

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Yazının Görsel İmgeye Dönüşüm Sürecinde Sanat

Arzu EŞ¹

Öz

Bu çalışmada yazının bulunmasına ve ilk dönem yazı örneklerine kısaca değinilmiş ve sonrasında yazı imgesinin yer aldığı Rönesans Dönemi örnekleriyle devam edilmiştir. Ağırlıklı olarak yazının 20. yüzyıl sanatına yansımaları ve yazının görsel bir imgeye dönüşüm süreçleri incelenmiştir. 20. yüzyılın başlarında sanatsal anlamda atılan adımlar, alternatif oluşumlar, manifestolar ve toplumsal olaylar, sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Alternatif oluşumlarda ve sanat hareketlerinde, plastik, biçimsel ve estetik kaygılar yanında, düşünce ve düşüncenin sanat olduğu yönündeki görüşlerin ortaya çıktığı da gözlemlenmektedir. Düşünceyi aktarmanın yollarından biri de yazıdır, dolayısıyla 1960 sonrası sanatçıların yapıtlarında, performanslarında, bildirilerinde düşüncenin aktarımı çoğunlukla dilsel göstergelerin kullanımı aracılığıyla olmuştur. Metinde özellikle 1960'larda kurulan Sanat ve Dil Grubunun oluşum süreci, kavramsal sanat ideolojisinin ortaya çıkışıyla beraber sanatın nesnesizleşmesi üzerinde durularak, salt yazı kullanımının görsel bir değere dönüşümü vurgulanmıştır. Yazının sanatta plastik ve görsel bir değer olarak sanat tarihinde yer alması, sanatçıların yapıtlarındaki kavramsal bakış açılarıyla incelenerek, özne yaklaşımını açısından da değerlendirmeye gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yazı İmgesi, Kavramsal Sanat, Sanat ve Dil Grubu, Güncel Sanat

Art in the Process of Transformation of Writing into Visual Image

Abstract

In this study, the invention of writing and the early script samples were briefly mentioned, and after that continued with the examples of the text images of the Renaissance period. Mostly, the reflections of writing on 20th century art and the processes of transforming text into a visual image were examined. At the beginning of the 20th century, the steps taken in the artistic sense, alternative formations, manifestos and social events led to new searches in art. It is observed that alternative formations and art movements brought the idea and that the idea was art forth besides plastic, formal and aesthetic concerns. One of the ways of transferring the idea is writing, for this reason the conveyance of thoughts in the works, performance and statements of artists after 1960 was mostly through the use of linguistic signs. This article emphasizes the transformation of text images into a visual value especially after the formation process of the Art and Language Group which was established in the 1960s and the dematerialisation of art with the occurrence of the conceptual art ideology. The fact that writing takes place in the history of art as a plastic and visual value has been examined from the conceptual perspectives of the works of the artists and evaluated in terms of their subjective approaches.

Keywords: Image of Writing, Conceptual Art, Art and Language Group, Contemporary Art

¹ Aday Dr., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, ORCID NO: 0000-0002-1119-0589, arzuess@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 20 Aralık 2021, **Kabul Tarihi:** 21 Mayıs 2022

Dilin yansıması olarak düşüncenin birtakım semboller ve işaretler aracılığıyla görselleşmesiyle ortaya çıkan yazı imgesinin, tarih boyunca her kültürde kendine özgü bir dil ve sembollerle kullandığı bilinmektedir. Sümerlerin çivi yazısı, Mısır hiyeroglifleri gibi örnekler, yaşayan kültürlerin yazı ile ilgili farklılıklar yaratmasına öncülük etmişlerdir.

Medeniyetler tarihi bakımından önemli bir yere sahip olan, sesin birtakım semboller ve harfler aracılığıyla günümüze ulaştığı yazılar, bilim, kültür, sanat gibi birçok verinin kayıtlı arşivi gibidir. Geçmişe dair yaşamların, duygu ve düşüncelerin izlerini taşıdığından, yazı aracılığıyla serüvenlere çıkmak, geçmişin ve şimdinin bilgilerine ulaşmak ilgilenenler açısından oldukça heyecan vericidir.

Günümüzün vazgeçilmez kaynakları olan yazının tarihçesine dair serüveninin oldukça eski ve karmaşık olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırmanın konusu gereği metnin içeriğinde öncelikle yazının bulunmasına dair kısa bilgiler doğrultusunda yazı imgesinin sanat tarihindeki yeri ve önemi ile yapıtlar üzerinde nasıl, neden ve ne şekilde ele alındığı ağırlıklı olarak incelenmiştir.

Rönesans Dönemi üzerine yapılan incelemelerin ardından 19. yüzyıl sanatında yazı imgesinin kullanıldığı yapıtlarla devam edilerek, 20. yüzyılda sosyal ve kültürel değişimlerin, toplumsal dönüşümlerin sanata yansıması, sanat tarihinde öne çıkan yapıtlar üzerinden ele alınmış, yazının yapıtlara etkisi araştırmaya dâhil edilmiştir.

20. yüzyılda yaşanan toplumsal hareketler (I. ve II. Dünya Savaşları, işçi eylemleri, kadın eylemleri, vb.) toplumu dönüştürme sürecini de beraberinde getirmiştir. Özellikle Dadaist ve sürrealist sanatçılarda geleneksel resim anlayışına karşı duruşlarını ve yazı imgesinin kullanımını yapıtları üzerinden okumak mümkündür. Bu bağlamda yaşanan değişimlerin, 1960'larda bir araya gelen bir grup sanatçının katılımıyla kavramsal sanat ideolojisinin oluşumunu da tetiklediği söylenebilir. Kavramsal sanat, sanatçıları tarafından Sanat ve Dil Grubunun kurulmasıyla, sanatta yazı imgesinin kullanımı köklü bir değişime uğrar.

Geçmişten günümüze sanatçıların yapıtlarında yazı imgesiyle karşılaşmanın olası olduğu, özellikle 20. yüzyıl ve sonrasındaki sanat yapıtlarında sıradan ya da kavramsal bir imge olarak, yazının kullanıldığı gözlemlenir. Araştırmanın genelinde yazı imgesinin kullanıldığı yapıtların tümüne yer vermenin imkânsızlığından metnin genelinde sanat tarihinin dönemsel süreçlerinde öne çıkan yapıtların değerlendirildiği bir yöntem izlenmiştir.

Yazının Bulunması

Yazının bulunması kuşkusuz insanlar ve kültürler arası iletişimin en önemli gelişim araçlarından birisi olmuştur. Tarihçesi bir o kadar karmaşık olan yazı, binlerce yıllık bir süreç sonrasında bugünkü halini almıştır.

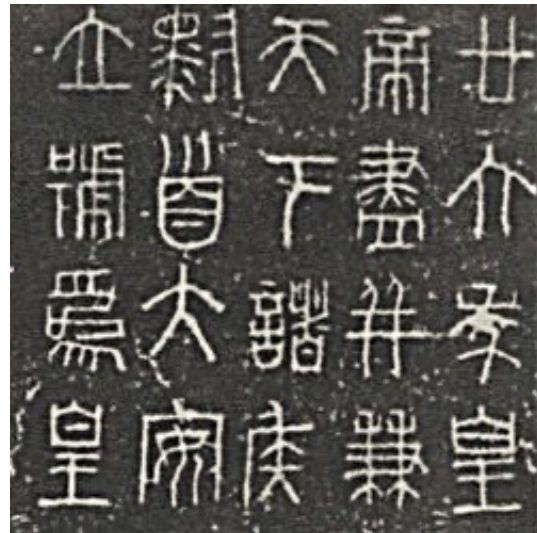
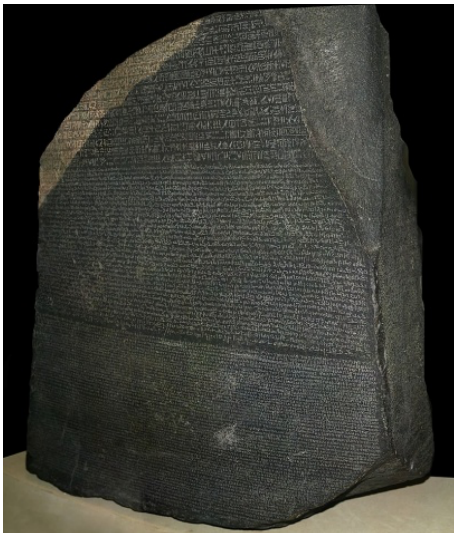
On binlerce yıldan beri resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur. Ama yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri her şeyi somutlaştırıp açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmıştır. (Jean, 2010, s. 12)

Birtakım geometrik izler ve sembollerden oluşan, kil tabletler üzerine kazınmış olan ilk çivi yazısının, MÖ 3200'lerde Mezopotamya'da Sümerler tarafından kullandığı düşünülmektedir. Tarihsel süreçte kil tabletlerdeki çivi yazısından bir süre sonra, MÖ 3000'lerde Antik Mısır'da birtakım hayvan sembolleri ve şekillerden oluşan resimli hiyeroglif yazısının kullanıldığı görülmektedir. Hiyerogliflerdeki bu sembol ve işaretler, ilerleyen süreçlerde papirüs kâğıdının bulunmasıyla kâğıtlar üzerinde kullanılmaya başlanmıştır.

Georges Jean'a (2010) göre, (Yunanca kutsal anlamına gelen *hieros* ve kazımak anlamına gelen *gluphein* fiil kökünden türemiş olan) hiyeroglif sözcüğü “tanrıların yazısı” anlamına gelir ve zamanla bir bellek yardımcısına dönüşen çivi yazılarının, hiyeroglif sisteminin en başından beri kullanılan gerçek bir yazıdır. Jean, 1799 yılında bir tesadüf sonucu Fransız askeri tarafından bulunan ve üzerinde biri Yunan ikisi Mısır yazısından oluşan Rosetta Taşı'nın (Görsel 1) üzerindeki yazıların ise uzun yıllar süren çalışmalar sonrasında çözüldüğünü ve hiyerogliflerin okunmasının böylelikle mümkün olduğunu belirtir. Antik Mısırlıların konuşma dillerini neredeyse tümüyle hiyerogliflere aktarmış olması, günümüze kadar ulaşan bu dilin yeniden bulunmasını ve çözülmesini sağlamıştır. Mısırlılar hiyeroglifler aracılığıyla döneme dair somut ya da soyut bazı gerçekliklere gönderme yapabilmüş; tarım, eğitim ve tıp ile ilgili önerilerin, dua ve efsanelerin, olası tüm biçimleriyle hukuk ve edebiyat ürünlerinin kaydedilmesini sağlamışlardır (s. 27).

Yazının keşfiyle kil, papirüs, hayvan kabukları ve kumaşların üzerinde kullanılan sembolik yazı biçimlerini Hint yazıları ve bir resim yazısı olarak günümüze kadar ulaşan Çin yazıları takip eder. Güneş Oktay'ın (2017) ifadesiyle Çin yazısında önemli olan imgelerin kendi içlerindeki düzenidir. Aralarındaki boşluk doluluk ilişkisiyle beraber çizim ve kavramsal düşüncenin birlikteliğiyle ortaya çıkan bir resim yazısı olduğunu belirtir. Resimsel yazı formunun belirgin temsilcilerinden sayılan Çin yazıları, fırça ve mürekkep vasıtasıyla kâğıda aktarılan bir resim yazı olarak değerlendirilebilir (Görsel 2) (s. 9).

Yazı imgesi İslam dinine özgü hat sanatında da önemli bir yere sahiptir. Oktay (2017) tezinde İslamiyette tasvir yasağının olması nedeniyle hattat ustalarının, kutsal değerlere ait yazılı betimlemelerde yazının tüm sınırlarını kullanarak kutsal değerlerin, emir ve buyruklarını tekrarlayarak yazmış ve bir anlamda kendi sınırlarını da genişletmişlerdir. Arap harflerini eğip bükerek değiştirmiş ve resimsel öğelerle bir araya getirerek kiminde kuş, leylek gibi hayvan imgelerine, kiminde ise cami gibi kutsal mekânlara benzeterek, yazıdan resim oluşturmaya başlamışlardır (Görsel 3) (ss. 11-13).



Görsel 1. Rosetta Taşı, 1790'lar (Arkeofili, 2019)

Görsel 2. Antik Döneme ait Çin mühür yazısı örneği (Wikipedia, 2021)



Görsel 3. Osmanlı Dönemi'ne dair hat sanatı örneği (Anonim, 2010)

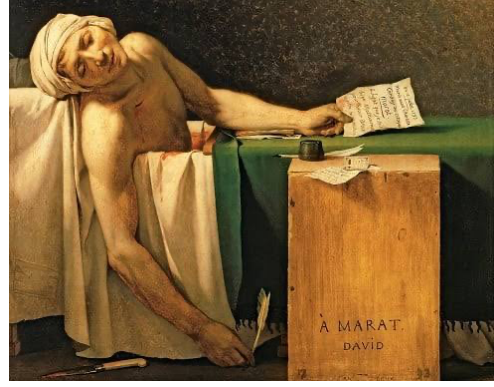
Dilin yansıması olan yazının, resim yazı şeklinde geleneksel kullanımına dair yukarıda sunulan örneklerde, genellikle toplumsal, kültürel ve dinsel içerikli olarak halkı bilgilendirmek amacıyla kullanıldığı gözlemlenir. Toplumların gündelik yaşama dair çeşitli gereksinimleri, iletişim, hukuk, muhasebe gibi ihtiyaçları alfabelerin bulunmasını sağlamıştır. Kültürlerin iletişim ağı içerisinde ilerleyen süreçler baskı tekniklerini geliştirmelerine ve matbaanın bulunmasına dek süren uzun bir serüvenle devam etmiştir. Matbaanın ilk olarak Çin'de bulunmuş olduğu varsayılmakla beraber, modern matbaanın 15. yüzyılda Gutenberg tarafından Avrupa'ya yayıldığı söylenebilir. Bilginin daha hızlı yayılmasını sağlayan baskılar döneme dair kayıtların, belgelerin gerek yazılı kültür gerekse sanat aracılığıyla günümüze dek ulaşmasına aracı olmuştur.

Rönesans ve 19. Yüzyıl Sanatında Yazı İmgesi

Batı sanatında ve kültüründe önemli değişimler yaratan Rönesans'ın (1300- 1600) erken dönemlerinde öne çıkan sanat yapıtları incelendiğinde yazı imgesine sık rastlanılmamaktadır. Ancak 15. yüzyıl başlarında Kuzey Avrupa sanatının önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı Jan van Eyck'in *Arnolfini'nin Evlenmesi* isimli eserinde yazı imgesinin, sanatçısına dair özellikle birlikte bir çeşit belgelendirme maksadıyla kullanıldığı gözlenmektedir (Görsel 4). Yapıtta Arnolfini ve karısı bir oda içerisinde betimlenirken resmin arka planında yer alan aynada, sanatçının kendi yansımasının üzerinde, neredeyse resmin merkezinde Latince "Johannes de Eyck Fuit Hic" (Jan van Eyck Buradaydı) yazmaktadır. Gombrich'e göre (2007), bir noterin buna benzer bir törene şahitlik yapması gibi sanatçıdan da böyle bir ana tanıklık etmesi istenmiş olabilir. Gombrich, sebebi her ne olursa olsun söz konusu eserin, tarihte ilk kez sanatçıyı bir görgü tanığı durumuna getirdiğini belirtir (s. 243). Sanatçının kendi varlığını gerek aynadaki yansımasında görsel olarak gerekse böyle bir cümleyle belgelendirmesi açısından da önemli olan yapıtın, döneme dair günümüze ulaşan eserler arasında yazı imgesinin, belgelendirme amacıyla kullanıldığı ilk örneklerden biri olduğu söylenebilir.



Görsel 4. Jan Van Eyck, *Arnolfini'nin Evlenmesi*, 1434 (Kalkan, 2018)

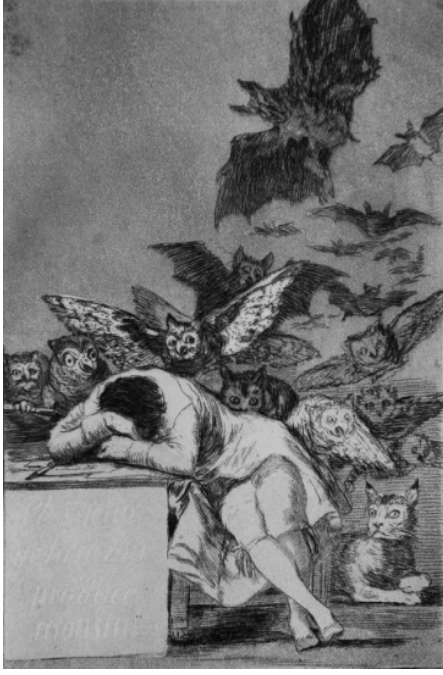


Görsel 5. J. Louis David, *Marat'ın Ölümü*, 1793 (Kalkan, 2018)

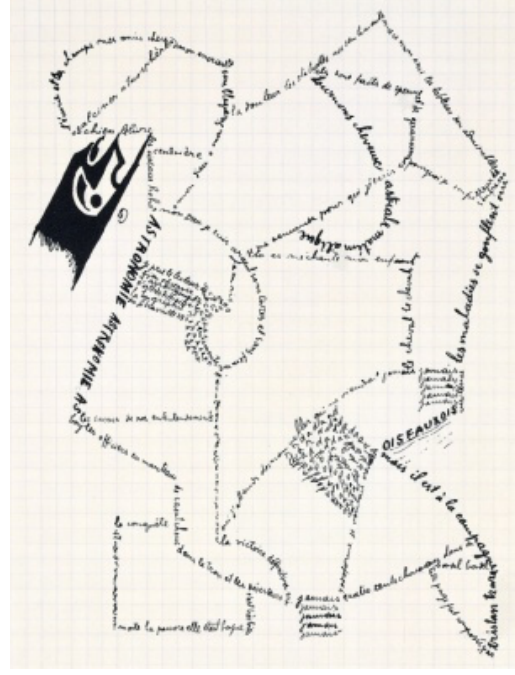
Modernite, yaklaşık 1687-1789 yılları arasında bilimin ve aklın dünyayı kurtarma potansiyeline olan inancın desteklendiği Aydınlanma ile başlayan bir süreçtir. Aklın egemen olduğu modernite sürecinin sanata yansımaları olarak değerlendirilebilecek romantizm akımının etkisiyle, Batılı sanatçılarda Rönesans'tan kalma perspektif geleneği değişmeye başlamıştır. Akıl ve bilim sayesinde dinden uzaklaşmaya dair izlenimler, sanatçıların eserlerinde öznel duygu ve ifadelerinin hem görsel hem de yazınsal olarak yansımaları gözlemlenmeye başlanmıştır.

1789 Fransız İhtilali bu anlamda tüm dünyada yeni bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçıların yapıtlarında öznel ve politik tavırlarının da yansıdığı gözlemlenir. 1793 yılında sanatçı Jacques Louis David'in ürettiği *Marat'ın Ölümü* isimli eser, sanatçılara özgü düşünsel ifadenin yazı imgesi ve görsellikle bir arada kullanımına örnek yapıtlardan birisidir (Görsel 5). Toby Clark (2011) David'in "estetik ve politik ilkelerini eser üzerinden bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan" olduğunu belirtir (s. 14). Fransız devrimci Jean Paul Marat'ın öldürülme sahnesinin yer aldığı eserde kana bulanmış mektubun, katil Corday'ın içeri giriş iznine dair metne bir gönderme olarak yazıldığı düşünülmektedir. Küvetin üzerinde duran çalışma masasında ve Marat'ın elinde olan metnin üst kısmındaki yazının Fransızca olup içeriğinde "Bu mektup, kocası bu ülkeyi savunurken ölmüş, beş çocuk annesi kadına verilecek. Marat" yazmaktadır. Devamında ise Corday'ın içeri girme izni olarak kullandığı "Benim en büyük mutsuzluğum sizin hayırseverliğinize ulaşmama vesile olacaktır" cümlesinin yazılı olduğu gözlemlenir. Sanatçı, arkadaşı devrimci Marat'ın ölüm sahnesini içeren söz konusu eserin betimlenmesinde kendisini olay anına tanıklık eden biri gibi konumlandırmış ve yapıtını da kullandığı yazılı metin aracılığıyla bir belge niteliğine dönüştürmüştür.

Goya'nın 1790'lı yıllarda ürettiği, 80 parçadan oluşan *Los Caprichos* adlı gravür baskı serisinin 43. numaralı eseri yazı imgesinin gözlemlendiği eserler arasındadır (Görsel 6). Kraliyet ressamı olan sanatçının döneme dair yozlaşmış baskıcı politikalar nedeniyle iktidar eleştirilerini betimlediği söz konusu eserinde, çalışma halinde uyuyakalan bir insan ve uykusunda ortaya çıkan birtakım hayvanımsı betimlemeler vardır. Çalışma masasının ön yüzeyinde "Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır" yazılıdır. Söz konusu cümle sanatçının içinde bulunduğu toplumu uyarma, uyandırma isteğine karşılık gelmekle beraber, toplumsal olaylara karşı duyarlı, eleştirel ve entelektüel bakış açısını da izleyiciye aktarmaktadır. Toby Clark



Görsel 6. Francisco Goya, *Los Caprichos (Aklın Uykusu Canavarlar Yarattır)*, 43 numaralı gravür, 1799 (Rüstem, 2014)



Görsel 7. Tristan Tzara, *Tipografik Şiirler*, 1916 (Anonim)

(2011), David'in eserindeki politik duruşa karşılık çağdaşı Francisco Goya'nın çalışmalarını "Sanatçı rolünün geleneksel ve modern kavranış biçimleri arasındaki sancılı geçiş döneminde, arada kalmış bir sanatçının eserlerini örneklemektedir" şeklinde ifadelendirir (s. 7).

Rönesans ve Romantizm Dönemlerinde sanatsal ve estetik bir değer olarak üretilen söz konusu yapıtlarda, yazı imgesinin genellikle dinsel, politik ya da öznel bir ifade biçiminde, mesaj ya da belgelendirme unsuru olarak kullanıldığı gözlemlenir. Sanatçılar duygu ve düşüncelerini sanatsal ifadelerinde kullandıkları kadar izleyicinin görme ve algılama biçimlerini de değiştirmeyi amaçlayabilirler. Sanatta deneme ve deneyimleme yöntemlerinin ağırlık kazandığı, estetik yoluyla sanatçının kendini aradığı dönemlerde yaşanan tüm değişimler insanları, toplumu, sanatı kısacası hayatı değişime uğrattır.

20. Yüzyıl Sanatında Yazı İmgesi

Yazı imgesi, 20. yüzyılla beraber birçok sanat hareketinde/oluşumunda sanatçıların kullandığı etkin bir imge, sanatsal bir iletişim diline dönüşmüştür. Yüzyılın başlarında dünya siyasetine, burjuva değerlerine başkaldıran ve avangart bir hareket olan Dada'nın devrimci tarihsel sürecinde, sanatçıların muhalif tavır ve düşüncelerini ifade ettikleri sanat yapıtlarında kullandıkları yazı imgesinin, ideolojik bir unsur olarak varlık gösterdiği gözlemlenir.

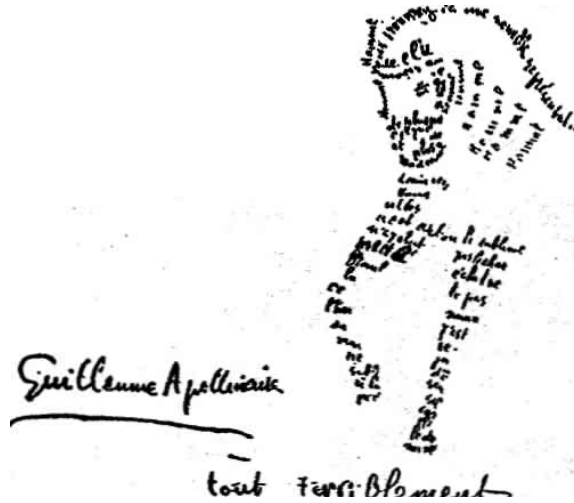
1916'da Zürih'te Cabaret Voltaire'de başlayan Dada hakkında Nazan ve Mazhar İpşiroğlu (2009) bu hareketin burjuva kültüründe kök salmış ve değişmez kültür değerlerinin dokunulmazlığına olan inancı yıkmak, müzeleri birer sanat tapınağı, büyük sanat eserlerini de ikon gibi görenleri sarsmak amacıyla olduğunu belirtir. Günlük yaşama dair hazır nesnelere ya da büyük sanat yapıtlarına yeni adlar vererek, yapıtların üzerinde yaptıkları karalamalar, yazılar ve fotomontajlar vasıtasıyla oynayarak eski bağlamlarından koparıp yeni bir anlam kazandırdıklarını ifade eder (s. 90). Dada hareketi içerisinde yer alan sanatçılar, kendilerine ait bu sanat dilini gerek yapıtları gerekse yayınladıkları manifestolarıyla ortaya koymuşlardır.

Tristan Tzara'nın 1916 yılında ürettiği *Tipografik Şiirler* isimli eserinde, geleneksel şiir dilini ve görüntüsünü kendine ait bir dille yeniden yapılandırdığı gözlenmektedir (Görsel 7).

Dada'nın önemli temsilcilerinden Marcel Duchamp'ın *Çeşme* isimli eseri sanat tarihindeki yeri bakımından önemli dönüm noktalarından biridir (Görsel 8). Sanatçının sahte bir isimle imzaladığı bu eser, ilk kez hazır nesnenin sanat eserine dönüşmesine öncülük etmiş ve sanat tarihinde yeni bir devrimi beraberinde getirmiştir. 1917 yılında Marcel Duchamp'ın, endüstriyel bir nesne olan pisuvarı bir sanat yapıtı olarak galeri mekânına sunmasıyla birlikte sanatın nesnesi, sanatın anlamı ya da malzemesi sanatçılar tarafından yeniden farklı bağlamlarda ele alınmaya başlamıştır. Dada sanatçılarının bu tarz denemelerle ortaya koydukları eserler, toplumda sanata ve sanatçıya yönelik oluşan geleneksel söylemleri, sabitlenmiş görü ve düşünceleri bozmaya, yıkmaya karşı geliştirilmiş yapıbozumcu bir eylem olarak da değerlendirilebilir.

Aynı dönemlerde sürrealistler de geleneksel sanat anlayışına karşı bilincin ve anlamın sabitliğini bozmaya, izleyicinin bilincinde, hayal gücünde bir gedik açmaya yönelik eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda sanatçı Guillaume Apollinaire (1880-1918) 1915'te ürettiği *At* isimli eseri ile geleneksel desen anlayışına yönelik yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Görsel 9). Tzara'nın *Tipografik Şiirler* isimli yapıtında metinsellik geleneksel şiir anlayışının dışında bir forma dönüşmüştür. Apollinaire'nin *At* isimli yapıtında ise biçimsel formu oluşturan hayvan imgesinde, çizgisellik yerine yazı imgesi kullanılmıştır. Sanatçıların eserlerindeki bu dönüşümler günümüzün bakış açısıyla olağan gibi görünse de dönemi açısından değerlendirildiğinde sanat tarihindeki önemli kırılma noktalarıdır.

Sanat bir göstergeler dünyası olarak nitelendirildiğinde her imge ya da nesne sanatçının üzerinde çalıştığı kavram ya da anlamlarla üretilir. Ancak sanat nesnesi ya da imgesi izleyiciyle buluşma/karşılaşmasından sonra sürekli yeni bağlamlara açık birer yapıta dönüşür. Yapıt, sanatçının eserine verdiği isimle izleyiciyi yönlendirse de yaratım sürecinin ifadelendirildiği metinsel yazımlarla anlamsal kurgusunu destekleyerek sınırlandırılrsa bile, eserin anlamsal ya da bağlamsal sürecinin her iki taraf açısından sürekli değişime uğraması kaçınılmazdır.



Görsel 8. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917 (Duchamp, 1917)

Görsel 9. Guillaume Apollinaire, *At*, 1915 (Stevens, 2010)

Sanat eserleri izleyiciye radyo/TV vericileri gibi sürekli aynı sinyalleri vermez. Burada anlam hem yaratıcı hem de izleyici tarafından dinamik olarak inşa edilir. Anlamın inşası, nesnelerin tarihsel ve toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitimsiz bir üretimdir. Bir imge üzerine konuşmak; onun şifresini çözmeye çalışmak, şifre çözüldüğünde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre çözme işlemi değildir. Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer bir keşif alanıdır. (Leppert, 2002, s. 22)

Yazı ve imge arasındaki anlamların sabitliğini bozan ve bu anlamda izleyicilere yeni keşif alanları sunan önemli sanatçılardan bir diğeri de Rene Magritte'tir. 1920'lerin sonundan itibaren içeriğinde sözcük ve cümleler olan bir dizi eser üreten sanatçının, diğer sürrealistlerle birlikte, burjuva toplumunun baskıcı rasyonalizmi olarak gördüğü şeyleri, durumları devirmek gibi bir problemden hareketle yapıtlar ürettiği söylenebilir. Magritte, hakikat ve kurgu, gerçek ve gerçeküstü, doğallık ve yapaylık arasında ısrarlı bir gerginliğin gözlemlendiği eserler üretir. Nesnelerin yanlış isimlendirilmesi, tekrarlama, yansıtma, gizleme gibi bazı yöntemleri kullanan sanatçı, eserlerinde sürekli bir şüphe uyandırarak dil ve görsel arasındaki karşıtlıkları sorgular.

Magritte, *Görüntülerin İhaneti* isimli serisinin bir parçası olan *Bu Bir Pipo Değildir* ismi ile bilinen eserini 1929 yılında üretmiştir. Söz konusu eserinde sanatçı, gösterge olarak görünen pipo görseli ve resmin altına yazmış olduğu "Bu bir pipo değildir" olarak çevrilen yazı imgesiyle, form ve içerik ya da anlam arasındaki ilişkinin ya da gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin değişkenliğinin tekrar düşünülmesine neden olmuştur (Görsel 10).

Foucault (2001), Magritte'nin görüntüleriyle, kuramsal olarak tam anlamıyla görsel bir üretim alanı olan resmin içine, dilsel bir ögenin girmiş olduğunu belirtir. "Bu resmedilmiş görüntü, şu şeydir" cümlesi tam olarak bunu açıklamaktadır. Foucault, Magritte'in stratejisinin, bilindik görüntüleri (imgeleri) kullanarak, bu görüntülerin tanınabilirliğini "olanaksız", "akıl dışı" ya da "anlamsız" birleştirmelerle hemen yıkıma uğratması ve tartışılır duruma getirmesi olduğunu belirtir (s. 12). Magritte eserlerinde, "İmgenin, metnin, benzeyişin, ileri-sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir kaligram kurulur" (Foucault, 2001, s.



Görsel 10. Rene Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 1929 (Magritte, 1929)

Görsel 11. Rene Magritte, *Rüyaların Anahtarı*, 1927 (Ninova, 2017)

50). Magritte yazı imgesini resim tekniği ile bir arada kullanırken yapıtta görsellik aracılığıyla görmeyi, yazınsal metin aracılığıyla da okumayı izleyiciye aynı anda duyumsatır. Foucault (2001) bunu şöyle açıklar: “Dilsel göstergelerle plastik öğeler arasındaki ayrılık, benzeşim ile ileri sürüş arasındaki eşdeğerlilik. Bu iki ilke, klasik resmin gerilimini oluşturur. Çünkü ikinci ilke, dilsel öğenin titizlikle dışta bırakıldığı resme, söylemi yeniden sokar” (s. 50).

John Berger (2004), sanatçının “sözcükler ile görünen nesnelere arasındaki var olan uçurumu yorumladığı”ndan bahseder (s. 7). 1927 yılında *Rüyaların Anahtarı* isimli yapıtında (Görsel 11) Magritte, nesnelere görsel ve yazılı imgeleri arasındaki çelişkiye dikkat çekmektedir. Yapıttan da izlendiği üzere at görselinin altında kapı, saat görselinin altında rüzgâr gibi, yani nesne ve sözcüklerin farklı yazıldığı gözlenmektedir. Sanatçının üretimlerinde bilinçli bir eylem olarak kullandığı görsel ve yazı uyumsuzluğunu ifade ederken, sözcükler ile nesnelere arasındaki bu oyunu ya da uçurumu Foucault (2001), Magritte’nin sözleriyle şöyle açıklar:

Sözcükler ile nesnelere arasında yeni bağlantılar yaratılabilir ve dilde ve nesnelere bulunan ama günlük yaşamda bilinmeyen bazı temel özellikler belirtilebilir... Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte bir nesnenin yerini alabilir... Bir tablodaki sözcükler, görüntülerin yapıldığı aynı maddeden yapılmışlardır. Bir tabloda, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz. (s. 38)

Günümüzde çoğumuzun sözcüklerin anlamları üzerinden yaptığı tartışmayı 1900’lerin başlarında Magritte yapıtları üzerinden sorgular. Ortaya çıkan yapıtlarda imge ve metin birlikteliği, dil ve gerçeklik, nesne ve sözcük arasındaki ilişkinin felsefi anlamda sorgulandığı gözlemlenmektedir. Dolayısıyla sanatçının, yazı ve imge arasında kurulan karşıtlık ile dilsel göstergelerin sanat nesnesine dönüşümünün izlendiği birçok arayışa da öncülük ettiği söylenebilir.

20. yüzyılda sanatsal anlamda atılan adımlar, alternatif oluşumlar (pop sanat, minimalizm, fluksus, feminist sanat vb.), Dadaist, sürrealist, fütürist hareketlerdeki gibi manifestolar ve yaşanan toplumsal olaylar sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. 1960 sonrası sanatçıların yapıtlarında, performanslarında, bildirimlerinde düşüncenin aktarımında dilsel göstergelerin kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. Döneme dair yapıtlar, izleyiciye tarihi sanatsal anlamda yeniden gözlemlene olanağı sunarken, şu an içinde bulunulan süreci de sorgulama imkânını sağlamaktadır.



Görsel 12. Andy Warhol, *Brillo Kutuları*, 1964, ahşap üzeri serigrafisi (Anonim, 2016)

Görsel 13. Roy Lichtenstein, *Başyapıt*, 1962 (Anonim, 2022)

İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüketim kültürünü eleştirmesiyle ön plana çıkan pop sanatın çıkış yerinin Amerika olduğu söylenebilir. Ahu Antmen'e göre (2009) pop sanat akımı, tüketim kültürünü ve reklamı adeta yücelterek imgeleri yüksek/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır (s. 162). Dönemin önemli temsilcilerinden Andy Warhol'un 1964 yılında ürettiği *Brillo Kutuları* isimli eser, ticari olarak kullanılan sabun kutularının ahşap üzerine serigrafî yöntemiyle çoğaltılmış birebir baskı edisyonlarından oluşmaktadır (Görsel 12). Warhol'un sıradan ticari bir nesnenin kopyasını üreterek sanat eserine dönüştürmesi, söz konusu kutuların sanat koleksiyoncuları ve müzelere satılması, tüketim kültürünün bir eleştirisi olarak ortaya çıkan pop sanatı da tüketimin bir parçası haline getirmiştir.

1960'lı yıllarda çizgi roman kahramanlarını büyük ölçeklerde büyütürken resmeden sanatçı Roy Lichtenstein'in yapıtlarında yazı imgesinin bir konuşma baloncuğuna dönüştüğü gözlemlenir (Görsel 13). Richard Hamilton'ın, 1956 yılında popüler kültürün ikonlarını kullanarak ürettiği *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Çekici Yapan Nedir?* isimli kolajında yer alan yazı imgesinde de döneme dair bir dergi kapağının kesilerek birebir kullanıldığı gözlemlenir (Görsel 14). Sanatçı söz konusu yapıtında, tüketim toplumunda var olan sürekli yayınlar sebebiyle artık ikonlaşmış figür ve dergi metinlerini kullanarak pop kültür öğelerine göndermelerde bulunur.

1960'lar aynı zamanda kadın sanatçılar tarafından sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde kadının adının yokluğuna karşı feminist bir mücadelenin de başlatıldığı yıllar olmuştur. Yazı imgesini mesaj niteliğinde kullanan feminist oluşumun temsilcilerinden Barbara Kruger'in eserleri genellikle siyah beyaz fotoğraf yüzeyinin üzerinde, kırmızı büyük puntolarla yazılı metinlerden oluşan reklam afişleri şeklindedir (Görsel 15). Kruger 1970'lerden sonraki bu çalışmalarında baskın temsil biçimlerine meydan okumak adına var olan görselleri kışkırtıcı sloganlarla bir araya getirir. Görsel kültürün etkisine ve toplumsal cinsiyet algısının nasıl şekillendiğine dikkat çeken kelime ve metinleri görseller üzerinde kullanarak, afişlerindeki etkiyi güçlendirir, yani sanatçının görsel kültüre meydan okumak için görsel kültürü kullandığı söylenebilir (Potthast, 2019).



Görsel 14. Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı Kılan Nedir?* 1956 (Gallagher, 2011)

Görsel 15. Barbara Kruger, *Başka Kahramana İhtiyacımız Yok*, 1986 (Kruger, 1986)

Avangart ve alternatif oluşumlarda yazı imgesi, sanatsal bir ifade biçimi olarak sanatçıların kullandıkları bir unsura dönüşmüştür. Yazı, sanatçıların özgün yapıtlarında tuval dışında farklı malzemelerin üzerinde bir mesaj ya da düşüncenin ifade edildiği bir unsurken, bazı yapıtlarda da ideolojik ve felsefi içeriğe sahip bir mesaj niteliğine bürünmektedir. Nancy Atakan'ın ifadeleriyle (1998), 1960'lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanatçılar Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss ve Roland Barthes gibi yapısalcı dilbilimcilerin geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak sanatı çözümlenmeye çalışmışlardır. 1968'de İngiltere'de kavramsal sanatın temsilcilerinden Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell gibi bir grup sanatçı tarafından Art & Language (Sanat ve Dil Grubu) kurulmuştur. Sanatçılar 1969 yılında grupta aynı isimde bir derginin ilk sayısını çıkarmışlardır (s. 44). İçeriğin biçimden çok daha üstün olduğu inancıyla yapıtlar üreten bu sanatçılar,

Savundukları biçimsel olmayan, kavramsal sanat yaklaşımıyla Batı dünyasında kendilerini konumlandırmış ve varlıklarının ilk on yılındaki eleştirileriyle sanat dünyasında önemli bir akım yaratmışlardır... Ürettikleri işler benzersiz, yeni, deneysel ve yıkıcı niteliktedir. Topluluğun sanatçıları, teorizasyona önem verdiğinden, kendi işlerine de birer eleştirmen tavrıyla yaklaşmışlardır (Şahiner, 2020, s. 35).

Atakan'ın (1998) *Arayışlar* isimli kitabında belirttiği üzere, kavramsal sanatçılar, sanatın kuramsal boyutunu ele alarak irdelemişlerdir. Terry Atkinson, sanat/kuram tartışmalarını Kavramsal Sanat Üzerine Yazılmış Olan Bu Makale, Kavramsal Sanat Çalışması Olarak Görülebilir mi? başlığı altında incelemiş ve derginin ilk sayısında giriş metni olarak yayınlamıştır. Kübist bir resim ile karşılaştırarak yaptığı incelemede sanatçı, kübist resimle metin arasındaki tek farkın biçim olduğunu belirtmektedir (s. 44).

Atakan'ın ifadeleriyle (1998) Atkinson, izleyicilerin kavramsal sanat yapıtlarıyla karşılaştıklarında yapıtlara, sanat kuramı etiketi yapıştırma gibi bir eğilimde olduklarını gözlemlediği için, bu iki biçim arasındaki benzerliklerin algılanmasında ve anlaşılmasında zorluk yaşandığının farkındadır. Dolayısıyla eski sanat kuramı yapıtları ya da kavramsal sanatçılar tarafından ileri sürülen kuramsal çalışmaların kavramsal sanat olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği gibi bazı soruların cevaplarını da araştırır. Sonuç olarak, 1966'dan önceye tarihlenen çalışmaları kavramsal sanatın ilkeleri saptanmadan önce yapıldığı için Kavramsal Sanat içerisinde değerlendirmenin olanaksız olduğu görüşüne ulaşır (s. 44). Atakan (1998), bu bağlamda konuyu daha da açmak için Atkinson'un görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Geleneksel olarak görsel sanatçıların sanat yapıtları ürettiklerini ve sanat nesnesinin, yapıtı anlatan dil desteğine gereksinimi olduğunu belirtmiştir. Bir başka deyişle sanatçılar görsel bir sanat nesnesi üretirken, sanat kuramcıları, bu nesneyi anlatmak ya da desteklemek için yazılı bir gösterge dili geliştirmişlerdir. Kavramsal Sanat, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiğinden, sanatın tanımı hem üretilen nesneyi, hem de yazılı destek dilini içerebilecek gibi genişletilmelidir. (s. 45)

Art & Language ve kavramsal sanat ve sanatçılarından olan Lawrence Weiner, sözcüklerin anlamlarıyla ve çevirileriyle ilgilenen çevreci bir sanat anlayışını benimsemekle birlikte, yapıtı izleyicinin yorumuna bırakmaktadır. "Yapıtlarında onun eserlerini okuyan ya da aklında tutan izleyicilerin esere sahip olduğunu vurgulayan Weiner'in çalışmaları, yapıt fiziksel olarak var olmadığına bile varlığını sürdüren bir düşünceyi temsil eden resimyazıdır" (Atakan, 1998, s. 50). Weiner'in 1972 yılında üretmiş olduğu "To See and Be Seen" (Görmek ve Görülmek) kelimelerinden oluşan duvar yazısı, sanatçının sanat anlayışına dair izlenimlerin gözlemlendiği bir yapıt olarak değerlendirilebilir (Görsel 16).

Kavramsal sanat, geleneksel sanat anlayışını, sanatın biricikliğini ve estetik değerleri reddederek sanatı nesnesizleştirmiştir. Postmodern olarak nitelendirilen dönemde olduğu üzere sanatçının dehasını ve ustalığını yok sayan postsanatı, yaşamla kurduğu bağlam açısından son derece tutarsız ve sıradan bulan Donald Kuspit'e (2006) göre, "Dille yapılan her türlü sanat toplumsal bir gösteri olmaktan öteye gitmemiştir" (s. 111).

Ancak zaman zaman kavramsal sanat, dolayısıyla sanatta yazı imgesinin kullanımı bazı düşünürlere ya da sanatçılara sanatın nesnesizleştirilerek resmin sonunun geldiğini düşündürse de gelinen süreçte Kavramsal Sanatın içinde yeni ve zengin anlamlar taşıdığı, bitti sanıldığı anda sanatın yeniden başladığı da gözlenmektedir. Kuspit'in postsanat, yani dille yapılan sanat tespitlerine cevap niteliği taşıyan cümleleriyle Rıfat Şahiner (2015) kavramsal sanatçıların dili kullanım biçimlerini şöyle özetlemektedir:

Kavramsal Sanatın önemli temsilcileri dili hiç de gündelik, geçici bir ifade yolu olarak kullanmadılar. Tersine gerek Kosuth, gerek Atkinson ya da Weiner olsun önermeleri oldukça zorlayıcı, anlamlandırılması oldukça güç bir biçimde ortaya koymuşlardı... Sanatçı her türlü malzemeyi, mekan tercihini ve örgütlenme modelini kullanmakta özgürdür. Dil ise zaten söyleme, sentaksla, anlamla doğrudan, ilintili olduğundan en ilksel malzemelerden biridir. Sorun sanatçının onu kullanarak dillendirdiğidir. Sanat bir üst dildir ve idrak biçimidir, dolayısıyla hiçbir şey sanat için belirleyici, tanımlayıcı ve ayırt edici ve sınırlandırıcı değildir. (s. 22)

Sanatta biçime dayalı olmayan kuramsal teorilerin sorgulandığı Art&Language sanatçıları farklı ve etkileyici eleştirileriyle dönemin sanat dünyasında son derece etkili olmuşlardır. Şahiner'e göre (2020), Art& Language sanatçılarının bazılarının "Modernist söyleme karşı gelmelerine rağmen, fikirlerinin ve işlerinin estetik temele bir biçimde gönderme yapması, bazı eleştirilenlerce farklı biçimde değerlendirilmiştir" (s. 52).

Sanat ve Dil Grubu'nun önemli temsilcilerinden biri olan Joseph Kosuth sanatın söylemsel ya da ifadesel yönünü göstermek için eserlerinde araç olarak dili ve metni kullanır. Sanatçının 1965 yılında yapmış olduğu *Bir ve Üç Sandalye* isimli yapıtında, gerçek bir sandalye ile bu sandalyenin fotoğrafını ve "sandalye" sözcüğünün tanımından oluşan bir metni aynı platformda sergileyerek üçü arasındaki farkı göstermek istemiştir (Görsel 17). Mehmet Yılmaz (2012), Kosuth'un söz konusu eserinin "Platon'dan bu yana filozofların ortaya attığı 'gerçek' (asıl varlık-ilk örnek), 'gerçeğin görüntüsü', 'gerçeğin kavramsal ifadesi' gibi felsefi sorunlar ışığında değerlendirilmesi" gerektiğini belirtir (s. 289).

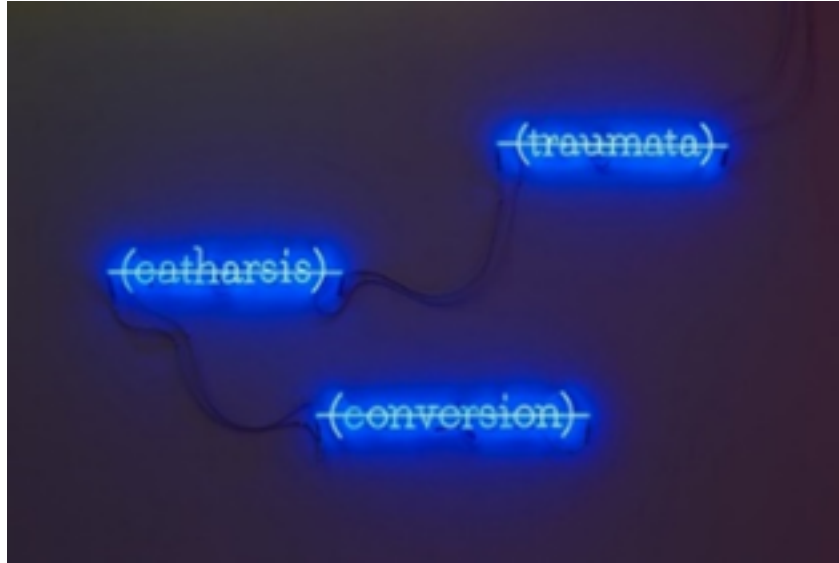


Görsel 16. Lawrence Weiner, *Görmek ve Görülmek*, 1972 (Weiner, 1972)

Görsel 17. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965 (Güven, 2016)

Sanatçının söz konusu eseri aynı zamanda Derrida'nın *différance*² (fark-ayırım) kavramını ve gösteren ile gösterilenin her daim sabit bir kesinlikle okunamayacağına dair fikirlerini de akla getirmektedir. Kosuth'un eserlerindeki bu durum, Ali Akay'ın (1999) da belirttiği gibi "Sanatın plastik, görsel ve duyuşsal var olması söz konusu edildiğinde yine Derrida'nın *différance* kavramıyla karşı karşıya kalınır. *Différance*, var olmayanın temsil edilmesi olduğu gibi, Kosuth'un sanatı da var olmayanın plastik olarak temsil edilmesiyle ilgilidir" (s. 18).

Joseph Kosuth'un 1986 yılında üretmiş olduğu *Katarsis, Travma, Dönüşüm* isimli neon eserinde sözcükler üzeri çizilerek sergilenmiştir. Bu eserdeki görsellik Derrida'nın yapısöküm yöntemlerinden biri olan "üstünü çizerek yazma", "silme" yönteminin³, sanata dönüşmüş haline en belirgin örnek olarak değerlendirilebilir (Görsel 18). Derrida, Batı metafiziğinin ikili karşıtlıklar üzerinden kurduğu yapıyı, Fransızca bir terim olan *sousrature*⁴ kavramıyla yapısöküme uğratmaktadır. Madan Sarup'un (2014) cümleleriyle bu durum "belli bir terime 'sousrature' nitelmesini yakıştırmak demek, önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizerek iptal etmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizili iptal edilmiş halini birlikte baskıya vermek demektir" (s. 58). Derrida için stratejik⁵ bir öneme sahip olan üstünü silerek yazma yöntemi, metinde ya da görselde bir sözcüğün eksik veya yetersiz kalması durumunda, bu sözcüğün okunabilir kalması koşuluyla üstünün çizilerek yazılmasıdır. Metnin bu şekilde yayınlanması, hem metin yazarının düşüncelerinde mutlak doğruları dayatmadığını gösteren bir gösterge olup



Görsel 18. Joseph Kosuth, *Katarsis, Travma, Dönüşüm*, 1986 (Seankelly, 2021)

² "*Différance*, fark, ayırım başkalık anlamlarına gelmektedir. Ontik-ontolojik ayırım (*différance*) kavramı içinde herşeyin bir çırpıda düşünülmesi gerekmediğini söylemektir" (Derrida, 2017, s. 38).

³ "Silinti, yapıbozum, yazı ve tersçevrim ve yerinden etme, poleonimi... Silen ve silinen yazımı –palimsesti-metafiziğin tersine çevrilmiş hiyerarşilerini sürekli yerinden eden yeniden kayıttır... Yeniden kaydın müdahale aracı yüklemeler, mantık, metafizik, edebiyatlar yerinden edilir, yeniden yazılır, yeniden okunur" (Derrida, 2013, s. 18).

⁴ "'Üstünü çizme' (*ature*) bir devrin son yazısıdır. Altında aşkın bir imlenenin mevcudiyeti, okunabilir kalarak silinir. Bizzat im idesi okunabilir kalarak, kendini göstererek, kendini yok eder. Bu son yazı, onto-teolojiyi, mevcudiyet metafiziğini ve logosantrizmi 'sınırsızlaştırmasıyla' (*de-limiter*) aynı zamanda ilk yazıdır" (Derrida, 2017, s. 38).

⁵ Derrida (2013), silintiyi yanlış anlamamanın Derrida'yı yanlış anlamak olduğunu ifade eder (s. 18).

hem de okuyucuya yeni sorgulama alanları açma imkânı sağlamaktadır. Sanat pratiği olarak fikir üreten Joseph Kosuth'un söz konusu eserinde “travma” kelimesinin üzerini çizmek, travmanın yaşandığının ya da yaşanıp bittiğinin vurgulanmasıyla beraber, izleyicide travma, katarsis gibi yaşanmış ya da yaşanabilecek durumlardaki varoluş ve yok oluşa dair sürecinin birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği şeklinde de yorumlanabilir.

Güncel tanımlamalarda, postmodernizmle değişen tarihsel süreç ve düşüncenin sanata dönüşmesinin de etkisiyle “kavramsal sanat” teriminin kullanımının, günümüzde genellendiği görülmektedir. Kavramsal sanat tanımlaması gerek sanatçıların gerekse izleyicinin kavramdan/düşünceden yola çıkılarak üretilen yapıtların neredeyse tümü için kullanılan genel bir tanıma dönüşmüştür. Ancak 1960’larda ortaya çıkan kavramsal sanat ideolojisinin oluşumundaki çıkış noktası olan sanat pratiğinin yazı ve metin ilişkisi üzerine kurulu olduğu gözlenmektedir. Hakkı Giderer’in (2003) aktarımıyla Robert C. Morgan bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır: “Kavramsal Sanatta dil, üstün bir ilgiye işaret eder. Bu tüm sanatlarda böyle değildir; genellikle Kavramsal Sanatın gerçeğidir. Bu duygusal içeriği dışlamaz, üstelik nesnesizleşmiş (maddesizleşmiş) formla duyguyu kışkırtabilir” (s. 153).

Türkiye’de kavramsal sanatın gelişmesinde önemli etkisi olan sanatçı Ayşe Erkmen de bazı eserlerinde yazıyı kavramsal bir imge olarak kullanan sanatçılara örnek olarak verilebilir. Erkmen’in 1994 tarihli *Ev Üzerine* isimli yapıtı (Görsel 19), Türk nüfusunun yoğun olarak yaşadığı Almanya’nın Kreuzberg semtindeki bir binanın dış yüzeyine Türkçede kullanılan zaman eklerinden miş-li geçmiş zaman çekimlerini kullanarak yapılan müdahalelerden oluşmaktadır. Türklerin Almanya’da iletişimde zorlanmalarına karşılık olarak Erkmen galeri mekânından kamusal dış mekâna taşıdığı bu yapıtı ile oradan geçen Almanların ya da Türkçe bilmeyen diğer insanların dilsel iletişim noktasında bir bağlam kuramayacaklarına işaret etmektedir. Sanatçının bu yapıtı için Atakan (1998) “bir dilin ancak o dili bilenlere bir şey ifade ettiğini, bilmeyenler için ise yalnızca görsel işaretler ya da dekorasyon olduğunu kanıtlandığını ” ifade eder (s. 120).



Görsel 19. Ayşe Erkmen, *Ev Üzerine*, Berlin- Kreuzberg, 1994 (Vera ve İlgiç, 2022)

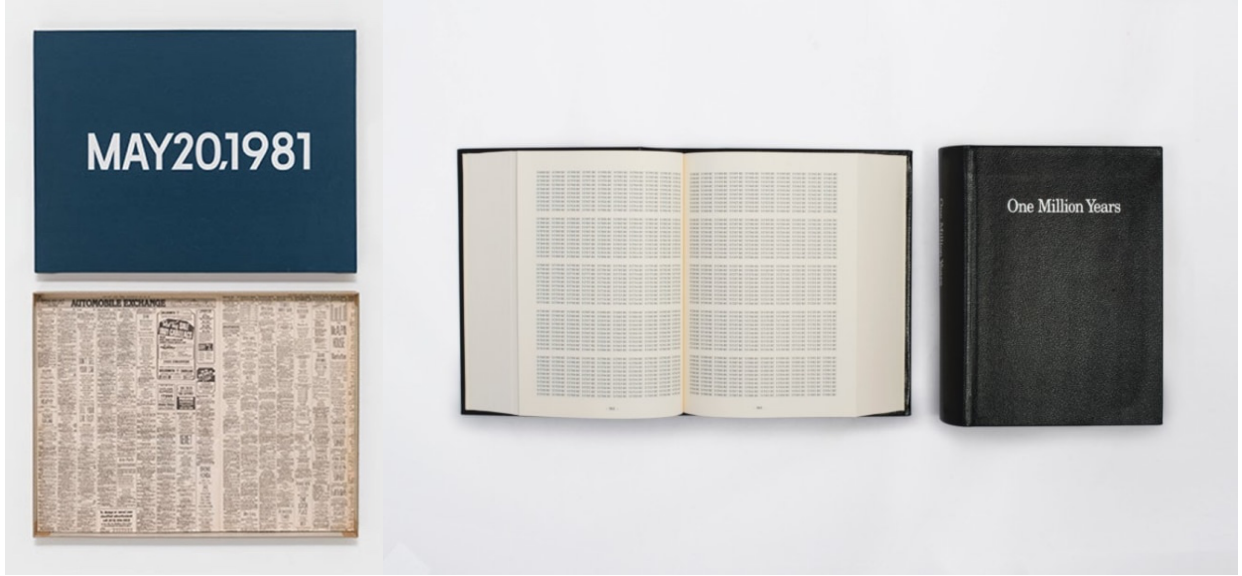
Dilin, o dili bilen topluluklar açısından iletişimde ve etkileşimde son derece önemli olduğu tartışılmaz bir gerçekliktir. Kültürün önemli bir iletişim aracı olan dilin sanatta kavramsal bir imge olarak kullanımında, üretilen yapıt izleyicisi açısından ele alındığında, o dili bilen insanlar için etkisi ve anlamlandırılması kuşkusuz daha farklı olacaktır. İranlı sanatçı Shirin Neshat'ta kadının toplumdaki yerini sorgulayan eserlerinde sıklıkla kendi diline ait yazılar kullanan sanatçılardan birisi olmuştur. Sanatçının, İran Devrimi (1979) sonrasında varlık bulan teokratik yönetim nedeniyle toplumda kadının simgesi haline dönüşen siyah çarşafı eserlerinde bir dönem sıklıkla kullandığı görülmektedir. Sanatçı 1993-1997 yılları arasında yapmış olduğu *Allah'ın Kadınları* isimli fotoğraf serisinden oluşan eserinde, İran'da yaşanan toplumsal değişimin, kadınlar üzerinde yarattığı toplumsal baskıyı ve kadının konumunu yazılar kullanarak betimlemektedir (Görsel 20).



Görsel 20. Shirin Neshat, *İşyankâr Sessizlik*, 1994 (Ateş, 2021)

Yazı imgesi kullanılarak üretilmiş bir yapıtı incelerken ya da yorumlarken bakma/görme ve okuma edimleri ön plana geçmektedir. Yazı imgesi izleyiciye geleneksel sanat okumalarının dışında bir alan sunmaktadır. Kullanılan her kelime veya cümle sanatçının kendi bağlamı hakkında direk bir ifadeyi, anlamı ya da kavramı işaret etmektedir. Bu göstergeler her zaman öznel olmayabilir, dolayısıyla yazı imgesiyle oluşan bazı yapıtlar sanatçının varoluşuna dair verilere ulaşılabilir bir alan olmakla beraber, okuma edimiyle direk izleyicinin düşünsel boyutuna temas ettiğinden her durumda ya da bireyde kendini yeniden inşa eden yeni anlamlar yaratma özelliğini de taşımaktadır.

Arapça yazı bir Batılı için İslam'ın göstergesidir ama aslında çarşaf giymekle ilgili farklı görüşler sunan bir İran feminist şiiridir. Keza bu kıyafetle ilgili basmakalıp Batılı görüş, bunun "iktidar kurumları" tarafından –erkekler ve din- kurumsallaştırılan kadın itaatinin bir göstergesi olduğudur. Bu "kurumların" içinde bu kıyafet kadınlara özgürlük sağlarken, kadınlar çarşafsız kamusal alana giremezler. Feminist söylem göz önünde bulundurulduğunda, silah radikal İslami köktencilikğin işareti olmak yerine, ataerkil "iktidar kurumuna" karşı çıkışın feminist bir sembolü olabilir. (Whitham ve Pooke, 2018, s. 88)



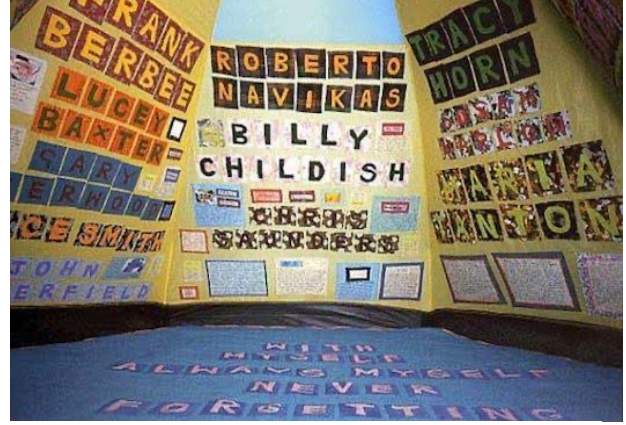
Görsel 21. On Kawara, *Bugün Serisinden 20 Mayıs 1981*, Tarih Resimleri, 1981 (Anonim, 2015)

Görsel 22. On Kawara, 1999, *Bir Milyon Yıl*, her biri 2012 sayfalık 2 ciltlik seri (Artbasel, 2017)

Kavramsal sanatla beraber salt düşüncenin, dolayısıyla kavramın önem kazanması, dile dair unsurların ön plana çıkmasına neden olmuş ve yazının kendisi sanatsal bir temsile dönüşmüştür. On Kawara'nın yapıtlarında duygularına dair ifadelere rastlamak pek mümkün değildir, sanatçının var olduğuna ve hayatta olduğuna dair unsurlar ön plandadır. Eserlerini süreç-mekân-insan üçlemesi üzerinden kurarak farklı bir metinsellik kullanan sanatçı, geçmiş ve gelecek arasında kendi mevcudiyetini farklı bağlamlarda sorgularken, bir anlamda içinde bulunduğu sürecin ve kendi hayatının çetelesini tutar (Görsel 21). Sanatçının 2 ciltlik kitaptan oluşan *Bir Milyon Yıl* isimli eserinde ise, birinci cilt Geçmişte Yaşayan ve Ölen Herkes İçin ön sözüyle MÖ 998031 tarihi ile başlar ve 1969'da sona erer. İkinci cilt 1000000 ile başlar ve 1001992'de sona erer. Her iki cilt 10'lu sütunlar kullanılarak düzenlenmiş ve titizlikle dizgilenmiştir (Görsel 22).

Tracey Emin'in eserlerinde sıklıkla yazı imgesine rastlamak mümkündür. *Çadır* isimli enstalasyonunda, doğduğu günden (1963) 1995 yılına kadar yatağını paylaştığı insanların isimleri yer almaktadır. Sanatçının annesinin, ailesinin, arkadaşlarının isimleriyle birlikte o tarihe kadar cinsel ilişkide bulunduğu insanların isimleri ve kürtaj olarak aldırıldığı iki bebeğin ultrasonografi görüntülerine dair resimler de çadırın içinde gösterime sunulmuştur (Görsel 23). Emin, yapıtlarında öznelğin, otobiyografik ilişkilerin sorgulandığı kişisel geçmişine dair izlerin yer aldığı enstalasyonlarıyla bilinir.

Sanat eserleri sanatçının kendi tarihine düşülen bir kayıt olduğu kadar toplumların tarihlerine de düşülen kayıtlardır. Günümüzde bazı sanatçılar tarafından üretilen yapıtlar kendi öznel/düşünsel dünyasıyla ilgili olduğu kadar toplumsal geçmişin tarihselliği ile de bağlantılıdır. M. Merleau-Ponty'nin (2014) ifadeleriyle "Var olduğumuzu duyumsuyorsak, ancak çoktan başkalarıyla temasa girmiş olduğumuz için duyumsuyoruz; düşüncemizde hep kendimize bir geri dönüştür" (s. 52). Aynı durum yapıt ve yapıtın oluşum süreci içinde söz konusudur. Bir yapıt kendi tarihsel sürecinde değerlendirildiği anlamda kalan, sabit bir veriye sahip değildir. Süreç yapıtın hem o anki hem de gelecekteki bağlamını etkilemektedir.



Görsel 23-24. Tracey Emin, *Çadır*, 1995 (Anonim, 2019)

Sonuç

Yazı imgesinin tarihsel süreci incelendiğinde özellikle 20. yüzyıl öncesinde belgelendirme, mesaj niteliği taşıyan tipografik birer unsur olarak kullanıldığı, 20. yüzyıla gelindiğinde ise devrimler ve toplumsal değişimler nedeniyle geleneksel sanat anlayışına duyulan tepkilerin birer yansımasına dönüştüğü gözlenmektedir. Kavramsal sanatla beraber salt düşüncenin, dolayısıyla kavramın önem kazanması, dile dair unsurların ön plana çıkmasına neden olmuş ve yazının kendisi sanatsal bir temsile dönüşmüştür. 1960'larda Sanat ve Dil Grubu sanatçıları tarafından kavramsal sanatın ideolojik yapısı oluşturulmuştur. Sanatın dili, tanımı ve nesnesi hakkında yazı/metin üzerinden yapılan sanatsal sorgulamalar sonucunda salt metnin kendisinin de sanat olabileceği şeklinde görüşler ortaya çıkmıştır.

Yazı imgesi geleneksel resim anlayışından farklı olarak salt yazı ya da metinden oluşabilir. Bu durum izleyiciye yazınsal görsellik ya da plastik değerler açısından görsel bir şölen sunmadığından sıkıcı ve anlamsız görülebilir. İzleyiciler arasında yazı imgesiyle oluşan yapıt grafiksel, illüstratif ya da karikatürize edilmiş şeklinde de yorumlanabilir. Dolayısıyla izleyici bilgi/ilgi eksikliği gibi nedenlerle yazı imgesiyle resimleşen yapıtı eleştirel olarak değerlendirebilir. Ancak bu durum sanatta ve sanatsal ifadede dilin/yazı imgesinin kullanılabilmesinin yok sayılması anlamına gelmemektedir.

Günümüz sanatında düşüncenin sanat olması ve içinde bulunduğumuz postmodern olarak nitelendirilen sürecin de etkisiyle kavramsal sanat, düşünce/kavram üzerinden yapılan tüm eserler için kullanılan bir tanıma dönüşmüştür. Ancak tarihsel süreç incelendiğinde, kavramsal sanatın ideolojik olarak ortaya çıkışında, yazı ve metin ile ilişkili güçlü bağlar içerdiği gözlenmektedir. Günümüzde güncel sanat pratikleriyle üretim yapan sanatçılar incelendiğinde, galerilerde, sanat fuarlarında, bienallerde neon kullanılarak renklendirilen biçimsel nesnelere olduğu kadar, sözcük ve cümlelerle oluşturulmuş görsel anlatımlara da sıklıkla rastlanmaktadır. Sanatçılar için sanatın dilbilim ve felsefe ile olan ilişkisi ele alındığında yazı imgesinin görsel ve plastik değer kazanarak sanatsal bir ifade ve üretme pratiğine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Günümüz sanatçıların yapıtlarında yazı imgesinin kullanımında sıradan bir dilin kullanıldığı cümlelere, kelimelere rastlamak da söz konusudur. Çoğunlukla sanatçıların özellikle neon işlerinde kendi duygu durumlarını ya da kişisel tepkilerini dile getirdiği, gündelik

yaşama dair cümlelerin ya da söz dizilerinin kullanıldığı gözlenmektedir. Ancak böylesi durumlarla karşılaşıldığında, Kuspit'in dil/yazı ile yapılan sanatı toplumsal bir gösteri olarak değerlendirmesi ön plana çıkmaktadır. Sanatın metalaşması, sanatçı cemaatleşmeleri ve manipüle edilerek kapitalist sistemin birer parçası, nesnesi haline dönüştürülen bazı sanatçılar açısından durumun her daim birer gösteriye dönüşmekten ibaret bir hal aldığını da söylemek mümkündür.

İster durağan olsun ister hareketli, her yazı imgesi izleyici tarafından çeşitli manipülasyonlara, eleştirilere, sürekli yeniden anlamlandırmalara açıktır. Çünkü bakmak, görmek, okumak ya da yorumlamak kişiye özgü eylemlerdir. Sanatçıların kendi bağlamlarını oluştururken yapıtlarında kullandığı yazı imgesi çoğu zaman geleneksel resimlerin okunmasından, anlamlandırılmasından çok daha rahat ve kolay gibi görünen okumalara izin verse de durum değerlendirmesi yapılırken yine bağlamsal sorunlarla karşılaşmak olasıdır. Yazı ile oluşan yapıtlar izleyicilerde farklı algı ve bellek okumalarına izin verdiğinden sanatçı tarafından kurgulanarak görselleştirilen bağlamın da sürekli geliştiğini, genişlediğini ya da daraldığını, yenilenerek değişime uğradığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve plastik sanatlar. *Toplum Bilim*, 10, 13-23.
- Anonim. (2010, 18 Şubat). *Osmanlı hat sanatı*. Turkey İstanbul Resim, Fotoğraf ve Video Galerisi. <https://bit.ly/3rfBzCM>
- Anonim. (2015, 21 Şubat). *At the Guggenheim, a march through on Kawara's Take on Time*. Artsy. <https://bit.ly/3n1jIMC>
- Anonim. (2016, 19 Mayıs). *Andy Warhol "Brillo Boxes"*. Wercal. <https://bit.ly/3rfO8Op>
- Anonim. (2019, 24 Temmuz). *Everyone I have ever slept with 1963-1995- Tracey Emin*. Diken. <https://bit.ly/3IT5OFc>
- Anonim. (2022, 21 Haziran). *Masterpiece by Roy Lichtenstein*. Lichtensteinpaintings. <https://bit.ly/3zCUBkr>
- Anonim. (tarihsiz). *Del dada al surrealismo Zurich*. Europeana. <https://bit.ly/2tEoEPb>
- Antik Dönem Çin Mühür Yazısı. (2021, 13 Haziran). *Wikipedia* içinde. <https://bit.ly/3uhft4v>
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arkeofili. (2019, 16 Temmuz). *Hiyeroglif yazısının çözülmesini sağlayan Rosetta Taşı nedir?* Arkeofili. <https://bit.ly/3zTD7qy>
- Artbasel. (2017). *One million years, 1999*. <https://bit.ly/394qZmE>
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar resimde ve heykelde alternatif akımlar*. Yapı Kredi.
- Ateş, S. (2021, 1 Ağustos). *Yüzlerin ötesinde olan kadınlar 'Allah'ın Kadınları'/Shirin Neshat*. *Sanatkaravanı*. <https://bit.ly/36TScqg>
- Berger, J. (2004). *Görme biçimleri*. (Y. Salman Çev.). Metis.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda*. (E. Hoşcusu Çev.). Ayrıntı
- Derrida, J. (2013). *Önemsizin arkeolojisi*. (A. Utku ve M. Erkan Çev.). Otonom.
- Derrida, J. (2017). *Gramatoloji*. (İ. Birkan Çev.). Bilgesu.
- Duchamp, M. (1917). *Çeşme*. Wikipedia. <https://bit.ly/32MMKcA>
- Foucault, M. (2001). *Bu bir pipo değildir*. (S. Hilav Çev.). Yapı Kredi.
- Gallagher, P. (2011, Eylül 13). *Richard Hamilton: 'Father of Pop Art' has Died*. *Dangerousminds*. <https://bit.ly/3N64W1V>

- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu. Ütopya.*
- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın öyküsü.* (E. Erduran ve Ö. Erduran Çev.). Remzi.
- Günen, M. (2016, 25 Aralık). Kavranan kavramsal sanat 1. *Kitaptansanattan.*
<https://bit.ly/3QIVBpw>
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta devrim.* Hayalbaz.
- Jean, G. (2010). *Yazı insanlığın belleği.* (N. Başer Çev.). Yapı Kredi.
- Kalkan, K. N. (2018, 1 Ocak). Jan vanEyck- Arnolfini'nin Evlenmesi. *Tarihli sanat.*
<https://bit.ly/2LiUYfr>
- Kalkan, K. N. (2018, 18 Temmuz). Marat'ın Ölümü- Jaques-Lous David. *Tarihli sanat.*
<https://bit.ly/2FvILSe>
- Kruger, B. (1986). *Untitled (We don't need another hero).* Wikiart. <https://bit.ly/2Q7m386>
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu.* (Y. Tezgiden Çev.). Metis.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü.* (İ. Türkmen Çev.). Ayrıntı.
- Magritte, R. (1929). *The Treachery of Images.* <https://bit.ly/2EFPMzD>
- Ninova, Ü. (2017, 11 Şubat). *Foucault'nun piposu ve Berger'in görme biçimleri.* Gaiadergi.
<https://bit.ly/3s243z0>
- Oktay, G. (2017). *Günümüz sanatında yazının plastik bir dil olarak dışavurumsal kullanımı.* (Sanatta yeterlik tezi) Marmara Üniversitesi.
- Ponty, M. M. (2014). *Algılanan dünya.* (Ö. Aygün Çev.). Metis.
- Potthast L. (2019, Şubat 21). "We Will No Longer Be Seen and Not Heard" Barbara Kruger's Imagery and Hollywood's Gender Inequity. NationalMuseum.
<https://bit.ly/35GeLDT>
- Rüstem, A. (2014, 11 Şubat). *Sergi incelemeleri No: 5 MarcQuinn-Akılın Uykusu.*
<https://bit.ly/2FxxgWsX>
- Sarup, M. (2014). *Post-Yapısalcılık ve postmodernizm.* (A. Güçlü Çev.). Pharmakon.
- Seankelly. (2021, 7 Nisan). *Joseph Kosuth.* SKNY. <https://bit.ly/2Q6WyE0>
- Stevens, D. H. (2010, 1 Şubat). *Guillaume Apollinaire-Calligrams.* Graphicdesignresearch.
<https://bit.ly/3O0RiOI>
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi.* Ütopya.
- Şahiner, R. (Ed). (2020). *Sanatta post-nesne ve post-insan.* Ütopya.
- Vera, Ç. ve İlgiç, S. (2022, 1 Mart). *Israr: Duvar üzerine duvar koymak.* İstanbulberlin.
<https://bit.ly/3xI5hCk>
- Weiner, L. (1972). *To See and Be Seen.* Wikiart. <https://bit.ly/2Nrj8GO>
- Whitham, G. ve Pooke G. (2018) *Çağdaş sanatı anlamak.* (T. Göbekçin Çev.). Hayalperest.
- Yılmaz, M. (2012). Sanatçılar ve felsefe. Mehmet Yılmaz (Ed.), *Sanatın günceli güncelin sanatı içinde* (287-290). Ütopya.