

**T.C**  
**Mersin Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Resim Ana Sanat Dalı**

**İLETİŞİM OLGUSU ÜZERİNE RESİM YORUMLARI**

**Yeliz SELVİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mersin, 2008**

**T.C**  
**Mersin Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Resim Ana Sanat Dalı**

**İLETİŞİM OLGUSU ÜZERİNE RESİM YORUMLARI**

**Yeliz SELVİ**

**DANIŞMAN**  
**Doç. Cebrail ÖTGÜN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Mersin, 2008**



## ÖNSÖZ

“İletişim Olgusu Üzerine Resim Yorumları” adlı bu çalışma bir problemi çözümlenmekten ziyade, bir problemi açığa çıkarmak üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla bir iddiayı içermemekle birlikte, açığa çıkarılmak istenen problem yine bir ‘iletişim’ biçimini kapsayan ‘iletişimsizlik’ boyutuyla, hem kuramsal düzlemde hem de uygulama çalışmalarıyla desteklenerek incelenmiştir. Çünkü iletişim bir tür varoluşun önkoşulu olarak kabul edilse de tam ve eksiksiz olması bakımından hep tartışmaya açık bir kavram olmuştur. Öte yandan iletişimin tam ve eksiksiz olması nasıl kabullenilememişse, tam ve eksiksiz olmadığı durumlarda kabullenilememiş ve iletişim olgusunun ne olduğu konusunda kesin olarak bir görüş birliğine varılamamıştır. Bu duruma yönelik belirgin bir kaygıyla ortaya çıkarılan çalışmada, iletişimsizlik olgusunun da bir iletişim biçimi olduğu düşünülerek ana başlıkta ‘iletişim’ kavramı uygun görülmüştür. Ayrıca çok yönlü bir kavram olmasına karşın resimde ‘iletişimsizlik’ olgusunu açığa çıkaracak doğrudan bir kaynağa ulaşılamamış, dolaylı ilişkiler ağından bir sonuç çıkarılmaya çalışılmıştır. Zaman, mekan ve insan farklılıklarına göre yeniden tanımlanan bu olgu, çalışmada ancak kimi farklılıklar üzerinden beslenen ve mesafeyi önceleyen kimi kavramlara, kuramlara, kişisel görüşlere ya da toplumsal bakış açılarına başvurulmuş yorumlanabilmiştir. Hatta kimi zaman da iletişim kavramına değinen yargılar tersine çevrilmek suretiyle düşünce verilmeye çalışılmış ve geçmişten bu yana her sanat yapıtıyla birlikte bu kavramın bir sürekliliği ifade ettiği düşünülerek çalışmanın ispatlanabilirliği konusunda risk alınmıştır.

İletişimsizlikle ilgili varılan son nokta ise, bir ‘gerçeklik’ olgusuna gelip dayanmıştır. Bu gerçeklik olgusu hiçbir şekilde bilinçli bir kurgulamanın ürünü olmayıp çalışma içerisinde kendiliğinden beliren bir kavram olmuş ve araştırma sürecinde çalışmanın merkezine oturmuştur.

Son derece zorlayıcı ve kafa karıştırıcı olan iletişim(sizlik) olgusu temelde çalışmada oldukça basit bir kişisel bir problemden yola çıkılarak bilinçli olarak seçilmiştir. Bu nedenle bir anlamda yaşanmışlık çalışmada resimlere konu olmuştur.

“İletişim Olgusu Üzerine Resim Yorumları” adlı bu çalışmanın her aşamasında büyük bir sabır ve destek göstererek, çalışmanın akışının belirlenmesinde önemli katkılarda bulunan danışmanım Doç. Cebrail Ötğün’e ve çalışma süresince benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen ailem ve yakınlarıma teşekkür ederim.

Yeliz SELVİ

Haziran 2008

## ÖZET

Her ne kadar ‘iletişim’ olgusu kapsamlı olarak incelense de bu çalışma özellikle resim sanatında tematik ya da biçimsel olarak ortaya çıkan ‘iletişimsizlik’ olgusunun açığa çıkarılması düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu doğrultuda üzerine sayısız görüş ve düşünce üretilen iletişim olgusunu, karşıtlıkları ifade ettiği durumlarda tanımlama ya da açıklama konusunda kimi zorluklarla karşılaşmıştır. Dolayısıyla iletişimsizliğinde bir iletişim biçimi olduğu yaygın görüşü hem bu zorluğun, hem de böyle bir kavramın olup olmadığı konusunda yaşanan bir ikilemin kaynağını oluşturmuştur. Ancak iletişim-sanat etkileşiminin ardalanı incelenirken ortaya çıkan kimi kavramlar belirli görünümeler altında bizi böyle bir kavramın varlığından haberdar etmeye yetmiştir.

İronik olarak iletişimin tarihi, dolayısıyla gerçekliğin yadsınmasıyla bu olguya kaynaklık etmiştir. Nesnel görünümleri altında araçsallaşarak modern yaşamı derinden sarsacak bir dünya görüşünü şekillendirecek kimi ideolojilerle bu olgunun 20. yüzyıla kadar taşındığı görülmüştür. Dolayısıyla etkileşim biçimiyle en fazla maruz kalan modern dönem içerisinde yeni bir gerçeklik anlayışıyla birlikte iletişim, bu dönemin bir belirleyici ögesine dönüşmüştür. Bu dönüşüm resim sanatı üzerinde son derece etkili olan bir rol özellik üstlenmiştir. Bundan sonra geçmişten bugüne iletişimle olan etkileşiminde boyut değiştiren sanat, artık kendine özgü bir iletişim boyutuyla değil, iletişime özgü bir sanat boyutuyla anılır olmuştur. Bunda iletişimsizliğin sürekli gerçekliğin yadsındığı bir beceriye dönüşmesinin ve içine doğduğu zamanı doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyerek bir süreklilik kazanmasının büyük payı olduğu görülmüştür.

Bir süreklilik içinde resim sanatında özellikle kaynağını Rönesans’a dayandırdığımız iletişimsizlik, bir figüratif ifadeci gelenek içinde 19. yüzyıla kadar

çoğunlukla bir temayı oluşturmasıyla değerlendirilmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise doğrudan bir sorun olarak iletişimsizliğin bir temayı oluşturmasının yanı sıra biçimsel olarak da resim sanatında, kimi zaman bilinç düzeyinde ya da modern dünya görüşünü şekillendiren farkındalıklarla, kimi zaman aykırı çeşitlemelerle ya da çarpıtmadan soyutlamaya giden bir eğilim içinde yine dışavurumcu sanatçılar tarafından tekrar tekrar üretildiği gözlemlenmiştir. Bu nedenle kavram, değişen dünya görüşlerine ve gerçeklik olgusuna paralel olarak resim sanatında hem bir temayı hem de bir biçimi ifade ettiği durumlarda düşünsel tüm boyutlarıyla ele alınmıştır. Dolayısıyla iletişimsizlik temasının ele alındığı ya da bir motifi oluşturduğu resim sanatında kavramla ilgili özellikle dışavurumcu bir gelenekle kapsamının belirlendiği bir sınırlandırılmaya gidilmiştir. Bu kapsam dahilinde figüratif dilin imalı yapısı özellikle tercih edilse de zaman zaman soyutlamaya da gidilmiştir. Soyutlamaya giden bu dilde iletişimsizlik olgusuyla olan ilişkisi de ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tüm bu ilişkilendirilmeler doğrultusunda birinci bölümde iletişim olgusu felsefi, sosyolojik ya da psikolojik olarak bilinen tüm anlamlarıyla tanımlanan bilimsel bir yaklaşımla ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise sanat ve iletişim olgusunun iç içeliklerine karşılık gelen sanat kuramları açısından incelenmiş ve iletişimin ifade edilemediği durumlarda ise resim sanatı temel alınarak değerlendirilmiştir. İletişimin daha nesnel görünümüne altında hem bir oluşumu hem bir bozuluşu ifade ettiği anlamlarına ise üçüncü bölümde değinilmiştir. Yine resim sanatı özellikle dışavurumcu anlayışın ifade ettiği tüm yönelimleriyle ele alınmıştır. Karmaşık bir yapının çözümlenmesine ayrılan bu bölüm ayrıca yaşamın sanata uyarlanması üzerinden gidilerek oluşturulan kimi belirleyicilikler bu bölümün şekillenmesinde son derece etkin olmuşlardır. Bu çıkarımlar kimi zaman gerçekliği yadsıması dolayısıyla iletişim olgusunun yokluğuyla

adlandırdığımız düşsel yorumlamalarla, kimi zaman aşırı sergilenme yoluyla kimliksizleştirmeye yol açan süslemeci bir tavır içinde oluşturulmuş figür betimlemeleriyle yağlıboya resmin kendi özsel nitelikleri de dikkate alınarak tekli ya da çoklu figür çeşitlemeleriyle oluşturulan resimsel yorumlarla desteklenmiştir. Resimlerin yaratma sürecinde kimi zaman iç içe geçmiş yapılarla eklektik kurgulara da yer verilmiştir. Çalışmanın son aşamasını oluşturan bu denemelerin düşünsel boyutlarına da değinilmiştir.



## **ABSTRACT**

No matter how extensive the fact of “communication” is studied, this study has been constituted stemming from the idea of exposing the fact of “lack of communication”, which came into existence especially in painting thematically or formally. In this context, some difficulties have been met in terms of defining or explaining the fact of communication, on which countless point of views or ideas have been produced, when it expresses contrasts. Based on this difficulty lies the widespread idea that lack of communication is also a kind of communication; consequently, there is a dilemma whether such a term exists or not. Yet, some concepts, which came out while background of communication-arts interaction was being studied, made us aware of such a concept under some certain views.

Ironically, the history of communication became a source for this fact with the denial of reality. It was seen that this fact has been carried until 20<sup>th</sup> century with some ideologies, which will shape a new world view that will shake the modern life by being a device under their objective appearances. Consequently, communication, with a new conception of reality in the modern term which was exposed the most in terms of interaction, has turned to a designative element of this term. This turn has taken a very important role-characteristic on painting. From then on, arts, which changed dimension in interaction with communication, has been called with a kind of arts special to communication, not with a dimension of communication special to itself. It was seen that lack of communication’s turning into ability, in which reality is denied, and by effecting the period in which lack of communication is born directly or indirectly gaining continuity has a great role in this.

In continuity, lack of communication, whose source we bind to Renaissance especially in painting, has been appreciated by constructing a theme until mostly 19<sup>th</sup> century in a figurative expressionist tradition. When it comes to 20<sup>th</sup> century, it was observed that lack of communication's was produced besides constructing a theme as a direct problem, formally in painting, sometimes in the awareness which shapes the modern world view or in consciousness level, sometimes with transverse variations or in a tendency going from distortion to abstraction by the expressionist artists again and again. For this reason, the concept has been taken up with all its intellectual dimensions in situations where it expresses both a theme and a form in painting parallel to the fact of reality and changing world views. Consequently, in painting where lack of communication theme has been taken up or forms a motif, a restriction, which determines the range in an expressionist tradition about the concept, has been gone through. Included in this concept, although the implicit structure of the figurative language has especially been preferred, abstraction has also been chosen from time to time. In the language where abstraction has been chosen, the interaction with the lack of communication concept has been tried to put forward.

In the direction of all these relationships, the fact of communication has been tried to put forward with a scientific approach defined with all the meanings known as philosophical, sociological or psychological in the first chapter. In second chapter, the fact of communication has been studied from the aspect of the art theories which is the equivalent of the one in another of arts and communication; and in the situations where communication could not be expressed, the fact of communication has been evaluated by taking painting as a basis. The meaning where communication means – under more objective appearances – both a construction and a corruption has been mentioned in

chapter three. Again, the art of painting has been taken up with all the tendencies which especially expressionist understanding explains. This chapter deals with the analysis of a complex structure, and also some determinations, which were composed by following the adaptation of arts to life, have been extremely active in the shaping of this chapter. These inferences has been supported sometimes with imaginary comments which we name after the fact of lack of communication because of the denial of the reality, sometimes in figure descriptions which are made in a decorator style opening the way to no-identification by show with photographical comments which was formed by single or multiple figure variations by taking the oil painting's self-characteristics. In the creation process of paintings, there are sometimes eclectic fictions which are in one another. These intellectual dimensions of these trials which make the last section of the study are mentioned.

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİM LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
<b>I. BÖLÜM: İLETİŞİM KAVRAMI VE BAĞLAMI ÜZERİNE</b>	
I. 1. İletişim Kavramı.....	5
I. 2. Süreç ve Anlamlandırma Olarak İletişim: Gönderen-Alan-İleti.....	12
I. 3. İletişimsizlik.....	15
<b>II. BÖLÜM: SANAT-İLETİŞİM ETKİLEŞİMİ.....</b>	<b>20</b>
II. 1. Sanat Kuramları Açısından İletişim.....	24
II. 2. Sanat- İletişim Etkileşiminde Yeni Öneriler.....	37
II. 3. Değişen Dünya Görüşlerine Paralel Olarak İletişim Olgusunun Değerlendirilmesi.....	41
II. 4. Modern Sanatta İletişimin Gerekliliği Üzerine.....	52
<b>III. BÖLÜM: SANAT YAPITLARINDA İLETİŞİM(SİZLİK).....</b>	<b>62</b>
III. 1. Resimde İletişimsizlik Teması.....	63

<b>III.2.Dışavurumculuk Akımında Tematik ve Biçimsel Olarak İletişim(sizlik) .....</b>	<b>82</b>
<b>IV. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR.....</b>	<b>107</b>
<b>IV. 1. 1. Grup Resimler.....</b>	<b>109</b>
<b>IV. 1. 2. Grup Resimler.....</b>	<b>114</b>
<b>IV. 1. 3. Grup Resimler.....</b>	<b>118</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>133</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>136</b>

## RESİM LİSTESİ

- Resim-1.** Kariye Camisi, “*Anastasis (Diriliş)*”, ykl.1310- 20, Duvar Resmi.
- Resim-2.** Leonardo da Vinci, “*Son Akşam Yemeği*”, 1495- 1498, Duvar Resmi
- Resim-3.** Hieronimus Bosch, “*Yeryüzü Zevkleri Bahçesi*”, 1500-1505, Triptik, merkez  
Panel: 220 x 195 cm, Kanatlar: 220 x 97 cm. Museo del Prado, Madrid
- Resim-4.** El Greco, “*Beşinci Mührün Açılışı*”, 1600, 224.5 x 192.8 cm. Metropolitan Sanat  
Müzesi, New York
- Resim-5.** Rembrandt, “*Tobit and Anna*”, 1626, 39,5 x 30 cm. Rijksmuseum, Amsterdam
- Resim-6.** Françoise Boucher, “*Uyuyan Kadın*”, 1750, 81,9 x 75,2 cm. Metropolitan Sanat  
Müzesi, New York.
- Resim-8.** Eduard Monet, “*İzlenim*”, 1873, 48 x 63 cm. Marmottan müzesi, Paris
- Resim-9.** Giorgio de Chirico, “*Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*”, 1914, 85 x 69 cm.  
Albright-Knox Art Gallery, New York
- Resim-10.** Salvador Dali, “*Belleğin Israrı*”, 1931, 24.1 x 33 cm. Modern Sanatlar Müzesi,  
New York
- Resim-11.** Edward Munch, “*Çılgılık*”, 1893. Taşbaskı. 35.5 x 24.4 cm. Munch Museum,  
Norway.
- Resim-12.** Vincent Van Gogh, “*Patates yiyenler*”, 1885. Rijksmuseum, Amsterdam
- Resim-13.** Vincent Van Gogh, “*Yatak Odası*”, 72.0 x 93.0 cm. 1889.
- Resim-14.** Erich Heckel, “*Portre*”, 1919. Linol Baskı
- Resim-15.** Ernst Ludwig Kirchner, “*Sokak Sahnesi*”, 1913

- Resim-16.** Ernst Ludwig Kirchner, "*Sokak Sahnesi*", 1913
- Resim-17.** Paul Klee, "*Siyah Yıldız Altında*", 1918
- Resim-18.** Paul Klee, "*Kaderi Önceden Belirlenmiş Çocuk*", 1918.
- Resim-19.** Gustave Klimt, "*Öpüşme*", 1907- 1908, 180 x 180 cm. The Österreichische Galerie Belvedere, Austria.
- Resim-20.** Egon Schiele, "*Ayakta Otoportre*", 1911
- Resim-21.** Egon Schiele, "*Otoportre*", 1911
- Resim-22.** Egon Schiele, "*Ölü Kadın*" , 1910
- Resim-23.** Max Beckmann, "*Gece*", 1918-1919, 133 x 154 cm. Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf
- Resim-24.** Georg Grosz, "*Metropol*", 1917
- Resim-25.** Georg Grosz, "*Oscar Panizza'nın Anusında*", 1917-18, 140 x 110 cm. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Germany





## GİRİŞ

İletişim, doğayla bir bütünlük oluşturmuş olan insandan, doğaya ve kendine karşı yabancılaşmış uygar insana kadar, bir tür varoluşun önkoşuludur. Buna göre medeniyetleri kuran, tarihi yapan ve onu kurduğu sosyal ilişkilerde değiştirerek ya da dönüştürerek anlamlandıran insanın tarihi, aynı zamanda iletişimin de tarihidir. İşte tam bu noktada denilebilir ki, başlangıçları itibariyle belirsiz bir alanı oluştursalar da 'iletişim' olgusu ve 'insan' somut ve soyut olanın tarihsel süreçte eş zamanlı bir birlikteliğine sahiptir. Dolayısıyla, 'belirsizlik'le en sık üretilen, kendiliğinden bir olgu olarak iletişimin, kaynağıyla ilgili bu belirsizlik durumu ancak yine bir belirsiz alanı oluşturan insanla özleştirildiğinde açık seçiklik kazanabilir gibi gözükmektedir.

İnsanın ve iletişimin gelişim süreçlerindeki bu paralelliğin temel nedeni, ilk anda bir 'dil' unsuruna bağlansa da, iletişimin insan ilişkilerinde kurulu ilk düzeni 'görsel'dir. En basit anlamda, 'ilk mesaj'ın, çevresiyle iletişim kurmak isteyen insanın mağara duvarlarına çizdiği insan ve hayvan betimlemeleriyle oluşturulduğu bilinen bir gerçektir. Buna göre neslini sürdürmek isteyen insan için varoluşsal bir gerekliliği zorunlu kılan iletişim, gören iki gözle başlamıştır.

'Görme'nin iletişim üzerindeki ilk iktidarı, bundan sonra tarihin her anına tanıklık edecek 'sanat' için, özellikle de 'gönderdiği' ve 'gösterdiği'yle, hem içinde bulunduğu, hem de kendinden sonraki tüm kültürel yapının dinamiklerini etkileyen ve etkilenen resim sanatı için bir başlangıç noktası oluşturmuştur. Ancak resim sanatının tarih içindeki sürekliliği, gören iki gözün iktidarının, iletişim üzerindeki sürekliliğiyle doğru orantılı gitmemiştir. Resmin iletişim alanı içerisindeki etkililik alanı, yazının bulunuşu ve matbaanın keşfi gibi yeni buluşlarla uygarlıkların iletişim alanında yaşadığı tarihsel dönemeçlerde zaman zaman kesintiye uğramış ve resim tek başına bir iletişim aracı

olmaktan çıkıp, yazının iktidar alanı içinde yardımcı bir rol üstlenmiştir. Ancak iletişimin iktidar alanındaki bu değişimler, 'görsel'in yeniden önem kazandığı Sanayi Devrimi'ne kadar sürebilmiştir. Aslında endüstrileşmenin bu getirisi uzun vadede çokta yapıcı bir durum gibi düşünülmemelidir. Çünkü bu seferde geçmişte gören iki gözün iletişimdeki üstünlüğü, kitleleri yönlendiren araçlarla iletişimin gören iki göz üzerindeki üstünlüğüne dönüşmüştür.

Bütün bu gelişmelerle birlikte resim sanatı da işte bu iletişim ortamı içerisinde kendi imgelerinin etkililik ve ilgi alanlarının ekonomik, teknik ve sosyal yönlendiriciler tarafından dönüşümüne tanıklık etmiştir.

Sanayi devriminin bu etkileri, beklenilenin aksine yıkıcı gücünü, yapıcı gücünün önüne geçirmiştir. Bu etki değişimi ise özünde birbirinden kopmuş, birbirine yabancılaşmış ve kendini yaşadığı toplumdan izole etmiş bireylerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak iletişime karşı konumlandırıldıkları yeni bir evren kurgusu yani modern dünyada bir tüketim düzenini beraberinde getirmiştir. Kısmen, bu düzen içinde varlık gösteren modern dünya insanıyla aynı duyarlılık içindeki sanatçı da, çoğu zaman anlamlandıramadığı bu düzene, tepkisini sanat yapıtında biçim bozmalara ve soyutlamalara giderek göstermiştir. Bu içtepiyle hareket eden modern sanatçı, ironik bir şekilde, modern dünyada araçsallaştırıldığı iletişimle herkesin anlayabileceği ortak bir dili yapılandırırken, sanat herkesin anlayamayacağı ayrıcalıklı bir dile dönüşmüştür. Ancak 'anlamak' ve 'benzerlik' arasında özdeşlik kuran geleneksel zihni oluşturan halk-izleyici, sanatçının bu tavrı karşısında ilgisiz kalmış, modern resim sanatçı ve halk izleyici arasında bir iletişim kopukluğuna neden olmuştur. Dolayısıyla modern resim sanatı, iletişimsizliğin ancak aynı zamanda üretken bir belirsizliğin de anlatıldığı bir iletişim biçimine dönüştürülmüştür. İşte bu nedenle çalışmada belirli görünümle ya da biçimler aracılığıyla bir süreklilik kazanan

sanatın bir iletişim biçimi olmasından ziyade, özellikle resim sanatında temelde kimi farklılıklar üzerinden beslenerek belirli bir üretkenliğe neden olan 'iletişim sorunu'nun açığa çıkarılması amaçlanmıştır.

Eskiye duyulan özlemlerle birlikte geçmişle iletişim kurma isteminin yeniden canlandırıldığı postmodern anlayış ise, ortak bir deneyim alanı içinde, geçerli bir iletişim ortamı sunma girişimiyle karşımıza çıkmış ve iletişimin yeni bir görünümünü sunmuştur. Ancak bu dönemden sonra da sanatın iletişim boyutundan ziyade, iletişimin sanatsal boyutuyla ilgilenilmiştir.

Bütün bu incelemeler göstermiştir ki, sanat ve iletişim arasındaki ilişki zaman içinde içgüdüsel ve simgesel bir nitelikten, kitlelerin geniş gereksinimlerine yanıt veren işlevsel bir niteliğe dönüşmüştür. Doğal olarak resim sanatındaki ilk anda bireysel arayışların bir ürünü olarak ortaya çıkan tüm sorunlarda, iletişimin araçsallaştırılmasıyla, giderek kitleleri ilgilendiren bir sorun haline gelmiştir.

Tüm bu değerlendirmelerden hareketle bu çalışmada, iletişimin yüzey ile derinlik arasında kurduğu nazik dengede, sanatçı ve sanat yapıtı temel alınarak, insanın ve doğanın anlaşılmasına dair psikolojik gözlem, bunların ne olduğuna dair çağdaş sosyolojik bir söylemle birleştirilerek, resim sanatındaki iletişim sorunlarına dikkat çekilmesi amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda aynı zamanda çalışmanın akışını da belirleyecek olan aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

İletişim nedir? Farklı disiplinlerde hangi kurumsal temellerde ifadelenebilir?

Sanat tarihi içinde toplumsal yapının geçerli kıldığı tüm iletişim sistemlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak iletişimi hem anlam hem de etkileşim bağlamında bir sorun olarak ele alan sanatçılar ve anlayışlar hangileridir?

İletişim bağlamında sanatın, özellikle resim sanatının aktif unsurları ve iletişim olgusunun sanatla ilişkisinin boyutları hangi sistematik düzenle belirginleştirilmiştir?

Bu sorun özellikle resim sanatında hangi yapıtlarda ve nasıl bir dil kullanarak ele alınmıştır ve bu tavır düşünsel ve plastik açıdan en etkin biçimde nasıl ele alınmalıdır?

Çalışma içerisinde cevapları aranacak olan bu sorulardan da anlaşılacağı üzere, iletişim sınırlarımızı aşan tüm boyutlarıyla değil, resim sanatında bir sorunu oluşturduğu dönemsel farklılıklarıyla ele alınmıştır. Buna göre iletişim kavramı kişisel bir yoruma gerek duyulmaksızın birbirini olumlayan ya da yadsıyan tüm kuramsal modelleri ve temel öğeleriyle bilimsel bir zemine oturtulmuştur. Hemen arkasından iletişimin bu temel kavramları resim sanatının temel kavramlarıyla ilişkilendirerek resmi oluşturan etmenlere dikkat çekilmiş ve sanatın iletişim boyutu ortaya konulmuştur. Bu yapılırken de konuya uygun düşen belli başlı sanatçılar ve eserleri ile içinde geliştiği izm'ler incelenmiş ve uygulama çalışmaları için düşünsel bir arka plan oluşturulmuştur.

Sonuç olarak, bir sorunu irdelesin ya da irdelemesin, her durumda belirli bir tarihselliğe ve toplumsallığa sahip olması, resmi bir iletişim biçimine dönüştürür. Kaldı ki, sanat yapıtı, sanatçının sadece kendisi için yaptığı bir etkinlik bile olsa, insanları etkileyen, görülen ve hissedilen bir iletiyi barındırır. Bu anlamda ister toplumsalı, ister tarihseli, ister tek başına bireyi yansıtsın, resim sanatı iletişim kurmak için başlı başına bir kaynaktır. Bu kaynak başlı başına bir iletişim sorunu haline gelmiş ya da bir iletişim sorununu işlemiş olsa da bu onun bir iletişim biçimi olduğu gerçeğini değiştirmez. Sadece iletişime yeni bir boyut kazandırır. Resim sanatı bu durumda iletişimsizliği anlatan yeni bir iletişim aracına dönüşerek önem kazanır.

## I. BÖLÜM

### İLETİŞİM KAVRAMI VE BAĞLAMI ÜZERİNE

#### I. 1. İletişim Kavramı

Tüm kavramlar ya da olgular çoğunlukla bir süreç içinde anlamlandırılmıştır. Çok geniş bir anlam çeşitliliğine sahip iletişim ise öncelikle sınırları aşan zihinsel bir süreçle ifadelendirilmiş ve farklı disiplinlerce kimi ortak deneyimlere göre yeniden tanımlanmıştır. Farklı disiplinlerin bu ortak deneyim alanları içinde fikir birliğine vardıkları tek noktaysa, tanımlanabilir bir olgu olarak iletişimin (her ne kadar hayvanlar arasında bir iletişimden söz etmek mümkünse de) açık ve seçik olarak insan odaklı olmasıdır. İletişimi insanla aynı yaşa sahip bir olgu haline getiren bu inanış aynı zaman da iletişimi insanın var oluşunun ön koşulu olarak kabul eden ortak bir görünüşü de belirginleştirmiştir. Bu nedenledir ki, birincil durumda iletişim ‘varlık’la ilgilidir.

İletişimin en temel ve en ilkel işlevi **ötekini tanıma** ve **kendi varoluşunu gerçekleştirme** işlevidir. Burada herşeyden önce insanın fiziksel varoluşunu gerçekleştirme işlevinden söz etmek gerekir. **Nesne-insanın** varlığını gerçek kılabilmesinin iki türlü iletişimi gerçekleştirmesine bağlı olduğunu biliyoruz. Bunlardan biri doğayla ilişkileri ikincisi ise öteki insanlarla ilişkilerini sağlayacak olan iletişimidir. Yaşamak her şeyden önce fizyolojik gereksinimlerin karşılanmasıyla süreklilik kazanmasına bağlıdır. Bu ise ancak doğayı tanıyıp, bu tanımayı, geliştirme ve doğayı değiştirmeye yönlendirme eylemleriyle mümkündür. Teknolojiden ekonomiye kadar varoluşu gerçek kılma ve geliştirme ile ilgili her tür etkinlik bu iletişim süreci içinde ortaya çıkar. Ancak yalnızca doğa ile ilişki kurabildiği zaman doğayla olan ilişkilerini de gerçekleştirebilecek ve daha da önemlisi geliştirebilecek bir ortama kavuşur. Barınma, korunma, işbölümü, uzmanlaşma ancak insan/insan arasındaki ilişki sonucunda sağlanabilen koşullardır (Özkök, 1985:10).

Bu tanımlamalardan yola çıkılarak denilebilir ki, insanın varoluşunu gerçek kılabilmesi için gerekli olan tüm ilişki ancak bir iletişim sisteminin kurulması sayesinde sağlanabilir. Çünkü her tür ilişki, özünde bir iletişimdir. İletişim kurmak ise bir ortak belirtgeler sistemi oluşturmak demektir. Demek ki iletişim, en derinde hayvansal bir içgüdü konusu olmakla birlikte, geliştirilebildiği ölçüde varlığa insanlık özelliği kazandıran bir yetenek haline gelir. Öte yandan iletişim bir ötekini tanıma sorunu olarak felsefe de ilk olarak Descartes'le gündeme gelir. 'Düşünüyorum, o halde varım' diyerek öznellik ve kendi üzerine düşünmeyi başlatırken Descartes, iletişimin temel sorununun ötekini tanımak olduğunu da ortaya koymuştur. Çünkü öteki sorunu ne biçimde ortaya konursa konusunun felsefi ucu bilinçler arasında ayrıcalıklı tanıma ilişkisinin kurulmasına açılacaktır. Felsefe iletişim olgusuna böyle bir bakış açısıyla bakmaktadır.

Şu ilk durumda iletişimle ilgili ilk tanımlamanın bizi ilgilendiren temel kavramların 'varlık' ve 'iletişim' olduğu düşünüldüğünde böyle bir ikili ilişkinin varlığından bizi haberdar eden olgunun felsefe de varoluşu anlamlandırmaya çalışan bir düşünce sistemiyle yapılması uygun gibi görünmektedir. Çalışmada amacın bir iletişim sorununu açığa çıkarmak olduğu düşünüldüğünde ise modern yaşamdaki bir iletişimsizlik olgusuna da gönderme yapan varoluş felsefesi felsefenin tüm dalları içinde bu tanımlamayı yapmaya en uygun alan gibi görünmektedir.

Varoluşçuluk felsefesinde, insan varoluşunun anlamı, söz konusudur; insanın kendini gerçekleştirmesi, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur; güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman içinde ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkum bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun halisliği [authentique oluşu], ve bu halis olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlaklık karşısında sahici davranışı-tutumu; bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk felsefesinde (Akarsu, 2003:187- 188).

Ancak iletişim felsefe açısından değerlendirdiğinde ilkin Descartes'le gündeme getirilmiş olsa da 'varlık'ı iletişimden ayrı bir kategori olarak düşündüğümüzde, Sokrates'e kadar uzanmak mümkündür. Bunun anlamı varlık sorununun insanın kendinin ve evrenin varlığını sorgulamaya başladığı ilk andan beri var olan bir sorun olduğudur. Ancak çalışmada amacın iletişim ve varlık sorununu irdeleyerek temelde yaşanan bir varoluşsal iletişim problemi olduğu düşünüldüğünde problemin kaynağını çok da uzaklarda aramamak gerektiği hatırlanır. Çünkü bizim burada bu temayı açığa çıkarmak adına asıl üzerinde duracağımız zaman dilimi modernizmi kapsayan bir zaman dilimidir.

Modern dünyada bir varoluş sorununun ortaya çıkmasının nedeni ise, kendisini evrenin bir parçası olan antik çağ insanının, kendini tanrıya adayan ortaçağ insanının ve kendi aklının gücüne inanarak tarihin ilerlemeci iyimserliğini taşıyan yeniçağ insanının modern zamanlar da, bütün bu iyimserliğini ve temel dayanaklarını yitirmesi ve modern dünyada gittikçe çoğalan bir yığınlaşmayla birlikte kendine bir yer arayışı kaygısı içine girmesidir. İşte bu arayıştır ki kitleselleşmeye giden en önemli nedeni oluşturdu. Kitleselleşme Akarsu'ya göre;

Tarihteki bir ilerlemeyi de gösteriyor. Ancak, bu yığınlaşma içinde tek-insan, birey, gittikçe kendi özelliğinden çözüme, kopma durumuna geçiyor. Tek insan kayboluyor. Kitle içinde sıradan bir insan oluyor. Tek kişinin kişisel sorumluluğu gittikçe herhangi bir parti, bir ortaklık, bir dernek, herhangi bir kolektif düzen içinde ortadan kalkıyor. Modern insan bir devlet hastanesinin doğum kliniğinde dünyaya geliyor, oradan yuvaya, yuvadan okula, sonrada ya bir fabrika, ya bir büroya geçiyor. Modern insan artık kendi yaşamını sürdürmüyor, ölümü bile kendinin değil çoğu kez (Akarsu, 2003:189).

Akarsu bu gözlemlerini insanın tek başına bir güç olmadığına ancak bir dayanışma düşüncesi içinde olur ve kitleselleşirse eğer, yenilemez bir güç haline geleceği düşüncesine bağlar. Çünkü böylece insan kendini güvence altına alacaktır. Varoluşçuluk felsefesinin çıkış noktası da budur. Yani, "yığınlaşmaya karşı bir 'protesto' niteliğinde

‘öznellik, bireysellik, topluluk düşmanlığı, macera isteği, istediğini yapma özgürlüğü’ gibi kavramları geçirse bir şey fark etmez” (Akarsu, 2003:190).

Her ne kadar modern dönemle de özdeşleştirsek bu felsefe insanın kendinin ve evrenin varlığını sorgulamaya başladığı ilk andan beri vardır. Ancak varoluşu tam anlamıyla modern dönemin bir sorunsalını ifade eden bir kavrama dönüştüren Kierkegaard, dolayısıyla bu terimi modern anlamda kullanan ilk filozof olması bakımından önemlidir.

İletişim sorununu Protestan yalnızlık temelinden yola çıkarak oldukça gerçekçi bir biçimde ortaya koyan Kierkegaard (Coletto, 2006), bunu yaparken ilkin soyut düşünmeyi somut düşüncenin karşısına yerleştirerek işe başlar. Bundan hemen sonraki adımında ise içten olan her şeyi öldürdüğünü düşündüğü nesnel düşünmeyi, öznel düşünme karşısında olumsuzlar. Bunu ise ancak öznel düşünen insanın kendi gerçek varoluşunu ortaya koyabileceğini düşüncesinden yola çıkarak açıklar.

Kierkegaard’dan sonra ise iletişimle ilgili en belirgin kaygıya Karl Jaspers’ın sahip olduğu görülmüştür. ‘Kendi olma’ ile iletişim arasında bir diyalektik ilişki kurarak, temel tavrını psikolojik gözlemlerle açıklayan Jaspers bunlara somut bir varoluşsal kapsam vermiştir: “Ben ancak benden alınmayacak varoluşsal iletişimin içinde *ben olurum...* Ben iletişime girmeden kendim olamam ve yalnız olmadan da iletişime giremem” (Coletto, 2006:145).

Varoluş felsefesinin en ünlü düşünürlerinden biri olan Jaspers’ın iletişim kavramıyla yakından ilgilenmesi ise kuşkusuz insan ve varlık nedeninin ne olduğu anlama merakıyla ilgilidir. Bununla birlikte Kant’ın ‘inanca yer açmak için bilgiyi ortadan kaldırmam gerekir’ önermesinden yola çıkarak varoluş felsefesini Jaspers’ın ilkin bilim-felsefe karşıtlığı üzerine kurduğu gözlemlenir.



Gerçek dünyanın saçmalığı ve kavranılamazlığı insanı da içine çeker ve onu da kendisini de anlaşılmasız kılar. Buna karşın insanın dünya içinde tam bir karara varması ve anlamlı bir eyleme yönelmesi gerekir. İnsandaki iç özü en yüksek kişiliğe erdirmek felsefenin görevidir. İnsan varoluşunun varlığı üzerinde nesnel bir bilgi olanaksız olduğundan felsefe yoluyla bir kendini bilmenin kazanılması genel geçer bir bilgi aracılığıyla başarılmaz, öyleyse bilimsel düşünme gidişinden başka olan bir felsefi yöntem bulunmak zorundadır (Akarsu, 2003:198).

Öte yandan iletişimi böyle bir varlık sorunsalına indirgeyenlerden bir diğeri de

Heiddeger'dir. Heiddeger'e göre;

Varoluş ne şeylerin dünyasına [öncelikle betimlenmesi gereken dünya] kendini vererek kendine kendine erişebilir ne de kendini başlangıçta mutlak öznellik olarak ortaya koyabilir. Bu nedenle varoluşsal yorumlama ne yapım yoluyla işler ne de düşünümle; hermenötik olarak işler. Bu hermenötik, kaygı ile bilincin çağrısı deneyimlerini belirleyici olarak göstererek Dasein'in otantik varoluşsal olanağına erişir. Gerçekten de, varoluşsal olarak mümkün olan ve varoluşsal olarak gerek görülen otantik varlık- olabilmek kendini bu deneyimlerin içinde kanıtlar (Colette, 2006:48).

Heiddeger, "insanın herhangi bir biçimde varolma, kendinin herhangi bir biçimde var olmasını seçme, kendini kazanma ya da kaybetme olasılıklarını öne çıkarmak amacıyla" (Colette, 2006:69) burada insandan 'burada-varlık' yani 'Dasein' olarak söz eder.

Geçmişte hiçbir felsefe akımı iletişim üzerinde varoluşçular kadar durmamıştır. Bunun nedeni ise ancak Özkök'ün şu ifadeleriyle bağdaştırıldığında açıklık kazanabilir gibi gözükmektedir: "İletişim toplumun sınırlarında sona ermez. Çünkü katı sınırlardan çok, iletişimin zayıfladığı ya da bozulmaya yüz tuttuğu eşiklerden söz edilebilir. Başka bir deyişle iletişim, ancak yokluğunda ya da iyi işlemediğinde farkına varılabilen bir toplumsal etkinliktir" (Özkök, 1985:13).

Tam ve etkisiz bir iletişimin mümkün olmadığını sağlayan felsefe, belki de tam da bu nedenle Kierkegaard, Sartre, Jaspers, gibi felsefecilerle iletişimin en derin tanımlamalarını yapmıştır. Felsefenin bir sorun olarak derin ama kişisel olarak daha az

anlaşılır doğasıyla tanımlandığı iletişim, bundan sonra belki de en basit tanımına psikolojik anlamıyla kavuşmuştur.

Kişinin davranışlarını nasıl kazandığı ile nasıl ve niçin devam ettirmekte olduğu sorularından yola çıkan psikoloji bilimi için, iletişim, “kazanılmış davranış ve becerilerin ürünü ve kişiler arası bir düşünce ve duygu alış verişi”dir (Özer, 2000:Giriş). Yani ikinci durumda iletişim “eylem”le ilgilidir. İletişimin tanımlamaları elbette psikoloji ve felsefeyle sınırlı değildir. Toplumsal, kültürel, politik ve daha birçok anlamda iletişimin çeşitli tanımlamaları yapılmıştır.

Tanımlamaların bu çeşitliliğine rağmen iletişim herkesin bildiği ancak çok az kişinin doyurucu biçimde tanımlayabildiği bir insan etkinliğidir. İletişim yüz yüze konuşulmalıdır, televizyondur, bilgi yaymadır. Buna göre ise iletişim bir anlam arama çabasıdır, insanın başlattığı kendisini çevresinde yönlendirecek ve değişen gereksinimlerini karşılayacak şekilde uyarıları ayırt etmeye ve örgütlenmeye çalıştığı yaratıcı bir edimdir. İletişim iletiler aracılığıyla gerçekleştirilen toplumsal etkileşimdir ya da, insanın ortak olarak toplumsal gerçeği yaratıp düzenledikleri süreçtir.

Üzerinde bunca tanımlamaya giden iletişim kökeni itibariyle ise “Latince, ‘communicare’, fiilinden türemiş olup bugün birçok Hint Avrupa dilinde kullanılan ‘komünikasyon’ (communication) sözcüğünün karşılığıdır. Bu sözcük ise benzeşenlerin oluşturduğu ortaklık ya da topluluk” (Oskay, 1992:15) anlamına gelmektedir.

Sanayi devrimine kadar iletişimle ilgili tüm çalışmalar, bireysel tercihlere, görüşlere, tutumlara ve davranışlara yönelik sosyal-psikoloji temelli çalışmalar olarak yapılmış ve endüstrileşme öncesi dönem yüz yüze iletişimle sınırlı kalmıştır. Endüstrileşmeyle birlikte ise, iletişim araçsallaştırarak kitlelere mal edilmiş ve bir bilgilendirme kaynağı haline gelerek bilgi yayma görevini üstlenmiştir. Bu son durumda ise

iletişim artık bilgiyle ilgili bir durumdan başka bir şey değildir. Yani, bir uzlaşım değeri yaratmak için iletişim, katılanların önce bir bilgi yaratıp sonra karşılıklı olarak bu bilgiyi birbirleriyle paylaştıkları bir sürece dönüşmüştür.

Bundan sonra iletişim kavramı endüstrileşmenin yapılandığı dünya düzenine uygun olarak üretim, tüketim ve kitle kavramlarıyla birlikte anılır olmuştur. Erdoğan ve Alemdar kitle iletişim araçlarıyla dönüştürülen bu yeni dünya düzenini şöyle tanımlamıştır:

'Kitle' kavramının eklendiği iletişim, burjuva sosyologlar tarafından özellikle 'mass media' [kitle araçları] gibi kavramlarla ifade edilir. Medyaya toplum içinde olduğu halde toplum üstü bağımsız bir karakter verilir ve iletişim araçlarının [means of communication] maddiliği karanlığa gömülür, maddi olmayan yanları abartılır. Bunun bir sonucu olarak kitle iletişim araçlarının ürünü [ileti, içerik] iletişim sürecinin yerini alır (Erdoğan ve Alemdar, 2002:291).

Daha da ötesinde kitle iletişim araçlarının iletişim vaadi iletişim yapısına aykırı bir şekilde bir tek yönlüğe dönüşmüştür, gönderici ile alıcı arasındaki keskin kutuplaşma, izler kitlenin yanıt verme olasılığını ortadan kaldıracak tam bir soruna dönüşmüştür.

İletişim aslında katı disiplinler içine hapsedilemeyecek kadar geniş bir alan sunar bize. Geniş perspektif içinde değerlendirildiğinde, iletişim kimi zaman bir amaçtır, kimi zaman basit bir istek, diğer bir yanıyla bir gereksinim ya da bu zorunluluk, kimi zamansa sadece sorun yaratan bir araçtır. Kısacası, iletişim tüm bu tanımlamaların dışında, bireyin kimliğini gösteren bir varlık alanıdır. Kişiler arası düşünce ve duygu alış verişiyle yaratılan hareket alanını oluşturur. Aynı zaman da iletişim zihinsel bir eylem alanına, oradan da kitlelerin yeri ve konumunu belirginleştiren bilgilendirme kaynağı araçlarla bir bilgi kaynağına dönüştürerek anlamlandırılmış bir süreçtir.

Her tür iletişim bazı ortak iz, işaret ve göstergeleri içerir. Ancak iletişimin kurumsal yapısı incelendiğinde temelde bu ortak kodların ve göstergelerin dışında kimi yeni kodlar ve göstergeler ortaya koyan iki farklı anlayışın geliştiği görülmüştür. Bunlardan ilki iletişimi iletilerin aktarıldığı bir 'süreç' olarak gören anlayış, ikincisi

iletişimi ‘anlamaların üretimi ve değişimi’ olarak gören anlayıştır. Bu nedenle dikkat edilirse iletişimle ilgili tüm tanımlamalarda kimi zaman bir sürece vurgu yapılırken, kimi zaman anlam üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu bölümde de özellikle iletişim olgusunun kuramsal yapısını oluşturan bu iki farklı anlayışın temelde ortak olmayan bu farklılıklardan beslenen kimi iz, işaret ve göstergeleri üzerinde durulması amaçlanmaktadır.

### **I. 2. Süreç ve Anlamlandırma Olarak İletişim: Gönderen- Alan-İleti**

Yapısı gereği asla yalın bir pratikle ifadelendirilmeyen iletişim, öncelikle bir anlamı belirtmekten öte dinamik bir süreci ifade eder. Bu süreç, iletişime katılanların bilgi yaratıp, karşılıklı bir anlamaya ulaşmak amacıyla bu bilgiyi birbirleriyle paylaştıkları bir süreçtir. Bu paylaşım süreci içerisinde iletişim, en basit düzeyde bile üç ögeye dayandırılır: “ileti gönderen, iletiyi alıp açımlayan ve bu ikisi arasında iletinin gönderilmesinde kullanılacak bir iletişim kodlaması, bir ileti”. Buna karşılık Emre Becer, iletişim sürecini beş unsur ve aşamadan oluşturduğunu dile getirmiştir: “gönderici, mesaj, iletişim aracı, okuyucu, izleyici kitle ve geribildirim (feed-back)” (Becer, 2002:15-17).

Harold Lasswell ise iletişimin evrelerini açığa çıkaran aşamaları “Kim? Ne söylüyor? Hangi kanalda? Kime? Hangi etkiyle?” sorularıyla belirginleştirmeye çalışmıştır (Fiske, 1996:51). John Fiske ise kapsamı biraz daha genişleterek iletişimi, bir kişinin diğerinin davranışını ya da zihinsel durumunu etkileme süreci olarak görür. Toplumbilimlerinin etkisiyle kimi ifadelerinde Fiske diğer bütün iletişim kuramcılarının da ifade ettiği gibi, iletişimi insan ilişkilerinde zorunlu ve gerekli olan bir okul olarak tanımlayarak, sürece kurumsal bir nitelik kazandırmıştır (Fiske, 1996).

İletişim hangi düzeyde ele alınırsa alınsın en genel anlamda iletinin gönderilme süreci altı aşamayla gerçekleştirilmektedir: Araç – kanal – aktarıcı – alıcı – gürültü – geri beslenme.

Araç, en genel anlamda mesajı ileten kanalların genel adı ya da iletiyi yine “kanal aracılığıyla aktarabilecek bir sinyale dönüştürerek teknik ve fiziksel bir nesne” (Fiske, 1996:35) olarak tanımlamıştır. ‘Araç’ ile en sık karıştırılan ‘kanal’ ise, yine araca çok benzer tanımlamayla “ışık dalgaları, ses dalgaları, radyo dalgaları, telefon kabloları, sinir sistemi ve benzerleri gibi sinyallerin aktardığı fiziksel araçlar olarak tanımlanmış” (Fiske, 1996:35), ancak kanal, araç’tan fiziksel ve teknik olmasının yanı sıra toplumsal olmasıyla da ayrılmıştır.

İletişimi başlatan unsur olarak ‘gönderici’ nin tanımı ise çoğu kez sorunlu olup, özgül iletişim durumuna göre değişiklik gösterebilmiştir. İletişimi başlatan için ‘gönderici’ daha teknik anlamda iletişim stratejisini tasarımılayan ve mesajın içeriğini üreten kişiler içinde ‘iletişimci’ teriminin kullanılması kuramsal olarak bu rol tanımı sorununu çözebilir ve bu anlamıyla iletişimci izler kitleyle fiilen konuşan ya da tasarımı gerçekleştiren kişi olarak tanımlanabilir.

Alıcı (okuyucu, izleyici kitle), iletişim sürecinde göstericinin karşısında konumlanan ve iletilen mesajın ulaşması amaçlanan kategori ya da Becer’in deyimiyile mesajı alan, genellikle dışarıdaki insandır. Gürültü; kaynağın amaçlandığı mesajı bozan alıcının mesajı kaynağın alınmasını istediği biçimde alınmasına müdahale eden herhangi bir şeydir. Geri bildirim (geri beslenme) ise, bir göndericinin iletişimine alıcı tarafından gösterilen bir tepki olmaması durumunda iletişim gerçekleşmemesi durumudur.

Bir süreç olarak iletişimin temel öğeleri yukarıda belirtilen gibidir ve en basit anlamda süreç olarak iletişimi, bir noktadan diğerine iletilerin aktarımıdır. Bu doğru fakat

eksik tanımlara bir kısım kuramcılarının iletişimine bakış açısını değiştirmiş ve oluşturulan yeni bakış açılarıyla iletişimin yeni bir tanıma gidilmesini gerektirmiştir. Bu yeni yaklaşıma göre, iletilerin aktarımının gerçekleştirildiği basit bir süreç olmaktan öte, anlamların üretimi ve değişimidir. Çünkü insanın iletişim kurarken yaptığı şey kendini ve yaptığını anlamlandırmaktır.

“İletişimi bu anlamda anlamlandırma olarak sunan yaklaşımının oluşturduğu kuramın temel ilgi alanının merkezinde ise göstergeler vardır. Bu nedenle iletişimle ilgili çalışma alanı içerisinde göstergenin kendisiyle, içinde göstergelerin düzenlediği kodlar ya da sistemler ve tüm bu işaretlerin ya da göstergelerin içerisinde izlendiği bir kültürel ve iletişimin anlam boyutuyla ilgilenilir. Vurgu sürecinin aşamaları içerisinde değil, metin üzerinde ve metinle onu ileten ve alımlayan kültür arasındaki etkileşimler üzerindedir; değerleri inşa etme ve sürdürmede iletişimin rol ile bu değerleri iletişimi anlamlı kılmada oynadığı rol üzerinde odaklanır. İşte bu noktada alıcı, gönderici, araç, kaynak gibi süreci anlatan temel kavramlar yerini mit, eğretileme (metafor), simge düz değiştirmece, belirtisel gösterge gibi iletişimde anlamı niteleyerek kavramlara bırakırlar” (Fiske, 1996:61-131).

İletişimde anlamla ilgili en etkin tanımı ve açıklamaları yapan Roland Barthes’in en etkin düzeyde geliştirdiği “anlamlandırma” kavramı ise dikkate değerdir. Anlamı yazar okur ve metin arasında bir müzakere süreci olarak gören Barthes, anlamlandırmanın iki düzeyi üzerinde durmuştur: Yan anlam, Düz anlam (Mutlu, 2004:121). Düz anlam göstergenin göstereni ve gösterileni arasında ki ilişkiyi ve dışsal gerçeklikteki göstergesiyle ilişkisini betimler. Yan anlam ise göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluşturduğunda meydana gelen etkileşimini betimlemektedir. Bu anlamda öznelliğe ya da en azında özneler arasılığı doğru kaydığı

andır. Basit bir örnekle düz anlam neyin resmedildiğidir, yan anlam ise nasıl resmedildiğidir.

İletişimin tanımı yapılırken vurgu ister süreç üzerine olsun, isterse anlamlandırma üzerine, her iki durumda da iletişim dört ortak deneyim alanı altında birleştirilmiştir: “kişinin kendi benliğiyle iletişimi”, “kişinin başka bir kişiyle iletişimi”, “bir insan grubunun başka bir insan grubuyla iletişimi” ve “kitleye yönelik iletişim” (Becer, 2002:21). İletişim kategorilerini oluşturan bu ortak deneyim alanları özünde ihtiyaçların karşılanması ya da bir ereği gerçekleştirebilmek üzerine kurulmuştur. Becer, bunları “kişisel ihtiyaçlar”, “sosyal amaçlar”, “ekonomik gereklilik” ve “sanatsal dışavurum” olarak dört başlıkta incelemiştir (Becer, 2002:20). Bu kategoriler nasıl, hangi anlam ya da iletiyle, iletişim kuracağımızı tanımlayan iletişim kuramları yanında ‘neden iletişim kurarız?’ sorusunun da cevabıdır. Ancak bu çalışma ‘neden iletişim kurarız?’ sorusundan ziyade ‘neden iletişim kuramayız?’ sorusunun sanat düzlemindeki yanıtıyla ilgilenmektedir. Bu nedenle iletişim kuramama durumu üzerinde önemle durulması gereken ayrı bir konuyu oluşturmaktadır.

### **I. 3. İletişimsizlik**

‘İletişimsizlik’ denilen olgu öncelikle farklı kavramlarla yeniden üretilen bir bilinmezdir. Nasıl ki, farklı anlayışlarla şekillendirilmiş birçok kuram iletişimin tanımını yaparken farklı iz, işaret, gösterge ve kimi temel kavramlar kullanmışsa, iletişimsizliğin tanımı da yine aynı anlayışlarca, farklı iz, işaret, gösterge ve temel kavramlar kullanılarak yeniden yapılmıştır. Bu anlamda, ‘anlam’ ve ‘süreç’le ilgili yaklaşımlar iletişimi bir sorun olarak aktarırken yine temelde bazı farklılıklarla ortaya çıkmışlardır. Örneğin, süreç

araştırmacıları iletişim sorununu en yalın haliyle ‘gürültü’ kavramıyla özdeşleştirirken bu ögeyi aşağıdaki gibi tanımlamışlardır:

Bir iletişim sisteminde alınan mesajın gönderilen mesaj olmaması durumunda gürültü söz konusudur. Fiziksel, psikolojik ve anlamsal olmak üzere üç tür gürültü vardır. Bunlardan fiziksel gürültü, sinyal ya da mesajın fiziksel iletimine müdahale eden bir gürültü türüdür. Psikolojik gürültü bir müdahale durumu olup, göndericiler ile alıcılarda bilginin alım ve işleme süreçlerinde bozulmalara yol açan taraf birlik ve ön yargılar içerir. Anlamsal gürültü ise, göndericinin amaçladığı anlamları alıcının kavrayamaması nedeniyle ortaya çıkan müdahale biçimleridir (Mutlu, 2004:121).

Elbette iletişimsizlik ‘gürültü’den başka kavramlar da ifadelendirilmiştir. Örneğin, Becer (2002:25) bu durumu anlatmak için ‘parazit’ kavramını kullanmış ve gürültü kavramında olduğu gibi, yine çok benzer bir ifadeyle ‘parazitler’i, ‘fiziksel rahatsızlıklar, psikolojik sorunlar ve anlama dayalı iletişim bozuklukları’ olarak üç bölümde değerlendirmiştir.” Yine önemli iletişim kuramcılarında Shannon ve Weaver, Becer’inkine çok benzer bir yaklaşımla iletişimin “teknik, anlamsal ve etkililik sorunları üzerinde durmuşlar ve iletişimsizliği tanımlamak için gürültü ve ‘entropi’ (belirsizlik) kavramını kullanmışlardır” (Fiske, 1996:22-30).

Entropi ya da belirsizlik, “bir sistem içinde düzensizlik ya da rastgelelik derecesinin bir ölçüsü; ya da bir kaynak tarafından iletilen mesajlar hakkında bir alıcının şüphe derecesinin ölçüsü”dür (Mutlu, 2004:43). Tekrar’ın karşıtı olarak nitelendirilen belirsizlik Fiske için ise “en yüksek düzeyde kestirilemezliktir” (Fiske, 1996:29).

İletişim sürecini algılama ve aktarma boyutlarıyla ele alan Gerbner ise doğal olarak iletişimsizliği, iletilerin algılanamaması ve dışsal uyaranlarla içsel kavramları eşleştirememesi durumu olarak kodlar ve bunu bir örnekle dile getirir:

...bildik nesnelerin alışılmamış açıları ya da alışılmamış derecede yakından çekilmiş fotoğraflarındaki görsel şaşırtmaları düşünün; eşleştirme ya da tanıma gerçekleştiğinde fotoğrafın ne olduğu kolayca algılanabilir. O ana kadar şaşkınlık içindeyizdir. Fotoğrafın içindeki renk tonlarını ve şekilleri görebildiğimiz halde henüz algılayabildiğimizi



söyleyemeyiz çünkü algılama daima anlama ve düzenleme etkisini getirir. Algıladığımız şeyin anlamını kavrayamama bizi zihin karışıklığı durumuna iter (Fiske, 1996:45).

Diğer yandan “Gerbner iletişim ile ilgili sorunu kitle iletişim araçlarına demokratik bir erişimin olmaması sorununa da bağlar ve kitle iletişim araçlarına erişim ile insani ilişki biçimlerine ve kişiler arası iletişim kanallarına erişim arasında da bir benzerlik kurar” (Fiske, 1996:46-47). Diğer kuramcılardan farklı olarak doğrusal bir süreç modeli sunmayan Newcomb iletişimsizliği niteleyen doğrudan bir kavram bulmak yerine, onu ortadan kaldırabilecek bir kavramla ortaya çıkar ve iletişimsizliğin ortadan kalkması için denge kavramına sığınır ve toplumsal sistem içinde dengenin sürmesini sağlamak gerekliliği üzerinde durur (Fiske, 1996:51-53).

Tüm denge kuramlarının genel varsayımı, dengeliliği sürdürmenin evrensel bir insani eğilim olduğu şeklindedir. Denge, tutumlarımızın ve tutumlarımıza konu olan nesne ve kişilerin, olmalarını istediğimiz şekilde ya da psikolojik olarak olmalarını beklediğimiz şekilde oldukları bir psikolojik rahatlık durumudur. Dengesizlik ise tutumlar ve tutum nesnelerinin istenmeyen ve psikolojik olarak beklenmeyen şekillerde buldukları bir psikolojik rahatsızlık durumudur ( Mutlu, 2004:69).

Göstergebilimciler ise, iletinin ne olduğu konusunda ayrıldıkları bu kuramcılardan bir kez daha ve kesin olarak iletişimsizlik sorununa bakış açılarıyla ayrılırlar. Çünkü bu anlayışa sahip kuramcılar ‘iletişimsizlik’ diye bir kavramı kabullenmezler. Bu anlayışa göre;

İletişim mutlaka gerçekleşir: benim ürettiğim anlamın sizinkinden farklı olması iletişimin başarısızlığı olarak görülmez. Bu, ikimizin arasındaki toplumsal ve kültürel farklılıkların bir göstergesidir. Ve anlamlardaki farklılaşma başlı başına kötü bir şeyde değildir: gerçekte bu, kültürel ve alt kültürel zenginliğin bir sonucu olarak görülebilir. Eğer biz anlamlardaki farklılaşmayı en aza indirmek istiyorsak, bu okula göre, bunu iletişim sürecindeki verimliliği artırarak başarmaya çalışmamalıyız. Yapılması gereken, toplumsal farklılıkları en aza indirmektir. Diğer bir deyişle, iletişimin belirleyenleri sürecin içinde değil, toplumun ve etrafımızdaki dünyanın içinde yatmaktadır. Yani, kültürel ve toplumsal farklılıkları süreç okulunun iletişimde bozulma olarak gördüğü şeyi kaçınılmaz olarak üretmek zorundadır (Fiske, 1996:239-240).

Göstergebilimcilerce ortaya atılan bu anlayışa göre ‘benim ürettiğim anlam sizinkinden farklı olsa bu başarısızlık değildir’ anlam farklılığı da bir iletişim biçimidir.

İletişimsizliğin kaynağına dair göstergebilimciler ve süreç iletişimi kuramcılarınca ortaya konulan bu ayrım toplumsal anlamda ise, Marksist ve Marksist yönelimli eleştirel okullar ve pozitivist-deneyci yaklaşımlarca belki birazda ideolojik bir bakış açısıyla yeniden belirginleştirilmiştir. Buna göre Marksist eleştirel okulda “iletişim çökmesi” de denilen ‘gürültü’ kavramı “göndericinin kodlanmış amacına [mesajına] engel olan [kapitalist çerçeve dışındaki ve bu çerçeveyi eleştiren] her şey” olarak tanımlanır (Erdoğan ve Alemdar, 2002:272).

Önemli toplumbilimcilerden Erdoğan ve Alemdar için ise, “kendi fiziksel ve sosyal varlığını sürdürmek zorunda olan insan için ‘iletişimsizlik’ söz konusu olamaz. İletişimsizlik insan denen biyolojik yapının hastalanması veya ölümü demektir... Toplumda iletişimsizlik o toplumun yokluğu demektir: İletişim yoksa, toplumda yoktur, çünkü iletişim olmaksızın toplum oluşamaz. İnsanın kendi dışıyla ilişkilerini yürütmesi gereği olan iletişim de ‘iletişimsizlik’ olamaz. İnsanlar arasındaki ilişkide iletişim çökmez; iletişimin tarzı değişir. İlişkinin, dolayısıyla iletişimin nicel ve nitel olarak değişmesi çöküşü değil, değişimi anlatır” (Erdoğan ve Alemdar, 2002:273).

Özer ise iletişimsizliğin psikolojik bir çözümlemesini yapar ve iletişimsizliği diğerlerinden farklı olarak insanlar için kazanılmış bir beceri olarak değerlendirir (Özer, 2000). Özer’e göre bu beceri anlama süreci içinde etkilerini gösteren dört olumsuz alışkanlıkla görünebilirlik kazanır: “açı sadakati, ben bilirimcilik, kişileştirme ve zihin okuma”dır. Bunlardan ‘açı sadakati’ ve ‘ben bilirimcilik’ kişinin tümüyle kendi iç iletilerinin mantıksal döngüsü içinde kalması ve bu döngüyü bir kale gibi savunmasıdır. Kişileştirme, “temelde, gelen iletilerin gerisinde kişiliğe yönelik bir anlam arama çabasını

gösterir” (Özer, 2000:100-104). Zihin okuma ise “ karşıdan gelen iletinin, nasıl bir amaçla veya niyetle gönderilmiş olduğunu ‘bilme yanılgısı’dır” (Özer, 2000:108).

Sonuç olarak, iletişimin gerekliliği insan için ne kadar netse, iletişimsizlikte bir var olma sorununa dönüştürüldüğünde o kadar belirsiz bir alanı oluşturmuştur. Bu nedenle iletişimin sorun boyutu ana akımlardan, eleştirel yaklaşımlara kadar acil bir toplumsal ve psikolojik konuya dönüştürülmüştür ve iletişim sorunu dilin yapısından toplum yapısına kadar birçok bilimin yeniden tanımladığı bir karaktere büründürülmüştür.

## II. BÖLÜM

### SANAT- İLETİŞİM ETKİLEŞİMİ

Bir olguya dair ne kadar çok kuram üretilmişse o olgu, anlaşılabilirliği ve algılanabilirliği o derece düşük, genellikle soyut ve soyutlandığı alan içerisinde tanımlanması da bir o kadar zor bir kavramdır. Çoğunlukla üzerine bunca düşünce ve sayısız kuram üretilen iletişim kavramı, bir yandan zaman, mekan ve insan farklılıklarına göre yeniden şekillenirken diğer yandan yine bu dönemsel farklılıklar üzerinden beslenen tüm öncellerine göndermeler yapar.

Bu verilerden yola çıkıldığında, tanımlamaya çalıştığımız ilk varlık alanı, 'iletişim'in bizzat kendisi olmuş ve bir belirsiz alanla ifadelendirilen iletişim tüm kuramları ve temel öğeleriyle süreklilik gösteren, kendiliğinden bir öğe olarak, bir önceki bölümde incelenmiştir. Ancak hatırlanacağı gibi iletişimin varlık alanını belirlemek, çalışmada tek amaç olmayıp esas amaç, genel olarak özünde bir kavramı özgün bir şekilde görselleştirerek yansıtan sanatı, özelde ise resim sanatını temel öğelerine indirgeyip, bu öğelerin birbirleriyle ve çevreleriyle etkileşimi bağlamında değerlendirmektir.

İletişimle ilişkisi bağlamında, çoğunlukla doğası gereği sanatın yalın bir pratikle anlamlandırılmayacak kadar belirsiz bir alanı oluşturduğu düşüncesi yatar. Sanatın ne olduğuna dair bu belirsizlik ise bir yandan onu gizemli, ilgi çekici ve tanımlanması zor bir ileti olarak incelenmeye değer bir olgu haline getirirken, diğer yandan ise üzerine sayısız görüş ve düşüncelerin üretildiği bir varlık alanına dönüştürür. İşte tam bu noktada sanat her dönemin kendine özgü dilinde tekrar tekrar tanımlanır. Buna göre sanat, "insanların, doğa karşısındaki duygu ve düşüncelerin çizgi, renk, biçim, ses ve ritim

gibi araçlarla güzel ve etkili bir biçimde ve kişisel bir üslupta ifade etme çabasından doğan ruhsal bir faaliyet (Aytaç, 1981:1), yaratıcının ve alıcının duygularında var olan biçim ve ahenk birliği ‘bağlantı’larını harekete geçirip güzeli ortaya koyabilecek hoşça giden biçimler yaratma çabası” (Erinç, 2004b:22), “duyguların dili” (Moran, 2005:102) ya da zaman zaman bir kültürle ya da fikir ürünü gibi tanımlamalarla insan ilişkilerinde etkili olan bir araç olarak tanımlanmıştır. Tanımlamalar sanatçıya, topluma, politikacıya, öğrenciye, işçiye akademisyene kısacası kendisini izleyici olarak değerlendiren tüm insan profillerine göre uzar gider. Buna karşılık sanatın en belirgin tanımı belki de amacında dile getirilir:

İnsanın biçimlendirdiği duygu, düşünce ve heyecanlarının ruhsal deneylerinin başkalarına aktarılması olarak belirginleştirilen sanatın amacı ise, en genel anlamıyla “sanatçının ürün vermesindeki erekten yola çıkılarak, duymakta olduğu his ve heyecanları başkalarına aktarmak ya da ulaştırmak” (Aytaç, 1981:2) olarak tanımlanır.

Tanımlı nasıl yapılırsa yapılsın, yukarda ‘ruhsal bir faaliyet’, ‘yaratıcı ile alıcı arasındaki bağlantı’, ‘duygu ile düşünce ileten bir dil’ ya da bir ‘aktarım’ aracı olarak sanatı nitelendiren tüm bu tanımlamalar, yaratım süreci içerisinde gerçekleştirilen bir iletişim durumunun açık seçik göstergeleridir ve bu göstergeler öncelikle araç olarak sanatın bir iletişim biçimi olduğuna işaret eder.

Herhangi bir şeyin iletişim aracı sayılabilmesi için ‘gönderici’ ve ‘alıcı’ öğelerine sahip olması, iletişimin gerekliliğini yerine getiren bir bağlantıyı oluşturması ve bir iletiyi taşıması bakımından bile, sanatın iletişim için tek ve en önemli şartı zaten yerine getirdiği ve kendi iletişim dilini yapılandığı görülür. Sanatın, tüm iletileri, bir sanat yapıtında somutlaştıran bu dili ise “doğal dilin yerleşik anlamlarından farklı olarak oluşturulan ancak günlük bir dil içinde varlık kazanan, kendine özgü bir dildir. Bu

iletişim dili, biçim verme, ifade etme, etkileme ve hoş a gitme sırasında, sanat yapan ile sanatı algılayanların oluşturduğu bir toplum çevresi ve bu çevredeki duyuş, anlayış ve değer yargıları bakımından bir ortaklığı oluşturmakta ve sanat ile iletişimin iççeliklerine, iki olgunun birbirlerini nasıl yeniden ve sürekli olarak yapılandırdıklarına işaret etmektedir” (Göktürk, 1980:127). Öyle ki, duyduğumuzu, düşündüğümüzü başkalarına ulaştırmak olarak belirlenen sanatın amacı da bu bütünlüğü doğrular niteliktedir. Dolayısıyla burada söz konusu olan, sadece sanatın kendi işleyişi içinde, kendi dili ile oluşturduğu ve en basit anlamda sanatın bir iletişim biçimi olduğu yaygın görüşünü betimleyen bir iletişim mekanizmasıdır ki, sanat bu durumda içsel yapısını oluşturan temel öğeleriyle kurduğu bir etkileşim biçimini, bir yaratma sürecini ifade eder.

Sanatta etkileşim yoluyla kurulan bu iletişim biçimi Göktürk’ün (1980) “iç ve dış ayrımlarında karşılık bulmuştur. Göktürk bir sanat yapıtında kimi iletilerden bahseder ve bu iletilerin oluşmasında kimi etkileşim türlerine göndermeler yapar. Bu etkileşim türlerinde kimi zaman yapıt ile yaşam gerçekleri arasında doğrudan bir ilişki oluşur ve yapıtın iletilerinin anlamı gerçek dünyada kolaylıkla bulunur. Kimi zaman ise yapıtın kendi içindeki değişik düzeyleri arasındaki ilişki sunulur. Sanat yapıtı burada kurgusaldır, karşılığını doğrudan hayatta bulmak zordur. Bu kurmaca metin dolaylı bir iletişim biçimini sunar ve sanatçının seçiminin bir sonucudur. Göktürk, özellikle yapıtın kendi içindeki etkileşim sürecinde alımayıcının, sanatçının yapıtıyla kurduğu bu dolaylı iletişim biçimine ulaşmasını ise bir bilmecenin çözülmesi olarak mecazlar, çünkü bu ikinci türden iletişimde alışılmışın yeni bir bağlamda sunulduğu söz konusudur. Yani aslında günlük yaşamı oluşturan bildik durumlardan, olaylardan, davranış biçimlerinden yola çıkan sanatçı, bu olguların oluşturduğu belirli anlamları, alışılmış geçerliliklerden çıkarıp, yeni bileşenlere sokmuştur. Buradaki amaç, alımayıcının düş gücünü bir sanat etkinliğine sokmaktır.

Alımlayıcı tüm varsayılanları kullanarak anlamı arar ve eser ile alımlayıcı arasında anlamlı bir etkileşim oluşur. Bu etkileşim aynı zamanda kurmaca bir iletişim durumunu gösterir. Alımlayıcı araya araya eserin iletişimine doğru yol alır.”

Göktürk tarafından tanımlanmaya çalışılan etkileşim olgusu, genel anlamda “iki ögenin birbiriyle bilgi ve haber alışverişi yapması sonucunda bu iki ögenin davranışlarının değişmesi olarak tanımlanabilir. İşte sanatta nesnelere, ürünlerin, yapıtların iletişiminin teke tek ya da iletişim araçları aracılığıyla sunulduğunda farklılıklar göstermesi sanat yapıtı-alımlayıcı arasında gelişen bu davranış farklılığındandır. Dolayısıyla alımlayıcı faktörünü de dikkate alarak sanat-iletişim etkileşimi doğrultusunda sanat bir iletişim biçimi olarak böyle ortaya konulsa da, sanat yapıtının iletişiminin ne olduğu konusunda bir belirsizlik olduğu iddiası hep gündemde kalmıştır. Bu durum bazı kuramcılar tarafından aşağıdaki gibi sorunsallaştırılmıştır:

Yumağın bir yandan açıldıkça öte yandan kendi kendine sarılan ağları arasında şimdilik ayırt edilebilen klasik sorunlardan birisi *sanat yapıtının mesajının ne olduğu*dur.

[...]

Şurası bir gerçektir ki böyle sorunlar aslında her tür girişimin öncülü, onun başlama vuruşunu yapan sorulardır...birçok bilimin sanat yapıtı karşısındaki konumunun belirlenmesinde, sanat yapıtının iletişimle bu gizli ilişkisi, anahtarı verildiği halde açılmaması sıkı sıkı tembihlenen bir kırkinci oda gibi durmaktadır (Özkök, 1982:229).

Henüz belirlenemeyen ve belirlenemediği içinde sanat-iletişim etkileşiminde esrar yumağı gibi düğümlenen bir bilince dikkat çekilen bu ilk durumda, belki tam da bu nedenle herhangi bir estetik nesneye yönelirken, onun iletişiminin ne olduğunu anlayabilmek için öncelikle onu ‘üretenin amacı’nın ne olduğunu sorarak işe başlarız.

Amaçlarla ilgili bilgi arayışı, neyin iletildiğine başvurmayı gerekli kılar. Bu da bizi sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin bir şey iletme arzusuna dayalı bir kurama götürür. Estetik nesne bir tür dil olarak düşünülür. Bazen düz anlamıyla yazılı ya da sözlü dil oluşturulur. Ancak binaların ve müziğin bile mimarın ya da bestecinin amacını ileten kendilerine özgü bir dili olduğu söylenebilir. Belki de bu sanat türünün dilinde neyin iletildiği, önce üretenin

anladığı bir şeydir ve daha sonra estetik nesneye uygun bir dille aktarılır (Townsend, 2002:155).

Ancak bu eleştiri, bir sanat yapıtında iletinin ne olduğunun anlaşılması kadar anlaşılmaması riskini de beraberinde getirmiş, sanatta iletişimin olduğu kadar, iletişimsizlik durumunun da ilkin sanatçının amacında ortaya çıkması da kaçınılmaz kılınmıştır. Çünkü, “sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi iletişimsel bir edim olarak ele almak, sanatçının bir şey iletmeye çalışıp da şu veya bu nedenle başarısız kaldığını söylememize olanak tanır” (Townsend, 2002:156). Dolayısıyla bir sanat yapıtının iletisinin ne olduğu, kimi zaman iletilen ile iletilmek istenen arasında farklılıklar oluşabileceği düşünüldüğünde bazen onu yapan sanatçısı tarafından da tam ve eksiksiz olarak aktarılamamaktadır. Bu nedenle üretere başvurarak gerçekten neyin amaçlandığını açığa çıkarabileceği gibi, amaç ve iletişim arasında bir boşlukla karşılaşılabilmesi de muhtemel görünmektedir. Bu ise iletişimin başarısız olduğu anlamına gelmektedir.

Bir sanat yapıtının iletisini belirleyebilmek görüldüğü üzere son derece güç bir iştir ve bu zorluk bir anlamda geçmişten bugüne birçok sanat kuramının neden her defasında sanatı bambaşka iletilerle tanımlamaya çalıştığına da bir açıklık getirmektedir.

### **I. 1. Sanat Kuramları Açısından İletişim**

Sanat yapıtının mesajının ne olduğu konusunda kişinin bilincinde olduğu bir belirsizlikle birlikte sanattaki ilk iletişim durumunun açık seçik etkileşime bağlandığı durumlarda görülmüştür ki, iletilerin farklılığı sanatı dönemsel farklılıklarıyla ele alan kuramlarca her seferinde yeni bir amaçsallık içinde tekrar tekrar tanımlanmıştır.

Bu kuramlardan sanatı doğanın bir taklidi ya da yansıması olarak gören kuramlar, yine öncelikle sanat yapıtı ile izleyicinin birbiriyle etkileşiminden doğan bir iletişim biçimine dikkati çekerler. Böyle bir anlayış içerisinde şekillenmiş resmin varlık



nedeni izleyiciye verilmek istenen duygu ya da düşüncenin, hem içeriksel hem de biçimsel olarak doğadaki formlara yani görünen gerçekliğe sadık kalınarak iletilmesi üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla doğrudan görünen gerçekliği yansıtan bir araç olarak resim, ilk anda akla gelen somut maddesel niteliğiyle değil, içeriği ya da işleviyle bir iletişim biçimi haline gelir. Çünkü sanat yapıtıyla kurulan iletişim yapıtın işlevinde saklıdır ya da başka bir deyişle iletişim yapıtın işleviyle verilir. Buna göre resmin bir araç olarak iletişimsel işlevi;

...alıcısını eğitmek yönlendirmek, onda önceden düşünülmüş, planlanmış, istedik değişimlerin gelişmesini sağlamaktadır. Bu işlevi ise ancak, alıcısına yansıtmak ve aktarmak görevlerini üstlendiği bir nesneyi, bir olguyu ya da bir ideayı en iyi şekilde ona iletebiliyor ve onda önce bir duygusal etki yaratıyor, sonra da tutumsal ve davranışsal bir değişimin gerçekleşmesinde katkı sağlayabiliyorsa resim, araç olarak iletişim işlevini yerine getirmiş demektir (Erinç, 2004a:45).

Bu belirleyicilikten hareketle denilebilir ki, işlevsel olarak resmin varlık nedeni, bir idea'yı en iyi şekilde iletebilmesine bağlıdır. Resim, bir sanat eseri olma niteliğini ancak böyle kazanabilir. Öte yandan izleyiciyle iletişim kurma görevini üstlenen işlev, görülür ki sanatın doğanın bir taklidi olarak görüldüğü tüm kuramlarca değişen her yeni gerçeklik olgusuna göre çeşitli görünümeler altında tekrar tekrar üretilmiştir. Diğer bir deyişle işlev, her dönemde izleyici ile sanatçı arasında kurulan bağa ve dönemin gerçeklik anlayışına göre farklılaşarak değişmiştir. Dolayısıyla resmi görünen gerçekliğin bire bir yansıması olarak gören tüm kuramlar için, gerçeklik son derece ayırıştırıcı ve farklılaştırıcı bir rol özellik olmuştur. Öyle ki, 19. yüzyıla kadar sanatın bir yansıtma olduğu fikrini savlayan tüm bu kuramlar sanatın bir yansıtma olduğu fikrinde değil ama amaca yansıtılan gerçeklik konusunda çatışmışlardır. Gerçeklik konusundaki bu tutarsızlık, aslında sanatı anlamlandırmaya çalışan tüm kuramlar için geçerli kılınmıştır. Çünkü "Tarihte her dönemin gerçeklik dediği şey başkadır, belli bir dönemin belli bir gerçeklik kavramı vardır

ve bu gerçeklik, o dönemde egemen olan dünya görüşünü kendine göre sistemleştirerek kurduğu bir modeldir” (Moran, 2005:243).

Böyle bir gerçeklik anlayışı doğrultusunda yaklaşık 19. yüzyıla kadar, resim olanı yani ‘bir görüngüyü ya da yüzey gerçekliği’ni yansıtan (Platon), olanı değil olabilir olanı yansıtan (Aristoteles), ideal olanı yansıtan (Rönesans) ya da toplumsal bir gerçekliği tarihi gelişimi içinde yansıtan (Moran, 2005) bir araç olarak görülmüştür. Yani bir iletişim biçimi olarak sanatın bir yansıtma olduğu fikri, Platon ve Aristoteles’le başlayıp, 18. yüzyılın ortalarına kadar Rönesans’la hız kazanarak Neo-Platonist bir anlayış olarak geçerliliğini sürdürmüş, 19. yüzyıla gelindiğinde ise temelde bazı farklılıklarla ve gerçekliğe yüklenen yeni anlamlarla Marksist estetik kuramcılarınca yeniden yorumlanmıştır. Dolayısıyla sanatçı da ustası gibi yapan, gerçekliği hem insanları eğlendirmek ya da ahlak alanında eğitmek amacıyla yansıtan ve bunu da kendine özgü bir bakışı açısıyla yapan bir bilginin sahibi olan kimse olmuştur. Doğal olarak sanat eseri de bilgiyi yansıtan bir iletişim aracı olma niteliği kazanmıştır. Çünkü Erinç’e göre, “Resim, alıcısını ya ‘bilgili kişi’ [Platon] ya ‘bilge kişi’ [Aristoteles] ya da ‘erdemli kişi’ [Rönesans] kılmak için vardı” (Erinç, 2004:35-36).

Bilgiyi iletmek aynı zamanda bu kuramlarda iletişim durumuna açıklık kazandıran “gerçekliği yansıtmanın ne değeri olduğunu” sorusuna verilen bir yanıttır da. Öte yandan hemen belirtilmelidir ki bu bilgi, dinsel ya da toplumsal içerikli bir bilgidir. Bu nedenle izleyiciye böyle bir bilgiyi sunan eski sanat yapıtlarının köklü bir iletişim sorunu yoktu, çünkü bu tür bir bilgi sanat yapıtları anlamını kolayca iletebilir hale getirmekteydi. Yani klasik bir ilişki biçiminde izleyici sanat yapıtıyla, önem verdiği aynı zamanda da zevk aldığı bir şeye katılarak iletişimini gerçekleştirmekte ve doğayı böyle bir katılım biçimiyle deneyimlerken aynı zamanda bir bilgi alışverişinde bulunmaktaydı. Dolayısıyla sanatı

doğanın bir taklidi olarak gören tüm dönemlerde bir iletişim sorununun olmaması sanatsal bilginin anlaşılabilirliğiyle birlikte Townsend'e göre izleyicinin klasik bir modele katılım biçimiyle ilgiliydi.

Klasik modelde katılım, 'ben'in yapıt deneyiminde erimesini içeriyordu. Ayrıca dinsel bir korku uyandıran doğal güzelliği de içererek doğadaki bir şeye benzer biçimde ait olma duygusu oluşturuyordu.... Bunun anlamı, estetik ilişkinin öğretici görülmesi ve sanata yaklaşımın uygun yolunun bir tür içsel bilgi olduğudur. Böyle bir estetik öğretimin yararı, çok fazla mantıksal ve entelektüel olmamasıdır. Doğrudan deneyimlenebilir (Townsend, 2002:212).

Deneyim biçiminin bu dolaysızlığı nedeniyle klasik kuramlarda iletişim, son derece yalın bir pratiğe dönüştürüldüğü için, bir sorunu teşkil etmediği gibi zaten sanatçı da ilettiğini anlamak zorunda değildir. O sadece izleyiciye iletmek istenen bilgiyi aktarmak için bir aracı figürdür. Öte yandan Townsend'e göre klasik bir estetik kuramda insan ya da izleyici,

Sanata katılarak, kendinden daha geniş bir şeyin kaynağıyla bağlantıya girer. Dans, tiyatro, sözlü şiir ve hatta film gibi birçok sanat dalı topluma yöneliktir. Normalde kişinin katıldığı şey türler değildir. Kişi bir izleyici kitlenin parçasıdır ve izleyici yalnızca gösterinin kendisinden değil, aynı zamanda gösterideki diğer insanların varlığından da etkilenir (Townsend, 2002:211).

Bu nedenledir ki, bir sanat yapıtından alınan zevk tek bir bireye özgüde olsa, paylaşılan toplumsal bir zevktir. Dolayısıyla sanatı doğanın bir taklidi olma potansiyeli olarak tanımlayan kuramlara göre iletişim işte bu estetik deneyimin doğrudan kendisiyle ilişkilidir. Böyle bir estetik deneyim ise, Kuspit için;

...hem toplumsal kimliğin yerleşmiş bir şey – yazgı - olmadığının, hem de varoluşun tek unsuru olmadığının fark edilmesine yol açar. Toplumsal kimlik, bireyselliğin kaynağı değildir, bireyselliği engeller. Bireyin 'zorunlu davranışlara' -bu davranışlar, hiç kuşku yok ki toplumsal varlığın devamı için gereklidir- itilerek yitirdiği bireysellik ve gerçeklik duygusunu keşfetmesini sağlayan şey estetik deneyimdir, çünkü insanın gerçekçi değilse de ulvi bir mutluluk olarak tanımlanabilecek bir ölçüte göre yaşamasını sağlarken toplum içinde, paradoksal bir biçimde, '[toplumsal] gerçekliğin eleştirel açıdan sınanmasının' da öncülüğünü yapar ( Kuspit, 2006:29).

Buraya kadar aslında her şey yolunda gibidir. Ancak temelde kimi farklılıklarla oluşturulan böyle estetik bir katılım biçimi, bir yandan sanatı görünen gerçekliğin bir yansıması olarak görüldüğü klasik bir iletişimde izleyicinin önemine vurgu yaparken, diğer yandan da özellikle yansıtma kuramlarından sonraki tüm estetik deneyimler için, yine izleyicinin oluşturduğu bir ‘mesafe’ye gönderme yapar. Böyle bir mesafeye neden olan estetik deneyim, ilkin, sanatı dış dünyayı doğru olarak yansıtan bir şey olarak değil de, dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguların ve yaşantıların ifade edilmesi olarak gören kuramlarca belirginleştirilmiştir. Dolayısıyla resmin varlık nedenini, sanatçının duygularını yansıtmamasından başka bir şey olarak görmeyen bu kuramlara göre, sanat artık sanatçıya göre şekillendirilen bireysel ve psikolojik bir yaratımdan başka bir şey değildir. Bu doğrultuda iletilen gerçeklik, sanat eserine yüklenen yeni işlevle birlikte doğrudan doğayı yansıtan bir gerçeklik olmaktan çıkıp, sadece sanatçının duygularını anlatan bir gerçekliğe dönüşmüştür. Dolayısıyla bu dönemde öznel bir duyarlılığa sahip kimi özellikleriyle sanatçı, diğer insanlardan ayrılan bir üstün adam gibi görülmüştür.

Rönesans’ın “bireycilik” düşüncesinden etkilenecek, sanatçıyı merkeze yerleştiren bu kuramlar, eseri de sanatçının duygularını iletebildiği ölçüde önemli kılmışlardır. Bu nedenle ikinci plana itilen eser bir ayna olma özelliğini yitirmiş ve sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere ya da Tolstoy’un ifadesiyle “sanatçının yaşantısını okura aktaran bir araç, elektrik gibi cereyanı geçiren tel gibi bir şey” (Moran, 2005:116) olmuştur. Tüm bu değerlendirmelerden hareketle bu kuramlar için sanat denilen eylem de, yine Tolstoy’un ifadesiyle “insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynen duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığıyla onlara aktarması” (Moran, 2005:115) olarak değerlendirilmiştir.

Geleneksel sanatın katılımcı toplumsal estetiğinin yerine bireysel bir tutum içinde sanatçının sanat yapıtıyla özel bir ilişkiyi paylaşması, bir yandan sanatın iletişimle etkileşiminde ilk karmaşık ilişkiler ağını örmesine neden olurken, diğer yandan sanatın alımlayıcıyla ilişkisinde bir mesafeye gönderme yapan bir başlangıca kaynaklık etmiştir. Buradan hareketle denilebilir ki, modern estetikte iletişimsizlik durumu giderek maddeleşen dünyada bireyciliğe duyulan güvenden ötürü eski sanatın katılımcı toplumsal estetiğinin yerine bireyin sanat yapıtıyla özel bir ilişkiyi paylaşmasıyla ilgili bir durum olup, bu ilişki biçimi de son derece karmaşıktır. Bu durumun karmaşıklığı ise, bireyin değişen anlık duygu ve düşüncelerine göre kişinin görmesinin de sanat yapıtıyla kurduğu ilişkinin de değişmesinden kaynaklanmaktadır. Yani kişi o anda ne hissediyorsa algısı da hissettiği duyguya göre değişecektir. Dolayısıyla bir nesne estetik olsun ya da olmasın o nesne karşısında izleyicinin tutumu sonsuz bir çeşitlilik göstermektedir. Özellikle modern estetik, alımlayıcı ile estetik bir nesne arasında alışılmışın dışında bir estetik ilişkiyi gerekli kılar. Modern sanatta iletişimsizliğin önemli bir nedeni de budur. Çünkü bu durum sanatta bir özerkleşmeyle ifade edilmekte olup, modern sanata özgü bu tutum Townsend'e göre (2002:216) temelde sanat yapıtı ile izleyici arasındaki çıkar ilişkisinin yokluğuna işaret etmektedir. Buna göre çağdaş estetiğin temel bir belirleyicisi olarak 'çıkarsızlık' hem katılımcı estetiğin yerini alır, hem de bir iletişimsizliğe gönderme yapar. Çünkü özel ilişkileri nedeniyle izleyici sanat yapıtıyla ilişkisinde bir çıkar gözetmiyorsa, bu onun yapıta çok fazla yakın olmadığına göstergesidir. Dolayısıyla bireysel bir deneyimin önemine vurgu yapan 'çıkarsızlık', estetik bir olguya katılımı esnasında ben'in dışında, bireyin sanat yapıtına yaklaşmasını sağlayacak tüm kişisel etmenleri devre dışı bırakır. Bu nedenle böyle katılımcılığa ya da izleyiciye yönelik estetik deneyim ya da diğer bir deyişle

çıkarsızlık, modern estetikte sanat yapıtına izleyicinin kuşkuyla yaklaşır bir mesafeye gönderme yapar”.

Townsend’de bir bilgi kuramı olarak ortaya atılan ‘çıkarsızlık’, 20. yüzyılda Edward Bullough’la birlikte yine izleyiciyle sanat yapıtı arasındaki bir mesafeye gönderme yapmakla birlikte, ideal modelini sanatsal deneyimlerden çok, belirli doğa deneyimlerinde bulan psikolojik bir eğretilenle dönüştürülür. Dolayısıyla ruhsal bir deneyimi de ifade eden bu eğretilenle, denizde görüş açısını bulanıklaştıran bir doğa deneyiminden yola çıkılarak şöyle tanımlanır:

Sise yönelik pratik çıkara dayalı tutum, gemiye verebileceği zararın, nemin ve görüş yokluğunun getireceği tehlikenin farkına varmanın bir sonucudur [...].

O halde ‘mesafe’ bir deneyim çeşidiyle ilgili bir eğretilenle. Fiziksel ya da tarihsel bir uzaklığa gönderme yapmaz. Eğretilenle bizim için olası bir deneyim türünün çeşitli yönlerini içermesi beklenir. Çıkarsızlığın gerekliliklerine uygunluk gösterir. Denizdeki sisin ne pratik sonuçlarıyla, ne de kuramsal nedenleriyle ilgilenir. Ancak en azından diğer yaklaşımlar çok fazla zorlayıcı değilse gönüllü olarak benimsenebilecek bir tutumdur. Keyifli bir deneyime de yol açar. Bir yandan deneyim yoğunluğunu ve kişinin kendi farkındalığını yükseltir, öte yandan kişiyi kendi farkındalığını yitirecek ölçüde kimliğinden uzaklaştırır ve işin içine daha fazla girmesini sağlar.... Böylece psikolojik mesafe bireysel deneyimin bir betimi olur; Bullough’un kuramına göre bu türden deneyim estetik bir deneyimdir (Townsend, 2002:220-221).

Hemen sonrasında bu estetik deneyimin sanat yapıtı ile izleyici arasında bir tür uzaklığa yol açtığını ifade eden Bullough, bu uzaklığı ise algısal bir tutumun sonucu olarak aşağıdaki gibi değerlendirir:

İlke olarak, uzaklığın üstesinden gelmek bir şeye yönelik algısal bir tutumu benimseme sorunu olduğundan, her şey bir uzaklığa yerleştirilebilir. Yine de birçok durumda bu, güç ya da hemen hemen olanaksızdır [ve hatta arzuda edilmez]. Sanat yapıtları uygun mesafeye ulaşmayı güçleştirdiği zaman bunların çok mesafeli, ya da az-mesafeli olduğu söylenir. Mesafe, kendini vermenin ve çıkarsızlığın bir birleşimi ise, çok-az-mesafede kendini vermenin ön planda olduğu ve mesafe için gerekli aranın yittiği durumdur (Townsend, 2002:221-222).

Bilginin aktarılmasından psikolojik bir yaşantının ifade edilmesine giden bir süreçte, sanatı doğanın taklidine dayandıran kuramlardan, sanatı sanatçının içsel duygularını anlatan bir estetik deneyim olarak gören kuramlara kadar iletişim, hem bir oluş hem bir bozuluş olarak hep vardır. Oluşu ifade etmesi en yalın haliyle iletişimin sanatta bir bilgiyi aktarmasıyla ilgilidir. Bir bozuluşu ifade ettiği durumlar ise iletişimin sanat yapıtı ve izleyici arasındaki katılımcılık biçimlerinden yola çıkılarak, algılamada psikolojik bir mesafeye gönderme yapması olarak özetlenebilir. Ancak kaynağını izleyicinin sanat yapıtıyla girdiği ilişkiyle ilgili olarak bir çıkarsızlıktan alan ve psikolojik bir mesafeye işaret eden kuramlar sadece sanatçının duygularını ön plana çıkaran bireyci kuramlar değildir. Sanat eserini doğrudan merkeze yerleştirerek ne doğanın yansıtılmasını ne de sanatçının içsel duygularını önemsemeyen bunun yerine resmin diğer bir deyişle yapıtın kendisini bir araç olmaktan çıkarıp bir amaca dönüştüren ve biçimi önceleyen kuramlarda da doğrudan izleyiciyle ilişkili bir durum olmasa da sanatın bir iletişim biçimi olmasıyla ilgili kimi problemlerin ortaya konulduğu görülür.

Sanat eserinin biçimini önceleyen bu kuramlara göre kendisinden başka bir şey ifade etmeyen sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özelliği; dış dünya, sanatçı ya da izleyiciyle olan ilişkisinde değil, eserin kendi düzeninde saklıdır. Yani eser başlı başına merkez konumdadır ve merkeziliğinden kaynaklanan bir öneme sahiptir. Böyle biçimi önceleyen kuramlarda iletişim ancak kimi gösterge sistemleriyle ortaya çıkarılabilir. Dolayısıyla resmin bu haliyle göstergebilimin konusu olması tesadüf değildir. Erinç'e göre (2004a:47),

...kendine özgü bir sistemi, dolayısıyla öğeleri arasında bir bağlantıyı oluşturan kuralları ve yasalarıyla bir iletişim aracı olan resim de göstergebilimin uygulanabileceği kültür alanlarından biridir. Çoğunlukla gösterilen şeyi olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan bir aracı olarak tanımlanan gösterge'nin işlevi, resim sanatında çağrıştırılan durum ya da olgu

hakkında, dolaylı bir şekilde, alıcısına bilgi iletme olmaktadır. Bu nedenle tüm göstergeler gibi, resim de bir anlatım, bir biçim aracılığıyla bir içeriğe, hatta bir öze göndermeler yapar.

Resim böyle bir göstergeler bütününe indirgenildiğinde ise doğal olarak tüm kuramcılar öncelikle gösteren ve gösterilen ayırımına giderler. Buna göre, “Gösteren, göstergenin algıladığımız imgesidir- kağıt üzerindeki işaretlerdir, havadaki seslerdir. Gösterilen, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır” (Fiske, 1996:67). Dolayısıyla böyle bir göstergeler sistemine dayandırılan resimde ise ilkin ‘biçim-içerik’ ilişkisinde, ikicisi resmin kendi dışındaki göstergeler sistemleriyle ilişkisinde olmak üzere gerçekleşen iki tür iletişimden bahsedilebilir. Dolayısıyla dış dünya ile ilişkilerde bağımsız olarak resmin varoluş nedenini kendi içinde arayan ve biçimi önceleyen tüm yaklaşımlarla iletişimi belirginleştirmek adına, resmin bir göstergeler sistemine dayandırılması son derece olağan olup, bu durum ise en basit anlamda resmin bir araç olmaktan çıkarılıp, bir amaca dönüştürüldüğünün ve doğal olarak iletişim işlevinin de değiştiğinin bir göstergesidir.

Biçimi önceleyen tüm kuramlarda böyle bir göstergeler sistemiyle oluşturulan yapıtın iletişimsel işlevinin ise estetiği bir kaygıya dönüştürdüğü görülmüştür. Dolayısıyla bu kuramlarda resmin estetik bir obje olarak belirlenen ilk işlevi, alıcısında estetik bir kaygı uyandırmasıdır. Estetik kaygı ise,

... iki yönlü çalışan bir tedirginlik halidir: önce alıcıyı, sonra da resmi özne olarak alır.

Estetik kaygı duyan, içinde sanatsal bir endişe besleyen bir alıcı, her şeyden önce kendi beğenisi [örneğin zevki] üzerinde sürekli bir değişim ve gelişim yaratır. Çünkü bu tür bir alıcı için beğeni bir sabite, bir değişmez kişilik özelliği gibi kabul edilmez ve beğenme duygusu daima daha güzeli, daha güzeli ve nihayet en güzeli bulmaya doğru yönlendirilir, geliştirilir ve inceltir [rafine edilir]” (Erinç, 2004a:47).

Buradan yola çıkıldığında denilebilir ki, estetik bir kaygının ortaya çıkarılması resimde bir varlık nedeni olarak önemli ve zorunlu kılınmıştır. Bu nedenle estetik bir



kaygıyı ortaya çıkarmak böylece amaç olarak resmin ilk işlevi olarak belirginleştirilirken, artık alıcısıyla etkileşimi sağlayabilmek bu kuramlarda resmin ikinci işlevi olarak kabul edilmiştir.

Sanat eserinin özünü biçimde arayanlar için bu kuramların belirgin bir başka özelliği ise, yansıtılan değil, yansıyan şeyin, diğer bir deyişle gerçekliğin değil, 'dil'in önemli olmasıdır. Biçimcilerin burada üzerinde ısrarla durdukları dil ise, alıştığımız, kullanmalık bir dil değildir.

Kullanmalık dil bir şey bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye yarayan bir araçtır ve biz bu dili kullanırken dilin bilincine varamayız. Bu dil şeffaf bir cam gibidir, onu değil, onun aracılığı ile, işaret ettiği şeyleri algılarız. Şair ise bu dili bozar, büker, kuralları çiğner, altüst eder ve böylece onu alışmadığımız bir düzene sokar.

[...]

İşte dil bu alışılmamış düzenlenişinden ötürü dikkati kendi üstüne çeker; Bir şey bildirmek amacı ile araç işlevi görmekten çok [vurgulandığı için], kendisi ön plana geçerek adeta kendi düzenlenişini sergiler (Moran, 2005:179).

Dış dünyanın algılanması ikinci plana atılarak, dilin kurallarının kırılıp yeniden düzenlenişi ise en basit anlamda, biçimciliğe özgü sanat anlayışlarında işlevin şiirsel bir nitelik kazanarak bir iletişim durumunu açığa çıkarmasıyla özdeşleştirilir. Sanatın bu yeni iletişimsel işlevini ise Jacobson, "bu işlevi dilin diğer işlevlerinden ayırt ederek belirginleştirir. Bunun için öncelikle bir iletişim eyleminde olması gereken altı öğeye dikkat çeker. Bunlar, gönderici, bildiri, alıcı, iletici, kod ve bağlam'dır. Eğer bildiri diğer beş öğeden birine değil de bildirim kendine yönelikse o zaman işlevi şiirsel'dir. Çünkü bildirinin burada yaptığı şey dikkati kendi düzenlenişine çekmektir" (Moran, 2005:180-182).

Buraya kadar ele aldığımız kuramlara şöyle bir göz atarsak diyebiliriz ki, bir resimde iletişim kurma görevini işlev, iletiyi taşıma ve barındırma işini içerik, içeriği taşıma işini biçim, iletiyi aktarma işini ise simge üstlenmiştir. Ancak resim sanatında bir

iletişim olgusunu ortaya koyan kuramlar sadece işlevi, içeriği, biçimi ya da resmi bir gösterge olarak ortaya koyan bu kuramlarla sınırlı değildir. Bunların dışında özellikle izleyiciyi merkeze alarak resimde iletişim biçimine farklı bir bakış açısı ortaya koyan kuramlara da rastlanır.

Geçmişte sanatın işlevi olarak görülen eğitcilik, bilgi vermek, bazı duygulardan arındırmak v.b. gibi yan etkilerin yerine sanatın sanat olarak yaptığı etkilerle ilgilenen bu kuramlara göre sanatın tek işlevi zevk verme, estetik duygu ve heyecan uyandırma olmalıdır. Bu yeni işleviyle sanat ancak izleyicisiyle önem kazanabilen bir estetik deneyim alanını oluşturur. Dolayısıyla bu kuramlarda “iletişim sürecinde, mesajın amaçlanan kişi, küme ya da izlerkitleyle buluşma anını, ortamını ve sürecini dile getiren bir kavram olarak *alımlama* [vurgu bana ait] özel bir önem kazanır” (Mutlu, 2005:19).

Sanat yapıtı ve iletişim etkileşiminde de doğal olarak diğer kuramlardan farklı olarak “alımlayıcı” etkin bir rol oynar. Çünkü bu kurama göre alıcısı olmayan bir yapıt, sanat eseri değildir” (Erinç, 2004b:121). Sanatın varlık nedeni tam da bundan dolayı kendisini alımlayarak bir iletişim durumuna geçen izleyiciye bağlıdır. Ancak sanat olayında bir iletişime gönderme yapan alımlayıcı değişken ruh haliyle aynı zamanda bir iletişimsizliğe de kaynaklık eder. Çünkü sanat yapıtını ancak izleyicisiyle var eden bu kuramların neyin iletildiğine dair bilgi arayışı anlam sorununa eğilen bir yorumu gerekli kılar. Şöyle ki izleyici algısal farklılıklara dayandırıldığında, bilinçli bir yaklaşımla kimi zaman sanatın bir sanat olma durumunu ortaya koyarken, kimi zaman ise estetik bir deneyime bağlı olarak geliştirdiği algısal farklılıklarla yine aynı sanat yapıtını anlamlandırılmayan bir nesneye dönüştürebilmektedir. Bu sanatçının yaşantısının izleyicinin yaşantısıyla aynı olmasından kaynaklanan bir ilgi alanlarının benzeşmesi ya da aynı duygulara sahip olmasıyla ilgili bir durumken, bazen de sadece gelişmişlik düzeyinde

sunulabilen bir bilinç durumundan başka bir şey değildir. Yani alımlayıcı burada birkaç farklı kişilikle aynı anda ortaya çıkar. Bunlardan ilki; refah seviyesi yüksek sanata ve konusuna aynı derecede hakim bilinçli okuyucu ya da izleyici başka bir deyişle sanat profesyonelleri, ikincisi sanatı anlamlandırma düzeyinde ele alarak ona karşı sergilediği muhalif tavırda onu yadsıyan toplumun bireyleridir.

Sanatçı bu konumuyla ikili bir ilişki biçimini kurgulamaktadır; hem ileten, hem iletiyi karşılayan ve iletişimin temel öğelerinden biri olan geribildirim kendisine yönelten. Alımlayıcı ise bu konumuyla hem eleştiren, hem yargılayandır.

Eleştiren alımlayıcı bir yapıtta verilmek istenene katılmasa bile ondan bir sanat ürünü olarak zevk alabilendir. Eseri yargılayan ise görmeyi bilinçli bir temele oturtamayarak sanatsal bir bakışa sahip olmayı beceremeyen, yani sanatsal tutuma bir felsefe katamayan kişidir. Dolayısıyla alımlayıcı bir sanat eseri karşısındaki farklı tutumlarıyla eleştiren ya da yargılayan olarak aynı zamanda bakma ile görme arasındaki ayrımı ortaya koyan kişidir. Yani her bireye göre sanat ürününün algılanması, duyumsanması, etkisi değişken olmakta ve alımlayıcısıyla değerlendirildiğinde estetik, ortak bir işaretleme alanı olmaktan çıkıp, bireysel bir yaratı olarak somutlamaktadır kendini. Dolayısıyla izleyici bir sanatsal ürün karşısında kendine özgü bir yorumcu haline gelmekte ve izleyicinin bir sanat ürününe nasıl katılacağı bilinmemektedir. Bu nedenledir ki, hızla toplumsallaşan sanat ürünü ortaya çıktıktan sonra daima ve hızla, sanat öznesinden kopmakta ve yabancılaşmaktadır. Bunun altında yatan neden ise ortaya çıkana kadar bireysel bir yaratı olan sanatsal ürünün, izleyici ya da alıcısıyla bulunduğu andan itibaren de hızla toplumsallaşmasıdır. Yani alımlayıcı ile birlikte, sanat ürünü öznesinden bağımsız olarak çarpıtılabilmekte ya da çoğaltılıp azaltılabilmektedir. İşte bu nedenle sanatın kendisinden başka hiçbir şeyi ifade etmediği biçimi önceleyen tüm kuramlarda

sanatçı ile izleyici ilişkisinde hep bir gerilim hissedilmektedir. Dolayısıyla bu kuramlarda, sanatçı ve izleyici ilişkisi, potansiyel olarak değişen ve birbirlerinin varlıklarını belirleyen karşılıklı bir ilişkiye dayandırılır: “Herkes söyleneni anlayabilse bile, kime konuşulduğu önemlidir. Kalabalık bir odada ‘yangın’ diye bağırarak odadaki herkese yöneliktir, ama yalnızca odada bulunları için anlamlıdır. Dil, anlaşılır olsa bile, yöneldiği uygun özneler yoksa iletişimsel gücünü yitirir” (Townsend, 2002:226). Buna göre ‘Alımlama Estetiği’ artık sanat yapıtı bir kenara koyularak sanatçı ve izleyicinin birbirini belirleyicilikleri üstünde duran ve iletişimi estetik deneyimin temel bir modeli olarak ele alan bir estetik kuramdır. Estetik, bu kuramda iletişimin bir alt kümesi olarak görülmekte ve estetik ile estetik olmayan iletişimi birbirinden ayırt edebilmek asıl sorunu oluşturmaktadır. Yine böyle bir değerlendirilmeye gidilirken de klasik ve modern estetik ayrımına gidilmiştir: Aslında alımlama estetiğinin belirlediği bir estetik iletişim hem klasik sanat yapıtlarının hem de modern estetik kuramlarının bir parçasıdır. Ancak iletişimsel model yerine, öncü sanat, sanatçı ve izleyici arasındaki gerilim üzerinde oynar. Potansiyel olarak yıkıcı ve izleyicinin temel varsayımları için tehdit edici olan sanat ve ortalama insanların, bu sanatın gerektirdiği farklı, açık deneyimle aralarının pek iyi olmaması anlamında insansızlaştırılmalıdır. Bu nedenle, öncü sanatçılar sanat yapıtlarıyla, topluma karşı durarak onu derinden sarsmak gerekliliğine inanırlar. Geleneksel sanatçıların yönelmeye çalıştıkları kültürel izleyici yerine, küçük gruplara, kendi izleyicilerine yönelirler.

Sanatçı- izleyici ilişkisi bu nedenle daima gerilimlidir. Eleştirel açıdan her biri alandaki yetkiyi ele geçirmek ister.... sanatçılar kuralları yıkma yetkisine sahip olduklarında ısrarcıdır. İzleyiciyi dönüştürme ve onları kendi imgeleri haline getirme konusundaki izleyiciyi pek de o kadar etkilemezler. Picasso’nun, Gertrude Stein portresinin aslına benzemediği itirazına verdiği yanıt: ‘Fakat benziyor’, olmuştur. Hiçbir sanatçı, izleyici talepleri kendi görüşüyle çelişiyorsa bunları kabullenmeye hazır değildir. Euripides tüm trajedyaya yazı kurallarına aykırı trajedyalar yazmıştır. Soyut ressamlar, biri tarafından tanınabilecek güzel manzaralar çizmeyi bir kenara atarak akademik, gerçekçi resmi baş tacı etmişlerdir.... Bir sanatçının yeni bir iç görü kaynağı

olma yönündeki izleyici istemleri arasındaki gerilimin bir yerinde bir buluşma gerçekleşir (Townsend, 2002:279-280).

Yine biçimci kuramların öncülük ettiği modern bir estetik deneyime yönelik iletişim sorunu ise Townsend'in bu estetiğe dayandırdığı belirlenimciliklerle ilgili bir durum olmayıp, temelde bir bilme sorununa da dayandırılmaktadır. Çünkü modern sanat ayrıcalıklı bir görme tarzını gerektirir. Leppert'in deyişiyle, 'Görebilmem' [yani, 'algılayabilmem'] için bir şeyler bilmem.... En basitinden, baktığım şeyin ne olduğunu tanımam gerekir" (Leppert, 2000:17). Buna göre, "bilmek için görmenin, görmek için de bilmenin zorunluluğu oluşturduğu" fikrinden yola çıkan Leppert, ayrıca "görebilmemiz için kısmen tarihe ve kültüre özgü kimi becerilere sahip olmamız gerektiğine" de değinir (Leppert, 2000:18).

Schopenhauer ise sadece modern sanata değil sanatın bütününe indirgediği bilme etkinliğini daha ileriki aşamada bir var olma ve egemenlik kurma ilişkisi içinde değerlendirerek önemli kılar: "...sanat, 'bir bilme etkinliği'dir. Her bilme etkinliğinde olduğu gibi, sanatsal bilmede de iki motif yer alır. İlkinde bilinen şey üzerinde bir egemenlik kurmak –ya da en azından bilinen şeye karşı hazırlıklı olmak – diğeri de, diğer bilenlere karşı varlığını, kendi varlığını kanıtlamak" (Erinç, 2004c:44).

## **I. 2. Sanat - İletişim Etkileşiminde Yeni Öneriler**

İletişim gibi popüler ve sorunlu bir kavrama, resim sanatı temel alınarak açıklayıcı bir rol biçmeyi amaçlayan bir isteğin sonucunda görülmüştür ki, her durumda resmin bir iletisi vardır. Bu iletiler, her dönemin mevcut iletişim düzeni içerisinde, geçmişten bugüne, sanatı doğanın bir taklidi olarak gören kuramlardan, sanatı sanatçının duygularının bir dışavurumu olarak gören kuramlara, sanatın sadece sanat için olmasını iddia eden biçimci kuramlardan, bir estetik deneyimde izleyicinin önemine dikkat çeken

kuramlara kadar, her defasında farklı bir gerçeklik anlayışına göre yeniden tanımlanmıştır. Dolayısıyla sanatın varlık nedeni iletilen her yeni gerçeklikle birlikte değişikliğe uğramış, ancak sanatın bir iletişim biçimi olduğu gerçeği hiç değişmemiştir. Bu ise sanatı 20. yüzyılda kendi kendisi için bir olumsuzlamaya dönüştürmüştür.

20. yüzyıl, tarihin, toplumsalın ya da her türlü ilişki ve etkileşim biçiminin sonunun geldiğini işaretleyen kuramlarla doludur. Bu kuramların en büyük referans kaynağını ise doğrudan doğruya her türlü insan etkinliğinin temelini oluşturan iletişimin bir yok-iletişim'e dönüşmesi oluşturmuştur. Böyle bir durumda bir iletişim biçimi olarak öngörülen sanatta, tam da bu özelliği nedeniyle, kendini yok sayan bir gerçekliğe dönüşmeye mahkum olmuştur. Bu nedenle 20. yüzyılda sanatın varlık nedenini sorgulayan kuramların yerini resmin sonunun geldiğine işaret eden kuramların aldığı görülmüştür. Oysa ne sanat ne de sanatçı kaybolmamıştır. Bu sadece sanatı bir varlık nedenine indirgeyen ve onu bir iletişim biçimine dönüştüren öğelerinin, tüketimin esas alındığı yeni bir dünya düzeninin iletişimi yok sayan gerçeklik kurgusunda yeniden anlamlandırılmaları ve adlandırılmalarından başka bir şey değildir. Yani sanat iletişimle ilişkisinde bir etkileyen ve yönlendiren olmaktan çıkıp, bir etkilenen ve yönlendirilen haline gelmiştir. Bu nedenle sanat-iletişim etkileşiminde bahsedilecek son durum, sanatın iletişimsel etkilerinden ziyade, ancak iletişimin sanata etkileri olabilir.

İşte 20. yüzyıldaki tüm kuramlar bu nedenle sanatın varlık nedenini belirlemeyi bir kenara bırakıp doğrudan ya da dolaylı olarak sanatın bu yeni boyutuna dikkat çekmişler ve sanatın bir iletişim biçimi olarak değerlendirilmesinde etkin rol oynayan öğelerini sanatın bu boyutuyla birlikte bir tüketim düzeni içinde yeniden tanımlama girişiminde bulunmuşlardır. Buna göre bu yeni düzen içinde sanatçı bir üreticiye, sanat eseri ise iletişim ideolojilerin belirlediği ideolojik bir tüketim nesnesine, dolayısıyla izleyici-alıcı da

bir tüketiciye dönüşmüştür. Yani, sisteme uyarlanarak oluşturulan bu yeni adlandırmalarla sanat, istenilen yerde pazarlanmaya hazır hale getirilen bir deneyime dönüştürülmüştür.

Pazarlamanın ruhuna uygun olarak sanatta bir gruplaşma eğilimi baş göstermiştir. Çünkü tüketim sisteminde nasıl ürünler yığılı tek bir ürüne yeğleniliyorsa, bir sanat grubu da başına buyruk sanatçıya yeğlenir hale gelmiştir. Gruplaşmaya karşı çıkan sanatçılar ise bu yeni dünya düzeninde yalnız kalmaya mahkum edilmiş ve her ne kadar marjinalliğiyle kendini toplumdan izole etmiş olsa da tanınma ve kendini güvence altına alma isteğinden hiç vazgeçmemesi sanatçıyı kaçınılmaz olarak bu yeni düzene adapte olmaya zorlamıştır.

Tanınma ve güvence altına alınma isteğiyle birlikte sanatçı yeni dünyada yitirdiği güven duygusunu eleştirmenlerde ve satıcıların egemenliğinde aramaya başlamıştır. Bu arayışıyla sanatçı sanatın varlık nedenini belirlenmesinde kendisinden daha etkin rol oynayacak olan yeni bir figürün ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Bu figür klasik bir sanat olayında sanatçı sanat yapıtı ve izleyiciden oluşan iletişim düzenini ve rolleri değiştirerek belki de bir estetik deneyimde sanattaki tüm öğelerden çok daha önemli bir hale gelmiştir. Bu aşda sanatın iletişim boyutu ya da daha öncede ifade ettiğimiz iletişimin sanat boyutu daha belirgindir.

Aracı olarak tanımlayacağımız bu figür ilk anda eleştirmenlerden spekülörlere, koleksiyoncular aracılığıyla tüccarlardan galericilere kadar oldukça geniş bir insan topluluğuna vurgu yapar. Bunlar gelişkin gruplar oluşturarak tarihsel sanat hamiliğine çeşitli anlatım biçimleri kazandırır. Ayrıca hem üreticiyi hem tüketiciyi kapsayan da bir figür olan aracı, bir iletişim olayında maddesel bir iletici olan sanat eserinden sonra fiziksel iletici olma görevini üstlenmesiyle de önem kazanırlar. Görsel bir iletişim bilgisine sahiptirler. Hem bir haz kaynağı hem de iyi de bir reklam aracı olarak

gördükleri sanat yapıtları için eleştirel bir pazar oluşturma görevini üstlenmişlerdir. Çünkü ‘pazar’ eserlerin değerlendirilerek sanatçının tanıtılması, yerinin ve konumunun belirginleştirilmesi kısacası sanatçıya bir imaj oluşturma bakımından oldukça önemlidir. Bu yeni belirleyicilikler ise kitle iletişim araçlarıyla kitleyi homojenleştiren ve tüketime hız kazandıran bir ağa gönderme yapar. Sanat böyle bir ağ içinde kitle iletişim araçlarının etkisiyle eleştireliliğini yitirme tehlikesi içindedir. Bu nedenle bu dönemde sanatta açığa çıkan tüm iletişim sorunları çoğunlukla modern dünyada piyasa tarafından kurulan iletişimsel bir ağın etkisiyle ilgilidir. Artık bundan sonra sanatın iletişimsel işlevi de varlık nedeni de bu ağa bağlıdır. Ağ olmadan da eser ve sanatçı görülebilir bir varoluşa sahip değildir. Dolayısıyla Sanatçının varlığı ağda yer alıp almamasıyla ilgili bir duruma bağlıdır: “Bir sanatçı uluslararasıdır ya da değildir, ağdadır ya da değildir. *In* ya da *out*. Onun için yapılabilecek en zorlu tercih, sık sık üreticiler ya da yaratıcılar tarafından hazırlanır” (Cauquelin, 1992:62).

Tüketimden iletişim toplumuna geçildiğinde ise sanat ürünleri, kendi üzerindeki spekülasyonları artırarak, fiyat listelerini belirleyen piyasada çeşitlilik yaratan doğaları gereği çok daha önemli bir role soyunmaktadırlar. İletişim kurmanın tüketime aracılık yapmak için bir zorunluluğu oluşturduğu bu dönemde sanatçıya biçilen etkin rol dolayısıyla iletişim ideolojisini yansıması olmaktadır. Sanatçı doğal olarak bunu kitle iletişim araçlarıyla yapmaya yönlendirilmekte olup son durumda gelişen teknolojinin bir sonucu olan bu araçlar ise sanatçıya teknolojiyle aralanmış bu dünyada iki temel ilkenin sorumluluğunu üstlenmektedir. Bunlar ise Cauquelin’in belirttiği (1992:47) “kimlik ve ilerleme”dir. Dolayısıyla sanatçının kimliğinin belirlenmesinde ağ yayılma mekanizmalarını bir araya getiren bir bütünlük içinde eleştirmen araçlarla bir afişe ederek sergileme sistemi geliştirmektedir. Bu sergileme biçimi hep aynı iletişim ilkesine



dayandırılmaktadır: “Hepsini” söylemek, “hepsini” halka anlatmak. Açık bir iletişim parolasıdır, bilgiler gizlice elde edilmez (Cauquelin, 1992:61).

Sanatçıyı böyle işaretleyen ağ, sanatın içine konumlanacağı gerçekliği de yine kendine göre belirlemektedir. Çağdaş sanatın üretilme ve dağıtılma mekanizmasının ağda yarattığı bu yeni gerçeklikse ikinci dereceden bir gerçekliktir. Geçmişte kabullenme alışkanlığı yaratan bir gerçekliğin yerini alan bu yeni gerçeklik, bugün için aynı zamanda iletişimsizliğe neden olan bir belirsizliğinde kaynağını oluşturmaktadır. Bu gerçeklik Baudrillard tarafından simülatif bir gerçeklik olarak tanımlanmakta ve modern toplumların içinde yaşadığı bir simülasyon evreni kurgulanmaktadır. Bu evren ki, “diyalektiğin sona erdiği ve aşırı uçlar arasında gidip gelinmeye mahkum olunan bir evren” (Baudrillard, 2003:9)dir. “Bu evrende hiçbir gerçek sürpriz, taşkınlık ve tutkuya yer yoktur. Her model.... bütünüyle kendine benzemek ve hipergerçekleşmek zorundadır” (Baudrillard, 2004:76).

Anlaşılan odur ki sanat ve iletişim ilişkisi artık bütünüyle klasik bir iletişim biçiminin ötesinde araçsallaşmıştır. Bu nedenle sanatın bir iletişimsizliği yansıtması şöyle dursun kendisini modern dünyada belirleyen ağ zaten bu konuyu olağanlaştırmıştır. Doğal olarak iletişimsizlikte hem biçimsel hem de tematik olarak modern sanat için zorunlu ve etkin bir algı biçimini oluşturmuştur.

### **II. 3. Değişen Dünya Görüşlerine Paralel Olarak İletişim Olgusunun Değerlendirilmesi**

Bir tür varoluşun önkoşulu olarak değerlendirildiği ilk andan beri iletişim, insan yaşamının her anında ve her tür etkinliğinde, tekrar tekrar araçsallaştırılarak üretilen bir olgu olarak süreklilik kazanmıştır. Bu süreklilik içinde insani bir gereksinim olarak iletişim

kimi zaman bir gelişime öncülük etmiş, kimi zaman ise ekonomik, siyasi ve kültürel çıkara hizmet etmek üzere bir egemenlik ya da sömürü aracına dönüştürülmüştür. Bu da iletişimin özünde hem bir oluşa hem bir bozuluşa kaynaklık ettiğinin göstergesidir. Bir oluşa kaynaklık ettiği anlar ilkel düşünce ve davranış biçimleriyle ilgilidir.

Bilindiği gibi ilk iletişim, mağara duvarlarına çizilen ve doğrudan yaşamın kendisiyle ilişkilendirilen bir takım simgeler ve işaretlerle sağlanmıştır. Bir olayı sembolik olarak göstermekle o olayın gerçekleşeceği inancından yola çıkan ilkel insan, tüm hayati etkinlikleri için kimi simgeler ya da işaretler üretmiştir ve bu simgeler onun kendisini ve çevresini adlandırmasında etkin bir rol oynamıştır. “Bu çağ insanının ‘sembolik bir hayvan’ olarak nitelendirilmesi de yine simgeler ya da işaretlerle iletişim kurma yeteneğinden kaynaklanmıştır” (Sartori, 2004:17-29). İspanya’daki Altamira ve Fransa’daki Lascaux mağarasında bulunan resimler bu iletişim tarzının bugün için somut birer örneğini oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla iletişimin bilinen ilk döneminde büyük ölçüde görselliğe dayandırıldığı bu dönem, “zamanda ve mekanda beraberlik gözle görülebilirlik basit çağırmayı kulakla duyma gibi son derece yalın bir iletişim dönemidir” (Alemdar ve Erdoğan, 2002:23). Bundan dolayı iletişim biçimindeki etkin unsurlarda son derece açık ve nettir. Bu dönemde henüz sınıflara ayrılmamış ilkel insan doğa karşısında tam bir bütünlük içerisinde. Böyle bir bütünsel algılama biçimi, ilkel insanın henüz kendisine, topluluğuna ve doğaya yabancılaşmamışlığını gösterir. Primitifin bu ‘yabancılaşmamışlık’ değeri ise uzlaşım ve uzlaşımına bağlı bir iletişim değeridir. Bu değerden yola çıkıldığında rahatlıkla denilebilir ki, bu çağ tam bir iletişim çağıdır. Ancak tam bir iletişimin varlığını mümkün kılarsa da ilk insanın yaşamsal faaliyetlerinin yerine geçen bu simgelerin ya da işaretlerin zamanla yetersiz kalmaya başladığı ve insanın kendisini ve çevresini anlamlandırmasında ya da adlandırmasında seslerin farklı

kullanımlarının geliştirilmesi ve çağırımların çeşitlendirilmesiyle konuşmaya doğru bir gelişme başladığı görülmüştür. Dolayısıyla bu da insanlık tarihinde egemen sinyaller ve işaretler döneminden sözün egemen olduğu yepyeni bir iletişim biçimine geçildiğine işaret etmektedir. Uygarlıkların ayakta kalabilmesi ve varlıklarını devam ettirebilmesi için sürekli yenilenmenin ve gelişmenin bir ihtiyacı oluşturduğu düşünüldüğünde, iletişimin de sonsuza dek aynı içerikle yinelenmemesi son derece olağandır. Dolayısıyla ‘söz’e dayalı bir iletişim biçiminin tercih edilmesinin nedeni bu düşünceden hareketle Tansuğ tarafından tarih öncesi insanın ekonomik gelişmesine paralel bir takım gelişmelere bağlanmıştır: “Tarihöncesi insanın ekonomik gelişmesi, avcı ve besin toplayıcı niteliğinden göçebe çobanlık ve tarımcılık niteliğine geçiş yönünde olmuştur. Bunun sonucunda da insanın farklı bilgilere; sözgelişi, hesap yapmaya, ölçü kullanmaya ve sayı saymaya gereksinimi baş göstermiştir. Sözcükler de resimlerden daha önemli olmaya başlamışlardır” (Tansuğ, 1999:24).

Önemli kılındığı bu andan itibaren bir üstünlüğe dönüşen iletişimin bu yeni döneminde de, iletişimin simgeler ve işaretlerle mümkün kılındığı dönemdeki uzlaşım ve yabancılaşmamışlık değerini korunmuştur. Çünkü, Townsend’e göre (2002:265), bu dönemin yapıcı bir özelliği olarak görebileceğimiz “iletişimsel konuşma ancak bir ortak inançlar çevresinde bütünleşmiş bir çağda ve ancak bir uzlaşmayla mümkün kılınabilir”

M.Ö.3500’lere gelindiğinde ise tarihin çok büyük bir gelişmeye kaynaklık ettiği görülür. Bu dönemde insanın gelecekteki tüm yaşamsal dinamiklerini etkileyecek olan ‘yazı’ bulunur. Yazı söze dayalı iletişimi yeniden tanımlar. Dolayısıyla yeni bir iletişim aracı olarak yazı hem simgenin hem sözün yerini alır.

“İlk kez Sümerler tarafından kil tabletler üzerine çivi yazısıyla başlayan bu yeni iletişim aracının serüveni, Mısır ve Mezopotamya’da bir fikri anlatmak üzere resimsel

sembollerle ifade edilen hiyerogliflerle devam etmiştir. Çin ve Maya uygarlıkları ise bu sembollerini kaydetmiş ve Fenikeliler son olarak bugünkü alfabenin temelini atmışlardır. Yazılan yazının kaydedilmesi ve çoğaltılma gereksinimiyle birlikte elle kopyalamadan matbaa için gerekli aletlerin icadına kadar giden bir gelişme görülmüştür. Ardından kopya makineleri, ofset ve renkli basım teknikleri gelişmiştir” (Erdoğan ve Alemdar, 2002:23-24). Öte yandan yazının ilkin tarım ve hayvancılıkla uğraşan toplumlarda toplumların gelir ve giderlerini kaydetmek ya da dinsel çevrelerde tapınak hesaplarını tutmak için ortaya çıktığı düşünülmektedir. Ancak özellikle gelişmiş toplumlar da böyle bir iletişim biçiminin araçsallaştırması daha çok bu iktidar biçimlerinin inandırıcılıklarını, kalıcılıklarını, evrenselliklerini meşrulaştırma isteklerinden kaynaklanmıştır. Bu nedenle iletişimin “temel ögesi olan var olma, hazır bulunmayı dolaysız biçimde gerçekleştiren sözün yerine, tüm bilimler, ideolojiler ve hatta evrensel dinler bile varolmayı dolaylı yollardan sağlasa da ‘yazı’yı tercih etmişlerdir. Dolayısıyla yazılı iletişimin söze tercih edilme nedeni ‘bilgi birikimini sağlayabilme ve bunu yeni bilgilere dönüştürme’ potansiyelini bünyesinde taşımasının yanı sıra uluslararası düzlemde, bir ülkenin öteki ülke üzerindeki üstünlüğünün sağlanmasıyla da ilgilidir” (Özkök, 1982:45-46).

Yazıya dair bu belirleyicilikler, yine belli bir gereksinimden yola çıkarak yazmaya başlayan insanın yazı ile iktidar ilişkisini açık seçik ortaya koyması bakımından da önemlidir. Çünkü yazının iktidarla yakın ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde bir soruna dönüştüğü görülmüştür. Ancak bir sorun olarak gündeme gelmesinde iktidarla ilişkisi tek belirleyici değildir. Şöyle ki bu pratik kendinden önceki tüm toplumsal pratikleri yok sayarak tarihi yadsımasıyla da bir iletişim sorununa kaynaklık etmiştir yani, bu yeni iletişim biçimi bir anlamda sözlü geleneğin ölümü de demektir. Dolayısıyla ironik de olsa, iletişime dair ilk kopukluk, bu yeni bir iletişimin varlığıyla mümkün kılınmış

denilebilir. En geniş anlamda tarihin yadsınması durumunu fonetik nedenlerden çok algılama farklılıklarına dayandıran Özkök, James Joyce'un bir eserindeki 'Babil kulesi' imgeleminden yola çıkar. "Uyku kulesi" ya da "herkesin konuşup da iletişimin bulunmadığı.... bilinçsiz varsayımlar kulesi" olan "Babil kulesi", "bir yok iletişim simgesi"dir.

Babil kulesindeki iletişim yokluğuna yol açan gerçek neden, bu mitolojik kuledeki insanların aynı dili konuşmalarından çok, iki ayrı algılama biçimine sahip olmaları, duyularını iki ayrı biçimde kullanmaları. Bu bir anlamda sözün mü, yoksa yazının mı kullanılacağı konusundaki kararsızlığın ortaya çıkardığı zihinsel anarşiye benziyor. Başka bir deyişle de babil kulesi, Durkheim'in betimlediği *anomie* [kuralsızlık] durumunun mitolojik bir örneği. Burada kuralsızlığı ortaya çıkaran şey, insanların hep bir ağızdan yada ayrı dillerden konuşup, toplumsal bir aradılığı sağlayan iletişimin ortadan kaldırmalarından çok, ötekini algılamada ayrı teknolojik ölçekler kullanmaları. Bir tarafta sözlü geleneğin dış dünyayı algılama biçimi, öteki tarafta giderek ağırlığını duyuran *yazılı iletişim* (Özkök, 1982:213-214).

Bu ifadelerden yola çıkılarak düşünülürse Babil kulesinin yokluğu yaşanmış tarihin ölümüdür. Çünkü yaşanmış tarih sözle sınırlıdır. Bu nedenle sözün ölmesi demek, yaşanmış tarihin de ölmesi demektir.

Tüm bu değerlendirmelerden hareketle sonsuza dek aynı içeriği yineleyeceği düşünülen yazının düşüncüyü örgütleme biçimi 1800'lerde doruğuna ulaşırsa da, 1900'lü yıllarla birlikte bir bunalıma girmiştir. Yazının serüveni tarihin yürüyüşü içinde böyle biterken, ilkel çağdaki görselin serüveni yeniden başlamıştır, ancak belirtilmesi gereken bir nokta vardır ki bu yeni görsel ilkelerin aksine tüketerek ilerlemektedir. Bu ise yepyeni bir kültürün şekillenmesi demektir. Bu yeni kültürün iletişim anlayışı ilkelerin kullandıklarından çok farklı bir görsel iletişim dilini kullanmaktadır. Çünkü bu yeni uygarlık görsel olmasının yanı sıra işitsel bir uygarlıktır da. Bu da insanların daha dolaysız, daha etkili, daha ekonomik ve daha esnek bir iletişim biçimine yöneldiklerinin dilin gerilemekte olduğunun bir göstergesidir. Dolayısıyla konuşulan dil yerini bir yandan eyleme, öte yandan uzmanlaşmış bir dile bırakmaktadır. Yazılan dil ise sinema, televizyon,

çizgi ve foto-romanın görsel dili önünde sekteye uğramakta, yazılı iletişimin en büyük iki aracı, kitap ve gazete giderek artan biçimde resme boğulmaktadır.

İşte bu yeni topluluğa Debord 'gösteri toplumu' adını vermiş ve gösterinin temel özelliklerini ise şöyle ortaya koymuştur:

Gösterinin işi, artık doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı, çeşitli özel araçlar vasıtasıyla görünür kılmak olduğu için, kaçınılmaz olarak insanın görme duygusunu bir zamanlar dokunma duygusunun kapladığı o özel yere yükseltecekti; görme duygusunu, insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için, görme, günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayandır (Crary,2004:32).

Görüldüğü üzere tarihsel yürüyüşü içinde toplumsal yapı ve iletişim arasındaki ilişki zamanla içgüdüsel ve simgesel bir olgu olmaktan çıkarılıp, daha geniş gereksinimlere karşılık gelen işlevsel bir olgu haline dönüştürülmüştür. Böyle bir genelleme içinde iletişim, toplumda egemenlik dizgesiyle ilişkilendirilmeye başlandığı her durumda bir sorun olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Bir sorun olarak iletişim en çok modern yaşam üzerinde hissedilmiştir. Çünkü modern yaşam kökeninde iletişim kopukluğuna yol açan yazılı iletişim döneminden kaynağını alan bir süreç olarak şekillenmiştir. Sürecin sonunda ise gözle görülebilir biçimde insan ilişkilerinin ve güç dengelerinin değiştiği ve her duyu uzantısının teknolojik bir biçimle oluşturulduğu bir dışavurum alanına dönüştürülmüştür. Dolayısıyla 20. yüzyılın kimliğinin belirlenmesinde yazı'nın etkin iletişim biçimi olduğu bir dönemde Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar geçen bir süre içinde Batı Avrupa'nın kendine özgü siyasal, düşünsel ve kültürel vs. koşullarının tarihteki gelişiminin ve oluşumların büyük payı vardır. 'Modernite' adı altında modern yaşamı derinden sarsacak birtakım kültürel, siyasal, teknik ve endüstriyel devrimlerle şekillenen bu süreç itici gücünü ise grupların ya da bireylerin kendilerine bir yer edinebilmek adına birbiriyle çatışmasından almıştır. Genel olarak Simmel tarafından, 'bütünlük', 'uyumsuzluk' ve 'kıskançlık' gibi çeşitli öğelerle

toplumbilimsel doğası belirlenen çatışma; aileden dine, hukuktan ahlaka kadar tüm toplumsal alanlarda ortaya çıkmış bir “rekabet” unsuruna bağlamış ve bu değerlerden hareketle çatışan gruplar ise bir “uzlaştırılmazlık” kavramı altında birleştirilmiştir. Dolayısıyla modern hayatın temel bir sorunu haline gelen iletişim sorunu ilkin bir bozulmuş ilkesine gönderme yapması bakımından çatışma unsuruyla açığa çıkarılabilir. Çünkü iki ya da daha fazla birey ya da grup arasında ilgisizliğe ve kayıtsızlığa yol açan “çatışma toplumlaşmanın reddini ya da yok edilmesini ima etsin etmesin, onun yol açtığı ilgisizlik ya da kayıtsızlık negatif bir durumla ifade edilmiştir” (Simmel, 2000).

Modern yaşamda etkili olduğunu düşündüğümüz iletişimsizlik durumu başlangıçta bir iddiadan ibaret olsa da bu iddia modern ve eski toplumların klasik mücadele biçiminde ‘çatışma’ nın zorunlu kılındığı ve sürekli bir gereksinim haline geldiği her durumda kabul edilebilir bir nitelik almıştır. Ayrıca çatışma, bu durumda modern insanı bir iletişim sorunuyla karşı karşıya bırakacak kimi kavramlara eşlik etmesiyle 20. yüzyılın kimliğinin belirlendiği bu süreçte bir taşıyıcı görevi üstlenmiştir. Çünkü, çatışma unsuru parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, yabancılaşmışlığı hayata odaklanamamayı kısacası iletişimsizliğe vurgu yapan tüm formasyonları en yüksek soyutlama düzeyinde beraberinde getirmiştir. Endüstriyel üretim sürecinde ise bu soyut formasyonlar somut görünümeler kazanmışlardır. Dış dünyanın fiziksel olarak parçalanmasında önemli bir rol oynayan bir ‘iş bölümü’ bu dönemde ortaya çıkan somut görünümelerden ilkinini oluşturmaktadır. Çünkü parçalanmış iş eylemi bireyi toplumun bir üyesi yapsa da bireyin yaptığı işle toplumsal bütün arasındaki ilişkiyi bir türlü kuramaması ürettiği ürünlere dışsallaşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla işbölümünün gelişmesi ile birlikte insan kendi emeğine yabancılaşmıştır. Daha çok ekonomik düzeyde üretim edimi sırasında ve üretimden hemen sonra ortaya çıktığı düşünülen yabancılaşma endüstriyel sınıf çatışmalarının da

etkisiyle toplumsal süreçte bir ‘anomi’ye neden olmuştur. Çünkü özellikle 19. ve 20. yüzyıla damgasını vuran hızlı değişimler varolan gerçeklik imgesini ya da toplumsal gerçekliği altüst etmiş ve birbiriyle çelişen yeni gerçeklikler ortaya çıkmıştır. Bu durum bir yandan insan zihnini bulandırırken bir yandan insanın amaçlarını ve davranış biçimlerini belirsizleştirmiştir. Kültür bütünleştirici etkisini ve yol gösterme işlevini kaybetmiştir. Anomiyi ortaya çıkaran böyle bir toplumsal bütünleşmenin olmaması durumu ise bireyin öğrendiği kural ve değerleri birbirleriyle uzlaştıramamasından başka bir şey değildir.

Sanayi toplumuna geçiş ve sonrasında meydana gelen değişiklikler bireyi bir yandan insani duygu ve düşüncelerden uzaklaştırmış, diğer yandan da insanları toplumsal ve ruhsal düzeyde bunalıma sürüklemiştir. Dolayısıyla endüstrileşmeyle birlikte arka arkaya yapılan icatlar, insanı ekonomik savaşların, krizlerin, sosyal sarsılmaların ortasında bırakmış ve endüstriyle otomatlaşan insan kendini yılgın, yorgun ve kişiliği tehlike altında hissetmiştir. Bu nedenle modern dünyada yıkıcılık, yapıcı yenilikten daha yaygın hale gelmiş ve bu durum ise en çok endüstri devrimiyle tarihteki en büyük nitelik sıçramasını yaşayan bir kültür üzerinde hissedilmiştir. Bu sıçramanın en belirgin özelliği sayısal boyutlarda görülüp, yüzyıllarca benzer üretim yapısına sahip olan kültür, birden milyonları ilgilendiren bir olguya dönüşerek kitlesel bir niteliğe bürünmüştür. Dolayısıyla bu dönemde iletişimde araçsallaşarak kitlelere mal edilen bir olgu haline gelmiştir. Öte yandan bu araçlar endüstriyel üretim sürecindeki işbölümünden sonra giderek bireyin toplum ve örgüt içinde yalnızlaşmasına neden olan bir başka nedeni oluşturmuşlardır. Çünkü öncelikle algıyı parçalamalarının yanı sıra bu araçlar yüz yüze iletişimi ortadan kaldırmışlardır. Yüz yüze iletişim ortadan kalkması ise iletişimin tek yönlü bir hale gelerek ‘anımsal’ ve ‘burada’ olma özelliğini yitirmesi demektir. Oysa,

İletişim özünde bir **anımsal** ve **yüz yüzelik** özelliği taşır...toplumla bütünleşme, toplumun üyesi olabilme her şeyden önce yüz yüze ilişkilere dayanan bir süreç içinde gerçekleşebilir. Bu



süreç, özündeki yapısıyla aynı zamanda insana, ben **kimim sorusuna** yanıt verebileceği bir kimlik kazandırır. Kimlikten yoksun anonim insanlar arasındaki iletişim yalnızlığın önemli kaynaklarından biridir (Özkök, 1985:337).

“Kitle iletişim araçları sadece iletişimin birebir olma özelliğini ortadan kaldırarak ya da anonim bir kişilik tipi yaratarak değil tüketim esnasında fiziksel bir yalnızlaşmaya neden olması ve ayrıca aşırı bilgilendirme yoluyla günlük yaşamda kullanılabilir bilgiyi geçersiz kılmasıyla da bir iletişim sorununa kaynaklık etmektedir” (Özkök, 1985:338-340). Dolayısıyla iletişimin araçsallaşarak etkin olduğu kitle toplumundaki insan yalnızlığının en büyük sıkıntısı ve göstergesi iletişimsizliktir.

Bu iletişimsizlik durumu Simmel tarafından kişisel özgürlüğün yarattığı bir zihinsel mesafeye göndermeler yapılarak açıklanır. Kültürün aşırı nesnelleşmesine karşı bir tepki olarak doğan aşırı öznelcilikle birlikte “birey gittikçe artan biçimde, sonuçlarını düşünüp değerlendiremeyeceği ölçüde bir özgürlüğe kavuşturulmuştur” (Turani, 2003:111). Ancak bireye sağlanan bu aşırı özgürlük zamanla modern bireyde bir bıkkınlığa dönüşmüştür. Dolayısıyla Simmel’e göre;

Bıkkınlığın birincil nedeni, sınırları uyarı birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır.... Sınırsız zevk peşinde geçirilen bir hayat, sonunda insanı bıktırır- uyarılan sinirler, öylesine uzun bir süre boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanmıştır ki, artık hiçbir şey tepki vermez olur. Aynı şekilde, çok daha zararsız izlenimler, birbirleriyle çelişecek biçimde ve büyük hızla değiştiklerinden, son derece şiddetli tepkiler vermeye ittikleri sinirleri amansızca zorlayarak, dayanma güçlerini sonuna dek kullanmalarına neden olurlar.... Böylelikle, yeni duyular karşısında uygun enerjiyle tepki verme noktasında bir yetersizlik ortaya çıkar (Simmel, 2003:91).

Bu bıkkın tavrın fizyolojik kaynağı ‘para’, mekanı ise büyük kentler ya da ‘metropoller’dir. Benjamin’e göre “Otobüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaştığı 19. yüzyıla kadar, insanlar hiçbir zaman dakikalar hatta saatler boyu tek kelime etmeksizin birbirlerine bakmak zorunda kalmamıştı” (Simmel, Akt: Frisby, 2003:28). Dolayısıyla fiziksel boyutta bir parçalanmaya neden olan metropoller bu yönüyle en açık biçimde

yalnızlaşmaya neden olan ortak yaşam alanları olarak bireyin bir istikrarsızlık ve çaresizlik içinde kısılıp kalmasına neden olmuştur. Bu nedenle de ruhun merkezinde bulunamayan şeylerin yarattığı belirsizlik insanları hep yeniden uyarıcılarda, duyumlarda, dışsal etkinliklerde doyum aramaya itmiştir. Bu uyarıcılardan en bilineni geçici bir kavramla ifadelendirilen 'moda'dır. Moda, 20. yüzyılda sürekli yeniyi arayan modern insan için geçici deneyimler sunan bir alanı oluşturmuştur. Yani metropolün bedensel yakınlık ve mekan darlığıyla görünür kıldığı zihinsel uzaklık kültürün aşırı nesnelleşmesi karşısında bireyin insanlara ya da değerlere karşı giderek daha da kayıtsızlaşmasına ve moda gibi geçici kavramlarda kendisini aramasına neden olmuştur.

Bütün bu belirleyiciliklerden yola çıkıldığında görülür ki tarihsel süreçte bir neden-sonuç ilişkisi içinde değerlendirilen tüm iletişim biçimleri paradoksal bir biçimde ilerlemiştir. Bu nedenle bir formun ya da olgunun üretimine ait neden bir sonraki aşamada sonuca dönüşmüş, yine aynı şekilde bu sonuç ise bir sonraki basamağın nedeni olduğu görülmüştür. Böyle bir neden-sonuç ilişkisi içinde iletişimsizlik olgusunu kendisini hazırlayan süreç göz önüne alınarak şöyle özetlemek mümkündür:

- Sözlü iletişim döneminden yazılı iletişim dönemine geçişte tarihin yadsınması ve yadsımanın yazılı iletişim döneminde çok yönlü bir iletişim kopukluğuna yol açması,
- Modern sanatı hazırlayan bir süreç olarak 'modernite'nin bir oluşuma olduğu kadar bir bozuluşa da kaynaklık eden bu yazılı iletişim dönemi içinde şekillenmesi,
- Yazılı iletişim döneminde iletişimin araçsallaşarak kitlelere maledilen yeni bir gerçeklik kazanması ve potansiyel bir güç olarak sanat da dahil olmak üzere bundan sonraki tüm toplumsal dinamikleri etkilemesi,

- Bu süreçte uygarlıkların itici gücünü oluşturan çatışma unsurunun modern dünyaya ilişkin iletişimsizliğin ilk belirtilerini oluşturması yada bu olguya kaynaklık etmesi,
- Araçsallaşan iletişime bağlı olarak yeni bir görsel kültürün oluşması ve bu kültürün moderniteyi deneyimleme biçimlerinin sonuçları,
- İletişimin kurumsallaşması ve kitleselleşmesinin hem tek başına birey, hem de yine bir birey olarak sanatçı üzerindeki yabancılaştırıcı etkisi.

Ancak bütün bu belirleyicilikler kaynağında ‘gerçekliğin yadsınması’ gibi başlı başına bir sorun yatar. Modern batı toplumları üzerine kurulu bütün iletişimsizlik teorileri bu sonuca geçerlilik kazandırır ki, öyle olmasa bile başlı başına bir gerçekliği ifade eden tarihin yadsınması da zaten bu durumun açık seçik bir göstergesidir. Böyle bir yargıya varılmasının temel nedeni ise tarihin özünde bir gerçekliği ifade etmesidir. Buna göre tarihin yadsınması demek bir anlamda bilinen gerçekliğin yadsınması demektir. Bir başka deyişle aslında gerçekliğin yadsınması tarihin yadsınmasından başka bir şey değildir. Nitekim tarihin yadsınmasıyla başlayan süreç kitle iletişim araçlarının gerçeklik olgusunu ele alışıyla devam etmiştir. Çünkü,

Kitle iletişiminin bize verdiği gerçeklik değil, *gerçekliğin baş döndürücülüğüdür*. Ya da sözcük oyunu yapmaksızın, baş döndürücülüğü olmayan bir gerçeklik, çünkü Amazonyanın merkezi, gerçeğin merkezi, tutkunun merkezi, gerçeğin merkezi, savaşın merkezi, kitle iletişiminin geometrik yeri olan ve onu baş döndürücü bir duygusallığa dönüştüren bu ‘merkez’ kesinlikle *hiçbir şeyin cereyan etmediği yerdir*. Bu yer tutkunun ve olayın alegorik göstergesidir ve göstergeler güven vericidir. Böylece göstergelere sığınarak ve gerçeğin yadsınması içinde yaşıyoruz. Mucizevi güvenlik:... İmge, gösterge, ileti, ‘tükettiğimiz’ bütün bunlar, dünyaya uzaklığımızla pekiştirilen ve gerçeği anıştırmanın tehlikeye atmaktan çok oyaladığı dinginliğimizdir (Baudrillard, 2004:27).

Dolayısıyla ‘iletişimsizlik’ olgusu modern yaşamda kitle iletişim araçlarının oluşturduğu yeni bir gösterge sistemiyle ve göstergelere sığınarak gerçeğin yadsınması durumuyla ilişkilidir. Çünkü Baudrillard’a göre, “göstergeler her zaman ele geçirme ve

savma, uzaklaştırma işlevine sahiptir” (Baudrillard, 2004:26). Böyle bir gerçeklik anlayışı temel alınarak denilebilir ki 20. yüzyıl meta üretimi bakımından yükselen, ancak görüldüğü gibi insana göre değerlendirildiğinde çözülen bir toplumdur.

### III. 4. Modern Sanatta İletişimin Gerekliliği Üzerine

Bir duyuş ve dışavurum alanı olarak sanat, ‘iletişim’ olgusu için son derece zengin deneyimler sunan bir alan olmuştur. Bu nedenle sanat, her tür insan davranış ve düşüncesinin temel araçlarından biri olan iletişim olgusuyla en çok ilişki halinde bulunan bir özel alanı oluşturmuş, tarih ise, bu iki alanın özünde alabildiğine geniş bir ağda, doğrudan ya da dolaylı ilişkilerine tanıklık etmiştir. Buna göre iletişim olgusu ve sanatın iç içe olma durumu ilkin tarihsel olarak, sanat yapıtının ‘tanık’ ve ‘belge’ olma niteliği dikkate alınarak sanatın bir iletişim biçimi olduğu öngörüsüne dayandırılan bir basit savı beraberinde getirmiştir. Bu oldukça popüler ifade ise ancak ‘modern dönem’de sanatın iletişime karşı ilgisinde bir patlamayı gerektirecek kimi sorunlarla karşılaşınca kadar geçerliliğini sürdürebilmiştir. Çünkü, modern dünyanın getirileriyle (ya da götürüleriyle) iletişimsizlik olgusu, yeni bir kılıfa bürünen resim için gerek tematik, gerek biçimsel olarak, bu kılıfı üzerindeki temel motifi oluşturmuştur. Dışavurumcu bir tavır içinde süreklilik kazanan bu motif, Modernizme yol açan genel toplumsal ve kültürel güçlerinde etkisiyle 20. yüzyıl sanatının düşünsel karakteristiklerden biri haline gelmiştir.

Elbette bundan sonra sanatın bir iletişim biçimi olmadığı yanlış kanısına varmamak gerekir. Çünkü,

...resim görsel temsilin iletişimin alıcıya bir şey iletmek için oluşturduğu özgül bir kanaldır. Bu kanal modernizme gelinceye kadar ifade ve iletişim açısından son derece zengindir. Bun göre değişen şey sürekli akış halinde olan ayrık ve çoğunca da çatışan çıkarlar içindeki insanların müdahalesine maruz toplumsal pratiklerden doğan, modern resmin iletisidir, yoksa bir iletişim biçimi olduğu değil! (Leppert, 2002:13).

Haklı olarak burada her dönemde resim sanatının iletisinin değiştiği ve kimi formları yansıttığı iddiası sunulabilir, ancak bilinmelidir ki, hiçbir dönemde, iletişimsizlik başlı başına bir iletişim biçimi olabilecek bir ilgiyi uyandırmamış ve resim sanatında başlı başına bir iğeriği ve hatta özü oluşturan bir konuya temel motif olmamıştır. Öte yandan;

Tanımları ve tarihini vermek çok zor olmakla birlikte modernizmin yerleşmesi genellikle, resimde temsil tarzlarında [Picasso], romanda geleneksel anlatı tekniklerinde [Woolf], müzikteki standart tonal sistemde [Schonberg], dansa klasik bale hareketlerinde [Duncan] ve geleneksel mimari biçimlerinde [Le Courbiser] derin bir üslupsal dağılmanın yaşandığı 1890-1930 dönemiyle tanımlanır (Shiner, 2004:369).

Modern sanatın en belirgin özelliği ‘akademiye karşı’ olması olarak belirlenebilir. Buna göre modern sanatın en geniş tanımlarından birini Cauquelin yapar. Buna göre akademi karşıtı, “sistemce doğrulan ve savunulan değerlerin reddedildiği, sanatın ve sanatçının üstünlüğünü yönlendirecek düzen yetersizliğini belirginleştiren sistemin bir sözcüğüydü” (Cauquelin,1992:28).

Akademi karşıtı olmak o dönem için son derece geniş bir kavramdı ve aynı dönem içinde çıkış noktasını akademi karşıtı olarak belirleyen bir çok sanat akımı ya da anlayışı bulunmaktaydı. Bu nedenle anti-akademik nitelendirmesi modern sanatın kökenini belirleme de hem belirgin bir kaynak olmuştur hem de bir o kadar karışıklığa yol açmıştır. Çünkü kendisini bu nitelendirmeye değerlendiren her sanat anlayışı, kendisini yeni olarak niteleyen her sanat akımı aynı zamanda modern sanatın başlangıcı olma iddiasını ve potansiyelini de içinde taşımaktadır. Bu nedenle birçok düşünür bu dönemde ortaya çıkan kimi akımlardan ya da sanat anlayışlarından yola çıkarak modern sanat için bir başlangıç belirleme çabası içine girmiştir.

Bir problem olarak değerlendirdiği modern sanatın ortaya koyduğu sorunun ya da belirsizliğin ancak felsefenin işığında onun mahiyetine ve varlık nedenine indirgenerek çözülebileceği kanaatinden hareketle Tunalı, modern sanatın başlangıcına doğadaki bir

takım izlenimlere dayandırarak resmeden empresyonistleri yerleştirir ve bunun nedenini şöyle açıklar:

Çünkü ilk defa konventionel sanattan radikal bir ayrılma impresyonizmle başlar.... Bu ayrılma sanat faaliyetinin yöneldiği objede, obje dünyasında ortaya çıkar.... Konventionel sanat, nesnelerin kendisini sanatın objesi yapıyordu. Ve konventionel sanatta kaba bir mimetizm [taklitçilik] vardı. Oysa impressionizmin ilgisi nesneye değil nesnelere gelen ışık ve renk duyularına dayanıyordu. Bunun sonucu olarak, impressionistler isteyerek muhteva bakımından önemi olmayan resim konuları seçtiler. Bununla da şunu ispat etmek istediler ki, her şey renk ve ışık duyuları tarafından taşınır.... Bu renk ve ışık mosaikinin dışında resmin ifade etmek istediği ne bir duygu ne de düşünce vardır. Bunun için impresyonist resmin formel bir düzeni yoktur (Tunalı, 1962:76- 77).

İzlenimciliğin ortaya koyduğu nesne dünyası ve beslendiği felsefi düşünce herkes için geçerli olan bir görme alışkanlığını ortadan kaldırmıştır. Bu da görmenin dünyası ile sanat görselleştirdiği dünyanın birbirinden ayrıldığını göstermektedir. Dolayısıyla bu yeni bakış açısıyla birlikte iletişimin modern sanatın başlangıcında nasıl bir problemle ilişkilendirildiğine dair ipuçları vermektedir. Doğadaki bir takım izlenimlere dayandırarak 'an'ı resmeden İzlenimcilerden sonra Tunalı'ya göre modern sanatın ikinci büyük evresi resmi içsel duyguların bir dışavurumu olarak gören Dışavurumcularla başlar.

Expressionizmle beraber, sanat faaliyetlerinin yeni bir gerçeklik alanı keşfettiğini görüyoruz. Expressionizm için varlığı yöneten düşünce, varlığın impressionlardan, duyulardan ibaret olduğu düşüncesi olmayıp, varlığın, expressionlardan meydana gelmiş olduğu düşüncesidir. İmpression ve expression, birbirine zıt iki varlık dünyasının kuşatıcı ifadesidir. İmpression, dış dünyanın, expression iç dünyanın, ben- dünyasının...Expressionizm, devrinin felsefesi ile el ele, varlığın mahiyeti nedir? Sorusundan hareket eder.... mahiyetleri sanatın objesi yapar. Bunun tabii bir sonucu olarak sanat varlıktan yavaş yavaş ayrılarak mahiyetlere yönelmeye, mahiyetleri kendisine obje yapmaya başlar.... Sanatta, modern sanat da, mahiyetleri kavramak istemesi ile bir metafizik karakter elde eder, hatta bir metafizik olur: arta metaphysica; veya pittura metaphysica.... İşte, modern sanatta kendini gösteren ikinci temel problem, expressionist sanatın bu metafizik tavrından ve karakterinden doğar (Tunalı, 1962:84).

Yukarıdaki değerlendirmelerden anlaşılacağı gibi, modern sanatın başlangıcı için kesin bir kaniye varmak zordur. Çünkü modern kavramı hiçbir zaman yeterince net anlaşılır ve sorunsuz olmamıştır. Bu nedenle modern sanatı ortaya çıkaran nedenleri

görüntüler içinde aramak ya da bulmak oldukça zordur. Aslında bu geçmişi reddederek sürekli yeniye vurgu yapan modern sanatın hiçbir klasik mantığa denk düşmemesiyle ilişkilidir. Bu sanatın yansıttığı bir iletişimsizlik olgusunu açığa çıkarmak adına da önemli olan bu mantık ise ancak modern sanatın karakteristiklerini oluşturan kimi yapıların aslında modern yaşamın modern sanat üzerindeki uyarlanmalarıyla anlaşılabilir. Çünkü, bir iletişim sorunun belirginleştirdiğimiz modern yaşam, modern sanat üstünde açık seçik bir üstünlüğe sahiptir:

...sanat ve yaşam rekabet halindedir. Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça bu yarışta kazandığı içinde sanat yaşama katılmaktadır- ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmektedir. Sanat, teslimiyeti nedeniyle mütevazılaşmış ve kendinden kuşulanmaya başlamıştır. Yani gündelik gerçekliğin üstesinden gelinmiyorsa her tür manik depresif sonuç pahasına onun parçası olmanın bir sakıncası yoktur (Kuspit, 2006:77).

Bu nedenle çalışmada sanatın yaşama değil de, yaşamın sanata etkilerinden yola çıkılarak ve modern dönemde sanat-yaşam çekişmesinde yaşamın daha görülebilir bir üstünlüğe sahip olduğu kabul edilerek denilebilir ki, Modernizm 19. yüzyılın sonlarındaki hızlı sanayileşmeyle birlikte sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusunun yol açtığı derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepki olarak ortaya çıkmıştır ve temel karakteristiklerini modern yaşamın etkisi altında şekillendirmiştir.

Modern yaşam-sanat etkileşiminden yola çıkılarak 20. yüzyılda ortaya çıkan pek çok sanat manifestosundan hareketle denilebilir ki, bu çağda eğer sanata dair bir iletişimsizlik öngörüsünde bulunulacaksa bu öngörü ilkin sanatın ne olduğuyla ilişkilidir. Öyle ki bu çağ Danto tarafından “bir manifestolar [bildirge] çağı” (Giderer, 2003: 26) olarak tanımlanmıştır. Bu da demek oluyor ki 20. yüzyılda sanat artık tanımlanması zorunlu kılınan bir şey haline gelmiştir. İşte tam burada durup sanatın neden neyi ifade ettiğini ve ne yapmak istediğini açıklamak zorunda olduğu üzerinde düşünmek gerekir. Oysa geleneksel sanatta böyle bir şeye ihtiyaç duyulmamıştı. Çünkü geleneksel sanatta yapılan

şey görülebilir gerçekliği yansıtmaktı. Peki modern sanatta değişen neydi? İşte bu sorunun yanıtını Danto, sanatın sonuna bağlayan aşağıdaki ifadelerinde şöyle değerlendirir:

...20. yüzyıla kadar, sanat yapıtı ne anlama geldiği söylenmeden anlaşılabilir bir şeydir, fakat bu tarihten sonra doğası fark edilmiştir. Artık felsefe tarafından ‘neden sanat yapıtı olduğu’nun bulunması, anlaşılması gereken bir şeydir. Ona göre sanatın sonunu getiren, sanatın gerçek felsefi doğasının fark edilmesidir (Giderer, 2003:26).

Dolayısıyla sanat adı altında yapılan şeyin gerçekte ne olduğunu ‘anlatan’ manifestolar aslında bir anlamda sanatın anlaşılabilir olmaktan çıktığının ya da yeterince açık ve net olmadığına da göstergeleridir. Felsefe de işin içine girince rahatlıkla denilebilir ki, manifestolar bu çağa özgü bir gerçeklik anlayışıyla yakından ilişkilidir. Çünkü tüm manifestolar bir gerçekliğe gönderme yapar. Bu da en az manifesto sayısı kadar gerçeklik anlayışı olduğunu ya da artık tek bir görmeyi işaretleyen herkesçe bilinen tek bir gerçekliğin olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla her manifesto, modern yaşamdaki gerçekliğin ne olduğuna dair bir arayışın ya da nesneye bakış açısıyla birlikte değişen insan gerçekliğin sanattaki görüntüsünden başka bir şey değilmiş gibi gözükmektedir. Buradan yola çıkılarak yaşama ya da nasıl yaşanılması gerektiğine dair özünde ayrı bir gerçeklik olgusuyla ortaya çıkan manifestolar için, modern yaşamdaki belirsizliğin ve belirsizliğe dayalı bir anlamsızlığın sanattaki yazılı uyarlamaları denilebilir.

Manifestolar aynı zamanda bu dönemde ortaya birçok akımın çıktığının bir göstergesidir. Buna göre modern sanat-yaşam etkileşiminde çoklu akım iletişimsizliğin belirlenmesinde bir başka adımı oluşturmaktadır. Çünkü sanatta çoklu akımlara yol açan şey 20. yüzyılın kaos dolu ortamıdır. Dolayısıyla bu akımlar modern insanın yaşadığı bir kimlik bunalımının sanata da yansıtıldığına işaretleridir. Aslında, “akım terimi, modern sanata, modern döneme eşsiz dinamik karakterini veren toplumsal ve pratik akımlarla ilişkilendiren, modernliğe ait o her zaman ileri gitme, [nereye olduğunu bilmeden de olsa] her zaman bir yerlere gitme anlayışını yansıtan önemli bir modern terimdir” ( Kuspit,



2006:67-68). Ancak akımın bir kaosa gönderme yapan güçlü yanı bu sürekli ileriye gitme anlamını yadsımakta gibi görünmektedir. Bu nedenle kaos bu dönemde üzerinde oldukça sık durulan bir konudur. Öyle ki, Turani’de sosyal-iktisadi bir zemin üzerinde modern sanatın temel karakteristiklerine değindiği bir yazısında sanata etkileri bakımından dönemin ruhsal yapısına gönderme yapan bu bilinmezi temel almıştır:

...kaos öylesine karışık, öylesine çözümlenemeyecek bir durum kazanmıştır ki, aydınlar bile, bugün bir pesimiz içine düşmekten kurtulamamaktadırlar. Çünkü bu kaos, bilimin ve tekniğin gelişimi oranında, kendi sonsuzluğunu insana göstermektedir.

İşte çağımızın çaresiz insanı, bilmediği, anlamadığı ve çözemediği çevresinden eindiği kopuk izlenimlerini, yaşantısının bir yansıması olarak sanatına getirmektedir. Ancak onun bu yeni çevresi, eskisi gibi 30 km çaplı bir yurt bölümü, hatta ülkesi değil; tüm yeryüzü haline gelmiştir (Turani, 2003:110).

Kuspit ise Arnheim’den esinle modern sanatı akımlar halinde düşünmeyi entropi ve yaratıcılık diyalektiği ile eşleştirmiş ve daha önce modern yaşamda belirlediğimiz ‘kısa ömürlülük’ terimini bu akımlarla özdeşleştirerek farklı bir bakış açısı sunmuştur:

Modern sanatı akımlar halinde - .... - düşünmek yerine entropi ve yaratıcılık diyalektiği biçiminde, ya da Arnheim’in ifadesiyle söyleyecek olursak sanatın kendi kendisiyle gelişmesine neden olan hastalıklı çözüme [*catabolic*] ve sağlıklı özümleme [*anabolic*] kuvvetleri biçiminde düşünmeyi öneriyorum. Bu yaklaşım üslup ve kavram farklarını ortadan kaldırarak hemen bütün modern akımların kısa süreli ‘buluşlar’ olduğu gerçeğini öne çıkarır. Bu akımlar aniden ortaya çıkar ve nerdeyse aynı hızla aniden yok olurlar. Doğar doğmaz ölüyormuş gibidirler.... Bu nedenle daima yeni sanatsal deneyler yapılmaktadır ve yine bu nedenle bazı düşünürlere, örneğin E.H. Gombrich’e göre modern sanat ‘deneysel’ konumda kalmıştır (Kuspit, 2006:68).

Modern yaşamda gerçekliğin üzerini bir sis perdesi gibi örten entropi, yaşamı ve sanatı bulanıklaştırmıştır. Dolayısıyla modern yaşamda bir boşluğa, aşınma ve çatışmaya ve daha da ötesinde bütünlüğün yitirilmesine neden olan entropi sanatta ise çok akımlılığa, biçimsel parçalanmaya, tekrarlarla yaratılan bir sıralılığa ve dışavurumcu bir

patlamaya denk gelmektedir. Bu durum ise modern sanattaki deneysellik olgusuna da bir açıklık getirmektedir.

Modern sanata enerji veren şey bir anlamıyla da buluş ve deney yapma duygusu'dur. Deneysellik iletişimsizlik olgusuna daha da açıklık getirecek bir başka karakteristiğe vurgu yapması bakımından önemlidir. Bu karakteristik ise 'yeni'dir. "Modernizm açısından önemli olan *eskiyi*, yani *geleneksel olanı reddetmek* ve *yeniye*, yani *modern* olana ulaşmak; hatta bununla yetinmeyip yarını planlamaktır" (Yılmaz, 2006:16).

Yeniliğe olan bu düşkünlük, ne olduğu çoğunlukla belirlenmesi son derece güç olan modern sanatın deneyselliği yanında iki belirleyici özelliğine daha kaynaklık etmiştir: 'Sanatın özerkleşmesi'ne ve 'sanat için sanat' anlayışına. Çünkü son söylemine eşlik eden bu iki durum nihilizme varan bir anlayışın sanata uyarlanmış hali olup kaynağını modern insanın iç sıkıntısını oluşturan bir ölüm dürtüsünden almaktadır. Buna göre yaşamsal tüm deneyimleriyle birlikte modern insan için gelip geçici durumlara eşlik eden ölüm dürtüsü, modern sanatçının içine düştüğü derin boşluğun ve deneyci bir tavır içinde sürekli yeniyi aramasının bir nedenini oluşturmuştur diyebiliriz. İşte bu yenilik arayışı ki belirsizliğe giden bir sanatçı bilincinin tükenmemek adına bir kurtuluş umudu olarak sığındığı bir arayışın temsili olup, bu arayışın zamanla insanlar ve sanatçılar üzerinde görülebilir yada hissedilebilir kimi olumsuz belirtiler ortaya çıkarmış ve resmin sonu tartışmalarına kaynaklık etmiştir. Giderer'e göre,

Bir şeyin sonunun geldiğine inanan kimse, onun yaşlandığını, eskidiğini ya da işe yaramadığını düşünmektedir. Resim kendi içine kapanarak, toplumla hatta onu yaratan sanatçısıyla ilişkisini keserek, insanların kendisini 'işe yaramaz' olarak algılamalarını sağlamıştır. Başka bir açıdan bakıldığında, kendini o denli yüceltmıştır ki, ulaşamadığı için izleyiciyle ilişkisi kesilmiştir. Modernizm'de yeniye olan tutku öylesine yoğunlaşmıştır ki; eski olanın yeni olan üzerindeki her türlü etkisi, izi silinmek istemiştir. Öyle bir yeni ki devrim niteliğinde olsun, öyle bir yeni ki yalnızca kendisini temsil etsin, öyle bir yeni ki kendinden

sonraki yeninin doğmasına izin vermeyecek güçte olsun düşüncesi ve yorgunluğu ‘son’ söylemini beraberinde getirmiştir (Giderer, 2003:13).

Buna göre yenilik arayışının resim açısından sonuçları yukarıda değerlendirildiği gibidir. ‘Özerkleşme’ ve ‘sanat sanat içindir’ anlayışı ise yeni’nin sanattaki çok çeşitli görünümünden en önemli iki tanesidir. Bu kavramlar dikkatle incelenip modern yaşamla aralarında bir bağ kurulmaya çalışıldığında ise çoğunlukla olumlu bir durum gibi gözükürken özerkleşmenin aslında yenilik peşinde koşan sanatçının yorgunluğuna ve sanatın içine kapanmasının bir göstergesi olduğu iddia edilebilir. ‘Sanat için sanat’ anlayışı da sanatla çağdaş yaşam arasındaki bağı kopararak, bilinçli olarak düşsel bir yaklaşımı benimsemesi ve böylece gerçeği bir yana koyarak iletişimsizliğe bir tür gönderme yapması bakımından başlı başına bir iletişim sorunundan kaynaklanan benzer bir durumla ifadelendirilebilir. Bu da 20. yüzyılın genel karakteristiğini en iyi açıklayan yabancılaşmanın sanattaki felsefi görünümünden ya da tutumundan başka bir şey değildir. Kısacası yabancılaşma, içine kapanma ve yalnızlaşma en kısa yoldan bir özerkleşme hareketi içinde sanatın sanat için yapıldığı her duruma uyarlanabilir.

Modern sanatın temel bir karakteristiğini oluşturan ‘yeni’ sanatta açığa çıkarmak istediğimiz bir iletişimsizlik olgusu için hem bir neden, hem bir sonuç olmuştur. Öte yandan bir nedeni ya da bir sonucu ortaya koyduğu bilinmemekle birlikte ilkel olana yönelişin modern sanatın bir diğer karakteristiğini oluşturduğu kesin olarak bilinmektedir. Buna göre modern sanatın mantığının kavranmasında değineceğimiz bir diğer temel kavram ‘ilkel sanat’tır.

Sanatlarını gelenekçi sanata karşı tarihsel bir zemine oturtma isteğiyle ilkin izlenimci geleneğin başlattığı bir anlayışla estamlara yönelen modern sanatçılar sonrasında ise Avrupa dışı kültürlerin sanatlarına ilgi duymaya başlamış ve ilkel sanatı keşfetmişlerdir. Buna göre,

Modernizmin birçok katalizöründen biri de, bağımsız bir alan olarak güzel sanattan haberi bile olmayan kültürler tarafından üretilen sanatların keşfiydi. Örneğin, Afrikalıların ritüel maskeleri ve fetiş figürlerinin Picasso tarafından asimile edilişi [*Les demoiselles d'Avignon*, (Avignonlu Kızlar), 1907], tıpkı daha önceleri Japon baskı resimlerinin postemresyonistler üzerindeki etkilerinde olduğu gibi, uzun süre modernizmin efsanesinin bir parçası olarak kalmıştır (Shiner, 2004: 370).

Sanatçıların ilkel sanata yönelişlerinin kaynağında ise temelde yine modern yaşamda öngörülen iletişimsizlikle ilgili bir neden yatmaktadır: 'Yabancılaşma'. Şöyle ki, modern sanatçıların ilkel sanata yönelmelerinin nedeni tarihsel bir zemin yaratma kaygısının yanı sıra, henüz doğaya ve kendine yabancılaşmamış sanatı modern dünyanın yabancılaşmış öğelerine karşı bir tepki olarak kullanmak istemesidir. Buna göre, ilkel sanat yöneliş modern yaşamda açığa çıkan bir yabancılaşma olgusundan kurtulma arayışının modern sanatçı tarafından sanata uyarlanmasından başka bir şey değildir.

...işte bu nedenle Wordsworth, Baudelaire, Gauguin, Kandinsky, Klee ve Dubuffet'nin de aralarında bulunduğu, modern dönem öncesinde ve modern dönemde yaşayan birçok şair ve sanatçı, çocuğu imgelemi en geniş kişi olarak bağrılarına basmış, 'ilkel', çocuksu, 'yabancı' sanatı en geniş imgeleme sahip, temel sanat olarak görmüşlerdir. İçlerindeki çocukla iletişimlerini kesmemeye çalışmış, bunun içinde çoğunlukla ilkel sanatı mihenk taşı [hatta bileğitaşı] olarak kullanılmış, kişinin kendisine atfedilen rolü oynamasını ve kendisini o rolle tamamen özdeşleştirmesini talep eden yetişkinlerin toplumsal dünyasını hiçe sayarak içlerindeki çocuğu canlı tutmaya çalışmışlardır (Kuspit, 2006:28).

Yabancılaşmaya bir çözüm önerisi olarak getirilen tek neden elbette ilkel sanata yöneliş değildi. Sanatçıların gittikçe nesneleşen ve yabancılaşan dünyadan arınma istekleri sanatta bir yeni motifi daha ortaya çıkarıyordu: 'Safılık'. Safılık,

...bugünkü 'postmodernist' sanatçıların ihlal etmekten özel bir zevk aldıkları bir acil gereksinimdi. İlk modernistler için 'safılık' resmi, müziği yahut edebiyatı kendi özlerine yabancı her şeylerden arındırma dürtüsünü ifade ediyordu. Bununla birlikte ille de mutlak bir biçimcilik ve katksız bir sanat sanat içindir inancı anlamına gelmiyor, aynı zamanda Sanatın bilimin yahut söylemsel düşüncenin erişemediği derin hakikatleri açığa çıkarmak yolundaki yerleşik anlayışla da harmanlanabiliyordu. Nitekim, Joyce'un *Ulysses*, Woolf'un *Deniz Feneri* ve Proust'un *Kayıp Zamanın Peşinde* romanları gündelik yaşamın dokusunu cisimsizleştirmek ve modern hayatın derin ruhsal çatışmalarını keşfetmek için deneysel teknikler kullanıyordu.

Kasimir Malevich ve Wassily Kandinsky gibi ressamlar soyutlamanın, ruhsal alanı temsili üsluplardan daha uygun biçimde ifade edebileceğine inanıyorlardı (Shiner, 2004: 372- 373).

Manifestolardan ve onların ortaya koyduğu çoklu akımlardan tutunda, saflaşmaya kadar modern sanatın temel görünüşleri altında sunulan tüm karakteristikler temelde modern yaşamda etkisini gösteren bir iletişim sorununun sanattaki uyarlamalarından başka bir şey değildir. Çünkü;

Modern sanat, devrin kültürü, felsefesi ve bilim görüşü ile aynı bağlam içinde bulunur. Onu yöneten kanun, bütün kültüre hakim olan genel kanundur; ve bu genel kanunluk içinde modern sanatı düşünmek gereklidir. Devrin kültürü, felsefesi expressionisttir, devrin bilim görüşü indeterministtir. Elbette, bu devir kültürü içinde ve onun belli bir fenomeni olan modern sanatta, abstrakt ve non-figüratif veya sürrealist olacaktır. Newton fiziğine bağlı bir zihne, modern fiziğin problemleri nasıl bir fiction gelirse, aynı şekilde konventionel sanat kategorileri ile çalışan bir estetik yetiye de, modern sanatın fenomenleri anlaşılabilir ve problematik ve şüpheli gelecektir. Modern sanatı şüpheli yapan faktör, modern sanatın teled ettiği estetik tavrı ve perspektivi alamamaktan ileri geliyor. Böyle bir perspektiv uygunsuzluğu içinde, elbette modern sanatın bir sanat olarak varlığından şüphe edilebilir (Tunalı, 1962:84-85).

Modern sanat-yaşam etkileşiminden yola çıkarsak 20. yüzyılda sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir bireyi olarak iletişim sorunu yaşayan ve bireysel yaratımlarında yansıtan bir kişiye dönüşür. Dolayısıyla, modern yaşam- modern sanat etkileşiminden yola çıkarak iletişimsizlik olgusu altında değerlendirdiğimiz modern sanatın tüm karakteristikleri aynı zamanda çağın özellikle sanatta ortaya çıkan yeni bir ifade tarzını belirmesi açısından önemli kılınmaktadır. Bu çağa özgü bir davranış ve düşünme biçimi olan bu tarz dışavurumculuk olup, çalışmanın bundan sonraki aşamasında hem tematik hem biçimsel olarak iletişimsizliğe ilişkin düşünmenin tek yolu olacaktır.

### III. BÖLÜM

#### SANAT YAPITLARINDA İLETİŞİM(SİZLİK)

20. yüzyıla girerken yoğun bir şekilde hissedilen ‘belirsizlik’in iletişimde bir sorunu ifade etmesi kadar yeni bir dünya görüşünü de işaretlediği anlaşılmıştır. Çünkü en kökende bir sorunu ifade ettiği her durumda iletişim, insanın yaşamsal faaliyetlerini sürdürdüğü herhangi bir alanda içine düştüğü bir çıkmazın ya da belirsizliğin hem kendisini oluşturmuş, hem de bu çıkarımları açıklayıcı bir rol özellik üstlenmiştir. Bu nedenle iletişimsizlik olgusunun temel bir motif olarak sanat yapıtlarına da yansıtılması kaçınılmaz kılınmıştır. Çünkü bu dönemde sanatçılarda diğer tüm insanlar gibi geleceğe yönelik kaygılar taşımaktadır. Dolayısıyla insanların varlık nedenini yeniden sorgulamaya başladığı bir dönemde sanat da kendini oluşturan tüm öğeleri ve temasını ya da temel motiflerini tekrar sorgulamak ve yenilemek ihtiyacı içine girmiştir. Sanatçı bu belirsizlikten duyduğu iç sıkıntısını ve yeni bir dünya tasarımına tepkisini sanat yapıtlarına dışavurumcu bir dil kullanarak yansıtmıştır. Buradan yola çıkılarak denilebilir ki, tematik ya da biçimsel fark etmeksizin dışavurumcu bir ifade biçiminin yansıtıldığı her durumda iletişimsizlik sanat yapıtlarında geçerli kılınan bir temel motifi oluşturmuştur. Bu anlamda iletişimle ilgili en belirgin bir kaygıya 20. yüzyıl içinde varlık gösteren dışavurumcu sanatçılar sahipmiş gibi görünse de aslında bir motif olarak ‘iletişimsizlik’in tarzını dışavurumcu olarak değerlendirebileceğimiz aşağı yukarı tüm sanat yapıtları için geçerli kılınabilecek bir olguyu oluşturduğu rahatlıkla söylenebilir. Dolayısıyla Wolf ve Grosenick’e göre dışavurumcu yakıştırması;

...Michelangelo’nun figürlerinden Albrecht Dürer’in baskılarına ya da dışavurumcuların pek beğendiği iki sanatçı olan Matthias Grünewald’ın mihrap resimlerinden El Greco’nun [1475-80

dolayları-1614] yapıtlarına değin geçmişteki sayısız sanat çalışmasına uygulanabilirdi.... bugün birçok sanat tarihçisinin dışavurumculuğu bir akım olarak değil, daha çok 'yönelim' ya da 'eğilim', yeni kuşağın yaşamı algılama biçiminin ortaya konması gibi tanımlamayı yeğlemeleri işte bundandır (Wolf ve Grosenick, 2005:8).

Görüldüğü üzere iletişimsizlik bir motif olarak Rönesans'a kadar dayandırılmaktadır. Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar geçen süre içinde belli başlı sanat yapıtları incelendiğinde, değişen dünya görüşlerine paralel olarak bu sanat yapıtlarını oluşturan sosyal krizler, dönem siyasetleri ya da ruhen parçalanmış birey böyle bir çıkarım için en haklı gerekçeleri oluşturmakta gibi gözükmektedir.

### **III. 1. Resimde İletişimsizlik Teması**

Rönesans resminde 'iletişimsizlik' olgusunun bir temaya indirgenmesi, bu dönemde ortaya çıkan birtakım teknik unsurların gücüyle insanın yönünü doğaya çevirip onu kontrol altına alma isteğiyle yakından ilişkilidir. Hristyanlık ilk günah teorisi ile bir insanı işlemediği suçlardan sorumlu tutmuş ve insanı varlıkla ilgili olarak güvensizlik duygusu yaşayan bir bireye indirgemişti. Bu güvensizlik duygusunu yenmek isteyen insan ise kendini kanıtlamanın zorunlu olduğu inancı içinde doğayı kontrol etme çabası içine girmişti. Bunun anlamı gerçekliğin 'fizik gerçekliğine' indirgenmesiydi.

Doğayı kontrol altına alma isteği resim sanatında tasvir mantığına dayalı görsel tasarımların somutlaştırılmasını gerekli kılmış, dolaylı da olsa, Rönesans resminin karakteristik yapısını oluşturan ve iletişimsizliği bu karakteristik yapı içinde bir temaya indirgeyen bir anlayışı oluşturmuştur. Fizik gerçekliğin Rönesans resmindeki görüntüsü ise öteki dünyanın mekansız, temsili biçimlendirilmesi yerine, insanın bakış açısıyla doğayı biçimlenecek bir nesne haline getiren bilimsel bir perspektif anlayışıyla ortaya konulmuştur. Böylece gerçeklik görünebilir olana hapsedilmiştir. Doğal olarak Rönesans

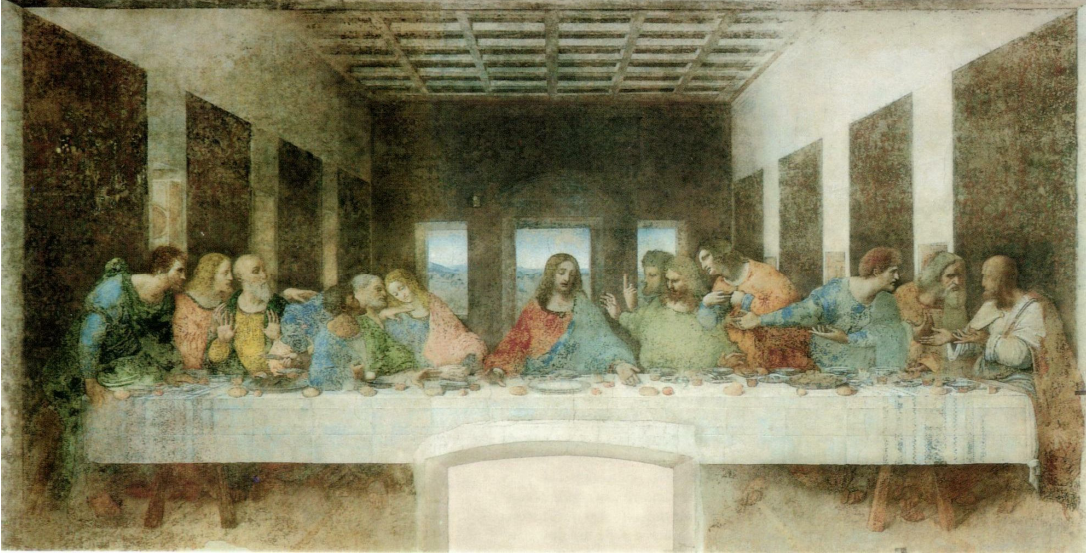
temel alındığında, resim sanatında iletişimin olduğu kadar, iletişimsizliğin ortaya konduğu ilk durumda bu anlamda dinseldir diyebiliriz.



**Resim. 1-** Kariye Camisi, “Anastasis (Diriliş)”, ykl.1310-20

Rönesans resminde yukarıda belirttiğimiz gerçekliğin fizik gerçekliğine indirgenmesi durumu en çok İsa'nın tasvirlerinde belirgindir. Şöyle ki, Bizans resminde İsa doğrudan izleyiciye bakan onunla bire bir ilişki kuran ‘özne’ konumundaydı (resim1). Rönesans resminde ise İsa'nın bize yani izleyiciye bakan özne olma konumundan sıyrıldığı görülür (resim 2). Çünkü insanı merkeze yerleştiren perspektifin icadıyla özne, ‘izleyici’ olmuştur. Dolayısıyla İsa’da bir nesneye dönüşmüştür. İşte bu durum üstü örtük bir şekilde gittikçe maddileşen dünyada iletişim sorununun dinsel otoritelerce dışlandığının ve inancın kurtarılmaya çalışıldığının bir göstergesi olmuştur.





**Resim. 2** - Leonardo da Vinci, “*Son Akşam Yemeği*”, 1495- 1498.

İsa'nın nesnelleştirilerek anlatıldığı en önemli tasvir şekilleri ise dönemin büyük üstadlarının resimlerinde açıkça görülebilir. Leonardo da Vinci'nin ‘Son Akşam Yemeği’ndeki İsa tasviri (resim 2) bunun iyi bir örneğidir. Üzerine hem teması hem de ele aldığı konuyla ilgili sayısız görüş ve düşüncenin üretildiği bu duvar resminde İsa, “Gerçekten size diyorum ki, içinizden biri beni ele verecek” (Gombrich, 2002:296) diyerek yöneldiği havarileri için bir özne konumundayken, seyirci için bir nesne konumunda olma ikiliğini taşımaktadır.

Çok belirgin olmamakla birlikte ‘inanca dayalı’ bir iletişimsizlik durumuna gönderme yapan, bilinen ve tanınan Tanrı gerçekliğinin yitirilmesi durumu, Rönesans resminde sadece İsa'nın tasvirleriyle sınırlı değildir. Bu dönemde bu tasvirlerden bağımsız ve yüzyılın genel karakteristiğine uygun olarak, yapıtlarında iletişimsizlik olgusuna açık seçik gönderme yapan sanatçılara da rastlanmaktadır. Bu sanatçılardan en bilineni olan Hieronimus Bosch'un, yapıtlarında iletişimsizliğe çoğunlukla dinsel gücün yitirildiği ‘delilik sınırları’nda, düşsel ve aykırı kompozisyonlar kullanarak göndermeler yaptığı

söylenbilir. Sanatıyla bir anlamda içinde yaşadığı dünyanın gerçekliğine ve bireyin bu dönem içerisindeki ruh durumuna ayna tutan Bosch, bunu yaparken de hem bir insan, hem bir sanatçı duyarlılığıyla resimlerini aşırılıklara ve gerçeküstü düşlere taşımaktan çekinmemiştir. Bosch'un böyle bir görsel anlatım tarzını benimsemesinde elbette bir yandan gelişen ticaret ve endüstriyle birlikte kentlerin giderek zenginleştiği ancak öte yandan insanların müthiş bir karamsarlık içinde çırpındığı, adaletsizliğin, açlığın, sefaletin, çaresiz hastalıkların korku içinde büyük toplumsal bir ikilemin yaşandığı bir yüzyıl bunalımının büyük payı vardır. Dolayısıyla 'Dünyevi Zevklerin Bahçesi' (resim 3) bu ikilem içinde Bosch'un yüzyılın bu derin karamsarlığını bir sanatçı duyarlılığıyla akla aykırı bir düşsel aleme betimlediği en önemli eserlerinden biridir. Akıl ve mantığın yitirilerek, insanlığın giderek daha da bir bilinmeze sürüklendiği belirgin bir iletişim kaygısına da açıkça gönderme yapan bu eser, 'Tufan'ın Verdiği Ders' adıyla da bilinmektedir.



**Resim. 3-** Hieronymus Bosch, "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi", 1500- 1505.

İnanılmaz bir gizemin de hakim olduğu bu yapıt “yeryüzündeki zevklerin geçiciliğinin simgesel bir betimini sunmaktadır. Orta panonun tufandan önceki insanın günahkarlığının karanlık ve simgesel görünümüleri olarak sevişen insanların ve büyük bir aç gözlülükle dünya nimetlerine saldıran insanların yaşadığı bir dünyayı gösterdiği düşünülmektedir. Bir anlamda bu pano insanlığın yıkımını getiren iffetsizliğin ve açgözlülüğün diz boyu olduğu bir çürümenin de başlangıcını simgelemektedir. Cennet ve cehennem bir görünümünü sunan sağ ve sol kanatlar ise yine tufanın birer izleğini sunmaktadır. Cennet bölümünde ufukta ağaçlar bereketi simgelese de çevresinde dolaşan kara kuşlar kötü şeylerin olacağını haber vermektedir. Cehennem bölümünde ise tufandan sonra insani ve hayvani olan her şeyin iç içe geçtiği ve ölümün her yerde varlığını hissettirdiği son derece karanlık ve karmaşık bir evren tasarımı hakimdir” (Gombrich, 1995:61-79). Dönemin ahlaki çöküşüne de açık çağrışımlar yaparak toplumun büyük kesiminin sunumunu yapmakta olan resim insan ve insan, insan ve yaşadığı toplum arasında her türlü iletişimin koptuğu, anlaşılmaz, tanımlanamaz davranışlarıyla insanlığın delilik sınırlarındaki ince bir çizgide betimlendiği ve dönemin genel karakteristiğini ortaya açık ve net olarak koyabilen bir yapıttır.

Bosch’un yapıtları hem içinde yaşanan dönemi yansıması hem de bu dönemde de açığa çıkarılabilecek belirgin bir iletişim kaygısına kaynaklık etmesinin dışında, bir de kimi önemli düşünürlerin üstünde önemle durduğu bir gelecek tasarısını oluşturması bakımından da son derece önemlidir. Bu öngörü ise, Rönesans’tan sonra belirli oranlarda, ‘belirsizlik’ düzleminde iletişim sorununun yeniden kimi sanat yapıtlarında yansıtılmış olma ihtimalini akla getirmektedir. Buna göre, Rönesans’ta tasvir mantığının gelişmesinin altında yatan bir neden olarak yaşanan değişimlerle birlikte nesneleşme

arzusunun görsel birer tasarımını oluşturduğu düşünülen iletişimsizlik olgusu 'Maniyerist resimde devam eder.

Maniyerist resim güzelliğın, uyumun, doğru çizimin, ayrıntının olabilecek en yetkin eserlerini yapan Leonardo, Michelangelo, Raffaello ve Tiziano gibi ustaların aşlamadığı ve yeni yetişen sanatçıların amaçsızlaştığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu nedenle bu akım, yenilik arayışının formla içerik arasında bir dengesizliği, yapaylığı getirdiği, zorlama bir üslup yarattığı ve birey olarak sanatçının çıkış noktası aradığı bir akım olmuştur. Dolayısıyla bu sefer bir motif olarak iletişimsizliğin resimde ne yapılacağıının bilinmemesinden kaynaklanan bir şaşkınlığın, tutukluğun ve bunalım sonucunda resimde temsil tarzlarında belirlenen genel karakteristiklerde kendini açığa vurduğu söylenebilir. Maniyerizm de, kimi usta sanatçılar eserlerinde çok renkli bir kullanımla birlikte klasiği zenginleştirmiş olsa da bu durum aynı zamanda hareket ve adaleleri abartarak Rönesans'ın araştırmacı mantığının yitirilmesine neden olmuştur. Böylece, anatomik anlamda boş bir form imalatı onların eserlerine hakim olmuştur.

Turani'nin bu belirleyiciliği dışında Maniyerist resimde bir iletişimsizlik öngörüsünde bulunabilmek adına özellikle bu anlayışı ortaya koyan iki önemli özelliğın ön plana çıkarılması gerekli gibi gözükmeğtedir. Bunlardan ilki, V. yüzyıldan itibaren Bizans'ta, Mısır'da ve sonrasında İslam sanatında 'akantus yaprakları'ndan soyut bir bezemeye doğru giden kıvrık bir süs motifinin devamı niteliğinde yaygın bir şekilde kullanılan "S" figürü ve ikincisi Maniyerist resmin mantıktan yoksun hareketlerin ve kişilerin düşsel, tiyatroyari kompozisyonu. Süs öğesinin yabancılaştırıcı etkisi bilinmekle birlikte, tiyatroyari kompozisyon bir hayale gönderme yapmasıyla iletişimsizliğı bir motife dönüştürmeğtedir. Çünkü hayal varsa gerçek yoktur. Gerçeğın olmadığı yerde de iletişim yoktur. Bu nedenle iletişimsizliğın temelde gerçeğliğın yadsınması durumuna

bağlanmasına yeniden rastlamaktayız. Bu genel karakteristikleri içinde yapıtlarında gizemli bir belirsizliğe ve bu belirsizlikle birlikte de belirgin olarak bir iletişimsizliğe gönderme yapan dönemin en önemli ressamı El Greco'dur diyebiliriz. 'Melankoli' özellikle Greco'da iletişimsizliğe gönderme yapan hakim duygudur. Greco bu duyguyu, içinde yaşadığı dünyadan kopmak, ayrılmak istercesine aşırı derecede uzayan, gerilen, kıvrılan insan figürleriyle verir. "Böylece onun yapmış olduğu figürler, kendini çeken göğe doğru yükselirler. Sanat yoksullarının beceriksizlik dedikleri şey gerçekte bir sanat iradesinin sonucudur" (Yetkin, 1966:24).



**Resim. 4-** El Greco, "Beşinci Mührün Açılışı", 1600.

Böyle bir sanat iradesine sahip olmakla birlikte Greco'nun tüm görsel tasarımlarını bir 'biçimbozma' mantığıyla geliştirmesi de dikkat çekicidir (resim 4). Bu tavrı ona hem dışavurumcu bir kimlik kazandırmış, hem de simetri-dışı' ve 'karşı gelenekçi' çizgileri ile modern resmin öncüsü yapmıştır (Şenyapılı, 2004:25- 41). Aslında dönemin 20. yüzyıla çok benzeyen bir yapısı vardır. Bu anlamda modern dönem için geçerli iletişimsizliğe dair tüm olgular aşağı yukarı bu dönemde de geçerli sayılabilir. Örneğin, tüm karşıtlıkların bir arada bulunması, bireycilik ve göreceliliğin ön plana çıkarılması, insana olan kuşkunun artması, gerilim ve tedirginlik ve dönemin yapısından kaynaklanan bir tutukluğun geleceğe dair bir belirsizlik öngörüsünü oluşturması vb. gibi. Dolayısıyla bu dönem sanatında da iletişime dair kaygılar benzerdir.

Maniyerizmin aksine dönemin genel karakteristiği incelendiğinde Barok resminde bir iletişimsizlik iddiasında bulunmak fazlaca cesaret isteyen bir iş olup, öte yandan Barok sanatın 'gürültü'nün ve 'belirsizlik'in sanatı olarak nitelenmesinin bir tesadüf değilmiş gibi gözükmektedir. En azından bu özelliği felsefi olarak düşünüldüğünde kimi çıkarımlarda bulunulabilir ki, "düzgün olmayan inci" anlamıyla eserlerin aşağılanması yönündeki eğilimde kuşku götürmez bir kesinlik sağlamasa da, bu sorunun varlığına işaret eder gibi gözükmektedir. Buna göre belirsizliğin ilk anda bir dünya görüşünü yansıttığı fikri üzerinden hareket edilmeye çalışılabilir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, bu dönem için, iletişimsizlik bir iddia olmayıp, olgu Barok sanatta sadece bir olasılık olarak görülmektedir. Öte yandan aşağıda Yetkin'in dönemin ünlü ressamlarından Rembrandt ve sanatı hakkında yazdıkları bu fikrin oluşumunda destekleyici bir role sahip gibi gözükmektedir. Buna göre; ıstırapın, merhametin, trajedinin ulaşılamaz sanatkarlarından biri olan Rembrandt'ın

...tablolarında hakim unsur, ışıktır. Renkli, titrek bir hava her tarafa yayılmaktadır. Bu havanın içine, figürler denizdeki balıklar gibi yatmıştır. Ressam bu havayı elle tutulacak dereceye

getirmiş, onun kaynamakta olan esrarlı hayatını meydana çıkarmıştır. O, bu havaya memleketinin, bir mağarada yanan ışığı gibi kuvvetsiz, sarımtırak ışığını koymuştur. O suretle ki cansız alemde en mükemmel, en ifadeli dramı, bütün tezatları, bütün savaşları, gecede en ezici ve öldürücü eleme, şüpheli gölgedeki en uçucu, en hüznü şeyi, coşkun gündüzdeki en dayanılmaz, en şiddetli tarafları duydu. Bu dereceye varınca, onun için tabii dramın üstüne insan dramın yerleştirmek kalmıştı...Böylece ışık ve ıstırap Rembrandt'ın sanatına hakim iki ana unsur olarak görünüyor. Sanatçı ışığı ışık diye aramamış, görünmeyi göstermek, görüneni değerlendirmek için bir vasıta olarak kullanmıştır. Rembrandt'ın ışığı zayıf, muzdarip, perişan insanlığın üzerine yağın bir rahmettir. Karanlığın kenarına eğilen, eğildikçe eriyen ışık, o aydın gölge, o büyü, Rembrandt'ın ruhundan doğmuş gibidir. Karanlıklarla savaş, yalnız sanatının yansıması değil, hayatının da alinyazısı olmuştur (Yetkin, 1966:41- 42).

Elbette Rembrandt hakkındaki bu ifadelerin geneli ifade edip etmediği tartışılabilir ama dönemin genel özellikleri üç aşağı beş yukarı bu ifadelerin geneli kapsadığı fikrini güçlendirir.



**Resim. 5-** Rembrandt, "Tobit and Anna", 1626.

Aristokrasiden burjuvaya geçen bir yönetim değişikliği sonucunda Hollanda'da ortaya çıkan ve dolayısıyla bir burjuva kültürünün varlığını meşru kılan bu sanat, dünyevi gerçekleri ifade eden bir sanat olmuş ve gerçekçi bir anlayışla ele alınan obje, Barok sanatta doğal ortamı içinde samimi bir anlatımla verilmiştir. Böyle bir toplumsal süreçte, Barok sanatın ortaya çıkışı ülke mizaçları ile ilişkilendirilebilir. Çünkü bir tiyatro sahnesindeymişçesine teatral güzelliğe sahip figürler, hareketli güney Avrupa halklarının, konuşmalarına, duygularını daha kolay açığa vurmalarına ve tiyatroya düşkün tutumlarına bağlanabilir. Bir hayat görüşünü işaretlediğini düşündüğümüz belirsizlik ise bu dönemde güneyin yaşam tarzının gittikçe daha çok merak edilmesine dayandırılabilir. Öte yandan gerçek ile hayalin birbirine karıştığı bir mekan tasarımıyla duvar ve tavanların göz aldatıcı resimlerle genişletilmesi yaşanan belirsizliğin açık bir kanıtı gibidir. Dolayısıyla bir sonsuzluk fikri içinde hayal ile gerçeğin birbirine karıştırılması ve bunun kuzeyden güneye bir yaşam tarzını yansıtması iletişimsizlik olgusu altında değerlendirilirken Barok'un gölgesel üslubuna yapılan göndermeleri oluşturmaktadır. Debord'un aşağıdaki ifadeleri Barok sanata özgü bu duruma gönderme yapar gibidir:

Sanatı istila eden tarihsel zaman, *barokla* başlayarak, öncelikle sanat alanında kendini ifade etmişti. Barok merkezini yitirmiş bir dünyanın sanatıdır. Ortaçağın kainatta ve dünyevi yönetimde benimsediği son mitsel düzen –Hristyanlığın birliği ve bir imparatorluk hayaleti- çökmüştür. *Değişim sanatı*, dünyada keşfettiği geçicilik ilkesini kendi içinde taşımak zorundadır. Eugenio d'Ors, sanat 'sonsuzluğa karşı yaşamı seçmiştir' der. Tiyatro, başlıca şenlik ve teatral şenlik barokun gerçekleşmesindeki başlıca anlardır ve bunlarda her türlü özel sanatsal ifade, sadece, kurulu bir alan dekoruna, birleşme merkezi kendisi olan bir kontrüksiyona yaptığı göndermeler sayesinde anlamlı hale gelir; bu merkez, bütünün dinamik düzensizliği içinde tehlike altındaki bir 'denge' olarak yer alan *geçiş*dir (Debord, 2006:147).

Barok resimde bir iletişimsizlik olduğu iddiasında çekingen davransak da, Rokoko'da yine dönemin genel yapısı içinde bu iddiayı daha görünür kılan kimi yapılanmalar ve düşünce örgütlenmelerinin olduğunu daha rahat söyleyebiliriz.



Resimsel niteliklerin zayıflayarak, dekoratif süslemeci bir işlevin ön plana çıktığı bir anlayış olan 'Rokoko üslubu' bir bezeme üslubu olarak, Avrupa'nın en zengin olduğu bir dönemde aristokrasi ile orta sınıfın üst kesimin sanatı olarak karşımıza çıkar. Esas olanın zevk ve hayatın tadını çıkarmak olduğu bu dönemde yaşamın gerekli süsünü sağlayan Rokoko üslubuyla birlikte duvarlar, tavanlar, bahçeler, eğlenceyi, zevki, aşkı kışkırtan bir renkliliğe bürünmüşlerdir. Aslında tıpkı Osmanlı'daki Lale Devri'nde olduğu gibi bunca eğlenceye ve zevke yönelip, siyasal ve ekonomik yapısı günden güne bozulan Avrupa'da sorunların halkın gözünden uzaklaştırılmasını sağlayarak toplumu edilgin hale getirmek için sanat bir gizleme aracıydı. Bundan dolayıdır ki, 17. yüzyılın dinsel içerikli sınırlandırıcı konuları bu dönemde, özel hayatı, göz alıcı giysileri içinde ki kadınlar ve çapkın erkeklerin gönül ilişkilerini aşk hayatının heyecanını, şenlikleri, bayramları zarafeti, serüveni yansıtan konulara yani diğer bir deyişle bir eylem olarak insanları oyalayan konulara dönüşmüştür. Bu nedenle tasasız ve yaldızlı üsluplarıyla, bitkisel bezemelerle duvarları kaplayan bu resimlerin göz oyalayıcı bir görselliğe büründürülmesi tesadüf değildir.

Tamamen dekoratif amaçlı olan resimler genellikle gösterişli ve parlak renklerle donatılmış ve bunlarla bir hayal alemi yansıtılmıştır, mitolojiyle birlikte dekoratif unsurlar kaynaştırılmıştır. Işık ve renkle hakim olan genel motife yapılan vurgu daha da güçlendirilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde iletişimsizlik durumu tamamen dönemin politik görüşünün etkisiyle bilinçli bir kurgulamanın ürünü olup, bunun sanattaki görünümü sanatçıların aşırı süslemeci bir tavra yönelmesi olarak özetlenebilir. Bu nedenle bu dönemde "sanata dinlenmek, zevk duymak için sığınan, yorgun, edilgin hobba bir toplumun doğal davranışı yön vermiştir" (Hauser, 1995:43).

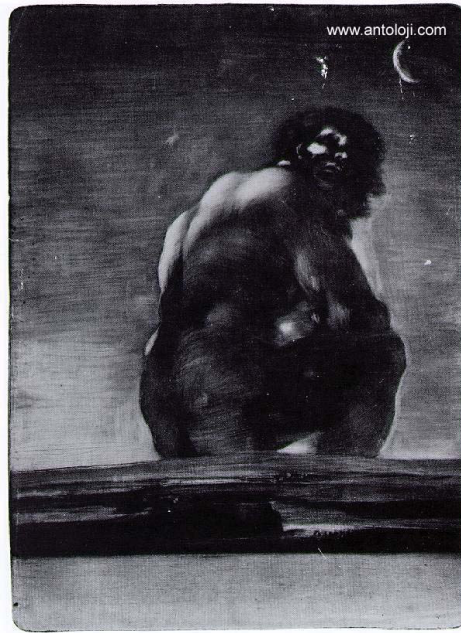
Böyle bir anlayış içerisinde resim yapan Rokoko üslubunun en önemli temsilcileri, Audran, Françoise Antoine Vasse, Claude Gillot, Antoine Watteau'nun yanı sıra freskleriyle ünlü Giambattista Tiepolo ve geç İtalyan Barok etkileri güçlendirerek İtalyan tarzı resim geleneğini oluşturan Pineau, Meissonier ve Boucher gibi sanatçılardır.



**Resim. 6** - Françoise Boucher, “Uyuyan Kadın”, 1750.

İletişimsizlik olgusu tüm sanat devirlerinde az da olsa, değişen dünya görüşüne ve gerçeklik olgusuna paralel, çizgisel yada gölgesel, durağan ya da dinamik olarak süreklilik kazanarak, figüratif geleneğin dönemsel olarak yaratılan çeşitli dilleriyle ve çoğunlukla özlerinde natüralist bir eğilimle Empresyonizm’e kadar süregelmiştir. Aslında ‘iletişimsizlik’ hem bu dönemler, hem empresyonizm hem de empresyonizmden sonraki dönemler için bir alternatifte vurgu yapar. Çünkü bu sorunu irdeleyen, bu sorunun içinde

kendini bulan ya da bu sorunun farkında olan kimi sanatçılar üretkenlik adına bu durumdan yararlanmayı bilmişler ve tüm sanat devirleri içinde muhalif bir tavır sergilemişlerdir. Özellikle modern sanatçı için iletişimsizlik toplumsal, siyasal ya da kültürel bir çıkmazı ifade eden bir olgu değil, kendisinin şekillendirdiği bir karşı duruş mantığıdır da. Dolayısıyla Rönesans'tan bu yana bir iletişimsizlik iddiasını güçlendirdiğini düşündüğümüz 'belirsizlik' modern dünya görüşünün ortaya atıldığı ilk andan beri sanatçı için daima içinden kurtulmak adına yapıtına yansıttığı -bilerek ya da bilmeyerek- bir sorun olagelmiştir.



**Resim.7-** Francisco Goya, "Dev", 1818

Romantik akım içerisinde de bu sorunu kişisel resim tarzlarında yansıtan önemli sanatçılar vardır. Kuşkusuz bunlardan ilk anda akla gelen Claudon'un 'korkunç bir tarihin ressamı', 'büyük toplumsal çalkantıların acımasız çözümleyicisi', 'hangi çağda olursa olsun savaşların iğrençliklerini doğuran bütün karabasanların yansıtıcısı' olarak tanımladığı Goya'dır (Claudon, 1999:84).

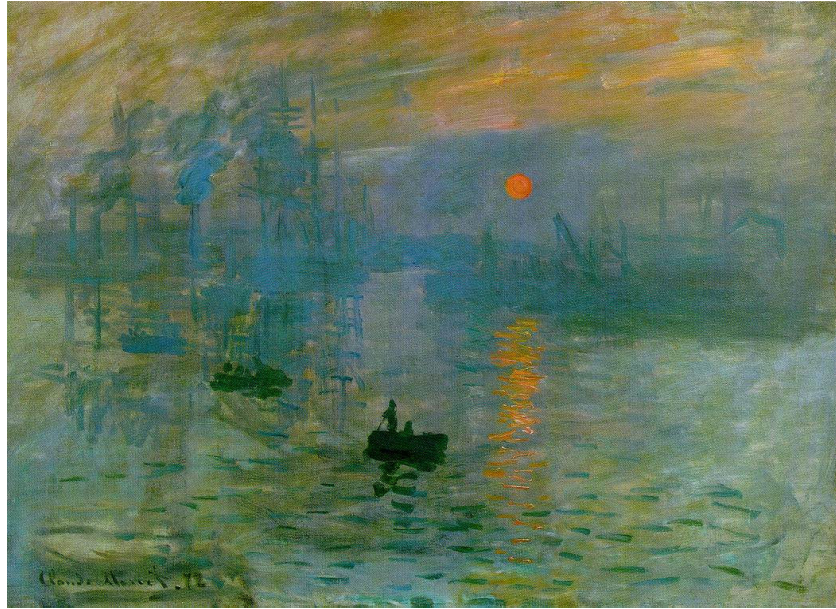
Goya özellikle bir çağ bunalımının yaşandığı bir dönemde ortaya çeşitli biçimlerde ortaya çıkan romantik akım içinde çoğunlukla ‘kara romantizm’ olarak adlandırılan bir dönem içinde etkin bir rol oynar. Çünkü, “karikatürsü gerçekliği, acımasızlığı, şiddete ve gülünce düşkünlüğü, şeytanların ve büyücülerin varlığı, Savaşın Yıkımları’ndan, Düşlemler’ den Krallık Portreleri’ne kadar, onun yapıtını, dehşetin sınırlarına uzanmış romantizmin bu yanının etkileyici tanığı yaparlar” (Claudon, 1999:27). İrdelediğimiz problemi ise yine hem bu dönem içindeki toplumsal deneyimlerin etkisiyle hem hayatının son yıllarına doğru yaşadığı sağlık problemleriyle ilişkilendirilen yapıtlarında görünürlük kazandığı görülür. 1792’de sağır olan Goya herkesten uzaklaşarak sadece hayalleriyle baş başa kalacağı Madrid civarında küçük bir eve taşınır. Çevre halkı tarafından “Sağır Adamın Köy Evi” olarak adlandırılan bu evin alçı duvarlarını o güne dek yaratılan en rahatsız edici, en yoğun, en dehşetli resimlerle süslemeye başlamıştır. “Kara Tablolar” olarak anılan bu eserler Goya’nın sanatında eriştiği doruk noktalarıdır. Siyah, gri ve kahverenginin ağırlıklı kullanıldığı bu karanlık eserlerin hiç birisine isim verilmemiştir. Renklerinden figür betimlerindeki ruhsal durumlarına kadar, ‘Kara tablolar’ sanat tarihi içinde iletişimsizlik olgusuna vurgu yapması bakımından önemlidirler. Öte yandan Goya’nın sadece bu resimlerinde değil, farklı amaçlarla yaptığı eserlerinde de üç aşağı beş yukarı aynı temaya farklı motiflerle rastlamak mümkündür. İşte bu eserler ve konuları ve Goya’nın bu eserlere yaklaşım tarzı Claudon tarafından aşağıdaki gibi belirlenmiştir:

Aşırı kişileştirme, portrelerindeki (*Kral IV.Carlos’un Ailesi*) korkunç dışavurumculuk (expresyonizm), kösnül bakış, toplumsal nedenlerin ötesinde suç ortaklığı (*Alba Düşesi’nin Portresi, Mayalar*), düşsel koreografiye dönüşen toplumsal çözümleme (*Sardalyanın Gömülme Töreni*), savaşın suçlanması (*İki ve Üç Mayıs*), tarihsel sarsıntıların karabasanı (*Çocukları Parçalayan Dev Saturnus*). Işık ve rengin temel öge olduğu resim tekniği, resim yapısının belirleyici ögesi olan bilinçaltına dalmayı amaçlar. Çizgiler giderek bütün yararına ortadan kalkarlar; yüzler buruşuk maskelere, karikatürlere ya da ölü kafalara dönüşürler. Deseni ime (işarete), imajı bir korkunç ve düşsel dışavurumculuğun (ekspresyonizm) aracına dönüştüren

bu iç boyuta, belki de ıslak kazı ve taşbaskıda (*Düşlemler, Atasözleri, Boğa Güreşleri, Savaşın Yıkımları*) daha çok ulaşır. (*Hayaletler Arasında Yürüyen Adam, Etobur Akbaba, Aklın Uykusu, Yamyamlık Sahneleri, Boğarak öldürme Cezası*) (Claudon, 1999:85-87).

19. yüzyıla gelindiğinde ise, iletişimsizlik olgusunun resim sanatında Empresyonist ressamlarca daha bilinçli bir farkındalıkla ortaya konulduğu söylenebilir. Çünkü resmin bu yeni türü iletişimsizlik durumunu yaratan bir ayrımı ve akademik sanattan bir kopuşu gerektirmiştir. Tam da bu nedenle de geleneksel sanata aşina toplum katmanlarının gözünde izlenimci resim 'aykırı' ve bayağı olarak görülmüştür. Bu nedenle bir aykırı ve bayağı resim olarak görülen Monet'nin "İzlenim" (Resim 8) adlı tablosu doğanın anlık izlenimlere dayandırılarak resmedilmesine dayanan bir akımın ortaya çıkmasına öncülük etmiştir:

'Banal' konusu [puslu bir liman manzarası] ve üstünkörü boyasıyla halkı şaşırtan, kızdıran ve eğlendiren bir resimdi bu. Doğan güneşin izlenimi, bir gazeteciyi sergi hakkında yazdığı korkunç eleştirel bir yazıya 'izlenimcilerin sergisi' başlığını koymaya sevk etti. Böylece yeni sanat akımının bir adı olmuştu: 'izlenimcilik' (Krausse, 2005:72).



**Resim 8-** Eduard Monet, "İzlenim" 1873.

Resmin ayrıcalıklı bir dili vardır ve bu dili anlamak kimi kültürel deneyimler gerekir. Zaman zaman bu deneyimlere sahip olmayan izleyicinin modern bir yapıtı anlama girişimi iletişimsizliği de beraberinde getiren sebeplerden biri olmaktadır.

Bir resmin görünürde temsil ettiği anlam her zaman apaçık değildir. Örneğin, kucağında çocukla oturan mavi pelerinli Madonna'nın neyi temsil ettiği, hristyan kültürüne yabancı bir insan için boşlukta olup, öylesine düzenlenmiş bir sahnedir sonuçta. Yine mitolojik öykülere yabancı bir kişinin, sanat tarihinde ki çok sayıda eseri gerçek anlamıyla görmesi mümkün değildir. Bu da açıkça ortaya koymaktadır ki, bir resmin anlamı temsil ettiği şeyle örtüşmez her zaman, kapsamlı bir ön bilgi gerekmektedir (Ergüven, 1992:33).

Bu nedenle, iletişimsizlik olgusu modern sanatta Erdok'a göre 'anlamak' düzeyinde kurulmuştur ve Erdok'a göre sanat geleneksel zihne sahip halk için anlaşılması gereken bir şeydir, yani sanat 'anlaşılır' olmalıdır. "Halk arasında en çok duyulan soru: 'Picasso'yu anlıyorsunuz?dur. Eğer Picasso'yu anlıyorsanız bu, akıllı olduğunuza işarettir. Eğer anlamıyorsanız, kabahat, kendini 'kolay anlaşılmaz' kılan Picasso'dadır" (Erdok, 1984: 4).

Erdok'a göre, sanatın bu 'anlaşılır olma gerekliliği', kaynağını yine sanata özgü olan bir iki yönlülükten almakta olup ve bu edebi sanat üzerinden bir değerlendirmeye giderek ve aynı fiil gruplarının, hem edebi sanatlarda hem de sosyal ilişkiler içinde kullanılması ve resmi de tıpkı edebi metinlerde olduğu gibi halkın büyük bir kısmının anlamak istediğiyle açıklamakta dikkat çekmektedir:

Resimde dil gibi tanıdığımız, kullandığımız şeylerden, görsel gerçeklerden, doğadan, dış dünyanın nesnelere, yaratıklarından, yaşayan varlıklardan yararlanır. İşte bundan dolayı, 'bir resmi anlamak' olayının, bir resimde, bize yabancı olmayan, alışık olduğumuz, dış dünyanın çeşitli görünümünü arayıp, bulup, tanımak, teşhis etmek, "benzetmek" olduğu fikri ortaya çıkmıştır (Erdok, 1984:4).

Burada 'benzetmek' fiili üzerinde özellikle durulmalıdır. Çünkü Erdok'a göre halkın bir resmi anlaması onu bir şeye benzetmesiyle eş anlamlıdır. Yani halk aslında

anlamak değil, benzetmek istemektedir. Erdok bu durumu ise izlenimci sanatçılardan hareketle şöyle tanımlamaktadır:

1874'te, ilk Empresyonistler sergisini gezenler de, katalogda 'Doğan Güneş' adını okuyup, sergilenen tuvalde tanıyıp bildikleri gün doğuşunu göremeyince kahkahalarla gülmüşlerdi. Neşeleri 'İzlenim' terimini görünce son haddini bulmuştu, çünkü onlara göre, ressam, doğan güneşi resmetmek istemiş ama başaramamıştı. Halk bu imgeyi doğan güneşe benzetememişti. 'Anlamak' teriminin uygun olmayıp ne kadar yetersiz olduğunu görüyoruz. Bizim resimle olan ilişkimizi bir benzerliğin tanınmasına indiriyor. Özetlersek, halk için, sanatı anlamak, sanatı, sanatın kendinden başka bir şeye benzetmektedir. Bu ünlü 'benzerlik' sorununu daha yakından incelemek gerekir. Eğer sanat yapıtının doğaya benzemediği ölçüde geçerli olduğu söylenirse, en tatmin edici yapıt ta, doğa ile mutlak bir benzerliği olan yapıt olacaktır (Erdok, 1984:4).

Erdok'un bu tanımlamalarından hareketle denilebilir ki 'benzetmek' ya da 'benzemek' bir yandan eski sanat ile modern sanat arasındaki bir ayrımı ortaya koyarken, bir yandan da iletişimsizliğe gönderme yapan kimi belirleyiciliklere vurgu yapar. Bu belirleyiciliklerden ilki izlenimci bir yapıtı geleneksel bir gözle yorumlayan seyirciyi niteleyen 'alışkanlık'lardır.

Alışkanlık, özellikle modern bir sanat yapıtı değerlendirilmeye konulduğunda, seyirci için bir olumsuzlamaya dönüşür. Çünkü seyirci geleneksel sanata özgü bir görmeyi alışkanlık haline getirmiştir. Bu görme biçimi ise çağdaş bir sanat yapıtına özgü bir görme biçimi engellemiştir. Aslında alışkanlıkların seyircide yarattığı görme engeli belirli ölçülerde sanatçıyı da ilgilendirmektedir. Elbette, alışkanlık sanatçı için sanatta sürekliliği sağlamak adına olumlu olabilir bir durumdur. Çünkü, sanatçı yaratma süreçleri boyunca kazandığı, böylece sürekli olarak geliştirmekte olduğu deneyimlerle bilincinin koşulları çerçevesinde kendine özgü bir sanatsal anlatım gücü oluşturur. Bu çerçevede sanatçı alışkanlıkların insanıdır, denilebilir.

Kübitlerin, fütüristlerin ve kontrüktivistlerin sanatsal nitelikleri ve biçim arayışlarında da iletişimsizlik temasını belirginleştiren kimi motiflere rastlamak mümkündür. Çünkü bu anlayışlar temelinde bir yabancılaşma olgusuna

dayandırabileceğimiz parçalanma, endüstrinin bireyin psikolojisinde meydana getirdiği bir bıkkınlıkla yok etme içgüdüsüne dayanır. “ ‘Parçalayarak yok etme içgüdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir.’ Yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri, toplumu olduğu gibi, sanatçıya da iç huzursuzluklara, içsel bir tepki olarak sanatçı, resminde onu parçalayıp yok etmekle cevap vermiştir” (Turani, 2000:555). Buna göre bu akımlarda ‘parçalanma’ya dayalı biçimsel arayışlar ve yeniden birleştirme tutkusu iletişimsizliğin temelinde yatan bir nedeni oluştururlar. Picasso, Braque, Fernand Leger, Juan Gris gibi sanatçılar bu insanları şaşırtan sanatta bir tema olarak iletişimsizliği dolaylı belirleyicilikler altında defalarca işlemişlerdir.



**Resim. 9-** Giorgio de Chirico, “*Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi*”, 1914.



Sürrealistlerde iletişimsizlik temasının çoğunlukla birbirine aykırı nesnelere oluşturulmuş görsel elemanların bir araya getirilmesinden doğan bir düşsel alanla temsil edildiği söylenebilir. Giorgio de Chirico'nun 1914'te boyadığı ve "Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi" (resim 9) adını verdiği resim böyle bir kombinasyonla meydana getirilmiştir. soğuk, solgun bir ışık, gri ve kahverengi renklerle boş bir meydanda tek bir insan figürü ile görselleştirilen bu resim izleyicide sonsuzluk ve yalnızlık duyguları uyandırmaktadır. Ayrıca resim bir arada görmeye alışık olmadığımız çok çeşitli öğelerin görsel bir kompozisyonunu sunmaktadır: "...kimseciklerin olmadığı meydanda çember çeviren bir kız çocuğu, uzun sopalı bir adamın gölgesi, eski bir kemerin önünde duran bir çingene arabası...Üstelik bunlar ayrımlı düzeylerden bakılarak ve ayrımlı kaçış noktalarına göre derinlik verilerek gerçekleştirilmiştir" (Şenyapılı, 2004:71).

Görsel mantığa aykırı bu kompozisyon düşsel bir dünyayı akla getirmektedir. Dolayısıyla bu mantıktan hareketle aykırı görsel kombinasyonların sürrealistlerde iletişimsizliği gösteren temel bir motife dönüştüğü rahatlıkla söylenebilir. Çünkü, iletişim doğrudan gerçek olan özgü bir olgudur ve gerçek yoksa bir iletişimin varlığından da bahsedilemez. Bu nedenle iletişimsizlik bir tema olarak sürrealistlerde düş ve gerçek ayrımında ortaya çıkmaktadır.

Salvador Dali'de resimlerini tıpkı Chirico gibi bir düş kombinasyonu ile oluşturanlardandır. Hatta Dali, Chirico'dan farklı olarak bir de aykırı malzemedan yaptığı düşsel resimlerinde kullandığı görsel malzemeleri ölçeklendirmiştir. 1931 yılında yaptığı 'Belleğin Israrı' (resim 10) adlı resmi aykırı düşsel kompozisyonuyla gerçekleştirdiği resimlerine iyi bir örnektir.



**Resim. 10** - Salvador Dali, “*Belleğin Israrı*”, 1931.

Her ne kadar iletişimsizlik olgusuyla özdeşleştirsek de ‘düş’ daima Dali ve diğer tüm Sürrealistler için bir hazine olmuştur. Bu Dali’nin şu sözlerinde son derece belirgindir: “Bütün gece yaratıcı düşler gördüm. Birinde, en az yedi sezon boyu bir modacı olarak ünümü garantileyecek bir elbise koleksiyonu hazırladım. Düşü unutarakta bu küçük hazineyi kaybettim” (Dali, 2002:56). Tamamen düşe dayalı sürrealist yapıtların çözümlenmesi zor bir bilmece gibidir. Aslında gerçeküstücülüğün doğuşu hiçte tesadüf değildi. Çünkü 20. yüzyıla egemen aklın ve bunalımın huzursuz birlikteliği gittikçe insanları bir düş dünyasına yaklaştırdı.

### **III. 2. Dışavurumculuk Akımında Tematik ve Biçimsel Olarak İletişim(sizlik)**

Dışavurumculuğun hem düşünsel sınırlarını hem de ortaya çıktığı coğrafyanın fiziksel sınırlarını belirlemek güçtür. Çünkü Dışavurumculuk yeryüzüne yayılmış bir

fikrin açılımı, dünyayı içten içe saran bir hastalığın belirtileri ya da zihinlerde ortaya çıkan bir bunalımın işareti gibi birçok yerde aynı anda ortaya çıkan bir akımdır. Bu nedenle Almanya'ya öncelik tanınsa da aslında merkezi bir çıkış noktası belirlemeyeceğimiz dışavurumculuk oldukça geniş bir coğrafyaya sahiptir. Dışavurumculuğun böyle geniş bir alana yayılmasının da aslında nedeni oldukça açıktır. İnsanlık bundan sonra tüm dünyaya ilgilendirecek olan bir serüvene hazırlanmaktadır. Bu serüvenin sonunda ne olacağının bilinmemesiyle ilgili geleceğe dair bir belirsizlik ve nelerle karşılaşılacağına bilinmemesi bu nedenle başlangıçta dışavurumcu sanatçıların da dahil olduğu ütopyik bir inanca kaynaklık etmiştir.

Çağın sorunlarıyla yakın bir ilişki içinde olmasına rağmen, bu inancın etkisiyle dışavurumcu sanatçı da bunalım ve sorunlardan sıyrılarak tüm insanlığın daha iyiye, daha olumluya gidebileceği düşüncesi içine girmiş ve özellikle bu ütopyik dönemde sanatına dünyayı, insanlığı kurtarma görevini yükleyerek, yaratmaya çalıştığı 'yeni insan' ve 'yeni dünya' tasarımlarıyla geleceğe yönelik özlemlerini dile getiren yapıtlar ortaya koymuştur. Dolayısıyla tüm dışavurumcu sanatçılar bir ifade aracı olarak kullandıkları sanat yapıtlarıyla savaştan önce insanların artık acı ve ızdırap çekmedikleri, ölümü tanımadıkları, eski olanı geride bırakarak yeni bir dünya da mutluluk içinde yaşamalarına dayanan ortak bir özlemi dile getirmişlerdir. Dışavurumcu sanatçı bu düşünceden yola çıkarak hareket eder. Şaşırtıcı olansa böyle bir özleme kaynaklı eden ütopyik inancın verdiği etkiyle insanlığın ya da dışavurumcu sanatçıların içinde düştüğü bunalımdan kurtulmak için savaşmak gerekliliğine inanmış olmalarıdır. Bu nedenle Dışavurumcu bir tarzın tam bu dönem de ve geniş bir coğrafyada eş zamanlarda ortaya çıkması bir tesadüf olmamakla birlikte, Birinci dünya savaşının başlamasıyla birlikte ise dışavurumcu sanatçı bu düşüncesinden sıyrılır. Çünkü I. Dünya Savaşı "Başlangıçta insanlığın o zamanki en

büyük umutlarını canlandırırsa da, sonunda bütün hayalleri ve idealleri yıkmıştır” (Hobsbawm, 1996:15).

Birinci Dünya Savaşı sırasında orduya katılan erkekler bu durumu en başta kendilerini arındıracak bir şey olarak memnuniyetle karşılamış, halklarının yüksek davası adına bireyselliklerini terk etmeye can atmışlardı. Ne var ki kendilerini siperlerde ölümle yüzleşirken bulduklarında aniden birer birey olduklarını fark etmişlerdir. Bu nedenle de aralarında Beckmann ve Kirchner gibi belli başlı modern sanatçıları olduğu pek çok kişi büyük sarsıntılar geçirmiştir. Ölüm kokusuyla benliklerini yitirmişlerdir, tabii empati kuramayan ordu da bunu hafifletmek için -bu insanlar zaten ordu için çok da önemli değildi- hiçbir şey yapmamıştır; geçirdikleri sarsıntılar ironik bir biçimde benlik bilinçlerini kazanmalarını sağlamıştır. Bu kişiler varoluşsal gerçekliklerini ancak varoluşları anlamsız hale geldiğinde yaşayabilmişlerdir. Bunun etkisi hiç kuşkusuz travmatik olmuştur, ama travma onları uyandırmış, yaşamlarının gerçekliğini görmelerini sağlamıştır. Söz konusu sanatçılar için sanat, varoluşsal travmayı kabullenmenin yolu olmuştur ve bu süreçte benliklerini keşfetmişlerdir. Bu durum özellikle Beckmann’da apaçıktır, kendi portresini çizdiği resimlerin çoğunda kendini farklı toplumsal konumlarda -hepsine katlanıp yinede kendisi olabildiğini göstermek istercesine- sergilemektedir, bu konumların hepsi de duygusal açıdan katlanılması güç olan savaş alanlarını anımsatır (Kuspit, 2006:70-71).

Bundan sonraki dönemde kuşkusuz Beckmann’ın eserlerinde olduğu gibi bir çok dışavurumcu yapıtta da I. Dünya Savaşı, Dışavurumcu sanatçı için yalnızca siyasal ve askeri bir olay değil, tam tersi Avrupa kültürünün ve toplumun bütününde yer alan genel bir bunalımın simgesi olmuştur. Bu nedenle savaştan sonra, var olan düzeni değiştirme isteği sanatta coşma, aşırı duygulanma ile birlikte anılmaya ve etkilerini göstermeye başlanmıştır. Örnekleyecek olursak Fütüristler, Kübistler, Dadaistler ve hatta Sürrealistler bile Dışavurumculuk akımının içinde görülmüşlerdir ve yine bu dönemde ideolojisiz sanat olamayacağı düşüncesi içinde kimi sanatçılar faşizme, kimi sanatçılar ise bir sosyalist devrime destek vermişlerdir. Dünyada böyle bir gruplaşma eğilimine doğru gidilirken dışavurumculuğun ortaya çıktığında Avrupa sanat sahnesinde ise üzerinde Prusya Kralı ve Alman İmparatoru Kayzer II. Wilhelm’in etkileri görüldüğü bambaşka bir sanat geleneği devam ettirilmekte ısrar edilmiştir. Dönemin sanat eleştirmenleri tarafından bir aşçı yamağı

yada fırıncı çırağınınkinden farklı görülmeyen Kayzer'in beğenisine uygun yapıtlar saray ressamlarının aşırı süslü ya da şatafatlı tablolarından oluşuyordu:

Bıkkınlık verecek biçimde defalarca işlenen tarihsel kostümlü sahnelerden ya da suya sabuna dokunmayan salon resimlerinden biraz ayrıksı olan ne varsa 'bayağı' sanat sınıfına sokuluyordu. Kathe Kollwitz'in [1867- 1945] toplumsal içerikli baskılarından, Max Liebermann'ın [1847-1935] izlenimciliğine, çılgınlığın son kertesindeki dışavurumculardan avant-garde adıyla anılan her türlü yabancı sanatçı aynı tanımın içine giriyordu (Wolf ve Grosenick, 2005:14).

Kahraman'a göre (2005:117), buraya kadar "Dışavurumcu sanat henüz çıkış noktasında bile farklı yorumların zaman zaman bütünleyici ve kısıtlayıcı çatışması içinde kalmış ve macerasını öyle sürdürmüştür". Bu nedenle Dışavurumculuğun ortaya çıkışı başta Almanya olmak üzere, Wolf tarafından tüm dünyada ortaya çıkan bir başkaldırılar zinciri olarak tanımlanmış ve özellikle I. Dünya Savaşı öncesinde ortaya çıkan bu başkaldırı zinciri Wolf'a göre aynı zamanda bu savaşın bir propagandasını da yapmıştır. Bu da bir anlamda dışavurumcuların savaştan önce ve sonra farklı değerlerle ortaya çıktığının da bir imasıdır. Nitekim dışavurumcu sanatçıların savaş öncesinde ve sonrasında yöneldiği farklı konularda bunun bir ispatıdır. Öyle ki, savaş öncesinde savaşı isteyen duyguları, durumları yansıtan resimler yapan dışavurumcular savaş sonrasında ise savaşın yıkıcılığıyla birlikte hayal kırıklığı yaşayan insanları resmetmişlerdir. Bu nedenle ister Almanya'da 20. yüzyılın başlarında somut olarak ortaya çıkan bir sanat akımını belirtsin, isterse Rönesans'tan başlayarak 20. yüzyıla kadar kimi sanatçıların yapıtlarına yakıştırılan bir ifade biçimini belirtsin, dışavurumculuk kavramı, bir estetik anlayış olarak, I. Dünya savaşından önce ve sonra görülen, şiddet, kaygı dolu bir huzursuzluk, tedirginlik ve başkaldırı atmosferine gönderme yapmıştır.

Dışavurumcu resmin özelliklerine gelince öncelikle hemen belirtilmelidir ki, dışavurumcu resim ilkin izlenimciliğe bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü dışavurumculara göre;

İster sanata, ister doğaya uygulansın, taklit hiç bir zaman sanat olamaz. Ressamın yaptığı resim en içsel duygularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan herşey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini, içindeki doğa görünümünü iletir ve bir yer de onlar tarafından iletilir( Wolf ve Grosenick, 2005:24).

Böylece yeni estetiğin kilit noktasında doğalcılığı mahkum eden bir tartışmaya yol açan bu ifadeleriyle dışavurumcular, artık sanat eserlerinin anlamı ile yansıtılan nesnenin birbirinden tümüyle kopuk olduğuna ve yansıtılan nesnenin artık anlatılmak istenen değil, anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrı olduğuna dikkat çekmek istemişlerdir. Böylelikle görülen gerçekliğin özgün olamayacağı düşüncesiyle yapıtın konusu artık dış dünyanın gerçeğini değil, sanatçının gerçeğidir. Buna göre Dışavurumcu sanatçı içinde bulunduğu dönemde ilkin ‘doğa’ karşısındaki tutumuyla izlenimcilerden ve diğer tüm anlayışlardan ayrılmıştır.

Gözlerini sadece doğadan ayırmakla yetinen Kübistlerin ve Fütüristlerin aksine, doğanın etkisinden kurtulmak adına ona tamamıyla gözlerini kapayıp, duyduklarını akıldan resmetmeye başlamışlardır. Bu da “sanatta artık resimlenen her şeyin sanatçının iradesine göre düşünüldüğü, yaratıldığı ve canlandırıldığı dolayısıyla artık bir sanat eyleminde tamamen sanatçının kişisel görüşünün önem kazandığının bir göstergesi olup, bu durum psikolojik bir hayalin, optik hayale tercih edilmesi ile de ilgilidir” (Wolf ve Grosenick, 2005:28). Öte yandan kişisel görüşün önem kazanmasının nedeni ise Turani’ye göre bir bilinçaltı yasanın keşfiyle ilgilidir:

Elbette her sanatçının kişisel bir görüş fikrine sahip olması sanatçı sayısı kadar expresyonist anlatımın biçiminin olduğunu düşündürtse de, kendilerini ruhun uyumuna bırakan expresyonist sanatçılar içgüdüleri ve içdürtüleriyle hareket etmelerini sağlayan ortak bir bilinçaltı bir yasa tarafından yönlendirilirler. Bu yasa onları ortak bir noktada birleştirir. Doğal olarak sanatçının eseri de bu bilinçaltı yasanın etkisiyle şekillenir” (Turani, 2003:571- 572).

Bilinçaltına yöneliş bu dönemde bir tesadüf değildi. Çünkü, I. Dünya Savaşı, milyonlarca kişinin, daha önce hiçbir zaman farkına varmadıkları ölçüde insan davranışının akıldışı yönlerinin farkına varmalarına yol açmıştı. Bu nedenle Sigmund Freud'un zihnin bilinçaltı düzeyine inme çabaları, savaştan sonra dünyanın büyük bir kesiminde büyük ilgiyle karşılanmıştı (McNeill, 2004:791). Bu bilinçaltı yasayı ortaya koyarken Freud (1979:198), “çocukluk döneminde kalmış herhangi bir isteğin, bir yaşantının anısına sıçramak olarak belirttiği”, “psikodinamik kavramının temelini atmış ve ‘psikanaliz’ adını verdiği yeni bir tedavi yöntemi geliştirmiştir” (Geçtan, 2003:53).

Bu bilinçaltı yasa da içsel deneyimlerle şekillenen yeni bir gerçeklik anlayışına işaret etmekte, Dışavurumcularda yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılacağı için tercih edilen ve Freud bilinçaltı yasalarıyla yeniden şekillenen bu iç gerçeklik anlayışında dışavurumcu sanatın bir başka karakteristiğini oluşturmaktadır. Kuspit gerçekliğe dair bu içsel deneyimin önemini iç ve dış gerçeklik karşılaştırmasına giderek şöyle anlatıyordu:

Gerçekliğe dair içsel deneyim, gerçekliğe dair gündelik deneyimler kadar önemli, hatta daha önemli hale geldi. Dış gerçekliğin, iç gerçeklik yoluyla algılanması giderek daha da ilginç, hem de kaygı verecek kadar ilginç bir hal alıyordu. Dış ve iç gerçeklik arasında rahatsız edici bir denge oluşmuştu: Gerçekliğin bilinçli olarak algılanmasının normalleştirici eğilimini, bilinçdışı kavrayışın anormalleştirici eğilimi tamamlıyordu. Ne var ki, bilinçdışı, bilinci yok etme; ele geçirme ve onun yerine geçme tehdidinde bulunuyordu, böylece aralarındaki denge sarsılmış alacaktı- Simgeci ve dışavurumcu sanatı böylesine temkinsiz hale getiren şey de dış ve iç gerçeklik arasındaki bu hassas dengeydi zaten. Anormal olan hiç kuşkusuz normal olandan daha etkileyiciydi (Kuspit, 2006:113).

Öte yandan dışavurumcuların başka bir karakteristik özelliğini oluşturan, “içinde yaşadıkları toplumdan duydukları tedirginliğin ve o toplumun yapısına bağlı bir zihinsel üretim sürecinin sonucu olan sanat yapıtını yetersiz görmelerinin sonucunda ilkel sanata olan ilgilerinin artması” (Kahraman, 2005:121) da yine bilinçaltına yönelişin bir göstergesidir denilebilir. Bu düşünsel arka planla birlikte “duyguları daha güçlü yansıtabilmek adına genel özellikleriyle böyle verebileceğimiz dışavurumcu sanat

yapıtlarıyla sanatçılar denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak biçimbozma yöntemini yaygınlıkla kullanmışlardır” (Rona, 1997:451)



**Resim. 11-** Edward Munch, “Çığlık”, 1893.

‘Dışavurumcu sanat’ ya da ‘Dışavurumculuk’ 20. yüzyılın dönemecinde ortaya çıkmış tüm öncü sanat deneyimleri için kullanılan bir kavram olarak Avrupa’da böyle bir dönemde kimi sanatçıların sanatsal devinimini anlatmak için dönemin sanat otoritelerince kullanılmış ve iletişim sorunu bu akımın beslendiği tüm kaynaklarda temel bir motifi oluşturmuştur. Dolayısıyla iletişimsizlik temasının ilkin Dışavurumcu akımın beslendiği ilk kaynak olan Munch ve içinde yer aldığı güçlü bir “Simgecilik” akımında kimi motiflerle ortaya konulduğu gözlemlenir. Munch bu akımının etkisiyle oluşturduğu ‘Çığlık’ adlı çok bilinen bir taşbaskında, sanatçı bu temayı parçalanarak kendine yabancılaşmış modern insanın içinde bulunduğu yaşamın tüm sıkıntılarını, tüm acılarını bir



daha belleklerden çıkmamak üzere görselleştirdiği çılglık atan bir çocuk motifiyle yansıtarak vermiştir (resim 10). Gombrich'e göre ise bu resim,

Ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çılglık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çılgınlığın acısına ve heyecanına katılıyor.... Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çılgınlığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız (Gombrich, 2002:564).

Krausse ise, sanatçının yaşamıyla yakından ilişkisi olduğunu düşündüğü bu taşbaskının, Munch'ün kendi ruhsal yaşamın da ortaya çıkan bir takım manevi problemlerin bir yansıması olmasının yanı sıra yüzyılın genel karakteristiğine de gönderme yapmasıyla önemli kılmıştır. “Munch'ün resimlerine Fin-de-siècle [yüzyıl sonu] atmosferine hakim olan simgeler damgasını vurur: korku, çaresizlik, yaşanamayan cinsellikler, kıskançlık, ölüm düşünceleri. Bütün bunlar, Munch'ün kendi deyişyle ‘içindeki cinleri kovmak için’ sürekli olarak tuvale aktardığı temalar ve imajlardır (Krausse, 2005:83).



**Resim. 12-** James Ensor, “Entrika”, 1890.

Bir çaresizlik ve ölüm düşüncesine eşlik etmesiyle güçlü bir iletişimsizlik temasını yansıtan bu taşbaskı dışavurumcu yapıtlarda bundan sonraki konuların belirlenmesinde iletişimsizlik olgusunun çeşitli görünümler altında güçlü bir motif olarak kullanılacağına da bir göstergesi gibidir. Aynı dönem sanatçılarından Munch'le birlikte Berlin'de bir heyecan yaratan Ensor'un insanın yabancılaştırılmış doğasına gönderme yapan resimleri de sanki bu düşünceyi desteklemekte gibidir (resim 12).

Sürekli olarak insanın varoluşu, ölüm ve dinsel konularla uğraşan Belçikalı ressam Ensor'un resimlerinde ilk anda çoğunlukla izleyiciye göre son derece garip insanlardan oluşan bir görsel tasarım göze çarpar. Kavramsal olarak maske takan ya da öyle olduğu düşünülen bu figür betimlemelerinin modern insanın yabancılaştırılmış doğasına bir gönderme olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle Ensor'da iletişimsizliğin görülebilen en temel motifinin yabancıнын, düşmanın, simgesi olarak gerçekdışı olana bir gönderme yapan 'maske' olduğu söylenebilir. Dolayısıyla tuhaf maskeler takınmış gibi görünen figürlerin belirsiz bir mekanın içinde betimlendiği ve bu çirkin suratlı yaratıkların resmi geçidini betimleyen Ensor'un 'Entrika' adlı resmi, iletişimsizlik temasını vurgulayan iyi bir örnektir.

Çağdaş toplumun albenili dış görünümünün ardındaki çürümeyi ortaya koyan Ensor ve bu çürümüşlüğün arkasında acı çeken yüzyıl insanının profilini betimleyen Munch dışında hem tematik, hem biçimsel olarak ortaya koydukları görsel tasarımlarla iletişimsizlik olgusuna gönderme yapan Van Gogh ve Gauguin'de çarpıtmadan soyutlamaya doğru giden bir anlayış içerisinde dışavurumcu sanatçıların beslendiği iki önemli kaynağı oluşturmuşlardır. Özellikle hiçbir döneme yada akıma dahil edilemeyen Van Gogh yaşamı boyunca iletişimsizlik problemini en yoğun yaşayan ve yansıtan bir sanatçılarından biri gibi gözükmektedir. Öyle ki, bugün Van Gogh'u sanatsal devinimiyle tüm dünyanın tanıdığı

bir sanatçı haline getiren şeyin temelinde iletişimsizlikle ilişkili kişilik problemi olduğunu söylemek çok da yanlış olmasa gerek. Çünkü hayatıyla ilgili bütün izlenimler gösterir ki Van Gogh bütün çabasına rağmen bu iletişim problemi yüzünden sosyal ilişkilerde başarılı olamamış ve bunun sonucunda içine düştüğü çelişkili durumunun üstesinden gelmek için çizim yapmaya başlamıştır. Öte yandan Van Gogh'un kulağını keserek bir fahişeye hediye etmesinin altında nedende belirttiğimiz bu resme başlama nedeniyle aynı gibi gözükmemektedir.

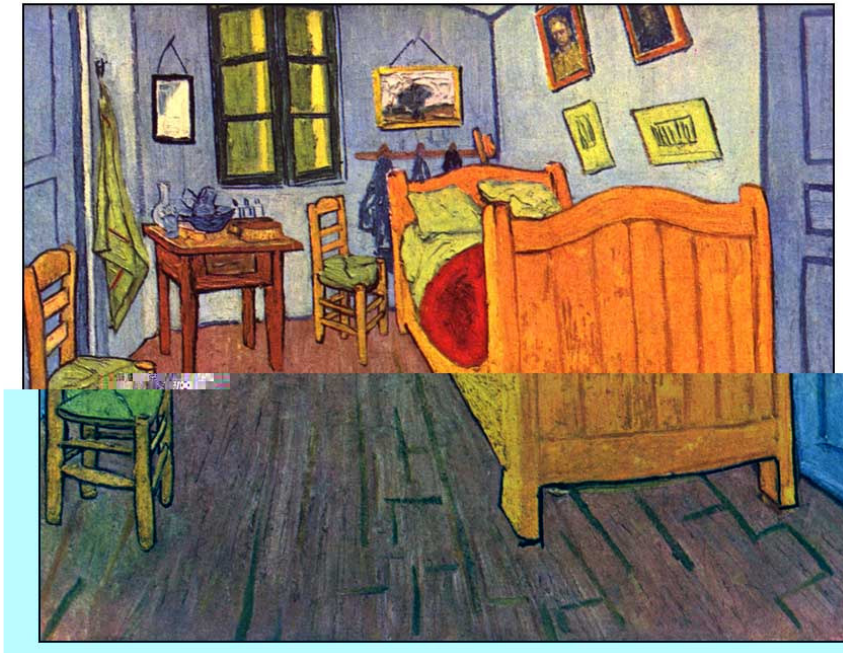


**Resim. 11** - Vincent Van Gogh, “Patates yiyenler”, 1885.

İletişime dair problemlerin göstergeleri Van Gogh'un hayatında sadece kulağını kesip hatıra kalsın diye bir fahişeye hediye etmesiyle de sınırlı değildir. Bir tarlada kendini bir tabancayla vurarak öldürmesi de kendisiyle ve çevresiyle iletişim kuramamanın verdiği bunalımın boyutlarının hayatının son anında bile devam ettiğinin bir göstergesidir. Ölmeden hemen önce yaptığı 'Buğday Tarlası ve Kargalar' adlı yapıtı da

açık ve net olarak bu problemden kaynaklanan yaşama dair bir isteksizliğin son kanıtı olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Ölümü anıştıran kara kuşlarla birlikte kasvetli ve karanlık bir gökyüzünün tasvir edildiği bu resimde Van Gogh kederini ve aşırı yalnızlığını iletmeye çalışmıştır.

Dolayısıyla yapıtta ideolojik, tarihsel yada sosyal olguya ait hiçbir neden aramaksızın, sadece Vangogh'un renk seçimi bile bir iletişim sorununun varlığına gönderme yapmak için yeterli gibi gözükmektedir.



**Resim. 12** - Vincent Van Gogh, “Yatak Odası”, 1889.

Tüm çabalarına rağmen hayatının sonuna dek yalnızlığından ve yalnızlığının altında yatan neden olan iletişim probleminden kurtulamayan Van Gogh'un hemen tüm yapıtlarında aşağı yukarı bu probleme dair bir motife üstü örtük de olsa rastlarız. Örneğin, “yalnızlığın terkedilmişliğin görsel bir tasarımını ortaya koyan ‘Yatak Odası’ (resim 11) adlı çok bilinen yapıtında” (Yetkin, 1966:67-68) ya da oldukça “güçlü bir toplum eleştirisinin yapıldığının düşünüldüğü bir grup insanın yorgun, üzgün bıkkın olarak

çoğunlukla karanlık ve soğuk renklerle betimlendiği” (Krausse, 2005: 78) ‘Patates Yiyenler’ (resim 12) adlı resminde ideolojik, tarihsel ya da sosyal olguya ait hiçbir neden aramaksızın Van Gogh’un sadece renk seçimi bile bir iletişim sorununun varlığına gönderme yapmak için yeterli gibi gözükmektedir. Aşağıdaki şu sözler Van Gogh’un yapıtlarında bu problemle nasıl savaştığının bir göstergesi olarak tüm değerlendirmelerin bir özetini sunuyor gibidir:

...onun elinden düşmeye hazırlanan fırçasıyla, bir cüzamlıya dönen zarif Auvers belediye binası, birbirine dolanmış ağırlaşan bulutlarla uzayıp giden buğday tarlaları arasında uçan kargalar, gittikçe kararan ruh halinin son çırpınılarıdır. Artık herşey Van Gogh'ta ümidin kalmadığını haber vermektedir. Kulağını ustura ile kesip atması onun toplum düzenine karşı isyanını ifade ediyordu. Hayatına bir kurşunla son vermesi de topyekün hayata karşı isyanını ifade etmektedir (Yetkin, 1966:68).



**Resim. 13** - Paul Gauguin, “Kumsalda İki Kadın”, 1892

Gauguin’in dışavurumcular üzerindeki etkisi ve iletişimsizlik temasına vurgusu ise Van Gogh’tan temel de bazı farklılıklarla ayrılır. Özellikle iletişimsizlik olgusuna yaklaşımı saflığı bozulmamış bir dünyayı betimlediği resimlerinde bir başka deyişle

yüzyılın temel sorunu olan yabancılaşmışlığa tepkisinde belirgindir. Gauguin, Paris'in metropol hayatını ve dönemin uygarlık anlayışını eleştirip şehirden kaçır. Pont- Avon adlı küçük bir köye yerleşen sanatçı Bretagne'nin o devirde hiç gelişmemiş olan taşra yöresinde aradığı saflığı, bozulmamışlığı ve naifliği bulur ve kendisini dışavurumcuların atası yapacak olan resim uslubunu geliştirir. Özellikle “Gauguin'in –Avrupalılaştırılmış'da olsa- egzotik Tahiti resimleri, yaşamla sanatın kusursuz bir bileşimi olarak dışavurumcuları çarpmıştı. Dışavurumcular, Gauguin'in duygu yüklü figürlerine hayran oldular, sanatçının bol bol kullandığı geniş düzlemlerden, süslemeciliğe yönelme yürekliliğinden esinlendiler (Wolf ve Grosenick, 2005:15).

Van gogh ve Gaugin ya da daha önce belirttiğimiz Dışavurumcuları etkileyen tüm bu kaynakların dışında Aytaç, Dışavurumculuğun başlangıcında, 20. yüzyılın başlarında doğan üç büyük hareketten ilk ikisini Die Brücke (Köprü), Der Blaue Reiter (Mavi Binici) olarak belirlerken, bizi bunlara ek olarak gelişen Neue Sachlich Keit (yeni amaç) adlı bir anlayıştan da haberdar etmektedir” (Aytaç, 1982:189). Dolayısıyla Dışavurumculuğun gelişmesine katkıda bulunan gruplardan ilki 'Die Brücke'dir. Bu grubun sanatçıları da bundan önceki diğer tüm sanatçıların yaptığı gibi iletişim problemini kendi problemlerini açığa vuran kimi motiflerle özdeşleştirmiştir. 1900'lerde Almanya'da yaşanan toplumsal bunalıma karşı savaş vermek ve daha olumlu bir gelecek yaratmak amacıyla sanatı, bu savaşımalarının bir iletişim aracı olarak seçseler de aslında bu dönemde sanatçılar için sanat, özünde bir iletişim sorunundan kaynaklanan varoluşsal bir travmayı kabullenmenin yolu olmuştur. Bunu konularını günlük yaşamdan aldıkları resimlerinde, yalınlaşmış süslü çizgiler ve renkli geniş gölgesel yüzeyli etkileriyle ışığın somut varlığının arkasındaki ruhsal etkiyi vererek yapmaya çalışmışlardır. Buradan yola çıkıldığında Otto Mueller, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner gibi grubunun önemli

sanatçıların iletişimsizlik olgusuna ışığın ve rengin nesneyi tanımadaki görevini dışlayarak, dışavurumun hizmetinde gerçekleştirdikleri resimlerinde ‘büyük kent’ motiflerini kullanarak gönderme yaptıkları söylenebilir. Ancak kent bu resimlerde dinamizmin, modernliğin ve heyecanlı bir yaşantının simgesi olarak değil, yabancılaşmayı, kimliksizliği ve bireysellikten yoksunluğu ifade eden bir mekan tasarımı olarak betimlenmiştir.

Dışavurumcu resimde sürekli karşımıza çıkan kentler bu yönleriyle 20. yüzyıl başlarında iletişimsizlik sorununu gündeme getiren modern insanın yaşamsal tecrübelerinin yarattığı bunalımın mekanları olarak sanat yapıtlarında işlenmiş ve bu da ise kapitalizmin doğayı kirleten, insanı düşkünleştiren ve yoksullaştıran hızlı gelişimine bağlanmıştır.



**Resim.14** - Erich Heckel, “Portre”, 1919.

Büyük kenti deneyimleme biçimlerinin insanlar üzerinde yarattığı bunalımdan kendini korumak isteyen Die Brücke sanatçılarından ilki Erich Heckel’dir. Aynı zamanda grubun kurucularından biri de olan Heckel, bu kaygıyla eski motiflere sıkı sıkıya sarılsa

da, metropol deneyimlerinin dolaylı etkilerinden bütünüyle kurtulamamıştır. Bu etkiyle iletişimsizlik teması, Heckel’de belirgin olarak bir ‘melankoli’ ve aşırı duygusallığı yansıtan trajik bir ruh haliyle yansıtılmıştır. Bu nedenle Heckel’in yapıtlarında “Bozulmamış doğal çevre içinde betimlenen dertsiz tasasız insanların yerini derin bir melankoliyi yansıtan acınası figürler aldı” (Wolf ve Grosenick, 2005: 44) ‘Portre’ adlı ağaç baskısı bu anlayışla yaptığı önemli eserlerindedir.



**Resim.15-** E.L.Kirchner, “Sokak Sahnesi”, 1913.



**Resim.16-** E.L.Kirchner, “Sokak Sahnesi”, 1913.

Grubun en etkin üyesi olan Ernst Ludwig Kirchner ise Heckel’in resimlerindeki farklı olarak metropol insanını şatafatlı görünümleriyle betimleyen sanatçılardan biridir ‘Berlin’deki Sokak Sahnesi’(resim 15) adlı yapıtı bu duruma iyi bir örnektir. Kirchner, bu yapıtında,

...şehrin nabzını, asabi, hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışır. Derinliği olmayan bir sokağın ortasında insanlar balık istifi gibi yan yana dizilmiş yürümektedirler. Çerçeveyi parlatacak gibi görünen bu rahatsız edici yığılmaya rağmen caddede yürüyen kokuşlar ve



züppeler, burnundan kıl aldırılmayacak mesafeli tiplerle anlatılmıştır. Soğuk mavi renk onları bizden uzaklaştırır. Hızlı yaşam, tempo, fazlasıyla mimikler, insanın ayaklarını yerden keser. Kitleler resmin diline tercüme edilmiştir (Krausse, 2005:88).

Kirchner'in aynı temayla görselleştirdiği daha bir çok yapıtı vardır. Bu yapıtlarında da yine metropol deneyimlerinin, insanın çevresiyle ilişkilerinde yarattığı bir mesafeliliğe göndermeler yapar.

Dışavurumculuk akımının gelişmesine katkı da bulunan bir diğer grupsa Münih'te ortaya çıkan 'Der Blaue Reiter' grubudur. Der Blaue Reiter Almanca'da 'Mavi Atlı', 'Mavi Binici' ya da 'Mavi Süvari' anlamına gelmektedir. 1911'de Almanya'da Yeni Sanatçılar Birliği içinde bir takım anlaşmazlıklar çıkmış bunun sonucunda önce Kandinsky ve Marc birlikten ayrılmış, sonra da Gabriele Münter, Macke ve Kübin onları izlemiştir. Aynı yıl bu sanatçılar bir araya gelmişler, Klee, Jawlensky ve Werefkin'in de katılımıyla Der Blaue Reiter grubunu oluşturmuşlardır.

Her ne kadar gerçekliğin artık elle tutulamayacak kadar karmaşık olduğunda ve bu yüzden sanat eserinin gerçeği yansıtmada peşinde koşmaması gerektiği noktasında birleşseler de Dışavurumcu bir gelenek içinde bu grup Brücke grubundan daima ince, entelektüel ve ruhani bir üsluba sahip olmalarıyla ayrılmışlardır. Böyle bir anlayış içinde Der Blaue Reiter grubu genellikle soyut ya da figürde soyutlamaya yakın bir eğilim benimsemiştir. Bu nedenle iletişimsizlik teması da özelde kişisel tarzların bir sonucunu olmasının yanısıra materyalizmin verdiği bıkkınlık ve kaygı sonucunda diğer tüm insanlar gibi içine kapanan sanatçının bir iç huzursuzluk ve korku duymaya başlaması, figüratiften soyuta eğilim göstermesinin nedenlerinden biri olarak ta kabul edilir. Dolayısıyla geçmişte insanın dış dünyayla birleşmesini ifade eden naturalist sanatın aksine bu sanat insanın tabiattan ayrılma arzusunun dile getirmiştir. Ancak bu durumun soyut sanatçıların doğadan uzaklaşmanın ona daha derin nüfus ederek onu tanıma teşebbüsü olduğuna dair ifadeleriyle

bir çelişkiye dönüştüğü görülmüştür. Buradan hareketle, soyut sanatçıların nefret ettikleri, dışladıkları şey doğa değil, eşyanın özünü yeteri kadar yansıtmayan görünüşler dünyası ile son derece karışık, ahlaka aykırı ve sanatsal bir işlevden uzak olduğunu düşündükleri insanın dünyasıdır denilebilir.



Resim.19-P.Klee, "Siyah Yıldız Altında", 1918



Resim.18-P.Klee, "Kaderi Önceden Belirlenmiş Çocuk", 1918

Grubun üyelerinden Klee, iletişimsizlik temasını kendine özgü biçimiyle yarattığı figürlerde belirsizlik ve tuhaflık özelliklerine indirgenmiştir. Buna göre yapıtlarında Klee çizginin anlatım gücünü kullanarak iletişimsizliğe gönderme yapan ruhsal bir durumu açığa çıkarmıştır. 'Siyah Yıldız Altında' (resim 17) ve 'Kaderi Önceden Belirlenmiş Çocuk' (resim 18) adlı resimleri adlandırılmalarından da anlaşılacağı üzere bu ruhsal durumu ortaya koyan önemli yapıtlardır. Bu resimlerde göze çarpan mutsuzluk,

kurtuluş çabası, yıldız ve çocuk figürleri ile anlatılmıştır. “Büyük siyah yıldızın altında kollarını açarak dua eden küçük çocuğun görevi, nesnelere birbirleri ile olan ilişkilerindeki gizemi anlatmaktadır.... Bu durum, insanlar arasındaki karmaşık ilişkilerin kaostur” (Bulut, 2003:105).

Die Brücke ve Der Blaue Reiter gruplarından farklı olarak Avusturya’da ortaya çıkan ‘Sezession’ grubu da dışavurumculuğun gelişmesinde büyük katkıları olan sanat gruplarından biri olmuştur.



**Resim.19** - Gustave Klimt, “Öpüşme”, 1907-1908.

Sezession grubu sanatçıları, insanların yaşadığı çevreyi bir güzellikler alemine dönüştürmek, sorunlarını sanatla çözümlenmek, katı gerçeklerin üzerine çektikleri süslü perdelerle insanlığı selamete erdirmek gibi ortak amaçlar doğrultusunda birleşmişlerdir.

Dolayısıyla iletişimsizlik Rokoko resmindekine benzer bir düşünceyle bu grupta aşırı süsleme yoluyla gerçeğin üstünü örten bir motif olarak değerlendirilebilir. Böyle bir anlayışa öncülük eden grubun en etkin üyesi ve aynı zamanda kurucusu olan Gustave Klimt'tir. Gustave Klimt'in yapıtları dikkate alındığında aslında ilk anda iletişime dair bir sorun hissedilmemektedir. Ancak tam da yapılmak istenen budur. Çünkü aşırı süslemeci ve dekoratif bir tavır içinde çağın sorunu olan yabancılaşmaya bir gönderme yapılmakta ve süs iletişimsizliğin bir motifine dönüşmektedir. Böyle bir yaklaşımla eleştirmen Werner Haffmann ise sanatçının 'Öpüşme' adlı yapıtından hareketle Klimt'le ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

Kuşkusuz, süslenmeye değer veren ve bunu insanlık görevlerinden, insanların çektiklerinden üstün tutan bir sanatsal bakış açısı, uyumsuzlıklara, acılı çılgınlara, trajediye yer vermeyecek ve bunların tümünü evrensel uyum içinde gözlerden saklayacaktır. Tüm yaşamı boyunca Klimt'in yaptığı [değişik tek örnek olan 'Adalet' dışında] budur. 'Öpüşme'de erkekle kadının vücutlarındaki bütün elektriği göz ardı etti, gerilimi dik açılarla yuvarlaklar arasındaki karşıtlığa indirgedi. Danae'nin kucığına yağın altınlar, vücudun abartılı bir süslemecilikle ele alınışıyla birlikte, bu antik kişiliğe kutsal bir hava yüklemekten uzaktır. Kesimdeki baş döndürücü süslemeciliğin yarattığı özel arzu duygusu, kendi başına bir süs olmanın ötesine geçerek aşık bir erkeğin yapamayacağını yapıyor, teni bir tür şifreye, bir sanat yapıtına dönüştürüyor. Eros, bir ikon olup çıkıyor (Steiner, 1997:25).

Klimt dekoratif süslemeci bir üslupta yabancılaştırdığı insan anatomileriyle grubun diğer üyeleri üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuş ve birçok sanatçı tarafından örnek alınmıştır. Grubun en önemli üyelerinden biri olan Egon Schiele' de Klimt'ten etkilenenler arasındadır.



**Resim.20-**Egon Schiele, "Ayakta Otoportre", 1911

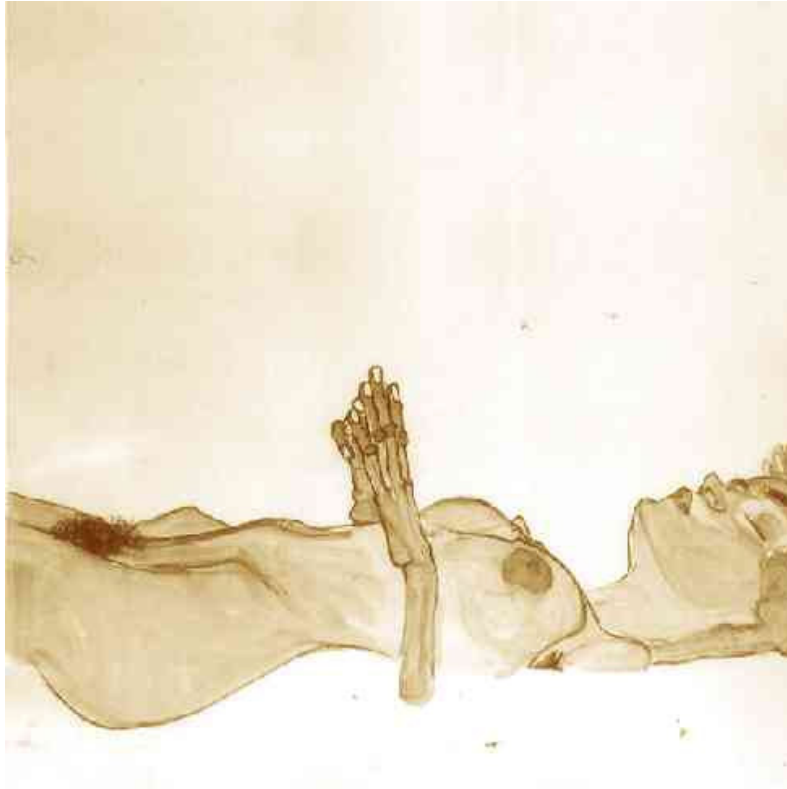


**Resim.21-** Egon Schiele, "Otoportre", 1911

Avusturya'daki Sezession hareketinin en önemli temsilcilerinden biri olan Schiele ise yaşamında sanatını önemli ölçüde etkileyen iniş çıkışlarla birlikte bu grup içinde iletişimsizlik olgusunu görsel ya da düşünsel bir motif olarak çalışmalarına en fazla yansıtan sanatçılardan bir diğeridir. Ancak Schiele, Klimt ya da grubun diğer üyeleri gibi gövdeyi bezeme öğeleriyle saklayarak değil, aksine bu olguyu psikolojik bir süreçte kendini dile getirmenin en köktenci biçimi olarak gördüğü çıplaklıkla aktarmıştır. İletişimsizlik olgusu Egon Schiele'de parçalanmışlığa ya da ölüme anıştırma yapan motiflerle görselleştirilmiştir denilebilir. Örneğin, Schiele'nin çeşitli biçimler vererek kendi görüntüsüne saplantıyla yaklaştığı otoportrelerinde, iletişim sorunu "parçalanma" temasıyla özdeşleştirilmiş ve bu durum bölünmüşlüğün yani çifte kişiliğin irdelemesi biçiminde görselleştirilmiştir. Çünkü kendini olağan dışı durumlarda alışılmadık el kol hareketleriyle betimlediği bu otoportrelerinde Schiele bu devinimlerle birlikte insan

benliğinin bölünmez bütünlüğünü parçalayarak bir gerilim yaratmış ve bireysel kimlik düşüncesini derinden sarsmıştır. Amaçsal olarak gelenekçi portrelerle uzaktan yakından bir ilişkisi bulunmayan bu otoportreler dolayısıyla bir öz yaşam öyküsel belge yada kendine tapınma göstergesi olması için değil, modern dünyanın parçalanmış bireyine bir gönderme olması amacıyla yapılmıştır. Bu anlayış içerisinde, “Ayakta Otoportre” (resim 20) gibi çalışmalarında da görüleceği üzere, otoportrelerinde zayıf, çıplak bedeni çarpıtılmış ve acıklı ya da tuhaf yüz ifadeleri ile diken diken olmuş saçlar ile betimlenmiştir.

Egon Schiele'nin sanat yaşamında iletişimsizliğe vurgu yapması bakımından otoportrelerden sonra en önemli sırayı ‘insan figürleri’ almıştır.



**Resim. 22-** Egon Schiele, “*Ölü Kadın*” , 1910.

Egon Schiele'de figürler kimi zaman erotik bir sembole, yada masum bir

çocuğa, kimi zaman düşsel ve simgesel yapıtlara dönüşmüştür.

Schiele benzer görünümde ve zorlama duruşlara tanıklık edilen figür betimlemelerini de otoportrelerindeki gibi benzer bir düşünce içerisinde yapmıştır. çoğunlukla modeli çıplak soyarak izleyici önünde korumasız bırakan Schiele bu resimlerinde de parlak düşlerini karanlık bir bilinç ile somutlaştırmıştır (resim 22). Bu nedenle bilinç altından kaynaklanan bir figür dilinin göstergeleri olarak bu figürler izleyici üstünde yalnız, dışlanmış ve gergin bir etki bırakmış ve bu haliyle sanki bu figürlerde bir iletişim sorununa gönderme yapmak üzere tasarlanmıştır.

Dışavurumculuğu oluşturan grupların dışında farklı coğrafyalarda yer alan birbirinden bağımsız ve bir gruba dahil olmayan sanatçılarda da görülmüştür. Bu sanatçılar içinden ilkin özellikle iletişimsizlik temasını yoğun olarak yapıtlarında yansıttığını düşündüğümüz Max Beckmann önemlidir.



**Resim. 23-** Max Beckmann, “Gece”, 1918-1919.

İletişimsizlik teması Beckmann'da belirgin olarak savaştan sonraki kent deneyimlerinin birey üzerinde yarattığı baskı olarak görselleştirilmiş ve kaynağını bireyler arasındaki bir iletişim kopukluğundan alan 'anomi' eserlerde 'şiddet'i ve 'çatışma'yı vurgulayan kimi motiflerle verilmiştir. Özellikle Beckmann'ın bir iç mekanı betimlendiği 'Gece' (resim 23) adlı yapıtında neredeyse sözü edilen tüm olguların görselleştirildiğine tanıklık edilir. İnsanın varoluşu üzerindeki kolektif ve bireysel travmaları anlatan bu resim çivisi çıkmış bir dünyayı gösteren bir tür şifre gibidir. Çünkü resmin yapıldığı dönemde şiddet ve karmaşanın egemen olduğu Almanya'da siyasi cinayetler çok gündemdedir. Bununla bir ilişkisi var mıdır bilinmez ama bir tavan arasında oyuncularla tıka basa dolu daracık bir sahnede, üç haydutun, sadistçe odadakilere eziyet edip, onların ırzına geçerek öldürdükleri anın görselleştirildiği resim, bu içeriğiyle tam bir kabusu andırmaktadır.

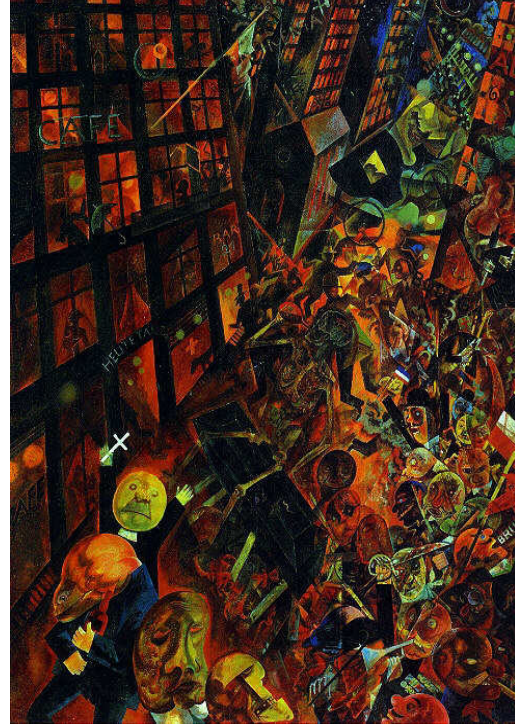
Dar açıları ve perspektif yoksunluğu yüzünden tam olarak belirlenemeyen kloströfobik bir mekanın içinde korkunç bir sahne yaşanmaktadır. İşkenceciler bir adamla iki kadına saldırmıştır. Aslında olayın karakteri açık değildir ama son derece ürkütücüdür. Bu şiddetin nedeni nedir? Caniler kimdir? Resmin ön planında gözümüze çarpan mum, gramafon, kedi gibi küçük burjuva huzurunun simgeleriyle işkencecilerin görece düzgün kıyafetleri, burada gerçek bir işkence odasının resmedilmediği, bu sahnenin mecazi bir anlam taşıdığı tahminini güçlendirir. İnsanoğlu, şiddetin birdenbire o çok güvendiği rahat dünyasına girmesiyle ne yapacağını şaşırmıştır. Birinci dünya savaşı'yla birlikte dışavurumcu resme kayan Beckmann, gece resminde insanlığın çaresizlik ve acı duygusunun resmini yapmıştır (Krausse, 2005:89).

Yine, I. Dünya Savaşı sonrası kent deneyimlerinin birey üzerindeki çarpıcı sonuçlarını, çivisi çıkmış bir dünya kurgusuyla sunan bir diğer sanatçı ise, sanatını Almanya'da politik amaçlara yönelmiş olan Georg Grosz'dur. İletişimsizlik olgusunun tematik olarak Grosz tarafından aklını yitirmiş kalabalıklarla bir kaosa tanıklık eden kent sahnesi içinde bireyin konumu belirginleştiren yapıtlarla görselleştirilmiştir.





**Resim.27-**Georg Grosz, "*Oscar Panizza*", 1917



**Resim. 26-**Georg Grosz, "*Metropol*", 1917.

Grosz'un 'Oskar Panizza'nın Anısına' adlı yapıtı bu temaya gönderme yapan en çarpıcı yapıtlarından biridir. İlk anda her an devrilecekmiş hissi veren binaların göze çarptığı bu resimde sanatçı bize bir kaos ortamını gösterir.

Uçsuz bucaksız gibi görünen sokak, birbirleriyle kesişen, örtüşen, kübist anlayışla yalınlaştırılmış figürlerin oluşturduğu kalabalıkla doludur. İtişip kakışan, yüzleri birer maskeye benzeyen insanların karmaşası içinde, herkes pusulasını şaşırılmış gibidir.

[...]

Ressam bize karmaşanın kaynağını da gösteriyor: Minik bir kiliseyi saran, gece kulüpleri, barlar, iş hanlarından oluşan kent cengeli. Bir yanda bol madalyalı bir eski subay kılıcını sallarken öte yanda ay yüzlü din adamı acınacak bir şekilde elindeki haçı havalara kaldırıyor. Onun önünde, soldaki koyun suratlı büro çalışanı, sürü içgüdüsü örnekliyor. Tabutun hemen yanındaki kapının üzerinde neonlarla yazılanlar her şeyi açıklıyor: GECE BOYU DANS-Bu modern bir Ölüm Dansı olacaktır. Grosz'un da açıkladığı gibi, 'Gece vakti, tuhaf bir sokakta, insanlıktan çıkmış figürlerden oluşan bir cehennem korteji birbirini ezerek ilerliyor; yüzlerinde alkol, frengi, veba izleri var.... Bu protestoyu, aklını kaçırmış bir insanlığa karşı durmak için yaptım (Wolf ve Grosenick, 2005: 42).

Sonuç olarak denilebilir ki, bir karanlık ve karamsar akım olan Dışavurumculukta

iletişimsizlik teması kendisi görsel anlatım biçimlerinde kimi zaman sanatçının yaşadığı bireysel bir sorun, kimi zaman toplumsal bir eleştiri olarak kent yaşamı, bezeme öğeleri ya da benzer motiflerle bilinçli ya da bilinçsiz fark etmeksizin sanatçılar tarafından kendiliğinden ortaya çıkan bir konuya dönüşmüş ve her defasında farklı görünümeler altında tekrar tekrar işlenmiştir.

## IV. BÖLÜM

### UYGULAMA ÇALIŞMALARINA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Değişen tüm süreçlere rağmen, sanat hep insanın yeryüzündeki hayat serüvenini, dünya ile alışverişini açığa vuran bir olgu olarak gerçekliklerin en yoğun biçimde yansıdığı ve yansıtıldığı bir alan olmuştur. Dolayısıyla her sanat yapıtının bir düşünceyi ya da temayı açığa çıkararak bir gerçeklik adına yapıldığı düşünüldüğünde, 'iletişimsizlik' temasının doğrudan ya da dolaylı olarak Modern sanat yapıtının bir gerçeğine dönüştürülmesi kaçınılmaz kılınmıştır. Çünkü iletişimsizlik özellikle Modern çağda başlı başına bir varoluş sorunsalından kaynaklanmaktadır. Buna göre kullanılan dil ne olursa olsun, Modern sanat yapıtında başlı başına bir gerçekliği yansıttığı her durumda iletişimsizlik olgusu hem bir nedeni, hem bir sonucu oluşturmuştur. Bunda tarihsel bir süreklilik içinde toplumsala yön veren kimi dinamiklerin, iletişim olgusunu modern çağda bir probleme dönüştürecek kimi kılıflar biçmelerinin payı ise büyüktür. Oysa bilindiği gibi kendisi ve çevresiyle ilişkisi bağlamında kimliğini ve kişiliğini kazanmada insan, ilkçağlarda bugünkü kadar sık söz edilen bir iletişim sorunu yaşamamaktaydı. İletişim, dinamik ve kesintisiz olarak devam etmekteydi.

19. yüzyılla birlikte ise bu sorunsuz yapısından sıyrılan iletişim, bir sömürü, ekonomik çıkar ve kontrol aracına dönüşmüş ve kişilerarası bilgi akışında kısıtlayıcı bir rol özellik üstlenmiştir. Bunu da düşünüldüğünün aksine iletiyi gizleyerek değil, bütün değişik biçimlerini aşırı ve ölçsüz biçimde sergileyerek yapmıştır. Bu nedenle yeni iletişim düzeninde gizlenen herşey, aşırı sergilenme yoluyla görünmez kılınmıştır. İşte böyle bir yaklaşım içinde iletişim varoluşa indirgenildiğinde kendi zıttını oluşturan bir nedeni,

teknolojik, ekonomik ve kültürel deneyimlerin etkisiyle, modern kent hayatında bireylerin kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkilerde bir çıkmaza gönderme yapması bakımından da bir sonucu oluşturmuştur. Buna göre, modern hayatın itici gücünü oluşturan birtakım olguların ya da örgütlenmelerin modern insan üzerindeki etkilerinin yarattığı ruhsal problemler çalışmanın çıkış noktasını oluştururken, bireyin bu problemlerle karşılaştığı metropoller, iletişimsizlik temasının görselleştirilmesinde mekan tasarımını oluşturmuşlardır. Çünkü metropollerde yaşayan modern insan özellikle kitle iletişim araçlarının yaydığı aşırı bilgi nedeniyle kendini sürgün, bıkkın ve hayattan yalıtılmış hissetmektedir.

İster bir nedeni, ister bir sonucu ifade etsin “iletişimsizlik” olgusunun modern sanat yapıtının eğretilmeli dili içerisinde, metropol içindeki bireyin bu durumundan esinle kimi sanat akımlarının ya da anlayışlarının sanatçıları tarafından çeşitli tekniklerle, hem tematik, hem biçimsel olarak tekrar tekrar işlendiği görülmüştür. Bununla birlikte, iletişimsizliğin bir temaya ya da bir biçime indirgenmesi geleneğin parçalanmasından sonraki bir süreç sonrasında ortaya çıkmış olup, en belirgin olarak Dışavurumcu sanatçılarda görülmüştür. Dolayısıyla iletişimsizlik olgusunun sorgulandığı bu çalışmada da özellikle dışavurumcu sanatçıların çalışmaları dikkate alınarak, bir boşlukta vurgulanmak suretiyle bıkkın, tepkisiz, kaygısız ve kalabalıklar içinde yalnız kalmış birey, uygulama çalışmalarının çıkış noktasını oluşturmuştur. Kendisine ve çevresine yabancılaşan bireyin bu durumu ise, kimi zaman doğrudan yağlıboyanın kendi imkanları kullanılarak tekli bir düzlemde, kimi zamanda iç içe geçmiş eklektik bir fikrin açılımına dair bir kurgulamayla incelenmiştir. Bu yapılırken de, tuvallerin somut maddesel niteliği kullanılarak çok katmanlı bir yapıya başvurulmuştur.

Tüm bunlardan hareketle iletişimsizliğe vurgu yapmak adına bireyin yabancılaşmasının simgesi olarak özellikle kendine hitabeden bir tüketim alanı olan ‘moda’ kavramından yararlanılmıştır. Çünkü moda, modern dönemde bireyin içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmak için bir sığınağı, oyalayıcı bir uğraşı oluşturmaktadır. Dolayısıyla iletişimsizlik tematik olarak moda ya olan ilginin de temel nedeni olarak vurgulanmıştır.

#### IV. 1. Grup Resimler



**Resim. 1.** “No Signal- 1”. 2006, tuvale yağlıboya, 250x165.5 cm.

Çalışmada ilkin bu çıkarımlar doğrultusunda büyük boyutlarda yağlıboya tekniğinde temaya uygun görsel denemeler yapılmıştır. Bu resimlerde çoklu figür çeşitlemeleri bir düş dünyasını betimleyen hayali bir kompozisyon içinde

görselleştirilmişlerdir. Böyle düşsel bir izlenimi uyandıracak kompozisyonlara gidilmesinin nedeni ise, iletişimsizliğin tematik olarak ancak ‘tiyatrovary’ bir betimlemeyle verilebileceği düşüncesindedir. Çünkü çalışmanın genel değerlendirilmesi içinde iletişim, gerçeklikle özdeşleştirilmiş bir kavramdır ve gerçekliğin olmadığı yerde iletişim diye bir kavramın söz edilemeyeceği üzerinde yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla bu resimler, mekan tasarımları ve renk kullanımlarından figür betimlemelerine kadar, hem başlı başına hem de birbirleriyle ilişkileri bağlamında bu düşünceye hizmet etmek üzere kurgulanmıştır. İşte böyle bir düşünceden yola çıkılarak bu ilk grupta değerlendireceğimiz resimlerde üzerinde durulabilecek ilk öğeyi figür betimlemeleri oluşturur.



**Resim. 2.** “No Signal- 2”. 2006, tuvale yağlıboya, 200x170

Hemen belirtmek gerekir ki, bu figürler gerek duruşlarıyla, gerek kıyafetleriyle gerek yüz ifadeleriyle günlük hayatta sıkça rastlayamadığımız tiplerdir. Bu nedenle hayal

ile gerçek arasında ince bir çizgide betimlenen bu figürler kimi zaman birbirleriyle ilişkileri bağlamında, kimi zamansa tek başına içinde yaşadıkları evrende neden var oldukları ve nereye ait oldukları bilinmeksizin bir iç mekan tasarımı içinde kimliksizleştirilmişlerdir. Öte yandan bu kimliksizlik kimi zaman soğuk tonlarda kullanılan renklerle (Resim:3), kimi zamansa tek başınalıklarıyla sağlanmıştır. Zaten resimlerin çoklu figürlerden oluşan bir kompozisyona sahip olması yanıltıcı olmamalıdır. Çünkü bu resimlerde zaten kalabalıklar içinde yalnızlaşan, kimliksizleşen insana dikkat çekilmek amaçlanmıştır. Bu da resimlerde aşırı olarak kendini gösterme yoluyla, bu aşırı sergileme de çoğunlukla süs öğeleriyle verilmeye çalışılmıştır.



**Resim. 3.** "No Signal- 3" . 2006, tuvale yağlıboya, 250x165.5 cm.

Figürlerin dışında mekan olgusu da verilmek istenen temaya uygun olarak betimlenmiştir. Dolayısıyla yalnızlığı, dışa kapalılığı ve sınırlılığı ifade eden ve bu

özellikleriyle iletişimsizlik temasına bir gönderme yapan bir iç mekan tasarımı (Resim:4) tercih edilmiştir.



**Resim. 4.** “No Signal- 4”. 2006, tuvale yağlıboya, 200x170 cm.

Tüm bu değerlendirmelerden yola çıkılarak denilebilir ki, bu resimlerde kimi zaman figür mekana hizmet ederek, kimi zamanda mekan figüre hizmete ederek iletişimsizlik teması vurgulanmaya çalışılmıştır. Ancak bu temayı vurgulayan sadece bu ilişki biçimleri değildir. Yine resimlerin bütününde görülen başka bir görsel imge de bu olguyu açığa çıkarması adına önemlidir. Görselleştirilen bu öge bu seriye adını veren ‘no signal’ ifadesi olup, bu ifade resmin kompozisyonunu bozmayacak bir şekilde çeşitli



nesnel görünümeler altında sunulmuştur. Örneğın bu nesnel görünümelerden ilki bir levhayla (Resim:1) ifade edilmiştir.

Levhalar dünyanın her yerinde ulaşılmal istenen amaca en uygun yolu gösteren bir araç olup, burada tam tersi bir durumda betimlenmişlerdir. Çünkü yine biçimsel olarak bir yöne işaret etselerde, bu resimdeki levha üzerinde görselleştirilen ‘no signal’ ifadesi tematik olarak gösterilen yönü önemsiz ve anlamsız kılmıştır. Yine aynı ifade bir anlamda ayna üzerinde betimlenerek doğrudan bireyin üstüne yansıyan bir imgeye, bir gerçekliğe dönüştürülmüş ve insan her durumda hem kendi imgesinde, hem de kendisini saran her türlü imgelemede bu durumun bir parçası olmak zorunda bırakılmıştır. Bu durum, kimi zaman bir figürün elinde isteyerek ya da istemeyerek tuttuğu ve izleyiciye sunduğu bir cam parçasındaki yansımaya dönüştüğünde (Resim:3-4) ise daha da belirginlik kazanmış ve izleyiciye bu cam parçasına bakarken metaforik olarak bunun kendisinin bir yansıması olduğunun farkına varması amaçlanmıştır. Çünkü -izleyici fark edebilmiş midir bilinmez ama- bu onun yansımasından başka bir şey değildir. Burada bir iletişim sorunuyla ne kadar iç içe yaşasakta bunun farkında olunmayışına bir gönderme yapılmaktadır. Elbette bu tasarımlarda özellikle Baudrillard’ın simülatif bir gerçeklikle tanımladığı evren kurgusunun da payı vardır. Bu nedenle bu resimlerde gerçeklik değil, gerçek olmayan kurgulanmıştır. Dolayısıyla gerçek olmayan bir evrende bir iletişim biçimini oluşturan levhaların ya da diğer bir deyişle yön göstericilerin ya da işaret edicilerin bir önemi yoktur. Çünkü düşler belki de yönlendirilemeyecek tek kurgu alanlardır.



**Resim. 5.** “No Signal- 5”. 2006, tuvale yağlıboya, 200x165.5 cm.

#### **IV. 2. Grup Resimler:**

*Sır* adımı verdiğimiz ikinci grup resimler de yağlıboya tekniğinde oluşmuş iki resimden oluşmaktadır. İlk gruptakilerden farklı gibi görünsede aslında bu resimlere de yine düşsel kurgular hakimdir. Ancak resimler biçimsel anlamda ilk gruptaki resimlerle benzer özellikler taşısa da, düşünsel anlamda kimi farklılıklarla onlardan ayrılmaktadır. Yine oldukça büyük boyutlara sahip bu resimler, çocuk imgelerinden oluşmakta olup, görsel imgelerde bu figürlere göre seçilmiş ve ‘iletişimsizlik’ olgusu bu görsel öğelerin birbiriyle ilişkileriyle ortaya çıkan kimi zıtlıklarla verilmeye çalışılmıştır. Yani asıl temaya vurgu yapan uzaklık yakınlık, büyüklük- küçüklük, ulaşabilirlik ya da ulaşılamazlık gibi kavram çiftleri bu görsel öğelerle aktarılmıştır.

Bu doğrultuda ilk resimde (Resim:6) iki çocuk figürü göze çarpan ilk öğeleri oluşturmaktadır. Bu figürler sembolik olarak bir 'bilinmezlik'e sıkça gönderme yapan karelerden oluşan ve sanki bir bulmacayı andıran bir başka görsel öğeyle özdeşleştirilmişlerdir. Bu öğe çocuk figürlerinin üstünde yükselircesine hem onları saklıyor, hem de bir bilmecenin parçalarını bize sunuyor gibidir.

Çocuk figürlerinden solda olan figürün bakışları izleyiciye dönüktür. Hem bir endişe hem bir korku hakimdir bu bakışlara. Figürün hissettirdiği bu tedirginlik hali tüm resme, tüm kompozisyona hakimdir. Endişesi kendisine bakanlar yüzünden gibidir. Zaten sağdaki figür de ancak bu kompozisyon içinde incelenip, onun bir parçası kabul edildiğinde resmin bir öğesi olarak kabul edilmekte gibi gözükmektedir. Ancak tek başına incelendiğinde olacaklardan ve gelecekte kendisini neler beklediğinden haberdar değildir. Bu nedenle bu resimde gelecekle iletişim kuramama kaygısının olduğu söylenebilir ve bu durum da modern insanın gelecek kaygısına bir gönderme yapmaktadır. Öte yandan figürlerin neden böyle bir mekanda olduğu da bilinmemektedir ya da diğer bir deyişle figürlerin yöneldikleri nesnelere ya da öğelerin koordinatları da tam olarak belirgin değildir. Bununla birlikte resimdeki en belirgin düşünce ise çocukların orada oyun oynadıkları düşüncesidir. İletişimsizlik düşüncesi ise genel atmosferde ve çocuk figürlerinin sürekli gelişmekte olan genel iletişim biçimlerinde saklıdır. Bu atmosfere yönelik görsel tasarımlar birbirini destekler nitelikte kompoze edilmiştir.



**Resim. 6.** “*Str- 1*”. 2007, tuvale yağlıboya, 190x170 cm.

İkinci resimde de (Resim:7) yine ilk anda bir çocuk figürü ve bu figürle özdeşleştirilebilecek kimi görsel öğeler soyutlamaya yakın bir mekan tasarımı içinde göze çarpar. Resmin temel öğeleri oldukça belirgin gibi görünse de kurgu da son derece gizemli bir hava sezilmektedir. Özellikle öğelerin birbiriyle ilişki biçimi bu önseziyi güçlendirmektedir. Bunun yanında çocuk figürünün yüz ifadesi ve resimde oldukça zengin ve renkli bir görünüm içinde betimlenen oyuncak kümesiyle olan ilişkisi bir ulaşılamazlık fikrini güçlendirmesi açısından yeterlidir. Böyle bir düşünce ise kompozisyon içinde betimlenmesi iletişimsizlik olgusuna gönderme yapar niteliktedir. Ancak resimde bu olguya gönderme yapan tek öğe elbette bunlar değildir. Bunların dışında ilk resimde dikkat

çeken siyah ve beyaz karelerden oluşan görsel öğede bu kompozisyonda iletişimsizlik olgusunu belirginleştirmek adına son derece etkin bir görsel öğeyi oluşturmaktadır.



**Resim. 7.** “Sır- 2”. 2007, tuvale yağlıboya, 190x170 cm

Bu öğeler resim içinde ilk bakışta optik olguya çarpan görsel tasarımlardır. Ancak bunların dışında değindiğimiz temaya en uygun görsel öğe belki ilk bakışta dikkat çekmeyen ve hatta izleyicinin resmin tek figürlü olduğu yanılgısına düşmesini sağlayan ve kendisi görünmese de bir başka insan figürünün varlığından izleyiciyi haberdar eden bir ‘görünmeyen el’dir. Bu eldiven takmış ve hemen çocuk figürünün önündeki deniz topunu tutan el resmin gizemini daha da artırmaktadır. Öte yandan bu el, yine simgesel olarak bir engelleme fikrinin görsel tasarımı gibidir. Dolayısıyla iki insan figüründen oluştuğunu

söyleyebileceğimiz bu kompozisyon oldukça alışıldık görsel öğelerle oluşturulsa da izleyiciye çok da alışıldık bir ilişki biçimini sunmamaktadır.

Rahatlıkla görülebilir ki bu iki resim birbiriye son derece sıkı bir bağ içinde olup, bir süreci hatta bir iletişim sürecini ifade ediyor gibi gözükmektedir. Bu nedenle iletişimsizlik olgusunu farklı bir düşünsel düzlemde sunan bu iki resmin birbiriyle sıkı ilişkisi göz önünde tutularak bu iki resim çalışma içerisinde bir grup olarak değerlendirilmiştir.

### **III. 3. Grup Resimler:**

*Kayıt-dişi* adı verilen bu grup resimlerinde ise ‘iletişimsizlik’ teması bireye özgü psikolojik bir sürecin yansımından yola çıkılarak kurgulanmış bir mesajı oluşturmakta olup, amaçlanan şey bu mesajın izleyiciyle buluşma anında, ortamı ve süreci dile getirilmiş bir kavram olarak, görsel bir dilde aktarılmasıdır. Ancak hemen belirtmekte yarar var ki, temayı görselleştirmek buradaki tek amaç olmayıp, aynı zamanda bireysel bir beceri ürünü olarak değerlendirilen iletişimsizliğin bir beceri ya da alışkanlık olmaktan çıkarılmak istenmesi de bu amacın kapsamı dahilinde belirginleştirilmiştir ve kapsam dahilinde bir dizi resim daha yapılmıştır. Ancak bu seri bir önceki seriden farklı olarak eklektik bir biçimde kurgulanmıştır. Dolayısıyla bu amaç doğrultusunda iletişim ve iletişimsizlik temaları aynı düzlemde iç içe geçmiş bir eşzamanlılıkla değerlendirilirken, asıl temaya vurgu yapan iletişimsizlik bu düzlemde iletişim öğesinin ardaalanını oluşturan bir belirleyiciyi oluşturmuştur. Bu yapılırken, resmin temel elemanlarından yararlanılarak figüratif bir dil kullanılmış, iletişim ise sembolik olarak, bu düzleme eklemlenen yeni bir öğeyle yine yağlıboya resmin kendi olanakları dahilinde verilmeye çalışılmıştır.



**Resim. 8.** “*Kayıt-dışı- 1*”. 2007, tuvale yağlıboya, 175.5x 129.5x 2 cm.

Özellikle yağlıboyanın ilk düzlemde tercih edilme nedeni ise, bir yandan nesnelerin sembolik anlamlarını belirginleştirmek adına, aktarılmak istenen temaya en uygun dil olması, diğer yandan bilinçli olarak nesne tüketimine bir gönderme niteliği taşıması bakımından hazır malzemenin kullanılmak istenmemesindedir. Çünkü, hazır malzeme modern dünyada iletişimsizliğe vurgu yapan toplumsal bir belirlenimciliği ifade etmektedir. Dolayısıyla burada hazır malzeme kullanımından özenle kaçmak, bir sorunun yadsınmasının bir göstergesi olarak da algılanabilir. Bireysel olarak bir çözüme ulaşmak isteğinin bir sonucu olan böyle bir düşünce doğrultusunda doğal olarak kullanılan tek hazır malzeme ancak yine yağlıboyanın kendi diliyle yaratılan ve fiziksel bir sınırlılığı ifade

eden bir başka tuval olmuştur. Ancak bu tuvalerde bilinçli olarak kullanılan gazete parçaları hazır malzemeyle vurgulanacak bir iletişimsizliğin yerine, iletişimsizliğin üzerine eklemleme isteğiyle oluşturulmuş bu yeni nesne aynı zamanda iletişimi bir hazır nesneye dönüştürmesi bakımından önemli kılınmış ve olağan bir duruma gönderme niteliği taşımıştır. Ayrıca hazır malzemenin düşünsel anlamda iletişimsizliğe vurgu yapan niteliği de tersine çevrilmiştir, hazır malzeme ilk düzlemde doğrudan iletişimsizliğe vurgu yaptığı için kullanılmazken, ikinci düzlemde görsel bir tasarım içinde bu özneliğini yitirerek iletişimi vurgular bir kalıp haline getirilmiştir. İronik bir şekilde kendi kendisinin oluşturduğu bir problemin çözümüne yine hazır malzemeyle ulaşılmıştır. Bu da hazır malzemenin tüm olumsuz görülen niteliklerine rağmen sanat yapıtlarında kullanılmasının geçmişte nasıl bir zorunluluğa dönüştüğüne gönderme yapmaktadır.

Hazır malzeme üzerinde bunca durulmasının nedeni ise, onun modern dünyada bir şeyleşmeye tüm şeyleşmenin de bir unutmaya işaret etmesindedir. Çünkü, unutma farkında olunmadan iletişim imkanının kısıtlandığı bir bellek kaybından başka bir şey değildir. Dolayısıyla burada aynı zamanda resmin tekniğin elverdiği olanaklar dahilinde sadece kendi dili kullanılarak sanat yapıtı aracılığıyla bir sorgulama yapıp, şeyleşmenin ya da nesneleşmenin bir reddine gidilmek istenmiştir.





**Resim. 9.** “Kayıt-dişi- 2”. 2007, tuvale yağlıboya, 149,5x130x 2 cm.

‘İletişim’i ve ‘İletişimsizlik’i simgeleyen iki düzlemin iç içeliği ise çalışmalarda bir başka şeye daha gönderme yapmaktadır. Gönderme yapılan şey, dinamik bir öge olan iletişimin çelişkili doğasıdır. Çünkü, sürekli iletişim arayışıyla bir çatışma alanına dönüşen

tarihin yadsınması bir yandan iletişimsizliğe gönderme yaparken, iletişimsizliğin bir iletişim biçimi olarak görülmesi ise, bu düşünceyle eşzamanlı bir tutum olarak bambaşka bir paradoksu ortaya koyar.



**Resim. 10.** “Kayıt- dişi- 3”. 2007, tuvale yağlıboya, 146 x 186.5x 2 cm



**Resim. 11.** “Kayıt-dişi- 4”. 2007, tuvale yağlıboya, 199x 109.5 x 2 cm.



**Resim. 12.** “Kayıt- dişi- 5”. 2007, tuvale yağlıboya, 105.5x249.5x2 cm.

Tüm bu değerlendirmelerden hareketle, iletişimsizlikte cinsiyetin rolleri ön plana çıkarılarak “Kayıt-dişi” adıyla yağlıboya tekniğinde yeni bir diziyi oluşturan resimler

yapılmıştır. Bu resimlerin hepsi farklı ölçülere sahip olsa da aynı mantıkla, aynı düşünce üzerinden şekillenmiş olup, genel izlenimde aynı plastik değerlere sahiptir.



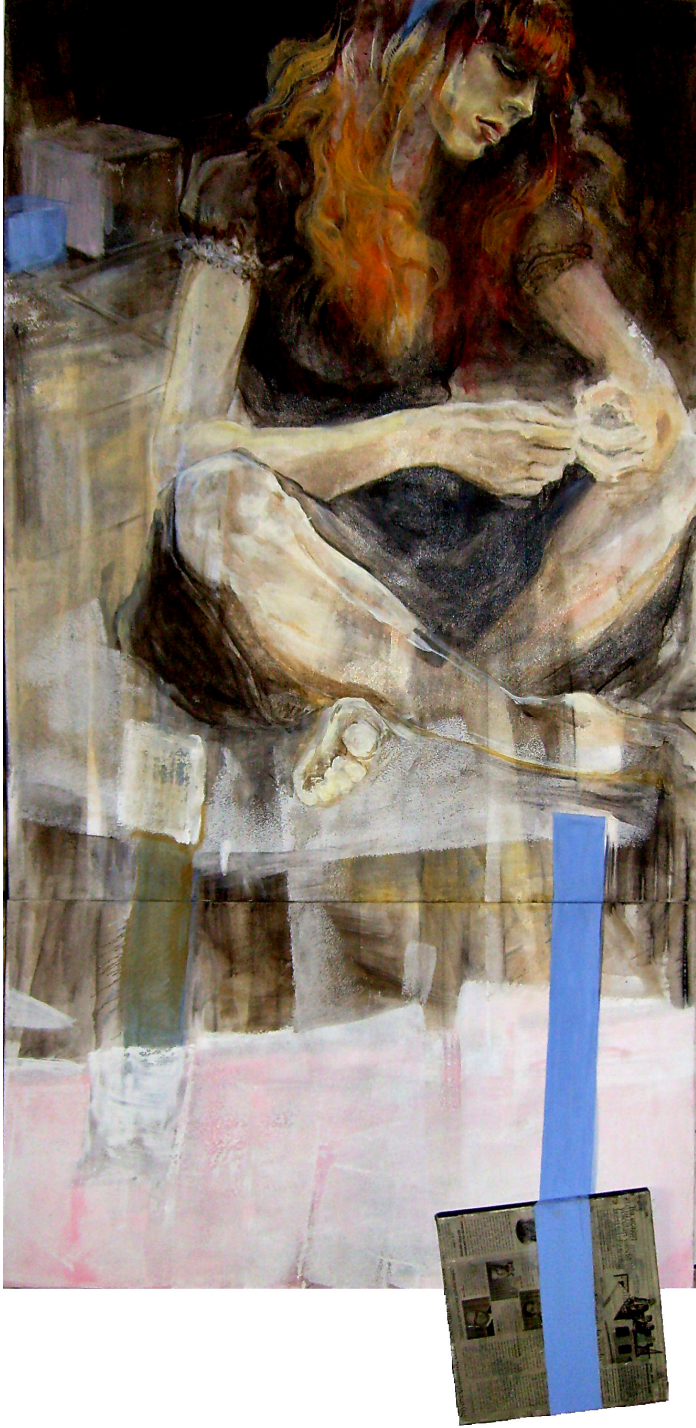
**Resim. 13.** “Kayıt-dışı- 6”. 2007, tuvale yağlıboya, 149.5x158.5x2 cm.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, iki düzlemde betimlenen bu resimler ilk olarak fiziki sınırlarıyla göze çarpmaktadır. Fiziksel sınırları ya da maddesel görünürlükleri içinde, farklı hacimlerde birbirine denk iki tuvalin yanı sıra onlara bir eklemleme çabası içinde minimum boyutlarda bir başka tuval kullanılmış olup, bu tuvalin çoğunlukla kare

formunda olması bakımından Malevich'in karesine gönderme yapılmaktadır. Bu tuvallerle iki katmanlı bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu birbirini kesen ya da birleştiren çok katmanlı yapı ise, iletişimsizliği vurgulayan tüm deneyimler için, parçalanma ve yeniden birleştirme duygusunu ya da tutkusunu içinde barındırmasını simgelemektedir. Ayrıca bu yapı derinliğine bir algılamının zorunluluğuna vurgu yapmaktadır.

İkinci tuvali yok sayarak değerlendireceğimiz ilk düzlemde öncelikli olarak koordinatları belirsiz bir mekan içinde betimlenen tek bir figür göze çarpmakta ve bu figür kendisini ve içinde bulunduğu mekanı parçalayan iki tuvale yayılmaktadır. Arka planda bir boşluk içinde betimlenen bu figürler sadece kadın figürlerinden oluşmuş olup, bu figürler resimlere verilen adlardan da anlaşılacağı üzere uç bir durumu temsil edecek şekilde kompozisyon içine yerleştirilmişlerdir. Kadın figürü bu konumuyla tuvalin fiziki sınırlarını aşan bir isteğin, bir duyarlılığın, kesin olmamakla birlikte bir umudun göstergesidir. Ancak betimlenen kadın figürlerinin ifadeleri ve poz verir halleri sınırları aşmak isteğiyle çelişir durumdadır.

Kadınlar poz vererek rollerinin boşluğu doldurmak olduğunu bilmekte ve orada görünmekten başka bir şey yapmayarak bir edilginliğin, bir boyun eğişin, bir tepkisizliğin simgesi haline gelmektedirler. Bu ise bilinçaltında şekilden öte gidemeyen bir kadın imajının görüntüleri olarak duruşlara, bakışlara, giysilere kısaca bir kadın imgesini ifade eden tüm karakteristik özelliklerine indirgenmiştir.



**Resim. 14.** "Kayıt-dişi- 7". 2007, tuvale yağlıboya, 99.5x 205x 2 cm.



**Resim. 15.** “Kayıt-dışı- 8”. 2007, tuvale yağlıboya, 110.5x 178.5x 2 cm.

Kadın figürlerinin poz verir halleri ise doğal ile yapay gerçek ile hayal ayrımını ortaya koyar ki, bu durumda yine iletişimsizliğe vurgu yapan bir durumu ifade eder. Çünkü sahicilik kaybolmuştur.



Kadınların duruşuyla ortaya konulabilecek bir iletişimsizlik durumu söz konusu olabildiği gibi, giysilerin üzerindeki motifler yabancılaşmaya gönderme yapan bir süs öğesidirler. Aynı zamanda kadının fiziksel olarak bu süs öğeleriyle sarmalanması bir sonuca da işaret etmektedir. İşaret edilen kavram moda kavramı olup, iletişim sorunu yaşayan tüm bireyler için modern dünyanın bir sığınağını oluşturmaktadır.

Simmel geçici bir kavramın böylesine ön plana çıkmasının nedenini metropolün bıkkın ve mesafeli bireyinin, bir göze çarpma ihtiyacının bir sonucu olduğu şeklinde yorumlar.

Birey kişiselliğini ortaya koymaya çabalarken, genel bir kayıtsızlıkla karşılaşır. Bu durumda başkalarından farklı olduğu yönünde bir duyguyu uyandırma çabası içine girer, hatta;

Sonunda insan, kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani yapmacık tavırlar, ani değişiklikler gibi metropole özgü aşırılıklara yönelir. Bu tür davranışların anlamı içeriklerinde değil, farklı olma, çarpıcı bir şekilde diğerleri arasında sıvrılma ve böylece dikkat çekici olma şeklinde ortaya çıkan formlarındandır (Simmel, 2003:99).

Bu nedenle Simmel için, anonimleşmiş bıkkın kişilik moda gibi sürekli çekicilik unsurlarının peşine düşmektedir:

[Bu tepkiden], heyecana, aşırı izlenimlere, değişimde en yüksek hıza duyulan arzu doğar... izlenimlerde, ilişkilerde, bilgide – bunların neden bizi uyardığı sorusuna yanıtlama gereği duymaksızın – yalnızca ‘uyarıcı’nın peşinde olma yönündeki modern tercih, aynı zamanda moderne özgü zihin karışıklığını da açığa çıkarır: Gerçek bir değer üretiminin bu ilk safhası, insanları tatmin etmeye yetmektedir (Simmel, Akt:Frisby, 2003:26).

Burada moda kavramı bir uyarıcı olarak, yine Simmel’in ifadesiyle toptan kayıtsızlığın ilacı haline gelmiştir. Bu nedenle moda geçici bir sığınağı oluşturmuştur insanlar için. Çünkü moda insanları kaprisli ve mesafeli olmaya alıştırmıştır. Ayrıca moda insanın hayatındaki her şeyden bir süre sonra kurtulma isteme durumuna da gönderme yapan kafa karıştırıcı bir kavramdır. Süregelen değişimse insanları seçim yapmaya zorlamaktadır.

Bu resimlerde böyle bir seçimi geçici olmaktan yana kullanan kadın figürleri yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bir nesneye dönüştürülerek sadece üzerindeki giysilere hizmet ederek kimliksizleştirilmişlerdir. Çünkü bu figürler her gün rastlanan metropolün anonimleştirilmiş kadın tiplerinden biridir.

Resimlerin maddesel görünüşleriyle değerlendirildiğinde ilk izlenimde pop-artçı bir tavır gözlense de iletişimsizliği vurgulayan ruhsal öğeler dışavurumcu jest ve mimiklerle verilmeye çalışılmış, figür aşırı sergilenme yoluyla görünmez kılınmaya çalışılmıştır. Çünkü modern çağa özgü bir iletişimsizlik biçimi, ileti gizlenerek değil, iletişimin bütün değişik biçimleri aşırı ve ölçüsüz sergilenerek ortadan kaldırılır. Modayla yapılmak istenen de tam da budur aslında. Bununla birlikte iletişimsizliğe vurgu yapan, dışavurumcu öğelerin aynı zamanda kadın figürlerinde psikolojik bir yorumu davet eden bir yoğunluğu da beraberinde getirdiği görülür; melankoli, sessizlik, yalnızlık, teklilik gibi, bu psikolojik yorumlar aynı zamanda imgenin doğasındaki asıl sorunu da açığa çıkarmaktadır. Figürlerin *Kayıt-dışı* olarak nitelenmesinin nedeni de budur. *Kayıt-dışı* nitelmesi bir yandan da bir sınırı nitelmesi açısından siyasal ve toplumsal olarak geçerliliği, belirsizliğiyle meşru kılınmış bir kayıtdışı alandan esinlenerek yapılmıştır. Çünkü bilindiği üzere, farklı toplumsal aktörlerin ve sosyo-ekonomik sınıfların farklı şekillerde beslendiği oldukça geniş bir gri alanla ifadelendirilen kayıtdışı alan, iletişimsizliğin sonunda doğrudan ya da dolaylı olarak yansıtıldığı bir alan olmuştur.

Burada metaforik anlamda kadın imgesi toplumsal konumunun kendine biçtiği rolle bir kayıtdışı alanla özdeşleştirilirken vurgulanmak istenen kadının toplumsal konumunun iletişim alanında kendine biçtiği roldür. Mekanın renksizliğiyle belirginleştirilen bu rolüyle kadının yaptığı şey çoğunlukla katılanlar arasında bir

etkileşimin olmadığı, iletişimin odak noktasını açık bir şekilde ve sadece konuşmayı yapan kişinin yaptığı tekli bir konuşmadan başka bir şey değildir.

Resmin tamamlayıcısı olan ikinci düzlemler ise hem çoğunlukla iki tuvalle parçalanmış mekan ve kadın figürlerinden oluşan ardalanı birleştirme tutkusunun bir simgesi, hem de eklemlenme çabasının bir ürününü oluşturmaktadır.

Birleştirme tutkusu yabancılaşmaya karşı düşünsel düzeyde bir göndermeyi ifade ederken, eklemlenme çabası iletişimin varlığına işaret etmekte olup, resmin kendi yapısına uygun olarak betimlenen şeritlerle somutlaştırılmıştır. Bu şeritler aynı zamanda iki düzlemi birbirine bağlayan birleştirici bir öge niteliği de taşımaktadırlar. Kısacası ardalanla değerlendirildiğinde ön planı oluşturan bu fiziksel nesnelere iletişimsizlikten iletişime bir geçişi simgelemekte olup, elbette tersi de düşünülebilecek olası bir durumu oluşturmaktadır. Bu ise ve günlük gazetelerden gelişigüzel seçilmiş parçalarla bu düzlemlerde üzerine yapııştırılan görsel bir tasarımla verilmeye çalışılmıştır. Gazetenin seçilme nedeni ise bilinen en demokratik iletişim biçimlerinden birini oluşturuyor olması ve yağlıboya tekniğinde iletişimi betimlemesi açısından en uygun görsel dili oluşturmasıdır. Ancak böyle bile olsa, amaca ve sonuca uygunluk açısından yitirilen bir şey üzerine eklemlenme çabası en azından sorunu ve çözümünü görünür kılma olasılığını taşıması bakımından önem kazanır. Buraya kadar, figüratif bir mantıkla kurgulanan resimler şeyleştirilmiş kadın imgesinden yola çıkılarak iletişimsizliğe vurgu yapmış, sonrasında eklemlenen yeni öğelerle bu imge zıttı bir imgeye dönüştürülmüştür. Dönüşen bu imge hem bir isteği dile getirmiş, hem de bir yazgısallığa vurgu yapmıştır. Bir deneysellik içinde vurgulanan bu yazgısallık ise, geçmişi reddetmeden bugünün tasarlandığı gerçeğini sunan bir gelecekte ibaret olup, bir iletişim isteğinden başka bir şey değildir.

## SONUÇ

İnsanla aynı yaşa sahip bir olgu olarak iletişimin insanla birlikte tanımlandığında, kimi zaman varlık nedenini açıklayıcı bir rol özellik üstlendiği, kimi zaman ise yine insana dair bir sorun olarak gündeme geldiği görülmüştür.

Sanayi Devrimi'yle birlikte, büyük bir hızla nesne dünyasını zenginleştiren insan, buna paralel olarak teknikte ve bilimde hayal gücünü bile aşan olağanüstü buluşlara imzasını atmış, felsefesini ve sanatını geliştirmiş ve başlangıçta her yeni gelişmeye tam ve eksiksiz bir sadakatla sıkı sıkıya bağlanmıştır. Ancak zamanla durumun hiç de görüldüğü ya da inanıldığı gibi olmadığı anlaşılmış ve büyük bir hayal kırıklığı yaşanmıştır. Çünkü geleceğe dair bir ümidi taşımak üzere oluşturulan tüm buluşlar insanın kendi varlığını tehdit eder hale gelmiş ve modern insan ait olduğu şimdide ve gelecekte bu korkuyla yaşamak ve yüzleşmek zorunda bırakılmıştır. Dolayısıyla gelişmelerin beklenilen aksine zamanla sosyal yaşamı derinden sarsması sonucunda kendini dış dünyadan yalıtın insan, kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkilerde gittikçe daha edilgin hale gelmeye başlamıştır.

Refah düzeyini yükseltmek için daha iyi bir yaşam vaadiyle sıkı sıkıya sarıldığı buluşların kendi türünü ortadan kaldıracı bir potansiyele dönüşmesi modern insanda bir iç sıkıntısına neden olmuştur. İşte insanın kendisini sürgün hissetmesine neden olan bu iç sıkıntısı ve yalıtılma durumu, kişinin içinde yaşadığı topluma, kültürel değerlere ve rol dağılımına karşı ilgisinin kaybolması, değer ve normları anlamsız görmesi, kendisini güçsüz ve yalnız hissetmesi durumu bu dönemde bir iletişim problemini de kaçınılmaz olarak gündeme getirmiştir. Dolayısıyla, iletişimsizlik, köklerinin kitlelerin ruhsal yapısında arandığı bir olgu olarak sanat yapıtlarında da dönemin gerçekliğinden yola çıkılarak oluşturulmuş birbirine benzer yapıdaki motiflerle sıkça rastlanılan bir temaya dönüştürülmüştür.

Resim sanatında iletişimsizlik olgusunun incelenmiş olduğu bu çalışmada bu olgu öncelikle bir gerçekliğin yadsınması durumuyla temellendirilmiştir. Öyle ki bu sonuç diğer tüm alanlarda olduğu gibi sanatta da biçimsel, içeriksel ve işlevsel değişimler meydana getiren iletişimsizlik öngörüsünün modern sanata kimlik kazandıran kimi karakteristikleri de belirginleştiği görülmüştür. Böyle bir bulgu ise bugünü anlayabilmenin ve geleceğe belli bir perspektiften bakabilmenin ipuçlarını veren ve iletişimsizlik olgusuna dair gizli kalmış ayrıntıları açığa çıkarabileceği düşünülen somut kaynaklara başvurularak elde edilmiştir.

Çalışma içerisinde öncelikle çoğunca iletişimi ele alan kuramlarla genel olarak iletişimin ne olduğu ve olmadığı sorularına yanıt aranmıştır. Hemen sonrasında ise sanat-iletişim etkileşiminden yola çıkarak iletişimin bir sorun olduğu ya da olmadığı durumlarda resim sanatıyla olan ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bütün bu çıkarımların sonucunda varılan genel yargılar dikkate alınarak bir dizi neden-sonuç ilişkisi şekillendirilmiştir. Bu neden-sonuç ilişkisi içinde karşımıza çıkan en büyük sorun ise bu süreçlerin sanata nasıl uyarlanabileceği olmuştur. Bu çelişkiden kurtulmak adına öncelikle iletişimsizliği açımlayan nedenlere daha somut bir görünüm kazandırmak üzere sanatsal oluşumlar için öncelikle kısmi ve birbirinden bağımsız değerlendirmeler yapılmış ve felsefi, toplumsal ve ekonomik bu sanatsal deneyimlere eklenmiştir. Böylece bir iletişim biçimi olarak resim sanatının iletişimsizliği nasıl bir süreç içinde bir biçim diline dönüştürdüğü ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bütün bu değerlendirmeler kuşkusuz ele alınan kavramların tanımlarındaki karşıtlıklar, kavramların kendi içinde barındırdıkları çelişkiler ve bir sanatçının karamsar bakış açısıyla ortaya çıkan yorumların bir ürünüdür. Oysa sanatın bugüne gelebilmesi aynı zamanda onun bir başka özelliğini de gösterir. Daima bir umudun vaadini taşıyan sanat bu

özelliği, insana yaşama sevinci veren bir potansiyeli hep içinde barındırmasıdır. Sanat, istense de istenmese de, fark edilse de edilmese de, hayatın her anında, kimi zaman uyum içinde kimi zaman bir başkaldırı olarak hep var olagelmiştir. Çünkü sanata potansiyel gücünü veren ‘düş’ tür ve düşler belki de bir başkasının el atmadığı ya da kimi toplumsal ya da bireysel çıkarlara maruz kalınmayan tek alandır. Bu nedenle sanat, içine doğduğu ortam ne kadar zorlu olursa olsun, yüzyıllardır kimsenin tanımlayamadığı ve hala kimsenin tanımlayamadığı bir düşsel ve gizemli alanı oluşturmaktadır. Bu nedenledir ki dünyanın kimi iletişimsizlik teorileriyle adlandırıldığı bir dönemde bile onun bu potansiyeli hiç değişmemiş, herkesin ve her dinamiğın bir bunalım unsuruna dönüştüğü bir dönemde o muhalif tavrıyla tüm olumsuzluğu üretken bir belirsizliğe dönüştürmeyi başarabilen tek alan olmuş ve insanlığın içine düştüğü bunalımdan çıkarmak için tek araç olarak görülmüştür.

### KAYNAKÇA

- AKARSU, B. (2003). *Çağdaş Felsefe*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- AKAY, A. (2001). *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali* (1. Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- APOLLINAIRE, G. (1996). *Kübist Ressamlar- Estetik Düşünceler* (Çev. Alp Tümertekin) (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARMAĞAN, İ. (1992). *Sanat Toplumbilimi: Demokrasi Kültürüne Geçiş*. İzmir: İleri Kitabevi.
- ATAYMAN, V. (2004). *Postmodern "Kurtarıcılar"*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- AYTAÇ, Ç. (1982). *Sanat ve Uygarlık*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- BAUDELAİRE, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Sunuş. Ali Artun) (Çev. Ali Berktaş) (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- BAUDRİLLIARD, J. (2004). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Hazal Deliçaylı- Ferda Keskin) (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUDRİLLIARD, J. (2003). *Sessiz Yiğınların Gölgesinde: Toplumsalın Sonu*. (Çev. Oğuz Adanır) (1. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- BECER, E. (2002). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.
- BERGER, J. (2004). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- BIRNBAUM, N. (2002). *Sanayi Toplumunda Kriz* (Çev. Tarkan Karatekin- Filiz Ülgüt) (1. Baskı). İstanbul: Babil Yayınları.
- BULUT, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- CAQUELİN, A. (1992). *Çağdaş Sanat* (Çev. Özlem Avcı). Ankara: Dost Kitabevi.

- CASTELLS, M. (1997). *Kent, Sınıf, İktidar*. (Çev. Asuman Erendil). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- CESUR, Ş. (2002). *İletişim Estetiği: 1960 ve Sonrası*. Mimar Sinan Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- COLETTI, J. (2006). *Varoluşçuluk* (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- CLAUDON, F. (1999). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (Çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş) (3. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- CRARY, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite*. (Çev. Elif Daldeniz) (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları
- ÇAKIR, M. A. (1995). *Sanatta İletişim Sorunu Açısından Platon ve Aristoteles*. Marmara Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- ÇAKIR, M. A. (2001). *Günümüz İletişim Ortamında Sanatta Eleştirelleğin Yitirilişi Süreci*. Marmara Üniversitesi. Doktora Tezi.
- DALİ, S. (2002). *Bir Dahinin Güncesi* (Çev. Semih Aksözlü) (3. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi
- DALKILIÇ, A. (2004). *İletişimde İletişim* (1. Basım). İstanbul: Elma Yayınevi.
- DEBORD, G. (2000). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (Çev. Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkent) (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DENKEL, Arda (1981). *Anlaşma; Anlatma ve Anlama: İletişim Üzerine Bir Felsefe Araştırması* (1. Basım). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- ECO, U. (1991). *Günlük Yaşamdan Sanata* (Çev: Kemal Atakay) (1. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- ERDOĞAN, İ. (1997) *İletişim, Egemenlik ve Mücadeleye Giriş*. Ankara: İmge Yayınevi.



- ERDOĞAN, İ. ve ALEMDAR, K. (2002). *Öteki Kuram: Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirilmesi*. Ankara: Erk Yayınları.
- ERDOĞAN, İ. (2005). *İletişimi Anlamak*. (2. Baskı). Ankara: Erk Yayınları.
- ERDOK, N. (1984). *Figüratif Resimde 'Bakış' Diyalektiği ve 'Bakış- Espas İlişkisi*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- ERGÜVEN, M. (1992). *Yoruma Doğru* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ERGÜVEN, M. (1998). *Görmece* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- ERİNÇ, S. M. (2004a). *Resmin Eleştirisi Üzerine* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ERİNÇ, S. M. (2004b). *Sanat Psikolojisine Giriş* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- ERİNÇ, S. M. (2004c). *Sanatın Boyutları* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- FISKE, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev. Süleyman İrvan) (1. Baskı). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- FREUD, S. (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Bozak Yayınları.
- GEÇTAN, E. (2003). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GİDERER, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- GOMBRİCH, E.H. (1995). *Resimde Anlam Sorunu* (Çev. Uşun Tükel). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- GOMBRİCH, E.H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Erol- Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÖKTÜRK, A. (1980). *Okuma Uğraşı: Yazın Metninin Kavranışında Okur- Metin- Yazar* (2. Baskı). İstanbul: Çağdaş Yayınları.

- HAMPSON, N. (1991). *Aydınlanma Çağı* (Çev. Jale Parla) (1. Baskı). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- HAUSER, A. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HEİDEGGER, M. (2003). *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. Fatih Tepebaşı). Erzurum: Babil Yayınları.
- HOBBSAWN, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl: Aşırılıklar Çağı* (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- İPŞİROĞLU, N. (1993). *Sanatta Devrim* (3. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KAHRAMAN, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (3. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARAVİT, C. (2000). *Işık- Gölge: Görsel Sanatlardaki Serüveni* (1. Baskı). İstanbul: Telos Yayıncılık.
- KIZILTAN, G. S. (1986). *Kişinin Silinen Yüzü: Çağımızda Yabancılaşma Sorunu* (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- KOÇAK, O. (1995). *İmgenin Halleri: Mithat Şen'in Resmine Doğru Üç Deneme* (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları, 11-31
- KOLEKTİF (2004). *Art Book: Empresyonistler Resim Sanatının En Işıltılı Dönemi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- KRAUSSE, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (Çev. Dilek Zaptçioğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- KUSPİT, D. (2006). *Sanatın Sonu* (Çev. Yasemin Tezgiden) (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

- LEPPERT, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LYNTON, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Dr. Sadi Öziş) (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- McNEILL, W. H. (2004). *Dünya Tarihi* (Çev. Alaeddin Şenel) (8. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- MORAN, B. (2005). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (14. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- MUTLU, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- MÜLLER, J. E. (1973). *Modern Sanat* (Çev. Mehmet Toprak). İstanbul: Remzi Kitabevi
- OSKAY, Ü. (1992). *İletişimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- ÖZEN, A. (1994). *İletişim Açısından Seramiğe Yaklaşım*. Anadolu Üniversitesi. Sanatta Yeterlik Tezi.
- ÖZER, A. (1994). *İletişimin Çizgi Dili Karikatür*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- ÖZER, A. K. (2000). *İletişimsizlik Becerisi* (1. Basım). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- ÖZKÖK, E. (1982). *Sanat, İletişim ve İktidar*. Ankara: Tan Yayınları.
- ÖZKÖK, E. (1985). *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü* (1. Basım). Ankara: Tan Yayınları.
- ÖZTÜRK, H. (2002). *Sosyolojik Yansımalar* (1. Baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- PERNIOLA, M. (2006). *İletişime Karşı* (Çev. Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi.
- PRICE, M. (2004). *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem* (Çev. Ayşenaz- Kubilay Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RAGON, M. (1987). *Modern Sanat* (Çev. Vivet Kanetti) İstanbul: Cem Yayınevi.

- READ, H. (1960). *Sanatın Anlamı* (Çev. Güner İnal-Nuşin Asgari). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- REINHARD, S. (1997). *Egon Schiele: Ressamın Karanlık Ruhu* (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: ABC Yayıncılık.
- RIFKIN, J. - HOWARD, T. (1997). *Entropi: Dünyaya Yeni Bir Bakış* (Çev. Hakan Okay) (1.Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- RONA, Z. (1997). Dışavurumculuk. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1). İstanbul: Yapı Endüstri Yayınları.
- SAN, İ. (2003). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- SARTORİ, G. (2004). *Görmenin İktidarı: Homo Videns: Gören İnsan* (Çev. Doç. Dr. Gül Batuş- Bahar Ulukan) (1. Baskı). İstanbul: Karakutu Yayınları.
- SCHEJA, G. (1963). *Soyut Resmin Sanat ve Düşünce Bakımından Temelleri*. Felsefe Arşivi. Sayı: 14, 51-63.
- SHINER, L. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SİMMELE, G. (1999). *Çatışma Fikri: Modern Kültürde Çatışma* (Önsöz ve Çev: Ahmet Aydoğan). İstanbul: İz Yayıncılık.
- SİMMELE, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma* (Sunuş: David Frisby) (Çev. Tanıl Bora Nazile Kalaycı- Elçin Gen) (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- ŞAHİN, A. (2004). *Başarı ve Mutluluk İçin Bilinmeyen X = İletişimin Sırları: Yönetimde, Eğitimde, Ailede ve Sosyal Hayatta İletişim Sırları*. Ankara: Dolunay Yayınları.
- ŞENYAPILI, Ö. (2006). *Efsane Güzelleri* (1. Baskı). Ankara: Duman Yayınları.
- ŞENYAPILI, Ö. (2004). *The Art Millenium Yirminci Yüzyıl*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- ŞİMŞEK, A. (2006). *Estetik ve Mücadele Estetiği* (1. Baskı). İzmir: İlya Yayınevi.

- TANSUĞ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- THOMSON, G. (1976). *İnsanın Özü: Bilimin ve Sanatın Kaynakları* (Çev. Celal Üster) (1. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi.
- TOWNSEND, D. (2002). *Estetiğe Giriş* (Çev. Sabri Büyükdüvenci) (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- TUNALI, İ. (1962). “*Modern Sanat Problemi*” Felsefe Arşivi. Sayı: 13.
- TURANİ, A. (2000). *Dünya Sanat Tarihi* (8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- WOLF, N. ve GROSENİCK, U. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)* (Çev. Mehmet Tahsin Yalım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- WOLFFLİN, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (Çev. Hayrullah Örs) (5. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi .
- YAZICI, İ. (1997). *Kitle İletişiminde İmaj: Kuramsal Bir Yaklaşım* (1. basım). İstanbul: Bilim Yayınları.
- YETİŞKEN, H. (1998). *Estetiğin ABC’si* (2. Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- YETKİN, S. K. (1966). *Büyük Ressamlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- YILMAZ, M. (2001). *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler* (1. Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YILMAZ, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.