonunda oluşan siyasal nedenlerle etkinlik gösteren nesnel gerçekçi figür anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu nedenle ikinci alt başlığı Birinci Dünya Savaşı Sonrası olarak belirledik. İkinci Dünya Savaşı'nın Avrupa ve Amerika'da sanat alanındaki etkilerini de İkinci Dünya Savaşı Sonrası olarak ele aldık. 1960'dan günümüze kadarki son alt bölümde ise figüratif resim sanatında kitle iletişim araçlarının etkisiyle oluşan değişimlere ve birbirini izleyen kısa aralıklı sanat akımlarına değinmekte yarar gördük.

BİRİNCİ BÖLÜM

FIGÜRATİF RESİMDE ANLAM

20. yüzyılın başlangıcıyla birlikte, bu yüzyıla özgü eşzamanlılık, karşıtlık ve değişkenlik özellikleri sanat dünyasında kabul edilen yeni bir başlangıcın habercileri olmuştur. Geçmişte görülen uzun süreli üslup dönemleri, yerini daha kısa süreli sanat alanlarına bırakmıştır. Dünyaya bakış açısının değişmesi, sanatında yaşamdan kopamayacağı gerçeğini ortaya koymuştur. Bu nedenle sanatı anlamanın yolu toplumu, tarihi, siyasiyi, ekonomiyi, bilimi kısaca insan yaşamında etkili olan herşeyi anlamaktan geçer olmuştur. Bu yüzyıla özgü başka bir özellik de, hesaplama isteğinin sadece geçmişte varolan sanat üsluplarıyla değil de, birbiriyle aynı zamanda doğmuş sanat akımlarını da içine katarak geniş bir yelpazede işlev görmesidir. Günümüz sanatının anlamı, çevre koşullarının değişmiş olması nedeniyle nesnelliğin yerine öznelliğin geçerlilik kazandığı bir nitelik kazanmıştır.

Sanatın çok eskiye dayanan gelişiminde 20. yüzyılın başlangıcıyla birlikte ilk kez bu denli önem kazanan öznellik kuşkusuz çağın toplum yapısı ve sosyal oluşumuyla bağıntılıdır. İki yüzyıl önce özgür ve bireysel düşünce isteğini kazanma yolunda dini ve monarşiyi reddeden anlayış aynı zamanda sanatı da bu kurumlara hizmet eden bağımlı bir kurum halinden kurtarıp özgürlüğünü kazandırmıştır. Geçmişten bu yana hep kendine verilen konuyu resmeden sanatçı, özgürlüğüne kavuşmasıyla birlikte iki yüzyıldan bu yana toplumu ve doğayı resmetmeye başlamıştır. Sanatla birlikte bu kısıtlayıcı etkilerden kurtulan bilim ve düşün, ilerleyen zamanla birlikte sosyal yapıda önemli değişimler oluşturmuş, beraberinde eleştiri ve araştırmayı da getirmiştir. Bilimdeki gelişmeler teknolojiye yeni atılımlara neden olmuş, teknolojik gelişmeler ülkeler arasında güç gösterisine dönüşmüştür. Bu gelişmelerin ışığında endüstrinin oluşturduğu büyük kentler, seri üretim disiplini, kültürel farklılıklar gibi yeni değerler arasında insan, bireyselliğini kazanma savaşımı içine itilmiştir.

Bu değişimin hızında insana yeni kimliğini tanıtmaya çalışan bazı düşünürler de ortaya çıkmıştır. Yüzyılın başından önce Freud arkasından Jung insanın bilinçaltındaki olgularını ortaya çıkarmaya çalışarak yeni yüzyılın içinde

kişinin içgüdülerini tahlil etmişlerdir. Bu ortaya çıkarma ancak duyguların ve içgüdülerin köklerinin bilinçaltında gizli olduğunu savunup, çağın insanının bakışlarını kendi üzerine çevirmesine neden olmuştur. Nietzsche'nin "üst insan" modeli de, çağımız başında insan bilincinin yenilenmesiyle sonuçlandı.

Bu gelişmelerin sonucunda, yeni kimliğini araştıran insanın oluşturduğu sanat, artık öncekilere bağımlı, onların izleyicisi olamazdı. Kendini yeni arayışlar içinde bulan insan, sosyal değişimlerin ve teknolojik ilerlemelerin etkisiyle değişik anlamlarla yüklü yeni bir sanata adım attı. Ve fotoğraf makinasıyla birlikte değişimin hızı arttı. Susan Santog, bu oluşuma şöyle değinmektedir.

*"Bu tavrın en etkili versiyonu, ta başından beri fotoğrafın insafsızca el uzattığı, bıkmadan eserlerini çaldığı ve hala ateşli bir rekabet içinde birlikte yaşadığı sanat olan resimde görülür. Her zaman anlatıldığına göre fotoğrafın yaptığı, ressamın gerçekliği tam tamına kopyalama işini onun elinden almak olmuştur. "Ressam bunun için fotoğrafa derinden minnettar olmalıdır;" diye ısrar eden Weston, kendinden önceki ve sonraki pek çok fotoğrafçı gibi bu gaspı aslında bir kurtuluş olarak görür. Fotoğraf bugüne kadar resmin tekelinde kalan gerçekçi resmetme işini üstlenerek resmi, büyük modernist görevini soyutlama yerine getirmek için özgür bırakmıştır"*¹

Bu nedenle yüzyılın başındaki modern sanat akımları, biçimlendirmede doğaya öykünmeyi kesin olarak bıraktı. Özellikle Ekspresyonizm'le başlayan bu etki, onun içinde yaşadığı topluma karşı duyduğu bir tepkinin dışa yansımaları şeklinde görülür. Ekspresyonizm'de Afrika sanatına duyulan ilgi Ekspresyonist sanatçıların içinde yaşadıkları topluma karşı duydukları tedirginlik ile bu toplum yapısına bağlı zihinsel üretim sürecinin sonucu olan sanat yapıtını artık tıkanmışlıkla tanımlamaları çok önemli bir göstergedir. Afrika sanatından elde ettikleri bu yeni imgeler onlara yüzyılın arayışı içinde yitirilen içtenlik ve yakınlığı geri verir. Ekspresyonist sanatçıların bu anlayışla yaptıkları resimlerde, resmin anlamının doğa gerçekliğinden kopup modern çağın toplum yapısında oluşturduğu farklılıklarla birlikte içsel yaşamın dışa yansımaları şeklinde değiştiği görülmektedir. Örneğin Hodler'in zaman kavramını aşan mistik resimleri,

¹ Susan SONTAG - Fotoğraf Üzerine Çev. Reha AKÇAKAYA, Altıkırkbeş Yay. İst. 1993, sy. 107

Gauguin'in ilkelliğe ve heyecan verici renklere duyduğu sevgi, Van Gogh'un tutku ve bunalımlarını resmettiği nesnenin ve insanın içinde arayarak yansıtması, Kirchner'in ilkel sanatın etkisiyle oluşturduğu figürlerinde sanatçıların özel duyarlılığını tüm insanlara kanıtlaması ve Munch'un 20. yüzyılın geleceğinde duyduğu umutsuz çığlığı gibi. *

*"Yirminci yüzyıl sanatı, devrimlerin ve dönüşümlerin tarihi olmuştur. Yüksek sanat kimseye ait olmayan bir kara parçası haline gelmiştir... Bu sınır sorunu fotoğrafın etkisi gibi 1905'de sinemanında ortaya çıkışıyla kuvvetlendi." Sanatçılar, o tarihten başlayarak kendilerine kalan ne olduğunu sormaya başlamışlar ve Matisse 1906'da karısının resmini yaparak bunun ilk yanıtını vermişlerdir. Bayan Matisse'in burnunun üstünden inen yeşil şerit, doğurduğu sorularla yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Sanat'ta algısal eşitlikler yaratma çabası artık söz konusu değildir. Onun yerini sanatın önceliği almıştır."*²

Sanatın anlamının değişimine neden olan teknolojik ve sosyal etkenler, sanat yapıtındaki ifadelerin değişimine de neden olmuştur. Matisse karısının portresini yaparken burnun üzerinden inen yeşil şeritin biçimsel olarak yanlış olduğunu tabiki biliyordu (R-1).

Bu durum, Croce'nin belirttiği gibi, sanatın oluşumunu arayışını ve gereksinimlerini, temsil kavramından ifade/dışavurum kavramına doğru kaydırıyordu. Sanatçı nesnenin aynısını yapmaktan vazgeçip yaptığı nesneye imgesel şeyler yüklemeye başlamıştır. Bunu ister renge isterse figüre anlam yükleyerek yapabilir. Ancak sanat alanındaki tüm bu gelişmeler öyle pek kolay da olmamıştır. Örneğin rengin bağımsızlık kazanması Mehmet Ergüven tarafından şöyle değerlendiriliyor: "Delacroix'in" 19.yüzyılın sonunda, siyah bir nesneden düşen gölgenin menekşe renginde olabileceğini keşfedince tüm dünyada yer yerinden oynamıştır. Görüldüğü gibi, nesneleri aslına sadık bir biçimde, yansıtmak şöyle dursun, renklerin ait olduğu nesneden soyutlanması bile hayli gözüpek bir girişimdir uygarlık tarihinde. Ancak, rengin esinleyici niteliğinin ayırımına varılmasıyla başlayıp giderek özerk bir statüye

² İpek AKSÜĞÜR DUBEN, Deniz ŞENGEL, Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yay. Dizisi İstanbul 1991 sy.98

* Bkz. Hasan Bülent KAHRAMAN, Ekspresyonizmin Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış. Kalın 1988 s.7 sy.25

kavuşmasını sağlayan gelişimin öyküsü daima ileriye doğru ve “ öyle olması gereken” yolda bir çizgi izlemiştir.”³



Resim 1: Henri Matisse - Madam Matisse - Yeşil Çizgi, 1905
Tuval üzerine yağlı boya

Bu ilerlemenin sonucunda sanat yapıtı bambaşka boyutlarda incelenmeye başlanmıştır. Sanat yapıtının anlam açısından irdelenmesi ile anlam ve konu arasındaki farklılığı da gündeme getirmiştir. Resimde her zaman figür ile temsil edilen konu veya dış dünyada karşılığı bulunan bir nesne karşısındaki tutumumuz, konu bağlamında onlara “ anlam verme” ile karıştırılabilir. Konu ve anlam arasındaki sınır çizgisini, ancak resme özgü gereç ile eklemlenebilen düşüncelerin ne olduğu ya da ne olabileceğini belirleyen yapısal özellikler tartışılmadığı süreçte, “konu”yu “anlam”dan ayırmak söz konusu değildir. Sanatçının renk ya da figürle/figürsüz ulaştığı sonuç anlamı, konudan çok, konu aracılığıyla aktarılan düşünceleri ortaya koymaktadır. Konu, anlamı aktarmakta köprü görevi görmektedir. Ama konunun bu düşünceleri içerdiğini söylemek yanlış olur. Ancak

³ Mehmet ERGÜVEN, Yorumla Doğru. Yapı Kredi Yay. İst. 1992, sy: 100

sık sık karşılaşılan yanlışlık sanat yapıtında anlamı kavramsal boyutta incelemenin yerine figüre anlamlar yüklemekle gerçekleşmektedir. Oysa söz dilinde düşünceyi aktaran kavramlardır. *

*"Demek ki, bu düşünceleri söz dilinde kavramlar aracılığıyla açıklayıp anlamlandırma isteği, aslında düşüncenin kendisi olmayıp, doğrudan doğruya, bu düşünceye aracılık eden konunun betimlenmesi ile ilgili bir yanılgıdır; çünkü, resimsel düşünce, söz dilinde var olmadığı için başka bir gösterge dizgesinde eklenmiştir. Öte yandan söz diline özgü gösterge dizgesinde, anlamların kavramlar aracılığıyla oluşturulduğu anımsanırsa, resimde anlamdan söz edildiği durumda, ayırımına varmaksızın, figürün kavram taşıyıcısına dönüştürüldüğü ortaya çıkmaktadır."*⁴

Bu durum dış dünyada benzeri bulunan figürle karıştırılarak, asıl anlamını yitirmesine neden olabilir. Örneğin "Belçikalı ressam Magritte'in bir tablosu. Üstünde Fransızca "bu bir elma değildir" yazıyor. Magritte haklı, çünkü önümüzdeki gerçekten de sahici bir elma değil, alıp ısıp yiyemezsiniz (ya da yemeyi denerseniz ağızınızda daha önceden bildiğiniz elma tadı yerine berbat bir kağıt tadı kalır). Ama gene de bir elma sanki. Hem elma hem değil"⁵

Resimsel anlamda sanatçının farklı anlamlar yüklediği bu resim, konu ön planda tutularak çözümlenirse yanlış değerlendirmelere neden olur. Bu durum figürün bir anlam taşıyıcısı olarak benimsenmesiyle "anlam" kavramında uzlaşma olanağını yitirdiğini göstermektedir.

Anlam kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için ilk aşamada iletişim-anlam ilgisini açıklamakla işe başlamalıyız.

1- İletişim ve Anlam

İnsanların birbiriyle ilişkilerinde iletişimin önemi tartışılmaz. İletişim iki kişinin etkileşimiyle gerçekleşir. Bu nedenle, her şeyden önce iletişim durağan bir nesne değil bir süreçtir. İletişimin gerçekleşebilmesi için mesajı ileten verici, alan bir alıcı ve gönderilen bir mesaja ihtiyaç vardır. Ama aradaki etkileşimi sağlayan en önemli araçta dildir. İletişimin sağlanabilmesi için her zaman dil kullanılmayabilir. Dil, sözcük dağarcığından ve bu sözcüklerin nasıl biraraya getirileceğine dair

⁴ Mehmet ERGÜVEN, age, sy: 100

⁵ Fatma ERKMAN, Gösterge bilimine Giriş - Alan Yayıncılık, 1. Basım, İst.- Nisan 1987 - Bilim Dizisi: 18, sy: 9

* Bkz. Mehmet Ergüven, age, sy.100

kurallardan (dilbilgisi) oluşan bir dizgedir. Bir dili anlayabilmek için, o dilde kullanılan sözcüklerin anlamlarını bilmek gerekir. Bu açıdan bakıldığında bir dilin insanlar arasındaki iletişimin gerçekleşmesinde sağladığı önem tartışılmaz. Ancak iletişimin gerçekleşebilmesi için tek unsur dil değildir. İnsanlar birbirleriyle anlaşmak için başka iletişim yolları da bulmuşlardır. Bununla ilgili olarak: *1-Saussure'ün üstünde durduğu önemli bir kavram da dilyetisi olmuştur. Dilyetisi, yalnızca konuşma diliyle sınırlı kalmaz. İnsanların tıpkı konuşma dilleri gibi başka iletişim dizgileri oluşturması da dilyetisine bağlıdır. Yani konuşma dilimiz olduğu gibi, başka iletişim dillerimiz de vardır.*"⁶

2-İletişimin sağlanabilmesi için verici ve alıcının ortak bir dizgeye ihtiyaç vardır. Bu, her toplumun yapısına göre oluşturduğu kurallar bütünüdür. *"Kısacası iletişim, vericiden alıcıya, iki tarafın da üstünde anlaştıkları bir taşıyıcı-dizge aracılığıyla ve bu dizgenin kapsamı içinde alıcının çözebileceği, anlam verebileceği bir bildirinin aktarılması sürecidir"*⁷

3-İletişimin diğer tanımını Fiske şöyle dile getirmektedir; *"İletişim herkesin bildiği ancak çok az kişinin doyurucu olarak tanımlayabildiği bir insan etkinliğidir. İletişim yüzyüze konuşmadır, televizyondur, enformasyon* yaymadır, saç biçimimizdir, edebi eleştiridir: Listeye sonsuz sayıda ekleme yapılabilir"...*⁸

4-Her iki tanımda da iletişimin, insan etkinliği olduğu doğrulanmaktadır. Yukarıda, Saussure'ün da belirttiği gibi iletişim yalnızca dil yetisine bağlı değildir. İnsanların birbirleriyle ilişki kurmalarında, el kol hareketleri, mimikleri, giyim tarzları, vb. etkenlerin de önemli olduğu bir gerçektir. Fiske'in tanımında, iletişimin sağlanmasında kulağa hoş gelebilecek *"saç biçimimizdir"* sözü geçmektedir. Fiske'in iletişim "saç biçimimizdir" diyerek anlatmak istediği küçük detay, üstünde durulmadan önemsenmeden geçilen bu tip verilerin insanların birbirlerini anlamada, kendilerini anlatmanın da önemli olduğudur".⁹

İletişim kurmadaki tüm etkenlerin yanında, insanın toplumsal bir varlık olduğu, birey olarak tek başına varolamayacağı da kesinlik kazanmıştır. Birey

⁶ Fatma ERKMAN, age, sy: 38

⁷ Fatma ERKMAN, age, sy: 39

⁸ Nilgün GÜRKAN, John Fiske'ten, İletişim Çalışmalarına Giriş, Cumhuriyet Kitap, sayı: 361, sy: 12

* Enformasyon: Danışma

⁹ Nilgün GÜRKAN, age, sy:12

toplumla içiçe yaşar. Toplumun kültürel yapısını özümser. Bu gösterge ve kodların başkalarına aktarılması, başkaları için hazır hale getirilmesi bir başka deyişle aktarma alma bir toplumsal ilişkiler pratiğidir. İletişim yaşamı, kültürün merkezinde yer almaktadır. Farklı toplumda yaşamış iki insanı yanyana getirdiğimizde iletişim kurmada zorlandıklarını görebiliriz. Göstergibilim’de, toplumsal etkileşimi, bireyi belirli bir kültürün ya da toplumun bir üyesi olarak inşa eden etkileşim biçimi olarak tanımlar. Toplum içinde yer alan çeşitli simgelerin o toplumun üyeleri tarafından neyi anlattıkları konusunda görüş birliğine varmaları gerekir. Toplumsal yaşamın başta gelen koşullarından biri de budur. Armalar, bayraklak, üniformalar, tabelalar, vb... hepside toplumsal birer göstergedir. Bazı göstergeler birçok toplumda aynıdır. Örneğin trafik işaretleri gibi. Bazıları ise o toplumun örf ve adetine göre değişik yapıda görülür (selamlaşmak ve incelik kuralları gibi). Plastik sanatlarda ise durum farklıdır. Toplumda iletişimin sağlanması için her gösterge farklı simgelerle kodlandırılmıştır. Ama bu simgeler belirli gruplar altında toplanarak oluşturulmuştur. Belli anlamlar içerirler. Sanatta, simgelerin, belirlenmiş anlamlar vermediği görülür. *"Natüralist sanatta izlediğimiz gerçeklik imgeleri, gerçeklikteki nesneyi çağrıştırmakla birlikte, yapıt içindeki anlamı, kullanılışına, yanındaki diğer imgelerle arasındaki ilişkiye, biçime göre değişir"*¹⁰. Plastik sanatlarda anlam, kendi içinde varolan biçimsel - estetik elemanların ilişkileriyle kendine has bir anlamdır. Toplumsal göstergelerin anlamlarından tamamiyle farklı bir yapıya sahiptir. Bu konuda Mehmet Ergüven toplumsal gösterge ile sanat yapıtındaki göstergeler arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır;

"Ne var ki; anlamın açıklığa kavuşması yolunda irdelemeye çalıştığımız bu sorunun en çapraşık ve önemli düşünme noktası, resimsel göstergenin belirlenmesinde görülmektedir. Bu bağlamda, figürün bir gösterge olarak benimsenmesiyle atılan ilk adım, doğal olarak, tanıma ve konu çözümlemesine ilişkin zihinsel işlemlerin anlam/lama ile karıştırılmasına neden olmaktadır. Nitekim, salt renk ve çizgi ele alındığı zaman, resimsel göstergelerin anlam konusunda bunları kullananlar açısından herhangi bir anlaşmanın varlığından söz etmek olası değildir. Öte yandan, trafik lambaları ile işaretlerindeki renk ve çizgilerin belli bir

¹⁰ Bedri KARAYAĞMURLAR, Sanatta Yeterlilik Tezi - İzmir, 1993 - sy: 109

anlam taşınması ise, içeriğe ilişkin esnekliğin engellenip, gösterenle gösterilen arasındaki değişebilirliği sınırlaması dolayısıyla, bu göstergeleri belirtmeye dönüştürmektedir”¹¹

Sanat yapıtları, içinde barındırdıkları simgeler, biçimler ve nesne görüntüler gerçek anlamlarını vermezler. Sanatçılar yapıtlarında gerçek anlamları direk iletmek yerine, bu anlamları semboller ve eğretilmelerle aktarırlar. Yapıttaki nesne, gerçekteki nesne değildir artık. Sanatçı tarafından ona bambaşka anlamlar yüklenmiştir. Aynı sanat yapıtına izleyici, sanatçının anlamlandırdığının tam tersi anlamlar yükleyebilir. Bu durumda sanat yapıtının anlamı durağan değildir. İzleyiciye, topluma hatta döneme göre farklılıklar gösterir.

Resimde kullanılan renklere, psikologlar tarafından değişik anlamlar yüklenmiştir. Örneğin, Kırmızı, ateşi, şiddeti, seksi, Mavi huzuru, dinginliği, sarı hüznü hissettirir bize. Fakat Van Gogh'un tablolarındaki sarı, Picosso'nun tablolarındaki mavi, bir başka sanatçıda karşımıza çıkan sarı, mavi yada diğer renkler aynı anlamda kullanılmamıştır. Öyleyse toplumsal göstergelerin iletişimde oynadığı rol ilk anlam açısından değişken değil sabittir. Ama sanat yapıtındaki simgeler ya da kodlar sanatçıya ve izleyiciye göre değişir. Önder Şenyapılı'nın bu konuya yaklaşımı da benzer niteliktedir:

“Estetik kavramlara ilişkin bilgimiz ne denli geniş olursa olsun yine de bir yapıtın mutlak bir doğrulukla anlaşılabilceği söylenemez. Çünkü en başta sanat yapıtının kendine özgü devingenliği ve algılamaya bağımlı değişkenliği el vermez buna. Örneğin Picasso, Guernica'sı üzerine yazılana çizilene kendisi de şaşmıştır. Neden, sanat yapıtı yaratıldıktan sonra bir ölçüde yaratıcısını da aşar, izleyicilerin yorumlarıyla çeşitlenir, zenginleşir ve büyür.”¹²

Sanat yapıtı kendi içinde özerk ve kendi kendisine yeten bir nesne değildir. Yapıt ortaya çıktıktan sonra, özgül bir iletişim sistemi içinde yer alır. Bu iletişim sistemi sanatçı-izleyici arasındaki iletişimi sağlar. İletime geçmeyen bir sanat yapıtı, varsayalım üzeri boyanmış bez parçasından öteye geçmez. Böyle bir sistem içindeki sanat yapıtı, sanatsal değil, maddi bir nesnedir. Sanat yapıtını işlevsel kılan onun sanatçı-izleyici arasında kurulan iletişim gücüdür. Sanatçının

¹¹ Mehmet ERGÜVEN, age. sy. 101

¹² Ferhat ÖZGÜR, Görsel Sanatlar ve İletişim, Cumhuriyet Kitap, s: 367, sy:3

ortaya koyduğu eser, sanatçı ve eser arasındaki özel bir etkileşime sahiptir. Sanatçı yaşadığı dönemin ekonomik, toplumsal, sosyolojik özelliklerini kendi imgeleminde yoğunlaştırarak eserini var eder. Ortaya çıkan eser izleyiciye ulaştığında artık bambaşka anlamlar içerir. Bu nedenle sanatçının eserindeki simge ve sembollerin, herkes için geçerli olan bir anlamı yoktur. Eser üzerindeki çizgi ve renklerinin üzerine yüklenmiş anlamlar, bir başka sanatçı tarafından bir başka eserde bambaşka anlamlar yüklü olarak karşımıza çıkabilir.

Ruhbilim alanında “yansıma” diye adlandırılan kuramda bilinen nesneleri imgelememize seslendiği şekilde onları bambaşka görebileceğimiz söylenmektedir. Karanlıkta gördüğümüz beyaz bir örtüyü hayalete, yolda yürürken gördüğümüz kuru bir yaprağı fareye benzetebiliriz. Bu ruhsal eğilimimiz, bilindiği gibi psikiyatride tanınal amaçlarla değerlendirilmektedir. Psikiyatride, Rorschach testi olarak bilinen yöntemde, bir takım mürekkep lekelerini hastaya gösterilip lekelerin neye benzediği sorulmuştur. Bu sayede hastanın imgeleminde neyi tasarladığı, lekeyi benzediği şey ile anlaşılabilmiştir.

“Rorschach’ın kendisinin önem verdiği nokta, günlük bir algılama, yani duyuşal izlenimlerin ruhsal düzeyde sınıflandırılması ile “yansıma” yoluyla gerçekleştirilen yorum arasında bir derece farkının bulunmasıydı. Bu sınıflandırma sürecinin bilincinde olduğumuz zaman, “yorumladığımızı” söyleriz. Bunun tersi durumda ise yalnızca “gördüğümüzü” belirtmekle yetiniriz.”¹³ Bu durumda “yansıma”nın kişiden kişiye değiştiğini görebiliriz. Konuya ilişkin bir başka örnekte, Gombrich; Eskiden beri bütün halklarca gökyüzündeki yıldız kümelerini bir takım hayvanlara benzetildiğini söylemiştir. Bir takım ışıklı noktalar arasında bir hayvan görüntüsünü saptamakla, bu hayvanın, yukarıda, göğün kendisine ait olan bölümünde egemen olduğu ve etki alanında doğan bütün yaratıklara gücünü duyumsattığı inancının hakim olduğunu, bu tür rastantısal benzerliklerin halklara göre değiştiğini şöyle dile getirmiştir:

“Atalarımızın aslan burcu diye adlandırdıkları burç, bu bağlamda iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bu yıldızların en büyüklerinin birbirine çizgilerle bağlandığı tasarımlarırsa, bu yıldız grubunda büyük bir güçlkle karşılaşılmaaksızın bir aslanın veya en azından dört ayaklı bir hayvanın

¹³ E.H. GOMBRIC, Sanat ve Yanılsama, Çev: Ahmet CEMAL, Remzi kitabevi, İst., 1992, sy.112

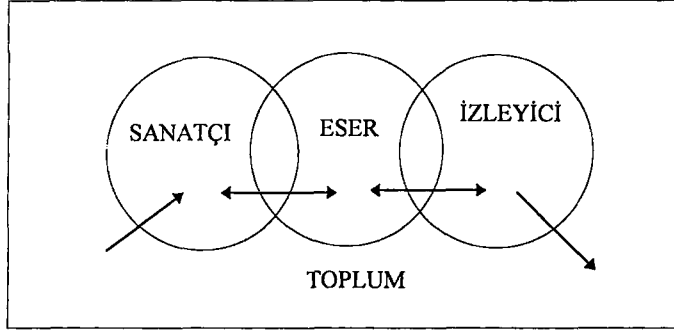
saptanabilmesi olasıdır. Gelgelim Güney Amerika yerlilerinin tepkileri farklı olmuştur. Onlar, bizim için hayvanın kuyruğu ve arka ayakları yerine geçen yıldızları hesaba katmadıklarından, bir aslanın veya benzer bir hayvanın yandan görünüşünü değil, fakat bir istakozun yukardan görünüşünü saptamışlardır. Etnolog Koch-Grünberg, bundan yaklaşık 50 yıl önce deneyimli yerli avcılara gece göğünün bir resmini çizdirtmiştir. Bu avcılardan biri Koch-Grünberg için en önemli yıldız gruplaşmalarının şematik bir betimlemesini çizmiştir; bu çizimde avcının istakozu, aslanın ön bölümünü oluşturan yıldızlarla rahatlıkla özdeşleştirilebilmektedir. Bir başka kabileye mensup bir avcı ise daha zengin bir imgelem sergilemiş ve yıldızların gerçek konumuyla pek ilgilenmemiştir. Onun çizdiği istakoz, doğadaki aslına çok daha sadık olup, bize yerli avcının iyi bildiği hayvanın resmini etkin bir biçimde yıldızlara yansıtmış olduğunu göstermiştir.”¹⁴

Burada, nesnelerin doğadaki görünüşü gibi aynen algılanmadığı, algılanış şeklinin kişiye göre değiştiğini görüyoruz. Sanatın algılanış şeklide benzer niteliktedir. Peki sanatçının yaratım sırasında kişiliğinin oynadığı rolün ne olduğu sorusu da gündeme gelebilir. Bilindiği gibi sanat algısı psikolojik bir etkidir. 19. yy’dan itibaren psikoloji bilimi bunu, tek başlık altında incelemeye başlamıştır. Oysa günümüzde psikoloji ve felsefenin sanatsal etkinliğin araştırılmasında birbirleriyle yarışma halinde değil, bir bütün olarak olaya baklamaları kaçınılmaz olmuştur. Yalnız iki bilimin çabaları, sanatsal etkinliğin ne olduğu konusunda yeterli bir tasarı ortaya getirememiştir henüz. Nedenine gelince, öbür bilimlerinde, sanatsal etkinlikte oynadığı rollerin var olduğu ortaya çıkmıştır. Sanat yapıtlarının sosyolojik yönü ve toplumsal işlevi sanat sosyolojisi tarafından incelenmeye başlanmıştır. Sanatsal iletişim sorunu sadece bu bilim dallarıyla değil bildirişim kuramı ile semiotik açıdan da araştırılmaya başlanmıştır. “Çünkü, şurası çok açıktır, sanat-algısı ile sanatsal yaratım arasındaki bağıntı, genel sürecin, yani bildirişimin kodlaştırılıp iletilmesi sürecinin bileşken bir parçasıdır, bu sürecin başlıca yasalarını araştıran da bildirişim kuramı ile semiotiktir.”¹⁵ Eserin çözümlenmesinde etkili olan bu bilim dalları, sanatın kendi içinde kapalı bir süreç olmadığını gösteriyor.

¹⁴ E.H. GOMBRICH, age. sy: 114.

¹⁵ M. KAGAN, Estetik ve Sanat Dersleri, Çev: Aziz ÇALIŞLAR, İmge Kitabevi Yay. 1993-Ankara, sy: 360

Bilindiği gibi sanatın dönüştürücü yapısı sanatçı-yapıt-izleyici arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmaktadır. Sanat bireysel bir etkinlik olmakla birlikte izleyicinin de bu etkinlik içinde yeri olduğu bir gerçektir. Sanatçı yapıtını ortaya çıkarır, çıkan yapıt, bir şey iletmek, göstermek için renkleri, çizgileri ve biçimleri kullanmıştır. İzleyici, bu iletmek istenen anlamı kendine göre yorumlayarak alır. Ve bu etkileşim dönüşümlü olarak herseferinde tekrarlanır. Aradaki ilişkiyi bir şemayla göstererek konuya daha iyi bir açıklık getirmiş oluruz.



Şekil -1

Yukarıdaki şemada da görüldüğü gibi sanat etkileşim içinde bir dönüşümler birliğidir. İletişimin sanat için önemi büyük olduğu kadar gereklidirde. Buraya kadar figüratif resimde anlam başlığı altında incelediğimiz bölümde, günümüz sanatında sanatçının kişiliği, kültürel çevresi ve etkileşimleri incelenmiş, sanatçı-eser-izleyici arasında kopmaz bir bağ olduğu görülmüştür. Bundan sonraki bölümde, anlamın kavramsal boyutunu incelemeye çalışacağız.

2- Dil ve Anlam

Dil, iletişimin temel yapı taşıdır. İnsanlar, düşüncelerini birbirlerine çağlar boyunca dil aracılığıyla aktarmışlardır. Dilsel iletişimin tam ne zaman nasıl başladığı konusunda yapılan araştırmalar henüz kesinlik kazanmamıştır. Ama insanoğlu, nesneleri adlandırırken az çok rastlantısal olduğu ve bu adların belli nesneleri göstermek için kullanılan seslerden meydana geldiğini artık bilmektedir.

Kültürün oluşmasında, iletişimin vazgeçilmez olduğu da bir gerçektir. Dilin, kültürel bağlamda insanların belli noktalarda birliktelik sağladığını hiçkimse yadsıyamaz. Aynı toplumun ve kültürün üyesi olan kişilerin siyasal ve sosyal olaylarda iletişim sağlamaları ancak dil vasıtasıyla gerçekleşir. Söylenilen bir kelime, kurulan bir cümle herkes tarafından bilinen uzlaşılmış anlamlarla yüklüdür.

Bu anlamların dilsel bağlamda değişmezliği iletişimin esas kaynağıdır. Dilde kullanılan her sözcük, belirttiği nesnenin kendisi değildir. Belirtilen nesnenin sadece simgesidir. İnsanlar bilinçli ya da bilinçsiz olarak o sözcüğün simgesini kullanmış olurlar. Dilin iletişimsel ve simgesel özellikleri birbirine benzer nitelikte sanatta da vardır. Sanatta iletişimi sağlayan güçlü bir etmendir. Sanat ve dil arasında ki işlevsel yakınlık ancak 18. yüzyılda farkedilmiş, 19. ve 20. yüzyıllarda ise özellikle etkin bir biçimde tartışılmıştır. Ama gerçek olan bir noktaya da değinmeden geçemeyiz. Kuşkusuz sanat, iletişim açısından dilde kullanılan gösterge sistemlerinden tamamıyla farklı bir çizgide hareket eder. Sanatta, dildeki gibi herkesin kabul ettiği, bildiği anlam bütünlüğü yoktur. Sanattaki anlam olgusu, sanatçı - eser - izleyici üçgeni arasında devingen bir yapıda hareket eder. Eserin anlamı, sanatçıya, onu izleyen izleyiciye ve kendine göre değişir. “Ne olursa olsun, sanatın iletişimsel işlevi, kendi toplumsal etkinliği ile etkinliğin görünüş biçimleri içinde birincil olanı ve en çok göze çarpanıdır”.¹⁶

Sanatın anlam açısından dilden farklı bir yere sahip olmasına rağmen, doğuş nedenlerinin birbirine benzer nitelikte olduğunu savunan M. Kagan bunu şöyle açıklıyor;

“Sanatçılar, bunun bilincinde olsun olmasın, ister kendi bulundukları etkinliği, öbür insanlara belirli bir bildirimi iletme olarak, ister iletişimi belirlemeyen salt bir kendini anlatım olarak alsınlar, iletişimsel türden bir etkinlik olarak sanat, nesnel olarak doğup varolur. Tıpkı dil gibi, kendini imgesel olarak dile getirmenin biçimi ve tarzı da, “.... aynı zamanda başka insanlar için varolduğu kadar kendimiz için de ilk kez varolan pratik gerçek bilinç olup” tıpkı dil gibi sanat da “öbür insanlarla karşılıklı bir alışverişte bulunma gereksinimi ve zorunluluğundan doğmuştur”¹⁷

Demek ki, sanat toplumsal bir olaydır. Sanatın varlığının anlamı, bireyin kendinde birikmiş olan manevi deneyimleri kuşaktan kuşağa aktarabilmesidir. Ama bu aktarımın gerçekleşebilmesi için yapıların içinde varolan, kendine özgü görüntüsel göstergeler halinde barınan ve anlamını kavrayıp, şifresini çözerek çözümleyebileceğimiz kendine has bir sanatsal bildirime ihtiyacımız vardır. Bu sanatsal bildirimde, ancak sanat dilinin çözümlenmesiyle ortaya çıkabilir. Eğer bir

¹⁶ M. KAGAN, age., sy: 473

¹⁷ M. KAGAN, age., sy: 473

resim, kendi içinde belirli bir şiirsel düşünce taşıyorsa ve yapıtın imgesel biçimi, onu izleyen tarafından algılanabiliyorsa o zaman resmi izleyen kişi ile sanatçı arasında anlam birliği sağlanmış olur. İzleyici resimde neyin canlandırıldığı ile resim diliyle neyin anlatılmak istendiğini, birlikte değerlendirmesini, M. Kagan, Surikov'un "Mençikov Beriyosova'da" adlı resmine ilişkin çözümlemede bunu nasıl dile getirdiğine bir bakalım;

"Surikov'un burada bakandan istediği şey, karşısında küçük bir köyevinin huzurlu havası içinde ailesiyle birlikte masa başında oturmuş kendini İncil'in avutucu sözlerine kaptırmış giden bir adamı değil, zincire vurulmuş bir arslanı görmesi. Onun için bakan kimsenin, resmin bileşimsel kuruluşunun ne gibi bir anlam taşıdığını, resmin basık çerçevesi içinde Mençikov figürünün gelip çerçevenin ta üstüne dayandığı buna karşılık başındaki şapkasının dar ve küçük olduğunu kavraması gerekmektedir. Bu sanatsal bileşimin araçlık ettiği görüntüsel - sanatsal anlam, aslında, ressamın canlandığı kahramanın kocaman, güçlü gövdesi ile bu basık köylü kulübesi arasındaki ilintisizliğin altının çizilişinde yatmaktadır. Aynı zamanda, burdaki sanat aracı, büyük bir anlatım gücü de taşımaktadır; yani, Mençikov'un hapsedilmişliğini bu ufacık odanın içine kısıtlanmış halini, resmindeki kahramana bir hayranlık ve acıma duyulması için sanatçının vermek istediği şiirsel düşünceyi de burda resme bakan kişiye iletmektedir. Böyle bir duygu, resimdeki sanatsal biçimin öbür bileşkenleriyle, yani, sanki taştan kırılacakmış gibi incecik duran çocukları arasındaki plastik karşıtlık yoluyla olduğu kadar, bir yanda, olayın çevresini, mekanın aydınlatılması ile dekorunu, alışılmadık bir incelik ve güzellikte görsel bir resim halinde veren, ama öte yandan, soğuk tonların yoğun değerleriyle resme bakana etkileyip, onu coşkusal olarak tragetyanın algısı içine sokan renkler yoluyla da, daha da gelişip pekiştirmektedir".¹⁸

Burada sanatçının anlatmak istediği şey, tahtından edilmiş sürgünde olan, I. Pedro'nun silah arkadaşının olduğu ve I. Pedro'nun neden olduğu bu olayda onun güçsüz hiçbir işe yaramaz haleflerine ilişkin, ressamın kendi görüşünü bile dolaylı yoldan bize iletmektedir...

¹⁸ Kagon, a.g.y., s: 452

Tabi ki bu anlamdaki bir çözümleme de sanat dilinin anlaşılabilmesi için o çağın toplumsal ve sosyal olaylarının incelenmeside gerekir. Kagan'ın bu çözümlemedeki izlediği yol bu konuya güzel bir örnektir.

Aynı nesnenin canlandırılmış olmasına rağmen sanatçıların resimlerinde kullandığı dil, birbirinden farklıdır. Eğer sanat yapıtında kullanılan dildeki anlam, biçime bağlı ve değişmez olsaydı o zaman anlam çağında tüketilip yok olurdu. Oysa yüzyıllar önce yaratılan sanat eserlerini günümüzde de beğeniyle izleyebiliyoruz. Demek ki bizdeki beğeni duygusunu yaratan ve harekete geçiren en önemli etken de biçim dilinin varlığıdır. Sanat algısında, içeriğin sanatsal hayalgücüyü yaratılmış, iç yapıları olduğu kadar, sanatsal biçimin dış yapılarındaki önemi büyüktür. Sanat eserinin nasıl yapıldığı, biçimsel öğelerin nasıl kurgulandığı ve buradan hareket ederek onun iç örgütlenişini çıkartabiliriz. Bu şekilde sanat algısının biçimden içeriğe içerikten biçime doğru bir hareket içinde olduğunu gözlemleyebiliriz. Ve ortak yaratımın böyle gerçekleştiğini de söyleyebiliriz.

Plastik sanat dilinin karmaşıklığı eserin çözümlenemeyeceği anlamına gelmese bile, sınırları belirlenmiş anlamla üretmek de¹⁹ oldukça zordur. "Gombrich bu yüzden, sanata ilişkin incelemelerin aynı zamanda dil incelemeleri olduğunu ileri sürer;

"Nasıl şiir incelemeleri düzyazı dili bilinmediği takdirde eksik kalmaya yargılıysa, sanat üzerine yapılacak incelemelerin de her zaman resim yoluyla betimlemelerin "dilbilimine" ilişkin araştırmalarla tamamlanması gerekecektir. İko'-jinin, yani imgelerin alegori ve simge içerisindeki 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, dilbilgisini ve semantiğini öğrenmek zorunluluğuyla karşılaşmaksızın kullanmaktadırlar¹⁹.

¹⁹ E.H. GOMBRICH. age sy. 24

İşte bu noktada Gombrich, eserin ne anlam içerdiğinin ortaya çıkarılmasının oldukça zor olduğuna da değinmektedir. Ve sanatçının dünyasının, öğrenilmeye neredeyse kendiliğinden edinilen, psişik içsel bir dünya olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda günümüzün sanatının daha çok düşünsel boyutta yer aldığına dikkat edersek sanatın biçim dilini öğrenmeyen kendini kuramsal yönden yetiştirmeyen bir kişinin sanatçı tanımını kazanması oldukça zordur.

Resim sanatında görünen dünyanın nesnelerinin yansıtılmasına son verildiğinden bu yana sanatçılar, görünmeyene doğru (seslerin dünyasını) betimlemeye koyulmuşlardır. Kandinsky'nin, Mondrian'ın bu konudaki çalışmaları dikkat çekicidir. Özellikle Mondrian'ın Broadway Boogie - Woogie adını taşıyan eserinde, titizlikle dengelenmiş dörtgenler içinde düz çizgilerden ve az sayıda asal renklerden oluşan biçimsel yapısının bizi dans müziğinin o eşsiz duyumuna götürdüğünü hemen hissedebiliriz. Demek ki çağımızda resim sanatının biçim dili değişik nitelikleri içine kapsayan bir oluşumun içindedir.

Bunun yanında dışavurumcu resim anlayışı daha ortada yokken bile yüzyıllar öncesinde sanatçıların, renklerle biçimlerin anlatım olanaklarını bildikleri ve uyguladıklarını savunan Gombrich, On sekizinci yüzyıldaki uygulamaya ilişkin geleneğin, artık sanat kuramının ortak bir alanı olup çıktığını söylemektedir;

*"Örneğin Jonathan Richardson, şöyle yazar: "Konu ciddi, melankolik ya da korkutucuysa eğer, genel renk tonunun da kahverengimsi, siyahımsı ya da kırmızımsı, yani koyuya yönelik olması gerekir; mutluluğun ve zaferin işlenişinde ise ton neşeli olmalıdır" Ya da: "Betimlenecek konuların karakteri, örneğin savaşlarda, soygunlarda, cadılara ilişkin sahnelerde, hayaletlerin ortaya çıkmasında vb. olduğu gibi yüce, korkunç ya da vahşiyse, o zaman genelde geniş ve vurgulu çizgilerle çalışılmalıdır. Buna karşılık güzelliğin, aşkın, masumiyetin vb. betimlenmesinde yumuşak çizgiler kullanılmalı, daha ince bir işçilik uygulanmalıdır"*²⁰

Görüldüğü gibi sanat yapıtının anlamı, biçimler sayesinde varlık kazanır. Anlam, biçimler arasındaki ilişkilere bağlı bir çıkarımdır. Sanat eserindeki biçimler, onu izleyen izleyiciler ve yorumcular tarafından farklı anlamlar yüklenerek çözümlenir.

²⁰ E.H. GOMBRICH - Sanat ve Yanılsama, sy: 357

Diğer sanatlarda resim diline en yakın olan da kuşkusuz şiir dilidir. Şiir dili, kullandığı terimleri bile bile göndergesel işlevlerini kökten değiştirip bozacak tarzda kullanır. Onda tek-yönlü bir düzgü çözme olanağı kesinlikle yoktur. Gönderilen kişi düzgüyü bilinmeyen bir bildiriye çözmek zorundadır. Aynı resim dilinde olduğu gibi şiir dilinde de var olan şifrelerin çözümü sonucunda iletmek istenen anlam ortaya çıkarılabilir.

Çağımızda sanat eserinin anlam çözümlemeleri sırasında sanat eserinin fazla yıpratıldığını savunan Susan Sontag bu konu hakkında şunları söylemiştir;

“Dil, salt ortaklaşa paylaşılan bir şey olarak değil, çürümüş, tarihsel birikimle ağırlaşmış bir şey olarak algılanmaktadır. Böylelikle , her bilinçli sanatçı için yapıtın yaratılması, karşılıklı düşmanlık olasılığını barındıran iki alanla, anlam alanları ve bu alanların birbirleriyle ilişkisiyle uğraşmak demektir. Bunlardan birincisi, sanatçının kendi anlamıdır (ya da böyle bir anlamın bulunmamasıdır); ikincisiyse, sanatçının kendi dilini hem genişleten hem de köstekleyen, bu dili ödün verici kılan, onun saflığını bozan ikincil anlam dizileridir. Sanatçı tutsaklık ya da küstahlık tutumunu benimsemeye itildiğinden, sonunda kendi içinde kısıtlayıcılık taşıyan iki alternatif arasında seçme yapar. İzleyicilerine dalkavukluk eder ya da onları susturur; zaten bildikleri bir şeyi sunar ya da istemedikleri bir şeyi vererek onlara karşı saldırganlığa girer”²¹

Susan Sontag, bir bakıma “susma”nın çağdaş sanatı saf, değişik anlamlarla yorulmasını engellemenin bir yolu olarak görür.

Sanat eserinin anlamının ortaya çıkarılmasında biçim dilinin iyi bilinmesi gerekir. Çağımızda plastik sanatlar biçimsel ve düşünsel açıdan hızlı bir değişim göstermektedir. Bu değişimi yakalayabilmek için sanatçıların kuramsal yöne ağırlık vermeleri gerekmektedir.

²¹ Susan SONTAG - Sanatçı Örnek Bir Çilekeş, Yayına Hazırlayan: Yurdanur SALMAN, Müge GÜRSOY, Metis Yay. 1. Basım, Ekim 1991, sy: 56

I. KAVRAM OLARAK ANLAM

Anlam (Sens): *"Bir sözün ya da bir sözcüğün anlattığı düşünce..."*²² yada *"Bir önermenin, bir tasarımın, bir düşüncenin ya da yapının anlatmak istediği (şey)."* ²³

İlk tanımda anlamın gerçekleşebilmesi için aynı dilden konuşan insanların aralarında oluşturdukları sessel simgelerin ilettiği düşünce, diğer tanımda ise çeşitli işaret sisteminin kurduğu ilişkilerden oluşun bir bütünün gerekliliğini görüyoruz. Birinde dilsel simgelere ihtiyaç varken, diğerinde resimde olduğu gibi iki nesnenin yanyana gelişindeki anlam irdelenmektedir. İki tanımda da görüldüğü gibi anlamın iletilmesinde gösterge'lere ihtiyaç vardır. Peki gösterge nedir? Göstergeler resimsel anlamda ne gibi yere ve öneme sahiptir?

*"Gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin olabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir. Sözgeleş toplumsal bir dizge olan ve temelde insanlar arasındaki bildirişimi sağlayan doğal diller, gösterge diye adlandırılan birimlerin (örneğin sözcüklerin) kendi aralarında kurdukları ilişkilerden oluşur"*²⁴

Tanımlamayı biraz daha genişleterek şöyle diyebiliriz; İnsanların birbiriyle anlaşmak için oluşturdukları doğal diller, jestler toplumsal kurallar, trafik işaretleri, flamalar, moda, resim, müzik vb. çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Değişik gereçlerin kullanılmasıyla oluşan ve kendi aralarında anlamlı bütünler oluşturan birimlerin her biri birer göstergedir. Örneğin bir tablodaki renkler, çizgiler, mekanlar arası ilişkiler ve figürler birer gösterge olarak kabul edilmektedir. Gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiden doğmaktadır. Sanatçının kafasında oluşan düşünce gösteren, eserindeki renk, çizgi ve figürler gösterilendir. Bu açıdan bakıldığında göstergede, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasına anlamlama diyoruz. Bir gösterini, gördüğümüz, duyduğumuz şu ya da bu biçimde algıladığımız zaman, onun gösterileni, yani anlamı zihnemizde oluşur. Afişte bir ağaç gördüğümüz zaman, bu görüntüsel imge, bizde ağaç kavramını oluşturur.

²² Orhan HANÇERLİOĞLU, Felsefe sözlüğü, Remzi kitabevi, 7 basım, 1993-İst. sY:15

²³ Prof. Dr. Bedia AKARSU, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi, 4 baskı 1988-İst, sy: 22

²⁴ Mehmet RİFAT, Göstergebiliminin Kitabı, Düzlem Yay, 2. basım, Nisan 1993. İst, sy:9

Böylece ağaç görüntüsüyle, ağaç kavramı arasında bir bağ kurulur, görüntüyle kavram ilişkilendirilir, başka bir deyişle anlamlama süreci gerçekleşmiş olur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, zihnimizdeki kavramın ya da bir göstergenin taşıdığı anlamın gerçek dünyadaki nesnelerle özdeş olmadığı gerçeğidir. Kafamızın içindeki gerçek bir ağaç değil, ağaç kavramı vardır. Belleğimizde oluşan kavramla gerçek dünyadaki objeler aynı şey değildir.

İçinde yaşadığımız dünya gerçektir, varolandır. İnsanlar gerçek dünyadaki olguları ve objeleri şu ya da bu biçimde, tabiki içinde yaşadıkları kültüre göre de değişen bir biçimde algırlar. Algıladıkları olgu ve objeleri sınıflandırıp, aralarında ilişkiler kurarlar. Bu sınıflandırmanın sonucunda kavramlar oluşur. Gerçek hayattaki bu karmaşayla başa çıkabilmek için, anlamlı sınıflandırmalar yaparız. Sonuçta doğa ve objeler kavramlara indirgenir. Yani göstergenin birinci basamağı gerçek hayattaki olguların kavramlara dönüşmesi olarak algılanabilir. İlk aşamada doğadaki nesne ve olgular gösterilen, zihnimizdeki kavramları da gösteren olarak nitelendirebiliriz. Gerçek objelerle kavramlar arasında bir anlamlama bağıntısı oluşur. Zihnimizdeki kavramlar gerçek değil, sadece o nesnenin yerini tutan belirteçlerdir.

Kısaca, kavramlar belli bir sınıflandırma ögesidir. Doğadaki obje ve olguların birer soyutlamasıdır. Ama kavramlar arasında ilişkilerin olmadığını düşünürsek, o zaman kavram tek başına bir anlam taşımaz. *“Her kavramın değeri içinde bulunduğu anlam dizgesindeki yerine aynı dizgede bulunan öteki kavramlarla ilişkisine bağlıdır”*²⁵

Bu konu dilbilimci Ferdinand De Saussure’nun görüşüne göre şöyle açıklanmaktadır.

“Göstergenin (imin) keyfiliğini, yani imleyen (sözcük) ile imlenen (belirtilen nesne ya da kavram) arasında rastlantısal uzlaşımsal ve tarihsel nitelikte bir bağ olduğu görüşünü benimser. Saussure’cü dilbilimde sözcükler, şeylerin kendilerine “gönderim”de bulunmazlar. Sözcüklerin, bütün bir sistem olan dilin içindeki noktalar olarak anlamları vardır ve bu sistem dereceli farkları olan bir şebekedir. Örneğin “köpek” sözcüğü, gerçek hayvan olarak köpeğe bağlı değildir, ondan doğal olarak kaynaklanmaz ve

²⁵ Fatma ERKMAN, age. s:64

bu hayvanın özünü ya da varlığına büyüsel bir biçimde katılımda bulunmaz. Ama “köpek” sözcüğü ancak, kedi, ayı, samur, vb. fikrinden farklı bir fikir uyandırması bakımından kavramsal bir anlam taşır. Yine bu sözcük ancak, bir ad olması bakımından “havlamak” (fil) ya da “kürklü” (sıfat) gibi sözcüklerden farklı olması bakımından sözdizimsel bir anlam taşır ve dolayısıyla bir önermede onların yerini alamaz. Ayrıca “kepek” “kapak” “kopuk” gibi benzer ses veren göstergelerden de farklı olması bakımından fonetik bir anlam taşır”²⁶

Dilsel olarak kavramların nasıl oluştuğunu gördük. Peki sanatsal anlamda kavramların anlamları nasıldır?

Sanatsal anlamda yapıtta iletilmek istenen anlam dış dünyadaki nesne görüntüleri ile aynı değildir. *“Yapıtlar içerik ve konu bakımından (dilsel, doğrudan anlamlar iletmek yerine) yeni, özgün, varıl, mecaz ve eğretilmelerle oluşan anlamlar taşırlar.”²⁷* Bu yüzden bir tabloya baktığımızda örneğin Cezanne’nin natürmortundaki vazo içindeki çiçeklerin türlerinin ne olduğu bizi hiç ilgilendirmez. Çiçek ve diğer nesneler tablonun içinde değişik anlamlarla yüklü olduğunu görürüz. Çiçeklerin doğadaki özellikleriyle değil, bu sanatçının öznel duyarlılığıyla anlamlandırıldığına göstergesidir.

Demekki resim dilinin, dile benzer olmaktan başka hiç bir benzer yanı yoktur. Söz dilinde, dilden dile değişen kavramlar belirli uzlaşım sal bir gösterge yığınağı olmasına karşın, resim dilinde böyle bir şeyden söz etmek olanaksızdır. Ressam bir şeyler anlatmak istese bile bir şeyin anlamı yerine bir şey meydana getirmek zorundadır. Meydana gelen “bir şey” herkes tarafından uzlaşım sal olması mümkün değildir. Çünkü resim dili çok anlamlı bir yapıya sahiptir. Çoğu zaman yorumcuların bile yanlışlığa düştüğü nokta resmi, anlamlı kılabilmek için onun tanınabilir nesnelerden yani figürü resimsel göstergenin işlev ve varlık gerekçesi olarak almalarıdır. Oysa figürlü ya da figürsüz resimlerde tanınabilirliği amaç edinen sanatçılar her an için tek anlamlılık tuzağına düşebilirler. *“Nitekim, bu olgunun öncelikle ozanlar için taşıdığı öneme parmak basan Sartre, şaşmaz bir doğruya ışık tutmuştur: “Ozanlar, dili kullanmayı reddeden kişilerdir.”²⁸* Dolayısıyla

²⁶ Michel FOUCAULT, Bu Bir Pipo Değildir, Çev: Selahattin HİLAV - Yapı, Kredi Yay, 2. Basım, İst, Şubat 1995, sy: 10

²⁷ Bedri KARAYAĞMURLAR - age, sy. 110

²⁸ Mehmet ERGÜVEN, age. sy: 101

anlamalı resimler üretmeye çalışan ressamın dil'in dışına çıkamayıp, kendilerinin dilin dışında kalan ayrıcalıklı konumlarını kullanamıyorlar demektir.

Resim sanatı çok anlamlı ve simgesel bir yapıya sahiptir. Bu yüzden aslında gördüğünün tıpatıp aynısını yapan ressamın bile esere değişik biçimsel anlamlar yüklemektedirler. Sanatçı doğada hazır bulduğu nesneyi kendine göre biçimlendirerek vareder. Gombrich resimde anlamı irdelerken sanatçının yaşantı ve düşünceleriyle birlikte tarihsel dönemini de dikkate alır. Anlamın ortaya çıkmasındaki etkenlerin döneme göre farklılaştığını dile getirir. Çünkü sanatçı resmine yüklediği anlamları, hiç kuşku yok ki; yaşadığı çağın izlerini birlikte taşır. Bu konuya farklı bir açıdan yaklaşan Susan Sontag, yorum olmaksızın anlamın varolamayacağını savunur ve anlamın yorumlamak olduğunu söyleyerek *"yorumun kendisi de, insan bilincinin tarihsel çerçevesi içinde değerlendirilmeden geçirilmelidir. Bazı ekinel bağlamlarda yorum, özgürleştirici bir edimdir. Ölü geçmiş gözden geçirip düzeltmenin, tümüyle yeniden değerlendirmenin, ondan kaçmanın bir yoludur"*²⁹ diyerek resimdeki anlamın ancak kendi çerçevesi içinde yorumlanarak ortaya çıkarılabileceğini savunur.

Günümüzde anlam sorunu oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Kentsel çevrede duyuları yokeden tatlara, kokulara, görünümlere bir de, salt çoğaltılmak için çoğaltılan ve her birimizin kolaylıkla ulaşabildiği sanat yapıtlarının eklendiğini göz önünde bulundurursak, anlam sorununun karmaşık bir yapıya sahip olmasına hiç şaşmamamız gerekir. Yaşadığımız çağ aşırı üretim çağıdır. Bunun yarattığı sonuç, duyumsal algıların gittikçe körelmesi, maddi şeylerin bolluğu, aşırı kalabalık insan ilişkilerinin yok olması vs. İşte bu ortamda irdelenen sanat yapıtının anlamı, herkese göre değişen bir yapıya sahip olmuştur. Eserin, anlamı yaratma sürecini I. ögesi olan sanatçıya ve III. ögesi olan izleyiciye göre değil, sanat eserine yani II. ögeye yüklememiz gerekir. Çünkü eserin (resmin) anlamı kendi içinde saklıdır.

²⁹ Susan SONTAG, age. sy: 13

II- GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME

Göstergebilimin diğer bilim dallarıyla ilişkisinin yanında; güzel sanatlarla ilişkisi de önemsenecek derecede büyüktür. Güzel sanatların her dalı (resim, müzik, tiyatro, ... vb) iletişimsel bir sisteme sahiptir. Toplumla ve toplumun diğer kollarıyla sürekli bir etkileşim içindedirler. Bu yüzden günümüzde resim sanatında eser çözümlemeleri büyük ölçüde semioloji bilim dalı gözönünde bulundurularak yapılmaktadır.

Göstergebilim yöntemiyle bir tablo incelemesinde, yapıtın biçimsel özellikleri, dönemi, içsel anlamı, sanatçının kişisel yaşamı ve yapıt üzerinde etkili olan tarihsel ve toplumsal etkenler gözönünde bulundurulur. Sanatçı bir toplumun üyesidir. O toplumun kültürel etkenleri içinde büyür. Yaşadığı toplumun kültürel etkenleri yanında döneminin siyasal ve sosyal etkilerine de sırt çeviremez. Bu yüzden yapıtında oluşturduğu anlamı toplumun diğer üyelerine (izleyici) değişik yollarla iletir. Bunu renkle, çizgiyle, biçimle, soyut ya da somut bir yolla gerçekleştirir. İşte yapıtın anlamını ortaya çıkarmak için sanatçının kullandığı bu yollar, göstergebilim çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmaktadır.

Göstergebilim yöntemiyle bir tablo çözümlenmesi sanat eleştirmenleri tarafından farklı yollar izlenerek yapılmaktadır. Bedri Karayağmurlar bu çözümlemeyi iki bölüm halinde ve her bölüm arasında alt başlıklar kullanarak gerçekleştirmiştir. Şimdi bu iki bölüm ve bölümler arasındaki alt başlıklarda eserin nasıl bir boyutta incelendiğine bakalım I. Bölüm, Temel Anlam Düzeyinde Bilgiler başlığı altındadır;

“1- Sanatçının Kimliği; Sanatçının adı, doğum ve ölüm yılı, yeri verilmektedir. Eserlerinde hangi türü seçtiği (peyzaj, natürmort vb) hangi sanatçılardan etkilendiği verilerek, yaşadığı dönemden bahsedilmiştir. Bu bölümde yaşadığı dönemin özellikleri ile kişisel özellikleri arasındaki benzer olan ve olmayan yanlarından bahsedilerek sanatçının kimliği tahlil edilir.

“2- Yapıtın Fiziksel Özellikleri; a) Yapıtın Adı b) Boyutları c) Tekniği d) Yapıldığı yıl. Bu bölümde yapıtın kimliği hakkında bilgi verilmektedir.

“3- İçeriğin Betimlenmesi; iki alt başlık altında çözümlenmiştir.

“a) Tablodaki ağırlıklı alanlara ve figürlere bağlı çözümleme: Tablodaki figürlerin kimlikleri, yaşadıkları çağ gözönünde tutularak bu bölümde verilir.

Lekesel dağılımdaki açık-koyu ve orta tonların dağılımı yapıt içinde bütünlüğü nasıl sağladığı incelenir. Diğer taraftan geometrik örüntü açısından çözümlemede, hangi dönemin geometrik yapısı göz önünde bulundurulduğuna bakılmıştır.

“b) Tabloda kullanılan renklere bağlı çözümleme; Resimde renk olarak ağırlığın hangi renk olduğu, bu rengin tablo içinde kullanıldığı yerler ve tonel derecelerinin neler olduğu incelenmiştir. Renklerin dönemlere göre farklılıklar göstermesi dikkate alınarak, dönemlerin renk özellikleri verilmiştir. Renklerin kullanılış biçiminin ışıkla ilişkisi’de bu bölüm de incelenmiştir.

“II. bölüm; 1) Yapıt hakkında genel düşünceler başlığı altında; Yapıtın hangi dönemin özelliğini gösterdiği tespit edilmektedir. Ayrıca dönemin sosyal ve kültürel yapısı irdelenmektedir.

“2- Varolan nesnelerin betimlemesi; Tabloda nesnelerin işlenişiyle hangi çağı yansıttığı hakkında bilgi verilmektedir. Sanatçının yaşadığı çağda nesnelerin nasıl yansıtıldığı, fırça vuruşlarının özellikleri incelenmiştir.

“3 - Toplumsal yapıyla ilişkili tarihsel yaklaşım: Eserin yapıldığı dönemde, sanatçının yaşadığı yüzyılın toplumsal, siyasal ve ekonomik sosyal özelliklerini sanatı hangi yönde etkilediği ortaya çıkarılmıştır.*

Göstergebilim açısından eser çözümlemesinde Bedri Karayağmurlar’ın izlediği yöntem, eserin anlamı hakkında bize bilgi vermektedir. Fakat bu çözümlemeler değişik yöntemler ve başlıklar altında da yapılmaktadır. Sanat eleştirmeni Mehmet Ergüven, Wittkower’in resimde anlam sorununun çözümlenmesinde hayli ilginç ve önemli bir yaklaşımda bulunduğunu belirterek, çözümlemenin hangi başlıklar altında ve nasıl yapıldığını ressam Hoca Ali Rıza’nın, "Kız Kulesi" adlı yapıtına uyarlayarak konuya başka açıdan yaklaşmıştır. Eserin çözümlenmesinde kullanılan dört ana başlık şudur;

“1) Suret Anlamı: Belli ipuçlarının verilmiş olması halinde, anlamın en kolay anaşılabilceği alandır bu aşama. Burada gerekli olan tek şey, tasarımın belli bir alışkanlıklar dizisi ve gelenek ile bütünleşmiş olmasıdır. Aksi takdirde betimleyen yönü, yani gösterge biçimi (Zeichenform) kavramsal yönünden, yani “anlam”dan soyutlanmış göstergenin yorumlanması mümkün değildir; ya da herkesin kendine göre yorum yapabileceği bir çok - anlamlılık söz konusudur.

* Bilgi için bkz. Yrd. Doç. Bedri KARAYAĞMURLAR, Ders Notları, Kasım 1995, İzmir.

“ 2) Tema Anlamı: Sanat tarihinde suret ile temaya ilişkin anlamların çoğu zaman örtüşmediğini belirten Wittkower, 11. yüzyıldan seçtiği bir kitap resmiyle (Değirmen taşı ile Melek) kanıtlamaya çalışıyor bunu. Wittkower’a göre kanatlı figür (insan) şiirden barışa, ünden erdeme kadar bir çok anlama gelebilmesine karşın, burada tek anlamlıdır Melek. Çünkü Hristiyan kültüründe kanat ve halenin birlikteliği yalnızca meleğin simgesidir; dolayısıyla, bu kültürün dışında yetişmiş bir kişi için adı geçen resmin temasına ilişkin anlam boşluktur. Kuşaktan kuşağa sözlü aktarım ya da yazılı bir belge olmadığı sürece temanın ne anlama geldiğini belirlemek olası değildir.

“ 3) Anlamda Çeşitlilik: Wittkower’e göre öznel duyarlılığın devreye girdiği bu aşama, araştırmacı için çetin bir tuzaktır. Örneğin; Michelangelo’nun arkadaşı Tomaso Cavalieri’ye duyduğu platonik sevgiyi bilmeyen birinin, Gonymed ve Tityus’u yalnızca mitolojik bir figür olarak değerlendirmesi işten bile değildir.

“d) İfade Anlamı: Ne yerine nasıldır gündeme geldiği bu evre, her türlü araştırma ve belgenin tıkanıp, çok bilinmeyenli bir denklemdir. *“Nihayet sanatın neyi nasıl temsil ettiği sorununa gelmiş bulunuyorum. Hiç kuşku yok ki, sanat ve sanat tarihinin temel sorunudur bu. Ne’ye gösterdiğimiz tepki nasıl’a bağlıdır”*. Ancak, bütün bunların ötesinde Wittkower’in altını çizdiği öyle bir nokta var ki, hepsinden önemlidir. “Coşkusal tepkiler, algılayanın ayırımına vardığından çok daha az bireyseldir.”³⁰

Mehmet Ergüven, Wittkower’in resimde anlam sorununun irdelenmesi konusunda ondan aldığı görüşler, bize göstergebilim’in (Semioloji) güzel sanatlar alanında önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Her iki örnekte, göstergebilim açısından eserin tahlilinde önemli bir noktanın aydınlandığını görmekteyiz. Çoğu zaman anlam ile resmin konusu birbirine karıştırılmaktadır. *“Anlam konudan çok, konu aracılığıyla aktarılan düşüncelere bağlıdır.”*³¹ Bu noktada düşüncenin aktarılması kavramlar aracılığıyla olmaktadır. Aslında kavramlar bu düşüncenin kendisi olmayıp düşünceye aracılık eden konunun betimlenmesine neden olmaktadır. Resimsel düşünce söz dilinde yoktur. Bu nedenle günümüzde bu düşüncelerin açıklanmasında göstergebiliminden yararlanılarak en doğru sonuca ulaşılmaya çalışılmaktadır. Mukarovsky’ye göre de, sanat yapıtı üstünde semiolojik

³⁰ Mehmet ERGÜVEN. age., sy:105-106

³¹ Mehmet ERGÜVEN. age., sy: 100

bir çalışma, sanat yapının çözümlemesi bakımından bir zorunluluğu gerektirir. *“Özet olarak söylemek gerekirse; bir sanat yapının yapısının incelenmesi, eğer onun semiolojik niteliği yeterince araştırılmamışsa, eksik kalacaktır. Semiolojik bir yaklaşım olmadan, sanat teorisi daima sanat yapısını ya salt bir biçimsel konstruktion ya da salt bir taklit olarak görmek gibi bir günah işler; bu taklit, yazarın ruhsal ve fizyolojik durumlarının taklidi olduğu gibi, yapının ifade ettiği farklı bir gerçekliğin, ya da içinde yaşanan çevrenin ideolojik, ekonomik, sosyal ve kültürel durumunun taklidi olabilir”*³². Diyen Mukarovsky sanatın semiolojik açıdan ele alınması ile sanat yapının tek yanlı yaklaşımlardan kurtularak, her yanıyla çözümlenebileceğini belirtmektedir.



³² Prof. Dr. İsmail TUNALI - Estetik - Cem yayınevi - İst. 1984, sy: 185

1- Anlambilim* Açısından Anlam

Anlambilim sadece dilbilimi olarak değil, felsefe, mantık, ruhbilim, toplumbilim vb. bilimleri de çok yakından ilgilendirmektedir. Günümüzde anlambiliminden güzel sanatların bir çok kolu da yararlanmaktadır.

Bir sanat eseri, bir gösteren bir degösterilen yapıya sahiptir. Gösteren öge, duyuşsal olan, maddi olan yani bir dışsal simgedir. Resimde gösteren öge boyalar ve çeşitli objeler, heykelde taş, madenler, tahta vb. müzikte seslerdir. Bunların hepsi birer göstergedir; dışsal bir simgedir. Dışsal simgenin dile getirdiği, onun dışsal olmayan bir karşılığı da vardır. İşte burada önemli olan onun bu karşılığının ne olduğuudur. *"Mukarovsly'nin dili ile söylersek: Genel tanıma göre, gösterge, bir*

* Anlambilim (Semantik); Anlamları inceleyen bilim... Anlatmak anlamını dile getiren Yunanca semainenin sözcüğünden türemiştir. Anlambilim, dilbilim'in anlamları inceleyen bir dalıdır (Orhan Hançerlioğlu, Felsefe sözlüğü, Remzi kitabevi, sy.16). Bu şekilde tanımlanan anlambilim, dilbilimci Pierre Guiraud tarafından ise "Anlambilim, dili anlam açısından inceleyen daldır" (Pierre Guiraud - Gelişim Dizisi, Çev. Doç. Dr. Berke Vardar. Gelişim yay. İst. 1975) şeklinde tanımlanmıştır.

Semantik kelimesi 1883'te fransız dilbilimcisi Michel Breal tarafından dilbilim alanında kullanılmağa başlandı. Breal der ki" O denli yeni bir inceleme ki bu, daha adı bile yok" (Pierre Guiraud, age. Sy. 11). Semantik, semazyolojiye bağlanan bir inceleme olarak görölür. Ama günümüzde semantik sözcüğü semazyoloji sözcüğüün yerini almaktadır. Hiç değilse, Breal'in yapıtıyla yaygınlık kazandığı Fransa'da ve İngilizce konuşulan ölkelerde durum budur.

Anlambilim dilbilim dallarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Michel Breal, semantik adını özellikle kelimelerin anlam gelişmelerini ve bunların değişmesine yol ačan yasaları inceleyen bilim olarak belirledi. Semantik anlayışı, dilbilimde ortaya çıkan yeni düşünöelerin etkisi altında kaldı. Bu etki, Saussure'de dilin eşşüremlili açıdan incelenmesi olarak görölüdü. Saussure aynı zamanda sözcüğüün anlamının tanımlanması konusunda ortaya çıkan sorunları da ele alan ilk dilbilimcidir. Saussure'ün dilbilim alanındaki başlıca başarılarından biri, göstergenin nedensizliği ilkesini ortaya atmasıdır: Saussure göstergenin, adlandırdığı gerçekten bağımsız olduğunu kanıtlayarak, bu ilkenin çağdaş dilbilimde yerleşmesini sağlamıştır. Söz konusu ilkenin kanıtı, aynı gerçeğin (söz gelimi bir kedi) çeşitli dillerde bütünüyle değişik sözcüklerle belirtilmesidir. Saussure göstergenin nedensizliğini kanıtlamakla göstergenin bütünüyle dil içinde incelenebilecekti katışıksız bir dilsel kendilik olduğunu göstermiştir. Göstergenin içinde gösteren (sözcüğüün işitimsel ya da görüntüsel imgesi) ile gösterileni (gösterenin gönderme yaptığı şey, bir başka deyişle anlamı) ayırt eden de gene Saussure'dür (Geliřim Hachette 1. Cilt, sy. 217). Saussure'den sonra "Semantik alanları" (1931) nazariyesinin öncüsü I. Trier'in çalışmaları ve W. Porzig, G. Stern, H. Sperber'in "çağrışım alanları" üstüne yaptıkları çalışmaları sonucunda, kelimelerin tek başlarına incelenmesi bir kenara bırakıldı; toplumsal olgulara veya kavramsal temellere dayanan kelime bütöünleri incelenmeye başlandı. Böylece yapısal semantik doğdu.

*duyusal gerçekliktir ve bu duyusal gerçeklik onun meydana getirmesi gereken bir başka gerçeklik ile ilgilidir.*³³ Sanat yapıtında bulunan ve dışsal simgelerle ortaya çıkan gerçeklik, aslında bizim tanıdığımız, bildiğimiz gerçeklik değildir. Onun içinde bambaşka anlamlar vardır. *"Bir sanat yapıtının anlamı, bu gösteren ile gösterilenin ilgisinden oluşan göstergeye dayanır. Her göstergede bir duyusal dışsal simge ile onun ifade ettiği bir gerçeklik bir anlam varlığı vardır."*³⁴

Bu anlam varlığını ortaya çıkarmak oldukça zordur. Gombrich'e göre de anlam olgusu, kolay kavranamaz, değişik nitelikler barındıran çok karmaşık bir yapıdır. Bu yapıyı ortaya çıkarmak için Gombrich, her yapıt için belli anlam katmanlarının ortaya çıkarılması gerektiğini savunur³⁵.

Günlük yaşamda karşılaştığımız bir masa, bir araba, bir yemek, trafik polisinin el-kol hareketleri; bir reklam panosu, bir dergi: Bütün bunlar aslında birbirinden farklı şeylerdir. Ama tek ortak yanları vardır; hepsi birer göstergedir. Bu göstergelerin anlamları ancak onları okumakla ortaya çıkar. Peki anlamın varlığı çok ve karmaşık olan bu göstergeleri nasıl bir bütün haline getirebiliriz. Önemli olan düzensiz gibi görünen olayları belirli bir sınıflandırma altında toplamaktır. Bu ilkeyi sağlayacak olan da hiç kuşkusuz anlamlamadır. Bir anlam tek başına ele alınıp çözümlenemez. Örneğin Gauguin'in "Beyaz At" isimli tablosunun kuruluşunu gözönünde bulunduramayız. Ressamın yaşadığı çağı, kültürel, ekonomik, siyasi, toplumsal ve psikolojik açıdan da incelememiz gerekir.

Çevremizdeki nesneleri de çeşitli açıdan incelediğimizde değişik anlam katmanları içerdiğini görürüz. Çoğu zaman çevremizdeki bu nesneler bir işe yarayan şeyler olarak tanımlanır. Oysa ki nesneler sadece kullanım amacını taşımazlar. Roland Barthes bu konuyu şu şekilde açıklamaktadır.

"Benim belirtmek istediğim aykırı düşünce, ilkece bir işlevi, bir yararlılığı, bir kullanımı olan bu nesneleri, bizlerin katışıksız araçlar olarak yaşadığımızı sanmamız; oysa gerçekte bunlar, başka şeyler taşırlar, kendileri de başka şeylerdir: Anlam taşırlar. Bir başka deyişle, nesne gerçekten bir şeye yarar, ama bilgileri iletmeye de yarar, biz bunu, her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır diyerek tek tümcede

³³ Prof. Dr. İsmail TUNALI, Estetik, Cem Yayınevi, İst. 1984, sy: 177

³⁴ Prof. Dr. İsmail TUNALI, age., sy: 177

³⁵ E.H. GOMBRICH - Resimde Anlam Sorunu, sy. 48

özetleyebiliriz. Bir telefonda daha işlevsel bir nesne düşünülebilir mi? Ne var ki telefonun görünümünün her zaman işlevinden bağımsız bir anlamı vardır: Beyaz bir telefon, lüksle ya da kadınlıkla, dişilikle ilgili belli bir düşünceyi aktarır; bürokraside kullanılan telefonlar vardır: belli bir döneme (1925) ilişkin düşünceyi aktaran modası geçmiş telefonlar vardır. Kısacası telefonun kendisi de gösterge - nesnelerden oluşan bir dizgeye bağlı olmaya elverişlidir. Aynı biçimde, bir dolmakalem kaçınılmaz olarak belli bir zenginlik, sadelik, ciddilik, fantezi, vb. anlamını sergiler, yemek yediğimiz tabakların her zaman için bir anlamı vardır ve anlam taşımadıkları anlam taşıymıyormuş gibi göründükleri zaman da kesinlikle hiç bir anlam taşımama anlamını taşırlar. Dolayısıyla da anlamdan kurtulan hiç bir nesne yoktur.³⁶

Yukarıda da belirttiğimiz gibi anlambilim şimdiye kadar insanların eklemlili seslere nasıl anlam verdiklerini incelemiştir. Ama, insanlar ses dışındaki şeylere nasıl anlam verirler. İşte günümüzde araştırmacıların bulup ortaya çıkarmak istedikleri de budur. Bununla birlikte bir nesnenin veya sanat eserinin tek bir anlamı olmadığı bu anlamın nesnenin bulunduğu çevreye topluma göre değiştiği görülmüştür. Bundan sonraki bölümde Anlambilim açısından anlam değişimlerinin nasıl olduğu incelenmiştir.

2- Anlambilim Açısından Değişimler

Anlam değişimleri daha ilkçağda tanımlanmış ve betimlenmiştir. XIX. yy'ın başlarında, dillerin zaman içindeki evrimini inceleyen tarihsel dilbilimin gelişmesiyle, sözcüklerin anlamlarının da dilin tarihi boyunca değiştiği görüldü. Bunun üstüne söz konusu değişiklikler incelenmeye başlandı. Bu konudaki ilk girişim 1830 yılına doğru Alman dilbilgini Leisi tarafından gerçekleştirildi. Daha sonra Michel Breal, sözcüklerin anlamının bilimsel olarak incelenmesiyle ilgili temel ilkeleri ortaya attı. Breal temelde tarihsel çözümlemeye dayanıyor, sözcüklerin niçin ve nasıl anlam değiştirdiklerini araştırıyordu. Breal, tarihsel anlam kaymalarının nedenlerini incelerken, toplumsal değişiklikleri (kurumların değişmesi, kullanılan bir sözcüğün, bir toplum tabakasından öbürüne geçmesi), yabancı dillerden yapılan aktarmaları, bir nesneyi doğrudan adlandırmayı yasaklayan tabuların ortaya çıkmasını, anlatımsallığın araştırılmasını, yanlış

³⁶ Roland BARTHES "Göstergebilimsel serüven" - Çev.: Mehmet RIFAT, Sema RIFAT - Yapı Kredi Yayınları - 2. Baskı - İst. Kasım 1993 sy: 169-170

kökenlemeyi, vb. etmenleri saptadı ³⁷. Daha sonra da "artsüremli anlam bilim" adı altında anlam değişimleri, Trier, Baldinger, Coseriu ve Ullman tarafından geliştirildi.

Bu gelişmelerle birlikte dilde anlam değişimlerinden söz etmek kolay olsa da anlamın kendisinden söz etmek oldukça zor olduğu ortaya çıktı. Fakat tarihsel görüş açısından uzaklaşıldığında ve dil belli bir andaki bir dizge (eşsüremli görüş) olarak ele alındığında, kesinlikle anlamdan söz etmenin gerekliliği meydana çıktı.

Dilsel açıdan anlam değişimlerinin, incelenmesi tarihsel süreç içinde değişime uğraması gibi resimde de anlam olgusunun incelenmesi çağımızda çeşitli eleştirmen ve sanat tarihçileri tarafından değişik yorumlar getirilerek ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Resimde anlamın ortaya çıkarılmasında, o eserin bulunduğu dönemin özelliklerine göre (ekonomik, siyasi, sosyolojik, psikolojik, toplumsal vb.) ve temsil ettiği akımın özelliklerine göre değişime uğradığı görülmüştür. Bu değişiklikleri ortaya çıkarmak için dönem içinde çeşitli sanat tarihçileri, değişik yöntem ve kuramları geliştirmişler, her yeni yöntem ve kuram bir diğerini çürütmüştür. Örneğin; Modern sanat tarihinin entelektüel gelişiminin izlenmesinde önemli bir isim olan Heinrich Wölfflin ve onun kuşağı, sanat tarihi yöntemini, sanat yapıtlarının salt biçimsel çözümlemelerine dayandırmışlardır. Oysa Panofsky, daha 1915'te Wölfflin'in bu düşüncelerini eleştirerek, sanatsal biçimlerin salt optik olarak algılanan formlar ile açıklanamayacağını belirtmiş, sanat yapıtının içinde bulunduğu dönemin felsefi, toplumsal, psikolojik, politik, ekonomik vb. olgularla birlikte ele alınması gerektiğini söylemiştir³⁸. E. H. Gombrich ise Panofsky'nin bu düşüncesine eleştirel bir gözle bakmaktadır. Gombrich, Panofsky'nin sanat eserini sadece tarihsel dönem içinde bakmasını tehlikeli bulmuş "bir yapıttan ya da izlekten yola çıkıp belli bir dönemi ya da biçimi tanımlamanın her zaman mümkün olmayabileceğini savunmuştur." ³⁹ Günümüzün ünlü sanat eleştirmenlerinden biri olan Umberto Eco ise sanat eserinin çözümlenmesinde yorumun da önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştir. Aynı

³⁷ Pierre GUİRAUD - Anlambilim, sy. 11

³⁸ E.H. GOMBRICH - Resimde Anlam Sorunu - Hazırlayan: Uşun Tükel Kabalcı Yayınevi - İst. 1995. sy:36

³⁹ E.H. GOMBRICH - age, sy. 38

düşüncede olan Susan Sontag'da bir sanat eserinin çözümlenmesinde eserin içeriği kadar biçiminin de önemli olduğunu savunmuştur.

Sanat eserinin anlambilim açısından çözümlenmesinde ortaya çıkan bu gelişmelerin, ne derece önemli "bir yer tuttuğu" görülmektedir. Bu değişimleri "anlam değişimleri" bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde değinmekte yarar görüyoruz.

3- Anlam Değişimleri

Dilde anlam değişimleri iki türlü olmaktadır; ilk durumda bireysel, bilinçli ve kesintili bir değişim görülür, ikinci durumda ise toplumsal, bilinçsiz ve aşamalı bir değişim görülür. İlkinde farklı türden olan ama benzer yanları olan nesnelere aynı isimler verilir. Örneğin kedi ile kedi balığı gb. İkincisinde ise şeylere değişik anlamlar yükleyerek anlamı değiştirilir. Örneğin toplum içinde keçi bir hayvanın göstergesidir ama bir insanı keçiye benzeterek onu aşağılama, horlama ve yeme içgüdüsü ile kullanılabilir.

Sanat eserinde anlam değişimleri sanatçı - eser- izleyici arasındaki etkileşim sonucunda gerçekleşmektedir. Sanatçının meydana getirdiği esere kattığı anlam ile izleyicinin eser karşısında edindiği anlam farklıdır. Bir de eserin kendi içinde bir anlamı vardır. Demek ki sanat eserinin anlamı iletişimsel yapısı nedeniyle değişmektedir. Bir başka anlam değişikliği, eser içinde barındırılan nesnelerin birbiriyle olan ilişkisinden doğar. Örneğin, doğada bir ağacın resmini yapan bir ressam, ağacın altına dökülmüş sarı yapraklarını da yaparsa resim herhangi bir ağacın göstergesi olmaktan çıkıp, sonbaharın da göstergesi olur.

Bununla birlikte sanat eserlerinde bir nesnenin gerçek anlamı yanında sanatçı tarafından ona yüklenen yan anlamı da vardır. Bütünüyle algılanabilen bir nesnenin, her şeye karşın niteliklerinden ancak biriyle anlam belirlenebileceğine değinen Roland Barthes, bu konuda bir çok örnek verilebileceğini söylemektedir;

"Bir portakal, bütün olarak temsil edilmiş olsa bile, yalnızca sulu olan ve susuzluk giderici olan'ın niteliğini belirtecektir; Nesnenin gösterimiyle belirtilen anlam sulu olan'dır, nesnenin tümü değildir. Demek ki göstergenin yer değiştirmesi söz konusudur. Bir biranın görüntüsü sunulduğu zaman bildiriyi oluşturan aslında bira değildir, onun çok soğuk olmasıdır. Burada da yer değiştirme vardır. Bu artık eğretilenle değil de düzdeğişmeceyle yani anlam kayması aracılığıyla gerçekleşen bir yer değiştirme olarak

*adlandırılabilir şeydir. Bu tür düzdeğişmeceli anlamlardırmalara, nesneler dünyasında son derece sık rastlanır; kuşkusuz çok önemli bir süreçtir bu çünkü gösteren ögesi hem algılanabilir- onu apaçık bir biçimde alırız- hem de aynı zamanda nesnenin oradaki varlığı olarak adlandırılabilir şeyin içinde bir bakıma yutulmuş onunla kaynaşmış gibidir. Böylece nesnenin aykırı bir tür tanımına ulaşılmış olur. Bu tumturaklı reklamcılık türünde, bir portakal "sulu olan" artı "portakal"dır, portakal, doğal nesne olarak her zaman oradadır ama var oluşunun nedeni de kendi göstergesi durumuna gelecek olan niteliklerinden birini desteklemektir."*⁴⁰

Anlamın bu çok çeşitli değişimlerini ortaya çıkarmak için sanat eleştirmenleri ve sanat tarihçileri XX. yy başından beri değişik kuramlar geliştirmişlerdir. Bu kuramlar sonucunda bir sanat eserinin anlamının çözümlenmesinde büyük gelişmeler meydana gelmiştir.

19. yy sonlarında Heinrich Wölfflin sanatın sınırlarını çizerek, sanat tarihini belli dönemlere ayırmış, sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptayarak, biçimleri incelemeye çalışmıştır. Böylece sanat tarihinin bilimsel disiplin olabilmesinin temellerini atmıştır. Sanat tarihinin bir bilim olabileceği düşüncesini getirmiştir. Bu düşüncelerini "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" adlı kitabında toplamış, ve bu kitabında Wölfflin biçimlerin genel niteliklerini belirlemek için iki sanat akımını (Renaissance ve Barok) ele alarak birbirine karşıt beş kategori kurmuştur. Bunlar çizgisel ile gölgesel, düzlem ve derinlik, açık form ve kapalı form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik gibi tamamiyle biçime ilişkin özelliklerdi. *"Wölfflin bir sanat yapıtının incelenmesi için böylesi nesnel ölçekler koyarak, kesinliği olan "biçime ilişkin yasalar" üzerine oturan bir sanat tarihi bilimi kurmayı amaçlamıştı. Bu amaçla da, sanat yapıtını bu yasaların nesnesi olarak tek başına ele almış, onu "kendi yaşamı ve çağdaşı kültürden bağımsız bir tarihi olan" ve hatta "kendisini yapan sanatçıdan bile bağımsız olan" bir nesne olarak incelemiştir"*⁴¹

Wölfflin'in salt biçime dayalı bu kuramını Panofsky 1939 yılında yazdığı "İkonoloji Üzerine Çalışmalar" adlı kitabında sanat tarihinin belli dönemlere ayrılarak, yapıtın yaratıldığı ortamdan soyutlanmasına karşı çıkmıştır. "Panofsky'ye

⁴⁰ Roland BARTHES . age. sy: 175

⁴¹ Erwin PANOFSKY, İkonografi ve İkonoloji - Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş, Çev. Engin AKYÜREK Afa. yay. Şubat 1995, sy. 10

göre sanat yapıtı, içinde oluştuğu ve bir parçası olduğu kültür içerisinde-yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte-ele alınıp incelenmelidir. Panofsky, bu olguların hepsini "kültürel belirtiler" (cultural symptoms) olarak adlandırmakta ve sanatın da bu kültürel belirtilerden birisi olduğunu, bunlar ile karşılıklı etkileşim içerisinde olduğunu öne sürmektedir.⁴² Günümüzde Panofsky'nin bu yöntemi benimsenmiştir. Onun çok önem verdiği bir kavram olan "Weltanschauung" (dünya görüşü) tüm bu kültürel belirtilerin bir araya gelmesini sağlamıştır.

Sanat yapıtını tek biçim olarak ele almak onun ne anlamını ortaya çıkarmaya yeter, ne de onun açıklanmasına Sanat yapıtının biçiminin (form) yanında, bir de onun anlattığı konusu ve taşıdığı bir anlamı (içeriği) vardır. Panofsky, Wölfflin'in biçimsel çözümlemesindeki beş karşıt çift ölçüte karşın, sanat yapıtını biçim, konu ve içerik açısından ele alınmıştır. Bu aşamaların her biri kendi içlerinde önce parçadan bütüne gitmekte, sonra bütünden parçaya dönmektedir. Panofsky bu aşamalardan ilkinin " n - ikonografik inceleme" olarak adlandırır. Burada nesnenin en yalın bir biçimde tanınması gerektiğini syer. *"Yani sanat yapıtının biçim olarak algılanması çizgi, renk ve hacim oluşumlarının belli nesneler ya da olaylar olarak tanınmasıdır".*⁴³ İkinci inceleme aşamasında "ikonografik tanımlamayı" ne çıkarır. *"Bu sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması imgenin çözümlenerek öykü ve allegorilerin saptanmasıdır"*⁴⁴ . nc inceleme aşaması "ikonolojik tanımlama"dır. *"Bu aşamada sanat yapıtının oluştuğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği "anlam"ın irdelenmesi gerektiğidir"*⁴⁵

Panofsky'nin bir sanat yapıtının ikonolojik çözümlemesindeki en son maddesi, sanat yapıtının anlamını ortaya çıkmasını sağlayan, kültür ortamı ve dünya görüşü aynı zamanda sanatçının kişiliğini yansıtan bir belge haline getiriyor. Fakat Panofsky'nin bu yaklaşımlarını Gombrich bazı noktalarda tehlikeli buluyor. Gombrich Panofsky'nin son aşamada daha çok öznel bir yorum alanına girmesi ve eldeki verileri sezgisel bir yaklaşımla, yorumlamasını tehlikeli buluyor. Ama sezgi

⁴² Erwin PANOFSKY age. sy: 11

⁴³ Erwin PANOFSKY age. sy: 12

⁴⁴ Erwin PANOFSKY age. sy: 12

⁴⁵ Erwin PANOFSKY age. sy: 13

dolu yorumun gücünü, kimi zamanda şansın önemini gözardı etmeden, daha çıkış noktasında sağlam bir metin araştırmasından yanadır. Gombrich, çözümlemelerinde hep çok genel bir değerlendirmenin yapısını kurmaya çalışır.

“Ona göre hemen her yapıt için, belli anlam katmanları söz konusudur. Bunların ilki betimsel anlamdır (representational meaning). Bu aşamada yorum çok genel bir değerlendirmenin ötesine taşınmaz. Bu anlamı daha sonra bir başka düzeyde sorgulamaya başlarız. Bu aşamada, ilk baştaki genel yargılardan kurtulmak için, yapıtın kaynaklandığı yazılı bir metin ya da başvuru noktası bulmak gerekecektir. Ne var ki sorun bununla da bitmez. Çünkü bir kaynak ya da başvuru noktası sayısız yollarla çeşitli biçimlerde dile gelebilir”.⁴⁶

Gombrich üçüncü aşamanın simgesel başvuru noktalarının belirlendiği yorumlama katmanı olduğunu belirtmektedir. Bu aşamada ise bütün sezdirme ve araştırmaları dikkate alarak yapıtın bağlı olduğu anlamsal dizgeleri çözümlemeye geçilir. Yani, yapıtın gerçekleştirildiği dönemin toplumsal ve tarihsel koşullarıyla birlikte araştırmacı için değişik anlam boyutlarının saptanmasında göz önüne alınması gereken olgulardır. Gombrich özellikle belli dönemlerde (savaş ve baskı yılları gibi) dikkat edilmesi gereken düzgülerin varolabileceğini söyleyerek bu konu hakkında da bir de örnek vermektedir:

“İkinci Dünya Savaşı’nın en yoğun günlerinde İngiltere’de bir bilim adamı, Danimarkalı fizikçi Niels Bohr’dan bir telgraf alır. “ Maud nasıl?” diye sormaktadır Bohr. Çok güçlü bir bombanın yapımı için nükleer yöntem hakkında ilk kafa yorarlardan biri olan Bohr’dan gelen bu telgraf, bir düzgü içeriyor görünmektedir: M.A.U.D. (M) ilitary (A)pplication of (U)ranium (D)isintegration (Uranyum Ayrışımının Askeri Uygulamaları). İşte, Bohr atom bombası çalışmaları nasıl gidiyor öğrenmek istemektedir. Oysa gerçek bambaşkadır. Bohr aslında İngiltere’deki Maud adlı yaşlı dadısının hatırını sormaktadır”⁴⁷

Gombrich, telgrafın iki anlamıda içerebileceğini söylemektedir. Bu anlam dizgelerini sorgularken özellikle belli dönemlere dikkat edilmesi gerektiğini, yoksa

⁴⁶ E.H. GOMBRICH age. sy: 28

⁴⁷ E.H. GOMBRICH, age. sy: 29

yanlış bir temel üzerine son derece heyecan verici ve kendi içinde tutarlı bir anlam çözümlemesi oluşturmanın kaçınılmaz olacağını dikkatle belirtmektedir.⁴⁸

İkonografik çözümlemelerinde belli yöntemler kullansa da, bir süre sonra bu yöntemlerin şablonlara dönüşebileceği tehlikesiyle Gombrich, kendisinin belli bir yöntemi olmadığını da söylemiştir. Gombrich'e göre *"Bir ikonografi uzmanı yapıt temelinde bir programın yeniden kurgulanmasıyla ilgilenir ve daha çok bir yapıttaki ündeş nitelikli örtük anlamları yorumlar."*⁴⁹ Hiç bir zaman anlamsal yorumun ötesine gitmez.

İkonografi araştırmaları ve kullanılan yöntem bugün daha eleştirel bir gözle değerlendirilmektedir. Hatta Panofsky, Gombrich, gibi ustaların yapıtları bile eleştirilebiliyor. Bunun yanında Lacan ve sonrasının ruh çözümlemesi yöntemi, feminizm, göstergebilim, hepsi, sanat tarihindeki anlam sorununa farklı disiplinlerden bakmaktadır.

Günümüzün İtalyan düşünürlerinin önde gelen kişilerinden biri olan Umberco Eco konuya bir başka açıdan yaklaşmaktadır. Ona göre sanat felsefesinin çıkış noktasını sanat yapıtı oluşturur. Eco, sanat yapıtını yeni bir açıdan temellendirmek ister. Sanat yapıtının bir obje olduğunu belirterek, onun nasıl bir obje olduğunu belirlemeye çalışır. *"Eco'ya göre, sanat yapıtı "sanatçının iletişimsel (kommunikativ) etkilerin örgüsünü olanakça her tüketicinin başta sanatçı tarafından imgelendiği biçimde anlayabileceği tarzda organize ettiği bir objedir. Bu anlamda sanatçı kendi içine kapalı bir biçim üretir ve ister ki, bu biçim meydana getirdiği gibi anlaşılsın ve ondan haz duyulsun."*⁵⁰ Böyle bir sanat yapıtı kapalı bir bütün içindedir. Sanatçının ona kattığı duygu ve hoşlanmaları bir başka süje'de aynı şekilde almalıdır. Bu şekilde olan bir sanat yapıtının tüm canlılığı ve dinamizmi ortadan kalkmış olur. Fakat her süje'nin belli bir eğitimi, beğeni yönleri, eğilimleri ve kişisel önyargıları olduğu bir gerçektir. Bu yüzden her süje, sanat yapıtını, onu yaratan sanatçının biçimi gibi algılamayacaktır. Bu açıdan sanat yapıtı aynı zamanda açık bir biçimdir ve her süje'ye göre yorumlanabilir. *"Çünkü:*

⁴⁸ E.H. GOMBRICH, age. Sy: 43

⁴⁹ E.H. GOMBRICH, age. Sy: 40

⁵⁰ İsmail TUNALI, age., sy: 209

*"Her alımlama böyle bir yorumlamadır ve bir gerçekleştirmedir; çünkü her alımlamada yapıt, özgün bir perspektiv içinde yeniden canlanır."*⁵¹

Eco'ya göre; açık sanat yapıtı sınırsız, özgür bir biçim olacağı gibi, yorumcu'da sübjektivliğin ve bireyselliğin özgürlüğü içinde, bu açık sanat yapıtını yorumlayacaktır. Eco, çağımıza özgü olan açık sanat yapıtını yorumlarken gösteren ile gösterilen arasındaki ilginin varolacağını belirtmektedir.⁵²

Bir sanat yapıtının anlamı hem düşünce açısından hem de yorum açısından çeşitli değişimlere uğradığını görüyoruz. Bu değişimler XX. yy boyunca çeşitli kuram ve düşüncelerle açıklanmaya çalışılmıştır. Gerçeküstücülüğün en uzun temsilcisi olan Magritte'in "Sözcüklerin kullanılışı I." Bu bir pipo değildir (R 2) isimli tablosunda Foucault sözcüklerin gerçek nesneler olmadığını nesnelere takılan bir tür belirteç oldukları yorumunu getirerek, bir sanat yapıtındaki anlam konusuna farklı açılardan bakmıştır.



Resim 2: Rene Magritte - Sözcüklerin Kullanılışı I- 1929,
Tuval üzerine yağlıboya

⁵¹ İsmail TUNALI, age., sy: 210

⁵² Umberto ECO - Açık Yapıt, Çev. Yakup ŞAHAN, İst. 1992

Onun yorum hakkındaki bir açıklaması şöyledir: *“Tutarlı, denk düşen ve sistemli işaretler olarak göstergelerin, öncelikle, özgün olarak ve gerçek olarak varolduğuna inanmak, yorumun ölümü demektir. Buna karşıt olarak, yorumun yaşamı, sadece yorumların varolduğuna inanmaktır”*⁵³

Amerika Birleşik Devletleri’nin en önemli eleştirmenlerinden biri olan Susan Sontag çağdaş yorumu bir başka açıdan ele almaktadır. *“Çağımızdaki örneklerin çoğunda yorumlama, hiçbir sanat yapıtını irdelemeden bırakmama bilgeçliğine denk varıyor. Gerçek sanat bizi rahatsız etme yetisi taşır. Sanat yapıtını içeriğine indirgeyip sonra bu içeriği yorumlamakla o sanat yapıtını ehlileştirmiş oluruz. Yorum, sanatı evrilip çevrilebilir, rahatsız ediciliği giderilmiş bir duruma getirir”*⁵⁴ diyerek çağdaş yorumun çok ileri gittiğini vurgulamaktadır. Sontag’a göre günümüzde sanatların çoğu yorumdan kaçınma güdüsüyle yapıldığı izlenimi veriyor. *“Yorumdan kaçmak, modern resmin kendine özgü, bir niteliği olmuştur. Soyut resim, sıradan anlamıyla, içeriksiz olma çabasıdır; içerik yoksa yorumda olamaz. Pop sanat da aynı sonuca bunun tam tersi bir yoldan ulaşır; öylesine bağırır, öylesine “Ne idüğü belli bir içerik kullanır ki gene yorumlanamaz olup çıkar.”*⁵⁵ Sanat yapıtını yorumlanmasında içeriğe çok fazla önem verilmeden yapıtın bir bütün olarak görülmesi gerektiğini savunmaktadır.

Farklı açılardan, farklı yaklaşımlarla bir sanat yapıtının çözümlenmesinde anlam, çeşitli eleştirmenler tarafından günümüz de farklı şekillerde yorumlanarak sanat eserinin anlam değişimleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır.

a) Adlandırma

Eski çağlardan bu yana, nesnelere çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Gerçekte bir nesneye verdiğimiz anlam aslında o nesnenin kendisi değildir, sadece göstergesidir. Kalem bir nesnedir ama kalem kelimesi o nesnenin göstergesidir. Bu göstergeler insan toplulukları boyunca kültürden kültüre geçmiştir. Bu geçişlerde bazı anlam kaymaları olmasına rağmen, yapısal olarak tek amaca hizmet etmişlerdir. O da insanlar arasındaki iletişimi sağlamaktır. *“Kendisi o şey*

⁵³ Michel FOUCAULT bu bir pipo değildir, Çev: Selahattin HİLAV. Yapı Kredi yay. 2. basım, İst. Şubat 1995 - sy: 15

⁵⁴ Susan SONTAG - Sanatçı Örnek Bir Çilekeş age. sy: 14

⁵⁵ Susan SONTAG, age., sy: 16-17

olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı bir göstergedir”⁵⁶. Göstergeler iletişim sağlayan bütün işlevlerin yapısını inceler.

İletişimi sağlayan anlam katmanlarında kullanılan her sözcük, hiç bir zaman kastettiği şeyin kendisi değildir. Bir durumu veya bir olayı, o durumun içerdiği gerçek nesneleri kullanarak anlatmaktansa, o nesnenin simgeleri yani göstergeleriyle anlatmak çok daha kolaydır. Bu açıdan baktığımızda insanların gösterge olarak kullandıkları en yaygın aracın dil olduğunu görebiliriz. Sözcükler belli dilbilgisi kurallarına göre dizilirler. Çocuklar ilk konuşmaya başladıklarında önce tek tek sözcükler kullanırlar. Sonra da bu sözcükler çoğaldıkça sözcüklerin anlam alanları daralır.

Nesnelere belli anlamlar yükleyerek o nesnenin yerini tutan simgeleri kullandığımız bir gerçektir. Ama nesneye anlam yükleme ne zaman gerçekleşir. O nesne insan topluluğu tarafından üretildiği ve tüketildiği zaman belli bir anlam yüklenmeye başlanır. Roland Barther bunu bir örnek vererek açıklamaktadır.

“Sözelimi Roma cumhuriyetindeki eski askerlerin yağmurdan, kötü havalardan, rüzgardan, soğuktan korunmak için omuzlarına bir örtü attıkları olurdu; o sıralarda nesne giysi olarak henüz ortaya çıkmamıştı elbette adı yoktu, anlamı yoktu; yalnızca salt bir kullanımla sınırlıydı; ama örtülere, kesildikleri seri halinde işlendikleri, standart bir biçimde uygulandıkları günden itibaren bir ad verme zorunluğu ortaya çıktı ve bu adsız giysiye “paenula” (ya da “penula”) adı verildi; işte o anda da bedene oturmayan bu örtü, bir anlamın, askerilik anlamının taşıyıcısı durumuna geldi. Bir toplumun parçası olan bütün nesnelerin bir anlamı vardır; anlamdan yoksun nesneler bulmak için tam olarak doğaçlama nesneler düşünülmelidir; oysa gerçeği söylemek gerekirse böyle nesneler yoktur.”⁵⁷

Roland Barthes, doğaçlamaya dayalı bir nesne bulmak içinde tamamiyle toplum dışı durumlara ulaşmak gerektiğini söylemektedir. Sözelimi bir sokak serserisinin gazete kağıdından ayakkabılar yaparken tam olarak özgür bir nesne ürettiği düşünülebileceğini, ama bu gazete kağıdının kısa sürede sokak serserisinin bir göstergesi olacağını savunmaktadır.

⁵⁶ Fatma ERKMAN, age., sy: 10

⁵⁷ Roland BARTHES, age., sy: 170

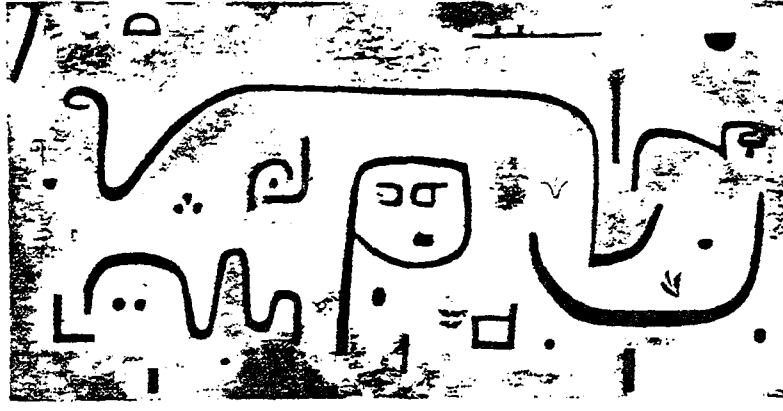
Bir sanat eserinde durum, dilin simgesel özelliğinden oldukça farklıdır. Dilde kullanılan sözcükler belli simgelerle adlandırılırlar. Bu simgeler kuşaktan kuşağa iletilirler. Oysa bir sanat eseri belli simgelerden oluşmaz. Sanat eserini ortaya koyan sanatçı, ona başka simgeler yükler. Eser izleyiciye ulaştığında ise, izleyen her kişi tarafından bambaşka simgelerle adlandırılır.

Kültürden kültüre değişim sağlayan resimsel anlayış, tamamiyle yokolmaz. Bu değişimler, yenilerin temelini oluşturur. Sanat XX. yy.da Natüralizm'den soyuta kayan bir anlayış içindedir. Bu geçiş döneminde aracılık görevini de Cezanne üstlenir. Cezanne'ın çağdaş geometrik soyut sanatların başlangıcını sağladığı söylenir. Onun doğadaki nesneleri küp, silindir ve konilere göre ele alması, doğayı, görünen bir dünya, duysal bir dünya olmaktan çıkarıp, düşünülen bir doğa haline getirmesi düşüncesi hakimdir. Resimde bu düşünsel yapısal objelerin, resmin, uzayı içinde elde ettiği düzenler olarak biçimlenir. Ve bu anlayış sanatta yeni bir biçimsel olgunun doğmasına neden olur. "Mondrian'ın söyleyeceği gibi *"Ancak, gerçek soyutlamaya ya da yeni biçim vermeye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek, yeni bir biçim verme olur. Aynı zamanda bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni bir biçim verme olur."*⁵⁸ Kandinsky'den doğan bu soyut çizgi anlayışı, çeşitli dallara ayrılarak günümüze kadar ulaşır.

Resimsel anlamda bu değişimler çağlar boyunca birbirinden etkilenecek, değişik adlar altında günümüzde yerlerini almışlardır. Dilsel anlamdaki adlandırma gibi resimde durağan bir yapıya rastlanmaz. Belirli noktalarda etkileşim gösteren akımlar, kendi içlerinde çok değişik anlamlar yüklüdürler. Tamamıyla farklı biçimsel anlayışların doğması sanatçıya, esere, izleyiciye ve yaşanan çağın toplumsal kültürel özelliklerine bağlıdır.

Örneğin Paul Klee'nin "insula dulcamara" adlı resminde kullandığı simgeleri Geelhaar şu şekilde çözümlemiştir (R 3);

⁵⁸ İsmail TUNALI - Felsefenin Işığında Modern Resim - Remzi Kitabevi. 2. Basım 1983, İst. sy: 139.



Resim 3: Paul Klee - İnsula dulcamara, 1938

"Birbirine geçen saydam renklerden oluşan resim zemini (doğa) üzerinde ezici bir ağırlığı olan kalın siyah çizgiler karşıt güçleri simgeliyor. Resmin üst kısmında iki yanda suyu ve havayı simgeleyen yarım dairelerin arasında uzaktan bir gemi gidiyor. Tekniğin simgesi mi? Yaşamın "tatlı" yanını simgeleyen bir gemi yolculuğu mu? Sonsuzluğa açılma mı? Ortadaki kafa ölümün simgesi onun altındaki sayı insan yaşamının bir defaya özgü oluşunun... Kıvrılarak uzanan büyük siyah çizgi, öteden beri sonsuzluğun simgesi olarak bilinen yılan, evrensel dolaşımın sonsuzluğunu; bu çizginin bölünmüş olması dünya yaşamının sınırlılığını simgeliyor."⁵⁹

Geelhaar'ın yaptığı bu çözümleme resmi izleyen başka kişiler tarafından resimdeki simgeler değişik anlamlarda yorumlanabilir.

b) Anlamın Evrimi

XX. yüzyıl yeni bir insanlık anlayışının doğduğu bir çağdır. Toplumların bilinçlendiği ve eşit yaşama hakkının arandığı bu çağda, teknolojik gelişmeler sanatın içeriğinin değişmesinende neden olmuştur. Rönesanstan bu yana "gerçekliği" savunan resim sanatı XIX. yüzyılın sonlarına kadar bu düşünceyi sürdürmüştür.

XIX. yüzyılın sonlarından itibaren endüstrileşmenin artması, bilim alanında yeni gelişmelerin ve buluşların hızla ortaya çıkması sonucunda değişime uğrayan sanatın izleri ilk kez Empresyonizm'le (izlenimcilikle) görülür. Empresyonizm'in (izlenimciliğin) ifade etmek istediği de, her şeyden önce, bu yeni hız ve değişim duygusudur. Fizikteki yeni gelişmeler çeşitli ışık tayflarının görülmesi resim

⁵⁹ Nazan İPŞİROĞLU - Resimde Müziğin Etkisi - Remzi Kitabevi, 1994, İst. sy: 70

sanatınada yansımıştır. İlk defa Empresyonizm'le birlikte ışık-renk birliği ortaya çıkarılmış, resim sanatındaki ışık-renk anlayışı değişime uğramıştır. Bununla birlikte yeni bir perspektif anlayışı da ortaya çıkmıştır. *"Ansızın vurulmuş, fırça darbeleri, hızlı ve kabaca yapılmış taslakları ile tümüyle içten geldiği gibi resim yapma tekniği, nesnenin çabucak, dikkatsizce kavranması ve resmin rastgele ve kayıtsızca yapıldığı izlenimi, perspektifin kullanılmasıyla yeni bir düzenlemeye girmiş olan resim ile başlayan dinamik hiç durmadan değişen ve kaynayan gerçeklik duygusunun ifadesi sayılmalıdır"*⁶⁰

Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması 1907'lerde Kübizm'le başlıyor. Artık nesnenin aynısını resmetmek yerine, nesnelerin anlamları resmedilmeye başlanıyor. Resimdeki anlam olgusunda yeni bir değişime uğruyor. Empresyonistler. Fovlar ve Sürrealistler biçim dilinde önemli bir değişiklik yapamıyorlar. Bu akımlar natüralist sanat geleneğini Kübist'ler kadar olmasada içgüdü, duygu ve coşkularla yaptıkları resimlerde geleneksel resim dilinden bir nebze olsa uzaklaşmışlardır.

Kübizm'le başlayan yeni sanat dili onu izleyen soyut sanatla birlikte devam ediyor. Mondrian'ın denge ve oran arayışları ve Maleviç'in "nesnesiz - sanat" denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmış oluyor. *"Hollanda da Theo van Doesburg, 1924'te "De Stijl" dergisinde yayımlanan bir yazısında "sanatla yaşamın birbirinden ayrı alanlar olmadığını anlamalıyız artık" diyor.*⁶¹ Geleneksel sanat yansımadan öteye geçemezken, yeni sanatın yaşama girmesi, insanın çevresini oluşturması, ve yeni yaşam üslubunu oluşturması kaçınılmaz olacaktı. Bu noktada 1919'da Almanya'da W. Gropius, tarafından "Bauhaus" adlı bir okul kuruldu. Endüstri çağının başlangıcında, sanatın da bu gelişmelerle birlikte yerini alacağını bir göstergesi olan bu okul, iş eğitimi temellerine dayanan ilk sanat okuludur.

Endüstri çağıyla birlikte sosyal yaşamda da önemli değişimler gerçekleşmektedir. İnsanlar kırsal yerlerden kentlere göçetmeye başlayarak, büyük yığınlar halinde endüstri merkezlerine toplanmışlardı. Düne kadar toprağa

⁶⁰ Arnold HAUSER, Sanatın Toplumsal Tarihi - Çev. Yıldız GÖLÖNÜ, Remzi Kitabevi, 1. Basım 1984. İst. sy: 353

⁶¹ Nazan - Mazhar İPŞİROĞLU- Sanatta Devrim - Remzi Kitabevi - 2. Basım 1991 - İst. , sy: 10

bağımlı olan insan artık makineleşmiş yapay bir dünyaya itiliyor ve bu dünyada yaşamaya başlıyordu. İnsanla doğa arasına giren endüstri dünyasının oluşumunda beyin işçileriyle birlikte, sanatçıları da büyük payı vardır. Endüstri çağı insanın dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayan ve biçimlendiren sanatçılara, endüstri çağının kapısı açılıyor denilebilirdi. Picasso, Mondrian gibi ustalar, tekniğin getirdiği yeniliklerden yararlanarak insan buyruğunda kullanılacak olan yeni bir dünyanın kurucuları arasındadırlar. Bu aşamalardan sonra yeni bir anlayışta ortaya çıkıyordu. Kübistler nesnelerin kavramlarını oluşturuyor, anlam yeni bir evrim geçirerek salt nesnesiz, soyut sanatı ortaya çıkarıyordu. Sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu resmin o zamana kadar denenmemiş olduğu söylenerek, yeni kuşak sanatçıları bu resim dilinden yararlanabilecekleri belirtilmektedir. *“Kandinsky’ye göre soyut sanat sanatçının iç dünyasını dile getirir. Ama onun iç - dünya dediği, Romantiklerin duygusal dünyası değildir. Tersine o korku, neşe, hüzün vb. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan “içsel zorunluluk” a (innere Notwendigkeit) arınan, bunları aşan “yüksek düzeydeki hakikat”a açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandırdığı “ruhsal titreşimler”i (seelische Vibrationen) duyabilmektir.*⁶²

Sanat dünyasına ilk olarak Kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç’de yıkma ve yoketme etkinliğine dönüşmüştür. Maleviç’in “Sıfır Biçimi”, nesneler dünyasının hiçlik içinde yokolması gerektiğine bir göstergesidir. *“Yalnız nesnelerden değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü “ruhsal titreşim” lerden arınmış olan biçimdir. Maleviç’in bir sözüyle bu resim “susan hiçliğin sembolü” idi. “Sıfır - Biçim” insanlık tarihinde nesnelerin, mal ve mülk hırslarının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. Bu çağa Maleviç “Suprematizm - Nesnesiz Dünya” çağı diyor.*⁶³

Birçok değişimlere sahne olan sanat, XX. yüzyılın ikinci yarısında uygulamalı sanatlarda büyük bir gelişmeye adım atıyor. Pop Art, Op Art, Happening. Aksiyon Resmi vb. adlar altında geniş çevrelerin ilgisini çekecek yeni akımlar ortaya çıktı. Bu tür akımlar, kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok, gözü

⁶² Nazan - Mazhar İPŞİROĞLU - Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, II. Basım, 1991 İst. sy: 52

⁶³ Nazan - Mazhar İPŞİROĞLU, age, sy. 60

şenlendiren ya da görenlere belli bir davranış ve tutuma zorlayan olumlu olumsuz bir oluşumu sergilemek istiyorlardı.

Endüstri çağıyla birlikte yeni sanat akımlarına sahne olan sanat dünyası anlam evriminde birçok değişiklikleride beraberinde getiriyor. Sanat eski çağlardan bu yana aşama aşama gösterdiği değişikliklerde toplumun ekonomik ve siyasal etkinlikleriyle birlikte bir çok yeniliğe kucak açmıştır. Sürekli değişim içinde olan sanat, olduğu yerde hiç bir zaman durmamış, ileriye doğru her zaman bir adım atmıştır.

c) Anlam Değişimlerinin Nedenleri

Eski çağlardan bu yana resimde anlam toplumsal ve kültürel etkilere bağlı olarak değişime uğramaktadır. İnsan toplumsal bir varlıktır. Toplum içinde sürekli bir etkileşim içindedir. Lenin'de ünlü temel tezinde dediği gibi *"İnsan hem toplum içinde yaşayıp, hem de ondan bağımsız olamaz"*⁶⁴ Kişi toplumsal bir içeriği kendi içinde bireysel olarak kendinde taşır. Bir çok çeşitlemelerin içinde belli bir değişmezlik hüküm sürer, bu değişmezlik içinde sanattaki üsluplar yanyana varolmuşsa, bu toplumsal koşullara bağlıdır ve o dönem içinde kendine özgüdür.

Her sanatçı resminde kendine özgü estetik anlatım gücünü her zaman kullanmıştır. Bireysellik bağlamında bu anlam değişimi, bir portre resminde kolaylıkla görülebilir. Sanatçı portresini yaptığı kişinin kopyesini aynen tuvaline geçirmez. Kendi estetik nitelikleriyle yoğurduğu bu portre belli bir insan tipinin genellendirilerek canlandırılmasıdır. Bilinen şu ki sanatsal biçim fotoğrafta ki gibi gerçek değil onun kurgusal yanılsamasıdır. Bu kurgusal yanılsamaya neden olan şeyde *"İlkin bir kimsenin kendi kişisel yaşam deneyiminin sınırlılığı dolayısıyla yaşayamayacağı gerçeği, estetik olarak yaşayabilmesi olanağını sağlar. Rericht'in tabloları dolayısıyla insanoğlu Himalaya'nın harika güzelliğini farketmiş, Şolohov'un romanları dolayısıyla Ekim Devrimi'ni, Sovyet Rusya'nın yeni bir düzene doğru dönüşüme uğratılmasını dolayimsız biçimde yaşamış; yeni - gerçekçi İtalyan filmleri dolayısıyla işsizliğin, yoksulluğun tragedyasını estetik olarak algılamıştır"*.⁶⁵

Anlam değişimlerinin diğer bir nedeni de fotoğraf makinasının devreye girmesiyle başladı. Rönesanstan XIX. yüzyıl sonlarına kadar gerçekliğin sanat

⁶⁴ M. KAGAN , age., sy: 112

⁶⁵ M. KAGAN, age, sy: 208

üzerine yaptığı etki, fotoğraf makinasıyla birlikte bir anda son buldu. Fotoğraf nesnede yakalanmak istenen gerçek görüntünün sahibi oldu. XIX. yy sonlarında Empresyonizm'le birlikte resimde anlam olgusu değişime uğradı. Empresyonizm'i izleyen akımlar endüstrileşmesinde verdiği etkilerle başka anlamlara doğru kaymaya başladı. Endüstrinin kendi ölçü ve özelliklerinin yerini almasıyla insan, endüstriye karşı bir sav geliştirme durumunda kaldı; ya da kendisini bir şekilde endüstriye katılmak zorunda hissetti. Bu katılımları farklı bir değerle yaparak Modernizmin doğmasına neden olmuştur. Fotoğrafın gelişiyile birlikte modernizme atılan adımı Jale Nejdet Erzen şu şekilde açıklıyor.

"Fotoğrafın gelişmesi, sanatın betimlemeci işlevini ikinci plana düşürerek sanatçının bu yöndeki başarısını anlamsız kılmıştır. Eğer fotoğrafın bir takım mekanik yöntemlerle görüntüyü daha iyi üretip sunabiliyorsak, o zaman sanatçının başka bir şey yapması lazımdır. Buna karşılık görsel anlatımın salt duyuşsal ya da kavramsal ve tanımlayıcı (cognitive) özellikleri öne çıkmıştır. Yirminci yüzyılın ilk radikal akımlarından olan kübizm, kütle ve üç boyutluluğun tasvirinden ziyade bu tür bir algının görsel özelliklerinden yola çıkarak yeni kavramsal kodlar üzerinde kurulan bir üç boyutluluk geliştirmiştir."⁶⁶

Picasso'nun resimleriyle ortaya çıkan "Kübizm" de hangi planın önde, hangisinin arkada olduğunu anlayamayız.

XX. yüzyılda yine endüstri ile birlikte yeni bir sanatçı tipi ortaya çıkmıştır. Dandy* olarak adlandırılan bu tip görsel ifadelerle gerçekleşen teknik ve mekanik gelişmelerin, sanatçının önemli bir özelliği olan teknik ve beceriyi anlamsız kıldığını görmüştür Sanatçı, bu durumda kendisi yerine makinanın gerçekliği daha iyi yaptığını farketmiş bu duruma karşı aldırmasız bir tavır takınmıştır. Hatta tüm sanata karşı aynı tutumu sergilemiştir. Bu türün en önde örneklerini Marcel Duchamp ve Andy Warhol' da görebiliriz. Tekniğin bu derece ilerlemesi sonucu, gerçeği bize en inandırıcı şekilde aktaran sanatçı, Marcel Duchamp'a göre sanatçı'nın ölümüdür. Duchamp Sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekerek,

⁶⁶ İpek AKSÜGÜR DUBEN, Deniz ŞENGEL age, sy: 14

* Dandy: Züppe ve çıtkırıldım. Aynanın karşısında iki saat süslendikten sonra ortaya çıkıp da gösterişe, süse ve konular üzerinde durmayan hiç değer vermeyen biriymiş gib davranan kişidir. Yani, dandy, aldırmas bir tip, hiç bir şeyi önemsemezmiş gibi görünen tiptir. Yirminci yüzyıla doğru ortaya çıkan ilk önemli sanatçı tipinin altında bu yatar.

endüstrinin karşısına ready-made'i çıkarmıştır. Andy Warhol'un seçtiği yolda ise "hazır bulunmuş obje" kutsallıktan ve ruhsallıktan en uzak nesnelerdir.

Resimde önemli olan biçimsel öğelerin birbiriyle olan ilişkileri de yokolmuştur. Resmin içinde meydana gelen kompozisyon örgüsü makinayla birlikte son bulmuştur. Bununla birlikte geleneksel düzenin yerini alan bir diğer etkende psikanalizdir. Bu iki etkiyi üzerinde taşıyan akım yüzyılımızda sürrealizm olmuştur.

Anlam değişiminde endüstriyel gelişmeler, fotoğrafın icat edilmesi gibi nedenlerin yanında toplumun siyasal, sosyal, ekonomik etkileride önemli bir yer alır. İkinci Dünya Savaşının ardından siyasal alanda batı ülkelerinde gerek içten parçalanmanın (komünist ve azınlık kültür unsurlarının) sistemi tehdit etmesi, gerekse bu ülkelerin Üçüncü Dünya'da karşılaştıkları tepki yeni bir şuuru beraberinde getirmiştir. Bu etkiler sonucunda estetik gerçeklerin tek bir yönde oluşamayacağı, sanat tarihinin, çizgisel olmadığı şüphelerini uyandırmıştır. Ve sanattaki parçalanmayı vazgeçilmez ve karşı koyulmaz bir gerçek olarak kabul ettirmiştir. Böylelikle resim, heykel, mimari ve yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmıştır.

II. BÖLÜM

I. ANLAMLAMA

Yaşadığımız dünya göstergelerle doludur. Bir giysi, bir reklam afişi, bir müzik, bir dergi başlığı. Görünüşte birbirinden farklı gibi görünen bu nesnelerin hepsi, aslında birer göstergedir. Modern insan, yaşadığı çevrede karşılaştığı bu nesnelerin neyi anlattıklarını anlamak zorundadır. En kolay anladığı şeylerde el-kol hareketleri davranışları ve görüntülerdir.

Roland Barthes, modern insanın, kentlerin insanın yaşamını okumakla geçirdiğini ve bütün bu okumaların yaşamımızda önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Aynı zamanda okumanın, toplumsal, ahlaksal, ideolojik açıdan önemli değerler içerdiğini ve zorunlu olarak sistematik bir düşünce tarafından üstlenilmeye çalışmaları gerektiğini vurgulayarak, *“En azından şimdilik göstergebilim (fr. Semiologie) diye adlandırdığımız da işte bu düşüncedir.”*¹ diyerek gösterge bilimin sınırlarını çizmektedir.

Çevremizde ki düzensiz olgu ve olayları bir sınıflandırma ilkesi altında toplayarak anlamlı bütünler oluşturabiliriz. İşte bu ilkeyi sağlayacak alanında anlamlama olduğunu söyleyen Roland Barthes; *“Çeşitli betimlemelerin (iktisadi, tarihsel, ruhsal) yanı sıra, bundan böyle, olgunun yeni bir niteliği öngörülmelidir. Anlamdır bu diyerek...”*² anlamın önemini vurgulamaktadır.

Konunun başında, yaşadığımız dünyanın göstergelerle dolu olduğunu söyledik. Ama bu göstergeler; trafik levhaları, askeri üniformalar, giysiler...gb. her zaman belirli ve basit değildir. Bazı göstergeler vardır ki çok anlamlı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Roland Barthes, çoğu zaman onları “doğal” bilgiler olarak kabul ettiğimize değinerek; konuyu bir örnekle açıklamaktadır;

“Kongolu ayaklanmaların ellerinde çek yapımı bir makinalı tüfek bulundu” dendiğinde ortada tartışılmaz bir bilgi vardır. Ama hükümet yanlılarının kullandıkları Amerikan silahlarının sayısını da aynı anda anımsadığımızda söz konusu bilgi ikincil bir gösterge olur, siyasal nitelikli bir seçme'nin söz konusu olduğunu gösterir. Dünyadaki göstergeleri

¹ Roland BARTHES age. sy: 159-160

² Roland BARTHES age. sy: 160

*çözmek, nesnelerin belli bir saflığıyla mücadele etmek demektir her zaman. Bizler hepimiz Fransızca'yı öylesine "doğal olarak" anlarız ki, Fransız dilinin çok fazla karmaşık, gösterge ve kural bakımından çok az "doğal" bir dizge olduğu hiçbir zaman aklımıza gelmez. Aynı biçimde, bildirilerin içeriğine değil de yapılarına uyum sağlayabilmesi için gözlemin sürekli bir sarsıntı geçirmesi gerekir. Kısacası göstergebilimcisi, tıpkı dilbilimci gibi "anlamın mutfağı"na girmelidir."*³

Ama bunu gerçekleştirmekte başlı başına büyük bir girişimdir. Bir nesnenin, bir bildirinin, bir sanat eserinin anlamı tek başına ele alınıp çözümlenemez. Semiyolojik açıdan anlam çözümlemelerinde çağımızın ünlü sanat eleştirmenleri ve göstergebilimciler olaya değişik açılardan yaklaşmışlar, kimi yoruma önem verirken (Umberto Eco, Susan Sontag...gb) kimi de aşırı yoruma öncelik vermiş (Jonathan Culler gb) kimiside ikonografik yöntemlerden yola çıkmıştır (Erwin Panofsky, E.H. Gombrich gb).

Göstergebilim, ilk olarak Fransız dilbilimci Saussure'nin temel çabaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Saussure; toplum içinde ki göstergelerin yaşamını incelemek ve dolayısıyla nesnelerin anlamsal dizgilerini oluşturmak istemiştir. Ama bu yeterli olmamıştır. Çünkü, çok büyük bir tasarı içinde ilerlerken, göstergebilim yeni çabalara girme durumunda kalmıştır. Örneğin, herhangi bir bildiri incelenirken, onun tek bir anlamla yüklü olmadığı bu anlamın yanında değişik, belirsiz yan anlamlarla yüklü olduğuda ortaya çıkmıştır. Göstergebilim'in çabalarının aralıksız olarak büyümesi karşısında Roland Barthes; "*Dünyadaki anlamlamanın önemini ve yayılımının daha iyi fark edildiğine bağlamakta ve anlamlama'nın artık modern dünyanın düşünme biçimi durumuna geldiğini söylemektedir.*"⁴

Bundan sonraki iki alt başlıkta, semiyolojik açıdan çözümlenen bir sanat eserinde tek ve çok anlamlılık ile düz ve yan anlamlılığın nasıl ortaya çıkarıldığına yer verdik. Bu iki bölümün konuya daha iyi bir açıklık getireceğine inanıyoruz.

1- Tekanlamlılık ve Çokanlamlılık

İletişim etkinliğinin kuramsal açıdan belirtilen öngerçeği şu temele dayanmaktadır: Her göstergenin karşısında yalnızca bir gösteren vardır. Ya da tam tersi de doğrudur. Her gösteren yalnızca bir gösterileni anlatır. Bilimsel dillerin,

³ Roland BARTHES age sy: 160

⁴ Roland BARTHES age, sy: 161

belirtgeleme düzgelerinin ve bir bakıma da mantıksal düzgelerinin durumu bu öngerçeğe iyi birer örnektir.

Sanatsal düzgülerde ise durum çok daha farklıdır. Bu düzgülerde, bir gösterenin birçok gösterilene gönderdiği, bir gösterilenin de birçok gösterilenle anlatıldığı görülmektedir. Sanatsal düzgülerde sözleşme açıktır, simgesel işlev gelişmiştir, gösterge açıktır. Bu durumda sanatsal düzgüler çok anlamlı bir yapıya sahiptir.

Sanat yapıtının çok anlamlı bir yapıya sahip olması, onun aynı zamanda açık bir yapıya da sahip olmasının bir göstergesidir. *“Sanat yapıtı, gerçi organik bir bütündür ama, bu bütün, kendisi ile ilgi kuran her süje’ye göre farklı bir biçim alır...”*⁵ diyen Umberto Eco Sanat yapıtının kavranmasında, kavrayan süje’nin katkısının daha Platon’dan beri bilindiğini belirterek, Platon devrinden yaptığı bir saptamayı şu şekilde değerlendirmektedir: *“Bir sanat yapıtının alımlanmasında sübjektif payın önemi eskiler tarafından da biliniyordu. Söz gelişi, Platon Sophistes’de ressamın orantıları objektif olarak tekrarlamadıklarını, tersine biçimleri, bakana göre göründükleri görüş açısından resmettiklerini söyler.”*⁶ Ancak buradaki değerlendirmede sanat yapıtı ile süje arasında ki bu etkileşim her zaman dikkate alınmamıştır. O dönemlerde, Eco’ya göre bu etkileşimi değerlendirme, çağlara göre farklılaşım göstermiştir. Örneğin Ortaçağ’daki sanat eserlerinin konusu bellidir. Dinsel içerikli betimlemelerin yer aldığı bu konulardaki simgesel figürlerin anlamı o dönemin ansiklopedilerinde, taş yazmalarında açıklanmıştır. *“Zorunlu’ya ve tek-anlamlı’ya dayalı olan bu poetika, düzenli bir dünyayı bir ve aynı sanatsal söylemin bir çok düzeyde aydınatabildiği ama herkesin olası tek parçalı tek bir bakış açısında, yani yaratıcı Kelam’ın (logos) bakış açısında anlamak zorunda bulunduğu varlıkların ve yasaların bir sıra-düzenini karşılar. Sanat yapıtının düzeni, imparatorluk ve teokratik bir toplum düzeniyle birbirine karışır; okumayı yönlendiren yasalar, varılacak hedefleri göstererek (buyurarak) ve bunlara erişme yollarını sağlayarak insan edimlerinin her birinde kılavuzluğu elden bırakmayan otoriter bir yönetimin yasalarıyla özdeşleşir”*⁷

⁵ İsmail TUNALI, Estetik, sy: 210

⁶ İsmail TUNALI age sy: 210-211

⁷ Umberto ECO - Açık Yapıt - Çev: Yakup ŞAHAN - Kabak Yay, İst. 1. Basım - Kasım - 1992, sy:16

Ortaçağın teokratik yapısıyla hareket eden sanat, kapalı bir yapıya sahiptir. Barok dönemine kadar devam eden bu sanatsal anlayış, Barok'la birlikte açık bir yapıya kavuşur. Barok sanatının biçimi dinamiktir. Kırık çizgiler kıvrımlar, ışık ile gölgelerin oyunu, çeşitli eğilimlerdeki köşelerin oyunu ile belirsizliğin anlatımıdır. Bu yapı değişikliği sonucunda seyirci bu değişimleri yakalayabilmek için sürekli yerini değiştirmek zorundadır. Ancak Renaissance'tan sonra gelişen pozitif doğu bilimlerinin etkisi sonucunda sanatı kapalı bir sistem olarak düşünmekten kurtarır. Böylelikle tarihte ilk kez, çeşitli normlardan kurtulan sanat, kendisinden yaratıcı etkinlik isteyen devingen bir dünya karşısında bulunmaktadır. Sanat artık hareket kategorisi içindedir. Sürekli değişim ve yenilikler, sanatı günümüzde ki modern sanat anlayışına kadar dayandırmıştır. Açık yapıt kuramının bilinçli bir biçimde belirginleşmesi XIX. yüzyılın ikinci yarısında simgecilğin gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Simgecilikle birlikte sanat eseri, süje'nin özgür tepkisine açık tutulmuştur. Böylece süje, sanat eseri hakkındaki düşüncelerini kendine göre yorumlayabilmiştir.

Klasik sanat, sanat yapıtını kapalı, organik bir sistem olarak anladığı halde, modern sanat, sanat yapıtını "açık" bir biçim olarak görmektedir. Modern sanatta sanatta üretimde her kesim yeni yorum ve eleştirilere açık, belirlenimsizliğin bir anlatımı olarak simge kullanımında temellenir. Hatta günümüzde eleştiri alanında bir kesim çağdaş yazını simgelerle yapılanmış gibi görmek eğilimindedir. Yazınsal simge üstüne yazmış olduğu bir kitapta Tindall *"Bir metnin gerçek anlamı yoktur"*.⁸ diyerek bir sanat yapıtının bir aygıt olduğunu, yaratıcı da içinde olmak üzere herkesin onu gönlünün istediği gibi kullanabileceğini savunacak kadar ileri gitmiştir.

Açık yapıtla birlikte maddi bakımdan tamamlanmamış ve önceden ne olduğu belli olmayan yapıtlarda ortaya çıkmıştır. Umberto Eco, bunları devingen yapıtlar olarak nitelendirmektedir. Ve bu konuyla ilgili Bruno Murani'nin bir yapıtını örnek vermektedir;

"Bu sihirli fener (lanterne magique - cam üzerine boyanmış figürlerin büyütülmüş görüntülerini bir ekrana yansıtan optik aracı, çn) yardımıyla, plastik maddelerden yapılmış bir kolaj perdeye düşürülür (hepsi renksiz

⁸ Umberto ECO, age., sy: 19

maddelerden oluşan, katlanmış ya da üst üste konmuş ince yaprakların meydana getirdiği soyut bir kompozisyonudur bu) ve ışığı polarize eden “polaroide” bir mercekten ışık geçirilir. Böylece ekran üzerinde, yeğın bir kromatik g zellihte bir kompozisyon elde edilir. Daha sonra mercek yavaş yavaş döndürülür. Böylece yansıtılan figür renk değiştirmeye başlar, ebemkuşağının tüm renklerinden geçen ve üst üste konmuş olan çeşitli plastik maddelerin kromatik etkimesi (reaction) biçimler üzerinde etkileyen bir dizi başkalaşım yaratır. Mercek isteğe göre ayarlanarak, seyirci renklerin gamı ve diyapozitiflerin plastik durumu ile düzenlenen sınırlar içinde estetik nesnenin yaratısına fiilen katılır.”⁹

Böylelikle ağımızda yeni bir poetika doğmuştur; sanat yapıtı artık önceden kestirilebilen zorunlu bir yapıda değil, yorumcunun özgürlüğü ile donatılmış bir erektedir. Umberto Eco’nun önemle üzerinde durduğu bir nokta “açık” ve “devingen” yapıtlardan hiçbiri, herhangi bir biçim kazanmak üzere kargaşadan çıkma yığınlar olmadığıdır. Bunlar maddi bakımdan tamamlanmış olmakla birlikte, içsel ilişkilerin büyüyüp gelişmesi için açık kalırlar. Bu yapıtlar sonsuz bir beğeni, kişisel bir bakış açısına göre yeniden yaratılırlar.

Sanat ilkçağda b y  ve din gibi kendisi dışındaki bir başka amacın hizmetine girdiği sürece daima zanaatın gölgesinde kalmıştır. Antik dönemde Platon, mimesis kuramıyla öykünmenin öykünmesi olarak yaklaştığı sanatı el becerisi olarak değerlendirmiştir. Aristoteles ise özünde bu öğretiden etkilenmekle birlikte, mimesis kuramına başka açılardan yaklaşmıştır. Görünür dünyaya öykünmenin sanatçı için herhangi bir sakıncası yoktur. Nedensellik kavramını hammadde biçim, devinim ve amaç olmak üzere kategorilere ayıran Aristoteles sanat ile doğa arasındaki ayrımın belirlenmesinde önemli bir rol oynuyordu. Doğadaki nesnelere sanatçı tarafından dıştan bir müdahale yapıldığını savunuyordu. Ortaçağ sanatı antik dönemin bir devamı gibidir. Duyusal güzellik, sonsuz g zellekle özdeşleştirilmiştir. Bu durumda sanatçının uyması gereken kurallar vardır. Ve bu kurallar izleyici ve sanat yapıtı arasında mesafenin giderilmesini amaçlamaktadır. Bu tür bir yaklaşım sanat yapıtına karşı eleştirel bir tavır almayı engellemektedir. Rönesansla birlikte sanatçılar için imgelemle birlikte

⁹ Umberto ECO, age., sy: 22

“yaratıcı ben” in etkin rolü de eklenmiştir. Resmin tanrısal bir nitelik taşıması Tanrı’nın buyruğunda değil, sanatçının onunla aynı kata eriştiğinin göstergesidir. Zanaatın yaratıcılığa giden yolda ön basamak olan Rönesans’da sanatçı, görünür dünyanın ardındaki idea’larda aradığını şimdi kendi ruhunda bulmaktadır. Ancak tüm bu gelişmelere rağmen sanat yapıtının değerlendirilmesi için gerekli olan önkoşullar yeterince olgunlaşmamıştı. Zaten o dönemin koşullarında bunu beklemek olanaksızdır. Çünkü resim sipariş üzerine belli kişiler için yapılıyordu. Böyle bir ortamda eleştiri kurumunun gelişmesi beklenemezdi.

1737 yılında açılan Salon’la birlikte resim, herkesin izleyebileceği kendine göre değerlendirebileceği nesneye dönüşmüştü. Asıl uğraşı ressamlık olmayan yeni bir kesim ortaya çıkmıştı. Ve 18. yüzyılın sonunda sanatçı ile eleştirmenin karşı karşıya gelip çatışması için her şey hazırды. 19. yüzyılda ise sanat kendi içinde tutarlı bir bütün haline geldi. Peşpeşe açılan yeni müze, galeri ve konser salonları sayesinde o güne kadar yalnızca belli bir kesimin mülkiyeti halinde olan sanat, herkesin izleyip, dinleyebileceği bir nesne durumuna geldi. Sanat yeni işbölümleriyle hayli karmaşık yeni bir sürece girdi.

Sanat yapıtının, ilk ve ortaçağdaki anlamıyla zanaattan kurtulup sanat olarak değerlendirilmesi yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise başlı başına tutarlı bir bütün olan sanat her süje’ye göre farklı açılardan yorumlanmaya başlandı. Sanat eserlerinin açık bir yapıt haline gelmesi ile birlikte eserin ne şekilde yorumlanması konusunda görüş farklılıklarını da ortaya çıkardı. Bunun yanında bu çokanlamlılığın, eserden mi kaynaklandığı yoksa eseri yorumlayan eleştirmenlerden mi kaynaklandığı sorusunu da gündeme getirdi. Dünya görüşleri ideolojileri ve çözümleme yöntemleri birbirinden oldukça farklı olan eleştirmenlerin aynı esere baktıklarında farklı şeyler söylemeleri, farklı yorumlamalara gitmeleri söz konusuysa bu durumda eserin çok anlamlı yapısından kaynaklandığının bir göstergesidir diyebiliriz.

Sanat eserinin yorumlanması günümüz eleştirmenlerince farklı açılardan değerlendirilmektedir. 1960’lı ve 1970’li yıllarda anlam “üretme” sürecinde okurun, dikkati çeken en etkili kişilerden biri olduğunu savunan Umberto Eco, çağdaş eleştirel düşüncenin önde gelen çizgilerinden bazılarının okura sınırsız, denetlenmesi olanaksız bir okumalar yetkisi vermesi olarak gördüğü yorumlamalardan duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Tek bir yorumun doğru

yorum olduğu konusunda ısrarlı bir yaklaşımın yerine, bir metnin aşırı yorumunun ayırt edilebileceğini savunmaktadır.* Eco, 1950'lerde yeni eleştirmenlerin yücelttikleri bir öğretiyi benimseyerek yazarın metin öncesi niyeti yorumun ana unsurunu sağlayamadığını hatta bir metnin anlamına ya da anlamlarına götüren kılavuzlar olarak kabul edilemeyeceğini söylemektedir.

Düşünceleriyle çağımıza yeni bir sezgi getiren diğer eleştirmen Susan Sontag, Modern yorumlama biçiminde eserin fazla deşildiğini, deşildikçede yok edildiğini savunmaktadır. Umberto Eco ile hemen hemen aynı fikirde olan Sontag aşırı yorumun eserin biçimini yok ettiğini, içeriği, temel, biçiminde yardımcı bir süs olarak kabul edilen iyi niyetli yaklaşımın doğmasına yol açtığını söylemektedir. *“Sanat yapıtının, içerik öğelerinden oluştuğu yolunda o epeyce kuşku götürür kurama dayanan yorum, sanata kötülük eder, sanatı bir kullanım nesnesi, zihnin ulam kalıplarına göre düzenlenebilecek bir şey düzeyine indirger.”*¹⁰ En iyi eleştirinin içerik sorunlarının biçim sorunlarıyla iç içe ele alan eleştiri türü olduğunu savunur.

Jonathan Culler, Umberto Eco'nun tam aksine aşırı yorumu savunan bir eleştirmendir. Eco'nun metnlerinin okurlara büyük bir hareket alanı sağladığını, ancak sınırlar bulunduğunu söyleyerek yapı-çözüm kuramına karşı olduğunu belirtmektedir. Ona göre yapı-çözüm, anlamın, bağlama bağlılığını, anlamın metinlerdeki ya da metinler arasındaki ilişkilerin bir sonucu olduğunu ve bağlamların sınırsız olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden her zaman yeni bağlamsal olanakların doğacağını ve bunlara sınır konulamayacağını savunur.

Görüldüğü gibi sanat eserlerindeki çok anlamlılık, eserlerin nasıl yorumlanması gerektiğini de araştırma konusu yapmıştır. Eserin yorumlanmasında farklı düşüncelerde olan bu eleştirmenlerin yaklaşımları ise çağımızda sanat yorumunun büyük aşamalar katettiğini göstermektedir.

2- Düzanlam ve Yananlam

İnsanlar, gerçek dünyadaki nesne ve olguları içinde yaşadıkları kültüre göre sınıflandırırılar. Bu sınıflandırmanın sonucunda ise zihnimizde kavramlar ortaya çıkar. Hayatla başedebilmek için, çevrenin insana sunduğu bu yığınları anlamlı bir bütünlemeye, sınıflandırmaya ihtiyaç vardır. Ancak bu işlemlerden sonra, doğa ve

* Bkz: Umberto ECO - Açık Yapıt

¹⁰ Susan SANTAG Sanatçı Örnek bir Çilekeş sy: 16

çevre bazı kavramlara indirgenir ve kavramları temsil edecek göstergelere ulaşılır. Göstergenin ilk basamağı dünyadaki gerçek nesnelerden kavramlara geçiş olarak yorumlanır. Gerçek dünyadaki nesneleri "gösterilen" beynimizde bunların yerine alan kavramlarda "gösteren" olarak nitelendirebiliriz. Gösterenin gönderme yaptığı kavramları da göstergenin düzanlamı diyoruz.

Kavramlar, bireysel değildir, o topluluğun ortak işlem birimleri olarak kabul edilir. Dolayısıyla aynı toplulukta yaşayan tüm bireylerin zihinlerinde aynı kavramların bulunduğu söylenebilir. İletişim göstergelerinde her birey hangi gösterenin (biçimin) hangi gösterilene (kavrama) karşılık geldiğini bildiği sürece iletişim gerçekleşmiş olur ve göstergenin düz anlamı, aktarılmış olur. Düzanlamalarda kesinlikle yanlış bir anlama olmaz. Çünkü düzanlam gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur.

Bildirişim açısında düzanlamda kullanılan nesnenin kesin ve uzlaşımsal bir göstereni vardır. Örneğin eski çağlardan beri merdivenin ne amaçla kullanıldığını biliyoruz. Basamakları olan ve yukarıya çıkma tırmanma işlevi gösteren bir araçtır. Bu ister tahta olsun, ister saray merdiveni olsun, isterse bir gökdelenin yangın merdiveni olsun, hepsinin işlevi aynıdır. Ve bu işlev bize yıllar öncesinden şifrelendirilmiş bir biçimin kullanımını gösterir. Bu anlamda merdiven deyince ilk aklımıza gelen şey onun düzanlamıdır. Ama Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Merdiven" isimli şiirinde merdiven bir başka anlamda kullanılmıştır. Şiirde merdivenin basamakları insan yaşamının evrelerini göstermektedir. Burada ikinci bir anlamın bulunduğunu saptarız. İşte bu ikinci anlam yananlamdır.

*"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, sanatlarsa ikinci türdendir."*¹¹ Tekanlamlı olan bilimsel düzgüler, biçimsel değişiklikleri yatsır, buna karşın sanatsal düzgülerde bol bol yananlam olanaklarından faydalanılır. Bir fizik formülünde biçimsel sapmalara yer yoktur. Ama bir ressam bir portreyi gerçekçi, ya da kübist vb. yaklaşımlarla işleyebilir.

Sanatsal düzgüde kullanılan yananlam, düzanlamlı bildiriye nasıl kaplarsa kaplasın onu tamamiyle tüketmez. Her zaman düzanlandan geriye bir şeyler kalır.

¹¹ Pierre GUİRAUD, Göstergebilim sy: 45

*"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 çözümleniyorsa 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 kurulamaz. Öte yandan şifre çok kolay çözülüyorsa, bu da yapıta "bayağı, sıradan" gibi sıfatların yakıştırılmasına yol açar."*¹²

Bir sanatsal düzgüde birden fazla yananlam olabilir. Sanat yapıtlarının özelliği, getirdikleri yeni şifrelerin önceden belirlenmemiş olmasıdır. Önceden belirlenmiş dizgeler, ancak konuşma dilinde vardır. Ama bazı yananlamlar, bildirilmek istenen daha açık, daha anlaşılır şekildedir. Reklamlar, TV'lerdeki eğlencelik diziler vb. yapıtlarda yananlam dizgeleri kalıplaşmış haldedir. Yaygın toplumsal değer ölçütlerini kullandıkları için yananlam dizgeleri daha kolay çözülür. Bununla birlikte bazı sanat eserlerindeki yananlamlar yüzyıllar boyunca değişik boyutlarda değerlendirilebilir. Bazılarında dönemin geçerli ölçütlerini öylesine mükemmel bir biçimde yakalar ki, güncellikten kurtulup çağlar boyunca kullanılabilir nitelikte olurlar diyen Fatma Erkman konuyu şu örnekle bütünleştirir; *"Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı kuşkusuz rönesans döneminin güzellik anlayışını yansıtır, ama öyle bir yansıtır ki, bu yananlam şifresini (yani rönesansın güzellikle ilgili anlayışını) öteki çağlara da yaptırımcı bir biçimde aktarmış olur. Başka dizgeler arayarak Leonardo'yu çözmek yerine, Leonardo'nun kendisi, yaptırımcı özellikleri, etkileri ve mükemmelliğiyle daha sonraki şifrelerin anahtarı durumuna gelir."*¹³

Resim sanatında olduğu gibi fotoğraf sanatında varolan düz ve yananlam şifrelerinin varlığından sözedilebiliriz. Kuşkusuz çoğu fotoğrafta gözlediğimiz duygular, bizim ahlaki, politik, toplumsal olaylara karşı edindiğimiz bilgiler ışığı altında topladığımız değerlendirmelerden öteye geçmezler. Tarihsel bir fotoğrafa ancak bilgi edinmek için bakarız. Ya da bir aile albümünde ki herhangi fotoğrafa belli bir anın sabitleştirilmiş hatırası olarak bakıp geçeriz. Bu fotoğraflar hakkındaki duygularımız ortalamadır. Roland Barthes, bu şekilde baktığımız fotoğrafları Latince'de bulunan bir sözcükle studium'la isimlendirir. *"Stadium, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir*

¹² Fatma ERKMAN, age., sy: 75

¹³ Fatma ERKMAN, age, sy:79

tür kendini verme anlamına gelir.”¹⁴ Studium'un yanında ikinci bir ögeden de bahseden Roland Barthes, Punctum'un Studium'a hiç benzemeyen, fotoğrafa baktığımızda bizi bereleyen, acı verici bir etki bıraktığını söylemektedir. Punctum'da, fotoğrafın tekil karakteri içindeki kişiyi çeken bir ayrıntı, onun varlığının okumayı değiştiren, gözümüzde yüksek bir değerle belirtilmiş yeni bir şeye bakıyormusuz hissini verir.

Roland Barthes James Van der Zee'nin 1926'da fotoğrafladığı bir zenci Amerikan ailesinin fotoğrafında (R 4) studium ve punctum'u ortaya çıkaran bir yorum yapmıştır. Fotoğraftaki zenci ailesi de studium saygınlığı, aile yaşamını, bayramlık giysileri, beyaz adamın niteliklerini kazanmak için girilen sosyal ilerleme çabasını anlatıyor. Ama onda punctum olarak ortaya çıkan onu delip geçen etkiyi şöyle açıklıyor;

"Van der Zee'nin fotoğrafını okurken beni neyin duygulandırdığını sezdığimi düşünmüştüm: Bayramlıkları içindeki zenci kadının bağcıklı ayakkabıları, ancak bu fotoğraf içimde işleyip durdu, ve daha sonra fark ettim ki asıl punctum kadının taktığı kolyeydi; çünkü (eminim) bu kolye (inci bir altın sırma kurdela), benim ailemden birisinde gördüğüm ve onun ölümünden sonra aileye ait eski bir mücevher kutusuna kapatılan kolyenin aynısıydı (bu halam hiç evlenmedi, yaşlı bir ev kızı olarak annesiyle yaşadı, bense onun kasvetli yaşamını düşündükçe hep hüzünlendim".¹⁵

Roland Barthes, punctum'u delip geçici bir hızla oluştuğunu söylemesine rağmen, burada onun belli bir görünmezlik barındırabileceğini, üzerinden belli bir zaman geçmesine rağmen ansızın ortaya çıkabileceğini belirtiyor. Punctum apaçık görünmeyen, izleyen tarafından tamamlanan, düşüncede varolan bir etkidir. Bu etki bireysel değildir. Kişiden kişiye değişen bir yananlamanın varlığını gizler.

Sanatlarda varolan yananlamlar, eserin ne derece güçlü ve etkili olduğunun bir göstergesidir. Yananlamların çözülmesi günümüz eleştirmenlerinin en çok üzerinde durdukları konulardan biridir. 20.yy. sanatı tarihsel süreç içinde birçok aşamalardan geçtikten sonra, bu günlere erişmiştir. Sosyal, kültürel, toplumsal ve

¹⁴ Roland BARTHES -Camera Lucida, fotoğraf üzerine düşünceler. Türkçesi: Reha AKÇAKAYA - Altıkırkbeş- 2. Basım- 1996 sy: 34

¹⁵ Roland BARTHES age sy:57

siyasal değişimlerle birlikte, teknolojinin bitip tükenmek bilmeyen gelişimi sanatın anlamında da hızlı değişimlere neden olmuştur.



Resim 4: James Van der Zee, Aile Portresi - 1926

III. BÖLÜM

ANLAMI ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Yirminci yüzyılla birlikte hızla ilerleyen teknolojinin insan yaşamına soktuğu yenilikler, toplumların ekonomik, sosyal ve kültürel yapısını değiştirmiştir. Sanat yapıtı da sonuçta toplumsal bir olgu olduğu için bu değişimden payına düşeni almıştır. Ama ne olursa olsun sanat yapıtını meydana getiren etmenler önemini yitirmeden hala yerini korumaktadır.

Sanatçı doğadan birtakım izlenimler alır. Bu izlenimler, uyarıcı ortadan kalktıktan sonrada varmış gibi beyinde yeniden ortaya çıkan görüntülere yani imgelere bırakır kendini. İzlenimler, sanatçının kendi içinde bir senteze uğrayarak ifadeye ulaşır. Sanatçı, kendi ruhunda oluşturduğu bu ifadeden estetik bir haz duyar. Ama meydana gelen bu ifade, sanatçının belleğinde uzun süre korunamaz. O zaman kaybolup gitmeye mahkum olan bu tinsel sentezi ses ton, boya, odun.... vb. gibi fizik varlıklarıyla dışlaştırır. Yani estetik tinsel sentezi, biçime dökmüş olur. Bu oluşum sırasında sanatçının dünya görüşüyle birlikte içinde yaşadığı toplumun değer yargıları da eserin oluşumunda önemli bir yer tutar. Tüm bu oluşumlar aynı zamanda eserin içeriğini de oluşturur. Sanatçı, sanat yapıtının oluşumu sırasında kendine has bir dil oluşturur. Bu dil günlük yaşamda kullandığımız anlamını herkesin kolaylıkla çözebildiği bir iletişim sistemi değildir. Onun kullandığı dil, kendine has, anlamı izleyiciye direkt değil de dolaylı yoldan ulaşan, bir yapıya sahiptir. Bu yapı simgeseldir. Sanatçı iletmek istediği şeyi bu simgeleri kullanarak gerçekleştirir. Kullanılan bu simgeler her sanatçıda çok farklı anlamlarla yüklüdür.

Günümüzde bir sanat yapıtının anlamını ortaya çıkarmak için yapılan tüm çözümlemelerde sanat yapıtını oluşturan bu etmenler dikkate alınmaktadır. Bu etmenlerin hepsi sanat yapıtında tümel bir yapıya sahiptir. Ve bu yapının tüm elemanlarının birlik içinde olması gerekir. Yoksa sanat yapıtını oluşturan sistem işlev görmez. Alıcı, sanat yapıtında iletilmek isteneği alamadığı için o yapıttan estetik bir zevk de almaz.

İşte yukarıda bahsettiğimiz ve sanat yapıtının oluşumunda hepsinin ayrı ayrı önemi olan bu etmenleri, imge, ifade biçim, içerik, simge alt başlığı altında anlam konusuyla ilişkilendirerek incelemeye çalışacağız.

1- Sanat Yapıtında İmge

İmge*, sanatsal yazılarda çok kullanılan bir kavramdır. Bu kavramın doğru bir şekilde kullanılabilmesi için günlük yaşamımızdaki imge ile sanatsal imge arasında varolan farkın ayırımına varılması gerekir. Yoksa kavram kargaşasına neden olabilirler.

Günlük yaşamdaki imge, insanların çoğunda düşünme sırasında ortaya çıkar. Görülenler, imgeler biçiminde beynimizde sakladığımız görsel yada başka duyumlardan da kaynaklanmış yaşanmamış olaylardır. Bunlara bellek imgeleri de denilebilmektedir. İşte biz uyurken içgüdü'nün bütün bilinçli arzularının, umutlarının, korkularının ve sevgilerinin yerine keyfi ama aslında basit, bilinçsiz arzuların duygusal bağları tarafından çağrıştırılan bellek imgelerine bırakırız kendimizi. Ama uyurken tam bir bilinçsizlik göstermeyiz. Eğer öyle bir şey olsaydı uykuya daldığımız andan itibaren bir daha uyanamazdık. Uyku esnasında dikkatimizin bir bölümü uyanık kalmaktadır. Uyuyanın dikkati, pek büyük olmayan bir gürültüyle çekilebilir. Duygular böyle uyarılar tarafından zayıflatılmış olsaydı, uyku sona ererdi. Bu yüzden iç güdüsel sinir hücrelerinden duygusal kalıplara giden çağrışım yolları bir bakıma yanhatlıdır ve uyarılar ise bir yer değiştirme ile bellek- imgelerine çevrilir. Bunlar, bu yan hatlı duygusal kalıplarla, çağrışım yoluyla bağlanır; kendileri duygularla iç içe değildir. Bu bellek imgeleri, düşünme görülür ve böylece ufacık bir itişle harekete hazır, dikkate kendini ayarlayabileceği bir şey verir. Böyle olmasaydı, dikkat uyarılara yönelir ve uyuyanı hemen uyandırır. Bir de duygusal gerçekliğin düşünme ile olan ilgisini dikkate alırsak, düşünme esnasında duygusal gerçekliğin olmayışını, düşlerin kolayca unutulmasından anlayabiliriz. Duyular gerçekleşme noktasına geldiği anda hemen uyanırız. Halk dilinde bunun karabasan olarak nitelendirildiğini hemen herkez bilir.

* imge: Günlük yaşam içinde, duyularımızın verilerinden ve algılarımızdan yola çıkarak varlığını duyumsadığımız bir nesnenin, uyaran ortadan kalktıktan sonra da varmış gibi beyinde yeniden ortaya çıkan görüntüsüne "imge" denir.

Duygusal düzenlenişin bilinçsiz ve bu yüzden kişisel olanına düş, duygusal düzenlenişin bilinçli bu yüzden de toplumsal olanına da sanat denilmektedir. *“İmgeler, bizim içinde yaşadığımız gerçeklikten alarak kendimize kattığımız görüngülerdir. Bir insan, görmediği ama görmek istediği bir şeyi, eğer daha önce görmüş ve ona ilişkin bazı yanları belleğine yerleştirebilmişse, yeniden canlandırabilir. Bir başkası, duyduklarından yola çıkarak, beyinde bir müzik oluşturabilir. Bir başkası, sözlüklere imgesel değerler yükleyerek; gördüklerinden ve işittiklerinden yola çıkarak, imgesel bir dil oluşturabilir. İşte genel imgenin bu aşamada artık yalnızca, bir yeniden canlandırma görüngüleri olmadığı ortaya çıkar. Tek imgeler, nesnel bir dünya içinde bizim düşlerimizi oluşturabilir. Bunlara yeni anlamlar yükleyerek imgeleme ile ortaya çıkan imgelerse sanatsal imgenin başlangıç değerleridir.”*¹ Sanatsal imge, bellekteki nesnelerin görüntüleri ile ilişkide, uyaranların olmadığı durumlarda bile yeniden canlanan imgedir. Buradaki uyaran nesnel uyaran değildir. Daha önce nesnel uyaranlardan alınan her türlü uyarıcı etkenin, bireyde, değerlendirmesinden sonra ortaya çıkan, artık gerçeklikle ilgisi olmayan, öznel görüntülerdir. Öznel görüntülerin bu yönde oluşmasında ilkel toplumlardaki sanat yaratımlarına bakıldığında hemen anyabiliriz. Erken eski taş devrindeki mağara resimleri ile heykellerin “doğaya bakılarak” değil de beleden yapıldığını bugün bilim saptamış bulunmaktadır. Bu çizimler, örneğin ispanya’da, Santillon del Mar yakınlarında bulunan Altamira mağarasında ki hayvan resimlerinde, hayvanın tikel, yinelenemez yanıyla verilişi olmayıp, tüm sanatın temel belirtis olarak genelleştirilmiş tasarımlarıdır. Bu tasarımları ortaya koymak için *“İlkel toplumdaki sanatçının çok sayıda etkileri çözümleyebilmesi, canlandırdığı nesnenin genel ve temel özelliklerini düşünsel olarak çözmesi, çeşitli hayvanlarda ve insanda bulguladıklarını bir imge içinde toplayarak bir bireşime varması, kendi tasarımı ile bilincinde işlediği somut canlı etkileri yeniden yaratabilmesi gerekmektedir.”*² Aynı sonucu masalsı fantastik efsanelerde de görebiliriz. Bunlar, ilkel toplum insanının kendi düşünce gücüyle hayal ettiği, yaratıcı yönde ortaya çıkardığı şeylerdi. Ancak ilkel toplum insanı, bilinçin bilgisel olarak

¹ Bedri KARAYAĞMURLAR- Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir 1993, sy:61

² M. KAGAN, age, sy:220

yönlendirilişini kendi zihinsel etkinliğinin başlı başına bir biçimi haline getirmekten çok uzaktı. Bunun gerçekleşmesi için soyut-mantıksal düşüncenin oluşması gerekiyordu. Yani öznenin, tanıdığı nesneyle ilişkisinde onu nasıl algıladığı ve yaşantısına geçirebilme yetisini kazanması gerekiyordu.

İnsanda imgesel düşünce ve sanatsal etkinlik ancak toplumsal bir varlık olduğunda ortaya çıkmıştır. Çünkü insanın, coşkusal tepkilerin bilincine varabilmesi, ancak bu coşkuların toplumsal olarak taşıyan ve gerekli olan duygular ile ruhsal durumlar halinde varolmasıyla oluşur. Bir anlamda imgesel düşünce ve sanatsal etkinliğin, iletişimin ortaya çıkmasıyla gerçekleştiğini söyleyebiliriz. İmgeler iletişimsel anlamda salt göstergeler olarak da kullanılabilirler. *“Ama bir imgeye “gösterge” diyebilmemiz için, o imgenin görsel karakterini açıkça göstermeksizin, bir içeriğin yerini hangi ölçüde tuttuğunu belirlemek gerekir. Aslında, bir görsel imgenin yüzde yüz, bir oranda bir gösterge olması ve bunun dışında başka hiçbir şey olmaması olanaksızdır. Mutlaka bir şeyin göstergesinde o şeye ait bir tasvir olacaktır.”*³

Sanatçı, doğadaki izlenimlerini tuvaline aktarırken gördüğünün aynısını mı yapmaktadır, yoksa doğaya kendi imgesel biçimlerini de ekliyor mudur? Bu sorunun cevabını verebilmek için 19. ve 20. yüzyıllarında etkisini gösteren gerçekçi sanata bakmakta yarar vardır.

“Dıştan bakıldığında, Levithan’ın manzara resimlerinde, doğanın tıpkı gerçekteki gibi yansıtılmış olduğunu görürüz. Ama, gerçek bir manzara ile bu büyük manzara ressamının yapmış olduğu tablolarla o manzaranın imgesel bir biçimde nasıl yansıtılmış olduğunu yanyana getirip karşılaştıracak olursak, şunu görürüz hemen, bu resimlerde doğa, ressamın gördüğü, yaşadığı, zihinsel olarak özümlediği biçimde karşımıza çıkmıştır. Bir kimyacıdan ya da fizikçiden, bir jeologdan ya da botanikçiden farklı olarak, Levithan doğayı, insanla ilgisi, değer belirleyici önemi açısından ele almaktadır. Onun için, onun resimlerindeki manzaralara “çok izlenimli manzara” diyoruz. Yokse herkes bilir, ne bir orman, ne bir çayır, ne de gökyüzünün kendi bir izlenimi olamaz. Doğanın bir görünüşünü, bir bilimcinin tam tersine, bir sanatçıya bu biçimde,

³ Doç. Dr. Adem GENÇ, Yrd. Doç. Ahmet SİPAHİOĞLU, age sy: 196

kendi salt nesnel, maddi varlığı içinde değil, ama insanoğlunun bilincinde yansımaları bulacağı biçimde verdiren, doğayı izleyen kişide uyanan şey bu izlenimdir, bu izlenimin içeriğidir işte”⁴

M. Kagan'nın, Levithan'ın manzara resmini değerlendirirken, sanatçının gördüğü nesnenin aynısını değilde onu kendi imgeleriyle yansıttığını burada açıkça belirtmektedir. Aynı değerlendirmenin bir benzerine Doç. Dr. Adem Genç. -Yrd. Doç. Ahmet Sipahioğlu'nun “Görsel Algılama” isimli kitabında da rastlamaktayız. *“İmgeler kendilerinin de aşağısında bir soyutlama düzeyinde yer alan şeyleri tasvir ettiklerinde “resim” olarak kabul edilirler. Resim tasvir etmekte olduğu bir nesne ya da aktivitenin özgür niteliklerini, yani, o şeye ya da oluşuma ait renk, şekil, hareket gibi özellikleri kavrayıp belirli bir biçim içinde gösterdiği zaman “resim” haline gelir. Resimler tam olarak, yani yüzde yüze varan bir oranda taklit değildir. Resim deyince bu tanımdan, ait olduğu modelden rastgele eksikliklerle ayrılan gerçeğe uygun kopyalar anlaşılmalıdır”*.⁵ M. Kagan, konuya çok yakın bir diğer örneği de herhangi bir ornitoloji ders kitabındaki güvercin çizimi ile Picasso'nun “barış güvercini” ni karşılaştırarak vermektedir. Resimleyicinin ders kitabında çizmiş olduğu güvercinin sanatsal bir imge taşımadığını, çünkü resimleyicinin güvercini kopye etmeye çalıştığını belirtmektedir. Ancak, Picasso'nun güvercininin sanatsal bir imge taşıdığını, çünkü burdaki güvercin kendi başına değil, insan ve insanlık için önemi açısından, kendi toplumsal değeri içinde çizildiğini ve bu güvercin insan oğlunun duygularının, umut ve ideallerinin bir görüntüsü olduğunu söylemektedir. Resim’de, ressamın kişisel bir değerlendirmesi olmasaydı o resim herhangi bir nesnenin benzeri olmaktan öteye geçemezdi.

İmgelemenin tamamlanmamış resimlerdeki etkisi, algılamanın görsel alanın tümünü anında kavramak demek olduğu ve bu nedenle de tamamlanmamış bir resmin izleyici tarafından kendi geçmiş deneyimlerinden yola çıkarak tamamlanabildiğidir. Ancak bu doğrultuda bir düşünce bize sanat tarihinde birbirini izleyen yeniliklerle gerçekleştirebildiğini gösterir. Tamamlanmamış resim sorunu, Mısır sanatında da görülebilmektedir. Ama bu resimli yazı göstergelerindeki

⁴ M. KAGAN, age sy: 249

⁵ Doç. Dr. Adem GENÇ, Yrd. Doç. Ahmet SİPAHİOĞLU, age, sy: 197

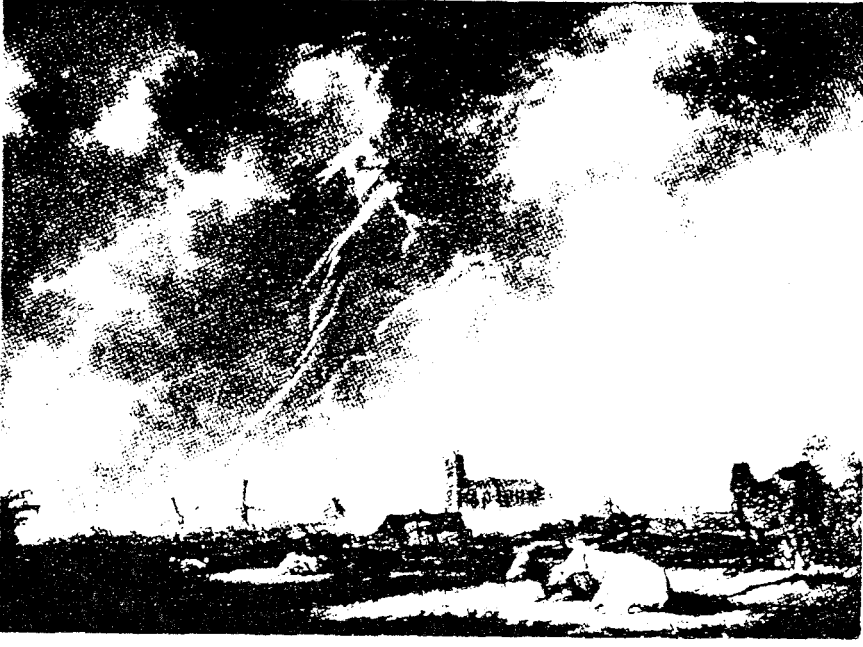
tamamlanmamışlık, ölümlere zarar gelmesin diye bilinçli olarak yapılıyordu. Yunan sanatında ise belli durumlarda yandan görünüşte perspektif kısaltmalara ya da gölgelere başvurulması sanatın bu yolda adım adım ilerlediğinin bir göstergesidir. Böylelikle betimlemenin bu yanı resim sanatında kendi geçmiş deneyimlerinden yararlanarak ilerleyebileceğini gösterir. Constable resim sanatına çağdaşlarından çok farklı bir şekilde yaklaşmış olmasına rağmen, doğanın nasıl betimleneceğini kendisinden önceki sanatçıların deneyimlerinden öğrenilebileceğini savunmuştur. Sanatçı, Ham House'daki resim koleksiyonu üzerine şunları yazmıştır. *"Gerçekten nefis bir Cuyp'ınız), var, sessizlik ve huzur dolu; kent, bütün kuleleri ve yel değirmenleriyle birlikte nemli bir peçenin ardında, zayıf bir güneşin aldatıcı ışıkları altında uzanıyor; bulutlardaki tüyler ürpertici bir çatlak ise insanı neredeyse titretiyor ve birkaç yoksul kulübeye bir yıldırım düşüyor; yıldırımın aşağı kayışı doğaya öylesine sadık ki, bu resmi, Salisbury'mi göndermezden önce görmüş olmayı isterdim."*⁶ (R 5, 6).

Constable'nin bu saptamalarına yer veren Gombrich; imgenin varolabilmesi için sanatçının resim sanatın da çok eskiden beri var olan biçim diline sahip olması gerektiğini savunmuştur;

*"Müziğin iç dünyayı tonlarla dile getirişi gibi, sanat da görünen dünyaya sırt çevirerek yeni, şimdiye kadar ulaşılmamış, bulunmayı ve biçimlenmeyi bekleyen yeni alanlar ortaya çıkarmış olabilir. Ancak görünen nesnelerin dünyası gibi, iç dünyanın da imgelerin diline doğrudan çevrilebilmesi olanaksızdır. Sanatçı için bilinçaltı imgesi, "retinanın üstündeki imge" kadar kısır bir mitosdur. Sanatçı bakışlarını ister dışarıya, ister iç dünyaya çevirsin, anlatımın tek bir yolu vardır: Sanatçı önce bir imge yaratmak zorundadır; bu imgeyi bir karşılığa dönüştürebilmesi ise ancak daha önce gelişmiş bir biçim dilinden kafasındaki tasarıma en yakın düşen öğeleri seçmesiyle olasıdır."*⁷

⁶ E. H. GOMBRIC -Sanat ve Yanılsama sy: 309

⁷ E. H. GOMBRIC -Sanat ve Yanılsama sy: 344



Resim 5: A. Cuyp- Firtinada Dordrecht, 1650



Resim 6: John Constable - Salisburg Katedralinin Nehirden
Görünüşü, 1831

Görüldüğü gibi, bir yapıtın imge gücü o yapıtın güçlü olmasını sağlayan en önemli etkenlerden biridir. Ancak sadece imge gücüyle sanat yapıtı oluşturulamaz. İmgesel gücü yetkin olan herkezin de sanatçı olması beklenemez. İmgenin varolabilmesi için, biçimsel olarak yansıtılması gerekir. Çünkü sanat, bir biçimlendirme olayıdır. Bu nedenle anlatımın gücü biçimlendirmedeki başarı, sanat yapıtının imgesel gücünü de arttıracak özelliكتedir.

Sanat yapıtı karşısında izleyici ile sanatçının tutumu, birbirinden oldukça farklıdır. İzleyiciler, sanat eserini yorumlarken gerçek dünya ile ilişkilerini deneyim ve bilgilerini bu esere yansıtarak onlara çok değişik, yorumlar getirirler. Dünyanın herhangi bir parçasını imge olarak görmek isteyen sanatçı ise, bunun tam tersini yapar. O, bildiği imgeleri çıkış noktası olarak kabul eder. Bu imgelerden biri gerçekliğin bir kesitini yansıtıp yansıtamayacağını irdelemek zorundadır. İmgesel güç sanat yapıtında ne kadar güçlü olursa, izleyicinin algısında oluşturacağı etki de o kadar güçlü olacaktır. *“Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız.”*⁸ Ayrıca imge, sanat yapıtında verildiği zaman insanların ana bakışı sanat konusunda edindikleri bir takım varsayımlar dizisinin etkisinde olduğunu söyleyen John Berger, bu varsayımları şu şekilde sıralamaktadır; Güzellik -Gerçeklik -Deha -Uygarlık -Biçim -Toplumsal konum -Beğeni vb.

Sanat olayında sanatçı -izleyici -yapıt üçgeninin varolduğunu kesinlikle yadsıyamayız. Ama bu üçgenin istenilen düzeyde olması her zaman beklenemez. Yapıt sanatçının elinden çıktıktan sonra artık o başlı başına bağımsız bir nesnel olarak varlık gösterir. Bu nedenle yapıtın değerlendirilmesi tarih içinde değişimlere uğrayarak günümüze kadar ulaşır. Çağımızda özgün resimler “yeniden canlandırmalar” içinde değişik amaçlarla kullanılmaktadır. Örneğin Leonardo da Vinci’nin yüzyıllar önce yaptığı Monna Lissa tablosu reklam amacıyla çoğaltılmıştır. Elden ele dolaşan bu çoğaltmalarda resimdeki imgenin gösterdikleri değil, onun ne olduğundadır. Ancak özgün resimlerin değeri hiçbir zaman kaybolmaz . Çünkü özgün resimde sessizlik ve dinginlik, asıl malzemenin, boyanın içine sinmiştir. Özgün resme

⁸ John BERGER -Görme Biçimleri Çev: Yurdanur SALMAN -Metis yay. 5. Basım Şubat 1993 sy:10

baktığımızda fırça vuruşlarını, içinde yaşadıkları tarihsel an gözümüzün önüne gelir. *“Cezanne, buna benzer birşeyi ressamın açısından söylemiştir: Dünyanın yaşamından bir an geçer! O anı gerçekliğiyle yakalayıp resme geçirmek, bunu yaparken herşeyi unutmak! O anı yaşamak, duyarlı bir levha olmak... zamanımızdan önce olan herşeyi unutarak gördüklerimizin imgesini yansıtmak...”*⁹

Sanatsal imge, esere baktığımızda bizi kendi dünyasına götüren ve biçimde bütünleşmiş bir yapıya sahipse eğer, varlığını o eserle birlikte yüzyıllarca sürdürebilecektir. “Sanatta imgesel yaratı kaynağı, hiçbir zaman kurumaz. Çünkü o, yok edilemez ve tüketilemez. Her çağda ve her büyük sanaçıda imgelemin çalışmaları yeni biçimler içinde ve yeni bir güçle yeniden ortaya çıkar”¹⁰ Imge, sanatçıyla birlikte varolur ve biçimsel bir anlam kazanır.

2- Sanat Yapıtında İfade

Sanat yapıtlarının bir şeyler ifade etmesi gerektiğini hepimiz biliriz. İfade kavramı, sanat yapıtlarında olduğu kadar her türlü iletişim alanında da bulunur. Bir kişinin başka birine duygu ve düşüncelerini ifade etmesi gibi. *“Sınırlı bir ölçüde ifade, herhangi bir kişinin duygularının, düşüncelerinin ve uğraşlarının ortaya çıkmasını sağlayabilen, söz konusu kişi ile ilgili dış görünüş ve davranış özellikleri anlamına da gelebilmektedir.”*¹¹ Bu tür bilgileri, o kişinin el kol hareketlerinden, yüzünden, giyinişinden, yürüyüşünden, kalemi tutuş biçiminden çıkartabiliriz. Bir kişinin dış görünüşünden, onun hangi duyguları yaşadığını çıkartabiliriz. Daha 17. yy’ da filozof Berkeley bu konuyu irdemiş ve şiddetli duyguların gözle görülemeyeceği kanısına varmıştır. Görüntünün anlık belirtelerini taşıyan kişinin çehre değişikliği göz tarafından algılanması ve bunlara eşlik etmeleri dışında herhangi bir belirtisi yoktur. *“Bunun nedeni ise, görüntünün anlık nesneleri olan renkler ve çehre değişiklikleri ile birlikte göz tarafından algılanması ve bunlara eşlik etmeleri dışında herhangi bir belirtileri olmamasıdır”.*¹² Kaşlarını çatmış birini kızgın olarak değilde sevinçli olarak değerlendirebilirdik. Charles Darwin’de aynı soruya değinmiş, dış ifadelerin fiziksel

⁹ John BERGİR age sy: 31

¹⁰ Necla ARAT- Estatik Seçme Metinler, Ed. Fak. Yay. Mat. İst. 1981 sy: 121

¹¹ Doç. Dr. Adem GENÇ, A. SİPAHİOĞLU age. sy: 124

¹² Doç. Dr. A. GENÇ, A. SİPAHİOĞLU - age, sy: 125

karşılıklarının gözlemci tarafından ya sonradan öğrenmeyle ya da doğuştan varolan bir içgüdü ile elde edilebildiğini savunmuştur.

Çağımızdan önce, çeşitli filozofların değindiği ve ortaya koydukları bu kurama, son yıllarda toplumbilimciler tarafından yeni bir yorumun geliştirildiği görülmektedir. Toplumbilimcilere göre insanların herhangi bir gerçek üzerinde fikir birliğine vardıklarında, bu anlaşmayı temelsiz bir geleneğe dayalı olarak oluşturduklarını öne sürmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu kurama göre ifade ile ilgili genel veriler, bireylerin ait olduğu toplumdaki hazır bir şekilde aldıkları savunulmaktadır. Doğruluk derecesi kesin olarak bilinmemekle birlikte, uygulamaların sağlam ve güvenilir gözlemlere dayalı olduğu görülmektedir. Lipps bu kuramı yeni bir görüşle geliştirmiş, ifadenin algılanmasında birtakım güçlerin etkinliğinin varolduğunu öne sürerek “çağırışımçı” düşünce çerçevesi içinde ileriye doğru bir adım atmıştır. “Empati kuramı” olarak bilinen bu kurama göre, bir tapınağın sütunları gibi, cansız nesnelerde bile gözlemcinin hangi nedenlerle bir ifade bulabileceğini açıklamaktadır. Doğa üzerindeki nesnelerin yerine kendimizi koyduğumuzda, onun yerinde ki biz olarak neler hissedebileceğimizi bilebiliriz. Örneğin, şişman bir kişinin sandalye’nin üzerine oturduğunu varsayalım, sandalyenin çıkardığı gıcırtilardan onun büyük bir ağırlık altında ezildiğini hissedebiliriz. Onun yerine kendimizi koyduğumuzda ise aynı etkinin içimizde belirdiğini hissedebiliriz.

Geleneksel kuramların benzer özelliği *“Bir nesnenin ifadesinin görsel model içinde bulunmadığına duyulan inançtır. Gördüklerimiz, yalnızca bellekte bulunan ve bilince çıkartılarak nesne üzerine yansıtılan bilgi ve duyguların seçimini sağlayan ipuçlarını elde etmemizi sağlamaktadır.”*¹³ Demek ki dış dünyada gördüğümüz ve bizi etkileyen şeyler aslında iç dünyanın izlerini taşırlar.

İfade aslında bir sezgidir. İfade sezginin objektivleşmiş halidir. Bergson’a göre sezgi; Gerçeği kavrama yetisi; bir anda yakalama, kavrama, sezme, sezip keşfetme’dir. Bir anlamda sezgi içgüdü ve anlağın bir birleşimidir. B. Croce ise sezgi ile ifadenin birbirini nasıl oluşturduğunu şu şekilde açıklamaktadır;

¹³ Doç. Dr. A. GENÇ, A. SİPAHİOĞLU - age, sy: 127

“Doğa dünyasının, eylemsizlik dünyasının üzerinde asıl tinsel bilme eylemi alanı yükselir. Bu temel bilgi eylemi sezgi’dir; sezgi etkinliğidir. Yani expression’dur. Sezgi, ancak, ifade halinde objektivleşir. Sezgi, bir pasiv algıyı işlemekle ifade (expression) haline getirir. Bunun için, sezginin objektivleşmiş olduğu ifade, bir ve aynıdır. Buna göre da sanat eylemi veya estetik eylem dediğimiz eylem bir sezgi eylemidir, bir ifade eylemidir.”¹⁴

B. Croce’ye göre, ifade ve sezgi dünyasının üzerinde zihni dünya, rasyonel mantıki bilme dünyası yükselir. Bunun yanında sezgi bilmesi yani ifade dünyası tamamen bağımsızdır. Zihni bilme olmadan da o vardır. Ama zihni bilginin olması için sezgi bilmesinin olması şarttır. Başka bir deyişle kavramların oluşması için sezgi ve ifadenin olması gerekir.

Sezginin bir ifade olduğunu söyledik. Peki sezgi neyin ifadesidir? Sezgide objektivleşen, dışlaşan şey nedir? Buna Croce, şu şekilde cevap vermektedir: *“Sezgide biz, kendimizi empirik bir varlık olarak dış gerçeklik karşısına koymayız, daha çok hangi çeşitten olursa olsunlar, izlenimlerimizi şartsız olarak objektivleştiririz.”¹⁵* İzlenimleri dışlaştırmakla, onlara biçim vermiş oluruz. Yani onları ifade etmiş oluruz. Bu biçimler ister renk, ister ses isterse çizgi olsun bunların hepsi birer ifadedir. Duygu ve izlenimlerin ifade edilmiş halidir. Sezgi ile bilmek izlenim ve duyguları dışlaştırmak onlara biçim vermektir. Sonuçta, sezgi ile bilmek, bir şeyi ifade haline getirmek, objektivleştirmektir.

Estetik sürecin oluşumu salt ifade ile gerçekleşir. İfade ve izlenimlerin bir sentezini, onlara biçim verilmesini ve onların tinselleştirilmesini gösterir. Estetik oluşumda ilk karşılaştığımız eleman izlenimlerdir. İzlenimler tabiata ait verilerdir. İkinci aşamada ise, izlenimler tin tarafında işlenir ve biçim içine sokularak tinselleştirilir, yani ifade haline getirilir. Üçüncü aşama’da sanatçının ruhunda, tininde meydana gelen ifadeye bir duygu, bir haz duygusu eşlik eder. En son aşamada ise, sanatçının, ruhunda meydana gelen ifadeyi, kaybolup gitmekten kurtarmak için, onu fizik elemanları ile sanat eseri haline dönüştürmektir. B. Crose estetik sürecin oluşumunu

¹⁴ Benedetto CROCE. İfade Bilimi ve Genel Lingvistik Olarak Estetik -Çev. İsmail TUNALI, Renzi Kitabevi -2. Basın, İst. 1983, sy: 13

¹⁵ Benedetto CROCE - age, sy: 14

dört kategoride incelemiş ve sanat eserinin oluşumunda salt ifadenin varlığının sözkonusu olduğu soncuna varmıştır. Özellikle asıl estetik sürecin ikinci basamakta yani ifade aşamasında gerçekleştiğini söylemiştir.

İfadenin, algılanan nesnenin geometrik özellikleri tarafından değil de, nesnenin, gözlemcinin sinir sistemine gönderdiği uyarılar tarafından iletildiği bir gerçektir. Bir tablo veya bir heykele baktığımızda bize görsel örüntü tarafından iletilen yönlendirilmiş gerilim ya da hareket özelliklerini yansıttığını görebiliriz.

*“Günümüze değin ifadeye ilişkin resimsel örnekler görsel güçl  rin ifade ile ilgili anılarını bize g  stermektedir. Giotto’nun “Matem” adlı yapıtında, k  şegenin yukarı doğru y  kselişi “Yeniden Diriliş”in dinamik motifini ifade ediyordu. Yas tutan bir dizi insanın oluşturduğu eğrinin gerileyerek y  kselmesi ise, korku ve derin   z  nt   demektir.”*¹⁶

Duyu organlarımız, kendi başına   alışan, bulundukları   evreye kendi kendilerine tepki g  steren bireysel ayrıcalığı taşımazlar. B  t  n olarak organizmanın bir par  asıdırlar. Bir insan, sokakta yanından geçen bir k  pek karşısında korku duyduğunda, bu korku duygusu b  t  n duyu organlarınca organizmaya iletilir. Kişi, sonuçta duyduğu şeyi korku olarak ifade eder. G  ndelik yaşamda g  r  n  mler birer ifade unsuru ise aynı durum sanat  ının d  nyası için de geçerlidir. Sanat  ı ifade ile ilgili nitelikleri birer iletişim aracı olarak alır. Bu nitelikler sanat  ıyı uyarır, dikkatini o y  nde toplamasını sağlar. Ve bunlar ara ılığıyla sanat  ı kendi deneyimlerini kavrar. Sonuçta bu niteliklerin hepsi, sanat  ının yarattığı g  rsel   r  nt  lerin biçimlerini oluşturur.   rneğin Van Gogh’un “Sonsuzluğun Eşiğinde” adlı tablosunda sanat  ının kendi deneyimlerini, y  z   elleriyle gizli,   ne doğru eğilmiş yaşlı bir adamın bu ifadesinde bulabiliriz (R 7). Van Gogh’un bu resmi, sanat  ının d  nya ya bakış açısını g  stermektedir. Kendi umutsuzluklarını yansıtan bu resim, sanat  ının oluşturduğu g  rsel   r  nt  lerle tamamlanmıştır. Aynı ifedeyi “Doktor Gachet’nin Portresi” ile mavi turkuvaz renkleri, bakanı rahatsız eden delilere   zg   esrarengiz ifadesiyle “Kendi Portresi” nde g  rebiliriz.

¹⁶ Doç. Dr. A. GEN  , A. S  PAH  OğLU - age, sy: 129



Resim 7: Van Gogh - Sonsuzluğun Eşiğinde, 1890

İfade, sadece canlı organizmalarda sınırlı olan bir şey değildir. Düz bir ova, yaprakta ki çiğ damlası, göğe yükselmiş bir kavak ağacı sanatçı için bir ifade unsuru olabilir. Sanatçı gördüğü bir ağaçta hüznü bir yan görebilir. Ama bu benzetmenin asıl kaynağı, ağacın dallarının gerçekten bir hüzne benzediği için değildir. Bu sanatçının duygularını onun üzerinde yansıtmışından kaynaklanan bir şeydir.

Görsel ifadeyi insan duygularının yansıması olarak tanımlamanın iki yönden yanıltıcı olabileceğini belirten Adem Genç ve Ahmet Sipahioğlu, konuyu şu şekilde açıklamışlardır;

*"Birinci olarak böyle bir tanım, bizim ifadenin kökenlerini, algılanan örüntü ile beynin görüm alanının bu örüntüye karşı gösterdiği tepkide yer aldığı gerçeğini göz ardı etmemize yol acar; ikinci olarak ise böyle bir tanım ifade edilen unsurun alanını gereksiz yere küçültmektedir. Biz, ifadenin temelinde yatan özelliğin, güçlerin oluşturduğu bir gruplaşma konfigürasyonu olduğunu ortaya çıkarttık. Bu tür bir gruplaşma bizi ilgilendirmektedir. Çünkü bu yalnızca görünümü olarak ortaya çıktığı nesne için değil, aynı zamanda genelde fiziksel ve zihinsel dünya için de önem taşır. Yükseliş ve düşüş, üstünlük ve teslim olma, güç ve güçsüzlük, uyum ve uyumsuzluk, mücadele ve boyun eğme gibi motifler, her türlü varoluşun temelini teşkil etmektedir. Bu motifleri, kendi zihnimizde, diğer kişilerle olan ilişkilerimizde, insan topluluklarında ve doğa olaylarında her zaman bulmak mümkündür. İfadenin algılanışı, ancak bu algılayış içinde kendi duygularımızın ötesinde bir deneyimi yaşayabildiğimizde tinsel görevini tamalamış sayılabilmektedir."*¹⁷

Sanatçının içinde kıpırdanan duygular, yaşadığı evren içindeki tüm güçlerin bir yansımasıdır. İfade sadece sanatçıyla sınırlı değildir, sanatçının içinde yaşadığı toplumun tüm etkilerini de içine kapsar. İfade, çeşitliliğin ve çokluğun birlik içindeki bir sentezidir.

Sanatçının ifade etmek istediği şeyi başarılı bir şekilde yerine getirebilmesi için, biçimsel teknik özellikleri iyi uygulaması gerekir. Gerçekten de biçimsel teknik özellikleri yerli yerinde kullanamayan bir sanatçının iletmek istediği ifadeyi, yapıtında yansıtamadığı görülmektedir. Sanatçı, başarılı bi ifade yaratmışsa, bu ifadeyi algılayan da sanatçı ile aynı görüş noktasında birleşecektir. Aynı zamanda ifadeyi algılayan kişi de, olumlu bir estetik yargıya varacaktır. Ama ifade başarısız bir şekilde yansıtılmışsa bu defa algılayan olumsuz bir yargıya varacaktır. Sonuçta, sanatçı neyi görmüş, neyi kavramış ve neyi ve nasıl sentez etmişse, sanat yapıtına bakan, onu kavrayan kişide aynı şeyi görecektir, aynı şekilde değerlendirecektir.

¹⁷ Doç. Dr. A. GENÇ, A. SİPAHİOĞLU - age, sy: 136

3- Sanat Yapıtında Biçim

İnsan, kendi üretim eylemleri sırasında, kendisince meydana getirdiği ürünleri yapısal olarak düzene koymayı, simetriğin, ölçünün, orantının ve ritmin tek başına, kendine özgü değerini, yavaş yavaş öğrenerek geliştirmiştir. *“Biçimin estetik olarak duyumsanması, çalışmayı kolaylaştıran ve üretimi arttıran, çalışma sürecinin düzene konmasının insanda uyandırdığı sevinç duygusundan ortaya çıkmıştır.”*¹⁸ Nesnenin biçimsel yapısına önem verilmesi, onunla daha rahat, daha kolay ve daha hoş a gidecek şekilde çalışma yapılabilmesini sağlamıştır.

Pareyson’un “oluşturuculuk” kuramına göre, *“Tüm insan yaşamı biçimsel bulma ve üretmedir.”*¹⁹ Ona göre ister düşünsel, ister moral, isterse de sanatsal düzeyde olsun, insanoğlunun her yaptığı şey bir biçimle sonuçlanır. Kendi başına bir varolmayla sonuçlanan, her yönde gelişmiş, özerk yaratılardır bu biçimler. Tüm bu biçimlendirme olgusunun içine, Pareyson sanattı katmaktadır. Ama sanat yapıtını daha başka bir biçim türü olarak ayırt eden özellik ilkesinide bulmak gerekir. Umberto Eco sanat yapıtını, diğer biçimsel etkenlerden ayırt eden olguyu şu şekilde açıklamıştır;

*“Sanatsal süreçte, bir bireysel’in tüm etkinlikleri aynı salt oluşturucu yönelimi paylaşır: “Sanatta, insanın tinsel yaşamını kuşatan ve daha başka özgöl işlemlerin uygulanmasını işe karıştıran oluşturuculuk, bütün öbür etkinliklere egemen olurken ve onları kendine bağlarken, özerk bir doğrultu üstlenmek yoluyla, kendi başına belli bir özgüllük kazanır... Sanata bireysel, oluşturma için oluşturur, oluşturmak üzere düşünür ve eyley.”*²⁰

Sanatdaki biçimi diğer biçimlerden ayıran en önemli özellik, oluşturduğu biçimin içeriğinin sanatçı, olmasıdır. Sanatçı yapıtın içinde, bir eylemin somut ve son derece kişisel bir izi olarak bulunur. Sanat yapıtını dikkatli bir şekilde izlediğimizde sanatçının bütün kişiliğinin o yapıtta varolduğunu görebiliriz.

Bir sanat yapıtı salt biçimlerden oluşmuş bir yapı değildir. Ancak, sanatsal yaratımda, bir düşüncenin, manevi bir içeriğin, maddi olarak cisimlendirilmesi ile yani

¹⁸ M. KAGAN - age sy: 86

¹⁹ Umberto ECO-Açık Yapıt sy: 205

²⁰ Umberto ECO-Açık Yapıt sy: 206

biçimin ortaya çıkarılması sonucunda varlık kazanır. İmgesel bir modelin maddi bir gövdesi olmadığı sürece o sanat yapıtının varlığından söz edilemez. Sanatçı, manevi bir düşünceye plastik yada yüksek sesli ilişkiler içinde bir cisimsellik kazandırır. Ortaya çıkan bu yapıt izleyiciye ulaştığında izleyicinin de hayal gücündeki imge sonuçta bir madde olarak elle tutulur nitelikte kendini vareder. Sonuçta model olarak sanatsal imge şu yada bu şekilde sanatçı tarafından yapılandırılmıştır. Bertold Brecht biçimden kopuk bir sanatın sanat olamayacağına işaret eder.

“Sanatta biçim büyük bir rol oynar. Herşey değildir ama bir yana bırakıldığında bir yapıtı bozacak kadar önemlidir. Biçim, bir dış öge, sanatçının içeriğe kazandırdığı bir şey değildir. Tersine öylesine içeriğe aittir ki sanatçının kendisi bile çoğu kez ona bir içerik gözüyle bakar. Çünkü bir sanat yapıtının yaratımında, belli biçim öğeleri, sanatçının gözü önünde çoğu kez maddeyle birlikte, bazen de maddi olandan önce belirginleşir.”²¹

Anlaşıldığı gibi, Brecht, biçimi sanatsal yaratının bir ögesi olarak ele almaktadır. Sanat yapıtı biçimsel bir özellik taşımasına rağmen mutlaka bir öz taşır. Bu öz, biçimden ayrılmaz bir özellik taşır. Başka bir deyişle, biçim zihnin yapıtlarını kaybolmaya karşı korumaktır.

Sanat yapıtlarında belli bir yapının düzeninin somut özelliği, doğrudan doğruya, hangi içeriğin onu koşullardırımış olduğuna bağlıdır. Başka bir deyişle kendi içeriğiyle ilişki kuramayan hiçbir biçim estetik olarak değerlendirilemez. Sanat yapıtlarında biçimsel elemanlar, sanatçının yada estetik bazı yargılar ortaya koyduğu, belirlenmiş ilkelere göre belirlenir. Anlatılmak istenen belirli biçimsel elemanlarla, yapıt içinde bir bütünlük kazanır ve içeriğin ortaya çıkmasını sağlar. Biçimin estetik olarak değer kazanması, biçimsel elemanların yanında sanatçının herhangi bir yaratıcı edimde kendine ne gibi somut bir malzeme seçtiğinede bağlıdır. Bilindiği gibi malzeme seçimi olanakları bir sanatçı için her zaman çok geniştir. Önemli olan seçilen malzemenin, dile getirilecek içeriğin kendi özniteliğiyle gösterdiği uygunluğu sağlamasıdır. Karl Marx, *“Renklerle ve mermerle fiziksel olarak uğraşmanın, resim ile heykelin dışında*

²¹ Erdal AYGENÇ, Biçimcilik’e Eleştirel Bir Yaklaşım. Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fk. Sanat Yazıları II Ankara sy.8

(bir iş olmadığını)²² belirtir. Gerçekten de, sanatta kullanılan herhangi bir malzemenin fiziksel özellikleri, bir sanat yapıtında belirli bir biçim olanaklarını kısıtlayan olumsuz etkenleride üzerinde taşır. Ama yeni anlatım biçimleri, eldeki biçimsel elemanlar ve malzemeye yetinecek durumda değilse, sanat bu sorunları çözecek yeni biçimsel elemanlar ve malzemelerle kendini zengileştirecektir.

*“Heykeltraş Vera Mukhina, Paris Fuarı’ndaki pavyona konan “İşçi Erkek ve Köylü Kadın” heykeline başladığı zaman, malzeme konusunda o güne kadar karşılaşmadığı bir zorlukla karşılaşmıştı; eldeki teknik verilere ve coşkusal havaya uyacak plastik biçimi verebilmek için, ne bronz (tunç), ne taş, ne de tahta elveriyordu. Mukhina sorunu şöyle çözdü; heykel tarihinde ilk kez, paslanmaz çeliğe el attı. Nitekim, bu malzeme heykelin içeriğine tam uygun düşüyordu.”*²³ Mukhina, eserinde paslanmaz çeliği kullanmasaydı, o zaman içeriği elden geldiğince tam ve tutarlı bir şekilde dile getiremezdi. İçeriğin tam ve tutarlı bir şekilde dile getirilebilmesi salt biçim üzerine yapılan düzeltmelere bağlı olmayıp, aynı zamanda malzemenin kendi olanaklarının da araştırılmasının gerekli olduğunu göstermektedir.

Canlılar evreninde, soya çekim tutucudur. Doğanın üstüne çıkıp kendi yasalarını ortaya koyan insan toplumunda tutucu yönsemeyi, üretim ilişkilerinde, yönetiminde, devrimlerinde, toplumsal oluşumun da açıkça görebiliriz. *“Her zaman ve her yerde elde edilmiş olan biçim, yapı, düzen, yeniliğe karşı direnir ve her yerde yeni öz eski biçimlerin kalıplarını kırarak yeni biçimler yaratır.”*²⁴ Sanatta da biçimsel yapı tutucudur. Biçim her zaman belirli dönemlerde kazandığı biçim dilini pek kolay değiştirme eğiliminde değildir. Sanatçı, eserini yaratırken bir taslaktan ötekine geçerek kendi dile getirmek istediği içeriğin her seferinde eserin bu halinden çok daha zengin olduğunu farkederek. Bir başka deyişle içeriğin biçimden daha değişken, daha hareketli olduğu ortaya çıkmaktadır. Biçim, hiçbir zaman bir değişim zenginliği taşıyan içeriğin üstüne çıkamamıştır. Ama her zaman içerik biçim etkilemiş ve değişime zorlamıştır. Yeni biçimsel yapının benimsenmesi için o toplumun değer yargılarının, yapının öze ilişkin yapısını kavrayacak nitelikte gelişmesi gerekir.

²² M. KAGAN- age sy: 421

²³ M. KAGAN- age sy: 422

²⁴ Ernst FISCHER. Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat ÇAPAN, Verso yay. Ankara. 6. Basım Ocak 1990 sy:112

Sanatta biçimin, toplumsal değişimlerle birlikte hareket ettiğini ve biçim dilinin ona bağlı olarak değişime uğradığını söyleyebiliriz. Bu yüzden, bir Rönesans resmi ile bir Barok resmi yapısı arasında büyük bir fark vardır. Biçimdeki görkemlilik ya da akıldışılık gibi farklılıklar yalnızca sanatçının kendi kişilik özelliklerine bağlı olmayıp, aynı zamanda toplumsal düşünce tarzının özelliklerine de bağlıdır. Bir sanat eserinde ki konunun anlam değişimleri de toplumsal değişimlere bağlıdır. Örneğin Brueghel'in resimlerinde köylüler toprağı işlemekten zevk duyan, çalışkan, sağlıklı kişiler olarak yansımıştır. Bu resimleri yapan Brueghel gelişmekte olan ve kendine güven duyan burjuva sınıfının büyük sözcüsüdür (R 8). Buna karşın köylü çevreden gelen ve 1848 devrimini destekleyen bir sanatçı olan Millet, köylülerin çalışmasını, kapitalist düzenin yeni bir kölelik biçimi ve insanlık dışı, korkunç bir olay olarak gösterir. Onun başakları toplayan köylüleri, elleri toz toprak içinde, yorgun, insanlıktan çıkmış haldedirler (R 9).



Resim 8: Brueghel - The Corn Harvest (Bugday Hasatı), 1565



Resim 9: Millet - Başak Toplayan Kadınlar, 1857

Sanat eserinin ortaya çıkmasında tarihsel gerçekçiliklerin etkili olduğuna değinen Mehmet H. Doğan konuya şu şekilde yaklaşmaktadır:

“Resimde anlatımcılık, izlenimcilik akımının, çağının gerçeklikleriyle ilgisi olmadığını, bir Van Gogh’un, bir Matisse’in ya da Picasso’nun çağının sağlam gerçeğini yansıtmadığını söylemek olanağı var mıdır? Bir resmin sanat değerini, anlattığı ya da betimlediği hikayede, nesnelerde değil, artistik niteliklerinde aramak başka şeydir, o resmin yapılışını zorunlu kılan tarihsel gerçekliği tümünden yadsımak başka şey. Guernica, elbette İspanyol İç savaşının somut olaylarını anlatan tarihi bir resim olarak değerlendirilemez. Artistik değeri elbette sanata özgü ölçütlerle değerlendirilecektir. (...) (Ancak) İspanya İç Savaşı olmasaydı Guernica diye bir tablosu da olmazdı Picasso’nun. Hatta Picasso’nun o dönemi de olmazdı.”²⁵

Değişik toplumlarda görülen biçim değişimlerinin yaşama biçimleriyle birlikte tarihsel gelişimlere bağlı olduğunu ileri sürebiliriz.

Sanatçı estetik seyir anında objeleri, salt biçimler olarak görür. Sanatçının esinlenme anında duyduğu heyecan, gördüğü objeleri bir araç olarak değil de onları

²⁵ Sanat Yazıları II. Hacettepe Üniv. Güzel Sanatlar Fak. Yay. 7 sy:9

salt biçimler olarak görmesinden kaynaklanır. İnsan bir manzara karşısında onu tarlalar ve kulübeler olarak görmek yerine çizgi ve renk olarak görebilirse eğer, sanatın ona verdiğiinden ayırdedilemeyecek bir heyecan duymuş olur. Resim sanatında biçim, renktir, kompozisyonudur, espasdır, ışık-gölgedir, Müzik'te biçim, sestir, notadır, Şiirde sözcüklerdir. Sonuçta sanat bir biçimlendirme işidir. Biçim ölümsüzdür, sanatçı da biçimlendiricidir.

4- Sanat Yapıtında İçerik

Bir eserin dilini, uslubunu, kuruluşunu, estetik karakterini o eserin içeriği belirler. Başka bir anlamda içerik, bir eseri oluşturan öğelerin ve süreçlerin tümüdür. Eseri oluşturan öğe ve süreçler bir bakıma sanatçının felsefesini, dünya görüşünü, gerçekliği kavrayışını ve yaşama biçiminin düşünsel görüntüsünü bize verir.

Sanat eserinin çok yüksek sanatsal nitelikler gösterebilmesi için, o eserin içeriğinin, eserin konusunu aşması gerekir. Bu durumda bir sanat eserinin içeriğinin tematik düzeyi ile konusu birbirine karıştırılmamalıdır. Konu, romanda, oyunda ya da resimde canlandırılan somut olaydır. Buna karşılık, bir yapıtta tema denince, o yapıtta tartışılacak etnik, siyasal, dinsel, felsefe ve estetik türden, özgül bir yaşamsal sorun akla gelmelidir. Örneğin "İsa'nın Çarmıhtan İndiriliş" sahnesi çoğu ressamlar tarafından seçilmiş bir konudur. Bu sahnenin seçilmesinin nedeni kendi başına ilginç bir konu olmasından değil, içinde çarpıcı, gözüalıcı temayı barındırdığı içindir. Sonuç olarak tema kavramı, daha genel olanı, konu kavramı ise, daha tikel olan, somut bir şeyi kapsar. Konu, bir sanat eserinde izlediğimiz, gördüğümüz dış eylemdir. Tema ise bir eylemin iç anlamıdır. Sanat eserinde sanatçı tarafından işlenen konunun temasal özellikleri o eserin toplumsal özelliklerini de birlikte taşır. *"Toplumsal yaşamın manevi içeriğini yansıtan tematik öğe, sanatta içeriğin bir düzeyi, bir katı, olarak kendini belli ederken; konu, sanatsal biçimin bir düzeyi, bir katı olarak kendini belli eder"*²⁶ Bir sanat eserinin değeri, o eserin konusuyla belirlenemez. Ama bir yapıtın değeri doğrudan doğruya temanın niteliğiyle, toplumsal anlamıyla belirlenebilir. Teması çok iyi olan eserlerin, çağlar boyunca önemini kaybetmeden günümüze kadar gelmesinin nedenini de buna bağlayabiliriz.

²⁶ M. KAGAN age sy:430

Aynı konunun, iki farklı sanatçı tarafından değişik açılardan işlendiğine çoğu zaman tanık olmuşuzdur. İki sanatçı yada yazar bu konuyu öyle değişik biçimlerde yorumlayabilirler ki, yapıtları arasında neredeyse ortak hiç bir yanının kalmadığını açıkça görebiliriz. Bu iki sanatçının kişilik özellikleri, dünya görüşleri konuyu işleyiş biçimlerinde ki fiziksel yapı farklılıklarıyla birlikte, o dönemin değer yargılarında en etken nedenlerden biridir. Çünkü insan toplumsal bir varlıktır. Yaşadığı toplumun değer yargılarını şu ya da bu şekilde üzerinde taşır. *“Bu nedenle, ayrı dönemlerde ele alınan aynı konular, biçimsel yargıların değişmesi, öze ilişkin değişmelerle, ayrı anlamların doğmasıyla sonuçlanacaktır.”*²⁷

Bir Mısır heykeliyle bir Yunan heykeli arasındaki farklılıkların, kendi dönemlerini ve sanatsal anlayışlarını gösterir tarzda olduğunu açıkça görebiliriz. Mısır heykelleri katı ve durağan yapıdadır. Mısır sanatında önem taşıyan, betimlemenin nasıl olduğu değil, fakat “ne” olduğudur. Oysa Yunan Sanatı heykellerinde inandırıcı ve canlı bir betimleme amaç edinilmiştir. Yunanlı sanatçılar bu geleneksel biçimleri büyük bir olasılıkla yeni amaçlar için kullanmak istediklerinden değiştirmişlerdir. Başka bir deyişle tutumları farklı olduğu için bu biçimlere farklı bir gözle bakmışlardır.

Bununla birlikte aynı dönemde yaşayan sanatçıların resimlerinde oluşan farklılıkların nedeni birbirlerinden farklı *“uslup”* (biçem) özelliklerinin olmasından kaynaklanmaktadır. Üslup, bireye bağlı kişisel bir özelliktir. Bu nedenle bireysel ayrılıkların *“uslup”*a bağlı olduğu doğrulanabilir. Bunun yanında *“uslup”*, belli bir içeriğin buyruğu altında olmakla birlikte, başlı başına, biçimin bir niteliği, biçimin yapısının bir yasasıdır da. Örneğin; Empresyonizm, göz duyarlılığına dayanan duyumcu bir sanattır. Çevremizde yer alan nesnelerin izlenimleri sanata yansıtılıyordu. 19. yy’da bilim’de, fizik alanında ışık tayflarıyla ilgili yeni bir buluş, resim sanatını etkilemiş, sanatçıların doğaya bakış açılarını değiştirmiştir. Bununla birlikte aynı dönemin özelliklerini taşıyan ve ikiside izlenimci akımın temsilcisi olan Monet ve Renoir’ın birbirinden farklı *“uslup”* (biçem) özellikleri taşıdığını resimlerine baktığımızda hemen anlayabiliriz.

²⁷ Bedri KARAYAĞMURLAR Y.L.T. sy: 129

* Üslup: biçim öğelerinin karşılıklı geçişik, genellikle de karşılıklı bağımlı oluşlarının doğrudan kendi bir anlatımıdır.

İçerik, en basit durumlarda bile, örneğin doğanın bir resimini yaparken, yaratıcı edimdeki psikolojik mekanizma, canlandırılan nesnenin çözümlenişini, sanatçının ne ve nasıl duyumsadığını o nesneyi niçin başka türlü değilde öyle duyumsadığının derinden inceleyişinin bir göstergesidir. Sanatçı burada kendisinin anlatımını, kendisinin bilgisine dönüştürmesini, kendi iç yaşantısındaki ve duyumlarındaki rastlantısallığın, birbirine karışmadan, kendi bilincine doğru akışı yönlendirebilmesi edimini gerçekleştirmektedir. Bu yolla, sanatçı kendi manevi yaşamının tikelliğinde, genel anlam taşıyan ve toplumsal olarak bir şeyi gösteren anlamı yakalayarak, diğer insanlara da bir şey anlatan ibir eser ortaya çıkarabilmektedir.

Sanat yapıtlarında, yapıtın içeriği çoğu zaman, biçimsel yapının incelenmesiyle ortaya çıkarılmaya çalışılır. Sanat yapıtını meydana getiren her şey (söz, hareket, renk, ton,..vb.) bir biçimdir. Ama o biçimi meydana getiren her öge içinde, belli bir şiirsel anlam, dile gelecek belli bir şey saklı olduğu için aynı zamanda herşey içerik'tir. Bu nedenle bir sanat yapıtını incelerken sadece biçimsel öğeleri çözümlmek, o yapıtın anlamını, bize doğrudan iletmez. Biçim kendi başına var olan bir nesne değildir. Diğer yanı içerik olan somut bir bütündür. Sanatsal içeriği alınmış herhangi bir biçimi düşünelim; ruhsuz, manevi bir değeri olmayan renkler yada oylumlar karmaşasından başka bir şey olmadığını görebiliriz. Böyle bir biçim, sanatsal bir biçim olamaz. Sanat yapıtları gerçekliği yansıtsın ya da yansıtmassın, mutlaka bir içerik taşırlar. Bu içerik, biçimle ayrılmaz bir bütün içerisinde bulunur. Bu açıdan sanat yapıtlarında içeriği, yapıtın biçimini irdeleyerek, ona yaklaşmaya çaba harcayarak bulabiliriz.

5- Sanat Yapıtında Simge

Günlük yaşamımızda simge'yi^(x) çok kullanırız. Konuşurken, duygu ve düşüncelerimizi ifade ederken, yazarken... Kullandığımız sözcüklerin hepsi birer simgedir. Yani birer göstergedir. Ama simge'nin göstergesel bir nitelik kazanması için yorumlayanının olması gerekir. Simge'nin yorumlayıcı olmasaydı kendisini gösterge

^(x) Simge (sembol): Bir şeyin gelenek görenek ve kullanım yoluyla bir başka anlam kazanmasıdır.

yapan özelliği hiç bir zaman kazanamazdı. *“Bir başka deyişle simge, insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir.”*²⁸

Simge, günlük yaşamda iletişim amacıyla kullandığımız dildeki sözcüklerden ibaret değildir. *“Görülmez bir gerçekliği canlandıran imge yada özdeksel nesne’de bir simgedir”*²⁹ Güvercin gerçekte bir kuş türüdür. Bunun yanında görülmez bir gerçekliğin yani barışın simgesidir. Terazi ise adaletin simgesidir.

İmgeler, insanların düşünce sürecinde kullandıkları şeylerdir. İmgelerin anlaşılabilir olması için, düşünce sürecinde, özgün biçimlerini yitirip, bir şeye dair olması gerekir. Bu durumda imgelerin yerini simgeler alır. *“Herhangi bir imge, eğer tasvir ettiği şeyler kendisinden daha yukarıda bir soyutlama düzeyinde bulunuyor ise o zaman bir “simge” haline geliyor demektir.”*³⁰ Her imge sonuçta bir simgeye dairdir. Düşüncedeki imge, bir şeyin yerini tutarak, o şeyi anlamlı kılar. Örneğin bir vazo kavramını göstermek istiyorsak o vazoyu dış dünyada simgeleyen şeyi göstermemiz gerekmektedir. Tabiki bu yapılanma, aynı topluluktaki kişilerin ortak uzlaşma varmalarıyla gerçekleşir.

Sanatta simge, imgenin sanatsal olarak özümlemesinin, algılama, soyutlama, yaratma, imgelem ve biçimlendirmenin bir ürünü olarak oluşur. Sanatçı kendi öz duyumlarıyla algıladığı dünyanın nesnel gerçeklerini, içinde yaşadığı toplumsal etkilerle birlikte kendi öznel tutumlarının bir değerlendirmesi olarak, yeniden yaratarak biçimlendirir. Bu biçimlendirme sırasında sanatçı resimsel araçlarla (çizgi, renk, biçim, imge, simge...vb) kendine has bir dil oluşturur. Sanatçının eserinde oluşturduğu bu dilde, simgelerin belirlenmiş anlamlar vermediği görülür. Özellikle soyut sanatta bunu açıkça görebiliriz. Peki natüralist resimlerde biçimlerin gerçek dünyadaki yansımaları resmedilebilir mi?. Bu durumda resimdeki simgeler belirlenmiş anlamlarını içerir? Natüralist sanatta izlediğimiz gerçeklik imgeleri, gerçek dünyadaki nesneleri çağrıştırmakla birlikte, yapıt içindeki anlamı, kullanım şekline, yanındaki diğer imgelerle arasındaki ilişkiye ve biçime göre değişir. Örneğin Giotto’nun Padova’daki Arena kilisinde bulunan “Ölü İsa’ya Ağıt” adlı duvar resminde gerili kollarıyla öne

²⁸ Mehmet RIFAT. Göstergibiliminin Kitabı sy:23

²⁹ Bediâ AKARSU. F.T.S. sy:160

³⁰ A. GENÇ. A. SİPAHIOĞLU age. sy:199

doğru eğilmiş Yahya'nın tutkulu davranışı, olayın büyüklüğünü ve duyduğu acının derecesini göstermektedir (R 10). Oysa Yahya'nın arkasında ayakta duran iki azizin duruşu ise olayı sakin bir şekilde kabul ettiklerini göstermektedir. Giotto bu olayı daha değişik bir biçimde anlatabilirdi. Buna göre natüralist resimlerde kullanılan gerçeklik imgelerinin anlamının, resmin kurgusal yapısına göre değiştiğini söyleyebiliriz.



Resim 10: Giotto - Ölü İsa' ya Ağıt, olasılıkla 1306

Simgeciliğe göre tüm görgül gerçek, düşünce dünyası sadece bir imgesidir. Bundan ötürü, sanatçının görevi, nesneyi adlandırmak değil, ruhunda bıraktığı izlenimi dile getirmektir. *"Mallarme'ye göre bir nesneyi adlandırmak demek onun gerçek doğasının yavaş yavaş hissedilmesinden duyulan zevkin dörtte üçünü yitirmek demektir"*³¹ Simge, doğrudan anlatılamayan ve anlatılması olanaksız olan bir anlamın dolaylı yollardan ifade edilmesidir. Simgesellik resimde olduğu gibi şiirdede aynı etkiyi göstermiştir. Simgesel şiirin birçok anlam taşıması, insanı sınırsız düşlere sürüklemesi, sözcüklerinin, düşünce ve duyumu, görünüşü ve aşkın gerçekliği, biçimi

³¹ Arnold HAUSER. Sanatın Toplumsal Tarihi sy. 374

ve içsel doğruyu dile getirmesi gerekiyordu. Bunu sağlamak içinde, şiirde her şeyin, bir ruh çağırma büyüsüne, onun vurgularına, ritmine, sözcük dağarcığına, imgelerine, tınısına yönelmesi önemliydi ve böylece şiir de, müzikle yarışabilmeliydi. Bu açıdan simgesel işlevlerin son derece soyut imgeler tarafından da yerine getirilebileceğinden söz edebiliriz. Bu konuya en etkili örnek Paul Klee'nin son yıllarında yaptığı resimlerde Bach'ın müziğini, simgelerle ifade edişinde görebiliriz. Klee'nin resimleri soyuta kaydıkça müzikle kurduğu bağıntının artması ilginçtir;

*"Tek yönlü devinimi vermek istediği zaman, müzik ölçülerini ve ritimlerini göz önünde tutuyor. Ama bunu yetersiz buluyor, Yalın devinim alışılmış geliyor ona. Karşıtlıkları eşzamanlı görselleştirmek istiyor. Biçimlendirme öğelerini değişik bağlamalarda bir araya getirerek yaptığı resimler (örneğin çizgi ve açıklık -koyuluk, çizgi ve renk, renk ve açıklık - koyuluk vb.) bu doğrultudaki arayışlarını dile getirir. Bir dizi suluboya resimde renkli saydam yüzeyler kullandığını görüyoruz. Birbirine koştur planlar halindeki saydam yüzeylerin üst üste gelen yanlarında renk koyulaşiyor. Böylece çizgi, yüzey, renk ve açıklık-koyuluğun oluşturduğu çok sesli kompozisyonlarla karşılaşırız"*³²

Sanatçının algılama sürecinde oluşan simgeler, yaratma sürecinde, asıl algının imgesine tıpatıp benzemezler. Sanatçı yaratma sürecinde, bu imgeleri yaşam ve deneyimlerine göre deforme ederek yansıtır. Kendi yaşantısına ait imgelerinin ve deneyimlerin etkisiyle anlamlandırır ve yorumlar. Bunları iletmek için de simgesel yapı oluşturur. Bu simgesel yapı, sanatçının istemine göre iletilmek istenen şeyleri iletmelidir. Aynı zamanda bitmiş eser karşısında izyeyici anımsatmak isteneni alabilmelidir. Tabi ki resimde verilen simgeler her kişiye göre değişik anlamlar yüklüdür. Sanatçı -eser -izleyici arasındaki anlam bütünlüğünü sağlamak olanaksızdır. *"Bir simgenin içerdikleri başka bir forma çevrilemez, fakat bir simge çeşitli şekillerde yorumlanabilir ve yorumun bu değişebilirliği ve simgenin anlattıklarının bu tükenmezliği onun başlıca özelliğidir."*³³

³² Nazan İPŞİROĞLU - Resimde Müziğin Etkisi -Remz Kt.. -İst 1994 sy: :68

³³ Annould HAUSER. age. sy: 375

Resim sanatında sanatçının kullandığı simgeler, onun yaşadığı dönemin toplumsal, sosyal ve kültürel yapısına göre değişim gösterebilir. Ayrıca kullanılan bu simgeler kullanılan yer ve biçime göre de süreklilik kazanabilir. Eğer o toplumun değer yargıları değişmiş ise simge anlam kaybedebilir. *“Çünkü tasvir ettikleri nesnelerin kendileri ancak geçici bir süre için simge durumundadır...”*³⁴ Bir resimde kullanılan simgeler, algılamada değer kazandıkları için süreklilik sağlarlar. Sanatçı, bulunduğu zamanın ve toplumun değerini gözardı edemez. Bir resmin tarihsel süreç içindeki anlaşılabilirliği, kullanılan bu simgelerin, resmin yapıldığı dönem içerisinde değerle ortaya çıktıklarını bilmek gerekir. Konuya bağlantılı olarak ünlü İspanyol sanatçı Pablo Picasso'nun 1937 yılında yaptığı “Guernica” adlı tablosunu örnek verebiliriz. “Picasso'nun en büyük özelliği bütün bir sanat tarihinin tadını çıkarması, farklı kültürlerle bakması ve onları kendine göre özümlemesidir. Etkilendiği sanat eserlerini kendi kişiliğinde eritirken, yokederken yaratması, ve açıkça “Ben başkalarını değil, kendimi kopye etmekten korkarım” demesidir.

Picasso “Guernica” isimli tablosunu, Franco'nun çağırdığı Alman bombardıman uçaklarının Guernica adlı küçük kasabayı bir gece baskını ile kent halkının anlamsızca öldürülmesi sonucunda yapmıştır (R 11). Fakat bu olayın sonucu olarak yapılan bu ünlü tablo, ne olayın betimlenmesi, ne de halkı silahlandırmaya çağıran bir bildiri niteliğindedir. Picasso burada bir takım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirmiştir. “İnsanlık tarihinin başından beri görülen bu olayın benzeri Vatikan'da asılı olan “Masumların Katledilmesi” isimli halıda görülmektedir (R 12). Picasso 1917 yılında Lean Cocteau ile beraber gittiği Roma'da bir çok sanat eserini incelemiştir. O yıllarda “Masumların Katledilmesi” isimli duvar halısı onu çok etkilemiş olmalı ki “Guernica” yı yaparken bu tablonun kompozisyon örgüsüne benzer özellikleri burada kullanmıştır. “Masumların Katledilmesinde” Antik Çağ'da ve Rönesanda kullanılan klasik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Büyük bir orta alan ve yan kenarlar, orta kısım, ışıklı ve bir üçgenin içerisinde olduğundan, çok figürlü olsa da tabloyu rahatlıkla görmemizi sağlıyor. Aynı düzenlemeyi Guernica'da da görebiliriz. İki resimde de, ortada tepeden gelen ışıkla aydınlatılmış üçgen, sağ ve

³⁴ A. GENÇ. A. SİPAHİOĞLU age sy:202

sol kenarlarda da birer kadın figürü ve figürlerin hareketleri birbirine benzemektedir. Ama iki resmi birbirinden ayıran en önemli fark, resimlerin bulundukları çağın imgesel özelliklerini taşımalarıdır. Guernica, tablosunda, askerlerin yerini, İspanyolluğa has bir buluşla zorbalığı, karanlık güçleri simgeleyen atın alması, boğa zalimliği, ortadaki göz biçimine sokulan ampul ise gerçek ışığı canlandırmaktadır. Picasso'nun bu resmi onun sanat tarihini özümseyerek, kendi yaşantısına ait imgeleminin ve deneyiminin etkisinde yorumlayarak simgesel bir yapı oluşturduğunun göstergesidir.”³⁵



Resim 11: Pablo Picasso - Guernica, 1937, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 12: Masumların Katledilmesi, Vatikan Müzesi

³⁵ Canan Somay -Masumların Katledilmesi - Türkiyede Sanat Mart/Nisan 1995 s:18 İst. s: 58-59

Soyutlamada pek çok şeklin tümüyle geometrik hale gelmiş anlatımlarına sıkça rastlanabilir. *“Bu tür imgelerin en önemli avantajı bir nesne ya da olguya ait öğeleri kesin bir şekilde ortaya çıkarmalarıdır.”*³⁶ Gerçekçi bir biçimde çizilmiş bir trafik levhası yerine salt geometrik işaretlerin kullanılması amaca daha kesin bir çözüm getirmektedir. *“Buna rağmen büyük ölçüde soyut kavramlar, her ne kadar amaç açısından kısıtlı olsalar da, kapsam açısından geniş yer kaplarlar. Yani çok fazla sayıda şeye atıfta bulunurlar.”*³⁷ Haç, dinsel bir ifadeyi simgelediği gibi bir aritmetik işareti (+) olarak kullanılabilir. İmge yoluyla iletilmesi amaçlanan anlam, o simgenin kullanılacağı yer, zaman, kullanım biçimi gibi öğelere bağlı olarak değişime uğramaktadır.

Bir resimde imge, nesneden soyutlanmış bir durumda bulunur. Ama simge, nesnenin yerini tutan belirteç olduğu için ona daha yakın bir durumda bulunmaktadır. Resimde, imgenin soyutlama düzeyi simgeninkinden daha yüksektir. Ama buradaki soyutlama, sanatçının görsel deneyimlerine ve biçimsel öz niteliklerine bağlıdır. Simgenin bir resimde sanatçı tarafından biçimlendirilmesi, ancak resimsel araçlarla, plastik değerler çerçevesinde ve sanatçının uslubu doğrultusunda oluşur. Bu oluşuma birde sanatçının yaşadığı dönemin toplumsal özelliklerini eklemek bizi daha doğru bir sonuca götürecektir.

³⁶ A. GENÇ. A. SİPAHIOĞLU age. sy:205

³⁷ A. GENÇ. A. SİPAHIOĞLU age. sy:205

IV. BÖLÜM

20. YY. FİGÜRATİF RESMİ

XX. yüzyıl, insanlık tarihinin, toplumsal, bilimsel, düşünsel ve sanatsal alanlarda, daha önceki yüzyıllarda hiç karşılaşmadığı bir gelişmenin, hızın, yeniliklerin yüzyılıdır. Bugün bilim adamlarının ve sanatçıların sayısı, tüm insanlık tarihindeki bilim adamlarının ve sanatçıların toplam sayısından fazladır.

Bu yüzyıl kendinden önceki yüzyıllardan yalnız nicel açıdan farklı değildir; aynı zamanda, toplumsal ve bilimsel açılardan da “devrim” sözcüğüyle nitelendirilebilecek olguların yüzyılıdır. Toplumsal açıdan sömürgelerin uyanışı, ulusal kurtuluş savaşlarının ve halk devrimlerinin de yüzyılı olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında XX. yüzyıl yalnız büyük buluşların ve gelişmelerin yılı değildir. Daha da önemlisi bu buluşların ve gelişmelerin bütün dünyadaki insanların günlük yaşamına girdiği bir dönemdir. Bu buluşların getirdiği bir başka etken de, hızlı ve geniş bir iletişim ağına kurulmasıdır. Kitle iletişim araçlarındaki gelişme, sinema, televizyon, baskı tekniklerinin gelişerek fotoğrafların geniş kitlelere ulaşabilmesi, reklam sektörünün gelişmesi vb. gibi tüm bunlar, yepyeni bir yüzyılın belirtileri olarak sayılabilir. Yeni yüzyıldaki bütün bu gelişmeler, onun sanatını ve kültürünü de hiç kuşkusuz etkileyecektir. Nitekim de öyle olmuştur. XX. yüzyıl sanatı; yeni akımlar gelişmeler geçmişle bağını tamamen koparanlar, ya da onun izinden gidenler, sanatın varoluş nedenini sorguya çekenler, bireysellik sınırının en uç noktasını kullananlara kadar, yepyeni izlerin olduğu bir yüzyıl sanatı olmuştur. XX. yüzyıl sanatı, sürekli olarak değer ölçülerini irdelleyen, bu ölçüleri yenileyen bir yüzyıldır. Bunun nedeni sadece bilimsel gelişmeler değildir. Toplumsal düzeydeki değişiklikler, yüzyılda yaşanan devrimler ve daha da önemlisi, iki büyük dünya savaşıdır. Sanatın tüm bu etkenlerin dışında hareket etmesi kuşkusuz düşünülemez. Tam aksine bu değişiklikler ve devrimler, denilebilir ki, ilk önce sanat alanında kendini göstermiştir.

XIX. yüzyılın birinci yarısında evrensellik kavramlarından söz etmek yanlış olur. Bunun nedeni XIX. yüzyılın ilk yarısında sanatın, yalnız ulusal kültür ve sanat

birikimiyle sınırlı kalmasıdır. Oysa XX. yüzyıl sanatı, yeryüzünün tüm kültür ve sanat birikimlerine açık bir nitelik sergilemiştir. İnsanlık tarihinde ilk kez insanoğlunun kültür ve sanat birikimleri birarada yer almıştır. Bu birikimler ilkel ya da uygar, gelişmiş ya da gelişmemiş, Batı/Doğu değerleri hep bir arada yoğrularak varlığını ortaya koymuştur. Bu yüzden XX. yüzyıl sanatını kozmopolit bir sanat olarak değerlendirebiliriz. Sanatın sınırları o derece genişlemiştir ki; Güney Amerika'dan Asya ortalarına, Anadolu'ya, Mezopotamya'ya uzanan arkeolojik kazılar ve buluntular, halk sanatının, önemsendiğini ilkel kavimler sanatı ve Doğu sanatının, XX. yüzyıl resim sanatı içine girdiğini göstermiştir.

“Çağdaş sanatın kozmopolit niteliği öylesine belirgindir ki, çağdaş sanatın bir çok okulları bile değişik uluslardan sanatçıların biraraya gelmesiyle oluşmuştur. Örneğin, çağdaş sanat üzerinde derin izler bırakan “Der Blaue Reiter” (Mavi Süvari) Münih’te Kandisky ile Franz March’ın işbirliğiyle kurulmuştur”¹

XX. yüzyıl resim sanatında bir sanat okulu, bir ülkeden öbür ülkeye geçerek sanatın sınırlarını yoketmiştir. Bu etkileşimlerin sonucunda çağın değişimlerinin bilincinde olan sanatçılar birbirlerinden habersiz aynı dili kullanmışlardır. Örneğin Picasso ile Braque'nin ilk kübis resimleri birbirlerinden ayrılmayacak derecede birbirlerine benzerler. İkisi de bu dönemde resimlerine imza atmamıştır. Sanat tarihçileri ve eleştirmenler tarafından iki ressamın tablolarını birbirinden ayırmak için büyük bir çaba gösterdiklerini biliyoruz.

XX. yüzyıl sanatında ağır basan öğe, ulusal ya da geleneksel öğelerden çok bireysel öğelerdir. Sanatçı, çağının yeni uygarlıklara gebe olduğunun bilincindedir. Bu uygarlık için ya da ona karşı kendi tavrını özgür bir şekilde ortaya koymak istemiştir. Bunun yolunun da ancak yeni bir dil yaratmadan geçeceğinin bilincindedir. Fakat eski sanatı da bir kenara bırakmış değildir. Aradığı dilin geçmişten kaynaklanamayacağını da bilir. Sanatçı, XX. yüzyılda başkalarının deneyimlerinden ve buluşlarından yararlanmıştır. Ama onu aşarak kendinin, yeniye doğru çağın hızına ve değişimine

¹ Ferit EDGÜ, Sanat Dergisi'nin yazı dizisi: Çağdaş Sanatın 80 yıllık Serüveni (3) Çağın değişimi, sanatçıları yeni bir sanat dilini yaratmaya yöneltti. 24 Eylül 1979 s: 336, Milliyet Sanat Dergisi - İstanbul sy: 18

ayak uydurmak zorunda hissederek ileriye atılmıştır. Her zaman dönemini bir adım önde izlemiştir.

Toplumda birçok kişi, bugün yeni sanatın anlaşılmaz olduğunu söylemektedir ve toplumdaki kopmuş biçimci bir sanat olarak değerlendirmektedirler XX. yüzyıl sanatını. Bu biçimler onların daha önce alıştıkları biçimlerden uzak, hiç bir şeye benzemeyen anlamsız renk lekelerinden başka bir şey değildir. Oysa bir sanat yapıtı yalnızca biçim değildir. Öz ve biçim diye iki ayrı parçaya ayıramayacak bir bütündür. Bu nedenle kübist bir resme, Van Gogh'un portreleri gibi bakan bir kişi, bu resimlerden hiçbir şey anlayamayacaktır.

Daha önceki yüzyıllarda resim sanatında kişiliğin simgesi olan üslubun geliştirilmesi yetkinleştirilmesi, sanatçı için sözkonusuydu. Ama XX. yy sanatçısı, bugün bulduğuyla yarın yetinmemektedir. Sürekli bir değişim ve yenilik peşindedir. Bunun en güzel örneğini Picasso'nun sanat yaşamında görebiliriz. Çağımız sanatında yetenekten çok buluş ön plana çıkmıştır

XX. yüzyıl sanatında, dünya yeniden keşfediliyor diyebiliriz. Sanat alanında tarihte hiç bir çağda sanata özgü bu denli yenilikler, değişimler, devrimler dizisine rastlanılmamıştır. Yeni çağın, sosyal, toplumsal, ve teknolojik alanındaki yeniliklerle birlikte coğrafi sınırların aşılması, tüm insanlık kültürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Klasik rönesans kurallarının yok olduğu bu çağda izlenimcilikle başlayan yeni atılımlar (Matisse, Marquet, Dufy, Vlaminck, Drain...) çarpıcı renklerinden oluşan Fovizm'in doğmasına neden olmuştur. Ardından dışavurumculuğun, izlenimciliğe karşı bir tepki olarak insanın iç yaşamını ortaya koymasına kadar ileri bir adım atılacaktır. Bu arada Picasso'nun "Avignonlu Genç Kızlar"ıyla, çağdaş resim sanatının belki de en önemli sanat akımı Kübizm doğar. Picabia'nın 1908'deki "Kauçuk" adlı resmiyle, Kandinsky'nin 1910'daki suluboyasıyla soyut sanatın ilk izleri oluşur. Bu resimlerde figürler ve nesneler yok olmuştur. 1910'da Fütürizm bildirisi yayımlanır. Yine Kandinsky ve Franz Marc'ın öncülüğünde Almanya'da "Der Blaue Reiter" (Mavi Süvari) grubu kurulur (1910). Ve yüzyılın en önemli olayı, "Beyaz Fon Üstüne Kara Dörtgen"ini yaratan Rus sanatçı Maleviç gündeme gelir. Sanat, başka anlayışta kendini ortaya koymaktadır. Tatlin ise, Konstrüktivizm bildirisini yayımlar. İsviçre'nin

Zürich kentinde tüm sanatsal değerleri yadsıyan ve I. Dünya savaşına tepki olarak Dadacılık doğar. Sanatı alaya alan ve bir etkinlik olarak tanınan “Dada” Rumen ozan Tzara ve Alman ressam Arp tarafından kurulur. Hollanda da Mondrian ve Van Doesburg “De Stijl” grubunu oluştururlar. Ve Gerçeküstücülük - yüzyılın en derin iz bırakacak sanat akımı - tüm geleneksel sanat değerlerine karşı çıkarak kendinden sözettirir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz bütün bu gelişmeler XX. yüzyıl sanatında sanat kavramının yeniden ele alınmasına neden olmuştur. Sanatçının özgürlük ve bağımsızlık özlemi, sanatını yıkmaya, yadsımaya kadar götürmüştür. Rönesans’dan bu yana sürüp giden tuval resmi bir yandan devam ederken öte yandan o güne değin sanatta şimdiye kadar görülmeyen malzemeler belirmeye başlar. Resimlere yapıştırılan metal, cam, plastik, tahta ve gazete parçaları gibi maddeler artık sanatta yeni duyarlılığın arayışlarının bir göstergesidir. XX. yüzyıl resim sanatı bununla da yetinmemiştir. Sanatçı tuvali bir kenara bırakarak çölleri, tarlaları ve dağları, kendi sanatsal anlayışına göre düzenleyerek daha da ileriye gitmiştir*. XX. yüzyıl ressamı her şeyden önce özgün olmayı yeğlemiştir. Yapıtının kendinden önce varolan hiçbir şeyi anımsatmasını istemez.

XX. yüzyıl sanatı, kuramsız bir sanattır. Kandinsky, Klee, Mondrian, kendi sanatlarının kuramlarını yazmışlardır. Bu çağın sanatında cevaplardan çok sorular önem kazanmıştır. Kuşkusuz bu sorularla bir kuram ya da estetik ortaya konulamaz. “Sanatın anlamı, insanoğlunun yaşamındaki yeri, toplumla olan ilişkileri ve sanatın olanaklarını sorgu alanına konmuştur. En önemli resimler, bu soruları duyuran resimlerdir².

Çağımızda milyonlarca insan, doğadan uzak, tümüyle insan yapısı bir ortamda yaşamını sürdürmektedir. Bu ortamda yaşayan insanın dertleri, sorunları gün geçtikçe artmaktadır. Beton yığını içinde yaşayan insanlar asık suratlı, mutsuz bir görünümde, kişisel gereksinimlere, kişisel ilişkilere, kişisel duygulara yer vermeyen alabildiğine

* Arazi sanatı

² Ferit EDGÜ, Sanat Dergisi’nin yazı dizisi: “Çağlar Boyunca Dünya Resimlerinde Çıplak (9): Sürekli devrimleri yaşayan XX. yüzyıl sanatında “çıplak” değişik biçimler içinde ortaya çıkar. 31 Mart 1978 s: 268 Milliyet Sanat Dergisi, İst, sy: 19,

sert ve acımasız olmuşlardır. Teknolojik çağı sevimli hale getirmeye çalışan Modern Sanat, onun yöntemleriyle çevreyi sevimli hale getirmeye çalışmıştır. Böylece sanat eseri sadece müze ve galerilerde görülen bir şey olmaktan çıkmış, insanın günlük yaşamının bir parçası olan çevreyle içiçe geçmiştir.

Günümüz sanatı karmaşık bir sanattır. Bir leke, bir resim, tek bir renge boyanmış bir tuval, beyazın üstünde bir beyaz kare, resimdir. Hiç bir şeye benzemeyen bir resim, resimdir. Her şeye benzeyen bir resim, resimdir. Ama bir insana "benzeyen" resim de resimdir. Bu karmaşıklık içinde var olan XX. yüzyıl resim sanatı, yaşadığımız çağda geçmişteki tüm anlayışları yıkmış, teknolojik gelişmelere ve değişimlere ayak uydurarak yepyeni ufuklara kucak açmıştır. Çağın hızını yakalamaya çalışan sanat, günümüzde bambaşka anlamlar yüklü halde karşımızda durmaktadır.

1- I. Dünya Savaşı Öncesi (1900 - 1914)

1900'lü yıllar yeni bir yüzyılın başlangıcının habercisi olmuş, Yeni Çağ tüm yenilik ve gelişmeleriyle insanlık tarihinde yerini almıştır. XIX. yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamıştı. İnsanın elde ettiği bu yeni güçleri doğru kullanıp kullanmayacağı konusunda başlangıçta kuşku duyanlar olmuştur. Nitekim insan ilişkilerindeki kopukluklar bu kanıyı doğrulamaktadır.

XIX. yüzyılda ekonomik yaşam, yüksek düzeyde kapitalizmin sınırları içine giriyordu. Kapitalizmle birlikte sıkı bir biçimde örgütlenmiş ekonomik topluma fabrikalar arasındaki anlaşmalar ve sendikalardan örülmüş bir çağa dönüştü. Ekonomik yaşamdaki bu standartlaşma teknolojinin getirdiği yeniliklerle birlikte, insanın toplum yaşamındaki görevide değişti. Ve değişimler I. dünya savaşı öncesi kültür ve sanat alanını da önemli bir şekilde etkiledi.

Klasik sanatın sınırları Romantizm'le birlikte yavaş yavaş aşılmaya başlamış, sanat alanında yeni atılımların meydana gelmesine neden olmuştur. Asıl yön değişikliği daha 18 yy'de gerçekleşmiştir.

"Klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancının yitirilmesi, tarihsel araştırmalara büyük ilgi gösterilmesi ve bunun sonucu

*olarak geleneğin bir çelişen örnekler bütünü olduğu görüşüyle daha da pekişti; üslup konusu üzerinde artan bir titizlikle durulması ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğu yolundaki yeni görüş, sanatçının kendi iç dürtüsünü bulmasını ve bunu sanatının konusu ve üslubuyla açıklamasını gündeme getirdi”.*³

Sanat alanındaki bu farklılaşma, teknolojinin getirdiği yeniliklerin etkisiyle 1870 yılında, klasik gelenekleri kökünden silip atan Empresyonizm (İzlenimcilik) akımını doğurdu. Empresyonizm’de amaç sadece rengi vurgulamak, renk ve ışık etkilerinin uyumundan oluşan bir resim ortaya çıkarmak oldu. Gerçeği iki boyutlu bir yüzeye indirgediği gibi, bu iki boyutluluk içinde onu kesin biçimlenişten yoksun noktacılar sistemi ile resme aktardı. Diğer bir deyişle bu akım yalnız plastiğe ve mekana değil aynı zamanda desene ve çizgisel olana da aldırılmaz bir tutum sergiledi.

1900’lü yıllar empresyonizmle birlikte batıda yenilikçi akımların birbirini izlediği yıllardır. 1901’ de Van Gogh’un ilk retrospektif sergisi açılmıştı. Ertesi yıl Brüksel ve Paris’te Lautrec sergileri düzenleniyor, Kandinsky Münih’te soyut sanatın bayrağını yükseltiyordu. 1903’te Almanya’da “Die Brücke” kuruluyordu. Yavaş yavaş süslemeci anlayış, doğu ve İslam sanatları, ressamı ilgilendiren konular arasına girmekteydi. 1904’te Cezanne, ünlü “S. Victoire Dağı” adlı tablosunu yapıyordu. İzlenimci ressamlar giderek yeni ve özgür bir estetiğe yöneliyor, akademik disiplinler iyiden iyiye kırılıyordu. Matisse, Vollard’da ilk sergisini düzenliyordu. Picasso’nun 1905 - 1907 arasını dolduran Pembe Dönem resimlerini, Die Brücke’nin Dresden’deki ilk karma sergisini, Sevrat’nın 1905’teki ilk ayrıntılı sergisi, “ilk sonbahar salonunu”, Bonnard ve Vuillard’ın etkinliklerini de gene bu yılların önemli sanat olayları arasında sayabiliriz.

1900’lü yıllarda oluşan yukarıda bahsettiğimiz sanat olayları, bize önemli bir gerçeği göstermektedir. Bu gerçek XX. yüzyıl başının, geçmişle hesaplaşma dönemi olduğudur. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmasıyla sürdürülen ve doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna kadar ortaya çıkarmaya çalışan kültürün hesaplaşmasıdır. Çağın başlangıcında büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş

³ Norbert LYNTON - Modern Sanatın Öyküsü. Çev.: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Dr. Sadi ÖZİŞ - Remzi Kitabevi 1. Basım 1982, İst. sy: 13

kalıplar kırılıyordu. Çağ değişiminin bunalımı sanatçıları yeni çıkar yolları bulmaya zorluyordu.

XIX. yüzyılın sonlarında Empresyonizm’le başlayan sanat alanındaki değişimleri bundan önceki sanatlarla karşılaştırdığımızda (doğacılığın gelmesiyle kompozisyon öğeleri çoğalan, teknik imkanları zenginleştiren resimler) Empresyonizm’de birçok şeyin sanattan çıkarılmış kısıtlama ve sadeleştirme yöntemine gidilmiş olduğunu görebiliriz. “1880’lerdeki Empresyonizm krizi doğalcılığa karşı bir tepki de uyandırmıştı. Doğalcılıkla maddeciliğin bağlantısı toplumsal görüş açılarını da etkiliyordu. Yalnız sanatsal sorunlar üstünde yoğunlaşmak artık yeterli görülüyordu”⁴ İşte Post-Empresyonizm (Empresyonizm Sonrası) böyle bir görüş farklılığı üzerinde belirdi. Bu hareketin temsilcileri olarak bilinen Georges Seurat, Paul Gauguin ve Van Gogh figür resminde değişen anlam olgusunun ilk habercileri olarak değerlendirilebilir. Bu ilklerin babası sayılan Cezanne, Kübizm yolunu açan empresyonist bir ressam olarak bilinir. Cezanne’ın resimleri, XX. yüzyıl resim sanatına yepyeni bir resim dilinin ilk örneğini vermiştir. Onun resimleri hiçbir şeyi anlatmaz, hiçbir şeyi betimlemez. Örneğin, Su Kıyısında Çıplaklar “resminde şu ya da bu çıplağı ya da çıplaklığı; “Saint Victoire Dağı” resimlerinden hiçbirisi bu dağı anlatmıyor. Bu resimlerde anlatılan o resmin kendisidir. Cezanne konularını, kendini dışa vurmak, resmini gerçekleştirmek için birer araç olarak seçmiştir. Figüratif resimdeki bu değişimler Post-Empresyonistlerden Seurat’ın resimlerinde de açıkça görülmektedir.

Georges Seurat resimde rengin, tonun, çizginin ve düzenin oynadığı rolleri incelemiştir. Cezanne, izlenimciliğin yöntemlerini düzen gereksinmesiyle bağdaştırmaya çalışırken o, bunu bir matematikçinin sağlam mantığına sokarak oluşturdu. Seurat, genelde resimlerini figür düzenleri üzerinde kurmuştur. Resimlerinde çıkış noktası olarak izlenimciliğin yöntemlerinden yararlanarak renk görüntüsünün bilimsel yönünü inceledi ve tablolarını katışıksız renklerin küçük düzenli değintileriyle bir mozaik gibi boyadı. Üç ana renk ve bunların tamamlayıcılarıyla çalıştı. Bu yöntemle renklerin gözün ağtabakasında kaynaşarak

⁴ Sezer TANSUĞ - Resim Sanatının Tarihi - Remzi Kitabevi - İst. 1992, sy: 236

yoğunluk ve parlaklıklarının yitirilmesini engellemiş oldu. Ancak bu yöntemle resimlerinde sınır çizgisini hepten kaybediyor, karmaşık bir düzen oluşmasına neden oluyordu. Bunu engellemek için dikey ve yatay çizgileri vurgulama yöntemini kullandı. Böylece Seurat, resimlerini her bakımdan düşünce ve bilgiye dayanan bir denetim altına sokuyordu. "Çok büyük tablolarından biri olan "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra'da" Seurat, her ayrıntının üzerinde titizlikle durup, sıradan Paris'lilerin bir dinlenme anını konu olarak ele alırken, klasikçi anlayışla alay eder gibidir. Resmin yarattığı etki hem çok eski, hem de modernidir. Seurat sıradan bir dünyaya, bir zamanlar yalnız krallara layık görülen bir saygınlık kazandırmıştır. Bu da onun inanmış bir sosyalist olmasının bir sonucudur. Bu tablonun çarpıcı yanı öne çıkan ve ikinci derecede ilgi alanlarıyla bir geri plan ve tamamlayıcı ayrıntılar yerine eşit ilgi uyandıran bir yüzeyi ve düzenli bir görsel dokuyu yansıtmasıdır"⁵ (R 13).



Resim 13: Georges Seurat - Grande Jatte Adasında Bir pazar Günü, Öğleden Sonra, 1883-6, Tuval üzerine yağlıboya

Seurat'ın resimleri son yıllarda mekan yönünden sığlaştı ve çok yüzeysel bir nitelik kazandı. Figürleri modle etmiyor ve çizgi perspektiflerinden yararlanıyordu. Böylece resimlerini, matematik bir kesinlikle kurmaya çalışıyordu.

⁵ Norbert LYNTON, age., sy: 21-22

Topluluğun diğerk bir üyesi sayılan Van Gogh , Emprestyonistlere yakınlık duyuyordu. Ama daha sonra Fransa'nın güneyine gittiğinde onlarınkinden daha yoğun ve kişisel bir sanat yaratmıştı. Van Gogh, genelde konularını çevreden alıyordu. Manzaralar ev içi resimleri, portreler, natürmortlar yapmıştır. Resimlerinde renkleri ve biçimleri daha da belirgin hale getiriyor ve onlara kişisel duyarlılığının izlerini ekliyordu. Renkleri, çarpıcı tutkulu ve coşkunun bir şekilde parlak, kalın tabakalar halinde sürüyordu. Van Gogh'un başlıca endişesi, resimlerini doğru betimlemeler olarak ortaya koymak değildi. O, herşeyden önce resmettiği şeylerde duyduğunu, başkalarına iletmek için biçimleri ve renkleri kullanıyordu. Van Gogh'un kişisel anlamlar saklı olan en ilginç resimlerinden biri olan "Buğday Tarlası Üstünde Kargalar" da ruhsal çöküşünün ve artık hayatta sığınacak bir imkanı kalmayışının tipik bir belgesidir.

1888'de Güney Fransa'da bulunan üçüncü sanatçı Paul Gauguin'di. Gauguin, ilkel köylü sanatını incelemişti. Uygarlığın getirdiği kuramsal değerlerden uzaklaşmak istiyordu. Bu yüzden, bir süre sonra Güney denizindeki Tahiti adasında yerlilerin arasında yaşamaya başladı. Gauguin, resimlerinde, gerçekte olmayan zihinsel hayali bir yanda uygulamayı istiyordu. Renkleri, ifadenin hizmetine sokuyor, yüzeyleri parlak renklerle donatıyordu. Gauguin, "Doğanın önünde çalışmayın, doğaya öykünmeyin" der ve "Sanat soyutlamadır; doğanın önünde düşleyerek ondan ayrı tutun sanatı ve sonuçtan çok yaratışı düşünün"⁶ diyerek figüratif resimdeki doğa bağlamına son vererek, bir anlamda yeni bir sembolik dil oluşturmuştur (Resim 14).

XX. yüzyıl başında Empresyonizm'e tepki olarak çıkan Expresyonizm sanat akımının Fransız uzantısı olarak bakılan Fovizm, Paris'te Salon'd Automne'un da (1905) Matisse, Rauault, Vlaminck ve öbür ressamların tablolarından oluşan bir sergide adını duyurmuştur. Fransız Ekspresyonistleri konu yoluyla sanatta yeni bir atılıma geçilemeyeceğini Alman Ekspresyonistlerinden çok daha önce anlamışlardır.

⁶ Feril EDGÜ, Sanat Dergisi'nin yazı dizisi. Çağlar Boyunca Dünya Resminde Çıplak (8) İzlenimciler için önemli olan, "çıplak" ın renk ve titreşim olarak sanatçıda yarattığı izlenimdir 6 Mart 1978 s: 267, M- SD- sy:21



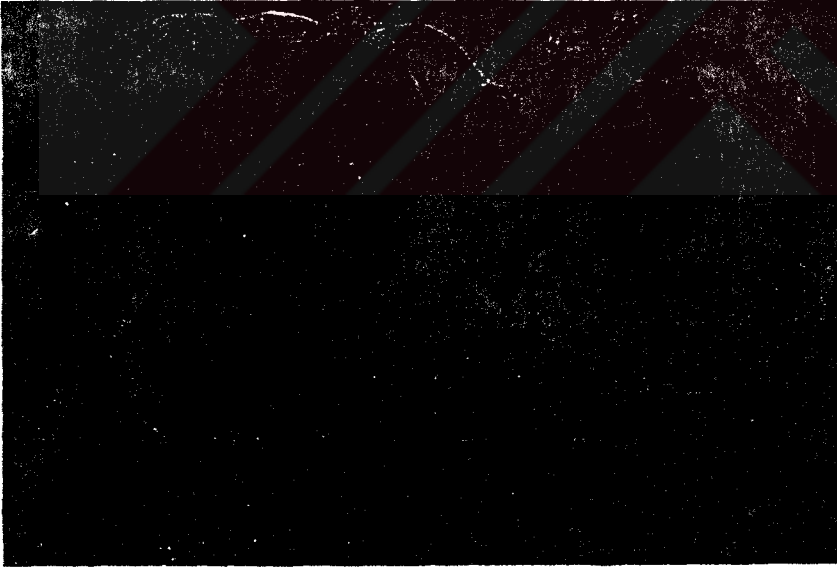
Resim 14: Gauguin, Beyaz At. 1898

Henüz izlenimci yeniliği bile bütünüyle hazmedememiş olanların karşısına Matisse, tüm kurallara aykırı renkçi resimler koyduğu zaman, herkes bunu tepkiyle karşılamıştı. Sanat eleştirmeni Vauxcelles de, bu tepkiyi gösterenler arasındaydı. Vauxcelles, parlak, vurucu ve katkısız renklerle yapılan tablolar arasında onbeşinci yüzyıl üslubunda bronz bir heykel görünce "Donatello vahşilerin arasında" demekten kendini alamamıştır. Nitekim kullandığı vahşi (fauve) kelimesi ressamlarca benimsendi ve böylece "favisme" akımı ortaya çıktı. Derain, Vlaminck, Marquet, Dufy, Friesz, Manguin, Puy, Van Dongen ve daha başka sanatçılar akımın önde gelen sanatçıları arasındadır.

Fovlar, parlak ve doğalcı olmayan renkleriyle dikkati çekmişlerdir. Figürlerin üzerinde kabaca oturtulan bu renkler, figürün gerçeğine uymayan kalın fırça

darbelerinden ibaretti. Artık resmin anlamı, fovlarla birlikte giderek değişmiş konu yadsınmaya başlamıştır. “Bu ressamı Van Gogh, Cezanne ve Gauguin’in yaptığı gibi motive döndüler ve onların “hakikat”e olan tutkularının yönetiminde edinmiş oldukları olanaklardan da yararlanarak, renklerin “dinamit” i sayesinde resme yeniden canlılık kazandırdılar. Nesne artık renk ve bu renkçi yapının etkisi altına girmiş gibidir, anlatım, düzeyinin en üst aşamasına ulaştırılmıştır”.⁷

Fovizm’le birlikte yeni sanat, imgelem gücünün önemini açığa çıkarmaya başlamıştır. Fovist ressamı Raoul Duffy, Matisse’in “Luxe Calme et Volupte” adlı tablosu için “Desen ve çizgiye dönüşmüş imgelem gücünün olağanüstü gözlemi”⁸ diye değerlendirmiştir. Matisse’in özellikle “Dans” ve “Müzik” adlı iki tablosunda, ilkel sanatın izlerine rastlayabiliriz. XX. yüzyıl sanatının sınırlarını aşarak yeni deneyimlere ve anlatım değişikliğinin bir göstergesini bu iki tabloda açıkça görebiliriz (R 15, 16).



Resim 15: Henri Matisse - Dans, 1910, Tuval üzerine yağlıboya.

⁷ Friedrich BAYL - resimde dışavurumculuk. Dışavurumculuk II, Çev: Sema RİFAT sy: 47

⁸ Kaya ÖZSEZGİN - Dugy: Coşkuyu, yaşama sevincini yansıtan görsel röportajlarıyla incelikli bir gözlemci. Milliyet Sanat s:245, 30 Eylül 1977 sy: 19



Resim 16: Henri Matisse- Müzik, 1910, Tuval üzerine yağlıboya

Fovizmi'nin etkinlik gösterdiği yıllarda Almanya'da Ekspresyonizm sanat akımının temelleri yavaş yavaş atılmaya başlamıştır. Ekspresyonizm fovlardan türemiş olmasa bile, bu akımı oluşturan sanatçıların birikiminden yararlanmış ve onunla etkileşim içinde bulunmuştur. Ekspresyonizm'in Almanya'da oluşmasının nedenleri nelerdir? Özünde mistisizm'in yattığı ve sanatçıların yeni çıkış yollarını aramaya iten sebepler nelerdi? Yani sanatçıları ürküten gerçekler neydi? Kuşkusuz tüm bu soruların cevabını ancak o dönemde yaşanan ekonomik, siyasi ve toplumsal hayatı irdelleyerek bulabiliriz.

1900'lü yılların başında yaşanan en önemli tarihsel politik olayların gelişimine kısaca göz atacak olursak;

"Bu yıllar burjuva topluma ait değer yargılarının tartışmaya açıldığı burjuva kültürünün ve bilinçaltının çözümlendiği sanayide ve bilimde meydana gelen değişmelerle nesnel gerçeğin dahi sınıldığı bir dönemi oluşturuyor. Ekspresyonizmin hemen başlangıç yıllarının insan bilincini geniş ölçüde sarsan ve etkileri günümüzde dahi yoğun olarak süren Einstein'ın madde, Freud'un bilinç üstünde geliştirdiği iki büyük sinamanın ertesinde oluşması rastlantı

kavramı ile açıklanamaz. Ayrıca burjuva ve kapitalist toplumlara karşı çıkarılmış en somut almaşık olan toplum yapısının, sosyalist devletin, hazırlanma sürecinin de bu yıllar olduğunu unutmamak gerekir. Kaldı ki I. Büyük Savaş'ın öncesindeki Batı toplumu, çürüyen ve kokuşmuş değer yargılarına sanatsal düzeyde karşı çıkışını, özellikle Fransız edebiyatında Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Lautreamont, aracılığıyla 1850-1900 yılları arasında gerçekleştirmişti de. Buna elbette imparatorluğun yıkılmakta oluşunu, kapitalizmin dünyayı ekonomik ve siyasi platformda yeniden paylaşma amacıyla bir savaşa girmekten çekinmeyecek kadar palazlandığını eklemek gerekir. Çok önemli bir dönemdi bu dolayısıyla: Çöküş ve yeniden kuruluş. Bu nedenle de sancı alabildiğine yoğun olarak yaşıyordu. İşte ekspresyonist ondan önce de fovcu sanatçılar gerçeklerini bu toplum yapısı üstünde kuruyorlardı⁹.

Sanatta akımların oluşumunda etkili olan toplumsal koşullar o dönemlerin Almanya'sında ortaya çıkan Ekspresyonist akımının oluşumunda da etkili olmuştur. Ekspresyonist sanatçılar, primitif sanatı incelemişler, Afrika sanatına karşı ilgi duymuşlardır. İlkeliğe dönüşü, bir anlamda gerçekliğin yeniden kurulmasını sağladığı olanaklarda aramak gerekir. Modern çağın getirdiği yenilikler insanı ürkütmüş, kendi içine dönmesine neden olmuştur. İlkel insan doğadan nefret eder. Doğadan kaçıp kendi içine sığınır. Böylece kendi içindeki gücü kullanarak doğaya meydan okur. Hem kendisinden hem de doğadan daha büyük bir güce ihtiyacı vardır. İlkel insan bu gücü, ibadetde bulur ve tanrıyı doğaya karşı bir silah olarak kullanır. "İnsanın kendi içindekini de görünür kılarak görünüşün tutsaklığından kurtulma çabası olan sanat başlar: İnsan dünyanın içinde kendisine ait olan ve itaat eden bir başka dünya yaratmıştır"¹⁰. Doğanın gerçekliğinden şaşkına dönen ilkel insan için doğa hep onun erişebileceğinden daha büyük ve daha geniştir. Onu yenebilmek için içine döner ve sanatın o erişilmez gücünü, ona karşı kullanır.

⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN - Kalın - 1988 s.7, sy: 25

¹⁰ Hermann BAHR - Dışavurumculuk Çev: Doğan ŞAHİNLER, Almanya'da iki savaş arası modernizm dışavurumculuk, bauhaus, die brücke sy: 14

Ekspresyonizm ve Kübizm'de Afrika sanatının etkileri görülmektedir. Modern çağla birlikte dehşete ve yalnızlığa kapılan sanatçılar içsel duyguların anlatımında kendilerini buldular. Bir anlamda çağa karşı bir tepkiydi bu. Başlangıç döneminde ekspresyonist resmin dinsel bir resme kapalı kalmamasının diğer sebebi de Nietzsche felsefesinin o dönemde egemen olan bir düşünce sistemi olmasıdır. Nietzsche "Tanrı Öldü" diyerek dünyanın değişmekte olduğu bir dönemde, dile getirdiği bir felsefenin aynı dönemin ürünü olan bir başka sanat dalını, ideolojik boyutta etkilememesi düşünülemezdi. Bununla birlikte gerçekliğin dönüştürülüp yeniden kurulması da önemliydi.

Bu olanaklar Kübizm ve ona bağlanan Fütürizm Konstrüktivizm'de gerçeğe, çok yönlü bir algılama ve değerlendirme sürecine sokulmuştur. Yani madde sadece dönüştürülmüş yeni algılama olanakları sağlamıştır. *"Ekspresyonist sanat, Afrika sanatının, nesnenin algılanış ve dönüştürme özgünlüklerini çoğaltmakla birlikte figüre öznelliği katma olanağını daha geniş ölçüde önemsemiş ve sorunu daha çok bu açıdan değerlendirmiştir. Bunun sonucundan da anlatıma, sanatta nesne, salt yeniden üretildiği biçimiyle değil, yanısıra resmin bütünündeki ve bütününü oluşturan öğelerdeki bağlayıcı yanıyla önem kazanır. Buna içgüdüsel demek de mümkündür; tabii mistik duyuşun yanısıra. Mistik diyorum çünkü unutmamak gerekir ki; Afrika sanatı, orimitig bir sanat olmasının ötesinde daha çok dinsel bir sanattır da".*¹¹

Afrika sanatının ve ilkel sanatın bu yönde etkilediği ekspresyonizmde içsellik boyutları da tam anlamıyla bu sanatlardan etkilenmiştir. Ekspresyonist sanat anlatımcı özelliğini, içgüdüsellik tüm olanaklarını kullanarak yeni bir dil oluşturmuştur. Bu dil, sanatı yeni anlayışlara götüren bir anlayışı sergiler. Figüratif resimdeki bu değişimleri, yüzyılın başında yaşanan kapitalist güçlerin çatışmasının bir sonucu olarak da değerlendirebiliriz.

XX. yüzyılın başlarında Almanya'da canlı kalmış tek şey ekonomiydi. Toplumsal refahın bedeli, tinin mekanikleşmesi, insan ilişkilerin standartlaşması ve dilin bile ekonomik olaylar için kavram üretmesi, bunalımın ilk evrelerini oluşturmuştu. Bu toplumda yaşayan insan giderek içedönüklüğe hapsolmuştu. Ezici çevresinden

¹¹ Hasan Bülent KAHRAMAN, age., sy: 29

kurtulup, kendini olduğu gibi ifade etmeye çalışan, bir sanatçı topluluğu oluştu. 1905'te Dresden'de Erich Heckel, Karl Schmidt - Rottluff, Ernst Ludwig, Kircher ve Fritz Bleyl'den oluşan grup, Die Brücke (köprü) diye adlandırılan bir sanat hareketini başlattılar. Grubun amacı aynı yıllarda etkinlik gösteren fovlardan oldukça farklıydı. Fransız fovların, resim sanatını kökten değiştirmek gibi bir niyetleri yoktu. İstedikleri tek şey resimlerinde tutku derecesinde var olan renk şiddetini dile getirmektir. Buna karşılık Die Brücke (Köprü) grubunun amacı, onlardan başkaydı. "Dresden dörtlüsü dönemlerinin resim sanatını altüst etmek istiyordu. Bunun içinde "bütün devrim ve kaynaşma etkenleri"ni (Schmidt - Rottluff) cezbetmeyi ve *"kendilerini yaratıcılığa zorlayan içgüdüyü doğrudan ve otantik olarak yeniden canlandıran Kirchner, herkesi biraraya getirmeyi amaçlıyordu"*¹².

Birbirinden farklı olan bu iki grubun aynı yollarda etkinlik göstermesi, bir anlamda figüratif resimde anlam olgusunun tartışılmaz boyutta değişim gösterdiğinin bir örneğidir. İki grubun bir başka farklılığıda çizgiyi kullanımlarında görölr.

*"Fransız sanatçılarına özgü geniş , esnek, tamamıyla anıtsal bütünlük taşıyan bir ritim yoktur, ama saplantı derecesine varan bir kaygıyla dolu, sanrıya ve deliliğe varan bir kızgınlıkla kaplı Alman ruhunun sarsıntılarını kesik kesik, kırık ve dar açılı biçimde bir dile getiriş vardır. Fovlar bakışın yüceltilmesine, Alman dışavurumlarıysa zihnin göz ve el üstündeki baskısında uyarlar. Matisse, "insanın eski kösnül özünü yeniden canlandırmak gerekir" diye açıklarken, Franz Marc, "geçici yaşamımızdaki duyuların aldatmacasını özgür kılacak" bir sanatı düşler*¹³.

Ekspresyonizm'in oluşumuna etken olan toplum, kent ve tarihsel koşulların etkisine değinmiştir. Bu oluşumlar sanatçıyı kendi ben'inde yaptığı çözümlemelere götürmüştür. Farklı ifadelerin ve figür anlayışının ortaya çıkmasında kullandıkları renginde önemi büyüktür. Kirchner'in "Model ile Birlikte Kendi Portresi" adlı eserinde kullandığı şiddetli renkler sanatçının kendi içindeki yalnızlığının, tepkiyle dışa yansımasıdır. Mavi ile turuncu, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yanyana getirilmiş

¹² Pierre CABANE - Die Brücke , Çev: Mehmet RIFAT, sy: 16

¹³ Pierre CABANE - Die Brücke age., sy: 17

ve bu renklerin arasına, kendi dudaklarının leylak rengi ile modelin iç çamaşırlarının soluk firuzesi serpiştirilmiştir. Resme bakıldığında büyük bir enerjinin varolduğunu görebiliriz. Figürler fazla özenilmeden biçimlendirilmiştir. Biçimlerden çok yüzeyler, kabaca doldurulmak amacıyla boyandığı izlenimi vermektedir (R 17).



Resim 17: Ernst Ludwig Kirchner - Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1910, Tuval üzerine yağlıboya

Renk, sanatçının içsel anlatımı haline dönüşmesinin yanında nesneyi tanımlayıcı özelliğinden de tümüyle kurtararak bağımsız bir özelliğe büründü. *"Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların anlatımı değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelerin kendi içindeki uyumudur; bir izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir, ... Bundan böyle resmin içeriği rengin ve biçimlerin orkestrasyonudur"*¹⁴

Die Brücke (köprü) grubunun gerçek bir üyesi olarak sayılmayan Emil Nolde, daha çok manevi bir coşkuyla resimlerini gerçekleştirmiştir. Ekspresyonist sanatın daha çok son dönemlerinde görülen anlam katılığına karşın, içgüdüselliliğin daha da ağırlıklı olarak reme egemen olduğu görülmüştür. Nolde'nin "Altın Buzağı Çevresinde Dans" (1910) isimli tablosunda hem ilkel sanatın etkileri hem de figürlerdeki içgüdüsel coşkunluk, buna güzel bir örnektir (R 18). Nolde dinine bağlı biri olmamakla birlikte Avrupa'daki köklü bir inanç geleneğiyle bağ kurması o dönemin içinde bulunduğu değişik anlatım arayışının bir göstergesidir.



Resim 18: Emil Nolde- Altın Buzağı Çevresinde Dans, 1910

¹⁴ Hasan Bülent KAHRAMAN, agy., sy: 30

Ekspresyonist sanatın öncü isimlerinden biri olan Oskar Kokoschka, sanat yaşamının hiç bir döneminde biçim düşüncesine ağırlık tanımamıştır. Sanatın işlevsel olduğunu ve insandan insana iletişimin önemli bir aracını oluşturduğu tezini savunmuştur. Onun portre çalışmalarındaki içsel arayış, o dönem sanatının bir göstergesidir. Renkçi bir anlayışla hızlı ve kaba fırça vuruşlarıyla oluşturduğu resimleri, içsel coşkunun dışa yansımaları gösterir. *“Kokoscha her çizgiye, ifadeci bir işlev yüklüyor böylece desendeki biçimsel anlatım içeriğiyle aynı iletiyi taşıyordu”*¹⁵ Kokoschka'nın “Herwarth Walden'in Portresi” adlı tablosundaki betimleme oldukça doğalcı, ekspresyonist özellikleri taşır (R 19). Yapıtlarında öncelikle kişinin iç dünyasını baskı, tutku ve bunalımlarını yansıtan aşırı bir deformasyon izlenir. Tinsel dünyayı yansıtmaya isteği, biçime ait disiplinleri geri planda bırakmasına neden oluyordu. Ve ortaya çarpıtmalarla bükülmüş figürler çıkıyordu.



Resim 19: Oskar Kokoschka -Herwarth Walden'in Portresi, 1910,
üzerine yağlıboya

¹⁵ Norberth LYNTON, age., sy: 44

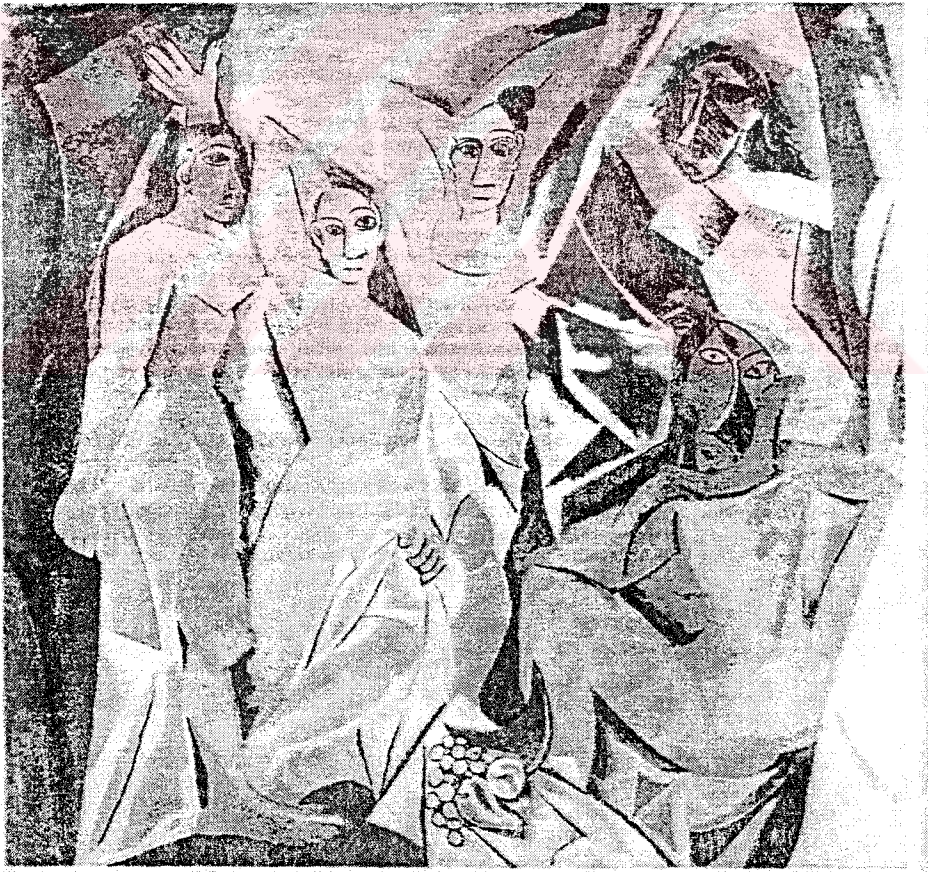
Almanya'da gerçekleşen tüm bu etkinliklere, Münih'te 1911 yılında Kandinsky, Marc ve Münter'in oluşturduğu yeni bir grupta katılıyordu. Der Blau Reiter (Mavi Birinci) adlı bu grubun en önemli özelliği, renkler ve biçimler arasında varolan müzikteki uyuma benzer bir ilişki kurmasıydı. Kandinsky ve Der Blau Reiter'ciler, rengin sembolik, psikolojik değerleri üzerinde duruyordu. Kandinsky, ekspresyonistler içinde farklı bir konuma sahipti. Rengin resim sanatında anlatımsal bir özelliğe sahip olması ve bunu figüre bağlı olmadan salt kendi gerçeğiyle ortaya koyması, oldukça önemli bir değişimdir. Artık resim sanatı soyuta yönelik bir başlangıcın ilk belirtilerini yaşıyordu.

XX. yüzyıl modern sanat'ında bir kültür öncülüğü niteliğinde olan akımların içinde Alman Ekspresyonizm'i önemli bir yere sahip olmuştur. Her alanda etkinliğini gösteren bu akım, dönemin kültür, ekonomik ve siyasi özelliği içinde gelişmiştir. Ekspresyonist dünya görüşü kişisel endişelerin duysal gereksinimlerin ve psikolojik baskıların bir belirtisi olarak kendini göstermiştir. Alman Ekspresyonistleri *"Nevrotik ıstırap ve ruhsal coşkununla belirlenen sanatsal tavırlarına karşın insan yaşamına ve tinsel bir tavırla Tanrı'ya yaklaşmak, her ne pahasına olursa olsun bireysel ego'larını aşmak istiyorlardı"*¹⁶ Ekspresyonist sanatçı, yeni dil oluşturmak ve bu dili topluma yayarak içinde bulunduğu çağın olumsuz etkisinden kurtulmak istemiştir. XX. yüzyıl başlarında gelişen bu düşünceyle birlikte resim sanatında büyük değişimler olmuştur. Figüratif resim, bu yüzyılda yaşayan sanatçıların toplumsal düşünce ve görüşlerine bağlı olarak, içsel yaşamın dışarıya yansıtılması istemiyle değişime uğramıştır.

XX. yüzyılın başlarında figüratif resimde yaşanan bu değişimlere bir yenisi daha eklendi. 1906'da Fransa'nın Paris şehrinde ortaya çıkan Kübist akım, İspanyol ressam Pablo Picasso ile Fransız George Braque'in bir yarattısı idi. Kübist gelişme Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar" adlı tablosunu yapmasıyla başladı. O yıllarda, Avrupa dışı kültürlerle karşı büyük bir ilgi uyandığından bahsetmiştik. Braque ve Picasso'da Afrika sanatını incelemişler, zenci plastiği ve maskeleri toplamışlardı. Zenci sanatına duyulan bu ilgi bir bakıma Avrupa sanatının ideal düşüncelerine yapılan bir saldırıdır.

¹⁶ Yar. Doç. Dr. Adem GENÇ; Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Sanat Yazıları II" yayınlanacak (Nisan 1987'de) sy: 2

Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" adlı tablosundaki biçimler aynı zamanda o güne kadar kabul edilen biçim dünyasının yıkımı olarak değerlendirilebilir. Tablonun solundaki kadının katı, sert heykeli andıran duruşu vücudunun bazı bölümlerindeki aşırı deformasyonu ile tablonun sağında ayakta duran kadının başını mask gibi çizmesi gerçekte o güne kadar rastlanmayan yeni bir resim dilinin ilk belirtileri olmuştur. Figürlerdeki bu değişim figürlerarasındaki kumaşta da gözlenebilir. Işık gölge tekniği kullanarak yapılan bu etki parçalanmış kristal izlenimi verir. Geniş yüzeylerin, düz bir şekilde boyanması geleneksel perspektif kurallarının hiçe sayıldığına belirtisidir. "Avignon'lu Kızlar" ile resim dilin'de yeni bir anlayışın uyandığı gözlenir. Bu resimle birlikte bir resmin her bölümünde aynı dilin kullanmasının şart olmadığı görüşü ortaya çıkmıştır (R 20).



Resim 20: Pablo Picasso - Avignon'lu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya

“Tutarlılık, herhangi bir sanat yapıtında o yapıta açıklık ve dinginlik kazandırdığı için yaralı bir özellik sayılabilir. Ama bir sanatçının önünde insanın tüm yaratma olanakları uzanıyorsa, onun her zaman bu olanaklardan yalnız birini seçip, öbürlerini bir yana bırakması mı gerekir? Düşünürlerin ve ruhbilimcilerin öne sürdükleri gibi, insan yaşantısı, hiçbir zaman o kadar sınırlı değildir. Kafamda çirkinle güzel, açıkla bulanık, yeniyle eski sık sık karışır. Sanat da bu çeşitliliği ve değişkenliği yansıtmaz mı? Denilebilir ki, tasarlanmış bir dil karışımı, yaşantıya tutarlı bir dilden daha yakın olabilir.”¹⁷

Kübist anlayışta düz çizgiler ve düz yüzeyler resmin içinde etkinlik gösteren bir özellik sergilemiştir. Rönesanstan beri Avrupa resminin hacim ve mekan anlayışı merkezi, perspektif ve açık-koyu tonlarının farklılıklarına bağlıydı. Kübist sanatçılar bu sorunu ise belli bir nesneyi, çeşitli açılardan görüp göstererek çözümlüyorlardı. Böylelikle parçalanmış nesne kasıtlı bir çarpıtma değil, bir nesnenin yeniden inşa edilmesi anlayışına dayanıyordu. Çözümleyici (Analitik) Kübizmde, nesneler ve figürler binlerce saydam parçalara bölünmüş bütünsellik resmin içinde kaybolmuştu. Figürlerin tanınabilmesi ancak resmin içinden onunla ilgili parçalardan birinin yakalanmasıyla gerçekleşebilirdi. Picasso'nun “Pipo içen Adam” adlı tablosu bu anlayışa göre yapılmıştır. Resim bir bilmecenin parçaları gibi oluşturulmuş tek fiziksel özellik, adamın piposu ve bıyığında verilmişti. Resmin geri kalan kısmı ise açık ve koyu tonların değişik yönlerde yatan kesin çizgisel yüzeylerden oluşuyordu (R 21). Böylece figüratif resmin anlamı, gittikçe değişen bir niteliğe bürünüyordu. “Picasso'nun 1932'de geriye bakarak söylediği gibi, her iki sanatçının resim geleneği içinde çalıştıkları, yeni bir şey yaptıkları “yeni bir anlatım aradıklarıdır.”¹⁸

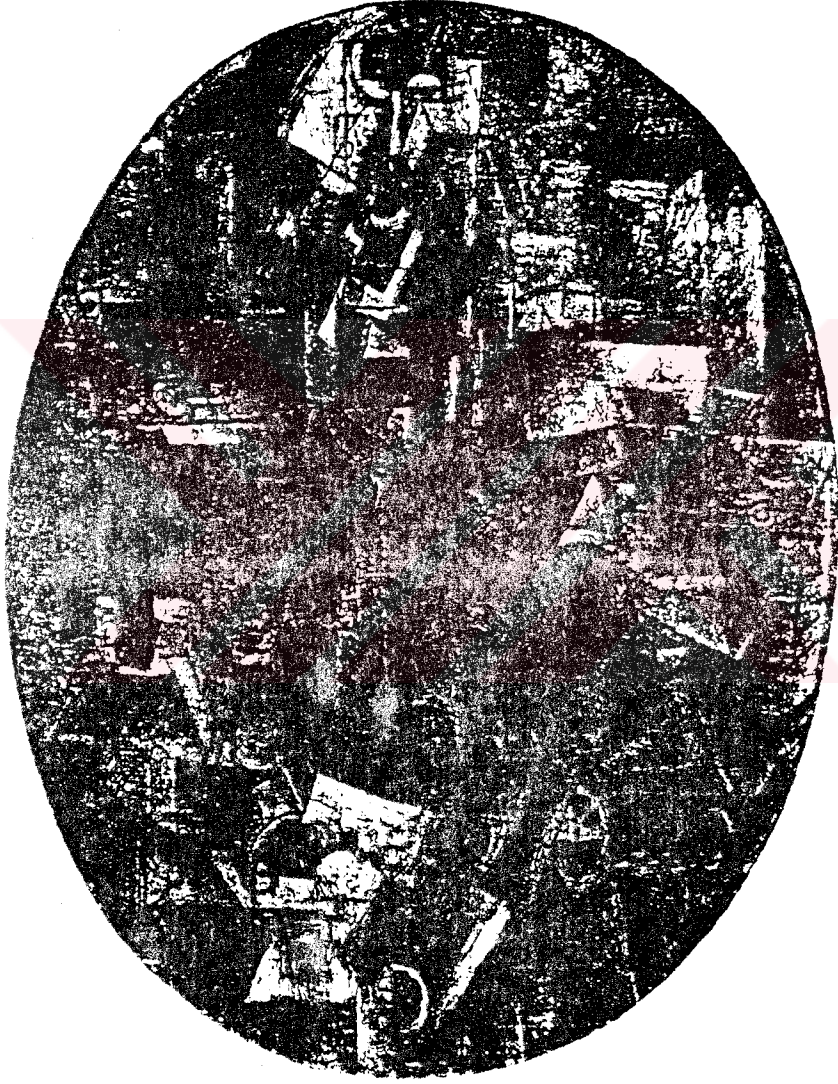
Picasso'nun bu açıklaması Kübist anlayışın o dönemde onları bu noktaya iten geleneğin bir sonucu olduğudur. Böylelikle Kübizm, yeni arayışların etkisiyle varlık kazanmıştır. Picasso'nun çağdaşı olan Braque, Kübist başlangıcının nedeninin yeni arayışların bir sonucu olduğunu şu cümlelerle açıklamaktadır;

¹⁷ Nobert LYNTON - age sy: 55

¹⁸ Norbert LYNTON- age sy:61

*"Biz Kübizm denemesine girmiştiğimiz zaman amacımız yalnızca iğimizden geğenleri belirtmektir. Yoksa kübist bir çalışma yapmayı düşünmemiştik."*¹⁹

Bu anlayışla oluşan kübizm'de önemli olan, cisimlerle biçimlerin özünü yakalamak, cismi değişik açılarıyla tanımak, onun birlik ve bütünlüğüne ulaşmaktır.



Resim 21: Pablo Picasso - Pip   en Adam, 1911, Tuval  zerine yağlıboya

¹⁹ Zeynep ORAL -Brugue, i  dünyamızı çeşitli yönlerine ışık tutup  tkumuzu genişletmiştir. M llyet Sanat Dergisi 10 Ocak 1975 s:114 sy:19

Kübizm'in ortaya çıktığı yıllar yeni ilkelerin özellikle fizikteki gelişmeler, atomun parçalanması gibi buluşlar ve bilimin sağladığı yeniliklerin pek çok insan tarafından öğrenilen eski gizini kaybettiği bir çağıdı. *"Fransız düşünürü Bergson, dünyayı anlayışımızda aklın çok az ya da hiç rol oynamadığını bilinç ve belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen sezgilerimizin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri süren mekanikçiliğe karşı görüşüyle geniş ve uluslararası bir çevreye sesini duyurabilmişti."*²⁰ Sanatçı, bu anlayışın doğduğu yıllarda teknolojinin getirdiği etkilere, karmaşık ve birbirinden kopuk imgelerle oluşturduğu eseriyle karşılık veriyordu. Örneğin Ivan Gris, Cezanne'nin temelini attığı bir yolu tam tersi bir anlayışla izliyordu. Cezanne doğadan aldığı görüntüleri kare, küp ve silindir gibi geometrik oluşumlara götürüyor ve doğanın bu yolla yorumuna öncelik veriyordu. Buna karşılık Gris, geometrik biçimlerden doğasal görüntüler üretmekteydi. Bu şekilde kendine has kişisel ve özel bir üslup yaratmak için silindirden hareket ederek şişe biçimine ulaştığı öne sürülüyordu. Düşünülmüş bir gerçekliği büyük bir açıklıkla ve espirinin saf elemanlarını kullanarak anlatma yolunu seçiyordu. Böylece nesnenin özüne iniliyor ve gerçeklik o özde aranıyordu. Bu yıllarda nesneler ve figürler yavaş yavaş geometrik formlarla kuşatılmaya başlanıyordu. Bu bağlamda Kübist ressam Ferna Leger, görsel gerçeklik ile düşünsel gerçeklik arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle açıklamıştır;

*"Görsel gerçeklik ile düşünsel ya da kavramsal gerçeklik bir yerde buluşur. Birincisinin çizgisi, tüm eski resmi kapsar ve izlenimcilikte son bulur. Düşünsel gerçeklik ise onlarla başlar. Görsel gerçeklik için, nesne özne/konu perspektif gibi öğeler kaçınılmazdır. Oysa tüm bunlar bugün (1913) olumsuz ve karşı-gerçekçi öğeler olarak niteleniyor"*²¹

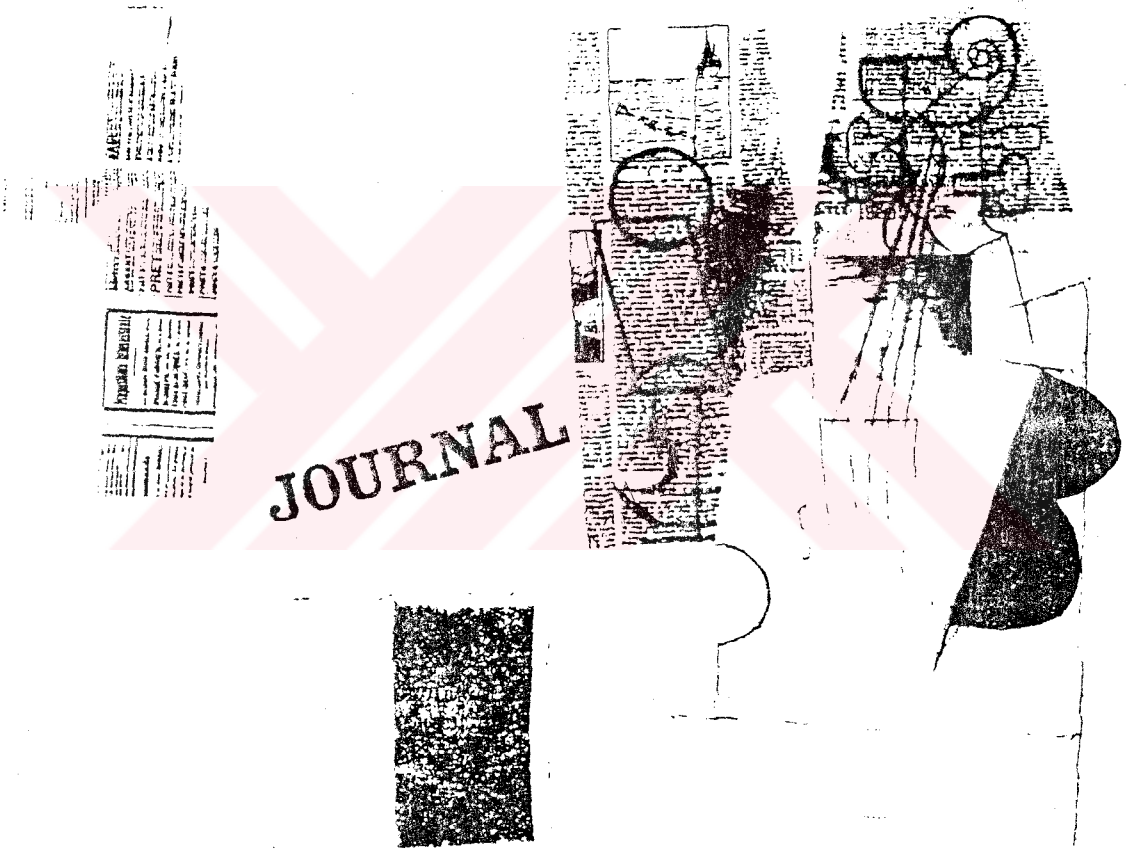
Kübizm bir kavram ressamlığı olmasına rağmen daha doğayla bağlarını tamamen koparmamıştı. Kübistler doğaya yaklaşıp onu daha derinden kavrayabilmek için tek bakış noktasını kırarak kavram ressamlığına yönelmişlerdir.

1912'de Kübizm yeni bir döneme girdi. Picasso ve Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu döneme "Bireşimsel (sentetik) Kübizm" adı verildi. Resme,

²⁰ Norbert LYNTON, age, sy: 66

²¹ Ferit EDGÜ, 100. doğum yılında Ferna LEGER ile bir konuşma 15 Haziran 1981 - Yeni Dizi: 26, Milliyet Sanat Dergisi, sy: 34

gazete k p rleri, kutular, bezler yapıştırılarak oluşturulan bu teknik, (collage) bir anlamda sanatın, yeni yöntemler yeni anlatım yolları aradığının bir göstergesidir. Picasso'nun bu anlayışla yaptığı “şişe, Bardak ve Keman” tablosunda, resimdeki her nesnenin fiziksel varlığı, hemen hemen gerçek hayattaki nitelikleriyle verilmeye çalışılmıştır. Keman'ın bir bölümü karakalemle çizilmiş bir bölümüne ise tahta taklidi bir cisim yaratılmıştır. Resim sanatında gerçeklik, eskiden olduğu gibi perspektif kuralları ve ışık gölge oyunlarıyla değil onun gerçek hayattaki fiziksel varlığını yansıtan elemanların yapıştırılmasıyla oluşturuluyordu (R 22).



Resim 22: Pablo Picasso- şişe, Bardak ve Keman, 1912-13, Karakalem

Kübizm, bir anlamda geleneksel kurallar içinde yoğrulmuş yeni bir anlatım şekli, yeni bir dil bulmaya çalışmıştır. Kübizm, geleneklerle bağını koparmamakla birlikte çağın kent yaşamının geometrik düzlemleri ile bir yakınlık kuruyordu. “Picasso

ile Braque'ın Kübizmi, teknoloji ve şehir hayatının özendirdiği ve ortam hazırladığı o zamana kadar gizli kalan geniş bir geometri ve kesin çizgi beğenisinin yaygınlaşmasına yardım etmiştir²² Kübizm, bu anlayışla kısa zamanda benimsenen bir akım oldu.

“1900’lü yıllarda teknolojinin insan yaşamına getirdiği kolaylıklar yaşam standartını rahatlatıcı bir etmen olarak açıklanabilir. O güne kadar zorlukla ulaşılabilen her şey, evlerde kolaylıkla kullanılabilen araçlara dönüştü. Elektrik, musluk, asansör kalorifer, ulaşımda kolaylığı sağlayan yeni dizayna göre yapılmış arabalar, iletişimi sağlayan radyo, telgraf, ucuz elde edilebilen gazete ve dergiler. Birçok alanda makinanın getirdiği bu yenilikler, bazı çevreler tarafından savunulmuştur”. 1909’da İtalya’da teknik dünyaya ve onun dinamizmine karşı aşırı bir hayranlık duyan yeni bir akım gelişti. Fütürizm adı verilen bu akım teknolojik gelişimin bir savunucusu olmuştur. İtalyan şair Marinetti’nin kaleme aldığı bir bildiriyle^{**} tüm dünyaya duyurulan bu akım, aynı zamanda hızı ve saldırganlığı, yurt severliği ve savaşı yüceltiyordu.

Fütürist sanatçılar konularını kent ve endüstriyel çevreden seçtiler. Endüstrinin getirdiği hızı ve dinamizmi yansıtmak için uzak yakın, hareket eden, duran çizgiler kullanmışlardır. Fütüristlerle birlikte figüratif sanattaki anlam birkez daha değişmiş figürler ve nesneler, hareketli çizgiler içinde yarı tanınan yarı tanınamayan bir anlayışla yapılmaya başlanmıştır. Bunun yanında resimler, canlı ve saldırgan bir yapıya bürünmüştür. Fütürist sanatçılar arasında yer alan Umberto Boccioni’nin “Ruh Durumları: Uğurlamalar” adlı üçlü panosu bu anlayışın güzel bir örneğidir. Boccioni, kesin ve karmaşık çizgilerle büyük bir devinim verdiği resminde lokomotif, Kübist üsluba uygun olarak resim yüzeyine dağıtmıştır. Vedalaşma anında insanların gösterdiği karmaşa, lokomotifin buharıyla onlara bir düşteymiş izlenimini vermiştir. Kullandığı üslup kübizmi andırmakla birlikte kübizmdeki geometrik köşeli çizgiler, onda görülmez. Daha çok hareketi yansıtan kıvrımlar ve deniz kabuğunu andıran

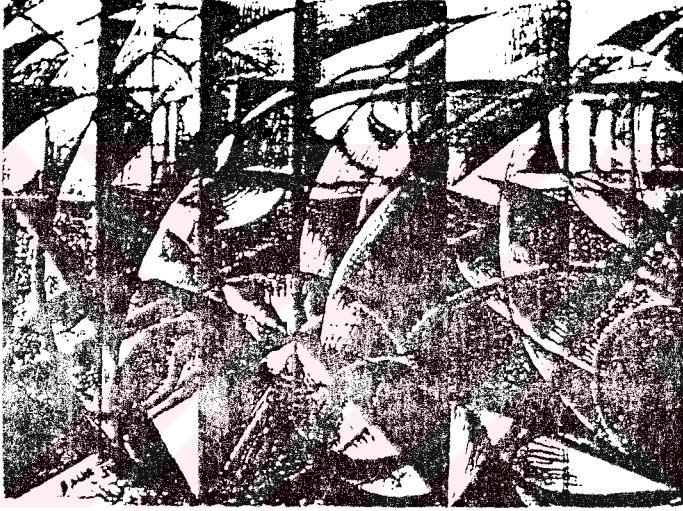
²² Norbert LYNTON, age sy: 68

* Norbert LYNTON age sy: 88

** Bkz. Ayrıntılı bilgi için, Norbert LYNTON, Moderns Sanatın Öyküsü

şekiller vardır. Bu panolarda kalanların hüznü, gidenlerin ise hız duygusu yansıtılmıştır. Ekspresyonist sanatçıların hareketi şiddetli renklerle yakalamasına karşın fütüristler bunu parçalamışlar yüzeylerle yakalamışlardır. Nesnelerin durağan cisimselliğini parçalamak için devinim ve ışığın etki gücünden yararlanan fütüristlere göre, ışığın, parçalayıcı ve cisimsel durdurulmuş, harekete geçirici bir gücü vardır.

Bu hız Giacomo Balla'nın "Bir Otomobilin Hızı + Işıklar" adlı tablosunda da görülmektedir. Balla resminde bir betimleme yapmaktan çok bir nesnenin hareketini veren bir şema ortaya koymuştur. Hareketi ve hızı soyut bir düzende yansıtmıştır (R 23).



Resim 23: Giacoma Balla-Bir Otomobilin Hızı ve Işıklar,
1913, Karton üzerine kağıt ve yağlıboya

Modern sanatın 1900'lü yıllarda figüratif resimde gösterdiği değişim yadsınamayacak derecede önemlidir. Yeni sanat akımları çağın getirdiği değişiklikleri birbirinden farklı anlayışlarla resimlerine yansıtmışlardır. Bu yansıma figüratif resim geleneğini kökten değiştirmiş yeni düşüncelerin benimsenmesiyle nesnel gerçeklikten uzaklaşmıştır. Artık nesnenin birebir benzerliği yerine içsel yaşantının önem kazanması, teknolojik gelişmelerle birlikte geometrik formların kullanılmaya başlanması, çağın getirdiği etkilerin bir sonucudur. I. Dünya savaşı sonunda figüratif

resim, daha çok savaşın getirdiği olumsuzlukları anlatan bir nitelikte yapıldı. Resimde figüratif resme dönüş, siyasal ve sosyal olayların nesnel ifadeleri göze çarpar. İkinci bölümde I. Dünya savaşının sonunda figüratif resimde görülen anlam değişimlerine yer vereceğiz.

2- I. Dünya Savaşı Sonrası (1918-1939)

I. Dünya Savaşının sona ermesiyle birlikte sanat yeni oluşumların içine girmiştir. Bu oluşumlar savaş sırasında başlamış, bitimiyle birlikte hızlanmıştır. Savaşın getirdiği olumsuz etkiler önce sanatçılar üzerinde etkisini göstermiş, daha sonra toplumun diğer kesimlerine yavaş yavaş yayılmıştır.

I. Dünya savaşının başlaması birçok ülkede ulusal yaşıntıyı güçlendireceği, mutluluk ve refah getireceği inancını getirdi. Bazı kimseler de savaşı, kapitalist düzenin ve ona bağlı yönetimin toplumsal başarısızlığının bir sonucu olarak değerlendiriyorlardı. Kısa sürede savaşın olumsuz etkileri tüm dünyaya yayılmış, gereksiz yıkımın sonuçları mutsuz ve tedirgin bir sanatçı topluluğunun oluşmasına neden olmuştur. Bu topluluğun ilk örneği İsviçre'nin Zürih kentinde (1916) ortaya çıktı. Topluluğun ögeleri arasında, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball, Romanyalı şair Tristan Tzara , Alsace-Lorraine'li ressam ve şair Jean Arp* , Alman şairi Richard Huelsenbeck ve Romanyalı ressam Marcel Janco bulunmaktadır. Dada isimli bu akım, önceleri bir grup çılgının kabare işletmesi olarak görülmüş bir hareket olarak değerlendirilmiş ama kısa sürede uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Dada her şeye karşı olmuştur; varolan tüm politik rejimlere tüm toplumsal değerlere ve eski yeni tüm sanatsal akımlara. *"Dada yıktığının yerine bir şey koymaz. Hiç bir önerisi yoktur. Hiç bir alanda...Saçmayı, anlamsız, anlamını yitiren değer ölçülerini dile getirmek, sergilemek isteyen bir düşünce ve sanat anarşizmidir".*²³ Sanatçının içinde yaşadığı savaş koşullarının bir ürünü olan Dada, aynı zamanda kapitalist sistemin olumsuz etkilerine de bir başkaldırıdır. *"İnsanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eden sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okuması, dünyayı gülünçleştirilmesi, kapitalist burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine karşı çıkmasıdır*

* Jean Arp'ın diğer ismi de Hans Arp'tır.

²³ Ferit EDGÜ, Dadacılık bir kan değişimi getirdi, gerçeküstücülük ise yeni boyutlar. 1 Ekim 1979, s: 337, Milliyet Sanat Dergisi, sy: 18

*"dada". Dada, modern düşüncenin gelişim evrelerinden biridir. Bir coşku, bir yiğitlik göstergesidir"*²⁴

Dada, gerçek anlamda uluslararası özellikte bir sanat hareketi olmuştur. Bu hareket İsviçre'den sonra, Fransa, Almanya, Amerika, İspanya, İtalya, Rusya, Çekoslovakya, Yugoslavya ve Macaristan'a kısa sürede yayıldı. Modern çağa kuşku ile bakan Dadacılar, Modern sanatın geleceği hakkında aynı kuşkuyu taşıyordu. Akademi kurallarını hiçe sayarak ondan önce varlık gösteren akımların kendi kendilerinin tekrarı olmaktan kutulamadıklarını görüyorlardı. *"Bu nedenle amaçları, sanat yapmak değil sanatı rezil etmektir; bu yolla ürettikleri çizimler, baskı resimleri, yapıştırırmaca (kolaj) ve fotomontajlar, Dada düşüncesini yaygınlaştıran dergilere malzeme olmaktadır. Onlara göre sanatın biçimi içeriği ne olursa olsun, sanatçının yaptığı şeye inanması ve ona sanat demesi önemlidir. Kompozisyonlarını rastlantı yasalarına göre kurmayı ilke olarak benimsemişlerdir. Sanatta us'un egemenliğini ortadan kaldırmak istiyorlardı. Belli bir biçim ya da ekolün tutsağı olma yerine sürekli olarak kendini yenileyen, kendi iletişim kalıplarını sürekli olarak keşfeden bir görüntü dilinin arayışı içindeydiler"*.²⁵

Siyasi bir hareketin sonucu olarak incelendiğinde "Dada" nın, 1917 yılından sonra Almanya'da etkili olduğu görülmüştür. Özellikle sol eğilimli sanatçılar Berlin'de Hitler'e karşı güçlü bir muhalefet oluşturmuşlardır. Bunlardan biri olan George Grosz, toplumun o günlerdeki kötü durumunu figüratif eğilimli, eleştirel tarzındaki resimleriyle yansıtmıştır. Grosz'un sanatının temelinde Kübizm ve İtalyan fütürizmi yatmaktadır. İlk önemli resimleri ve desenlerini Kübizm'in parçalanmış ve fütürizmin hareket dolu resimlerinden almıştır. *"Haksızlığa ve açgözlülüğe karşı duyduğu nefret, onda neredeyse tüm insanlıktan nefrete dönüşür ve görsel belleği ile hayal gücüne kuruntularla dolu bir çarpıcılık kazandırır."*²⁶ Grosz, kendinde oluşunu, bu etkiyi denetim altına alarak deforme edilmiş figürleriyle yansıtır. Çizgilerinde keskin ve çarpıcı toplumsal eleştiri niteliği görülmektedir. Gerçekte bu acımasız fırça vuruşları ve keskin çizgilerle gerçeği yansıtmaya gücünü, değişik toplum katlarına, yaşam

²⁴ Dr. Adem GENÇ, Dada, Doktora Tezi, İzmir, 1983.

²⁵ Dr. Adem GENÇ, age, sy: 303

²⁶ Norbert LYNTON, age, sy: 142

evrelerine yönelen ilgisi yanında katıldığı I. Dünya savaşının izleri ortaya çıkarmıştır. Genellikle karikatüre yatkın bir çizgiyle kentsoylu yaşamının yapmacık davranışlarını, yer yer insanları tüm örgütlerinden soyarak, güdüsel yönlerini abartarak açıklayan Grosz, değişik toplum katlarının çeşitli tiplerini, kendine has bunalımlarıyla yansıtmaktadır. Grosz konularını gece kulüplerinden bira saraylarından, kent sokaklarından, alkole, sekse, sonu gelmez serüvenlere sürüklenen kişilerden, sokak yosmalarından, asık suratlı insanlardan oluşturmaktadır. Grosz bir toplum kesitini keskin bir gözlem gücü, çizgi ustalığıyla yansıtmaktadır. Yapıtlarında yer yer biçimi parçalayıp özü yakalamaya yönelen geometrik eğilimler, abartıcı bir biçim ve ussal yaklaşımla Weimer Cumhuriyeti'nin görkemli militarizmini egemen sınıfın çürümüş yanlarını, bir dönemin toplumsal grafiğini Dürer, Goya ve Daumier gibi büyük ustalardan gelen somut bir anlatımcılıkla ve eleştirel bir bakış açısıyla yansıtır (R 24).



Resim 24: George Grosz- Sabah Saat Beşe, İdareci Sınıfının Yüzü'nden

Köln'de de aynı zamanda başka bir Dada hareketi gelişmektedir. Max Ernst'in önderliğinde oluşan bu hareket diğer dada hareketiyle aynı amacı paylaşmıştır. Max Ernst'in sanatı, Alman Ortaçağ sanatı ve Romantik Dönemlere kadar gider. *"Çalışmalarında bu geleneksel öğelerin düşsel bileşimleri vardır; güler yüzlü ile kötü, iğrenç ve nefret uyandıran birbirlerine bağlanmış Ortaçağ dünyasının günahkar resimlerinde yeni bir anlatım bulmuştur. Yapıtlarının kurgusunda yer alan imgeler böyle bir suçlamayı, böylesine tinsel bir töhmet ya da keramet duygusunu doruk noktasına çıkarır"*²⁷

Max Ernst'in resimlerinde düşsel öge belirli bir anlatıma ulaşarak izleyiciye sunulmuştur. Alışlagelmiş dış dünya izlenimleri onun resimlerinde farklılaşarak bambaşka düzenlemelere dönüşmüştür. Sainte Cecile (Ermiş Cecile) adlı tablosunda olduğu gibi özgür ögeler halinde diğer parçalarla birleşmektedir. Bu fantazyada dünyasında makineler insanlaşmakta insan figürleri ise soğuk donuk katı maddelere dönüşerek mekanik uzam içinde yerini almaktadır (R 25). Max Ernst, dadacı yapıtlarını özgürce değişik mazlemeler kullanarak oluşturmuştur. Frottage, sürme ya da sürtme yöntemiyle kağıt üzerine sürdüğü kurşun madeni tahtanın çizgileriyle, kumaşların tramlarını, yaprakların damarlarını ortaya çıkarır. Ustaca kullandığı bu yöntemle garip doğa görüntüleri ve hayvanlarla hayal ürünü bir ülkenin genişliklerini yansıtır. Ayrıca Ernst, bu dönemde "collage - yapıştırılmış kağıtlar yöntemini kullanarak, kübistlerin sentetik kübizm döneminde yapıtlarında, plastik değerde ögeleri birleştirmek amacıyla kullandıkları yönteme de yer vermiştir. Max Ernst Amerika'da uzun süre kaldıktan sonra, çalışmaları giderek değişmiş, kendine özgü bir dünya yaratarak, şiirsel yanı güçlü bir dünyayı resimlerine aktarmıştır. Gerçeküstücülüğün en iyi örneklerini verdiği bu dönemde beyaz mercanlar, garip madenler, böceğe dönüşen bitkiler, insan gözleri gibi hayal ürünü nesneleri tablolarından hiç bir koşula bağlı kalmadan istediği biçimde davranarak yaratır.

Max Ernst, figüratif resmin olanaklarını sonuna dek kullandığı bir üslup oluşturur. Bu üslup daha çok nesnel gerçekliği çarpıtarak kendi düş dünyasının

²⁷ Dr. Adem GENÇ, age, sy: 102

izlerini taşıyan oluşumu içinde yansıtmıştır. Figüratif resmin o yıllardaki kullanımı, tamamiyle sanatçıya özgü bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkar.



Resim 25: Max Ernst-Sainte Cecile (Ermış Cecile), 1925, Yağlıboya

I. Dünya Savaşı sonunda toplumsal gerçekçi resimleriyle dikkat çeken bir başka Alman ressam da Otto Dix'dir. Savaşın getirdiği tüm olumsuz izleri resimlerinde kendine has üslubuyla dile getirmiştir. Otto Dix, "Prag Sokağı" adlı tablosunda iki savaş malulünün farklı hayat tarzlarını anlatmış. Biri kaldırımında sakat bedeniyle dilenen bir adam ve diğeri onun önünden geçen iyi giyimli savaş gazisi. Savaşın getirdiği iki farklı yaşam tarzı. *"İlkinin ayaklarının yerine iğreti iliştirilmiş tahta parçası ve sol kolunun yerinde yine iğreti tahtalardan takma bir kolun yardımıyla dengesini*

korumaya çalışırken, sağlam tek eliyle de kendisine uzanacak yardım ellerinden atılacak bir kaç kuruşun beklentisinde". İkincisi "yarım bedenini iki sopa yardımıyla taşımaya çalıştığı tekerlekli arabasıyla önünden geçen iyi giyimli adam da bir malul. Yakasındaki haç biçimindeki rozet, onun, resmi bir görevde olduğunu duyumsatıyor bize"²⁸ (R 26).



Resim 26: Otto Dix-Prag Sokağı, 1920, Tuval üzerine yağlıboya

²⁸ 2. Cem YALIN - N'aptıysam Vatanım İçin - Evrensel Kültür - Haziran 1997, s: 66, İst. sy:4-5

Otto Dix, bu iki karşıt toplumsal olayı savaşın sonunda oluşan haksızlığın bir göstergesi olarak izleyiciye sunmuştur. Savaşın gururunu generaller taşımaz, sıradan askerlerse kendi kaderlerine terkedilmişlerdir.

Figürlerdeki deformasyon, yüzeysellik, kompozisyondaki rahat ve düzensiz kurgulama, savaşın izlerini göstermesinde ki amacını çok iyi yansıttığının bir göstergesidir. Sanatçı dışavurumcu bir özellik ile ifade etmek istediği şeyi deforme ederek büyütmüş ve öne çıkarmıştır.

Dada hareketi Rusya'da da etkili olmuştur. Ancak Rusya'da toplumsal yapının değişmesine koşut olan devrimci atılımlar, sanatın siyasi amaçlar için kullanılmasına neden olmuştur. Ancak 1900-1917 yılını kapsayan dönemde Paris'te "yeni sanat" anlayışının başını çeken Apollinaire ve kübist ressamı sanatın doğayı öykünmemesi gerektiğini savunmakta, ilk kez yazın ve resim dilinden, yani sanat yapıtının kendi gerçekliğinden söz etmektedirler. Bu anlayış 1900-1917 dönemini belirleyen tüm sanat yapıtlarında kendini gösterecek, yirminci yüzyılın başından beri Paris'le bağ kuran Rus sanatçıları etkileyecektir. Bu anlayışın izleri Rusya'da varlık gösteren neo-primitivizm, fütürizm, süprematizm vb. gibi akımlar ya bu eğilim doğrultusunda ya da bu eğilimleri yadsıyan bir çizgide gelişirler. Rus sanatçıları, yaşama giren bu sanatlarının, toplum düzeninde devrimlere yolaçacağına inanıyorlardı. Nitekim Rus devriminin ilk yıllarında sanatta devrim yapan Konstrüktivistleri öncü olarak görmüşler ve sanatlarını devrimin yaratıcısı olarak benimsemişlerdir. Ancak Lenin'in Mart 1921'de ilan edilen "yeni ekonomi politikası" ile birlikte kültür politikasının yönü de değişiyordu. Toplumcu gerçekçiliği savunan devrimin tabanı olan işçi sınıfıyla aydın kesim arasında ilk sürtüşmeler başlıyordu. O zamana kadar devrimci sayılan Konstrüktivistler "Biçimciler" olarak karşı çıkılıyor, realizme yönelik çalışmalar kabul ediliyordu. Neo-Klasisizm devlet üslubu oluyordu. Bu dönemin anlayışına karşı çıkan bir çok sanatçı ülkelerini terkedip çalışmalarını Batı ülkelerinde sürdürüyorlardı. Bu dönemde, Kandinsky'nin 1910'lar da gerçekleştirdiği soyut tablolar, Chagell'in düşle köy gerçekliğini halk sanatıyla neo primitivist bir renk düzenini birleştiren tabloları vb. depolara kilitleniyordu. Ancak içlerinden biri, Maleviç Rusya'da kalmayı yeğliyordu. 1928-32 yılları arasında köylüyü konu alan resimler yaptı. Maleviç'in bu köylü figürleri

hareketsiz duran anıtsal görkemli figürlerdi. Bu figürlerin yüzleri yoktur, tarlayı ve köyü simgeleyen çizgiler figürün arkasında yatay çizgiler halinde belirtilmiştir. Maleviç bu dönemde bir anlamda süprematist dünyanın insanlarını yapmıştır.

I. Dünya savaşı sonunda resim sanatında yeni anlayışlar hüküm sürmüştür. Bu etki Rusya'da 1920'lerde yenilikçi sanatın kültür devriminin başındaki yerini, komünizme daha yararlı olacağı ileri sürülen, cansız ülküselleştirilmiş bir doğalcılığa bırakmıştır. Solun Rusya'da gerçekleştirdiği bu durumu sağ, Almanya'da 1930'larda gerçekleştirmiştir.

Hitler'in iktidara gelmesiyle birlikte, Nazizmin gücünü Führer'in büyüklüğünü belirtmek amacıyla klasik İtalyan sanatını anımsatan eserler yapılmaya başlandı. *"Nazi sanatı herşeyden önce bir propaganda sanatıydı. Kişisel çıkarlar, savaşların yüceltilmesini ve Nazi ideolojisinin tüm ayrıntılarını beyinlere sokma amacını güdüyordu."*²⁹ Resimlerde görülen duygusallık ve gerçekçilik tek bir amaca yönelikti o da bir iktidarı bir gücü ortaya çıkarmak. Resimlerin çoğu Hitler'i simgeleyen ya da onun bulunduğu, nesnel gerçekçi tarzda yapılmış eserlerdi. *"Örneğin, Paul Mathias Padua'nın "Führer Konuşuyor" (1937) tablosu. Radyonun başında toplanmış bir aile, kadınlar, çocuklar, erkekler. Gözler yerde, oldukları gibi donmuşlar. Duvarı Hitler'in resmi. Radyodan gelen sesi dinliyorlar... İvo Salinger'in "Paris Yargılaması (1930): Ortada genç bir delikanlı, çevresinde güzel, sağlıklı, çıplak üç kız. Birlikte yeni, tertemiz, sağlıklı bir ırkı gerçekleştiriyor"*³⁰ (R 27).

Resimlerin konuları hep birbirine benziyor. "Köylüler" "Kadınlar" "Savaşçılar" "Askerler" "İşçiler" gibi belirli adlar taşıyan ve Hitler'in isteğiyle yapılmış resimlerden oluşuyor. Figürler de, Hitler'in belirlediği Nazizmi yücelten sembelleri taşıyordu. Erkek, ailenin başı, kadın ise arı ırkını doğuracak kişi, çocuklar bu ırkın gelişini simgeleyen sağlıklı güçlü kuvvetli kişiler, işçiler fabrikalarda daha çok silah üretecek kişiler olarak yapılıyordu. Tamamen klasik resim anlayışına göre yapılan resimlerde kullanılan renkler, siyah ve beyazdır. Kullanılan dekoratif elemanlar ise silah ve ateştir.

²⁹ Zeynep ORAL - Daha doğmadan ölen, ölüm için bir sanat. Nazi Sanat, Almanya'da ilk kez topluca sergileniyor. Milliyet Sanat Dergisi s:4, 24 Ocak 1975 sy: 116

³⁰ Zeynep ORAL- age sy: 4



Resim 27: Paul Mathias Padua - Führer Konuşuyor, 1937

Rus İhtilalini izleyen yıllarda yapılan resimler ile Almanya'da Hitler döneminde yapılan resimler, tek bir şeye hizmet ediyordu; Yani, siyasetçilerin görüşlerini yansıtıyorlardı. Bu eserlerde klasik anlayışta figüratif resme dönüş yapılmış, ancak eski amacı ile ilgisi olmayan eserler de ortaya çıkarılmıştır.

Sanata siyasal görüşlerin karışmasıyla birlikte nesnelciliğe geri dönmüştür. Sanat, artık eğitici ve öğretici amaca hizmet etmektedir. Yeni sanatla amaçlarına ulaşamayacağını anlayan siyasiler, bir anlamda nesnelciliğin kitlelere ulaşmada daha etkili olacağı inancını benimsediler. *"İçinde yaşadığımız dünyanın değişik yanlarını betimleyen yalın, duygusallıktan uzak ve bu yüzden nesnel görünüşteki resimler, sağlam bir temel ve anlam arayışının tutarlı ürünleri olabilirdi"*³¹ 1920-30'larda batıda bu amaçla yapılan resimlerde de aynı anlayışın izlerini görebiliriz. 1925'te Mannheim şehir galerisinde açılan bir sergi, bu anlayışa sahip sanatçıları bir araya topluyordu. Serginin adı "Yeni Nesnelcilik" olarak belirlendi. Böylece göze ve ele dayanan geleneksel anlayış, yeniden ortaya çıkmıştır. *"Sergiye katılmış olan Grosz, aynı yıl*

³¹ Norbert LYNTON- age, sy: 158

Herzfelde ile birlikte "Sanat Tehlikede" adlı kitapçık yayımlayarak, sanatçının karşı karşıya olduğu seçenekleri açıkladı: Sanatçı ya toplumu sömürenlere katılabilirdi, ya da zamanımızın özelliklerini betimleme ve eleştirme yoluyla savunarak sömürülenlerin safında yeni toplum yaratmak için savaşılabildi. Benimsedikleri bu propagandacı gerçekçiliğin adı "Verizm'di (Doğruculuk)"³² Bu anlayış içine giren sanatçılar, aslında gerçekçiliği başka türlü yansıtıyorlardı. Onlar için amaç, varolan dünyada ki bir takım olumsuzlukları değiştirmek değil, tüm yanlarıyla bu olumsuzlukları yansıtmaktı. Büyülü gerçekçiler olarak ün yapan bu sanatçılar gerçekliği tablolarına değişik anlayışlarda yansıtmışlardır. Kimisi yalın anlatımla arkası dönük insanların gerçekliğini işlemiş, (Georg Schrimpf) kimisi derin bir perspektifle anıtsallaşan makinaları kahramanlaştırılmış (Carl Grosserg), kimisi de başdöndürücü bir mekanda gizemsel bir nesnellik arayışı içinde nesneyi yansıtmıştır (Oskar Schlemmer).

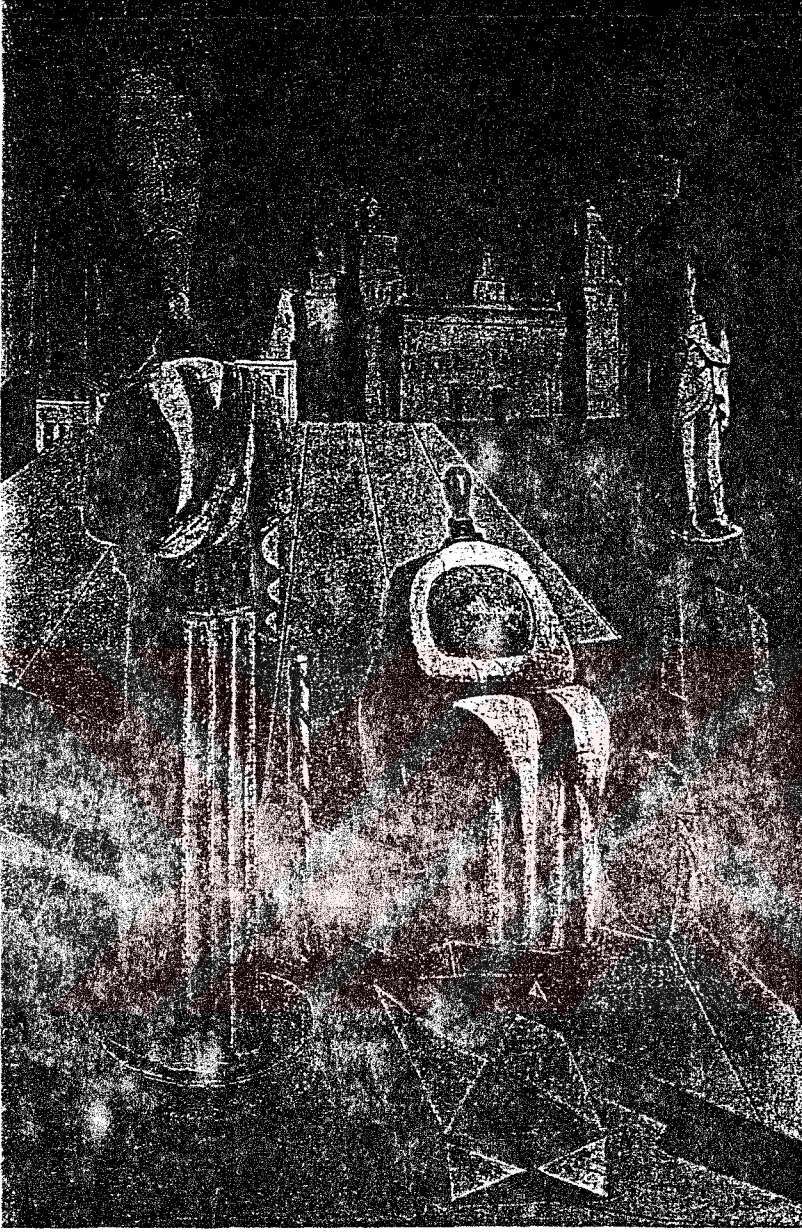
Bu anlayışla gerçekleşen eserlerde gerçeklik, öznel ve şiirsel bir anlayışla yansıtılmaya başlanmıştır. "Nesnel girişim ne kadar yoğun olursa, şiirin yoğunlaşması da o ölçüde artıyordu"³³ Bu anlayışla 1917'de Metafiziksel Resimler yapan Chirico'nun resim anlayışı, bilinçaltının düşsel oluşumları Rönesans sanatçılarının perspektif anlayışından ve desen gücünden kaynaklanmaktadır. Resimlerini ürpertici bir ıssızlık içinde yansıtan Chirico'nun insan figürleri, mankenleri andırır. "Gerçeklik, en ince ayrıntılarına kadar incelenmiştir. İssız boşluklar içinde yeralan manken figürleri, fizikötesi bir mekan düşüncesini akla getirirler. Donuk ve yarı aydınlık boşluklar klasik Rönesans'ın derinlik anlayışını düşündüren yapı kitleleriyle bölünür"³⁴ Chirico'nun "Tedirgin Esin Perileri" aldı tablosunda uzun gölgeler sütunlar derin bir perspektif ve düşle birleştirilmiş insan figürleri bu ıssızlık içinde hareketsiz birer manken görünümündedirler (R 28).

Bugün nesnel gerçeklikte kullanılan perspektif olgusu, şiirsel bir anlatım yoluyla veriliyor. De Chirico'nun tutarsız perspektifi, şaşırtıcı ve aynı zamanda da bizi değişik bir dünyaya götüren yönüyle ilginçtir.

³² Norbert LYNTON- age, sy.: 158

³³ Norbert LYNTON - age, sy: 162

³⁴ Kaya ÖZSEZGİN, Chirico: "fizikötesi" ve gerçeküstü resmin ya da "salt gerçekliğin" ünlü bir temsilcisi öldü. 11 Aralık 1978 s: 301 Milliyet Sanat Dergisi sy: 19



Resim 28: G de Chirico. Tedirgin Esin Perileri, 1916-17

Modern bir Amerikan stiline yol açan trajik bunalım yılları, Amerikan sanatı için de belirleyici bir dönem olmuştur. 1930'lu yılların politik ve ekonomik krizi, Amerikan sanatını etkilemiş, Amerikan geleneğini araştırma olayı daha da gerekli ve kaçınılmaz bir nedene bürünmüştür. 1930'larda hızla değişen

Amerikan siyasal gücü gittikçe artmış yerini federal bir hükümete bırakmıştır. Amerika'da köylerin ve şehirlerin yerini büyük şehirler alıyor, küçük esnaf ve bağımsız çiftçi gibi geleneksel tiplerin yerine ise bürokratlar ve iş adamları geçiyordu. Nüfus, göçün hızlanması sonucunda artmış, böylelikle sanat ve edebiyatta kaybolmakta olan bölgesel farklılıkların tekrar canlandırılması isteği önem kazanmıştı. Bu nedenle realizm, Amerikan tarzı anlatım için daha uygun olduğu savunuluyordu. Bunalım döneminde bu yaşamın psikolojik yönü, yalnızlığı, ıssızlığı, hergünkü hayatı, soğuk çalışma yerlerindeki yalnız figürleri, sıkıntılı otel odalarını, tek figürlerin melankolisini kendine konu alan Edward Hopper'ın, o dönem ressamı arasında önemli bir yeri vardır. Hopper, iki dünya savaşı ve 1930'lu yıllardaki büyük ekonomik bunalımının etkilerini, toplumsal gerçekçi bir üslupla yansıtmıştır. Resimlerinde gelişmekte olan uygarlığın, doğayı ve geçmiş kültürel değerleri tahrip etmesini, sistemin neden olduğunu, doğaya, kültüre ve nihayet kendine yabancılaşmış olan insanları işlemiştir. Hopper, bireyi özgürleştirdiğini savunan kapitalist sisteme, Amerikan insanının yaşamından aldığı konularla sıkı eleştiriler yöneltmiştir. Hopper'ın, doğa ile uygarlık çatışmasını yansıttığı en önemli eserlerinden biri de "Kompartman C" adlı resmidir (R 29). Resimde bir tren kompartmanında tek başına oturmuş, kitap okuyan bir kadın görülüyor. Gerçek boyutlarından daha büyük resmedilmiş kompartman, ilk bakışta kadının, bir oturma odasında rahat bir koltukta oturuyor izlenimi veriyor. Kadın, başı öne eğik kitap okumaktadır. Trenin penceresinden görünen doğa parçasını, bilerek uyguladığı bir perspektif deformasyonu ile iki boyutlu bir görüntüye dönüştürüyor. Ve böylece duvara asılı bir tablo izlenimi edinmemize neden oluyor. Kompartmanın ıssızlığı içinde kadının kitap okuması onu doğadan koparıyor. Böylece doğa ve uygarlık arasındaki uçurumu teknolojinin tehdidi altındaki birey yine kendi buluşu olan bir işaretler sistemine sığılıyor. Bir zamanlar parçası olduğu doğadan kopuk, korkular içinde sadece bir nesne figür oluyor. Hopper'ın mekanları belli bir gerçekliğe dayanmakla birlikte, gerçek dışı ve neredeyse dekor izlenimi veren bir imgeleme dönüşüyor. İlk bakışta herhangi sıradan bir yaşam kesiti gibi görünen resimler, bilinmeyen görünmeyen şeyi izleyenlere bulduruyor.



Resim 29: Edward Hopper-Kompartman C, 1938, Yağlıboya

Amerikan sanatının 1930'larda geçirdiği bu değişimler, o yıllarda bütün dünyada yaşanan ekonomik bunalımların bir sonucudur. Ve resim sanatında figüratif eğilimli resimlerin görülmesini o dönemin sosyo-ekonomik ve siyasi oluşumunun bir nedeni olarak değerlendirebiliriz.

Grand Wood ve Andrew Wyeth gibi "bölgeseller" Amerikan yaşamının Avrupa yaşamından farklı olduğu fikrini savunuyorlardı. Grant Wood, Amerika'yı, Amerikan sanatını, Amerika'da aramak gerektiğini savunmuş ve Amerikan aile yapısını çiftlik yaşamını anlatan resimler yapmıştır. "Amerikan Gotiği" adlı tablosunda çizgiler, dirgenden tutun, tulumun kıvrımlarına, pencere çevrelerine, evin tahta oymalarına kadar hep yukarıya doğru gotik çizgiler halindedir. Kompozisyon, temel olarak geniş tabanlı bir üçgenden oluşur. Bütün bu öğeler sağlam yapı ve ne istediğini bilen bir toplumun ifadesini taşır. Resimlerinde ayrıntılar özenle çizilmiş nesne ve figürler dış dünyadaki gerçeğine uygun olarak yapılmıştır (R 30).



Resim 30: Grant Wood- Amerikan Gotiği, 1930

1929'u izleyen bunalımlı yıllar, toplumsal içerikli konulara ağırlık verilmesine neden oldu. Halkı bilinçlendirmek amacıyla resmi binalara, sokaklara yapılmak üzere duvar resimleri ısmarlanmasına yol açtı. Bu dönemde Avrupalı olmayan ve bu yüzden de Amerikalılara daha çekici gelen bir başka esin kaynağıda Meksika'da

doğdu. Meksika'da uzun yıllar süren devrim hareketleri sonucunda sosyalist bir yönetimin başa geçmesi, propaganda sanatının ortaya çıkmasına neden oldu. 1921'de devrim aşaması sürerken Meksikalı sanatçılar bir bildiri yayınladılar. Bu bildiride; *"Biz eserlerimizi müzelere kapatmak istemiyoruz. Çünkü müzelere ancak bol vakti olanlar gelebilir. Eğer çalışan halk kitleleri müze ve sergileri gidip göremiyorsa, bizde sergilerimizi sokaklarda açalım. İşçilerin emekçilerin toplandıkları yapıları sendikaları, resmi yapıları, çalışan insanları barındıran her yerdeki ve sokaklardaki duvarları resimleyelim."*³⁵

Böylece devrim yıllarında duvar resimlerinin yapılması önerilsede ilk kez sanatçılardan gelmiştir bu öneri. Meksika duvar resimleri tarihten ve güncel yaşamdan kaynaklanmıştı. Meksika insanının devrimden önce ve devrimden sonraki yaşantısından kesitler sunan bu duvar resimleri, Meksika resim sanatının "Üç Büyüğü" olarak tanımlanan Diego Rivera, David Siquiros ve Jose Oroasco'nun elinde evrensel boyutlara ulaşmıştır. Diego Rivera, 14 yıl Avrupa'da kalmış, bu zamanın çoğunu (1920'e kadar olan süreyi) Paris'te geçirmiştir. Orada tanıştığı Picasso, Braque ve Gris'in Kübist resimlerinden etkilenmiş, ülkesine dönmeden önce İtalya'ya uğramış ve öndördüncü ve onbeşinci yüzyıl İtalyan freksleriyle, Pompei'deki duvar resimlerini incelemiştir. 1922'de Meksikaya geri döndüğünde "halk sanatı" diye özetlediği resim felsefesi ışığında çalışmalarını sürdürmüştür.

Rivera'nın "Alamede Parkında Bir Pazar Düşü" adlı duvar resminde, onun diğer duvar resimlerinde işlediği temaları, (umut, özlem, tarih, özgürlük, sevgi ve sokaktaki adam) buradada görmekteyiz. Resmin tam ortasında ölümün elinden tutmuş portresi, yaşamın tüm gerçekliğini yansıtmaktadır. Kendi birikimleri ile düş gücünü birleştirdiği resimde kişiler, ışıkla yıkanmış doğanın içinde yürüyor, koşuyor ve oyun oynuyor. Devrim önderlerinden, halk kahramanlarına kadar bütün insanları eşit sıradan kişiler gibi yansıtmıştır (R 31).

³⁵ Zeynep ORAL - Diego Rivera ya da gücünü halktan alan duvar resimleri. 1 Ocak 1984, s: 87, Milliyet Sanat Dergisi, sy: 32-33



Resim 31: Diego Rivera- "Alameda Parkında Bir Pazar Düşü" nden Detay
Duvar resmi

Resimlerinde, ona eleman olarak kullandığı çizgi, nokta, renk, leke ve ışık ilişkisi, İtalyan fresklerindeki tiplerle ilişkisi ile Kübizm'den edindiği parça-bütün ilişkisinin izlerini taşır. Rivera'nın resimleri, salt Meksika tarihini bir belge olarak veren konuları içermiyor. Resmin içine çektiği izleyici, konusu resim olan bu eserlerin önünden uzun süre ayrılamıyor. Sanatçı tüm yaşamı boyunca, içinde yaşadığı zamanın çelişkilerini, koşullarını resimlerine aktarmıştır. Bol figürlü ve sonsuz bir yalınlıkla yaptığı duvar resimleri, düş gücünün örnekleriyle süslenmiştir.

David Siqueiros, Diego Rivera ile aynı yıllarda Avrupa da bulunmuş özellikle Floransa'da Giotto, Massaccio, Leonardo, Rafeello, ve Michelangelo'nun duvar resimlerini incelemiştir. Siqueiros'u en fazla etkileyen sanatçı, Michelangelo olmuştur. *"Onun yapıtlarındaki dinamizm ile kitlenin kullanılışı, Siqueiros'u antik Meksika ve Güney Amerika sanatına değişik bir gözle değerlendirmesine ve gelecekteki sanat yolunun ana hatlarını çizmesine yardım ediyor. Siqueiros'un ulaştığı sentezi o dönemde yazdığı üç kitapta buluyoruz".* Bunlardan birinde şöyle diyor. *"Antik sanatın yapımcı yanını, onların büyük içtenliğini inceleyelim, ama onların arkait motiflerini*

*tekrarlamaktan kaçınalım. Çünkü bu motifler bizler için artık çok yabancı. Biz dönemimizin olağanüstü dinamiğini yaşayalım, modern mekaniği sevelim*³⁶

Siquiros, eserlerinde tam anlamıyla "Meksikalı, Güney Amerikalı" bir sanat yaratmayı başarmıştır. Resimlerini, aktif bir dinamizmle süsleyerek figürler arasındaki ilişkiyi uyumlu bir şekilde yansıtmayı başarmıştır. Onun insanları, patlamaya hazır bir volkan gibi gücünü halktan olan bir anlayışın izlerini taşımaktadır. Figürlerin yüzlerindeki etki ve özellikle gözleri, yüzyılların ezilmişliğinin ifadesini taşımaktadır. Ama bu insanlar güç ve başkaldırının tüm izlerini taşımaktadırlar. Kadınları ise yaşamın kavganın içinde, erkek kadar güçlü ve edilgenler. Siqueiros'un "İşçi Devrimi" adlı tablosu tüm dinamizmle olayın boyutların izleyiciye sunmaktadır (R 32).



Resim 32: Siquiros - İşçi Devrimi, Duvar resmi

Siqueiros'un bir felsefe Kongresin'de yaptığı konuşmada sanatının toplumsal gerçekçi yanlarını şu şekilde değerlendirmektedir;

³⁶ Aye SARACGİL -Dev boyutlu özgün resimleri kitlelere yönelen Siqueiro, Meksikalı halk sanatından etkilendi. Milliyet Sanat Dergisi, 29 Nisan 1977 s: 229 sy:20

“Özel olarak diyebiliriz ki, yüzyılımızın Avrupa sanat alanları arasında plastik sanatlar kolunda salt plastik olan şeyleri ifade etme, vaaz, propaganda olabilecek şeyleri sanatta uzaklaştırma yolu tutulurken biz tam ters yoldan gittik. Böylece plastik sonuç ideolojilerimizden doğdu. Bizim için hareket halindeki toplumsal yaşamımızın gerçek koşullarına yabancı eser vermek kadar yetersiz, üstelik olumsuz tutum yoktur. Ülkemizde kimseyi ilgilendirmeyecek eserler yaratmak, pek çok Avrupa ülkesinde olduğu gibi bir ihracat sanatı yaratmak olurdu. Bu ise yolumuz olamazdı.”³⁷

Jose Orozco ise diğer iki sanatçı gibi Avrupa’da bulunmamıştır. Orozco’nun resimlerinde ülke folklorunun izlerine rastlayabiliriz. Aztek ve Maya uygarlıklarının etkileri diğer iki sanatçıdan daha fazladır. Kaya Özsezgin Orozco’nun resimlerini şu şekilde açıklamıştır. “Orozco’nun sanatı, çağdaş Meksika resminin öbür ustaları gibi gerçekçi ve anıtsaldır. Çok canlı renklere ve geniş planlara dayanan, dramatik ışık etkileri gösterir. Bu etki, konunun dramatik yönüyle kolayca bütünlük kurar. Meksika’da sömürge kültürlerinden önceki geleneksel dönemin, Kolomb -öncesi uygarlıkların heykellerini anımsatan bir anlatım özelliğine sahiptir. Onun duvar resimleri, Epik bir şiirsellik içinde politik ve toplumsal heyecanı dile getirir”³⁸

Orozco’nun devrim anlayışı, kötülükleri yok eden, insanlara güven veren büyük bir güçtü. Daha sonra bu anlayış kötümserliğe bürünmüş iktidar ve örgütün insanı ezmekle görevli olan bir özelliği sergilediğini söylemiştir. Onun “Arınma” adlı duvar resminin, devrim sırasında yaşanan kötü sahneleri, kendine has şiirsel bir üslupla, hareketli ve şiddetli renklerle yansıttığını görmekteyiz. Acı içinde kıvranan bir kadın ve erkek vücudunun üzerinde içiçe geçmiş hareketli sahneler, resmin bütünlüğünü oluşturmaktadır. Devrimi simgeleyen silahlar büyük bir kıyımın habercisidir (R 33). Orozco sanatçıları bu çabaya sürükleyen nedenleri otobiyografisinde şu şekilde açıklamıştır.

“Duvar resmi iyi bir başlangıç yaptı. Yanlışlıklar bile yararlı oldu. Sanatın içine düştüğü basmakalıplık giderildi. Bir çok önyargı silindi. Ve bu sonuç,

³⁷ Ayşe SARAÇGİL age sy:21

³⁸ Kaya ÖZSEZGİN - Orozco: Toplumcu anlamda çağdaş duvara resmi öncüsü, Meksika sanatının “üç büyükleri” nden, Milliyet Sanat Dergisi, 5 Mayıs 1979 s: 313 sy: 19

toplumsal sorunlara yeni açılardan bakılmasını sağladı. Fildişi kulelerinde yararsız bir ömür süren gözbağçıların alçaltıcı bohem çağı tasfiye edildi. Bu kişiler ellerinden eksik etmedikleri gitarlarıyla sözümona soyut bir ülkücülük taşıyorlardı. Bozulmuş sonu yaklaşmış bir toplumun dilencileriydiler. Oysa şimdi ressamlar ve heykeltçiler güçlü, sağlam, bilgili eyem adamları olacaklar. Her şeyi bilmek ve anlamak, yeni bir dünya yaratılmasına en çabuk biçimde katılmak isteğiyle yanan bu sanatçılar, tıpkı çalışkan bir işçi gibi günde sekiz ya da on saat çalışmaya hazırdırlar. Stüdyolarda, Üniversitelerde, okullarda, fabrikalarda yerlerini bulacaklardır.”³⁹



Resim 33: Orozco - Arınma, Duvar resmi

³⁹ Kaya ÖZSEZGİN- age sy: 20

Meksika duvar resimlerinin 1930'larda ve sonrasında bu derecede önem kazanması, o yıllarda yaşanan ekonomik siyasi ve toplumsal olayların sanatı etkilemesi ve "toplum için sanat" düşüncesinin yaygınlık kazanmasının bir sonucudur. Özellikle Amerika'da yaşanan ekonomik bunalım yıllarında, Meksika duvar resmindeki figüratif eğilim ile büyük eylemleri çarpıcı bir şekilde aktarmaları dikkatleri çekmiştir. Ayrıca Amerikan sanatçıları Avrupa yenilikçiliğinin ve Avrupa geleniğinin elinde olmayan Amerika'ya özgü bir sanat yaratmak istiyorlardı. Bu yüzden bu üç büyük Meksikalı'lı sanatçıyı 1930'larda ülkelerine davet ederken Amerikan halkının duvarlara yapılan resimlerle bütünlüşmesini sağlamışlardır.

Yeni Sovyet ve Meksika devletlerindeki Topumsal gerçekçiler ve Almanya'daki yeni nesnelci ressamılar, estetik kaygıdan daha çok anlamın önceliği üzerinde durmuşlardır. Onların amaçları, Kandinsky ve diğer soyut sanatçılardaki gibi gizli anlam yaratmak değil nesnel gerçeğe uygun ve izleyicinin kolaylıkla anlayabileceği içerikle ilgili anlam oluşturmaktır. Bunun yanında I. Dünya savaşından sonra modern dünyaya duyulan inancın sarsılmasıyla birlikte, sanatı yeniden yaratma ve yeni bir sanat sever kitle bulma çabası, yerini eğlendirici, çok daha rahat, hoş vakit geçirici sanata bırakmıştır. 1924'de Fransa'da ortaya çıkan bu hareket, Sürrealizm sanat akımı olarak adlandırılmıştır. Sürrealistler *"Bir çok modern ressamın resimdeki biçimsel niteliklere verdiği önemin aksine, resmin konusuna, anlattığı şeye önem vermişlerdir."*⁴⁰ Sürrealistler, büyüye, tılsıma, doğaüstü güçlere ilgi duymuşlar ve bilinçaltına bilinçten daha fazla önem vermişlerdir. Sürrealizmin öncülüğünü Fransız yazar Andre Breton yapmıştır. Breton bilinçaltı dünyasının gizemli kapılarını aralayan Freud'un düşüncelerini, ilk duyurusunu yazdığı 1924'lerde şöyle dile getirmektedir;

"Freud, düşlerle ilgilenmekle yerinde bir iş yapıyordu. Gerçekten, düş gibi önemli bir ruhsal olayın, dikkati bu kadar az çekmiş olması insanı şaşırtır. Katkısız düşü bile ele alsak, süre bakımından uyanıklıktan aşağı kalmadığını görürüz. Düş devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde, bellek onu parçalara ayırır. Bu yüzden kesik ve tek bir düş olmadığını, düşler olduğunu sanırız... Görünüş bakımından birbirine bunca aykırı olan iki durumun (düş ve uyanıklık)

⁴⁰ Sezer TANSUĞ -Resim sanatının Tarihi -Remzi Kitabevi -İst. 1992 sy:250

bir çeşit salt gerçeklik, yani GERÇEKÜSTÜ içinde eriyip kaynaşacağına inanıyorum. Ele geçirmek istediğim, bu salt gerçekliktir.”⁴¹

Andre Breton salt gerçekliğe ulaşmanın ancak aklın, mantığın egemenliğinden kurtarılabilir olduğunu savunuyordu. Aklın hiç bir ahlaksal denetim altında kalmadan ve hiç bir estetik tasa duymadan düşüncenin kendini ortaya koymasından yanaydı.

Breton’un etrafında toplanan sanatçıların eserlerinde de aynı düşüncenin savunulduğu görülmektedir. Bu sanatçı topluluğu içinde Salvador Dali, Joan Miro, Rene Magritte, Tonguy, Giacometti’yi sayabiliriz.

Sürrealistler, birbirleriyle ilgisi olmayan biçim ve nesneleri bir araya getirerek, bazen perspektif bir derinlik içinde bazende düz bir yüzeyde şaşırtıcı bir biçimde toplayarak resimlerini yapıyorlardı. Resmi, biçimsel bir kaygı ile deforme etmektense, kendi yarattıkları dünyanın varlığını, deforme ederek gerçekleştiriyorlardı. Nesne ile insan arasında ki ilişki değişir, olağan olan dış dünyanın biçimleri düş dünyasının evreninde bambaşka anlamlara bürünürdü. Onlar yeni biçimlerden çok yeni anlatım yollarını bulmaya çalışıyorlardı. Doğada ya da günlük yaşamda yanyana gelmeyecek nesneler, sürrealistlerin resimlerine, bir araya geliyorlar, başka bir dünyanın izlerini taşıyorlardı. Resimlerinin temel ögesi, ilk başta renk ve biçim olgusu değil, konudur. Daha doğrusu bu konuyu ortaya çıkaran fikirdir.

Joan Miro, daha 1928’de Breton’un dikkatini çekmiş ve gerçeküstücü grup içine katılmıştır. Tablolarında oluşturduğu işaretler sistemiyle klasik geleneği alt üst etmiştir. Joan Miro’nun “Çiftlik” adlı tablosunda bahçedeki araç gereçler, oraya buraya yerleştirilmiş hayvanlar ve diğerleri çabuk bir hatırlama tutkusuyla çizilmiş gibidir. Tablonun ortasına yerleştirdiği ağacın dalları, mavi gök’ün üzerinde belirli çizgiler oluşturur. Ağacın altında bir yuvarlak görülmektedir. Koyu yuvarlağın ortasında ağacın dip tarafını saran beyaz işaret, tablonun merkezini oluşturmaktadır. Resimde, çiftlikte görebileceğimiz tüm elemanlar dağınık bir biçimde ön yüzeyi kaplamış ve bu karmaşaya karşıt, düz mavi gök, tablonun rahat bir nefes almasını sağlamıştır.

⁴¹ Kaya ÖZSEZGİN -Gerçeküstücüler, kendi doğrultularında yeni ölçüler ortaya koyarak renkli biliçaltı, dünyasını yansıttılar. Milliyet Sanat Dergisi, 20 Eylül 1974 s:98 -İst. sy: 14-15

Miro'nun resiminde yansıttığı tüm elemanlar nesnel-gerçekçi bir tarzda yapılmıştır. Tablo'nun ön yüzü iki boyutlu yapılmakla birlikte arkaya doğru kullandığı perspektifle bir derinlik verilmiştir (R 34).



Resim 34: Joan Miro - Çiftlik, 1921-2, Tuval üzerine yağlıboya

Miro'nun, daha sonraki çalışmalarında işaretlerle oluşturduğu soyut'a yakın çalışmaları görülmektedir.

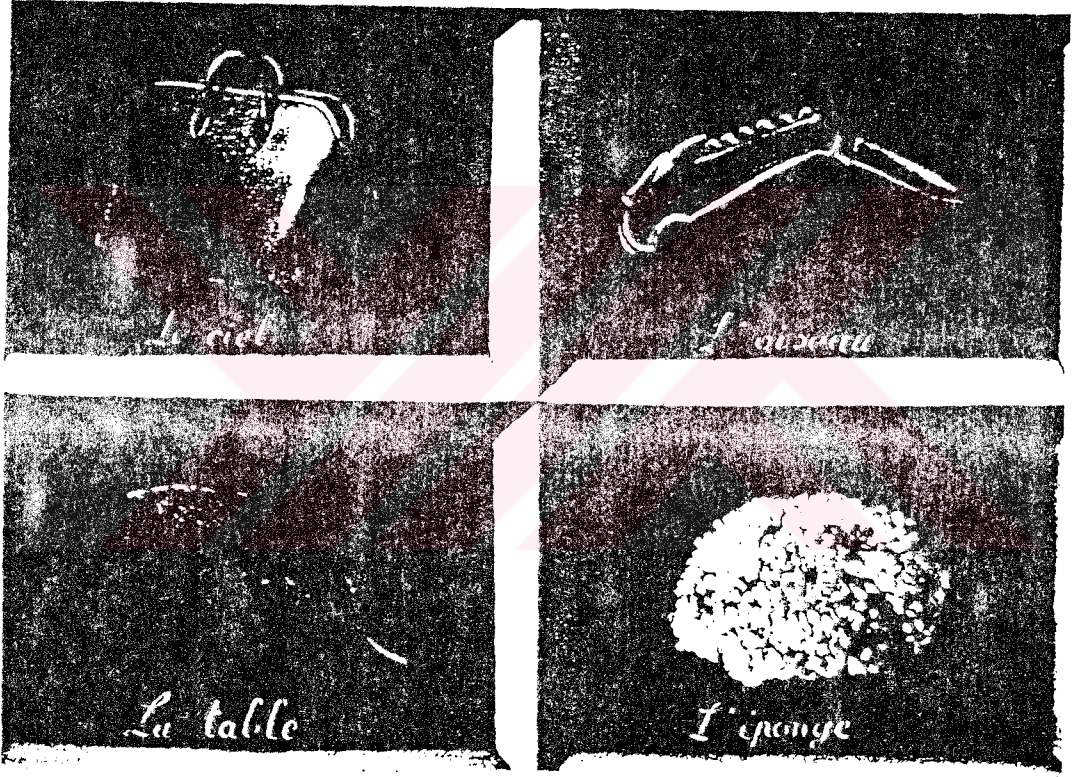
Sürrealist ressamlardan bir diğeri de Salvador Dalí'dir. Dalí'nin çalışmalarında, bol ayrıntıya yer veren ve doğrudan doğruya bilinçaltını yansıtan bir özellik görülmektedir. Dalí'nin "Bir yüzün ve bir meyvelerin kumsalda görüntüsü" adlı

eserinde düşgücünün bütün yansımalarını görebiliriz. Bu resimde dış dünyada ki nesneler gerçeğine uygun olarak yapılmış fakat bu nesneler farklı bir düzenlemeyle birbiriyle ilişkisi olmayacak şekilde bir araya getirilmiştir. Resme baktığımızda bu nesnelerin, düşün birer örneği olduğunu görebiliriz. Resmin ortasına yerleştirilmiş meyve kasesi, bir yüz ile bütünleşmiş, köpeğin gövdesini oluşturmaktadır. Köpeğin vücudu aynı zamanda arkadaki dağ ile bütünleşmiştir. Kumsal, üzerinde beyaz bir örtü bulunan masa görünümündedir. Masanın üzerinde bir bez parçasıyla, bir sicim, oraya herhangi biri tarafından atılmış izlenimi vermektedir. Köpeğin arka bacaklarının altında ise bir balık, deniz içinde yüzer görünümündedir. Köpeğin arkasında ise birşeylerle uğraşan insan görünümleri kaplıdır. Resim, nesnelerin dış dünyada ki renklerine uygun olarak boyanmıştır. Resim, Joan Miro'nun "Çiftlik" adlı resminde olduğu gibi aslında iki boyutlu bir düzenlemeyle yapılmış ama köpeğin arkasında geriye doğru giden deniz ve dağlarla hafif bir derinlik verilmiştir (R 35). Dali'nin bu ve diğer resimlerinde görülen nesnellik aslına uygun yapılmakla birlikte birbirinden farklı olan nesneleri birleştirmesi figüratif resminde değişik bir anlatım yolunun ortaya çıktığının bir göstergesidir.



Resim 35: Salvador Dali- Bir Yüzün ve Bir Meyvelik'in Kumsalda Görüntüsü, 1938

Rene Magritte'nin resimleri ise yalın bir gerçeklikle yapılmıştır. Nesneler, dış dünyadaki gerçekliklerine uygun bir şekilde yapılmış ancak Magritte'nin altına yazdığı kelime ve cümlelerle başka bir boyut kazanmışlardır. Onun "Düşlerin Anahtarı" adlı tablosunda dört ayrı nesnenin betimlemelerini görmekteyiz (R 36). Ancak bu nesnelerin altında onların dışdünyada bildiğimiz adları yazılmamıştır. Çantanın altında gökyüzü, çakının altında kuş yaprağın altında "masa", süngerin altında ise "sünger" sözcükleri yazılmıştır. Magritte'nin buradaki amacı aslında sözcükleri dış dünyadaki görüntülerden daha çok inandığımızı göstermektir.



Resim 36: Rene Magritte - Düşlerin Anahtarı, 1930, Tuval üzerine yağlıboya

Sürrealist sanatçılar, nesnel gerçekçi anlayışta çalışmalarına rağmen bu nesneleri düşgünün bir unsuru olarak yansıtmışlardır. Sürrealistlerle birlikte figüratif resimin anlamı değişmiş, nesneler dış dünyadaki gerçekliklerinin dışında başka bir anlatımla ortaya konmuşlardır.

I. Dünya savaşının sona ermesiyle birlikte modern dünyaya duyulan inanç sarsılmış, savaşa karşı olumsuz düşünceler sanat çevresinde tüm şiddetiyle yayılmıştır. Bu şiddet daha savaş devam ederken Dada hareketiyle kendini göstermişti. Savaşın sona ermesiyle birlikte yeni Rusya'da ve Almanya'da yaşanan rejim değişiklikleri sanata da yansımıştır. Bu ülkelerde etkinlik gösteren yeni modern sanat, yerini figüratif sanata bırakmıştır. Bu anlamda sanata siyasetin karışmasıyla birlikte figüratif resim anlayışı yaygınlık kazanmış, sanatın eğitim ve öğretime hizmet verecek nitelikte olması gerektiği savunulmuştur. 1930'lu yıllarda ekonomik bir kriz yaşayan Amerika'da da bu anlayış hüküm sürmüştür. Bu resimlerde önemli olan şeyin konu değil anlam olduğu gözlenmiştir. Ancak savaşın etkileri, bununla sınırlı kalmamış düş dünyanın tüm gerçeklikleri göze hoş gelen bir anlayışta eğlendirici resimlerle kendini göstermiştir.

Bu etkiler, II. Dünya Savaşı sonunda yerini bir ölçüde soyut sanata yakın figüratif eğilimli resimlere bırakmıştır.

Bundan sonraki bölümde II. Dünya savaşı sonunda yaşanan figüratif resim anlayışındaki değişimlere yer vereceğiz.

3- II. Dünya Savaşı Sonrası (1945-1960)

II. Dünya savaşından sonra Avrupa'nın sanat öncülüğü, yerini Amerika'ya bıraktı. Amerika'da 1940'lardan sonra sanatsal etkinlik, ön plana çıkmaya başlamıştı. Avrupa'da diktatörlükle yönetilen ülkelerde yaratıcı sanat baskı altında tutulmuş, Alman askerlerinin gücünün hemen her yerde etkili olması Kıta Avrupa kavramının geçersiz olmasına neden olmuştur. Baskı altında bulunan bu kıtadaki birçok sanatçı ve aydın kesim Batıya kaçmış yaşamlarını orada sürdürmeye başlamışlardır. Tabi bu göç İngiltere'nin de işine yaramıştır.

Amerikan sanatı 1930'larda, Gerçekçilik (Realizm) anlayışını ısrarlı bir biçimde sürdürmüş, fakat Amerika'da Realizm, hiç bir zaman "ulusal bir stil" bir topluluk ya da birçok sanatçı tarafından paylaşılan ortak bir hareket olmamıştır. Bunun nedenini, ressamların bireysel dünya görüşlerine bağlı sanat anlayışlarında ve Amerikan sanatının 18. yüzyıl İngiliz portre sanatından, Fransız sürrealizmine, Alman ekspresyonizmine kadar bütün Avrupa sanatını incelemiş olmalarına bağlayabiliriz.

Amerikan yaşamını, ilk resimlendirenler, kaşifler, gezginler, tabela ressamaları ve öğretmenler olmuştur. Ancak Amerikan yaşam tarzının sanatçısını ve onun izleyicisinin sürekli yer değiştirmesine neden olması Avrupa ve Doğu realizmine benzemeyen bir nitelik kazandırmıştır. Başka kültürlerdeki sanatçılar için çalıştıkları bölge, hem motifleri hem sitili bakımından bir kaynaktı Oysa Amerikalı sanatçı, sitilini bir teknik bir biçim olarak kafasında taşır ve onu özgürce izleyicisini ilgilendirebilecek estetik değeri olduğuna inandığı her şeye uygular. Amerikalı sanatçı doğal görüntülerinden bir "yabancılaşma uzaklığı ile ayrılır. Bu yabancılaşma, araya imgelemin girmesine yol açar. Sürekli yer değiştiren sanatçı için bir yer, bir ülke ancak bazı olayların hatırlatıcısıdır. Amerikanvari gerçekçilik, bu nedenle ressamların belli bir yere yerleşmelerinden sonra yerli bir sitil kazanabilmiştir. Amerikan sanatı bunu II Dünya Savaşının sonunda galip gelebilmesiyle batı dünyasında egemen güce sahip olmasıyla kazanabilmiştir.

Amerikan sanatındaki bu belirsizlik 1950'lerde yabancı kökenli sanatçıların işbirliğiyle oluşan soyut Ekspresyonizmden sonra rayına oturmaya başladı. Soyut Ekspresyonizm sanatçıları *"Kendi ruhlarının derinliklerine inen, zaman zaman çevrelerindeki dünyadan fazla, eski mitlerin evrensel özellikleriyle ilgilenen ve kendilerini zenginleştiren düşüncelere, şükran duyguları besleyen idealistlere benziyorlardı."*⁴²

Bu yeni sanat, Avrupa kökeninden kurtularak, aynı zamanda belli bir üsluba bağlı kalmadan, bireyin kendisiyle ilgili özelliklerini geniş ölçüde yansıtabilen nitelikler taşıyacaktı. Soyut Ekspresyonist resimler, figüratif olmamakla birlikte salt soyut sayılmayan çalışmalarda dikkat çekmektedir. Bu resimlerde sanatçının derinliklerinde yatan ve kendine özgü biçimler ortaya koyması, aynı zamanda Ekspresyonizm'in figür anlayışına yakın izler görülmesini sağlamıştır. Bu anlayışı sergileyen sanatçılardan biri Arshile Gorky'dir. Resimleri halk sanatı ve halk masallarından kaynaklanan, evine ve ailesine ait daha kişisel yapıda mitler* den oluşmuştur. Yapıtlarında daha taze bir

⁴² Nobert LYNTON- age sy:231

* Mit; Türk dil Kurumunca yayımlanan Toplumbilimleri Terimler Sözlüğünde masal, Budinbilim Terimleri sözlüğünde efsane, felsefe sözlüğüyle Tarih Terimleri Sözlüğü'nde söylence deyimleriyle dile getirilmiştir. (orhan Hancerli)

görünüm elde etmek için bir tuvalde tekrar tekrar çalışmaktansa bir tablolar dizini içinde taslakları temel olarak gerçekleştiriyordu. Gorky'nin eserlerinde derin bir melankoli vardır. Onun eserleri bir anlamda içinde taşıdığı bu duygusal izlerin kendine has figür yorumuyla dışa yansır (R 37).



Resim 37: Arshile Gorky-Sanatçı ve Annesi, 1926-29

Soyut Ekspresyonizm'de figürü ortaya çıkaran fırça vuruşlarıyla dikkat çeken diğer sanatçı Willem de Kooning'dir. Sanatçı 1950'den sonra anıtsal kadın konusunu işlemeye başladı. Bunlar, çocuk resimlerine benzeyen kaba fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş figürlü resimlerdi. Bunlar ister bilinçli, isterse bilinçsiz yapılmış olsun, tuvalerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır ve biçimlerin boşlukları hatta renklerin oluşturduğu etkiler figürleri oluşturur. "De Kooning'e göre soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir. Kadın isimli tabloları ve onlardan önceki soyut resimleri de, Kooging'in ne demek istediğini açıklığa kavuştururlar. Ressam, resmin dışındaki bir nesneyi, resminde gösterme, temsil etme zorunluluğundan kurtulsa bile; yaptığı resimlerden, herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıkıyorsa, bunları resminden atmaya çalışmakla kendğ kendini kötöleyebileceğini de görecektir."⁴³

Willem de Kooning'in Kadın I adlı tablosunda yukarıdaki değerlendirmenin doğruluğunu görebiliriz (R 38). Kooning, kaba fırça vuruşlarıyla oluşturduğu resminde baş, göğüsler, omuzlar, eller ve ayaklar sanki kendiliğinden oluşmuş izlenimi verir. Kadının dehşet veren yüz ifadesi, reddedilmenin izlerini taşır. Resimde kadının belden yukarısının açık tonlarla yapılması figürün tamamen görünür kılınmasın, sağlamıştır. 1944'de yaptığı "Oturan Kadın" adlı resminde ise figür daha belirgin hatlarla ortaya çıkmıştır.

Böylece figüratif resim sanatı, soyuta yakın bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Sanatçı bir modele bakmadan resmin elemanlarıyla (renk, biçim, çizgi vb) figürler oluşturabilmektedir. Bir anlamda bu dönemdeki bazı sanatçıların çalışmalarında figürün, kendiliğinden ortaya çıkmış izlenimi verdiği görülmektedir. Sanatçı, daha önceleri bir modele bakarak oluşturduğu figürlü çalışmalarını artık hiç bir nesnel gerçekliğe başvurmadan, imgesindeki figürü tuvaline aktarmaktadır.

⁴³ Norbert LYNTON- ege sy: 239



Resim 38: Willem de Kooning "Kadın I", 1950-52

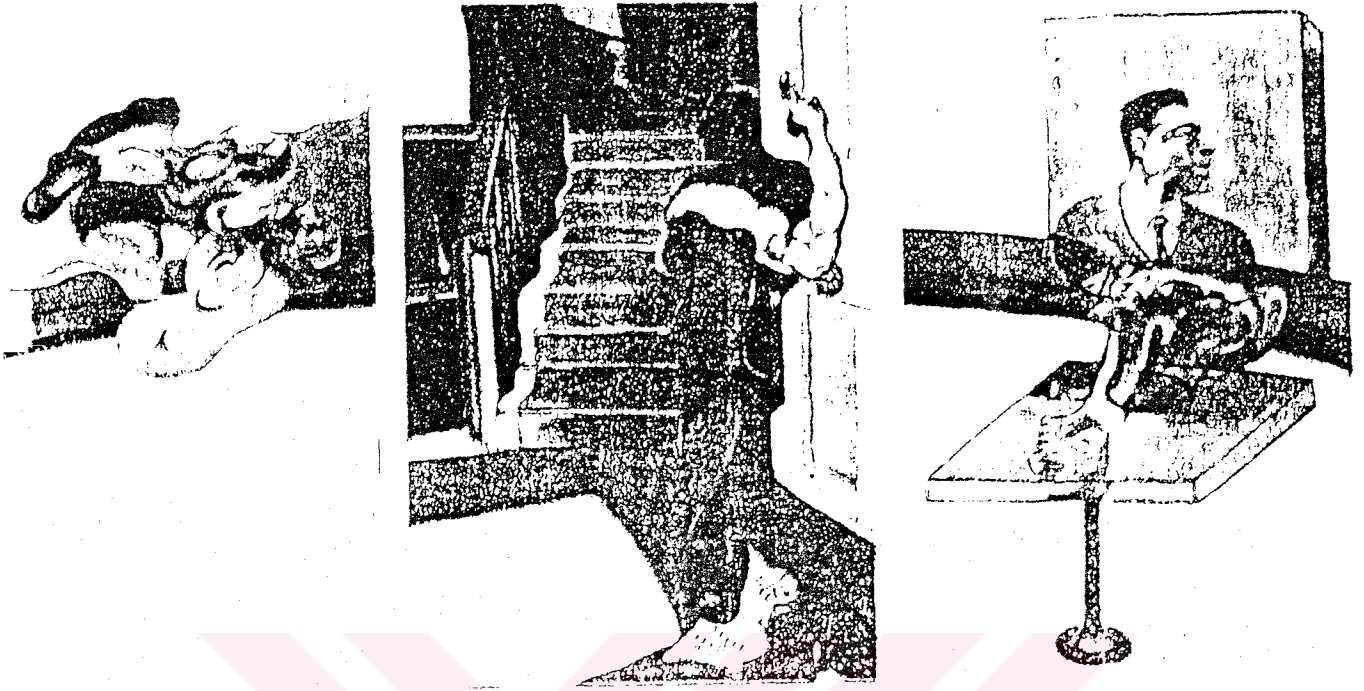
1945'lerden sonra dünyada soyut sanatın türevleri ağır basmıştır. Ama büyük figüratiflerden olan Picasso, Matisse, Broque, Giacometti ve gerçeküstücülerin büyük bir bölümü sanatları geliştirip yenileyerek figürden ayrılmadan onu bozarak, biçimini değiştirerek figüratif resim sanatının etkisini sürdürmüşlerdir. Ancak Amerikada ki soyut ekspresyonizm gibi kendine yeni anlatım yolları bulan sanatçılar da vardır. Figürü ortadan kaldırmakla oluşan bu yeni yollar da yeteril bulunmamış, hem eski figüratif

resime hem de soyut sanata karşı bir tepki ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar, figürü başka biçimler içinde ele alıp, değişik bir yaklaşım sergilemek istiyorlardı. Onlar için resmin sorunsal plastik, nesnel bir sorunsallık değildi. Resme bir anlamda düşünsel açıdan yaklaşmak istediler. Bunu yaparken de figüratif sanata yepyeni bir biçim ve yeni bir dil kazandırmayı amaçladılar. Bu yeni figüratif resim çok değişik kaynaklardan yararlanmıştır. (Çocuk resimlerinden duvar çiziktirmelerinden, halk sanatlarından vb), Ancak en az yararlandıkları kaynak, geleneksel batı sanatının değerleridir.

Bu anlayışta Avrupa resim sanatında iki örnek göze çarpar. Birincisi İrlandalı Francis Bacon, ikincisi ise Fransız Jean Dubuffet'tir.

Francis Bacon'un resimleri korku ve dehşet saçıyor. Çağın özelliği olan sevgisizlik, şüphe, korku, ölüm, yalnızlık ve ilerleyen teknolojinin insanlarda bıraktığı tüm olumsuzluğu onun resimlerinde görebiliriz. Bacon genelde insan resimleri, kişiler portreler ve kendi portresini resimliyor. Ama bunları bambaşka açılardan izleyiciye sunuyor. Resimlerinde bir hareket gözlemlenebilir ama bu hareket fütüristlerde olduğu gibi dış görünüşe değin bir hareket değildir. İç dünyanın dışa yansıdığı bir harekettir. Bacon'un figürleri insana, kübistlerde olduğu gibi değişik açılardan bakar ama bu bakış nesnel bir metamatikçi bakışı gibi değildir. Bu bakışlar, insanı ürküten, boğan, ürperten bakışlardır. Onun "Üçleme" adlı tablosunda, üç ayrı tuvale üç değişik durumu çizip, boyadığı görülür (R 38). Bu üç çizimde, insan yüzünün sonsuz değişkenliğini göstermek için yapmıştır. Çünkü değişen insan yüzünü bir tuvalin içine sığdıramamıştır. Genelde figürlerinde, kişisel, kafasında yer alan düşünceleri açıklayıcı bir biçimde dışa yansıtmıştır. Resimlerini yaparken rastlantılardan yararlandığı gibi fotoğraflardan da yararlanmıştır.

Bu arada resimlerinde grafiksel öğelerde kullanıyor. Örneğin kullandığı bir prizma biçimsel olarak değerlendirildiğinde figürle tam bir karşıtlık içinde ama bu karşıtlık resme bakan kişilerle daha direkt bir ilişki kurmasını sağlıyor. Francis Bacon, acının, yalnızlığın, resmini yapmıştır. Portrelerindeki değişik yüz ifadeleri, düşüncenin yüze yansması, kişilerin içinden çıktığı kaosun bir göstergesidir.



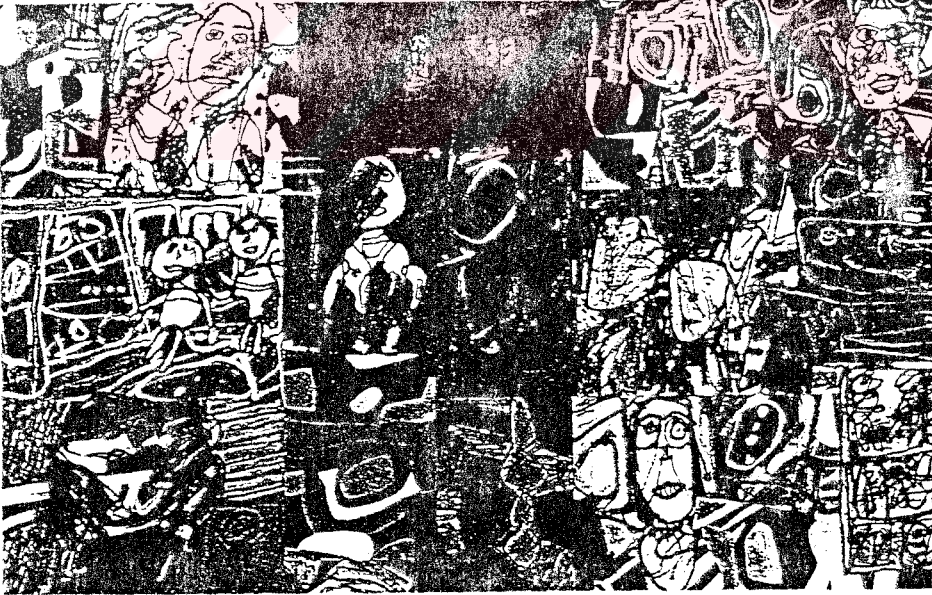
Resim 39: Francis Bacon - Üçleme, 1971

Jean Dubuffet'in 1940'larda batı resminin serüveninde ayrı bir yeri vardır. Sanatı, kelimelerden de güçlü bir haberleşme ve anlaşma aracı olarak kabul eder. İlkel medeniyetlere eğilmiş, çocuk ve akıl hastalarının eserlerini benimsemiştir. Resimde plastik değerlerin dışına çıkmıştır. Figürlerinde çocuksu bir hava gizlidir. Renkleri, şiddetli sarılar ve kırmızılardır. Biçim bozuklukları onun resimlerinde bambaşka anlatım özelliklerine sahiptir. Renkler, biçimler arasında uyum, ustalık, sanatçının en son tasalarından biridir. Bu konu hakkında ki bir değerlendiresinde şunları söylemiştir;

"Sanat göze değil, akla hitap eden bir şeydir. Resim, renkleri, çizgileri ve formları, insanların göz zevkini tatmin edecek şekilde düzenlemek olsaydı, değil tüm yaşamımı, bir günümü bile vermezdim resme..."⁴⁴

⁴⁴ Zeynep ORAL -Dubuffet'in eserleri New York'tan sonra Paris'te sergilendi- Milliyet Sanat Dergisi , 30 Kasım 1973 s:56 sy: 8

Dubuffet, formdan çok dokuya önem vermiştir. Ama daha sonraki çalışmalarında form ön plana çıkmıştır. Figürlerdeki çarpıtma, resmin güzel olması kaygısını taşımadığının göstergesidir. Soyut sanat, figürü ortadan kaldırmıştır. Onun resimlerinde figüre karşı bir tepki vardır. Sınır tanımayan bir düş gücüyle yaptığı eserlerinde, hep yeni formlar, yeni teknikler aramıştır. Düş gücünün bir ürünü olan bu resimlerde, duvarlara çiziktirilmiş resimlerin izleri vardır. Sanatçı bu çalışmalarıyla resmin yeteneğe bağlı bir şey olmadığını kanıtlamaya çalışmıştır. “İnişler, Çıkışlar” adlı eserinde çocuk resimlerini anımsatan figürler tablonun tüm yüzeyine yayılmış bir şeyler anlatmak ister gibi hepsinin de yüzü izleyiciye dönüktür (R 40). Aralardaki karalamalar sanki birden bire oluşturulmuş bir resmin izlerini taşır. Ancak Dubuffet bu resimlerini çocukların yada delilerin resimleri gibi yapma kaygısını taşımak yerine, bu resimlerde kendini onlar gibi hissederek bu hislerini tuvale aktarmayı amaçlıyor.



Resim 40: Jean Dubuffet- İnişler Çıkışlar, 1977

Dubuffet'in eserlerindeki figürler nesnel kaygı gütmeden çocuklarda, ilkelerde ve delilerde olduğu gibi düş dünyasının izlerini taşıyan basit çiziktirmelerden başka birşey değildir.

II. Dünya Savaşının sonunda Amerika ve Avrupada soyut sanat etkili olmuştur. Bu etki, I. Dünya Savaşının sonunda modern resme getirilen yasakların bir sonucu olabilir. 1945'lerde, daha kişisel anlatıma yönelen resim sanatında, yeni bir resim dili de geliştirilmiştir. XX. yüzyıl figüratif sanatında yeni değişimler olmuş, Dubuffet'in, Willemde Kooning'in resimlerindeki figürler de olduğu gibi nesnel bir kaygı gütmeden içsel duyguların dışa yansımalarının bir örneği sergilenmiştir. Figüratif resim sanatının kaynakları gelişmiş, fotoğrafla birlikte değişik malzemelerde resmin resmin içine girmiştir. Bu yıllarda sanatçılar, figüratif resme plastik bir değer olarak değilde, düşünsel açıdan yaklaşmak istemişler, resimlerini bu değerlendirmenin ışığı altında yapmışlardır.

II. Dünya savaşı sonunda görülen soyut eğilimler, 1960'larda tekrar yerini figüratif eğilimli resimlere bırakmıştır. Bundan sonraki bölümde bu eğilimleri değerlendireceğiz.

4- 1960'lardan Günümüze Kadar Figüratif Resim Sanatı

1960-70 arasında sanat dünyasını en çok etkileyen Pop Art,* değişik sosyo-kültürel etkenler sonucunda ortaya çıkmıştır. 1960'lardan sonra makina uygarlığının hızla gelişimiyle birlikte kitle iletişim ve haberleşme teknolojisinin patlaması, popüler kültür ile estetik kaygıların tekrar gündeme gelmesine neden olmuştur. Mekanikleştirilmiş bir toplumda fantazi sanata duyulan gereksinim artmış, eski caz müziği, eski filmler ve kapitalist üretimin pazarlanmasında rol oynayan geleneksel reklam imgelerine karşı bir ilgi uyanmıştır.

Pop. Art, tüketici toplumu, seri üretimi konu alan, bu toplumun bütün özelliklerini, kusurlarını, kötülüklerini, çirkin yanlarını yansıtmayı amaç edinen bir sanat akımıdır. Bu nedenle, sanayi ürünlerinden, reklam dünyasından, günlük hayatta kullanılan araçların markalarından ve resimli çizgi romanlardan yararlanmıştır. Pop

* Pop Art. Muret SAUNDESR'in 1889'da yayımlanan İngilizce -Almanca ansiklopedik sözlüğü, "pop"un anlamını şöyle belirler; "Ani, beklenmedik, patlamak, birdenbire görünmek ve kaybolmak"

Art'ın ortaya çıkmasının bir nedeni de sanayinin getirdiği hızlı ve seri üretim ve kalabalıklaşmanın artmasıyla ne yapması gerektiğini bilmeyen insanların çaresizliğidir.

Pop Art, Amerika Birleşik Devletleri'nde dağılmadan ve yaygınlaşmadan önce 1952 ile 1955 yılları arasında İngiltere'de görülmüştür. Ancak, Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü çevresinde hızla yayıldıysa da New York şehri bu akıma gerçek boyutlarını sağlamıştır. Bu yüzden Pop Art bir Amerikan okulu sayıldı. 1955 yılında Londra'da bir ressam topluluğu, resimlerinde yapıştırma kağıt metodunu uygulamışlar ve daha çok, kitlelerin o günlerde önem verdiği bir takım simgeleri kullanmışlardır. Örneğin Richard Hamilton'un 1956 yılında yaptığı "Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?" adlı eserinde, Batı dünyasında her insanın yaşamına yada düşlerine girmiş olan motifleri kullanmıştır (R 41).



Resim 41: Richard Hamilton - Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir? 1956

Teknolojinin insanlığa armağan ettiği ev gereçleri (Televizyon, Plak çalar), cinsel imgeler (kasları gelişmiş çıplak erkek, koltukta oturmuş sol eli göğsünde seks poz vermiş çıplak bir kadın), iletişimin gücünü gösteren çizgi roman kapağının duvarda asılı afişi, eski aile bireyinin bir portresi. Tüm bunlar Hamilton'un eski resim sanatını dışlamasına rağmen geleneksel resim sanatının kompozisyon şemasından yararlandığını gösterir. Bir anlamda figüratif resim sanatı kağıt üzerine yapıştırma tekniği ile olsa bile, o yıllarda yavaş yavaş sanat dünyasına girmiştir.

Pop Art'da gerçekçilik - fotoğraf imgelerinin doğrudan doğruya resim yüzeylerine yapıştırılmasıyla ya da fotomontaj teknikleri kullanılarak elde edilmiştir. Fotoğrafın kullanışı ile nesnenin gerçek dünyasını güzel sanatlar içine sokmanın başka bir yolu, bu şekilde gerçekleştirilmiştir. Böylece sanat yapıtı dış dünyaya kendini bağlayan ve herşeyden bağımsız olarak kendi kendine yetebilen bir nesne haline gelebiliyordu. Pop Art'da fotoğrafın kullanımı Dada'da olduğu gibi garip ve anlamsız düşünceleri ortaya koymak için değil, daha çok fotoğrafın özgün ve içeriği, çarpıtılmadan olduğu gibi vermesi içindir. Ayrıca Pop Art ile birlikte sürekli kullanılan resimli dergilerin kullanılması resim ile grafik sanatları arasındaki çizgiyi kaldırmış bununla beraber yeni bir resim dili oluşturulmuştur. Bu konu hakkında Adem Genç şunları söylemiştir;

“Resim sanatında baskı imgelerinin kullanılması yoluyla elde edilen yüzeysellik etkisi, tual içeriğindeki imgelerle tualın kendisi arasında yeni ilişkileri doğurmuş ve bu açıdan sanatçıları değişik sorunlarla karşı karşıya getirmiştir. Bilindiği gibi, grafik baskı imgelerinin kendilerine özgü bir görünümü vardır; bu imgeler genellikle frontal bir duruşta olmamalarına karşın, frontal, yani önden görülüyormuş gibi bir etki yaratırlar. Bu frontal görünümle imgelerin düz bir yüzey etkisi yapacak biçimde tual üzerine aktarılmalrı sonucuda, imge ile tual arasındaki ilişkiler” son derece önemsiz bir düzeye indirgenmektedir. Buna bağlı olarak tual üzerindeki nesnenin imgesi bir resim olarak değilde nesnenin kendisiymiş gibi algılanır. Reklamcılığın doğasından gelen bu algısal yanılsama “pop” sanatçılarını “resim sonrası soyutlama” (post painterly abstraction) örneklerinde görüldüğü gibi merkeze dönük kapalı kompozisyonlar

yerine, merkezden dışa doğru yayılmayı amaçlayan kompozisyonlar yöneldiler. İçeriğindeki imgelerin gerçek nesneler olarak yansıtıldığı bu eğilimlerde, geleneksel perspektif ve imgeler arası ilişkiler, Rönesans resminde olduğu gibi belli bir denge durumu ya da bir denge ögesi işlevini görmezler; tuval içeriğindeki nesnelerin yanılsamalı imgeleri, gerçek boyutlarından farklı büyüklüklerde ya da yinelenmiş olarak resim düzleminin boyutları ile zorunlu olan dengeyi kurar.”⁴⁵

Bu konuya örnek olarak Andy Warhol'un resimlerini verebiliriz. Andy Warhol, bir baskı tekniği olan serigrafıyı tuval üzerinde kullanmış ve bazen birçok küçük tuvalden bir tek tuval oluşturmuştur. Bu tuvalerde işlenen konular film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler, Amerikan toplumunun çok iyi bildiği kişiler, suçlular, otomobil kazaları, elektrikli sandalyelerdi. Warhol'un, bu konuları işlemesi, bir anlamda makineleşmiş topluma karşı eleştirel tavır takınmaktı. Nitekim kitlelerin ürettiği bu tür imgeleri tekrar tekrar tuvalinde yansıtması, duruma göre sıradan, çekici yada korkunç nitelikler kazandırması buna bir örnektir. Tekrarlanan bu imgeler insanlarda sıkıcı ve monoton bir görünüm etkisi yaratır. Aynen dış dünyada kitle iletişim araçlarının geniş reklam kampanyalarıyla sürekli gündemde kalan herkesin bildiği imgeler gibi monoton ve sıkıcıdır. Warhol, fabrikasyon şeklinde yaptığı bu resimlerinde herhangi bir anlam olmadığını savunmuştur. *“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Herşeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor.... Gelecekte herkes onbeş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında birşey öğrenmek istiyorsanız, resimlerinin yüzeyine, filmlerine ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok”*⁴⁶ Andy Warhol'un “Marilyn Monroe” adlı eserinde, film yıldızının birebir benzeri portresini kullanarak bir anlamda gerçekliğin kitle üzerinde ki etsinin daha fazla olacağını düşünmüş olabilir (R 42).

⁴⁵ Dr. Adem GENÇ - Dada , Doktora tezi- İzmir 1983 sy:129

⁴⁶ Norberth LYNTON -age, sy: 302



Resim 42: Andy Worhol - Marilyn Monroe - 1962, Tuval üzerine ipek baskı emaye ve akrilik

Andy Warhol'un imgeleri gazete ve dergi fotoğraflarındandır. Sipşak çekilmiş bu fotoğraflar, tuvale yansıtıldığında arada bir soğukluk mesafesi varmış gibi görünür ve seyirci olaydan plastik nedenlerle uzaklaşır. İşte bu etkiyi günlük yaşamda kitle iletişim araçlarıyla her gün yaşayan insanlar, bu sıkıntı estetiğine yabancı değillerdir. Her gün tekrarlanan bu kişiler klişeleşir ve toplumun putları haline gelirler. Böylelikle

sanatçı, çağının yalnızca bir nesneyi gerçekçi şekilde yansıtmamasının yanında onun sunuluş şeklini de kabullenmiş olur.

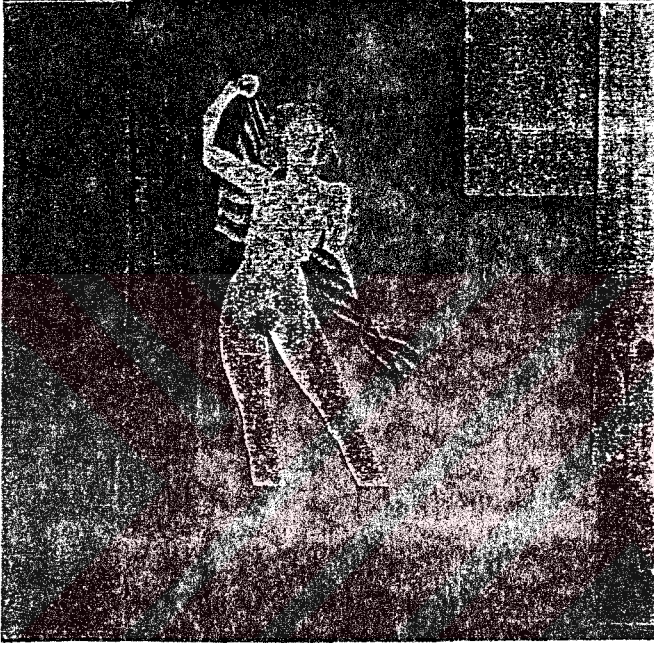
Pop Art'ın özellikle Amerika da daha fazla ilgi görmesinin nedeni, Amerika yaşam tarzı ve dizi üretim kültürünün fazla olmasıdır. Burada Pop Art'ın diğer temsilcisi Roy Lichtenstein'dir. Lichtenstein, mekanik bir teknikle resimli romanların aldatıcı gerçeğini verir. Resmin orijinalini bir desen olarak yapan Lichtenstein, bunu bazen elli kat büyütür. Böylelikle resim değiştirilmiş boyutlarla yeni bir anlam kazanır. Resimli dergilerden aldığı bazı motiflerle, bu dergilerin bayağılığını aktarmaya çalışır. Roy Lichtenstein, "Ateş Açtığında" adlı eseriyle teknolojinin insan yaşamına getirdiği bayağılığı ve şiddeti sergilemektedir (R 43). Çizgi -roman tarzında yaptığı resimlerinde nesnel gerçekliği kullanmıştır.



Resim 43: Roy Lichtenstein- Ateş açtığında 1964, Tuval üzerine magna

James Rosenquist, ticari olarak afişle ilgilenmiş bu yüzden "ticari imaj" onda bir sanat yapıtı haline dönüşmüştür. Rosenquist, diğer Pop Art sanatçılarına benzer bir metod kullanmıştır. O da dergi fotoğraflarının detaylarını büyütüp bunlara yeni bir düzenleme yapmak üzere bir araya getirir. Bu imgeler, genelde bir kaç panoda yanyana gelecek şekilde konur. Ancak kullanılan imgeler birbirine benzemezler. Onun verdiği imajlar, genelde Batı toplumlarında zengin insanların birtakım arzuları ve

bulundukları konumdan memnun olduklarını gösteren düzenlemelerdir. Tom Wesselmann'ın resimlerinde kullandığı imajlarla James Rosenquist'in kullandıkları, içerik olarak birbirine benzer. Tom Wesselmann'ın yarattığı imgelerde batı insanının düşlerini yansıtır. Genelde çağın bir ürünü olan, süslenen ve sağlığını koruyan kadını konu alır. Wesselmann'ın "3 numaralı Banyo Küveti" adlı eserinde bu imaj açıkça görülmektedir (R 44).



Resim 44: Tom Wesselmann - 3 Numaralı Banyo Küveti, 1963

Canlı renklerin hakim olduğu resimde figüratif anlayışta yapılmış iki boyutlu kadın vücudu ile banyonun kapısı, kirli çamaşır kutusu, naylon perde, banyo havlusu gibi üç boyutlu nesneleri bir arada kullanmıştır. Bu resimde kadının yüzü yapılmamıştır. Belkide yüz, kitlenin istediği zaman tekrar üretmesi için boş bırakılmıştır. Cilt yumuşak ve kırıksızdır. Vücut seksi bir duruşla izleyiciye dönüktür. Bazende kadın vücudunun bazı bölümleri ön plana çıkar. "Büyük Amerikan Çıplağı" adlı eserinde olduğu gibi. Burada toplumun cinsel arzularını dile getiren bazı öğeler alınmış diğer kısımlar elenmiştir. Kırmızı açık dudaklar ile kadının göğüsleri ayrı ayrı

öğeler gibi işlenmiştir. Dev boyutlu bu tablolarla kadın imajı topluma yabancılaştırılarak ulaşılamayacak bir mit'e dönüşür. Kadın konusu o dönemde sadece Amerikan sanatçıları tarafından işlenilmemiştir. Aynı konu, Alman ressam Allen Johns'da da görülmektedir. Onun resimlerindeki kadın figürleri büyük boyutlu şişman olmalarına rağmen varlıklarını daha da belirgin kılan dar ve uzun tuvallere sıkıştırılmıştır.

Amerikan Pop sanatçılarının dış dünyadaki tüm cisimlere ve görüntülere karşı sonsuz bir ilgisizlikleri vardır. Günlük yaşantıda göze çarpan bu cisimler arasında bir seçim yapmak aslında bir estetik kaygının belirtisidir. Bu ilgisizliğe rağmen pop sanatçılarının bazı konularda tercihleri olduğu bir gerçektir. Örneğin Warhol'un ölüm ve şeref konularıyla; Lichtenstein'in sadizmle; Rosenguit'in köylü yaşantısına duyduğu ilkel bir hayranlıkla; Wesselmann'ın sonsuz bir yumuşaklıkla ilgilendikleri doğrudur.

Sanatçının kendi görüşünü yansıtması, Pop Art'a bir özellik katar. Aşırı büyüklükte boyutlar, şaşırtıcı kompozisyonlar ve canlı alışlagelmemiş renkler Pop Art'ın en önemli özellikleridir.

Pop Art aslında bir üslup değildir. Ancak seyircinin tepkisini ele aldığı konularla ortaya çıkarmış, ve ele alınan konunun önemi bu akımla bir kez daha gündeme gelmiştir. Bununla birlikte iletişim biçimleri gündeme gelmiş ve bunlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla kitleye bir çağrı niteliğini de ortaya çıkarmıştır. Bu iletişimi gerçekleştirebilmek içinse insanların günlük yaşamlarında kullandıkları nesneleri, oldukları gibi yansıtma sonucu doğmuştur. Böylece figüratif resim yeniden gündeme gelmiştir. *"Bunun en hızlı sanatsal sonucu, figürasyonun öncü (avant -garde) çevrelerde yeniden normal karşılanır hale gelmesidir. Gerçekten, Pop Art'ın büyük bir bölümü gerçekliğin çeşitli yönlerinin az veya çok doğrudan betimlenişiyle ilgilenmeye başlamıştır. (Zaten kitle iletişim araçlarında kullanılan sözcükler ve imgeler, gerçek dünyanın bir parçasıdır). Ayrıca bu gerçeklikle birlikte eleştirel bir bakış açısını ve natüralizmi (doğacılığı) de beraberinde getirmiştir."*⁴⁷

⁴⁷ Norberth LYNTON -age sy: 308

Pop Art'ın önderliğinde kitle iletişim araçlarındaki imgelerin kullanılmasıyla natüralizm'in (doğacılık) biçimsel öğeleri, tekrar gündeme gelmiştir. 1970'li yıllarda Amerika Birleşik Devleti'nin çeşitli kentlerinde açılan sergilerde Richard Estes, Chush Close, Rubert Bechtle, Ralph Goings, Richard Mc Lean, Robert Cottigham gibi yeni adlardan oluşan santçılarının figüratif çalışmaları ilk kez kitlelerle tanıştı. II. Dünya Savaşının bitiminden sonra Amerika'da ilk önce Soyut Dışavurumculuk, daha sonra Pop Art, Minimal ve Kavramsal sanat akımları görülmüştür. Figüratif resmin bu sanat akımlarından sonra ortaya çıkmasının olanaksız gibi görüldüğü bir sırada tüm coşkusuyla, sevimliliğiyle modern sanat biçimi olarak gündeme gelmesi şaşırtıcı bir sonuçtur. 1970'lerde ortaya çıkan bu akım Süper Realizm, Yeni Gerçekçilik, Fotoğrafik Realizm, Hiper Realizm, Köktenci Gerçekçilik gibi birçok tanım etiketiyle adlandırılmış, ama aradan geçen on yılı aşkın sürenin sonunda bu tanım kargaşası son bulmuş, Foto - Gerçekçilik ve Hiperrealizm olarak adlandırılmıştır.

Foto - Gerçekçileri belirleyen en önemli özellik, fotoğrafa bakarak resim yapmak ve bu işi yaparken yorumdan kaçınmaktır. Foto - Gerçekçi ressam, modern dünyanın nesnelerini kaydetmek için fotoğraftan yararlanır ve bu yöntemle resmin ve tekniğin araçlarını bir amaç altında birleştirir. Eski gerçekçi ressamlar resimlerinde duygusal özelliklere yer vermelerine karşın foto gerçekçiler sadece olanı resmeder. Çağdaş teknolojinin ona sunduğu bu olanaktan yararlanarak, objektifin sunduğu doğru, açık seçik görüntüleri esas olarak alır. Çünkü onu ilgilendiren fotoğraftakini olduğu gibi aktarmaktır. Ama ne yapsada duygusallıktan, kişisel üsluptan kaçamaz . Bu etkileri yansıttığını seçtiği fotoğraftan bile çıkartabiliriz. Aynı zamanda fotoğrafın sağladığı gerçekliği büyük bir dikkatle tuvale aktarırken bile farkında olmadan bazı değişikliklerin olduğu gözlemlenebilmektedir.

Foto - Gerçekçilik kitle iletişim araçlarının gelişiminin bir sonucudur. Kitle iletişim araçlarının oluşturduğu duygudan yoksun bir ortamda, sanatçı bu duygusuzluktan yararlanarak yeni bir görüş açısı oluşturmaya çalışmış ve kamera aracının ona sağladığı olanakları tuvaline olduğu gibi yansıtmıştır. Orhan Koloğlu, fotoğraf gerçekliğinde makineleşmenin oluşturduğu etkiyi şöyle değerlendirmektedir;

"Böylece ortaya dünyamız gibi gayri insani ve mekanik, fotograf cansızlığında bir sanat çıkıyor. Bu sanatta yalnız eşyalar görüyoruz. İnsani olan herşey ona yabancı: Büyük mağazadan paketler dolusu yiyecek ve eşya alan kadın müşteri toblosundaki gibi, kadın da bir eşyadır ve eşyanın esiridir. Yani bir insan, yaşayan bir varlık değil, bir makine, bir otomattır, robottur. Böylece hiçbir iç dünyayı yansıtmayan, sadece dışı, boş görünüşü yansıtan eserler veriyor bu sanat. Nesnelliğe bürünen, sanatçının öznelliğinden, hiçbir şey hissettirmeyen yapıtlar."⁴⁸

Foto - Gerçekçilik, alışılmış anlamda bir akım değildir. Belli bir bildirileri yoktur. Akıma dahil olan sanatçılar birbirleriyle hiç tanışmamışlardır. Buna rağmen Richard Estes, Chuck Close, Don Eddy, Ralph Goings gibi akıma dahil sanatçılar, hep aynı tarzda çalışmışlardır. Duygusal içerikten arınmış, düz yüzeyler büyük bir dikkatle işlenir. Seçtikleri konularda birbirine benzer. Bu benzerliğin en önemli nedeni de yaşadıkları çevreden çok etkilenmeleridir. Reklam panoları, ışıklı tabelalar, vitrin camları, sıradan yapılar otoparklarıyla değişik kent görüntüleri, eski ve yeni arabalar, kafeteryalar, metro istasyonları, dondurma dükkanları gibi konuları işlemişlerdir. Gündelik yaşam ile ilgili konulara Amerikan sanatının geçmişinde de sıkça rastlanır. Bunun nedeni Avrupa sanat merkezlerinden uzak kalmış olan Amerikalı ressam, yeteneklerine hiç güvenmemişler ve Avrupalı meslektaşları gibi ressamca numaralara girişmeden yaşamı olduğu gibi tüm gerçekliğiyle doğru bir şekilde yansıtmaya çalışmışlardır.

1960'lı yıllarda figüratif resme geri dönüşte ilk adım atan Pop Art ile Foto-Gerçekçilik arasında genel bir benzerliğin var olduğu yadsınamaz. İkisi de gündelik yaşam sahnelerini işlemiş, imgeye önem verdikleri için ona fotografik benzetmecilik anlayışıyla yaklaşmışlardır. Ama Foto - Gerçekçilik ile Pop Art arasında nesnel yaklaşımdaki anlayış birbirinden farklıdır. Pop Art'da, gündelik yaşam olguları olduğu gibi yansıtılmamıştır. Yani Coca Cola şişesi bir meşrubat şişesi olarak değil de şişenin üzerindeki markanın resmi yapılmıştır. Pop sanatçıları öncelikle anlaşılacak

⁴⁸ Orhan KOLOĞLU -Hiperrealizm akımı gerçekten daha gerçeği yaratmak istiyor. Milliyet Sanat Dergisi 23 Mart 1973 s:25 sy:9

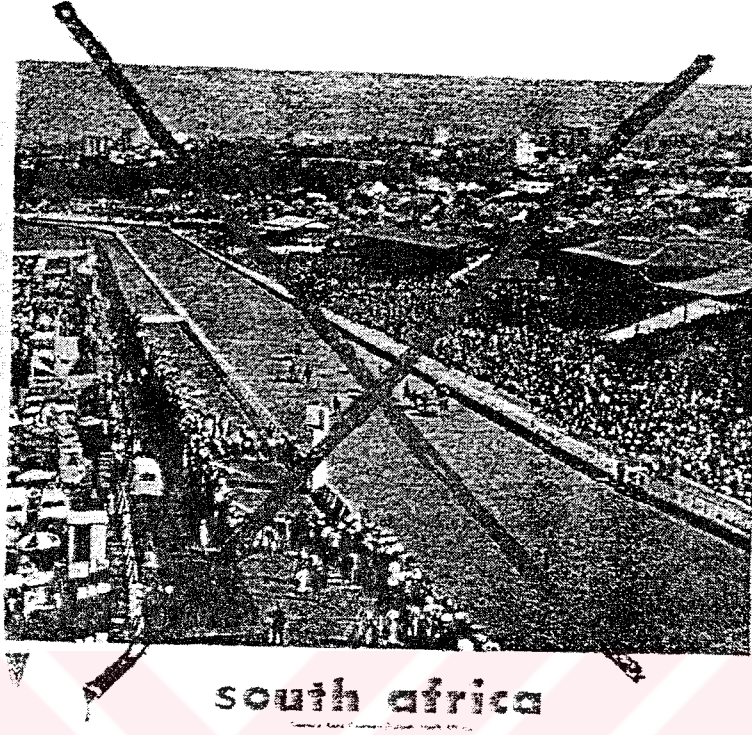
istemişlerdir. Resimlerinde belli bir mesaj vardır. Foto - Gerçekçilikte ise izleyiciye neler duyması, neler düşünmesi gerektiği söylenmiyor. Seçtiği konunun dış dünyanın bir parçası olduğunu ve bu yüzdende bakılmaya değer olduğu düşüncesi ile resmini yapıyor. *“Pop sanatı, reklamcılığın şiddeti ve saldırganlık ile eşyayı ön plana getirmiştir. Hiperrealizm ise en hızlı şekilde bizi eşyalaşan insanla karşı karşıya getiriyor.”*⁴⁹

Foto - Gerçekçilerin amacı sanatta varolan mecaz ve imgeyi yadsımak değildir. Çünkü mecaz ve imgenin sanat yapıtı üzerindeki etkisi yadsınamaz. Gerçeği her zaman insana uydurmak, onda insana ait bir şeyler arama tutkusunun gerçeği olduğu gibi algılamamıza engel olduğunu savunur. Böylece figüratif resimde anlam, nesnenin kültürel boyuttaki işlevi dikkate alınmaksızın, nesnenin gerçekliğini salt gerçeklik olarak algılanması biçiminde değişikliğe uğramıştır. Foto - Gerçekçiler resimlerinde bazı anlatım biçimleriyle belirginleşmişlerdir. Temiz ve düz bir resim yüzeyi, fırça darbelerinin belli belirsiz olması ve olabildiğince fotoğraf üzerindeki ayrıntılara dikkat edilmesi.

Bu yeni üslubun doğmasında ilk adımı atan sanatçı Malcom Morley olmuştur. Morley 1965'den başlayarak turizm afişlerini, kartpostalları, takvim görüntülerini olduğu gibi kenar süsleriyle, alt yazılarıyla karelere bölüp elle büyütüp tuvale aktarmıştır. Bu resimler gerçeğine tıpatıp benzeyen birer röprodüksiyonlara benziyorlardı. Gerçeği tüm boyutlarıyla yansıtabilmek için tuvali tersten boyuyordu. Kareleme yöntemiyle böldüğü fotoğrafları büyük boy tuvallere aktarıyordu. Onun amacı, tamamen duygusallıktan kaçmak gerçeği olduğu gibi tuvaline yansıtmaktı. *“Bu yöntemle, konu ile kendisi arasında “maksimum” uzaklığı yaratmış ve geleneksel gerçeklikle tüm bağlarını koparmıştır.”*⁵⁰ Morley'in “Yarış Alanı” adlı eserinde fotografik gerçeklik tüm ayrıntıları ile gözler önüne serilmiştir (R 45). Kopye ettiği fotoğrafın renk ve ton değişimlerinin verdiği anlamlardan kaçabilmek için resmi tersinden yaptığı savı bu resimde de geçerlidir.

⁴⁹ Orhan KOLOĞLU, age sy:9

⁵⁰ Linda CHASE- Yeni Gerçekçilik, Çev: Demet DEĞER İNANÇ , Milliyet Sanat Dergisi, Haziran 1980. Yeni Dizi 5, sy:47



Resim 45: Malcolm Morley - Yarış Alanı, 1970, Tuval üzerine akrilik

Foto - Gerçekçi ressamlar eserlerinde mesajdan kaçtıklarını savunsalar da, yaptıkları bir takım şeyler kendiliğinden mesaja dönüşür. Bu konu hakkında Linda Chase'nin değerlendirmesi şöyledir;

"Marley ve John Clein Clarke tarafından kullanılan beyaz çerçeve, uzaklık yaratmanın ve seyirciye gerçek konunun röprodüksiyonunun tablosuna baktığı izlenimini vermenin bir başka yoludur. Her ne kadar yeni gerçekçi ressamın bilinçli bir mesajı yoksa ve her ne kadar özellikle mesaj vermeden resim yapmaya çalışıyorsa da, bu tutum ve duygudan uzak bir içerik elde etmek için kullandığı yöntemler, kendileri bir mesaja dönüşürler. Çoğu zaman konu materyali de bu bilinçsiz mesaja bir şeyler katar. Kent içi ve kent dışı görünüşleri tuvale geçirildiği zaman yalnız kaydedilmekle kalmazlar, aynı

zamanda yaşıntımızın bir parçası haline gelen “yabancılaşma”yı yansıtır. Estes’in metro vagonlarına ve Goings’in sandviç büfesine bakarken, kendimizle yarattığımız çevre arasında soğukluğun farkına varırız. Eddy’nin otomobilleri genellikle tel örgüleri arkasında ya da galeri vitrinlerinde görülür. Mc Leans’in atları ve Blackwell’in motosikletleriyle otomobilleri “sergileme durumunda” resimlenmiştir. Böylece bu cinsel çağrışımlı güç sembolleri, fetişikliklerinden arıtılır.⁵¹

Foto gerçekçiler arasında imgeye yaklaşımı çok mesafeli olan ve hiç bir duygusal izi taşımayan başka bir sanatçı da Rolph Goings’dır. Resimlerinde, metalin pırıltısını olduğu gibi yansıtan sanatsal ışıklı reklam panoları, pırıl pırıl vitrinleri, dondurmacı dükkanlarını, lokantaları, kamyon, kamyonet ve otomobillerin cilalı metal yüzeylerini konu olarak almıştır (R 46).

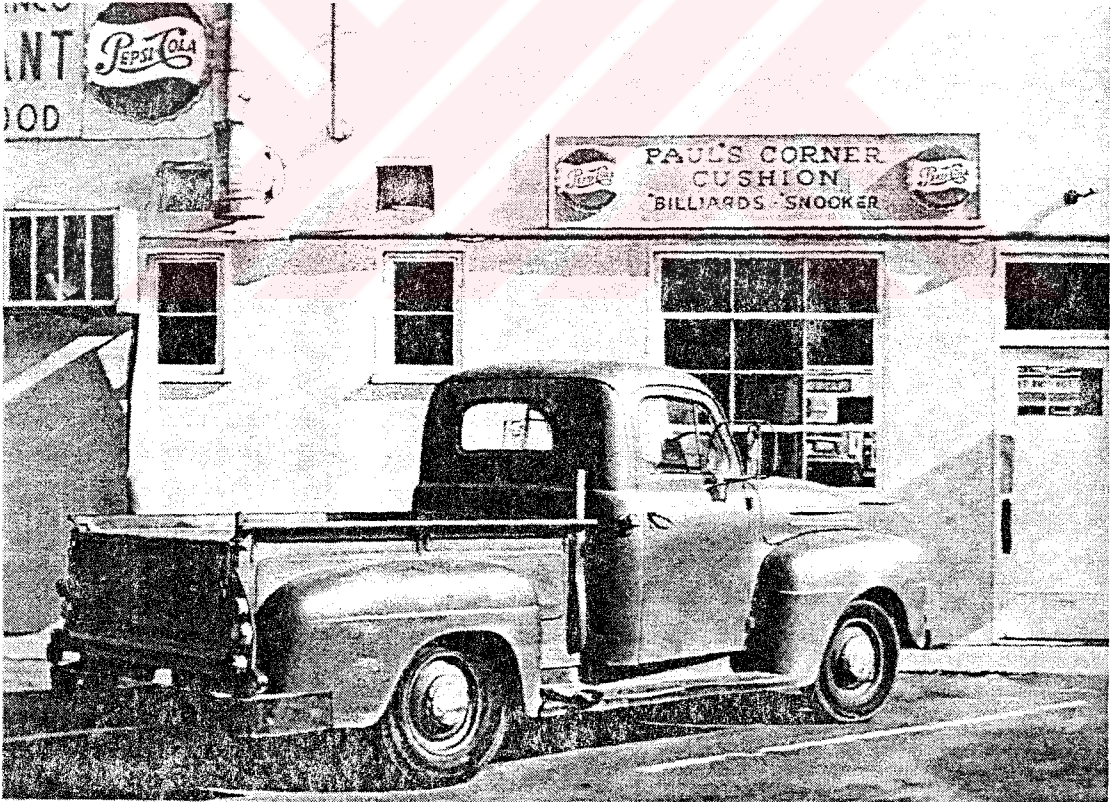


Resim 46: Ralph Goings, Paul'un Köşesi, 1970

⁵¹ Linda CHASE- age, sy: 47

zamanda yaşantımızın bir parçası haline gelen “yabancılaşma”yı yansıtırlar. Estes’in metro vagonlarına ve Goings’in sandviç büfesine bakarken, kendimizle yarattığımız çevre arasında soğukluğun farkına varırız. Eddy’nin otomobilleri genellikle tel örgüleri arkasında ya da galeri vitrinlerinde görülür. Mc Leans’in atları ve Blackwell’in motosikletleriyle otomobilleri “sergileme durumunda” resimlenmiştir. Böylece bu cinsel çağrışımlı güç sembolleri, fetişikliklerinden anılır.⁵¹

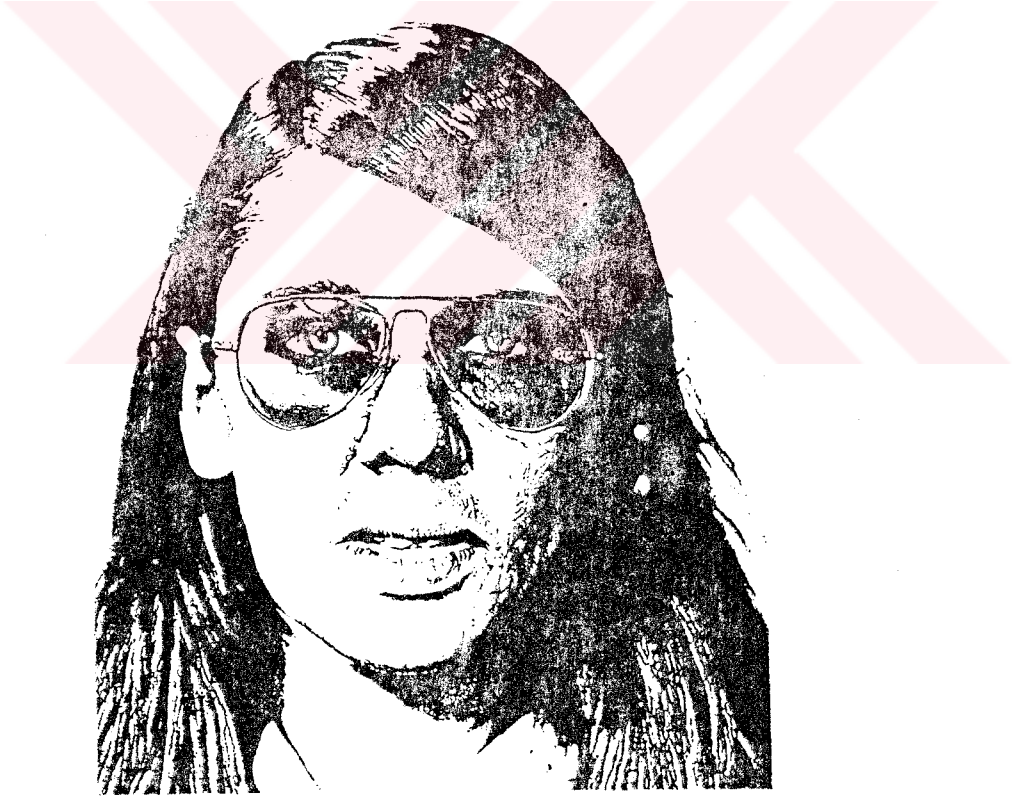
Foto gerçekçiler arasında imgeye yaklaşımı çok mesafeli olan ve hiç bir duygu sallık izi taşımayan başka bir sanatçı da Rolph Goings’dır. Resimlerinde, metalin pırıltısını olduğu gibi yansıtan sanatsal ışıklı reklam panoları, pırıl pırıl vitrinleri, dondurmacı dükkanlarını, lokantaları, kamyon, kamyonet ve otomobillerin cilalı metal yüzeylerini konu olarak almıştır (R 46).



Resim 46: Ralph Goings, Paul’un Köşesi, 1970

⁵¹ Linda CHASE- age, sy: 47

Close poz veren kişilerin fotoğraflarında onların psikolojik, sosyal vb. bilgileri iletmeyen, yalnızca fotoğraf makinasının dondurduğu yüzleri işlemiştir (R 48). Portreleri çok büyük tavallere yaptığı için seyirci yüzün her kısmına ayrı ayrı bakmak zorunda kalır. Çok dikkat edildiğinde ancak ton farkları ve bazı gölgelerin yok edildiği görülebilir. Close'nin resimlerinde kullandığı kişiler fotoğrafçıya, tam cepheden poz veren arkadaşlarıdır. Marley gibi o da, fotoğrafı karelere bölerek çalışır. Fırça izlerinin oluşturduğu etkiyi istemediği için boyayı tabanca ile püskürtmeyi yeğlemiştir. Böylece açık koyu arasındaki geçişlerde daha yumuşak etkiler yakalamıştır. Saç telleri, ışık yansıtan yüzeyleri, siyah ve griye boyadığı tuvalin o bölümlerini kazıyıp alttaki beyaz boyaya ulaşarak gerçekleştirmiştir.



Resim 48: Chuck Close - Susan, 1927

Richard Mc Lean da Close gibi resimlerinde insan figürlerini işleyen az sayıdaki Foto - Gerçekçilerden birdir. Onun Close'den farkı, duygusal konuları duygusal bir biçimde işlemekten kaçınmamasıdır. Genelde at yetiştiricileri ve atları tanıtan bir dergiden yararlanarak resimlerini yapar. Ama bu resimlerin siyah beyaz olması onu ilgilendirmez. Çünkü o bu resimleri istediği gibi renklendirir. Foto Gerçekçilerin aksine özenle poz verdirilmiş fotoğraflardan yararlanarak gerçeği resimleştirir. Ayrıca resimlerinde iki boyutluluğu kaybetmeden ön plandaki nesnelerle arka plandaki nesneleri birbiri üzerine bindirerek kendine has bir özellik sergiler.

Resimlerinde fotograftan yararlanan ama Estes ve Mc Lean gibi ona sıkı sıkıya bağlı olmayan diğer ressamda, Robert Cottingham'dır. Cottingham fotoğrafta çıkan kırışıklıkları, pas, kir, leke izlerini yok ederek resimlerini yapıyor. Diğer Foto - Gerçekçiler gibi fotoğrafı tam cepheden değilde biraz kaydırarak resimliyor. Resimlerinde reklam panolarından yararlanarak üzerindeki yazıların maddesel varlıklar olarak gerçekliklerini sergiliyor. Buna karşın Audrey Flack, alışılmış konuların çok basılması yüzünden yıpranmış kısımlarını resimlemeye çalışır. Çıplak gözle farkedilemeyen ayrıntıları "zoom" ve "close up" mercekleri ile yakalayarak gerçekte nasıl iseler öyle yansıtılması gerektiğini savunur. *"Kamera yardımı ile kitlesel iletişimin kendi araçlarını kullanarak , yine kitlesel iletişim araçlarının yıprattığı fikir ve görüntüleri yeniden canlandırır."*⁵² Genelde katedrallerin duvarlarına yapılan Rönesans dönemine ait resimleri tüm gerçekliği ile boyalardaki çatlaklıklardan, zamanla dökülen kısımlara kadar ayrıntılı bir şekilde resimlerine aktarır. Bu şekilde resimlerin gerçekte nasıl ise o şekilde görünmelerini sağlar.

Foto - Gerçekçi ressamı birbine yaklaştıran en büyük özellik, fotograftan yararlanarak resimlerini yapmalarıdır. Fotoğrafı salt gerçekliği aynen yansıtmak için değil, aynı zamanda kendileri ile konu materyali arasındaki mesafeyi korumak için de kullanmışlardır. Fotoğraf kullanmadan nesneden yararlanarak resimlerini yapacak olsalardı, bazı öğeleri ön plana çıkartıp bazılarını da yok ederek resimleyeceklerdi. Yani kendi yorumlarını resime katmış olacaktı. Fotoğraf onlar için sadece bir yardımcı öğe değildir. Sanatçı tablosunda fotoğrafsal anlamda planla ve fotoğrafın

⁵² Linda Chase age = s: 53

sağladığı bazı etkileri kullanmak için onu kullanmıştır. Böylece figüratif resimde, fotoğraf yeni bir görüş tarzının oluşmasını da sağlamıştır.

Gördüğümüz kadarıyla Foto - Gerçekçi sanatçılar arasında belli bir amaç birliği vardır. Ancak fotoğrafı kullanma açısından farklı yönler sergiledikleride bir gerçektir. Bu ayrımı Linda Chase şöyle dile getirmiştir;

*"Tablolarına kameranin nasıl gördüğünü yansıtan Yeni Gerçekçilerle, fotoğrafı gözün nasıl gördüğünü yansıtan resimler yapmak için kullananlar arasında ayrıcalık vardır. Goings, Mc Lean ve Estes, resmin her bölümüne kesinlikle net yaparlar. Estes için bu konu materyalini bağımsız olarak vermenin bir parçasıdır. "Bazı şeyleri net, bazılarını bulanık boyamak istemiyorum; çünkü bu, izleyicinin bakması gereken yerleri fazla abartır, ben de bunu önlemeye çalışıyorum. Her şey nettir, çünkü hepsine bakmanızı istiyorum." Fotoğrafı, net olmayan bölümleriyle birlikte, aynen olan ressamalar için ise, fotoğraf netliğine sadakat, söylemek istediklerinin tarafsızlığının bir parçasıdır. Bu farklılıklar fotoğrafın, konu materyalini aynen resimlemeyi benimseyen ressamalar arasında bile, bir çok çeşitlemeye sahip olduğunu açığa vurur. "Bazı kişiler bir fotograftan tek bir resim yapılabileceğini sanır. Oysa gerçek hayattan olduğu gibi, bir fotograftan da bir çok değişik resim yapılabilir," der Close."*⁵³

Foto - Gerçekçilik, 1970'lerde figüratif resim sanatının tekrar gündeme gelmesini sağlamış bir akımdır. Genelde soğuk ve bağımsız olmasına rağmen artistik akademik tarzına bağlı olmadan nesnel gerçeği fotoğrafın yardımıyla aynen yansıtmaya çalışmışlardır. Bunu yaparken çeşitli teknik gelişmelerden yararlanmışlardır: Örneğin fırça darbelerinden kaçınan Foto - Gerçekçiler püskürtme boya tekniğiyle resimler yapmışlar, bu onlara saf, duru bir yüzey oluşturmalarını sağlamıştır. Üzerinde uzun süre çalışarak oluşturdukları yapıtlarında insan emeğinin hala geçerli olduğunu kitlelere kanıtlamışlardır.

II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, toplumda özellikle genç kuşak arasında yaşam biçimi ve kültürel modeller özgürce seçilebildi. Coğrafi sınırların

⁵³ Linda CHASE- age. sy:51

zayıflaması sonucunda ülkeler arasındaki etkileşim arttı. Örneğin başka kültüre sahip olan toplumlar, Batı yaşam tarzını ödünç alarak kendi yaşam tarzlarıyla birlikte yeni bir sentez oluşturdular. Bu etkileşime neden olan en önemli sebepler şunlardır; İşbölümünün artması, kitlesel iletişimin gelişmesi ve sömürgeciliğin sona erdirilmesi. Bu olayların sonunda birbirlerini etkileyen üç kuşak oluşmuştur. II. Dünya Savaşı sonunda oluşan bu kuşak ve oluşumlarını, Agnes Heller ve Ference Feher, "Postmodern Politik Durum" adlı kitaplarında şöyle açıklamaktadırlar;

"İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana ardarda üç kuşak yaşamıştır. Bunlara, kendilerini tanımlamak için kullandıkları terimlerle, varoluşcu kuşak, yabancılaşma kuşağı ve postmodernist kuşak diyebiliriz. Modern kültürel hareketler dalgalar halinde ortaya çıkmıştır ve bunun basit bir nedeni vardır: Her yeni kuşak, meşaleyi bir önceki kuşaktan devralmadan önce yeni bir "imgesel kurum" yaratma anlamında "rüştünü ispat etmek" zorundaydı. İlk dalga, savaşın hemen sonrasında doğdu ve doruk noktasına 50'lerin başında ulaştı. İkinci dalgayı başlatan 60'ların ortasındaki olaylardı ve doruğuna 1968'de ulaşmıştı, ancak 70'lerin ortalarına kadar yayılmaya devam etti. Üçüncü hareket 80'lerde ortaya çıktı ve henüz doruk noktasına ulaşmamıştır."⁵⁴

Varoluşcu kuşak, yirminci yüzyılın ikinci yarısında o dönemin tarihsel koşulları içinde gelişmiştir. Burjuva yaşam tarzının kısıtlamalarına karşın genç kuşağın bir başkaldırısı olarak ortaya çıkan bu hareket, kişinin kendi özgürlüğünü yaşama geçirme isteğinden kaynaklanmıştır. 1968'de doruk noktasına ulaşan yabancılaşma kuşağını ortaya çıkaran neden, savaştan sonra gerçekleşen ekonomik patlama ve toplumsal olanakların genişlemesidir. Varoluşcu kuşak öznellik ve özgürlük, deneyimi ile ortaya çıkmış buna karşın yabancılaşmış kuşak bu oluşumun karanlığından doğmuştur. Teknolojik ilerlemenin meydana getirdiği rahatlamaya başkaldırarak kendisi için yaşamın anlamını ve duyguyu aramaya başladı. Özgürlük arayışı ise varoluşcu kuşak gibi bireysel değil, ortak bir arayışa dönüştü. Toplumsal oluşum

⁵⁴ Agnes HELLER -Ference FEHER-Postmodern Politik Durum. Türkçesi: Şükrü ARGİN, Osman AKINHAY - Öteki yayınevi Ankara -1993 sy:196

içinde ailelerin büyümesini, kırsal yaşamın sadeliğine dönülmesini, cinsel -ya da eşcinsel -özgürlüğün desteklenmesini vb. yaşam tarzını desteklemiştir.

Postmodernizm, bir toplum kuralı olarak 1968'de gündeme gelmiştir. Bu kuram yabancılaşma kuramının bir eseri olarak değerlendirilebilir. Modern çağın getirdiği yabancılaşmaya karşı bir tepki olarak doğan yabancılaşma kuramının etkisi, Postmodernizm'de modernizm'in dışlanması olarak değil, ondan daha yeni bir oluşumu amaçlaması olarak değerlendirilebilir. Yeni kavramı, tarihsel öncü (avant -garde) akımına gelinceye kadar, geleneğin sınırları içinde oluşan bir değişim olarak görülmüştür. XX. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde ise yeni kavramı değişikliğe uğramıştır. *"Bu tarihten sonra yeninin kimliği büyük ölçüde değişime uğramış olup, sanatta salt ilke ve biçimlerin değişime yönelik istemin tümüyle dışlanması sonucu, bir kurum, olarak sanatın topyekün reddi gündeme gelmiştir artık."*⁵⁵ Modern sanatın bu denli gelişmesi sonucunda geriye tek şey kalmıştır, o da daha önce yapılmış olanların tekrar gündeme gelmesidir.

Kültürel bir hareket olarak gündeme gelen postmodernizm'in basit bir mesaj olduğunu söyleyen Agnes Heller ve Ference Feher, bu konuyu şöyle açıklamaktadırlar;

*"Ne olsa gider (anything goes). Bu bir başkaldırı sloganı değildir, kaldı ki aslında postmodernizm de isyancı değildir. Gündelik yaşam söz konusu olduğu sürece modern insanların başkaldırabileceği ya da başkaldırması gereken pek çok ve çeşitli şeyler ve yaşam maddeleri vardır; Postmodernizm aslında her türlü başkaldırıya olanak tanır. Ama kollektif ve bütünsel bir başkaldırı için öngördüğü tek bir büyük hedef yoktur. "Ne olsa gider" şöyle yorumlanabilir: Siz başkaldırmak istediğiniz herşeye başkaldırabilirsiniz, ama bırakın ben de başkaldırmak istediğim özgü şeylere başkaldırayım. Alternatif bir söyleyişle, bırakın kendimi tamamen rahat hissettiğim için hiçbir şeye başkaldırmayayım."*⁵⁶

⁵⁵ Mehmet ERGÜVEN -Yoruma Doğru sy:116

⁵⁶ Agnes HELLER - Ference feher age sy:200

Postmodernizm her türlü harekete kucak açan kültürel bir harekettir. Bu hareketin içinde devrimcide bulunabilir, muhafazakarda. Geniş kitlelere yayılan hareket tüketimciliğin gelişmesiyle herkesin aynı tip şeylerden hoşlanması, kitlelerin tek düze yaşam standardı içinde hareket etmesine neden olmuştur. Bu nedenle bir de kitle iletişim araçlarındaki gelişmeyi ekleyebiliriz.

Postmodernizm'le birlikte gelişen bu değişimler, tüm sanat dallarında da kendini gösterir. Postmodernizm XX. Yüzyıl'ın başından bu yana tıkanma noktasına gelen mimarı için bir sığınak olmuştur. Çağdaş teknolojinin ortaya çıkardığı tek tip apartman ve gökdelen modelleri geniş halk kesiminin beğenisini dışlamıştır. Bu durumda postmodern mimarının sözcüsü olan Klotz'a göre *"Yalnız işlev değil kurgu da önemlidir... "* *Salt amaca uygun soyutlama yönündeki eğilime karşı çıkan Klotz, mimarının içerdği gizilgüçün figüratif / somut görüngülerde yattığını anımsatıp, bunun yeniden ele geçirilmesini istemekteydi esasen. Mimaride gündeme gelen estetik kurgular soyut, "saf biçimler" değil, düpedüz somut ve resimsel bir izlek gibi simgesel içeriği olan nesnelerin temsilcisiydi ona göre"*⁵⁷ Bu sonuca varan Klotz tek tip yapı modelini yadsıyarak eski yapı modellerini yeniye ekleyerek somut, seçmeciliğe dayalı yeni bir modeli savunmuştur.

Günümüz resim sanatında modern resim ile figüratif resim arasında kimi zaman dalgalanmalar olmasına rağmen hiç bir zaman biri diğerinin önceki olamamıştır. Marcel Duchamp'ın yaptığı soyut resimlerle Dalí'nin yaptığı figüratif resimler, aynı yılları kapsar. Buna rağmen modern resimde nesnel gerçekliği dışlayan bir gelişme görülmüş, resmin çöşku ve şiirsel yönüne gölge düşmüştür. Daha çok geometrik formların egemen olduğu resim, nesneden soyutlanıp varlık olarak töze ilişkin bir dönüşüm yaşamıştır. Bu durumda resimde modern sonrasının bir ütopya olduğunu savunan "Mehmet Ergüven konu hakkında şunları söylemiştir;

"Çağdaş sanat poetikasında her şey yanılısamanın kırılmasına yönelik olup, mimesis bir karabasana dönüşmüş gibidir; form'a ancak deforme edilmesi kaydıyla izin vardı sanki. Ama tüm bu örtük norm anlayışına karşın, çağdaş resmin zorunlu olarak bölüştüğü bir ortak paydayı belirlemek yine de mümkün

⁵⁷ Mehmet Ergüven age s: 117

değildir; hızla değişen “izm”ler her şeyin birlikte yapabileceğini ortaya koyarken, tarihin hiçbir döneminde bu denli görece ve tartışmaya açık olmamıştır modern. Dolayısıyla resimde modern - sonrası, bir ütopyadır sadece; en azından fırça-boya-tuval üçlüsü terkedilmediği sürece, daha önce yapılmış olanları yineleme yoluyla aşip, modernin geride kaldığına inanmak, sözcüğün en geniş anlamıyla kuruntudur. Aslında çözüm bekleyen temel sorun, bu klasik üçlünün çağdaş resim için ne ölçüye kadar geçerli olabileceğinin belirlenmesidir; çünkü gereç estetiği ile dil arasındaki organik bağ, Backmann’ın sözünü ettiği “yeni bir dünya için yeni bir dil”i nicedir tehdit etmeye başlamıştır artık. Bunalımın kökeninde yatan en önemli neden ise, kendi yerini alabilecek başka bir şey bulamadığı için devam eden resmin, bugün bulunduğu noktada hala resim-gibi’ye takılıp kalmış olmasıdır esasen. Ancak, bir kez bu çelişki benimsendikten sonra, ikilemenin sınırları yeterince belirlenmiş olup, öznel tercihlerimiz konusunda aydınlatmaktadır bizi: Resim, ya dilin sonsuz ifade olanakları gerekçesiyle kurallara uygun olarak yapılacak, ya da bir başka şeye bırakacaktır yerini. Postmodern resim bir bakıma sıkıntının ifadesidir; resme sığamamış, ama her nedense onu aşip, bütünüyle terkedecek cesareti de bulamamıştır kendinde.”⁵⁸

Resmi bu çıkmaza getiren en önemli etken, teknolojik gelişmelerdir. Biliyoruz ki bilgisayarın bir tuşuna basmakla birçok resim yapılmaktadır. Çağdaş teknolojinin bugün varmış olduğu nokta tuval resminin artık tükenmiş olduğu kanısının yaygınlaşmasıdır. Ancak bilgisayarla yapılan resim hiç bir zaman tuval resminin yaratma eyleminin mutlak özgürlüğünü sağlamaz.

Sanatta postmodernizm ile birlikte düşünülen başlıca merkezi özelliklerden bazıları şunlardır; sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi, elit ve popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesi, biçimsel eklektizm ve kodların karışımı vardır. Postmodern sanat etkinlikleri içinde televizyon, video ve filmin özel bir yeri vardır.

⁵⁸ Mehmet Ergüven age s:118

Postmodernizmde, sanat biçimleri içerisinde yananlamdan çok, biçimler arasındaki ilişkilerin inceden inceye araştırılması söz konusudur. İpek tuvallere bir takım imgelerin repröduksiyonlarını uygulayan Amerikalı sanatçı Robert Raucshenberg, üretim tekniklerini yeniden üretim (reproductuon)'e yönelterek postmodernist bir örnek sunmuştur. Ona yakın bir sanatçı olan Andy Warhol'un serigrafı tekniği ile çoğalttığı pop imgelerindende bahsetmek yerinde olacaktır.

Et ve kemikten oluşan beden üstünde yoğunlaşan resimleriyle Francis Bacon'da kimi kuramcılar Postmodern bir duyarlılık sezinlemektedirler. Alman asıllı Beuys, Kiefer, Baselitz gibi sanatçılar postmodern bir anlayışla resimler yapmışlardır. Ancak kendilerini Neo Ekspresyonizm adını verdikleri bir eğilim içinde saymalarına rağmen, onlar kendilerinden önceki bir akımı düzeltmeyi amaçlamadıkları için herhangi bir yeni akım kadar öncülük özelliği taşımadıklarından dolayı, postmodernizmin kuramsal niteliklerine ters düşmemektedirler.

Alman asıllı sanatçıların içinde yer alan Georg Baselitz'ın sanatı, iki Alman kültür geleneğinin arasındaki huzursuz edici çelişkilerden etkilenmiş bir gerilim zenginliğinden kaynaklanmaktadır. 1960'lı yılların başında sanatsal çıkış noktası, doğu ile batı arasındaki sınır ve her iki taraf arasında propagandası yapılan sanat ideolojilerinin tam ortasında kurulmuştur.

Baselitz'in resimlerinde faşist renk kültürünü ve nesneye yöneltilen yapay kaçınmaya karşın, gerçeklikle ilgisi az olan ama buna karşın gerçekliği ele alış biçimi iyiden iyiye gerçekçi olan bir anlayış görülmektedir. Geneleksen verileri kırarak, yeni yaratıcı görüşlerin oluşmasına çalışmıştır. Resimlerinde, perspektifi ve orantıyı dikkate almayan, hareketli çizgilerden oluşmuş çarpıtılmış figürler dikkati çeker. Daha 1965'de Berlin öğrenci hareketinden önce "Yeni tipler", "Kahramanlar", "Çoban", ve isyancı adlı bir resim dizisi yapmıştır. Bu dizide figürlerin başları yüzüstü, bedenleri boydan boya renkler ve çizgilerden yapılmış sallanan sinir demetlerinden oluşmuştur. Bu figürleriyle yeni bir başlangıcın habercisi olmuştur. 1969'dan bu yana ise figürleri başaşağı ederek mekanı hiçe saymıştır (R 49).



Resim 49: Georg Baselits- Orange Eater II, 1981, Yağlıboya

Nereden bakılacağı belli olmayan bu figürlere birde formlarla renklerin birbiriyle olan ilişkilerinin zenginliği eklenince izleyici ile resim arasında bir mesafenin doğduğu hissedilebilir. Başaşağı duran figürleriyle yer çekimi anlamını yitirmiştir. Geleneksel değer kavramlarının yeniden değerlendirilmesi, duyularla algılanabilecek renk ve form ilişkileri ikonografik resme bağlı kalmadan yeni bir anlayışla ortaya çıkar. Nesne, onun resminde nesnel gerçekliğini yitirip biçimsel ve renkler varlık kazanarak kendi nesnel gerçekliğini kendi oluşturur.

“ Bir resmin içinde bir şey olmalıdır, bu bir buluş olabilir, bu o güne dek resimlerde hiç görülmemiş, yeni bir yazı biçimindeki bir süse eşdeğer bir ayrıntı da olabilir. Bu yenilikler izleyici için, onun bugüne dek tanımadığı, alışılmamış deneyimlerdir. Deneyimin anlamı bu yeni süslerin içindedir.”⁵⁹

Bu anlayışla her türlü betimleme düşüncesinden koparak resimde nesneyi kaldırmak yerine resmin kendisini sanatsal araçlarla nesneye dönüştürür. İnsan figürünün yanında, başlar, hayvanlar ya da natürmortları aynı sanatsal anlayışla oluşturmuştur. Yaptığı figürler içinde şunları söylemiştir;

“Yaptığımız ilk figüratif resimler, ya da diyelim ki, somut bir resimsellik taşıyanlar, benim içimde ilk kez somutlaşanlar... bunlar portre anlamında başlar olmayıp, tam ortasında, renk bulamacının içinde, bir resimden diğerine doğru giderek netlik kazanan bir baş bulunan resime benzer bir şeylerdir... Bir düşünceyi gerçekleştirmek için yapılabilecek en basit plan bir baş yapmaktan ibarettir... Baş asla bir portre değildir, o benim sanatsal düşüncemin taşıyıcısıdır.”⁶⁰

Georg Baselitz, hiç bir akımı savunmadan, ve nesnel gerçekliği modern sınırlar içinde arayan bir sanatçı olarak postmodern anlayışa yaklaşmıştır. Resimlerindeki figürler belli bir zaman kesiti içinde değildir. Bu figürler, eşzamanlı bir süreç gösterirler. Ne bugünü ne de yarını nitelendirirler. Onlar her an vardır, ve bu anın içinde kendi nesnel özgünlükleriyle sürekliliği ifade ederler.

⁵⁹ Georg Baselitz -Grafik Baskılar 1965-1992. s:2

⁶⁰ Georg Baselitz -Grafik Baskılar 1965-1992 s:4

Postmodernizm, ortaya çıkışından bu yana birçok tartışmaya neden olmuştur. Bunlardan biride 1980'lerde ortaya çıkan yeni dışavurumcuların çalışmaları üzerinedir. Bazı eleştirmenler bu gençlerin tarih duygusundan yoksun olduklarını ve çalışmalarında geçmiş ile ve gelecekle kesin bir ilişki oluşturmak gibi bir kaygılarının olmadığı konusundadır. Bu eleştirmenlerden daha farklı bir düşünceye sahip olan Thomas McEville yeni bir tarih modelinin bu çalışmaları iyi bir zemine oturtulabileceğini savunuyordu;.

“Ben ise, son zamanlarda çeşitli sanat okullarında öğrencilerle yaptığım konuşmalarda, bu sorumsuzluğun tam karşısı bir tutum öneriyordum. Onlara, günümüzde sanatçının en büyük sorumluluklarından birinin de, çalışmalarını, her zaman olduğundan daha amaçlı ve kesin bir biçimde tarihle bağlantılandırmak olduğunu söylüyordum. Çalışmalarının ne tür bir tarih modeli öngördüğü ve bu modelle nasıl bir ilişki kurdukları, belli olmalıydı. Çünkü Post-modern görüş açısından meydana gelen değişikliğin en iyi şekilde; tarihi son bulmuş sayarak, serbestliği öngören tarih dışı olasılıkların sınanmasıyla değil de, kısmen ya da geçici olarak sona eren belli bir tarih görüşünün yerine çeşitli revizyonist modellerden birini koymakla, betimlenebileceği düşüncesindeyim.”

61

Bu anlamda, her şeyi kendi haline bırakmak demenin tarihi sona erdirmek anlamına gelmediğini savunan Thomas Mc Eville, Postmodernizm'in her türlü anlayış olasılığını bütünüyle dışlayan bir hareket olmadığını, aksine güçlüklerle dolu bir dönemi yeni baştan düzenlemek olduğunu belirtmiştir.

Figüratif sanatın gündeme gelmesi beklenen bir olguydu. 1960'lardan sonra sanatçılar yeni bir çok akım geliştirmişler ve aralarındaki sınırı eriterek çoğulcu bir sanat görüşü ortaya çıkarmışlardır. Figüratif resim sanatı İkinci Dünya Savaşının sonundan 1970'lere kadar Amerikan sanatının gölgesinde yaşayan Avrupa, İtalyan ve Alman sanatçılarının yardımıyla yine ön plana çıkmıştır. Figüratif resmin dönüşü “Yeni Gerçeküstücülük”, “Yeni Dışavurumculuk”, “Post Modernizm” gibi adlarla

⁶¹ Kemal İSKENDER -Post -Modernizm ve Yeni Bir Tarih Modeli Seçmek Zamanı. Türkiye’de Sanat - Mart/Nisan 1995 s:18 -İst. sy: 39

birbirlerinden ayrılmaya çalışan akımların temelini tuval resmine ve figüratizme geri dönüş oluşturur. Figüratif resim anlayışına farklı biçimsel anlayışla yaklaşan bu akımlardan birisi olan yeni Dışavurumculuk figüratif resim anlayışını seçmelerine karşın geleneksel çizgiden kopmuşlardır. Kendi yarattıkları mitleri kullanarak resimlerini yapmışlardır. Bu genç kuşak sanatçıları ilk kez doğal kökenlerinde sınırlı kalmadan uluscu bir sanat ortaya çıkarmışlardır. Böylece bir kez daha resim sanatında duygusal yaşamı oluşturan simgeler anılar, düşler, tekrar tuval resmine girmiş ve figüratif resim anlayışının günümüzde de kabul gördüğünü kanıtlamıştır.

80'li yıllarda Almanya'da ve Amerika'da etkisini gösteren Yeni Dışavurumculuk, toplumsal alanda yaşanan bireysel savaşların, ekonomik bunalımın, politik gerilimin bir sonucudur. Bir başka deyişle toplumsal otoritenin bireyi ezdiği, mekanizasyona indirgediği bir ortamda doğmuştur. Teknolojik gelişmeler insanı makineleştirmiş, insan-nesne ilişkisini nesne-nesne ilişkisine sokmuştur. Bu durumda yeni ekspresyonist sanatçının çabası bireyselliği yeniden yakalamaktır. Aslında genel anlamıyla gündeme gelen yalnızca, dışavurum değil, figür resmi ve tuval üzerinde boyaya geri dönüşür.

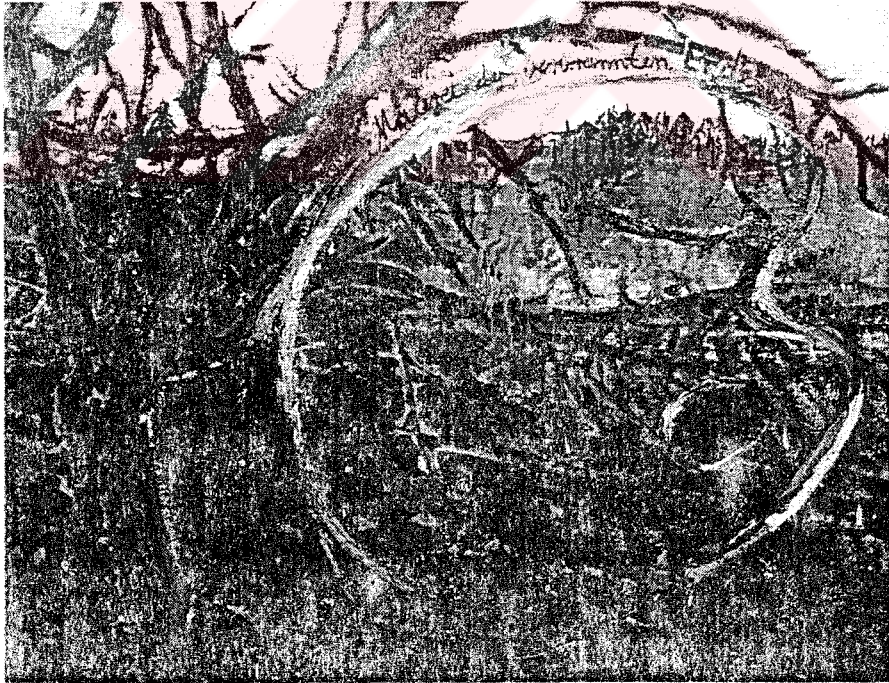
Alman sanatçılarının çalışmaları, 1933 yılından sonra Hitler Faşizminin yeni sanatı dışlaması sonucu büyük ölçüde değişti. İkinci Dünya Savaşının bitiminden sonra sanatçılar üzerine uygulanan bu baskı kalktı, yerini karasızlık aldı. 1955 yılında Doğu ve Batı Almanya olarak ikiye ayrılan ülkede, Doğu bloğu sanatçıları sosyal gerçekçi, Batı bloğunda ki sanatçılar ise soyut sanatı benimsediler. 1980'lere gelindiğinde Alman Sanatı kendini toplayarak eski değerlerine sahip çıkan bir sanatçı kuşağında beraberinde getirdi. *"Alman ekspresyonistleri en azından yitirilmiş gerçekliğin, öznelliğe yaslanarak yeniden oluşturabileceği sanısı içindeydiler ve bu özellik nesnel gerçekçilikten değil, şeyleşmeden ve bilincin parçalanmasından bir kaçıştı. Dolayısıyla yeni ekspresyonizm bireyin bir kez daha sanatın merkezine oturtulması çabasıdır."*⁶²

Yeni Dışavurumculuk, bireyin içtenlik arayışıdır. İkel olana sığınmak, bireyin her türlü kısıtlayıcı etkilerden uzak özgürce öznellik içinde algıladığını yansıtmasıdır.

⁶² Hasan Bülent Kahraman Kalın 1988 7. sayı

Dışavurumcu sanatta, kavramsal ve minimalist sanatın oluşturduğu boşluğu doldurma amacı da vardır. Bu boşluk Kavramsal ve Minimalist sanatın bir kenara ittiği tuval resmi ile geleneksel kültürel değerlerin yeniden gündeme getirilmesi ile doldurulmuştur. Yeni Dışavurumcu sanatta Postmodernizm'in etkileri de göz ardı edilemez. Bugün içinde yaşadığımız kültürel olgular, tarihin sona erdiğini geri dönülemez olduğunu göstermektedir. Ancak Yeni ekspresyonist sanatçılar, bu boşluktan kurtulmak için bir anlamda tarihe, gerçekliğe sığınarak yeni anlatım yolları bulmuşlardır. Toplum dışına itilmiş değerlerin oluşturduğu yeni bir gerçeklik ile düşsel imgelerin yeniden ortaya çıkması bu anlatım yollarının temelini oluşturur.

Yeni Alman Dışavurumlarından biri George Baselitz'dir. Büyük boyutlu tualleri, baş aşağı figürleriyle Yeni Dışavurumcu sanatın öncülerinden biri olmuştur. Diğer sanatçı Anselm Kiefer'dir. Yapıtları trajik manzaraları, doğaya gelişi güzel yerleştirilmiş yıkık binalarla doludur (R 50).



Resim 50: Anselm Kiefer - Painting, The Burnt Earth (Yanan Yeryüzünün Resmi) 1974

Savaşı, faşizmi, geçmişi simgeler bu resimler, siyah, kahverengi gibi koyu renklerle kalın boya tabakalarıyla yapılmıştır. Yer yer alevlerin yükseldiği, gri dumanların tıttığı yok edilen Almanya gözler önüne serilmektedir. Hitler'i uygarlığın olanaklarını yok edip, insanlığı yeniden başladığı noktaya geri döndürmekle suçlar. Bu nedenle yapıtlarında Nazi Faşizminin yok ettiğı Alman kültürüne yeniden dönüşü canlandıran bir düşünce hakimdir. Aynı dehşeti, şiddeti ve korkuyu yansıtan Jörg Immendorff'un resimlerinde de Alman trajik tarihi görölmektedir.

A.R. Penck (asıl adı Ralf Winter)'in resimlerin de ise Almanya'yı ikiye ayıran duvarın olumlu olumsuz kültürel yönleri irdelenmiştir. Kağıt üzerine yağlıboya kullanarak oluşturduğu çöpten adamlar, dinsel törenler, ilkel savaşçılar yaşadığı kültürün eleştirisinde kullandığı öğelerdir (R 51).



Resim 51: A.R. Penck-N. Complex, 1976

Helmut Middendorf ise göze çarpan bir yalınlıkla yaptığı kent imgeleri arasına hayvan ve insan figürleri de yerleştirmiştir

George Jiri Dokovpil dehşet dolu dünyasını abartılmış biçimler ve dikenli tellerde iki ürkütücü görüntülerle vermiştir.

Yeni Dışavurumcu sanat, 1960'lardan günümüze kadar görülen ve temeli figüratif resim ile tuvale dayanan akımların en sonuncularından biridir... Bu akımla birlikte resim sanatı, yeniden duyguları, düşleri, değişik bir biçim dili ve anlayışıyla figürlerle aktarmaya başlamıştır.



SONUÇ

20. yüzyıl yeni başlangıçların çağı olmuştur. Bu yüzyılda sanayinin gelişmesiyle birlikte makineleşmenin artması, insan emeğine gereksinimi azartmıştır. Bir çok alanda ortaya çıkan yeni buluşlar bilimin ve teknolojik gelişmelerin bir sonucudur. İnsanlık adına yapılan bu buluşlar, yaşam koşullarında büyük rahatlıklar sağladı. Ulaşım ve iletişim, daha hızlı ve çabuk, günlük yaşamda yapılması gereken işler fazla zaman harcamadan bir düğmeye basmakla daha rahat yapılmaya başlandı. Serbest piyasa ekonomisi sayesinde insanlar, ihtiyaç duydukları herşeyi her an her yerde bulma imkanı kazandılar. Seri üretim hızlandı. Toplumsal refah arttı. Üretimin artması, insanların önüne farklı modelde ve işlevde binlerce seçenek kazandırdı. Tüm bu gelişmeler tüketim toplumunun ortaya çıkmasına neden oldu.

Teknolojik gelişmeler, insan yaşamına olumlu etkiler kazandırmakla birlikte olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Çarpık kentleşmeler, hava kirliliği, trafiğin artması, doğanın yok edilmesi vb. Göze hoş görünmeyen mimari yapılanmada apartman ve gökdelenlerin arasında yaşayan insan, toplumdan soyutlanarak, yalnızlığa itilmiştir. Şehir hayatının verdiği tek düze yaşam standardı, insanlarda psikolojik rahatsızlıklara neden olmuştur. Özellikle 1970'li yıllardan itibaren farkına varılan teknolojik gelişmelerdeki olumsuzluklar, insanları bu gelişmelere karşı önlem almaya zorlamıştır.

20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşı, toplumun siyasi ve sosyal yapısında önemli değişimlere neden olmuştur. I. Dünya savaşı öncesi savaşın insanlara refah getireceğine inanan birçok insan, savaş sırasında yaşanan yıkımlar karşısında beklentilerinin yanlış olduğunu anlamış hayal kırıklığına uğramışlardı. O yıllarda savaşın getirdiği bu olumsuz etki bir grup sanatçı tarafından protesto edilmişti. Savaş öncesi ve savaş sonrası yaşananlar plastik sanatlarda biçimsel ve düşünsel olarak değişime neden olmuştur.

20. yüzyılda görülen bu değişimlerin etkisi plastik sanatlarda da görülmüştür. Natüralist bir anlayışla yapılan resimler, fotoğrafın icat edilmesiyle değişime uğramıştır. Artık resmin yaptığı işi, fotoğraf makinası yapmaya başlamıştır. Bu

durumda sanatçı, yeni arayışların içine girmiş, nesnenin birebir benzerliği için yapılan tüm uğraşlar son bulmuştur. Romantizm'le başlayan bu değişimler, 19. yüzyılın sonlarında Empresyonizm sanat akımıyla hız kazanmıştır. Fiziksel alanında yapılan deneyler sonucunda ışığın, yedi tayfa ayrıldığı bulunmuştur. Bu gelişmeler ışığı altında sanatçı klasik kompozisyon kurallarını bırakarak atölyesinden çıkıp doğaya yönelmiştir. Önceden karanlık renklerin hakim olduğu paletlerde artık açık ve çarpıcı renkler kullanılmaya başlanmıştır. Resmin esas konusu güneş ışınlarının gün boyunca doğa üzerinde yaptığı değişimler olmuştur. Böylece resmin konusuyla birlikte anlamıda değişmiştir.

20. yüzyılda kitle iletişim araçlarının gelişmesi, iletişimin toplum içindeki önemini arttırmıştır. Dil, iletişimin temel taşıdır. Çağlar boyunca kültürün oluşumunda iletişim önemli bir yer tutmuştur. Dil'de kullanılan her sözcük, tek ve herkes tarafından bilinen bir anlama sahiptir. Sözcüklerin birbiriyle ilişkisinden doğan anlam bağıntılarının ve dil dışında iletişimi sağlayan başka iletişim dillerinin varlığını inceleyen ilk dilbilimci Saussure olmuştur. Göstergebilimin konu kapsamına giren bu incelemeler yeni bulguların ortaya çıkmasıyla daha da genişlemiştir. Dil'de kullanılan her sözcük, aslında anlamını taşıdığı nesnenin kendisi değildir. Sadece onun simgesidir. İletişimin daha kolay sağlanması için nesnelere, tek ve herkes tarafından kabul edilmiş, o nesneye imgemizde oluşmasını sağlayan adlar takılmıştır. Dil içinde duygu düşünce gibi soyut simgelerde, vardır. Ancak bunlarda somut olan yani, gerçekliği, doğa içinde varlıkları ile kanıtlanabilen nesnelerde olduğu gibi herkes tarafından bilinen ve kabul edilen simgelerle adlandırılmıştır. Dilde'ki bu anlam birliği, sanat dilinde yoktur. Sanat dilinde anlam sanatçıya izleyiciye ve esere göre değişir. Sanatçı eserinde çizgi ve renklerle oluşturduğu somut ya da soyut biçimlere kendine özgü anlamlar yükler. Bu biçimlerin anlamları bilinen bir anlamı içermez. Örneğin W. Kandinsky" Sürekli Çizgi" adlı tablosu, soyut geometrik formlarla biçimlendirilmiştir. Tabloyu izleyen her kişi bu geometrik formları kendine göre yorumlayarak bir anlam çıkarmaya çalışır. Dil ile sanat dilinin birbirinden farklı olduğu, savunulmasına karşın M. Kagan ikisinde iletişim zorunluğundan doğan bir benzerliğe sahip olduğunu savunur.

Günümüzde bir sanat yapıtının anlamını ortaya çıkarmak için yapılan çözümlerlerde, Semioloji'den yararlanılmaktadır. Semiolojik çözümlemelerde, sanat yapıtının biçimsel özellikleri dönemi, içsel anlamı, sanatçının kişisel yaşamı ve yapıt üzerinde etkili olan tarihsel ve toplumsal etkiler gözönünde bulundurularak yapılır. E. H. Gombrich çözümlerlerde yapıtın anlamının *"yapıtın gerçekleştirildiği dönemin toplumsal ve tarihsel koşulları, daha sonra araştırmacı için (olası) değişik anlam boyutlarının saptanmasında göz önüne alınması gereken olgulardır."*¹ diyerek yapıtın doğduğu tarihsel dönemin özelliğinin çok önemli olduğunu vurgulamaktadır. Semiolojik çözümlemenin sanat yapıtının anlamını ortaya koymada çok önemli bir yere sahip olduğunu söyleyen Mukarousky, yapıtın bu yöntemle tek yanlı yaklaşımlardan kurtularak, bütün boyutlarıyla çözümlenebileceğini belirtmektedir. 20. yüzyıl resim sanatı, açık yapıt özelliğiyle yapıt üzerinde yorum çeşitliliğini de gündeme getirmiştir. Umberto Eco'ya göre aşırı yorum, sanat yapıtını gerçek amacından uzaklaştırarak, onu içeriksiz kılar. Susan Sontag ise aşırı yorumun biçimi yok ettiğini, içeriği ön plana çıkardığını savunmuştur. Oysa biçim ve içerik ayrılmaz bir bütündür. İçerik olmadan biçim, biçim olmadan içerik var olamaz. Aşırı yorumun savunucularından biri olan Jonathan Culler ise yapı çözüm kuramına karşı olduğundan bu çözüm yönteminin eserin anlamının ortaya çıkarılmasında kısıtlayıcı bir etki yaptığını savunur. Ona göre anlam metinler arkasındaki ilişkilerde gizli olduğu ve bağlamların sınırsız olarak yorumlanması gerektiğini belirtmektedir. Ancak bizce sanat yapıtının anlamı, parçaların birbiriyle ilişkili bir bütün olduğunu ve bu bütündeki ilişkilerin toplu olarak değerlendirmesiyle ortaya çıkarılması gerektirir.

Göstergebilimin inceleme alanı, günümüzde genişleyerek başka yönler de kaymıştır. Bu boyutta göstergebilim, Tekanamlılık-Çokanamlılık ile Düzanlam ve Yananlam'ın işlevsel özelliklerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Özellikle sanatın her alanında görülen bu anlam farklılıkları, bu konuların irdelenmesiyle açıklık kazanacaktır. Bir sanat yapıtının göstergesi tek bir anlama bağlı değildir. Bu göstergenin içinde gizli başka yan anlamları da içermektedir. Düzanlam, daha çok bilimsel çalışmalarda görülür. Sanatta ise düzanlamdan söz etmek olanaksızdır. Şiirin

¹ E. H. GOMBRICH -Resimde Anlam Sorunu -Çev: Usun Tükel- Kabalcı yay. 1. Basım İst. 1995, sy: 29

içinde, bir kelimenin, esas anlamı dışında yananlamlar içermesi o şiiri daha içerikli kılar. Bu nedenle sanat yapıtında çözümlemeler uzun araştırmaları gerektirir.

Göstergebilimsel yöntemle sanat yapıtının anlamını çözümlemeye yapıtın oluşumundan önceki ve oluşumundan sonra ki evrelerin göz önünde bulundurulması gerekir. Oluşumun ilk evresi imgedir. Sanatçı, günlük yaşamında doğadan bir takım izlenimler alır. Bu izlenimlerin uyarıcılığı ortadan kalksa bile, onlar beynin bir köşesinde hep vardır. İşte bu izlenimler hep varmış gibi beyinde yeniden çıkan görüntülere yani imgelere bırakır kendini. Sanatçı toplum içinde varlık gösterebilir. Toplumla sürekli bir iletişim içindedir. Bu nedenle imgesel düşünce ve sanatsal etkinlik toplumsal etkileşimin bir sonucudur. Sanatçı, doğadan yaptığı bir peyzaj resmine bile kendi izlenimlerini katar. Gombrich, sanatsal imgenin varolabilmesi için, resim sanatında çok eskiden beri var olan biçim dilinin bilinmesi gerektiğini savunmuştur. Yani imgesel gücü kuvvetli olan her kişi sanatçı olamaz. Bu imgelerin biçime dönüşmesi, varlık kazanması gerekir. Oluşumun ikinci evresi ifade'dir. Sanatçı, edindiği izlenimlerle bir sentez oluşturur. Bu sentezin sonucunda ondan estetik haz duyduğu ifadeye ulaşır. İfade gerçekte bir sezgidir. Sezginin objektifleşmiş halidir. Biz izlenimleri dışlaştırmakla onlara biçim vermiş oluruz. Sonra ifade biçime dönüşür. Ancak ifade, sanatçının belleğinde uzun süre korunamaz. Bu ifadenin biçim olarak fiziksel bir varlık kazanması gerekir. Sanatçı, eserinde ifade etmek istediği şeyi iyi bir şekilde yansıtmak için biçimsel -teknik özelliklere sahip olması gerekir. Sanatta biçimsel yapı tutucudur. Bu nedenle bir önceden kazandığı biçim dili'ni kolay kolay bırakamaz. Ancak biçimin değişiminde önemli bir etken olan içerik, onu etkiler. Yeni biçim dilinin kabul edilmesi toplumun değer yargılarının yapıtın öze ilişkin yapısını kavramasıyla gerçekleşir. Bu olay aynı zamanda gerçekleşmez. Çünkü sanat, toplumun her zaman bir adım önündedir. Eseri oluşturan en önemli öge sanatçının dünya görüşü, felsefesi, gerçekliği kavrayabilişinde gizlidir. Bir sanat eserinin yüksek sanatsal nitelikler gösterebilmesi için içeriğinin, eserin konusunu aşması gerekir. İçeriğin tam olarak yansıtılması için biçim dili'nin kuvvetli ve ona paralel düzeyde olması gerekir. Yoksa sanat eseri, içerikle örtüşmez, istenen etkiyi yansıtamaz.

Sanatçı eserini oluştururken kendine has bir dil oluşturur. Eserinde kullandığı çizgi ve renklerde bambaşka anlamlar gizlidir. Eserin çözümlenmesinde bu gizli anlamların ortaya çıkarılması ancak simgelerin hangi anlamlarla yüklü olduğunu araştırmakla gerçekleştirilebilir. Günlük yaşamda kullandığımız dildeki sözcüklerde temsil ettikleri nesnelerin birer simgesidir. Ancak bu simgeler tek bir anlamla yüklüdür. Sanatta kullanılan simgelerde ise çok anlamlılık vardır. Sanatta simge, doğrudan anlatılmayan bir anlamın dolaylı yollardan anlatılmasıdır. Sanatçının yaratma edimi sırasında oluşturduğu simgeler, asıl algının imgesine tıpatıp benzemezler. Sanatçı yaratma edimi sırasında bu imgeleri yaşamın ve deneyimlerinin etkisiyle deforme ederek oluşturur. Sanatçının oluşturduğu simgesel yapı, sanatçının iletmek istediği şeyleri iletmelidir. Ayrıca resim sanatında kullanılan simgeler toplumun değer yargılarına kültüre ve sosyal yapıya bağlı olarak değişim gösterir.

Figüratif resmin, çağın başlangıcından günümüze kadar anlam ve biçim değişimlerini dört ana başlık altında inceleyebiliriz. 20. yüzyılın ilk yılların da görülen figüratif resimde biçim değişimleri çağın toplumsal, sosyal, siyasal ve teknolojik gelişmelerinin bir ürünüdür. Ayrıca bu çağda yaşanan iki büyük dünya savaşı da değişimlere neden olan önemli etkilerden biridir. Bu nedenle 20. yüzyıl figüratif resim sanatını incelerken iki dünya savaşının başlangıç ve bitiş yıllarının dikkate alınması gerekir.

Birinci dönemdeki değişimler 1900-1914 yılları arasında yani I. Dünya Savaşı öncesinde görülmektedir. Çağın başlangıç yıllarından itibaren teknolojik alandaki gelişimler toplumsal yapıda önemli değişimlere neden olmuştur. Resim sanatı da bu değişimlerden etkilenmiştir. Klasik gelenekler bir kenara bırakılarak yepyeni bir resim dili oluşmuştur. Artık nesnel gerçeklik bir kenara bırakılarak içsel bir ifade biçimi geliştirilmiştir. Ayrıca sanatçı teknolojik gelişmelerden de yararlanarak araştırmalarını bu yönde yapmaya başlamıştır. 1900'lü yıllarda Empresyonizm'le başlayan bu değişimler daha sonra oluşan diğer akımlarla hız kazanmıştır. Post-Empresyonist sanatçılardan olan Cezanne, nesnelerin biçiminin doğa içindeki ilişkilerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Çizim de dengeyi aramıştır. Kenar çizgilerinin geleneksel "doğruluk"u onu ilgilendirmemiştir. Bu dengeyi bulabilmek için gerekirse onları

bozmayı bile göze almıştır. Georges Seurat, resimde rengin, tonun, çizginin ve düzenin yüzeyde oynadığı rolları incelemiştir. Boyaları paletinde karıştırmadan tuvalde yan yana koyduğu noktacıklarla ara renklere ulaşmıştır. Matematik bir düzenlemeyle kurduğu resimlerde figürler katı ve hareketsizdir. Van Gogh duygularını resimlerine yansıtmıştır. Gauguin doğaya öykünmeden içsel ifadelerini sembolik bir dille resimlerine aktarmıştır.

Figüratif resimde biçim değişimleri Matisse'nin resimleriyle hız kazanmıştır. Parlak ve doğalcı olmayan renkleri resimlerinde kullanarak gerçekliğin sınırlarını aşmıştır. İmgelem gücü ön plana çıkmaya başlamıştır. Modern sanatın getirdiği yenilikler insanı ürkütmüş, yeniden kendi içine dönmesine neden olmuştur. Ekspresyonist sanatçılarda görülen bu etki, yeni bir figür resminin de habercisi olmuştur. Doğaya meydan okuma, ilkelde olduğu gibi yeni bir güce sığınma isteğiyle gerçekleşmiştir. Almanya'da kurulan Die Brücke (Köprü) grubunun sanatçıları bu anlayışla ilk adımı atmışlardır.

Kirchner'in figürün biçimsel yapısına önem vermeden, çarpıcı renklerle oluşturduğu resimleri, rengin sanatçının içsel anlatımı haline dönüştüğünün bir göstergesidir. Aynı etki Kokoschka'da görülür. Figürlerinde ki her çizgiye ifadesel bir anlam katarak biçimsel anlatım ile içeriği aynı etkide gerçekleşmesini sağlamıştır. Alman Ekspresyonizmi, kişisel endişelerin, psikolojik baskıların, duyuşsal gereksinmelerin, ve içe kapanıklılığın belirtisiyle ortaya çıkarmıştır. Böylece Ekspresyonist sanatçı, figüratif resimde yeni bir dil oluşturarak bu yılların olumsuz etkisinden kurtulmak istemiştir.

Aynı yıllarda Kübizm ile birlikte figüratif resim, çağın en büyük değişimine uğramıştır. Afrika sanatından etkilenen Picasso "Avignonlu Kızlar" adlı tablosunu yaptığında perspektif kurallarını hiçe saymış resmin her bölümünde aynı dilin kullanılmasının şart olmadığını kanıtlamıştır. Kübizm'le birlikte düz çizgiler ve düz yüzeyler etkinlik göstermeye başlamıştır. Kübizm'de amaç nesneyi çeşitli açılardan göstermektir. Analitik Kübizm'de figür, artık tek bir parça değil binlerce parçaya bölünmüş ve resmin yüzeyine dağıtılmış olarak yapılmaktadır. Picasso ve Braque'un resimleri, yeni arayışların bir sonucudur. Bu arayışlarını daha da ileriye götürerek

resmin içine doğadaki gerçek nesneleri sokmuşlardır. Sentetik Kübizmi olarak bilinen bu dönemde, nesnel gerçeklik onun doğadaki gerçek varlığının resmin yüzeyine yapııştırılmasıyla dile getirilmek istenmiştir.

1900'lü yıllarda teknoloji insan yaşamına kolaylık getirdi. 1909'da İtalya'da teknik dünyaya duyulan hayranlık sonucu yeni bir akım ortaya çıktı. Fütürizm olarak adlandırılan bu akım teknolojinin savunucusu olmuştur. Teknolojinin hız kavramını resmin içine sokan sanatçılar, kesik ve karmaşık çizgiler figürü, onun içinde yarı tanınır şekilde yaparlar. Bu yıllarda Umberto Boccioni, hız ve dinamizmi yansıtan resimler yapmıştır.

Figüratif resim sanatında 2. Dönem, I. Dünya Savaşının son bulmasıyla başlar. Savaş yıllarında yaşanan olumsuzluklar sanatçılarda savaşa karşı bir başkaldırıyla sonuçlanmıştır. Dada olarak adlandırılan bu hareket, varolan tüm politik rejimlere, tüm toplumsal değerlere, bütün sanatsal akımlara, kısaca hayatın kendine karşı olmuştur. Önemli olan resmin biçimi içeriği değil sanatçının yaptığı şeye inanmasıydı. Kompozisyonları, belli kurala dayalı olarak değil rastlantıya göre kurdular. Resimde us'un egemenliğine son vermeye çalıştılar.

Dada'nın etkileri bütün sanat çevrelerinde olduğu gibi Almanya'da da görülmüştür. Hitler'e ve savaşa karşı olan sanatçılar toplumsal eleştiri tarzında resimler yaparlar. George Grosz karikatüre kaçan çizgi anlayışıyla deforme edilmiş figürleriyle o yılların siyasal anlayışını eleştiren resimler yapar. Max Ernst'de dadacı yapıtlarında özgürce değişik malzemeler kullanarak, düş gücünün ürünü olan resimlerine yeni bir anlatım dili kazandırdı. Bu yıllarda Otto Dix'inde savaşı yeren, toplumsal gerçekçi resimleri görülür.

Aynı yıllarda Rusya'da değişen siyasi yapı, ilk önce Konstrüktivist sanatı öncü olarak kabul etmiş ancak daha sonra sanatçıların toplum yaşamını yansıtan, nesnel gerçekçi resimler yapmasını savunmuştu.

Toplumsal gerçekçi resme dönüş 1930'larda Hitler iktidarının baskısı üzerine Almanya'da da görülür. İktidarın gücünü gösteren, Savaşı ve Nazizm'i yücelten bu resimler tamamıyla klasik resim anlayışına göre yapılmıştır.

1930'lu yıllarda ki ekonomik kriz Amerikayı da etkilemişti. Bu yıllarda nüfusun şehirlere akması, yeni bir Amerikan toplumun doğmasına neden oldu. Resimde ve edebiyatta kaybolmakta olan bölgesel sanatları yeniden ortaya çıkarmak için realizmin, Amerikan tarzı anlatım için daha uygun olduğu savunuldu. Bunalımlı dönemin insanlar üzerinde oluşturduğu yalnızlığı, psikolojik yönü yansıtan Edward Hopper, klasik figür anlayışına uygun resimler yapmıştır.

1929'u izleyen bunalımlı yıllarda Meksika'da halkı bilinçlendirmek, sanatı halka taşımak amacıyla duvar resimleri yapılmaya başlanmıştır. Toplumsal gerçekçi bir tarzda yapılan bu resimler Diego Rivera, David Siquiros ve Jose Orozco adlı ressamlar tarafından yapılmıştır. Sanatçılar, içinde yaşadıkları siyasi yaşamın olumsuzluklarını ve çelişkilerini dile getirmişlerdir.

Bu yıllarda Rusya'da, Almanya'da, Amerika'da ve Meksikada görülen figüratif resimlerde estetik kaygıdan çok anlamın önceliği üzerinde duruluyordu. Bu arada I. Dünya Savaşı sonrasında yeni arayışlar içine giren sanatçılardan bir kısmı eğlendirici, göze hoş gelen biçimsel bir dil oluşturdular. Sürrealizm olarak bilinen bu sanat akımı, birbiriyle ilgisi olmayan nesne ve figürleri bir araya getirip düşsel, bir kompozisyon oluşturdular. Kendi yarattıkları bu biçimleri deforme ettiler. Resimlerinde önemli olan konudur. Salvador Dali ve Joan Miro çalışmalarında düş ile gerçeği bir arada yansıttıkları görülür.

3. Dönem olan II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın sanat öncülüğü son bulmuştur. Avrupa'nın yerini Amerika almıştır. Avrupa da sanatçılara yapılan siyasi baskılar onların ülkelerinden ayrılarak Amerikaya göç etmelerine neden olmuştur. Amerikan sanatında savaş öncesi "realizm" anlayışı hiç bir zaman benimsenemedi. Nedeni de, Amerikalı Sanatçıların kişisel dünya görüşlerine bağlı sanat anlayışları ve bütün Avrupa sanatını incelemelerinden kaynaklanır. Amerikan sanatındaki bu karmaşa, 1950'lerde Avrupa kentlerinden gelen sanatçıların işbirliğiyle oluşan Soyut Ekspresyonizm ile düzene girdi. Soyut Ekspresyonist resimler, figüratif olmamakla birlikte bazı sanatçılarda Ekspresyonizm'e benzer figür anlayışı görülür. Arshile Gorky'nin halk sanatını ve halk masallarını resimlerinde duygusal yaklaşımlarla kendine has figür anlayışıyla yansıtmıştır. Williëm de Kooning'in çalışmalarında ise

figür, kalın fırça vuruşları ve çarpıcı renklerin arasından kendiliğinden oluşmuş bir hava sezinletir.

1945'lerden sonra Amerika da soyut sanatın etkisi ağır basmıştır. Ancak figürü ortadan kaldıran bu yeni anlayış bazı sanatçılar tarafından yatsınmış, yerine hem eski figüratif resme hem de soyut sanata karşı bir tepki doğmuştur. Onlar için resim sanatı plastik verilere dayalı değildi. Önemli olan resme düşünsel açıdan yaklaşmaktı. Bu nedenle figüre başka yollardan yaklaşarak, çocuk resimlerinden halk sanatlarından yararlandılar. Francis Bacon ve Jean Dubuffet bu anlayışla çalışan en önemli sanatçılardandır.

Dördüncü Dönem, 1960'lardan günümüze kadar figüratif resim sanatı olarak belirlenmiştir. Bu dönemde 1945'lerden itibaren Amerika'da etkisini gösteren soyut resim tekrar yerini figüratif resme bırakmıştır. 1960'lar'dan sonra hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler, resim sanatında yeni estetik değerlerin gündeme gelmesine neden olmuştur. Tüketici toplumun artması, seri üretimin hızlanması reklam sektörünün de oluşmasını sağlamıştır. Pop Art, işte bu etkileri dile getiren bir sanat akımı oldu. Pop Art sanatçıları reklam dünyasını sanayi ürünlerini günlük hayattaki eşyaların markalarını konu olarak aldı. Pop Art'da gerçeklik fotoğrafın doğrudan doğruya ya da fotomontaj yoluyla resim yüzeyine yapıştırılması ile elde edildi. Böylece resim, kendi içinde dış dünyadan bağımsız bir nesne haline gelebildi. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosengquist gibi. Pop Art sanatçıları birbirinden farklı konuları aynı içeriğe bağlı olarak işlediler.

1970'lerde Amerika'da Pop Art'a benzer yeni bir akım ortaya çıktı. Foto - Gerçekçilik (Hipperrealizm) olarak adlandırılan bu akım, Pop Art'da olduğu gibi, gündelik yaşam sahnelerini işlemiş, fotografik imgeye önem vermiştir. İki akımda kitle iletişim araçlarının bir sonucu olarak doğmuştur. Bu iki akım arasındaki tek fark, nesnel yaklaşımda görülür. Pop Art'ın seçtiği gündelik yaşam konularında, izleyiciye bir mesaj iletilmek istenmiştir. Foto gerçekçilik'te (Hipperrealizm) ise izleyiciye neler işitmesi neler düşünmesi gerektiği söylenmiyor. O sadece gerçeği olduğu gibi algılanılmasını amaçlamıştır.

Aynı yıllarda toplumda yeni bir hareketlenme görülmektedir. Kültürel bir hareket olarak değerlendirilen Post modernizm, her şeyden önce modern çağın getirdiği yabancılaşmaya karşı bir tepki olarak doğdu. Postmodernizm, modernizmi dışlamaktan öte ondan daha yeni bir oluşumu gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Modern sanatın bu denli gelişimi sonucunda ilke ve biçimlerin değişimine yönelik istem, tümüyle dışlanmışır. Modern sanatla birlikte yapılacak bir şeyin kalmadığı, bundan sonra yapılabilecek tek şeyin önceden yapılmış olana geri dönmek olduğu savunulmuştur. Bu anlayışla Postmodern resimde figür olgusu tekrar gündeme gelmiş, biçimler arasındaki ilişki incelenmiştir. Andy Warhol'un serigrafi tekniğiyle yaptığı resimleri, Beuys, Kiefer, Baselitz'in kendilerinden önceki bir akımı düzelterek yeni bir akım ortaya çıkarma çabalarında postmodern etki görülmektedir.

Figüratif resim sanatında görülen bu gelişmeler, 1980'lerde yeni küçük akımlarla yine ön plana çıkmıştır. Yeni Gerçeküstücülük, Özgür Figürasyon, Yeni Dışavurumculuk, Yeni Figürasyon gibi adlarla birbirlerinden ayrılmaya çalışılan bu akımların hepsi aslında tuval resmine ve figüratizme dayanır.

20. yüzyıl figüratif resminde görülen bu değişimlerin asıl kaynağı, bilim ve teknolojik alandaki yenilikler ile insanın özgür düşünce yetisini kazanmasıdır. 20. yüzyıl hız ve değişimlerin çağıdır. Bu nedenle dört döneme ayırdığımız figüratif resim sanatı her dönemde yaşanan toplumsal ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel değişimlerden etkilenmiştir. Resimdeki anlam çözümlemeleride bu etkiler gözönünde bulundurularak araştırılmaya başlanmıştır. Ülkemizde figüratif resim çalışmaları, Avrupa resmi ile ilişkiye girdiğinden beri ileriye dönük atılımlar yapmıştır. Ancak Avrupa resminde görülen bu değişimleri Türk resmi her zaman bir adım geride izlemiştir. Bu yüzden ortaya çıkan çalışmalar, biçimsel benzerlik göstermelerine rağmen aynı içeriği taşıyamamaktadır. Bunun nedeni de ülkemizde bilimde, teknolojiye, felsefede görülen gelişmelerin yetersiz kalmasıdır. Çalışmamızda, Türk resim sanatındaki figüratif resim değişimlerine bu yüzden yer vermedik. Bize göre sanat çalışmalarında ön yargıların kalkması, özgür düşüncenin ve demokrasinin tam anlamıyla uygulanabilirlik kazanması, Türk resim sanatını istenilen noktaya getirecektir.

BİBLİYOGRAFYA

- AKARSU Bedia, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988
- AKSÜĞÜR, Duser, İpek-ŞENGEL Deniz, *Çağdaş Düşünce ve Sanat*, Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1991
- ARAT Necla, *Estetik Seçme Metinler*, İstanbul Üniv. Yayınları. No: 2885, İstanbul, 1981
- BARTHES, Roland, *Camera Lucida - Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul Mart 1996
- BARTHES, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev: Mehmet Rifat - Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Kasım 1993
- BERGER, John, *Görme Biçimleri*, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul Şubat 1993
- ÇALIŞLAR, Aziz, *Felsefe sözlüğü*, Cem Yayınevi, İstanbul 1991
- CASSOU Jean, *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Özedemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990
- CAUDWELL, Christopher, *Yanılsama ve Gerçeklik*, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları, İstanbul Ocak 1988
- CLAUDON Francis, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988
- CROCE, Benedetto, *İfade Bilimi ve Linguistik Olarak Estetik*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983
- ECO, Umberto, *Açık Yapıt*, Çev: Yakup Şahin, Kabalcı Yayınları Kasım 1992
- ECO, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1997
- ERGÜVEN, Mehmet, *Yoruma Doğru*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 1992
- ERKMAN, Fatma, *Göstergebilime Giriş*, Alan Yayıncılık, İstanbul, Nisan 1987
- FISCHER, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Çev: Cevat Çapan, V Yayınları, Ankara, Ocak 1990

- FOUCAULT, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Şubat 1995
- GENÇ Adem- SİPAHİOĞLU Ahmet, *Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç*, Sergi Yayınevi, İzmir 1990
- GENÇ, Adem, *Dada*, Doktora Tezi, D.E.Ü.G.S.F. İzmir 1983
- GOMBRICH, E.H. *Sanat ve Yanılsama*, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992
- GOMBRICH, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986
- GOMBRICH, E.H., *Resimde Anlam Sorunu*, Çev: Uşun Tükel, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1995
- GUIRAUD, Pierre, *Anlambilim*, Çev: Doç. Dr. Berke Vardar, Gelişim Yayınları, İstanbul 1975
- GUIRAUD, Pierre, *Göstergebilim*, Çev: Prof. Dr. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi , Ankara Ocak 1994
- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 7, *Sanat Yazıları II*, Ankara
- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 9, *Sanat Yazıları III*, Ankara
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989
- HAUSER, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İst. 1984
- HELLER, Agnes-FEHER, Ference, *Postmodern Politik Durum*, Çev: Şükrü Argın, Osman Akınbay, Öteki Yayıncılık, Ankara 1993
- İPŞİROĞLU, Nazan-İPŞİROĞLU Mazhar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991
- İPŞİROĞU, Nazan, *Resimde Müziğin Etkisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994
- KAGAN, Moissej, *Estetik ve Sanat Dersleri*, Çev: Azik Çalışlar, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara Temmuz 1993

- KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Benim Galerilerim Benim Ressamlarım*, Çev: Kaya Özsezgin, Gece Yayınları, Ankara, Nisan 1988
- KANDINSKY, *Sanatta Manevîlik Üzerine*, Çev: Ahmet Necati Bigalı, İzmir 1981
- KARAYAĞMURLAR, Bedri, *Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir - 1993
- KARAYAĞMURLAR, Bedri, *Sanatta Yaratıcılık ve Eğitim*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir 1990
- LORD, James, *Bir Giacometti Portresi*, Çev: Erkut Sezgin, Nisan Yayınları, İstanbul, Ekim 1995
- LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982
- MAY, Rollo, *Yaratma Cesareti*, Çev: Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul, Mayıs 1987
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yayınevi, İstanbul 1988
- PANOFSKY, Erwin, *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe, Ortaçağda Sanat Felsefe ve Din Arasındaki Benzerliklerin İncelenmesi*, Çev: Engin Akyürek, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1995
- PANOFSKY, Erwin, *İkonografi ve İkonoloji-Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş*, Çev: Engin Akyürek, Afa Yayınları, İstanbul Şubat 1995
- PASSERON, Rene, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982
- PLEHANOU, Georgi - FREVILLE, Jean, *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, Çev: Asım Bezirci, May Yayınları, İstanbul Ekim 1974
- PONTY, Maurice Merleau, *Göz ve Tin*, Çev: Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul Kasım 1996
- RADDATZ, Fritz J., *Lukacs*, Çev: Ahmet Cemal, Alan Yayıncılık, İstanbul Haziran 1984
- RICHARD, Lionel, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984

- RİFAT, Mehmet, *Göstergebilimcinin Kitabı*, Düzlem Yayınları, İstanbul, Nisan 1996
- SERULLAZ, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991
- SONTAG, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş, İstanbul Mayıs 1993
- SONTAG, Susan, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul, Ekim 1991
- SÖZEN, Metin - TANYELİ Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986
- TANSUĞ Sezer, *Sanatın Görsel Dili*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988
- TANSUĞ, Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992
- TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1983
- TUNALI, İsmail, *Estetik*, Cem Yayınevi, İstanbul 1994
- TURGUT, İhsan, *Felsefenin Temel Sorunları*, İzmir 1991
- TURGUT, İhsan, *Sanat Felsefesi*, İzmir 1990
- WIEGAND, Wilfried, *Picasso*, Çev: Canan Dövenler, Alan Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1985
- WÖLFFLİN Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev: Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990

MAKALELER

- AKSOY, Fahir, *Sovyet Sanatçılarının Londra'daki Sergisi, Sosyalist Gerçekçilikten Fantastik Resimlere* Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:226, 8 Nisan 1977
- AKSÜĞÜR, İpek, *John Berger'in "Sanat Mülkiyeti" kuramı ya da "Sanatın ve Eleştirinin Devrimci Kullanım" Görüşü*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:293, 16 Ekim 1978
- *Avant-Garde, 1945-1995*, Sanat Dünyamız, Sayı: 59, Bahar 1995

- BAYL, Friedrich, *Resimde Dışavurumculuk*, Çev: Sema Rifat, Dışavurumculuk II, Yapı Kredi Yayınları
- BEKTAŞ Cengiz, *Bir 20. YY. Aydını: Ressam Hundertwasser*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 23, 1 Mayıs 1981
- BERK, Nurullah, *Çağdaş Romen Sanatı: Konuya Bağlanış ve Kaçış, Soyuta Yöneliş*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:107, 22 Kasım 1974
- BERK, Nurullah, *Romanya'da Çağdaş Resim: Batı ile Doğu Arasındaki Yol Arayışları Bir "Sentez"e Ulaşıyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:240, 15 Temmuz 1977
- BEYKAL, Canan, *Dışavurumculuk*, Kalın Sanat Dergisi, sayı:7, İstanbul 1988
- *Bilim ve Teknolojinin Gelişmesi Çağdaş Sanatta Yedi Akım Yarattı*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 22, 2 Mart 1973
- *Bir Çizgi Ustası: Georg Grosz*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:305, 8 Ocak 1979
- CABANE, Pierre, *Die Brücke*, Çev: Mehmet Rifat, Almanya'da İki Savaş Arası Modernizm: Dışavurumculuk, Bauhaus, Die Brücke, Yapı Kredi Yayınları
- CEMAL, Ahmet, *Oskar Kokoschka ya da Doğru'nun Bölünmezliği*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 139, 1 Mart 1986
- CHASE, Linda, *Yeni Gerçekçilik*, Çev: Demet Değer İnanc, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 5, Haziran 1980
- CÖMERT, Bedrettin, *"Giacometti'de, Uzay Sonsuza Dek Kaçar, İyice İncelen Figür Son Kalıntısıyla Hiçliğe Karşı Direnir*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:203 29 Ekim 1976
- COŞKUN, Ayfer, *"Munch: Kuzeyli Hüznü ya da Tedirginliğin Estetiği*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:278, 15 Aralık 1991
- ÇUBUKÇU, Aydın-GÜNDOĞDU, V. Meral - ALBAYRAK, Sadık - TAŞ, Tevfik, *Postmodernizm, Evrensel Kültür*, Sayı: 48 Aralık 1995
- DENEÇ, Erol, *Fantastik Realizm*, Türkiye'de Sanat, Sayı :21 Kasım-Aralık 1995
- *Dünya Sanatçıları Apartheid'a Karşı*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 136, 15 Ocak 1986

- *Dışavurumcu Akımın Öncülerinden Karl Schmidt-Roffluff Öldü*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:214, 14 Ocak 1977
- EDGÜ, Ferit *“Acıdan ve Yalnızlıktan Gelen Ressam: Francis Bacon, “Olanaksız”ın Resmini Yapmaya Çalışıyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:222, 11 Mart 1977
- EDGÜ, Ferit, *100. Doğum Yılında Ferna Leger İle Bir konuşma*, Milliyet sanat Dergisi, Sayı 12, 15 Haziran 1981
- EDGÜ, Ferit, *20. YY. Sanatında Başkaldırı: Özgürlüğe Çağrı*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 16, 15 Ocak 1981
- EDGÜ, Ferit, *Batının Kendi Birikimi Kadar Başka Kültürlerden de Yararlandığını Ortaya Koyan Üç Önemli Sergi*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 334, 10 Eylül 1979
- EDGÜ, Ferit, *Çağdaş Sanat Yolunu Karşıtlıklar İçinde Arıyor, Aşırılıklara Yöneliyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 341, 29 Ekim 1979
- *Edgü, Ferit, Çağımızın Sanatına Yön Veren İki Nitelik: Kuşku ve Karşı Olmak*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 335, 17 Eylül 1979
- EDGÜ, Ferit, *Çağın Değişimi, Sanatçıları Yeni Bir Sanat Dilini Yaratmaya Yöneltti*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 336, 24 Eylül 1979
- EDGÜ, Ferit, *Dadacılık Bir Kan Değişimi Getirdi, Gerçeküstücülük İse Yeni Boyutlar*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:337, 1 Ekim 1979
- EDGÜ, Ferit, *Hep Sokakları ve İnsanları Çizen Dubuffet’nin Son Sergisi Pariste Açıldı: Bellek Tiyatrosu*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:302, 18 Aralık 1978
- EDGÜ, Ferit, *Modigliani: Yaratıcılığı İle Yaşamını Birleştiren Sanatçı*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 24, 15 Mayıs 1981
- EDGÜ, Ferit, *Paris’te Cezanne’ın Son On Yılında Yaptığı Uсталık Sınırlarını Gösteren Tablolar Sergileniyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:281, 12 Haziran 1978
- EDGÜ, Ferit, *Soyut Sanatın Altın Yılları, Yeni Gerçekçilik Akımı ve Doların Önemi*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 340, 22 Ekim 1979
- EDGÜ, Ferit, *Sürekli Devrimleri Yaşayan XX. YY. Sanatında “Çıplak”, Değişik Biçimler İçinde Ortaya Çıkar*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı, 268, 31 Mart 1978
- EDGÜ, Ferit, *Yeni Nesnelcilik: Acımasız Eleştiri Bauhaus: Sanat-Teknik Birliği*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:338, 8 Ekim 1979

- EDGÜ, Ferit, *İzlenimciler İçin Önemli Olan, "Çıplak'ın Renk ve Titreşim Olarak Sanatçıda Yarattığı İzlenimdir*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:267, 6 Mart 1978
- ERDOK, Neşe, *Bunalım Döneminin Etkisi (1930-50): Federal Sanat Projesi, Soyut Ekspresyonizm ve Pop'a Giden Yol*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 142, 25 Temmuz 1975
- ERDOK, Neşe, *Pop'un Kökenleri ve 1960'ların Çeşitli Akımlardan Gelen Soyut-Ekspresyonist Pop Sanatçıları*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 143 1 Ağustos 1975
- ERDOK, Neşe, *Pop Sanatının Son 15 Yıldaki Gelişimi: Yeni Soyutlama, Op-Art, Yeni Gerçekçiler, Happening*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:144, 8 Ağustos 1975
- ERDOK, Neşe, *İlk Canlılığı 1600 Eserle "Yeni" nin Bayrağını Açan Uluslararası Modern Sanat Sergisi Sağladı*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:141, 18 Temmuz 1975
- EROL İsmail Lütfü - TURGUT, Erol, *Modernizm Olgusu Açısından Müzik ve Resim Sanatında 20 YY. Başladı*, Evrensel Kültür, Sayı: 8 Ağustos 1992
- EYÜBOĞLU, Bedri, *Rahmi, Bedri Rahmi Eyüboğlu: Empresyonistlerin Resim Çizgisine, Resim Zincirine Ekledikleri En Önemli Halka, Renge Yöneliştir*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:92, 9 Ağustos 1974
- GEORG Baselitz: *Grafik Baskılar 1965-1992*, Resim Heykel Müzesi Sergi Kataloğu, 1996
- GÜRKAN, Nilgün, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 361, 16 Ocak 1997
- GÜRSEL, Nedim, *Fransa'da Önemli Bir Sergi ya da 20. YY Sanatının Eksenlerinden Biri: Paris-Moskova*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 343, 12 Kasım 1979
- GİRAY, Kıymet, *Fetiş Nesneler Nesne Kadınlar*, Türkiye'de Sanat, Sayı:17, Ocak-Şubat 1995
- İNCE, Özdemir, *Dada Çağdaş Sanatçıyı Eleştiriyordu Ama, Kendi Kuramı Yoktu: O, Yalnızca Gerçekleri Gösteriyordu*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:161, 5 Aralık 1975

- İSKENDER, Kemal, *Post-Modernizm ve Yeni Bir Tarih Modeli Seçmek Zamanı*, Türkiye'de Sanat, Sayı: 18, Mart-Nisan 1995
- İZET, Nükhet, İpekçi, *Pollock'un Resimleri Beaubourg'da Sergileniyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Diz: 44 15 Mart 1982
- JAPPE, Hans L.C, *Pablo Picasso*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:28, 13 Nisan 1973
- KARAYAĞMURLAR, Bedri, *Göstergebilim Yöntemiyle Bir Tablo Çözümlemesi*, Kasım-1995, İzmir
- KARAYAĞMURLAR, Bedri, *Saçma ve Anayurt Otel*, Dizili Yazın Dergisi, Sayı: 3, Ekim-Kasım 1992
- KARAYAĞMURLAR, Bedri, *Semiyolojik Açısından Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun Anadoluhisarı Tablosu*, Kasım 1995, İzmir
- KOÇAK, Nur, *Foto Gerçekçilik*, Ders Notları, 1994
- KÖKSAL, Ahmet "Grafik Sanatında Alman Dışavurumculuğu", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 229, 1 Aralık 1989
- KÖKSAL, Ahmet, *İkuo Hirayama'nın İpek Yolu Sergisi: Uykudaki Yaşantıya Çağdaş Dünyada Yer Bulma Çabası*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:227, 15 Nisan 1977
- KOLOĞLU, Orhan, *Hiperrealizm Akımı Gerçekten Daha Gerçeği Yaratmak İstiyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 25, 23 Mart 1973
- KORTUN, Vasıf, *Klee Kandinsky, Magritte, Hürriyet Gösteri*, Sayı: 47, Ekim 1984
- LEIRIS, Michel, *Francis Bacon*, Çev: Kıvılcım Sezen, Türkiye'de Sanat, Sayı: 24, Mayıs-Ağustos 1996
- MANDALINCI, Alev, *Golub: Resimlerimle Kötüleri Rapor Ediyorum*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:139, 1 Mart 1986
- MANDALINCI, Alev, *New York'ta Bir Sanat Şöleni: Art-Expo*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 147, 1 Temmuz 1986
- MORAN, Adli, *Hayal Ürünü Bir İlkenin Genişliklerini Konu Alan Gerçeküstücü: Max Ernst*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:143, 1 Ağustos 1975
- MORAN, Adli, *Yugoslavya'nın Çağdaş Resim Sanatı'nda İki Genel Eğilim*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:140, 11 Temmuz 1975

- MİRZE, Esra, Nilgün, *D.H Lawrence'ın Yakılmaktan Kurtulan Resimleri, Her Yıl Adına Düzenlenen Şenlikte Sergileniyor*, Milliyet sanat Dergisi, Sayı 12, 15 Kasım 1980
- ONARAN, Bertan, *Orozco: Toplumcu Anlamda Duvar Resmi Öncüsü, Meksika Sanatının "Üç Büyükler" inden*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:313, 5 Mayıs 1979
- ORAL, Zeynep, Braque, *İç Dünyamızın Çeşitli Yönlerine Işık Tutup Ufkumuzu Genişletmiştir*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 114, 10 Ocak 1975
- ORAL, Zeynep, *Çağımızın En Dinamik Sanatçısı Siqueiros, Meksika'nın Sesi, Soluğu İdi*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:67, 15 Şubat 1974
- ORAL, Zeynep, *Daha Doğmadan Ölen, Ölüm İçin Bir Sanat: Nazi Sanatı, Almanya' da İlk Kez Topluca Sergileniyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 116, 24 Ocak 1975
- ORAL, Zeynep, *Diego Rivera ya da Gücünü Halktan Alan Duvar Resimleri*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:87, 1 Ocak 1984
- ORAL, Zeynep, *Dubuffet'nin eserleri New York'tan Sonra Paris'te Sergilendi*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:56, 30 Kasım 1973
- ORAL, Zeynep, *Endüstri Tasarımı: Estetik ile Tekniğin Toplu Üretim Amacıyla Kucaklaştığı Ortak Alan*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 184, 14 Mayıs 1976
- Oral, Zeynep, *Özgün Resimlerini Etki Altında Kalarak Yaratan Ressam: Klimt*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:251, 14 Kasım 1977
- ORAL, Zeynep, *Paris Festivali'nde Schöffer'in Büyük Pirizma'sı: Santla Bütünleşecek Bir Sibermetik Kent'e Doğru*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:165, 2 Ocak 1976
- ORAL, Zeynep, *Salvador Dali, Olay Yaratan "Nasıl Dali Olunur" Adlı Kitabında "Tek Sürrealist Benim Diyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:71, 15 Mart 1974
- ORAL, Zeynep, *Sarkis'in Çatışma, Savaş ve Dehşeti Simgeleyen "İş"leri Paris'in Ünlü Beaubourg'unda Sergilendi*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 318, 9 Nisan 1979
- ÖZDOĞRU, Müvit, *Kaygı Çağı'nın Ressamı: Francis Bacon*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:49, 12 Ekim 1973

- ÖZDOĞRU, Nüvit, *Mavi Direkler Tablosu 28 Milyon Liraya Satılan Jackson Pollock Daha Yaşarken Efsaneleşmişti*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:64, 25 Ocak 1974
- ÖZDOĞRU, Nüvit, *Yeni Dünya'nın Mona Lisa'sı 50 Yaşında*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 14, 15 Aralık 1980
- ÖZGÜR, Ferhat, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 367, 27 Şubat 1997
- ÖZKÖK, Ertuğrul, *Sanat Akımlarındaki Değişmenin Yeni Görünümleri*, Hürriyet Gösteri; sayı 27, Şubat 1983
- ÖZSEZGİN Kaya, *Sembolist Akım, Yozlaşmış Gerçekle Sanatçının Düş Dünyasının Uyuşmazlığından Doğdu*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:195, 30 Temmuz 1976
- ÖZSEZGİN, Kaya, *"Çağdaş Grafiğin Alman Sanatına Yansıyan Boyutları ve Baselitz, Türkiye'de Sanat*, Sayı: 27 Ocak-Şubat 1997
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Anlatımcılığın Doruğunda Usta Rouault: Yoğun Renk Uyumu, Engin İnsancılığın Derin Boyutları*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:271, 3 Nisan 1978
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Art Nouvequ ya da Modern Stil*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 51, 1 Temmuz 1982
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Chirico: Fizikötesi ve Gerçeküstü Resmin ya da Salt Gerçekliğin Ünlü Bir Temsilcisi Öldü*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 301, 11 Aralık 1978
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Dufy: Coşkuyu, Yaşama Sevincini Yansıtan Görsel Röportajlarıyla İncelikli Bir Gözlemci*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:245, 30 Eylül 1977
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Fransa'daki Son 15 Yılın Akımlarını Yansıtan Sergi, Çağdaş Sanatın da Panoramasını Veriyor*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 180, 16 Nisan 1976
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Gerçeküstücüler Kendi Doğrultularında Yeni Ölçüler Ortaya Koyarak Renkli Bilinçaltı Dünyasını Yansıttılar*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:98, 20 Eylül 1974

- ÖZSEZGİN, Kaya, *Juan Gris'nin Yapıtı, Yaşam Boyunca Aynı Yaratıcı İlkeye Bağlı Kalmanın Tipik Bir Örneğidir*, Milliyet sanat Dergisi, Sayı: 247, 17 Ekim 1977
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Klasik Modernizime Yöneliş, Kübizmin Önçülerinden Olmuş Bir Usta: Andre Derain*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 343 12 Kasım 1979
- ÖZSEZGİN, Kaya, Klee, *Bilinmezlik Evrenini Araştıran Bir Ressam Eserleriyle Çağdaş Sanatın Doğuya Açılmış Kapısıdır*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:117, 31 Ocak 1975
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Kübizmin Kurucularından Braque, Çağdaş Sanatı Etkileyen Yenilikçi Büyük Ustalardan Biridir*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 292, 9 Ekim 1978
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Maleviç: 19.YY. Rus Nihilizminden Kaynaklanan Salt Soyut Resmin Kuramcısı ve Uygulayıcısı*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:276, 8 Mayıs 1978
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Matisse'in Sanatı Soru ve kuşkuların Aynası Değil, Mutlu ve Tasasız Bir Dünyanın Özlemidir*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:3177, 2 Nisan 1979
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Miro: Gizemli İşaretlerin Şiiri*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 88, 15 Ocak 19984
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Plastik Santlarda Gerçekçilik: Nesneleri Doğal Görünümleriyle Yorumlama, Etkinlik ve Eğilimleri*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:270, 27 Mart 1978
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Van Danger: Süslü ve Boyalı Kadın Resimlerinde Çevresini Eleştirici Bir Gözle Yansıtan Fovist*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:238, 1 Temmuz 1977
- ÖZSEZGİN, Kaya, *Yeni Bir Resim Dili Oluşturan Mondrian, Soyut Resmi En Yalın Anlatım Biçimine Ulaştırmıştır*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:309, 5 Şubat 1979
- SARAÇGİL, Ayşe, *Dev Boyutlu Özgün Resimleri Kitlelere Yönelen Siqueiros, Meksika Halk Sanatından Etkilendi*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:229, 29 Nisan 1977
- ŞAHİNER, Rifat, *Kültür Gibilik ve Tarihsellik*, Cumhuriyet Kitap, Sayı: 374, 17 Nisan 1997
- TUCKER, Marcia, *Kaybolan Cennet / Bulunan Cennet: Günümüzde Amerikan Sanatı*, Sergi Katoloğu, 1995

- *Tuvaliyle Mutluluk Tadı Veren Masalcı Dede: Chagall 90 Yaşında*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 241, 22 Temmuz 1977
- ULAY, Faruk, *Geç Kalmış Bir Yazı: Max Beckmann*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:113, 1 Şubat 1985
- ULAY, Faruk, *Kavramsal Sanat, Fakir Sanat ve ... Figüratif Sanat'ın Yeniden Doğuşu*, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi, 105, 1 Ekim 1984
- YALIN, Cem, *Hopper'in Köşeye Kısıtlanmış İnsanları*, Evrensel Kültür, Sayı: 40, Nisan 1995
- YALIN, Cem, *N'aptıysam Vatanım İçin...*, Evrensel Kültür, Sayı: 66, Haziran 1997
- "Chagall 51 Yıl Sonra Moskova'da Sergi Açtı" Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:37, 15 Haziran 1973
- *1960-1973 Arasını En Çok Etkileyen Akım: Pop Art*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 19, 9 Şubat 1973
- *1970'ler Amerikasında Plastik Sanatların Durumu: "Pop" Akımından Sınır Tanımayan Bir Gelişime Doğru*, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 97, 13 Eylül 1974

RESİM LİSTESİ

1. Henri Matisse-Madam Matisse- Yeşil Çizgi.....	10
2. Rene Magritte-Sözcüklerin Kullanılışı I	40
3. Paul Klee-İnsula Dulcamara	44
4. James Van der Zee, Aile Portresi	60
5. A. Cuyp-Fırtınada Dordrecht.....	67
6. John Constable - Salisburg Katedralinin Nehirden Görünüşü	67
7. Van Gogh-Sonsuzluğun Eşiğinde.....	73
8. Brueghel-The Corn Horuest (Buğday Hasatı).....	78
9. Millet-Başak Toplayan Kadınlar	79
10. Giotto-Ölü İsa'ya Ağıt	84
11. Pablo Picasso-Guernica	87
12. Masumların Katledilmesi.....	87
13. Georges Seurat-Grande Jatta Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra	96
14. Gauguin, Beyat At	98
15. Henri Matisse-Dans	99
16. Henri Matisse-Müzik	100
17. Ernst Ludwig Kirchner-Model ile Birlikte Kendi Portresi	104
18. Emil Nolde-Altın Buzağı Çevresinde Dans	105
19. Oskar Kokoscha-Herwarth Walden'in Portresi	106
20. Pablo Picasso-Avignonlu Kızlar	108
21. Pablo Picasso-Pipo İçen Adam	110
22. Pablo Picasso-Şişe, Bardak ve Keman	112
23. Giacoma Balla-Bir Otomobilin Hızı ve Işıklar	114
24. Georg Grosz-Sabah Saat Beşte, Idareci Sınıfının Yüzü'nden	117
25. Max Ernst-Sainte Cecile (Ermış Cecile).....	119
26. Otto Dix-Prag Sokağı.....	102

27. Paul Mathias Padua-Führer Konuşuyor.....	123
28. G de Chirico-Tedirgin Esin Perileri.....	125
29. Edward Hopper-Kompartman C	127
30. Grant Wood-Amerikan Gotiği	128
31. Diego Rivera-Alameda Parkında Bir Pazar Düşü	130
32. Siquiros-İşçi Devrimi	131
33. Orozco-Arınma	133
34. Joan Miro-Çiftlik	136
35. Salvador Dali-Bir Yüzün ve Meyvelüğün Kumsalda Görüntüsü	137
36. Rene Magritte-Düşlerin anahtarı.....	138
37. Arshile Gorky-Sanatçı ve Annesi	141
38. Willem de Kooning-Kadın I	143
39. Francis Bacon-Üçleme	145
40. Jean Dubuffet-İnişler Çıkışlar	146
41. Richard Hamilton-Günümüzün Evlerinin Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?	148
42. Andy Wohol-Marilyn Monroe	151
43. Roy Lichtenstein-Ateş Açtığında.....	152
44. Tom Wesselmann-3 Numaralı Banyo Küveti.....	153
45. Malcolm Morley-Yarış Alanı	158
46. Ralph Goings-Paul'un Köşesi.....	159
47. Richard Estes-Lokanta	160
48. Chuck Close-Susan	161
49. Georg Baselits-Orange Eater II	169
50. Anselm Kiefer-Painting, The Burnt Earth (Yanan Yeryüzünün Resmi).....	173
51. A.R.Penck-N. Complex.....	174