

**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE GÖRSEL SANATLARDA YAZI:
MURAT MOROVA ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET İDRİS EŞKİL

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**MERSİN
OCAK - 2020**

**20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE GÖRSEL SANATLARDA YAZI:
MURAT MOROVA ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET İDRİS EŞKİL

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

RESİM ANASANAT DALI

**DANIŞMAN
Prof. Zeki UMay**

**MERSİN
OCAK-2020**

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi

beyan ederim.

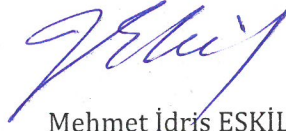
ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

16 Temmuz 2020 / 16 July 2020

İmza / Signature



Mehmet İdris EŞKİL

ÖZET

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE GÖRSEL SANATLARDA YAZI: MURAT MOROVA ÖRNEĞİ

Geçmişten günümüze yazı duyguların, düşüncelerin işaret ve işaret sistemlerinden yararlanarak ifade edilmesiyle insanlık tarihinde yer edinmiştir. Sanatta ise yazı imge olarak, plastik bir unsur olarak ve kavram olarak sıkça ele alınan konulardan biri olmuştur. Bu sebeple bu tezin odak noktasını; 20 yüzyıldan günümüze görsel sanatlarla yazı ilişkisi oluşturmaktadır.

Bu bağlamda tez, altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yazı ve sanat ilişkisi; ikinci bölümde, Batı sanatında yazının belirgin olarak öne çıktığı dönemler ve sanat yapıtları ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, Türkiye’de yazının kullanımında öncü olan farklı kuşak sanatçılara; dördüncü bölümde, tüm bir sürecin somut bir göstergesi ve özeti mahiyetinde Murat Morova’nın sanatına ve kronolojik bir sırayla seçilen çalışmalarına yer verilmiştir. Beşinci bölüm, daha çok plastik bir unsur olarak yazının yer aldığı kişisel uygulama çalışmaları üzerinedir. Batı sanatı dönemlere göre alt başlıklara ayrılmış; Türkiye Sanatı ise, sanatçılar üzerinden bir metin olarak ele alınmıştır. Sanatçıların yapıtlarından yapılan okuma; yazının sanattaki konumunun görsel ve anlamsal araştırmasına ve kronolojik bir sıralama oluşmasına olanak sağlamıştır.

Tez teorik ve uygulama olmak üzere iki aşamadan oluşmuştur. Konu ile ilgili kavramsal ve teorik bilgilerin aktarımında literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Plastik sanatlar alanında kütüphane, arşiv, internet siteleri taranmış, çeşitli kitaplar ve süreli yayınlardan faydalanılmıştır. Konuyla ilişkili tezler incelenmiştir. Bu tezlerin daha çok yazı sanatını (kaligrafi) ele aldıkları görülmüştür. Bu çalışma ise görsel sanatlarda resim, heykel, yerleştirme, fotoğraf, video gibi farklı disiplinlerde yazının plastik bir unsur, kavram, imge olarak kullanımını ele alması açısından diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Tez kapsamında geçmiş ve güncel sergiler incelenerek ele alınan sanatçıların eserlerinin konuyla ilişkisi irdelenmiştir. Kişisel uygulamalar üzerinden araştırılmaya başlanan konu, kişisel uygulamaları geliştirmiş ve çeşitlendirmiştir. Hem araştırma süreci hem uygulama süreci eş zamanlı olarak yürütülmüştür. Sanatta yazının görsel bir dil olarak kullanımının içerik ve biçim olarak sonsuz ifade olanakları sunduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Yazı, Resim, Murat Morova, 20. Yüzyıl

Danışman: Prof. Zeki Umay, Mersin Üniversitesi, Resim Bölümü, Mersin

ABSTRACT

WRITING VISUAL ARTS FROM THE 20TH CENTURY TO THE PRESENT: MURAT MOROVA AS AN EXAMPLE

Writing from past to present, emotions and thoughts are expressed in the history of mankind by expressing signs and signal systems. In art, writing has become one of the subjects that are frequently discussed as images, as a plastic element and as a concept. Therefore, the focus of this thesis; Since the 20th century, the relationship between writing and visual arts.

In this context, the thesis consists of six chapters. In the first part, the relationship between writing and art; In the second part, the periods in which writing is prominent in Western art and art works are discussed. In the third chapter, the different generations of artists who pioneered the use of literature in Turkey; In the fourth chapter, the works of Murat Morova and the interview decipher are given as a concrete indicator and summary of the whole process. The fifth chapter focuses on the personal practice of writing as a plastic element. Western art is subdivided into periods; while Turkey Art, artists are divided into sub-title special. Reading through the works of artists; it enabled the visual and semantic research of the position of writing in art and a chronological order.

The thesis consists of two stages: theoretical and practical. Conceptual and theoretical information about the subject has been transferred from literature and interviews have been made with artists. Papers on the topic were reviewed. It was found that these papers mostly focused on the art of writing(calligraphy). The study differs from others in the sense that it discusses the usage of writing as a plastic element, a term, an image in different disciplines such as art, sculpture, fitting, photography and video. The topic which was researched by way of personal applications, has improved and diversified the applications. It is concluded that the use of writing as a visual language in art offers infinite possibilities of expression in terms of content and form.

Keywords: Art, Writing, Painting, Murat Morova, 20th Century

Advisor: Zeki Umay, Mersin University, Department of Painting, Mersin

TEŞEKKÜR

Bilgi ve düşünceleriyle yolumu aydınlatan ve değerli zamanını benimle paylaşan tez danışmanım sayın Prof. Zeki Umay'a, benimle görüşerek sanat yaklaşımını tanımama ve arşivinden yararlanma fırsatı veren Sayın Murat Morova'ya, her türlü yardımını esirgemeyen Doç. Dr. Seniha Ünay Selçuk, Doç. Hüseyin Sönmez ve Doç. Dr. Mustafa Çağlayandereli'ye, bu süreç boyunca yine hep yanımda olan dostlarıma ve öğrencilerime, sevgisini ve desteğini esirgemeyen yol arkadaşım, eşim Fahriye EŞKİL'e, oğullarım Furkan EŞKİL ve Selçuk EŞKİL'e çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSEL DİZİNİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. RESİM VE YAZI İLİŞKİSİNİN KÖKENLERİ	2
3. 20.YÜZYIL BATI SANATINDA YAZININ KULLANIMI	4
3.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısı: Malzeme ve İmge Olarak Yazı	4
3.2. 20. Yüzyılın ikinci yarısı: fikir ve kavram olarak yazı	8
3.3. 2000'ler Sanatında Yazı	16
4. TÜRKİYE SANATINDA YAZININ KULLANIMI	22
4.1. Cumhuriyet Döneminden Günümüze Sanatçı İncelemeleri	22
5. MURAT MOROVA'NIN SANATI	35
5.1. Cehennemde Bir Gün	39
5.2.Hibrit Nesneler	39
5.3. Remz	40
5.4. Nafie Yazılar	42
5.5. Dil+Suret	43
5.6. Ten Yorgunu	45
5.7. Tahammül Mülkü	47
5.8. Ravi	49
6. UYGULAMALAR	52
7. SONUÇ	59
KAYNAKLAR	61
ÖZGEÇMİŞ	64

GÖRSEL DİZİNİ

	Sayfa
Görsel 3.1. Pablo Picasso, "Vieux Marc'ın Şişesi, Cam, Gitar ve Gazete", 1913, Tate© Succession Picasso/DACS 2019. Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/mixed-media	15
Görsel 3.2. Raoul Hausmann, O F F E A H B D C, 1918 [Koleksiyon Berlinische Galerie, Berlin] Afiş şiir Kaynak: http://drgeoffsnell.com	16
Görsel 3.3. Marcel Duchamp, "L. H. O. O. Q.", 1919 kaynak: https://en.wikipedia.org/	18
Görsel 3.4. Magritte, "Düşlerin Anahtarı", 1930, Tual Üzerine Yağlıboya, 81 x 60 cm. Özel Koleksiyon Kaynak: https://alexanderstorey.wordpress.com/	19
Görsel 3.5. Joseph HYPERLINK "https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747" Beuys, "Ohne Titel", 1972, 4 Yazı Tahtası ve Tebeşir, 1216 x 914 x 18 mm, Tate Koleksiyon Kaynak: https://www.tate.org.uk/	19
Görsel 3.6. Buruce Nauman, Yellow (Eat) glass tubing superimposed on blue (Death) tubing with glass tubing suspension frame; Ed 6/6. Death: 7 3/8 x 25 1/4 x 2 1/8 inches 18,7 x 64,1 x 5,4 cm. Eat: 7 1/2 x 13 7/8 x 1 1/2 inches 19,1 x 35,2 x 3,8 cm. Kaynak: www.artbasel.com	20
Görsel 3.7. Joseph HYPERLINK "https://www.moma.org/artists/3228?locale=en" Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965 Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/81435	21
Görsel 3.8. Joseph HYPERLINK "https://www.moma.org/artists/3228?locale=en" Kosuth, "Neon Elektrik Işıklı İngilizce Cam Harfler", 1966 Kaynak: https://ohkrapp.wordpress.com	22
Görsel 3.9. Ogham Alfabeti Kaynak: http://camminandofralestreghe.altervista.org	22
Görsel 3.10. Lawrence Weiner, "Aşağıdaki Düz", 1988 Kaynak: https://www.tate.org.uk	23
Görsel 3.11. Jörg Immendorff, "Kişi Bunlarla Herhangi Bir Şeyi Değiştirebilir mi?", Tuval Üzerine Sentetik Reçine, 80x90 cm. 1972. Kaynak: 1940'tan günümüze Sanat, JonathanFineberg	24
Görsel 3.12. Jean- Michel Basquiat, "Sanatçının Dışlanmış Bir genç Olarak Portresi", 1982, Ahşap Üzerine Akrilik, Yağlıboya ve Yağlıboya Çubuğu, 204x 208 cm. Kaynak: http://totallyhistory.com	25
Görsel 3.13. Barbara Kruger, "İsimsiz", 1989 Fotoğrafik İpek Baskı, 284.48 x 284.48 cm. Kaynak: www.thebroad.org/art	26
Görsel 3.14. Gerilla Kızlar, "Kadınlar Met. Museum'a Girebilmek İçin Çıplak Olmak mı Zorunda", 1989, Poster, 27.9x 71.1 cm. Kaynak: www.e-flux.com	26
Görsel 3.15. On Kawara, "Hala Yaşıyorum", Telgraf, 1975 Kaynak: https://www.guggenheim.org/	27
Görsel 3.16. On Kawara, "Bugün Serisi", 1966-2013 Kaynak: https://uk.phaidon.com/	27
Görsel 3.17. Jenny Holzer, Blenheim Palace, 2007 Kaynak: www.oxfordmail.co.uk	28
Görsel 3.18. Jenny Holzer, "Dünya Aids Günü", 2018 Kaynak: https://allarts.wliw.org	29
Görsel 3.19. Sean Landers, "Bizden Kaçınma 1", İpek Üzerine Yağlıboya, 182.9x 156.2 cm, 2017 Kaynak: http://www.seanlanders.net	30
Görsel 3.20. Sean Landers, "Sonic Gençlik Günü", 2007, Yağlıboya, 152.4 x 259.1 cm. ARG# LS2007-002© SeanLanders Photo by Jason Mandella Kaynak: www.andrearosengallery.com	30
Görsel 3.21. Shirin Neshat, "Allahın Kadınları", 1994, Fotoğraf Kaynak: https://www.khanacademy.org/	31
Görsel 3.22. Günther Uecker, Diyalog: İşaretler ve Yazılar Sergi Görüntüsü, 2005. Kaynak: Sanat Dünyamız	32
Görsel 4.1. Abidin Elderoğlu, "Kaligrafik Soyut - 196839". Tuval Üzeri Yağlıboya, 60 x 92 cm.	33
Görsel 4.2. Ergin İnan, "Mesnevi Anne Maria Schimmel", 1989, 7 Adet Renkli Taşbaskı, 63x44 cm Kaynak: https://galerinev.art/	34
Görsel 4.3. Ergin İnan, "İlyas Mektubu", 2007, MDF Üzerine Karışık Teknik, 56 x 80 cm.	35

Görsel 4.4. Balkan Naci İslimyeli, “Duymak”, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, Deri, Metal ve Keçe, 130 x 180 cm. Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/balkan-naci-islmyeli-heard	36
Görsel 4.5. Balkan Naci İslimyeli, “Afrika Kara Yazı Serisi”, 2009 Kaynak: http://www.lebriz.com	37
Görsel 4.6. Canan Şenol, “Orada Çok Şeytan Var”, 2017, Bir Odada Yatak, Başucu Dolabı Yerleştirme, Fotoğraf: Murat Germen	37
Görsel 4.7. Canan Şenol, “Kusursuz Güzellik”, 2009, 7 Sayfa, Mürekkep, Fotoğraf, Özel Kağıt Üzerine Altın, 35 x 50 cm. Kaynak: http://www.cananxcanan.com/	38
Görsel 4.8. Hakan Onur, Bir Varmış Bir Yokmuş, 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 145.5 x 172.5 cm.	39
Görsel 4.9. Hakan Onur “Med-Cezir: Boşlukta Duran Tepsi İçeri Girdi”, 1965, Tual Üzerine Akrilik	40
Görsel 4.10. Kutluğ Ataman, “Sağlık Raporu”, 2011, 12. İstanbul Bienali Kaynak: https://www.kaosgl.org/	41
Görsel 4.11. Gülsün Karamustafa, “Kuryeler”, 1991 Anı/Bellek 1, İstanbul: Taksim Sanat Galerisi, 1991 SALT Araştırma, Gülsün Karamustafa Arşivi	42
Görsel 4.12. Gülsün Karamustafa, “Okul Defteri”, 1993 (Kadın Eserleri Kütüphanesi) Kaynak: https://blog.saltonline.org/	42
Görsel 4.13. Vahit Tuna, “Eve Gelirken Ekmek Almayı Unutma”, Kadıköy, 2000 kaynak: danalargirdibostana.tumblr.com	43
Görsel 4.14. Vahit Tuna, “Önümüzde Hayat... Her Gün Bir Başka Uykuya Yatıp Bir Başka Rüya Kaynak: www.artsy.net	44
Görsel 4.15. Canan Beykal, “8 Parçalık Bir Bütün”, 1985 kaynak: http://egemenbosnali.blogspot.com/	45
Görsel 4.16. Canan Beykal, “Bir Küçücük Aslancık Varmış...”, 1997, AKM Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul	46
Görsel 5.1. Murat Morova, “Cehennemde Bir Gün”, 1988 Kaynak: http://muratmorova.com/	51
Görsel 5.2. Murat Morova, “Hibrit Nesneler”, 1990 Kaynak: http://muratmorova.com/	52
Görsel 5.3. Murat Morova, “Remz”, 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik Modüler Parçalar, Her biri 60 x60 cm Kaynak: http://muratmorova.com/	53
Görsel 5.4. Murat Morova, “Nafile Yazılar”, 1995, Kağıt Üzerine Akrilik, 70x100 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	55
Görsel 5.5. Murat Morova, “Dil+Suret”, 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 70x 50 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	56
Görsel 5.6. Murat Morova, “Dil+Suret”, 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	57
Görsel 5.7. Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 30 x 25 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	58
Görsel 5.8. Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 30 x 25 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	59
Görsel 5.9. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Enstelasyon Görüntüsü, Kunstraum Palais Porcia, Viyana	60
Görsel 5.10. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Folyo Kesim 265x165 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	61
Görsel 5.11. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimsiz”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	62
Görsel 5.12. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimsiz”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50 cm. Kaynak: http://muratmorova.com/	63
Görsel 6.1. Mehmet İdris Eşkil, “Sevdalamalar”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x 100 cm.	64
Görsel 6.2. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x 100 cm.	65
Görsel 6.3. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk II”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x 100 cm.	66

Görsel 6.4. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk III”, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x 100 cm.	66
Görsel 6.5. Mehmet İdris Eşkil, “Konstrükgrift”, 2018, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 105x 115 cm.	67
Görsel 6.6. Mehmet İdris Eşkil, “Müsenna” Triptik, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Triptik, 100x 70 cm, 2018	68
Görsel 6.7. Mehmet İdris Eşkil, “Konstrükgrift II”, 2018, Tuval Üzerine Arilik Boya, 35x 50 cm.	68
Görsel 6.8. Mehmet İdris Eşkil, “Kar-a-düzen”, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x 100 cm.	69
Görsel 6.9. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk IV”, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x 100 cm.	69
Görsel 6.10. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk II”, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x 100 cm.	70



1. GİRİŞ

Yazı ve resim, insanlığın en eski iletişim araçlarından biridir. Yazı İ.Ö. 3500'lerde bulunmuştur. Ancak *Homo sapiens*'in tarihi 50.000 yıl önceye dayanmaktadır. Yazının bulunmadığı dönemlerde Eski çağ insanları kayalara çizdikleri resimlerle iletişim kurmuşlardır. Yazının ise doğrudan iletişim aracı olarak insan hayatındaki yerinin genişlemesi toplumsal gelişmelerle mümkün olmuştur.

Bununla birlikte büyük bir ihtiyaca karşılık gelen yazı taş, mağara duvarları, kil tablet, parşömen, kağıt, tuval gibi bir çok yüzeyde insanların iletişim kurma çabalarına karşılık gelmiştir.

İnsanlığın evrim sürecinde 'hünerli eller', 'duygusal dokunuş' veya 'ilahi yetenek' gibi sıfatlarla anılan zanaat işi fabrika sistemine geçildiği andan itibaren işçi ve esnaf bir yana sanatçı diğer yana ayrılmıştır. Sanat, estetik bir kategori olarak kendini zanaattan ayırtmış, güzellik, gündelik kullanımının dışında güzel sanatlar alanında yeniden tanımlanabilir hale gelmiştir. İşte bu alanda insanlığın en eski iletişim aracı olan yazı ve resim yeniden anlamlandırılmıştır.

Yazı, insan yaşamını sürdürebilmenin ön koşulu olmamakla birlikte, bugün gelinen noktada yazma kavramı geleneksel niteliğinden uzaklaşmıştır. Doğu veya Batı'da yazının etik ya da estetik bağlamda tartışmasından uzak günlük hayatın bir parçası olarak sıradanlaşmış olduğu görülmektedir.

2. RESİM VE YAZI İLİŞKİSİNİN KÖKENLERİ

Yazı en basit tanımıyla; duygu ve düşüncelerin belli imlerle aktarılması olarak açıklanabilir. “İm” in “anlam yüklenen her şey, gösterge, iz, işaret” tanımından hareketle yazının bildiğimiz ilk örneklerinin resim yazılar olduğu söylenebilir. Resim-yazılar, nesnelerin resminin çizildiği piktografik yazılardır. Piktografik yazının devamında Orta Asya Damga yazısı, ardından sözcük ve hece yazısı ve nihayetinde harf yazısı gelmektedir. Bu yazılarda kullanılan nesnelerin zaman içinde soyutlaştığı, nihayetinde harflere dönüştüğü, bildiğimiz anlamdaki yazının bu süreçte şekillendiği söylenebilir.

Alfabeye dayalı yazı sistemlerinin kullanılmaya başlanması, yerleşik hayata geçilmesi, ticaretin artması, şehirleşme, ulaşım ve iletişim teknolojilerin gelişmesi, para ekonomisine geçilmesi; Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi’nin yaşanması ve nihayet bilgi toplumu aşamasına geçilmesi insanlığın kümülatif ve evrimsel toplumsal değişme macerasını oluşturmuştur. Yazı ve resim bu gelişmecî sürecin hem nedeni hem sonucu olarak değerlendirilebilir. Her kültürde her coğrafyada yazının kendine özgü biçimlendiği söylenebilir. “Dünyanın aynı dönemlerinde farklı coğrafyalarda farklı kültürlerin oluşmasına benzer şekilde yazı türleri de yakın dönemlerde olsa bile farklı coğrafyalarda farklılıklar göstermiştir. Mezopotamya’da Sümerlerin çivi yazısı yayılırken aynı dönemlerde Orta ve Doğu Asya’da kaligrafik yazı türleri ortaya çıkmıştır”(Jean, 2001: 25).

Yazı ile resmin tarihsel gelişimini birbirinden ayırmak zor görünmektedir. Çünkü mağara resimleri ile yazı arasında başlangıçtan beri iletişim açısından “işaret etmek”, “işaret koymak” anlamında bir fark görünmemektedir. Kimi bilim insanları bu resimlerin işaret olma özelliğini, büyü yapma olarak da nitelendirmektedir. Bu resimler, o günün evren tablosunda büyü olarak bile ele alınsa, insanların tanrıyla olan iletişimi, mesajlaşması olarak düşünülebilir. Çünkü insanların sorunu ister diğer insanlara ulaşmak isterse metafizik açıdan olsun daima iletişim olmuştur. “Lascaux’ nun mağara resimleri ve Pompei duvarlarındaki resimlerden Hollandalı ustaların şamatalı içki alemleri ve Delacroix’ nin karışık savaş sahnelerine kadar resimler hep hikaye anlatmışlardır”(Heartney, 2008/2008: 122). Burada bahsi geçen sanatın hikaye anlatımını, mağara resmindeki mesaj ve iletişim aracıyla ilişkilendirmek mümkündür.

Yazı’nın İslam toplumlarında, genel olarak Doğu’da tuttuğu yer ile, Batı toplumlarında tuttuğu yer çok farklıdır. Çünkü “Batı’da yazı yazıdır. Doğu’da ise İslamiyet’in etkisi ile yazı sadece yazı değildir, bir resme, şekle ve biçime bürünmüştür. İslam yazısı resimdir, şekildir, biçimdir ve fikirdir. Doğu’da yazının rolü bir bakıma, Avrupa ülkelerindeki resmin rolüne benzemektedir. Doğu’da yazı, Batı’daki resim gibi tasvir ve taklit etme yollarına girmediğinden dolayı çok fazla din ile kaynaşmıştır”(Aksoy, 2014: 14).

Batı'da Tanrıdan insana, insandan Tanrı'ya bir bağ kurma isteği, ihtiyaç duyulan simgelerin sanat yolu ile ifade edilmesinde yazının yerine başka simgeler devreye girmiştir. Okur-yazar olanlar için yazı, okuması olmayan için de resim benzer bir anlam ifade eder. İslam yazısı uzaktan bakıldığında resim ancak yakından bakınca yazı olarak algılanır. "İslam yazılarında figür kullanılmadığından dolayı, daha kavramsal ve soyut bir sanat olarak gelişmiştir.(...)İslam yazısında Arapça harfler, Hiyeroglifler, Çivi yazıları ve Çin yazıları gibi birer plastik bütün oluşturmaktadır" (akt.Aksoy, Özcan A. R. 2014: 14).

İslam sanatlarında tasvir yasağından dolayı gelişen güzel yazı anlamına gelen hüsn-ü hat önemli bir noktadadır. Arap harfleri çerçevesinde 6. yüzyıldan buyana gelişen hat, önceleri Küfi denilen düz hatlardan oluşan ve zamanla daha organik yuvarlak hatlara dönüşen çizgilerden oluşmaktadır. Doğu sanatında birçok alanda ve sanat çalışmalarında hat izlerine rastlamak mümkündür. Bu yazılar, sadece okumak için değil, görmek için de duvarlarda yer almaktadır.

3. 20.YÜZYIL BATI SANATINDA YAZININ KULLANIMI

Geçmişten günümüze yazının sanat ve zanaat alanlarında kullanılması ihtiyaç doğrultusunda, sanatta yazı kullanımı 20. yüzyıl sanatıyla birlikte daha kavramsal bir çerçeveye oturmaya başlamıştır. “Her ne kadar, Ortaçağdan bu yana dekoratif nesnelerde, halk sanatlarında ve sanat yapılarında var olsa da yazı, bu örneklerde yapıta dair ipuçları vermesi amacıyla kullanılır, fakat ön plana çıkmaz, plastik değeri nedeniyle tercih edilir” (Özpınar, 2009: 51).

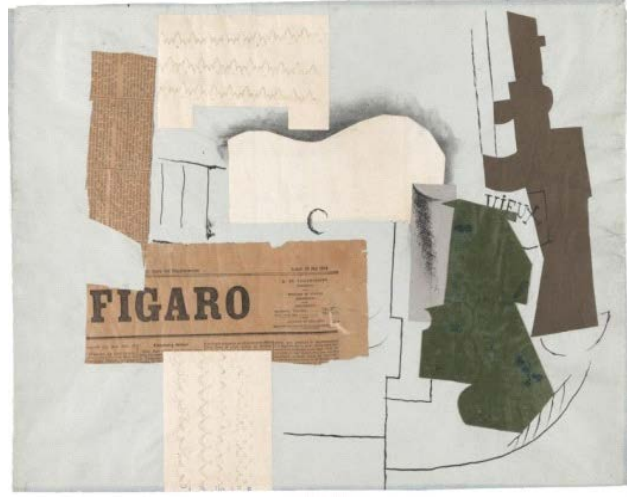
19. yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi ile birlikte seri üretim mantığı artmış ve 20. yüzyılda yaşanan bilim, teknoloji ve yaşamdaki hızlı değişimler, sanatta da değişim ve yenilikleri, özgürleşen bir sanatçı profilini görünür kılmıştır.

Bir taraftan, sanatın özgürleşen ortamı sanatçıları; örneğin, bir müzisyen olan Richard Wagner’ı, 19. yüzyılda, resim, tiyatro, heykel, müzik, dans gibi sanat disiplinlerinin harmanlanmasını önermeye; her sanatın gerekliliği ve her sanat disiplininin eşit derecede hak ve ayrıcalıklara sahip olduğu düşüncesiyle bütünsel sanat yapıtı anlamına gelen Gesamtkunstwerk kavramını üretmeye iter (Selçuk, 2017: 26).

Sanatta farklı disiplinlerin bir arada kullanılmasıyla birlikte yazının, sanat yapıtlarında görünürlüğü de artmıştır. Örneğin 20. yüzyılın en etkili sanat akımlarından olan Kübizmin sanatçıları; kolaj, karışık malzeme, assemblaj ve nesneleri doğrudan kullanarak sanata yeni bir açılım getirmişler; yazının bu yöntemlerle birlikte bir malzeme olma, plastik bir unsur olma gücünü artırmışlardır.

3.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısı: Malzeme ve İmge Olarak Yazı

Pablo Picasso’nun 1913 tarihli “Vieux Marc’ın Şişesi, Cam, Gitar ve Gazete” çalışmasında gazete küpürleri, çizim ve çeşitli nesnelerin bir arada kullanıldığı görülür. Burada yazının malzeme olarak, kompozisyonu tamamlayıcı ritmik yapısı görünür olmaktadır.



Görsel 3.1. Pablo Picasso, “Vieux Marc’ın Şişesi, Cam, Gitar ve Gazete”, 1913, Tate© Succession Picasso/DACS 2019.

Pablo Picasso gibi George Braque ve Juan Gris de aynı yüzey denemelerini yapmışlardır. Sanat Tanımı Topluluğu’nun “Çalışma 3” adlı yayınında Juan Gris’in çalışmaları şöyle açıklanmıştır:

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 (Sanat Tanımı Topluluğu, 1997: 49).

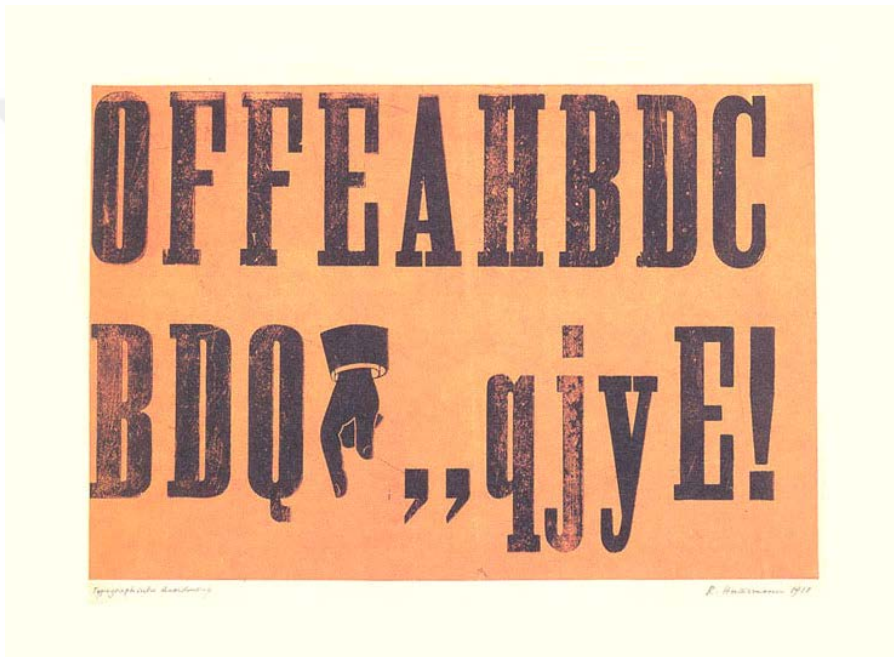
Yazının sanat yapıtına dahil olma serüveni, Kübizmle başlayarak Fütürizmle ve özellikle Dada’yla önemli bir noktaya gelmiştir. 1909 yılında İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm akımında sıklıkla görülen, biçim bozma, dinamik hareketler, kinetizm yazının imgeden çok kavram olarak kullanılmasının önünü açmıştır.

1916 yılında, Zürih’te anti sanat dili ortaya koymak için bir araya gelen sanatçı, tiyatroc, şair ve yazarlardan oluşan Dada hareketi ise, başlangıcında dahi sözcük oyunları üzerinden kurulmuştur. “Dadanın hiçbir anlamı yoktur” diye yazar Dada Manifestosu’da Tristan Tzara(1916/2015: 118) ve ekler:

Gazetelerden öğrendiğimize göre, Kru zencirleri, kutsal bir inegın kuyruğuna DADA diyorlarmış. İtalya’nın bir yöresinde, küp ve anne, aynı sözcükle karşılanıyor: DADA. Tahta at ve dadı, Rusça’ da ve Rumence’de çifte olumlama: DADA. Bilgili gazeteciler bu sözcükte, bebeklere özgü bir sanat görüyorlardı, günümüzün öteki küçük çocukları çağıran isa ermişleri ise, kuru ve gürültücü, gürültücü ve tekdüze bir ilkelciliğe dönüş görüyorlar bu sözcükte. Bir sözcük üzerinde duyarlılık inşa edilemez; her yapı, can sıkıcı bir yetkinleşmeye yakınsar, yaldızlı bir bataklığın durgunluğuna, görece insani ürüne.

Richard Huelsenbeck'in (1920/2015: 115) Dadaist Manifesto'da bahsettiği gibi "Dada resimde yeni malzemelerin kullanılmasını savunur". Dadacılar tipografi, fonetik şiir, kolaj, asamblaj, fotomontaj, afiş, yazı, kara mizah gibi birçok tekniğe uygulamalarında yer vermişlerdir.

Dadaistler, Batı sanatının klasikleşmiş plastik sanatlar geleneğini sorgulamış, sanat yapının ve hatta tasarım nesnesinin ne olduğu ya da ne olması gerektiği üzerine düşünmüşlerdir. Afişler, dergiler, kitaplar gibi ürettikleri ve kamuya ulaştırdıkları her türlü basılı malzemede de bu karşı duruşun izleri, gerek alışagelmış tipografi ve mizanpaj kurallarını hiçe sayan tasarımlarıyla gerekse de o güne kadar ne sanata ne de tasarıma ait eleman olduğu düşünülen yazının avangard biçimde kullanımıyla görülmüştür (Özpınar, 2009: 54).



Görsel 3.2. Raoul Hausmann, O F F E A H B D C, 1918 [Koleksiyon Berlinische Galerie, Berlin]
Afiş şiir

1920'li yıllarda Andre Breton, Louis Aragon, Paul Eluard tarafından kurulan Sürrealizmde; yazının hem plastik bir öge hem de kavramsal bir çerçevede kullanıldığı söylenebilir. "... Batı resim sanatının biçimsel klasikliğine yakın duran Sürrealizm, kişinin, sözlü ve yazılı dilin araçlarıyla ya da herhangi başka bir biçimde, düşüncelerin güncel işlevini ifade etme amacını taşıyan saf fiziksel otomatizmdir" (Özpınar, 2009: 55). Dada akımıyla başlayan otomatik yazı/resim gibi teknikleri ve şans unsurunu kullanma gibi yaratıcı yaklaşımları benimseyen Sürrealistlerin, çeşitli oyunlar geliştirdiğinden bahseder:

Öne çıkan oyunlardan biri, sözcük ve imgelerin sanatçılar tarafından birbirinden habersiz olarak bir araya getirildiği, böylelikle sonunda kolajlar oluşturulan Zarif Kadavra'dır (*Cadavre Exquis*). Otomatik yazı ise Sürrealistlerin sözlü ve yazılı olarak düşüncenin asıl işlevini dışı vurdukları bir tekniktir. Kişinin bilinç akışı yöntemiyle

hızlıca yazmasını ve yazılan metnin sonradan düzeltilmemesini ya da tekrar yazılmamasını gerektirir. Öte yandan Sürrealist tipografi ve şiir, metaforlardan ve öğeler arasındaki serbest ilişkilerden oluşur. Şekle sokulmuş metinler, görsel kompozisyonun önemli bir parçası haline gelir. Sözelimi Fransız şair Guillaume Apollinaire, *Caligramme* adını verdiği şiirlerinde metinleri görsel olarak biçimlendirir.

Dadaistlerin önemli bir temsilcisi olan ve hazır nesne kullanımıyla sanatı sorgulatan, sanat tarihine yön veren ve kendisinden sonra gelen birçok sanat akımına referans olan Marcel Duchamp, yapıtlarında kullandığı yazı ile nesne ve kavram arasında bir bağlantı kurar. Örneğin meşhur Çeşme çalışmasında pisuarı R. MUTT adıyla imzalayarak kişiselleştirir ve sanat alanında yeniden var eder. Buradaki imza hem başvurduğu sergide ismini gizlemek hem de Duchamp'ın mizahi yönünü deşifre etmektedir. Aynı mantıkla 1919 tarihli "L. H. O. O. Q." adlı çalışması Monalisa fotoğrafı üzerine kurşunkalemle bıyık çizilmesinden oluşur. Çalışmanın altına yazdığı "L. H. O. O. Q." yazısı ise Fransızca'da "sıcak bir kıçı var" anlamına gelir. Böylece Duchamp açık bir şekilde soylu sanat geleneğine saldırır (Yılmaz M. , 2006: 133). Yazı, böylelikle sanat yapıtının amacını açık eden bir forma dönüşmektedir.

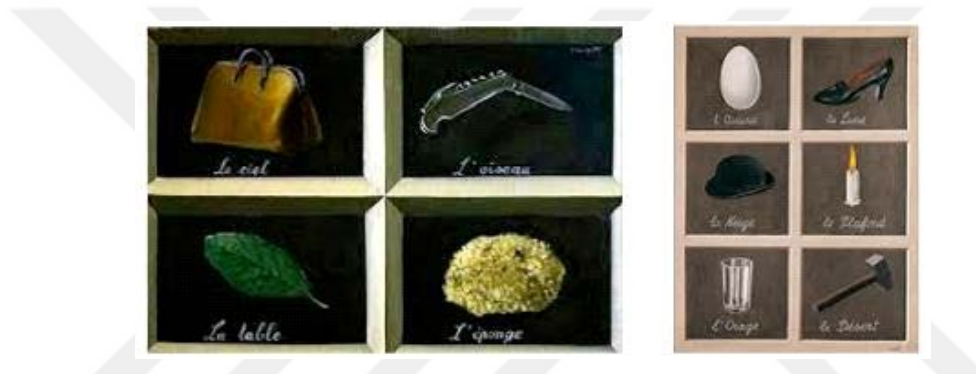


Görsel 3.3. Marcel Duchamp, "L. H. O. O. Q.", 1919

Sürrealist sanatçılar arasında görülen Rene Magritte, sanat yapıtında yazı kullanımına dair önemli sanat örnekleri vermiştir. Michel Foucault, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre gibi düşünürlere ilgi duyan Magritte'in çalışmaları, geleneksel bir yöntemle yapılsa da içeriklerinde çok kavramsal ve sözsel bir gösterge barındırır. Foucault (2012: 50) bu durumu "Magritte, sözsel göstergelerle plastik öğeleri birbirine düğümleyerek bağlar...." sözleriyle dile getirir. Örneğin "Sözcüklerin İhaneti" daha bilinen adıyla "Bu Bir Pipo Değildir" çalışmasında nesne

olarak pipo diye tanımlayabildiğimiz nesnenin altında yazan “ Bu bir pipo değildir” yazısı algısal bir karmaşaya sebep olur. Foucault (2012: 50) Magritte’in formülasyonunu şöyle açıklar: “İmgenin, metnin, benzeyişin, ileri-sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurulur”.

Magritte’in “Düşlerin Anahtarı” ve “Düşlerin Yorumu” adlı resimlerinin Saussure’cü bakış açısıyla yapıldığı imge ve sözcük arasındaki ilişkinin ele alındığı söylenebilir. Buna göre nesneler sözcüklere göndermede bulunmazlar. Bu mantıkla Magritte, Düşlerin anahtarı resminde süngerin altına ‘sünger’, yaprağın altına ‘masa’ yazarak sözcüklerin öğretilmiş anlamları dışında, başka anlamları üzerinde durulmasını sağlar. Magritte’in yazıyı kompozisyonu tamamlayan bir öge olmasından öte kavramsal olarak kullandığı söylenebilir. Bu tutum daha sonraki akım, ekol ve eğilimler açısından da referans olmuştur.

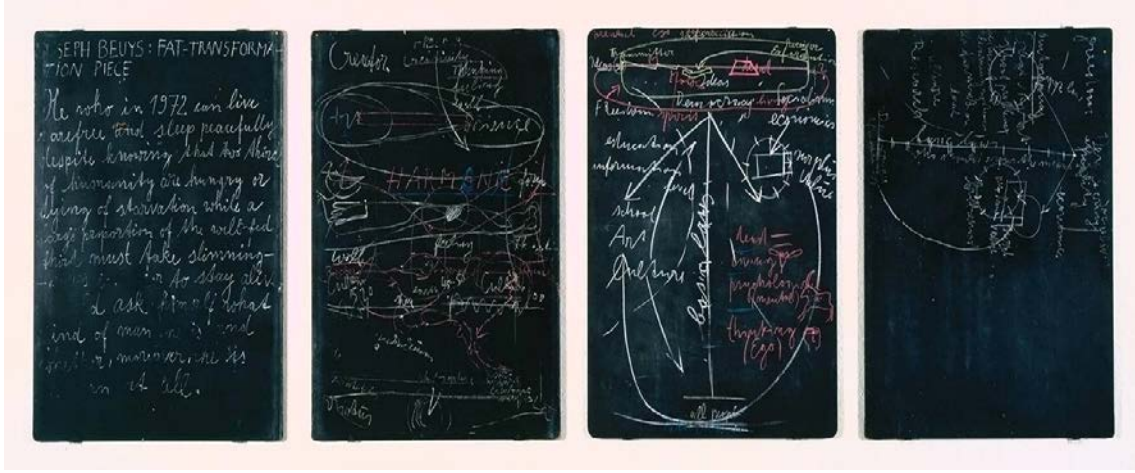


Görsel 3.4. Magritte, “Düşlerin Anahtarı”,1930, Tual Üzerine Yağlıboya, 81 x 60 cm. Özel Koleksiyon

3.2. 20. Yüzyılın ikinci yarısı: fikir ve kavram olarak yazı

Referanslarını Dada ve Sürrealizm’den alan Fluxus akımı, 1960’lı yılların başında Amerikalı sanatçı George Maciunas ve John Cage’in 1957-1959 yılları arasındaki ‘deneysel kompozisyon’ derslerine katılan sanatçılar tarafından kurulur. Yapıtın sürecini ortaya koyan, kendiliğindenlik temel prensipleri olan bu sanatçıların çalışmalarında sıklıkla yazıyı kullandıkları görülür. Fluxus akımı içerisinde Nam June Paik, Yoko Ono, Joseph Beuys, Wolf Vostell gibi sanatçılar yer almaktadır.

Joseph Beuys, 1974 yılında New York’ta ders verirken çizim yaptığı, yazı yazdığı kara tahtalarını sergilemiştir. Çalışmalarını politik bir düzlemde demokratik bir toplum oluşturmak üzerine kuran Beuys, yazıyı doğrudan düşüncesini aktaran bir unsur olarak kullanmıştır. Bu çalışma hem sürecin hem de yazının kavramsal boyutta kullanılmasına iyi bir örnektir.



Görsel 3.5. Joseph HYPERLINK "<https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-beuys-747>"Beuys, "Ohne Titel", 1972, 4 Yazı Tahtası ve Tebeşir, 1216 x 914 x 18 mm, Tate koleksiyon

Bruce Nauman'ın çalışmaları ise neon ışıklarla oluşturduğu yazılarla doğrudan bir düşünceyi belirtmenin bir yöntemi gibidir. Hem bireysel hem toplumsal mesajları ilettiği çalışmalarında yazı üzerine yoğun bir çalışma görülebiliyor.



Görsel 3.6. Bruce Nauman, Yellow (Eat) glass tubing superimposed on blue (Death) tubing with glass tubing suspension frame; Ed 6/6. Death: 7 3/8 x 25 1/4 x 2 1/8 inches 18,7 x 64,1 x 5,4 cm. Eat: 7 1/2 x 13 7/8 x 1 1/2 inches 19,1 x 35,2 x 3,8 cm.

1970'lere gelindiğinde ise Kavramsal sanat, arazi sanatı beden sanatı performans sanatı gibi sanatlar yaygınlaşır. Bu bağlamda sanatçıların tek bir yüzeyle uğraşmadıkları; nesnenin, bedeninin, müziğin, sözün işin içine çekildiği görülür. Yüzey problemini bir kenara bırakan sanatçıların çalışmalarında yazı araç ya da amaç olarak görülebilmektedir. Bazen asıl temasını destekleyen bir unsur, bazense doğrudan mesajını ileteceği bir unsurdur. Deneysel çalışmaların arttığı bu dönemde sanatçıların tek bir biçim, hikaye ya da tavır sergilemedikleri görülür. "Dennis Oppenheim göğsündeki güneş yanığını gösteren bir sanat eseri sunarken, Michal Heizer

toprakta dev bir delik açmıştı. Richard Serra duvarlara dökme kurşun sıçratırken, Lawrence Weiner onların metnin satırlarının dizildiği zemin olarak kullanmaktaydı bir. Vito Acconci de sokaklarda insanları takip ediyordu” (Heartney, 2008/2008: 9).

Art and Language dergisinin Mayıs 1969’da yayınlanan sayısının editör metninde Terry Atkinson(1969/2011: 933) kavramsal sanatla ilgili şöyle söyler: “Sanatçının fikrinin içeriği yazılı dilin anlamsal nitelikleri aracılığıyla ifade edildi”. Kavramsal sanat düşüncenin önemi üzerine kuruluyken, kavramsal sanatçının da doğrudan fikrini anlatabileceği bir yöntem olarak yazı, çalışmalarında çok fazla kullanılmıştır. “Sözcüğün yazılı betimi, bir düşüncüyü işaret etmenin yanı sıra, estetik bir değerde içerdiğinden birçok sanatçı tarafından kullanılır. Yazı, kompozisyonda hem imge hem de kavram olarak değer sahibidir, aynı zamanda imgeyi açıklama ve seyircinin bakışını yönlendirme işlevlerini de üstlenebilir” (Özpınar, 2009: 63).

Çalışmalarını ‘Fikir Olarak sanat’ başlığında toplayan Joseph Kosuth, kavramların tanımları üzerine çalışmalarını oluşturur. Bu bağlamda önemli çalışmalardan biri olan ‘Bir ve Üç Sandalye’ çalışmasında; nesnenin kendisi, sözlük anlamı ve fotoğrafı yer alır. Bu çalışmanın dönemin sanat anlayışının en temsili çalışmalarından biri olduğu söylenebilir.



Görsel 3.7. Joseph [HYPERLINK "https://www.moma.org/artists/3228?locale=en"](https://www.moma.org/artists/3228?locale=en) Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965

Kosuth’un bir diğer çalışması ise 1966 tarihli ‘Neon Elektrik Işıklı İngilizce Cam Harfler’dir.

Karanlık bir ortamda ısı ısı ısı yanan bu cam harfler, üç sıra halinde alt alta dizilmişler. Üstteki yeşil, ortadaki mavi, alttakiyse kırmızı olan her satır sekizer sözcükten oluşmaktadır. Her şeyin apaçık meydan da olması yetmiyormuş gibi, yeşil satır yeşil, mavi satır mavi, kırmızı satır da kırmızı sözcükleriyle birer kez daha vurgulanmış. Sonlardaki ‘sekiz’ sözcüğü ise her satırın sekiz sözcükten oluştuğunu söylüyor bize. Velhasıl oradaki

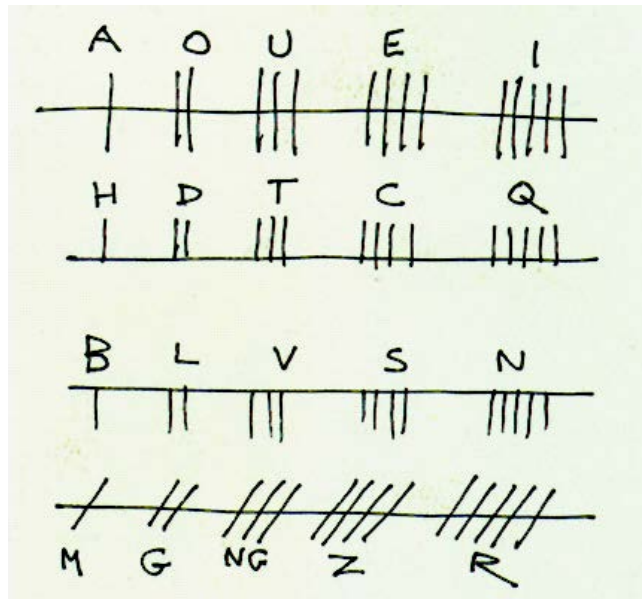
her satır, sanki 'ben, benim; başka bir şey değilim' diye karanlıkta ışıdamaktadır (Yılmaz, 2006: 229).



Görsel 3.8. Joseph HYPERLINK "<https://www.moma.org/artists/3228?locale=en>"Kosuth, "Neon Elektrik Işıklı İngilizce Cam Harfler", 1966

1960'ların sonunda, Patrick Ireland (Brian O'Doherty) Ogham alfabesine çalışmalarında yer verir. Bu alfabeyi halen dönüşüm halinde olan alfabeler arasında bir köprü olarak ele alır. Çalışmalarında Ogham'ın biçimsel özelliklerinden de kaynaklı çizgisellik öne çıkar.

Ireland bu çizgileri dili tercüme etmek ve yansıtmak için kullandı, böylece bir çeşit görselleştirilmiş armoni geliştirdi. Sayılar yerine harflerden oluşan "sihirli kareleri" kullanarak eserler üretti, örneğin şu sözcükleri bir araya getirdi: one/oen/noe/neo/eon/eno (bir/şarap/yıl/yeni/zaman/insan). Sesli harflerin sesleri özel performanslar ya da "ilkel çığlıklar" haline geldi, sonra bunlar ızgara biçiminde bölünmüş bir zemin üzerinde yapılan, halka açık performanslara dönüştü (Lippard, 1983/2009: 121).



Görsel 3.9. Ogham Alfabesi

Yazının kavram olarak sanatta yer alması izleyici için de oldukça sıradışı bir durumdur. Örneğin çağdaş grafik sanatı ve tipografinin gelişiminde önemli etkileri olduğu düşünülen Lawrence Weiner yazıyı hem kavramsal hem grafiksel bir unsur olarak resimlerinde kullanır.



Görsel 3.10. Lawrence Weiner, “Aşağıdaki Düz”, 1988

1970’ler modernizm sorgulamalarının arttığı, postmodernin tartışıldığı bir döneme tekabül etmektedir. Bir taraftan da geride kalan 20 yıllık süreçte görünür olan akım, ekol ve eğilimlerin sanat olan ve olmayanın sınırlarının belirsizleşirmesinin ardından; eski dönemin temel kural ve öğretileriyle şekillenen sanat hareketlerinin yeniden canlandığı bir dönemdir. Yeni-dışavurumculuk, neo-geo, simülasyonizmle birlikte yeniden yoğun boya kullanımının sanatı yeniden büyük anlatılar ve anıtsallık özelliklerine kavuşturduğu söylenebilir.

1970’ler sanatında resmin tekrardan önemli bir noktaya gelmesiyle sanatçıların etik, kimlik, politika, toplumsal olaylar gibi konularda boyaya başvurdıkları görülmüştür. Resmin politikliği hakkındaki fikirleri ve kişisel ifade gücünü çalışmalarında aktaran sanatçılardan biri Jörg Immendorff’tur. Immendorff, 1972 yılında “Hesap sormak” başlıklı serisinde sorular ve cevaplara yer verdiği bir dizi yazı kullanır. Bu çalışmalarda resmin toplumsal ilişkisini irdeler. “Kişi Bunlarla Herhangi Bir Şey Değiştirebilir mi?” çalışmasında, bu sorunun cevabını resmin altında şu şekilde yazar.

Kuşkusuz değiştirmez (...) ancak fikirler şekillendiğinde bunların içinden doğduğu şartları inceleyebiliriz. Onları hangi amaçların motive ettiğini sorabiliriz. Bunların toplumsal koşulları yüzeysel olarak mı yansıttıklarını, duvarları süslemeye mi yaradıklarını ya da çelişkileri su yüzüne çıkarmaya katkı sağlayıp bu çelişkileri çözmek için yürütülen mücadeleye mi katıldıklarını saptayabiliriz(Fineberg, 2011/2014: 404).

Fırça, tual ve inceltici gibi resme dair olan nesnelerle 3 figür olarak kendini resmettiği bu çalışması resmin toplumsal içeriğine dair fikirlerini gösterir.



Görsel 3.11. Jörg Immendorff, “Kişi Bunlarla Herhangi Bir Şeyi Değiştirebilir mi?”, Tuval Üzerine Sentetik Reçine, 80x90 cm. 1972.

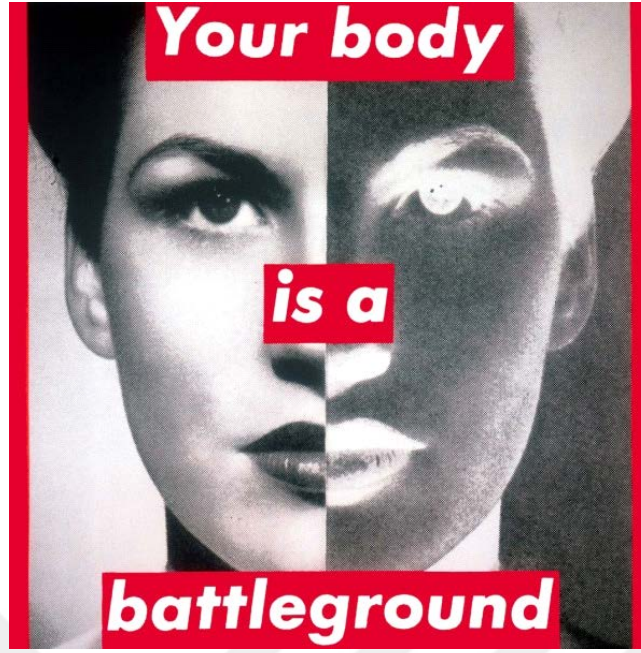
Jean-Michel Basquiat ise gençlik döneminde sokaklarda yaşamış olmasının getirdiği bir beceri ve algıyla işler üretir. Çalışmalarında kullandığı yazı formatı hem plastik bir unsur olarak hem de evsizlik döneminde okul arkadaşıyla yaptıkları grafiti, Samo metinlerindeki gibi aykırı sözler gibidir. “...Samo metinleri ‘beyin yıkamanın, dinin, ütöhist politikanın ve sahte felsefenin sonu olarak SAMO’ gibi kafa karıştıran aforizmalardı (Fineberg, 2011/2014: 443).

Çalışmalarında, isyankarlık, yalnızlık, dışlanmışlık duygularının hakim olduğu, yazı ve biçimin bir arada kullanıldığı çalışmalarını; Jordana Moore Saggese (akt. Fineberg, 2008/2014) yarı grafiti yarı caz olarak tanımlar. Bu parçalara ayırma durumunu, William Burroughs’un kesilmiş metinleri gibi, kesme estetiği olarak açıklar.



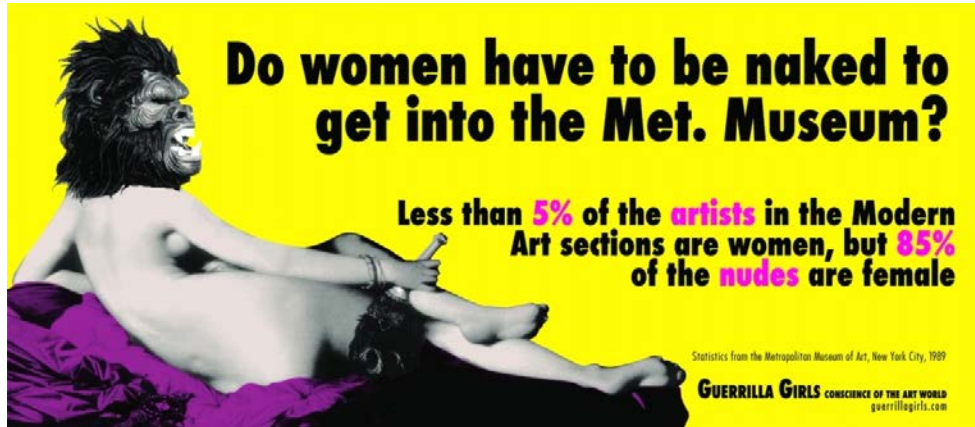
Görsel 3.12. Jean- Michel Basquiat, “Sanatçının Dışlanmış Bir genç Olarak Portresi”, 1982, Ahşap Üzerine Akrilik, Yağlıboya ve Yağlıboya Çubuğu, 204x 208 cm.

1980’lerin önemli sanatçılarından olan Grafik kökenli feminist sanatçı Barbara Kruger çalışmalarında reklam öğeleri ve sloganları kullanmaktadır. Mesajlarını, tişörtlere, alışveriş torbalarına, posterlere, kibrit kutularına yani tüketim nesnelere yazmaktadır. Ayrıca büyük boyutlu siyah beyaz fotoğraflar ya da posterlerinde suçlayıcı ve sitemkar bir etki vardır. “Bazılarının üzerinde İngilizce olarak ‘Yeterince Eğlendik mi?’, ‘Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım’ ya da ‘Göründüğümüz Gibi Değiliz’ gibi yazılar vardır. Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür”(Yılmaz, 2006: 319).



Görsel 3.13. Barbara Kruger, “İsimsiz”, 1989 Fotoğrafik İpek Baskı, 284.48 x 284.48 cm.

Bu dönemin önemli kolektif gruplarından olan Gerilla kızlar ise çalışmalarında kullandıkları metinlerde çok net, açık bir dil tercih ederler. Bu grup New York'ta Museum of Modern Art'ın 1984'te açtığı “Çağdaş Sanatın Uluslararası İncelemesi” sergisinde kadınlara ve azınlıklara yer verilmemesine tepki olarak kurulur. Sanat dünyasındaki ırk ve cinsiyet ayrımına dikkat çeken çalışmalar yaparlar. Poster, reklam, broşür v.b. mecraları kullanırlar.

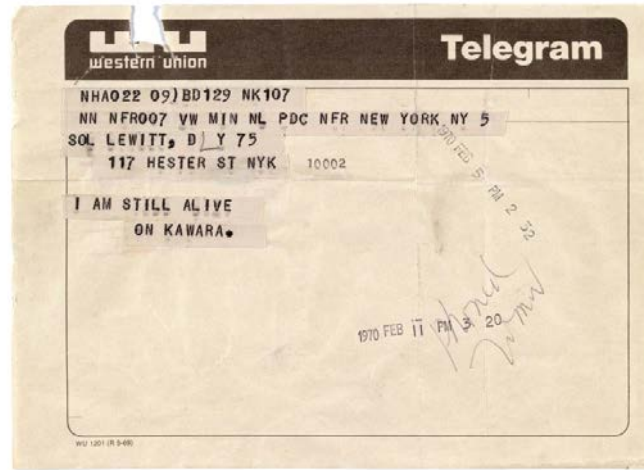


Görsel 3.14. Gerilla Kızlar, “Kadınlar Met. Museum’a Girebilmek İçin Çıplak Olmak mı Zorunda”, 1989, Poster, 27.9x 71.1 cm.

On Kawara ise, sanatta çok geleneksel bir konu olan “otoportre” ye yazıyla yeni bir açılım getirir ve kendi yaşamına dair özellikleri çalışmalarında deşifre eder. Örneğin 1966-2014 yılları arasında “Bugün Serisi”yle o günün ay, gün ve yılını tual üzerine aktarır. Yine 1970 yılında tanıdıklarına “hala hayattayım” yazan telgraflar, 1968’den 1984 yılına kadar üzerinde

“uyandım” yazan kartpostallar gönderir. Kawara bu çalışmalarını otobiyografisine yönelik sorduğu sorularla şekillendirir.

Geriye iki soru kalır ve bunlar varlığın doğasını anlamaya çalışan din adamlarını, bilim adamlarını, şairleri, devlet adamlarını ve felsefecileri sürekli zorlayan sorulardır. Gerçeği yakalamak isteyen sıradan insanların da sorduğu sorulardır bunlar: “Ben neredeyim?”, “Saat kaç?” Kawara’ nın sanatı bu sinir bozucu sorulara şüphe götürmez cevaplar sunan bir yaklaşımla ortaya çıkar (Weintraub, 1996/2009: 129-130).



Görsel 3.15. On Kawara, “Hala Yaşıyorum”, Telgraf, 1975



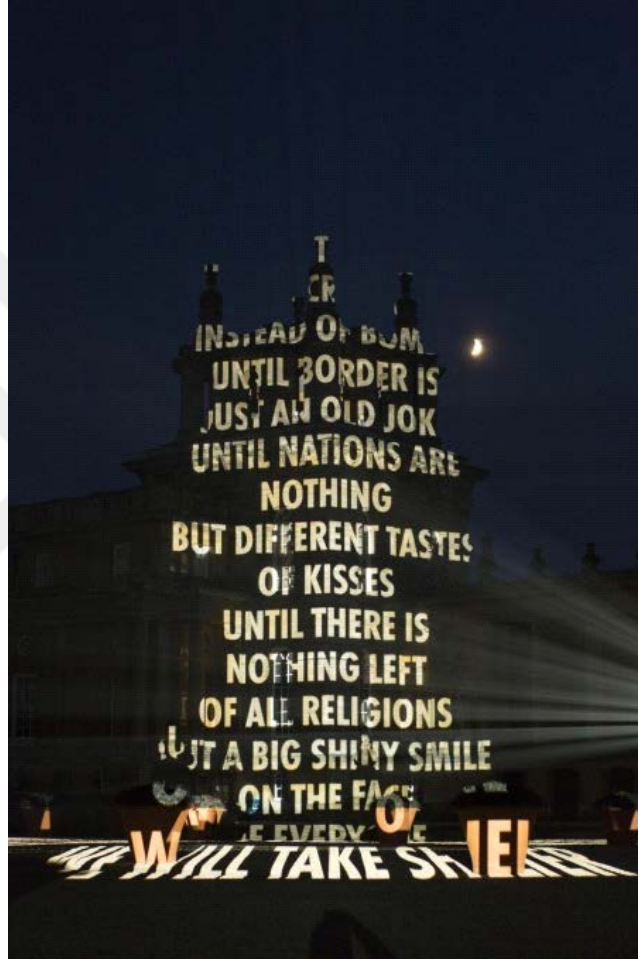
Görsel 3.16. On Kawara, “Bugün Serisi”, 1966-2013

3.3. 2000’ler Sanatında Yazı

1970’lerden bugüne çalışmalarını yazı sanat üzerine yoğunlaştıran sanatçılardan biri olan Jenny Holzer’ın mekan, yazı ve kavram arasında bir üretim dili oluşturduğu görülür. Holzer, şiir, edebiyat ve günlük konuşmalardan oluşan çalışmalarında verdiği mesajları şöyle açıklar:

Kasıtlı bir biçimde karıştırma ya da birçok mesajın üst üste yığılması söz konusu olabilir. Bazen mesajlar kafa karıştırıcıdır, bazen de dolambaçsız ve yerli yerinde olacaktır. Okuyucuyu, sunulan şeyler arasından seçkiler yapmaya, düşünceleri tamamlamaya ve eserin yol açtığı duyguları yankılamaya, büyötmeye veya bu duygulardan korku içinde kaçmaya davet ederim rutin olarak. Dili, görsellere, destekleyici bir unsur olarak, bir eşantiyon olarak bağlarım(Buchloh, 2009: 98).

Bu mesajları zaman zaman mimari yapılar üzerinde göstererek aktardığı görülür.



Görsel 3.17. Jenny Holzer, Blenheim Palace, 2007

Jenny Holzer'in 2018 tarihli dünya Aids günü projesinde ise şehrin içinde gezinen birçok araçta çeşitli sloganlar yazar. Bu çalışmalarda mesajın doğrudan iletildiği görülür. Ayrıca konu ve mesajın iletirme yöntemiyle ilişkili doğru bir sergileme biçimi tercih ettiği söylenebilir.

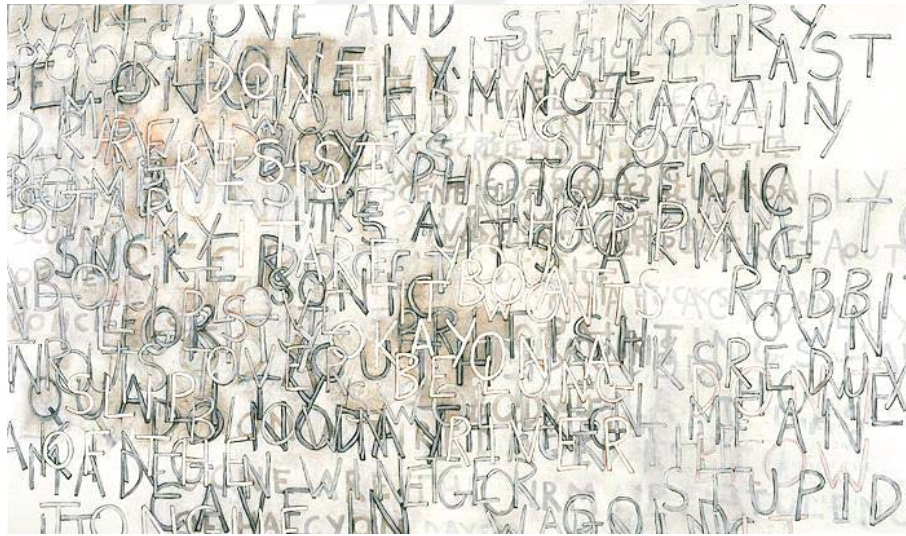


Görsel 3.18. Jenny Holzer, “Dünya Aids Günü”, 2018

Sean Landers, yapıtlarında kendiyle böbürlenmek ya da kendini aşağılamak gibi bir dili tercih ederken, metin kullanımını çalışmalarının önemli bir unsuru haline getirir. 2003 tarihli “Şans, Korku, Pişmanlık” yapıtında yazı adeta bir imgeymiş gibi algılanır. “Şans, Korku, Pişmanlık”ın gösterdiği gibi bilinç akışı kisvesine bürünmüş laf kalabalığı şeklinde metin kullanımı Landers’in yapıtlarında önemli bir rol oynamayı sürdürür” (Wilson, 2015: 224). Landers’in bazı çalışmalarında ise yazı başka bir imgeyle birlikte fon ya da bütün olarak algılanır.



Görsel 3.19. Sean Landers, “Bizden Kaçınma 1”, İpek Üzerine Yağlıboya, 182.9x 156.2 cm, 2017



Görsel 3.20. Sean Landers, “Sonic Gençlik Günü”, 2007, Yağlıboya, 152.4 x 259.1 cm. ARG# LS2007-002© SeanLanders Photo by Jason Mandella

Shirin Neshat çalışmalarında İslam-Batı, feminen-maskülen, kamusal yaşam-özel yaşam gibi konular üzerinde durur. Film, video, fotoğraf çalışmaları gerçekleştirir. Sanatçının çalışmalarında yazı kültürel kimliğin, göstergesi, anlatıcısı olarak kullanılır. “Women of Allah” serisinde, Forugh Farrokhzad ve Tahereh Saffarzadeh’in şiirlerini süslemeci bir unsur olarak genellikle islama göre kutsal sayılan yüz, el, göz gibi yerleri, hatta fotoğrafın kurgusuna göre ayak tabanını, kadının peçesini ya da erkek gövdesini süslemek için kullanır (Yörüker, 2006: 93). Bu seride fotoğrafları bir beden olarak kullanır ve yazıyla evrensel bir dile dönüştürür.



Görsel 3.21. Shirin Neshat, “Allahın Kadınları”, 1994, Fotoğraf

Günther Uecker ise, yazıyı tarihin ispatı olarak kullanır ve çalışmalarında yazı plastik bir yüzey oluşturur. 2005 yılında Milli Reasürans Sanat Galerisi’nde açılan , “Diyalog: İşaretler ve Yazılar” başlıklı sergisi, yapıtlarında güncel tarihin yazıyla görselleştirilmesini daha okunaklı kılar. Evrim Altuğ bu sergiyi şöyle açıklar:

Gücü, zamanın izlerini, -fiziksel gücü- ve içgüdüsellüğün giderek soyut bir dile erişen samimiyetini kullanmayı en az harfleri ve kelimeleri sevdiği denli seven Uecker’in Tanrısal erdemi önüne katarak adeta bir protesto gösterisinde bulunduğu Diyalog platformu, iki ‘aşkın’ metnin ortasında, kendisini ağırlaştıran kum torbaları olmasa her an havalanacakmış gibi duruyordu” (Altuğ, 2005: 37).



Görsel 3.22. Günther Uecker, Diyalog: İşaretler ve Yazılar Sergi Görüntüsü, 2005.

2000'ler sanatında yazının plastik bir unsur olmanın yanı sıra kavramsal bağlamıyla ele alındığı çalışmalara çok sık rastlandığı ve bunun geleneksel üretim formlarına zenginlik kattığı görülür.

4. TÜRKİYE SANATINDA YAZININ KULLANIMI

Batı sanatının farklı disiplinler ve üretme biçimleriyle şekillendiği 20. yüzyılın başlarında Türkiye’de sanat farklı bir kulvarda ilerlemiştir. Farklı disiplinlerin dünya sanatında görülmeye başlandığı dönemde Türkiye’de geleneksel resim ve heykel örneklerine rastlanmaktadır. Farklı disiplinlerin Türkiye sanatında yer edinmesi 1980’leri bulmuştur. Bu süreçten sonra gelenek, geçmiş gibi konuların anlatımında yazının da işin içine girdiği; resim, heykel, video, yerleştirme, salt metin kullanımı gibi üretim biçimleriyle çalışmalar yapılmıştır. Türkiye sanatında yazı kullanımında bir üslupçuluk olmamakla birlikte, çeşitli ifade biçimleri, üretim biçimleriyle özellikle güncel sanatta yazının kullanıldığı söylenebilir.

4.1. Cumhuriyet Döneminden Günümüze Sanatçı İncelemeleri

1930’lu yıllarda Paris’e giden ve Julian Akademisi’nde ve André Lhote atölyesinde çalışan cumhuriyet dönemi ressamlarından biri olan Abidin Elderoğlu üretken, yenilikçi ve sanat üzerine kuramsal ve düşünsel anlamda katkı sağlayan bir sanatçıdır. Elderoğlu’nun çalışmalarında yazıyı, plastik bir unsur olarak kullandığı söylenebilir. Elderoğlu’nda, kavramsal çerçevenin bir unsuru olmayan yazı, resim geleneğinin temel prensipleri doğrultusunda kullanılmıştır. Sanatçı için renk, açık-koyu, ışık-gölge gibi plastik öğelerin aktarımı için yazı bir araçtır. Bu anlayış, Elderoğlu’nun 1973 tarihli “Benim Sanatım” manifestosunda, “resimlerini neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemeye” davet etmesiyle açıklanabilir (Abidin Elderoğlu, 2019). Elderoğlu’nun 1950’li yıllar sonrasındaki çalışmalarında kaligrafik hareketli üslubun daha görünür olduğu söylenebilir.

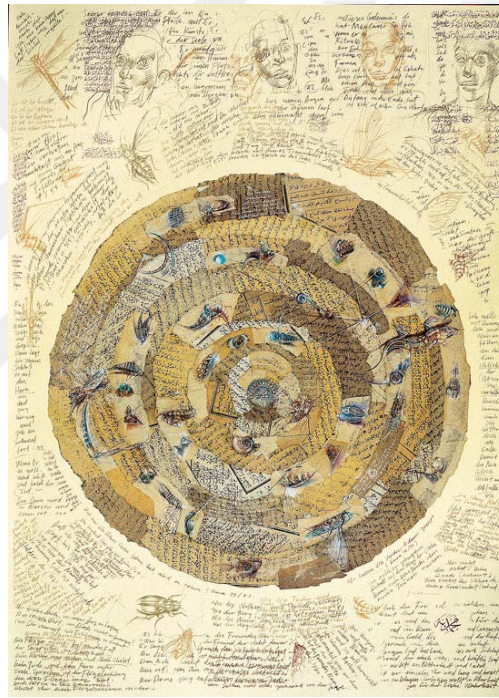


Görsel 4.1. Abidin Elderoğlu, “Kaligrafik Soyut – 196839”. Tuval Üzeri Yağlıboya, 60 x 92 cm.

Bu dönem çalışmalarında, yazı okunabilir bir unsur olarak mesaj iletme kaygısı olmadan kullanılmıştır. Yazı, resimsel dengeyi, ritmi sağlayan kompozisyonda hareket sağlayan plastik bir unsurdur.

Ergin İnan, çalışmalarında yazıyı plastik bir unsur olarak kullanan bir diğer sanatçıdır. İnan, yazıyı bazen belirgin bir unsur bazen de resmin içinde eriyen bir unsur olarak kullanmaktadır. İnsan, böcek gibi ürettiği biçimlerin içinde yazıya sıklıkla rastlanmaktadır. İnan, resimde yazıyı kullanma serüvenini şu sözlerle açıklamaktadır:

Her ne kadar ilk kıvılcımı aldığım yer sahaflar da olsa, bu soruyu düşününce çocukluğuma gidiyorum. Çocukluğumun bahçesinde bulunan bir sundurma hatırlıyorum. Orada kitap yığınları vardı. Oraya girmemiz yasaklanmıştı. Eski kitaplardı. Orayı hep merak ederdim. Malatya'daki evimizde, bizden evvel gelmiş bir kimsenin bıraktığı kitaplarıydı. Oraya kilitlemiş, metruk bir yerdi. Niçin yasaklandığını bilmiyorum. Sonraları, 1976 ya da 1978 yılında sahafları gezdiğim sırada, yerde, onları andıran kitap yığınlarıyla karşılaştım. İşte, onları görünce tekrar resim yapma düşüncesi belirmişti bende (Altuğ, 2002: 70).



Görsel 4.2. Ergin İnan, “Mesnevi Anne Maria Schimmel”, 1989, 7 Adet Renkli Taşbaskı, 63x44 cm

Levent Çalıkoğlu (2010: 193-194) Ergin İnan'ın yazıyı kullanma mantığını, 1950'lerde kaligrafi kökenli bir eylemi görsel olarak çözümlediklerini söylediği Selim Turan, Şemsi Arel, Adnan Çoker'in çalışmalarından ayrı tutar. İnan'ın kolaj tekniği kullanarak, kağıtları perde gibi yüzeye yerleştirdiğini, anlamsal ve teknik bir farklılık yarattığını dile getirir.



Görsel 4.3. Ergin İnan, “İlyas Mektubu”, 2007, MDF Üzerine Karışık Teknik, 56 x 80 cm.

İnan'ın çocukluğundan çekip getirdiği el yazmaları, kitaplar, anılar yani belleğinde yer edinmiş her şey, resimsel yüzeyde bir bütün olarak görünür. Yazı bunların arasında okumaya yeltenilen, ancak resimde yer alan diğer imgeler arasında bir önceliğinin olmadığı hissedilen bir şeydir. Onun resimlerinde tüm parçaların bütünlüklü bir dil için kompozisyonda yer aldığı söylenebilir.

Balkan Naci İslimyeli, fotoğraf, video, enstalasyon, kolaj, performans, boya gibi farklı tekniklerle çalışmalarını sürdürmektedir. Kaligrafiye kavramsal anlamlar yükleyerek, geleneği çağdaş bir yaklaşımla ele almaktadır. Bu bağlamda onun sanatında yazı, geleneğin yorumu üzerinedir. Yapıtlarını geleneğin içine yerleştirilmiş bir saatli bomba olarak; geleneği tartışan hatta yargılayan şeyler olarak tanımlar (İslimyeli, 2010:164). Duret, Sır, Deli Gömleği çalışmalarında bu durum çok belirgindir. Erol Kılıç'a (2013: 332) göre İslimyeli'nin yapıtlarında kaligrafi, dinsel imgelere dönüşür ve bu yöntem sanatçıya yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımasına rehberlik eder.

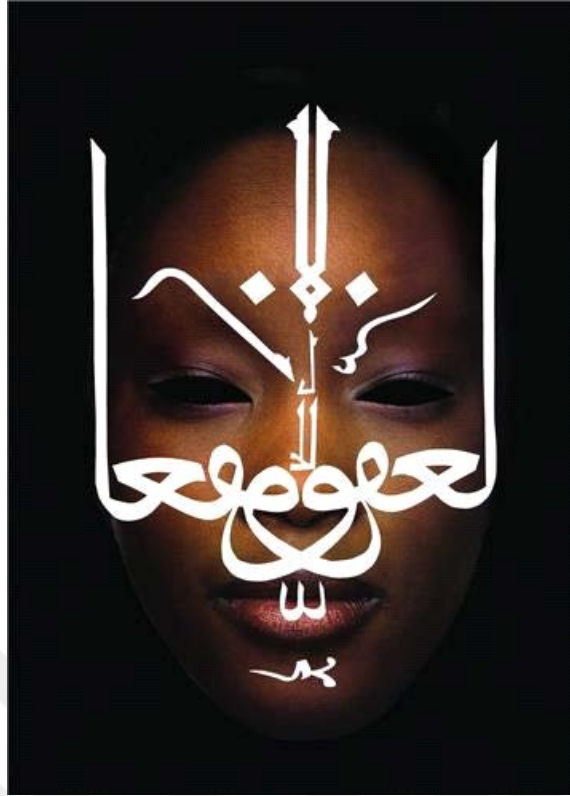


Görsel 4.4. Balkan Naci İslimyeli, “Duymak”, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, Deri, Metal ve Keçe, 130 x 180 cm.

Levent Çalıkoğlu ise, sanatçının yaptıklarını açıklarken biçim ve söylem üzerinde durur.

Gelenekle modernin biçim içerik ilişkisine baktığım zaman, var olan toplumsal, kültürel dizgeyi görüyorum. Biçimin gelenekten gelen camaltı, kaligrafi, Anadolu halk resmi gibi formları var. Ama İslimyeli yapıtlarında içeriği oluştururken modern araçları kullanıyor, dolayısıyla dönüştürülmüş bir içerik ve tümüyle öznel söylemi gösteren yapılar ortaya çıkarıyor (Çalıkoğlu, 2010: 170).

Yazının öne çıktığı “Afrika Kara Yazı” serisinde sanatçı, Afrika’da Müslüman kesime uygulanan baskıyı hedef alır. Alın yazısı gibi geleneksel bir söylemle, portreler üzerine kaligrafiyi yerleştirir. Burada yazı, kavramsal bir söyleme dönüşmektedir.



Görsel 4.5. Balkan Naci İslimyeli, “Afrika Kara Yazı Serisi”, 2009

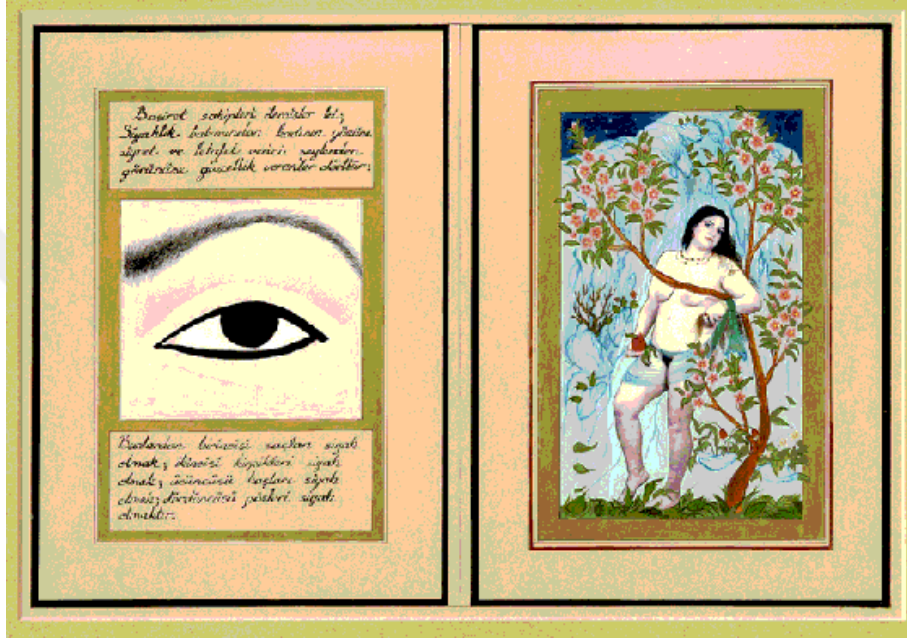
Canan Şenol, Türkiye’de toplumsal cinsiyet, kadının bedeni üzerindeki toplumsal baskılar üzerine çalışan feminist bir sanatçıdır. Şenol’un bazı çalışmalarında yazının ön plana çıktığı görülür. O’nun çalışmalarında yazı, performansının bir aracı olarak kullanılır. Örneğin 2017 yılında Arter’de gerçekleştirdiği “Kaf Dağı’nın Ardında” sergisinde yazılarla oluşturduğu “Dışarıda Çok Kötülük Var” odası, performansının odak noktası olan iyi ve umutlu bir dünyanın hikayesini anlatır. Sevmenin, aşkın, doğal hallerin önemini belirtir. Günümüz insanının karamsar ve umutsuz halinin öz eleştirisi gibidir.



Görsel 4.6. Canan Şenol, “Orada Çok Şeytan Var”, 2017, Bir Odada Yatak, Başucu Dolabı Yerleştirme, Fotoğraf: Murat Germen

Canan Şenol’un minyatür çalışmaları yine genel sanat anlayışı çerçevesinde kadına değinerek, minyatüre çağdaş bir yorum getirmektedir.

(2009) dizisinde Canan, Tuhfe-i müteehhilîn (Evlilere hediye) yahut Müşevvikü't-tabî'a fî emri'l-cimâ' (Cinsel birleşmede tabiatın şevk arttırıcısı) adlarıyla bilinen, 14. yüzyılda yaşamış olan Abdurrahmanü's-Şeyzarî'nin Farsça metninden Mustafa Ebü'l-Feyzi't-Tabîb tarafından 18. yüzyılda yapılmış bir çeviriden yola çıkmış. Bu eserin bir bölümünde kadın güzelliğinin ölçütleriyle cinsel birleşmedeki becerisi ve özellikleri gayet açık bir dille anlatılmaktadır. Bu bölümden seçilmiş alıntıları resimleyerek sanki bir el yazması albüm oluşturan Canan, Levnî ve Abdullah Buhârî gibi tanınmış minyatür sanatçılarının eserlerine kendi portresini ilâştirerek onları yeniden yorumlamıştır .



Görsel 4.7. Canan Şenol, “Kusursuz Güzellik”, 2009, 7 Sayfa, Mürekkep, Fotoğraf, Özel Kağıt Üzerine Altın, 35 x 50 cm.

Hakan Onur, çalışmalarında metaforik bir anlatım dilini tercih eder. Bu anlatımlarda yazı önemli bir noktadadır. Yazının verdiği mesaj kadar plastik değeri de ön plandadır. Tuval üzerine karışık teknik kullanımıyla dikkat çeken Onur, illüstratif çizimleri, fotoğrafları, çizgi roman mantığını tek bir kompozisyonda kullanır. Yazı, bu kompozisyonlarda bütünü sağlayan, konuyu toparlayan, destekleyen bir unsurdur. Onur, “Boğaziçi'nde ‘Çağdaş Sanat’ Röportaj Dizisi” kapsamında Didem Demirel (2010) ile yaptığı röportajda yazı kullanımını şöyle açıklar:

Bir tuvalin önünde bir izleyici durduğu zaman, bir sergi düşünün ki geçiyorsunuz tak diye bir yerde bir yazı görüyorsunuz o yazıyı en azından okumak durumundasınız. Yazıyı okuma süreci kaç saniye sürer bilinmez ama o sürecin her izleyicide sahibi oluyorum o andan itibaren. “Hakan Bir Şeytandır” yazısını gördüğünüzde o yazıyı okumak durumundasınız artık. Bazen görüp geçebilirsiniz ama onu okuduğunuz zaman hayatınız boyunca aklınızdadır artık. Resmin görselini hatırlamıyor dahi olabilirsiniz. Ama yazı ve

söz hafızanızda kayda girer. Kayda girmiş o bilgiyle de siz ömür boyu yaşamak durumunda kalırsınız.



Görsel 4.8. Hakan Onur, Bir Varmış Bir Yokmuş, 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 145.5 × 172.5 cm.

Hakan Onur'un 2010 tarihli Med-Cezir serisinde ise geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman sorgulamaları kendi kişisel hikayesi üzerinden yapılır. Geleceğin şimdi üzerinde kurduğu baskı sonucu şimdiyi ertelemenin oluşturduğu çok katmanlı hal, yazının da hikayeye girmesiyle doğrudan bir anlatım diline dönüşür.



Görsel 4.9. Hakan Onur "Med-Cezir: Boşlukta Duran Tepsi İçeri Girdi", 1965, Tual Üzerine Akrilik

Kutluğ Ataman da günümüzün önemli çağdaş sanatçılarından biridir.

Sanatçı, toplumsal anlamda ayrıksı insanların kimliklerini kamerasının önünde yeniden üretmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Bu üretim, başka insanların portrelerini yansıtıyormuş gibi görünmekle birlikte, aslında sanatçının kendi yaşam öyküsünden kesitleri sergileme amacını da taşımaktadır. Bu sergilemede belgesel bir anlayış benimseyen, ancak kurmacalığını saklamaktan çekinmeyen bir tavır göze çarpar (Yılmaz, 2009: 118).

Sanatçının bu yolla bütünsel bir otoportre denemesi yaptığı; sanatçının asıl amacı çalışmalarında yazı kullanmak olmasa da bazı çalışmalarında yazının işin önemli parçası haline geldiği söylenebilir. 2011 tarihli, “İsimsiz” temalı 12. İstanbul Bienali’nde sergilediği sağlık raporu buna örnek olarak verilebilir. Çalışmada 01-12-2010 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri Sağlık Raporu’nun doğrudan sergilendiği görülür. Bulgular kısmında şu sözler yazar: “Ruhsal Muayenesi: Dış görünümü yaşında. Ayakta. Çevresine ilgisi normal. Özbakımı iyi. Mizacı sakin. Sosyabilitesi saygılı. Konuşma efemine. Ses tonu efemine. Mimik ve jestleri efemine. Hareketler efemine. Serbest zamanlarında gezer dolaşır. Uyku tabii. Yeme tabii. İşeme tabii... Düşünce içeriğinde kadınlara ilgi duymama, erkeklere ilgi duyma ile ilgili düşünceler ön plandadır. Dikkat tabii, bellek tabii... Öyküsünden: Çocukluk döneminden beri kızlarla kız oyunları oynama, erkeklere ilgi duyma, kadınlara ilgi duymama ve hiç ilişkiye girmeme. 17 yaşından beri erkeklerle cinsel ilişki kurma, eşcinsel evlilik yapma tarzındadır. Belgelerinden: Yurtdışından alınma June 2006 tarihli sertifikada eşcinsel evlilik yaptığı bildirilmektedir”. Burada yazının bir otoportrenin tasviri olarak kullanıldığı, raporun doğrudan kullanılmasının ise Türkiye’nin bu tip konulara genel bakış açısının doğrudan gösterilmek istenmesi olduğu söylenebilir. Sanatçının çalışmalarında yazı olmazsa olmaz bir unsur değil anlatılmak istenen meselesinin bir aracı olarak kullanılmaktadır.

Karamustafa'nın yazıyı kullandığı bir diğer yapıtı ise 1993 tarihli "Okul Defteri'dir. "... nostalji ile birlikte toplumsal tarihe de göndermelerde bulunur. İlkokul defterini sergilediği işinde çocukluk yıllarına rastlayan soğuk savaş döneminin militarist izlerini buluruz" (Sağır, 2008: 175).



Görsel 4.12. Gülsün Karamustafa, "Okul Defteri", 1993 (Kadın Eserleri Kütüphanesi)

Vahit Tuna ise çalışmaları grafik tasarım ve sanat bağlamında değerlendirilebilir. Sanatçı yazıyı bazen doğrudan bir mesaj olarak, bazen kavramsal bir unsur olarak bazense yapının düşüncesini destekleyen bir unsur olarak kullanır. "... gündelik durum ve araçların örtük anlam ve işlevlerini yabancılaştırma yoluyla izleyiciye çağırıştırabilir; örneğin sıradan bir paspas, ekmek, kot pantolon veya kum torbası kullanarak toplumun belli bir dönemdeki kültürel ve siyasal kodlarını deşifre edebilir" (İstanbul Modern, 2008).

"Tabela Sergileri" kapsamında gerçekleştirdiği "Eve Gelirken Ekmek Almayı Unutma", gündelik yaşamda çok sık kullanılan bir cümleyi ve eylemi odağa alır. Çalışmanın sergilendiği mekan ve sergileme biçimi ise yazıdaki mesajı destekleyen ve daha sahici kılan bir öneme sahiptir.



Görsel 4.13. Vahit Tuna, “Eve Gelirken Ekmek Almayı Unutma”, Kadıköy, 2000

Tuna bir diğer çalışmasında öykü ve roman yazarı , şair Sait Faik Abasıyanık'ın Sarnıç hikayesinden bir kesiti mermerin üzerine mezartaşı misali yazarak kullanır . “Önümüzde Hayat... Her Gün Bir Başka Uykuya Yatıp Bir Başka Rüya Göreceğiz . Halbuki Zaman Ağır Ağır Bizimle Beraber Akan Nehir , Bir Gölde Varıyordu . Bu Gölde Artık Biz Akmıyor , Dalgalanıyorduk”. Bu sözlerin içeriği doğrultusunda kullanılan malzeme yazının sanat yapıtında temsil ettiği şeye bir gönderme gibidir.



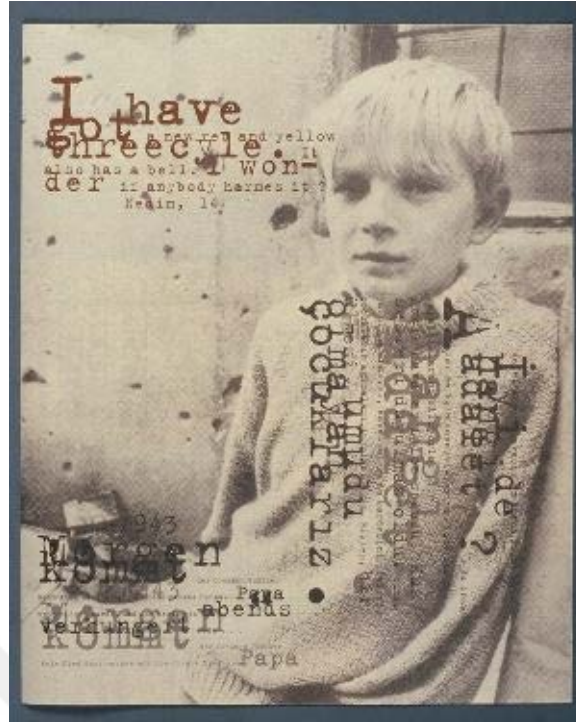
Görsel 4.14. Vahit Tuna, “Önümüzde Hayat... Her Gün Bir Başka Uykuya Yatıp Bir Başka Rüya Göreceğiz. Halbuki Zaman Ağır Ağır Bizimle Beraber Akan Nehir, Bir Gölde Varıyordu. Bu Gölde Artık Biz Akmıyor, Dalgalanıyorduk” 2016 Mermer Oyma, 29 1/2×19 7/10 in 75×50 cm

Toplumsal ve politik konuları kavramsal bir çerçevede ele alan sanatçı, sözcükleri, yazılı metinleri başka bir deyişle dili kullanır. “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” ve “A,B,C,D” sergilerinde yer almıştır. II. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisinde “8 Parçalık Bir Bütün” çalışmasıyla 8 adet Osman Hamdi Bey tablosunun arka yüzünün fotoğraflarını gösterir. Altın yaldız boyayla demirbaş numaralarını yazar ve müzelerin yapıt envanteri konusundaki tutumunu sorgular.



Görsel 4.15. Canan Beykal, “8 Parçalık Bir Bütün”, 1985

“3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergisinde avangard kavramının, bu sergilerde yer alan yapıtlar için uygun olup olmadığını sorgular. Avangard’ın dört dildeki sözcük anlamı ve yazılışını kullanır. “10 sanatçı 10 iş” sergisinde ise “Text-tual ve Kara Kutu” çalışmasında sözcükler, metinler ve belgelerden yararlanır (Özpınar, 2009: 71). Sanatçı 1997 tarihli “Bir Küçücük Aslancık Varmış...” çalışmasında ise savaş ve çocuk temasını ele alır. Her çocuğun yaşama hakkı olduğu düşüncesiyle, bir çocuk şarkısı olan ve baba ve çocuğun savaş gerekçesiyle ayrı düştüğü bir hikayenin anlatıldığı “Bir Küçücük Aslancık Varmış...” şarkısını görselleştirir.



Görsel 4.16. Canan Beykal, “Bir Küçük Aslancık Varmış...”, 1997, AKM Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul

Bu bölümde çalışmalarına yer verilen sanatçılar yazıyı farklı amaçlarla ve ifade olanaklarıyla kullanmışlardır. Abidin Elderoğlu’nun çalışmalarında kaligrafik yazının plastik bir unsur olarak; Ergin İnan’ın yazıyı içerikten çok biçim ve sembolik ifade olarak; Balkan Naci İslimyeli’nin ise, yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltına gönderme yapmak için çağdaş bir dille kullandığı görülmektedir. Canan Şenol’un yazıyı performanslarının bir aracı ya da içeriğin somut bir göstergesi olarak; Hakan Onur’un çalışmalarında ise yazı, konuyu toparlayan, bütünü sağlayan bir unsur olarak; Kutluğ Ataman’ın sanatında ise yazının olmazsa olmaz bir konumda olmadığı, çalışmalarında gerekli görülen yerlerde metin olarak kullandığı görülmüştür. Gülsün Karamustafa’nın konusunun temel anlatıcısı olarak yazıyı önemli bir noktaya getirdiği; Vahit Tuna’nın yazıyı doğrudan ancak kavramsal alt yapısı olan bir mesaj olarak kullandığı; Canan Beykal’ın yazı konusunda öncü sanatçılardan biri olduğu, sözcük ve metinleri biçim ve içerik olarak bütün bir dille kullandığı söylenebilir.

5. MURAT MOROVA’NIN SANATI

Murat Morova, 1954’te İstanbul’da doğmuş ve 1977 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olmuştur. Yaklaşık on yıl içmimarlık yaptıktan sonra 1986’da sanat hayatı başlamıştır. 1988-1998 yılları arasında Urart sanat galerisinin sergilerinde yer almıştır. 2000 yılından bu yana Galeri Nev’in sanatçısı olarak sanat hayatına devam etmektedir. Galeri Nev’in internet sitesinde Morova’nın sanatıyla ilgili olarak şöyle yazmaktadır: “Doğu ve batının bir aradalığı; bireyin içi-dışı arasındaki ilişki, mistisizm, gelenek, beden, İslam ve tasavvuf gibi konu ve kaynaklar sanatçının anlam dünyasının temelini oluşturur. Buna karşılık olarak eserlerinde “öteki” malzemelere başvurur; sanayi toplumunun atığa dönüştürdüğü naylon, katran, cam elyafları gibi geleneksel olmayan maddeleri yeniden üretir” (Nev, 2018).

Morova, ulusal ve uluslararası alanda Türkiye’yi temsil etmiş, genç yaşında Türkiye sanatında önemli temsil platformlarından biri olan 2. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılan sanatçılardan biri olmuştur. Cumhuriyetin ilanı ile harf devrimi sonrası kültürümüzün bir parçası olarak her fırsatta karşımıza çıkan eski yazı veya hat sanatını göz ardı edemeyeceğimiz gerçeği ortaya çıkmıştır. Mezar taşlarında, ibadethanelerde, eski sebillerde ve benzeri birçok yerde karşılaştığımız eski yazı bilinçaltında hep varlığını korumaktadır. Bu gölge form günümüzde farklı dışavurumlar ortaya çıkarmakta ve çağrışımlara sebep olmaktadır. Toplumsal olarak yaşanan her süreç, sanatçının da kendi payına düşeni aldığı bir süreçle şekillenmektedir. Murat Morova ile kişisel görüşmede geçen Remz sergisine dair şu sözleri bu konuyla ilişkilendirilebilir ve Morova’nın sanat anlayışını açıklayabilir:

Farklı metin okumaları bir şeye baktığımızda herkesin kültürel kapasitesi, kendi psikolojisi, kendi geldiği sınıfsal yer, kendi aidiyetleri kendi farkındalığı olarak kodlanmış olan bir şeyden yeni sözler üreyebilir mi? Hiçbir şey şablon değildir. Benim verdiğim şeyler şablondur ama seyircinin ortaya çıkarttığı bunlara bakarken, bunlarla temas kurarken ortaya çıkardığı şey yenidir, tektir ve biriciktir.... her biri Arap alfabesinin harflerini hatırlatan formlar var. Georg Lukacs’ın gölge form teorisi şunu söyler: hepimiz, dış dünyaya baktığımızda bir imge bombardımanına maruz kalıyoruz.... Bunların her biri bilincimizde, bilinçaltımızda bir gölge form olarak yaşıyor aslında. Sanatçı olarak bir yaratma, daha doğrusu bir şeyleri ortaya çıkartma problemine odaklanmaya başladığın zaman aslında bu gölge formlar bir şekilde, hemen bilinç düzeyine çıkıp birbirleri ile irtibat kuruyor.... İlham da öyle bir şey aslında.... Kendi psikolojini de zorlamakla ilgili, evet sana çok tanıdık gölge formlar veriyorum ben.... Bunun illa yazı da olması şart değil, Ama sen bundan şu an yepyeni sözler üretebilirsin. Yepyeni durumlar ortaya çıkarabilirsin. Bu benim aynı zamanda tasavvufla da tasavvuf kavramı içerisinde de çok ilgilendiğim ve de işlerin içerisinde de kendi hayat görüşüm içerisinde de ilgilendiğim başka bir şeye tekabül ediyor. Döngüsel zaman.... Geçmiş- şimdi- gelecek döngüsel zamanda çark eden bir süreçtir. Dolayısıyla

şimdi, yani "now" bu an içinde hem geçmişi hem geleceği barındırır, dolayısıyla en değerlisidir. En farkında olduğumuz andır. Ben bütün işlerimde "şimdi"den söz almak istiyorum. Şimdiden söz aldığım noktada bunun zaten geleneksel referansları var. Bazen form anlamında bazen gelenek anlamında bazen kavram anlamında bazen problematik anlamda yani gelecek ütöpik olan tarafı da var. Ütopyalar aynı zamanda geçmiş soy kütükleri ile hayal edebildiğimiz şeylerdir. Bağımsız olarak bir şey hayal edemezsin. Burdaki olumsuzluk senin bunun nasıl olumlu olacağına dair fikirlerini oluşturmada referans teşkil eder. O yüzden o şimdiiyi her an kurmakla ilgili bir iştir bu. İşaret edilenin kültürdeki bu kopuşun mizahi bir tespiti gibidir (M. Morova, kişisel iletişim, Temmuz 2017).

Morova'nın gelenekle ilişkisi salt bir estetik beğeni değildir. Kültür bağlamında güncel olanla geçmiş arasında köprü kurmak istemektedir. İşlerinde sağlam referanslarla izleyicinin kendi bellek birikimi arasında sağlam ilişkiler kurmaktadır. Oyuncak hayvan figürlerini kullandığı "Natürmort" serisi ya da gelin arabasının önündeki bebek fikrinden yola çıkarak vapurun ucuna yerleştirilen gelin heykeli ile "Ah Güzel İstanbul" çalışması bellek birikimi ile şekillenmiştir. Yazı ise gelenekle ilişkilendirilerek arka planda kalan kültürle bağlantılı kullanılmıştır.

Ergin İnan işlerinde yazı fonda kalan işlevsiz dekoratif plastik sembolik bir unsurken Morova'da yazı tasavvuf dünyasından güncel olana bakışı mümkün kılar. Birçok yerde karşımıza çıkabilecek dekoratif duvar halısının üzerine ingilizce "Hayra Alamet Değil"i yazarak izleyiciye kendi sorgulamasını yaptırır. Yazıda muhalif anlatım dilini, heteredoks tasavvufi yaklaşımı benimsemiştir. Alevi, bektaşî tekke kültürünün tasavvufi dünyanın izdüşümlerinin genetiğine geçmiş olduğunu bunun sonucunda, hayata karşı yaklaşımında çok temel ilkeleri benimsediği ve içselleştirdiği söylenebilir. Erol Akyavaş'ın işlerindeki estetik yaklaşımın inandırıcılığında olduğu gibi gelenekle ilişkili işlerinde sahiciliği bu içselleştirme sonucu sağladığını görebiliyoruz. Morova, çağdaş bir sanatçı olarak işlerinde evrensel meseleleri ele alış biçiminde soy kütüklerine bakarak modern dünyada karşılıklarını bulup işlerini üretme yoluna gitmektedir. Çalışmalarda tekrarlanarak anlam kaybına uğrayan yazı, resim sanatı örneklerinin altında yatan felsefi metin ve metafizik arayıştan beslenmektedir. Yazıyla yaşanmışlığı ve bunun bugün için devam edebilirliği sorgulanmaktadır.

Sanatçı kendini 'Araf'ta' tanımlaması ile arada bir yere konumlandırmıştır. Gelenekle ilişkili işler üretiyor olması, ekspresif, üç boyutlu çalışmalar, enstelasyonlar üretmesine engel olmamış, kesin bir kopuş yaşamamıştır. İlgi duyduğu saray dışı halk sanatı, protest gelenekte yazının estetik kriterleri bilinen hüsn-ü hat kriterleri ile örtüşmez. Sanatın cevaplardan çok sorularla uğraştığı gerçeği bilinci ile kendini arada bir yerde konumlandırıp meselelere başka

noktalardan bakıp, farklı şifreler, kodlar vererek izleyicinin kendi sorularına ulaşmasına imkan verir.

Bu arafta olma hali ile bir akımdan, sanatçıdan, ideolojiden, yönden vs. etkilendiği, onun tarafı olduğu ithamıyla karşılaşması ihtimalini en aza indirmektedir. Morova, arafta olama hali ile, şu an için, en azından sadece soru sorabilme özgürlüğü olmasının değerli olduğunu ifade eder. Sorulan sorular karşısında herkesin konsensüs halinde olacağı cevapların mümkün görünmediğini, çıkabilecek çeşitli önerilere eşit mesafede olmanın ve hoşgörüyü, anlayışla bakabilme noktasının bile çok önemli olduğunu vurgular. Morova, daha önce bize yanlış öğretilmiş olan ve artık kanıksanmış cevapları sorgulatmaktadır (Çalıkoglu, 2010: 116-117-118).

Bu gelenekli işler sadece hat sanatı ile ilişkili olmayıp minyatür, kat'ı, cam altı gibi kültüre ait her türlü birikimden yararlanmaktadır. Bu yararlanma şekli geleneği de kapsayan kültür yağmacılığı değildir elbette. Üretilecek çalışmada gündemindeki sorunla örtüşen ve duyguyu verebilecek gelenek her ne ise o ön plana çıkmaktadır. Sanatsal olsun veya olmasın toplumun kültürünü oluşturan gelenek içerisindeki, sözel kültür, yemek kültürü, insan ilişkileri veya siyasi gerginlikler gibi o coğrafyaya ait olan, insana ait olan her şey sanatçının gündemine taşınabilmektedir.

Morova, gelenek, tasavvuf ve dini motiflerle olan ilişkisini çocukluğuyla ilişkilendirir. Evlerinin içinde müzik, hat, geleneksel sanatlar cereyan ettiğininve ailesinin inançlarına tasavvuf felsefesine bağlı olduklarını söyler:

Kişisel tarihe girecek belki, ama beni tanımanız, dolayısıyla işlere öyle bakmanız açısından buna kısaca değinmek gerekiyor. Osmanlı sonrası parçalanma dönemini yaşayan bir aile yapısından geliyorum. Ailem klasik Osmanlı burjuvası bir aileydi kendine göre. Bir taraftan evin içerisinde müzik, hat, geleneksel sanatlar cereyan ederdi, bir taraftan da inançlarına bağlı insanlardı ve belli bir tasavvuf felsefesinden hareket ediyorlardı. Kendi inancına sadık olarak onu yaşamak isteyenler yaşardı, ailenin diğer bireyleri de son derece özgürce davranırlardı. Ben bunu hayatımda hiçbir zaman gereklilik olarak hissetmedim. Benim için doğaldı. Fakat yıllar sonra daha bilinçle hareket ettiğiniz zaman tabi bazı seslerin, kokuların, çocukluğa ait hatıraların, seçtiğiniz o dünyanın izdüşümlerinin genetiğinize geçmiş olduğunu görüyorsunuz. Çünkü hepimizin malumudur, bir çocuğun bütün formasyonu beş altı yaşlarında neredeyse tamamlanıyor.

Georg Lukács'ın toplumsal hafızamıza bazı formların, şekillerin bilinçaltı olarak kaydının yapıldığı, sanatsal eylem sırasında –aslında bunun illa bir sanatsal aktivite olması gerekmiyor- hayat içinde bir karar verirken bu gölge formların kendiliğinden devreye girdiği ve seçimlerimizi bir şekilde belirlediği üzerine bir tezi var. Zannediyorum benimki böyle bir şey. Ama tasavvufla bilinçli olarak uğraşma kararım, 80 sonrası darbeyle ilgili bir şeydi. Siyasi tercihlerim ve üniversite çağlarındaki aktivitelerim sol tandanslıydı, hala da öyledir. Bunların ikisi o dönemde son derce uzlaşmaz gibi görünürdü. Çünkü özellikle tasavvufi terbiyenin adalet, vicdan, şefkat gibi özelliklerinin bütün ideolojilerde bir şekilde zaten istenen ve arzulanan şeyler olduğu noktasında bir zemin duygusu, bir sağduyu oluşmaya başladı. 80 sonrası bu okumalarım, araştırmalarım daha fazlalaştı. Herhangi bir aidiyet veya mensubiyet anlamında ben şuyum demem. Öyle bir angajmanım da yoktur. Ama her tarafa eşit mesafede durarak, anlamaya çalışarak yol almaya çalışıyorum diyebilirim (Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek-Sergi Konuşmaları. 2010. İstanbul Modern. İstanbul).

Kabul görmüş olan onaylanan hafıza, resmi tarihin öğretisidir. Muktedir olanın bakış açısı ile oluşturulan hafızaya karşılık, toplumun alt kültüründe oluşan hafıza paralel bir alternatif oluşturmaktadır. İslamiyetin ilk çağlarında hilafet sorunu “Kerbela” olayındaki gibi toplumun hafızasında kendini oluşturur. Sanatçı İslam dünyasında karşılaşılan haksızlıklara Hz. Hüseyin'in uğradığı haksızlıkta olduğu gibi benzer gölge formlarla ilişkilendirerek kendini ifade eder.

Söylenen sözün karşıdakinin anlama kapasitesi kadar değeri vardır” hükmü ile sözün hakikatleri ifade ederken yetersiz kalabildiği gerçeğide unutulmamalıdır. “Dil Suret” serisinde hasta bir annenin çektiği acıları ve bu sürece nezaret eden evladın bu acıyı sözlerle yada yazı ile ifade etmekteki tatminsizliği O'nu başka arayışlara itmiştir. Hakikat diye adlandırdığı bu acıyı ve farklı meselelerde ki birçok hakikati gelenekteki karşılığını bularak ifade ettiği görülmektedir. Göreceli bir anlama yanılığı muğlak gölge ile ifade edilmiştir. Morova günümüzde, hemen her söylemin içinde yer alan farklılığın karmaşık, çelişkili ve çoğu zaman aldatıcı bir alan olduğunu, bu farklılığa ilişkin “hakikatleri” bulmak için mütevazı, ama ısrarlı bir çalışma gerektiğini vurgulayan bir sanatçıdır (Madra, 1998: 52).

Sözün resmi olan yazının anlatılmak istenen şeyde yetersiz kaldığı görülmektedir. Günümüz sanatında yazıyı kullanan sanatçılar içinde geleneksel sanatlardan esinlenerek çalışmalar yapan birçok sanatçı olduğunu biliyoruz. Yazıyı ele alış biçimi ile diğerlerinden oldukça farklı olan Morova, kendi geleneğini oluşturma yolunda zaman içinde değişime uğrasa da soy kütüğüne bağlı bir sanat dili oluşturmuştur.

5.1. Cehennemde Bir Gün

Morova'nın ilk dönem eserlerinden "Cehennemde Bir Mevsim" serisini 1988 de yapmıştır. Bu işlerin günümüze ait çalışmaların kodlarını veren pentürel, ekspresyonist figürlerden oluşması tesadüf değildir. Tek bir figür üstüne yoğunlaşmış olması yalnızlık, yabancılaşma, bölünme, ruh değiştirme gibi ikilemlerin izlendiği sancılı dönemi işaret etmektedir. Bir anlamda bir kabuk değiştirmenin ya da kabuğu çatlatıp dışarı çıkmanın habercisidir (Madra, 1998: 52). Figürasyondan sonra Morova, 'benim yolum bu değil' diyerek, yeni bir düşünme biçimine yönelmiştir (M.Morova, kişisel iletişim, 2017).



Görsel 5.1. Murat Morova, "Cehennemde Bir Gün", 1988

5.2. Hibrit Nesneler

Morova, çalışmalarında boya kullanmadığını söylemektedir. Endüstriyel toplumun naylon, katran ve fiberglas gibi atıklara dönüştürdüğü geleneksel olmayan zehirli malzemeyi yeniden üreterek kullanır. Geleneğin üretimindeki sabır, ince işçiliğe göndermeler yapar ve kendine yabancılaşan çağın bireyini, bu sorgulama süreci içinde çağa tanıklık yapabilmenin önce kendine tanıklık yapmaktan geçen bir süreçle başladığını göstermek ister. Günümüz

nesnelerinin alışılmış formlarını eski çağlardaki nesnelerle ilişkilendirerek bu sürecin insanı nasıl şekillendirdiğini irdelediği görülür.

Alet ile başka bir alet yapabilme becerisi gösteren tek canlı olan insanın, volkanik camı oluşumlarıyla kesici aletler üretimi önemli bir başlangıç olarak görülmektedir. İlk dönem serilerinden biri “Hibrit Nesneler”de kendi deyimiyle Obsedyen Çağın formlarını kullanmıştır. Genellikle siyah fon üzerinde, girdabı çağrıştıran yuvarlak devinimli formlar, antik kazıdan çıkarılmış gibi görünen biçimler ve ilkel günlük kullanım nesnelerini neredeyse monokrom olarak yapar. Demir, tahta, taş, eski varak, deri, pas, toz, metal tozu veren bir doku seçer. Bu nesneler yer yer detay olarak dramatik bir etkiyle verilir (Behramoğlu, 1990: 54)



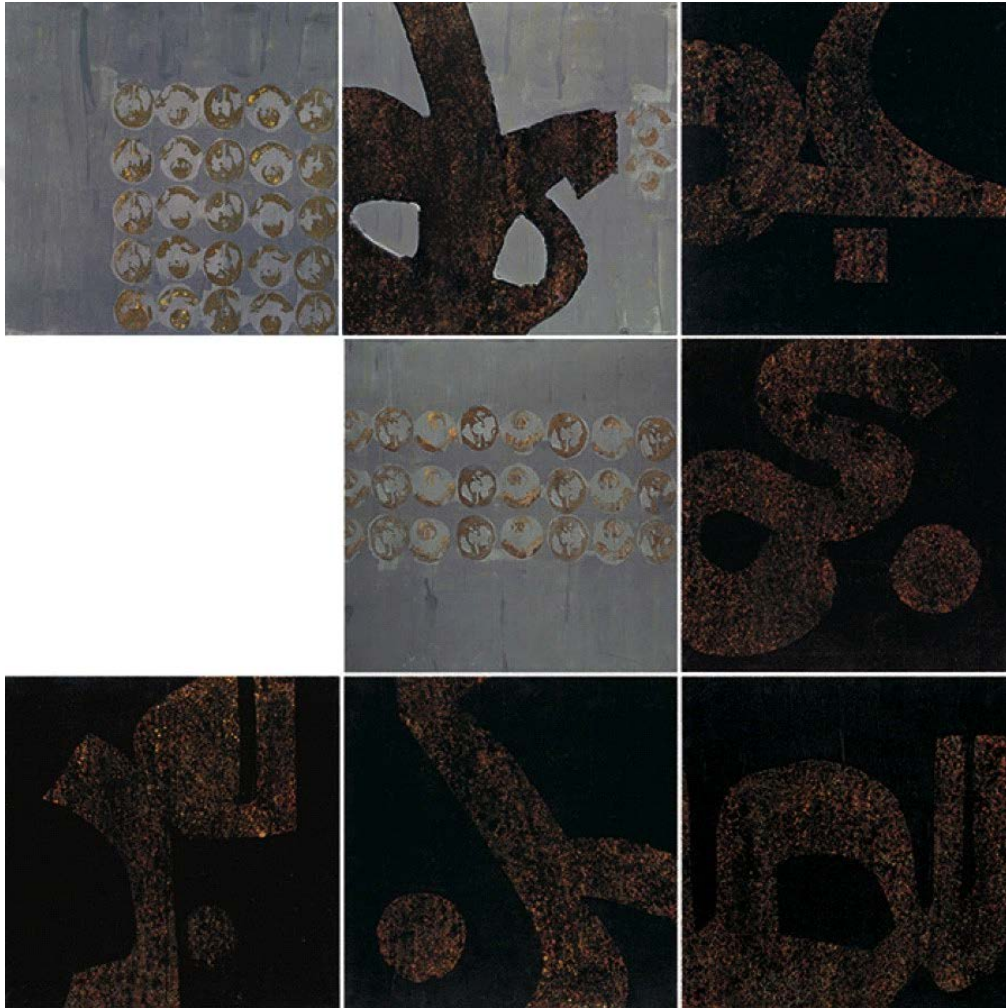
Görsel 5.2. Murat Morova, “Hibrit Nesneler”, 1990

5.3. Remz

Murat Morova, yazının ait olduğu kültürle günümüz sorunları arasında felsefi bir bağ kurarak eskinin günümüz sorunsalı üzerindeki bilinçaltı izleri veya kendi deyimi ile zihinlerdeki gölgelerine gönderme yapmaktadır. Klasik anlamda hat sanatı icra etmek veya resim yazı hedeflenmemiş geçmiş kültüre, eskimişliğe ve dogmatik fikirlere gönderme yapma kaygısıyla yapıtlar şekillendirilmiştir. Herhangi bir akım veya ortak hareket içinde olmamış, sadece küresel düşünce içerisinde ait olduğu coğrafyadan bir bakış ortaya koyarak bireysel bir duruş sergilemiştir. Kaligrafi dinsel imgelere dönüşmüş, bu imgeler Morova’nın yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımlamasına rehberlik etmiştir. Bu anlamda Morova’nın çalışmalarında eski yazı problemi tanımlama açısından bir araç olmuş ve kullanılması

rastlantısal olmamıştır. Toplumun kendi geçmişi, kültürü veya bilinçaltı ile bağ kurma çabası için bilinçli bir tercih olmuştur.

Morova'nın 1993 tarihli Remz (meramı işaretle anlatma) sergisi, yazının önceki serilerine göre daha belirgin olarak ön plana çıktığı bir sergidir. Kare tualler üstüne tamamen uydurduğu, okuyamadığımız, yazıyı simgeleyen motifler ve işaretlerle bir dizi oluşturmuştur. Bu dizi sonsuz çeşitlilikte birleşebilir ve ayrışabilir olmasıyla izleyiciyle kendi okumalarını yapabileceği, bir yap-boz gibi oynusu bir özgürlük sunmuştur. Bir yandan da yapısal ve yapı-bozucu karşıtlığıyla, postmodern bir yenilenmenin örneğini oluşturur (Madra, 1998: 52).



Görsel 5.3. Murat Morova, “Remz”, 1993, Tuval Üzerine Karışık Teknik Modüler Parçalar, Her biri 60 x60 cm

Remz serisinde, Osmanlı çini ve hat sanatından izleri dekoratiflikten uzak bir estetikle göstermektedir. Bu sergi, camilerdeki bordürler gibi kutsallık atfedilen benzer semboller üreterek yeni metinler oluşturmaya yöneliktir. Nilüfer Kuyaş (1993) Morova'nın bu seride yarattığı kaligrafiyi bir yazgının çözülmesi olarak görür. Böylece eski formların ölü

unsurlarından sıyrılıp, yenilenmeye açık unsurlarında tekrardan hayatiyet ve anlam umudu bulunduğunu söyler. Bu uygulama biçimini çocuksu ve oyunbaz bir grafitiye benzetir.

5.4. Nafile Yazılar

Murat Morova'nın "Nafile Yazılar" sergisi, kütüphanelerdeki el yazmalarının, müzayedelerde satışa çıkarılan fermanların, levhaların içeriğinden habersiz insanların elinde prestij, gösteriş nesnesi olması üzerine şekillenir. Çalışmasının içeriğiyle ilişkili malzeme olarak kağıt üzerine sanayi artığı katran, bezir, petrol türevlerini kullanır. Nafile Yazılar'ın nasıl şekillendiği üzerine görüşmede şunları söylemiştir:

95'te "Nafile Yazılar" işi yapmışım. "Nafile Yazılar" ilginç bir ana tanıklık eder. Hepsi aynı ölçüde standart, hepsinde form aynı, kompozisyon ferman formundadır. Tuhaf bir anısı var. Bir gün bir arkadaşımınla beraber bir ortak arkadaşımızın yeni aldığı eve gittik. Özenmiş bezenmiş duvarlarında da birkaç tane ferman var. Şık altın varak çerçeveli. Çok gösterişliler. Estetik olarak bizi etkiledi. Fakat tarihçi olan arkadaşım bunları okuduğu zaman abuk sabuk fermanlar olduğu ortaya çıktı. Bunun üzerine bende bir şey uyandı. Bir dönemin kültürel kodlarının bugünün hayatımızdaki yeri ile ilgili sorgulama, okuyamadığımız yazı, uzaklaştığımız bir alfabe... Bunun sadece şu an hayatımızda bir estetik değer olması... Hatta kafası kesilsin, oradan oraya sürülsün gibi son derece insan onuruna yaşamına aykırı şeylerin tam tersi; büfenin üstünde, kanepenin arkasında şahane bir şekilde sunulması, bizi bir yüzleşmeye davet etmesi sorunu.... Görkemine aldandığımız bir estetik gibi yığınla şeyi sorguluyordu ve adı o yüzden seçildi "nafile yazılar" (Morova, kişisel iletişim, Temmuz 2017).



Görsel 5.4. Murat Morova, “Nafile Yazılar”, 1995, Kağıt Üzerine Akrilik, 70x100 cm.

“Nafile Yazılar” sergisinin çıkış noktası, günümüzün modası, gösterişli, ihtişamlı fermanların içeriğini bilmeden duvarları süslemesini ironik bir dille anlatır. Buyurgan bir dilin kitlelerin yazgısını değiştirmesi, bir dönemin kültürel kodları bugünün hayatımızdaki yeri ile ilgili sorgulama, okuyamadığımız yazı, uzaklaştığımız bir alfabe ve şu an hayatımızda estetik değer olması. Bir yüzleşme; içi boşaltılmış bu form duygusunu çingene pembesinden fıstık yeşiline kadar sayısız çarpıcı renkte kağıt üzerine yazılmış okunamayan yazılar, otorite, şiddet ve tahakküme gönderme yaparken, bu beklenmedik renklilik ve çokluk imlenen gerçeği bir anlam kaybına doğru sürükler. Bu yapıtta da bir “oyun” söz konusudur; geçmiş ve günümüzdeki ağır söylemlerin, rengarenk ifade ile bizi gülümsetmesi kaçınılmaz olmuştur (Madra, 1998: 52-53).

5.5. Dil+Suret

Murat Morova, geleneksel İslam kaligrafisini, eski hat sanatını çağdaş bir dille harmanlayarak harf ve form tekrarlarından oluşan çalışmalar yapmıştır bu da hattatların alıştırma yapmak için sürekli tekrarladığı harf ve formların “meşk” etmesiyle örtüşür. Bir anlamda karalama olan meşk, tekke tasavvuf kültüründe tefekkür amaçlı yapılan çile sürecinde

dervişlerin yaşadıklarını, hissettiklerini aktardığı yazılı metinlerde olduğu gibi cam yüzey üzerine yazılmış latince harflerle kendi tecrübesini aktarma sürecine aracı olmuştur.

Morova'nın, 1998 tarihinde Urart Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği Dil+Suret sergisi de bu bağlamda ele alınabilir. Bu sergisinde görünen metinler güncesidir. Yazı burada biçim olarak geçmiş ve gelecek arasında tasavvufi bir bağ kurma aracıdır. Annesinin bakımını üstlendiği bir dönemde tuttuğu güncesini, cam levhaya cam boyası ile Latince harflerle yazar. Dağılan ve deforme olan yazılar, bir bilinmez olarak şekillenir. Bu seride Morova, yazıyı ve kendi yüzünü malzeme olarak kullanmıştır. Kendi suretini belli sayılarda çoğaltmıştır. Bu 'hurufilik' ve tasavvuf geleneğindeki sembol ve işaretleri çağrıştırmaktadır (Durgun, 1999).



Görsel 5.5. Murat Morova, "Dil+Suret", 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 70x 50 cm.

Dil Suret 1998'de yaptığım bir iş. Annem çok uzun meşakkatli bir hastalık geçirdi ve vefat etti. Tek çocuğum, ailede başka yakınım yok. Dolayısıyla beş sene boyunca bakımını ben üstlendim. Bakarkör, alzaymır ve boyundan aşağısı felç olan, hayatı makinalara bağlı annemin temizlik, ilaç, pansuman gibi, her türlü bakımını ben yaptım. Bu yüzden işi gücü her şeyi bıraktım. Ev bomboş, satılabilecek her şey satıldı, para da lazım çünkü. Bir hasta yatağı var, bir de benim oturduğum koltuk. Bütün gün böyle oturuyorum, geceler boyu agresyonlar. Güncemi yazıyorum, o sırada hissettiklerimi yazıyorum. Sonra vefat etti. Belli bir süre geçtikten sonra yakın zaman değil üç sene sonra o günce elime geçti. Okuyorum gün gün, tarih tarih, bütün o agresyonlar, hastalık süreçleri Dikkatimi çekti

‘dilin imkanları acının tarifi için yeterli değil’ metinsel gerçek her zaman gerçeğin kendine tekabül etmiyor. Orada ‘bugün bilmem ne oldu, çok üzıldüm, çok canım acıdı’ yazmışım. Şimdi o duyguyu bilip o duygunun karşılığının o sözde çıkmadığını gördüm. Bir şey var aktaramadığım. Başka bir gözle bakılmasını istediğim bir şey var. Çünkü güncemi sen okuduğun zaman, senin bilgin kadar.... Ama bir şey var ki, o sözlerin dışında bir şey, o ne? Onu ben nasıl geçirebilirim. Oradaki çok ince, kırılğan, çok saydam, çok kendine ait olan, gölgeli zamanı nasıl verebilirim? Bütün bunlar o güncenin dökümüdür (Morova, kişisel iletişim: Temmuz 2017).



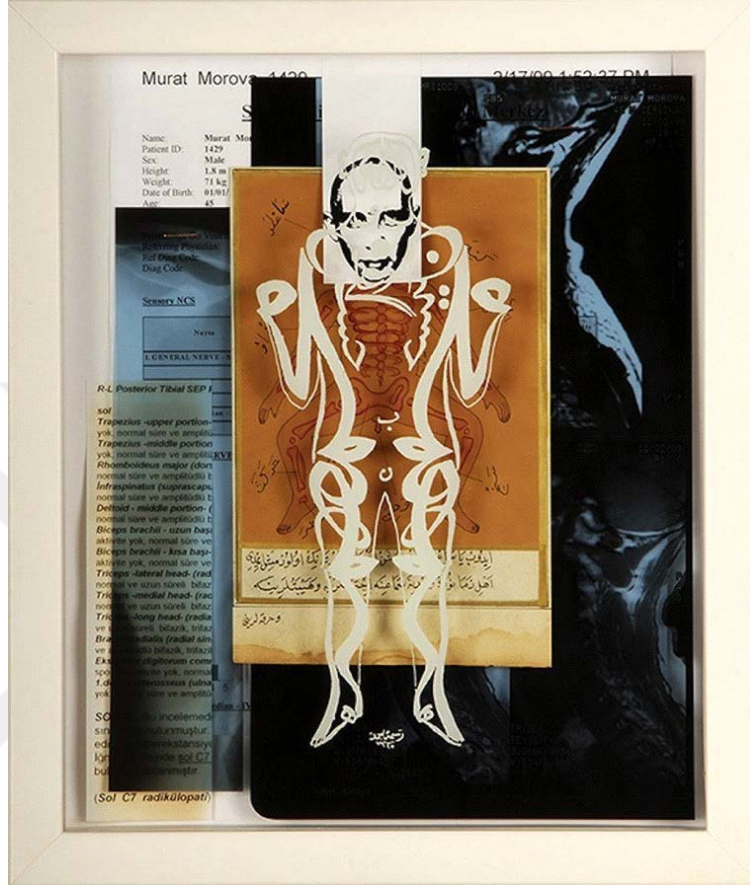
Görsel 5.6. Murat Morova, “Dil+Suret”, 1998, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm.

Acının tarifinde sözün yetersiz kalması bu bilinmezlik alanına işaret etmeyi gerekli kılmıştır. Yazıyı düşünce aktarımının bir unsuru olarak kullanan Joseph Beuys gibi Morova da sürecin kavramsal boyutunu çile marjinleri ve cam yüzeyden zemine düşen gölge ile anlatmaktadır. Göreceli algıyı kavram olarak camın arkasına yazılan yazıların yüzeye düşen gölgesi şeklinde ifade etmiştir. Gölge, bilinmeyi işaret ederken sözü aktaranın yani sözüne güven duyulan ravinin de sözleri sorgulanır. Metinsel gerçek ile gerçeğin kendisi arasındaki gölgede kalan, sözle anlatılamayan bu duruma dikkat çekilmektedir.

5.6. Ten Yorgunu

Murat Morova'nın, insan ve insana dair olan şeyler üzerine düşünen ve üreten bir sanatçı olduğu bilinmektedir. 2000 tarihli “Ten Yorgunu” serisi de böyle bir duyarlılıkla insan hakları üzerine, öteki üzerine farkındalık yaratmak için oluşturulmuş bir seridir. El işi kağıtları, cam, boya, röntgen filmleri, yazılar, Osmanlı minyatürleri ve kendi portresini kullandığı seriyi 12 işle sınırlandırmıştır. Bu sayı ile dışlanmış Alevi kültürüne, 12 imama gönderme yapmıştır.

Figürlerin üzerinde bulunan asosyal, kaybeden vb. yazan rozetlerle toplumsal kimliklere gönderme yaparken, öteki olanı işaret ettiği görülmektedir. Bu işler de yazı kavramsal boyutu ile yer aldığı gibi betimleyen, işaret eden yönüyle de kullanılmıştır. İnsan-ı kamil formunun ışıık oyunu ile zemine düşen gölgesinde bilinmeyene dikkat çekmektedir.



Görsel 5.7. Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 30 x 25 cm.

Yazı mesajın kendisi olmaktan çok destekleyen bir unsur olmuştur. İnsan-ı kamil, rozetler ve sanatçının doğrudan kendi fotoğrafını kullanması, toplumdaki iki yüzlülüğe dikkat çekme amaçlıdır. “Ben” tanımlaması için herkesin bilgisi kadar tanıyabilme sınırlılığını yine arada kalan gölge ile ifade etmektedir. Gölgenin oluşabilmesi için ışıığa ihtiyaç duyması ve zeminin ne olduğuna bakmaksızın üzerine gölge düşmesi bir metafordur. Arafta olma halini anlatır. Bu çalışmasının toplumsal kimlikler üzerine kurulu olduğunu kişisel görüşme esnasında Morova şöyle açıklamıştır:

Normal insan biyolojisini gösteriyorum hiç çekinmeden. Raporlar, şüpheler tarihleriyle yer alıyor. Kolonoskopiyle en mahrem şeyleri gösteriyorum. Bu Murat değil. Sizin gördüğünüz Murat, bu Murat değil. Burada da tam tersi vurulmuş olan damgalar var, yaka rozetleri var. Tel kafesler var. “Asosyal”. Benim için asosyal diyebilirsiniz onu taşıyorum üzerimde. “Aseksüel” diyebilirsiniz. İkinci rozet “loser”(kaybeden) diyebilirsiniz.

“Personagrata” (istenmeyen adam) diyebilirsin. Ne dersen de. Teller arkasında bana taktığın tabelaları da gördün. Bunların hiçbirisi ben değilim. Ben neyim? Bu insan-ı kamil yandığı zaman onların hepsinin üstüne düşen gölgeyim (M.Morova, kişisel görüşme, Temmuz 2017).



Görsel 5.8. Murat Morova, “Ten Yorgunu”, 2000, Kağıt ve Cam Üzerine Karışık Teknik, 30 x 25 cm.

5.7. Tahammül Mülkü

Murat Morova, geleneksel imge ve içerikleri bugünün üretim teknikleriyle ve bugünün meseleleri üzerinden yeniden var eder. İslam estetiğinin sözel, görsel ve yazılı bilgisinden yararlanır. Yazı, mesaj iletme kaygısı olmadan bir imgeye dönüşerek, plastik bir etkiyle yeniden var olur. Örneğin “Tahammül Mülkü” çalışması Şair Nedim’den referansla yaptığı, geleneksel motifleri heykel ve büyük boyutlu folyo kesimlerle gösterdiği bir seridir.



Görsel 5.9. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Enstelasyon Görüntüsü, Kunstraum Palais Porcia, Viyana

Beral Madra, kendi küratörlüğünde Point Otel’de gerçekleştirilen Şifre: İstanbul sergisinde de sergilenen bu seriyi şöyle açıklar:

Otelin girişinde, resepsiyonun sağ tarafındaki duvarda Murat Morova’nın Tahammül Mülkü, başlıklı işi yer alıyor. Küresel kültür, bu otelin yapısal, biçimsel ve estetik mantığının arka alanıdır. Morova’nın, melez Atlas figürü- ki bu melezlik Doğu’nun ifade aracı hat tekniği ile Batı’nın ifade aracı desen tekniğinin birleşimidir – oteldeki ve kuşkusuz genelde insan dokusunun günümüz küresel düzeni içindeki konumunun çizgisel bir metaforudur. Morova, burada Yunan mitolojisinin bize hala sunduğu düşünce ve yorum gücü ve bilgeliğini Atlas öyküsüyle görselleştiriyor, ama aynı zamanda bu bilgeliğin İslam uygarlığıyla birleştiği bir süreci işaret ediyor. İşin üçüncü bir boyutu da, dünyanın insanın düşünsel gücüyle yaratıldığını gösterir. Morova, günümüzde aramayı sürdürdüğümüz Doğu-Batı birleşimini, görsel bir imgeyle dile getirmektedir (Madra, 2009).



Görsel 5.10. Murat Morova, “Tahammül Mülkü”, 2008, Folyo Kesim 265x165 cm

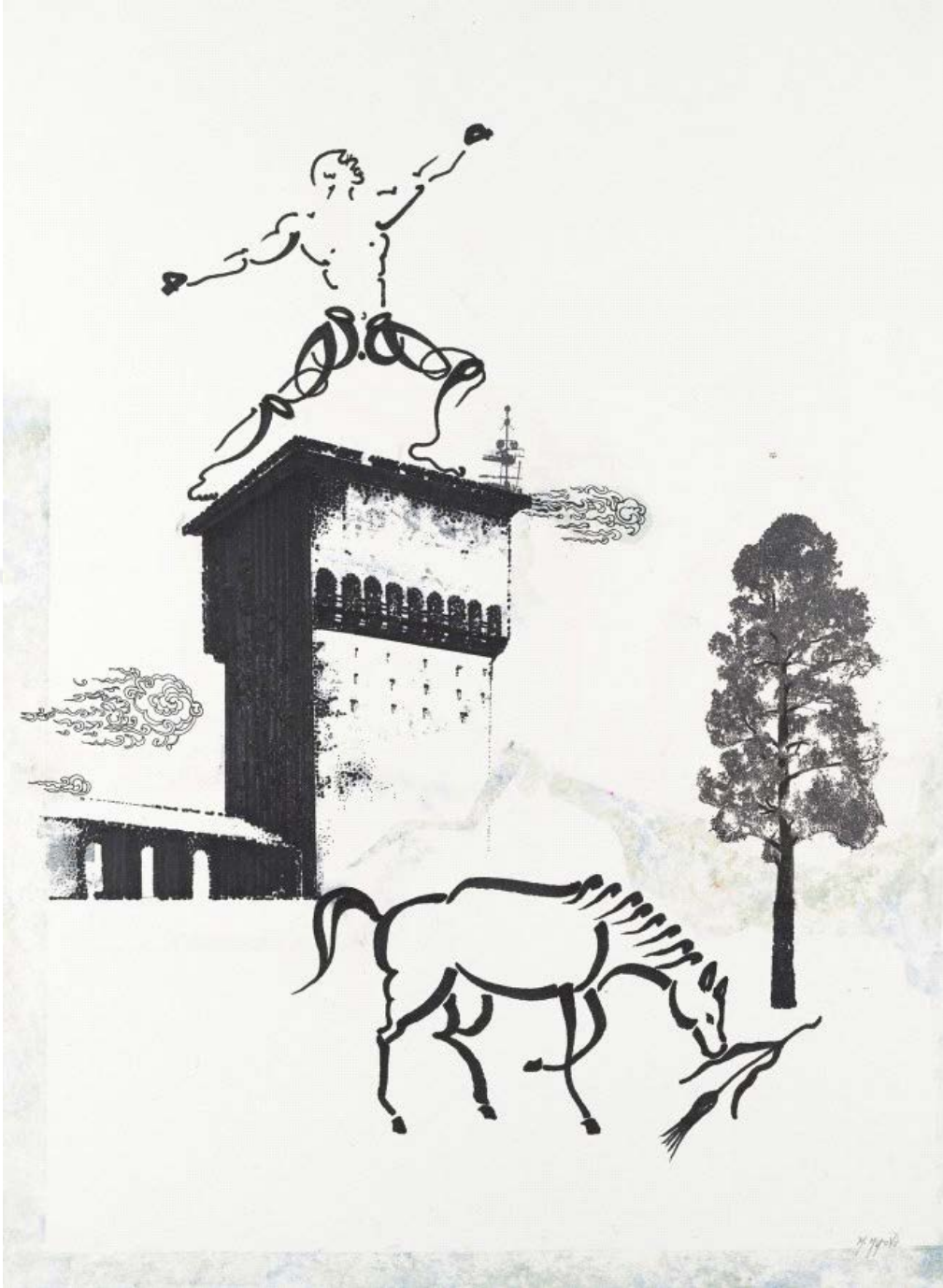
5.8. Ravi

Murat Morova çalışmalarında gündelik yaşamı, politikayı, toplumsal sorunları da ele aldığı görülür. Ravi serisi bu konular üzerinde temellenmiş bir seridir. Gündelik olağan sahneleri ve kaligrafik figürler birleştirilmiş ve bugünün ahlaksal bozulmaları, politik yanlışları üzerine şekillenmiştir. Küçüklüğünde ona anlatılan hikayelerden esinlenerek, seriye “anlatan kişi” anlamındaki “Ravi” ismini vermiştir. Ravi, Peygamber’in hayat hikayelerini anlatmaya hak verilen kişiler için kullanılan bir terimdir. Morova’nın Hz. Ali Cenklere, halk hikayeleri ve destanlardan esinlenerek biçimsel kurguyu oluştururken, günümüz sorunlarını hikayeleştirdiği söylenebilir.



Görsel 5.11. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimsiz”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50 cm.

Morova, beden çizimleri, yüz çizimleri, büyük ya da küçük hikayelerde anlatıcı ya da anlatılan olarak aldığı rollerle sembolik ve ikonografik bir anlatım diline ulaşır. Morova ait olunan kültürle güncel sorunlar arasında felsefi bağ kurarak eskinin günümüz sorunsalı üzerindeki bilinçaltı izlerine veya kendi deyimi ile zihinlerdeki gölgelerine gönderme yapar.



Görsel 5.12. Murat Morova, “Ravi Serisi, İsimsiz”, 2015, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 70x 50 cm.

6. UYGULAMALAR

Tez kapsamında yapılan uygulamalar yazı, tasavvuf düşüncesi ve hat sanatı estetiği çerçevesinde ele alınmış, çağdaş resim anlayışı verileri doğrultusunda yeni bir dile evrilerek farklı biçim dilinin oluşturulması amaçlanmıştır.

Çalışmalarda kullanılan yazı formu, okumanın betimlemeyi göreceli kılacağı düşünülerek ve hiçbir zaman gerçek olanı anlatamayacağı inancıyla, okunaklı yapılmamıştır. Okunan değil seyirlik bir nesne oluşturma çabası güdülmüştür. Örneğin “Sevdalamalar” isimli çalışma, Sevdâ’yı oluşturan tüm arapça harflerin görsel bütünlüğünden oluşur. Ancak ilk bakışta seveda olarak okunamayan yazı, üst üste bindirme ve tekrar mantığıyla formun bozulmasından oluşturulmuştur.



Görsel 6.1. Mehmet İdris Eşkil, “Sevdalamalar”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x 100 cm.

Bu çalışmaya renklerin dahil olması günümüz toplumunun sosyolojik yapısıyla ilişkilidir. Maddi sevdalar kısa ömürlü görsel şovlar, hoşlanmalar farklı renklerle ifade edilmiş, okunaksız harflerden oluşan karalamalara dönüştürülmüştür. Hatta kullanılan siyah renk geleneği; sarı ve yeşil gösterişi ifade ederken, kırmızı harf belirgin bir şekilde okunabilmekte ve anne karnındaki cenin gibi umudu ifade etmektedir. Bu yüzden karalamalardan hareketle, bu çalışmada “Sevdalamalar” isimlendirmesine gidilmiştir.

“Meşk” serisinde ise Meşk mantığı, Meşk’in kelime anlamındaki gibi biçimsel olarak karalamalardan oluşmaktadır. Renk kullanımında monokrom renkler tercih edilmiştir. Çünkü

hat sanatında renk çok kullanılan bir öge olmamıştır. Yine meşkin kendi içindeki alıştırma ve tekrarı sonucunda ortaya çıkan karalamalar bu dünyanın sürekli düzeltilmesi gerektiği haline gönderme yapmaktadır.



Görsel 6.2. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x 100 cm.

Karalama olarak, seyirlik özelliği olmayan meşkin bugün sanatta ne ifade edebileceği üzerinden günümüz sosyolojisi ve felsefesiyle denemeler yapılmaya, yeni buluşlar ve yaklaşımlar ortaya koyulmaya çalışılmıştır.



Görsel 6.3. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk II”, 2019, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x 100 cm.

Çalışmalarda kullanılan arapça harfler; dini bir sembol olmaktan çok formundaki estetik için tercih edilmiştir. Her çalışmanın alt metninde; yaşanan coğrafyanın soyolojik, ekonomik, politik şartları ve toplumsal olaylarına gönderme yapılmaktadır. Süslemeci bir üslup gibi görülse de aslında toplumsal bir dramın göstergesidir denilebilir. Bir nevi gizli bir figüratif yapı tasarlanmıştır. Tanıdık gelen fakat okunamayan harflerin oluşturduğu gizli sözcükler birbirine karışarak insanlık tarihinin üstüste yığılmış acı dolu bilinmezini işaret etmektedir.



Görsel 6.4. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk III”, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x 100 cm.

Uygulamaların bir kısmı, yazıyı oluşturan çizgi üzerinden, hat sanatında olduğu gibi kesişmeler, bağlantılar ve birbirini destekleyen formlardan oluşmuştur. Evren ve özelinde dünya bu çizgilerin oluşturduğu bir yapı olarak tasarlanmıştır. Örneğin “Konstrükgriфт”

çalışmasındaki esin kaynağı küfi yazı biçimindeki keskin geometrik yapıdır. Bu kompozisyon, konstrüktivist bir inşa anlayışı ile sağlam ama her an çökmeye yüz tutan; bir düzen izlenimi veren ama kaosu da ifade eden; dolu görünüp boşluklar bırakan bir anlayışla yapılmıştır.



Görsel 6.5. Mehmet İdris Eşkil, “Konstrükgrift”, 2018, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 105x 115 cm.

Bazı çalışmalarda yazının varlığı doğrudan kendini ele vermez. Bilindiği üzere meşk sırasında hattatın kağıt üzerinde harfleri tekrar tekrar karalaması, yazıların üst üste binmesine ve yazının boşluklar bırakarak birbirini perdelemesine neden olur. Benzer şekilde resimde de, tekrar eden fırça hareketleri ile elde edilen yatay, dikey ve diyagonal çizgilerin oluşturduğu perdelemeler ve oluşan boşluklarla resimde derinlik elde edilmiştir. Bu ikili ilişki resim ve yazı eyleminin benzerliğine ve birbirlerine dönüşmesine örnek teşkil etmektedir. Bir insanın iskele kısmını çağrıştıran konstrüksiyon içinde boşluklar başka hayatlara açılım yapmak gibi düşünülebilir. Sonsuz tekrar eden pencereler, sonsuz aleme gönderilen elçilere, kutsal kitaplara(metinlerine) ya da sonsuz ilahi merhamete gönderme şeklinde tasarlanmıştır.

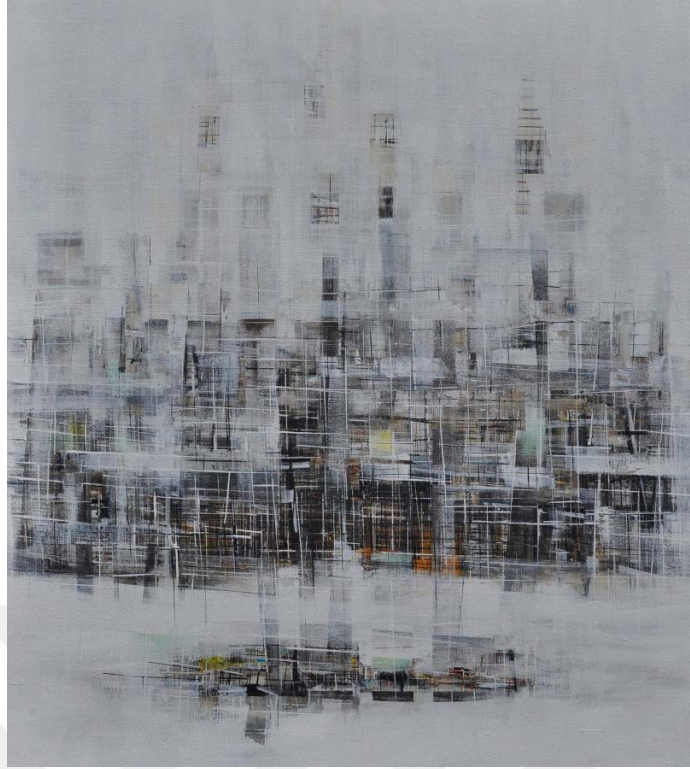


Görsel 6.6. Mehmet İdris Eşkil, “Müsenna” Triptik, Tuval Üzerine Akrilik Boya, Triptik, 100x 70 cm, 2018

Evrende bir düzen olduğu savına karşılık aslında bir kaosun hakim olduğu bilinir. Uygulamalara uzaktan bakıldığında görülen düzen izlenimi yakından bakıldığında kaosa dönüşmektedir. Her oluşum yeni bir çöküş demektir. Bu yüzden ki bu konstrüktür sürekli çöküp yeniden kendini inşa eden bir konstrüksiyondur ki tasavvufi bir ifade ile “kün” (ol) durumunu işaret etmesi amaçlanmıştır.



Görsel 6.7. Mehmet İdris Eşkil, “Konstrükgrift II”, 2018, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 35x 50 cm.



Görsel 6.8. Mehmet İdris Eşkil, “Kar-a-düzen”, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x 100 cm.

İslami yazının ilk biçimi küfi yazıdır. Köşeli ve sert hatları çıkış noktamız olan küfi yazının varış noktamız olması da ironik bir döngüdür.



Görsel 6.9. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk IV”, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x 100 cm.

Bu çalışmada katmanların olması toplumun tarih boyunca taşıdığı kültürel yapıyla ilişkilidir. Yer yer renkler ile ifade edilen kültüre dair im'ler, dönüşen nesneler, okunaksız harfler birbirini taşıyan yapıyı oluşturmaktadır. Birbiri ile ilişkili bu yapı, her katmanın diğerine yaslandığı ve altındakinin desteği ile ayakta durduğu fikri “Gölge Form” teorisni tuale yansıtma çabası olarak düşünülebilir. Resme her yönden bakabilme olanağı ise döngüsel zamana atıfta bulunmak için tercih edilmiştir.



Görsel 6.10. Mehmet İdris Eşkil, “Meşk II”, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x 100 cm.

Yazı sözün kağıda dökülmüş hali ise sözlerin harflerle oluşturduğu gürültü meşkin kaosu ile anlatılabilir. Çalışmaların bütününde yazı, kompozisyonu oluşturan plastik bir öge olarak; üstüste kolajlar şeklinde, yeni formlar, yeni cümleler oluşturarak kullanılmış ve gözler kadar kulağa seslenen işler üretilmiştir.

Yazı, sanatsal üretim sürecinde hem sürekli karşılaşılan, hem de okunaksızlığı üzerinden yeni bir anlamsal ilişkiye fırsat tanıyan bir unsur olarak hep başvurulabilecek bir form niteliğinde görülmektedir.

7. SONUÇ

Yazının tarihsel kökenine bakıldığında ilk çağlardan bugüne bir ifade yöntemi olarak; bazı dönemlerde ise sanatsal bir duyarlılıkla kullanıldığı görülmüştür. Özellikle sanat ve zanaat alanlarında yazı bir ihtiyaç doğrultusunda kullanılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde sanatsal çalışmalarda yazı, kavramsal bir çerçeveye oturmuştur. Bunda 19. yüzyıl Sanayi Devrimi ve 20. yüzyılda yaşanan bilim, sanat ve teknolojiye ilişkin değişiklikler etkili olmuştur. Ayrıca sanatta farklı disiplinlerin birarada kullanılması yazıyı sanat yapıtına dahil edebilmenin önünü açmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında Batı sanatında yazı, kübist kolajlarda malzeme olarak, Dadaistlerde grafiksel bir öge ve ifade yöntemi olarak, Sürrealist resimde ise imge olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında Dada ve Sürrealizmin referanslarıyla ortaya çıkan akım, ekol ve yönelimlerde kavramsal bir çerçevede, fikirle buluşmuştur. Özellikle Kavramsal sanatta bir fikrin, düşüncenin ön plana çıkmasıyla yazı bir temsil olarak değil, yazı olarak birçok sanat yapıtında yer almıştır. Beden sanatı, video sanatı, performans sanatı gibi dönemin alternatif ifade söylemlerinde yazı bazen mesajı doğrudan ileten bir unsur, bazense konuyu bütünleyici bir öge ya da kavramı açıklayan bir metin olarak sıklıkla kullanılmıştır.

1970'lere gelindiğinde ise sanatta resmin yeniden önemli bir noktaya gelmesiyle sanatçılar, etik, kimlik, politika, toplumsal olaylar gibi konularda boyaya başvurmuşlardır. Bu resimlerde yazı, plastik bir öge olarak aynı zamanda mesaj iletme kaygısıyla kullanılmıştır. 1980'ler sonrası reklam öğeleri ve sloganlarının grafiksel çalışmalarda yazıyla ifade edildiği görülmüştür.

2000'lerde postmodern dönemin sanat ruhunun da bir sonucu olarak; bir sanatçının birçok konuda farklı tekniklerle, farklı disiplinlerle çalıştığı; yazının bu çalışmalarda kavram, imge, mesaj, slogan, malzeme olarak; yapıtı açıklayıcı, bütünleştirici ya da doğrudan kendisi olarak kullanıldığı görülmüştür.

Türkiye sanatında yazı kullanımında herhangi bir üslupçuluğun olmadığı, yazının sabit bir görsellikten oluşmadığı, çok çeşitli ve farklı ifade biçimleriyle güncel sanatta kullanıldığı görülmüştür. Türkiye sanatında geçmiş ve gelenekle kurulan ilişkilerin yazının varlığıyla daha anlatımcı, daha okunaklı bir hale geldiği sonucuna varılmıştır.

Murat Morova yazıyla, ait olduğu kültürle günümüz sorunları arasında felsefi bir bağ kurmuştur. Murat Morova'nın sanatsal pratiği detaylı olarak incelendiğinde; Balkan Naci İslimyeli'nin Deli Gömleği serisi ile Morova'nın Üryan serisinde biçimsel benzerlikelerin bulunduğu; Canan Şenol'un "Dışarıda Çok Kötülük Var" odası ile Morova'nın Dil-Suret serisinde çıkış noktasını oluşturan Tasavvuf- tekke kültüründe geçen çile odaları arasında duygusal vurgu açısından anlamsal bir yakınlık olduğu; Kutluğ Ataman'ın çalışmaları sonucu ortaya çıkan

otoportre mantığının Morova'nın "Ten Yorgunu" çalışmalarında okuması yapılabilecek otoportre mantığıyla yakınlık kurduğu görülmüştür.

Morova ile yapılan röportajda; sanatçının çalışmalarında yer alan geleneksel öğelerin geleneğin çağdaş bir dil ile yeniden yorumlandığı ve bu yaklaşımıyla sanatçının yeni açılımlara yöneldiği; kendi köklerinden, geçmişinden beslendiği; bunun bulunduğu toplumla doğru ilişki kurabilmenin bir yolu olduğu sonucuna varılmıştır.

Kişisel uygulamalardaki yazıya yönelik kaygıları araştırmak, anlamak, derinleştirmek üzerine başlayan çalışma, uygulamaları teorik bir zemine oturtmak açısından etkili olmuştur. Ayrıca araştırma, uygulamaların plastik açıdan da gelişmesini ve şekillenmesini sağlamıştır. Tez sürecinde yapılan uygulamalar ilk bakışta iki farklı biçimde görünmektedir. Bu uygulamalar birbirinden farklı gibi görünse de özünde birbirini tamamlayan, birbirinin zeminini oluşturan, birbirini plastik olarak besleyen, geliştiren uygulamalardır. Bu anlamda uygulamaların ilk örneklerinde yazı üst üste bindirilen okunaklı olmayan plastik formlar iken, sonraki çalışmalarda çizginin gücü ile ifade edilen konstrüktivist plastik bir etkiye dönüşmüştür. Yazı bu çalışmalarda tanınan ancak okunamayan bir form olarak resimlerde yerini almıştır. Sanayi toplumu insanı bir makineye dönüştürmüş ve tabiata yabancılaştırmıştır. Kültürümüzün bir parçası olan aşinalık oluşturan arapça harflere yabancılaşmamızla arasında benzerlik kurulmaya çalışılmıştır.

Geçmişten bu yana sanatsal ifade biçimleri arasında yerini koruyan yazının, 20. yüzyılın başından itibaren plastik bir unsur olma özelliğinin yanı sıra kavramsal bağlamıyla da sanatçıların önemli ifade araçlarından biri olduğu sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- [1]. Abidin Elderoğlu. (2019, Aralık 1). http://www.turkishpaintings.com: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=60 adresinden alındı
- [2]. Aksoy, P. (2014). Resim ve Yazı Diyalektiğinin Günümüz Açılımları. İstanbul: Işık Üniversitesi.
- [3]. Alkanlı, Y. (2011). Türk Resim Sanatında Yazı. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- [4]. Altuğ, E. (2002). Ergin İnan Sergisi. Z. Rona, & A. Antmen (Dü) içinde, *Türkiye Sanat Yıllığı 2001*. İstanbul: Sanat Bilgi Belge Yıllık Dizisi-2.
- [5]. Altuğ, E. (2005). Tanrısal Erdemin Protesto Gösterisi. *Sanat Dünyamız*(95).
- [6]. Atkinson, T. (1969/2011). Art-Language Dergisinin Editör Yazısı. C. Harrison, & P. Wood (Dü) içinde, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev., s. 933). İstanbul: Küre yayınları.
- [7]. Buchloh, B. (2009). Jenny Holzer / İlgilere Duyurulur. *Sanat Dünyamız*, 98.
- [8]. Çalıkoğlu, L. (Dü.). (2010). *Balkan Naci İslimyeli- Nedret Öztokat- 16 Mayıs 2010*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- [9]. Çalıkoğlu, L. (Dü.). (2010). *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Bellek Sergi Konuşmaları- Türkiye'de Çağdaş Sanatın Gelenekle Olan Bağı*. İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- [10]. Çalıkoğlu, L. (2010, Nisan 17). *Gelenekten Çağdaş Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek- Sergi Konuşmaları- Murat Morova*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- [11]. Çalıkoğlu, L. (Dü.). (2010). *Gelenekten Çağdaş Sergi Konuşmaları- Ergin İnan*. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- [12]. Demirel, D. (Dü.). (2010, Nisan 21). *Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi, 2010*. Kasım 22, 2019 tarihinde <http://istanbulmuseum.org: http://istanbulmuseum.org/artists/hakan%20onur.html> adresinden alındı
- [13]. Fineberg, J. (2011/2014). Yetmişlerde RESim. *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri* (G. E. Yılmaz, Çev.). içinde İzmir: Karakalem Yayınları.
- [14]. Foucault, M. (2012). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [15]. Heartney, E. (2008/2008). Sanat ve Anlatı- Mostmodern Öyküleme. E. Heartney içinde, *Sanat & Bugün* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank.
- [16]. Huelsenbeck, R. (1920/2015). Dadaist Manifesto. *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* (E. Gen, Çev., s. 115). içinde İstanbul: İletişim yayınları.
- [17]. *İstanbul Modern*. (2008). Aralık 08, 2019 tarihinde www.istanbulmodern.org: https://www.istanbulmodern.org/tr/uyelik/genc-modern/vahit-tuna-sunshine_1544.html adresinden alındı

- [18]. ışık, o. (2008). *sanat*. ankara: iletişim.
- [19]. Jean, G. (2001). *Yazı İnsanlığın Belleđi*. (N. Bařer, Çev.) İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- [20]. Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileřim. 6(25).
- [21]. Köktürk, ř., & Eyri, S. (2013). Dilbilim Ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak. II.
- [22]. Kurumu, T. D. (Dü.). (tarih yok). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Aralık 10, 2019 tarihinde GÜNCEL TÜRKÇE SÖZLÜK: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=VEK%C4%B0L> adresinden alındı
- [23]. Lippard, L. R. (1983/2009). Zamanın Biçimleri: Yeryüzü, Gökyüzü, Sözcükler ve Sayılar. *Sanat Dünyamız*(110 Bahar), 121.
- [24]. Madra, B. (2009, Eylül 11). *PASSWORD ISTANBUL, Point Hotel, Barbaros*. Kasım 22, 2019 tarihinde <http://www.beralmadra.net/>: <http://www.beralmadra.net/exhibitions/password-istanbul/> adresinden alındı
- [25]. Morova, M. (2015). *Murat Morova "Hořgör Yahu"*. Kasım 22, 2019 tarihinde <http://muratmorova.com/>: <http://muratmorova.com/work/2015-ravi/> adresinden alındı
- [26]. Özpınar, C. (Bahar 2009). Yazı Olarak Sanat Yapıtı. *Sanat Dünyamız*(110), 51.
- [27]. Sağır, Ç. (2008). Gülsün Karamustafa. E. Y. İpek Duben (Dü.) içinde, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni açılımlar*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [28]. Sarnıç – Sait Faik Abasıyanık. (tarih yok). Aralık 08, 2019 tarihinde <https://www.insanokur.org/>: <https://www.insanokur.org/sarnic-sait-faik-abasiyanik/> adresinden alındı
- [29]. Schick, İ. C. (2017, Nisan 20). *Post-modernizm, minyatür sanatı ve Canan (şenol)*. 11 22, 2019 tarihinde <https://t24.com.tr/>: <https://t24.com.tr/k24/yazi/post-modernizm-minyatur-sanati-ve-canan-senol,1182> adresinden alındı
- [30]. Selçuk, E. (2017, Kasım). Disiplinlerarasılık Üzerine Deneysel Yaklaşımlar ve Uygulamalar. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- [31]. şengel, D. (2015). Düşkün İkona- gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım 1981-1992. İstanbul: SALT Araştırma ve Programlar.
- [32]. Topluluğu, S. T. (1997). Çalışma- 3. İstanbul: Birlik Ofset.
- [33]. Tzara, T. (1916/2015). Dada Manifestosu. A. Artun (Dü.) içinde, *Sanat Manifestoları* (K. Özsezgin, Çev., s. 118). İstanbul: İletişim yayınları.
- [34]. Weintraub, L. (1996/2009). On Kawara 23,056 Gün. *Sanat Dünyamız*(2009 Bahar), 129-130.
- [35]. Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. yüzyıl sanatını yaşamak*. İstanbul: Hyalperest Yayınevi.
- [36]. Yılmaz, A. N. (2009). Cinsellik Ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Kutluğ Ataman. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Sergisi*, 1(3), s. 118.

- [37]. Yılmaz, M. (2006). *Modenizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- [38]. Yörüker, S. (2006). *Shirin Neşat'ın Sanatında Kimlik, Beden, Yazı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.



ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Mehmet İdris EŞKİL

Doğum Tarihi : 21/02/1969

E-mail : mieskil@hotmail.com

Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Resim İş Eğitimi Bölümü	Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi	1997
Yüksek Lisans			
Doktora			

Görevler :

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yıl
Görsel Sanatlar Öğretmeni	Atatürk Lisesi	1998

ESERLER (Makaleler ve Bildiriler)

- 1.
- 2.
- 3.