

Görsel Sanat Yapıtlarını Okumak: İkonografi, İkonoloji Ve Göstergebilim

Interpreting Visual Artworks: Iconography, Iconology and Semiotics

ÖZET

Bir yapıtı oluşturan değerleri görmek, aklın estetik boyutta bir etkinliğidir. İçinde yaşanan kültür ortamıyla kazanılan bu kolektif deneyim, kendi kendine gerçekleşmeyeceği gibi, sanat yapıtını eleştirel bir gözle incelemek, bir anlamda simgeleri estetik anlamda okumanın tarih boyunca şekillenen pek çok yöntemi olmuştur. Tarihsel bir araştırma yapıldığında, sanatın farklı boyutlarına yönelik fikirler edinilen inceleme ve eleştirilere, birçok yöntem ile yaklaşılabilirdiği görülmektedir. Toplumun ortak bir ürünü olan sanat yapıtını gerçekleştirildiği dönemin koşullarına göre doğru analiz etmek ve onu doğru konumlandırmak gerekmektedir. Her imge ya da nesne kültürel bir üründür ve toplumsal boyutta onu okuma çabasında olana söyleyeceği ya da söyleteceği bir şey vardır. Görsel sanat yapıtı, yazınsal söylem gibi okunarak analiz edilebilir. Sanat tarihi boyunca, “imgenin semiyotik zengin söylemi” farklı görüşler ile ele alınmıştır. Sözcük ve imge arasındaki bu bağlantı, Batı’nın kültürel geleneklerine derinlemesine kök salmış ve görsel sanat yapıtına dair birçok geleneksel yorumu şekillendirmiştir. Bu makale çalışması, görsel sanat dünyasından farklı dönemlerden örnekler beraberinde, sanat yapıtını okumak üzerine geliştirilen kuramları ve yorumlarını içermektedir. Çalışma, temsili yorum geleneğinden başlayarak, ikonografik anlamdan ikonolojik yoruma geçişi ve modern dönemden günümüze etki eden göstergebilim kuramını kapsar.

Anahtar Kelimeler: Görsel Sanat, Mimesis, İkonoloji, İkonografi, Göstergebilim

ABSTRACT

Seeing the values that make up a work is an aesthetic activity of the mind. This collective experience, gained through the cultural environment in which one lives, cannot be realized on its own, and there have been many methods that have been shaped throughout history to examine the work of art with a critical eye, in a sense, to read the symbols in an aesthetic sense. When a historical research is done, it is seen that the examination and criticism, which has ideas about different dimensions of art, can be approached with many methods. It is necessary to analyze the work of art, which is a common product of the society, according to the conditions of the period in which it was realized, and to position it correctly. Every image or object is a cultural product, and it has something to say or have it say to those who try to read it in the social dimension. Visual artwork can be analyzed by reading it like literary discourse. Throughout the history of art, “the semiotic rich discourse of the image” has been handled with different views. This connection between word and image is deeply rooted in Western cultural traditions and has shaped many traditional interpretations of visual art. This article study includes the theories and interpretations developed on reading the work of art, along with examples from different periods from the world of visual art. The study covers the transition from the iconographic meaning to the iconological interpretation, starting from the tradition of representational interpretation, and the theory of semiotics, which has been influential from the modern period to the present.

Keywords: Visual Art, Mimesis, Iconology, Iconography, Semiotics

MİMESİS KAVRAMI VE SANAT

Taklit fikri hem şiir hem de resim için son derece önemlidir. “Taklit” sözcüğü kısmen Yunanca mimesis sözcüğünden türetilmiştir; mimesis sözcüğünün kökeniyse gizemli kültürlerin, ritüellerin ve dansın dünyasında yatar. Terimin doğadaki şeylerin taklit edilmesi fikriyle ilişkilendirilmesi için İ.Ö. beşinci yüzyıla, Altan Çağ’a gelmesi beklenmesi gerekmiştir. On altıncı ve on yedinci yüzyıllar arasında yeşermiş olan mimesis kavramı, Aristoteles’in Poetika’sına dayanıyordu ve doğanın “olduğu gibi” kopyalanmasıyla alakalı değildi; bilakis doğanın “olması gerektiği gibi” taklit edilmesini amaçlıyordu (mimesis Yunancada “kopyalamaktan” ziyade “temsil etmeye” daha yakın bir anlama sahiptir). Doğadaki ideal, sanatçının idealiydi. Doğadaki en güzel örnekleri seçmek, büyük ustaları taklit etmek ya da Tanrı’nın zihnini temsil eden kendi zihninde bir güzellik fikri aramak.

Eleştirmen Luiz Costa Lima şöyle yazar: “Taklit olarak yanlış tercüme edilen mimesis aslında benzerliğin üretilmesi değildir, bilakis farklılığın üretilmesidir. Yine de farklılık, bin benzerlik ufkuna dayatılan şeydir.” (Lima, Luiz Costa, s. 253, 1986). Ayçiçeği resmiyle ayçiçeği arasında bir benzerlik olmasını bekleriz, ama farklılığın da farkındayızdır. Bu noktada, göstergebilim başlığında detaylandırılacağı şekilde, gösteren ile gösterilen arasındaki farklılığa dair yorumlar göstergebilimle çok yakından bağlantılıdır.

İnci Selin Gümüş¹ 

How to Cite This Article

Gümüş, İ. S. (2023). “Görsel Sanat Yapıtlarını Okumak: İkonografi, İkonoloji Ve Göstergebilim”, International Academic Social Resources Journal, (e-ISSN: 2636-7637), Vol:8, Issue:53; pp:3750-3756. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/ASRJOURNAL.72294>

Arrival: 05 August 2023

Published: 30 September 2023

Academic Social Resources Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Doğu Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye

On yedinci yüzyıl sonu ve on sekizinci yüzyıl başında şiirle resmi, farklı araçları temelinde veya daha başka bir şekilde ifade edecek olursak, gösterge sistemleri bakımından birbirinden ayırmak giderek yaygınlaşan bir eğilim haline gelmiştir. Académie üyesi eleştirmen Roger de Piles, imgeleri daha doğal olduğu ve dünyadaki herkes tarafından kolaylıkla anlaşılabilirdiği için resmin şiirden daha evrensel bir dil olduğu iddiasını ileri sürmüştür. Göstermek daha uyarıcıdır, duyguları daha fazla etkiler, sözel bir açıklamadan daha ilgi çekicidir. Doğal göstergeyle uzlaşımalsal göstergeyle uzlaşımalsal gösterge arasındaki bu ayrım, gösterge sistemlerinin incelenmesi kadar eskidir (Minor, Vernon Hyde, s. 229, 2013).

De Piles tasarım ve renk arasında önemli bir ayrım yapar. Resim her ikisine de bağlıdır ama sanatçı sırf renklendirmeyle sanatından özel bir oluşturmaktadır, zira sanatçıyı doğanın mükemmel taklitçisi yapan bu farklılık, sanatçıyı nesnesi olarak tasarımdan başka bir şeyi olmayanlardan ve sanatları resmin yönelttiği kusursuz taklit seviyesine ulaşamayanlardan ayırmamızı sağlar. Başka bir deyişle, renk resme özeldir, oysa tasarım diğer pek çok şeyde bulunabilir. De Piles bir resmin temel oranlarını ve sınır çizgilerini hesaplayan bir sanatçı için tasarımın taşıdığı önemi kesinlikle anlar. Ama tasarım resmin temel doğasına aykırı olduğu için sanatçı, sınırı bulanıklaştırmalı ve tasarımı gizlemelidir (Puitfaricen, Thomas, s.60, 1985).

Bu bağlamda, De Piles resmin ortamının belirli unsurlarına odaklanarak, resmin göstergelerinin -bir ruh hali yaratıp izleyici güçlü bir şekilde etkilemeye çalışan renkleri ve düzenlemesinin- üzerinde yoğunlaşılması gerektiğini öne sürer. Anlatı, taklit- Antik Dönemde olduğu gibi idealin taklit edilmesi anlamında- bütünlükler ve benzeri eylemler, gerçekte resme etkileme gücünü veren şeyler değildir.

İKONOGRAFI, İKONOLOJİ

İkonografi, görsel sanat eserlerinde görülen imgelerin tanımlanmasına ve saptanmasına odaklanırken, ikonoloji daha geniş bir perspektife sahiptir ve bu sembollerin nasıl bir anlam taşıdığına odaklanır. İkonoloji, görsel sanat eserlerinin nasıl anlamlandırıldığına ve eserlerin kültürel, dini ve toplumsal bağlamlarıyla nasıl ilişkilendirildiğine odaklanır. Alman Sanat Tarihçisi Erwin Panofsky denemelerinin yer aldığı *Studies in Iconology* (1939) başlıklı kitabında, sıradan bir edimden çok aşamalı ve etkileyici olan ikonolojik anlam kuramını ortaya çıkarmıştır. Panofsky, sanat nesnesini sıradan bir imgeden farklı ve çok daha kapsamlı bir şey olarak kabul eder. Sanat yapıtı okumalarında büyük ölçüde edebî, dinsel ve felsefi belgeleri temel almıştır. Toplumsal adetlerdeki değişimler, Panofsky'nin ilgisini çeker ve onu içkin anlama yöneltir. Böylece ikonografik anlamdan ikonolojik anlama ve oradan da "insan zihninin temel eğilimi" ve "kültürel evrenindeki" konumunumu bulduğumuz içkin anlama ulaştırır.

Panofsky sanatı bu en derin veya içkin düzeyde anlamının, Ernst Cassirer'in felsefesinin açıklandığı şekliyle simgesel biçimleri anlamamız gerektiğini belirtir. Cassirer insanlarda kavram oluşumunun verilmiş bir şey, içkin bir özellik olduğunu iddia eder. Dünyayı simgesel değerler ve formlar üzerinden anladığımızı belirtir (Cassirer, Ernst, 1953, s.50-53). Panofsky'nin bu konuda verdiği örnek Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* (ing. *The Last Supper*) eseridir. Eserin yapımı 1495-1498 arasında gerçekleşmiştir, Erken Rönesans kültürünün en iyi örneklerinden biridir. Eser, İsa'nın son akşam yemeğini havarileriyle paylaştığı anı betimler. Tabloda İsa, masanın ortasında oturmuştur, kollarını dışa doğru açmıştır, on iki havari çevresinde yer alır. Havarilerden birinin kendisine ihanet edeceğini biliyordur. Havariler, masanın etrafında üçlü uyumlu gruplar halinde düzenlenmiştir. İsa perspektif sisteminin tam ortasındadır. İzleyici resmi tam karşıdan görür. İsa'nın başının hizasında ufuk çizgisi devam eder, bedeni bir piramidi andırır ve bu nedenle dimdik durur. İsa üç pencerenin tam ortasında, ikincisinin önündedir (bu İsa'nın Kutsal Üçlü'nün İkinci Kişisi olduğunu göstermektedir). Pencerenin üzerindeki alınlık yarım haleyı andırır, dolayısıyla İsa'nın kutsallığını gösterir. Vurgulamaya çalışılan nokta, *Son Akşam Yemeği* eserine ilişkin ikonolojik bir yorumun, doğrusallık, merkezilik, odak, denge, uyum, sayısal ilişkiler, bütünlük ve geometri gibi değerleri dikkate alacağı ve bunlardan hareket ederek ya da bunların projeksiyonu yoluyla, Panofsky ve diğer Alman sanat tarihçilerinin *weltanschauung* (tr. Dünya anlayışı) olarak adlandırdığı şeye ulaşacağıdır. Bir başka deyişle bu eser, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda İtalya'nın büyük şehirlerinde, saraylarında ve malikanelerinde yeşermiş olan entelektüel ve sanatsal kültürün değerlerini okuyucuya yoğunlaşmış biçimde verir (Minor, Vernon Hyde, s. 232-233, 2013).



Şekil 1: Son Akşam Yemeği (The Last Supper), Leonardo da Vinci (1495-98), Santa Maria delle Grazie, Milano

Kaynak: <https://smarthistory.org/leonardo-last-supper>

GÖRSEL SANAT VE GÖSTERGEBİLİM

Görsel sanat, edebiyatın büyük bölümü gibi kurmacadır. Bir resim, gerçek bir nesne olabilir, ama onu ille de o şekilde görmemiz gerekmez; bilakis (temsil edici sanatlar kapsamında) yüzeyine bakma ve başka bir gerçeklik görme eğilimindeyizdir. Görsel sanata eleştirel bakan bir izleyici, bir imgenin sapıtılma veya temsil edilme biçimini kavrayarak analiz eder. Üsluba ve görsel uzlaşılara dikkat eder. Sanat uzmanlığı geleneğinden ve üsluba duyulan ilgiden ötürü sanat tarihçileri uzunca bir süre göstergebilimci olmuştur; ancak biçimsel veya üslupsal analizler ile göstergebilimcilerin önerdiği eleştiriler arasında önemli farklılıklar vardır.

Göstergebilim, dilbilimden türemiştir ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün kuramlarından beslenmiştir; Saussure'ün Cours de Linguistique Générale (1986, tr. Genel Dilbilim Dersleri) isimli kitabı modern göstergebilim anlayışının temelini oluşturur. Fikirlerini yazılı ve sözlü dil kapsamında ortaya koyan Saussure göstergeyi iki şeyden müteşekkil olarak kavrar: gösteren ve gösterilen. Gösteren, söylenen sözcüktür (sestir) veya yazılı simgedir (bir yüzey üzerindeki işaretir); gösterilen ise gösterenin kastettiği veya işaret ettiği şeydir. Anlam her zaman bizatihi dilin değişen zeminiyle olumsal bir ilişki içindedir.

Norman Bryson, karşılaştırmalı edebiyat ve dilbilim alanlarında eğitim almış olan ve sanat tarihi hakkında kapsamlı yazılar yazan bir eleştirmendir. World and Image: French Painting of the Ancien Régime (1981) adlı kitabında dilbilime (ve özellikle göstergebilime) dayalı bir bilginin sanat yapıtı analizimizi nasıl etkileyeceği meselesi üzerinde durur. Bryson söz ile imge arasındaki yakın ilişkinin Batı Kültüründe kapsamlı bir tarihi olduğuna dikkat çeker. Hıristiyan sanatı büyük ölçüde kutsal metinleri aydınlatma aracı olarak işlerlik gösterdiğinden, eğitilmiş bir kültür olarak, metni imgeyle ilişkilendirmeye alışkıncıdır. İsa'nın Çarmıha Gerilmesini tasvir eden bir resim, ilk kez İncil-i Şeriflerde yer alan bir öyküden türer. Her ne kadar, Çarmıha Gerilme resmine Hıristiyanlığa dair hiçbir bilgiye sahip olmadan bakıp üzerine düşünebilmeniz de bunu yapmak, Hıristiyan geleneğinde gözlemcilerin ve izleyicilerin anlamı oluşturma şekliyle bağdaşmaz. Metni anlamak, imgeye dair anlayışımızı etkiler. Sözcük ve imgenin anlamları kesişir. Dolayısıyla, sözcük daha önce olduğu için ağır basar. Yuhanna'ya Giriş'te şu açıklamayı okuruz: “Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı.” Burada “Söz” aynı zamanda “akıl” anlamına da gelen Yunanca logos sözcüğünün tercümesidir. Hıristiyan ilahiyatçıları İsa'nın insan şeklinde yeryüzüne inmiş Tanrı olduğunu göstermek için Logos'un kullanımını kapsamını genişletmiştir. Böylece, en azından Batı'nın düşünsel geleneğinde “Söz” e “başlangıç”, “akıl”, “Tanrı”, “İsa” gibi güçlü anlamlar yüklediğini fark ederiz. Diğer taraftan, imgelerse okuma yazma bilmeyenler içindi ve imge metinden türemiştir. Bryson kitabında “sözcük” ile “imge” ayırımına tekabül eden “söylemsel” ve “figüral” imge arasında temel bir ayırım yaptığı görsel bir göstergebilim geliştirir. Söylemsel ve figüral arasındaki karşıtlık kullanılabilir tek olası bağlam değildir; Bryson onu, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Fransız sanatını ele almak bakımından faydalı olacağına inandığı için tercih eder (Bryson, Norman, s. 140-143, 1981).

Bryson, Looking at the Overlooked (1990) başlıklı daha sonraki bir çalışmasında şunu ileri sürer: “Bir kez daha belirtmek gerekir ki resim sadece bir yüzeydeki pigmentlerden üretilen bir sanat değildir, ayrıca semantik uzamdaki göstergelerden de üretilmektedir. Bir resmin anlamını asla fırça darbeleriyle yüzeyine yazamazsınız; anlam (görsel veya sözel) göstergeler ile yorumcuların iş birliğinden doğar.” Çoğu gösterge için söz konusu olduğu gibi görsel sanat yapıtlarını -soyut dışavurumcu eserler dahil olmak üzere- “okumadan” duramayız; bu bizim doğamızda -tarihsel var oluşumuzda- vardır. Bryson'ın ortaya koyduğu gibi; “Bir resme yorumlamaya başlamadan bakabilen izleyici yoktur.” (Bryson, Norman, s. 20-25, 1990).

Amerikalı felsefeci, matematikçi ve fizikçi C.S. Peirce (1839-1914) sanat tarihine Saussure’ün dilbilimine kıyasla daha rahat uyarlanabilir bir göstergebilim formülleştirmişti. Peirce’in gösterge sistemi anlayışı üçlü yapılara dayanır: soyutlamalar (fikirler), nesnelere ve algılayan zihin. Bir göstergenin üç boyutu vardır: görüntü, belirti, simge (İng. icon, index, symbol). Saussure’ün gösteren/gösterilen paradigmasından çok daha kullanışlı olan imge ile kavranabilir nesne arasında benzerlik kuran bir araç verir. Peirce’in ilk gösterge tipi görüntü, doğrudan doğruya nesnesine gönderme yapar. Belirtisel ilişkiyse bir şeyi “işaret eder” veya ondan kaynaklanır; tıpkı işaret parmağıyla göstererek dikkatleri bir nesneye veya bir olaya çekerken olduğu gibi; bir metin dizinindeki bir girdi, okuyucuya bir referansı veya bir ismi nerede bulabileceğini söyler; duman ateş demektir. Peirce’in üçlü sisteminde, Saussure’ün geleneksel gösterenine en yakın olanı, simgedir: nesnesine benzemektense, bir gelenek, bir inanç, bir ritüel ya da kuraldan ötürü nesneye gönderme yapar.

Birbirinden üslup, içerik ve anlam bakımından farklı iki görsel sanat yapıtı ile Peirce’in görüntü/belirti/simgeye dayalı paradigmasına ilişkin açıklamalı örnek verelim. İlk örnek, Jan van Eyck’in Arnolfini’nin Evlenmesi (flm. Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw) adlı yapıtı, Kuzey Rönesans’ı olarak adlandırılan bir dönemde, Flandre’de 1434 yılında yapılan yağlı boya çalışmasıdır.



Şekil 2: Arnolfini’nin Evlenmesi (Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw), Jan van Eyck, 1434, National Gallery, Londra

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_

Görüntü düzeyinde iki figür içeren bir oda görürüz. Resmi görünümlü bir adamla utangaç görünümlü bir kadın, on beşinci yüzyıl Flandre bölgesine özgü özel döşenmiş tipik bir yatak odasında ayakta durur. Adamın yüzünde dalgın bir ifade vardır, duruşu resmidir (“görüntüsel” düzey, bir yüzü “dalgın” veya “mutlu”, bir jesti “resmi” veya “doğal” olarak diye yorumlamamızı sağlar). Saçı boynuz şeklinde toplanmış olan kadın, as kürklü elbisenin eteğini kaldırdığından hamileymiş gibi görünür, yüzünde de utangaç bir ifade vardır. Kenardaki tahta sabolar, ayaklarının ucundaki köpek ve pencere pervazındaki meyveler, sıradanlık, konfor, aile ve eve özgünlük duygusunu pekiştirir. Pencereden soluk bir ışık girer içeriye ve odayı belirli bir zaman duygusuyla kaplar ve gerçekçi bir uzam yaratır.

Bir belirti, nesnesine benzemez, ama çoğu kez nesnesine dolaylı olarak gönderme yapar. Belki de görsel sanatlarda belirtiseli değerlendirmenin en iyi yolu, onu üslup terimiyle düşünmektir. Üslup kavramı, bir resmin yapılma tarzını ve görüntüsel olarak da sanatçının elini işaret eder. Üslup tekrar sanatçıyı işaret eder. Van Eyck görünür dünyayı ufak ayrıntılarından (köpeğin kürkünün ayrıntıları, giysilerin en ince ayrıntısına dek işleniş vb.) ve ışıktan yaratmak için yağlıboyaı olağandışı bir incelikle kullanmıştır. İzleyiciyi ayrıntıların çarpıcılığıyla etkileme becerisi dikkat çekicidir ve yapıtın önemiyle alakalıdır. Resimde görsel deneyimin en ufak ayrıntısının bile büyüleyici bir kesinlikle vermesinden ötürü Van Eyck’in üslubu neredeyse bir üslup değilmiş gibi görünür (Minor, Vernon Hyde, s. 241, 2013).

Peirce bir belirtinin “herhangi bir benzerlik ve analogiden ötürü veya söz konusu nesnenin sahip olduğu genel özelliklerle ilişkisinden ötürü değil, ama hem tekil nesneyle hem de bir gösterge olarak hizmet ettiği kişinin

duyularıyla ve dinamik (ve uzamsal) bir ilişki içinde olmasından ötürü nesnesine bu kadar çok gönderme yapan bir gösterge veya temsil” olduğunu yazmıştır (The Philosophy of Peirce, 1956). Bu açıklama, üslubu belirtisel göstergenin bir parçası olarak değerlendirmemizi sağladığı gibi, bağlam meselesini de hesaba katmamızı sağlar, çünkü izleyici olarak belleğimize seslenen koşulların ve ortamın farkındayızdır. Bağlam, genel ama kurallara uygun bir şekilde kavrandığında, sanatçının hayatına, dönemin hamilik pratiklerine ve hatta sanatsal, toplumsal ve politik koşullara da gönderme yapabilir.

Panofsky, yapıtın envanter kayıtlarından oldukça bilgi sahibi olmuştur. Giovanni Arnolfini isimli adam, Luccalı varlıklı bir aileden gelmektedir, Gioavanni Cenami isimli kadınsa saygın ve zengin Fransız ve İtalyan ailelerinden gelmektedir. Panofsky, çiftin hem yalnız hem de mahrem olma olasılığında bir fikir yürütür. Kendi evlerinde papazsız evlenmeyi seçtiklerini iddia eder. Öyleyse bu resim bir evlilik sertifikasıdır. Panofsky, bu kanıt ve Roma Katolik Kilisesi'nin pratiklerine dair bilgisi sayesinde sorgulamasının bir sonraki düzeyine, göstergeler platosuna, yani “simgesel” e kolayca geçer. Giovanni, Giovanna'nın sağ elini sol elinin içine almıştır ve diğer elini de havaya kaldırmıştır. Panofsky ellerin birleşmesini *fides manualis* (dindar eşler) ve havaya kalkan diğer eli de *fides levata* (her zaman birbirine destek olmak) olarak yorumlar; her iki eylem de evlilik bağıyla birleşme ve yemin etme ile ilişkilidir. Muhteşem avizde yanan tek mum, yine Panofsky'ye göre, Tanrı'nın her şeyi gözen görünüm ve *Brautkerzenin* (evlilik mumu) simgesidir. Papaz bulunmaması, Trento Konsili öncesi Katolik pratikleriyle bağdaşmaktadır. Gerekli olan tek şey, *testis qualificatus*, yani yeterli tanık (arka plandaki ayna yansımaları izleyiciye bunu ustaca vermektedir; izleyicinin konumuna denk düşen noktada iki insan görülmektedir) ve (“*Johannes de Eyck fuit hic*”, “Jan Van Eyck buradaydı” yazısını içeren) yasal bir belgedeki imzaydı. Van Eyck yazının altına 1434 tarihini düşer (Minor, Vernon Hyde, s. 243, 2013).



Şekil 3: Arnolfini'nin Evlenmesi (Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw), Jan van Eyck, 1434, ayna detayı

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/>



Şekil 3: Arnolfini'nin Evlenmesi (Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw), Jan van Eyck, 1434, yazı detayı

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/>

Panofsky'nin yorumları on beşinci yüzyıl Flandre'sinin sanatsal bilincine dair büyüleyici bir içgörü sunar. Panofsky "gizli simgecilik"i ileri sürer; sıradan şeyleri evlilikle ilişkili kutsal nesnelere yorumlama stratejisidir bu. Yatak, bunu bir *benedictio thalamise* (tr. gerdek) çevirir; *speculum sine macula* (Meryem'in saflığının simgesi olan tr. "lekesiz ayna"); karyola başlığının üzerindeki küçük figür, doğumun koruyucu meleği Aziz Margaret'tir; köpek Fides'tir (tr. inanç; Roma mitolojisinde inanç, vefa ve sadakatin tanrıçası); kenardaki tahta sabolar veya takunyalar, ortamın kutsallığını gösterir; pencere kenarındaki meyveler Cennet'ten kovulmadan önceki masumiyeti anımsatır. Her ne kadar, betimlenen her nesne kutsal bir anlamla yüklü olmasa da kutsalı sıradanda bulmaya yönelik olan bu tutumla resim dönüşür. Panofsky, "gizli simgeciliğin portre ressamlığı ile anlatsallık arasındaki sınırı, din dışı sanatla dinsel sanat arasındaki sınırı nasıl yok edebildiğini" anlatır (Panofsky, Erwin, s.201-203, 1953).

İkinci örnek, Barnett Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis* (tr. Yaşa Yüce Kahraman) isimli 1950-1951 yıllarında gerçekleştirdiği tuval üzeri yağlıboya yapıtıdır. Newman'ın yapıtları tuval resminin işlevselliği haline gelen zemin ile yüzey arasında bir yapı-inşa ilişkisi alanı yaratır. Renkli alanlar bütünlükten çıkarak, çoğunlukla dikey olmakla birlikte bazen de yatay çizgiler ile bölümler oluşturmaktadır. Yapıtlarda en önemli özellik, rengin egemenliğidir.



Şekil 5. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis* (tr. Yaşa Yüce Kahraman), 1950-51, 242 x 542 cm, MoMA, New York.

Kaynak: <https://www.sartle.com>

Bu yapıt, yüzeyi hafifçe boyanmış bir dikdörtgen destek geleneği ile ilintilidir. Başka bir deyişle, bu bir resme benzer, onu bir resim olarak algılarız, ama ilişkilendirebileceğimiz türde imgeler içermez. Muhtemelen bu resmin görüntüsel değil, ama belirtisel olduğunu söyleyebiliriz. Burada belirtisel gösterge tamamen bağlam kapsamında görülmelidir: 1945 ile 1970 tarihleri arasındaki Amerikan resimleri bağlamında ve Batı sanatında geleneksel "anlamlar" bağlamında şeklinde iki belirgin sınıflandırma yapılabilir. Newman'ın sanatı her ne kadar soyut veya nesnel olmayan sanatın bir parçası olsa da yeni bir sanattır çünkü beklediğimiz şeyleri, yani görüntüsel bir şeyi (tanımlanabilir bir şeyi) onda bulamayız.

Soyut sanatın bağlamı ve özellikle Newman'ın resimleri, izleyicinin beklentilerini içerir. Sanatçı bizden bir şey saklıyordur ve bu da ilgimizi çeker. Yapıbozum, *aporia* (tr.deşifre edilemez, karar verilemez, çıkmaz) kavramıyla oynamaktan hoşlanır. Aslında gösterebilimdeşifre edilemeyenle başa çıkabilmek için dikkatimizi doğrudan doğruyadeşifre etmenin sorunlarına yönelir. Öncelikle, zaten soyut olan, hazır biçim ya da bilgi sunmayan üretimin gizemini duyumsamak ve içgörüsüyle yaklaşmak gerekmektedir. Ayrıca soyut haliyle ve sayıca az birkaç biçimlendirme öğesiyle temsil durumu belirsizleşmiş üretimlere, ritim, uyum gibi biçimsel açılardan yaklaşırken, sergilenişi, boyutu, malzemesi gibi dışsal bağlam özellikleri de anlamlandırmada rol oynar. Sanatçının kırmızı üzerindeki şeritlerden "fermuar" diye söz etmesinden yola çıkılarak, sanatçı söylemlerinin de eleştiriye yön verebileceği eklenebilir. Ayrıca adlandırmanın da bir gösteren olduğu fikrinden hareketle, gösterilenin, Newman'ın "Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden", "Kahraman Yüce İnsan" gibi adlandırmaları ve bu adların tuval üzerinde ifade bulumuna olanak sağlayan araçların, bütün olarak izleyicide bir algı yaratabilmesiyle anlamlandırılabilir, var olabileceğidir (Minor, Vernon Hyde, s. 245-246, 2013).

SONUÇ

Eleştirmen ve izleyiciyi "düşünmeye çağırın" her şey aracılığı ile var olabilen görsel sanat yapıtları, yorumlanmayı talep eder. Sanatı fiilen yapmak, tarihsel ya da yeni okumalarda bulunmak, sanatın bütününe bağlantılı alanlarıdır. Sanatın her alanı, üretmek edimiyle uyumludur. Tarihsel bir araştırma yapıldığında, sanatın farklı boyutlarına yönelik fikirler edinilen inceleme ve eleştirilere, birçok yöntem ile yaklaşılabilir görülmektedir. Sanatın belirleyici ilkelerinden birinin antikiteden on dokuzuncu yüzyıla dek mimesis olmasıdır. Günümüz görsel sanat yapıtı okumalarında, yapıtın biçimsel boyutundan anlamsal boyutuna dek uzanan bir yol çizilmektedir. Biçimsel analiz,

ikonografik analiz, göstergebilimsel analiz, yapısal ya da yapıbozumsal analizler şeklinde, sanatın farklı açılarını ön plana çıkaran inceleme örnekleri ile karşılaşılmaktadır. Daha güncel dönemlerde yapılmış göstergebilim, yapıbozum gibi incelemeler ile bağlamsal incelemenin daha çok önem kazandığı görülmüştür. Bu makale çalışmasında geniş yer verilen göstergebilim, sanatta sağduyu ve doğal düzen anlayışının ötesine geçen, bunları yadsıyan eleştirel bir yaklaşım önerir. Bir bilimcinin söyleyeceği gibi sezgi karşıtıdır. Göstergebilim şifresini çözüp gizli anlamlar açığa çıkarmaları için okuyucuya ve izleyiciye şifreler ve şifre çözme sistemleri verir. Kastettiğimizi zannettiğimiz şey, gerçekten kastettiğimiz şey değildir. Tam da bu nedenle, göstergebilim ironik ve bozu(m)cu olma eğilimindeki güncel kuram saflarında yer alır.

KAYNAKÇA

Bal, Mieke ve Bryson, Norman (1991) "Semiotics and Art History", Art Bulletin

Bryson, Norman (1990) "Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting". Cambridge, Harvard University Press

Bryson, Norman (1981) "Word and Image: French Painting of the Ancient Regime". Cambridge, Harvard University Press

Cassirer, Ernst (1953-57) "The Philosophy of Symbolic Forms". 3 Cilt, New Haven, Yale University Press

Lima, Luiz Costa (1986) "Mimesis: A Proscribed Concept". Eutopias Press

Minor, Vernon Hyde Minor (2013) "Art History's History". Prentice Hall Press

Panofsky, Erwin (1953) "Early Netherlandish Painting". Cambridge, Harvard Press

Panofsky, Erwin (1955) "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art". Garden City, Doubleday Press

Peirce, Charles Sanders (1960) "Collected Papers". Belknap Press of Harvard University Press

Peirce, Charles Sanders (1956) "The Philosophy of Peirce". Routledge Kegan Paul Press

Puitfaricen, Thomas (1985) "Roger de Piles' Theory of Art". New Haven, Yale University Press

Saussure, Ferdinand De (1986) "Course in General Linguistics" La Salle, Open Court Press

ŞEKİL KAYNAKÇA

<https://smarthistory.org/leonardo-last-supper>

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_

<https://www.sartle.com/artwork/vir-heroicus-sublimis-barnett-newman>