

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA RESMİN SANAT NESNESİ  
BAĞLAMINDA GÖSTERGE OLARAK YER ALMASI

Yüksek Lisans Tezi

Güneş Oktay

İstanbul – 2009

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

# ÇAĞDAŞ SANATTA RESMİN SANAT NESNESİ BAĞLAMINDA GÖSTERGE OLARAK YER ALMASI

Yüksek Lisans Tezi

Güneş Oktay

Tez Danışmanı  
Yrd. Doç. Elif Çelebi Taktak

İstanbul – 2009

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK ( YL – 1 )

17 Aralık 2009

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 10090060030 no.'lu öğrencisi Güneş OKTAY'ın Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "ÇAĞDAŞ SANATTA RESMİN SANAT NESNESİ BAĞLAMINDA GÖSTERGE OLARAK YER ALMASI" adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulu'nun 09 Kasım 2009 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince ...70..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta;

A ) Yüksek Lisans öğrencisi Güneş OKTAY'ın tez savunmasında *BAŞARILI*..... olduğu *başarılı*..... ile kararlaştırılmıştır.

B ) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ..... ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 ( üç ) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Yrd. Doç.Elif Ç. TAKTAK  
DANIŞMAN

Doç.Z.Rüçhan Ş.ALTINEL  
ÜYE

Yrd. Doç.Nalan DANABAŞ  
ÜYE

Yrd. Doç.Sevil SAYGI  
YEDEK ÜYE (Resim)

Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ  
YEDEK ÜYE (Heykel)

**MADDE 15. :**

a ) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b ) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yüksek öğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c ) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d ) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden

Neslihan POLAT  
Enstitü Sekreteri



## ÖNSÖZ

Günümüzde sanatın ölümü görüşü tartışılırken, çağdaş sanatı ve onu hazırlayan dönemlere kaynaklık eden süreci, bulunduğu ortamın gerektirdiklerini, yapıtları oluşturan sanatsal düşünce anlayışı ile sanatçı fikirlerinin neler olduğunu araştırmak, içinde bulunduğumuz dönemi ve bu dönemin sanat anlayışını anlamak açısından önemlidir.

Resmin çağdaş sanat ortamı içerisinde bir anlatım biçimi olarak yetersiz kaldığı düşüncesinden hareketle resmin felsefe ve diğer disiplinlerle olan ilişkisini incelemek, resim sanatının günümüzdeki konumunu bulmak için yararlı bir inceleme olur. Resim sanatının, özellikle teknoloji ve buna bağlı olarak ‘yeni medya’nın gelişmesiyle ortaya çıkan toplumsal değişimler sonucunda kendisini yeniden tanımlaması gerekmektedir. Resmin, felsefeyle tekrar bir ilişki kurması kendi içinde var olan sınırlarını zorlayarak araçsallaşması sonucunu doğurur.

Sanat nesnesi olarak ele alınan resim anlayışının çağdaş sanatta konumunu ve onu belirleyen tarihsel geçmişini incelerken dönemin yapıtlarına bakmak, yapıtların göstergesel çözümlenmelerini gerektirir. Bu çözümlenmeleri yapmak için de üzerine birçok okuma yapılmalıdır. Dil felsefesine ait olan bu metin okuma yöntemlerini değişen sanat görüşleri çerçevesinde ele almak yapıt çözümlenmeleri yapmak, aşırı yorum tehlikesini de beraberinde getirebileceğinden içerisinde belli zorluklar barındırır.

Yüksek Lisans tezi olan bu çalışmanın oluşmasında öncelikle uyarıları ve değerli katkılarından dolayı tez danışmanım Yrd. Doç. Elif Çelebi Taktak’a, konuyla ilgili araştırmalarını benimle paylaşan ve ek kaynak temininde yardımcı olan Prof. Dr. Ali Akay ve Yrd. Doç. Ahu Antmen’e teşekkür ederim.

## ÖZET

Toplumsal değişimlere bağlı olarak gelişen teknoloji ve medyanın egemen olmasıyla oluşan kitle kültürü sanatı da etkilemiş; sanat, çok sesli ve heterojen bir yapıya dönüşerek disiplinler arası sanat anlayışı benimsenmiştir. Bütün bu değişimler resim sanatına da yansyarak resmin sanat içerisinde ayrı bir anlatım biçimi olarak yetersiz kaldığı düşüncesi, resmin sadece kendi geleneksel teknik ve yöntemleriyle sınırlı olamayacağı ve resmin sanattan bağımsız, ayrı bir konumda tutulamayacağı anlayışı ortaya atılmıştır.

Çağdaş sanatın nesnesi olarak resim, modernizmdeki görüşün aksine gelenekler ve resmin kendi içerisinde getirdiğı zorunlulukları dışlayarak geleneksel biçim, içerik ve ölçütlerinden kurtulur. Temsiliyetten uzak, ‘fikir’ olarak resim anlayışını benimseyen resim, içerisinde bir alt metin ve fikir barındırır. Anlamak için üzerine okumalar yapılmasını gerektiren bu yaklaşım fikri ön planda tutarak resmi araçsallaştırır.

## SUMMARY

The mass culture, formed by the dominant media and the technology developed as a result of social changes, has also affected the art; the art is transformed into a polyphonic and heterogeneous structure and inter-disciplinary sense of art is adopted. All these changes are also reflected in the painting and the idea that painting, as an independent form of expression within the art is inadequate, the fact that painting can't be limited to its own traditional techniques and methods as well as the perception that painting can't be isolated from the art are suggested.

Contrary to the Modernist point of view, painting, as the object of the contemporary art, is freed from the traditional forms, contents and criterion by rejecting the traditions and the difficulties that are found within the art itself. The painting, adopting the painting apart from the representation as an 'idea' is the one that includes a sub-text and a notion. This approach, requiring relative readings to understand it, instrumentalizes the painting by prioritizing the notion.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	I
ÖZET .....	II
SUMMARY .....	III
GİRİŞ .....	1
1- 1955 SONRASI SANATIN TEKRAR TANIMLANMASIYLA RESİM SANATINDAKİ DEĞİŞİMLER ve SÜRECE ÖNCÜLÜK EDEN AKIMLAR .....	3
2-RESİM SANATINDA GÖSTERGE ve YAPIBOZUM (DECONSTRUCTION).....	22
2.1- RESİM SANATINDA GÖSTERGEBİLİM.....	22
2.1.1- Tanımı ve Kısa Tarihi .....	22
2.1.2- Görsel Göstergebilim.....	25
2.1.3- Düz Anlam, Yan Anlam .....	27
2.1.3.1- Düz Anlam.....	28
2.1.3.2- Yan Anlam.....	28
2.1.4- Dizge, iletişim, kod.....	29
2.1.4.1- Dizge.....	29
2.1.4.2- İletişim .....	30
2.1.4.3- Kod .....	30
2.2- JACQUES DERRIDA ve SANATTA YAPIBOZUM.....	32

2.2.1- Jacques Derrida ve Eleştirel düşünme ve okuma yöntemi olarak yapıbozum	32
2.2.2- Différance (Ayrılanlık)	34
2.2.3- Yapıbozumcu strateji ile silme eylemi	38
3- SANAT NESNESİ BAĞLAMINDA 1980 SONRASI RESİM SANATI	42
3.1- POSTMODERN ALINTI	43
3.1.1- Glenn Brown	44
3.1.2- John Currin	46
3.2- GELİŞEN TEKNOLOJİ İLE GELENEKSEL RESİM MALZEMESİNİN ORTAKLIĞI	48
3.2.1- William Kentridge	49
3.2.2- Takeshi Murata	51
3.2.3- Jeremy Blake	52
3.3- RESİMDE MEKANSALLIK	54
3.3.1- Franz Ackermann	55
3.3.2- Haluk Akakçe	58
3.3.3- Jim Lambie	60
3.3.4- Michel Majerus	61
3.3.5- Federico Herrero	63
3.4- RESİM MALZEMESİNİN GÖSTERGELEŞMESİ	64

3.4.1- Angela de la Cruz .....	65
3.4.2- Pia Fries .....	67
3.4.3- Adrian Schiess .....	68
3.4.4- Fabian Marcaccio.....	71
SONUÇ .....	73
KAYNAKÇA.....	75
RESİM LİSTESİ .....	82

## GİRİŞ

Modernizm sonrası Kant'ın temellerini attığı 'yüce estetiği'nin terk edilmesiyle hem sanat ve hayat, hem de seçkin ve popüler arasındaki sınırlar erimiştir. Geleneksel sanat olarak resim yeniden ele alınmış, tuvalin yetersiz bir araç olarak görülmesiyle sanatçılar yeni arayışlar içerisine girmişlerdir.

Danto, 1960 ve 1970'lerde resmin geleneksel biçim, içerik ve ölçütlerinden kurtulduğuna dikkat çeker. Yeni düşünce biçimlerinin ortaya atılmasıyla "fikir olarak sanat" anlayışı egemen olmuştur. 1950lerin sonlarında başlayan Oluşumlar (happening) ve Performans Sanatını, yakın zamanda Minimalizm ve Kavramsal Sanat anlayışı takip eder. Sanatta başlayan bu hareketlenme disiplinler arası ve çoğulcu sanat görüşüne zemin hazırlar. Bugünün sanat anlayışına baktığımızda, sanata karşı olan arzu herhangi bir akım ya da var olan ortam tarafından kısıtlanamaz. Bütün bu değişimler resme bakış açısını da değiştirmiş, resmin sadece geleneksel teknik ve yöntemlerle sınırlı olamayacağı, resmin sanattan bağımsız ve ayrı bir konumda tutulamayacağı görüşü benimsenmiştir.

Çağdaş Sanat anlayışı, dönemin sosyo-politik problemlerini temsiliyet anlayışıyla betimleyerek üslup sorununa odaklanmadan, bu anlatımı tamamlayacak ifade biçimini seçer. Resim de çağdaş sanat içerisinde bu alternatif ifade biçimlerinden biri olarak kendisine yer bulur.

Gelenekler ve kendi zorunlulukları tarafından belirlenmeyen resim, artık açık ve kolay anlaşılır değildir. Resmin kendine özgü özelliklerini bile incelerken her sanat yapıtında olduğu gibi üzerine belli okumalar yapmak, ilgili kodları bilerek belli bir öğrenme sürecinden geçmek gerekir.

Çağdaş sanatta resmin göstergesel olarak incelenmesi üzerinde duran araştırmamın başlıca amacı, bulunduğu dönemin sanat anlayışları çerçevesinde, çağdaş resmin değişen teknik üretimiyle bugünkü konumunu belirlemek, gelişen teknolojinin de etkisiyle farklı disiplinlerle olan ortaklığında kendisini de dahil ettiği toplumsal eleştirisini incelemektir.

Resmin bugünkü durumunu anlamak için gerekli olan tarihsel sürece tezimin ilk bölümde yer verdim. 1955 sonrası sanatın tekrar tanımlanmasıyla birlikte değişen sanat görüşünü, bu sürece öncülük eden akımları ve bu akımların başlıca sanatçıları tarihsel kronoloji içerisinde ele alırken imge, dil ve kavram ilişkisi üzerinden resmin kavramsallaşma sürecini inceledim.

Araştırmamın ikinci bölümünde bir sanat yapıtının daha sağlıklı bir şekilde çözümlenebilmesi için gerekli okuma yöntemleri olan göstergebilim ve yapıbozumculuğu (deconstruction) araştırdım. Göstergebilimsel yaklaşımda gösterge türlerini, temel ilke ve yöntemleriyle beraber incelerken resim sanatından örneklemlerde bulundum. Jacques Derrida'nın ortaya attığı, görünenin ötesindeki gerçek anlamı bulmak için bir eleştiri yöntemi olan yapıbozumculuğu incelerken Derrida'nın, Saussure'ün yapısal dil kuramlarını eleştirerek ortaya attığı "différance" kavramını sanat tarihinden çözümler yaparak açıkladım. Sanat yapıtındaki silme eylemini, yapısal çözümlenme olmasından dolayı yapıbozumculukla ilişkilendirerek örnek çalışmalara yer verdim.

Son bölümde, 1980 sonrası sanat ortamı içerisinde resmi, sanat nesnesi bağlamında ele alırken "biçim ve malzeme açısından kendisini kısıtlamayan resim" görüşünü benimseyen ve dönemi yakından ilgilendiren bazı sanatçıları belli kategorilerde inceledim. Bu sanatçıların sanat görüşlerine yer vererek belli başlı yapıtlarını çözümlendim.

Araştırmam boyunca Türkçe ve İngilizce olmak üzere konuyla ilgili olan çeşitli kitap, makale ve internet gibi kaynaklardan yararlandım

Özellikle yapıt çözümlenmelerini daha sağlıklı yapabilmek için aslında metin okuma yöntemi olan göstergebilim ve yapıbozumculukla ilgili çok kapsamlı araştırma ve okumalarda bulundum.

Tezimin temel konularından olan resim sanatının dönüşüm sürecini ve bu süreç dahilinde yaptığım yapıt okumalarını daha anlaşılır hale getirmek için tezimde görsel verilere de yer verdim.

## 1- 1955 SONRASI SANATIN TEKRAR TANIMLANMASIYLA RESİM SANATINDAKİ DEĞİŞİMLER ve SÜRECE ÖNCÜLÜK EDEN AKIMLAR

Bugünkü resmin durumunu anlamak için sanatın tekrar tanımlandığı 1950 sonu ve 1960lara bakmak önemlidir. Gelişen sanayi ve teknoloji ile toplumun düşünce yapısı değişmiş, modernist felsefe yetersiz kalmıştır. Heidegger, Aydınlanma eleştirisinde yerleşmiş yüce estetiğini reddeder ve postmodernizm de toplumsal teorinin önemini vurgulayarak sanat, siyaset, felsefe gibi alanlarda yeni düşünce biçimleri ortaya atar. Artık neyin temsil edildiği değil kimin temsil edeceği önem kazanmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmış; dünya düzeni ve alışılmış görüşlerin değişmesiyle birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır.

Sanat nesnesi bağlamında yapılacak bir değerlendirmede bu döneme öncülük eden akımlara bakmak, bunu yaparken de resmin genel sanat içerisindeki önemini ve sanata olan katkısını göz önünde bulundurmak gerekir. Sanat tarihindeki radikal devrimleri nedeniyle bu incelemeyi Kübizmle başlatmak, sanatın tekrar tanımlanma sürecini anlamak için faydalı olur.

Kübizm, resim sanatında yeni bir resimsel dil ve görme biçimi yaratması açısından 20. yüzyılın en öncü hareketlerinden biridir; resim ve resmin gerçekte olan ilişkisine yeni bir boyut getirmiştir. Batı sanatının görsel temsiliyet anlayışını değiştirerek geleneksel perspektif kurallarının dışına çıkıp gelenekçi resim anlayışını ortadan kaldırmıştır. Renk ve biçime odaklanarak yeni bir görsel dil yaratmıştır.

“Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistle, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyılın Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.45

Kübizmin “Sentetik Dönem” olarak adlandırılan döneminde sanatçıların kitle kültürüne ait günlük malzemeleri kullanmasıyla bu malzemeler özlerinden bağımsızlaşırlar. Kullanılan malzemelerin sanat yapıtının bir parçası haline gelmesi, sanat ve hayat arasındaki sınıra bakış açısını değiştiren etkenlerden biri olarak sayılabileceği gibi günümüz sanatının gelişimine de önemli katkı sağlamıştır. Dönemin temsilcileri birkaç farklı resim tekniğini beraber kullanan Picasso ve Braque’tır. Braque, kompozisyonlarında harfleri kullanmaya başladıktan sonra, nesnelerin tanımları ya da şifreleri olan bu harflerin kendileri birer nesne halini alır.



**Resim 1:** Picasso, Hasır İskeleli Natürmort, 1912

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da ortaya çıkan Kübizm akımı, Batı’nın plastik sanatlar geleneğini sorgulayarak kökten bir değişim yaratır ve sonrasındaki birçok akımın çıkış noktasını oluşturur. Aynı yıllarda İtalya’da Giacoma Balla, Umberto

Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russola, Gino Severini gibi ressamın kurduğu Fütürizm akımı da, sanat yapıtını geleneksel estetik anlayışının dışında tutarak sanatın hayatın içine karışması gerektiğini savunur.

Filippo Tommaso Marinetti'nin çağrısıyla toplanan genç İtalyan sanatçıların, konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri, hız kavramını yorumlamaları gerekir. Hareket eden, duran; uzakta ya da yakında olan nesnelere seçerek onları birbirlerine karıştırırlar. Canlı ve saldırgan resim yapımları gerekir. 1910'daki 'Fütürist Resim: Teknikle İlgili Bildiri'de bu durum "Resimsel duyularımız mırıltı gibi çıkmamalı; tuvallerimiz üstünde şakımalı, birer zafer narası gibi kulakları sağır edercesine gürlmeli"<sup>2</sup> olarak ifade edilir.

Rusya'da ise Tatlin ve Malevich Fütürist gelişmelere yardımcı olmuş, dinamizm ve hız gibi kavramları resimlerinde kullanmıştır. Fütürizmde sanat yapıtında yazının bir



Resim 2: Filippo Tommaso Marinetti, Fütürist Manifestosu, Le Figaro Gazetesi, 20 Şubat 1909

<sup>2</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi:Cevat Çapan, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s.87



**Resim 3:** Marinetti The Words to Freedom, 1919



**Resim 4:** U. Boccioni, 'Elasticity' 1912

imge değil kavram olarak yer almasının temelleri atılır. Yazı, görsel bir biçim halini alır. Milano’da ve Paris’te yaşayan ve simgeci şiirler yazan Filippo Tommaso Marinetti, 20 Şubat 1909 tarihinde Fransa’nın Le Figaro gazetesinin baş sayfasında yayımlanan “Fütürist Manifestosu”yla 20. yüzyılın başlıca ve en radikal akımlarından biri olan Fütürizm’in resmen hayata geçirilmesine öncülük etmiştir. Akım, manifesto yazımına özellikle önem vererek ‘sanatçı manifestosu’ geleneğinin oluşmasında etkili olmuştur. Fütürizm’de geçmiş reddedildiği gibi çağdaş dünyanın verilerine inanılan; yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesinin yer aldığı manifestolar yayınlanır.

Fütürizmde imge yerine kavram olarak ele alınmasından sonra yazının Dadaizmle beraber imgenin egemenliği altındaki değişimi başlar.

Dadaizm, bir karşı duruş olması ve sanat yapıtını bir yüzey problemi olmaktan çıkarması bakımından yıkıcı sanat ve aynı zamanda düşünce akımına verilen bir isimdir. 1916’da Zürich’te doğmuş ve 1923 yılına kadar kendini Amerika ve tüm Avrupa’da hissettirmiştir. 1913-14 yıllarında ilk hazır nesne (ready made)’lerini yapan Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Man Ray ilk öncüleridir. Duchamp, hazır nesne olan bir

pisuarı ters çevirerek “Richard Mutt” takma adıyla imzalayıp ‘yapıta’ “Çeşme” ismini vermiş ve bu da sanat çevresinde çok büyük yankı uyandırmıştır. Davasında “Bu



**Resim 5:** M. Duchamp, Çeşme, 1917

pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir”<sup>3</sup> sözleriyle savunmuştur. Bu da Dadaizm hakkında bize önemli ipuçları verir. Dadacılar daha radikal bir sanatsal tavırdan yanadır. Dada hareketi özellikle Georg Grozs ile Berlin'e, Max Ernst ve Hans Arp ile Köln'e, Kurt Schwitters ile de Hannover'e girmiştir.

Dada, her şeye dolayısıyla kendisine de muhalif olmasıyla kendi kendisini yok etmiştir. Yerini 1920'de ortaya çıkan Gerçeküstücülük 'e (Sürrealizm) bırakan Dada, Oluşum (Happening), Pop Sanat, Yeni Gerçekçilik, Kavramsal Sanat gibi bazı avangart akım ve eylemleri de etkilemiştir.

'Sürrealistlerin filozofu' olarak anılan Belçikalı ressam René Magritte, resimlerdeki hayali atmosferden çok, temsil olgusunun üzerine gitmesi, gerçeklikle yanılısama - nesneyle imgesi arasındaki ilişkiyi irdelemesi açısından diğer sürrealistlerden bir ölçüde ayrılır. Magritte, benzer imgeleri farklı kompozisyonlar içinde kurgulayarak gerçekleştirdiği görsel esprileriyle izleyiciyi şaşırtmaktan çok düşündürür.

“Magritte, kendisine sanatçı denmesinden hoşlanmaz. Bunun yerine resim aracılığıyla iletişimde bulunan bir düşünür olarak görülmeyi tercih eder. Bol bol felsefi metinler okuyan Magritte, Hegel, Heidegger Sartre ve Foucault'ya hayranlık duyar.”<sup>4</sup>

Magritte'in resimlerdeki 'resmin içindeki resim' imgesi, 'manzara imgesinin içindeki bir manzara' imgesini sınırlar. Dil de imge de izleyeni yanıltır. Resim ile onun canlandırması gereken şeyi fark ettirmeden ve söylemek istediğinin aksini belirtiyormuş gibi görünen bir hileyle birbirine karıştırır. Dolayısıyla Magritte için resim amaç değil araçtır. Bu anlamda Magritte, resmi araçsallaştırması açısından önemlidir.

“İnsanlık Durumu (1933) ve Sürekli Devinim (1934) gibi yapıtlarında, Sürrealizmin görsel unsurları arasında sayılan üst üste bindirme ve resim içinde resim gibi imgelerini kullanır. Özellikle İnsanlık Durumu'nda, eşyaların hiçbir zaman tam

---

<sup>3</sup> Ahu Antmen, a.g.k., s.128

<sup>4</sup> Michael Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Türkçesi: Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.8

anlamıyla bize göründükleri gibi olmadıklarını ve bu nedenle de hiç bir zaman oldukları gibi resmedilemeyeceklerini tezini savunur.”<sup>5</sup>



**Resim 6:** R. Magritte, İnsanlık Durumu, 1933

Magritte ve Edouard L.T. Mesens 1925'te "Oesophage" adlı bir dergi çıkarırlar. Bu dergi sadece bir sayı yayınlanabilmiştir. Magritte 1952-1957 yılları arasında kendi dergisi olan Carte D'après Nature'ü ve 1961-64 yılları arasında da Rhétorique dergisini yayımlar. Yazılarında tekrar tekrar döndüğü düşüncelerini açıklar. Burada çıkan yazılarında, resimlerinin gerçeğin bir eleştirisi olduğunu anlatır.

---

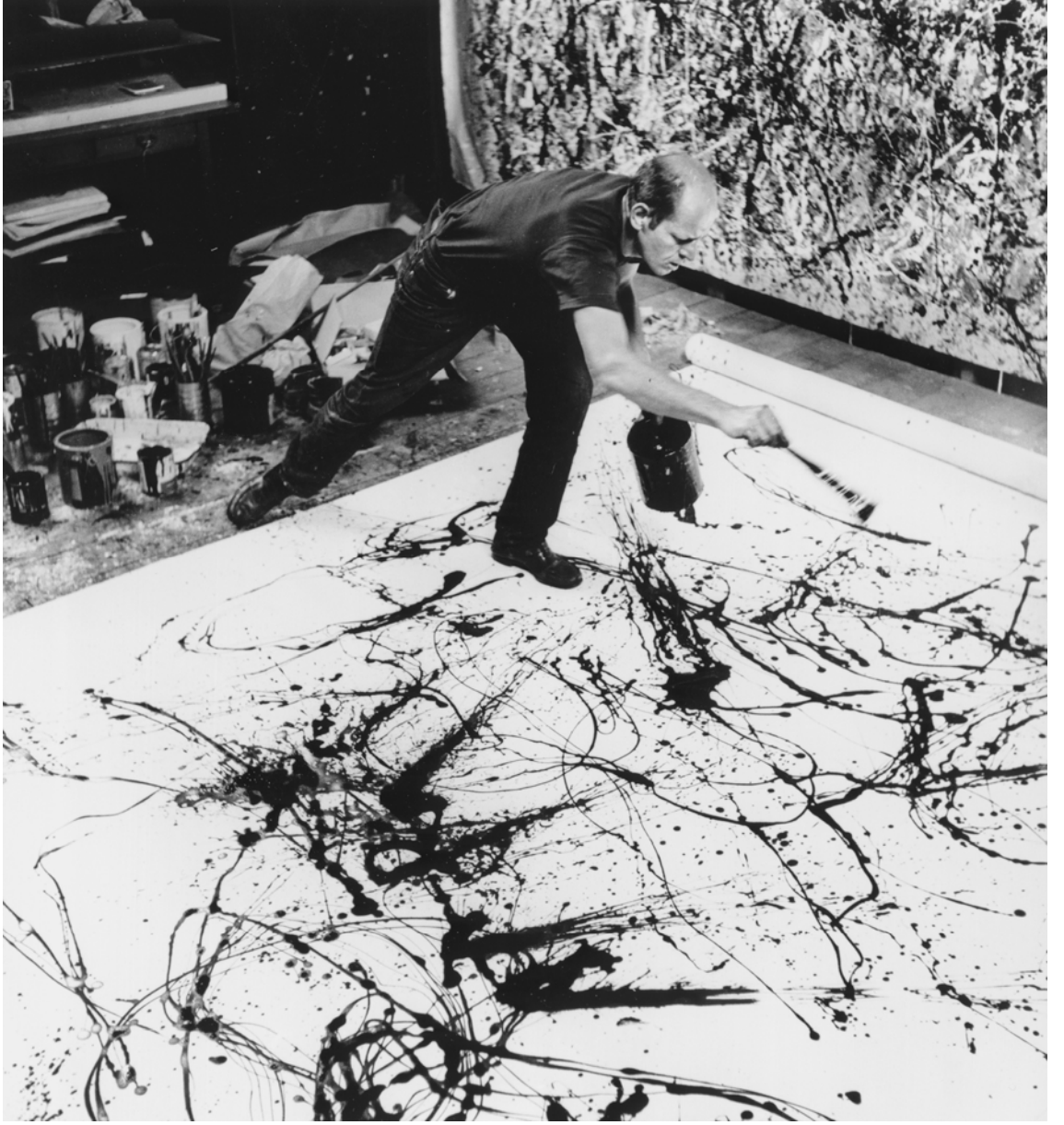
<sup>5</sup> Ceren Özpınar, "Yazı Olarak Sanat Yapıtı", **Sanat Dünyamız**, Sayı:110, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.57

Avangart yapısıyla Dada'yla benzerlikler taşıyan, 1960'larda toplumsal muhalefet dalgasından beslenen Fluxus akımının sanatçısı Joseph Beuys, daha çok yapıtlarının oluşum süreciyle ilgilenir. Birçok performans ve happening (eylem sanatı) gerçekleştirerek biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan, çeşitli kurumlarda verdiği dersler ve konferanslarında üzerine yazılar yazdığı ve çizimler yaptığı karatahtaları birer sanat yapıtı olarak düşünerek sunmuştur.

1950lerde resmi en çok etkileyecek olan tarz Jackson Pollock'la anılan Action Painting – Hareket Resmidir. Soyut Dışavurumculuk akımıyla Avrupa merkezli sanatın Amerika'ya taşınması -ki Paris Okulu da yerini New York Okulu'na bırakmıştı- Amerikalı birçok sanatçının da tanınmasına olanak sağlar. Bu tanınmada elbette sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in katkısı da küçümsenemez. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Greenberg avangart sanatta artık ABD'nin söz sahibi olduğunu düşünüyordu. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Elyssa Rundle gibi sanatçıları destekleyerek modern sanatın resim yüzeyinin düzleştirilmesine doğru gittiğini iddia ediyordu. Bunlar arasında Jackson Pollock resim ve sanata diğerlerinden daha farklı bir katkı sağlamıştır. Pollock'un damlalar halinde akıtarak yaptığı resimler ve bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, insanların yeni sanatı algılama biçimine egemen olmuştur. Pollock, fırça ve palet kullanımının, renklerin miktarının ve karışımının teknik açıdan zaman yitimine, dolayısıyla da başlangıçtaki canlılığın yitirilmesine yol açtığına inandığı için bu sorunu damlatma tekniğiyle çözmüştür. Yere yatırılmış bir tuval ya da tuval bezinin üstünde sanayi bovalarıyla dolu delikli bir kutu gezdirerek ve kutudaki bovaların, ressamın hareketine göre boşalması ve tuvalin üstünde oluşan çizgi ya da biçimlerin, hareketinin durumuna göre belirlenmesiyle bu resimlerini oluşturur. Tuvalin her tarafında ritmik bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üstüne gelmiş bovalar, ilginç bir görsel derinlik oluşturur. Beyin, ruh, göz, el, beden ve boya resim yüzeyiyle birleşir. Bu hareketler belli bir zaman diliminde sanatçının hareketlerinin tuval üzerindeki kayıtlarıdır.

Eleştirmen Harold Rosenberg, 1952'de bu resim yapma yöntemini Action Painting – Hareket Resmi olarak adlandırmıştır. “Ona göre, tuval Amerikalı resamlara

hayali veya gerçek bir objeyi yeniden yaratmak, yerleştirmek, incelemek veya ‘anlatmak’ için bir alan olmaktan çıkıp, oynanacak bir arena haline gelmiştir. Tuvalde



**Resim 7:** J. Pollock (1912-1956)

meydana gelecek olan bir resim değil olaydır.”<sup>6</sup> Pollock’un çerçeveye gerilmemiş resimleriyle ilgili 1948’de “Olasılıklar I” adlı dergide yayınlanan sözleri şöyleydi: “Resmimin içindeyken, bozmaktan vs. korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve resim ortaya çıkar.”<sup>7</sup>

Pollock için resim, boyama eyleminin kendisidir. Bir tiyatro oyunu ya da performans sergiliyor gibi tuvalin üzerinde gezinir. İzleyicinin Pollock’un resimlerine; başlangıç, süre, ruhsal durum, yoğunlaşma gibi elemanları düşünerek bakması gerekir.

Pollock ve Hareket Resmi’nden en çok etkilenen isimlerden biri de Allan Kaprow olmuştur. Kaprow resim alanında eğitim görmüş Happening – Oluşumlar hareketinin yaratıcısıdır. Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar adlı makalesinde belirttiği üzere Kaprow, “Günümüzün genç sanatçısının, artık ‘ben ressamım’, ‘şairim’ ya da ‘dansçığım’ demesine gereksinimi yoktur. Yalnızca bir sanatçıdır o.”<sup>8</sup> düşüncesini benimsemiştir.

Kaprow, Pollock’un tavrından farklı olarak eylemlerinin kurallarını önceden belirlemesine rağmen oluşum sürecini izleyicilerle birlikte tartışarak oluşturur. Dolayısıyla Eylem Sanatı, içerisinde sanatçının belirlediği kurallar barındırmasından dolayı tam olarak doğaçlama değildir.

John Cage’in öğrencisi olan Kaprow, 1959’dan itibaren “6 Bölümlü 10 Oluşum” başlangıç olmak üzere birçok happening gerçekleştirmiş ve resim, müzik, tiyatro gibi öteki gösteri türlerinin ve sanatsal anlayışların öncülüğünü yapmıştır. Pollock’un resimleri ve Kaprow’un ondan etkilenerek oluşturduğu bu etkinlikleri, zaman ve mekanın önemi açısından enstalasyon sanatçıları etkilemiş ve enstalasyon sanatının gelişiminde etkili olmuştur. Onlar ya Pollock gibi devam edeceklerdi ya da resmi

---

<sup>6</sup> Harold Rosenberg, “Tuvalin İçine Girmek”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.87

<sup>7</sup> Norbert Lynton, a.g.k., s.231

<sup>8</sup> Mehmet Yılmaz, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Türkçesi: Nazım Özüaydın, Ankara, Ütopya Yayınları, Nisan 2004, s.295

tamamen bırakacaklardı. Bunu Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock” isimli metninde şöyle dile getirir: “Peki şimdi ne yapacağız? İki alternatif var. Birincisi, bu yoldan devam etmektir. Pollock’un estetiğinden hiç ayrılmadan ya da ondan yola çıkarak, çeşitlemeler yapıp fena olmayan “resme yakın” resimler yapılabilir. Öteki yol ise, resim yapmayı bütünüyle bırakmaktır -yani bildiğimiz anlamda dikdörtgen ya da oval yüzeyi”<sup>9</sup>



**Resim 8:** Allan Kaprow, 6 Bölümlü 10 Oluşum, 1956

Kaprow, 1960’larda yaptığı eylemlerinin sunduğu olanaklarla, yaşamla sanat arasındaki ilişkiyi irdelemeye yönelmiştir. Duchamp’la birlikte sorgulanmaya başlanan sanat nesnesinin ve sergileme yöntemlerinin değişim süreci, 1960’lara gelindiğinde daha çok sanatın galeri ve müzelerden dışarıya çıkma isteğine dönüşmüştür. Happening gösterileri daha sonraları tüm sanat dallarının birleştiği performans sanatına dönüşür. Bedenin kendisinin de sanatsal öge olarak ifade bulmasıyla birlikte bedenle yapılan feminist ve sivil toplum hareketleriyle ilgili performanslar yapılmış; Yves Klein da bu performans sanatçıları arasında yerini almıştır.

---

<sup>9</sup> Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock”, *Essays on the blurring of art and life*, ABD, University of California Pres, 2003, s.7

Uluslararası patentini de aldığı ve Klein Mavisi olarak bilinen, boyayla çıplak kadın bedenlerini boyayıp onların dikey ve yatay izleriyle beden baskıları çıkartan Yves Klein, bunları ‘Antropometrik İzler’ olarak nitelendirir. “Böylece insan bedeni de bir göstergesel iz olarak bizzat sanat eserinin içine girmiştir. Bu bir tür kayıttır ve bedenin kendi gerçeğine ilişkin izlerle, varlığın bir göstergesel yapılaşımıyla sorgulanmasıdır. Kavramsal Sanat’ta ise belirli bir kavramsal temele göre düzenlenen öğeler, göstergesel olarak nesnenin içerimlediği tüm anlamsal çağrışımları bir arada barındırır. Kavramsal Sanat uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışıl gelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar.”<sup>10</sup>

Japon sanatçılardan oluşan Gutai Grubu da Pollock’tan etkilenenler arasındadır. Genellikle resimlerini çeşitli performanslarla oluşturmalarıyla tanınan Gutai Grubu, kendi gelenekleriyle batı sanatı geleneğini resim-performans birlikteliği üzerinden gerçekleştirmiştir. 1954’te kurulan grup, 1972’de grubun kurucusu ve finansmanı Jiro Yoshihara’nın ölmesiyle dağılır.

Kavramsal Sanat doğrultusunda minimalizme karşı gerçekleştirdikleri çıkışlarıyla tanınan Art and Language (Sanat ve Dil) grubu, galeri ve müzelerde sergilenecek sanat nesnelere üretmek yerine sanat kavramını irdeleyen tartışmalar yapmış ve bu tartışmaların bazılarını 1969’da kendi süreli yayınlarını başlatarak çıkardıkları dergide basmışlardır. Çalışmaları 1980’lerde belirgin bir toplumsal ve siyasal boyut kazanmış, sanatçılar çalışmalarına resmi katma yollarını araştırarak, resmin anlamının, görüntüsel, göstergesel ve genetik özelliklerini araştırdıkları projeler gerçekleştirmişlerdir.

“Sanat ve Dil grubu, nesne üretme tarzı tavrını zamanla yumuşatarak bir dizi resim yapmış, ama dil konusunu elden bırakmamıştır. Jackson Pollock Biçiminde Lenin Portresi adlı çalışma bunlardan biridir örneğin.”<sup>11</sup> Bu işlerinde figür dışı bir dille bir figür oluşturup bir resmin neye benzediği ve üretim nedenlerine dair varsayımlar arasındaki ilişkileri sorgulayarak dil ve onu oluşturan göstergelerin ne kadar keyfi

---

<sup>10</sup> Rifat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.145

<sup>11</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006, s.218

kullanılabileceğini gösterirler. Aynı zamanda Pollock'un taklit edilemez denen üslubunu taklit ederek "taklit" sorununu sorgulamış olurlar. Bu çalışmada iki karşıt ideoloji olan komünizm ve kapitalizmin simgeleri birlikte kullanılarak bu ideolojiler hem bütünleştirilmek hem de bulanıklaştırılmak istenmiştir. Sanatçılar bunun için bu portreleri gerçekleştirirken tuval üzerine karton bir şablonla Lenin portresini geçirip Pollock üslubunda onu boyar ve A4 boyutlarında parçalarlar. Her birinin ikişer fotokopisini çekerek bunları önce özgün resme uygun sonra da gelişigüzel olarak düzenleyip yan yana sergilerler. Çıkan sonuçların her üçü de Pollock resmini anımsatsa da, gerçekte bunların içlerini boşaltmışlar, Pollock'un ve toplumun onun tekniğine yüklediği anlamı, önceden öğrenilen göstergesel anlamların kaybolmasından ötürü yok etmişlerdir.

Malevich'in beyaz tuval üzerine konduğu siyah karesi hiçliği sembolize ederken sanatı nesnesizleştirilmesi Minimalist sanatçıları etkilemiştir. Minimalistler, gerçek nesnelere kullanarak resim ve heykeller oluşturdukları gibi ilişkisel olmayan kompozisyon anlayışıyla, sadeleştirilmiş ve belli öğelerin tekrarını içeren yapıtlar da üretirler. Onlara göre anlatılmak istenen yapılandıran daha önemlidir. Tatlin'in "gerçek mekan, gerçek malzeme", Mondrian'ın ise yapıta başlamadan önce her şeyin sanatçının kafasında bitirilmesi gerektiği düşüncesini savunurlar.

Donald Judd, resmin yüzey olarak kendi içerisinde bir şekil oluşturduğunu ve bunun da sanatsal ifadeyi kısıtladığını savunur. Resmin geleneksel sınırlarından kurtulması, ona espasın kapılarını açar.

Donald Judd'ın başlangıçtan beri amacı, estetik hile ve aldatmanın önüne geçmektir. İlk çalışmalarında yüzeyi hissedilebilir duruma getirmek için tuval üstündeki yağlıboyaya kum, plastik boru ve ağaçtan yapılmış alçak kabartmalar gibi resimsel ve heykelsel elemanlar eklemiştir. Resimsel uzamın zayıf olduğunu hissettiği için üç boyutlu olanın iki boyuta indirgenmesini bir yanılsama olarak kabul eder. Bu yanılsamadan kaçınmak için de boyadığı yüzeylere gerçek nesnelere yerleştirmeye başlar. Bu resimleri de, Robert Morris gibi resim sanatının baştan sona kadar yanılsamacı olduğunu düşündüğü için üç boyutlu hale sokup sadeleştirir.

Frank Stella da ise resim olmayan bir resim tasarlama derdi vardır. Önceleri renkselliği reddederek boyacının geleneksel malzemelerini kullanan sanatçı 1960 sonrasında ise resmin geleneksel şekline el atarak üç boyutlu, heykelsi “Şekilli Tuvaller”ini üretmiştir. Stella’nın bu tuvaleri, hem resim hem de heykel olarak algılanabileceği için Minimalizmin ‘spesifik nesne’ anlayışına varmasında önemi büyüktür.

Önceleri soyut dışavurumcu tarzda resimler yapan Ad Reinhardt da resimlerini bireysellikten gittikçe arındırıp birbirlerinden zorlukla ayırt edilen siyah karelere bölünmüş siyah resimler yapmaya başlamıştır. Doğu sanatı üzerine de çalışan Reinhardt, 1960’larda yazdığı bir makalede, ressam olarak amaçlarını şöyle ortaya koyar:

“Dünyanın hiçbir yerinde sanat, Asya Sanatı kadar açık seçik olmamıştır: Mantık dışı, anlık, kendiliğinden, bilinçsiz, ilkel, rastlantıyla dışa vurulan ya da teklifsizce olan hiçbir şey ciddi sanat olarak adlandırılmıyor. Önemli olan sadece boşluk, bütünüyle bilinçli olma, ilgisizlik; sadece akılcı bir kafaya sahip ‘sanatçı olan sanatçı’, sahipsiz ve tinsel, boş ve olağanüstü; sadece simetri ve düzenlilik, değişmeyen ‘insan özü’nden, zaman ötesi ‘üstün ilke’, sanatın ‘eskimeyen formülü’, başka hiçbir şey değil.”<sup>12</sup>

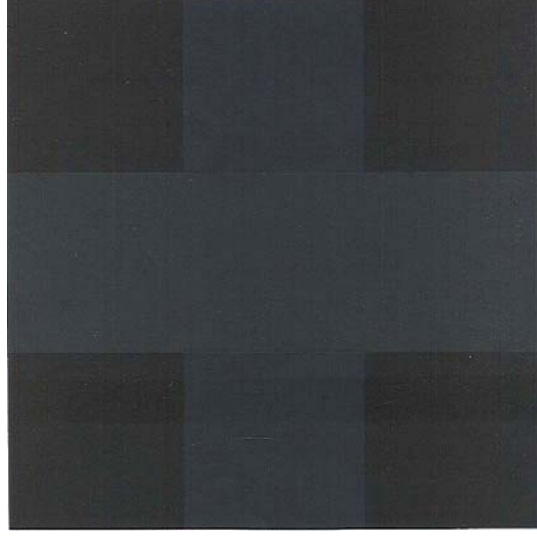
Sanatçıya göre çizgi, imge, biçim, kompozisyon, simge, rastlantısallık, nesne ya da düşünceler öze ait değildir. Ona göre öze ait olan kavranamazlık, çoğaltılamazlık ya da indirgenemezlikle bağlantılı olanlardır.

Ad Reinhardt’tan etkilenen Sol LeWitt ise düşüncenin sanat yapan bir makine gibi olduğuna inanır. Düşünce ya da kavram en önemli kısımdır. İzleyicinin yapıtla düşünsel olarak ilgilenebilmesi ve izleyiciyle mantıksal bir ilişki kurabilmesi için yapıtın keyfiyet, beğeni ya da anlık kararlardan yoksun olması gerekir. Yapıt, düşünce ile aynı şey demektir. 1960’ların sonlarından itibaren Judd’ın yapıtlarından farklı olarak Sol LeWitt çizgisellikle belli birimleri tekrarlar. Özellikle 1980’den sonra üç boyutlu

---

<sup>12</sup> Norbert Lynton, a.g.k., s. 244

çalışmaları dışında tekrar ettiği geometrik renk alanlarının tekrarına dayalı birimleri direkt duvara iki boyutlu olarak uygular. Bu tekrar yöntemini LeWitt 1967’de ArtForum



**Resim 9:** Ad Reinhardt, Siyah Kompozisyon, 1972

dergisinde yayınlanan “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısında şu şekilde açıklar:

“Sanatçı tekrara dayanan modüler bir yöntem kullandığında genellikle basit ve zaten varolan bir biçimi seçer. Biçimin kendisinin sınırlı bir önemi vardır; yapıtın bütünü açısından bir tür gramer oluşturur. Aslında temel birimin özellikle pek ilginç olmaması, yapıtın bütünü doğal bir parçası haline gelmesi açısından daha da iyidir. Karmaşık temel birimler kullanmak, bütünü birliğini bozar. Basit bir biçimi tekrarlayarak kullanmak yapıtın sınırlarını çizer ve biçimlerin düzenlenişi üzerinde yoğunlaşmayı olanaklı kılar. Bu düzen sonuç olurken, düzen araç haline gelir.”<sup>13</sup>

Görsel deneyimi ve estetik hazı dışlayan Kavramsalcılarının bir diğer temsilcisi Joseph Kosuth ‘sanatın sanat olma hali’nin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer. 1968’deki bir tartışmada Kosuth’un sanat eleştirmeni John Chadler’a kısaca açıkladığı gibi: “Sanat düşüncedir, düşünce de sanattır.”<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ahu Antmen, a.g.k., s.198

<sup>14</sup> Alexander Alberro, “Düşünce Olarak Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:110, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.87

Kosuth; düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklı işler üretmiştir. Ona göre sanat, Marcel Duchamp öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılmalıdır. Çünkü sanatçı, sanatın doğasını sorgulamalıdır ve Duchamp'ın da yaptığı budur. Duchamp'tan sonra bir nesnenin sanat olabilmesi için sanat bağlamında düşünülmesi, sana kuramı zemininden hareket edilmesi gerekir. Kosuth'a göre, "dil yoksa sanat da yoktur." Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla gerçekleştirdiği 'tanım resimleri'nde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını; "Bir ve Üç Sandalye" (1965) isimli yerleştirmesinde de gerçek bir sandalye, sandalyenin tam boy bir fotoğrafı ve kelimenin sözlük açıklamasından oluşan bir düzenleme kurarak gerçek, gerçeğin görüntüsü ve kavram arasındaki ilişkiye dikkat çekerek sanatın doğasını sorgulamıştır.

Amerikalı John Baldessari de, ellerini kullanarak sanat eseri üretmekten vazgeçmiş, beyaz tuval üzerine bir tabela çizerine yazdırdığı yazılardan oluşan işler üretmeye başlamıştır.

Aynı şekilde On Kawara'nın sanatı da bu bağlamda zaman sisteminin işaretlenmesine odaklanır. Tek renk boyanmış tuvalerin üzerine şablon yardımıyla beyaz renkle ve çeşitli büyüklükte yalnızca günün tarihini yazar. Kawara, "eğer dil soyutlamanın en son aşamasıysa", diyerek yola çıkar: "Öyleyse, 'zaman' da kavranabilir, elle tutulur olmayan (intangible) gerçekliklerin son aşamasıdır."<sup>15</sup>

Kawara, her bir resmini 24 saatte tamamlamak zorundadır. Eğer resim, 24 saatte bitmezse onu parçalayıp yok etmektedir. Kawara bu işleriyle, 'şimdi' kavramının geçiciliğini vurgular. Nesneye direnen Kavramsal sanata da yeni bir boyut getirir.

Shusaka Arakawa, yapıtlarında sözcükleri hem dilbilimsel hem de biçimsel düşünerek kullanmıştır. "Sanatçının resimlerinde yazı, kompozisyon ögesi olarak imgesel bir değere sahiptir. Ancak yazı bunun dışında asıl görüntüyü açıklayarak seyircinin bakışını yönlendirir. Arakawa'nın yapıtlarında kavram, resimsel bir ortamda ve anlamda kullanılmıştır."<sup>16</sup>

Kavramsal sanatta yazının kullanımını bu şekilde birçok sanatçıda görüyoruz.

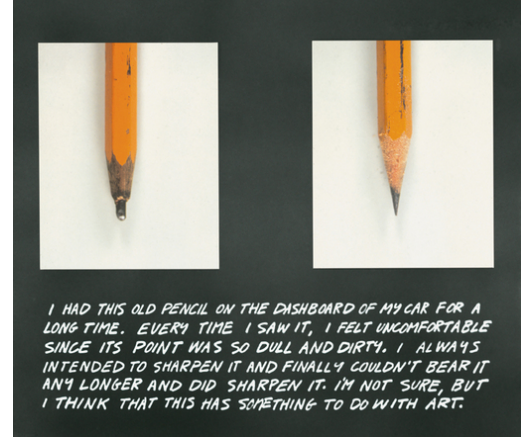
---

<sup>15</sup> Hasan Bülent Kahraman, "Plastik Sanatımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat Bağlamında Bir Bakış", **Hürriyet Gazetesi**, Haziran 1993

<sup>16</sup> Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997, s.52



Resim 10: On Kawara, Bugün, 1973



Resim 11: J. Baldessari, 1973

Bu yöntem aynı zamanda bir düşünceyi belirtmenin en açık yollarından biri olarak da görülür. Düşünce ve estetik plastik dille birleşir.

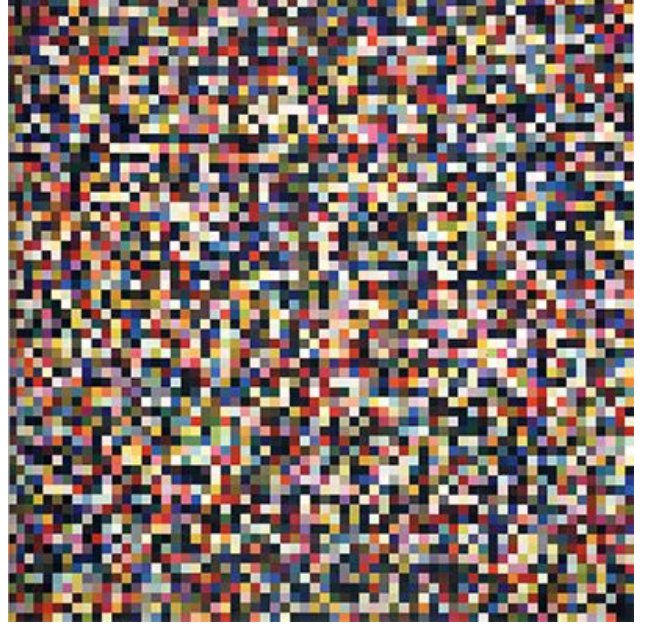
Gerhard Richter, sanatını eski ustalarla modern ustaların sanatları üzerine kurar. Richter, hem figüratif hem soyut resim dilini aynı anda kullanır. Fontana ve Pollock'ü gördükten sonra, onlardan etkilenecek, bunların birer üslup değil acı yöntemi olduğunu düşünür. Richter, geometrik soyutlamadan Soyut Dışavurumculuğa, fotogerçekçi yaklaşımından tek renkli resimlerine uzanan üslupsuzluğunu bir üslup olarak benimser. Richter'in ilk resimlerinin kaynağı fotoğraflardır. Pop sanatı onu çok etkileyerek 1960'larda güncel dergilerden biriktirdiği fotoğraf ve imgeleri kopyalamaya başlamıştır. Pop sanatçıların seçtikleri gibi reklamı yapılan imgeler yerine sıradan görüntülere benzeyen fotoğraflar seçer. Rasgele seçilmiş bu sıradan görüntüleri bulabilmek ve fotoğraflayabilmek için çok titiz çalışır. Çünkü Richter'e göre bu gösterişsiz fotoğraflar daha doğrudan görüntüler olduklarından daha güçlüdürler. Richter fotoğraftaki nesnelere değil, fotoğrafın kendisini resmeder. Dolayısıyla resimleri fotoğraflık imgelerin kendileri hakkındadır. Richter, Soyut resimlerini gerçekleştirirken de bakış açısı değişmez ve soyut resmin resmini yapar.

Richter'in "resim yapmak" hakkındaki düşünceleri şöyledir: "Kişi ne yaptığına inanmak zorundadır. Resim yapmak için kendisini derinlemesine adanmalıdır. Bir kere takıntı haline getirdikten sonra kişi resim aracılığıyla insanoğlunu değiştirebileceği fikrini eninde sonunda taşır. Ama eğer kişi bu tutkulu sözün eksikliğini duyarsa o

zaman yapacak hiçbir şey kalmamıştır. O zaman en iyisi yalnız bırakmaktır. Yani aslında resim yapmak aptallıktır.”<sup>17</sup>



**Resim 12:** G.Richter, Betty, 1988



**Resim 13:** G. Richter, 4096 Renk, 1974

Bir diğer sanatçı Daniel Buren ise işlerinde müze ve galerilere karşı eleştirisini ve tepkisini dile getirir. 1970’de “Müzenin İşlevi” adlı makalesinde Buren’e göre “müze, sergilediği şeyleri ayrıcalıklı kılarak onlara ticari bir değer kazandırır. Eseri muhafaza ederek veya genel vasatın içinden çekip çıkararak ona toplumsal itibar kazandırır. Safça orada sergilediği her şeyi ‘sanat’ statüsüne yükseltir.”<sup>18</sup> Aynı zamanda müzenin eserlere karşı fazla korumacı tavrının onların doğallığını bozduğunu ve onları yapay bir biçimde hayatta tuttuğunu düşünür. Buren’e göre “müze, sergilediği her şeye ‘damgasını’ vurur”<sup>19</sup>. Ayrıca müze, koleksiyon oluştururken uyguladığı kanon açısından da eleştirilmelidir. Çünkü bu kanon “başarılı ve başarısız eser” ayırımı yaptığı gibi başarılı olana da ekonomik avantaj sağlar. Daniel Buren bu duruma bir tepki olarak, müze ve galerilerin dışında belirli yerlere 8.7 cm genişliğinde beyaz ya da renkli,

<sup>17</sup> Gerhard Richter, **The Daily Practice of Painting: Writings 1960-1993**, London, MIT Pres, 1995, s.78

<sup>18</sup> Ali Artun, **Sanatçı Müzeleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s.150

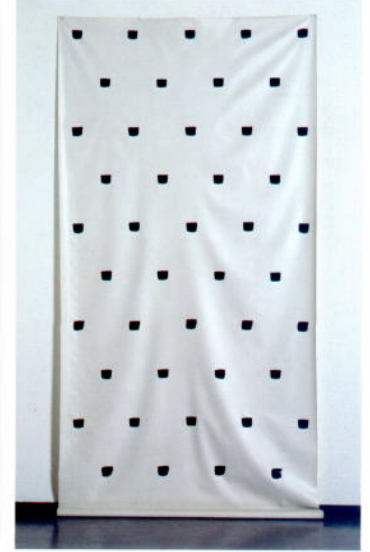
<sup>19</sup> A.g.k., s.152

kolaylıkla tekrar üretilen, dikey ve birbirine paralel çizgilerden oluşan şeritler uygular. Buren bu işlerini sonsuz çeşitlilikle eski duvarlara, caddelere, meydanlara, otobüs duraklarına, reklam panolarına, kısacası her yere uygulayabilir. Buren, aynı yöntemi defalarca farklı yerlerde tekrarlamasıyla “sanatın doğasını (Resim nedir? İfade yollarından hangisi gerçektir?) olduğu kadar sanatın işlevini (sanatı yaratan uzlaşmalar hangileridir?) de sorgular.”<sup>20</sup>

30 cm aralıklarla 50 numaralı fırça ve akrilik boya kullanarak tuval, kağıt, duvar ya da herhangi bir zemin ya da malzemenin üstüne uyguladığı dokunuşları ya da kendi tanımıyla “damga”larıyla tanınan Niele Toroni de Buren gibi belli bir sisteme bağlı olarak işlerini oluşturmaktadır. Bu dokunuşlarında fırça kullanmasıyla resim geleneğini devam ettirdiği gibi aynı düzeni defalarca tekrarlayarak resme olan eleştirisini de işlerine yansıtmış olur.



**Resim 14:** Daniel Buren, 1988



**Resim 15:** Niele Toroni, 1979

---

<sup>20</sup> Semra Germaner, a.g.k. s.52

## 2- RESİM SANATINDA GÖSTERGE VE YAPIBOZUM (DECONSTRUCTION)

### 2.1- RESİM SANATINDA GÖSTERGEBİLİM

#### 2.1.1- Tanımı ve Kısa Tarihi

Eski Yunan dilinde gösterge anlamına gelen ‘semeion’ kelimesinden türetilen “göstergebilim”, göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceler. “Gösterge, genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgudur”<sup>21</sup> “Daha geniş bir tanımla, gösterge, insanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Türkçe, İngilizce, Fransızca vb.), çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan ve ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçler vasıtasıyla gerçekleşen dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünün birimleridir.”<sup>22</sup>

Göstergebilim, sadece dilsel göstergeleri değil, örneğin resimde bir renk ögesi ya da figür de gösterge olarak değerlendirilebileceğinden temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi inceler. Dolayısıyla her uzmanlık alanı, göstergebilimin gözüyle yeniden değerlendirilebilir.

Göstergebilim her ne kadar 20. yüzyılda kurulmuş olsa da, gösterge kavramı üstüne çok eski çağlardan beri düşünülmüştür.

Platon’a göre varlıklara hangi ismi (gösterge) verirseniz verin doğru olur. Çünkü bu göstergeler güvenilir olmayan algıların kopyalarının kopyalarıdır. Dolayısıyla göstergelerin varlığın özüne uyması olanaksızdır. “Sözcükler sadece şeylerin hakiki doğalarının ancak eksikli birer temsilcileridir. Sözcükleri incelemek, şeylerin hakiki doğaları hakkında hiçbir şey açıklamaz.”<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Berke Vardar , **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, ABC Yayınları, 1988, s.111

<sup>22</sup> Bahar Dervişcemaloğlu, **Göstergebilim**, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf>

<sup>23</sup> Fatma Erkman-Akerson, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Multilingual, 2005 s. 53

Platon'un öğrencisi Aristoteles göstergeyi daha somut ve gerçekçi ele alır. Göstergenin araç olarak önemi üzerinde durur. Göstergenin ya da sözcüğün herkes için ortak kavramlara dayandığını söyler. Ona göre bu göstergeler ortak duyu yoluyla algılanan kavramların simgeleridir.

Ortaçağ ve Rönesans'ta da, gösterge kavramı üzerinde çok durulmuştur. "İngiliz filozof John Locke, 1660'da yazdığı *Essay Concerning Humane Understanding* (İnsanın Anlama Yetisi Hakkında Bir Deneme) adlı yapıtında, fikirleri, şeylerin göstergeleri, sözcükleri de fikirlerin göstergeleri olarak yorumlar."<sup>24</sup> Aynı zamanda bu yapıtında ilk kez "semeiotike" terimini kullanarak "göstergeler öğretisi" (doctrine of signs) diye belirttiği semiyotiğin, bilimin üç temel dalından biri olması gerektiğini öne sürmüştür.

Platon ve Aristoteles'in göstergeler üzerine düşünceleri, çağdaş göstergebilim anlayışına kaynaklık ederken Locke ile beraber daha çok dil felsefesi kapsamında ele alınan "semiyotik" in bu ilk dönemi, çağdaş göstergebilimin de temelini oluşturmuştur.

20. yüzyılda çağdaş göstergebilimin temellerinin atılmasına kaynaklık eden en önemli iki düşünür Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'dür.

Saussure'e göre dil, göstergelerden oluşan bir dizgedir. Dile bakış biçiminde, dilin bir adlar dizini olan dizgelge değil, dizge olduğunu savunur. Dil de diğer dizgelerin anlaşılmasını kolaylaştıran önemli bir göstergedir.

"Saussure, yeni bir terminoloji önerir. Ona göre "Bütünü belirtmek için gösterge (signe) sözcüğü kullanılmalıdır, buna karşılık kavram yerine gösterilen (signifie) ve işitimi imgesi yerine gösteren (signifiant) terimleri kullanılmalıdır."<sup>25</sup> Gösteren ve gösterilen düzeyleri ayrı ayrı incelenebilir olsa da yalnızca bütünde yani göstergede varolabilirler.

C.S. Peirce, göstergeyi şu şekilde tanımlar:

"Bir gösterge ya da representamen, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayanı [İng.

<sup>24</sup> Fatma Erkman-Akerson, a.g.k s. 57

<sup>25</sup> Taylan Altuğ, **Dile Gelen Felsefe**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2008, s. 186

interpretant] olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: yani nesnesinin [İng. Object]. Söz konusu gösterge, bu nesnenin yerini, her bakımdan değil de, benim, kimi kez, representamen'in temeli diye adlandırdığım bir çeşit düşünceye iletme bakımından tutar. Buradaki “Düşünce” sözcüğünü, gündelik dilde yaygın olan, bir tür Platon’cu anlamda ele almak gerekir.”<sup>26</sup>

Bu alıntıdaki gösterge (representamen ya da temsil), yorumlayan (interpretant) ve nesne (object) kavramları Peirce’ün Saussure’e karşıt olarak oluşturduğu üçlü modelidir.

Peirce, göstergelerin mantıksal işlevini vurgularken Saussure da toplumsal işlevi üzerinde durur. Peirce’ün bu üçlü modeline karşı Saussure’un yaklaşımı gösteren ve gösterilenden oluşan ikili bir modeldir. Peirce’ün gösterge kavramı Saussure’ün gösterenine karşılık geldiğinden yöntemleri birbirine benzer. Fakat Peirce, Saussure’dan farklı olarak gösterileni ‘yorumlayan’ ve ‘nesne’ olarak ikiye ayırmıştır.

“Saussure ve Peirce’ün temelini attığı ve öncülüğünü yaptığı göstergebilim, 1960’lardan sonra bağımsız bir bilim dalı haline gelmiştir. Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas J. Greimas ve Jean Baudrillard gibi araştırmacılar Saussure’e dayanan Avrupa geleneğini; Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce’e dayanan Amerika geleneğini benimsemiştir.”<sup>27</sup>

Umberto Eco, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss gibi araştırmacılarla göstergebilim yavaş yavaş edebiyat ve dilbilimin merkezinden çıkmaya başlar. Örneğin Eco ve Barthes tüm yaşam alanlarına bu şekilde bakılabileceğini söyleyerek göstergebilimin sanat, mimari gibi farklı alanlarda da uygulanabileceğini göstermiştir.

Hilmi Yavuz’un “Yazın, Dil ve Sanat” isimli kitabında belirttiğine göre “Claude Lévi-Strauss için resim sanatı bağlamında sanat yapıtı nesne (Doğa) ile dil arasında, bir

---

<sup>26</sup> Mehmet Rifat, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler** İstanbul , Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2005 s. 117

<sup>27</sup> Bahar Dervişcemaloğlu, **Göstergebilim**, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf>

ara konumdadır.”<sup>28</sup>. Çünkü Strauss’a göre sanat yapıtı doğanın tam bir yansıması olamaz. Üretilen ya da çoğaltılan şey sanat yapıtı değil nesnedir.

### 2.1.2- Görsel Göstergebilim

Bir nesne, onu belirten bir gösterge ile var olur. Gösterge, doğadaki nesnelerin yeniden sunumudur. Bir sanat yapıtı incelenirken önemli olan sanatçının nesneyi nasıl algıladığıdır. Dolayısıyla sanatçının doğayı algılamasına bağlı olarak göstergelerin de anlamları değişir; herhangi bir kesinlik olmadığından görsel anlatımdaki göstergelerin algılanması ve yorumlamasını zorlaştırır.

Peirce göstergelerin sınıflandırılmasında üç ayrı üçlük belirler: “Birinci bölümlenme, göstergenin kendisinin yalın bir nitelik, gerçek bir varlık ya da genel bir kural olmasına göre yapılır. İkinci bölümlenme, gösterge ile nesnesi arasındaki ilişki ya göstergenin kendi başına bir özellik taşımasına ya nesnesiyle var oluşsal bir ilişki kurmasına ya da yorumlayanı ile ilişki kurmasına göre yapılır. Üçüncü bölümlenme, yorumlayanın göstergeyi ya bir olasılık göstergesi ya bir gerçek gösterge ya da bir mantık göstergesi biçiminde canlandırmasına göre yapılır.”<sup>29</sup>

İkinci üçlükte Pierce göstergeyi nesne ile olan ilişkisine göre sınıflandırmıştır. Buna göre görüntüsel gösterge (ikon), belirti ve simge, bu gruptaki göstergeleri belirtir.

Belirti, nesnesiyle yakınlık ilişkisi kurar. Nesnesiyle kurduğu ilişki nedeniyle bu nesne tarafından belirlenen bir göstergedir. Nesnesi ortadan kalktığında, kendisini gösterge yapan özelliğini yitirir.

Görüntüsel gösterge, belirttiği nesne olmasa bile, kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyacak olan göstergedir. Gösterge, nesnesi ile ilişki içindedir. Resim, desen ya da fotoğraf gibi belirttiği şeyi doğrudan temsil eder. Zihnimize oluşan imge arasında benzerlikler vardır. Bu yüzden de algılanması kolaydır.

---

<sup>28</sup> Hilmi Yavuz, **Yazın, Dil ve Sanat**, İstanbul, Boyut Yayınları, 1999, s.222

<sup>29</sup> Mehmet Rifat, a.g.k., s.118

Simge, “yorumlayanı yoksa kendisini gösterge yapan özelliği kaybedecek olan bir göstergedir”<sup>30</sup>. İnsanlar tarafından oluşturulduğundan belli bir uzlaşmaya dayanır. Simge, yorumlamaya bağlı olduğundan gösterilen her zaman soyuttur.

Görsel göstergebilim kuramının gelişmesinde Fransız düşünür Roland Barthes’ın çalışmalarının da önemi büyüktür. “Barthes’e göre, gösterge dizgeleri yan anlamsal kodlar olan kültürel değerlerle ya da ideolojiyle eklemlenirler.”<sup>31</sup> 1964 yılında resimden daha basit olduğu için bir fotoğraf seçerek “Panzani” makarnalarının reklam fotoğrafını inceleyen Barthes, fotoğraftaki nesne ve renkleri betimleyerek fotoğrafı çözümlenmiştir.

Resmin dizgesini, dil dizgesiyle eşleştiren Barthes’e göre, resimde düz anlam katında kalmak anlamsızdır. Düz anlam, dış dünyada gördüklerimiz ve algıladıklarımızdır. Dolayısıyla resimde düz anlam katını çözümlenmek için şifre bilgisine gerek yoktur; bu da yan anlam okuması zorunluluğunu gerektirir.

Resmin çözümlenmelerinde rastladığımız ikincil yaklaşım, dil dizgesini örnek olarak kabul etmez. En küçük birimlerin varlığını kabul eder ama onları bir dizi olarak saptamanın anlamlı olmadığını savunur. Çünkü bu birimler her resimde farklı değer kazandıklarından aynen alınıp bir başka resme aktarılamazlar.

“Algirdas Greimas’ın, 1984’te “Actes Semiotiques” adlı bir dergide yayımladığı incelemesine göre görsel göstergebilim; fotoğraf, resim, grafik gibi bir yüzeyi kullanan yapıların incelenmesidir. Bu tür yapılar, plastik bir söylem olarak ele alınarak bileşenleri ve temel öğeleri betimlenmelidir: Renk, renkli alanlar, çizgi ve çizginin kullanılması gibi temel biçimsel özellikler plastik metnin temel öğeleridir.”<sup>32</sup>

Felix Thürlemann’ın Paul Klee’nin üç resmini çözümllediği 1982’deki Paul Klee, *Analyse de Trois Peintures* (Paul Klee, Üç Resmin Çözümlemesi) isimli doktora tezi bugün görsel göstergebilimin temel eserleri arasında kabul edilir. “Resimde anlamın oluşumu gibi karmaşık bir sürecin aslında yalın karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu

---

<sup>30</sup> Charles S. Pierce, *The Philosophical Writing of Pierce*, New York, Dover Publications, 1955, s.140

<sup>31</sup> Mark Gottdiener, *Postmodern Göstergeler*, Türkçesi: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, Ankara, İmge Yayınları 2005, s.31

<sup>32</sup> Nedret Öztokat, “Göstergebilim ve Plastik Sanatlarda Çözümleme”, **2. Dilbilim Kurultayı Bildirileri**, Mersin, Mersin Üniversitesi, s.254

kanıtlayan tez, görsel yapıtların tıpkı dilsel yapılar gibi ele alınabileceğine dikkat çeker.”<sup>33</sup>

Thürlemann’a göre görsel derlemelerde görüntüsel gösterge(signe figuratif) ve plastik göstergeler (signe plastique) olmak üzere iki çeşit gösterge vardır. Örneğin yağlıboya bir tuval resmi plastik göstergedir.

“Görüntüsel gösterge, gerçek dünyadaki bir nesnenin resimde yeniden oluşturulmasını belirtir. Plastik gösterge de bir gösterge türüdür ama daha özgür ve yoruma açık bir tür olarak yapıtta yer alır. Plastik gösterge, içerikle ilgili değil, anlatımla ilgilidir. Yani bir tablonun sanatsallığı bir bakıma plastik göstergelerle oluşmaktadır. Bir görüntünün derin düzeyini oluşturan renk, biçim, dekor, düzlem, ışık gibi betilerdir.”<sup>34</sup>

Görsel göstergebilimin öncülerinden Jean-Marie Floch’a göre resim anlamlı bir bütün, bağıntılardan oluşmuş bir dizge olarak ele alınmalıdır. O’na göre soyut resimle görüntüsel resim arasındaki fark, kullandıkları anlatım diline bağlıdır. Soyut resimde görüntüsel bir dil varken, doğadaki nesnelere yansıması olarak tanımlayabileceğimiz betisel resimde ise plastik bir dil kullanılır. Floch, görüntüsel dili çözümleyebilmek için sanatçının gerçek dünyaya bakış açısını anlayabilmek açısından önce plastik dil çözümlemesi yapılması gerektiğini söyler.

### 2.1.3- Düz Anlam, Yan Anlam

Barthes’e göre göstergenin iki çeşit anlam değeri vardır: Düz anlam ve yan anlam. Herhangi bir sözcük ilk anlamının dışında, daha başka anlamlar da taşıyabilir.

---

<sup>33</sup> A.g.m., s.255

<sup>34</sup> Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”, **ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**, 2008-01, <http://art-e.sdu.edu.tr/docs/gunay.pdf>

### 2.1.3.1- Düz Anlam

Saussure, Barthes ve Louis Hjelmslev'in açıklamalarına göre, gündelik konuşma dilinde bir sözcüğü duyduğumuzda zihnimizde bir kavram belirir. Zihnimizde canlanan ilk kavram, göstergenin düz anlamıdır.

Charles Morris düz anlamı, genel ve tekil ya da tikel olarak ikiye ayırır. Genel düz anlamda gösterge, genel bir gönderme yapar ve soyut olarak genellenir. Fakat bu göstergenin içerisinden belli bir gösterge seçilirse buradaki gönderme belli bir varlığa olacağından bu tikel düz anlam olur. Dolayısıyla genel göstergenin tikel göstergeye dönüşebilmesi için kendisinden başka göstergeler de olmalıdır. Sonuç olarak düz anlamlı gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur.

Sanatsal anlatımlarda sanatçı, kendisini sınırladığı için göstergenin düz anlamsal değeriyle çok fazla şey anlatamaz. Örneğin soyut anlatımlarda sanatçı özgürdür. Algılanabildiği sürece sanatçı her şeyi istediği biçimde simgeleştirebilir.

### 2.1.3.2- Yan Anlam

Düz anlamlı gösterge burada gösteren olarak kullanılır ve ona ikinci bir gösterilen eklenir. Barthes'in getirdiği bakış açısıyla, göstergenin gösterileni parçalanarak içinden bir bileşen seçilir. Bu birleşen de yeni bir göstergenin göstereni gibi kullanılır. Yan anlam değeri, göstergelerin bir şeyi gösterirken aynı zamanda pek çok anlam yüklü olmasıyla ortaya çıkar. "Yan anlamın oluşması için bağlamdaki ipuçlarına gereksinim vardır. Bu ipuçları, toplumun kültürel belleğine yerleşmişse kalıplaşmış yan anlamlardan söz ederiz. Bireysel ortamda ise, ipuçlarını dilde metin, dil dışı kullanımlarda da, gene ortam ya da bağlam verir."<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Fatma Erkman-Akerson, a.g.k, s. 127

## 2.1.4- Dizge, iletişim, kod

### 2.1.4.1- Dizge

Bir arada, uyumlu bir şekilde işleyen göstergeler dizgeyi oluşturur. Yani her gösterge, bir dizge içerisinde yer alır. Çünkü gösterge, asıl değerini dizge içerisinde kazanır. Bir dizgenin içinde çeşitli işleyiş ilkeleri bir arada bulunabilir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde gösterge olarak adlandırılır. Dolayısıyla göstergelerin olduğu her yerde bir dizge vardır. “Saussure’ün dizge kavramı, iz bırakmayan, maddi olmayan yeni gerçeklikte içeriğin biçim olduğunu; yöntembilimsel çıkış noktasının açıklamaktan daha öte bir şey yaptığını, gerçekte çalışma nesnesini yarattığını dile getirir.”<sup>36</sup>

İnsanlar, hepsi de içindeki göstergelerin belli bir uyum içinde birbirine çatıldığı sayısız dizgeyle çevrelenmiştir. Bu dizgelerin tümünü, doğa ve kültür dizgeleri olarak iki büyük grupta toplayabiliriz.

Doğanın değişken olmayan birçok kuralı vardır. Kurallar bilinirse, doğada olabilecek şeyler de önceden hesaplanabilir. Dolayısıyla doğa, dizgelerden birini oluşturur. İnsan da doğanın bir parçası olduğu için, bu dizgenin içerisinde yer alabilir. Doğa dizgesi kalıtımsal bilgidir.

Bir diğer dizge de kültürdür. Kalıtımsal bilginin ötesinde yaşarken edinilen bilgi bu dizgeyi oluşturur. İnsanı çevreleyen bu iki dizgenin (doğa ve kültürün) temelinde bilgi vardır. Bilinçli ve bilinçsiz olarak algılanabilirliği bu iki dizgeyi birbirinden ayırır. Bu açıdan baktığımızda göstergebilimin insanların bilinçli olarak oluşturduğu bu kültür dizgelerini araştırdığını söyleyebiliriz.

Bir sanat eseri çözümlenmesi belli bir bilgi birikimi gerektirdiği için sanat eseri, kültür dizgelerinden oluşur.

---

<sup>36</sup> Frederic Jameson, **Dil Hapishanesi**, Türkçesi: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2003, s. 24

#### 2.1.4.2- İletişim

Kültür ve kültür dizgesinin en önemli aracı iletişim; iletişimi sağlayan temel araç da dildir. İnsanlarda belli bir bilgi birikiminin oluşması dil sayesinde gerçekleşir. Dili bir iletişim aracı haline getiren en önemli etken, sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşan dizgedir. Sözcükler, öncelikle özelliklerine göre sınıflandırılırlar. Sınıflandırmalarla birlikte zihnimizde belli kavramlar meydana gelir ve bu kavramlar sözcüklerle temsil edilir. Yani doğada var olan bir nesneye isim takılmasıyla nesne, o sözcükle temsil edilir ve nesne yokken temsil edilen sözcüğün söylenmesi zihnimizde o nesnenin belirmesine neden olur. Böylece sözcük, o nesnenin göstergesine dönüşür.

Bilgi, sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşan cümle ve cümle gruplarıyla taşınır. Cümleler belli bir dil dizgesinde yer alarak anlam kazanır ve iletişimi sağlar. Dil dizgesi, zihnimizin ve düşüncelerimizin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle dil dizgesi, diğer dizgeler arasında daha ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Göstergeler zaman içerisinde değişebilirler, bu yüzden dizgenin genel kurallarına uyularak iletişim sağlanır. İnsanlar, birbiriyle karşılıklı etkileşim içinde olan pek çok dizgeyle çevrelenmiştir.

#### 2.1.4.3- Kod

Göstergeler kodların birimleridir. Diğer bir deyişle kodlar, içinde göstergelerin düzenlendiği dizgelerdir ve göstergebilimin temelini oluştururlar. Bu dizgeler, bu kodu kullanan topluluğun tüm üyelerinin uzlaşımları sonucunda belirlenir. Kültür değerleri açısından belirlenen bazı kodlar evrenselken bazı kodlar yaşadığı kültür içerisinde ortaya çıkar. Genellikle bazı toplumsal gelenekler, toplumun geçmiş birikimi, tarihi, kültürü, sosyal ortamı, zaman içerisinde geliştirdiği alışkanlıklar ve davranışlarla yakından ilgilidir. Kodlar; konuşma, yazı ya da resim biçiminde sunulan göstergelerdir.

“Herhangi bir göstergenin anlaşılmasını sağlayan kurallar bütünü veya işaretler sistemi, toplumsal yaşamın her alanında vardır, her şey bir kod olabilir (giyim tarzı, yüz

ifadesi, jestler, göz hareketleri, renkler, aydınlatma vb.”<sup>37</sup> Bunun yanı sıra plastik sanatlarda izleyici, ortak bilincin kodlarıyla sınırlandırılmış sanat yapıtına alışmışsa, değişik bir bakış açısı yakalayarak farklı sonuçlar doğurma amacındaki sanatçının farklı bir yorum ve biçim ortaya koyarken kullandığı kodlarını algılamakta güçlük çeker.

Bir sanat yapıtını bütün bu göstergeler ışığında incelersek düz anlam ve alışılmış kodlarla bakmanın okumayı ne kadar sınırlandırdığını görürüz. Örneğin 17. yüzyılda çok yaygın olan çiçek natürmortlarından Brueghel’in Çiçek Vazosu resmi, ilk bakıldığında görkemli bir çiçek vazosu kompozisyonudur. İçerisinde farklı mevsimlerde yetişen her biri değişik, 100den fazla çiçek vardır. Çiçeklerin hepsi de çiçek açmıştır.

Bu resmi yan anlamıyla ve farklı kodlarla incelediğimizde, resim basit bir çiçek natürmortu olmaktan çıkar. Çiçeklerin her birinin farklı mevsimde yetişmesi ve resimde hepsinin çiçek açmış olması gerçek hayatta olanaksızdır. Dolayısıyla burada ölümlülüğe, zamana, geçiciliğe ve doğaya meydan okuma vardır. Farklı zamanlarda açan bu çiçekler tek bir ana sıkıştırılmasıyla doğaya karşı gelerek kendi güzelliklerini sonsuza kadar korurlar.

Bazen bu kompozisyonların çeşitlemelerinde kelebek, sinek ya da böceklerin de resme dahil edildiğini görürüz. İçerisinde bu şekilde yaşayan bir canlı barındırması, gelip geçicilik ve zaman kavramının vurgusunu artırır.

Bir başka örnekle de Francis Bacon’un, Velazquez’in 1650’de yaptığı “Papa X. Innocent” resminden hareketle (Bacon defalarca bu konuyu işlemiştir) “Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş” (1954) uyarlamasını inceleyelim. Resimde ilk anda gördüğümüz şey ortada oturan X. Papa Innocent figürü ve iki yanda simetrik bir şekilde duran sığır etleridir. Resmi göstergesel olarak okursak, Velazquez’in iktidarı temsil eden portresine karşı Bacon burada portrenin yüz ifadesine verdiği etkiyle iktidarın güçsüzlüğünü ön plana çıkarır; arkada duran kanlı sığır etleriyle de insan iktidarının belirleyici gücü olan “öldürme” olgusunu betimlerken, sığırın gövdesinin okla delinerek parçalanmasıyla kanlarının figürün yüzüne akması ve figürün çığlık atması ölümü çağırır. Bu betimlemede Papayı seçmesi, bu seçimi de Velazquez’in resmini

---

<sup>37</sup> D. İmançer-Z. Özel, **Göstergibilimsel Çözümleme**, <http://www.ifod.org/ifod/content/view/19/11>

dönüştürerek yapması, içerisinde hem siyasi hem de sanat tarihsel bir gönderme barındırır.



**Resim 16:** J. Brueghel, Çiçek Vazosu,  
1609-1616



**Resim 17:** F. Bacon, Sığırın Bögürleriyle  
Çevrelenen Baş, 1954

Yapıtları bu şekilde çözümlediğimizde her göstergenin farklı resimde farklı anlamlar doğurduğunu görmüş oluruz. Bu yüzden doğru bir çözümleme için belli bir bilgi birikimine sahip olmak gerekir.

## 2.2- JACQUES DERRIDA ve SANATTA YAPIBOZUM

### 2.2.1- Jacques Derrida ve Eleştirel düşünme ve okuma yöntemi olarak yapıbozum

1930'da Cezayir'de doğmuş olan Fransız filozof Jacques Derrida, felsefenin önemli akımlarından ve dilimize "Yapıbozumculuk" olarak çevrilen "Deconstruction" adlı eleştirel düşünce ve okuma yönteminin kurucusudur.

Derrida, göstergebilim ve fenomenolojinin sınırlarını zorladığından kendini Batı felsefesi geleneğinin içinde bulmuştur. Bu sebeple çalışmalarını Batı felsefesi geleneği içinde düşünmek gerekir. Derrida, bu geleneğin düşünce yapısını söker ve ona kökten bir eleştiri getirir. Batı felsefesinin hem söz hem akıl anlamına gelen logos kavramını ve egemenliğini karşısına alır; dilin, düşünceyi birebir aktarabildiği düşüncesine karşı çıkar. Metnin farklı anlamlara da açık olabileceği görüşüyle metin okumalarında anlamı metnin dışında bırakır. Çünkü geleneksel metin okuma yöntemi aynı zamanda yanlış okumayı da beraberinde getirebilir. Bu sebeple dilin güvenilirliğini yok eder ve “dil” sözcüğünün yani göstergenin değerini yitirmesine neden olur. Böylece Derrida, eleştirel düşünce yöntemi olan yapıbozum (deconstruction) terimini ortaya atar. “Yapıbozumculuk bir dil kuramı olarak ortaya çıkar; daha doğrusu, yapısalcı düşünürlerin İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussur’ın yapıtlarına dayanarak ileri sürdükleri kuramların bir eleştirisidir.”<sup>38</sup>

Derrida bizi sanat ve özellikle sanatı kavrayışımız hakkında yeni bir biçimde düşünmeye çağırır.

Derrida yapıbozumcu felsefesini “gramatoloji” diye adlandırdığı yazı bilimi üzerinden yapar. Göstergenin, dilin dışında ve dilden önce var olan bir nesnenin ya da kavramın göstergesi olduğu düşüncesini yanlış kurulmuş bir düşünce sistemi olarak görür; gösterenin doğrudan doğruya gösterilene bağlı olmadığını savunur. Bu görüşleriyle farklı okumaların da önünü açmış olan Derrida, Saussur’den yola çıkıp onun göstergebilimsel analizlerini inceleyerek dilbilim felsefesini eleştirir, Batı felsefesini temellerinden sarsacak birtakım sonuçlara varır. Derrida, zaman içinde gösterge kavramının yapıtlarında kökten değişikliklere uğradığını gösterir. Metni parçalayıp didik didik ederek metindeki önemsiz ayrıntıları inceleyip bunların metni olumsuzladığını ortaya çıkaran Derrida, böylece metinlerin anlamının, metinde olmayanla bağlantılı olduğunu ortaya koyar.

---

<sup>38</sup> Chris Murray, **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Türkçesi: Suğra Öncü, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009, s.118

## 2.2.2- Différance (Ayrılanlık)

“Différance” sözcüğü Fransızca “fark”, “başkalık” anlamına gelir ve “differer” fiilinden üretilmiştir. “Differer” fiili ise “farklı kılmak” ve “ertelemek” gibi iki değişik anlamda kullanılmaktadır. Oysa difference sözcüğü bunlardan yalnızca birini (farklı olmayı) ifade etmektedir. İşte Derrida bu sözcükte tek bir harf değiştirerek, sonraki “e” harfini “a” yaparak ve sözcüğü de hem “farklı kılma” hem de “erteleme” anlamına gelen “différance” haline getirerek amacına ulaştığı kanısındadır.”<sup>39</sup>

Derrida’nın ortaya attığı bu terim bu şekilde bilincin erteleme (deferral) hareketi ile Saussuré’ün ayırım, fark (différance) kavramını da birbirine bağlamış olur. “Différance” terimi bazı kaynaklara göre “ayırım” bazı kaynaklarda “ayrılanlık” olarak karşımıza çıkar.

Derrida’ya göre, bir gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlere bağlı olduğu için Saussuré’nin iddia ettiği gibi gösteren ile gösterilen arasında tam bir bağlantı yoktur. Bu yüzden bir gösterenin anlam üretmesi diğer gösteren sayesinde tamamlanmaz çünkü ikinci gösterenin de anlamı diğer gösterene bağlıdır.

Derrida, “différance”ı şöyle betimler: “Différance ne bir kelime ne bir kavramdır. Bununla birlikte içinde, en kolaycı biçimde bizim ‘çağımız’ olarak adlandırdığımız zamanın düşüncesine en kararlı şekilde kazınanların toplamından çok durumunu –bu anların toplamı değil- görebiliriz: Nietzsche’de güçlerin farklılığı, Saussuré’ün semiyotik farklılık ilkesi, Freud’da [sinirsel] bir rahatlama, etki ve ertelenme ihtimali olarak farklılık, Levinas’ta ötekinin küçümsenemeyen bir izi olarak farklılık ve Heidegger’deki ontik-ontolojik farklılık.”<sup>40</sup> Göstergebilimde gösterge, kendi dışındakinin yerini tutan şey olarak tanımlanır. Foucault’ya göre bilgi, göstergelere anlamlama (signification) işlevini vermez. Göstergelerin var olması onların bilinmelerini gerektirmez çünkü algılanmasalar da yine de göstergeler orada olurlar.

Derrida yapıbozumu uygularken iki yolu kullanır: Göstereni indirgemek ya da türetmek; indirgenen gösterenin bulunduğu dizgeyi soru konusu yapmak.

<sup>39</sup> Taner Timur, **Felsefi İzlenimler**, Ankara, İmge Kitabevi Yay., Ekim 2005, s. 154

<sup>40</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Türkçesi: Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009, s.60

Düşüncenin imgeler arayıcılığıyla sanat nesnesi haline gelmesi; başka bir deyişle, sanatsal düşüncenin somutlaşarak sanatsal nesne haline gelmesi ya da nesnelleşmesi, göstergebilimsel bir nitelik taşır.

Magritte'in en bilinen işlerinden biri herkesin "Bu Bir Pipo Değildir" dediği ama asıl isminin "İmgelerin İhaneti" olduğu resmidir. Bu resmi John Berger şöyle yorumlamıştır : "Magritte iki dille (görsel dil ve sözel dil) birbirini iptal ettirmiştir."<sup>41</sup>

Bu açıdan baktığımızda Magritte'in dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünörlere kaynaklık ettiğini söyleyebiliriz. Foucault, Magritte'in bu resmin ilk çeşitlemelerinden biri olduğu anlaşılan bir çizimini ele alırken 'benzeyiş' ve 'andırış' kavramlarını kullanır. Bu çizimde, üstteki boş alanda büyük bir pipo deseni, altta ise şovaleye konmuş tuval, tuvalin üstünde de, yine küçük bir pipo çizimi ve altında da "Ceci n'est pas une pipe" yazılıdır.

"Magritte, andırışı benzeyiştten ayırmış ve birincisini ikincisine karşı kullanmıştır. Benzeyişte bir "model" vardır ve bu kendisinden çıkarılabilecek olan ve gittikçe silikleşen bütün kopyaları düzenle sıralar ve kademeleştirir. Benzeyişin temelinde, buyuran ve sınıflayan bir ilk başvuru noktası vardır. Andırış ise, başları da sonları da olmayan, bir yönde olduğu gibi bir başka yönde de izlenebilen ve hiçbir kademeleşmeye boyun eğmeyen, ama kendilerini küçük farklardan yine küçük farklar arasında üretip duran diziler halinde gelişir. Benzeyiş, geri getirmek ve tanıtmakla yükümlü olduğu model olarak kendini ortaya koyar; andırış ise, hayaleti (sureti), benzeyenle benzeyen arasındaki belirsiz ve geri dönebilir bir bağıntı olarak dolaştırır."<sup>42</sup>

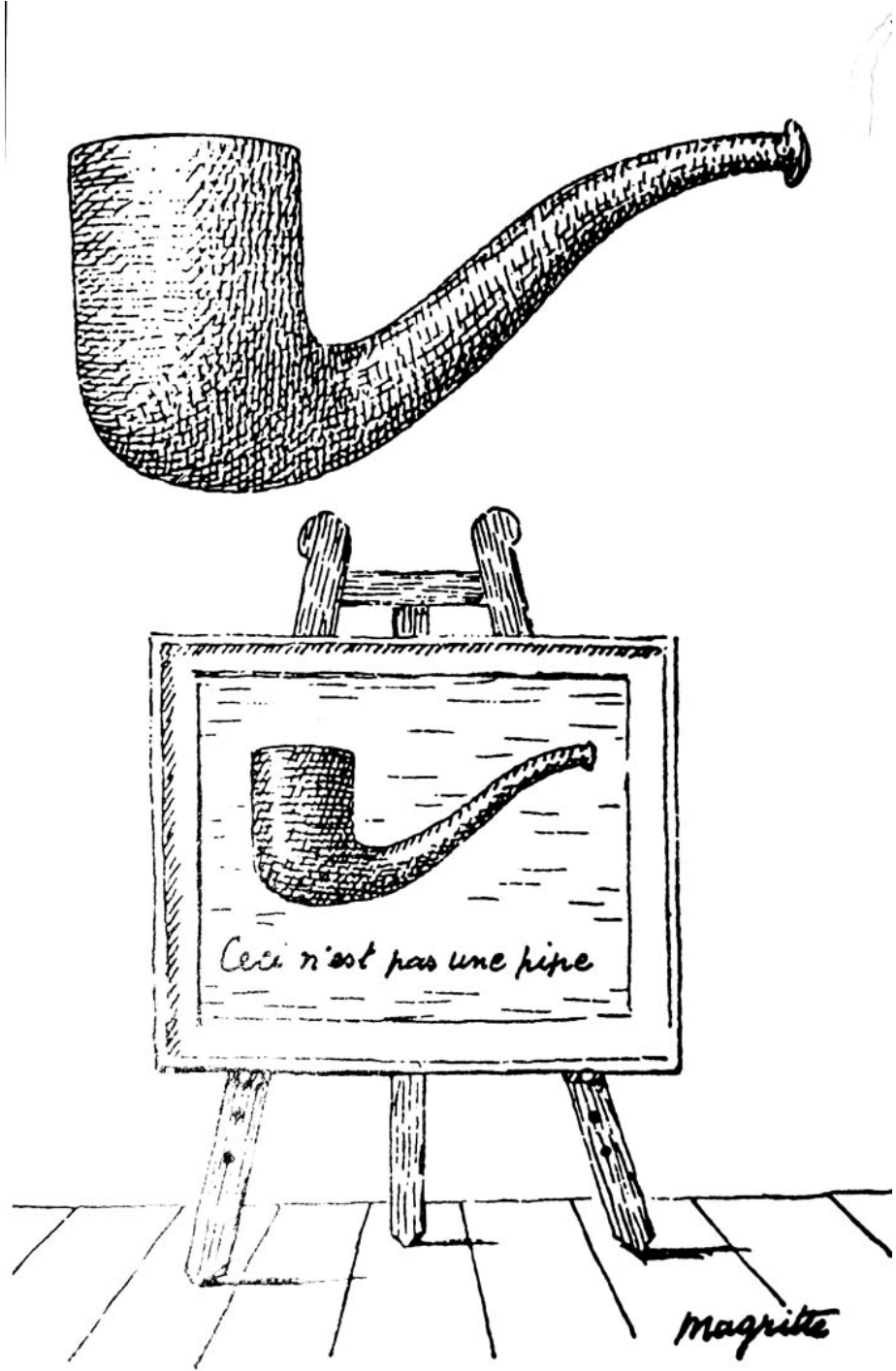
Foucault'ya göre Magritte için üstteki büyük pipo andıran, alttaki küçük pipo andırıştır.

Magritte, 1930 tarihli "Rüyaların Anahtarı" isimli eseriyle de tıpkı "İmgelerin İhaneti"nde olduğu gibi dilin yapısını ve dil ile imge arasındaki ilişkiyi sorgular. Burada, resmin imgesel olarak gösterdiği bir nesneyi yazıyla yani sözel olarak yalanlar. Böylelikle imgelerin altında yer verdiği tanımlarıyla gerçeği olumsuzlamış olur.

---

<sup>41</sup> John Berger, **O Ana Adanmış**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s.22

<sup>42</sup> Michael Foucault, a.g.k., s.42-43



Resim 18: R. Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 1926-1929

Dili eleştiren Magritte, Saussur 'un ‘‘göstergenin keyfiliği’’ görüşünü benimser. Ona göre gösteren (sözcük) ile gösterilen (belirtilen nesne ya da kavram) arasında rastlantısal, uzlaşımsal ya da tarihsel bir bağ vardır.

Duchamp bir taraftan göstergenin tutarsızlığını ön planda tutarken ( teki kimliği olarak kullandığı karmaşık cinsiyete sahip Rose S lavy gibi) diğer taraftan da göstergeyle doğrudan bir ilişki kurar. Örneğin hazır nesnelere varoluşsal buradalıkları başlıca bir göstergedir.

Joseph Kosuth'un ise ‘‘Bir ve üç Sandalye’’ (1965) düzenlemesindeki gösteren ve gösterilen, bilinen anlamlarını aşarak yeni bir gösterge oluşturmuştur. Sözcük, imgeler ve malzemeler simgesel amaçlıdır. Kendi duyarımızı, anılarımızı kullanmaya çağırma işlevi yüklenirler. Sandalye burada gösteren görevini alırken, sandalyenin tanımına gösterilendir. Nesnenin gerçek boyutundaki fotoğrafı, bu denklemi biraz güçleştirse de nesneyle ilgili farklı çağrışımları ortaya koyar. Bütün bu düzenleme bir göstergesel zincir oluşturur. Gerçek hangisidir? Burada Kosuth'un sorguladığı tam da budur.



**Resim 19:** Joseph Kosuth, Bir ve üç Sandalye, 1965

Kosuth bilginin tekrarına dayalı bu düzenlemesiyle Platon'un ortaya attığı 'gerçek, 'gerçeğin taklidi', 'gerçeğin görüntüsü ve kavramsal ifadesi' kavramlarını sorgulayarak görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan süreci irdelediği gibi Magritte'den daha açık bir yaklaşımla, sanat yapıtıyla yapıtın gösterdiği nesne arasındaki ayrımı kanıtlar.

### 2.2.3- Yapıbozumcu strateji ile silme eylemi

Bir sanat eserindeki silme işlemi çoğu zaman yapıbozumcu bir hareket olarak değerlendirilir. Kavramsal temelli yapıtlarda sanatsal önerme, dilsel verilerle kurulup sökülen yeni bir eylemle ortaya konur. Dolayısıyla bu eylemde yapıt eklenerek değil eksilterek ve silerek çözümlenir.

“Sözcük silme, genellikle Derrida tarafından kullanılır ve Derrida ile ilgili yazılarda, sözcüklerin yazılı ya da basılı olarak herhangi bir yerde (üzeri çizilerek) 'bozuma sokulma'sa da, hala bozuma sokulma (under erasure) ya da yapıbozumcu diğer stratejiler ile silinmesinden söz edilmektedir. Bazı sözcükler “bozuma sokulma”ya uygundur. Genel olarak yapıbozumu ya da Spivak'ın önerdiği biçimiyle İz (trace), Derrida'nın yazılarının anahtar kavramıdır. Derrida'nın ifadesiyle; sözcükler, şeylerin izini göstermedikleri için, kesinsizdirler.”<sup>43</sup>

Silme, yapıbozumcu bir metnin içeriğini bu yöntemlerle okumayı sağlayan bir tekniktir. Sözcükleri ve metni bozuma sokmak, sanat ile yapıbozum arasında bir bağ oluşturur. Bu yüzden de bazı yapıtların yapıbozumcu bir stratejiyle okunması mümkündür. Yapıbozumculuk aslında dilbilimi ile ilgili olduğundan sanat nesnesi çözümlenmesi yapılırken bu yöntemin sınırlandırılarak uygulanması daha sağlıklı bir çözümlenme yapılmasını sağlar.

---

<sup>43</sup> Rıfat Şahiner, “Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida'cı Anlam Sökümü”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 110, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.172

“Jasper Johns ve Robert Rauschenberg, yapıtlarında gerçek malzemeler kullanarak, sanatçının eşsiz, estetik açıdan son derece güzel el yapımı nesnelere yaratan bir dahi olduğu düşüncesine karşı çıkarlar.”<sup>44</sup>

Rauschenberg, 1953'te ünlü Soyut Dışavurumcu sanatçı Williem de Kooning'in bir desenini silerek, bu işi bir sanat yapıtı olarak sergiler ve ismini de 'Silinmiş de Kooning Deseni' (Erased de Kooning Drawing) koyar. Sanatçıdan izin alınarak yapılan bu eylem, yaklaşık bir ay boyunca kırk silgiyle silinerek gerçekleştirilmiştir. Rauschenberg'in amacı, daha önce de bahsedildiği gibi sanatçı ve sanat yapıtının eşsizliğini sorgulayarak farklı bir kaygı ortaya çıkarmaktır. Bu eylem sonucunda Kooning'in işini silerek ya da yok ederek kendisinin yeni bir iş ürettiğini belirtir.



**Resim 20:** R. Rauschenberg, De Kooning'in Silinmesi, 1953

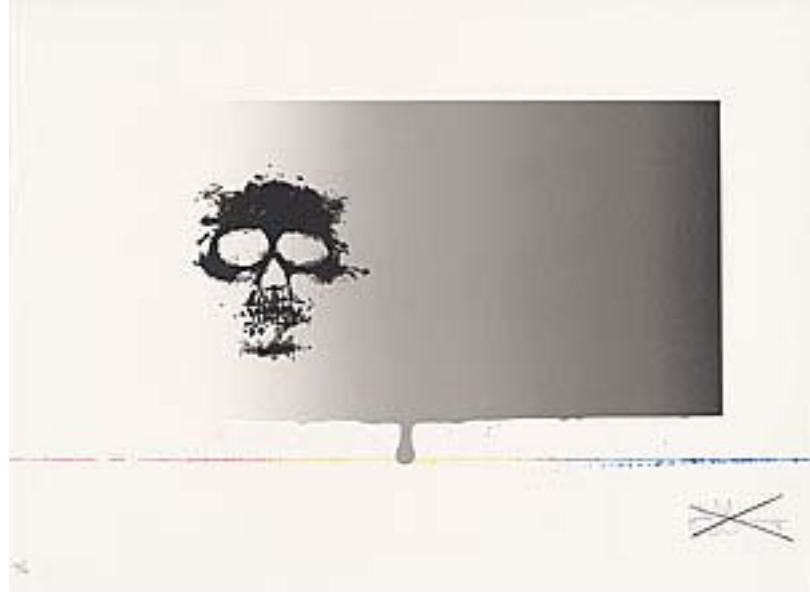
Rauschenberg bu yaklaşımıyla sanat nesnesinin oluşum biçimini altüst eder. Ortaya çıkan sadece silinmiş bir desen değil aynı zamanda içeriğin, var olan gerçekliğin, resim sanatının ve eserin kendisinin yok edilmesidir. Daha önceden var olan bir

<sup>44</sup> Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir, Karakalem Kitabevi, 2008, s.24

gerçeklik, silme eylemiyle göstergesel olarak yok edilmiştir. Rauschenberg çizerek ya da boyayarak değil silerek ve sanatçının kendi ifadelerinden arındırarak, var olan yerine yok olana dikkat çeker.

Buna benzer olarak Kosuth da aynı şekilde Freud'un metnini siler. Bu silme eylemleri, yapıbozumcu stratejilerle benzerlikler gösterdikleri için, izleyicileri de yapıbozumcu okumaya yönlendirirler.

Jasper Johns, 'Yanlış Başlangıç (False Start)' resminde, sanat yapıtının algılanışını, geleneksel betimleme ve temsiliyet görüşünü sorgular. "İlk bakışta bu resim sanki Soyut Dışavurumculuk'un estetik ilkelerine bağlı gibi görünse de, sanatçı, Ludwig Wittgenstein'in yazılarına duyduğu ilgiden esinlenerek, resimdeki renkli lekelerle yanlış renk adları yazarak paradoksal bir durum yaratmıştı. Johns bu yöntemle, rengin görsel algılanması ile renge verilen ad arasında doğrudan bir ilişki olmadığını göstermiştir."<sup>45</sup>



**Resim 21:** Jasper Johns, Kurukafa, 1973

Jasper Johns, bazı işlerinin belli yerlerini çarpı atarak üzerini kapatır. Bu kapsamda yer alan 'İsimsiz (Kurukafa)' serigrafisinde Johns önce baskısını imzalar

<sup>45</sup> A.g.k. s.24

sonra da imzanın üzerine çarpı atarak onu kapatır. Fred Orton, Johns'un bu eylemini şöyle yorumlar:

“Sanatçı bu tavrı sergilerken sanki “bu iş Jasper Johns tarafından yapılmıştır” demenin yanlışlığını vurgulamak ister gibidir. Johns, işini imzalayarak metni garantiye alır gibi görünse de, bu tavrıyla sanat nesnesinin aidiyet sorunsalına dikkat çekmeye çalışır ve imzanın üzerine çarpı atarak sanatçının varlığını sorgular. Böylece yapıtın biricikliğine saldırır ama onu inkar da etmez.”<sup>46</sup>

“Dilin üzerini örtmek, onun yokluğunu görünür kılarak, varlığının önemini vurgulamaktır.”<sup>47</sup> diyen C. Morgan'ın yorumuyla Johns'un çarpılarının dikkatleri üzerine daha çok topladığını söyleyebiliriz.

Önceleri soyut dışavurumcu tarzda resimler yapan Ad Reinhardt gittikçe resimlerini bireysellikten arındırıp birbirlerinden zorlukla ayırt edilen siyah karelere bölünmüş siyah resimler yapmaya başlamıştır. Reinhardt ‘sanat sanattır ve sanatın dışındaki her şey sanatın dışındaki her şeydir’ dese de aslında bu ‘siyah’ resimlerin koyu mavi, kırmızı ya da yeşil olmaları ya da resimdeki belli belirsiz çizgilerin haç şeklini oluşturması, bu tuvallerin içlerinde çelişkilerin olduğunu gösterir.

Derrida “The Truth in Painting” kitabında bize resmin gerçeği hakkında hiçbir zaman bir karara varamayacağımızı söyler. “Resmin gerçeğini, ya da bunu belirleyecek ölçütleri bulmaya çalışan türden geleneksel eleştiri, bu gibi etkinliklerden uzak duran yapıbozmacının gözünde yetkeci ve buyurgan olmaktan öteye geçmez. Yapıbozmacı yazılar araştırma konusunda bir açıklama olmak yerine, bir ilave olmayı amaçlar; zaten Derrida ‘her şeyin üstünde bir geçiş, bütün kapıları açacak, bütün metinleri çözecek ve onu tutan bağları gözetecek bir parola’ sağlamak gibi bir niyeti olmadığı konusunda bizi uyarır. Belirtilmek istenen saldırı hedefi yapısalcılıktır; dil örneğini başka alanlara da yayan bu görüş, onu uygulayanlara böyle bir yarar sağlama vaadinde bulunur.”<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Alıntılayan: Rifat Şahiner, “Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida’cı Anlam Sökümü”, **Sanat Dünyamız**, a.g.m, s.173

<sup>47</sup> Alıntılayan: a.g.m, s.172

<sup>48</sup> Chris Murray, a.g.k., 2009, s.120

### 3- SANAT NESNESİ BAĞLAMINDA 1980 SONRASI RESİM SANATI

Sanat nesnesi olarak ele alınan resimlere baktığımızda belli kuram ve düşünce barındırması sebebiyle bu resimleri kavramsal resim olarak da nitelendirebiliriz.

İlerlemeci bir yapıya sahip olan sanat tarihi, kavramsal sanat anlayışından sonra resim anlayışını da değiştirmiştir. Danto'nun da söylemiyle 1950 sonlarından itibaren resim geleneksel biçim, içerik ve ölçütlerinden kurtulur. Geçmişten ya da resim dışı alanlardan alıntılar yaptıkları gibi görsel gündeme de değinirler. Genel olarak çalışmalarında temsiliyetten uzak, 'fikir' olarak resmi mümkün kılmaya çalışırlar. Bu görüşü temel alan resim, içerisinde bir alt metin ve fikir barındırır. Kavramsal sanatta olduğu gibi burada da fikir ya da kavram, çalışmanın en önemli boyutudur. Kavramsal sanatın varlığıyla, sanat nesnesi ya da sanatsal bir iş üretmek olarak değişen algılama biçimi resim için de geçerli olmuştur. Resmin bu şekilde algılanmasıyla beraber artık önemli olan ortaya fikir koymaktır. Resim de bunun aracı haline gelmiştir. Bir anlamda kavramsal sanatın varlığıyla beraber resim amaçken araç konumuna gelmiştir. Sunulmak istenen fikir ya da kavram resimle ortaya konurken disiplinler arası ortaklıklar ve alışılmışın dışında anlatımlar görülür. Bunda teknolojinin gelişmesinin de katkısı büyüktür.

Fikri bir kenara bıraktığımızda, kavramsal sanatta ortaya konanın izleyiciyle nasıl iletişime geçeceğini de düşünmek gerekir. Görsel üslup yerine düşüncenin ön planda olması her şeyin baştan sorgulanması ve değerlendirilmesine olanak vermiş; sanatta farklı özgürlükler kazanılmasının da yolunu açmıştır. İzleyicinin, ortaya çıkan eserleri algılayabilmesi için çoğu zaman üzerine okumalar yapması gerekir.

Çağdaş sanatın nesnesi olarak resim, modernizmdeki görüşün aksine gelenekler ve resmin kendi içerisinde getirdiği zorunlulukları dışlar. Çağın yeni gelişmelerine ayak uydurarak yeni konular ve yönelimlere açık olduğu gibi, içerik, biçim ve malzeme olarak kendini kısıtlamaz.

Çağdaş sanatta, resmin tarihsel sürecinden bağımsız olarak neyin sanat, neyin resim olduğu tartışılır. Yani çağdaş sanat resmi öldürmez, onun gelişmesi ve zenginleşmesinde rol oynar. Başka bir deyişle, resmin kendinden ve sarsılmaz

Teknolojik ilerlemeye paralel olarak gelişen kitlesel iletişim araçlarının varlığıyla çevremizi sarmış olan görsel imgelerin inandırıcılığı sorgulanır hale gelir. Çağdaş sanat olarak resim de böylelikle kendi geleneksel yapısı ile birlikte bu sorgulama rolünü üstlenen bir araç haline alır.

### 3.1- POSTMODERN ALINTI

Postmodernizm, modernizmi temel alarak sürekli onu sorgular. İdeolojileri, bilim, din, aydınlanma ve evrensellik gibi kuramları kapsayan, Lyotard'ın 'Büyük Anlatılar' olarak adlandırdığı temel kavrama olan güvenin sona ermesiyle sanatın metalaşması ve terk edilen yüce estetiği kavramı üzerinde durarak bu kavramları sürekli sorgular. Sanat ve hayat arasındaki sınırların kalkmasıyla popüler sanatla seçkin sanat birleşmiştir.

Postmodern sanatta varlığına inanılmadığı için özgünlüğe değer verilmez. Röprodüksiyon da bu bağlamda bilinçli olarak sanatçıların uyguladığı yöntemlerden biridir. Temsiliyetin bozulması postmodern bir düşüncedir.

Linda Nochlin'in Courbet'nin bir resmini eğlenceli bir yöntemle betimlemesi, Mike Bildo'nun Picasso'nun Avignon'lu Kadınlar ve Guernica resimlerini kopyalaması ya da Sherrie Levine'in genel olarak kopyalama üzerine kurulu işleri bu bağlamda sanat görüşleri açısından verilebilecek örnekler arasındadır.

İstenilen kodun kullanıldığı bu postmodern anlatım, 1980 sonrasında da çok değişikliğe uğramamış; resim bir yandan kendisini eleştirirken bir yandan da bu eleştirisini resimle gerçekleştirerek varlığına devam etmiştir.

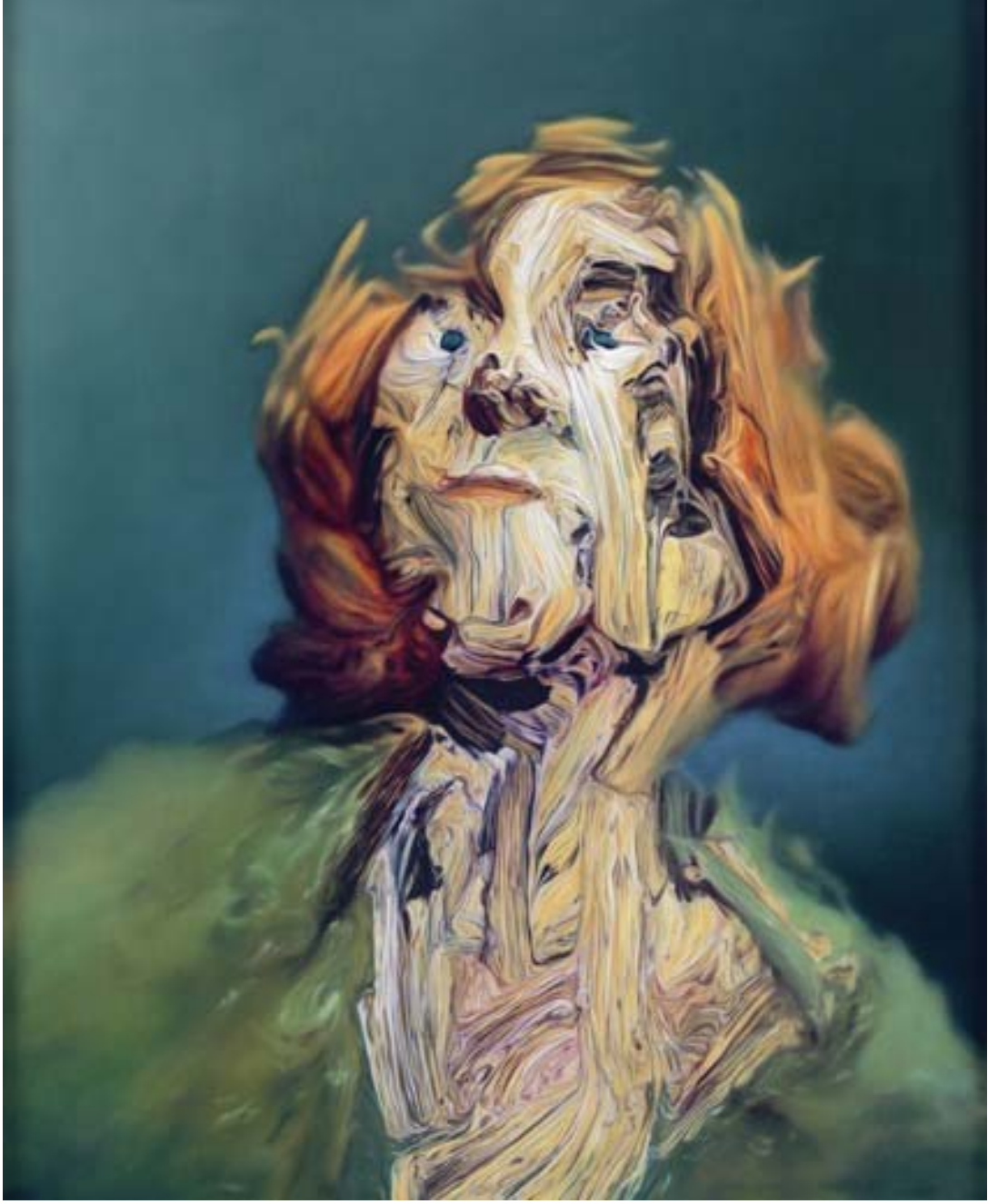
### 3.1.1- Glenn Brown

İngiliz ressam Glenn Brown resimleriyle tartışma yaratan bir sanatçıdır. Resimlerinde postmodern bir alıntıdan ya da melezlikten bahsedilebilir. Resimlerini, başka sanatçılar tarafından yapılan resimleri tekrar düzenleyerek oluşturur. Rembrandt, Fragonard, Frank Auerbach, Van Gogh ve Willem de Kooning gibi çeşitli sanatçıların resimlerini model olarak alır ve çalışmalarını yeniden yorumlayıp soyutlar. Oluşturduğu bu yeni resimler, model olarak kullandığı sanatçılarınkilerin birebir kopyaları değildir. Onları dikkatli bir şekilde dönüştürür. Renkleri abartır, belli detaylar ekler ya da çıkarır. “Bu sahiplenme stratejisi en azından 1980’lere kadar giden birçok oturmuş yandaşlara sahip olmasına rağmen (Sherrie Levine, Richard Prince ve David Salle’nin yapıtları gibi), Brown birçok izleyici için can sıkıcı bir figür olmuştur ve Brown’un “müdahaleleri” artistik bütünlüğün geleneksel düşüncelerinin yıkılması olarak görülmeye devam etmiştir.”<sup>49</sup>

Fotoğraf reproduksiyonlarıyla çalışan Brown, kendi oluşturduğu reproduksiyonların yüzeylerini fotoğrafta nasılsa aynı şekilde oluşturur. Fotoğrafta olduğu gibi düz bir yüzey yaratmak için var olan dokuyu temizler. Brown kendi ve sanatçının el izini resimden atarak sadece resimlerin kendi bağlamlarını aktarır. Glenn’in, ünlü meslektaşlarının çalışmalarının pürüzsüz ve düz temsilleri; gerçeklik, aidiyetlik ve orijinallik konularını ortaya atar.

---

<sup>49</sup> Megan Daily, “Glenn Brown” **Vitamin P New Perspective of Painting**, Hong Kong, Phaidon Press Limited , 2007, s. 50



**Resim 22:** Glenn Brown, Gerçek Şey, 2000

### 3.1.2- John Currin

John Currin'in resimleri ilk bakışta Rönesans resimlerini andırırsa da aslında moda ve dedikodu dergileri ve onların “güzel sanat” anlayışı içerisinde karikatürize edilmiş kiç klişeleri üzerine kuruludur. Büyük beden göğüsler, çok ince ve formda vücutlar, aile hayatının keyfi ile ilgili sürekli tekrar edilen motifler... Currin resimlerinde klasik ya da pornografik poz vermiş çoğu çıplak kişileri özellikle de kadınları ya da sanki televizyondaki fazla abartılı günlük hayat betimlemelerinden fırlamış gibi görünen sahneleri ve kişileri resmeder. Fakat ilk bakışta belli bir dönem estetik anlayışıyla resmedildiği düşünülse bile, resimlere daha dikkatli bakıldığında pürüzsüz yüzeyin altında kısa süre sonra aşırı bir çirkinlik fark edilir.

“Aynı anda hem büyüleyici hem de alaycı olan resimler izleyicilerin gördüklerine gülerek kırmalarının istendiği bir gerginlik yaratır. Örneğin Park City Grill (2000) resmi birbirleriyle flört eden bir çifti barındırır. Fakat bu çiftin gergin sıradan davranış ve klişe güzellikleri, yapaylığı ve yaşadıkları dünyanın sahteliğini ele vermektedir.”<sup>50</sup>

Sigmar Polke'den Martin Kippenberger'e, Alex Katz'dan Glenn Brown'a uzanabilecek bir soyağacında içerisinde Currin'in resimleri, figüratif resmin özel bir kolu ile aynı yerde yer alabilir. Resim sanatı geleneğinde var olan yüksek sanat anlayışı ve ticari imaj yaratma, Currin'in resimlerinde samimiyet ve bayağılık ile yüzleşir.

---

<sup>50</sup> Raimar Stange, “John Currin”, **Art Now**, İtalya, Taschen, 2002, s. 100



**Resim 23:** J. Currin, *Homemade Pasta*, 1999

### 3.2- GELİŞEN TEKNOLOJİ İLE GELENEKSEL RESİM MALZEMESİNİN ORTAKLIĞI

20. yy. ile birlikte sanat üretiminde yaşanan değişimlerden biri de sanatsal algının resim ve heykel ile sınırlanmamasıyla ona alternatifler üretilmesidir. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak yaşanan değişimler, insanların yaşam biçimini değiştirdiği gibi, iletişim ve medyanın topluma egemen olması sanatı da etkilemiştir. Bu doğrultuda 20. yy.ın ortasında yeni teknolojilerin ortaya çıkmasıyla Yeni Medya Sanatı olarak da isimlendirebileceğimiz sanatsal çeşitlilikler doğmuştur.

Sanat, Baudrillard, Lyotard, Jameson ve Foucault gibi düşünürlerin de etkisiyle çok sesli ve heterojen bir yapıya dönüşmüştür. Gelişen teknoloji ve bu çok sesli disiplinler arası sanat anlayışı resme de yansiyarak resmin de teknolojiyle ortaklığını sağlamış, dijital teknolojinin yenilikleri ve medya alanındaki gelişmelerle resmin sınırlarını genişletmiştir. Bu yeni sentez farklı anlatım biçimleri oluşmasında da rol oynamıştır. Resmin kendi öğelerinin teknolojiyle tekrar yansıtılarak farklı bir düzleme sokulması, gündemden düşmeyen resmin sonu kuramıyla birlikte bu dönemde resme farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Dadaizm ve buna bağlı olarak Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp gibi sanatçıların geleneksel uygulamaları sorgulayan ve altüst eden sanat görüşleri Yeni Medya Sanatının da önünü açmıştır.

Örneğin Nam June Paik, John Cage'in piyano içine türlü malzemeler koyarak, çalındığında deneysel ve farklı sesler çıkaran 'Hazırlanmış Piyano' çalışmasına gönderme niteliği taşıyan, yerleştirdiği 'hazırlanmış' on üç televizyon ekranında, on üç elektro akustik frekansla gerçekleştirdiği 'soyut' görüntüler sergiler. Bu işiyle beraber Paik, görüntüleri bozma denemeleri de yapmıştır. Paik'in ekranı tuval gibi kullandığı işleri de bulunur. Aynı şekilde dekolaj tekniğinin kurucularından Wolf Vostell'in 'TV Decollages' isimli işi de verilebilecek örneklerdendir.

Teknolojik malzemeler, resim ve heykel gibi dönüştürülebilir konumdadır. Görüntülerin soyutlanması ya da hareketli resim elde etme çabası da görülür.

### 3.2.1- William Kentridge

William Kentridge desenlerini, çizgi romanlardan el çizimi animasyon filmlerine kadar çeşitli araç ve tekniklerle dönüştürür. Ana malzeme olarak füzeni kullanan sanatçı, teatral bir ifade kullanarak konularını aktarır.

“Hareket halindeki çizimler” ve “taş devri film yapımı” olarak isimlendirdiği filmleri, 20 kadar az çizimden oluşur. Onları, silinenleri de göstererek çeşitli aşamalarında fotoğraflar. “Kentridge’e göre çizim, filmi ‘Stereoscope’ (1999) gibi geleneksel ve deneysel araçlar için kullanılmış yaratıcı bir alettir. Tıpkı zarar görmüş manzaralar, iç mekanlar ve insanlar gibi bir dizi sokak, fabrika ve ofislerin de renderları alınırken, bu alınan parçalar üç boyutlu bir görünüm elde etmek için bölünmüş ekran görüntüleri kullanılarak görsel algının kendi doğasında oynar.”<sup>51</sup>

Kentridge’e göre çizim “düşüncelerin yavaşlatılmış versiyonudur. Çizim inşa etmenin belirsiz ve kesin olmayan yolu bazen anlamı nasıl inşa edeceğinin modelidir.”<sup>52</sup>

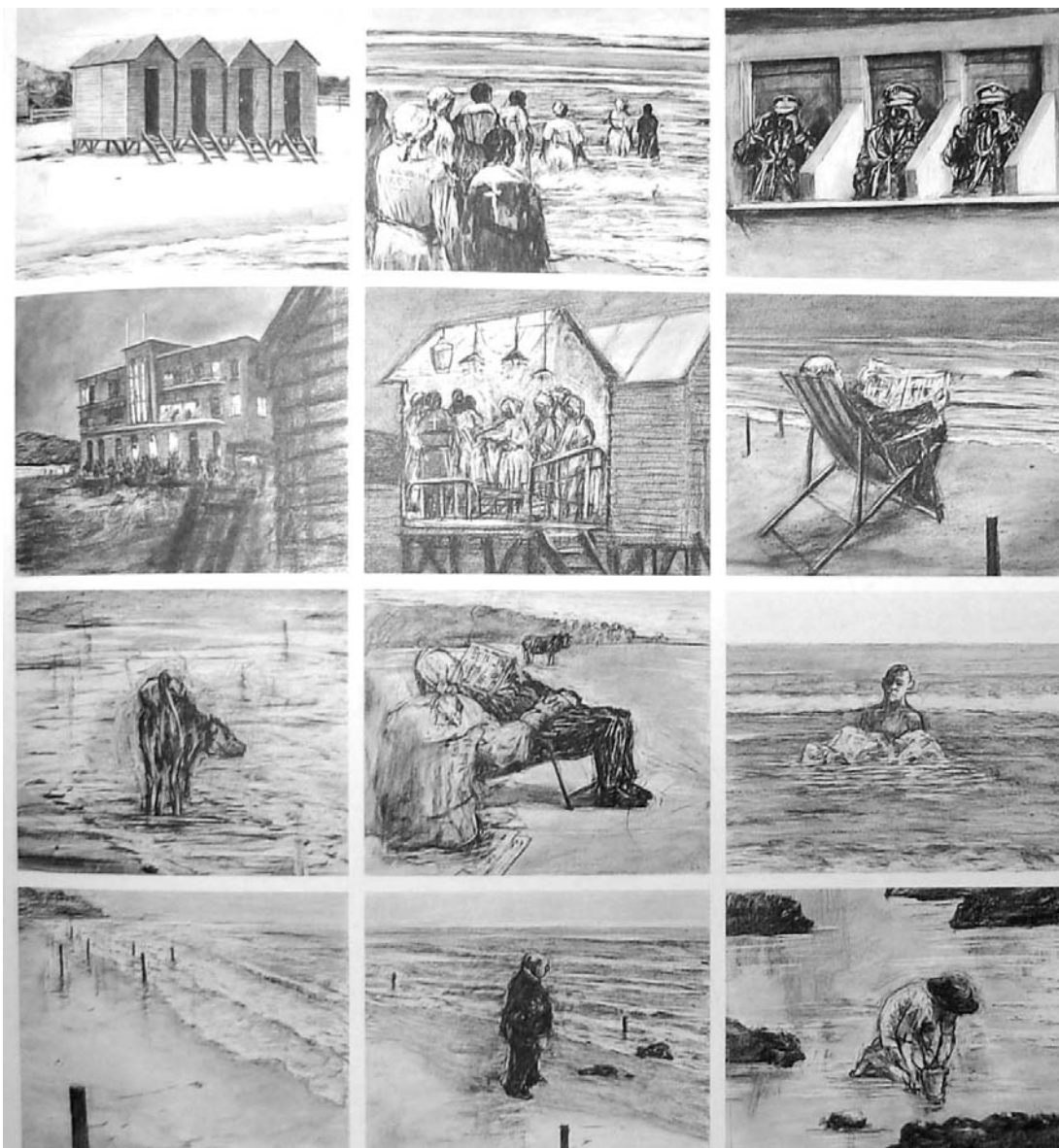
Bize gözün gördüğüyle zihinde oluşturduğu kurguyu birlikte gösterir. Hikayelerinin temalarını genellikle şehir hayatı, kalabalık, endişe ve yalnızlıklar olduğu gibi aynı zamanda ırkçılık, savaş konuları oluşturur. Yahudi olan Kentridge’in ailesi Litvanya’dan Güney Afrika’ya göç etmiştir. Dolayısıyla konularında kendi hikayesinin de etkisi büyüktür.

Kentridge, görüntüleri kare kare silip sıvaştırarak çeşitli şekillere dönüştürür. Animasyonu telaşlı, komik, korkutucu, gergin bir senaryo haline getirmek için hızı ile oynar. Arka plan müziği sessiz filmlerdeki gibi dramatik temayı vurgularken, çizimlerdeki ritim ve hareketlerle paralellik kurar.

---

<sup>51</sup> Barbara A. Macadam, “William Kentridge”, **Vitamin D New Perspective of Drawing**, Çin Phaidon Press Limited, 2008, s. 160

<sup>52</sup> Chris Chang, “William Kentridge – Vision”, **Film Comment Magazine**, 2009, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1069/is\\_1\\_39/ai\\_100174022/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1069/is_1_39/ai_100174022/)



**Resim 24:** William Kentridge, Seaside (al mare) videosundan sahneler, 2003–2004

### 3.2.2- Takeshi Murata

Takeshi Murata işlerinde, uzun metraj filmlerdeki “found object”leri\* alır, dijital olarak üzerinde çalışarak onları tekrar bir araya getirir; filmin örgüsüne ve kendi ritmine uygun olarak düzenler. Her bir kısa halüsyonik film binlerce birbirinden ayrı işlenmiş parçalardan oluşur ve tamamlaması bir seneyi bulabilir. Ortaya çıkan bu filmlerin etkisi görsel bir çıkmaz gibidir. İzleyici iyice derinlere doğru ilerledikçe görsellerin onu nereye yönlendireceğini bilemez. Murata bu bir dizi “elektronik resim” denebilecek işlerinde dışavurumsal olanakları keşfeder.

2004 seneli ‘Cone Eater (Külâh Yiyicisi)’ başlıklı çalışma, gözün renge ve görüş seviyesine olan hassasiyetini akla getirir. Merkezdeki görüntü, bilgisayarda mozaik olarak dönüştürülmüş görüntüde filmin müziği yüksek sinyal verene kadar kalır. Bu, film arşivcisi Andrew Lampert tarafından “Pixellerin eridiği bir psychedelic (sanrı gördüren) diji-ölüm Rorschach mürekkep testi” olarak tarif edilir.

Murata'nın işleri film yapıcılığının evrimi içindeki gelişmelerle paralellik gösterir. İlk zaman teknolojilerindeki el yolu ile hareketlendirme sistemleri ve figür sabit kalmak suretiyle arka planın kaydırılması figüre hareket verirdi. Bu plan ayrıca elle yapılan çizimlerin önemli olduğu eski çizgi filmlerin karakteristiğini de vermektedir. Murata'nın 2005 yapımı ‘Monster’ filmi de hareket eden bir resim gibi figür ile ilk çizgi filmlerin temeli arasındaki modası geçmiş çekişmenin günümüz film yapıcıları için mümkün olan sonsuz görsel değişimi arasındaki eksik parçası olarak düşünülebilir. Bu filmle, Ringo Starr'ın da yer aldığı 1981 yapımı ‘Caveman’ filmi örnekleyen Murata ayrıca “filmi kendine ait kelime dağarcığının -resimsel anlamda-yaratımındaki çıkış noktası olarak da kullanır.”<sup>53</sup>

---

\* Bulunan eşyalar ya da gündelik kullanım eşyalarından bir araya getirilerek oluşturulan sanatsal çalışmalar

<sup>53</sup> Kelly Gordon, **Takeshi Murata**, [http://ratio3.org/artists/tmurata/press/tm\\_blackbox.pdf#877](http://ratio3.org/artists/tmurata/press/tm_blackbox.pdf#877).pdf



**Resim 25:** Takeshi Murata, *Monster* filminden bir sahne, 2005

### 3.2.3- Jeremy Blake

“Bugün, ‘zamana dayalı resimler’ sanat dünyasında yerini bulmuş ve video projeksiyonu, monitörler, plazma ekranları ve bazen de beyaz perde yoluyla kısa süreli de olsa var olabilmiştir.”<sup>54</sup>

Jeremy Blake 1990ların sonlarında optik olarak büyüleyici, yarı soyut biçimsellik ile ilgili modern ve ütopyik fantezileri üzerinden, inceden eleştirdiği tribal animasyon videoları ile ismini duyurmuştur.

P.T. Anderson’ın *Punch-Drunk Love* filminin başlarında Jeremy Blake’e ait bir sahne vardır. Sahne bir yerde tamamen soyut bir görüntüye geçer ve dışavurumcu üslupla renkli çubuklar ekran üzerinde akar, parıldar, birbirlerine karışarak ilerlemeye

---

<sup>54</sup> Chris Chang, **Jeremy Blake**, 2003, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1069/is\\_6\\_39/ai\\_n13478817/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1069/is_6_39/ai_n13478817/)



**Resim 26:** Jeremy Blake, Winchester videosundan sahneler, 2000

devam eder. Bu filmde de olduğu gibi Jackson Pollock, Morris Louis, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Robert Motherwell gibi savaş sonrası Amerikan soyut dışavurumcu sanatçılardan ilham aldığı anlaşılan Jeremy Blake, resim üzerine eğitim almış olmasına rağmen bilgisayar animasyonlarından oluşan işleriyle ön plandadır.

### 3.3- RESİMDE MEKANSALLIK

18. yy'dan bu yana, kamusal sergileme anlayışında biçim ve anlam bakımından çok büyük değişiklikler olmuştur. Resim Akademi Salonlarından Beyaz Kúp'e, (White Cube) oradan da dış mekanlara taşınır.

Sanatın kamuya açılması 18. yüzyılda Paris Salon sergileriyle olmuş; sanatçı, sipariş resimlerden uzaklaşarak özgürleşmiştir. Akademi'nin düzenlediği bu Paris Salon sergileri belli bir jüri tarafından seşildiği için uygulanan bu hiyerarşiye tepki olarak Reddedilenler Sergisi düzenlenmiş; Salon sergilerine giremeyen, reddedilen bir çok sanatçı bu sergide yer almıştır. Bu hareket, Salon sergilerini sorgulatmaya başlamış, resim sanatında avangartlaşma sürecine girilmiştir.

20. yüzyıl ile birlikte galeri mekanları da sanatçıların işlerine dahil edilmeye başlar. Bu süreç, mekanı sorgulayan eser üretimiyle beraber, üretilen sanat eserine uygun mekan oluşturmayı da beraberinde getirir. Sanat eleştirmeni Brian O'Doherty, bu dönemde sanat galerilerine "Beyaz Kúp" (White Cube) ismini vererek galeri mekanlarının beyaz duvarlarıyla beraber steril ve seşkinci ortamına dikkat çeker. Sanatı hayattan kopararak sanatı ulaşılmaz yapan, galeri mekanlarındaki bu steril ortamdır. Aynı zamanda bu galerilerin sıkıcı ve monoton hali duvarda asılı olan her nesneyi de ironik bir şekilde sanat eseri haline dönüştürebilir.

Sanat eserinin mekanla olan ilişkisi de, sanatın tanımındaki değişimle beraber değişiklik göstererek özgürleşir. Günümüzdeyse artık mekan, sanat eserinin temel unsurunu oluşturarak eserle ortaklık kurar. Rauschenberg'in Malevich etkisiyle benimsediği "Ressam artık tuvale bağlı değildir ve kompozisyonlarını tuvalden mekana

(space) doğru taşıyabilir”<sup>55</sup> düşüncesi resmin galeride duvara asılı haldeki pasifliğini kırarak resmi mekanla birleştirir. Böylece resim de kendi sınırlarından kurtularak mekana yayılır; mekanı resme ya da resmi mekana taşır.

### 3.3.1- Franz Ackermann

Ackermann’ın büyük ölçekli, parlak renkli ve dinamik resimleri, günümüzün gittikçe küreselleşen toplumundaki şehirlerin değişimini ve karışıklılığını somutlaştırır. Mimari yapılar giderek değişip arttığı gibi, kent merkezlerinde de sayısız fiziksel, sosyal, politik, ekonomik ve etnik değişimler meydana gelir. Ackermann resimleriyle bu dış dünyaya olan algımızı, onun yapıları, renkleri, formları, yanılsama ve klişelerini imalı bir şekilde ortaya koyar.

Dominic Molon, Ackermann’ın resimlerini şöyle yorumlar: "Ackermann’ın resimlerindeki renk ve şekillerdeki değişkenlik, şehir manzaralarını yaşayan, nefes alan ve canlı bir varlık gibi göstererek bu resimlere çok yönlü bedensellik/gerçeklik katmaktadır.”<sup>56</sup>

Aynı zamanda çalışmaları ve projeleri, kişisel gezilerindeki deneyimlerine de dayanan sanatçı, 90’ların başında Hong Kong’da kaldığı bir sene ve bunu izleyen Asya, Güney Amerika ve Avustralya gezileri boyunca ressam olarak kendisini geliştirmiştir.

Franz Ackermann resimlerini başlangıçta ufak ölçüde suluboyayla gerçekleştirdiği “mental maps – zihinsel haritalar” olarak tanımlar. Her kaleydoskopik tuval, onun o yer hakkındaki deneyimlerini betimler. Kişisel haritalarda geometrik kompozisyonlar, onun her mekanla ilgili düşünceleri ve hislerinin topografik coğrafyası ve duygusal kayıtlarıdır. Şehri iki boyutlu kağıt yüzeyine geçirir. Bu Ackermann’ın kopyalamaya değil kültürel bölgeleri zihnen kavradığına işaret eder. Ackermann bu haritaları oluştururkenki süreci şöyle açıklar: “Süreç içerisinde ‘gerçeklik, çoktan var olan ve gelişen son derece karmaşık mekanizmalara aldırış etmeden ve onları

---

<sup>55</sup> Thomas McEvelley, **The Exile’s Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era**, Cambridge University Press, New York, 1993, s.3

<sup>56</sup> Dominic Molon, “Franz Ackermann”, **Vitamin P New Perspective of Painting**, a.g.m., s. 16

reddederek hala ne kadar sahiplenilebilir ve dönüştürülebilir (sanat yapıtı içerisinde)' sorusu ilgimi çekmeye başladı. Ziyaret ettiğim bütün şehirlerde modern gelişme benden önce vardı ve bazen yurtdışının Almanya'dan daha fazla evim olduğunu hissetmeme neden oldu."<sup>57</sup>

Ackermann, 1997'den beri gittikçe artarak resmin bütünlüğüyle çalışmaktadır. Birbirinden bağımsız resimleri alandaki konturlarla birleştirip çizmiş ya da onları duvara direkt olarak uygulamıştır.

Ackermann şehri, ona kuşbakışı bakarak yansıtır.

"Private Sector – Özel Sektör", "Ayaklanmalar İçin Başka Bir Yer - Just Another Place for Riots" gibi işlerinin garip alt başlıkları vardır. Onun dönemindeki birçok sanatçıda olduğu gibi, Ackermann, inanılmaz bir şekilde ve gittikçe de artarak yer değiştiren, farklı yerlerde sayısız projeler üzerinde çalışan bir sanatçıdır. "Kültüre özgü motif ve yapıların kıvrılarak dönen kombinasyonları, daha geniş olan 'Evasions (Bahaneler)' resimleri ve karmaşık mimari enstalasyonlarında bu hareketin anlamını ve gezginliğini gösterir. Ackermann'ın parmaklıklar ve birleşik çizgilerden oluşan motifleri yansıtmasını sağlayan duvar figürü, kültürel etkileşimin artan yoğunluğunu tasvirinde, internet başta olmak üzere diğer global dağıtım ve bağlantı formlarının görsel olarak ortaya çıkmasını sağlamaktadır."<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Harald Fricke, **Don't Call Me a City On the Works of Franz Ackermann**, 2003, <http://www.db-artmag.de/2004/1/e/1/172.php>

<sup>58</sup> Dominic Molon, "Franz Ackermann", **Vitamin P New Perspective of Painting**, a.g.m., s. 16



**Resim 27:** F. Ackermann, Mental Maps-Evasion V, 1996



**Resim 28:** F. Ackermann, For Rent, 2007

### 3.3.2- Haluk Akakçe

“Kesintisiz olarak düzlemde süre gelen değişimler, doğadan ve ortak kültürden gelen imge ve görüntülerin iç içe geçişi ve kendi gerçekliğinin ötesinde sanal bir yaşam alanının varlığına dair imalarda bulunabilmesi, Akakçe'nin çalışmalarında önemli özellikler olarak ortaya çıkıyor. İster sabit ister hareketli olsun, hem resimleri hem de video gösterimleri, izleyici ve eser arasındaki ilişkiyi karıştıran kinetik bir enerji yayıyor. İzleyicinin görsel yörüngesi kaydıkça, onu çevreleyen ortam da değişiyor; çağlayarak izleyicinin etrafında dönmeye ve açılmaya başlıyor. Sonunda izleyici sorgulamaya mecbur bırakılıyor: “Akıntıyla hareket eden, bu çalışma mı, içinde bulunduğum alan mı, yoksa ben miyim?...”<sup>59</sup>

‘Blood Pressure’ (2001) projesi New York'taki Deitch Projects'de sergilenirken parlak kırmızı ve maviye boyanmış duvarlar Akakçe'nin desenlerine zemin oluşturarak onları bütünlemiştir. Geniş ölçekli parçalar, çeşitli stil ve araçlar kullanarak deneysel alanlar tasarlamaya çabalar. Karmaşık enstalasyonlarında imaj, ses, kavram ve stil barındırır. Bu her bir element de birleşerek enstalasyonu güçlü bir bütün haline getirerek onu tamamlar.

Akakçe, Franz Ackermann ya da Jim Lambie gibi enstalasyon ya da resimlerini çerçeve ve tuvalin dışına çıkararak uzamsal uçlara doğru yönlendirir ve mekanla birleştirir. Resim ve mimari arasındaki sınırları bulanıklaştırırken resmi de mimariyle kaynaştırır. Bu yöntemle ilerlerken her türlü galeri mekanını da kendine uygun alana dönüştürebilir. Aynı zamanda çizimleri, Oscar Wilde'ın Salome oyununun da çizeri olan Aubrey Bearsley'e benzemektedir. Sanatçı, dekoratif gelenekten ve İslam sanatının ve mimarisinin kıvrımlı çizgilerinden de ilham almıştır.

Mevlana'nın 'birlik' temasını işlediği ‘Definition /Tanım’ isimli sergisinde değişimin içerisindeki sonsuzluğu arayan sanatçı, bunu kendine özgü soyut bir dille gerçekleştirir. Değişimin bir parçası olarak da göze hitap eden imgeleri kullanıp "tanım”

---

<sup>59</sup> November Paynter, “Haluk Akakçe”, **Organize İhtilaf**, Sergi Kataloğu, 2003, s. 88

kelimesinin artık anlamını yitirdiğini belirtir, görecelik ve tanım kavramlarını yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini sorgular.



**Resim 29:** Haluk Akakçe, Blood Pressure, 2001

### 3.3.3- Jim Lambie

1990'larda Uluslar arası sanat çevresinde en nüfuzlu ve verimli yerlerden biri olan Glasgow doğumlu Jim Lambie, görsel alanlar yaratmak için kulüp kültürü ve pop müziğin tarihini araştıran görsel Dj'dir. Rock ve punkın asi kültüründe büyüyen Lambie, her ne kadar tam anlamıyla ressam olmasa da, zaman zaman resmin öğelerini de kullanır. Daha da önemlisi, resim fikrini tuvalin dışına çıkararak sokağa taşır. Sürekli tekrarlardan oluşan ZOBOP enstalasyonunda artık kendi imzası haline gelen, vinil bantlar kullanır. "Lambie bantları yere yapıştırırken, enstalasyon alanının mimari çizgilerini izler. Odanın belirgin fiziksel özelliği, sismik efektler serisinin manifestosunu başlattığı gibi yavaş yavaş geometrik yapı, görsel bir form halini alır. Köşedeki ufak bir düzensizlik odanın diğer tarafında büyük bir geometrik aksamaya sebep olur. Takip eden çok renkli ya da gri bantlardan oluşan çizgiler halusinojenik şekilde baş döndürücü dans pisti, disko zeminine dönüşmeye başlar."<sup>60</sup>



**Resim 30:** J. Lambie, ZOBOP, 2003



**Resim 31:** J. Lambie, Psychedelic Soul Stick, 2007

<sup>60</sup> Douglas Fogle, "Jim Lambie", **Vitamin P New Perspective of Painting**, a.g.m., s. 184

“Psikeledik Ruh Bastonu”nda (Psychedelic Soul Stick - 1998) gelişigüzel duvara dayanmış, orapla kaplı bir sürü parlak renkli iplikle bağlanmış kendini stresli zamanlarda ya da sıkıntıdan yapılmış gibi gösteren bastondan başka bir Şey değildir. İşlerinde belirli bir taktik ya da sabit bir strateji yoktur.

Bu bastonlar, Andre Cadere'nin 1960 ve 1970'lerde çeşitli renklerde boyanmış halkalardan oluşan bastonunu andırır. Cadere bu bastonu gizlice galeri ve müzenin içine sokmuş, bastonun sahibinin kendisi olmadığını anlatmak istemiştir. Cadere'nin müdahaleleri beyaz küp ve özellikle de resim ve genel sanat dünyasının ideolojik Őartları üzerinedir. Lambie'nin bastonunun da resim pratiği, bir alana yönelen iletişim ve Cadere'nin girişimini teşvik ettiği toplumsallığa benzer kavramsal ilişkisi vardır. Yine de Lambie'nin işleri kavramsallık tarafından belirtilen ideolojik eleştirilerden daha az ciddi bir alanı kaplar. Cadere gibi, sanatçılar tarafından zeminin temizlenmesi faaliyetlerinde bulunulmasıyla, Lambie'nin “beyaz küp” dışına, toplum içine çıkmasına gerek kalmamıştır. Lambie'nin resimleri, prosedürü tersine çevirir ve dans kulüplerinden galerilere taşınır. Duvara boya sızdıran plastik torbalar serisi yapmış ya da LP'lerin albüm kapaklarına rock and roll kahramanlarının yüzlerini resmetmiş olsa da Jim Lambie işlerini, resim yapmanın arzusunu diğer anlamlardan ya da daha doğrusu ritmi olan herhangi anlamından bahsederek oluşturur.

### 3.3.4- Michel Majerus

Alman sanatçı Michel Majerus heykelsi enstalasyonları ve geniş alanları kaplayan devasa ölçekli işleriyle tanınır. Majerus için resim, tuval ya da duvarın geleneksel sınırlarından taşarak bir eyleme dönüşmüştür.

Majerus kendi sanat görüşünü şu Şekilde belirtir: “alışma yöntemi ya da hangi alet ve boyaların kullanıldığı hakkında konuşmak ilgimi ekmez. Resim tamamıyla ne resmetmek için yola koyulduğundur. Bundaki en heyecanlı Şey budur. Çünkü sonuç her zaman başka hiç kimsenin senin için yapamayacağı Şeydir.”<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Frank Frangenberg, “Michel Majerus” **Art Now**, a.g.m., s. 284

Sergi mekanı içerisinde tüm alanı kaplayacak şekilde kurduğu kaykay rampalarında Majerus, logolar, sıradan tasarımlar ve sloganlar gibi çok çeşitli birikmiş parçaları bir araya getirir. İzleyici Majerus'un resimleri tarafından yaratılan dünyada görüntünün bir parçası olur. İlk bakışta günümüzde var olan tüketici toplumunda popülist bir duruşu olduğu sanılsa bile Majerus'un kullandığı görsel imgeleri, önüne çıkarılmak yerine, seçerek işlerine dahil etmesi onu bu duruştan uzaklaştırır. Majerus çevremizi saran her şeyle ilgilenir.



**Resim 32:** M. Majerus, If We Are Dead, 2000

Majerus Modernist tabuları dikkate almaz. “Kendisinden önceki Pop ve Kapitalist Realist ressamlar döneminin aksine Majerus pop kültürü ile olan ilişkisinde yıkıcı bir tutum iddia etmemiş; benimsemeyi de, baskıcı tüketim kültürünün resim yapma eylemi aracılığıyla toplum üzerine yapılmış bir analitik yoruma olan bir çeşit eleştirel dönüşümü olarak düşünmemiştir.”<sup>62</sup> Majerus'un artistik üretiminin altında yatan şey, resmin geçerliliği ve canlılığının, görsel bilginin karmaşasının ve sanatta çirkin, banal ve dekoratif olana ait gücüdür.

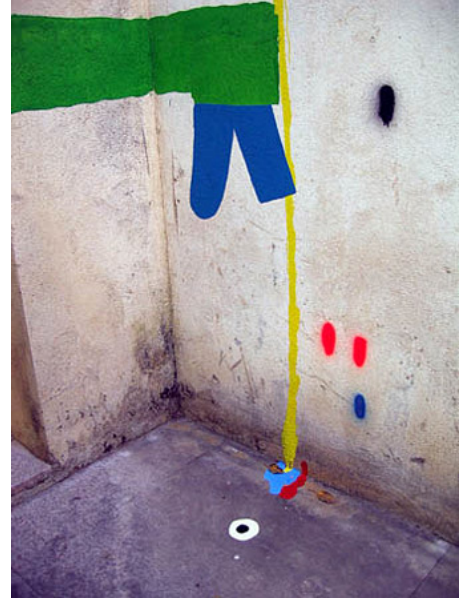
<sup>62</sup> Alison M. Gingeras, “Michel Majerus”, *Vitamin P New Perspective of Painting*, a.g.m., s. 196

### 3.3.5- Federico Herrero

Federico Herrero'nun sanatsal eylemi genellikle dış mekan işlerine dayanır. Bu dış mekan işlerini uygularken bazen Herrero atölyesinde çalışır bazen de kentsel müdahale ile bu eylemini gerçekleştirir. Herrero sanat görüşünü ve çalışma pratiğini şu şekilde açıklar: “Ben atölyede çalışmanın önemini farkındayım. Tuval yapımını da kapsayan alıştırmalar içi, dar ve sınırlı verilmiş, çerçeve içinde çalışmak gibidir. Bugün resim yaparken atölyenin ve tuvalin dışına çıkmak ve üstesinden gelmek özellikle bu sınırları kaldırmak için gereklidir. Bu yüzden atölye sonrası çalışma da önemlidir.”<sup>63</sup>



**Resim 32:** F. Herrero, İsimli, 2004



**Resim 33:** F. Herrero, Duvar resmi, 2004

Şilili sanatçı özellikle kentsel müdahaleleriyle tanınsa da tuval resimleri de yapar. Resimlerinde Roberto Matta'nın etkisinin olduğunu söyleyen Herrero, Gabriel Orozco'nun da 'bir şey yaratmak yerine onu olduğu gibi almak' düşüncesini benimser.

<sup>63</sup> Hans-Ulrich Obrist, “Federico Herrero”, **Vitamin P New Perspective of Painting**, a.g.m., s. 144

Tuvallerin dışında Herrero Tokyo'da iki otobüsü tekrar boyayarak resimlerini hareketli bir hale getirir. Bunun yanı sıra, sokak tabelalarına baskılar yapar ya da bazen zarar görmüş olanları tamir eder. Böylece bu tabelaları kendi özelliklerinin dışına itmiş olur.



**Resim 34:** F. Herrero, Carefullu Repainted Yellow Areas, 2001

Kentsel müdahale anlayışı üzerine kurulu işleri kamuya açık olması nedeniyle tek günlük ya da kısa ömürlüdür; kentsel müdahalelere açıktır. Zaten Herrero'nun kendisi de kentsel müdahalelerde bulunur.

### 3.4- RESİM MALZEMESİNİN GÖSTERGELEŞMESİ

Geleneksel resim malzemelerinin tekrar ya da farklı bir şekilde kullanımı, modern sanat kadar eski bir yöntemdir. Örneğin Lucio Fontana tuvallerini bıçakla delerek resim malzemesinin kendisine bir saldırıda bulunur. Bu yöntemle resim sanatına da bir eleştiri getirmiş olur. Alberto Burri ise resimlerinde yırtık, küflü çuval bezlerini kullanarak onları tuval bezi olarak gerer. Çuval bezinin tuvale gerilmesiyle bezin dokusu daha belirgin hale gelir. Resme çuval bezinin küfleri renk verir. Böylelikle

alışılmışın dışındaki malzemeleri geleneksel resim malzemeleri yerine kullanarak onları daha görünür kılar. Aynı şekilde Yves Klein da “Antropometrik İzler” ismini verdiği canlı beden izlerinden oluşan resimlerinde kadın bedenlerini birer canlı fırça gibi kullanır. Robert Rauschenberg’in De Kooning’in desenini silme eylemi de yine bu bölüme örnek gösterilebilir. Çünkü Rauschenberg bir anlamda alışılmış eski resim anlayışına, resmi yapan unsurları, göstergeleri silerek yeni bir anlam getirmiştir. Aynı zamanda resimlerinde tuval üzerine farklı nesnelere yerleştirmiş ve bunlara boya ve kalemle müdahale etmiştir. Böylelikle geleneksel resim malzemesi olan tuval ve boyayı farklı nesnelere birleştirerek resmi hayata yaklaştırmak istemiş, resim ve heykeli birleştirmeye çalışarak resimsi heykeller ya da tam tersi heykelsi resimler üretmiştir. Alan McCollum ise farklı boyutlardaki çerçeveler içerisine siyah kareler yerleştirerek bir seri oluşturmuş ve onları galeri duvarına asarak sergilemiştir. Bu resimlerin her birini imzalayarak tarih atıp resmi var eden tüm unsurları içerisinde barındırarak resmin kendi kimliğini sorgulamıştır.

Bütün bu örnekler çoğaltılabileceği gibi günümüzde de bu kavram ve resmin malzemeleri sorgulanmaya devam etmektedir. Sanatçılar ya resme olan eleştirilerini resim geleneğini terk etmeden ya da geleneksel resim malzemesini kullanarak, onu farklı bir boyuta taşıyarak yapmaktadırlar.

#### 3.4.1- Angela de la Cruz

İngiltere’de yaşayan İspanyol sanatçı Angela de la Cruz’un yapıtları genellikle resmi, tuvale gerilmiş bez olgusunu ve tuvalin sınırlarını sorgular. Geleneksel yöntemle tuvale gererek monokrom ve düz yağlıboya ile boyadığı resimlerini, resmin bezi ve şasesini kasti bir şekilde kırar, ezer, bozar, tahrip edilmiş bir hale getirir. Bir anlamda resmin kendi malzemelerini kullanarak resme heykelsi bir hava katar.

“Loose Fit XI (Large/White) (2001) ve Stuck (2001), uyumsuz tuvaler temasının varyasyonlarıdır. Parlak ve canlı boyanmış tuval bezleri, beze göre çok küçük olan şasesine gerilmiştir. John Chamberlain’in ezilmiş, bükülmüş araba gövdelerini ya da Claes Oldenburg’un yumuşak duvar parçalarını anımsatır bir şekilde bez kabarır ve

çöker. Siyahımsı mavi tuval bezinden oluşan Stuck, daha çok geniş çöp kovası poşeti ya da kapı aralığına sıkışarak yolu tıkayan ceset torbası gibidir. O sırada suç mahallinde olabiliriz.”<sup>64</sup>

1996’da yaptığı Homeless II’de ise resmi ikiye kırarak odanın tam köşesine yerleştirmiştir.



**Resim 35:** A. de la Cruz, Loose Fit (blue), 2002

Eleştirmen Gilda Williams, de la Cruz’un resimlerini şöyle yorumlar:

“Açıkça görülüyor ki, de la Cruz’un hayal gücü kaynağı, tablolarına verdiği çeşitli hırpalayıcı acılardan gelmektedir. Bir başlangıç formülü vardır, tişörtlerde olduğu

---

<sup>64</sup> James Hull, Angela De La Cruz - Abstract Painter, **ArtForum**, 2001, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_2\\_40/ai\\_79826103/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_40/ai_79826103/)

gibi çalışmaların üç boyu (S, M ve L) ve üç rengi (mavi, beyaz ve kırmızı) vardır, fakat de la Cruz saldırılarında inanılmaz derecede yaratıcıdır.”<sup>65</sup>

Son zamanlarda resim ve resmin ölümü üzerine resim dahil bir çok iş üretilse de Angela de la Cruz’un işleri, onlara verdiği isimlerle beraber, içerisinde barındırdığı kavram ve görselliği iyi harmanlayan hayal gücüyle diğerlerinden ayrılır.

### 3.4.2- Pia Fries

Pia Fries işleriyle “Resim öldü mü?” sorusunu tekrar sordurmaya başlar. “21. yüzyıl tarzını 18. yüzyıl formlarını tekrar yapmak için kullanmaz. Bu ilişki çok titizlikle yapılmıştır.”<sup>66</sup>



**Resim 36:** Pia Fries, Caspian, 2001-2001

<sup>65</sup> Gilda Williams, “Angela de la Cruz”, **Vitamin P New Perspective of Painting**, a.g.m., s. 64

<sup>66</sup> Kim Bennet, “Pia Fries”, **Magical Secrets: A Printmaking Community**, <http://www.magical-secrets.com/artists/fries/bio>

Fries üst üste astarladığı beyaz ahşap panel üzerinde renk ve dokunun uyumsuzluğuna izin verir. Spatula, palet bıçağı ve fırça gibi geleneksel, aynı zamanda da resim malzemesi dışı ya da kendi oluşturduğu endüstriyel alet ve objeleri kullanır. Bu da sanatçıya yoğunlaştırdığı ya da incelttiği saf yağlı boyayı değiştirmek için sayısız yöntem sağlar.

Fries'in kullandığı renk cesaretli ve yaratıcıdır. Örneğin açık mavi, sarı ve turuncu; beyaz ve mor karışımı ile birlikte harmanlanır. Gösterişli ve zekice bir kontrolle iz ve boşluk, hafif ve ağır, hızlı ve yavaş, yatay ve dikey, düz ve eğri arasında izleyicileri çekerek ve iterek bir kerede çok fazla hile yapar.

Resimlerine, beyaz panel ya da boyanmamış kontrplak yüzeylerinin üstüne eski resimlerinden bazılarının fotoğraflarını serigrafi tekniğiyle dahil ederek başlar. “Gerçek boyayı fotoğraf baskısının üstünde bırakmak aracı olmakla olmamak, mekanik ve el yapımı ve bunun gibi zıt durumlar arasında diyalog kurar.” İzleyici renkleri ve formları duygusal olarak ve akıllıca yanıtlayıp bu ortaklığın zincirleme tepkimesini yaratarak resim boyunca gezinebilir.

### 3.4.3- Adrian Schiess

Adrian Schiess 1986'dan itibaren resimlerine parlak lake boyası sürüp sonra da onları çitalar üzerinde yere yatırır ya da duvara dayar. Böylece çevresinde bulunanlar resimlerin ya da bu panellerin üzerlerinden yansır. Schiess'in resimleri, boyanmış panellerin renkli yüzeyleri ve çevresindekilerin yansımalarının iki taraflı değişimlerinden üretilmelerine dayanır. Bu nedenle bu resimler daima şuanı, tamamlanmamışlığı ve farklılığı gösterir. “Schiess ne bedenin hareketine engel olan ne de gözlere uzun uzun bakmaya odaklanan görüntüleme deneyimi yaratmak ister.

Resimdeki bu çeşitliliğin olasılıklarının incelemesi üzerinden Schiess renk çeşitliliğini ışık ve diğer renklerin yakınlığı üzerinden gösterir.”<sup>67</sup>

Adrian Schiess 1998’de açık mekan sergi alanına çiçekler ekmiştir. Resme farklı bir algıyla yaklaşan Schiess burada çiçeklerin açma dönemi ile birlikte geçiciliği ve doğaya aitliği üzerinde durmuştur. Schiess’in resme bu yaklaşımını Monet’in Gelincik Tarlası (1873) resmiyle karşılaştırabiliriz. Monet de o resminde geçici bir anın izlenimini yansıtmıştı.

Schiess’in 1998-2000 yılları arasındaki çalışmaları yüzey işleri ile çelişir. ‘Coucher du Soleil (Gün Batımı)’, ‘Mon Jardin (Bahçem)’ gibi isimlendirdiği küçük boyutlu işleri geleneksel resim tarzında duvara asılmıştır. Bu resimlere boya kalın kabuklar olarak elle uygulanmış, fırça darbeleri ile rölyef üzerine modellenmiş ve kontrast oluşturan tonlar birlikte uygulanmıştır. Böylece resimlerindeki malzeme yoğunluğu çevresindeki diğer resimleri yutar. “Sanatçı bu resimlerin stüdyosunun camından dışarı bakarak yaptığını söylese de Monet’in ‘Gelincik Tarlası’nın aksine orada görüneni yeniden yapmamıştır. Tam tersi, tuvaldeki küçük dikdörtgenlerin üzerindeki boya birikmesi, sanatçının atölyesinde elleriyle yaptıklarıyla pencerenin dışında görünen dünyayı birbirinden ayırır. Yüzey resimleri ile karşılaştırınca, sanki resim dışarı saçılmış, seyreltilmiş ve yansıyan, kurumuş, kendi malzemesinin kalıntısının geri alınması gibidir. Bu kalıntı, resamsal bir hareket için olan görüntüden bağımsız ve görüntüdeki manzara tarafından şekillenmiş bir malzemedir. Bu görüntü de kendi mantığında başlı başına resim olan değişiklikleri çağırır.”<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Hans Rudolf Reust, “Adrian Schiess - Kunsthalle, Zurich, Switzerland”, **ArtForum**, Eylül 2004, [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n1\\_v33/ai\\_16107267/?tag=content;coll](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n1_v33/ai_16107267/?tag=content;coll)

<sup>68</sup> Ulrich Loock, “Adrian Schiess”, **Vitamin P New Perspective of Painting**, a.g.m., s. 294



**Resim 37:** A. Schiess, Mon Jardin, 2007



**Resim 38:** A. Schiess, Levha, 2007

### 3.4.4- Fabian Marcaccio

Marcaccio modernist resmin dil yapısını bozup onu dönüştürerek soyutlamaya farklı bir ifade biçimi kazandırır. 1992 yılında, Modernizmin klişelerden ve yozlaşmadan oluşan bir coğrafyaya dönüştüğü sonucuna varan sanatçı, bunun yerine toplum, teknoloji ve kurum hakkındaki güncel teorileri sanat ve toplum hakkında daha karmaşık fikirleri incelemeye ve uygulamaya karar vermiştir. Doğa ve kültür imgelerini (bitkiler, kalabalıklar, dini semboller, orak, çekiç, yıldız gibi komünist simgeler) resim dilinde birleştirmiştir.

Marcaccio resimlerini duvardan çıkararak izleyiciyle yakın temasa geçirir. Tuvali hem zemin hem de imge olarak görür. Tuval bezinin dokusunu fotoğraflayarak büyütür ve bu büyütülmüş fotoğrafı tuvale tekrar basar. Bunu hem tuvalinin zemini hem de resme ait ayrı bir eleman olarak kullanan Marcaccio, boyanın akışkanlığını, inceltmiş halini ya da yoğunluğunu kullanarak etkilerini abartır ve onlarla oynar. “Fırça darbesi” anlayışı üzerine giden sanatçı şeffaf silikon jel kullanarak boyanın dokusal karakterini ortaya çıkarır. Böylece Marcaccio hem el yapımı geleneksel yöntemleri hem de teknolojik baskı yöntemlerini bir arada kullanmış olur. Resmin mutasyona uğramış hali gibi görünen bu resimlere ‘Paintants’ adını verir. “Marcaccio tarafından ön plana çıkarılan bu öğeler resim geleneğinin maddi çözümlemesinin temellerine dayanır.”<sup>69</sup>

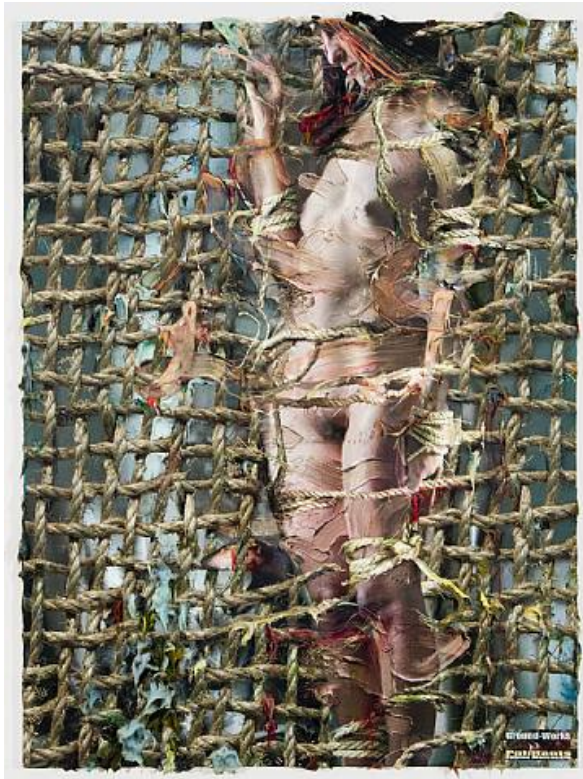
Resimlerine heykelimsi bir hava da katan Fabian Marcaccio teknolojiden aldığı yardımlarla resmi görsel ve kavramsal bir düzenleme taşır.

---

<sup>69</sup> Barry Schwabsky, “Fabian Maccaccio”, **ArtForum**, Yaz 1993,  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n10\\_v31/ai\\_14156186/?tag=content;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n10_v31/ai_14156186/?tag=content;col1)



**Resim 39:** F. Marcaccio, 2004



**Resim 40:** F. Marcaccio, İsimsiz, 2008



**Resim 41:** F. Marcaccio, İsimsiz, 2006

## SONUÇ

Görsel üslup yerine düşüncenin ön planda olması belli sorgulama ve değerlendirmelerin baştan yapılmasına neden olurken sanatta farklı özgürlükler kazanılmasının da yolunu açmıştır.

20. yy. ile birlikte sanat üretiminde yaşanan değişimlerden biri sanatsal algının resim ve heykel ile sınırlanmamasıyla ona alternatifler üretilmesidir. Gelişen yeni teknoloji, enstalasyondan geleneksel yöntemler olan resim ve heykele kadar tüm disiplinlerde kendisini göstermiş, bir şekilde içlerine dahil olarak sanat içerisindeki çeşitliliği arttırmıştır. Böylece disiplinler arası sanat anlayışıyla bir yapıtta kullanılacak olan malzeme ve anlatım biçimi, aktarılmak istenen kavramın uygululuğuna göre seçilirken resim gibi belli bir dönem reddedilmiş olan geleneksel yöntemler de çağdaş sanat içerisinde ayrı bir ifade biçimi olarak kendisine tekrar yer bulmuştur.

Fikir olarak sanat anlayışı çerçevesinde çağdaş sanatın nesnesi konumundaki resim, kendi geleneksel malzeme ve yöntemlerinden sıyrılarak artık biçim ve içerik olarak kendisini kısıtlamaz. Sanat ve hayat arasındaki sınırın yok olmasıyla beraber teknoloji ve medya alanındaki gelişmelerle ortaya çıkan toplumsal değişimler sanatı da etkilemiş; yeniden tanımlanmasıyla sanat heterojen bir yapıya dönüşmüştür.

Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla görsel imgeler (göstergeler) etrafımızı sarmış, bütün hepsine yetişerek takip etmek zorlaşmıştır. Bu sebeple bütün bu göstergeler üzerine okumalarda bulunmak, gerekli kodları bilerek doğru çözümler yapmak için çağdaş sanatın kavranamama ve aşırı yorum tehlikesine karşı neredeyse zorunluluk halini almıştır.

Çağdaş sanatla beraber göstergeler, sanat nesnesinin birinden diğerine taşınarak yeni biçimler ve farklı anlamlar oluştururlar. Her yapıtta farklı değer kazanan bu göstergeler, aynen alınıp bir başka yapıta aktarılamaz. Saussuré'ün 'göstergenin keyfiliği' görüşüne paralel olarak göstergeler, sanat yapıtı içerisinde güvenilmezlerdir; aynı zamanda sanatçının var olanı algılama şekline bağlı olarak göstergenin tutarsızlığından da söz edilebilir.

İncelendiği ortam bütün sanat yapıtı çözümlenmeleri üzerinde belli bir etki yarattığı için hiçbir sanat yapıtı çözümlenmesini nesnel bir yaklaşımla yapamayız.

Aynı zamanda, sanattaki değişim ve dönüşümleri tarihsel olarak incelemek, bugünün var olan sanat ortamı dahilinde bu incelemeyi yapacağımız için, yalnızca bugünü ilgilendiren konu ve değişimlere önem vermemize neden olabilir.

Çağdaş sanat olarak resim, kendi geleneksel yapısıyla beraber, inandırıcılığını kaybeden görsel imgeleri diğer sanatsal ifadelerle beraber sorgular. Böylece görürüz ki çağdaş sanat içerisinde felsefeyle tekrar bir ilişki kurarak kendi sınırlarını zorlayan resim, ayrı bir dil, bir ifade biçimi olmaktan çıkıp çoğulcu sanat anlayışı içerisinde sanatsal bir ifade halini alarak araçsallaşmıştır.

Çağdaş sanat resmi öldürmez, onun gelişmesi ve zenginleşmesinde rol oynar. Resim artık çerçevesinden sıyrılarak mekana yayılmış, anlatılmak istenen kavram bağlamında kendi yönünü belirlemeye başlamıştır.

## KAYNAKÇA

AKERSON Fatma Erkman-, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul, Multilingual, 2005

ALTUĞ Taylan, **Dile Gelen Felsefe**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2008

ANTMEN Aha, **20. Yüzyılın Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008

ARTUN Ali, **Sanatı Müzeleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005

ATAKAN Nancy, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir, Karakalem Kitabevi, 2008

BERGER John, **O Ana Adanmış**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2007

FOSTER Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Türkçesi: Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009

FOUCAULT Michael, **Bu Bir Pipo Değildir**, Türkçesi: Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008

GERMANER Semra, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997

GOTTDIENER Mark , **Postmodern Göstergeler**, Türkçesi: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, Ankara, İmge yay. Temmuz 2005

JAMESON Frederic, **Dil Hapishanesi**, Türkçesi: Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Şubat 2003

LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004

MURRAY Chris, **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Türkçesi: Suğra Öncü, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009

RİFAT Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Kasım 2005

ŞAHİNER Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008

TIMUR Taner, **Felsefi İzlenimler**, Ankara, İmge Kitabevi Yay., Ekim 2005

VARDAR Berke, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, ABC Yay., 1988

YAVUZ Hilmi, **Yazın, Dil ve Sanat**, İstanbul, Boyut Yayınları, 1999

YILMAZ Mehmet, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Türkçesi: Nazım Özüaydın, Ankara, Ütopya Yayınları, Nisan 2004

YILMAZ Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006

DEXTER, Emma, **Vitamin D New Perspective In Drawing**, Çin, Phaidon Press Limited, 2008

GROSENICK Uta, **Art Now**, İtalya, Taschen, 2002

McEVILLEY Thomas, **The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era**, New York, Cambridge University Press, 1993

PIERCE Charles S., **The Philosophical Writing of Pierce**, New York, Dover Publications, 1955

RICHTER Gerhard, **The Daily Practice of Painting: Writings 1960-1993**, London, MIT Pres, 1995, s.78

SCHWABSKY Barry, **Vitamin P New Perspectives In Painting**, Hong Kong, Phaidon Press Limited , 2007

AKAY Ali, **Postmodern Görüntü**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1997

AKAY Ali, ZEYTİNOĞLU Emre, **Kavramın Sınırlarında**, İstanbul, Bağlam Yayınları, Kasım 1998

AKAY Ali, ZEYTİNOĞLU Emre, **Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu**, Urart Sanat Galerisi Yayınları, 1994

DERRIDA Jacques, **Öteki Hedef (Başka Baş)**, Türkçesi: Melih Başaran, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2004

DERRIDA Jacques, **Marx'ın Hayaletleri**, Türkçesi: Alp Tümertekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001

EROĞLU Özkan, **Sanatın Tarihi**, İstanbul, Kolaj Kitaplığı, 2007

GİDERER Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2003

GOMBRICH E.H. **Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993

HEIDEGGER Martin, **Sanat Eserinin Kökleri**, Türkçesi: Fatih Tepebaşı, Ankara, De Ki, Ekim 2007

KAHRAMAN Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul, Agora Kitaplığı, Temmuz 2005

KUSPİT Donald, **Sanatın Sonu**, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, Ekim 2006

LEPPERT Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002

SÖNMEZ Necmi, **Sanat Hayatı İçerir mi?**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Eylül 2006

STALLABRASS Julian, **Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bianeller**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009

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

ARCHER Michael, **Art Since 1960**, Londra, Thames And Hudson LTD. 1997

DERRIDA Jacques, **Writing and Difference**, London, Routledge, 2002

DERRIDA Jacques, **Of Grammatology**, ABD, Johns Hopkins University Pres, 1998

HOPKINS David, **After Modern Art 1945-2000**, Hong Kong, Oxford University Press, 2000

JONES Amelia, **A Companion To Contemporary Art since 1945**, Singapore, Blackwell Publishing Ltd. 2007

ALBERRO Alexander, “Düşünce Olarak Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:110, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.77-93

**Cogito**, Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken, Sayı: 47-48, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Yaz-Güz 2006

KAHRAMAN Hasan Bülent, “Plastik Sanatımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat Bağlamında Bir Bakış”, **Hürriyet Gazetesi**, Haziran 1993

ÖZPINAR Ceren, “Yazı Olarak Sanat Yapıtı”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:110, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 50-75

ÖZTOKAT Nedret,“Göstergebilim ve Plastik Sanatlarda Çözümleme”, **2. Dilbilim Kurultayı Bildirileri**, Mersin, Mersin Üniversitesi, s.254-255

PAYNTER, November “Haluk Akakçe”, **Organize İhtilaf**, Sergi Kataloğu, s. 84-88

ROSENBERG Harold, Tuvalin İçine Girmek, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 67, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.87-89

ŞAHINER Rıfat, “Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida’cı Anlam Sökümü”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:110, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009, s.166-177

**Toplum ve Bilim Dergisi**, Derrida'nın Ardından, sayı: 105 İstanbul, 2005

KAPROW Allan, “The Legacy of Jackson Pollock”, **Essays on the blurring of art and life**, ABD, University of California Pres, 2003, s.1-8

BENNET Kim, “Pia Fries”, *Magical Secrets: A Printmaking Community*,  
<http://www.magical-secrets.com/artists/fries/bio>

CHANG Chris, Jeremy Blake, 2003,  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1069/is\\_6\\_39/ai\\_n13478817/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1069/is_6_39/ai_n13478817/)

CHANG Chris, “William Ketrige – Vision, Film Comment”  
[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1069/is\\_1\\_39/ai\\_100174022/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1069/is_1_39/ai_100174022/)

DERVİŞCEMALOĞLU Bahar, “Göstergebilim”,  
<http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf>

FRICKE Harald, *Don't Call Me a City On the Works of Franz Ackermann*, 2003,  
<http://www.db-artmag.de//2004/1/e/1/172.php>

GÜNAY Prof. Dr. V. Doğan, “Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”,  
ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi,  
2008-01, <http://art-e.sdu.edu.tr/docs/gunay.pdf>

GORDON Kelly, Takeshi Murata,  
[http://ratio3.org/artists/tmurata/press/tm\\_blackbox.pdf877.pdf](http://ratio3.org/artists/tmurata/press/tm_blackbox.pdf877.pdf)

HULL James, Angela De La Cruz - Abstract Painter, ArtForum, 2001,

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_2\\_40/ai\\_79826103/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_2_40/ai_79826103/)

İMANÇER Dilek, ÖZEL Zuhâl, İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği “Göstergebilimsel Çözümleme” <http://www.ifod.org/ifod/content/view/19/11>

JOHNSON Ken, The New York Times, Art In Review, Pia Fries

<http://www.nytimes.com/2004/05/28/arts/art-in-review-pia-fries-murgang.html>

REUST Hans Rudolf, “Adrian Schiess - Kunsthalle, Zurich, Switzerland”, ArtForum, Eylül 2004,

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n1\\_v33/ai\\_16107267/?tag=content;coll](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n1_v33/ai_16107267/?tag=content;coll)

SCHWABSKY Barry, “Fabian Maccaccio”, ArtForum, Yaz 1993,

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_n10\\_v31/ai\\_14156186/?tag=content;coll](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n10_v31/ai_14156186/?tag=content;coll)

## RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Pablo Picasso, Hasır İskemleli Natürmort, 1912
- Resim 2: Filippo Tommaso Marinetti, Fütürist Manifestosu, Le Figaro Gazetesi, 20 Şubat 1909
- Resim 3: Filippo Tommaso Marinetti The Words to Freedom, 1919
- Resim 4: Umberto Boccioni, 'Elasticity' 1912
- Resim 5: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917
- Resim 6: Rene Magritte, İnsanlık Durumu, 1933
- Resim 7: Jackson Pollock (1912-1956)
- Resim 8: Allan Kaprow, 6 Bölümlü 10 Oluşum, 1956
- Resim 9: Ad Reinhardt, Siyah Kompozisyon, 1972
- Resim 10: On Kawara, Bugün, 1973
- Resim 11: John Baldessari, 1973
- Resim 12: Gerhard Richter, Betty, 1988
- Resim 13: Gerhard Richter, 4096 Renk, 1974
- Resim 14: Daniel Buren, 1988
- Resim 15: Niele Toroni, 1979
- Resim 16: Jan Brueghel, Çiçek Vazosu, 1609-1616
- Resim 17: Francis Bacon, Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş, 1954
- Resim 18: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 1926-1929
- Resim 19: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965
- Resim 20: Robert Rauschenberg, De Kooning'in Silinmesi, 1953
- Resim 21: Jasper Johns, Kurukafa, 1973
- Resim 22: Glenn Brown, Gerçek Şey, 2000
- Resim 23: John Currin, Hommade Pasta, 1999
- Resim 24: William Kentridge, Seaside (al mare) videosundan sahneler, 2003–2004
- Resim 25: Takeshi Murata, Monster filminden bir sahne, 2005
- Resim 26: Jeremy Blake, Winchester videosundan sahneler, 2000
- Resim 27: Franz Ackermann, Mental Maps-Evasion V, 1996

- Resim 28: Franz Ackermann, For Rent, 2007
- Resim 29: Haluk Akakçe, Blood Pressure, 2001
- Resim 30: Jim Lambie, ZOBOP, 2003
- Resim 31: Jim Lambie, Psychedelic Soul Stick, 2007
- Resim 32: Michel Majerus, If We Are Dead, 2000
- Resim 32: Federico Herrero, İsimsiz, 2004
- Resim 33: Federico Herrero, Duvar resmi, 2004
- Resim 34: Federico Herrero, Carefullu Repainted Yellow Areas, 2001
- Resim 35: Angela de la Cruz, Loose Fit (blue), 2002
- Resim 36: Pia Fries, Caspian, 2001-2001
- Resim 37: Adrian Schiess, Mon Jardin, 2007
- Resim 38: Adrian Schiess, Levha, 2007
- Resim 39: Fabian Marcaccio, 2004
- Resim 40: Fabian Marcaccio, İsimsiz, 2008
- Resim 41: Fabian Marcaccio, İsimsiz, 2006