

## SOYUTLAMACI RESMİN OKUNMASINA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM\*

### A SEMIOTIC APPROACH TO THE IMAGE ABSTRACTIF\*

Dr. Özge Sönmez<sup>1</sup>

“Soyut resmi yorumlamak,  
rüya üzerine rüya kaplamaktır.”  
René Bouillot ve Bernard Martinez,  
*Le langage de l’image*

#### ÖZET

Resimler üzerine yorum yapmak zordur. Özellikle soyut resim üzerine görüş belirtmek için belli birikime sahip olmak gerekir. Soyut resimde gerçeğin temsili çok farklı biçimlerde tuvale yansımaktadır. Bu süreçte izleyiciye çok önemli sorumluluklar düşmektedir.

Bu çalışmada, Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar’ın soyut resimlerinden üç tanesi ele alınarak göstergebilimsel yöntemle incelenmeye çalışılmıştır. Önce göstergebilimsel yöntem hakkında kısaca bilgi verilmiş, sonra da bu bilgiler ışığında resimler çözümlenmiştir.

Bu çözümlenmelerin sonunda, yüzeysel yapıda fark edilmeyen birçok olgular görülmüş ve bunlar anlamlandırılmaya çalışılmıştır. İncelediğimiz resimlerde birçok artalan bilgisine ihtiyaç olduğu görülmüştür. Ressamın yaptığı bu bilgilere ulaşmak okuyucudan beklenen bir durumdur.

**Anahtar kelimeler:** Göstergebilim, Bedri Karayağmurlar, soyut resim, anlamlandırma.

#### ABSTRACT

It’s difficult to comment on drawings. Especially on abstracts, one should have some knowledge to provide opinion. In abstract works, the representation of reality can appear in very different shapes on canvas. In this process, the viewer has very important responsibilities.

In this study, three abstract painting of Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar are analyzed in semiotical way. First, some information is given about semiotics, and then the drawings are analyzed in the light of this information.

After the analysis, many facts which cannot be noticed on the surface structure are seen and then these facts are tried to be interpreted. It seems that there is necessity of having many different background knowledge to analyze drawings. It is expected from the viewer to reach the information that the painter produced.

**Key words:** Semiotics, Bedri Karayağmurlar, abstract painting, interpret.

\* Bu çalışmayı defalarca okuyarak bana yön veren, yapıcı eleştirileriyle makalenin zenginleşmesini sağlayan hocam Prof. Dr. V. Doğan Günay’a ve çalışmalarımı her zaman sabırla okuyarak beni cesaretlendiren hocam Prof. Dr. Ece Korkut’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, ozge.sonmez@deu.edu.tr

## 1. GİRİŞ

İnsan, yaşadığı doğanın bir parçası olmakla birlikte, onu oluşturan öğeleri algılama ve anlamlandırma bakımından diğer canlılardan ayrılır. Dış dünyada olup bitenleri beş duyumuz sayesinde algıladığımız sıklıkla dile getirilir. İnsanın evreni “anlamlandırma” sürecinde en çok yararlandığı bu beş duyudan biri de “görme” duyusudur. Kişi, görsel algısı sayesinde çevresindeki nesnelere, renkleri, hareketleri, vb. fark eder, seçer, anlamlandırır ve yorumlar.

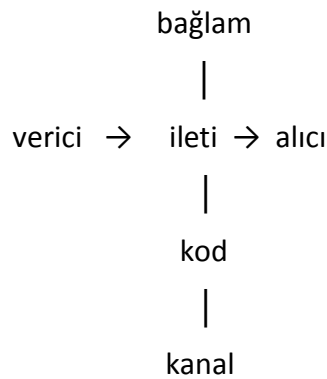
Anlamlandırma ve yorumlama süreci insanı diğer canlılardan ayıran önemli bir süreçtir. Yaşadığı evreni algılayan ve bu evrendeki anlamsal ilişkileri çözmeye çalışan birey, sadece bilinen anlamları yeniden oluşturan özne olmakla kalmamış, aynı zamanda yeni anlamlar yaratan bir özne olmayı da başarmıştır. Geçmişten günümüze değin, farkında olarak ya da olmayarak, anlam yaratan insanoğlu bunun en estetik biçimlerini sanat yoluyla sunmuştur. Edebiyat, resim, müzik, heykel, tiyatro, vb. sanat dallarında ortaya çıkan yapıtlar “estetik biçimle anlam” yaratma sürecinin sonucunda elde edilmişlerdir. İnsan, ürettiği tüm bu yapıtlarda da anlamı aramaktan vazgeçmemiştir. Anlam olgusunu çözümlenmeyi amaçlayan bilimlerden biri de göstergebilimdir. XX. yüzyılın ortalarında çıkan bu bilim dalı; anlamın oluşumu, katmanlarını belirleme gibi çok farklı durumları kendi yaklaşımı içinde çözümlenmeyi ve incelemeyi amaçlamaktadır.

Göstergebilim, sadece dilsel göstergelerin kullanıldığı metinleri değil, aynı zamanda dilsiz göstergeleri de araştırma nesnesi olarak kabul ettiği için çalışmamızın kuramsal desteğini oluşturacaktır. Bu makalede Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim Eğitimi Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışan, aynı zamanda yazarlık ve şairlik yanları da olan, kısacası çok yönlü bir kişiliği olan Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar’a ait üç adet tuval üzerine akrilik resmi göstergebilimsel bakış açısıyla çözümlenmeye çalışacağız. Bu üç tablo Karayağmurlar’ın farklı sergilerinde yer almıştır.

## 2. GÖSTERGEBİLİM VE GÖRSEL GÖSTERGEBİLİM

Ferdinand de Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri* kitabında “göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim” olarak tanımladığı göstergebilim, günümüzde uygulama alanını oldukça genişletmiştir. Saussure’ün tanımında gösterge kavramı öne çıkmaktadır.

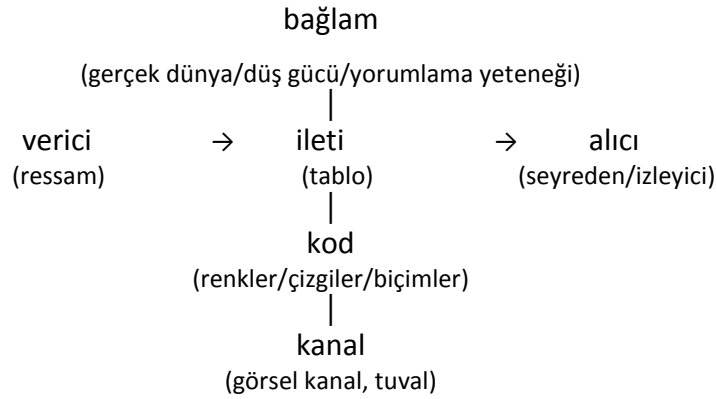
Gösterge kısaca, kendisi dışında başka bir şeyi düşündüren, onun yerini alabilen, sözcük, nesne, görünüş veya olguların tümü olarak kabul edilir. Saussure'ün doğuşunu duyurduğu göstergebilim, Roland Barthes, Louis Hjelmslev, Charles Sanders Peirce'in ve ardından Algirdas-Julien Greimas'ın çalışmalarıyla daha sağlam temellere oturmuştur. A.-J. Greimas ve Joseph Courtès'in 1979 yılında yayınladıkları *Göstergebilim Sözlüğü*'ndeki tanımına göre, göstergebilim, dilsel ve dil-dışı göstergelerin oluşturduğu anlamları ve anlam katmanlarını inceleyen bilim dalıdır (Greimas, Courtès, 1979:339). Bu tanımdan hareketle, göstergebilimin nesnesinin sadece dilsel göstergeler olmadığı, bunun yanında inceleme nesnesi olarak dil-dışı öğeleri de gösterge olarak kabul ettiği görülür. "Göstergebilim öncelikle anlamla somut bir ilişki kurmak, anlamı olan her şeye dikkatle yönelmektir; bu, tabii ki bir metin olabilir, ama anlamı olan her hangi bir bildirim şekli de olabilir: bir logo, bir film, bir davranış"<sup>2</sup> (Floch, 1990:3). Jean-Marie Floch'un da belirttiği gibi, göstergebilim çeşitli türden göstergelerin birbirleriyle olan ilişkilerini ve anlamsal boyutlarını inceler. Şu açıktır ki, "insan değişik türde gösterge kullansa da, temel olarak bir anlamı alıcısına aktarmayı amaçlar" (Günay, 2002:183). Bu durum bize göstergelerin insanın iletişim kurmasındaki temel yapıtaşı olduğunu gösterir. Araçlarda farklılık (farklı gösterge türleri ve değişik anlatım yolları) olsa da, amacın anlamın karşı tarafa aktarımı olduğu görülür. Burada, Roman Jakobson'un iletişim şemasına yakından bakacak olursak, konuşan öznenin alıcısına anlamlı bir ileti göndermesi için bir bağlam (gerçek dünya), bir kod (yazı, nota, rakam, vb.) ve bir kanal (kitap, dergi, televizyon, vb.) kullanmak zorunda olduğunu görürüz.



Bu durum çalışmamızın konusunu oluşturan "resim" için de geçerlidir. Ressam da tıpkı bir konuşan özne gibi alıcısına bir ileti aktarmak ister. Jakobson'un iletişim şemasındaki iletinin "resim" olduğunu kabul edersek aşağıdaki şemayı elde ederiz.

---

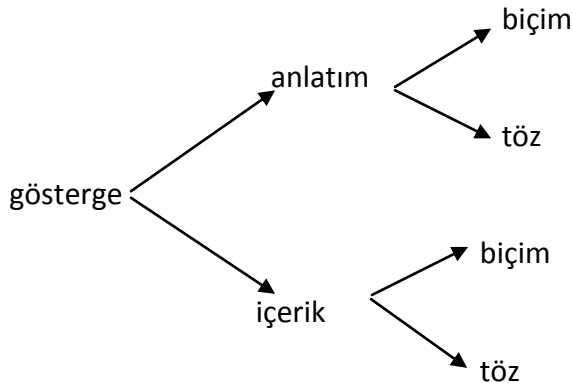
<sup>2</sup> Türkçeye biz çevirdik.



Ressamın iletisi resimdir. İletisini oluşturmak için dış dünyadan yararlanabileceği gibi, kendi düş gücünden ve yorumlama yeteneğinden de yararlanır. İletisini tuvaline aktarırken değişik renkler, çizgiler, teknikler, vs. kullanır. Resmini oluştururken kullandığı kanal gözdür, yani görsel kanaldır. Ressam resmini tuvale aktarır ve alıcısına ulaştırmak için sergilere, galerilere, vs. başvurur. Resmi, ressamın bir “sözce”si olarak kabul edecek olursak, kamuyla paylaşılan bu sözcenin öznesi ressamdır. Resmini (iletisini), alıcının görme, fark etme, anlama ve yorumlama yeteneğine bırakmıştır.

## 2. 1. Louis Hjemslev’in Anlam Çözümlemesi ve Resim

Saussure’ün dilsel göstergesi, gösteren ve gösterilen olarak ikiye ayırmasından esinlenen Danimarkalı dilbilimci Louis Hjemslev, bu yaklaşımı biraz daha ileri götürerek göstergesi, anlatım düzlemi (*fr. plan de l’expresion*) ve içerik düzlemi (*fr. plan du contenu*) olarak ikiye ayırmıştır (aktaran Courtès, 1994: 19). Hjemslev, bu sınıflama ile yetinmez ve bir adım ileri giderek anlatımın düzlemini; anlatımın biçimi ve anlatımın tözü olarak ikiye ayırır. İçerik düzlemi de aynı şekilde, içeriğin biçimi ve içeriğin tözü olarak ikiye bölünür. Bu ayrımlar aşağıdaki şemadaki gibi özetlenebilir.



Hjemslev'in yaptığı bu ayırım, özellikle dil-dışı göstergeleri çözümleme konusunda önem taşımaktadır. Çalışmamızın konusunu oluşturan "resim"i bu türden bir yaklaşımla çözümlemenin uygun olacağını düşünüyoruz.

Daha önce de vurguladığımız gibi, resim bir "sözce" ve aynı zamanda bir "gösterge"dir. Bu gösterge ya da sözce yardımı ile verici (ressam) alıcısına (izleyici, seyirci) bir bildiri aktarır. Aktarılan bu bildiri bir anlamsal oluşumdur ve alıcıdan anlamlandırılmayı bekler. "Göstergebilimci, diğerlerinin 'şey' olarak gördüklerinde anlamı gören kişi" (Joly, 2008: 23) olduğuna göre, bu göstergede de birçok anlam katmanı bulacaktır.

Fakat öncelikle göstergeyi, yani "resmi" oluşturan sözceleme öznesi olan "ressam"ın *nasıl* bir anlam yaratma sürecinden geçtiğini anlamamız gerekmektedir. Ressamın iletisini tuvale aktarırken *neyi* amaçladığı önemli bir sorundur. "Ressamların gerçek nesnelere üzerine çalışırken bile amaçları asla nesnenin kendisini akla getirmek değildir, amaçları tuvalin üzerinde kendi kendine yeten bir görüntü kurmaktır" (Merleau-Ponty, 2005: 62). Buradan da anlaşılabilir gibi, ressam gerçek dünyanın nesnelere yararlanır, fakat amacı onları bire bir tuvale aktarmak değil, gördüklerini dönüştürerek, geliştirerek yeni anlamlar yaratmaktır.

Ressam her şeyden önce "gören" kişidir. "Görmek sadece dış dünyanın nesnelere belirlemek değil, aynı zamanda bu nesnelere arasındaki anlamsal ilişkileri kavrayabilmektir" (Bertrand, 2000:101). Görmeyi bilen ressam, kendi anlam dünyasından, yaşadıklarından, düşündüklerinden, düşlediklerinden, vs. yola çıkar ve tuvaline nasıl bir imge aktaracağına karar verir. Bu aşama Hjemslev'in şemasında "içeriğin tözü" olarak karşılık bulur. Ressam bir "bulutsu gibi" (Kıran ve Kıran, 2006:130) dağınık olan anlam evreninden bir seçim yapar. İçeriğin tözünden yapılan bu seçim, daha sonra ressamın beyinde "içeriğin biçimi"ne dönüşür. Anlam evreninden yapılan seçim giderek biçimini bulmaya başlamıştır. İçeriğin biçimi aşamasına gelmiştir, fakat henüz tuvale yansıyan bir durum yoktur. Daha sonra, ressam belirlediği içeriği *nasıl* anlatacağı üzerine düşünür. Merleau-Ponty'nin de belirttiği gibi, "estetik deneyim için asıl konu üzümün, piponun ya da tütün kesesinin ressam tarafından tuval üzerinde *nasıl* oluşturulduğudur" (Merleau-Ponty, 2005:62). Tuvalde *neyi* aktaracağına karar veren ressam, artık *nasıl* aktarması gerektiğine karar verecektir. Resmini hangi malzemeyle, ne gibi teknikler kullanarak yapması gerektiği ile ilgili seçimi "anlatımın tözü" boyutunda yapar. Bu aşamada da, "içeriğin tözü"ndeki gibi seçenekler çok çeşitli ve

dağıdır. İmgeleri tuvaline nasıl aktaracağına karar veren ressam, “anlatımın biçimi” aşamasına geldiğinde, düşüncesinde oluşan imgeleri tuvaline aktarmaya başlar. Ressam için anlatımın biçimi aşaması üretim sürecinin son aşamasıdır. Oysa resmi seyreden kişi için ilk aşama olacaktır.

<b>L. Hjelmslev’in ayrımı</b>	<b>Resimdeki durum</b>
Anlatımın biçimi	Renkler, çizgiler, betiler, vb.
Anlatımın tözü	Çeşitli resim teknikleri bilgisi
İçeriğin biçimi	Resmin konusuna ait fikir oluşumları
İçeriğin tözü	Resme ait artalan bilgisi, diğer konularla ilgili genel kültür bilgileri, yorumlama, yaratıcılık, vb.

Bir tablo karşısına geçen izleyici resme baktığında, karşılaştığı aşama “anlatımın biçimi”dir. “Resimde, tüm öğeler aynı anda bir arada görülebilecek biçimde karşımızdadır. Seyirci resmin her öğesini ayrı ayrı incelemek isteyebilir; oysa her sonuca varışımızda, resmin bütünü, bu sonucu doğrulamak ya da çürütmek amacıyla yeniden başvurulmak üzere karşımızdadır” (Berger, 2008:26-27). İzleyici resmin bütününe bakabilir, fakat esas olan resimde kullanılan imgelerin anlamsal değerlerini bulabilmektir. “İmge, izleyicide zihinsel etkinlikleri ve kendisinden etkin bir katılım gerektiren içselleştirilmiş bilgiler bütününe harekete geçirir” (Joly, 2008:85). Bu da izleyicinin tablo karşısında sürekli etkin olmasını gerektirir.

Anlatımın biçimi düzeyindeki izleyici, öncelikle resimdeki imgeleri sınıflandırmaya çalışır. “Plastik düzeydeki parçalar öğe, figüratif düzeydeki parçalar ise nesne olarak adlandırılır” (Thürlemann, 2004: 16). Bu durumu aşağıdaki şemada özetleyebiliriz:



Resimde kullanılan renkler, şekiller, vb. plastik öğeleri oluştururken, dış dünya nesnelere çağrıştıranlar ise betisel düzeyi oluşturur. Bunun yanı sıra dış dünyaya gönderme yapmayan, betisel olmayan öğelerse soyut düzeyde yer alır. Resmi izleyen kişi tüm bu öğeleri anlatımın biçimi ve tözü aşamasında fark eder. İzleyici böyle bir ayırım yaptığının bilincinde olmayabilir, fakat bu durum onun anlam aramasına engel değildir. Kendi “içerik düzlemi”ne varmış olan seyirci artık resimde anlam aramaya başlar. Bir tuval üzerine yerleştirilmiş imgeler bir çerçeveye sınırlandırılmış gibi gözükse de, seyreden resimde bulabileceği anlamlar sonsuzdur. Çünkü “çokanlamlı olan imge değil, izleyicidir” (Joly, 2008:83). İçerik düzlemine gelen izleyici, içeriğin biçimiyle ilgili birçok düşünceye sahip olabilir. Bu da izleyicinin belli bir artalan bilgisine sahip olmasını gerektirir. Bu noktayı Jakobson’un iletişim şemasını incelerken de vurgulamıştık. Ressam, bildirisini oluştururken o güne değin edindiği tüm bilgilere başvurur. Bu bilgiler onun tözüdür. Bir başka deyişle, ressamın dünyayla ilgili, resmini yaptığı konuyla ilgili tüm bilgileri onun tözünü oluşturur. Resmin biçimini bu tözlerden yola çıkarak geliştirir. İzleyiciye gelince, onun da bir tözü vardır. Resmin anlaşılması için izleyicinin içeriğinin tözünün, ressamın içeriğinin tözüyle az ya da çok örtüşmesi beklenir.

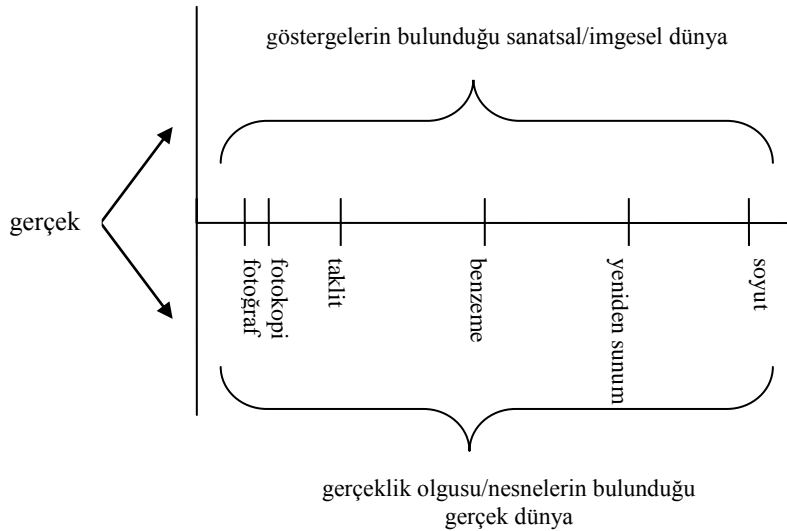
### 3. BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SANAT

Sanatı, özgün ve estetik bir anlam yaratma süreci olarak kabul edecek olursak, sanatçıyı da, iletisini alıcısına aktarmak için değişik kodları (yazı, renk, nota, mermer, vb.) özgün ve estetik bir biçimde kullanan özne olarak tanımlayabiliriz. “Sanatlar doğanın ve toplumun betimlemeleridir: bu betimlemeler, gerçek ya da imgesel, görünür ya da görünmez, nesnel ya da öznel olabilir. Sanatlar medyayı (iletişim araçlarını) ve bunlara denk düşen kodları kullanır. Ama ilk anlamlandırmadan sonra, kendileri de birer gösteren durumuna gelen gösterilenler üretir” (Guiraud, 1994: 88). Bu saptamayı Barthes’ın aşağıdaki şemasında özetlemek mümkündür (Barthes, 1993: 70):

gösteren	gösterilen	yananlam
gösteren	gösterilen	düzanlam

Şemada, düzanlamsal boyutta, gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşurken, yananlamsal boyutta gösteren ve gösterilenden oluşan bir gösterenin, daha üst düzeydeki bir başka gösterenin “gösteren”ine dönüştüğü ve yeni “gösterilen”ler oluşturduğu görülür.

Bir sanat yapıtında kullanılan imgeler artık dış dünyadaki nesnelerin bir yansıması değildir. Düzenlamalarını aşip yeni yananamlar kazanırlar. İşte bu nedenle, özgün bir sanat yapıtı olan tablo karşısında izleyici her zaman etkin olmak durumundadır. Ressam tarafından tuvale aktarılan ileti şifrelenmiştir. Tablonun seyircisine anlamlı gelebilmesi için bu şifrenin seyreden tarafından çözülmesi gerekmektedir. Bir başka deyişle ressamın ve seyircisinin anlam dünyaları birbirine yakın olmalıdır. İtalyan göstergebilimci, önemli bir kültür kuramcısı ve kültür göstergebiliminin kurucusu Umberto Eco'nun da vurguladığı gibi, "sanat yapıtı köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende birlikte varolan bir gösterilenler çokluğudur" (Eco, 1992:7). Ressamın çalışmasını oluştururken gerçek dünyanın nesnelereinden esinlenebileceği gibi, kendi düş gücünden de yararlanabileceği daha önce de belirtildi. Betisel (*fr. figuratif*) öğeleri ağır basan bir resim, seyreden tarafından kolaylıkla çözülüp anlaşılır hale gelebilirken, plastik öğelerin yoğunlukla kullanıldığı resimlerin çözümlenmesi zor olabilmektedir. Hatta bazı resimler seyreden tarafından "anlaşılmaz" olarak yorumlanabilir. Bu durum bize plastik öğeleri ağır basan bir resmi seyreden kişinin belli bir artalan bilgisine sahip olması gerektiğini kanıtlar. Bu durum aşağıdaki şemada özetleyebiliriz:



Gerçeğin insan tarafından algılanış şeklini ikiye ayırabiliriz: nesnelerin bulunduğu gerçek dünya ve göstergelerin bulunduğu imgesel/sanatsal dünya. Gerçeklik kavramı sanatsal dünyada çeşitli şekillerde sunulabilir. Fotoğraf sanatını ele alırsak, yapısı gereği, şemadaki diğer öğelere göre gerçeği birebir yansıtmada oldukça öndedir. Fotokopinin sanatsal bir yanı olmasa bile, bir nesnenin gerçeğine oldukça yakınıni tekrar sunabilme



durumu vardır. Taklit (*fr. imitation*), benzeme (*fr. ressemblance*) ve yeniden sunum (*fr. représentation*) kavramları ise, sırasıyla giderek gerçek olgusundan uzaklaşıp betisel öğeleri bir kenara bırakarak soyut düzeye doğru ilerler. Soyuta doğru gidildikçe yaratıcılık ve özgünlük artar (Bardron, 2004: 130).

#### 4. ÇÖZÜMLEME

Buraya kadar aktardığımız kuramsal bilgileri, seçtiğimiz üç resim üzerinde yeniden ele alıp değerlendirmek istiyoruz. Amacımız, soyut imgelerin anlam oluşum süreçlerini açıklamaya çalışmaktır. “Yoğrumsal sanatlarda kullanılan göstergeler gerçek dünyadaki bir nesneyi doğrudan belirtmez. Hatta bu tür soyut resimlerde, gerçek dünyadaki bir nesnenin imgesi ya da göstergesi olan durumlar yoktur. Bu nedenle soyut resimlerde dış gerçeklikle doğrudan ilişkilendirme ol(a)mamaktadır. Resimdeki imgeler gerçek dünyadaki herhangi bir şeye göndermede bulunmadığından, alıcı açısından anlamlandırılması en zor resim olarak nitelendirilir” (Günay, 2008:23). Seçtiğimiz resimler Günay’ın “anlamlandırılması en zor” dediği gruba ait resimlerdir.

İlk resim (**Res. 1**), “Sokaklar Dizisinden”, sanatçı Bedri Karayağmurlar tarafından 2011 yılında, 90x120 cm tuval üzerine akrilik tekniğiyle yapılmıştır. Resmin bütününe baktığımızda mavi ve beyaz renk tonlarının tabloya hâkim olduğunu görmekteyiz. Nesnelere birbirinden ayırabilmemiz için de açık sarı ve bej tonları kullanılmıştır.



**Resim 1:** Bedri Karayağmurlar, “Sokaklar Dizisinden”, 2011, Tuval üzerine akrilik, 90 X 120 cm.

Resmin bütününü ele aldığımızda, “anlatımın biçimi” düzeyinde, bir akşamüstü sokaktaki insanların durumunu görürüz. Havanın karardığını bize resmin sağ üst köşesindeki sokak lambası kanıtlar. Ön planda duran yedi kişiyi rahatlıkla seçebiliriz. Sol tarafta bir bankın üzerinde iki kişi oturmaktadır. Hemen yanlarında ayakta duran ve sırtlarının izleyiciye dönük olduğunu düşündüğümüz iki kişi görülmektedir. Bu iki kişinin arasında bir köpek vardır. Sağdaki adamın hemen yanında tekerlekli sandalyede oturan bir insan betisi göze çarpar. Bu betinin arkasında, bir arabanın arka kısmı ve hemen önünde de ayakta duran diğer başka bir insan betisi görülür. Resmin en sağındaysa, kucağında bir çocuk taşıyan bir insan betisi bulunmaktadır.

Resimde dikey ve eğik çizgiler sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin, ayakta duran insan betilerinde, insanların arkasındaki kentin betimlenmesinde, sokak lambasında, vb. kullanılan dikey çizgiler, oturan insan betilerini, engelli sandalyesini ve arabanın tekerleğini betimlemek için kullanılan eğik çizgilerle karşıttır. Yatay ve dikey betiler bu resmin anlam yaratma sürecinde ön plana çıkar. Resimdeki fırça izlerine baktığımızda da bunu görebiliriz. İzler kim zaman yatay, kimi zaman dikey hareketleri, kimi zaman da her ikisinin de birlikte kullanıldığını bize kanıtlar.

Resmin sağ üst ve sağ alt köşesi diğer bölüme göre daha karanlık betimlenmiştir. Sağ üst köşedeki beyaz-bej fırça darbeleri ve sokak lambasının ışığı bu karanlığa karşıttır. Resim bize sokak manzarasının çerçevenin dışında da devam ettiği izlenimini verir. Resmin genelinde, mavi renk en açık tonlardan (insan betilerini betimlemede) siyaha yaklaşan tonlara (geceyi betimlemeye) kadar kullanılmıştır. Beyazdan maviye ve maviden beyaza geçişler sıklıkla vurgulanmıştır. Resme daha yakından bakıldığında üç ayrı kesitten oluştuğu fark edilir.

**Kesit 1:** Bu kesitte, bankta oturan (durağan özne) iki insan betisi, ayakta duran (devingen özne) iki insan ve bir köpek betisi görülmektedir. Bu öğeler anlatımın biçimi olarak karşımıza çıkar. Köpek betisi ayakta duran bu iki insanı birbirinden ayırmakta ve aynı zamanda doğaya bir göndermede bulunmaktadır. İçeriğin tözüne inebilmek için, resim daha derinlemesine incelenecek olursa, bu kesitin insanlığın “ilkçağ” zamanını yansıttığını söyleyebiliriz. İlkçağda insan doğayla iç içe bir konumdadır. Avcılığın o dönem insanının beslenme şekli olduğu düşünülürse, köpek de vazgeçilmez bir beti olacaktır. Resmin ilk kesiti de bize bunu yansıtmaktadır.



**Kesit 1**

Bu kesitteki her imge tarihin değişik dönemlerine gönderimde bulunmaktadır. Yine seçilen imgeler, söylenbilimdeki (*fr. mythologie*) değişik söylensel öğelere gönderimde bulunmaktadır. Yani Karayağmurlar'ın her imgesinin çoğul okumaya elverişli bir biçimde yerleştirildiği savlanabilir. Aynı zamanda, bankta oturan, sırtı izleyiciye dönük duran beti, Raffaello'nun "Atina Mektebi" tablosundaki Diyojen'i çağrıştırmaktadır. Diyojen, bu tabloda merdivenlerde rahat bir şekilde uzanmış, dünyevi işlere aldırmadan dinlenirken betimlenmiştir. Karayağmurlar, Diyojen imgesini "GİDİO" şiirinde de kullanmıştır: "becerisi elinde kalmış eski oyuncunun/peruktu saçı alını tragedya artığı bir sahnede/ne söylese anlamsız oysa/Diyojen Karacasu'da değil miydi/nükleer gece olduğunda fıçıda".



Karayağmurlar'ın "Sokaklar Dizisinden" adlı yapıtında "Diyojen" betisi



Raffaello'nun "Atina Mektebi" adlı yapıtında "Diyojen" betisi



Raffaello'nun "Atina Mektebi" adlı yapıtı

Bu kesiti mitolojiyle de ilişkilendirmek olasıdır. Kesitin bir Ortadoğu söylencesi olan “Yedi Uyurlar” a gönderme yaptığı düşünülebilir. Söylence kısaca şu şekildedir:

“Geleneksel anlamda hikâyeye göre Ashab-ı Kehf denilen gençler, bugün yeri konusunda çeşitli rivayetler bulunan Efsus (Efes) şehrinde yaşıyorlardı. Bunlardan altısı sarayda görevli, hükümdara yakın kimselerdi. Hükümdarın Roma imparatorlarından Diocletian olduğu düşünülmektedir. Bu hükümdar bir putperestti. Putperestliği kabul etmeyen az sayıdaki insanları yakalatıp öldürmüştü. Hükümdar bir ihbar üzerine saraydaki putperest olmayan gençlerin durumlarını öğrendi. Onları çağırıp tehdit etti, onlar inançlarından ayrılmak istemediler. Hükümdar onların eski günlerine dönmeleri için zaman tanıdı. Gençler de inançlarını korumak için şehre yakın bir dağ köyüne gittiler. Yolda giderken bir çoban onların inancına katıldı ve yedincileri oldu. Çobanın köpeği Kıtırmir de onlara katılıp, arkalarından takip etti. Dağa yaklaştıklarında çobanın gösterdiği bir mağaraya girdiler. Mağarada dua ederek merhamet dilediler. Hikâyenin devamına göre hükümdar Efes’e gelip, onları sorar. Kaçtıklarını haber alıp saklandıkları mağarayı öğrenince adamlarıyla mağaraya gider ve mağaranın ağzını onları öldürmek amacıyla kapattırır. İnanca göre gençler ölmez, yüzyıllar boyunca uyumaya devam ederler. Sonunda ise ilahi bir şekilde uyandırılırlar. Ne kadar süre kaldıkları tam olarak bilinmemekle birlikte Kehf suresine göre süre 309 senedir”<sup>1</sup>.

Bu kesitin söylenceye yaptığı göndermelere baktığımızda şu tür benzerlikler görmekteyiz: “Yedi Uyurlar” söylencesi bir mağarada geçmektedir. Resimdeki mekân sokak olsa da, bir akşamın seçilmesiyle (sokak lambası), koyu renklerin kullanılması ile kapalı olmasa da olumsuz bir uzam yaratılmış durumdadır. Söylencedeki köpek burada da vardır. Bir kısım insan dışarıdan gelmiş ve diğerleri mağarada oturmaktadır. Burada ayakta olan iki kişinin dışarıdan geldiği düşünülebilir. Sayı belli olmasa da diğerlerinin oturduğunu varsayabiliriz. Sonuç olarak, birinci kesit değişik göndermeleriyle (Atina Mektebi, Yedi Uyurlar, vb.) insanlığın ilkçağlarını simgelemektedir.

**Kesit 2:** Bu kesitte ise insan gücünün ve doğanın yerini teknolojinin aldığını söyleyebiliriz. Anlatımın biçimi boyutunda, ilk kesitte yürüyen adamlarla tekerlekli sandalyedeki adam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Aynı zamanda arabanın ve tekerlekli sandalyenin yuvarlaklığı uyum içindedir. İçeriğin tözü boyutunda, arkada görülen arabanın ve sokak lambasının teknolojiyi simgelediği söylenebilir. Bu kesit öncekine göre doğadan çok uzaktır. İnsanlığın modern zamanlarına göndermede bulunur. Tekerleğin ön plana çıkarılması ise, bize bu icadın insanoğlunun en önemli icatlarından olduğunu düşündürür. Ayakta duran betinin elinde bir şeyler tuttuğu görülmektedir. Bu betinin bir seyyar satıcı olduğu düşünülürse, artık insan geçimini sağlamak için çalışmak zorundadır. Fakat ilkçağdaki gibi

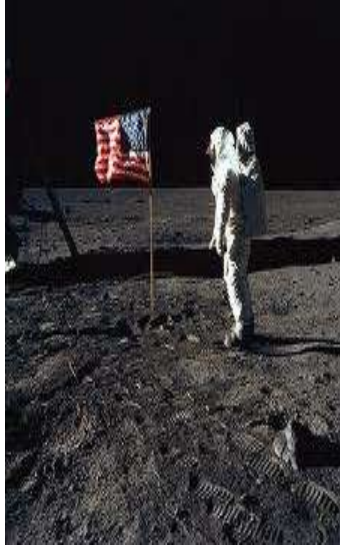
<sup>1</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Ashab-ı\\_Kehf](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ashab-ı_Kehf) (son ulaşım: 22 Mayıs 2012).

fiziksel gücüne yüklenmeyecek, teknolojiden daha çok yararlanacaktır. Bu nedenle, bu kesitte ayakta duran insan ile ilk kesitte ayakta duran iki insan karşıttır.



**Kesit 2**

Ayrıca, insanoğlunun teknolojiye dayalı olarak uzamda yer değiştirmesinin bir “bayrak” betisiyle simgeleştirildiği düşünülebilir. Günümüz insanı teknolojiyi en üst düzeyde kullanmakta ve buna bağlı olarak dünyaya her bakımdan egemen olmuş durumdadır. Öyle ki, bu dünyayla yetinmeyip uzay araştırmalarına başlamıştır. İkinci kesitten ayrı olarak düşünülebileceği gibi, ikinci kesitin bir parçası olarak da düşünülebilen soldaki insan ve arkadaki bayrak uzaya giden ilk Amerikalı astronotun fotoğrafını çağrıştırmaktadır. İstenirse, Ay’a gitme serüveni, günümüz toplumunun yarattığı bir söylen (*fr. mythe*) olarak değerlendirilebilir. Bir bakıma, birinci kesitteki “Yedi Uyurlar” söyleninin karşıtlığı “çok bilgili, uzaya gitmiş insan” söylenidir.



İnsanlığın Ay'a ayak basmasını simgeleyen ve bu konunun prototipi olan fotoğraf (Apollo 11'in 1969 yılında yaptığı yolculuktan bir anıdır)



Karayağmurlar'ın yapıtındaki uzayı simgeleştiren kısım



**Kesit 3**

**Kesit 3:** Bu kesit, ikinci kesitin içerisinde değerlendirilebileceği gibi ayrı bir kesit olarak da incelenebilir. Bu kesitte, birbirine sarılmış iki insan betisi bulunmaktadır. Daha önceki kesitlerde de belirttiğimiz gibi, Karayağmurlar'ın resimlerindeki her gösterge "çoğul okuma"ya elverişlidir. Aynı gösterge birden çok nesneye ya da duruma göndermede bulunmaktadır. Bir başka açıdan, bu beti tüm resme karşıt durumdadır. En sağ üst köşedeki bej renkli desen ile ilintili olan beti, resmin diğer betilerinden ayrılmış durumdadır.

Bu beti, resmin alanı dışında (*fr. hors-champ*) bir yere bakmaktadır. Bu da bize sokak manzarasının devam edip gittiği hissini verir. Diğer kesitlere arkasını dönmüş olan birbirine sarılmış iki insan betisi geçmiş zamanı geride bırakmıştır ve geleceğe bakmaktadır. Beti diğerlerine göre daha ön planda yer almaktadır. Bu bakımdan arkadaki betiler (resmin geri kalanı) insanlık tarihini belirtir. İlkçağdan uzay çağına kadar insanlığın tüm gelişimini yansıtmaktadır. Bu betiyi birbirine sarılmış iki insan betisi olarak da düşünürsek, bir erkek ve bir kadının yaşadığı "sevgi" tarihüstü bir durumdur. Sevgi ilişkisi ilk insandan bu yana insana özgü bir "duygu", birbirine sarılarak öpme de yine insana özgü bir "davranış"tır. Karayağmurlar saf insana ait bir değeri, insanlığın geri kalan tüm buluşlarına denk bir duygu ve eylem olarak görmüş ve resmi bu karşıtlık üzerine geliştirmiştir.

İkinci resim (**Res. 2**), “Evler Dizisi”, sanatçı tarafından 2011 yılında, 100x120 cm tuval üzerine, akrilik tekniğiyle yapılmıştır. Anlatımın biçimi boyutunda, resimde ilk dikkati çeken, baştan aşağıya mavi renkle betimlenmiş, elinde poşetler taşıyan ve yüzü izleyiciye dönük, elbiseli bir kadın betisidir. Mavili kadının biraz yukarısında bir sandalyeye oturmuş, ayak ayak üstüne atmış çıplak bir adam ise profilden gözükmektedir. Bu insan betilerinin arkasında, koyu kahverengiyle betimlenmiş apartmanlar bulunmaktadır. Mavi/koyu kahverengi birbiriyle karşıt olarak kullanılmış ve bu sayede kadın betisi öne çıkarılmıştır.



**Resim 2:** Bedri Karayağmurlar, “Evler Dizisinden”, 2011, Tuval üzerine akrilik, 100 X 120 cm.

İnsan betilerinin arkasında görülen iki binanın arasında bir kayık göze çarpmaktadır. Biraz daha dikkatli bakılacak olursa, kayığın üzerinde “Bedri” ismi yazdığı görülecektir. Resmin yukarısına doğru baktığımızda bir uçak, iki balık ve bir köpek betisi görürüz. Sağ taraftaki palmye ağacının arkasında kent manzarası devam etmektedir. Resmin sağ tarafında palmye ağacının arkasında çadıra benzeyen betiler görülmektedir.

İçeriğin tözü boyutunda, resimdeki binalar, uçak ve insan betileri kent ve kültür olgusunu çağrıştırırken, köpek, balık ve palmye betileri doğaya göndermede bulunmaktadır. Aynı zamanda, gökyüzünün bej rengi, evlerinse koyu kahverengiyle betimlenmesi gökyüzü/yeryüzü karşıtlığını vurgular. Balıklar ve köpek doğaya göndermede bulunurken, bu betilerin aşağıya doğru yönelişleri, bize insanların bulunduğu alana giriş yapıyorlarmış izlenimi verir. Burada köpek betisinin saldırmaya hazır bir şekilde betimlendiği görülmektedir. Balık betilerinin gökyüzüne yerleştirilmesi ise gökyüzü/deniz karşıtlığını ortadan kaldırmış ve bu iki uzak kavramı izleyicinin düşüncesinde yakınlaştırmıştır. Diğer

taraftan, dış dünyada yan yana göremeyeceğimiz (ancak biçimsel bir yakınlıkları olan) uçak ve balık betileri bilinçli olarak aynı uzamda bir araya getirilmiş, balıklar uçağın hareketinin bir izdüşümü olarak betimlenmiştir.

İnsana ait esenlikli uzam, kahverengi bina izlenimi veren uzamla sınırlıdır. İnsan bu uzam içerisinde yer alıyor. Koyu kahverengi, mavi ve kirli beyaz renklerin kullanımı bize toprak/hava/su üçlüsünü çağrıştırıyor: resmin alt yüzeyi toprağı; kadın betisinin mavi renkle betimlenmesi, apartmanların arasından gözükten teknenin altındaki mavilik ve balık betileri suyu ve denizi çağrıştırıyor. Gökyüzünü betimlemek için kullanılan gri-beyaz tonlar ise havayı temsil etmektedir.

Resmin bütününe baktığımızda dikey çizgilerin ve koyu kahverenginin hâkim olduğu alanda insanları hapsolmuş gibi görürüz. Kadın betisi, elinde taşıdığı poşet betileri ve sırtının erkeğe dönük görünmesi, kent hayatının getirdiğı sorumlulukları ve iletişim kopukluğunu düşündürmektedir. Erkeğın kadına değil de balıklara, tekneye ya da uçağı bakıyor gibi gözükmesi, doğaya dönüş ve kent hayatından kaçış arzusunu akla getiriyor. Erkeğın sandalyede oturması, insanın en çok arzu ettiğı bir dinlenme zamanı olarak değerlendirilebilir. Ev, resmin sınırını belirleyen geniş çerçeve içinde ikinci bir çerçeve oluşturmakta; evler ve insanlar kapsanan bir uzam içinde yer almaktadır. Evin dışında bulunan yaşamdaki düzensizlikler, doğanın dengesinin bozulmasını ve bu bozulmanın insanı rahat bırakmayacağı izlenimini vermektedir. Uçakla balığın aynı uzam içerisinde çizilmesi ve bu uzamın mavi gökyüzü olmaktan ziyade kirli bir havayı betimlemesi, balığın yaşayacağı sağlıklı bir mekânın kalmadığı vurgusunu yapar. Bu nedenle balıklar, kadına ulaşmak için, eserde “mavi” ve “kadın” simgeleriyle temsil edilmiş doğal ortamlarına doğru yönelmiş olabilirler. Bu anlamda, kadın “temiz deniz”i simgelemektedir.

Köpek betisi için de bezer şeyler söylenebilir. Duruşunda bir saldırganlık olduğunu daha önce de belirttiğimiz köpek betisinin eseniksiz uzamdan insanın yaşadığı esenlikli uzama girmeye çalıştığı görülür. Her açıdan olumsuz bir imgedir. İnsana zarar verebilir ya da rahatsız edebilir. Köpeğın arkasında belli belirsiz yansıtılan kubbemsi uzam köpeğın yaşadığı yeri belirtmektedir. Bu anlamda, bu uzamın da, köpeğın saldırgan duruşuna bakarak, bütünüyle olumsuz bir uzam olduğu söylenebilir.



“Eski Bir Hikâyeden” adını taşıyan üçüncü resim (**Res. 3**), sanatçı tarafından 1998 yılında, 120x100 cm tuval üzerine, akrilik tekniğiyle yapılmıştır. Anlatımın biçimi düzleminde, resme ilk bakışta kırmızı rengin baskın olarak kullanıldığı görülür. Koyu kırmızı ve koyu mavilerle, açık mavi ve beyaz tonları birbirine karşıttır. Tuvalin en üstünden en altına kadar birçok defa belirli aralıklarla kullanılmış dikey çizgiler görülmektedir. Bu çizgiler kimi zaman ortada bir yerde başlayıp tuvalin sonuna gelmeden kaybolur. Resmin bütününde geometrik şekillere yer verilmiştir. Bakışıklı (simetrik) olmayan dikdörtgenler dikey çizgiler tarafından bölünmüş ve bunun sonucunda çeşitli üçgenler, eşkenar dörtgene benzer şekiller oluşturulmuştur. Erkeği ve kadınları biçimlendiren de yine bu geometrik biçimdir. Geometrik biçimlerin oluşturduğu sivri uçlar, kadın betilerinin yuvarlak olarak betimlenmiş hatlarıyla karşıtlık oluşturmaktadır.



**Resim 3:** Bedri Karayağmurlar, “Eski Bir Hikayeden”, 1998, Tuval üzerine akrilik, 120 X 100 cm.

Resmin erkek ve kadın dünyası olarak ikiye ayrıldığı da düşünülebilir. Ortadaki keskin çizgi her iki dünyayı da birbirinden ayırır. Resim sanki yukardan aşağıya dilimler halinde yana getirilmiş tahtalar üzerine yapılmış gibidir. Bu nedenle yukardan aşağıya bir iz bırakmış görünümü vardır. Bunlar ressamın bilinçli olarak kullandığı tekniklerdir. Resmin sağ yukarı tarafında bir kadın, sol yukarı tarafında ise bir erkek vücudu koyu mavi renk kullanılarak betimlenmiştir. Bu betilerin kafalarının ve kollarının olmayışı dikkat çekicidir. Sol taraftaki betilerin üst tarafında bulunan üçgen formun içindeki yuvarlaklık bir kafa izlenimi vermektedir. Sanki bu iki beti kolları gerilmiş bir şekilde bir yerlere asılmış gibi durmaktadır.

Sol alt taraftaki ikinci betinin ayakları ya da ayakkabıları kırmızı renkle betimlense de masada oturan bir erkeğe aittir. Bu beti keskin, dikey çizgiler ve geometrik şekiller kullanılarak bilinçli bir şekilde bozulmuştur. Vücudun orta kısmına yerleştirilen şekil, izleyiciye bir masa ya da sehpa izlenimi vermektedir ve oturan erkek betisi elinde bir çay bardağı tutmaktadır. Bu betinin de başı tuvale belli belirsiz aktarılmıştır.

Sağ taraftaki diğer kadın betisinin ise vücudunun bir kısmı nü olarak betimlenmiştir ve başı izleyiciye göre) sola dönüktür. J. Berger'e göre "çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir; insanın kendisi olarak algılanmasıdır. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir. Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Nü'lükse seyredilmek üzere ortaya konuşur" (Berger, 2008: 54). Üst tarafı nü olarak betimlenen bu betinin orta ve alt kısımlarındaki geometrik şekiller dikkat çekmektedir. Bu betilerde kullanılan geometrik şekillerin daha küçük boyutları resmin yukarısında betimlenen vücutlarda da tekrar edilmiştir. İçeriğin tözü boyutunda, resimde insan vücutlarının cinsel organlarının yerlerine eşkenar dörtgene benzer şekillerin yerleştirmesi ise "cinsel kimlik" sembolü olarak düşünülebilir. Resmin bütününde kullanılan renkler ve çizgiler, izleyiciye resmin yukarıdan aşağıya doğru akıyormuş hissini vermektedir. Koyu kırmızı olarak betimlenmiş alan, kadın betilerindeki çıplaklığı geriye itmiş ve (açık ve koyu) kırmızı rengin gerginliği ön plana çıkmıştır.

Resimde birçok karşıtlık bir arada bulunmaktadır. Örneğin, erkek/kadın, oturan erkek/ayaktaki erkek, oturan kadın/ayaktaki kadın, tek renk eşkenar dörtgen/çok renkli eşkenar dörtgen, vb. bu resimdeki bazı karşıtlıkları göstermektedir.

Resmin ortasında solda, masa başında oturan, başı belli belirsiz görülen, kırmızı ayaklı bir erkek; ortada sağda, masa başında oturan, kırmızı saçlı, ayakları belli belirsiz bir kadın görülmektedir. Resmin alt kısmındaki benzerlikler ya da aralarındaki ortak noktalar şu şekilde gruplandırılabilir: Resmin alt kısmında yer alan insan betileri masa başında oturmaktadırlar. Her birinin başı vardır ve hepsinde kırmızı renk kullanılmıştır.

Yine resmin alt kısmıyla ilgili olarak şu tür karşıtlıkları görebiliriz: erkek/kadın; (kırmızı) ayaklar/(kırmızı) baş (ya da saç);

Buradaki erkek sol ortada oturmakta, kadın ise sağ ortada yer almaktadır.

Resmin üst kısmına gelince, sağ ve sol üstte, bazı benzerlikler ve/veya karşıtlıklar görülmektedir. Bu kişilerin resimdeki yerleşme durumu, erkek solda, kadın ise sağ tarafta yer

almaktadır. Sol üstte başı öne eğik, yüzü görülmeyen, kollarından asılı, çıplak bir erkek; sağ üstte ise, başı ve kolları görülmeyen çıplak bir kadın görülmektedir. Erkeğin başı varken kadının başı yoktur. Her ikisinin de kolu resimde görülmemektedir.

Çıplaklık resmin üst kısmında yer almaktadır.

Oturan ve asılı gibi duran, başlı iki erkek betisi solda; oturan, başlı ve ayaktaki başsız iki kadın betisi ise sağda yer almaktadır. Masa başında oturan betilerin “gerçek dünya”ya, ayakta ya da asılı duran betilerin “düş dünyası”na göndermede bulunduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca resim, yalnızca erkek ve kadın uzamını tam ortadan, dikey olarak (sol/sağ) ikiye ayırmakla kalmamış, her iki uzamı da kendi içinde gerçek ve düş olarak, yatay düzlemde (alt/üst) ikiye ayırmıştır. Böylece:

Sol alt/sağ alt “gerçek uzam”ı (sol alt: masa başında oturan başlı erkek/sağ alt: masa başında oturan başlı kadın);

Sol üst/sağ üst “düş uzamı”nı (sol üst: ayakta, başı olan, yüzü olmayan, çıplak erkek/sağ üst: ayakta, başı ve yüzü olmayan, çıplak kadın) belirler.

Bu durumda:

**Üst uzam:** Düş dünyasını simgeler ve resme egemen konumdadır. Bu açıdan üst konum genel olarak esenlikli bir değer taşımaktadır. Ancak bu eserde üst konumdaki betilerin başlarının olmayışı, asılı gibi duruşları, düş dünyasını esenliksiz kılar.

**Alt uzam:** Bu uzam gerçek dünyayı belirtir ve kişi betileri edilgen (ya da durağan) konumdadır. Alt konum genel olarak esenliksiz bir değer taşımaktadır. Ancak bu eserde alt konumdaki betilerin oturuyor olmaları ve başlarının olması gerçek dünyayı esenlikli kılar. Buna karşın, esenlikli gösterilen gerçek dünya, yine de esenliksiz düş dünyasının baskısı altındadır. Yani üst kısmın alt kısım üzerindeki baskısı sezilmektedir.

## 5. SONUÇ

Her sanatın bir alıcısı vardır. Her alıcı ilgili sanata dair bir anlamlandırma sürecine girer. Bu okuma ve anlamlandırma süreci, kuşkusuz betisel anlatımlarda daha kolay olmaktadır. Betisellikten soyuta doğru gidildikçe bu anlamlandırma süreci zorlaşır. Çünkü sanat yapıtındaki soyut imgelerin göndermeleri gerçek dünyada birebir yoktur. Bu imgeleri anlamlandırabilmek için, okuyucunun etkin katılımı, geniş bir artalan bilgisi ve yetkin bir

içerik tözüne sahip olması gerekmektedir. Bunun yanında, okuma için bazı yöntemsel bilgilere ve yaklaşımlara gerek vardır.

Görsel anlatımın anlamlandırılmasında kullanılabilir yöntemlerden biri de görsel göstergebilimdir. Bu çalışmada, Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Resim-İş bölümünde akademik yaşamını sürdüren Prof. Dr. Bedri Karayağmurlar'ın, "Sokaklar Dizisinden", "Evler Dizisi" ve "Eski Bir Hikâyeden" adlı üç tablosunu göstergebilimsel yöntemle okumaya çalıştık. Okumalarımızın sonucunda, Karayağmurlar'ın sağlam dokusu ve yapısı olan resimler yaptığını gözlemledik. İncelediğimiz her üç resimde de çağrışımsal anlamların çok zengin olduğunu gördük. Resmi incelemenin yalnızca yüzeysel yapıda olmadığını, esas anlamın derin yapıda gizli olduğunu bir kez daha biz de fark ettik.

## KAYNAKÇA

- BARDRON, J-F., (2004). *Iconicité* HÉNAULT, A.; BEYAERT, A. (-yönetiminde) **Ateliers de Sémiotique Visuelle** içinde, Paris: PUF, coll. Formes sémiotiques, [130-149].
- BARTHES, R., (1993). **Göstergebilimsel serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul:Yky.
- BERGER, J., (2008). **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis.
- BERTRAND, D., (2000). **Précise de Sémiotique littéraire**, Paris: Nathan.
- COURTES, J., (1994). **Du lisible au visible**, Bruxelles: De Boeck Université.
- ECO, U., (1992). **Açık Yapıt**, Çev. Yakup Şahan, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- FLOCH, J-M., (1990). **Sémiotique, Marketing et Communication**, Paris: PUF.
- GREIMAS A. J. ve COURTÉS J., (1979). **Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, cilt: 2**, Paris: Hachette.
- GUIRAUD, P., (1994). **Göstergebilim**, Çev. Mehmet Yalçın, Ankara: İmge Kitabevi.
- GÜNAY, V. D., (2002). **Göstergebilim Yazıları**, İstanbul: Multilingual.
- GÜNAY, V. D., (2008). **“Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”** SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi içinde <<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfed/article/view/984/1082>> (son erişim: 14 Mayıs 2012).
- JOLY, M., (2008). **L'image et les signes**, Nathan: Paris.
- KIRAN, Z. & KIRAN, A., (2006). **Dilbilime Giriş**, Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- MERLEAU-PONTY, M., (2005). **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis.
- THÜRLEMANN, F., (2004). **“Blumen-Mythos (1918) de P. Klee”** HÉNAULT, A.; BEYAERT, A. (-yönetiminde) **Ateliers de Sémiotique Visuelle** içinde, Paris: PUF, coll. Formes sémiotiques, [13-40].