

TC  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANA SANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**PLASTİK SANATLARDA İMGEYE ÖZNEL YAKLAŞIMLAR**

**Hazırlayan**

Elif SEZEN

**Danışman**

Yrd. Doç. Sevgi AVCI

İZMİR, 2007

Yüksek lisans Tezi olarak sunduğum “Plastik Sanatlarda İmgeye Özel Yaklaşımlar” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10. 01. 2006

Elif SEZEN

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**  
**TEZ PROJE VERİ FORMU**

Tez Proje No:

Konu Kodu:

Üniv Kodu:

**Tez Yazarının**

**Soyadı:** SEZEN

**Adı:** Elif

**Tezin Türkçe Adı:** PLASTİK SANATLARDA İMGEYE ÖZNEL YAKLAŞIMLAR

**Tezin Yabancı Dildeki Adı :** SUBJECTİVE APPROACHES TO IMAGE IN PLASTIC ARTS

**Tezin Yapıldığı**

**Üniversitesi:**Dokuz Eylül Ün. **Enstitü:** Güzel Sanatlar Ens. **Yıl:** 2007

**Diğer Kuruluşlar:**

**Tezin Türü :** Yüksek lisans tezi

**Yüksek Lisans:**

**Dil:** Türkçe

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:** 62

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans sayısı:**

**Sanatta Yeterlik:**

**Tez Danışmanlarının**

**Unvanı :** Yrd.Doç

**Adı:** Sevgi

**Soyadı:** AVCI

**Türkçe anahtar Kelimeler:**

- 1-İmge
- 2-Gösterge
- 3-İfade
- 4-Dil-Üst Dil
- 5-Öznellik

**İngilizce Anahtar kelimeler:**

- 1-Image
- 2-Sign
- 3-Expression
- 4-Language-Higher language
- 5-Subjectivity

Tarih:10.01.2007

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evett

Hayır

## ÖZET

“Plastik Sanatlarda İmgeye Özne Yaklaşımlar” adlı tez çalışmasında imgenin büründüğü farklı haller, farklı dönemlere ait olan bazı sanatçıların kendilerine özgü ifadesel yaklaşımları doğrultusunda incelenmeye çalışılmıştır.

Tezin ‘Göstergelerin Oluşumu’ adlı ilk bölümünde; dilin göstergeyle bağlantısı, göstergelerin insan yaşamındaki yeri, farklı dilsel yapılarda üstlendikleri işlevleri ve görsel göstergebilim kapsamı altındaki ‘sanatsal gösterge’ kavramı ele alınmıştır. ‘Sanatsal Yaratımda İmgesel Yapılanmaya Sanatçı ve Yapıtları Açısından Yaklaşımlar’ adlı ikinci bölümünde ise; imgeyi yapıtlarında farklı materyaller ve yaklaşımlarla sunan sanatçılardan örnekler verilmiştir.

Göstergelerin günlük yaşamdaki ortak uzlaşım işlevlerinden farklı olarak, sanatsal göstergelerin sanatçının tavrına ve dolayısıyla yapıtına özgü olan kod sistemleri, biricikliklerinden ötürü farklı bir algılama ve değerlendirme biçimine ihtiyaç duyarlar. Görsel düzlemde, “sanatsal gösterge” kapsamı altına girebilecek öğeler (işaret, sembol, simge, imge...), yapıtın iç bütünlüğünü kuran ve böylelikle de yaşamsal hale gelen özel işlevlere sahiptir.

Denebilir ki, sanatçının içinde bulunduğu sosyo-kültürel yapıya ve yapıtın üretildiği özel şartlara göre anlam kazanan her bir görsel imge, diğer imge çeşitleri gibi güçlü bir ifadeyi temsil etmektedir; böylelikle özgün dilsel yapıları toplumsal düzlemde iletişimsel işlevleriyle öne çıkaran önemli bir belge haline gelmektedir. Bunun yanı sıra yapıttaki imgesel yapıyı sanatın kendi kıstasları doğrultusunda algılamak doğru olacaktır. Sanatsal yaratım esnasında duyuların, ifadesel özellikler taşıyan imgeler olarak yapıta yansması, aslında işaret ve göstergelerin yeniden dönüşümünün bir sonucudur. Şiir, masal, resim heykel, müzik gibi ifadeler, belirli dilsel yapılara dönüşmüş işaretler bütünü ve nihayetinde duyuşsal algılarımızdır.

## ABSTRACT

In this thesis named “Subjective Approaches to Image in Plastic Arts”, the different attitudes wrapped up by image itself have been investigated in the direction of expressive approaches peculiar to certain artists from different epochs .

The first chapter of the thesis titled ‘The Formation of Signs’ deals with the connection between language and sign, the place of the signs in human life, their functions in different linguistic structures and the concept of ‘artistic sign’ under the scope of visual semiology.

Apart from the common conventional functions of the signs in daily life, the code systems of the artistic signs special to artist’s attitude and his work claim a mode of dissimilar perception and evaluation due to their uniquenesses. On the visual plane, such elements as mark, symbol, emblem and image which can be counted as ‘artistic sign’ have some specific functions that establish the inner entirety of the work, and in this way become vital to it.

It may be said that each visual image which gets a meaning according to the socio-cultural structure in which the artist lives and to special circumstances in which his work is created represents a persuasive expression like the other kinds of image. Thus, it becomes a significant document which brings forward the communicative functions of original linguistic structures on the social plane. It will also be suitable to perceive the imaginary structure of the work in the direction of the art’s own criteria. In the course of the artistic creation, the reflection of the emotions on the work as images bearing expressive features is actually a result of the re-transformation of marks and signs. Such expressions as poem, fair tale, painting, sculpture and music are the complex of the signs transformed certain linguistic structure and finally are our sensorial perceptions.

## ÖNSÖZ

“Plastik Sanatlarda İmgeye Özne Yaklaşımlar” adlı çalışmada imge kavramı, bazı sanatçıların kendilerine özgü ifadeşel yaklaşımları doğrutusunda ve yapıtları aracılığıyla incelenmeye çalışılmıştır. İmgeleri, günlük yaşam içerisinde ve sanat yapıtındaki iletişimsel özellikleriyle göz önünde bulundurursak, sahip oldukları önemi kavramamızda hazırladığımız çalışmanın önemi daha da belirgin olacaktır.

Bu çalışmanın yapılanma ve yöntem oluşturma sürecinde, bilgi birikimini ve yardımlarını esirgemeyen danışmanım Yrd.Doç.Sevgi Avcı’ya, çeviri konusundaki yardımları için Ümit Umaç’a teşekkür ederim.

Elif Sezen

**İÇİNDEKİLER**  
**PLASTİK SANATLARDA İMGEYE ÖZNEL YAKLAŞIMLAR**

	sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
TABLolar LİSTESİ	ix
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

**1.BÖLÜM**  
**GÖSTERGELERİN OLUŞUMU**

<b>1.1. Ses ve işaretlerden Dil'e.....</b>	<b>3</b>
<b>1.2. İşaret ve imge olarak Dilden Göstergelere.....</b>	<b>5</b>
<b>1.3. Dilbilimi açısından Gösterge.....</b>	<b>10</b>
<b>1.4. Toplumsal hayattaki işlevlerine göre Göstergeler.....</b>	<b>12</b>
<b>1.5. Göstergelerin algılanmasını etkileyen faktörler ve “sanatsal göstergeler”.....</b>	<b>17</b>

## 2.BÖLÜM

### SANATSAL YARATIMDA İMGESEL YAPILANMAYA SANATÇI VE YAPITLARI AÇISINDAN YAKLAŞIMLAR

SONUÇ.....	59
KAYNAKÇA.....	61
ÖZGEÇMİŞ	



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Gösterge Modeli.....	10
Şekil 2. Martini bardağına düşen zeytin ya da bikinili kızın banyoda yakın kesit görüntüsü (Sonesson tarafından uyarlanmıştır).....	18

**TABLolar LİSTESİ**

Tablo 1. <i>Beyan-ı Menazil</i> 'in resimsel yapısı: gönderge-düzlem-boyut kurgusu.....	15
Tablo 2. Anlatım düzlemleri.....	15

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Beyan-ı Menazil (12b-13a).....	19
Resim 2. Beyan-ı Menazil(54 b).....	21
Resim 3. Beyan-ı Menazil(55a).....	21
Resim 4. Belge fotoğrafı, Erik Refner, Danimarka(2001).....	34
Resim 5. Tarih öncesi duvar resmi, Altamira mağarası.....	35
Resim 6. Fransisco Goya, “Üç Mayıs’ta Kurşuna Dizilenler”(1814).....	36
Resim 7- Pieter Bruegel, Babil Kulesi(1563).....	36
Resim 8-Auguste Rodin, L’ Adieu(1898).....	38
Resim 9- Albrecht Dürer, Otoportre(1500).....	40
Resim 10-William Blake, “Doğal Din Yoktur” için İllüstrasyon(1788).....	41
Resim 11-William Blake, “Cennetin kapıları” için İllüstrasyon(1790).....	42
Resim 12-William Blake, “Cennetin kapıları” için İllüstrasyon(1790).....	43
Resim 13-William Blake, “Cennetin kapıları” için İllüstrasyon(1790).....	43
Resim 14-William Blake, “Cennetin kapıları” için İllüstrasyon(1790).....	43
Resim 15-William Blake, “Cennetin kapıları” için İllüstrasyon(1790).....	43
Resim 16-Paul Klee, Kanatlı Kahraman(1905).....	47
Resim 17-Paul Klee, Komiker(1904).....	48
Resim 18-Paul Klee, Kadın ve Hayvan(1903).....	49
Resim 19-Paul Klee, Henri Ford Hastanesi(1932).....	50
Resim 20- Edward Munch, Asgardstrand sokağı(1902).....	51
Resim 21- Edward Munch, Ölü Anne ve Çocuk(1897/99).....	52
Resim 22- Joseph Beuys, Keçeden Takım Elbise(1970).....	53
Resim 23- Lothar Wolleh, Josef Beuys-Stockholm(1971).....	54
Resim 24- Martin Kippenberger, Franz Kafka’nın Amerika’sının Mutlu Sonu.....	55
Resim 25- Martin Kippenberger, Franz Kafka’nın Amerika’sının Mutlu Sonu.....	56

## GİRİŞ

Geçmişten günümüze sanatın gelişimine bakıldığında plastik sanat yapıtlarını üretmek, değerlendirmek ve yorumlamak, toplumsal düzlemde sanatın özel işlevini anlamak, bu süreci araştırmayı gerektirir. Dil oluşumunun kökenine inilmesi, sanatın doğal (sözel) dilden farklı olarak üst dil işlevini ortaya çıkarmakla ilişkilidir.

İnsanlığın gelişiminin görsel tarihi olan plastik sanat yapıtlarının ifade ve anlamlarının doğru bir şekilde çözümlenmesi, öncelikle, imgesel-sembolik yapıtlarını ve nasıl algılandıklarını incelemeyi zorunlu kılıyor. Bu durumda, günlük yaşamda etrafımızı çepeçevre saran göstergelerin (trafik lambaları, reklam panoları vb... gibi), görsel düzlemde sanat yapıtlarındaki göstergelerden nerede ayrıldığı konusu oldukça önemlidir. Bu açıdan, çalışmanın ‘Göstergelerin Oluşumu’ adlı ilk bölümünde dilin göstergeyle bağlantısını, göstergelerin insan yaşamındaki yerini, farklı dilsel yapıtlarda üstlendikleri işlevleri ve görsel göstergebilim kapsamı altındaki “sanatsal gösterge” kavramının incelenmesi uygun bulunmuştur.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, göstergeler hakkındaki genel bilgi sunumunun, ikinci bölüm kapsamında ön plana çıkan farklı imgesel yaklaşımları daha iyi anlamak için bu çalışmaya dahil edildiğidir. Bilindiği üzere “Göstergebilim” başlı başına bir inceleme alanı olup, köklü bir araştırmayı gerektirir. Oysa bu çalışmada göstergebilim konusundan, plastik sanatlardaki görsel öğelerin günlük yaşamdaki görsel karmaşadan daha farklı kıstaslar gerektirdiğini ve dünya görüşü kavramı doğrultusunda sanatçının bir “oto portre”si olduğunu ön plana çıkarmak için yararlanılmaktadır.

Çalışmanın ‘Sanatsal Yaratımda İmgesel Yapılanmaya Sanatçı ve Yapıtları açısından Yaklaşımlar’ adlı ikinci bölümünde ise, konuyu aydınlatıcı olduğu düşüncesiyle imgeyi, yapıtlarında farklı materyaller ve yaklaşımlarla kullanan sanatçılardan örnekler verilmiştir. Çizgi, leke, renk veya anlam yüklenmiş bir biçim olarak imgelerin uzlaşım sal özelliklerinin yanı sıra ifadesel özelliklerini anlamak,

farklı örnekler aracılığıyla daha kolay ve etkili olacaktır çünkü. Görsel yapıtların yanında, imge oluşturma konusunda oldukça etkili bir alan olan şiir sanatından, “şiirsel imge”yi “görsel imge” ile karşılaştıran örnekler de sunulmuş; ayrı kategorilere ait imgesel yapıtların algısal düzlemde yarattığı etkilerin benzerlik ve farklılıkları hakkında fikir verilmiştir. “Plastik Sanatlarda İmgeye Özne Yaklaşımlar” konulu çalışmada, kavramlar, konuyla ilişkileri çerçevesinde ele alınıp, sanatsal göstergeler dahilindeki imgenin, insan algısı ile bağlantısına yoğunlaşmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GÖSTERGELERİN OLUŞUMU

#### 1.1.Ses ve işaretlerden Dil'e:

Tarihsel süreçte incelendiğinde dilin iletişim nesnesi kimliğiyle oluşumu, seslerin ve işaretlerin birbirleriyle ortak anlamlar oluşturacak oranda ilişki kurmaları ile paralel bir düzlemde gerçekleşmiştir. Bu oluşumun temelinde, elbette, insanın basit seslerden giderek daha karmaşık hale gelen işaretler sistemi oluşturma ihtiyacı yatmaktadır. Toplumsal alanda her geçen gün daha da belirginleşen bilinçli bir varoluş tavrı ile, emek ve düşüncenin oluşumunu destekleyen bir bilgi edinme sürecinden söz edilebilir.

Bilginin hızla artmasından kaynaklanan bir kavramlar zinciri, insanın 'insan' olma sürecine ışık tutan bir bakışla daha da anlamlı gelebilir. Gerçi insan, bu sözü edilen sürecin öncesinde de çığlık ve benzeri seslerden oluşan bir dil oluşturup kullanmıştır. Ama bu dilin anlamlı ve bütünlüklü hale gelmesi için de karmaşık hale gelen kavramlar zincirini mutlaka yaşantılaması gerekmiştir. O dönem için sadece bir bildirişim aracı olabilen ilkel anlatım yolları, zamanla nesnelere ve canlılarla sürekli iletişim halinde olan insanı yaklaştığı şeylere 'ad'lar vererek düşünsel bir düzleme oturtma çabasına sevk etmiştir. İnsan, yaşantısı geliştikçe onu tanımlaması, bu ihtiyaçtan kaynaklı yeni adlar vermesini kaçınılmaz olarak destekler, dilin çok katmanlı yapısı da böylelikle oluşmaya başlar.

Dil genel anlamıyla, birtakım kurallar doğrultusunda işlevleri olan ve anlamlı bir şekilde bir araya getirilen sesleri kullanarak iletişim kurma sistemidir. Ama bu, iletişimin tek koşulu olarak algılanmamalıdır; beden dili ve dil ötesi sesler(ağlama, gülme gibi dile eşlik eden sesler) gibi dilden daha az gelişmiş sistemler de iletişim kurma işlevini güçlendirir; çünkü bir anlamda dilin bütünselliğine hizmet ederler.

*“Dil, ilk başlangıçlarına kadar gidilirse görülür ki tasarımları gösteren göstergelerden doğmamıştır, duygulanımların, duyu itkilerinin (sinnliche Triebe) duygusal göstergeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu görüş, dilin duygulanımlardan, duyumlardan (Empfindung), haz ve acı duygusundan*

*meydana geldiği görüşü Antik Çağ'da da vardır. Bir 'ana temel'in hem insanda, hem hayvanda ortak olarak bulunduğu kuramına ilk olarak Epikuros'da rastlıyoruz. Ona göre dil, uzlaşımın ürünü değildir, bir koyum da değildir, duyumların kendisi gibi doğal ve zorunlu olan bir şeydir. Görme gibi, işitme gibi, haz ve acı duyumları gibi başlangıcından beri insanda bulunan bir şeydir.”(1)*

Dil hem kavramları, hem de sanatsal alanda imgelerin dönüştüğü biçimleri sanat yapıtında organize etmesi açısından, gündelik dille ifade edilemeyen duygu ya da düşünceleri sezgisel yolla duyumsatmaya yarayan genel bir işleve sahiptir. Buna karşılık, her sessel ifade biçimi dil olma özelliği taşımaz. Benedotte Croce, 'İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik' adlı yapıtında şöyle yazmıştır: “Hiçbir şey ifade etmeyen seslerin meydana getirilmesi, bir dil değildir. Dil bölünmüş, sınırlanmış, ifade ereği için düzene sokulmuş seslerdir.”(2) Bu anlamda dilin kendi içindeki yapısal organizasyonundan söz etmek gerekir. Doğan Özlem ise “Dilin Boyutları” başlığı altında dilin yapısına ilişkin daha önce yapılmış araştırmalardan bazı örnekler sunmuştur:

*“Dil bir işaretler sistemi olarak kavranırsa, bu sistem içinde her işaretin belli bir işlevinin olması gerekir. Ch. W. Morris, bir şeyin işaret olarak içinde işlev kazandığı süreci semiosis olarak adlandırır. Bu süreç, bir semiotik model içinde kendisini gösteren üç boyuta sahiptir (“Foundations of the Theory of Signs”, International Encyclopedia of Unitified Science, cilt nr.2, 1957)*

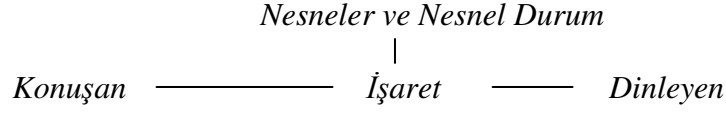
#### *İşaretler sistemi(Dil)*

*Konuşan ————— İşaret eden ——— Nesne(İşaret edilen)*

*1. Sentaktik boyut: İşaretin tüm sistemle, yani dille olan ilişkisi. 2. Semantik boyut: İşaretin gösterdiği nesneyle olan ilişkisi, 3. Pragmatik boyut: İşaretin, o işareti kullananla, yani konuşanla olan ilişkisi. Morris'in bu modelinin bir benzerini, sentaktik bağlantıyı dikkate almayan K.Bühler'de de buluruz (“dil Kuramı”, 1934”):*

---

1.AKARSU,Bedia; **Humboldt'ta Dil Kültür Bağlantısı**,2.Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul,1984,17 s.  
2.CROCE, Benedotte, **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik**, Çev.İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1983, 21 s.



*1. Nesne ve nesnel durum açısından bakıldığında, işaret, bir göstergedir, nesne veya nesnel durumun simgesidir. 2. Konuşan açısından bakıldığında, işaret, konuşanın düşünce, istek veya duygularının ifadesi (dışavurumu), hatta semptomudur. 3. Dinleyen açısından bakıldığında, işaret, bir uyarıcı, bir apeldir veya belli bir tepkiye yol açan sinyaldir.”(3)*

Dil ve sanatın, iletişim işlevini daha anlaşılır kılan dilsel olgular sayesinde kurdukları benzerlikler ve bu ortak alanda sahip oldukları nitelikler bütünü, aslında dilsel ve sanatsal yapıların göstergeler bütünü ve dizgesidir. Plastik sanatlardaki gösterge olgusunu sözsel dilin olguları ile bu anlamda başat yapılar olarak ele alabiliriz. Plastik sanatlardaki göstergeler, bu yapısal ortaklıktan genel geçer değerlendirilme kriterlerinin dışında yer alan daha öznel bir işleve ile ayrılırlar. Bu konuya, ‘sanatsal göstergeler’in ele alındığı bölümde daha ayrıntılı bir şekilde değineceğiz.

## **1.2.İşaret ve imge olarak Dilden Göstergelere:**

Göstergesel sistemler arasında doğal dil, gündelik yaşamdaki iletişim biçimleri göz önünde tutulduğunda, ihtiyaçları en iyi karşılayan uzlaşımsal alan olarak kabul edilmektedir. Humboldt dili şöyle tanımlar: “nesnelerin yarattığı izlenimlerin ya da konuşanın isteminin gelişigüzel bir sonucu değil, aynı zamanda hem işaret, hem imgedir.”(4) Burada imge, bir başka imgenin oluşumunu katalize eden göstergenin uyarıcı elemanıdır. Bu yüzden imgenin işlevsel değerini ilk etapta göstergeyle paralel bir düzlemde incelemek doğru olacaktır.

---

3.ÖZLEM Doğan, **Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, İkinci basım, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2001, 517 s.

4.FİSCHER Ernst, **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan, Yedinci basım, Verso yayıncılık, Ankara, 1993, 25 s.



Doğal dil, sözel dil modeliyle işlevsel olarak ön planda olmasına rağmen, aslında diğer bütün göstergelerin varlığına ihtiyaç duymaktadır. Bunun nedeni, sözsel-sessel yapıların zihinsel düzlemde işlevsel hale gelmelerine ortak olan görsel-sembolik imgelem ile ilişkilidir. Dilsel kavramların sahip oldukları anlam, insanın algıları doğrultusunda ihtiyaç uyandıran işitsel, görsel ve diğer uzlaşımsal göstergeler aracılığıyla bütünlük kazanır.

İmgenin zihinde canlanmasını sağlayan ifade tarzı illa ki dilsel olmayabilir; görsel ya da işitsel de olabilir. Sözgelimi Pavlov'un psikolojik şartlanma üzerine bir deney yaparken deney köpeğine uyguladığı yöntemde, köpeğin zil sesini duyduğunda yemek yeme vaktinin geldiği konusunda uyarılması, işitsel göstergenin kazandığı iletinin değerini vurgular. Aynı Şeyi görsel göstergeler açısından da düşünebiliriz. Trafik işaretlerinin her birinin sembolik ifadesi aynı zamanda dilsel birer ileti değerini taşır.

Görsel ve işitsel göstergeler, buldukları durumla ilişkili olarak, birbirleriyle kurdukları iletişim bakımından da farklı algılanabilirler. Sözgelimi bir senfoni konserindeki izleyicinin algılama Şekli, bağlantı kurduğu araç olan göstergenin durumuna göre değişir. Senfoni'yi dinlerken algıladığı müziğin ses yapısı, gözlemeleme işlevi devreye girdiği zaman farklı bir boyut kazanır. Çünkü gözlemlerken bize hitap eden göstergeler dizisi, örneğin orkestra Őefi'nin müzisyenlerle kurduğu iletişimin görsel düzlemde karşılığı, ya da müzisyenlerin müziği icra etmelerine yarayan somut araçlar olan enstrümanlarıyla bedensel olarak (bedensel diyorum çünkü görsel olarak algılanan göstergeler bunlardır, yoksa tabi ki düşünsel ve tinsel olarak enstrmanıyla iletişim içindedir müzisyen, böyle bir noktadaki durum daha farklı ele alınmalıdır) kurdukları iletişimin görüntüsü, az önce verilen her iki örneğin de izleyiciye sunduğu düzeneksel yapı, sesin algılanmasını olumlu ya da olumsuz yönde etkileyecektir. Oysa gözleri kapalı bir Şekilde konseri dinleyen bir kişi, müziği görsel göstergeler üzerinden düşünmeden 'dolaysız' olarak dinlemiş olur. Bu gibi farklı kategorilerde bulunan göstergelerin konumlarını, dünya üzerinde sistematize olabilecek her yapı birliği için düşünebiliriz. Nihayetinde,

sözcüklerin birer işaret olduğu bir düzlemde, dil de harf ve noktalama işaretleri gibi birimlerden oluşan gelişmiş bir işaretler düzeneğidir.

Fatma Erkman, “Göstergebilime Giriş” adlı kitabında, gösterge türlerini genel olarak kategorileştirmiştir:

*“Gösteren açısından gösteren türleri*

*Gösteren, yani biçim açısından göstergeleri türlere ayırmak daha da karmaşık bir işlemdir.*

*Duyularımız beş tane olduğuna göre, algı açısından göstergeleri beş kümeye ayırmayı düşünebiliriz; kulağa, göze, tat almaya, kokuya, dokunma duyusuna yönelen göstergeler.*

*1.Kulağa yönelik göstergeler: Konuşma dili, ıslıkla haberleşme, müzik, korna sesleri(itfaiye, cankurtaran, polis, vapur düdüklüleri, siren, av borusu v.b.) yani kulağa hitab eden her şey(radyo reklamları!) bu kümeye girer. Müzik dışında hemen hemen tüm sesli göstergeler konuşma dili aracılığıyla önceden varılan uzlaşmalar sonucunda oluşmuştur.*

*2.Göze yönelik göstergeler: Yazı, resim, trafik işaretleri, fotopraf, çizim, dumanla haberleşme, endüstri ürünleri..., gözümüzle görüp algıladığımız her şey bu kümeye girer. Ancak, sinema, tiyatro, TV’den aldığımız bildiriler hem kulağa hem göze yöneliktir. Bir endüstri ürününe dokunmak mümkündür. Dans, töreler, davranış biçimleri gözle ve kulakla birden algılanır.*

*3.Koku göstergeleri: Bir taksiye ya da odaya güzel koku yayan bir nesne asılmışsa, görmesek bile burnumuzla algılarız. Güzel kokan bir mekan bizde, ferahlık, huzur, güven, temizlik, iyi hizmet gibi kavramlara çağrışım yapar. Traş losyonu, parfüm kullanan kişi hakkında çeşitli fikirler edinmemizi sağlar. Kötü kokular uyarıcı, itici, tiksindirici olabilir.*

*4.Tad göstergeleri: Yediğimiz yemeği tadı, bazen kokusuyla birlikte, yemek hakkında bilgi verir(bozuk, bayat, özenilerek pişirilmiş gibi). Ancak, bu yorumlar da toplumsal alışkanlık ve örflere, yani öğrenmeye bağlıdır. Bir güneyle için hiç de acı sayılmayacak bir yemek, acıya yer vermeyen bir mutfağa alışık kişide bambaşka kavramlar çağrıştıracaktır: “Beni zehirlemek mi istiyorlar, bir daha buraya gelmem!” gibi.*

*5.Dokunmayla iletilen göstergeler: Bir nesneye dokunmak bizde çeşitli olumlu olumsuz çağrışımlar uyandırabilir. O nesnenin nitelikleri hakkında bir takım yorumlar yapmamıza yol açar. Başka birisinin bize dokunması da çeşitli uyarılar taşır. Adam hırsıyla yakama yapışmışsa, bunun dostça bir yaklaşım olmaması ihtimali büyüktür. Gelecek yumruktan kendimi korumaya hazırlanabilirim. Birisi dostça sırtıma vurmuşsa, beni döveceğe benzememektedir. Dokunma biçimine göre, hoşlanma, dostluk, düşmanlık gibi içerikler taşıyabilir. Burada da biçimle içerik bağlantısı genellikle öğrenilen bir bağlantıdır.”(5)*

Göstergenin içeriği tarafımızdan öğrenilen bir şey olup, ihtiyaçtan kaynaklı olarak yüklediğimiz anlam ile birebir ilişkilidir. Sayısız türde ve sayıda göstergeyi olağan karşılamamızın nedeni, doğduğumuz andan itibaren duyuşal olarak gerekli bağlantıları kurmuş olmamızla ilişkilendirilebilir. Birkaç yüzyıl öncesine ait bir insanın algısıyla, 20.yy insanının algısının farklılığı, görsel iletişim araçları gibi kullanılan gösterge türlerinin sayısının artmasına yol açmış yöntemlerle açıklanabilir. Roland Barthes'in dediğı gibi, "Toplum oluştuğı anda, her kullanım kendi kendisinin göstergesi durumuna dönüşür."(6) Dolayısıyla, 'gösterge' dediğimiz kavram kendiliğinden oluşan, zaten başından beri var olan bir şey değildir. Bireyler, algılarıyla ve içinde buldukları toplumla ilişkili olacak şekilde, yaşamsal hale getirmek üzere göstergeleri çeşitlendirmişler ve kullanmışlardır.

*"...Ormanda yetişen bir ağaca çentik yaparsam, o ağaç artık yargılıdır. Bir başkasını gönderip işaretlediğim o ağacı kestirebilirim; gönderdiğim insan çentiğı görerek ağacı tanıyacaktır. Bir nesneye verilen ad da aynı etkiyi yaratır: o nesne işaretlenmiş, öbür nesnelere ayrılmış, insan eline geçmiştir. Araçların yapılmasından işaretlenmesine (çentik, çentikler dizisi ya da ilkel süslerle) ele geçirilmelerine, sonra da adlandırılmalarına böylece topluluğun bütün üyelerince tanınabilir, kavranabilir duruma girmelerine kadar aralıksız bir gelişme vardır."(7)*

Burada Ernst Fischer'in de belirttiğı gibi, dilsel sistemin çok yönlü bir şekilde organize olmaya eğiliminden söz edilebilir. Bu da az önce sözünü ettiğimiz işlevin yanı sıra, bir anlamda yöntemle ilişkili bir durum olarak kendisini gösterir. Nitekim insan, en ihtiyaç duyduğu zamanda bile, kendisi çok ta farkında olmaksızın, daha çok sezgisel bir savunu yöntemiyle oluşturmuştur bu sistemin yapıtaşlarını.

*"Dil sadece insan çalışmalarını akla uygun bir yolda düzenleştirmek, yaşantıyı tanımlayıp yaymak böylece de çalışma etkinliğini arttırmakla kalmadı, aynı zamanda ayrı ayrı nesnelere belli sözcükler yakıştıtararak onları doğanın koruyucu adsızlığından çekip insanların denetimine soktu."(8)*

---

6. Aktaran: ERKMAN Fatma, **Göstergebilime Giriş**, Alan Yayıncılık, İstanbul,1987 (Roland Barthes, "Elements de sémiologie", Communications 4', sy.90)

7. FISCHER Ernst, **Sanatın Gerekliliğı**, Çev: Cevat Çapan, Yedinci basım, Verso yayıncılık, Ankara, 1993, 30 s.

8. FISCHER, a.g.e.,30 s.

Tam bu noktada dilin en önemli yapısını oluşturan “gösterge” kavramını, özellikle sanatsal ifade biçimlerinin sembolik yapısını oluşturması açısından daha yakından ele alabiliriz.

Genel tanımı itibariyle gösterge: “ Bizi bir ölçümü doğrudan doğruya yapmaktan kurtaran, bizim ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır”(9) Bunun gibi, “Bir başka şeyin yerini tutan, daha doğrusu kendi dışında bir şey gösteren her çeşit biçim, nesne, olgu vb. gösterge diye adlandırılmaktadır.”(10)

Genel olarak göstergelerin biçimi ve işlevi hakkında üç yöntem önerilir.

1-Bilimsel ve uygulanımsal

2-Toplumsal

3-Güzelduyusal

R.Jakobson, şiir ya da güzel duyusal işlevi, bildirinin kendi kendisiyle ilişkisi olarak tanımlar. Bildirinin kendisini temsil eden sanatta gönderge kavramı, iletişim aracı olmaktan öte artık amacı olmuştur. Mantıksal deneyim ise güzelduyusal işlevin aksine dış dünyanın nesnel algılanmasıyla birebir ilişkilidir; böylece öznel algılama biçiminin aksine deneyim, kültürel düzlemde algısal etkileşimin karşılığı olarak ortak bir paydada toplanır. Bu ayrımı daha iyi anlayabilmek için göstergenin doğası ve farklı düşünürler tarafından nasıl ele alındığını inceleyebiliriz.

*“Bir görüntüsel gösterge, belirttiği nesne var olmasa bile, kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyacak bir göstergedir. Sözgelimi: geometrik bir çizgiyi canlandıran, kurşunkalemle çizilmiş çizgi. Bir **belirti**, göstergesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek bir göstergedir. Sözgelimi: İçinde, ateş edilmiş olabileceğini gösteren bir kuruşun deliğinin bulunduğu bir mulaj. Eğer ateş edilmemiş olsaydı, delik olmayacaktı; ama*

---

9. ERKMAN Fatma, **Göstergebilime Giriş**, Alan Yayıncılık, İstanbul,1987, 8 s.

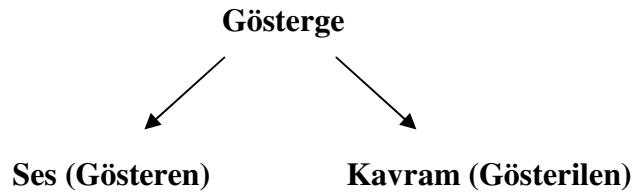
10.Derleyen RİFAT, Mehmet, **Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, Yazko, İstanbul, 1983, 261 s. (J. Courtés, Introduction a la sémiotique narrative et discursive, çev. Z.Kıran “Anlatısal ve Söylemsel Göstergebilime Giriş”)

*burada bir delik var, herhangi biri bunu ateş edilmiş olmasına bağlayabilir ya da bağlamayabilir. Bir **simge**, yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek bir göstergedir. Sözelimi: belirttiği şeyi, yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde belirtmiş olan her söz.”(11)*

Pierre Guirard “Göstergebilim” adlı yapıtında, Gösterge dizgelerinin bilimi anlamına gelen Göstergebilimin temelini ilke olarak ‘gösterge’ kavramı olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra doğal dile hizmet eden dilbilim yanı sıra, göstergebilimin konusu olabilecek iletişim biçimlerini ve buna ilişkin olasılıkları da gündeme getirmektedir. Guirard, ilk etapta Saussure’dan yola çıkar.

### **1.3.Dilbilimi açısından Gösterge:**

Gösterge kavramını kullanan ilk düşünür olan Saussure’e göre gösterge, kavramla işitimi imgesinin birleşimidir. Bu anlamda göstergenin iki boyutundan söz edilir. Gösteren; fiziksel sesler, harfler, mimikler gibi gereçler kullanırken gösterilen; gösterenin işaret ettiği bir kavrama karşılık gelir. Bunların yanında gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkilendirmeye denk düşen bir anlamlama terimi vardır. Anlamlama burada gösteren ile gösterilenin birleşme ve iletişim sürecinin temsilidir.



Şekil 1

Saussure, bu iki karşıt ögenin ayrılmazlığını bir kağıdın ön ve arka yüzüne benzetir. Kağıdın ön yüzü gösteren, arka gösterilen, ikisinin birleşimi ise göstergedir.

---

Şekil 1-GÜR Celal, “Ferdinand de Saussure ve Yapısalcılık”, **Yom Sanat Dergisi**, Sayı:22, 2005

11. RİFAT Mehmet, **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2.Temel Metinler**, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, 1998, 234 s.

*“Gösteren, belirttiği kavram açısından özgür bir seçim ürünü olmakla birlikte, kendisini kullanan dilsel topluluk bakımından özgür değildir, zorunlu olarak benimsenmiştir. Bu konuda topluma görüşü sorulmaz, dilin seçtiği gösteren yerine bir başkası kullanılamaz. Temelinde bir çelişki bulunduğu izlenimi uyandıran bu olgu “zorunlu seçim” diye adlandırılabilir. Dile “Seçiniz!” denir, ama hemen arkasından eklenir: “Bu gösterge seçilecek, başkası değil” Birey istese de yapılan seçimi hiçbir yönden değiştiremez. Yalnız birey mi? Toplum da bir tek sözcük üstünde bile egemenliğini yürütemez; dil nasılsa, ona öylece bağımlı kalır.”(12)*

Saussure soruna her şeyden önce bir dilbilimci olarak yaklaşmış ve göstergeyi dilbilimsel düzlemde, dilin inceleme alanına dahil ettiği kavramlar üstünde tanımlamıştır. Konunun başka alanlar üstüne uygulanabilirliği sorusu ise uzun süre rafa kaldırılmıştır. 1970’li yıllarda göstergebilimin yapılanma süreci ve değişmekte olan “yöntemin” oluşumu dikkat çeker. Burada dil gibi üzerine fazlaca kafa yorulmuş bir alana özgü gösterge kavramının, dil dışı iletişim dizgelerine özellikle de görsel alana nasıl yayılabileceği sorusu sorulabilir. Bu da Guirard’ın deyişiyle “dilnin çift eklemliliğinden bağımsız anlamlandırma dizgeleri bulmak” daha doğrusu zaten var olan iletişim yöntemlerini açığa çıkarmak demektir. Çünkü her iletişim biçimi bir anlam içerir ve kendine özgü anlam sahaları yaratmış her durum kendi (öz) biçimini kendisi yaratır. Bu noktada zaten mevcut olan ve birbirinin oluşum ve gelişimini destekleyecek olan anlam kümeleri, gösterge sistemleri ve buna ilişkin ifade yöntemleri, iletişim kurma ihtiyacındaki insan tarafından açığa çıkarılmayı beklemiştir-beklemektedir.

*“Söylem, ister istemez bir doğal dille aktarılır. Ancak bu dilin dilbilimsel niteliği, göstergebilim açısından işlemsel bir değer taşımaz. Yalnızca göstergebilimsel içeriğin bir taşıyıcısıdır, medyasıdır. Örneğin Propp’un çözümlendiği masallar, hangi dile, hangi biçime çevrilirse çevrilsin, içeriğindeki anlamsal örgenlik bozulmaz. İşte bu bakımdan göstergebilimsel nesnelerin medyası doğal dilin dışında başka şeyler de (renkler, kokular, tatlar, geometrik biçimler, davranışlar vb.) olabilir. O nedenle, birçok göstergebilimsel alandan dolayısıyla birçok göstergebilimden söz edilmektedir.(13)*

---

12. SAUSSURE, Ferdinand de, **Genel Dilbilim Dersleri**, Multilingual yayınları, İstanbul, 1998,114 s.  
13. GUIRARD, Pierre, **Göstergebilim**, İkinci basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 12 s.

#### 1.4.Toplumsal hayattaki işlevlerine göre göstergeler

Çağdaş göstergebilim kuramının geliştirilmesinde ve farklı alanlar üzerine uygulanmasında ilk akla gelen düşünür kuşkusuz Roland Barthes'tir. Barthes'in göstergebilimi dizgeleştirme çabaları, değişik alanlara yaklaşım biçimlerini ve yeni sorunlar karşısında çözümlene yöntemleri üretmesini olanaklı kılmıştır. Özellikle Greimas göstergebilimine katkıda bulunarak göstergelerin toplum içindeki yeri üzerine incelemeler yapmıştır.

Anlam her zaman için kültürel bir olgudur onun için; kimi daha yalın (trafik işaretlerinde olduğu gibi) kimi ise daha karmaşık olan göstergelerle dolu bir dünyada, bir anlam tek başına ele alınıp çözümlenemez. Görünüşte düzensiz durumda bulunan karmaşık olaylar bütünü sınıflandırmanın zorluğu, göstergelerin ayrımlardan oluştuğunu ve değerlendirirken parçaların bütüne olan katkısını ele almak gerektiğini açıkça vurgular.

*“Anlam dışı olan nesnelere, yani sınırda olan durumlar var mıdır? Olduğunu düşünmüyorum. Anlam taşımayan bir nesne, bir toplum tarafından kullanılmaya başlandığında-kullanılmamasını da anlamıyorum doğrusu- en azından anlamsızın göstergesi olarak işlev görür, anlamsız olduğu anlamına gelir. Bu, sinema alanında gözlemlenecek bir durumdur: Bütün sanatsal gücü, yalnızca, konunun özellikleri gereği, anlamsız nesnelere esinlenmekten oluşan yönetmenler bulabilir. Nesne alışılmamış olsa da, anlam dışı değildir; insani bir anlamın araştırılmasına zorlar: Karşısında bu nedir? Diye kendi kendimize sorduğumuz nesnelere vardır. İşte burada biraz sarsıcı bir biçimlere karşı karşıya geliriz, ama bu kaygı sonuçta uzun sürmez, nesnelere kendiliklerinden belli bir yatıştırılmaya yol açarlar. Genel olarak, bizim toplumumuzda, bir anlam sağlamayan ve içinde yaşadığımız nesnelere ilgili bu büyük koda yeniden katılmayacak nesne yoktur.”(14)*

Nesne burada insanla dünya arasında bir aracı konumunda olup, işlevselliği oldukça belirleyici bir önem kazanır. Kalem yazıp çizmeye yarar, bisiklet bir yerden başka bir yere gitmeye, bir sebze ya da meyve ise beslenme ihtiyacının gidermeye...

---

14. BARTHES Roland, **Göstergebilimsel serüven**, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat, Dördüncü basım, Kaf yayıncılık, İstanbul, 1999, 260 s.

“Nesne her zaman işlevsel gibi görünür, onu bir *gösterge* olarak okuduğumuz anda bile. Bir yağmurluğun yağmurdan korumaya yaradığını düşünürüz, onu bir atmosfer durumunun *göstergesi* olarak okusak bile.” demiştir Barthes.(15) Bu noktada diyebiliriz ki, nesnelere sahip oldukları anlamı kolaylıkla açığa vurmazlar: Bir nesnenin işlevi onun anlam katmanlarının sadece birini temsil eder.

*“Nesnelerin kullanıldığı, işlev gördüğü ve kendilerinden tümüyle yararlanıldığı pratik bir dünyada olduğumuzu sanırsanız, gerçekteyse, nesnelere aracılığıyla bizler de bir anlam dünyasında, nedenler, başka yerdeki kanıtları, şaşırtmalar dünyasında yer alırız: İşlev göstergeyi doğurur, ama bu gösterge bir işlevin görünümünü içinde yeniden dönüşüm geçirir.”(16)*

Charles S.Peirce'ye göre ise “Bir işaret görsel gösterge, belirti ya da sembol olarak tanımlanabilir”.(17) Görsel göstergeler işaret ettikleri “şey”lere benzerler. Sözelimi bir portre fotoğrafı görsel bir göstergedir. Belirtisel göstergeler, bir durumun ya da bir gerçeğin belirticisidirler; öğrencinin sınav sonucunda aldığı notların bir anlamda başarı ya da başarısızlık belirtisi olduğu gibi. Sembolik göstergeler ise, nedensiz bir şekilde tek başına, daha doğrusu ihtiyaçtan dolayı oluşan bir gerçeklik doğrultusunda anlam kazanmış göstergelerdir. Dünya üzerindeki tüm diller sembolik sistemler olup sembolik göstergelerden oluşurlar: “Uçak” kelimesi, temsil ettiği anlam itibarıyla tanımladığı nesneyi işaret eder. Bunun yanında onu oluşturan harfler olan en somut yapılar , temsil ettiği anlamın dışında da bir ‘varlık nesnesi’ olduğunu göstermektedir.

Algirdas J.Greimas'ın “hikayeleme” kavramını geliştirdiği öne sürülür. Hikayeleme, “farklı kültürdeki insanların hemen hemen aynı karakterleri, motifleri, temaları ve konuları kullanarak nasıl aynı biçimde metinler koyduğunu inceler”(18) Greimas'ın görsel göstergebilime yaklaşımı ise, onu betisel göstergebilimle birlikte

---

15. a.g.e., 261 s.

16. a.g.e., 262 s.

17. PIERCE, **Logic as Semiotic: The Theory of Signs**, C.S. 1910, 8 s.

18. DANESİ, M and Peron, **The Field Of Cultural Semiotica**, P. 2002



ele alışıyla dikkat çeker. Bu durumda görsel göstergebilim; fotoğraf, resim, grafik gibi iki boyutlu bir yüzeyi kullanan yapıların incelenmesidir. Bu tür yapılar, plastik bir söylem ele alınarak bileşenleri ve temel öğeleri betimlenmelidir. Renk, renkli alanlar, ve çizgi gibi temel biçimsel özellikler bütünü oluşturmaya hizmet eden önemli yapılar olup, her biri plastik metnin temel öğelerini oluştururlar. Bunun yanı sıra görsel göstergebilimin öncülerinden olan Jean-Marie Floch, “resim”in anlamlı bir bütün, bağıntılardan oluşmuş bir dizge olarak ele alınması gerektiğini savunur.

“...Sanatta gönderge, bildirinin kendisidir; bildiri iletişimin aracı olmaktan çıkar, amacı olur.

*Sanat ve yazın amaç-bildiri-lar üretir. Bu bildiriler birer amaç olarak ve bildiri olma özelliklerini sağlayan ilk göstergelerin ötesinde, kendilerine özgü başka anlamlama biçimleri sunarlar. Biçimleşme, göstergenin kendiselleşmesi, simgeleşme vb. biçimindeki bu tür anlamlamalar, özel bir göstergebilimin konuları arasında yer alır.”(19)*



Resim 1- Beyan-ı Menazil (12b-13a), İstanbul Üniversitesi Kitaplığı

“Beyan-ı Menazil’in resim dili üzerine bir anlamlandırma denemesi” başlığıyla ele aldığı, bir Matrakçı Nasuh ürünü olan Beyan-ı Menazil adlı yazmayı göstergebilimsel açıdan çözümleyen Uşun Tükel, buna ilişkin oldukça etkili bir inceleme sunar bize. Yazmanın bütününün tıpkı bir film şeridi gibi birbirinin ardı sıra resimlerden oluşan kurgusu, Tükel’in belirttiği üzere “Nasuh’un bu yazmada yüzde yüz gerçeğe uygunluktan çok, resimlenen kentin (daha önceden tanıyanlar için bellekteki “imgesini” çağrıştırmaya, bilmeyenler için ise ana hatlarıyla tanıtmaya yönelik olarak) bazı yapılarının “görüntüsel göstergelerini” kullanarak temel bir imge yaratmaya çalıştığı...”(20) düşüncesiyle ön plana çıkar.

Gösterge	Gösterge	Düzlem	Boyut
Akarsular Dağlar Ağaçlar Çiçekler	Coğrafi yapı	Doğal	Uzamsal
Evler Camiler Türbeler	Yerleşimler, kentler	Yapay (İnsan yapısı)	
Yazılar (çerçevesiz/ çerçevesiz)	Yer adları	Kültürel	Zamansal

Tablo 1. *Beyan-ı Menazil*’in resimsel yapısı: gönderge-düzlem-boyut kurgusu

	Biçim	Töz
Anlatım	İnsansız manzaralar ve çeşitli büyüklükte yerleşimler (doğal düzlem)	Bir coğrafi bölgenin topografyasının tanımlanması (kurgusal/ kültürel düzlem)
İçerik	İstanbul-Bağdat arasında ordunun konakladığı menziller (doğal düzlem)	16. yüzyıl sanatçısı gözüyle Irak Seferi menzilleri bağlamında bir Ortadoğu atlası (kültürel düzlem)

Tablo 2: Anlatım düzlemleri

Tablo 1-2. TÜKEL Uşun, **İkonografiden Göstergebilime Resmin Dili**, Birinci basım, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, 46 s.  
20. a.g.e, 48 s.

“Beyan-ı Menazil’in resim dili çözümlendiğinde, iç içe geçerek genel yapıyı veren farklı anlatım düzlemleriyle karşılaşılır. Minyatürler belli, saptanmış anlamlı öğelerden (bunları dilbilimdeki “anlambirimler”e benzetebiliriz) oluşur. Geçilen bölgenin coğrafi yapısını akarsular, dağlar, ağaçlar ve çiçeklerden oluşan doğal göstergeler vermektedir. Yerleşimler ise yapı ve yapı bileşenlerinden oluşan yapay göstergeler ile dile gelir. Gidilen yerlerin, kent ve kasabaların adları ise yazınsal göstergelerle verilmektedir. Bu göstergelerin her biri belli bir düzlemi bildiriyor, iç içe geçmiş düzlemler ise minyatürlü sayfa bütününi oluşturuyor.

Doğal düzlem’i resimlenen yerin coğrafi yapısını veren doğal göstergeler, yapay düzlem’i yerleşim betimlerini oluşturan yapay göstergeler, kültürel düzlem’i ise çerçeveler içindeki yer adlarından oluşan yazınsal göstergeler vermektedir. Doğal düzlemdeki göstergeler, tanınabilir, saptanmış birimlerdir. Doğal nitelikleriyle gerçeklik düzeyine göndermede bulunurlar. Yapay düzlemi oluşturan öğeler de aşağı yukarı aynı niteliktedirler, ancak bir araya getirilişleri kurgusal bir mantıkla olduğu için yapay düzlem, bir anlamda yoruma açık bir nitelik taşır. Kültürel düzlemde ise tarihsel bir boyutla karşılaşırız. Bu düzlemin özelliği, sanatçı Nasuh’u aşarak tarihsel bir süreç içinde oluşmuş olmasıdır. Yer adları, göndermede buldukları kentlere bağlı olarak Bizans’tan Selçuklu’ya, Selçuklu’dan Osmanlı’ya ulaşan bir çizgide belirlenmiştir. Anadolu’nun tarihsel ve kültürel yapısını veren bu düzlem, uzamsal nitelikli öteki düzlemlerin aksine, zamansal bir nitelik taşır.”(21)



Resim 2-Beyan-ı Menazil(54b),  
İstanbul Üniversitesi Kitaplığı



Resim 3-Beyan-ı Menazil(55a)  
İstanbul Üniversitesi Kitaplığı

Tükel; Nasuh'un amacının kentlerin, kasabaların gerçeğe uygunlukları değil de, bir yerleşimin "genel imgesi"ni vermek olduğunu özellikle vurgular. Kanuni'nin Irak seferi'nin anlatıldığı bu yazmada, kendine özgü bir düzeni temsil eden dizgeler bütünü resimsel göstergenin temel yapısını oluşturur.

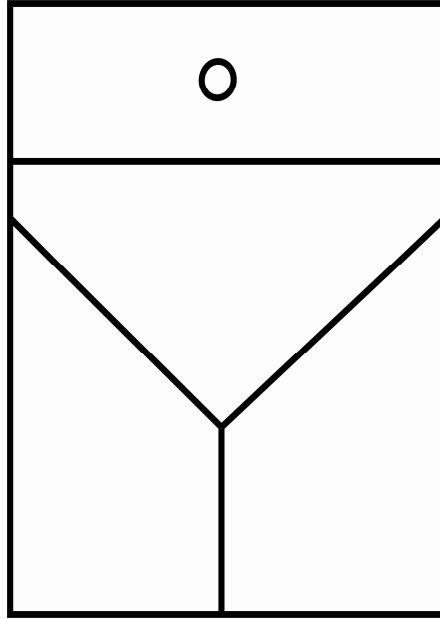
Semboller, trafik işaretleri, sözcükler, resim, müzik notaları, şiir, alfabe, sözlü dil sembolleri vb. gibi dizgeler, göstergelerin iletişim düzeyinde niteliklerini oluştururlar. Bu dizgelerin kendi iç bütünlüklerini oluşturarak yapılaşmış kuralları olan bir sistemin elemanlarını temsil etmesi, aynı zamanda tüm kültürel faaliyetlerin etkin araçları olduğunu da gösterir.

İnsanın uzay boşluğunda kapladığı alanda, içinde bulunduğu çevrede, etrafını çepeçevre kuşatan nesnelere, çoğu 'ad'laşmış olduğundan ve zihinsel düzlemde sahip oldukları belirsiz gibi görünen öğeleri bile 'tanımlanabilir' kıldıklarından, dilsel birer gösterge kimliğine bürünürler. Bununla birlikte bir resimdeki renk, doku, çizgiler bütünü; bir fotoğraftaki imge, kompozisyondaki öğeler (kadro kendisi de burada bir göstergedir!), benzer şekilde bir şiirdeki imgeler bütünü ile işbirliği içinde olan soyut ve mecazlı dil, ritmik düzenlilik, ses yapısına ilişkin vurgu da gösterge olarak karşılık bulur.

### **1.5.Göstergelerin algılanmasını etkileyen faktörler ve "sanatsal göstergeler":**

Sanat yapıtında temsil ettikleri durumun dışında da göstergelerin algılanmalarını değiştiren pek çok durum vardır. Tanıdık olmalarını sağlayan zihinsel sürecin sadece görme ile ilişkili olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Gözleyen kişi, karşılaştığı imgenin pozisyonunu -pozisyon burada algılama esnasında ona karşılık gelen imgenin çağrışımsal karşılığıdır- ya kültürel düzlemde bağlantı kurarak ya da onu bildiği, daha doğrusu ona günün birinde anlatıldığı(sunulduğu) haliyle tanımlayıp algılayabilir. Erwin Panofsky bu konuyu ilgilendirebilecek şöyle bir örnek vermiştir: "Avustralyalı bir yerli Son Yemek temasını anlamayacak, bu onda sadece heyecan dolu bir yemek daveti

düşüncesi uyandıracaktır”(22) Bunun gibi, içinde bulunduğu kültürel yapı bakımından alkol kullanmayan bir insan için martini bardağı da bir şey ifade etmeyecektir. Bu imgeyle görsel olarak karşılaşmış olsa bile hafızası bu imgeyi çağrışımsal hale getirmeyebilir. Aynı imge, onunla karşılaşan her insanın algısal eğilimine göre de farklılık gösterebilir. Aşağıdaki şemada görülen ve az önce sözünü ettiğimiz martini bardağına düşen zeytin imgesi, aynı zamanda banyodaki bikinili bir kızın yakın kesit görüntüsüdür. Ona bakan kişi çağrışımsal durumuna göre büyük bir olasılıkla sadece birini algılayacaktır. Oysa orada eşzamanlı olarak iki imge mevcuttur. Öyleyse, kabaca çizgilerden ve bir daireden oluşmuş bir görüntünün verdiği gerçeklik duygusu aslında o kadar da somut değildir. Aynı şekilde, görsel göstergelerin kurdukları iletişim her zaman görsel olmayabilir.



Şekil 2. Martini bardağına düşen zeytin ya da bikinili kızın banyoda yakın kesit görüntüsü(Sonesson tarafından (1992a) Arnheim'den (1969:92f) esinlenilerek uyarlanmıştır)

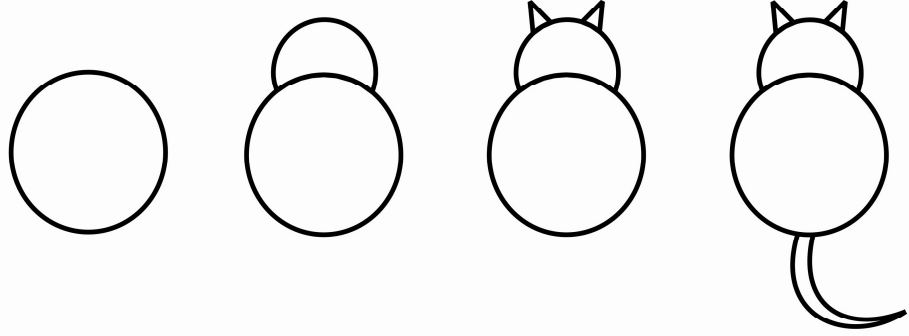
---

Şekil 2- SONESSON Göran, “An Essay Concerning Images”

22. BURKE Peter, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Birinci basım, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 37 s.

Buna benzer başka bir örneği de Gombrich, kaçırılmaması gereken bir noktaya değinerek vermiştir.

*“Her betimleme bir sanat eseri olmayabilir, ama bu onun daha az gizemli olduğu anlamına gelmez. Bir “imge oluşturma”nın bütün gücünün ve büyüünün bilincine ilk kez nasıl vardığımı çok iyi anımsıyorum-bu, Velazquez aracılığıyla değil, fakat ilkokul kitabımda karşıma çıkan basit bir çizgi oyunu aracılığıyla gerçekleşmişti. Kitaptaki küçük bir dize, çocuğa önce bir dairenin nasıl çizileceğini öğretiyordu. Bu daire, bir ekmek somununu simgeliyordu (doğduğum kent Viyana’da ekmekler, yuvarlaktır).*



Bir kedinin çizimi

*Yukarıya eklenen bir yarım daire, somunu bir çarşı çantasına dönüştürüyordu. Çantanın sapına eklenen iki küçük çıkıntı ise çarşı çantasını küçük bir para çantasına çeviriyordu. “Ve sonra takarsan bir de kuyruk, çıkar karşına bir kedi yumuk yumuk.” O zamanlar, bu oyunu öğrendiğimde, beni onca şaşırtan şey, bütün bu dönüşümlerin içerdiği zorunluluktur. Kuyruk, para çantasını ortadan kaldırıp bir kedi yaratıyordu. Her ikisini eşzamanlı olarak görebilmek ise olanaksızdı. Bu olayı bütünüyle anlayabilmekten epey uzak olan bizler, bu durumda bir Velazquez’in gizine varabilmeyi nasıl umut edebiliriz?”(23)*

Kanımcı, sözünü ettiğimiz örnek ve çözümleme, sanat yapıtındaki anlamın çok katmanlılığına ilişkin ve yöntemsel olarak, somut ve genel bir anlamı olmayan bireyin algısına özgü bir ‘ifade’ ve ‘çözümleme’ modelini destekleyebilir. Ama

unutulmamalıdır ki, herhangi bir görsel etki, bir sanat yapıtınıniki ile aynı şekilde değerdendirilemez.

Modern düşünce ve Sanat yapıtında çözümlerlerin mutlak bir sonu yoktur. Anlam tek bir yere bağılı olmayıp, tıpkı bir noktanın çevresinde dönen noktalardan oluşan çembere benzer. Maurice Merleu-Ponty'nin 'Algılanan Dünya' adlı yapıtında algı dünyasını bir sürece oturtması bize bu konuda ışık tutabilir. Sözelimi algının biz en iyi tanıdığımız, istediğimiz an ulaşıp yaşantılayabileceğimiz bir dünya gibi görünmesi düşüncesi çok desteksiz olabilir. Burada algı dünyasının oluşum katmanlarını fark etmenin zaman, çaba ve kültür'e gereksinimi olduğunu vurgular Ponty: "İçinde yaşamamıza karşın hep unutmaya eğilimli olduğumuz bu dünyayı modern sanatla düşüncenin (ki bundan 50 ila 70 yıllık sanat ve düşünciyi anlıyorum) bize nasıl yeniden keşfettirdiği büyük ölçüde gözümüzden kaçıyor, biz işe güce ya da kullanıma yönelik tutumumuzda kaldıkça"(24)

Duyularımıza ve renkler, kokular gibi birtakım özelliklere başvurmanın bizi her zaman gitmek istediğimiz noktaya götürmediği de vurgulanabilir burada. Bir nesnenin kokusunu, dokunduğumuz anda hissettirdiği yumuşaklık, sertlik vb. duyguyu, rengini ve zaman zaman işlevini farklı bir şekilde yansıttığını düşünebiliriz. Ponty'nin Descartes'tan yola çıkarak geliştirdiği bir örnek, burada sadece bilimsel araştırmaların ulaştığı sonuçlara ihtiyaç duyup başvurmaksızın duyumsanabilir olan şeyleri inceleyerek de duyuların yanıltıcı olup olmadığı üzerine anlamlı olabilir.

*"Diyelim ki bir balmumu parçası görüyorum. Peki bu balmumu tam olarak ne? Şurası kesin ki balmumu ne beyazımsı rengi, ne de belki yitirmediği çiçek kokusu, ne parmağımda duyduğum bu yumuşaklık, ne de elimden bırakınca çıkardığı kuru ses. Bunlardan hiçbiri balmumunu oluşturmuyor, balmumu bu niteliklerin hepsini yitirse bile varolmayı sürdürüyor çünkü. Örneğin balmumunu eritsem, renksiz bir sıvıya dönüşse, kokusunu alamaz olsam ve dokusu parmağıma direncini yitirse...Buna karşın*

---

24. PONTY Maurice Merleu, **Algılanan Dünya**, Çev: Ömer Aygün, Birinci basım, Metis yayınevi, İstanbul, 2005, 11 s.

*aynı balmumu yine orada diyorum. Peki bu iddiayı nasıl anlamalı? Geçirdiği durum değişikliğine karşın kendisi aynı kalan şey, niteliksiz bir madde parçası, son çözümlemede bir uzam kaplama, değişik biçimlere bürünme yeteneği...Ama işgal ettiği bu uzamın ya da büründüğü bu biçimin belirli hiçbir yanı yok. Balmumunun gerçek ve değişmez nüvesi bu öyleyse. Belli ki balmumunun gerçekliği kendini yalnızca duylara göstermiyor işte, çünkü duylarım bana hep belli bir büyüklüğü ve biçimi olan nesnelere sunuyor. Asıl balmumu gözle görülüyor o zaman. Balmumunu ancak zihinle kavrayabiliriz. Ben balmumunu gözümle gördüğümü sanıyorum ama duylarıma rast gelen niteliklerin ötesinde bu niteliklerin ortak kaynağı olan niteliksiz çırılçıplak balmumunu ben aslında düşünüyorum. Öyleyse Descartes'e göre algı bilimin henüz açık hale getirilmemiş bir başlangıcından öte bir şey değil ...”(25)*

Bu verilen örnek üzerinden düşünürsek eğer, nesnenin bir imge olarak dış görünüşüyle gerçekliği arasındaki ilişki -ki gerçekliği ona tam da 'imge' kimliğini veren şeydir- algılamaya alışık olduğumuz genel geçer izlenim ile duylarımızla algıladığımız nesne arasındaki ilişkiyle paralel bir düzlemde değerlendirilebilir. Peki bu durum sanatta ve sanat yapıtında nasıl gözlemlenebilir? Bu önemli noktayı daha iyi kavrayabilmek için Klasik düşünceyle Modern düşünce arasındaki sürece dikkat çekebiliriz.

Az önce de belirtildiği üzere, Modern düşüncenin kendi içindeki gelişimi ve sanata etkisi, algılanan dünya üzerine dikkate alınması gereken bazı gerçekliklerin sorgulanması konusunda oldukça yararlı olmuştur. Modern düşünceyi ve Modern sanatı anlamamanın kriterleri, algı'yı anlamakla birebir ilişkilidir. Sözü edilen kriterler daha öznel olup izleyicinin algısı doğrultusunda daha anlamlı hale gelir. Burada, Klasik dönemde durumun çok farklı olup olmadığına ilişkin bir dizi soru sorulabilir elbette. Çünkü algılama durumu her koşulda anlamlıdır. Fakat burada söz konusu edilen şey daha çok sanatçıya (tavrına ve bununla ilişkili olarak yapıtına) özgü olan süreci anlamakla oluşan öncelikli durumdur. Klasik sanatta olduğundan daha iddialı ve bireysel olarak vurgulanmış bir algılama biçimidir bu. Bu ikisi arasında elbette birbiriyle ilintili yaklaşımlardan oluşan -bu ilintililiğin empresyonizmden sonra daha keskin bağlantılarla dikkat çektiğini söyleyebiliriz- uzun bir süreç vardır. Bu



gelişim süreci, perspektife dayanan klasik resim eğitimi ve bu güçlü geleneğin sunduğu biçimler ile günümüze uzanır.

*“Ressam örneğin bir manzaranın karşısına geçerken, gördüğünün tamamen uzlaşımsal bir yansımasını tuvaline taşımaya çoktan karar vermiştir. Önce yakınındaki ağacı görür, sonra gözünü uzağa diker, yola bakar, sonra gözünü uzağa diker, yola bakar, sonunda da gözünü ufka çevirir ve bakışını hangi noktaya odaklarsa öbür nesnelere görünen boyutları da her seferinde ona göre farklılık gösterdiği halde ressam bu farklı görüntüler arasında bir uzlaşma zemini bulup tuvaline yalnızca onu yansıtmaya çalışır, bütün bu algıların ortak paydasını arar; bunun için de her nesneye ona odakladığı andaki boyunu, renklerini ve görünüşünü vereceğine, manzaradaki bütün hatların ufukta yakınsadığı bir kaçış çizgisine odaklanmış bir gözün göreceği uzlaşımsal bir boy ve görünüş verir ona...”*

*... İyi ama algıyla temas ettiğimiz dünya kendini öyle sunmuyor ki! Bakışımız görüntüyü tararken her an belli bir bakış açısının boyunduruğu altına giriyoruz ve manzaranın belli bir parçasından art arda gelen bu anlık görüntüleri üst üste koymak da olanaklı değil. Ressam bu görsel izlenimler dizisini alt edip ondan tek bir sonsuz manzara çıkarmayı başarırken, görmenin doğallığını da sekteye uğratar...”(26)*

Bu noktada insanın bir şeyi ‘görme’si, o gördüğü şeyi işlevi bilinen ve alışlagelmiş bir nesne imgesinden sıyrarak insani ve dünyevi özellikten yoksun bir uzay boşluğunda yer alan ‘yabancı’ bir nesne olarak görememe yargısıyla aynı şekilde anlaşılabilir. Bu durum da, bizim ancak klasik dönemden Modernist döneme geçişten sonra fark edilmeye başlanan, birçok alanda (bilim, sanat, felsefe...) anlamlı süreçlerin başlamasını hızlandıran bir algı dünyası modelini daha iyi kavramamızı sağlayabilir. Bu yeni bakış açısı, özellikle sanatta, algılanan dünya ve barındırdığı nesnelere de içinde bulunduğu, adı bu sözü edilen somut dünyanınki kadar kolay konulamayacak denli karmaşık ve geniş bir uzam olarak konumlandığımız imgelemi daha da hızlı zenginleştirmeye ve yapılandırmaya yardımcı olmuştur. Sözelimi, içinde yaşanan ortamın barındırdığı nesnelere işlevsel kimliklerinin ötesinde sorgulanması, görsel, işitsel ve düşünsel hafızayı geliştirmeye açık kılan bir zemin oluşturmuştur.

Burada üzerinden karşılaştırmalar yaptığımız ‘Klasik düşünce’biçimi,

kendini bir yöntem olarak sunar. Bu görme yönteminde birtakım yerleşmiş yargılar mevcuttur. Klasik düşünce, tam da bu yüzden, bir noktadan sonra kendine yeni yollar açamayan bir kılıfa bürünür. Oysa modern düşünce ve sanatta, belirsizliğin ve 'ideal' olanın her zaman "iyi görünen" olmadığını –Bu noktada özellikle Ortaçağ'da sanatçıların aşırı duyarlıklarını sembolize eden melankoli, şizofreni vb. ruhsal rahatsızlıklardan ötürü itilip kakıldıklarını hatta topluca yakılarak öldürüldüklerini hatırlamak yerinde olacaktır-, aksine bu tarz kalıplardan etkilenmeden, o an hissedileni aktarabilme özgürlüğü içinde olduğunu bir çok sanatçı yapıtlarıyla desteklemiştir.

Bu durumda gerçeklik, hissedilen (iyi, kötü, şiddet, nefret, üzüntü, mutluluk...) her ne ise odur. Biz izleyiciler olarak bunu sanat yapıtı sayesinde algılayabiliyoruz. Artık bilginin ve ideal güzelliğin belirleyiciliğinden söz edilemez. Aksine 'belirsizlik' dediğimiz ve aslında bireyi gelişmeye açık kılan önemli bir kavram söz konusudur artık Modernizm'de . Sözelimi modern fizik biliminin en önemli araştırma konularından biri olan 'kuantum fiziği', sonsuz olasılıklar sahasından söz eder. Burada her şey mevcuttur ve en önemlisi, bu mevcut olasılıkları bireyin, kendi tercihleri doğrultusunda kendisinin yaratabileceği düşüncesidir. Bu da bireyi 'özne' haline getiren, bu öznenin gözlemci niteliğini sürekli geliştirerek yeni şeyler 'görme'sini destekleyen önemli bir duruma yol açar. Bilginin ve normların belirleyici oluşuna karşılık, bilimde bu tarz araştırma alanlarının belirmesi, modern düşüncenin hakimiyetini açıkça ortaya koymaktadır.

Merleu Ponty, bir anlamda güven vericiliği önemli bir etken olan bilginin ve toplumsal yaşantının belirleyici katmanlarıyla üstü örtülen algı dünyasını yeniden su yüzüne çıkarmak için resme başvurmuştur.

*“Cezanne'da, Juan Gris'de, Braque'ta, Picasso'da farklı biçemlerle çizilmiş nesnelere(limonlar, mandolinler, üzüm salkımları, tütün keseleri...) 'gayet iyi bildiğimiz' nesnelermiş gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş*

*biçimlerini tuhafça iletirler, gözümüzün önünden adeta “kanarlar”. Böyle böyle resim bizi şeylerin kendi görünüşüne götürür.”(27)*

Burada sözü edilen “görünüş”, her ne kadar varılabilecek somut bir nokta gibi görünse de, herhangi bir nesne kadar bile yakın değildir alışık olduğumuz genel geçer tanımlama biçimlerine. Sözgelimi herhangi bir nesneyi ele alalım. Burada nesne, imge olarak algı dünyamızda bir yerde mevcut bulunmaktadır. Gerek işlevi, gerekse dünyevi platformda yer alan yaşamsal bir obje (yaşamsallığı ve işlevinden de öte, onu sevebilme ve anlam yükleyebilmemizle ilişkilidir denilebilir) olarak temsil ettiği şey, bizim onu sözlük anlamıyla tanımladığımız haline tamamen karşılık gelmez. Bizim o nesneyi kavrayış şeklimiz, onu rasyonalize edip tanımlamaktan öte, daha çok deneyimlediğimiz ve yaşantisallaştırdığımız, bundan dolayı da öznel duysal izlenimler edindiğimiz bir şekle bürünmektedir. Bu noktada sözü edilen nesneyi sanat yapısıyla da özdeş kılarak aynı yargıyı öne sürebiliriz.

*“...algının peşinden gidecek olursam, o zaman sanat yapıtını anlamaya da hazır hale gelirim, çünkü sanat yapıtı da etli tenli bir bütünlüktür, sanat yapıtının anlamı deyim yerindeyse başına buyruk değildir, bağlıdır, onu önümde açığa çıkaran bütün gösterge ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır. Yani algı nesnelere gibi sanat yapıtının da doğası görülüp işitilmektir ve tanımlarla çözümler sonradan deneyimin dökümünü çıkartırken ne kadar değerli olsa da sanat yapıtındaki birebir algısal deneyimin yerini tutamaz.”(28)*

Modern düşüncenin gelişimi, sonsuz olasılıklar zincirinin sunduğu belirsizlik kavramı ile plastik sanatlarda (öncelikle resimde), edebiyatta, birtakım felsefi oluşumlarda, modern fizik ve pür matematikte, klasik bilimin öngördüğü kesinlik ve değişmezlik ilkelerinin aksine algı dünyasına dönüşle bir sürece oturmaya başlamıştır. Daha önce de vurguladığımız üzere, klasik dönemin insanın ve doğanın bilgisine ilişkin olan sınırları çoktan koymuş oluşu ve güven verici, sorunsuz bir bütünlük duygusunun böylece oluşması, modern düşüncenin ışığında özellikle sanat alanında tam tersi bir yolu işaret edebilir; bu yol, kesinliğin hakimiyetinden çok,

---

27. a.g.e., 59 s.

28. a.g.e., 61 s.

eksiklerle, kuşkuyla, gizemle ve cevapsız sorularla dolu, sonsuz, dolayısıyla sınırları kalkmış bir alan sunar. Buradaki belirsizlik kavramı, sanat yapıtının varlık nesnesi olarak oluşumunu ve bu oluşum esnasında da artık katı kurallara bağlı kalmadığını destekler niteliktedir. Böylelikle bir dönem için oldukça yaşamsal bir anlamı bulunan ve ‘ayakları yere basan’ özgüven kavramı, bir başka dönemde bir kenara itilerek, sonu hesaplanmayan bütünlüğü arayış sürecine ve deneyime, o eylemin o an algılanmasına yönelik bir kapı aralar. Sözelimi, Diyalektik maddecilik’ teki dünya görüşü, doğayı tüm bilgilerin temeli olarak kabul edip, buna yönelik bir biçimcilik modeli sunar.

*“Diyalektik maddeci felsefe, gerçek dünyadaki nesnelere, olayların ve süreçlerin içeriği ile biçimi arasındaki ilişkilerin genel yasalarını açıklayarak, biçimin içeriğin varoluşu olduğunu, içeriğin gelişme yöntemi, cisimlenişi ve anlatımı olduğunu kanıtlar. Onun için, biçimin özelliği içeriğin özelliğince belirlenir, ona bağımlıdır, onunla koşullanmıştır. Hiç kuşkusuz, biçimin görece bir bağımsızlığı vardır, içerikle olan ilintisi birçok bakımlardan kendi etkinliğine bağlıdır. Ama sorunun özünü değiştirmez bu. Çünkü, biçim içeriği cisimlendirdiği için, içerik karşısındaki konumu ikincil’dir; öncelik, her zaman için, her durumda, yalnızca içeriğindir.*

*Bu bakımdan, biçimcilik, yani içeriğin biçimin altına konusu, biçim ile içerik arasındaki doğal ilintilerin zorla bozulması, dünyanın sanatsal olarak özümlemesinin nesnel yasalarının hasara uğratılması demektir. Buysa, sanata düşmanca bir şey olup, sanatsal imgeyi yerle bir eder. Biçimcilik, ne sanatsal yaratımın gerçek yasalarını anlamazlığa, ne böyle yasaların zaten olmadığı kanısına, yani sanatçıya her şeyin serbest olduğu, ya da yetinin yerini ruhsuz bir ilişkililiğinin aldığı inancına, ne de burjuva toplumda egemenliğini sürdüren doğal olmayan beğeni akımlarına sığınmaya dayanır. Sanatta biçimcilik, gerçekçilik gibi, romantikçilik gibi, vs. <<normal>> bir olay olarak görülemez. İçeriğin biçimin altına konusu demek, bir sanatın batması, sanatsal biçimlenmenin yerle bir olması demektir.” (29)*

Bununla ilişkili olarak “biçimcilik” kavramının çoğu kez yanlış kullanıldığını vurgulayan Kagan, “biçimcilik” anlayışının, sanat biçiminin estetik değerini mutlaklaştırarak sanatsal biçimin başka bir işlevsel yönü olan ‘semiyotik’i görmezden geldiğini ileri sürmüştür.

“Sanatsal biçimin gösterge özelliği taşıdığı olgusunun estetik düşüncesine çoktan girmiş olduğunu söylemiştik. Ancak, burada bizi yine yakından tanıdığımız bir tehlike beklemektedir; sanatın kendi yorum <<dili>> olarak anlaşılması ile bilginin bir biçimi ve tarzı olarak, ideoloji alanı olarak, yaratmanın biçimi olarak anlaşılmasının tek yanlı **karşı karşıya konması**. Ama, bu gibi tek yanlılıklara tepki olmak üzere, yine tek yanlı savlar öne sürülmekte; sanatı bir gösterge sistemi değil, **ama** bilgi, ideoloji, ya da yaratıcılıkla olduğu söylenmektedir. Maddeci estetik biliminde, sanatsal imgeyi, **model ile göstergenin çelişkin birliği** olarak yorumlamaya çalışan çok da verimli girişimlere son yıllarda rastlanmaktadır(örneğin, J. Lotman ile W. Serezki'nin çalışmaları). Böylece, sanatın semiotik-iletişimsel yönü, **sanatın yapısının ögesi** olarak görülmekte ve öylece yorumlanmaktadır.

*Sanatsal biçim, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağıntılı iki iş görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe **cisim verme**; ikincisi, başlı başına bu içeriği **iletme**. Demek, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca kuruluşsal-estetik bir özellik değil, ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır.” (30)*

Tam bu noktada sanatın içeriğinin, ona ifade olanağı veren ve onu ileten gösterge sistemi açısından ele alındığından, **sanatsal bildirişim** olarak tamamlanabileceğini vurgular Kagan. Bu esnada ‘bildirişim’ kavramının, gündelik konuşmada kullanıldığı anlamda değil de, sibernetik’teki geniş anlamıyla, aynı şekilde ‘dil’ kavramının da semiyotik anlamıyla ele alınması gerektiğini de vurgular.

Sanatsal bildirişimin kendine özgü iç dinamiklerinin oluşu, yapılandığı gösterge sisteminin de kendine özgü oluşuyla ilişkilidir. M.Dufrenne’in “üst dilbilimsel özellik”(31) olarak tanımladığı bu durum, başka alanlardaki (sözelimi bilimde) kurallardan farklı olarak, sınırlarını ve değerlendirilme kriterlerini yine kendi atmosferi içinde barındırabilecek ölçüde özel bir kodlama sisteminden hareket ederek oluşturmaktadır. Kagan, bu kendine özgülüğü, sanatsal bildirişimin bir başka gösterge sistemine çevrilemez, yani “kodu değiştirilemez” olma durumuyla açıklar. Böylece sanatta, kendine özgü bir imgesel gösterge sistemine gerek olduğunu da vurgulamış olur.

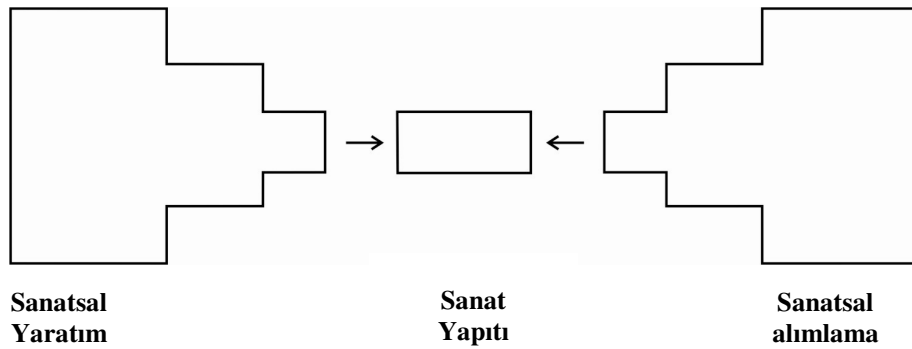
---

30. a.g.e., 293 s.

31. DUFRENNE, M, **Esthetique et philosophie**, (estetik ve felsefe), Paris, 1967, 78 s.

Bildirişim olarak sanatsal süreç, imgelerle bağlantılı olan düşüncenin göstergeler dizgesi biçiminde oluşması ile olur. Burada, sanat yapıtındaki “gösterge” kavramını simgesel(sembolik) değeriyle algılamak doğru olacaktır. Sözü edilen simgesellik, sanat yapıtındaki sembolik öğeleri temel olarak yapılandıran biçim, form, renk gibi olgulara karşılık gelir. Bir nesneyi sanatsal düzlemde değerlendirilen bir obje haline getiren sanat yapıtında, kendi gerekliliği doğrultusunda türemiş biçim ve formlar, insan zihninin ve duyarlılığının ona yüklediği içerik ve ifadelerdir. Bu noktada, sanatsal göstergeler bir nevi dışlaştırılmış ifadelerdir diyebiliriz. Sanatsal göstergelerin anlamlama işlevi, onların her şeyden önce öznel ve dolaysız olarak bir takım duygu ve zihinsel süreçlerin üretimi olması, farklı algılanmalarına neden olabilir. Yani sanatsal göstergelerin ömrü, diğer uzlaşımsal göstergelere göre daha kısa ve değişken olabilir; bu da sanatsal göstergelerin uzlaşımsal göstergelerin dayandığı genel geçer doğruluğun ve böylelikle verdiği güven duygusunun aksine anlam kaymalarına daha fazla neden olma olasılığıyla ilişkilidir. Öyle ki, sanat yapıtının algılanması tamamıyla öznel bir süreçtir ve kullanılagelen algılama yöntemleriyle karşılaştırılamaz. Burada öznel olan, sanatçı ile yapıtı, sanat yapıtı ile sanat izleyicisi arasındaki algısal etkileşimin kendisidir.

*“Demek, sanat algısı, sanatçının yaratıcı etkinliğinin yapısını, <<tersinden>> yineleyen (<<sonradan yaratan>>, <<ortak yaratan>>) bir etkinliktir. Bu süreçte, sanatçının yaratım sürecinde, içine kitlemiş, kodlamış olduğu bir bildirim kilidi ve kodu çözülür. Bu bakımdan, sanatsal yaratım ile ortak yaratıcı sanat algısı arasındaki ilintiyi karşılıklı yansıyan bir simetri olarak, dinamik bir sistem içindeki benzeş (eş-biçimli), tersine bir hareket olarak görebiliriz:*



*Gerçekten de, bir sanatçının yaratımında **çıkış noktası**, nasıl kişilik olarak sanatçının kendi nitelikleriyse, sanat algısında da alıcının kişiliği, sanat yapıtının işleyişindeki **bitiş noktası**'nu oluşturur: çünkü burdaki nesnel son hedef, insanı **kişilik olarak** oluşturmaktadır. Tam tersine, sanatsal yaratımın <<**çıkış noktası**>>nda, yetinin ve ustalığın pratik etkinlikteki doğrultusunu **belirleyecek yönlendirmeler sistemi** olarak değer yaratıcı yöntem bulunuyorsa, o zaman sanat algısı da, dosdoğru kendi psikolojik anlamı içinde, psişik bir yönlendirme sistemi tarafından belirlenecektir. Bu yönlendirmeler, her türlü sanat algısı mekanizmasının işleyiş doğrultusunu koşullandırır. Eğer bir sanatçının yaratımı, **yeti ve ustalıkla** koşullanmışsa, o zaman sanat algısı da dosdoğru kendi psikolojik anlamı içinde, psişik bir yönlendirme sistemi tarafından belirlenecektir. Bu yönlendirmeler, her türlü sanat algısı mekanizmasının işleyiş doğrultusunu koşullandırır. Eğer bir sanatçının yaratımı, yeti ve ustalıkla koşullanmışsa, o zaman sanat algısı da ordaki alıcı kişiden, <<ortak yaratım>> olarak, **kendi yansımalarını bulmuş belirli ustalık ve yeti biçimleri**'ni ister. Bunlardan birincisi, sanat algısında, tıpkı ustalık gibi, deneyimden, sanat yapıtıyla doğrudan ilişkiden ve onun incelenişinden gelen **yatkınlık** biçiminde karşımıza çıkar. İkincisi de, algılayan kişide belirli bir eğilim olması biçiminde, yani bir sanat tarzı dili içinde kendisine iletilmiş olan bir sanatsal bildirim o kişinin özümleyebilmesi yeteneğinde görülür.” (32)*

Burada dikkati çeken en önemli durum kuşkusuz, sanatçının potansiyeli kadar izleyicinin de potansiyelinin dikkate değer olması gerekliliğine ilişkindir. Her izleyici kümesi, sanatsal göstergelerin kodlarını kendi ihtiyaçları doğrultusunda algı dünyalarına dahil eder. Örneğin bir grup izleyici, sanat yapıtını tarihsel düzlemde bir kategoriye oturtup sanat yapıtını ‘algılama’nın kendince kolay bir yolunu bulabilir. Nitekim, her izleyici için durum aynı değildir. Bu noktada izleyici ile yapıt arasındaki sürecin en az sanatçı ve yapıt arasındaki süreç kadar öznel olduğunu vurgulamak doğru olacaktır.

Sanat yapıtındaki göstergelerin her biri aynı zamanda ‘sanatsal imge’ olup, imgelerin büründüğü algı modelleridirler. Sözelimi bir resimdeki göstergeler, o resmin iki boyutlu yüzeyinin içindeki her bir birim ve elemanın temsilidir; resmi oluşturan kompozisyonun barındırdığı yapıların kendi içinde oluşturduğu ‘bütün’ bir resmin yine bir sanatsal gösterge olması gibi. Sözü edilen resimdeki göstergelerin

soyut ya da somut biçimlerde belirmesi göstergeyi ele alış anlamında hiçbir şeyi değiştirmez. Sanat yapıtının yaratım özgürlüğüne paralel olarak yapıtta yer alan göstergelerin işlevleri ve biçimleri de belli sınırlar içine kapatılamayacak denli özgürdür. Tam bu noktada göstergelerin işlevinin çağrışımsal olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Çünkü çağrışım her daim kendine özgü olan adresin taşıyıcısıdır. (sanat yapıtından söz ettiğimiz için bu adresin tanımlanamaz oluşunu dikkate almalıyız.) Çağrıştırdığı kavram her ne olursa olsun, izleyici ile arasındaki ‘adı konulamayan’ alışverişin doğasına hizmet ettiği kesindir.

Yapıt ile izleyici arasındaki iletişimin biçimi, sanatsal göstergeleri diğer göstergelerden ayıran özellikle paralel algılanabilir. Sanatsal göstergeler diğer göstergeler gibi işaret edilen nesnelere ile doğrudan işaret özelliği taşımaz, aksine dolaylı ve karmaşık bir süreç olarak belirirler. Bu süreç, sürekliliği imgelerle ilişkili olan düşüncenin oluşturduğu göstergeler dizgesine karşılık gelir. Burada, sanatsal göstergelerin de diğer göstergeler gibi uzlaşımsal olduğunu özellikle vurgulamak gerekir. İletişimsel yönlerini her zaman ortaya koymadıkları ve içinde buldukları toplumsal yapı ile uzlaşmadıkları zaman var oluşları sona erse de yerlerini yeni göstergelere bırakmış olurlar. Gösterge dizgeleri birbirleriyle bağıntılı oldukları için iletişimin tamamen sona ermesi söz konusu olamaz. Bunun yanında, onların her zaman iletileneme durumu, taşıdıkları uzlaşımsal olma potansiyelinin varlığını etkilemez. Genel olarak diyebiliriz ki, dil uzlaşımsaldır. Bu, onun kapsadığı gösterge dizgelerinin temsil ettikleri anlam açısından birçok kişi tarafından ‘anlamı farklılaştırılmadan’ aynı şekilde algılanmasından ileri gelmektedir.

Dil ve göstergelerdeki iletişimin gerekliliği, genel geçer dilin kapsamı dışındaki başka özel gösterge dizgeleri için de geçerlidir. Fakat daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, bu tarz gösterge dizgeleri her izleyici tarafından aynı algılanmak yerine belirli bir kalıba sığmayan ve daha öznel bir şekilde algılanırlar. Genel kategorinin dışında yer alan bu durumdaki göstergeler yapay bir dil (yapay dil: doğal sessel dilin karşıtı) oluştururlar ve ‘üst dil’ işlevi görürler. Bu işlevi sanatın her alanında görebiliriz.



*“Üstdil işlevi, alıcının anlayamacağı durumda olabilecek göstergelerin anlamını belirtmeye yöneliktir. Örneğin bir sözcük tırnak içine alınır ya da “terimin tıptaki anlamında, göstergebilim” diye açıklık getirilir. Demek ki, üstdil işlevi göstergeyi, kendisine anlam veren düzğüye gönderir.*

*Üstdil işlevi tüm sanatlarda önemli yer tutar. “Yazı”, düzğunün bir belirtgesidir. Demokrasi sözcüğü, kullanılan düzğüye göre değişik anlamlara gönderir. Tıpkı bir portrenin, biçimine göre çoşumcu, gerçekçi, gerçeküstücü, kübist gibi değişik yorumlara yöneltmesi gibi.*

*Medyumun (iletişim aracının) seçimi de üstdil işlevine girer. Bir tablonun çerçevesi, bir kitabın kapağı, düzğunün niteliğini belirtir. Bir yapıtın adı, bildirinin içeriğinden çok daha fazla, seçilen düzğüye gönderir genellikle. Bir sergi galerisi ya da müze duvarındaki kömür küreği, güzel-duyusal bir anlam kazanır aynı biçimde. Burada da bildirinin göndergesi, düzğunün kendisidir.”(33)*

Genel olarak ele aldığımız üzere, Plastik sanatlar aracılığıyla kurulan iletişimin özel bir inceleme alanı oluşu, bütünü kendi içinde oluşturduğu anlamlı yapıyı, sonra da bütünü oluşturan parçaların anlamlarını ele almamız gerektiğini gösterir. Parçaların her biri, tıpkı bir alfabeyi oluşturan harflerin kavramı oluştururken üstlendiği rol gibi temel bir işleve sahiptirler. Görsel dilin barındırdığı ‘işaret’(plastik sanatlarda işaret kavramının daha soyut ve öznel anlamıyla algılanması gerekir) sistemlerini, semboller ve imgelerin özel bir organizasyonu olarak da adlandırabiliriz. Bu araçlar, bir şeyi dile getiren, onun yerine geçip onu yeniden anlamlandıran, bir anlamı ve duyguyu biçimleştirip dışlaştıran ve böylece bütünleştiren bir işleve bürünmektedirler. Sanatsal düzlemde ele alındıklarında değışkendirler; yapıtın atmosferinin gerektirdiği ölçüde kendilerine özgü olanı temsil edip sunarlar.

## İKİNCİ BÖLÜM

### SANATSAL YARATIMDA İMGESEL YAPILANMAYA SANATÇI VE YAPITLARI AÇISINDAN YAKLAŞIMLAR

Sanat yaratımını oluşturan sanatsal göstergeler, her defasında yeni anlamlama biçimleri üretirler. Bu, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, onların daha öznel bir platformda algılanmaları ve değerlendirilmeleri durumuyla ilişkilidir. Sanat yapıtını yapılandıran aynı zamanda estetik ve iletişimsel değerin taşıyıcısı olan sanatsal biçim ise, tamamen özgün bir dil olup, imgesel bir gösterge sistemi sunar. İletişimsel yönleriyle görsel ve plastik sanatlarda, edebiyat, şiir vb. alanlarında kullanılan imgeler, aynı zamanda toplumsallaşmış olup, sosyal yaşantımızın farklı aşamalarında da büyük yer alırlar.

Latince “imago”dan gelen “image” sözcüğü, Türkçe’de “imge” olarak kullanılmaktadır. İmge, ilk ve genel anlamı itibariyle taklit, öykünme vb. anlamlara karşılık gelir. Kavramın kendi gelişim sürecine paralel olarak, zamanla, bireyin zihninde beliren bir çeşit izlenim olarak anlamlandırılmaya başladığını söyleyebiliriz. İzlenim burada sadece zihinde canlanan görsel bir öge olarak algılanmamalıdır; bir kavram ya da düşünce kimliğiyle duyuşal platformda algılanabilecek bir şekle de bürünebilir. Bununla ilişkili olarak imgenin temel işlevi, anlamı iletebilmek için ‘çağrışımsal’ bir yöntem kullanarak etkin bir duyumsama yaratmaktır.

İmge’nin algılanışı, ait olduğu tarihsel kategoriye ve o zamanın toplumsal yapısına, sanat yapıtı olarak üretildiği anda büründüğü ‘şey’e ve onun yapısal bütünlüğünü oluşturan niteliklere göre değişir. Plastik bir sanat yapıtını oluşturan unsurlar, genel olarak çizgi, renk, ton, kütle ve hacim gibi özelliklerdir. Temel ilkeler, Alman sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin tarafından Avrupa Sanatı kapsamındaki Rönesans ve Barok’ta meydana getirilen yapıtlar üzerinde uygulanmış ve yine aynı şekilde değerlendirilmeye alınmıştır. Bu temel özellikler;

- 1.Çizgisellik ve gölgesellik
- 2.Düzlem ve derinlik
3. Kapalı form ve açık form
- 4.Çokluk ve birlik
- 5.Belirlilik ve belirsizlik'tir.(34)

Wölfflin'in ilkeleri, özellikle Avrupa sanatında yapının bütünlüğünün kurulmasında gereklidirler. Fakat aynı ilkelerin dünyanın bütün bölgelerinde uygulanabilirliği, daha da önemlisi değerlendirilebilirliği sorusu aynı yanıtı almamızı engelleyebilir. Sezer Tansuğ'un "Resmin Görsel Dili" adlı yapıtında sunduğu örnekler konuyu aydınlatıcı niteliktedir.

*"...Örneğin, Türk minyatür sanatının 16-18. yüzyıllardaki gelişmesi benzer karakteristikler taşımakla birlikte, apayrı bir çözümleme çabasını da gerektirirler.*

*Eski Yunan'da klasik sanatla Helenistik sanat arasındaki gelişme bağlantıları da Wölfflin'in Rönesans ve Barok hakkında verdiği tanımlara oldukça uygundur. Helenistik sanatın ışık-gölgeci ve heyecansal yönünü Roma sanatındaki realizmin izleyişi gibi, 17. yüzyıl Avrupa Barok ve Rokoko sanatlarını neo-klasik akım izlemiştir. Yunan arkaik çağ sanatı ise Rönesans'a öncelik teşkil eden erken Rönesans ya da klasik öncesi sanata karşılıktır.*

*Resim sanatının oluşumuna ışık tutan bir mahalli ilkeler çeşidi de, Çin dünyasında bulunur. M.S.5.yüzyılda ressam Hsieh-ho'nun tanımladığı altı ilke Çin resminin anlaşılmasında kolaylık sağlar. Bu altı ilke şunlardır:*

1. **Doğu'daki hayat ve enerji ilkesi:** Bütün cisimlere hayat veren bu enerji kavranarak resim biçimlerine canlılık kazandırılmalıdır. Zen Budistleri bu enerjinin ressamın içindeki kuvvet olduğuna inanırlar.
2. **Kemik-fırça ilkesi:** Doğadaki enerjiyi kemik gibi sağlam bir fırça vuruşuyla kağıt ya da ipek yüzeyine aktarmak.
3. Doğadaki benzerliği gözeterek nesneye bağlanmak.
4. Rengi doğru kullanmak.
5. Düzene dikkat etmek.
6. Geleneği sürdürmek."(35)

---

34.WÖLFFLİN Heinrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs, Üçüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990

35. TANSUĞ Sezer, **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, 51 s.

Wölfflin'in sanat yapıtına olan biçimci yaklaşımına karşılık olarak Erwin Panofsky 1939'da yazdığı *Studies in Iconology* adlı yapıtında "İkonografi ve İkonoloji" başlıklı bir yöntem önermiştir. Bu yapıtta öne sürülen yöntem, "ön-ikonografik betimleme", "ikonografik çözümlememe", "ikonolojik yorum" olmak üzere anlam sorunlarıyla ilgilenmeye yöneliktir. Panofsky, anlamı doğal haliyle sunduktan sonra oluşturulmuş olan anlamlandırma sürecini çözümler. Son aşamada ise yapıtın öz "bildirisini", mevcudiyetini destekleyen kendine özgü yapı taşları doğrultusunda bir anlamda "üst-dil" e dönüştürür.

*"...Panofsky'nin görsel "imgeleri", "motifleri", "imge-bileşkeleri", denebilir ki, göstergebilimin yazınsal "gösterge", "gösteren", "gösterilen", "gönderge" vb. kavramlarına karşılık oluşturur ve kimi noktalarda pek çok benzerlik içerirler."*(36)

Erwin Panofsky "imge bileşkeleri" olarak adlandırdığı ve aslında yapıtın kendi özerk bütünlüğü içindeki temel ilişkiyi oluşturan öğeleri özellikle yapıtın içsel anlamını-içeriğini incelemek için kullanmıştır. Diyebiliriz ki bu yöntem günümüz sanat yapıtının ihtiyaç duyduğu değerlendirilme kriterlerini daha iyi karşılmaktadır. Sanatçının gittikçe bireyselleşen tavrı, yapıtın kolayca kategorize edilemeyen ifade biçimi ise değerlendirme esnasında yorumun çeşitliliğine ve aşırılığına ilişkin daha karışık ve zaman zaman içinden kolayca çıkılamayacak bir yolu işaret etmektedir. Gombrich'e göre ikonoloji uzmanı "belli bir metnin saptanmasından çok bir programın yeniden kurgulanmasıyla ilgilenir"(37) ve "bir yapıttaki *ündeş nitelikli örtük anlatımları* (punning allusions) yorumlar"(38)

---

36. TÜKEL Uşun, **İkonografiden Göstergebilime Resmin Dili**, Birinci basım, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, 10 s. (C.Hasenmueller, "Panofsky, Iconography, and Semiotics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVI, n.3, Spring 1978, 280-301 s)

37. **a.g.e.**, 6 s.(E.H.Gombrich, *Symbolic Images*, Phaidon, Oxford, 1972)

38. **a.g.e.**, 11 s.

Sanatta işlevsel değeri birbir aktarmaktan ve aktarılanı temsil etmek dışındaki temsiliyle 'imge', günümüzde tarihsel kanıt olarak da kullanılmıştır. Daha güven verici olsa bile, sadece yazılı kaynaklardan yararlanmak, imgenin görsel platformda yarattığı ifadesel değerin yanında yetersiz kalacaktır çünkü.



Resim 4- 2001 Erik Refner, Danimarka (Pakistan'daki kampta hayata veda eden bir Afgan mülteci çocuk cenazesi için hazırlanıyor.)

Sözelimi fotoğrafta temsil eden konuyla imge, doğası gereği belgesel niteliğiyle öne çıkmaktadır. Onu görsel platformda algılıyor oluşumuz, daha çok onun öz gerçekliğini destekleyen bağlantıları kurmamız ile ilişkilidir. Bu da belgelenen gerçekliğin kendi gerçekliği kapsamında bir noktaya göre algılanması gerektiğini gösterir. Böyle bir ölçüt, yine dönüp dolaşp her izleyicinin farklı algı dünyasına dayanmaktadır; fotoğraftaki göstergeler izleyicinin zihninde yeni birer

imge halinde oluşmaya elverişlidirler. Bu durumda diyebiliriz ki, iletişimin biçimi yine öznedir.

Belge niteliğindeki imgenin öncelikli anlamı, Francis Haskell'in deyişiyile "imgenin tarihsel hayal gücü üzerindeki etkisi"ne ilişkindir. (39) Görsel tasvirlerin belirleyici gücünü özellikle vurgulayan Burckhardt ise, imgeleri ve anıtları "insan ruhunun gelişimindeki geçmiş aşamaların tanıkları", "belli bir dönemin düşünce ve tasvir yapılarını okumayı mümkün kılan" nesnelere olarak tanımlamıştır. (40)



Resim 5- Tarih öncesi duvar resmi, Altamira mağarası

İmgenin Ernest Gombrich'in öne sürdüğü "görgü tanıklığı ilkesi" doğrultusunda belirleyici bir kimliğe sahip oluşu, bireyin düşünsel-soyut dünyasına özgü olan algısal görüşünün yansımalarına da bağlıdır. Onu sadece "belgesel" kategorisine dahil etmek, temsil ettiği değeri anlatmaya yetmeyecektir. Sözü edilen "görgü tanığı", her ne amaçla ve şekille ifade edilmiş olursa olsun, ifade edildiği andan itibaren, bir belge haline gelmiş sayılır. Peter Burke'ye göre: "Tasvirler sessiz

---

39. BURKE Peter, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, Birinci basım, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 13 s

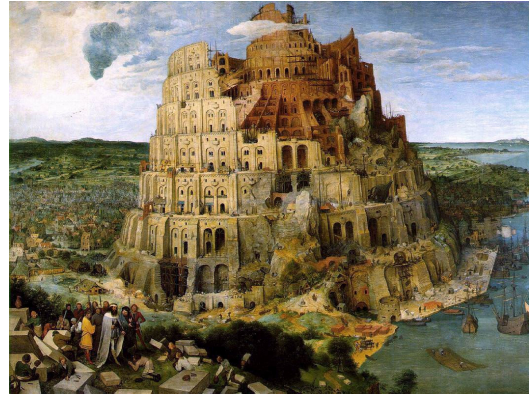
40. **a.g.e.**, 10 s.

tanıklardır ve onların ifadelerini sözcüklere dökmek kolay değildir. Kendilerine göre bir mesaj iletmek istemiş olabilirler, ancak tarihçiler resimlerin ‘satır aralarını okumak’ ve sanatçının farkında olmaksızın gösterdiği şeyleri görmek uğruna bu gerçeği sıkça göz ardı ederler.” (41). Bu durumda imgeleri gerektiği gibi okumak, onları içinde buldukları özel durum üzerinden değerlendirmek, belge niteliğinin de doğru algılanmasını kolaylaştırabilir.

“Genel olarak şunu biliyoruz, gerçekliğin yansıtılışı, gerçekliğin sanatsal bir imgede **dönüşüme uğrayışı**’yla ortaya çıkmaktadır. Sanatsal imge, gerçek bir nesnenin basit bir kopyası değildir hiçbir zaman; olamaz da. Çünkü imge, Diderot’unun da dile getirmiş olduğu gibi, anlatımsal, <<portrevari>> bir özellik taşır, yani gerçek dünyadaki somut bir nesnenin, bir olgunun, bir olayın dolayumsuz canlandırılış süreci, sanatçı eliyle ortaya çıkar. Kural olarak, bir insan portresi, resimde, grafikte, heykelde böyle yaratılır (sanatçı modeline derinlemesine eğilir ve onda gördüğü şeyleri saptar); resimde doğa manzaralarının, natüromortların yapılışı da böyledir. Edebiyat yapıtları da, örneğin bir yazarın yaptığı edebi çizimler ya da <<kendi portresi>>, yani özyaşam öyküsü de böyle ortaya çıkar. Sanatçı burada gerçekliğin bir parçasını canlandırmakta, onu gerçekliğe mümkün olduğu kadar bağlı kalarak yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Yoksa, bir portre ile belgesel bir fotoğraf arasında, ya da edebi bir çizim ile bir gazete röportajı arasında hiçbir ayırım olmazdı, sanatın görevi de bununla sınırlı kalırdı. Oysa, hiç kuşkusuz, arada böyle bir ayırım vardır. Sanatsal bir betimleme, her şeyden önce, gerçeklikle ne denli benzerlik gösterirse gösterebilir, hiçbir zaman, doğanın basit bir <<kopya>>ı, bir olayın belgesel-stenografik bir <<fotoğraf>>ı değildir.” (42)



Resim 6-Fransisco Goya, Üç Mayıs'ta Kurşun'a Dizilenler



Resim 7- Pieter Bruegel, Babil Kulesi

41. a.g.e, 14 s.

42. KAGAN, M, **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, İstanbul, 1993, 277 s

Sözü edilen “görgü tanıklığı ilkesi”, estetik niteliği belirleyici olmaksızın imgelerin ait oldukları tarihsel kategoriyi temsil ederek böylelikle tarihsel birer kanıt olduklarını savunur niteliktedir. Goya'nın “Üç mayısta kurşuna dizilenler” adlı resmi Napolyon'un İspanya'yı istila edişini konu alırken, Breughel “Babil Kulesi”ni yeniden betimlemiştir. Peki bu resimlerin ayrı ayrı belge olmalarını sağlayan şey nedir?

“Üç Mayıs'ta kurşuna dizilenler” resminde, grup halindeki İspanyol vatandaşları, Fransız askerleri tarafından öldürülmektedir. Bu olay, Napolyon'un İspanya'yı istila edişinin bir ürünüdür. Sadece resme özgü olan ‘an’ ile ilişkili olarak baktığımızda ise bir adam, arkaları resme bakan kişiye dönmüş asker görünümüne adamlar tarafından öldürülmek üzeredir. Yine de bu görsel bilgi, bizi rahatlatmaya yetmez. Resmin odak noktası konumundaki bu adama ateş edecek olan askerlerin ‘ne’liği, diğer bir taraftan öldürülmüş olup yere yığılmış bulunan cesetler, kompozisyonun içine dahil edildiği mekan, sosyo-kültürel düzlemde ele alınma ve bu konuda bilgi sahibi olma gereksinimi uyandırmaktadır. Francisco Goya'nın bu sanat yapıtını üretmeye iten neden, sadece bir belge niteliği yaratmak ise eğer, yine de söz konusu yapıt sadece bir belge değildir; bir resimdir. Aynı saptama, Breughel'in “Babil Kulesi” resmi için de geçerlidir. Tasvir edilmiş ve geçmişe ait olan imge, temsil ettiği şeye gönderme yapsa da artık tamamiyle o değildir; imge her defasında yeniden üretilir.

*“İmgelerin tanıklığına başvurmak isteyen birinin, bu tasvirlerin büyük bölümünün, tıpkı metinlerde olduğu gibi, bu amaçla yapılmamış olduğunu elbette hiç aklından çıkarmaması gerek-bu nokta açık olsa da, kimi zaman unutulabiliyor. Daha önce gördüğümüz gibi bu amaca yönelik tasvirler de vardır, ancak çoğu dinsel, estetik, siyasi ve diğer muhtelif işlevlere yönelik olarak yapılmıştır. İmgeler, toplumun “kültürel yapılandırılması”nda çoğunlukla kendilerine düşen rolü oynamıştır. Bu nedenle, imgeler geçmişin toplumsal düzenlemelerine ve her şeyden önce görüş ve düşünme biçimlerine tanıklık eder.”(43)*

---

43. BURKE Peter, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, Birinci basım, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, 210 s.



İmgelerin temsil ettikleri ve ‘yeniden yaratılmış’ olan gerçeklikler, toplumsal alanda sahip oldukları anlamın yanında bireysel olanı da vurgularlar. Belge niteliği, sanatçının tavrı ve yapıtının gerektirdiği kıstaslar doğrultusunda algılanır.



Resim 8-Auguste Rodin, *L'Adieu*

Bu bağlamda farklı dönemlerden iki sanatçının yapıtını ele alabiliriz. Sözelimi Rodin'in 1898 yılına ait olan “L'Adieu” adlı büstü, dönemin figüratif heykel anlayışının oldukça dışında olup ifadeci yönüyle ön plana çıkmaktadır. Camille Claudel'i betimleyen bu yapıtta figür, kendi kendini oluşturan bir büst kimliğine bürünerek öznel bir sorgulamayı dile getirir. Yapıt bu anlamda bireyin yeniden yapılandırmaya çalıştığı ontolojik-kişisel bütünlüğünün sembolü ve kanıtıdır. Albrecht Dürer'in 1500 yılında yaptığı oto portresi ise, sanatçının kendi varlığının bulunduğu ‘an’a ilişkin olarak önemli bir belgedir. Serol Teber ‘Melankoli’ adlı kitabında, Dürer'in otoportresinde kendisini İsa gibi resimlediğinden ve bundan bir anlamda “İsalaşma, insanın İsa denli özgürleşmesi...yaradılışın en yüce aşaması, insanın olağanüstü özgürleşmesi”(44) olarak söz etmiştir.

Ortaçağ sanatında yaratının matematik doğrultusunda anlam kazanması, tanrının gizemini de sayıların, sembollerin ve birtakım şekillerin yansıttığı düşüncesi, ‘bütünlük ve aydınlık’ gibi kavramlara karşılık gelir. Resimlerdeki İsa imgesi, sözü edilen kusursuz ve tanrısal güzelliğin, bununla ilintili olarak evrensel harmoninin insan biçimine bürünmüş temsili olup bu özellikleri el, yüz ve gözlerdeki ifade ile açığa vurur.

İçinde bulunduğu dönemin hümanist yapısından hareketle Dürer,

*“içinde saklı bulunan dini/ideayı/tanrıyı, kendi yüzünde yansıtarak özgürleştirebileceğini düşünmüş...Bu mertebeye erişmek, özgürleşmek içinde de, insanın kendisini geometri, simetri, harmoni kuralları içinde –ve kadın-erkek ölçülerini birbirleri içinde kaynaştırıp- resmedebileceğini öngörmüştür.*

*Dürer, bu savdan hareketle, 1500 yılında yaptığı kendi resminde, tanrı ile yaratıcı insan arasındaki ilişkiyi ve benzerliği (hatta özdeşliği) kendisinde somutlaştırmıştır.”(45)*

Albrecht Dürer sözü edilen bu yağlı boya resmin sağ üst köşesine şu yazıyı yazmıştır: “Ben Nürnbergli Albrecht Dürer, 28 yaşında, kendi kendimi yarattım”. Serol Teber’e göre “Dürer’in bu tür bir yöntemle, kendi-özbenliğini resimlemesi, dünyanın dönüm noktalarından olan 1500 yılına,-insanın özgürleşmesi yoluna- yeni bir boyut daha eklemiştir.”(46) Böylece ‘yazı’ da resmin tek başına temsil ettiği yapının yanı sıra, imgenin belge niteliğini vurgulayan önemli bir işleve bürünmüştür. Dürer’in otoportresi, Rodin’in heykeli gibi bu anlamda kendi kendinin ‘görgü tanıklığı’ nı yapmaktadır.

---

45. a.g.e , 62 s.

46. a.g.e., 62 s.



Resim 9- Albrecht Dürer, *Otoportre*

Benzer bir temsili William Blake'in yapıtlarında da görebiliriz. İngiltere'nin kültürel ve politik yaşamında ciddi değişikliklerin yaşandığı bir dönemde yaşamış bir ressam, gravür ustası ve şair olan Blake, basıma hazırladığı kitaplarında şiirlerini resimlerle, illüstrasyonlarla ve gravürlerle birlikte sunmuştur. Böylelikle yazı da çoğu zaman resmin sembolik bir ögesi haline gelmiştir. Şiirin sunduğu imgesel ve sembolik yapı ile resminki arasında keskin ayrımlar yoktur onun için. Ona göre imgelemi aktarmanın önemi, neredeyse her şeyden daha önemlidir.



Resim 10-William Blake, "Doğal Din Yoktur" kitabı için İllüstrasyon

"Bu dünyada bir insanın mutlu olabileceğini hissediyorum. Ve bu dünyanın imgelem ve vizyon dünyası olduğunu biliyorum. Bu dünyada resmini yaptığım her şeyi görüyorum, ancak Herkes aynı şeyi göremez. Cimrinin bakışına göre altın para daha güzeldir ve eski bir para kesesinin üzümle dolu bir asmadan daha güzel boyutları vardır. Bazılarında sevinç göz yaşları akıtan ağaç diğerleri için sadece yolda duran yeşil bir nesnedir(...)

(...)ve bazıları doğayı hiç görmez. Fakat imgelem insanının bakışına göre doğa imgelemin kendisidir. Bir insan neyse onu görür."(47)

Blake'e göre; "her kişi kendisine ait imgelem gücünün yeniden doğuşuna tanıklık ettiği zaman, algı kapılarını temizleyip her şeyin sonsuz ve kutsal olarak görünmesini sağladığı zaman, toplum gerçekten değişmiş olacaktır"(48) Blake'in "düşünce eylemdir" diyerek savunduğu şey aslında herkesin öncelikle kendi yaşamını değiştirerek toplumu değiştirmeye başlaması anlamına karşılık gelir. Ona göre özgür bir toplum modelinin oluşması, algının kapılarının temizlenmesine, böylelikle de her şeyin kendi kutsallığında ve canlılığında görülmesine bağlıdır. Bu durumda kişinin bireysel isyanı kendini ve çevresini gerçekleştirmedeki en önemli yoldur ve bu yüzden de kişisel olan politik olana denktir. Blake eyleme verdiği değerle, temel olarak imgelemi yansıtmaya işini üstlenmiş olan bilinçdışı ve içgüdüylü olumlu ve yaratıcı bir itici güç olarak görür. İnsanın özü olarak anlamlandırdığı

47. MARSHALL, Peter, **Bir Anarşist olarak William Blake**, Altıkırkbeş yayın, İstanbul, 1997, 21 s.  
48. a.g.e, 48 s.

imgelemi açığa vurmak için sanatın farklı alanlarından yararlanan Blake, bu kişisel süreci yapılandırmasında ona eşlik eden yapıtlarında kullandığı yazının temel niteliği olarak şiirde üretilen imgenin olanaklarını sonuna kadar kullanmıştır. Blake, 1790-92 yıllarında basılan ‘Cennetin Kapıları’ adlı yapıtında şiir dizelerini gravürlerle birlikte sunmuştur. Resimsel imge burada şiirin imgesel bütünlüğünü destekler niteliktedir; yarattığı görsel-imesel bağlantılarla şiirde oluşturulan imgesel organizasyonu izleyicinin zihninde görsel bir düzleme taşır. Tersten bakacak olursak, aslında şiirsel imge de resmin atmosferini güçlendirmektedir, diyebiliriz. William Blake, şiir ve resim arasında hiyerarşik bir yapı hissettirmeden her iki öğeyi de başat öğeler olarak eşit yoğunlukta kullanmıştır.



Onu bir Ağacın altında buldum.

Resim 11- William Blake, “Cennetin Kapıları” kitabı için illüstrasyon



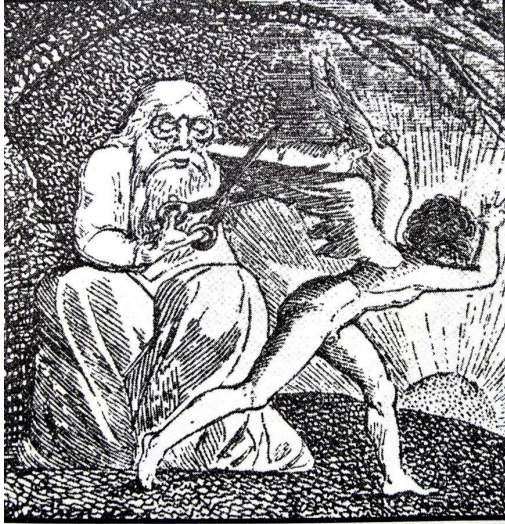
Yeryüzü  
Yaşamak için mücadele eder.

Resim 12- William Blake, "Cennetin Kapıları"  
kitabı için illüstrasyon



Sonunda olgunlaşıp yumurtadan  
çıkmak için kabuğunu kırar.

Resim 13- William Blake, "Cennetin Kapıları"  
kitabı için illüstrasyon



Yaşlı Cehalet  
Duyu organları kapanmış,  
Nesneleri yakınında.

Resim 14- William Blake, "Cennetin Kapıları"  
kitabı için illüstrasyon



Solucana dedim ki:  
Sen benim annem ve kızkardeşimsin.

Resim 15- William Blake, "Cennetin Kapıları"  
kitabı için illüstrasyon

Yazının görsel imgeye etkisinden söz açmışken, özellikle şiir ve resmin imge oluşturma konusunda neredeyse en elverişli iki sanat dalı olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. Braque'ın "Ben nesnelere(şeylere) değil, nesnelere(şeylerin) arasındaki ilişkilere inanırım" sözüne karşılık olarak Cemal Süreya şöyle demiştir: "...Braque'ın resim üstüne söylediklerini şiire uygulamakta bir sakınca görmeyerek diyorum ki: Şiirde asıl olan 'hikaye etmek' değil, kelimeler arasında kurulacak 'şiirsel yük'tür; Braque'ın lafıyla anektodik değil, poetik."(49)

*"...şiirsel imge, duyular alanına girmeyen bir gerçekliği duyular alanına sokmak için kullanılan bir araçtır. Daha açık söylemek gerekirse, şiirsel imge anlatılamayanı anlatılır kılma, yani duyu ötesi şeyleri elle tutulur, gözle görülür duruma getirme, somutlaştırma aracıdır. Bu yüzden şiirsel imge ile düşünsel imge'yi karıştırmamak gerekir. Çünkü düşünsel imge bir soyutlama aracıdır. Dünyanın biçimini çembere benzettiğimizde, soyut bir imge kurmuş oluruz ve bu şiirsel bir imge'ye yakın bir imgedir ama şiirsel bir değeri yoktur henüz. Ne var ki ona bir sıfat ekleyerek, örneğin, "ıssız yumurta" dediğimizde, şiirselliğe yakın bir değer elde edebiliriz. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, bu örnekte de olduğu gibi, herkesin bildiği nesnelere kurulan bir imgeyle şiirsel değerlere ulaşmak zordur. Tam tersine, hiç kimsenin bilmediği nesnelere kurulan bir imgeyle de şiirsel değerlere ulaşamaz(...)*

*(...)Simge de, nesnelere gerçekliği görüngülerle somutlaştırmak ereğiyle kullanılan bir araç olduğu için, bir imgedir. Ne var ki simge, imgede olduğu gibi, şiirsel nesnenin ya da ilişkinin doğrudan görüntüsünü yaratmak yerine, onlara benzeyen başka bir nesne ya da ilişkiyle gerçekleşir. Bu açıdan simgesel imge, gizli bir benzetme ilkesine dayanır. Pospelov'un da belirttiği gibi simgesel imge, çağrışım çeşitliliğini arttırması bakımından, çağdaş şairlerin sıkça başvurduğu bir araçtır. Şöyle diyor Pospelov "...temel anlamıyla simge (sembol), heyecansal-imgesel bir anlam taşıyan bağımsız bir sanatsal imge demektir ki, bu anlamda gene yaşam görüngüleri arasındaki benzerliği dayanır.(...) Simgede meydana getirilen görüngü, önce dolaysız ve bağımsız anlamıyla algılanmakta ve dolaylı anlam bundan sonra serbestçe oluşan çağrışım sürecinde ortaya çıkmaktadır."(50)*

---

49. RİFAT Mehmet, **Gösterge Avçıları-şiiri okuyan şairler**, İkinci basım, Om yayınevi, İstanbul, 2000, 24 s

50. NAYIR Yaşar Nabi, Salih Bolat, **Şiir Sanatı**, Varlık yayınları, İstanbul, 2003, 263 s.

Sözgelimi, Sylvia Plath'ın "April 18" adlı şiirinde kullandığı yan anlamlar ve çağrışımlar okuyucuya şiirin atmosferine ulaşması için gerekli imgeleri tasavvur etme olanağını açıkça vermektedir.

"Bir gerçek yitirildi dün  
Öyle kolayca ve geri dönmemesine  
Alacakaranlıkta bir tenis topu gibi(51)

Burada, şiirsel imge ile benzetme ve eğretileme arasındaki farka değinmekte yarar var. Şiirsel imge benzetme ya da eğretilemeyi içinde barındırabilecek denli kapsamlı bir olgu olup çoğalmaya, kendi içinde sayısız, yeni anlamlar üretmeye elverişlidir; oysa benzetme ve eğretileme tek başlarına imge yaratma konusunda yeterli olamayabilirler. Plath'ın şiirindeki temel-şiirsel imgeyi "öyle kolayca ve geri dönmemesine" eğretilemesi ile "alacakaranlıkta bir tenis topu gibi" benzetmesinin oluşturduğunu görüyoruz.

Mayakovski, *Şiir Nasıl Yazılır?* adlı kitabında imge kullanma yöntemleri üzerinde fazlaca durmuştur. Bununla birlikte, şiirde imgenin yeri sorunu ve görsel sanatlarda imgenin işlevi arasındaki ayrımı aydınlatmak açısından oldukça etkili etkili notlar almıştır kitabında:

*"Şiirde en yüksek anlatımcılık tonunu tutturmanız gerekir. Bu anlatımcılığın en dikkate değer araçlarından biri imgedir; ama çalışmanın başında toplumsal buyruğa verilen o ilk, belirsiz yanıt biçiminde beliren temel, görsel imge değildir bu. Hayır, ben bu temel imgenin biçimlenmesine katkıda bulunan yardımcı imgelerden söz ediyorum. Bu yardımcı imgeler çağdaş şiir yöntemlerinden birini oluşturur..."*

*-İmge yaratmanın en ilkel yollarından biri karşılaştırmadır.*

*-İmge yaratmanın en yaygın olarak benimsenen yolu eğretileme kullanmaktır; başka bir deyişle o ana dek yalnızca belli şeylerle ilgili sayılan özellikleri başka sözcüklere, nesnelere, olgulara ve kavramlara aktarmaktır.*



-İmge yaratmanın bir yolu, inanılmaz olayları ve gerçekleri abartmayla güçlendirerek anlatmaktır.

-İmge yaratma yolları da bütün şiir araçları gibi, okurun şu ya da bu imge biçimiyle ne derecede içli dışlı ya da yüz göz olduğuna göre değişir. Bunun karşıtı olan ilkeye göre de imge yaratabilirsiniz. Bu kez imge, imgelem yoluyla söylenenlerin anlamını genişletmez; tersine sözcüklerin yarattığı izlenimi bile bile daraltılmış bir çerçeveye sıkıştırmaya çalışır. Örneğin benim eski şiirim “Savaş ve Evren’de olduğu gibi:

‘Çürüyen, kokuşan vagona kırk adam vardı-  
Oysa yalnızca dört bacak.’ (52)

Plastik göstergelerin işaret ettiği imge, sembol gibi ögeler ise sanatçının oluşturduğu yapıtın bütünlüğü içerisinde daha farklı işlevlere sahiptirler. Resimsel imgeler, toplumsal ve kültürel düzlemde sahip oldukları temsilin doğrultusunda yaşamsal anlamlarına bürünürler. Kazanılan anlam yapıtın kendi başına bir varlık nesnesi olmasından ibaret olmayıp çok yönlü bir analizi gerekli kılar. Bunun nedeni, sanatsal göstergelerin birbirleriyle kurdukları ilişkinin ve farklı yapıtlardaki ortak olan ya da olmayan sembollerin karşılaştırılma gerekliliğinde yatmaktadır.

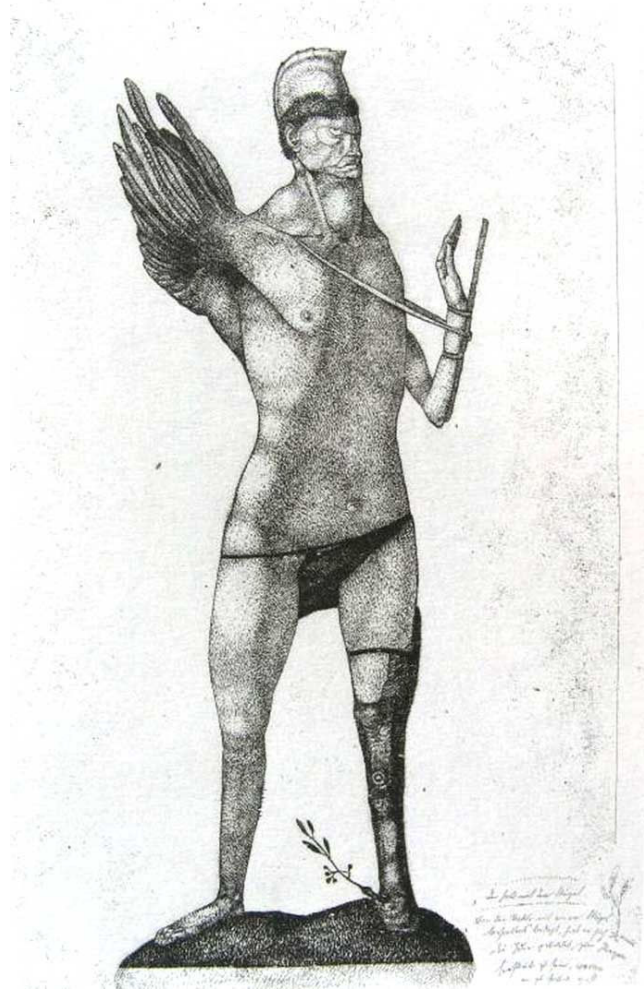
William Blake gibi çalışmalarında-özellikle 1903-1905 yılları arasında yaptığı gravürlerinde- grotesk ve fantastik ögelere yer veren Paul Klee’nin imge’ye biçtiği rol, bireysel bir yaklaşımın izlerini taşır. Klee, *Woman and Animal(Kadın ve Hayvan)*, *Hero with a wing(Kanatlı Kahraman)* ve *Comedian(Komedyen)* gibi gravürleri hakkında günlüğüne şu yorumları yazmıştır:

“582. Aralık 1904. Sonunda baskılar yapıldı ve ben memnunum. Şu Yeni Perseus, ona acı vermek için üzgün ve duyarsız canavarın kafasını kesmişti. Bu süreç, yüzünde eylemi yansıtmaması gereken erkeğin yüz hatlarında belirginleşiyor. Acının temel hatlarına, daha güçlü bir etki bırakan ikinci bir öge olarak gülümseme karışıyor. Buradan bakıldığında, katıksız acı yan taraftan resme eklenen Gorgon figürü\* nedeniyle tutarsızlaşıyor. Yüzündeki ifade ise daha da aptal, soylu başı ve yılanlardan oluşan süsleri gülünç birkaç kırıntı kalana kadar elinden gitmiş. Buradaki espri actıyı yeniyor, bu da Komedyen için ince bir son oldu(...)

---

\* Yunan mitolojisinde yılan saçlı, taş bakışlı diş canavar figürü  
52. [http://www.yitikulke.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=75&Itemid=55](http://www.yitikulke.com/index.php?option=com_content&task=view&id=75&Itemid=55), Erişim tarihi: 9.10.2006

(...)585. Ocak 1905. Kanatlı Kahraman aslında trajikomik bir kahraman, belki de antik bir Don Quijote. Kasım 1904'te ortaya çıkan bu bulanık formül ve şairane fikir sonunda iyice olgunlaşp biçim aldı. Bu insan, tanrısal varlığın tersine tek bir melek kanadıyla dünyaya gelmiş, ama yine de ulaşmak istediği amacından vazgeçmiyor. Anıtsal duruşuyla perişan görünüşü arasındaki karşıtlık, trajikomik olanın simgesi olarak özellikle yakalanmaya çalışıldı.”(53)



Resim 16-Paul Klee, *Kanatlı Kahraman*

Klee, resimlerinde karamsarlık ve ironinin iç içe olduğunu onaylarmışçasına 1902'de babasına şu sözleri yazmıştır: “Hakkında alay edilmemesi için, biri

---

53. KLEE, Paul, *Günlükler 1898-1918*, Çev: Selahattin Dilidüzgün, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, 155 s.

insanlara gülünecek bir şey verir, mümkünse kendi imgelerini.”(Klee, Will Grohmann 1985, Abrams, New York) Özellikle *Komedyen* serisindeki gravürlerinde(Örneğin “Komedyen II”) sıkça kullandığı maske imgesine deyim yerinde ise trajikomik bir ifade yüklemiştir.

Klee'nin Blake'le arasındaki ortaklık, yaşadıkları dönem itibariyle farklılıklar gösterir. Blake'de savaş ve endüstriyel değişimlerin derin bir şekilde etkilediği bir yaşamdan beslenen “yerme” kavramı, Klee'de, 20.yy modern sanatının, Avrupa gelenekçi sanatına karşılık olarak önerdiği bir sanatsal tavıra karşılık gelir. Diyebiliriz ki, grotesk yapı, biçimsel deformasyonun da etkisiyle karakteristik bir düzleme oturur.



Resim 17- Paul Klee, *Komedyen*



Resim 18- Paul Klee, *Kadın ve Hayvan*

Oldukça farklı anlatım biçimlerinin yanısıra ortak sembollerin de yer aldığı anlamdaş yapıtlar mevcuttur sanat tarihinde. Fakat yapıtı diğerlerinden farklı kılan ontik-atmosferik yapı, biçim-içerik ilişkisi ve ifade şekli gibi önemli özellikler, kullanılan ortak temalara, imgelere rağmen özgün yapıtlar doğduğunu açıkça göstermiştir. Ortaya çıkan yapıtlardaki özgünlük, sanatçıların duyarlılıkları karşısında oluşan farklı ifade dilleriyle birebir ilişkilidir. Sözelimi, kadın imgesini ve kadını bireysel-toplumsal olarak ilgilendiren temaları ele alıp yapıtlarında vurgulayan bir sürü sanatçı vardır, ama birçoğu oldukça özgün yapıtlar üretmiştir. Bu konuya ilişkin tasvir edilen sembollerin öznel bir biçimde kullanımını Frida Kahlo'nun yapıtlarında açıkça görebiliriz.



Resim 19- Frida Kahlo, *Henry Ford Hastanesi*

Kahlo, Meksika Sanatının karakteristik özellikleri olan soy ve bütünleşme kavramlarına bir ölçüde ortak olmuştur. Ex-voto resmi ile Kahlo'nunki paralel bir düzlemde değerlendirilebilir. Fakat Kahlo'yu Meksika'lı ressamlardan bir noktada ayrı kılan özellik, görünen gerçekliği değil, tamamiyle hissettiği gerçekliği resmetmiş olmasında yatmaktadır. Başlangıçta popüler Meksika sanatı ve erken Colombia kültüründen oldukça etkilenmesine rağmen, kendine özgü bir resim dili geliştirmiş ve kurgu ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi daha görünür kılmıştır.

Frida Kahlo'nun 1932 yılında yaptığı "Henry Ford Hospital" adlı resmi bir çok yapıtında olduğu gibi boşluk ve tek başlılık duygusunu çok iyi yansıtmaktadır. Yapıtlarında alışık olduğumuz bu duyguyu, resimlerinin fonuna yerleştirdiği yalın peyzajlarla ilişkilendirebiliriz. Resmin merkezinde ise altı nesneye bağlı olan Kahlo,

kanlı çarşaf üzerinde bir yatakta uzanmaktadır. Kahlo'ya damara benzer bir iple bağlı bu nesnelere "fetus", bir kadının iç dünyasını açığa vuran "pembe torso", incinmiş omurilikle ilişkilendirilebileceğimiz "omurga", çocuk düşürme sürecinin yavaşlığını gösteren "salyangoz", aşırı duygusallığı açısından önem taşıyan "orkide çiçeği" gibi yaşamsal değerleri baskın olan sembollerdir. Kahlo'nun bu resmi, diğer resimleri gibi sürreal ve fantastik öğeler içerse de, tamamiyle sürrealist olarak tanımlanamaz. Kullandığı semboller otobiyografik düzlemde farklı anlam ve öneme sahip olan imgeler olup daha çok ifadeci bir anlayışı dile getirmektedirler.



Resim 20- Edward Munch, *Asgardstrand sokağı*

Benzer yoğunlukta bir ifadeci yaklaşımı Edvard Munch'un resimlerinde de görebiliriz. Özellikle "The Dead Mother and the Child" adlı resim otobiyografik özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. Munch'un yaklaşımı genellikle geçmiş deneyimlere dayalı psikolojik algının dışavurumuna ilişkindir. Böylelikle ele alınan anı yeniden ve yeniden yaşantılır. Resmin travmatik çocukluk anlarına dayalı

psikolojik atmosferinin baskın olmasına karşılık Munch'un resmini ayrıcalıklı kılan özellik sadece bu değildir: daha çok sanatsal yaklaşımındaki taviz vermez tutumu ve kendine özgü resim tekniğidir. Resimlerinde ayrıntıcı olmayan tavrı, yağlıboyayı suluboya tekniğine yakın bir şekilde kullanımı ile birleşince, yarattığı genel atmosfer, istediği elemanları vurgulayıp istediklerini arka plana atmasıyla psikolojik ifadeyi daha da etkili kılmaktadır. Bununla birlikte, kompozisyonlarındaki kontrast renk kullanımı ve kurduğu hassas denge, yaşam-ölüm temasının aynı anda vurgulanması ile ilişkilendirilebilir.



Resim 21- Edward Munch, *Ölü Anne ve Çocuk*

Munch'un annesinin 1868'deki ölümünün resimlendiği yapıtta, aile üyeleri ölü yatağının arkasında sıralanmış, ölüm duygusunun hakim olduğu odaya ait görünmektedirler. Ölü yatağının diğer tarafında ise Edvard'ın kardeşi Sophie, ellerini kulaklarının üzerine kapamış ölüm duygusunun sessiz fakat bir o kadar da acı dolu çığlığını engellemeye çalışarak diğer aile üyelerinden ayrılmaktadır; Munch'un diğer resimlerinde de yaygın olduğu gibi özne, resmi yapan kişi tarafından gözlemlendiğinin farkındaymışcasına izleyiciye doğru bakmaktadır. (Bu özellik Munch'un bir çok resminde görülebilir-bkz.Street in Asgardstrand) "The Mother

and the Dead Child” temelde Sophie’nin ölüm duygusunu algılayışını ve bu durum karşısında yalnızlığını vurguladığı için Sophie’nin otoportresidir de diyebiliriz.



Resim 22- Joseph Beuys, *Keçeden Takım Elbise*

Farklı bir otoportre temsili için Joseph Beuys’un “keçe” sini örnek verebiliriz. Beuys’un bir kaza sonrası hayatını kurtaran keçe-içyağ karışımı, hayatı boyunca heykellerinde ve yerleştirmelerinde temel malzemeler olarak kullanılmıştır. Keçenin kazandığı yaşamsal boyut, Beuys’un kişisel tecrübesi ve sıcaklık işleviyle ilişkili olup öznel bir “imge” kimliğine bürünmüştür. Beuys, Rene Block’la yaptığı bir söyleşide keçenin onun için yaşamsal hale gelen işlevine dikkat çekmiştir.



*“Isınmanın karakteri-eyet, bu açıkça belli. Keçe giysi yalnızca bir gösteri değildir. Bu, benim performanslarım sırasında yaptığım keçe heykellerin bir uzantısıdır. Orada, keçe aynı zamanda ısıtıcı bir eleman veya bir izolatör olarak da ortaya çıktı. Keçe genellikle yağ ile birlikte, heykele her düzeyde sıcaklık vermek için kullanılmıştır; onun bir türevidir. Sıcaklığın karakterine bir anlam yükler.*

*Nihayet bu sıcaklık kavramı daha da ileri gider. Yalnız fiziksel sıcaklık değildir bu. Eğer fiziksel sıcaklıktan söz etseydim-performanslarımda yalnızca kızıl ötesi bir ışık kullanabilirdim de. Esasen tamamıyla farklı bir sıcaklık benim demek istediğim, tinsel veya evrimci bir sıcaklık, veya bir evrimin başlangıcı.”(54)*



Resim 23- Lothar Wolleh, *Josef Beuys-Stockholm*

Plastiğin sadece görsel sanatlara ait bir terim olmasına karşı çıkan Beuys, daha soyut ve geniş bir anlamlandırmayı tercih edip “Düşünme plastiktir”(55) demiştir. Yaşamsal olan imge’yi ortaya çıkaran bir anlayış, sanatı yaşamla aynı çizgide kavramanın ön koşuludur ve bu yüzden de gereklidir. “Sanat, Beuys için simgesel

---

54. ARUOBA Oruç, “Sanatın en eski anlamını kavrayan bir insan”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı: 133, 1991, 14 s.

55. a.g.e., 22 s.

değil, göstergelerin yürürlükte olduğu bir dildir; bu da sanatın “gerçekliğin dili”olduğunu ortaya koymaktadır” demiştir Mehmet Ergüven.(56) Bu anlamda Beuys’un ‘düşünce’ye heykel kimliği kazandırması ve ‘ses’ için de “heykelin ilk ve temel formu”(57) benzetmesini yapması, ortaya attığı “sosyal heykel” kavramının özgür, hareketli, yaşayan yapısına karşılık gelen bir imge modeli sunmasıyla ilişkilendirilebilir.



Resim 24- Martin Kippenberger, *Franz Kafka'nın Amerika'sının Mutlu Sonu*

Alman sanatçı Kippenberger, heykel, resim ve yerleştirmelerinde, imge'ye yeniden yüklediği mizahi anlamla farklı bir örnek olabilir. Kippenberger, “Franz Kafka'nın Amerika'sının Mutlu Sonu” adlı yerleştirmesinde, futbol sahasına peşi sıra yerleştirilmiş çeşitli büro malzemelerini, Franz Kafka'nın “Amerika” adlı romanındaki “Oklahoma Doğa Tiyatrosu” adlı son bölüme ithafen bir anlatım aracı olarak kullanmıştır.

Söz konusu romanın kahramanı Karl Rossman, Amerika'da yaşayıp ta bir

---

56. ERGÜVEN Mehmet, “Beuys Meselesi”, **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı: 133, 1991, 27 s.

57. **a.g.e.**, 17 s.

türlü huzuru bulamayan bir gençtir. Roman'ın genel seyrine bakarsak, bu süreç böyle devam edecek gibi bir izlenim vermektedir. Oysa, "Oklahoma Doğa Tiyatrosu" adlı son bölümde bu kısır döngü duygusu tuhaf bir şekilde son bulur. Karl, büyük bir umutla başvurduğu Oklahoma Doğa Tiyatrosu'nda, daha önce ulaşamadığı huzura, yeni bir meslek ve tatmin edici bir hayata sahip olup erişecek, hatta daha da ileri giderek, evini yeniden bulacağı umuduna kapılacaktır. İşe ilk başladığında bir tiyatro için oldukça tuhaf bulduğu büro masaları, oradan oraya koşuşturan memurlar, çok kısa bir sürede "Tiyatromuzda herkese bir iş, herkese bir yer vardır"(58) sloganıyla sonsuz ve telkin edici bir güven duygusuna dönüşecektir. Kapitalizmin yapılandığı sistemleri ve bu sistemlerin bireye sunduğu "güven verici" hayatı ironik bir şekilde sorgulamakla birlikte, Karl gibi umutsuz-yenilmiş bir insanın kendi yöntemiyle birey haline gelme sürecini açıkça sunmaktadır bürolar dünyası.



Resim 25- Martin Kippenberger, *Franz Kafka'nın Amerika'sının Mutlu Sonu*, *Ayrıntı*

“Sağ tarafta bir stand, sol tarafta bir stand ve arenanın tam ortasında basketbol sahası büyüklüğünde, futbol sahası şeklinde bir alan. Sandalye-masa-sandalye manzaralı bir ortamda elli farklı kişinin karşılaştığı bir mekan. Sorulara verilen dolambaçlı cevaplar: Kim nasıl oturabilir? Masa nedir? Görüşmeler karşı tarafa nasıl iletiliyor? Müze görevlileri katılımcılara çoğu “dört ayaklı” eşyaların nasıl bir kaliteyle üretildiklerini daha yakından görmeleri için galoş verdiler. Kontraplak taht, küçültülmüş bar taburesi izlenimi veren ofis sandalyesi, Colani maskülatör’den düşük maliyetli kaseye kadar kalıplanmış plastik, ağaç veya Thonet’in sadeleştirilmiş demirden yapıtları...Mobilyalarda da Mickey Mouse efekti ve fabrika dokumalarının menzili içindeki esprilerin devamlılığı, ‘Sit down in a fried egg-kızarmış yumurtanın içinde otur’, Afrikalı heykel sanatına gönderme yapan 30’ların tepkisi, şairler için yüksek güvenlikte döner sandalyeler, gerçekten uzun bir sandalye daha ve ardından döner bir tabure...Bu anahtar kelimeler serginin değişmez yüzeyini tırmalamaktan başka ne yapabilir ki? ‘The Happy End of Franz Kafka’s Amerika’, 1994 yılında Boysman-Van Beuningen müzesinde sergilenmiştir. Sandalye-masa-sandalye yapılarının gündemdeki tek nedeni; iş görüşmeleri. Kendimizi bir sirk alanının girişinde buluveriyoruz hemen. Sirk sanatçı, asistan ve her türlü işçi arıyor. Projenin boyutları bir yana, ütopyası Franz Kafka’nın ‘Amerika’sında tam olarak tanımlanmıştır. Kitabın son bölümünde, Kahraman Karl “Oklahoma Doğa Tiyatrosu” iş ilanının önüne gelir: “Büyük Oklahoma Tiyatrosu seni çağırıyor(...)Herkes hoş geldi! Eğer sanatçı olmak istiyorsan bize katıl! Tiyatromuzda herkese bir iş, bir yer vardır...”(59)

San Fransisco Modern Sanat müzesinde Jutta Koether’in Kippenberger ile yaptığı görüşme kayıtları, kişisel performans olarak, kısa bir süre sonra “B” planı adıyla kimlik bulur. Bu görüşmede Kippenberger, tıpkı Karl’ın romanda deneyimlediği gibi, müdürün karşısında becerilerini sunup memur olarak işe alınmayı umut eden bir karaktere dönüşmüştür. Bu anlamda Franz Kafka’nın Amerika’sı, mutlu sonuna ulaşır: Futbol sahasına yerleştirilmiş olan büro malzemeleri, bir memur için hiçbir zaman sonu gelmeyecek bir çalışma dönemi ve böylelikle garantili bir hayat vadeden bir fırsatlar kapısını sembolize eder. Kippenberger kendine Karl imgesini yüklemiş, enstalasyonu izleyen diğer insanları da Karl’dan bir farkı olmayan diğer memurlar gibi hissetmeye davet etmiştir.(1991)

Bunun gibi, daha birçok sanat yapıtında, imge, sanatçının ona yüklediği öznel

anlamlar doğrultusunda kimlik kazanıp, toplumsallaşır. İfade biçimlerinin çeşitliliği de böylelikle, izleyicinin zihninde gelişmeye açık hale gelip, farklı dilsel kodlamaların önünü açar ve algılanmalarını kolaylaştırır.

## SONUÇ

Bilgi ve kültür sürecinin gelişimini, toplumsal yaşam pratiği ve çalışma(ınan emeği) ile paralel bir düzlemde göz önünde bulundurursak, diyebiliriz ki, insan yapısı ve davranışları doğayı kabullenme ve değiştirme/dönüştürme çabasını açığa vurmaya, gün geçtikçe daha da eğilimli hale gelmiştir. İlk insan, gücüne bir türlü anlam veremediği, dolayısıyla korktuğu doğaya karşı tepkisini imgelerle dile getirmiş, korunma yöntemini ise, kendini koruduğu şeyin suretini kopyalamakta bulmuştur. Gerek korkulan hayvanların resmini çizerek, gerekse doğadaki sesleri taklit ederek yapılandığı yaşama modeli, zaman geçtikçe ihtiyaçlar ve şartlar doğrultusunda başka hallere bürünmüştür. Dahası, insan, ifade olanakları geliştikçe, kendine özgü olan dünyasını, en etkili ve uygun şekilde aktarma ihtiyacı duymuştur. Dünya görüşünün kişiye özel oluşu düşüncesinden yola çıkarsak eğer, rahatlıkla şunu söyleyebiliriz: insan yaşamının bilinçteki yansıması, aslında göreceli olan gerçeklik görüntüsünün algılanışıdır. Zihinde oluşan bu öznel görüntülerin büründükleri son tasarım ise birer “imge”dir.

Görsel Sanatlarda varyasyonlarıyla karşılaştığımız imgelerin aslında sözcük gibi işaret ettiği şeyin kendisi(betimi) olmaktan daha farklı bir iletişimsel yapı sunduklarını söyleyebiliriz. Özellikle resim ve heykel gibi, materyali ifade aracı olarak kullanan alanlarda imge çeşitliliği sanatsal yaklaşımla daha da yakın bir ilişki içindedir.

Bu çalışmada temel olarak ele aldığı üzere, sanat; ‘Anlam Yüklenmiş Formlar’, ‘Dışlaştırılmış İfadeler’ ve ‘İşaretler Bütünü’dür. Sanat yapıtı ise, insan bilgilerinin estetik özümlesi ve bunun imgesel/sembolik bir dille ifadesidir. Sanat yapıtının diğer nesnelere daha farklı kıstaslar doğrultusunda algılandığını yeniden vurgularsak, diyebiliriz ki, iletişimin biçimi özeldir; izleyicinin sanat yapıtındaki imge ile kurduğu iletişim, en az sanatçı ve yapıtı arasındaki iletişim kadar özel bir çabanın ürünüdür.

Sonuç olarak imgeler, insanın binlerce yıllık gelişim-değişim sürecinde yapılanan duygu ve düşüncesinin, dünyayı algılayışının etkili ifadeleridir. Gerçekliği yapıtında bir kez daha düzenleyen sanatçı ise, sözünü ettiğimiz “özel” süreci, yaşadığı dönemin toplumsal yapısıyla birebir iletişim halinde yaşar; yapıtı, ait olduğu dönem çerçevesinde değerlendirilir.

## KAYNAKÇA

AKARSU Bedia, **Humboldt'da Dil Kültür Bağlantısı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984

ARUOBA Oruç, "Sanatın En Eski Anlamını Kavrayan Bir İnsan", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı: 133, 1991

BARTHES Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Kaf Yayıncılık, İstanbul, 1999

CROCE, Benedetto, **İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik**, Çev.İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1983

BURKE Peter, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003

DANESİ, M and Peron, **The Field Of Cultural Semiotica**, P. 2002

DUFRENNE, M, **Esthetique et philosophie, (estetik ve felsefe)**, Paris, 1967

ERADAM Yusuf, **Benden Önce Tufan**, Birinci basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1997

ERGÜVEN Mehmet, "Beuys Meselesi", **Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı: 133, 1991

ERKMAN Fatma, **Göstergebilime Giriş**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1987

FİSCHER Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, V Yayınları, 1993

GROHMANN Will, **Klee**, Abrams, New York, 1985

GUIRARD Pierre, **Göstergebilim**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994

GOMBRİCH Ernst Hans Josef, **Sanat ve Yanılsama**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, 1992

GÜR Celal, "Ferdinand de Saussure ve Yapısalcılık", **Yom Sanat Dergisi**, Sayı:22

KAGAN M., **Estetik ve Sanat Dersleri**, Çev. Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, İstanbul, 1993

KAFKA Franz, **Amerika**, Çev: Orhan Tuncay, Gün Yayıncılık, İstanbul, 2003



KLEE Paul, **Günlükler 1898-1918**, Çev: Selahattin Dilidüzgün, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005

MARSHALL Peter, **Bir Anarşist Olarak William Blake**, Çev.Rahmi G. Ögdül Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1997

NAYIR NabiYaşar, BOLAT Salih, **Şiir Sanatı**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2003

ÖZLEM Doğan, **Günümüzde Felsefe Disiplinleri**, İkinci basım, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2001

PIERCE, **Logic as Semiotic: The Theory of Signs**, C.S. 1910

PONTY Maurice Merleu, **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, Birinci basım, Metis Yayınevi, İstanbul, 2005

RİFAT Mehmet, **Gösterge Avcıları-Şiiri Okuyan Şairler**, Om Yayınevi, İstanbul, 2000

RİFAT Mehmet, **Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, Yazko, İstanbul, 1983

RİFAT Mehmet, **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2.Temel Metinler**, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul, 1998

SAUSSURE Ferdinand de, **Genel dilbilim Dersleri**, Çev. Berke Vardar, Multilingual yayınları, İstanbul, 2001

SONESSON Göran, **“An Essay Concerning Images”**, Erişim tarihi:10.5.2006 [http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe\\_My\\_review.pdf](http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Groupe_My_review.pdf)

TASCHEN Angelika , **Kippenberger**, Taschen, 2003

TÜKEL Uşun, **İkonografiden Göstergebilime Resmin Dili**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005

TANSUĞ Sezer, **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993

TEBER Serol, **Melankoli**, Say Yayınları, İstanbul, 2001

WÖLFFLİN Heinrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs, Üçüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990

[http://www.yitikulke.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=75&Itemid=55](http://www.yitikulke.com/index.php?option=com_content&task=view&id=75&Itemid=55), Erişim Tarihi: 5.9.2006

<http://books.google.com/books?vid=ISBN3822859834&id=ASyXSgZk2EsC&dq=frida+henry+ford+hospital>, Erişim Tarihi: 16. 8. 2006