

SANATSALIN PEŞİNDE BİR GRAFİK ESERİ ANLAMLANDIRMAK

Düzlemler ve anlamlar arasında bir gezinti

Mustafa DURAK

Uludağ Üniversitesi

Abstract

Giving meaning to a work of art, is more than understanding an communicational utterance. The last is momentarily, and it can be sufficient to understand the utterance and its author and his/her intention. But understanding the work of art can oblige us to know the status of work of art among others, its environment, the culture in what it is produced, its aesthetics, its poetics, the actual politics, and the related histories, it means, it is an act that is over the work and its author. In this study, we have tried to give an impression, focusing at a work of graphic art, on the problems of understanding and/or interpreting a work of art generally. And we are concious of that a graphic artist has not the large time to exhibit its work, for he/she must product works continuously like daily workers. If we can speak of his/her art, it depends of education and/or practical and creational mind of the artist.

Keywords: *graphic art, understanding, interpretation, unity.*

Yazıya odak noktası seçtiğim grafik çalışması, grafik tarihiyle ilgili kitaplarda öne çıkmış bir örnek değil, “Hyperion. Estetiğin geleceği üzerine” adlı bir Amerikan dergisinde bir kitap tanıtma yazısına, çizgisel bir gönderme denemesi olarak Liliana Orbach tarafından gerçekleştirilmiş bir grafik ürün (1). Dergi, “Nietzsche Circle”ın bir yayın organı ve editörlüğünü Rainer J. Hanshe ve Mark Daniel Cohen yapmakta. Tanıtılan kitabın adı ise: “The EXTRAVAGANT”. Alt adı: “Modern şiir ile modern felsefenin kavşağında”. Yazarı: Robert Baker. Kitabı tanıtan: Camelia Elias. Yazısının ilk tümcesi şu:

“Ex-tra-va-gant. Bu sıfat [ancak]böyle grafikleştirilebilir”.

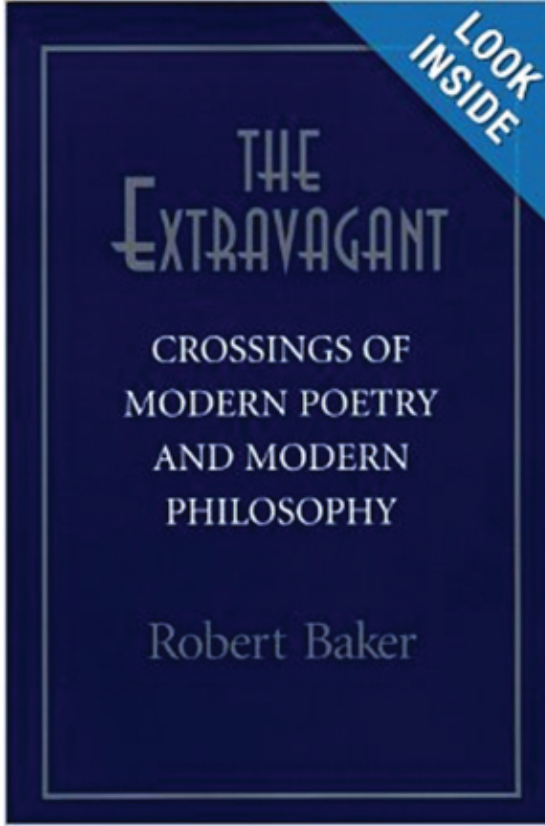
‘Böyle grafikleştirilmiş’ olan şey, ikili değerlendirilebilir.

1) “Ex-tra-va-gant” biçimi, tümce gibi noktayla imlenmiş

2) Liliana Orbach’ın grafik işi.

Her ikisi de metin dizgesine dahil olmuş. Hatta, kitap kapağını da sayarsak: üç tasarım söz konusu. Artık üçü de kitabın tarihine katılmış, varoluşuna eklenmiş.

Kitap üzerine yazılmış tanıtma yazısının bir parçası olan tasarım “Extra-va-gant.”, iki edimle geliyor önümüze: tire imiyle hecelere bölme ve ilk harfi oldukça büyük yazma edimiyle. Burada bir benzetmeyle, ilk hecenin lokomotifleşmesinden, ve öbür hecelerin vagonlaşmalarından söz edebiliriz. Bu benzetme çerçevesinde bu yazış biçimi sanatsallaşmıştır. Yani benzetme devreye sokulur sokulmaz, sanat alanına adım atmış sayılırız. Elbette hecelere ayırma edimini aynı zamanda yeniden düzenleme alanına bir adım olarak gördüğümüzde, özellikle 20.yy sanat anlayışında öne çıkan yeniden düzenlemenin sanatsallığı (sanatın yeni tanımı) çerçevesinde de sanatın içine girmiş oluruz.



Kitap kapağı

Kitap kapağındaki tasarımda mavi renk zemin üzerine kitapla ilgili yazılı bilgileri kapsayan, sınırlayan beyaz, ince çizgi halinde bir dikdörtgen ve onun dışında kalan mavilik. Yani düzenlilik, sınırlılık karşısında aşırılık, sınırsızlık. Ancak kitabın boyutu da bir sınırlılık olarak değerlendirilirse, bu aşırılık, sınırsızlık yorumu çöker. Yeniden bir düzenliliğe döneriz ki, görsele bakanlar bunu tek olasılık olarak algılayabilir ve/ ya ileri sürebilir. Bu kıldan ince kılıçtan keskin köprü durumu, grafik estetiğinde de gerçekleştirilmiş: büyük harflerle yazılmış harf biçimlerinde bulunan A, E ve H'lerin orta çizgileri harf biçimlerinde aşağı kısımlara çekilmiş ve birazcık taşırılmış. Çok ince bir aşırılık olarak görülebilecek, ama itiraz da edilebilecek bir değişiklik. Sonuç olarak tam da aşırılığı anlatmayan bir tasarım.

Asıl aşırılığı anlatan Liliana Orbach'ın grafik tasarımı ki bu yazının çıkış noktasıdır.



Liliana Orbach, grafik

İncelemenin Amacı

İnceleme nesnesi, tek başına ele alındığında grafik bir çalışma. Dergi yazılarında tanık olduğumuz yazılara eşlik eden görseller, desenler gibi işliyor. Ancak bir fark var. Genellikle bu desenler yazı içinden bir ân'ı resmeder. Oysa bu, Camelia Elias'ın kitap tanıtma yazısının, yazı-biçimsel bir versiyonudur. Her ne kadar görsele baktığımızda, çalışmayı üretenin adını göremesek de, tam bir sayfaya yerleşmiş olması, yerleştiği uzamla ağırlığını hissettirmiş oluyor. Çalışma; grafik, kaligrafi, hat sanatı, tipografi, resim yazı, dolayısıyla yazı, resim, soyut şiir, görsel şiir, daha da genel olarak dil, sanat dizgeselliği içinde yer alıyor. Üretenin eylemsel varlığına karşın, adının yer almayışı, bir edilgenliği, daha doğrusu bir geri çekilmişliği, suskunluğu aktarıyor. Böyle bir çalışmayı çözümlenmeye yönelme, onun nelikliğini anlama, anlatma amaçlı olabilir. Grafik değerini belirleme amaçlı olabilir. Eleştiri amaçlı olabilir. Kültürel değerini belirleme amaçlı olabilir. Bundan yola çıkarak dil sanat ilişkisini ve neliklerini, alanda yapılan çalışmalara değinme, sorgulama amaçlı olabilir. Kısacası amaç; özneye, öznenin (b)ilgi alanına bağlı olarak gelişebilir. Bu çalışmada amaç hem grafik çalışmayı anlamlandırma, hem de ilinti çevresini değerlendirirken kimi kuramsal sorunlara değinmek.

Çizgi ve Desen

Resim alanındaki kimi gelişmeler; çizgi kavramı, resim sanatının dışına atıldı izlenimi yaratsa da, kimileri resim sanatında çizginin bittiğini savlasa da, resim sanatında, giderek görsel sanatlarda çizim yeteneğine gereksinimin ortadan kalkması, olsa olsa görsel sanatlara gereksinimin tümüyle ortadan kalkmasıyla olabilir. Kolaj çalışmalarının, soyut çalışmaların, dijital sanatın, baskı sanatında kimi tekniklerin; çizimi devre dışı bırakabildiği doğrudur. Ancak gerek resimde, gerek mimaride, gerek karikatürde, gerek çizgi romanda, gerek illüstrasyonda, gerek reklam çalışmalarında bütünüyle olmasa da çizime, çizimsel tasarımlara gereksinim, çizimde ustalaşmışlar için araçsallığındaki görece kolaylıktan vazgeçilecek gibi durmuyor. Fotoğrafın ve bilgisayar ortamının sağladığı kolaylıklara, çizim yeteneğini körelten kolaycılığın karşın, çizim yeteneğine sahip olanların kendilerine verilmiş ya da öğrenilmiş bu pratikten, bu pratiğin olanaklarından, bu pratikle kendilerini kısmen varetme olanağından vazgeçmeyeceklerdir.

Görsel çalışmalar ve göstergebilim

Göstergebilim için temel sorunlardan biri görsel göstergenin bir birim olarak göstergeye indirgenip indirgenemeyeceğidir. Birim sorunu hem ge-

nel olarak görsel sanatların, hem de görsel sanatları dilsel ifadeye dökmek demek olan üst dil oluşturmada, özellikle bu dilin bilimsel olması noktasında bir zemin oluşturma çabası olarak görülmelidir. Zaten görsel sanatlar, görseli çizgiye, desene, onu da noktaya indirgeyerek böyle bir sorunu göstergebilimciler dışında sorunsal etmiş değil. Sanat tarihçilerinin de böyle bir sorunu olmamıştır. Sanat tarihçilerinin, felsefecilerin, sanat incelemeci ve eleştirmenlerin, göstergebilimcilerin sanata hangi açılardan baktıkları ve ne getirdikleri üzerine düşünülmelidir. Bunun konulaştırılmasında da sanatın varlığı, varolma nedenleri, varlığını hangi biçimde sürdürmesinin uygun olduğu, olacağı; durumsal ve ideal gereksinim dikkate alınmalıdır.

Gösterge bilim, her ne kadar tüm kültürel alanları kapsayan bir çalışma alanı olarak ortaya çıksa da birim olarak dile bağlı “gösterge”den yola çıkması, dilin modelliğinde geliştirilmesi açmazlı gibi duruyor. Zira dış dünya ve sanat dünyası adlandırılmamış görünüşlerle dolu. Dile getirme iletişimsel bir gereksinim sonucu oluşuyor. Dilsel boşluklar, anlatım dünyasında izlenimsel, yakıştırmalı, benzetmeli anlatımlarla doldurulur. Bir anlamda dil, üzerine dile ya da, yeni bir üretime, yaratıcı bir üretime (şiir diline) evrilirken, dilin sıradanlaşmış, yinelene yinelene unutulmuş yaratıcı yanı, bu kez hem dilden yararlanarak , hem de dilsel boşluğu doldurmaya çalışarak gizli dili (dilsiz dilini, lâllığı) dil aracılığıyla oynayarak yaratıcılığa, sanata soyunur. Bu, bize şunu gösterir: insanlık ne (sıradanlaşan) dilden geçer, ne de yaratıcılıktan. Şöyle de söyleyebiliriz, birebir koşutluk oluşmasa da: ne bilimden geçer, ne de sanattan. Dilin henüz girmediği, giremediği alanlarda at koşturur sanat. Bir benzetmeyle, doğada, yaban hayvanlarının; kendileri için yok edici koşulları üreten insanın adım attığı yerlerden çekilmesi gibi, ehlileştirilmiş, sıradanlaştırılmış olandan özgürlük alanlarına yönelir ya da yer kalmamışsa, zorunluluktan sıradanlaşmışın üzerine kurar sanatçı “yap-ı”sını. Müzik, resim; genelleştirsem, işitsel, görsel sanatlar, her türlü sanat böyle işler: kendine bir özgürlük alanı açar. Özgürlük, sanatın tualidir, zemin uzamıdır. Önce ona gereksinir.

Dil dışındaki sanatsal alanlar farklı duyularla ve farklı biçimlerle (ses-biçim, görsel biçim), algı çeşitlilikleriyle (işitsel, görsel, dokunsal, kokusal, tatsal) ortaya çıkar ve ilerler. Algılar da dil gibi işlendikçe gelişir. Gereksinim duyulmadığında körelmeye başlar, var olamaz.

Bu noktada göstergeye bağlı anlamlandırma sorunumuza değinmeliyiz. Anlamlandırma, bir çeviri işleminden başka bir şey değildir. Anlamlandırma, bilinmeyeni, bilinene, deneyimlenmişe çevirmedir. Anlamlandırma, kendinin kılma, kendine yakınlaştırma, bir anlamda evcilleştirme, mülkü-

ne almazdır. Kendini korumadır. Anlamlandırmanın yenilikçi formları da hep bu deneyimlenmişin temeli üzerine oturtulur. ‘Deneyimlenmiş’ olmadan anlamlandırma olmaz. Deneyimlenmişin tıkanıdığı noktalarda anlamlandırma, benzetmeye, yine bir nevi benzetme de sayılabilecek yaratıcı , ya da bulgulamayı sağlayan (heuristic) çıkarsamaya, yakıştırmaya giderek uydurmaya başvurur. Yorumun konuşlandığı, yanlış anlamlandırmaların, metafizik anlamlandırmaların, yanlış yorumların, anlamlandırma adı altında her türlü sapmaların, sözde anlamlandırmaların konuşlandığı yer burasıdır.

Kimi göstergebilimciler görsel göstergenin olanaklılığı ya da olanaksızlığı üzerine düşünmüştür. Benzer sorgulamayı kendim de yaptım (bk: Mustafa Durak; *Bir resme iki bakışın Anatomisi*). Şimdi düşünüyorum da anlamlandırma söz konusu olduğunda, dilsel malzemenin, ya da görsel malzemenin, en uç noktaya vardırılabilecek bir çözümlemesine gerek yok. Dilsel gösterge için de durum aynı değil mi, sesbirimlerin işlevi gösterge, göstergeler sistemi içinde yerini aldığı anda, yani farklı bir gösterge olarak toplumun kabulünden geçtikten sonra bitiyor (hangi Fransız “comprendre” fiilini kullanırken bunun “co(m)” ve “prendre” bileşimi olduğunu düşünür?). O, artık anlatımın kullanılabilir ama mutlak biçimli olamayan, belirli sınırlarda değişikliğe uğrayabilen bir ögesi olarak dilde yerini almış oluyor. Demek ki görsel ürünü anlamlandırabilmek için; nokta, ya da çizgi ya da renk birim ‘coloreme’ (Fernande Saint Martin), resimsel gen ‘pictogenes’ (Hubert Zimmer) ya da ‘geons’ (Irving Biderman), zorunlu değil. İkonik gösterge ‘iconic sign’ ya da, “resimsel gösterge, bir içerik için pek çok artık- bilgiyi (aynı bilginin yinelenişlerini) içerir ama tek bir ifadeyle aktarılmış içerikler yığını da içerir” (Sonesson; Pictorial Semiotics) diyen, çalışmalarıyla göstergebilimle ilgili her olasılığı değerlendirmiş görünen Sonesson’un ‘resimsel gösterge’ yaklaşımı ayrı bir yazıya konu edilebilir.

Görsel gösterge, homojen bir yapıya sahip bir öge değil. Görsel gösterge, gören göz için, anlamlı bir görüntü, anlamlı bir iz, anlamlı bir çıkarıma, sonuçta bir gösterilene ileten bir gösteren olarak, Saussure’cü yapılanmayı sağlayacaktır ve doğrulayacaktır. Bir tek farkla, görsel alanda gösterilen ses imgesi değil, görsel bir görüntünün, bir izin ulaştırdığı, bütünlendiği bir görsel imge olabildiği gibi, olabileceği gibi kimi niteliklerden, kimi görsel ime ve imlerden, ya da bunların çağrışımlarından yola çıkarak, çıkarsama sonucu doğrudan ilinti kurulamayan bir gösterene ve ona bağlı gösterilene ulaşılabilir. Sonuçta önemli olan görsel gösterge ile dilsel göstergenin anlama ulaşmak için aynı yolları kat ettiğiidir. Tam bu noktada hayvan iz sü-

rücüleri geliyor usuma. Pratik yaşamdan beslenen, gösterge bilimci değil ama görsel gösterge uzmanları, bilicileri. Görmek isteyen göz görüyor. Göstergibilim kuramcıları ve kuram uygulamacıları konuya iz sürücüleri kadar titizlikle, yaşam deneyimiyle yaklaşmak zorunda.

Sözlük birim karşısında söz birim ve/ya ifade birim

Kökeninde, latince “vagare” (dolaşmak; rastgele, amaçsız yürümek) anlamı bulunan fransızca “extravagant” sözlük birimi, garip, akıl almaz niteliğiyle şaşırtan, şok eden; ölçüyü aşırı biçimde aşan, aşırı, uçuk demektir.

Dilin sıradan bir sözcük dizisi (yığımı) olmadığı, bir dizge içerdiği Sausure tarafından vurgulandı. Ve dilin sesbilgisi, biçimbilgisi, sözdizim, anlambilim giderek edimbilim yapılanmalarının toplamı, bir sonucu olduğu anlaşıldı. Dilde ölçülebilirlik (bilimsellik) öne çıktı. Yapılanma alanlarının bilimselleşmesi için “birim” terimi öne çıktı: Ses birim, biçim birim, anlam birim, sözlük birim. Ve söz dizim alanında bir birimden söz etmeden, söz dizim incelemeleri yapıldı. Oysa bir sözce (ifade) içindeki biçimlerle sözlükteki sözlük birimler her zaman birebir çakışmaz. Dilbilimciler, sözcük terimini devre dışı bırakmış olsalar da, gerek gelenekselin alışkanlığı, gerek birim olarak başka bir terimin önerilmemişliği nedeniyle “sözcük” terimi hem sözlük maddesi, hem de söz birim (syntagme -MD) karşılığı kullanılmaktadır. Söz birim terimini söze dökülmüş, ifadeleşmiş başkaca bürünselleşmiş bir bütünün bir parçası olarak belirleyebiliriz. Ölçüt de bürün birim (prosodème) ve/ya yazılı dilde söz birimler arası bırakılan boşluktur. Yazılı dilde noktalamalar her birim sınırını göstermese de kimi söz birimlerini, söz öbeklerini (syntagme), tümceleri ayırmada belirleyici imler olarak işler. Yazılı dilde noktalama, en azından bir ifadenin, dilsel işlenmişliğin işaretidir.

İncelemeye konu ettiğim tanıtma yazısında “extravagant” için “sıfat” terimi kullanılmış. Bu konuda da bir karmaşıklık söz konusudur. Zira sıfat, sözcük türleri arasında sıralanırken, aslında ‘ham madde olarak sözlük birim’den söz edilmektedir. Oysa “sıfat” bir sözcük türü değil, sözdizimsel bir işlevdir. İfadeleşmemiş bir birimin adlığından da sıfatlığından da söz edilemez. Hoş ad oluş da, sözdizimsel işlev oluş bakımından sorunsaldır. Sıfat; ifade içinden konumsal, işlevsel bir yeri işaret eder: “Sarı gül”. “Sarıya bakıyor”. “Taş köprü”. Söz konusu etmeye çalıştığım grafik çalışmadaki yazı (: extravagant!) bir sözlük maddesi, ham madde olarak sözel bir varlık değildir. Tek sözcüklü bir ifadedir. İfade birimdir. Bunu ünlem işareti ele veriyor. Üstelik bu yazısal ve bürünsel işaret, söz birimin gönderilen

anlamına, bir hayret veya bir şaşkınlık veya bir hayranlık anlamını da katıveriyor, edimsel anlam olarak.

Aşırılık

Aşırılık, sınırsızlıkla eş anlamlı gibidir. Gibidir, diyorum zira tam bir eşanlamlılık olsa olsa ‘yerine kullanım’la, ancak bir ifade için söz konusu olabilir. Yani terimler için tam olarak eşanlamlılık söz konusu değildir. Buna karşılık, anlam; hep denkleştirmelerle, yerine koymalarla işler; başkaca yalnızca sözcük düzeyinde değil, her türlü genel imgesel düzeyde eşanlamlılaştırmalarla ya da karşılaştırmalarla işler. Aşırılığın karşıtı ölçülülük, her türlü kurallaştırılmış, modellenmiş uyumluluktur. Aşırılık uyumsuzluktur, sınır tanımazlıktır. Aşırılık sistem dışına, gelenek dışına çıkmaktır; normların, standartların kabul edilebilirliğinin dışına çıkmaktır. Başka bir deyişle her türlü adlandırılmışın dışına çıkış alanıdır. Bu çıkış alanı, yaratıcılığın, sanatın, şiirin alanıdır. Durduğu nokta; hem çekicilik, hem de iticilik noktasıdır. Hayret, şaşkınlık uyandırması, nötr noktasıdır aşırılığın. Hayranlık ya da nefret uyandırması iki uç noktayı oluşturur. Estetik ya da poetik olanın da genellikle artı sınırsız uca doğru oluşan bölgede konuşlandığı düşünülür ama eksi sınırsız uca doğru gidişlerin, ‘estetik olmayan olarak estetik’ içinde değerlendirildiği de olur.

Aşırılık, felsefede: Nietzsche’nin, “Tanrı öldü” keskin deyişinde, Derrida’nın dolaylı, dolan’dırıcı anlatımında ifadesini bulur. Hem Nietzsche’nin hem de Derrida’nın şiirle ilgisi Platon’daki kadar derinlerdedir (bk: Mustafa Durak; Şiir, Din ve Platon Poetikası) . Nietzsche hem anlatsal hem şiirsel biçimleri doğrudan kullanarak felsefi bakışıyla bütünleştirirken, Derrida şiirsel felsefi metinlerinin anlatım tekniklerine yedirir. Diyeceğim yaratıcı enerjilerini kendi biçemleriyle felsefeye akıtırlar.

Şiirde, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ile; edebiyatta Bataille, belki Rabelais ile (Victor Hugo’nun “Notre Dame’ın Kamburu”ndaki Quasimodo ve Esmeralda’nın kahramanlaşması dikkate alınır, hem roman kahramanı düşüncesinin, hem de güzel olarak Esmeralda’nın seçilmesi dikkate alınır bunlar, özellikle birer dönemeç noktası olarak düşünülebilir); resimde, soyut çalışmalarla Kandinsky, Paul Klee ile ve sonraki eğilimlerle, figüratif çalışmalarda Egon Schiele ile görülür.

Derecesi ne olursa olsun aşırılık olmadan gerçek sanat ve şiir üretilmez.

Doğal dil ve resim dili

Doğal dil, bir soyutlamadır. Ama sıkça kullanımı nedeniyle, bildik bir olgu, bildik bir varlığa dönüşmüş, soyutluğu unutulmuştur. Görsel resim de soyuttur. Edim olarak her ikisi de soyutlamadır. Her ikisi de kendine özgü olanakları, anlatım biçimleri ve gelişimleri olan iki ayrı dildir. Bu dil biçimleri her ne kadar birbirine çevrilebilir olsa da, ortaklıkları olsa da birinin diğerine çevrilmesi her zaman için yaklaşık bir çeviridir. Zira iki ayrı dildir. Ve iki dilin kendine özgü olanakları; gelişimi farklı boyutlara taşımış ve birbiri için karanlık, anlatılamaz noktalar, alanlar ortaya çıkmıştır. İki doğal dilin bile terimlemeleri ve terimlerin gücül anlamları bakışlımı değildir, iki ayrı dil biçimininki nasıl bakışlımı olsun. Diyeceğim bir resimde algıladığımız bir görüntünün, bir görüntü ögesinin doğal dilde karşılığı olmayabilir. Görsel sanatçı kendi geleneğinin ve gelişiminin akışı içinde kolayca uyguladığı ve/ ya ürettiği bir görsel biçimi adlandırma gereği duymadan gerçekleştirir. Hatta bu yüzden yalnızca görseller değil, yapıtın kendisi bile çoğunlukla adlandırıl(a)maz “isimsiz/ yazısız” kalır. Yapıtın neliğini anlamak, izleyene kalır. Hatta çoğu zaman anlamlandırma değil, izlenim edinmeye, çağrıştırmaya terk edilir yapıt. Yani söz konusu iki ayrı dil birbirine çevrilmeden kalabilir. Hatta çoğu görsel sanatçı, her ne kadar sanatının bilinmesi için üst (yani üzerine) dilin özlemine duysa da asıl kendisinin kendi dilinden anlaşılmasını ister. Ama belirttiğim gibi bu diller arası geçiş olanakları çerçevesinde gelişebilir ancak.

Ele aldığım grafik, ‘Extravagant’ kitabını ya da onu tanıtmaya yazısını ne kadar temsil edebilmiştir? Okumakta olduğunuz bu yazı, grafik görseli ne kadar anlamlandırabilmiştir? Sonuçta her yazısal ve görsel kendi bedeni için çalışmıştır. Ayrı birer varlık olmuştur.

İşlev, değer, anlam, edim ve sanatsal edim

Dilselin ya da görselin anlamı, onun zihinsel bir imgeyle çakıştırılmasıdır. Zihinsel imge başka bir dilsel/ görsel imge olabileceği gibi duyuşsal bir imge de olabilir. Bu anlamda anlamlandırma, çeviri işlemleri sayılabilir: (a = b). İşlev, bu dilselin/ görselin dilbilgiselleşme ya da metinleşme/ görsel kompozisyon bağlamında oynadığı roldür : (a işler b için). Değer, alıcı öznenin dilsel/ görsel ile kurduğu öznel ilişki sonucu ortaya çıkan bir anlam türüdür : (a, b’dir c için). Edim, bir öznenin dilseli ya da görseli kullanarak onunla yaptığı işler: (a kişisi b eylemini ya da edimini yapmıştır c’yi gerçekleştirmek için). Sanatsal edim, sanatçının (şair, yazar, ressam vd) bir yapıtı üretme sürecinde o ürünü gerçekleştirmek için o üründe yaptığı edimlerden her biridir. Sanatsal edim mikro ve makro edimler olarak ayrı-

labilir. Örneğin şiirde uyaklama mikro düzey bir edim iken, bir akıma sanatıyla karşı çıkma, sanatsal bakışta yenilik getirme makro edimdir. Makro edimler birleşik mikro edimlerden oluşur.

Somut şiir, görsel şiir, ut pictura poesis

Şiir ile resim arasında kurula gelen ilişkinin kaynağında her ikisindeki anlatma ve somutlama edimleri, ve bunlara bağlı olarak birbirine çevrilebilirlik savı vardır. Şiirin imgeye dayandırılmasının nedeni de dil ile resim yapma çabası değil midir? Somut şiir çabaları yazı ile oluşturulan şiir içinden resimsel bir biçimin fişkırtılmasıdır. Daha sonra ortaya çıkan görsel şiir ise, yazı içerse de görsele, resme daha çok abanmaktadır. Hatta bazen bir resim olup çıkmaktadır.



Konu edindiğim grafik çalışma da bu anlamda görsel şiir olarak görülebilir. Zira ifade içinden görsel bir imgeyi yakalamak olanaklı. Zira /x/'in iki yanındaki /a/'lar bir bakkal terazisinin iki kefesi, üstteki yazı biçimi de ağırlıklar. Dolayısıyla yazısal içinde(n) bir görsel şekillendirilmiş. Bu, grafiğin poetikasına ait bir ilkeyi işaret ediyor: denge. Sanatçın gözetmesi gereken temel ilke. Ve sanki bir mimari yapıt üretircesine, yapısal ağırlık-

ların çökmesini önleyecek biçimde statik ve harmonik bir biçime ulaşma çabası fark ediliyor. Bunlar da bu grafik estetiğinin temel ilkelerinden.

Görselin tasarımında dikkate alınmış başka bir görsel, metinsel görünümdür. Dikkatle bakılırsa ‘extravagant!’ ifadesi tıpkı şiir gibi dizeleştirilmiştir. Dolayısıyla grafik aynı zamanda şiirsel bir metin görünümündedir.

Tipografik, kaligrafik (hat sanatı), grafiti

Tipografik, yazı karakterinin biçimiyle ilgili. Bu yanı sıra bu grafik çalışmasının bir yanı tipografiye dayanıyor. Seçilen yazı karakter tipi /X/, /küçük a/ ve ünlem imi dışındaki harfler küçük harf ve aynı punto. Bunlardan /X/ ve /ünlem imi/ aynı puntunun büyük harfi. Böylece üç ayrı büyüklük kullanılmış grafiğin tasarımında. /n/ ile /t/'nin bitleştirilmesi (dikey), /t/ ile ünlemin noktasının yan yana buluşturulmasıyla (yatay ve dikey) biçimlerin ortaya çıkması /a/ların ve /e/nin /X/'in boşluklarına yerleştirilmesi, sanki ifadeyi dinamitleyip parçalara ayıran güce karşı, parçaların birbirleriyle bağlanma gereksinimi, çabası ve aynı zamanda ortaya çıkan ürünün kendine özgü bütünlüğünün, parçalanma ve bütünlenme, bütüne katılma arzusu, yaşam dinamizmi olarak görülebilir.

Bu tipo-grafik çalışma hat sanatıyla karşılaştırılabilir. Hat sanatında da yazının içinden bir görsel biçim fıskırtılır. İfadeyi oluşturan harflerin biçimleri eğilip bükülebilir, yerleri değiştirilebilir. Ancak bir biçime ulaştıktan sonra aynı biçimin çoğaltılması, yalnızca yazma yeteneğinin, yaratma ediminin önüne geçmesine, hatta silinmesine yol açtığı için sanatsallık derecesi zayıflayarak zanatsallığa dönüşür.

Tipografik olan başka üretim alanıyla sırtdaş: grafiti ile. Grafik terimi de aslında aynı kavrama, yazı kavramına bağlı bir alan, ama giderek resimle kaynaşan hatta afiş ve illüstrasyonlarla resmin ağırlıklı olduğu, hatta yazıyı tümünden dışladığı örneklerle de rastlıyoruz. Üstelik bir anlam genişlemesiyle grafik; kitap yani yazılı olanı, ya da herhangi bir tanıtımla ilgili her türlü tasarımı içine alan bir üretim anlamına geliyor.

Anlam genişlemesi ve kavramların birbirine geçmesi önemli dilsel olgular. Alansal adlandırmalar öyle bir noktaya vardırılmış ki, bir grafik ürün ya da bir duvar resmi, bir grafiti çalışması görsel şiir olarak değerlendirilebilir. Sınırlar aşılmıştır. Kategorileştirme geçersizleştirilmiştir. Ama dönüp baktığımızda alansal bir adlandırmaya sığınıldığını göre dilselin açmazındayız. Hoş, ‘ut pictura poesis’ deyişinin yaygın yorumunda şiir mi resim, resim mi şiir sorunsalı, birbirine çevrilebilirlik, birbiriyle ‘üzerine ifade’ye

geliş insan doğasıyla, ya da bir eğilimle ilişkilendirilebilir. Ya da bir hastalıkla, sapmayla açıklanabilir.

Grafik ve Kullanım Değeri

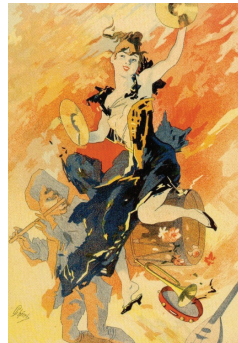
Grafik, yazının dahil edildiği resim olarak ortaya çıkan afiş çalışmalarında, pratik bir işleyle, duyuru işleviyle kültür alanına atılır. Bu da afişi bir araç olarak, kullanılmak bir nesne haline getirir. Afiş tarihine kadar, sanata ekonomik değerinin dışında, yüce, kutsal bir değer yüklenirken, sanatın kullanım dışı olduğu savı afişlerle, giderek Andy Warhol'un reklama yönelik çalışmalarıyla, reklamın da devreye girmesiyle, sanatın tanımından bu koşulun çıkartılması kaçınılmaz olmuştur. Kullanım nesnesinin içinde de sanat olabilir elbette, mimari, seramik, keramik vb sanatların içinde de yarar kavramı vardı.

Kullanım değeri ile ilgili ilginç bir durumdan söz etmek istiyorum. 19.yyda Jules Cheret; Folie Bergère için yaptığı afiş çalışmalarında, genellikle hem kurumun adına, hem de oyunun ya da sanatçının adına yer vermiştir, erotik bir görselle birlikte. Böylece etkinlikle ilgili bilgiler: nerede, ne, kim, nasıl sorularına yanıt verecek biçimde tasarlanmıştır. Folie Bergère'in ne tür gösteri ve oyunlar sunduğu belirginleşince, görsel tek başına gerekli iletiyi yansıtır hale gelince, yazıyı eksilttiği, yazıya gerek görmediği bir afiş de yapmıştır. Cheret'nin bu çalışması, ne afiş alanının, ne de grafik alanının dışında bırakılmıştır.

“Georges Braque & Grafik Yapıt”; Bibliothèque Nationale; Paris;1960 içinde yer alan kimi çalışmalarda yazı yer alsada çoğunda yazı yoktur ve tam anlamıyla desen ve/ya taslak denebilecek çalışmalar, illüstrasyonlar söz konusudur. Aynı biçimde, Toulouse Lautrec için hazırlanmış kitap da “Grafik Yapıt” adını taşımaktadır.



Jules Cheret



Jules Cheret

Kullanımsal karşısında Sanatsal

Sözlükteki birimler her ne kadar bir takım anlamsallar içerse de ham madde olmaktan ileri gidemez. Tıpkı bir tahtanın, bir taşın, bir madenin bir heykeltıraş için kendi içinde gücül, sayısız biçim içermesi gibi. Bu hammaddelerin “kullanım için” işlenmesi sıradan görülmüştür. Tahtadan kaşık, masa, sandalye üretmek zanaat sayılırken, insanın beklemediği, şaşırıp kaldığı, “yeni” bir biçim çıkarmak “sanat” sayılmıştır. Gündeliğe ait bir kullanımlığın dışında zihinsel, kültürel bir değerle taçlandırılmıştır. Bu durum, işleviyle yani o biçimin kendisi için üretilmiş olmasıyla açıklanmıştır. Dilsel ifadelerde durum benzerdir. İletişim için üretilmiş olanlar sıradan, sıradanı aşan, farklı bir biçimle ortaya çıkanlar ise sanatsal, şiirsel sayılmıştır. Bu noktada farklı bir ölçüt ileri sürülebilir. Toplumsal içinden herhangi birini ilgilendiren sıradan iken, tikeli ya da geneli ilgilendiren sanatsaldır. Bu noktada şunu da belirtmekte yarar var: herhangi bir ürün başlangıçta bir kişi için üretilmiş olsa da, bunu diğerlerinin de benimsemesi ürünün işlevini değiştirmiştir. Dolayısıyla sanatsallık, şiirsellik; ilgili olarak algılayıcı sayısı ile ilintilidir. Bu arada zorunlu olarak sanatsallıkların derecelenmesinden de söz edilebilir ki bu kabul aşamasının dışında kabul edenlerin niteliklerine, alansal, sanatsal güçlerine bağlıdır. Elbette kabul stratejilerinde siyasal ve/ya ekonomik gücü de devre dışı bırakmamak gerek.

Kullanım değeri karşısında sanatsal değer karşısında estetik değer

Bir sanat yapıtının kullanım değeri, onun araçsallığıyla ilintilidir. Sanat yapıtının bir araç olarak kullanılması yeni değildir. Araç olma ve amaç olma bizi zorunlu olarak işlev kavramına açar.

Doğal olarak tüm nesnelere, nesne oluşundan kaynaklanan bir kullanıma açıktır. Üretilme amacı, onun kullanım amacı demek değildir. Doğum ve bedensel salgılamalar, dışa atımlar bir yana insan tarafından her üretilen, yapay bir nesnedir.

Her üretilenin adının anlam birimciklerinden biri o nesnenin kullanım amacıdır: ‘bıçak’ nesnesi → “bıçak” adı → anlam birimi: sözlükteki anlam seçeneklerinden biri → “kesmek için”: bıçağın anlam birimciklerinden biri. Yani anlambirimcik, anlambirimini oluşturanlardan, anlambirimcik demetinin içinden bir ögedir. Bir ad’a bağlı anlam birimlerinin, o adın kullanım sıklığına, kullanan kişi(ler)e ve zamana bağlı olarak, gücül (potentiel) ve güncel (actuel) anlambirimsel, merkezi ve çevresel değerleri vardır. Bunlar “değişebilir”dir. Merkezi anlam (birimsel) değerler, çevresel an-

lam (birimsel) değerlere göre daha az değişkendir, ama değişmez değildir. Geleneksel olarak (denotative)”, çevresel anlam birimsel değerler de “yan anlam, mecazi anlam, (conotative) olarak adlandırılmaktadır. Ancak altını çizerek belirtmeliyim ki söz konusu ettiğim yalnızca aynı olgunun (şeyin) değişik bir adlandırması değildir. Zira anlam birim, anlam değildir. Anlam, bir ad için anlam birimler toplamı da değildir. Anlam, genellikle sözlükteki anlam birimler toplamından biridir. Ancak, bu toplamın dışından, yeni bir anlam birim de olabilir. Bu nedenle anlam, kullanıcının zihinseline bağlı olarak dinamik bir olgudur ve alımlama açısından dinamik zihinli bir alıcı, algılayıcı ister.

Dilin, giderek anlamın sanatla bağlantısı, yaratıcı zihin(ler)le bağında ortaya çıkar. Sanatsal olan (ister dilsel, ister dil dışı) geleneksel olandan kopuşta, konuşlanır. Ne var ki bu kopuş, dil olmaktan, geleneksele eklemekten kurtulamaz. Çıkışında başkalaşmak, ayrı olmak olsa da gelenekselin yenisi, başkasıdır o. Bunu Rimbaud doğru kavramıştır. Yazdığı şiirin yeniliği, onun için, yazıldığı anda, ama bence anlaşıldığı, doğru değerlendirildiği anda sona ermiştir. Sanat, doğa gibi sürekli yeniyi, yepyeni üretebilme işidir.

Tam da bu noktada sanatsalın göreliliğine değinmek gerekir. Zira her yeni; üreten ve/ ya alımlayan öznenin dil ve sanat kültürüne bağlı bir değerlendirilmedir. Kişinin kültürüne ve insanlığın kültürüne, bilgisine bağlı olarak değerlendirilmektedir.

Grafik değer

Grafik değer üzerine konuşabilmek, desen (tasarım) kavramını konuşmaktan geçer. Desen kendi başına varılmadan önce resmin taslağı olarak görülmüştür. Taslak düşüncesi, mimariyi de işin içine katmayı gerektirir. Bence mimari taslaklar, tam da desen ile grafik arasında yer alır. Başka bir deyişle ikisine de abanır. Belki desenin bağımsız olarak görünmesi karikatür ile olmuştur denebilir. Desen ile grafik’in ortak noktası çizgidir. Desende dış dünya nesnelere uzamdaki sınırlarıyla biçimlenirken, grafikte yazı birimsel olarak harfler biçimleniyor. Her ikisinde de bir figürleşmeden, yüz edinmeden söz edebiliriz. Yazısal olanaklar çeşitlik açısından o denli zenginlik içerir ki abartıyla, eksi sonsuz ile artı sonsuzu gösteren skalanın üzerindeki sayısal derecelenmeye benzetilebilir. Ya da renk çeşitliliğine. Grafik, harfleri biçimlendirdiği için yazı diliyle bir ortak alan oluşturur. İkisi arasındaki fark: yazılı dilde anlam öne çıkarken, grafik çalışmalarında s/z’anatsallık öne çıkar. Bu, yazılı dilde, giderek anlamda sanatsallık yok

demek değildir. Yazılı dilde sanatsallık, anlatım biçimindedir ve anlamın biçimlendirilişindedir.

Daha önce belirtildiği üzere, grafik alanı; anlam genişlemesi nedeniyle, tipografik alanından çıkarak resim alanına, oradan da tanıtımsal tasarım ve sunum alanlarına uzanan bir alan olduğu için grafik değerden söz ederken sakıntılı olmak durumundayız. Kendimizi sınırlamayı bilmeliyiz. Bu değer, yalnızca ürünün yazısal değeri olabileceği gibi doğrudan önümüze grafik ürün olarak konan çalışmanın kendi içindeki sanatsal değeri de olabilecektir. Kendi payıma bu konuda sanatçının eğitimi ve yönelişlerinin, onun ürettiğinde önemli rol oynadığını, oynayacağını düşünüyorum. Grafik eğitimi almış birinin, yağlıboya ya da suluboya çalışmasında, yazısal olmasa da çizgisel formların farklılığı o işin grafik sanatçısı tarafından yapıldığını işaret edecektir. Türlerin, alanların iç içe geçtiği günümüzde, Cheret'nin afişini grafik saymamak için, “ama burada grafik (değer) nerede” sorusu ne kadar saçma ise, bir grafikçinin bir suluboyasında, “ama burada grafik nerede” diye sormak o kadar saçmadır.

Değer ve Değersizleşme

Her değer; görelidir ve spekülatifdir, toplumsal olsa bile öznelidir. Değerler ideolojik, siyasal ve/ ya ekonomiktir. Evrensel bakıldığında her değer tersinirdir. Ya da şöyle diyebiliriz, her değer zirveleri de dipleri de görebilir.

Sonuç

Sanat yapıtı görünüşte yalın olabilir ama aslında o, her zaman karmaşıktır, çok bağ'lıdır, çok düzlemlidir, çok düzgülüdür (code).

Kaynakça

(1)Hyperion (2008) volume 3, issue 4; December; Nietzchecircle.com/hyperion.

Twemlow Alice (2011) *Grafik Tasarım Ne içindir?*; Yem Yayın; 2.baskı; İstanbul; 2011

Groupe M, (1992) *Traité du signe visuel*; Seuil, Paris.

Armstrong Helen (2009); *Graphic design theory*; Princeton Architectural Press; New York.

Bidermann Irving (1987) Recognition by components, a theory of human image, understanding; in Psychological Review; 1987, Vol. 94, No. 2,115-147

Durak, Mustafa “Şiir sanki Resim sanki Şiir - Ut Pictura Poesis”, *Şiiri Özlüyorum*, sayı: 26, ss: 3-10

Durak, Mustafa Şiir- Somut Şiir Ayrımında Şiirin Tanımına Doğru, Bir Yeni Biçem, sayı: 38, ss: 12-18, sayı: 40, ss: 13-21

Durak, Mustafa (2007) *Yaratma Kavramı Üzerine*; ‘Sanatçının Atölyesi, sayı 3, ss: 135-168

Durak, Mustafa (2008) *Şiirde Yaratıcılık*; ‘Şiiri Özlüyorum sayı: 24, ss: 3-9

Durak, Mustafa (2009) *Edimsel anlam ve Fazıl Hüsnü Dağlarca Şiiri*, Dağlarca, Fazıl Hüsnü, ed. Ertop, Konur, Kılıçarsalan, Özgen ; Kültür Bakanlığı, ss: 316-331.

Durak, Mustafa (2007) *Bir resme iki bakışın Anatomisi ya da “Ben’den İçeri”* (Aydın Ayan’ın “Ego’nun yansıması” adlı tablosunun incelenmesi), Ayan, Aydın, *Sisyphos’un Direnci*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss: 151-158.

Durak, Mustafa (2008) “Grafiti ve Şiir”, *Mor Taka* sayı:10; ss:41-46.

Durak, Mustafa (2010) “Şiir, Din ve Platon Poetikası”, *Şiiri Özlüyorum*; sayı: 35.

Meggis, Philip B. Purvis, Alston W. *Meggis’ History of Graphic Design*. Wiley, John (2006) fourth edition, Canada.

Sonesson, G. (1988) *Methods and Models in Pictorial Semiotics*.

Sonesson, G. (1990) *Pictorial Semiotics, Gestalt Theory and the Ecology of Perception*.

Sonesson, G. *For the Critique of the Iconicity Critique to Pictoriality*.

Sonesson, G. (1993) *An Essay concerning Images*.

Sonesson, G. (1993) *Pictorial Semiotics*.