



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANAT PRATİĞİ OLARAK YAZI

Şule SAYAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

AĞUSTOS 2022



ÇAĞDAŞ SANAT PRATIĞI OLARAK YAZI

Şule SAYAN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Şule SAYAN

15/08/2022

Çağdaş Sanat Pratiği Olarak Yazı
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Şule SAYAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2022

ÖZET

Sanat eserlerinin dönemin toplumsal gerçeklerinden bağımsız değerlendirilemeyeceği ve dönemin koşullarından etkilendiği bilinmektedir. Fakat sanat eserlerinin diğer ifadesiyle sanatçının eserinde bahsettiği gerçekliğin ya da vermek istediği mesajın insanlar tarafından anlaşılması belirli bir bilgi ve birikim gerektirmektedir. Bu durum sanatı sadece bir sınıf ile sınırlı tutmuş ve sanatçı ile insanlar arasında derin uçurum meydana getirmiştir. Yaşanan bu sorun sanatçıları yeni metodoloji arayışına itmiştir. Tarihsizliği ifade eden çağdaş sanatta yazının sanatsal bir anlatım dili olarak kullanılmasına yol açan pratikler, yepyeni bir okuma metodolojisi geliştirmiştir. Çağdaş sanatın hareketlendirdiği yazılı dinamiklerin çok sesli/çokkatmanlı yapılanması, genellikle algıyı zorlaştırmakta ve yapıtlar çözümlenmesi gereken bir söyleme dönüşmektedir. İzleyicinin algısına gereksinim duyan bir çözümleme modelinde yazıyı bir araç olarak kullanan sanatçılar, yapıtın değişik öznelerce alımlanması ve istenilen yöne doğru bir ipucu vermesi için yazıdan yararlanmaktadır. Bu bağlamda sanatçının iletmek istediği mesaj üzerinde sanatçı ve alımlayan özne mutabık kalırsa alımlama gerçekleşmiş olur. Bu çalışma, eski gramer ile algılanamayan yazının konumunu belirli kategorizasyonlarla anlamaya çalışan bir pratik için yola çıkmakta ve bir düşünce süreci oluşturmayı amaçlamaktadır. Yazının kronolojik tarihi ve sanat pratiklerindeki yerinin kuramsal boyutuna genel bir bakış sunan bu çalışmada, göstergebilim yöntemi kullanılarak yazının çağdaş sanatçı işleri üzerindeki bileşenlerine ilişkin bir dizi saptama yapılmaktadır. Çalışmada ortaya çıkan düşünce düzlemi psikoloji, sosyoloji, felsefe gibi disiplin alanlarına yaslanmakta ve çağdaş sanat pratiği olarak yazı ilişkisinin ontolojik saptamaları incelenmektedir.

Bilim Kodu	: 40403
Anahtar Kelimeler	: Yazı, Çağdaş Sanat, Dil, Anlam, Disiplinlerarası Sanat
Sayfa Adedi	: 184
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

Writing as Contemporary Art Practice
(Proficiency in Art Thesis)

Şule SAYAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2022

ABSTRACT

It is common knowledge that works of art cannot be appraised independently of the social realities of the age and are influenced by the circumstances of the time. However, in order to comprehend the world the artist describes in his work or the message he wishes to convey, a certain level of education and experience is required. This circumstance restricted art to an elite class and widened the distance between artists and the general populace. This issue has prompted artists to seek different methods. The activities that lead to the use of writing as an artistic expressive language in contemporary art, which reflects ahistoricity, have led to the development of an entirely new reading strategy. Artists that utilize writing as a tool in an analytical model that requires the audience's perception have profited from writing in order to receive the work of various subjects and provide a hint as to the desired direction. In this study, the semiotics method was applied to the examination of the researcher's writing and identity-themed images in public spaces. With the study, an overview of the theoretical dimension of the temporal history of writing and its place in art practices was provided, as well as a set of determinations regarding the components of writing on the works of contemporary artists.

Science Code : 40403
Key Words : Writing, Contemporary Art, Language, Meaning, Interdisciplinary Art
Page Number : 184
Supervisor : Prof. Dr. Canan DELİDUMAN

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde, benden desteklerini ve yardımlarını esirgemeyen, değerli danışman hocam Prof. Dr. Canan DELİDUMAN' a, katkılarını ve değerli bilgilerini paylaşan Doç. Dr. Harika Esra OSKAY'a teşekkür ederim.

Eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, hayatta her zaman bana destek olan, iyi bir eğitim almam için bütün olanaklarını sonuna kullanan bütün zor zamanlarımda yanımda olan sevgili anne ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	ix
RESİMLERİN LİSTESİ	x
KISALTMALAR	xvi
1. GİRİŞ	1
2. YAZI VE SANAT BİRLİKTELİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	5
2.1. Yazının Çeşitli Görünümleri ve Form Beraberliği.....	12
2.2. Doğu ve Batı Kültüründe Yazı.....	27
2.3. Yazının Yaygınlaşması ve Tipografinin Gelişimi.....	32
2.4. 20.Yüzyıl ve Sonrası Sanatta Yazı Okumaları.....	37
3. YAZIYI PARANTEZE ALMAK	57
3.1. Yazının Sınırları	58
3.2. Çağdaş Sanat Argümanları Ekseninde Yazının Kullanımı ve İzleyici Etkileşimi.....	68
3.2.1. Kamusal Alanda Yazı.....	74
3.2.1.1. Jenny Holzer	76
3.2.1.2. Canan Şenol	79
3.2.1.3. Martijn Sandberg	81
3.2.1.4. Ayşe Erkmen.....	83
3.2.1.5. Robert Montgomery.....	87
3.2.2. Kimlik Meselesi ve Yazı	88
3.2.2.1. Gülsün Karamustafa.....	90

	Sayfa
3.2.2.2. Gran Furry	93
3.2.2.3. Nasan Tur	95
3.2.2.4. Gleen Ligon	98
3.2.2.5. Shirin Neshat.....	100
3.2.2.6. Lorna Simpson	101
3.2.2.7. Barbara Kruger.....	103
3.2.3. Bir Anlamlandırma Süreci Olarak Yazı	106
3.2.3.1. Anlamın oluşumu.....	108
3.2.3.2. James Webb	109
3.2.3.3. Jimmie Durham.....	112
3.2.4. Yapı Söküm ve Yazı.....	114
3.2.4.1. Joseph Kosuth	116
3.2.4.2. Xu Bing.....	118
3.2.5. Güncel Bir Kavram Olarak Geçici Yapıt ve Yazı	119
3.2.5.1. Lawrence Weiner	122
3.2.5.2. Job Koelewijn	124
3.2.5.3. Daku.....	126
3.2.5.4. Juan Arata	128
4. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ÇALIŞMALARI	131
4.1. Hedonist.....	133
4.2. Dem	155
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	167
KAYNAKLAR	171
ÖZGEÇMİŞ	179

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 1.1. Saussure'ün anlam öğeleri	3



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Çapraz Bizonlar, Lascaux Mağarası'ndaki geç Paleolitik Dönem resimlerine bir örnek	6
Resim 2.2. Üstte Fenike alfabesi, altta Yunan alfabesi	9
Resim 2.3. Yaklaşık İ.Ö 2600'lerde yapılmış, çivi yazılı tablet örneği	13
Resim 2.4. Pişmiş Kil Tablet, Mısır Kralı II. Ramses'in- karısı Naptera tarafından yazılmış dostluk mektubu, 9.9 cm, M.Ö. 13. yy. Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.	14
Resim 2.5. Albarello, Özbekistan, Samarkand, Samanid Hanedanlığı	16
Resim 2.6. Spode Davenport ve English Porcelain, Leboueuf Milliet & Cie firmasına ait damga.....	16
Resim 2.7. Dipylon şarap testisi, M.Ö. 740	18
Resim 2.8.a. Françoise vazosu, M.Ö. 570-560 (yukarıda)	19
Resim 2.8.b. Françoise vazosu detay, M.Ö. 570-560 (aşağıda).....	19
Resim 2.9. Apollo Tapınağı, Kendini Bil, Yunanistan, Antik çağ	20
Resim 2.10. Everard Binası, Art Nouveaupstilinde çok renkli fayans kaplı cephe, İngiltere, Bristol. 1900	21
Resim 2.11. Veenman Printer binası, Hollanda	22
Resim 2.12. Bayan Sati'nin-Ushabtisi,-Earthenware, 25 cm, M.Ö. 1350-1250	23
Resim 2.13. Fl (avinos)-Epikthtos'tan Asklepios ve Hygieia'ya adanmış heykelden kalan ayaklar, Atina Epigrafi Müzesi, M.S 1.yüzyıl	23
Resim 2.14. Piktogram örneği.....	25
Resim 2.15. Hiyeroglif örneği.....	27
Resim 2.16. Paul Klee, Park bei Lu, New York, 1938	29
Resim 2.17. İsmail Hakkı Oygur, seramik çalışması	30
Resim 2.18. Rodos, Simmias, Kanat, Yumurta ve Balta, yaklaşık M.Ö 350	31
Resim 2.19. Ayasofya Cami, Zoe ikonası, 11. Yüzyıl.....	32
Resim 2.20. Frederick Goudy, Goudy Old Style yazı karakterinin günümüze uyarlanan örneği.....	35

Resim	Sayfa
Resim 2.21. Kurt Shiwitters, Merz 11, Typoreklame, 1924	36
Resim 2.22. Carlo Carra, Kolaj kompozisyon, 1914	36
Resim 2.23. George Braque, Le Portugais (The Emigrant), oil on canvas, 116,7 x 81,5 cm, Kunstmuseum Bale, 1911- 1912.....	39
Resim 2.24. Filippo Tommaso Marinetti, Zang Tumb Tumb, 1914	41
Resim 2.25. Guillaume Apollinaire, Calligramme Fleurs, 1915	41
Resim 2.26. Guillaume Apollinaire, Calligrammes adlı şiir kitabından bazı sayfalar	42
Resim 2.27. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni (The Art Critic), Fotokolaj, 32 x 23.5 cm., 1919.....	44
Resim 2.28. Francis Picabia, L'Oeil Cacodylate (Kakodilik göz), 1921	45
Resim 2.29. Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, tuval üzerine yağlıboya, 1928.....	47
Resim 2.30. Andy Warhol, 129 Die in jet, 254.x 182.5.cm, Cologne Museum Ludwig	50
Resim 2.31. Robert Indiana, Love (Sevgi), 1958	51
Resim 2.32. Joseph Beuys, Richtkrafte (Yönlendirici kuvvetler, sağda detay), 1974.....	52
Resim 2.33. Mario Merz, Iglo, 1969	53
Resim 2.34. Marina Abramovic, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975.....	55
Resim 3.1. Rogier Van Der Weyden, Braque Family Triptych,1450, Oil panel, 41x34 cm, Louvre Museum, France	61
Resim 3.2. Jacques-Louis David, The Death of Marat (Marat'ın Ölümü), Tuval üzerine yağlı boya, 165cm x128 cm., Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, 1793 (sağda tablodan detay).....	62
Resim 3.3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	65
Resim 3.4. Robert Rauschenberg, Silinmiş de Kooning Çizimi, 1953	66
Resim 3.5. Jenny Holzer, Işık Projeksiyonu, Chicago, 2008	77
Resim 3.6. Jenny Holzer, Protect Me From What I Want, Series Survival, New York, Times Square, 1985	78

Resim	Sayfa
Resim 3.7. Jenny Holzer, It is Guns, New York, 2018.....	79
Resim 3.8. Canan Şenol, Nihayet İçimdesin, Işıklı tabela, İstanbul, 2000	80
Resim 3.9. Martijn Sandberg, I Will Survive, 25m x 3 m. Hardenberg, 2008.....	82
Resim 3.10. Martijn Sandberg, De Oude Weg Naar De Nieuwe Tijd, Amsterdam, 2021	83
Resim 3.11. Ayşe Erkmen, Evde, Berlin-Kreuzberg, 1994.....	85
Resim 3.12. Ayşe Erkmen, Konuşmalar, Taksim Meydanı, 1997.....	86
Resim 3.13. Ayşe Erkmen, Evde, Arter, İstanbul, 2019.....	86
Resim 3.14. Robert Montgomery, Billboard, London, 2010	87
Resim 3.15. Robert Montgomery, Ateş Şiiri, İngiltere, 2010.....	88
Resim 3.16. Gülsün Karamustafa, Kuryeler, 1991	91
Resim 3.17. Gülsün Karamustafa, Okul Defteri, 1993	93
Resim 3.18. Gran Fury, Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference do, Otobüs afişi, 1989.....	94
Resim 3.19. Nasan Tur, Selfportrait, (Otopotre), 2000	96
Resim 3.20. Nasan Tur, Berlin Says (Berlin Söylüyor), Performans, 2009	97
Resim 3.21. Nasan Tur, Who am I (Kimim Ben?), Ayna, 100 x 80 cm, 2017	98
Resim 3.22. Gleen Ligon, 67 Numaralı Yabancı, Tuval üzerine akrilik ve kömür tozu, 2012	99
Resim 3.23. Shirin Neshat, Asi Sessizlik, 1994.....	100
Resim 3.24. Lorna Simpson, Waterbeared, (Kova Burcu), Gümüş jelatin üzerine vinil harfler, 114x 196 x4 cm. 1986	102
Resim 3.25. Lorna Simpson, Same, 1991	103
Resim 3.26. Barbara Kruger, Bedenin Savaş Alanıdır, (Your Body Is a Battleground), Vinil üzerine fotografik serigrafi, 284 x 309 cm., 1989.....	105
Resim 3.27.a. James Webb, Çığlık (Scream), Enstelasyon. Süre 00:00:30. 2008 .	111
Resim 3.27.b. James Webb, Çığlık, İmzalı sertifika (ayrıntı), 2008	111

Resim	Sayfa
Resim 3.28.a. Jimmie Durham, Rocks Encouraged, Portikus, Frankfurt, 2010.....	113
Resim 3.28.b. Jimmie Durham, Rocks Encouraged, Portikus, Frankfurt, (ayrıntı), 2010	114
Resim 3.29. Joseph Kosuth, The Wake, (Uyanma), Özerkliğin tüm görünümüyle bir göndermeler düzenlemesi, İstanbul: Kuad Galeri, 2013	117
Resim 3.30. Joseph Kosuth, Sıfır ve Değil, (Zero&Not), 1985.....	118
Resim 3.31. Xu Bing, The Glassy Surface of a Lake, (Bir gölün camı yüzeyi), 2004.....	119
Resim 3.32. Jim Denevan, Big Circle, (Büyük çember), 2021.....	120
Resim 3.33. Lawrence Weiner, Sol: Put With The Other Things, (Diğer Şeylerle Koy), 2020; Sağ; In Line with Something Else, (Başka Bir Şeyle Uygun), Kerling Gallery, 2020	124
Resim 3.34.a. Job Koelewijn, No Matter, Try Again, Fail Again, Fail Better, (Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet), 2001, Westersingel, Rotterdam	125
Resim 3.34.b. Job Koelewijn, No Matter, Try Again, Fail Again, Fail Better, 2001, Westersingel, Rotterdam (ayrıntı).....	126
Resim 3.35. Daku, Theory of Time (Zaman Teorisi), 2018	127
Resim 3.36. Daku, Tipografik çalışma, Delhi, 2016	128
Resim 3.37. Juan Arata, The Only Way to Walk Farward is to Erase Your Own History, Kum montajı, 230x130cm, 2018	129
Resim 4.1.1. Şule Sayan, Ego, Çimento döküm, 2019	134
Resim 4.1.2. Şule Sayan, Sahipsiz, Muhtelif boyutlarda çimento kalıplara marker kalemle müdahale, 2021	135
Resim 4.1.3.a. Şule Sayan, Yitip Giden Hatıralar, Beton kalıplardan harf, 2019..	138
Resim 4.1.3.b. Şule Sayan, Yitip Giden Hatıralar (detay), beton kalıplardan harf, 2019	139
Resim 4.1.4. Şule Sayan, Antidepresan Tuzağı, Cam şişe, anti-psikotik ilaçlar, 2019.....	141
Resim 4.1.5.a. Şule Sayan, Teşhir Salonu, 5 adet kereste blok üzerine alçı harf, 2020	143

Resim	Sayfa
Resim 4.1.5.b. Şule Sayan, Teşhir Salonu, (detay), 5 adet Kereste blok üzerine alçı harf, 2020.....	144
Resim 4.1.6. Şule Sayan, Işıklar Açılıyor ve Kapanıyor I, Alçıdan harfler, 2019.....	145
Resim 4.1.7. Şule Sayan, Işıklar Açılıyor ve Kapanıyor II-III, Alçıdan harfler, 2019.....	146
Resim 4.1.8.a. Şule Sayan, Bir Şey Oldu, Taş üzerine marker kalem, 2019	147
Resim 4.1.8.b. Şule Sayan, Bir Şey Oldu, (detay), Taş üzerine marker kalem, 2019	148
Resim 4.1.9. Şule Sayan, Geri Döneceğim I, Karışık teknik, 2019.....	150
Resim 4.1.10. Şule Sayan, Geri Döneceğim II, Karışık teknik, 2019	151
Resim 4.1.11.a. Şule Sayan, Durduk Yere Cinayet, Muhtelif boyutlarda tahta bloklar, 2019.....	152
Resim 4.1.11.b. Şule Sayan, Durduk Yere Cinayet, (detay), Muhtelif boyutlarda tahta bloklar, 2019.....	153
Resim 4.1.11.c. Şule Sayan, Durduk Yere Cinayet, (detay), Muhtelif boyutlarda tahta bloklar, 2019.....	154
Resim 4.2.1.a. Şule Sayan, Tanrı Büyüktür, Ayna üzerine cam kalemiyle müdahale, 2020	155
Resim 4.2.1.b. Şule Sayan, Tanrı Büyüktür (detay), Ayna üzerine cam kalemiyle müdahale, 2020	156
Resim 4.2.2. Şule Sayan, Eşikte Duran İnsanlar, Kitap üzerine yazı, 2022	157
Resim 4.2.3.a. Şule Sayan, Dem, Seramik kili, 2021	158
Resim 4.2.3.b. Şule Sayan, Dem, (detay), Seramik kili, 2021	159
Resim 4.2.4.a. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin I, Kumaş üzerine dikiş, 2018	160
Resim 4.2.4.b. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin I, (detay), Kumaş üzerine dikiş, 2018	161
Resim 4.2.5. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin II, Kumaş üzerine dikiş, 2018	162
Resim 4.2.6. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin III, Kumaş üzerine dikiş, 2018	163

Resim	Sayfa
Resim 4.2.7. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin IV, Kumaş üzerine dikiş, 2018	164
Resim 4.2.8. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin V, Kumaş üzerine yazı ve dikiş, 2020.....	164
Resim 4.2.9. Şule Sayan, Klişe Yıkıcı I, Karışık teknik, 2020.....	165
Resim 4.2.10. Şule Sayan, Klişe Yıkıcı II, Karışık teknik, 2020	166



KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

Akt

Aktaran

Çev

Çeviren

TSSB

Travma Sonrası Stres Bozukluğu



1. GİRİŞ

20. yüzyılın devrimci tasarılarının çökmesinin ardından ortaya çıkan çeşitli sorgulamaların sığınağı olan çağdaş sanat her türlü hareketli dinamiğe açıktır. Şimdilik modern sanatın sonuna işaret eden bir döneme ve insanın bu kelimeyi sarf ettiği zamanla “aynı zamanda” anlamına karşılık gelmektedir. Ayrıca bu zamanın kendisi değişmektedir (Artun, 2014: 21).

Çağdaş sanatın en kritik unsurlarından biri çok çeşitli pratiği kaynaştırarak bir kanal oluşturmaktır. Yalın bir anlatımsallığın ve gösterimin temsili olmaktan öteye geçen çağdaş sanat, yapıtların tekilliğe yaslanan yazgısını çoğulluğa doğru evrilmiştir. Yapıtın çoğullaşması okumanında çoğullaşmasına imkân vermektedir. Kavram çoğullaşır, ona bağlı olarak da okuma ya da yorumlama yöntemleri çeşitlenmektedir (Aktulum, 2004: 8).

Çalışmalara yüklenebilecek milyonlarca farklı yorum ve anlamdan doğan bir bilinmezlik bulunmaktadır. Bu noktada yazı bir pratik olarak çağdaş sanat yapıtlarında çok çeşitli okumalar yapılmasına olanak sağlamaktadır. Çağdaş sanatta yazının eksiltili, çağrışım yapan ve sezdirimlerinden yararlanılarak izleyicinin zihninde mesajın netlik kazanması amaçlanmaktadır. Yazı, eserlerin alt metninin alımlanabilmesini sağlayan sistematik bir kodlamadır. Bu, “göstermeye yönelik” sanat yapıtından “demek isteyen” sanat yapıtı anlayışına bir geçiştir (Aktulum, 2004). Bu yönü ile yazı, sanat ile insanlar arasında bir köprü görevi görmektedir.

Yapıtlarda açık ve yalın olarak bulunan metin sayesinde izleyicide özel bir kavrayış ve birikim aramaksızın sanatçı tarafından verilmek istenen mesaj doğru bir şekilde verilebilmektedir. Yazı, verici ile alıcı arasındaki mesajın net bir şekilde okunmasına olanak tanımaktadır. Umberto Eco’nun ileri sürdüğü gibi bir göstergenin şifresinin çözülebilmesi için alıcı ve vericinin ortak bir norma sahip olması gerekmektedir (Eco, 2016). Bu noktada etkileşim içerisindeki izleyicinin (alıcı) inanışları, birikimi ve algılama biçimleri dinamik bir süreç olduğundan yapıtların dönüşüme uğraması ve yoruma açık durumu kaçınılmazdır. Nitekim esere dair yapılan tek bir yorum olmayacağından hepsi birer tahmin olarak kalacaktır. Bu durumda bir bağlamın yazıyla sabitletlenmesi onun tek bir anlama indirgenmesine değil çeşitlenmesine de yol açacaktır.

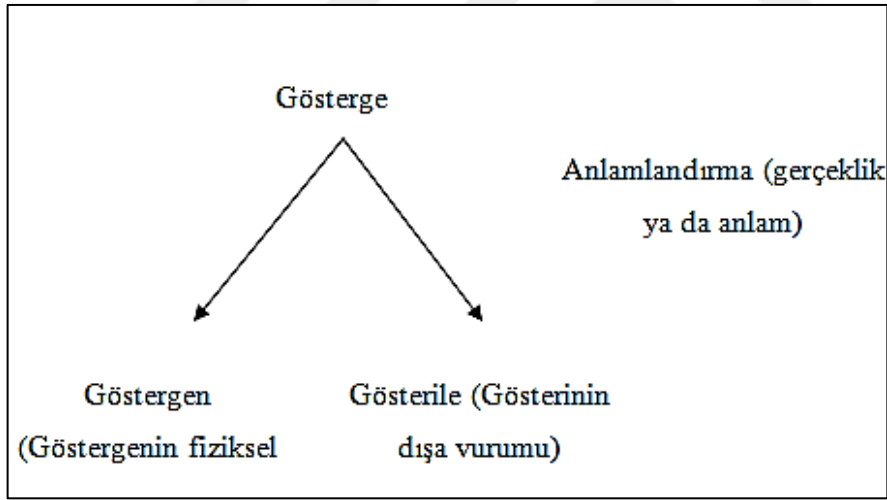
Kendinden önceki tüm sanat anlayışlarından içerik, bağlam, nitelik ve özellikleriyle farklılaşan çağdaş sanatın yazı ile yorumlanması ona yeni bir boyut kazandırmıştır. Yazının sanatsal ifade aracı olarak kullanılması Çin yazı sisteminin oluşumuna kadar götürülebilmektedir (Gaur, 2001:10). 15.- 16. yüzyıllarda basılı tasvirlerin yaygınlaşmaya başlaması ve matbaanın icadı ile birlikte yazının kullanım alanı genişlemiştir (Kozlu ve Benuğur, 2014: 240). Günümüzde sanat ve yazı ilişkisi çağdaş sanatta buluşarak yeniden yorumlanmıştır. Estetik modernizm ile küreselleşmiş elit topluluklar arasında sıkışan çağdaş sanat, yazı ile daha geniş toplumlara yayılma fırsatı bulmuştur. Bu bakımdan çalışma kapsamında aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- Yazı ve sanat birlikteliğinin tarihsel gelişimi nelerdir?
- Çağdaş sanatta yazının kullanılma nedenleri nelerdir?
- Sanat ve yazı birlikteliğine yönelik araştırmacı tarafından gerçekleştirilen uygulama çalışmaları nelerdir?

Çağdaş sanatta bir pratik olarak gelişim gösteren yazma isteği hakkında güncel tartışmaların disiplinlerarası girişimlerin ve sentezlerin nitel yaklaşım temelinde ele alındığı bu çalışmada sanat ve yazı ilişkisinin ortaya koyduğu yeni perspektifin irdelenmesi ve tanımlanması oldukça önemlidir. Bu çalışma doğrultusunda belli bir kavram üzerine oturtulan yazılı pratiklerin çözümlenmesi yapılmış ve sanatçının anlatma-paylaşma isteği ile kolektif bellekte gizlenen hikâyenin deşifre edilmesi amaçlanmıştır. Sanat ve yazı ilişkisinden doğan birlikteliğin ne ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Bu çalışma kapsamında araştırmacı tarafından oluşturulan uygulama çalışmalarının göstergebilim yöntemi ile çözümlenmesi yapılmıştır. Konu çağdaş sanat ve yazı bağlamında ele alınmış ve bu iki ana kavram üzerinden ilerlemiştir.

Çalışma kapsamında göstergebilim yöntemi kullanılmıştır. Tez kapsamında ele alınan sanatçılar; Jenny Holzer, Canan Şenol, Martijn Sandberg, Ayşe Erkmen, Robert Montgomery, Gülsün Karamustafa, Gran Fury, Nasan Tur, Gleen Ligon, Shirin Neshat, Lorna Simpson, Barbara Kruger, James Webb, Jimmie Durham, Joseph Kosuth, Xu Bing, Lawrence Weiner, Job Koelewijn, Daku ve Juan Arata isimleriyle sınırlandırılmıştır. Sanatçıların kullandığı malzemeden estetik parametrelere, yöntemlere ve normları itibari ile ilham verici olan ve metinsel bir temele yaslanan

yapıtları, konuya örnek teşkil edebilecek olanlarla sınırlanmıştır. Göstergebilim, herhangi bir kültüre ait metinlerin çözümlenmesini kapsamaktadır. Metin, göstergebilimin konusuna giren herşeyi kapsamaktadır. Diğer yandan, anlam yaratan her metin aynı özellikte olamayacağından o metnin, sanat yapısından ayrılması gerekmekte ve hangi amaçla kullanıldığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Yani düz bir yazıdan ayrı olarak metin içerikli bir sanat yapısının nasıl anlamlandırılacağına bilinmesi gerekir. Görünen anlamın dışında metinler sistematik olarak göstergelerin çözümlenerek derin anlamlara ulaşılmasını sağlamaktadır. Görünen anlamın dışındaki anlama odaklanan göstergebilim, anlamı parçalara ayırır. Mitler, metaforlar ve kodlar aracılığıyla anlamı tekrar inşa eder (Civelek ve Türkay, 2020: 772). Konuya ilişkin olarak Saussure, gösterileni zihnimizdeki soyut kavram olarak göstereni ise somut dışavurum biçimi şeklinde ifade etmiştir (Şekil 1.1). Araştırma kapsamında elde edilen görsel veriler betimsel bir içerik analiziyle değerlendirilmiştir.



Şekil 1.1. Saussure'ün anlam öğeleri (Fiske 2014: 12)



2. YAZI VE SANAT BİRLİKTELİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

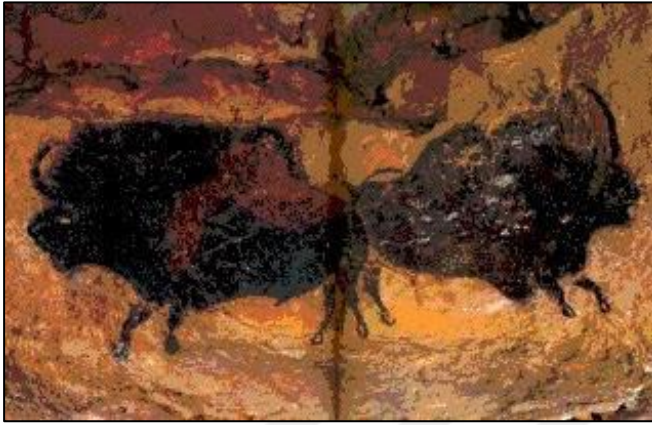
“Yazmak mı yaşamak mı? Sanılır ki insanoğlunun kadim sorularından biridir bu. Çünkü insan kendini bildi bileli hem yaşamış hem yazmıştır. İnsanın tarihi, onun yazmaya başladığı günden itibaren başlatılır.”
Rasim Özdenören

Yazı, tarih boyunca çeşitli duygu, düşünce ve fikirlerin ifade edildiği, büyük ve derin anlamların yüklendiği sembollerdir. Bir başka deyişle, seslerin biçim bulmuş, görsel anlatım aracına dönüşmüş, dildeki sözcüklerin bir yüzeye dökülmüş hali, düşünce ve dilin işaretler aracılığıyla betimlenmesidir Arseven (1993: 2226) göre yazı; “İnsanların, düşüncelerini başkalarına bildirmek için herhangi bir madde üzerine çizmek, kazımak ve yazmak suretiyle kullandıkları şekil ve işaretlerdir. Barthes (2006: 19) göre ise “Yaratımla toplum arasındaki ilişkidir, toplumsal amacından dolayı değişikliğe uğramış yazınsal dildir” (Barthes, 2006: 19).

Günümüzden yıllar önce, Lascaux’da insanlık tarihin ilk resimleri çizilmiştir. Fransa’nın Dordogne bölgesi içerisinde, Montignac yakınlarındaki Lascaux Mağarası içerisindeki resim yazılar, yazının doğuşu ve görsel sanatların başlangıcı olarak kabul edilmekte ve tahmini olarak M.Ö. 15.000 yıllarında yapıldığı düşünülür. İnsanlar mağara duvarlarına kırmızı aşı boyası ve kömürle gergedan, mamut, aslan, bizon, ayı, at, çakal ve baykuş gibi hayvanların resimlerini çizmişlerdir. Mağaradaki bu benzeri olmayan simgeler veya çizimler, ön planda insanla hayvanlar arasındaki ilişkileri yansıtır. Belirgin figürlerin yanı sıra, uzmanlar tarafından henüz açıklanamayan çok sayıda belirsiz işaretler bulunduğu öne sürülmektedir. Bunların bir anlatım aracı olarak kullanılan, soyut kısa göstergeler olduğu düşünülmektedir (Sandermann, 1992: 4).

İnsanların mağara duvarlarına, çizdiği resim veya işaretler akıllara “İnsanı bu çizimleri yapmaya iten şey nedir?” sorusunu getirebilir. Bu belirsiz işaretlerin ne olabileceği yönünde birkaç görüş vardır. Bunlardan ilki resimlerin ve işaretlerin bireyler arasındaki iletişimin bir göstergesi olduğudur. İkincisi, bu insanların inançlarına ilişkin betimlemelerin yansımasının bir sonucu ya da ifadesidir. Bir diğer ve son görüş ise, öncekilerden farklı olarak bireyin doğadaki canlıları ve nesneleri taklit etmesi veya iz bırakma isteği sonucu ortaya çıkan çizimler olduğu yönündedir. Mağara resimlerini James Craig, “Desining With Type” adlı kitabında “Belli bir noktada insanlar görsel olarak iletişime başladı. Kendi dünyalarındaki kavramların basit çizimlerini yaptılar. İnsanlar, hayvanlar, araçlar ve silahlar gibi” (Craig ve Scala, 2006: 8) şeklinde ifade

etmiştir. Bu çizimlerin yazı niteliği taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü insanların henüz sesli bir biçimde iletişim kuramadıkları dönemlerde, karşılıklı haberleşme sağlayabilmeleri açısından, yazılı ilk işaretleri buldukları ve bir iz bırakmak istedikleri tahmin edilmektedir (Jean, 2004: 11). Her ne kadar mağara resimleri iletişim noktasında bir vasıta görevi görse de, insanlık tarihinin bulduğu en etkili icatlardan biri olan yazının gelişim serüveni için o yıllarda yaklaşık on yedi bin yıl daha beklemek gerekmiştir.



Resim 2.1. Çapraz Bizonlar, Lascaux Mağarası'ndaki geç Paleolitik Dönem resimlerine bir örnek

Yazının bulunmasından önce, resimler, imgeler, işaretler, çizimler ve tasvirler aracılığıyla verilmek istenen mesajları iletmenin çok çeşitli yolları bulunmuştur. Ancak yazı, kullananların hissettiklerini, düşündüklerini veya ifade edebildikleri birçok şeyi somutlaştırıp, düzenli bir simgeler bütünü oluşturduktan sonra ortaya çıkmıştır. Nitekim yazı bilinçli ve okunmak amacıyla oluşturulmuş veya yazılmış semboller bütünüdür.

Tarih günümüzden beş bin yıl kadar önce yazının icadı ile başlatılır ve ondan önceki dönem, “*Tarih-Öncesi*” diye adlandırılır (Çelebi, 2018). Böylelikle yazı ile birlikte insanlığın kültür tarihi başlamış olur. İlk el yazısı, çivi yazısı olarak kabul edilir ve yaklaşık olarak M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya'da, Sümerliler tarafından bulunduğu tahmin edilmektedir. İlk çizimler, simgeler, göstergeler ya da bilinen adıyla mağara resimleri, insanlığın gelişimiyle birlikte, binlerce yıllık bir süreçte bugünkü halini almıştır. Başlangıçta, kayıt tutan muhasebeciler tasvir etmek istedikleri varlıkları ya da nesneleri kil tabletler üzerine sivri uçlu kamış kalemlemlerle resmediyorlardı. Zaman içinde Sümerler, bu kamış kalemleri yontarak, yumuşak kilin

üzerine köşeli damgalar basmışlardır. Böylece ilkel resimleri canlandırdığı varsayılan, çivi biçimli kalıp çizgiler üretilmeye başlanmıştır. Latince “*çivi*” anlamına gelen “*cuneus*” kökünden türeyen “*cuneiforme*” (çivi yazısı) sözünde buradan gelmektedir. Yaklaşık 3.000 yıl boyunca kullanılmış olan bu yazı tekniği ve beraberinde kullanılan dillerin, en az 2.000 yıl önce ortadan kalktığı tahmin edilmektedir (Tez, 2008: 11). Bir amaç sonucu (basit muhasebe işlemleri) ortaya çıkan yazı, Mezopotamyalılar için önce bir bellek yardımcısı, sonrada konuşma dilinin emarelerini koruma ve devam ettirme yöntemi olmuştur. Dahası haberleşmenin, düşüncüyü ifade etmenin, sosyalleşme gibi ihtiyaçların özel bir aracı olmuştur. İlerleyen zaman içerisinde Asurlular, mektuplaşmayı, kilden zarfları, yani adına posta sistemi denilen iletişim aracını bulmuşlardır (Jean, 2004: 18). Bu gelişmeyi M.Ö. 3.000 yıllarında Mısır Hiyeroglifi ve devamında da Çin yazıları takip etmiştir. Çivi yazısı göstergeleri o dönemlerde Mezopotamya’ya yayılırken, uzak Çin’den yakın Mısır’a kadar birçok yerde çeşitli yazı sistemleri doğarak gelişme gösterir. Bu yazı modellerinde ifade edilmek istenen sözcüğün anlamı çizilerek aktarılır. Bu durumda çizimler bir tür resim yazısı özelliği taşır. Sonrasındaki gelişmelerde seslerin çözümlenmesi ile birlikte yazı, günümüzdeki şeklini alır. Özetle yazının tarihçesi oldukça eski, yavaş, karışık ve farklı görüşlere açık olmasına karşın insanlığın geç buluşlarından biridir. Böylesine bir sistemin oluşması bir günde değil, yıllar sürmüştür. Bütün bunların sonucunda yazının gelişimi, insanlık tarihinin gelişim basamakları ile beraber ilerlemiştir denilebilir.

İnsanlar yazıyı Tanrının bir hediyesi olarak görmüştür. Dünyanın dört bir yanına aktarılan yazı taş, kile ve papirüs üzerine yazılarak insanlığın tarihini kaydetme, depolama ve aktarma görevlerini üstlenmiştir. Bilginin depolanabilmesi, yazının buluşu kadar önemlidir. O dönemlerde taş, önemli yasaların ve diğer belgeleyici nitelikteki bilgilerin günümüze aktarılmasına hizmet eden kalıcı bir yazı malzemesidir. Fakat unutulmamalıdır ki ilk kullanılan yazı aktarıcısı Sümerlerin kil tabletleri olmuştur. İnsanoğlu yakınındaki papirüsü, keten bezini ve balmumunu kullanmayı öğrenmiştir. Mısırdaki bu malzemeler tablet haline getirilmiştir. Yazının aktarıcısı ağırlıklı olarak Mısır’da ve Mezopotamya’da taş ve kil tabletler, Yunanistan’da mermer tabletler, Hindistan’da ve Güneydoğu Asya’da bakır, kayın ağacı kabuğu ve palmye yaprağı kullanılmıştır. Lut Gölü’nün çevresinde ise deri, Çin’de ipek ve bambu, İskandinavya’da ahşaptan yararlanılmıştır. Bu nedenledir ki yazının gelişim sürecinde ve depolanmasında bölgesel farklılıklar önemlidir. Yerleşik düzene geçme,

geçiş hızı, bulunulan lokasyon, kültürel itiyatlar, ticari ve ekonomik ilişkiler gibi birçok faktör yazının çevresel farklılıklarını açıklayabilir. En belirgin özelliği olarak coğrafi farklılıklar gösterilebilir. Çünkü yazının biçimlenmesi malzemeyle orantılandığında, coğrafyanın önemi oldukça dikkat çekicidir. Yazının gelişimi, aktarılması ve biçimlenmesi o coğrafyanın özelliklerine göre değişebilmektedir (Yıldız, 2000: 155). Devam eden dönemlerdeki bir gelişmede tarihin bilinen ilk kitap örnekleridir. M.Ö. 3.000’li yıllarda Mezopotamya ve Mısır’da ortaya çıkmıştır. M.Ö. 3.000’li yıllarda Sümerlerin çivi yazısı kullanarak kil tabletlere, Mısırlıların ise papirüs kullanarak aktardığı bilgiler, tarihin ilk kitap modelleri olarak kabul edilir (Taşcıoğlu, 2013: 45). Bu ilk kaynaklarda yazı, resimsel ve sözel ifadelerle desteklenmektedir. Öyle ki önemli olaylar gelecek nesillere direkt olarak birinci kaynaktan aktarılmaya başlamıştır.

Yazının ilk keşfinden günümüzdeki harf yazısı ve bunun sonucunda alfabe durumuna gelinceye kadar genelde beş aşamadan geçtiği kabul edilmektedir. Bunlar, madde yazısı, resim yazısı, düşün yazısı, hece (ses) yazısı ve harf yazısıdır. Özetle ilk alfabenin oluşması kronolojik bir sırayla, mağara duvarlarına çizilmiş, kazılmış hayvan resimleri, sonrasında Mısır hiyeroglifleri ve çivi yazısı şeklinde gelişim gösterir. M.Ö. 4000-5000’lerde Mısır mezarlarında ve Korinth’in etrafındaki kazılarda erişilen bazı sanat eserlerinde bir tür sembollere benzeyen izlere rastlanılmıştır (Taşcı, 1985: 5). O tarihlerde insanların ortak bir lisan ve yazıları olmadığı için bu sembollerin onlar için yalnızca bir iletişim aracı olduğu düşünülmektedir. Bu simgelerin zamanla değişime uğrayarak bugün ki harf ve rakamlara dönüşmüş olabileceği tahmin edilmektedir.

Tüm yazı çeşitlerinin ortak özelliği sözleri veya heceleri kaydetmeleridir. Dolayısıyla okuma yazma bilmek çok sayıda göstergeyi, simgeyi ve harfi tanımak, bilmek demektir. Fakat alfabenin işleyişi daha farklıdır. Alfabenin evrimi ve bugün kullandığımız Latin alfabesine ulaşılması Akdenizli bir kavim olan ve deniz ticareti ile uğraşan Fenikelilerin, Sümerlerin yazı sistemi üzerine geliştirdiği sembollere dayanmaktadır. Mezopotamya’nın kuzeybatısında ve bugünkü Lübnan çevresinde yaşayan Fenikeliler M.Ö. 2. yüzyılda Fenike (Semitik) alfabesini icat etmişlerdir. Basit bir yazım dili ve formuna ihtiyaç duyan Fenikeliler o zamana dek görsel iletişim adına kullanılan sembol ve işaretlerdeki resimsel anlatımı deyim yerindeyse devrim

niteliğinde bir yenileme ile ses imgelerine çevirmişlerdir. Eşyaları, düşünceleri ya da fikirleri temsil eden simgeler, artık seslere karşılık gelmeye başlamıştır. Böylece kullanımı basit ve daha az sayıda sembol ile kolay öğrenilebilir ve iletişim yönü daha kuvvetli, yeni bir yazın dili ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda olgunlaşmakta olan standartlaştırılmış bir fonetik alfabe ile Fenikeliler, Batı medeniyetine büyük katkı sağlamıştır (Craig ve Scala, 2006: 9).

Alfabenin gelişimi kadar, dünyaya nasıl yayıldığı da önemlidir. Afrika-Asya dil grubunun bir parçası olan Fenike alfabesi, ticaret ile beraber batıya doğru uzanmıştır. Çoğunluğu tüccar ve denizci olan Fenikeliler, Doğu Akdeniz etrafında halkla ticaret içerisindeydi. Bunun sonucunda gittikleri her yerde alfabelerini götürüyorlardı. Böylelikle yeni alfabenin Akdeniz kıyısı boyunca hızla yayıldığı düşünülmektedir. O dönemlerde Fenike alfabesi, Yunan uygarlığına kadar ulaşmıştır. Fenikelilerle ticaret yapan Antik Yunanlılar bu alfabeyi değiştirmeden almış (Donoughue, 2009: 20) ve sonrasında geliştirilerek kullanmıştır. Örneğin; Fenike alfabesinde istimal olan “*Aleph*”, Antik Yunan medeniyetinde formu yatay şekilde çevrilerek “*Alpha*” işaretine dönüştürülerek kullanılmıştır. Ayrıca Yunanlılar, Fenike alfabesine sesli harfleri ekleyerek büyük bir katkıda bulunmuşlardır. Daha sonra bu alfabe, Romalılar tarafından geliştirilmiş ve günümüzde kullandığımız Roman alfabesi ortaya çıkmıştır (Resim 2.2).



Resim 2.2. Üstte Fenike alfabesi, altta Yunan alfabesi

Tarihsel olarak tüm bu gelişmelerden sonra yeni bir alfabe daha bulunmuştur. Birkaç harf dışında Fenikelilerin kullandığına benzeyen bu yazı sistemi “Aram Alfabesi” olarak adlandırılır. Aram dili ve yazısının tarihimiz üzerinde çok önemli bir etkisi vardır. Çünkü Eski Ahit’in bazı bölümlerini yazmak için bu alfabe kullanılmıştır. M.Ö. 700’lerde ortaya çıkan Aram alfabesinin bilinen en eski örneği günümüze, ne yazık ki sadece İbranice olarak ulaşabilmiştir. İbranice kutsal kabul edilen Yahudi yazılarını yazmak için kullanılmıştır. İlk haliyle bu yazıda ünlü harf yoktur. Aramca gibi sağdan sola doğru okunur ve harfler köselidir. “Kare Yazı” adı verilen eski İbranice yüzyıllar boyunca küçük bir takım değişikliklere uğramış (Jean, 2004) ve bugün halen İsrail’in resmi dili olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Yazının tarihi, soy bağıyla bağlı bir aile tarihidir. Çünkü tıpkı İbranice gibi, Arapça da Fenike yazısından türemiştir. Ayrıca İbranice gibi sağdan sola yazılarak okunur ve sesli harfleri kaydetmez. İlk Arap yazıtlarının M.S. 512-513 tarihli oldukları bilinmektedir. Tüm bu gelişmelerden sonraki dönemlerde Sahra Çölü yakınlarında farklı yazı türlerinin bulunduğu bilinmektedir. Bu çeşitli yazıların İbranice ve Arapça gibi Fenike alfabesinden geldiği günümüzde bu alanla uğraşan uzmanlar tarafından tahmin edilmektedir. Günümüzde bu yazı türlerinin çoğu ortadan kalkmıştır. Bugün geriye sadece Etiyopya yazısı ve Tifinag adı verilen ve çok nadir görülen bir yazı çeşidi kalmıştır. Tifinag göçebe bir topluluk olan Tuareg halkının yazısıdır (Jean, 2004). Tuareg bölgelerinde taşlara ve mezar taşlarına kazınmış bu yazı geometrik harfleri olan bir yazı çeşididir. Dikkat çekici bir özelliği yalnızca kadınlar tarafından kullanılmasıdır. Bunun topluluğun anaerkil olmasından dolayı olduğu düşünülmektedir.

Doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak Fenike yazısından türemiş olan bütün bu alfabelerde yalnızca sessiz harfler bulunur. Ancak yalnızca Yunan alfabesinde sesli harfler vardır. Yunanlılar, alfabelerinde bulunmayan ünlüleri alfabeye dâhil etmek için onları temsil eden pek çok göstergeyi Aram alfabesinden almışlardır. Bu gelişmeyle birlikte M.Ö. 4. ve 5. yüzyıllardan itibaren tarihin en zengin edebiyatlarından birinin ortaya çıktığını söylenebilir. Bu yazında, tarih, felsefe, şiir, tiyatro, anlatı türlerinin kadim örnekleri vardır. Yunan alfabesi kendisinden daha karışık yazıları (Kipti, Ermeni, Gürcü) doğurduğu gibi bugün kullandığımız Latin alfabesinin de çıkış noktasını oluşturmuştur (Jean, 2004). 19 harften oluşan Latin alfabesi M.Ö. 2.

yüzyılda ortaya çıkmıştır. Cicero döneminde “X ve Y” harfleri sonradan bu alfabeye eklenmiştir. Galya’ da yazıyı kullananlar yüzyıllar boyunca sadece Latin alfabesini kullanmışlardır. Latin alfabesi zamanla değişiklikler yapılarak daha az karmaşık hale getirilir. “Büyük Harf Yazısı” adını alan Roma alfabesi M.Ö. 200’lerde son şeklini alarak M.S. 100 yılında kusursuz hale getirilmiştir. Roma yazısı çoğunlukla Roma anıtlarında ya da taş yazıtlar üzerinde kullanılmıştır.

Türk alfabesinin nerede ve ne zaman ortaya çıktığı üzerinde pek çok araştırma yapılmıştır (Açıkgöz, 1997; Caferoğlu, 1984; Ercialsun, 2005; Öner, 1997). Türkler, İslamiyet’i kabul etmeden önce göçleri sırasında farklı coğrafyalardaki uygarlıkların özelliklerinden etkilenmiştir. Yenisey, Orhon, Uygur,-Soğdak,-Çin, Tibet, Nastur, Süryan, Mani, Brahma, Passepa, Peçenek, Kuman, İbrani, Yunan yazı sistemlerini benimsemişlerdir. İslamiyet ile ise Arapçayı kullanan Türkler sonrasında Kiril Alfabesi ve Latin Alfabesinden yararlanmışlardır. Tunç Çağı Türkleri’nin, eşyalar üzerinde ve mimaride stilize edilmiş dekoratif figürler kullandığı ve bunların daha sonra resim yazısı ve ses işaretlerine dönüştürüldüğü bilinir. Bu işaret ve sembollerin en son Orhun yazıları biçimini aldığı görülmektedir. Türkler için önemli bir yeri olan ve Göktürklerden kalan “Orhun Kitabeleri” en eski Türk yazısı olarak saygın bir yerdedir (Taşkiran, 1997: 88).

Sıra dışı bir yazı çeşidi olan “Kriptografi” yukarıda bahsi geçen tüm alfabelerden kullanım amacı nedeniyle ayrılmaktadır. Kullanım amacı bilgi, şifreleme ve şifre çözme için tercih edilen özetleyici bir alfabe türüdür. Bunun bilimine ise Kriptoloji adı verilmekte olup informatik ve matematik bilimi pratiğine dayanır. Bir diğer sıra dışı kabul edilen yazı ise “Stenografi” dir. Harflerle kısa yazı yazma tekniği anlamına gelir (Jean, 2004). Günümüzde hala kullanılan ve sıra dışı kabul edilen bir alfabe özelliğine sahip olan “Braille Alfabesi” ise görme engellilerin okuma yazmaları için bulunmuştur. Saha ölçüm subayı olan Nicolas Marie-Charles Barbier tarafından 1820 yılında bulunan ve 1821’de Louis Braille tarafından geliştirilmiştir. Savaş sırasında gece karanlığında okuma gereksinimi duyan Barbier’in ihtiyacından dolayı bu alfabeyi icat ettiği bilinmektedir (Jean, 2004).

Özetle bugün yeryüzünde çok farklı yazı sistemleri ve alfabe çeşitleri kullanılmaktadır. Her bir ulusun şimdi kullandığı alfabe düzeneğinde geçmişte kullandıklarıyla tamamen aynı olmadığı da dikkat çeken bir özelliktir. Bu farklılıklar, yazı

anlayışındaki gelişmenin ürünleri olduğu kadar kültürel etkileşim ya da toplumsal değişikliklerin bir sonucudur. Yazının gelişim serüvenindeki yaygın inanışın tersine, yazı, dünyada ortak kullanımı en yaygın iletişim aracı değildir. Bu durumda çağımızın başında dünyanın neredeyse her yerinde yazı sistemlerinin ortaya çıktığı söylenebilir. Dilbilimci Grimes 1978 yılında dünyada yaşayan dillerin toplam sayısını 5103 olarak bildirmiştir. Ethnologue “Languages of the World” (Dünyanın Dilleri) isimli internet sitesinin 2019 yılı için “Dünyada kaç dil var?” başlıklı makalesinde yayınladığı sayıya göre dünya üzerinde 7139 dil yaşamaktadır. Resmi olmak üzere ise dünya üzerinde 6700 farklı dil konuşulduğu tahmin edilmektedir. Dünyanın yaşayan tüm dillerinin toplam sayısının yalnızca %13 kadarı yazılı dil olup büyük çoğunluğu yazısızdır. Yani dünyada halen bugün yazının bilinmediği birçok bölge vardır (Jean, 2004). Dahası anadilinin yazılı olmayıp, başka bir dilin resmi kabul edildiği yerler olduğu gibi yazılı kültürün henüz ulaşmadığı bölgeler de olduğu düşünülmektedir (Haarmann,1998).

2.1. Yazının Çeşitli Görünümleri ve Form Beraberliği

İnsanoğlunun ilk olarak mağara duvarlarına yaptığı görsel betimlemelerle nesnelerin tasvir edilmesi; aidiyeti belirlemek, kutsal veya değerli bir bilgiyi saklama ihtiyacı ya da tarihi kaydetmek gibi farklı ihtiyaçlarla birlikte gelişmiştir. Bu ihtiyaç kişinin kendisinden başkasının da anlayabildiği ortak bir iletişim aracına dönüşmüştür. Ancak söz konusu görsel betimlemelerde görülen ne olursa olsun, yapan kişinin ne anlatmak istediğini kesin olarak söyleyebilmek mümkün değildir. Bunun aksine yazı, resim gibi öznel yorumlara açık değildir. Sistematik bir şekilde yazılan yazıyla anlatılmak istenilenlerin yorumlanması sınırlıyken, resim ile ifade edilenin yorum alanı genişir. Bu nedenle zamanla birlikte resim ile arasına mesafe koyan yazı, çeşitli formlarla ilişkisi söz konusu olduğunda, öncelikle bilgi aktarıcısı olma görevini üstlenerek yazıldığı biçimin yüzeyi ile yaşamsal bir bağ içine girer.

Tarih boyunca farklı zamanlarda çeşitli yüzeylere yazılan yazılara bakıldığında öncelikle kilin kullanıldığı form ve objeler dikkat çeker. Taşıdığı estetik meziyetin yanında, tarihsel olması ve belge niteliği ile yazının, kil dışında çok farklı yüzeylere uygulanmış olduğu bilinir. Zaman içinde muhtelif malzeme ve türlü biçimler üzerine kazınan belirsiz işaretler ve semboller temsil ettikleri nesneyi canlandırmaz olmuş ve anlamın aktarıcısı rolüyle çeşitli semboller geliştirilmiştir. Bu süreç, çivi yazısı, hiyeroglif, piktogram gibi yazı türlerinin ortaya çıkması ile onun çeşitli formlarda

görünümlemlerini beraberinde getirmiştir. Üretilmiş kil tabletler, gündelik nesneler, heykeller, mezar taşları, yazıtlar, papirüsler ve mimari elemanlara kadar pek çok yüzeyin üzerinde yer almış ve almaya da devam etmektedir.

Yazılı tabletler ve seramikler

Yazmanın temelde “iz” bırakma olduğu en ilkel hali; çeşitli geometrik formların kil yüzeyine batırılmasıyla oluşmaktadır. Mezopotamya’nın verimli topraklarından zahmetsizce elde-edilen kil, öncesinden sulama kanalından alınarak kurutulmakta sonrasında ise üzerine kolaylaca yazı yazabilmek için planklar haline getirilmektedir. Böylece farklı ebatlarda kil tablet elde edilmiş oluyor. Daha sonra çeşitli malzemelerden yapılmış aletleri üzerine bastırarak izlerlede edildiğı bilinmektedir. Kil tabletler ucuz ve kolay bir yazı malzemesidir. Bu tabletlerin bir pul büyüklüğünde boyutları olduğu gibi 25x10 cm boyutlarıda mevcuttur. Önemli anlaşmalar, üzerinde sonradan değışiklik yapılmaması için pişirilerek sert bir form haline getirilmekteydi. Ayrıca pişmemiş tablet halindeyken yapılan yanlışlıkları, tableti ıslatıp kazıdıktan sonra düzeltme olanağı da bulunmaktadır (Resim 2.3) (Tuncel, 2020: 311-314).



Resim 2.3. Yaklaşık İ.Ö 2600’lerde yapılmış, çivi yazılı tablet örneğı

Yazının bir form üzerinde bilinen bu en eski hali yaklaşık M.Ö 3300 yıllarında Uruk tabletlerinde görülmüştür. Çivi yazısıyla yazılmış bu ilk kil tabletlerde, daha çok tarımsal listeler, krallığın sosyal düzeni veya kayıt tutmak amacıyla kullanılmıştır (Tez, 2008: 109). Schmandt-Besserat’ın vurguladığı gibi yazılı tabletler: “Her biri belirli bir ürüne veya mala karşılık gelen markalar, kil yüzey üzerinde negatifleri tekrar

ederek belirli bir düzende tek bir çizgi üzerinde yan yana getirilerek kullanılır” (Schmandt-Besserat, 2007: 3). Kil tabletlerden Mezopotamya’da, Babiller, Asurlular, Hititler, Urartular, Ermeniler ve Eski Parslar yararlanmıştır (Tez, 2008). Ayrıca bu tabletler binlerce yıl toprak altında korunarak günümüze kadar saklı kalmıştır.

Bir bellek ve kayıt aracı olarak zaman içinde gelişimini sürdüren yazı, sadece yazılı tabletler üzerinde değil, iletişim ihtiyacının artması ve mektuplaşmanın ortaya çıkması ile kilden üretilmiş zarflar ve mektuplar üzerinde de yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Günümüzde yalnızca müzelerde örneklerini görme imkânımız olan bu mektup ve zarflar, kilin pişirilmesi sonucu dayanıklı ve kalıcı hale gelerek, gelecek kuşaklara tarih öncesinden bilgiler aktarması açısından önemlidir. Güvenlik ve gizlilik amacıyla yapılmış olan kil zarflara özellikle Eski Babil ve Asur döneminde rastlanmaktadır. Söz konusu mektup ve zarflar sayesinde karşılıklı yazışmalar yapılarak farklı uygarlıkların birbirleri arasındaki iletişimin kuvvetlenmesinde büyük öneme sahiptir. Uygarlıklar aralarında yaptıkları antlaşmaları yazılı tabletler üzerinde imzalamışlardır. Mısır ve Hitit Kralları arasında M.Ö. 1269’da imzalanmış olan Kadeş Antlaşması ve ardından yapılan yazışmalar bunun bilinen örneklerindendir. Özellikle dayanıklı bir malzeme olduğu için kilin, tarih boyunca farklı uygarlıklar tarafından yazı yazmak amacıyla tercih edildiği görülmektedir (Resim 2.4).



Resim 2.4. Pişmiş Kil Tablet, Mısır Kralı II. Ramses’in- karısı Naptera tarafından yazılmış dostluk mektubu, 9.9 cm, M.Ö. 13. yy. Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

İnorganik malzemelerin şekillendirilip kurutulduktan sonra sırlı veya sırsız olarak pişirilmesi sonucu ortaya çıkan seramik ürünler, tarih boyunca çok çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Bunlardan birisi seramik yüzeylere yazılan yazılardır. Tarih öncesi dönemlerde daha çok İran seramiklerinde yazıya benzer resimler, simgeler ve nakışlar görülmektedir (Abbasiyan, 2000: 25). M.Ö. 8. yüzyılın sonlarına doğru ise Yunan seramik vazoları üzerinde yazının kullanımına rastlanılmıştır. Bunların sayısının M.Ö. 6. yüzyılda dikkate değer bir artışı gözlenmiştir (Cook, 1997: 241). Seramik yüzeylerde görülen ilk yazılı örneklerin içerikleri: sağlık, mutluluk ve bereket dilekleri, öğüt vb. konular üzerine yazılmıştır. Farklı dönemlere seramik yüzeylerde yazı, süsleme dekorlarının düzenine göre kulp altında, kaide kenarında, dudak, boyun ya da omuz kısmında dikey, yatay ve bükümlü hareketli sıralar halinde yer almıştır.

Uzak Doğuda eski bir gelenek olarak yazının dekor olarak seramik yüzeylerde kullanımı, M.Ö 7.000 yıllarına denk gelir. Bu seramiklerde, yazının öyküleyici rolü görülmektedir (Schmandt-Besserat 2007: 15). İslam sanatındaki kaligrafik uygulamalar o dönemlerde sadece kitap sanatında kalmayarak seramik formlara taşınmıştır. Bunlar incelendiğinde 7. yüzyılda, genelde ev kullanımı için üretilmiş olan tabak, çanak gibi formlar dikkat çeker. Bunlar üzerindeki dekorlar oyma ya da rölyef türündedir (Charleston, 1977: 73). İyi niyet dilekleri, özdeyişler ve nadiren de olsa çömlekçi ustasını ifade eden yazılara rastlanır (Graber, 1988: 142; Bulut, 1994: 6). Kapların iç kısmına yazı yazmak için ahşap ya da metalden şablonlardan yararlanılmıştır. Özellikle Horasan bölgesindeki Nişapur şehrinde yapılmış olan Kufi yazılı seramik kaplar ve tabaklar ustalık eserleri olarak kabul görür. Bu coğrafyada yazının seramik yüzeylerde kullanımı 9. yüzyılda daha çok yaygınlaşır ve bunlarda yazının okunurluğu göz ardı edilerek metinler görsel bir eleman olarak tercih edilmiştir.

Hem Doğu hem de Batı kültüründe görülen “*Albarellolar*” üzerlerinde kullanılan kaligrafik öğeler dikkat çeken bir seramik form grubudur. En erken örneklerine 12. yüzyılda Suriye ve İran’da rastlanmaktadır (Özüdoğru, 1991: 161). Albarello ilaçlar, baharatlar, bitkisel ve kimyasal malzemeleri saklama ve sınıflama amacıyla kullanılan silindirik formlu seramik kaplardır. 17. yüzyılda el becerilerinin ve tekniklerin en üst düzeye ulaşmasıyla yapılan seramiklerde de yazının kullanıldığı görülmektedir. Bu yazılarda genelde “*Tanrıyı Hatırla*” tarzında protestan söylemleri içerir.



Resim 2.5. Albarello, Özbekistan, Samarkand, Samanid Hanedanlığı

Matbaanın bulunması ile Avrupa’da yazılı eserlerde yeni bir çağ başlayarak, yeni yazı stilleri doğmaya başlamış ve bu stiller sanat akımlarından etkilenerek gelişmiştir. Bu dönemlerde Avrupa’da, seramikte yazının kullanım alanları çeşitlilik gösterir. Bu alanlardan biride damgalarda kendini gösterir. Damgalar firmanın veya markanın adını belirten kısaltma isimler şeklinde ya da amblem şeklinde seramiklerin taban kısmında kullanılmıştır. Tanınma amacından çok nitelendirme amacına yönelik kullanılsada daha sonra firmalarda ticari bir kullanım şekline dönüşmüştür (Resim 2.6) (Okur, 2007: 69).



Resim 2.6. Spode Davenport ve English Porcelain, Leboueuf Milliet & Cie firmasına ait damga

Yazılı nesneler

Yazıyı düz bir yüzeye yazmak yerine, değişik formların üzerine yazmak, yazının anlamına, nesnenin formuna ve kullanımına yeni bir değer katmaktadır. Gündelik hayatta kullanılan nesneler üzerine yazılan yazılar kimi zaman dilekleri, büyüleri, öğüt

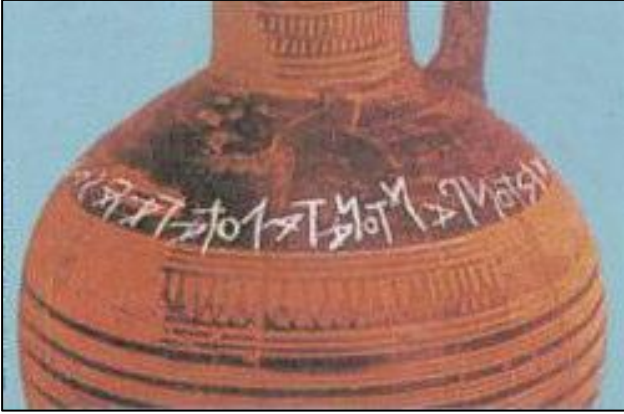
verici cümleleri ve şifa sözlerini içerirken, kökleri tarihin eski devirlerine uzanan bugünkü kültürel değer ve, temellerini de günümüze taşır. Kişinin temel ihtiyaçları olan bu gündelik kullanım objelerinde yazı, çoğunlukla aidiyet duygusunu pekiştiren, o objeyi diğerlerinden ayıran bir unsur olarak ortaya çıkar. Kimi durumlarda da nesneye kutsallık kazandırır. Gündelik kullanım nesneleri üzerine yazılan yazıların, yazılma amacını Schmandt-Besserat (2007: 64) şöyle belirtir;

Cenaze objeleri arasında sayılabilecek pek çok adak heykeli ve objeler, ithaf edildikleri kişinin ismini sonraki hayatta duyurmak ve orada ihtiyacı olan huzuru sağlayacak duaların yazılı olduğu sanatsal formlardır. Çünkü bir ismin biricik kılınması ve aynı şekilde sürmesini sağlamak, var olmak demektir.

Yazma eyleminin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla, yazının çeşitli nesneler üzerinde anlatım, aktarım ve öyküleme amacıyla kullanımı artmıştır. Yakın Doğu’da M.Ö 7000 yıllarından itibaren yapılan seramiklerde ve vazo süslemelerinde, yazının öyküleyici kullanımı dikkat çekmiştir (Schmandt-Besserat, 2007: 15). Ayrıca hesap, ödeme, oy, mahkeme kararı, çeşitli listeler tutmak amacıyla kullanılan kil tabletlerin yanı sıra, seramik kapların ve nesnelerin de çeşitli amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir.

Fırınlama sonrası uygulanan yazı türleri bir veya birden çok harften oluşan monogramlar, kutsal alanlara veya tapınaklara vazoları veya içindekileri adak olarak adayan kişilerin ya da adak adanan tanrı ve tanrıçaların isimlerinin kısaltmaları, ticari kaplarda satıcı ya da tüketiciye ait mülkiyet markaları, ödül olarak verilecek bir kaptaki yarışmayla ilgili açıklamalar, üzerinde yer aldıkları vazanın fiyatı, kapasitesi, içindekinin ağırlığı gibi özellikleri belirleyen ve Yunan alfabesindeki harfler ile gösterilen numarasal veya akrofonik ağırlık ölçü sistemleriyle ilgili işaretler şeklinde gruplanabilir (Yıldızhan, 2005: 436-437).

Yunan vazolarındaki yazılar özellikle M.Ö. 8. yüzyılın sonlarına doğru görülmeye başlanmıştır. Birçoğunda yazı, süsleme dekorlarının düzenine uygun şekilde işlenmişken bazılarında süslemeyi tamamlayıcı bir eleman olarak kullanıldığı görülmektedir. En erken yazılı nesnelerden biri olan Yunan kabı M.Ö. 740 tarihli Dipylon Şarap testisidir. (Resim 2.5) Üzerine kazınan yazı Arkaik formunda olup, orijinal Fenike alfabesini andırır. Fakat yazı Yunan alfabesiyle yazılmış kısa bir metindir. Metinde şöyle yazmaktadır: “Dansçılar arasında şimdi kim en canlı dans ederse, beni ödül olarak alsın” (Voutiras, 2007: 273). Tümcenin içeriğinden anlaşılacağı üzere bu testinin dans yarışmasında kazanana ödül olarak verilmek amacıyla hazırlandığı anlaşılmaktadır (Resim 2.7).



Resim 2.7. Dipylon şarap testisi, M.Ö. 740

Yazılı nesnelerden bir diğer dikkat çeken Yunan Francois vazosudur. Resim 2.8’de görülen ve siyah figür geleneğinde yapılmış bu vazo, üzerinde Troya savaşının kahramanları olan, Ajax ve Aşil, taş oyunu oynarken betimlenmiştir. Vazodaki figürlerin ağız hizasından aşağıya doğru yönelen bir yazı dizisi görülür. Aşilin ağzından dökülen teserra (dört), Ajax’ın ağzından dökülen tria (üç) sözcükleri izleyicide adeta taş oyununun canlı tanığı olduğu hissi uyandırmaktadır (Kleiner, 2010: 100). Vazo üzerindeki betimlemelerde, ayrıca Tetis ve Pelas’ın düğünü betimlenirken bu düğüne bütün tanrıların katıldığı betimlenmiştir. Altı adet friz içerisinde gösterilen tüm tanrılar ve nesneler sağ, sol ve üstüne gelecek şekilde etiketlenerek sıfatlarına dair bilgilendirilmiştir. Bu yazılı etiketlerin bir durumu aktardığını söylemek mümkün değildir. Fakat mitolojik bir öykünün yorumlanmasına katkı sağlar (Strawczynski, 1998: 107). Yazının anlam aktarımındaki rolü yazılı nesnelerde söz konusunu dönemlerde görülmeye başlamıştır (Resim 2.8.a, Resim 2.8.b).



Resim 2.8.a. François vazosu, M.Ö. 570-560 (yukarıda)

Resim 2.8.b. François vazosu detay, M.Ö. 570-560 (aşağıda)

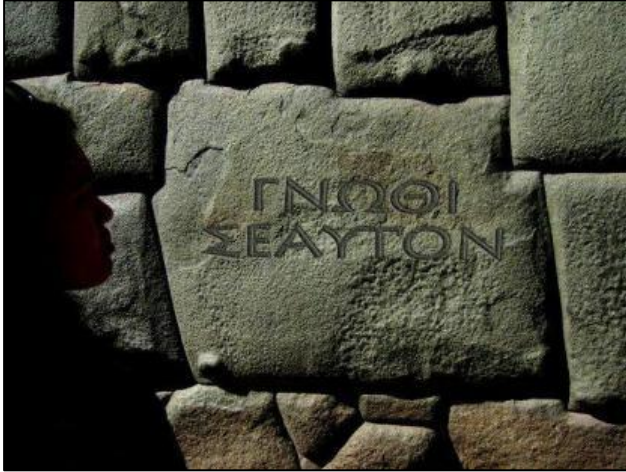
19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde yazılı nesneler farklı formlar üzerinde görünürlük kazanır. Bunlar: vazolar, yemek tabakları, sürahiler, kulplu maşrapalar,-su bardakları, kapaklı-kapaksız kavanozlardır. Ticari amaçlı ya da siyasi olayların etkisiyle üretildiği tahmin edilmekte ve daha çok nasihat edici yazılar içermektedir. Örnek olarak: “Ey birader sakla tek, kalırsa düşmana kalsın, dosta muhtaç olma tek” (Kum, 2004: 37) gibi halk arasında slogan haline gelen sözler gündelik nesneler üzerine aktarılmıştır. Nesneler üzerinde beliren bu yazılar, yazının gündelik hayatı kapsayacak bir şekilde nasıl güçlü olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Yazılı mimari

Yazının, tarih öncesi çağlardan başlayarak üçüncü boyutla belki de en fazla temas etme şansı bulduğu alan, mimari yapılardır. Yazı ve mimarlığın disiplinlerarası ilişkisi, iki farklı alanın temel değerlerinin ve ilkelerinin benzer ya da aynı referans noktalarına sahip olmasının bir sonucudur. Bu beraberlik ilk olarak, yazının bir tasarım unsuru ya da mimari yapıyı biçimlendiren bir form olarak kullanılmasıyla görünürlük kazanır. Daha sonra yazının bilgilendirmeye yönelik işlevsel kullanımı ve estetik bir unsur olarak mimari formlarda yer alması şeklinde özetlenebilir.

Geçmiş dönemlerde ibadethane, saray, okul, ev gibi binaların duvarlarında, kapılarında, sütunlarında veya çeşmelerde farklı işlevlere sahip yapılarda karşılaşılan yazılar gerek yazım şekilleri gerekse anlamlarıyla bulundukları mekânla ilişki içindedir. Farklı amaçlarla uygulanan bu yazıların en erken örneklerine tarih öncesi çağlarda, Mısırlılar, Elamlar gibi medeniyetlerin yazıtlarında ve tapınaklarında rastlanmaktadır (Şumnu, 2014: 12).

Batıda ise yazının mimaride kullanımı tarih öncesinden günümüze kadar uzanan taş oymacılığında en dikkat çekici örneklerini vermiştir. Genelde taş üzerine yazı işçiliği ile büyük harflerle mezar taşları, sunaklar, yapılarda baştaban ve lentolar üzerinde özellikle yazı, daha çok yapının işlevini vurgulamak için uygulanmıştır (Taşkiran, 1997: 94-97). Yazılı mimarinin bilinen en önemli örneklerden biri, Eski Yunan'da “*Delphi Tapınağı*”nın üzerindeki “*kendini bil*” yazısıdır (Foucault ve diğerleri önsöz 2001: VIII). Günümüzde felsefe ve sosyoloji biliminin bir öğretisi olarak kabul gören bu yazı görsel sanatlarında en çarpıcı örnekleri arasında yerini almıştır. Sözüň uçuculuğu ve yazının sınırsız yorumu, metnin varlığıyla tanımlı ve sabit bir alanda güvence altında gibidir (Resim 2.9).



Resim 2.9. Apollo Tapınağı, Kendini Bil, Yunanistan, Antik çağ

Roma Dönemine gelindiğinde, mimaride sık kullanılan yazı ögesine anıtlar, dikili taşlar, mezarlar, mabetlerin baştabanı ve imparatorluğun hâkimiyetini vurgulamak amaçlı görkemli yapıların yüksek yerlerinde rastlanmaktadır. İslam sanatında ise mimaride yazının kullanımı batıdakinden biraz farklıdır. İslam sanatında yazı ögesi geleneksel sanatların gelişimine paralel olarak, ağırlıklı olarak kaligrafi, seramik, taş

ve mermer, uygulamaları şeklinde, Abbasiler, İlhanlılar, Selçuklular, Karahanlılar ve Gazneliler, Osmanlılar ile mimaride kullanılarak önem kazanmıştır. Özellikle çini, taş ve mermerin malzeme olarak kullanıldığı İslam mimarisi örnekleri, mimarlık ve sanat tarihi açısından taşıdığı değer ve önemle günümüze kadar korunmuştur. Yazılı mimariler, mekânın atmosferiyle yazının gücünü bir araya getirir. Örneğin Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde kapı üstlerindeki kitabeler mekânı kutsarken, kişinin ilahi bir mekâna girdiği duygusunu verir. Bu kutsal sayılan mekânlarda Allah'ın yüceliği ve dini içerikli sözleri yer alırken yazılar insan başından daha yüksek seviyelerde yerleştirilir. Bu eserler kutsallığı nedeniyle yer döşemelerinde kullanılmamıştır. İhtişamlı görüntüsünün yanı sıra şiirsel sözlerinde yer aldığı seramik panolar, bu kültürde yazının önemine işaret etmektedir (Öney, 1987: 47). Günümüzde ise bu yazılı mimari örneklerini, camilerin iç duvar kaplamalarında ve özellikle geleneksel türde evlerin giriş kapılarının üstünde rastlanmaya devam etmektedir (Resim 2.10).



Resim 2.10. Everard Binası, Art Nouveaustilinde çok renkli fayans kaplı cephe, İngiltere, Bristol. 1900

1895-1905 yılları arasında Avrupa'da doğan ve Amerika'da da yayılmaya başlayan modern ve soyut bir stil olan Art Nouveau akımının, dış cephe kaplamalarında ve iç mimaride yazının kullanımına örnek olabilecek seramikler dikkat çekicidir. Bristol'deki Everard Binası yazının söz konusu dönemdeki kullanımına bir örnektir. (Resim 2.10) Binadaki dekoratif amaçlı yazılı seramiklerin tasarımı William J. Neatby'a aittir; 1901 yılında Doulton firması tarafından üretilmiştir (Lemmen, 2002: 19- 21).

Yazı sadece geçmişte değil günümüzde de sıklıkla mimari yapılarda kullanılmaktadır. Resim 2.11'de görülen, Hollanda'nın Ede şehrinde konumlanan ve 1997 yılında

tamamlanan, mimar Neutelings Riedijk tarafından tasarlanan Veenman baskı binası, ofis, baskı ve depolama alanından oluşmaktadır. Binanın cephesi, serigraflı camdan yapılmıştır. Camda yer alan metin Hollandalı şair K. Schippers’a aittir. Tasarım ise grafik tasarımcı Karel Martens tarafından gerçekleştirilmiştir. Yazılı mimariler Veenman baskı binası örneğindeki gibi yerleştirildiği mekânda çevresini tanımlı alan haline getirip kamusal olmanın ötesinde kendi başına bir sanat nesnesi olarak incelenir.

Özetle yazı, seramik ve mimari gibi temas noktalarıyla arasındaki genetik bağı mesafeli olarak sürdürür. Yazının icat edildiği binlerce yıl öncesinden günümüze temelde bir iletişim aracı, estetik bir form olarak da çeşitli kullanım nesneler, mimari ve yaşam alanlarına yeni formlar, farklı düşünce ve tasarım biçimleri temasının devam etmesi kaçınılmaz görünmektedir (Resim 2.11).



Resim 2.11. Veenman Printer binası, Hollanda

Yazılı heykeller

Heykelde yazının kullanılmasına özellikle Sümer, Hitit, Asur ve Mısır uygarlıklarında rastlanmaktadır. Yazılı heykeller daha çok tapınak, mezar, dikilitaş gibi dini yapılar üzerinedir. Ayrıca mezarlara konan ve ushabti denilen figürlerin (ölümden sonra tarımla ilgili işlerle ilgilenen) üzerlerinde de bazı yazılar bulunmaktadır. Bunlarda genellikle ölüleri koruduğuna inanılan heykellerdir. Üzerindeki yazılarda, “Her zaman kanallara su doldurmak, doğudan batıya toprak taşımak için hazır ol” gibi sözler yazılıdır (Resim 2.12) (Camusso, 1991: 24).



Resim 2.12. Bayan Sati'nin-Ushabtisi,-Earthenware, 25 cm, M.Ö. 1350-1250

Arkaik dönem Yunan heykellerinde, heykel üzerine yazı yazma geleneğinde bir takım değişiklikler olmuştur. Formu uzun uzun yazıyla doldurmak yerine, heykellerde kısa ve bilgi verici nitelikteki yazı, bir tür imzaya dönüşmüştür. Resim 2. 13'de Fl (avinos) Epikthtos'tan Asklepios ve Hygieia' ya adanmış olduğu belirten heykeldeki kaide yazısı, yaşanan değişimi göstermektedir (Boardman, 2001: 36). Heykel üzerindeki yazı, anlamın ötesinde, figürle belirli biçimsel bir ilişkiye girmez. Buradan hareketle yazı, üzerine yazıldığı heykelin anlamını dönüştüren yardımcı bir rol üstlenir demek mümkündür (Resim 2.13).



Resim 2.13. Fl (avinos)-Epikthtos'tan Asklepios ve Hygieia'ya adanmış heykelden kalan ayaklar, Atina Epigrafi Müzesi, M.S 1.yüzyıl

Matbaanın ortaya çıkmasına kadar büyük bir çoğunluğu sözlü kültürün içinde olan topluluklar için, belirli bir deneyimin aktarılmasında, ekseriyetle belleğin rolü büyüktür. Ancak bir kültürü oluşabilmek, tekrarlanan bilgilerin bir araya getirilmesine bağlıdır. Çünkü ancak hatırlanabilen şeyler bilinebilir. Zaman içinde elde edilmiş kültürel birikimler, kazanılmış zaferler, evrene ait bilgiler ve benzeri köklü inançlar aklın dışına, sonsuza kadar kalacak bir taşın, heykelin ve ya herhangi bir formun üzerine kaydedilmek zorundadır. Dolayısıyla heykeller, anımsatma, kalıcılık ve zamana karşı direnme isteğinin birer somut göstergesidir.

Piktografik ve ideografik yazı

Erken dönem Buzul Çağı, yaklaşık 27.000 yıl önce mağaraların duvarına çizilen ve oyulan resimler, font girişimcisi Adrian Frutiger'e göre görsel dilin ilk girişimleri ve dilbilimin ilk kayıtlı örnekleridir. Tarihten önceki çağlarda başlayan bu ilk sembolik anlatımları, yazının başlangıcı olarak düşündüğümüzde, plastik endişeden çok ifade edecekleri kavramı, ihtiyacı ve iletişimi anlatabildiği ölçüde çizgilerden, işaretlerden ve simgelerden oluşan bir resim dilinin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Bu çizimler işaretlerin ve simgelerin birleşiminden oluşurken, önemli olan tarafı anlatım dilidir. Piktogram (resimsel yazı), ya da Piktograf denilen bu işaretler bir eşyayı, maddeyi, kavramı resmederek temsil eden sembollerden oluşan bir yazı biçimidir. Yazının bu görünümü nesnelerin doğrudan resmedilmeleriyle oluşurlar. Anlatılmak istenilen düşüncüyü resim ya da semboller aracılığıyla anlatan ilkel bir yazı sistemi olan piktogramlar tüm ilkçağ uygarlıklarınca uzun yıllar kullanılmıştır. Anlatılmak istenen betimlenirken yalın ve minimal bir yöntemle gerçekleştirilir. Her gösterge bağlamına göre değişik anlamlara gönderme yapabilmektedir. Örneğin ayak göstergesi “yürümek, ayakta durmak, bir yerden bir yere götürmek” gibi benzer şekillerde okunabilir (Jean, 2004: 15). Çoğu zaman tek bir sembol bile anlatılmak isteneni göstermeye yeter. Piktografide belli bir düzen yoktur. Bunun anlamı, yazı sistemi soldan sağa ya da sağdan sola yazılıyor olmasıdır. Piktografik yazı sistemi, Orta Amerika ‘da (Maya ve Aztekler), Yakındoğu’da (Sümer, Akat, Mısır ve Hitit) ve Uzakdoğu (Çin) uygarlıkları tarafından uzun yıllar kullanılmıştır. Adrien Frutiger, “*Type Sign Symbol*” adlı kitabında görsel iletişimin gelişimi ile ilgili “Tarihimizin başlangıcında, güçlü eller piktografik işaretleri belki de üç veya dört saatte taş kazıdılar. Bugün, elektronik makineler ile saatte milyonlarca karakter diziyoruz”

(Frutiger, 1980: 39) şeklinde açıklamaktadır. Zamanla bu formları da geliştirerek, ideografik yazı (fikir yazısı) ve daha birçok aşamalarından geçerek harf yazısı yani, alfabe denilen olgunlaşmış biçime ulaşmıştır (Resim 2.14).



Resim 2.14. Piktoqram örneği

Modern alfabeyi oluşturan etkili bir unsur olan piktoqram kendinden sonra ideogramı (ideografik yazı) yaratmıştır. Mağara resimlerinin piktoqram olarak kabul edildiği düşünüldüğünde piktoqramların ideogramlardan daha önce ortaya çıktığı tahmin edilir. İdeogram, şematize edilmiş ve gelişim sürecinden geçmiş olan piktoğrafik simgelerle nesnelerin karışımından oluşmuş bir yazı sistemidir (Saygı, 2000: 13). İdeografik yazıya fikir yazısı da denilir. Bunlar doğrudan fikri ifade eden işaretleri temsil ederler. Kısaca yazıda doğrudan doğruya fikri ifade eden işaretlerdir. Cinsiyet simgeleri, spor salonlarındaki voleybol, tenis, basketbol simgeleri, trafik işaretleri, sigara içilir/içilmez sembolleri piktoqramdır. İdeogramları ise bu işaretlere yüklenen duygu, düşünce gibi durumlar olarak özetlenebilir.

Çin yazısını, ideografik yazı olarak tanımlamak yanlış olmaz. Çünkü bu yazı türünün harflerinin temeli resimdir bu nedenle Çin yazısı bir resim yazısıdır. Çin kültürü hakkında birçok yazısı olan François Cheng, Çin kaligrafisinde yazının sanata dönüşebilmesini ideogramların etkisine bağlar:

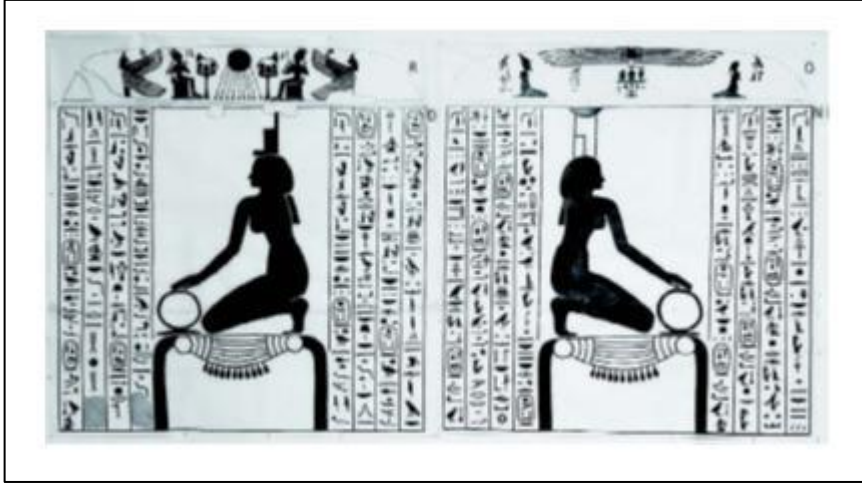
Birkaç çizginin karakterize ettiği somut nesnelerin betimlenmesinde, Çinlilerin her şeyden önce ideogramlar yoluyla ulaştıkları bir ustalığın payı bulunduğunu belirtelim bu arada. Yazı ustalığının sonucudur bu. Yazı sanatı, plastik güzellik yaratma yoludur. Bu sanat bir yandan uyumlu bir yapı oluşturma, öte yandan dolu ve çözülmüş değerler içeren değişken ve duyarlı görünüşler yaratma isteği üzerine kuruludur (Cheng, 2006: 107).

Günümüzde imgelerden evrensel bir anlam geliştirildiğinde ideogramlara başvurulmuştur. Ancak ideogramla aynı anlama gelmek üzere güncelde daha çok logogram terimi kullanılmaktadır. Bu yüzden içinde bulunduğumuz yüzyılda ideogramların bulunduğu yazı sistemlerine logografik yazı sistemleri adı verilmektedir. İdeogramlar, yaşadığımız yüzyılda çoğunlukla tabelalarda kullanılmaktadır. Bir anahtarın çilingir anlamına gelmesi veya bazı zararlı maddelerin etiketleri üzerinde bulunan kemik şeklinde çapraz kuru kafa “*Dikkat! Zehir!*” uyarısı anlamına gelmesi ideogramlara örnektir. Resim ve yazının bu beraberliği insanoğluna geçmişten bugüne, kullandığı pek çok amaca yönelik yararlar sunar.

Mısır hiyeroglifleri

Eski Mısırdaki yazı, resimden doğmuştur. Resim yazısı, “*hiyeroglif*” diye adlandırılır. Hiyeroglif sözcüğü, “*tanrıların yazısı*” demektir. Sözcük anlamı ise kutsal kertik ya da kutsal oyuntu anlamına gelir. Eski Mısırlılara göre yazıyı Tanrı Thot’un kendisi yaratmış ve insanlara bağışlamıştır. Mısırlılar yazıyı, insanlık tarihindeki önemini vurgulamak için tanrısal gücün kendilerine verdiği bir armağan olarak kabul etmişlerdir (Yıldız, 2000: 1). Hiyeroglifler büyük ölçekte tapınak duvarlarına sütunlara ve dikilitaşlara oyulmuştur. Kendinden önceki yazı türlerine göre daha gerçek bir yazı olmuştur. Bunun nedeni konuşma dilini direk aktarmasının yanı sıra, tarım, tıp, eğitimle ilgili önerilerin, duaların, efsanelerin kaydedilmesini ve saklanmasını sağlamıştır. Bu yazı sistemi Eski Mısırlıların kendi tarihlerini kaydetmelerine, hükümdarlarının soyağacını çıkartmalarına, kraliyet düğünleri ya da savaşlar gibi önemli olayları anlatmalarına olanak tanımıştır. Mısır hiyeroglif yazısı, çivi yazısının aksine dekoratif amacıyla da kullanılarak abide ve mezarları süslemiştir.

Hiyeroglif yazıların bulunduğu ilk belgeler İ.Ö. 3. yüzyıla kadar uzanır. En eski buluntusu yaklaşık olarak İ.Ö 3100’lerde I. Hanedan’dan olup en yenisi ise İ.S 394 tarihlidir (Sanderman, 1992). Buna karşın bu yazı türünün daha önce bulunduğu düşünülmektedir. Kullanıldığı 3.000 yıllık dönem boyunca çok az değişiklik görmüştür. İ.S 390’a kadar, Mısır, Roma egemenliğine geçtiği zaman bile bu yazı türü herhangi bir değişikliğe uğramamıştır (Resim 2.15) (Jean, 2004).



Resim 2.15. Hiyeroglif örneği

Hiyeroglif yazısı büyüleyici bir üslupla çizilmiş resimlerden oluşur. Çünkü insan başlarına, kuşlara, çeşit çeşit hayvanlara, bitkilere ve çiçeklere rastlanır (Jean, 2004). Aynı zamanda hem sesçi hem de ideografik karakterlere sahip bir yazı sistemidir (Friedrich, 2000: 14). Bu grafiksel şekillerde genel olarak kutsal niteliğinin vurgulanması için Tanrıların ve Tanrı sayılan Firavunların adları kartuş içinde verilmiştir. Yaklaşık 700 farklı hiyeroglif simge varsa da harflere karşılık gelen simgeler 24 tanedir. Okuma yöntemi ise çoğunlukla sağdan sola olacak şekildedir. Bu okumanın yönü insan ve kuş kafalarının yönleriyle belirlenir. Yüze ya da gagaya doğru giderek okumak gerekir. Aslında okuma her zaman bu kadar basit değildir. Hiyeroglifler aşağıdan yukarıya ya da sırasıyla sağdan sola ve bir sonraki satırda da soldan sağa olarak okunabilir.

M.Ö. 2600-2500'lerde hiyeroglifin, el yazmalar üzerinde hızlı gösterim gerekleri için onunla bir arada kısaltılmış işlek bir biçimi olan “*Mısır Hiyeratik*” yazısı, M.Ö 7. yüzyıl ortalarında ise Mısır Hiyeratik yazısının bölgesel bir dalından çıkan, daha kısa ve günlük kullanımda onun yerini alan “*Mısır Demotik*” yazısı ortaya çıkmıştır. Yüz yıl içinde Mısır Hiyeroglifi çok sık kullanılmadı. Hiyeroglif, günümüzde gerçek anlamda kullanılmayan bir yazıdır.

2.2. Doğu ve Batı Kültüründe Yazı

Yazının İslam toplumlarında, yer edindiği konum ile Batı uygarlıklarındaki yeri çok farklıdır. Çünkü Batı’da genel olarak “yazı” salt yazı olarak ele alınmıştır. Doğu’nun gizemli kültüründe ise İslamiyet’in etkisi ile yazı bir resme, şekle ve biçime bürünerek

yazı bir bakıma, Avrupa ülkelerindeki resmin rolüne benzemektedir. Bu bağlamda İslam kültürlerinde yazı hem resimdir hem şekildir hem de biçimdir ve fikirdir denilebilir.

Yazının estetik değer içerecek biçimde kullanılması dünyada en çok Doğu toplumlarında kendine yer bulmuştur. Müslüman halklar Batı'daki resim gibi tasvir ve taklit etme yollarına girmediğinden dolayı yazı, din ile kaynaşmıştır. İslamiyet inanışına göre; Tanrı, suretlerden bir suret olmadığı gibi bütün şekil ve suretler de kendisinden doğar. Bu nedenle Tanrı'yı resim yolu ile anlatmak günah kabul edildiği için Tanrı'nın "yazı şeklinde" adını kullanmak uygun görülmüş. "Oku" emri ile başlayan okunacak olanı kaydetme çabası da yazının sanatsallaşmasında en etkili unsurlardan bir tanesi olmuştur. Zaman içerisinde güzel yazı yazmanın erdemini ve önemini vurgulayan hattatlar, yazıyı estetik olarak geliştirerek Hüsn-i Hat, tezhip, minyatür ve çini gibi sanatların gelişmesine yol açmıştır.

Hat sanatı, İslam'ın kitabı olan Kuran-ı Kerim'i yazılı haline getirmede en güçlü estetiği arayıp bulma çabasından doğmuştur (Aydın, 1993: 92-93). Arapça bir kelime olan 'hat', sözcükte ince, uzun doğru yol, birçok noktaların birbirine bitişerek sıralanmasından meydana gelen çizgi, çizgiye benzeyen şeyler ve yazı gibi anlamlara gelir (Alkanlı, 2011: 21). Sülüs, kufi, celil gibi birçok yazı çeşidi ile belli ölçüler ve kurallar çerçevesinde gerçekleştirilen bir sanattır. Hiç şüphesiz yazı temeli üzerine kurulmuş bir sanattır. Bu noktada estetik bir biçimde resme dönüşen yazı, temsil ettiği nesneyi yok etmektedir. Türk Hat sanatının temelleri ise İstanbul fethedildikten sonra, Fatih Sultan Mehmet döneminde atılmıştır. Fatih Sultan Mehmet, sanata özel ilgisi nedeniyle sarayda bir nakkaşhane kurdurtmuştur. Bu nedenle Türk hat sanatının temellerinin, Fatih dönemindeki gelişmelerden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Türklerin elinde bu yazı gelişerek kusursuz bir şekil almıştır. Öyle ki, Türklerin bu başarısı "*Kur'an Mekke'de indi, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı*" sözüyle tarihe kazınmıştır (Özcan, 2012: 75). Ancak yazı, sadece, din ve düşünceleri yaymakla sınırlı kalmayıp aynı zamanda süs olarak da kullanılmıştır. Elbiseler üzerine işlenmiş, mezar taşlarına kazınmış, çinilere resmedilmiştir.

20. yüzyılda mimari, sanat ve tasarım alanlarına yenilikler getiren, Bauhaus Okulu'nun hocalarından biri olan Paul Klee'nin resimlerinde hat sanatından etkilendiği görülür. Foucault (2008: 33) 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 (Foucault, 2008: 33). Klee'nin resimlerinde hat sanatında etkilenmiş olmasının nedeni hat sanatının biçim değişikliğine daha meyilli olan doğasından kaynaklanır. Paul Klee gibi Joan Miro'nun bazı çalışmalarında da hat sanatının etkileri görülmüştür (Resim 2.16).

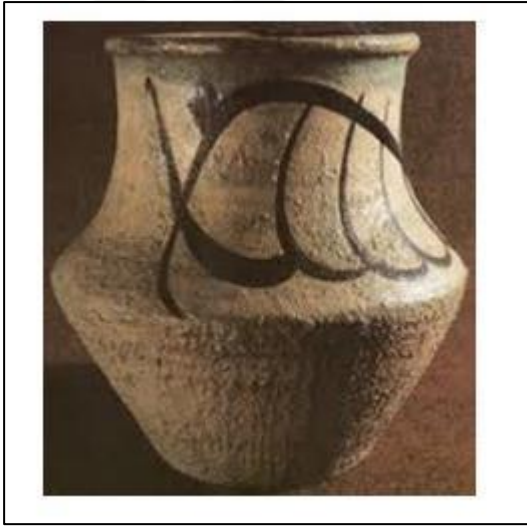


Resim 2.16. Paul Klee, Park bei Lu, New York, 1938

İslamiyet'i benimseyen toplumlarda sıklıkla kullanılan Minyatür sanatı ise, daha çok kitaplara girerken, resim yazılar, duvara asılan bir tablo haline dönüşmüştür. Bu hali resim yazıların Batı'daki bir yağlıboya tablo gibi temsil edilmesine neden olmuştur. Yazı sistemleri oluşturulurken insanın içerisinde var olan güzele ulaşma ve estetiğe uyum sağlama isteği zamanla harflerin yazımında da kendini göstermiştir. Estetik değerler içerecek biçimde harfleri güzel yazma isteğinin bir sonucu olarak “*kaligrafi*” (güzel yazı yazma sanatı) doğmuştur. Yunanca güzel anlamına gelen “*kallos*” ve yazı anlamına gelen “*graphia*” kelimelerinden türemiştir. Anlam olarak kaligrafi, “*güzel yazı*” diye algılansa da resimde, sanatçının kişiselliğinin çizgilere yansımış halini ifade etmektedir (Alkanlı, 2011). Kaligrafi, yazı temelli gelişiminde sanatçının estetik kaygılarla sorgulayarak yaptığı bir yorumdur denilebilir.

Kaligrafi, Çin kültüründe erken dönemlerinden itibaren, dekoratif bir sanat olarak değil en yüksek mertebede görülen görsel sanat formlarından biri olarak değerlendirilmiş, kendini ifade etme aracı olarak şiirle bir tutulmuş, hatta resim ve

heykelden daha üstün görülmüştür. Kaligrafinin Çin’de bu kadar seçkin bir yeri olmasının en büyük sebeplerinden biri geleneksel Çin’de okuma ve yazmaya çok saygın bir yer veriliyor olmasıdır. Ayrıca Çin yazısının doğal yapısının bu sanat için çok uygun olması da büyük etkenlerden biridir. M.Ö. 2000 yılın başlarında gelişmeye başladığı, büyük bir değişime uğramadığı saptanan ve oldukça stilize edilmiş Çin yazısı diğer Uzakdoğu toplumlarını da etkilemiştir. Etkileşim sonucu Çin yazı sistemi ayrı bir Japon yazı sisteminin doğmasına yol açmıştır (Gaur, 2001:10-11). Çin ve Japon yazısı plastik bir değere sahiptir. Bu yazı sisteminde her yazılı kelime anlattığı nesnenin resmi olmaktadır. Bir ölçüde bu simgeler ileri düzeyde stilizasyon örnekleridir (Resim 2.17).



Resim 2.17. İsmail Hakkı Oygur, seramik çalışması

Kaligrafi, Doğuda olduğu gibi dünyanın birçok kültüründe bir sanat formu olarak değer görmüştür. Yazılı belgelerde, iki boyutlu yüzey tasarımlarında, geleneksel sanatlara ait tasarım ögesi olarak üç boyutlu formlarda hem batı hem de doğu kültüründe günümüze dek kullanılmıştır. Kaligrafinin dünyanın değişik yerlerinde değişik şekillerde olmasının en büyük nedeni din, dil ve kültürler arası farktan kaynaklanmaktadır. Taşıdığı estetik, tarihsel değer ve belge niteliği ile kabul gören bu eserlerin, çok çeşitli malzemelerle uygulanarak günümüz sanatçılarına ilham kaynağı olduğu ve farklı şekillerde yorumlandığı görülmektedir. Batı sanatı ise daha çok insan ve figürle uğraşmasına rağmen Amerikan soyut dışavurumculukta Hareket Resmi (Action Painting) akımının öncüsü olan Jackson Pollock’un bedenini ve beden hareketini dâhil ettiği resimlerinde Uzakdoğu’dan ve kaligrafi sanatından izler görülür.

Sanatçının kendisi bu durumu 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.” (Antmen, 2008: 155). Sanatçının bu yorumu kullandığı beden dilinin, metin haline evrildiği ancak, yazının mutlak yazı temsiliyetinden farklı olarak kaligrafik izleri temsil ettiği düşüncesi savını destekler.

Kaligrafi yani yazının görsel temsile dönüşmesi söz konusu olduğunda ilk akla gelen Doğu kültürü olsa da Batıda metinler ile görsellik birlikteliği Hristiyanlık öncesinden başlamıştır. Söz konusu olan bu beraberlik görsel şiirlerde görülmüştür (Resim 2.18).



Resim 2.18. Rodos, Simmias, Kanat, Yumurta ve Balta, yaklaşık M.Ö 350

Şiirlerde metinler yazılırken belirli bir şekil meydana getirilmektedir. Batı dünyasında yazıyı ve görselliği bir araya getiren bir şiir türü olan “görsel şiirin” ilk örnekleri arasında yer alan ve yaklaşık M.Ö. 350 yıllarına ait Rodos’un Simmias adlı şiiridir. Görsel 2.18’de görülen Yunan görsel şiirinde “balta, kanat ve yumurta” şekli yazılar aracılığıyla verilmiştir.

Batı toplumlarında tam olarak ne yazı ne de resim denilebilen ikonalar görülmüştür. İkonalarda resmedilen bilgiler, yoruma kapalı ve orjinal metine sadık kalınarak oluşturulmuştur. Bunlar bir anlamda kilisenin ve şehrin din anlayışı ile sosyal yönetimi yansıtan ifade araçlarıdır. Aynı zamanda kutsal ve hükümdar olana olan inancı da koruduğu düşünülmektedir. Nitekim kutsal ve saygı duyulan görüntüler, inançlı kişiler yetiştirmek için o dönemlerde gerekli olduğuna inanılırdı. Çünkü Ortaçağ’da Hristiyan toplumu için katedrallerin renkli vitrayları, freskolar, ahşap oymalar ve tüm görsel anlatım, okuma yazması olmayanların bir anlamda kitaplığı gibidiydi. 6. yüzyılda yaşamış olan Papa Gregorius Magnus’un yönergesine göre; “Nasıl ki, yazı okuma

bilenin işine yarıyor, resim de ne okumasını ne yazmasını bilen işine yarar” (Gombrich, 1984: 95) diye buyurmuştur (Resim 2.19).



Resim 2.19. Ayasofya Cami, Zoe ikonası, 11. Yüzyıl

14. yüzyıla gelindiğinde artık sanatçılar kutsal öyküleri görselleştirmeyi bırakarak ilgilerini doğaya yöneltmeye başlamışlardır. Bunun sonucunda İtalya’da başlayan ve Avrupa’ya yayılan Rönesans döneminde yazının bir sanat nesnesinde ilk görünümü Hollandalı ressam Jan Van Eyck’ın 1434 yılında yaptığı “*Arnolfini’nin Evlenmesi*” adlı yağlıboya tablosunda görülmüştür. Bu tablo ve yazının bir sanat nesnesinde görünür kılındığı örnek çalışmalar tezin ilerleyen başlıklıklarında ayrıntılı olarak incelenmiştir. 15. yüzyıla gelindiğinde ise Batı’da matbanın yaygınlaşması ve yazının yeni teknolojiye uygun olacak şekilde harflerin düzenlenmesi sonucu, farklı yazı karakterleri ortaya çıkmıştır.

2.3. Yazının Yaygınlaşması ve Tipografinin Gelişimi

İlk çağlarda mağara duvarlarındaki resimlerden ibaret olan yazının daha sonra kil tabletler üzerinde devam eden serüveni zaman içerisinde iletişimin temellerini oluşturan harflere, rakamlara ve sembollere dönüşmüştür. İletişim için oldukça önemli olan işaretler onun görsel özelliklerini simgeleyen tipografiyi oluşturmuştur. Tipografinin izleri ilk zamanlarda Antikçağda mühür ve paraların üzerindeki kazımalarda görülmektedir. Ancak bu baskılar birkaç harf ya da sembolle sınırlı kalmıştır. İlk kez tam bir metinden oluşan baskı “*Faistos Diski*” üzerinde görülmüştür. Disk, M.Ö. 1850-1600 yılları arasında Girit adasındaki bir kil tablet üzerine yazılmıştır. Kral Minos döneminde yazılan bu diskte aynı karakterler tekrarlanarak

metnin oluşturulduğu tahmin edilmektedir. Ayrıca bu diskin bir günlük veya katalog olduğuna inanılmaktadır. Karakterlerin aralarındaki boşlukların bilinçli bir düzene göre olması tipografik bulgu olarak değerlendirilebilir. Ancak gerçek anlamda tipografiden söz edebilmek için değişken harfler ile baskı yapılması gerekmektedir. Bu harfler yayılıp her tarafta kullanılmaya başlamışken Avrupa kültürü üzerinde çok önemli etkileri olacak bir olay gerçekleşmiş ve değişebilen harflerle baskı yöntemi geliştirilerek tipografinin temelleri atılmıştır (Jean, 2010: 92). Yazının bir tasarım ürünü olarak görülmesi ise Rönesans dönemindedir. 14-15. yüzyıllarda İtalya’da başlayan kültürel yenilikçiliğin devamında her alanda olduğu gibi okunurluğu zor olan yazı “*hümanistik yazı*” gibi anlamlı bir isim almıştır.

Tipografi Yunanca “*typos*” (yazım) sözcüklerinden türemiştir. Tipografi kelimesinin kaynağına bakıldığında “*type*” ve “*graphy*” kelimelerinden türetilmiştir. “*Type*” metalden kesilmiş veya dökülmüş, yüksek baskı amaçlı harfleri tanımlarken “*graph*” ise orijinali Latince’den gelen çizge, çizim gibi anlamları içermektedir (Sarıkavak, 2003: 6). Bir başka ifadeyle tipografi; “harflerin yan yana gelmesi ile oluşturulmuş kelimelerden, harflerin sayfa üzerindeki görünümü ile oluşturulmuş mesajlara kadar, bir dizi görsel araç yoluyla etkili biçimde iletişim kurmaya denmektedir” (Ambrose, 2012).

Metal harflerle dizgi ve baskı ilk kez Kore’de gerçekleştirilmiştir. Fakat 1450 yılında Johannes Gutenberg isimli bir Almanın metal yazıları kurşun alaşımlar kullanarak oluşturması ve kurşun alaşımlardan blok kalıplar elde etmeyi denemesi baskı sistemlerinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu gelişme Çinliler’ in 19. yüzyıldan itibaren uyguladıkları birim harfler kullanarak yaptıkları baskı sisteminden sonra gelen en önemli tarihi gelişmedir (Uçar, 2004: 99). Gutenberg’in hareket ettirebilen kalıp harfleri daha sonra yazı karakterlerinin tekrar kullanılabilmesiyle zaman ve maliyet tasarrufu sağlayarak bu gelişmeyi ilerletmiştir (Ambrose, 2012).

Tipografinin kronolojik tarihi incelendiğinde Çinliler’in elle dizilen harfleri 11. yüzyıldan beri kullandığı ve baskı makinesine yüzyıllardan beri tanıdıkları sonucuna varılmıştır. Ancak Gutenberg bu baskıyı mekanikleştiren ilk kişi olmuştur (Jean, 2010: 94-95). Böylece Tipografi Philip Meggs’in “*Typ and Image*” isimli kitabında “Gutenberg’in geliştirdiği metal harfler kullanılarak yapılan baskı tekniği” (Meggs, 1989: 179) olarak tanımlanmış ve literatüre de bu şekilde geçmiştir.

16. yüzyıl itibari ile yazma ve okuma oranının artmasıyla birlikte matbaacılık önemli bir meslek haline dönüşmüştür. Kitap basımının çoğalması ile birlikte kitap tasarımı ve tipografik tasarım alanında gelişmeler görülmüştür. Kitap basımın çoğalmasının en büyük sebeplerinden bir tanesi pahalı parşömen kağıtlarının yerini Çin'den ithal edilen ucuz kağıdın almasıdır. Böylelikle yazı gelişerek yaygınlaşmıştır. Öte yandan tipografi ile ilgili ortaya çıkan büyük gelişmelerin İtalya'dan tüm dünyaya yayıldığı görülmüştür. 19. yüzyılda teknolojiye ilerlemeler sonucunda baskı ve tipografi dünyası bu yeniliklerden büyük bir pay almıştır. Bundan dolayı tipografide yenilikçi düşüncelerin temeli 19. yüzyıl sonlarında atılmıştır. Sanatçıların 19. yüzyıl estetik değerleriyle uyuşmayan, asimetrik düzenlemelerinin yer aldığı kitap tasarımlarını modern tipografinin ilk örnekleri arasında sayılabilir. Becer (Akt. Becer, 2010: 25-28) bu yenilikçi atılımlarla ilgili kitabında aşağıdaki alıntıya yer vermiştir;

Révolution Typographique (Tipografik Devrim) adlı kitabında Fransız şair ve eleştirmen Stéphane Mallarmé'yi (1842-1898) tipografide modernist yaklaşımların öncüsü olarak göstermiştir. Fakat bu çalışmanın girişinde şu cümle göze çarpmaktadır: 1987 Mayıs'ında Londra'daki Cosmopolis dergisinde yayınlanan garip bir şiir, tarihsel olarak modern kitap kavramını ortaya atan ilk örnektir. Buna karşın bu sanatçılar tipografiyi harf, sözcük ve tipografik malzemeleri bir resim yapıyor gibi ele almış; böylelikle okunabilirlikten çok hayal gücü ve sezgiyle kavranabilen imgeler üretmişler ve böylece tipografide yeni açılım ve deneylere de zemin hazırlamışlardır.

19. yüzyıl sonlarında taş baskı tekniğinin gelişimi ile birlikte, sanatsal ve ticari amaçlarla hazırlanan afişler grafik sanatının özellikle şehirlerde gelişmesine neden olmuştur. Böylelikle afiş, yazılı dilin görsel formunun yenilikçi bir tavırla değişime uğratıldığı önemli bir araç haline dönüşmüştür. Tipografi özellikle 20. yüzyıl ve sonrasında işlevsel özelliğini öne çıkartacak gelişmelere maruz kalmıştır. 20.yüzyılın başlarında İtalya, Rusya, Almanya ve Hollanda'da ortaya çıkan sanatsal ve politik görüşleri birbirleriyle çelişen hatta karşıt yapıda olan Fütürizm, Dadacılık, De stijl, Bauhaus, Süprematizm ve Konsrüktivizm gibi akım ve okullar ile birtakım bağımsız sanatçı ve tasarımcılar gerek kuram, gerekse uygulama alanında hayata geçirdikleri çalışmalarla günümüz tipografik tasarımının biçimlenmesine önemli katkıyı yapmıştır (Becer, 2010). Yine aynı dönemde grafik tasarım alanında ortaya çıkan yaratıcı yeniliklerin çoğu, modern sanat hareketlerinin bir uzantısı olarak meydana gelmekle beraber bu hareketlerden ve Bauhaus'tan bağımsız olarak çalışan birçok tasarımcı da “Yeni Tipografi” adı altında önemli gelişmeler ortaya koymuşlardır (Bektaş, 1992:

85). Bu yapıyı ilk sorgulayanlar 1910’ larda Fütürist şairler olmuştur. Böylelikle 20. yüzyılın modern sanat akımlarının yenilikçi düşüncelerinin basılı sayfa üzerinde uygulaması ve tipografi kullanımına ilişkin birçok seçenek sunulmuştur. Yeni tipografi hareketi, mekanik bir süreç olmaktan çıkardığı tipografiye sanatsal bir kalite kazandırmıştır (Resim 2.20).



Resim 2.20. Frederick Goudy, Goudy Old Style yazı karakterinin günümüze uyarlanan örneği

Tipografiyi görsel bir eleman olarak kullanan diğer sanatçılar ise Dadaistlerdir. Dadaist sanatçılar, bütün gelenekleri yıkarak tipografik öğeleri sözcük anlamlarından bağımsız estetik yönüne ve kullanıldığı form üzerinde kompozisyonel değerlerine göre bireysel bir ifade tarzı olarak kullanmışlardır. Dahası bu akım ikliminde şekillenen çalışmalardaki amaç; kompozisyonlarda değişken boyutlar içinde kullanılan harflerin sese dayalı imgeler oluşturmasıydı (Becer, 2010: 89). Yazı, gelenekselin dışında bir kullanım yöntemiyle Dadaist sanatçıların çalışmalarında tıpkı resimdeki bir imge gibi algılanmaktaydı.

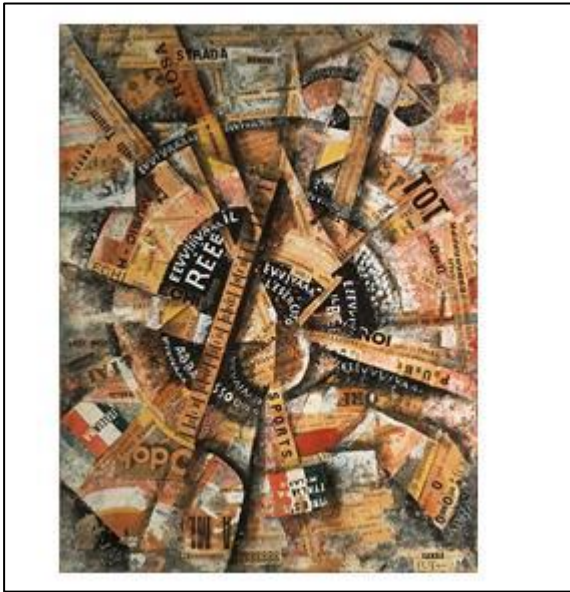
Özpınar’a göre: “Dadaist tipografi bir gereklilik, bir karşı duruştur. Farklı karakter biçimleri ve çizgi boyutları kullanılır, yüzeyler ve dekoratif noktalamalar ile gravür gibi teknikler kullanılır. Bu tercihlerin nedeninin, bir karşı duruş oluşturma yanı sıra, sözcüklerle iletilmek istenen anlamı güçlendirmek olduğu söylenebilir” (2009: 51-52). Dadacı tipografi, dergiler aracılığı ile hızla yayılmıştır. Resim 2.21’deki örnekte “*Merz 11*” dergisinin kapağında geleneksel tipografik tasarımlara aykırı biçimde tipografik düzenlemeler yer almıştır. Kapakta grid oluşturan kalın çizgiler üzerindeki yazı ve yazı bloklarının başka çizgi ya da satırlarla kesilmesi yenilikçi bir

ifade yöntemi olarak kabul edilmiştir. Dönemin sanatçıları yaptıkları çalışmalar ile birbirlerini etkilemiş ve sık sık bir araya gelerek sergiler açmanın yanısıra birlikte yayınlarda çıkarmışlardır (Resim 2.21).



Resim 2.21. Kurt Shiwitters, Merz 11, Typoreklame, 1924

Dadaist sanatçıların yanısıra birçok modern sanatçıda farklı tekniklerle yenilikçi kabul edilebilecek tipografik deneyler yapmış; Paul Klee, Stuart Davis, Pablo Picasso ve Georges Braque, Carlo Carra gibi sanatçılar gerek kaligrafi, gerekse de kolaj olarak yazılı dil formlarını tablolarında kullanmıştır (Resim 2.22).



Resim 2.22. Carlo Carra, Kolaj kompozisyon, 1914

Tipografi önceleri belirli bir baskı ve dizgi tekniğini açıklamakta kullanılırken bu terimin kapsamı günümüzde oldukça değişmiş ve genişlemiştir. Geçirdiği süreç içerisinde farklı tanımlarla ifade edilen tipografi, günümüzde harflerin ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlemesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili anlayışı olarak tanımlanabilir (Sarıkavak, 2006: 10). Bu nedenle tipografi ayrı ayrı ya da bir arada olmak üzere dizgici, tipograf, grafik tasarımcı sanat yönetmeni ve teknisyenlerin etkinlik alanı içerisine girmektedir. Bunların yanı sıra el yazıları, kaligrafler duvarla yazılan grafitiler, mimarideki yazı uygulamaları veya kullanım eşyalarına yazılan yazılar, afiş, reklamcılık, sinema veya televizyondaki hareketli yazılar gibi birçok farklı alanda harf kullanılarak yapılan bütün uygulamalarda tipografi kapsamında ele alınabilir. Dijital teknolojinin yaygınlık kazanmasından önce özel bir uzmanlık alanı olarak kabul edilen tipografi günümüzde kişisel bilgisayarlarla çalışan herkesin kullanımına açık hale gelmiştir.

Özetlemek gerekirse yazılı iletişimin yapı taşı olan tipografi hayatımızda önemli bir yere sahiptir. Yazı ve tipografi artık her yerde ve birçok disiplin pratiğinde karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki dilin yazılı formundaki bu görsel yapı; dilbilim, şiir, güzel sanatlar gibi pek çok alanda dikkat çekici biçimde öne çıkmaya başlamıştır. Günümüzde kitle iletişim araçlarının ve reklam endüstrisinin hızla gelişme göstermesiyle birlikte tipografi artık bir metin yazısı olmaktan çok, bir tasarım unsuru olarak düşünülmekte ve günümüz sanatında sıklıkla kendine yer edinmektedir.

2.4. 20.Yüzyıl ve Sonrası Sanatta Yazı Okumaları

20. Yüzyıl Sanatı değişen dünyada yeni konulara farklı ifade biçimleri arayan sanatçıların arayışları sonucunda Kübizm'den Dadaizme, Gerçeküstücülükten Fluxus'a, kadar pek çok akımı başlatırken bir çoğuda beraberinde kapanmıştır. Ancak bu hareketlerin biri bitip diğeri başlamamıştır. Çoğunlukla iç içe girebilir, birbirini etkileyebilir veya birbirine karşı olarak çıkabildiği gibi devamda etmiştir. Bunun tam cevabı için söz konusu akımların gelişim sürecine bakmak gerekir.

20. yüzyılın başlarında, sanatta geleneksel olanı sorgulamak amacıyla eş zamanlı olarak farklı akımlar ortaya çıkmıştır. Yazı, Batı sanatında, 20.yüzyılla birlikte ortaya çıkan bu eş zamanlı sanatsal hareketlerin bir parçası olarak sanat yapıtı içerisinde yer almaya başlamıştır. Nitekim 19. yüzyıl boyunca baş gösteren olaylar sonucunda

yazının görsel anlatıma daha sık dâhil olmaya başladığını söylemek yanlış olmaz. Özellikle Birinci Dünya savaşının sona ermesi ile ekonomik ve toplumsal değişimler söz konusu dönemin sanatçıları yeni formlara, biçimlere ve farklı anlatım dillerine başvurmaya yönlendirmiştir.

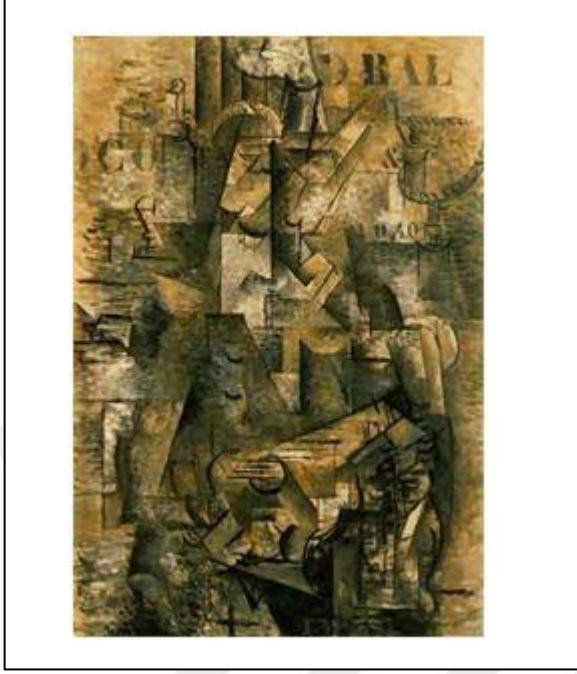
Dolayısı ile sanatçılar sorgulama ve analiz etmeye sıklıkla başvurmuşlardır. Bu sanatçılar harfleri ve yazılı dil formlarını gerek kaligrafik ve tipografik bir ifadeyle gerekse de kolaj tekniğiyle çalışmalarına dahil etmişlerdir (Dikbaş, 2011: 75).

Sanat tarihinde deneysel çalışmaların yanı sıra geleneksel tuval yüzeyinde yazının hazır bir nesne olarak eklendiği ilk örnekler, 1910'larda başlayan *Kübizmde* görülür. Kübizm, Pablo Picasso ve George Braque tarafından temellendirilmiş olup Juan Gris, Robert Delaunay, Jean Metzinger, Fernand Leger gibi birçok sanatçının da yer aldığı bir akım olmuştur. Kübist sanatçılar yeni yüzyıla ait olan bir sanata, modern sanata ulaşmayı kendilerine amaç edinmişlerdir.

Kübizmde hem teknik olarak hem de malzeme kullanımında yenilikten bahsedilebilir. Sanatçılar yazılı ve basılı malzemeler, gazeteler, afişler kullanarak kolaj tekniği ile resimlerini üçüncü boyuta taşımayı hedeflemişlerdir. Basılı harflerin, gazetelerin ve afişlerin kullanmasının sebebi; biçimsel sorunların yanı sıra dönemin siyasi ve kültürel gelişimi ile yakından ilgili olmalarından dolayı sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmiştir. Çalışmalarda yer alan gazete parçaları ve gündelik hayattan çeşitli objelerinin kullanımının bir anlamda tipografik öğelerin önünü açtığı, hem sosyal bir işaret olarak hem de yazınsal öğeler taşıyan yüklenmesi açısından pentürde kurduğu bağlam açısından önemlidir. Dil ve görsel yapıyı sorgulayıp, harf ve sözcükleri kullanarak yenilikçi ve okunabilirliğin geri plana itildiği, farklı imgeler üretmişlerdir.

Dönemin en önemli temsilcilerinden önce Picasso, onun ardından da Braque'ın resimlerinde farklı yazılı malzemelerle beraber şablon harfleri çalışmalarında kullandıkları bilinir. Bu dönem 1912-1914 yılları arasında tarihlenen "*Sentetik Kübizm*" denilen periyoda denk gelir. Böylelikle yazılı malzeme tuval üzerinde ilk kez görünür olmuştur (Aksoy, 2014: 43). Farklı nesnelerin temsili olan bu harflerin kendileri de birer nesneye dönüşürler. George Braque, 1911 yılında "*Le Portugais/Portugese*" (Resim 2.23) isimli çalışmasında ilk defa hem harfleri hem de sayıları şablon yazı ile kullanmıştır. Daha önce "Ölü Doğa" tablolarında da harfleri kullandığı bilinmesine rağmen bunlar kompozisyonun içinde bir bütün gibi algılandığı

için harfleri resimden ayırtırmak zordur. Yani yazılar resmin bir parçası gibi görünmektedir (Resim 2.23).

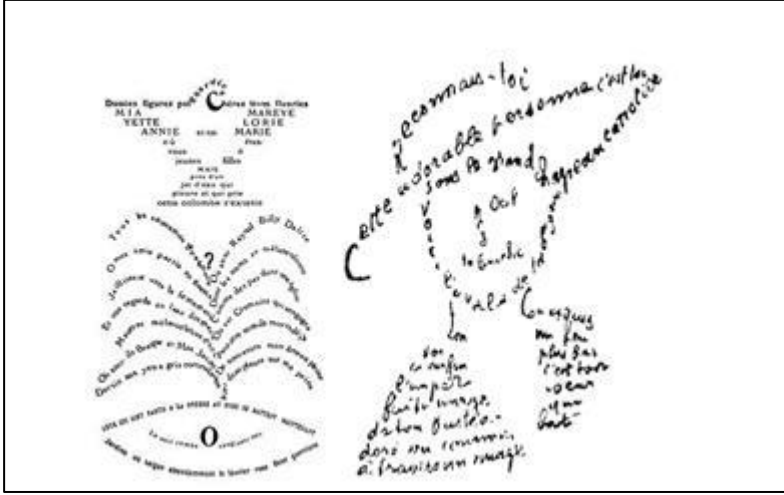


Resim 2.23. George Braque, Le Portugais (The Emigrant), oil on canvas, 116,7 x 81,5 cm, Kunstmuseum Bale, 1911- 1912

Birbirlerinden ve dönem akımlardan etkilenen sanatçılar yıllar geçtikçe amaçlarına hizmet eden yöntemlerde yazıyı farklı metotlarda ve ifade biçimlerinde kullanmışlardır. Bunlardan bir tanesi endüstri ile makineleşmenin ilerlemesi ve teknolojinin sürat kazanmasının devamında doğan sanat eğilimlerinden biri olan *Fütürizmdir*. İtalyan şairi Filippo Tommaso Marinetti'nin öncülüğünü yaptığı ve bir yazın devinimi olarak giriş gösteren bu akım zamanla görsel sanatlar alanında da etkisini göstermeye başlamıştır. Fütürizm ile sanatçılar hareket ve hızı eş zamanlılık ya da iki boyutluluk olarak adlandırarak sadece biçimsel değişiklikler üzerinde değil aynı zamanda yazının biçim ve formu üzerine de çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalarda yazının biçimselliği üzerinden tasvir ettikleri nesnelerin görüntülerine bürünen yazı sayfa üzerinde hareket eder gibi görünmüştür. Geleneksel bir üslup ve bir düzen etrafında şekillenen sayfa düzeni yerine ışıık gibi parıldayan, sıçramalar yaparak savrulan görülmemiş yeni bir tarz oluşturmuşlardır. Nihayetinden zaten bu da Fütürist Manifesto'nun ileri sürdüğü görüş ilede tutatlılık göstermektedir. Fütüristler metinlerine veya şiirlerine hareket duygusu kazandırabilmek için, geleneksele karşı

durmuşlardır. Harfleri, sözcükleri değişik malzemeler ve çeşitli reproduksiyon teknikleri ile sayfalara yapıştırmışlardır. Akımın öncülerine göre sayfa yapısındaki içerik görsel formlar oluşturulurken düşünülmelidir. Bu sebeple noktalama işaretleri kaldırılmalı, dağılan dil yapısı ise açıklanabilen bir tipografi ile yapılanmalıdır.

Tasarımda bazen beyaz boşluk kompozisyonu ifade etmesine rağmen yazıların farklı betimlenmesi duyguyu anlamlandırmaya yardımcı olabilir (Becer, 2007: 69). Akımın öncülüğünü yapan Filippo Tommaso Marinetti, harflerden ve kelimelerden yararlanarak basılı sayfayı hem bir resim düzlemi hem de grafik alan olarak kullanmıştır. Çalışmalarında imge ve dil birbirlerine karışmış, dilin simgesel yapısı bozulunca da ortaya grafiksel ve mekanik bir görünüm çıkmıştır. Yazılarında özgür sözcükler ve fütürist duyarlılıktan bahsederken geleneksel sayfa yapısını yıkarak sözcükleri konuları betimleyecek nesne ve eylemler ile birleştirmenin yanı sıra plastik unsurların ve yazı karakterlerinin bold, italik farklı açılı ve yönlerden sunumunu kullanmıştır. Marinetti'nin konu kapsamındaki örnek çalışmalarından biri 1914 yılında tasarladığı "*Zang Tumb Tumb*" isimli özgür kelimelerin kullanıldığı kitap çalışmasıdır (Resim 2.24). Marinetti, harf ve sözcükleri birbiri içinde ve üst üste kullanarak farklı tasarımlar üretmiştir. Bu yeni tasarım 1912 Balkan Savaşı sırasında Adrianople olarak bilinen Türkiye'de bir şehir olan Edirne'nin kuşatmasının dinamik ifadesini yansıtmıştır. Balkan savaşını konu aldığı kitabın başlığı mekanize savaş, topçu ateşi, bomba ve patlama sesleri ve yaşanan korkuları ortaya koyarken, Marinetti tıpkı bir muhabir gibi savaşı rapor etmiştir.



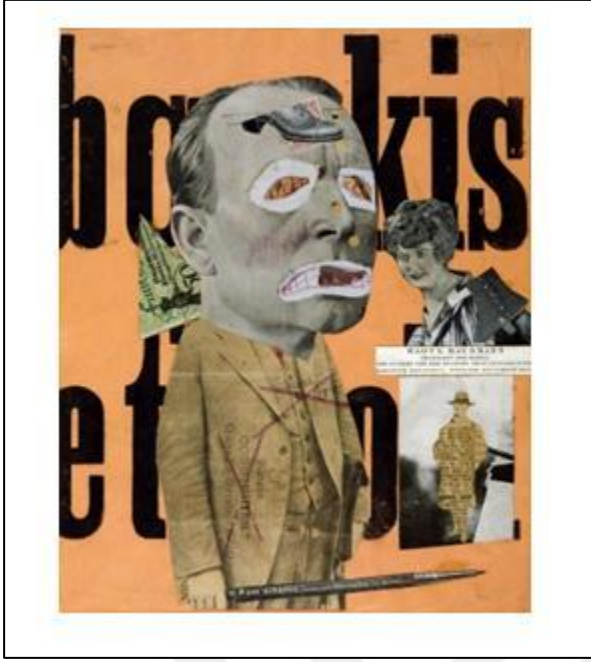
Resim 2.26. Guillaume Apollinaire, Calligrammes adlı şiir kitabından bazı sayfalar

Becer'e göre: "Bir yazar, yazdığı şeyi gerçeklik boyutuna da taşıyabilmelidir. Yazarın düşünceleri size kulak yoluyla değil, göz yoluyla ulaşır. Bu nedenle bir yazarın düşüncelerini iletmede ses ve jestleri kullanmasına benzer beri biçimde tipografik formlar da aynı iletiyi görsel (optik) yoluyla aktarabilmelidir" (2010, 135-136). Geleneksel anlayışta kelimeler sadece depolama veya bilgilendirme görevi olarak algılanırken Fütüristler yazıya yaklaşımlarıyla devrim gerçekleştirmişlerdir.

Fütüristler ile birlikte özgürleşen basılı yayınlar ve modern tipografi anlayışı Dadaizm hareketini de etkilemiştir. Metin ve imgeyi görsel olarak güç olan tipografik kompozisyonlara kaynaştırma girişimi, Fütürizmde olduğu gibi Dadaizm için de tipografik dinamiklerin esin kaynaklarından biri olmuştur. Dadaist sanatçılar, Fütüristlerin harflerle yaptıkları görsel formları daha da zenginleştirmiştir. Temelinde siyasi içerikli bir başkaldırı olarak başlayan, ancak sanatsal yöntemlerle ifade bulduğu için zamanla bir sanat akımına dönüşmüş olan Dadaizm, yazınsal dili görsel dil ile beraber kullanarak kolajlar ve fotomontajlar yolu ile bambaşka bir ifade biçimi kullanmayı başarmıştır. Aynı dönemlerde seri üretim, kopyalama ve çoğaltma gibi tekniklerden oldukça etkilenmiş olan Dadaizm hareketi gelişen fotoğraf, gravür, ahşap baskı ve litografi gibi teknikler sayesinde resim ve tipografinin yakınlaşmasını sağlamıştır. Hugo Ball, Tristan Tzara, Raoul Hausmann ve Francis Picabia Kurt Schwitters Dadaist akımın önemli sanatçılarıdır.

Dadaizm hareketinde yazı bir karşı duruştur. Akımın ideolojisi düşünüldüğünde yazının bir propaganda aracı olmasından yola çıkılarak tipografinin akım içerisinde

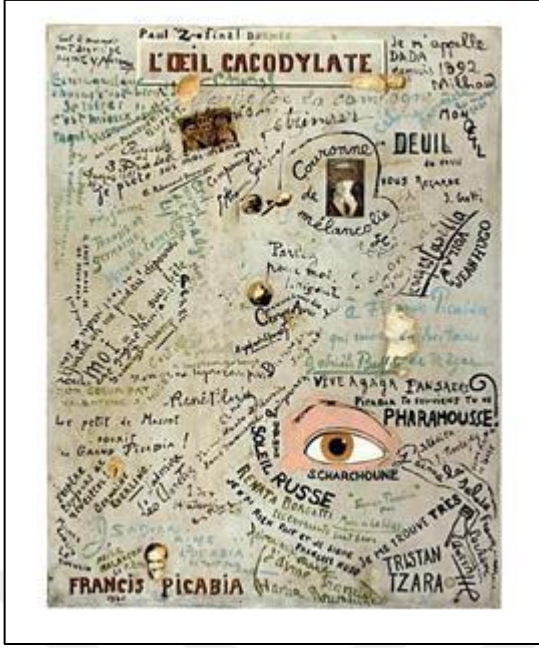
yerini güçlendirerek yaygınlaştığını söylemek mümkündür. O dönemlerde sayıları giderek artan dergilerde Dadaist sanatçıların, düşüncelerinin hızla yayılmasında katkısı olmuştur. Sanat ve yazı, toplumu yeniden biçimlendirmede önemli bir iletişim dili ve görsel iletişim alanında güçlü bir propaganda aracıdır. Akım sanatçıları yazının ve dilin içerdiği tüm teknikleri kullanarak yeni sanat biçimleri yaratarak bunu halkı bilinçlendirmek için görsel bir silah olarak kullanmışlardır. O dönemlerde gelişen fotoğraf ile baskı teknikleri sayesinde fotoğraf ve resimsel unsurlar bir araya getirilip siyasal açıdan kullanılmıştır. Berlin Dada'sının kurucularından olduğu bilinen Raoul Hausmann'ın Resim 2.27'de görülen "*Sanat Eleştirmeni*" adlı çalışması "düşüncenin yazılı kolaj parçalarıyla desteklenmesiyle yeni bir estetik anlayış ile birlikte izleyiciye sunulmuştur" (Sayan ve Deliduman, 2020). Dada için sanat, iletişimin değil direnişin aracıdır. Bu direnişin bir parçası olan yazı yüzyıllar sonra Batı Sanatı içinde ve formun üretiminde yeniden çok önemli bir eleman haline gelmiştir. Bu sözel ve görsel parçaların kullanımı çok hızlı bir şekilde artmış ve daha sonra gelecek olan sanat hareketlerine öncülük etmişlerdir. Hausmann'ının 1923-1924 yılları arasında ürettiği bir diğer çalışması *ABCD* (Otoportre), fotomontaj çalışmasıdır. Kübizm pratiğindeki karışık malzeme estetiğinin bir devamı gibidir. Kullanılan her parça bütünden bağımsız gibi görünmesine rağmen bunların bir araya gelmesiyle farklı ve yeni anlamlar açığa çıkarmaktadır. Sanatçı, harfleri resim yapar gibi kullanarak yazının okunabilir özelliğinden çok hayal gücüyle şekillenen imgeler üretmiştir (Resim 2.27).



Resim 2.27. Raoul Hausmann, Sanat Eleştirmeni (The Art Critic), Fotokolaj, 32 x 23.5 cm., 1919

Geleneksel sanat kurallarının belirlediği ölçüleri tamamen yok sayan Kübist hareketin, kolaj tekniğini geliştiren yaklaşımı ile tanınan Dadaist sanatçı Francis Picabia'nın *L'Oeil Cacodylate* (Resim 2.28) adlı eseri konu kapsamındaki öncü işlerden bir tanesidir. Picabia 1921' de bir göz ameliyatı geçirmiştir. Nekahet döneminde tuvalin altına büyük bir göz resmi çizdi ve esere *Kakodilik Göz* ismini vermiştir. İsminin anlamından yola çıkılan çalışmanın bir geçmiş olsun kartı olmasını uman sanatçı onu ziyaret eden elli altı arkadaşı tarafından imzalanmıştır. "Rus güneşi, Salata seviyorum, Kruvasanlar çok güzel gibi anlamsız yazılar yazarak yaptıkları fotomontajlar ve karikatüre benzeyen şekillerle yapıta katkıda bulunmuşlardır (Hodge, 2016: 109). Karışık teknikle yapılmış olan çalışma yazının imgenin bir adım önüne geçip öncü unsur olmasının bilinen bir örneğidir. Yapıt bu anlamda bir düşünce zemini oluşturması açısından politik eleştirileri, kişileri ve olayları sorgulamayı etkili bir biçimde başarmıştır.

Yapıt geniş bir yüzey üzerine karalama yazılar gibi görünse bile Picabia üretim sürecindeki davranışlar üzerine radikal ve yeni sorular ortaya koyarken küçümseyici bir şekilde geleneksel sanatla dalga geçmiştir (Resim 2.28).



Resim 2.28. Francis Picabia, L'Oeil Cacodylate (Kakodilik göz), 1921

Hazır nesnenin kullanılmaya başlandığı aynı dönemlerde yazı Marcel Duchamp'ın "Çeşme" (Fountain), adlı çalışmasında bir imza olarak 20. yüzyılın en tartışmalı ve en etkili üretimlerinden biri olmuştur. "R. MUTT" imzası gerçekte Duchamp'a ait değildir. Çalışmayı R. Mutt olarak imzalarken Duchamp'ın zihninde neler olduğunu anlamamış olmamıza rağmen "R" ve "M", harflerinin "readymade" (hazır nesne) kelimesinin ilk harfleri olması dikkat çekmektedir.. Bu çalışmayla sanatçı yapıt ile yazı ilişkisinde nesneye ile ilgili bir düşünceye gönderme yapmayı amaçlarken, "R. MUTT" yazısı, nesne ile yazı birlikteliğine gönderme yapar gibidir. Çoğunlukla heykelde arka planda olan imzanın böyle bir ifade biçimiyle vukubulması sanatçının ne kadar görünür ya da ne kadar arka planda olması gerektiğine ilişkin ön yargıları ve seyirciyle yapıt ve sanatçı arasındaki mesafeyi tartışmaya açmaktadır.

Konstrüktivist, Sürrealist ve Dadaist akımının içinde yer alıp grafik, heykel, resim, tasarım, şiir ve tipografi gibi birçok alanda daha önce hiç denenmemiş olanı üreten Kurt Schwitters, tarihe adını "kolaj sanatçısı" olarak yazdırmıştır. Schwitters Dada'nın avangart düşünce biçiminin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Pop Sanatçılara öncülük etmesinin yanında tuval yüzeyine her türlü nesneyi aplat eden Schwitters 1920'lerde üzerinde yazının yer aldığı her şeyi tuval yüzeyine yapıştırması ile yazının, ister istemez resme dâhil edilebileceği fikrini getirmiştir. Bu sayede resmin kendisi yazı yazının kendisi resim olmaya başlamıştır. Kübistler kullandıkları

metinlerin içeriğine ilgi duymazlardı. Kurt Schwitters bunun tam aksine değişik türde anlamsız birçok şiir yazıyordu. Schwitters'ın basılı medyada, yazılı ve görsel alanda çığır açan çalışmalarından biri olan Merz Dergisi 11. Sayısında yaptığı “Typoreklame” çalışması, sanatçının tipografinin yaratıcı olanakları konusundaki farkındalığını ve grafik tasarımının sınırlarını zorlamıştır. Özpınar'a göre: “Dadaist tipografi bir gereklilik, bir karşı duruştur. Farklı karakter biçimleri ve çizgi boyutları kullanılır, yüzeyler ve dekoratif noktalamalar ile gravür gibi teknikler kullanılır. Bu tercihlerin nedeninin, bir karşı duruş oluşturma yanısıra, sözcüklerle iletilmek istenen anlamı güçlendirmek olduğu söylenebilir” (2009, 51-52). Dadaizm, kolajı ve diğer tipografik keşifleri Fütürizm ve Kübizm'den ödünç almıştır ve bir adım öteye taşıyarak fotomontajı icat etmişlerdir. Akım sanatçılarından John Heartfield fotoğraflara el ile müdahale ederek fotomontaj tekniğini ilk kullanan sanatçıdır. Sanatçı “fotomontaj” olarak isimlendirilecek olan fotoğrafik ve tipografik öğelerin bir arada kullanılması ile ilgili deneyler yapmıştır. Heartfield, fotoğrafı bir çeşit görsel silah olarak kullanmıştır. Propaganda yapmak için en kolay malzemenin fotoğraf olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden de güçlü imajlar yaratmak için fotoğraf ve sözcükleri beraber kullanmıştır.

Dadaistler'den sonra *Sürrealizm* hareketinde de yazı aktif bir rol üstlenir. Sürrealizm, XX. yüzyılın başlarında, Avrupa'da ortaya çıkarak, Dadaist yaklaşımın küllerinden doğan bir akımdır. Ancak bu hareket, en çok rüyalara, çağrışımlara, deliliğe, çocukluk dönemine, kısaca aklın denetimsiz kaldığı durumlara vermiş olduğu önem dolayısıyla, Dadaizm'den ayrı bir yolda ilerlemiştir. Sürrealizmde yazı bilinç dışını yüzeye çıkaran bir araç olarak görülür. Bu noktada, 20. yüzyıl sanat tarihinin, yazı ve imge arasındaki boşluğu ve anlamın sabitliğini bozan en önemli çalışma Belçikalı ressam Rene Magritte'nin “*İmgelerin İhaneti*” (Resim 2.29) isimli eseridir. Resimde sanatçı bir pipo çizerek altına “Bu bir pipo değildir” yazmıştır.



Resim 2.29. Rene Magritte, *İmgelerin İhaneti*, tuval üzerine yağlıboya, 1928

Çalışmadaki sözcük ve imge arasında bir zıtlık vardır. Sanatçı bu tezatlığı bilinçli olarak kurarak gerçekliği temsil etme olasılıkları konusundaki şüphelerini ifade ederken aynı zamanda izleyicinin gerçeklik algısını sorgulamıştır. Söz konusu bu birliktelik ve etkileşim, yazının sayfa yüzeyindeki konumunun değişiklik göstermesine ve sorgulanmasına neden olmuştur. René Magritte, görsel açıdan dili eleştirerek Ferdinand de Saussure’ün gösterge (sözcük) ve gösterilen (nesne /kavram) arasındaki rastlantısal bağ olduğu görüşünden hareket etmektedir. Bu görüş ışığında Magritte’e göre sözcükler “şeylerin” kendilerine direk olarak gönderimde bulunmazlar. Sözcüklerin sadece dilin yapısı içinde bile bir anlamı vardır ve söz dizimsel bir anlam taşır. Bu nedenle sözcük nesneye bağlı değildir. Bu durum “*İmgelerin İhaneti*” ya da Lynton’un (Lynton: 2015) isimlendirmesiyle “*Sözcüklerin Kullanışı*” adlı tabloyu Modernizm’den Postmodernizm’e evrilişin temellendirilebileceği bir yapıt haline getirmiştir. Nitekim Modernizm derin gerçeklik içindeyken, Modernizm’den Postmodernizm’e geçiş süreci, düşünsel ve zihinsel bir derinlik içindedir.

Magritte’in resminde olduğu gibi “*imgeler*” insanlara her zaman aynı veya benzer çağrışımları vermez. John Berger, bu hipotez için: “Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır” demektedir (Berger, 2003:10).

Sanat Tanımı Topluluğu sözü edilen çalışma için şöyle demiştir: “Benzeyişle bir şey gösterilir; farkla bir şeyden söz edilir. El yazısı bir yandan kendini temsil ederken, öte yandan, temsil yoluyla gösterilenle ilişkiye girer. Resmin öğeleri, temsil ettikleri nasıl

gösterdiklerinden çok, gösterme biçimleri arasındaki ilişkileri söz konusu etmeye vesile olurlar” (Sanat Tanımı Topluluğu, 1997).

Micheal Foucault ve Magritte’in dil ve görünen üzerine yorumları benzerlik gösterir. Rene Magritte, Foucault’nun "Les Mots et Les Choses" olarak bilinen ve Türkçe karşılı "Kelimeler ve Şeyler" isimli kitabı incelemiş; sanatçının bu çalışması ve diğer bir çok işinin teması olarak kullanmıştır. Gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar dile getirelim. Görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin limitli sınırlarına sığmaz. Söylenmekte olan arzu edildiği kadar gösterilmeye çalışılsın. Bu imgeler gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir (Foucault, 1994: 36).

Dönem akımlarının öncüleri güçlü bir ifade yöntemi olan metinsel dili kullanarak vermek istedikleri mesajları anlatmayı izleyiciye anlatmayı başarmış demek yanlış olmaz. Eğilimler birbiri içine girmiş ve başta Avrupa’yı sonrasında Rusya’yı büyük ölçüde etkilemişlerdir. Tüm bu tekamüller içerisinde söz konusu periyodun sanatçıları bir düşünür, sosyolog hatta gazeteci gibi düşüncelerini dile getirmiş ve yaptıkları çalışmalar ile yazının olasılıklarını ve sınırlarını sonuna kadar kullanmıştır.

Pop Sanatı Marcel Duchamp’ın sıradan ve gündelik bir hazır nesneyi bir yapıt olarak sanat dünyasıyla paylaşmasına benzer şekilde popüler kültür imgelerini farklı bir motivasyonla izleyici karşısına çıkarmıştır. *Pop Sanat* kavramı ilk defa 1958 yılında telaffuz edilmeye başlanmıştır. Terimi İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway Architectural Design dergisinde yayınlanan “*Sanatlar ve Kitle İletişimi*” başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır. Ancak İngiliz eleştirmen 1962 yılı itibariyle kelimenin kapsamını geniş tutarak güzel sanatlar alanına taşımıştır (Antmen, 2016: 160).

1960’lı yıllar İkinci Dünya savaşının sonlarına denk gelirken bolluk ve rahatlığın baş göstermeye başladığı yıllardır. Medya kuvvetlenirken sıklıkla piyasaya sürülen mal veya kişilerin imgeleri farklı ihtiyaçlara yol açmaktadır. Bu da beraberinde bu yeni gereksinmelerin giderilme yollarını beraberinde getirmiştir. Bu noktada yazı-imege beraberliği reklam estetiği ve kitle iletişim araçlarının etkisiyle real olanı olduğundan daha ihtişamlı kılmayı başarmıştır. Genellikle tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışan akımın öncü sanatçıları popüler kültüre mal olmuş birçok şeyden direk olarak yararlandıkları için bu yapıtlar seyirciye sanki fotografik bir görüntüymüş gibi geçmektedir.

Pop sanatının temsilcilerinden olan Andy Warhol, yazıyı görsel temsilin içine dâhil ederek fotografik imgeyi bire bir tuvale aktardıktan sonra belirli dokunuşlarda bulunmasının ardından serigrafi tekniğine başvurur. Mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgisi onun sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir. Warhol'un serigrafi tekniğini kullandığı "*Campbell's Soup Cans*" isimli çalışmasında sanatçı Campbell marka çorba konservesinin 32 adet çoğaltılmış baskısını sergilemiştir. Bir sözcük üst üste defalarca ve hiç durmadan tekrar edildiğinde o kelimenin kulakta artık anlamsız bir sese dönüşmesi ya da var olan anlamı değiştirmesi kaçınılmazdır. Bu süreçte görsel olarak yaratılmaya çalışılan değişimin büyük oranda gözden çok dilin kavramsal tarafıyla şekillendiği söylenebilir. Önemli olan olağanüstü bir yetenekle betimlenmiş resim değil oradaki fikri en iyi şekilde temsil edecek anlam ve düşüncedir. Bu kavramsal sanatta irdeleyebilecek bir unsur olsa da buradaki imge ve yazı arasındaki ilişki bir bütün olarak düşüncenin varlığını içerikten almasıyla farklılaşmıştır.

Warhol'un Pop sanatında yazı ve imgenin birlikte kullanımına örnek olacak eserlerinden bir diğeri "*129 Die in Jet*" çalışmasıdır (Resim 2.30). Eser, 1962 yılında New York Mirror gazetesinde çıkan gerçek bir haberden alınmadır. Warhol, resmin kompozisyonunda gazetenin ismini kullanıp konu başlığını büyük harflerle yazarak dikkat çekici görsel bir etki yaratmıştır. "Fotoğrafın tuvallere geçirildikten sonra büyütülmesi, detaylarının azaltılması olayın kendisini gerçeklikten uzaklaştırmış olmasına rağmen, harflerin grafiksel bir tasarıma uyarlanması mesajın izleyiciye ulaşmasını en üst seviyeye çıkartmıştır" (Honnef, 2015: 83-83).



Resim 2.30. Andy Warhol, 129 Die in jet, 254.x 182.5.cm, Cologne Museum Ludwig

Akım sanatçılarından Robert Indiana çalışmalarında basit sözcükleri ve sayıları büyütüp tipografik heykellere dönüştürmüştür. Resim 2. 31’de görülen “Love” (sevgi) adlı heykelinde Pop Sanatının büyütölmüş ve parlak renk anlayışı, kavramları da metalaştırmıştır. Bu çalışmada olduğu gibi yazı sanat nesnesi içinde gerçekliği sorgulayan değil onu üreten dönüştüren bir araç veya yöntem olarak var olur. Yazı ve imgeyi bir araya getiren ve tüketim dünyasını sanatın içine katmayı akıl eden Pop Sanatın diğer öncü isimleri Tomm Wesselmann, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, David Hockbey ve Robert Rouschenberg gibi sanatçılardır. Basılı malzemeler yazılı metinler hem tuvalin üzerinde hem de heykellerde kullanılırken verilmek istenilen mesajın etkisi arttırılmıştır. Hareket içerisinde üretilen çalışmalarda yazının görsel ve kavramsal anlamdaki gücünden yararlanılarak ortaya etkili sanat eserleri çıkmıştır.



Resim 2.31. Robert Indiana, Love (Sevgi), 1958

Pop Sanatıdan sonra *Fluxus* hareketi ise 1960'lı yıllarda toplumun dinamiklerini oluşturan sosyo-kültürel motivasyonlardan beslenerek dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Yaşamın doğallığının bir parçası olmak isteyen Fluxus sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırarak sanat ve yaşam birlikteliğine vurgu yapar. Geleneksel anlamda bir akım olarak nitelendirilmemesine karşın “akış” anlamına gelen adı gibi pek çok kaynağa göre Almanya’dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York’a akan Fluxus ortak bir üslup olmasından çok o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir (Antmen, 2009: 203). Fluxus katılımcılığının harekete geçirdiği pek çok yöntemin içine yazı dâhil edilebilir. Bu oluşum içinde Dadaizmin posterlerini andıran sanatı galeri mekânının dışına taşıyan ve gezmesini sağlayarak özgürleştiren konser afişleri gibi tipografik uygulamaların öne çıktığı görülmektedir (Antmen, 2016: 209). Fluxus için sanat nesnesinin kalıcılık ve bitmişliğini tam tersine çeviren enstalasyonlar, performans ve konserler, posta sanatı gibi çoğulcu disiplinlerle yazı aynı zamanda insan kaynaklarının sömürülmediği ideolojik bir araç olmuştur. Fluxus’un ilk temsilcileri arasında yer alan Joseph Beuys’un 1974 yılında yaptığı “*Yönlendirici Kuvvetler*” (Resim 2.32) isimli çalışması toplam 100 adet kara tahtadan oluşmaktadır. Sanatçı ahşap bir platform üzerine serilmiş kara tahtalardan üç tanesini şövaleye koyarak bu şövalenin birine “*gizlerin üretimi*” yazmıştır (Şahiner, 2008: 65). Kara tahta ve üzerindeki yazıların olduğu düzenleme ve diğer bütün nesneler mekânın parçasıdır. Yazı artık sayfadan koparak

bir kurgunun elemanı ve bütünün parçası olarak sanatçının izleyici ile geçirdiği düşünce akışı sırasında geçen sürecin belgesi olmuştur. Sanatçı yazının anlatım aracı olma işlevinden yararlı olsa bile onu bir sanat nesnesi olarak sunmuş olması yazıyı kavramsal olarak kullandığını göstermektedir (Atakan, 1998: 49).



Resim 2.32. Joseph Beuys, Richtkrafte (Yönlendirici kuvvetler, sağda detay), 1974

Bu süreçte pek çok sanat pratiklerinde ve akımlarla iç içe geçen yazı 1960'larda Fluxus ile eş zamanlı ortaya çıkan *Yoksul Sanat*'tada kendine yer edinmiştir. Akımın öncülerinden biri olan Mario Merz günümüz sanatında da sanatçılar tarafından oldukça sık kullanılan neon ışıklı yazıları kullanmıştır. Merz kendi el yazısını neon ışıklı yazılara aktararak bunu farklı birçok nesneyle bir araya getirmiştir. Sanatçı organik ve gündelik hayata dair basit nesnelere çok az müdahale etmiştir. Bu nesneleri gündelik olmaktan çıkaran ayırt edici ve aynı zamanda birleştirici unsurun Merz'in kullandığı neon yazılar olduğunu söylemek mümkündür. İzleyici aşina olduğu sıradan bir nesne karşısında yapıta fiziksel anlamda müdahale etmese bile tereddüt ettiği dilsel bir alan içine çekilmektedir.



Resim 2.33. Mario Merz, Iglo, 1969

Duchamp'ın hazır nesnelerinden sonra 1960-1970'li yıllardan itibaren sanatta kavramsal olana önem veren anlayışlar gelenekselin dışındaki atmosferi zaman zaman başka değerlere başka okumalar arasında gidip gelen bir tür yoklama aracına dönüştürmüştür. Buda anlayışlar arasındaki ayrım çizgilerinin dönüşümüne yol açmaktadır. Bir formun üzerinde olmaktan uzak yazının salt kendisi fosforlu neon sözcükler ve dürtüsel kaligrafik harfler gelenekselin dışında uyumlu bir ilişki kurabilmektedir. Nitekim bu yeni anlayışlar farklı malzeme ve teknik olanaklardan yararlanmakla birlikte disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemekte ve izleyicinin konumunu değiştirerek ona aktif bir rol veren alternatif eğilimler sunmaktadır. Rönesans'taki gösterilere kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğu söylenen ve 20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken "*Performans Sanatı*" sanatın sanat yapıtının izleyicinin tanımını genişletmesi açısından oldukça önem arz etmektedir.

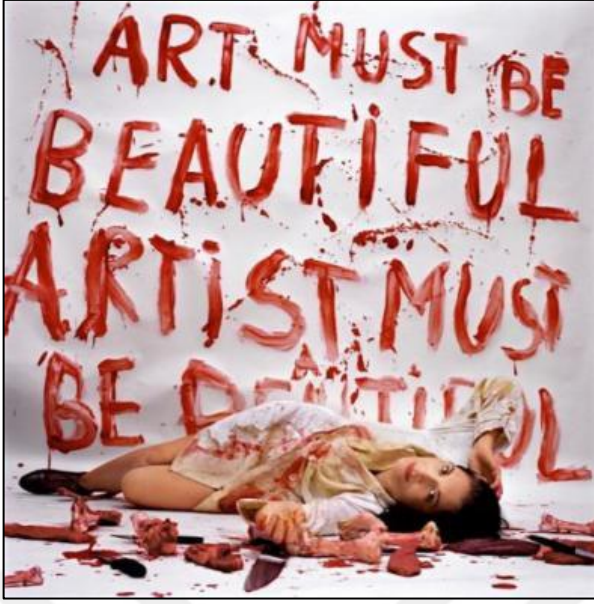
20. Yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, 'Beden Sanatı', 'Happening', 'Aksiyon' gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır (Antmen, 2016).

Performansla beraber o güne kadar iki boyutlu yüzeylerde temsil edilen beden sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir malzeme olarak kendi bedenlerini "sergilenen bir malzeme" ye dönüşmüştür. Bu açıdan beden kendini gerçekleştiren bir metine tahavvül eder. Performans sanatında karşılaşılan kimi örneklerde bedene eklenen her yazı ve harfle yeni sorular ortaya çıkmıştır. Kimi kültürlerdeki insanların bedenleri

üzerine çizdiği semboller veya bezemelerden farklı olarak performan sanatında yazı çoğunlukla beden üzerinde estetik amacı dışında kavramsal bir yaklaşım düşünülerek ele alınmıştır. Antmen, performans'ı açıklarken Kavramsal Sanat ve dil unsurlarını gündeme alarak yazı-beden birlikteliğine açıklık getirmiştir;

Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatında malzeme olarak bedeni seçmiştir. Bu anlamda beden kendini gerçekleştiren bir metin olarak gündeme gelmiş; tiyatro sahnesindeki kullanımının dışına çıkmıştır. Tiyatro sahnesinde genellikle başkasının yazdığı bir metni sahneleyen oyuncunun yerini, yapıtın konusunu, anlamını, görünüşünü ve deneyimini kendi bedenine aktaran sanatçı almaktadır (Antmen, 2016).

Bedenin yaşayan varlığını keşfeden sanatçı Piero Manzoni 1961 yılında gerçekleştirdiği sergi açılışında davet ettiği bayan modellerin üzerine kendi imzasını atmıştır. Sanatçı tarafından modellerin çıplak bedenlerine atılan imza onu bir sanat nesnesine dönüştürür. Performans bir anlamda heykel ve imza arasındaki mesafeye işaret ettiği gibi beden- yazı ilişkisine de bir gönderme olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Marina Abramoviç'in 1975 yılında "*Sanat Güzel olmalı Sanatçı Güzel Olmalı*" isimli performans çalışması yazının kullanımına örnek teşkil eden ironik bir çalışmadır. Abramovich cinsiyet politikasını duvara hayvan kanıyla yazdığı yazı ile sorgulamıştır. Söz konusu çalışma farklı platformlarda yoruma açık olurken duvardaki yazı sanatçının çalışmada vermek istediği alt metni ortaya koyan bir araç olarak kullanılmıştır. Ayrıca Marina Abramovich'in fiziksel ve zihinsel potansiyelin sınırlarını zorlayan bu performansı, yapıtın anlama eylemini kolaylaştıran bir yöntem olarak metin kullanımının göstergelerinden bir tanesi olması açısından etkileyici bir çalışma örneğidir.



Resim 2.34. Marina Abramovic, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975



3. YAZIYI PARANTEZE ALMAK

Antikçağ'da ve günümüz Batı düşüncesinde dil ile gerçeklik arasındaki bağ özlerin gizemli ve karşılıklı bir paylaşımı olarak görülmüştür. Eski ahitte söz yaratılışın başlangıcı kabul edilirken Eski Yunan düşüncesine göre logos reel olanı dile getirmektedir. İbrani yazısı resime benzeyen farklı şekillerde kendini gösteren ilk dil olmasının yanında sözün gerçek bir kopyasıdır. Dil olgusunu kavramanın en doğru yolu onu kendi mantığı ve kendi yapısında “kendi kendine ve kendisi içinde” araştırmaktır. Ancak dilin özgül bir yapı bağımsız bir dizge oluşturması kendi dışında kalan şeylerle hiçbir bağlantı kurmadığını, yansıtmadığını ve gönderme yapmadığını kanıtlamaz. Tam tersine kendi dışındakini yansıtmak kendi dışındakilere referans konusunda ondan daha etkin bir araç yoktur. Foucault'a göre dil: “şeylerin tam anlamıyla belirli ve saydam bir göstergesidir” (2001: 149). “Yazında herşeyden önce bir dil olduğuna göre, dil için geçerli olan yazın için de geçerlidir” (Yücel, 2019:12).

Ferdinand de Saussure sesmerkezciliğinin temel yapısında *dil* sözü içermekte *yazı* ise sözün temsil görevini üstlenmekte olduğunu iddia eder. Saussure (1998:55) yazı için “dil'in iç dizgesine özü bakımından yabancı”dır sözleriyle açıklarken dili ve yazıyı iki ayrı göstergeler içerisinde incelemiştir. Ona göre iletişim dilin yani sözün birincil nitelikte olduğu üzerinedir. Yapısalcıların görüşlerine göre ise “söz” esas olan “yazı”nın ise buna bir ilave olduğu şeklindedir. Saussure'ün anlam ile ses arasında “doğal bir bağ” olduğu düşüncesine karşılık Derrida, yazının böyle bir doğal bağa gereksinimi olmadığı düşüncesini geliştirir. Derrida yazıya yüklenen bu ikincil duruma karşı çıkar ve yazının her şeyden önce var olduğunu “Yazıdan önce dilbilimsel yoktur, önce yazı vardır” (Derrida, 2010: 25) şeklinde vurgular. Fredric Jameson'un ise bu duruma yorumu şöyledir;

İlk yazı veya onun bu temel dışsallığı ya da her dilin kendi içinde taşıdığı ve daha sonraki bütün deneysel yazı dizgelerinin üzerinde kurulduğu, kendinden uzaklığı vurgulamak için verdiği adla: *archi-écriture*. Bu, bir yandan, metinle onun anlamı arasında bir boşluk olduğu; açıklamalar ya da yorumlamaların metnin kendisiyle ontolojik bir noksanlıktan doğduğu anlamına gelir. Fakat aynı zamanda bir metnin sonu bir anlamı olamayacağını, yorumlama, gösterilenin birbirini izleyen tabakalarını açma sürecinin o zaman da her biri başlı başına yeni bir gösterene ya da anlamlayıcı dizgeye dönüşür. Doğallıkla sonsuz bir süreç olduğunu da anlatır örtük olarak (Jameson, 2002: 158).

Derrida yazının işlevini ele aldığı “*Platon’un Eczanesi*” kitabına göre yazının tanrısı pharmakonken, sözün tanrı kralı Thamus’tur ve ona göre; “yazının sözü yansıtmaktan başka kendinde bir değeri yoktur” (Derrida, 2012: 27). Ancak yazı en iyi olasılıkla sözlü ifadenin kopyası olarak betimlemeler yoluyla sözü görselleştirir; kalıp bir söyleme dönüşür yorumdan ve eleştiriden uzak tutar. Derrida Batı düşünce geleneğinin sözün üstünlüğü savunusunu ve dönemin yazıya bakışının temel niteliklerini şöyle açıklar.

Yazı, kaydetme ve en başta bir imin kalıcı kurulmuşluğu demek oluyorsa (ki bu, yazı kavramının tek indirgenemez çekirdeğidir), genel olarak yazı tüm dilbilimsel imler alanını kapsar. Sonra bu alanda, sözcüğün dar ve türeme anlamıyla grafik nitelikli, başka kurulmuş imleyenlerle belli bir ilişkiye göre düzenlenmiş, dolayısıyla sesçil olsalar bile yazılı denebilecek, belli bir türden ‘kurulmuş’ imleyenler ortaya çıkabilir. Kurulma (institution) dolayısıyla imin keyfiliği fikrinin kendisi de (...) sesçil bile olsalar imlerin üretimine ve uzamsal dağılımına, farkların düzenlenmiş oyununa açılış olarak, dünyanın dışında, düşünülemez (Derrida, 2010: 67- 68).

Adorno sözün yazıya tahvil edilemeyeceğini ve söylenen hiçbir şeyin bir metindeki yüklü talebi karşılayabilecek güçte olmadığını düşünür (Taburoğlu, 2016: 174). Nitekim yazı düzensiz olan, bilinmeyen ve bireyselleşen durumları anlatmak için en uygun ifade aracıdır.

3.1. Yazının Sınırları

Yazının bir sınırı var mıdır? ya da yazının sınırları nereye kadardır? yazının sınırları kuşkusuz çok geniş ve değişkendir. Ancak durmadan biçim değiştirmekle bulutun bulut kumun kum olmaktan çıkmaması gibi yazı da sürekli değişimler içerisinde varlığını sürdürür (Yücel, 2019: 14). Bir anlama ve anlamlandırma çabası olan yazı iletişim aracı olmasının yanı sıra farklı amaçlarla hem geleneksel hem de çağdaş boyutta başka alanlarda ve ayrı görevlerde kullanılmıştır. Nitekim bilim de sanat da ortaya koyduğu gerçeklerden önce bu hakikatleri ortaya koyabilmek için izlediği yöntemlerle sanatsal dinamiklerle tanımlanır. Çünkü ortaya konulan “şey”i bu pratikler ve yöntemler koşullandırır. Hiçbir yazı anlaşılmasın diye yazılmaz. Çünkü yazı “bir anlama ve anlamlandırma çabasıdır” (Yücel, 2019). Yazı sanatçısının elinde aktarıldığı yüzey üzerinde biçimsel bir örgü konumunda yer alabildiği gibi, kimi zaman boşluğun tamamlayıcısı ya da mesaj içerikli simge kimi zaman da sadece bir temsil aracı olarak yer alır. Bazen tek başına estetik bir unsur gibi kullanılsa bile

kavramı belirleyen elemanların zenginliğini oluşturabilir. Sadece yapıtı anlamamızı algılamamızı kolaylaştıran şeyler değildir. Nitekim düşüncenin ve sözün aracısız karşılığı olarakta izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Tüm bunlar göz önünde bulundurularak yazının görsel sanatlarda plastik ve kavramsal olmak üzere iki ayrı kategori içerisinde sınırlandırılması mümkündür. Bu başlık kapsamında ele alınan sanatçı ve eserleri, yazının söz konusu farklı kategoriler altında temsili üzerinden yorumlamak ve anlamlandırmak üzerine sınırlandırılmıştır. Plastik açıdan estetik kaygı söz konusu olurken kavram olarak ele alınan yazı ise sanatçının tanımları sorgularken sanat dilini de sorgulaması yeniden sanatında tanımlanmasına yol açan bir yaratma işlemidir. Dilin temsili yazı plastik anlamda tuval yüzeyinde biçimsel bir öge olarak yer aldığı gibi resmin bir parçası tamamlayıcısı ya da düşüncenin temel karşılığı olarak lekeden ve renkten farklı değildir. Yazı görünür bir dildir ve resmedilen kelimelere baktığımızda duyularımızla form ve şekilleri algılar ve bunlar arasındaki kavramı okuruz. Okuyucu-izleyici anlamlandırmaya başladığında sözlerin yazı karşılığını değilde resimlerini görür. Bu yaklaşımı McLuhan şu şekilde ifade eder: “Sözcükler yazıldıkları zaman, hiç kuşkusuz, görsel dünyanın unsurları gibi durağan şeyler haline gelirler (Marshall, 2007: 32).

Herbir sanatsal gramerin elden geldiğince bağdaşık bir yöntembilimsellik içinde ortak bir çözümlemeci gövdeye oturtulması gerekir. Ancak resmedilen kelimeler her zaman gösterilen saf anlam olamaz. Sözcükler aynı zamanda görsel işaretlerdir. Kimi zaman aktaran konumundadır. Göstergeler alıcının yaklaşımı doğrultusunda alınırlar. Bu durumun bir “çoğul okuma”yı gerektirdiğini belirtmek gerekir. “Çoğul okuma deyimi bir çelişki olarak belirir, çünkü çoğul okuma kavramı dönüp dolaşıp çoğul anlam kavramına gelir” (Yücel, 2019: 45). Mesnetini yitiren kelimelerin altında açılan boşluklar söylenenin istenilen tarafa çekilmesi yolunda bir esneklik yaratır. Ortakduyumu yeniden yapılandırma etkinliğine sahip düşünsel ve sanatsal çalışmalar mevcut olandan ayrı mutabakat alanları yaratırlar. Hazır metafizikler değişir, bozulur ve farklı şekillerde tekrar alınırlar. Bu deyimın ilerleyen başlıkların devamındaki atıflarda ayrıntılı bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Sanatta alternatif yollar yaratan malzeme ve ya plastiğin kazandığı özgürlük çerçevesinde çeşitlilik kazanan bir kelime cümle ya da metin sanatın birçok disiplini içerisinde zaman zaman kullanılmıştır. Yazının temelini çizgi ve noktaların

oluşturması plastik sanatlarda bu anlatım ögesinin resme dâhil edilmesine olanak vermektedir.

El yazması eserler ve hatlar, Uzak doğu kaligrafisi dışında yazının bir sanat eserinde görünür kılınmasına bilinen ilk örnek Rönesans dönemine aittir. Flaman ressam Jan Van Eyck'ın 1434 yılında yağlıboya tekniğini kullanarak yaptığı “*Arnolfi'nin Evlenmesi*” adlı çalışması sanat tarihi açısından bir ilk olma özelliğine sahiptir. Resimdeki yazının yapıtın plastik öğeleri ile beraber kullanılması dikkat çekicidir. Ancak yazının kavramsal varlığıyla resmin yapısal bir ihtiyacına denk düşmesi de söz konusudur. Çalışmada kullanılan yazı ile tanıklığı okunur hale getiren sanatçı resmin arka planında neredeyse merkez sayılabilecek bir noktada Latince olarak, “*Johannes de Eyck fuit hic*” (Jan Eyck da buradaydı) anlamını taşıyan bir cümleyi yazarak görsel ve yazılı temsili bir arada kullanmıştır. Nitekim duvardaki aynaya dikkatlice bakıldığında ise Jan Van Eyck'ın da resmin içinde olduğu net bir şekilde görülür. Ressam kendini “an”a dâhil ederek resim sanatına farklı bir boyut kazandırmıştır. Gombrich'in işaret ettiği gibi tarihte ilk kez sanatçı bir şahit durumuna gelmiştir (Gombrich, 1984: 180). Eyck, tablolarına belge niteliğinde imza atmıştır. Söz konusu eserdeki imzadan anlaşıldığı gibide sanatçı, o zamanki şartlar için evlenme merasiminin bir belgesi niteliğinde eser ortaya koyarak, onu imzalamıştır.

Jan Van Eyck'ın yazının sanat tarihi açısından kullanımına örnek teşkil etmesinin yanında ayırt edici özelliği açısından bir ilk olma özelliği taşıyan tablosunun ardından Hollandalı ressam Rogier Van Der Weyden'in da çoğu din temalı olan tablolarında yazıyı sıklıkla kullandığı görülmektedir. Ancak sanatçı çalışmalarını imzalamadığı için, kullandığı teknikler uzmanlar tarafından karşılaştırılarak eserlerin Weyden'in olduğuna karar verilebilmiştir.



Resim 3.1. Rogier Van Der Weyden, Braque Family Triptych, 1450, Oil panel, 41x34 cm, Louvre Museum, France

Yazılı sözcüklerin ağırlığı maddesel karşılıkları vardır. Yani işitilen sözcüklerin kassal anısından tümüyle farklı değildir. Özellikle kutsal ve koanonik metinlerin yazıya geçirilmesi metnin bedene ve ruha kazınması anlamını taşıyan bir tür meditasyon sayılabilir (Taburoğlu, 2016: 230). Matthias Grünewald'ın Isenheim Anthony Manastırı'nın hastane şapeli sunak panosunda yer alan Çarmıha Geriliş sahnesinde Vaftizci Yahya'nın İsa'yı gösterdiği sağ kolunun üzerinde "*Onun büyümesi, benimse azalmam gerekiyor*" yazısı yazmaktadır (Gombrich, 1984: 270). Bu yazı ile Vaftizci Yahya'nın, (John the Baptist) izleyiciye verdiği mesaj, geleneksel ikonografik temsili ve bu temsilin katı kurallarını bozar. Çünkü geleneksel ikonografide görmeye alışık olunmayan öznel yorum Yahya'nın sözlerinde belirir. Çalışmada kullanılan yazı yeni bir mesihin geldiğini izleyiciye vurgular. Ancak Vaftizci Yahya'nın o dönemde resim içindeki varlığı kronolojik olarak hatalıdır. Çünkü Yahya, İsa'nın çarmıha gerilişinden kısa bir süre önce kafası kesilerek öldürüldüğü için İsa'nın ölümüne tanıklık etmiş olamazdı. Bundan dolayı onun sahneye yerleşmesi, yeni ahite göre, sembolik bir anlam taşıyor denilebilir.

Bakışlar değişebilir, yöntemler hatta pratikler bile değişebilir ama gerçek yazıya göre belirlenir. Bu da, yazınsal söylemin hep gerçeğin sınırlarında dolaştığını, gerçeğin sınırları içerisinde dolaştığı için de, Roneld Barthes'ın söylediği gibi gerçekliğine göre

değil geçerliliğine göre değerlendirilmesi gerekir. Kendi başına kullanıldığında yazı doğru ya da yanlış değildir. Geçerli ya da geçersizdir (Yücel,2019: 31).

Neoklasik ressam Jacques Louis David tarafından yapılan “*Marat’ın Ölümü*” isimli Neoklasik çalışma (Resim 3.2) yazının biçimsel anlamda resme dâhil edilerek sözcüklerin etkisinin güçlü bir şekilde kullanıldığı bir çalışmadır. Resim, Marat adlı bir figürün ölümü üzerine görselleştirilmiş olsa da figür resmin merkezinde konumlanmamıştır. Sanatçı figürün sol elinde tuttuğu kanlı kâğıdı odak merkezine alarak rahatlıkla okunan yazıyı seyirciye sunmaktadır. Eserde tahta sehpa üzerindeki sözcük tablodaki figürün kim olduğunu net bir şekilde izleyene göstererek yaşanan tarihsel olayın anlamlandırılmasında izleyiciye kolaylık sağlıyor denilebilir. Jacques Louis David’in bu çalışması onun bir yandan resimdeki konuya bakışı yazının üzerine yoğunlaştırmayı amaç edindiğini bir yandan da yazıyla tabloya daha güçlü bir anlatımsal kimlik kazandırdığını söylemek mümkündür. Tablo, hem görselliğiyle hem de yazılı iletişiyle retorik olanakları sonuna kadar kullanan etkili çalışmalardan biridir.



Resim 3.2. Jacques-Louis David, *The Death of Marat* (*Marat’ın Ölümü*), Tuval üzerine yağlı boya, 165cm x128 cm., Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, 1793 (sağda tablodan detay)

Resimlerde kullanılan metinler imgelerin bazen somut açıklayıcısı olurken bazen tamamen lekesel kullanılıp pentürün bir parçası olarak çalışmalara dâhil edilmektedir. Kimi örneklerde ise yazı bir paradoks şeklinde şaşırtma amacı güden bir mesajı iletmenin en etkili yoludur. Postempresyonist sanatçı Paul Cezanne’ın “*Sanatçının Babası*” adlı tablosu bu yaklaşımın en somut örneklerinden birisidir. Sanatçı tabloda resmettiği babasının elinde tuttuğu gazete sayfasındaki yazılara ayrıntılı yer verebilecekken sadece gazetenin adını kompozisyonun düzlemine taşıması dikkat

çekicidir. Cezanne babasının fikren karşıt olduğu bir gazeteyle onu betimleyerek, yazıyı ironik bir şekilde kullanmıştır. Biçim ve yazı arasındaki birliktelik açısından bu yapıt, yazıya yaklaşım biçimini değiştirmiştir.

Dilin resimle ilişkisi, sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözcüklerin kusurlu olması ya da görünenle karşılaştırıldıklarında aşırı ölçüde uygunsuz olduklarını göstermeleri değildir. Ne dil, ne de resim birbirinin terimlerine indirgenebilir. Ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır ne de gördüğümüz hiçbir zaman kesin değildir. Söylediğimizi, imgeler, mecazlar, benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız da boşunadır; çünkü onların göz araştırıcılıklarını edindikleri mekân, gözlerimizin önünde açtığı mekân değil, sözdiziminin art arda gelen öğelerinin belirlediği mekândır. Ve bu bağlamda uygun bir ad, sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle, kişinin konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve başka deyişle de, sanki eşdeğerliymiş gibi, birini ötekini üzerine katlamamızı sağlar (Foucault, 1994).

Biçimci sanatçılar sanatın işleyiş parametrelerini estetik, güzel ve göze hoş gelen kavramlarıyla irdelerken Kavramsal sanatçılar sanatı Roland Barthes, Ferdinand ve Saussure Ludvin Wittgenstein'in geliştirdiği dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmışlardır. Sanatın dil ve dolayısıyla dilin göstergesi konumunda olan yazıyla ilişkisi birbiriyle bağlantılı olarak incelenir. Avusturyalı Ludwig Wittgenstein, dilin dünyayı temsil etme yeteneğinin dünya ile dilin ortak paydası bir mantıksal yapısı bulunmasına bağlı olduğunu öne sürer. Wittgenstein önermeleri sözcüklere aktararak kültürel formasyonun özellikle sanatın dil ile olan ilişkisini belirlemek için söylemekten çok göstermek olan dilin üretimini sağlamıştır. Wittgenstein kavramların tanımlanmasında dilin gücüne başvurur. Sanatçının tanımları sorgularken sanat dilini de sorgulaması yeniden sanatın tanımlanmasına yol açan bir yaratma işlemidir.

Düşüncenin ön plana çıktığı sanatın inşasının sadece nesne üretmek değil fikir üretmek bağlamında kullanıldığı kavramsal pratiklerde metinlerin (söz dizgeleri, harfler, sayılar) kullanılması kaçınılmazdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır (Yılmaz, 2013: 216).

Çalışmalarının çoğunu 1967-1973 arasında üreten Sanat ve Dil Grubu (Art & Language) yazılı sözcükleri yeni bir sanat malzemesi olarak kullanırken gelecekteki projelerini belirlemek ve sanata ilişkin önermelere yapmak içinse dilden yararlanmışlardır (Atakan, 2015: 47). Yedi sayı yayımlanan derginin ilk sayısı için Tery Atkinson *“kavramsal sanat üzerine yazılmış olan bu makale bir kavramsal sanat*

çalışması olarak görülebilir mi?” sorusu üzerinde durmuştur. Atkinson yazdığı metni hem görsel sanatların tanımını özetleyen hem de bir görsel sanat nesnesi olan Kübist bir resimle karşılaştırmıştır. Ona göre amaç aynı olduğundan bu yazının Kübist resimden tek farkı biçimidir (Atakan, 2015). Öyle ki konuyu dahada ileriye taşıyıp bir sanatçının yazdığı bir metnin sayfalarını çerçeveleterek sergilenmesi halinde ortaya çıkan manzaranın önemli olmadığını ifade etmiştir. Tek ölçütün okunabilir olması olduğunu iddia eder. Sanatçının kelimeleri yazılı olarak bir yüzeyde kullanması bir düşünceyi ifade etmekle beraber aynı zamanda imgesel bir değere de sahip olduğundan dolayı kavramsal sanatçılar tarafından çoğunlukla tercih edilmiştir. Bu yaklaşımla üretilen çalışmalarda Atkinson temsilin kendisi bile sadece yazı halinde kendini gerçekleştirmiştir. Deleuze’ün (2007:9) “*Olmak Bir Biçime Ulaşmak Değildir*” sözü kavramsal sanat içerisinde bir sanat nesnesi olarak yazının ele alışı özetleyebilir. Amerikan kavramsal sanatçı Sol Le Witt “Düşünceler sanat yapıtı olabilir. Her biri birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar. Maddeye dönüşürler fakat tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur ifadelerinde bulunmuştur.

Bir söz, tümce ya da bir metin düşüncenin pratik olarak aktarılmasını sağlayan araçtır. Sanatçıların yazıyı kullanarak pratiklerle yakınlaşma kaygısı şairlerin, sembollerle tasvirlerini şiirlerinde yansıtmalarına benzer. Şairler ressam değildir ama bir resim karesi canlandıracak kadar gerçek şiir yazabilir. Sanatçılar da harf içerikleri ve metinlerle sanat yapıtlarını yazar olmasalar da söz dizgesine dökülebilirler. 1960’lardan sonra kavramsal bir yaklaşıma bağlı kalınarak, metinsel bir dile dayanan yapıtlar üretilse bile çok daha önceki dönemlerde bunun örnekleri görülmüştür. Bunlardan bir tanesi Dadaistler’den sonra Sürrealizmin de temsilcisi olan Rene Magritte’dir. Sanatçının yazının kavramsal olarak ele alınmasındaki katkıları önemlidir. Magritte’in dilsel gönderimi bu yapıtı plastik olan ve kavramsal olan diye ögelere ayırır (Bkz: Resim 2.29) Bir alt yazı olarak kullandığı yazı ögesini nesnenin görülen “ne” liğine ve adına itiraz etmek için kullanmıştır (Öndin, 2009:61-65).

1960’lı yıllarda dil ve imge arasındaki ilişkiyi irdeleyen Joseph Kosuth için Magritte’nin çalışmaları önemli bir kaynak olur. Kosuth’e göre “*dil yoksa sanatta yoktur.*” Kosuth henüz araştırmaya başladığı dil bilimsel felsefenin etkisiyle sanat varlığını dilbilimsel önermeye benzer bir sanat önermesi olarak görmüş ve dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemeye başlamıştır. Sanatçı “Düşün olarak Sanat Düşünü”

terimini ilk kez 1965 de fotostat sözlük tanımlarıyla oluşturduğu Bir ve Üç Sandalye (Resim 3.3) çalışmasında anmaya başlamıştır. “Gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve onun tanımı üzerinden, görsel algıdan dile dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir” (Antmen, 2015:195).

Anlam hiçbir zaman (matematik dışında) basit değildir ve bir sözcüğü oluşturan harfler her biri mantık çerçevesinde anlamsız olsalar da (dilbilim seslerin gösteren birimler değil, ayırıcı birimler oluşturduğunu yeterince söylemiştir bize), başka bir şeyi, işaret etme özgürlüklerini ararlar bizde, hiç durmadan (Barthes,2014: 108).



Resim 3.3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Yazının sanatta kavram olarak öne çıkması ile beraber onun okunabilir ya da okunamaz oluşu ve bunun temsil ettiği anlamlarla beraber yazının içerisinde barındırdığı kendi anlamının görsellikle olan ilişkisine dair örneklerle de rastlanmaktadır. “Özde yeni bir form oluşturmanın anlamsızlığını vurgulayan ve ancak sözcükler ve dil arayıcılığıyla belirlenen düşünsel süreçlere yönelik” (Şahiner, 2008:146) bir sanat anlayışından bahsedebilir. Bu anlayışa yönelik üretilen çalışmalar geleneksel olanın dışında deneysel anlatımlarla oluşup kanıtlarını metne dayandıran bir alt yapı ve planlama ile kendini gösterirler. Resim 3.4’deki, 1953 yılında Robert Rauschenberg’in “Silinmiş De Kooning Deseni” adlı çalışması sadece zihin yoluyla kavranılabilecek bir sanat nesnesi üretilebileceğini gösterir. William De Kooning’dan izin alarak onun bir desenini otuz gün kırk adet silgi ile silerek yeni bir eser ortaya koyduğunu iddia eden Robert Roushenberg (Şahiner, 2015) yapısökümcü bir tavırla bu yapıtı üretmiştir. Bu noktada önce çizilen sonrada silinen şeyi sanatçısı

yinede vurgulamak zorunda mı? ya da bunu sadece yazı ile mi dile getirmek zorunda? gibi sorular sormak mümkündür. Nitekim izleyici ilk önce çizilen sonra silinen bir desenin varlığını sadece yazının bilgilendirici yönüyle kavrayabilmektedir. Bu tersine işleyen durum bir anlamda görme merkezli sanat algısını da sorgulamaktadır. Yazının görevi belki bırakılmış olan boşluğun (silinmiş desenin) izleyicisi tarafından doldurulması ile ilintilidir. Ancak bu durum seyircinin deneyimleri, kültürü ve bilgi birikimiyle de alakalıdır. Bu demektir ki izleyici anlamlandırmaya kadir olabilir. Bu durum tezin ilerleyen bölümlerinde izleyici etkileşimi ve anlamlandırma sürecinde detaylı bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır.



Resim 3.4. Robert Rauschenberg, Silinmiş de Kooning Çizimi, 1953

Bir diğer sanatçı Seth Siegelaub, 1969 yılında New York, Mc Lendon Building’ de bir büro mekânı kiralayarak “*One Month*” (Bir ay) isimli projesini tanıtmıştır. Duvara asılı takvim sayfasında 31 sanatçıdan her birine tek bir günü temsil eden sayfa verilmiştir (Sanatçılardan kendilerine verilen boş sayfada projelerini tanıtmaları, birşeyler karalamalarını ya da yalnızca adını yazarak boş bırakmaları istenmiştir). Siegelaub bu sergiyi Haziran ayında tekrarlamış ve her seferinde yeni isimler bu katalogda yer almıştır. Bu tasarı sıra dışı olması ile beraber tüm işlerin metinsel dile dayalı olarak sergilendiği sanat fiilidir. Sanatçının kullandığı takvim sayfası, sanat nesnesidir. Böylesi bir yaklaşımda asıl güzel veya estetik olanın biçim ve maddede

değil düşüncede olduğu, sanatı sanat yapan şeyin aslında sanat eserinin biçemi değil, asıl arkasında yatan düşünce ve kavram olduğudur (Türkdoğan, 2014: 79).

Yazının plastik bir endişe ve kavramsal bir yaklaşımla varlığından söz ettiğimiz gibi poster ve ilan gibi tipografinin ağırlıklı olarak kullanıldığı pratiklerle de karşımıza çıkmıştır. Bütün bu birlikteliklerden sonuç çıkarmak gerekirse plastik ve kavramsal kategorileştirmede bir çelişki bulunduğu düşünülebilir. Ne var ki sanatçının uyguladığı yöntemi tekniği adına her ne denilirse karıştırmamak multidisipliner alanlarla ilgilenip onlardan yararlanarak söylem ve kavramlarını ifade ederken görüş açısının genişleyeceği kuşku götürmez bir gerçektir.

Herman Nitsch'e göre; *“Bütün sanat disiplinleri, tıpkı insan duyguları gibi, mümkün olduğunca birbiriyle iç içe olmalıdır”* (Yılmaz, 2013: 364).

Çalışmanın bu bölümünü takip eden başlık altında araştırmaya destek olabilecek çağdaş sanatçıların işleri incelenmiştir. Araştırılan işlerde sadece yaratıcısının kendi eseri hakkındaki yorumları ya da müzelerdeki uygunluk kriterleri gibi kısır bir bakış açısına bağlı kalınarak değerlendirme yapılmamıştır. Tam aksine yorumlamalar aynı sanat eserini ve bu eserlerin ortaya koyduğu meseleler hakkında farklı bakış açıları sunmak amacıyla düşünürleri, sanatçıları, sanat eleştirmenlerini kasıtlı olarak bir arada ele alarak duruma geniş bir perspektiften bakmanın izini sürmüştür. Çünkü bir sanat eserini yorumlamak onu anlamlandırmaktır. Yorumlamak *“bir şeyin bir şeyi temsil ya da ifade etmesi; bir şey hakkında veya bir şeye tepki olması; belirli bir geleneğe ait olması ya da bazı biçimsel özelliklerin sunulması ve benzeridir”* (Barrett, 2015: 31). Bu anlayış ışığında incelenen çağdaş sanat eserlerinde şu söylem biçimleri dikkate alınarak yaklaşmıştır:

Gördüğüm ya da işittiğim bu nesne ya da etkinlik nedir, ne anlama gelir? Ne hakkındadır? Neyi temsil veya ifade ediyor? Yaratıcısı için ne anlama geliyor ya da ne anlama gelmiştir? Neyin bir parçasıdır? Bir şeyi temsil ediyor mu? Kaynakları nelerdir? Neye tepki vermektedir? Niçin ortaya çıkmıştır? Nasıl yapılmıştır? Hangi geleneğe aittir? Hangi sorunları çözmüş ya da tatmin sağlamıştır? (Barrett, 2015).

Yukarıda sözü edilen söylem şekilleri seyircinin meselelerin belirlenmesi ve anlamın çözülmesinde hangi bakış açılarının en fazla yardımcı olduğuna karar vermesine olanak sağlar. Buna ek olarak çağdaş sanat çalışmalarında sanatçısı yazılı pratiklere neden ihtiyaç duyuyor? Bu yazılar neler öğretiyor? Bu yazılar bizdeki belirli bir

arzunun ya da hazzın harekete geçmesine yardımcı oluyor mu? Yazıların belirli bir sınıfa (ırk, cinsiyet) dayalı çıkarları var mı? vb türde sorulara kafa yoran devamındaki başlıklar bunların pek çoğunu ele almaya çalışarak aralarındaki metinsel içerikli çalışmaları formüle etmeye çalışmıştır.

3.2. Çağdaş Sanat Argümanları Ekseninde Yazının Kullanımı ve İzleyici

Etkileşimi

“Tam olarak yaşamak ve anlamak için yaşanılana yakınlık kadar uzaklık da gerekir ve bilinç bu mesafeyi en kolay yazı yardımıyla tanır”
Walter J. Ong

Çağdaş kelimesi deiktik yani anlamı geçtiği bağlama göre belirlenen bir kelimedir; insanın bu kelimeyi sarf ettiği zamanla “*aynı zamanda*” anlamına gelir. Ama bu zamanın kendisi değişmektedir (Artun ve Öрге, 2014: 21). Roland Barthes bu konuyu şöyle özetlemiştir: Çağdaş olan vakitsiz olandır. Bu nedenledir ki çağdaş nedir? sorusunu sormak bu terime sözlük maddesi gibi tek bir tanım vermek demek değildir. Bir zamanlar çağdaş diye adlandırılanın hem modernist hem geleneksel katmanlarla olan ilişkisi yeni bir küresel sanatın karmaşık olan, durum tabakalarından sadece bir tanesi gibi görülmektedir. Çağdaş sanat adını kendi çağdaşlığını ortaya koyduğu şekilde yansıtır. Ancak bu son zamanlarda yapılmış veya üretilmiş meselesinden ibaret değildir. Çünkü bu kavramın en askari tanımıdır. Sanat artık yeni bir takvimle işliyor ve o takvim hala oluşum aşamasındadır.

Çağdaş sanat öncelikle modernin ölümüne işaret eden bir terim olarak karşımıza çıkar. Modernist inançların davranışların tümünden ya da birçoğundan uzak durularak modernizmle ilişkisi kopmuş estetik biçimler sunmuştur. Londrada ki Tate Modern de bulunan çağdaş parçaların her biri 1965’ten sonra yapılmıştır. Kristina Stiles ve Peter Selz’in kaynak kitabı *Theories and Documents of Contemporary Art*’ın başlangıç noktası 1945 tarihidir. Bazı ülkelerde ise 1990’ların başında çıkmasıyla tanımlanır. Her halükarda “*çağdaş sanat bir sonrasının birden çok anlamına dayanıyor gibi görünmektedir*” (Artun ve Öрге: 8). Günümüzde sanat belirli bir ürünü tanımlayan marka gibi, birçok şeye yapıştırılabilecek bir etiket haline gelmiştir. Lyotard’un ifadesiyle sanatçılar yerleri eşeleyerek, büyük yapıları paketleyerek, kendi bedenlerine zarar vererek ya da erekte edilmiş heykeller yaratarak bir dünya kurmaya çalışıyorlar.

Çağdaş sanatın başlıca ayırt edici özelliklerinden birinin en azından bir kaç alımlamayı talep etmesi olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle genel kültürün bir parçası olarak sonrasında onu algılayanın algısı, kavrama tarzı yaklaşımı, sanatçının değerleri ve alan tanımı olarak alımlamayı talep eder. Dolayısıyla dinamik ilişkileri türlü türlü olduğundan başka şartlarda birbirinden ayrı düşebilecek sanatsal yapılar birbirini kucaklamaya sevk edilir. Çağdaş sanatın bir diğer başlıca ayırt edici özelliklerinden birisi de bütünleşik alanları bağrına basmasıdır. Kendine özgü dinamiklerin göçebe gibi çeşitli pratiklerde kaynaşmasında radikal bir değer vardır ki bu da çağdaş sanatın en kritik unsurlarından biridir. Lakin varılan en son ve tartışılmayan nokta Çağdaş sanatın normsuz olduğudur (Türkdoğan, 2014: 17).

Yaşamın komponentlerini malzeme edinen çağdaş sanatçı işlerinde kimi zaman toplumsal yaşamı araştırdığı gibi kimi zaman kendi özel hayatını merkeze almıştır. Bu farkındalıkla sanatçı modernizmin tabu konularından olan malzeme konusunu ve ifade yöntemlerini de başka bir bağlamda ele almıştır. Bir nesnenin kendini temsil etmesi kendi kimliği dışında temsiliyeti, bir konunun sadeleşmesi veya bulmaca gibi çözümlenmeyi beklemesi gerçekten bir amaç için özellikle görevlendirilmiş kelimeler, sayılar, harfler, cümleler, renkler ve boşluk gibi anlatım olanakları sanat eserinin içeriği hakkında bilgi verebilir. Tercih edilen ifade yollarının ayrı ayrı incelenmesi görsel örüntünün anlamlandırılması için yollar olabilir. Bu da farklı anlatılar üzerinden temsillerle oluşmuştur.

Çağdaş sanattaki belirsizliği anlamlandırmada dilin temsil kapasitesindeki gücü inkâr edilemez. Dilin temsili yazıyı sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştiren sanatçıların sayısı son dönemde dikkat çekici bir oranda artmıştır. Düşünceyi belirtmenin en açık yollarından biri olan yazıyı çalışmalarında kullanan sanatçıların yapıtlarını yalnızca sanatın parametreleriyle değerlendirerek kavrayabilmek mümkün değildir. Sanatçılar; sosyoloji, psikoloji, felsefe ve siyaset gibi alanlara ait verileri kullanmakta ve zaman zaman bu alanlardan profesyonellerle birlikte projeler üretmektedirler. Dolayısıyla bu çalışmalar ancak disiplinler arası bir yapının verileriyle değerlendirilebilir. Bu disiplinler arası ve çok yönlü ortam içerisinde sanatçıların yeni okuma modellerini geliştirirken bir sosyolog, muhabir, gazeteci, terapist ve göçmen gibi farklı rolleri ödünç aldıklarını görmek olasıdır. Sanatçı yaptığı gözlemlerin hepsini kendi anladığı dile tercüme ederek güncel formatta sergilemektedir. Burada sanatın yazıyla olan

ilişkinine dair güncel durumları okumak ve anlamlandırmak zor olabilir. Heykel ve resim gibi geleneksel anlayışlardan uzaklaşarak heterojen ve disiplinlerarası yaklaşımlar ve yeni stratejilerle hareket etmeye başlayan ve bunlar içerisinde yazıyı kullanan sanat eserlerinin hangi bağlama yerleştiği konusu günümüzde oldukça kompleks bir hale gelmiştir. Hangi anlayışın üslubun tavrın arkasında ne türden bir birikimin, deneyimin ve koşutluğun beklediğini öğrenmeden herhangi bir değerlendirme yapmak sağlıklı bir yaklaşım olmayacaktır. Global düzeyde sanat, mimari ve tasarım alanlarını kesin sınırlarla birbirinden ayrılmadığı, sanatçıların sınırları olmayan açık bir bağlamsal alanda ilerlediği, melez disiplinlerin ve eklettik çalışmaların ortaya çıktığı bir süreçten geçiliyor olması bu durumun başlıca nedenlerinden birisi olarak görülebilir. Günümüz sanatçılarının yapıtlarını sunarken her harfe veya sözcüğe anlam yükleme çabası içinde olmadığı bir gerçektir. Asıl kaygı sunulan yapıtın oluşturduğu kavramdır. Sözcüklerden oluşan metin kendini izleyenin çözümlemesine bırakmaktadır.

Sanatçı yazı aracılığıyla yapıtın alt metnini izleyiciye aktarır. Onu ikna eder; ikna olan izleyici yapıtı anlamak için harekete geçtiğinde dil dışı tüm öğelerde ona yardım edebilir. Anlatının bu amaç uğrunda dönüşümleri sonucunda sanatçı mesajını izleyene ulaştırır. Bu noktada izleyene yol gösteren bir anlatım biçimi veya açıklayıcı bir ön bilgilendirme metninin çalışmanın kavramsallığını ve çoğul anlamını sınırladığı açıktır. Bu nedenle güncel sanat yapıtlarının anlam yaratma sürecinde yazı yardımcı yöntemlerden en etkilisidir (Sayan ve Deliduman, 2020).

Sanat yapıtı ve yazının kullanıldığı eserler aynı türden olmayan mantıkların iç içe geçmesinin bir sentezidir. Yani aynı türden olmayan deneyimlerin üst üste binmesi bu pratiğin duyumsanabilir deneyimin diğer ifade biçimlerinden ayrı kendine has bir alımlama biçimi olduğu anlamına gelmektedir. Yazıyı problem edinen sanatçıların yapıtlarının ayrıntılı yorumlanmasında bazı süreçler önemlidir. Örneğin Greimasçı göstergebilimde oluşum, kavranım ve üretiliş sürecini açıklayan üç aşamalı bir süreç olarak sunulduğu bilinir (Graimas, Courtes, 1979:157-160). Bunlar sanat yapıtlarının yorumu açısından önemlidir. Sırayla betisel düzey anlatsal düzey ve izleksel düzey olarak adlandırılırlar (Günay 2012:186).

“Göstergebilim, çağdaş sanatın araçlarından biridir ve en etkili kullananlar kavramsal sanatçılardır” (Eroğlu, 2013: 67). Göstergeler bünyesinde farklı aşamalar olmasına rağmen söz konusu üç sınıflandırmadan görsel sanatlara ait çalışmalar

açısından betimsel düzeyde çalışma ile ilgili her türlü tasvir yapılabilir. Nokta, çizgi, leke, renk ve yazı karakteri ya da geometrik şekillerin nasıl olduğuna dair sorular cevaplanabilir. Sayfanın veya tuvalin düzenleme biçimi enstelasyonun nasıl yerleştirildiği, mekânın kurgusu veya hangi kodların katmanların kullanıldığı belirlenir. Daha sonra tüm bu durumlardan anlam yaratıcı öğeleri ortaya koymak gerekecektir ki buda betisel düzeyin temel aşamalarını oluşturmaktadır (Günay, 2012). Anlatısal düzeyde ise betisel düzeyde ele alınan öğeler veya kullanılmışsa metinle ilgili anlatılanın ele alınıp incelendiği bir aşama denilebilir. Burada gönderen yani sanatçı özne yani simülakrlar etkileşim içerisinde. Yapıta dair anlamlandırmanın bu aşaması belli bir devinim içerisinde olan yapıtlar için geçerlidir. Son olarak izleksel düzeyde ise bir bakıma yapıtın en derin yapısında bulunabilecek yan anlam, çoğul anlamlar/okumalar simgeleştirme gibi soyut durumların belirlenmeye çalışıldığı basamaktır. Yapıtın gösterdikleri dışında göstermek istedikleri ele alınır. Bu düzey biçimsel bir çözümleme olmamakla beraber doğrudan içeriksel bir yorumlamadır. İzleksel düzey anlamlandırma ve resmin yorumu açısından önemlidir (Günay, 2012). Yani görünen ya da görünmeyen birbiriyle ilişkisindeki anlam birimciklerinin orataya konması ile anlam belirgin hale getirilebilir. Kaldı ki günümüzde resim, fotoğraf ve heykel gibi geleneksel gösterge bilimden türetilmiş sanatlar metinsel alt yapılı çalışmaları anlamak için yeterli donanıma sahip değildir. Yazının sınırsız kullanımı göz önüne alındığında giderek artan dinamik ve doğrusal olmayan söylem evreninde yaşanmaktadır. Bu çetrefilli durum çağdaş sanat pratiklerinde yazının kullanımına ilişkin yeni kategoriler, sınıflandırmalar ve başlıklar ya da tanımlar önerilmesi ihtiyacını doğurmuştur.

İzleyici etkileşimi ayrı ve ayrıntılı bir araştırma konusu olmakla birlikte tezin bu bölümü için dış kabuk rolü görmektedir. Dış kabuk ise içteki özdür. Ne var ki çağdaş sanat dinamikleri izleyene yeni roller biçer. Yalın bir anlatımsallığın ve gösterimin temsili olmaktan öteye geçen sanat eserinin biçimsel taktiklerle tekilliğe yaslanan kaderi çoğulluğa doğru tahavvür etmeye evrilmiştir. İzleyicinin algısına gereksinim duyan bir çözümleme modeli, yapıttaki anlamın çoğullaşmasının olası yollarını yaratır. Kavram çoğullaşır. Bunun sonunda da yorumlama yöntemleri çeşitlilik kazanır. Böylece izleyeni ön plana alan, gerçekliği farklı seyirci gruplarıyla çeşitli yorumlamalara açan fenomenolijik bir okuma genişletilmiş olur. Bu durum, Michel Foucault'nun, Beckett'dan alıntılardığı, “*Yazar nedir?*” metnini akla getirir.

Kimin konuştuğunun ne önemi var... Yazı gösterilen içeriğinden çok, göstereninkendi doğasına göre düzenlenmiş bir göstergeler oyunudur; ama yazının bu düzenliliği de her zaman için sınırları üzerinde deneyimlenmiştir; kabul ettiği ve içinde oynadığı bu düzenliliği her zaman için ihlal etme ve tersine çevirmekle meşguldür; yazı şaşmaz biçimde kurallarının ötesine giden bir oyun olarak açılır ve böylece dışarıya geçer. Yazıda, yazma tavrının tezahürü ya da yüceltilmesi yoktur; bir dilin içinde bir öznenin yakayı ele vermesi söz konusu değildir; yazan öznenin yok olmaya devam ettiği bir uzamın açılımı söz konusudur (Foucault, 2006: 228-229).

Simüle eden öznelere etkin katılımını gerekli kılan yapılarda farklılaşan yorumlar ve içerik düzleminde yabancı olan görüntü, seyircinin duruşuna, tecrübesine, tutumuna göre anlam olasılıklarını çoğaltmaktadır. Dahası izleyicinin bakış açısına göre okumada değişir. Örneğin Kuran'ı Kerim'in: “*Oku!*” diye ifade ettiği buyruktan çıkarılan anlamlar bugüne kadar tek değildir. Bu tek sözcüğün anlamının bugünden sonrada tüketilmesi mümkün gözükmemektedir. Buradaki çok anlamlılık/çoğulanlam okuyana göre mi yoksa direk “*Oku!*” öğüdü içerisinde mi diye düşünülebilir. Cevap her ikisidedir. Çünkü bu beyanı her telakki ettiğimizde okuma (yazma olarak da çevrilebilir) aynı olmayacağı gibi okuyanın perspektifine, yönelişine göre çeşitli anlamlara bürüneceği açıktır (Özdenören, 2018: 84). Yani mazmunların oluşması pek çok mutabakatın hasılası olarak ortaya çıkabilir.

Sahnenin sekonder aktörü rolündeki izleyici sanat pratiklerini okumada yetersiz kalabilir (Türkdoğan, 2014). Bu noktada izleyici biçimsel ve yazılı olan ipuçlarından yararlanarak sanat yapıtını yeni bağlamında yorumlamaya girişebilir. Umberto Econun söylediği gibi “*belli bir kodda, belli gösterilenler belli gösterenlere bağlıdır.*” (Eco, 2016: 92). Dilin temsili sözcükler arasındaki ilişkiyi sanatçı kurar onları tespit edip anlamsal olarak işlevlerini çıkarmak ise seyirciye düşer. Her mesaj çözülebilir yeter ki bunun bir ileti olduğunun farkına varılsın (Eco, 1995: 132). Böylelikle izleyen baktığı sanat eserinde her bir öğeyi kendi usulünce ilişkilendirip yeniden oluşturarak katkı sağlar. “Seyirci tıpkı öğrenci veya bilgin gibi eylemde bulunur. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir.” (Ranciere, 2013:19).

Sanat eseri sadece gerçekliği dışı vuran bir nesne değil aynı zamanda özel bir yapıdır. Eserin özel bir yapı olduğu anlayışının yanına izleyici konularak onun ortak bir üretim olduğu anlayışı getirilir (Aktulum, 2016: 9). Burada Umberto Eco'nun “*açık yapıt*” (Eco, 2016) estetiği önerisi akla gelir. Eco özetle üretim sürecine izleyicinin katıldığı

romantik dönemin düzgülerini ters yüz eden bir yorum olanağı sağlamıştır. Edilgen bir varlık konumundaki simülakrlar anlamın dayatılmasını tersine döndürerek her seyircinin yapıttan aldığı özel veya öznel hazzın farklılaştığını belirtmiştir. Bu durumda izleyiciler hem mesafeli hem de karşısındaki sanat yapıtında sunulanın interaktif yorumcularıdır.

Jean-Paul Sartre'ın "*kendinde dünya*" ideasını Alphonse de Waelhens fenomolojik bir çerçevede yorumlayarak bu konuya dikkatleri çeker. Kendinde dünyayı algılama mümkün değildir. Gerçeklik sandığımız şey aslında kendi doğrularımızdan farklı bir şey değildir. Böyle bir yaklaşımda gerçekliğe bilimsel bir tutum yerine öznel bilincimizin verileriyle yakalanmalıdır (Aktulum, 2016). Bu mantığı sanat alanına yorumladığımızda anlamlandırma sürecine bireysellik, algılama, görsel algılama (Küçükdoğan, 2002: 56) alımlayanın kimliği, kültürü, çerçeveleri, imajları, anlam olasılıklarını da eklemek mümkündür. Örneğin Nasrettin Hoca kültürümüzün bir değeri olarak içselleşmiştir. Metinsel dinamikleri barındıran bir yapıt hangi pratikte üretilmiş olursa olsun diyelim hocanın tencere hikâyesinden bir tümceyi alıntılansın olsun. Nasrettin hocanın tencerenin doğurması ve ya doğurmamasıyla ilgili söz konusu metni okuyan aynı kültürden olan izleyen yazının bağlamını anlayabilir. Fakat farklı bir kültür ortamından gelen seyirci ne demek istiyor? diye sorabilir. O halde her okuma anlam olasılıklarını çoğaltıyorsa ozaman da "*çoğul okuma*" deyimini bir çelişki olarak belirir. Çünkü "*çoğul okuma*" kavramı "*çoğul anlam*" terimine denk gelmektedir (Yücel, 2019: 45). Nitekim esere dair yapılan tek bir yorum olmayacağından hepsi birer tahmin olarak kalacaktır. Bu durumda önce bir "*bağlam*" kısıtlaması zorunlu görünmektedir. Ernst Gombrich "*bir yapıtın yorumlanması düzgü, bağlam ve yazılı olan arasında bir katkının göz önünde bulundurulmasına bağlıdır. Tüm kültürler için geçerli olan tek bir anlam yoktur*" (Gombrich, 2015: 95) demiştir. Bu durumda bir düşüncenin yazıyla sabitleştirilmesi onun tek boyuta indirgenmesine değil, tam tersi çeşitlenmesine yol açar (Özdenören, 2018: 19). Tüm bu dolayimler sonucunda sanatçı yazıyı kullanarak izleyiciye vermek istediği mesaja yönlendirir. Fakat sanatçının seyirciye bir fikri dikte etmek istemediği söylenebilir. Yalnızca bir bilinç şekli, bir duygu, his veya eylem için icrada bulunması olasıdır. "*Fakat algılanacak hissedilecek ve anlaşılacak olanın kendi dramaturjisine veya üretimine koyduğu şey olduğunu varsayar her zaman.*" (Ranciere, 2013: 20). Sanatçının istediği tam olarak budur denilebilir. Yapıta dair anlamlandırmanın bu kaotik sürecinde sözce düzleminde işler

üreten sanatçıların bu kopukluğu ve çoğul okumayı aştığını ve böylece yapıtı bütünlüğü içinde kavratmayı büyük ölçüde başardığı bilinmektedir (Yücel, 2019: 46). Sanatçılar yazının söylemiyle yeteneklerinin tezahür ve etkilerini sergilediği yeni bir dinamik inşa ederler. Bu dinamik çağdaş sanat pratiğinde sanatçının kendi tercümesini geliştirirken etkin bir izleyici etkileşimi de ister. Özetle anlam sabit gösterenler ekseninde ortaya çıkmaz ve en şeffaf bir biçimde seyirci etkileşimiyle kendini gösterebilir.

Tezin bu bölümünü takip eden başlıklarda çağdaş sanat ekseninde işler üretirken yazıyı merkeze alan sanatçıların çalışmayı destekleyecek örnek yapıtlarına değinilmiştir. Çağdaş sanat bağlamında eserlerde ana fikirlere duyumsanabilir sunum tarzlarına ve yaklaşımlarına yukarıda bahsedilen süreçlerin koordinatları ışığında temas edilmiştir. Bu noktadan çıkarak kullanılan kavramlar ve başlıkların özel bölümlenmesi ortak deneyim alanlarında buluşan sanatçılar ve eserleri için geçerlidir. Ancak çağdaş sanat pusulasının kutupları hareketli olduğu için kesin bir konumlandırma yapmak mümkün değildir.

3.2.1. Kamusal Alanda Yazı

Avrupa’da 1960’lı yıllarda irdelenmeye başlanan kamusal alan kavramı, günümüzde hala mutlak bir tanımı yapılamadığı için farklı bakış açılarına göre değişik anlamlar kazanmaya devam ediyor. Bu durum kamusal alan kavramının kullanımı üzerine tartışma başlıkları oluşturuyor. Günümüzde insan ile çevre arasındaki ilişkilerin, sarmal bir yapıda olduğu ve bunların karşılıklı etkileşiminden oluşan bir süreç yaşandığı gerçektir. Ortak çevre yani kamusal mekânlar toplumun tüm bireylerine açık insanların karşılıklı iletişime geçtiği kentsel organizasyonu şekillendiren toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavramdır. Resmi daireler, okullar, hastaneler, parklar, yollar ve meydanlar gibi halkın ortak kullanımına açık her türlü kent mekânı kamusal alandır. Kamusal alanlar hangi kültürden, hangi dinden hatta hangi sosyal statüden olursa olsun her bireye sunulmuş açık alanlardır (Gökgür, 2008:11). Aynı zamanda kamsal alanlar toplumsal kimliğin inşaa edildiği alanlardır.

Birçok düşünür tarafından ele alınan kamusal alan kavramı sanat alanında sıklıkla kullanılmıştır. Geleneksel anlamda galeride ve müzelerde yapılan sergileme şekline farklı sanat yapıtının izleyicisine günlük kamusal yaşamın içinde doğrudan

ulaşmasından dolayı adına “*Kamusal Sanat*” denilen kavram halka açık mekânlarda yapılan sanat anlamına gelmektedir. Sanatın iç mekândan dış doğru mekâna taşındıkça ev, müze, galeriden dışarı taşındıkça şehir içindeki boyutları da değişmektedir. Kamusal alanda sanatın algısı klasik anlamda sanat yapıtının değerlendirilmesinden farklıdır. Öyle ki eskiden sanatçının kişisel duvarları ortadan kalkar ve yüce görülen sanat yerini yaşanan kamusal deneyime bırakmıştır.

Son dönemde sanat kurumları, galeri ve müzeler eskiden sahip oldukları mimari düzen ve kültür temsili olma özelliklerini kaybetmesinden dolayı halka açık olmaktan uzak kavramlar haline gelmişlerdir ve böylece kamusal mekân bir temsil arenasına dönüşmektedir. Özellikle 1960 sonrası sanatçılar kamusal alanları çağdaş sanatın sunulduğu mekânlar olarak tercih etmiş ve izleyicinin de katılımına olanak tanıyan sanatsal pratikler ortaya koymuştur. Sanat yapıtları ve sanat etkinliklerinin yer aldığı alanlar ve gerçekleşme biçimleri her gün değişmekte bunun sonucu olarak konunun değerlendirme alanını belirlemek ve sınırlarını çizmek zorlaşmaktadır (North, 1992). Bu nedenledir ki “geçmiş örnekleri dışında çağdaş anlamda kamusal sanat kavramı hala kendini toplumsal ve sanatsal açıdan tanımlama sürecindedir” (Mitchell, 1992).

Günümüzde kamusal alanda sanat değerlendirmelerine bakıldığında birçok bağlam ve sonsuz yaratıcılıkla ortaya çıkan sanat eserlerini gözlemleyebiliyoruz. Bazı örnekler, kendine ifade aracı olarak dilin temsili olan yazıyı kullanan sanatçıların kentin çeşitli mekânlarına astıkları afişler, yazılı tabelalar ve metinsel yapıtların çoğu, işlerini galeri mekânından sokağa taşıyarak kamusal alandaki uygulamalarına odanlanmaktadır. Farklı araçları bir arada kullanarak melez yapıda çalışmalar ortaya koyan yeni nesil sanatçılar sanat ve yazı ilişkisine dair çok yönlü sonuçlar ortaya koymakta, galeri ve müzeler dışındaki kamusal alanda da izleyicinin sanat eseri ile aktif biçimde bir aradalığını sağlayan çalışmaları izleyiciyle buluşmaktadır. Kamusal alanda insanlarla iletişim kurma noktasında önemli bir katkısı olan reklam panoları, bronz plakalar ve duvar yazıları kamusal alanı seçen sanatçı için toplumla düşüncesini paylaşma, buluşturma ve etkileşimsel boyutta kentsel mekânın dinamikleri noktasında önem taşır. Şehrin her yanında değişik biçimlerde yerleştirilen metinsel içerikli eserlerin nasıl anlamlandırılacağı bilinmelidir. Yani reklam bildirisinden ayrı olarak yazılı bildirinin hangi amaçla hazırlandığı ya da bazı durumlarda yalnızca göndergesinin bilinmesi yeterli olmayabilir. Bu disiplinlerarası gelişmelerle doğrudan ilintilidir.

Başlık altında ele alınan sanatçılar ve bu sanatçıların kamusal alanlarda geçici ve kalıcı olarak çalışmalarının ortak noktası; sanatsal ifade aracı olarak yazı dilinin, sözcüklerin seçilmiş olmalarıdır. Kimi zaman sokakta led ekranlarda, kimi zaman da reklam panosu olarak, bazen bir binanın dış cephesinde, bazen durağan bir suda ya da yaya olarak yürüyüş alanımızda karşımıza çıkan, gündelik yaşamımıza ait olan bir cümle, edebi bir söz sanat yapısına dâhil olup bunlara yeni anlamlarla birlikte sosyal ve kültürel kodlar yüklenmektedir. Aşağıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi çağdaş sanatçılar farklı amaç ve hedefler doğrultusunda daha çok mekânı yeniden yorumlama, canlandırma ya da mekâna yeni bir kimlik kazandırmaya yönelik geçici veya kalıcı uygulamalarla iletişimsel bir yaklaşım oluşturma peşinde ilerlemektedir. Bu çeşitlilik içerisinde bağlamsal yapıları keşfetme durumu güncel sanatın melez haliyle ilişkilendirilebilir.

3.2.1.1. Jenny Holzer

Yaşamın dinamikleri içerisinde kentli insanın sık karşılaştığı genellikle kalabalık yolların kenarında bulunan yoldan geçen sürücü ya da yayaların ilgisini çekme ve iletişim kurma noktasında büyük katkısı olan reklam panoları kamusal alan işleri üreten sanatçıların tercih ettiği dinamiklerden biridir. Geleneksel anlamda büyük slogan yazıları ve afişlerin dışında reklam panoları günümüzde daha çok ledli ekran veya büyük çaplı aynalı panolar şeklinde görülmektedir. Bu noktada kamuya açık alanlarda işlerini sergilemeyi tercih eden Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, reklam panolarından yola çıkarak yazıyı merkeze alan çağdaş sanatın önemli sanatçılarından biridir.

Holzer, dil üzerinden oluşturduğu melez işlerini kamusal sanat pratiğiyle bütünleştirmesiyle tanınan kavramsal bir sanatçıdır. Eleştirmen Benjamin Buchloh'una göre, Jenny Holzer 1970'lerden bu yana, dili sayfadan koparıp dünyaya yansıtır (Bucloch, 2009: 95).

Metinlerini çeşitli biçimlerde ve pek çok farklı araçla sergiler. Sanatçı kamuya açık alanlarda mimari ve reklamcılık üzerine fikirler sunan kelimeleri daha çok projeksiyon ve LED (elektronik ışıklı diod) elektronik levhalar kullanarak yansıtmıştır. Özellikle posterler, çıkartmalar, yüzeyi aşınan plakalar, tşörtler, otopark sayaçları, hava

alanlarındaki bagaj turnikeleri, gece kamu binalarının dış duvarlarına yansıtılan ksenon lambası projeksiyonların tercih edildiği görülmektedir.

Teknolojiyi kullanımındaki kolaylık, gösteriş ve kitlelere erişme arzusu Holzer’ın kişisel olmayan ortak nesneleri (ilan panoları, tabelalar) ve konuları kitle kültüründen serbestçe ödünç almasının sonucudur.



Resim 3.5. Jenny Holzer, Işık Projeksiyonu, Chicago, 2008

Uygulamalarının temelini yazı oluştururken sanatçı reklamcılığın ve medyanın led elektronik imza teknolojisinin hem fiziksel aygıtını hem de sloganvari göstergelerini sahiplenmektedir. Kentlerde yaşayanların aralıksız mesajlara boğulmasını pek çok çalışmasına konu eden Holzer, kısa süre sonra ledi seyyar tipte bir imzaya dönüştürmüştür. Nich Obour, Holzer’ın tabelalarını “teknolojinin acımasız ilerleyişine karşı uyarırken fikirlerini yaymak için teknolojiyi seçen” unsurlar olarak yorumlar (Barrett, 2014: 140). Çalışmaları genellikle izleyiciyle iletişim kuran ve mesajlar veren çok güçlü bir ifadeye sahiptir. “*Mesajları kendi ağzından değil; hükümet, eğitim, reklamcılık, kamusal tavsiyeler ve kişisel itiraflar gibi anonim otorite söylemlerini taklit ederek sunmuştur*” (Clark, 2011:182). Yapıtlarının bir bölümü deyim, birçoğu da kendi yazdıklarını içeren kısa makaleler içerir. Konular AIDS, feminizm, nükleer felaket, yoksullar ve hükümet şeklinde özetlenebilir. Holzer çalışmalarında; cesur, sert ve kendinden emin bir psikolojik etki yaratan, büyük karakter harfleri kullanarak, izleyiciyi yönlendirir, şaşkına çevirir ve heyecanlandırır.



Resim 3.6. Jenny Holzer, Protect Me From What I Want, Series Survival, New York, Times Square, 1985

1982 yılından itibaren Holzer elektronik reklam panolarında mesajlarının gösterilmesi için düzenli olarak ödeme yapmıştır. 1985-1986 yıllarında The Survival Series’den “*Protect Me From What I Want*” (İstedğim şeyden koru beni) (Resim 3.6) mesajı, Times Meydanı’nda gösterilmiştir. Çalışmada bir anlamda mantığın otoritesini yansıtan kalın ve beyaz harfler, siyah ekran üzerinde sunulur. Söz konusu çalışmada sanatçı özlü söz ile bilinçaltına seslenir. Muhtemelen telaş içerisinde alışveriş yapanlar Holzer’ın bu çalışmasını gördüklerinde kafaları karışık bir biçimde kalmışlardır. Candace Bridgewater, sanatçı hakkında kaleme aldığı “yaşam hikâyesi” yazısında Holzer’ın “*Çalışmaları okurları yönlendirir, onları şaşkına çevirir, heyecanlandırır bazen de rencide eder*” (Bridgewater, 1990: 1-2) ifadesinde bulunur. Yapıt kışkırtırken aynı zamanda tenevvür ettiği tümceyle tedirgin olan okuru ışıyla sakinleştirir.

Holzer, dili aynı anda hem hedef hem de silah olarak görür. İzleyenini ideolojik bir çatışmanın ortasına atar. Ancak okurları tuzağa düşmekten çok özgürlük sunacak şekilde yazının gücünden yararlanır.

Sanatçının kamusal alanda söylem siyasetini ele almak için çok çeşitli modern iletişim araçlarını kullandığı bir başka yazılı çalışma tabela kamyonlardır (Resim 3.7). Sanatçı Amerika Birleşik Devletleri’ndeki büyük şehirlerde elektronik tabela kamyonlarında “impeach” sergilemiş ve doğrudan senato suçlama davasına hitap etmiştir. Yazılı cümleler direktif, slogan ve basmakalıp ifadeler olmasının yanı sıra azarlama ve talep etme tarzındadır. Holzer büyük bir kitleye hitap edebilmek amacıyla pek çok insanın kamusal alanda mesajları görmesini sağlamak için kamyon rotalarını stratejik olarak

seçmiştir. Bu kamyonlarda insanları oy vermeye, iktidara, savaş karşıtlığına, silahlara ve eşitliğe teşvik eden ifadeler yer almaktadır. Çalışmadaki asıl amacı, sessizce düşünülen ve gizli kalması önemsenen şeyleri aydınlatmak ve halka duyurmaktır. Sanatçının çalışmasının gücü, sunum, metin, sembolizm ve malzemeler gibi birçok unsurun anlam oluşturmak için bir araya gelmesiyle gerçekleşir. Tekrar yöntemiyle izleyiciyi birçok propaganda mesajında olduğu gibi içtenlik göstermeden kesin bir ifade sunan düşünce bombardımanına tutar. Hall Foster, Jenny Holzer'in sanat objeleri üreticisi olmaktan çok göstergelerin yöneticisi olduğunu ve onun yapıtlarının sanatseverleri estetik araştırmacısı olmaktan daha çok mesajların aktif okuyucularına dönüştürdüğünü söyler.



Resim 3.7. Jenny Holzer, It is Guns, New York, 2018

3.2.1.2. Canan Şenol

1970 doğumlu olan sanatçı kendini performans, video, minyatür ve fotoğraf gibi pek çok medyum aracılığıyla işlerini üreten aktivist feminist bir sanatçı olarak tanımlar. Şenol, yerleşik kurumların ürettiği söylemler ve uyguladığı politikaların öncelikle kendi cinsiyeti olmak üzere tüm toplum rollerindeki baskı, istismar, şiddet gibi konuları yapıtlarında ön plana çıkarmaktadır. Sanatında konu kadar bu konunun işleniş biçimine ve sunumuna da önem verir. Bir yapıtın görsel olarak da söz söylemesi gerektiğini düşünen sanatçı kamusal alanda reklam tabelalarıyla sokaktaki insanları şaşırtan ve tepkisine yol açan yazıyı kendine sorun edinmiş sanatçılardan biridir.

Canan Şenol'un 2000 yılında, aylık dönüşümlü sergilerden oluşan "Tabela Sergileri" kapsamında gerçekleştirdiği "*Nihayet İçimdesin*" (Resim 3.8) anlamın masumiyetini ve kışkırtıcılığını içinde barındırmaktadır.



Resim 3.8. Canan Şenol, Nihayet İçimdesin, Işıklı tabela, İstanbul, 2000

Kamusal alanda Kadıköy’de sanatçı ve eşi tarafından işletilen internet cafenin tabelası olarak sergilenen bu çalışma içeriğini bilmeyenler için rahatsız eden bir cinsel kışkırtıcılığa sahiptir. Bu yapıt çevreye zararlı olarak görüldüğünden sergilendiği ilçenin belediyesi tarafından sergiden kaldırılmıştır. Şenol’un yaptında kullandığı cümlelerin toplumsallaşmasının kısıtlanması sanat aracılığı ile ortak paylaşıma getirilmiş bir çeşit sansür olarak algılanabilir (Yılmaz, 2010: 130). Burada yapıtın kendisinden ziyade yapıtı müstehcen olarak algılayan iktidarın onu yerinden kaldırması yoruma açık bir eylemdir. Diğer yandan sözün sahibinin beklenen bir bebek için olduğu öğrenildiğinde ise anlam tamamen değişmiştir. “Nihayet İçimdesin” çoğu kadının hamilelik döneminde bebeğine söylediği cümlelerden biri olabilir. Bu tür bir çalışma çoğulluğu başköşeye oturtan bir anlayış getirebilir. Nihayetinde yapıtın çoğullaşması okumayıda çoğullaştırabilmektedir. Buna göre odağa alınan izleyiciye yorum serbestliği sağlar. Şenol, özel olan politiktir söylemini sanatının merkezine yerleştirmiştir. Fakat kullanığı tümcenin kapalı, kolay anlaşılamayan ve yan anlamlar içermesi Şenol’un söz oyunlarını kullandığı bir dil düzeyi tercih etmesinin kanıtı olabilir. Yeni söylemlerin kesişme noktalarını bir kenara bırakırsak çalışma yazı karakteri ve renk seçimi, noktalama işaretleri, yazının iletisi ve retorik olanakları

sonuna kadar kullanmaktadır. Söylemsel bir stratejiyle oluşturulmuş çalışmanın izleyicide uyandırdığı etki yazınsal retoriğin önemli bir bileşenidir.

“Tabela Sergileri” New York’da Seth Sieglaub tarafından 4 sanatçı (Barry, Huebler, Kosuth ve Weiner) ile açılan ilk kavramsal sergiden 30 yıl sonra Türkiye’de pek çok örneği daha önceden farklı mekânlarda yapılmış olan kavramsal sanatın epey geniş bir izleyici üstünde test edilmesidir. Nesnesiz ve sadece dilin taşıyıcısı olan sözcüklerden oluşan sergi kendini basın bültenleriyle tanıtırsa da bu bültenlerden haberi olmayan mahalleli ve yoldan geçenler için bunun bir “sanat yapıtı” olduğu tartışma konusuydu. Sadece basit bir yazılı tabela olduğunu düşünmek onun göstergebilim bilmecelerini araştırmadan önyargılar sunmaktır. Dahası söz konusu yapıt Şenol’un bir sanatçı olarak kariyeri boyunca geliştirdiği kavramsal alt yapıdan ayrı tutulamaz bir çalışmadır. Çoğunluk merak edip sormadıkça işletme tarafından dikkat çekmek için “zekice” bulunmuş bir reklam yöntemi olarak algılanmıştır. Söz konusu proje yazının çoklu anlamlara kanallar açması ve metinsel bir yapının kamusal alanda izleyenle buluşma noktasında önemli bir ses getirmiştir.

3.2.1.3. Martijn Sandberg

Günümüzde kamusal sanat çalışmalarına değişen kent planlama biçimleri sayesinde her gün yenileri eklenmektedir. Bunun sonucu olarak konunun değerlendirme alanını belirlemek ve sınırlarını çizmek zorlaşmaktadır. Bu anlamda yazıyı yalnızca okunan ve izlenilen bir olgu olmanın dışında mekânın kalıcı bir elemanı olması açısından verilebilecek çağdaş örnekler bu konuda önemli birer referansdır. Hollanda’lı sanatçı Martijn Sandberg’in, 2008 yılında “*I Will Survive*” (Hayatta Kalacağım) isimli kamusal alan çalışması pek çok dinamiği karşı karşıya getirmesi açısından sınırı çizilmesi kolay olmayan yapısal bir iştir. Çite dönüşen yazı, mekânın fiziksel koşullarına göre şekillendirilmiştir (Resim 3.9). Hardenberg Mulopad’da Loc Center adı verilen bina ile mezarlık sınırında beliren yapı izleyene optik bir deneyim sunar. Öyleki sadece belirli açılardan net bir şekilde okunabilmektedir. Seçme işlemi hem düşünce, hem sunuş katmanında vardır. Tek bir cümle ile tek bir kavramı vermek kadar açık ve yalındır. Sanatçı yapıtın gerçekte bir çiti andırsa da mezarlığın etrafını bütünüyle sarmadığından bir olarak çit değil, sanat olarak tanımlanması gerektiğini belirtir (Sandberg, 2014). Kavramla sunuş arasında sıkı bir bağ gözlenmektedir.



Resim 3.9. Martijn Sandberg, *I Will Survive*, 25m x 3 m. Hardenberg, 2008

İzleyiciyi düşündürmeye ve mekânla ilişki kurdurmaya yönelten “*I Will Survive*” cümlesi yazının ve anlamın fiziksel mekânla kurduğu ilişki göstermesi açısından önemlidir. Dahası, mezarlığın insana korku verici hissiyatının aksine yaşam ve ölüm arasındaki kontrast, izleyenin algısını değiştirebilmektedir. Martijn Sandberg’in konuya örnek olabilecek kamusal alanda sergilediği bir başka metin içerikli çalışması Amsterdamda yer alan “*De Oude Weg Naar De Nieuwe Tijd*” dir. (Yeni Zamana Giden Eski Yol, Resim 3.10). Konseptine 2016 yılında karar verilen yap, 2021 yılında tamamlanmıştır. Sandberg’in mekâna özgü bu yazılı çalışması üç kemerin duvarında ve iç avluya giden zemin üzerindeki kabartılmış bir parke taşı olarak insanları karşılar. Zamanın akışında sürekli değişen ışık ve gölge oyunuyla duvarda ve kavisli tavanda tuğla harfler görünür hale gelir. Her geçiş yolunda farklı bir sayısal kombinasyonla dört harf ve dört rakam bulunur. Kapılardan avluya geçerken her adımdaki harf ve sayılar sanki zamanda yolculuk yapıyormuş hissini verir. Sandberg bu çalışmayla uyuşmazlıklar meydana getirerek yazının duyumsanabilir sunum tarzını değiştirmiştir.. Bu farklı pratiklerin iç içe geçişi yazının geleneksel kullanımının dışında koordinatarının değişimine örnek teşkil eden bir paradigma örneği sunar.



Resim 3.10. Martijn Sandberg, De Oude Weg Naar De Nieuwe Tijd, Amsterdam, 2021

3.2.1.4. Ayşe Erkmen

Ayşe Erkmen, sergi mekânı dışında oluşturduğu düzenlemelerini ya da hazır yapıtlarını sergileyeceği alana getirerek onu sanat nesnesi yapanın ne olduğunu sorgulayan koyan bir sanatçıdır. Yapıt dışarıda mı değerlidir yoksa içeride mi?, Yani sergilendiği yerde mi? (Onan, 2017: 41). Böyle sorgulayıcı bir arayışla yola çıkan Erkmen, üzerinde durulması gerekenin sanat yapıtından önce sergi mekânı olması gerektiği görüşüyle yapıtlar üretmiştir. Bu durum Buren'in 1960'larda ortaya attığı sergi mekânı ve kurumsal sanat gibi sorgulamalarını akla getirmektedir (Gintz, 2010).

Günümüzde yaygınlaşan kamusal sanat örnekleri daha yerel ölçekli sosyal konuları ele almaktadır. Bu anlamda kamusal alandaki sanatsal pratikler kendini ifade etmekten çok sanatın sosyal bir eleştiri olmasına doğru bir eğilim göstermektedir. Böylelikle çok yönlü bir bakışla çalışan sanatçılar tarih, kültür, kimlik ve politika gibi konulara yönelmektedirler. Erkmen benzer anlayışla 1994' te Berlin Kreuzberg' te Türklerin yoğunlukta yaşadığı mahallenin başında bulunan bir binanın üzerine “-mişli geçmiş zamanın ekleri”ni yazmıştır. (Resim 3.11) “Sanatçı bu çalışmasını Berlin’de Berlin Duvar’ı yıkılmadan önce yapmıştır” (Atakan 1998:120). Yapıt 40 parça pleksiglasın bir binanın üstüne monte edilmesiyle oluşturulmuştur. Müşlerdi-müşmüş- müştünüz...

gibi mişli geçmiş zamanın takısı olan son ekleri kullanarak oluşturduğu bu eserinde dilin kullanımı daha reklamsal ve afişsel bir görüntüye bürünmüştür. Erkmen o dönemde Almanya’da yaşayan Türklerin içine kapalı yaşamını görülmeden görünmek isteyen biri gibi yansıtmıştır. Türkçede -miş’li geçmiş zamanın çekimlerinin Alman dilinin gramer yapısı içinde yer almaması sanatçı için Türklerin arkalarında bıraktıkları kültürel değerleri ve özlemlerini anlatmakta vesile olduğu söylenilebilir. Bu çalışma çoklu anlamlarının dışında Türkçe’nin zenginliğini de ortaya koyduğu denebilir. Sadece Türkçe’ye özgü nüansları yaratan bu son ekler aynı zamanda eğitilmiş kesim tarafından hâkim ve düzgün bir şekilde kullanılmaktadır. Bu örnekteki yazının kullanım biçimi dil yapıları farklılığını ve bundan kaynaklı ortaya çıkan durumsal bireysel olarak sanatçının düşüncesini dolaysız olarak düşündürme olanağı sunar. Friedrich Meschede’ ye göre;

...miş dizisi, bir cümleye gramerdeki asıl zaman kipini veren soneklerden müteşekkil. Konuşmacının amacı ve anlatıcının niyetiyse bağlamdan anlaşılır ve seçilen bir sonek aracılığıyla bu şekilde ifade edilir. Ayşe Erkmen’ in bu işi Kreuzberg’ de ve Türkçe olarak yapmasına sebep olan, bu semtte yoğun biçimde yaşayan Türk nüfusuydu, Berlin’ deki bu işine incelikli bir anlam katan da yine Erkmen’ in bireysel gözlemidir. Bu soneklerin nüans kattığı konuma biçimi, eğitilmiş bir toplumun kullandığı İstanbul Türkçesinin işaretidir...(Meschede, 2008: 39

Eser ile kamusal olanın yapısı birlikte düşünüldüğünde yapının görselliğinin ötesinde yazı aracılığıyla kültürlerin bağlayıcı unsurlarını sorgulattığı dikkat çekmektedir. Bu konuda Tanyeli vd. (2000: 126) bütün metropollerde insanları mesajlar yoluyla şaşırtmanın artık çok zor bir iş olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda yazının kamusal alanın datalarını kullanarak sosyal, politik, kültürel ve küreselleşme gibi paradigmaları etkili bir şekilde sorgulamaktadır.



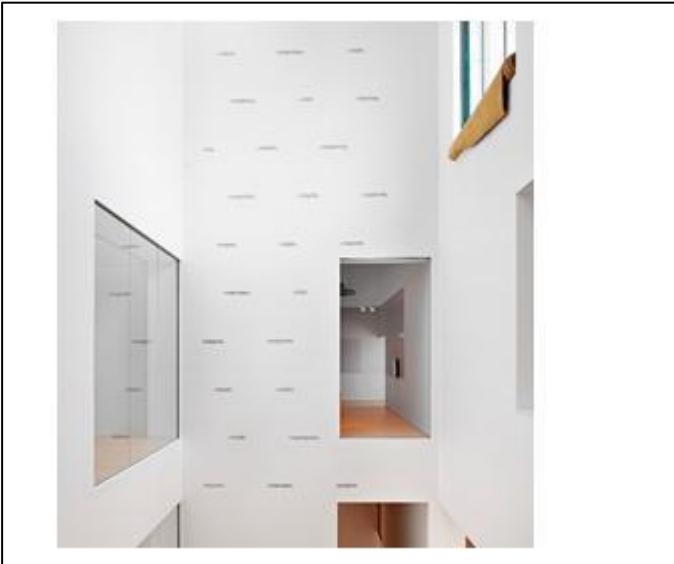
Resim 3.11. Ayşe Erkmen, Evde, Berlin-Kreuzberg, 1994

Erkmen'in çağdaş bir düşünceyle eserlerinde ışıklı yazı ve tipografik öğeleri yapının ya da mekânın üzerine yazılar yerleştirilerek onların çeşitli anlamlar kazanmasını sağlamıştır. Eserlerin temeli sınırsız çoğaltma işlemidir. Olasılıkları çoğaltma işlemi hem sanatçıya hem topluma yaşamı algılayabilmek için yeni bakış açıları sağlar. Bu görüşün temelinde *“hiçbir şeyi mutlak olarak algılamamak”* ilkesi yatar. Böyle bir anlayışta kamusal alanda *“miş”* dizisini 1997 yılında İstanbul Taksim Meydanında video reklam panosunu kiralarak bir kez daha tekrarlamıştır. Erkmen'in kamusal alandaki bu tekrar işinin amacı bu sefer yazının manipülatif özelliğiyle politik yaklaşımın bir göstergesidir. Dedeal'ın (2008: 151) yorumuna göre: *“Burada ironi toplumda gizli kalan, kapalı kapılar ardında saklanan gerçeklerin açığa çıkartılması için meydanlarda avaz avaz bir duyuru görünümü almıştır.”* *“Konuşmalar”* (Resim 3.12) adlı çalışma için sanatçı Taksim Meydanında askerde çocuğunu kaybeden annelerin oğullarının adını yazdırdıkları bir panoyu seçmiştir. Özellikle Taksim çevresinde daha önce, çok sayıda Ermeni, Rum ve diğer gayrimüslimlerin yaşadıklarına da işaret eden *“Konuşmalar”* kentsel mekanın dinamikleri içinde uygulama fırsatı kazandırmıştır. Yapıt çevreyle uyumu, zıtlıkları, benzerlikleri ve espirileri siyasi bağlamı kullanarak izleyiciye aktarıp etkileşim sağlamıştır.



Resim 3.12. Ayşe Erkmen, Konuşmalar, Taksim Meydanı, 1997

Erkmen'in "*Evde*" adlı işi, 2019 yılında Arter'de gerçekleştirilen "*Saat Kaç?*" sergisi kapsamında atriumun cephelerinden birini kapsayacak şekilde tekrardan sergilenmiştir (Resim 3.13). Ancak bu sefer çalışma kamusal alanda izleyisinin karşısına çıkmamıştır. Sanatçı mekânsal boyutların her birini sadece yeni şekiller icat etmek için değil aynı zamanda bir mekânın gizlenmiş özelliklerini ortaya çıkarmak için yorumlamıştır. Mekânı deneyimlenebilir kılan çalışma belirli bir biçimsel dil oluşturma kaygısından da uzaktır. Fenomenolojik kavramlar olarak geliştirilen yapıt farklı düzeylerde ve düzlemlerde yeniden izleyiciye sunularak sergilenmiştir.



Resim 3.13. Ayşe Erkmen, *Evde*, Arter, İstanbul, 2019

3.2.1.5. Robert Montgomery

Günümüz çağdaş sanatının başarılı isimlerinden biri olan Robert Montgomery İskoç asıllı Londralı bir sanatçı heykeltıraş ve şairdir. Çalışmalarının temelinde yer alan yazılı mesajlara şiirsel bir yorum ve müdahaleci stratejiler ile yaklaşan Robert Montgomery güneş enerjisi ile çalışan ışık entelasyonları, ateşden şiirler, billboard, ahşap oymacılığı, sulu boyaya uzanan farklı teknik ve mecraları ile oluşan geniş bir portfolyoya sahiptir.

Montgomery için sözcükler her zaman güçlü bir araç olmuştur. Kariyerine uzun şiirsel başlıklarla minimalist heykeller yaparak başlamıştır. Ancak daha sonra nesneleri tamamen devre dışı bırakarak kamusal alanlarda sözlü ve görsel sunumun birleşimine odaklanmaya başlamıştır. Üretimleri sanat, edebiyat, felsefe gibi multidisipliner unsurlarıda içerisinde barındırır. Çok sesli anlatım dilini zengin bir seçkide sunan sanatçının şiirlerinden ilham alan bazı insanlar bunları bedenlerine dövme bile yaptırmışlardır. Sanatçı şiirin günümüz dünyasında tekrar gözde bir varlık bulacağı düşüncesiyle, sanatsal çalışmalarını da bu yönde sürdürüyordur. Kendine özgü bir tipografi geliştiren Montgomery'nin en bilinen sanat yapıtları Londra'daki reklam panolarına yapıştırılan şiirleridir. Sanatçı kamusal alanda kışkırtıcı ve zihin uyandırıcı olma maksatıyla duvarlara, reklam panolarına, parklara, banklara ve hatta hareket eden kamyonlara yazılı işler üreterek bunlarla izleyene güçlü mesajlar iletmektedir. Eserleri genellikle anti-kapitalist ifadeler taşır. Fakat sözcüklerle verdiği mesajlar siyaset üstüdür. Montgomerynin dil seçimi biraz Shakespeare romantizmini çağrıştırmaktadır.



Resim 3.14. Robert Montgomery, Billboard, London, 2010

“Sanırım kelimelerde belirli bir yavaşlık var. Muhtemelen hızlandırılmış bir görüntü çağında yaşıyoruz ve yüzlerce görüntü ile bombalanıyoruz. Bir gün ve bu bağlamda kelimeler bir sessizlik veya duraklama anı olabilir” (Montgomery: 2016). Kolektif bilinçaltı konularından beslenen ve kelimelerin gücünü kullanarak düşünce ve fikirlerini geniş kitleler ile paylaşma eğiliminde olan sanatçı bir konuşmasında sanatının amacını metinler ve sözcüklerle yabancıların kalplerine, onlarla tanışma zahmetine girmeden dokunmak olarak ifade etmiştir.

Anonim olarak çalışmakta beni ilgilendiren şey insanların sanatımı bilmeden onunla karşılaşması. Reklam olmadığını ve grafiti olmadığını biliyorlar ve okumak için sanat tarihi bilgisine ihtiyaçları yok. Otobüs durağındaki sıradan bir insanın her gün işine gitmek için otobüse binmesi ve aniden bu tuhaf metni görmesi beni çok ilgilendiriyor. O insanlara ulaşmakla ilgileniyorum. Onlar benim birincil hedef kitlem (Montgomery, 2016).



Resim 3.15. Robert Montgomery, Ateş Şiiri, İngiltere, 2010

3.2.2. Kimlik Meselesi ve Yazı

Tüm diasporik toplumların çoğunlukla dil, din, geleneklerine derinden bağlılık içinde oldukları bir kimlikleri vardır. Dinamik bir kimlik kavramı ile yaşadığımız küresel çağda çoklu aidiyetlerin anlaşılabilmesi için zamanla değişip yeniden yapılanabilir bir gösterge olarak kimliğe bakılmalıdır. Kimlik; insanın toplumsal, sosyal, psikolojik, politik olarak sınıflandırma sürecidir. Bir insanı tanımlarken kullandığımız her bir sözcü, onun kimliğini bilinen kılan karakteristiktir. Bireyler tarafından bize atfedilen kendimizle özdeş tuttuğumuz kimlik, bizi bir “isimli” yaparken aynı zamanda bir vasıf belirtisidir (Sayan: 2021). Günümüzde kimlik hakkında güncel tartışmalar çeşitlenerek

çoğalmıştır. Kimliğin bugünkü tartışmalara sıklıkla konu olmasının ardında farklı parametreler yatar. Bu parametrelerin başında egemen kültür tartışmaları ile göçün yayıldığı coğrafyalara bağlı olarak kültür ve sınır tartışmaları gelmektedir (Jenkins, 2008: 31). Çoğul ve akışkan betimlenen hüviyet bulma ve yaratma sürecinde benzerlikler ve farklılıklardan yola çıkılan kimlik çalışmalarında özellikle kimlik meselesi, ben ve öteki arasındaki anlam öbeğine odaklanır.

Kültürel çeşitliliği sararak farklılığa vurgu yapan çokkültürlülük politikası küreselleşen sanat dünyasına yerel sanatçıların ayrılık ve ötekiliğini bir değer olarak sunmaya başlamıştır. Modernist paradigmanın ve sanatın yıkıcı gücüyle ilgili egemen şüpheciliğin ifşa edildiği bir dönemin ardından kimliğin tahakküm biçimleri sanatçıların yapıtlarında çeşitli uyulama ve yöntemlerde tezahür etmiştir.

Kimliğin sorgulanması ya da öne çıkarılması bağlamında kimlik meselesine sanat dünyasının yönelimi 1960'ların sonunda feminist araştırmacıların yerleşik olan varsayımları sorgulayan tutumuyla feminist sanat akımıyla başlamıştır (Bourdieu ve Passeron: 2015). Sonraki yıllarda çağdaş sanatın kültürel çalışmalarda ve toplum biliminde özellikle son kırk yılın popüler konuları arasında kimliğin olduğu görülmektedir (Groys, 2008: 151). Çağdaş sanat tarafından oluşturulan bu beğeni aynı zamanda sanatçının kendi etnik cinsel kimliği ya da varolan politik ve kültürel kurumların içeriğinde bir temsil bulmanın ötesinde piyasa için yaratılan bir beğenidir. Bu pratikte “öteki” kavramına duyarlılık gösteren sanatçılar, cinsel kimlik, etnik kimlik, cinsiyet ayrımcılığı gibi olgulara yönelerek yapıtlarını bu temas noktasında ürettiği görülmüştür. Öyleki bugün pek çok eleştirmen sanat eserinin kimlik çeşitliliği üzerine kurulu özellik ve anlamlara sahip olduğuna inanır ve yapıtın farklı zaman ve yerlerde çeşitli şekillerde yorumlandığını öne sürer. Daha ileri giderek yapıtın üretildiği dönem sanatçının sosyokültürel kimliği, cinsiyeti, doğduğu yere ilişkin bilgiler bilgileri olmadığında eserin birşeyler iletebileceğine inanmamaktadır. Bu düşünce hızla tüketen, hep günceli, siyasi olan ve radikali kovalayan çağdaş sanat dünyasının bir kimlikler geçidine dönüşmesine yol açar.

20. yüzyıl süresince kendine temsil olanağı bulamamış kesimler de kimlik ve kimlik temsillerine dokunarak Batı sanat ortamlarında ürettikleri çalışmaları sergileme fırsatı bulmuşlardır (Artun, 2013: 22). Bunun sonucunda küresel dolaşımda sanatçıların mobilitelerinin artarak ürettikleri çalışmaların geniş kesimlere ulaşmasında etkili

olduğu söylenebilir. Kimlik meselesi ile ilgili çalışmalar yapan sanatçılar bunun birey üzerinde oluşan psikolojik etkilerini irdeleyen yapıtlarda üretmişlerdir. Kimi sanatçılar yapıtlarıyla, madun kimliklerin hâkim temsilinde dikkate değer çarpıklıkları göstermeye çalışırken kimileriyse akışkan ve muğlak kimlikleri olan kişilerin imajlarına bakışımızı arındırmamızı öneriyor (Ranciere, 2013: 52). Özellikle günümüz sanatında kimlik kavramının farklı yönlerini içeren multidisipliner işler kolajdan, enstelasyona, yazılı imgelerden, karmaşık franktal görüntü ve seslere varıncaya kadar geniş bir olanaklar kümesinin varlığı söz konusudur. Bu çoklu seçenekler arasında çağdaş sanatta sanatçı için toplumla düşüncesini paylaşma iletişim kurma noktasında metinsel ağırlıklı dil düzleminin etkin bir araç olarak kullanımı dikkat çeker. Kimliği kendine dert edinen sanatçıların yazıyı kullanarak oluşturduğu yapıtlarda farklı tavırlarından bahsetmek mümkündür. Kimi sanatçının yazıyı belgeleme amaçlı kullandığı görülmüştür, kimisinin metinlerle kültürü, politikayı ve cinsiyetçi ayrımcılığı eleştirirken bir diğeri bedenine yazı ile müdehalede bulunmuştur. Bazı sanatçılar ise sadece yapıta dair ön bir bilgilendirme vermek amacıyla yazıyı tercih ederek seyirciyi sorgulamaya ve kimlik meselesine farklı bir gözle bakmaya teşvik etmektedir. Çağdaş sanatçıların kimlik problematiğini sorgularken bir pratik olarak yazıyı kullanmalarındaki amaç ise mesaj verme, anlatma-paylaşma isteği ve ya yapıtın hikâyesine dair boşlukları yanıtsız bırakmamak için yazının yardımcı bir öge olarak kullanıldığı söylenebilir. Bu konuda çalışan sanatçıların yapıtlarına değinmek çalışmanın bütününe katkı sağlayacağı için faydalı görülmektedir.

3.2.2.1. Gülsün Karamustafa

Yaşayan, hatırlayan ve üreten sanatçı, kimlik oluşum sürecinde yaşanmışlıklarının depolandığı yer olan hafızasıyla olan etkileşimi onun ortaya koyduğu sanat eserlerinde görülebilir. Ürettiği sanat eseri sanatçının kendi iç dünyası, kimlik, kişilik, benliğini tanıma ve tanımlama yolculuğunda onun hafızasında yer alan düşüncelerin kişisel olarak yorumlanmış halidir. Türkiye’de çağdaş sanatın öncülerinden biri olan Gülsün Karamustafa’nın yapıtlarının birer hafıza kaydı olması nedeniyle farklı bir iklim etkisinde olduğunu söylemek mümkündür. Kendini “*kıtalar arasında gerilmiş*”, İstanbul’lu bir sanatçı olarak tanımlayan Karamustafa, kimlik ve kültürel kimlik kavramları üzerine çalışırken, kişisel tarihinden, hafıza kayıtlarından yola çıkarak evrenselliğe ulaşmayı amaçladığını söylemektedir. Sanatçının metinler üzerinden

oluşturmaya çalıştığı yapıtlarında diasporik kimliklerine ait ögerler, siyasi kaynaklı göçebelik, feminizm, toplumsal cinsiyet tabularına dair eleştirel çözümlemeler gibi çeşitli melez konuları işlediği görülmektedir. Çalışmalarını kavramsal sanat olarak nitelendirmenin sınırlayıcı olacağını belirten sanatçı kullanılan malzeme ve yöntem açısından daha sınırsız olduğundan “*güncel*” ya da “*çağdaş*” sanat tanımını yapıtları için daha tanımlayıcı bulduğunu söylemiştir (Ersen: 2008).

Gülsün Karamustafa’nın Resim 3.16’da görülen “*Kuryeler*” isimli çalışması kültürel kimlik ana başlığı adı altında politik ve tarihsel kimliğe göndermeler içerirken “*Okul Defteri*” (Resim 3.17) adlı eseri ise sanatçının kollektif kimlik anlatısı oluşturan çalışmalarından biridir.



Resim 3.16. Gülsün Karamustafa, *Kuryeler*, 1991

Karamustafa *Kuryeler*’i (Resim 3.16) babaannesinin ağzından dinlediği bir yaşamışlıktan esinlenerek yaptığını dile getirir. Kendi kişisel tarihinden yola çıkarak oluşturduğu bu eseri savaş nedeniyle Kırım’dan Bulgaristan’a ve bir süre sonra da Balkan Savaşı nedeniyle Bulgaristan’dan İstanbul’a göç etmiş bir ailenin hikâyesine odaklanan bir enstalasyon çalışmasıdır. 1893 Harbi’nde Bulgaristandan Türkiye’ye gelen babannesinin “*sınırları geçerken, bizim için önemli olan şeyleri çocuk yelekleri içerisine dikiyorduk*” sözlerini belleğine yerleştiren sanatçı kurguladığı ilişkiyi minimal bir anlatımla izleyene sunmuştur. Çocukluğunda hafızasına yerleşmiş anlatıları göçmen kimliğiyle yorumlayan sanatçı bu çalışmada kumaş katları aralarına saklanmış yazılı metinleri büyük bir titizlikle gizlendiği üç kapitone çocuk yeleğinin içine dikmiştir. “*Kuryeler*” yerellikten evrensele uzanan yoğun metin destekli bir

yapıttır. İzleyici, dikili bölmelere gizlenmiş şeylerin varlığını sezebiliyor ama tam olarak ne olduklarını okuyamıyor onlara dokunamıyordur (Ersen: 2008). Çalışmada şeffaf stantlardaki yazı ise geçmişte yaşayanların konuşmasını atfetmeye dayanan bir betimleme gibi düşünülmüştür. Cümleyi çerçeveleyen tırnak işareti konuşan bir öznenin veya topluluğun yokluğunun altını çizer. Çünkü alıntının olduğu yerde konuşan yoktur. Kuryelerle ifade edilmek istenen hafıza aslında yeleklerin yokluğunu işaret ettikleri bedenlerdir Bu zihin ölümlerin yaşayanlar tarafından hatırlanmasını içeren bir bellek değildir. Onlarla yitip giden bir hafıza ve bilgidir. Kuryeler tam bu bu noktada kolektif bir edim ve anıyı bir kitabe ya da bir yazıt gibi izleyene verir. Deniz Şengel'in bu iş hakkındaki yorumu şöyledir.

İçinde yaşadığımız kollektif bilinçaltını oluşturan sözlü tarih bağlamında ve bu bağlamın ayrılmaz uzantısı olan İkinci Dünya Savaşı'nın direnişçi kuryesi demir perdenin her iki yanında aynı şekilde sürdürülen soğuk savaş ve Türkiye'nin geçirdiği askeri rejimlerle birlikte düşünüldüğünde, Karamustafa'nın işi tüm rasyonel düşünce ve bilinci hiçleyip, izleyiciyi o yeleklerin yokluğunu ifade ettiği yüzeyinde hapishane, savaş ve sınır anılarının yazıldığı dayanma eşiğinin ötesinin tüm deneyimlerinin duyumsandığı tek ve salt bir bedene dönüşüyor. Bizi için önemli olanlar sözcükleri, nesnel karşılıklarını yeleklerin içerisine gizlenmiş el yazılı ve basılı malzemede buluyor ve bir anda askeri darbeye insanın kendi elleriyle gömdüğü ve yaktığı kitapları hatırlatıyor. Yeleklein bulunduğu stantlar sorunu anı olmaktan çıkarıp, bellek olarak ele alınıyor... (Ferguson, 1992: 143).

Karamustafa'nın işlerinden bir diğeri olan “Okul Defteri” (Resim 3.17) fotokopi ile çoğaltılan okul defterlerinden oluşuyor. 1993 yılında kadın eserleri kütüphanesinde sergilenmiş olan yapıt, yıllar sonra babasının evrakları arasında bulduğu kendi kişisel okul defterini çoğaltarak sanatsal bir düzlemde sunulmuştur. Çalışma sanatçının bireysel kimliği üzerinden kolektif bir kimlik anlatısı oluşturmanın yanı sıra dönemin militarist düşünce yapısının nerelere kadar nüfus ettiğini ortaya koyuyor. Metinsel anlatım dilini kullanarak oluşturduğu çalışması 1950'lerde çoğunlukla ezber odaklı olan ders konularının yetkin olmayan bir belleğe kazınan ideolojinin göstergelerini izleyiciye sunmaktadır (Sayan: 2021). Yapıt, eğitimle birlikte çocuk belleğine yerleştirilen toplumsal, kültürel ve kurgusal kimlik temsillerini hem bireysel hem de kollektif kimliğe yön veren yapay bir kimlik izi olarak sunulmaktadır. Karamustafa söz konusu çalışması hakkında şöyle bir ifadede bulunmuştur: “*Bu benim için çok irdeleyici ve kendi tarihimden çıkardığım bir boyuttu. O defterlerin içinde karşılaştığım soğuk savaş yıllarının kontrastları, o çocuk dünyasında yaşanan*

gerilimlerle dünyanın çelişkisi, askerlerin, sınırların varlığı yansıdı” (Karamustafa, 1992). Bireysel hafızadaki yalın dışı bir kimlik hikâyesi kendi içerisinde bir arşiv titizliği ve samimi bir etki yaratması amacıyla el yazısı ile yazılarak dönüştürülmüştür. Burada metinler ve enstelasyon ya da herhangi bir görsel sanat nesnesinin beraberliğinde çalışmayı okumada, anlamlandırmada bütüncül bir bakışa başvurulur. Yani birinin örneğin bu yapıt için yazının ötekini yani kimlik meselesini açıkladığı ve parantez içine aldığı bir ilişkiyi aramak pekala mümkündür.



Resim 3.17. Gülsün Karamustafa, Okul Defteri, 1993

3.2.2.2. Gran Furry

Etnik, tarihî, dinî, siyasî, cinsel kimlik ya da kültürel kimlik olarak ayrılan kimlikler bazen görmezden gelinerek hatta eşitsizliğe uğrayarak mağduriyetler yaratır. 1980’lerin sonlarında Act Up’ın bir kolu olarak kurulmuş olan Gran Furry tıpkı yukarıdaki cümlelerin savunucusu gibi egemen kültürün baskıcı yönlerini protesto etmek için metin içerikli işler üreten postmodernist sanatçılar topluluğudur. Cinsel yönelimleri farklı olan ve ya AIDS ile yaşayan insanların kişisel deneyimlerini halk tarafından anlaşılabilir sembollere dönüştürmek için izleyiciyle buluşmanın yolu olarak yazılı pratikleri benimsemiştir. Grup AIDS ve queer kimliklerinin haklarıyla ilgili mesajları iletmek üzere ürettikleri çalışmalarla sanat dünyasında tanınmıştır. Yazı onlar için; izah edici, meşrulaştırıcı, denetleyici ve birleştirici bir araçtır. Topluluk 1988’den 1994’e kadar yürüttükleri ortak çalışmalarında espirili bir dille yöneldikleri kimlik problemi üzerindeki yaygın düşüncelere dikkat çekmek için

metinsel içeriğe sahip projeler yapmıştır. Bunun en belirgin ve doğrudan temsilini sunan çalışmalardan biri otobüs posterleri olarak sergilenen afiş serisidir. (Resim 3.18). Posterde “*Kissing Doesn’t Kill: Greed and Indifference Do*” yazısının altında öpüşen üç çift gösterilmektedir. Bir kadın ve bir erkek, iki erkek ve iki kadın. Sloganları ise şudur: “Öpüşmek Öldürmez: Açgözlülük ve Kayıtsızlık Öldürür” (Barrett, 2015: 308). Grup bu çalışma ile toplumun marjinal olarak kabul ettiği kimlikleri normalleştirmeye katkı sağlamıştır.



Resim 3.18. Gran Fury, *Kissing Doesn’t Kill: Greed and Indifference do*, Otobüs afişi, 1989

Gran Fury’nin toplumsal mesaj içerikli bu çalışmasında yazının fotoğraf ile beraber kullanımı birçok unsuru aynı anda irdelemeye yardımcı olur. Kırılganlığa, cinsiyet politikalarına, kimlik ve giydirilmiş kimliklere, cinsiyet eşitsizliğine bakara, güncel sanatın yazı aracılığıyla nasıl ifade edebileceğini ve anlaşılabilirliğini düşünerek sorgulamıştır. Ayrıca yapıt çok katmanlı ve istintak bir çalışma örneğide sergiler. Onlar için sanatta önemli olan yazının propaganda etkisidir. Nitekim grubun kavramsal bir yaklaşımla çeşitli malzemeleri kullanarak yaptığı sanat ürünlerinin/projelerinin en önemli amacı karmaşık konuları anlaşılır hale getirmektir. Bu amaçla çalışmalarında seçtiği konularda kullandığı araçlar, sanat ürünlerini/projelerini en yalın ve anlaşılır biçimlerde sunuşu, yazıyı kullanım şeklini devreye koyarak sanatçıya ve izleyene kolaylık sağlayabilir. Gran Fury’nin kimlik ve yazı üzerinden oluşturulan bu yapıtı San Francisco, New York ve Washington da

kamusal alanda kentte yaşayan insanlarla iletişim kurma için diğer reklam afişleri arasında yer almıştır.

Grubun kimlik ve kimlikler üzerinden ürettikleri birçok çalışmada yüzlerce sözü basit bir tipografik dizilimle sıralayarak harekete geçirme talep etme, mesaj verme ve slogan verme içerikleri kayda değer görülmektedir. Özellikle bu mesajlarını dönemin medya araçları olan afişler, billboard ve otobüs giydirme gibi grafiksel ifade yöntemleriyle yayınlamışlardır (Heartney, 2008: 257-258). Bunun için medya ve yayın organlarından da yararlanmışlardır. Burada dikkat çekici bir noktada çağdaş sanatın gönüllü olarak müzeden vazgeçip medya ve yayın organları aracılığıyla yayılma arayışında hevesli olması Gran Furry' nin eserlerinin yayılımındaki etkiside göz önüne alındığında popülerliğini uzun süre devam ettirecek gibi görünmektedir.

3.2.2.3. Nasan Tur

Nasan Tur toplumsal problemler ve kimliklenme meselesine heykelden çizime, videdao fotoğrafa, performanstan enstelasyona kadar uzanan farklı birçok pratikle ürettiği çalışmalarıyla tanınır. İşçi bir ailenin çocuğu olarak Almanya'da dünyaya gelen üçüncü nesil Türk göçmen kuşağından olan sanatçının birbirinden ayrı teknikler ve yöntemler kullanmıştır. Yapıtlarının birçoğu yazılı dilin olanakları ve problemlerine dayanır. Çalışmaları doğrudan veya dolaylı yollarla melez kimlikler, kimliklenme süreci, yabancılaşıma, göç, bellek gibi temalara ait mesajlar içerir. İzleyeni kimliklenme sürecine dair ifade özgürlüğüne ve demokratik haklar için mücadele vermeye davet eder. Bir kimse kimliğini tarihinden, dininden, ırkından, cinsiyetinden, coğrafyasından yola çıkarak tanımlayabilir. Tur, 2000 yılında Alman vatandaşlığına geçmeye karar verir. Bu kimliklenme sürecinden beslenerek metin içerikli birçok yapıt üretir. Bunlardan birisi olan “*Selfportrait*” (Otoportre, Resim 3.19) adını verdiği çalışmad, Alman kimlik kartını üzerindeki yazılarıyla değiştirmeden kullanmıştır.

Yazının çoklu aidiyetleri vurgulayan özelliği ve bu kimlik kartında kullanmak üzere çektireceği vesikalık fotoğraf için bıyık bırakır. Ancak Türk bıyığı diye tabir edilen imaj Alman vatandaşlar tarafından olumlu ve olumsuz fazlaca tepki almıştır. Çalışma yazınsalığının yanında nesnenin özünü bulma çabası öznenin kendi idrakını nesne aracılığıyla dışa vurmasının etkili bir örneğidir.



Resim 3.19. Nasan Tur, Selfportrait, (Otopotre), 2000

Sanatçının bir diğer işi olan ve ilk olarak Berlin’de gerçekleştirdiği, ardından çeşitli lokasyonlarda yinelediği “*Berlin Says*” (Resim 3.20) performansı yazının olanaklarıyla kimliklenme problemine odaklanıyor. Politik sloganların kimlik üzerine dilsel etkisi Tur’un çalışmalarında sıklıkla işlediği konulardandır. Tur, Almanya’da yaşayan Türklerin yabancı bir toplum içinde yer edinme çabasını kamusal alanlara yazılan duvar yazılarında aramıştır. Sanatçı performansında Almanya’da bulunan Türk göçmenlerin sokak duvarlarına spreylere boyayla yazdıkları yazıları bir arşivde biriktirerek bu yazıları sanat galerisinin duvarına tekrar kendisi uygular. Yazıları kırmızı spreylere boyayla üst üste gelecek şekilde yazar. Ancak harfler, kelimeler, cümleler bir süre sonra okunmamaya başlar. Performansın sonunda galeri duvarında hiçbir yazının okunamadığı kırmızı dikdörtgen bir biçim belirir. Tur, kimliklenme çabasının kültürel çatışmalar sebebiyle anlamsızlaştığını performans sonucunda ortaya çıkan bu anlamsız kırmızı dikdörtgen biçim ile vermeye çalışmıştır. Tur gibi kimliği dönüştürülmüş bir yazı üzerinden izleyen sanatçılar kendi kimliklerinin yansımalarını başka bir ifadenin olasılığında ararlar.



Resim 3.20. Nasan Tur, Berlin Says (Berlin Söylüyor), Performans, 2009

Sanatçının yapıtlarının hammaddesi olarak seçtiği kelimeler onun tarafından deforme edildikçe ortaya çıkan yapıtları toplumsal bir mesele olan kimlik meselesini düşünmeye dair imkanları doğuran bir metafor olarak ortaya çıkıyor. Resim 3.21’de görülen “Who am I?” (Kimim Ben?) ismini verdiği çalışması duvarda asılı kalmış gibi görünen bir aynadan oluşur. Kendimize bakarken karşılaştığımız hem bilindik hem de bilinmeyen kelimeler Nasan Tur’un pratiğinde kimliklenme sürecine dair yeni olasılıklar öneriyor. Ayna, “göstermeye yönelik sanat yapıtından, demek isteyen sanat yapıtı anlayışına” (Aktulum, 2016: 11) geçişin örneğidir. Çalışma aynı zamanda yazı aracılığıyla bireyin kendini yansıtmaya, gözlemleme, sorgulama ve toplumdaki rollerini hatırlamaya dair süreçte kişinin kendisiyle yüzleşmesinin eşiğini ifade eder.



Resim 3.21. Nasan Tur, Who am I (Kimim Ben?), Ayna, 100 x 80 cm, 2017

3.2.2.4. Gleen Ligon

Çalışmalarında yazıyı kullanarak göçmen kimliğinin getirdiği ötekileştirme, ırkçılık, yabancılaştırma üzerine araştıran ve çalışan bir diğer kavramsal sanatçı Afro-Amerikalı Gleen Ligon'dur. Ligon'un Amerika'ya göçü zorunlu bir göçtür. 1492 yılında Amerika kıtasının keşfi ile birlikte kıtaya yerleşip söz hakkı edinen İngiltere, Fransa ve İspanya devletleri 16. yüzyıldan 19. yüzyıl ortalarına kadar Afrika kıtasının birçok yerini sömürgeleştirmiş ve Afrika'dan taşıdıkları siyahi insanları Amerika'da köleleştirerek kullanmışlardır. 1619 yılında getirilen ilk siyahi köleler 1861 yılında özgürlüklerini, 1868 yılında da vatandaşlık haklarını alabilmiştir. Ancak siyahilerin Amerika'da beyazlarla aynı haklara sahip olmadığı ve eşit muamele görmedikleri çeşitli olaylarla günümüze kadar belgelenerek gelmiştir (Erkayhan, 2008: 10). Ligon'ın ailesi de köleleştirilerek Amerika'ya getirilen siyahilerdendir.

Ligon 1960'lı yıllarda özgür bir Amerika vatandaşı olarak doğmuş olsa bile yabancı bir toplumda ırkçılık politikalarından dolayı bunun zorluklarını yaşamıştır. Michel De Certeau'nun da söylediği gibi *“farklı olma hissi ötekilerin bu farkı belirtmesine bağlıdır”* (De Certeau, 2008: 71). Sanatçı bu farklılaştırma ya da ötekileştirme süresince

sanatsal çalışmalarında Amerika’da bir siyahi olarak kabullenilmemenin zorluklarını yazdığı günlüklerinden yararlanmıştır.

Ait olma ve yer değiştirme arasında gidip gelen Ligon'un “67 Numaralı Yabancı” (Resim 3.22), ismini verdiği çalışması sanatçının Amerika'daki kimlik, ırk politikaları ve kolonyalizme dair ürettiği görsel araştırmalarının bir simgesi niteliğindedir. İşlerinin çoğunluğunda yazıların okunabilirliğini zorlayan Ligon, genellikle beyaz galeri duvarı ya da beyaz renkte bir fon kullanır. Beyaz zemin tercih etmesinin nedeni beyaz ırka ait Amerika kıtasını zemin üzerine uyguladığı siyah renkte üst üste binen yazılar ise kendi ırkını temsil etmektedir.

Günlüklerinden aldığı yazıları üst üste yazarak okunmasını bozan Ligon için Amerika’daki siyahilerin durumu aynen beyaz zemin üzerindeki siyah harflerde olduğu gibi iç içe geçmiş, belirsiz, karmaşık ve karamsardır (Berwick, 2011: 120-131). Ligon’un bu çalışmasında, günlüklerindeki yazıyı biçimsel, anlamsal veya bağlamsal olarak dönüştürerek yepyeni bir düzlemde kullanıldığından söz edilebilir. Yapıt üzerindeki çoksesli yapılanma algıyı güçleştirdiğinden izleyicinin çözümlemesine gereksinim duyulmaktadır.



Resim 3.22. Gleen Ligon, 67 Numaralı Yabancı, Tuval üzerine akrilik ve kömür tozu, 2012

3.2.2.5. Shirin Neshat

İran doğumlu olan Neshat'ı, güçlü ve başarılı kılan doğduğu ve sonra göç ettiği iki ülke arasındaki tansiyondur. Zaten kim sadece evinde varolup ününü ve konumunu sürdürebilir ki? Farsça el yazısı ile müdahalede bulunduğu ikonik portrelerinde, izleyiciyi politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin maruz bırakıldığı hegemonya mücadelesini ifade etmeye çalışmıştır.

Sanatçı çalışmalarında İslam toplumlarında erkek ve kadın kimliği gibi ikiliklere odaklanır. Ortadoğu'da, özellikle İran'da kadınların içinde bulundukları sisteme maruz kalarak yaşadıkları deneyimler ve mücadele sanatındaki temel odak noktası olmuştur. Bu teokratik yönetim toplumun tamamı politize olmak zorunda bırakarak uygulanmıştır (Akman, 2006). Dini politizasyonun kadın kimliği üzerindeki stratejilerinin göstergesi siyah çarşaf olmuştur ve bu kara çarşaf artık sanatçının işlerindeki en belirgin sembol haline gelmiştir.



Resim 3.23. Shirin Neshat, Asi Sessizlik,1994

Neshat'ın çalışmalarında kadınların yüzlerinde, ellerinde, ayaklarında yani dinen görünmesinde sakınca bulunmayan yerlerinde Farsça yazılara yer verilmiştir. Süslemelerden duyulan keyif ve bireysel başkaldırı ön plandadır. Sanatçı yazıları kendi çektiği fotoğrafların üzerine yerleştirmiştir. Yazılar Fars alfabesi olsa dahi Arap harfleri olarak anlaşılan metin, hangi dilde yazılırsa yazılsın ve hangi metni anlatırsa

anlatsın İslâm'ı sembol etmektedir. (Akman, 2006). Eller, ayaklar ve yüzdeki yazılar Kuran'dan değil, Furuğ Ferruhzad ve Tahare Seferzade gibi feminist şiirlerin bugün İran'daki güçlü etkilerini temsil eden şiirleridir. Yazılar kadınların toplum içinde politikleşmesinin ve militarize edilmesinin sembolleri olarak kullanılmıştır. Gösterilmesi serbest olan bedenın parçaları ise sosyal yaşam içinde kadının var olabildiği sınırlandırılmış alanlarına benzer. Çalışma kendi içinde olduğu kadar değişik sanatsal pratiklerle (fotoğraf, yazı, sinema vd.) iç içe geçen disiplinlerarası perspektifiyle okunan bir çalışmadır. Neshat, fotoğraflarda genellikle kendi portresini kurgulayarak Ortadoğuda kadın kimliğini kadın deneyimlerine odaklanarak yansıtmıştır. Kendi bedenleri aracılığıyla ürettikleri otoportrelerle sanatçılar, kültürel kimlikleri ve bu kimliklere biçilen görevleri, kendi tecrübelerinden referans alarak temas alanı yaratabilmektedir.

3.2.2.6. Lorna Simpson

Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Lorna Simpson Amerika toplumunda siyahi bir kadın olmanın kimlik arayışını ve kültürel kimlik formasyonunu yalnızca imgelerle değil bunları yazılı ve sözlü metinlerle desteklediği yapıtlarıyla tanınır. Eserlerine bakıldığında; kimlik, hem etnisite bağlamında hem de cinsiyet bağlamında işlerinin merkezi konusu olarak karşımıza çıkmaktadır. 1990'lerden itibaren yaptığı çalışmalarının pek çoğu kendi yazdığı sözcüklerin eşlik ettiği siyah-beyaz fotoğraflardan oluşur. *“Fotoğraflarda çoğunlukla yüzleri görünmeyen- genellikle sade beyaz bir gömlek, ara sıra da elbise ve takım giyen Afrika kökenli Amerikalı kadınlar yer alır”* (Barret, 2015: 277). Sanatçı, yüzleri görünmeyen figürler aracılığı ile seyirci ile göz teması kurmayan toplumsal olarak inşa edilen prototip birey kavramını sorguluyor denilebilir. Eleştirmenlerden Rudolph, Simson'un çalışmaları için *“Sanatçının işleri öznelerle erişimini kısıtlama, deneme alanları ve gerilimler yaratır. Çalışmalar, gücünü özne ile izleyen arasında yarattığı mesafeden alır”* (Rudolph, 2004) sözlerini ifade etmiştir. Diğer bir deyişle, Simpson'un beyaz bir kadın olmamanın farklılığı üzerine odaklandığı söylenebilir.

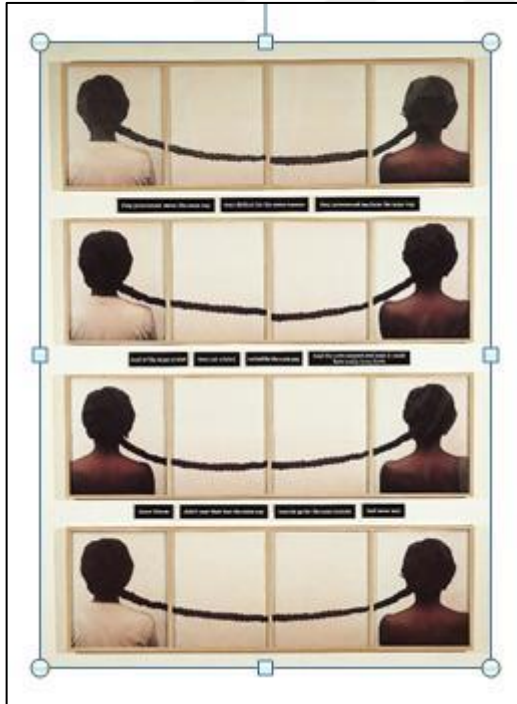
Sanatçının yapıtlarındaki stilize imgelerinin belirsizliğini açıklama noktasındaki şaşırtıcı sözcükleri ve metinleri tıpkı uzman bir reklam stratejisi yöntemi gibi uyarladığı dikkat çekici özelliklerindendir. Görünmezlik nosyonu ile ilgilenen Simson'un yazıları imgelerin anlatıcısı olarak izleyene Görünmez olan kim? sorusunu

sorduruyor gibidir. Bunun yanında, kullandığı sözcükler açık, kısa ve her hangi bir noktalama işareti olmadan çalışmalara ilave edilmiştir. Reklamlarda kullanılan slogan cümlelere benzeyen yazılarla, hetero-normatif sistemin inşa etmeye çalıştığı klişeleşmiş kimlik dayatmalarına göndermeler de bulunmaktadır. Terry Barrett'e göre: "Simpson'ın çalışmaları postkolonyalizm hakkındaki postyapısalcı düşüncesi, "kimlik", "öteki" ve özellikle de "farklılık" temelinde hem açıklar hem de bu düşünce tarafından açıklanır" (Barret, 2015, 284). Kendinin farkında olan Afrika kökenli sanatçı kullandığı metinlerde özel olanın okunmasının kültürel kalıplarını kişinin biricikliğine, özgürlüğüne, haklarına, tercihlerine karşı durduğunu çalışmalarında kullandığı sözcüklerle sorgular. 1990'larda yaptığı üretimlerinin birçoğu siyah beyaz fotoğraflar ve onlara eşlik eden kendi yazdığı sözcüklerden oluşur. Metin/görüntü birlikteliğini kavramsal bir dille gerçekleştiren Simson'un Resim 3.24'de görülen çalışması Dublindeki İrlanda Modern Sanat Müzesi tarafından 2003 yılında 1980'li yıllara damga vuran bir eser olarak tanımlanır. Kimlikle özdeşleşmiş görülen görülmeyen belirsizlikleri ve karşıtlıkları keşfetmesi açısından çalışma simgeleşir. Çalışmada zarif bir kadın görülmektedir. Sırtı kameraya dönük bir şekilde ellerinde iki kaptan su dökmektedir. Kovalardan biri gümüş diğeri ise plastiktir. Bu farklılık ekonomik spektrumun iki zıt kutbunu veya farklı sınıflardan kadının ifadesi olabilirken sanatçının iktidarı yadsımasını simgesi olmasıda mümkündür.



Resim 3.24. Lorna Simpson, Waterbeared, (Kova Burcu), Gümüş jelatin üzerine vinil harfler, 114x 196 x4 cm. 1986

Sanatçının “*Same*” (Resim 3.25) ismini verdiği bir diğer eseri ise benzer şekilde modellerin sırtları dönük bir şekilde yüzlerini gizleyerek baskın toplumun siyah kadınları birer birey olarak görmeyi reddedişine ayna tutar. Bedenin farklı kısımlarını sırt ve saç gibi temsilleri siyah kadınların deneyimlerinin sınırlılığını vurgulamak için kullanılır. İmgelerin altındaki kelimeler yapıtın ve temanın başlığıdır. Çalışmada açıkça siyahi kimliğe yönelik toplumsal görünmezlik tasvir edilirken Simpson’ın siyah yazıları sessizlik içinde söylenen muğlak, ancak tamamlayıcı anlamlar üretir. İzleyici, sanki bu anlamları inşa etmek için metinler ile görüntüler arasında mekik dokumaya zorlanır. Simpson “Sözcükler yetmiyor, tam olarak betimliyor” (Barrett, 2015: 284) ifadelerini kullanmıştır. Gerek ırka gerek cinsiyete yönelik baskı arasında bir bağ olduğunu ima eden bu dil çatışmacı bir üslup taşır. Yazılı metinlerin önemli bir yer işgal ettiği çalışmalarında seyircisini kendi çıkarımlarını yapmaya teşvik eden Simpson, onları varılan sonuçlar üzerine düşüncelerde farkındalık geliştirmeye teşvik eder.



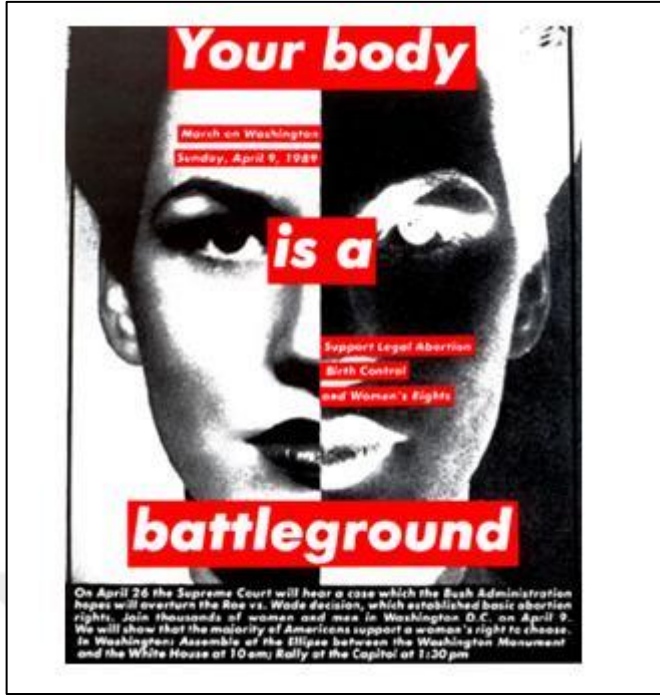
Resim 3.25. Lorna Simpson, *Same*, 1991

3.2.2.7. Barbara Kruger

Kimlik problemine eleştirel bir gözle yaklaşan yazı ve imgeleri bir araya getirerek düzenlemeler yapan sanatçılar arasında Barbara Kruger önde gelen bir isimdir.

Fotoğrafları ele alarak düzenleyen ve onlara kendi metinlerini ekleyen çağdaş bir sanatçı olan Kruger aynı zamanda yayınlanmış eserleri olan bir eleştirmendir. Yaptığı tipografik düzenlemelerle özellikle cinsel kimlik meselesinin tipografik çözümlemesine yönelmiştir. Sanatçı, çoğunlukla kadın kimliği, rolleri ve cinsiyet üzerinden oluşturduğu yapıtlarında başrolde yazıyı kullanmıştır baskın erkek kimliğini imaj ve yazılarla birlikte göndermeler yaparak eleştirmektedir (Kozlu, 2014: 251). Aynı zamanda çalışmalarında tüketim kültürüne toplumsal sisteme ve medyanın manipüle eden yönüne karşı bir başkaldırı söz konusudur. Kruger, seyirciye çok belirgin mesajlar vermeyi hedeflemiştir. Yılmaz’a göre: *“Sanatçının izleyici ile doğrudan iletişim sağlayan kısa ve açıklayıcı biçimde ifade ettiği bu metinlerinde, toplum, ekonomi, siyaset, cinsiyet ve kültür bir eleştiri içinde sentezlenmektedir”* (Yılmaz, 2006, 319’dan aktaran Saygı, 2016, 90). Sanatçı, görsel ve sözcük odaklı çalışmalarını bilinçli olarak farklı dillerde hazırlanmış ve bunları panolara, tşörtlere, otobüslerin dışına, çantalara ve kibrit kutularına uygulamıştır.

Kruger’in konu kapsamındaki “Bedenin Savaş Alanıdır” isimli çalışması (Resim 3.26) sanatta feminist hareketin önemli göstergelerini sunmaktadır. Çalışmada cinsel kimlik durumuna eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Sanatçı çalışmasında kadın bedeninin varoluşuna gönderme yapar. Irk, etnisite, siyasi, dini kimliklerin dışında odak kadın bedendir. Kadın bedeninin güçlü olduğunu savaşıarak bağımsız bir yaşamsal varoluşta yer alabileceğini vurgulamaktadır.



Resim 3.26. Barbara Kruger, Bedenin Savaş Alanıdır, (Your Body Is a Battleground), Vinil üzerine fotografik serigrafi, 284 x 309 cm., 1989

Gornick'in de ifade ettiği gibi "Kadınlar, daima kim ve ne olduklarını daha net olarak görmeye, daha kesin olarak hatırlamaya ve tam olarak tanımlamaya çalışmalıdırlar" (Gornick, 1973, 112'den aktaran Peterson ve Mathews, 2008, 34). Sanatçının bu çalışması Gornickin ifadesini destekler şekilde bir tanımlama cümlesi ile birlikte izleyenin dikkatini çekmek ister gibidir. İmgedeki beyaz ve siyahi kadın portresinde tek bir yüzün ikiye bölünmesi "*Biz*" olarak yorumlanabilir. İmge her türlü ırk, dil, din ayrımı yapılmadan tipografik bir etki ile vurgulanmıştır. Doğrudan izleyene sunulan gerçeklik barındırdığı yan anlamlar ve imgenin ortadan ikiye bölünümü sorgulayıcı bir dile sahiptir. Ayrıca Kruger savunduğu düşünce ile örtüşecek bir yazı karakteri seçmiştir. Kadın bedeninin ezilmişliğine, beklenen roller ve davranışların talepkarlığına karşı olan bu yazı biçimi sert, cesur ve bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Yazı karakterinin hafif sağa eğik olması sürecin dinamik olması açısından tercih edilmiş olabilir. Dahası kırmızı blok içerisinde verilen cümle tercih edilen renk (bağırıyormuşçasına) izleyicinin eseri ya da gerçeği görmezden gelmesini imkânsız kılmaktadır.

Yazının özellikle beyaz tercih edilmesi ise beyazın saflığı, temizliği, dişiliği betimlemesinden kaynaklı olarak bilerek kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz. Görsel

bir sanat eseri olarak bu afişteki imge yazısız olsaydı durum nasıl dile getirilebilirdi? Cinsel kimlik meselesi çalışmanın isminde direk ifade edilmemiş olsaydı izleyici yinede konuyu anlayabilirmiydi? Bu noktada imgenin kendini ifade edebilmesi için yazının imkânlarından yararlanıyor demek yanlış olmayacaktır. Nitekim Kruger sadece çalışmasına bir ad vermek suretiyle bile yapıtın alt metnini izleyice ulaştırabilmiştir.

Sanatçının kışkırtıcı ifadeleri ile kimlik üzerinden dile getirdiği afiş ve kolaj çalışmalarını sanat müzelerinde sergi düzenlemenin yanında kamuya açık alanları tipografik düzenlemelerle kaplamıştır. Böylelikle müze ziyaretilerinden başka kitlelere de ulaşmaya çalışmıştır. Kahramanın (2005) da ifade ettiği gibi başından beri yazı sayfa yüzeyindeki zihinsel süreci mekâna dâhil ederek üç boyutlu bir alan içinde çalışmayı okunur hale getirmektedir. Bu pratikle ürettiği çalışmalarında Kruger, diğer çalışmalarında olduğu gibi sadece kadın kimliğine yönelik dikkat çekmekle kalmayıp metinsel dilin güçlü etkisinden yararlanarak cinsiyet ayırımına göndermeler de bulunmuştur.

3.2.3. Bir Anlamlandırma Süreci Olarak Yazı

Eserin neyi söylediğinden çok nasıl söylediği daha çok modern çağa özgü bir sanatsal okumadır. Modernizm sonrasının deneysel ve oksesli/çokkatmanlı yapılanması anlamlandırma ve okumaların oğullaşmasına neden olmaktadır. Bu nedenle tarihsel açıdan bugünü işaret eden güncel sanatta anlamlandırma sürecinde problemler yaşanabilmektedir. Çünkü pekçok disiplinin bir arada kullanımı yapıta dair yorumları oğaltabilmektedir. Anlamlandırma, tanım olarak bireyin çevreden gelen işaretleri açıklığa kavuşturması ve bunlarla meşgul olarak yorumlama ve çözüm döngüleri yoluyla öznelerarası anlamlar oluşturmayı içeren bir srec şeklinde tanımlanabilir. Nesneler somut birer varlık olarak insan beyninde anlam taşımazlar. Nesnelere anlamlarını insanlar verir. Bu nedenle sanat yapıtını ki bu bir enstelasyon ya da sadece bir nesneyse onu n bir bilgilendirme olmadan diğer gündelik nesnelerden ayırmak olanaksızdır. Ancak o nesne sanatçısı tarafından galeri ve müze gibi sanatsal mekânlarda izleyiciye sunulduğu zaman bulunduğu mekândan dolayı sanat yapıtı olarak düşünülebilir. Yinede onun göstergelerinin anlaşılması ve bilinmesi zaruridir. Daha da ileri gidildiğinde o işin her türlü çağrışımlarını ifade biçimlerini ve

yan anlamlarını da bilmek gereklidir. Dolayısıyla bu eserler çözümlenmesi gereken karmaşık bir söyleme dönüşürler.

Sanatsal yapıtlarda tıpkı nesnede olduğu gibi imgeden öncesi-sonrası önemli olan - olmayanın ayrıntılı bir malumatını çıkarmak zordur. İmgenin mantığı bir tür olasılık belirten algılama biçiminin mantığıdır (Günay, 2012: 23). Sonesson'un da belirttiği gibi okuyucuyu farklı konularda bilgilendirmek için imgenin özel bir aygıtı yoktur (Sonesson, 1996: 38). Yani imgeyi yapıta dair anlamlandırma sürecinde her zaman kullanamayız. Çağdaş sanatta, yapıt ve izleyen arasındaki ilişkinin tutarlı bir anlamlandırılması yapılamadığı müddetçe esere dair bir yorum gerçekleşemeyebilir. “İzleyicinin algısına gereksinim duyan böyle bir çözümleme modelinde yazıdan, anlam oluşturma sürecinde, yapıtın değişik öznelerce alımlanması amacıyla yararlanılmıştır” (Sayan ve Deliduman: 2020). Sanatsal işlerin anlamlandırılmasında yazı dışındaki öğelerin yetersiz kalması sonucu “*yapıt-yazı-izleyici*” üçlemesinin ilişkisi önem teşkil eder. Günümüzde üretilen işleri belirli toplumsal dinamiklerle veya modern çağdaki gibi ağırlıklı olarak artistik pratiklerle okuma ve anlamlandırmanın yerine dilsel öğeler daha net bir yorumlama niteliği taşımaktadır.

Günümüz sanatında yazı yapıtı anlamlandırma sürecinde değişik yöntemlerle sanatçılarca benimsenen bir pratik olarak karşımıza çıkar. Esere dair yorumlama sırasında yazı sanatçının işini besleyen, derinlik katan, çoğullaştıran hatta yeniden üretim biçimi olarak düşünülebilir. Sanatçı güncel sanatın anlam yaratma sürecinde boşluk yaratan, eksilteli anlatımlar sezdirim ve çağrışımların yanıtsız kalmaması için “neden?, hangi nesne?, nasıl?” gibi sualleri yazıdan yararlanarak açıklanabilir hale getirmektedir. Bu nedenle yaratıcı özne yazıyı yapıtı anlamlandırma sürecinde tek başına kullandığı gibi verilen isim veya esere dair ön bir bilgilendirme yazısı ile de bu anlamlandırmanın çözümlenmesini bekleyebilir. Çünkü “yapıtın aslında herhangi bir nesne değil bir sanat yapıtı olduğu yazı sayesinde anlaşılır. Sanatçı dilsel ileti sayesinde o nesnenin kullanım amaçları arasına bir yönlendirme ve ya bir anlamlandırma süreci yüklemiştir.” (Sayan ve Deliduman 2020). Metin nesneye nesne ise metne gönderme yapabilmektedir. Yazı ve yapıt potansiyel anlamlarını birbirine göre kazanmaktadırlar. Böylelikle görsel olanla yazılı olanın ayrılmazlığı anlamın referansını oluşturmaktadır. Dahası yazı, sanat eserine dair verilmek istenen bir amaca başlığa odaklanmamızı sağlayan bir yöntem aynı zamanda bir süreçtir. Sanatkâr yazı

ile alımlayan özneye, bir anlamda gerçekte yaşanılanı vermek amacıyla olduğunu söylemek ister. Bu da bir yapıtın yazınsallığının seyirci tarafından algılanması veya anlamlandırılmasıyla gerçekleşir. Horatius'un Epicuros'tan aktardığı Latince kavram (hic et nunc), bir talebin dileğin olduğu kadar resim söz konusu olduğunda anlamının da derhal şu an ve burada verilmesini gerektirir. Bu durumda izleyene sunulan onu edilgenleştiren paket bir anlam söz konusudur (Aktulum, 2016: 234). Fakat her türlü anlatının kendine göre açık- kapalı yanlarından da söz etmek olasıdır. Çünkü sözcükler de bir düşünce değildir. Onların sadece küçük bir temsilidir. Yani anlam katmanlarının altında gizlenmiş olanın sembolüdür.

3.2.3.1. Anlamın oluşumu

Roman Jakobson yaklaşık kırk yıl önce “verici, bildirici, alıcı, bağlam, kanal ve kod” olmak üzere altı(6) dilsel iletişim ögesinden bahsetmiştir (Günay, 2012:11). Başlangıçta, verici ile alıcının aralarında taşıyacakları bir ileti olmalıdır. Buradaki verici ile kastedileni sanatçı, alıcıyı ise izleyen olarak düşünülebilir. Aktarılan bu iletinin seyirci tarafından yorumlanabilmesi için ortak bir hatta buluşması zorunludur. Yani ortak bir dile ihtiyaç vardır. Akıbetinde ise sanatçısının kodladığı iletinin alımlayan özeninkine benzer ortak bir alan bilgisi ortak bir kültür veya söze sahip olması gerekir. Örneğin; bir sözcüğün anlamı o camiaya ait bir meziyettir. Lakin o sözcüğün anlamını bilmekten öte yerini bilmek daha önemlidir. Böyle bir durumda sanatçı ile izleyici arasında bir kopukluk yaşanmaz. Kaynaşan unsurlar uyum içerisine sokularak tutarlı bir anlamlandırma yapılabilir. Ancak yapıt gerçek dünyadaki bildiğimiz hiçbir bağlama gönderme yapmıyor da olabilir. Bu nedenle anlaşılamayabilir.

Her türlü iletişimsel yöntemde (bu sanat alanında da geçerli) vericinin (sanatçının) vermek istedikleri alıcı (izleyici) tarafından yaklaşık bir konumda bile olsa yapıtın anlaşılması icap eder. Seyirci “bu resimden veya bu nesneden hiçbir şey anlamadım ne anlatıyor?” diye kendine sorabilir. Çünkü yapıt çağrışımlara ve yoruma açıktır. Alımlayan özne yapıta dair görüntüleri sadece okumakla kalmayarak asıl gerçekliği de anlamak isteyecektir. Bu noktada bazı günümüz sanatçıları bunu çeşitli ifade biçimlerinden biri olan yazıdan yararlanarak kullanabilmektedir. Plastik sanatlarda yapıtın anlamlandırılması sürecinde yazı seyirciye daha tutarlı bir anlam ortaya koyabilmek için yardımcı olmaktadır. Yazı betimlenemeyen bir yapıtın gerçek

dünyadaki karşılığını daha duyarlı daha etkili bir biçimde sözlü imgelemeyle tasvir etmeye yardımcı olur. Dahası yazı kendine özgün durumuyla ve işleviyle seyirciyi ikna etmeye, onu yönlendirmeye, gizli, yanaşık, kapalı anlamlar hakkında bilgi vermeye yardımcı olur.

Görsel sanatlarda yazılı işlerde yapıtın incelenip yorumlanmasında farklı unsurlar söz konusudur. Metinsel içerikli yapıtlarda kelimelerin zorunlu düz bir anlamı vardır. Bu sözcüğün kısaca toplumsal anlamıdır. Ancak kullanılan kelimelerin, tümcenin ve metinlerin hatta çalışmanın isminde anlamı biricik değildir. Derrida'ya göre hiç bir sözcüğün anlamı tek değildir. Böyle bir efor karşısında dil, kendi doğası gereği direnecektir (Uzunoğlu, 2019: 24). Bu noktada yazı öznesini ve izleyiciyi işin içerisine katmaktadır. Bu bütünsel yaklaşımda anlamın etkisi izleyenin yorumuna da bağlıdır. Doğal olarak anlamsal bakış açıları zamana, uzama, nesnenin sunumuna ve onun tefsiri izleyenin kimliği ile kişiliğine göre değişir (Courtes, 1995: 25). Yapıtın yoruma açık bir yanının olması her izleyenin anlamlandırma sürecine bireysellik, algılama, görsel algılama (Küçükdoğan, 2012: 56) izleyenin kültürü ve anlam olasılıklarını da ekleyerek okumaları artırarak mümkündür.

Anlam etkisi, okumaya bağlıdır; izleyicinin resim karşısındaki tutumuna, yorumuna bağlı olarak üretilir. Yapıtın okunabilmesi, dizgesinin çözülebilmesi ortak düzgülerin kavanmasına bağlıdır. Her resme şu ya da bu düzgü onun anlamını ele vermektedir. Bu tanımlamaya göre sanat yapıtı çözüme yönelik bir nesnedir. Belli bir bağlamda, belli bir durumda üretilmiştir; anlamsal bakımdan çoğullaşması alımlanmasıyla ilintilidir (Aktulum, 2016: 62).

İki dizge arasındaki ilişkiyi sanatçı kurar; onları tespit etme ve anlamsal olarak işlevlerini çıkarmak ise izleyene (okura) düşer (Aktulum, 2016: 49). Fakat sıklıkla bir çalışmada açık olarak bulunan metin seyirciden özel bir çaba ya da bilgi birikimi istemez. Yazı yalın olduğundan onu okumak kolaydır. Nitekim yorumlama esnasında ve anlamlandırırken dikkatli olmak gerekir. “İster yazı, ister görüntü olsun her öge iki belirgin anlam seviyesine sahiptir: Düz anlam katmanı ve çağrışan anlam katmanı” (Ambrose ve Billson, 2013: 112).

3.2.3.2. James Webb

James Webb mekâna özel müdahaleleri ve yerleştirmeleriyle bilinen bir sanatçıdır. Pratiğini genellikle ufak dokunuşlar rafine edilmiş mekân kurulumları, ses,

nesneler ve metinler içerir. Sanatçı nesneleri, alıntılardığı kesitleri, ötekinin ürettiği görüntüleri ve biçimleri eski bağlamlarından ayırarak onları farklı meskenlere taşır ve yeni gerilim alanları yaratır. Webb çalışmalarındaki metinleri çeşitli şekillerde kullanarak eserin sunulduğu fiziksel alanla örtüşen yaratıcı alanlar oluşturur. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi bir sözcüğün tek bir anlamı yoktur. Bir satırda bir düşünceyi açıklarken ikinci satırda da bir düşünceyi açıklayabilir. Ancak kelimenin her iki dizide de aynı anlamda olduğu mutlak bir sonuç sağlamayabilir. Son projeleri arasında İspanya'nın ulusal galerisi olan Reina Sofia'nın 3. Katında “Çığlık” (Scream) adlı çalışması yer almıştır. (Resim 3.27). Çığlık, müze çalışanlarının gerekli izinler alındıktan sonra Pablo Picasso'nun “Guernica” adlı tablosu önüne gelip çığlık atmaya davet edildiği bir müdehaledir. Sanatçı gerçekleştirilen ses performansını kayda almak istemişse de müze yetkilisinin engeliyle karşılaşmıştır. Tablonun hakları Picasso ailesine ait olduğundan Webb'in projeyi görselleştirmesine izin verilmemiştir (Webb: 2008). Bunun üzerine sanatçı 2017 yılında İstanbul Arter'de gerçekleştirilen “Görme Biçimleri” adlı uluslararası bir sergide, çerçeveselendiği Reina Sofia imzalı resmi izin belgesini ve gizli hoparlörden yayınlanan çığlıkların ses kayıtlarını geniş bir alanda yerleştirme olarak sergilemiştir. Webb şüphesiz zarif bir minimalisttir. Çalışmasının bir parçası olan Resim 3.27.b.' deki resmi izin belgesinde “Sanatçı James Webb'e Guernica tablosunun bulunduğu bölümde ses performansı gerçekleştirmesi uygun görülmüştür” söyleyişi yazılıdır. Bu çalışma aynı zamanda belirgin bir görsel deneyime sahiptir “Görünürde bir Guernica tablosu olmamasına rağmen, Guernica'nın ardıl görüntüsü izleyenin gözünde canlandırılmaya çalışılmıştır. Çerçeveselenen yazılı belge, Guernica tablosunun yerine geçerek tabloya göndermede bulunmaktadır” (Sayan ve Deliduman: 2020). Dahası çığlık seslerini duyduğunuzda, zihinsel olarakta tablodaki yaşam deneyimlerini görürsünüz. Bu çalışma bir fikri en rafine bir şekilde iletme için harcanan çaba, kavramsal bir elin hafifliği, zeki bir beynin etkileyici sadeliğinin bir ürünüdür. Alberro ya göre:

Günümüzde, giderek artan sayıda sanatçı öncelikle zihnin gözünde var olan sanata kendisini adanmış durumda. ‘Kavramsal sanat’ adı altında, genelde çerçeveselenmeye uygun, ölçek model biçiminde, bir ön taslak veya yazılı bir betimleme şeklinde var olur. Sanatçıların açıkladığı gibi, bu öğelerden herhangi biri, gerçek olana bir ipucu, bir gölge, bir işarettir (Alberro, 2009: 110).



Resim 3.27.a. James Webb, ığlık (Scream), Enstelasyon. Süre 00:00:30. 2008



Resim 3.27.b. James Webb, ığlık, mzalı sertifika (ayrıntı), 2008

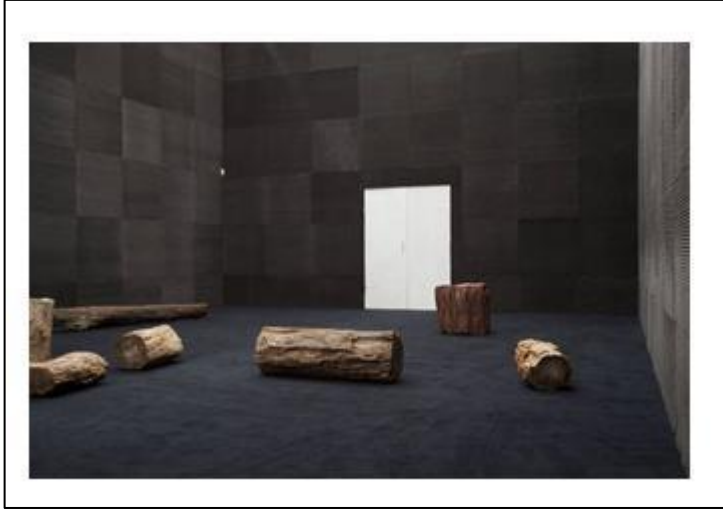
Sanatçı yazılı ve sesli bir rehber olarak geliştirdiği söz konusu çalışmasında yazı vasıtasıyla gerçekte varlık bulmayanın mevcutmuş gibi algılanmasına olanak sağlamıştır. Seyircinin zihninde Guarnica tablosunun anımsanmasının tek yolu duvarda asılı olan yazılı metnin okunmasıdır. Burada sanat eserini bir yapıt ya da yazılı bir metin olarak değerlendirmenin arasındaki postmodern farkı Craig Owens şöyle açıklar: “Tek ve tekanlamlı olan çalışma, sanatçısı tarafından üretilen bir objedir”

(Durland, 1991: 5). Metin ise pek çok sesin içiçe geçtiği ve çarpıştığı permütasyonel alıntılar ve uyuşumlar alanıdır. Bu önemli ayırım pek çok çağdaş eleştirmenine ve seyircisine farklı okuma olanakları sunar. Öte yandan Webb'e verilen söz konusu yazılı izin belgesi ve yapıt arasında düşünsel bir ilişki olmasından dolayı çalışma izleyeni tarafından anlaşılmayı beklemektedir. Bu bağlamda yazı anlam yaratma sürecine en büyük katkıyı sağlayarak görülen gerçeklik ve zihindeki form ile beraber adeta tabloyu yazıya taşımıştır.

3.2.3.3. Jimmie Durham

Yaşamını ve çalışmalarını Almanya'nın Berlin kentinde sürdüren Durham Venedik Bienali, Whitney Bienali, Documenta 9, New York'taki Exit Art'ın da aralarında bulunduğu pek çok etkinlikteki sergilere katılmıştır. 1980'lerden sonra tüm enerjisini sanat yapıtı üretip sergilemeye yönlendiren Durham video yerleştirmeler, performans nesne üretimi gibi bir çok türden malzeme kullanmaktadır. Fakat özellikle 1994'den sonra daha çok el işçiliğiyle yontulabilen ahşaba ve kemiğe yönelmiştir (Wilson, 2015:124).

Durham'ın 2010'da Frankfurt'taki Portikus'daki sergisi için ürettiği çalışması "*Rocks Encouraged*" yazının anlamın oluşum sürecindeki etkisine verilebilecek belkide en çarpıcı örnektir (Resim 3.28.a-b) Sanatçı galeri mekânına rastgele bırakılmış bir izlenim veren odunlar yerleştirmiştir. Yerleştirilen odunlar aslında sıradan bir kütük görünümünden farklı olarak 200 milyon yıllık fosilleşmiş odunlar dizisidir. Durham tıpkı Joseph Beuys'un 1966 tarihli "*Kuyruklu Piyano için Homojen İnfiltrasyon*" yerleştirmesinde yararlandığı keçe yalıtım malzemesini andıracak şekilde, kütüklerin sergilendiği odayı tamamen köpük ve koyu renkli halıyla kuşatmıştır. Böylelikle izleyici her türlü görsel ve işitsel yalıtım sisteminden arındırılmıştır. Sanatçının isteğiyle sergiye tek seferde bir izleyici alınmıştır. "Böylece "rastgele konuşmalar, kıyaslamalar, dikkat dağıtan unsurlar olmaksızın" sıra dışı bir kişisel deneyim edinmek mümkün olacaktı." (Wilson, 2015).



Resim 3.28.a. Jimmie Durham, Rocks Encouraged, Portikus, Frankfurt, 2010

Durham, bir sessizlik havası ve azami konsantrasyonun ortaya çıkmasını garantileyerek, ziyaretçinin dikkatini tarih öncesinden kalma odunlara vermesini sağlamıştır. Salondaki kütüklere, duvar metni biçiminde kısa ve dingin bir şiir eşlik eder. Nitekim yapıtla metin arasında bilinçli bir ilişkinin olduğu ve yerleştirmenin anlaşılmayı beklemektedir. Seyircinin, bu yapıyı yorumlama ve anlamlandırma sürecinde tek desteği duvarda asılı duran şiirdir. Dolayısıyla, izleyenini enstelasyondaki Nuh Tufanı'ndan bile eski dönemlerden kalma bileşenleri (fosilleşmiş kütükler) ön bir bilgilendirme olmaksızın yorumlayamayacağını söylemek mümkündür. Şiirde, içinde bulunulan zamanın çeşitli şiddet olaylarına tanıklık ettiğinden, bunlara gerek olmadığından insan ırkının çok kayıp verildiğinden, tüm, ağaçların, taşların, doğada yaşayan canlıların şiddet içerici eylemleri istemediğinden bahsedilmektedir. Son iki mısrasında ise şöyle yazmaktadır: “Ağaçlar tohum verdi ve kayalar teşvik edildi.”



Resim 3.28.b. Jimmie Durham, Rocks Encouraged, Portikus, Frankfurt, (ayrıntı), 2010

Metin alt yapısız bu eser, insanı düşüncelere sürükleyen ve fikir zenginliğinde kaybolmasına neden olabilir. Fakat şiir anlaşıldıktan sonra, varılan sonuçlar sanatçının ulaşılmasını istediği nihai noktadır. Her türlü metinsel ifade seyircisi için önem arz eden mesajlar içerebilmektedir. Çalışmanın çok parçalı yapısı, yazı ve nesnenin ilişkisini kuran seyirci için yapıtın düşünsel temelini anlayabilmesi açısından daha zahmetsizdir.

3.2.4. Yapı Söküm ve Yazı

“Metnin dışında hiçbir şey yoktur.”
Jacques Derrida

Herşeyin farklı karakterlerle görselleştiği modern sonrası sanat, kendinden önceki imajları sorgulayan, kendine mal eden ya da geçmişteki ölü stilleri birbirine eklemleyerek melez yapılar üretmiştir. Bunun sonucu olarak günümüz sanatçısı yapıyı sökme stratejisiyle herşeyin birbiri içerisinde sentezlendiği, pastij, appropriation, alıntı gibi kavramları ele almıştır.

Charles Ramond kendi yazdığı sözlükte, “dekonstrüksiyon” kısmını Türkçe’ye “*yapıbozum-yapısöküm*” biçiminde çevirmiş ve bu bölüme şöyle bir açıklama yazmıştır: Yapıbozum/Yapısöküm: Kelimedeki çelişkili görünüş, yıkma ve kurma aynı anda olanaksız görünsede, eş zamanlı olarak yıkma ve kurmanın bilindik örnekleri yok değildir (Ramond: 2011). Foucault, yapma/sökme süreci için şunu

söyler: “Bir söylemin, onun için yeni olan bir genelleme, uygulama ya da dönüştürme alanına yeniden dâhil edilmesidir” (Foucault, 2006: 204). Tanıma göre yapıt, bir açıdan kendi kimliğinden ve sanatçısından ayrılmakta, yeni kodlarla dolaşıma sokularak çeşitli okumalara açılmaktadır. Türkdoğan ise bu konuyu, “çağdaş sanatçılar bilindik nesnelerden, geçmişte üretilmiş sanat eserlerinden yararlanarak veya göndermeler yaparak, nesnelerin mekânlarını, işlevlerini temsil özelliklerini değiştirmiştir” (Türkdoğan: 2014) şeklinde ifade etmiştir.

Yapısöküm mantığıyla üretilen işler, genelde özgün yapıtlara yakın dururlar. Kullanılan malzeme, teknik, renk ve düzenleme üzerinde oynamalar yapıldığında dahi orijinal eserin içeriği tanınabilir. Bu düşüncüyü sanat eleştirmeni Hol Foster, “her resmin altında daima başka bir resim olduğunu” öne sürerek destekler. Foster’ın görsel sanatları kastettiğini varsayabileceğimiz bu ifadesi, müellif sorunsalını akla getirir. “İfade ne biriciktir, ne de orijinal... Sadece anlamını oluşturan düşünce ve stilden ibarettir. Ancak düşünce ve ifade ikiliği, orijinal ile onun anlamı arasında değildir. Betimlenenin ardındaki düşünce ile ilintilidir ki bu da, ele geçirilemeyen ifadenin temellük edilebileceği anlamına gelir”. (Şahiner, 2008:128).

Her dönemin farklı ifade olanakları içerisinde sözcükler ve duygular arasındaki birliktelikte bütünsel anlatıların temsilleri görülmüştür. Sanat yapıtlarında kelimelerin etkin gücü yıkımının çerçevesini genişletir. Anlam ve ifade üzerindeki sorguyu değiştiren sanatçılar yapısökümü dilin temsili yazının kendisi üzerinden gerçekleştirir. Yapısöküm pratiğinde sanatçılar sözcüklerin bir kısmını ya da tümünü seçerek çalışmanın orijinal kimliğini yeni bir bağlama yerleştirirler. Böylece kullanılan metnin özgün temsili değişir. Bu durumu Joyce Kozloff bir sanatçı olarak şu şekilde destekler: “Bütün sanatçılar kendilerine ilginç gelen şeylerden yola çıkarlar ve daima geçmiş sanattan, etraftaki diğer eserlerden ya da sanat dışı kaynaklardan beslenirler.” (Barrett: 2014:300). Böyle bir yaklaşımla özgürleşen sanatçı yapısöküm çözümlemesi sonunda ürettiği çalışmasına kendi imzasını ve izini bırakır. Yapısökümle beraber tarih yazma tek olma arzusu yerini sanatçıya disiplinler arası hareket etme şansı tanımıştır. Böylelikle tekrardan yeni kodlarla yazılabilen bir plastik sanatlar alanı yaratılmıştır.

Yapısöküm mantıyla dizeleri, metinleri, pasajları kullanan günümüz sanatçılarının yapıtlarında en göze çarpan özellik şudur: sanatçı, parçalanmış metinleri iç içe kaynaştırırken algıyı da güçleştirir. Bu mantıkla üretilmiş eserler özgün yapıdan alınan

metnin benzeşikliği ve yeni yapıtın çok sesliliğini belli eder. Yapisöküm burada yalnızca bir yinleme değil, aynı zamanda yeniden güncelleme işlemidir. Dahası önceki yapıtın kültürel ve ulusal mirasından alınan önemli bir metin veya dizinin kesiti yeni bir uzama aktarılır.

Bu yeni uzamla beraber eserlerdeki anlamlandırma sürecinde seyirci bağlamından kopan metni, çizme, karalama ve yeniden yazma olanağını sonsuz bir döngü içerisinde deneyimler. Michel Butor, “les Mots dans la Peinture” adlı yapıtında ortaçağdan günümüze gelinceye kadar kendi bağlamından çekilip alınan sözcüğün görsel sanatlar bağlamında görsel bir gösterge durumuna geldiğini ikonik bir bağlamda anlam ilettiğini söyler (Aktulum: 2004).

3.2.4.1. Joseph Kosuth

Kavramsal sanatın yaşayan önemli isimlerinden biri olarak gösterilen Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth, 1960’lardan itibaren dilin temellendirdiği çalışmaları bir tür sahiplenme stratejisi üzerinden şekillendirmiştir. Ona göre kendisinin klavuzluk yaptığı dil ve yerleştirme kullanımı belli bir kültürel yetkinliğe sahip bir ifade olarak kurumsallaşmıştır (Atakan, 2015: 86).

Kosut 2012 yılında İstanbul Kuad Gallery’de “*The Wake*” (Uyanma) başlıklı sergisinde James Joyce’un “*Finnegans Wake*” kitabından seçip çıkarttığı cümle ve kelimeleri alıntılararak galeri mekânına yerleştirir. Alıntı bir yer değiştirilebilirlik ilkesiyle işler, kaynak metinden alıntılanan unsurlar bağlam değiştirerek bir yeniden üretim süreci içerisinde kullanıma sokulurlar (Aktulum, 2016, 63). Alıntılanılan sözcükler yapıta derinlik katarken çoğullaşmanın önünü aralayan yeniden üretim biçimidir. Kosuth, izleyicileri önce tanıdık bir durumun içerisine çeker.

Galerinin gri duvarlarındaki beyaz neon ışıklı sözcükler, Joyce’nin kitabından referansla oluşturulan yazılardır. Yazıların alıntılandığı kitap henüz sergilendiği ülkenin ulusal diline çevrilmemiştir. Fakat sanatçı yerel dile olan saygısı nedeniyle bu yerleştirmeyi İngilizce ve Türkçe olarak sergilemiştir. Galerinin bir kitap olarak algılanmasını sağlayan Kosuth tekil işlerini tek bir metinde birleştirerek bir tümceden onu izleyen bir başka sözcüğe bir odadan diğer odaya eklemlenerek yazının uzamsal olarak kurgulandığı yeni bir anlatı sunmuştur. Sanatçı yazılı olanı yeniden yazarak orijinal metni yapısöküme uğratar. Duvardaki sözcükler alındıkları metnin sayfa

üzerindeki yerleri değiştirilmeden farklı bir pratikte yeniden kullanılmıştır. Fakat sergilenen metin içerisinde boşluklar vardır. Bu izleyiciye Kosuth’un çalışmaya dâhil etmediklerini, izleyicinin mi doldurması gerekli? sorusunu akla getirir. Ona göre gerçekten yaratıcı olmak için insanın öncelikle anlamı oluşturan yapıları kavramaları gerekir. Söz konusu yapı bu tür boşluk okumalarında izleyicinin kültürel anlam yaratma süreci, beklentisi ve alımlama sürecindeki katılımıyla ortaya çıkabilir. Yani yapıt durağan olmayan her türlü karşılıklı ilişkiye açık anlam üretimlerine neden olur. Sanatçı bu rotayla anlamın daimi olması gerekmediğini ve her bir seyirci açısından onun yeniden üretilebileceğini sergilemek istemiş olabilir.

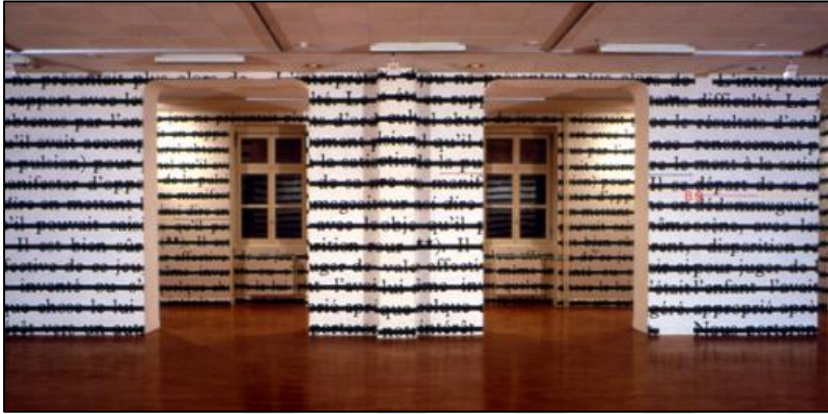


Resim 3.29. Joseph Kosuth, *The Wake*, (Uyanma), Özerkliğin tüm görünümüyle bir göndermeler düzenlemesi, İstanbul: Kuad Galeri, 2013

Sanatçının benzer bir pratikle ürettiği Resim 3.30’daki çalışması, Freud’un “*The Psychopathology of Everyday Life*” isimli kitabından alıntılardığı bir paragrafın büyütülerek basılan 31 kopyasından oluşmaktadır. Orijinal eserden alıntılanan metindeki sözcükler Kosuth’un yerleştirmesinde de aynı sözcüklerdir. Ancak temsil biçimi farklıdır. Alıntılanılan metin göstereni bakımından değişmesede yapı-söküm mantığından dolayı gösterilenini değişikliğe uğratar. Orataya çıkan yapıt ise yeni bir bağlamda yeni bir söylem üretir. Bu yerleştirmede çizgilerle silinen tümceler bir zaman orada bulunanın artık orada olmadığına işaret eden yenibir okuma biçimine evrilmiştir. Bu bağlamda çizmek yeniden yapısal inşadır. Robert C. Morgan, Kosuth’un Freud’un asıl metnini önce yazıp sonra silerken “iz”leri yansıtabileceğine vurgu yapar. Bir anlamda sözcüklerin üzerini örtmek ya da saklamak onun yokluğunun

atmosferinde varlığının önemini vurgulamaktır denilebilir. Joseph Kosuth silme ile dilsel ve görsel açıdan yeni kodları çözümlemeye çalışmıştır. Söz konusu yapıt bir tür kodlar arasındaki çelişkilere dikkat çekmektedir.

Silme edimiyle yok edilen, baskılanan konuşma, Derrida'nın “kimi izlerin kaypaklığı” diye nitelediği durumu daha da görünür kılmaktadır... Bu durum, bir biçimde orijinal kaynağı görünür kılar, onu adlandırır, iz ve onun kaynağı arasındaki mesafeyi teğet geçerek konuyu ortaya çıkarır... Bu işleyişin nasıl ortaya çıktığını, Freud'un metniyle nasıl ilişkilendiğini ve giderek belirsizleşen ‘iz’in konuyla nasıl bütünleştiğini gösterir (Şahiner, 2009: 172).



Resim 3.30. Joseph Kosuth, Sıfır ve Değil, (Zero&Not), 1985

3.2.4.2. Xu Bing

Günümüz Çinli sanatçılarından ve küratörlerinden biri olan Xu Bing, çalışmalarında anlamı dil aracılığıyla iletme fikrini sorgulamıştır. Çalışma pratiği kelimeler ve metinlerin yapı-söküm üzerinden anlatılmasına dayanır. Sanatçı 2004 tarihli “*Bir Gölün Camı Yüzeyi*” (The Glassy Surface of a Lake) (Resim 3.31) adlı yerleştirmesini, yazar Henry David Thoreau'nun “*Walden*” kitabındaki bir pasajdan esinlenerek üretmiştir. Pasajın içeriğinde gölün tepede asılı kaldığı ve böylece hemen altından karşı tepelere yürüyebileceğini ifade eder sözler yer alır. Bakış açısını tersine çeviren bu içerik, Bing'in sahaya özel bu kurulumuyla yeniden meydana gelmiştir.

Üç katlı müzenin en tepesinde binlerce tel bağlantılı alüminyum harfler atrium boyunca uzanır. Okunmakta zorlanılan metin yukarıdan aşağıya sarkan akışkan havası ile bir göle benzemektedir. Dolayısıyla müzenin tavanını, duvarları ve zemini kaplayan bu harflerin bir çeşit gölü çağrıştırdığından bahsetmek mümkündür. Bing'in bu enstalasyonunda oluşturduğu yeni durum kitap içerisindeki pasajı alıp

yapısökümüne uğratmaktır. Yapısökümü, bir metinde yer alan kelimelerin orijinal dizilişini bozmak, bir bütünün parçalarını ayırmak, bir başka yere taşımak maksadıyla düşündüğümüzde sanatçının söz konusu eserinin bu mantıkla üretildiği anlaşılabılır. Sanatçı yapısöküm mantığıyla pasajın yapısıyla oynayarak onu başka bir mekâna taşımıştır (Küçükalp, 2008). Ayrıca metindeki okunurluğu gözardı ederek, işlerin içerisinde bulunan tüm şematik anlamı kaldırmıştır. İzleyici çalışmayı okumaya çalıştığında kafasında bir yorum meydana getiriyor. Dolayısıyla seyircinin yorumu bir açıdan, yeni bir üründe sayılabilir. Böylelikle bu süreç ilerler ve tüketilemez ve seyirci anlamla enstalasyonun mekânı içerisinde yarattığı bireysel okumasında kendisini özgür hissedebilir. Bu durumun da bir yapısöküm olup olmadığı gelecek yüzyılın sanatına yön verebilecek yeni bir başlık olması ihtimali çok uzak değildir.



Resim 3.31. Xu Bing, The Glassy Surface of a Lake, (Bir gölün camsı yüzeyi), 2004

3.2.5. Güncel Bir Kavram Olarak Geçici Yapıt ve Yazı

Yüzyılın sonunda çağdaş sanat alanında gerçekleştirilen sanatsal üretimler geçmişteki katı modernist kalıplarını kırmıştır. Sanatçılar dar görüşlü eleştiri cemaatinin bekçilerinden gelecek yorumlardan kormaksızın peşlerinden gidecekleri pratikleri seçme konusunda bir özgürlük alanı yaşamıştır. Bu bağımsız alan beraberinde güncel veriler ile beslenerek alternatif kavramları ortaya çıkarmıştır. Böylelikle alışlagelmiş ifade yöntemleri ve geleneksel sergileme biçimlerinin çağdaş sanat çalışmalarında değişime uğradığı görülmektedir. Sanat yapıtları artık duvarlara asılan dekoratif bir nesne olmaktan veya sanat pazarında alınıp satılan bir mal olmaktan çıkmaya doğru bir yönelim gösterir. Bu yapıtlarda daha çok kavramın öne çıktığı malzeme olarak

kalıcılığı olmayan geçici eyleme ve eylemin sonucuna veya sabitleyici belgelerine dayalı olarak arşivlenerek sergilendiği bilinmektedir.

Geçici bir kavramsal sanat yapıtı sergi bitip kaldırıldığında veya kalıcı olmayan bir malzemeyle duvara yapıştırıldığında ya da bir performans sunulup bittiğinde o sanat yapıtına ne olmaktadır? Sergilenip sonra çöpe atılan nesneler silinen, üzeri boyanan yazılar ve çizimlerin akla gelmesi mümkündür. Dolayısıyla sergileme sonunda sanat eserini sadece düşünce alanında bırakan bu işler sanat yapıtı kavramının da sorgulandığı bir zemini oluşturmaktadır. Ancak bir sanat yapıtı icra edilmemişlik durumunda kalarak da var olabilir (Galard, 2004). Bu bağlamda özellikle 1960’lar ve 1970’lerde sanatçılar kavramsal sanat performanslarının bir dokümantasyonu olarak geçici eserlerin kalıcı bir izi veya sabitleyicisi olarak fotoğrafı bir belgeleme olarak öne sürdüler. Özellikle bir kere yapılan performansları Happening etkinliklerini, Landart ve Art Povera işlerinin alışılmadık sunuş yöntemlerini çeşitli kayıt araçları ile belgeleyerek galeri mekanına taşıyıp bu yapıtların kalıcılığı sağlanmıştır. Örneğin Jim Denevan’ın deneyim, kalite ve geçiciliği bir araya getiren işleri konu kapsamında örnek verilebilir. Denevan çalışmalarını kumsallara yaptığı için ilk gelgitle eser hemen sular altında kalmaktadır. Dolayısıyla sanatçı çalışmasını sabitleyici fotoğraflarını arşivleyip bunları sergilemektedir.



Resim 3.32. Jim Denevan, Big Circle, (Büyük çember), 2021

Geçici yapıtları fotoğraf daha sonra video ve ses kayıtlarıyla sabitlemek çağdaş sanatın kendi pratiklerini farklı zaman ve çeşitli mekânlara ulaştırmak amacıyla geliştirdiği bir çeşit belgeleme biçimidir. Fotoğraf bir anlamda çalışmaları geçicilikten kurtarır. Roland Barthes’in de söylediği gibi “her fotoğraf bir var oldu sertifikasıdır ya da

burada oldu demektir (Aktulum, 2004: 279-282). Ancak görüntü bir şeyin kopyasıdır. Bu tür oluşumların görüntüleri ağ teknolojisi sayesinde sanal ortamda kalıcı adreslere sahip olduğu gibi arada bir gerçek mekâna da taşınabilir.

1960'lı yıllarda geçici yapıt kavramının sanat pratiklerinde çeşitli biçimlerde uygulandığı ve kayda değer gelişmeler gösterdiği görülmektedir. Bu çerçevede kavramsal çalışmalarını sadece metin olarak üreten çağdaş sanatçılar geleneksel anlamda bildiğimiz sanat yapıtına farklı bir bakış açısı getirmişlerdir. Yazının yazıldığı şekliyle ebedi var olacağı ve o biçime ait olacağı fikrinden yeni bir kavram olan geçiciliğe geçme arzusu yeni tür sanat işlerinde anlam kazanan estetik bir yaklaşımdır. Bir kavram olarak geçicilik üzerinden üretilen işler yüzyılın sanatının yönünü belirleyen türden bir adımın göstergesi niteliğindedir. Buna ek olarak yapıt kavramının radikal açıdan tartışılmasına neden olan geçici malzemelerden yapılan çalışmalar, maddi yapıtın artık her durumda temsil edilemeyecek olduğuna vurgu yapar. Çünkü bu yapıtlar klasik anlamda galerideki ve ya müzedeki resimler gibi taşınmazlar. Diğer yandan tablonun çerçevesini ortadan kaldıran sanatçı için, kullandığı kelimelerin, metinlerin anlamı ve aktardığı bilgi önemlidir. Yapıt olarak çalışmanın okunması veya zihinde kalan hali, fotoğrafın belge olarak kullanımıyla koruma altına alınmış gibidir. Bu açıdan bakıldığında belgelenmek için kayıt altına alınan eserlerde kullanılan birçok medyum (fotoğraf, ses, video vd.) “*bütünleşmiş sanat*” fikrini akla getirebilir.

Günümüz sanatının önemli problemlerinden biri olan geçici yapıt düşüncesi bir açıdan yeni değildir. Çünkü geçmişteki bir eser mesela kamusal alanda sergilenen bir heykel; zamanla çevresel faktörlerle değişecek belkide yok olacaktır. Fakat burada önem arz eden şey, geçici olan malzemeye eşlik eden düşüncenin de yok olacağı anlamına gelmemektedir. Geçici yapıt, sanat eserinin varlığının muvakkatı ile yapıtın içeriğini oluşturan kavramın mevcudiyetinin mücadelesindedir. Kalıcı bir yapıt fikrinden uzakta olan bu sanat türü gelişen teknolojik yenilikler ile multidisipliner durumlar içerisinde yükselmektedir. Bu nedenle tartışılan *yapıt* gibi kavramların da değişmesi kaçınılmaz görünmektedir.

Sanat yapıtının geçici olması bir açıdan avantaj da sağlayabilir; Daimi bir eser yerine geçici malzemeyle üretilmiş bir çalışma bakım, restorasyon gibi eseri koruyacak işlemlere gerek bırakmamaktadır. Dahası geçicilik kavramıyla üretilen eserler istenildiği anda istenilen mekâna yapılabilmektedir. Sanatçı sonrasında çalışmasını

direk sergileyebildiği gibi sosyal medyanın yardımıyla hem dijital olarak hem de ağ teknolojilerinde bir arşiv olarakda sunabilir. Ayrıca yapılan işin geçicilik ile olan bağlantısı kamusal alanda gerçekleşen sanat uygulamalarının geleceği için farklı bir etki de yaratmaktadır.

3.2.5.1. Lawrence Weiner

Duvar bildirilerinde yazıdan yararlanan ABD’li sanatçı Lawrence Weiner, 1960’ların sonlarından günümüze kadar uzanan çalışmalarında, dilbilimsel çözümlemeler yaparak yazıyı işlerinin merkezine yerleştirmiştir. Özellikle büyük harflerle sunulan sözcük veya metin parçalarından oluşan çalışmalarını, çoğunlukla sembolik işaretler çizgiler ve oklar eşliğinde sergiler. 1960’larda Weiner gibi pek çok kavramsal sanatçı, çalışmalarında dilin temsili olan yazıdan yararlanıyordu. Lawrence ise “Kavramı sunmak adına dili kullanan kendi jenerasyonunun diğer sanatçılarının aksine dili, dilin dışında kalan bir gerçeklikte yer alan maddesel biçimlenim ve durumları ifade etmede kullanmaya başlamıştı” (Akt. Özdemir, 2016, Stemmrich, 2013). Weiner, siyasal ve kültürel değişimin dikkat çeken bir yılı olan 1968’de bir niyet bildirgesi yayınlamıştır. Bildiride gelecekteki çalışmalarına yön verecek farklı ve radikal bir çerçeve çizen şu satırları yazmıştır (Atakan, 2015: 51):

- Sanatçı yapıtını inşa edebilir.
- Yapıt imal edilebilir.
- Yapıt inşa edilmek zorunda değildir.

Weiner, ekolojiye ve çevreyi kirletmeyen sanat yapıtlarına olan merakıyla 1960’larda fiziksel sanat nesneleri üretmeyi bırakmıştır. Sanatçı çalışmalarının kalıcı olması gerekmediğine ve onların etkilerinin var olma önerilerinde yattığına inanır (Atakan, 2015:51). Lawrence’ın sanatında nesne ortaya koyma kaygısı hiç olmamıştır. Weiner bu durumu şöyle özetlemiştir:

Nesnelerle bir derdim yok, ama ben nesne yapmak istemiyorum. Nesne kendi başına bir meta olması nedeniyle insanların ormana bakarken sanatı görmelerini olanaksız kılan bir şeye dönüşüyor. Benim yaptıklarımı satın alanlar onları istedikleri yere götürüp, isterlerse yeniden yapabilirler. Sadece akıllarında tutmaları da benim için yeterlidir... (Antmen, 2006: 199-200).

Weiner'ın galeri duvarlarına yazdığı yazılı bildiriler bir tür mesaja indirgenmiş sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Ona göre duvar bildirilerini galerilerde ve sergilerde izleyici onları satın almadan yalnızca okuyarak ve okuduklarını hafızasına yerleştirip satın alabilir. Bu nedenle onun çalışmasını herhangi bir yerde görüp okuyanlar onun dizelerini akılda tutanlar sanatçının çalışmalarına sahip olabilir. Yinede maddi bir alış-veriş söz konusu olabilir. Ancak bu sanatçının eserlerine sahip olabilmek için şart değildir (Atakan, 1995). Sanatçı çalışmalarındaki yazıların “fiziksel anlamda geçici olduğunu, fakat yazıların anlamları ve içerikleri anlaşılmış ise insanların belleklerinde varlığını sürdüreceğini” (Antmen, 2006) her fırsatta ifade etmiştir. Yani duvarlardaki yazılar silinse, karalansa veya başka biri tarafından tekrar yapılsa da o sanat eseri olmaya devam edecektir. Sanatçı “Galeri duvarına yapığım karalamalar silindikten sonra bile yapıt varlığını korur” (Atakan, 2008) sözleriyle bu durumu destekler. Fiziksel anlamda kalıcı olan eserleri gerekli görmeyen bir anlayışla işler üreten Weiner, bu anlamda sanat yapıtının imalatının gereksizliğini savunur. Onun için sanat, sanat eseri ortaya koymaktan ziyade sanatçının kavramsal kurgularının bütünüdür.

Weiner'ın çalışmaları belli açılardan Sol LeWitt ve Daniel Buren'ın işlerini hatırlatsada temelde farklılıklar barındırır. Sanatçının son dönem çalışmalarından bir örnek olan ve Resim 3.33'de görülen yapıtını boş bir galeri duvarına yazılmış söz dizgesi olarak sergilemiştir. Bu söz öbekleri sanatçının fikirsel boyutuyla kurguladığı işin metinsel olarak aktarımının bir fotoğrafıdır. Çalışmasını mimariye ve mekâna özgü olarak görmese de her parça çevresiyle ayrı bir ilişki kurar. Kurduğu cümleyle nesneyi görsel olarak tanımlamanın ötesinde seyircinin hayal gücünü zorlayarak o nesneyi farklı boyut ve dinamikle birlikte sergilemiştir. Tümce izleyicinin zihninde soru işaretleri oluşturup görülmeyen ama okunan nesnelerin daha farklı bir formatta duyumsanabilmesine neden olur. Ona göre “*sanat, okunabilen bir şey*” dir. Bu perspektiften bakıldığında nesnenin anlamı da maddesel boyutun ilerisine geçer. Weiner'a göre insan gördüğünü dile çevirir. Bu nedenle sanatçı yapıtında yalnızca kelimelerin anlamı ve onların aktardığı bilgiyle ilgilenir.



Resim 3.33. Lawrence Weiner, Sol: Put With The Other Things, (Diğer Şeylerle Koy), 2020; Sağ: In Line with Something Else, (Başka Bir Şeyle Uygun), Kerling Gallery, 2020

Weiner yukarıdaki çalışması ve diğer bir çok yazılı çalışmasında, sözcüklerle başka bir şeyin tanımı olarak değil, plastik malzeme ile uğraşır gibi uğraşır. Ona göre kelimelerle resim arasında bir fark olmadığından resimlerde birer dildir. Michel Butor'un ifadesindeki gibi: "Metinlerimle resim yapmaya çalıştım. Görüntüleri klasik anlamda renklerle ya da resim yaparak değilde düzyazının söylemsel biçimini kullanarak yaptım". Weiner'ın çalışmalarının çoğunda bu mantık çizgisinde üretilmiş işlerdir. Weiner'ın çalışmaları, yapıt fiziksel olarak var olmadığına bile varlığını sürdüren bir düşünceyi temsil eden resim-yazıdır. Çoğu kavramsal çalışmada olduğu gibi görseldeki çalışmalarda da kurulumun Weiner'ın kendisi tarafından yapılması gerekmez. Ayrıca işler geçici bir malzemedan üretildiği ve kalıcı bir fizikselliği olmadığı için ancak fotoğraflarla kayıt altına alınabilmektedir. Eserleri birçok dile yorumlanarak dünya çapında sergilenmiştir.

3.2.5.2. Job Koelewijn

Job Koelewijn kavramsal bir sanatçıdır. Heykel, enstalasyon, fotoğraf ve performans sanatçısı olarak çalışan Hollandalı Koelewijn'in işleri genellikle bir anın deneyimine yoğunlaştırma amacıyla mevcut gerçekliğe müdahaledir. Heterojenik yapıtlarının gövdesini oluşturduğu koku, tat ve dokunuşla birleştirdiği işleri izleyenlere benzersiz deneyimler sunmaktadır. 2001'de Koelewijn Rotterdam Westersingel'in sularına bir metin yazdı. "Bir nehirde iki kere yıkanılmaz" özlü sözü gibi izleyiciye yaşamın akışını hatırlatan sanatçının Resim 3.34'de görülen çalışması kamusal alanda kalıcılık

algısını tersine çevirmektedir. Bu metin içerisinde bir hava akımının geçtiği delikli bir su altı boru sistemi sayesinde yazılmıştır. Kelimeler yüzeyde kabarcıklar halinde görünür. Hava koşullarına göre sözcükler her zaman net bir şekilde okunamayabilir. Çalışması için “Denizin kıyısında durup düşüncelerinizi suya yazdığınız gibi” (Rotterdam, 2001) sözlerini kullanan Koelewijn’in sahaya özgü ve geçici nitelikte olan bu eseri, dünyayı algılama ve kavrama şeklimizi yeniden şekillendiriyor. Suyun üzerine yazma fikri geçiciliği belki de en iyi açıklayan düşüncedir.



Resim 3.34.a. Job Koelewijn, No Matter, Try Again, Fail Again, Fail Better, (Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet), 2001, Westersingel, Rotterdam

“Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet” sözleri çalışmanın bulunduğu yerdeki insanlara başlarına gelen kötü durum ne olursa olsun ayağa kalkmaları gerektiğini hatırlatan bir mesaj içerikli iştir. Yazıdaki anlam artık sadece zaferi, başarıyı değil, yenilgileri de yüceltebilmektedir.



Resim 3.34.b. Job Koelewijn,,No Matter, Try Again, Fail Again, Fail Better, 2001, Westersingel, Rotterdam (ayrıntı)

3.2.5.3. Daku

Daku takma adlı olan Hindistanlı sanatçı tipografik sokak sanatı enstelasyonları ile tanınmaktadır. Gerçek kimliği ve hayatı hakkında fazla bilgiye erişilemeyen sanatçının kullandığı Daku lakabı Hintçede “hırsız” anlamına gelir. 2008’den itibaren ülkesinin farklı şehirlerinde yazıyı bir ifade biçimi olarak kullanarak sosyal ve politik sorunları eleştirir. Daku, ışık, gölge ve yansımalarla geçicilik kavramı üzerinden birçok çalışma üretmiştir. En son projelerinden birisi olan “*Theory of Time*” (Zaman Teorisi) isimli enstelasyonunda (Resim 3.35.) harflerin gölgelerini zemine düşürmek için güneşin belirli saatlerinde yansıyan ışıklarından yararlanır. Sanatçı Delhi’de 31 Ocak caddesi boyunca yukarıdan yerleştirilmiş bir balık ağı yapısı ile harfleri yayaların üzerinde askıya almıştır. Bu geçici yerleştirme bölgenin bol güneş ışığı sayesinde caddeye kelimelerin gölgelerini düşürerek zamanın ilerlemesiyle ilgili izleyenine mesajlar iletir. Daku bu çalışması aracılığıyla “Zaman” üzerine mesajlarını iletmek isterken izleyenine bunu deneyimleyerek sorgulama olanağı bırakmıştır. Metinlerde: “*Zaman hareket eder. Zaman üstümüzden uçuyor ama gölgesini geride bırakıyor. Zaman bir yanılısamadır*” gibi mecazi mesajlar iletir. Bu projede iş birliği yaptığı sokak sanatı grubu St+Art India kuruluşu Daku’nun söz konusu çalışması için “*zamanın kendisinin soruların hiç bi yanıtını vermeyen, ancak yeni sorular ortaya koyan çok yönlü, oyun dolu bir yorumu*” olarak ifade etmiştir (Daku, 2018). Bu geçici enstelasyon en net öğlen saatlerinde güneş varken görülebilir. Kelimeler gölgelerin üzerinde

sürüklenirken bir dakika görünür ve bir sonraki saat gözden uzaklaşır. Günün her saatinde gölge oyunları ile farklı kelimeler görebilmek her anın deneyim alanı değiştirir. Erden Kosova'nın da belirttiği gibi, *“Pek çok güncel sanat yapıtının öncelikli amacı zaman içinde bir parantez açmak; izleyiciyi gündelik ritmin hızın dışına çıkarmak; onu belirli bir konu üzerinde daha derinlikli biçimde düşündürmeye zorlamaktır”* (Kosova: 2008). Kosovalı'nın bu ifadesi Dakunun söz konusu çalışması için söylenmiş gibidir. Kimi zaman slogan kimi zaman mesaj kimi zaman başrolde olan yazı sanatçının söz konusu yapıtında var olan rollerden birini üstlenmiştir. Çalışmanın bütünündeki gölge oyunları ile birlikte kullanılan yazı yerleştirmenin ifadeci tavrını pekiştiren bir elemana dönüşür.



Resim 3.35. Daku, Theory of Time (Zaman Teorisi), 2018

Dakunun yazı aracılığıyla geçici yapıt kavramına örnek olabilecek bir başka işi ise 2016 yılında Delhi’de bir bina üzerindeki siyah-beyaz yarı metalik levhalardan kesilmiş stilize edilmiş kelimeleridir. Daku’nun hayatın değişkenliğini yansıtmak için tasarladığı bu yapıt karmaşık bir ışık-gölge oyununa dayanmaktadır. Güneş tepede parladığında metalik parçalar sözcükleri ortaya çıkaran gölgeler oluşturur. Bu nedenle sadece güneş parladığında kelimeler okunabilmektedir. Güneş battığında ise yazılar yok olmaktadır.



Resim 3.36. Daku, Tipografik çalışma, Delhi, 2016

3.2.5.4. Juan Arata

Arata hâla hak ettiği kadar ünlü olmayan bir sanatçıdır. Bunun nedenlerinde biri sanat pazarında tepsiyle sunulan sanatçılar ve bu camianın inişli çıkışlı yapısından kaynaklanmaktadır. Multimedya sanatçısı olan Juan Arata pek çok yapıtının merkezinde ezoterik bilgiler dil ve yazıyla anlatım pratiklerine yer verir. Yazıyı pek çok farklı biçimde ve çeşitli araçlarla sergilemektedir. Arata farklı paradigmaları gözlemlemek amacıyla metin ve kurguyu birleştirmiştir.

5. Uluslararası Tipografi Bienalin kitabında da yer alan katılımcı merkezli yerleştirmesi kalıcılığı reddeden karakteristik bir çalışmadır. Sanatçı galerinin girişine kumdan oluşan tipografik bir düzenleme yerleştirmiştir. Kumun üzerinde Türkçe karşılığı “İleriye gitmenin tek yolu kendi tarihini silmektir” yazmaktadır. Galeriye erişimin tek yolu kumdan yazılan bu düzeneğe basarak geçmektir. Birçok seyirci yerleştirmeye basıp basmamak konusunda tereddüt eder. Bazıları kumun çevresinde dolanarak alternatif yöntemler denerken bazıları da kumun üzerinde yürümekten zevk alır. Biçim ve malzeme seçimi izleyicinin görüşlerine ve tavırlarına hissedilir bir tecrübe kazandırmaktadır. Seyirciyi katılıma davet eden ve zemine bağlı bu çalışma göç teması etrafında örgütlenmiştir. Günümüz sanatında görmeye alışık olduğumuz göç konusu insan ırkının yerleşim yerini bırakarak gitme eylemini ve bunun insan kültüründeki etkisi üzerine gerçekleştirilmiştir. Arata, bireyin ya da toplumun isteyerek veya zorunlu değiştireceği alternatif mekânın diyalogunun ve iletişim

mekanizmasının eylemsel bir oyununa girer. Bu etkileşimsel oyun belirli bir zamanda kültürel farkları olan insanların arasındaki köprüleri yıkma ihtimallerini dile getiren olumlu ifadelerle açıklanabilecek bir okumaya açık çalışmadır.



Resim 3.37. Juan Arata, The Only Way to Walk Farward is to Erase Your Own History, Kum montajı, 230x130cm, 2018

Çoklu yorumları alevlendiren bu etkileşimsel çalışma aynı zamanda ortak şehirlerde birlikte yaşayan farklı kültürlerin tarihleri üzerine sorulan sorularla canlı tartışmalarada sebep olmuştur. Bu noktada tartışma biraz kendisinin ötesine geçer yorumla olduğu kadar değerlendirilen konuyla ilgili hale gelir. Bu türden bir iş sanatçının içerisinde bulunduğu çağdaş dönemin geçmiş ve gelenekle ilgili bir kopuş çabası içerisinde olduğu ve sanatın kendini devam ettirme yolları olarak öne çıkar. Kavramsal alt yapısı bir yana Arata'nın kullandığı malzemenin izleyici katılımıyla kolay bozulabilen bir malzemeyle yapılması yapıtın geçici olduğunun bir kanıtıdır. Özellikle, zamansal ve mekânsal olarak izleyiciyle buluşan bu tür geçici sanat pratiklerinin fotoğrafları ve videoları sergi mekânlarında izleyiciye sunulabilmektedir. Nitekim sanatın evrensel olması ve zamanın ötesi bir dile sahip olması gelecekte bu pratiklerin dökümanlarının izlenilmesi açısından oldukça önemlidir.

Bu bölümde incelenen sanatçıların yapıtlarının hangi sanat biçimleri üzerine yorum yapıyor olabileceklerini tartışıldı. Her türlü pratiğin en azından kısmen diğer sanat türlerinden etkilenme biçimi bağlamında yorumlanabileceğini ve pek çok farklı durumda diğer dinamiklerle ilişkili olduğu söyleyebilir.



4. ARAŞTIRMACININ UYGULAMA ÇALIŞMALARI

“Şunu anladım ki yaşamanın her türlüyle, yazmanın her türlü arasında kapatılmaz bir uçurum uzanır... Yaşayabilenler yazar, yaşayamamanın acısını çekenler de bu acıyı yazarlar...”
William Faulkner

Düğüleri ters yüz ederek klasik estetik anlayışını dışarıda bırakan ve her şeyin sanat eseri olabildiği gibi herkesin sanatçı olduğu bir ortam çoğul okumayı başköşeye oturtan bir anlayış geliştirmiştir. Herşeyin sanat olarak kabul edilebilirliği Gerard Genette’in söylediği üzere “içkin nesnesinin” (Genette,1994) sürekli yeni bir tanıma açık olması ile sanatı kavramsallaştırırken söz konusu çoğul okumaların da önünü aralamıştır. Bu, “demek isteyen” (Aktulum, 2004: 11) sanat yapıtına bir geçiştir. Dolayısıyla araştırmada en yalın şekilde kategorilere indirgenmeye çalışılan başlıklarda ele alınan çağdaş örnekler ve bu görüngüler ışığında araştırmacı tarafından üretilen uygulamalarda yazının bir pratik olarak kullanımı yeni bir algı ya da bilinç durumu yaratabilmektedir.

Bu bölümün argümanlarını oluşturan uygulamalar izleyicinin algısına gereksinim duyan bir çözümleme modeli ile gerçekleştirilmiştir. Böylelikle kültürel birikimi ayrı olan her izleyici kendini çoğul bir uzam içerisinde bulabilmektedir. Çalışmaların tipografik bir pratik üzerine şekillenmesi alımlayan öznenin algılama yetilerini devinime geçirebilme amacını benimsemiş bir pratikle üretilmiştir. Kant’ın sanattan beklentilerinden biri de izleyicinin söz konusu yargılama sürecidir. Yani seyircinin öznel bilinç süzgecini kavramasının önünü açmaktır. Böylelikle interaktif bir katılım işlerlik kazanabilir. Bu durum izleyicinin etken katılımına yönelik bir strateji olarak değerlendirilebilir.

Çalışma kapsamında üretilen ve kişisel bir dokümantasyon işlevi gören uygulama çalışmaları doğrudan izleyiciyi odağa alan bir görüngübilimsellik tutumuna bağlanmaktadır. Fakat metnin düz anlamı ve çoklu anlamları arasındaki ilişkiler okur tarafından algılanmadıkça gerçekleşmeyecektir. Öte yandan sanat eserinin “bir şey olma” durumu vardır ve yorumlamayı talep eder (Barrett, 2014:148). çalışma boyunca verilerden elde edilen çıkarımların işler üzerinden uygulanmalarını hedeflemektedir. Aynı zamanda plastik sanatlar ve yazı arasındaki simbiyotik ilişkide dönüşüme uğrayan çalışmaların, okuması araştırılmıştır.

Uygulama çalışmaları üzerine yazarken ve yargıda bulunurken işleri gerçek anlamda göremeyecek araştırmacılar için betimleme, yorumlama, konunun malzemesi ve bağlam süreçleri dikkate alınarak yapılar üzerine bilgilendirmeler titizlikle ele alınmıştır. Nitekim bu aşamada yapılan açıklamalar elbette bir sanatçının kendi çalışması için yaptığı yorumun pek çok yorum arasındaki tek bir tanesi olarak kalacaktır. Yalnızca sanatçının yorumu olduğu için doğru ya da kesin kabul edilebilir olması söz konusu değildir (Barrett, 2014). Ancak mantıklı, aydınlatıcı ve bilgilendirici olarak değerlendirilebilir. Bu önemli nokta yorumun sorumluluğunu izleyicinin omuzlarına yüklemektedir. Adrian Piper bu durum için şu ifadeleri kullanmıştır:

Çalışma stüdyomdan çıktığı anda, etkilerini kontrol edemeyeceğim gerçeğini kabul ediyor ve bu gerçeğe yaşıyorum... Çalışmanın nasıl anlaşılacağına ilişkin düşüncemle ilgili varsayımlarda bulunabilirim. Ancak sonuçta başka birinin derisi içinde olamam. Tarihlerini denetleme konumuna getiremem (Akt. Barrett: 2014).

Çalışmaların genellikle otobiyografik formülasyonları öne çıkarması onları psikanalitik incelemelere maruz bırakabilir. Çalışmalar için referans olabilecek kaynaklar: kişisel tecrübeler ya da benzer duyguları deneyimleyenlerin anlattığı hikâyelerdir. Sistemati olarak maruz bırakılan baskı ve kuşatma üzerinden şekillenen uygulama çalışmaları verilen mücadelenin tepkisel belirlenim alanlarıdır. Otoriteye itaat, güç zehirlenmesi, içeri ve dışarı ilişkisinin düzenine karşı örgütlenen çalışmalar bir açmazı tartışmaktadır. Sözü edilen problemleri konu alan çalışmaların hiçbirinde uygulanan sözlü şiddetin gerçekliğini kanıtlayan tek bir görsel belge yoktur. Görünür olan tek şey olayları betimleyen yazılardır. Yazının yardımıyla anlamlandırılan bu biyografik bilgi çalışmalara kavrayış sağlamayı hedefler. Nitekim sanat bir boşluk içerisinde doğmaz. Az ya da çok ölçüde sanatçının öz yaşam öyküsünden etkilenebilmektedir.

Tez kapsamında üretilen çalışmalardaki amaç yazılı bir pratiğe yaslanan çalışmaların zihinsel yaratımı ve bağlamı kurgulanırken ideolojik bir duruşla var olabilmesidir. Nitekim çalışmalar, farklı malzemelerle aynı gerçekleri alternatif sunumlarla bir araya getirmektir. Malzemelerin özellikle fiziksel zeminden hareketle şiddete bir izah getirecek şekilde seçilmesine dikkat edilmiştir. Taş, tahta, beton, alçı, iğne gibi

malzemeler karşı olunan şiddetin temsilini üretmeye sebep olur niteliktedir. Böylece bunlar özerklikleri yerine referans ettikleri düzensizliğe göre örgütlenmiş olurlar.

Çalışmalarda dilin kullanım şekli politik ve kurban rolü üzerinedir ve yazılar üç farklı söylem öznesiyle ifade edilir: fail, kurban, tanık. Metinler mağduriyetin ritmini izleyici üzerinde etkin kılmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmalar “*Hedonist*” ve “*Dem*” başlıkları adı altında iki seri şeklinde yürütülmüştür.

4.1. Hedonist

Genel bir ahlaktan ziyade öznel ahlaki baz alan Hedonizm diğer adı ile hazcılık temelinde haz peşinde koşmayı temsil eder. Bu felsefeyi benimseyen ve yaşam tarzını sürdüren kişilere ise hedonist denilmektedir. Bu inanç temelindeki kimseler tarafından esinlenilerek şekillenen seride açıklıkla ortaya koyulan metinler tek başlarına anlamı ifade etmektedir. Serideki çalışmalar Hedonist bir benlik içerisindeki kimselere karşı bir duruşu temsil etmektedir.

Ego

Fail dilinin temsili olan *Ego* çalışması (Resim 4.1.1) tezin son dönem uygulamalarından olan bir yerleştirmedir. 1938 yılında Jean Paul Sartre’ın yazdığı “*Bulantı*” romanının hüznü kahramanı, 2019 tarihli bu yerleştirmedeki (Resim 4.1.1) malzemenin ele alınma şeklini görseydi organik bir bağ bulabilirdi. Malzemenin gerek iletişimsel gerek ritüel aracı olarak sahip olduğu potansiyel, minimalist estetiği akla getirmektedir. Çalışmada tek bir bileşen olarak çimento kullanılmıştır. İnsan yapımı bir dönüşümün öyküsü olan çimento kolay temin edilebilir ve dayanıklı olabilmesi bu uygulamada tercih edilmesinin nedenlerindendir.

Hedonist serisindeki yapıtın temelindeki fikir Sigmund Freud’un 1923’te egonun üç güçle “id, süper ego ve dış dünyayla” girdiği savaşıla ilgili yazdığı makaleden yola çıkılarak geliştirilmiştir. Bu üç katman bir kişinin zihinsel yaşamının etkinlikleri ve etkileşimlerini anlatan teorik yapılarıdır. Oldukça ağır olan iki betonun arasında ezilmek üzere olan ego bir denge içerisinde vurgulanmıştır. Ego dış dünyanın gerçekleri ve iç dünyanın haz arayışı arasındaki dengeyi sağlar. Bu dengenin bozulması hedonist bir incı doğurabilir. Egoyu görmek mümkün değildir ama fark edilmesi ve ezilmesiyle onu esnetmek mümkün olabilir. Bu durum gözlemlenen dış görünüş ile tahmin edilen içerik arasında bir açıklık kazandırır.



Resim 4.1.1. Şule Sayan, Ego, Çimento döküm, 2019

Burada biçim sadece içeriği aktaran bir araç rolünde değildir. Çalışmanın konusuyla ilgili aracısız tutarlı bir açıklama yapma unsuru olarak öne çıkar. Özünü yakalama uğraşı öznenin kendi bilincini nesne aracılığıyla dışa vurmasıdır. Ancak enstalasyonda gözle görülen ve okunandan daha fazlası vardır. Çünkü anlam hiçbir zaman tek ve sonlu değildir. Bir parça çimento ve yazının ifade gücü bilinçdışının en derin katmanlarıyla bir bağlantısını temsil eder.

Yazı ile çalışma üzerinde kurulan sistematik yönlendirmeyi, izleyici üzerinde hissedilebilir. Bu karşılıklı ilişki içinde yapıta dair verilen isim ve sorulan sorulara yanıt verme çabası yazının “*demek isteyen*” sanat yapıtı anlayışına geçiştir. Bu durum işe biraz daha odaklanabilmeyi sağlamaktadır. Seyirci anlam evreninde yorumlamaya hazır hale getirilir. O halde sanatçı bilinçli bir şekilde sanatseverlerin çalışma karşısında edinebileceği her tutumun sınırını belirlemiş olmaktadır.

Sahipsiz

Metinsel ifadelerin anlam yaratma sürecindeki büyük etkisi, *Hedonist* serisinden olan *Sahipsiz* (Resim 4.1.2) isimli çalışmada görülebilir. Yaş aldıkça tamamlanması planlanan enstalasyon 2018 yılında üretimine başlanmasına rağmen, 2021 yılında son parçanın eklenmesiyle tamamlanmıştır. Biçimsel bir kabul içerisindeki transformasyon duygusal ve çağrışımcı bir etki yaratır. Çalışma 34 adet sade geometrik düzenlemelerin üzerine yazıyla müdahalede bulunarak yatay biçimde alana dizilmesini içerir. Yerleştirmeye uzaktan bakıldığında üzerindeki yazı küp parçalarının üzerine basılmış gibi durmaktadır. Yazı samimi bir etki yaratabilmesi açısından el yazısı ile yazılmıştır.

Düzenleme yapboz veya satranç parçalarını çağrıştırabilir. Parçalar birbirine yakındır ancak birbirine temas etmezler. Uygulama farklı amaçlar için yapılan objelerin basitliğine ve tekilliğine odaklanmıştır. Temsil ile gerçeklik her bir adet küpün kurguya eklenmesiyle gerçekleşmektedir. Ayrıca geometrik formda bulunan yapının her parçası eserin bütünlüğüne anlam sağlayıcı bir özellik katmaktadır.



Resim 4.1.2. Şule Sayan, *Sahipsiz*, Muhtelif boyutlarda çimento kalıplara marker kalemle müdahale, 2021

Çalışma içinde pişmanlıktan çok farkındalıkların yüzüstüne çıktığı sahipsiz bir yaş deneyimi sunmaya çalışmıştır. Yapının 3 yıllık tamamlanış sürecinin başında ve sonunda hissedilen duygu değişmemiştir (*Sahipsizlik*). Küplerin üzerine siyah büyük

harflerle yazılan yazı kişiliğin gizli ve derinlikli açlığını, tek başınalığı, depresyonu ve ihtiyaçları kişiselleştirmektedir. İzleyici ile doğrudan iletişim sağlayan yazı gerçeğin bir sanrısını yansıtmayı kimliksizlik, ötekileştirilme ve değer kavramlarını bir eleştiri içinde sentezlenmektedir. 34 yılı sadece yazı anlatmaktadır. Zamanın taşıdığı ya da hissettirdiği görüntüde canlanan imgenin sunulabilmesinin tek yolu yaratılan etkinin yazılı olarak betimlenmesidir. Bu sava karşılık gelen bağlantıyı “söylenen hiçbir şeyin bir metindeki yüklü talebi karşılayabilecek güçte” olmadığını düşünen Adorno’nun ifadesini akla getirmektedir.

Dildışı göstergelerin anlamlandırılması yazıdan farklıdır. Dilde bir eklemcilik varken onun dışındaki imgelerde bu durum yoktur ya da farklı bir biçimde işlemektedir. Bu durumda bunlar ayrı olarak ele alınıp incelenmek zorunda (Günay, 2012: 25) olduğu gibi beraber ortak bir düzlemde de buluşabilir. Bu yargının ışığında küplerin kendine özgü durumu, boyutu ve işlevi yazının iletiyi iletme gücüyle beraber ele alındığında alıcıyı ikna etmeye onu yönlendirmeye ya da ona bilgi vermeye yardımcı olmaktadır. Zira çağdaş sanatta seyirci çalışmaya dair okumalarını yaparken ön bilgileri (çalışmanın ismi, üzerindeki yazı vd.) bilmek zorundadır. İzleyici yapıtta gizlenmiş bir anlam olduğuna inandığı takdirde okumalarını yapabilir ve her türlü dilsel araç onun için önemli ipuçlarını ona verebilir. Bir görüntünün rengi, ağırlığı, biçimi ve düzlemi birer betidir. Yorumlama bir bakıma sanatçının gerçek dünyayı nasıl gördüğünü ortaya çıkaracaktır.

Mekâna göre sergilenebilecek *Sahipsiz* izleyicisi ile etkileşim kurma noktasında farklı anlamlar kazanabilir. Çünkü tek bir işin iki farklı mekânda sunulması işin okunmasını da farklılaştırmaktadır. Galeride sunulan haliyle sanat yapıtı olarak değerlendirilen bu çalışma kamusal alanda sokaktaki bireylerde mimari bir yapının parçası ve üzerindeki herhangi bir yazı algısı yaratabilir. Nitekim bir çalışmanın sunumsal yorumu bir bakıma çoklu okumalarla ilgilidir.

Yitip Giden Hatıralar

Kişilik bozuklukları; uçlarda bir mutsuzluk getiren, yıkıcı ve hayat boyu sürebilen örüntülerdir. Bu insanların, yaşamakla ilgili uzun vadeli problemleri vardır ve buna anksiyete semptomları da eklenebilir (Young ve Klosko, 2020: 13). Anksiyete yani kaygı “bilinmeyen biri de olsa belli bir tehlikeyi bekleme ya da ona hazırlanma durumunu tanımlar” (Freud, 2002, 271).

Kronikleşmiş kaygı bozuklukları aşırı endişe, sinir sisteminin fazla çalışması kas gerilimi ve çevrenin aşırı dikkatle algılanması gibi belirtilerle kendini gösterir (Lelord ve Andre, 2016: 31). Bu durum kalıtım, yetiştirme biçimi ve çevresel faktörlerden biri veya birbirine eklemlenmesiyle gelişebilir ve kaygılı bir kimliklenme sürecini meydana getirir. Bu tür bir kronik kişilik bozukluğunun altında yatan nedenlerle ortaya çıkan *Yitip Giden Hatıralar* isimli çalışma (Resim 4.1.3) çevresel örüntülerin etkilerinden doğan kaygı olgusunun çağdaş sanattaki temsili hakkındadır. Çalışma, kaygı semptomlarının veya ona benzer kronik bir örüntünün sanatsal açıdan ifade betimlenmelerinin sonucunda üretilmiştir.

Bir duygunun tarihi üzerine düşünmek onun işaretlerini aramak deneyim ve tecrübenin sonucunda neler olduğu üzerine düşünmekle şekillenen yapıt çimento kalıba dökülen harflerin güneş saatinin konumuna göre yerleştirilmesinden oluşur. Çalışma kamusal alanda geçici ve kalıcı olarak kurgulanabilmektedir. Yazının salt kendisi yazıyı anlatımcı kuramın ihtiyaç duyduğu nesneye dönüştürmüştür. Çalışma adeta yazıya taşınmıştır. Seyirciyi düşünmeye itecek durumun yanısıra söylemle eylem içindeki dil, yazıyla ortaya koyulur.

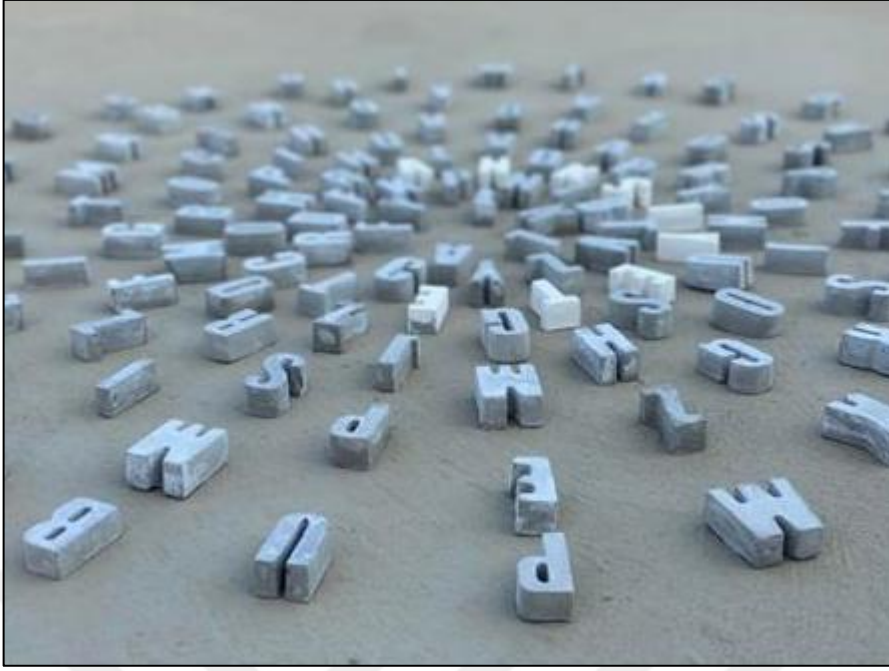
İstikrarlı ve kontrollü harfler sıraya girerek birbirinin izini takip etmektedir. Çalışmayı yorumlamada yardımcı olabilecek tek unsur diğer harflerden farklı bir malzemedan üretilen “*Anksiyete*” kelimesinin harfleridir. Bu belirgin sözcük ve yapıt arasında düşünsel bir ilişki olduğu tefekkür edebilir. Harflerle kurulan stratejik ilişki izleyiciye yürümesi gereken yolu göstermiştir.



Resim 4.1.3.a. Şule Sayan, Yitip Giden Hatıralar, Beton kalıplardan harf, 2019

Sanatı belirli artistik dinamiklerle okuyan modern dönem imge ile yazının direk kendisinin birbirinin yerine geçtiği ya da birbirinin yerine kullanıldığı veya sadece yazının başrolde olduğu durumları yasak olan alanlar veya zorlayıcı yıkıcı bir tavır olarak görebilir. Fakat bugün birçok sergide yazı yapıtı ortaya koyan çalışmanın kendisine dönüşerek bambaşka disiplinlere ait öğeleri bir araya getirerek güncelde sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Araştırmanın bu uygulama çalışmasında da yazının salt kendisinin bir sanat nesnesi olarak kabul edildiği bir pratikle ifade örneği söz konusudur. Bu uygulamada anksiyetenin belirli bir örüntüsü yazı ile ifade edilmeye çalışılmıştır.

Mekâna dağılan histerik durumun örüntüsü ilk önce seyircinin zihninde belli bir imge ile canlanır. Sonra o imge “anksiyete” kelimesiyle kendini dile getirir. Çünkü “İmge başkalarına aktarılırken kelimelere muhtaçtır” (Özdenören, 2018: 26). Yazı tamda bu noktada yola çıkar: imge kelimelerle belirli hale getir ve daha sonra yazıyla biçim almaktadır.



Resim 4.1.3.b. Şule Sayan, *Yitip Giden Hatıralar* (detay), beton kalıplardan harf, 2019

Sanatsal yaratıcılığı psikoz halleriyle ilişkilendirmenin daha önce hiç görülmediği kadar yoğun olduğu gerçeği burada vurgulanmalıdır. Özellikle 1960'lı yıllardan bugüne devam eden değişimlerle birlikte çağdaş sanat; psikoloji, sosyoloji, siyaset vb. disiplinlerin alanlarından beslenerek, iç içe giren bir yapıdadır. *Yitip Giden Hatıralar* çalışması da konuşulmayan, görmezden gelinen bu kronik örüntüyü disiplinlerarası bir izlekten takip ederken dilden ve yazıdan beslenen bir hikâye anlatıcısı gibi görülebilir. Bunun dışında burada üzeri kazınması gereken bir durum söz konusudur. Lacan, kaygının bozguncu halinin yanında “ruhsal organizasyonun kurucu yapılarından” olma görevi olduğunu düşünür (Roudinesco, 2012, 65). Böylesi kinik bir tavır Modernizmden günümüze gelinceye kadar sanatsal temsillerde kendisini göstermiştir. Bunun bir genelleme olarak karşılanması karşısında örnekler mevcuttur. Edwar Munch - *Kaygı* (1894), Otto Dix - *Asker Olarak Kendi Portresi* (1914), Zhang Xiaogang - *Büyük Aile*, (1995), Tracey Emin - *Yatağım* (1998), Fiona Banner - *Kara Şahin Düştü* (2010) çarpıcı örneklerden bir kaçıdır. Dolayısıyla bu şemanın veya örüntünün yaygın olduğu ve plastik bir rejimin sanatta yaygınlık gösterdiği söylenebilir. Fakat bu durumun yazılı bir pratikle ifade edilmesi yepyeni bir okuma metodosudur. Nitekim İngiliz sanatçı Fiona Banner'ın yazılı dilin olanakları ve problemlerine dayanan işlerinin çoğunun kaygı durumu veya ona benzer bir benlik

kırılmasının farklı pratiklerle betimlenmesinin rahatsız edici çıplaklığına odaklanan çalışmalardır.

Banner'ın yapıtlarındaki kaotik metinlerin etrafında dolanan gizem ve içeriğin rahatsız ediliği izleyiciyi zorlamaktadır. Savaş ve porno filmlerini sahne sahne yazan sanatçı savaşın yıkıcı sonuçları ve cinselliğin aşırı uçlarını yazılı iletişimin sınırlarını kullanarak izleyene yansıtır. İçeriğinden ve okuyana hissettirdiği rahatsızlıktan dolayı bir yerden sonra izleyiciyi okuma eylemi zorlamaya başlar ve okumayı sonlandırır. Onun bu merakı belli olmayan duygu halleri çalkantısının arkasındaki yaratıcı sürecin işleyici hakkında fikir verebilmektedir.

Antidepresan Tuzağı

Hedonist serisi kapsamındaki çalışmalar sadece öznenin çöktüğü bir anın karşılığı değil, onun varoluşunun bir parçası olarak görülmelidir. Bu tutum çerçevesinde üretilen serinin başka bir çalışması olan *Antidepresan Tuzağı* (Resim 4.1.4) izleyici ile buluşmanın yolu olarak yazının temsili olan dili seçilmiştir. Zamanla dilin tam karşılığını oluşturmaya başlayan yani nesne olanı temsil etme çabasına giren yazının anlamla olan bağı söylenmeyenlerden hareket ederek söylenenlerin anlamına ulaşmayı hedeflemiştir.

Psikiyatri bilimine göre çoğunluk potansiyel birer hasta ve bunların tamamı tıbbi yardım olarak antidepresan ilaç kullanmalıdır. Bir zamanlar evlerde antidepresan bulunmazken şimdilerde ise her ev antidepresan haplarıyla dolu. Onları kullanıyor ve mutlu olduğumuzu sanıyoruz. Gerçekten durum böyle olabilir mi? Bu sorunun cevabını arayan söz konusu çalışma çağrışımçı kurgularıyla duyuları harekete geçiren deneysel kapsayıcı bir duruma gönderme yapar. *Antidepresan Tuzağı* travmanın yarattığı yarayı deşmek için ona bir şekilde yaklaşmak ve gerçeği camın saflığı, kırılganlığı ve sertliği barındırma becerisi ile onunla nesne üzerinden temas edilmesi amaç edinilmiştir. Çalışma 3 cam kavanoz içerisinde psikotik rahatsızlıklarda kullanılan ilaçlardan oluşmaktadır. Hazır iki nesne basitlikleri, tanınmaları ve çağrışımlarından ötürü özenle seçilmiştir. Çalışmadaki kilit nokta şişelerin içerisindeki ilaçların ne olabileceği sorusudur. Şişelerin içerisindeki ilaçlar üzerlerinde yazılı olan hastalıklar için tanımlanmış ilaçlardır. Bedenin görünen kısmının ötesinde “*depresyon, anksiyete*” gibi zihinsel ve bunların sonucunda gelişen belirsiz bir bedensel ağrı rahatsızlığı olan “*somataform*”un varlığı yazı ile sorgulanmaktadır.

İçeriklerin hem yaşamsal hemde hastalıkları kronikleştiren türde olduğu söylenebilir. Uygulama, izleyenlerin hayal güçlerini bireysel deneyimlerine, anılarına ve bilinçaltılarına bağlı olarak harekete geçirmeyi amaçlayan sembolik göndermelerle doludur. Bu bağlamda uygulamanın referans noktaları ruhsal hastalıkları bastırmak değil açığa çıkarmak ve onun anlamını bulmaya çalışmaktır.



Resim 4.1.4. Şule Sayan, Antidepresan Tuzağı, Cam şişe, anti-psikotik ilaçlar, 2019

Gösteren ve gösterilen bağlamında ele alınabilecek çalışmada ayrı bir dolayımı gündeme getiren yazılı anlatım, okunup anlamlandırmaya yönelik katkı sağlamaktadır. Yazının gücüyle şişe ve haplarla üretilen temsiliyet irdelenmiştir. Uygulamada şişelerin üzerindeki etiketlerde yazan yazılar izleyende kimi zaman biçime, kimi zaman içeriğe ağırlık veriyormuş gibi bir izlenim uyandırabilir. Ne var ki Sol LeWitt, “Kavramsalci Sanat Üzerine Cümleler” adlı yazısında sözcükler için şu önermede bulunmuştur. “Eğer sözcükler kullanılmışsa ve bu sözcükler sanatla ilgili düşüncelerden kaynaklanmışsa, o zaman bu sözcükler sanattır, edebiyat değil; sayılar

matematik değildir” (Lippard, 2009:125). Ancak kesin bir yeğlemenin gereğini anlamak zor olabilir. Çünkü biçim anlamı, anlamında biçimi koşullandığını söyleyebiliriz.

Sanatın kendi ötesinde bir anlamı ve bir amacı olduğu savını destekleyen söz konusu çalışmada yazı ile nesne hakkındaki gerçeklik sorgulandığı gibi deneyimlerin iletilmesi önem kazanır. Ayrıca toplumsal göndermeler içeren çalışma farklı perspektiflerde okunduğunda çoklu anlamlar kazanabilir.

Teşhir Salonu

Teşhir Salonu isimli çalışmada (Resim 4.1.5) bir araya gelen parçalar ilk bakışta kaotik görünse de bunlar uzamsal olduğu kadar zamansal açıdan da mutlak bir düzen içindedir. Her tür özel sanatsal becerinin ve pratiğin kendi alanından çıkmaya konumları ve kudretlerini değiş tokuş etmeye eğilimli olduğu bu çalışma, çağdaş sanatın hiperaktifliği ile uyusmaktadır. Kereste bloklar üzerine tutturulmuş alçıdan harfler gerek bulunmuş gerekse özel olarak üretilmiş farklı iki parçanın oynadığı rollerin istikrarının bozulduğu ölçülü bir hiyerarşidir. Anıtsal boyuttaki enstalasyonda harflerin beyaz renk oluşu onlara ruhani bir varlık alanı katmaktadır.

Çalışmanın ismi onun özünde neyle ilgili olduğuna dair ilişkin birtakım ipuçları verir. Hopeless (mutsuz), Lonely (yalnız), Desperate (umutsuz), Loveless (sevgisiz), Anxious (endişeli) sözcükleri; çalışmanın anlamlandırma sürecine referans oluşturabilmektedir. Yazının otobiyografik bir bilgi aktarımı rolünü üstlendiği yerleştirme onu okunabilir bir alan olarak kullanmaktadır. Eklemlendikleri yüzeye sıkıca tutunan kelimeler yetersizliği ve özgüven eksikliğini kabul etmenin hassaslığını yükleniyormuş gibi görünür. Bu tür bir hesaplaşma uygulamanın yaratım sürecinde güçlü bir direnç ve tehammül gerektirmektedir. Enstalasyonda kelimeler her tür gereksiz sesten koparılmış sadelik ve açıklıktadır. Kısaca yazının kendisi görsel öğe olarak kullanılmıştır. Ancak Ranciere’nin de ifade ettiği gibi; “Kelimeler görüntülerin yerini tutmaz. Görüntüye dönüşürler, yani temsil öğelerinin yeniden bölüşülmesinin çeşitli biçimlerine. Bir görüntünün yerine bir başkasını, kelimelerin yerine görsel biçimleri veya görsel biçimler yerine kelimeleri geçiren mecazlardır kelimeler.” (Ranciere: 2013). Burada vurgulanmak istenilen neyin gerçek olup neyin olmadığını izleyiciye bırakılmasıdır.



Resim 4.1.5.a. Şule Sayan, Teşhir Salonu, 5 adet kereste blok üzerine alçı harf, 2020

Teşhir Salonu kutuplu bir çalışmanın ifadesidir. Nitekim Leader’a göre (Leader: 2004) “Sanatın her alanı kutuplu”dur. Felsefeci ve toplumbilimci Theodor Adorno; dünyanın hep kurbanın gözünden görülmesi gerektiği (Özdenören: 2018) düşüncesinden hareketle söz konusu uygulamadaki sözcükler kurban özne söylemiyle yazılmıştır. Ayrıca uygulama gösteren ile gösterilen arasındaki ağı silerek simüle eden özneleri toplumsal bir gerçeklik ile yüzleştirmeyi amaç edinmiştir.



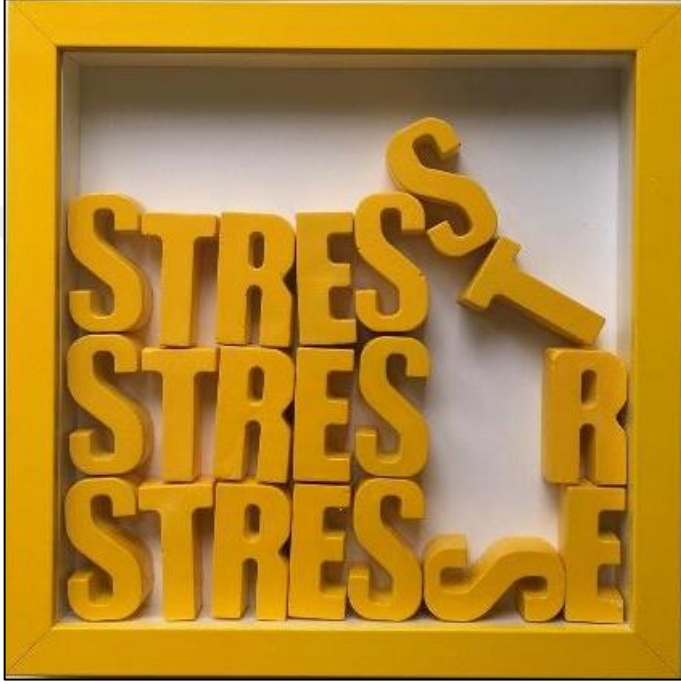
Resim 4.1.5.b. Şule Sayan, Teşhir Salonu, (detay), 5 adet Kereste blok üzerine alçı harf, 2020

Işıklar Açılıyor ve Kapanıyor

İnsanlar, yaşam süreleri boyunca çeşitli travmatik olaylarla karşı karşıya kalabilmektedir. Bu tip olaylara maruz kalmak olumsuz bir deneyim olmasının yanında kendini Travma Sonrası Stres Bozukluğu (TSSB) olarak gösterebilir. Böyle olumsuz bir deneyim sonucunda kişide olay sonrası vakaya ilişkin görüntüler (flashback), huzursuzluk, ani duygudurum değişiklikleri ve kaygı gibi semptomlarla beliren ve kişinin yaşamını olumsuz yönde etkileyen bir tablo ortaya çıkabilmektedir. Bu tablo klinik açıdan travmayla ilişkili stres, buna bağlı yaşanan belirtiler de travma sonrası stres semptomlarıdır (İzci ve Ünveren, 2017). Travmatik ve örseleyici olaylara bağlı gelişen bozukluklar sonucunda oluşan majör depresyon %16-20 (Hasin ve ark., 2018) oranındayken %22.7'lik oranla en yaygın belirtinin stres bozukluğu olduğu bildirilmiştir (Koenen ve ark., 2017; Piyavhatkul, Paholpak ve Boonpromma, 2018; Reinders, 2019).

TSSB sürecinde hayata yönelik belirsizlikler içinde sıkışma, olayların çok yönlü ve yıkıcı etkileri karşısında, bireyler dağılma noktasına gelebilmektedir. Tamda bu

noktada *Işıklar Açılıyor ve Kapanıyor* (Resim 4.1.6, Resim 4.1.7) çalışması söz konusu olan travmatik bozukluğu dile getirmek için üretilmiştir. 3 parçalık kolektif bir seri olan uygulamada çerçeve içerisindeki harflerin birbiri üzerine düşmesinin meydana getirdiği etki tükenmiş ve kırılganlığı betimlemektedir. Sadece kırılgan bir varoluş değil TSSB'nin meydana getirdiği stres ve depresyon ile yaşamayı kabul etmiş birisi, izleyicinin karşısındadır.



Resim 4.1.6. Şule Sayan, *Işıklar Açılıyor ve Kapanıyor I*, Alçıdan harfler, 2019

Çalışma içerisinde bulunan hezeyanın yarasını derinlerde yaşayan bir deneyimin sonucudur. Bütünüyle dil bilimsel bir biçime yönelen çalışma kişiyi bir yandan travma, stres ve depresyon karşısında dışavurumcu bir durum için mücadele vermeye davet ederken, bir yandan da bu direnişi çerçeveleyip mazoşistlik etiketini kabul etmektedir.



Resim 4.1.7. Şule Sayan, Işıklar Açılıyor ve Kapanıyor II-III, Alçıdan harfler, 2019

Bir Şey Oldu

Postyapısalcılar arasındaki en etkili isim olan Jacques Derrida'nın (1930-2004) "Metnin dışında hiçbir şey yoktur" (Derrida, 1997: 158) şeklindeki önermesi yapısökümcü anlayışın temelini oluşturmaktadır. Bu yaklaşımın ışığını takip eden *Bir Şey Oldu* isimli çalışma (Resim 4.1.8.) yıkarken tekrar yapmaya dikkat çekmektedir. Yapısöküm mantığıyla şekillenen uygulama bir soruşturmanın savunma metninden alınan sözcükleri farklı bir forma taşımak maksadıyla kelimelerin diziliş şemasında oynamalar yapılarak ve bütünün parçalarını ayırarak şekillenmiştir. Derridacı bir yaklaşımla yıkmaktan çok bir bütünlüğün nasıl inşa edildiğini anlamaya odaklanmıştır. Metne dâhil edilen ve onun dışında tutulanlar veya mevcut yokluklar açısından kelimeler seçicidir. Dokunaklı, sözdizimsel ve epizodik düz yazı ile yazılan çalışma bazen kendini beğenmiş, bazen suçlayıcı ve öfkeli bir dil ile konuşur. *Bir Şey Oldu* doğal bir maddeden üretilen, pek çok büyük konfigürasyonun bir parçasıdır. Münferit bir yapı gibi görünmesine rağmen fiziksel durumları hakkında derin düşünceler uyandıran yapıt "Özel bir hikaye anlatmıyorum! Deneyimlere hitap ediyorum" demek ister gibi görünmektedir.



Resim 4.1.8.a. Şule Sayan, Bir Şey Oldu, Taş üzerine marker kalem, 2019

Taş üzerine markör kalemle yazılan yazılar acı dolu bir farkındalığı dışa vuran bir yapıdır. Sanki gerçek hayatta karşılık bulmasını beklediğimiz gibi elinize alıp fırlatılmayı ya da hayli yüksek yerlerden aşağı atılmak için bekleyen taşın şiddet içerikli bir yanı vardır. Ancak bu zararlı eylemlerin kurulumu sakın bir görüntüyle sonuçlanmıştır. Buradaki hesap, etkili bir metin sayesinde belleklerde kalıcı resimler yapabilmektir. Böyle bir çevrim içerisinde inşa edilen hakikat taşın kendi formundan dolayı, yazının okunması zorlaşır. Bu nedenle tüm gerçeklik kendi içselliği içerisinde değerlendirilmeyi ve izleyicisine bağlı olarak anlamı kavramayı amaçlamaktadır.

Okuyucu/izleyici yazıyı okuduğunda sözcüklerin yazı karşılığını değilde resimlerini görür. Yani yazı resim işlevi görür ve göze seslenir. Sadece içeriğin ifade edilişi değil harflerin sıralanışı, yazıldıkları yüzeyde görünüşleri de bu görselliğe katkıda bulunur (Taburoğlu, 2016: 228). Farklı duyumsallık haritaları yaratan tipografi bu uygulamada sözcüklerle resim çizer gibidir. Betimlenen olayın içerisinde izleyici kendi resmini kendi imajını yaratmaya çalışmaktadır.

Sanatın toplumsal bir nosyon olarak mevcudiyeti onun ontolojisi ile birlikte yaşam içerisinde iç içe yer alır. Bu mevcudiyet içerisinde politik idealler günümüz sanatına ilişkin konularda önemli bir yer tutar. Politik bir söylem diliyle okunabilecek söz konusu uygulama, diğer uygulama çalışmalarının bir parçasıdır. Öte yandan kültürel bir bağlam içerisinde yer alır. Çalışmanın yapıldığı dönem ve içinde bulunulan

kültürün bakış açıları yazının anlam üzerindeki rolüyle, seyircisini söz konusu yapıt hakkında bilgilendirecektir. Çalışmanın provokatif dili yaşama ait düzensizlikleri, illegal olanı, dönün iftiralarını ve direnişi içerisinde barındırır. Yazılanlarla, toplumun bildiği gerçeklik arasındaki mesafeleri daraltan yapıt yaşanılanlar yokmuş gibi yapanların dışında farklı bir estetik peşinde koşuyor gibidir. Harf dizilimleriyle meditasyon etkisi yaratan kelimeler uygulamayı sadece kapalı mekanlarda değil kamusal alanda da izleyenlere sunmayı amaç edinmiştir.



Resim 4.1.8.b. Şule Sayan, Bir Şey Oldu, (detay), Taş üzerine marker kalem, 2019

Geri Döneceğim

Tezin çağdaş sanat pratiği olarak yazıyla ilgili uygulamalarının bir diğer örneği *Geri Döneceğim I-II* (Resim 4.1.9. ve Resim 4.1.10) çalışmaları öz bilincin ortak bir dilini yansıtmaktadır. Metin temeline dayanan iki enstalasyonda otorite karşısında gerçekleri söyleme cesaretine sahip pervasız bir meczuba benzemektedir. Söylemin dili kışkırtıcı ve suçlayıcıdır. Biyografik olana verilen önem ve bu dramının devamlı olarak kendini açık eden bir betimleme ile sunumuna bugün itiraf sanatı (confessional art) denmektedir (Brown, 2012 :7).

Bilinç altındakileri söylemek için mütevazı bir nesne olarak ince Amerikan bezi tercih edilmiştir. Bezin üzerine şablon cetvel yardımıyla büyük harfle sözcükler tane tane yazıldıktan sonra birbirinin üstüne gelecek şekilde sarılmıştır. Dilin karmaşık yanlarıyla meşgul olmak bir yana belli belirsiz sözcüklerin birbiriyle buluşup okunmaz hale gelmeye başlaması ile bazılarının kaderi hayali birer fantezi olarak kalmak olan bir dizi baş döndürücü metindir. Yazılar yaşayan bir zihnin parmak izlerini anımsatır. Asimile edilenin ve ötekileştirilenin deneyimlerinden beslenerek şablonlaşmış terimler kullanılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda sözü edilen dinamikler iletişim öğelerinden oluşan bir kaideye oturtulmuştur. Yazı sanatçısının kimliğine ve toplumsal statüsüne ilişkin bilgi vermektedir. Dahası metin öznesinin varlığını benzersiz kılarken izleyiciye gönderilen bir bildiri niteliğinde taşımaktadır.

Edebiyat, fotoğraf, sinema ve plastik sanatlar vb. hangi disiplinde olursa olsun sanat eserinin anlamının ve bağlamının anlaşılması yoruma ihtiyaç duyar. Burada Roland Barthes'in yorum hakkındaki görüşlerinin anlaşılması faydalı olacaktır. Barthes'a göre:

...yazı her sesin ve her kökenin yıkılmasını içerir. Yazı, öznenin sürekli elimizden kaçtığı, tarafsız, karmaşık ve belirsiz bir alandır; yazı yazan bedenin kendisinden başlamak üzere her tür kimliğin yok olduğu bir bütündür. (...) Metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur; ancak bu çokluğun bir araya gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye kadar söylendiği gibi yazarın kendisi değildir, okurun kendisidir (Barthes, 2006).

Barthes'in ilkel toplumlarda örneklendirdiği anlatıyı sunma işini bugün, çağdaş sanat alanındaki pratiklerde, sanatçı dışındaki aktörlerin çoklu yorumlarında, fehva inşa sürecine denk düştüğü söylenilebilir. Bu sapma neticesinde sözü edilen izleyicilere çağdaş sanat yapıtları yorum serbestliği tanımaktadır.



Resim 4.1.9. Şule Sayan, Geri Döneceğim I, Karışık teknik, 2019

Değişik öznelerin katılımıyla çoğulluğu başköşeye oturtan yapılanmalar fenomenolojik bir okumayla ve kimi kavramlarla (süreksizlik, çokseslilik vb.) çoğu zaman algıyı güçleştirme meselesi şasırtıcı değildir. Burada çağdaş yapıların üzerine oturtulan temel *Geri Döneceğim I-II* çalışması içinde geçerlidir. Kurguların geometrik formlarından dolayı yazıları okumak isteyen izleyici aktif bir meşguliyet içerisinde. Böylelikle dışarıdaki tüm seslerden ve görüntülerden soyutlanır ve kendini okumaya bırakır. Buna karşın yazı yeni bir entelektüel macerayı tercüme eden bir dilin terimleriyle muallak hale gelmiş yorumların tezahür ve etkilerinin tutarlı olduğu bir sahne inşa eder. Ancak bu tutarlı hikâyeleri sahiplenen ve kendi hikâyesi yapmak üzere kendi tercümesini geliştiren etkin yorumcu yani seyircinin kendisidir. Ete kemiğe bürünmüş ve anlama ışık tutan yazı, eserin formunun erişilebilir ve hareketli yapısından dolayı geçmişe dönülebileceğinin bir an meselesi olduğuna gönderme yapar. Otoriteye ve itibar kavramına duyulan güvensizliği yazının kullanımı ile dışa vuran bu muhalif sergileme yaklaşımı bir protesto aracı olarak düşünülmüştür. Herşeyin normal görüldüğü top şeklindeki yapıdaki tehlike yazıların bizzat kendisidir. Tuhaf bir

gerilime kucak açan bu işbirliği bakma ve görme alışkanlıklarımızı yeniden değerlendirir.

Kültürel değişim ve toplumsal tavırlarla ilgili keyifli yorumlar yapıldığında yazılı içeriklerin politik ve provokatif olmasıyla yaftalanan eserler benzersiz ve bağımsız bir yapıt üretimine odaklanmaktadır. “Kişisel olan politiktir” (Brown, 2012, 40) söyleminden esinlenen uygulama metinsel anlamın politik kullanımına bir örnektir.



Resim 4.1.10. Şule Sayan, Geri Döneceğim II, Karışık teknik, 2019

Geri Döneceğim I-II farkındalık içeren yapıtlardır. Fakat bize öğrettiği şey yerleştirmenin etrafında dolaşırken izlenilen rotaya odaklanılan sözcüklere gözlemci olarak bu kanonik metinleri algılama isteğimize bağlı olarak değişir. Bir kez daha vurgulanabileceği üzere çağdaş sanat eserleri düşünce, kavram, anlam ve yorumlara bağlıdır. Söz konusu çalışmalar ve birçok çağdaş işin sanatçının düşündüğü bağlam ya da anlam içeriğinden daha farklı yorumlanması sürecinde sanatçı oluşturduğu

hikâyenin bütününe hâkim olmayabilir. Dolayısıyla yazılı bir pratikle oluşturulsa bile eserin yorumlanması ve anlamlandırılma sürecini simüle eden öznelardır.

Durduk Yere Cinayet

Bazı yazılar durduk yere işlenen cinayet gibi, durduk yere ortaya çıkabilir (Özdenören, 205). Resim 4.1.11’de görülen çalışma ismini Rasim Özdenören’in “Yazı, İmge ve Gerçeklik” kitabından almıştır. Kimi sanatçıların çalışmalarının isimleri, anlamın kavranmasına zemin hazırladığı ve onun yolunu açtığı gerekçesiyle, stratejik yöntemler arasında yer alabilmektedir. Çünkü ismi okunan çalışma, okunduğu anda yerini ortak bir anlam zemini bulma çabasına ve bir çözümleme sürecine bırakmaktadır. Bu bağlamda çalışmaya sanatçısının odaklandığı noktadan bakılabilmesi açısından bir emare niteliğindedir. Söz konusu çalışmada metaforunu anlayabilmek ve bir bütünlük içerisinde değerlendirebilmek amacıyla isminden yola çıkılmasına ihtiyaç vardır.



Resim 4.1.11.a. Şule Sayan, Durduk Yere Cinayet, Muhtelif boyutlarda tahta bloklar, 2019

“Durduk Yere Cinayet” (Resim 4.1.11) değişken boyutlarda köknar ve sedirden üretilmiş 8 tahta bloğundan oluşur. Gavin Jantjes’in David Medalla’nın bakış açısı için söylediği “Pratik Minimalizm” adlandırması söz konusu çalışma içinde geçerli olabilir. Nitekim az malzemeyle çok şeyi yapmak amaç edinilmiştir. Uygulamada Jeny Holzer’in son dönem elektronik ortam üzerinden izleyene sunulan çalışmalarının sunum şeklinden esinlenilmiştir. İç ve dış mekanlarda algılanması kolay yazı karakterleri, kalın, düz ve köşeli olurken elle yazılması, samimiyeti ve kişisel özellikleri temsil eder. Diğer bir nokta; tahta bloklarındaki metnin ne söylediğidir. Öncelikli olan sözcüklerin anlamı ve taşıdıkları kavramsal içeriktir. Yazının dili, iddialı, uzlaşmaya kapalı ve yüzleştirici bir tavır takınır. Aynı zamanda sadistçe ve cürretkar içeriklidir. Yazılarda ikililikleri çözümleyen, ancak kendi içerisinde paradokslar barındıran bir gerilim vardır.



Resim 4.1.11.b. Şule Sayan, Durduk Yere Cinayet, (detay), Muhtelif boyutlarda tahta bloklar, 2019

Yazılarda anlatılanlarla gerçek hayatta yüzleşmek zorunda kalmayan seyirci kendisini çalışmanın bir parçası gibi hissedebilir. Alımlayan özne deneyimler için hayal kırıklığı yaşayabilir, öfkelenebilir ve kişisel bir bağ kurabilir. Burada izleyeni düşünmeye ve sorgulama iten güç, yazıyla ortaya konulmuştur. Dolayısıyla çalışma farkındalığı yazı aracılığıyla sağlar. İzleyicinin bilincinde sorgulayıcı ve tetikleyici argümanları deneyimleme noktasında, çalışma, çağdaş sanatsal bir pratik olarak okunabilir. Bu durumu J. Ranciere'nin sözleri destekler bir vasıf içerir. "Gösteriyi icraya ve izleyiciyi eyleme geçebilen bir insana dönüştürmek suretiyle görme deneni kötülüğün kökünü kazımak istiyor" (Akt. Türkdoğan, 2014).

Sessiz bir çılgılık gibi duran odunlar maruz bırakılan şiddetin bölümlerini izleyenin okumasına sunarken adalet duygusuna duyulan özleminde birer simgesi haline gelmektedir. Deneyimlerin ve anıların gözlemi yoluyla hem evrensel hemde kişisel niteliktedir. Yüzeysel olarak pazarlanabilir bir galeri çalışması gibi görülen şey aslında yüzleştirici bir eylemin örneğidir.



Resim 4.1.11.c. Şule Sayan, Durduk Yere Cinayet, (detay), Muhtelif boyutlarda tahta bloklar, 2019

4.2. Dem

Harflere hapsolmuş hisler insanın kalbinde demlendiğinde özgür kalırlar ve herkes bilir ki özgür masallar hakikati şekillendirir...
Metin Hara

Dem serisinin amacı kelimelerin telkin gücüyle içsel barışı yaratmaktır. *Dem*, Hedonist sersinde ki gibi öfke, beklenti, mücadele ve varoluşsal sancı gibi duygudurumları izleyenle paylaşma amacıyla değildir. O hamlıktan pişmeye doğru geçişin ve kül olmaktan bir adım öncesinde ustalaşılan bir serinin dilidir.

Tanrı Büyüktür

“*Tanrı Büyüktür*” çalışmasında kullanılan ayna, bir yüzleşmenin ana hatlarını kelimelerin potansiyel güçlerini kullanarak açıklar. (Resim 4.2.1) “Good Things Ahead” (Güzel şeyler yakında) cümlesi popülist politik konuşmalarda sıklıkla tekrarlanan bir tümcedir. Cümle bugün içinde bulunduğumuz toplumsal duruma uymaktadır.



Resim 4.2.1.a. Şule Sayan, Tanrı Büyüktür, Ayna üzerine cam kalemiyle müdahale, 2020

Siyasetçiler halkın duygularına hitap edecek sözcükleri özenle seçerler. İnsanların kaotik problemlerine retorik bir stratejiyle, az-öz kelimelerle yanıt verirler. Uygulamada kullanılan cümle tıpkı bu sözler gibi kısa-net olmasının yanı sıra dilin duyguları etkileme ve biçimlendirmesi üzerindeki etkisiyle ilgilidir. Bununla beraber yazı iletişimsel işlevinden sıyrılarak bilgilendirmeyi değil hissettirmeye kaynaklık eder. Bu da izleyiciye estetik deneyimden ziyade bir içselleştirme sürecine yönlendirildiği düzdeğişmeci bir okuma deneyimi yaşatmaktadır. Samimi bir etki yaratmak için el yazısı ile yazılmış büyük harflerin seyircide yapay olmayan bir ifade yaratması beklenmektedir.

Uygulama çalışmasının bağamlarını kurgularken politik hassasiyetlere dokunduğunu söylemenin ötesinde görme yetisi üzerinden rollere büründüğünden de bahsetmek doğru olur. Aynanın kendi başına bir sembolik ve görme biçimi temsiliyeti vardır. Bu iş, görme melekesini kaybettiğinizde görmenin neler ifade ettiğini ve onun değerinin farkına varılmasıyla alakalıdır. Bu rollerin başaktörleri kimi zaman ayna olabildiği gibi yazının bir pratik olarak kullanımında olabilir. Sürecin bu noktasında tek anlamlı olabilecek ayna, sanatçısı tarafından üretilen bir objedir; Yazı ise kelimelerin büyüyle pek çok sesin iç içe geçtiği permütasyonel bir alıntılar alanıdır.

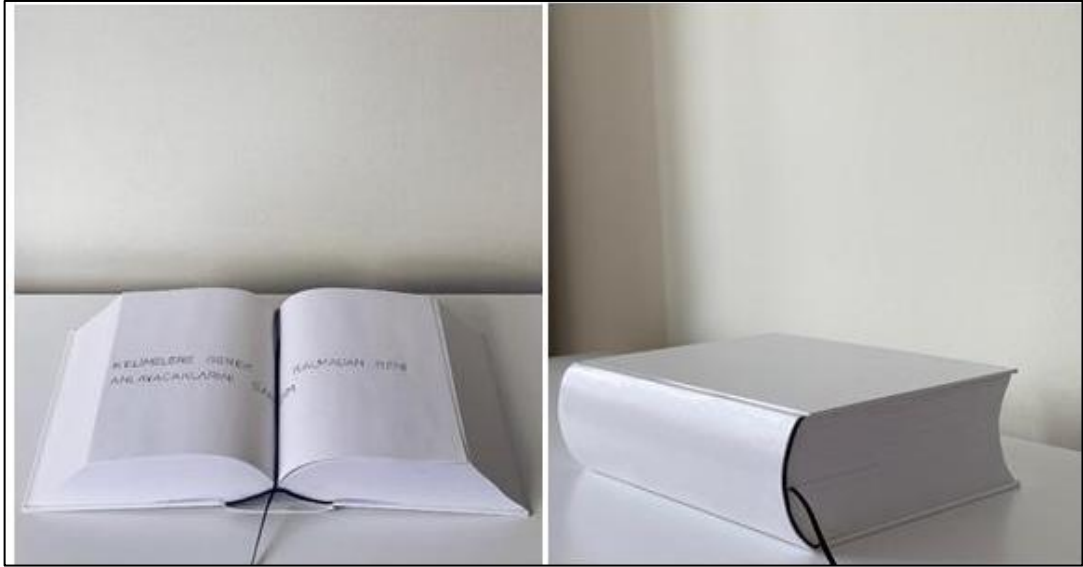


Resim 4.2.1.b. Şule Sayan, Tanrı Büyüktür (detay), Ayna üzerine cam kalemiyle müdahale, 2020

Eşikte Duran İnsanlar

Günümüzde insanlık kendini yazma eyleminin içine düşmüş bulabilmektedir ve teselliye yazmanın yaşamının bir başka biçimi olduğuna inanmakta bulmaya çalışabilir. Birçok sesin iç içe geçtiği “*Eşikte Duran İnsanlar*” çalışması, yazma eyleminin içine düşmüş bir yapıdır. Uygulama yazının imkanlarına dayanır. Burada yazmanın bir “mesele” yle ilişkili bulunduğu söylenebilir. Yazmakla yaşamak arasındaki sarkaç içerisinde şekillenen bu yapıt temas edinilen konunun ifade edildiği sempolik bir sanat eseridir.

Çalışma farklı duyularla algılanan enformasyonu karşılaştırmamızı sağlama biçiminden etkilenecek üretilmiştir. Burada üretilen kitap farklı değerler atfederek gidilecek yolu ölçmektedir. Kullanılan yazı ise boşluğun açık bıraktığı yere bir ek yama gibi yerleşmiştir. Yazı birikmiş, ağırlaşmış, taşınması zor bir yükün boşaltılmak istenmesi gibi boş sayfaya dokunmaktadır. Çalışma tezin diğer uygulamaları gibi yazının farklı temas noktalarına dokunması açısından yapısal bakımdan giriftir.



Resim 4.2.2. Şule Sayan, *Eşikte Duran İnsanlar*, Kitap üzerine yazı, 2022

Dem

Çağdaş sanat kendisinden önceki tüm sanat anlayışlarıyla ilgili bir kopuş çabası içerisinde. Günümüzün sanatı kendi ilişkisel dinamiklerini kurmuştur. Çağdaş sanat eserlerinde kalıcılığın reddi bugünün sanatının karakteristiklerinden biridir. Bu noktada çağdaş sanat dinamiklerinin yeni gramerlerini anlamaya çalışarak, geçicilik

kavramına yaslanan “*Dem*” çalışması üretilmiştir. Uygulama pişmeyen seramik kil hamuru üzerine harf kalıplarının izini bırakmak suretiyle şekil verilerek çimento bir kalıp üzerinde sergilenmiştir. Tamamlanmış ve kalıcı bir yapıt fikrinden çok uzakta olan bu çalışmada biçimsel ve estetik kaygılar yer almazken kavram ön plandadır. Biçimsel kombinasyonlar, yazının bir bildiri iletebilme becerisiyle yeni ve farklı anlamlar üretebilir. Bu tip bir birleşme doğaçlamanın özünde varolan onarıp kullanma öğretisine duyulan sempatiyi ifade eder. Ayrıca geçici ve bir anda uydurulup yapılan şeylerin yazılı bir pratik temeline yaslanması onun zekice göstergesidir. Fakat asıl önemli olan geçicilik kavramı üzerinden yaşamın kırılğanlığını ifade ederkenki çocuksu sadeliktir.



Resim 4.2.3.a. Şule Sayan, *Dem*, Seramik kili, 2021

Mekân içerisinde algılanması kolay, atmosferin kalabalığında kaybolmayacak kalın ve düz bir harf karakteri seçilmiştir. Çalışmanın merkezinde duran şey sözün gücüdür. Biçimsiz formun, çimento küpün üzerinde kapladığı fiziksel alan değişiyormuş gibi

görünürken kil üzerindeki yazı ilkel bir iz bırakma olarak yorumlanabilir. Ancak yazı yalnızca bir belgeleme, bir iz bırakma işlevinden ibaret tutulmak istenmediğinden onunla, seyirciye taşınan anlamın aktarılması ve çoklu okumalara açık duran bir imkan sunulmuştur. Dem kelimesi asırlardır aynı kelimedir. Ama farklı zamanların okurları (ki bu kalıcı bir eser değil) aktarılmak istenilen anlamı farklı biçimlerde anlayabilir. Diğer bir noktada “*Dem*” kelimesinin ne söylediğidir. İnsanın kendi içerisinde olgunlaşması anlamında kullanılan sözcük telkin edilen inançları ve tepkileri betimler. Kısadır, lafı dolandırmaz. Özdenören’inde (2018: 126) dediği gibi “Sözcük ne kadar kısaysa hedefine isabati o kadar fazla olur.” Lakin lafı çoğaltmadan söylemek, anlamın çoğaltılmasına yol açar. Böylece ortaya çıkan metaforu izleyici kendi birikimine göre çoğaltabilir ya da şifrelerini çözebilir.



Resim 4.2.3.b. Şule Sayan, Dem, (detay), Seramik kili, 2021

Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin

Hayat, insanoğlunun etkileşimlerini içeren oldukça kaotik ve diyalektik bir süreçtir. Bu süreç değişimlere tabi bir mihlettir. Kişinin varlığıyla bile katkı yaptığı bu tahavvül sürecine ve hayatın akışı içerisindeki uyumunda iletişim kurabilmenin yolu “dili” kullanmaktan geçer. Yaşamla iç içe bir bağda olan sanatın, belki de en yalın tanımı “bir tür iletişim kurma biçimi”dir. “*Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin*” (Resim 4.2.4 vd) kolektif işleri de iletişim kurma yolunda yazıya başvurur. Bu seri uygulama, düşüncenin maddeleştirilmesi sürecinde kumaşı yazılı bir pratik temelinden kullanımı üzerine bir örnek teşkil eder. Verilmek istenen; cinsel kimliğin otoportresini vurgulama çabası ve bellek izlerini yazıyı kompoze ederek sunmaktır.

Anlayabilmek için ardında yatan tüm hikâyeyi bilmeniz gereken sanat yapıtları vardır. Bu bilgilere sahip olan izleyici için çalışmayı anlamlandırmak, yorumlamak veya okumak daha kolaydır. Sözü edilen kolektif çalışmalar izleyicide bu hikâyeyi metinler aracılığıyla bir günlük gibi okuma deneyimi sunar. Simülakrların çalışmalardaki cümleleri, sanatçısının kendi hayatına açılan bir pencereyi, görmeleri/okumaları için bilerek aralamış gibi yorumlayabilir.



Resim 4.2.4.a. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin I, Kumaş üzerine dikiş, 2018

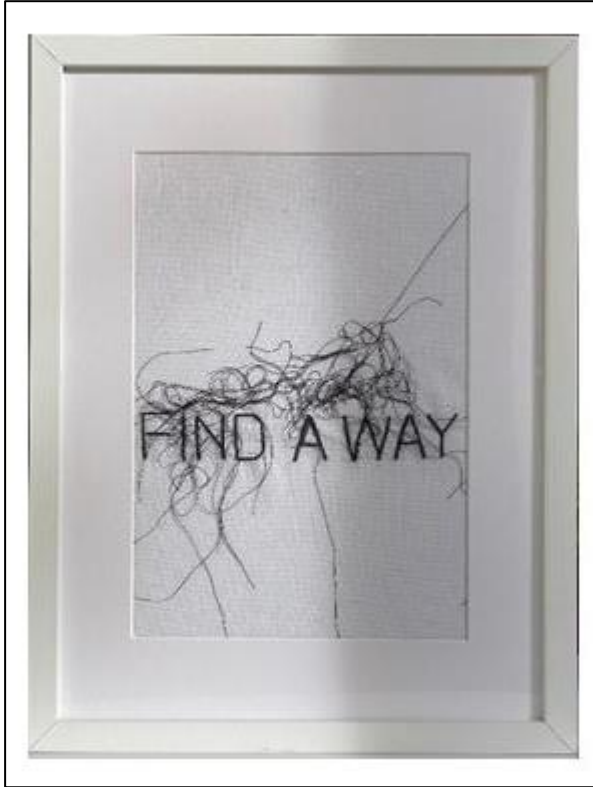
Tekstil ürünlerinin Batı sanatında sanatsal malzeme olarak kullanılmaya başlanması, feminist hareketlerle yorumlanır. Özellikle erkek egemen bir düşünce anlayışına ve onların sanatsal pratiklerine karşı bir duruş olarak 1970' lerin sonlarında ortaya çıkmıştır. Geleneksel kalıplar içerisinde çağdaş bir platforma taşınmaya çalışılan *Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin* çerçeve içine sığdırılmış yazılardan oluşur. Dikiş temelli uygulamaların merkezinde kullanılan malzemelerin kadınlık kimliğini öne çıkararak, toplumsal yapı içerisinde bir birey ve sanatçı olarak kadının var olma sürecine bir gönderme niteliğindedir. Çalışmalar haksızlığa uğramış, yok sayılmış, belki görmezden gelindiği için unutulmuş bu kimliğin toplumun diğer üyeleriyle diyalog kurması için ısrarcı bir izlenim yaratır. Burada tüm çalışmaların birbiriyle ilişkide olduğu düşünsel bir diyalektikte söz konusudur.



Resim 4.2.4.b. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin I, (detay), Kumaş üzerine dikiş, 2018

Mesajların dikiş ile kumaşa işlenerek oluşturulduğu uygulamalarda alışlageldik düz beyaz renkli kumaş, renkli ipliklerle ve çeşitli boyutlarda iğneler kullanılmıştır. Uygulamanın malzeme, kavram ve sunumu arasında sıkı bir bağ gözlenebilir. Ancak “yazı”nın sahnenin tam merkezindeki ayrıcalıklı yeri yadsınamaz. Uygulamaların

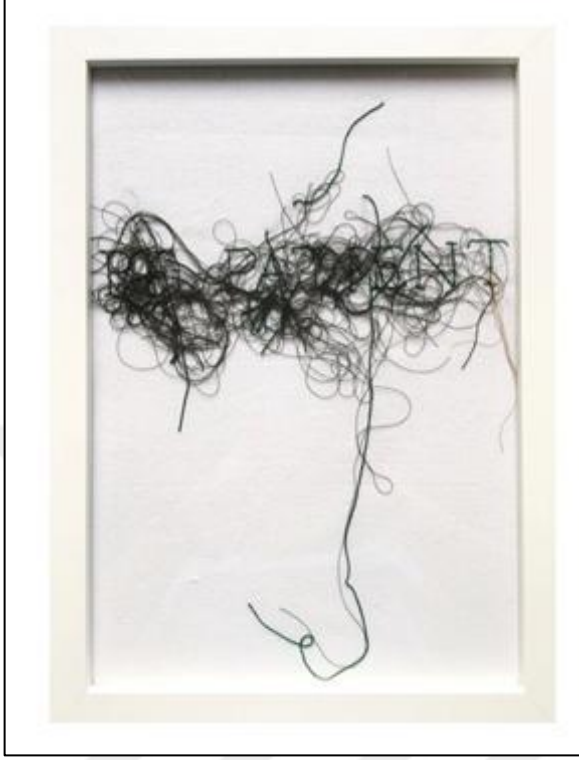
çerçevenmesi yazınsal alandaki ayraçlara karşılık gelecek şekilde düşünülmüştür. Yani çerçeve bir şeyin gösterildiğini belirten bir imdir; yazının. Dokunma duygusuna hitap eden iplikler, doğaçlamanın ve dekoratif olasılıkların hoş tesadüflerine rol atfeder. Farklı renklerde, uzunluklarda hatta saçaklanmış ipliklerin ve kumaşın, hava koşullarıyla rengi atabilecek ya da yıpranabilecek bir malzeme oluşu, zamanın akışına imada bulunur.



Resim 4.2.5. Şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin II, Kumaş üzerine dikiş, 2018

Tekstil malzemeleriyle üretilmiş çalışmalar özellikle iç mekan için oluşturulmuş yerleştirmelerdir. Bu, bağlamın anlamını kuvvetlendirmekte ve görsel bileşenlede bir uyum göstermektedir. Ayrıca hem mekanın dış dünyaya kapalı, korunaklı ve güvenli bir bölgeye işaret etmesi hem de kişinin bu bölgede söz sahibi olduğu alanı gösterir. Bu nedenle gerek Louise Bourgeois’ın “eş, metres, anne ve çocuk” olma konumlarını irdelediği hücreleri, mendil üzerine harflerle dikilen nakış işleri (Cehenneme Gittim ve Döndüm, 1996) gerekse de Ghada Amer’in koltuk, yastık, gibi ev içi eşyalarıyla yaptığı kurgular genellikle iç mekan yerleştirmeleridir. Böylesine feminen bir başlıkla

okunan çalışmalar sanatçısının kendisine ait olan bir kurgunun ana kahramanı olarak algılanmasının simgesel bir ürünüdür.



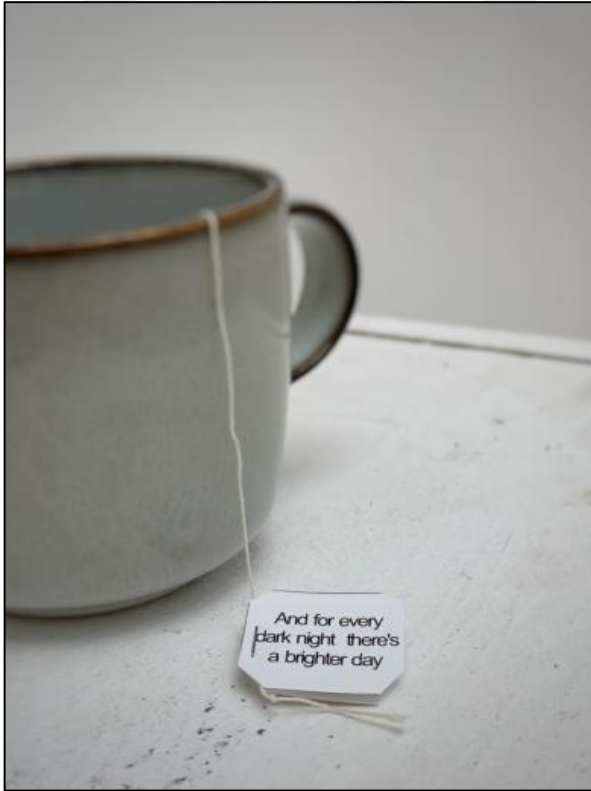
Resim 4.2.6. şule Sayan, Kendinizi Evinizdeymiş Gibi Hissedin III, Kumaş zerine dikiş, 2018

Klişe Yıkıcı

Yazı ve yapıt arasındaki ikili karşılaşma alanından etkilenen bir diğer uygulama ise Resim 4.2.9 ve 4.2.10’da görülen “*Klişe Yıkıcı*”dır. Çalışma iki farklı boyutta ve biçimde olan birer bardak ve içerisine atılan poşet çay takımından oluşur. Çalışma ve onun yaratıcısı iki ayrı varlık alanıdır.

Poşet çaylardan birincisinde “*And for every dark night there’s a brighter day*” (ve her karanlık gecenin daha aydınlık bir günü vardır) yazar. Diğerinde ise “*I have no time to battle egos and small minds*” (egolarla ve küçük zihinlerle uğraşacak vaktim yok) cümlesi yazmaktadır. Tümceler kullan-at poşet çaylara özel olarak yazılsa bile kelimelerin anlamı kamusaldır. Bu nedenle yazıldığı dili okuyabilen her izleyici yaratıcısının niyet ettiği anlamlara başvurmak zorunda değildir.

Estetikçi Mondroe Beardsley’in “*kasıtlı yanıltma*” (Beardsley, 1967) olarak bahsettiği tavırdaki gibi *Klişe Yıkıcı* uygulama çalışması izleyenin anlam evreninde kendini çoğul okumalara bırakmıştır. Yinede yazının ebedi sabit kalma, düz anlam ve mesaj verme ideali çoklu anlamlandırma evrenini daha tutarlı kılmaktadır.



Resim 4.2.9. Şule Sayan, *Klişe Yıkıcı I*, Karışık teknik, 2020

İlk bakışta yazı, çayın etiketinde tipografik öğeyi vurgulamak amacıyla kullanmış gibi görölse de, çalışmanın alt metnine yoğunlaştıldığında durum farklıdır. Onu herhangi bir yazılı etiketten ve bir nesneden ayıran, vurguyu ve anlamı oluşturarak kavrama dönüşen şeyin bağlam içerisindeki yazı olduğu söylenebilir. Metin burada anlamlandırma sürecinde dilsel bir araç olarak kullanılmıştır. Ayrıca kelimeler yerleştirme ile yaratıcısı arasında düşünsel bir bağ olduğunun göstergesiyle izleyeninden anlaşılmayı beklemektedir. Dolayısıyla okuyanın düşünmesi, sorgulaması ve bir yargıya varabilmesinin yolu yazının yardımıyla verilmeye çalışılmıştır.



Resim 4.2.10. Şule Sayan, Klişe Yıkıcı II, Karışık teknik, 2020

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çağdaş sanat dinamiklerinin sınırları zorlayan olanaklar kümesi içerisinde metinsel bir temele yaslanarak farkındalık yaratmayı amaçlayan çalışmalar kimi zaman bir müzede kimi zaman sıradan bir sokakta yürürken karşımıza çıkan reklam panosunda kimi zaman da interaktif online bir ortamda sergilenerek hayatla iç içedir. Farklı disiplinleri çeşitli malzeme ve ifade yöntemlerini, kimliklerini, kendi tecrübe ve gözlemlerinden referans alarak bir potada eriten çağdaş sanatçı pek çok aksiyonu içerisinde barındıran bir dinamikle dilin temsili olan yazıyı bir yöntem olarak seçmiştir. Temelde iletişimin bir aracısı olan yazı sanatın anlam ve muhteva alanının sorgulandığı çağdaş sanat pratiklerinde çok farklı strateji ve yöntemlerle kullanılmıştır. Yazınsal pratikler bağlamında sanatçısının ifade etmek istediği mesajlara ilişkin etkileyici örnekler sunulmuştur.

Çalışmada çağdaş sanatçının yazının bir pratik olarak kullanımını dikkate aldığı ve yazıya gösterdiği ilgi çerçevesinde geliştirdiği yeni bir okuma metodolojisinin çağdaş sanatta kullanıldığı görülmüştür. Bu yeni okuma yöntemi yazılı pratiklerin sadece sanatsal dinamikler ile anlamlandırılmayacağı çağdaş sanatın psikoloji, sosyoloji, antropoloji, felsefe gibi disiplin alanlarına yaslanarak okunması gerektiği görülmüştür. Sanat tarihindeki yazılı eserler, arkeolojik bulgular, metinsel içerikli seramik ve heykeller ile çeşitli alfabelerin yazılı olduğu birçok günlük kullanım nesneleri çok sık tercih edilmiştir. Söz konusu örnek çalışmaların fiziksel etkisi yanında, yarattığı toplumsal etki açısından da önem taşıdığı ayrıca sistematik bir kodlamayla yararlanılan metinlerin uygulandığı dönem içerisinde yeni anlamlarıyla birlikte bu çalışmalara sosyal ve kültürel kodlar yüklendiği sonucuna varılmıştır.

Burada modern dönemde daha çok biçimsel anlamda kullanılan yazılı pratiklerin başı, sonu ve öznesi tarafından algılanıp yorumlanabilirken çağdaş sanatın çoğulluğu başköşeye oturtan anlam evreninde bu durumun o kadar kolay olmadığı görülmüştür. Buna bağlı olarak yine modernist paradigmanın hâkim olduğu dönem işlerinde izleyicinin okuma sürecini monolog olarak tanımlamak gerekirse çağdaş sanat dinamiklerinde bu durum diyaloga dönüştürmüştür. Bir sanat eserinin değişik biçimlerde yorumlanabilecek içerikleri yazının yol gösteren bir anlatım biçimi olması sayesinde onun anlamını daha doğru ve tutarlı bir biçimde anlaşılmasını sağlamıştır.

Çağdaş sanatın sınırsız ifade yöntemleri içerisinde her metin belli bir algılama amacı ve bu amaçta alıcısının onu belli bir konuya yönlendirmesi amacıyla izleyicisine sunulmuştur. Yüzeysel bir biçimde güzel ve estetik formları sunulması önemsenmemiş yazının görünürlülüğüne odaklanılmıştır.

Ele alınan örneklerde ortaya çıkan sonuçları bir bütün olarak değerlendirdiğimizde yazıların hem düz anlam hemde yan anlam düzeyinde kurgulandığı açıktır. Eserdeki ileti söz konusu iki anlam düzeyinde kurgulanarak sadece işin üzerine veya mesaj üzerine bilgi aktarılmamış aynı zamanda farklı bireysel arka planlara sahip seyircilerin; çoklu kimlik özelliklerine göre yaratıcı özne tarafından bir strateji güdülmüştür. Yazılı pratiklerdeki iletiler yaşamın tümünü kucakladığı gibi kimlik, siyaset, edebiyat, cinsiyet, antropoloji ve ya politize olmuş coğrafyalar vb. bütün aparatlara kendini açar niteliktedir. Bu dinamiklerin her biri, içerisinde alanlar barındırır ve hiç birisi bağımsız olarak okunamaz. Öte yandan kesin olan bir şey var ki günümüzde üretilen işlerin yaratıcıları bazen bir siyasetçi bazen gündemin nabzını tutan bir muhabir, bazense bir sosyologdan rol çalarak hem yaşamın içindeki ikilemleri ortaya çıkartmaya hem de “sanat” yapıtında “*gösterge gösteren-gösterilen*”, arasındaki karmaşık meşruiyeti deşifre etmeye yönelik eserler üretilmiştir.

Bu çalışmada birinci alt amaç olarak belirlenen “Yazı ve Sanat Birlikteliğinin Tarihsel Gelişimi” ne yönelik bulgulardan elde edilen sonucu özetlemek gerekirse; İcat edildiği günden beri yazı ile yazıldığı form karşılıklı etkileşim içinde olmuştur. Aktarılmak istenilen her çeşit bilgi, kil tabletlerden, matbaaya kadar birçok şekle bürünüp farklı yüzeylere kaydedilmiş böylece kuşaktan kuşağa iletilmiştir. Binlerce yıllık bir gelişme sürecinden sonra özellikle 19. yüzyıl boyunca baş gösteren olaylar sonucunda dönem sanatçılarının yeni formlar, biçimler ve farklı anlatım dillerine başvurduğu görülmüştür. Dolayısıyla yazının görsel anlatıma dâhil olduğu sanatsal çalışmalar bir deney alanı olarak öne çıkmıştır.

Araştırmada ikincil amaç olarak “Çağdaş Sanatta Yazının Kullanılma Nedenleri” ne yönelik bulguların sonucuna bakılırsa; yazıyı çalışmalarında kullanan güncel sanatçıların yapıtlarını yalnızca sanatın belirli parametreleriyle değerlendirerek neden ve nasıllarını kavrayabilmek mümkün değildir. Yazı ve yapıt arasındaki simbiyotik ilişki, ilişkisel ve bağlamsal bir temele yaslanan bir pratikle üretilmiştir. Bu nedenle

yapıtlar belirli kategorizasyonlarla ancak disiplinlerarası bir yapının verileriyle değerlendirilebilmektedir.

Son alt amaç olarak belirlenen “Sanat ve Yazı Birlikteliğine Yönelik Araştırmacı Tarafından Gerçekleştirilen Uygulama Çalışmaları” ise malzemenin yazı olduğu farklı anlatılar üzerinden temsillerle oluşturulmuştur.

Çağdaş sanat pratiği olarak yazıya farklı bir yorum getirilebileceği önerilmiştir. Bu bağlamda farklı pratik yaklaşımlarıyla sanatın alt dalları birlikte kullanılarak, araştırmacılar tarafından sanat yapıtlarının yorumlanabileceği düşünülmüştür. Bu durumun diğer araştırmacıların dikkatine değer olduğu düşünülmektedir.





KAYNAKLAR

- Abbasiyan, M. (2000). *Tarikh Sofal Va Kashi Dar İran*. Tarhan: Gutenberg Yayınevi.
- Aksoy, P. (2014). *Resim ve Yazı Diyalektiğinin Günümüz Açılımları*, Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aktulum, K. (2004). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı*. İstanbul: Çizgi Kitapevi.
- Akyüz, U. (1999). “Göstergelerin Tarihsel Yolculuğu ve Benzerliği”, *Göstergebilim Kongresi*, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Alberro, A. (2009). “Düşünce Olarak Sanat”, *Sanat Dünyamız*, 110.
- Alkanlı, Y. (2011). *Türk Resim Sanatında Yazı*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ambrose, G., and Billson, A. (2013). *Dil ve Yaklaşım*, (Çev.M. Taşcıoğlu). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G., and Harris, P. (2012). *Görsel Tipografi Sözlüğü* (Çev.B. Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2016). *Sanatçılardan Yazılar ve Akımlarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat Ansiklopedisi Cilt V,31 Fasikül*. İstanbul: İstanbul MEB Devlet Kitapları.
- Arslan, N. (2001). *Adli Amaçlı El Yazısı ve İmza İncelemelerinde Güzel Sanatların Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Artun, A., Örgü, N. (2014). *Çağdaş Sanat Nedir?*, İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (1995). “Lawrence Weiner’in Duvar Bildirileri”, *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, 75(11), 136.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Aydın, Ş. (1993). *Müzeler İçin Düş Bilançosu Tutkular ve Nesneler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak* (Çev G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanata Estetik ve Eleştiri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barthes, R. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi* (Çev. T. Yücel). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* (Çev. A. Koç ve Ö. Albayrak), İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Beardsley, A. (1967). *The Collected Drawings of Aubrey Beardsley*. Illustrations.

- Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2003). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berwick, C. (2011). *Stranger in America*. New York: Burnet.
- Boardman, J. (2001). *Arkaik Dönem Yunan Heykeli* (Çev. Y. Ersoy). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Boris, G. (2008). *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Bourdieu, P., and Passeron, J. (2015). *Yeniden Üretim*, (Der. L. Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bridgewater, C. (1990). "Jenny Holzer at Home and Abroad", *Columbus Dispatch*, 5(F),1-2.
- Brown, K. (2012). *The confessional art of Tracey Emin*. Bachelor Thesis, BA Liberal Arts & Sciences Major Humanities, European History and Culture.
- Buchloh, B. (2009). "Jeny Holzer/İlgilere Duyurulur" (Çev. U. Apak), *Sanat Dünyamız Dergisi*,(10), 95-101.
- Bulut, L. (1994). "Kabartma Desenli Samsat Ortaçağ Seramikleri", *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, (VII), 1-18.
- Camusso, L., Sandro B. (1991). *Ceramics of the World*. New York: H.N. Abrams Publishers.
- Candace, B. (1990). "Jenny Holzer at Home and Abroad", *Columbus Dispatch*, 5(8), 1-2.
- Carin, K. (1990). *Joseph Beuys In Amerika Writings By and Interview With The Artist*. New York.
- Charleston, R. (1977). *World Ceramics*. New York: Hamilyn Publishing.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk* (Çev. K. Özsezgin). Ankara: İmge Kitabevi.
- Clark, T. (2011). *20.Yüzyılda Sanat ve Propanga Kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (Çev. E. Hoşcusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cook, R. M. (1997). *Greek Painted Pottery*. London: Routledge.
- Courtes, J. (1995). *Du Lisible au Visible*. Bruxelles: De Boeck-Wesmael.
- Craig, J., and Scala, I. K. (2006). *Designing With Type The Essential Guidet Typography 5*. New York: Watson-Guptill.
- Çağlar, A. (1997). Hyphenated Identities and The Limits of Culture, In T. Modood, and P. Werbner (Ed.), *The Politics of Multiculturalism in the New Europe* (p.169). London: Zed.
- Çelebi, G. (2018). *Tarih Öncesi Dönemlerde İletişim*,Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi, (2-142-156
- Çığ, M. (1998). *Uygarlığın Kökeni Sümerliler-1*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- De Certau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I; Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları* (Çev. L. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Dedeal, H. (2008). *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş sanat: Yeni Açılımlar. “Ayşe Erkmen”*, (Ed. İ. Duben ve E. Yıldız): İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Deleuze, G. (2007). *Kritik ve Klinik* (Çev. İ. Uysal). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Demiris, B. (1995). *Eski Çağ’da Yazı Araç ve Gereçleri*. İstanbul: Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
- Derrida, J. (1997). *Of Grammatology* (Çev. G. Spivak). London: The Johns Hopkinson University Press.
- Derrida, J. (1999). İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun (Çev. Ö. Gözel). *Toplumbilim Dergisi*, 167.
- Derrida, J. (2010). *Gramatoloji* (Çev. İ. Birkan). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Derrida, J. (2012). *Platonun Eczanesi* (Çev. Z. Direk). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Dikbaş, N. (2011). *İmge ve Metin: Yazı ve Resim Nasıl Bir Araya Gelir?*. İstanbul: Bilim ve Sanat Vakfı.
- Donoughue, C. (2009). *Yazının Öyküsü*, (Çev. S. Atlıhan). Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınevi.
- Durland, S. (1991). “High Performance”, *Art in the Public Interest*, 14(1).
- Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt* (Çev. T. Esmer). İstanbul: Can Yayınları.
- Erdal, G. (2015). *İletişim ve Tipografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Erkayhan, Ş. (1960). *Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ersen, N. L. (2008). *Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ferguson B.W. (1992). *Küratörlük Yöntemi, Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı, Yeni Ontoloji*, (Ed. G. Karamustafa ve D.Şengel). İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler, İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (Çev. M. A Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2006). *Sonsuza Giden Dil, Yazar Nedir?* (Çev.İ. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2008). *Bu Bir Pipo Değildir* (Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M., Gutman, H., Hutton, P. (2001). *Kendini Bilmek*, (Çev. G. Güven). İstanbul: Om Yayınları.

- Freud, S. (2002). *Metapsikoloji*. (Çev. Dr. E. Kapkın ve A. Kapkın). İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Friedrich, J. (2000). *Kayıp Yazılar ve Diller* (Çev. R. Tekoğlu). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Frutiger, A. (1980). *Type Sign Symbol*. Zürih: ABC Yayın.
- Galar, J. (2004). *Yapısız Sanat, Sanat Dünyamız* (Çev. E. Gökteke). İstanbul.
- Ganiz, S. (2004). *Yazı ve Tasarımcıları*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Gaur, A. (2001). *8000 Yıllık Bir Gezinti*. İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş.
- Genette, G. (1994). *L 'Oeuvre De l'Art, Immanence Et Transcendance*. Seuil.
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde Başka Biçimde* (Çev. M. Cedden). Ankara: Dost Yayınevi,
- Gombrich, E., H. (1984). *Sanatın Öyküsü*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Gökgür, P. (2008). *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Graber, O. (1988). *İslam Sanatının Oluşumu*. İstanbul: Hürriyet Vakfı.
- Greimas, A., and Courtes, J. (1979). *Semiotique. Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage*. Paris: Hachette Universite.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- Günay, D., ve Parsa. A. (2012). *Görsel Göstegebilim İmgenin Anlamlandırılması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Haarmann, H. (1998). *Universalgeschichte der Schrift*. New York: CampusVerlag.
- Halbey, H., and Hohenstein, S. (1980). *Gutenberg Museum Minz* (Ed. K. Andrea). Braunschweig Westermann.
- Hasin, D. S., Sarvet, A. L., Meyers, J. L., Saha, T. D., Ruan, W. J., Stohl, M., and Grant, B. F. (2018). "Epidemiology of adult DSM-5 major depressive disorder and its specifiers in the United States". *JAMA Psychiatry*, 75, 336-346.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hodge, S. (2016). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz, Açıklamalı Modern Sanat* (Çev. F. Çulcu ve G. Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Honnet, K. (2015). *Pop Art* (Ed. U. Gorseinick). İstanbul: Taschen Yayınevi.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. İstanbul: HayalPerest Kitap.
- İzci, F., ve Ünveren, G. (2017). "Travma Sonrası Stres Bozukluğunda Bilişsel Davranışçı Terapi ve Göz Hareketleri ile Duyarsızlaştırma ve Yeniden İşleme", *Bilişsel Davranışçı Psikoterapi ve Araştırmalar Dergisi*, 6, 31-38.
- Jameson, F. (2002). *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, (Çev. M. H., Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jean G. (2004). "Yapısız Sanat" (Çev. E. Gökteke), *Sanat Dünyamız*, (121).

- Jean, G. (2004). *Yazı İnsanlığın Belleği* (Çev. N.Başer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jenkins, R. (2008). *Social Identity* (Third Edition). London: Routledge.
- Kleiner, F. S. (2010). *Gardner's Art Through The Ages: The Western Perspective (Wadsworth cengage learning)*. Boston: Clark Baxter.
- Koç, F. (2011). *Kavramsal Yaklaşımlarda Metinsel İçerikli Anlatım Dili, Betik Sanat*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Koçak, O. (1995). *İmgenin Halleri: Mithat Şenin Resmine Doğru Üç Deneme*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Koenen, K. C., Ratanatharathorn, A., Ng, L., McLaughlin, K. A., Bromet, E. J., Stein, D. J., ...& Atwoli, L. (2017). "Posttraumatic Stress Disorder in the World Mental Health Surveys", *Psychological Medicine*, 47, 2260-2274.
- Kosova, E. (2008). "10. İstanbul Bienali", *Art-ist Güncel Sanat Dergisi*, (7).
- Kozlu, D. (2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, 14 (14), 242
- Kum, L. (2004). "Son Dönem Kütahya Seramiklerinde Tasarım", *Türk Seramik Federasyonu Dergisi*, (3) 37.
- Küçükaltı, K. (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonuna Yönelik İki Yaklaşım: Heidegger ve Derrida*, Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Küçükdoğan, R. (2012). Görsel İletişim, Göstergeler ve Anlam Aktarımı: Görsel İletide "Pencere" İmgesi Görsel Göstergebilim İmgenin Adlandırılması, (Ed. Günay, V., ve A. Parsa). İstanbul: Es Yayınları.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı Sanatın Bizden Gizledikleri* (Çev. H. Akdemir). İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Lelord, F., Andre. C (2016). *Zor Kişiliklerle Yaşamak* (Çev. R. Madenci). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lemmen, H., V. (2002). *Architectural Ceramics*. Buckinghamshire: Shire Publication.
- Lippard, L. (2009). "Zamanın Biçimleri: Yeryüzü, Gökyüzü, Sözcükler ve Sayılar", *Sanat Dünyamız, Text Art (Yazı Sanatı)*, (110), 125.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Marshall, M. (2007). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu* (Çev.G. Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Meggs, P. (1989). *Type and Image*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Meschede, F. (2008). *Ayşe Erkmen: Uçucu-Şimdi*, (Ed. M. Haydaroglu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Michel, C. (2001). *Culture in the Plural* (Ed. L. Giard). London: University of Minnesota Press, Minneapolis.
- North, M. (1992). *The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament in Art and Public Sphere*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Okur, E. (2007). *Seramik Sanatında Bir Tasarım Ögesi Olarak Yazının Kullanımı*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Onan, B. (2017). “Postmodern Sanatta Nesne ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED)*, (38), 37-50 .
- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Öney, G. (1987). *İslam Mimarisinde Çini*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Özcan, A., R. (2012). *Hat ve Tezhip Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Özdenören, R. (2018). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Özpınar, C. (2009). “Yazı Olarak Sanat Yapıtı”, *Sanat Dünyamız*, (110).
- Özüdoğru, Ş. (1991). “Tarihte Seramik İlaç Kavanozları”, *Anadolu Tıp Dergisi*, (13),
- Peterson, T., and Mathews, P. (2008). *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, (Ed. A. Antmen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Philipps, A. (1994). *Slip and Slipware* (Çev. B.T. Batsford). London.
- Ramond, C. (2011). *Derriada Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ranciere, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci* (Çev. E. Şaman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Roudinesco, E. (2012). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan* (Çev. N. Başer). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sandermann, W. (1992). *Papier*. Berlin: Eine Spannende Kulturgeschichte.
- Sarıkavak, N., K. (2006). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. B. Vardar Çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sayan, Ş. (2021). “Metinsel İçerikli Anlatım Dilinde Kimlik ve Giydirilmiş Kimlik Temsili”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 46(27), 1-12.
- Sayan, Ş., Deliduman, C. (2020). “Güncel Sanat Argümanları Ekseninde Bir Anlamlandırma Süreci Olarak Yazı”, *Turkish Studies*, 8(15), 3689-3702.
- Saygı, S. (2000). *Resimsel Öge Olarak Yazı*, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Schmand-Besserat, D. (2007). *When Writing Met Art: From Symbol to Story*, Texas: Texas University of Texas Press.
- Sevim, V. (2003). *Eski Anadolu ve Trakya-Başlangıcından Pers Egemenliğine Kadar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sonesson, G. (1996). “Iconicite de l’image, Imaginaire de l’iconicite- De la Ressemblance a la Vraisemblance-et de Retour”, *Visio La Revue de l’association Internationale de Semiotique Visuelle*, 1(1), 38.
- Strawczynski, N. (1998). *Linscription Comme Element Decomposition*, *Metis Anthropologie des mondes grecs anciens*, 107-121.

- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahiner, R. (2009). “Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derridacı Anlam Sökümü”, *Sanat Dünyamız*, (110), 166-177.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsilîyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şumnu, E. (2014). *Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu.
- Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, Söz Ve Yazı “İmge Yaratmanın Ve Bozmanın Yolları”*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Tahsin, Y. (2019). *Yazının Sınırları*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1992). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, U., İleri, C., ve Karamustafa, G. (2000). “Kent: Hazır Yapıt”, *Sanat Dünyamız*, (78).
- Taşcı, A. (1985). “Marka ve Amblemeler”, *Grafik Sanatı Dergisi*, (4), 5.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*. İstanbul: Yem Yayın.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Kitap*. İstanbul: Yem Yayın.
- Taşkıran, H. İ. (1997). *Yazı ve Mimari*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tez, Z. (2008). *Kağıdın ve Matbaanın Kültürel Tarihi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*. Ankara:Nobel Yayınevi.
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Uzunoglu, M. (2019). “Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (21), 21-31.
- Voutiras, E. (2007). *The Introduction of The Alphabet*, (Ed. P. Christides). New York: Cambrigh University Press.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak* (Çev.F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yıldız, N. (2000). *Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınevi.
- Yıldızhan, H. (2005). “Antik Çağda Seramigin Bir Yazı Aracı Olarak Kullanımı”, *SERES III. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri Bildiriler Kitabı*, Eskişehir.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, P. (2010), “Canan Şenol’un Yapıtlarından Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Okuması”, *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, (4), 125-34.
- Young, J., and Klosko, J. (2014). *Hayatı Yeniden Keşfedin*. İstanbul: Psikonet Yayınları.
- Yücel, T. (2019). *Yazının Sınırları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Akman, K. (2006). “Shirin Neshat ve Allahın Kadınları”, *İzinsiz Gösteri*, (71). Web: https://izinsizgosteri.net/asalsayi71/kubilay.akman.2_71.html
- Daku, (2018). “Time”, Web: <https://www.demilked.com/theory-of-time-daku/>
- Errol, M. (2008). “Photography as a Weapon”. Web: http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/08/11/photography-as-a-weapon/?_r=0
- Finlay, H. (2016). Web: <https://saltonline.org/tr/327/ian-hamilton-finlay>
- Montgomery, R. (2016). About us. Web: <https://delphiangallery.com/the-public-poetry-of-robert-montgomery/>
- Özdemir, T (2016). “Lawrence Weiner’in Sanatını Mekan ve Yazı Üzerinden Okumak”. Web: <http://kontaktkreatif.com/lawrance-weiner-in-sanatini-mekan-ve-yazi-uzerinden-okumak>
- Rehm, M. (2004). “Information und Kommunikation in Geschichtlichen und Gegenwart”. Web: <http://www.ib.hu-berlin.de/%7Ewumsta/infopub/textbook/umfeld/rehmvor.html>
- Rotterdam, (2001). Job Koelewijn. Web: <https://www.bkor.nl/beelden/formule-b/>
- Rudolph, E. (2004). “Obscurely Focused: The Photographs of Lorna Simpson”, *Angle*, (17), Web: www.anglemagazine.org/articles/Obcurely_Focused_The_Photogr_2219.asp
- Sanat Tanımı Topluluğu (1997) “Çalışma 3” Sanat 1. Web: <http://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'ninSanatAnlayisi.html>
- Sandberg, M. (2008). Web: <http://www.msandberg.nl/downloads/MSandberg%20info%20ENG%20I%20Will%20Survive%202008.pdf>
- Webb, J. (2008). “Çılgılık”. Web: <https://blankprojects.com/James-Webb>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : SAYAN, Şule
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Sanatta Yeterlik	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	2022
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	2015
Lisans	Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi	2010
Lise	Kırıkkale Güzel Sanatlar ve Anadolu Lisesi Lisesi	2006

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015	İnönü Üniversitesi GSTF	Araştırma Görevlisi
2018-2022	Hacı Bayram Veli Üniversitesi GSF	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler

1. Sayan, Ş. (2021). Metinsel içerikli anlatım dilinde kimlik ve giydirilmiş kimlik temsili. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27 (46), 1-12.
2. Sayan, Ş., & Deliduman, C. (2020). Güncel sanat argümanları ekseninde bir anlamlandırma süreci olarak yazı. *Turkish Studies*, 15 (8), 3689-3702.
3. Sayan Ş., Karaburun, D.D., Karaca, M. (2017). Psychological violence in business life (mobbing- psychological violence). *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 6 (3), 23-29.
4. Sayan, Ş. (2016). Sanatta acı ve şiddet eylemleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (59), 1421-1429.
5. Sayan, Ş. (2016). Sanatın dönüşüm sürecinin pazarlama yönetiminde kullanımı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 381-387.

Ulusal Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler

1. Karkın, N., & Sayan, Ş. (2018). Performatif estetik ve anadolu geleneğindeki yansıması. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (18), 110-116.

Yazılan Ulusal/Uluslararası Kitaplar veya Kitaplardaki Bölümler

1. Sayan, Ş. (2021). *Toplumsal cinsiyetin kadınlık inşası ve kadının dezavantajlı konumu*. Ankara: İksad Yayınevi.
2. Sayan, Ş. (2021). *Güzel sanatlarda araştırma ve değerlendirmeler*. Ankara: Gece Kitaplığı.
3. Sayan, Ş. (2018). *Güzel sanatlarda güncel akademik çalışmalar*. Ankara: Gece Kitaplığı.
4. Karaburun, D.D., Sayan, Ş., & Çakı, C. (2017). *Researches on science and art in 21st. century Turkey*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında

(Proceedings) Basılan Bildiriler

1. Sayan, Ş. (2021). Güncel Sanatta Kimliğin Çatışma Eksenleri: Kadın Etiketi. III. International Culture Art and Literature Congress.
2. Sayan, Ş. (2019). Şiddet Olgusu ve Çağdaş Sanat Pratikleri. Uluslararası Şiddeti Anlamak Kongresi.
3. Sayan, Ş. (2018). Postmodernizmin Eklektik Anlayışı. I. Uluslararası Battalgazi Multidisipliner Çalışmalar Kongresi.
4. Sayan, Ş. (2018). Günümüz Sanatında Degisen Mekan Algısı. I. Uluslararası Battalgazi Multidisipliner Çalışmalar Kongresi.
5. Sayan, Ş. (2018). Kültürel Kimliğin İnşa Sürecinde Melezlik ve Günümüz Sanatında Yansımaları. Uluslararası Yönetim, Ekonomi ve Politika Kongresi.
6. Sayan, Ş. (2018). Gelenekselin Dışında Yeni Arayışlar: Melezlik. Uluslararası Sanat, Estetik Sempozyumu ve Sergisi.
7. Sayan, Ş. (2018). Güncel Sanatta Melez Yaklaşımlar. SADAB I. Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Sempozyumu.
8. Sayan, Ş. (2017). Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sanatsal İnşası. ECSAC -I European Conference On Science, Art Culture.
9. Sayan, Ş. (2017). Kadınlık Hallerinin Temsili Olarak Louise Bourgeois. ECSAC-I European Conference On Science, Art Culture.
10. Sayan, Ş. (2017). Feminist Sanat İçinde Louise Bourgeois'a Dair İzler. INFAD – I. International Congress on Fashion Art Design.
11. Sayan, Ş. (2017). Kamusal Alanda Yazı. INFAD - I. International Congress on Fashion Art Design.

12. Karaburun, D.D., Sayan, Ş., & Çakı, C. (2017). Siyasal Partilerin İdeolojileri Doğrultusunda Partilerin Seçim Müzikleri Ve Propaganda Afişlerinin Kullanımı: 1999 Genel ve Yerel Seçimleri Örneği. 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu.
13. Sayan, Ş. (2016). Yükseköğretimde Sanatçı Yetiştiren Eğitimci Sanatçılar. Cumhuriyetin Işığında Yüksek Öğretimde Sanat Eğitimi Uluslararası Sempozyumu.
14. Karaburun, D.D., & Sayan, Ş. (2016). İş Yaşamında Psikolojik Şiddet Mobbing. I. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu.
15. Sayan, Ş. (2015). Türkiye de Görsel Sanatların Medya Üzerinden Pazarlanması. 2.Uluslararası Sanat Sempozyumu.
16. Sayan, Ş. (2015). Sanatta Şiddete Dayalı Performanslar. II. Uluslararası Farklı Şiddet Boyutları ve Toplumsal Algı Kongresi.

Sanat ve Tasarım Etkinlikleri

Kişisel Sergiler

1. Tek Başına / Stand Alone, Kişisel Resim Sergisi, Pari Sanat Galerisi, 26.06.2020-04.07.2020, Ankara.
2. It's Time / Sanal Solo Sergi, Pinelo Art Gallery, Mayıs 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=VDTb8ud-qQQ>

Ulusal / Uluslararası Sergiler

1. Ulusal, International Design and Art Journal 2021, Sanal Sergi, 10-30.09.2021.
2. Ulusal, Kabuk, Grup Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, 27.04.-27.05.2021.
3. Ulusal, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Sanatçı Kadın Akademisyenler Karma Sergi, 08.03.2021, Trakya Üniversitesi.
4. Ulusal, Pandemi Sürecinde Kadın Olmak, 08.03.2021-08.04.2021, Iğdır Üniversitesi.
5. Uluslararası 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi, 09-14.03.2021, Antalya Büyükşehir Belediyesi.
6. Ulusal, Akdeniz Üniversitesi 10. Yıl Kültür Sanat Etkinlikleri Plastik Sanatlar Sergisi 19-28.02.2021.
7. Ulusal, Pari Sanat Galerisi Karma Resim Sergisi, 15-23.02.2021.
8. Uluslararası, International Mail Art Exhibition, "PO-MO-II", Selçuk Üniversitesi GSF 21.09.2020.
9. Ulusal, Tekstil, Moda, Sanat, Tasarım Sempozyumu ve Mini Tekstiller Jürili Karma Sergisi, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 19.11.2020-20.11.2020.

10. Uluslararası, “Başlangıç 4”. Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Kongresi Icoess, Bodrum/Muğla, 19.04.2020-21.04.2020.
11. Uluslararası, Sanal Yansımalar, Çevrimiçi Uluslararası Jürili Karma Sergi.19.06.2020-19.06.2020.
12. Uluslararası, International Art Therapy Virtual Exhibition “Dünya Sanat Günü”, Online Sergi.15.04.2020-15.04.2020.
13. Ulusal, Dünya Sanat Günü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Online Sergi.15.04.2020-30.04.2020.
14. Uluslararası “Hiç” 2. Uluslararası Posta Sanatı Sergisi, Kastamonu Üniversitesi, 2020.
15. Uluslararası, Uluslararası Sanat ve Terapi Sergisi, Online Sergi.10.06.2020-10.06.2020.
16. Uluslararası, Cosmic Motion Revealed, International Group Exhibition Boris Georgiev City Art Gallery, Varna. 06.11.2020-08.11.2020.
17. Ulusal, Dönüşüm, Online Sergi, 01.06.2020-30.06.2020.
18. Ulusal, “Öğretmen,” Online Sergi, 24.11.2020.
19. Ulusal, Onh Yeni Yıl Festivali, 27.12.2019-31.12.2019.
20. Ulusal, Yeni Nesil Sanat, Yaz Karmaları, 26.06.2019-16.07.2019.
21. Uluslararası, İstanbul Art Show, Hilton İstanbul Exhibition Center. 20.12.2019-22.12.2019.
22. Uluslararası, Çağdas Sanat Fuarı Art Ankara, Ato Congressum Kongre Ve Sergi Sarayı,14.03.2019-17.03.2019.
23. Ulusal, Sahibinden Komisyonsuz, Deppo, Ankara. 07.11.2019-14.11.2019.
24. Uluslararası, İnsan/Human, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu.20.09.2019-30.09.2019.
25. Ulusal, İmgesel İhtimaller, Sümerbank Sergi Salonu, 03.11.2018-17.11.2018.
26. Uluslararası, USBIK 2018, Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Kayseri Erciyes Üniversitesi. 31.01.2018-02.02.2018.
27. Uluslararası, Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu “Zamansız”, İstanbul Üniversitesi Rektörlük Binası Sergi Salonu.30.10.2018-02.11.2018.
28. Ulusal, Geleneksel 15 Nisan Dünya Sanat Günü (WAD) Plastik Sanatlar Sergisi, Ted Koleji.15.04.2018-19.04.2018.
29. Ulusal, Yeni Nesil Ressamlar ”Merkezden Kaçış”, Çankaya Belediyesi. 19.10.2018-26.10.2018.
30. Uluslararası, X. Uluslararası Melita’dan Battalgazi’ye Kervansaray Buluşması Sergisi.15.09.2018-25.09.2018.
31. Ulusal, Yeni Nesil Ressamlar “Küçük İşler Sergisi”, Ankara Sanayi Odası.11.12.2018-27.12.2018.

32. Ulusal, Dışa Dönük Yansıtımlar, 75.Yıl Sanat Galerisi.13.04.2018-20.04.2018.
33. Uluslararası, 28. İstanbul Sanat Fuarı/ARTIST 2018 “Deneyim”, TÜYAP. 10.11.2018-18.11.2018.
34. Uluslararası, Uluslararası Kâğıt İşler Sergisi, Festa Design Galerisi, 03.04.2018-08.04.2018.
35. Ulusal, Aralıktaki İmgeler, 01.11.2018-11.11.2018.
36. Uluslararası, Matbaa Teknolojileri Sempozyumu “Sonsuzluk”, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Büyükçekmece Yerleşkesi Kültür Merkezi, 2018.
37. Uluslararası, IV. International Athens Art Art Education Symposium, Atina. 15.06.2017-18.06.2017.
38. Ulusal, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Dünya Sanat Günü “Akademix” 15.04.2017-22.04.2017.
39. Uluslararası, Made By Artist III- Zaman-Siz, Bulgaristan. 25.05.2017-28.05.2017.
40. Uluslararası, “Did You Know” Group Exhibition, Bulgaristan. 21.09.2017-24.09.2017.
41. Uluslararası, Uluslararası Cumhuriyet Sanat Günleri Sempozyumu Sergisi. 17.04.2017-21.04.2017.
42. Uluslararası, ICAS Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri, İzmir Amerikan Kültür Derneği. 21.03.2017-14.04.2017.
43. Ulusal, Gerçeklik Alanı- 4, Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi. 20.01.2017-28.01.2017.
44. Ulusal, Cool 3, Pinelo Art Gallery, 16.05.2017-01.06.2017.
45. Uluslararası, II. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, Sıtkı Koçman Üniversitesi. 03.05.2017-07.04.2017.
46. Uluslararası, IV International Berlin Art Education Symposium, Berlin/Germany. 09.11.2017-12.11.2017.
47. Uluslararası, ECSAG European Conference on Science, Art Culture, Prague, 19.10.2017-22.09.2017.
48. Ulusal, Sanatçı Gözüyle Hayvan, Atilla Özer Karikatürlü Ev, Eskişehir 27.06.2016-30.06.2016.
49. Ulusal, Zamansız Düşünceler, Sabancı Kültür Merkezi. 04.03.2016-11.03.2016.
50. Uluslararası, I. International Mail Art Bienal, Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, 23.03.2016-14.04.2016.
51. Ulusal, “Karelerimiz” Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 21.03.2016-01.04.2016.
52. Ulusal, “Benzersiz Çağrışımlar”, Muğla Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü. 19.07.2016-24.07.2016.

53. Ulusal, Aralıksız Duyumsama, Cer Modern, 20.11.2016-20.12.2016.
54. Ulusal, “Tunus Caddesi No:35”, Çağdaş Sanatlar Merkezi, 17.11.2016-30.11.2016.
55. Uluslararası, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sanat Sempozyumu ve Sergisi, 15.10.2016-17.10.2016.
56. Ulusal, “I. Ulusal Kuşkusuz Belirtiler”, Kırıkkale Üniversitesi. 12.05.2016-19.05.2016.
57. Ulusal, Kadın Sanatçılar Karma Sergisi, 09.03.2016-11.03.2016.
58. Ulusal, Gazi Üniversitesi, “Gerçeklik Alanı 3”, Galeri Uray, 04.05.2016-14.05.2016.

Atıflar

1. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi - İAÜD - ISSN: 1309-1352, Ocak 2019 Cilt 11 Sayı 1 (21-38) Birinci dünya savaşındaki italyan propaganda afişlerinde almanlara yönelik nefret söylemi, Caner Çakı.
2. Uluslararası Felsefede, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu, İnsanın Hume Felsefesinde Nesne ve Descartes felsefesinde özne olarak konumu: Marina Abramoviç örneği, 2018, Kübra Atalay.

Ulusal/ Projeler Görev

1. İnönü Üniversitesi. BAP 2015/57 nolu GÜDÜMLÜ Proje (Görev: Araştırmacı)
2. İnönü Üniversitesi. BAP 2017 GÜDÜMLÜ Proje (Görev: Araştırmacı)

Uluslararası Sempozyum Görev

1. İnönü Üniversitesi, Uluslararası Sanat Sempozyumu ve Sergisi, 2015, Düzenleme Kurulu Üye ve Sekreteryası.



