



## RESİMDE ANLAM OLGUSU\*

Serpil YAYMAN ATASEVEN\*\*

### Özet

20. yüzyıl değişimlerin çağı olarak tanımlanmıştır. Bu değişimler bilim ve teknoloji alanında olduğu kadar sanat alanında da görülmüştür. Geçmişte görülen uzun süreli sanat üslupları yerini kısa süreli sanat alanlarına bırakmıştır. Sanatın bu hızla değişimi sanat eserindeki anlam olgusunun da farklı açıdan değerlendirilmesine neden olmuştur. Sanat eserinin toplumsal bir varlık olan sanatçının yaratım süzgecinden geçtikten sonra, oluşumunda sanatçının kişiliği ile birlikte, yaşadığı dönemin de etkisi olduğu bir gerçektir. Artık sanatı anlamının yolu bulunduğu dönemi anlamaktan geçer olmuştur. Özellikle yüzyılın başındaki modern sanat akımları biçimlendirmede nesnel gerçeklik yerine öznel gerçekliği ön planda tutan eserler ortaya koymuşlardır. Sanat yapıtı tek anlamlı bir yapıdan, çok anlamlı bir yapıya geçerek farklı bir boyut kazanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Anlam, figür, sanat, açık yapıt

### SENSE FACT IN ART

#### Abstract

20th century has been described as the age of changes. These changes has been seen in the art field as well as in the science and technology fields. Art styles in the short term have replaced the long-standing ones seen in the past. These rapid changes in art have caused of evaluating semantic fact in the artwork in a different way, though. After an artwork's creation process, it is the fact that there is also an effect of the era the artist as a social entity live in besides his personality in the process of formation of an artwork. Henceforth the way of the understanding of the art has started depending on the understanding of the age when the artwork has taken place. Especially modern art movements in the beginning of the century have produced artworks which prioritized subjective reality instead of objective reality in figuration. Artwork has gained a new dimension from single semantic structure to multiple semantic one.

**Keywords:** Semantic, figure, art

#### Giriş

20. yüzyılın başlangıcıyla birlikte, bu yüzyıla özgü eşzamanlılık, karşıtlık ve değişkenlik özellikleri sanat dünyasında kabul edilen yeni bir başlangıcın habercileri olmuştur. Geçmişte görülen uzun süreli üslup dönemleri, yerini daha kısa süreli sanat alanlarına bırakmıştır. Dünyaya bakış açısının değişmesi sanatında yaşamdan kopamayacağı gerçeğini ortaya koymuştur. Bu nedenle sanatı anlamının yolu toplumu tarihi, siyaseti, ekonomiyi, bilimi kısaca insan yaşamında etkili olan her şeyi anlamaktan geçer olmuştur. Bu yüzyıla özgü başka bir özellik de hesaplaşma isteğinin sadece geçmişte var olan sanat üsluplarıyla değil de birbiriyle aynı zamanda doğmuş sanat akımlarını da içine katarak geniş bir yelpazede işlev görmesidir. Günümüz sanatının anlamı çevre koşullarının değişmiş olması nedeniyle nesnellığın yerine özelliğin geçerlilik kazandığı bir nitelik kazanmıştır.<sup>1</sup>

\* Bu yazı "20. Yüzyıl Figüratif Resimde Anlam" adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinden derlenmiştir.

\*\* Yrd.Doç.Dr. Serpil Yayman Ataseven Giresun Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Bölümü, yayman\_@hotmail.com



## 1.1 Resimde Anlam Olgusu

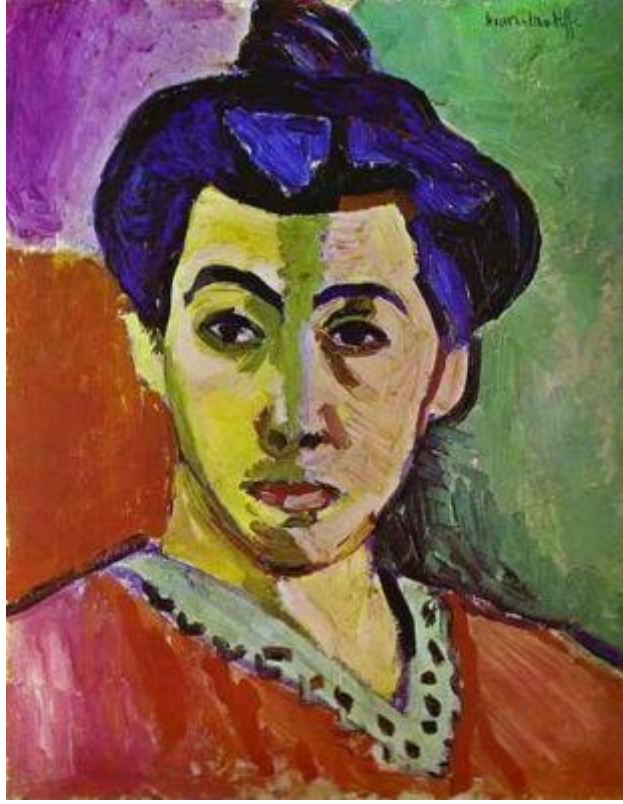
Sanatın çok eskiye dayanan gelişiminde 20. yüzyılın başlangıcıyla birlikte ilk kez bu denli önem kazanan öznellik kuşkusuz çağın toplum yapısı ve sosyal oluşumu ile bağıntılıdır. İki yüzyıl önce özgür ve bireysel düşünce isteğini kazanma yolunda dini ve monarşiyi reddeden anlayış aynı zamanda sanatı da bu kurumlara hizmet eden bağımlı bir kurum halinden kurtarıp özgürlüğünü kazandırmıştır. Geçmişten bu yana hep kendine verilen konuyu resmeden sanatçı, özgürlüğüne kavuşmasıyla birlikte iki yüzyıldan bu yana toplumu ve doğayı resmetmeye başlamıştır. Sanatla birlikte bu kısıtlayıcı etkilerden kurtulan bilim ve düşün, ilerleyen zamanla birlikte sosyal yapıda önemli değişimler oluşturmuş beraberinde eleştiri ve araştırmayı da getirmiştir. Bilimdeki gelişmeler teknolojiye de yeni atılımlara neden olmuş, teknolojik gelişmeler ülkeler arasında güç gösterisine dönüşmüştür. Bu gelişmelerin ışığında endüstrinin oluşturduğu büyük kentler, seri üretim disiplini, kültürel farklılıklar gibi yeni değerler arasında insan, bireyselliğini kazanma savaşı içine itilmiştir.

Bu gelişmelerin sonucunda yeni kimliğini araştıran insanın oluşturduğu sanat, artık önceliklere bağımlı, onların izleyicisi olamazdı. Kendini yeni arayışlar içinde bulan insan, sosyal değişimlerin ve teknolojik ilerlemelerin etkisiyle değişik anlamlarla yüklü yeni bir sanata adım attı. Ve fotoğraf makinesi ile birlikte değişimin hızı arttı. Susan Sontag, bu oluşuma şöyle değinmektedir:

“Bu tavrın en etkili versiyonu en başından beri fotoğrafın insafsızca el uzattığı, bıkmadan eserlerini çaldığı ve hala ateşli bir rekabet içinde birlikte yaşadığı sanat olan resimde görülür. Her zaman anlatıldığına göre fotoğrafın yaptığı, ressamın gerçekliği tam tamına kopyalama işini onun elinden almak olmuştur. “Ressam bunun için fotoğrafa derinden minnettar olmalıdır;” diye, ısrar eden Weston, kendinden önceki ve sonraki pek çok fotoğrafçı gibi bu gaspı aslında bir kurtuluş olarak görür. Fotoğraf bugüne kadar resmin tek elinde kalan gerçekçi resmetme işini üstlenerek resmi, büyük modernist görevini soyutlama yerine getirmek için özgür bırakmıştır.” (Sontag, 1993: 107)

Bu nedenle yüzyılın başındaki modern sanat akımları, biçimlendirmede doğaya öykünmeyi kesin olarak bıraktı. Özellikle ekspresyonizmle başlayan bu etki, onun içinde yaşadığı topluma karşı duyduğu bir tepkinin dışa yansımaları şeklinde görülür. Ekspresyonizm 'de Afrika sanatına duyulan ilgi Ekspresyonist sanatçıların içinde yaşadıkları topluma karşı duydukları tedirginlik ile bu toplum yapısına bağlı zihinsel üretim sürecinin sonucu olan sanat yapısını artık tıkanmışlıkla tanımlamaları çok önemli bir göstergedir. Afrika sanatından elde ettikleri bu yeni imgeler onlara yüzyılın arayışı içinde yitirilen içtenlik ve yakınlığı geri verir. Ekspresyonist sanatçıların bu anlayışla yaptıkları resimlerde, resmin anlamının doğa gerçekliğinden kopup modern çağın toplum yapısında oluşturduğu farklılıklarla birlikte içsel yaşamın dışa yansımaları şeklinde değiştiği görülmektedir.

Sanatın anlamının değişimine neden olan teknolojik ve sosyal etkenler, sanat yapısındaki ifadelerin değişimine de neden olmuştur. Matisse karısının portresini yaparken burnu üzerinden inen yeşil şeri-din biçimsel olarak yanlış olduğunu tabi ki biliyordu.



**Resim1. Henri Matisse, “Yeşil Çizgi”**

Bu durum, Croce'nin belirttiği gibi, sanatın oluşumunun arayışını ve gereksinimlerini, temsil kavramından ifade/dışavurum kavramına doğru kaydırıyordu. Sanatçı nesnenin aynısını yapmaktan vazgeçip yaptığı nesneye imgesel şeyler yüklemeye başlamıştır. Bunu ister renge isterse figüre anlam yükleyerek yapabilir.

Bu ilerlemenin sonucunda sanat yapıtı bambaşka boyutlarda incelenmeye başlanmıştır. Sanat yapıtının anlam açısından irdelenmesi ile anlam ve konu arasındaki farklılığı da gündeme getirmiştir. Resimde her zaman figür ile temsil edilen konu veya dış dünyada karşılığı bulunan bir nesne karşısındaki tutumumuz konu bağlamında onlara “anlam verme” ile karıştırılabilir. Konu ve anlam arasındaki sınır çizgisini, ancak resme özgü gereç ile eklemenebilen düşüncelerin ne olduğu ya da ne olabileceğini belirleyen yapısal özellikler tartışılmadığı sürece, “konu”yu “anlam”dan ayırmak söz konusu değildir. Sanatçının renk ya da figürle/figürsüz ulaştığı sonuç anlamı, konudan çok, konu aracılığıyla aktarılan düşünceleri ortaya koymaktadır. Konu, anlamı aktarmakta köprü görevi görmektedir. Ama konunun bu düşünceleri içerdiğini söylemek yanlış olur. Ancak sık sık karşılaşılan yanlışlık sanat yapıtında anlamı kavramsal boyutta incelemenin yerine figüre anlamlar yüklemekle gerçekleşmektedir. Oysa söz dilinde düşünceyi aktaran kavramlardır.

*“Demek ki, bu düşünceleri söz dilinde kavramlar aracılığıyla açıklayıp anlamlandırma isteği, aslında düşüncenin kendisi olmayıp, doğrudan doğruya, bu düşünceye aracılık eden konunun betimlenmesi ile ilgili bir yanılgıdır; çünkü resimsel düşünce, söz dilinde var olmadığı için başka bir gösterge dizgesinde eklemelenmiştir. Öte yandan söz diline özgü gösterge*



*dizgesinde, anlamların kavramlar aracılığıyla oluşturulduğu anımsanırsa, resimde anlamdan söz edildiği durumda ayırımına varmaksızın, figürün kavram taşıyıcısına dönüştürüldüğü ortaya çıkmaktadır.” (Ergüven, 1992: 100)*

Bu durum dış dünyada benzeri bulunan figürle karıştırılarak, asıl anlamını yitirmesine neden olabilir. Örneğin “Belçikalı ressam Magritte’in bir tablosu üstünde Fransızca “Bu bir elma değildir.” yazıyor. Magritte haklı, çünkü önümüzdeki gerçekten de sahici bir elma değil, alıp ısırıp yiyemezsiniz (ya da yemeyi denerseniz ağızınızda daha önceden bildiğimiz elma tadı yerine berbat bir kâğıt tadı kalır). Ama gene de bir elma sanki. Hem elma hem değil.” (Erkman, 1987: 9)

Resimsel anlamda sanatçının farklı anlamlar yüklediği bu resim, konu ön planda tutularak çözümlenirse yanlış değerlendirmelere neden olur. Bu durum figürün bir anlam taşıyıcısı olarak benimsenmesiyle “anlam” kavramında uzlaşma olanağını yitirdiğini göstermektedir. Sanatsal anlamda yapıtta iletilmek istenen anlam dış dünyadaki nesne görüntüleri ile aynı değildir. “Yapıtlar içerik ve konu bakımından (dilsel, doğrudan anlamlar iletmek yerine) yeni, özgün, varsıl, mecaz ve eğretilmelerle oluşan anlamlar taşırlar.” (Karayağmurlar, 1993 :109) Bu yüzden bir tabloya baktığımızda; örneğin, Cezanne’nin natürmortundaki vazo içindeki çiçeklerin türlerinin ne olduğu bizi hiç ilgilendirmez. Çiçek ve diğer nesnelere tablonun içinde değişik anlamlarla yüklü olduğunu görürüz. Çiçeklerin doğadaki özellikleriyle değil, bu sanatçının öznel duyarlılığıyla anlamlandırıldığına göstergesidir.

Söz dilinde, dilden dile değişen kavramlar belirli uzlaşım bir gösterge yığınağı olmasına karşın, resim dilinde böyle bir şeyden söz etmek olanaksızdır. Ressam bir şeyler anlatmak istese bile bir şeyin anlamı yerine bir şey meydana getirmek zorundadır. Meydana gelen “bir şey” herkes tarafından uzlaşmış olması mümkün değildir. Çünkü resim dili çok anlamlı bir yapıya sahiptir. Çoğu zaman yorumcuların bile yanlışlığa düştüğü nokta resmi, anlamlı kılabilmek için onun tanınabilir nesnelere yani figürü resimsel göstergenin işlev ve varlık gerekçesi olarak almalarıdır. Dolayısıyla anlamlı resimler üretmeye çalışan ressamın dil’in dışına çıkmayıp, kendilerinin dilin dışında kalan ayrıcalıklı konumlarını kullanamıyorlar demektir. Sanat yapıtının çok anlamlı bir yapıya sahip olması, onun aynı zamanda açık bir yapıya da sahip olmasının bir göstergesidir. “Sanat yapıtı, gerçi organik bir bütündür ama bu bütün kendisi ile ilgi kuran her süje’ye göre farklı bir biçim alır...” (Tunalı, 1984: 210) diyen Umberto Eco, sanat yapıtının kavranmasında, kavrayan süje’nin katkısının daha Platon’dan beri bilindiğini belirterek, Platon devrinden yaptığı bir saptamayı şu şekilde değerlendirmektedir: “Bir sanat yapıtının alımlanmasında sübjektif payın önemi eskiler tarafından da biliniyordu. Söz gelişi, Platon Sophistes’de ressamın orantıları objektif olarak tekrarlamadıklarını, tersine biçimleri, bakana göre göründükleri görüş açısından resmettiklerini söyler.” (Tunalı, 1984: 210–211)

Ancak buradaki değerlendirmede sanat yapıtı ile süje arasındaki bu etkileşim her zaman dikkate alınmamıştır. O dönemlerde, Eco’ya göre bu etkileşimi değerlendirme, çağlara göre farklılaşım göstermiştir. Örneğin Orta Çağ’daki sanat eserlerinin konusu bellidir. Dinsel içerikli betimlemelerin yer aldığı bu konulardaki simgesel figürlerin anlamı o dönemin ansiklopedilerinde, taş yazmalarında açıklanmıştır.





*“Zorunlu’ya ve tek anlamlı’ya dayalı olan bu poetika, düzenli bir dünyayı bir ve aynı sanatsal söylemin birçok düzeyde aydınlatılabildiği ama herkesin olası tek parçalı tek bir bakış açısında, yani yaratıcı Kelam’ın (logos) bakış açısında anlamak zorunda bulunduğu varlıkların ve yasaların bir sıra düzenini karşılar. Sanat yapıtının düzeni, imparatorluk ve teokratik bir toplum düzeniyle birbirine karışır; okumayı yönlendiren yasalar, varılacak hedefleri göstererek (buyurarak) ve bunlara erişme yollarını sağlayarak insan edimlerinin her birinde kılavuzluğu elden bırakmayan otoriter bir yönetimin yasalarıyla özdeşleşir.”*  
(Eco, 1992: 16)

Orta çağın teokratik yapısıyla hareket eden sanat, kapalı bir yapıya sahiptir. Barok dönemine kadar devam eden bu sanatsal anlayış, Barok’la birlikte açık bir yapıya kavuşur. Barok sanatının biçimi dinamiktir. Kırık çizgiler kıvrımlar, ışık ile gölgelerin oyunu, çeşitli eğilimlerdeki köşelerin oyunu ile belirsizliğin anlatımıdır. Bu yapı değişikliği sonucunda seyirci bu değişimleri yakalayabilmek için sürekli yerini değiştirmek zorundadır. Ancak Renaissance’tan sonra gelişen pozitif doğu bilimlerinin etkisi sonucunda sanatı kapalı bir sistem olarak düşünmekten kurtarır. Böylelikle tarihte ilk kez, çeşitli normlardan kurtulan sanat, kendisinden yaratıcı etkinlik isteyen devingen bir dünya karşısında bulunmaktadır. Sanat artık hareket kategorisi içindedir. Sürekli değişim ve yenilikler, sanatı günümüzdeki modern sanat anlayışına kadar dayandırmıştır.

Açık yapıt kuramının bilinçli bir biçimde belirginleşmesi XIX. yüzyılın ikinci yarısında simgecilik gelişmesiyle ortaya çıkmıştır. Simgecilikle birlikte sanat eseri, süje’nin özgür tepkisine açık tutulmuştur. Böylece süje, sanat eseri hakkındaki düşüncelerini kendine göre yorumlayabilmiştir. Klasik sanat, sanat yapıtını kapalı, organik bir sistem olarak anladığı halde, modern sanat, sanat yapıtını “açık” bir biçim olarak görmektedir. Modern sanatta üretimde her kesim yeni yorum ve eleştirilere açık, belirlenimsizliğin bir anlatımı olarak simge kullanımında temellenir. Hatta günümüzde eleştiri alanında bir kesim çağdaş yazını simgelerle yapılanmış gibi görmek eğilimindedir. Yazınsal simge üstüne yazmış olduğu bir kitapta Tindall “Bir metnin gerçek anlamı yoktur.” (Eco, 1992: 19) diyerek bir sanat yapıtının bir aygıt olduğunu, yaratıcı da içinde olmak üzere herkesin onu gönlünün istediği gibi kullanabileceğini savunacak kadar ileri gitmiştir.

Sanat yapıtının, ilk ve orta çağdaki anlamıyla zanaattan kurtulup sanat olarak değerlendirilmesi yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise başlı başına tutarlı bir bütün olan sanat her süje’ye göre farklı açılardan yorumlanmaya başlandı. Sanat eserlerinin açık bir yapıt haline gelmesi ile birlikte eserin ne şekilde yorumlanması konusunda görüş farklılıklarını da ortaya çıkardı. Bunun yanında bu çok-anlamlılığın, eserden mi kaynaklandığı yoksa eseri yorumlayan eleştirmenlerden mi kaynaklandığı sorusunu da gündeme getirdi. Dünya görüşleri ideolojileri ve çözümlene yöntemleri birbirinden oldukça farklı olan eleştirmenlerin aynı esere baktıklarında farklı şeyler söylemeleri, farklı yorumlamalara gitmeleri söz konusuysa bu durumda eserin çok anlamlı yapısından kaynaklandığının bir göstergesidir diyebiliriz. Resim sanatında anlam olgusunun incelenmesi çağımızda çeşitli eleştirmen ve sanat eleştirmenleri tarafından değişik yorumlar getirilerek ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Resimde anlamın ortaya çıkarılmasında, o eserin bulunduğu dönemin özelliklerine göre (ekonomik, siyasi, sosyolojik, psikolojik, toplumsal vb.) ve temsil ettiği akımın özelliklerine göre değişime uğradığı görülmüştür. Bu değişiklikleri ortaya



çıkarmak için dönem içinde çeşitli sanat tarihçileri, değişik yöntem ve kuramları geliştirmişler, her yeni yöntem ve kuram bir diğerini çürütmüştür. Örneğin; modern sanat tarihinin entelektüel gelişiminin izlenmesinde önemli bir isim olan Heinrich Wölfflin ve onun kuşağı, sanat tarihi yöntemini, sanat yapıtlarının salt biçimsel çözümlenmelerine dayandırmışlardır. Oysa Panofsky, daha 1915'te Wölfflin'in bu düşüncelerini eleştirerek, sanatsal biçimlerin salt optik olarak algılanan formlar ile açıklanamayacağını belirtmiş, sanat yapıtının içinde bulunduğu dönemin felsefi, toplumsal, psikolojik, politik, ekonomik vb. olgularla birlikte ele alınması gerektiğini söylemiştir. E. H. Gombrich ise Panofsky'nin bu düşüncesine eleştirel bir gözle bakmaktadır. Gombrich, Panofsky'nin sanat eserini sadece tarihsel dönem içinde bakmasını tehlikeli bulmuş "bir yapıttan ya da izlekten yola çıkıp belli bir dönemi ya da biçimi tanımlamanın her zaman mümkün olamayabileceğini savunmuştur." <sup>9</sup> (Gombrich, 1995: 38) Günümüzde ünlü sanat eleştirmenlerinden biri olan Umberto Eco ise sanat eserinin çözümlenmesinde yorumunda önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştir. Aynı düşüncede olan Susan Sontag da bir sanat eserinin çözümlenmesinde eserin içeriği kadar biçiminin de önemli olduğunu savunmuştur.

Bir sanat yapıtının anlamı hem düşünce açısından hem de yorum açısından çeşitli değişimlere uğradığını görüyoruz. Bu değişimler XX. yy. boyunca çeşitli kuram ve düşüncelerle açıklanmaya çalışılmıştır. Gerçeküstücülüğün en uzun temsilcisi olan Magritte'in "Sözcüklerin Kullanılışı 1" isimli tablosunda Foucault sözcüklerin gerçek nesnelere takılan bir tür belirteç oldukları yorumunu getirerek, bir sanat yapıtındaki anlam konusuna farklı açılardan bakmıştır.



**Resim2. Rene Magritte, "Sözcüklerin Kullanılışı 1"**

Sanat eserinin yorumlanmasında görülen bu değişik yaklaşımların yanında, resimde kullanılan renklere de psikologlar tarafından değişik anlamlar yüklenmiştir. Örneğin, kırmızı ateşi, şiddeti, seksi; mavi huzuru, dinginliği; sarı hüznü hissettirir bize. Fakat Van Gogh'un tablolarındaki sarı, Picasso'nun tablolarındaki mavi, bir başka sanatçıda karşımıza çıkan sarı, mavi ya da diğer renkler aynı anlamda kullanılmamıştır. Bu nedenle sanat yapıtındaki simgeler ya da kodlar sanatçıya ve izleyiciye göre değişir. Önder Şenyapılı'nın bu konuya yaklaşımı da benzer niteliktedir:



“Estetik kavramlara ilişkin bilgimiz ne denli geniş olursa olsun yine de bir yapıtın mutlak bir doğrulukla anlaşılabilceği söylenemez. Çünkü en başta sanat yapıtının kendine özgü devingenliği ve algılamaya bağımlı değişkenliği el vermez buna. Örneğin Picasso, Guvernica’sı üzerine yazılana çizilene kendisi de şaşırmıştır. Neden, sanat yapıtı yaratıldıktan sonra bir ölçüde yaratıcısını da aşar, izleyicilerin yorumlarıyla çeşitlenir, zenginleşir ve büyür.” (Özgür, 1997: 367, 368)

Sanat yapıtı kendi içinde özerk ve kendi kendisine yeten bir nesne değildir. Yapıt ortaya çıktıktan sonra, özgül bir iletişim sistemi içinde yer alır. Bu iletişim sistemi, sanatçı-izleyici arasındaki iletişimi sağlar. İletime geçmeyen bir sanat yapıtı varsayalım; üzeri boyanmış bez parçasından öteye geçmez. Böyle bir sistem içindeki sanat yapıtı, sanatsal değil, maddi bir nesnedir. Sanat yapıtını işlevsel kılan onun sanatçı-izleyici arasında kurulan iletişim gücüdür. Sanatçının ortaya koyduğu eser, sanatçı ve eser arasındaki özel bir etkileşime sahiptir. Sanatçı yaşadığı dönemin ekonomik, toplumsal, sosyolojik özelliklerini kendi imgeleminde yoğurarak eserini var eder. Ortaya çıkan eser izleyiciye ulaştığında artık bambaşka anlamlar içerir. Bu nedenle sanatçının eserindeki simge ve sembollerin, herkes için geçerli olan bir anlamı yoktur. Eser üzerindeki çizgi ve renklerin üzerine yüklenmiş anlamlar, bir başka eserde bambaşka anlamlar yüklü olarak karşımıza çıkabilir.

Sanatçı doğadan birtakım izlenimler alır. Bu izlenimler, uyaran ortadan kalktıktan sonrada varmış gibi beyinde yeniden ortaya çıkan görüntülere yani imgelere bırakır kendini. İzlenimler, sanatçının kendi içinde bir senteze uğrayarak ifadeye ulaşır. Sanatçı, kendi ruhunda oluşturduğu bu ifadeden estetik bir haz duyar. Ama meydana gelen bu ifade, sanatçının belleğinde uzun süre korunamaz. O zaman kaybolup gitmeye mahkûm olan bu tinsel sentezi ses, ton, boya, odun vb. gibi fizik varlıklarıyla dışlaştırır. Yani estetik tinsel sentezi, biçime dökmüş olur. Bu oluşum sırasında sanatçının dünya görüşüyle birlikte içinde yaşadığı toplumun değer yargıları da eserin oluşumunda önemli bir yer tutar. Tüm bu oluşumlar aynı zamanda eserin içeriğini de oluşturur. Sanatçı, sanat yapıtının oluşumu sırasında kendine has bir dil oluşturur. Bu dil günlük yaşamda kullandığımız anlamını herkesin kolaylıkla çözebildiği bir iletişim sistemi değildir. Onun kullandığı dil, kendine has anlamı, izleyiciye direk değil de dolaylı yoldan ulaşan bir yapıya sahiptir. Bu yapı simgeseldir. Sanatçı iletmek istediği şeyi bu simgeleri kullanarak gerçekleştirir. Kullanılan bu imgeler her sanatçı da çok farklı anlamlarla yüklüdür.

## Sonuç

Günümüzde bir sanat yapıtının anlamını ortaya çıkarmak için yapılan tüm çözümlenelerde sanat yapıtını oluşturan bu etmenler dikkate alınmaktadır. Bu etmenlerin hepsi sanat yapıtında tümel bir yapıya sahiptir ve bu yapının tüm elemanlarının birlik içinde olması gerekir. Yoksa sanat yapıtını oluşturan sistem işlev görmez. Alıcı, sanat yapıtında iletilmek isteneni alamadığı için o yapıtın estetik bir zevk de almaz. Bu nedenle toplumsal etmenlerle birlikte günümüze kadar gelen resim sanatındaki anlam değişimlerinin ortaya çıkarılmasında yukarıda bahsettiğimiz aşamaların göz önünde bulundurulması gerekmektedir.



## AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 59 Ocak - Şubat 2017

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası  
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN

<http://www.akademikbakis.org>



### KAYNAKÇA

- Eco, U. (1992). Açık Yapıt. İstanbul: Kabak Yayınevi.  
Ergüven, M. (1992). Yoruma Doğru. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.  
Erkman, F. (1987). Gösterge Bilimine Giriş. İstanbul: Alan Yayınları.  
Gombrich, E.H. (1995). Resimde Anlam Sorunu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.  
Karayağmurlar, B. (1993). Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir  
Özgür, F. (1997). Görsel Sanatlar ve İletişim. İstanbul: Cumhuriyet Kitap yayınları.  
Sontag, S. (1993). Fotoğraf Üzerine. İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları.  
Tunalı, İ. (1984). Estetik. İstanbul: Cem yayınevi.