

160408

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

GÖRSEL-SÖZEL KARŞITLIĞINDA RESİM

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20016052 Şevket SÖNMEZ

Danışman:
Yrd. Doç. Gülçin ÖZDEMİR

İSTANBUL- 2004

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
RESİMLER LİSTESİ.....	V
GİRİŞ.....	VI
1.1.GÖRSEL ÜRETİM.....	1
1.2.SÖZEL ÜRETİM.....	5
1.2.1Yazılı metin- Yazı.....	7
2. SÖZCÜK-RESİM.....	12
2.1. Ne.....	12
2.2. Vitrin-İlüstrasyon.....	15
3. SÖYLEM KAVRAMINA DAİR.....	23
3.1. Sanatçı Söylemi.....	32
3.1.1. Klee.....	32
3.1.2.Magritte.....	40
3.1.3.Balthus.....	48
3.2. Metin İle Görüntü Arasındaki Egemenlik ilişkisi.....	53
3.3 Sanat Bağlamında Güncel.....	58
3.4. Sanatsal Tavır.....	63
4.SONUÇ.....	68
5.KAYNAKLAR.....	70
6.ÖZGEÇMİŞ.....	72

ÖNSÖZ

Görsel bir üretim biçimi olarak resim eylemi, belli bir araştırmanın konusu haline geldiğinde, birçok açıdan incelenebilecek bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, eser, yorum bütününde gelişen süreçler bu çalışmanın ana eksenidir. Özellikle sözel ve görsel üretim biçimleri arasındaki nitelik farkları, öznel ve genel bakış açılarıyla incelenmiş, kişisel deneyimlerden de yola çıkılarak örneklemelerde bulunulmuştur. Görsel ve sözel üretimlere, yazının yapısına ve işleyişine dair açıklamalardan sonra, bunların, kişisel açıdan, resim yapma süreçlerinde ne şekilde etkili olduğu iki ayrı resmin fiziksel ve düşünsel oluşum aşamaları içinde açıklanmaya çalışılmıştır.

Sözel üretim bağlamında ‘söylem’ konusu çeşitli bakış açılarından ele alınmış bu kapsamda üç ayrı ressam, eserleri ve sözlü-yazılı üretimlerinden örneklerle çalışmaya dahil edilmiştir. Bu üç ressam arasında karşılaştırmalara gidilmiştir.

Günümüzde aktif olarak resim yapan bir grup sanatçı ile konuya bağlı mülakatlar oluşturulmuş, elde edilen sonuçlardan örnekler çalışmanın son bölümünde sunulmuştur. Resim-sözcük karşıtlığı açısından her dönemde geçerliliğini koruyan olgular, öznel bir bakışla incelenmiş ve sınırlı bir kapsamda da olsa tartışmaya açılmıştır. Sanat tarihinin bulgularından faydalanılmakla beraber, dolaşım halinde olan her eserin güncel olduğu kabul edilerek yöntem açısından tarihsel bir sıralama gözetilmemiştir. Konuyla ilgili genel kabullerin sorgulanmasıyla elde edilen kişisel çıkarımlar çalışmanın bütününe yayılmış durumdadır. Araştırmamın planlanması ve düzenli bir biçimde ilerlemesi için bana yol gösteren danışmanım Yard. Doç. Gülçin Özdemir’ e ve yoğun çalışmaları arasında araştırmam kapsamında gerçekleştirdiğim mülakatlar için bana zaman ayıran tüm ressamalara göstermiş oldukları anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

ÖZET

(GÖRSEL-SÖZEL KARŞITLIĞINDA RESİM)

Resim yapma sürecinde, görsel ve sözel oluşumların temel karşıtlığına dayanan bu çalışma, görsel üretim biçiminin doğası ve sözel üretim biçimleriyle ilişkisini kişisel deneyimlere bağlı olarak açıklamaya çalışarak başlar.

Görsel üretimin en yalın haliyle ele alınarak resim eylemi bağlamında anlatımı, sözel üretim, dilin işlevi ve yazının yapısına değinildikten sonra, sergilenen çalışmalara dahil olacak iki yapıt üzerinden, sözcük-resim ilişkisinin incelenmesiyle devam eder. Bu bağlamda sözel kullanımların-görsel birer eleman olarak- resme dahil oluşlarına dair inceleme “Ne” isimli çalışmada, sözel üretimin öncelikli bir tema olarak verili hale geldiği durumlar ve ilüstrasyon olgusuyla ilgili inceleme “Vitrin” isimli çalışmada dair yorumlarla örneklenmektedir. Bu kapsamda ayrıca dil ve yazının tarihsel dönüşümleri de ele alınır.

Sözel üretimler ve sanatçının tarihsel, toplumsal konumu arasındaki bağlantı bizi ‘söylem’ kavramına götürmektedir.

Söylem kavramının kökeni ve kullanım durumlarıyla beraber dilimize yerleştiği süreç de ele alınmıştır. Söylemin dil kullanımıyla doğrudan bağlantısı, bizi üç ayrı sanatçının dil kullanımını ve yapıtlarını incelemeye götürmüştür. Klee, Magritte ve Balthus arasında karşılaştırmalara gidilmiştir.

Son bölümde resim yapma süreçleri yakından tanınan bir grup sanatçıyla yapılmış mülakatlardan elde edilen sonuçlar ‘metin ile görüntü arasındaki egemenlik ilişkisi’, ‘sanatta güncel’ ve ‘sanatsal tavır’ sorunlarında öne sürülen görüşler olarak ortaya serilmektedir.

Sonuç olarak söz konusu olan, bir etkinlik alanı, bir üretim biçimi olarak resim yapma eyleminin ele alınması, öznel ve genel bakış açılarıyla incelenmesi ve başka üretim biçimleriyle-özelde sözel üretim biçimleriyle- karşılaştırılmasıdır. Buradan da sanatçının -bir ressam olarak- söylemine dair ipuçları elde edilmesi umulmaktadır.

SUMMARY

(PAINTING ON THE CONTRARY OF VISUAL AND VERBAL)

In the creation process this piece of art which is based on the contrast of visual and verbal formations, explores the relationship of nature of formation of visual production and its relations with the verbal production forms related to my personal experience.

Exploration of visual production in the basic form in the artistic context, verbal production , function of the language and the structure of the text continues with the analysis of the relationship of language and art through two pieces of art which will be exhibited, after having referred to the structure of the text, function of the language and verbal production.

In my work titled "What" exemplifies the usage of words as a visual element. Within my work titled "Shop Window", illustration fact in painting is sampled with personal experiences.

Also in this scope the historical evolution of language and scripture is being discussed.

The intercourse between the verbal productions and the historical and social condition of the artist leads us to the concept 'diction'.

The origin of the concept "diction" and its disposal conditions and the process that it is settled in our language is also discussed. The direct link between the diction and the usage of language leads us to explore the usage of language and the art works of the three different artists. Klee, Magritte and Balthus are compared.

In the last part, 'the hegemonic relationship between the text and the image', the problems of the contemporary and artistic behaviors in art are being explored with the help of the consequence of interviews which are made with the group of artist whose creation processes are well known.

As a consequence, the action of painting as an area of activity and as a form of production is being held. The aim to analyze the creation processes of painting with the subjective and general point of views while comparing with other production forms like verbal in personal.

Through this it is expected to get the hints of the artist's diction as a painter.

RESİMLER LİSTESİ

Resim1. Şevket Sönmez “Ne”.....	12
Resim2. Şevket Sönmez “Vitrin”.....	18
Resim 3. P.Klee “Childish Again”.....	32
Resim4. P.Klee , “Moonrise at St. Germain (Tunis)”.....	38
Resim5. P.Klee, “Kettle-Drummer”.....	39
Resim6. R.Magritte “Ceci n’est Pas Une Pipe”.....	40
Resim7. R. Magritte “Büyülü katalog”.....	46,47
Resim.8 Fotoğraf: Martine Franck (Balthus’un stüdyosu, La Rosiniere).....	52

GİRİŞ

Söz konusu olan, bir etkinlik alanı, bir üretim biçimi olarak resim yapma eyleminin ele alınması, öznel ve genel bakış açılarıyla incelenmesi ve başka üretim biçimleriyle-özelde sözel üretim biçimleriyle- karşılaştırılmasıdır. Bu yaklaşımın resim çerçevesinde sanatçının 'söylemi' ne dair bize ipuçları verebileceğini düşünüyorum. Bu çalışmanın ikinci bölümünde ele aldığım ressamlar-söyledikleri-yazdıkları ve özyaşamöyküsel tarafları da yukarıdaki tanımın oluşturduğu kapsam içinde düşünülebilir .

Kendi yapıtlarımdan yola çıkarak, resim bağlamında görsel ve sözel üretim dünyalarının niteliklerine dair ipuçları elde etmeyi umuyorum.

Aktarmaya çalışacağım süreçler yaşanmış birer deneyim olarak belirgin özelliklere sahip.

Bu özelliklerin yaşantının ya da deneyimin kendisine has -kendinde- şeyler olduğunu görebiliyorum. Bu bakımdan 'orada' yaşanmış fakat başka bir biçimde de olsa şimdi 'burada' olan durumun kendisini aktarmaya kalkışmak sorunludur. Bir süreç içinde sayısız etkenin katılımıyla yaşanmış bir şey ve onun sonucu ve ya sadece tortusu olarak önümüzde duran resim. Resim hem bir olayın kendisi olarak hem de belli başlı olayların sonucu olarak var. Bu süreçte sürekli ikili ayrıştırmalarla düşünmeye başlarsak işimiz kolaylaşır. Orası ve burası, o zaman ve şimdi, ben ve o. Dilin kendisine has dizgesi ya da yapısı işte buralarda biryerde devreye girmektedir belki de, uzam-zaman içinde yaşanmış, 'varolmuş' olanla kişisel olarak iç dünyamızda-benliğimizde kalan hali yani bir başka 'varlığı' arasındaki uyum artık dağılmalıdır. Metni oluşturmak yani kelimeleri arda arda sıralayarak bir başka yapı oluşturmak için buna mecburuz.

Dili oluşturan harfler-kelimeler-cümleler başlı başına birer sistem olarak kabul edilirse bu sistemin resimsel maceranın neresinde devreye girdiği, kendini göstererek ortaya çıktığı ve etkiliği olduğu araştırılmaya değer.

Ancak benim çalışmamın doğrudan böyle bir amacı ve iddası yok. Resim eylemi benim düşünce dünyamda bir birim oluşturuyor, bir başlangıç noktası olarak oradan yola çıkabilirim, hemen karşısında kocaman ve bulanık bir 'BEN' duruyor, o da başka bir birim.

Böylece tamamen yalıtılmış ve soyut bir ortamda bu iki birimin yanyana görüntüsü karşısında, onları ve onlara göre olan şeyleri görmeye-adlandırmaya çalışarak, ilişkilerini ve bu ilişkilerin kişisel düzeyde bendeki yansımalarını merak ederek bir 'metin' hazırlamaya, 'yazı' yazmaya girişebilirim.

Ancak bu metnin de o kurgulanmış, yalıtılmış zihinsel platformda bir birim olduğunu hatta bugüne kadar yazıya, yani kelimelere ve işleyişlerine dair herşeyin de ona dahil olacağını gözden kaçırmamalıyım. Bunu unutmamalıyım. Biraz sezgisel bir temkinlilik bu.

Bireysel olarak benim varlığıma yapıcı bir şekilde katılan 'şey' lerin sürdürülebilir nitelikler taşımasını her zaman önemsedim, ancak bunların ortaya çıkartılıp korunmasında akılyürütmelerin yeterli olamayacağını görüyorum.

Belki de artık aklımda net bir şekilde birer birim olma özelliklerini kaybetmiş yaşantıların toplamından bu sezgisel tutum ortaya çıkıyor.

Deneyimlerimi birer 'deneyim' olarak biliyorum, onların aktarılması ya da yazı yoluyla aktarımına girişilmesi de başlı başına bir deneyim.

Bu işin gerektirdiği şartlar da yaşamsal önemde bence, örnek vermem gerekirse yazılı anlatımda kaçınılmazlardan birisi olan 'mesafe'den bahsedebilirim.

Olaylar, eylemler ve benliğimiz bir bütünlük taşıyor. Duyumsamayla birebir yaşanan şeyler adlandırılma aşamasında bizden uzaklaşıyor gibidir, araya mesafe koyarız. Tanımlamanın, isim koymanın doğasıdır bu.

Bu açıdan düşününce, burada belki de yabancıysam olduğum ve ya bugüne kadar kendimi öyle gördüğüm bir sistemi kullanmak onun dizgesine dahil olmak zorundayım. Bu noktada beni ilgilendiren de kişisel düzeyde bu çabanın sonuçları. Bence bu sonuçlar birer 'çözüm' niteliği taşımayacaktır. Bir sorun olarak adlandırılabilirse görsel-sözel karşıtlığına dair bir açıklama da getirmeyecektir.

Ancak belki de çok geniş sınırlara sahip bir meselenin muhatabı olarak benim ve eylemlerimin küçük bir kısmını örnekleyecektir.

Bütün şüphelerimle beraber böyle bir çabanın kendim için faydalı ve gerekli olduğunu düşünüyorum.



1.1. GÖRSEL ÜRETİM

Görmek temelde iki boyutlu yada iki aşamalı bir eylemdir. Fiziksel olarak gözümüze yansıyan ışığın oluşturduğu görüntünün zihnimize ulaşması ve anlam kazanması.

İnsan dünyaya geldiği andan itibaren bir görüntü oluşturur. Görünerek varolur. Zihnimize görüntüyü algılama ve anlamlandırma süreçlerini eşzamanlı olarak yaşarız. Ancak bütün bunlar temel ve ortak bir gerçeklik algısının varlığına güven duyarak söylenebilecek şeylerdir. Her insan ‘çocuksu’ olarak adlandırılacak bir temel gerçeklik algısına sahiptir. Çocuksu gerçekçiliğimizle güneşin her gün ufukta alçalarak batmakta olduğunu görürüz. “Güneş batar ve ertesi gün yeniden doğar. Bunu görerek öğreniriz.”¹ Daha sonra, güneşin batmadığını dünyanın döndüğünü öğreniriz. Böyle bir döngü içinde bildiklerimiz gördüklerimize dahil olur ve onları dönüştürür. Bu örnekten yola çıkarak kendimiz ve evren hakkındaki bilgilerimizin büyük oranda görsel bir içerik taşıdıklarını vurgulayabiliriz.

Dünyanın döndüğünü, çevresindeki gezegenler ve güneş sisteminin genel bir panoraması eşliğinde düşünürüz. Görüntünün kavramsal olarak düşünüldüğünde genelde sabit bir durum olduğu varsayılır çünkü gözümüzle belli bir noktayı odaklayarak onu bir çerçeveye oturmaya alışkınızdır. Ancak evrende hiçbir şey tam anlamıyla sabit değildir. Görsel içerikler birbirlerine sonsuz sayıda ve hızda bağlanarak bir ağ oluştururlar.

İnsan düşüncesinin yapısı ya da işleyişiyle ilgili her zaman tartışmalı bir sorun mevcuttur. Temelde kavramlarla mı yoksa görüntülerin organize edilmesiyle mi düşünce üretiriz. Belki de kavram haline gelebilmiş olguların yalnızca görsel içeriklerinden söz edilemez, kavram fenomenlerin eşliğinde onlarla iç içe oluşmaktadır.

Ancak daha geriye, bu oluşumun hayali başlangıç noktasına dönmeye çalışırsak ne olur? Bunu ifade etmek çok zordur, belki de imkansız.

¹ BERGER, John, “Görme Biçimleri” Çev. Yurdanur Salman, 8. Basım 2002 Metis Yay. İstanbul, s.7.

Çünkü burada söz konusu olan bir başlangıç noktasıdır, bu başlangıcın temelinde bir 'görüntü' olduğunu idda etmeye tenezzül edilebilir, ama bu durumu açıklayabilecek bir tarif ya da ifadeden söze dilemez. ' Her şeyden önceki o nirengi noktası bir görüntüydü' önermesi hiçbir şey anlatmaz. Ama buradaki anlam zayıflığı beni rahatsız etmiyor çünkü zaten sözlü-yazılı ifadenin doğası, kendisini o başlangıcın uzağında durarak göstermektedir. Bir şeyi tanımlanma aşamasında zihinsel bir yabancılaşma, uzaklaşma yaşarız. Bu anlamda sözel ifade ikincil bir üretimdir denilebilir.

'Denize girersem ıslanırım.'

Denizi, deniz olduğunu bilmeden çok önce gördüm, ıslanmanın anlamını hiç bilmeden defalarca ıslandım. Su damlalarının insan teninden süzülüşlerini, yerçekimi kanunu öğrenmeden çok önce gördüm. Denizdeki suyu denizin görüntüsünden bağımsız düşünemiyorum. Tenimdeki ıslanma ürpertisini, süzülen damlaları görmeden anımsayamıyorum. Nitelikleri isimlere bağladım, deniz engindir, ufuk sonsuz.

Bu deneyimlerin de birer bilgi oluşturduğunu kabul edersek artık görsel üretimin doğasından söz edebiliriz. Burada söz konusu 'bilgi' belli metinlerin kapsamında aktarılabilecek bir bilgi değildir. Alfabeli uygarlığımızın doğurduğu alışkanlıklar içinde 'paradoksal' bir düşünce biçiminden sezgisel yolla çıkarılacak ipuçlarından söz edilebilir yalnızca.

Görsel üretim olarak adlandırılan belki de salt görüntünün doğasından pek uzak değildir, görsel olanı algılama evresinde yaşadıklarımız onu dönüştürme evresinde yaşadıklarımıza benzemektedir, görüntünün doğası üzerine düşünmek bir bakıma görsel üretim eylemi üzerine düşündürmektir.

Görsellik, günümüz hayatında çok büyük önem taşımaktadır, modern birey, kent yaşamı içinde, üretilmiş imge bombardımanı altında hayatını sürdürür.

Genel anlamıyla görsel üretim bütün sanat tarihindeki yapıtları, çağdaş teknolojilerle üretilen fotoğraf, film, resim vb. ile beraber ‘medya’ imgelerini de kapsar (bu medyaların aslında kelimenin ilk anlamıyla birer aracı olmadıkları kendi görselliklerini kendi bağlamlarında üreten birer bağımsız özne veya ‘aygıt’ oldukları günümüzde yaygın olarak kabul görmektedir).

Ancak bütün bu çeşitlilik içinde genellemelere gitmek de zor değildir. Üretilmiş görüntünün algılanması ve işlenmesi de sonuçta fiziksel tepkilerimize bağlıdır, bu bakımdan doğanın bize sunduğu görsellikle kendi ürettiğimiz arasında (en azından bu araştırmanın kapsamında) da bir fark gözetmeyebiliriz.

“İmgeler, bizlere bir şeyler *söylemekten* ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını-
belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle-önümüze koymaktadır.”²

Burada söz konusu olan görsel bir üretim olarak resim eylemidir. Resim alanı, evrensel kültür hayatımızda belli başlı bir alan olarak-örneğin müzik gibi-kendini konumlandırmamıştır, çoğu zaman müziğin bir sanat olduğunu bile hatırlamaya gerek duymayız ; müzik düşünce dünyamızda müzik olarak sağlam bir yere sahiptir. Resmin ayrı bir alan olarak varlığı tartışmalıdır, belirsizdir, belki de bir yere oturtulacaksa öncelikle ‘sanat’ olmak durumundadır. Nitekim İngilizce’de sanat kavramı daha çok plastik sanatlara gönderme yapar. Resim alanında yaşanmış dönüşümler insan hayatındaki radikal değişimleri (devrimler, savaşlar vb.) çok canlı olarak temsil etmiş buna bağlı olarak da tarihsel açıdan resmin kendisini sorgulanır durumda bırakmıştır. “ Modernizmin en belirgin özelliği olan özeleştir, zaman zaman bir intihar düşüncesine de eşlik eder.”

Buradaki ölüm düşüncesinin ben, daha çok sözel üretim dünyasının kalıplarında varolabilen ‘tarihsel’ bakış açısına bağlanabileceğini düşünüyorum. Sanat tarihi kurgulanmış bir projedir.

²LEPPERT, Richard, 2002, “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, Çev. İsmail Türkmen,Ayrıntı Yay. s,17.

Çağdaş bireyin artık ayırımını yapamayacak kadar içine saplanmış olduğu düşünce alışkanlıklarından nasibini almış, hatta bu alışkanlıkların zorunlu bir uzantısı olarak ortaya çıkmış bir kurgudur.

Geçmiş nesillerin elle tutulur yapıtları tarihin kendisi, onların varlığında temellenen yorumlar da sanatın tarihidir. Bugün artık kimse tarihin sadece 'yazılı' tarih olduğunu idda edemez . Tarih kurulmuş ve kurulmakta olan bir yapıdır ve bu yapının geleneksel yorumlanma biçimi, örneğin resim eylemi irdelenirken açıklayıcı olmaktan çok engelleyicidir.

Resim düşüncesi, gökyüzü hakkında herhangi bir 'nesnel' bilgiye sahip olmayan öznenin 'mavi' ile ilgili deneyimine benzetilebilir. Gökyüzü ve mavi (aralarındaki mesafesiz ilişkiyle) olgusal bir nitelik kazanmadan çok önce bir araya gelerek 'görsel üretim' i başlatırlar.

Resim yapma sürecinin temelinde 'metin' halini alıp dönüşemeyecek bir görsellik mevcuttur. Görsellik, onu oluşturan özneyi de kapsayarak kendi ilişkilerini-yaşantısını- gösterene dek yoğunlaşır bu süreç ardi ardalık içermez, eşzamanlılık esastır.

Bu yaşantı kendisiyle haşır neşir özne açısından başlı başına, çok boyutlu bir meydan okumadır. Varlığın bilgisine ya da bu bilginin içinde olduğu kültürel 'dizge' ye karşı bir meydan okuma. Tanrısal yaratılış bilincine bir meydan okuma. İnsan ya da evrenin o anki durumuna karşı bir meydan okuma. Klee, şu anki biçimi bakımından bu dünyayı açıkça yadsımaktaydı, resmin ölümü şiarında ayrıcalıklı bir yere sahip Yves Klein, Nis plajına uzanmış gökyüzünü seyrederken bu masmavi engin görüntünün altına fantastik imzasını atmıştı, resim meydan okumadır, 'görsel üretim' burada bütün bir gökyüzünü resim olarak belleyen zihnin, her şeyden önce o gökyüzü görüntüsü tarafından kışkırtılmasıyla başlamıştır.

Resmi bir deneyim olarak yaşamış ama aynı zamanda bir yazar ve eleştirmen olan John Berger, resim yapma eylemine bir tanım getirme çabasıyla bu meydan okumaya "varlıkla yokluk arasında bir diyalog" adını verir.

“ Resim, zamanın ve görülebilir olanın, bir çift halinde birlikte oluşturduklarını bize anımsatan sanattır. Bunların birlikte oluşturdukları yer, olayların zamansal bir sıralanış içinde, görünümünün de görülen bir dünya içinde birleştiği insan zihnidir. Zamanın ve görülebilir olanın böylece birlikte oluşmasıyla, varlıkla yokluk arasında bir diyalog başlar. Bu diyalogu hepimiz yaşarız.”³

1.2. Sözel Üretim

“ Dilin işlevi, başlıcası görme duyusu olan çeşitli duyularımız aracılığıyla bize ulaşan şeylerin, soyut ve yenilenebilir göstergeler (biçimbirim) ve seslerle (sesbirim) temsilini sunmaktır.” Richard Lepperd ⁴

Lepperd’ in de hatırlattığı gibi dil, kendisini anlamlandırma uğraşında insanın kullandığı yegane araç olmayıp en ‘sık’ kullandığı araçtır. Bu bakımdan nesnel bir araştırma konusu olarak incelenmesi güçleşmektedir.

Dili oluşturan sözcüklerin ana özelliği barındırdıkları ‘temsil’ potansiyelidir (temsiliyet sorunu çağımızda çeşitli eleştirilere maruz kalmış ve dönüşmüştür) denilebilir. Konuyla ilgili farklı görüşlere rağmen bir sözcüğü, bize aktardığını varsaydığımız içeriği düşünerek yaşar kıldığımızı söyleyebiliriz. Öncelikli olarak böyle bir tutumu benimsemek sözcüğün işlevini yerine getirmesini sağlar. Bu da sözlü üretimlere bağlı bütün işlevlerin temelde bir inanç sorununa dayanabileceği varsayımına götürür bizi, temsil düzeneklerinin varlığına ve işlerliğine dair bir inancımız olmadan dil yoluyla bir iletişime geçmek mümkün olabilir miydi?

³ BERGER, John, “Picasso’ nun Başarısı ve Başarısızlığı”, 2002 Metis Yay. İstanbul, s.7.

⁴LEPPERT, Richard, 2002, “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, Çev. İsmail Türkmen,Ayrıntı Yay. İst.s,16. .

Bu bakımdan temsiliyet iddiasına karşı geliştirilen dilbilimsel eleştirinin (Derrida ve arkadaşlarının metinselliğini ön planda tutarak yazının herhangi bir aktarımında bulunmadığına, yalnızca kendisini temsil ettiğine dair görüşler) put kırıcı bir niteliği olduğunu söyleyebiliriz.

Ancak bu eleştirinin kendisi, tek başına sözel üretimin doğasına dair kapsamlı bir bilgi edinmeye yeterli değildir.

Sözel üretim dünyası, ancak kendi dizgesinden bağımsız bir başka alanla yan yana düşünüldüğünde kendini belli eder. Gündelik tutumlar içinde sözel biçimlendirme, yayılcı yapısıyla zihin dünyalarımızdaki ‘bilinçli ve bilinçdışı farkındalıklar’ ımızı kapsar gibidir. Öte yandan görsel sanatları ve bizim üzerimizdeki etki biçimlerini düşündüğümüzde anlama dair ‘sözel’ olanın uzaklaşması bizi onun doğası üzerine düşünmeye itmektedir.

Resmi sözel üretim dünyasının bir uzantısı ya da ona özdeş bir araç gibi görmek yaygın bir tutumdur, böyle bir tavrın dil-sözcük-yazı üzerine sezgisel ve şüpheye bağlı düşünce üretmesi gereksizdir. Burada, inançlı öznenin iradesi baskındır diyebiliriz.

“...Resmin sözcüklerle ifade edilebilecek ya da iletilebilecek şeylerin sözel-olmayan bir ikamesi olduğunu ima etmek çok kolaycı ve son derece yanlış olur (nitekim, ironiktir, sanat *üzerine* yazılan koca bir literatür, imgelerin iletişim ve ifade gücünü “açıklamak”ta sözcüklerin çoğunca aciz kaldığını teslim etmekten öteye gidemiyor). Resimler, fiziksel resim-yapma edimi dolayısıyla, görünür ama *sessiz* ve genellikle de okunabilecek sözcüklerden yoksun şeylere dönüştürülmüş insan bilincinin-düşünce ve duygusunun- ürünleridir.”⁵

Martin Jay’ in belirttiği gibi “temsil düzenekleri” ve onların sistemlerinden kurtuluşumuz imkansız; “bu düzenekler, dünyada izleyeceğimiz yolu çizmemizi mümkün kılar.”

⁴ LEPPERT, Richard, 2002, “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı, İst.s, 17.

⁵ a.g.k. s,17.

Bu anlamda bir ‘temsil düzeneği’ olarak dilin işleyişinin önemli bir parçası olan ‘yazı’ ve ‘metin’ olgularını açmakta fayda vardır.

1.2.1.Yazılı metin- Yazı

“ Yazı, aynı anda hem faydalı, hem yetersiz, hem de tehlikelidir.”⁶

Ferdinand de Saussure (1857-1913)

“ Bugün düşünüşümüz metinselse, bunun temelini kavramalıyız...Metinler sahte temellerdir”⁷

Geoffrey Hartman

Yazı bir teknolojidir. İnsanın doğal yaşamdan uzaklaşmasının yollarından biridir. Günümüzde bilgisayar teknolojisi ve elektronikteki gelişmeler karşısında yazının teknolojik bir buluş olduğunu hatırlamak zorlaşıyor, bilgisayarın yapaylığı ve doğal yaşama uzaklığı sıklıkla dile getirilirken yazının bu anlamdaki konumu ender olarak ele alınıyor.

Walter J. Ong , yazılı ve sözlü kültürün özelliklerini incelerken yazının yapay olduğunu söylemenin ona bir yergi değil, övgü olduğunu söyler. Ona göre yazı,başka yapay yenilikler gibi, belki hepsinden de daha fazla kişinin öz kaynaklarından faydalanmasını sağlayan çok değerli bir buluştur. “Teknoloji, sadece kişinin dışında kalan yabancı bir araç değil, bilincin kendi iç değişimleridir.”

Teknolojinin insan yaşamını değiştirmesi gibi yazı da bilincin yapısını değiştirir.

⁶ ONG Walter J. (2003) Sözlü ve Yazılı Kültür –Sözün Teknolojileşmesi, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, 3.Basım, Metis, s,17

⁷ a.g.k.,s,198

“...Okuryazar düşünme biçimi, kendi kendine doğal güçlerden değil, yazı teknolojisinin bu güçlerin yapısını dolaylı veya dolaysız şekillendirmesiyle çıkar. Yazı olmadan okuryazar zihni yalnız yazarken değil düşüncelerin sözlü anlatımında da şimdi çalıştığı gibi çalışmaz. Yazı, insan bilincini en çok değiştiren tekil buluştur.”⁸

Platon, Sokrates’ in ağzından yazının insani olmadığını söyler. Ona göre yazı, gerçekte sadece insanın zihninde varolan düşüncüyü bilincin dışında kurmaya çalışmaktadır. Yazıya alışan unutkan olur, kendi öz kaynaklarının dışında kaynaklara bağımlı olur ve öz kaynaklarını yitirir.(Platon’un *Pheadrus*274-7)

Yazının durağan ve edilgen dünyasındaki kapalılığı Platon tarafından eleştirilmiştir. Ong’ a göre aynı eleştiriler bugün bilgisayarlar için söz konusudur. Günümüzde anne babalar, öz kaynak sayılan çarpım cetvelini ezberleyeceğine hesap makinasına başvuran çocukları için bu eleştiriye başvurmaktadır. Bir diğer eleştiri konusu da yazının sorulara olan kapalılığıdır, bir metin bizimle konuşur gibidir ancak konuşmada soru sorup cevap alma imkanı vardır ,oyşa yazılı sorgulamada, genelde varolan metnin ‘aptalca’ tekrarından başka bir şey yoktur. Platon, ‘insanlık dışı, nesnemi’ olduğu ve belleği zayıflattığı için yazıyı suçlamıştır. Ong, Platon’un bu eleştirisini sözlü geleneğin canlı yaşam biçimiyle, yazının insan zihninin yapısını değiştirmeye başladığı dönemlerdeki değişimleri açıklamak için vurgulamaktadır. Ancak Platon bu eski geleneğe bağlı düşünme biçimini de dışlamaktadır(halk ozanlarını devletine sokmaz).

Platon’da “Biçim” anlamına gelen *idea* kelimesinin temeli görüntüdür; Latince *video*, “görmek” fiiliyle aynı kökten gelir ve bu kökten türeyen başka kelimeler, “görü” (vision), “görünür” (visible) ve video kasetine dek uzanır.

⁸ ONG Walter J. (2003) Sözlü ve Yazılı Kültür –Sözün Teknolojileşmesi, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, 3.Basım, Metis, s,97

Platon türü “biçim”, biçimsel benzeşimle kavranır. Ong, yazının tarihsel açıdan insan topluluklarının yaşamındaki yerini irdelerken, insanların yazılı metinlere yüklediği anlamları örneklemektedir.

“ Yazı, önceleri giz, büyü gücü taşıyan bir araç sayılıyordu (Goody, 1968b:236). Yazıya karşı bu ilk tutumun izleri, kelime kökenlerinde hala saklıdır; örneğin Ortaçağ İngilizcesi’nde kitap eğitimi anlamına gelen *grammartye*, veya *grammar*, giz veya büyü bilgisiyle eşanlamlı oluvermiş ve aynı kelimenin İskoç lehçesindeki şekli İngilizce’ye *glamour* olarak geri dönmüştür (büyüleyici güç). Bugün kullandığımız “dilber” (*glamour girl*!) deyimini, aslında “dilbilgisi kızı” demektir! Yine Ortaçağ devrinde Kuzey Avrupa dillerinin “*fūthark*”(eski Kuzey Germen alfabesi) alfabesi, *rune*, “büyü” kavramıyla ilintiliydi. Yazı parçacıkları, tılsımlı muska olarak kullanılsalar da (Goody, 1968b:201-3), sadece kelimeleri kalıcı kıldıkları için değerli sayılabilirler. Nijeryalı romancı Chinua Achebe, İbo köyünde okuryazar bir kahramanın önüne gelen her metni topladığını, gazete, karton, alışveriş fişlerini bile atmaya gönlünün razı olmadığını anlatır.”⁹

Matbaanın icadı ve yazılı kültürün yayılışı bugünkü zaman anlayışımızın kesinleşmesine yol açmıştır. Tarih içindeki yerimizin belirginleşmesi bellekten yazılı kayda geçilen dönemlere rastlar ancak Ortaçağ hatta Rönesans’ta bile yazılı kayıtlara tarih atıldığı ender görülmektedir (Goody). İnsanlar bu dönemde zamanı bugün gördüğümüz biçimde görmedikleri için örneğin kendi doğum tarihleri üzerine de pek düşünmezler.

⁹ ONG Walter J. (2003) Sözlü ve Yazılı Kültür –Sözün Teknolojileşmesi, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, 3.Basım, Metis, s,113

Bugünkü tarih anlayışımız yazılı kayıtların yaygınlaşmasına yol açan matbaa kültürüyle oluşmuştur.

Yazı teknolojisinin matbaa kültürüyle bütünleştiği durumda oluşan önyargıları kırmak amacıyla konuyla ilgili felsefeci ve edebiyatçılar tarafından çeşitli eleştiriler geliştirilmiştir.

Edebiyat tarihinde metinciler olarak adlandırılan akımın yazarları bu anlamda etkili olmuştur. Örneğin Jacques Derrida, zihnin dışındaki evrene ait nesnelere söylenen sözler arasında bir denklik olduğu varsayımına karşı çıkar. Bu varsayımına göre, daha önceden zihnin dışında bulunan bir nesnenin kelimeyle yakalandığı ve aktarıldığı düşünülür. Burada bir boru hattıyla ruha bir aktarım söz konusudur. Ong' un açıklamasıyla Derrida, boru hattı modelini "söz-merkezcilik" olarak tanımlar. Yazı boru hattı modelini bozar çünkü 'yazının kendine özgü bir iktisadı' vardır.

“ Dil yapıdır ve dilin yapısı, zihin dışı evrenin yapısı değildir. Bu nedenle Derrida, edebiyatın- hatta dilin kendisinin- kendi dışında kalan bir şeyi "temsil" etmediğini, "dışa vurmadığı" sonucuna varır.”¹⁰

Ancak dilin durumuna bağlı düşünme biçimlerine dair son derece açıklayıcı olan bu tavır da bazı dilbilimciler tarafından eleştirilmektedir. Yapısalcılar ya da metinciler dili kapalı bir sistem olarak almışlar ve tarihsel dönüşümlere önem vermemişlerdir. Ong, kendisinin 'birincil sözlü kültür' olarak adlandırdığı sözlü (yazısız) üretim biçimini baz alarak 'sadece metinselliğin paradokslarından' kurtulabileceğimizi söyler. Ancak bu noktada iki tavrın açıklamalarının da sonuçta yazılı üretimlerin ve bir çeşit 'yazınsal hakimiyet'in sonuçları olduğunu vurgulamak gerekir. Yazınsallığın paradoksal durumunu aşmak için yine yazılı hale gelmiş (aktarım teorisinin geçersizliği söz konusu olsa da sonuçta yazar okuyucu ve yazı üzerinde kurulmuş bir hakimiyetin dolaysız aktarımı ortadadır) sözel anlatım tariflerinin ya da metni yalnızca ve yalnızca metin olarak tarif eden anlayışın etkileri şüphelidir.

Dil, tek başına sınırsız ve kapalı bir sistem değildir ancak görüntünün doğası ve ya görsel üretim niyetleriyle yan yana durduğunda bir anlatı ve ya bir metin olarak sistemleşmekte ve kendisini kapatmaktan çok yaymaktadır.

Ong buradaki rahatsızlığın kaynağını temelde 'yazılı' matbaa kültürümüze bağlar. Örneğin mantığın kapalı bir sistem olduğu da bir yanılsamadır ve bu yanılsama 'yazı' daha çok da matbaa tarafından körüklenmiştir.

Dil, eski sözlü kültürlerde bir 'yapı' değildi, 'bir bina ya da mekan içindeki başka bir nesneye benzetilerek algılanmıyordu. Bu bağlantı adından da anlaşılacağı gibi "yapısalcılık" akımı tarafından kurulmuştur. Ong, benim görsel-sözel karşıtlığında örneklemeye çalıştığım paradoksal durumu sözel-yazılı karşıtlığında bulur, ona göre doğuştan girdiğimiz sözlü kültürle, herkesin sonradan edindiği yazı teknolojisinin karşılıklı alışverişi ruhumuzu derinden etkilemektedir. Benzer bir sonuç görsel ve sözel süreçleri canlı bir biçimde eşzamanlı yaşayan insanlar için de geçerlidir. Sözel üretim biçimlerinin insanlığın bilincindeki yerini son olarak dinsel bir önekle açabiliriz.

"..Hıristiyan inancında, insanı günahattan arındıran Tek Tanrı' nın büründüğü İkinci Kişi, yalnız tanrının oğlu değil, Tanrı' nın sözü olarak bilinir. Bu öğretiyeye göre Baba Tanrı, Sözü'nü, "Oğlu"nu söyler. (...) Hıristiyan öğretisinin çekirdeğinde, Tanrı' nın yazılı kelimesi İncil sunulur; İncil'in yazarı da, bütün gerçek insan yazarlardan önce, başka hiçbir yazının yazarı olmayan Tanrı' dır."¹¹

Bu bakımdan sözlü ve yazılı üretim biçimlerinin kökeni ve doğasının insan yaşamında genelde göz ardı edilen tahakkümcü yapılarla ne derecede ilintili olduğu sınırlı bir miktarda da olsa görünür hale gelebilecektir.

¹¹ONG Walter J. (2003) Sözlü ve Yazılı Kültür –Sözün Teknolojileşmesi, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, 3.Basım, Metis, s,210

2. SÖZCÜK-RESİM

2.1. Ne

“Ne” isimli çalışmamı 2000 yılında tamamladım.



Resim1. Şevket Sönmez “Ne” 2000, basılı kağıt üzerine yağlıboya, 44x34cm.

Resim eylemi süresince yaşadığım kişisel deneyimlerin anlatımı açısından bu çalışma, net bir göstergedir. Bu çalışmamdan yola çıkarak resimde bir eleman olarak kullandığım ‘yazı’ ve bunun sonuçlarına dair açıklamalar yapmaya çalışacağım.

'Ne' isimli çalışmamı tamamladığım güne kadar değişik dönemlerde yazıyı işlerimde bir eleman olarak kullanmıştım. Ancak sözel ve görsel üretimlerin arasında, kavramsal düzeyde gördüğüm belirgin ayrılık "sözcüğün" "resmime dahil olmasını engelliyordu.

Atölyedeki çalışmalarım sırasında bir gün, göz attığım bir dergide, "softline" terimine rastladım. Bir yatak reklamında kullanılmıştı. Ama yatak gözüme çarpmadı.

Bizi resim yapmaya iten dürtünün bir bölümünü, doğrudan alınan ve ya öncesinde bir beklenti olabilen 'haz' duygusunun oluşturduğuna inanıyorum. Böyle bir hissi yaşamaya başladım. Soft, lineer-sürekli ilerleyen ve ahengi göze batan bir resim yapmayı düşündüm. O anda -yarı bilinçsiz durumda- yere bıraktığım dergiyi boyamaya başladım. Yeri geldiğinde benim için kesin bir onaylama anlamını taşıyacak olan "ne" (softli"ne") hecesini, kontrastını artırarak öne çıkardım. Bu hecenin zihnimdeki çeşitli anlamları eşzamanlı olarak devreye girdi. Yatak, hala bir yatağın basılı görüntüsü olarak varlığını koruyordu. Reklama konu olan yumuşaklık, sembolü ve kavramıyla işimin birer parçası olmuştu.

Şematik sembollerin en bilineni olan kalp formu, resmin sol üst köşesinde, arka planda yerini aldı. Her şey hala birer reklam imgesi olmasına rağmen, resim yapmayı sürdürüyordum.

Herhangi bir şeyin sürdürülebilirliğine dair sezgilerim benim için her zaman önem taşıdı. Matbaa teknikleriyle basılmış bir fotoğrafın üzerini boyuyordum. Belli amaçlar için bana sunulmuş bir imajın içinden kendi imajımı, bana sunulmuş belli bir kavramın içinden kendi kavramımı çıkarıyordum. Bu kavram, bu süreç içinde yaşadığım deneyimin bir özeti idi. Bağlamı mevcuttu. Reklamı yapılan ürünün bir özelliği olarak sunulmuştu ama kendi bağlamının dışına çıkmaması da kaçınılmazdı. Şüphelerimi, memnuniyetimi ve cevabı bulunamayan bir sorgulamayı eşzamanlı olarak temsil ediyordu. "Ne" hecesi Türkçe' de bir soru zamiridir.

Bu resim, o güne kadar bildiğim “resim” den farklıydı. Varolan bir yapıyı bozmuştum. Ama burada söz konusu yapı “mükemmel” değildi. Bu bakımdan resimsel maceranın insana yüklediğine inandığım sorumluluktan uzaktım.

Yatak hala yatak, kavram hala kavram, reklam hala reklamdı, ama bütün bunların hala ayakta kalabildiği şeyin adı da resimdi. Resim yapmayı sürdürüyordum. “Ne” Yunanca’ da evet demektir, kesin bir onaylamadır.

Bu “yabancı” elemanların yardımını, yönlendiriciliğini onaylıyordum. Uyum kuruluyordu. Bütün bunlarla beraber niyetimin resim yapmak olduğunu bilerek, bütün bu elemanlara ve onların bana sunulmuş tarzlarına karşı taşıdığım yadırgama duygusunu silemedim. “Ne” hecesinin zihnindeki kavramsal çağrışımları yine devredeydi. Bulgarca’ da hayır demek olan ve kesin bir reddedişi barındıran yapısı, bu oyunu sürdürülebilir kıldı.

Halihazırdaki renkler, zeminde niteliklerini açığa vurarak açık koyu değerlerle, yalnızca siyah ve beyazı kullanarak aradığım dengede yerini buldu. Yatak kavramıyla yumuşaklık kavramının ilişkisi vardı. Bu ilişki, biçimsel araçlarla elde edilmiş başka bir ilişkiye (plastik bir ifadeye) eşlik ediyordu. Bunlar eşzamanlı süreçlerdi. Resmin vurgulu bir boyasallık taşımasına yol açmış olan da kendi içindeki yapısal çelişkileri olabilir diye düşünüyorum.

Dergide yer alan imajı çalışmamın bir zemini olarak değil, resimsel araştırmanın vazgeçilmez bir elemanı olarak, ortada görüyordum. Kavramların sembol olma niteliği, biçimlerin sembol olma nitelikleriyle aynı sadelik ve nahiflik içinde ortadaydı. “Ne “ hecesinin basitliği, kalp formunun basitliği ile bütünleşti. Temel olarak bir indirgeme-sadeleştirme söz konusu olduysa da, bu aynı zamanda çetrefilli sorunların özetlenerek sunulmasına yol açtı.

Resmi bir kenara attım.

Aradan belli bir süre geçtikten sonra, eski çalışmalarımı incelerken yağlıboya ile boyanmış, bu kuşe kağıt parçası tekrar elime geçti.

Bu resme hiç başlamamış sayabilirdim kendimi, bütün kararsızlığım ve tedirginliğimle beraber, onu paspartulu bir çerçeveye yerleştirdim. Böylece belli bir “tam” lığa vardığımı düşünüyorum.

2.2. Vitrin – İlüstrasyon

Belirlenmiş bir konuyla yola çıkarak, onun çok kesin sınırları içinde resim yapmak her zaman sıkıntılı bir sürece işaret eder. İnce bir çizgi konunun yazınsal bağlamıyla görsel içeriğini ayırmaktadır. Bu ayırımın tamamen bilincinde olmak bile onu kontrol etmeye, şu ve ya bu tarafa daha fazla ağırlık vererek umulan dengeyi sağlamaya yeterli olmaz. Çünkü buradaki ilişki bana göre, doğrudan bir mücadeleye işaret eden kendi içinde sürekli bir çatışmalar bütünüdür.

Sözcüklerin nesnelere dolayısıyla imgelerle olan ilişkisini irdelemek çok zorlu bir iştir, bir bakıma da gereksiz gibi görülebilecek bir çabadır, ancak resim söz konusu olduğunda kânimca bu ilişki hayati bir öneme sahip olur.

Arnulf Rainer, “Yaşamak sanat yapmanın yetersiz bir türüdür” diyordu.

Yaşamın, yaşamak olgusunun üzerine bilgimiz sayısız etmenin katılımıyla sonuçsuzca oluşur.

Fakat bunu kendimize ve ya başkasına anlatma, açıklama aşamasında bütün bu süreçleri belirlenmiş, (sürekli işleyerek değişse de yaşamsal deneyimlerimizin birçoğuyla karşılaştırıldığında) durağan ve statik olan dil dizgesine bağlı kalarak yapmak durumundayızdır. Burada bir sıkışma sözkonusudur. Sanat ya da daha özelden resim söz konusu olduğunda da bu sıkışma iyice kendini belli eder gibidir.

Gündelik yaşamımızda kullandığımız sözcüklerle oluşturulmuş bir ‘dil’ e aşinayız. Gündelik kullanım içindeki değerlerini çok rahat algılayıp özümsemişimiz sözcüklerin, kökenlerini ve ya başka çağlardaki yaygın kullanımlarını incelediğimizde dil ile gerçeklik arasındaki bağı nasıl belirlediklerini görürüz.

Ancak burada söz konusu gerçeklik aslında bağlamın içinde varolabilen ve onun bir bölümünü oluşturan 'söylemsel' gerçekliktir. Hayatı algılayıp yorumlayışımız göbekten 'söz' e ve dile bağlıdır.

Hayatın ya da en azından kültürel bir özne olarak ele alındıkta insanın, varlık alanlarında her daim kendini gösteren iktidar-egemenlik olgularını yaratıp sürdürmüş olması göz önünde bulundurulursa bu olguların ve işleyişlerinin dile içkin olmaması düşünülemez. Dil bu anlamda sistemlerin yaratılması için bir araçtır. Bunun yanında başlı başına bir sistem olarak da ortaya çıkmaktadır. Tarihsel anlamda konuya bakacak olursak da 'söz' ün içeriğine verilen önemi açıkça görürüz.

“ Batı düşüncesinin en güçlü ve sürekli gelenekleri, dil ile gerçeklik arasındaki bağ, özlerin gizemli ve karşılıklı bir paylaşımı olarak görmüştür. Eski Ahit' te Söz (Kelam), Yaradılış' ın Başlangıcı' dır . Eski Yunanlılar için de *Logos*, hem gerçekliği hem de bilgiyi dolayısıyla gerçekliğin dile getirilebilirliğini belirtir. On altıncı yüzyılın sonuna kadar Avrupa, Hz . Adem'in dili diye düşünür kurduğu şeyin nostaljisini çekip durmuştur. Tanrı tarafından doğrudan verilmiş olan ve belki de İbrani yazısının resme benzeyen garip şekillerinde kendini gösteren ilk dil.”¹² (James Harkness)

Tarihin bu aşamasında dil ile sözcüğün karşılıklı 'bağıntısından' söz edilebilir. Harkness Babil' den sonra bu bağıntının koptuğundan söz eder, ancak bu durumda bile dil , belirttiği şeyden kesin olarak kopup ayrılamamıştır. Ona göre bu 'ilk dil' evrenin saydam bir kopyasıdır. Foucault' ya başvuracak olursak:

“..şeylerin anlamıyla belirli ve saydam bir göstergesidir, çünkü onlara benzemektedir. Şeylerin adları, aslanın bedeninde kuvvetin, kartalın gözünde egemenliğin ve tıpkı gezegenlerin etkisinin insanın alnında bir andırış yoluyla bulunduğu gibi, şeylerin içinde de yerleşmişlerdir.”¹³

¹² FOUCAULT Michel(2002), Bu Bir Pipo Değildir, Çev. Selahattin Hilav, YKY,s.13.

¹³ a.g.k s.11

Foucault' ya göre bu aşamadan sonra dil artık, 'başlangıçtaki görülebilirliği içindeki doğa' değildir ancak başlangıçta yalnızca birkaç kişinin bilebildiği gizemli bir güç de değildir. Dil artık 'kendi üzerine düşünen bir dünyanın figürleştirilmesidir'.

"Dillerin dünya olan ilişkisi, imlemden çok bir analogi ilişkisidir ya da daha çok, im olarak taşıdıkları değer ve kopyalama işlevleri üs tüste binmiştir ve diller, imgeleri oldukları cenneti ve yeryüzünü konuşurlar; geleceğini bildirdikleri haçı en maddesel mimarileri içinde yeniden üretirler. Ve bu geliş, bu sefer, varlığını, Kutsal Yazılar ve Söz (sözcük) aracılığıyla temellendirmiştir." ¹⁴

Tarihsel açıdan Söz' e (dinsel vahye) verilen önemi incelemeye devam edersek . Harkness'in konuya dair yaptığı özetlemeden yola çıkarak, Rönesans'ta bile Hristiyan Avrupa'nın söze gerçekliğin temel ve son göstericisi olarak hem akıl hem de duyuların apaçıklığı üzerinde üstünlük tanımaya devam ettiğini söyleyebiliriz. Aydınlanma akımı sırasında da düşünürler temelde sözcüklerle şeylerin arasında yapaylıktan daha fazla bir bağ olduğunu düşündüler. Günümüzde de bu eğilimin izlerini görebiliyoruz.

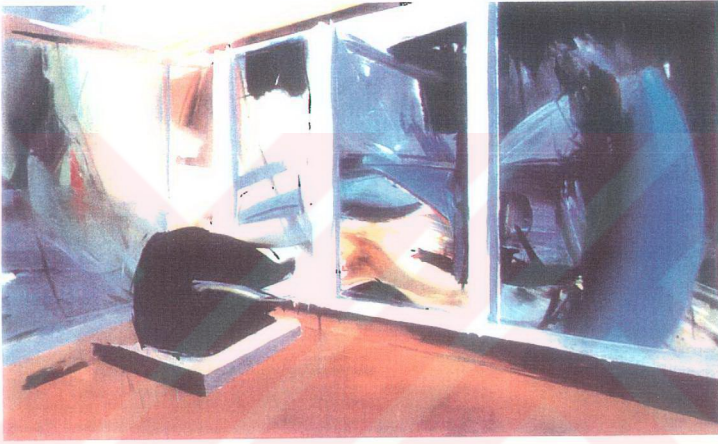
"On dokuzuncu yüzyılda, Romantizm' in ateşli estetiği (özellikle Malarme' nin şiirinde) Söz' e (sözcüğe), görümlere (vizyonlara) kapılan dindarın ve epik kahramanın mirasçısı statüsünü yazara veren gizemsel bir elle tutulurluk yükledi. Nihayet günümüzde, bu temaların karmaşık ve matematikleştirilmiş, ama yine de tanınabilir ve saptanabilir bir çeşidini, Descartesçı Noam Chomsky' nin yapıtlarında buluyoruz." ¹⁵

¹⁴FOUCAULT Michel(2002), Bu Bir Pipo Değildir, Çev. Selahattin Hilav, 4.Basım, YKY,s,12.

¹⁵ a.g.k. s,12

Yukarıda sözünü ettiğim egemenlik ilişkisine dair açıklamalara geçmeden önce kendi çalışmalarından birinin oluşum süreçlerine bakarak dolaylı bir yoldan konuyu vurgulayabilirim.

“Vitrin” isimli çalışmamı 2001 yılında tamamladım.



Resim.2 “Vitrin”,2001, tuval üzerine yağlıboya, 120x185cm.

Vitrin kavramı burada her şeyden önce verili bir ‘konu’ olarak ortaya çıkıyordu. Plastik araçlar kullanılarak bu konu resim olacak ya da o yolla ifade edilecekti. Plastik Sanatlar’ ı uzun süre ‘eğitim’ kapsamında tatbik etmiş bir ressam olmama rağmen ben, verili bir konu üzerinde resim yapmayı her zaman yadırgamıştım. Plastik Sanatlar dahilinde, resim eğitimi terminolojisinde ‘ilüstrasyon’ olumsuz bir anlam taşır. İlüstrasyon yapmak, genel olarak halihazırdaki bir ‘hikaye’ yi resimlemektir. Aslında resim sanatının bulgularından faydalanarak zamanla kendi kurallarını yaratmış ayrı bir alan olarak ele alınır. Resimle resimleme arasındaki farka bağlı olarak da eleştiri amaçlı değerlendirmelerde olumsuz bir içeriğe sahiptir.

Bütün bunları zihnimin bir kenarında tutarak ‘Vitrin’ konulu çalışmamın hazırlıklarına başladım.

Kavrama dair ilişkili kavramların yan yana gelmesiyle bir bağlam oluşturdum. Örneğin ‘vitrin’ le ‘sıralı’ ‘sıralanma’ ‘dizilme’ kavramlarını zihnimde yan yana getirerek bir çıkış yolu aradım. Vitrin’in o ana kadar oluşturduğu bağlam okul-sınav-bitirme-sergi-resim ve ilüstrasyon endişesinden başka bir şey değilken birden bire o güne kadar zorunlu olarak yaşanmış bütün dizilmeler,sıralanmalar işe dahil oldu. Vitrinlerde nesnelere birer gösterilen olarak sıralanırlar biz de potansiyel tüketiciler olarak onların önünde. Bedenimin sıraya sokulmuş durumlarını ifade eden eskizler hazırladım, bunlar daha çok orta öğretim sistemlerinde uygulanan beden eğitimi derslerine göndermelerdi (kişisel olarak farklı ülkeler ve sistemlerde bunları oldukça fazla uygulamış durumdayım). Konuya bu dolaylı sayılabilecek yaklaşım, beni ilüstratif bir tavra girmekten koruyacak gibiydi. O sıralarda bunun nedenin tam olarak farkında olmasam da şimdi, arada belli bir mesafe varken, bu açıkça ortada. Daha sonra konudan bir şekilde uzaklaşmak yerine onun olabildiğince yalın halini ele alıp ona genel anlamları içinde yaklaşarak çalışmayı tercih ettim. Biçimsel olarak vitrini anımsatan bir görüntü elde edecektim. Ama bu görüntünün içinde konunun verili oluşundan kaynaklanan işaretler de yerini bulmalıydı dahası bu yoldan giderek benim özel olarak ilgilendiğim ve bu kavramın da simgesel biçimde vurguladığı tüketim olgusuyla bütünleşmeliydi. Çevremdeki vitrinleri inceledim. Sıralanma düşüncesi belirginliğini koruyordu. Yakın zamanda ziyaret ettiğim bir müzenin bahçesinde bir heykel beni etkilemişti. Boşluğa doğru belli belirsiz bir tapınma hareketi yapan figür. Siyah granit taşının yarattığı kontrastla mekanın içinde şiddetli bir vurgusu vardı. Böyle bir vurguyu resmimde kullanacaktım. Tüketim ideolojisinin artık kendini unutturarak gizlediği ve sanki hayatın kendisiymiş gibi bulunduğu bir dönemde yaşıyoruz. Bu düşüncenin, yani sonsuz bir tüketim olgusunun işlerliğine bağlı bir yaşamın tanımlanması gün geçtikçe zorlaşıyor. İçinde bulunduğumuz duruma hissettiğimiz yabancılaşma hissi belki de yegane dayanak noktası durumunda. İşte bu noktanın, yani yabancılaşmanın metaforlar yoluyla ‘Vitrin’ e girmesi gerekiyordu.

Çağımızın insanı artık eski tanrılarına inanmıyor. Ancak inançsızlığı onun tapınmaya son verdiği anlamına da gelmiyor, bence kitleler halinde sürekli bir tapınma içinde yaşadığımız söylenebilir.

Vitrinler, yeni tüketim tanrısının gösterişli mağbetleri olarak da görülebilir. Alışveriş alanlarının işlevleriyle görüntüleri arasındaki karşıtlık günümüzde belki de doruğa çıkmış durumdadır. İnsan topluluklarının yaşamında pazar yerleri her zaman önemli yer tutar. Ancak bu pazar her zaman malların değişimine yarayan ve oldukça işlevsel bir yer olmuştur. Temelde tüketilen objeler satın alınarak ve ya değiştirilerek temelde pazardan farklı olan ayrı yaşam alanlarında tüketilmektedir. Bugün tam tersi söz konusudur; pazar yaşam alanlarını tümüne hakim olarak, kendisi yegane alana dönüşmüştür. Alışverişte edinilen yine alışverişte tüketilir ve her şey belli bir ritüeli oluşturan eylemler tekrarlanarak yapılır. Bu döngüye karşı oluşan içsel bir tepkinin ifadesi resmime dahil olabilir miydi ? Duyarlılığımız bu yaşam formunu kabullenemiyorsa yalıtılmış bir ortamda bulur kendisini. Kompozisyonun kuruluşu, bu yalıtılmış ortamın ifadesine dönüştü; boş bir alanda vitrinler ve hareketli formlarla çevrelenmiş, sabit ve sürekli tapınmayı ifade eden bir harekete bürünmüş yalnız figür.

Vitrinler yazılı ve görsel her türlü uyararı kullanırlar. Konuyu belirleyen, kavrama doğrudan bağlı bu resmi tamamlamaya çalışırken sözcüğü yazılı anlamıyla içeriğin parçası yapmak için çaba gösterdim. Sonuçta sadece bir harf bu konudaki ihtiyacımı tatmin etmiş oldu. Biçimsel elemanlarla kurulan böyle bir çalışmaya yazının yazı olarak dahil olması sembollerle kurulan anlamları bulandırabilecekti. Bu sözel dizgenin başka bir boyutudur. Söz' ün söz olarak burada yeri yoktur çünkü varolan işlevleri zaten plastik ifadeye içkin durumdadır. Plastik elemanlarla oluşturulan bir yapı, kendi 'görsel' bağlamını oluşturur bazen bu bağlam bir kavramı kavramsal boyutuyla taşıyıp barındırabilecek bir nitelik kazanabilir. Ama bu çalışmada böyle bir eyleme açılan yer sınırlıydı.

Vitrin kavramıyla yola çıkarak resim yapmaya kalkışmak, belli bir kavramı resim yüzeyinde yazıyla ifade etmekten pek de farklı değildir ama bu belki de tamamen soyutlanmış bir ortamda anlık bir süre için geçerli olabilecektir, nitekim yukarda da görüldüğü gibi hiçbir kavram tek başına durmaz. Her sözcük bir bağlama dahil olur ve başka bir bağlamanın yolunu açar.

Bağlamlar birbirlerini izleyerek düşünceyi oluştururlar ancak bu düşünce resimle doğrudan bağlantılı sayılamayacaktır. Resimle bağlanması belki de 'resimsel düşünce' diyebileceğimiz bir başka düşünme biçimiyle kesiştiğinde olmaktadır. Örneğin benim yukarda sözünü ettiğim resimde simgesel olarak yüklemiş olduğum anlamlar açıkça ortada değil, ancak bana göre belli bir düşünme biçimine dahiller ve aynı zamanda bu düşünme biçiminin de sonuçları durumundalar.

Boşluk, içi boşaltılmış bir mekan izleyiciye en yakın 'şey' dir bu resimde. Bu boşluk onu çevreleyen vitrinlerin ve izleyicinin birlikte oluşturduğu bir boşluktur. Onun içinde bir yerlerde yer alan siyah figür de o anda resmin karşısındaki izleyicinin kendisinin metaforudur. Kaide üzerine yerleştirilmiş olarak sabit bir durumda tapınmaktadır. Yine simgesel bir biçimde bakarsak bize yani izleyiciye yaklaşan formların büyüyerek hareket kazandıklarını görürüz. Resmin merkezi bir kompozisyonu vardır, klasik espas kullanılmıştır ve perspektifin bu şekilde oluşması bence dramatik etkiyi arttırmıştır.

Benim için resimde konu hiçbir zaman vazgeçilmez bir öge değildir. Resim sözel üretim bağlamı içinde oluşan ve kendisini orada belirleyen- sınırlayan bir nirengi noktasına ihtiyaç duymaz.

İnsan yaşamının bütünlüklü ve çoğul durumundan kendisi için çıkaracağı başlangıç noktaları vardır ve bunların çoğu sözel göstergelerle tam olarak ifade edilemez durumdadırlar. Bu sürecin oluşumuna dair işaretlerden bahsedebiliriz, nitekim yazmakta olduğum bu metnin mütevazı amacının da böyle bir ipucunu yakalamak olduğunu söylemeliyim.

Benim bu görüşüme zıt sayılabilecek fikirler resim eyleminin doğasından da çıkarılabilir. Bu noktada hiçbir şeyin kesinlik taşımadığını ve her şeyin tartışılabilir olduğunu kabul etmeliyim.

Örneğin, kendini bir ressamdan çok bir düşünür olarak adlandıran Sürrealist sanatçı Rene Magritte resimde konuyla ilgili olarak şöyle demektedir:

“Benim görüşüme göre en vazgeçilmez öge olan “konu”, öncelik sırasında tümüye ikinci derecede yer alan resimsel materyale boyun eğdiği ya da görevini söz konusu materyalle paylaştığı anda önemini yitirir.”¹⁶

“Büyük ressamların durumunda, “resimsel materyal” *ikincil* düzeyde büyük rol oynar. Gerçekten de, bu materyal kusursuz olup, *bulunduğu yerde* kalmalıdır.” Harry Torczyner¹⁷

Sözcükler yazılı durumlarında görsel birer malzeme olarak da işlev görürler, çoğu zaman yazının görselliğe dair olan köklerini unutturur. Bütün harfler aynı zamanda birer desendir. Bu ilişki Çin yazısı ve ya eski Mısır yazısında çok açık bir biçimde kendini göstermektedir. Ancak Batı Uygarlığı olarak adlandırılan uygarlığın temelindeki yazının konumu, resimsel göstergelerden uzak noktalardadır. Sözcükler bir araya gelerek bir oyun oynarlar. Bu oyun çevresinde kendisinden ‘başka’ olan ve olabilecek her şeye tahammülsüzdür. Varlık alanlarının kendileriyle beraber yaşattıkları her form bir yazınsal içeriğe bürünmek durumundadır. Bu oluşum söylemin oluşması ve her şeyi kapsamına dahil etmesinin minör bir tezahürü sayılabilir.

Foucault’ ya göre bizim abeceli uygarlığımızın en eski karşıtlıkları göstermek ve adlandırmak, figürleştirmek ve söylemek, yeniden üretmek ve telaffuz etmek, taklit etmek ve imlemek, bakmak ve okumaktır. Ona göre harf, sözcükleri sabitleştirme olanağı verir; satır olarak da, bir şeyi figürleştirme olanağını sağlar. Kaligram bu karşıtlığı gizlemek üzere devreye girer:

¹⁶ TORCZYNER Harry (1992) Gerçek Resim Sanatı, Çev. Nil Boyacı, Düzlem Yay.s.21

¹⁷ a.g.k. s.21 “

“ Sözü nü etti ğ i şey i iki kez kıstıran kaligram, ona en kusursuz tuza ğ ı kurar. Ç ifte giri ş iyle, tek baş ına söylemin ya da salt desenin beceremeyece ğ i yakalama iş ini gerçekle ş tirir. Mekan i ç inde oyunbozanlık eden bir yazının hileleriyle, gönderim yaptıkları şey in gözle gör ü lür formunu sözcüklere edindirerek onların üstesinden gelemedikleri yoksunlu ğ u giderir. Böylece sayfa üzerinde ustaca düzenlenen göstergeler, belirledikleri marjla ve sayfanın boş mekanı üzerinde beliren kitleleriyle, sözü nü ettikleri şey i dış tan çağ ır ırlar. Öte yandan, gözle gör ünür form, iç erden iş gö ren sözcüklere kazılır, iş lenir ve sözcükler, hareketsiz, bulanık ve adsız varlığı bertaraf ederek, kendisini söylemin dünyasında adlandıran, belirleyen ve saptayan anlamlar ş ebekesini doğ ururlar. Ç ifte bir tuzak ve kaç ınılmaz bir kapandır bu: kuş ların uç uş u, çiçeklerin gelip geç içi formu, yağ an yağ mür nereden kaç ıp kurtulacaktır artık?”¹⁸

3. SÖYLEM KAVRAMINA DAİR

*“Söze baş lamaktansa, sözü n beni sarıp sarmalamasını ve beni, her türlü olası baş langıc ın çok ötelere taşı masını isterdim. ..Böylece baş langıç olmayacaktı ve söylemin kendisinden kaynaklandı ğ ı ki ş i olacak yerde, onun rastlantıs allı ğ ında, zayıf bir boş luk, olası eriyişindeki bitiş noktası olacaktım. ”*¹⁹

Söylem kavramının yaygın kullanımına rağmen anlamı ve işlevi üzerine genel bir uzlaşma yoktur.

¹⁸ FOUCAULT Michel(2002), Bu Bir Pipo De ğ ildir, Çev. Selahattin Hilav, 4. Basım, YKY, s,26.

¹⁹ FOUCAULT Michel (1987), Söylemin Düzeni, Çev. Turhan Ilgaz, Hil Yay.

Anlamının belirsizliğine karşın niteleme edimi açısından belli bir bütünsellik ve kapsayıcılık taşıdığını düşünüyorum.

Kavramların gündelik kullanımlarından bağımsız varlıkları gözetilerek kullanıldıklarında düşünsel açıdan karmaşık bir süreç yaratmaları kaçınılmaz. Söylem kavramı da kendi içinde çok farklı toplumsal, kültürel yapılanmaların, bireysel tercihler bütünü, davranış kalıplarının, tarihsel ve güncel konumlandırılmaların bir kodlanması olarak görüldüğünde incelenmeye değer başlı başına bir alan olarak ortaya çıkıyor.

Aynı dili konuşan insanların iletişime geçtiklerinde bireysel algılamaları, bakış açıları arasındaki farklarla bağıntı kurma yöntemleri de devreye girer; ortak bir algılama ve yorumlama zeminin yaratılması burada önem kazanıyor. Böyle bir niyetle yola çıktığımız zaman anahtar durumda bulunan bazı kavramların özel olarak incelenmesi kaçınılmaz oluyor.

Bütün bunların yanı sıra; 'söylem' bence farklı uçlarda birikerek algılanıp yorumlanmaları zorlaşan süreçleri bütünlüyle kodlamasıyla bize kolaylık sağlıyor gibi, ancak tam da bu noktada bu kodlamanın oluşturduğu yeni yapı deşifre edilme ihtiyacını doğuruyor.

Çalışmama bu ihtiyaca sınırlı da olsa bir cevap arayarak devam etmek istiyorum.

Sanatçı söylemlerini örneklemek amacıyla bu kapsamda Klee, Magritte ve Balthus çalışmaya dahil oldu.

Bu üç sanatçı da yaşamlarının farklı dönemlerinde sözel üretim süreçlerini farklı biçimlerde yaşamışlardır. Klee, bir eğitmen olarak üstlendiği görevler dolayısıyla teorik araştırmalara girişmiş ve şaşırtıcı sonuçlara varmıştır. Temelde resim yapma sürecini anlatırken sözel-görsel karşıtlığını vurgulamış bunun yanında sanatçının toplumsal konumu üzerinde de durmuştur.

Magritte, kelimeler ve nesnelere arasındaki paradoksal ilişkiyi felsefi sayılabilecek bir tavırla incelerken doğrudan resmin yapısıyla ilgili bir sorgulamaya yol açmıştır. Bu iki sanatçının da toplumsal planda tartışılarak karşılığını bulan programlı çalışmalarına karşılık Balthus, resim yapma eylemini yücelterek, onu nesnel süreçlerin etkisinden uzak bir noktada yalıtılmaktadır. Düşünce dünyasında resmin konumu neredeyse dinsel bir boyut kazanmış durumdadır. Bu bakımdan Magritte ve Klee' den ayrılarak farklı bir yaklaşım sunmaktadır.

Bu üç sanatçı da yapıtları, eylemleri ve söyledikleriyle birer söylem oluştururlar. Verilecek örnekler bu söylemlerin ancak küçük bir bölümünü açıklayabilecektir. Ancak sözel ve görsel üretim aşamaları arasındaki ilişki açısından söylem kavramını daha da açmamıza faydalı olacaktır.

Söylem sözcüğünün kökeninde 'tartışma, konuşma ve koşuşturma' fiillerini barındıran 'discursus' sözcüğü bulunuyor.

Batıda bu kavramın kökeni 2000 yıl eskilere uzanır. Tarihsel olarak klasik sözbilimle bağlantılıdır. Klasik sözbilim daha çok siyasal amaçlı inandırıcılığı yüksek konuşmaları planlama ve düzenlemeyle ilgili bir alan; eski dönemde okul izlencelerinde önemli bir yer tutuyor. Ne var ki 18. Yüzyıldan sonra dilbilimin ortaya çıkmasıyla, özellikle 20. Yüzyılın başlarında eski önemini yitiriyor.

Genelde birbirleriyle farklılık gösteren sözlük anlamlarından örneklerle devam edersek:

SÖYLEM (İng. Discourse, Fr.discourse, Alm. diskurs) Köken olarak "bir yerden bir yere yapılan gezinti, gezintiye çıkma", "dilediğince dolaşma".

-dilin sözel ya da yazılı bir biçimde aktüelleşmesi süreci, yazılı ya da sözlü olan, bir iletişime davet eden her şey.

-bir etkinlik alanına, bir faaliyet türü ve ya disipline özgü kavramsallaşturmalar bütünü ve ya ağı; birtakım ortak kabullerle desteklenen ve ya bütünlenen ürünler toplama.

-özel olarak da, algılama tarz ve şemaların, dil ve bilgi pratiğini yöneten, kontrolü altında tutan, kültürel kod, derin yapı; dilin düşüncüyü, bilgiyi ve entelektüel faaliyeti örgütleyen düzenleyen ardaları, ek dilsel yapılardan meydana gelen ideolojik boyutu.

-dil ile gerçeklik arasındaki etkileşim sonucu dünyanın ya da dünyadaki şeylerin anlaşıldıkları biçimiyle deneyimlenmesinin dışavurumu; belli bir dil kullanımının, bu kullanımın ait olduğu bütün bir dil dizgesine karşı işleyecek biçimde ısrarla uygulanmasında diretme.

-belli bir dönemde belli bir kültürde belli bir toplumsal deneyime ilişkin olarak taşınan ortaklaşa anlayış ya da bakış.

-“söylem toplumu” deyişinde görüldüğü biçimiyle, genelgeçer kabuller, yerleşik tasarımlar, kendine özgü yapılmış tanımlar, belirginleştirilmiş süreçler bütünü...

Anlama dair yani anlamı içinde söyleme ilişkin incelemeye, dile, dilin yapısına, onun aktüelleşmiş ve ya kullanım düzeyinde ortaya çıkan işlevleriyle temel modellerine dair analize ‘söylem çözümlemesi’ denirken, kontrol, kültürel kodlar ve ideolojik kullanım pratikleriyle ilgilenen analize ‘eleştirel söylem çözümlemesi’ adı verilir.

Söylem kavramının çeşitli yazarlar tarafından ne şekilde kullanıldığına ve nasıl anlaşıldığına dair örnekler verecek olursak:

Mikhail Bakhtin, Rus yazın eleştirmeni söylem sözcüğünü roman (yazın) eleştirisinde, romanlarda geçen karmaşık ilişkileri, karakterleri ve onların dünya görüşlerini kapsayacak biçimde kullanır ancak burada söylem henüz geleneksel anlamını (düşüncenin dil yoluyla iletişimi) korur.

“Biz özel bir roman türü söylemden söz ediyoruz çünkü söylem yalnız romanda kendine özgü bütün potansiyelini ve gerçek derinliğini ortaya koyabilir.”²⁰ Amerikalı yazın eleştirmeni Roman Jakobson’ a göre yazın metinlerinin birincil amacı sanatsallıktır. Bu nedenle yazın metinlerinde dil düz ve mantıksal bir biçimde kullanılmaz. Düşünceler mecazlar, benzetmeler ve çağrışımlar yoluyla okuyucuya ulaşır.

“Sözcük ile dünya arasındaki ilişki yalnız söz sanatını değil tüm söylem türlerini ilgilendiren bir sorundur. Dilbilim söylem ile “söylem evreni” arasındaki ilişkiyi ilgilendirebilecek tüm sorunları araştırabilir: bu evrenin nesi sözle ifade edilmektedir. Ancak mantıkçıların da dediği gibi, bunlara ilişkin dilbilim dışı olguların gerçeklik değeri tabii ki genellikle sanatın ve dilbilimin sınırlarını aşar.” (Jakobson 1988:33) Söylem ve Yazın-Dilek Doltaş²¹

Emile Benveniste’e göre söylem konuşmacıya dönemsel- uzamsal yerini, kullanım bağlamının yerini belirtmeye yarayan türden değişkenlerle yorumlanabileceği sürece bir dildir. Bu anlamda söylemin incelenmesi, başta ben ile sen olmak üzere kişi adlarının, burası ya da orası gibi yer bildiren belirteçlerin, bugün, şimdi geçen hafta türünden zaman belirteçlerinin incelenmesine karşılık gelmektedir.

Paul Ricoeur, ‘Yorumların Çatışması’ isimli kitabında söylemin, dil dizgesi içinde belli dil seçimlerinin yapılmasına bağlı olarak kimileyin bir olay olarak, kimileyin de başlı başına bir edim olarak işlediğini söyler.

‘Yorumlama Kuramı’nda söylemin dil ile olan ilişkisine dair gerçekte dil dizgesi diye bir şey olmadığını, yalnızca sanal bir varlığı olduğunu söyler. Dile gerçeklik kazandıran yalnızca iletidir; açık seçik, dolayısıyla da biricik söylem edimleri dilsel koda gerçeklik kazandırdığından, söylem dilin varlığını temellendirmektedir.²²

20 KOCAMAN Ahmet(2003) Söylem Üzerine,2.Basım,s.48

21 a.g.k. s,49

F. de Saussure, belli bir dil kullanımına karşılık parole (söz) ile bir bütün olarak genelde dil anlamına gelen langue arasında ayrım yapmıştır. Bu anlamıyla söylem tek bir sözcüğe ya da tümceye uygulanabileceği gibi tek tek sözcüklerin değişik kullanımlarının uygulanabileceği bir dizi tümceye de göndermektedir. Saussure' e göre, söz ve ya kullanım halindeki dil, bireyselleşmiş ve de olumsal olduğu için, dilbilgisel araştırmaya hiçbir zaman konu olamaz. Onun bu görüşlerine karşın takipçileri sözün düzenlam boyutuyla yetinmeyerek yan anlam boyutuna da eğilmişler bu da Saussure'ün dile dolayısıyla düzenlama yüklediği statünün tersine dönmesine yol açmış ve söylem çözümlemesinin gelişmesine neden olmuştur.

Barthes'e göre, dilde sözün bireysel boyutunda karşılaşılan şey, bir göstergeler zincirinden çok bir gösterenler zinciridir. Barthes gösterenlerin sözlük tanımlarının belirttiği anlamların ötesinde, onlardan daha fazla bir anlama sahipmiş gibi göründüklerini söyler.

Ona göre, söz konusu fazladan, dile getirilmemiş olan anlamları keşfedebilmek için, gösterenlerin tikel bağlamlarındaki aktüel kullanımlarını belirleyen ek temel bağıntılar öbeğini yeni baştan inşa etmek zorunluluğu vardır.

Jacques Derida, "Bir merkezin başlangıç noktasının yokluğunda her şey söylem oldu" diyerek söylem konusuna, daha sonra ayrıca alıntılamaı düşündüğüm Foucault'nun anladığı anlamda baktığını belli eder.

Derida ve söylem konusuyla ilgili olarak Dilek Doltaş'ın 'Söylem ve Yazın' başlıklı yazısındaki cümlelerle söylersek:

“...Bir başka deyişle özne değişmez gerçekliğini, merkez ya da kaynak olma özelliğini yitirince her şey söylemin birleştirici dizgesine göre anlam kazanır ve yeni söylem dizgelerinin bunlara göre oluşmasına olanak verir. Böylece Jackobson ve Bathkin’in öne sürdükleri gibi söylemler kendilerinin dışında varolan bir söylemin evrenine gönderme yapmazlar her söylemin evreni kendisidir, kendi anlam dizgesini kurar ve kendini yansıtır. Bu görüşe göre tüm söylemler Jackobson’ un tanımıyla anlatılır, kurgudur. Ancak anlatıdan, kurgudan başka tanımlanabilecek bir dünya olmadığına göre yazın söylemiyle yazın olmayan söylem arasında bir fark yoktur.”²²

Söylem kavramının incelenmesinde ‘bağlam’ terimi anahtar özelliktedir. Söylemin metin ile bağlam ilişkisi içinde ve onları da kapsayarak oluştuğunu göz önünde bulundurursak bu ilişkinin vurgulanması gerekir. Metin bağlam ilişkisi Foucault açısından söylemin incelenmesine de bir başlangıç niteliği taşıyacaktır.

“ .. bağlamın, konuşan insanlarca üretilen bir evren olduğunu söyleyebiliriz. Bu terimin oldukça geniş kapsamlı bir anlam taşımasının nedeni, insanların toplumsal, kültürel/etnik ve bireysel kimliğe sahip olmaları, çeşitli amaçları, istekleri, hedefleri olması ve birbirleriyle toplumsal-kültürel yönleri ağır basan durumlarda konuşmalarıdır. Bağlamı dilbilgisel yapılarla ortaya çıkan birimlerden ayırmak için metin kavramı kullanılmaktadır. Kimi yaklaşımlarda bağlamın içine aldığı bir öge olan metin, anlamları gerek sözlü gerek yazılı biçimde dilbilgisi yapılarıyla sunan öğedir. Söylem ise, metin ve bağlam arasındaki ilişkilerle anlam kazanan, dolayısıyla her iki ögeyi de içine alan bir kavramdır.

Söylem kavramını inceleyen tüm yaklaşımlar metin ile bağlam arasında bir ilişki olduğunu kabul eder (bkz. Schiffrin 1994:383).”
Deniz Zeyrek - Söylem ve Toplum ²³

20 KOCAMAN Ahmet(2003) Söylem Üzerine,2.Basım,s.51

23 a.g.ks,46

İnsan olarak kendimizi çeşitli söylemlerin etkisi altında biçimlendiririz. Foucault' nun çabası bu söylemlerin tarihsel ve güncel durumlara dair farkındalığımızı arttırmaya yöneliktir.

Söylem 'belli kurallara uyan pratikler, belli bir kültür ortamındaki yerleşik varsayımlar ile bağlanımlarca tanımlı düşünme kipleri' anlamına gelmektedir.

Bu anlamda Foucault açısından söylem incelemesi farklı bir tarihsel okumayı da beraberinde getirmektedir. Kapsamlı araştırmalarında, metinlere ya da yazarlara yoğunlaşmak yerine, belli dönemlerde 'dönemin genel uzlaşıları' doğrultusunda tasarlanmış ekonomi; doğal tarih, cinsellik gibi alanlar üstüne yoğunlaşmaktadır. Böylece Foucault, yaptığı 'düşünsel kazıbilim' çalışmalarıyla tarihte oluşmuş büyük "kopma" ların, dönemlerin yerleşik düşünsel uzlaşıları içinde meydana gelen doğal dönüşümler olduğunu belirtir.

Bu noktadan sonra Foucault, tarihteki farklı "episteme" ler (belli dönemler boyunca düşünmeyi biçimlendiren, her biri belli bir bilgikuramsal çağa egemen olmuş değişik bilgi dizgeleri) üzerine eğilmiş ve "soybilim" olarak adandığı araştırmalarını çeşitli tahakküm biçimlerinin söylemlere nasıl dahil olup dönüştüklerini araştırır.

"Foucault bilginin her koşulda iktidara göbekten bağlı bir görüngü olduğunu düşündüğünden, bu ikisini çoğunlukla "bilgi/iktidar" biçiminde yazmayı uygun görmektedir. Foucault'nun saptamasına göre, Batı'nın geçmişinde meydana gelen en derin kültürel kırılma, "egemen iktidar" dan "disiplinci iktidar" a geçiştir. Bu açıdan bakıldığında, yukarıdan aşağı toplumsal denetimi sağlamaya yönelik doğrudan fiziksel şiddet kullanımı yoluyla işleyen geleneksel "egemen iktidar" yordamı yerini, kendisini bütünüyle "özdenetim" ile "normalleştirme" süreciyle gerçekleştiren modern disiplinci iktidar yordamına bırakmıştır."²⁴

²⁴ULAŞ Sarp Erk (2002) Felsefe Sözlüğü, Bilim Sanat Yay.(söylem)

Foucault, modern bireyi “disipline sokma teknolojileri” leriyle biçimlendirilmiş bir özne olarak ele alır, ‘bütünlüklü bir anlatım dizgesi’ olan söylemlerin nasıl “doğruluk” değeri kazanmış oldukları, onu ilgilendiren temel sorundur. Bunun yanında, söylemlerin hangi yollarla yaratılıp biçimlendirildikleri; hem insanları hem de bir bütün olarak dünyayı ne türden stratejilerle tanımlayıp düzene koydukları, kendilerine seçenek oluşturan söylemleri nasıl aşırılıklara iterek bastırdıkları, buna karşı egemen söylemlerin hegemonyacı tutumlarına karşı bu “sapkın”, “aykırın”, “aşın” söylemlerin nasıl ve hangi biçimler altında direndikleri, karşı koydukları, meydan okudukları da Foucault’ nun araştırmasında ana eksenini oluşturan sorunlardır.

“Foucault, ne toplumsal ya da kişisel kimliği, ne de toplumsal ya da kişisel pratikleri tek başına tanımlayan değişmez bir yapının bulunmadığı öncülünden yola koyulmaktadır. Buna göre, öznenin bütünüyle toplumsallaştığı toplumsal yönelimli bir bakış açısı doğrultusunda ilerleyen Foucault, hem kimliklerin hem de pratiklerin oluşumunun her durumda tarihselliğe konu özgül söylemlerin doğal bir uzantısı ya da işlevi olduğunu savunmaktadır. Daha da önemlisi, bu tür söylemsel yapıların da kimi başka söylemsel pratiklerin de nasıl anlaşıldıkları, bütünüyle soruşturmanın gerçekleştirildiği bakışın tarih içinde geçirdiği değişimce belirlenmektedir.”²⁵

²⁵ ULAŞ Sarp Erk (2002) Felsefe Sözlüğü, Bilim Sanat Yay.(söylem)

Görüldüğü gibi Foucault, söylem kavramına özel bir önem vererek onu, öncelikli olarak dilbilim ve edebiyat eleştirisindeki araçsallaşmış konumundan çıkarmış ve dilbilimden tarihe geniş bir çerçevede kullanılır kılmıştır. Bu açıdan söylemin anlamı dönüşmüş durumdadır. Söylem artık sadece belli sözel pratikleri değil toplumsal dinamiklerin dışlanamayacağı, düşünce ve eylem bütününde geniş bir kültürel varlık durumunu işaret eder olmuştur. Söylem kendini yalnız sözel üretim aşamalarında göstermez ancak yine de söylemin, dile sinmiş hatta onu bütünüyle içselleştirmiş olduğu söylenebilir. Dil kullanımının niteliklerinden öznenin ve öznelerin oluşturduğu çağın söylemine dair ipuçları elde edilebilir.

Resim yapma süreci açısından konuya bakabilmek için üç farklı ressamın dil kullanımlarını ayrı ayrı incelemek durumundayız.

3.1. Sanatçı Söylemi

3.1.1.Klee

“Şu andaki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir.”²⁵



Resim 3. P.Klee, Childish Again, 1939, karışık Teknik,27x21.4cm.

²⁵ KLEE Paul (1995) Modern Sanat Üzerine, Çev. Rahmi G. Ögdül, Altıkırkbeş, s,47

Klee, tüm zamanların en önemli sanatçılarından biri sayılır. Resimleri yanılsama konusundaki derin bilgisini ortaya koyar. Modern sanatta en önemli aşamalardan birini oluşturan yapıtlarında, yaratıcı olarak ustalığının yanında, hiç eksilmeyen şiirsel ve lirik bir yönelim gözlenir. Belirli hiçbir akıma bağlı olmamakla birlikte soyut resmi en çok etkileyenlerden birisidir. Sanat üzerine birçok metin yazmıştır.

Paul Klee, kendi sanatı üzerine ve genel olarak sanatla ilgili teorik birçok çalışma yapmıştır, yazdığı yazılar ve konferansları modern sanatta uygulayıcı sanatçıların kendileri tarafından yapılan yorumlar içinde özel bir yer işgal eder. Teknik ilerlemelerin baş döndürücü bir hızla çoğaldığı bir dönemde Bauhaus' ta öğretmen olarak görevlendirilmesi, onda sanatla ilgili görüşlerini formüle edip aktarma ihtiyacını doğurmuştur. Klee böyle bir çabanın içine girerken başlangıçta sözel üretim dünyasıyla yaşadığı teması, buna bağlı olarak da bir zorlamayı vurgular.

“ Burada, gerçekte kendisini kendi dili ile anlatması gereken yapıtının önünde konuşmak; bunu yapmakta haklı olduğuma ve doğru yaklaşımı bulabileceğime dair biraz endişeliyim.”²⁶

Burada giriştiği çaba onun tüm şüphelerine rağmen bir sonuca ulaşmak zorundadır, çünkü Klee' ye göre sanatçı halk desteğinden yoksundur. Büyük bir heyecanla sanatçının atölyesinde yaşadığı deneyimleri aktarmaya çalışmaktadır. Bu arada sanatçının modern dünyadaki konumuyla ilgili de mesajlar vermektedir.

“...Size ressamın atölyesinden anlık bir görünüm sunmaya çalışacağım ve sonunda karşılıklı bir anlaşmaya varacağımızı umuyorum.”²⁷

²⁶ KLEE Paul(1995) Modern Sanat Üzerine, Çev. Rahmi G. Ögdül, Altıkırkbeş, s.11.

²⁷ a.g.k.s.13

Klee küçük yaşlardan itibaren müziğe ilgi duymuştur. Yoğun resim çalışmalarının yanı sıra küçük bir oda orkestrasında düzenli olarak enstrüman çalmış olması resmindeki duyarlı, lirik havayı etkilemiştir. Müzikle ilgili tecrübeleri hiç şüphesiz resim ve anlatım konusundaki görüşlerini de etkilemiştir. Sözel göstergeler ona göre içeriğe verilen bilinçli bir vurguya işaret ederler.

“...Bana göre bir ressamın sözcükleri kullanmasını haklı göstermek, yeni bir yaklaşım açısını harekete geçirerek vurguyu değiştirmek olacaktır; içeriğe verilen içeriğe daha fazla anlam yükleyen bilinçli vurgunun bazı biçimsel öğelerinin hakkını vermek için.”²⁸

Herbert Read, Paul Klee' nin bir sergisinde verdiği konferansın notlarından hazırlanan kitabındaki önsözünde, Klee' nin gerçekliğin farklı dereceleri arasında kesin ayrımlar yaparak sanatçının kendi gerçeklik alanlarını oluşturmasını savunduğunu yazar. Buna bağlı olarak resim sanatının kendi başında bir dil olduğunu vurgular.

“ Resim sanatının kendisi bir dildir-karmaşık sezgilerin anlatıldığı bir biçim ve renk dili.-Bir bakıma dilsel araçlarımızın yetersizliği resim sanatındaki plastik simgelere duyulan zorunluluğu dayatmaktadır. Bu nedenle sanatı açıklamak adsız süreçlere, aksi halde içgüdüsel jestlerle sınırlanacak eylemlere sözcükler verme çabasıdır.” Herbert Read²⁹

Klee bu konudaki görüşlerini müziği de işin içine katarak aktarır. Eşzamanlılık onun düşünce dünyasında önemli bir yer tutar. Farklı boyutlardan gelişen farklı işlevlerin bir bütünlük oluşturması onun için esastır. ‘ Sözel öğretici anlatım’ dünyası yapısı gereği böyle bir bütünü ortaya çıkarmakta yetersiz kalacaktır.

²⁸ KLEE Paul(1995) Modern Sanat Üzerine, Çev. Rahmi G. Ögdül, Altıkırkbeş,

²⁹ a.g.k.s,8

“.....Sözde mekansal sanatların uzun zamandan beri anlatmayı başardığı, zamana bağımlı müzik sanatının çoksesliliğin armonilerinde görkemli şekilde elde ettiği, dramaya ise doruğa ulaşmasına yardım eden bu çok sayıdaki eşzamanlı boyutlar görüngüsünü ne yazık ki sözel öğretici anlatım dünyasında oluşmaz.”³⁰

“.....güçlük, mekan içindeki bir imaja ait üç boyutlu bir kavramın aktarılmasında kullanabileceğimiz yöntemlerin ardışık doğasından dolayıdır ve sözel dünyanın gelip geçici niteliğindeki yetersizliklerden kaynaklanır.”³¹

Klee biçimsel araç kullanımının dünyasıyla sanatçının erekları arasındaki uyuma “mutlu beraberlik” adını verir. Sanatçı bu biçimsel araçları, vizyonu yapıtına dönüşene kadar yılmadan kullanmalıdır. Burada sanatçının toplumsal konumundan da yola çıkarak bir metafora varır. Sanatçıyı bir ağacın gövdesine benzeterek yaratıcı süreci açıklamaya girişmektedir. Kökler ve dallar arasında sürekli bir geçişin yaşandığı bir gövde olarak sanatçı.

“...İnsanı “olduğu gibi” sunmak isteseydim eğer, öylesine şaşırtıcı bir çizgi karmaşası kullanmak zorunda kalacaktım ki, saf ögesel anlatım imkansız olacaktı. Sonuç, kavramın ötesinde belirsizlik olacaktı.

Zaten olduğu gibi değil olabileceği gibi göstermek istiyorum. Ve böylece yaşam görüşüm ile saf sanatsal ustalık arasında oluşacak mutlu beraberliğe ulaşabilirim.”³²

³⁰ KLEE Paul(1995) Modern Sanat Üzerine, Çev. Rahmi G. Ögdül, Altıkırkbeş, s,19

³¹ a.g.k.s,17

³² a.g.k.s,55

“...Kökten sanatçıya özsü akar, sanatçını içinden akar, gözlerine akar. Böylelikle sanatçı ağaç gövdesi olarak durur.”³³

Klee'ye göre sanatçı halktan kendine ait yetenekleriyle yaşamı denetleyebilmesi bakımından farklı olan bir varlıktır; “yaratıcı anlatım araçlarından ve biçim yaratımı yoluyla rahatlama şansından yoksun bir kişiden belki daha mutlu bir varlık. Bu mütevazı üstünlük sanatçıya sanatçıya seve seve bağışlanmıştır. Onun başka bakımlardan yeterince sorunu vardır.” Ağaç benzetmesine kökler ve dallar farklı boyutları temsil eder köklerden alınan dallarda yansıtılır ama kimse köklerdeki görüntünün dallarda da tekrarlanması beklememelidir.

“.....Bir sanat yapıtının yaratımı –ağaç dallarının gelişmesi- zorunlu olarak resim sanatının özgül boyutlarına girmenin sonucunda, doğal biçimin çarpıtılmasına eşlik etmek zorundadır. Çünkü doğa orada yeniden doğar.”³⁴

Yukarda da değindiğimiz gibi Klee'ye göre önemli olan, farklı boyutlardan oluşmuş bir bütün kavramına ulaşmaktır. “Ve sadece doğa değil, sanat da onun dönüşmüş imajı da böylesi bir bütündür.”

Klee, uzun süreli akademik çalışmalar yapmıştır, öğrencilik dönemlerinde modelden desen çalışmalarında ustalaştıkça bunun dilediği gibi çizmesine yol açtığını fark ederek, “betimlemeyi büsbütün bırakmadan, çizginin olanaklarıyla ruhsal bir durum yaratmanın ve düşsel durumları yansıtmanın yollarını araştırır.” Sanatın bir amaç değil bir süreç olduğunu her zaman vurgulayan Klee, sanatçının bu sürece katıldığını, ‘bir tohum’la katılarak onun büyümesine yardım etmesi gerektiğini söyler. Ona göre resimler ‘var olurlar’.

³³KLEE Paul(1995) Modern Sanat Üzerine, Çev. Rahmi G. Ögdül, Altıkırkbeş, s,15

³⁴ a.g.k.s, 60

“Bir yapıtın kendini oluşturmasına katkıda bulunmak, bir mutluluktur.”³⁵

Klee birkaç resim üzerinde eşzamanlı olarak çalışmış, resimlerini tamamlamak için uzun süre beklemiş ve onları adlandırmak için de bir o kadar daha zaman ayırmıştır. Ayrıca resimlerine verilecek isimler konusunda atölyesine gelen konukların önerilerini de severek kabul ettiği fakat resimlerinin adlarını sık sık da değiştirdiği söylenir.

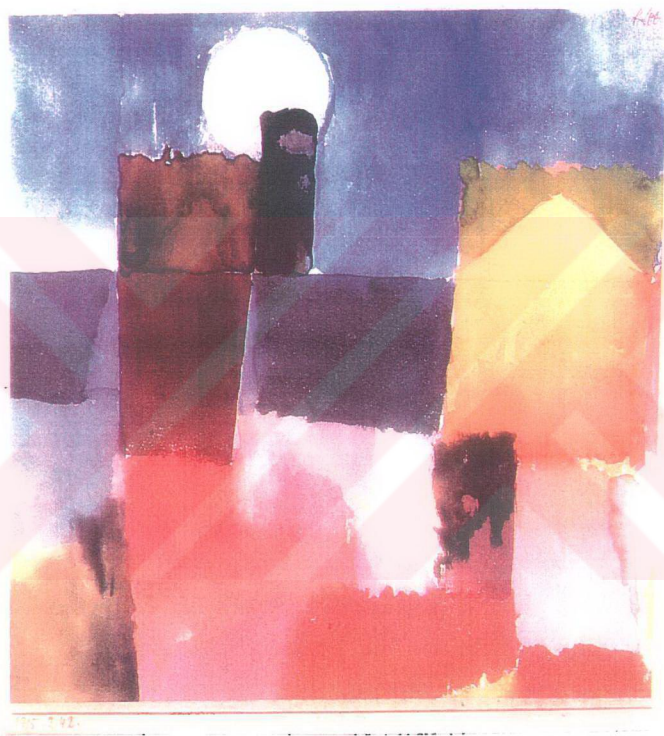
Norbert Lynton Klee'nin yaratıcılığa dair tavrıyla ile Duchamp arasında bir paralellik kurar. “Duchamp şu ya da bu nesneyi bir ‘hazır-yapıt’ olarak kullanmaya karar verirken, nasıl yapıtın kölesi olmuyorsa, Klee de bu konuda başka türlü davranmaz. Her iki sanatçı da yaratıcı karar gibi önemli bir eylemin tek tek yapıtlar bulup yapmaya değil, bütünüyle bir programa bağlı olduğunu ortaya koymuşlardır.” “Klee'nin yapıtlarında, kendi iç dünyasını açıkladığı hemen hemen hiç görülmez. Bu eski olduğu kadar yeni, evrensel olduğu kadar da bireysel bir sanattır. Sonunda bile bir sonuca varmayan bir sanattır bu. Her yapıtında Klee, korkusuzca bir ilişki kurmaya çalışır; bunu yaparken de sanatının geleceği konusunda kullandığı malzemeye- beze, biçimlere, tutkala, renge, vb.- güvenir. Tıpkı bir denizcinin denize güvendiği gibi.”³⁶

Klee'ye göre optik fiziksel yaklaşım iflas etmiştir, şimdi artık sanatçı objenin i varlığını, onun kesitini (anatomiy), yaşamsal fonksiyonlarını (fizyoloji), yaşama hükmeden yasaları (biyoloji) ve son olarak da bir bütün olarak evrenle bağlantısını keşfedecektir. İnsanın kendisi ve evren, her noktalarında birbirleriyle ilişki içindedirler. Klee'de herşey başka herşeyle bağlantılıdır.

“Sanatçı insandır ve bu nedenle de doğal dünyanın bir parçasıdır.”³⁷

³⁵LYNTON Norbert,(1982), Modern Sanatın yks,ev. Cevat apan-Sadi ziş,1. Basım, RemziYay.s.,224

³⁶ a.g.k, 228-37 a.g.k,227



Resim4. P.Klee , Moonrise at St. Germain (Tunis), 1915, suluboya,18.4 x 17.2 cm



Resim5. P.Klee , Kettle-Drummer, 1940, karışık teknik, 34.6 / 21.2 cm

3.1.2. Magritte

Belçikalı sürrealist ressam Rene Magritte kelime ile resim arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Bilinen nesnelere ve sıradan günlük olayları ele alarak paradoksal karşılaştırmalarla ilgilenmiştir.



Resim.6 R.Magritte- Ceci n'est pas une pipe (Sözcüklerin kullanışları), tuval üzerine yağlıboya, 62x80cm.

Güzel sanatlar eğitimi aldığı yıllardaki yapıtlarında kübist ve fütürist etkiler görülmektedir. Bu dönemde yaşamını reklam afişleri tasarımlarıyla kazanan Magritte 1922'de Giorgio de Chirico' nun Aşk Şarkısı (1914) isimli yapıtını görmüştür. *Pittura Metafisica*'nın belirgin etkisi Magritte'in bundan sonraki çalışmalarında görülmektedir. Kendi deyimiyle, ilk başarılı gerçeküstü yapıtını 1926'da tamamlamıştır. *Der verlone Jockey* (Kayıp Jokey) isimli bu resim, üzeri notalarla kaplı ağaç figürleri arasından geçen bir atlıyı betimlemektedir.

Magritte resimlerine isim bulma konusunda her zaman zorluklar yaşamıştır. Uzun bekleyişlerden sonra resimlerine ad bulabilmektedir. Kendisi bu konuda şöyle der:

“Dil ve yazı, resmin dolayısıyla dile getirdiği kestirilemeyen olasılıkları, gözler önüne serebilir. Böyle olduğunu umuyorum. Ama yine de yaptığım resimlere isim koymak istemiyorum.”³⁸

Magritte kendisini daha çok bir düşünür olarak görüyor gibidir. Kendisine sanatçı denilmesinde pek hoşlanmadığı söylenir. Lynton’ a göre Magritte, sanatın geleneksel özünü, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğini yakalamıştır. Sürrealistler içinde, Duchamp’ı bir kenara bırakırsak, en filozof ressam odur diyebiliriz.

Felsefi metinlerle yoğun olarak ilgilenmesi Magritte’ in “fikirler” ile uğraşmasına yol açmıştır. Ancak düşüncenin ve kavramların yapılarıyla ilgili bütün araştırmaların, onun için, varlığına kesin olarak inandığı gizem olgusuyla ilişkili olduğunu vurgulamalıyız. Kaydedilmiş konuşmalarında ve yazdıklarında bunu sık sık vurgular.

“Benim resimde açıklanabilecek gizem yoktur. Bir resminin üzerinde yazılı olan “Vague” (Dalga) sözcüğü açıklanamayan gizemi belirtir.”³⁹

Yazdığı bir mektupta ‘Zaman Hançerleniyor’ isimli resmini açıklama çabasına girişen Magritte, imge, düşünce ve gizem olgularının özelliklerini de dolaylı olarak açıklamaktadır.

³⁸TORCZYNER Harry (1992) Gerçek Resim Sanatı, Çev. Nil Boyacı, Düzlem Yay.s.,28

³⁹a.g.k.s,28

Bütün bunlardan öte Magritte, böylece resim yapma yöntemini de açıklamış olur. Söz konusu resim bir odanın duvarındaki şömineyi delip geçen bir lokomotif betimler.

“ Bir lokomotif görüntüsünü resme aktarmak düşüncesinin neden aklıma geldiği ve böyle bir resmin yapılmasını neden gerekli gördüğüm konusuna gelince, bilemiyorum, bilmek de istemiyorum zaten. En açık ruh çözümleri bile, düşünce olan ve düşünce olmayan arasındaki ilişkileri öne süren entelektüel etkinliğe duyulan ilgiye göre geçerlilik kazanabilir. Öyleyse ben bu resmi gerçekleştirme kararını birden almış olabilirim. Bu olasılığı çıkış noktası olarak alırsak, sorun şu kaygıdan kaynaklanır: gizemin aydınlatılabilmesi için söz konusu görüntüyü resme nasıl yansıtmalıyız? O gizem ki, saf ve biçimsel gülünçlükler ortaya koymayalım diye kendisine anlamlar yüklememizi yasaklamıştır; gizemin anlamı yoktur, ama bu gerçek, çılgınları hoş olarak nitelendirdiği “anlamsızlık”la karıştırılmamalı. Lokomotif imgesi, ilk değerlendirmede insana tanıdık gelebilir ama gizemi henüz anlaşılabilir değildir.

Lokomotifin gizemini aralamak için, onu gizemi olmayan başka bir nesneyle, bir şömineyle birleştirdim. (Sıradan nesneyi, bir Marslı, melek, ejderha ya da “gizemli” olarak nitelendirilen başka yaratıkların imgesiyle birleştirmedim.) Aslında ortada ne gizemli ne gizemsiz varlıklar vardır. Düşünce gücü, alışkanlık ya da yapılan yanlışlar dolayısıyla bize sıradan gelen varlıklardaki gizemi aydınlatmakla ve göz önüne sermekle ölçülebilir.”⁴⁰

⁴⁰TORCZYNER Harry (1992) Gerçek Resim Sanatı, Çev. Nil Boyacı, Düzlem Yay.s.,80

Bu noktada Magritte, “aklın varlığı” durumunu öne sürerek resmini oluşturma sürecini açıklar. “Aklın varlığı” derken bir tür ışıltıdan söz eder. Işıltı belirlediği anda aklın varlığı kendini kanıtlamış olur. Eğiliminin temelinde bir tür kusursuzluk arayışı vardır. Kusursuzluk isteği de aklın varlığı ile ilişkilidir. Magritte’ e göre Arşimed’ in “Buldum!” diye bağırışı aklın kestirilemeyen varlığına örnek oluşturur.

“ Lokomotifle şömineyi kaynaştırırken düşündüklerimi *idea* sözcüğü tam *karşulamıyor*. Aklıma gelen sadece bir *imgeydi*.

Düşünce gücü ya da aklın varlığı kendini değişik kalıplarda sunar:

- Ressam için düşünce *imge* kalıbında belirir. (Bu durum idealarını ya da silik duygularını yansıtan ressam için değil kusursuzluk eğilimi gösteren ressam için geçerlidir.)
- Bergson için düşünce *idea* kalıbında belirir.
- Proust için düşünce *sözcük* kalıbında belirir.

Ben kusursuzluk peşindeyim ve bir resim düşünürken idealardan ya da duyguların dışavurumundan kaçınıyorum. Sadece bir imge bu gereksinimleri karşılayabilir.

La duree poignardee (Zaman Haçerleniyor) yalnızca bir imgedir. Bu yüzden de düşünce gücünü bir ölçüde doğrulamaktadır. (...)

İmge resme yansıdığı an artık onunla idealar ve sözcükler arasında kurulan bir bağdan söz edebiliriz. İmgeler, idealar ve sözcükler hep aynı şeyin- düşüncenin- yorumları olduğundan dolayı böylesi bir tutum uygunsuz sayılmaz.

Her şeye rağmen, imgenin neden bir zorunluluk olduğunu açıklamak için kişinin önce imgeyi incelemesi gerekir.”⁴¹

⁴¹ TORCZYNER Harry (1992) Gerçek Resim Sanatı, Çev. Nil Boyacı, Düzlem Yay.s,81

Magritte hayranı olduğu Foucault ile yazışmalarda bulunmuştur. Bu mektuplarda da yine gizem olgusuna dikkat çekmektedir. Michel Foucault onun resimleri üzerine uzun uzun düşünmüş ve açıklamalarda bulunmuştur. Magritte'in New York'ta açtığı bir serginin adı aynı zamanda Foucault'nun da en bilinen kitaplarından birine verdiği isimdir *Les Mots et les Choses* (Kelimeler ve Şeyler). Söz konusu yazışmalarda Magritte' in anladığı şekilde 'resmedilen düşünce' ve 'gizem' olgularına vurgu yapılmaktadır. Ona göre düşünce, haz ve acı kadar görünmezdir. "Ama resim bir güçlük getiriyor burada, gören ve görülebilir olarak betimlenen düşünce var. "Les Suivantes" ("Hizmetkarlar"), Velesquez' in görülemeyen düşüncesinin görülebilir bir imgesidir. Öyleyse görülemeyen kimi zaman görülebilir midir? Yeter ki düşünce, sadece görülebilir figürlerle meydana getirilebilsin." Resmedilmiş bir imge, hiçbir şey saklamaz, doğası gereği elle tutulmazdır. Oysa Magritte' e göre gözle görülebilir ve elle tutulabilir olan deneyimimize sığınarak söylersek; kaçınılmaz bir biçimde bir başka görülebilirlik saklamaktadır.

Gizemin de kaçınılmaz varlığı belki de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yorumlara bağlı bir çözümlenmeye Magritte'in güveni tam değildir.

"Burada işlemiş olan "mekanizma" , benim beceremeyeceğim bilgi dolu açıklamaların konusu olabilir. Böyle bir açıklama geçerli hatta kesin olabilir, ama bir gizem olmaktan geri kalmayacaktır." (Magritte' in Foucault'ya mektubundan)⁴²

Buna rağmen Magritte, imgeler ve düşünceyle ilgili yaptığı çalışmalarla keskin fikirler edinmiştir.

FOUCAULT Michel(2002), Bu Bir Pipo Değildir, Çev. Selahattin Hilav, 4.Basım, YKYs,58

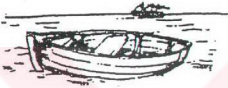
Nesneleri adlandırmakla ilgili çalışmalarından “Büyülü Katalog” isimli imgelerle beraber verilmiş açıklamaları sıralarsak:

1. Hiçbir nesne taşıdığı ada, kendisine daha uygun bir ad bulunmasını olanaksızlaştıracak derecede bağlı değildir.
2. Bazı nesnelere adlandırılmama da olur.
3. Çoğu zaman, bir sözcük, ancak kendini tanımlayabilir.
4. Nesne, imgesiyle ve taşıdığı adla yüzleşir. Nesnenin imgesiyle adının birbirleriyle yüzleştiği zamanlar da olabilir.
5. Bazen nesnenin adı imgesinin yerini alabilir.
6. Bir sözcük gerçekten bir nesnenin yerini alabilir.
7. Bir imge ifadede geçen bir sözcüğün yerini alabilir.
8. Bir nesne insana arkasında başka nesnelere olduğunu düşündürür.
9. Her şey bize, nesneyle simgelediği şey arasında zayıf bir ilişki olduğunu düşündürür.
10. İki ayrı nesneyi adlandırmaya yarayan sözcükler, bu iki nesneyi birbirinden ayıran çizginin ne olabileceğini açığa vurmaz.
11. Bir resimde, sözcükler imgelerle aynı özü taşır.
12. Bir resimde, imgelerle sözcükleri birbirinden değişik algılarız.
13. Ayırt edilememiş bir form, bir nesnenin imgesinin yerini alabilir.
14. Bir nesne asla, adının ve imgesinin işlevini görmez.
15. Burada, nesnelere görünebilecek dış çizgileri bir mozaik oluştururcasına birbirine değer.
16. Silik figürler, kusursuz figürler kadar vazgeçilmez anlamlar taşır.
17. Bir resimde yazılı sözcükler genellikle kusursuz nesnelere, imgeler ise silik nesnelere adlandırılır.
18. Ya da tam tersi söz konusudur.

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux : 1



Il y a des objets qui se passent de nom : 2



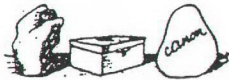
Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même : 3



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent : 4



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image : 5



Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition : 7



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui : 8



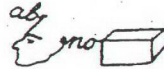
Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente : 9



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre : 10



Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images : 11



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité : 6



On voit autrement les images et les mots dans un tableau : 12



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet : 13



Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire, aussi parfaite que les précises : 16



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image : 14

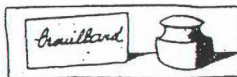


Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues : 17



Ou bien le contraire : 18

Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque : 15



René MAGRITTE

3.1.3.Balthus

Balthus yaşamının sonlarına doğru kaleme alınan anılarında resim yapma eylemini yüceleştirmektedir. Yirminci yüzyılı bir baştan bir başa kat eden yaşamında, modern resmin öncü akımlarını yaratmış olan kişilerle yakın ilişkilerine rağmen bu akımların hiçbirine katılmamış, İtalyan primitifleri, Uzakdoğu resminin yanı sıra, Bonnard ve Cezanne gibi ressamlara duyduğu ilgiyle kendine özgü figüratif bir biçem yaratmış ve onu yaşamının sonuna dek korumuştur.

Balthus bir sanat eğitimi almamıştır. Bonnard'ın yönlendirmesiyle Louvre'da Poussin kopyalarıyla başlayan resim hayatı 1926'dan itibaren İtalyan Sanatı ve Rönesans ressamlarını tanımsıyla devam eder.

Resim, Balthus'un düşünce dünyasında bir çeşit varoluş biçimidir. Edebi bir dille yazılan anılarında bunu sık sık ifade eder.

Eylemin kendisiyle bu bütünleşme, ruhsal bir nitelik kazanmıştır. Resim bütün bir yaşama yayılmış, aralıksız bir eylem neredeyse bir ibadet biçimine dönüşmüştür.

“Resim yapmak, tüm zamanı kapsayan ve gerçekten resim yapılmasa da yine resim yapılan başlı başına bir etkinliktir.”⁴³

Balthus edebiyatla ilgilidir. ‘Balthus’ takma adını ona, annesinin bir dönem sevgilisi olan Rilke vermiştir. Rilke aynı zamanda onu resim yapması için cesaretlendiren ilk kişi olmuştur. Döneminin önemli yazarlarıyla ilişkileri olmasına ve belirgin yeteneğine rağmen yazmaya yaşamının hiçbir döneminde yeltenmemiştir. ‘Yazılı’ bir bakışa sahip olmak açısından enderdir. Anılarında kullandığı dil de edebiyat ‘eğitim ve terbiyesi’ ni açıkça vurgular.

⁴³VIRCONDELET Alain(2001) Balthus Anılar,Çev. Orhan Suda, K Kitaplığı Yay.s,49

“Gerçekte kaleme alınacak bir hayatım yok, birbirine bağlanınca beni yaratan ve dokuyan bölük pörçük anılar var sadece. İnsan ve ressam bir bütündür bende, söylemek istediklerimi resimle söyledim ben. Bir yığın yazar tanıdım, Camus, Saint Exupery, Char, Jouve ve daha birçokları (sadece Green kurtuldu elimden!);Bu yüzden de yazmaya heves etmek gibi bir küstahlığa yeltenmem. Zamanın aşındırmasından korusunlar diye toparlanmış, hem birbirine benzemeyen hem de benzeşen bu sözler kalır sadece geriye.”⁴⁴

Resimlerinin özel üretim süreçleriyle açıklanma çabasına inatçı bir biçimde karşı çıkar.

“Ve var gücüyle erişmeye çalışacağı şey, her şeyden önce sessizliktir. Bunun içindir ki resme sözlü yaklaşımların tümü bana gülünç ve gereksiz görünüyor. Hepimizin bir anlam çıkarmaya, birkaç iz bulmaya çalışacağımız bu sessiz, gizli ve anlamsız mekanları hangi söz, hangi sözcükler açıklayabilir ki?”⁴⁵

“Tuvalin üstünde söylenenlerin yorum gerektiren hiçbir yanı yoktur. Söylenecik bir şey de yoktur zaten. Tek başına kendi kendine yetebilir tuval. Kodeks, sözlük gerektirmez. Düşler, gün boyu yaşanmış olanı devam ettirirler. Atölyede. Tuvalin gerçekliğine erişirler ve tedirgin edici garipliklerini kabul ettirirler. Herhangi bir çözümlenmeye gerek duymadan.”⁴⁶

Balthus kendisi Rene Magritte’ te de sık sık gördüğümüz gizem olgusuna vurgu yapmaktadır. Ancak Balthus için gizem, bir çeşit ruhsal arınma ve ayın gibi gördüğü resim yapma yoluyla erişilecek bir amaçtır.

⁴⁴VİRCONDELET Alain(2001) Balthus Anılar,Çev. Orhan Suda, K Kitaplığı Yay.s,51

⁴⁵ a.g.k.s,74

⁴⁶ a.g.k. s, 84

Kendi resimsel deneyimini mistiklerin deneyimiyle karşılaştırmaktadır. Resmetmeye çalıştığı şey doğanın kopyası değil 'evrensel bir topluluğun imleri' dir. Balthus, evrensel, sonsuz tutarlılıkta bir düzen arayışındadır, bu bir düşüncedir ancak bu düşüncedeki anlam alabildiğine gizemli ve derindir. Resim yapmak, buradaki derin anlama nüfuz edebilme ona katılma çabasının kendisidir.

Magritte' de sözcüklerle görüntülerin karşıtlığına dayanan paradoks, varolan gizemin işaretidir dahası varolan gizemin kendisidir. Burada aslında insan düşüncesinin gizemi yarattığını idda edebiliriz, belki her şey yaşamın içinde tanımlanamaz şekilde kendini var eden 'ruhsal' durumlarla zihinsel süreçlerin çatışmasından ibarettir. Balthus, Gerçeküstücülerin derinlemesine inceledikleri bu çelişkilerden uzaklaşmak istemektedir. Sözel tanımlamalar ve açıklamalarla beraber ruhbilimsel saptamalar da onun için bir şey ifade etmemektedir.

"Resim hem çok somut hem çok ruhsal bir şeydir.

Ruha beden yoluyla erişmektir. Hiç kimse ona eriştiğini idda edemez, önce elini tuval yüzeyinde gezdirmekten, boyaları hazırlamaktan, tuvalin gerilimini yoklamaktan, renklere dalmaktan gelen o muhteşem sevinci tatmamışsa. Gerçeküstücü alıştırmaların düşünsel saptamaları, anti-resimdir. Fazla beyinsellik, aşırı saklabanlıklar, el emeğini el işini karmakarışık eder ve böylece, ruha doğru yükselmeyi engeller."⁴⁷

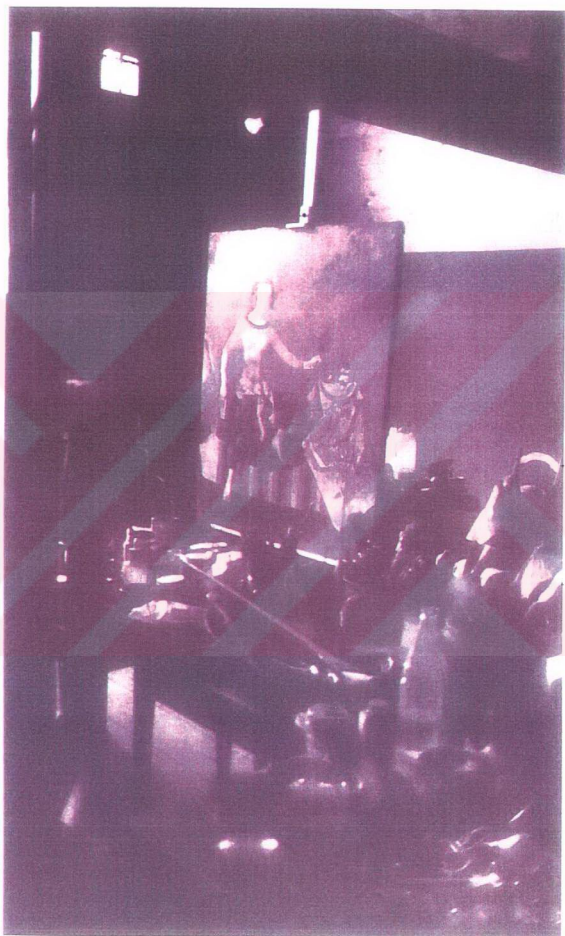
Çalışmasıyla kurduğu yakınlık, ruhsal bir girişimdir. Yarattığı yapıta katılarak onun içinde eriyen sanatçı, sadece orada varılmayı göze alan sanatçı, hem çok mütevazı bir çabanın temsilcisidir hem de büyük bir meydan okumanın.

⁴⁷VIRCONDELET Alain(2001) Balthus Anılar,Çev. Orhan Suda, K Kitaplığı Yay.s

Resim çalışmak Balthus için ağırdan alma ve ihtiyat gerektirir.
Bu zamanımızın hızına karşı bir tepkidir.

“ Sık sık atölyede tuvalin önünde birkaç sigara tütürerek derin düşüncelere daldığım ya da okuyormuşum gibi elimi tuvalin üzerinden geçirdiğim olur. Bu da resim yapmaktır ve günün tek çalışması olabilir. Yapılmakta olan bu tabloyla bu temas, bu birleşme...Bugünün her yerde hüküm süren ve zamanın trajik cenderesinin hızlandıran aceleciliğiyle hiç ilgisi olmayan ve elde edilmesi gereken bu yakınlık....”⁴⁸

⁴⁸VİRCONDELET Alain(2001) Balthus Anılar,Çev. Orhan Suda, K Kitaplığı Yay.s.86



Resim.8 Fotoğraf: Martine Franck (Balthus'un stüdyosu, La Rosiniere)

3.2.1. Metin İle Görüntü Arasındaki Egemenlik ilişkisi

“Yazı, başka anlamları içine çekmeye eğilimli, kendinden öncekini yutan son derece emperyalist bir etkinliktir.” (Walter J. Ong)⁴⁹

Yazı ve emperyalizm kavramlarını aynı cümlede görmek insanı irkildir. Ong, burada yazının, yazılı olmayan kültürel üretim biçimleri karşısındaki yerini sorguluyor. Sözel anlatım dünyasının zenginliği ve hareketliliği karşısında yazının, insan zihninin işleyiş biçimini değiştirerek, kendi yapısını dayattığını savunuyor.

Benim görüşüme göre, benzer bir ilişki görsel üretim süreçleriyle onlara dolaylı ve ya dolaysız eklenen sözlü üretim süreçleri arasında da kendini hissettirmektedir. Ancak bunu yine yazılı ‘metin’ yoluyla ortaya çıkararak ‘görünür’ kılmak imkansız derecede zordur. Bu sebeple, resim yapma süreçlerini izlediğim insanlarla yapılmış birebir görüşmelerden elde edilen cevaplardan bazı sonuçlar çıkarmayı deneyebiliriz. Metin ve görüntü arasındaki iktidar ilişkisine dair görüşleri, sanat bağlamında güncellik ve sanatsal tavırla ilgili tartışmalar izlemektedir.

Bazı ressamlar için metin-görüntü karşıtlığı hayati bir öneme sahipken, bazıları için de bu kurcalanması gereken, yapay bir sorundur. Ayrıca bu çok temel sorundan yola çıkarak sanatın toplumsal ve tarihsel durumuna dair açıklamalar da getirilebilmektedir.

Metin Kuş, metin ile görüntü arasındaki ilişkiyi, doğa ve dil arasındaki ilişkiye bağlayarak doğrudan egemenlik olgusunu vurgular, bu egemenlik görsel üretim olarak ‘eser’ in alanına geçildiğinde kendini belli etmektedir.

Metin ve görüntü arasında bir paralellik ve iç içe oluştan da söz edilebilir. Üretim aşamasında sanatçı metne ve görsel içeriklere tamamen hakim olarak onları araçsallaştırabilir, Fuat Acaroğlu’ na göre sözel konumlandırmada komşu ve ters durumlar gerçekleşebilir, örneğin eleştiri sürecinin izleyen ve üreten bağımsız bambaşka bir süreç olması, bunların birbirlerini “tamamlayan-iten-parallel yürüyen olgular” olmalarını engellemektedir.

⁴⁹ ONG Walter J. (2003) Sözlü ve Yazılı Kültür –Sözün Teknolojileşmesi,s,25

Hakan Cingöz'e göre de bu ilişki tercihe bağlıdır ve yönlendirilebilir. Sanatçı kendine uygun gördüğünü öne çıkarır. Üretim süreçleri, birbirlerini destekleyebilirler, ya da birbirleri üzerinde iktidar kurabilirler. Bu kişisel yöntem olmakla birlikte toplumsal bir tercihin sonucu da olabilir.

Metin ve resim söz konusu olduğunda ilüstrasyon olgusuna da vurgu yapmalıyız, İrfan Okan, resim sanatında metnin öncelikli olarak varolduğu ve öne çıktığı durumlarda, dikkatle inşa edilmesi gereken dengenin bozularak ilüstrasyon alanına 'sapma' yapabildiğini söyler. Ona göre, eğer oluşturulan görüntü bir kavramsal bağlam oluşturuyorsa" yazınsallık (konuşma dili) *Linguistik* söz konusudur". Bu bağlamda metin ile görüntü arasında elbette bir egemenlik ilişkisinden söz edilebilir. Bununla beraber Güçlü Öztekin de 'denge' sorununa vurgu yapmakla beraber, metin ve görüntü arasında kesin bir ayrıma gidilemeyeceğini hatırlatır.

Alp Tamer Ulukılıç metin-görüntü ilişkisini 'estetize edilmiş biçim' açısından tartışır.

Sözlü ve yazılı anlatımın 'eser' i açıklama işlevinden başka tarihsel açıdan taşıdığı yer de önem taşır, üretilmiş yapıtlar yaşanmış ve yaşanmakta olan, bununla beraber sürekli 'yazılan' bir tarihin parçasıdırlar. İktidar kavramını Türkçe'deki sözlük anlamıyla ele alan Ekin Saçlıoğlu sanat eseri ve onun 'değer' inin oluşmasında sözlü ve yazılı anlatımın işlevine vurgu yapmaktadır.

Benzer bir bakış açısıyla konuya eğilen Bedri Baykam da metin ve görüntü arasındaki iktidar ilişkisini 20.yy Sanat Tarihinin ikinci yarısının kısa bir özetini vermektedir. Burada metnin işlevi daha çok, sanatın ve sanatçının toplumsal konumlandırılmasıyla ve belli akımların aralarındaki tarihsel çekişmelerde anlam kazanır. Bu anlamda Baykam' a göre örneğin 90'lı yıllar sanat ortamı açısından 'metnin' egemenliğinde geçmiştir.

“ Hemen her metnin (tersi için özel çaba harcanmamışsa) nesnesine (içeriğine) dair bir iktidar iddası ve kastı olduğunu, hatta açık veya örtük en temel amacının bu olduğunu düşünüyorum.

Metin veya daha genel olarak metni oluşturan malzemenin yani ‘dil’ in kaçınılmaz karakteristiğidir bu. Dil doğayı kendine İNDİRGEYEREK egemen olur, veya bu egemen olma yanlısamasının bir sonucudur dil, dolayısıyla ‘metin’.

Görüntünün ise bu gizli/açık kuşatmadan ve kuşatmanın kendisine yapıştırdıklarından kurtulabilme çabası söz konusudur. Görüntünün varolabilmesi için kendi içeriğinden başka bir şeye ihtiyacı yokken metin tam tersine, kaçınılmaz olarak hükmedebileceği bir nesneye (içeriğe) ihtiyaç duyar. Bu içerik günlük yaşam rutininde göze çarpmazken ‘dil’ , ‘sanat eser’ inin prospektüslüğüne girdiğinde dramatik bir egemenlik ve iktidar süreciyle karşı karşıya kalır.” Metin Kuş

“ ..Onlar iç içedir ve fazla kurcalanmadıkları sürece de rahatları yerindedir. Öte yandan sorun bizim için bu ikisinin dengesi ve her ortaya çıkışlarındaki oranlardır. Bir bakıma ağırlık birimini gerektirecek cinsten bilim gibi. Taşınabilecek olanın taşınması demektir. İki farklı resim oldukça farklı ağırlıkları bünyelerinde barındırabilirler. Öyle ki birinde resmin iç yapısıyla ilgili olanlar dile dökülürken, bir diğerinde resmin bir resim olmasının, daha doğrusu bir yüzeye uygulanmış olmasının dışındakiler daha cazip gelebilirler. Ama bu, ilk resmin kendi iç yüzeyinin dışında bir şeyler söylemeyeceği anlamına gelmez. Nihayetinde çok basitçe, zaten resim bir şey söylemez ama söylemeye davet edebilirler, kısaca konuşan insanlardır.

Aslında böyle bir soruyu cevaplandırmanın ya da teorik bir araştırmanın dışında da kimse hangisinin daha etkili olduğuna dikkat etmez bile.

Dikkat edilmesi gereken bu ağırlıkların beraber çalışabileceği bir görüntüyü ya da metni oluşturabilmektir. Nasıl ki görüntüyü ileri süren için bu ağırlıklar keyfi değilse, onu okumaya girişenler için de keyfi olmamalıdır.” Güçlü Öztekin

“ Yapıt, metnin egemenliğinde olduğu sürece, yani metin/dil iddali olmasına rağmen biçimini belirleyememiş, biçimde karşılığını bulamamış, estetize edilememişse burada biçimin köle durumuna getirilmesinden bahsedilebilir.” Alp Tamer Ulukılıç

“ Metin ve görüntü ayrı alanlara aitler. Bilgi aktarmanın, açıklamanın, anlatmanın en çok kullanılan yolu ‘dil’. Pek çok sanat eseri hakkında bir açıklama, tanımlama vs. yapılacağı zaman bu yazılı ya da sözlü olarak dil aracılığıyla yapılıyor. Bu ister bir tiyatro gösterisi, ister müzik, ister resim olsun. Metin görüntünün açıklaması, anlaşılması için bir araç gibi. İktidar ‘bir işi yapabilme gücü, erk, kudret’ anlamına geliyor. Bu açıdan metin ile görüntü arasında bir güç ilişkisi olabilir mi bilmiyorum. Ancak metin bazen görüntüyü yüceltebiliyor. Hakkında önemli kabul edilen kişilerce iyi yazılar çıkmış bir resim değerlendirilebiliyor. Sanat tarihi görüntülerle ilgili ve sanat tarihinde yer alan görsel eserler bugün değerli. Ancak tarih dil ile yazılıyor. Biz bu değer varlığını tarihi okuduğumuz ve ona inandığımız için biliyoruz. Sanat tarihinden herhangi bir resim bugün karşımıza çıksaydı ve onun hakkında hiçbir bilgiye sahip olmasaydık büyük ihtimalle ona değer vermeyecektik. İşte sözlü, yazılı anlatım sayesinde tarihte yer alan bu eserler bugün değerli kabul ediliyorlar.” Ekin Saçlıoğlu

İktidar ilişkisi bir çekişme olarak var. Eskiden, metin bir sanatçıyı, akımı topluma anlatmak, satın alınabilir hale getirmek, sanat tarihine dahil edebilmek için hazırlanırdı. Sonra 60'lar ve 70'lerde 'resim öldü, sanat öldü' mekanizmalarına geçildikten sonra 80'lerde Yeni Dışavurumculuk, sanatın ölümünden beslenen minimal ve kavramsal sanatçılara bir tokat gibi geldi.

Yeni Dışavurumculuk yeni olmamakla suçlandı. Ama 19.yy sonu ve 20.yy başı bir ekspresyonistleriyle bizim seksenlerin başında yaptıklarımız arasındaki farkı görmemek için, insanın önyargılarının tüm muhakeme gücünü örtmüş olması lazım. Bu saldırılara rağmen Yeni Dışavurumculuk yaşadı ve sanat tarihindeki yerini aldı.

Ama 90'lı yıllar , Kavramsal Sanat'ın bir tepkisiyle geldi, Yeni Geometri ve Yeni Ready Made'ler dünya sanat ortamını doldurdular ve burada artık sanat eserinin toplumu şaşırtma veya heyecanlandırma etkisi kaybolmuştu. Burada yapıtlar ancak metnin gücüyle ayakta kalabiliyordu. Baudrillard'dan Lacan'a, Saussure'den Marks'a, Lyotard'dan Foucault'ya kim en referanslı ve en anlaşılabilir metni yazıyorsa o metnin taşıdığı yapıt en önemli yapıt oluyordu çünkü, Marcel Deuchamp'nın üçüncü veya dördüncü göbek kavram taklitleri en fazla mahalledeki bakkalınızı şaşırtabilirdi. Bunların 94'te neden muhteşem işler olduğunun 'gerekçeli kararlarını' ancak 'metin' savunabilirdi." Bedri Baykam

3.2.2. Sanat Bağlamında Güncel

“Kübizmi yarattığımızda, kübizm diye bir şeyi yaratmak gibi bir niyetimiz yoktu. Sadece içimizde olanı ifade etmek istiyorduk. Hiçbirimiz ortak bir amaca dönük plan hazırlamadı. Arkadaşlar, şairler çabamızı dikkatle izlediler; ama bizi asla yönlendirmeye kalkmadılar. Bugün genç ressamlar, genellikle kendilerine izleyecek bir program hazırlıyorlar; ve ödevlerine hazırlanan çalışkan öğrenciler gibi kendi içlerine kapanıyorlar.” (P. Picasso 1935)⁵⁰

Picasso, sanatta bir çığır açan Kübizm akımının ortaya çıkışıyla ilgili konuşurken dolaylı olarak bizi yaşadığımız dönemin özellikleri üzerine düşünmeye itiyor. ‘Güncel’ kavramı bugün Türkçe’de yaygın olarak kullanılmaktadır. Benim görüşüme göre, güncellik olgusu, kendisini içinde bulunduğu toplumsal -tarihsel ‘durum’ dan ve onun getirdiği yüklerden ayırmak isteyen bir sanatsal etkinliğin, kendini konumlandırma ihtiyacıyla ortaya çıkmaktadır. Sanatın kendisini tanımlama çabasında, güncellik sürekli aşılarak yenilenen bir durum olması gerekirken ‘güncel sanat’ ne olabilir? Ya da sanat bağlamında ‘güncel’ sözcüğü bize ne ifade etmektedir?

Tüketim olgusunun her yönüyle hayatımızı kuşattığı bir dönemde yaşıyoruz, bu bakımdan güncellik bizi aynı zamanda tüketime götürmektedir.

Sanat eserinin tüketimi söz konusu olduğunda, örneğin bugün müzelerde yaygın olarak tüketilen eserlerin de güncel olduğu söylenebilir mi?

Tarihsel konumumuza dair taşıdığımız bilinç; karşılaştığımız olguları değerlendirirken kaçınılmaz bir biçimde devreye girmektedir.

⁵⁰ ASHTON Dore (2001), Picasso Konuşuyor. Çev. Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz,

Ekin Saçlıoğlu' nun getirdiği açıklama bize tarihsel dizgenin bilincimizin işleyişindeki yerine dair bir mesaj vermektedir.

Fuat Acaroğlu günceli iki ayrı anlamıyla ele alır ; belleksizlik, kolay tüketilen, hatta çok kolay tüketilen (o derece de kalıcı olmayan).

İkincil olarak da çağdaşlarıyla yan yana yürüten sanat. Yerleştirme, Land Art vb.

Güncel sanat sorunu, geliştirilmiş bir söylemin kapsamındadır, Metin Kuş 'sanatçının söylemi' ne bir tanım getirerek bu anlamda günceli açmaktadır.

Metin Kuş' un güncel olanla olmayan arasında ayırım yapılmasına şüpheyle yaklaştığı gibi Güçlü Öztekin de 'güncel' in bir yere oturtulmasındaki zorluğu vurgular.

Hakan Cingöz'e göre güncellik tüketim ve günün koşullarıyla ilişkilidir, sonuçta sanat nesnesi tüketildiği sürece varolabilmektedir bu da doğrudan toplum psikolojisinin alanına girer. Toplum tarafından tanınma ve tüketilme üretimin niteliğini değiştirmektedir. İrfan Okan konuya bu açıdan yaklaşıp ona göre 'güncel sanat' ifadesi popüler oluşu işaret eder durumdadır.

Alp Tamer Ulukılıç ve Bedri Baykam güncellik sorununda yola çıkarak ülkemizdeki sanat ortamına gönderme yaparlar. Ulukılıç'a göre, "güncel, küresel alana ait kültürel, sosyal, tarihsel ve felsefi alanın yenilenmesini sağlayan şeyler toplamı ve o toplamın kendi içindeki senkronize ilişkidir."

Bedri Baykam' a göre de sanatın güncel olarak yaşanıldığı idda edilse bile kalıcı bir iz bırakma hakkı kendisine teslim edilmelidir.

“ ‘Şeyler’ i sınıflandırmak için bir takım tanımlar oluşturuluyor.

Örneğin sanatta ortaya çıkanın daha önceki tanımlara uymaması durumunda yeni bir terim oluşturuyor. Yeni olanın bir yere oturtulması daha zor oluyor.

Kavramsal sanat, çağdaş sanat vs. derken bugün güncel sanat denilen tanım ortaya çıktı.

Türkçe'si güncel sanat olan İngilizce'ye çevrildiğinde 'contemporary art' olarak çevriliyor. Oysa contemporary çağdaş demek.

Çağdaş ve güncel arasında da anlam olarak büyük fark olsa da bugün aynı sanat eserinden söz ederken her iki tanım da kullanılabilir. Güncel sözcüğü 'günün konusu olan, şimdiki, bugünkü' anlamına geliyor.

Bu durumda bugün yapılan her sanatın güncel olduğu da söylenebilir. Ancak bugüne dek birikmiş köklü bir sanat tarihi var. Bunun içerisinde belli sorunları çözmek için yapılmış yenilikler var. Yenilik olanın eskimesi ve ona karşılık olarak başka bir yeninin çıkması. Sanat tarihi bugün artık eskimiş olan yeniliklerle dolu. Bugün yapılmış olsa da Empresyonist tarzda bir resim güncel kabul edilemez. Her dönemin kendine has özellikleri var. Bugünün sorunlarını, gerçeklerini, hayallerini vs. yansıtan sanata güncel sanat denebileceğini sanıyorum." Ekin Saçlıoğlu

"Sanatçı söylemi, bireyin (sanatçı) içine doğduğu kültürel oluşumu okuma yöntemi/kapsamı, üretme ve ifade biçimidir.

Bu bağlamda 'güncel' in en belirgin yanı ortaya konan eser müellefinin ilgi, koruma, açıklama, savunma vs. ile sarmalanmış olmasıdır. Müellefinden bağımsız varlığını sürdürebilen 'eser' güncelin dışına çıkmıştır denilebilir. Bu fark güncel olanla olmayan arasındaki farkın tümünü izah etmez. Böyle bir ayrımın yapılabilmesinin gerekliliği ve olabilirliği tartışılabilir ancak yukarıdaki söz konusu bağlam için benim görebildiğim en belirgin ayrım budur." Metin Kuş

“Aslında bu kavramı belli bir bağlamda açıklamak pek de söz konusu değil. Bu kelime tam da belli bir bağlamı kabul etmeyen ya da oldukça karmaşık milyonlarca ilişkinin bizim tamamını açıklayabilmemizin imkansız olduğu bir oranda oluşur.

Oran burada önemli. Bu kelimeyle anlaşılması gereken, ondan çıkan yollardan önemli bir tanesi ‘gündem’ kelimesi tam isabet eder. Sorunda gündemin ne olduğu değildir sadece; onun nasıl oluşturulduğu ve üzerimizdeki etkileridir.

Sanat bağlamında güncelin ne olduğu ya da güncel sanatın ne olduğu değil, gündemde olanların (canınız isterse sanat bağlamında gündemde olanlar olarak alın bunu, soruya bir cevap olarak)niçin gündemde oldukları ve onların önümüze gelenlerini (tabi ki getirilmeleri de unutulmamalı) koşulların neler olduğudur.” Güçlü Öztekin

“Güncel zanaat bağlamına doğru yeniden düzenlenen bir ifade kazanmıştır. Küreselleşme sürecinin tüketime yönelik kurgulanması“güncel”i meşru zemine yerleştirirken, gerçeklik kavramından uzaklaştırmak.” İrfan Okan

Alp Tamer Ulukılıç ve Bedri Baykam güncellik sorununda yola çıkarak ülkemizdeki sanat ortamına gönderme yaparlar. Ulukılıç’a göre, “güncel küresel alana ait kültürel, sosyal, tarihsel ve felsefi alanın yenilenmesini sağlayan şeyler toplamı ve o toplamın kendi içindeki senkronize ilişkidir.”

“Güncellik, sanatın farklı disiplinlerinde biçimi ve dili önemli ölçüde etkileyen, dönüştüren bir olgu, bir kavramdır ama herhangi bir sanat eseri de ‘Ha!’ deyince güncel olamaz, bu mümkün değildir.

Güncellik kavramı aynı zamanda görecelilik içerir. Bilgi toplumunun nimetlerinden faydalanamamış, ya da gecikmeli olarak o bilgilere bölük pörçük erişmiş, üstelik o bilgiyi teori düzeyinde kavramış toplumlarda, sanat ya da sanatçının en büyük handikabı ‘güncel’ e ait bilginin teoride kalıp pratikte karşılığını bulamama trajedisidir.”

“ Güncel olan, anlık parlamalar ve modalarla bir eğlence olarak da kalabilir. Yeni hazırlandı, tavuklar yeni yumurtladı, ‘şimdi ve burada üretildi’ nin ötesinde söylemi ve kalıcılık kapsamında beraber sorgulanmalıdır yapıt.

Bugün Türkiye’deki genç sanatçılar herşeyi yapabiliyor, bu ‘özgür irade’ alanı tesadüfen, bir günde oluşmadı, büyük kavga ve polemiklerle, çatışmalarla oluştu.”

3.2.3. Sanatsal Tavır

Bir sanatçı için 'sanatsal tavır' nedir? Kavramlara yüklediğimiz anlamlarla kavramların iletişimin birer aracı olarak işlevselleştikleri durumları arasındaki paradoksal çelişkiler burada da devreye girmektedir.

Üretilmiş yapıtın anlatısı, sanatçının söylemine dahildir. Bazı durumlarda bu anlatı yapıtın kendisine dönüşmektedir. Bu anlamda sanatsal tavır, söylem ve anlatı içiçedir. Görsel üretim biçimi olarak resim üretimine, güncellik sorununa ve bütün bunlarla beraber sanatsal tavrın kendisine dair ipuçları bulabileceğimiz İrfan Önrmen' le yapılmış bir konuşmayı örnek olarak sunmak istiyorum:

“N / Sadece kendin için yaptığın resimler var mı?

İ / Bazı resimlerim var.

N / Onlarda izleyici de sen mi oluyorsun?

İ / Evet ben oluyorum orada. Var öyle resimlerim var. Ama bu çok önemli değil.

N / Ama o üçgene önem vermen önemli.

İ / O önemli tabii. Çünkü o olmazsa ben resimle ilgili gelişimi sağlayamam.

N / Resim yaparken, o üçgeni düşünürsek, seninle resim arasında bir gidiş geliş var o bir haz mı?

İ / Haz. O büyük bir varoluş ve kabulleniş. Dünyanın seni kabullenmesi. Hayatın. Sen nasıl baktığımı, hayatı nasıl gördüğümü sormuştun. Hamamın içinde rahatlamam ve terlemem gerekirken üşüyorsun. Bütün bu olan biten seni üşütüyor. İşte bütün hayatla böyle bir iletişimim var. Televizyon görüntüsünden tut, sokakta bir saniye gözüme takılan figüre kadar, her şeyle olan iletişimim böyle. Bu tamamen görsel bir alan, belli bir süre sonra herşey görselleşmeye başlıyor.

Ressam olduğum, artık herşey hemen benim süzgecimden geçtiği için, plastik bir şekilde görmeye başlıyorum. Görsel dünyanın içine o görüntüler çekiliyor hemen. O görsel dünyanın içine ben de giriyorum tabii.

N / Bir hatırlatma var burada. Bir bilgi üretimi.

İ / Evet, yeni bir bilgi bu. Bütün bunların anlamı üzerine yeniden düşünmemi sağlıyor. Bir şey görüyorsun, bunun resmini yapıyorsun, kendi alanına çekiyorsun onu. Resimsel kavramlarla düşünmeye başlıyorsun.”⁵¹

Bu diyalog ‘yeni’ bir bilgi üretimine dair vurguyla bitiyor. Sanatsal tavır, bu anlamda sanatçı eyleminin tamamına yayılır ve yapıtta kendini göstermekle beraber gündelik olanı da kapsar.

Sanatsal tavır, İrfan Okan’a göre “gösteren – gösterilen ilişkisini hakikat kavramına taşımalıdır. Tözün keşfi” dir.

Yapıtlar bu tavrın göstergeleri ise, anlatının nerede yer aldığı sorusuna ise şu karşılığı verir:

“Anlatı daima yapıtlar aracılığıyla yapılır. Sanat Yapıtı veya Performans anlatının yöntemlerindedir.

Eğer salt resim sanatı ile yapacağım diye öncül bir kavramınız var ise diğer yöntemlerden uzaklaşırsınız.

İfade en minimal düzeyinde de olsa sizin varlık nedeninizdir. Anlatı olarak altını çizdiğinizizi ben ifade (expression) kavramı ile karşılamayı tercih ediyorum. Anlatı- Narration (olay anlatma) kavramını çağırıyor.”

⁵¹İ.ÖNÜR MEN (Katalog) Pi Artworks , 2004, istanbul, s,118

Hakan Cingöz' e göre sanatçının topluma yolladığı mesaj karşılık bulunca anlatı oluşmuş olur. Fuat Acaroğlu, anlatıyı kendi çalışmalarında ana tema olan 'cinsellik' olgusuyla bağlamaktadır. Onda anlatı ve yapıt sanatçının yaşamıyla bütünleşmiştir.

“ Sergilerimin çoğunda, heyecanlarımı nasıl yaşıyorsam onları öylece ortaya koydum.Yapıtlarım bir arada beni anlatır ancak onlardan yola çıkarak farklı sonuçlara da ulaşılabilir, koruyucu, eleştirmen, izleyici işleri okur-okuyamaz ya da yanlış okur ancak bunlar sanatçıyı doğrudan etkilemez. Benim alanım cinsellik ve insan ilişkileridir; Adem ile Havva cennetten rüşvet yüzünden kovulmadı. Cinsellik genel olarak resmimin barındırdığı dildir.”

Sanatın bir tavırla ilişkilendirilmesine tamamen karşı bir tutumu Metin Kuş sergiler, ona göre 'tavır' ideolojik ve militer çağrışımları olan bir terim, oysa sanat daha çok 'varoluşsal dürtüler' in bir sonucudur.

“ Sanatın bir tavırla ilişkilendirildiğinde tamamen araç konumuna dönüştürüleceği ve strateji/taktik bağlamında bir yerlerde konumlandırılması çağrışımlarını içeriyor.

'Yapıtlarım' herhangi bir tavrın göstergeleri değiller ve benim bilebildiğim kadarıyla herhangi bir anlatıyı içermezler (en azından kasıtlı olarak içermezler).Yaptığım şeyler onları yapmadan yapamadığım şeylerdi. Tavır sözcüğündeki 'seçiş' ten çok varoluşumda mevcut olan dürtülerden dolayı 'mecburiyet' ten dolayı yapılmış şeylerdir. Tavır veya seçiş söz konusu olsaydı 'yapıtları' yapmamayı bile seçebilirdim, bir sanatsal tavır olarak.”

Ekin Saçlıoğlu' na göre ise sanatta bir tavrıdan söz edilebilecekse de yapıtın bu tavrın göstergesi konumunda olması güçtür.

Sanatsal tavrı, sanatın toplumsal ilişki alanları içinde (galeriler, sergiler vs.) mekanizmalar karşısında oluşur ve onlara göre oluşur. Yaptı her zaman bunlara dair bir mesaj taşımaz.

“ Bu sanata bakışla ve kendini bir yerde görmekte ilgili. Nasıl politik tavrımız ya da insan ilişkilerinde tavrımız varsa sanatta da var. Kendi karakterine, yaşadıklarına, inandıklarına vs. bağlı olarak her konuya dair bir tavrı, bir bakış oluşuyor. ‘Benim sanatsal tavrım şöyledir’ diye bir söz etmem güç. Bu gün için inandığım savduğum değerler benim bugünkü tavrımı oluşturacaktır. Ancak zaman içerisinde pek çok şeyin değişmesi ile inançların da değişmesi ve tavrın da değişmesi mümkün.

Buradaki soru bana aslında anlatının gereksizliğini vurgulamaya çalışıyormuş gibi geldi. Tavrın göstergesi nasıl olur bilemiyorum. Sanatsal tavrı, sanatın ticari ilişkilerine, galerilere, sosyal hayatta ilişkilerine, sanat tarihine, küratörlere vs. bakışla da ilişkili. Bazen görüntü bunlar hakkında söz söyleyebilir bazen de söylemez. Bazen yapıtı, tavrı yeterince göstermeyebilir. Örneğin belli bir yerde sergi açmayı kabul etmemek tavrıla ilişkilidir. Ancak yapıtı kendi içerisinde bunu taşıyor olabilir. O zaman anlatıya, anlatı ya da yapıtı dışında bir tavra ihtiyaç vardır.”

Ulukılıç’ a göre ‘sanatsal tavrı’ tek başına kalabilecek, yaratılacak bir şey değildir.

“Sanatsal tavrı” mizansenden öte bir şey olmalıdır. “Sanatsal tavrı” dendiğinde anlamamız gereken, hayatın içinde, hayata karşı bireysel duruşumuz, o duruşu var eden öznelliğimiz ve o öznelliğin üretimdeki görüntüsü, ifade olarak karşılığıdır. Duygunun, düşüncenin hayati algılama pratiğimizin samimiyetidir.

“Anlatı, günlük hayata dair argümanlardan beslenir. Bellek, anti-bellek, bilinç ve tarih anlatıyı var eden sacayakları. Sınıtsal biçim, bellekte oluşan her türlü düşüncenin şematik, grafik hale getirilmiş halidir. Özne, aykırı, güncel ya da çağdaş bir dil, farklı bir arayış, düşüncenin yeni bir biçimde kendini sunmasıdır asıl olan. Sanat tarihi boyunca yüzlerce kez anlatılmış bir konuyu yepyeni bir malzemeyle yeniden yorumladığımızda o "yeni" bir dil/biçimdir.”

Bedri Baykam yazılı üretimlerin geleceğe yaygın bir iz bırakma anlamda önem kazandığını ayrıca sanatçı olarak bağımsız kalabilmek için kullanılacak bir yöntem olduğunu vurgular.

“ Sanatsal tavır herkese göredir. Benim tavrım nereye gittiğini bilen bir kararlılığın tutarlılığı içinde çok geniş ve özgür bir kapsama alanı oluşturuyor. Stil değil, tutumla tanınmak istiyorum. Ulaştığım her noktayı imha ediyorum.

Kapsama alanımızı bıraktığımız izlerle geçerli kılız. Yapıtlar tek başına çok daha güçlü. Ama yapıt pahalıdır, tektir. Yazılı kayıtlar bu bakımdan önemli, yaygın olarak tüketilmesi daha kolay ve ucuz. Bunlar 300,1000 yıl sonrası için bıraktığımız izlerdir, zamanaşırı izler. Tutarlı ve bağımsız olmak bunun önkoşuludur bu bakımdan bugün küratörlerin ilüstratörlüğüne soyunan genç sanatçıları uyarıyorum.”*

*Alıntılar şahsen yapılan mülakatların yazılı dokümandan alınmıştır, İstanbul,2004.

SONUÇ

Görsel ve sözel üretim dünyaları arasındaki karşıtlık varsayımı göreceli bir nitelik taşımaktadır. İki üretim biçimini birbirlerinden net sınırlarla ayırmak söz konusu olamasa da resim yapma süreçlerini birer deneyim olarak yaşamış özneler her zaman bu temel çelişkiyle şu veya bu şekilde haşır neşir olmuşlardır. Bazıları bu çelişkiyi paranteze alarak atlasalar bile kanımca o, kendisini her zaman hissettirir. Resim alanını bir tarafa bıraksak bile, örneğin uygar dünyada hangi birey en azından ismi ve bu ismin kendi varlığıyla ilintisi üzerine, yaşamında bir kere olsun düşünmemiştir?

Ayrıştırılmalar yoluyla oluşturulan analitik düşünme biçiminin dil, daha çok da yazı ve yazı teknolojilerinin kullanımıyla bağlantısı, görsel üretimlerin (tarihsel gelişimi ve bugün çeşitli araçlarla yaygınlaşan görsel üretim biçimlerine etkileri bakımından) ana kanalı sayılabilecek resim alanı söz konusu olduğunda, kendini açıkça gösterdiği söylenebilir.

Bilginin, yalnızca metinsel yapılarla oluşturulup aktarılan bir süreç olmasından çok, farklı deneyimlerin toplamından türediği ve yaşama alanı bulduğu söylenebilir. Yazılı veya sözlü olmayan ve kendini ancak görsel üretim aşamaları içinde var edebilen bir bilgiden ya da bir çeşit zekadan söz edilebilir. Kendi bağlamı içinde varolarak yaşayabiliyor olması bu çeşit oluşumların içine kapanık olduğu anlamına gelmez, tam tersine görsel içeriklerin kendileri, dışı doğru açılan son derece açık yapılarıdır. Bu içeriklerin çeşitli organizasyonlarıyla elde edilebilecekleri atölye deneyimlerimden biliyorum. Bu yaşantının çoğalmasını isterdim, üzerinde çalıştığım konuyu tercih etmemin altında bu istek yatıyor. Herhangi bir metni kurgularken de sonlandırırken de aynı sıkıntıyı yaşıyorum. Aktarmaya çalıştığım deneyimler bana yakınlıkları ve süreklilikleriyle açıkça aktarılabilir olmaktan uzaktırlar ama resimler ortadadır. Yaptığımız resimler, bir bakıma (düşünsel açıdan bizi gizemcilik ve bilinmezcilik gibi uç noktalara itebilen) bu deneyimlerin de kendileridir.

Yazılı üretimlerde, aktarımı öncelikli olarak asla amaçlanmayan ama genelde hep göz ardı edilen bir mekanizma, gizliden gizliye anlamın içine sinerek onu dönüştürmektedir. Yazarın kendisi 'yazın söylem' i tarafından kapsanmaktadır. Bu durum bilgi aktarımında en çok kullandığımız araç(!) olan dilin gündelik yaşayışı içinde fark edilmez. Yukarıda da belirtildiği gibi dil aslında bu çeşit bir aktarım için her zaman en uygun araç değil sadece en sık kullanılan araçtır. Bu sınırlı araştırmanın çeşitli koşullanmışlıklarımızdan biri olan bu duruma dikkat çekebilmesini diliyorum.

Çalışmamın başında da belirttiğim gibi burada öne sürülen görüşler varolan bir soruna herhangi bir çözüm getirmeyecektir. Bu yazı, bir ressamın, resme ve yaşama dair farkındalığını arttırma çabasının küçük bir parçası olarak kalacaktır.

KAYNAKLAR

- ASHTON, Dore (2001), **Picasso Konuşuyor**, Çev. Mehmet Yılmaz-Nahide Yılmaz, Ütopya
- BARTHES, Roland (2000), **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, 4. Basım, Metis
- BARTHES, Roland (2003), **Yazının Sıfır Derecesi**, Çev. Tahsin Yücel 2. Basım, Metis
- BERGER, John (1993), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 5. Basım, Metis
- BERGER, John (1994), **Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Metis
- BUDAK, Selçuk (2002), **Psikoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat yayınları
- BAUDRİLLARD, Jean (1998), **Simulakrlar ve Simulasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül
- CEVİZCİ, Ahmet (1999), **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma
- ÇETİNKYA, Hüsamettin (1991), **Kültürel Terörizm**, Ayrıntı Yayınları
- ERİNÇ, Sıtkı (1995), **Resmin Eleştirisi Üzerine**, sanat dizisi 2, Hil
- FOUCAULT, Michel (2002), **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, 4. Basım, YKY
- FOUCAULT, Michel (2003), **Ders Özetleri**, Çev. Selahattin Hilav, 6. Basım, YKY
- FOUCAULT, Michel (2001), **Kelimeler ve Şeyler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 2. Basım, İmge
- GİDERER, Hakkı Engin (2003), **Resmin Sonu**, İmge
- KLEE, Paul (1995), **Modern Sanat Üzerine**, Çev. Rahmi G. Ögdül, Altıkkırkbeş
- KLEİN, Yves (2002), **Chelsea Otel Manifestosu 1961**, Çev. Deniz Artun, Norgunk
- KOCAMAN, Ahmet (2003), **Söylem Üzerine**, 2. Basım, METU PRESS
- KUŞ, Metin (2002), **Resimde Derinlik Yanılsaması**, yayınlanmamış sanatta yeterlik eser metni MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- LEPPERT, Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay.
- LYNTON, Norbert (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 1. Basım, Remzi Kitabevi

- MUNGAN, Murathan (1998), **Ressamın Sözleşmesi**,2.Basım, Metis
- ONG, Walter J. (2003), **Sözlü ve Yazılı Kültür –Sözün Teknolojileşmesi**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, 3.Basım, Metis
- TORCZYNER, Harry (1992), **Gerçek Resim Sanatı**, Çev. Nil Boyacı, Düzlem Yay.
- VİRCONDELET, Alain (2001), **Balthus Anılar**,Çev. Orhan Suda, K Kitaplığı Yay.
- YAVUZ, Hilmi (1999), **Yazın, Dil ve Sanat**,2. Basım, Boyut Yay.
- ZEYTİNOĞLU Emre (2003), **Sanatın Suç Ortaklıkları**, Bağlam Yay.

İ.ÖNÜR MEN (Katalog) Pi Artworks 2004 İstanbul
Yüzyılın Yüz Ressamı, Yeni Binyıl (Gazete Eki)

ÖZGEÇMİŞ

1978' de, Bulgaristan / Plovdiv' de doğdu. İlköğrenimine sırasıyla S.S.C.B, Bulgaristan ve Türkiye' de devam etti. 1997 yılında İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü' nü bitirdi. 2001 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü 5 no'lu atölyeden mezun oldu.

KİŞİSEL SERGİLER

- 2002 Garanti Sanat Galerisi İstanbul
- 2003 Bir Kültür Sanat Merkezi İstanbul

KATILDIĞI SERGİLERDEN SEÇMELER

- 1998 'Disonans' Sergisi Plovdiv
- 2000 61. Devlet Resim Heykel Sergisi Ankara
- 2000 'Apartman Projesi' İstanbul
- 2001 TRT Resim Yarışması Sergisi İstanbul -Ankara -İzmir
- 2001 'Ne Olacak Bu Memleketin Hali' Sergisi İstanbul
- 2003 'Exposition Metiss' Art Universite X Paris

ÖDÜLLER

- 1995 Türkiye Kadınlar Konseyi 'Çalışan Çocuklar' Resim Yarışması 1.'lik ödülü
- 1995 'Türk Alman Dostluğu-Barış' Afiş Yarışması 2.'lik ödülü
- 2001 'İpek Ahmet Merey' Resim Yarışması 1.'lik ödülü
- 2001 'Sabancı Vakfı Mezuniyet Ödülleri' 3.'lük ödülü