

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

**GÜNÜMÜZ SANATINDA YAZININ PLASTİK BİR DİL OLARAK
DIŞAVURUMSAL KULLANIMI**

Sanatta Yeterlik Tezi

GÜNEŞ OKTAY

İstanbul – 2017

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

**GÜNÜMÜZ SANATINDA YAZININ PLASTİK BİR DİL OLARAK
DIŞAVURUMSAL KULLANIMI**

Sanatta Yeterlik Tezi

GÜNEŞ OKTAY

Danışman: Prof. Z. RÜÇHAN ŞAHİNOĞLU ALTINEL

İstanbul – 2017



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanatta Yeterlik
Tez Onayı

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Güneş OKTAY

Anasanat Dalı : RESİM

Tezin Adı : GÜNÜMÜZ SANATINDA YAZININ PLASTİK BİR DİL OLARAK
DIŞA VURUMSAL KULLANIMI

13.02.2017 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan Tez;
kapsam, nitelik ve şekil yönünden BAŞARILI bulunmuş ve Sanatta Yeterlik tezi olarak
KABUL edilmiştir.

ADI VE SOYADI:	ÖĞRETİM ÜYESİNİN ADI VE SOYADI:	DANIŞMAN VE ÜYELER:	KURUM ADI:	İMZA
GÜNEŞ OKTAY	Prof. RÜÇHAN ŞAHİNOĞLU ALTINEL	TEZ DANIŞMANI	MÜGSF RESİM	
	Doç. SEVİL SAYGI	ASİL JÜRİ ÜYESİ	MÜGSF RESİM	
	Yrd. Doç. YASEMİN NUR ERKALIR	ASİL JÜRİ ÜYESİ	MSGSU RESİM	
	Yrd. Doç. EMRE ZEYTİNOĞLU	ASİL JÜRİ ÜYESİ	MSGSU TEMEL EĞİTİM	
	Prof. ŞEYMA ÜSTÜNER UZUNÖZ	ASİL JÜRİ ÜYESİ	MÜGSF HEYKEL	
	Yrd. Doç. ELİF ÇELEBİ	YEDEK JÜRİ ÜYESİ	MÜGSF RESİM	
	Doç. LERZAN ÖZER	YEDEK JÜRİ ÜYESİ	MSGSU SERAMİK VE CAM	
	Yrd.Doç.HAKAN ÖZER	YEDEK JÜRİ ÜYESİ	YEDİTEPE ÜNİV. PLASTİK SANATLAR	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 15 / 02 / 2017 tarih ve 2017 / 13 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Doç.Oktay ÇOLAK

Müdür V.

ÖNSÖZ

Kendi sanatsal çalışmalarına odaklanarak oluşturduğum bu tezde amacım, resimlerimde ağırlıklı olarak kullandığım yazıyı görsel sanatlardaki kullanım yöntemleriyle beraber incelemek, bu incelemeyle beraber çalışmalarımın oturduğu zemini görünür kılmaktır.

Sanatsal üretimimde bazen fark etmeden yaptıklarımı somutlaştırmak, kullandığım malzeme seçimleri ya da öğeleri araştırarak onları bir zemine oturtmak, eser metnine dayanan tezimi oluştururken karşılaştığım zorluklar arasında sayılabilir. Dolayısıyla tezimin kapsamını belirlerken sanatsal çalışmalarım üzerinde de daha fazla düşünme ve çalışmalarına farklı bir algıyla bakma fırsatım olmuştur. Sanatsal üretimime paralel olarak yaptığım bu araştırmanın işlerime de büyük katkı sağladığına inanıyorum.

Sanatta Yeterlik tezi olan bu araştırmanın ortaya çıkmasını sağlayan, tüm akademik deneyim ve bilgisini benimle paylaşan, süreç içerisinde benden hiçbir konuda desteğini esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Z. Rüçhan Şahinoğlu Altınel'e, araştırma kapsamında kendimi eksik hissettiğim konularda tüm bilgisini benimle paylaşarak beni doğru kaynaklara yönlendiren, konulara getirdiği farklı bakış açılarıyla ufkumu açan Prof. Ayşe Durakbaşı'ya ve tez çalışmam boyunca görüşlerini benden esirgemeyerek tezimin sonlanmasına katkı sağlayan Doç. Sevil Saygı'ya çok teşekkür ederim.

Güneş OKTAY

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Güneş Oktay
Anasanat Dalı : Resim
Tez Danışmanı : Prof. Z. Rüçhan Şahinoğlu Altınel
Tez Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik – Şubat 2017
Anahtar Kelimeler : Yazı, Plastik Dil, Dil, Temsil, Dışavurum

ÖZET

Temeli eser metnine dayanan bu araştırmada kendi sanatsal çalışmalarında kullandığım yazının tarihsel süreci göz önünde bulundurularak bir inceleme yapılmıştır. Sanat tarihinde yazının nasıl işlendiği üzerinde durularak yapılan inceleme, çalışmalarımın oturduğu zemini görünür kılmak adına önemlidir. Çalışmalarında ağırlıklı olarak kullandığım yazının kullanımındaki amaç ve yöntemlerine göre yapılan araştırmada yazının plastik bir öge olarak yapıtlarda yer alması temel alınmış, öncelikli olarak yazının sanat tarihinde nasıl temsil edildiği ve kırılma noktaları üzerinde durulmuştur. Yazının plastik sanatlardaki varlığının çeşitlilik göstermesi ile yazının kendi plastiğinin yapıt içerisinde nasıl temsil edildiği bu araştırmada önemli yer tutar.

Dil iletişimi sağlayan bir araçken yazı da iletişimi işaretler aracılığıyla görselleştirir, düşünceyi somut bir nesne haline getirir. İletişimin aracı olan dilin anlam ve içerik ile olan ilişkisi yazının plastik sanatlardaki temsilinde çeşitlilik yaratırken belli zamanlarda bu ilişkinin kesilmesi, yazının kendi plastiğinin yapıtlarda önem kazanmasının önünü açar. Yazının plastiğinin önem kazanması yazıyı yapıtın içine plastik bir dil olarak dahil ederken, yazı yapıt içerisinde var olan öğelerden biri konumunu alır. Bu düşünce ekseninde kendi sanatsal üretimime yakın olduğunu düşündüğüm sanatçılar ve eserleri üzerinden yapılan örneklemeler, sanatsal üretimimde yazının kullanımındaki amaç ve yöntemleri görünür kılmak adına önemlidir. Araştırma kapsamında yazının kullanımındaki farklılıklara göre ayrı kategoriler altında yapılan inceleme, sanatsal üretimimde ön planda olan düşünce ve uygulama yöntemlerime paralellik gösterir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Güneş Oktay
Field : Painting
Supervisor : Prof. Z. Rüçhan Şahinoğlu Altınel
Degree Awarded and Date : PhD – February 2017
Keywords : Writing, Language, Representation, Expression

ABSTRACT

In this research, which is based on the text on artwork, an inquiry has been made in view of the historical progress of writing that I use in my works of art. This study on how art history treats writing is essential to establish the basis of my art's ground work clear. The research was done specific to the intended use and methods of writing I mainly use in my works. It is based on writing being a plastic element in works of art and how writing is represented in art history and its turning points. Variation of writing in plastic arts and how its own plasticity in the work is represented are crucial in this research.

While language is a tool which enables communication, writing visualizes this communication with symbols; objectifying the thoughts. As the relationship between the meaning and the content of language creates variety in the representation of writing in plastic arts, in some cases the disruption in this relationship gives rise to the prominence of the writing's own plasticity. This prominence embodies the writing in the work as a plastic language and the writing becomes an element of the work. Following the same line of thought, the given examples of the artists and their works which i find close to my artistic approach are crucial to the reason why I use writing and the methods in my artistic creation. This research has been done in different categories depending on the different usage of writing, which is similar to the main thoughts and practice methods of my artistic output.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
GİRİŞ	1
1. YAZI NEDİR? YAZININ İŞLEVİ	3
2. YAZININ PLASTİK SANATLARDAKİ TEMSİLİYETİ, GÜNÜMÜZE KADAR GEÇİRDİĞİ KIRILMA NOKTALARI	5
2.1. Plastik bir Öge Olarak Yazının Resimde Kullanımı.....	6
2.1.1. Piktografik yazı – piktogram	7
2.1.2. İdeografik yazı – ideogram.....	8
2.1.3. İslam sanatında yazı-resim	10
2.1.4. Batı sanatında görülen Doğu ve İslam sanatı (hat) etkileri	13
2.2. 20. Yüzyıl ve Sonrası Plastik Sanatlarda Yazının Resimde Kullanımı	24
2.2.1. Anlatımda yeni yöntem arayışları	26
2.2.2. Dil, İmge ve Anlam.....	32
3. YAZININ PLASTİK BİR DİL OLARAK GÜNÜMÜZ SANATINDA KULLANIMINA ÖRNEK TEŞKİL EDEN SANATÇILAR VE KULLANILAN METOTLAR	39
3.1. Yazının Okunmaz Kullanımı.....	40
3.1.1 Xu Bing’in Yapıtlarında Yazının Okunmaz Kullanımı	41
3.1.3. Fiona Banner’ın Yapıtlarında Yazının Okunmaz Kullanımı	44
3.2. Yazının Günce Gibi Kullanımı	47
3.2.1. Frida Kahlo’nun Yapıtlarında Yazının Günce Gibi Kullanımı	48
3.2.2. Anna Boghiguian’ın Yapıtlarında Yazının Günce Gibi Kullanımı	51
3.3. Yazının Dışavurumsal Kullanımı	54
3.3.1. Jonathan Meese’nin Yapıtlarında Yazının Dışavurumsal Kullanımı	56

3.3.2. Özdemir Altan'ın Yapıtlarında Yazının Dışavurumsal Kullanımı	59
4. SANATSAL ÜRETİMİN KURAMSAL KAYNAKLAR BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	62
4.1. Feminist Kuramlar, Toplumsal Cinsiyet ve Beden.....	63
4.2. Sanatsal Üretimde Yazının Okunmaz Kullanımı	75
4.3. Sanatsal Üretimde Yazının Dışavurumsal Kullanımı	84
SONUÇ.....	90
RESİM KAYNAKÇASI.....	92
KAYNAKÇA.....	98

GİRİŞ

Dil iletişimi sağlayan temel araç, yazı ise düşünce ve dilin işaretler aracılığıyla betimlenmesi, işaretlerle beraber dilin görselleşmesidir. Binlerce yıllık tarihsel geçmiş boyunca yazı çeşitli süreçlerden geçerek günümüzdeki halini almıştır. İlk el yazısı kabul edilen çivi yazısı ve hiyeroglifler, düşüncenin somut nesnelere dönüşmesini sağlarken aynı zamanda yazı-resim ilişkisinin de temellerini oluşturur. Özellikle mağara resmi aslında iletişim amaçlı yapılsa da resmin yazıyla olan ilişkisinin başlangıcıdır. Aynı şekilde yazının tarihsel sürecinde ortaya çıkan Çin yazısı da yazının fırçayla gerçekleştirilmesinden dolayı ortaya çıkan lekenin plastik değeri açısından resim ya da pentürle doğrudan ilişkilendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında hiyerogliflerden Çin yazısına, 13. Yüzyıl ikonalarından İslam hat sanatına kadar uzanan yazının plastikliğini bir dil olarak da incelemek mümkündür.

Sanat tarihine bakıldığında yazının plastik sanatlarda farklı amaç ve alanlarda yer aldığı görülür. Araştırmanın kapsamı dolayısıyla özellikle 20. yüzyıl sonrasına bakıldığında ilerleyen teknolojik gelişmelerle beraber yazının hem kavramı hem de plastikliğini sorgulanmaya başlar. Yazının temsiliyeti kapsamında sorgulanan biçim, anlam ve kavram ilişkisi yazının hem kaligrafik ve tipografik özellikleri hem de anlam ile olan ilişkisini sanat yapıtlarına taşımıştır. Günümüz sanat anlayışındaki disiplinlerarası sanat görüşü ise malzeme ve plastiğe özgürlük kazandırırken iç içe geçen farklı malzemelerin birlikteliğinden söz edilebilir. Bu çerçevede bakıldığında yazının da plastik sanatlara farklı kurumsal denemelerle dahil edildiğinden söz edilmelidir.

Temeli eser metnine dayanan bu araştırmadaki amaç, kendi sanatsal çalışmalarım doğrultusunda bir inceleme yapmak, yapılan incelemeye göre de çalışmalarımın oturduğu zemini göstermektir. Ağırlıklı olarak kullandığım yazı, çalışmalarım farklı metodlarla dahil olmuştur. Genel olarak okunmaz olarak yazının kullanılması, onu plastik dil üzerinden incelemeye olanak verdiği gibi aynı zamanda yazının okunmazlığıyla odak noktası yazının

kendisi yerine resmin bütününe kayar. Yazının içinde barındırdığı kendi ifadesi yerine görselliğin ifade gücü önem kazanır. Böylelikle yazı doğrudan resmin bir parçası olurken onu resmin plastik bir parçası, resmin elemanlarından biri olarak değerlendirmek mümkün olur.

Genellikle kendimden yola çıkarak oluşturduğum, dönemsel ve toplumsal dönemin de etkisiyle anlık duygu durumumu yansıtan çalışmalarım bir anlamda iç dünyamı görünür kılar. Kullanılan malzemelerdeki çeşitlilik hem dışavurumun bir aracıyken aynı zamanda resmin ifade gücünü de arttırır. Yazının da dışavurumun bir parçası haline gelmesi ona hem günlük yazar gibi yüzeye içini dökme duygusu verirken aynı zamanda yazının resimsel temsiliyetinde sanatçı için önemli olan kendi ifade ediş şekliyle kendini oluşturma fırsatını verir.

Araştırma kapsamında yazının genel olarak tarihçesi ile beraber plastik sanatlardaki temsiliyeti ve kırılma noktaları incelenirken yazının kullanımı sanat tarihi içerisindeki farklı eğilimler kapsamında ele alınmış günümüze kadar geçirdiği süreç incelenmiştir. Daha sonra yazının kendi çalışmalarım da yer aldığı yöntemlere benzer kullanılışlarını sanat tarihi içerisinde incelemek ve yöntemsel kategorilere ayırmak yazının kendi çalışmalarım da yer alış şeklindeki benzerlik ve farklılıkları görünür kılar. Araştırmanın amaç ve kapsamını da belli eder. Özellikle kendi çalışmalarımın incelendiği son bölümde ise daha önce incelenen sanatçılar ve onların yazıyı kullanım yöntemleriyle kendi çalışmalarım ilişkilendirilmiş, çalışmalarımın oturduğu zemin ile beraber kullanılan yöntemlerin nedenleri açıklanmıştır.

1. YAZI NEDİR? YAZININ İŞLEVİ

İletişimi gerçekleştiren temel araç dil, dili ise iletişim aracı haline getiren sözcüklerin bir araya gelerek oluşturdukları dizgedir. Roland Barthes dili “bir eylemin alanı, bir olasının tanımlanması, beklenmesi”¹ olarak açıklar. Dil, Barthes’a göre kendiliğinden toplumsal bir nesnedir. Her nesneyi ya da kavramı temsil eden bir sözcük vardır. Bu sözcükler nesnelerin yerine geçerek zihnimizde o nesnelerin oluşmasını sağlar, böylece sözcükler temsil ettikleri nesnelerin göstergeleri olurlar.

Yazı ise dilin temsilidir. Başka bir deyişle yazı seslerin biçim bulmuş, görsel anlatım aracına dönüşmüş, dildeki sözcüklerin bir yüzeye dökülmüş hali, düşünce ve dilin işaretler aracılığıyla betimlenmesidir; “yaratımla toplum arasındaki ilişkidir, toplumsal amacından dolayı değişikliğe uğramış yazınsal dildir.”²

Yazı, kültür tarihi içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Yazı, konuşma dilinin aracı olan sesi görsel iletişim haline getirir. Dolayısıyla yazının ortaya çıkma amacı iletişimdir. Aynı zamanda yazının ortaya çıkması kalıcılığı da sağlar. Sözün yazılı hale gelmesi ile birlikte düşünceyi de ortaya koyan yazıyla kelimeler somut birer nesne görünümüne bürünür ve yayılmaları sağlanır. Yazı, sözel olarak aktarılan tarih ya da mitlerin devamlılığını sağlayan belge olur. Harf ile beraber yazı, sözün imgesi olur. “Wittgenstein’in diyeceği gibi harf, düşünsel bir kavrayışın görünürdeki yankısıdır; kağıda düştüğü an, düşünsel bir beden kazanır.”³ Bu açıdan bakıldığında yazı kendi başına da bir temsil aracına dönüşerek dilden bağımsızlaşır. Sözün biçimlenmesi olsa da birebir aynısı olamaz.

¹ Roland Barthes, “Yazı Nedir?”, Enis BATUR (Ed.) **Roland Barthes Yazı Nedir?** İçinde (16-22), İstanbul, Hil Yayın, 1987, s:16

² Barthes. s: 19

³ Zeynep SAYIN, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s.59

Yazının tarihçesi oldukça eski ve bir o kadar karışık olmasına karşın insanlığın geç buluşlarından biridir. Binlerce yıllık bir süreçte bugünkü halini almıştır. İlk el yazısı çivi yazısı olarak kabul edilip yaklaşık olarak M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya'da Sümerliler tarafından bulunduğu söylenir. Sonrasında M.Ö. 3000 yıllarında bunu Mısır hiyeroglifi ve devamında da Hint ve Çin yazıları takip eder. Bu yazı tiplerinde kelimelerin anlamlarının çizildiğini görürüz. Sonrasında seslerin çözülmesiyle kurulan yazı ile beraber günümüzdeki şeklini alır.

<i>Jikel resim yazı</i>	<i>Çivi yazısı</i>
<i>Eski Mısır yazısı</i>	<i>Çin yazısı</i>
<i>Fenike yazısı</i>	<i>Grek yazısı (eski)</i>
<i>Grek yazısı (klasik)</i>	<i>Lâtin yazısı</i>
<i>Arap yazısı</i>	<i>Siyam yazısı</i>

Resim 1: Yazı örnekleri

Hiyerogliflerde olduğu gibi “kelimelerin anlamını grafik olarak temsil etmek, köken itibariyle kelimenin işaret ettiği şeyin tam bir resmini yapmaktır, resimsel yeniden üretimdir. Bu yazının sayesinde ancak en somut anlatılar yazıya dökülebilmektedir.”⁴

⁴ Michel FOUCAULT, **Kelimeler ve Şeyler**, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 2001, s:173

2. YAZININ PLASTİK SANATLARDAKİ TEMSİLİYETİ, GÜNÜMÜZE KADAR GEÇİRDİĞİ KIRILMA NOKTALARI

Sanat ve yazının tarihçelerine baktığımızda sanatın da geçmişinin yazı kadar eskiye dayandığını görürüz. Yazı nasıl anlatımın bir parçasıysa zaman içerisinde plastik sanatlarda da yazının farklı şekillerde temsil edildiğini söylemek mümkündür. Sanat tarihindeki değişimler ve gelişmeler yazının plastik sanatlardaki temsiliyetinde de farklılık yaratır. İletişimin bir aracı olan yazı, sanatın tarihsel sürecinde kimi zaman bir resmin içerisinde plastik bir öge olarak yer edinirken bazen bir kavram ya da fikrin göstergesi, bazense yapı sökümüne uğratılan temel elemandır. Özellikle endüstri devrimi sonrası teknolojik gelişmelerin sanatı da etkilemesiyle sanat kendisine alternatif alanlar yaratmış, teknik ve malzeme seçimleri çeşitlilik göstermiş ve sanattaki geleneklerin dışına çıkılmaya başlanmıştır. 1960 sonrasındaysa sanatın yapısının ön plana çıktığı, kavram olarak da irdelenerek sanat ve dil arasındaki ilişkinin sorgulandığı; felsefe, semiyotik ve dilbilimin sanatla birebir ilişki içerisine girdiği görülür.

1960’larda sanatçıların üretimlerinde farklı eğilimler göstermesi sanatın kabul edilen estetik algılarını da yıkarak sanat nesnesinin sorgulanmasının önünü açmıştır. Dilin direkt malzeme olarak seçilmesiyle dil ve imge arasındaki ilişki sorgulanmaya başlanmış, fikir olarak sanat ya da düşünce biçimin önüne geçmiştir. Beynimizde beliren kavramlar, nesneler ve onların görsel ve dilsel olarak temsili olan kelimeler arasındaki ilişki sıkça incelenmiş; anlam, biçim ve kavram üzerine gidilmiştir.

Sanatta yazının kavramsal kullanımı kadar plastiğinin de ön plana çıkartıldığı görülür. Özellikle yazının kaligrafik ve tipografik özelliklerinden yararlanan sanatçılar yazıyı soyutlayarak ya da direkt olarak eserlerine dahil ederler. Yazının temelini çizgi ve noktaların oluşturması yazının resme dahil edilmesine olanak verirken yazı ile resim birlikteliğinin önünü açar. Resimlerde var olan imgeler bazen metinlerin göstergeleri olurken bazense yazının soyutlanmasıyla oluşan desenler karşımıza çıkar. Yazı içerik ve

metninden bağımsızlaştırılarak tamamen lekesele olarak resme dahil edilir. Yazı burada pentürün bir parçası, resimdeki anlatımın bir ögesi konumundadır. Uzakdoğu’da ve batıda yazı farklı algılanarak farklı şekillerde temsil edilse de sanatçılar arasında zamanla belli etkileşimler olduğu da görülür.

2.1. Plastik bir Öge Olarak Yazının Resimde Kullanımı

Tarihsel olarak incelediğimizde resmin yazıdan önce var olduğunu görürüz. Yazının bulunmasından önce anlatısal iletişimi mağara resimleri karşılar. Yazının sözün görselleşmiş hali olduğunu düşündüğümüzde, yazıyı sözün resmi olarak da nitelendirebiliriz. Zaten Dada ve Sürrealizm’in öncülerinden Louis Aragon da sözcüklerin figüratif hiyerogliflerle gösterilmesinden dolayı yazma ve resmetmenin Eski Mısır’da aynı anlama geldiğinden söz eder.⁵ Yaklaşık 30 bin yıl öncesine dayanan mağara resimleri, imgelerin etkisini ve gücünü gösteren ilk örneklerdir. Bizon, at, geyik gibi hayvan motiflerinin betimlendiği bu resimlerde çeşitli insan figürlerine de rastlarız. Kayalara yapılan resimlerle olayların anlatılması bu anlamda yazı öncesine ait ilk belgelerdir. Sonrasında Mısırlılarla başlayan süreçte bulunan semboller yazının bulunmasına yol açar. Walter J. Ong’a göre insanlar yazının bulunmasından önce de resimler çizer ya da iletişim için farklı yöntemler kullanırlardı. Fakat el yazısı sadece belleğe destek aracı değildir. Ong, resimle yapıldığında bile el yazısının resmin ötesinde olduğunu söyler:

Resim, bir nesneyi temsil etmez. Bir adam, bir ev, bir ağaç resmi tek başına bir şey söylemez. Gerçek anlamda yazı olan el yazısı, yalnız resim, resimle temsil edilen nesnelerin görüntüsü değil, birinin söylediği ya da tasavvur edilen sözcenin temsidir.⁶

⁵ Louis ARAGON, **Kolajlar**, çev: Alp Tümertekin, İstanbul, Janus Yayıncılık, 2015, s. 7

⁶ W. J. ONG, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Tükçesi: Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 103

Dolayısıyla önceleri yazı resimle temsil edildiği zaman resim amacı yerine iletişimin bir aracıken sonraları farklı görevlerde de kendisine yer bulur.

Yazının bulunmasından alfabeye geçiş ve günümüze kadar geçirdiği süreçte yazı farklı şekillerde betimlenerek bazen iletişim aracı olarak bazense resmin içerisinde plastik bir öge olarak yer alır.

2.1.1. Piktografik yazı – piktogram

Piktogram bir nesneyi ya da olayı betimleyen simge, düşüncelerin çizim yoluyla aktarıldığı sembollerden oluşan yazı biçimidir. Dolayısıyla imgelerin ön planda olduğu piktografik yazıya resim yazısı da denir. Nesnelerin doğrudan resmedilmeleriyle oluşurlar. Anlatılmak istenen piktogramlarla simgeleştirilerek aktarılır. Mağara resimlerinin piktogram olarak kabul edildiği düşünüldüğünde piktogramların ideogramlardan daha önce çıktıklarına inanılır. Dolayısıyla erken yazılı sembollerde piktogram ve ideogramlar kullanılır. Mağara resimleriyle Mısır hiyeroglifleri, Sümer, Hitit ya da Çin uygarlıkları gibi eski kültürlerdeki yazılar piktogramlara dayandığı gibi hala daha bazı Afrika ve Amerika'daki ilkel medeniyetlerde piktogramlara yazılı iletişim aracı olarak rastlarız.

İşaret olarak nesnelerin kullanıldığı piktogramda yazı görüntüsel gösterge özelliği taşır ve gösteren ile gösterilen arasında bir bağ vardır. Anlatılmak istenen resimsel şekil, işaret ve semboller kullanılarak betimlenirken yalın ve minimal bir yöntemle gerçekleştirilir. Öyle ki çoğu zaman tek bir sembol bile anlatılmak isteneni göstermeye yeter. Önemli olan aktarılmak istenen obje, olay, durum ya da cümleyi betimleyen sembolü yaratmaktır. Günümüzdeyse piktogramlar basit temsili semboller olarak kullanılır, özellikle trafik levhaları ya da uyarı işaretleri olarak sıkça karşımıza çıkarlar.



Resim 2: M.Ö. 4. yy. Mezopotamya’da çivi yazısı

2.1.2. İdeografik yazı – ideogram

İdeografik yazıya fikir yazısı da dendiği gibi, ideogramlar doğrudan fikri ifade eden işaretleri temsil ederler. İmgeler sadece gösterilene değil, gösterilenin durumunu da yansıtırlar. İdeogramlar yazılan ve resmedilen imgeler olduğundan yazı-resim olarak da adlandırılabilirler. 13. yüzyılda ikonaların resim için önemi büyüktür. Zeynep Sayın yazının 13. Yüzyıl içerisindeki temsiliyetini şöyle açıklar:

Yazı, resim anlamına gelir ve Anadolu yazı-resimleri gibi Bizans ikonları da parça parça ve bölüm bölüm okunmayı dilemektedir. Yazmak ve kazımak anlamına gelen Yunanca *graphein* ve Rusça *pisat* sözcüklerinin de belli ettiği üzere, resim değil, okunması gereken bir ideo-graph’tır ikona; görüntü, sözün imgesi olduğu için harf yerine kullanmaktadır.⁷

Çin yazısı, ideografik yazıya iyi bir örnektir çünkü Çin harflerinin temeli resimdir. Çinlilerin resimde olduğu gibi kaligrafide de fırça kullanması yazının resmin özü olarak kabul edildiği anlamına gelebilir. Çin yazısı bir resim yazısıdır. Çizim ve kavramsal

⁷ Sayın, s.52

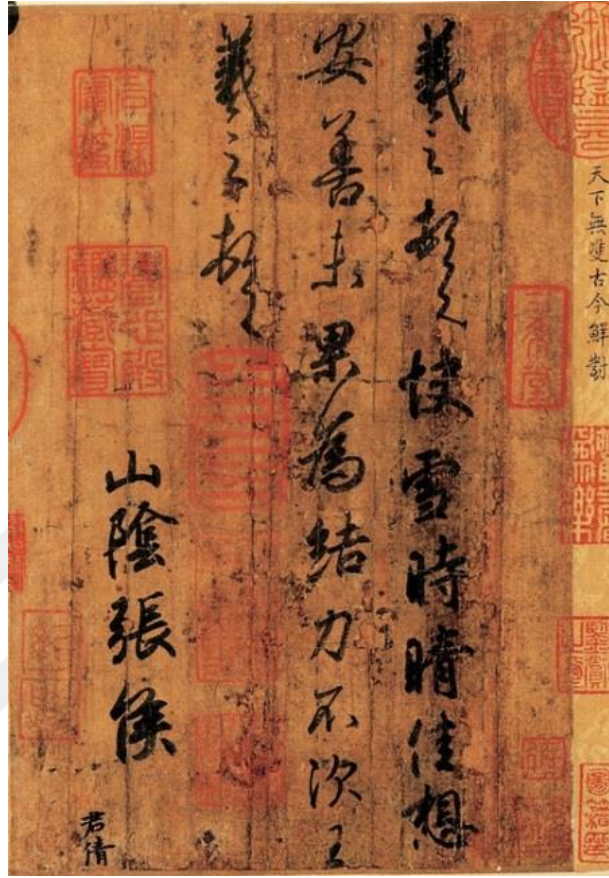
düşüncenin birlikteliğiyle ortaya çıkar. Resimde olduğu gibi Çin yazısında da önemli olan imgelerin kendi içindeki düzeni ve aralarındaki boşluk-doluluk ilişkisidir. Yazı sanatının (kaligrafi) varlığı, çizgi sanatının Çin'de çok önemli yer tutmasına neden olur. Çin kültürü hakkında birçok metni Fransızcaya çevirerek Çin resmi, felsefesi ve kültürüyle ilgili doğu ve batı arasındaki bakış ve algılayış farklılıklarını ortaya koyan François Cheng, Çin kaligrafisinde yazının sanata dönüşebilmesini ideogramların etkisine bağlar:

Birkaç çizginin karakterize ettiği somut nesnelerin betimlenmesinde, Çinlilerin her şeyden önce ideogramlar yoluyla ulaştıkları bir ustalığın payı bulunduğunu belirtelim bu arada. Yazı ustalığının sonucudur bu. Yazı sanatı, plastik güzellik yaratma yoludur. Bu sanat bir yandan uyumlu bir yapı oluşturma, öte yandan dolu ve çözülmüş değerler içeren değişken ve duyarlı görünüşler yaratma isteği üzerine kuruludur.⁸

Tüm kaligrafi çeşitlerinde olduğu gibi Çin kaligrafisinde de kullanılan malzemelere göre görsellik farklılık yaratır. Dolayısıyla malzeme olarak kağıt ve mürekkep kullanılmasıyla beraber çizginin ön planda olduğu ve içerisinde durağanlık ve dinamizmi barındıran Çin kaligrafisi, sanatın farklı dallarıyla da rahatlıkla ilişkilendirilebilir. Örneğin Çince'deki karakterlerin formları imaj olarak da algılanabildiği için resimle karşılaştırıldığında kaligrafiyle resmi ayıran bir çizgi olmadığını görürüz. Öyle ki bu karakterlerin soyutlanarak tekrar temsil edildiğine de rastlarız. Zaten Çin resmi, sanatın belirli bir formunu oluşturmak için şiir, kaligrafi, resim ve mührü bir araya getirir. Her ikisinde de düzen, kompozisyon, denge gibi unsurlar bulunur. Aynı zamanda her ikisinin de temelini nokta, çizgi ve leke oluşturur. Çinli ressam, kaligraf ve yazar Chiang Yee'e göre "Çin'de kaligrafinin yazarın kişiliğini yansıttığına inanılır. Bireyin karakteri, kişiliği, eğilimi, arzusu ve hatta şanslı ya da şanssız oluşu tam olarak anlaşılabilir."⁹ Bundaki en önemli faktör kaligrafide kullanılan düzenlemeler, formlarda yapılan değişiklikler ve fırça vuruşlarıdır. Kullanılan malzemenin karakteri yazının karakterini de değiştirir.

⁸ François CHENG, **Boşluk ve Doluluk**, çev: Kaya Özsezgin, Ankara, İmge Kitabevi, 2006, s.107

⁹ Chiang YEE, **Chinese Calligraphy An Introduction to its aesthetic and technique**, London, Harvard University Press, 1955, s. 11



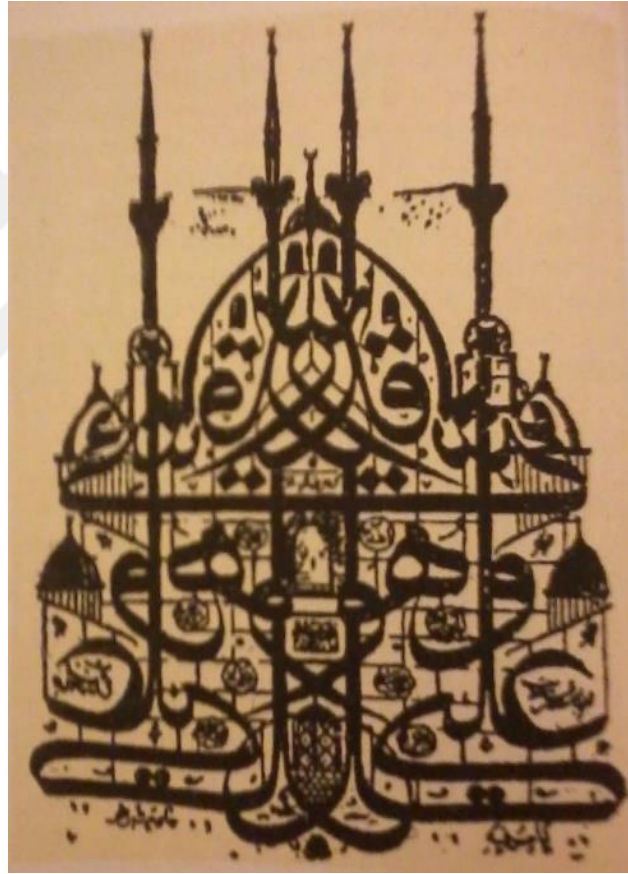
Resim 3: Wang Xizhi, 3. yy

Japon ve Kore yazısı için de benzer şeyler söylenebilir. Her ikisi de Çin yazısında olduğu gibi fırçayla, sağdan sola ve yukarıdan aşağı yazılır, aynı Çince olduğu gibi form ve anlamları dikkate alınarak korunur.

2.1.3. İslam sanatında yazı-resim

İslam Hat sanatında yazı plastik bir öge olarak önemli bir yere sahiptir. Bunda en önemli etkenlerden biri İslam'da tasvirin yasak olmasıdır. Resim yoluyla temsil edilenin suretler edindiğine inanıldığından resim ve tasviri putperestlik sayarak yasaklayan İslam

dininde motifler ve figür bazen harfin ham haliyle bazense harfin soyutlanmasıyla şekillenir. Kalıplaşmış yazıların dışına çıkan hattatlar yazıyı resimsel öğelerle birleştirerek yazının (hat) resimleşmeye başlamasının önünü açarlar. Yazının çizgiden oluşması, dönüşümüne ve betimleyici özellik taşımasına olanak verir. Zaman içerisinde dönüşüme elverişli olan Arap harflerini bükerek, eğerek değiştirip yazı-resim oluşturan hattatlar bu şekilde yazıyı resme yakınlaştırmışlar, yazıdan resim oluşturmaya başlamışlardır.



Resim 4: Ayasofya Camii

Hattat ustalarının ellerinde tanrı ya da peygamberlere dair onların isimlerinden başka bir veri yoktur. İslam'da tasvirin yasak olduğu da düşünüldüğünde hattat ustası yazının tüm olanaklarını kullanarak kendi sınırlarını genişletir. Tanrının buyruklarını, O'nun ve peygamberlerin isimlerini tekrarlayarak yazar. Bunları yazarken de boşluk-

doluluk, denge gibi resimsel kaygıları gözeterek yazıya farklı bir boyut getirir. Dolayısıyla İslamiyet'te hat sanatı, batıdaki resim sanatı kadar önemlidir. Özellikle Türk hattatları için yazının bir çeşit resim olduğunu söylemek yanlış olmaz çünkü yazının somutlaştığını ve resimleştiğini, içerisinde resmin kendi plastik değerlerini barındırdığını onlarda görürüz.

Bir çizgi sanatı olan güzel yazı, eski deyimle 'hüsnuhat' yine bir çizgi sanatı olan resimle pek güzel birleşebilir. (...) Yazı-resim sanatına, halk sanatçıları, tekke mensupları rağbet göstermiş, türlü denemelere girişmiş, yeni bir sanat ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla bu yazı-resim levhalar camilere girmişlerdir. Tekkelerde ise Tanrı, peygamber sözleriyle türlü canlı yaratıklar şekillenmiş, resim oluvermişlerdir.¹⁰



Resim 5: Amentü Gemisi

İslam hat sanatının piktografik ve ideografik özellikler barındırması, resim sanatına onu daha da yaklaştırır. Özellikle tasvire ihtiyaç duymadan bile harflerin kendi başlarına kompozisyona göre şekil almaları ya da kompozisyonun içerisinde yer değiştirmeleri onlara kompozisyon açısından sayısız olanak ve çeşitlilik verirken plastik bir değer kazanmalarını sağlar. Bir anlamda anlatılmak istenilen konuyu tasvirden

¹⁰ Malik AKSEL, **Türklerde Dini Resimler**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2010, s.3

bağımsızlaştırarak ortaya koyan çizgi ve noktalardan oluşan harflerin plastik yapısıdır.

Yazı-resimler karşımıza çiçeklerle bezeli ya da kuş, leylek, horoz gibi farklı şekillerde besmele olarak çıkarken kimi zaman fes, kalpak gibi başlıklara, aslan, deve gibi farklı biçimlere bürünür; kimi zaman da bir camiye betimlerler. Çizgilerden oluştukları için diğerlerinde olduğu gibi bu cami ‘resimleri’ni de okumak mümkündür. Camilere de giren bu imgelerde genellikle Kuran’dan ayet ve hadisler yer alır. Okunmaya yönelik tasarlanan yazı-resimlerde yazı resim anlamına geldiğinden imge de gösterge özelliği taşır.

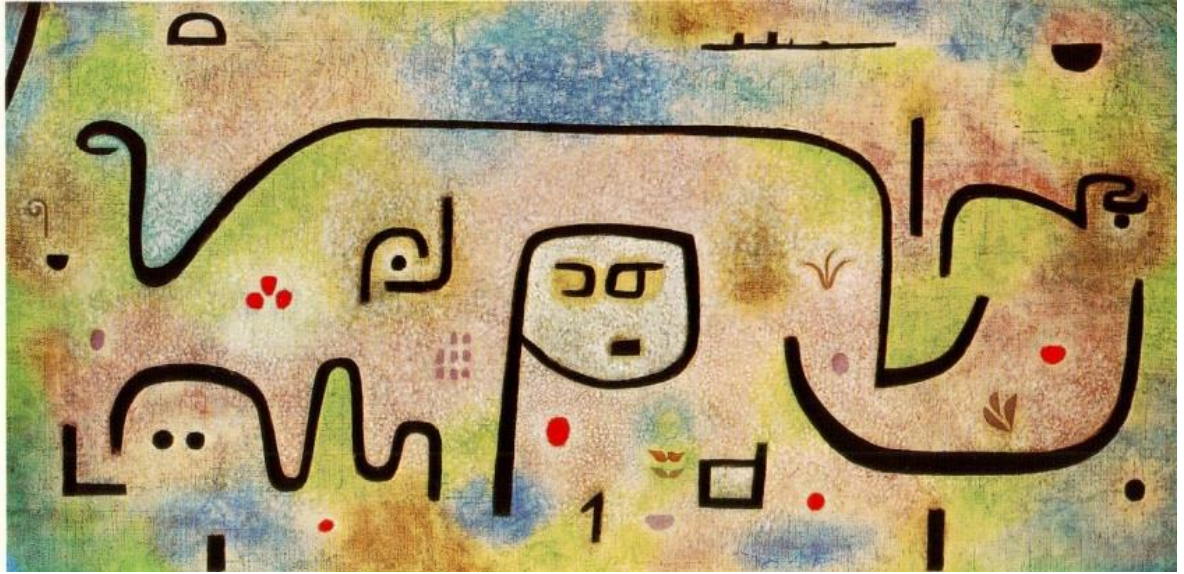
2.1.4. Batı sanatında görülen Doğu ve İslam sanatı (hat) etkileri

Konu ve içerikten ziyade yazının plastiğine odaklanan İslam sanatı Batı sanatından farklıdır. Soyut sanat anlayışı ile beraber ışık, gölge, derinlik, mekan gibi kavramlar geri plana itilirken sanatçılar resmin plastik karakterine daha çok önem vermeye başlarlar. Bu bağlamda Modern Batı sanatına baktığımızda Hint, Çin, Japon gibi hem doğu hem de İslam kültüründen etkiler görmek mümkündür. Özellikle çizgi ve lekenin plastiğine ağırlık veren sanatçıların çalışmalarında bu etkiler çok daha belirgindir. Klee, Kandinsky, Miro, Matisse, Mondrian gibi modern sanatçılar ve bazı Kübist ve Fovist sanatçıların resimsel arayışlarında doğudan etkilenecek renk ve lekenin ön planda kullanımını, kaligrafi öğesi olan nokta ve çizginin gücünden yararlanıp onların resimsel plastik öğelere dönüştürülerek kurulan kompozisyonlar görürüz. Bu etkilenme özellikle Uzakdoğu kaligrafları ve İslam hat sanatının içerisinde piktografik ve ideografik özellikler barındırmasıyla kolayca dönüştürülebilmeye elverişli olmalarından kaynaklanır.

20. yüzyılda mimari, sanat ve tasarım alanlarına yenilikler getiren, sanat ve tekniği bir arada ele alarak onların birbirlerinden yararlanabileceğini savunan ve bireysel yaratıya önem veren Bauhaus Okulu’nun hocalarından biri de Paul Klee’dir. Klee, Kübizm’den de etkilenecek biçimlerin oynanabilir olması üzerine giderek çeşitli sayıda kombinasyon

retmenin mümkün olduğunu savunur. Aynı zamanda Klee'nin resimlerinde yazının plastik bir dil olarak kendisine yer bulması onun hat sanatından ne kadar etkilendiğini gösterir. Michel Foucault'ya göre:

Klee'nin resminde, gemiler, evler, kişiler, hem tanınabilir figürlerdir hem de yazı öğeleridir. Bunlar aynı zamanda okunacak satırlar olan yollara ya da kanallara yerleştirilmişlerdir ve bu yolları izleyerek ilerlerler. Bakış, sanki nesneler arasında yolunu şaşırmış gibi görünen sözcüklere rastlar ve bu sözcükler ona, izlemesi gereken yolu gösterirler.¹¹



Resim 6: P. Klee, Insula Dulcamara, 1938

¹¹ Michel FOUCAULT, **Bu Bir Pipo Değildir**, ev: Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.33



Resim 7: P. Klee, Nil Efsanesi, 1937

Klee'nin resimlerinde Hat sanatının Japon ve Çin kaligrafisine göre daha çok etki etmiş olmasının sebebi hat sanatının biçim değişikliğine daha yatkın olan doğasından kaynaklanır.

Klee'den yola çıkarak Kandinsky ve Miro resimleri için de benzer şeyleri söylemek mümkündür. Nokta, çizgi ve leke tamamen resme hizmet ederek betimlemeden uzaklaşıp resmin plastik bir ögesine dönüşürler. Çizgilerin kompozisyon ve dengelerine dayalı ritim ön plandadır.



Resim 8: Joan Miro, Alacakaranlık Müziği V, 1966 (üstte) - Eski Camii, “Allah” yazısı (altta)

Kandinsky'ye göre saf sanatsal kompozisyonun iki ilkesi vardır:

1. Tüm resmin kompozisyonu
2. Birbirleriyle farklı ilişkiler içinde bulunarak bütünün kompozisyonunu meydana getiren çeşitli formların yaratımı.¹²

Dolayısıyla Kandinsky'ye göre tüm nesneler birbirleriyle ilişki halinde olmalıdır. Bu da İslam hat sanatındaki kompozisyon anlayışıyla paralellik gösterir.

Aynı şekilde 2. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan, renk lekeleri ve ani fırça darbelerini temel alan Taşizm akımının önde gelen sanatçılarından Hans Hartung'un da resimlerinde yazının plastik bir öge olarak dönüşerek lekesel kullanımını görürüz.

Cumhuriyet sonrası Türk sanatına baktığımızda Sabri Berkel'in 1955 sonrası lekesel düzenlemeye dayalı resimlerinde İslam sanatından beslendiği gibi yazının da etkisi görülür. Berkel'in resimlerinde kuşkusuz Klee'nin çizgi hakkındaki düşünceleri önemli yer tutar. Onun 1955 sonrasındaki çizgisel dilinde izler bırakarak çizgiselliğini daha kalın fırça kullanımlarıyla soyutlamasında da etken olur.

Yine 2. Dünya Savaşı ile birlikte ortaya çıkan Amerikan soyut dışavurumculukta Hareket Resmi (Action Painting) akımının öncüsü Jackson Pollock'un bedenini ve beden hareketini dahil ettiği resimlerinde de Uzakdoğu'dan izler görülür. Boyanın akışkanlığı sonucu tuval yüzeyinde oluşan çizgi ve damlalarla fırçanın hareketini, dolayısıyla Pollock'un kendi beden hareketini okumak mümkündür. Resimde hareket ve ritim ön plandadır. Jackson Pollock resimlerini dikey değil yatay olarak resmi yere yatırarak yapar. Resim yapma eylemi olarak da adlandırabileceğimiz performatif resimlerinde damlalar, yer yer lekeler ve vücut hareketini takip eden çizgiler ön plandadır.

Jackson Pollock'un beden hareketlerinin ön planda olduğu bu resimleri için Zeynep Sayın imgelerin temsiliyeti ile ilgili imgenin kendinden bağımsızlaşıp içinde yer

¹² Wassily KANDINSKY, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, çev: Gülin Ekinci, İstanbul, 6:45 Yayın, 2005, s.88

aldığı mekan ile ilgili olarak göstergesel bir nitelik edindiğinden söz eder. Ona göre resimdeki imgelerin her biri ayrı birer harf olarak algılanırken resmin adeta kağıda dönüşerek kendisini okuttuğunu savunur. Bir anlamda onun beden hareketlerinin harflere dönüşerek okunabilirliğinden bahseder. Yazının imgeyi temsiliyetten koparmasıyla resim adeta bir beden metnine dönüşür.¹³ Pollock'un resimlerine genel olarak metin algısıyla yaklaşmanın, onu okunabilir bir öge olarak yorumlamanın yanı sıra resimlerdeki var olan kaligrafik etkiler de yok sayılamaz. Sanatçının kendisi de bunu şu şekilde belirtir: “Benim resimlerimin bazı bölümlerinde Kızılderili Amerikan sanatından ve kaligrafiden etkiler buluyorlar. Bunu bilinçli yapmadım; bunlar büyük olasılıkla daha erken bellek kırıntılarının ve heveslerin bir sonucudur.”¹⁴ Bu iki yoruma göre sanatçının resimlerdeki çizgilerin bedenini dilini yansıtırken aynı zamanda resmin bütünündeki imgenin göstergesel özelliğiyle metin halini aldığı, fakat bu metnin dolayısıyla yazının temsiliyetinden koparak resim içerisinde yer alan göstergesel bir dizgeye büründüğünden söz etmek mümkündür. İçerisinde barınan beden izleri olan çizgi ve damlaların kaligrafik izler barındırması da bu algının güçlenmesine olanak verir.



Resim 9: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950

¹³ Sayın, s.174-175

¹⁴ “Jackson Pollock Anket Yanıtları (1944)”, Ahu ANTMEN (Ed.) **Sanatçılardan Yazılar ve Akımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İçinde (154-156), İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s:155

Yine Amerikan soyut dışavurumculardan olan Mark Tobey'in 'Beyaz Yazılar - White Writings' olarak adlandırdığı resimlerinde kaligrafik imgeler görülür. 1930'lu yıllarda Uzakdoğu'da bir Zen manastırında kalan Tobey Çinli ve Japon sanatçılardan öğrendiği kaligrafi tekniğini resimlerinde de uygulamış, özümsemiştiği tinsel dünyanın kendisinde bıraktığı izleri rahat fırça hareketleri ile vermeye çalışmıştır. Gerçekleştirdiği bu gezilerle Uzakdoğu felsefesini de çok iyi tanımış olan sanatçı 'beyaz yazılar' serisiyle gezilerindeki izlenimlerini ve kendisinde yarattığı etkileri yansıtmıştır. Enerjik çizgilerin ön planda olduğu seride sanatçı çizginin gücünü özellikle beyaz mürekkeple verirken soyut resmi hayattan kopuk gördüğü için bu seride soyuttan ziyade tinselliğin etkisiyle var olan ve resimde kompozisyonun merkezinin kaybolduğu bir soyutlama görülür. Resimlerinde merkez olmadığı gibi zeminin üzerine yayılan çizgiler var olmanın, yaradılışın tinsel bir soyutlamasının yanı sıra görsel olarak harflerin ritmik ve şiirsel soyutlaması gibi bir etki de yaratır.



Resim 10: Mark Tobey, Geography of Fantasy, 1948

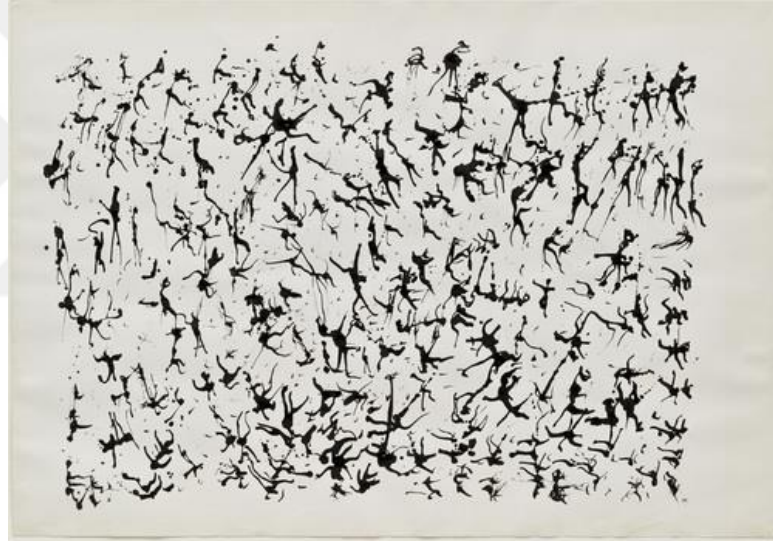
Franz Kline'in siyah ve beyaz kontrastına dayanan resimleri için de yine Zen felsefesi ve Uzakdoğu kaligrafisinden izler taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Pollock gibi Kline'in resimlerinde de sanatçının yaparken geçirdiği süreçleri görünür kılan fırça izleri ön plandadır. Siyah boyalı çeşitli boyutlardaki fırçalar büyük boyutlu beyaz tuval ya da kağıtlar üzerine tam bir serbestlikte hareket ederek kaligrafik bir görsellik yaratır. Kline'in amacı kaligrafinin yarattığı etkinin tuvaldeki görsel temsilidir. Kline, resimlerindeki siyah lekeye odaklanılarak resimlerinin doğu kaligrafi sanatıyla ilişkilendirilmesini şöyle yorumlar: "İnsanlar bazen beyaz tuvali alıp üzerine siyah bir simge resmettiğimi düşünüyorlar. Oysaki bu doğru değil. Siyahı boyadığım gibi beyazı da boyuyorum. Beyaz da siyah kadar önemlidir."¹⁵ Dolayısıyla Kline için yalnızca zeminin üzerindeki fırça izleri, çizgiler değil; bu çizgileri görünür kılan ve değiştiren zeminin kendisi de önemlidir. Çünkü tuvalin üzerinde yer alan çizgilerin yerleri yani kompozisyon zeminle beraber belirlenmiştir. Önemli olan zeminin üzerinde yer alan öğeler değil; zemin ve çizgilerin birlikteliğinden oluşan kompozisyon yani resmin bütünüdür.



Resim 11: Franz Kline, Mahoning, 1956

¹⁵ Lisa Mintz MESSINGER, **Abstract expressionism: Work on Paper Selection from The Metropolitan Museum of Art**, 1992, USA, s:56

Belçika asıllı Henri Michaux özellikle şiirleriyle tanınmasına karşın sanatçının görsel imge ve lekelerin ön planda olduğu resimleri de bir o kadar önemlidir. Kendisini bulmak, keşfetmek ve anlatabilmek için şiir (kelimeler) ve resmi kullanan sanatçı için önemli olan süreçtir. Michaux'un yazma ve resmetme hedefleri bu sebeple aynıdır. Kelime ve şekiller uzlaşım ile sonuçlanırken Michaux'un bu süreci yabancılaşma ve çözülme eğilimi gösterir. Kendi iç çatışmaları ve gerilimlerini rahatlatmanın yolu olarak kullandığı şiirsel ve resimselliğin birlikteliğine olanak sağlayan işlerinin çıkış noktasını dil ve imgenin ilişkisi oluşturur. Bir anlamda sözel ve görseli birleştirir.



Resim 12: Henri Michaux, İsimsiz, 1960

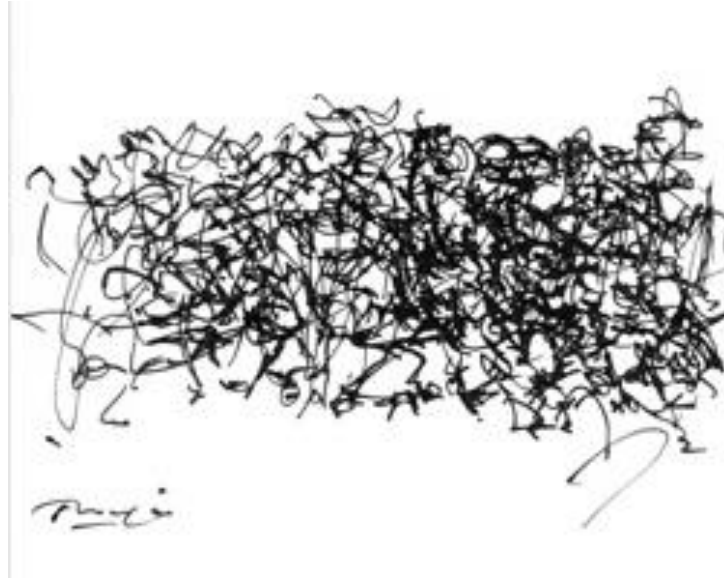
Çalkantılı bir hayatı olan Michaux yazı ve resimleriyle kendisini hem fiziksel hem de duygusal olarak iyileştirmenin yolunu bulmuştur. Kendiliğinden doğal dürtülerinin etki ettiği tarzını Çin sanatı ve kaligrafi etkilemiştir. Ona göre sanat alanındaki hareket özgürleşmeye, kötü ruhları kovmaya yarar, iyileşme terapisi sunar. “Bana göre biraz rahatlamaya resim daha uygundur.”¹⁶ diyerek resmin bu ihtiyacı daha iyi karşıladığını belirtir.

¹⁶ Alison Vort HALÁSZ, “Henri Michaux, poet-painter”, (Yayınlanmamış doktora tezi, University of

Pittsburgh, Graduate Faculty of Arts and Sciences, 2007), s:75

http://d-scholarship.pitt.edu/8180/1/Halasz_ETD_2007.pdf (21 Mayıs 2015)

Şiirsel desenlerinin Henri Michaux'nun resimleriyle benzerlikler barındırdığından söz edebileceğimiz Türk modern sanatçılarından Tiraje Dikmen desenlerinde kullandığı imge, çizgi ve ideografik öğelerle kaligrafik etkiler yaratır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Leopart Levy ile çalışan Dikmen sonrasında Paris'te sanat hayatına devam ederken sanat hayatında büyük destekçisi olan Levy'nin yardımlarıyla da dönemin önde gelen birçok önemli sanatçılarıyla tanışma ve onlarla aynı çevrede yer alma şansını elde etmiştir. Mayıs 1968'de Fransa'da olan ve 68 olaylarını orada yaşayarak çok etkilenen sanatçı sonrasında ürettiği "Mai 1968" serisinde o dönemde gerçekleşen olaylar, özgürlük arayışları ve yapılan protestolardaki kendi izlenimlerini yansıtmıştır. Figürün soyutlanmasını temel alan çalışmalarında çizgilerini yazıların soyutlanmış haline de benzetebileceğimiz Dikmen Ali Artun'la yaptığı söyleşide desenleri için anın heyecanının konulara göre hareket ve hızda farklılık olmadan, spontane olarak hızla dışa yansımaları tanımlamasını yapar.¹⁷ Bir anlamda gözlemlenen dış dünyayı çalışmalarına yansıtan sanatçının kaligrafik unsurlar barındıran titrek çizgi ve desenleri yeni bir dil oluşturur.



Resim 13: Tiraje Dikmen

¹⁷ "Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok!" Tiraje Dikmen'le, Doğu Batı, Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması, 2003, <http://www.aliartun.com/content/detail/35>, (15 Mayıs 2015)

1923 doğumlu İspanyol sanatçı Tapies, 2012’de hayatını yitirene kadar durmaksızın üretmeye devam etmiştir. Kil, toprak, mermer tozu, kumaş gibi farklı malzemeleri tuvallerinde bir araya getiren Tapies, özellikle onun gibi diğer İspanyol sanatçılar olan Picasso ve Miro’dan etkilenmiştir. Miro’dan etkilenmesini “Piktöral anlatıma kendini adanmış ve o yolda yoğun biçimde çalışmayı ilke edinmiş olan bu sanatçıdan çok etkilendim.”¹⁸ diyerek anlatan Tapies resimlerinde yer verdiği malzemelerle beraber boya katmanlarını da yoğun olarak kullanarak çalışmalarına dışavurumsal bir etki katmıştır. Yaratıcılığı ön planda tutarak karalamaya benzer yazılar, çizimler, fırça izlerini barındıran boyalı alanlar ve lekeleri kullanan sanatçının daha çok rastgele ve deneyselliği benimseyerek yapıtlarında estetik kaygı aramamasının da dışavurumsal tavrında etkisi çoktur. Yapıtlarında zaman zaman karşımıza çıkan belli simgeler, farklı elemanlar ve kaligrafik unsurlar Tapies’in farklı kültürlerden etkilenecek onları daha piktör bir yaklaşımla yapıtlarında harmanlayan bir sanat anlayışına sahip olduğunu gösterir. Yazı ya da bu kaligrafik unsurlar, sanatçının yapıtlarında ifadeyi tamamlayan plastik öğelerden birini oluşturur.



Resim 14: Antoni Tapies, Roig i Negre V, 1985

¹⁸ Guillaume MOREL, “Antoni Tapies’in Atölyesinde”, **Rh+ Art Magazine**, Sayı:73, İstanbul, Dünya Yayıncılık, 2010, s.67

2.2. 20. Yüzyıl ve Sonrası Plastik Sanatlarda Yazının Resimde Kullanımı

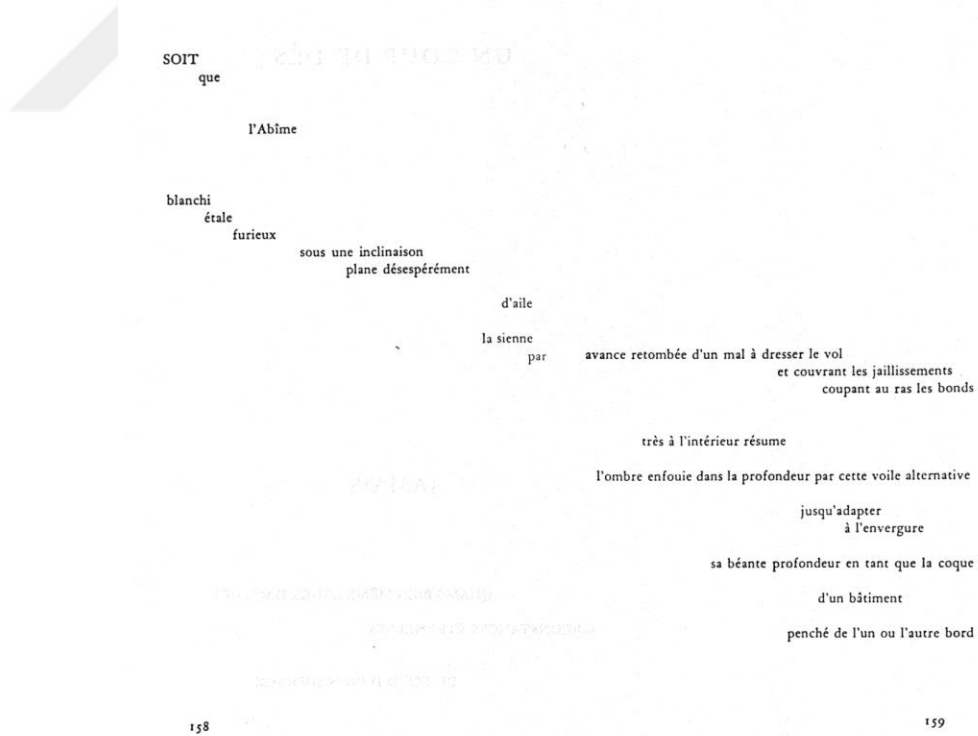
20. yüzyıldan başlayarak, özellikle de endüstri devrimi ve teknolojinin gelişmesinin de etkisiyle yazının sanat yapıtı içerisinde kavram olarak yer almaya başladığını görürüz. Sanat yapıtı ve sanatın tanımı sorgulanırken kullanılan malzemeler ve yöntemler genişler. Sanatın felsefe, psikoloji, sosyoloji ve özellikle de dilbilim ile olan birlikteliği sanatçıyı farklı arayışlara iterken, kavramın ve düşüncenin ön plana geçtiği, imge ve dil arasındaki ilişkinin sorgulandığı “özde yeni bir form oluşturma”nın anlamsızlığını vurgulayan ve ancak sözcükler ve dil arayıcılığıyla belirlenen düşünsel süreçlere yönelik¹⁹ bir sanat anlayışından bahsedebiliriz.

Yazının sanatta kavram olarak öne çıkması ile beraber onun tipografik özelliği ve gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki olmaksızın sadece yazı ve onun kendi formu arasında kurduğu ilişki ile plastik sanatlarda yer aldığını görürüz. Yazının okunabilir ya da okunamaz oluşu ve bunun temsil ettiği anlamlarla beraber yazının içerisinde barındırdığı kendi anlamının görsellikle olan ilişkisine dair örneklerle de rastlarız.

Yazının kaligrafik ve kavramsal özellikleriyle resimsel kompozisyonlarda varlığından söz ettiğimiz gibi poster, ilan gibi tipografinin ağırlıklı olarak kullanıldığı yöntemlerle de yazı karşımıza çıkar. Süreç içerisinde gelenekleri yıkma çabasıyla ortaya çıkan farklı denemelerle şiirin görsel bir ifade bulması yine yazı ve çizginin ortaklığı sonucudur. Boşluk-doluluk, sayfa yapısı, sayfanın metne dahil olarak oluşturduğu düzen metni kendi formundan plastik forma doğru yaklaştırır, resim ve şiir belli bir yakınlık kurmaya başlar. Örneğin ünlü Sembolizm şairi Stéphane Mallarmé’nin bir metni hakkında Derrida’nın “La Double Seance” adlı yazısındaki yorumunu Ali Akay şöyle aktarır:

¹⁹ Rıfat ŞAHİNER, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.146

Metnin adı da yoktur, başlangıcı da, büyük harfi de. Şair sesini yükselttiği yerde, sayfanın yukarı kısmını işgal etmeye başlamıştır. O zaman da sesin yükseldiği sayfanın yukarı kısmı merkez haline gelir. Başlangıç, merkez yukarısidir artık. [Derrida, 1972b:220]. Beyaz kısımların üzerindeki “notlar” önem kazanır. Derrida bunu büyük harfin yıkımı ve metinden koparak gidenler adını verir. Bu şekilde metinden kopmalar olur; çünkü beyaz alan müdahalede bulunmuştur: Mallarme’nin metninde, bu, beyazın geri gelişidir. Mallarme’nin metnin başlığı hiyerarşiyi işleme sokmakla kalmaz; bir metnin anlamını vermez, tersine gerilimi (suspens) verir; sınırlarını, çerçevesini, kenarlarını çizer. Metnin çevresindeki alanın (paspартu – maymuncuk) çerçevesini verir [Derrida, 1972b:221]. Buradan da anlaşılabileceği gibi metin bir tablo gibi sunulmaktadır.²⁰



Resim 15: Stéphane Mallarmé, Un Coup De Dés, 1897

²⁰ Ali AKAY, “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”, **Toplumbilim**, Sayı:10, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1999, s.23

19. yüzyılda Mallarme'nin şiirinde oluşturduğu form değişikliği ve yeni yöntem arayışları plastik sanatlarda da etkili olmuş, birçok sanatçıyı yeni arayışlara iterek geleneksel form ve yöntemleri sorgulatmıştır. Çok sayıda yazı karakterleri çeşitli üslup ve boyutlarda kullanılarak basılı sayfa üzerinde farklı görsel gerilim alanları oluşturulmuş; dairesel, dikey ve çapraz unsurların yanı sıra, farklı tip ve boyutlardaki yazılar aynı sözcük ya da satır içinde kullanılıp; hiçbir resimsel unsura başvurmadan, sadece metin yazılarıyla çekici ve şaşırtıcı görsel etkiler yaratılmıştır.²¹

2.2.1. Anlatımda yeni yöntem arayışları

20. yüzyıl başlarında genel olarak sanatın kısıtlanmış geleneksel yapısını sorgulamak amacıyla aynı dönemlerde eş zamanlı olarak farklı akımlar ve hareketler ortaya çıkmıştır. Özellikle sanattaki plastik değerlerin sorgulanması, sanatın yüzey problemleri ile dil ve yazının geleneksel kısıtlamalarına olan başkaldırısı sanatta farklı yöntemlerin oluşmasında etken olur. 1900'lerin başında ortaya çıkan Kübizm akımında resimdeki yüzey ve malzemeye yönelik arayışlarla kendisini göstermeye başlayan kolaj anlayışı etkili olurken yine aynı dönemde 1909'da İtalyan Filippo Tommaso Marinetti yazdığı manifestosuyla Fütürizm akımına öncülük etmiş, Fütüristlerle beraber tipografinin formu ve geleneksel yapısı sorgulanarak yeni kompozisyon arayışları ön plana çıkmıştır. Bu arayışlar Dada gibi kendilerinden sonraki hareketleri de etkilemiş, yazı ve tipografinin yapısı ve deneysel çalışmaları ile ilgili denemeler devam etmiştir.

1906'dan başlayarak Fransa'da ortaya çıkan Kübizm akımı, Batı'nın plastik sanatlar geleneğini sorgulayarak kökten bir değişim yaratır ve sonrasındaki birçok akımın çıkış noktasını oluşturur. 1912'den sonra ortaya çıkan Kübizm'in "Sentetik Dönemi"nde sadece teknik olarak değil malzeme kullanımında da yenilikten bahsedilebilir. Gazete

²¹ Emre BECER, **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010, s.22

kupürleri gibi günlük hayattan alınan malzemeler kendi özlerinden bağımsızlaştığı gibi birbirlerinin yerlerine de kullanılabilirler. Dönemin en önemli temsilcilerinden Picasso ve Braque’ın kompozisyonlarına harflerin dahil olduğunu görürüz. Böylelikle farklı nesnelerin temsili olan bu harflerin kendileri de birer nesneye dönüşürler.

Resimlerinde yer alan resmedilen tipografik öğeler, gazete parçaları, ve gündelik hayattan farklı nesneler kolaj ve asamblaj kullanımının önünü açtığı gibi tipografik öğeler ise, “hem toplumsal-kültürel bir gösterge olarak, hem de yazısal öğelerle görüntüsel öğeler taşıyan anlamlı bütün olmak bakımından pentürde ördükleri yapı açısından değer taşırlar.”²²



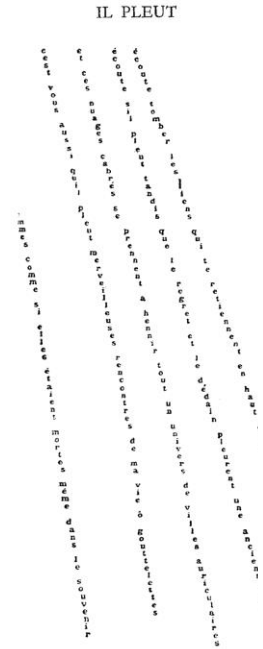
Resim 16: Georges Braque, Still Life: Le Jour, 1929

²² Sanat Tanımı Topluluğu “Çalışma 3” İstanbul, STT Yayını, 1997, s:31

Tipografinin geleneklerinden kurtulmaya başladığı Kübizm ve Fütürizm akımlarının öncüsü şair Apollinaire, diğer sanatçılar gibi yeni anlatım yöntemleri arayışında olup Picasso ve Braque etkisiyle yine daha sonraki yıllar ortaya çıkan Dada akımının da öncülüğünü yapacak yeni şiir yöntemleri yaratmıştır. Konuşulan sözler ya da yazılı metinleri seçip onları bir arada kullanarak rastgele ortaya çıkan görsel şiirler oluşturmuştur. Oluşturduğu kaligrafik şiirlerini 1918’de “*Caligrammes*” (Kaligramlar) isimiyile basan Apollinaire, sayfa düzeni ve yazının görselliğini kullanarak yazıyla figüratif anlatımı birleştirmiştir. Kaligramlar’la beraber şiiri noktalama işaretlerinden arındırarak geleneksel şiir formunu değiştiren Apollinaire, şiirde gerçekleştirdiği görsel düzenlemeyle resimsel formu şiire getirmiştir. Bu hareket aynı zamanda şiir, form ve içerik algısının sorgulanmasının önünü açmıştır.



Resim 17: G. Apollinaire, Le jet d'eau, 1914



Resim 18: G. Apollinaire, Il Pleut, 1918

İlerici hareket olarak adlandırılan ve geçmiş yerine geleceğe odaklanması gerektiğini dile getiren İtalya çıkışlı Fütürizm akımında yazının sanat yapıtında plastik bir imge yerine kavram olarak yer almasının temelleri atılır. Yazı, okunur olmasına önem verilmeksizin görsel biçim halini alarak özgürleşir. Apollinaire'nin 1918'de basılan Kaligramlar'ı gibi İtalyan Fluxus sanatçısı olan Marinetti'nin Fütürist Manifesto'su da sayfada yer alan metin ve başlığın iç içe geçirilerek yeni bir form ve dinamik bir kompozisyon tasarısıyla görsel sanatlardaki arayışlara örnek gösterilebilir.



Resim 19: Marinetti'nin 20 Şubat 1909'da Le Figaro'da yayınlanan Fütürist Manifesto'su

İtalyan sanatçı Marinetti'nin yazdığı ve 20 Şubat 1909'da Fransız Le Figaro gazetesinde yayınlanan Fütürist Manifesto, Fütürizm'in ortaya çıkmasını sağlar. Geçmişle olan bağları kopararak teknolojiyi alkışlayan bir bildiri yayınlayan Marinetti birçok farklı alanı birleştiren bir akıma öncülük etmiş, yıkıcı ve saldırgan bir tavrın gerekliliğini yine aynı üslupla savunmuştur: "Bugüne kadar edebiyat dalgın hareketsizliği, kendinden geçişi ve uykuyu yüceltmıştır. Biz ise saldırgan hareketi, hararetti uykusuzluğu, yarışçının geniş adımlarını, ölümcül sıçrayışı, tokadı ve yumruğu yüceltmeye niyetliyiz."²³

²³ The Founding and Manifesto of Futurism, F. T. Marinetti, (3 Mayıs 2015)

Özgür sözcükleri savunan Marinetti'nin öncülüğüyle sanatta deneysellik, yenilik arayışları ve formun içerik üzerindeki etkisi Fütürizm'le beraber görülmeye başlamıştır.

Fütürist Manifesto itibariyle özgürleşen basılı yayınlar ve modern tipografi anlayışı Dada'cılar da etkileyerek bir karşı duruş olan ve sanat yapıtını yüzey problemi olmaktan çıkaran bir hareket ortaya çıkmasına olanak vermiştir. Dada yıkıcı sanat anlayışını benimseyen bir hareket ve aynı zamanda düşünce akımına verilen bir isimdir. Daha önceki örneklerde de görüldüğü gibi kendinden önceki birçok akımın sanatçısını da etkileyen Dada hareketi 1916'da Zürich'te doğmuş, 1923 yılına kadar varlığını Amerika ve tüm Avrupa'da hissettirmiştir. Fütürizmde sanat yapıtında yazılı dilin görsel yapısı devrimci bir tavırla tartışılarak imge yerine kavram olarak sunulmasının temelleri atılırken Dada hareketi ile birlikte imgenin ön planda tutulduğu yazı değişim geçirmeye başlamış, geleneksel kodlama yıkılarak bozguncu bir tavırla yeniden yorumlanmıştır. Fütürizmde yazı geleneklerden koparak dışavurumcu görsel form, görsel imge halini alırken Dada'da yazı bir karşı duruştur. Anlaşılmaz sözcük kullanımı ve söz dizimleriyle radikal bir tavır sergileyen, düzen karşıtı bir harekettir. Kolaj, assemblaj ve rastlantısallığa önem verir. Kelimelerin kesilerek rastlantı sonucu tekrar biraraya getirilmesiyle oluşan Dada'cı şiir de tam olarak bu unsurları içerisinde barındırır. Özellikle de yayınlanan dergiler ve afişler Dada'nın ruhunu oluşturur. Kurucusu Tristan Tzara "Dada hiçbir anlama gelmez"²⁴ der. Çünkü bir sözlükten rastgele seçilen Dada'nın kelime olarak bir karşılığı yoktur. Dada için çok önemli olan dil yazıya dönüşmüş, Dada'cı tavırla hazırlanan basılı yayınlarla görünür olmuştur.

Alman sanatçı Kurt Schwitters, 1. ve 2. Dünya Savaşları boyunca resim, tipografi ve kolaj disiplinleri içerisinde farklı örnekler vermiştir. Deneyselliğe önem veren, 1923-1932 yılları arasında yayınladığı ve Merz adını verdiği kolajlarıyla ünlenen Schwitters'in işleri, 20. yüzyılın sonlarında avangart sanat pratiğinin temel eğilimleri olan ses şiiri, performans ve enstalasyonları belirlemede etken olarak her çeşit gündelik nesneyi kolaj ve assemblaj'a dönüştürür. Kübizm çıkışlı sanatçının zaman içerisinde Dada akımından

²⁴ Tristan Tzara, "Dada Manifestosu (1918)", Ahu ANTMEN (Ed.) **Sanatçılardan Yazılar ve Akımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İçinde (129-130), İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s:129

etkilenerek Dada'cı bir tavırla oluşturduğu kompozisyonlarında rastlantısallık ve uyumsuzluk görülmeye başlar. Merz adlı bir dergi yayınlayan Schwitters, sonrasında Dada'nın etkisiyle dönüşüme uğrayan Merz kompozisyonlarını da bu dergide yayınlamıştır. Schwitters için Merz şiiri de Merz sanatı gibidir. Bulduğu ve etrafında faydalı olabileceğini düşündüğü her öge Merz sanatı için de Merz şiiri için de önemlidir:

“Gazete, billboard, katalog ya da diyaloglardan değişikliğe uğramış ya da uğramamış tüm cümlelerden parçaları kullanır (ki bu korkunçtur). Bu parçalar herhangi bir anlama uymak zorunda değildir. Çünkü anlam diye bir şey artık yoktur (ki bu da korkunçtur).”²⁵



Resim 20: Kurt Schwitters, Merz 94, 1920

²⁵ Jed Rasula, **Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century**, Basic Books, New York, 2015, s.99

2.2.2. Dil, İmge ve Anlam

Dil düşüncenin sözel temsilidir. Anlatılmak istenen için onun temsil edilebileceği göstergeler kullanılır. Bunlar arasında düşünceyi görselleştirmeye yarayan nesne ve imajlara da ihtiyaç duyulur. Nesne ve imajlara anlam yüklenmesi onların simgeselleşmesine neden olurken nesneler ardındaki anlamlar direkt olarak birbirleriyle uyumlu hale gelir. Oysaki bu ilişki sonradan kurulmuştur. Anlamın nesneyle bağı koparıldığında kısıtlanan nesne özgürleşir. Böylelikle sorgulanan dil, metin, imge ve anlam ilişkisi bir anlamda gerçeğin ne olduğunu da sorgulamaya başlamış olur.

Dadaistler'den sonra sürrealizmin de temsilcisi olan Rene Magritte'in yazının kavramsal olarak ele alınmasındaki katkıları önemlidir. Magritte sanatı bir iletişim aracı olarak görür. Nesne ve sahneleri konu alan resimlerindeki 'resmin içindeki resim' imgesi, 'manzara imgesinin içindeki bir manzara' imgesini sınırlar. Dil de imge de izleyeni yanıltır. Magritte, resim ile onun canlandırması gereken şeyi fark ettirmeden ve söylemek istediğinin aksini belirtiyormuş gibi görünen bir hileyle birbirine karıştırır. Dolayısıyla Magritte için resim amaç değil araçtır. Bu anlamda Magritte, resmi araçsallaştırması açısından önemlidir. John Berger'e göre: "Magritte iki dille (görsel dil ve sözel dil) birbirini iptal ettirmiştir."²⁶ Magritte'in 'Düşlerin Anahtarı' ve 'İmgelerin İhaneti' isimli resimlerinde John Berger'in bahsettiği gibi resmin imgesel olarak gösterdiği nesneyi sözel olarak yalanladığı görülür. 'İmgelerin İhaneti'nde piponun resimsel betimlemesinin altında "Bu bir pipo değildir" yazarken 'Düşlerin Anahtarı'nda resimde betimlenen çantanın altında gökyüzü, çakının altında kuş, yaprağın altında masa ve süngerin altında da sünger yazar. Böylelikle sözcüklerin güvenilir olmadığına vurgu yaparken imgelerin altındaki tanımlarla da gerçeği olumsuzlar.

²⁶ John BERGER, **O Ana Adanmış**, çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s.22



Resim 21: R. Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-1929



Resim 22: R. Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1927

Foucault ve Magritte'in dil ve görünen kavramlarına bakış açıları oldukça benzerlik gösterir. Foucault dilin resimle olan bağlantısının sonsuz bir ilişki olduğundan söz eder.

“Gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir.”²⁷

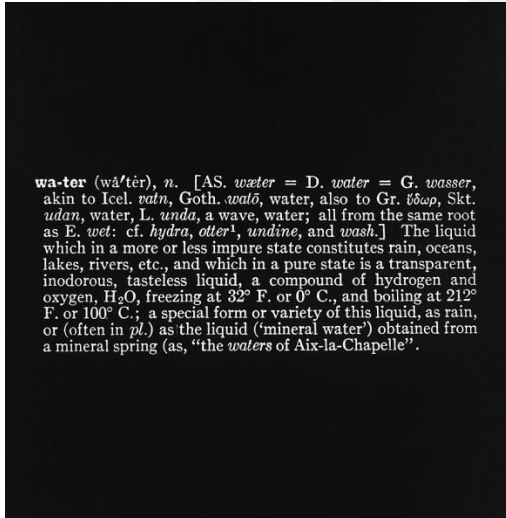
Yani Magritte de Foucault'nun savunduğu gibi nesnelerin ya da görünenlerin tam anlamıyla göründükleri gibi olmadıklarını bu yüzden de göründükleri gibi resmedilemeyeceklerini, betimlenemeyeceklerini iddia eder.

Görsel deneyimi, estetiği ve plastik kaygıyı dışlayarak düşünceyi ön planda tutan, sanatın geleneksel tanım ve biçimini sorgulayan Kavramsal sanatçıların temsilcilerinden Joseph Kosuth “Felsefeden Sonra Sanat” isimli makalesinde sanatın Marcel Duchamp'ın Çeşme isimli hazır nesnesi sonrası dönüşüm geçirdiğinden bahseder. Hazır nesne olan pisuarı ters çevirerek sunan ve işi “Çeşme” olarak adlandıran Duchamp'dan sonra Kosuth'a göre sanatın işlevi sorgulanmaya başlanmıştır. Kosuth aynı makalede dilin biçiminden çok ne dediğinin önem kazanmaya başladığını ve sanatın sanat olma durumunun kavramsal bir durum olduğunun farkına varıldığını ileri sürer.²⁸ Sanatın ancak dil ile var olabileceğini savundukları için Kavramsal sanatçılara göre yazı dilin en iyi temsilcisi, düşünceyi aktarmanın en iyi yoludur. Derrida yazınsal dille resimsel söylev ve gereklilik arasında belli somut bir bağ bulunduğunu vurgulayarak resmin dilin eğretileri yanında yer aldığından bahseder. Hasan Bülent Kahraman'a göre Derrida için resim yazınsal dilin içine gömülmek

²⁷ Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, s.36

²⁸ Joseph KOSUTH, **Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990**, G. Guercio (Ed.), London, MIT Press, 1991

istenen kötü yazılmış bir yazıdır.²⁹ Derrida'nın bu savıyla Kosuth'un kavramı ön planda tutarak sorgulayan tavrının benzerlik gösterdiğinden söz etmek mümkündür. Kosuth düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklı işler üretir. "Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat" serisinde sanatçı siyah zemin üzerine beyaz yazıyla bir kelime ve onun sözlük açıklamasını gerçekleştirdiği tanım yazılarında estetik algıyı geri planda tutarak kavramı öne çıkarmış, dil ve temsil ettiği anlamı yani düşünceyi sorgulamıştır. "Bir ve Üç Sandalye" isimli yerleştirmesinde ise gerçek bir sandalye, sandalyenin gerçek boyutlardaki fotoğrafı ve onun sözlük açıklamasından oluşan bir düzenleme yaparak nesnenin kendisi (gerçek), imgesi (gerçeğin görüntüsü) ve tanımı (kavram), bir anlamda gösteren (iskemle), gösterilen (tanım) ve algılanan (fotoğraf) arasında bir ilişki kurar.



Resim 23: J. Kosuth, Fikir olarak fikir olarak sanat – Su, 1966



Resim 24: J. Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

²⁹ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005, s:97

Kosuth’la beraber Sol LeWitt’in de kurucularından biri olduğu Sanat ve Dil Grubu (Art and Language) kavramsal düşüncenin sanatta değer kazanmasında önemli katkıları olan bir topluluktur. Plastik değer ve estetiğin yerini düşüncenin aldığını savunurlar. Sanata bakış açıları ve ürettikleri işler bakımından Kavramsal Sanat içerisinde yer alırlar. “Sanat ve Dil grubu Kavramsal Sanat’ın sanatsal üretimde bir çeşit dilsel yönelime karşılık gelmediğini iddia etmiştir.”³⁰ Sanatçılar üretimden çok kavram ve dili sorgulayan tartışmalara önem vermiştir. Onlara göre yapıtın tasarlanması ve kavramsal düşüncesi uygulamasından önce gelir. Yapıtın ortaya konması ya da nasıl görüldüğü önemli değildir. Bu bağlamda Sol LeWitt’e göre “sanatçının amacı, yapıtını izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır.”³¹

VOLUME I NUMBER 1		MAY 1969
Art-Language		
<i>The Journal of conceptual art</i>		
Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell		
<i>Contents</i>		
Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poem-schema	Dan Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	23
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30
Art-Language is published three times a year		
Price 75p UK, \$2.50 USA All rights reserved		
Printed in Great Britain		

Resim 25: Sanat ve Dil dergisinin ilk sayısı, Mayıs 1969

³⁰ Dave BEECH, Turning The Whole Thing Around: Text Art Today, Aimee Selby, **Art and Text**, İçinde (26-35), London, Black Dog Publishing, 2009, s.26

³¹ Sol LeWitt, “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar (1967)”, Ahu ANTMEN (Ed.) **Sanatçılardan Yazılar ve Akımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İçinde (197-199), İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s:197

Yazıyı temel alan duvar yazıları olan Sanat ve Dil Grubunun sanatçılarından Lawrence Weiner içinse sanat yapıtı tekrar üretilebilir olmasına bağlıdır. Satın alınmasından çok bilinmesi yeterlidir. Yapıt bozulsa, duvarlardaki karalamaları silinse, başka biri tarafından tekrar yapılsa da sanat eseri olmaya devam eder. Çünkü kendi yaptığı yapıtla onu başkasının tekrar yapması arasında değer farkı yoktur. Ona göre:

1. Sanatçı yapıtı kurgulayabilir

2. Yapıt kurgulanabilir

3. Yapıtın imal edilmesi gerekmez

(...)

Kültürel bağlamda var olabilmesi için

1. Bir sanat sanatçı tarafından kurgulanabilir

2. Sanat kurgulanabilir

3. Sanatın imal edilmesi gerekmez³²

Sanat ve Dil grubunu kuran sanatçılar yine aynı ismi verdikleri (Art and Language) dergilerinde dilbilimcilerin kuramlarından da yola çıkarak kendi fikirleri doğrultusunda makaleler yayınlarak dil ve sanat ilişkisini tartışırlar. Bu tartışmalara yayınladıkları makalelerin de sanat yapıtı olarak düşünülüp düşünülemediği de dahildir.

Bir başka Kavramsal sanatçı On Kawara ise ‘şimdi’ kavramına ve ‘şimdi’nin geçiciliğine vurgu yaparak dil ve zamanın gerçekliğine ve soyutlanabilir kavramlar olduğuna dikkat çeker. 4 Ocak 1966’dan ölümüne kadar sürdürdüğü “Bugün” serisinde tek renk boyanmış çeşitli boyutlardaki tuvalerin üzerine şablonlarla günün tarihini ay, gün, yıl olarak yazar ve onları sergiler. Sanatçı her resminde o günün tarihini yazar dolayısıyla

³² Lawrence Weiner, “Açıklamalar (1969-1972)”, Ahu ANTMEN (Ed.) **Sanatçılardan Yazılar ve Akımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, içinde (199-201), İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s:200

yazılan tarih o günün tarihi olmak zorundadır. Eğer gün bitiminde resim tamamlanmamışsa o resmi atar ve tekrar güncel günün tarihini yazmaya başlar. Bir anlamda işlerinde zaman sisteminin işaretlenmesine odaklanır. Ayrıca kendi öznel sanatçı dokunuşunu ortadan kaldırmak için el yazısı yerine şablonlar kullanarak kendisi ve o anki bulunduğu durum ile ilgili herhangi bir ipucu göstermez. Tarihleri bulunduğu ülkenin dilinde yazarak o tarihte hangi ülkede olduğunu göstermesi bulunduğu duruma dair verdiği tek ipucu sayılabilir. Dolayısıyla bu resimleriyle Kawara'nın belki duygu durumu değil ama konumu okunabilir. Buna ek olarak zamanı işaretleyen bu resimler üzerinde bir günde 8-10 saatlik uzun mesailer harcaması sebebiyle Kawara'nın zamanını nasıl harcadığını göstererek bir anlamda onun gününü geçiş şeklinin de temsili olurlar.



Resim 26: On Kawara, “Bugün” serisinden

3. YAZININ PLASTİK BİR DİL OLARAK GÜNÜMÜZ SANATINDA KULLANIMINA ÖRNEK TEŞKİL EDEN SANATÇILAR VE KULLANILAN METOTLAR

Günümüz sanat anlayışı içerisindeki heterojen ve disiplinlerarası sanat tavrı sanatta alternatif yollar yaratmış, malzeme ve plastiğin kazandığı özgürlük çerçevesinde sanatçıların da üretim pratikleri farklılık ve çeşitlilik kazanmıştır. Dada ve kavramsal sanat itibariyle anlamın ve fikrin de sorgulanmaya başlaması resim ve kullanılan tekniklerin araçsallaşmasına neden olur. Resim heterojen yapıya sahip günümüz sanatında ayrı bir ifade biçimi olarak yer edinirken malzeme ve teknikteki çeşitlilikle beraber geleneksel biçim ve içeriğinden kurtulmuş, yazı da bu anlatımı destekleyen, vurgulayan bir öge olarak kendisine yer edinmiştir. Çoğu zaman yazının kavramsal ve lekese kullanımı birbirinden ayırmak güçleşmişken yazı resmin ya da yapılan, aktarılmak istenenin bir aracı haline gelmiştir.

Sanat tarihsel sürece bakıldığında günümüz sanatında da yazının plastiğinin farklı yöntemlerle ortaya çıkarıldığı görülür. Sanatçının yarattığı kurguya göre çeşitlilik gösteren bu yöntemlerde önemli olan sanatçının öznel dilidir. Yazı bazen duyguları direkt aktarma biçimi olarak kullanılırken bazense yazı ile içerisinde barındırdığı anlam ilişkisinin dolaylı yollarla ortaya çıkarılan kurgusudur. Yazının kendi plastiğini kullanarak desene, fırça izlerine ya da boya katmanları içerisine dahil edilmesi ya da okunamayan bir yazının tamamen görsel olarak algılanmasıyla öne çıkan yazının plastiği yapıt içerisinde diğer elemanlar gibi plastik bir öge olarak yer bulmasına neden olurken anlam yapıtın bütününde aranır. Böylelikle yapılan işlerin çeşitliliğine göre yazının yapıta dahil olduğu süreç de değişiklik gösterirken yazı plastik bir dil olarak yapıta dahil edildiğinde artık önemli olan yazının ne dediği değil ortaya çıkan eserin içerisinde barındırdığı anlam, eserin ne söylediğidir.

3.1. Yazının Okunmaz Kullanımı

Okunmaz olarak yazılan ya da okunması mümkün olmayan yazılar anlamsal bir içeriği doğrudan işaret etmediği gibi soyut bir görüntü çağrıştırır. Okuyarak anlama refleksini yanıltan okunmaz yazılar, sanatçının vermek istediği mesajı daha dolaylı ve kapalı yolla verir. Bazen okunamamazlığın verdiği eleştiri bazense çokluğun yarattığı güçlük sonucu okumanın atlanmasını amaçlasa da sanatçılar, nasıl ki yazı iletişimin aracıysa; yazının okunmaz yazımıyla da sanatçı kendi diliyle bir iletişim kurmaya çalışır.

Eğer yazı dilin temsiliyse, Foucault'ya göre “dilinin varlığı bir kez ortadan kaldırıldıktan sonra, geriye bir tek, temsilin içindeki işleyişi kalmaktadır: doğası ve söylem yetenekleri”³³. Yazının okunmazlığı sonucu ortadan kalkan dilin varlığı artık sanat eserinin içerisinde var olur ve sanatçının amacına uygun olarak temsilin işleyişi ortaya çıkar. Okunmaz kelimeler sonucu kelimelerle işaret edilen fikirler bulanıklaşır, dilin temsiliyeti de dolaylı olarak kurulur. Okunmaz kelimelerin bir araya gelmesiyle kurulan düzenin bütünü artık yeni bir dil ve anlam kazanır.

Sanat eserinin bir parçası haline gelen yazı plastik bir dil olarak ifade edilebilirken, sanatçı okunamamanın verdiği gizemden yararlanabilir, izleyiciyse kendi içgüdüleri ve çıkarımlarıyla eser hakkında kendine ait bir fikir elde edebilir. Çünkü artık yazının baskın olan yol gösterici özelliği ortadan kalkmıştır. Sanatçı tarafından kurulan düzen izleyiciye yol gösterir. El yazısının varlığı ise, izleyiciyi tıpkı resimdeki fırça izlerinden yaptığı çıkarımlar gibi el yazısının karakteriyle eseri okumaya teşvik eder. Yazının kaligrafik ya da iş içerisinde kurulan kompozisyona göre tipografik özelliği ön plandadır. Dolayısıyla iletişim, kelimelerin bir araya gelerek oluşturduğu anlam üzerinden değil, yazının plastik dili ya da okunmazlığıyla oluşturulan düzen üzerinden kurulur.

³³ Michel FOUCAULT, *Kelimeler ve Şeyler*, s:132

3.1.1 Xu Bing'in Yapıtlarında Yazının Okunmaz Kullanımı

Günümüz Çinli sanatçılarından Xu Bing için kaligrafinin estetik bir güzelliği vardır. 1989'da başladığı “Book from the sky” serisinde Xu Bing anlamdaki anlamsızlığa dikkat çekerek Çin kaligrafisini andıran yeni karakterlerle bir düzenleme yapmış, bunu yaparken Çin kültürünün karmaşık geçmişinden de yararlanmıştır. Çin'in tarihsel sürecinde Çin yazısında değişimler olmuş, 3000 yıllık geçmişi olan Çin yazısında özellikle Mao öncesi geleneksel ve Mao dönemi gerçekleşen kültür devrimi sonrası sadeleştirilmiş karakterler kullanılmıştır. Bing bu değişim ile birlikte kapitalizmin yarattığı güncel ortamın olanaklarından da yararlanarak Çin karakterleri, onların okunması, algılanması ve temsil edilmesine ya da başka bir deyişle yazı ve anlam ilişkisine dair işler üretmiştir. Çin yazısındaki karakterleri tamamen piktorik öğelere çevirir

“Book from the sky” serisinde Xu Bing sergi alanının tamamını tipo baskı yöntemiyle Çince yazılmış kağıtlarla kaplar. Tavanda uzunca Çin karakterleriyle döşenmiş boydan boya kağıtlar asılıyken yerde açık duran kitap sayfaları, duvarda ise camekan arkasında sergilenen yine Çin karakterleriyle dolu paneller vardır. Artarda sıralı kitapların açık olarak duruş şekli dalgaları, tavanda Çin karakterlerinin basılı olduğu kağıtların asılı düzeni ise gökyüzünü anımsatır. Dolayısıyla mekanda tavan duvar ve yerleri kaplayan bu düzenin bir çeşit gökyüzünü çağrıştırdığından bahsetmek mümkündür. Bu yazıların içeriğine baktığımızda tamamen anlamsız karakterlerden oluştuklarından bir anlamsızlık ile yüzleşiriz. Çince bilmeyen birinin bunu anlaması pek olanaklı olmasa da aslında sayfalar kelimelerin sembolik temsilleriyle kaplıdır. Xu Bing Çin karakterlerinin oluşumlarındaki bileşenlerin bazılarını olduğu gibi kullanırken Çin karakterlerine benzer 1000'in üzerinde de karakter yaratmış, bu yarattığı karakterler ve gerçek karakterlerin kombinasyonlarıyla da işleri oluşturmuştur. Bu kombinasyon karakterlerin gerçeğe yakın görünmesinde büyük etken olmuştur. İş incelendiğinde görünen Çin kaligrafisi ya da geleneksel Çin sanatından örnekler olduğu gibi algılsa da aslında tanıdık gelen bu yazılar okunmaya çalışıldığında

hiçbir anlam ifade etmezler. Bir anlamda Xu Bing Book from the sky serisinde kullandığı yazıları anlamlarından arındırarak onları izleyiciyle baş başa bırakmıştır. Gao Minglu Bing'in işlerini bir yazısında şöyle betimler:

“Xu, farklı kültür ve dönemlerde bulunan izleyicilerin kendi okumalarıyla işleri dolduracaklarına inanır. (...) Metindeki okunurluğu gözardı ederek Xu, işlerin içerisinde bulunan tüm sematik anlamı kaldırmış, işin yaratıcı olduğu için var olan kendi egosunun tüm izlerini de böylelikle silmiştir. İzleyici anlamla enstalasyonun mekanı içerisinde yarattığı kendi yeni zihinsel mekanını birleştirmekte kendisini özgür hissedir.”³⁴

Aslen Kavramsal sanatçı olarak sayılabilecek Xu Bing'in Book from the Sky enstalasyonu da kavramsal çerçevede incelenebileceği gibi oluşturduğu yeni Çin karakterleriyle izleyeni yanıltmaya dair hareketi piktorik Çin karakterlerinin plastiğinden yararlanılarak gerçekleşmiştir. Yan yana dizili karakterler okunmazlıklarının imkansız oluşu nedeniyle sadece plastik olarak algılanabilirler, karakterlerin plastik gücü önemlidir. Dolayısıyla bu serisinde Bing plastiğine ve estetiğine önem verdiği kaligrafiyi bir oyuna sokarak anlamsızlık ve görsellik üzerinden enstalasyonunu gerçekleştirmiştir.

³⁴ **Fragmented Memory: Chinese Artists in Exile. Exhibition catalogue.** Columbus, Ohio: Wexner Center for the Visual Arts, 1993, s. 28-31



Resim 27: Xu Bing, Book from the Sky, 1987-1991

3.1.3. Fiona Banner'ın Yapıtlarında Yazının Okunmaz Kullanımı

İngiliz sanatçı Fiona Banner'ın işleri yazılı dilin olanakları ve problemlerine dayanır. Farklı teknikler kullandığı işlerinde yazı her zaman ön plana çıkarak işlerinin ana damarını oluşturur. Yazılar savaştan pornoya kadar içerisinde farklı temalar barındırırken aynı zamanda ürettiği enstalasyonlarıyla da uyumluluk göstererek birbirlerini tamamlarlar.

Banner'ın işleri için daha çok hem el işine hem de bakma süreci sonunda görme durumuna odaklandığından söz edilebilir. Kelime kelime yazarak anlattığı pornografik ve savaş filmlerinde gerçekleşen eylemleri tüm detaylarıyla betimleyerek yazar. Full Metal Jacket, Apocalypse Now, The Deer Hunter bu filmlerden bazılarıdır. Burada seyirci yazıları okuyabilecek bile olsa çoğu zaman anlatıların rahatsız edici çıplaklığından dolayı iletişim kurmayı istemeyerek okumayı sonlandırır. Dolayısıyla yazının fiziki okunma zorluğu bir yana içeriğinden dolayı okunma tercih edilmediğinde yazı bakılan ama tam olarak görünmeyen obje halini alır. 2001 tarihli “Arsewoman in Wonderland” işinde de Banner'ın yaptığı budur. Bir porno filmi tüm detaylarıyla büyük ölçekli bir kağıda pembe renkli bir mürekkep kullanarak baskı yöntemiyle filmdeki eylemleri kendi kelimeleriyle yazarak betimler. Okumak işin boyutundan dolayı fiziki anlamda zorladığı gibi yine savaş filmlerinde olduğu gibi içeriğinden ve okuyana hissettirdiği rahatsızlıktan dolayı da bir yerden sonra izleyiciyi okuma eylemi zorlamaya başlar. Dolayısıyla söz edilen bakma ve görme arasındaki süreç bir bakıma gerçekleşmiş olur.

Banner filmleri betimleyerek anlattığı bu işlerinde yazıları harfi harfine, büyük bir titizlikle ve tüm detaylarıyla yazar. Kelimeler arası boşlukların yok denecek kadar az olması, paragraf yoksunluğu ve bir hayli uzun metinlerden kurulu olması bu metinlerin okunmasını hemen hemen imkansız hale getirir. Dolayısıyla izleyici bir yerden sonra yazıları tamamen görsel olarak incelemeye başlar. Fiona Banner bir söyleşisinde “Nude” serisi ile ilgili şöyle der:

“ 'Nude/Çıplak' çizimlerimde sayfada soyunan birini betimliyorum. Bu işler benim sınırlarımı, gerçekliğin ihtişamının problemini ve bu imajın nasıl sayfa üzerine konduğunu işaret eder. Ben iyi yapılandırılmış piktorik bir düzenin fakat aynı zamanda daha çok esnekleşebildiğim kelime dağarcığının içerisindeyim. Sabit bir bakış noktası yoktur, modelin çevresinde hareket edebileceğim gibi modelin kendisi de hareket eder.”³⁵

Bu seride Banner aynı filmlerde olduğu gibi bu kez de poz veren canlı modelin pozunu, o anki durumunu, baktığında gördüklerini detay detay betimleyerek el yazısıyla yazar. Diğer bir deyişle canlı modeli kendi tekniğiyle betimleyerek kompozisyonunu yaratır.



Resim 28: Fiona Banner, *Black Hawk Down*, 2010

³⁵ Tania KOVATS, *The Drawing Book*, Malta, 2007, s.275



Resim 29: Fiona Banner, *Black Hawk Down*, 2010 (detay)



Resim 30: Fiona Banner, *Arsewoman in Wonderland*, 2001

3.2. Yazının Günce Gibi Kullanımı

Günlük tutmak, duyguların en samimi dışavurumu olarak nitelendirilebilir. Kişinin hem karakteri, duyguları hakkında fikir verirken hem de onun hayat duruşunu ya da olmak istediği kişinin detaylarını barındırır. Barthes’a göre “özgürlük gibi yazı da bir andır yalnızca.”³⁶. O özgürlükle bir tutulan ‘an’da kişi kendi hakkında denemelerini, deneyimlerini, kendini daha iyi tanıma çabasını başka bir deyişle iç dünyasını yansıtır. Bazen bir yerde tutsak kalmanın sonucudur. Genellikle paylaşamama ya da paylaşmamanın sonucu olarak doğan bir ihtiyaç sebep olur. Bu tutsaklık hapisanede de geçerli olabilir; sokaklarda, duvarlarda ya da insanın dışarı yansıtmadığı kendi iç dünyasında da. Düşüncenin temsili olan yazı bu tutsaklık anında farklı yollarla dışavurulur. Kimi zaman duyguların temsili olarak hapisane duvarlarında üst üste binmiş karalamalar, resimlerde de boyalar ve figürlerle bir araya gelerek kendine ideografik ya da plastik olarak bir yer edinir.

Sanatçı günlüğünü kendi özgün diliyle oluşturduğunda yazının yanı sıra çoğu kez desen, çizim ya da farklı denemelerin varlığına rastlanır. Dert edinilen sanatçının kendi tarzıyla ortaya çıkarken yazıyla beraber oluşturulan çalışmaya bazen şiir bazen bir figür ya da boya dalgalanmalarının eşlik ettiği görülür. Burada önemli olan sanatçının kendini ifade ediş şekliyle kendisini yansıtmasıdır. Aslında sanatçının kendi çalışmalarını oluşturmadaki temel amaç da buradan gelir.

³⁶ Roland Barthes, “Yapısalcı Etkinlik?”, Enis Batur (Ed.) **Roland Barthes Yazı Nedir?** İçinde (57-65), İstanbul, Hil Yayın, 1987, s:21

3.2.1. Frida Kahlo'nun Yapıtlarında Yazının Günce Gibi Kullanımı

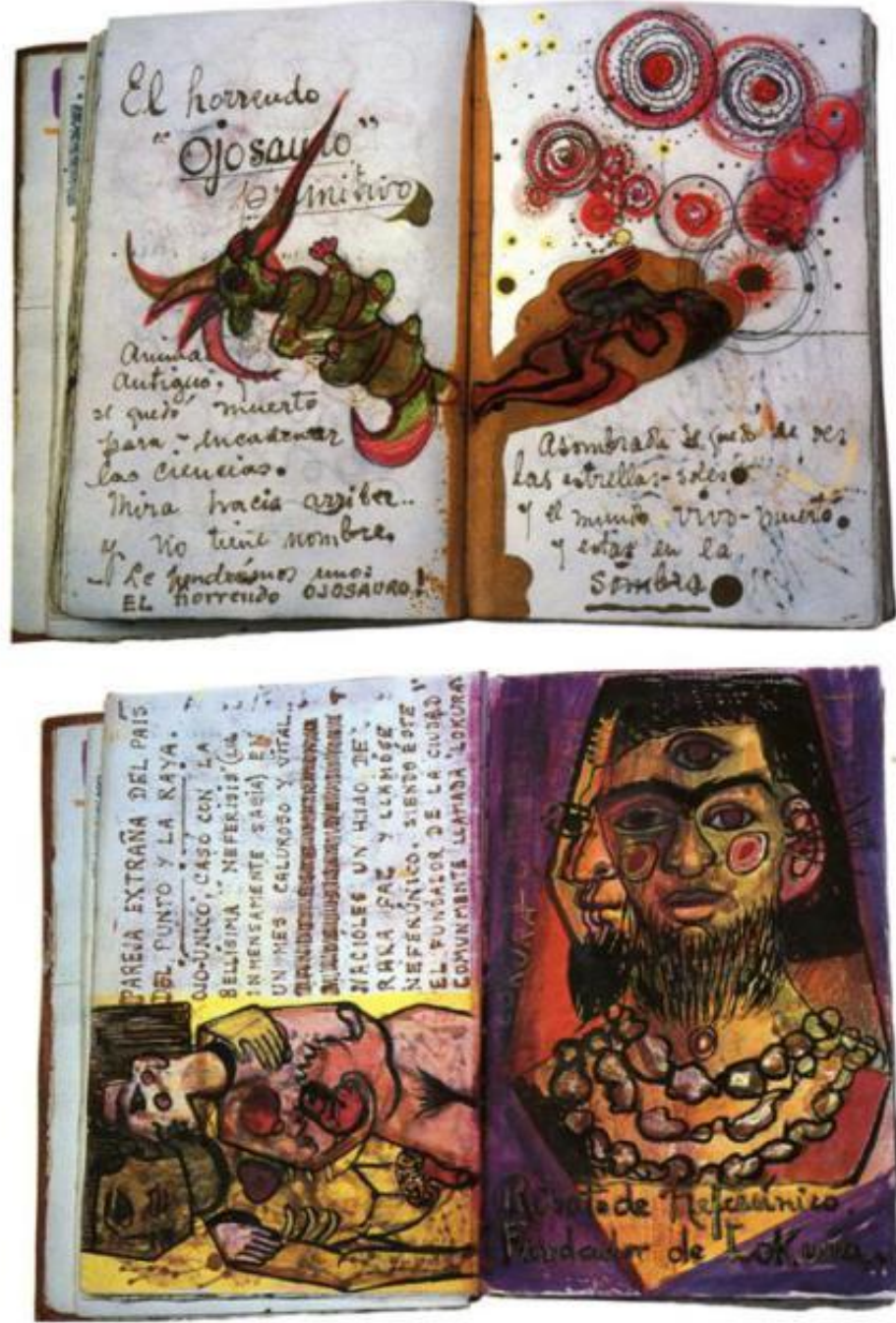
Meksikalı ressam Frida Kahlo küçük yaşta önce çocuk felci sonrasında da yaşadığı otobüs kazası nedeniyle hayatının büyük bir kısmını hastalıklarla mücadele ederek geçirmiş, bedenen ve ruhen çektiği acıları tuvalleriyle aktarmıştır. Frida Kahlo'nun özel hayatını resimlerinde görmek mümkündür. Genellikle sürrealizmle ilişkilendirilse de o bunu reddeder:

“Ben sadece kendi varlığımı resmediyorum. Bildiğim tek şey ihtiyacım olduğu için resim yaptığım, herhangi başka bir düşünce olmaksızın kafamdan geçeni resmettiğimdir.”³⁷

Geçirdiği trafik kazasından sonra vücudunda yer eden ağrılar kendisinde derin izler bırakmış, en çok istediği çocuk sahibi olma hayallerini de yok etmiştir. Bu gerçek onun resimlerine de yansımış geçirdiği kurtajların bıraktığı acıları, hiç doğmayan bebeğe adanan resimleri sanatının önemli konularını oluşturmuştur. Hiç kuşku yok ki hayatında en önem verdiği bir diğer konu da ressam Diego Rivera'ya beslediği büyük aşk ve çalkantılı özel hayatıdır ki bu da resimlerinin ana konularından bir diğerini oluşturur. Özetle hayatını, acılarını açık yüreklilik ve samimiyetle resmeder Kahlo.

1944-1954 yılları arasındaki 10 yılını belgelediği çizim, yazı ve şiirlerinden oluşan günlüğüne baktığımızda resimlerinde olduğu gibi aşkını, anılarını, arzularını, politik duruşunu, yani diğer bir deyişle Kahlo'nun kendisini direkt olarak görürüz. Etik anlamda bakıldığında sanatçının günlüğünün deşifre edilmesi ve yorumlanması tartışma konusu olabilir ancak günlüğündeki samimiyetin aynısını resimlerinde de okuyabiliriz Kahlo'nun. Bu anlamda sanatçıyı dışavurumcu olarak nitelemek ve günlüğünü de bu eksenden okumak yanlış olmaz.

³⁷ Hayden HERRERA, **Frida: A Biography of Frida Kahlo**, Harper Perennial, s. xi-xii, 2002



Resim 31: Frida Kahlo'nun günlüğünden örnekler, 1944-1954

Çizimlerin eskiz olarak düşünülmesi defterlerin doğası gereği çok yaygındır. Frida Kahlo'nun günlüğündeki çizimlerin çoğunun da bu algıyı pekiştirdiği söylenebilir ancak daha detaylı incelendiğinde çizimlerin kendilerinin başlı başına eser niteliğinde olduğu düşüncesi de yanlış olmaz. Özellikle yazı, çizim ve şiirleri bir arada kullanmasıyla Kahlo'nun günlüğünde bir günlüğün amacına uygun olarak kendisini ve hayatını görmek mümkündür. Çünkü sanatçı resimleriyle bize hayatından izler sunar. Bir diğer deyişle Kahlo'nun günlüğündeki sayfalar direkt olarak kendi anlık duygu ve düşüncelerinin birer izdüşümü ya da dışavurumu olarak yorumlanabilir. Yazılarında yer alan siyasi ya da özel hayatı ile ilgili notlar, mesajlar konuların ana eksenini oluştururken özellikle aztekler gibi eski uygarlıkları simgeleyen figürler de sıkça görülür. El yazısının çizimlerine eşlik etmesiyle oluşan ortaklık sayfalarındaki dışavurumu ve anlatımı güçlendirirken bazı sayfalarda üst üste binen, boya yoğunluğuyla arka sayfaya geçen izlerin farklı ve belki de daha samimi bir etki bıraktığından da söz edilebilir. Aynı zamanda bu arka sayfalara geçen izler kimi zaman yazıların da okunmasını güçleştirmiş, bazense aynı sayfa üzerine üst üste yazılar yazmasıyla oluşan görüntü yazının görsel olarak etkisini arttırmıştır. Dolayısıyla günlüğündeki yazıların bazılarının içeriği çok önemliken bazılarında ise anlamın içerikten bağımsız tamamen kendi plastik diliyle var olduğunu ve okunabildiğini görürüz.

Günlüğü sanatsal anlamda yorumlamak tartışma yaratabilecekse de Kahlo'nun onu sanatsal açıdan da değer gördüğünü hem çizimlerinden hem de arkadaşlarına armağan ettiği için oluşan günlüğündeki bazı eksik sayfalardan görebiliriz.

Aslında zaten bir günlüğün yorumlanması, bir kişinin direkt olarak özel hayatına müdahale olarak düşünülecek ve bahsedilen samimiyete yapılan bir saldırı gibi nitelendirilebilecekse de sanatçının kendi iç dünyasını kimi zaman yazıların içeriğinden bağımsız sadece görsele odaklanarak okumak açısından değerlidir. Aynı zamanda sanatçı kendisini hiçbir kısıtlamaya sokmaksızın direkt olarak günlüğüne yansıttığından günlüğü Kahlo'nun kendisi, tüm hissettiklerinin en samimi aksidir. Bir anlamda günlüğü için onun otobiyografisi olduğu yorumu yapılabilir.

3.2.2. Anna Boghiguian’ın Yapıtlarında Yazının Günce Gibi Kullanımı

Mısırlı sanatçı günlük benzeri işler ürettiği serisinde kimi zaman yazı ile bütünleşmiş renkli çizimlerini, kolajlarını kendi dünya algısının ve izlenimlerinin izdüşümü olarak defterine, kağıtlarına geçirmiş; zaman içerisinde yaşadığı farklı ülke ve şehirlerdeki çeşitliliği, farklı kültürlerle tanışarak oluşturduğu farklı deneyim ve bakış açılarını, ülkelerin sosyal ve politik durumlarını işlerine yansıtmıştır. Özellikle İskenderiye olmak üzere yaşadığı ülkelerin problemlerini, kültürel geçmişlerini sık sık işlerine taşıyan sanatçı bunları boyayı etkin olarak kullandığı çizimleri ile yazıyı harmanlayarak gerçekleştirmiştir.

Almanya’nın Kassel şehrinde her beş yılda bir düzenlenen Documenta sergisinin 2012’deki 13. ayağında genç yaşta Auschwitz toplama kampında öldürülen Alman sanatçı Charlotte Salomon’un işleriyle birlikte bir düzenleme kurarak sergilediği “Bitmeyen Senfoni” Boghiguian’ın yazı ve resmi bir arada kullandığı işleri içerisinde en iyi ve çarpıcı örneklerden birini oluşturur. Yazı ve resmi bir arada kullanan bir diğer sanatçı Charlotte Salomon’un otobiyografik olarak adlandırabileceğimiz “Hayat mı? Tiyatro mu? (Leben? oder Theater?)” serisinde 1940-1942 yılları arasında kağıtlara guvaş boyayla yaptığı 1325 resim kendi yaşamı, ailesi, arkadaşları, politik duruşu ya da yaşadığı ilişkiler hakkında detayları barındırarak görsel dil üzerinden bunları anlatır. Yazı çizimlere daha dışavurumsal bir dil üzerinden eklenerek işlerin çarpıcılığını artırır. Yazılarda ise daha nükteli bir dil kullanır. Gönderildiği Auschwitz toplama kampında 1943’te 26 yaşındayken öldürülen sanatçının otobiyografik özellikler taşıyan resimlerinde hem kendi hayatından örnekler yer alırken hem de çevresinde duyduğu ya da gerçekleşen olaylar bulunur. Ailesinde gerçekleşen intiharların kendisinde izler de bıraktığı Salomon resimlerinde de bu konuyu ele alır. Yazı çizim ve müziği bir arada Salomon’un resimleri hayatının görsel olarak dışavurumunu oluşturur.

Anna Boghiguian ve Charlotte Salomon’un işlerinde anlatım anlamında birçok ortak nokta vardır. Özellikle anlatım dilindeki benzerlikler onları birbirine yakınlaştırır. Anlattıkları konulara baktığımızda ise Salomon’un daha kişisel yaşamı üzerinden

Boghiguian'ın ise kültürel ve politik olarak hem kendi tanıklık ettiği hem de kişisel olarak sorun ettiği olayları yansıtarak işlerini kurguladığını görürüz. Boghiguian'ın bunları yansıtırken ise günlükvari bir dil üzerinden kurgulaması sanatçının işlerine Salomon'da olduğu gibi daha samimi bir anlam ve görüntü katar.



Resim 32: Anna Boghiguian, Bitmeyen Senfoni, 2011-2012



Resim 33: Anna Boghiguian, Tuz Tüccarları, 2015

2015'te düzenlenen 14. İstanbul Bienali'nde de işleri sergilenen sanatçı tuzun hayati önemi üzerinden kurguladığı deniz yoluyla gerçekleşen tarihi işleriyle görselleştirmiştir. Hayatın tuzlu suyla başladığı düşüncesi ve buna bağlı olarak insanlık ve uygarlık tarihindeki değişimleri, gerçekleştirdiği yerleştirmenin çevresini saran kağıt ve çeşitli malzemelerden oluşan sıralı olarak sergilediği panellerle anlatmıştır. Kağıtlarında yazı ve resim dilini bir arada kullanarak tarih anlatımını bu iki yöntem üzerinden vermiştir. İnsanın doğumuyla başlayarak tuzun önemini İskenderiye ve İstanbul'un fethinden Amerika'nın keşfine varan bir yol hikayesiyle anlatırken bu serüvende gerçekleşen esir ticaretine, uygulanan adaletsizlik ve zorbalığa da değinerek bir anlamda içini döker ve bu konulara dikkat çeker. Diğer işlerinde olduğu gibi Tuz Tüccarları isimli yerleştirmesinde de Boghiguan, yaşadığı dünyada gerçekleşen farklılıklara, problemlere değinerek bunları yine yazı ve çizimleri bir arada günlük sayfaları gibi kullanarak derdini anlattığı kağıtlarla tamamlar.

3.3. Yazının Dışavurumsal Kullanımı

Dışavurumsal resimde önemli olan dışarıda olanı yansıtmak değil kişinin içerisinde olanı, içerisine yansıyanı dışarı çıkarmasıdır. Duyguların ön planda olduğu bir eylem olarak da nitelendirilebilir. Çünkü duyguların dışavurumu bir eylem üzerinden aktarılır.

Dışavurumculuğun tam olarak nasıl çıktığı ya da ne şekilde betimlendiği çeşitlilik gösterse de genellikle belirgin fırça darbeleri, daha ham renkler ve boyanın yoğun ve katmanlı kullanımı ile kendini gösteren ifadeci bir tavırdan söz edilebilir. Farklı ülkelerde farklı gruplar tarafından benimsenen dışavurumculuk 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında özellikle Alman sanatçıların yöneldiği bir akımdır. Özellikle Van Gogh'un tutkusunu anlatma ve renkleri kullanma şekli, Georges Seurat'ın boyayı ve figürü aktarış yöntemi ya da James Ensor'un eserlerinde kullandığı teknik ve içerikten etkilenecek yola çıkan sanatçılar ilkel sanata da ilgi duyarak ilkel tavırdan da beslenirler. Alman Die Brücke ve Fransız Fovistler o dönemde dışavurumculuğu benimseyen iki önemli gruptur. İkinci Dünya Savaşı sonrası ise Amerika'da soyut dışavurumculuk adında yeni bir hareket görülür. Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'e göre *"tuvalde görülen artık resim değil olaydır"* ³⁸ Tuvalin üzerinde boyaların hareketinden doğan bir kompozisyon ön plana çıkarken tuval yüzeyi hareketin bir parçası, eylemin kendisi olmuştur. En önemli temsilcisi ise kuşkusuz Jackson Pollock'tur. 1970 sonrasında tuvalin ve resmin tekrar önem kazanmasıyla beraber Yeni Dışavurumculuk görülür. Aslında bir dönem Kavramsal Sanat anlayışıyla dışlanan ya da talep görmeyen resme bir geri dönüştür. Farklı sanatçılarla farklı şekilde temsil edilen yeni dışavurumculuk için dönemin ve sanatçıların kişisel hikaye ve geçmişlerinin yansımalarına bağlı olarak farklılık gösterdiği ve dolayısıyla tuval üzerinde yeni bir özgürlük alanı açtığından söz edilebilir. Anselm Kiefer, Georg Baselitz gibi Alman

³⁸ Harold Rosenberg , **The American Action Painters**, [Electronic Version] ART news, 1952, Vol.51, (24 Kasım 2015), s.22

sanatçıların yanı sıra 1980'lerin önemli sanatçılarından Jean Michel Basquiat'yı da bu anlayış içerisinde sayabiliriz.

Bedrettin Cömert estetik tarihinin önemli düşünürlerinden olan Benedetto Croce'nin estetik, sezgi ve sanat hakkındaki düşüncelerini yorumlarken “Ressam, başkasının yalnızca duyduğu veya sezindiği ama görmediği şeyi gördüğü için ressamdır.”³⁹ der ve onun estetik hakkındaki düşüncelerini savunur. Çünkü Croce'nin de belirttiği gibi heyecanlar ve duygular sezgisellikle var olabilir ve bu sezgiselliği ancak sanatçılar ortaya çıkarabilir. Dolayısıyla ifadecilik olarak da kabul edilen dışavurumculukta hangi dönem olursa olsun bütün bu duygular sanatçıların ruh hallerine bağlı olarak kendi öznel yöntemleriyle betimlenir.

Dışavurumcu bir resmi tanımlarken bahsedilecek en önemli unsur resmin içerisinde barındırdığı tüm farklı öğelerin resmin plastiğinin birer parçası olması ve önemli olan duygu aktarımı ve ifadeci tavra eşlik etmeleridir. Bu açıdan bakıldığında yazı da artık dilin temsili değil plastik yolla kurulan resmin bir parçasıdır. Duygu ve düşüncelerin ön planda olduğu, resimsel öğelerin sanatçının içindeki duyguya göre betimlendiği çalışmalarda yazı da bu düşünce şeklinin bir parçasıdır. Kimi zaman slogan, kimi zamansa fırçanın bıraktığı ize karışan yazı, resimlerde kendine direkt olarak başrol edinmez, resimde var olan rollerden birini üstlenir. Nasıl ki kullanılan renk ya da boya katmanları resmin bütününe birer parçalarıysa kullanılan yazı da farklı bir amaçla resme dahil olmaz, resmin bütününe resmin ifadeci tavrını pekiştiren bir elemana dönüşür.

³⁹ Bedrettin CÖMERT, **Croce'nin Estetiği**, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara, 2007, s.86

3.3.1. Jonathan Meese'nin Yapıtlarında Yazının Dışavurumsal Kullanımı

Jonathan Meese sözcüklerle imgeleri kolajlarla, fotoğraflarla ya da resim ve performanslarında dışavurumsal ve teatral bir üslupla birleştirir. Sosyal kaygılar ve korku dolu gerçeklikleri yansıtan Alman ekspresyonizmini içerisinde sayabileceğimiz Meese resim, performans ve videolarında sürekli dönüşen ünlü ya da ünlü olmayan karakterlere bürünen kendi görüntüsünü kullanır. Hem kendi hem de kültürel araştırmaların çerçevelediği işlerinde boyanın güçlü varlığını da görmek mümkündür. Gerek resim gerekse performanslarına bakıldığında yazı artık sloganın işaret ettiği bağlamdan uzaklaşarak resim dahilindeki kolaj ve boya katmanları içerisinde kendisine plastik bir öge olarak yer bulur. Meese'ye göre resimlerinde yer yer kullandığı bazı semboller aslında tamamen nötrdür ve öyle de olması gerekir çünkü bu sembollere anlam yükleyenler aslında insanlardır. İdeoloji ya da ideolojik insanların kendi deyimiyle “*beynine girmesine izin vermez.*”⁴⁰ Çünkü Meese'nin beyni ona göre yapılandırılmamıştır. İdeolojik bir beyinle hayatta kalması mümkün değildir. Kendisi de sanat da ideolojiden daha güçlüdürler. Ona göre onun beyni oyunların var olabildiği bir yapıdadır. Bu düşüncenin devamı olarak da Meese'ye göre sanat bir oyun alanıdır ve çevremizdeki her şey de hiçbir kural kabul etmeksizin sanata hizmet eden elementlerdir. Dolayısıyla Meese bu sembolleri kullanırken anlamlarından bağımsızlaştırarak onları oyun olarak gördüğü sanata bir element olarak katar. Bir anlamda onları insanların yüklediği anlamlarından bağımsızlaştırarak özgürleştirir ve resimlerinde kullandığı bu semboller artık insanların anlamlandırdığı semboller yerine yalnızca çizgi ya da şekillere dönüşmüş olurlar. İşlerinde hiçbir ideolojinin, siyasetin, düşüncenin yeri yoktur. Tamamen gerçekdışı ya da ütöpik bir alanda dururlar.

Sanatın her şeye hükmetmesi gerektiğine inanan sanatçı için sanatın diktatörlüğü ideal olandır. Tüm siyasetçilerin görevi bırakmasını ve sanatın tek yetkili hale gelmesi

⁴⁰ <http://channel.louisiana.dk/video/jonathan-meese-his-mother-mummi-and-me-are-animals>

gerektiğini savunur. Sanatının temelini de bu düşüncesine dayandırır. Çünkü bir diktatör bile sanat içerisinde bakıldığında problem oluşturmaz. Fakat sanatın olmadığı yerde insanların hayatlarını zorlaştıran problemler vardır. Bu sebeple gerçeklik olmadığı takdirde sanat her olguyu, düşünceyi, kavramı kabul eder. Çünkü sanat içerisinde her ikon, sembol, çevremizde anlam yüklediğimiz bütün nesneler, objeler, düşünceler ya da kavramlar tamamen anlamlarından, kendilerinden bağımsızlaşır ve sanat içerisinde kendilerine nötr bir alan yaratırlar.⁴¹ Artık ne çizilen semboller, yazılan kelimeler, kullanılan renkler, ne de ikonlaşmış figürler, pornografik öğeler vardır. Onlar yalnızca sanatın oluşturduğu sonsuz özgürlük alanında insanların onlara yükledikleri anlamlardan bağımsızlaşmış öğelerdir. İşte bu sebeple sanatın iktidara gelerek yönetimin tek sahibi olması gerekir.

⁴¹ <http://www.vice.com/video/jonathan-meese>



Resim 34: Jonathan Meese, Sarı Balon Kırmızımsı, 2005-2006



Resim 35: Jonathan Meese, Çehrem Kedimden Daha Zararsız (arkadaş canlısı DİKTATÖRLÜK), 2006

3.3.2. Özdemir Altan'ın Yapıtlarında Yazının Dışavurumsal Kullanımı

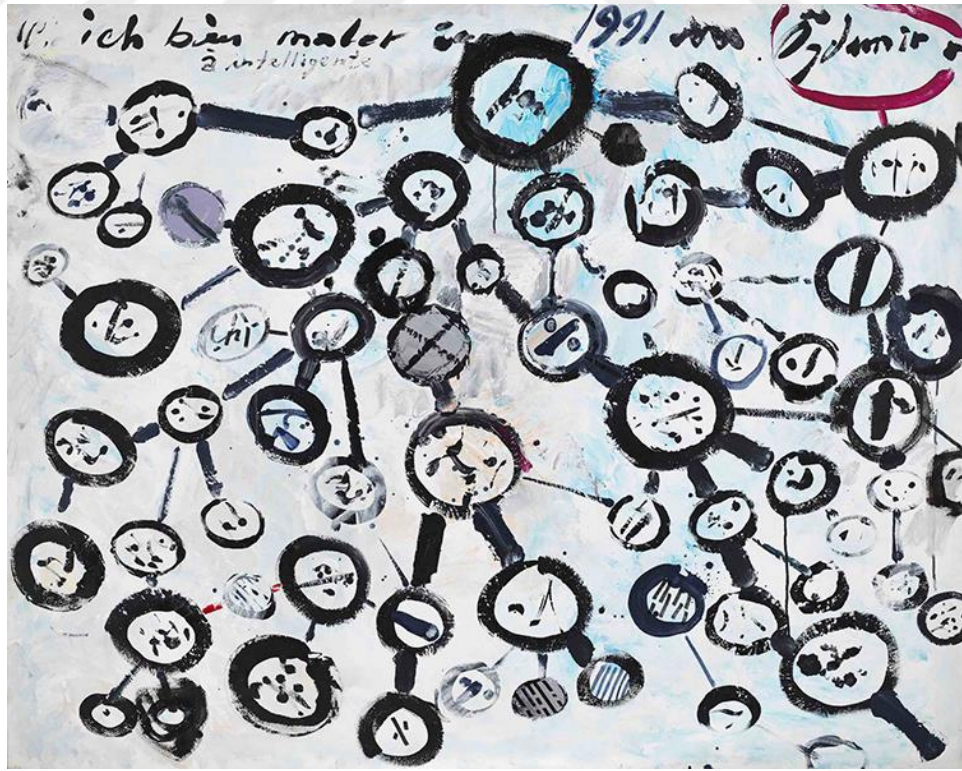
Özdemir Altan'ın sanat yaşamı farklı üslupları benimsediği ama yine de aralarında belli ortaklıklar olan 9 ayrı ana dönemden oluşur. Özellikle 1970'li yıllarda başladığı “12 Mart Sonrası” döneminde Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi şartlar Altan'ın üretimini etkilemiş, hissettiği hüznü, acı, yaşadığı hassasiyet direkt olarak resimlerinde görünmeye başlamıştır. Bu dönemde Altan'ın resimlerine daha dışavurumsal bir anlatım görülmeye başlar. Başka bir deyişle, bulunduğu sanatsal ya da siyasi ortamlara sürekli tepkisel oluşu Altan'ın resimlerine de yansımaya başlamış olur.

Özdemir Altan'ın resimlerinde ve sanatsal kimliğinde Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrencisi olduğu hocası Zeki Faik İzer'in etkileri görülür. Her ne kadar bulunduğu dönemin etkisiyle soyut dışavurumculuğa ayak uydurduğunu itiraf etse de kendisini yalnızca soyut ressam olarak görmeyen Altan, resimlerinde figüratif öğeler kadar kavramsal unsurların da barındığını belirtir.⁴² Altan'ın sanatsal üretiminde var olan farklı dönemlerin bunda etkisi büyüktür. Aslında bu farklı bakış açıları ya da daha çoğulcu yaklaşımı sanat hayatı içerisinde bu 9 ayrı ana dönemin oluşmasına neden olmuştur.

Altan'ın resimlerinde önemli olan birbirlerinden farklı elemanların bir araya gelerek beraber kullanılmasıdır. Farklı sanat elemanlarının ya da birbirlerine tamamen yabancı öğelerin yan yana kullanılması olarak tanımladığı espası yaratmak için Altan resimlerinde sıklıkla yazıyı kullanır. Kullandığı bu yazılar onun için espası yaratan elemanlardan biridir. Yazı onun için resimlerinde var olan kolaj, boya, figür gibi farklı elemanlardan bir tanesidir. Arapça ya da Uzakdoğu yazılarına benzer yazılar uydurarak yazmaya başlayan Altan'ın resimlerinde yazı hem somut hem de soyut özellikler barındırır. Yazıyı farklı elemanları bir araya getirmek için seçen sanatçıya göre yazıların ne anlama geldiği ya da kullandığı yazılarda ne yazdığı çoğunlukla önemli değildir. Önemli olan

⁴² Özdemir Altan, “Krallar ve Kraliçeler'den Don Kişot'lara sergisi Sanatçı Konuşması”
Bozlu Art Project: 28 Kasım 2015

resmin bütününe kattığı etkidir. Yazıya soldan sağa yazarak Arapça etkisi, yukarıdan aşağıya kurgulayarak da Uzakdoğu etkisi katmaya çalışan sanatçı bazen de Almanca farklı kelimeleri bir arada kullanır. Dili bilmemesinden dolayı yazdıkları onun için bir anlam ifade etmez. Bütününde bir anlam ifade etmeyen ama dili bilmeyenin bunu anlamadığı yazı resimlerinde hem farklılığa katkı sağlayan plastik bir eleman hem de içerisinde barındırdığı anlamsızlık nedeniyle kavramsal bir yön barındırır. Yine de yazının bu kavramsal tarafının plastiğini ön plana çıkarttığı ve yazının boya, fırça gibi resimsel araçlarla resim içerisinde yer almasıyla yazıdaki plastiğin de resmin bir parçası olan ifadeci tavrı ön plana çıkarttığından bahsedilebilir. Bu bakış açısıyla resme atılan imza da Altan için büyük önem taşır. İmzayı da resmin bir ögesi olarak gören sanatçı bazen imzayı büyüterek daha merkeze doğru atar. İmzanın yazı dilinden faydalanarak onun resimde görünür olmasının onu resmin bir parçası haline getirdiğini savunur. Dolayısıyla espası yaratanlardan biri olan imzayı resimde kullandığı diğer elemanlardan daha farklı yerde konumlandırmamış olur.



Resim 36: Özdemir Altan, Soyağacı, 1991

Resimde rastlantısallığa çok değer veren Altan için önemli olan aramak değil bulmaktır. Yazı seçimlerinde de aynı ideolojiyle hareket eden Altan tesadüf eseri birleştirdiği kelimelerin anlamlı bir cümle halini aldığını öğrendiğinde o cümleleri de resimlerinde tekrarlamaya devam eder. Aynı zamanda ölen Buki isimli köpeğine adadığı “For Buki” resminde resmin ortasına kocaman “For Buki” yazmış ve köpeğinin ölüm tarihi olan “7 Ağustos”u da onun hemen üzerine eklemiştir. Yazı burada okunabilir ve anlamlı bir öğedir, direkt olarak Altan’ın köpeğinin kaybı sonrası yaşadığı hüznü ifade eder. Bir başka okunabilir yazılarını barındıran Vincent serisindeyse sanatçı Van Gogh resimlerini gördükten sonra onların bıraktığı kendisinde bıraktığı etkiyi soyutlamıştır. Yani her ne kadar Vincent tuvalin tam ortasında kocaman yer alıyor olsa da aslında bir soyutlamadır.

Özdemir Altan’ın 1990’ların başında başladığı “Soyağaçları” serisinde ise kendi ailesinin soyağacını görmesi etkili olur. Gelenekle bir ilişki kurmayıp yuvarlaklar, içlerindeki yazı ve bağlantılarından oluşan şemayı resme benzeterek onu bir resim olarak algılayan sanatçı zaman içerisinde de onu çeşitlendirerek soyutlar ve geliştirir.

4. SANATSAL ÜRETİMİN KURAMSAL KAYNAKLAR BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Algılarım açık herkesin konuşmalarının kaydını tutarken çevremdeki her olayı da belleğime yazıyorum. Tüm bu kayıtlar bende farkında olarak ya da olmayarak izler bırakıyor. Çok düşünmek, çok dinlemek, çok duymak, çok görmek, çok çok çok yapmak artık olanların değerini yitirmesine yol açarken anlamsızlaşmaya ve yük olmasına neden oluyor. Bu yoğunluk, fazlalık bir süre sonra hazmedilemeyerek bir yerden dışavuruluyor.⁴³

Çalışmalarım iç dünyanın, yaşantımın yansımalarına dayanırken konular anlık duygu durumuna göre değişkenlikler gösterir. Önemli olan doğrudan o an dert edilen olduğu gibi malzeme seçiminde rastlantısallık ve anlık duygular ön plandadır. Hızlı değişen enerjiye seçilen malzeme ve üretim hızı da uyum sağladığı gibi aynı anda ya da peşi sıra birkaç iş üretmek mümkündür. Önemli olan var olan problemi üretim sırasında yansıtabilmek, ifadeci bir tavırla çözümü üretimde bulabilmektir. Bu tavır aynı zamanda iletişimin de bir yoludur. Üretim sırasında malzemeyle kurulan iletişim amaçlanırken ortaya çıkan, üretimin sonucu olan yapıt araçtır.

Yapıtlarım kendi aralında seçilen malzeme ya da yüzey üzerindeki tavra göre bazı farklılıklar gösterebilir. Bu anlamda yapıtların incelenmesi yapılırken belli kategorilere ayırmak doğru olacaktır. Genel olarak yazının ön planda olduğu çalışmalarım her ne kadar kategorilere ayrılıyor olsa da aslında bu tavırların girift olduğu da bir gerçektir.

⁴³ “Şeylerin Arasında” kişisel sergisi ön metni, ALANistanbul, 2010

4.1. Feminist Kuramlar, Toplumsal Cinsiyet ve Beden

Feminist kuramcılar genellikle kadın bedeni ile ilgili cinsiyetçi yaklaşımları eleştirir, cinsiyete ilişkin toplumsal kabul görmüş kalıp yargıları kırmaya çalışırlar. Kadın bedeni, kadının kimliği tartışmasında en önemli öge, bu tartışmanın en önemli simgesidir. Cinsiyet tartışmalarında 19. yüzyıl sonundaki ilk feminist dalga içindeki feministler, kadın ve erkeğin insan ve yurttaş olarak eşitliği üzerine vurgu yaparlar. Feminist literatürde öncü metinlerden biri olan İkinci Cins (1949) yapıtının yazarı Simone de Beauvoir, kadın cinsine ve bedenine yüklenen üreme, doğurma işlevinin onu kültürden, kültürel ürünler üretmekten yoksun kıldığını ve bireysel olarak özgürleşmesini engellediğini savunmuştur. Bu fikirleri izleyen ikinci dalga feminist kuramcılar kadın bedenini ön planda tutarak kadının kimikleşme ve özneleşmesini beden üzerinden tartışmışlardır.

Bugün de birçok feminist eleştirmen ve kuramcı, cinsiyet kimliklerinin biyolojik olarak belirlenmiş olduğuna karşı çıkar ve kadın ve erkek kimliklerinin kültürel olarak kurulmuş olduğunu vurgular; Simon de Beauvoir'ın dediği gibi “kadın olarak doğulmaz, kadın olunur”. Bu görüşe göre, kadının bireysel yaratıcılığı, türün devamı ve üremesi için feda edilmiştir.

Yazı dilinde ve özellikle günlüklerde kadın dili ve kadın yazını önemli bir yer teşkil eder. Kadının sesi bastırılmış ve ötelenmişken, kadının söylemek istediklerini en açık şekilde var edebildiği, karşılaşmaktan korktuğu ya da içinden geçirdiği düşüncelerle yüzleştiği, içinde kalanı çıkardığı bir araca dönüşür yazı. Kadın duyarlılığı feminist sanat ve feminist eleştiride çokça karşımıza çıkar. “Medusa’nın Kahkahası” isimli makalesinde⁴⁴ Hélène Cixous, Julia Kristeva ve Luce Irigaray gibi Fransız feminist kuramcılarının da desteklediği “écriture féminine – dişil yazı”yı savunmakta ve Saussure’un dil kuramı ile

⁴⁴ Makalenin orijinali “Le rire de la Medusé” ismiyle, 1975 yılında Fransız L’arc dergisinde, 39-54 sayfaları arasında yayınlanmıştır.

Freud ve Lacan'ın psikanalitik kuramlarının eril niteliklerini eleştirmektedir. Önemli olan gündelik ve yazı (kurallı) dilinin dışına çıkabilmektir. Ama dil eril olduğu için bu alternatif yazma pratiğine 'dişil yazı' denmiştir. Irigaray'a göre kadının var olabilmesi için kadın bedeninin yazılması böylelikle de kadın sesinin duyurulması gerekmektedir. Dişil yazı alışılmış eril yazı diline alternatif olarak kadının kendi dilini kurup kadını var etme, sesini duyurma amacını taşır. "Ataerkil bir çerçeveden kaçmaya çalışan bir kimse, bir kez daha bu çerçevenin içerisinde hapsolmaksızın dişil özgüllüğü nasıl tanımlayabilir?"⁴⁵ Irigaray için kadın bedeninin özellikleri ön plandayken Kristeva içinse önemli olan yazı dilinin erillikinden sıyrılmasıdır. Dolayısıyla Kristeva'nın düşünce yapısına göre erillik sadece erkeklere ait bir durum değil, gündelik ve kurallı dilin kendisidir. Cixous, "Medusa'nın Kahkahası" makalesinde şöyle der:

Kadın kendi hakkında yazmalıdır: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazına götürmelidir aynı sebepler yüzünden, aynı yasa tarafından ve aynı ölümcül amaçla kendi bedenlerinden sürüldüğü kadar şiddetlice. Kadın kendi hareketi tarafından kendini yazının içine koymalıdır –aynı dünyanın ve tarihin içine de koyduğu gibi (...) Peki, niye yazmıyorsun? Yaz! Yazı senin için, sen kendin içinsin, bedenin sana ait, onu sahiplen!⁴⁶

Cixous'a göre kadın kendisini yazmalıdır. Çünkü kadın nasıl ki kendi bedeninden koparıldıysa yazıdan da koparılmıştır. Bu yüzden kadın kendisini, kadınları yazmalıdır. Yazarak ve devamlı olarak kendisinden bahsederek var olabilir ve tarihte yerini alabilir. Erkek yazını kadın yazınına göre daha görünürdür ve dil erkek egemenliğinden ancak bu şekilde kurtulabilir. Esaretinden kurtulan kadın yazını kendisine edindiği özgürlük alanı içerisinde bir başkaldırı ve bu sisteme karşı direnme yöntemi olacaktır.

⁴⁵ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s. 141

⁴⁶ Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa"
https://artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous_the_laugh_of_the_medusa.pdf

Cixous ile aynı dönem feministlerinden olan Julia Kristeva ve Luce Irigaray gibi kuramcılar, cinsiyet farklılığını dilbilimden yola çıkarak psikanalizin araçlarıyla düşünürler. Beden üzerinden yapılan tartışmalarda öncelikli olarak anne bedeniyle olan ilişkinin reddedilmesi gerektiğini savunan Lacan cinsiyet farklılığının “simgesel” dönemde, yani bireyin ataerkil yasanın egemen olduğu dile girişiyle belirlendiğini savunur. Kristeva ve Irigaray ise bu “simgesel” (ya da dile giriş) öncesi dönemi, “göstergesel” diye adlandırmakta ve “dişil yazı”nın ve kadını yaratıcılığın kaynağını da bu “göstergesel” döneme atfetmektedir. “Göstergesel” ve “simgesel” Freud’un geliştirdiği Oedipus öncesi ve Oedipus dönemleri arasındaki cinsel dürtüler açısından yapılan ayrıma dayanmaktadır. Kristeva’ya göre “göstergesel”, annenin bedeninin kapladığı uzam tarafından baskı altına alınan dişil bir dönemdir. Oedipus öncesi dönemde cinsel ayrımın varlığından çok söz edilemezken, Oedipus dönemi ise Baba Yasası’nın boyunduruğu altındadır. Kristeva hiçbir ayrım gözetmeyen ve kalıplaşmış cinsiyet ayrımlarını yerinden edeceği için ‘göstergesel’in güçlendirilmesi gerektiğini savunur. Çünkü kadınlar simgesel düzenin içerisinde erkeklerle eşit bir şekilde var olamazlar.⁴⁷ Irigaray’a göre ise eril dil üzerinden kurgulanmış dişil kimliğe karşıt olarak kadınların kendilerine ait bir dil oluşturmaları önemlidir. Bu, kadının kimliğinin eril dil üzerinden oluşturulmasının önüne geçerek kadının özne olmasını sağlayacaktır.

Kadını ön planda tutarak gerçekleştirilen bu tartışmalara ek olarak Judith Butler ise bedenin cinsiyetli olmasını eleştirerek bu tartışmaya farklı bakış açısı getirir. Bedenin cinsiyetli olması bu anlamda feminist eleştiri içerisinde yer alan tartışmalardan biridir. Queer beden savunusunu ön planda tutan Butler’a göre bedenin cinsiyeti yoktur. Queer, kadın ya da erkek iktidarına ait olmayan bir cinsiyet anlamına gelir. Queer beden de bu sebeple cinsiyetsiz bedeni işaret eder. Bu düşünceden yola çıkarsak bedenin cinsiyetten bağımsız olarak kimlikleşmesi, özne olarak düşünülmesi beden üzerinden yapılacak kadın-erkek tartışmasını da engeller. Beden yalnızca özneye ait olan, kimlikleşen bir ögedir.

⁴⁷ Sarup, s:151-153

Özneyi temsil eder. Butler “özne” ve “temsil” meselelerini dert edinerek feminist politikanın bunları sahiplenmek yerine sorgulayarak yapılması gerektiğini savunur.⁴⁸

Butler, *Cinsiyet Belası* (1999) isimli kitabının belli kısımlarında vurguladığı gibi cinsiyeti sonradan kazanılmış toplumsal cinsiyet olarak kabul ederek ikinci dönem Fransız feminist kuramcılarının cinsiyetin ikiliğine dayanan farklılık feminizmini eleştirir. Dolayısıyla Simone de Beauvoir’ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözüyle tartışılmaya başlanan biyo-cinsiyet ve toplumsal cinsiyet tartışmalarına katılarak cinsiyetin biyolojik olarak farklılık göstermediğini, sonradan kültürel farklılıkların sonucu toplumsal cinsiyetin ortaya çıktığını savunur. Butler’a göre toplumsal cinsiyet kadına ve erkeğe yüklenen rollerin kültürel ve toplumsal olarak sonradan baskılar ve belirli normlar tarafından oluşturulmasıdır.⁴⁹ Aynı düşünce ekseninde düşünen, imgeleri kimlik ve beden olgusu üzerinden tekrar kurgulamasıyla tanınan sanatçı Yasumasa Morimura şöyle der:

“Erkekler erkektir, kadınlar kadındır, babalar babadır, anneler annedir, Japonlar Japondur, Amerikalılar Amerikalıdır... İnsanların dahil edildikleri kategoriler, sürekli olarak dış dünya tarafından dayatılır. Gene de tek tek her bireyin zihninde ve bedeninde, toplumun ona yüklediği ad, işlev ve konumun sınırlarını kat kat aşan unsurlar bulunur. Bunlar gri bölgelerdir. Ve günlük yaşamda genellikle su yüzüne çıkamayan bu gri bölgelere biçim kazandıran şey, sanattır”⁵⁰

Toplumsal cinsiyet farklılığının yaratılması kadının sanat içindeki konumunu da belirler ve bu konum kadın sanatçıların eserlerinin algılanma şekline de yansır. Algı ve beden üzerine çalışan felsefeci Maurice Merleau-Ponty, “*ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür*”⁵¹ der. Özne-nesne bağlantısı üzerinden bedeni hem

⁴⁸ Zeynep Direk, “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, Zeynep Direk (Ed.) **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, İçinde (67-84), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s:75

⁴⁹ Judith Butler, “Cinsiyet Belası”, çev: Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s: 53-61

⁵⁰ Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayınları, 2014, s:11

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, **Göz ve Tin**, çev: Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.32

nesne hem de özne olarak niteleyen Merleau-Ponty, bakmak, görmek ve algılamak üzerinden bedeni şöyle yorumlar:

Vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, görüldüğünde kendi görme gücünün “öbür yanını” tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. Bir kendidir, herhangi bir şeyi ancak özümleyerek, kurarak, düşünceye dönüştürerek düşünen düşünce gibi saydamlıkla değil –ama karıştırmayla, narsisizmle, görenin gördüğüne, dokunanın dokunduğuna, hissedenin hissettiğine dahil olmasıyla bir kendidir- öyleyse, şeylerin arasında tutulmuş bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi...⁵²

1960’lı yıllar itibariyle sanatta bedenin kimlikleşmeye başladığı görülür. Özellikle Feminist Sanat kapsamında bedenin kadının varlığıyla ilişkilendirilerek kadın mücadelesi üzerinden kimlikleştirilmesiyle beden direkt olarak politik ve sanatsal bir öğeye dönüşür. Kadın bedeni ve kadın bedenine yüklenen roller üzerinden kurulan eleştiri, bedenin kendisini malzemeye dönüştürerek eleştiri politikasını oluşturur. Örneğin 1964’te Yoko Ono’nun kıyafetlerini performansı izleyenlere kestirmesi, yine aynı tarihte Carolee Schneemann’ın “*Et Neşesi*” performansında ayinsel bir dansla sergilediği bedeni ve Ana Mendieta’nın yine kadın bedenini ayinle birleştirerek bedenin izleri üzerinden oluşturduğu fotoğrafları, bu dönemdeki beden üzerine yapılan sanatsal çalışmalar arasındadır. Kadın sanatçılar, kadınlarla ilgili gerek bedensel gerek toplumsal sorunları kendi bağlamlarında pratiğe dökerek sanat tarihinde de bu konuların tartışılması için zemin yaratmışlardır.

Bedenin kimlikleşmesi ya da toplumsal cinsiyet eksenli tartışmalarda doğrudan feminist kuramcılarının düşüncelerine benzer sanatsal üretimler de olmuştur. Örneğin Butler’ın queer beden anlayışına paralel olarak Cindy Sherman’ın yapıtlarında da queer beden ve toplumsal cinsiyet tartışmalarından izler görülür. Film karelerini anımsatan fotoğraflar çekerek bu karelerin her birinde farklı bir karaktere bürünen Sherman dayatılan

⁵² Ponty, s.33-34

kadın imgesi ile beraber belirlenen cinsiyet rolleri ve kimlik sorununa dikkat çekerken kimliğin değişkenliğini ortaya koyar. Buna benzer olarak Cixous'nun kadın yazını düşüncesiyle paralellik gösteren Nancy Spero da kadın olma ve erkek cinselliği yerine kadın cinselliğini ön planda tutma anlayışını üretimlerine yansıtmıştır. Cixous'nun "Medusa'nın Kahkahası" makalesine de ilham veren Spero için Lisa Tickner, Spero'nun 1987'deki sergi kataloğu için yazdığı makalesinde işlerini Cixous'un öncülüğünü yaptığı "*écriture féminine*"e benzer "*la peinture féminine*", yani dişil resmi yaratmak olarak yorumlar.⁵³ Çünkü resimlerinde Fransız Devrimi'nin simge isimlerinden Marianne başı, yılan taçlı Medusa, köle kadınlar ya da doğurganlığı temsil eden belirli figürler kullanan sanatçı cinsiyet, şiddet ve gücün ortaklığını resimlerine yansıtır. Sanatçının resimlerinde ön plana çıkan bu güçlü kadın imgeleri, Cixous'nun "dişil yazını" düşüncesine paralel olarak kadının sürekli olarak kendini anlatması ve kendinden bahsetmesi düşüncesini resimle ortaya koyması açısından Trickner'in "dişil resim" düşüncesini bir anlamda destekler. Zaten Cixous da onun için resimdeki şair der. Yeryüzü toprağındaki bir kadın, şairlerden bir kadın, devrimcilerden bir kadın, hayalcilerden bir kadın... Cixous'ya göre Spero, bütün bu betimlemeleri içinde var eden bir kadın simgesidir.⁵⁴

Beden algısını cinsiyetli bir figür olarak yorumlama düşüncesinin tersi olarak her kadın sanatçının özne, kimlik, cinsiyet ya da temsil sorunlarını üretimine aktarmasını direkt feminist sanat içerisinde değerlendirmek de yanlış olur. Sanatçının cinsiyetinin böyle bir sınıflandırmaya sokulması her zaman geçerli olmaz. Merleau-Ponty'nin de belirttiğı gibi beden sanatçı için kendi öznesi ve nesnesini oluşturan bir öge de olabilir. Bu düşünceye paralel olarak kendi üretimimde, kendi iç dünyama odaklanan işlerimde beden varlığı yine bu dil üzerinden var olur. Beden yapıtlarda bir anlamda 'kendi' olmayı görünür kılar. Dünyanın kendi ve kişisel düşünce, his ve deneyim üzerinden algılanması, bedeni de bu

⁵³ Thalia Gouma Peterson ve Patricia Mathews, "İkinci Kuşak Sanat Eleştirisi ve Metodoloji", Ahu Antmen (Ed.) **Sanat / Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**, içinde (64-74), İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s:70

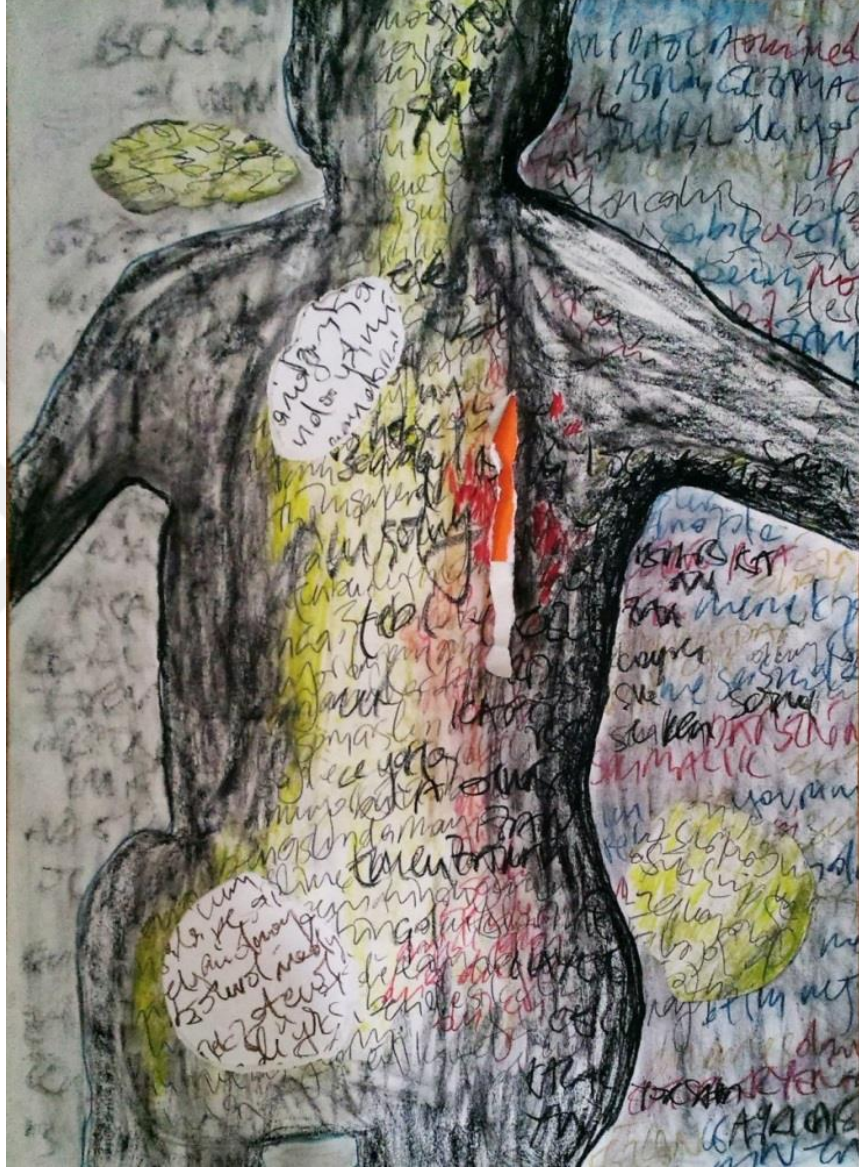
⁵⁴ Hélène Cixous, **Poetry in painting: Writings on Contemporary Arts and Aesthetics**, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, s:21

kişiselliği yansıtan öğelerden birine dönüştürerek dışavurumun bir parçası durumuna getirir. Dolayısıyla genel olarak kendimden yola çıkarak oluşturduğum işlerimde o an hissettiğim duygular, var olan düşünceler ön plandadır. Kişisel sorunlar ya da çevremde olan olayların bende yarattığı etkiler işlerime yansır. Bugünkü toplum algısıyla kadın olmanın da yaşattığı sorunlar çalışmalarında yer edinirken bazen ön planda olan beden figürü kimlik kazanmış olsa dahi aslında cinsiyetsizdir. Bu bir anlamda Butler'ın queer beden algısına paralel olarak da düşünülebilir. Çünkü işlerimde cinsiyetsiz olarak yer verdiğim figürler aslında tamamen benim bir parçam olmasından dolayı yüzey üzerinde kendisine yer edinir. Dolayısıyla yüzey üzerindeki figür, beden kadını değil varlık olarak kendimi temsil eder. Araştırmacı Nilüfer Güngörmüş Erdem bu tartışmayı yazar Sevim Burak üzerinden kadın erkek yazını arasındaki farka dikkat çekerek şu şekilde örnekler:

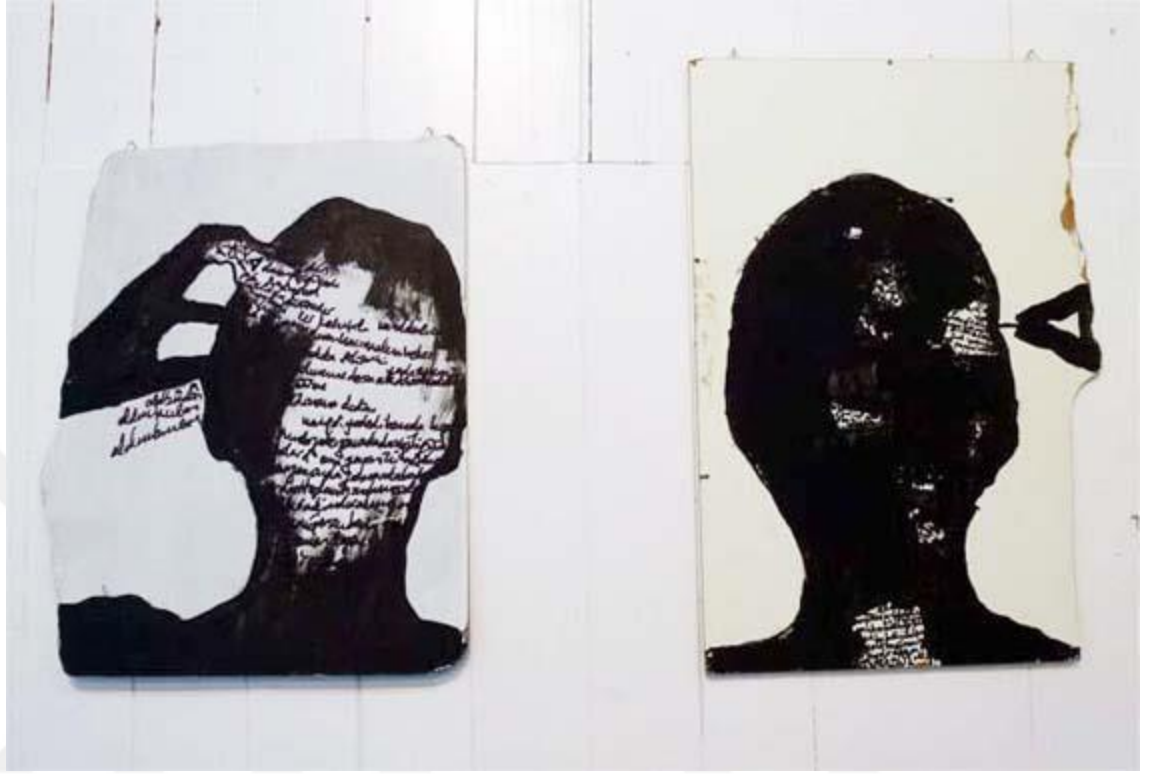
Yazarın kendi bireyselliğinden yola çıkarak yazdıkları toplumsal düzeyde insanlık söyleminin oluşmasına katkıda bulunur. Böyle diyoruz, ama bunları söylerken hep erkek yazarı düşünüyoruz. Kadın yazarlar için durum farklı. Kadınlar kendilerinden hareketle yazdıklarında buna edebiyat değil de “kadın edebiyatı” deniyor. Onların yazdıkları insanlık söylemini değil, kadın söylemini oluşturmaya katkıda bulunuyor. Feminist hareketin de vurgulamasıyla bu ayrışma iyice keskinleşip yerleşti.⁵⁵

İşlerimde zaman zaman ön plana çıkan beden her ne kadar cinsiyetsiz olsa da içerisinde kimlik barındırdığı için dışavurumun odaklandığı içselleştirdiğim problemler dahilinde kimi zaman kadın olmanın da yarattığı sorunları barındırır. Doğrudan kadın olmaya odaklanmadığı ya da bunu ön plana çıkartmadığı; başka bir deyişle hiyerarşik olarak bunu temsil ettiği diğer duygulardan daha önemli olarak yansıtmadığı için işlerimdeki figürlerin cinsiyetsiz olarak algılanması daha doğrudur. Çünkü o an var olan duygulardan yalnızca biridir ve konu anlık duygu durumuma göre de farklılık gösterir.

⁵⁵ Nilüfer Güngörmüş Erdem, “Sanatçının Annesinin Kızı Olarak Portresi”, Zeynep Direk (Ed.) **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, içinde (96-105), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s:99



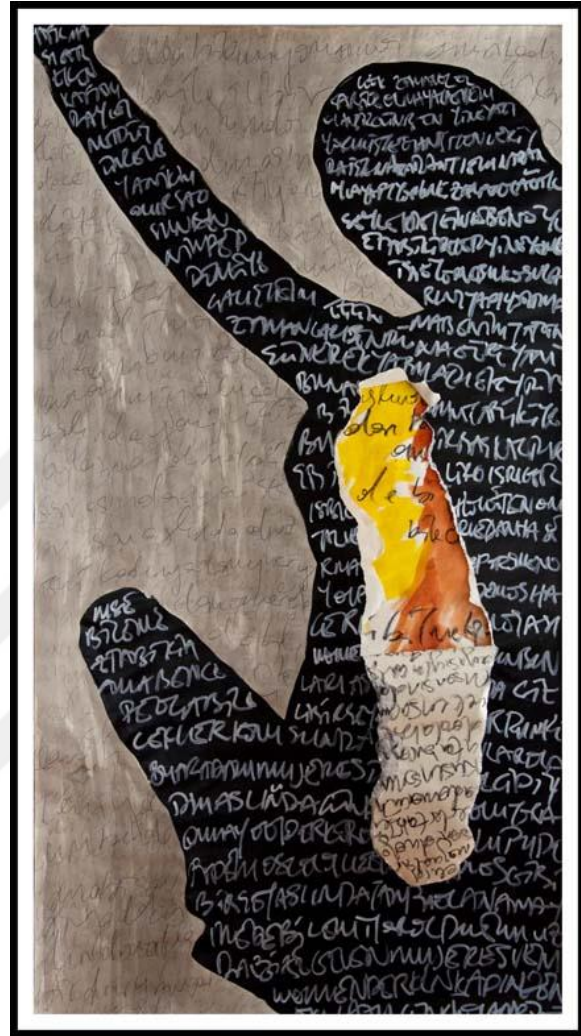
Resim 37: İsimless, 2015



Resim 38: İsimsiz (Levantando Capas serisinden), 2012



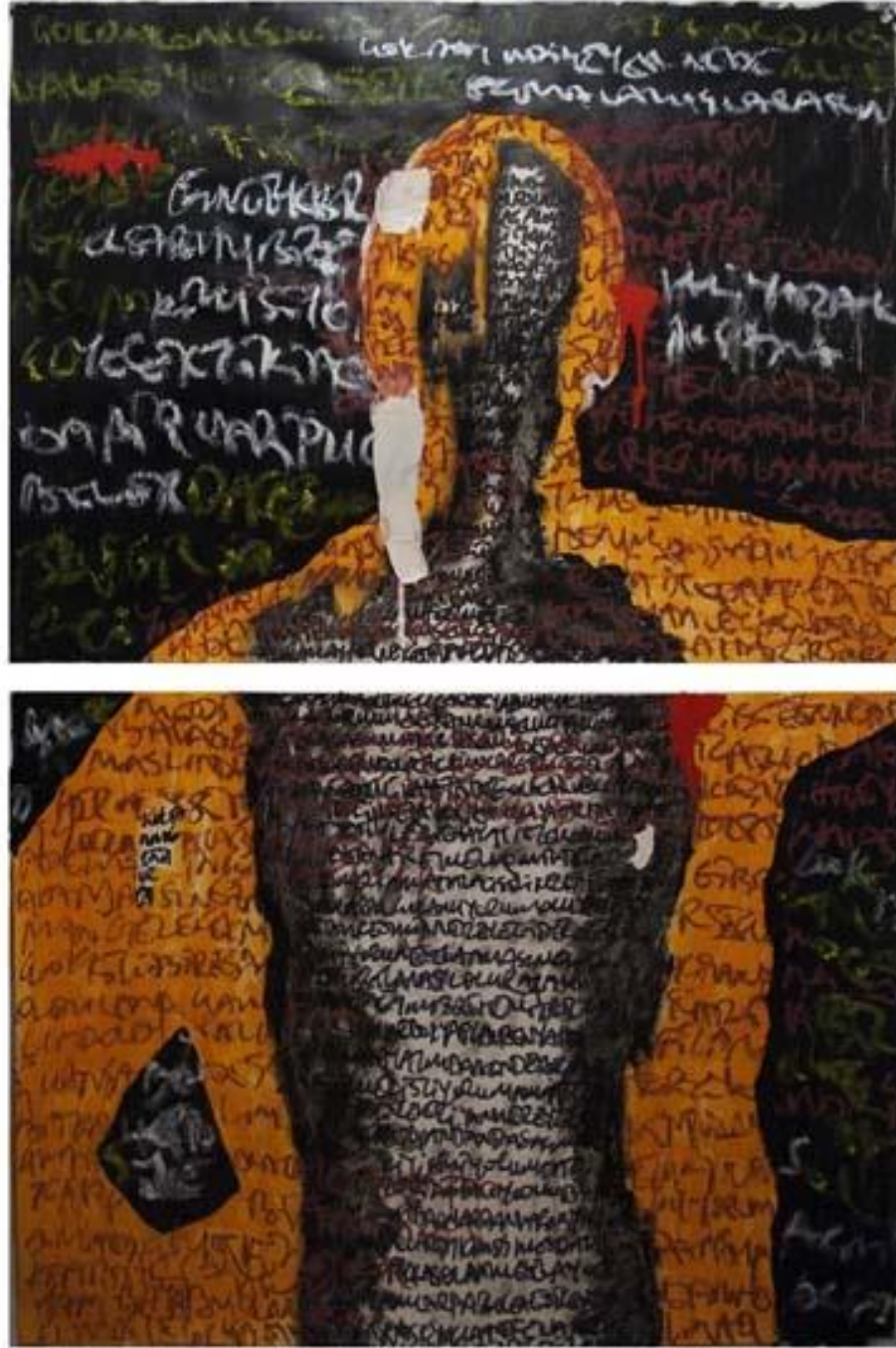
Resim 39: Anxiety, 2014



Resim 40: No!, 2015



Resim 41: İsimsiz, 2016



Resim 42: İsimsiz, 2012

4.2. Sanatsal Üretiminde Yazının Okunmaz Kullanımı

Yazı, kendi içerisinde barındırdığı anlam ve dilin temsili olması bakımından görsel ve anlamsal olarak görsel sanatlarda kuvvetli bir elemandır. Yazının bu özelliklerinden bağımsızlaşması resim içerisine kendi plastiği ile beraber dahil olarak onun bir desen olarak görünmeye başlanmasına neden olur.

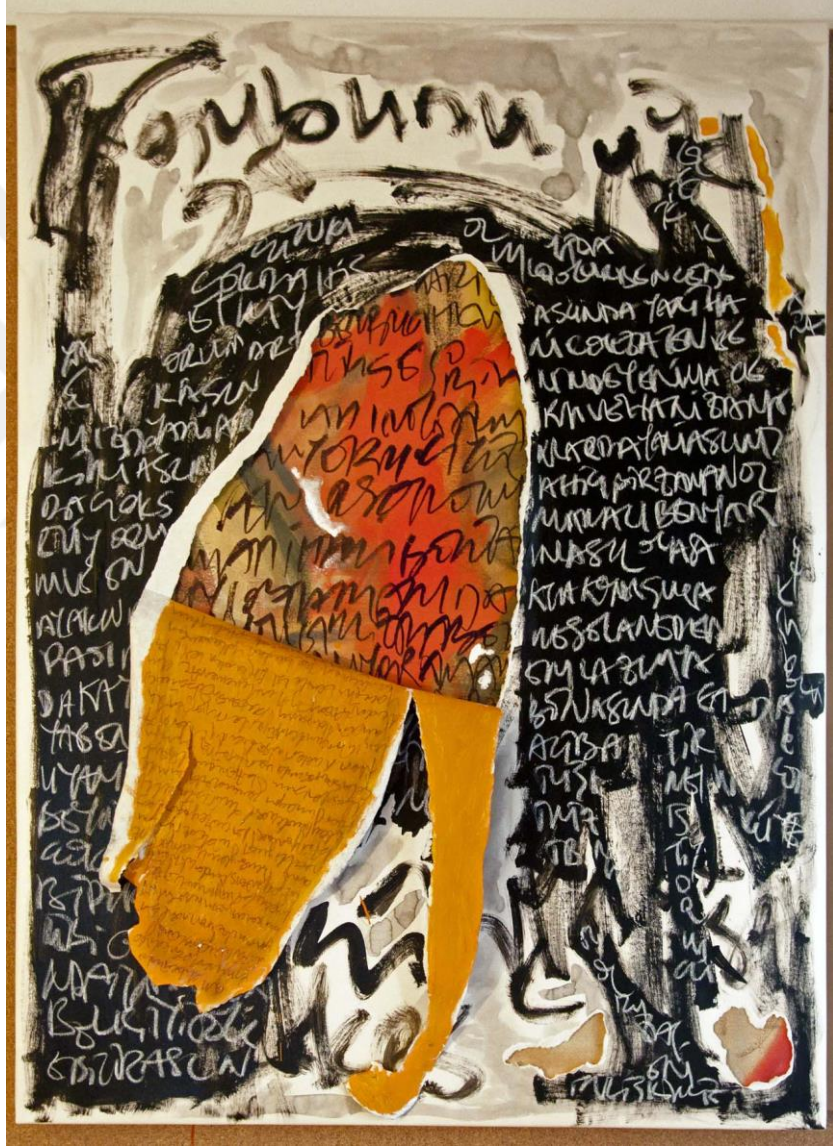
İşlerimde yazının okunmaz şekilde yazılması ya da okunurluğunun göz ardı edilmesinin amacı, yazının var olan gücü ve okunmasıyla oluşan anlamsal önemini yok ederek görselliğine ve görselliğin yarattığı ifade gücüne odaklanmaktır. Yazının okuyan kişiyi yönlendirdiğini düşünürsek amaç aynı zamanda insandaki görünen yazının okunma içgüdüsünü şaşırtarak anlamı yazı ve anlattıklarından koparıp onu okumak yerine görmeye doğru yönlendirmektir. Dolayısıyla bir yerden sonra önemli olan ne okuduğumuz değil ne gördüğümüzdür. Böylece o sanat yapıtıyla karşı karşıya kaldığında seyirci yazının var olan yönlendirme karakteri ve yazının gösterdiği ipucu olmaksızın kendi düşüncelerini direkt resmin kendi dili üzerinden kurabilecektir.

Yaşanılan dönemin ve toplumsal ortamın etkisi kişisel eğilimlerle beraber birleştiğinde iç dünyayı da görünür kılar. Kendimden yola çıkarak oluşan ve iç dünyayı görünür kılan işlerim; kimi zaman maskeleyerek örtülen, kimi zamansa içeride biriken ve gizlenen görünmeyene odaklanmaktadır. Aynı zamanda plastik öge olarak yazının okunma çabası ve buna karşı gelişen okunma içgüdüğü sayesinde, yazı ve dil anlattıklarından koparak onu okumak yerine görmeye doğru yönlendirmekte, böylece üst üste binmiş katmanlar ya da sesin gürültüye dönmesinde olduğu gibi görme ve söyleme arasında da paradoksal bir alan oluşturmaktadır.

Roland Barthes der ki:

Sanatı tanımlayan, kopya edilen nesnenin niteliği değildir
(oysa tüm gerçekçilikte ayrılmaz bir önyargıdır bu), önemli olan

insanın onu yeniden kurarken bir şey eklemesidir: Teknik tüm yaratmanın ta kendisidir. (...) Kimi işlevlerinin ortaya çıkması için nesneyi yeniden düzenleriz ve deyim yerindeyse, yapıtı yaratan yöntemdir; işte bu nedenle yapısalcı yapıttan değil yapısalcı etkinlikten söz etmeliyiz.⁵⁶



Resim 43: İsimsiz, 2016

⁵⁶ Roland Barthes, “Yapısalcı Etkinlik?”, Enis Batur (Ed.) **Roland Barthes Yazı Nedir?** İçinde (57-65), İstanbul, Hil Yayın, 1987, s:60

Barthes'in bu yaklaşımıyla beraber düşünöldüğünde yazının okunmaz olarak resme dahil edilmesi aslında yazının dilin temsili olma durumundan bağımsızlaşmasıyla beraber soyutlanarak yorumlamayı beraberinde getirir. Böylelikle resimsel temsiliyette dilin ve yazının yapısı bozulmuş olur.

Kelimeler dilin temsili olmasına karşın düşöncenin kelimelerle tam olarak ortaya konması güçtür. Foucault'dan bir alıntıyla bu durum şöyle açıklanabilir:

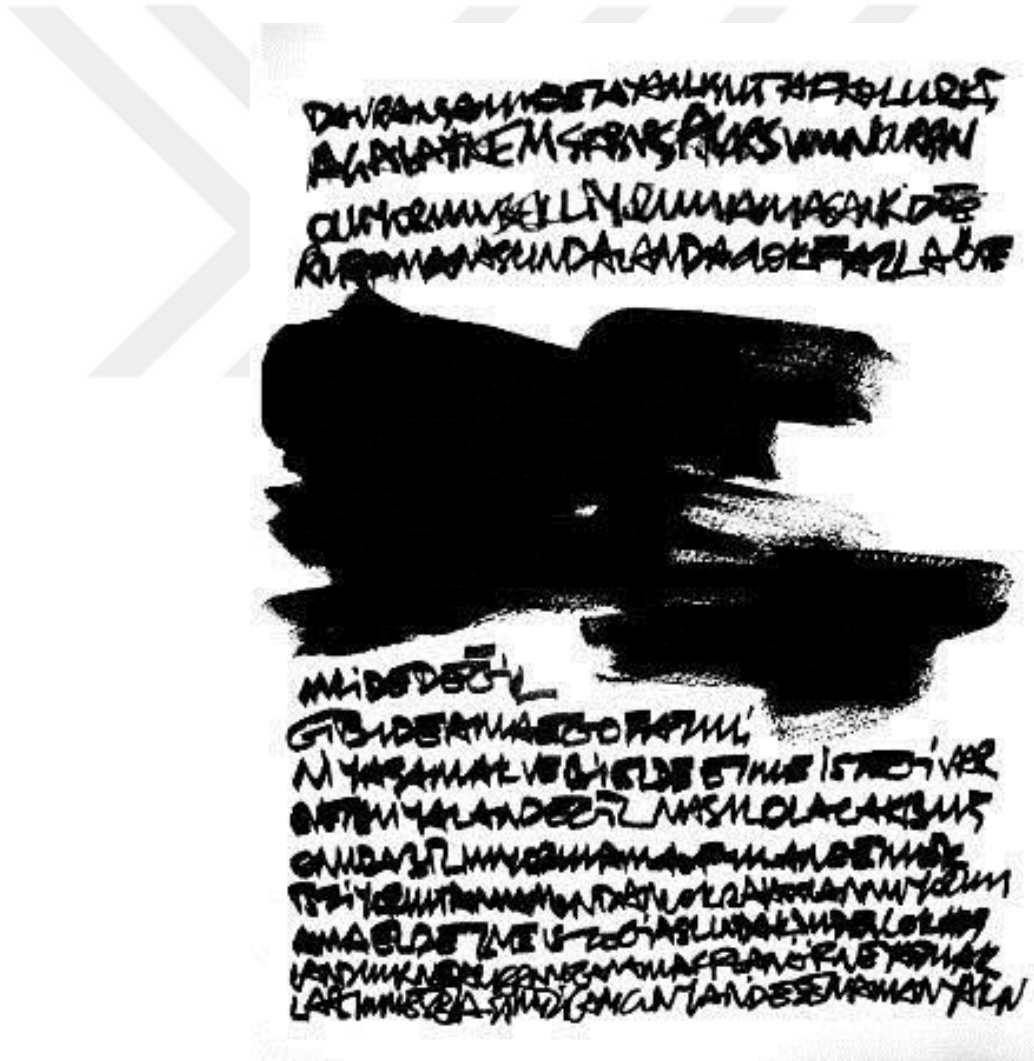
Eğer zihin, fikirleri “algıladığı gibi” ifade edebilme olanağına sahip olsaydı, hiç kuşku yoktur ki “bunların hepsini aynı anda ifade ederdi.” Ama işte, mümkün olmayan şey tam da budur, çünkü eğer “düşönce basit bir işlem”se de, ifade edilmesi ardışık bir işlemdir. Dilin onu hem temsilden (aslında bu temsilin temsiline ibarettir) hem de işaretlerden (bunlara başka herhangi özel bir ayrıcalığı olmaksızın aittir) farklılaştıran özelliğı burada yatmaktadır. (...) Dil işte bu katı anlam içinde, düşöncenin çözömlenmesi'dir: basit bir parçalara ayırma işlemi değil de, düzenin mekan içinde derinlemesine olarak ihdas edilmesidir.⁵⁷

Dilin düşönceyi temsil etmede yetersiz kalması, yazıyı da düşöncenin temsiliyetinden uzaklaştırır. Dolayısıyla yazının plastik dil ile olan birlikteliğinde yazı kendisini resmin bir aracı durumuna getirir.

Resimlerinin içerisinde okunmaz olarak var olan yazılara bakıldığında, yazınların kendi yazı kimliğinden uzaklaştığından söz edilir. Kendi amacından uzaklaşarak resmin plastik öğelerinden birine dönüşen yazı aynı zamanda okuma içgüdüünü tetiklediğinden resme belli bir gizem de katar. Yazının resme günce yazar gibi dahil olması hem anlık duyguların yazıyla dışavurumunu gösterirken aynı zamanda plastik bir dil olarak düşünölen yazının desen gibi algılanmasına da olanak verir. Yazı çalışmalarım içerisinde üretim süreci boyunca dışavurumu desteklerken sonucunda yapıtı oluşturan elemanlardan biri olarak karşımıza çıkar. Frida Kahlo'nun daha önce işlenen günlüklerinde olduğı gibi yazı aracılığıyla tuval, ahşap ya da kağıtlara (yüzey) içini dökme ihtiyacına çizim ve lekeler

⁵⁷FOUCAULT, *Kelimeler ve Şeyler*, s:134

eşlik eder. Yüzeydeki bu birlikteliğe bir bütün olarak bakıldığında yazı da ona eşlik eden diğer elemanlardan biri haline gelir. Yazının okunmazlığıyla beraber oluşan bu ortaklıktaysa yazı, doğrudan nokta ve çizgi olarak algılanarak yapıt içerisinde belirli bir hiyerarşi olmaksızın diğerlerinden farksız plastik bir elemana dönüşür. Buna ek olarak okunamamanın verdiği gizem, izleyiciye yazıları anlama isteği, başkasının günlüğünü okuma ve dolayısıyla başkasının özelini çözmeye çalışarak meraklanma duygusunu da yaşatabilir.



Resim 44: İsimsiz (In between-Arada-Tra serisinden), 2010



Resim 45: İsimsiz, 2013

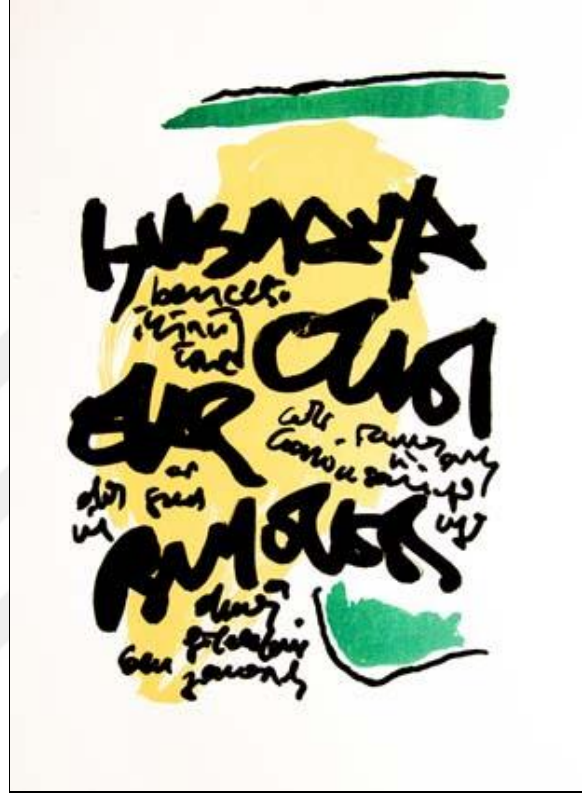
Lacan’a göre “psikanalistler doğrudan doğruya bilinçdışında olanla ilişkiye geçmeli, yani bilinçdışının diliyle aktarma yapmalıdırlar şiirin, uyakların, içsel mırıldanmaların diliyle. Çünkü sözcük oyunlarında nedensel bağlantılar eriyip çözünür, çağrışımlar bollaşır.”⁵⁸. Psikanalitik bir inceleme yerine üretenin kendisi olarak bir inceleme yapıldığında Lacan’ın bahsettiği şiir ya da içsel mırıldanmaların dilinin aslında resimlerdeki dilden çok farklı olmadığından söz edilebilir. Bu dil direkt bir anlatımdan daha dolambaçlıdır. İçerisinde giz, bazen retorik ve dil oyunları barındırır. Bunların resimde karşılığı ise anlatımın bir parçası olan resimsel öge oluşlarıdır. Dolayısıyla çalışmalarındaki üretim dili aslında Lacan’ın bahsettiği bu bilinçdışının diliyle kurulan ilişkinin bir benzeridir. Hem günlük yazarken hissedilen mahremiyet, kişisel alan ve samimiyet duyguları hem de bu sebeple ortaya çıkan bilinçli gizleme, aynı zamanda işleri üretirken dışavurumun farklı öğelerini yazıyı da içine katarak bir araya getirme. Bu açıdan bakıldığında resimler oluşurken yazı dışavurumun bir aracı olarak kullanılırken sonucunda resmin diğer öğelerinden farklı bir konumda yer almaz. Üstelik yazının bilinçli olarak okunmasının gizlenmesi de yazının var olan yönlendirme ve okunma özelliğini yok ederek yazının bir anlamda karakterini değiştirir. Yani yazı dilin temsilinden resmin ögesine dönüşür. Dil, yazı ve düşünce arasındaki bağı oluştururken yazının okunmazlığı bu bağın kırılmasına neden olur.

Yazının fazlaca ön planda olduğu yapıtlarda yazının okunamamazlığının verdiği etki yapıt içerisindeki yazının da farklı coğrafyalarda nasıl algılandığıyla da ilgilidir. Yazının okunur olmasına karşın dilin bilinmemesinden kaynaklanan anlam yitimi, okunmayan yazının da aynı şekilde algılanmasının önünü açar. Yazı gibi görünen ama okunamayan lekeler farklı bir dil olarak da izleyici tarafından düşünülebilir. Bu aynı zamanda yazının okunma çabasıyla onu doğrudan leke olarak kabul etme arasındaki farkı da ortaya koyar. Yapıt oluşturulurken yazının okunurluğu yol göstermemek ve dışavurumu yazı dili üzerinden değil yapıtın kendi dili üzerinden daha dolaylı bir şekilde vermek için gizlense de yapıta bakan kişinin bahsedilen bu ikileme düşmesi de olasıdır.

⁵⁸ Sarup, s. 10

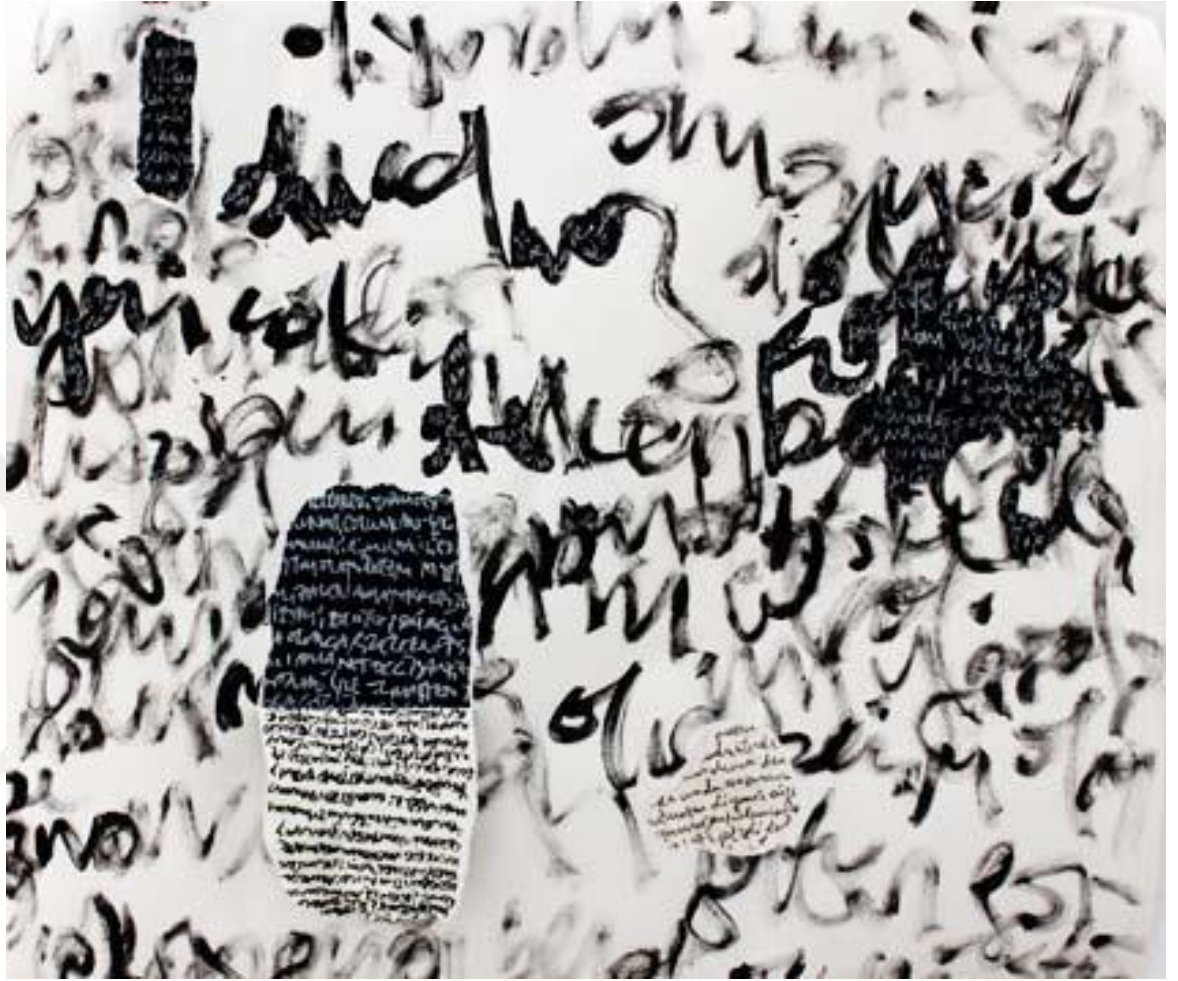


Resim 46: İsimsiz, 2014



Resim 47: İsimsiz, 2014

Okunması mümkün olmayan yazılar içerisinde barındırdığı düşünülen anlamı dışlarken okuma ve okuyarak anlama refleksini yanıltarak yapıtın bütününe odaklanılmasının yolunu açar. Yazının içerisinde barındırdığı gücü gizleyerek iletişimin iletişim aracı olan yazı ile değil dolaylı olarak yapıtın kendisiyle kurulmasını sağlar.



Resim 48: İsimsiz, 2015



Resim 49: İsimsiz, 2014

4.3. Sanatsal Üretiminde Yazının Dışavurumsal Kullanımı

Sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanılan resim esasında dışavurumun aracıdır. Amaç ortaya çıkan sonuçtan öte dışavurumun kendisidir. Dolayısıyla resim amaç değil araç konumundadır. Anlık duygu durumu yapıtın oluşmasında doğrudan etken olurken çalışmaların üretim sürecine eskiz yapmadan doğrudan başlamak değişen duygu durumuna paralel, bilinçli gelişen bir karardır. Çünkü eskizin kendisi de işlerden biri haline gelir. Her farklı işe başlarken duygu durumunun değişmesi birbirinin aynısı işler üretmeyi imkansız kılar. Dolayısıyla yapıtlar önceden tasarlamadan ve süreç içerisinde ortaya çıkan tesadüflerden yararlanılarak doğrudan oluşur. Bazen yüzey üzerinde oluşan leke, bazense katlanan bir kağıt parçası yapıtların üretim aşamasına katkı sağlayarak ilerlemeye yardımcı olur.

Ürettiğim yapıtlar duygu, düşünce, istek, beklenti, kızgınlık, sevinç, korku, endişe gibi farklı duyguları bir arada barındırabilirken aynı zamanda bütün bu duyguları paylaşmanın, ifade etmenin bir aracıdır. Anlık değişen duyguların etkili olduğu işlerimde malzeme seçimi ve uygulama pratikleri de bu anlık değişen duygulara göre şekillenir. Dolayısıyla ortaya çıkan yapıtın içerisinde barındırdığı somut öğeler bu anlık dışavurumlardan oluşur. Paylaşım hem üretim sırasında ifade aracı olarak malzeme yoluyla olurken izleyiciyle bir araya geldiğinde ise kişisel olan paylaşım anı yerini üretilen üzerinden başkalarıyla paylaşmaya ve iletişim kurmaya bırakır. Bu sonuncu paylaşım anında önemli olan bakan kişinin doğrudan öznel olarak kendi algıladığıdır. Çünkü önemli olan aslında yapıtın kendisinin ne ifade ettiğidir. Dolayısıyla ürettiğim yapıt benim için ne ifade ederse etsin başkası tarafından incelendiğinde o kişinin gördüğü, algıladığı ve hissettiği benim duygularımla aynı olmak zorunda değildir. Yapıtlar içerlerinde tek bir doğru barındırmadıklarından, algılama farklılık ve çeşitlilik gösterebilir. Üstelik yapıtı inceleyen kişilerin hissettiklerindeki çeşitlilik, işin algılanmasında kişiye göre farklılık oluşması, yapıt ile izleyen arasında kurulan iletişim açısından önemlidir. Yapıtta barınan

duygu izleyicinin kendi duygusuna göre şekillenebilir. Üretim anı duygu aktarımıyla gerçekleştiğinden yapıtın oluşma süreci, oluşan sonuç yani yapıt kadar önemlidir. Dolayısıyla yapıt ortaya çıktıktan sonra kişisel paylaşım anı bitmiş, amaç tamamlanmıştır. Çıkan sonuçsa kendi kapalı alanımdan çıkarak başkalarıyla paylaşmam ve iletişim kurmam için hazırdır.



Resim 50: İsimsiz, 2015

Çalışmalarında kullanılan yazı, yapıtın kendi karakterine uyum sağlayan dışavurumsal bir ifade olarak yapıtın içinde barındırdığı duyguyu pekiştirir. İfade yöntemi olarak kelimeler yerine resmin kendisi kullanılırken yazı burada amaç yerine araç durumundadır. Yazı, yapıtı oluştururkenki süreçte dışavurumun bir aracıdır. Dolayısıyla yapıt içerisindeki ifadeci tavrı ortaya koyan elemanlardan biri olarak yer edinir. Çalışmalarım, içselliğin ön planda ve temelini oluşturduğu alternatif bir ortaya koyuş hareketi olarak tanımlanabilir.

Wittgeinstein'in üretim sürecindeki yöntemi şu şekilde betimlenir:

“Aslında, sanatçı kimliğini içeren tek bir şey yoktur. Yüzyılları birbirine bağlayan ve birçok kültür ve inancın dayandığı olgularla harmanlaşır. Sanatçının varlığını yaratmasına neden olan doğal eğilimlerin dışında, yaşadığı toplumsal ortamın kazandırdığı kişilik, insanın ve her türden birikim birbirleriyle çapraz bağlantıları içinde ve aynı noktaya farklı yönlerden ulaşan geniş bir alanda gezinir”⁵⁹

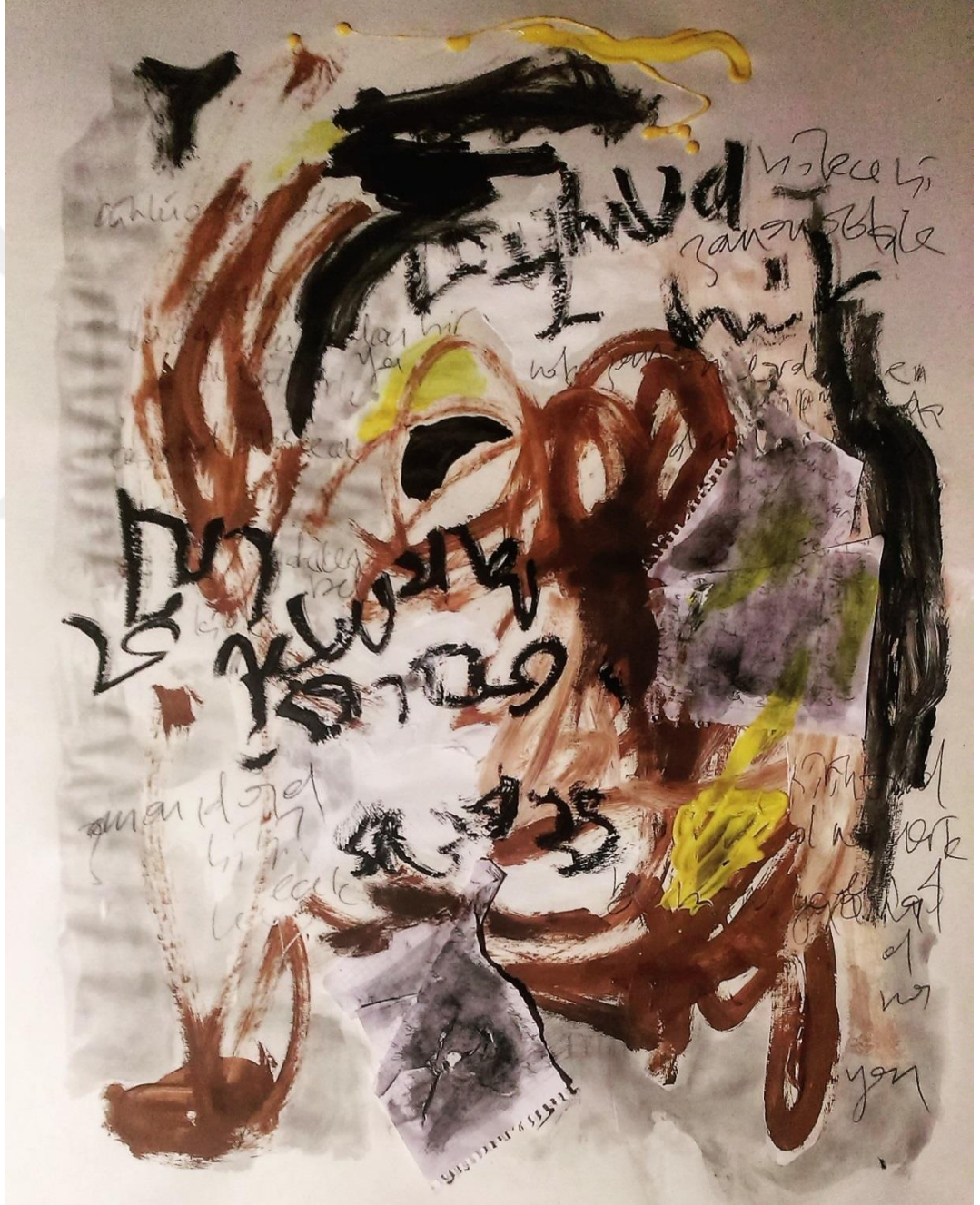
Üretim sürecinde sanatçıyı besleyen duygular ve sanatçının iç dünyası yaşadığı toplumsal ortamdan bağımsız düşünülemez. Yapıtını dünya ile paylaşmak isteyen, eser ile varlığını ortaya koyan insan olarak nitelenen sanatçı, var oluşa, içinde bulunduğu ‘an’larda yaşadığı çevrenin gerçeklerini ve değerlerini de ekleyen ve aktaran, alan ve aynı zamanda veren kişi olarak betimlenirse⁶⁰; kendi yapıtılarımı oluştururken kullandığım ifadeci tavır da bu anlayışa paralel olarak kendi bulunduğum anın ve çevrenin gerçeklerinin, kendi karakter, değer yargıları, hassasiyet gösterdiğim belli düşünce ve duygularıyla birleşmesi sonucu ortaya çıkar. Bir anlamda üretim sürecinde sanatçı olarak beni besleyen unsurlar anın getirdiği durum ve duyguların bir birleşimidir.

Üretim sürecinde ifadeci tavra eşlik ederek yapıtın içinde barındırdığı plastik öğelerden biri durumundaki yazı, bazen fırça izlerine karışırken bazense ayrı bir leke olarak

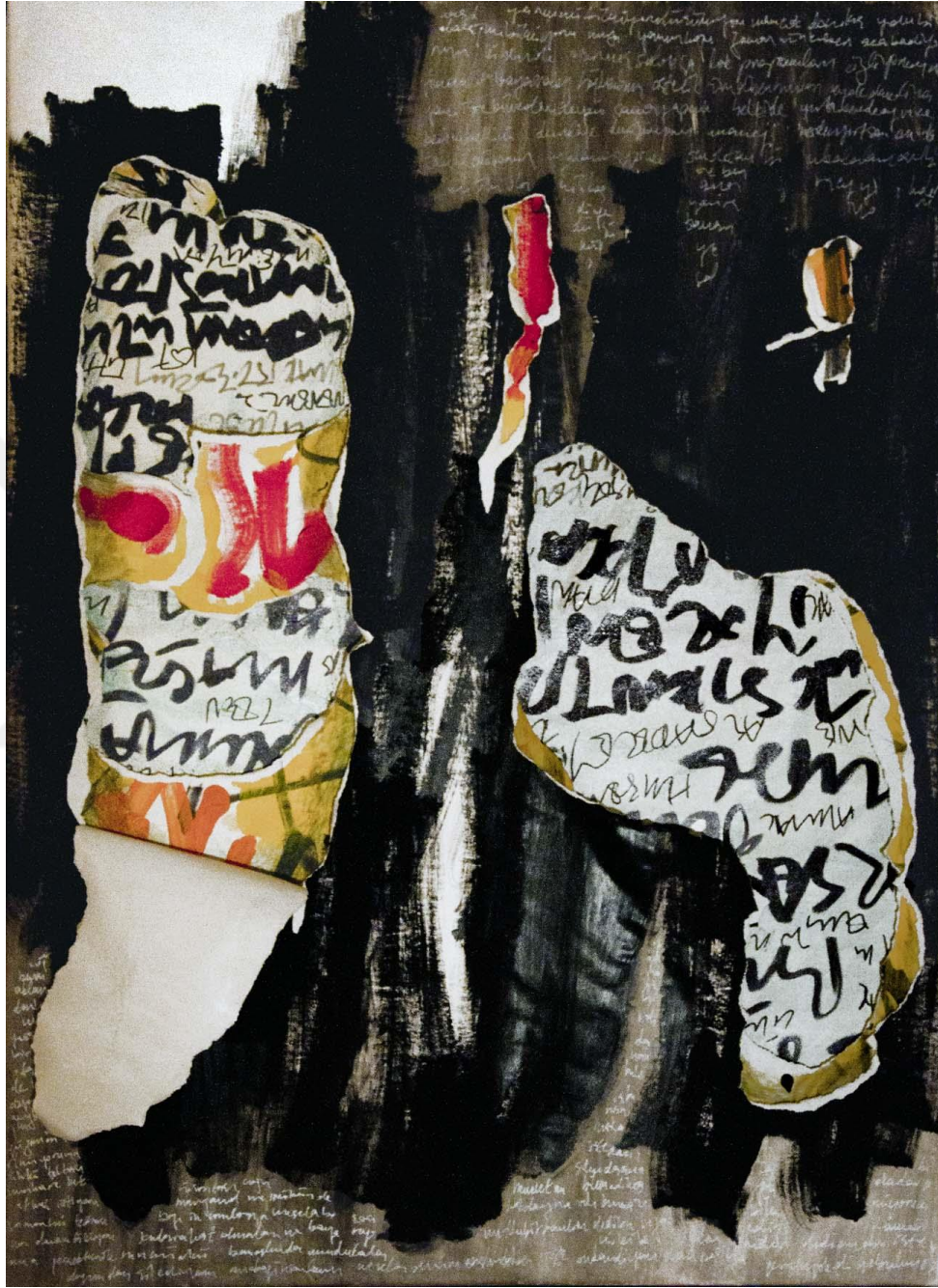
⁵⁹ Pınar Bingöl, “Varlığını Yaratarak İfade Eden İnsan: Sanatçı”, **Doğu Batı**, Sayı:23, Doğu Batı Yayınları, 2007, s.259

⁶⁰ Bingöl, s.263

konumlanır. Boya katmanları ya da kağıt parçaları arasında kendine yer edinen yazı, yapıtın bütününde duyguyu aktaran elemanlardan biriyken, beden hareketleriyle karışan performatif bir tavırla dışavurumu destekler.



Resim 51: İsimsiz, 2016



Resim 52: İsimsiz, 2016

Çalışmaları küçük eskiz ve karalamalarla dolu olan Wittgenstein: “Ben aslen kalemimle düşünürüm, zira kafam çoğunlukla elimin ne yazdığını bilmez.”⁶¹ der. Karalamaların çizimlerle birleştiği bu yazılar aslında söylenmek istenenin daha serbest ve özgürce aktarılmasının yoludur. Wittgenstein’ın da dediği gibi el, içinde olanı aktarmak için harekete geçtiği zaman çıkanlar aslında akıldan geçenlerin aynısı olmaz. Hatta henüz düşünülmeyenler bile ortaya çıkar. Elin serbest olarak hareketi hem anlık düşüncüyü yansıtır hem de algılama sürecine girmeden el onu yüzeye aktarır. Bu serbestlik içte var olanın doğrudan yansımaya olanak verir. Bazen yazıya eşlik eden karalama ve çizimler, anlatılmak isteneni tamamlar. Yapıt içerisinde yazının dışavurumsal kullanımı, aktarılmak istenenin daha serbest ve özgürce ortaya konmasını sağlayan etkenlerden biridir. Yazının farklı tekniklerle yapıtın içerisine dahil edilmesi, hem yazıyı yapıt içerisindeki diğer elemanlarla birleştirir hem de yapıt içerisindeki ifadeci tavrın pekişmesini sağlar.



Resim 53: İsimsiz (Şeylerin Arasında serisinden), 2010

⁶¹ John M. Heaton, **Wittgenstein ve Psikanaliz**, çev. Gürol Koca, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.31

SONUÇ

Yazının plastik sanatlarda nasıl kullanıldığını incelemek için yazının tarihçesi ve gelişimine bakmak önemlidir. Sanat tarihi içerisinde yazının bu anlamdaki gelişiminden etkilenen sanatçıların varlığı yazının hem plastik olarak sorgulanmasının yolunu açarken aynı zamanda gelişen teknolojinin de yardımıyla oluşan sanattaki kırılmalar ve yeni arayışlar yazının biçim, anlama ve içeriğinin de sorgulanmasının önünü açmıştır. Araştırma kapsamı gereği yazının plastiğine odaklanılsa da, bu süreci gösteren bir inceleme iletişimin aracı olan yazının sanat tarihi boyunca nasıl temsil edildiğini görünür kılarak yazının kavram ve plastiğine odaklanılırken yazının kaligrafik ve tipografik özelliklerinin de önemli olduğunu vurgulamış olur.

Günümüzde yazının plastik sanatlarda kullanılması sırasında incelenen sanatçılar çalışmalarımda yazının kullanım şekillerine paralel olarak seçilerek yine kendi çalışlarımdakilere benzer metotlara göre sınıflandırılmıştır. Öncelikli olarak yazının okunmaz olarak çalışmalarımda yer alması onu bağlamından kopararak nasıl resme dahil ettiğim açısından önemlidir. Örneğin incelenen sanatçılardan Xu Bing her ne kadar kendi yarattığı anlamsız sembollerle beraber anlamdaki anlamsızlığa dikkat çekerek izleyeni yanıltan tavrıyla daha çok kavrama yönelmiş olsa da, bu tavır içerisinde sembolün kendi plastik gücünün ön plana çıkması ile kendi işlerimdeki okunmaz yazılar arasında bağ kurulabilir. Çünkü işlerimde yazının okunmaz olarak kullanımı, hem onu resmin içine plastik bir dil olarak dahil ederken aynı zamanda onu resmin içerisinde var olan diğer elemanlardan biri konumuna sokar. Yazının anlamından bağımsızlaşmasıyla içinde var olan yönlendirme gücü ortadan kalkarak yapıtın doğrudan kendisine odaklanması kolaylaşır. Yine bu bağlamda Özdemir Altan'ın yazıyı dışavurumsal bir öge olarak kullanımı ve Frida Kahlo'nun günlüklerinde yer alan desenlerle harmanlanmış yazıların ifadeci tavrı çalışlarımdaki dışavuruma benzerdir. Yazı, çalışmalarımda içerisinde barındırdığı duyguyu pekiştirdiği gibi önemli olan boya katmanları, yırtılan kağıtlar, eklenen figürler

gibi birbirinden farklı ögelerin oluşturduğu yapıdır. Dolayısıyla yazı da bu anlamda anlık duyguyu aktaran ifadeci tavrın elemanlarından biridir.

Çalışmalarım hakkında yapılan inceleme olan son bölümde beden konusu üzerine ayrıca durulması bedenın sanat tarihi açısından önemli ve farklı okumalara neden olabilecek bir kavram olmasındandır. Bedenin çalışmalarındaki varlığı kapsamında yapılan incelemede bedenın esas var olma amacını ortaya koymak için feminist teorisyenlerden ve feminizm hareketinden bahsetmiş olmak bedenın hangi şekillerde okunabileceği yönünde yapılmış bir tartışmadır. Özellikle 1960 sonrası sanat tarihindeki kırılmalar içerisinde yer alan feminist sanatın bedeni çokça kullanması ya da feminist düşüncenin bir parçası haline gelen beden kavramı ekseninde yapılacak bir okumayla çalışmalarındaki bedenın varlığı asıl var olma nedeninden farklı algılanabilir. Bu nedenle de konunun iki yönünü de bilmek kendi amacımı daha net olarak ortaya koyabilmesi açısından önemlidir. Aslında çalışmalarında nasıl ki kendimi, düşüncelerimi, hissettiklerimi temel olarak alıyorsam beden de beni temsil edenlerden biridir. Nasıl ki yazının, boyanın, lekenin bir cinsiyeti yoksa çalışmalarında yer yer var olan düşüncelerim, hislerim gibi benim bir parçam olan beden de cinsiyetsizdir. Okunmaz olarak çalışmalarına dahil olan yazılar nasıl ki bütünün bir parçasını oluşturuyorsa, beden de yine resmin içerisindeki öğelerden biridir. Her ne kadar kadın sanatçı ve hatta kadın olmak hem toplum hem sanat tarihi açısından belli norm ve kalıpları beraberinde getiriyor olsa da çalışmalarında önemli olan kendim, cinsiyetin ön planda olmadığı salt bireydir.

Çalışmalarım hakkındaki bölümün belli alt başlıklarda incelenmesinin sebebi, yazının çalışmalarında yer aldığı metotları daha görünür ve yalın kılmaktır. Yapıtlar tek tek incelendiğinde bu sınıflandırma yapıtlarda kesin çizgilerle görülmez. Yani yapılan sınıflandırma yapıtların doğrudan incelenmesinde geçerli olmaz, yalnızca yazının kullanım yöntemlerini gösterir. Bu sebeple malzeme ve yüzey seçimine göre yapıtlar içlerinde belirli farklılıklar barındırsa da aslında çalışmalarımı oluştururkenki tavır genel olarak aynıdır.

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1: Yazı örnekleri

http://siyahshaman.blogspot.com.tr/2016_03_01_archive.html

Resim 2: M.Ö. 4. yy. Mezopotamya'da çivi yazısı

<http://www.antrophistoria.com/2007/02/la-aparicin-de-la-escritura-con-la.html>

Resim 3: Wang Xizhi, Kağıt üzerine mürekkep, 23x14,8 cm, 3. yy

<http://www.chinaonlinemuseum.com/calligraphy-wang-xizhi.php>

Resim 4: Ayasofya Camii

Aksel, Malik. Türklerde Dini Resimler, İstanbul, Kapı Yayınları, 2010, s.22

Resim 5: Amentü Gemisi

Aksel, Malik. Türklerde Dini Resimler, İstanbul, Kapı Yayınları, 2010, s.30

Resim 6: Paul Klee, Insula Dulcamara, 88x176 cm, 1938

<http://www.paulklee.net/insula-dulcamara.jsp>

Resim 7: Paul Klee, Nil Efsanesi, 69x61 cm, 1937

<https://www.wikiart.org/en/paul-klee/legend-of-the-nile-1937>

Resim 8: Joan Miro, Alacakaranlık Müziği V, 1966 (üstte)

<http://www.fmirobcn.org/col-leccio/catalogo-obras/5420/musica-del-crepusculo-v>

Eski Camii, “Allah” yazısı (altta)

<http://public.wsu.edu/~rstaab/turkey/Allah.calligraphy.jpg>

Resim 9: Jackson Pollock, Sonbahar Ritmi, 1950

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/>

Resim 10: Mark Tobey, Geography of Fantasy, 1948

<https://www.wikiart.org/en/mark-tobey/geography-of-phantasy-1948>

Resim 11: Franz Kline, Mahoning, 1956

<https://www.wikiart.org/en/franz-kline/mahoning-1956>

Resim 12: Henri Michaux, İsimsiz, 1960

<https://www.moma.org/collection/works/33256?locale=en>

Resim 13: Tiraje Dikmen

<http://www.aliartun.com/content/detail/35>

Resim 14: Antoni Tapies, Roig i Negre V, 1985

<http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Tapies10.html>

Resim 15: Stéphane Mallarme, Un Coup De Dés, 1897

<http://www.integralart.de/content/projekte/transforma-st.-mallarme>

Resim 16: Georges Braque, Still Life: Le Jour, 1929

<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/still-life-with-le-jour-1929>

Resim 17: G. Apollinaire, Le jet d'eau, 1914

<http://theredlist.com/wiki-2-343-917-999-view-publishing-profile-apollinaire-guillaume.html>

Resim 18: G. Apollinaire, Il Pleut, 1918

<http://theredlist.com/wiki-2-343-917-999-view-publishing-profile-apollinaire-guillaume.html>

Resim 19: Marinetti'nin 20 Şubat 1909'da Le Figaro'da yayınlanan Fütürist Manifesto'su

<https://heythereimdnvallee.files.wordpress.com/2014/10/la-figaro.jpg>

Resim 20: Kurt Schwitters, Merz 94, 1920

<http://www.widewalls.ch/artist/kurt-schwitters/>

Resim 21: R. Magritte, İmgelerin İhaneti, 1928-1929

https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/11/01/lettering-magritte/

Resim 22: R. Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1927

http://www.artfactory.com/art_appreciation/art_movements/surrealism.htm

Resim 23: J. Kosuth, Fikir olarak fikir olarak sanat – Su, 1966

<https://www.guggenheim.org/artwork/2362>

Resim 24: J. Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg#/media/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

Resim 25: Sanat ve Dil dergisinin ilk sayısı, Mayıs 1969

https://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=12679#.WHLsulOLTiw

Resim 26: On Kawara, “Bugün” serisinden

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/>

Resim 27: Xu Bing, Book from the Sky, 1987-1991

<http://www.johnvalentino.com/Teaching/Art490/Projects/490Proj1/XuBing/XuBing.html>

Resim 28: Fiona Banner, Black Hawk Down, 2010

<http://www.fionabanner.com/works/wallblackhawkdawn/index.htm>

Resim 29: Fiona Banner, Black Hawk Down, 2010 (detay)

<http://www.fionabanner.com/works/wallblackhawkdawn/index.htm>

Resim 30: Fiona Banner, Arsewoman in Wonderland, 2001

<http://www.fionabanner.com/works/arsewoman/index.htm?i13>

Resim 31: Frida Kahlo’nun günlüğünden örnekler, 1944-1954

Kahlo, Frida. El Diario de Frida Kahlo, Meksika, La Vaca Independiente, 2012

Resim 32: Anna Boghiguian, Bitmeyen Senfoni, 2011-2012

<http://www.sfeir-semmler.com/gallery-artists/boghiguian/view-work/>

Resim 33: Anna Boghiguian, Tuz Tüccarları, 2015

14. İstanbul Bienali’nden, Galata Özel Rum İlköğretim Okulu. (Fotoğraf tarihi: 21 Ekim 2015)

Resim 34: Jonathan Meese, Sarı Balon Kırmızımsı, 2005-2006

http://elgizmuseum.org/tr/?page_id=12

Resim 35: Jonathan Meese, Çehrem Kedimden Daha Zararsız (arkadaş canlısı DİKTATÖRLÜK), 2006

<https://artofericwayne.com/2014/09/14/jonathan-meese-master-or-nutter/>

Resim 36: Özdemir Altan, Soyağacı, 1991

<http://www.bozluartproject.com/ozdemir-altan-krallar-ve-kralicelerden-don-kisotlara/>

Resim 37: Güneş Oktay, İsimsiz, 80x120 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2015

Resim 38: Güneş Oktay, İsimsiz (Levantando Capas serisinden), Ahşap üzerine akrilik ve marker, 2012

Resim 39: Güneş Oktay, Anxiety, 3 adet 45x58 cm, Karton üzerine karışık teknik, 2014

Resim 40: Güneş Oktay, No!, 68x128 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2015

Resim 41: Güneş Oktay, İsimsiz, 80x110 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2016

Resim 42: Güneş Oktay, İsimsiz, 2 adet 85x65 cm, Bristol kartonu üzerine karışık teknik, 2012

Resim 43: Güneş Oktay, İsimsiz, 80x110 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2016

Resim 44: Güneş Oktay, İsimsiz (In between-Arada-Tra serisinden), 2010

Resim 45: Güneş Oktay, İsimsiz, 2 adet 47x125 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2013

Resim 46: Güneş Oktay, İsimsiz, 35x55cm, Kağıt üzerine serigrafi baskı, 2014

Resim 47: Güneş Oktay, İsimsiz, 32x38 cm, Kağıt üzerine serigrafi baskı, 2014

Resim 48: Güneş Oktay, İsimsiz, 150x155 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2015

Resim 49: Güneş Oktay, İsimsiz, 87x153 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2014

Resim 50: Güneş Oktay, İsimsiz, 90x152 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2015

Resim 51: Güneş Oktay, İsimsiz, 82x100 cm, Kağıt üzerine karışık teknik, 2016

Resim 52: Güneş Oktay, İsimsiz, 80x110 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2016

Resim 53: İsimsiz (Şeylerin Arasında serisinden), 89x185 cm, Kağıt üzerine kolaj, 2010



KAYNAKÇA

Kitaplar

- AKAY Ali, “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar”, **Toplumbilim**, Sayı:10, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1999
- ANTMEN Ahu, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayınları, 2014
- ANTMEN Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Akımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008
- AKSEL Malik, **Türklerde Dini Resimler**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2010
- ARAGON Louis, **Kolajlar**, çev: Alp Tümertekin, İstanbul, Janus Yayıncılık, 2015
- BARTHES Roland, “Yapısalcı Etkinlik?”, Enis Batur (Ed.) **Roland Barthes Yazı Nedir?**, İstanbul, Hil Yayın, 1987
- BECER Emre, **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010
- BEECH Dave, Turning The Whole Thing Around: Text Art Today, Aimee Selby, **Art and Text**, London, Black Dog Publishing, 2009
- BERGER John, **O Ana Adanmış**, çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2007
- CHENG François, **Boşluk ve Doluluk**, çev: Kaya Özsezgin, Ankara, İmge Kitabevi, 2006
- CIXOUS Hélène, **Poetry in painting: Writings on Contemporary Arts and Aesthetics**, **Edinburgh**, Edinburgh University Press, 2012
- CÖMERT Bedrettin, **Croce’nin Estetiği**, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara, 2007
- DİREK Zeynep, **Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015
- FOUCAULT Michel, **Kelimeler ve Şeyler**, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi, 2001
- FOUCAULT Michel, **Bu Bir Pipo Değildir**, çev: Selahattin Hilav, İstanbul, Yapı Kredi

Yayınları, 2008

HEATON John M. Heaton, **Wittgenstein ve Psikanaliz**, çev. Gürol Koca, Everest Yayınları, İstanbul, 2002

HERRERA Hayden, **Frida: A Biography of Frida Kahlo**, Harper Perennial, 2002

KAHLO, Frida. **El Diario de Frida Kahlo**, Meksika, La Vaca Independiente, 2012

KAHRAMAN Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2005

KANDINSKY Wassily, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, çev. Gülin Ekinci, İstanbul, 6:45 Yayın, 2005

KOSUTH Joseph, **Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990**, G. Guercio (Ed.), London, MIT Press, 1991

KOVATS Tania, **The Drawing Book**, Malta, 2007

MERLEAU-PONTY Maurice, **Göz ve Tin**, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul, 2012

MESSINGER Lisa Mintz, **Abstract expressionism: Work on Paper Selection from The Metropolitan Museum of Art**, 1992, USA

ONG Walter J., **Sözlü ve Yazılı Kültür**, çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları, 2013

RASULA Jed, **Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century**, Basic Books, New York, 2015

SAYIN Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2009

SARUP Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. A. Baki Güçlü, Ark Yayınevi, Ankara, 1995

ŞAHİNER Rıfat, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008

YEE Chiang, **Chinese Calligraphy An Introduction to its aesthetic and technique**, London, Harvard University Press, 1955

Sürekli Yayınlar

BİNGÖL Pınar, “Varlığını Yaratarak İfade Eden İnsan: Sanatçı”, **Doğu Batı**, Sayı:23, Doğu Batı Yayınları, 2007

ROSENBERG Harold, **The American Action Painters**, [Electronic Version] ART news, 1952, Vol.51, (24 Kasım 2015)

Sanat Tanımı Topluluğu “Çalışma 3”, STT Yayını, 1997



Diğer Yayınlar

ALTAN Özdemir, “Krallar ve Kraliçeler’den Don Kişot’lara sergisi Sanatçı Konuşması”
Bozlu Art Project: 28 Kasım 2015

ARTUN ALİ, “Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok!” Tiraje Dikmen’le, Doğu Batı,
Resim-Desen, Uzaklıklar-Yakınlıklar Üstüne Bir İlkbahar Konuşması, 2003
<http://www.aliartun.com/content/detail/35>, (15 Mayıs 2015)

CIXOUS Hélène, “The Laugh of the Medusa”
artandobjecthood.files.wordpress.com/2012/06/cixous_the_laugh_of_the_medusa.pdf
(2 Kasım 2016)

HALÁSZ Alison Vort, “Henri Michaux, poet-painter”, (Yayınlanmamış doktora tezi,
University of Pittsburgh, Graduate Faculty of Arts and Sciences, 2007) http://d-scholarship.pitt.edu/8180/1/Halasz_ETD_2007.pdf (21 Mayıs 2015)

MARINETTI F.T., The Founding and Manifesto of Futurism, (3 Mayıs 2015)
<http://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/>

MEESE Jonathan, <http://channel.louisiana.dk/video/jonathan-meese-his-mother-mummi-and-me-are-animals> (6 Haziran 2016)

MEESE Jonathan, <http://www.vice.com/video/jonathan-meese> (6 Haziran 2016)