

PAPER DETAILS

TITLE: SANAT ESERİNİ ANLAMAK: MALEVİCH'İN SİYAH KARE'Sİ ÜZERİNDEN
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME

AUTHORS: Hilal YURTTAS,Gülçin KARACA

PAGES: 27-40

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2130666>

SANAT ESERİNİ ANLAMAK: MALEVICH'İN SİYAH KARE'Sİ ÜZERİNDEN GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME

Understanding The Artwork: A Semiotic Analysis Through Malevich's Black Square

Hilal YURTTAŞ¹, Gülçin KARACA²

ÖZET

Sanat, sanat izleyicisi için kafa karıştırıcı olabilmektedir. Tarih içerisinde de sanat eserini anlamlandırmak için sanat eleştirisi kapsamında çeşitli yaklaşımlardan yararlanılmıştır. Bu araştırmanın amacı da sanat eserini anlamak için sanatçının ve alımlayıcının içinde bulunduğu toplum-kültür değerlerinin ve sanat eserlerinin anlamlandırılmasında sanat eleştirisi yöntemlerinin yanında göstergebilimsel yaklaşımdan yararlanmanın önemini vurgulamaktır. Yöntem olarak doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın sınırlılığı olarak belirtilebilir ki, araştırma sanat eserini anlamlandırma biçimi olarak alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından bir değerlendirme yapmaktadır. Bu doğrultuda, dört tür yaklaşım biçiminden söz edilebilir. Bunlar; sanatçı merkezli yaklaşım, yapıt merkezli yaklaşım, alımlayıcı merkezli yaklaşım ve toplum merkezli yaklaşım biçimleridir. Belirtilen eleştiri yaklaşımları sanat eserini anlamaya yardımcı olsa da bu yaklaşımların da daha çok yorumlamaya ilişkili olduğu ve sanat eseri-izleyici arasındaki durumun öznel özellikler gösterebildiği bir gerçektir. Bu yaklaşımlardan ayrı bir kuram olarak göstergebilimin sanat eserinin anlaşılması bağlamında yararlı olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda öncelikle 1. Bölümde sanatçı merkezli yaklaşım biçimi, yapıt merkezli yaklaşım biçimi, alımlayıcı merkezli yaklaşım biçimi ve toplum merkezli yaklaşım biçimleri incelenmiştir. Bu yaklaşımlarla göstergebilimsel yaklaşımın benzerlik ve farklılıkları tartışılmıştır. 2. Bölümde göstergebilim ile ilgili bilgi verilerek, göstergebilimin temel yapısı, tarihsel gelişimi ve kültürle ilişkisi ele alınmış, çalışmanın örneklemini olarak Kazimir Malevich'in Siyah Kare resmi ele alınmış ve göstergebilimsel yaklaşıma göre çözümlenmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak sanat eserlerinin anlaşılması için sanat eserinin göstergebilimsel çözümlemesinin yapılmasının, diğer sanat eseri çözümleme yaklaşımlarıyla birlikte kullanımının sanat eserlerini anlamak için yardımcı olabileceği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Roland Barthes, kültür, kültürlerarasılık, Kazimir Malevich, sanat eleştirisi yöntemleri.

ABSTRACT

Art can be confusing for the art audience. Various approaches have been used within the scope of art criticism in order to make sense of the work of art throughout history. The purpose of this research is to emphasize the importance of utilizing the semiotic approach as well as the methods of art criticism in the understanding of the work of art, the social-cultural values of the artist and the receiver, and the meaning of the works of art. Document analysis method was used as a method. As a limitation of the research, it can be stated that the research makes an evaluation in terms of the relationship between the receiver (viewer, reader) and the work as a way of making sense of the work of art. In this direction, four types of approaches can be mentioned. These; artist-centered approach, artwork-centered approach, receiver-centered approach and community-centered approach. Although the stated criticism approaches help to understand the work of art, it is a fact that these approaches are also more related to interpretation and the situation between the work of art and the viewer can show subjective characteristics. As a separate theory from these approaches, semiotics is thought to be useful in understanding the work of art. In this direction, first of all, in the 1st Chapter, the artist-centered approach, the work-centered approach, the receiver-centered approach and the society-centered approach were examined. The similarities and differences between these approaches and the semiotic approach are discussed. In the 2nd chapter, information about semiotics is given, the basic structure of semiotics, its historical development and its relationship with culture are discussed. As a result, it has been emphasized that semiotic analysis of the work of art in order to understand the works of art and its use together with other approaches to the analysis of the work of art can help to understand the works of art.

Keywords: Roland Barthes, culture, interculturality, Kazimir Malevich, art criticism methods.

1. ORCID: 0000-0001-8286-3587
2. ORCID: 0000-0001-7389-4226

1. Yüksek Lisans Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, hilalyurttas@anadolu.edu.tr
2. Doç. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulcinkaraca@anadolu.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Art can be confusing for the audience. Various approaches have been used within the scope of art criticism in order to make sense of artwork throughout history. Although many theories and approaches are used to make sense of art, the situation between the artwork and the audience can still show subjective characteristics. In this direction, four types of approaches to the artwork can be mentioned in terms of the relationship between the audience (receiver, viewer, reader) and the work; artist-centered approach, artwork-centered approach, receiver-centered approach and society-centered approach (Ötgün, 2008: 159). Although the stated criticism approaches help to understand the work of art, it is a fact that these approaches are more related to interpretation. As a separate theory from these approaches, semiotics is thought to be useful in understanding the artwork.

The purpose of this research is to emphasize the importance of utilizing the semiotic approach besides the methods of art criticism in making sense of the works of art by considering the society-culture values of the artist and the receiver in order to understand the artwork. For this purpose, first of all, in the first chapter, under the main title of Approaches to Art Work; artist-centered approach, work-centered approach, receiver-centered approach and society-centered approach were examined, and information was given about the characteristics of these criticism methods and their theorists. At the same time, the similarities and differences between these approaches and the semiotic approach are discussed. In Chapter 2, information about semiotics is given and the basic structure of semiotics, its historical development and its relationship with culture are discussed. Culture is formed in the environment of the material and spiritual products that the society has accumulated in the historical process (Kuban, 2017: 13). Therefore, the environment we live in is an area that nourishes us culturally and directs our lives. According to Saussure and Barthes, who are the representatives of semiotics, the work has two features: "First, every work has specific elements consisting of the methods, tools and styles of the art branch to which it belongs; secondly, the work contains cultural elements and without reading these elements, a correct interpretation of the work cannot be made (Can, 2012, Access Date: 29.08.2021)." Especially in the 21st century, the period we live in, together with the internet and social media, the existence of an intercultural communication form stands out. Again, when we look at the art of the 21st century, it is seen that artworks from different cultures exist on international platforms. It can be thought that this versatile and eclectic structure of contemporary art can be confusing in understanding art. However, the effect and power of images in communication and interaction can be used to overcome the meanings arising from cultural differences. Visual arts provide a wide opportunity for people to be able to understand thoughts, feelings, and to interpret the great diversity of cultures among different cultures (Dikmen, 2014: 28). Considering the power of images affecting people, it can be accepted that when signs (images) are used continuously in society, they become symbolic and become a part of culture again.

In the first part of the 2nd Chapter, Kazimir Malevich's Black Square painting, which contains cultural elements but contains a completely abstract and geometrical form, has been tried to be analyzed according to the semiotic approach, with the thought that the evaluation of art works from a perspective in which the receiver is in the center within the framework of cultural values may be useful in terms of understanding the artwork. Thus, it is aimed to emphasize that even an image formed with zero form and black color has cultural elements and meanings in it. As a result, it has been emphasized that semiotic analysis of the artwork can help to understand the artworks deeply.

GİRİŞ

Tarih içinde pek çok sanat kuramcısı tarafından pek çok sanat eleştirisi yaklaşımı geliştirilmiştir. Bunlardan özellikler 1960'lardan sonra, sanat izleyicisinin sanat olayına katılımı yönünde sanat izleyicisine farklı sorumluluklar eklendiği gözlemlenebilir. 21. Yüzyılda alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından literatürde en çok karşılaşılan yaklaşımlardan olarak; sanatçı merkezli yaklaşım, yapıt merkezli yaklaşım, alımlayıcı merkezli yaklaşım ve toplum merkezli yaklaşım biçimleri olduğu kabul edilebilir (Ötgün, 2008: 160). Zaman içerisinde farklı kuramcılar sanat eserine dair farklı yaklaşımlar geliştirmeye devam etmiştir. Belirtilen 4 sanat eleştirisi yaklaşımına ek olarak, sanat eserini anlamak için, özellikle Roland Barthes'ın (*Göstergebilim İlkeleri*, 1979) ele aldığı bir kuram olarak göstergebilim de yararlı olabilmektedir. Bu kuramların genelinin ortaya çıkış sebebi sanatı ve sanat eserlerini anlamak olarak kabul edilebilir. Genel olarak sanatın çok yönlü ve geniş bir alan olması, pek çok birey tarafından farklı şekilde algılanabilen durumlar ortaya koyması ve zamanla değişen sanat anlayışları sebebiyle sanatı anlamlandırmada kimi zaman zorluklar yaşanabilmektedir. Bu araştırmanın amacı da, literatürde sanat eleştirisinin genel olarak toplandığı 4 başlık içinde, doğrudan yapıtı ele aldığı için en somut yaklaşım biçimi olduğu düşünülen yapıt merkezli yaklaşım ve bu 4 eleştiri yaklaşımından ayrı olarak daha güncel bir kuram olan göstergebilim yaklaşımı ekseninde sanat eserlerinin incelenmesinin, sanat eserini anlamak için yardımcı olabileceğini vurgulamaktır. Araştırma genel olarak, sanat eseriyle etkileşimde bulunan bir izleyicinin merkeze alınarak bir sanat eserini yorumlamasının en somut biçimde ne şekilde ele alınabileceği sorusu üzerine kurulmuştur. Bu ekseninde, araştırma sanat eserini alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından ele almıştır. Göstergebilim kuramının sanat eserini anlamlandırmada yardımcı olabileceğini vurgulamak amacıyla ise, çalışmanın örnekleme olarak Malevich'in Siyah Kare resmi ele alınmıştır. Örnekleme olarak Siyah Kare'nin seçilmesinin sebebi ise, "sıfır biçim" olarak nitelendirilebilen bir sanat eserinin bile, farklı kültürler içinde izleyiciler tarafından farklı değerlendirilmesine vurgu yapmak içindir.

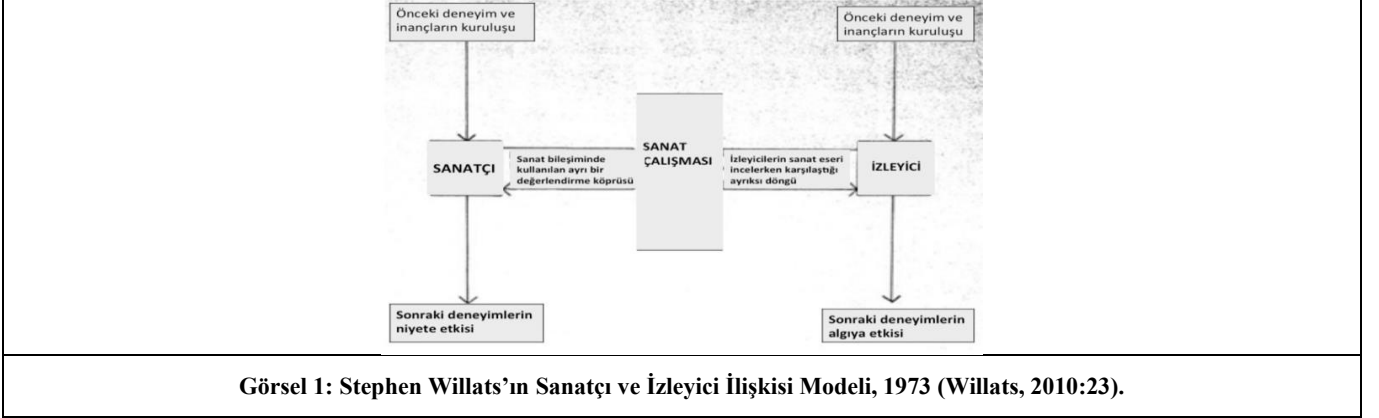
Sanat eserini anlamaya çalışmak için öncelikle sanatın tanımından bahsetmek yerinde olacaktır. Barrett (2015: 25) sanatın tanımının yapılmasını önemli bir girişim olarak vurgular. Gombrich (1997: 15) ise kült kitabı olan *Sanatın Öyküsü'nün* girişinde "Sanat diye bir şey yoktur aslında" diyerek başlar ve devam eder "Yalnızca sanatçılar vardır." TDK'de ise sanat: "bir duygunun, tasarımın, güzelliğin vb. dışavurumunda, anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü. 2. bu yöntemlerle ortaya konulan üstün yaratıcılık" şeklinde tanımlanmıştır. Barrett (2015: 24) sanatın tanımının sınıflandırıcı ve saygın tanımlar olarak iki türü olduğunu belirtir, aynı zamana bir başka seçeneğin de sanatın açık tanımı olduğunu söyler. Görüldüğü üzere sanatın pek çok noktadan tanımı yapılabilir.

Barrett (2015: 25) sanat nedir sorusundan sonra, sanat eseri nedir sorusu sorulabileceğini belirterek bu noktada da çeşitli ayırımlar bulunduğunu vurgular: Örneğin sanat eserini tanımlarken, sanat eserini kurumlardan ve sanat tarihinden ayrı tutan yaklaşımlar mevcuttur. Danto ise sanat eserini sanat tarihi bağlamında ele alır Dicke sanat kurumlarının işlevselliğini ele alır ve sanat eseri için şu tanımı yapar: "Sanat eseri sanat dünyasındaki bir kitleye sunulmak üzere yaratılmış bir yapıttır." (Barrett, 2015: 25).

Sanat yapan birisine yaptığı şeyin sanat olmadığı söylenebilir ya da bir sanat eserini güzel bulan bir kişiye, onun sanat olmadığı söylenerek kafası karıştırılabilir (Gombrich, 1997: 15). Bu tanımların daha iyi anlaşılması için Sanat Eleştirisi kapsamında, sanat eleştirmenleri tarafından belirli kuramlar ortaya atılmıştır. Her yaklaşım diğerinin yetersiz kaldığı yerden devreye girmiş ve sanat eserini açıklamak için yardımcı olmuştur (Ötgün, 2008: 176). Bu yaklaşımlardan birini de Edmund Burke Feldman, *Estetik Eleştiri*'sinde ele almıştır. Feldman'a göre sanat eserini anlamak için ona bazı sorular yöneltilebilir. Bu sorular dört maddede ele alınmıştır. Bunlar: 1. Tanımlama; sanat eserinde hangi öğeler ve materyaller kullanılmış? Eserin sanat tarihindeki konumu nedir? 2. Biçimsel Analiz; sanat eserinde öğeler fiziksel ve kompozisyon olarak nasıl bir araya getirilmiş? Eserin üslubu ve konusu nedir? 3. Yorum; Sanatçılar, malzeme, kompozisyon, konu vb. konularda yaptığı tercihleri neden yapmışlardır? Eser bu anlamda ne demeye çalışmaktadır? Duygusal bir yön var mıdır? 4. Değerlendirme/Karar; Benzer çalışmalarla karşılaştırıldığında bu eser nasıldır? Eser söylemek istediğini söyleyebilmekte midir? Eser izleyiciye göre kaliteli mi? İzleyiciye göre sanatçı neyi geliştirebilir? Eser, önemli fikirleri iletmekte veya duygular uyandırmakta mıdır? (Alashari, 2021: 880-882).

Geliştirilen kuramlar ve yöntemler, sanat eserini anlamlandırmaya yardımcı olsa da Feldman'ın da dördüncü maddede ele aldığı gibi, eserle izleyici arasında birebir ve duygusal bir ilişki mevcuttur. Sanatçı kendi zihninde bir dünya oluşturur ve bu dünyayı esere aktarır ancak okurun (alımlayıcının, seyircinin, dinleyicinin; ne şekilde adlandırılırsa adlandırılınsın) zihninde bu dünya aynı şekilde oluşması için sanatçının eserde kullandığı gösterge, izleyenin zihninde de var olmalıdır (Ziss, 2016: 87). Bu doğrultuda kabul edilebilir ki sanat yapıtı, her zaman yoruma

açıktır ve her zaman öznel yorum yapılabilir; alımlayıcının geçmiş yaşamı, içinde yetiştiği kültür, toplum yapısı gibi özelliklerin etkilerinin de bulunduğu kabul edilebilir. Bu durumu destekleyen bir görsel olarak Stephen Willats (2010: 23), Sosyal Biliş ve Davranıştaki Değişikliklerin Teşvik Edicisi Olarak Sanatçı (The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour) adlı kitabında Sanatçı-İzleyici İlişkisi Modeline yer vermektedir (Tablo 1). Göstergebilim ise, bu alanı sorgulayarak, sanat çalışmasındaki göstergelerin anlamını toplum yapısı ve kültürden yola çıkarak bulmaya çalışır. Aynı zamanda aynı alanı (alımlayıcı ve yapıt ilişkisini) sorgulayan eleştiri yöntemleri bulunur.



Bir sanat yapıtına yaklaşım biçimlerinin kuram ve eleştiri yöntemlerini içeren Cebrail Ötgün'ün (2008: 159-178) araştırmaları çerçevesinde de alımlayıcı (izleyici, okur) ve yapıt ilişkisi açısından sanat eserine dört tür yaklaşım biçiminden söz edilebilir. Bunlar; sanatçı merkezli yaklaşım biçimi, yapıt merkezli yaklaşım biçimi, alımlayıcı merkezli yaklaşım biçimi ve toplum merkezli yaklaşım biçimidir. Bu yaklaşımlar incelenerek, alımlayıcı ve yapıt ilişkisi bakımından sanat eserine yaklaşım biçimleri üzerinde durularak, sanat eserinin anlaşılması yönündeki fikirler ele alınabilir.

1. Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri

1.1. Sanatçıyı Merkeze Alan Yaklaşım

Sanatçı merkezli yaklaşım biçiminin odak noktasında sanatçının dahi yönü ve sanatçının yaratıcılığı vardır. Yapıtın değeri, sanatçının kişiliğini oluşturan değerlerden sonra gelmektedir. Sanatçının duygularını, sezgilerini ve dünyaya bakış açısını merkeze alması sebebiyle bu yaklaşım biçimi, Romantizm akımı ile ilişkilendirilir. Romantizm akımını dikkate alarak Eugene Veron tarafından sanatçı merkezli yaklaşım estetik kuram haline getirilmiş ve bu kuramda anlatımcı sanat dili savunulmuştur (Ötgün, 2008: 161). Sanat eseri, sanatçının iç dünyasının bir ürünüdür ve sanat eserini görmek, sanatçının iç dünyasını görmektir.

Sanatçı, eseri meydana getirirken bilinçdışının (bilinçaltının) etkisindedir (Can, 2012, Erişim Tarihi: 29.08.2021). Sanatçı merkezli yaklaşım biçiminde psikanalist ve ruhsal eleştiri önemli bir yere sahiptir (Ötgün, 2008: 163). Psikanalizin kurucusu Avusturyalı bilim insanı Freud da sanat eserini, sanatçının iç dünyasının dışavurumu olarak yorumlamış ve eserini inceleyerek sanatçının psikolojik durumunun analiz edilebileceğini öne sürmüştür (URL 1).

1.2. Alımlayıcı (İzleyici) Merkezli Yaklaşım

Alımlayıcı ya da izleyici merkezli yaklaşım, sanat eserinin sunulduğu izleyiciyi merkeze alır (Ötgün, 2008, 166). Bu kuramın temelini Wolfgang Iser ve Robert Jauss oluşturmuştur (URL 1). Burada eserin ne anlattığı ya da sanatçının ne anlatmak istediği soruları yerine izleyicinin ne anladığı önemlidir (Can, 2012, Erişim Tarihi: 29.08.2021). Bu yaklaşımda sanat eserinin farklı anlamlar çağırabileceği esas alınarak, eserin izleyicide uyandırdığı düşünce ve duygu boyutuna dikkat çekilmektedir (Ötgün, 2008: 166). Sanat eseri karşısındaki kişi bazen katılımcıya dönüşür ve sanat eserinin bir parçası haline gelir. Özellikle 20. ve 21. Yüzyıldaki sanat eleştirmenlerinin ele aldığı kavramlar arasında katılımcı sanat, interaktif sanat, ilişkisel estetik ve kamusal alanda sanat gibi kavramlar öne çıkarak izleyiciyi merkeze alır. Günümüz sanat anlayışının alımlayıcı merkezli yaklaşıma yakın olduğu kabul edilebilir. Bu metin

çerçevesinde, ileriki sayfalarda göstergebilimle ilişkili olarak fikirlerinden yararlanan yazar Roland Barthes'in 'Yazarın Ölümü' (1998), Walter Benjamin'in 'Üretici Olarak Yazar'ı (1934), John Dewey'in 'Deneyim Olarak Sanat'ı (1934), Umberto Eco'nun 'Açık Yapıt'ı (1962), Bishop'un Katılımcı Sanat hakkındaki fikirleri, Bourriaud'un 'İlişkisel Estetik'i (1998), Ranciere'nin 'Özgürleşen Seyirci'si (2006) yazıları, sanatın yaratılma sürecinde, sanatçı-izleyici ve sanat eseri-izleyici ilişkisi bağlamında, sanatçının rolünü sorgulamaktadırlar (Bishop, 2007: 36).

James Joyes, Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok edebiyatçı da eseri yorumlama ve anlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir. Derrida metin içinde anlam aramak için bilimsel çözümü sorgulayarak metnin nasıl okunacağı konusunda okura ağırlık vermiştir. Ayrıca göstergebilim anlam üreten kodları değerlendirirken okuru, kodların anlam kazandığı bir alan olarak ele alır. Aynı nedenden ötürü Barthes, metindeki anlamın çıkış noktasında değil varış noktasında olduğunu belirterek, okuru işaret eder (Moran, 2007: 240-241'den aktaran Ötgün, 2008: 167). Barthes, Yazarın Ölümü adlı denemesinde de, anlamlandırmanın yapıt üzerinden yapılması gerektiğini savunurken metnin sonunda aynı zamanda yapıtın alımlayıcının yorumuyla anlamlandığına işaret eder (Barthes, 1986: 55).

1.3. Toplum Merkezli Yaklaşım

Toplum merkezli yaklaşımda sanatçı merkezli yaklaşımın tam tersine sanatçının ya da izleyeninin duyguları değil gerçeklerin anlatılması önemlidir. Toplum merkezli yaklaşımın temelinde iki kuram yer almaktadır. Bunlar Yansıtmacılık kuramı ve Marksist kuramdır. Yansıtmacı kuram, sanatı dış dünyada görülen gerçekliğin sanat eserine yansması şeklinde açıklar (Ötgün, 2008: 169). Platon resmi ayna ile kıyaslar ve resmin dünyanın görüntüsünü yakalamak için kullanılan bir ayna olduğunu düşünür (Kul-Want ve Piero, 2013: 12). Bu ayna metaforu Yansıtmacı kuramın temelini oluşturur (Ötgün, 2008, 169).

Yansıtma (mimesis) kuramı, sanat felsefesinin en eski ve tanınmış teorilerinden biridir; sanatın görevi doğa biçimlerini, nesnel gerçekliği tanımak ve bunları esere yansıtmaktır (Tunalı, 1998: 176). Bu kurama göre sanat, nesnelere ve doğayı taklit eder. Sanat eseri, gerçeği ve doğayı yansıttığı oranda başarılı kabul edilir (URL 1). Yansıtma kavramı ile ilk Yunan felsefesinde Sokrates, Platon ve Aristoteles'in sanat felsefelerinde karşılaşılır (Tunalı, 1998: 176). Platon sanatı ve sanatçıyı, taklitçi olmakla suçlar ve bu sebeple sanat eserini değersiz olarak nitelendirirken Aristoteles'e göre ise sanattan edindiğimiz bilgi özü yansıttığı için kalıcı ve değerlidir (URL 1).

Marksist kuram, Yansıtmacı kuram ile benzerlikler taşır. Marksist kuramda günlük yaşam ve insan, sosyal statü gibi konular esere yansıtılır. Marksist eleştirmenler sanat eserinin bağımsız ve özerk olmadığını, üretildikleri toplumdan etkilendiklerini savunur (Barrett, 2014: 63). Plehanov Marksist kuramı ilk defa estetik bir kuram haline getirmeye çalışan kişidir. Marksist estetiğin ikinci aşaması olan Toplumcu Gerçekçilik anlayışında sanatın ne olduğundan çok ne olması gerektiği üzerinde durulur (URL 1). Karl Marx, sanatın dönüştürücü gücünü vurgular. Sanatın toplumla ilişkili olarak insanların bakış açılarını yansıttığını ve bu bağlamda toplumdaki diğer bireylere dönük bir farkındalık geliştirilmesine böylelikle dünyanın farklılaştırılmasına etki edebilir. Bu kuramdan yola çıkan sanat eleştirmenleri de farklı kültür ve sınıflardan oluşan toplulukların sanat üretimi ve algısı üzerindeki etkisini ele alır (Barrett, 2014: 63-64).

1.4. Yapıt Merkezli Yaklaşım

Cebraail Ötgün'ün Sanat Eserine Yaklaşım Biçimleri başlıklı makalesinde, yapıt merkezli yaklaşımı, sanat eserinde biçim ve kurguya öncelik verme yönünde ele almıştır (Ötgün, 2008: 164). Yapıt merkezli yaklaşım biçimi, yapıtı merkeze koyar ve yapıtın dışında bir şeyle ilgilenmez. Sanatçının ruhsal durumu, yaşantısı gibi durumlar bu yaklaşım biçiminde önemsiz olduğu gibi, eserdeki biçim, kurgu ve düzen eserin değerlendirilmesinde önemlidir. Eserin öğeleri ve biçimsel özellikleri eserin bireyselliğini ortaya koyar. Yapıt merkezli yaklaşıma göre yapıta ancak yapıtın içerisinde barındırdığı öğeler aracılığıyla yaklaşılabilir, dolayısıyla yapıt kim tarafından yapılmış olursa olsun ait olduğu sanat dalına özel göstergelerden oluşan anlaşılır bir dile sahiptir (Can, 2012).

“Yapıtta görünenin ne olduğunu anlamaya, görmeye, göstermeye çalışır. Yapıt merkezli bir yaklaşım, sanat ürününün salt bir dil olarak kabul edilmesini, sanat yapıtının bir dili olduğunun ve bir “dil” olarak incelenmesi gereğinin kabulünü beraberinde getirir. Bu görüş aynı zamanda F. De Saussure'ün yaklaşımıyla örtüşür. F. De Saussure, dili bir gösterge olarak kabul eder ve dilin kendisini inceleme nesnesi olarak ele alır. (...) Mukarovsky de sanat ürünündeki bu dile yönelmesi gerektiğini düşünür.” (Ötgün, 2008: 165).

V. Propp, R. Jakobson ve T. Todorov gibi Rus biçimcileri de biçimin belli kodlarla çözümlenebileceğini savunmuşlardır. Bazı noktalarda birbirlerinden ayrılırlar bile temel yaklaşımları yapıttaki kodların belirli bilgileri

içerdiği. Bu sebeple reklamlar, söylenler, tutkular, hatta zevk ve hazların bir "dil" olarak incelenmesi gerektiğini düşünürler. Aynı şekilde Göstergebilimciler de "dil"e dikkat çeker. Yapıttaki biçimlerin dili ve zihinde oluşturduğu kavramlar da bu noktada göstergeler olarak anlamlar üretir. Biçimden ve yapıttan yola çıkıldığı düşünülerek Ötgün, (2008: 165-166) göstergebilimsel çözümlemeyi yapıt merkezli yaklaşımla ilişkilendirerek ele almıştır.

Her ne kadar alımlayıcı merkezli eleştiri 4 ayrı başlık altında ele alınmışsa da bu yaklaşımlarda birbirine yakın yönler bulunduğu görülebilir. Ötgün (2008: 176) de çok keskin sınırlar koymanın iddialı olabileceğini belirtmiştir. Örneğin yapıt merkezli yaklaşımla ilişkili olarak ele alınan göstergebilimin savunucularından Barthes (1986: 49-55), yazarın ölümünden bahsetmekte, yapıtın yazarın özelliklerinden bağımsız olarak yapıt üzerinden okunması gerektiğini belirtmektedir. Bu doğrultuda göstergebilimin Alımlayıcı Merkezli yaklaşımla da ilişkili olduğu kabul edilebilir. Benzer bir anlayışla, sanat eserindeki biçimlerin kültürel kodları içinde taşıyor olabileceği gibi alıcı/alımlayıcı da kendi içinde büyüdüğü toplumun ve kültürün izlerini taşıyarak eseri anlamlandırmaya çalışabilir. Bunlar gibi karşılaşılan belirsizlikler, eleştiri yöntemlerinin sorgulanmasına yol açmaktadır. Bu noktada, göstergebilimsel çözümlemenin sanatı anlamada bir yöntem olarak kullanılması öne çıkmaktadır. Göstergebilimsel çözümlemede bireysel yorumdan ziyade, nesnenin iç ve derin anlamları ve kültürle-toplumla ilişkisi öne çıkar. Göstergebilimsel çözümlemede amaç, incelenecek olan eseri (yazınsal, görsel sanat çalışması, mimari yapı) çözümleyerek, anlamı ve anlamı oluşturan yapıyı nesnel olarak betimlemeye çalışmaktır (Batu, 2014: 121). Yalçın da (2008'den aktaran Batu, 2014: 121) Göstergebilimsel yaklaşımda eleştiri yaklaşımlarında olduğu gibi yorum ve yargıya varılmadığını, Göstergebilimsel yaklaşımın amacının, inceleme nesnesi üstüne bir değer yargısında bulunmak veya yorum yapmak değil, o nesneyi yansız bir biçimde betimlemek olduğunu belirtilmiştir. Bu doğrultuda göstergebilimin tanımı incelenerek eleştiri yöntemlerinden farkı ve önemi anlaşılmasına çalışılabilir.

2. Göstergebilim

Düşünme, anlama ve yorumlama insanın en önemli özelliğidir. Göstergebilim, anlamı çözümlemeye yarayan bilim olarak karşımıza çıkar. Göstergebilim, izleyici ve okuyucuya gizli anlamları açığa çıkarmaları için şifreler ve şifre çözme sistemlerini verir (Minor, 2020: 235). Göstergebilim hakkındaki tanımlamalar birbirine yakındır:

“Gösterge, bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilebilmesini sağlayan simge ya da işaret... Örneğin bir resmi oluşturan öğeler, sanat dışı alanlarda bulunan gerçeklikleri resimsel yüzey üzerinde ifade eden birer gösterge sayılırlar. Göstergebilim, bir etkinlik alanında (sanatsal, dilsel vs.) ait göstergeleri inceleyen bilim dalıdır.” (Sözen ve Tanyeli, 2020: 120).

Anver Ziss ise, Estetik kitabında gösterge ve göstergebilimi şöyle tanımlar: *“Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan maddesel biçime gösterge adı verilir... Gösterilen olgu, yani göstergenin kapsamı belli bir anlam içerir. Bu da onun anlamlama işlevini oluşturur. Öyleyse göstergeyi, anlamlama işlevi ile maddesel göstermenin birliği şeklinde düşünmek gerekir.”* (Ziss, 2016: 87).

İncelendiği zaman göstergebilim kuramının 21. Yüzyılda, edebiyattan plastik sanatlara pek çok kullanım alanı olduğu gözlemlenebilir. Göstergebilimin resim çözümleme yöntemi olarak da kullanımı artmıştır. Göstergebilimsel yöntem sadece figüratif resmin okunmasında değil, soyut resmin okunmasında da kolaylık sağlamaktadır (Kılıç, 2019: 10). Bir göstergenin kendisinin dışında oluşturduğu anlam Rene Magritte'in resimleri üzerinden anlaşılabilir. Özellikle Magritte'in *“Bu Bir Elma Değildir”* ve *“İmgelerin İhaneti”* (Görsel 2) isimli resimleri göstergebilimin anlaşılması ve göstergebilime giriş için iyi örnekler olarak düşünülebilir. Görüntünün ya da sözcüğün zihnimize çağrıştırdığı ilk anlamın her zaman doğru olmadığını ifade eden Magritte, bir elmayı ya da bir pipoyu resmedip *“bu bir elma değildir”* ya da *“bu bir pipo değildir”* diye yazarak aslında görünenin gerçekte gördüğümüzle aynı anlamı ifade etmediğini vurgular. Herhangi bir görüntünün zihinde çağrıştırdığı anlam, o kavramın kendisi değil, zihnimize oluşturduğu anlamdır (Erkman-Akerson, 2016: 21).



Görsel 2: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir), 60x81 cm, 1928-29, Lacma (URL 2).

Göstergebilim, ilk kez 1690'da İngiliz filozof John Locke tarafından “nesnelerin anlaşılmasını ve bilgilerin iletişimini sağlayan göstergeler öğretisi olarak” tanımlanmıştır (Barthes, 1979: XI). Locke, İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme (An Essay Concerning Human Understanding) adlı eserinin dördüncü kitabında ilk kez “göstergebilim (semiotics)” ya da “işaretler öğretisi (doctrine of signs)”nin bilimin temel kollarından biri olması gerektiğini öne sürmüştür (Locke, 1999: 482). Locke, insanın dış dünyayı duyu aracılığıyla algıladığını; algılama sonucu oluşan düşünce ve sözcükler olarak iki çeşit göstergenin var olduğunu kabul etmektedir (Demir, 2009: 39). Locke'dan etkilenen J. H. Lambert'de, Neues Organon (Yeni Organon, 1764) adlı yapıtında ele aldığı dört bilim dalından birinde Semiyotik'e¹ yer vermiştir (Deely, 1990: 114'ten aktaran Demir, 2009: 39). Locke ve Lambert'ten sonra bazı filozoflar ve araştırmacılar da dilsel ve dilsel olmayan göstergeler konusunda incelemeler yapmışlardır; ilk dönem dil felsefesinin kapsamında ele alınan çağdaş göstergebilimin temelleri böylelikle atılmıştır.

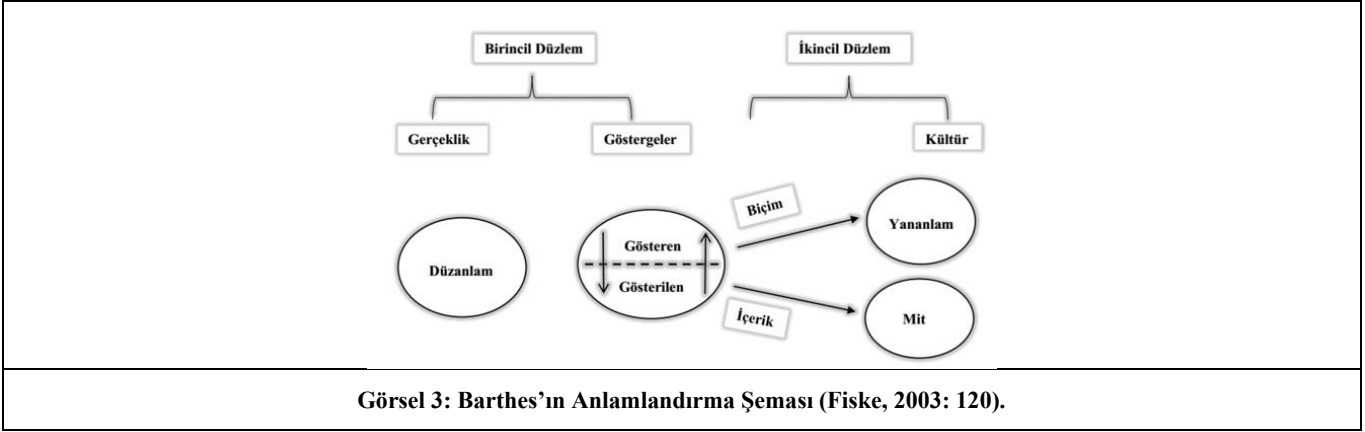
19. yüzyılın son yıllarında Charles Sanders Peirce (1839- 1914) ve 20. yüzyılın ilk yıllarında çağcıl dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure (1857-1913) ayrı ayrı ve değişik biçimlerde göstergebilimin üstünde durmuşlar, sonraları birçoklarınınca benimsenecek genel çerçeveler sunmuşlardır. 19. yüzyılda Peirce ve Saussure'un çalışmaları sayesinde gösterge, bilim statüsünde bir disiplin olmuştur (Ünal, 2016: 382). Saussure, göstergenin iki şeyden oluştuğunu belirtir: gösteren ve gösterilen. Gösteren, söylenen sözcük veya simgedir; gösterilen ise gösterenin kastettiği veya işaret ettiği şeydir (Minor, 2020: 235).

C. S. Peirce, sanat tarihine Saussure'un dilbilimine kıyasla daha rahat uyarlanabilir bir göstergebilim formülü geliştirmiştir. Peirce'in gösterge sistemi üçlü yapılara dayanır: soyutlamalar, nesnelere ve algılayan zihin. Göstergenin üç kategorisi vardır: görüntü, belirti ve simge (icon, index, symbol) (Minor, 2020: 239). Peirce görüntü, belirti ve simge biçimindeki üçlü şemasıyla bize Saussure'un gösteren/gösterilen paradigmasından çok daha kullanışlı olan ve imge ile kavranabilir nesne arasında benzerlik kuran bir araç verir (Minor, 2020: 239). Peirce'in üçlü göstergebilim sisteminde, Saussure'un gösterenine en yakın kavram simgedir; bu sistemde gösterge olan görüntü, doğrudan nesnesine gönderme yapar. Görsel göstergenin (resim ya da heykel), gerçek nesnesi ile arasında bir bağ olduğunu ancak bu bağın taklit ve kopyadan fazlası olduğunu ve bu durumun sözel gösterge için geçerli olmadığını belirtir (Minor, 2020: 239). Göstergelerin mantıksal işlevini vurgulamayı amaçlayan Peirce, göstergebilimin temelini atmış ve öncülüğünü yapmıştır (Karaman, 2017: 34-35).

Fransız kuramcı Roland Barthes'in de görsel göstergebilimin gelişmesinde katkısı büyük olan, çağdaş göstergebilimin sağlam temeller üzerine oturmasında önemli bir isimdir (Karaman, 2017: 30; Karahan, 2004: 75). Roland Barthes, göstergebilimci kültür içerisindeki dizgeleri (moda, yemek, filmler, tiyatro oyunları, reklamlar gibi pratikleri) ele alarak, göstergebilimin alanını genişletmiştir. Özellikle Çağdaş Söylenler'de, Fransız toplumu içerisindeki güncel konulara değinerek yaşam içerisinde karşılaşılan kodları çözümlenmeye çalışmıştır. Görünenin ötesinde bir anlam arayışına, anlamın köklerini bulmaya yönelmiştir (Barthes, 1996: 11-213).

¹ Fransızca da semiologie ve Semiotique terimleriyle karşılanan, kuramsal açıdan iki etkinlik alanı Türkçe'de bir terim (Göstergebilim) ile tanımlanmaktadır. Semiyoloji, doğrudan doğruya bildirişim amacıyla yaratılmış dizgelerdeki göstergeleri yine bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştıran ve dilbilimin betimleme yöntemini kullanan etkinlik alanı; Semiyotik ise bir dizge içindeki anlamların oluşumunu, üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla bir kuram geliştiren etkinlik alanıdır (Guiraud, 1994'ten aktaran Öztürk: 6).

Saussure'nin gösteren-gösterilen ilişkisinden yola çıkan Barthes, göstergelerin gerçek anlamını ve temsil ettiği anlamı sistemli bir biçimde oluşturmaktadır. Barthes göstergebilim şemasını düz anlam ve yan anlam üzerinden kurgular (Görsel 3). Düz anlam göstergenin temsil ettiği şeyi ifade eder ve her zihinde aynı şeyi canlandırır. Yananlam ise, aynı sözcüğün belli bir topluluk içinde kazandığı ve düz anlam ya da temel anlam üzerine kurulan değişebilen bir anlamdır (Barthes, 1993: 72-73). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere düz anlam görünen nesne, yan anlam ise nesnenin zihinde oluşturduğu kavram olarak kabul edilebilir ve kullanıldığı kültüre bağlı olarak farklı biçimlerde anlam kazanır (Karaman, 2017: 31). Toplumların kullandığı göstergeler kendi anlamlarını oluşturur.



2.1 Toplumsal Göstergebilimde Kültür ve Göstergebilimsel Açından Siyah Kare

Barthes, Göstergebilim İlkeleri adlı eserinde, göstergenin sadece gösteren ve gösterilen bütünü şeklinde değil aynı zamanda çevresiyle bağıntılı olarak da ele alınması gerektiğini belirtmiş (Barthes, 1979: 50), Çağdaş Söylenler'de ise, kitle kültürü içindeki elemanlardan bahsederek, bu sistemin oluşmasını sağlayan kültürü de bir gösterge olarak ele almıştır. Bu sistem içerisinde, “göstergeler kültürel olarak belirlenmiş anlamlara ya da ayrıca anlamları olan yananamlara gönderme yapar” ve “bir gösterge kendi kendine başka göstergenin, bir yan anlamın ya da konum gibi kültürel bir değeri gösteren ikincil dereceli bir göstergenin göstereni olabilir. (Gottdiener, 2005: 30-31)” “Göstergebilimci kültür içerisindeki dizgeleri (moda, yemek vb.) incelediğinde bu dizgelerin içinde tartışılan kodları çözümlmek için dildeki karşıtlıklardan ve adlandırmalardan faydalanır. Barthes, nerede anlam varsa orada dizge vardır sözüyle göstergebilimin alanını genişletmiştir. (Bircan, 2015: 20)”

Hem Saussure ve hem de Barthes'e göre yapıtın iki özelliği vardır: “Birincisi her yapıt ait olduğu sanat dalının yöntem, araç ve stillerinden oluşan özgül öğelere sahiptir; ikincisi ise yapıt, kültürel öğeler barındırır ve bu öğeler okunmadan eser hakkında doğru yorum yapılmış olmaz (Can, 2012, Erişim Tarihi: 29.08.2021).” Bu düşüncelerden yola çıkarak kabul edilebilir ki; göstergebilimin temel olarak vurguladığı bir kavram olarak kültür göstergebilimde önemli bir yere sahiptir. Gerek sanatçının içinde bulunduğu ve yetiştiği çevrenin etkisini, gerek izleyicinin sanat yapıtında göstergeleri yorumlamasını ve anlamasını sağlayan, gerekse toplumu etkilemek için verilen mesajların barındırdığı sembolik kültürel öğeler sıklıkla vurgulanır.

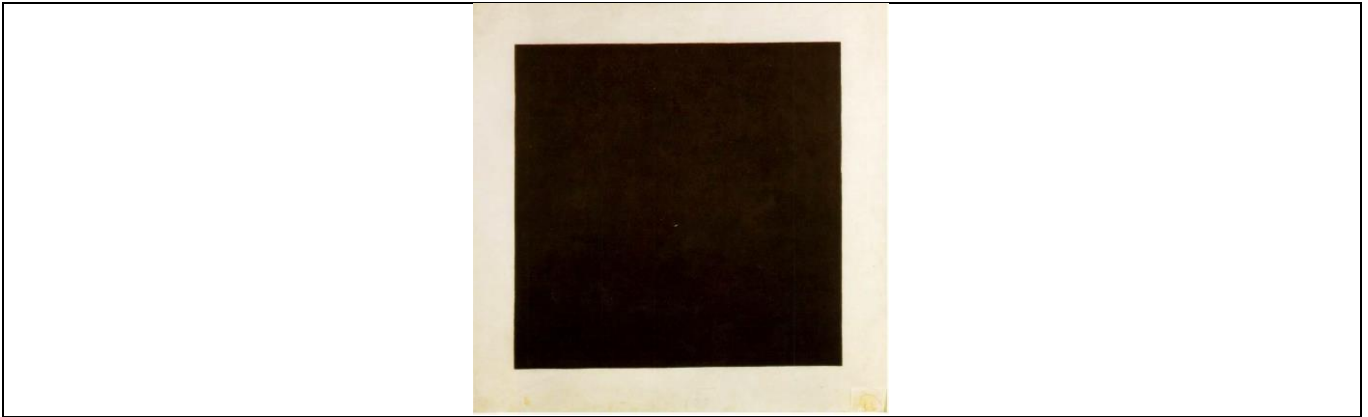
Kültürün çeşitli tanımları bulunmaktadır. Kültürün tüm kavramlar için ortak koşulu, zaman, mekan ve insandır (Erinç, 2004: 21). Kültür, toplumun tarihi süreç içinde biriktirdikleri maddi ve manevi ürünlerin ortamında oluşur (Kuban, 2017: 13). Dolayısıyla içinde yaşadığımız çevre, bizi kültürel açıdan besleyen ve yaşantımızı yönlendiren bir alandır. Turan'a (2014: 17) göre; kültür, bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden yaşayış öğelerinin tümüdür. Bir toplumdaki bireylerin benzer kültürü paylaştığı, kültür içindeki öğelerin o toplumdaki bireyler için benzer anlamlar ifade ettiği kabul edilebilir.

Benzer koşulları paylaşanların benzer biçimde düşündükleri fikri ekseninde kültürün ulusal bir nitelik taşıdığı anlaşılabilir. Fakat özellikleri farklı olan toplumların bile birbirleriyle örtüşen yönler barındırması ve çağımızda iletişim kaynaklarının fazlalığı kültürün evrensel yanını da ortaya çıkarır (Kışlalı, 1979: 5-6). Kültürün evrenselleşmesinden bahsederken, tanımlanması gereken başka bir kavram ise kültürlerarasılık olarak kabul edilebilir. “...kültürlerarası iletişim farklı kültürler mensup insanlar arasında etkileşim ve anlam aktarımları, yabancıların algılanması, açıklanması ve kültürlerarası farklılıkların gözetilmesi gibi konuları inceleyen disiplinlerarası bir bilimdir (Roth, 1996: 20'den aktaran Kartarı, 2014: 50).” Disiplinlerarası bir alan olan

kültürlerarası iletişimin amacı, farklı kültürler üye insanlar arasında gerçekleşen iletişimi anlamak, açıklamak, iletişim süreçleriyle ilgili tahminlerde bulunmaktır” (Ökeli Ulusoy, 2017: 168).

Özellikle içinde yaşadığımız çağ olan 21. Yüzyılda, internet ve sosyal medyayla birlikte, kültürlerarası bir iletişim biçiminin varlığı göze çarpar. 21. Yüzyıl sanatına bakıldığı zaman da farklı kültürler ait sanat çalışmalarının uluslararası platformlarda var olduğu görülür. Çağdaş sanatın bu çok yönlü ve eklektik yapısının sanatı anlama konusunda kafa karıştırıcı olabildiği düşünülebilir. Buna rağmen imgelerin iletişim ve etkileşimde bulunmadaki etkisi ve gücü kültür farklılıklarından kaynaklanan anlamları aşma yönünde kullanılabilir. Görsel sanatlar farklı kültürler arasında düşüncelerin, duyguların, anlaşılabilirliği, kültürlerin büyük çeşitliliğinin yorumlanabilmesi için insanların önünde geniş bir olanak sağlamaktadır (Dikmen, 2014: 28). İmgelerin insanı etkileyen gücü göz önüne alındığında yine kabul edilebilir ki, göstergeler (imgeler) toplumda devamlı kullanıldığında sembolikleşir ve tekrar kültürün parçası haline gelir. Bu döngü insanlık yaşamı boyunca devam edecek gibidir.

Bakıldığı zaman soyut ve renkten vazgeçmiş olan bir resim bile farklı kültürler için farklı anlamlar taşıyor olabilir. Göstergebilimin anlam arama anlayışı biçimden ve renkten vazgeçmiş en uç örnekte bile var olabilir. Kazimir Malevich’in Siyah Kare (Görsel 4) şeklinde anılan resmi bu duruma iyi bir örnek olabilir. Tuval üzerindeki büyük ve siyah kare zaten bir resimden çok bir simgeyi çağırıştırır (Yılmaz, 2006: 70-71). Malevich’in bu resimle birlikte doğada bulunmayan geometrik formlar ile içinde bulunduğumuz dünyadan koparak manevi bir dünya oluşturmuş olduğu kabul edilebilir. Fakat Malevich’in 20. Yüzyılda oluşturduğu Siyah Kare resmi neden hep idealizmle ve manevi bir dünya ile ilişkilendirilir?



Görsel 4: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 109x109 cm (Yılmaz, 2006: 70).

Malevich’in Siyah Kare’si, renklerin ve basit formların kültürel çağrışımlar yapması ile ilgili bir örnek sayılabilir: Siyah Kare, göstergebilim yaklaşımında belirtildiği gibi farklı kültürler ve inançlardaki alımlayıcılar için farklı anlamlar çağırıştırabilir; örneğin Müslümanlık inancı için kutsal olan Kabe’yi çağırıştırır (Coşkun, 2017). Ayrıca kare, sağlamlık ve durağanlık hissi vermesi nedeniyle dünyayı ve maddeyi temsil eder; Aristoteles’in fiziğinde evrendeki dörtlü ritim göndermesi bu sebeple kare olarak görselleştirilmiştir (Gibson, 2013: 9; Bali, 2020).

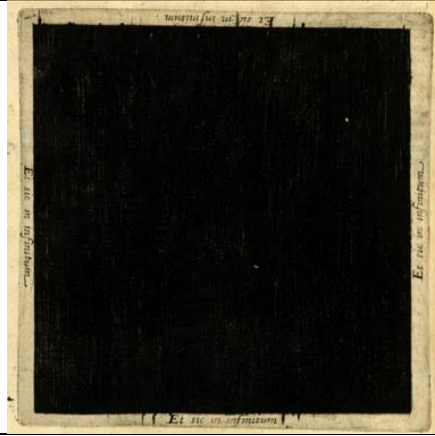
Kare, yeryüzünün değişmez sembolü olan ateş, hava, su ve yeryüzü ile ilişkilendirilmiş, aynı zamanda adaletin sembolü olarak kabul edilmiştir (Eryılmaz ve Selimgil, 2021: 240). Şahin (2019: 105), tarihe bakıldığında kare biçiminin 20.yy.’dan çok daha önce farklı anlamlarda kullanıldığına değinir: Kare ilk olarak Antik Yunan’da şehir planlamacılığında kullanılan ızgara plan şekliyle, Roma Dönemi’nden sonra ise mimari dekorasyonda karşımıza çıkar. İlk olarak bu planın işlevsel olarak kullanıldığı düşünülse de kare ve kare plan güzel sanatlar ve ideal güzellikle ilişkili olarak Platoncu idealizmin evren kurgusu dahilinde düşünülmüştür (Thilly, 2007: 45-46’dan aktaran Şahin: 105). Kare şeklindeki matematiksel ve hesaplanabilir ölçülerin merkezde yer alması yeni bir zihin ve kurallar dünyası ile ilişkili olarak yeni simgesel değerlerin inşa edilmeye başlandığının göstergeleri olarak kabul edilebilir. “Resim sanatında ve mimari uygulamalarda karşılaşılan geometrik uygulamalar da bu yeni inşa düzeninin en önemli parametrelerinden biridir. Kare formu bahsedilen bu organizasyon içinde, salt kendi biçimsel pozisyonundan yazıya konu olan düşünsel ve felsefi boyutuna ulaşarak sanatsal uygulamalar içinde tercih edilen bir geometrik form olagelmıştır (Şahin, 2019: 106).”

Genel olarak geometrik desen Türk-İslam Sanatında kullanıldığı görülür. Geometrik soyut desenlerin Azerbaycan ve İran üzerinden, Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle Anadolu'ya ulaştığı ve Büyük Selçuklu döneminde geliştiği ileri sürülmektedir (Mülayim, 1982: 93'ten aktaran Eryılmaz ve Selimgil, 2019: 240). Tahran'daki İslam Müzesi'nde bulunan 4. ve 5. yüzyıllara tarihlenen bir geometrik desen örneği, üzerinde kare biçiminin kullanılmasıyla dikkat çeker (Görsel 5). 7. yüzyıl sonrası Hristiyanlığı konu alan resimlerde kare hale, kiliseyi maddi açıdan destekleyen kişinin önemini vurgulamak ya da tasviri yapılan kişinin o dönemde hayatta olduğunu vurgulamak amacıyla kullanılan bir sembol olarak da karşımıza çıkar (Gögebakan, 2017: 34). Karelerden oluşan satranç tahtası motiflerinin tarihteki ilk örnekleri Gürcistan'da bulunan vazolarda görülmüştür; kırmızı beyaz karelerden oluşan bu motifler İran'daki güney ve batı kabilelerinin "ulusal birlik" simgesi olarak kullanılmıştır (Mercin ve Çifci, 2012: 273).



Görsel 5. Tahran'daki İslam müzesinde bulunan IV-V. yüzyıllara tarihlenen alçı tekniğiyle yapılmış kare tabanlı bir geometrik desen örneği (Eryılmaz ve Selimgil, 2019: 240)

Karelerin Antik Yunan'daki kullanımını 16. yy. sonrasında da Yeni Platoncu görüş çerçevesinde devam etmiştir. Kare dünyevi olandan uzaklaşarak, mükemmel biçimiyle bir ideayı temsil ederek daha da mistik bir anlama bürünmüştür (Klibansky, Panofsky, Saxl, 151-152, 284-289, 359-360'tan aktaran Şahin, 2019: 117). Robert Fludd de 'Koyu Karanlıklar' isimli illüstrasyonda bu mistisizmi vurgular (Görsel 6). Fludd içi siyah bir karenin dört bir tarafına "Et Sic in Infinitum" (ve böylece sonsuzluğa...) yazarak, "Dünyanın Yaratımından Önce Ne Vardı?" sorusundan hareket eder (Şahin, 2019: 117-118).



Görsel 6. Robert Fludd, Koyu Karanlıklar, 1617, İllüstrasyon, 484 x 503 cm. (Şahin, 2019: 118)

Fludd'un Koyu Karanlıklar illüstrasyonu ile Malevich'in Siyah Kare'si biçimsel açıdan çok benzerdir. 17. Yüzyılda var olan inançlar ve o zamanın atmosferiyle üretilen bir imgenin, 20. Yüzyılda üretilen bir imgeyle bu kadar yakınlık kurması, aynı zamanda anlamsal olarak da bazı kavramların zamanın içinde taşındığını gösteren bir kanıt gibidir. Siyah Kare resmindeki siyah kare, Barthes'in dört aşamalı çözümlemesiyle yapıtın biçimini ele alan düz anlam boyutunda; siyah renkte, 4 tarafı eşit bir geometrik biçimi gösterse de olası tüm anlamları içinde barındıran yan anlam, farklı kültürler için farklılaşır (Karaman, 2017).

Siyah Kare, göstergebilimsel açıdan Barthes'in düz anlam ve yan anlam kavramları ile daha açıklayıcı biçimde ele alınacak olursa; Malevich'in bu resim hakkında vurguladığı boşluk ve hiçlik kavramlarından yola çıkarak düz anlam

olarak yalnızca beyazın üzerine resmedilmiş siyah bir kare tanımlamak yeterli olacaktır (Ichin, 2011: 48-56'dan aktaran Sakhno, 2021). Yan anlamda ise siyah rengin özellikle göze çarpmasından dolayı siyah karenin yaptığı çağrışımları incelemek faydalı olur. Siyah renk resmîyetin, aynı zamanda birçok kültürde de matemî rengidir; korku, ölüm ve üzüntünün simgesi olmuştur (Halse, 1978: 27-34'ten aktaran Mazlum, 2011). Siyah rengin özellikle cenaze törenlerinde kullanılması, iç sıkıntısına neden olabilecek bir çağrışım yapar. Siyah rengin çağrıştırdığı bir diğer yan anlam, karanlıktır. Karanlık, güneşsiz gökyüzünü ve dolayısıyla evreni çağrıştıran bir inanca sahip olan kişileri yaratıcıya, Tanrı'ya götürür. Sakhno (2021), karanlık ve Tanrı kavramının beraber kullanılmasının anlamını açıklamak için St. John of Damascus'tan alıntı yapar: "Tanrı hakkında olumlu olarak ifade edilen, ancak olumsuzlama gücüne sahip şeyler vardır. Örneğin, Tanrı'daki karanlıktan bahsettiğimizde aslında karanlığı kastetmiyoruz. Demek istediğimiz o ışık değildir, çünkü o ışığı aşar. Aynı şekilde, ışıktan bahsettiğimizde onun karanlık olmadığını kastediyoruz". Karanlık kavramının Tanrı ile ilişkilendirilmesi, Tanrı'nın ışıktan öte bir yüceliğe sahip olmasıyla ilişkilidir.

Siyah Kare, sıfır biçim şeklinde yorumlanarak Malevich'in "bilinbilir hiçbir şey yoktur ve sonsuz hiçlik vardır" varsayımı ile örtüşür ve "hiçlik" aynı zamanda bir "şey"dir göndermesi ile anlamdan arındırılmış formda yine anlamı gündeme getirir. Malevich "hiçlik" kavramını Tanrı ile bağdaştırır çünkü ona göre Tanrı'nın insani bir anlamı yoktur, nesne odaklı anlam arayışı boşuna bir çabadır; bu sebeple kiliseleri gereksiz aksesuarlardan arındırmayı amaçlamıştır (Sakhno, 2021). Malevich'in bu düşünceleri, realist tarzda dini tasvirler yerine soyut formların kullanıldığı (Konak, 2013) İslam sanatını hatırlatır. Ayrıca Siyah Kare, Müslüman toplumlar için Kabe'yi çağrıştıran kendi inancı ekseninde bir anlam kazanır. Hristiyan toplumlar için ise, Antik Yunan'dan beri süre gelen ve Platonculukla ilişkili bir maneviyat ve idealizm kavramı sunar.

Eser hakkında yapılan tüm çıkarımlardan ve Malevich'in sözlerinden yola çıkarak bir alımlayıcının Siyah Kare'yi tüm anlamlardan kopararak tüm anlamlara açık hale getirebildiği söylenebilir. Siyah rengin sonsuzluğu ve kare formun sınırları içerisinde sonsuzluğun da bir sınır olduğu felsefi düşüncesine de ulaşılabilir, siyah bir karenin dini çağrışımlarda bulunduğu sonucuna da varılabilir. Bu bağlamda siyah bir kare biçimi görmenin insanoğlu için farklı kültürlerde farklı anlamlar çağrıştırdığı kabul edilebilir. Bu örnekle birlikte sanat eserinin anlam derinliklerini sanat izleyicisinin kültürüne göre sorgulayan göstergebilim kuramından yararlanılabileceği vurgulanmak istenmiştir. Böylelikle imgelerin insan algısına ne şekilde kodlandığını anlamaya çalışmanın, sanat eserini bütün olarak anlamak için de yararlı olacağı düşünülmektedir.

SONUÇ

Araştırmanın kapsamı genel olarak, sanat eseriyle etkileşimde bulunan bir izleyicinin kendisini merkeze alarak bir sanat eserini yorumlamasının en somut biçimde ne şekilde ele alınabileceğiyle ilişkilidir. Bu doğrultuda öncelikle alımlayıcı merkezli yaklaşımlardan 4 yaklaşım biçimi hakkında kısaca bilgi verilmiş, bunlarla göstergebilimsel yaklaşım arasında bir bağ kurulmaya çalışılmış, bu 4 yaklaşımın eksik kaldığı noktalarda göstergebilim kuramından yararlanılabileceği üzerinde durulmuştur. Göstergebilimsel yaklaşım sanat eseriyle ilişki kuran izleyicinin içinden yetiştiği kültürün sembollerıyla ilişkili olarak sanat eserini algılaması yönünden görece somut bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Bu çalışmada da, izleyicinin izleyici konumundan çıkarak alımlayıcıya dönüşmesi bağlamında kendi kültürel ve bireysel birikimi çerçevesinde sanat eserini anlamaya meyilli olduğu düşüncesinden yola çıkılan sanat anlayışı çerçevesinde bir sorgulama yapılmaya çalışılmıştır. Bu durumun, en uç örneklerden (en az biçim ve renk içermesi dolayısıyla) Malevich'in Siyah Kare resminde bile olan varlığı sorgulanmak istenmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın örnekleme olarak Siyah Kare seçilmiş ve resminde sıfır biçim olarak kabul edilebilen siyah bir karenin bile pek çok kültür için farklı anlamlara geldiği ele alınmıştır.

Siyah Kare resmini inceleyerek anlamlandırma konusunda araştırmalarda bulunan bu araştırmanın yazarları olarak belirtmek gerekir ki, bu anlamlandırmayı yaparken bile resme kendi kültür öğeleri içinden yetişen bireyler olarak bu yönde bir değerlendirme yapmış olabiliriz. Bu durum metin içindeki yorumlamalarda da belirtilmiş, farklı kültürlerden yorumlayıcıların aynı resmi farklı yorumlayabileceği üzerinde durulmuştur. Kültür, içinde bulunulan toplumu ve toplum içindeki bireylerin yaşantısını yönlendiren bir kavramdır. Bu doğrultuda kabul edilebilir ki, aynı toplum içindeki bireyler için kültür içindeki öğeler benzer anlamlar ifade edebilir. Bu durum, sanat eserlerini anlamlandırmada da bir yaklaşım olarak ele alınmış, özellikle alımlayıcı merkezli yaklaşımda ve yine göstergebilimde vurgulanmıştır. İmgelerin farklı dönemlerde ve kültürler içindeki anlamlarının kökenine inilmesinin, sanat eserinin genel olarak anlamlandırmasında yararlı olabileceği üzerinde durulmuştur.

İnternet çağında olmanın da bu sanat eleştirisi yaklaşımlarına getirdiği yeni yaklaşımlar olabilir. Her ne kadar bireyler belli kültürler içerisinde yetişse ve o kültürün kodlarını yaşamı ve sanatı anlamlandırmada kullansa bile, internet

aracılığıyla daha fazla tartışılmaya başlanan bir kavram olan kltrlerarasılıktan da bahsetmek gerekebilir. Metin içinde de belirtildiği gibi, kltrlerarasılığ farklı kültürlerden yetişen bireylerin birbirleriyle etkileşim ve anlam aktarımları yapmasına dayanan bir anlam taşımaktadır. Bu yönüyle internetle birlikte ülkelerin sınırlarının çok da önemi kalmadığı bir çağda, kültürel bazı anlamların zamanla farklılaştığını da göz önünde bulundurmak gerekebilir. Bu anlamda, araştırılan konunun gelecekte farklı yönlerden ele alınabileceği düşünülmektedir.

Kısaca sanat eserlerini anlamlandırmaya çalışmanın farklı zamanlarda farklı coğrafyalarda ve farklı bakış aılılarıyla ele alındığı görülebilir. Bu doğrultuda, bu araştırmayla vurgulanmaya çalışılan göstergebilimsel yöntemin, sanat eserini anlamak için alımlayıcı düşünüldüğünde bir yöntem olarak kullanılabilmesi üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Araştırma, bundan sonraki çalışmalar için diğer sanat eseri kuram ve eleştiri yöntemleriyle birlikte göstergebilimsel yaklaşımın kullanılmasının yararlı olabileceğini vurgulamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alashari, D. (2021) The Significance Of Feldman Method In Art Criticism And Art Education. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*, 25 (2), 877-884.
- Bali, İ. (2020). *Elementlerin Gizli Dünyasına Tarihsel ve Felsefi Bir Bakış*. <https://www.mataramasu.co/blogs/blog/elementlerin-gizli-dunyasına-tarihsel-ve-felsefi-bir-bakis> Erişim Tarihi: 06.12.2021
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. (Çev: B. Vardar ve M. Rıfat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *Çağdaş Söylenler*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev: M. Rıfat ve S. Rıfat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1986). *The Rustle of Language* (Çev: Richard Howard). New York: Hill and Wang, 49-55.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat?* (2.Baskı). (Çev: E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek*. (2.Baskı). (Çev: G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı Eleştirisinde Karşılaşılan Sıkıntılar ve Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi. *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (13), 114-128.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Dicle Üniversitesi Edebiyat Dergisi*, 13 (26), 17-41.
- Bishop, C. (2007). *Antagonizma ve İlişkisel Estetik, Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, Ed: P. Tan ve S. Boynik, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 31-55.
- Can, E. (2012). Sanat. *Tahmis E-Dergi*, 7. <https://www.google.com/amp/s/tahmisdergi.wordpress.com/2012/06/01/sanat/amp/> Erişim Tarihi: 29.08.2021
- Coşkun, R. (2017). Resim II Dersi Ders Notları, Anadolu Üniversitesi.
- Demir, S. (2009). *Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dikmen, B. (2014) Görsel Sanatlarda Kültürlerarası Etkileşim ve Melezlik, *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (9), 27-37.
- Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Eriñç, M. S. (2004). *Sanat Kültür Kültür Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eryılmaz, H. İ. ve Selimgil, B. (2021). İslam Eserlerinde Kullanılan Kare Tabanlı Geometrik Desenlerin Çözümlemesine Yönelik Yeni Bir Yaklaşım, *DEUIFD LIII / 2021*, ss. 237-286.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gibson, C. (2013). Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi. (Çev: C. Alpan). İstanbul: Yem Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Ö. Erduran ve E. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri*. (Çev: E. Cengiz, H. Gür ve A. Nur) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Göğebakan, Y. (2020). Hale Biçiminin Kaynağı ve Erken Dönem Hıristiyanlık Resim Sanatında Kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 21-36.
- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" Adlı Çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (2), 615-623.
- Karahan, Ç. (2010). Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/Resim. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (1),
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9 (2), 25-36.
- Kartarı, A. (2014). *Kültür, Farklılık ve İletişim*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, Y. (2019). *Anselm Kiefer'in Eserlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi ve Sanat Eğitimi Öğretim Programlarındaki Öğrenme Alanlarına Yansımaları*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kışlalı, A. T. (1979). Önsöz. *Göstergebilim İlkeleri* içinde. (Çev: B. Vardar ve M. Rıfat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Konak, R. (2013). İslam'da Tasvir Yasağı Sorunu ve Minyatür Sanatı. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6 (1), 967-988.
- Kuban, D. (2017). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları*. (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kul-Want, C., Piero. (2013). *Estetik*. (Çev: E. Kibaroglu). İstanbul: NTV Yayınları.
- Locke, J. (1999). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme (III-IV)*. (Çev: M. Delikara Topçu) Ankara:Öteki Yayınevi.

- Mazlum, Ö. (2011). Rengin Kültürel Çağrışımları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 125-138.
- Mercin, L. ve Çiftci, Ö. F. (2012). Hırvatistan'ın Milli Sembolü Olan Satranç Tahtası'nın Semiyolojik Açından İncelenmesi. *Fine Arts*, 7 (3), 269-286.
- Minor, V. H. (2020). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (3.Baskı). (Çev: C. Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Oktay, G. (2009). *Çağdaş Sanatta Resmin Sanat Nesnesi Bağlamında Gösterge Olarak Yer Alması*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Ökeli Ulusoy, H. (2017). Kültürlerarasılık, Çokkültürlülük ve Etnisite: Eskişehir'deki Çerkeslerin Kültürlerarası İletişim Pratikleri. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (27), 165-181.
- Ötgün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (2): 159-178.
- Rıfat, M. (2007). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sakhno, I. (2021). Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism. *Religions*, 12 (7), 542.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2020). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (19.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, O. (2019). Gnostisizm, Gül-Haç ve Teozofi Işığında İki Kare Örneği; "Koyu Karanlıklar" (Robert Fludd ve "Siyah Kare" (Kazimir Malevich), *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 28, 2019, ss.103-130.
- Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. (5.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, Ş. (2014). *Türk Kültür Tarihi*, (7. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- URL 1: <https://psikologo.com/sanat-kuramlari/> Erişim Tarihi: 06.09.2021
- URL 2: <https://artshortlist.com/fr/journal/article/trahison-des-images-magritte> Erişim Tarihi: 04.12.2021
- Ünal, M. F. (2016). Göstergibilimin Serüveni. *Mütefekkir*, 3 (6), 379-398.
- Willats, S. (2010). *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behaviour*, London: Occasional Papers.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev: F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ziss, A. (2016). *Estetik*. (Çev: Y. Şahan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.