

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1990 SONRASI SANATINDA EDEBİ METİNLERİN KULLANIMI

Yüksek Lisans Tezi

AYŞEGÜL DÜŞEK

İstanbul, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1990 SONRASI SANATINDA EDEBİ METİNLERİN KULLANIMI

Yüksek Lisans Tezi

AYŞEGÜL DÜŞEK

Danışman: DOÇ. DEVABİL KARA

İstanbul, 2020

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Ayşegül Düşek
Anabilim Dalı	: Resim Anasanat Dalı
Tez Danışmanı:	: Doç. Devabil Kara
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans Tezi – Temmuz 2020
Anahtar Kelimeler	: Edebi metin, edebiyat, çağdaş sanat, anlatı, sanat, metin, dil

ÖZET

1990 SONRASI SANATINDA EDEBİ METİNLERİN KULLANIMI

Tezin konusu olarak belirlenen "1990 sonrası sanatında edebi metinlerin kullanımı"nda sanat yapısı ve edebi metin arasındaki ilişki, dil ve anlatı bağlamında tarihsel süreçler ışığında incelenmiştir. Edebi metin ve sanat yapısı arasındaki ilişkinin temel kavramları olarak "dil" ve "anlatı"nın sanat tarihi içerisindeki varlığı ve dönüşümü araştırılmış, ortaya çıkan veriler ışığında tez konusu olan 1990 sanatına ulaşan sürecin bu bağlamdaki değişimi ifade edilmiştir. Anlatı ve dilin paydasında incelenen süreçler, ilgili konunun tarih öncesi verilerden günümüz örneklerine yapılan incelemelerle ortaya konmuştur. Edebi metin ve sanat yapısı ilişkisini tarihsel değişimler nezdinde incelenerek örneklerle açıklanmıştır. Bu değişimlerle ilgili tarihsel dilimlerinin kendi içindeki yapı ve dinamiklerini ortaya konularak, anlatı ve edebi metnin sanatla ilişkisinde dinamik bir perspektiften yararlanılmıştır.

Tezin yazılı tarih öncesi dönemdeki mağara resimleri sanatı incelenerek, söz konusu resimlerin dil ve anlatı paralelinde açıklanması amaçlanmıştır. Yazılı tarih süreci içerisinde, yazı kaynaklı üretimlerin görsel sanatlarla temasa geçtiği ikinci bölümde, yazı ekseninde sanat ve dil ilişkisi açıklanmıştır. "Modern sanat ve dil ilişkisi" ve "postmodern sanat ve dil ilişkisi" olarak ayrılan bölümlerde, başlıklar paralelinde süreç ortaya konmuştur. "Edebi metinler ve sanat yapısı arasındaki ilişki" olan altıncı başlıkta, anlatı bağlamında tarihsel süreç izlenmiş ve bu ilişkiyi içeren örnekler incelenmiştir. 1990 sonrası sanat ortamı, onu oluşturan bilimsel, teknolojik, siyasi, toplumsal gelişmeler gibi değişimlerle incelenerek dönemin sanatsal eğilimleri ile ilişkilendirilmiştir. Son bölümde ise edebi metnin 1990 sonrası sanatındaki kullanımı, her biri farklı kavramsal içerik ve yaklaşımları içeren örneklerle açıklanarak edebi metinleri referans alan güncel üretilere odaklanılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Ayşegül Düşek
Field	: Painting
Supervisor	: Assoc. Prof. Devabil Kara
Degree Awarded and Date	: Master – July 2020
Keywords	: Literary text, literature, contemporary art, modern art, narrative, text, language

ABSTRACT

THE USE OF LITERARY TEXTS IN THE ART AFTER 1990

In this thesis with the subject of "use of literary texts in post-1990 art", the relationship between the artwork and the literary text has been examined within the context of language and narrative and in the light of historical processes. The existence and transformation of "language" and "narrative" within the history of art, as the basic concepts of the relationship between the literary texts and the artwork, have been investigated; and in consideration of emergent data, the transformation of the process that reached to the art of 1990 in this context, which is also the subject of this thesis, has been expressed. The processes examined in the common ground of the narrative and the language, have been presented through the researches on the prehistoric data concerning the subject and their contemporary examples. The relationship between literary texts and the artwork has been analysed by considering the historical changes and then explained through examples. By revealing the structure and dynamics of the historical periods related to those transformations, it has been benefited from a dynamic perspective in analysing the relationship of the narrative and literary text with the art.

The art environment after 1990 has been investigated through the changes that shaped it such as scientific, technological, political and social advancements; and has been associated with the artistic trends of the period. In the final part, by explaining the use of literary texts in post 1990 art through examples, each one containing a different conceptual content and approach, it has been focused on contemporary productions which refer to literary texts.

ÖNSÖZ

Edebi metinlerin sanat yapısındaki varlığının 1990 sonrasında kullanımını araştırdığım tez, sanat yapısının dil ve anlatı ekseninde mağara döneminden günümüze uzanan bir öğrenme yolculuğuna dönüştü. Oldukça geniş bir skalaya uzanan araştırma sürecinin ifadesi olan bu tezin ilgili kişilere, araştırmacılara, öğrencilere iyi bir kaynak olmasını içtenlikle diliyorum.

Tez süresi boyunca yardımlarını esirgemeyen başta kıymetli hocam, danışmanım Devabil KARA'ya, sevgili Hakan ONUR hocama, yakın dostlarım ve aileme teşekkür ediyorum. Araştırma süresince faydalandığım her bir kaynağın yazarına, araştırmacısına şükranlarımı sunuyorum.

İstanbul, 2020

Ayşegül DÜŞEK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
KISALTMALAR	v
RESİM LİSTESİ	vi
1. GİRİŞ	
2. KÖKLER MAĞARA RESİMLERİNDEN YAZIYA ANLATI VE DİL	
3. YAZI EKSENİNDE SANAT VE DİL İLİŞKİSİ	
3.1. Kaligrafi	17
3.2. Somut Şiir	23
3.3. Ekfrasis	28
4. EDEBİ METİNLER VE SANAT YAPITI ARASINDAKİ İLİŞKİ	
4.1. Kemâleddin Bihzâd, "Yusuf ile Züleyha"	33
4.2. René Magritte "Arnheim Arazisi"	35
4.3. John Everett Millais "Ophelia"	37
4.4. Nedim Günsür "Kızamık"	39
5. MODERN SANAT VE DİL İLİŞKİSİ	
6. POSTMODERN SANAT VE DİL İLİŞKİSİ	
7. 1990 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA PRATİKLER, EĞİLİMLER VE YENİ ANLATI	
8. 1990 SONRASI SANATINDA EDEBİ METİNLERİN KULLANIMI	
8.1. Jeff Wall, "Ralph Ellison'un 'Görülmeyen Adamı'ndan Sonra, Prolog"	61
8.2. Elida Tessler "Dubling"	64
8.3. Šejma Kamberić "Embarazada"	65
8.4. Aslı Çavuşoğlu "Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da"	68
8.5. Anish Kapoor "Marsyas"	71
8.6. Sophie Calle "Çifte Oyun"	74
8.7. Phil Collins "Atları da Vururlar"	76
8.8. Jorge Méndez Blake "Apollinaire'in Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar"	79
9. SONUÇ	84
KAYNAKÇA	87

KISALTMALAR

AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
MÖ	Milattan önce
STT	Sanat Tanımı Topluluğu
TDK	Türk Dil Kurumu



RESİM LİSTESİ

	Sayfa No.
Resim 1: Altamira, M.Ö 19.000-15.000	5
Resim 2: Lascaux, M.Ö 16.000-12.000.....	6
Resim 3: Chauvet, M.Ö. 37.000-28.000	7
Resim 4: Resim-Yazıdan Çivi Yazısına Kelime Örnekleri.....	8
Resim 5: Uruk Kentinde Çıkarılan Kil Tabletlerden Bir Örnek. M.Ö 3500	9
Resim 6: Mısır Hiyeroglif yazısından bir örnek, M.Ö 3200.....	10
Resim 7: Reşit (Rosetta) Taşı, M.Ö 196.....	11
Resim 8: Hüsni Efendi ve Ramazan Ketebeli taş baskısı Amentü gemisi, 1906	20
Resim 9: Zhang Xu'a ait Wild Kursiv Üslubunda Kaligrafi	22
Resim 10: Guillaume Apollinaire, "Il Pleut" (Yağmur Yağıyor) şiiri, 1914	25
Resim 11: Filippo Tommaso Marinetti'nin "Zang Tumb Tumb" (1914) adlı somut şiir kitabı	26
Resim 12: Âşık Hasan'a Ait Mim Merkezli Dairesel Görsel Şiir	27
Resim 20: Kemâleddin Bihzâd, 1488, Yusuf ile Züleyha'nın Hikayesi	34
Resim 21: René Magritte, Arnheim arazisi,1949.....	36
Resim 22: René Magritte,Arnheim arazisi,1962.....	36
Resim 23: Sir John Everett Millais, Ophelia 1851–1852	38
Resim 24: Nedim Günsür, Kızamık, 1970	41
Resim 13: Jan Van Eyck, "Arnolfi'nin Evlenmesi", 1434	42
Resim 14: Picasso, 1912 tarihli Violin, Wineglass,pipe.....	44
Resim 15: Georges Braque, violin and pipe,1913.....	44
Resim 16: René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-29,.....	47
Resim 17: Richard Hamilton,1956	49
Resim 18: Andy Warhol,Campell'ın Konserve Kutuları,1962	49
Resim 19: Sanat ve dil grubu, Dizin 01,1972.....	52
Resim 25: Rafael Lozano-Hemmer, Pulse Room, 2006.	57

Resim 26: Refik Anadol, Walt Disney Konser Binası, 2018	57
Resim 27: Yasumasa Morimura Olympia 1999.....	59
Resim 28: Eleanor Antin, Geleneksel Bir Heykel Yontmak,1973.....	59
Resim 29: Jeff Wall, Ralph Ellison'un "Görölmeyen Adam"ından Sonra, Prolog 1999-2000.	62
Resim 30: Elida Tessler Dubling, 2010,sergi görünümünden.....	65
Resim 31: Elida Tessler, Dubling, 2010 sergi görünümünden.....	65
Resim 32: Antoine Watteau Gilles (Pierrot) ve Commedia Dell'arte'nin Dört Karakteri,1718.....	66
Resim 33: David Bowie Ashes to Ashes Albüm Kapağı 1980	66
Resim 34: Pierrot Lunaire Bruce Labruce Tarafından Çekilen Film, 2014	66
Resim 35: Šejla Kamerić, Embarazada,2015.....	67
Resim 36: Aslı Çavuşoğlu, Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da, 2008.....	69
Resim 37: Aslı Çavuşoğlu, Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da, Sanatçı kitabı, 2011..	69
Resim 38: Aslı Çavuşoğlu, Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da, Şezlong, 2008.....	71
Resim 39: Anish Kapoor'un taslağı - Marsyas, 2002	72
Resim 40: Anish Kapoor - Marsyas, 2012.....	73
Resim 41: Anish Kapoor - Marsyas, 2012.....	73
Resim 42: Sophie Calle,Double Game,1999.....	76
Resim 43: Sophie Calle,Double Game,1999.....	76
Resim 44: Phil Collins, Atları da Vururlar, Çift kanallı vdeodan görünömler,2004.....	78
Resim 45: Jorge Méndez Blake İmparatoradan gelen mesaj, 2017	79
Resim 46: Jorge Méndez Blake, Borges Kütüphanesi,2010	79
Resim 47: Jorge Méndez Blake, Apollinaire'nin Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar	81
Resim 48: Guillaume Apollinaire, Kaligramlar,1916	81
Resim 49: Jorge Méndez Blake, Apollinaire'nin Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar, 2017.....	81
Resim 50: Jorge Méndez Blake, Apollinaire'nin Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar, 2017.....	82

1. GİRİŞ

Edebiyat ve görsel sanatlar oldukça farklı disiplinler olmalarına karşın; yaratıcılık, özgün olma, bir fikri açığa çıkarma, estetik bir hazzı ortaya koyma bakımından literatürde güzel sanatlar kavramının çatısı altında bir arada yerlerini alır. Edebiyat, dilin getirdiği imkanları kendi dahilinde alt türlerini oluşturacak şekilde çeşitlendirip genişletirken, görsel sanatlar da ona suretini veren teknik ve malzemelerle kendi üretim dillerini geliştirmiştir. Her iki dalın birçok açıdan analogik yapısı, kaçınılmaz olarak tarihsel süreçler boyunca yan yana gelmelerine sebep olmuştur. Üstelik bu birliktelik düşünülenin aksine, tarihsel sürecin belli bölümlerinde değil, insanlığın başlangıcına kadar uzanmaktadır. Mağara sanatı incelendiğinde yazınsal verinin henüz olmadığı süreçte bu resimlerin, birer ifade aracı olmalarından hareketle, aynı zamanda "erken metin" olarak değerlendirilmelerin mümkün olacağı şekilde yorumlanabilmektedir. Bu dilsel işlev, resimlerin yalnızca birer görüntü olmadıklarından, onların tarih öncesi insanların yaşayış ve inançlarıyla ilgili anlatıları barındırmalarından hareketle, sanatın dil ve anlatıyla olan ilişkisinin köklerini de muhafaza eder. Dil ve anlatı, edebiyatın da temel formlarından olduğundan edebi metin ve sanat yapısı arasındaki ilişkide bu kavramların, iki önemli zemin ve köprü konumunda olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır. Bu paralelde dil ve anlatı, tezin edebi metin-sanat ilişkisini doğru analiz etmek konusunda önemli bir çatı meydana getirir.

Edebiyat- sanat ilişkisinin incelenmesinde yalnızca sanat eserini baz almak, ilişkinin diğer boyutlarının göz ardı edilmesine yol açarak, bu ilişkiyi yalnızca biçimsel alanda kendini gerçekleştiriyormuş gibi yanıltıcı bir yoruma sebep olacaktır. Bu nedenle edebiyat-sanat ilişkisinin dinamik yapısına, eseri odağa almayan, ancak; iki türün yakınlığının altını çizen süreç ve disiplin okumaları da teze eklemlenmiştir. Bu sanatsal yakınlık içinde, iki alanın; ortak bir potada eridiği, birbirinin esin kaynağı konumuna geçtiği; toplumsal olaylar, teknolojik gelişmeler, savaşlar, çağ değişimleri gibi konular karşısında benzer reflekslerde birlikte hareket ettiği canlı bir yapıda olmuştur. Örneğin modern sanat sürecinde, sanat her ne kadar edebiyatla arasındaki en önemli ilişkilerden biri olan anlatıya sırt çevirmiş olsa da, sanat eserlerinde görülmeyen edebiyat, altına ortak imza atılan manifestolarda, hatta bu manifestoların edebiyatçılarca oluşturulmasında ve akımı oluşturan sanatçı ve yazar işbirliklerinde derin bir yakınlığı gösterir. Bu yakınlık her iki alanın uygulayıcısı olan sanatçı, yazar ve şairlerin, kimi zaman savaş sonrası ortak tutumlarıyla, kimi zaman beraber ortaya çıkardıkları akımları kendi alanlarına ortak ilkeler ışığıyla uygulamaya çalışmalarıyla görünürlük kazanmıştır. Tarih süreçlerinde yazınsal içeriği biçim ve formlara dönüştüren

sanat yapıtları zamanla metin ve biçimin iç içe geçtiği melez formalara bürünürken, edebi türler de kendini görsel sanatlara yaklaştıracak melez roman, görsel şiir gibi türleri doğurmuştur. Yapılan tez çalışmasında, edebiyat-sanat ilişkisindeki karşılıklı dinamiklerin etkileşimi sonucu oluşan bu formların, önem ve yapılarının incelenmesine gayret gösterilmiştir.

Edebi metinlerin sanat yapıtıyla kurduğu ilişki en bilindik şekliyle, bu metinlerin resim, heykel ya da diğer görsel sanatlar alanlarınca biçime kavuşturulması, tasvir ve betimlemelerle ete kemiğe büründürülmesidir. Ancak bu vücut bulma meselesi, sanatsal pratiklerin dönem ve akımlarca değişen çehresinde önemli biçimsel ve üslupsal farklılıklar göstermiştir. Bu bahsi geçen farklılıklar yalnızca sanatsal pratiklerin görsel dili akslarıyla sınırla kalmaz. Edebi formların içerikleri, güncel meselelerin ışığında, sanatçılar tarafından salt bir betimlemenin ötesinde; kişisel anlatılara, güncel konulara ya da çağdaş sanatın alanlarını genişlettiği son derece geniş bir skalaya değin kendini gerçekleştirme imkanı bulur. Edebi metinler, içerikleri vasıtasıyla güncel olaylara uyarlanmaya, kurgularıyla deneysel zeminler yaratmaya, karakterleriyle herhangi bir kültürel kimlik ve benliğin temsilinde suret kazanmaya müsait olmuşlardır. Bu sayede edebi yapıt yüzyıllar öncesinde yazılmış dahi olsa; içeriği, kurgusu, konusu ve hatta biçimi itibarıyla de sanatçının eser içeriği ve sanatsal pratiklerde kendine yeni yaşam alanları bulur. 1990 sonrası edebi metin referanslı sanatsal çalışmalar analiz edilirken, edebi temsilin hangi yönüyle sanat yapıtında kullanıldığı, metnin okunma bağlamı ve çağdaş sanatın hangi mediumlarınca ifade edildiği, konuların, örneklerin seçiminde titiz bir çalışmayı gerektirmiştir. Seçilen örneklerin geniş bir coğrafyadan sanatçı dağılımı göstermesine, güncel sanat içerisinde üretim yapan farklı kuşak sanatçıları bir araya getirmesine ve edebi referansların her bir eserde farklı içerik, temsil ve anlamlarca gerçekleştirilmiş olmasına özen gösterilmiştir.

2. KÖKLER MAĞARA RESİMLERİNDEN YAZIYA ANLATI VE DİL

Bilinen ilk yazı sistemi olan çivi yazısı; M.Ö. 4000 ile M.Ö. 2000 arasında bugünkü Irak'ın güneyinde yaşamış olan Sümer halkı tarafından M.Ö. 3500 yıl civarında geliştirilmiştir. Bahsedilen zaman dilimine kadar olan süreç, tarih bilimcileri tarafından "tarih öncesi" olarak adlandırılmaktadır. Bulunan iskeletler üzerinde yapılan çalışmalar bu insanların konuşma ile ilgili gerekli biyolojik donanımına sahip olduklarını göstermesine ve iletişim kurduklarını açıkça ortaya koyan kalıntıların varlığına rağmen, onların nasıl bir dili benimsediklerini hakkında yargıya varmak olanaksızdır. Günümüze ulaşan veriler ışığında, geçmişi yaklaşık 40.000 yıllık süreci bulan mağara resimlerinin varlığı, yazınsal olmayan bir çağın kayıtları üzerinden yapılan araştırma, çıkarım, kuram ve yorumlar konusunda oldukça önemli bir ekseninde yer almaktadır. Yazınsal verinin henüz olmadığı bu süreçte resimler, bir ifade aracı olmalarından hareketle, aynı zamanda "erken metin" olarak değerlendirilmelerini mümkün kılar. Resimlerin; ilgili konuları temsil ederken bu konuların temsil edilmesinde olay, durum, kurgu akışını da içinde barındırması, tarih öncesi insanların duygu, düşünce, inanç ve yaşayışına ait kayıtlarını tutarken, yazının anlatı işleviyle hareket ettiği açıkça görülür.

Arkeolog Marcelino Sanz de Sautuola'nın, 1876 yılında İspanya'daki Altamira mağarasını keşfetmesiyle, odun kömürü ve aşı boyası kullanılarak yapılan binlerce yıllık mağara resimleri ve insana ait el izlerinin bulunması -ki bunlar kabaca baskının en eski örneklerinden sayılabilir- yazı öncesi insanların nasıl yaşadığına ve bilişsel aktivasyonlarının ne durumda olduğuna dair büyük ipuçlarını gün yüzüne çıkarmıştır.

"Altamira mağarasındaki resimlerin konuları, o çağlarda yaşayan boyları bir metreyle iki metre arasında bizon, geyik, at gibi hayvanlardır. Bazı figürlerin yanına, herhangi bir figürü çevreleyen, bazen de figürlerin üzerine bir eli duvara dayayıp, etrafına kömür püskürterek el negatifleri yapılmıştır. Bunlar sahip olma isteğini canlandırır. Bu figürlerdeki hayvanların vücut yapısının ve hareketin mükemmel denilebilecek bir ustalıkla çizilebildiği görülmektedir" (Artut,2004, s.13).

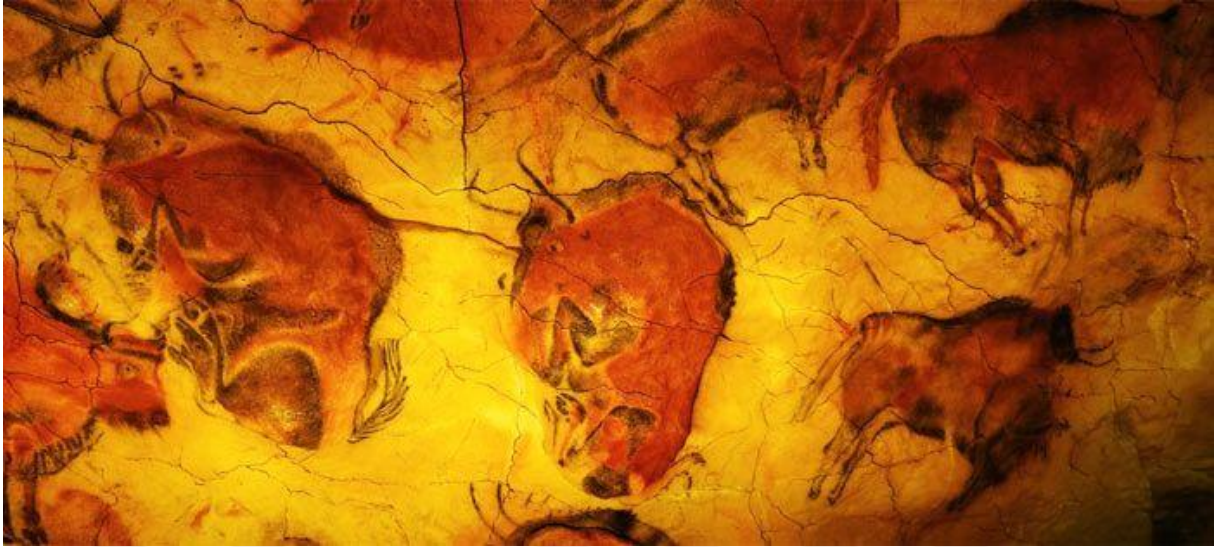
Resimlerin detaycılığı ve zarifliği Sautuola'nın kimi çevrelerce sahtekârlıkla suçlanmasına neden olur. Avrupalı beyaz ırkın kendi çağdaşı Afrika kabile insanlarını keşfettiğinde dahi, onları primat türler olarak hayvanat bahçelerinde sergilediği düşünülürse -ki bilinen son insan-hayvanat bahçesi 1956 Belçika'dır- suçlamaların çağdaş insanın, kendi atasına bilişsel yönden bu kadar benzediğini keşfetmesinin yarattığı şaşkınlık olarak düşünülebilir. Picasso'nun bu resimlerle ilgili "17.000 yıldır yeni hiç bir şey öğrenmemişiz" açıklaması resimlerin sanatsal yetkinliğinin uyandırdığı şaşkınlığı oldukça iyi özetler.

Maymunu primatlar olarak kodlanan, mamutları öldürerek beslenen, leş yiyen, hayatta kalmanın dışında başka bir işlevi olmadığı düşünölen tarih öncesi insanın; çağdaş insanın sergileyebileceğı yetkinlikte sanatsal bir üretimi ortaya koyması, modern ve eski insan arasındaki farklar konusunda yeni soru işaretlerini beraberinde getirir. "ilkel"i ve "modern"i tanımlarken koşullar ve çevre faktörlerinden varlığı nereye konacaktır, bilişsel devrim eski insanı bugünkü insana ne kadar yakın kılmaktadır?

"Bilim çevrelerince avcılık, toplayıcılık ve yağma kültürlerinden yerleşik düzene geçilinceye kadar olan süre içinde sanat eserlerin tarzında anıtsal nitelikler olmadığından bu devrelerde oluşturulan yapıtlara primitif-ilkel sanatlar denmektedir, ancak günümüzde bu tanımlama özel anlamda geçerliliğini yitirmiştir." (Artut,2004,s.13).

Mağara sanatı tek alanın kendi başına üstlenmeyeceğı bir analiz skalasını kapsayarak çok disiplinli bir okumayı mecburi kılar. Bu resimlerinin antropolojik açıdan önemi düşünüldüğünde; tarih, sosyoloji, felsefe, teoloji, ontoloji gibi birçok alanın kesişim noktasında yer aldığı görülür. Sanatın ortaya çıkışı, işlevi, önemi konusunda ortaya konan teorilerin bu denli çeşitlilik göstermelerinin nedenleri; yapılan resimlerin tasvir, betimleme ve dolayısıyla "anlatı"yı içeriyor olmasından, yorumlanmaya açık olmalarındandır. Sanat yapıtının günümüzde de çoklu bir disiplin alanı üzerinden okunabilirliğini- hatta belki okunma zorunluluğunu- mümkün kılan, sanat yapıtı oluşturan dilin her dönemde, içinde bulunan ortamın koşul ve dinamikleri, dini, toplumsal, kişisel, siyasi gibi konu alanlarını kendi havuzuna dahil etmesinin getirileri olarak kabul edilebilir.

Sautuola'nın keşfi sonrasında, resimlerin orijinalliğı konusundaki şaibeler, yapılan testlerle bertaraf edilir ve resimlerin yaklaşık 35.000 yıl öncesine ait oldukları anlaşılır. Üstelik radyokarbon tarihlendirme tekniğı, bu resimlerin tek seferde değil 20.000 yılı bulan zaman zarfında tamamlandığını gösterir. Yani eski insanlar binlerce yıl boyunca farklı kuşaklarca resimler çizmiş ve kendi figürlerini eklemişlerdir. Mağaranın; kuşaklar, nesiller, hatta başka göçebe topluluklar arası bir bellek kayıt defteri gibi bir işlev üstendiğı açıkça söylenebilir. Ayrıca bu zamansallık, resimlerin bir anlatı olarak ele alınması gerektiğini tekrar düşündürür. Resimlerin süreğli katmanlılığı, sözlü anlatıların aktarılış biçimleri ile bir takım ortak özelliklere sahiptir. Sözlü anlatılarda, her anlatıcının hikayeye yeni kısımlar eklediğı, kendinden yorumlar katarak bir sonraki nesle-anlatıcıya aktardığı gibi resimler de her uygulayıcının hikayeye eklemlediğı yeni çizimlerle şekillenmeye devam etmiştir.



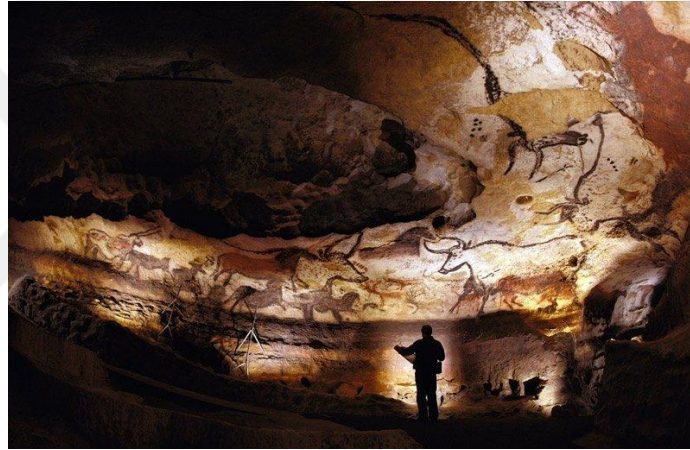
Resim 1. Altamira, M.Ö 19.000-15.000

Kaynak: <https://www.wannart.com/35-000-yillik-magara-resimleri-ve-insanligin-ilk-animasyonlari/altamira-cave-art-wannart-sanat/>

1940 yılında oyun oynayan bir grup çocuk tarafından keşfedilen Fransa'daki Lascaux mağarası ise bilinen en iyi korunmuş durumdaki resimlerin bulunduğu yerdir. Lascaux mağarasının içi; uzunlamasına bir geçitle, alçak tavanlı iki ana mağara meydanının yer aldığı, tüm bu alan boyunca geçitler de dahil olmak üzere çeşitli resimler ve sembollerle doludur. Bulguların değerlendirilmesiyle, kullanılan boyanın maden oksitlerindeki renklerden ibaret toz boyalar olduğu, su ya da çeşitli yağlar ile karıştırılarak boya haline getirildiği anlaşılmıştır. Boya parmakla sürülebildiği gibi, bir nevi fırça işlevi gören taşla ezilmiş bitki dalları da kullanılmıştır. Resimlerin boyanmadan önce kontur hatlarının çizildiği, yahut kazınarak şeklinin belirlendiği görülür. Mağarada boya kalıntısına sahip kemik parçalarının bulunması, bugün dahi Avusturya yerlilerinin kullandığı boş kemiğin içine boya konulup püskürtülmesiyle elde edilen boyama biçimine işaret eder. Duvardaki el izlerinin, bu püskürtme yöntemiyle elin kalıp gibi kullanılarak bir çeşit negatif baskı yaratıldığı düşünülmektedir (Artut,2004, s.14).

Mağara duvarlarında bulunan yaklaşık beş metre boyutundaki devasa boğa çizimlerinin yanı sıra ne oldukları konusunda keskin bir yargıya varmanın mümkün olmadığı geometrik şekiller de resmedilmiştir. Dama tahtasını andıran bu semboller kimi yerlerde altı, sekiz ya da daha az kareye bölünmüş, bazen her karesi, kırmızı, siyah gibi renklere boyanmış olan şekillerdir (Görenek Beyaz, 2017, s.3326). Bu şekiller, çoğunlukla figürlerin hemen altında yer aldığından, yapanın imzası olabileceğini akla getirir. Anlatının sembolleştiği ve okunaklılığın güçleştiği bu semboller, olay akışının anlatıldığı bölümlerle iç içedir. Mağaralarda yaratılan tüm bu imgelerin paleolitik dönemin inanç sisteminin birer ürünü olabileceği

düşünülmüştür. Gombrich (1992, s.21), bu çizilen avların imgelerinin vasıtasıyla onları avlayarak sahip olabileceklerine inandıklarını belirtmiştir. Pastoureau ise (2016, s.26) söz konusu mağaraların içince bir çeşit enerjinin toplanma alanı olduğu, doğum ya da başkalaşımın gerçekleştiği alanlar olduğunu ifade eder. Resimlerde, avlanabilen hayvanların genelde ok ile vurulmuş olarak gösterilmesi ya da etraflarının okla çevrelenmiş olması bu sahnelerin avlanma büyüsü ile ilgili olduklarını akla getirir. Av bereketini sağlamak, tasvir yoluyla doğanın zorluklarına galip gelmek isteyen bu insanlar için; resimlerle yaratılan görüntü büyünün bir parçasıdır (İpşiroğlu, M. ve İpşiroğlu N,1983, s.12). Bir olay örgüsünü açıkça anlattığı görülen resimlerde ise; uzaklaşan bir gergedan, kuyudaki bağırsakları deşilmiş bir bizon, sırtüstü yatmış gibi görünen kuş başlı bir figür, dikey bir nesneye tünemiş kuş sahnesi gibi anlatılar yer alır (Artut,2004, s.14-15).



Resim 2. Lascaux, M.Ö 16.000-12.000

Kaynak: <https://leseyzies-tourist.info/history-of-the-lascaux-caves/>

Resimlerin belli bir hat üzerinde kurgulanmış olmaları, yazılı anlatıda olduğu gibi bir akış yönü sağlanmaya çalışıldığını düşündürür. Bu noktada görüntülerin bu bütünsel eksenden bağımsız değerlendirilmeleri sakıncalı olacaktır. Mağara duvarlarında yapılan incelemeler, anlatı hattının oluşma biçimi konusunda önemli bir noktayı işaret eder. Edinilen bulgular, bu alanların çeşitli kaynaklarca (ilkel yağ lambaları, ateşler) aydınlatıldığı ve mağara içinde bir ışık çemberi oluşturduğunu gösterir niteliktedir. Lascaux Müze Müdürü Jean-Michel Geneste'ye göre o dönemdeki insanlar bu küçük ışıklı alanı bir hikâye anlatma aracı olarak kullanmışlardır. "Şunlar çok önemlidir: karanlığın varlığı, sarı ışığın yeri ve içindeki bir, iki veya üç hayvan. Bu anlatı yapısında bir araçtır." Geneste, mağara resimlerinin kırılmış fotoğraflarının hikayeyi anlamak konusunda hiçbir işe yaramayacağını ve bu tekil görüntülerin bağlamdan kopuk olarak düşünülmemesi gerektiğini söyler. Kırılmış fotoğraf kareleri eski

insanları anlamak konusunda popüler kartpostallardan daha fazlasını veremez. “Bugün, tüm mağarayı aydınlatığınızda tüm sahneyi öldürürsünüz ki bu aptalca.” diyor Geneste (akt: Et,2017,par.7). O döneme ait koşulların aynı şekilde canlandırılması mümkün olmasa da; mağarayı aydınlatan bir ışık çemberi içinde hikayenin nasıl katmanlandığını hayal etmek pek de güç değildir.

Fransa’daki Ardèche bölgesindeki mağara resimleri ise, tarih öncesi insanların sadece resmin varlığını kullanarak anlatıyı ne kadar ileri taşıyabilecekleri konusunda, bazı teknikler geliştirdiklerini gösterir. İlk bakıldığında hayvanların uzuvlarının çoklu çizilmiş görüntüsü kusurluymuş gibi görünebilir. Örneğin bir atta ikiden fazla ön bacak, birden fazla baş veya bir gergedana bir çiftten fazla boynuz çizilmiş olabilir. Toulouse Üniversitesinden Paleolitik araştırmacısı ve film yapımcısı olan Marc Azéma, bu görüntülerin küçük bir ateşin yaydığı ışıkla bakıldığında hareket ediyormuş hissi vermesi için yapıldığını savunmuştur (Et, 2017, par 7). Üstelik Chauvet duvarları boyunca görülen yanmış odun ve kömür izleri, kamp ateşinin ve çam meşalelerinin mağarayı aydınlatıldığını gösterir. Onlarca Paleolitik çalışmayı inceleyen Azéma bu etkiyi yakalamak için kullanılan iki teknikten bahseder; ardışık görüntülerin yan yana durması ve sürempasyon (üst üste bindirme) tekniği.



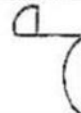
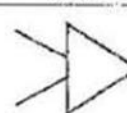
Resim 3. Chauvet, M.Ö. 37.000-28.000

Kaynak: <https://www.wannart.com/wp-content/uploads/2017/10/chauvet-s%C3%BCrempresyon.jpg>

Sürempasyon tekniği daha çok Fransa ve İspanya’daki mağaralarda görülür ve bu tekniğin en eski örneklerinden bazılarını Fransa’nın Ardèche bölgesinde rastlanır. Bilgiler ışığında Paleolitik dönem insanların bu teknikle oluşturdukları hareketliliği, resimsel ifadede kullanırken yalnızca estetik bir kaygıyı amaç edinmiş olmadıkları, ortaya çıkan hareketliliğin

anlatıyı kuvvetlendireceğini düşünmüş oldukları görülür. Bu noktada gergedan sadece hayvanın temsili olmasının ötesinde, aynı zamanda onun koşma esnasında nasıl görüldüğünün, bu canlıyı kendi doğasındaki haliyle ifade ediyor olmanın kapısını aralar. Yani gergedanın resmi onun görüntüsüne ait temsilken, sürempasyonun kullanılması “gergedan koşuyor” anlatısına imkan verir.

Resimsel ifadenin, yazınsal dilin belgelik görevlerini yerine getirmesi, anlatı olarak işlevi, yazının resmin zemini üzerine kurulacağını işareti etmiştir. Avcı-toplayıcı tarih öncesi insanların, doğayla mücadele konusunda hünerleri geliştirmesiyle, zamanla yerleşik tarım topluluklarına geçişi düşünüldüğünde, bu zeminin uygun hale geldiği görülür. Besin piramidindeki artık üstün konumundan dolayı, hayatta kalmanın nebzen daha kolay hale geldiği söylenebilir. Üstelik yerleşiklik; besin alternatiflerinin çoğalmasına, aynı zamanda topluluğu oluşturan birey sayılarında da artışa neden olur. Bu artış ticareti ve şehirleşmeyi de beraberinde getirir. Konuşma dilinin uçuculuğu ve resmin sınırlılıkları düşünüldüğünde yazı diline geçişin önemli bir ihtiyaç olduğu kadar zorunluluk olduğunun da ifade edilmesi gerekir. Elbette yazı diline geçiş, bugün bilinen alfabe, imla, yazım, noktalama gibi kapsamlı sistemler bütününe uzanan, oldukça uzun ve basamaklı süreçlerden geçer. Dilin canlılığı düşünüldüğünde, bunun hala noktalanmış bir süreç olmadığının ifade edilmesi gerekir. Yazılı dilin ilk basamağının eldeki verilerden resim olduğunu bilinir ve bu bilgi, yazının dönüşümü esnasında ortaya çıkan ilkel yazıların, resimsel ifadelerin sadeleşmesiyle oluşan şekiller olmasıyla ortaya konmuştur.

Resim Yazısı (Pitografi)	Kelime Yazısı (Logografi)	Arkaik Çivi Yazısı	Asur Çivi Yazısı	ANLAMI
				Kuş
				Balık
				Öküz

Resim 4. Resim-Yazıdan Çivi Yazısına Kelime Örnekleri

Kaynak: <http://okuyorumben.com/yazinin-tarihi-kisaca-gelisimi/>

M.Ö. 4000 ile M.Ö. 2000 arasında bugünkü Irak'ın güneyinde yaşamış olan Sümer halkı; M.Ö. 3500 yıl civarında insanlık tarihinin "tarih sonrası" olarak adlandırılmasına neden olan ilk yazı sistemini geliştirdiler. Kentlerin ortaya çıkışı, tarım üretiminin artması, ticaretin gelişmesi gibi faktörlere bağlı olarak sosyal ve ekonomik ilişkilerin artmasıyla, yazının icadı, bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Başlangıçta ticari faaliyetlerin kayıt altına alınması için ilgili malları temsil eden semboller kullanılmaya başlanmış ve bu semboller genellikle ilgili nesnenin basitleştirilmiş resimleri olmuştur.

Uruk kentinde yapılan kazılarda bulunan tabletler üzerindeki resim yazılar, henüz kelime yazısı (Logografi) halindedir. Tek heceli sözcüklerin kelime yerine kullanıldığı sistemde, şekiller kelimelerin tanılayıcısı olmuştur. Sadece somut kavramları işaret eden şekillerde, zamanla soyut kavramları da ifade edebilecek yönde gelişmeler olmuştur. Elbette bu gelişme, şeklin anlattığı somut kavram üzerinden geliştirebilir olan soyut kavramlarla sağlanmıştır. Örneğin güneş resmi, yüzmek, koşmak gibi kavramlar için kullanılamazken, gün, ak, parlak gibi bağdaşıklığı olan kavramların anlatımında kullanılmıştır. Zamanla kullanımın getirdiği ihtiyaçlar sembollerin artmasına neden olmuş ve günlük hayattaki somut nesnelerin yanı sıra, soyut kavramlar için de semboller kullanılmaya başlanmıştır (Akçıl,2016, s.8-9).



Resim 5. Uruk Kentinde Çıkarılan Kil Tabletlerden Bir Örnek. M.Ö 3500

Kaynak: <https://www.turkishnews.com/tr/content/wp-content/uploads/2013/11/ASI.jpg>

Başlangıçta her bir sembol bir nesneyi anlatan kelimeye karşılık gelirken, zamanla seslere karşılık gelen semboller ortaya çıkması, şekillerin iyice sadeleşmesi ve ayırt edici işaretlerin gelişmesiyle yazının şekli de değişmiştir. Resme benzeyen şekillerden bu resimlerle pek bir alakası kalmayan işaretlere doğru evrilen çivi yazısı; Sümerlerde, Mezopotamya uygarlıklarında, daha sonra da Anadolu ve İran gibi bölgelere geçmiştir. Elamlar, Akadlar, Asurlar, Hititler ve Persler gibi birçok halk binlerce yıl boyunca çivi yazısını kullanmıştır.

Kullanılan ilk yazı sistemlerinden bir diğeri de Mısır hiyeroglif yazısıdır. M.Ö. 3200'li yıllarda ortaya çıkan Mısır hiyeroglif yazısında resimsel semboller kullanılmıştır. Tarihlerin

yakınlığı düşünöldüğünde, Mısır'da ortaya çıkan hiyeroglif yazısının Mezopotamya'da kullanılan çivi yazısından etkilenip etkilenmediğı hususu açık değildir. Zamanla yazının gelişim ve ilerleyişi, kullanımda daha pratik bir dilin gelişmesine neden olmuş, bu yüzden "demotik yazı" ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak iki çeşit Mısır hiyeroglifi var denilebilir: Bunlar, Mısırlı rahip ve kâtipler tarafından kullanılan orijinal sistem olan Hieratik ve halkın kullandığı basitleştirilmiş sistem olan Demotik'tir (Adkins, 2000 akt: Kayaoğlu, Çetinoğlu, 2013: s.41).

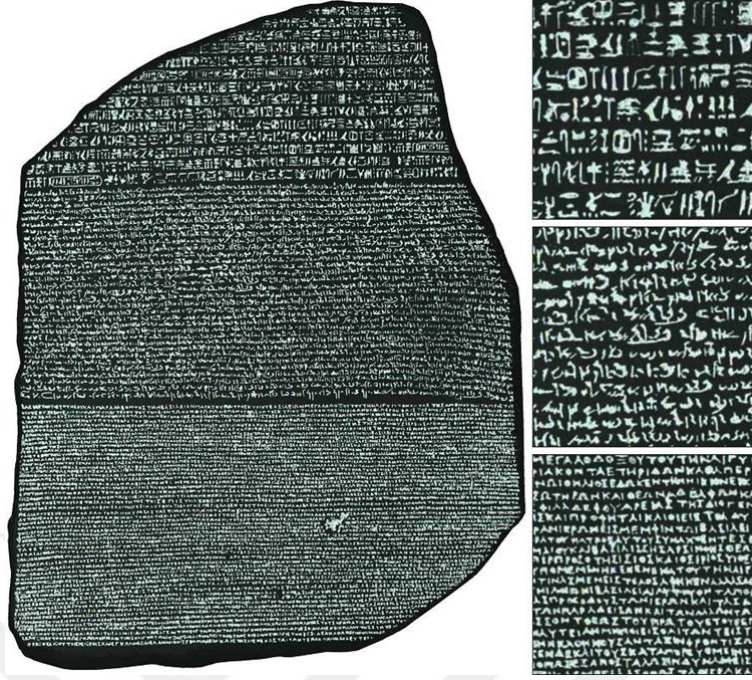


Resim 6. Mısır Hiyeroglif yazısından bir örnek, M.Ö 3200

Kaynak:<http://www.fizikmuh.com/wp-content/uploads/2017/01/hiyeroglif-yazisinin-%C3%B6zellikleri.jpg>

Mısır hiyerogliflerinin çözümlenmesi yüzlerce yıl gerçekleşememiştir. Bunun temel nedenleri ise; 700'ü aşkın görsel sembolün yer aldığı dilin resimsel algı yaratması nedeniyle rahipler arası kullanılan özel semboller bütünü olduğu şeklinde yanlış bir değerlendirilmeye yol açmasıdır. İkinci sebep ise Mısır'ın kendi tarihinin getirdiğı talihsizliklerdir. İskender'in işgali sonrası yönetim dilinin Yunanca olması, M.Ö. dördüncü yüzyılda resmi din olarak Hristiyanlığın kabul edilmesiyle, hiyeroglifler tarihe karışır. Mısır dili ise Arap hâkimiyetinin bu coğrafyada etkin hale gelmesiyle kullanılmaz hale gelir.

1799 yılında Napolyon'un askerleri, üzerinde üç farklı dilde yazıların yer aldığı Reşit (rosetta) Taşı'nı bulurlar. Metnin, Antik Yunan dilinde olan bölümünün çözümlenmesi heyecan yaratır. Diğer iki dilin metnin birer kopyası olduğu düşünölse de hiyeroglifler çözümleyemez. Birçok araştırmacının, dönemi için büyük gizem yaratan Reşit Taşı'nın üzerine teoriler ürettiğini ve yazıyı çözmek konusunda sistemler geliştirmeye çalıştıkları bilinir.



Resim 7. Reşit (Rosetta) Taşı, M.Ö 196

Kaynak: <http://www.turkbilimi.com/files/wp-content/uploads/2016/04/%C3%9C%C3%A7-alfabeli-Rosetta-ta%C5%9F%C4%B1.jpg>

Hiyerogliflerin çözümlenmesinde kaydedilmesi gereken dört isim vardır. Bunlar Sylvestre de Sacy, John David Akerblad, Thomas Young ve Jean François Champollion'dur. Bunların içinde özellikle Thomas Young ve Jean François Champollion geliştirdikleri teorilerle diğer birçok bilim insanını geride bırakmışlardır (Parkinson, 1999 akt.Kayaoğlu, Çetinoğlu, 2013, s.46). "Champollion'ın hiyerogliflerin çözümüne (a) çeviriyi doğru kullanma, (b) diller arasındaki etkileşimi dikkate alma ve (c) dilin yaşayan bir unsur olduğunun ayırdına varma gibi dilbilimsel özellikleri analiz ederek ulaştığı açıkça görülmektedir." (Kayaoğlu, Çetinoğlu, 2013, s.39).

M.Ö. 1200 yıllarında Fenikeliler Mısırlılardan öğrendikleri hiyeroglif yazısını basitleştirerek yazı sisteminde bir devrim yaratacak olan alfabe sistemini buldular. Yaklaşık 700'ün üzerinde sembolü barındıran hiyeroglif yazısını okuyup yazabilmek oldukça güçtü, bu durum okuryazar oranlarının oldukça düşük kalmasına neden oluyordu ve hiyeroglif yazmak özel uzmanlık gerektiren bir işti. Fenikeliler birçok modern alfabede olduğu gibi, sadece seslere karşılık gelen sembollerini kullandılar. Böylece kullanılan harf sayısı azalmış ve belli bir standardı yakalamak mümkün hale gelmişti. 22 harften oluşan bu alfabede sadece seslere karşılık gelen semboller kullanıldığından, çivi yazısı ve mısır hiyeroglif yazısına göre çok daha az sembolle yazı yazılabilir. Yazı sisteminin sadeleşmesi çok daha fazla sayıda insanın okur-yazar hale gelmesini sağlamakta, toplumlar arası etkileşimi kolaylaştırarak, sadece ticari

ilişkilerin değil kültürel ilişkilerin de daha hızlı gelişmesine neden olur. Fenike alfabesinin pratikliği elbette zaman içinde geniş bir coğrafyaya yayılır, halklar kendi katkılarıyla yeni alfabeler meydana getirirler. Günümüzde yaygın olarak kullanılan Latin, Yunan, Kiril ve Arap alfabeleri Fenike alfabesinden türemiştir.

Mağara resimlerinin tarih öncesi anlatılar olarak yazınsal dilin işlevselliğini yerine getirmesi, tarihte ortaya çıkan ilk yazı sistemlerinin, resimsel ifadelerin sadeleşmesi ile oluşan sembollerin evrimiyle gerçekleşmesi, yazı ve resim arasında köklü ve yakın ilişkiyi gözler önüne serer. Resmin, dil, anlatı ve edebi metinle kurduğu ilişkiyi anlayabilmek için, temeldeki tarihsel ilişkinin anlaşılması, doğru şekilde yorumlanabilmesi ve kuramlaştırılması açısından son derece önemlidir. Bu yakın ilişkideki, yazılı dilin ve resimsel dilin paralellikleri düşünüldüğünde ortak noktaların tarihsel süreçlerden fazlası olduğu görülür. Resmin temsil ettiği nesneyi gösteren, anlatan ve yine aynı temsili kendi formal yöntemleriyle anlatıya dönüştüren, başka anlam öbeklerine evrilten ifade dili; yazının özellikle edebiyat düşünüldüğünde kelimelerin ifade ettiği göstergelerin yan yana gelmesiyle başka anlam bütünlükleri ortaya koymasıyla ilişkilendirilebilir. Edebiyat ve görsel sanatların, güzel sanatların sınıflandırılma şekline bakıldığında, alt başlıkları oluşturduğunu görmek şaşırtıcı değildir. Tarih boyunca edebiyat ve sanatın paralel ilerleyişi akımların her iki türde de açık örneklerinin izlenebilmesi, edebiyat eleştirilerinin sanat eleştirileri için de referans olarak kullanılması, köklerde yakın bağın sürekliliğinin göstergeleridir.

3. YAZI EKSENİNDE SANAT VE DİL İLİŞKİSİ

Dil; algılanan, görülen, işitilen, imgelenen her türlü şeyi anlatımda sabitleyerek, taşınabilir, aktarılabilir hale gelmesini sağlayan ifadeler bütünüdür. Deneyimlenme sonucu saptanan, anlamlı bir ses ya da sözcük öbeğine dönüşen temsil; ait olduğu deneyimin uzağında dahi onun çağırıcısı olarak görev yapar. Dil, somut dünyanın nesneleri ve beş duyu organı ile algılanan evrenin sonucu olarak fiziksel dünyayı; ancak düşüncede ve duyguda bilinen kavram ve olgularla ise imgesel dünyayı temsilleştirir. Burada temsil, belleğin birinci derecede aracıdır. Temsilin getirdiği imkan, temsil edilen her türlü olgu, kavram ve şeyde anlamın çoğalıp, katmanlaşabilmesine olanak tanır. "Zira bir kere saptanan bir imge ya da temsil, farklı zamanlarda, farklı yorum ve kapsamlarda farklı şekilde görünecektir. Yani belleğe aracılık eden temsil dili değerlere, gereksinimlere göre değişik kimliklere bürünebilir." (Erzen, 2011, s.61). Dil her ne kadar temsil ettiği nesne ve kavramları sabitleyerek anlaşılma ortamı yaratmaya çalışsa da, coğrafya, toplum, kültür, çağ gibi çoklu dinamiklerle farklı anlam örüntülerine de kavuşur. Örneğin, yaratıcı kavramını ifade eden bir kelime, bir kültürde yüzü olmayan yani suretle düşünülemeyen soyut bir gücü temsil ediyorken, beşeri bir dinin hakim olduğu coğrafyada cismi olan bir görüntüye de eşlik ediyor olabilir. Temsiller yani kelimeler, sabitleyici gücünü kırarak katmanlaşmaya ve aynı zamanda kişiselleşmeye müsait bir potansiyel gösterirler. Herhangi bir kelimenin okunulması veya işitilmesi bu kelimeye ait şema ve görüntüyü deneyim süzgecinden geçirilerek anlamlandırılması demektir. Üstelik bahsedilen kelime, soyut bir olgunun geniş yorum yelpazesinin içinde yer alan bir kavramdan çok, sadece basit bir nesneyi temsil ediyorken bile durum farksız sayılmaz. Bu durumda soyut bir kavramı temsil eden kelimenin zihinlerde yarattığı çoklu örüntülerin, sandalye gibi somut bir nesnenin temsiliinde daha az farklılık yaratacağını söylemek güç olur. Erzen'in (2011, s.61) aktardığı üzere;

"Temsilin sanat açısından önemi de budur, zira, hangi kültüre ya da özneye ait olursa olsun, sanat farklı bakışlarla değişik anlam ve değerler kazanabilecek bir temsil ürünüdür. Bu bakımdan hem bir şekilde yorumbilimsel (hermeneutic) bir değeri vardır, yani farklılıklara rağmen anlaşılmayı öngörür; hem de bakana ya da kullanana göre değişebilir, yeni kimlikler kazanabilir... Temsilin ne tür araçlarla üretildiği ve aktarıldığı, ne tür düzenler içerdiği, özne için olduğu kadar kültür için de önde gelen değerleri ve dünyayla ilişkileri belirler. Sanatın ifade ettiği değerler ve ilişkiler sistemi aynı zamanda belirli bir dönem ya da kültürel ortamda, sözel dilin biçimleri, düzenleri ve genel iletişim dilinin şekli ve tekniği ile de ilgilidir."

Tarihsel bağlamda resimsel dil ve anlatının tıpkı "dil"de olduğu gibi çoklu dinamiklerde paralel gelişim ve değişimler gösterdiği, bu bağlamda dille olan kaynaşıklığı, tarihin her hangi bir kesidi alındığında açıkça gözlemlenebilmektedir. Yazı dilinin geliştirilmesi, tarım ve hayvancılığın insan yaşamında yarattığı büyük değişiklikler, doğa dinlerinin, doğaya bağlı kültürlerin ortaya çıkışı, birbirini hem doğuran hem de büyüten gelişmeler olarak neden sonuç ilişkilerinin karşılıklı ilkeleri ekseninde açıkça okunabilir. Bu okuma; yaşayış ve inancın, dil ve sanatı benzer şekilde hem belirleyen, hem de onu meydana getiren dinamikler bütünü olduğu anlamına gelir. Örneğin, tarımcı toplumlar ekime elverişli yörelere yerleşirken, hayvancılıkla uğraşanlar göçebe hayatı sürmeleri, yaşayış biçimlerinin getirdiği inanç ve sistemler için ayırıcı bir etken olmuştur. Bunun sonucunda hayvancılıkla uğraşan topluluklara ait buluntularda, kabartma ve oymacılığın yetkin örneklerinin görüldüğü balta, mızrak, koşum takımı vb. göçebe eşyaların ana teması elbette hayvandır ve "bozkır sanatı" olarak adlandırılmıştır. Hayvancılıkla uğraşan bu topluluğun destanlarına bakıldığında ise sanata paralel biçimde, hayvan temasının sıklıkla kullanıldığı görülür. Dölü sağlayan, sürüleri koruyan çoban, Gılgamış destanında görüldüğü gibi, bu toplumlarda neredeyse tanrılaştırılmıştır. Tarım topluluklarında ise toprağın sürekliliği ve bereketi onu kutsallaştırır, bereket tanrıçaları ortaya çıkar ve toprak ana kültü ilahlaştırılır. Toprağa bağlı yaşam, ata kültürünün ortaya çıkmasına neden olur. Anıt tarzında mezarlar, bereket açısından toprakla özdeşleştirilen kadın figürleri, motiflerle bezeli çömlekler tarımcılıktan kalan en eski yapıtlardandır (İpşiroğlu, M. ve İpşiroğlu N,1983, s.13-14). İnanç ve yaşayış, kendi anlatılarına ve eylemlerine paralel olarak temsilin biçimlerine yön verirken, ortaya çıkan yapıtın içerik ve konusuna ait temel eksenini belirler, böylelikle sanat üzerindeki etkisi açıkça gözlenebilir. Endüstri toplumuna doğru, alanların bağımsızlaşma, laikleşme ve sekülerleşme sürecine değin din; toplumsal, siyasi, kültürel, sanatsal gelişmeleri kendi ekseninde şekillendirmiştir (Berger,1993, s.457-458). Sanatın tarihsel sürecinin binyıllarca, coğrafya hâkimiyetinde inancın ekseninde şekillendiği açıkça gözlemlendiğinden; sanatın tarihi, inancın-dinlerin tarihiyle de ele alınır. Yerleşik yaşama geçişle beraber hızlanan değişim ve gelişmelerle sanatın çeşitlenerek yetkinleştiği paralel bir süreç gelişir. Doğa dinlerinde güneş, su, gök, ay gibi çokça doğa unsuru tanrılaştırılarak, çeşitli şekillerde simgeleştirilir. Bahsedilen tanrılar bitki ve hayvan biçimlerinde, hayvan başlı insan ya da sadece insan suretlerinde çokça temsil edilmiştir. Toplulukların büyümesiyle oluşan devletlerin başına geçen kral ve yöneticilerin egemenliğinin simgesi olarak tanrılaştığı görülmüştür. Egemenliği ilahi kaynaklardan aldığı ifade edilen tanrı-kral inancı yüzyıllar boyunca sürer. Tanrıların insan suretine en yakın gerçeklikte ifade

edilmesi ise Antik Yunan'da gerçekleşir. Köklü yunan mitolojisindeki tanrıların bir ayağı yeryüzündedir, onlar insanlar gibi evlenebilir, çocuk doğurabilir, tüm günü Olympos'ta oturarak geçirebilirler. Kıskançlıkları, kibirleri, öfkeleriyle insana çok yakın bir yerde betimlenen bu tanrılar; yeryüzünün hâkimleridir. Onları insandan farklı kılan şey ise ölümsüz olmalarıdır. Tanrıların bu şekilde betimlenmiş olmaları, yani insana çok benzeyen tanrı fikri ulaşılamaz ve öngörülemeyen tanrı fikri, korkutuculuğu ortadan kaldıran güvenli bir inanç bölgesi yaratır. Tanrılar insanlaşırken biçimsel formlarının mükemmeliyetle belirtilmesi, ölümün uğramadığı ideal bir güzelliğin vücut bulması demektir. Mükemmel görünümlü kadın ve erkek heykelleri, temsil ettikleri tanrıların ismine adanan tapınaklarda, insanlar tarafından kutsal karşılanır, ziyaret ve adaklarla taçlandırılır (İpşiroğlu, M. ve İpşiroğlu N,1983, s.16). Bugün mitoloji olarak kabul edilen bu inanç sistemine ait tanrıların temsilleri, mitolojik anlatıların tasvir edildiği sanatsal yaratılar, özellikle heykel sanatının o zamana kadarki altın çağı denilebilecek yetkinlikteki eserleri, daha sonraki birçok medeniyetin sanat geleneğini derinden etkiler. Ondördüncü ve onaltıncı yüzyıllar arasında Avrupa'yı etkisi altına alan Rönesans hareketinin ve Neo-Klasik canlanmanın üzerinde Antik Yunan medeniyetinin büyük izleri görülür ve bugünkü modern batı medeniyetinin temelleri atılır. Antik Yunan sanatının temelini oluşturan mitolojik anlatıların, bugün dahi sanat eserlerinin, filmlerinin ve hem tüketim, hem görsel kültürü oluşturan endüstrilerinin konuları arasında yer alması şaşırtıcı değildir.

Tasvirin gücü geç hellenizm döneminde her ne kadar zayıflamaya başlıyorsa da tasvire tapma alışkanlığı antik çağın sonlarında ortaya çıkan tarikatlar, mistik öğretiler ve büyü yoluyla kesintiye uğramadan sürme olanağını bulabilmiştir. Bu yüzden tek tanrılı dinler tasvire karşı olmuşlardır. Mazhar İpşiroğlu ve Nazan İpşiroğlu'nun (1983, s.18) aktardığı gibi; "Bunlardan en eskisi olan Yahudilik tasviri açıkça yasaklar, Tevrat'ın tanrısı doğaüstü (aşkın) bir varlıktır. Görünmezliğe bürünmüştür, Yunan tanrıları gibi ortaya çıkmaz; kendisinin sureti olmadığı gibi suret alan tanrıların da amansız düşmanıdır. Bu nedenle Yahudilik tasviri kesinlikle yasaklar " ne yukarıda ne gökte, ne aşağı yerde, ne de yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben, senin Efendin ve Tanrın, Kıskanç bir tanrıyım" (Tevrat, Çıkış,20:4,5).

"Hz. Musa'nın şeriatını tamamlamaya geldiğini belirten Hz. İsa'nın kitabı İncil'de, Tevrat'taki tasvir yasağının kaldırıldığına dair hiç bir ifade yer almamaktadır."

Tek tanrılı dinlerin coğrafyalarda etkili hale gelmesiyle, dil ve görsel sanatlar arasındaki bağ oldukça farklı yönlere evrilir. İlahi dinlerin beşeri dinlere nazaran baskın tavrı,

günlük yaşamına detaylandıran ibadet ve yasakları, görsel dilin tasvir ve temsiline mesafeli duruş geliştirmeleri her ne kadar despot bir duraklamayı akla getirecek olsa da melez birçok türün ve yeni üslupların doğmasına neden olmuştur. Mağara resimlerinden yazının ortaya çıkışına kadar olan süreçteki kaynaşıklık, yazının kendi hükmünü ilan etmesiyle, yazıyla arasında başka ilişki biçimlerinin doğuşu anlamına gelir. Bu yeni ilişkisellik tarih ve coğrafyalarca başka başka şekillerde kendini gösterir. Yazı; hem bir plastik öge olarak, hem metinsel bağlamda bir anlatı olarak sanatın esas meselelerindendir. Tarihsel anlatı, dini anlatı ve mitolojik anlatı, sanatın temel kaynakları arasında okunabilmektedir. Anlatı resminin reddedildiği, salt sanatın ve herhangi bir anlatıdan uzak biçimselliğin açığa çıkarılmaya çalışıldığı modern sanatta, yazı bir plastik değer olarak dil unsurunu sanat yapıtına dahil etmiştir. Geçmiş sorgulamaların, birbirine karşı çıkan akımların çağında dil, manifestolarda kendini gösterir ve sanat kendi konusu ve dinamikleriyle metne sırtını döndüğünde dahi onu, bir alan disiplinine ait söylemler bütünü yaparak varlık nedenini açıklamakla, sanatın dinamiklerini baştan "yaz"makla mükellef kılar. Postmodern sanat, metni başlı başına bir sanat dalı olarak görür ve kavramsal sanat dilden bağımsız olarak düşünülemez.

Yazının ekseninde sanat ve dil düşünüldüğünde, eksenini oluşturan yazı temelinden bu ilişkiyi kurmak gerekir. Bir sanat disiplininde yazının kullanılıyor olması, onun kendini sanat yapıtı başlığı altında gerçekleştirdiği gerçeğini değiştirmez. Aynı şekilde yazı eksenli bir ilişki düşünüldüğünde kendini temel ve özde yazı olarak tanımlayan alanı, bir takım görsel sanatlar dinamiklerinin ve ifade araçlarının kullandığı "yazı disiplinli yaratı alanları" olarak düşünmek gerekmektedir. Örneğin kaligrafi sanatının zaman zaman şekillere bürünerek resmin plastik değerliklerini kazanması, kaligrafın "söz"ü güzel iletme amacına yöneliktir, ortaya çıkan sonuç; kuş biçimde bir dua olsa dahi, yazı kendini halen yazı olarak kabul eder, netice olarak eser, görsel sanatlar eseri değil kaligrafidir. Yazı ekseninde yapılacak olan, sanat ve dil incelemesinin temel eksenini yaratının kendini nasıl tanımladığı ile ilgilidir. Görsel şiir, tipografik şiir gibi birçok adda tanımlanan somut şiir ise, şiiri oluşturan metnin sayfa üzerinde boşluk ve doluluk yaratacak biçimde görsel bir düzenleme yoluyla aktarıldığı deneysel bir türdür. Şiirin sayfadaki yerleştirilme biçimi anlam örgüsüne yönelik olarak düzenlenebildiği gibi tamamen deneysel bir grafik çalışmayla da biçimlenebilir. Şiir metninin sahip olduğu bu plastik değerlik ve kompozisyon "söz"ün anlamını güçlendirecek, şiirin anlam ve ifade etkisini arttıracak, şiiri kalıplarından kurtaracak yeni anlam katmanları inşa edecek şekilde ortaya konulur. Kaligrafide de somut şiirde de görsel sanatların ifade biçimleri "söz"ün yükseltilmesine basamak oluşturur.

Yazı ekseninde sanat ve dil ilişkisi düşünülüğünde, edebi bir tanımlama olan ekfrasisinden de mutlak suretle bahsedilmesi gerekir. Görsel sanatların herhangi bir plastik yapısını ve biçim dilini taşımayan ekfrasis; edebi bir metinde bir sanat eserinin detaylı olarak betimlenmesi anlamına gelir. Tasvirin sahip olduğu incelikli detaylandırma, bahsi geçen sanat eserini imgede somutlaştırarak metinlerin yarattığı bir esere dönüştürür. Ortada kelimelerden inşa edilmiş ve edebi tasvirin gücüyle zihinsel imgelemede maksimize edilmiş bir heykel, resim veyahut mimari bir yapıt vardır.

Yazının kendi bağımsız alanında kendi estetik değerliklerini alırken, resimden gelme kodların, plastik değer ve ifade biçimlerinin temasıyla görülen ilişki alanları zaman zaman melez nitelikler kazanır. Bu melez alanlar sınıflandırılmak istenildiğinde -her ne kadar belli noktalarda ayrıştırılması mümkün olmasa da- yapıtın/eserin ortaya konmasındaki temel amaç, yani kendini tanımlama biçimi, temel ekseninin belirlenmesi konusunda yol göstericidir.

3.1. Kaligrafi

Yazı dilinin en temel görsel yaratı alanlarından biri olan kaligrafi; kaligrafların, harfleri, harflerin arasındaki boşluk ve dolulukları tasarlayarak, estetize edilmiş grafik bir görüntü oluşturdukları, güzel yazı yazma sanatıdır. Kelime, köken olarak Yunanca güzel anlamına gelen "kallos" ve yazı, yazıcı, yazılı anlamlarına gelen "graphos" kelimelerinden türemiş bir ifadedir. Tanımların da ifade ettiği gibi yazı; kendi temsil işleviyle var olmanın haricinde "güzel" görünmek ve kendi estetik değerlerini alarak, yeni yaratı alanları oluşturmak maksadıyla asırlardır kullanılan köklü bir sanat dalını doğurur. Yazının başlı başına bir yaratı alanı olarak var oluşu; dilin amacını yalnızca iletişim kurma maksadının ötesinde, aynı zamanda din, kültür ve coğrafya ile değişen, gelişen, evrilen bir ilişki ağının dinamiğinde canlı bir varlık olmasına kaynaklık eder. Yazının belirli nizam, kurallar, teknik ve ilkeler çerçevesine yazılıyor oluşuna istinaden kaligrafi sanatı dünya üzerinde yazıldığı araca, sanatçıya, din, dil ve kültürle göre farklılık gösterir (Aksel, 2010, s.27). Bu dinamik özellikler kaligrafinin gelişim, değişim, üslup, ulaşabileceği yetkinlik düzeyi ve etkinlik alanları açısından son derece önemlidir. İslam dininin etkin olduğu Doğu'da kaligrafi, Arapça hatt mastarından gelip; ince, uzun, doğru yol, birçok noktanın birbirine bitişerek sıralanmasından oluşan çizgi, yazı yazmak, işaret koymak anlamlarına gelen hat kelimesiyle bilinir (Çelebi, 2003, s.8). Kelime kökeni Arapça da olsa "hat" sanatı yalnızca arapların değil, İslamiyeti kabul eden bütün toplulukların sanatı durumuna geldiğinden, "İslam kaligrafisi" olarak da bilinir. İslam kaligrafisinin coğrafyada asırlarca temel sanat alanlarından biri olması, yazıya verilen önemin

yani sıra, dil ve görsel sanatlar arasındaki ilişkiyi incelemek, bu ilişkinin din ekseninde nasıl bir yön tayin ettiğini anlamlandırmak konusunda yol gösterici konumdadır. İslam dininin kutsal kitabı olan Kur'an'da açıkça bir resim yasağı belirtilmemiş olmasına rağmen, hadisler dolayısıyla birebir resim yapmaya mesafeli davranılmış ya da tercih edilmemiştir (Şekerci, 1995, s.25-26). İslamiyet'in putperestliğin hâkim olduğu ve çok tanrılı dinlerin görsel temsillerine tapınıldığı bir coğrafyada doğduğu düşünüldüğünde, tasvire karşı mesafeli bir duruş sergilenmesinin nedeni daha iyi anlaşılabilir. Doğduğu coğrafyadaki çok tanrılı ve biçimci tasvirlerle donatılmış dini inançların aksine, ilahi bir dinin özelliği olarak soyut ve tek bir yaratıcıdan bahseden İslam dininde yaratıcı olan Allah, suretsizdir ve her yerdedir, cismani olması düşünülemez. Görsel sanatların biçimsel yetkinlikte altın çağını yakaladığı antik Yunanda, tasvire duyulan ihtiyaç, yaratıcı fikrinin nasıl tanımlandığı ile yakından ilişkilidir. İnsanlara benzer hayatlar süren ve hikayeleri dilden dile anlatılan Antik Yunan tanrıları, görülmek için var olmuşlardır. Oysa İslam inancında yaratıcı tektir, öncesi, sonrası, hikayesi yoktur; zamandan, mekandan ve cisimden bağımsızdır ve tam da bu özellikleriyle tasvir edilme ihtiyacını doğurmamak konusunda bir kendiliğindenlik durumu doğurur. Ayrıca İslam inancındaki dünyevi nimetlerden uzak kalma, dünyevi hayatın geçiciliği ve ölüm sonrası yaşamın imanı ile temellenen hayat tarzı, görsel sanatlara mesafeli duruşu pekiştirir. İslami sanatsal dili oluşturan dinamikleri anlamak için, İslam felsefesindeki Aristotelesçi felsefi yapılanmanın da incelemesi gerekir. Doğu Felsefesinin temellerini atan İbn Rüşd ve İbn Sina gibi İslam düşünürleri, Aristotelesçi görüşlerin etkisi altında kalmıştır. Batı, iman ve bilgiyi; din ve felsefeyi ayrı alanlara ayırsa bile, Fars Platoncuları akımı, İbn Arabî'nin nazari tasavvufu gibi ilahî felsefi düşünceler çoğalmış ve bilginin, felsefenin, ilhama dayandırarak gerçekleşebileceğini savunmuşlardır (Shayegan, 2014, s.50). Platoncu sanat görüşüne göre nesneler, ideaların yansımalarıdır. Güzel sanatları gerçekten uzaklaştıran, gerçeğin doğası hakkındaki düşünceyi bulandıran öykünmecî sanatlar olarak değerlendiren görüş, Platon'un eleştirisinin temelini oluşturur (Lenoir, 2004, s.37). Felsefe ile ilişkisi bu şekilde kesilen sanat alanyazından mahrum kalır. Duyular ile algılanan dünyanın sadece yansıma olacağı görüşü, yaratıcının sahip olduğu kudretinin ancak zihin yoluyla kavranabileceği İslam inancı paralelinde, İslam sanatı da varlığın "öz"üne inmek isteyen dolayısıyla, soyut bir ifade gücünü vakıf kılacak şekilde gelişir (Erzen, 2011, s.25,31). Tüm bu etkenler, görsel sanatların gelişiminin sonuna kadar engellendiği ve bu sanatların tamamen coğrafyadan silindiği görüşüyle algılanmamalıdır. Ortaya çıkan kültür coğrafyanın tamamen özgün, son derece etkili ve tarih boyunca diğer medeniyetleri de etkileyecek yeni sanat dalları bulmalarına ve bu

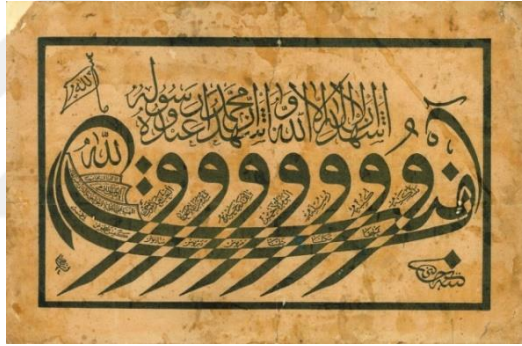
dallarda türünün en iyi örneklerini vermelerine imkan tanıyacak şekilde değişim gösterir. Figüratiften kaçınan resimsel üslup, oymacılık, kakmacılık, tezhip, bezeme gibi birçok türde soyut resimsel dilin ortaya çıkmasını sağlar. Avrupa'nın, resim sanatının soyut resmi başlı başına bir sanatsal ifade olarak keşfedişi ise yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. Minyatür sanatının iki boyutlu, gölgelendirmesiz, dinamik anlatı tarzı, kendine has perspektif kurgusu, tarihsel süreçte birçok akım tarafından "devrimsel" olarak değerlendirip, sanatçı üsluplarına yön verir. Emeviler döneminde duvar süslemesi olarak izin verilen resim, geç Abbasiler döneminde kitap ressamlığına dönüşür. Resmin kitap içine kapanması, onun olanaklarını kısıtlamasına rağmen yaratıcı gücünü sergileme imkanı bularak bu melez türün özgün örneklerini ortaya koyar (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 1983, s.19).

Beşeri dinlerin yaygınlaşmasında tanrıların heykel ve resim yoluyla temsil edilmesi, dine ait anlatıların yine bu yapıtlarla tasvir edilmesinin büyük etkisi vardır. Ortaya çıkan bu yapıtlar dinin bir uzantısı olarak onu cisimleştirir ve tapı alanlarına konularak, inanca önemli ölçüde aracılık eder. İslam'da ise "söz" sanatların en büyüğüdür ve bu aracılığın yerini "söz"ün kendisi alır. İslamiyet'in yaygınlaşması için Kur'an'ın, yani "Allah'ın sözü"nü çoğaltılması gerekir, bu aşamada yazının varlığı dinin cismani evreninin en büyük aracı durumundadır. Hz. Muhammed'e gelen ilk vahyin "Oku!" emri olması, yazının İslâm'daki önemini gösterir niteliktedir. İslam inancına göre, Allah'ın sözü, O'nu görmeksizin perde arkasından konuşarak ya da Cebrail aracılığıyla sözlerini işitmek suretiyle vahyedilmiştir. Peygamber hafızasına kaydetmiş ve kâtipleri tarafından yazıya geçirilmiştir (Şûra suresi, 42/62: 51. Ayet, Kıyamet suresi, 75/31:16-19). Yazının, içeriğinden bağımsız bir estetik değer kazanması; İslam'ın resim ve heykele olan mesafeli tutumuyla yazının sanatsal ifadesini daha cazip hâle getirmiştir. Dinî inancın estetik değer kavramına etkisi, resim ve heykele karşılık olarak yazının tercih edilmesi şeklinde kendisini gösterir, bu tercih aynı zamanda yazının plastik değer kazanmasına yol açar. Buradaki plastik değer Müslüman bir sanatçı için hiçbir zaman "söz"ün kendisinden yüce değildir. Schick (2014, s.87) bu durumla ilgili şöyle söyler;

"İnsanlar, hayvanlar, nesneler, Arap yazısı kullanılarak resmedildiği zaman, işte bu içsel doğaları görünür kılınır. Yazı-resim sanatı, birçoklarının iddia ettiği gibi resim yasağını aşmanın bir yolundan, yani basit bir "hilye-i Şer'iyye"den ibaret olmak şöyle dursun, aksine, "cismânî evrenin rûhânî altyazıları" işlevini görmüştür"

İslam kaligrafi sanatının "söz"ün içeriksel değerini korumak üzerine kurulu olan üslubunun, çoğunlukla temsilden uzak durmasına rağmen dini metinlerin zaman zaman resme dönüştükleri görülür. Aksel, "Türklerde Dini Resimler" isimli kitabında İslam

kaligrafisinden oluşturulmuş biçimler için yazı-resim tabirini kullanmıştır (2010, s.3). Bir çizgi sanatı olan yazı-resimler ile esasen hattatlar değil, halk sanatçıları, şairler, mutasavvıflar, tasavvufla uğraşan tekke mensupları ilgilenmiştir. Halk sanatçıları, bu biçimlerin çiziminde hattın kurallarını ve ölçülerini dikkate almamışlardır. Gerek bu sebep, gerekse kaligrafinin resimleşmesi nedeniyle resim yazılar, hattatlar tarafından pek önemsenmemiştir (Ayvazoğlu,2014, s.135). Gemi, aslan, kuş, armut, kandil, cami, leylek, aslan, kuş, deve figürlerine sıkça rastlanan yazı-resim biçimlerinde Kur'an ayetleri, harfler sayesinde ayrıntıdan kaçınılarak ifade edildiğinden soyutluk korunmuştur. En çok uygulanan biçimlerden bir tanesi olan "Amentü Gemisi" yedi vav harfinden oluşur ve vav harflerinin aralarında ya da geminin etrafında Amentü duası yer alır. Birbirlerine bağlı harfler, geminin yürümesini sağlayan insanlara, hatta bu insanlar Kur'an'da Ashab-ı Kehf adıyla geçen yedi uyuyana ve küreklere benzetilir. Aynı zamanda vav 6 rakamıdır ve gemideki vavların sayısı, ebced hesabına göre Allah'ın isimlerine de atıfta bulunur (Aksel, 2010, s.27).



Resim 8. Hüsni Efendi ve Ramazan Ketebe taş baskısı Amentü gemisi, 1906

Kaynak: Malik Aksel koleksiyonu, Bursa Kent Müzesi, 2015

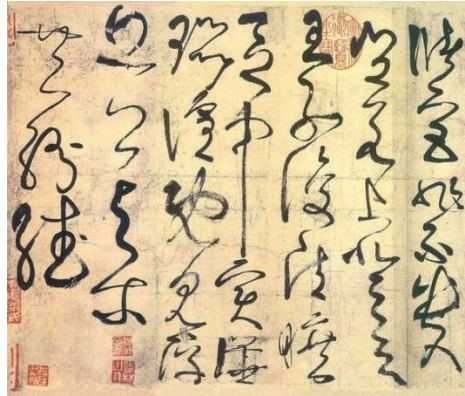
Beş yüzyıl boyunca hükümdarların da ilgilendiği ve desteklediği bir sanat olan İslam kaligrafisi, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra kaligrafi sanatının merkezi sayılır. Bu süre zarfında sayısız eser ve dünya çapında alanında yetkin birçok hattatın yetiştiği hat sanatında Şeyh Hamdullah, İslam dünyası için Rönesans kabul edilir. O'nun yazıya getirdiği akıcılık, harflerin birbiriyle olan üstün estetik uyumu, yazıyı yetkin bir görsel hazza taşıyarak; 150 yıldan fazla süre birçok hattatın üslubunu devam ettirdiği bir usta konumuna taşımıştır (Çelebi, 2003:8). Hat sanatında yenilik ve gelişim, yeni ve özgün üslupların doğması, temelde hattatların usta bir hattatı uzun süre taklit edip, sonrasında kendi üslubunu oluşturması gibi yöntemlerle gerçekleşir. İslam kaligrafisinin tarihi, dışsal bir gözle bakıldığında ilk göze çarpan plastik görünümü üzerinden Avrupa resim tarihi ile karşılaştırıldığında, üslupların doğuşuyla ilgili bu temel farklılık göze çarpar. Aynı yüzyıllara

denk gelen İslam kaligrafi sanatı tarihindeki değişimlerin, çağdaşı Batı Resim Sanatı tarihindeki değişimlerin aksine, karşı çıkıştan kaynaklı olarak değil, ilişkilerden doğduğunu görülmüştür (Soysal, 2004, s.12-13).

İslam coğrafyasında yazının resimsel bir ifadenin özelliklerini taşıyarak gelişmesi; cismani olmayan yaratıcı inancı ve resim-heykel konusundaki mesafeli yaklaşımla, soyut bir evreni temellendirdiği açıkça görülür. İslam kaligrafi sanatı kendine has özellikler gösterirken kaligrafinin sanatının eş değer ölçüde önem arz ettiği Uzakdoğu farklı nedenlerde bu gelişimi gösterir. İslam kaligrafisindeki Tanrı sözüne yani Kuran'a adanan güzel yazı yazma sanatı uzak doğu da aynı şekilde cismani olmayan, fakat farklı şekilde tanrısal merkezli olmayan bir inançla temellenmiştir. Nihai bir varlığı merkezine koymayan Budizm, aydınlanmayı, meditasyonu ve sade bir yaşam biçimini ilke edinen öğretiler bütünüdür. Budizm aracılığıyla Japonya, Kore ve Vietnam'a kadar yayılan ve bütün Uzak Doğu kaligrafisinin merkezi konumuna gelen Çin kaligrafisi, resim sanatına eşdeğer olarak görülür. Taoizm Çin kültürünün özünü tanımladığı gibi Çin sanatının özünü de tanımlar (Akçıl, 2016, s.53-54). Tao düşüncesine göre dünya aldatıcıdır, varlıktan yoksundur ve gerçeğin kendisi olan tao ise, içinde var olan her şeyle beraber devinimde olan döngüyü ifade eder. Tao felsefesine göre dünya Ying ve yang denen temelde iki farklı, zıt, büyük gücün denge, uyum ve beraberliği üzerine kuruludur. Tao'nun amacı bu iki farklı gücün arasındaki denge, birlik ve uyumun kendisidir. Zıtlık ve uyumun birbiri ile olan ilişkisi, Tao'nun özünü oluşturduğu yazı sanatında da temel ilişki alanıdır. Sayfanın homojen renginin yarattığı alan, mürekkebin bulunduğu noktada, grafik açıdan boşluk-doluluk, renk açısından açıklık-koyuluk gibi birbirine zıt dinamikleriyle yeni bir dengeye kavuşur. Kaligraf ise bu dengeyi tıpkı taodaki gibi uyum ve birlik içerisinde gerçekleştirmekle uğraşır (Li, 2006, s. 18, 175). Yazıyı oluşturan kelimelerin anlamlarına paralel şekilde, köşeli, yumuşak, sert, narin vuruşlarla ifade edilmesi, yazıya estetik değerlerini kazandırırken aynı zamanda Tao dünyasının dinamik ilkelerini yansıtır. Bu ilke ışığında Çinli sanatçı, kendini, büyük evren (makrokozmos) kavramının içinde taşıdığı küçük evrene (mikrokozmos) ya da bir dünyadan görünmez bir dünyaya sanatsal esin yoluyla erişmenin içindedir (Cheng, 2006, s.14 akt:Akçıl, 2016, s.53-54).

Japon yazı sisteminin, Çin yazı sistemi ekseninde gelişmesinin kaçınılmaz bir sonucu olarak, Japon kaligrafi sanatını da Çin kaligrafisinin etkisi altında gelişir. Budizmin coğrafyadaki ortak etkinlik alanı, dildeki ortaklık ile beraber, görsel sanatlar ekseninin temel aksının bu denli benzeşikliği; dil, kültür, sanat ilişkisinin dinamik yapısını ortaya koyar niteliktedir. Uzakdoğu kaligrafisinin özünü oluşturan Budizm, Japon kaligrafisinde daha çok

Zen felsefesi ile kendini gösterir. Meditasyonun çok önemli bir yere sahip olduğu zen felsefesi, tüm düşüncelerden arınmayı, zihnin serbest bırakılması ve içe dönüş yoluyla aydınlanmaya ulaşmayı amaçlar. Bu bağlamda kaligraf için yazma eylemi, bu aydınlanma amacıyla güdülenen bir meditasyon konumundadır. Meditasyon için gerekli odaklanmayı sağlayan yazma eylemi esnasında kaligraf, "nirvana" olarak isimlendirilen tinsel zirveye ulaştığında yazacağı kelimelere odaklanır. Burada yazının, yalnızca bir sonuç eseri olarak değil, aynı zamanda kendi eylem süreciyle başlı başına yaratı alanı oluşturduğu tayin edilebilir. Yazma eylemi ve meditasyonun iç içe geçtiği bu süreç, aynı zamanda Zen kaligraflar için iyi bir kaligrafinin ortaya çıkma koşuludur. Her türlü düşünceden uzaklaşarak, kendi içlerine yöneldikleri doruk anda sağlanan konsantrasyon kaligrafiye özünü verir. Bu noktada önemli olan kaligrafinin güzelliği değil, ortaya çıkan sonucun, izleyen gözün nezdinde görüntünün ötesinde tinsel bir manaya kavuşmasıdır. Kaligrafinin meditatif bir eylem esnasında yaratılması ve kelimelerin ifşa edilmesinden çok mananın ön planda tutulması, yazıya dinamik bir görsellik yüklerken, kimi durumlarda okunamayacak kadar resimleşmesine neden olmuştur. Duyuların dünyasına hizmet eden Zen Budizmi, Uzakdoğu kaligrafisini zenginleştirir ve kaligrafi üsluplarının çeşitlilik göstermesini sağlar. Budizmin, temel prensip olarak tüm düşüncelerden arınmayı şart koşması, sanatçıların alkol ve uyuşturucu çeşitlerine yönelmelerine de sebebiyet vermiştir. Tang hanedanlığı döneminde yaşayan ve Wild Kursiv olarak tanımlanan kaligrafi üslubuyla eserler ortaya koyan Zhang Xu (658?-747?) bu açıdan örnek olarak gösterilebilir. Alkolün üstün yeteneğini ortaya çıkardığını düşünen Xu, kaligrafiye başlamadan önce oldukça fazla alkol tüketmesiyle bilinir. Sarhoşluğun getirdiği kendinden geçme halinin, zihnini kaligrafiye yaklaştırdığına inanan Xu'nun kaligrafilerinde görülen coşkun fırça darbeleri ve kıvrak bir çizgiselliğin kullanımı neredeyse soyut bir resimselliğin kapısını aralar (Li, 2009, s.149,150).



Resim 9. Zhang Xu'a ait Wild Kursiv Üslubunda Kaligrafi

Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zhang_Xu_-_Grass_style_calligraphy_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zhang_Xu_-_Grass_style_calligraphy_(2).jpg)

Felsefelerin, dini öğretilerle kaynaşık olduğu Uzakdoğu kültüründe kaligrafi sanatı, içeriğini aldığı bu felsefe ve din alanının metinlerin dışında; tarih, şiir, edebiyat ve dekoratif süsleme alanlarıyla da kendisini göstermiştir. Uzakdoğuda kaligrafi, biçim, içerik ve estetik ilkelerini bu kültürün özünü oluşturan dini-felsefi öğretilerden alır. Kaligraf için yazma eylemi kültürün özünü oluşturan öğretiye ait bir ritüelin vazgeçilmez bir eylemi olarak konumlanırken, dünya görüşünü, yaşam felsefesini estetik bir eylemle buluşturduğu bir yaratı alanına dönüştürür.

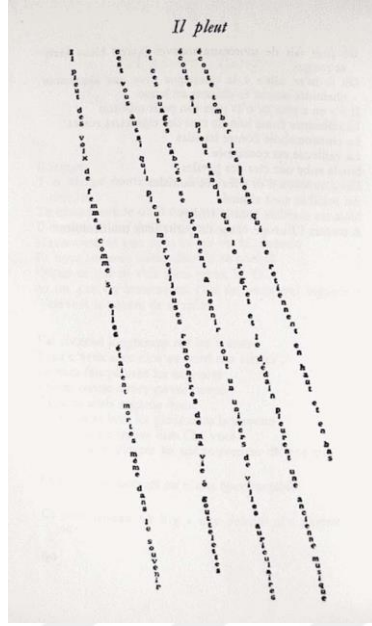
Gerek İslam, gerek Uzakdoğu kaligrafi sanatçıları, nesnelerin yanıltıcı ve geçici doğalarına odaklanmak yerine, yazının getirdiği imgelerden oluşan tinsel bir dünyanın iz sürücüleridir. Gerçek olanın yansıması olan nesnelerin dünyası; değişken, fani şartların bozulma ve değişimlerine açık olduğundan, gerçeğin önünde duran perdelerdir. Sanatçı, kendi ile hakikat arasında duran perdeye, mürekkepten attığı yırtıkla, bir kapı aralamanın yollarını araştırır. Evrenin başlangıcından beri obje ve nesneler sürekli değişir, ağaçlar ve insanlar ölür, yerini yenilerine bırakır. Bunca değişim ve devinimin ardındaki değişmeyen gerçeklik ve saf ilkeler, kaligrafi sanatının yaratı ilkeleridir. Doğulu sanatçı, gözün bakışının yanıltıcı etkisine kapılmak istemez. Cismani evrenin mahsulleri fani bir güzelliğe sahiptir, fakat "öz"deki mutlaklık somut bir tasvirle mümkün kılınacak bir kavrayışın içinde değildir. Bu yüzden doğulu sanatçı tanılayıcı ve biçimci bir tasvir yerine, sadeleşerek soyutlaşan bir üslubu tercih etmiştir (Ayvazoğlu, 2014, s.109).

3.2. Somut Şiir

Somut şiir, geleneksel şiir anlayışından farklı olarak, şiirin tek malzemesinin kelimeler olmadığı, şiirin görsel düzenlemelerle oluşturularak grafik, resim ve yazı alanların kesişiminde üretimlerin gerçekleştiği deneysel bir alandır. Zengin sembollerle, ritimli sözlerle, seslerin uyumlu kullanımıyla ortaya çıkan, hece ve durak bakımından denk ve kendi başına bir bütün olan edebî anlatım biçimi olarak tanımlanan şiir; türün kendi ilkeleri içerisinde değerlendirilir (TDK). Somut şiirde ise dinamik görsel düzenleme; metnin görsel-çizgisel boyutları; dil ve içeriğin katmanlayıcısı, bükücüsü ve genişleticisi olarak görev yapar. Şiirin bu yeni boyutunu yaratma görevi temel olarak tipografik bir düzenlemenin mümkün kılınmasıyla meydana gelir. Tipografi; yazının okunmasını sağlayan görsel düzenleme unsurlarının ilişkiler bütünüdür. Yazı tipi, punto büyüklüğü, satır uzunluğu, satır arası boşluk ve benzer etkenlerin kombinasyonları ile yapılan bu düzenlemelerin hepsi tipografinin çalışma şekline dahildir. Klasik kullanımda tipografi, yazının okuyucuya tarafsız bir şekilde ulaşmasını sağlamayı, yazının anlam ve

içeriğine müdahale etmemeyi, objektif ve sessiz kalmayı ilke edinir. Klasik tipografide metin okuyucu için mükemmel bir okuma alanı oluşturacak şekilde düzenlenir. Somut şiir ise tipografinin edebi yazındaki bu "görünmezlik" ilkesini alışı eder (Middentorp, 2012, s.16). Şiirin sayfada görsel bir alana dönüşmesi kelimelerin dilinin haricinde bir de biçim diline ait kodlarını oluşturması anlamına gelir. Somut şiirin karşısında okuyucu aynı zamanda bir izleyicidir ve bu durum, yazıya yeni anlam katmanlarının eklenmesini sağlar. Kelimelerin şiire kendi varlıklarıyla çağırdığı imgeler, görsel düzenlemelerin kullanılmasıyla somutlaşarak sayfaya çağırılır ve dinamik bir yapı meydana gelir.

Şiirin görsel bir düzenlemeye tabii tutulmasına ait ilk örnekler Helenistik ve Roma dönemlerine aittir. Onyedinci yüzyılda dinsel içerikli şiirleriyle bilinen İngiliz yazar George Herbert bu tekniği kullanırken, ondokuzuncu yüzyıl sonlarında Mallarmé'nin; yirminci yüzyılın hemen başlarında ise E.E Cummings, Apollinaire, Mayakovsky, Marinetti ve Ezra Pound'un şiirleri, dönemlerinin öncüleridir (Alpaslan, 2005, s.5). Yirminci yüzyılın başlarında Paris avangardının en etkili figürlerinden biri olan şair ve denemeci Apollinaire, Kübizm ile ilgili öncü metinler yazarak, akımın kuramsal zeminine önemli katkılarda bulunur. Apollinaire 'in sanat akımlarını etkilemesi, sadece Kübizm'e sunduğu muazzam katkıyla sınırla kalmaz, tipografiyi görsel bir öğe olarak düzenlediği, sonrasında 1918'de Kaligramlar ismiyle basılan somut şiirleri, Fütürizm'den Dada'ya birçok sanatçıyı derinden etkiler. Düzyazı ve imla kurallarına bağlılık göstermeyerek kendi özgün anlatım tarzını ortaya koyan, tipografik düzenlemelerle içeriğin görsel metaforlara dönüştüğü sıradışı deneysel eserlerin olduğu bu kitap, modern sanat eserlerinin de ilham kaynağı olur. Şairin biçimi görsel bir anlatıya dönüştürmesi, Yağmur Yağıyor (II Pleut) şiiri ile örneklendirilebilir. Şiiri oluşturan kelimelere ait harflerin, bir yağmur yağışının ritmik görüntüsünü oluşturacak şekilde düzenlenmesi, içeriğin görsel bir metaforla yeni bir anlam katmanı yaratmasına olanak sağlamıştır. Şiirin duygu atmosferi, biçimin atmosferiyle ahenkle birleşerek imgeyi somutlaştırır, anlamı derinleştirir.



Resim 10. Guillaume Apollinaire, "Il Pleut" (Yağmur Yağıyor) şiiri, 1914

Kaynak: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/img/works/17.jpg>

Basım teknolojilerin kat ettiği gelişmeler, tipolojinin kullanım alanların çeşitlenmesi ve yaygınlaşması, yazıların grafik düzenlemelerle görsel nitelikler kazanmalarını sağlamıştır. Yazının yaşadığı bu gösterişli devrim, sanatçıların da dil ile olan ilişkilerini hem biçimsel hem içerik açısından derinden etkiler (Akçıl, 2016, s.70). Tüm bu gelişmeler sanatçılar için yazıyı yeni, heyecan verici, dinamik bir sahaya eklemlerken; özgür ve özgün olmanın mümkün kılındığı bir yaratı alanının deneysel laboratuvarı olarak bambaşka bir değerlik kazanır. Sanatın dil ile daha sıkı ve yeni bir kanaldan iletişime girdiği bu laboratuvar, görsel sanatlar gibi edebi yazıların da görsel nitelikleri kendi alanına taşımasını sağlamıştır. Bu bağlamda ortaya konan üretim ister yazınsal alandan ister görsel sanatlar alanından olsun, çağdaş üretim alanları ile hareketli bir etkileşim içindedir.

Yirminci yüzyılda Fütürist ve Dadaist sanatçılar tarafından benimsenen somut şiir, dil-edebiyat ve görsel sanatları potasında eriten devrimsel bir nitelik taşır. Radikal bir toplumsal dönüşümü savunan ve geçmişe karşı çıkışla dinamik bir yapı gösteren fütürizm akım manifestosunun 1909'da İtalyan bir şair olan Filippo Marinetti tarafından yayımlanması; bu kaynaşıklık bağlamında pek de şaşırtıcı olmayabilir. Geçmişe karşı geleceği, kurala karşı değişimi savunan bu coşkun akımın manifestosu dile karşı alınacak tavrın da hem yıkıcı hem yenilikçi bir yoldan ilerleyeceğinin işaretlerini verir. Marinetti manifestosunda sık sık dilsel devrimden ve şiirden bahsederek şunları söyler; "Bugüne dek edebiyat dalgın bir hımbıllığı, vecdi ve uykuyu yüceltti. Bizler saldırgan eylemi, ateşli bir uykusuzluğu, yarışçının uzun

adımlarını, ölümcül sıçramayı, yumruğu ve tokadı yücelteceğiz. Şiir, bilinmeyen güçlere, onları insanın önünde diz çöktürüp hadım etmek üzere şiddetli bir saldırı olarak kavranmalı ” (Wood ve Harrison, 2011, s.173). Marinetti’nin başını çektiği grubun coşkun yıkıcılığı metinlerde kendini gösterir, noktama işaretleri ve cümle, düzenin temel ilkeleri terk edilerek kuralların yıkıldığı üretimlerde kelimeler, özgürce kullanılır. Bu deneysel yenilikler, boşluk-doluluk ve kompozisyon alanlarını biçimlendirirken, şiirin-metnin anlamlarına doğrudan ya da dolaylı olarak etki eder. İç ve dış boyutları genişleyen şiir, izleyicinin aklını karıştırarak yeni yorumlama alanlarının kapısını aralar (Alpaslan,2005:4).



Resim 11. Filippo Tommaso Marinetti’nin “Zang Tumb Tumb” (1914) adlı somut şiir kitabı

Kaynak: <https://arthistoryproject.com/site/assets/files/6976/filippo-tommaso-marinetti---zang-tumb-tumb-1912-min.png>

Etkilediği akımlar aracılığı ile yaygınlaşan somut şiir yirminci yüzyılın ikincisi yarısına doğru artık dünyanın farklı yerlerinde yaşayan şairlerin şiirlerini yazdığı yaygın bir tür haline gelir. 1954’te Brezilya’da üç şairden oluşan Noigandreras grubu, 1955’ten itibaren ilk kuramsal yazılarını yayımlamaya başlar. “Somut şiir” terimi ilk kez bu grup tarafından deneysel şiir üzerine yazdıkları yazılarda kullanılır. Somut şiirin tanınıp yaygınlaşmasındaki önemli isimlerden biri olan İsveçli Eugen Gomringer’in Noigandreras grubundan şair Decia Pignatari ile tanışması somut şiir hareketini uluslararası bir platforma taşır. Yine aynı gruptan Haroldo De Campos’un Stuttgart üniversitesi profesörü Max Bense’in davetlisi olarak Almanya’ya gitmesiyle somut şiir anlayışının konferanslarda tanıtılması, Almanya’yı somut şiirin merkezi haline getirir. Solt’un (1968, par.12) “dünyayı anlatan şiir olmaktan çok, dilsel araçlarla yapılan bir yaratı, sözcüklerle tasarım, metin tasarımı” olarak tanımladığı somut şiir anlayışında Stuttgart Okulu olarak anılan grubun da başını çeker.

Somut şiirin kavramsal temelleri, her ne kadar Batı coğrafyasında atılmış ve süreçte retorik bir gelişmeyle literatürde kendine yer açmış olsa da; Doğu'da somut şiir, varlığını kendi kültürel kod ve gelenekleri çerçevesinde bu tarihlerden asırlar önce kendisini göstermiştir. Yazının sanatların en büyüğü olarak kabul edildiği Doğu coğrafyasında, kaligrafi, asırlarca konumunu korumuştur. Batı sanatının aksine akımların birbirine karşı çıkıştan doğmadığı coğrafyada, kaligrafinin içeriği sadece dini metinlerle sınırlı kalmamış ve halk sanatçıları tarafından yazılan şiirlerde kaligrafik üsluplardan faydalanılan tipografik, görsel denemeler ortaya konmuştur. Arap alfabesi harflerinin görsel avantajı şairlerin şiirini görsel açıdan düzenlemeleri konusunda geniş bir imkan sunmuştur. Söze biçimsel bir yeniliğin dahil edilerek, özgün bir tavrın ortaya konmak istendiği bu şiirleri, Batıdaki örneklerinden kuvvetle ayıran birkaç temel nokta vardır. Bu somut şiirlerin amacında dile karşı çıkış, geçmişin reddi ve kural yıkıcılık gibi avangard bir hareketin etkisinin aksine özgün bir geleneğin inşa edilme çabası gözlemlenmektedir. Ögelerin tipografik düzenlenmesi, çoğunlukla yazının hizmetinde olup, ortaya çıkan biçim dili, yazının içeriği ile genelde ilişkili değildir. Kaligrafi geleneğinin asırlarca başkentliğini yapmış Osmanlıda görsel şiir örneklerinde özgün üretimler gerçekleşmiştir.



Resim 12. Âşık Hasan'a Ait Mim Merkezli Dairesel Görsel Şiir

Kaynak: Uluslararası Sosyal Araştırmacılar Dergisi, Özer Şenödeyici, Osmanlı'nın Görsel Şiirleri, s.560, Sayı 1/4, 2008 Yaz Dönemi

Osmanlı'nın görsel şiirleri, tıpkı kaligrafi gibi görsel dilin detaylı biçimselliğinden çok soyutlama unsurları dahilinde gerçekleşmiş; kaligrafideki tasvirsel biçimcilikten kaçış, bu şiirlerde de etkisini göstermiştir. İstif üsluplarından genel özelliklerinin görüldüğü, soyut geometrik şekillere sıklıkla rastlandığı bu örneklerin tipografisinde, ortak bir harf ya da harf

topluluğunu merkezine alan ya da yerleştirmenin belli noktalarından oluşturulan görsel düzenlemeler dikkat çeker. Ortaya çıkan görünümün, şiirin içeriğine katkısından çok söz sanatlarının ekseninde oluşturulmuş biçimsel bir düzenleme olduğu görülür. Bu biçimler şiirin hangi yönde ve nasıl okunacağına dair bir takım verilmiş kodlar göreviyle hareket ederler. Biçim dilinin içerik ile olan ilişkisizliği söze dayalı şiir alanı ile kendi estetik değerliğini kazanmış yazı alanı arasında belirgin bir sınır olduğunu gösterir (Şenödeyici, 2008, s.545).

Somut şiirin yazım metotlarının kültür, dil ve içinde bulunduğu zamanın dinamiklerine göre değişkenlik göstermesi bu türün "desen şiiri", "şekilli şiir", "görsel şiir", "tipografik şiir" olarak da anılmasına da neden olmuştur. Ayrıca, görsel, fonetik, kinetik özelliklerine bağlı olarak da sınıflandırılan somut şiirin terminolojik açıdan karmaşası, değerlendirilmesi zorlaştırsa da tüm bu türlerin ortak yanı şiirin-metnin ortaya konuluşunda görsel düzenleme dinamiklerinin etkin oluşudur.

3.3. Ekfrasis

Genel hatlarıyla bir sanat eserinin yazınsal bir türde detaylarıyla betimlenmesi olarak tanımlanan ekfrasis geleneği ünlü antik çağ ozanı Homeros'un İlyada'sında tanrı Hephaistos'un yaptığı kalkanın detaylı ve coşkulu tasvir edilmesine değin uzanır (Becker, 1995, s.9,77). Aslında gerçekte var olmayan bu kalkanın betimlenişindeki ustalık ve zenginlik, her detayına kadar düşünülmüş anlatımıyla okuyucunun gözünde güçlü bir canlandırmaya ulaşır. Ekfrasis özne olan sanatsal nesne ister kurgu, ister gerçek olsun, yazarın yazınsal kabiliyeti sınırlarında kendini inşa edebilir. Bu noktada ekfrasisin gücü, bir yazarın anlatı gücüne eşdeğer olarak düşünülebileceğinden yazın alanında ayrı bir eğilim yaratması son derece anlaşılır görünmektedir. Ayrıca ekfrasis dönemin retorik derslerinde; yazarların düşünme, tasvir etme, yazma alışkanlıklarının geliştirilmesi için de kullanılmıştır. Antik yunan sonrası Bizans egemen süreçte ise ekfrasisin dini, mimari yapıtları övgü amacıyla kullanıldığı da gözlemlenir. Bu yazılarda, mimari yapı bütün ihtişamıyla göz önüne serilirken, inancı kuvvetlendirici anlatımlarla kendi karakteristik özelliğini oluşturmuştur. Bizanslı şair Paulus Silentiarius altıncı yüzyılda Ayasofya'yla ilgili yazdığı şiirde, yapıyı coşkulu bir dille betimlerken aynı zamanda imparatora övgüde bulunur ve Tanrı'nın yüceliğinden de bahseder (Somer, 2015, s.83).

Ekfrasis kavramının yeniden ele alınışı ise rönesansla birlikte antikiteye yönelen ilgiyle dikkat çekici bir keşfe dönüşür. Özellikle antik yunan sanatı ve felsefesinin tekrar görünürlük kazandığı süreçte, bu dönemde gerçekleştirilen sanat eserleri büyük bir hayranlık

ve merakla incelenmiştir. Antikite sanatının devrimsel bir sanat pratiğinin izinde, Rönesans ustalarının elinden çıkma eserler ekfrasisler için başlı başına ilham kaynakları olmuştur. Bu ekfrasisler tıpkı Bizans dönemindeki dini methiyelerin ekfrasislerin karakteristiğini oluşturduğu gibi, sanatçının ustalığı, eserinin görkem ve büyüleyiciliği ve yüksek sanatın gücüne övgüler yağdırarak kendi karakteristiğini oluşturur.

Ekfrasisin yazıda dinamik ve yaygın kullanımına onsekizinci yüzyılda gezginlerin gördükleri yerdeki sanat yapıtlarını birinci elden yaşadıkları deneyimle okuyucuya aktardıkları metin ve güncelerde sıklıkla rastlanmıştır. Gezin yazılarında başka bir kültür ve coğrafyadan deneyimlenen tüm karakteristik öğelerin detaylıca ortaya konduğu düşünüldüğünde, ekfrasisin karşılaşılan yapıtları yabancı bir okuyucu için görünür kılması açısından ne denli önemli olduğu anlaşılmaktadır. Yine onsekizinci yüzyıldan sonra özellikle müzelerin çoğalmasıyla ekfrasis başlı başına bir tür haline gelir. Müzeleri ziyaret eden şair ve yazarlar beğendikleri eserleri her detayına kadar inceleyerek, gözlemlerini kendi edebi yaratılarında kullanmışlardır. Ekfrasisler bu metinlerde romanın herhangi bir yerinde anlatımı zirveye çıkaran bir betimlemede yer almış ya da şiirin içine özenle yerleştirilmiş olarak gözlemlenebilirler. Edebi ekfrasis okuyucuda tıpkı gerçek bir sanat eseri karşısında duyulan heyecan ve hayranlığı yaratabilmesi için titizlikle imgenir. Söz konusu yapıt gerçekte var ise detaylıca bahsedilerek, zihinde eksiksiz canlanabileceği şekilde gözler önüne serilir. Yazar bu noktada malzeme ve teknik bilgileri de ekfrasisin içine yerleştirerek yapıtın zihinde iyice canlandırılabilmesini amaçlar. Ekfrasis herhangi bir tanım olarak günlük hayatta karşılaşılmıyor gibi görünse de edebi tezahürü göz önünde bulundurulduğunda herhangi bir okuyucunun muhakkak karşılaşmış olabileceği bir konumda yer alır. Ünlü yazar Oscar Wilde'nın "Dorian Gray'ın Portresi" eserinde başkarakterin eserdeki yansımına öykünerek daimi gençlik ve güzelliği arzulaması ve arzusunun yerine gelmesiyle oluşan olaylar anlatılmıştır. Gray'ın tablonun ihtişamı karşısında büyülenerek kendinden geçişi, sanat yapıtının durağan ve eskimeyen varlığa duyulan hayranlıkla karışık aciziyet duygusu romanda vurgulanarak ekfrasis ekseninde gerçekleşir (Somer,2015, s.60-61). Türk edebiyat tarihinin ünlü yazarlarından Sabahattin Ali'nin "Kürk Mantolu Madonna"sında ise Meryem tasvirinin yapıldığı tablo detaylarıyla gözler önüne serilerek ekfrasis anlatımının edebi karakteristiğine uyum gösterir.

Ekfrasis edebi bir anlatı dilini ifade ediyor olsa da kullanım yelpazesinin ve araçsallaştığı anlatıların bir parçası olarak düşünüldüğünde; çok katmanlı bir temsil okumasını mümkün kıldığı görülür. Bu noktada kelimelerden inşa edilmiş bir sanat eseri olarak ifade

edildiğinde bu ifadenin aynı zamanda dilin kendi dinamiklerini, imgenin boyutlanmasını, "temsil" meselesinin katmanlaşmasını da içine alarak genişlediğini söylemek mümkündür. Foucault'nun 1966 tarihli "Kelimeler ve Şeyler" isimli yapıtı, ünlü sanatçı Valezquez'in Nedimler tablosu ve onun detayları üzerine tartıştığı yazısı ile başlar. Resim ve temsil, dil ve temsil, imgeler ve temsil ve tüm bunların birbirine indirgenemezliği arasından doğan anlam katman ve boşlukları Foucault'nun resme olan ilgisini açıkça ortaya koyar. Shapiro'nun Gandelmann'dan alıntıladığına göre 'Kelimeler ve Şeyler', ekfrasis ile başlayan belki de tek felsefe kitabıdır. Shapiro (2003, s.248-249) bütün metnin görülenle söylenen arasındaki boşluğa cevaben yazılmış bir analog olduğunu söyler ve ekler;

"Resmin her okumasında fark edileceği üzere, resimde bir anda göze çarptan çok daha fazlası vardır, kısaca; resim bizi kavrayış ve görselin kırılma ve döngülerine maruz bırakır. Aynı şekilde Foucault'nun ekfrasisinin retoriğinde kullandığı dönüşüm, kişiselleştirme ve döngü stratejileri, onun rehberliğinde gördüklerimizle kısmen uyuşan kısmen tezat yapıdadır"

Eksfrasis temelde bir yazın türü olarak birçok disiplinin görsel alanını dilsel alanın içine çekimlediği, böylece ancak fiziki bir deneyimin sonucu algılanan sanat yapıtlarını dil ile yeniden inşa eden ve bu inşa sırasında yeni sorular ve okumalarla anlam genişlemesi yapabilmesiyle kullanım popülarlığını sürdüren bir ifade biçimidir. Bu ifade biçimi yazı ekseninde görsel sanatlar ve dil ilişkisinin gözlemlenebilmesi açısından geniş bir çalışma alanı sunarak özgün bir keşif alanında; sanat, felsefe, edebiyat ilişkileri açısından karakteristik bir yapının içinde gözlemlenebilmesini mümkün kılar.

4. EDEBİ METİNLER VE SANAT YAPITI ARASINDAKİ İLİŞKİ

Genel tanımıyla insanda coşkun hisler uyandıran ve ortaya çıkmalarında yaratıcılık faktörünün olduğu alanların tümüne verilen isim güzel sanatlardır. İnsanda yarattıkları duygusal haz ve ortaya konulma biçimlerindeki benzer yaratı kaygıları, tarih boyunca bu alanların beraber düşünülmesine ve karşılaştırılmasına neden olmuş ve beraber tanımlanmasına olanak sağlamıştır. "Güzel Sanatlar" ortak başlığında toplanan alanlar, temel olarak kullandıkları yöntem ve tekniklere göre ayrıştırılmıştır; dilin (yazılı ya da sözlü) kullanıldığı güzel sanatlar edebiyat iken, estetik zevklerin zemine iki boyutlu aktarılmasına resim, üç boyutlu olanlara heykel, işitme duyusuna hitap eden ve melodiyi içeren sanatlar müzik vb. olarak kümelendirilmiştir (Fırat,2007, s.18,19,20). Elbette günümüz güzel sanatlar anlayışının disiplinlerarası ve geniş mediumlu üretim yelpazesi düşünüldüğünde bu ayrılmış güzel sanatlar alanlarının keskin bir tanımla ifade edilebileceğini söylemek olanaksızdır. Günümüz disiplinlerarasılığından çok öncesinde dahi bu alanların insanda yarattıkları benzer duygular gözlemlenmiş ve sık sık beraber düşünölmelerine ve karşılaştırılmalarına neden olmuştur. Özellikle de edebi alana ait bir tür olan şiirin, resim ile kıyaslanması ve paralelliklerin kurulması, Antik Yunan döneminde felsefenin yardımıyla kavramsal bir zeminde gerçekleşir. Bu paralellikler ve karşılaştırmalar Platon ve Aristoteles'in metinlerinde hem sanatsal temsilin ne olduğu sorusuyla, hem de her iki üretim dilinin zeminlendirilmesiyle tarihsel bir referans oluşturmuşlardır. Platon şiir, resim gibi alanları öykünmeci sanatlar olarak ifade eder ve bu sanatlara akıl yerine duyguyu koyduğu için gerçekten uzaklaştırıcı olduğunu belirtir ve bu görüş onun eleştirisinin temelini oluşturur. Aristoteles ise şiir sanatı üzerinden temel sanat görüşlerini açıkladığı ve sanat kuramının babası olarak kabul edilmesine neden olan metni "Poetika"da, sanatı yine öykünmeci olarak kabul eder. Ancak Platon'un aksine öykünmeci sanatların verdiği hazzın salt haz olmadığı ve eserden alınan bilginin yarattığı haz olarak gerçeği anlamaya yaklaştırdığını ifade etmiştir (Lenoir, 2004, s.47).

Sanat ve edebiyat ilişkisinin görünürlüğünü ortaya çıkaran kavramlardan biri de Horatius'un "Ars Poetica" metninde rastlanan "ut pictura poesis" kavramıdır. "Resim sanatı ne ise şiir sanatı odur" anlamına gelen bu kavram her iki sanatın ne kadar yakın bir okuma derinliğine sahip olduğunu üstünlük gözetmeksizin bir analogi içerisinde ortaya koymuştur (Şengel, 2002, s.2). Yine bu ilişkinin tarihsel görünürlüğünü ortaya koyan "paragone" kavramı ise ressam ve şairlerin arasındaki betimleme, temsil etme ve ortaya koymadaki mükemmelliği hangi tarafın daha iyi yaptığı ile ilgili rekabeti tanımlar.

Yazılı ya da sözlü metnin sanat yapısının konusu ve öznesi halinde olması ise sanatın bilinen en eski ifade biçimlerinden biridir. Yazınsal verinin henüz olmadığı tarih öncesi mağara resimlerinde dahi görülen betimleme ve tasvirler, bir ifade aracı olmalarından hareketle, aynı zamanda "erken metin" olarak değerlendirilmelerini mümkün kılar. Yapılan araştırmalar ise bu resimlerin ilk inanç sistemleri, yaşam biçimleri ve günlük rutinlerin anlatıları olduğunu açıkça desteklemektedir. Sanat yapısı, Rönesans'a kadar büyük ölçüde dinsel anlatının hakim olduğu yapıtlarla eserlerini vermiştir. Bu noktada dinsel anlatı aslında giriş-gelişme-sonuç bölümleri, kurgusalılık, betimleme gibi öğeleriyle hikayelerin edebi canlılığını taşıyan metinlerdir, dilin kendi dinamikleri ile değerlendirildiğinde dinsel metinler olay, kişi ve durumların anlatıldığı edebi verilere de sahiplerdir. İster beşeri, ister semavi dinlerde olsun, Adem ve Havva'nın cennetten kovuluşu, Prometheus'un ateşi çalması, Osiris'in ölümü, Nuh tufanı, Musa ve Firavun arasında yaşananlar gibi yazılı ve sözlü metin içerikli birçok dini konu, sanatçılar için referans olmuştur.

Duygu, düşünce ve imgelerin insanda heyecan ve hayranlık hisleri oluşturacak şekilde, estetik bir yapı içerisinde söylenmesi ya da yazılması ile oluşturulan edebiyat ürünlerine edebi metinler denir. Edebi metinler; coşku meydana getirme, olay çerçevesinde şekillenme, göstermeye dayalı olma, anlatmaya dayalı olma gibi ilkelerle alt başlıklarına ayrılırlar. Bu başlık çerçevesinde edebi metinler skalasının halk hikayelerinden şiirlere, mesnevi, roman ve fabldan, tiyatro ve perde oyunlarına kadar geniş üretim alanlarında tanımlandığı görülür (Aktaş, 2009, s.197,198,200).

Tarih sahnesi boyunca kardeş alanlarda üretim yapan sanatçıların edebi türlerin cazibelerine kapılarak sanat eserlerinin konusuna ve içeriğine bu yapıtları koymaları sadece dile ait olan bir meseleyi görselleştirmesi, onu eteğe kemiğe büründürmesi olarak görülmemelidir. Sanatçı metne dair görüntüyü görsel bir alana dönüştürürken, aynı zamanda kendi yaratıcı deneyimleri ölçüsünde yeni katmanlar yaratır. Bu katmanlar, hem metnin gövdesine eklenen zengin biçimlendirmeler olacağı gibi; eser hala bir sanat yapısının temel dinamiklerini yani bağlı bulunduğu fiziksel dünyanın sanat anlayışı ve tabii olduğu resimsel üslubun evreni gibi özellikleri de yansıtacaktır.

Edebi metinlerin referans alındığı sanat yapıtlarında, hem farklı edebi metin türlerinin görselleştirilmesi, hem de sanat yapısının kendi iç ve dış dinamiklerinin metinleri nasıl dönüştürdüğüne ait ilişki incelenerek 1990 önceki edebi metin-sanat yapısı ilişkisi örneklendirilmeleri yapılmıştır.

4.1. Kemâleddin Bihzâd, “Yusuf ile Züleyha”

Yusuf ile Züleyha hikayesi kutsal metinler referanslı ve özellikle doğu edebiyatında sıklıkla karşılaşılan popüler bir hikaye olmuştur. Tevrat, İncil ve Kuran’da geçen Yusuf peygamberin öyküsünün ders alınacak bir iman ve tevekkül hikayesi olduğu kadar Züleyha ile yaşanan aşkın tutkulu hikayesi de başlı başına geniş bir coğrafyaya edebi esin sağlamıştır. Edebiyatçılar tarafından bu denli rağbet gören hikaye temel hatlarıyla şöyle özetlenebilir: Kenan ilinde yaşayan Yakub peygamberin on iki oğlu vardır, bunlardan en küçüğü olan Yusuf bir gün kıskanç kardeşleri tarafından kuyuya atılır ve babalarına öldüğü söylenir. O esnada Mısır’a giden bir kabile O’nu bulur ve vardıklarında Yusuf, Mısır azizinin karısı Züleyha tarafından köle olarak satın alınır. Çok geçmeden Yusuf’un güzelliği serpilip ergenlik çağı geldiğinde ise ona aşık olur. Fakat Yusuf ona yanaşmamaktadır (Turan,2014, s.141-142).

Heratlı büyük minyatür sanatçısı Kemâleddin Bihzâd, orijinal ismiyle Kamâl ud-Dîn Behzâd doğum tarihi tam bilinmemekle beraber kesin olarak yaşadığı bilinen ilk tarihler, eserleri referansı ile 1450-1535 aralığını gösterir. Bihzad, doğu minyatürünün en iyi örnekleri arasında gösterilen eserler vermiş ve minyatür sanatını yaşadığı dönem doruk noktasına çıkartmıştır. Bihzad’ın 1488 tarihli Yusuf ile Züleyha minyatürünün edebi referansı yine aynı coğrafyanın şairi olan Şeyh Sadi-i Şirazi tarafından yazılan “Bostan” adlı eserinden bir anlatıdır. 1257 tarihli kitabın, Timur imparatoru Hüseyin Baykara döneminde hazırlanan kopyası için Bihzad’dan resimlemeleri yapılması istenir.



Resim 13. Kemâleddin Bihzâd, 1488, Yusuf ile Züleyha'nın Hikayesi

Kaynak: <https://www.dailyartmagazine.com/persian-leonardo-bihzad/>

Züleyhanın sarayında aşk-ı ilan ettiği Yusuf'un onu reddederek, bir an önce sarayı terketmeye çalıştığı sahnenin betimlendiği eserde; minyatür sanatının gelenekleri ve anlatım methodları ince ve dinamikli bir şekilde ortaya konmuştur. Hikayenin kahramanlarının sağ üst köşede yer aldıkları görülür. Yusuf olayın cereyan ediş anına uygun bir betimlemeyle odayı terketmeye çalışmakta ve aynı zamanda Züleyha tarafından tutulmaya çalışılan giysisini kurtarmaya çabalamaktadır. Züleyha ise dizlerinin üzerinde, elleri Yusuf'un uzuv ve giysilerini yakalamaya çalışır vaziyette, elinden gelen son çaba ile Yusuf'u durdurmaya çalıştığı görülmektedir. Minyatür sanatında odaklı bir perspektif anlayışından bahsedilemeyeceği için mekan bakış noktası üzerinden seçili bir perspektifin yönlendirmesiyle biçimlenen değil, olay örgüsünün ön plana çıktığı ve mekanın nasıl deneyimlendiği üzerinden ifade edilmiştir (Demirel, Dünder, 2018, s.253). Bihzad, hikayeye ait bu görünümde sarayın bir cephesini kaldırarak minyatür sanatının kendine has perspektif metodlarından incelikte faydalanır. Cephesi kaldırılarak tamamen görünür hale gelen iç mekanda, en altta bulunan çıkış kapısı ve ona varana değin geçilmesi gereken odalar, birbirine çıkan odalar vardır. Sahnenin Bihzad tarafından böylesine bir gerilimle verilmesi edebi metindeki derin tutku-aşk-kaçış gibi

temaların coşkun bir noktaya ulaştığı bu bölümüyle paralellik taşır. Züleyha aşkına kavuşmak, bu güzel erkeği kendisine bağlamak için sarayın dip odalarından birindedir, Yusuf için durum iyice zorlaşmıştır ve terk etmekte olduğu odadan çıkıp saraydan ayrılabilmesi hiç de kolay görünmez. Kapıdan çıkabilmesi için bir odadan diğerine ve merdivenlerle aşağıya ve tekrar başka bir odanın içinden geçmesi gerekecektir. Bihzad her bir odayı dinamik ve zıt renklerin bir arada olduğu canlılıkla resmetmiştir. Böylece anlatım, hikayenin coşkun diline paralel bir görünüm yaratmıştır. Birbirine açılan odaları bağlayan zig zag merdivenler bir labirent görünümünü çağırıştır. Yusuf'un içinde bulunduğu gerilim, saraydan çıkışı ile son bulacak gibi görünse de bu zorlu ve labirenti andıran çıkış yolu aynı zamanda basitçe kurtulamayacağı Züleyha'nın ihtirası olarak okunmasını da mümkün kılar.

4.2. René Magritte "Arnheim Arazisi"

Sürrealizmin önemli sanatçıların René Magritte, dil ile imgenin arasındaki ilişkiyi yakın mercek altına aldığı çalışmalarla, çağdaş sanatın ve dil ile kuracağı ilişkinin öncül referanslarından olmuştur. Magritte için kelimelerin cazibesi, yalnızca dilbilimsel bir heyecan değildir; O aynı zamanda büyük bir edebiyat hayranı olmuştur. Yakın çevresinde Andre Breton, Paul Eluard gibi yazarların bulunduğu Magritte, arasıra çeşitli dergilerde de yazmıştır. O'nun edebiyatla kurduğu yakın ilişki sanatsal üretimlerini de derinden etkilemiştir. Sıklıkla edebi eserlerden aldığı kavramları, kurguları ve imgeleri, gerçeküstücü yorumlarıyla görselleştirdiği çalışmaları olduğu gibi yapıtlarının isimlerini de bu eserlerden seçtiği de olmuştur. Binbir Gece Masalları ve Audrey Huxley'in "Cesur Yeni Dünya"sı, Goethe'nin "Gönül Yakınlıkları", Pierre Choderlos de Laclos'un "Tehlikeli İlişkiler'i, Charles Baudelaire'in "Kötülük Çiçekleri" ve Breton'un "İletişim Halindeki Araçlar"ı Magritte'nin gerçeküstü resimlerinin ilhamları arasında yerlerini almıştır (Allmer, 2017, s.68). Magritte'nin özellikle hayranı olduğu ve birçok çalışmasında referansladığının açıkça görüldüğü edebi deha ise Edgar Allan Poe'dur. Sadece Amerika değil tüm dünya edebiyatında etkili olan Edgar Allan Poe, yalnızca kendinden sonra gelen edebiyatçıları etkilemekle kalmamış; tıpkı Magritte örneğinde olduğu gibi Paul Gauguin, Édouard Manet, Odilon Redon, René Magritte ve Robert Motherwell gibi birçok sanatçı için de esin kaynağı olmuştur.

Edgar Allan Poe'nun 1847 tarihli "Arnheim Arazisi" adlı hikayesine ithafen Magritte 1938-1962 yılları arasında 9 resimlik bir seri gerçekleştirmiştir. Poe hikayede zengin ve zevk sahibi bir adamın idealindeki manzarayı yaratmak üzere yola çıkışından bahseder. İdeal bir manzaranın yerini bulmak neredeyse dört yıllık bir zamanı alır ve bunun sonunca Arnheim

arazisinin büyüleyici güzelliği detaylıca betimlenmiştir. Ancak eser bu ideal manzaranın bulunuş hikayesindeki maceraları anlatmaktan çok, açık hava peyzajı ve yaratımı derin bir sohbet olarak gerçekleşir. Poe'nun (2015, s.699) hikaye kahramanı Ellison, ideal bir manzaranın kusursuz yaratımı ile ilgili şunları söyler;

"...Örneğin Claude'un tuvalinde ışıldayan cennetlerin benzeri yeryüzünde yoktur. En büyüleyici doğa manzaralarında bile mutlaka bir kusur ya da fazlalık-pek çok fazlalık ve kusur vardır. Bu manzaraların parçaları ayrı ayrı ele alındığında en yetenekli ressamın dehasını aşacak kadar kusursuz olsa da, bir araya getirildiklerinde mutaka kusurlu olur. Kısacası ressam gözüyle baktığımızda, yeryüzündeki doğal manzaraların hiçbirinin 'kompozisyonunu' mükemmel bulamayız(...) Doğal güzellik asla yaratılabilecek güzellik kadar muhteşem olamaz."

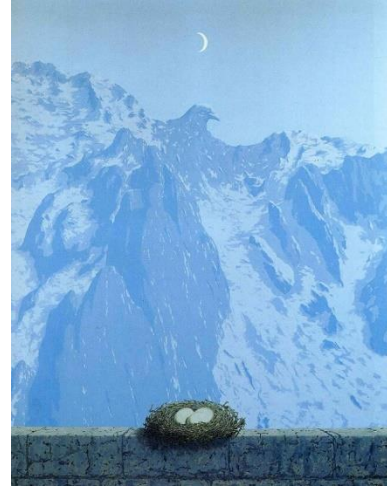
Magritte'in 24 yıllık bir zaman dilimine yayılan "Arnheim Arazisi" serisinin temel görünümü kartal şeklindeki dağların heybetli görüntüsüdür. Aslında bu kartal/dağ görünümünün referansı Magritte'in önceki resimlerinde de görülmüştür. Bu seri ile beraber Arnheim arazisine genel görünümü veren kartal/dağ idealize edilen mükemmeliyetteki peyzajın sembolik bir görünümüne bürünmüştür. Kartalın biçimsel olarak da bir dağ grubunun keskin ve kahverengi görünümüne büründürülmeye müsait kanatları tüm manzarayı eşsiz bir güçle saracak şekilde yükselir.



Resim 14. René Magritte, Arnheim arazisi, 1949

Resim 15. René Magritte, Arnheim arazisi, 1962

Kaynak 20,21: <http://www.mattesonart.com/magritte-and-poe-strange-brew.aspx>



Magritte için Poe'nun kusurluksuzlukla ilişkilendirdiği arazinin görümünde kartal/dağ görümünü yer alır. 1949 yılındaki versiyonunda arazinin görkemine açılan pencerenin camı kırılmıştır. Cam, yansıma ve ayna, Magritte'in sürreal resimleri için ideal bir araç olarak birçok

resminde görülmektedir. Buradaki kırılmış olan camın yerdeki parçaları üzerinde dahi manzaranın yansıyan bölümleri sanki hiç yerinden kıpırdamamışçasına, kırılmayı referanslanmayan biçimleriyle durmaktadır. 1962 tarihli versiyon ise kartal/dağ görünümü manzarasını önüne alan bir duvarın üzerindeki kuş yuvası ve yumurtalarıyla biçimlenmiştir. Yumurta, gizemli ve varoşsal doğuş mitinin biçilmiş kaftanı olarak sakin mavilikte manzaraya eşlik eder.

4.3. John Everett Millais "Ophelia"

İngiliz ressam John Everett Millais ondokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinin ön plana çıkan ressamlarından biri olmakla beraber modern estetiğe karşı bir duruş sergileyerek Raphael öncesi sanatsal saflığa geri dönme idealini savunan 1848 tarihli Ön Raffaellocu akımın kurucularındandır. Akım, biçimde dönmek istedikleri saf tutuma paralel şekilde içeriklerini de dinsel metinler, arkeoloji ve orta çağ ile ilgili temalar, ahlak açısından öğretici kompozisyonlar şeklinde düzenlemişlerdir. Dante ve Shakespeare gibi yazarların metinleri de şiirsel bir saflık, edebi bir zerafet arayışı ile bu konular arasında yerlerini almıştır.

Shakespeare döneminde saygın bir isme sahip olmasına rağmen bugün bilinen ve O'nu hala dünyanın en fazla oyunu uyarlanan yazarı konumuna getiren ünü; ondokuzuncu yüzyılda yeniden keşfedilmesiyle olmuştur. Bu yüzyıldan itibaren Shakespeare'nin oyun ve metinleri sürekli uyarlanmakta, kritik edilmekte ve politik-kültürel bağlamlarda tekrar tekrar okunmaktadır. Kuşkusuz Shakespeare metinleri arasında bu yargının en güncel örneklerinden biri ise "Hamlet"tir. John Everett Millais'ın ikonik ve belki de edebiyat-sanat ilişkisinin tarihteki en popüler örneklerinden bir olan "Ophelia" eseri de içeriğini bu oyundan almıştır. Eser Prens Hamlet'in babasının ölümü üzerine aldığı intikam yemininin hikayesidir. Genç ve güzel Ophelia ise Hamlet'e derin tutkuyla bağlı bir aşıktır. Hikayede; babası, sevgilisi Hamlet tarafından öldürülen genç kadın hassas ve kırılgan duyguların eşiğinde delirir. Bir gün çiçek topladığı sırada nehre düşer ve boğularak ölür. Ophelia'nın ölümünün intihar olup olmadığı yoruma açık kalacak şekilde, oyunda, cenaze merasiminin ayin defni ile yapıp yapılmayacağı hususunda işlenen şüphe havasıyla pekiştirilmiştir. Oyunda Ophelia'nın ölümü sahnelenmez ama, şiirsel bir şekilde betimlenerek tarihteki ikonik ölüm betimlemeleri arasında yer alır.

"(...) Çeşit çeşit çelenkler yapmış kıza orda, sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken, hain bir dal kırılıvermiş, o da çiçekten andaçlarıyla birlikte ağlayan dereye kapılmış. Yanlara açılan etekleri, bir süre denizkızı gibi su yüzünde taşımış onu. Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep; başına gelenden habersiz gibiymiş. Suda hiç

yabancılık çekmiyormuş, doğal ortamında gibiymiş sanki. Ama uzun sürememiş bu durum; Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri, zavallı kızcağızı tatlı nağmelerinden koparıp, ölümün balığına çekmiş” (Shakespeare, 2007, s. 184).

Ophelia karakteri Hamlet oyununun yirmi sahnesinin sadece beşinde görülmesine rağmen yazar, sanatçı ve oyuncuların dikkatini çekerek kendine has bir önem arz etmiştir. Ressamlara ilham kaynağı olan bu karakter, aynı zaman psikanalisterin üzerine kuram ve teoriler geliştirmesine sebep olmuş, feministler tarafından yeniden okunmuş, hatta bazı son dönem Hamlet uyarlamalarında oyunun onun etrafında kurgulandığı dahi görülmüştür (Ozank, 2013,par.8-9).



Resim 16. Sir John Everett Millais, Ophelia 1851–1852

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

Millias'ın beyaz boya ile astarladığı tuvali kurumadan katman katman renklendirerek resmi meydana getirmesi, parlak ve canlı bir atmosfer yakalamak konusunda kullandığı bir tekniktir. Titiz bir kompozisyon yakalamaya çalışan sanatçı, Hogsmill nehri kıyısında yaklaşık beş ay çalıştığından, resimde yılın farklı zamanlarında açan çiçekler bir arada görülebilmektedir. Sanatçı resimde figürün yer aldığı bölümü ise stüdyo çalışmasıyla devam ettirmiştir (Farthing,2012, s:294- 295). Millias, modeli için kompozisyonun bütünlüğüne en iyi şekilde eşlik edeceğini düşündüğü İnce gümüş işlemeli bir elbise satın almış ve modelini stüdyosunda bulunan su dolu küvetin içindeyken resmederek Ophelia'nın görünümünü

vermiştir. Bu konu ile ilgili en çok bilinen anekdotlardan biri, küvetin mumlarla ısıtılmaya çalışılmasına rağmen genç model Elizabeth'in oldukça kötü bir soğuk algınlığı geçirmesidir.

Resimde Ophelia, suyun içinde kendini bırakmış, ellerini iki yana açılmış şekilde betimlenmiştir. Ellerin arasındaki farklı sembolik anlamlar taşıyan çiçeklerin, parmaklarının arasından kurtulup suya kapıldığı görülür. Genç kızın kırılgan ve zarif bedeninin, nehrin sakin suyu ve çiçeklerin zarif görünümüyle uyum içinde olduğu izlenirken, henüz ölmediğini gösteren durgun ama canlı yüzü donuklaşmış bakışlarla resmedilmiştir. Genç kızın bakışlarındaki boşluk hikayeye paralel olarak Ophelia'nın yaşadığı derin ruhsal çöküşü ve delirmenin kayıtsızlığını referanslayacak şekilde görülmektedir. Oyun boyunca eril karakterlerin gölgesinde kalan, saf aşka tutkuyla bağlı genç kadının sudaki vecd halinin, üzeri örtülü bir erotizmle okunmaya müsait yapısı göze çarpar. Ophelia'nın kendini suya bırakışı Hamlet'e teslim oluşa bıraktığı bedeni gibi uzanmaktadır, dudaklarının hafif aralığı ve pembeliği kollarının yana doğru açılışı beraberinde kendinden geçişi de çağırıştırır. 1852'de Kraliyet Akademisi sergisinde gösterildiğinde saf güzellikle ilgili eleştirilerin yanı sıra, sapkınlıkla ilgili eleştiriler almasının nedeni de resmin bu okuma katmanına açık oluşundadır. Eser Ophelia'yı anlatan birçok yapıtın arasından ayrıcalıklı yerini kazanarak, edebiyat-sanat ilişkisinin en ikonik örneklerinden biri olarak tarihteki yerini almıştır.

4.4. Nedim Günsür "Kızamık"

Çağdaş Türk resminin özgür yenilikçi temsilcilerinden biri olan Nedim Günsür, kendine has üslubuyla, 1950 ve sonrasının toplumsal gerçekçi çizgisinin önemli sanatçılarından biridir. 1942'de girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan Günsür 1948'de Fransız hükümetinin bursuyla Paris'e giderek sanatsal arayışını derinleştirir. 1952'de yurda dönen Günsür'ün özgün tarzı, özellikle bu süreçte yöneldiği toplumsal gerçekçi konularda üslupsal zirvesine ulaşmıştır. Günsür'ün resimlerindeki toplumsal gerçekçi anlayış döneminde birçok sanatçı ve edebiyatçıda da görünürlük kazanmıştır. 1950 sonrası Türkiye'de sanayileşmenin hızlanması ve şehirleşmenin artması köyden kente göç hızındaki büyük çaplı artış, kültürel-sosyal farklılık ve çatışmalar ve bu değişimlerin getirdiği tüm dinamikler, sanat ve edebiyatın içeriğinde yer almıştır (Hanay, 2009, s. 76).

Nedim Günsür'ün sanatsal pratiğini önemli ölçüde etkileyen alanlardan birisi de edebiyattır. Daha öğrencilik yıllarında tasarladığı kitap kapaklarıyla beraber süreç içerisinde resimleri birçok kitabın kapağında kullanılmaya başlanmıştır. Bu eserlerin arasında, Yılmaz

Güney'in "Boynu Bükük Öldüler" (1971), Tomris Uyar'ın "Ödeşmeler ve Şahmeran Hikâyesi" (1973), Fakir Baykurt'un "Kaplumbağalar" (1980), Yılmaz Güney'in "Sanık"(1989), Turgay Gönenç'in "Kuşların Göçerken Çizdikleri" (1994), Fakir Baykurt'un "Keklik" (1999), Tunca Üçer'in "Balıkçılar" (2005) kitapları gibi birçok örnek yer alır (İsanç, 2008, s.39-40). Sanatçının edebiyat ilgisi kitap kapaklarının resmedilmesi ile sınırlı kalmaz; aynı zamanda toplumsal gerçekçi bağlamda edebi yapıtların da onun resminin içeriğine dahil olduğu görülmüştür. Günsür'ün başyapıtlarından biri olarak kabul edilen "Kızamık" resmi, şair Ceyhun Atuf Kansu'nun "Kızamuk Ağdı" şiirinden ilham almıştır. Bu şiirin yazılışı, aynı zamanda çocuk doktoru olarak görev yapan Kansu'nun, Turhal'da görevi esnasında baş gösteren kızamık salgınına dayanır. Çetin kış şartları altında salgınla mücadele etmesine karşın Kansu, bir köyde yirmi üç çocuğun hastalık sonucu ölümüne tanıklık etmiştir. Şiirlerinin temel konularından biri zaten çocuk ve çocukluk olan şairi derinden etkileyerek, bu şiirin yazmasına neden olmuştur (Aydemir, 2014, s.225).

"...

Habersiz hepsi, kızamuktan ve ölümden,
Kirli yüzlerinde açan ölümden habersiz,
Ve düşmüş bir gül oluyorlar birden,
Bebekler ölüyor, ölümden habersiz

...

*Ben, bir günde yirmi üç küçük ölünün
Gömüldüğünü gördüm bu köyde kızamuktan,
Ya siz ne gördünüz, söyleyin, söyleyin
Bir şey söyleyin, bir şey söyleyin uzaktan."*
(Kansu, 1951:30)



Resim 17. Nedim Günsür, Kızamık, 1970

Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/69580315-Yil-4-sayi-17-aralik-2017-s.html>

Olayın yaşandığı mevsimsel koşulların biçimsel öğelerinin yer aldığı resimde; belirsiz bir sisi içinde barındıran kasvetli bir hava hakimdir. Günsür'ün doğu minyatürleri ve Afrika sanatı'nın soyutlamalarından izler taşıyan figür üslubu basit ve sade bir dille konuya odaklı bir yerleşim ve ifade alanı içerisinde yer alır. Sırtlarında, boyutlarından çocuklara ait oldukları anlaşılan tabutları taşıyan köy halkı görülmektedir. Kalabalığı oluşturan bu insanların, olası bir gömüye doğru yol aldıkları ellerindeki kazma ve küreklerden anlaşılmaktadır. Figürlerin başı eğik biçimde yürüyüşlerindeki derin sükunet, bu kederli yolculuğun kasvetini pekiştirir. Kızamık resminde figürler birbiri ile hem derin bir kederi, hem de aynı fiziksel ritmi paylaşarak bir hayalet taburu gibi hareket etmektedirler. Kalabalığı oluşturan basit giysiler içindeki köylülerin fonu karanlık ve sislidir. Bu görünümün puslu geniş bir arazi içerisinde tamamen yalnız ve kendi hallerinde kalmış bir topluluğun yalnızlığını da pekiştirdiği söylenebilir.

5. MODERN SANAT VE DİL İLİŞKİSİ

Sanat yapıtının dille kurduğu ilişkinin temeldeki kökenleri her ne kadar güçlü olsa da yazının; plastik bir öge, basılı olarak bir materyal, aynı zamanda anlamsal katkı açısından sanat yapıtına dahil oluşu düşünüldüğünde, modern sanat ve dil ilişkisi devrimsel bir noktada yer alabilir. Antik Yunanda sanat yapıtının içeriğini oluşturan anlatılar ve mitler biçim dilini zirveye çıkartırken, Hristiyan sanatı "Tanrı'nın sözü"nün biçimsel tezahür yoluyla inancın yaygınlaşması ve güçlenmesini amaçladığından sanatsal tasvirler, yaratıcı üsluptan uzak yalın ve abartılı biçimcilikten uzak şekilde icra edilmişlerdir. Dilin sanatla teması, eserlerin içeriğini, özünü, konusu ve amacını oluşturuyor olmasıydı. Yazı dili ise bu eserlerde ayetlerin açıklanması ya da karakterlere övgü olarak resmin içine zaman zaman dahil olmuştur. Sanatçının kilisenin tekelinde çıkarak özgün konulara değinebilme fırsatını yakalayıp, yaratıcılığı tekrar kazanması ise Rönesans ile gerçekleşir. Sanatçıların resimlerine imza atmaları onları yaratıcı bir konuma taşıyacağından sakınca bulunan Hristiyan sanatının aksine Büyük sanatçı ve sanat yapıtı ideasının yükselişi bu dönem doruğa ulaşır. İmzanın yazınsal bir unsur olarak eser yaratıcısını niteleyecek bir şekilde sanat yapıtına dahil oluşu, Jan Van Eyck'ın 1434 yılı "Arnolfini'nin Evlenmesi" tablosuyla ikonik bir noktaya ulaşır. Tabloda, sanatçının imzası, arka planda odanın geri kalanının açıkça görülebileceği dış bükey ayna üzerine "Jan Van Eyck Burdaydı" olarak yerleşmiştir. Sanatçının imzasını geleneksel kullanımının dışında yerleştirmesi, kompozisyondaki varlığı ile olayın tanıklığını dile gösteren şahitliğini de temsil eder. İmza sanatçının biçimsel temsilinden çok dilin aracılığından faydalanıp sanatçısını eserinin içeriğine dahil ederek, onun normalde eserin gerisinde duran konumunu resmin içerisine taşır. Gombrich'in işaret ettiği gibi tarihte ilk kez, "sanatçı, kelimenin tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir" (1984, s.180).



Resim 18. Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Evlenmesi", 83.7 x 57 cm., National Gallery, Londra, 1434

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2019/12/jan-van-eyck-arnolfininin-duqunu-tablosu.jpg>

Dilin sanat ile kurduğu ilişkinin evrimi Rönesans sonrası  zg rleşen sanatcının avangard tavrıyla beraber yeni ilişki ve temas biçimlerinin kapılarını aralar. Aydınlanma çağının toplumsal, felsefi ve dönüştürücü etkileriyle sarsılan dünya, endüstri devriminin hızlı dönüşümleriyle tamamen çehresi değişen bir yere dönüşmüştür. Modernleşme, toplumun kısa sürede filizlendiği noktadan büyük, köklü ve asla eskisi gibi olmayacak sürecinin dinamik belkemiğini oluşturur. Buharlı makineler, fotoğrafın icadı, telgraf, telefon, otomobil, röntgen gibi modern hayatı her alanda şekillendirecek ve günlük yaşam alışkanlıklarını tamamen değiştirecek icatlar silsilesi ile modern  ağ büyük bir hızda yükselmiştir. Bu dönüşüm bütün disiplinlerde gözle görülür devrimsel dönüşümlere de sahne olur. Modernin bir terim olarak kullanımı düşünüldüğünde sanat, edebiyat, felsefe, bilim vb alanlarının önüne bir terim olarak eklenerek devrimsel noktayı işaret etmesi yine bu süreçle paralel gözlemlenir.

Modernliğin soru işaretleri ve keşiflerle dolu karmaşık dünyası sanat lar için kuşkusuz eşsiz deneme alanıydı. Dünya dönüşmüştü ve eski sanatın yarattığı biçim ve dil bu yeni dünya karşısında bir cevap olmaktan uzak görünmekteydi. Modern sanatçı “göz” n rehberliğinden çok belli bir duygu geliştirmeye çalışarak biçimi kırmayı amaçlıyordu. Biçimin sureti değiştirmişti, bilinen her şeyin sureti değişmişti ve on yıllar öncesinde hayal dahi edilemeyen nesneler modern dünyada günlük hayatın parçaları olmuşlardı. Modernliği deneyimleyen sanatçı için, biçim yeni konular ve teknik arayışlarla tamamen değişmeliydi. Biçimin parçalanması birçok farklı yolla deneyimlenebiliyordu, önemli karakter ve kişilerin dahil olduğu sanatsal anlatılar yerini günlük hayatın gözlemlendiği sıradan konulara bırakırken, izlenimcilik dönemlerinde sanat ların eserlerini oluştururken kendi içsel deneyimlerini izlerini sürdükleri görülmüştür. Bu alandaki parçalanmalar resimsel soyutlamalara y nelmelerle, biçimin görsel sınırlarını tamamen kaldırmayı amaçlayan yeniliklere kadar genişler.

Modern sanatla beraber açılan deneysel zenginliğin, sanatcının düşüncelerinin ve duyguların izini sürebileceği bir alan olarak dil ile yakınlaşması kaçınılmazdı. Dilin yazı nezdinde sanat yapıtının bir öğesi olarak esere dahil oluşu, biçimin ne olduğunu araştıran sanatçı için bir plastik yenilik olarak da yerini almıştı. Picasso’nun biçimler devrimi k bizmle ortaya koyduğu yılların devamında resimlerine endüstriyel malzemeleri bir medium olarak dahil etmesiyle; afişlerin, şablon harf ve kumaşların, gazetelerin de resmin plastik diline katkı sağladığı sentetik kübizm yeni arayışların fitilini ateşler.



Resim 19. Picasso, 1912 tarihli Violin, Wineglass, pipe

Resim 20. Georges Braque, violin and pipe, 1913

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gris-the-sunblind-n05747>

Kaynak: <https://wanford.com/violin-and-pipe-le-quotidien-1913-by-georges-braque/>

Picasso'nun 1912 tarihli "Violin, Wineglass, Pipe" isimli resminde keman, şarap bardağı, pipo ve hokkanın kübik biçimselliğine eşlik eden gazete manşetlerinden parçalar görülür. Düzensiz yerleştirilen bu parçalar günlük hayatın gerçekliğini kübizm dilinin yapıbozumuna uygun şekilde plastik öğeler olarak resimdeki yerlerini alırken, dolaylı olarak dönemin gündemine dair dolaylı okunaklılığı olan ifadeleri de taşırlar. Gerek Picasso gerek Braque ya da Juan Gris'in çalışmalarında, dilsel göstergelerin kolaj yoluyla plastik öğelere dönüştüğü görülür. Juan Gris'in dilsel göstergelerin kübist resimlerdeki varlığını açıkladığı yazı bu göstergelerin genel kimliğini ortaya koyar.

"Yazı, burada, basılı bir imge olarak olduğu gibi yer almış olmasının yanında, parçalara ayrılmış olması ve bütünü kavramayı izleyiciye bırakması açısından da önem taşır; okunabilir olmaktan çok, kurulabilir olarak algıya sunulabilir. Parçalanmış yazı imgesinin öğeleri arasındaki ilişki, diğer parçaların kendi aralarındaki ilişkiye benzer bir bütünlük kurar; böylece, yazılı yüzeylerle yazılı olmayan arasında bir karşılaştırma olanağı tanıyan bir eşdeğerlik ilişkisi kurulur" (STT, 1997, s. 49).

Kübizm'in biçimsel devriminin gerçek bir taraftarı olan ve akımın sözcülüğünü üstlenen ismin ise şair Guillaume Apollinaire olması ve onun da şiirlerine görsellik kazandırarak somut şiir alanında eserler üretmesi, dilin modern yaratı alanları tarafından yeni ve tutkulu bir deney olarak görüldüğünü doğrulayabilir. Yirminci yüzyılın karmaşık ve çok dinamikli atmosferinde farklı disiplinlerden sanatçıların oluşturduğu topluluklar avangard

deneyimleri ortak ilkelerle yan yana getirdikleri manifestolar ortaya koymaları çağın sanatsal çehresini de oluşturur.

İtalyan şair Flippo Marinetti'nin temel ilkelerini belirleyerek öncülük ettiği "fütürizm" akımı manifestosunu 1909'da Fransa'nın en çok satan gazetelerinden birinin baş sayfasında yayımlar. Akım yeni bir dünya için yeni sanatı önermesine karşın bu yeniliğin tam olarak nasıl bir şey olacağı ve yeni sanat üretimin bulacağı vücut konusunda belirsizlikler yaşamıştır. Fütürizm'in bu noktadaki devrimsel duruşu; daha çok deneysel alanın yarattığı zeminler ve akım içerisinde modern sonrası için öncül olabilecek bir takım yeniliklere imza atması olmuştur. Marinetti'nin sürekli dinamizmi, ilericiliği ve milliyetçi argümanları da ön plana çıkardığı fütürizm sürecinde düzenlediği "fütürist akşamlar"; şiirlerin okumalarına, siyasi eylemlere, aynı zamanda 1950lerden sonra görülen performans ve happeningleri çağrıştıran tiyatral performanslara sahne olmuştur. Akım, etkisi kısa sürmesine ve bir süre sonra faşizmle ilişkilendirilmesine karşın kısa sürede tüm dünyayı etkilemiştir. Fütürizm sanatçılarının kitle medyasının ve dilin gücünün farkında oldukları ve yeni dünya sanatının dil ile kuracağı ayrıştırılmaz ilişkinin büyük bir teması içinde oldukları açıkla görülebilir. Dili etkin şekilde kullanan fütürizmin bir çeşit propagandacılığa dönüşen manifestoculuğu "sanatçı manifestosu" geleneğinin oluşmasında da etkili olmuştur. Akım, dil kullanımıyla retorığının oluşması, yayılması ve zemin bulması konusunda yarattığı güçle beraber, tipografik olarak yazı diline yaptığı devrimsel etkiyle de bilinmektedir. Gerek akımın öncüsü Marinetti'nin fütüristik şiirleri, gerek fütürizmi benimseyen diğer sanatçıların üretiminde görülen üzere basılı materyallerden oluşan tipografik denemelerle oluşturulan formların; resim, fotoğraf, kolaj ve yazı üzerine denenerek çalışılması endüstri çağının ideal aracını betimleme çabasının ürünleri olmuşlardır (Blackwell, 1998, s.22).

Sanat tarihinin en büyük kırılma noktalarından biri olan Dada ise 1916'da Zürih'te 1.dünya savaşına muhalefet eden şair, tiyatroc ve sanatçılardan arasında filizlenir. Savaşın getirdiği yıkım, endüstri toplumun modern çehresinin altındaki büyük çöküş, hızla gelişen ve değişen dünyanın getirdiği çıkar çatışmalarının sonu savaşlar kuşkusuz modern hayat düşünün nasıl alaşağı olduğunu deneyimiyle sonuçlanır. Bu büyük güven sarsıntısı karşısında, yıkıcı bir sanatın yükseleceği fikri kaçınılmaz hale getirmiştir. Alman şair ve düşünür Hugo Ball'nın Zürih'te açtığı Cabaret Voltaire kısa zamanda her türlü sanatsal etkinliğin yapıldığı ve savaş karşıtı fikir ve eleştirilerin etrafında insanların toplandığı alternatif bir sanat hareketi haline gelmiştir. Savaşın getirdiği acımasız yıkımı, modern toplumun üzerine kurulduğu zeminin bir uzantısı olarak burjuva ahlakının ikiyüzlüğü olarak gören dadacılar, bu yüzden

bütün bu zemini yıkmak ve geçmişle bağı tamamen koparmak üzerine hareket etmişlerdir. Kübizm ya da Fütürizm'in biçimselliğine de sırtını çeviren dada hareketi bu yönüyle arkasından gelecek kavramsal sanat hareketinin öncüllüğünü de yapmıştır. Biçimden kopan sanatçı için, kurguladığı alanın fikrîsel içeriği kaçınılmaz bir şekilde sanatının özünü oluşturacaktır. Bu noktada Dadacı sanatçıların eserlerinde doğaçlamalar, rastlantısallık denetimsiz ve rasyonel olmayan absürd deneyimler ön plandadır. Dadacıları bir araya getiren ortak bir biçimsel tavır yoktur ve sanat karşıtı sanat ortak ruh hallerini oluşturmuştur. Dadanın yıkıcı tutumundan dil de nasibini alır ve dil bilgisinin yok sayıldığı imla kurallarının dikkate alınmadığı yeni sözcüklerinde türetilbildiği Dadacı bir dil gelişmiştir. Ünlü Dadacı şair Tristan Tzara "Dadacı bir şiir yazma" formülünü gazeten kesilen sözcüklerin rastgele seçilerek yan yana getirilmesiyle oluşturulacağını söylemesi, dadanın dil konusundaki tavrının rasyonellik karşıtı duruşlarının paralelinde olduğunu gösterir. Kübistlerin kullandığı kolaj ve asamblaj tekniklerinde yazının görsel bir forma dönüşmesi Dadacıların eserlerinde kelimelerin anlamsal içeriği ve yeni yaratım sözcüklerin dahil oluşuyla yeni bir boyut kazanır. Bugün kavramsal sanatın başlangıcı olarak kabul edilen Marcel Duchamp'ın hazır nesnesi pisuvar olan "çeşme"si Dada sürecinde üretilmiştir. "Çeşme" sanatın biçimle olan ilişkisi derinden etkilemiş, sanat nesnesinin belirsizliği, nesnenin arkasındaki fikir ile teması gün ışığına çıkartmıştır. Bir anti sanat hareketi olarak Dada'nın yıkıcılığı sanatın çağdaş zemininin temellerini atar. Biçimini geride bırakan sanat kuşkusuz kaçınılmaz olarak kavramla yani dil ile kaynaşık olarak varlığını sürdürecektir. Sanatın biçimden uzaklaşması kavramla olan ilişkinin ve dolayısıyla sanat ve dil arasındaki ilişki alanının genişlemesi anlamına gelir. Dadaizm sonrası şair Andre Breton'un manifestosunu yayımladığı sürrealizmde tıpkı Dada gibi geleneksel aklın reddedilişi görülür. Sürrealizm biçimsel ilkeleri ve resimsel gelenekleri olmasına rağmen yazınsal alanlarla yoğun temas içindedir. Breton sürrealist sanatçıları Freud'un hastalarına önerdiği şekilde serbest çağrışım yöntemi ile üretim yapmaya teşvik eder. Bu yazınsal alanda serbestçe ve düzelmeksizin metin yazımı gibi plastik sanatlarda da kontrolsüz ve bilinçaltının akışıyla ortaya çıkan imgelerin serbest bırakılmasıdır. Sürrealizm akımının içinde, Breton'un da içinde bulunduğu Letrizm ya da Harfçilik adında, sanatçı İsidore İsou öncülüğünde edebî, avangart hareket'e göre anlamın parçalandığı harflerden oluşan görsel şiirler üretilir (Şumnu,2014, s.49). Dil ile imge arasındaki muazzam boşluğu görünür kılan öncüller ise yine bu dönemde René Magritte'nin eserlerinde kendisini göstermiştir. Sanatçının 1929'da yaptığı kült resmi bu boşluğun sanat tarihindeki temsili üzerine simgeleşmiştir.



Resim 21. René Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-29,
Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images

Resimde görülen piponun hemen altında “bu bir pipo değildir” yazısı bulunmaktadır. Bu ilk bakışta görsel kodlama nedeniyle alttaki ifadeyi çürütüyor gibi görünmektedir. Bir yandan piponun sözlük anlamı düşünüldüğünde içine tütün konularak içme eyleminde bulunulmasına yarayan bir nesne olduğu tanımı vardır. Bu noktada içine tütün konulup içilemeyen bir pipo hala bir pipo mudur? Ya da dil aslında karşıladığı düşünülen imgeleri karşılamakta ne kadar yeterlidir? Bu durum aslında sanatsal üretimdeki bütün görünen, gösterilmek istenen, göstergeleşen dinamiklerin tekrar üzerine düşünülmesidir. Magritte’nin resmi döneminin avangard biçimselliğini taşımaz, geleneksel resim tekniğiyle yapılmıştır ve bu durum sanatın devriminde cevabın biçimsel değişimin ötesinde olduğunu gösterir.

Modern sanat, sanatçıların deneysel bir araştırma alanı olarak üretimlerini geniş bir yelpaze ve mediyuma taşıdıkları birçok öncül akımın gerçekleştiği devrimsel bir süreçtir. Bu süreçte manifestolarla üretim ilkelerini ve akımlarını açıklayan sanatçılar, sanat ile ilgili alanyazının derinleşmesi ve sanat eleştirisinin zenginleşmesi sağlamışlardır. Biçimsel devrim ve yenilikler sonucunda sanat kavrama ve dolayısıyla dile daha çok yaklaşmıştır.

6. POSTMODERN SANAT VE DİL İLİŞKİSİ

Yükselen endüstriyel çağın tamamen değiştirdiği dünya, modern hayat pratiklerinin yerleşikliğini kazanmasıyla, tıpkı kendinden öncesiyle yüzleştiği gibi artık kendiyle de yüzleşip mevcudiyetini aşma eğilimi göstermiştir. Tam olarak bu nokta Postmodernin terimsel anlamı olarak modernin hem devamı, hem de onun aşılması anlamını taşır.

Öncülleri modern sanat süreci içerisinde deneysel pratiklerde kendini gösteren sanatsal ifade biçimleri, bu süreçte başlı başına sanatsal eğilimlerini ortaya koyarak, bugünün çağdaş sanatının çehresini oluşturmuştur. Dada'dan itibaren, biçimsel devrimin ötesine geçmeye çalışan sanatçılar için sınırların eridiği ve her türde medium ve içeriğin sanatı oluşturabildiği bir süreç başlamıştır. Bu süreçte ikinci dünya savaşının patlak vermesiyle karamsarlaşan Avrupa sanat ortamının artık yeni merkezi olan Amerika'ya taşınması; sanatçıların üretimlerini baskıdan uzak gerçekleştirmelerine ve yeni sanatsal yönelimleri oluşturacak kavramsal dinamik ve deneyimlerin çeşitlenmesiyle sonuçlanmıştır. Anna Krausse ve Carola Krausse'un da belirttiği gibi İkinci Dünya savaşı sonrası sanatçıların eserlerini oluşturan dinamikler estetik nedenlerden çok ideolojik ve kavramsal nedenlerden gerçekleşmiştir (2005, s.107).

Modernistlerin aksine New York sanat ortamı sanatçıları belli biçimsel yönelimlere rağmen, biçimsel bir kırılmadan çok üslupsal bir yeniliğin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır. Bahsedilen üslupsal arayış, savaş sonrası sanatçıların tavrında belirgin bir dönüşümün bir çeşit dışa yansımasıdır ve bu sebeple modernist bir biçimsel arayış oldukça geri plandadır. Bu sanatsal tavrın ortak özelliği biçimden yana olmaları değil, daha dürtüsel, lirik ve dışavurumcu bir sanat anlayışını benimsemeleridir. Bu tavır, geleneksel resimsel bir yönelimden bahsedildiğinde dahi geçerliliğini korumuştur. Bu yüzden 1940-1950 yılları arasında Amerika'da soyut dışavurumculuk ve paralelinde Fransa'da ve savaş sonrası Avrupa'da gelişen sanat informel terimi biçimsel bir arayışı tanımlamak yerine soyut ve duygusal eğilimleri içeren resimsel bir anlayış olarak adlandırılır. Bu arayışta dilin, özellikle yazının resimsel dile etki ediş şekli yine bu duygusal eğilim bağlamında gerçekleşmiştir. Sanatsal üslupların çeşitliliğinde dilin plastik ve felsefi olarak özgün şekilde yer alması, yazınsal dilin sanat yapıtında başka bir boyuta taşınmasını sağlamıştır. Soyut Dışavurumculuk akımının içerisinde Saf Resim, Aksiyon Resmi, Lirik Soyutlama (Taşizm veya Enformel Sanat) gibi üslûplar oluşmuştur. Gerek Amerika, gerek Avrupa'da bu eğilimler içinde sanatçıların eserlerinde Uzakdoğu ve İslam kaligraflerinin teknik, felsefi ve mistik etkileri de görülmüştür.

Kaligrafinin içeriye dönüşünü öğütleyen eylemsel pratiği, yazının soyutlanma biçiminin yarattığı görsel etki yeni anlatı dillerini oluşturmuştur (Oktay, 2017, s.19-20).

Soyut dışavurumcu sanatçıların resmin tinsel alanlarıyla yoğun temasta oldukları bu süreçte, özellikle İngiltere ve Amerika'da eserlerine gündelik hayatın verilerini ve hızla dönüşen kültürel atmosferi taşımak isteyen sanatçılar, pop sanatta varlıklarını göstermişlerdir. Yirminci yüzyıl kitle kültürünün güçlenerek büyüdüğü ortamın içinde kent kültürünü deneyimleyen sanatçının, tüketimin çılgınca tırmanışta olduğu günlerde kaçınılmaz olarak kültürün besleyicisi konumuna dönüşmesi de kaçınılmazdır. Sinemanın yaygınlaşması, renkli dergi ve mecmuaların evlerin içine girmesi, reklam ve broşürlerin görsellikleriyle insanları tüketime yönlendirdikleri kitle kültür çağının görsel verileri, bu sanatçıların mutfağını oluşturmuştur. Hızlı üretilen ve tüketilen ve her yönüyle popüler kültürün paralelinde gerçekleşen çalışmalar her ne kadar estetik karşıtı bir tavır sergilese de popüler kültürün fetişleşmesine büyük katkı sağlamıştır. Antmenin de belirttiği gibi pop sanat kapitalizmin içinde yaşayarak bütün olanaklarından fayda sağlayarak varlığını sürdürmüştür (Antmen, 2008, s.159,164).



Resim 22. Richard Hamilton,1956

Resim 23. Andy Warhol,Campell'ın Konserve Kutuları,1962

Kaynak 17:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/f/ff/Hamilton-appealing2.jpg/230px-Hamilton-appealing2.jpg>

Kaynak 18:https://www.moma.org/learn/moma_learning/assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/06/Warhol.-Soup-Cans-469x292.jpg

Pop sanatın dille kurduğu ilişki kitle kültürünün diline paralel bir güçte karşılığını bulur. Reklam dilindeki ifadeler, ambalaj grafiği, renkli dergilerin çarpıcı ve yönlendirici etkisi hemen hemen tüm eserlerde gözlemlenmiştir. Günlük tüketim nesnelerini oluşturan hazır gıda ve içeceklerden gazete manşetlerine kadar uzanan popüler görünüm, sanatçıların farklı teknik ve yöntemleriyle dinamik bir çeşitlilik kazanır. Reklam sektöründen deneyimi olan İngiliz sanatçı Richard Hamilton, 1956 yılında yaptığı pop sanatın meşhur çalışması olan

“Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” eserinde tipik pop kültür sembollerini renkli mecmualardan keserek kolaj tekniği ile yan yana getirmiştir. Amerika’da 1960’larda ise Mel Ros, Andy Warhol gibi sanatçıların bu popüler nesneleri ve onlara ait metinsel şablonları hem direkt kullanma, hem çoğaltma, hem de baskı yöntemleriyle eserlerine taşıdıkları görülür. Pop sanat yapıtının dilinin kapitalizmin söylem ve tüketim diline kaynaşıklığı, dönem ve akım ilişkileri düşünüldüğünde dinamik bir örnek teşkil eder.

Özellikle 1960 sonrası sanat pratikleri değerlendirildiğinde sanatın dil ile olan ilişkisini bambaşka bir boyuta taşıyacak ilişkiselliğin inşa edildiği söylenebilir. Sanatın nesnesi, sanatsal eylemin yöntemi, malzeme, tekniği, amacı üzerine görülen bu çeşitlilik hem içerikte, hem de yöntemde çok büyük değişikliklere sebep olmuştur. Bu değişimler, bugünkü çağdaş sanatın haleti ruhiyesini oluşturan yönelimlerin temel taşlarını oluşturmuşlardır. Bedenin ve performansın sanatsal bir eylemi oluşturması, video teknolojilerine sanat mediumların dahil oluşu, mekan bağlamında üretimlerin gerçekleşmesi, arazinin fiziksel varlığında kurgulanan çalışmalar, sanatçılar için geniş bir yelpazede üretim şansını gerçekleştiren büyük keşifler olmuştur. Aynı zamanda sanatsal pratiklerin bu denli genişlemesi, içeriğinin aynı ölçüde büyük bir alana yayılması da eş zamanlı ve ayrı düşünülmesi mümkün olmayan değişimlerdir. Sanatçı sanatının estetik ve geleneksel anlatılarını çoktan geride bırakarak, insanoğlunu ilgilendiren tüm konuları pratiklerinin içeriğine çağırmışlardır. Kimlik, politika, psikoloji, felsefe, ekoloji gibi birçok alanla yakından temas eden sanatçı için disiplinlerarası ve biçimin ötesi olmak, sanatsal deneyimi bu kavramlarla iç içe üretmek, sanatsal kaygının temelini oluşturmuştur. Biçimi ve estetik kaygıları geride bırakan sanat kuşkusuz kaçınılmaz olarak kavramla yani dil ile kaynaşık olarak varlığını sürdürecektir.

Düşüncenin ön planda tutulduğu sanatsal eylem ve etkinliklerin genel yönelimi yoğun şekilde hissedilmeye başlandığı hareketlilik, 1967 yılında minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi eserlerinin kavramsallığını açıklamak üzerine yazdığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” makalesiyle gerçek ismini bulmuş ve kavramın ön plana çıktığı tüm sanat pratikleri için ortak bir terim olarak kullanılmaya başlanmıştır (Antmen, 2008, s.193). Sanatın nesnesinden uzaklaşarak izleyicinin estetik hazdan çok zihinsel bir süreci yaşamasını amaçlayan bu tavır, sanatın nerede başladığı, ne olduğu sorusunu sormakla kalmaz, aynı zamanda satın alınabilir sanat nesnesinin metasal değerine de bir tepki oluşturur. Nasıl Rönesansta antikitenin tekrar gündeme gelmesi ve değerlendirilmesi söz konusuyla, kavramsal sanat için de Marcel Duchamp ve onun “Çeşme”sinin beraberinde getirdiği sorular tekrar gündeme gelmiştir. “Çeşme”, hem sanatın hem sanatçının hem de sanat eserinin ne

olduğu hakkında devrimsel bir öncül olmuştur. Biçimsel devrimini modernizmde yapan “Çeşme” bu kez kavramsal bir öncül konumundadır ve geniş bir okuma katmanı için biçilmiş kaftan durumundadır.

Sanatın geçirdiği en yenilikçi dönüşümlerden biri olan kavramsal sanatın dil ile olan ilişkisinde bir nevi ruh eşi olma durumundan bahsedilebilir. Sanat-sanatçı, sanat-nesne, sanat-biçim gibi dönem dönem sanatın en temel unsuru olarak adledilen değişkenler, kavramsal sanat sürecinde kaçınılmaz olarak sanat-kavram ikilisi bağlamında yerleşerek dilin devrimsel gücünün sanattaki yerini belirler. 1960’larda İngiltere Coventry Sanat Üniversitesinde sanat ve dil ilişkisinin ete kemiğe büründüğü, kısa zamanda uluslararası bir boyut kazanacak olan “Sanat ve Dil grubu” hararetli tartışmalarla başlar. Kavramsal sanatı her yönüyle inceleyen grup, dilin önceliğini önemseyerek sanat yapıtının dil üzerine kurulu olduğunu savunmuşlardır (Bulduk, 2008, s.244-245). Grubun sanatçıları için fiziki bir yapıt üretmekten çok kavramlar üzerine tartışmak, bu tartışmaları dökümanlar haline getirmek, dilin anlam katmanları üzerine okumalar yaparak sanatın dil bağlamında görünürlüğü sağlamak vardır. 1968-1972 yılları arasında grup ile aynı adı taşıyan dergilerinde araştırma, tartışma ve önermelerine yer vermişlerdir. Sanat ve dil grubu dergisinin ilk sayısında yer alan Atkinson’un yazdığı bir makale, grubun sanat yapıtına ne şekilde yaklaştığını ve yapılan dil ile ilgili çalışmaları bu bağlamda ne şekilde değerlendirildiğini oldukça iyi örneklendirmiştir. Atkinson kendi yazdığı makaleyi kübist bir eserle kıyaslayarak nihayetinde kavramsal sanat ile ilgili bir metnin bir sanat nesnesi değil, ama bir sanat yapıtı olabileceği sonucuna varmıştır (Yılmaz, 2006, s.217). Sanat ve dil grubu görsel deneyimi ve estetik hazzı reddettiğinden sanatçıların çalışmalarını sergilemesi genelde minimal bir yapıda ve textlerin ön plana çıktığı şekilde gerçekleşmiştir. Bu bağlamda Kosult’un kavram-nesne-dil üçgeninin katmanlarını açtığı “Bir ve Üç Sandalye” çalışması, Mel Bocher’in basit şablonlarda yan yana getirdiği text metin ve kelimeler, grubun mümkün olduğu kadar biçimden kaçınıp dili ön plana çıkardıkları kavramsal işlerdir. Grup çalışmalarını derleyerek izleyiciyle buluşturmuştur. Bu projelerde amaç izleyiciyi zihinsel bir sürecin içine sokarak dinamik bir düşünce ağı yaratmaktır.



Resim 24. Sanat ve dil grubu, Dizin 01,1972

Kaynak:<http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/1marca/artistas/MarcaDeLosMovimientos/artylenguage/Instalaciones.htm>

“Dizin 01” yerleştirmesi, grubun, Thomas Kunn’un “Bilimsel Devrimlerin Yapısı” kitabında bahsettiği bilimsel ilerlemenin kesinti ve kökten kopmaları içeren bir ilerleme kaydettiği savı ile sanatın ilerleyişindeki paralellik üzerine yaptıkları tartışma ve makaleleri içermiştir. Bu çalışmada altışar çekmeceleri olan sekiz dolap içerisinde sergilenen dokümanları izleyicilerin alıp okuması, böylelikle içi anlamaları gerekiyordu. Bu yolla her bir izleyicinin yapıtın sadece okuyabildiği kadar bölümünü anlayabilmiş ve o doğrultuda eserle etkileşime girmiş olması amaçlanmıştır (Yılmaz, 2006, s.217-218).

Dilin kavramsal sanata sunduğu olanaklar, sanatçıların özgürlük alanını genişleterek diledikleri konuyu eserlerine ağırabilmelerini sağlamıştır. Kimlik, cinsiyet, siyaset, felsefe, psikoloji, ekoloji ve diğer tüm alanları istediği gibi işleyebilen sanatçı için dil, hem eserin alt metnini ve ona kaynaklık eden kavram ve çalışma pratiğini ifade etme şansı bulurken yazı dili yani textin sanat yapıtının önemli bir kavramsal göstereni olmasıyla bu içeriğe doğrudan etki etmiştir. Dil kavramsal sanatla beraber sanatın sınırlarını hiç olmadığı kadar genişletmiş ve onu daha fazla alanla etkileşim içinde tutarak bugünün sanatının temel anlayışını oluşturmuştur.

7. 1990 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA PRATİKLER, EĞİLİMLER VE YENİ ANLATI

Edebi metinler ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin 90lar ve sonrasındaki etkileşiminin incelenebilmesi ve edebi anlatının çağdaş sanatın içinde nasıl tezahür ettiğinin analiz edilebilmesi için, sürecin sanatsal eğilimlerinin belirlenmesi gerekir. Modernde terk edilen anlatı fikrinin, postmodernde yeni dinamiklerle ortaya çıkışı, edebi metinlerin ele alınış biçimlerini de tamamen etkilemiştir. Yeni anlatının ne olduğu sorusu, ancak çağdaş sanatın eğilimlerinin temel aksklarının görünür kılındığı durumda anlamlı bir zemine yerleşmektedir.

Modern sanat, devamında düşünce temelli eğilimlerin gerçekleşeceği biçimsel devrimlerin yapıldığı süreç olarak, her türlü malzemenin, müdahale hatta müdahalesizliğin, a'dan z'ye her konu ve disiplin alanının dahil olduğu postmodern sürece yerini bırakmıştır. Her ne kadar keskin bir tarihten bahsedilemeyecek, belirli bir isim veya eğilimle tek başına açıklanamayacak olsa da postmodern eğilim olarak adlandırılabilir bu yönelimlerin özellikle 60'lı yıllarda belirgin bir karakteristik gösterdiği söylenebilir. Postmodern kelimesinin terimsel olarak kullanımı, genellikle öncülü olan modernin hem devamı, hem de onun aşılması anlamına gelmektedir. Bu terim keskin bir tanımlanma ya da tarihsel bir sürece atfedilme konusunda hala tartışmaların yaşandığı bir olgu olmakla birlikte moderniteye ait özel bir evre gibi de yorumlanmıştır.

Tarihsel süreçlerin, teknolojik ve toplumsal gelişimlerin, güzel sanatlar ve felsefe gibi alanlardaki dönüşümlerin birikerek ilerleyen süreçler olduğu bilgisinin yanı sıra etkileri düşünüldüğünde kırılma, sıçrama noktaları gibi değerlendirilebilecek ve devamında değişimlerin hızı, yönü büyüklüğü konusunda değerlendirmeler yapılabilecek olay ve durumlardan bahsetmek gerekecektir. Tıpkı ateşin bulunuşunun insanın doğadaki konumunda yarattığı sıçrama, tarımı keşfetmesiyle yaşam alışkanlıklarında radikal değişim yaratan yerleşik hayata geçişi gibi; rönesans-reform hareketleri, dünya savaşları, sanayi devrimleri, teknolojik gelişmeler ve bilimsel keşifler, insanlık tarihinin altı çizili referanslarını oluşturmuşlardır. İnsanlık tarihine yön veren bu değişimlerin etkileri, devamındaki süreçlerde yarattığı kalıcı dönüşüm ve değişimler ile gözlemlenerek kitlesel etkisi daha iyi tayin edilebilir. Örneğin televizyonun icadı kesin tarihli bir buluşken, bu buluşun tam olarak etkisinden bahsedilmek istendiğinde, kullanımının yaygınlaşarak neredeyse tüm dünya ülkelerinde evlerin içine girmesi, günlük nesne olarak yaşantıdaki yerini alması ve bu bağlamda getirdiği yeni kültürel kodların, toplumsal değişimlerin incelenmesi gerekmektedir. 1990'lı yıllar, daha

öncesinde kazanılan kültürel, sosyolojik, gündelik, ekonomik vb. ölçekteki dönüşümlerin zeminin iyice derinleştiği ve kökleştiği ve bu çevrevede oluşan global terimlerin etki alanını genişleterek ortak bir sözlüğü oluşturduğu açıkça gözlemlenebilir. 1989 tarihinde soğuk savaşın sona ermesi, 1991’de Sovyetler Birliği’nin dağılması, Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesi, küresel ticaret anlaşmaları gibi büyük gelişmelerle şekillenen 90’lı yıllar, sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçişin ve enformasyon çağıının toplumsal dinamikte üretim ve tüketimi belirlediği gelişmelere sebep olmuştur (Stallabrass, 2009, s.20,40). Tüm bu değişimler, kaçınılmaz olarak sanat pratiklerine de yansımıştır. İkinci dünya savaşından sonra Newyork’un sanat merkezi haline gelmesinde, o dönem Avrupa’dan kaçan sanatçılara verilen büyük desteğin ve Amerika’nın ilerleyen yıllarda bir süpergüç olarak sanatı da tekeline alma arzusunun temelleri görülür. Bugün küresel sanat satışlarının yarısına yakın bölümü ABD’nin elinde bulunmaktadır, ayrıca melezlik, farklılık ve çok kültürlülük gibi popüler sanatsal konularda Amerika’nın bulundurduğu avantaj hayli düşündürücüdür ve çeşitliliği yücelten bu sanatsal deneyimin paralelinde bienal sayısındaki olağanüstü artış da oldukça dikkat çekicidir (Stallabrass, 2009, s.27). 1990’lara değin sınırlı sayıda düzenlenen bianellerin sayısı 90’lardan sonra ikiyüzlere ulaşmıştır, bu paralel artış, sanat fuarlarının sayısında da açıkça gözlemlenmektedir (İnce, 2015, s.59). Küratör Rose Martniz’in, Arthur Danto’nun “ulusaşırı bir ütopyanın anlık görünümü” referansı ile “özünde politik ve ruhani bir şey” olarak tanımladığı bienal; çağdaş sanat kültürünü, çağın sanatsal çehresini ve aynı zamanda pazarının da yeni çehresini oluşturmuştur (akt: Stallabrass, 2009, s.41). Bienal yapılanmasının böylesine büyük bir güce kavuşmasını Julian Stallabrass, çağdaş sanatın ekonomik ve iktisadi boyutlarını gözler önüne serdiği, isim içeriğini önemli ölçüde referanslayan kitabı “Sanat A.Ş”de bienal yapısını özellikle inceler ve önemli değerlendirmelerde bulunur. Bienaller, küreselleşen dünyada pazarını genişleterek, yeni ticaret ağları oluşturmanın yanı sıra yükselen ekonomilerin sanat ve kültür alanında kendilerini gösterebilmelerinin önemli bir yolu haline gelmiştir. Bienallar değişen ve yüzünü, güçlü ekonomi, çağdaş ve gelişmiş vizyonlara çeviren kentlerin kendi dekonstrüksiyonlarını yaratabilme konusunda muazzam bir fırsattır. Stallabrass’ın aktardığı çarpıcı örnekler bienallerin aynı zamanda kültürel düzeye çekimlenmiş politik güçlerin yansımaları olduğunu gösterir. İstanbul bienalinin, Türkiye’nin AB’ye girme konusunda yakaladığı standartlar ve geliştirdiği vizyon olarak ortaya konduğunu söyleyen Stallabras; Güney Afrika’da ilk özgür seçimlerin yapıldığı yıl olan 1994’ten sonra ilk binealin gerçekleşmesini de oldukça manidar bulmuştur. Nitekim söz konusu bienal, bölgenin işgal sonrası havası için zorlama bir iyimser

tablo sunmanın yanı sıra, yalnızca yeni medya ve post kavramsal çalışmalarla zorlama bir standart yakalamaya çalışmış, Afrika'nın binlerce yıllık yerel sanatı ve yerel sanatçıları bienalda saf dışı bırakılmıştır (Stallabras, 2009, s.43,44-45).

Sanatın büyük bir ticari aktivasyon olarak kendi pazarını kapitalizme paralel şekilde sağlamasında, neoliberal politikaların ve giderek büyüyen şirketler için ideal bir imaj durumu yaratılmasının önemi büyüktür. Bugün birçok kurum, kuruluş ve şirketi söz konusu bienallar, sanat fuarları ve diğer sanatsal aktivitelerde sponsor olarak görmek, aynı şekilde sanat koleksiyonerliği yapan hatta şirket isimlerini taşıyan müzelerin açıldığı örnekler giderek çoğalmaktadır. Sanata destek ve kamusal alana yatırım olarak kazanılan vergi muafiyet ve indirimleri, bu alanın neden popülerleştiğini hatırlatan politik gerçekleri yansıtmaktadır. Ayrıca sanat yapıtının diğer tüm ticari satışlardan farklı olarak "kendine has" bir fiyatlandırma özelliğinin oluşu, yapıtın varlığından çok, üzerinden kara para aklama işlemlerinin dahi yapılabildiği bir tür borsa senedi olarak yeni işlevlere bürünmüştür. Tüm bunların sonucunda çağdaş sanat; şirketlerin, kurum ve kuruluşların hem ulusal, hem de uluslararası çapta küratörler, galericiler, sanat alıcı-satıcı ve sanatçıların arasında büyüyen devasa bir ticaret ağına dönüşmüştür. 1990 sonrası sanatı elbette sadece ekonomik ve politik gelişmelerden nasibini almaz, postmodernizmle kavramsal zeminini pekiştiren çağdaş sanat yanına "güncel" ibaresini de alarak, kendini sürekli yenilemeye ve gündemi yakından takip etmeye adayacaktır. Ortadoğudaki gerilimler, küresel ısınma, mülteci sorunları kısaca gündemde olan mesele ne ise içeriğini belirlemesine izin vererek sanatın eski bir misyonu olan "duyarlılık" meselesini yerine getirmeyi amaç edinir, üstelik bu amaç bir üst paragrafta bahsedilen küresel atmosferde sanat destekçileri, koleksiyonerler ve diğer alıcılarının arzu ettikleri vizyonun bir parçasıdır. Elbette güncel sanat eğilimi, küresel sanat piyasası paralelinde saygın bir vizyonunun yaratılmak istendiği bir ilüzyon gibi okunabilse de örnekleriyle çağdaş sanatın ne kadar etkili ve özgün bir dile sahip olabileceğini gösteren eserlere de sahiptir. Hans Hacke'nin sanat eseri hamiliğinin arkasındaki el değiştirmeleri ve tüccarlığı açık ettiği sergilemeler, Mark Lombardi'nin başlangıçta basit bir diyagram gibi görünen ama aslında ulaşılabilir kaynaklardan elde ettiği finansal-siyasi ilişkilerin yapısını ortaya koyduğu küresel bir ağı gösteren dünya haritası gibi örnekler tam da bu ilişki yumağının bizzat içinde doğan muhalif çalışmalar olarak yerlerini alırlar. Sanatçının eserine çağırıldığı içerik, meselenin görünürlük kazanması ve yeni okunma katmanları oluşturabilmesi açısından son derece önemlidir ve sanat eserleri hem tarihin, hem de günün önemli tanıkları olmuşlardır.

90 sonrası sanatının çağdaş çehresi, öncülü olan 1960 ve 70'li yılların nebzen isimlendirilebilen yönelimleri gibi özellikler taşımaz. Öncüllerin yöntem, teknik ve içeriklerini değişen dünya ile genişleterek sınırlarını ve tanımını daha muğlak bir görünmezliğe doğru taşıyan çağdaş sanat hakkında, bugün dahi mevzubahis konulardaki tartışmalar hararetle sürmektedir. Her türlü mediumun sanat nesnesi ve yöntemi olabileceği ortamda, 90 sonrası iyice gelişen ve yaygınlaşan teknolojinin açık ara etkileri gözden kaçmaz. Sanat terminolojisine bakıldığında medya sanatı, dijital sanat, bilgisayarlı sanatı, merceğe dayalı sanat gibi birçok farklı biçimde isimlendirilen teknolojik mediumlar kapsamına; video, ses, holografik yerleştirmeler, melez formları da alarak "yeni medya sanatı" şeklinde adlandırılmıştır (Atmaca, 2011, s.296). Yeni medya sanatı, çağdaş sanatın karakteristik bir özelliği olarak eşsiz bir ifade aracı olmanın yanında; taşınabilir, erişilebilir, kolayca kopyanabilir, verileştirebilir nitelikleriyle de yükselen bilgi ve teknoloji çağının özelliklerini yakalamıştır. Yeni medya sanatı deneyimlemenin sadece fiziki boyutta olmadığına aşina olan, alışverişlerini internet üzerinden yapan, sanal uygulamalarda tanışıp aşk yaşayan, üçboyutlu filmler izleyen ve her bakımdan dijitalleşmenin günlük hayatın bir parçası olduğu çağın insanı için mükemmel bir izleyici deneyimi olduğu söylenebilir. Bu yeni teknolojik içerik, sanatçıların içeriklerini tamamen ele geçiren bir forma da bürünebilir. Örneğin performans sanatçısı Stelarc, sadece sanatıyla teknolojinin sınırlarında dolaşmaz; aynı zamanda, sanatını ve kendini açıklarken sık sık bedenini adım adım bir cyborg'e çevirme isteğinden bahsederek meseleyi bir adım ileriye götürür. Bu bağlamda gelişen teknolojiden her disiplin alanında faydalandığı çalışmalara imza atmıştır. Tıbbi tekniklerin mümkün kıldığı yöntemlerle kulağından alınan kök hücreyi koluna melezleyen ve bu yolla kolunda bir kulağın oluşmasını sağlayan Sterlac; bu yapay kulağa yerleştirdiği işitme cihazı vasıtasıyla, kayıt olunan seslerin internet sitesinden dinlenebilmesini sağlamıştır. Sterlac teknolojiyi sadece bedeninin bir parçası olarak kullanmakla kalmaz, sanatının her aşamasına bu teknolojik yöntemi eklemlemeye gayret gösterir. Sanatçının kendini kancalarla astırdığı performansını ya da ping beden çalışmasında olduğu gibi bedenin çeşitli bölgelerine bağlı olan kancaları ya da entegre olan alet ve aygıtların izleyici tarafından bir ağ erişimi ile kontrol ederek performanstaki eylemleri yönlendiren unsurlar olmalarına imkan sağlamıştır. İnteraktif deneyimin seyirciye sanat yapıtına dahil edişinde güç bağlamına Rafael Lozano'nun yapıtları oldukça doğru şekilde örneklendirilebilir. Sanatçının 1992 tarihli "Surface Tension" çalışması izleyiciyi takip etmeye odaklanmış interaktif bir göz yerleştirmesidir, benzer şekilde 2006 tarihli "Pulse Room" tavandan sarkan 300 ampülün bulunduğu bir odada deneyimlenin interaktif bir

yerleştirmedir. Amp llerin her biri kendisine en yakın duran insanın kalp ritmini ölçen ve o referansta yanıp sönen aynı zamanda odaya her bir izleyici eklendiğinde hareket ederek yerini kaydırabilen bir yazılım arayüzüne sahiptir. Yeni medya sanatı aynı zamanda birçok disiplini yan yana getirmesi bakımından da hatrı sayılır bir ilgiyi hak etmiştir. Mimarinin ve yeni medya sanatlarının b t nleşti i çalışmalarla tanınan sanatçı Refik Anadol’un, gerek mekanlara yaptığı dijital yerleştirmeler, gerekse yapay zekayı referanslad ı projelerde, üzerine çalıştığı algoritma ve yazılımlarda mühendis gruplarla yaptığı ortak çalışmalar ilgili konuda örneklendirilebilir. Örneklerden anlaşılacağı üzere özellikle 1990 sonrası sanatındaki temel eğilimlerin gözlemlenmesi konusunda, sanatın teknolojiyle olan yakın teması, üzerinde durulması gereken dinamiklerden biri olarak  a daş sanatın belki de en büyük biçimsel dönüşümlerinden birini ifade eder.



Resim 25. Rafael Lozano-Hemmer, Pulse Room, 2006.

Resim 26. Refik Anadol, Walt Disney Konser Binası, 2018

Kaynak: http://www.lozano-hemmer.com/pulse_room.php

Kaynak: <http://refikanadol.com/works/wdch-dreams/>

Küreselleşen, sınırlarını gitiik e geliştiren, günün ruhuna kendi yöntemleriyle eşlik eden, dinamik ve tutkulu  a daş sanatın belki de en canlı konularından biri kimlik olarak kendini göstermiştir. Kimlik  yle skalası geniş okumalara mazhardır ki onu etnik köken, cinsiyet, kültürel ve tarihsel kodlar, biyolojik ve siyasi veriler üzerinden okunabilmeyi rahatlıkla mümkün kılar. Üstelik kimlik, hem kitleleleri hem de biricikli i temsil ederek muazzam bir ikircililik içinde var olabilir. Kimlik,  a daş sanatın öncüllerini taşıyan 60-70’li yıllarda önemli ölçüde görünürlük kazanır. Feminizm ve insan hakları konularının yükselişi, din, dil, cinsiyet, ırk ayrımının  a daş toplumda artık hoş karşılanmıyor olması -ister kapitalizmin her bireyi eşit tüketicisi ve girdiler olarak kabul edip “tektip”leştirmesinin sonucu olsun, ister medeniyetin getirdiği ve sancılı süreçlerle ulaşılan bir sonuç olsun- 1990’lı yıllarda “batılı beyaz erkek” sanatçılardan oluşan sergilerin, siyaseten doğru bulunmad ı bir süreci başlatmıştır (Antmen, 2008, s.296). Kanlı dünya savaşları tarihinin, ayrıştırıcı politikaların, uzun süreçlerde oluşan toplumsal kodların her birinden ayrı şekilde nasibini alan kimlik; tüm

bunlarla yüzleşme, hesap sorma ve görünür olma eğilimi sergilemiştir. Cindy Sherman'ın 1970'ler itibariyle başlattığı ve Hollywood'taki kadın temsili üzerine gerçekçi sorular sorduğu "isimsiz kadın kareleri", Gerilla Kızlar adıyla bilinen kadın sanatçı grubunun sanatta kadın görünürlüğünü arttırmak ve sanat dünyasındaki eşitsizliği göstermek amacıyla yaptığı sanatsal eylemler, Judy Chicago'nun göz ardı edilmiş tarihsel kadın karakterlere saygı duruşu niteliği taşıyan "yemek daveti" gibi çalışmalar, kadın kimliğinin hem bir sanat tarihi eleştirisi, hem de kimlik meselesinin barındırdığı algı ve kodlarla yüzleşilmesi olarak yerini almıştır. Helena Aylon'un kutsal metinlerdeki cinsiyet eşitsizliğine dikkat çektiği çalışmaları, Eleanor Antin'in ideal bir vücuda kavuşmak için yaptığı diyetin günlük fotoğraflamalarından oluşan sergilemeleri gibi örneklerden anlaşıldığı üzere; dini, toplumsal, politik ya da kültürel farketmeksizin "kadın" ile ilgili kodlanmış beklenti ve algının hesaplaşması yapılmıştır. Feminist sanat tarihsel bir yüzleşme, kadın bedeni ile ilgili algı ve kodların deşifre edilmesi, zanaat ile özdeşleştirilen el emeğinin başvurulana bilinçli mediumlara dönüşmesi gibi birçok katmanda okunabileceği gibi başlı başına "kimlik" ile ilgili meselenin ne denli derin ve çetrefilli olduğunu gözler önüne serer. Elbette "batılı, beyaz erkek olma"nın yetmediği kimlikler düşünüldüğünde eşcinselliğin, cinsel kimlik ve cinsiyet politikaların nasıl işlediğini gösteren ve açık eşcinsellikleriyle görünürlük kazanarak aynı zamanda AIDS hastalığına da dikkat çeken sanatsal üretimlerin zaman zaman sansüre uğradığı bilinmektedir. Etnik kökenin getirdiği kimlik ise pek de masum olmayan dünya tarihiyle çağdaş toplumun yükselişi paralelinde bir hesaplaşmayı da getirmiştir. Kara Walker'ın, Amerika'nın siyahiler konusunda epeyce karanlık tarihiyle ilgili yaptığı göndermelerle dolu çalışmaları, başka bir afro-amerikan sanatçı Adrian Piper'ın melez kimliğin toplumsal görünümü üzerine yaptığı eserler, Kızılderili kökenli sanatçı James Luna'nın kendini bizzat etnografya müzesinde sergileyerek batılı ve ilkel çekişmesini kurumsal boyutlarda göz önüne serdiği çalışmalar olarak, kimlik görünümlerini nasıl sorgulandığını gösteren örneklerden sadece bir kağıdır. "Beyaz ve batılı" üzerinden oluşturulan tarih ve medeniyet yazımının hesaplaşması, sadece Amerikan sanat ortamının çok çeşitliliği içerisinde sınırlı kalmaz. Yasumasa Morimura yaptığı çalışmalarda batılı olmayan bir kültürden biri için, batı sanatı ve kültürüne eklemlenmeye çalışmanın nasıl olduğunu açıkça ortaya koyar. Benzer şekilde batılı bakış üzerinden bir "öteki" olma durumunun, yani batılı ve beyaz olmayan coğrafyalara yönelen beklenti ve baskı da -doğu coğrafyasından beklenen oryantalizm, Afrika ve Asya'dan mistik ya da egzotik olma- kimliğin siyasi ve kültürel bağlamda nasıl kodlandığını gözler önüne sermiştir.



Resim 27. Yasumasa Morimura Olympia 1999

Resim 28. Eleanor Antin, Geleneksel Bir Heykel Yontmak, 1973

Kaynak: <https://artintersectional.wordpress.com/>

Kaynak: <https://www.artnews.com/art-news/news/caa-awards-eleanor-antin-denise-murell-1202676953/>

Büyük anlatıların sona erdiği 90 sonrası süreçte; çeşitlilik, kimlik, güncellik ön plana çıkarken yeni ve kendine has bir anlatı dili doğmuştur. Modernizmde tamamen dışlanan anlatı büyük bir değişimle eskisinden bile büyük bir misyonla çağdaş sanata geri dönmüştür. Fakat anlatı bu kez büyük hikayeleri, büyük tarihleri, büyük kahramanlıkları barındırmaz. Anlatı, içeriğin tamamen kurgulanabilmesini sağlayan, inşayı, konstrüksüyonu, dekonstrüksiyonu, kişiye has olmayı, muzipliklikleri, üstünü kapatıp çarpıtabilmeyi mümkün kılan bireysel ya da kitlesel yaratımları mümkün kılar. Yeni anlatı dili referansını bir metne, olaya, kişiye dayandırıyor olsa dahi kişisel inşası ve kurgusuyla kendi dinamiklerini ortaya koyar. Anlatının bu yeni biçiminde özellikle video sanatından bahsetmek gerekebilir. Görüntülerin istenildiği şekilde kurgulandığı montaj teknikleri sayesinde üst üste bindirildiği, manipüle edildiği, gerçek kayıtlar ve kurguların iç içe geçtiği video anlatıları çağdaş sanatçıların sıkça başvurduğu mediumlar arasındadır. Anlatının çağdaş sanattaki varlığı, eser dilinin katmanlarını çoğaltarak; dil, imge, zaman, mekan arası boşluk ve kaymaları muğlaklaştıran, arzu edildiğinde yakınlaştıırıp görünür kılan bir ifade olarak okunabilir. Üstelik anlatının çağdaş sanatta geçirdiği bu muazzam dönüşüm, uzun süre terk edildiği yerden büyük bir ihtiyaçlar sonucu tekrar çıkarılması, günümüz toplumu düşünüldüğünde hiç de şaşırtıcı değildir. Modernizmle beraber toplumsal anlamda da büyük anlatıların yıkıldığı süreçten sonra enformasyon çağının ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle insanın kendi kimliğini biçimlendirmedeki seçeneklerin, çoğulluğun artması, anlatıyı büyük ideolojilerden çok kişisel alanlara kaydırmasıdır. İnternet erişim ve kullanımının 2000'li yıllardan itibaren gösterdiği inanılmaz hız – dünyanın yüzde ellidokuzu internet, yüzde kırkdokuzu sosyal medya hesabı kullanmaktadır - kimlik ve kültür ile ilgili kodların inşa edilebilirliği üzerine şaşalı bir yükselişe geçer. Özgürlük söylemi, istenilen an istenilen yerde ve istenilen kişi olabilmenin cazibesi,

kişisel anlatıların yeni gerçeklik formlarına büründüğü değişimleri meydana getirmiştir. Bugün dünyanın yarısı olduğu belirtilen sosyal medya hesaplarında yirmidört saat içerisinde görüntülenen video, fotoğraf ya da not paylaşılmasına imkan veren özelliğin adının tuhaf bir biçimde “hikaye” anlamına gelen story sözcüğünün olması, paylaşılan ve bir veri olarak dolaşıma sokulan her türlü kişisel görünüm, ses veya dilsel ifadenin aslında kişisel bir hikaye anlattığı gerçeğini verir. Bugün anlatının aldığı yeni çehre, kimliğin nasıl kodlanabileceğini ve nasıl sunulabileceğini gösterirken; anlatının kişisel gerçekliği nasıl inşa edeceğini de açıkça ortaya koymaktadır.



8. 1990 SONRASI SANATINDA EDEBİ METİNLERİN KULLANIMI

8.1. Jeff Wall, "Ralph Ellison'un 'Görülmeyen Adamı'ndan Sonra, Prolog"

Ralp Ellison tarafından 1952'de yayımlayan "Görülmeyen Adam" etkili edebi dili ve egemen toplum eleştirisini aynı potada eritmesiyle, Amerikan edebiyatının başyapıtları arasında kabul edilmektedir. Baş karakter kitabın adından da anlaşılacağı üzere "görülmeyen adam"dır, Ellison kitap boyunca karakterinin adını zikretmez, böylelikle görülmeyen adam bir ismin sağlayacağı kişi olma durumundan da muaf tutularak görülmeyi isimsiz ve anonim olma durumuyla pekiştirir. Karakterin kitabın başında belirttiği "Ben, maddesi, eti-kemiği, lifleri, sıvıları olan bir insanım; hatta bir aklım olduğu da söylenebilir. Görülmezim, anlıyor musunuz, sırf insanlar beni görmek istemedikleri için görülmezim." (Ellison, 2007, s.7) cümlesi karakterin neden "görünmez" değil de dışsal bir eylemin sonucu olarak "görülmeyen" biçiminde tanımlandığı aktarır. Esasında görülmeyen adam güneyli ve yetenekli siyahi bir gençtir. Üniversite bursu için çabalayan genç adam önce beyaz bir grubun aşağılamalarıyla baş etmeye çalışır. Yaşadığı zorbalık bununla da sınırlı kalmayan genç adam içine dahil olduğu siyahi grupta da en az beyazlarınkine benzer vahşi ve entirikacı bir ortamla yüz yüze kalır. Kitap kahramanı daha sonra Harlem'e giderek siyasi organizasyonlara dahil olmaya çalışsa da benzer şekilde tekrar ve tekrar hayal kırıklığına uğrar. Tüm bunların sonucunda kendisini ister beyaz, ister siyah olsun, ezici egemenliğin ve menfii vahşetin içinde bulan kahraman; Harlem sınırında bir bodrum katında görölmezliğini kabul ederek yaşamaya başlar ve okuyucuya hikayesine aktarır.

Kitabın bu denli büyük bi başarı elde etmesinde Ellison'un toplumsal eleştirisindeki radikal tarzı göze çarpar. Görülmeyen adam Beyazlara getirdiği sert eleştiriler kadar siyahilerin içindeki güç savaşlarını da eleştirmekten çekinmeyerek, prestijli kolejlerden tekinsiz harlem sokaklarına kadar farklı toplumsal katmanlara uzanan hikayesinde, sadece belli bir kimlik, sınıf ya da zümreyi vurgulamanın ötesinde, egemen toplumsal sınıf içerisinde görölmeyen, görmezden gelinen, bastırılan her hangi bir karakterin portresini başarıyla ortaya koyar.

Kanadalı sanatçı Jeff Wall tarafından incelikle sahnelenerek fotoğraflanan "Ralph Ellison'un "Görülmeyen Adamı" ndan Sonra, Prolog" yapıtı; karakterin kitabın girişinde bahsettiği, yaşadığı ve 1369 lamba ile aydınlatıldığı odanın tasvirine dayanır. Kitabın kahramanı toplum tarafından "görölmezliği"ni kabul ettiği anda kendini bir bodrum katında, soyutlanmış bir yaşantının içine kapatır. Ellison'un kahramanı artık görölmeyen biri olarak toplumun her

hangi bir ferdi gibi davranmayı reddetmektedir, bu yüzden yani görülmeyen biri aslında bir nevi toplum için var olmadığından bu yaşantıyı seçmiştir. Kahramanın ışığa olan takıntılı ilgisi, ışığın görünür kılma aydınlatma işlevleriyle "görülmeyen" olma durumu arasında yarattığı tezat hemen fark edilecektir. Kitapta aynı zamanda anlatıcı olan kahraman (Ellison, 2007, s.10) bu ışık ilgisini şöyle açıklar;

"Ve ışığı çok seviyorum. Görülmeyen bir adamın ışığa ihtiyacı olmasını, ışık arzu etmesini, ışığa aşık olmasını garip bulacaksınız belki de. Ama kim bilir, belki de görölmez olduğum için böyledir bu. Işık, gerçekliğimi doğruluyor benim, biçimimi ortaya çıkarıyor. Bir zamanlar bir kız, boyuna gördüğü bir karabasandan söz etmişti bana: Büyük, karanlık bir odanın ortasında uzanmış; yüzü bütün odayı dolduracak, biçimsiz bir kütle olacak kadar genişliyor, gözleri safradan pelteler gibi bacadan dışarı fırlıyormuş. Aynı şey benim de başımda. Işıksızken yalnızca görölmez değil, şekilsiz de oluyorum ve insanın kendi şeklinin farkında olmaması, ölümü yaşaması gibi bir şey."



Resim 29. Jeff Wall, Ralph Ellison'un "Görülmeyen Adam"ından Sonra, Prolog (1999-2000)

Kaynak: https://vesaire.org/fotograf-sanat-qelistiren-12-usta-fotografci/jeff-wall-fine-art-photography/?ak_action=accept_mobile

Kahramanın yaşadığı kaçak elektrik ile 1369 lamba ile aydınlatıldığı bodrum katından bir görüntüyü kendi kurgusuna çekimleyen Jeff Wall kitabın görsel bir canlandırması ile ilgilenmediğini, görüntünün kendi deneyimlerinin göstergelerini yaratan sinematografik alana dönüştüğünü ifade etmiştir (Wall, 2007, s.157). Wall'un ortaya koyduğu sahne sadece bir odanın görüntüsü değildir. Sanatçının bu büyük ölçekli zengin anlatısı, kahramanın

psikolojik detaylarını içine alabilecek her bir nesne seçimi ve görselinilmekilmek örölü olmak durumunda olduğu tek başına, bağımsız bir okumanın mümkün kılınabileceği sanat yapıtını yaratmayı arzular. Resim, sinema edebiyat gibi alanlardan faydalanarak kendi deyimiyle, sinematografik olarak adlandırdığı büyük ölçekli fotoğraflarıyla bilinen Jeff Wall aynı zaman eğitimini sanat tarihi üzerinden tamamlamış, birçok yayını olan bir akademisyen ve teorisyendir. Onun fotoğrafıma tekniğı ister günlük hayattan bir kesit, isterse edebi ya da sanat tarihi referanslı olsun, titiz bir çalışma ve prodüksiyon sonucunda gerçekleşir. Wall fotoğrafın her şeyden önce bir yaratım alanı olduğunu ortaya koyar, bu yaratım onun “fotoğrafıma” yerine “yeniden kurma” eylemiyle okunmasını mümkün kılacaktır. Wall kendi çalışmalarının bir yeniden kurma üzerinden tanımlamasının öneminden bahsederken yeniden kurmanın felsefi bir katmana sahip olduğunu altını çizer. Onun “sinematografik” diye adlandırdığı şey sinemasal zenginliğe sahip olmanın da ötesinde bir görüntüyü resimsel olarak yorumlama ve gündeliğın başkaca biçimde tekrar üretilmesidir (Mucan, 2017, s.37). Resim, sinema, sahne sanatları ve edebiyatın iç içe geçtiğı sinematografik dili ise çalışmalarını sergilemek için seçtiğı lightbox (ışıklı kutu) görünümüyle kendini pekiştirir. Tıpkı bir sinema perdesi gibi kutunun geneline yayılan ışıklı görünüm canlı ve derinlikli bir netlik yaratarak Wall’un sanatçı kimliğı ile özdeşleşmiştir (Schwartz, 2011, s.43-44). Fotoğraf sanatı eleştirmeni ve kürator Charlotte Cotton, fotoğraflarında Wall’ın fotoğraf üslubunun göze çarpan resimsel zenginliğine istinaden, sanatçının çalışmalarının en büyük “tablo fotoğrafı” örnekleri olduğunu söyler. Cotton “canlı tablo fotoğrafı” olarak nitelediğı tekniğı; resimsel bir görüntünün anlatı unsurlarına sahip, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl betimsel resim üslubuna benzerlik gösteren olarak değerlendirmiştir (2014, s.49). Bu bağlamda Wall’un fotoğraflarının, resimsel anlatılara benzer şekilde fotografik tablolara dönüştüğü ifade edilebilir.

Wall’un fotoğraflarında kompozisyon alanı içindeki tüm detayları titizlikle seçip bir araya getirmedeki kurgusal başarısı, anlatısına hizmet edecek her bir veri için detaylandırılmış seçimleri, onun fotoğrafı yeniden kurma eylemiyle meydana getirme tavrını ortaya koymuştur. Bu bağlamda güzel sanatların edebiyat ve görsel alanına ait yaratı biçimlerinde, sanatçı ve yazarların benzer refleksleri gösterdikleri aşıkardır. Sözelimi bir yazar hikayesinin omurgasını oluşturur ve onu saracak durum ve olayları etrafında örgüleyerek sunmak istediklerini kelimelerle inşa eder, sanatçının da aynı kurgusal yaratma eylemini tamamen başka mediumlarla ortaya koymadaki davranışı benzer biçimde gerçekleşir. Jeff Wall’un “Ralp Ellison’un “Görölmeyen Adam”ından sonra, Prolog”undaki anlatı inşası ile Ralp Ellison’un kahramanı için yarattığı odanın titizlikle kurgulanmış betimleri, ruh halini kapsayacak fiziki

detayların hikayeyi derinleştirecek şekilde ifade edilmesi, birbirlerini referanslamalarına bakılmaksızın sanatsal yaratıdaki ortak ruh halinin nasıl tezahür ettiği açısından “yaratı”nın gerçekleşme biçimini ortaya koyar.

8.2. Elida Tessler “Dubling”

1961 doğumlu Brezilyalı sanatçı, aynı zamanda akademisyen olan Elida Tessler; dil ve imge, görüntü, kelime, metin arası ilişkilerini yoğun olarak işlediği çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanatçının dil ile kurduğu yakın ilişki, yapıtlarını edebi metinlere yakınlaştırarak ilişkisellikler kurduğu üretimlerinde önemli bir yer tutar. Cümlelerin yapısını oluşturan öğelerin, dilbilgisinin içine dahil olan sıfat, eylem, özne, nesne olma durumlarının üzerine kurguladığı yapıtlarda, 2013 yılındaki retrospektifine adını veren isim gibi “sezgisel dilbilgisi”ne başvurur (Ferreira, 2013, par.1,3).

Sanatçının 2013 tarihli sergisi çoğunlukla edebi metin referanslı çalışmalarını içerir ve her bir yapıt yeni bir edebi diyalog yaratmak üzerine metinsel alanlar yaratmıştır. Sergiye adını veren “Sezgisel Dilbilgisi” sanatçının edebiyata yaklaştığı çalışmalarda yapıtı oluştururken kullandığı dilbilgisi üzerinden hareket eden kurgusal dili ifade eder. Robert Musil’in “Nitelikleri Olmayan Adam” romanıyla aynı adı taşıyan çalışmada sanatçı, roman içerisindeki bütün sıfatları tespit ederek, sıfatların dilbilimsel açıdan niteleme ya da belirtme özelliklerini, kitabın adıyla tekrar diyaloga soktuğu bir seri üretir. Tessler’ın içerik ile dilbilgisi arasında kurduğu yapısal ilişki, Marcel Proust’un “Kayıp Zamanın İzinde” romanına yaptığı müdahalede de benzer bir zeminde hareket eder. Kitapta geçen bütün zaman unsurlarının üzeri “buradasınız” şeklindeki kırmızı bir mühürle damgalanarak konumlandırılır ve böylece yer imi, zamanı işaret edici tanımları gösteren kelimelerle fiziksel metin üzerinde yeni bir kurgusal alan inşa eder.

Elida Tessler’ın 2010 tarihli çalışması “Dubling” ise, referansını James Joyce’un edebi başyapıtı “Ulysses” eserinden almıştır. Tessler’ın yerleştirmesindeki şişelerin ilham kaynağı, Fransa’da bir kafede garsonla yaşadığı diyalog olur. Tessler, Fransa’da bir kafede otururken bir şişe şarap sipariş eder, şarap mantarının üzerinde “umut” kelimesi vardır. Garson şişeyi açarken James Joyce’a atıfta bulunarak “kadın ve erkek, aşk nedir? Bir mantar ve bir şişe” Tessler bunun üzerine Brezilya’ya döndüğünde Ulysses’i İngilizce ve Portekizce altı kez okur ve bulduğu her fiili işaretler ve şimdiki zaman kipiyle çekimler. Bulduğu her bir fiili şişe mantarlarına damgalayarak 4311 boş şarap şişesine yerleştirir. Çalışmasına ek olarak Joyce’un doğum yeri ve aynı zamanda romanın geçtiği kent olan Dublin’de çekilmiş, her biri,

fiili tanımlayan bir görüntünün olduğu fotoğraflardan oluşan 4311 eş sayıda kartpostal elde eder (Ferreira, 2013, s.39,51).



Resim 30. Elida Tessler, Dublin, 2010, sergi görünümünden

Resim 31. Elida Tessler, Dublin, 2010, sergi görünümünden

Kaynak: http://www.elidatessler.com/pag_nova_obras.htm

Eylemin hareketi, edimi ifade eden gücü ve dinamizmi kendisinden başka dilsel bir unsurla yan yana gelmeksizin, tek başına mantarların üzerinde yer alır. Fiillerin dinamik yapısı ağzı mantarlarla tıkalı boş şişelerin durağanlığıyla güçlü bir gerilim yaratır. Şişenin içerisindeki “boşluk” izleyicinin zihninde yaratacağı tüm imge ve çağrışımlar için verilmiş bir aralıktır. Bu imsel aralık kitaptan sökülen kelimelerin, şişeden çıkan cinler gibi türlü maharetlere kadiriği konusunda tanımlanmamış bir zihinsel açıklıktır. Kitabın belleğinden süzülüp hiç şişelerine dolan kelimeler, belleğin başka bir taşıyıcısı olan kentle keşisir. Tessler’ın hikayenin geçtiği Dublin’de çektiği eylemleri betimleyen fotoğraflar, zamanlar arası dolaşımın bir parçasıdır. Seçilen eylemlerin hepsi şimdiki zaman kipiyle çekimlenir, bu sayede hangi vakit ulaşılabilecek olursa olunsun, hep şimdinin temsilinde kalacaklardır. Böylelikle bellek, yazının, şehrin, görsel imgenin ötesine ortak bir anda buluşmak için kullanmış olurlar.

8.3. Šejma Kamberić “Embarazada”

Kökenleri onyedinci yüzyıl İtalyan tiyatro topluluklarına dayanan ve doğaçlamaların öne çıktığı bir tiyatro geleneği olan Comedia Dell’arte’nin karakterlerin biri olan “Pierrot” tiplemesi genel hatlarıyla beyaza boyanmış yüzü, siyah başlığı, yanağından süzülen tek damla gözyaşı, beyaz fırfırlı bluzu ve geniş paçalı pantolonu ile özdeşleşmiştir. Pierrot karakteri saf, melankolik, duygulu bir karakter olarak sembolize edilirken, ondokuzuncu yüzyıl başlarında pantomim sanatçısı Jean-Gaspard Debureau tarafından aşkta umduğunu bulamayan, derin, saf ve etkileyici bir karaktere dönüşmüştür. Onun Pierrot’un nitelikleri arasına kattığı melankoli, aynı zamanda hüznü palyaço geleneğinin bir parçası olarak da yerleşmiştir.

Pierrot karakteri yine aynı yüzyıl itibariyle popülerliğini katlayarak; görsel sanatlar, edebiyat, sahne sanatları, müzik gibi birçok alan için önemli bir esin kaynağı haline gelir. Pierrot'un yalnızlığı, dışlanmış oluşu, kırılgan hassasiyetinin getirdiği temsil, politik, sanatsal ve kültürel açıdan özdeşleştirilebilir kimlikler yaratabilmesi bakımından son derece uygun olmuştur. Pierrot temsilleri bu bağlamda oldukça geniş bir coğrafya ve yaratı alanında kendini gösterirken aynı zamanda temsilin, çağın ve değişen sanat dilinin paralelinde ne tür okunma katmanları yarattığına dair de geniş ölçekli bir araştırma alanı yaratır. Örneğin görsel sanatlar alanındaki Pierrot temsillerinin zaman skalası (1718 Antoni Watheuu, Paul Cezanne 1888, Emil Nolde 1911, Marx Ersnt 1974, Fernando Botero 2008), onsekizinci yüzyıl resimsel geleneklerinden günümüze uzanan teknik, üslup ve akımsal değişimlerin izlerini taşır. Elbette aynı zaman skalası içinde edebi eser, müzik, sahne sanatları ve sinemanın nabzını tutmak da mümkündür. Pierrot temsilleri öylesine popülerdir ki mevzubahis alanlarla sınırlı kalmaz; filmler, rock gruplarının isimleri, reklam grafikleri, video kliplerden, şarkı sözlerine kadar birçok popüler alanda sıklıkla kullanılmıştır. Hatta bu alanların Pierrot temsilleri konusunda tıpkı görsel sanatlar-edebiyat referanslı çalışmalar gibi birbirini referanslayacak şekilde üretimlerin bulunduğu örnekler de mevcuttur. Belçikalı şair Albert Giraud'un 1884 tarihli "Pierrot Lunaire" elli şiirin bulunduğu başkahramanın Pierrot olduğu bir kitaptır. Kitap, besteci Arnold Schönberg'in 1912 tarihli aynı isimle bilinen bestesinin ilham kaynağı olmuştur. 2014'te Berlin Film Festivali'nde yine "Pierrot Lunaire" ismiyle ilk gösterimi yapılan, başkarakterinin trans bir pierrot karakterini canlandığı Kanadalı yönetmen Bruce Labruce'un müzikal filmi ise Schönberg bestesinin uyarlaması niteliğindedir.



Resim 32. Antoine Watteau Gilles (veya Pierrot) ve Commedia Dell'arte'nin Dört Karakteri, 1718

Resim 33. David Bowie Ashes to Ashes Albüm Kapağı 1980

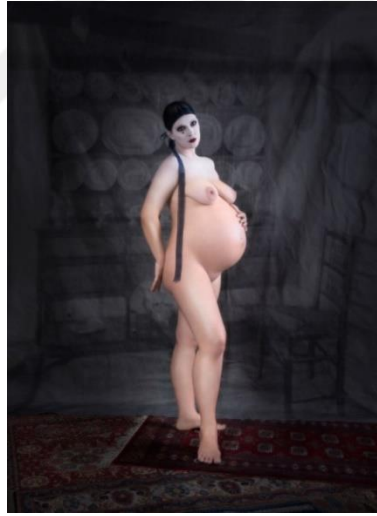
Resim 34. Pierrot Lunaire Bruce Labruce Tarafından Çekilen Film, 2014

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pierrot_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pierrot_(painting))

Kaynak: <http://www.thehistorialist.com/2016/01/1980-david-bowie-pierrot-with-silver.html>

Kaynak: https://pics.filmaffinity.com/Pierrot_Lunaire-896996889-large.jpg

Pierrot'un kimlik temsilindeki gücü Bosnalı sanatçı Šejla Kamerić'in 2015 tarihli "Embarazada" çalışmasında kendine yeni bir zemin bulur: Hamile bir kadının bedeni. Hamileliğin sanatsal tasvirinin en eski kalıntılarından biri olan M.Ö. 25.000 tarihli Willendorf Venüsü bereketi temsil eden ikonik bir tasvir olarak hamile kadın bedeninin biçimsel doğallığını oldukça yalın biçimde aktarırken, dini ve kültürel değişimlerin etkisiyle Batı sanatı geleneğinde hamilelik yerini oldukça muhafazakar bir yapıya bırakır. Kadın ve çocuk manzaralarının aksine hamilelik, geleneğin içinde sıkça karşılaşılan görünümünden biri değildir (Jansen, 2020, par.2). Gebeliğin konu edildiği tasvirler genellikle evlilik bağına ya da anneliği kutsayacak şekilde aktarılmıştır. Yirminci yüzyılın sanatçıları tarafından "kendi başına" yani sadece gebeliği ile resimlendirilen ya da yontulan gebe görünüşleri; asıl dönüşümünü yine aynı yüzyıl ortasındaki feminist sanat eğilimlerinde gerçekleştirmiştir. Feminist sanatçılar gebeliğin beden ve zihinde yarattığı değişimi açık bir şekilde ortaya koyarken, kültürel kodlar tarafından yalıtılmış olan gebelik kavramının üzerine cesur ve gerçekçi okumaların izlerini sürmüşlerdir.



Resim 35. Šejla Kamerić, Embarazada, 2015

Kaynak: <https://art-collection-telekom.com/en/collection/k/sejla-kameric>

Kamerić çalışmasında Pierrot canlandırması ile bu figürün ayırksı duruşunu hamileliği ile içselleştirdiği bir otoportre yaratır. Pierrot'un tiyatral "rol"ü, kadınlık "rol"ü ve gebeliğin getirdiği kodları taşımayla ilgili olarak ortaya koyduğu yapıtla ilgili Kamerić (2015, s.84) şöyle der;

"...Küçükken etrafımdaki onca oyuncak ve karakter arasında, kafayı Pierrot'ya takmıştım. Beni o'na çeken özellikle ondaki saflık ve hüznü. Göğüs germek zorunda kaldığı adaletsizlik, hayatını çevreleyen trajedi ve sahip olduğu güzellik beni

büyülüydü. O dönem Pierrot hakkında çok şey öğrendim: Sanattaki yerini ve tam olarak neyi temsil ettiğini... Pierrot uzun yıllar boyunca hiç akılma gelmedi, ta ki hamile kalıncaya ve kadın sanatçıların rolü ve hamilelik hakkında düşünmeye başlayıncaya kadar. Aradaki bağlantı muhtemelen bu rolle birlikte gelen etiketleri kabul etmekle ilgiliydi ve benim için doğal bir çağrışımdı”

Kamerić’in 9 aylık hamile iken yaptığı çalışma, sanat dünyasındaki hamile kadın olmanın hala dışlanmış ve engelleyici tutumuna karşı onda yarattığı “öteki”liği pierrotun ötekiliği üzerinden ortaya koyuşudur. Çalışmanın adı olan embarazada kelimesi ispanyolcada hamile anlamına gelir ama bu kelime aynı zamanda ingilizcedeki “embrassed” yani utanmış kelimesini çağrıştırarak gebeliğin üzerindeki kodlara işaret etmiştir.

8.4. Aslı Çavuşoğlu “Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya’da”

Bruce Chatwin’in 1977’de yayımlanan yarı gerçek, yarı kurgu seyahat kitabı “Patagonya’da” farklı nedenlerle bu coğrafyaya sürülmüş insanların hikayelerini anlattığı doksan yedi bölümden oluşur. Chatwin kitap boyunca bu insanların hikayelerine ışık tutmakla kalmaz, aynı zamanda karış karış dolaştığı coğrafyanın fiziki görünümüleri, bölgenin kültürel iklimi ve yaşayış tarzı hakkında sık sık tasvirlerle başvurarak seyahat yazını geleneğinin karakteristiğini de ortaya koyar. Chatwin’in biyografisini yazan Nicholas Murray “Patagonya’da”nın savaş sonrası ingiliz dilindeki en orijinal seyahat kitaplarından biri olduğunu belirterek seyahat yazını türüne canlılık getirdiğini ifade etmiştir (Murray, 1999, s.39).

Aslı Çavuşoğlu’nun “Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya”yı küçükken okuyup oldukça etkilendiği “Patagonya’da” kitabını referans alarak, yazar Bruce Chatwin’in yerinde olma arzusundan ve kitabı kendi yol öyküsüne dönüştürme isteğinden yola çıkar. Sanatçı sürecin sonunda elli iki sayfalık kişisel bir seyahat kitabı, eserin kendisi aynı zamanda sanatçı kitabı sayılabilecek olan “Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya”yı sergiler. Chatwin’i Patagonya yolculuğuna çıkaran şeyin de benzer bir şekilde çocukluğunu referanslıyor olması da hayli ilginçtir. Bu tesadüfün ötesinde seyahat ve deneyimleme sanatçının içeriklerini oluşturan dinamiklerde ön plana çıkmaktadır. Örneğin Çavuşoğlu’nun “Bruce Chatwin’in Ardından Patagonya” çalışmasını da içinde bulunduran 2010 tarihli “Dünyayı Nasıl Dolaştım” sergisi temel olarak bu iki meselenin birbiri ile olan ilişkisini sorgular. Serginin referansı, yazar Raymond Russel’in seyahat konusunda yazma pratiğinden yola çıkan, bir yerde bulunma, orayı deneyimleme biçiminin ne olabileceği hakkında sorular sorma fikridir. Roussel’in birçok

ülkeye yaptığı yolculukta otel odasından hiç çıkmadığı, onun yerine bulunduğu bölge ile ilgili yazılı kaynakları okuduğu ve sonrasında bir araçla şehirde şöyle bir tur attığı söylenmektedir. Keza Mısır'a yaptığı seyahatte de aynı metodu izler. Baharat çarşısının bir faytonla öylece yanından geçen Russel içeriden gelen kokudan, bembeyaz sarıklı adamlardan bahseder, halbuki yazarın seyahatinden birkaç ay önce çarşı yanmış ve tadilattadır, üstelik adamların o dönem giydikleri sarıklar bembeyaz da değildir. Bunun üzerine Çavuşoğlu herkesin aklına gelebilecek olan şu soruyu tekrar eder "Bu durumda Raymond Russell acaba gerçekten de Mısır'a gitmiş midir?" aslında buradaki olası cevaplar başka bir çıkmazı da açığa çıkarır. Örneğin eğer Russell gerçekten baharat çarşısını ziyaret etseydi, olası bir tadilat sahnesinin detaylarını aktarmış olacaktı. Bu durumda onun bahsedeceği baharat çarşısı, çarşının kimlik ve karakteristiğini verme ile ilgili gerçekliğine sahip olmaktan uzakta olur muydu?

Deneyimin zaman, mekan, temas, bulunma hali, seyahatin genel hatlarını belirleyen unsurlar gibi görünürken temasın yani deneyimin gerçekleşme biçimi, fiziki bir durumun ötesini de işaret eder. Sergideki "Sevgili Seyirciler İçin Küçük Bir Gezi Programı" tam da bu fiziki deneyimin üzerine bilindik bir görüntü sunar. Çalışma sanatçının halasının turistik gezileri esnasında kameraya aldığı görüntülerden montajlanan videodan oluşur. Turistik gezilerdeki kamerayla kayıt altına alma ve kayıt esnasında başka bir tarihte izlenme durumlarına karşılık, yerlerin kısa cümlelerle tanıtılması turistik gezilerin karakteristiğini belirten "az zaman, çok yer" mottosunu gösterirken bir yerde bulunmanın gerçekten o yeri deneyimlemiş olmayla aynı şey olup olmadığı ile ilgili düşündürür.



Resim 36. Aslı Çavuşoğlu, Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da, Chatwinin 1970 sonların çektiği fotoğrafla Neredeyse aynı olan Sanatçı'nın çektiği fotoğraf, 2008

Resim 37. Aslı Çavuşoğlu, Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da, Sanatçı kitabı, 2011

Kaynak: <http://www.aslicavusoglu.info/2009/in-patagonia-after-bruce-chatwin-2009/>

Seyahatin doğası "Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya" çalışmasında, oldukça farklı bir deneyimleme sürecine dönüşür, çünkü bu seyahatin rehberi bir kitaptır. Çavuşoğlu

Chatwin'ın yaptığı yolculuğu, kırk günlük zaman diliminde her bir adımda yazarın deneyimlerine sadık kalarak yerine getirmeye çalışır. Onun yemek yediği, dinlendiği, uyuduğu, gözlemlediği yerlerde onun bahsettiği sırayla bulunmak, yazarın temas biçimini birinci elden deneyimleme fikrini akla getirir. Fakat bu deneyimleme zamanın getirdiği bütün değişimlerin de ötesinde hiçbir zaman kopya edilemeyecek bir yolculuğun izinden gelişir. Planlı bir hikayenin kendi deneyimlerine dönüşüp nasıl beklenmedik durumları da doğurabileceğini de açığa çıkarır. Bu beklenmedik deneyimlere dönüşen yolculuk Chatwin'ın rehberliği sayesinde olur.

Sanatçının yolculuğu sırasında Chatwin'i tanıdığı öğrendiği Galli kadını ziyaretiyle ilgili yazdığı bölüm (2012, s.69), kitabın rehberliğin kişisel anlatıya nasıl dönüştüğüne de ifade eder;

"Gaiman'da Galli bir hanımın Chatwin'i tanımış olduğunu öğrenince kendisini ziyarete gittim.

-Bruce Chatwin'le aramızda sadece bir tek, son derece önemsiz bir diyalog geçti. Benden peçete istemişti, ben de peçeteyi ona uzatınca teşekkür etmişti. Kitapta ne bundan ne de benden bahsediyor zaten. O yüzden sana yardımcı olabileceğimi sanmıyorum.

-Ama benim için önemli olan bu kitap sayesinde burada sizinle bu konuşmayı yapıyor olabilmek.

Sonra bana, çocuklarına ve torunlarına öğretmek için mutfak dolaplarının içine yapıştırdığı Galce gramer notlarını ve Galler bölgesi haritalarını gösterdi.

Kitap olmasaydı bunları görebilme şansım olur muydu?"

Oluşturduğu günlük ve notlarla kişisel, edebi bir anlatıya dayanan içerik yaratan sanatçı tıpkı Chatwin'ın yaptığı gibi seyahatini fotoğraflarla belgeler. Sanatçının bu belgelikleri elde ederken sergilediği gerçekliğe bağlı kalma gözü yer yer şaşırtıcı bir ironiye dahi ev sahipliği yapar. Örneğin miyop bir kadının uzaktan Bruce Chatwin'e ait olduğunu iddia ettiği şezlong, tanığın göz bozukluğunu referanslayacak şekilde bulanıklaşır.



Resim 38. Aslı Çavuşoğlu, Bruce Chatwin'in Ardından Patagonya'da, Miyop bir kadının uzaktan Bruce Chatwin'e ait olduğunu iddia ettiği şezlong, 2008

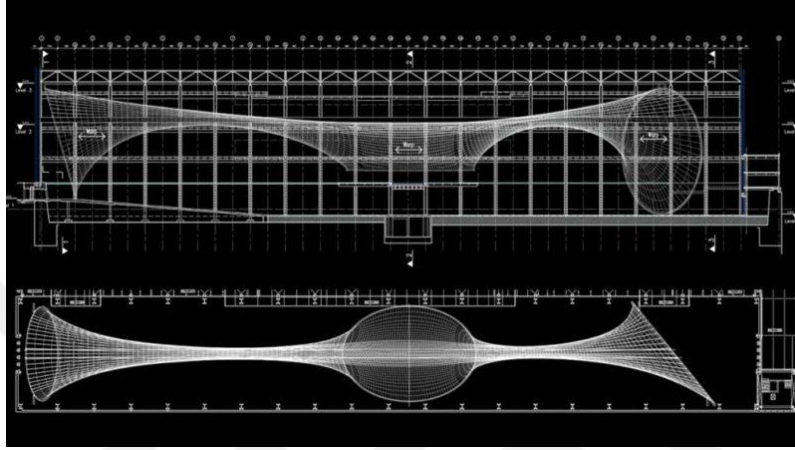
Kaynak: <http://www.aslicavusoglu.info/2009/in-patagonia-after-bruce-chatwin-2009/>

Kurgunun gerçekte sıkça karıştırıldığı "Patagonya" kitabı gibi Çavuşoğlu'nun çalışması da kurgu, tekrar kurgu, bir deneyimi aynı eş durumlarda dahi tekrarlayabilmenin imkansızlığıyla doğrudan bir seyahatnameye dönüşmüştür. Otuz iki yıl öncesine ait bir edebiyat yapıtının başka bir coğrafya ve kuşaktan bir çağdaş sanatçının eserine uzanan yolculuğu, her iki alanın verdiği ilham ve rehberlikle anlatının biricikliği konusunda zamanlararası bir okuma gerçekleştirir.

8.5. Anish Kapoor "Marsyas"

Yunan mitolojisinden bilindik hikayelerinden biri sanat tanrı Apollon'un Frigli bir satyr olan Marsyas'la girdiği bir müzik yarışmasından söz eder. Marsyas gerçekten de flütünü çok güzel çalmaktadır, ama Apollonun bir tanrı olarak asla alt edilemez olma isteği hikayeyi oldukça vahşi bir forma dönüştürür. Gerek hile, gerek korku salarak yarışmayı kazanması dahi, hakem olan Kral Midas'ın kulaklarını eşek kulaklarına dönüştürmesine engel olmaz, cezanın en ürpertici kısmından ise Marsyas payını alacaktır: bir ağaca bağlanıp derisinin yüzülmesi. Bu antik hikaye hem vahşet dolu çehresi, hem anlatısının gücü ile elbette sanatçıları kendine çokça çekmiştir. Alegorik tasvirlerin yapıldığı antik vazolar, rölyef betimlemeleri ya da Marsyas'ın derisinin yüzüldüğü sahnenin açıkça dehşetini gösteren betimlemeler sanat tarihinde yerini almıştır. Mitolojik konulardaki vahşetin resmedildiği çalışmaların ünü yalnızca Marsyas ile sınırlı değildir. Goya'nın yine mitolojik bir hikaye olan oğlunu yiyen Kronos tablosunda sahne tanrısal bir anlatıya sahip olmaktan uzak oldukça

rahatsız edici bir şekilde yaşlı bir devi, başı koparılmış bir çocuk gövdesinin uzuvlarını yemeye devam ederken gösterir. Benzer şekilde İtalyan barok dönemi sanatçısı Salvator Rosa mitolojik bir anlatı olan Prometheus'un bir kartal tarafından ciğerinin oyulması sahnesini vücudun dışına taşan iç organlar ve kanın dehşetiyle tasvir etmiştir. Tüm bu anlatıların ortak yanı hem tanrıların hiddetini, hem de sınır zorlayan vahşi görünümlerin sanatsal tasvirlerini ortaya koymaları olmuştur.



Resim 39. Anish Kapoor'un taslağı - Marsyas, 2002

Kaynak: <https://publicdelivery.org/anish-kapoor-marsyas/>

Anish Kapoor'un Tate Modern için hazırladığı 2003 tarihli Marsyas heykeli temelde üç silindirik formun yapısal bir gerilim ile bağlandığı yüzelli metrelik devasa bir yapıya sahip bir form olarak kurgulanan bir yerleştirmedir. Kırmızı renkte PVC membran kırmızı bir malzemeye pürüzsüz bir gerilime sahip heykelin devasa büyüklüğü ve mekana yerleşme biçimi; yapının aynı zamanda mimari bir form olarak kendiliğinden bir katman elde etmesine neden olur. Bu yapı, kurulumu gereği hiçbir noktadan tüm yapının görülebilme imkanı vermez, böylelikle eser farklı açılardan bir kulağın iç yapısı, üreme organlarının içeriden dışarıya uzanan formu ya da yumuşak dokudan meydana gelen ilginç canlıların fiziksel görünümü şeklinde çağrışımlar yapar. Eser biçimsel açıdan devasa bir tüneli mekanın içine almasına rağmen bu "tünel" içinden geçmeye müsaade eden ya da çıkış noktasını görebilmeye imkan tanıyan özellikte görünmemektedir, bu durum Kapoor'un sanatsal üretimi oluşturan gizem ve örtüleme biçimleriyle paralellik gösterir. Kapoor'un söz konusu sanatsal deneyimi mühendislik, mimari gibi alanların verilerinden faydalanırken, aynı zamanda doğunun mistik kaynaklarından esinlenme eğilimi göstermiştir. Sanatçının içi dış ederek amorfleştirdiği, sanatıyla özdeşleşen toz pigment kullanımı, formlarını bir tür varlık-yokluk, öz,

hiçlik kendi deyimiyle "formsuz olanın temsili soyutlamaları"na dönüştürür (Erol, 2011, s.88). Aynı zamanda bu sanatsal dil, mekanla daimi bir iletişimin içinde kendini var etmeye çalışır.

Uzam yani bir maddenin uzayda kapladığı alan ve derinlik heykelin üç boyutlu doğasından kaynaklı olarak onun olmazsa olmazı konumundadır. Bu konum heykeltraş için uzamı, heykelinin kapladığı fiziksel alanın ötesinde seyirciyle nasıl iletişime geçtiği, mekana ne kadar müdahil olduğu gibi meseleleri de kendine dahil ederek çehresini mimariye yakınlaştırır. Kapoor çalışmalarının uzamsal niteliği konusunda şöyle söyler: "Çalışmalarım, uzam ve uzam olmuş arasında bir geçiş alanının ya da bunun olma durumunun belirten metaforların, var olan durumun işaretlerinin görüntüleridir. Onlar sadece değişmez ya da belirgin bir özdeşlik değil aynı zamanda yansıyan bir uzamdır" (Baume, 2008, s.124). Kapoor'un çalışmasında uzam, hem mistik bir derinliği hem de yeni bir mekansal deneyimi kurgulayacak şekilde gerçekleşir. Örneğin yansıtmalı yüzeyleri kullandığı eserleri -tıpkı önemli bir şehir sembolü haline gelen bulut yapıtı gibi- mekanın görünümünü içine dahil ederek, eserin biçim dilini fiziki çevrenin görselliği üzerinden kurgular ya da Marsyas örneğinde olduğu gibi mimariye yakın bir deneyimleme biçimini yaratmaya çalışmaktadır.



Resim 40. Anish Kapoor - Marsyas, 2012

Resim 41. Anish Kapoor - Marsyas, 2012

Kaynak 40,41: <https://publicdelivery.org/anish-kapoor-marsyas/>



Marsyas yapı olarak oldukça büyük olmasına rağmen silindirik formuyla akışkan bir katılık elde eder, bu esere süzülen bir canlılık katmıştır. Bu süzülen gerili formda, Kapoor'un "tüylü bir cilt" görünümü olarak adlandırdığı kaplama malzemesi hem rengi hem elastikliği sayesinde bir "deri" gibi hareket eder. Cilt bedeninin en üst tabasını ifade eden kelime olarak insanla ilgili estetik fikrin belki de en temel görünümü oluşturur. Ciltsiz bir beden bir kadavra gibi tıbbi bir inceleme görünümünü akla getirerek, temel insan estetiğinden hemen uzaklaşılmasına sebep olur. Deri ise cildin tüm unsurlarına sahip mekanizmanın bütünüdür. Cildin sadece üstteki parlak, canlı ve estetik olan kısmını yansıtmaz ama bu gerçekliği

sağlayan şeyin de kendisidir. Derinin yapısı damarlar, kan, sinirler gibi yapılardan oluştuğundan, üst dokunun aksine iç organlara daha yakın renk ve dokuda bir görünüm içindedir. Bu bağlamda Marsyas'ın Tate'in salonunda asılan ve gerilen gövdesi iç-dış edilmiş bir derinin gergin ve dramatik anlatısına sahip olmuştur. Marsyas tüm mitolojik hikayeyi yüzülen derinin iç-dış yapısı üzerinden konuşmayı yağlar ve görünüm nasıl iç dış edildiyse hikayenin diğer tüm ayrıntıları herkesin görüp ulaşabildiği "cilt" katmanı olarak yüzeyinin içinde kaldığı söylenebilir. Bu devasa boyuttaki eser, izleyicisi için yaşadığı deneyimi hem fiziksel bir alanda etrafında dolaşp bütünü anlamaya çalışacağı hem de içine giremediği yapı için zihninde yaratı oluşturacağı bir deneyimleme biçimidir.

8.6. Sophie Calle "Çifte Oyun"

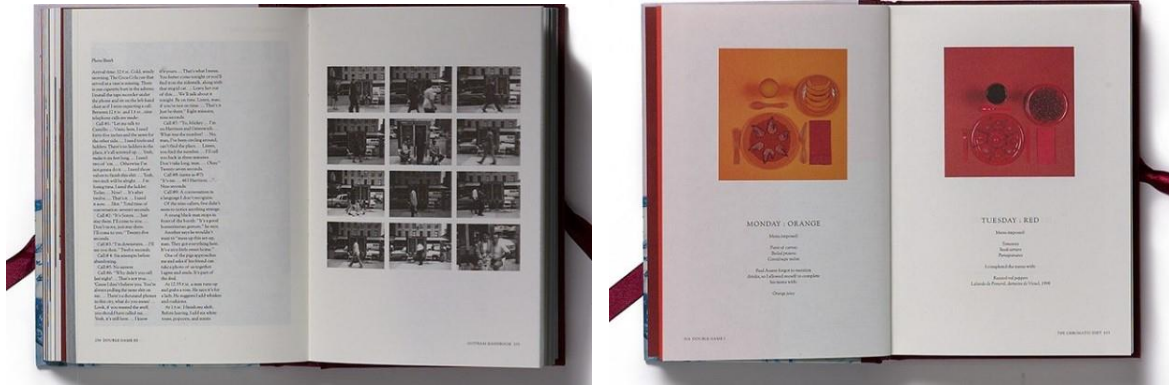
Amerika yazar Paul Auster'in 1992 tarihli "Leviathan" romanı girişinde Fransız sanatçı Sophie Calle'in gerçekle kurgu arasındaki yaratımına katkısı için teşekkürü yer alır. Auster'in Calle'in hem kişiliği hem de sanatsal karakterinden etkinelerek oluşturduğu Maria karakteri, roman boyunca sık sık Calle'ı referanslayarak adeta bir gölge karakter oluşturmuştur. Calle için ise sanatının özünü oluşturan meselerden biri olan "dış gözle bakılmak"- ki annesine tutturduğu bir dedektif ile günlük hayatının not ve fotoğraflarla belgelendirmiştir- kurgu bir karakterle başka bir ağızdan ete kemiğe bürünmek, birçok projesine kaynaklık eden eşsiz bir referans noktası olmuştur. Calle'in sanatsal deneyiminin önemli bir bölümünü kurgu karakter Maria'nın hayata geçirmek istediği projelerin gerçekleşmesi oluşturur. Elbette bu noktada gerçekte fikrin asıl kaynağının ne olduğu konusunda izleyicide oluşan bulanıklık aslında Maria ve Sophie arasındaki zeminin ne kadar kaygan ve geçişli bir oluşum içinde olduğunu da gözler önüne serer. Maria karakteri Sophie ile o kadar benzeşiktir ki; romanda Maria'nın sanatçı kimliğinden bahsedilen bölüm Calle'in sanatsal pratiğini neredeyse birebir tanımlar:

"Maria bir sanatçıydı, ancak yaptığı işin genelde sanat diye tanımlanan nesneler yaratmakla ilgisi yoktu. Kimi onu fotoğrafçı olarak tanımlıyor, kimi kavramcılık felsefesi izlediğini söylüyor, kimi yazar olarak görüyordu, fakat bu tanımların hiçbirinin onun yapısını tam olarak yansıtmıyordu..." (Auster, 2009, s.62).

Maria'nın haftanın günlerinde belirli renklerden oluşan bir diyet programıyla beslenmesi gibi garip ritüelleri; doğum gününe yaşıyla aynı sayıda kişi davet etmek, rastgele birini takip etmeye başlayıp fotoğraflarını çekerek onun yaşamına dair biyografiler hazırlamak gibi birtakım projeleri vardır. Maria'nın projelerindeki mahremiyet merakı elbette bu kurgu

karakterin Calle'ın sanatsal üretimiyle nasıl bir diyalektik içinde olduğunu gösterir. Karakter Calle'ın hem sanatsal pratiğini hem de üretimlerini açıkça referanslar. Kitapta Maria'nın bir sabah kamerasına film almaya giderken bulduğu adres defterini çantasına koymasıyla başlayan defter sahibini tanıma arzusu; Calle'ın 1983 tarihli sansasyonel "Adres Defteri" çalışmasının kısa bir özetidir. "Adres Defteri" Calle'ın sokakta bulduğu daha sonra fotokopisini alarak sahibine teslim ettiği ve sonrasında not defterindeki isimleri tek tek bularak deftern sahibi hakkında bilgi edinme arzusuyla bir anlatılar bütünü yaratmasıyla sonuçlanan çalışmasıdır. Nitekim bu mahremiyet ihlali defter sahibiyle davalık olmasına neden olmuştur. Sanatçının mahremiyeti paramparça ederek bir anlatı oluşturma arzusu, daha önceki çalışmalarında da açıkça gözlemlenir. Benzer şekilde 1981'de otel odası temizlikçisi olarak kabul edildiği işte, temizlediği odadaki her bir müşterinin günlük ritüelleri, odada bıraktıklarını, yaptığı gözlemleri harmanlayarak oluşturduğu "Otel" serisi; bu yabancıların kişisel eşyalarının, kullandıkları yatak ve odadaki eşyaların sanatçı tarafından çekilen fotoğraflarının eşlik ettiği anlatı metinlerinden oluşur.

Calle'ın gerçeklik, kurgu, kişisel olma, öteki olma ve insani deneyimleri içeren çalışmaları temelde özellikle fotoğraf kareleri ve anlatı metinlerinin bir araya geldiği sanatsal üretimleri oluşturur. Sanatçının fotoğraf pratiği, mahremiyeti, kişisel ve kamusal olanı belgelendirirken, anlatıya başvurarak olasılıkları görünür kılmaya çalışır. Calle'ın fotoğrafları kimi zaman bir röntencinin gözünü, bir dedektifin titizliğini, casusluk anının dinamizmi ya da anlatıya bağlı olarak oluşturulmuş yalın bir kompozisyonun belgeliğini taşıyarak kendine has bir üslupta ilerler. Sanatçı, deneyimi fotoğraf ile belgelendirirken, edebi bir anlatı dilini ortaya koymaktan çekinmediği ve neredeyse tamamen kişisel sınırlarda dolaşan metinlerin de yazarlığını yapar. Bu durum Calle'ın üretim biçimleriyle yakından ilişkilendirilen "yazarlık" sıfatıyla da yakından ilgilidir. Sanatçının anlatı biçimi "oulipe" adı verilen Fransız kökenli bir edebiyat oluşumuyla paralellik gösterir. Edebi anlamda radikal bir sınır genişletme eğilimi taşıyan oulipe; George Perec, İtalo Calvino, Raymond Queneau, Türkiye'de ise Levent Şentürk, Enis Batur gibi birçok yazar tarafından da benimsenmiştir (Süzen, 2010, s.40). Son derece ilgi çekici bir kurgu biçiminin gözlemlendiği eğilim; iç içe geçen anlatıların, karmaşık düzenlemelerin, yer yer bir bilmeceye dönüşen hikayelerin paralellerinde Calle'ın anlatı tarzıyla edebi bir zeminde buluşur.



Resim 42. Sophie Calle, Double Game, 1999

Resim 43. Sophie Calle, Double Game, 1999

Kaynak: <http://www.violetteeditions.com/books/double-game.html>

Auster'ın 1992 tarihli "Leviathan" romanından yedi yıl sonra Sophie Calle bu kez Auster'ın yaptığına benzer bir karşı teşekkürle başlayan 1999 "Double Game" isimli bir kitap çıkarır. İkilinin arasındaki kilit isim kurgu karakter Maria'dır. Bu kitap Maria'nın "Leviathan"daki projelerin gerçekleştirilmiş fotoğraflar ve metinlerine yer verirken, sonrasında sanatçının yazar dostundan aldığı talimatların yerine getirilmesinden oluşan projeleri de kapsamaktadır. Bu projeler Sanatçının Auster'dan New York'u deneyimlemesi konusunda, kendini istediği gibi biçimlendirmesine izin verdiği, aynı zamanda yabancılarla temasa geçmesine olanak tanıyan bir dizi görevler serisidir: Tanımadığı kişilere glümsemek, onlarla konuşmak, evsizlerle sohbette bulunmak, New York'ta herhangi bir yeri benimsemek. Önceden belirlenen bu talimatlar Calle'ın deneyimlerinde oldukça katmanlı yaşantılara dönüşür. Örneğin; NewYork'ta bir yeri benimseme talimatı sanatçının bir telefon kulubesini benimseyip kişisel bir alana dönüştürme çabasıyla hayli ilginç bir projeye evrilir. Sanatçı bu talimatları kişisel deneyimleri haline getirirken yine kendi sanatsal pratiğince fotoğraflayıp anlatıya başvurarak belgelendirir. Sonuç olarak Auster'ın edebi dili, Maria vasıtasıyla Calle'ın çalışmalarına kurgusal bir aks kazandırır ve aynı aks, Auster'ın romanında neredeyse birebir Sophie'in izlerini sürer. Romanın yazıldığı tarihten yıllar sonra bile Maria ve Sophie gerçekle kurgunun bulanıklaştığı, anlatı ile deneyimin birbirine geçtiği eşine az rastlanır diyalektik bir işbirliği içinde yeniden vücut bulmuşlardır.

8.7. Phil Collins "Atları da Vururlar"

Amerikalı yazar Horace McCoy'ın 1935 tarihli "Atları da Vururlar" romanı 1930'ların ekonomik buhran döneminde düzenlenen dans maratonunu konu alır. Halkın büyük bir yoksulluk içinde olduğu buhran döneminde düzenlenen bu dans etkinliği sıradan bir yarışma

değildir. Dansçılarının katılımıyla başlayan maraton, hiç molanın olmadığı, müziğin yarışmanın son anına dek devam ettiği, aralıksız dansın sonucunda ise pistte kalana bin beşyüz dolar ödülün verildiği, dönemin popüler bir eğlence biçimi olmuştur. Bu popüler eğlence buhranın halktaki yansımaları gölgelemek için etkili bir yöntemken katılan çaresiz insanların oluşturduğu dansçılar için de bir çeşit kurtuluş umudunu içinde barındırır. McCoy oldukça katı ve dramatik üslubuyla karakterlerin içinde bulunduğu çaresizliği, hırsı ve kazanma arzusunu dönemin ekonomik çöküşünün, halk tabanında tüm yansımalarıyla ortaya koymuştur. Kitap Sydney Pollack tarafından 1969'da yine aynı isimde filme uyarlanarak, edebiyatın sinema diline dönüştüğü türün başarılı bir örneğini olmuştur. McCoy'ın arka planında ekonomik buhranla beraber titizlikle ortaya koyduğu portrelerle anlattığı hikayesi o denli güçlüdür ki, film uyarlamasından sonra müzikal sahnelemeler de gerçekleşir. Ray Herman tarafından uyarlanan müzikal oyun ilk kez 1983'te sahnelenirken, 2004 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından da sahnelenmiştir.

İngiliz sanatçı Phil Collins'in McCoy'un romanıyla aynı ismi taşıyan çalışması, dans temasına paralel bir anlatıyla ortaya konmuştur. Collins'in siyasi gerilim ve çatışmalarla özdeşleşen Filistin'in Ramallah bölgesinde, gazeteye verdiği ilan sonucunda bir günlük dans performansı sergileyecek yedi kişiyi seçmiştir. Son otuz yılın popüler batı müziğinin çaldığı bir stüdyoda yalnızca elektrik kesintileri, ezan vakitleri ve teknik aksaklıklarda mola verilen bu performans, bir gün sürer. Collins'in videosu bir disko performansının eğlenceli yapısını taşıırken, siyasi gerilimlerin halkın üzerine yarattığı baskı altında dahi bu genç insanların neşeli, coşkulu ve dinamik portreleriyle, Avrupalı yaşlılarından ayrıştırılmaz arzu, umut ve tutkularını akla getirir. Phil Collins dans, müzik ve popüler kültürü ve kaçınılmaz olarak tesirini sanatsal pratiğinin bir parçası olarak açıkça ortaya koyduğu eserlerine yerleştirmiştir. Mevzubahis popüler yapıların ve onlara ait kültürel kodların yaratıldığı coğrafyalardan, pazarlandığı coğrafyalara; yani siyasi gerilimlerin yaşandığı, çatışmaların gerçekleştiği, ya da batı tarafından ötekileştirilen bölgelere kaydırarak ironik bir taşıma üslubu yaratır. Kariyeri boyunca bu bölgelere seyahat ederek kültürel kodları, etnik kimlikleri oluşturan dinamikleri gözlemleyen Collins'in çalışmalarında dünyanın bir ucunda insan olmanın, sınırların ötesinde evrenselliğini de açıkça gözlemlenir. Hayali bir Hollywood filmi için Bağdat bölgesinde yaptığı oyuncu seçmelerinden oluşturduğu "Bağdat Ekran Testleri", İngiliz popüler rock grubu The Smiths şarkılarının karaoke versiyonlarının Türkiye, Kolombiya ve Endonezya'dan gençlerin seslendirdiği "*The World Won't Listen*" video

üretimleri, sanatçının üretim dilini oluşturan müzik, dans ve sinemanın popüler kodlarının, kamera aracılığıyla ortaya konmasıdır.



Resim 44. Phil Collins, Atları da Vururlar, Çift kanallı vdeodan görünüm,2004

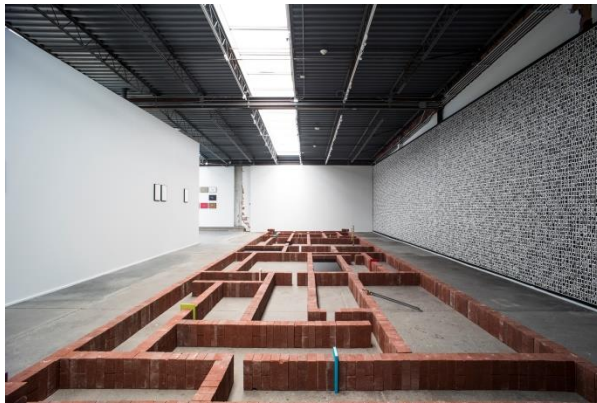
Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/collins-they-shoot-horses-t12030>

Collins'in "Atları da Vururlar" video performansı çift kanallı iki videonun yanyana gösterimine eşlik ederek, mekanı dolduran son otuz yılın popüler batı müziği ile birleştiğinde izleyicilerin kulak aşinalığı ile istemsizce ritim tutmalarına ya da şarkıya eşlik etmelerine sebep olur. Bu eşlik Filistinli gençlerin dans ve ritimleriyle muazzam bir uyum içine girerek, popüler kodların ötesinde neşelenen, eğlenen, beden dilini serbest bırakan kısaca insan olmanın basit zevklerini açığa çıkaran bir ifade sergiler. Filistinli gençlerin aralıksız dansları, yorulduklarında dahi gerek beden dili, gerek mimikleriyle dansta kalmaya çalışmaları onları çatışmaların ve buhranın ağır koşullarına rağmen umudunu yitirmeyen kahramanlara dönüştürür. İzleyici için herhangi bir gece kulübünde rastladığından farklı olmayan bu görüntü; özgürlüğün adil bir şekilde dağılmadığı dünya coğrafyasında belki batılı bir bakışla gerici ya da kökten dinci olarak kodlanan insanlarla aralarındaki ortak zemini hatırlatır (Bishop,2006, s.182). Bu neşeli ve coşkunsu dansın tıpkı romandaki gibi emperyal bir eleştiriye dönüştüğü anlatı ise tam olarak dansın maratona evrildiği anda tezahür eder. Mutlulukla başlayan ve kameranın varlığıyla kendini gösterme hünerine dönüşen dans; müziğin hiç susmaması ve ardı ardına çalan kronolojik pop şarkılar seçkisiyle tüketicisinden bir an bile durmasını istemeyen, sürekli onu evrilen bir pop imajıyla takip edip içinde kalmayı zorlayan acımasız bir kültürel baskıyı referanslar. Mcconey'in romanındaki maraton sunucusu için herşeyin şov olması ve şovun her

koşulda devam etmesi fikri, Collins'in videosunda aralıksız müziğin ardındaki emperyal kültürün sorunlu gerçekliğinde çehre bulur. Romandaki karakterlerini kayıp ve yoksul gençlerin, kadının hamile, kocanın işsiz olduğu bir çiftin, parasız emekli bir yaşlı denizci gibi çaresiz insanların oluşturduğu dansçılar, kahramanlarından bahsetmeyen Collins'in videosunda umut, neşe, yorgunluk, bitkinlik ve her şeye rağmen saf bir kararlık evreni ile ortak bir zeminde buluşur.

8.8. Jorge Méndez Blake "Apollinaire'in Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar"

Kitap,kütüphane, edebiyat konularını merkeze almasıyla bilinen 1974 doğumlu meksikalı sanatçı Jorge Mendez Blake eserlerini mimari bir perspektifle inşa eder. Sanatçının aldığı mimari eğitim yaşamının önemli bir alanını oluşturan edebiyatla beraber, Blake'in melez bir anlatı diliyle yapıtlarını ortaya koymasına neden olmuştur. Edebi metinler heykellere, enstalasyonlara, iki boyutlu görünümlere dönüşürken, mimari perspektifin yadsınamaz katkısıyla bir yapının oluşumu içinde hareket eder. Blake "yazmanın bir tür inşa, okumanın ise yaratım yolu" olduğuna inancı yapıtlarının yalnızca kavramsal yönünü vermez, eserlerin ortaya konma biçimleri de bu cümlelerin vücut bulmuş halidir (Blake, 2017, par.7). Bir metnin okunması zihinde düşünsel ağların, kişisel deneyimlerin, canlandırmaların, duygusal tepkimelerin olduğu zihinsel bir yapı yaratır. Bu yapı mimaride de bir yapıyı meydana getiren taşıyıcı kolonlar, birbirine bağlanan iç mekanlar, koridorlar, yapı malzemelerinin yüzey görünümleri, onu ayakta tutan iskelet gibi unsurların yan yana gelmesiyle fiziksel formun oluşmasına benzer düşünülebilir.



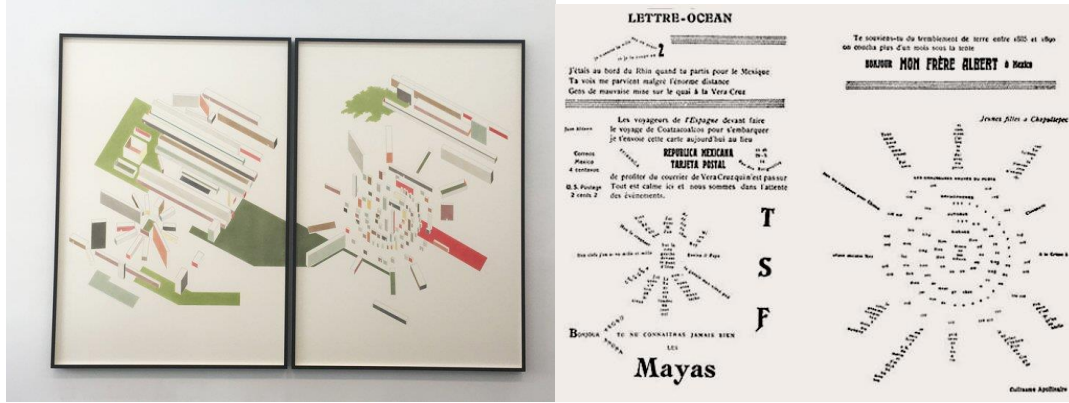
Resim 45. Jorge Méndez Blake İmparator'dan gelen mesaj, 2017

Resim 46. Jorge Méndez Blake, Borges Kütüphanesi, 2010

Kaynak: <http://www.mendezblake.com/capitulo-xxxviii-un-mensaje-del-emperador>

Kaynak: <http://www.mendezblake.com/la-biblioteca-borges/>

Blake'in sanatsal pratiğinde okuma eylemi ve edebi metin fiziksel bir boyutun mekansal görünümüne dönüşür. Bu dönüşümde bizzat kitabın -yani kitabın somut gerçekliğinin- esere ait fiziksel bir eleman olarak hareket etmesi Blake'in yapıtların sıkça karşılaşılan bir durumdur. 2007 tarihli ve birçok sosyal ağ kullanıcı tarafından viral olan "El Castillo" yapıtı, Franz Kafka'nın "Şato" yapıtını, hazırladığı 35 metre uzunluğundaki duvarın bir noktasına, tıpkı bir tuğla birimi gibi yerleştirmesiyle gerçekleşir. Kitabın duvara verdiği aks belirgin bir dalgalanmaya sebep olur. Elbette yapıt, edebi eserlerin kudretin bahsetmekle sınırla kalmaz, romanındaki karakterin bilginin merkezi olan bir yapıya yaptığı karmaşık yolculuğu da referanslar. Sanatçı bu eseri Trump'ın Amerika'da başkanlığa seçilmesinin ardından Meksika sınırına inşa edeceği duvar vaadinden sonra Kafka'nın "Amerika" kitabıyla güncellemiştir. Böylece sanatçının basit bir görünüm olarak seçtiği duvar; bir yapı olmanın ötesinde, tarihte birçok süreçte olduğu gibi siyasi bir despotluğu hatırlatan bir çehreye bürünerek güncel bir okumaya işaret eder. Erich Fromm'un "Sevme Sanatı", Kafka'nın "Şato"suna, Albert Camus'un "Yabancı"sı Blake'in kitapları tuğlaların içerisine içeriksel referanslarıyla yorumlayarak yerleştirdiği çaişmelerdir. Tuğla, dolgu malzemesi gerekmesizin birimlerin bir araya getirilerek bağlanabildiği bir malzeme türüdür, eksiltilebilir, artırılabilir, her bir kelimeye başka anlam veren harfler gibi farklı dizilimlerde farklı biçimsel sonuçlar verebilir. Bu bağlamda Blake'in edebiyat ve mimarideki inşa meselesi için oldukça elverişli olduğundan yapıtlarında sıklıkla kullandığı bir malzemedir. Mimari mekanın inşası yalnız edebi yapıtların görünür kılınmasıyla sınırlı kalmaz. Kitaplar ve mekan olgusunun sık sık yan yana gelen kelimeler olduğu Blake'in sanatı aynı bağlamda bu iki somut varlığı bir araya getiren kütüphaneyi de yapıtlarına kendiliğinden çekmiştir. Bu bağlamda sanatçı için kütüphaneler, yalnızca içinde bilgiyi muhafaza eden yalıtılmış yapılar olmanın ötesinde; dinamik, biçimsel olasılıkların araştırılmasına açık, konseptler ve konular dahilinde kendi sistemelerini kurabilen alanlar olarak yapıtlarında, çizim, müdahale ve enstalasyonlarla görünür hale gelmiştir (Blake, 2013, par7).



Resim 47. Jorge Méndez Blake, Apollinaire'nin Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar

Resim 48. Guillaume Apollinaire, Kaligramlar, 1916 Mendez Blake Apollinaire Kaligramının Mimari Görünümü, 2017

Kaynak: <http://www.mendezblake.com/captulo-xxxvii-apollinaire/>

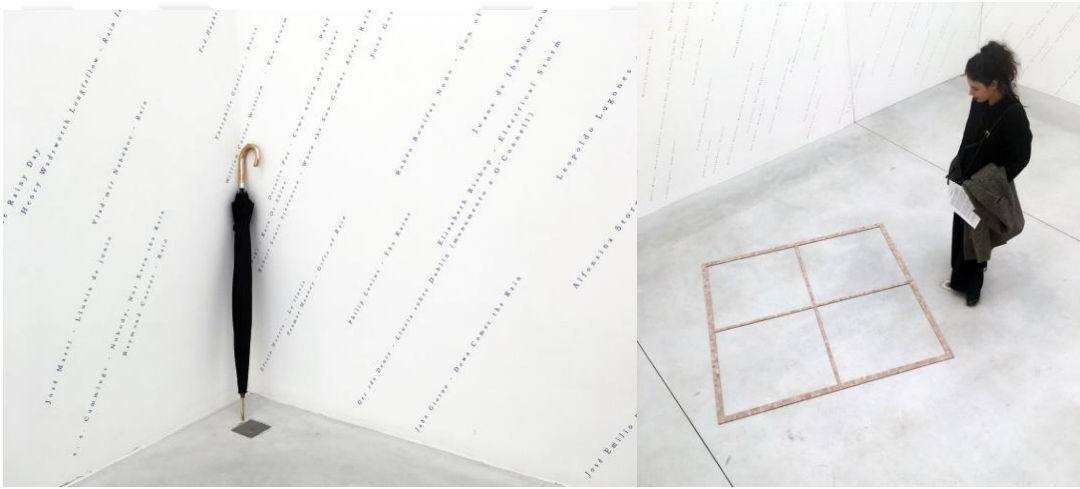
Mendez'in edebiyat tutkusuyla mimari deneyimi birleştirdiği çalışmalar edebiyatın ustlarına saygı duruşu niteliği taşır. Enstalasyonları Neruda, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Emily Dickinson, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Shakespeare, Jules Verne gibi birçok yazarın yapıtlarını barındırır. 2017 tarihli "Apollinaire'in Yazım Hatası ve Diğer Kaligramlar" yerleştirmesi ise her iki sanatçının melez yöntemleri arasına kurulmuş zamanları aşan bir köprü niteliğindedir. Apollinaire'in 1918'de yayımlanan şiir kitabı "Kaligramlar" geleneksel tipografiyi alaşağı ettiği görsel düzenlemesi ile hem döneminde hem sonrasında birçok sanatçıyı etkilemiştir. Düzyazı ve imla kurallarına bağlılık göstermeden ortaya koyduğu şiirler, tipografik düzenlemelerle içeriğini görsel bir alana taşıyarak edebiyat ve görsel sanatların keşim alanında "görsel şiir" türünün önemli örneklerini ortaya koymuştur. Bu melez anlatı dilini yakalama arzusu kuşkusuz mimari ve edebiyat örgüsünde sanat yapıtı ortaya çıkaran Blake için benzer bir tutkunun tezahürüdür.



Resim 49. Jorge Méndez Blake, Apollinaire'nin Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar, Sergiden Eserler, 2017

Kaynak: <http://www.mendezblake.com/captulo-xxxvii-apollinaire/>

Blake'in yapısal ilişkiselliğini paralelinde mekanın tamamına yayılan 2017 tarihli "Apollinaire'nin yazım yanlışı ve diğer hatalar" çalışması grafik, resim ve heykel disiplinlerini bir yapı potansında bir araya getirerek mimari, görsel şiir, edebiyat, grafiğin iç içe geçtiği büyük bir enstalasyon kurgusuna sahiptir. Sanatçı Apollinaire'in söz konusu kitap kapağını resimsel teknikle nerdeyse birebir şekilde kopya eder. Yalnızca savaş ve barış şiirleri başlığının hemen altında bulunan 1916 yazısının üzerini çizerek 2016 ile yeniler. Bu durum birinci dünya savaşından bu yana hala tazeliğini koruyan savaş ve barış meselelerinin güncel bir okumaya çekimlenmesine açıklık bırakır. Blake, Apollinaire'nin tipolojiden faydalanlığı şekilde, O'nun şiirlerindeki kelimeleri üst üste bindirerek, bazı harflerin üzerinde oynayarak ve benzer şekilde şekli değişikliklere uğratarak kelime oyunları ve yeni kaligramlar yaratır.



Resim 50. Jorge Méndez Blake, Apollinaire'nin Yazım Yanlışı ve Diğer Hatalar, Sergiden Eserler, 2017

Kaynak: <http://www.mendezblake.com/captulo-xxxvii-apollinaire/>

Apollinaire'nin şiiri oluşturan kelimelere ait harflerin, bir yağmur yağışının ritmik görüntüsünü oluşturacak şekilde düzenlendiği Yağmur Yağıyor (II Pleut) şiiri, Blake'in enstalasyonunda önemli bir yer tutar. Apollinairenin yağmuru çağrıştıran yerleştirmesi Blake'in enstalasyonunda biçimsel olarak aynı şekilde gerçekleşerek duvarları kaplayan bir yağmur anı görüntüsü oluşturmıştır. Yalnız bu yağmurun kelimeleri Apollinaire'nin şiirindeki kelimelerden değil, bu temayı kullanan sanatçıların ad, soyad ve şiir adlarından meydana gelmiştir ve görüntülere köşelere yaslanmış şairin baş harflerinin bulunduğu şemsiyeler eşlik eder. Böylelikle yağmur damlalarının aynı gökten çıkıp, aynı yere yağın her biri ayrı su damlacıkları olması gibi, onlarca şair ve şiiri kapsayan ortak bir temanın Apollinaire'nin tipografisiyle biçimlendiği çoşkun bir metafora dönüşür. Yağmur yağıyor entalasyonu zemininde ise; popüler bir kelime oyunu olan Scrabble'in ahşap oyun birimlerinden oluşturulan ve harfler altında kalacak vaziyette yerleştirilen bir pencere görüntüsünü yer alır.

Geniş bir alana yayılan bu yerleştirmeler bütünü; Blake’in şaire ve edebiyata saygı duruşunu, evrenselliğini her zaman koruyacak meselerinin güncelliğine dair okumalar yapar. Apollinaire’nin yüz yıl öncesinde yaratmaya çalıştığı görsel-edebi dile, Blake’in mimari-edebi diliyle verdiği yanıt, zamanlar ötesine uzanan görsel sanatlar ve edebiyatın kesişen yollarına ışık tutar.



9. SONUÇ

Sanat ve edebiyat, genel tanımıyla ortaya çıkmalarında yaratıcılık faktörünün olduğu insanda coşkun hisler uyandıran alanların tümünü kapsayan güzel sanatların çatısı altında yer almışlardır. Her iki alanın bu çatının altında toplanmalarının ötesinde, tezahür biçimlerindeki analogik unsurlar nedeniyle birçok alan ve süreçte yakın bir ilişki içinde bulundukları gözlemlenir. Edebiyat, dil vasıtasıyla kendini var ettiğinden, iki alanın ilişkisi gözlemlenmek istendiğinde, sanat ve dil arasındaki bağ incelenmek durumundadır. Bu bağlamda, ilişkinin ilk ortaya çıkışı olarak tarih öncesi mağara resimleri incelendiğinde; bu resimlerin bir tür ifade aracı olarak, yapıldıkları dönemin yaşayış, inanç ve bilişsel becerilerini ifade ediyor olmalarından hareketle aynı zamanda “erken metin” olarak değerlendirilmelerinin mümkün olduğu görülmüştür. İlk yazı sistemlerinin, resimlerin zamanla sembollere dönüşmesiyle oluşturulduğu bilgisi de bu ifadeyi güçlendirmektedir. Sanat ve edebiyatın köklerdeki “dil” üzerinden gerçekleşen birlikteliği; mağara resimlerinin yaşayış, kültür ve inanca dair çıkarımlar yapılabilmesine olanak tanıyan yapısı paralelinde edebiyatın da temel meselelerinden biri olan “anlatı”ya hizmet etmesi, ilişkinin incelenmesi açısından değerlik kazanır. Bu bağlamda edebi metin-sanat yapısı arasındaki birlikteliğin kesişimindeki temel yapılar olan dil ve anlatının, sanat yapısı ile olan ilişkisinin çözümlenmesi, bu etkileşimin yerleştiği zeminin anlaşılması sebebiyle son derece önem taşımaktadır. Bu önem çerçevesinde, dil ve anlatının, görsel sanatlar ile hangi koşullarda ve nasıl temaslar dahilinde gerçekleştiğini anlamak için yapılan literatür araştırması verilerinin değerlendirilmesi, ilişkilerin ortaya konması açısından yol gösterici olmuştur.

Dil, yazılı metinler ve sözel anlatılar vasıtasıyla sanat eserlerinin içeriğinde yer almış, özellikle sekülerleşmenin başladığı yıllara değin dini anlatılar vasıtasıyla yazılı ve sözel formlarını görsel sanatların içeriklerinde göstermiştir. Bu durum, doğa dinlerine ait anlatıların vücut bulduğu arkeolojik buluntulardan başlayan uzun bir süreçte varlığını gösterir. Çok tanrılı dinlere ait anlatılar, sanat yapıtları aracılığı ile tapı nesnelere dönüşmüş, Hristiyan sanatında ise ayetlerin tasvir edilerek dilsel anlatının görünürlük kazanması sağlanmıştır. Dinin, dil vasıtasıyla oluşturduğu içerik, resimsel tasvirin sakıncalı bulunduğu İslam sanatında dahi, kendine yazı üzerinden zemin bularak estetik değerlikli bir tür olan kaligrafinin doğmasıyla sonuçlanır. Görsel sanatların biçimsel unsurlarını içine dahil ederek estetik bir ifade yakalayan kaligrafi gibi, her iki alanın kendi ifade biçimleri dahilinde birbirine temas ederek oluşturdukları melez formlar da ilişkinin ayrı bir değerlik kazandığı türler olmuştur. Anlatı ve dil ile her daim yakın bir ilişki içinde olan sanat, anlatıya sırt çevirdiği modern sanat

döneminde, yazıyı plastik bir öge olarak içeriğine katmış, manifestoculuğun yükselişiyle de dili, sanatsal üslup ve ilkelerini açıklamada kuramsal bir zemin oluşturacak şekilde kullanmıştır. Bu iki gelişimden ilki olan yazının biçimsel olarak sanat yapıtına dahil oluşu, bugünün sanat yapıtında yazının başlı başına bir sanat eserini oluşturabildiği sürece evrilirken; manifestoculuğun kuramsal zeminini oluşturan dilsel ifade ise çağdaş sanatın kavramsal zemini oluşturan dil ilişkisine uzanan bir değişim süreci göstermiştir.

Sanat ona suretini veren teknik ve malzemelerle kendi üretim dilini geliştirirken, paralel biçimde edebiyat; dilin getirdiği imkanlar dahilinde alt türlerini çeşitlendirip genişletmiştir. Edebi metinler skalasının halk hikayelerinden şiirlere, mesnevi, roman ve fabldan, tiyatro ve perde oyunlarına kadar geniş üretim alanlarında tanımlanması, sanatçılar açısından oldukça zengin bir içerik yaratmıştır. Süreçler boyunca kardeş alanlarda üretim yapan sanatçıların eserlerinin içeriğine bu yapıtları koymaları, sadece dile ait olan bir meselenin görselleştirilmesi, onun eteğe kemiğe büründürülmesinin ötesinde çok yönlü bir okuma yapmayı gerektirir. Çünkü sanatçı metne dair görüntüyü görsel bir alana dönüştürürken aynı zamanda kendi yaratıcı deneyimleri ölçüsünde yeni katmanlar yaratmıştır. Bu katmanlar metnin gövdesine eklemlenen zengin biçimlendirmelerin yanısıra sanat yapıtının içinde bulunduğu döneminin sanatsal atmosferi, üslup ve eğilimleri gibi özellikleri de yansıtır.

1990 sonrası sürecinde sanatın, edebi metin ile kurduğu ilişkinin incelenmesinde çağdaş sanatın dinamiklerinin belirlenmesi önem taşır. Büyük anlatıların sona erdiği 90 sonrası süreçte; çeşitlilik, kimlik, güncellik konularının ön plana çıktığı yeni ve kendine has bir anlatı dili doğar. Modernizmde dışlanan anlatı, büyük bir değişimle eskisinden oldukça farklı bir misyonla çağdaş sanata geri dönmüştür. Yeni anlatı, içeriğin tamamen kurgulanabilmesini sağlayan, kültür ve kimlik kodlarının konstrüksiyonu, dekonstrüksiyonu mümkün kılan bireysel ya da kitlesel yaratımları ifade edebilecek esneklik ve manipülasyona sahiptir. Özellikle 2000'ler sonrasının yeni anlatı dili kendini her alanda göstermiştir. Bugün kullanıcılarının dünyanın yarısı olduğu belirtilen sosyal medya hesaplarında, yirmidört saat içerisinde görüntülenen video, fotoğraf ya da not paylaşılmasına imkan veren özelliğin "hikaye" anlamına gelen story sözcüğü olması; paylaşılan ve bir veri olarak dolaşıma sokulan her türlü kişisel görünüm, ses veya dilsel ifadenin aslında bir hikaye anlattığı gerçeğini gösterir.

Çağdaş sanatta bu yeni anlatı dili, sanatçının kendi edebi metinlerini yaratmasına olanak vermiş, ona aynı zamanda yazarlık imkanı da tanımıştır. Söz konusu edebi yaratımların eserin kendisi olduğu, yapıta eklemlendiği ya da popülerleşen sanatçı kitaplarının içeriğini

oluşturduğu durumlarla sıkça karşılaşılır. Edebi metinleri kendi yapıtına çekimleyen çağdaş sanatçı için bu metinler, geniş bir bağlam yelpazesi içerisinde, sanatçının üretim dilinde kendini gerçekleştirmiştir. Edebi metinler kurgu, içerik, karakter, olay örgüleriyle; her türlü malzeme ve yöntemin kullanılmaya müsait olduğu sanatsal pratiklerde çok farklı mecralarda kendine vücut bulmuştur. Bu pratikler, geleneksel yöntemlerden dijital formlara, enstalasyonlardan video sanatına değin, dilin göstergelerin sanatçılar vasıtasıyla yeni mediumlara aktarılmasıyla gerçekleşir. Edebi metnin sanat yapıtında değışen formu içeriğın sanat eserine çağırılması bakımından da paralel bir zenginliğı içerir. Bu paralellikle beraber edebi içerik; bir bağlam dahilinde kimlik kavramını, kültürel kodları, güncel olayları yani çağdaş sanatın içerik alanına giren her türlü konuyu sanatsal bir yapının içinde ifade etmiştir. Edebi metinlerin sanat yapıtlarıyla kurduğu ilişki tarih boyunca çağının tanıklığını yapmış bu iki alanın, zaman ve mekanlar ötesi yapılarıyla birbirlerine nasıl dahil olduklarını gösterirken, yeni anlatı çağında sanatın en eski meselelerinden biri olan hikaye anlatma işini bir adım ileriye taşıyarak ayrı bir değerk kazanmıştır.

KAYNAKÇA

Tezler

- Akcıl K. (2016). Görsel ve Kavramsal Sanatta Yazının Kullanımı (Yüksek Lisans Tezi) Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erol, S. (2011) Heykelde "Boşluk" Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası (Doktora Tezi) İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Fırat, G.(2007). Sanatta Yazı ve İmge İlişkisi (*Yüksek Lisans Tezi*) İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Hanay, A. (2009). 1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması (Yüksek Lisans Tezi) Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnce, A. T. (2015). 1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici(Yüksek Lisans Tezi) Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İsanç, Y. (2008). Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür, (Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mocan, A.C.(2017). Jeff Wall Fotoğraflarında Gerçeklik ve Kurgusalılık İlişkisi Üzerine Bir İnceleme (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oktay, G.(2017). Günümüz Sanatında Yazının Plastik Bir Dil Olarak Dışavurumsal Kullanımı (Sanatta Yeterlilik Tezi) İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Schwartz, A.M. (2011). Constructing The Real: The New Photography of Crewson, Gursky And Wall (Yüksek Lisans Tezi) Lexington: Universty Of Kentucy
- Somer, M. S.(2015). Metinden Görsele Mimaride Ekfrasis (Doktora tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Süzen, D.(2010). Sophie Calle Örneğinde Kamusal Alanda Sanat Ve Mahremiyet Olgusu (Yüksek Lisans Tezi) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şumne, E.C. (2014). Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi (Sanatta Yeterlilik Çalışma Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Tuncer, S.(2019). Jeff Wall: Sanat Tarihi Referanslı Çağdaş Uyarlamalar (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kitaplar

- Aksel, M. (2010). Türklerde Dini Resimler, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Allmer, P. (2017). İşte Magritte. (Çev. E. Cavaç). İstanbul: Herkitap.
- Antmen, A. (2012). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar İstanbul: Sel Yayınları
- Artut, K. (2009). *Sanat ve Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Auster, P.(2009). Leviathan. (Çev: Selvi, S.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2014). Aşk Estetiği. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Baume, N. (2008). Anish Kapoor: Past, Present, Future. Cambridge: The MIT Press.
- Becker, A.S. (1995). The Shield of Achilles And The Poetics of Ekphrasis. London: Rowman and Littlefield.
- Berger, P. L. (1993). Dinin Sosyal Gerçekliği. (Çev: Coşkun, A.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Blackwell, L. (1998). 20th Century Type. Remix. Corte Madera CA. Gingko Press.
- Cotton, C. (2014). The Photograph as Contemporary Art, London: Thames&Hudson,
- Çelebi, H. (2003). Hattın Çelebisi. İstanbul: Tatav Yayınları.
- Ellison, R. (2013). Görülmeyen Adam (Çev. Doğan, M.H.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erzen, J. (2011). Çoğul Estetik, İstanbul: Metis Yayınları.
- Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev. Aldoğan, G., C. Firdevs ve Çulcu, C.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1984). Sanatın Öyküsü. (Çev. Cömert, E. B.). İstanbul: Remzi Yayınevi
- Gombrich, E. H. (1992). Sanatın Öyküsü, (çev. Enduran, E. ve Enduran, Ö.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ve İpşiroğlu N. (1983). *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kamerić, Š. (2014). Bim Bam Bom Çarpınca Kalp (Ed. Balıç, İ.). İstanbul: Arter.
- Kansu, C. A. (1951). Yanık Hava. (Birinci Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Krausse, A. ve Krausse, C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü Çev. Dilek Zaptçioğlu, Almanya: Literatür Yayınları.
- Kur'ânı Kerîm ve Açıklamalı Meali (2011). (Çev. Heyet). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Mayıs, Ankara.
- Lenoir, B. (2004). Sanat Yapıtı. (Çev. Derman, A.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Li, W. (2009), Chinese Writing and Calligraphy. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Middentorp, J. (2012). Shaping Text. Amsterdam: BIS Publishers

- Murray, N. (1993). *Bruce Chatwin*, Bridgend, Wales, Seren.
- Pastoureau, M. (2016) *Siyah Bir Rengin Tarihi*. (Çev. Tufan, M.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Poe, E. A. (2015). *Bütün Hikayeleri*. (Çev. Körpe, D.). İstanbul: İthaki Yayınları
- Schick, I. C. (2014). *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak; İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Shakespeare W. (2007). *Hamlet* (Çev. B. Bozkurt). 9. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shapiro, G. (2003). *Archeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Shayegan, D. (2014). *Melez Bilinç*. (Çev: Bayrı, H.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soysal, A. (2004). *Hüsnühat*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Stallabrass, J. (2009). *Sanat A.Ş.* (Çev: Soğancılar, E.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şekerci, O. (1995). *İslâm'da Resim ve Heykel*. İstanbul: Nûn Yayıncılık.
- Wall, J. (2007). Jeff Wall, interview by Peter Galassi, in *Jeff Wall*, by Peter Galassi. New York: The Museum of Modern Art.
- Wood, P. ve Harrison, C. (2001). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınevi

Sürelî Yayınlar

- Atmaca Ertok, A. (2011). Modern Sanat ve Bilgisayar Destekli Sanat Çalışmaları (Dijital Art) *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(37); 293-302.
- Aydemir, M. (2014). Ceyhun Atuf Kansu'nun Şiir Sanatı ve Şiirinde Çocuk. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları, 51; 211-228.
- Bishop, C. (2006). 'The Social Turn: Collaboration and its Discontents', *Artforum*, 44(6); 178–183.
- Bülent, B. (2018). Sanat ve Dil Grubu ya da Nesnesi Olmayan Sanat. *İdil Dergisi*, 7(43); 243-247.
- Demirel, E. ve Dünder, Z. (2018). Bihzad'ın Minyatürleri: Minyatür Sanatında Zaman ve Mekanın İnşasına Dair İki Örnek, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 39; 249-262.
- Gökarp Alparslan, G. (2005). Türk Edebiyatında Somut (Görsel) Şiir, Türkbilig: *Türkoloji Araştırmaları Dergisi* (10); 3-16.
- Görenek Beyaz, G. (2017). Bilinen İlk Resimlerden Günümüze Resim Sanatında Siyah. *İdil Dergisi*, 6(39); 3321-3353.
- Kayaoğlu, N. ve Çetinoğlu, A. (2013). Mısır Hiyerogliflerini Çözüme Götüren Dilbilim Anahtarları. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* 1 / 17.
- Kolz, L. (2007). 'Live Through This', in Suzanne Weaver and Siniša Mitrovic (eds), *Phil Collins: the world won't listen*, exhibition catalogue, Dallas Museum of Art, 56–65.
- STT (1997). Sanat Tanımı Topluluğu. "Çalışma 3", STT Yayını.
- Şengel, D. (2002). Ut Pictura Poesis: Kısa bir Tarih. *Parşömen Kültür Edebiyat Dergisi*, 2(4);1-69.
- Şenödeyici, Ö. (2008). Osmanlı'nın Görsel Şiirleri II, Şiir Çizmek Sanatı ve Geometrik Şekillerde Denge, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(4);543-565.
- Şerif, A. (2009). Edebi Metin ve Özellikleri. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39; 187-200.
- Taşçioğlu, M.(2014). Tipografi, Sayfa Tasarımı ve Somut Şiir, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Üç Aylık Kültür Dergisi Folklor/Edebiyat, 20 (78); 215-224.
- Turan, H.(2014). Hz. Yusuf ve Bijen Minyatürlerine 'Kuyu Metaforu' Açısından Bir Bakış, Vakıflar Dergisi 41; 141-153.

İnternet Kaynakları

- Et, O. (2017). <https://www.wannart.com/35-000-yillik-magara-resimleri-ve-insanligin-ilk-animasyonlari/> Erişim tarihi: 24. 01. 2019
- Ferreira, G. (2013). http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_elida-tessler-gramatica-intuitiva.pdf Erişim Tarihi: 03.01.2020.
- Ferreira, G. (2013). <http://www.paradigmasgaleria.com/en/archives/252>. Erişim Tarihi: 03.01.2020.
- Ferreira, G. (2013). <http://www.paradigmasgaleria.com/en/archives/252> Erişim Tarihi: 03.01. 2020.
- <https://metalmagazine.eu/bi/post/interview/jorge-mendez-blake-between-the-visual-arts-and-literature> Erişim Tarihi: 09.12.2019
- Jansen, C. (2020). Why We Don't See More Pregnant Women in Art History. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-pregnant-women-art-history> Erişim Tarihi: 14.02.2020.
- Muñoz, M. (2017). "Jorge Méndez Blake Görsel Sanatlar ve Edebiyat Arasında"
- Ozan K. (2013). <http://www.5harfililer.com/sinemanin-opheliayla-imtihani/> Erişim Tarihi: 12. 09.2019
- Sierra, S.(2013) "Kütüphane, bir labirent ...". El Universal Gazetesi, 7 Ekim 2013 <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/la-biblioteca-un-laberinto-donde-siempre-vas-a-estar-perdido-956383.html>. Erişim Tarihi: 11.09.2019.
- Solt, M. E. (1968). Concrete Poetry: A World View. UBU: <http://www.ubu.com/papers/solt/index.html> Erişim Tarihi: 25.12.2019