



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

YAZINSALDAN GÖRSEL DİLE DÖNÜŞÜM

Hatayhan Koraltan

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2016

YAZINSALDAN GÖRSEL DİLE DÖNÜŞÜM

Hatayhan Koraltan

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

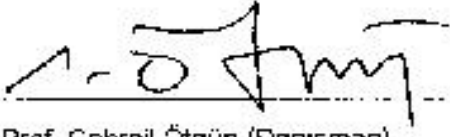
Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

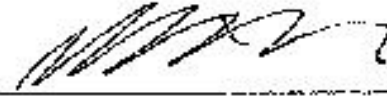
Hatayhan Koraltan tarafından hazırlanan "Yazınsaldan Görsel Dile Dönüşüm" başlıklı bu çalışma, 21/01/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Doç. Dr. Hasan Kiran (Başkan)



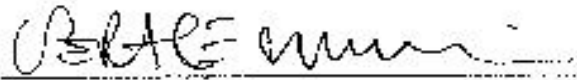
Prof. Cobrail Özgün (Danışman)



Doç. Ayşegül Türk



Doç. Zehal Baysal Borescu



Doç. Serap Emrüngül Karamanoğlu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.01.2016

Hatayhan Koraltan

ÖZET

Hatayhan Koraltan. Yazınsaldan Görsel Dile Dönüşüm, Ankara, 2015.

İnsan varlığının farkına vardığı günden beri imge üretmektedir. Yaklaşık otuz bin yıldır resim yaptığını bildiğimiz insan sadece altı bin yıldır okuyup yazmaktadır. Yazıdan önce söz, sözden önce de resim vardı, yazı da resimden dönüşmüştür.

İnsanın sanat ile olan ilişkisi her dönemin kendi teknolojik, bilimsel, kültürel değişimleri ışığında oluşmuştur. Yazınsaldan görsel dile dönüşüm tarih boyunca farklı biçimlerde gerçekleşmiştir. Sanat birçok rolü birden üstlenmiş, dilin biçimlenmesine ve toplumun yapılanmasına, dinlerin yayılmasına katkıda bulunmuş, iktidarın propagandası olmuştur. Kültürler arası iletişimi sağlamış bilim ve teknolojiden hem etkilenmiş hem de ilerlemesini sağlamıştır.

“Yazınsaldan Görsel Dile Dönüşüm” başlıklı bu tez, tarih boyunca yazınsal eserlerin görsel sanatlara nasıl yansıdığını yazı, imge, temsil, ekfrasis kavramları üzerinden araştırarak, sanatçının kendini ifade etme yolunda sanatsal dil oluşturma çalışmasıdır.

Edebiyat ve plastik sanat arasındaki ilişki, yazınsal ve biçimsel arasında bir zıtlık olgusunu ifade etmez. İnsanın imge yaratma yolunda kullandığı iki farklı araç gibidirler. Birbirleri arasında etkileşerek yeniden üretim sürecini canlandırırlar. Birbirleri arasında ilişki bir etkileşim söz konusudur.

Küreselleşen dünyada sanat, postmodern kültürün ifadesi olarak, evrensellik, ulus toplum gibi büyük söylemleri terk edip bireyin varlığını anlamlandırma ifadesi olarak beden, cinsiyet, kimlik, iletişim, etnik ve kültürel farklılıklar gibi sorunlara odaklanmıştır. Wittgenstein'in “Dilimizin sınırları dünyamızın sınırlarıdır.” sözü kadar, artık görsel kültürün yükselişiyle gördüklerimizin sınırları da dünyamızın sınırları haline gelmiştir. Yazınsal eserler görsel sanatçılar için, çağdaş dünyada, artık amaç değil bireyin kendi anlatısı için birer araç olmuşlardır.

Anahtar Sözcükler:

Resim, Yazın, Görsel Dil, Çağdaş Sanat, Temsil, İmge

ABSTRACT

Hatayhan Koraltan. Transformation of literary into a visual language.

Human being creates images from the day of the dawn of humanity. Man who invented reading and writing just six thousand years ago, was drawing and painting for about thirty thousand years. There was word before writing and drawings existed before verbal language. Paintings turned to writing.

Human being's relation with art has changed according technological, scientific and cultural developments. The transformation of literary into visual art has different forms in the history. Art has assumed many roles. It has contributed to the shaping of verbal languages, the structure of the society and the spreading of religions. It has become a propaganda of the Power. Art has provided the communications between cultures and has influenced developments in science and technology.

This thesis titled "Transformation of literary into a visual language" is an attempt for developing a personal style in art by following the reflections how literary has turned to a visual art during the history. The study is concentrated on writing, image, representation and ekphrasis concepts.

The relation between art and literature does not refer to an opposition. Both, literary and visual art are two different instrument that are used to create imagery. They interact among each other to depict the re-production process. There is a relational interaction between each other.

Art in the globalised world, as an expression of postmodern culture has abandoned the big discourses like Universality, Nation, and focused on issues about human body, gender, identity, ethnic and cultural differences to understand the existence of individual. Since "The limit of my language means the limit of my world.", with the growth of visual culture, now what we see also draws the boundaries of our world. Literary works in postmodern world are no longer a goal, but a tool for expression of individual narration.

Key Words

Painting, Literary, Visual Language, Contemporary Art, Representation, Image.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİMLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM : SÖZLÜ KÜLTÜRDEN YAZILI KÜLTÜRE	3
1.1. BİLGİYİ HAFIZAYA DÖNÜŞTÜREN TEKNOLOJİ: YAZI.....	3
1.2. GÖRSEL KÜLTÜR.....	7
1.3. İNSANIN İLİŞKİLENDİRME, DÖNÜŞTÜRME DÜRTÜSÜ.....	9
2. BÖLÜM : YAZINSALIN GÖRSEL SANATLARA YANSIMALARI	11
2.1. MİTOLOJİ, DESTAN, DİNİ METİNLER VE MASALLARIN GÖRSEL SANATLARA YANSIMALARI.....	11
2.2. EDEBİYATIN GÖRSEL SANATLARA YANSIMALARI.....	26
2.3. YAZINSALDAN GÖRSELE YANSIYAN ÇAĞDAŞ ÖRNEKLER.....	59
3. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI	84
3.1. EDEBİYAT REÇELİ.....	85
3.2. MİSAFİR EDEBİYATI - “BUYUR BURADAN OKU”.....	87
3.3. KİTABA DÖNÜŞMEK.....	87

3.4. METAFORİK OTOPORTRE.....	89
3.5. TAŞINABİLİR KİŞİSEL MÜZE.....	89
3.6. SANAT ESERİ OLARAK MEKTUP.....	91
3.7. DUYGU DOLAPLARI POSTA KUTULARI.....	92
3.8. DAMGA / LÜTFEN DAMGALAYIN.....	94
3.9. İNSANIN ASIL GERÇEKLİĞİ SAKLADIKLARIDIR.....	95
3.10. KAĞIT TAŞ MAKAS.....	96
3.11. KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME.....	97
3.12. İLAHİ KOMEDYA.....	98
3.13. ASLI GİBİDİR.....	99
3.14. SONUÇ.....	100
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	104

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Petroglif, Bazalt Üzerine Yazı, 4. yüzyıl Amman Ürdün.

Resim 2: M.Ö. 3200 yıllarından Sümer Kültürüne ait (Uruk), resim görüntülü simgesel anlatım içeren kil tablet.

Resim 3 : Kırmızı Figürlü Üslupda vazo, M.Ö. 5.yüzyıl.

Resim 4: Chauvet Mağarası, M.Ö. 30bin-25bin, Ardèche, Fransa.

Resim 5: Karnak Tapınağı Hiyeroglifleri, M.Ö. 14. yüzyıl, Luksor, Mısır.

Resim 6: Sainte Marie Madeleine de Vézelay Bazilikası, Rölyef,1150.

Resim 7: Eugene Delacroix, Yakub'un Melek ile Mücadelesi, St. Sulpice Kilisesi Freskden detay,714x485 cm, 1856-61.

Resim 8: Marc Chagal, Yakub'un Melek ile Mücadelesi, Litofrafi, 75 x 55 cm, 1967.

Resim 9: Giotto, Ağıt, fresk, 200x185 cm, 1304-1306, Arena (Scrovegni) Şapeli.

Resim 10: Sandro Botticelli, Venüsün Doğuşu, Tuval Üzerine Tempera, 172x278 cm,1484, Uffizi Müzesi.

Resim 11: Michelangelo, Ademin Yaratılışı, Fresk, 230x480 cm,1508, Sistina Şapeli.

Resim 12: Jacques Louis David, Horasların Yemini, Tuval Üzerine Yağlıboya,1784, 330x425 cm, Louvre Müzesi.

Resim 13: Gustave Courbet, Taş Kıranlar, Tuval Üzerine Yağlı Boya,165x257 cm, 1850.

Resim 14: Eugene Delacroix, Don Kişot Kütüphanesinde, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x32 cm, 1824.

Resim 15: John William Waterhouse, Shalott Leydisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153x200 cm, Tate Britain.

Resim 16: Johannes Vermeer, Resim Alegorisi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1667, 120x100 cm, Viyana Sanat tarihi Müzesi.

Resim 17: Jacques Louis David, Marat'ın Ölümü, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1793, 165x128 cm, Louvre Müzesi.

Resim 18: René Magritte, İmgerlerin İhaneti, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1929, 60x81 cm, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi.

Resim 19: Diego Velasquez, Nedimeler, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1656-1657, 318x276 cm, Prado Müzesi.

Resim 20: Yasumasa Morimura, Gece Yeniden Doğan Nedimeler, Fotoğraf, 148x167 cm, 2014.

Resim 21: Francisco Goya, Dev, Akuatint, 28.5x21 cm, 1818.

Resim 22: D.Gabriel Rossetti, Dantenin Aşkı, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 75x81 cm, 1860, Tate Britain.

Resim 23: Edouard Manet, Folies-Bèrger'de Bir Bar, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96x130 cm, 1882, Courtauld Galerisi, Londra.

Resim 24: Edouard Manet, Nana, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 154x115 cm, 1877, Kunsthalle Hamburg.

Resim 25: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, Müzenin giriş katındaki duvar üzerinde Füsun'un içtiği sigaralardan oluşturulmuş düzenleme.

Resim 26: Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, 28 ve 40. Bölümler.

Resim 27: John Latham, Sanat ve Kültür (Sus ve Çiğne etkinliği), 1966-69, Moma.

Resim 28: Dieter Roth, Edebiyat Sucuğu, (Literature Sausage), 1969.

Resim 29: Anselm Kiefer, Margarethe, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280x380 cm, 1981.

Resim 30: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları (Rebelious Silence), fotoğraf, 35x27.5 cm, 1994.

Resim 31: Shirin Neshat, Krallar'ın Kitabı Serisi, (Divine Rebellion,"The Book of Kings"), Fotoğraf,157.5x124.5 cm, 2012.

Resim 32: Sophie Calle, Kromatik Diyet, 1997.

Resim 33: Kara Walker, Tom Amcanın Sonu, Kağıt Kolaj Enstalasyonu, 365x2590 cm, 1997, Hammer Museum,LA.

Resim 34: Bill Viola, Doğum, 12 dakikalık video, 2002.

Resim 35: Spartacus Chetwynd, Dover'a Yürüyüş Performansından Sahneler.

Resim 36: John Latham, Tanrı Yücedir no 4'den detay, 2005.

Resim 37: Denis Peterson, Topraktan Gelen Toprağa Gider, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlı Boya, 100x100 cm, 2006.

Resim 38: Raqs Basın Kolektifi, Kd Vyas Muhaberatı: Bölüm1, Raqs Basın Kolektifi, 2006, Frankfurt.

Resim 39: Antonio Casentino, Marmara'dan Kaçış: Stelyanos Hrisopulos Gemisi, Enstalasyon, 2013.

Resim 40: Jenny Saville, Mekiğin Sesi, (Philomela), Tuval Üzerine Karışık teknik, 280x360 cm, 2014 -15.

Resim 41: İlban Ertem, Puslu Kıtalar Atlası Çizgi romanından bir kare, 2015.

Resim 42: Joan Jonas, Habersiz Geldiler (They come to us without a word) , Venedik Bienali 2015 Amerika Pavyonundan görüntü.

Resim 43: Joan Jonas, Habersiz Geldiler (They come to us without a word) yerleştirmesinden görüntüler Venedik Bienali, 2015.

Resim 44: Hatayhan Koraltan, Edebiyat Reçeli, 2.2 lt Hacimli Cam Kavanoz İçerisine Minyatür Kitaplar ve Renklendirilmiş Polyester Doldurulmuş Düzenleme, 2015.

Resim 45: Hatayhan Koraltan, Misafir Edebiyatı, Buyur buradan Oku, Sehpa Üzerinde Sigara Paketi Formunda Kitaplar Düzenlemesi, 2015.

Resim 46: Hatayhan Koraltan, Kitaba Dönüşmek, Kutu içinde 28x22 cm Ebatlarında Kitap düzenlemesi, 2015.

Resim 46: Hatayhan Koraltan, Otoportre, Okuma Sırasına Göre Düzenlenmiş Kitaplar, 2015.

Resim 47: Hatayhan Koraltan, Taşınabilir Kişisel Müze, Çanta içine Yerleştirilmiş Eski Kişisel Eşyalar ile Düzenleme, 2015.

Resim 48: Hatayhan Koraltan, Mektup, Eski ve Yeni yazılmış Mektuplardan Düzenleme, 2015.

Resim 49: Hatayhan Koraltan, Posta Kutuları, Posta Kutuları Üzerine Kitap Kapakları Yerleştirilmiş Düzenleme, 2015.

Resim 50: Hatayhan Koraltan, Damga, Metin ve İki Adet Ahşap Onay ve Red Kaşesi, 2015.

Resim 51: Hatayhan Koraltan, İnsanın Asıl Gerçekliği Sakladıklarıdır, 24x16 cm İçi Anahtar Deliği Şeklinde Oyulmuş Kitap ve Kiltler ile Düzenleme, 2015.

Resim 52: Hatayhan Koraltan, Kağıt, Taş, Makas, Taş, 21,5x29 cm Ebatında Kitap ve Makastan Oluşmuş Düzenleme, 2015.

Resim 53: Hatayhan Koraltan, Kendini Gerçekleştirme, Beş Adet Kitapla Oluşturulmuş Piramit Düzenleme, 2015.

Resim 54: Hatayhan Koraltan, İlahi Komedy 3 cilt, 38x33 cm Ahşap Sandık İçerisinde Üç Adet Şarap ile Düzenleme, 2015.

Resim 55: Hatayhan Koraltan, Aslı Gibidir, 29,5x21cm Boyutunda Resimler Üzerine Aslı Gibidir Kaşesi, 2015.

Resim 56: Hatayhan Koraltan, Sonuç, İkiye Ayrılmış Tezin Görselinin Birbirine İp ile Bağlanmış Düzenlemesi, 2015.

GİRİŞ

Bu çalışma yazın ve plastik sanat arasındaki ilişkilerin farklı boyutlardan ele alınarak yeni dönüşümler üretme öngörüsünü taşımaktadır. Yaklaşık 30 bin yıllık sanat tarihi boyunca iletişim aracı olarak resim sanatı öne çıkmaktadır. Mağara resimlerinden bugüne insanoğlu kendisi, doğa, diğer insanlar ve tanrı ile bir iletişim içinde olma ihtiyacı duymuş bunu sağlayabilmek içinde imgeler üretmiştir. Bunu da doğanın taklit edilmesi yoluyla gerçekleştirmeyi keşfetmiştir. Her dönem iletilmek istenen mesajlar, o çağın araçlarına, özelliklerine ve imkanlarına göre farklı şekillenmiştir. Mesaj taşıma özelliği olan bu doğanın taklidi resim dili insanlık tarihinde önemli roller üstlenmiştir.

“Sanat tarihi Wölfflin’in de dile getirdiği ve her şeyin her dönemde mümkün olmadığı yolundaki inancı temel alır” (Gombrich, 1992, s. 20). Her dönemde insan çevresiyle kurmak istediği iletişimin yolunu doğayı betimleyerek yapmıştır. Peki, ama bu betimlemede ki çizgiler, biçimler ve renkler hangi gizemli yolla doğanın göstergesi olabildiği? Sorunun cevabı insanın son derece karmaşık yaratıcılık ve algılama yapısında yatmaktadır.

Doğanın betimlenmesi belirli bir amaç ve belirli bir neden için yapılmıştır. İlk çağlardan beri sanat yapıtı diye nitelediğimiz şeyler sadece sanat yapıtları değil belirli görevleri olan objelerdi. “İlkel” diye adlandırdığımız İlk Çağ insanları için resim ve heykeller büyüsel amaçlar için kullanılırdı. Onlar için bir imge ile barınmak için kullanılan yapı arasında fayda açısından bir fark yoktu. “Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar” (Gombrich, 1999, s. 39).

Antik Dönemden, karanlık çağlardan, devrimlerden ve savaşlardan geçip bugüne gelindiğinde aslında ilk çağlarda ilkeller ile bugünkü insanın imge kullanımının özünde büyük bir değişim olmamıştır. İmge yine insanın ihtiyaçları ve çıkarları için kullanılmaktadır. Değişiklik sadece her dönemin kendi imkanları doğrultusunda şekillenmesindedir. İlkellerin büyü ritüeli bugün küresel bir

büyüye dönüşmüştür. İlkelerin otuz bin yıl önceki büyü amaçlı imgeleri artık çağdaş insanın sanal dünyasının simülakları haline gelmiştir.

Guy Debord'unda dediği gibi bugün her şey bir gösteridir. Gösteri metanın toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmeyi başardığı andır (Debord, 2012, s. 51). Bu küresel gösterin bir hücresi olarak birey kendi varlığını "evrensellik" gibi büyük söylemler yerine aidiyet, kimlik, cinsiyet gibi kavramlar üzerinden sorgulama ve anlamlandırmaya devam etmektedir.

1. BÖLÜM

SÖZLÜ KÜLTÜRDEN YAZILI KÜLTÜRE

1.1. BİLGİYİ HAFIZAYA DÖNÜŞTÜREN TEKNOLOJİ: YAZI

“İnsanlar bir milyon yıldan beri doğup ölmekte, ama yalnızca altı bin yıldır yazmaktadırlar” Etiemble (Akt., Jean, 2001, s. 11).



Resim 1: Petroglif, Bazalt üzerine yazı, IV. yy Amman Ürdün.

Kültür kavramının TDK Türkçe sözlüğündeki tanımı, “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü” olarak geçmektedir.

Nicolas Journet *Evrenselden Özele Kültür* adlı kitabında kültürün günümüzde birlikte yaşayan iki anlamından bahsetmiştir: “İlki, aydınlanma felsefesinden miras kalmış bir kullanım olup, Batılı milletlerin kendi medeniyetleri üzerinde kurmuş olduklarına inandıkları, İlk Çağ’dan beri birikmiş yazılı mirası *Kültür* diye isimlendirmesidir. Diğeri ise, 1871’de Edward B. Tylor tarafından verilen resmi (Kurallara uygun) kabul edilen tarife göre, daha özel olarak antropolojik olup bilgilerin, inançların, sanatların, kuralların, örf ve adetlerin, toplumun üyesi olan

insan tarafından sonradan kazanılan bütün kapasite ve alışkanlıkların tümü” (Journet, 2009, s. 15) olarak adlandırılmaktadır.

Kültür insana özgü doğada mevcut olmayan toplumsal bağlam içerisinde oluşan insan eserleridir ve aynı zamanda bir çeşit toplumsal iletişim biçimidir. İlk çağlardan başlayarak insan varoluşunu, doğayı, hayatı anlamlandırabilme çabası içerisinde bazı alışkanlıklar, değerler ve inançlar geliştirir. Bu gelişmeler önce sözlü olarak ağızdan ağza aktarılmıştır.

Günümüz insanının bilindiği kadarıyla elli bin yıllık yaşam süreci içerisinde sadece altı bin yıldır yazıyı kullandığı ama en az otuz bin yıldır ise resim yaptığı görülmektedir.

İnsan doğal yaşam ortamında, barınma, korunma, beslenme gibi temel ihtiyaçlarının hepsini karşıladıktan sonra, kim olduğunu, neden yaşadığını bilmek ihtiyacı duyar. İnsan nedir? Nasıl yaşamalıdır? Yaşamın arkasında bir anlam, bir irade var mıdır? Bu sorulara mitsel açıklamalar getiren insan oluşturduğu hikayeler, efsaneler, destanlar ile sözlü kültürünü yaratmıştır.

“Göçer toplulukların kültürünün tüm bilgisi ağızdan ağza iletilen destanlar, fıkralar, bilmecelerde saklıdır. Kalıcı iz bırakmazlar” (Ong, 1995, s. 6).

Öyküler sözlü kültürün can damarlarıdır. Topluluklara kim olduklarını, inançlarını, değerlerini hatırlatır. Toplumu birbirine bağlar. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu mitler yazılı kültürün temelini oluşturur.

İnsanoğlu konuşa konuşa toplum denilen birliği oluşturduktan çok sonra yazıya geçilmiştir.

Bilgileri biriktirme imkanı sözlü kültüre göre şüphesiz ilk üstünlüktür. Yazının bulunuşunun kökenleri incelendiğinde, resimsel sembollerden ilk çıkış noktasının bulunduğunu görmekteyiz. Yani bugün kullandığımız alfabenin bulunuşuna kadar yazının oluşum serüveni resimden sembolik anlatımdan çıkış noktasını bulmaktadır.

“İlk yazılar genellikle sığır, tavuk gibi hayvanlar ile buğday, arpa, yağ gibi besinlerden oluşan değiş tokuş objelerini göstermektedir. ... Daha sonraları M.Ö. 2500’lü yıllarda bazı büyük insanların hayatından soyağaçlarından, savaşlardan, ittifaklardan, yeniliklerden bahseden hikayelere dönüşür. Çünkü yazı iktidara bağlıdır. Bir propaganda aracıdır” (Journet, 2009, s. 156).

Bu yazılar piktogram denilen bir nesneyi tanıtan resimler (örneğin öküz kelimesi bir öküz kafası resmiyle tanımlanır) aracılığıyla gelişmiştir. Diğer taraftan yazının sadece resimler ile aktarılan kökenlerine itirazlar olmuştur. Bazı işaretler piktogram değildi. Yunan düzyazılarında da kullanılan şekiller nesnelere değil kelimeleri tasvir eden işaretlerdi.

“R. Haris’e göre ise yazı ‘sözün yazıya ait bir yankılanması’ değil, ama kendi özerkliğine sahip olan düşüncelerin bir temsil sistemidir. Çivi yazıları hiyeroglifler gibi sözden bağımsız bir göstergeler sistemi oluşturur. ... Sümer yazısı uzmanı Jean Jacques Glassner sözün taşıyıcısı gibi algılanan tezi reddeder. Çivi yazısı kendi dinamiğine sahip bir göstergeler sistemi oluşturur. Yazı başından beri, mecaz ve istiare ilkesine dayanır: örneğin, kasık kemiği üçgeni kadını belirtir, bir kuş şekli sadece kuşun değil aynı zamanda uçma eylemini temsil eder. Sığır kafası bazen öküzü ama kimi zaman genel olarak memelileri hatta tüm hayvanları temsil eder. Yazılı işaret ile belirtilen şey arasındaki ilişki böylece başından beri sözünkilerden bağımsız bir takım yollar izler. Glassner sonuç olarak “yazı bitmek tükenmek bilmeyen bir anlama fazlasına sebep olur ve gerçeğin modelleştirelmesine yardımcı olur” der. (Journet, 2009, s. 158).

Resim 2’deki tablette görüldüğü gibi yazı, belli sembolik şekillerle görsel olarak algılanan, kabul görmüş belli kodlamalar üzerinden anlamlandırılabilen bir sistem ile yazılmaktadır.



Resim 2: M.Ö. 3200 Yıllarından Sümer Kültürüne ait (Uruk), Resim Görüntülü Simgesel Anlatım İçeren Kil Tablet.

“Buradan şunu anlıyoruz ki yazı sözlü ifadenin basit bir aracı değildir. Tersine düşünceleri harekete geçiren zihinsel bir teknolojidir. Walter J. Ong’a göre yazı, zihinsel soyutlamalar yapabilmeyi, eleştirel karşılaştırmalar ve ilişkilendirmeler yapabilmeyi kolaylaştırarak, düşüncüyü yeniden yapılandırmaya imkan sağlar” (Journet, 2009, s. 159).

Dolayısıyla yazının çıkış noktası resimdir diyebiliriz. Göstergelerden çıkmıştır. Gösteren-gösterilen ilişkisi gelişip dönüşerek alfabeyi ve sözcükleri oluşturmuştur. Söz ya da yazı zihnimize bir resim oluşturur ve bu imge ile zihinsel bir anlama, algılama işlevi tetiklenmektedir.

Sonuç olarak yazı insanlık tarihinde sanat, edebiyat, felsefe ve bilim alanlarında gerçek bir sıçramanın temelinde yatan kelimelerden oluşan bir teknolojidir. Görsel olarak somut, düşünsel olarak soyut bir tekniktir.

Dolayısıyla hem kökeni itibarıyla hem de zihinde soyutlamaları sağlayabilen bir teknoloji olması sebebiyle imge yaratma temeline dayanan, resim ve yazı arasında ontolojik bir ilişki vardır.

İlk defa Fransızca da kullanılan terimleriyle *Les belles lettres* yani “Güzel yazılar” ve *Les beaux arts* yani “Güzel sanatlar”, adlarının da bize gösterdiği gibi kökenleri itibarıyla birbirlerine bağlı ve bağımlıdır.

1.2. GÖRSEL KÜLTÜR

Yazılı kültür nasıl toplumun belleği ise görsel kültür de toplumun kimliğidir.

Barnard, görsel kültürü şöyle tanımlar: “Görsel olan, insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış ve meydana getirilmiş işlevsel, iletişimsel ve estetik amacı olan her şeydir” (Barnard, 2002, s. 38).

Dolayısıyla mağara duvarlarındaki resimlerden, Mısır piramitlerine, Ortaçağ ikonalarından Degas’ın balerinlerine, Ayasofya’dan Duchamp’ın *Pisuar’ına*, fotoğrafın icadından günümüzde sosyal medya da akan görüntülere kadar insan kültürünün ürettiği gözle görülebilir her eser görsel kültürümüzün bir parçasını oluşturmaktadır. Mobilyadan cep telefonuna, gökdelenlerden resimlere, heykellere, fotoğraftan çizgi romanlara, giyim eşyalarından çay bardağına kadar her insan yapısı nesne görsel kültürün alanına girer. Bütün bu maddi kültür varlıkları, anıtlar, mimari yapılar, sanat uygulamaları, iletişim araçları sonsuz bir kültür mirasını dolayısıyla kimliğimizi oluşturmaktadır.

Günümüzde ise görsel kültür kavramı yepyeni bir biçim almıştır. Artık önemli olan görselin kendi değil ilettiği mesaj ve ürettiği anlamlardır. Günümüzde düşüncelerimiz imgelerle kuşatılmıştır. Bu imgeler bizi aralıksız uyarmakta ve yargılara varmamıza sebep olmaktadır. İnsan görüntülerin egemenliği altına girmiştir. Görsel kültür egemen günümüz toplumunda insan düşüncesi, üretilen imgelerle biçimlendirilmektedir. Artık bakmak ve görmek yepyeni bir kültür biçimidir.

“Görme sözcüklerden önce gelmiştir. ... Sevgiliyi görmenin hiçbir sözcükle karşılaştırılmayacak bir bütünlüğü vardır. ... Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir” (Berger, 2013, s. 9).

“Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. ... İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır” (Berger, 2013, s. 10). İncil okuma yazma bilmeyenlerin anlaması kavraması ve Hıristiyanlığın yayılması için resimlenmiştir, bir çeşit görsel kitap

oluşturulmuş gibidir. Bugün de bir dönüş yaşanmaktadır, okumak yerine izlemek ve dinlemek önem kazanmıştır. Görsel imgeler kelimelerin yerlerini almaktadır. “YouTube” gibi görsel sosyal medya olanaklarının büyük bir hızla artarak herkesçe kabul görmesi bunun en basit göstergesidir.

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak hayatın her alanında görsellerin kullanım yaygınlaşmıştır. Tarihte hiç olmadığı kadar imge bombardımanına maruz kaldığımız günümüz ortamında görsel kültür egemenliğini ilan etmiştir. Uzun yıllar sözlü ve yazılı kültürün hakim olduğu ortam artık yerini görsel kültüre bırakmıştır. Bir anlamda görsel imgelerin algılanması üzerine inşa edilen bir toplum düzeni oluşmaktadır. Görsel kültürde önemli olan imgeler değil, bunların neye işaret ettiği ve kişiler için ne ifade ettiğidir. Çünkü bugünün dünyasında kelimeleri okumaktan daha çok görsel imgelerle yaşanmaktadır. Toplumsal iletişimde işitmeye görmeye dayalı kültür giderek yazılı kültürün önüne geçmiştir. Artık dünyayı anlamlandırma yazınsalı değil, görüntüleri okuyarak yapılmaktadır.

Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü* adlı kitabında imgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini ve imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili yani ‘yeniden sunumu’ olduğunu, imgelerin temsil ettiği şeylerin gerçek dünyada olmayabileceğini söyler. Leppert’a göre, “İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (Leppert, 2009, s. 16).

Bugün görüntüler ve imgeler alışlagelmiş yaşam biçimlerini, gelenekleri, değer yargılarını değiştiren günlük yaşamımıza yeni anlamlar getiren türdendir. Dolayısıyla güncel sanatçıların işlerinin anlaşılabilmesi için görsel imgeler üzerine düşünme, öğrenme ve açıklama süreçleri gündeme gelmektedir. Artık insanların aynı hiyerogliflerin ve ikonaların, fresklerin okunması gibi görüntülerin nasıl kullanıldığı ve nasıl yorumlandığına odaklanması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Günümüzde görsel okuryazarlık bir zorunluluk haline gelmiştir. Adeta ikinci bir yabancı dil öğrenmek gereği doğmuş gibidir. Belki de geleceğin

okuma yazma bilmeyenleri görsel sanat eserlerini anlayıp değerlendiremeyenler olacaktır.

Her şeyin hızlandığı günümüzde dinlemek ve izlemek daha kolay ve daha eğlenceli olduğundan ve buna teknolojik aygıtların cezbediciliği de eklendiğinde, görselliğin egemenliği artmaktadır ancak yazılı dilin anlam ve anlatının kurulmasındaki önemi hiçbir zaman yadsınamaz. Dolayısıyla artık her iki iletişim sistemi yazınsal ve görsel iç içe geçmektedir.

1.3. İNSANIN İLİŞKİLENDİRME, DÖNÜŞTÜRME DÜRTÜSÜ

Yazıdan önce söz, sözden öncede resim vardı, yazıda resimden dönüşmüştür. Resimde bir dönüşümdür, doğanın iki boyutlu görüntüsüdür. Platonun idealarının yansıması gibi, yanılısına da insan elinden çıkma bir dönüşümdür. Karanlık çağların mağaralarında on binlerce yıl önce başlayan sanat serüveni değişip dönüşerek kendine farklı amaçlar edinerek devam etmektedir.

Değişim, dönüşüm doğanın içinde var olan evrimsel uzun bir süreçtir. Ama bir şeyi ele alıp ondan başka bir şey üretmek, soyut bir şeyi biçim olarak nesnel olana evirmek insana has bir durumdur. Doğa sanat yapmaz. Mitler, destanlar, efsaneler, masallar doğada mevcut olmayan toplumsal bağlam içinde oluşan insan eserleridir. İnsan düşünce yoluyla ilişkilendirir, değiştirir ve kurgular.

Mitler ve efsaneler de bereket getirmek için yağmur yağdırmayı, hayatın zorluklarını yenmek için büyük canavarlar ile mücadeleyi, nereden geldiğini anlamlandırmak için insanlığın babası tanrıları, toprak anaları yaratmıştır. İnsanı doğaüstü güçlere büründürüp, büyüsel yollarla, hayvan ve nesnelere birbirlerinin yerlerine geçebildikleri değişim ve dönüşümler ile evrensel halk inançları yaratmışlardır.

“J.G. Frazer için büyü bir sempati ilkesine göre işler ki, bu benzerlik ve taklit yoluyla gerçekleşir. Örneğin ateşin üstünde yükselen duman güneşi kaplayan bulutları andırmaktadır” (Journet, 2009, s. 114). Fırtınanın gelişinin habercileridir. Homeopatik sebeplilik, bir benzerlik kanununu çalıştırıyor. Ateş

güneşe, duman buluta benzer öyleyse her benzer benzeri çağrıştırır. Etkileşerek değişim ve dönüşümün temelinde de bu tip bir zihinsel imgelem çağrışımlarının yattığını söyleyebiliriz. Özgünlük, yaratıcılık, yenilikçilik, etkileşimler ve ilişkilendirmeler sonucu ortaya çıkar.

Sanatın kaynağı homojen değildir. İki kavram arasındaki ilişki bir başka olguyu tetikler, zihnimiz iki veya çoklu olgu arasında ilişki kurar ve yeni bir şeyin üremesine sebep verir. Örneğin Picasso ilkel masklardan, Van Gogh da Japon estamplarından etkilenmiş kendi imzalarını taşıyan yeni eserler üretmişlerdir. Bugünkü güncel sanatın temellerinde bir milyon yıllık bir kültür birikimi vardır. Güncel olan bugün türememiştir, bir geçmişi vardır. Sanat mutlaka başka bir sanat ile ilişkilidir. Sanatta yaşayan bir canlı gibi zaman içinde etkileşerek değişime dönüşüme uğramaktadır. Shiller “Sanat özgürlüğün çocuğudur” (Saraçbaşı, 2004, s. 390) demiştir. Kavramlarla anlaşırız ama özgürlük kavramının bir nesnesi yoktur. Sanat eserleri bireyin ve düşüncenin özgürleşme tarihinin birer nesnelere diyebiliriz.

Bugün sanatın geldiği noktada artık görsel estetik değerlerin ötesinde, sanatın talepkar olduğundan söz edilir, yani bir eserden tat alabilmek ya da onu anlayabilmek sanat tarihinin ve sanat felsefesinin temel taşlarına hakim olabilmek ile mümkündür. İzleyicinin bilgili olması gerekmektedir. Artık sanat kuramsal ve biçimsel olarak izleyicisinin tat alabilmesi ile yaratıcı olabilmektedir.

Diğer bir taraftan önemli bir değişim de bugün sanatçının yaratıcı tasarımcı değil artık bir yorumlayıcı olmasıdır. Sanat bir söylem üretimine dönüşmüştür. Gelecek yeni değişimlerle ortaya çıkacaktır.

2. BÖLÜM

YAZINSALIN GÖRSEL SANATLARA YANSIMALARI

2.1. MİTOLOJİ, DESTAN, DİNİ METİNLER VE MASALLARIN GÖRSEL SANATLARA YANSIMALARI

Antik çağlardan beri basit bir zanaat olarak algılanan sanat Rönesans'a kadar dinsel temalarla yetinirdi. Bu dönemler mitsel anlatıların çağıdır. "İ.Ö. 570 yılında Ksenofanes insanlar tanrıları kendilerine bakarak yarattı diyordu. Siyahların tanrıları siyah, Trakyalılarınki sarışın mavi gözlüdür. Atlar resim yapabilselerdi atlar at, öküzler öküz benzeri tanrı resimleri çizer ve kendilerine benzeyen heykeller yaparlardı" (Gaarder, 2013, s. 35). Mitler insanların düşüncelerinden başka bir şey değildi aslında. Mitolojiler içinden çıktıkları toplumun düşüncelerinin, inançlarının, korkularının, sevinçlerinin bir aynasıdır.

Çağımızın modern mitleri olan Elvis Presley, Marilyn Monroe ve hatta insan rolünde Mikey Mouse bile, inanılan, ruhsal bir bağ kurulan, model alınan yine insan düşüncesi ile ikonlaştırılmış karakterlerdir.

İnsan varoluşunu, akıl yoluyla sorgulamaya başlamadan önceki kültürlerde, üç önemli bakış açısıyla, mitoloji, büyü ve din ile anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu bakış açıları, o kültürlerin günlük hayatlarına pratik çözüm bulmaya yardımcı oluyordu. Bu durum basit inançlardan kurtulup aklın özgür düşünce ile mitolojik dünya görüşünden bilimsel ve gerçekçi düşünce sistemine geçilene kadar toplumsal düzene egemen olmuştur.

Mitler, destanlar, masallar bugüne kadar ulaşabilmiş edebi değerini koruyan söylenlerdir. Dini metinlerin kökenlerinde ilk toplulukların masalsı efsanelerinden türemiş mitler vardır. Donna Rosenberg *Dünya Mitolojisi, Büyük Destanlar ve Söylenler Antolojisi* kitabında her kültürden yaratılış, bereket, kahramanlık öykülerinin, ihtiyaçlar ve arzuları, umut ve korkularıyla insan doğasını yansıtırlar diye söz eder. Bu söylenler insanlık durumunu yansıtırlar. Yaradılış söylenleri köken sahibi olma duygusunu giderir. Ben kimim? Varoluşumuza, kendimize

anlam verme, kökenimizi algılayabilme çabasıdır. Bereket söylenleri, önceden sezinlenemez dünyada gereksinim duyulan ekonomik istikrar duygusunu tatmin eder. İhtiyaçları için vereceği yaşam savaşını ve daha fazlasını istemek gibi insana dair duyguları anlatır. Kahramanlık söylenleri de güç, iktidar, kimlik ve yönetme duyguları ile ilgilidir (Rosenberg,1998, s.13-14). Mitolojik metinler insanları birleştiren ortak konulara, insanın evrensel gerçekliklerine ilişkin farklı yaşam biçimlerini yansıtır. Yaşamımı nasıl geçirmeliyim sorularına cevap verirler.

Örnek olarak Eski Edda'dan :

Korkak sonsuza dek yaşayacağını sanır savaşta geri durursa.

Oysa yaşlılığında hiç huzuru kalmayacaktır, mızraklardan canını kurtarmış olsada.

Sığırlar ölür, akrabalar ölür, herkes ölümlüdür: Ama biliyorum ölmeyecek tek şey Vardır, büyük işlerin görkemi.

Eski edda, "Yüce Olanın Sözleri" P.B. Taylor ve W.H. Auden'den (Akt.,Rosenberg, 1998, s. 11).

Mitler bir çeşit yaşam kılavuzu, insanlığın el kitabıdır. Destanlar, ulusal kahramanlıklar, masallar da günlük yaşam için birer eğitim aracıdır. Dinleyiciler bu masallarda ki karakterler ile kendilerini özdeşleştirerek hayat bilgisini alırlar dolayısıyla bu anlatılar birer toplumsal ihtiyaçtır.

"Her kültürün kahramanları gibi bugünde insanlar kişisel arzuları ile başkalarına karşı sorumlulukları arasında bir uzlaşma bulabilmek için seçim yapma zorunluluğu ile karşı karşıyadırlar. Bu kahramanlar gibi bugünde insanlar günlük yaşamlarında üstesinden gelinemez görünen görevlerle karşı karşıyadırlar. Amaçlarına ulaşmak istiyorlarsa, onlarda cesur ve kararlı olmak zorundadırlar" (Rosenberg,1998, s. 10).

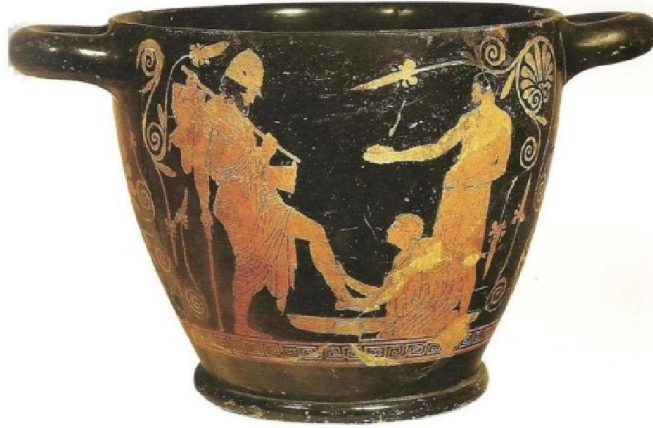
Mitleri incelemek insanlık bilgisini öğrenmek anlamaktır. Doğaldır ki sanatçılarında mitolojiyi esin kaynağı olarak kullanması da bu yüzdendir. Sonsuz bir insanlık birikimin dipsiz bir konu kuyusu gibidir bu edebi eserler. Bu yolla hayatı ve insanı kendini tanıma değerlendirme olanakları zenginleşir, farklı insanlara dair kültürün ayırt edici yönlerini öğrenir ve bu süreç ile daha insancıl

olur. İnsanların, tarihi süreç içindeki ve farklı coğrafyalardaki dağılımına karşın ne kadar benzer olduklarını mitler bize gösterir.

“Söylenler, bir toplumun manevi değerlerini yansıtan ciddi öykülerdir. Bu öyküler bir kültürün dünya görüşünü ve önemli inançlarını temsil ettikleri için, o kültür tarafından değer verilen ve korunan insani deneyimlerin birer simgesidir. Söylenler, kökenleri, doğal olayları ve ölümü konu edinebilir; ilahların özellik ve işlevlerini betimleyebilir ya da kahramanlık öyküleri anlatarak, kahramanca ve erdemli davranışlara birer model oluşturabilirler. Folklorik temalar olduğu kadar efsanevi öyküler de içerebilirler. İnsanların çok daha geniş bir düzeyde yerlerini aldıkları bir alemi tasvir ederek, hayattaki gizemli ve muhteşem olaylar karşısında bize ‘huşu’ verirler” (Rosenberg, 1998, s. 13).

Dünya mitolojileri birçok yaratıcı sürece kaynaklık etmekte, entelektüel çabalara esin olmaktadır. Edebiyat, sanat ve müzik alanlarında tat alma duyusunu geliştirmektedirler. Hikaye anlatma kültürü toplumsal ihtiyaçlardan kaynaklanmıştır. Her toplumun kendi hikayeleri, efsaneleri, destanları, masalları yazılı ve sözlü kültürü vardır. Bu kültürel miras kuşaktan kuşağa aktarılır. Plastik sanatlar ile uğraşanlar içinde bu miras en büyük esin kaynağıdır. Sanatın her dönemde farklı amaçlar için dönüşerek ilerlediği serüvende mitolojik konular görsel sanatların her zaman konusu olagelmıştır.

Resimde imgeler bir yüzey üzerinde aynı anda ve bir arada karşımızdadır. Resim sanatı mesajını tek bir karede vermek zorunda olduğundan anlatısını imgelemimizi çalıştıracak en zengin an ile yapabilmelidir. Buda yüzyıllar boyunca sözlü gelenek ile ağızdan ağza, elekten elenerek en zengin ve güçlü anlatım halini almış olan mitsel efsanelerin içinde yakalanmaktadır. Adeta tarih boyunca süzülüp özü çıkarılmış bu hikayeler yoğunlaştırılmış sanatsal coşku birikimleri içermektedir. Sanatçılarındaki gerek heykel gerekse resimli anlatımda güçlü olabilmek için, bu hikayelerden yararlanmaları doğaldır. Hikayelerin özü, en güçlü noktası görsel anlatının temel dayanağıdır.



Resim 3: Kırmızı figürlü Üslupda vazo, M.Ö.5.yüzyıl

Resim 3’de görüldüğü gibi, Odysseus’un dadısı tarafından tanınması resminde Homeros’un metnini okumamış olsak bile resimlenen sahnede bu vazo üzerindeki betimlemede dramatik ve etkileyici bir şeyler olduğunu sezebilmek için gerçek metine ihtiyaç duymuyoruz. Dadı ile kahraman arasındaki bakışma sözlerle söylenebileceklerden çok daha fazlasını söylüyor bize (Gombrich,1999, s. 94).

Piktogramlar, hiyeroglifler gibi, ilk insanların ateş ile güneş, bulut ile duman arasında kurduğu ilişkiler gibi benzerlikler kurarak özneyi ve nesneyi inceler. Sanat dalları da birbirleri arasında etkileşir, ilişkilendirilir ve dönüşür. Sanat dallarının birbirlerine üstünlüklerini tartışmak anlamsızdır. Leonardo’nun *Paragone, Sanatların Karşılaştırılması* kitabında yazdığı gibi, günümüzde resmin şiire üstünlüğünden bahsedemeyiz. Tam tersine tüm dalların birbirlerini etkileme ve tamamlama özelliklerinin olduğunu söyleyebiliriz. Artık bugün biraradalık ve iç içe geçmişlik söz konusudur.

Bilim ve teknolojinin bile sanata esin olduğu günümüzde, edebiyat, müzik ve resim farklı duylara dokunan araçları kullansalar bile etkileşime girerek yeni yorumlamaların oluşumunda rol oynar hatta birbirlerini yeni oluşumlar için tetiklerler.

Mitlerin bir işlevi vardır. Bu işlev imgelemimizde bir arabuluculuk görevi yapar. Anlatılmak istenen mesaj için alegorik, metaforik veya sembolik köprüler

kurulmasını sağlarlar. Mitler de (imgesel alegorik) benzetme ile canlandırma yoluyla anlatıyı gerçekleştirir. Resimsel görsel anlatılarda bundan faydalanır.

Mitlerin, destanların, efsane ve masalların resim sanatına yansımaları her sanatçı için farklı olacaktır. Her bir sanatçının etkileşimi ve imgelemi, vermek istediği mesaj, sanatçıdan sanatçıya değişecektir. Her sanatçının hem tekniği hem de üslubu farklıdır. Yazın-resim ilişkisi dönemsel olarak da farklılıklar gösterir. Yani hem sanatçı bireyin farklılığından hem de tarihsel süreç içinde dönemsel anlayış farklılıklarından söz edebiliriz.

Bolluk ve kıtlıklar dönemlerini tam anlamıyla kavrayamayan ilk çağ insanları, besin sorununu dinsel ve büyüsel yolla kontrol etmeye çalışmışlardır. Mağara sanatının en yaygın açıklaması bu şekilde yapılmaktadır. Paleolitik insan, avının resmini yapmakla onu daha rahat avlayabileceğine inanıyordu. Bu resimler doğa ile insan mücadelesinde insana güç sağladığına inanılan birer araçlardır. Bunlar doğaya, hayvanlara hakim olmanın birer sembolü, avın şanslı geçmesini sağlayan tılsımlardır (Resim 4). Doğayı kontrol altında tutabilmek için imgesel tılsımlar, avı kolaylaştıran resim büyüsüydüler. İlk insanın resim yapma eylemine büyüde denebilir. İnsan doğa ile ilişkisinde resmi araç olarak kullanmıştır. Bugünde plastik sanat eserleri, sanatçısının yaşam karşısında ki hislenmeleri sonucu ortaya koyduğu mesajın iletme aracıdır ve içinde barındırdığı sihir ile bizleri büyülemeye devam etmektedir.



Resim 4: Chauvet Mağarası, M.Ö. 30bin-25bin, Ardèche, Fransa.

İlk çağlarda evrenin anlamlandırılması için büyüsel törenler üzerine gelişen resim sanatı, Mısır da ölümden sonrada yaşamın devam etiği inancıyla gelişmiştir.

Mısırlılar ruhun ölmezliğine inanmışlardı. Kıyamet gününde ruh eğer kendi bedenini ya da ona benzeyen bir suretini bulamaz ise kaybolup gidecektir. Mısırlıların en büyük kaygıları geçici bir zaman için ölmek değil kaybolup gitmektir (Keskinok, 2010, s. 12).

Mısırlılar resimlerini mitler ve dini inanışları sonucunda yapmışlardır. Mezar odalarındaki rölyefler ve duvar resimlerinde bir tarih ya da hikaye değil ölümlük sahip olduğu şeyleri ölümsüzlüğe intikal ettirmek amaçlanmaktadır. Bu yüzden o çağda, bu resimlere bir tasvir olarak değil, hayatı olan bir varlık gözüyle bakılmıştır. Resimlerdeki amaç izleyenleri etkilemek değil, bir tür büyüsellik yüklenerek ölümsüzlüğe ulaşmak ihtiyacına cevap vermektir (Turani, 2003, s. 59).



Resim 5: Karnak Tapınağı Hiyeroglifleri, M.Ö. 14. yüzyıl, Luksor, Mısır.

Mısırlılara göre hiyeroglif sözcüğü ile belirtilen resimsel yazıyı Tanrı Thot'un kendisi yaratmış ve insanlığa bağışlamıştır. Tanrıların yazısının sırrı çözüldüğünde anlamanın zevkine seyretmenin zevki de eklenir. Bir tür yazı olan bu grafik sistem gerçektende Tanrıların yazısı gibidir. Bu hiyeroglifleri seyretmenin bizi bu kadar büyülemesinin nedeni de budur. Bu hiyerogliflerde Eski Mısır tanrıları yüceltilmiştir. Hiyeroglifler kendileri bile kutsal göstergeler

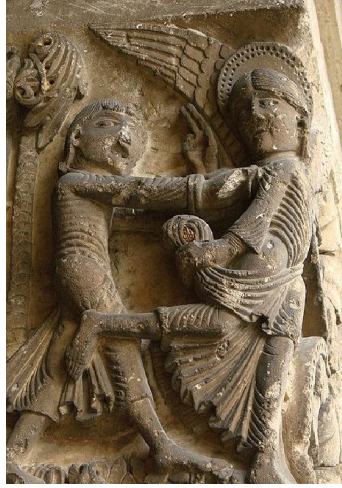
oluşturmuş gibidir. Taşa kazınan ya da çizilip boyanan bu göstergelerin olağanüstü bir güzellikleri vardır ve taşıdıkları anlamadan bağımsız olarak, Eski Mısırlılar için yalnızca tanrı esiniyle yazılabilecek “görsel şiirler” gibidirler (Jean, 2002, s. 28-29).

Bir sanat yapıtının anlamlandırılabilmesi o eserin ortaya çıktığı kültürün anlaşılabilmesi ile mümkündür.

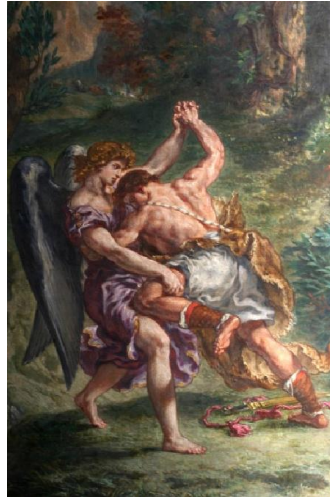
“Asurlular ve Babilliler saraylarını, anıtlarını, tapınaklarını, sanat eserlerini ve eşyalarını, normalin üstüne çıkan görenlere hayret verecek büyük oranlarda yapmış olmaları da halkların zihinlerini ve hayallerini bu eserlere çevirterek onlara ölümlü olduklarını unutturmamanın korku ve heyecanını vermek gibi amaçlar gütmüşlerdir. Normalin üstündeki ölçülerde yaptırdıkları bütün eserler yardımı ile Asur ve Babil hükümdarları halklarına bir yandan ölümlü olduklarını hatırlatmak isterken, öte yandan da; ancak esirlerde görülen bir içten bağlılıkla, dinlerine sarılmak gereğini, kendi hiçliklerini unutmamak gibi duygu ve düşünceleri aşılacak amacını gütmekteydiler” (Petrov, 1979, s. 46).

Tarihsel süreç içerisinde sanat her toplumun kendi inançları doğrultusunda, ihtiyaçlarına cevap veren bir rol üstlenmiştir. Bundan dolayı sanatın işlevi her dönem için farklı biçimlerde açıklanmıştır. Sanatçı yaşadığı toplum içerisinde ki, karşı çıktığı veya onayladığı olaylar karşısındaki hislenmelerini kendine özgü bir yolla biçimlendirerek sanatsal bir ifadeye yansıtır.

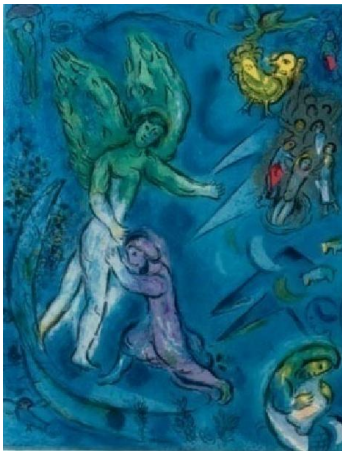
Bu bağlamda Resim 6, 7 ve 8’de görüldüğü gibi İncil’de geçen Yakub’un melek ile mücadelesi miti her dönemde farklı sanatçılar tarafından, hepside kendi döneminde farklı bir meseleyi vurgulamak amacıyla aynı konuyu görsel dile dökmüş olmaları etkileyici bir örnektir.



Resim 6: Sainte Marie Madeleine de Vézelay Bazilikası, Rölyef, 1150.



Resim 7: Eugene Delacroix, *Yakub'un Melek ile Mücadelesi*, St. Sulpice Kilisesinde Fresk, 714x485 cm, 1856-61.



Resim 8: Marc Chagal, *Yakub'un Melek ile Mücadelesi*, Litofrafi, 75 x 55 cm, 1967.

Sanat birçok rolü birden üstlenmiştir. Tarih boyunca dilin biçimlenmesine ve toplumun yapılanmasına, dinlerin yayılmasına katkıda bulunmuş, iktidarın propagandası olmuştur. Kùltürler arası iletişimi sağlamış bilim ve teknolojiden hem etkilenmiş hem de ilerlemesini sağlamıştır.

“Grek düşüncesi gerçeklikten hareket ederek ideal güzelliğe ulaşmayı hedefleyen bir anlayışa yönelmiştir” (Keskinok, 2010, s. 51). Antik Yunanda daha kolay duyumsanması ve akılda kalması için dini imgeler en ideal şekilde somutlaştırılarak biçimlendirilmiştir. İnanırcılığın yüksek olabilmesi için gerçeklik bilincinin en üst düzeyi benimsenmiş ve en ideal formlar yakalanmak istenmiştir.

Yunan’da ki gibi ilk büyük uygarlıklar da Mısır, Mezopotamya, Anadolu coğrafyalarında dini anlatımlarda sanat kullanılmış, sanat yapıtına da kutsallık işlevi yüklenmiştir.

Resim sanatı, kutsallık ve dini anlatıdan başka, Romalılar da zaferleri sergilemek ve askeri seferlerin öyküsünün anlatılması işini de üstlenmiştir (Gombrich,1999, s. 122).

Ortaçağa gelindiğinde resim sanatı mitolojiyi ve dini konuları sürekli Kilisenin yüceltilmesine hizmet etmek için kullanmıştır. Dini metinlerden alıntılar yapılarak alçak gönüllü ve acı çeken İsa tasvirleri resimlerde önemli yer tutmaktadır. Resim içeriğinde önemli olan tasvirin niteliğinden çok tasvir edilen kişinin simgelediği değerlerdir. Ortaçağ resim sanatı acı, tevekkül, çarmıha geriliş, merhamet, mütevazılık gibi alçak gönüllülük ideallerinden, insanın dinsel kaderinin anlatısından beslendi. Sanat insan ile Tanrı arasında bir aracıydı.

Basit bir zanaatkar olan ressamın en büyük görevi kiliselerin duvarlarına İncil’den öyküleri çoğu okur yazar olmayan halkın anlayabileceği şekilde resmetmek ya da atlar resmi yapmaktı. Resim 9’da Giotto’un *Ağıt* adlı freskinde, ortaçağdan kalan yüzeysel ve önem perspektifine dayalı resim yapısı alt edilmiştir. Ortaçağ ikonografyasından miras olan gökteki melekler insanlaştırılmış, yüzlerinden insani duygular okunmaktadır. Figürlerin

bedenselliği ve bireysellikleri Rönesans'ın üzerine oturduğu temeli oluşturmuştur.



Resim 9: Giotto di Bondone, *Ağıt*, Fresk, 200x185 cm, 1304-1306, Arena (Scrovegni) Şapeli.

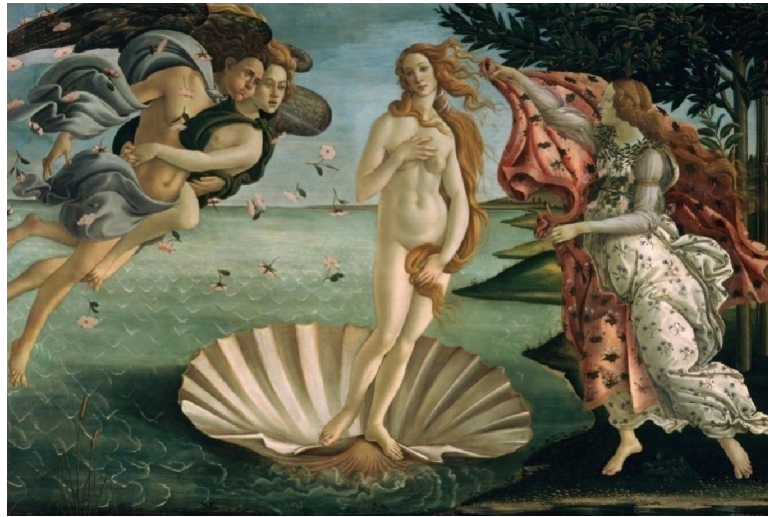
İnsanları eğitmek amacıyla, kutsal öykülerin imgeleştirilmesi öğrenilmişti. Hatta puta tapmanın yasaklandığı Musevilik de bile kutsal kitabın önemi resimlerle Yahudi halkına açıklanmıştır. Çok gerçekçi olmadan Tanrı'nın gücünü gösterdiği durumlar görsel olarak resimlenmiştir. Resim kendi başına güzel bir şey olmak için yapılmıyordu. Resmin temel amacı Tanrı'nın merhamet ve gücünün örneklerini göstermektir (Gombrich, 1999, s. 129). Her ne kadar o dönemde öğretim amaçlı ya da okuma yazma bilmeyenlere anlatım söz konusu ise de bugün olduğu gibi temelde bir kavramsal anlatı vardır. Ama o dönem için en önemli beklide tek kavramın "Kutsal şefaatin" simgeleştirilmesi için kullanılmaktadır sanat. Ama olaylar önem perspektifine göre anlatılmalıydı. Her şahsiyetin nasıl gösterileceği ve hangi özelliklerinin vurgulanacağını belirleyen kurallar vardı.

Bütün güzel sanatlar gibi resim sanatı da uzun bir süre basit bir zanaat olarak algılandı ve dinsel temalarla yetindi. Rönesans'la birlikte gelen farklı düşünce akımları sanatında yeni boyutlar kazanmasına sebep olmuştur. Ressamlar, öte dünyadan çok yaşadığımız dünya ile ilgilenilmeye başlanmasıyla, zanaatkar

statüsünden kurtulmaya özgürce fikrilerini ifade etmeye başladılar. O döneme kadar resim yapan kişinin düşüncesi ve resmin nasıl yapıldığından çok aktarılacak içeriğin istenildiği şekliyle anlaşılabilirliği önemliydi.

Rönesans'ın hümanist zihniyeti insanı merkeze oturttu ve ressamın insan bireyselliğinin bir numaralı tezahürü olan yüze odaklandılar. Ressamlık mekanik bir sanat olmaktan çıkıp liberal bir sanat olmak istiyordu (Krausse, 2005, s. 11).

O güne kadar ressamın, antik filozofların yaklaşımı çerçevesinde gerçeği yalnızca anlamak ve araştırmakla yetinmişlerdi. Hümanistlerin yaklaşımı gerçeği yeniydi ve sanatta hala sadece Hıristiyanlıkla ilgili konular işleniyor, resimde alışlagelmiş motiflerin dışına pek çıkılmıyordu. Ama 15. yüzyılın ortalarından itibaren Antik çağa farklı bir bakış açısından yaklaşılmaya başlandı. Artık antik Çağ, kendi döneminin koşulları içerisinde kavranmaya ve yeniden üretilmeye çalışılıyordu. Yüzyılın ikinci yarısında artık Hıristiyan konularının yanı sıra Yunan efsane kahramanlarıyla tanrıları da sanata giderek daha fazla girmeye başladı (Krausse, 2005, s. 13).

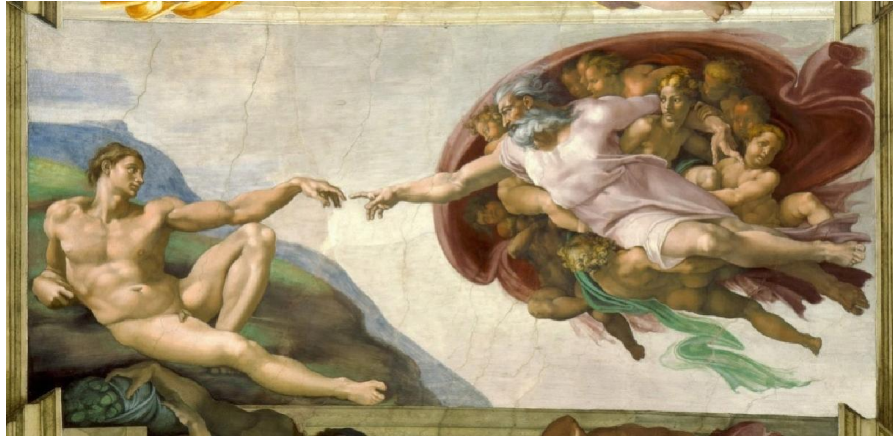


Resim 10: Sandro Botticelli, *Venüsün Doğuşu*, Tuval Üzeri Tempere,

172x278 cm, 1484, Uffizi Müzesi¹

¹Yunan mitolojisindeki Afrodite (Romalılarda Venüs) Botticelli'nin eserinde anlaşılabilir bir alemden köpüklerin içinden çıkar ve karaya vurur. Doğurganlık simgesi olan mide kabuğunun içindedir. Botticelli Yunan heykellerine öykünerek Tanrıçasını konrapost pozisyonunda sakın ama kırmızı pelerine sarılmak üzere harekete hazır şekilde resmetmiştir.

Bu bağlamda Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* (Resim 10) adlı resmi klasik dönem sonrasında ilk anıtsal çıplak kadın figürü ile Rönesans idealini, insanın Antik çağın küllerinden yeniden doğuşunu simgeler. Keza, Michelangelo da Sistina Şapelinin tavanına resimlediği insanın yaratılışından (Resim 11) ilk günaha kadar uzanan Hıristiyan mitolojisinin kendine has yorumlarının merkezinde Rönesans'ın en ateşli ideallerinden biri olan insanın kendi enerji ve yeteneklerini keşfedişi vardır.



Resim 11: Michelangelo, *Ademin Yaratılışı*, Fresk, 230x480 cm, 1508, Sistina Şapeli.²

“Bir resmin veya heykelin arkasındaki mitolojik hikaye, birden güncel siyasete bir gönderme ya da erotik imalar içeren bir oyun haline gelebiliyordu. Bu ‘Insider sanatına’ (içerden bakabilme bilgisine) sahip olanlar herkese ne kadar entelektüel ve görmüş geçirmiş olduklarını gösterme şansını yakalıyordu. Hümanist ve eğitilmiş kentsoylular kendilerini Kilise'nin iktidarından kurtarabilmek için artık bu yola başvuruyorlardı” (Krausse, 2005, s.13).

Kilise, insanları duygularından yakalayan estetiğin gücünü, halkı dinine bağlı tutmak için, uzun yıllar bir araç olarak kullanmaya devam etti.

“Ancak özgürlük, sanatçı için artık Tanrıların, Satir ve denizkızlarının dünyası demektir. Bu motifler için Hıristiyanlık konularındaki gibi kesin kurallar

²Sistina şapelinin tavanına konusunu İncil'den aldığı Hıristiyan Mitolojisinin kendine has biçimde yorumlar. Yorumunun merkezinde insanoğlunun bedensel yetersizliği ile zihinsel özgürlüğü arasındaki tezat yatar. Yaratılış sahnesinde iki kudretli enerjinin buluşmasına tanık oluruz; hayat veren tanrı ile henüz atalet içinde yatan İnsan.

konmadığından sanatçı onları alabildiğince özgür işleyebiliyordu; işinde kendisini yalnızca bilimsel, yani matematik, felsefe ve edebiyat alanındaki bilgilerine sadık kalmakla yükümlü hissediyordu” (Krausse, 2005, s. 13).

Neo klasik dönemde sanatçı artık dış gerçekliği taklit yoluyla ve idealize ederek değil kendi gerçekliğini ve kendi dünyasını da işin içine katarak Antik Çağ’ın bilgilerini, biçim ve içeriklerini kullanarak kendi güncel dünya görüşünü aktarmanın yollarını aradılar. Resim 12 bunun en güzel örneklerinden birisidir.



Resim 12: Jacques Louis David, *Horasların Yemini*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1784, 330x425 cm, Louvre müzesi.

Yüzyıllar boyunca resim sanatı mitoloji, destan ve dini metinlerin anlatısının üzerinde temellendiği için yeni bir dil yaratılabilmesi ancak bu geleneğin yıkılması ile mümkün olabilecekti.

Romantizm akımıyla birlikte sanatta öznel duygular öne çıktı. Sanatçı kendi sezgilerini kullanmaya başladı. Romantikler sezgilere, hayal gücüne ve yaratıcılığa önem verdiler. Onlar için resim yansıtmaktan çok yaratmakla, bir duyguyu ya da bir deneyimi görselleştirmekle ilgilenmelidir.

Diğer taraftan efsanelerden, dini inançlarından zihinlerini uzaklaştırıp baskı olmadan özgür ve bağımsız bir zihniyet ile gerçekliğin sorgulanmaya

başlanması dış dünyanın görülmesine ve onun özsel gerçekliğine bakılmasını sağlamıştır. Gerçekçilik akımı Courbet ile doruğa ulaşmıştır. Gerçekçiliğin ana unsuru ideal olanın reddidir. Balzac ve Zola gibi yazarların romanlarında zamanın gerçeklerine dokunması gibi ressamalarda güncel gerçekleri tuvallerine yansıtmıştır. Hiç melek görmedim ki resmini yapayım diyen Courbet'nin günlük hayattan seçtiği konular birer sosyal araştırma gibidir (Resim 13). Dolayısıyla sanat gerçek dünyadan esinlenirken, sanatçı toplumsal olaylara bireysel tepki veren özne haline gelmiştir.



Resim 13: Gustave Courbet, *Taş Kıranlar*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165x257 cm, 1850.

19. yüzyılda sanayileşme, pozitif bilimlerin gelişimi metafiziğin gerilemesine sebep oldu. Toplumsal her konuda değişim, özellikle fotoğrafın keşfi, yeni arayışlara sanatta kökten bir değişime sebep olacak empresyonizmi doğurdu. Değişen dünya düzeninde insanların ilgi alanları da değişmiş mitolojik ve dini konular terk edilmiştir.

19. yüzyıl sonlarına gelindiğinde o zamana kadar çeşitli amaçlar için var edilen resim sanatı artık sayısız gerçekler karşısında yeni arayışların, ama öncelikle de resmin kendi plastik dilinin ifadesi için yapılmaya başlandı. Dolayısıyla resim sanatı yazınsal bir gerçeklikten yola çıkmayı bırakıp kendi gerçeğinin araştırmasını yapan başka bir boyuta geçiyordu. Resim sanatında izlenimcilik

ile hem bir özerklik başlamış, hem de resmin kendine özgü bir ifade değeri oluşmuştur. Sanat eserleri artık canlı birer varlık gibidir.

“Cézanne dünyayı analitik yöntemle parçalara ayırırken Vincent Van Gogh resim sanatını yakıcı duyguların ifadesi olarak nitelemiştir. Paul Gauguin de duyguların gücüne önem vermiş ve renkle biçimin sembolik özelliklerini ortaya çıkartmıştır” (Krausse, 2005, s. 80). “Resim ne gerçeği olduğu gibi temsil etme iddiasındadır ne de içerdikleri simgelerle hayali dünyalara göndermeler yapar. Biçim ve içerik resimlerde yekvücut olmuştur” (Krausse, 2005, s. 85).

Artık önemli olan sanatın kendi doğasının bir varlık olarak keşfedilmesiydi. Resim bir metnin anlatısının simgelenmesinden çok boya ile yakalanan, renk, ışık ve formlar ile yaratılan görsel imgeler haline dönüştü. Sanatın kaynağı metinler amaç olmaktan çıkıp araca indirgendi. Amaç resmin kendi içindeki uyumun bulunmasıydı.

20. yüzyıldaki Einstein'ın görecelik kuramı, Freud'un psikanalizi, röntgen ışınlarının keşfi, atomun parçalanması gibi inanılmaz gelişmeler, resim sanatında da artık görünenin arka planındaki gerekçelerin yakalanması düşüncesini doğurdu. İkna edici bir resim ancak böyle gerçekleşebilirdi.

İkinci dünya savaşından sonra geçmişe bir sünger çekip yeni bir dil bulma isteği doğmuştu. Savaşın yıkımı sanatçıyı dünyaya müdahale edebilme inancını kaybettirmişti. Sanat artık bir şeyi temsil edemiyordu. Nesne dışı somut olmayan bir dil geliyordu. Sanat artık bir duygunun aktarıcısı olmaktan çıkıp izleyiciyi ikinci bir sanatçı gibi resmi anlamak ve yorumlamak, kendi duygu dünyasını harekete geçirmek zorunda bırakan bir aracı durumuna gelmiştir.

Günümüze gelindiğinde modern dönemin tüm değerlerinin parçalanmaya başladığını ve her şeyin yeniden anlamlandırılarak ele alındığını görüyoruz. Eskiden olduğu gibi ne metinlerdeki konuların anlatımı, ne Modern dönemdeki biçim'e olan ilgi ve saf bir form yaratma isteği yoktur. Bugün artık her şey birbiri ile kesişen, birbirini taklit eden, birbirine tepki veren, iç içe geçen bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlanan haldedir. Sanatçı sanki bir gün 15 dakikalığına meşhur olma mücadelesi içine girmişçesine her konuyu, her olguyu, her

duyguyu, tarihi, teknolojiyi, felsefeyi, sosyolojiyi her şeyi yeniden anlamlandırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla tüm metinler gerek içerik olarak gerekse bir araç olarak, bazen de sadece biçim olarak konu olabilmektedirler. Günümüzde sanatlararası etkileşim doruk noktasına ulaşmıştır. Metinlerarasılık, resimlerarasılık, göstergelerarasılık terimlerinden bahsedilmektedir.

2.2. EDEBİYATIN GÖRSEL SANATLARA YANSIMALARI

Abidin Dino, *Aynı Özlemi Duyan İki Dargın Kardeş* başlıklı yazısında şöyle diyor: “Anlatı resme dönüşüncüye kadar öncelik çizgideydi” (Dino, 1987, s. 5). Yazı ve resim varoluşlarından beri iki kardeş gibidirler. Sümerler piktogram, Mısırlılar hiyeroglif, Çinliler ideogramlar aracılığı ile yani resim yazı, simgesel yazı ve kavramsal yazı ile kendilerini ifade ediyorlardı. Alfabenin bulunuşuyla 3000 yıl kadar önce yazı ve resim bir anlamda bir birlerinden ayrıldılar. Ancak farklı araçlar kullanan bu iki kardeşin tek özlemi imge yaratmak olmuştur.

“Ressam, başkalarının duyumsadığı ancak göremediği şeyi imgeleştirme yetisiyle tuvaline aktarabildiği için ressam; edebiyatçıda duygu ve düşüncelerimizi sözcüklerle canlandırarak ifade ettiği için edebiyatçıdır (Buğra, 2000, s. 9).

Edebiyat ve plastik sanat arasındaki ilişki, yazınsal ve biçimsel arasında bir zıtlık olgusunu ifade etmez. İnsanın imge yaratma yolunda kullandığı iki farklı araç gibidirler. Birbirleri arasında etkileşerek yeniden üretim sürecini canlandırırlar. Birbirleri arasında ilişki bir etkileşim söz konusudur.

Balzac *Gizli Başyapıt* adlı öyküsünü dönemin ressamlarının yaşantılarından esinlenerek kaleme almış, o ressamalarda bu hikayeden kendilerinden bir pay bulmuş ve yazılanlardan esinlenerek resimler üretmişlerdir. Başka bir bakış açısından idealleri için savaşan, yenilmekten yılmayan, aşkı yücelten, idealizm ve realizmi çarpıştıran birçok kurgusal öyküsüyle *Don Kişot* romanı sanatçıları etkilemiş ve plastik sanat üretimine esin kaynağı olmuştur. Resim 14’de görülen

Delacroix'nın *Don Kişot Kütüphanesinde* adlı resim aynı konuda üretilmiş onlarca resimden sadece bir tanesidir.



Resim 14: Eugene Delacroix, *Don Kişot Kütüphanesinde*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x32 cm 1824, Fuji Müzesi Tokyo.

Mağara dönemi sanatından günümüze sürekli değişip dönüşerek ulaşan resim sanatı, yazınla sürekli iletişim etkileşim içinde olmuştur. Delacroix, Dante, Shakespeare, Byron'un eserlerinden esinlenerek resimler yapmıştır. Özellikle Ön-Rafaellocular'dan başlayarak, Gustave Klimt'e, Giorgio De Chirico'dan Picasso'ya, Picasso'ya kadar birçok sanatçı edebiyat eserlerini esin kaynağı olarak kullanmışlar, şairler, yazarlar ve ressamlar yakın dostluklar içerisinde birbirlerini etkilemişlerdir. *Çeşme* adlı eseriyle sanat tarihinde bir kırılma yaratan Marcel Duchamp bile *Merdivenlerden İnen Çıplak* adlı tablosunu Jules Laforgue'un bir şiirinden yola çıkarak yapmıştır (Oktay, 1987, s. 6).

Resim 15'de görülen John William Waterhouse'un *Shalot Leydisi* adlı resim Alfred Lord Tennyson'un aynı adlı şiirinden esinlenilerek yapılmış, sanat tarihinde edebiyat ile resim ilişkisinin yoğunlaştığı Ön-Rafaelloculuk döneminin önemli bir yapıtıdır.



Resim 15: John William Waterhouse, *Shalott Leydisi*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153x200 cm, Tate Britain.

Saymakla bitmeyecek kadar yazınsal birçok eser Rubens'den günümüz sanatçısı Jenny Saville'e kadar büyük bir yelpazede plastik sanatçı için en önemli başvuru kaynağı durumundadır.

Sema Postacıoğlu, W.J.Ong'un *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* adlı kitabının önsözünde şöyle diyor: "Romansların dili alegoridir: gülden bülbüle bahçeden çeşmeye dek hemen her nesne, romansın ayrılmaz parçasıdır ve her edim bir erdem veya kusurun temsilcisidir. Bu alegori tutkunluğu, tek tanrılı dine geçişle bağıntılıdır: Nasıl bol tanrı ve tanrıçalı devirde mitolojilerle insanlık dile getirilmeye çalışıldıysa, tek tanrılı dinde de insanlar, oldukça basit, erdem ve kusurdan ibaret bilinçlerini alegoriyle dile getirmişlerdir" (Ong, 1995, s. 7).

Edebiyat dili alegorik benzetmeler kullanarak insana dair yaşamdan örnekler vererek belli bir gerçekliği bize aktarır. Bu aktarım dil ile görselleştirme yoluyla olur. Yazılı olarak bir resim çizilir. Bunu yapabilmek için metaforlar, mecaz ve semboller kullanılır. Hepsi bir imge yaratımında araçlardır. Görsel sanatlar da bu dilsel yazılı anlatımı görsel dile, plastiğe çevirir. Ama anlatılanı olduğu gibi çevirmez. Doğrudan bir aktarım değildir. Resim yazılı kültürdeki ana fikri alır görsel olarak başka bir imgeleme dönüştürür. Yazında ki anlatılan evrensel

gerçekliği, özü ya da fikri kendi plastik diline çevirir. Ya da bu özü alıp başka şeyler ile ilişkilendirerek göndermeler yapar. Yazındaki imgeler plastik imgeler ile bir birlerine benzemezler. Her sanatçı kendi yaratıcı dünyasında farklı tahayyüller kullanır.

Johannes Vermeer 17. yüzyılda kendi yeteneğini pazarlamak için yaptığı *Resim Alegorisi* (De Schilderkunst) adlı resminde aslında bize bir ressamın yazınsaldan nasıl faydalandığını, neden yazınsal eserlere başvurduğunu, yazınsal eserlerdeki imgeleri nasıl resimsel dile dönüştürdüğünü alegorik olarak anlatmıştır. Bu resim yazınsalın plastik sanat yapıtına dönüşümünün bir tezahürüdür.



Resim 16: Johannes Vermeer, *Resim Alegorisi*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100 cm, 1667, Viyana Sanat Tarihi Müzesi.

“17. yüzyılın genelde tanımlayıcı başlıklarından farklı olarak Vermeer’in başlığı, eserin, resmin doğasına dair bir soyut düşünceyi aktarmak üzere tasarladığına işaret eder. Vermeer’in bu ilgisi, sanatçı ve kuramcıların, resmin temel özelliklerini ve bunların insan kavrayışındaki önemini belirleme arayışını

kapsayan, köklü bir geleneğe aitti. Vermeer, bu entelektüel düşünceleri yenilikçi bir biçimde yorumladı. Alegorisini, bir sanatçının, tarihin ilham perisi Kleio gibi giyinmiş bir modelin resmini yaptığı, günlük bir sahne kılığında sundu. Kleio'nun defneden yapılmış tacı, şan, şeref ve ebedi yaşamı belirtir, trompeti ünü, Thukydes'e ait olduğu düşünülen, Kleio'nun sarıldığı kalın kitap tarihi simgeler. Vermeer bu nitelikleri, Cesare Ripa'nın 16. yüzyıla ait *Iconologia* adlı, simgelerle ilgili kitabından öğrenmiş olmalı. Kleio'nun önündeki masanın üzerindeki maske taklidin simgesi olarak kabul edilirdi ve Vermeer'in resim sanatı kişileştirmesine, Ripa'nın kazandırdığı bir nitelikti" (Dell, 2012, s. 236).

"Vermeer, tarihin ilham perisini alegorinin ortasına yerleştirerek yazınsalın görsel sanatlar için önemini vurguladı. 17. yüzyıl kuramcıları, en soylu ve en saygın sanatsal ifade biçiminin tarih resmi olduğunu savunurdu. Bu terim İncil, mitoloji, tarih gibi konularla birlikte alegorileri de kapsamaktaydı. Sanatçılar böyle eserlerle, bilgilerini ve düşüncelerinin özgünlüğünü gösteriyorlardı, bunlarda resim sanatını özgür sanatlar statüsüne yükselten niteliklerdi. Vermeer'in resminde sanatçı ilhamdan, kesinlikle ilham perisinin onun aracılığıyla bir hayatıyet ve önem kazandığı fail kadar faydalanamaz" (Dell, 2012, s. 236).

"Sırtı ve kolları yırtmaçlarla süslenmiş, zarif bir yelek giyen ressamı sırtından görürüz. Kimliği gizlenen sanatçı böylece alegorinin evrenselliğini ortaya koyar. Sıradan bir zanaatkardan çok, sanat ve tarihe (yazınsal) dair soyut ideallerin farkında olan, zarif bir beyefendi gibi giyinmiştir. Resimdeki sanatçı, eserine, anlamlı bir biçimde Kleio'nun şan ve şeref simgesi olan defne çelengini resmederek başlamıştır" (Dell, 2012, s. 237). Ve bunu resmin tam merkezine yerleştirmiştir. Bu alegorideki belirgin gerçeklik, Vermeer'in resim sanatı hakkındaki düşüncesinin temel özelliğidir. Resmin yanılsamacılıkla gözü aldatması gerektiği düşüncesi antik döneme dayanmaktadır. Yine Zeuksis ve Parrasios arasındaki rekabeti anlatan hikayedeki gibi Parrasios bir perdeyi öyle resmetmiştir ki Zeuksis arkasındakini görmek için perdeyi kaldırmaya çalışır böylece Parrasios kazanmış olur. Vermeer'in resmindeki, alegorik sahneyi ortaya çıkarması için kenara çekilmiş gibi duran halı, bize bu öyküyü hatırlatır

(Dell, 2012, s. 237). Resimdeki perdenin arkasında ki tematik birikimin görünmesinin sağlanması, bir anlamda ressamın görünmeyeni göstermek, görünenin arkasındaki gerçekliğe dikkat çekmek istediğini gösterir gibidir. Vermeer bize yakın gelen birçok gündelik imgeyle simgeledikleri daha uzak anlamlarını kastederek meramını anlatır. “Ars est celare artem” : Sanat, sanatı gizlemektir.

“Şiir, hikaye, roman, dram, trajedi, komedi gibi bütünüyle kurmaca olan eserler de temelde insan için yazılan, sadece insanı çeşitli yönleriyle ele alan ve en önemlisi de bir başka benzeri olmayan, her biri biricik olan eserlerdir. Bu biricik oluş adeta her bir insanın biricikliği gibi bir ikincisi olmayan, bir diğerine benzemeyen bir yapıyı ifade eder” (Çıkla, 2002, s. 113). Görsel sanatlarda bu biricik tek olanı ele alır başka benzeri olmayanı yine başka bir biricik olana çevirir.

Edebiyat ve resim ya da görsel sanatlar arasında karşıtlıkları, benzeyişleri ilişkilendirme çalışması sanatta temsil sorunun ele alınmasını gerektirir. Öncelikli olarak bu iki sanat arasındaki temsil karşılaştırması *Ut pictura poesis* ve *Ekfrasis* kavramlarını doğurmuştur. Edebiyat ve resim sanatı arasında kurulan ilk analogi Horatius’un *Ars Poetica* eserinde “Resim gibidir şiirde” anlamına gelen *Ut pictura poesis* kavramıyla resim ve şiiri sanatsal açıdan birbirleri ile ilişkilendirmesidir. Şiir ve resim arasında kurulan bu paralelliğin bilinen en erken kuramları Platon ve Aristoteles’in yapıtlarında ele alınmıştır.

“Platon ve Aristoteles ikisi de şiirin özünde eylemin yansıtılmasıyla ilgilendiğini düşünüyordu. Tiyatroda insan ilişkileri sahnede yansıtarak temsil ediliyordu. Onlara göre resminde özünde bir taklit, gerçeğe benzeyiş vardı” (Caroll, 2012, s. 36). “Platon ve Aristoteles temsil kuramını tragedyaya üzerinden kuruyorlardı. Tiyatro oyununda ya da bir heykelde gördükleri mitolojik olayların taklitleriydi. Ressamların yapmaya çalıştığı şey, sadece insanlar değil, nesne ve olayların da görüntülerini yeniden oluşturmak, kopyalamaktı. Yani taklit bir şeyin sanat eseri sayılması için genel bir özellikti. Bu kuram batı geleneğinde yüzyıllarca kullanıldı. Antik çağda bugünkünden farklı olarak daha geniş anlamda beceri gerektiren her tür eylem, örneğin askerlik de sanattı. Güzel sanatlar 18. yüzyılda

tek bir prensibe indirgenmiş olarak diğer bilimlerden örneğin astroloji ve kimya gibi uygulamalardan ayrı gruplandırılmıştır. 1747’de Jean Batteux resim, şiir, müzik, tiyatro ve heykel gibi sanatların tek bir prensibe indirgeneceğini söylemektedir. Bu prensip “taklittir” (Caroll, 2012, s. 38-39).

Ancak edebiyat kelimeleri kullandığından, görüntüleri kopyalama ve benzetme açısından sözcükler de kastettikleri şeye benzeyemeyecekleri için taklit mümkün değildir. Burada taklitten değil daha çok temsilden söz etmek gerekecektir.

Platoncu taklit kuramına göre gözle görülür olan dünya ideal olan dünyanın yansımasıdır, şair ya da ressamın yaptığı yansımanın yansımasıdır. Yani şair de ressam da yaratmaz ama ideal gerçekliği kendi aynasından yansıtır. Dolayısıyla resim ve şiir birer yansımadır. Platona göre gözle görünen doğanın kendisinde bir yansıma olduğundan gölgenin gölgesi olan sanat gerçeklikten uzaklaşmaktadır.

“Aristoteles’e göre ise şair, gerçekten olan şeyi değil olabilecek olanı, olması mümkün ve olası olanı anlatır” (Aristoteles, 1987, s. 30). Aristoteles, sanatsal olanın temelinde yatan kavramın temsil olduğunu öngörüyordu. Aristoteles’ten 19. yüzyıla kadar Batı kültüründe sanat anlayışı geniş anlamıyla “temsil” ya da daha dar anlamda *Mimesis* (taklit) üzerine kuruludur.

“Milan Kundera’nın ‘Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş, olup bitenler değildir. İnsan olanaklarının alanıdır. İnsanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir’ diye ifade ettiği düşünce, gerçeküstücü ve postmodernistlerin sanat anlayışının ve gerçeklik alanı tasavvurunun sınırlarını işaret etmektedir. Söz gelişi postmodern bir romancıya göre insan zihninin ve hayalinin ulaşabileceği, kurabileceği her şey ‘olabilir’ olandır ve bu da gerçekliğe uyar” (Çııkla, 2002, s. 112). Resimde bir insana dair bir varoluş değerini, evrensel bir gerçeği anlatabilmek için gerçekte var olmayan bir sahneyi bir kompozisyon içinde kurgular yada gerçeklik sınırlarının dışında biçim ve kompozisyonlarla hatta figürsüz soyut bir dil kullanarak da anlatımını

gerçekleştirebilir. Amaç duyumsatmaktır. Sanatın gerçekliği salt somut gerçeklikten ayrılır. “Balsac, *İnsanlık Komedyası* kitabının önsözünde toplumun tarihçi olduğunu ve kendisinin de bu tarihçinin sekreteri olduğunu yazar. Binlerce insan insanlık Komedyası’nın kişilerinde kendilerini görür, oysa bunların tümü de yazarın işidir” (Ziss, 2009, s. 70). Gerçek yaşam olduğu gibi aktarılmamıştır. Sanatçı imgelemi gerçek olguları değiştirip yeni biçimlere sokar, gerçekliklerden hareket ederek yeni temsili kurgulanmış imgeler yaratır.

“Taklit temsilin bir alt kategorisidir. Temsil daha geniş kapsamlıdır, çünkü bir şey başka bir şey gibi görünmese de onun yerine kullanılabilir” (Caroll, 2012, s. 43). “Bir nesnenin diğer bir nesneyi temsil ettiğini söylerken en azından ilk nesnenin diğeri için bir simge olduğunu söyleriz. Bir şeyin simgesi olmak, onun yerine geçmek, onu işaret etmek demektir. Ancak temsil yoluyla bir şeyin yerine geçmek ona benzemeyi gerektirmez” (Caroll, 2012, s. 60).

Dolayısıyla Zeuksis’in resmettiği üzümleri gerçek sanıp kuşların yemeye çalışması hikayesinde olduğu gibi üzümlerin resimsel taklidi kuşları bile kandırmıştır. Ancak sözcükler ile kuşları kandırmak mümkün değildir. Kelimeler ile anlam taşıyabilen simgesel dil insana has bir olgudur. “Üzüm” sözcüğü kuşların anlayabileceği ve yemek isteyebileceği bir şey değildir. Resimsel taklit ile kelimelerin simgeselliği arasındaki en temel farklılık buradaki temsil kuramından kaynaklanmaktadır. Yazınsal olarak betimleme ya da tasvir basit anlamıyla sözcüklerle resim çizmek gibidir.

Noel Caroll’un *Sanat felsefesi* kitabında bahsettiği yeni doğalcı temsil kuramını da bu hikayeden hareketle anlayabiliriz. İnsan doğal olarak görüntülerin neyi işaret ettiğini tıpkı kuşlar gibi anlayabilme kapasitesine sahiptir. Resimsel algı belli uzlaşımlar gerektiren dilsel algıya pek benzemez. Farklı dilleri konuşan insanlar, farklı kültürden olan insanlar dilsel ifadeleri doğal olarak anlayamazlar ancak görselleri tanıyıp başka şeylerle eşleştirip, ilişkilendirip anlayabilirler. Bir Fransız birkaç Türkçe kelime öğrenerek Türkçe metinleri anlayamaz. Ama Türk

kültürüne ait birkaç bilgi edindikten sonra görsel ifadeleri rahatlıkla çözümleyebilir. Resimler insanda var olan doğal tanıma yeteneğini tetikler. İnsan ruhsal ve fiziksel çok karmaşık bir yapıya sahip olduğundan insan beyninin görüntüleri çözümüleme yeteneğinin açıklanması ancak ileri bilimsel araştırmalar gerektirir. Biz burada ancak bir milyon yıllık bir varoluş serüveni içerisinde insanın bilinçaltından imge izi sürmesi yoluyla bunu yapabildiği gibi bir savı ortaya atabiliriz.



Resim 17: Jacques Louis David, *Marat'ın Ölümü*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1793, 165×128 cm, Louvre Müzesi.

J.L. David'in *Marat'ın öldürülmesi* adlı eseri (Resim 17), iki yönüyle ilgi çekicidir. Marat İsa figürü ile özdeşleştirilmiş, İncil de ki İsa'nın çarmıhtan indirilişi sahnesinin neredeyse aynısı olarak tasvir edilmiştir. Marat'ın bıçak yarası da tıpkı İsa'nın stigması (mızrak yarası) gibidir. David böylece onu davası için ölen bir şehit olarak resimlemiştir. Aynı zamanda Fransız İhtilali'nin bir lideri olduğunu ifade etmek amacıyla Marat'yı cilt hastalığı olmasına rağmen Antik Yunan ve Roma heykelleri gibi idealize etmiştir. Diğer taraftan da David bu eserini oluştururken resim içindeki detayları yine bir yazınsal olan polis tutanakların da ki gerçek ayrıntılara sadık kalarak o anı bir kahramanlık sahnesi haline getirmiştir (Gombrich, 1999, s. 485). Dolayısıyla vurgulamak istediğimiz

şey David'in iki farklı yazınsaldan aldığı imge bilgileri ile eserindeki anlatıyı, vurguyu, mesajı iletme yoludur.

Zeynep Sayın 19.03.2015 tarihinde Hacettepe Üniversitesinde yaptığı *İmgenin Bilinçaltı* başlıklı konferansında, insanın bilinçaltında, imgelerin iz sürerek iki imgenin benzememe yoluyla benzeşmesinden bahsetmiştir. Bir imge kavramından bahsettiğimizde bir imleyen ve bir imlenenden bahsederiz, dolayısıyla her imgenin kendisi olmayan başka bir şeye işaret ettiğini diğer bir deyişle “Kızım sana söylüyorum gelinim sen anla.” demek ister gibi bir anlamı olduğunu söylemektedir. Örneğin, Baudelair'in Albatros'u kuş olmayan başka bir şeyi imlemektedir. Edgar Alan Poe'nun kargası, karga olmayan başka bir kavramı kötülüğü imlemektedir. Yani karga kötülüğün simgesidir.

Zeynep Sayın açıklamalarına şöyle devam ediyor: Yunanca Metaforikos'un dolmuş anlamına geldiğinden bahsederek. İmgelerin dolmuş gibi bizi bir yerden başka bir yere taşıdığını ifade eder. İmge bir “orijinalin” metaforudur. Onun benzerini yapar. Yani imge asıl kaynağı olan “orijinalin” görüntüsünü buraya taşır, yani taklit eder. Edebiyatçılar “gül” derken aslında “aşığı” anlatır, “bülbul” derken de başka bir şey olan “maşuk”u kasteder. Burada imge benzediği şeye gönderme yapmaktadır. 19. yüzyıla kadar imge bu temel işlevini yerine getirmiştir. “Cézanne'dan sonra imge, bakışın iştahını artık yalnız benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşim sayesinde de doyurabilmektedir” (Sayın, 2013, s. 189).

7. yüzyılda ikona kırıcılar tasvir yasağına karşı meşruiyet kazanmak için imgenin işlevini benzeşime dayalı değil orijinaline benzemeyen ancak onun izini sürmek yoluyla benzeyen bir benzeşimdir diye açıklamışlardır. Duman nasıl ateşi benzeri olmadan imliyorsa, ikonlarda tanrıya ancak bu kadar benzer. Orijinalini taklit etmez, yani ikonalar tanrıya benzemez ancak izini sürer.

C.S. Pierce de bu görüşten hareketle indeks kavramını ortaya atar ve temsil kuramında 19. yüzyılda bir kırılma yaşanır. İmgeler benzeşmeyen benzeşimin

izini sürer. Bilinçaltımızda da görüntülerin izini süreriz. Burada görsel bir bilinçaltından bahsediyoruz. Nasıl bir ağacı kestiğimizde damarlar ve halkalardan ağaç hakkında bilgi edinebiliyorsak, imgeleri de iz sürerek okuyabileceğimizi öne sürmektedir. Ağacın katmanları gibi yazınsal ve görsel imgelerin katmanlarından sadece benzeşime dayalı olmadan iz sürerek okuyabiliriz der. Mehmet Siyahkalem, Yüksel Arslan, Cihat Burak'ın resimlerinde birçok imgenin izlerinin sürülebildiğinden bahsetmektedir. İz sürmeyi bir imge teberesi olarak açıklar. Tebere iki şey arasında köprü kurmak ya da yol açarak, yara yara ilerlemek anlamında imgenin benzeşmemek yoluyla gerçekleşen, adeta suyun kendine yol bulması gibi, bir yerden çıkarak başka bir yere ulaşma işlevini açıklıyor bize. İmge bellek sahibi canlı ve canlandırıcı bir varlıktır der.

Görsel bilinçaltımız imgeleri depoluyor. Bunu bilinçli yapmasak bile gözlerimiz görüntüleri zihnimize depoluyor. Cézanne'ın "Ben ressamdan gözleri ilk defa açılan bir kör gibi yeniden görmeyi öğretmesini istiyorum" sözü ile Wittgenstein'nın "Dilimin sınırları dünyamın sınırlarını belirler" sözleri arasında bağ kurarak görmenin de sınırları olduğunu, sadece dil ile değil görme ile de dünyamızın sınırlarının çizildiğinden bahsediyor. Bakışımın sınırları görmemin sınırlarını belirliyor. Dolayısıyla görmenin kodları ya da ezberleri dışında, zihnimize şimşek gibi çakan belirli aydınlanma an'ları olduğu ve Cézanne'ın bu sözüyle, şimşek nasıl etrafı aydınlatıp dünyayı görünür kılıyorsa, sanat yapıtının aslında bu türden aydınlanma an'larına yol açabileceğinden yeni bir dünya açabileceğinden bahsediyor. Mimetik taklit düzenine bağlı olan imgelere bağlı kalındığı sürece insanın gözlerinin yeniden açılan bir kör gibi açılmayacağını ve yeniden görmeyi öğretecek bir resim yapamayacağı düşünülmektedir. Resimler bizim gözlerimizi yeniden görmeye açar. İmge alan açar. Bir şimşek çakması gibi görünmeyen bir şeyin zihnimize canlanmasını, aydınlanmasını ve görünmesini sağlar.

Yazınsal ve görsel temsil tartışmasını daha iyi kavrayabilmek için ekfrasis kavramının da incelenmesi gerekmektedir. Ekfrasis kelimesini bir görselin

metaforlar aracılığı ile görünür kılınmasını sağlayan yazınsal bir tür olarak tanımlayabiliriz.

Gülbin Fırat *Edebiyat Tarihinde Resim ve Şiir Analogisi* adlı makalesinde, Heffernan ve Mitchell'den yaptığı alıntılarla ekfrasis kavramını şöyle açıklıyor: “Bir sanat yapıtının retorik tasviri olan ekfrasis aynı zamanda okurun görebileceği biçimde bir yer tasarlamak anlamına da geliyor, ama kelimenin bu anlamı bir paradoks da içermektedir. Kelimeler resimlerin yaptığı gibi bir nesneyi anlatabilir, ama ampirik anlamda görünür kılamaz. Öte yandan ekfrasis, sanat yapıtının dil üzerinden yeniden üretimine yönelik bir süreç olmadığından, temsil ettiği sanat eserine uygunluğu tartışma ya da değerlendirme konusu olamaz (Heffernan, 1993, 157). Batı kültüründe var olan kelime ve imge ikileminin altını çizen ekfrasis'i asıl önemli kılan nokta imge ve metin ayrılığının yarattığı sınırları ihlal edip, bu sınırları birleştiren sözel bir ikon ya da imaj metinler ortaya çıkarmasıdır (Mitchell, 1994, 165)” (Akt. Fırat, 2013, s. 87).

Ekfrasis kavramının, yani görsel bir nesnenin sözel olarak yeniden kurulmasının, bize düşündürdüğü ya da sorgulattığı şey yazınsal sözlü sanatların gerçekte var olan nesne ya da olguları zihnimize gerçeğine uygun tahayyül etmemizi sağlayıp sağlayamadığıdır. Tasvirini okuduktan sonra zihnimize oluşan resim ile gerçekte tasvir edilen resim birbirleri ile örtüşebilmekte midir? Aslında sözel tasvirin gerçeği ile örtüşüp örtüşmemesi yukarıda bahsi geçen Heffernan'ın görüşündeki gibi esas önemli nokta değildir. Bizim için burada önemli olan metin ile okuyucusunun zihninde kelimeler aracılığı ile sözel olarak anlatılan imgenin resimsel bir imgeye dönüşümüdür. Michel Foucault *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında “Dilin resim ile olan bağlantısının bir birine indirgenemez ve sonsuz nitelikte olduğunu, bunun dilin yetersizliğinden değil, gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım görünen şeylerin hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmayacağındandır” der (Foucault, 2001, s. 35-36).



Resim 18: René Magritte, *İmgerlerin İhaneti*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1929, 60x81 cm, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi.

“Magritte; kendisini sanatçı olarak nitelemez, kendini daha çok resimle felsefe yapan biri olarak görür çünkü düşünmek ve düşüncelerin açığa çıkarılması için resmin değerli bir uğraş olduğunu düşünür. Resimleri onun için düşüncelerini açıkça anlattığı metinler gibidir. Magritte yazı ile plastik anlatımın, dil ile imgenin arasındaki ilişkileri resimlerinde anlatmaya çalışır ve şunu vurgulamak ister: Gerçek ne görüntüler nede kelimeler ile tam olarak ortaya konamaz. İmgelerin ihanet adlı resminde (Resim 18) Magritte pipo resminin altında “Bu bir pipo değildir” yazısı ile aslında dolaylı olarak imgelerin hayali birer iz olduğu ve cisimlerle karşılaştırılmaması gerektiğini vurgular. Yazılı dilin gücü imgenin aldatıcı doğasıyla geçersiz kılınabilir” (Thompson, 2014, s. 178).

Sözel tasvirler, imgeler eğretilmeler, nasıl yapılırsa yapılsın, biri göz ile yansıyan ışığın algılanması diğeri ise zihnimizde sözel bir çözümlemenin yapıldığı yerde gerçekleşir. Sözel olsun görsel olsun aslında tüm metinler ve resimler var olan bir gerçekliğin temsili olarak kurgulanmıştır. İki sanat dalı da kurgusal temsiller olup bir anlatıyı gerçekleştirirler. İki sanat dalını birbirinden farklı kılan şey temsil için kullandıkları araçlardır.



Resim 19: Diego Velasquez, *Nedimeler*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1656-1657, 318x276 cm, Prado Müzesi.

Foucault *Kelimeler ve şeyler* adlı kitabında Velasquez'in *Las Meninas* adlı tablosunda gerçeklik ve temsil'in paradoksal ilişkisini görebildiğimizden bahsetmiştir. Tuvalin önünde resmi yapan kişi, resme bakan izleyici ve resmi yapılan Kral ve Kraliçe üçü de aynı noktada durmaktadırlar. Burada ressam hem kendini hem resmin öznesini hem de izleyicisini resmin içine alarak bir oyun oynar. Arkada aynadan yansıması görünen Kral ve Kraliçe, Ressam ve arkadaki dışarıya açılan kapıda silueti görülen kişi arasında kurgulanan ilişki resmin dışında bir gerçekliğe de gönderme yapıyor. Resim ile karşı karşıya (frontal) duruşumuzda bakan kişi olarak resmin öznesi olması gereken Kral ve Kraliçe biz miyiz yoksa ressam kendini resmin içine koyarak kendi varlığından, gerçekliğinden mi bize bahsediyor.

Bakan ile bakılanın ters yüz edildiği tablonun öznesi, ressamı ile arasına girmiş gibi gösterilmek istenen bir yanılsama mıdır? Tabloda en arkada gördüğümüz kapı bizim dünyamıza mı açılmaktadır, yoksa şu an ve burada gördüklerimizden başka gerçekliklerin de var olduğunu mu ifade eder? Velasquez bu resminde bakan ve bakılanı tersyüz ederek gerçek ve temsili sorgulamamızı sağlayan bir söylem oluşturuyor. "Bakan ve bakılan sürekli alışveriş halindedir. Özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar tersyüz etmektedir. Görülen

miyiz gören miyiz?” (Foucault, 2001, s. 29-30). Resim ile izleyicisi iç içe geçmiş ve gerçek ile temsil arasındaki sınır kalkmıştır. Adeta resim gerçeğe gerçek de resme dönüşmüştür. Taklidin sınırları aşılmıştır. Resmin izleyicisi her seferinde gerçeği yeniden kurmaktadır. Ayrıca tabloya bakan kişi gerçeği her seferinde yeniden yarattığı için aktif rol oynamakta ve üretim sürecinin bir parçası haline gelmektedir.

Resim 20’de Velazquez’in bu resminin bakılanın tersine çevirerek kurgusal olarak canlandıran sanatçı Yasumasa Morimura’nın fotoğrafı görülmektedir.



Resim 20: Yasumasa Morimura, *Gece Yeniden Doğan Nedimeler*, Fotoğraf,

148x167 cm, 2014.

M.A. Kılıçbay, çevirisini yaptığı Foucault’nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabın sunuş yazısına şu cümleyle başlar: “Teophile Gautier, Velazquez’in *Las Meninas* adlı tablosunu ilk gördüğünde ‘Tablo nerede’ diye haykırmaktan kendini alıkoyamamıştır” (Foucault, 2001, s. 9). Ressam bize bakarak resmin içindeki tuvali mi boyamaktadır yoksa bizim baktığımız tabloyu mu yapmaktadır? Yoksa biz bir resmin mi içindeyiz, yaşam bir resim midir? Zeynep Sayın’ın da dediği gibi imgeler sureti oldukları şeyi temsil ve taklit etmekle birlikte öykündükleri nesneye varlık da kazandırırılar (Sayın, 2003, s. 23).

Ekfrasis kavramı bir anlamda sessiz şiir olan sanat yapıtının seslendirilmesidir. Ekfrasis kavramı bize görsel sanatlar ve edebiyatın nasıl bir araya geldiğinin anlaşılmasında yardımcı olmaktadır. Edebiyatın görsel sanata dönüşümüne tersden giderek bakmamız anlamındadır. Yani edebiyatın hangi sözcükleri kullanarak görsel bir imgeyi tasvir edebildiğini ya da seslendirebildiğini düşünerek edebiyat ve görsel sanat ilişkilerini anlamlandırabiliriz. Şiir, nesir, hikaye ya da romanlarda görsel bir sanat eserinin ekfrastik betimlemesine rastlanabilir. Ekfrasis kavramı göz ile gördüğümüz ancak farkına varamadığımız, görünmeyen mesajın algılanmasını da sağlayarak bize sadece bakmayı değil görmeyi öğretir.

Ekfrasis'in amacı okuyucunun imgeleri daha canlı bir şekilde deneyimlemesi amacıyla hayal gücünü tetikleyecek bir seyir yaratmaktır. Ancak farklı araçlar olan imge ve söz birbirlerinin içine sığmamaktadır. Ekfrastik metinler aslında bir imkânsızlığı dayatmaktadır. İmkânsızlık yazınsal dil yoluyla görsel dilin görülemeyeceğidir. Ancak Homeros'un İlyada destanındaki Akileus'un kalkanı tasviri gibi gözle görülemeyecek en üstün görsel yapıt da ancak şiir dilinde var olabilmektedir. Dolayısıyla, bir nesnenin görselliğinin sözle temsilini ifade eden ekfrasis kavramı, ortaya attığı bu paradoks ile *Ut pictura poesis* kavramını; şiirin mi resim gibi yoksa resmin mi şiir gibi olduğu tartışmalarına farklı bir bakış açısından bakmamızı sağlamaktadır. "Heffernan'ın değindiği gibi, Romantik dönemdeki resim betimin temel çelişkisi, bir yandan görsel sanat yapıtını betimleyerek onu yeniden yaratmak, diğer yandan bu yapıtların estetik güzelliğini sorgulamaktır" (Uzundemir, 2010, s. 58).

İmgeleri konuşurmak adlı kitabında Özlem Uzundemir bu konuda farklı düşünürlerin görüşlerini şöyle aktarıyor: "Joseph Addison doğuştan kör bir insanın eline aldığı bir heykelciğin üzerinde gezdirdiği parmaklarıyla insan vücudunun biçimini anlayabileceğini ama resme dokunduğunda bunu anlamasının olanaksız olduğunu söyler. Dolayısıyla aynı şekilde sözcüklerle tasvir edilen bir nesne, resmin temsilinden daha başarısız olacaktır çünkü sözcükler temsil ettikleri nesneye benzemekten yoksundurlar" (Uzundemir, 2010, s. 20). Duyu organlarımızla dokunarak, görerek, işiterek, koklayarak,

algılayabildiğimiz sanat nesnelерinin duyumsattığı estetik haz ile sözcüklerin zihnimizde canlandırdığı nesnelерin verdiği haz duygusu birbirinden farklıdır. Güzele bakanın sevap işlemesi gibi, dolaysız duyumsama bize daha yakın, daha canlı ve sıcaktır.

“Addison, şairin düşünce gücünü kullanarak betimlediği bir görüntü bizim gözlem yaptığımızda belleğimize kaydettiğimiz görüntüden daha ayrıntılı olduğu için, gözlemlerken fark edemeyeceğimiz özellikleri şiiri okuduğumuzda fark edebiliriz der” (Uzundemir, 2010, s. 21). Dolayısıyla Addison görsel sanatların yazınsala göre daha dolaysız yoldan duyumsatmasının üstünlüğü ile sözel sanatların göz ile algılayamadıklarımızı açığa çıkarmasının ayırdına vararak her iki türün de kendine has üstünlükleri olduğu tespitini yapar. Ancak sözcüklerle yapılan tasvir hayal gücümüz yoluyla bize haz verdiğiinden yazınsalı görsele tercih eder gibidir.

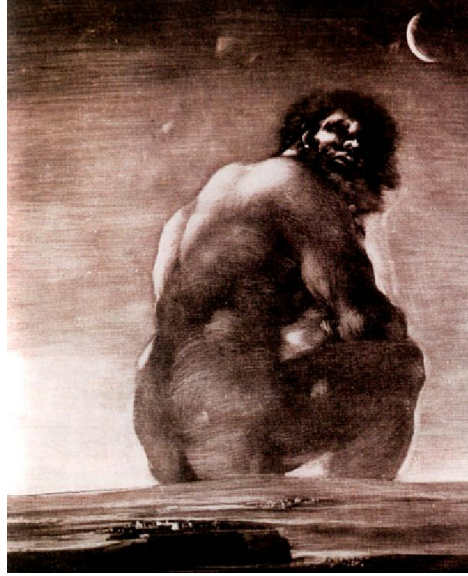
Özlem Uzundemir’in aynı kitabında Lessing’den aktardıklarında şu şekildedir: “18. yüzyıl Alman düşünürlerinden Gotthold Ephraim Lessing, Roma dönemi yapıtı olan *Laocoon* adlı heykel ile Vergilius’un *Laocoon* adlı epik şiirini karşılaştırdığı *Laocoon* (1766) adlı kitabında, Horatius’un *ut pictura poesis* kavramındaki imge ve söz eşitliğini yıkararak plastik sanatlar ile şiirin kullandığı yöntemlerin birbirinden tamamen farklı olduğunu savunur. Lessing, görsel sanatların göze hitap ettiği için doğayı bire bir yansıtan imgeler kullandığını, sözcüklerin ise adlandırdıkları nesnelер ile aralarında birebir değil de rastlantısal bir ilişki olduğunu belirtir. Lessing’e göre görsel imge sessiz, durağan ve uzamsaldır, yani resim belli bir anı dondurarak yansıtır. Oysa dil; sesli, devingen ve zamana dayalıdır çünkü dilde var olan eylemler zaman ögesi içerir. Bu nedenle de Şair, bize gösterdiği tabloyu biranda toplamak mecburiyetinde değildir. Başka bir deyişle, gözün ilk bakışta algıladığını şair sözcükleri kullanarak yavaş yavaş aktarır. Lessing bu ayrımı yaparken yazının imgeye olan üstünlüğünü savunur ve şairin sözcüklerle anlattığının resimle yapılamayacağını dile getirir: Şairin kelimelerle husule getirdiği müzikal resmi diğer bir dile çevirmek imkansızdır ve onu maddi bir resme bakarak keşfetmek de mümkün değildir” (Uzundemir, 2010, s. 21).

Yukarıda bahsi geçen Addison ve Lessing gibi kuramcılar sözel anlatının hayal gücünü harekete geçirmesi yoluyla zihnimizde imgelem yaratması üzerine savlar öne sürmüşler, hayal gücü yoluyla duygulanımları esas alan Romantik akımın habercisi olmuşlardır. Bu düşünceler ışığında gelişen yeni algı dünyası sanatçıyı dış dünyanın nesnel taklidinden alıp kendi güçlü duyguların açığa çıkması ve heyecan uyandırıcı duygusal dışavuruma doğru götürmüştür.

“Sanat eleştirmeni Walter H. Pater, *Rönesans* adlı kitabında şiir, resim ve müzik sanatlarının farklı yöntemler kullandığına değinir. Resim renk kullanırken, müzik ses, şiir ise ahenkli ölçülü sözcük kullanır. Her sanat türü kendine özgü bir özelliğe ve belli sınırlamalara sahip olduğu için başka bir türe aktarılamaz. Fakat Pater’a göre, sanatlar arası farklılıklara karşın sanatlar birbirlerinden yararlanmak isterler. Pater, sanatın temelinde yatan olgunun, sıradan deneyimleri dönüştürerek yeni bakış açıları kazandırmak olduğunu savunur (Uzundemir, 2010, s. 24).

Neoklasik akımdan itibaren edebiyat ve diğer sanatlar arasında yakın bir etkileşim görülmeye başlamıştır. Sanatlar arası ilişki Rönesans’ta da vardır ancak bu ilişki Romantik döneme gelindiğinde çok daha yakındır. Hatta bu dönem eserleri edebiyata göre tasarlanmıştır bile denebilir. Çünkü duyuları en iyi aktaran yapıtların Lirik şiirler olduğu düşüncesinden yola çıkılmaktadır.

Eskiden resmin konusunun büyük bir çoğunluğunu İncil’den alınan kutsal konular, azizlerin öyküleri, mitolojik tanrılar, destansı kahramanlık öyküleri ya da erdemlerin alegorik anlatımlarından oluşuyordu. 18. yüzyılın ortasına kadar bu dar sınırlı konuların ne kadar az dışına çıktığı şaşırtıcıdır. Fransız ihtilali ile birlikte, sanatçılar artık her türlü konuyu ele almakta özgür hissediyorlardı.



Resim 21: Francisco Goya, *Dev*, Akuatint, 28.5x21 cm, 1818.

Goya bu resminde geçmişin geleneksel alışkanlıklarına sırtını dönerek bağımsızlığını ilan eder gibidir (Resim 21). Konusu ne İncil'den, ne tarihten, nede günlük yaşamdan olmayan, savaşın sıkıntıları ve insanların çılgınlıkları altında ezilen ülkesinin acısını anlatan bir şairin hayalinde canlanan şiiri resmetmiş gibidir. "Gelenekten kopuşun en dikkati çeken resmi bu, artık sanatçılar, o zamana kadar sadece şairlerin yaptıklarını yapıyor, kişisel hayallerini özgürce kâğıda döküyorlar" (Gombrich, 1999, s. 488).

Romantik dönem olarak adlandırılan 19. Yüzyılın başında yıllarca süregelen taklit kuramı terk ediliyor artık nesnel dünyanın temsili yerine sanatçı öznel ve iç dünyasının deneyimleri ile kendisini duyu ve heyecanlarına adıyordu.

Temsilin taklit olarak algılandığı dönemlerde doğaya tutulan ayna artık insanın kendisine ve deneyimlerine tutulmalıydı.

"Her ne kadar Romantik dönem şairi dış dünyadan ilham alarak şiir yazsa da, bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir" (Moran, 2013, s. 101-102).

Romantik akımı izleyen dönemin önemli ressamlarından D.Gabriel Rossetti'nin Dante'nin *Yeni Hayat* adlı eserinden esinle yaptığı *Dante'nin aşkı* (Dantis Amor) adlı resim (Resim 22), çağdaşları olan ressamların üslubundan oldukça farklı ve ilgi çekicidir. Rossetti, Millais ve Hunt ile birlikte Ön-Rafaeloculuk akımının kurucusudur.



Resim 22: D.Gabriel Rossetti, *Dantenin Aşkı*, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 75x81 cm, 1860, Tate Britain.

Rossetti bu resimde Dante'nin Beatrice'e olan aşkını konu etmiştir. Resim ilk bakışta bir İncil sahnesi ikonası gibi boyanmıştır ve Giotto'nun 1305'de yaptığı *Ölü İsa'ya ağıt* resmiyle paralellik taşır. Resim diyagonal olarak geometrik şekilde bölünmüştür ve tam ortada aşk alegorisi bir melek kucağında güneş saati tutmaktadır. Sağ altta Beatrice karanlık dünyası içinde yıldızlı gecede hilal şeklinde ay içinde gösterilmiş ve sol yukarı köşedeki kutsal haresi içinde aydınlık bölümde güneş gibi parıldayan İsa'ya doğru bakmaktadır. Burada Rossetti Dante'nin İlahi komedyasının sonundaki "Güneşi ve yıldızları hareket ettiren aşktır" (Love which moves the sun and the other stars) cümlesini görselleştirmiştir. Bu cümle çok katmanlı anlamlar taşımaktadır. Dolayısıyla resmin diyagonal olarak ikiye bölünmüş olması, aydınlık ve karanlık, gündüz ve

gece, umut ve keder gibi birçok anlamı barındırmaktadır. Aşk ise sadece Dante'nin aşkını değil aynı zamanda hem Rossetti'nin aşkını hem de ilahi aşkı anlatmaktadır. Resimde birçok başka sembolik detaylar vardır bu yalın sahne aslında kutsal üçleme (Holy trinity) gibi üçlü anlam katmanları da taşımaktadır. Burada bizi ilgilendiren Rossetti'nin Dante'nin yeni hayat kitabındaki aşkı ele alıp kendi aşkı arasında paralellik kurarak Dante'nin aşkı üzerinden kendi aşkı ve karısı Elizabeth'e ve toplumsal sorunlara karşı duygularını sembolize etmiş olmasıdır. Resimde Dante'nin aşkı Beatrice ile kendi karısına karşı olan önce korumacı ve sonra da pişmanlık duygularını anlatmaya çalışmıştır (Robert J.W. 2014).³

Romantizm ile birlikte "Sanat duygusal tepkimelerin bir uyarıcısına dönüştü ve hala romantizmin gölgesinde yaşıyoruz. Popüler kültürde sanatçının beklide en çok yinelenen görüntüsü kendi duyguları ile iletişime geçmeye çalışan kişi gibidir. Alman dışavurumculuğundan modern dansa kadar 20. yüzyıl sanat akımlarının çoğu Romantizmin doğrudan varisleri olarak görülebilir" (Carroll, 2012, s. 91).

"Modernist dönem olarak adlandırılan 20. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde, sanat ve yazında yansıtma kuramı ve gerçekçilik yadsınır. Bunun bir nedeni Einstein'ın görecelilik kuramının etkisiyle mutlak gerçek ve mutlak doğru kavramlarının yok edilmesi, diğeri de fotoğraf makinesinin icat edilmesidir. Böylece resim ve heykel gibi doğal imgeler kullandığı düşünülen görsel sanatlar, Rönesans'tan beri süregelen gerçeği olduğu gibi yansıtma düşüncesinden vazgeçer" (Uzundemir, 2010, s. 25).

Gerçekçilik akımı ile empresyonizm arasında köprü olarak ilk modern ressam diye nitelendirilen Manet'nin *Folies-Bèrger'de bir bar* adlı resmi onun ölmeden önceki son önemli yapıtı olarak anılmaktadır. Bu resim doğrudan J.W. Waterhouse'un *Sahalott Leydisi* adlı resmindeki gibi bir şiirin içindeki imgelerin görsele dönüşümü değildir. Tam tersine tam olarak bir yazınsala da dayanmamaktadır. Burada ele alınmasının sebebi Charles Baudelaire ve Emile

³ Robert J.W., 2014, Pre-Raphaelite Reflections, <https://dantisamor.wordpress.com/2014/03/07/the-love-of-dante-dantis-amor-1860/>, erişim: 5 Ekim 2015.

Zola gibi iki önemli edebiyatçı ile yakın arkadaşlıklarından doğan etkileşimi göstermektedir. İmge yaratımında edebiyatçı ressam ilişkilerinin güzel bir örneğidir. Görsel sanatların edebiyat ile ilişkisi, sanatçı ve edebiyatçıların arasındaki arkadaşlıklara, yaşanmışlıklara, etkileşime, birlikte çalışmalara bağlı olduğunu kanıtlayan bir örnektir.



Resim 23: Edouard Manet, *Folies-Bèrger'de Bir Bar*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96x130 cm, 1882, Courtauld Galerisi, Londra.

Şule Nurengin Beksaç bu resim ile ilgili detaylı bir analiz vermektedir: “Manet’in Baudelaire ile olan dostluğu birbirlerinin sanat anlayışının ve sanatsal kimliklerinin oluşumundaki rolü önemlidir. Baudelaire’e göre yaşamın kendisi sanat için gerçek bir esin kaynağıdır. Özellikle Positivist düşünce akımından kaynak alan sanat, bilim gibi gerçeği yansıtmalıdır düşüncesiyle beslenen Manet, Baudelaire’in düşüncelerini en yalın ve en iyi biçimde yansıtabilen ressam olmuştur denebilir. Manet’in sanat yaşamında önemli etkisi olan, çağını bir başka önemli yazın adamı da Emile Zola olmuştur. Zola’nın ressamla olan yakın dostluğu her ikisinin de özellikle *Nana* adını taşıyan yapıtlarında ortaya çıkan bir diyalog içinde bulunmalarının en güzel örneğidir. Her iki ustanın elinde çarpıcı bir nitelik kazanarak yalın biçimde ifadesini bulan sosyal bir yaranın ifadesi olarak *Nana* hem bir tablo hem de roman olarak Sanayi Devrimi sonrasında önemli bir metropol olan Paris’te

yaygınlık kazanan fuhuş ve insanın bir meta unsuru olma olgusuna dikkat çekmektedir” (Beksaç, 2006).⁴



Resim 24: Edouard Manet, Nana, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 154x115 cm, 1877, Kunsthalle Hamburg.

Zola iki eserlerinde *Nana* adında bir fahişeyi anlatır. Manet de yaşadığı topluma karşı eleştirel bir tutumla çalışmalarını yapar ve insanların eşleri ve metresleri arasında gidip gelen ikiyüzlü bir hayatı Kırdı kahvaltısı, *Nana* ve *Olympia* resimleri ile gözler önüne sererek toplumdaki çifte standartı, ikiyüzlülüğü eleştirir. *Folies-Bèrger'de bir bar* adlı resim ise bu üç resminden sonra yaptığı son eserdir ve daha önceki yapıtlarındaki eleştirilerin bir sentezi niteliğindedir. Adeta tüm sanat deneyimini tek bir potada eritmiş gibidir. Yine kadını merkeze alarak toplumsal bir eleştiri yapar.

Tüm bu örneklerle açıklanmaya çalışılan aslında temsil kuramının artık doğaya ayna tutmak yerine topluma ve insana, romantizm ve realizm akımlarından geçerek duyguların dışa aktarımı olan anlatımcılığında artık modernist dönem başlarken resimsel temsilde yetersiz kaldığı gelinen bu noktada izlenim ve hatta

⁴ Şule Nurengin Beksaç, 2006, “Edouard Manet ve Folies Bergere Bari” <http://www.msxlab.org/forum/guzel-sanatlar/446097-folies-bergerede-bir-bar-edouard-manet.html#ixzz3pEFVYJxt>, erişim: 1 Aralık 2015.

daha ötesinde anlam ve biçimin tatmin edici bir uyumluluk içinde olması gerekliliğidir.

Modernizmle birlikte, Romantizm akımı ile başlayan insanın bireyselleşmesi ve kendi duygularının aktarımı olarak dışavurum kuramı gibi, biçimcilik de temsili sanat kuramlarına bir tepki olarak ortaya çıktı (Carroll, 2012, s. 162).

Bütün bu kavramsal açıklamalardan anlaşılabilir şöyle sıralanabilir. Zihnimize kelimeler ve metinler aracılığı ile imgelem oluşturma dolaylı bir yol kat etmektedir. Duyularımıza değil okuma ve anlamlandırma mekanizmalarımızın devreye girmesi ile imge oluşturma süreci gerçekleşmektedir. Resim ise imgeyi direk belirtmektedir somut bir şekilde gözlerimizle algılanır hale getirir. Metinlerden imge oluşumu ayrıca bir okuma süreci de gerektirir. Örneğin bir karakterin zihnimize canlanmaya başlaması belli bir hikâyeye içerisinde o karakterin davranışlarının takibi sonucunda bir kıpırdanma oluşur. Kelimelere bakar bakmaz o kişiyi tanıyamayız. Görüntü ise bize o kişi ile ilgili karakteri hemen yansıtır. Bu görüntü bize yazınsal olarak tarif edilir ise zihnimize bulutsu bir hayal olmaktan çıkar, somutlaşmaya yaşamsallık kazanmaya başlar.

Elaine Scarry *Kitapla Hayal Etmek* adlı kitabında şöyle ifade ediyor; sözlü sanatların beş duyumuza hitap eden içerikten yoksun olması sebebiyle, görsel sanatlara nazaran her zaman imgelem açısından daha zayıftır. Hayal ettiğimiz nesne bulutsudur ve algıladığımız nesne gibi yaşamsallığı ve canlılığı yoktur. Hayal gücüne çok fazla güç atfetsek de aslında bizi o kadar da iyi kandırmaz renksiz ve bulanıktır. Aristoteles bu renksizliğe imgelerin zayıflığı, Sartre ise imgelerin temel yoksulluğu der. İmgelerin zayıflığı ve yoksulluğundan bahsetmek bir algı yokluğundan bahsetmektir. Hayal ettiğimiz şey doğal olarak canlılıktan yoksundur çünkü o bir hayaldir. Canlılığı imgelemin değil algının bir özelliğidir. Resim, heykel, müzik, tiyatro, film gibi sanatlar hepsi görülür dünyanın birer parçasıdır ve onun canlılığını içlerinde taşırlar. Sözlü sanatlar ise duyulara hitap eden içerikten neredeyse tamamen yoksundur. Scarry bize sözlü sanatların “taklit içerik” adı verdiği bir olgu ile bize gerçekte yapmıyor olsak da bir dizi talimatla mecazi odaları, yüzleri, ormanı, güneşi tenimizde hissetmeyi

taklit ederiz. Talimatlar yoluyla nesnelere mekanları imgelemimizde inşa ederiz. Romandaki imgelerin gerçek dünyayı temsil ettiğini söyleriz ama aslında taklit bizim onlara bakışımızdadır. Tepelerde uğuldayan rüzgarı hayal ettiğimizde gerçekten rüzgarın sesini duymayı taklit ederiz. İster kendimiz hayal edelim ister yazarların talimatlarıyla, hayal etmek bir algısal taklit eylemidir. Peki nasıl oluyor da kendi başımıza hayal ettiğimiz zaman görüntüler bulutsu ama yazarın talimatıyla yaptığımız taklit gerçek algıya yaklaşabiliyor? Scarry bu soruyu şöyle yanıtlıyor: “Her sanat bizi şu üç edimi gerçekleştirmeye teşvik eder; dolaysız algılama, gecikmeli algılama ve taklit algılama. Sözlü sanatlar 3. kategoridedir. İmgesel canlılığın, algının derinlemesine yeniden üretilmesiyle mümkün olabileceğinden bahseder ve eğer hayal etme algısının taklidiyse, hayal etmenin başarısı söz konusu taklidin aslına yakınlığıyla tanımlanacaktır” (Elaine Scarry, 2006, s. 12-13).

Tıpkı Leonardo gibi Addison da bir nesneyi sözcüklerle betimlemenin, resmin temsilinden daha başarısız olduğunu çünkü resmin temsil ettiği nesneye benzediğini, oysa sözcüklerin bu yetiden yoksun olduğunu belirtir. “Addison’a göre renkler her dili konuşur, fakat sözcükler ancak o dili konuşan insan ve milletlere hitap eder. Yani ona göre, resim şiirle karşılaştırıldığında daha evrenseldir” (Uzundemir, 2010, s. 20).

Leonardo, *Paragone* adlı sanatların karşılaştırması eserinde şöyle der: “Sözleri kurgulama açısından şiir resmi aşar, olguları kurgulama açısından da resim şiiri aşar ve olgular ve sözler arasındaki fark ne ise, resim ile şiir arasındaki fark da odur” (Da Vinci, 2007, s. 42). Leonardo’ya göre resim sanatı olgular temelinde kendisi yoluyla kendini sergiler, şiir ise coşku uyandıran kelimeleri kullanarak bir imgelem yaratır. Resim konuşmaz, dilsiz bir şiir gibidir ve şiir ise kendini kelimelerle öven kör bir resim. Şiir görüntülerin etkilerini, resim ise etkilerin görüntülerini sunar.

“Picasso da sanatını anlamak isteyenlere gülüyordu. *Herkes sanatı anlamak istiyor. Niçin bir kuşun ötüşünü anlamaya çalışmıyorlar*, diye soruyordu. Haklıydı aslında. Hiçbir tablo kelimelerle tam olarak açıklanamaz. Ama sözler kimi

zaman yararlı yol göstericilerdir; ortalığı yanlış anlamalardan temizlemeye yardım ederler ve en azından bize, sanatçının içinde olduğu duruma ilişkin bir ipucu verebilirler” (Gombrich, 1999, s. 577).

Her sanatçı ya da sanat akımı yeni bir gelişme ve bir değişikliği ortaya koymaya çalışır, bu durum edebiyatta da resimde de hep aynı olagelmıştır. Resim ve edebiyat eserleri imge yaratma yolunda farklı araçlar kullanır ama her bir eserin amacı diğerlerinden farklı olmaktır. Gombrich’in *Sanatın Öyküsü* kitabına başlarken kullandığı ilk cümlede dediği gibi aslında sanat diye bir şey yoktur, sanatçılar vardır. Amaçları ne olursa olsun ortak paydaları bir diğerinden değişik olma dürtüleridir. Bu dürtüyü hangi araçla daha iyi yapabiliyorlarsa onu kullanırlar, bu bir edebiyat eseri bir müzik bestesi ya da bir heykel olabilir. Zaten birçok ressam şiiir ya da yazılar yazmış, birçok yazar ya da şair de resim yapmayı denemiştir. William Blake hem şair hem ressamdır, Ülkemizde Bedri Rahmi Eyüboğlu, Tevfik Fikret, İlhan Berk bu anlamda hem edebiyatçı hem de ressam olarak sayılabilecek önemli sanatçılarımızdır. İki sanat dalı da birbirleri ile her zaman iç içe olmuştur. Ressamların içinde bir şair, şairlerin içinde bir ressam vardır diyebiliriz. Anonimleşmiş ama aslında Paul Valery’nin bir anekdotu olan, ağızdan ağıza dolaşan bir laf vardır: Ünlü ressam Degas dostu şair Mallarmé’ye “Şiiir yazmak istiyorum ama bir türlü uygun fikirleri bulamıyorum” der. Mallarmé de herkes bilir şiiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” diye cevap verir.

Sanat yapıtları insanın insan için yaptığı eserlerdir ve yapılmalarının belli bir nedeni ve amacı vardır. Dolayısıyla sanat yapıtlarına insanlık için görevi olan nesnelere olarak da bakabiliriz. İmge yaratmada tüm sanatların kendine has yöntemleri vardır. Görsel anlatıda imge seçimi tamamen amaca uygun bir üslup ile aktarımın sağlanmasında yatmaktadır. Eski mısırdan yandan gösterilmiş insan figürleri onların insanın böyle görüldüğünü sandıklarından değil önemli saydıkları meseleyi en yalın biçimde görsel olarak aktarabilmek için koydukları kurallardan idi. Dolayısıyla anlatılmak istenene en iyi hizmet eden yolun bulunması görsel imge yaratımında önemli bir noktadır. Görsel imge yaratımında 19. yüzyıla gelene kadar hep belli kalıplar içerisinde kalındığı bir

gerçektir. İstisnalar elbette vardır ama genel olarak sanatçı özgür değildir. Sanatçının üslubu Kilisenin, otoritenin, kralın, imparatorun düşünce tarzına ve kurallarına göre, dinsel ve siyasal amaçlara göre şekillenmiştir. 19. yüzyılda sanatçı bir birey olarak özgün olma peşindedir. Her bir sanatçı belki de diğerinden farklı olmak adına kendine ait bir form, bir üslup peşinde düşmüştür. Bugüne gelindiğinde sanatçı, her ne kadar bireysel ve özgür desek de, “gösterinin” diğer bir deyişle sermayenin kontrolündedir. Sanatı satın alan insanlarla uğraşmak beklide Gombrich’in dediği gibi daha gaddar efendilerin emrine girmiş olmaktadır.

Bugün hala antik yunan mitlerinin, dini metinlerinin kullanılması bir yazınsala başvurulması beklide bir anlamda ustasını kaybeden çırakların, özgürce ama kurallara ihtiyaç duyarak, bir öğüt ve esin almak arayışındandır. Belki de ortak bilince yerleşmiş gelenekten bilinçsizce elinde olmadan henüz kopmamakta, kendi değerlerini aktarma yolunda duygu yüklü medyalara, edebiyata, şiire ve geleneksel olana başvurmaktadır. Belki de “gösteri” geçmişin hayran kalınan yapıtlarına en iyi yakınlaşabileni iyi sanatçı saydığından, ya da klasik eserlerin derin ve gizemli gerçekleri içerdiği inancındandır. Görsel bir yapıtın içeriğinde mevcut görüneni meşrulaştıracak bir başka eserin mevcudiyetini aradığından. Beklide sanatında sanatı soylulaştırmaktadır. Bir sanat yapıtı başka bir yapıt ile örneğin bir şiir bir roman ile ilişkili ise o eserin değeri daha artmış içeriği daha meşru daha zengin daha soylu bulunacaktır. Farklı araçlar kullanılarak yaratılmış imgeler, örneğin biri resim diğeri şiir ile anlatılmış iki aynı nesne bir birlerini simgelemek yoluyla daha öne çıkabilir soylulaşabilir diğerlerinden ayrışabilir ve meşruiyet kazanabilirler.

Gerek yazınsal da olsun gerek görsel sanatlarda bizi etkileyen sezgilerimizi tetikleyen imgelerdir. Biz imgeler aracılığıyla imgenin ötesindeki duygu ya da düşünceyi sezinliyoruz. Yazınsalın ve görselin hayal gücümüzü farklı yollardan etkilemesi iki sanat ürününün birbirlerinden beslenmesine ya da esin almasına sebep olmaktadır. Bu yüzden ki Afrodite heykelinin ihtişamı şiirlere konu olmuştur. *Laokoon* heykeli bir efsanenin görselleşmesidir ve çarpıcı etkisiyle de

şiiirler yazılmasına sebebiyet vermiştir. *Don Kişot* romanı kahramanlarından yüzlerce resim yapılmıştır. İki sanatta birbirlerini etkilemişlerdir.

Ressam için tek bir karede vereceği mesaj ve duyumsatmak istediklerini ancak onun için gerekli en önemli içsel özü hissettirecek imgeleri yakalayabilmesi ile mümkündür. Bunu da yazınsal eserlerin hayal gücünde yarattığı imgelemlerde bulabilmektedir. Çünkü edebiyatçılar, örneğin Shakespeare, insan ruhunu kavrayabilmiş insan davranışlarının ruhsal özünü yapıtlarında aktarabilmiştir. Görsel yapıtlarda dikkati içsel olana yönelterek, mesajını en çarpıcı biçimde gözü başka şeylerle oyalamadan iletebilmelidir.

Diğer bir taraftan resimsel imgeler hayal gücümüzü meditatif olarak da etkilediklerinden, doğu sanatı bunu keşfetmiş ve resimler derin düşünme için bir araç olarak yapılmış ve kullanılmışlardır. Görsel imgelerin seyri insan da bir ruh dinginliği de yaratabilmektedir. Buda yazınsal ile görsel arasındaki, insan ruhu üzerinde, hayal gücünü etkileme açısından, başka bir farklılığı ve işlevi de ortaya koymaktadır.

Görsel sanat üretimi bilgi ve hayal gücü gerektirir. Bu ikisi olmadan bir şey üretmek neredeyse imkansızdır. Dolayısıyla ressamlar ya da görsel sanat üretenler bu güçleri edebiyattan alabilmektedirler. Bilginin edebiyattaki şiirsellikle yoğrulmasıyla görsel sanatçı kendi imgelerini üretebilmektedir.

Artık sanatçı birey olarak kendini ispatlayacağı konuları kendisi seçmekte özgür kaldığından sanatçının bir çıkış noktasına, bir öze, bir çekirdeğe ihtiyacı vardır. Gombrich'in ifade ettiği gibi istiridyenin kusursuz bir inci üretebilmesi için çevresinde inciyi oluşturabileceği bir cisme ihtiyacı vardır. "İnci böyle bir çekirdek olmaksızın biçimsiz bir kütle olarak gelişir. İşte sanatçının da iyi bir yapıt oluşturacaksa böyle bir çekirdeğe, yeteneklerini seferber edeceği bir göreve ihtiyacı vardır" (Gombrich, 1999, s. 594). Eskiden sanatçıya işleri bir görev gibi sipariş ediliyordu. Yazınsal eserler adeta görev verici durumunu da almıştır. Edebiyat eserleri sanatçının içsel motivasyonunu harekete geçiren bir

unsurdur. Yazınsal eserlerden etkilenen sanatçı bir görev üstlenmişçesine imge üretir.

Yazı kelimelerden oluşan insanın yarattığı bir teknolojidir (Ong, 1995, s. 101). Edebiyat insana has bu dili kullanır. Sanal bir tekniktir. Resim ya da plastik sanatlar ise doğal görüntülerdir. Bir nesne olarak varlık gösterirler.

Bir romanda ya da şiir de birisi bizimle konuşur gibidir. Bu yazar ya da hikâyenin içindeki karakterlerdir. Ya da karakteri konuşturan yazardır. Biz bir anlamda konuşan karakter yoluyla yazarın niteliklerini de hissederiz. Ama resim ya da görsel bir sanat yapıtı bizimle konuşmaz, bir hikâye anlatılıyor olsa bile anlatıcı ortada yoktur. Resim ya da görsel bir yapıt bir nesne olarak vardır ve kendini sergiler. Görsel yapıt ile olan ilişki karşılıklı durup bakarak gerçekleşir. Karşısında durur ve ona bakarız, oda bize bakar. Yapıtı üretenin özelliklerini hissettirmez ya da biz eseri yapandan çok görünenleri algılarız. Beklide nasıl yapılmış olabileceğine dair bir şeyler düşünürüz. Kitap nesne olarak kapalı bir kutu gibidir, kendi başına tek bir imgedir; açıp içeriğini okumadıkça kendi imgesinin dışında bir şey ifade etmez. Resmin kendisi bir tuval ya da herhangi bir plastik eser sadece bir biçim olarak bile içeriğinden ayrı olarak bir şeyler ifade eder.

Bu tezin konusunun en açık biçimde ortaya koyan, hatta konuyu tam anlamıyla açıklayan eser Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi romanı ve müzesidir. Yazınsal bir yapıt gündelik yaşam eşyalarının resimsel kompozisyonlar halinde düzenlenmesi ile nesnelleştirilmiştir. Eser bir roman olarak müzesindeki eşyalar ile meşrulaşır, gerçek olur. Müzede, romanı sayesinde soylulaşır, arkasında bir hikâyesi vardır. İki yapıt birbirlerine gönderme yaparak beslenir ve çoğalır. Anlamı ve varlığı büyür. Yazınsal olan roman, müze de görsel dile dönüşmüştür. Masum şeylerin (gündelik yaşam nesnelere) gözler önüne serdiği yaşam hikâyesi aslında romandan bağımsızdır. Roman her seferinde nesnelleştirilmiş haliyle yeniden doğar ve sonsuzlaşır. Romanı okumadan bile nesnelere sihirleri üzerimize siner.

Müzedeki eşyalar ile oluşturulmuş hayattan kesitler ile yazılı metinlerin çok ötesinde sanki bir tiyatro sahnesinde oynanan hayatın tanıkları gibi hissederiz. Plastik görsel kurgular romanda anlatılan hikâyelere de yaşam katmıştır. Roman görsel imgelerin büyüsel gücüyle beslenmekte ve hayat bulmaktadır. Görsel sanatların bize yaşamı daha yakınlaştırdığının en güzel ve en yakın örneğidir. Sanatta her zaman yeni yöntem ve buluşlar olmasının sebebi her zaman anlatılmak istenenin bize daha iyi hissettirebilmek için yakınlaştırılmak istenmesindedir. Roman ve müzesi bir sanat eserinde aranan önemli bir özelliği doyurucu ve etkileyici bir bütün olmayı sağlamaktadır. Tek başlarına kalsalardı aynı etkiden bahsedemeyecektik.



Resim 25: Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, Füsun'un İçtiği Sigaralardan Oluşturulmuş Duvar.

Masumiyet Müzesi romanında ana karakter Kemal aşık olduğu kadına ait eşyaları toplar. Pamuk da romandaki hikayenin geçtiği yıllarla ait nesnelere gerçek hayatta toplar ve bu nesnelere sergilendiği roman ile aynı isimde bir müze açar. Pamuk, romanı yazmaya başlamadan önce müzeye koyacağı eşyaları toplamaya başladığını, romandaki hikayeleride bu eşyalara bakarak yazdığını belirtir.

Fusun'un eşyalarını toplayan Kemal'den esinlenerek bu eşyaların sergileneceği bir müze açılacağı romanda da geçmektedir. Kitabın adı da buradan geliyor yani romanın kurgusu başından bu müzenin yapılacağı bilgisiyle ilerliyor.

Masumiyet müzesi romanından ayrıca müzedeki bu seksen üç bölümü fotoğraflarla anlatan *Şeylerin Masumiyeti* adlı ayrı bir kitap da yayınlamıştır. Bu kitabın giriş iç kapağında Eugenio Montale'nin *Limonlar* şiirinden şu mısralar yer alır :

“ Bak bu sessizliklerde şeyler,

Sanki en gizli sırlarını

Teslim edecek gibidirler.

-Limonlar, Eugenio Montale

Müzedeki romandaki hikâyelerin geçtiği yıllara ait eşyalara ve düzenlemelerine baktığımızda romandaki karakterlerin gerçekten yaşamış oldukları hissine kapılırız. Sırlarını içlerinde saklı tutan nesnelere yaşanmışlıkların birer tanıkları olarak her şeyi anlatıyor gibiler. Bu nesnelere bize teslim ettikleri sırlar kendi hatıralarımızla karışıp romandaki hikayeyi bize yaşatıyor. Yukarıda bahsi geçen Elaine Scarry'nin imgelerin yaşamsallığı ve canlılığı ile hayal gücümüzün nasıl çalıştırıldığı olgusu, yazarın romandaki talimatları ile hayal gücümüzde canlanmasına benzer şekilde, müzede gündelik yaşamdan toplanan nesnelere, kutu ve vitrinler içerisinde romanın bölümlerine göre düzenlenmiş kompozisyonları ile canlılık kazanmaktadır. Yazar müzede, romandaki yazınsal talimatlar yerine, hikâyelerde geçen nesnelere birebir somut hallerini üç boyutlu resimsel düzenlemeler şeklinde sunarak hayal gücümüze gerçek nesnelere üzerinden hayal kurdurarak romanına yaşamsallık katmaktadır.



Resim 26: Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, 28. ve 40. Bölümler.

Romanı ve onu nesnelere ile canlandıran müze, insana dair evrensel bir gerçeklik olan masumiyet kavramını farklı biçimlerde duyumsatılmaya çalışmaktadır. Masumiyetten bahsetmez ama nesnelere aracılığıyla sezdirir. İnsanın bir ruh hali olarak masumiyet, bir aşk hikayesinin farklı yaşam kesitlerini gösteren eşyalar üzerinden hissettirilmektedir. Başkalarının hayatlarına tutulmuş bir aynada aslında kendimizi izler ve sorgularız.

Yazınsal ile plastik arasındaki yakınlığın en somut örneğini Orhan Pamuk şu sözlerle verir: Kelime başka şeydir, eşya da başka bir şey. Kelimenin kafamızda canlandırdığı hayal bir şeydir, bir zamanlar kullandığımız eski bir eşyanın hatırası başka bir şey. Ama hayaller ve hatıralar birbirine yakındır (Pamuk, 2012, s. 18).

Buraya kadarki kuramsal tartışmalar ve sanat yapıları üzerinden örneklerde görülenler 19. yüzyıla kadar sanatın ayna görevi gördüğü mimetik yansıtma kuramından, sanatçının kendi içsel dünyasını ve hayal gücünü aktardığı dışavurumculuğa dönüşümüdür. Kimi dönemde görsel sanatlar edebi sanatlara birbirlerine üstün tutulmuş, ama daha çok sanatlar arası etkileşimden söz edilmiştir. Bugün ise her bir birey kendi gerçekliğine sanal bir ayna tutarak bir ifade yolu bulmuştur.

Dünya her zamankinden daha da hızlanmış bir şekilde değişmeye yeni olanaklar ve düşünceler sunmaya devam etmektedir. Gombrich'inde *Sanatın Öyküsü*'nde değindiği gibi değişimi akıl almaz bir hızla arttıran değişime olan ilgidir (Gombrich, 1999, s. 611). Her dönem kendi sanatını farklı yöntemlerle düşüncelerle uygulamıştır. Ortak payda ise her sanat kendi çağının bir ifadesidir.

“Balsac *Bilinmeyen Şaheser* adlı öyküsünde, kendi izleyeceği yolu ve ölçütleri kendi saptayan, Romantizm ile başlayıp sonrasında devam eden bağımsız karakterde ama hırslı ve bocalayan bir ressamı anlatır. Picasso da bu eserin 1931 baskısı için kitapta anlatılan ressamı betimleyen bir gravür yapar. Picasso'nun bu resmi, temsili sanatın kaynağı olan motif ve imgeyi birbirine örtüşündeki gücü gösterir. Balsac'ın kitabındaki ressamın trajik sonunun betimlemesinden çok Picasso burada yorulmak bilmeden çalışan, modelinden imgeler çıkarmaya uğraşırkenki çabasını gösterir. Resimdeki sanatçı fantastik eğri çizgilerle modeline çok az benzeyen resmini yapmaktadır. Söz konusu olan temsili sanatın kaynağı ve içeriğidir. Bir başka deyişle salt kopyacılıktan başka bir şey yaptığını biliriz. Burada değer, sanatçının görsel verilerden yola çıkarak esere kattığı iç görü gibi niteliklerinde yatar” (Lyntonn, 1982, s. 351-352).

Sanatın tarihinin tamamı neredeyse temsil tarihidir. Peki ya temsil edilmeyenler? Modernizm sonrası diye anılan ve modernizmin parçalanma süreci olan içinde yaşadığımız dönemde neredeyse artık temsil edilemeyen bir şey kalmamış her bir birey yeni teknolojik ve medya araçlarını kullanarak sürekli şekilde kendini temsil etmektedir. Her bir bireyin kendi simülasyon ortamı oluşmuş ve bu ortamlar üzerinden, Platonun mağara alegorisi doğrulanırcasına, varlıklarını sanal ortamlardaki temsilleri üzerinden sürdürmektedir. İnsanlar arası ilişkiler, ideaların yansımaları gibi, elektronik iletişim aletlerinin ara yüzlerinde yansımalarını bulmaktadır. Belki yarın bu yansımaların da yansımaları olan *Siri*'ler⁵ hayatın her alanına yayılacaklardır. Sanat diye bir şey yoktur sanatçılar vardır sözüne bir itiraz gibi, postmodern dönemde sanatın

⁵ Siri : Mobil cihazlarda söylediklerimizi anlayan robot, akıllı kişisel asistan ve bilgi gezginidir.

olmayışı gibi neredeyse artık sanatçılarda kalmayacaktır. Andy Warhol'un "Gelecekte herkes bir gün on beş dakikalığına meşhur olacaktır" sözü doğrulanırcasına herkes sosyal medyalar aracılığıyla kendi simülasyonunu yaratarak bireysel temsilini gerçekleştirmektedir. Herkesin bir temsili olduğundan temsil edilmeyen bir şey de kalmamış olacaktır. Herkes sanal aynaları üzerinden, artık kendi kurmacasını yazabilmektedir. Dolayısıyla ne sanat nede sanatçı kalmıştır. Bu değişime ayak uyduracak ve kavramsal sanat ile başlayarak gelişen sanat ortamı sürecinde sanatın yeni kurumları oluşacak bu kurumlarda yeni kuramlar oluşturacaklardır. Yenidünya düzeni artık sanal bulutlardan talimat alan nesnelere interneti üzerinden yoluna devam edecektir. Her şeyin ölçüsü olan insan mikro çipler ölçeğinde sanallaşmaktadır.

2.3. YAZINSALDAN GÖRSELE YANSIYAN ÇAĞDAŞ ÖRNEKLER

Çağdaş sanat eserleri birden ortaya çıkmamıştır. Modern dönemin hem devamı hem de ona tepki olarak ele alınabilir. Greenberg'in tanımlamasına göre Modernist sanat yapıtları, içerikten çok biçime vurgu yapar, değeri biçimsel niteliğinde yatar ve kullanılan malzemeye özgüdür, anlam ve mesajdan çok estetik etkiye önem verir, günlük yaşamın deneyimlerinden ve toplumsal sorunlardan bağımsız bir deneyim üretir (Whitham ve Pooke, 2013, s. 18). İki dünya savaşı arasında ve savaş sonrasında ortaya çıkan avangard akımlar çağdaş sanat için örnek teşkil etmiştir. Savaş sonrası sanatsal yapıtlar modernist dogmaya karşı kararlı bir karşı duruş ortaya koyarlar (Whitham ve Pooke, 2013, s. 43).

Her çağın kendine has duruşu, tavrı, farklı bir bakış açısı vardır. Dünya sürekli bir değişim içindedir ve yeni düşüncelerin etkisinde şekillenen sosyal yaşamın kendini ifade yolları da değişecektir. İnsanlık tarihinde sanat devirlerin başlıca ifadesi olmuştur.

"Modern sanat anlayışı klasik sanat anlayış ve estetiğinden kopuş olarak betimlenmektedir" (Şaylan, 2009, s. 79). "Modern dönemde önem kazanan

gerçekliğin yansıtılmasında ayna metaforu değil, sanatçının sübjektif yorumudur. Özgürlük ve özgünlük belirleyici hale gelmiştir. Klasik dönemde aydınlanma çağı anlayışı içinde her sorunun sadece tek bir doğru cevabı vardır ve sanatsal ürün için tek bir temsil modu olabilir düşüncesi vardı. Postmodern söylem eski aşamaya özgü her şeyin bittiğini, kuram, ideoloji, insancılık ya da avangard gibi kültürel değer ya da eğilimlerin son bulduğunu öne sürmektedir. İnsan ve topluma yönelik her türlü düzenleme önerisi, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı için reddedilmektedir (Şaylan, 2009, s. 52). Aydınlanma felsefesi modern çağın kültüründe merkezi önem taşır. Aydınlanma akıl ve bilim aracılığı ile her türlü sorunun çözülebileceğini temel alan evrensel bir kültür anlayışıdır. Postmodernizm ise aydınlanma felsefesi üzerine oturan kültürün aşılması geçersiz hale gelmesini ifade eder (Şaylan, 2009, s. 56).

“Arthur Danto, *Sanatın Ölümü* kitabında sanatın tarihsel olarak birbirini izleyen üç aşamasından bahsetmektedir. Bu aşamalar ile kapitalizmin aşamaları arasında bir bağ kurulabilmektedir. Birinci klasik dönemde sanatçı gerçekliği algılamakta ve yorumsal mesaj içinde algıladığı gerçekliğin temsilini kurmaktadır. İkinci aşamada sanayileşme, kentleşme, teknolojinin belirleyiciliği ile kapitalizmin gelişmesine paralel olarak sınıflar arası farklılaşmalar sonucunda sanat gerçeğin temsili olmaktan çıkmıştır. Sanatçının farklı gerçeklikler ile ilgili izlenimini ve yorumunu ortaya koyması önemli hale gelmiştir. Sanatçı ilgilendiği konuyu tam bir özgürlük içinde yorumlayacaktır. Kapitalizmin gelişmiş evresi olan üçüncü dönemde ise tarihsellik ortadan kalkmış, herhangi bir gerçeklik yorumu anlamsızlaşmıştır. Sanat bir felsefeye dönüşmüş ve kendi kendini sorgulamaktadır. Artık gerçekliğin kaynağı sanatsal üründür ve Danto’ya göre bu sanatın ölümü anlamına gelir” (Akt. Şaylan, 2009, s. 64).

Peter Bürger’in avangard kuramı kitabında, gelenekten tam bir kopuş olarak nitelendirdiği, günlük yaşamın kaygılarıyla eleştirel bir şekilde ilgilendiği, özellikle Dada ve Sürrealizm akımlarının geliştiği dönem “Tarihsel Avangard” olarak adlandırılmaktadır, bu dönemi 1950-1960 arasındaki neo-avangard girişimlerden ayırır (Bürger, 2012, s. 55). 1960 sonrası da modernizmin

parçalanmasını içeren dönem olarak ele alınmakta ve postmodern olarak adlandırılmaktadır.

Çağdaş sanat gelenek ile bağlarını koparmıştır ancak çağdaş sanat da geleneklere karşı çıkan bir başka gelenek den evrilmiştir. Tüm sanat eserleri yapmakla, iletişim kurmakla, hissetmekle ve bakmakla ilgilidir ve hepsinin anlayışı, icadı ve amacı özünde aynıdır; anlam ve yorum üzerinde hiçbir tekel yoktur (Whitham ve Pooke, 2013, s. XV). Çağdaş sanatın çeşitli formları vardır, bu bir resim olabileceği gibi, bir video, bir fotoğraf, yerleştirme, ya da performans da olabilir. Konuları da çeşitlidir. Natürmort, figürlü kompozisyonlar, tarihsel anlatılar, manzara resimlerinin yerini küreselleşme, siyaset, cinsiyet ve kültür farklılıkları üzerine yorumlar almıştır. Çağdaş sanat eseri mesajını, 19. yüzyıla kadar süren mimesis ölçütüne göre değil metafor ve ima yoluyla anlatır (Whitham ve Pooke, 2013, s. 3). İzleyicide uyandırdığı temsili bir bağlantı ile mesajını sezdirir.

“Hal Foster *Yıkıcı Göstergeler* isimli makalesinde şöyle der: Sanatçı, sanat nesnelere üreten kişiden çok göstergelerin yöneticisi durumundadır; izleyicide estetiğin pasif alıcısından ziyade mesajların aktif bir okuyucusu...” (Akt. Whitham ve Pooke, 2013, s. 44). Bu sözleriyle Foster modernizmden çağdaşa doğru sanatın geçirdiği değişimi anlatmaktadır.

Çağdaş sanat eserleri kendi içinde çok çeşitlilik gösterir. Kullandıkları araç ve malzemeler, teknik ve süreçler çeşitlidir. Daha önce sanatın dışında kalan fotoğraf, film, video, dijital medya, gündelik yaşam nesnelere, insan bedeni, ses, arazi gibi birçok araç ve ortamı kucaklar hatta farklı araç ve malzemeleri sanatsal disiplinlerin birleştirildiği melez yapılar halinde kullanır. Çağdaş sanat eserleri tek bir birey tarafından yapılabildiği gibi artık kolektif üretimlerde söz konusudur.

Çağdaş sanatı geçmişteki sanat algılarından ayıran dönüşümünü bu tez çalışmasının konusu olan yazınsaldan görsel dile yansıyan aşağıdaki on altı yapıt ile örneklendireceğiz.

Bu bölümde inceleyeceğimiz örnekler çağdaş sanatın çeşitli formlarını bize göstermektedir. Bu yapıtların ele alınmasının sebebi benzerliklerden çok farklılıklara işaret etmeleridir. Örnekler resim, performans, film, fotoğraf, enstalasyon, kolaj, hazır nesne kullanımını ve süreçsellikleri bize göstermektedirler. Böylece farklı medyaların nasıl kullanıldığı ortaya konmuş aynı zamanda da çağdaş sanatın geleneksel normlardan nasıl koptuğu konularının çeşitliliği de yansıtılmıştır.

Bunlardan ilki John Latham'ın 1966 da yaptığı, Sanat ve Kültür (Sus ve Çiğne) adlı yapıtıdır (Resim 27). John Latham, *Sessiz dur ve çiğne* olayını evinde bir eğlence etkinliği olarak düzenlemiştir. St. Martin Güzel Sanatlar Okulunda öğretmen olan Latham, aynı okulun kitaplığından Clement Greenberg'in Sanat ve Kültür adlı kitabını almış; evine davet ettiği konuklarından, bu kitabın rastgele seçilmiş ya da belirli sayfalarını koparıp çiğnemelerini ve ağızlarındaki karışımı bir şişenin içine tükürmelerini istemiştir. Böylelikle Greenberg'in metinleri hazmedilememiş bir maddeye dönüşmüştür. Öteki sayfaları da kimyasal işleme tabi tuttuktan sonra, öncekilerle birleştirip bira mayasıyla mayalandırmıştır. Bir yıl sonra St. Martin kitaplığı görevlisi, kitabın acilen geri getirilmesini istemiştir. Bu şekilde ürettiği içkisini damıtıp şişeye koyan Latham, kitaplık görevlisini bunu ödünç aldığı kitap olarak kabul etmeye ikna etmiştir. Ancak işinden de olmuştur (Lyntonn, 1982, s. 347).



Resim 27: John Latham, *Sanat ve Kültür (Sus ve Çiğne etkinliği)*, 1966-69, Moma.

Bu çalışma 1960'ların sanat kuramına, kitapların algılanan dokunulmazlığına ve sanatın ölümüne ilişkin yeni fikirleri teşvik etmeyi ve bu fikirleri çürütmeyi amaçlıyordu. Latham, Greenberg'in dar kafalı ve yanıltıcı olduğuna inandığı için bu kitabı hazmedilememiş hale sokmuştur. Sonuç olarak Latham, mayalanarak fermante olmuş kitabın "Öz"ünü şişeye doldurmuş ve *Sanat ve Kültür* etiketi yapıştırarak, okul kitaplığının yazdığı yazılar ve etkinliğin davetiyeleri ile birlikte bir çanta içine yerleştirmiş, bunuda bir düzenleme olarak sanat eseri haline getirmiştir (Hodge, 2013, s. 118).

Dieter Roth'un 1969'da yaptığı *Edebiyat Sucuğu* (Literaturwurst) adlı yapıt ise edebiyat eserlerinin yorumu olarak değil farklı bir bakış açısıyla ele alınmasından oluşur (Resim 28). Dieter Roth, et yerine kitapları öğütüp geleneksel sucuk yapım malzemeleri ile yoğurup sucuk bağırsaklarına doldurarak edebiyat sucuğu adlı eseri yapar. 1961 ve 1970 yılları arasında çeşitli dergi ve gazetelerden Marx'ın ve Hegel'in felsefe kitaplarına kadar birçok eser kullanarak elli adet edebiyat sucuğunu yapar. Roth'un bu yapıtında, yazınsalı fiziki bir malzeme olarak kullanıp, kavramsal anlamda başka bir

maddeye, gıdaya dönüştürmüştür. Roth ayrıca kullandığı tarifleri vererek herkesi bu sucuklardan yapmaya davet etmiştir.



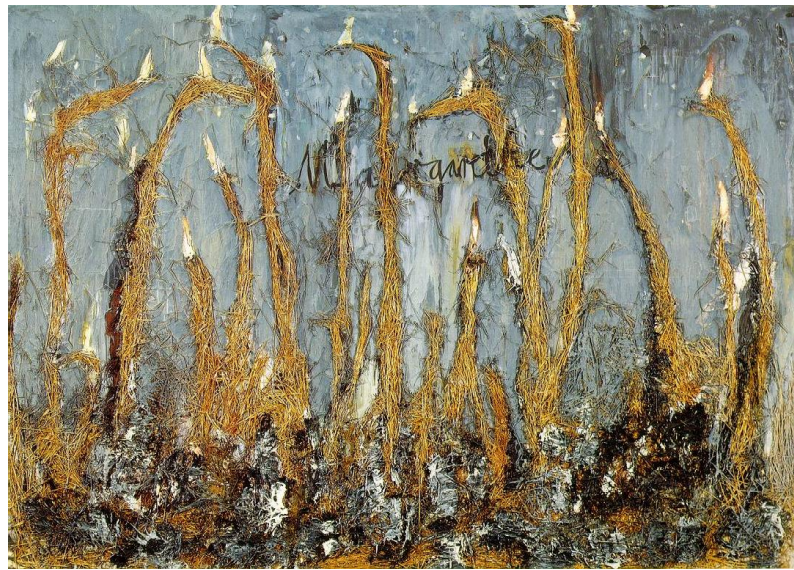
Resim 28: Dieter Roth, *Edebiyat Sucuğu*, (*Literaturwurst*), 1969.

Sanatçı başka işlerinde çikolata, muz, peynir gibi gıda maddeleri de kullanmıştır. Zaman ve şans Roth'un dikkate aldığı temel konulardı (Hodge, 2013, s. 201). Ona göre sanat yapıtı da insan gibi değişmelidir. Zaman hiç kimse için beklemez. Roth çağdaş sanat yapıtlarının da organik maddeler gibi korunması endişesi üzerine yoğunlaşır. Sanat yapıtları da insan gibi büyümeli, yaşlanmalı ve ölmelidir (Moma, 2013).⁶

Anselm Kiefer'in 1981'de yaptığı *Margarethe* adlı yapıt ise bir şiirden esin alınarak tuval üzerine karışık teknik ile yapılmış bir resimdir (Resim 29). Anselm Kiefer, içinde doğduğu Alman toplumunda işlenen suçları sorgulayan eserler üretir. Bu eserini de Paul Celan'ın nazi toplama kamplarındaki günlerini anlatan *Ölüm Fügü* adlı şiirinden etkilenerek yapar. Kiefer, Celan'ın şiirindeki mecazları görsel imgelere dönüştürür. Nazilerin Auschwitz kampında gerçekleştirilen soykırıma sembolik göndermeler yapan metaforik bir anlatımlı

⁶ MoMa, 2013, "Wait later this will be nothing", http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/multimedia-staying-fresh/, erişim: 6 Ekim 2015.

bir şiirdir. Şiirde iki sembolik kimlik vardır: kulağa almanca gelen Margarethe adı ve bunun Yahudi karşılığı Shulamith. Tuval üzerindeki biçimsel öğeler olan saman çöpleri Margarethe'nin altın saçları olarak imgeleştirilmiştir. Saman yaşam döngüsünü, saf alman ırkını, Almanların toprak sevgisini sembolize eder, ancak saçların uçları tutuşmuş için için yanmaktadır. Altın saçlı idealize Alman Margarethe ile karşılaştırılan Yahudi imgesini belirten siyah saçlı Shulamith ise yanmış kara saman çöpleri ve bunlardan çıkıp havaya karışan gri duman ile sembolize edilmiştir. Diğer taraftan arazinin yanık, gri, küllerle dolu kurak manzarası da savaşın yıkıcılığının izleridir (Whitham ve Pooke, 2013, s. 220-221). "Kiefer'in tarzı dışavurumcu ve stilizedir; atmosfer yaratan motifler figüratif bir biçimde resmedilmez ama sezdirilir" (Whitham ve Pooke, 2013, s. 95).



Resim 29: Anselm Kiefer, *Margarethe*, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280x 380 cm, 1981.

Kiefer'in yakın zamanda atölyesini ziyaret eden Orhan Pamuk şöyle diyor: Kelimeler ile imgeler, metin ile resim arasındaki bu bitmeyen gerilim Kiefer'in eserinin temel gücüdür. "Önce söz vardı" der sanki Kiefer'in resimleri bakana. Ama resimlere ve dünyaya bakmak, yani onları dikkatle görmek, harfleri okumaktan çok daha hoş bir duygu veriyor insana. Acaba resimlere bakarken onları okuyabilir miyiz? Kitaplara resim, resimlere kitap gibi bakabilir miyiz?

Resmi ve metni birleştiren şey her ikisinin de arkasında okumak ve bakmakla tükenmeyecek efsaneler olmasıdır.

Kiefer'in diğer kitap biçimli eserleri bakanlara kitabın kutsallığının metin kadar dokuyla mümkün olduğunu vurgular. Kiefer'in kitap yapıtları aslında birer metinleri değil dokuları olduğu için kutsal olduğu yanılsamasını uyandırır. Kiefer'in kitapları, kelimelerin temsil ve işaret ettikleri şeyleri değil ama onların dokularını, kelimelerin aralarında kurdukları ilişkileri görelim der gibidir. Ağları, Alman ovalarını, ormanları, Alman efsanelerini ya da unutulmuş eski demiryolu hatlarını ve yolları biz onları kitap gibi okuyalım diye resmetmektedir. Dışarıya bir ışık gibi yayılan edebi doku böylece, sanki onun resimlerinde gördüğümüz her şeyi okunur kılar. Resimdeki ağaçlara, demiryolu hattına, dağlara bir metne bakar gibi bakarız: Resmin sırrı az sonra biz şu enerjik, hareketli, şaşırtıcı yüzeyi okurken çıkacaktır ortaya ama resmi okumak o kadar da kolay bir şey değildir (Pamuk, 2015).⁷

Shirin Neshat da edebiyat eserlerinden esin alarak yapıt üreten sanatçılardandır. 1994 yılında yaptığı *Allah'ın Kadınları* (Women of Allah) adlı eserinde (Resim 30), Neshat çarşaf giymekle ilgili farklı görüşler sunan İran feminist şiirlerini kullanır (Witham ve Pooke, 2013, s. 80). Eller, ayaklar ve yüzdeki yazılar Kuran'dan değil, Furuğ Ferruhzad ve Tahare Seferzade gibi İran'da sıra dışı kadın şairlerin şiirleridir. Kubilay Akman, Neshat'ın işlerini şöyle açıklıyor: "Neshat, çarşafı kadın imajlarında kendisini model olarak kullanır. Neshat'ın kurgularında dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerde, kadınların ellerinde, ayaklarında ve yüzlerinde Arap harfleriyle Farsça yazılar yerleştirmiştir. Kurgulanan bu fotoğraflarda farklı bir unsur ise kadınların ellerinde tuttuğu, vücutlarına ve yüzlerine değen silahlardır" (Akman, 2006).⁸

⁷ Orhan Pamuk, "Anselm Kiefer'in stüdyosunda geçen günüm", <http://www.hurriyet.com.tr/orhan-pamuk-anselm-kiefer-in-studyosundagecen-gunum-28708704>, erişim: 6 Ekim 2015

⁸ Kubilay Akman, 2006, "Shirin Neshat ve Allah'ın Kadınları", http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html, erişim: 7 Ekim 2015



Resim 30: Shirin Neshat, *Allah'ın Kadınları (Rebelious Silence)*, Fotoğraf, 35x27.5 cm, 1994.

“Yazılar ve silahlar toplum içinde kadınların politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri gibidir. Arap harfleri hangi dilde yazılırsa yazılsın ve hangi metni içerirse içersin İslam’ı sembolize eder. Gösterilmesi serbest olan vücut kısımları el, yüz ve ayaklar, sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlara benzer. Arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda yine aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadın öznelerinin nasıl davranacağını belirlemesinin simgesel anlatımı olarak kabul edilebilir” (Akman, 2006)⁹.

Shirin Neshat’ın yine bir yazınsal eserden esin alınarak yapılmış bir başka yapıtı ise *Krallar Kitabı* serisidir (Resim 31). Orijinal adı ile *The Book of Kings* serisi içinde yer alan *Mourners* (Yas Tutanlar) portreleri. *Kralların Kitabı* diğer adı ile *Şehname* 11. yüzyılda Müslümanların İran’ı fethini konu alır. Bu projede sanatçı 60 bin epik şiirden ilham almıştır. *Şehname* kitabında İran’daki İslam fethi bir trajedi olarak yer alır. *Kralların kitabı* serisi Ortadoğu ve Arap dünyasındaki

⁹ Kubilay Akman, 2006, “Shirin Neshat ve Allah’ın Kadınları”, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayı71/kubilay.akman.2_71.html, erişim: 7 Ekim 2015

ayaklanmalarda hayatını kaybeden genç ve yaşlı insanların anısına ithafen 2012’de yapılmış bir projedir.



Resim 31: Shirin Neshat, *Krallar’ın Kitabı (Divine Rebellion, “The Book of Kings” serisi)*, Fotoğraf, 157.5x124.5 cm, 2012.

Fotoğraflara yakından bakıldığında suratlarda ve insan vücudunun çeşitli yerlerinde yüz yıllık şiirleri içeren kaligrafik yazılar görülüyor (Çarmıklı, 2013).¹⁰

Sophie Calle 1997’de yaptığı *Kromatik Diyet (Chromatic Diet)* adlı çalışmasında Paul Auster’in bir romanından hareket eder (Resim 32). 1992 yılında yayınlanan *Leviathan* romanında sanatçı Maria karakterini Sophie Calle’den ilham alarak onun projelerini Maria karakteri üzerinden dile getirir, aynı şekilde Sophie Calle da kitaptaki karakterin projelerini ve alışkanlıklarını gerçek hayata geçirir. Paul Auster’in romanına karşılık Sophie Calle’da *Double game (ikili oynamak)* adlı kitabı çıkarır. Auster’in romandaki sanatçı Maria’nın projelerini, Calle gerek fotoğraflayarak gerekse anlatarak somutlaştırır. Burada sanatın mı hayatı yoksa hayatın mı sanatı taklit ettiği sorunsallaştırılır. Sophie Calle, kendi kitabında Paul

¹⁰ Banu Çarmıklı, “Shirin Neshat” 2013, <http://www.banucarmikli.com/shirin-neshat-dirimart/?print=pdf>, erişim: 3 Aralık 2015

Auster'ın romanını bazı bölümlerine müdahale ederek değiştirerek işi bir oyuna dönüştürür. Gerçeklik ve kurmacanın kendi bakış açısından anlatımı dile getirdiğinden bahseder. Paul Auster'ın Leviathan romanında ona teşekkür ettiği gibi o da kendi kitabının başında kurmaca ve gerçekliği karıştırmaya izin verdiği için Paul Auster'a teşekkür eder.



Resim 32: Sophie Calle, *Kromatik Diyet*, 1997.

“Gerek Leviathan gerekse *Double Game*'de anlatılan kromatik diyet adında ilginç bir proje vardır. Roman karakteri olan Maria haftanın her günü belirli renklerde gıda tüketiyor, örneğin pazartesi günü sadece turuncu renkli besinleri yiyor: Havuç püresi, haşlanmış karides ve kavun. *Double Game*'de ise Sophie Calle, Maria'nın menüsüne sadık kalıyor fakat kendince eklemeler de yapıyor. Temelde kendine ait olan fikri ödünç verdikten sonra, geri alıyor ve dönüştürüyor. Metinler arası hatta projeler arası bu tarz öğeler, hem Auster'ın hem Calle'in kimlik inşası 'takıntı'larına hizmet ediyor ve bizi yazar-okur-özne kavramlarını düşünmeye itiyor” (Sökmen, 2015).¹¹

¹¹ Aylin Sökmen, 2015, “Sophie Calle: Doğruluk mu Cesaret mi?”, <http://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/sophie-calle-dogruluk-mu-cesaret-mi-i-3523>, erişim: 10 Ekim 2015

Kara Wlaker'ın 1997 tarihli *Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu* (The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven) yerleştirmesi ise yazınsaldan görsel dile dönüşümün önemli çağdaş eserlerinden kabul edilmektedir (Resim 33).



Resim 33: Kara Wlaker, *Tom Amcanın Sonu*, Kağıt Kolaj Enstalasyonu, 365x2590 cm, 1997, Hammer Museum, LA.

Kara Walker'ın bu yapıtı H.B. Stowe'un kölelik gibi insanlık dışı bir konu üzerinden insanın özgürlüğü için elinden geleni yapması gerektiğini anlatan *Tom Amcanın Kulübesi* adlı romanından esinlenmiştir. Kölelik dönemindeki zencilerin yaşadıklarına vurgu yaparak oluşturduğu eleştirel bir dildir. Görüntüler Amerika'da güneyde yaşayan siyalara aittir. Gerek ırksal gerekse cinsel bileşenler ilk bakışta tuhaf görünen ancak iğneleyici bir tavır ortaya koyulmak için abartılmıştır. On'dan fazla figür ile biraz vahşi birazda karışık bir "gölgeler geçidi" tasavvur etmiştir. Bu haliyle çalışma 19. yüzyılda resim alanında moda olan bir ön-sinema formu olan sikloramayı çağırıştırır. Yapıt bugün bile kimlik mücadelesi veren bir etnik gruba karşı sergilenen önyargılı tavırların ve uygulanan siyasetin "döngüsel dirilişini" ima eder (Wilson, 2015, s. 365). Yapıt siyah kağıtların kesilip beyaz duvar üzerine gölge/siluet şeklinde yapıştırıldığı bir yerleştirmedir.

Kara Walker, kölelik sapkınılığını ortaya koymak için Amerika Birleşik Devletleri'ndeki iç savaş öncesi dönemi yeniden canlandırır. Köleliğe dayalı toplumsal ve ekonomik sistemin bozukluklarını yansıtmak için, eserlerini silüetler üzerine kurar. Eserleri, şiddetin ve ırklar arası cinselliğin patlayıcı bir

karışımıdır. Hikayeleri kabusumsu bir özelliğe sahiptir, yine de kışkırtıcı bir mizah duygusu içerir ve dikkatimizi taciz üzerine kurulmuş bir sistemin dehşetine ve çelişkilerine çeker (İstanbul Modern, t.y.).¹²

Video sanatçısı olan Bill Viola'nın yapıtları sanatçının özgün üslubu olan resimsel görüntüleri ile hemen tanınır. *Doğum* (Emergence) adlı yapıtında Viola Rönesans döneminde dini metinlerden üretilmiş resimlerden ilham almıştır. Viola'nın yorumuyla, Modern bir gözle bakıldığında bu bir boğulma anıdır, içsel gözle bakıldığında ise bir doğum... (Resim 34).

Viola'nın videoları genellikle aşırı yavaştır ve bu durgunluk, videoların resimsel görünümde olmasına katkı yapar. Sudan çıkan adam arınma, aklanma, doğum ve ruhsal doğum gibi kavramlara gönderme yapar. Viola'nın yapıtı Masolino'nun *Pieta'sını* çağırıştırır ancak kederi yansıtmaktan çok yaşam döngüsünü kutsar (Farthing, 2012, s. 530-31).



Resim 34: Bill Viola, *Doğum*, 12 Dakikalık Video, 2002.

“Çağdaş sanat yapıtlarının farklılıklarına iyi bir örnekte Spartacus Chetwynd'in 2005 yılında yaptığı *Dover'a Yürüyüş* (The Walk to Dover) adlı performansdır.

¹² İstanbul Modern, (t.y)“Gölgeye Övgü”, http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/golgeye-ovgu_516.html, erişim: 11 Ekim 2015

(Resim 35). 2000'li yıllar ile birlikte konuşulmaya başlayan yeni anlatımcılık (neo-narration) edebiyat ile görsel sanatın yakınlaştığı bir alandır. Modernizm ile terk edilmiş olan görsel sanatlarda hikaye anlatımcılığı yeniden sahiplenilmeye başlanmıştır. Sanatçının anlatıcıya dönüştüğü, derdini bir hikayeyle anlatmak olan, yaşanmışlıklar ya da edebi metinler üzerinden yeni bir kendi kurgusunu geliştirdiği ifade biçimi olarak algılanabilir” (Seda Ateş, 2015).¹³



Resim 35: Spartacus Chetwynd, *Dover'a Yürüyüş* Performansından Sahneler.

İngiliz sanatçı Spartacus Chetwynd'in *Dover'a Yürüyüş* performansı ve daha sonrasında oluşturulan film buna güzel bir örnektir. Kendisine eşlik eden Viktoryen kostümlere bürünmüş bir grupla birlikte Londra'dan Dover'a yürüyerek performansı gerçekleştirirler. Charles Dickens'ın kahramanı David Copperfield'in kurgusal adımlarını takip eden bir sanat yapıtıdır. Yürüyüş performansı yedi gün sürer ve yürüyüş boyunca David Coperfield'in çalkantılı sosyal statüsü ve Viktorya döneminin sınıflar arası farklılıkları üzerine dikkat çekilerek günümüz durumuna göndermeler yapılır. Yürüyüş boyunca Coperfield'in aç kalması gibi durumlar yeniden yaşanarak, yürüyüş sırasında bedava yiyecek bulmaya çalışırlar. Yapıt aynı zamanda günümüz kredi kartı kullanım kültürü ile Viktorya dönemi borçlu hapisaneleri (deft prisons) arasındaki benzerliklerin altını çizer. Bu yürüyüşteki yol maceralarının

¹³ Seda Ateş, 2015, "Edebiyat güncel sanatın neresinde?", <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/edebiyat-guncel-sanatin-neresinde>, erişim: 29 Ekim 2015

kurgulanmamış kayıtları, anlatıyı ve dolayısıyla sanat yapıtını oluşturur (StudioVoltaire, 2005).¹⁴

John Latham 2005’de yaptığı *Tanrı Büyüktür no4* (God is Great no4) adlı yapıtında ise kitapları inanç sistemlerinin göstergeleri, yaşamsal ancak hatalı olabilecek bilgiler ve varsayımlar içeren kutular olarak gören sanatçı, yapıtlarında tekrar tekrar kullanmıştır (Resim 36).



Resim 36: John Latham, *Tanrı Büyüktür no 4*’den detay, 2005

Latham’ın bu çalışması son yapıtlarından biri olup kırık cam parçalarının arasına üç kutsal kitabın birer kopyasının yerleştirmesinden oluşur. David Thorp, bir bütün olarak *Tanrı Büyüktür* serisinde Latham’ın “İnsanlığın etik hedefleriyle evrene ilişkin egemen bilimsel kuramlar arasında uyumlu bir ilişki” yakalamanın peşinde olduğunu yazar. Bu ifade sanatçının arzusunun büyüklüğü ve alimlik rolünü ne kadar ciddiye aldığı hakkında bir fikir verir (Wilson, 2015, s. 226).

Fotogerçekçilik 20. yüzyıl kent yaşamının sıradanlıklarını merkezine almıştır. Hiperrealizm ise 21. yüzyılın kültürel çöküşüne, ayrımcılığa ve kitlesel tüketime odaklanmıştır.

¹⁴Lali Chetwynd, 2005, “The Walk to Dover”, <http://www.studiovoltaire.org/programmes/archive/lali-chetwynd-the-walk-to-dover/>, erişim: 1 Aralık 2015



Resim 37: Denis Peterson, *Topraktan Gelen Toprağa Gider*, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlı Boya, 100x100 cm, 2006.

Fotorealizm öncülerinden beklide ilki diyebileceğimiz ve hiperrealizmin de mimarı olan Denis Peterson'un bu resmi (Resim 37) bize günümüzde hala dini metinlerden hareket edilerek imge üretiminin devam ettiğini göstermektedir. Resimdeki figürün uzun saçları, sakalı, zayıf hali ve duruşu çarmıhtan indirilmiş İsa tasvirini çağırıştırır. Resmin adı *Topraktan gelen toprağa gider* İncil'de geçen, cenazelerde okunan bir ayettir ve sanatçının resimlediği imge ile bir hiciv oluşturur. Toplumun evsizlere karşı duyarsızlığını göstererek hicveder. Peterson toplumun en alt tabakasını oluşturan ve göz ardı edilen bir sosyal sınıfa ait bu adamın, en az ünlü biri kadar resmedilmeyi hak ettiğini öne sürer. Daha önemlisi bu adam da diğer herkes gibi insan olduğunun farkına varılmasını hak etmektedir. Bu çalışma ile izleyiciden kendinden daha az şanslı insanların varlıklarının farkına varılmasını ister. Bilinçli bir şekilde, yoldan geçen biri tarafından çekilmiş bir fotoğraf gibi kurgulanan bu resmi Peterson, izleyiciye fiziksel gerçekliğin hakim olduğu bir sahne sunmanın yeni yöntemlerinden biri olduğunu söylüyor. Pascal'in ünlü "Asıllarına hayran olmadığımız şeylere benzerlik yoluyla hayranlık uyandıran resimde nasıl bir kibir vardır" (Todorov, 2014, s. 22) sözünü doğrularcasına, insanların sürekli resme dokunacakmış gibi olduklarından bahsediyor. Çünkü gerçek hayatta kimse bunu yapmaz (Farthing, 2012, s. 538).

Raqs Basın Kolektifi'nin 2006'da yaptığı KD Vyas Muhaberatı: Bölüm 1 adlı enstalasyon yazınsal eserlerden esin alınarak üretilmiş çağdaş sanat yapıtlarının çarpıcı örneklerinden biridir (Resim 38).



Resim 38: Raqs Basın Kolektifi, *Kd Vyas Muhaberatı: Bölüm 1*, 18 adet Video Enstalasyonu, 2006, Frankfurt.

“Kd Vyas muhaberati on sekiz video görüntüsü, dokuz ses manzarası (soundscape), heykel ve anlatımlardan oluşan karmaşık bir enstalasyondur. Yapıt, Raqs Basın kolektifi ve gizemli Krishna Dwaipanya (KD) Vyasa arasında gönderilen on sekiz mektubu anlatıyor. Dwaipayana, Hindu epik şiiri Mahabharata'nın başkarakterlerinden biriydi ve şiirin varsayımsal yazarıydı. On sekiz görsel muamma içeren enstalasyon, on sekiz kitaplık Mahabharata'yı çağrıştırıyordu. Kitapların her birinin özel bir iletişim şekli vardı ve başlıklarını buna göre almışlardı. Mahabharata, birilerine bir hikaye anlatıyormuş gibi aktarılan ancak hikayelerin doğrudan değil de ana olayların -karmaşık bir hipermetin yaratma gayesiyle- yan hikayelerle sürekli kesintiye uğradığı bir anlatım tarzına sahipti. Benzer şekilde, enstalasyonda mektuplaşmaya benzer bir kurgudadır. Videolar herhangi bir şeyi tanımlamıyor ancak konuyla ilgili detaylar vererek hikayenin anlaşılmasını güçleştiriyor. Bu enstalasyon

Mahabharata metni ile ilişki kurarak klasik-çağdaş, eski-yeni medya uygulamaları arasında bir diyalog geliştirir. Bu Hindu metnin merkezinde gerçeğine ve iyi, doğru davranışın ne olduğu sorusu yatmaktadır. Muhaberat enstalasyonu ise insanların kendilerini anlamlandırmak için kullandıkları koordinatları dil ve görüntüler aracılığıyla bozuma uğratarak geleceğe doğru ilerleyen zaman ve mekan olgusundan daha farklı bir deneyimi teklif eder. Raqs kolektifinin dediği gibi yapıt “gerileyen zamanı soruşturur” (Farthing, 2012, s. 562-63).

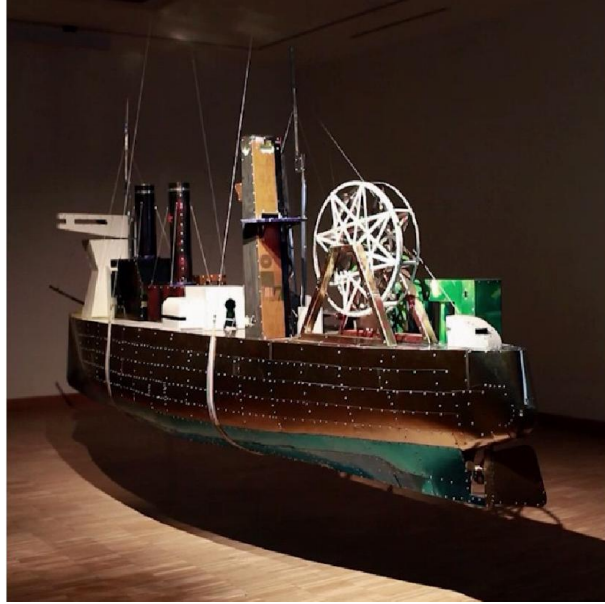
Ülkemizde de yazınsal eserlerden hareket ile çağdaş sanat yapıtlarına bir örnek de Aslı Çavuşoğlu'nun 2008'de yaptığı *Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da* adlı performansdır. Chatwin'in *Patagonya'da* kitabını kendisine kılavuz olarak seçen Aslı Çavuşoğlu, yazarın 1978 yılındaki seyahatini otuz yıl sonra harfiyen tekrarlayarak kişisel deneyimini yaratır. 2008 yılında Patagonya'ya gittiğinde, Chatwin'le aynı ulaşım yöntemlerini kullanıp aynı insanlarla konuşmaya çalışır, kitapta bahsi geçen yerleri ziyaret eder, bu deneyimini bir kitap vasıtasıyla izleyiciye/okura aktarır. Sonuçta ortaya çıkan kitap, gezi yazısından ziyade sanat yapıtıdır (Ateş, 2015).¹⁵

Mümkün olduğunca birebir yaşayarak -kitapta bahsi geçen insanlara ulaşılması ve Chatwin'in yayan gittiği 20 km'lik yollar da dahil- yolculuğun yapıldığı tarihten 30 yıl sonra gerçekleştiriyor. Döndüğünde ürettiği, emperyalizmle bağlantısı su götürmez bir yapıda olan gezi yazarlığının motivasyonunu anlamaya çalıştığı metin, bir kitaba dönüşüyor. Kitap 2009'da Seul ve Almanya'da basılarak sergilendi (Çavuşoğlu, 2009).¹⁶

¹⁵ Seda Ateş, 2015, “Edebiyat güncel sanatın neresinde?”, <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/edebiyat-guncel-sanatin-neresinde>, erişim: 29 Ekim 2015.

¹⁶ Aslı Çavuşoğlu, 2009, “Dünyayı Nasıl Dolaştım”, <http://www.cagdassanat.com/uncategorized/dunyayi-nasil-dolastim-asli-cavusoglu-galeri-non-12-ocak-%E2%80%93-13-subat/>, erişim: 29 Ekim 2015

Yine ülkemizden bir sanatçı olan Antonio Casentino'nun 2013 yılı yapıtı olan *Stelyanos Hrisopulos Gemisi*, Sait Faik Abasıyanık'ın aynı adlı hikayesinden esinlenilerek yapılmıştır (Resim 39).



Resim 39: Antonio Casentino , Marmara'dan Kaçış: *Stelyanos Hrisopulos Gemisi*, Enstalasyon, 2013.

Sanatçının esin kaynakları arasında, Sait Faik Abasıyanık'ın, Trifon adlı bir çocuğun kendisini büyüten dedesine yaptığı gemi maketinin denize indirildiği gün zalim çocuklar tarafından batırılışını anlatan *Stelyanos Hieropoulos Gemisi* hikâyesi vardır. Antonio Cosentino'nun bu enstalasyonu, kullanılmış tenekelerden el yapımı bir gemi ile bu geminin İstiklal Caddesi ve Beyoğlu sokaklarından geçirilerek Boğaz'a indirilmesini gösteren bir videodan oluşur. Bir mühendislik ürünü olan gemi, üstünde lunapark ve helikopter pisti gibi çeşitli mimari kurguları barındırır. Sanatçı, gemi imgesi üzerinden ironik bir anlatımla bu coğrafyadan gitmiş, gitmekte olan ve gitmek zorunda kalanlara dikkati çekerken Marmara Denizi'ni hem bir hareket noktası hem de bir geçiş rotası olarak ele alır. Geminin çıkış noktası, eskiden bir Ermeni semti olan Kumkapı'dır. Bu bölgede şehrin demografik, etnik ve mekânsal dönüşümü kendini tüm açıklığıyla gösterir. Geminin kış tarafında, limanına işaret eden Kumkapı ibaresi yer alır.

Cosentino, Sait Faik'in hikâyesi temelinde, Tanzimat'tan itibaren edebiyatta süregelen milliyetçiliğe ve azınlık tasvirlerine karşı duruşunu da hatırlatır. Sanatçı, geminin üretiminde kullandığı atık teneke malzemeyle ekosisteme ve İstanbul'un çevrelerinde bu malzemenin ekonomik değerine gönderme yapıp kent yaşamıyla paralellikler kurar. Enstalasyon, özellikle 1970'lerden günümüze şehrin maddi değişim hızı ve sosyo-kültürel dönüşümüne dair fikir verirken geçmişe ait mekânların kaybolmasının bireysel hafızaya etkilerini sorgular ve izleyiciyi, geleceği belirsiz bir ideale doğru yolculuğa çıkarır (Varol, 2015).¹⁷

Ayrıca aynı hikayeden yola çıkılarak Özen Yula'nın metinlerini yazdığı Fazıl Say'ın bestelerini yaptığı "Fazıl Say ve Arkadaşları" adlı bir gösteride düzenlenmiştir. Bu örnek bize bir sanat yapıtının gerçekleşme aşamasındaki dönüşümüne iyi bir örnek oluşturmaktadır. Özen Yula gösterinin hazırlanışını şöyle anlatıyor: "Fazıl Say *Stelyanos Hrisopulos Gemisi* adlı hikayeden yola çıkmaya karar vermiş. Hikâyeyi üçe böldüm. Burgazada'da kalıp adanın farklı seslerini ve özelliklerini dinleyerek bunların Fazıl'ın bestelediği şarkılara nasıl yansıtacağını düşündüm. Adadaki kediler, hikâyenin dedesi Stelyanos Hrisopulos, torun Trifon, onun yaptığı gemi ve adanın nasıl bir yer olduğuna dair şarkılar yazdım. Bir de hikâyenin finalinde gemiye zarar veren zalim küçük çocukların büyüüp günümüzün zalim adamları olduklarına dair bir şarkı yazdım. Hikâye geçmişten günümüze bağlandı" (Varol, 2015).

Yazınsaldan esin alınarak yapılan güncel resim sanatı örneğini Jenny Saville'in *Mekiğin Sesi (Philomela, Voice of the Shuttle)* adlı yapıtında görüyoruz (Resim 40). Saville bu resmi Rubens'in *Tereus'un ziyafeti (Tereus' Banquet)* adlı tablosunda ki Philomela'nın mitolojik hikayesinden esinlenerek yapmıştır. Hikaye Ovid'in *Dönüşümler* adlı eserinin 6. Kitabında geçmektedir. Hikâyeye göre Philomela Kız kardeşi Prochne'nin kocası Kral Tereus tarafından vahşice tecavüze uğrar. Sesi duyulmasın diye de dilini keser, bir kulübeye kapatır ve tecavüzlerine devam eder. Prochne kardeşinin öldüğünü sanır ancak Philomela

¹⁷ Volkan Varol, 2015, "Antonio Cosentino Enstalasyonu", <http://sanat.burada.com.tr/etkinlikler/ankara.altindag.ulus/sanat.genel/sergi/287/esra-ersen-antonio-cosentino-video-enstalasyon-sergisi-salt-ulus>, erişim: 9 Ekim 2015

dokuma tezgahında halı dokur ve Prochne'ye gönderir. Sofoklesin de ifade ettiği gibi Philomela'nın sesi dokuma tezgahındaki mekiğin gidip gelirkenki sesi olmuştur. Prochne olayı öğrenince öç almak için Kral Tereus'un oğlunu öldürür ve ona bir ziyafet sofrasında yedirir. Kral oğlunu görmek istediğinde ise oğlunun artık onun içinde olduğunu söyleyerek çocuğun kafasını gösterir.



Resim 40: Jenny Saville , *Mekiğin Sesi, (Philomela)*, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 280x360 cm, 2014 -15.

Jenny Saville, Rubens gibi eski ustaların yapıtlarından ve mitolojik hikayelerden hareketle geleneksel ve çağdaş sanatın unsurlarını bir araya getiren bir üslup kullanmıştır. Giderek karmaşıklaşan günümüz toplumu içindeki insan ve bedenini sorunsallaştırır. Tek bir resmin içinde algı katmanları yaratarak aynı anda pek çok duyguyu bir arada hissettirmeye çalışır. Et ve vücut üzerinden toplumsal sorunları yeni formlar şeklinde izleyiciye sunar. Jenny Saville günümüzde böyle bir hikayenin resmini kimsenin görmek istemeyeceği düşüncesiyle, konuyu farklı bir biçimde ele almak istemiş. Dokuma tezgahında gidip gelen mekiğin suskunluğundan esinlenerek, şiddet ve tecavüz sahnelerini sansasyonel olmadan sessizce resimlemek istedim diyor. Hikayenin katmanlarını Leonardo'nun anne ve çocuk eskizlerindeki gibi üst üste çizmek yoluyla anlattığını söylüyor. Dolayısıyla anlatı üst üste çizilmiş figür yığınlarının

arasından hissedilebiliyor. Daha önce hiç anlatımcı (narrative) resim yapmadığı için bu yöntemin onun için yeni bir gelişme olduğundan bahsediyor (Marlow, 2015).¹⁸

İhsan Oktay Anar'ın ilk defa 1995 de yayınlanan romanı *Puslu Kıtalar Atlası* 20 yıl sonra İlban Ertem tarafından resimlenerek çizgi roman olarak yayınlanmıştır. İlban Ertem romanın nasıl görsel imgelere dönüştürdüğünü şöyle anlatıyor: Resimli roman; edebiyattan, resimden, şiirden yapısı gereği sinemadan, belki de en fazla hayatın kendisinden beslenir. Diğerlerindeki gibi romancının hayatın neresinden durup baktığına göre de anlatım biçimi, çizgisi evrilir, biçim değiştirebilir. Mizah dergisinde çiziyorsanız platformunuz mizahtır karikatür yanı ağır basar. İşlenen konuya göre dili çizgisi değişim gösterir (Ertem, 2015, s. 312).



Resim 41: İlban Ertem, *Puslu Kıtalar Atlası Çizgi Romanından Bir Kare*, 2015.

“Romanı ilk okuduğunda görsel yanının ağır basması Ertem de eskizler yapma isteği doğurmuş. Birkaç eskiz çizdikten sonra kımıldanmaya başladığını, bir süre sonra da kendini kitabın içinde dolaşırken bulduğunu söylüyor. Onun için çizimlerinde en önemli şey çizdiklerinin nefes alıp verebilmesi, duruşuyla bile bir şeyler aktarabilmesidir diyor Ertem. Resimli roman sinema gibidir diye de

¹⁸ Tim Marlow, 2015, “A conversation with Rubens”, <https://www.royalacademy.org.uk/article/jenny-saville-tim-marlow-rubens>, erişim: 8 Eylül 2015

ekliyor, tek fark birinde yüzlerce kişi çalışır diğerinde tek kişi” (Ertem, 2015, s. 311-312).

İlban Ertem'in bütün hayatı boyunca yaptığı hikayelerde benzer bir meseleyi resmetmesi, zayıfın, kenarda kalanın ve yoksulun içinde taşıdığı güce ve tutunma iştahına inanması, Puslu Kıtalar Atlasını neden resimlediğinin de göstergesidir.

Yakın tarihli bir örnek de 2015 Venedik bienalinde Amerikan pavyonunda sergilemiştir. Amerikalı sanatçı Joan Jonas için edebiyat her zaman bir esin kaynağı olmuştur. 2015 Venedik bienalinde Amerika pavyonunda *Habersiz Geldiler (They come to us without a word)* isimli çalışmasını videolar, çizimler, fotoğraflar, ses ve nesnelere yapılmış yerleştirmeler gibi farklı unsurlar ile kurgulanmış çok katmanlı karmaşık bir ortam şeklinde düzenlemiştir.



Resim 42: Joan Jonas, *Habersiz Geldiler (They come to us without a word)* , Venedik Bienali 2015 Amerika Pavyonundan Görüntü.



Resim 43: Joan Johas, *Habersiz Geldiler (They come to us without a word)* Yerleştirmesinden Görüntüler Venedik Bienali, 2015.

Jonas bu çalışmasını Halldór Laxness'in *Doğanın Manevi Yanı (The spritual aspects of nature)* ile ilgili yazılarını ve şiirsel tasvirleri esin alarak hazırlamıştır. Birbirleri arasında dolaşılabilen ancak farklı anlatıların yer aldığı dört odada Jonas bize arılar ve rüzgar gibi doğa unsurları üzerinden doğal dengelerin kırılganlığına dikkatimizi çekiyor. Jonas, çalışmasında dünyanın hızlı ve köklü değişimini, doğanın kırılan dengelerini, ikna etmeye çalışan, uyarıcı ve eğitici bir dille değil, ışıklar sesler ve çocukların, hayvanların, manzara resimlerinin üst üste bindirilerek hazırlanmış şiirsel etkili görselleri ile hissettirerek anlatmaya çalışıyorum diye açıklıyor (Joan Jonas, 2015).¹⁹

Bu bölümde ele alınmış olan on altı ağdaş sanat yapıtı bize günümüzde sanatın insan yapısı kadar karmaşıklaştığını ve çeşitlendiğini göstermektedir. Her sanatçının ürettiği eserler birbirlerinden farklılıklar göstermekte ve hiç biri benzer kalıplara oturtulamamaktadır. Diğer taraftan da sanatın ne kadar talepkar olduğunun birer kanıtıdırlar. Bu sanat yapıtları hakkında gerçek bir görüş ve yargı geliştirebilmek, konuyu anlamlandırabilmek ancak bilgi sahibi olmakla mümkündür. "ağdaş sanatı yorumlayabilmek için yaratım sürecinde etkisi olan toplumsal, politik, ekonomik ve felsefi koşulları bilmek ve anlamak gerekir" (Whitham ve Pooke, 2013, s. XV).

¹⁹ Joan Jonas, 2015, "They Come To Us Without a Word", <http://joanjonasvenice2015.com/>, erişim: 2 Aralık 2015

3. BÖLÜM

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Avner Ziss, *Estetik* adlı kitabında sanatsal imgeye bir çıkış noktası olarak, “Nesnel dünyanın öznel tasarımı” niteliğinde bir formül önerir (Ziss, 2009, s. 62). Sanatçı kavramlardan yararlanır ancak sürekli olarak imgelerle düşünür ve yaratıcı süreç son çözümlemede imgeye varır (Ziss, 2009, s. 65).

“Sanat imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi yansıtılmasıdır. Sanat imgeler yoluyla bir düşünmedir” (Ziss, 2009, s. 61).

Uygulama çalışmaları her biri günlük yaşamımızın sıradan nesnelere. Gündelik hayatımızın nesnelere bizim insani yüzümüzdür. Reçel, sigara, kitap, çanta, mektup ve posta kutusu, damga, kilit, her biri yaşamımızın farklı alanlarına ve zamanlarında var olurlar. Her biri bireysellik de ifade eden nesnelere. Bu sıradan nesnelere, toplumsal bir varlık olan insanın gündelik yaşamından gerçeklikler ve insanlık durumlarıyla ilgili hem özel hem de evrensel simgesel anlatımlarla yüklüdür. Varlığının anlamlandırma, kendini gerçekleştirme, onaylanma isteği, aidiyet duygusu, iletişim kurma, acılarla mücadele etme, hayatın masum tatları gibi farklı anlamları sembolize eden metaforik nesnelere olarak sunarlar kendilerini. “İmgenin potansiyel güçlerinden biri bağlar kurabilmesidir” (Bourriaud, 2005, s. 24). Gündelik yaşamımızın nesnelere üzerinden, kimliklerimiz, benliğimiz, ruh hallerimiz ile ilgili bağlar kurarız.

Nicolas Bourriaud *İlişkisel estetik* adlı kitabında şöyle diyor, çağdaş sanatçı bir gösterge gezginidir (sémionaute), işaretler arasında yürüngeler icat eder. (Bourriaud, 2005, s. 173). Yine aynı kitabında Bourriaud imgeyi şöyle tarif eder: Bir yapıt inşa etmek, bir aykırılışma sürecinin keşfine işaret eder. Böyle bir süreçte, her imge bir eylem değeri kazanır (Bourriaud, 2005, s. 175). Sanatında, en açık biçimde şöyle tanımlanabileceğini öne sürüyor: Sanat, işaretlerin, formların, hareketlerin ya da nesnelere yardımcıyla dünyada ilişkiler üretmeye

yarayan bir etkinliktir (Bourriaud, 2005, s. 177). Sanatçılar arasında ki en önemli ortak payda da bir şeyi göstermeleridir (Bourriaud, 2005, s. 178).

Her sanat yapıtı, gerçeği başka bir bağlam ya da niteliğe oturtan, ya da gerçeğin içinde kendini gösteren bir sosyallik modeli üretir (Bourriaud, 2005, s. 178).

Uygulama çalışmalarındaki bu gündelik yaşam nesnelere izleyicisi ile bağ kurabilir niteliktedirler ve izleyicinin de kendi yaşamının aralıklarından bir pay bulması yoluyla diyaloga girerler. Sanatçı bu gündelik nesnelere biçimleri ve yüklenmiş oldukları anlamlar üzerinden bir diyalog başlatır. İzleyici nesnelere onun zihninde çağrıştırdığı imgelemler üzerinden kendi yaşamından izler bulur. Hatıralarında yolculuğa çıkar. Hayal dünyasında gezinir sonra nesnelere geri döner aklına takılan varsa, nesnelere bakar ve zihninden sorar. Böylece yeni cevaplar alır. Zihninde beliren farklı anlar ve anılar arasında ilişkiler kurar. Anneannesinin reçellerinin tadını, babasının sigarasını, kardeşinin bavulu, nüfus dairesinden aldığı aslı gibidir onayını...

3.1. EDEBİYAT REÇELİ



Resim 44: Hatayhan Koraltan, *Edebiyat Reçeli*, 2.2 lt Hacimli Cam Kavanoz İçerisine Minyatür Kitaplar ve Renklendirilmiş Jel ile Doldurulmuş Düzenleme, 2015.

“İnsan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir” (Ziss, 2009. s.61). Görsel imge olarak bir sanat yapıtı üreten sanatçı görsel bilgi dağarcığından faydalanır. Bu dağarcık da yaşamı boyunca beyinde bilinçli ya da bilinçsiz kaydettiği imgelerle doludur. Bu birikim yaşadıkları, gördükleri ve okuduklarıyla oluşur. Tarih boyunca binlerce yapıt yazılı metinlerdeki bilgiler doğrultusunda üretilmiştir. Geçmişin kültürel birikimi insanın bilgi, görgü dağarcığını besler. Edebiyat da bir besin kaynağıdır. Edebiyat Reçeli yapıtının temel çıkış noktası budur. Bu yapıtta edebiyat bir meyve gibi kullanılarak reçele dönüştürülmüştür. Her reçelin kapağı hayatın başka bir tadına açılır. Her biri başka meyvelerdir. Zihnimiz kadar ruhumuz da birçok farklı yazınsal ile beslenir. Dergiler, romanlar, gazeteler, şiir kitapları tüm edebiyat ruhumuzun besinidir. Sizin ruhunuz en çok neyle beslenir?

Edebiyatın üzerimizde bıraktığı etkiler, özellikle tat alma açısından, bir metafor oluşturulmuştur. Diğer taraftan da bu metafor, gündelik hayatımızın önemli bir öğünü olan sabah kahvaltısının vazgeçilmez parçası reçel ile ilişkilendirilerek, edebiyat eserlerinin de gündelik yaşamımızın vazgeçilmezi olması gerektiği düşüncesini de içermektedir. Her gün biraz edebiyat yenmelidir. Reçel imgesi insana dair, insanın ürettiği, gündelik yaşamın tatlı ve renkli bir parçası olarak insancılık taşıdığından edebiyatın özü ile bağdaşmaktadır. Reçel hayatın tam içinden, tadında birçok yaşanmışlık ve hatıralar da barındıran bir nesnedir. İyimserlik duygusu içerir. Onda annelerimizin, anneannelerimizin, çocukluk günlerimizin, yeni bir güne başlamanın, birçok yaşanmışlık anlarının tadı ve hatırası vardır. Dolayısıyla reçel nesnesine insanın gündelik yaşamını ve aile ilişkilerini merkeze alan metaforik bir görev yüklenmektedir. Kendimiz ve yaşamımız arasında bir bağ kurmakta, sorgulatmaktadır.

Diğer taraftan reçel imgesinin seçilmesi ile, bir diğer taraftan da, insan ruhunun daha çok görsel olan ile beslendiğine de dikkat çekilmek istenir. Sanatçı edebiyat eserlerini nesnel bir gıda formuna dönüştürmüş adeta okumak yerine görmeyi, dokunmayı, tatmayı ve tüketmeyi tercih ettiğini belirtmiştir. Reçel tatlı

ve haz verici bir tüketim nesnesidir. Günümüz toplumunda hoş giden, cezbedici her şey yenilip yutulurcasına tüketilmektedir.

Aynı işin benzer biçimlerde “Süzme Edebiyat Balı” ve “İlahi Komedy Şarabı, 3 cilt: Kırmızı (cehennem), beyaz (cennet) ve pembe (araf)” olarak iki farklı versiyonu daha vardır.

3.2. MİSAFİR EDEBİYATI – “BUYUR BURADAN OKU”



Resim 45: Hatayhan Koraltan, *Misafir Edebiyatı, Buyur Buradan Oku*, Sehpa Üzerinde Sigara Paketi Formunda Kitaplar Düzenlemesi, 2015.

Çocukluğumuzdan kalma bir anı olarak evin salonu sadece misafirler için ayrılmış bir alandı oraya girmek nerdeyse yasaktı ve sehpanın üstünde misafirlere ikram için bulundurulmuş sigaralar vardı. Artık nerdeyse yok olmuş, salonun orta yerindeki sehpanın tam ortasına konumlandırılmış kristal tabakta

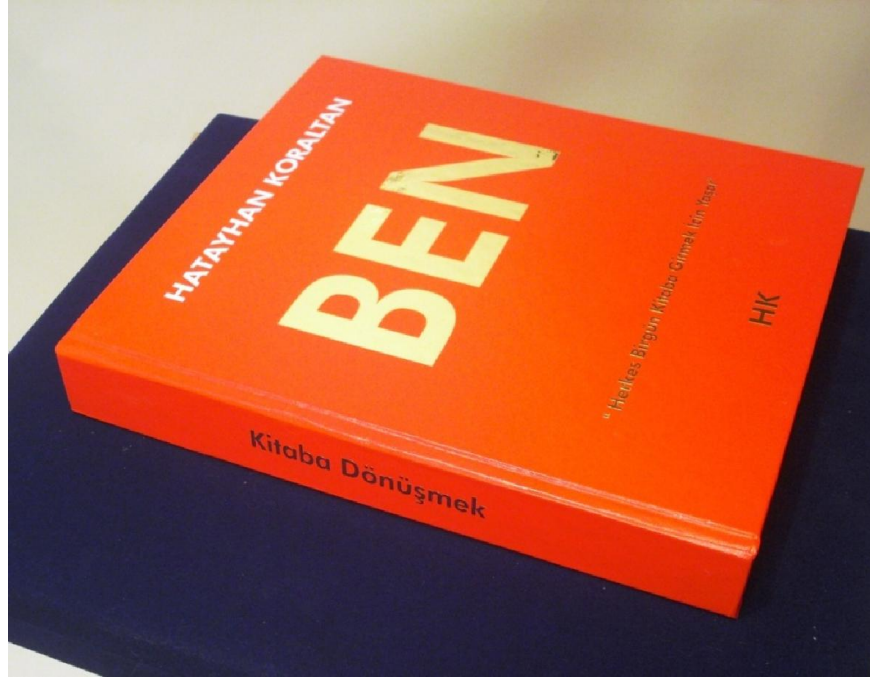
dizilmiş paketlerden oluşan, misafire verilen önem ya da ikramın zenginliği ifadesi taşıyan geleneksel bir ev kuralıdır misafir sigarası. Bu mevhumun olduğu yıllarda sigaranın zararından bahsedilmez tam tersine evde, otobüste, uçakta hatta hastanelerde bile içilirdi. Toplumumuzun geniş bir kesimi için kitaplar yaşamdan misafir odasına benzer şekilde tecrit edilmiş gibidirler. Ondan biraz uzak durulur.

Eski zaman hatırası olan bu misafir ağırlama geleneğinin bir parçası olan misafir sigarası olgusundan hareketle *Misafir Edebiyatı* adlı yapıtla, ağzından sigarası düşmeyen edebiyatçılarımızın hikayelerinden ve şiirlerinden okunması öneriliyor. *Buyurun buradan yakın*. Sigaraların küllerinden dökülen edebiyat burada tekrar, tabi daha sağlıklı olmak için, - sigara yerine edebiyat okumak için- sigara formuna dönüştürülmüştür. Bu yapıt ile sanatçı size ikram olarak sigara yerine hikaye/şiir tutuyor. Buyurun buradan okuyun. Sigaradan hikayeler.

Farklı bir açıdan bu yapıtın George Orwell'in *Kitaplar ve Sigaralar* adlı kitabından esinle başka versiyonu da vardır. Orwell'in kitabında vurguladığı insanların kitap yerine sigaraya para harcamayı tercih etmeleri durumundan hareket eder. Sanatçı, kültüre olan ilgisizliğin insanlar arası ilişkilerin bozulmasının bir sebebi olarak görmektedir. Bu yapıt sigara ve kitap arasında ironik bir ilişki kurarak insanlar arası kültürel farklılıkların, eşitsizliğinin sorgulanmasını ister ve bu durumu eleştirir.

3.3. KİTABA DÖNÜŞMEK

Stéphane Malarmé'nin, "Dünyada her şey kitaba dönüşmek üzere varolur" (Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre) deyişi ve Andy Warhol'un "Bir gün herkes on beş dakikalığına meşhur olacaktır" (In the future, everyone will be world-famous for fifteen minutes) sözlerinden esin ile ortaya çıkmış bir yapıttır. Bu iki farklı deyiş harmanlanarak, sanatçı tarafından "Herkes bir gün kitaba girmek için yaşar" şekline dönüştürülmüştür.



Resim 46: Hatayhan Koraltan, *Kitaba Dönüşmek*, Kutu İçinde 28x22 cm Ebatlarında Kitap Düzenlemesi, 2015.

Tez çalışması süresince alınan notlar, çizimler eskizler, yapıt düşünceleri, iş fikirlerin kitaba dönüştürülerek tez çalışmasının gayri resmi halini içeren bir bölümü de vardır. İnsan neden kitaba girmek ister ya da insan neden meşhur olmak ister gibi birçok soru sordurtan, aslında bir şey anlatmamak yoluyla bir şeyler anlatan, okudukça ya da görselleri izledikçe zihninizin size seslenmesi yoluyla size farklı insanlık durumlarını sorgulatacak bir yapıttır. Bu yapıtın diğer bir esin kaynağı da N.H. Kleinbaum'un *Ölü Ozanlar Derneği* adlı romanıdır. Romanda okula yeni gelen edebiyat öğretmeni, otoriter bir eğitimde çoğu baskı altında olan öğrencileri edebiyat ve şiirin bambaşka dünyasıyla tanıştırır. Onlara özgürlüğü, hayatı yeniden anlamayı, dünyaya farklı açılardan bakmayı öğretir. Walt Whitman'ın dediği gibi hayata "kendi dizeleri ile katılabilmeleri" için farkındalıklarını artırmaya çalışır. Kendini tanıma ve çözümlenme çabasıdır bu kitap. Bu kitap dünyaya farklı açılardan bakmayı, sorgulatmayı, düşündürmeyi amaçlar. Sanatçı kendi çelişkilerini masaya yatırır, hayatta yapamadıklarını kitap haline getirerek gerçekleştirir. Bu yolla da kendini arındır. İçinde sanatçısına dair her şeyden biraz bulunan kitap formatında hem yazınsal hem de görsel unsurlar içeren bir çalışmadır.

3.4. METAFORİK OTOPORTE



Resim 46: Hatayhan Koraltan, *Otoportre*, Okuma Sırasına Göre Düzenlenmiş Kitaplar, 2015.

André Malraux'nun "İnsan yaptıklarıdır" sözünden hareketle, Tahsin Yücel'in yazdığı *İnsan Yazdıklarıdır* adlı kitabından esin ile hazırlanmış bir otoportre çalışmasıdır. Yapıtın temel aldığı düşünce ise "İnsan okuduklarıdır".

3.5. TAŞINABİLİR KİŞİSEL MÜZE

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* ve romanından esinlenerek sanatçının kendi yaşam hikayesinden çıkarılmış bir yapıt, bir anlamda kendi benlik arayışında geçmişi ile yüzleşme niteliği taşımaktadır.



Resim 47: Hatayhan Koraltan, Taşınabilir Kişisel Müze, Çanta İçine Yerleştirilmiş Eski Kişisel Eşyalar ile Düzenleme, 2015.

Taşınabilirliği aslında kendini bir yere ait hissetmeyen ve her an her yere gidebilecek olmanın, bağımsız, seyyah bir ruh halinin temsilidir. Müze hem kendini tanımak hem de tanıtmak ile ilgilidir. Ben olmaktan anladığımız hakkımızda anlattıklarımızdır ve bunun için önce kendimizi tanımalıyız. Birçok insanın kendi bilincinin bile farkında olmadan yaşaması, kendini tanımaması, hayatta insanların bir çok olguya karşı duyarsızlığının ana sebebi olarak görülmektedir. İnsanı hayvandan ayıran şey toplumsal yaşam koşullarını benimseyebilmesi, sosyal sorumlulukları ve duyarlılığıdır. Masumiyet bu anlamda insani birçok erdemi içinde barındıran bir kavramdır. Kişisel müze kendi yaşamına geçmişine ait nesnelere üzerinden kendi ile yüzleşme anıdır. Aynaya baktığımızda bedenimizi görürüz. Kişisel müze tıpkı edebiyat eserleri gibi gerçekliğin yeniden yansıtılması için kurgulanmış bir yapıttır. İç dünyamıza bakmamızı sağlayan aynadır. İzleyicinin özlemleriyle bir empati kurarak nesnelere üzerinden kendi iç dünyasına bir yolculuk yapmasını amaçlar.

3.6. SANAT ESERİ OLARAK MEKTUP



Resim 48: Hatayhan Koraltan, Mektup, Eski ve Yeni Yazılmış Mektuplardan Düzenleme, 2015.

Van Gogh'un Teo'ya yazdığı mektuplar artık en az resimleri kadar değerlidir. Gombrich *Sanatın öyküsün'de* Van Gogh'un bir mektubundan esinlenme anının nasıl tasvir ettiğini anlatan bir alıntı yapar: "Duygular bazen o denli güçlü ki, insan çalıştığının farkına bile varmıyor... ve fırça vuruşları, bir konuşma veya mektuptaki sözcükleri andıran bir sıra ve ilişkiyle birbirini izliyor" (Gombrich, 1999, s. 547). Van Gogh'un resimleri, mektup yazarken olduğu gibi duygusal anlarını ifade ediyor. Resimlerini, mektupta duygularını anlatırcasına yazıyor.

Nicolas Bourriaud *İlişkisel estetik* adlı kitabında şöyle diyor: Günümüzde iletişim, insani temasları, toplumsal bağı farklı ürünlere parçalayan kontrol uzamlarının derinliklerine sürüklüyor. Sanatsal eylem ise, alçakgönüllü dallar yaratmaya, bir

takım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye çalışıyor (Bourriaud, 2005, s. 11).

Yazınsal bir unsur olan mektup hayatımızın bir parçası olmaktan çıkmış ve artık bir sanat eseri olmuştur. Mektup içerik açısından bir edebi tür sayılabilir. Nesne olarak bakıldığında ise, tıpkı bir resim gibi, zarfıyla, kağıdıyla, puluyla damgasıyla, el yazısıyla estetik bir değer taşır.

Posta kutularına yeniden eskiden olduğu gibi uzaktakinden haber almak hasret gibi duygularımızın dolduğu kutular olduğu hatırlatılmak için mektuplar gönderilir. Yapıtın içeriği budur. Mektup, hayatın hızlı akışını unutulmuş bir alışkanlığı yeniden duyumsatarak, bir an için durup düşündürmek, yavaşlamak, bir nefes alma anı için bahane oluşturmaktadır.

Posta kutularımız hala duruyor olsa da, içlerine, o tarihe karışan insancıl zarflardan gelmiyor. Eskisi gibi o küçük define sandıklarına hazine bulmuşçasına bizi sevindiren mektuplar dolmuyor. Mektup başlı başına, kaybolmuş insanlık hallerini barındıran bir nesnedir. Kendi küçük, içeriği büyük bir nesne. İçinde insana verilen değeri taşıyan, insana kendini değerli hissettiren bir araç. “Bir mektup aldım hayatım değişti” dedirtirebilmek için mektup yazma hevesini canlandırmak insanlar arası iletişimin bu sıcak olayını yeniden duyumsatmak amacını taşımaktadır. Bu yapıt insanlar arası ilişkiye odaklıdır. Unutulmuş duyguların, hatıraların hatırlanması amaçlanarak, insanlar arasında, televizyon ve bilgisayar ekranlarından daha sıcak bir iletişim ağı kurmaktır. Mektup işi, tahmin edilemez, rastlantısal ve sürpriz beklentilere açık yapıdadır.

3.7. DUYGU DOLAPLARI POSTA KUTULARI

Mektupların hayatımızdan çıkması gibi eskinin duygu dolapları posta kutuları da günümüzde artık şirketlerin faturalarını gönderdiği borcunuzu haber veren küçük kasalar haline dönüşmüştür. İlan, reklam ve faturalarla dolup taşan posta kutularına artık mektup gelmemekte, mektuplar tarih olup kitaplara dönüşmektedir. Posta kutularının artık sadece fatura ve resmi evrak gibi

vesaiklerin gelmesi gerçeği üzerinden de, posta kutuları ile sürekli ve zorunlu olarak tüketen insanın tükenmişliği sembolize edilmek istenmektedir.



Resim 49: Hatayhan Koraltan, *Posta Kutuları*, Posta Kutuları Üzerine Kitap Kapakları Yerleştirilmiş Düzenleme, 2015.

3.8. DAMGA / LÜTFEN DAMGALAYIN



Resim 50: Hatayhan Koraltan, *Damga*, Metin ve İki Adet Ahşap Onay ve Red Kaşesi, 2015.

Reşat Nuri Güntekin'in *Damga* adlı romanından esinlenilerek üretilmiş bu yapıt, toplumsal insan ilişkilerinde birbirini ya da toplumun birini belli bir nitelik ile damgalamasını konu edinir. Toplum ya da insan damgalayarak ötekileştirir ve dışlar, ya da kabul eder içine alır. Her gün ilişkilerimiz ile davranışlarımızla diğeri tarafından damgalanırız. Toplum içinde yaşamamızın zorlukları vardır. Kurallar bizi koruduğu gibi, bazen de tehdidimiz olur. Farklı olan toplum içinde itilir, ondan çekinilir, uzak durulur. İnsanlar sorunu anlamak, çözüm bulmak yerine kolaya kaçır ve damgalar. Damgalamak da kolaydır, damgalanmak da. Ama her ikisine de katlanmak zordur...

Bir deste blok şeklinde metinler ile önünde iki farklı kaşe/mühür sunulur ve metnin okunup, onay ve red, damgaları ile damgalanması istenir. Bu yapıt Nicolas Bourriaud'nun ilişkiyel estetik kavramı bağlamında yapılmış işlerden

esin alınmıştır. Yazılı bir metin vardır, insanların bu metni bir tebliğ gibi algılamaları, okumaları ve kişisel fikirlerinin, görüşlerini yansıtan ifadenin bir belirtisi olarak uygun damga ile kaşelemeleri istenmektedir. Bu yapıt izleyicinin katılımı, onayları veya redleri ile görüşlerini paylaşması yoluyla ilişkisel bir sanat yapıtına dönüşür. Kişi kendi damgaladığı sayfayı bloktan kopartarak alıp götürülebilir veya bırakabilir.

Yapıt, damga nesnesi ile toplumsal insan ilişkilerine metaforik bir gönderme yaparak, devletin, toplumun ve bireylerin birbirlerini damgalaması etiketlenmesi gibi sosyal olguları vurgulayarak, onay görme, kimlik ve aidiyet sorununa dikkat çeker. Bu yapıt üstü kapalı olarak kendini onaylatma, toplumca onaylanma, kabul görme, ait hissetme dürtüsü ile ortaya çıkmıştır. “Mühür basılmamış vesika itibar görmez” sözünden de faydalanılır. Onaylayanın ve onaylananın ya da tam tersi damgalayan ve damgalanın da sorgulamasını “Mühür kimdeyse Süleyman odur” sözünden hareket ile duyumsatmak ister. Efsaneye göre Süleyman’ın bu dünyadan olmayan bir taştan yapılmış mührü vardır ve bu mühür sayesinde evrene hükmeder, ancak mührü bir dev tarafından çalınca, Süleyman’a susmak düşer. Keramet mühründe olduğundan “Mühür kimdeyse Kral odur!” Bu çalışmanın diğer bir yönü de izleyiciyi mühür basan konumuna getirerek bir çeşit paradoks da yaratmasıdır. Bu dünya Süleyman’a bile kalmaz.

3.9. İNSANININ ASIL GERÇEKLİĞİ SAKLADIKLARIDIR

Metin Arditi’nin *Turquette* adlı romanının girişi André Malraux’dan bir alıntı ile başlar:

“Bir insanın gerçekliği, her şeyden önce sakladıklarıdır”.

ANDRÉ MALRAUX (Karşı Anılar)



Resim 51: Hatayhan Koraltan, *İnsanın Asıl Gerçekliği Sakladıklarıdır*, 24x16 cm İçi Anahtar Deliği Şeklinde Oyulmuş Kitap ve Kilitler ile Düzenleme, 2015.

Bu yapının adından da anlaşılacağı gibi yazınsaldan görsel dile dönüştürülmüş bir aforizmanın görsel anlamda şiirsel anlatımı yapılmıştır. Daha açık bir ifadeyle *Görsel şiir* (Concrete poetry) olarak Malraux'nun özlü sözü somut görsel hale dönüştürülmüştür.

3.10. KAĞIT TAŞ MAKAS



Resim 52: Hatayhan Koraltan, *Kağıt, Taş, Makas, Taş*, 21,5x29 cm Ebatında Kitap ve Makastan Oluşmuş Düzenleme, 2015.

Jodi Picoult'un romanından esin alınarak yapılmış bu yapıtta hayatta bazı gerçeklerin kırıcı ve kesici ve acıtıcı olması, diğer taraftan da yazınsal eserlerin bize gerçeklik kurgulamalarını nasıl aktardıklarının görsel dile dönüştürülerek duyumsatması amaçlanmıştır. Taş, kağıt, makas oyununda taş makası kırar, kağıt taşı sarar, makas ise kağıdı keser, yazı tura oyununun üç seçenekli versiyonu gibi olan bu oyun aslında bir karar verme oyunudur. İnsan bazı gerçekler karşısında kararsız kalmakta ya da zor kararlar vermek durumunda kalabilmektedir...

3.11. KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME



Resim 53: Hatayhan Koraltan, *Kendini Gerçekleştirme*, Beş Adet Kitapla Oluşturulmuş Piramit Düzenleme, 2015.

Abraham Maslow'un 1943'de yayınlanmış *İhtiyaçlar Hiyerarşisi Teorisi* adlı çalışmasında ortaya sürülmüş insan psikolojisine dair bir teoridir. İnsanın

kendini gerçekleştirmesinin beş aşaması (basamağı) olduğunu bunların: 1. İnsanın fiziksel gereksinimleri, 2. Güvenlik gereksinimi, 3. Ait olma ve sevgi gereksinimi, 4. Saygınlık gereksinimi ve 5. Kendini gerçekleştirmeden oluştuğunu söyler. Bu yapıt ile bu basamaklar beş farklı kitap ile sembolize edilerek görselleştirilmiştir.

3.12. İLAHİ KOMEDYA



Resim 54: Hatayhan Koraltan, *İlahi Komedya 3 cilt*, 38x33 cm Ahşap Sandık İçerisinde Cennet, Cehennem ve Araf Ciltlerini Sembolize Eden Üç Farklı Renkte Şarap ile Düzenleme, 2015.

Yazınsal klasik eserlerin de tıpkı şaraplar gibi yıllandıkça daha değerlendiğinin ifadesi olarak Dante Alighieri'nin 3 ciltlik eseri İlahi Komedya üç farklı yıllanmış şarap olarak görselleştirilmiştir.

3.13. ASLI GİBİDİR



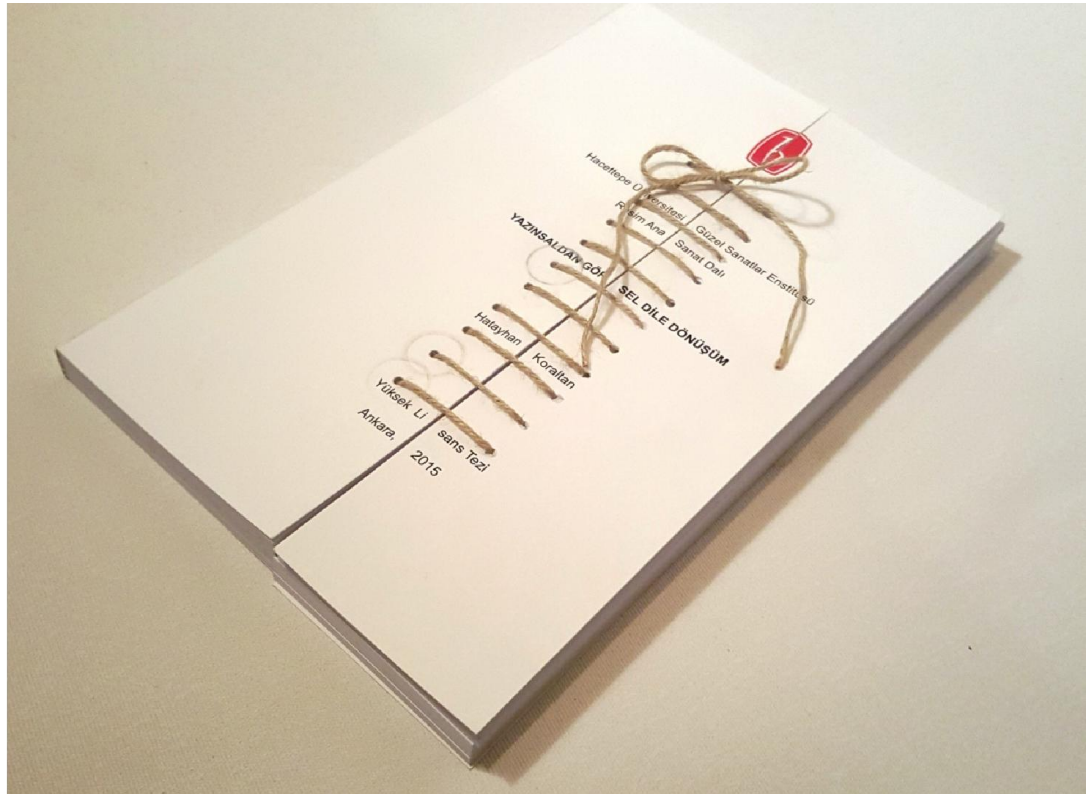
Resim 55: Hatayhan Koraltan, *Aslı Gibidir*, 29,5x21 cm Boyutunda Resimler Üzerine Aslı Gibidir Kaşesi, 2015.

Bu yapıt Abbas Kiarostami'nin yönettiği *Aslı Gibidir* (Copie Conforme) adlı filminden esin ile üretilmiştir. "Sanat eserin ve hayatın biricikliğinin sorgulandığı *Aslı Gibidir*, orijinal bir sanat eserine ve hayatın kendisine haddinden fazla anlam ve yücelik atfedildiği savını ileri sürüyor. Orijinali, kopyadan ayıran temel özellik, onun biricik olmasıdır. Yapıtın zamansal ve mekansal tekliği, onun hakikiliğinin ölçüsüdür. Yeniden üretilen kopya hiçbir zaman onun bu biricikliğine, hakikiliğine ulaşamaz. Ancak kopya da, orijinalinde bulunmayan bazı olumlu özellikler barındırır. Teknik yardımıyla üretilen kopya, zoom, ağır çekim vb. teknik özellikler yardımıyla, eseri daha ayrıntılı inceleme

imkanı verir. Ayrıca kopya, orijinal eserin asla ulaşamayacağı konumlara ulaşmasını sağlar. (Özçelik, 2011).²⁰

Walter Benjamin “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı” isimli makalesinde, teknik gelişmelerin sanat yapıtının yeniden üretilmesini kolaylaştırdığını, bunun da sanat yapıtının bugüne kadar var olan durumunu devrimci bir biçimde dönüştürdüğünü savunur. Benjamin bu makalesindeki kopya kavramı, spesifik bir olguyu işaret etmektedir. Sanatın her zaman yeniden üretilebilir olduğunu söyleyen Benjamin, teknik aracılığıyla yeniden üretimin yeni olduğunu belirtir” (Akt. Özçelik, 2011).

3.14. SONUÇ



Resim 56: Hatayhan Koraltan, *Sonuç*, İkiye Ayrılmış Tezin Görselinin Birbirine İp ile Bağlanmış Düzenlemesi, 2015.

²⁰ Turgay Özçelik, 2011, “Noter Tastikli Hayatlar”, <http://www.tersninja.com/noter-tasdikli-hayatlar-asli-gibidir-copie-conforme/>, erişim 12 Aralık 2015

Tez çalışmamın ana konusunu oluşturan yazınsal ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiyi ele alan araştırma metninde “Görsel olan ve yazın arasında ontolojik bir bağ vardır” çıkarımından esinle üretilmiş bir çalışma sonucudur. İmge üretiminde yazın ve görsel sanatlar birbirlerine bağlı ve bağımlıdırlar. Bu yapıtta görsel ve yazınsal arasındaki ilişki yazılı bir metin olan tezin görsel dile dönüşmüş halidir.

SONUÇ

Tarihe baktığımızda yazı bulunmadan önce anlam aktarmak ve algılamak amacıyla görseller kullanılmıştır. Yazının bulunuşuna baktığımızda da bugünkü yazılı iletişimin kökenlerinde resimsel sembolik anlatı bulunmaktadır. Dolayısıyla hem kökeni itibarıyla hem de zihinde soyutlamaları sağlayabilen bir teknoloji olması sebebiyle imge yaratma temeline dayanan resim ve yazı arasında ontolojik bir ilişki vardır. Aralarındaki bu bağ ile yazılı kültürü nasıl toplumun belleğini oluşturuyor ise görsel kültürde toplumun kimliğini oluşturmaktadır.

Temsil kuramı 19. yüzyıla gelene kadar öngörölmüş veriler üzerinden gerçekleşmekteydi. Bugün ise artık gösteren gösterilen ilişkisi de değişmiş, insanın özgürleşme süreci içerisinde sanatta özgürleşmiş, her şey sanatın konusu olabilmekte ve hatta tarih içinde üretilmiş sanat eserleri bile birer yeni üretim için araç olarak kullanılabilir. Çağdaş sanatta önemli olan artık temsil değil, temsili bağlantıyla edindiğimiz duyumsamadır. Sanat nesnesinin iletişim kurma kapasitesinin derecesidir. Hissettirmek, sezdirmek, farkındalık yaratmak, eleştirmek çağdaş sanatın önemli amaçlarındandır.

Günümüz çağdaş toplumunda imgelerin kendileri değil artık neye işaret ettikleri ve kişilere ne ifade ettikleri önem kazanmıştır. Bugün çağdaş sanatın temellerinde insanlık tarihinin on binlerce yıllık kültür birikimi vardır. Çağdaş eserler birden ortaya çıkmamıştır. Sanatta yaşayan bir canlı gibi zaman içinde etkileşerek değişime dönüşüme uğramaktadır.

Bilim ve teknolojinin bile sanata esin kaynağı olduğu günümüzde, edebiyat, müzik, resim ve heykel farklı duylara dokunan araçları kullansalar bile etkileşime girerek yeni yorumlamaların oluşumunda rol oynar, hatta birbirlerini farklı yeni üretimler için tetiklerler. Artık sanatlar arasında ilişkisel bir etkileşim söz konusudur. Yazınsal ve görsel sanatlarda birbirleri ile zıt kutuplar değil aksine birbirlerini destekleyerek yeniden üretim sürecini canlandırırlar. Tek fark imge üretiminde kullandıkları araçlardır.

Bu tez çalışma ve araştırmaları sonucunda anlatının gerçekleştirilebilmesi çağdaş anlamda çok katmanlı ifadeler yakalayabilmek nesne düzenlemeleri

kullanımıyla gerçekleşebilmiştir. Bunda en önemli etken yazınsal eserlerden görsel dile dönüşüm örneklerinden Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi yapıtı olmuştur. Kendi sanatsal dilimin oluşmasında nesne düzenlemeleri ile imge üretimi kendi varlığımın anlamlandırılması çabasını da kapsayarak güçlenmiştir.

Bu tez kapsamındaki nesne düzenleme çalışmaları, nesnelere kendi varlıkları ile sanatımıza ve kendimize ilişkin sözler söylemektedirler. Nesnelere ile yapılmış düzenlemelerin anlamları izleyicisinde bulunduğu yerde bulunmaktadır.

Çalışmaya hakim olan birleştirici özellik sanatın ne'liğinin ve sanatsal bir dil oluşturma arayışının, yazın/görsel ilişkisi araştırılması yöntemi ile yapılması olmuştur.

Sanatçının kendi ifade dili olarak ortaya çıkmış olan yapıtlar aslında kendisinden birer izdir. Kendi yaşanmışlıkları içinden izler kendi hikayesini oluşturmaktadır. Örneğin *Kitaba dönüşmek* adlı yapıt bir anlamda kendi mitolojisini oluşturma çabasıdır. Her bir yapıt nesnelere ile birer düzenleme şeklinde imgeler aracılığı ile zihnimizde bir arabuluculuk yapma, köprü kurma işlevi üstlenmişlerdir. Nesnelere aynı mitolojik söylenler gibi bir şey üzerinden başka şeyleri göstermek ya da ayna tutmak üzere aracılık yaparlar.

Bu çalışma sonucunda ortaya çıkan sanat nesnelere sanatsal biçimsel bir teknik değil bir ifade şeklidir. Sanatsal içeriği yaratan, nesnelere teknik düzenlemesi değil kişinin kendi bilinç birikimlerinden çıkanlardır. Nesnelere birer sezdirme araçlarıdır. Her yapıt bir hikayedir.

İmgeler hayalleri ve hatıraları iki kardeş kılar.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARİSTOTELES, (1987). Poetika. (İ.Tunalı, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BARNARD, M. (2002). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür.(G.Korkmaz, çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi (1998).
- BERGER, J. (2013). Görme Biçimleri. (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis Yayınları (1972).
- BENJAMİN, W. (2012). Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri. (E. Gen ve M. Tüzel, çev.). İstanbul : İletişim Yayınları (2008).
- BOURRIAUD, N. (2005). İlişkisel Estetik. (S. Özen, çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- BUĞRA, H. B. (2000). Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi. İstanbul: Ötüken.
- BÜRGER, P. (2012). Avangard Kuramı. (E. Özbek, çev.). İstanbul: İletişim Yayınları (1974).
- CAROLL, N. (2012). Sanat Felsefesi. (G. K. Tikreş, çev.). Anakra: Ütopya Yayınevi.
- ERTEM, İ. (2015). Puslu Kıtalar Atlası. İstanbul:İletişim Yayıncılık.
- DA VİNCİ, L. (2007). Paragone Sanatların Karşılaştırılması. (K. Atakay, çev.). Ankara: Notos Kitap Yayınevi.
- DEBORD, G. (2012). Gösteri Toplumu. (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, çev.). İstanbul:Ayrıntı Yayınları (1992).
- DELL, C. (2012). Başyapıt Budur. (M. Kınalı, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (2010).
- FARTHING, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (G. Erdoğan ve F.C. Çulcu, çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi (2010)
- FOUCAULT, M. (2001). Kelimeler ve Şeyler. (M.A. Kılıçbay, çev.). Ankara: İmge Kitabevi (1966).
- FOCCROULLE, B. ve LEGROS, R. ve TODOROV, T. (2014). Sanatta Bireyin Doğuşu. (E. Özdoğan, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (2005).

GAARDER, J. (2013). Sofi'nin Dünyası. (S. Yücesoy, çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık (1991).

GOMBRICH, E.H. (1992). Sanat ve Yanılsama. (A. Cemal, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

GOMBRICH, E.H. (1999). Sanatın Öyküsü. (E. Erduran ve Ö. Erduran, çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi (1995).

HODGE, S. (2013). Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz. (G. Metin ve F. C. Çulcu, çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi (2012).

HODGE, S. (2014). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. (E. Gözgülü, çev.). İstanbul: Bkz Yayıncılık (2011)

KESKİNOK, K. (2010). Sanat Tarihi. Ankara: Alp Ofset Matbacılık.

KRAUSSE, A.C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (D.Zaptçioğlu, çev.). İstanbul: Literatür Yayınevi (1995).

JEAN, G. (2002). Yazı İnsanlığın Belleği. (N. Başer, çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1987).

JOURNET, N. (2009). Evrenselden Özele Kültür. (Y. Sezen, çev.). İstanbul: İz Yayıncılık (2002).

LEPPERT, R. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü (İ. Türkmen, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (1996).

LYNTON, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü. (Prf.Dr. C. Çapan ve Prf. Dr. S. Öziş, çev.). İstanbul Remzi Kitabevi (1980).

MORAN, B. (2013). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.

ONG, W. J. (1995). Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi. (S.Postacıoğlu Banon, çev.). İstanbul: Metis Yayınları (1982).

PAMUK, O. (2012). Şeylerin Masumiyeti. İstanbul: İletişim Yayınları.

PETROV, G. (1979). Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları. (H.A. Aytuna) İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

ROSENBERG, D. (1998). Dünya Mitolojisi. (K. Akten, E. Cengiz, A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayiğit, e. Kuzhan, B. Odabaşı, çev.). Ankara: İmge Kitabevi (1997).

SARAÇBAŞI, E. (2004). Damıtılmış Sözler. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SAYIN, Z. (2003). Mithat Şen ve Benden Yazısı. İstanbul: İthaki Yayınları.

SAYIN, Z. (2013). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayıncılık.

SAYIN, Z. (19.03.2015). İmgenin Bilinçaltı.(Konferans). Ankara: Hacettepe Üniversitesi K Salonu Beytepe

SCARRY, E. (2006). Kitapla Hayale Etmek. (B. O. Doğan, çev.). İstanbul: Metis Yayınları (1999).

ŞAYLAN, G. (2009). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.

THOMPSON, J. (2014). Modern Resim Nasıl Okunur. (F.C. Çulcu, çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

TURANİ, A. (2003). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

UZUNDEMİR, Ö. (2010). İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

WILSON, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur. (F. C.Erdoğan, çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

WITHAM, G. ve POOKE, G. (2013). Çağdaş Sanatı Anlamak. (T. Göbekçin, çev.). İstanbul: Optimist Kitap (2010).

ZİSS, A. (2009). Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik. (Y. Şahan, çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Makaleler

DİNO,A. (1987). Aynı Özlemi Duyan İki Dargın Kardeş. İstanbul: Milliyet Sanat Dergisi Sayı 164. 5

FIRAT, G. (2013). Edebiyat Tarihinde Resim ve Şiir Analjisi. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi Cilt 3, Sayı 1. 82-96

OKTAY, A. (1987). Resim ile Yazın hiç Kopmayan bir İlişki Üzerine. İstanbul: Milliyet Sanat Dergisi sayı 164. 6-9

ÇIKLA, S. (2002). Romanda Kurmaca ve Gerçeklik. Anakra: HECE Aylık Edebiyat Dergisi Yıl 6, Sayı 65,66,67. 111-129

İnternet Kaynakları

Robert JW, (07.03. 2014). "Pre-Raphaelite Reflections, A blog devoted to the P.R.B.". Erişim: 05 Ekim 2015
<https://dantisamor.wordpress.com/2014/03/07/the-love-of-dante-dantis-amor-1860/>

Şule N. Beksaç, (10 Ekim 2006). "Eduard Manet ve Floies Bergere Bari"
 Erişim: 1 Aralık 2015 <http://www.msxlabs.org/forum/guzel-sanatlar/446097-folies-bergerede-bir-bar-edouard-manet.html#ixzz3pEFVYJxt>

Moma (2013). "Wait later thsi will be nothing". Erişim: 06 Ekim 2015
http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/multimedia-staying-fresh/

Orahan Pamuk, (14 Nisan 2015). "Anselm Kiefer'in stüdyosunda geçen günüm"
 Erişim: 6 Ekim 2015 <http://www.hurriyet.com.tr/orhan-pamuk-anselm-kiefer-in-studyosundagecen-gunum-28708704>

Kubilay Akman,(05 Ocak 2006). "Shirin Neshat ve Allah'ın kadınları". Erişim: 7 Ekim 2015 http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html

Aylin Sökmen, (14 Ağustos 2015). "Sophie Calle: Doğruluk mu cesaretmi?"
 Erişim: 10 Ekim 2015 <http://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/sophie-calle-dogruluk-mu-cesaret-mi-i-3523>

İstanbul Modern, (t.y.). "Gölgeye Övgü". Erişim: 11 Ekim 2015
http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/golgeye-ovgu_516.html

Seda Ateş, (27 Ekim 2015). Edebiyat güncel sanatın neresinde? Erişim: 29 Ekim 2015 <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/edebiyat-guncel-sanatin-neresinde>

Studio Voltaire, (2005), “Lali Chetwynd, The Walk to Dover”. Erişim: 1 Aralık 2015, <http://www.studiovoltaire.org/programmes/archive/lali-chetwynd-the-walk-to-dover/>,

Aslı Çavuşoğlu, (28 Aralık 2009). “Dünyayı nasıl dolaştım”. Erişim: 29 Ekim 2015 <http://www.cagdassanat.com/uncategorized/dunyayi-nasil-dolastim-asli-cavusoglu-galeri-non-12-ocak-%E2%80%93-13-subat/>

Banu Çarmıklı, (24 Mayıs 2013). “ShirinNeshat”. Erişim: 3 Aralık 2015 <http://www.banucarmikli.com/shirin-neshat-dirimart/?print=pdf>

Volkan Varol, (5 Nisan 2015). “Antonio Cassentino”. Erişim: 9 Ekim 2015 <http://sanat.burada.com.tr/etkinlikler/ankara,altindag,ulus/sanat,genel/sergi/287/esra-ersen-antonio-cosentino-video-enstalasyon-sergisi-salt-ulus>

Tim Marlow, (20 Mart 2015). “A Conversation with Rubens”. Erişim: 8 Eylül 2015 <https://www.royalacademy.org.uk/article/jenny-saville-tim-marlow-rubens>

Joan Jonas (t.y.). “They Come to us Witout a Word”. Erişim: 2 Aralık 2015 <http://joanjonasvenice2015.com/>

Turgay Özçelik, (11.01.2011). “Noter Tastikli Hayatlar”. Erişim 12 Aralık 2015 <http://www.tersninja.com/noter-tasdikli-hayatlar-asli-gibidir-copie-conforme/>,