



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

ÇAĞDAŞ YAZITLAR: YAZI-FORM İLİŞKİSİ

ECE AKAY ŞUMNU

Sanatta Yeterlik Sanat alıŐması Raporu

Ankara, 2014

ÇAĞDAŞ YAZITLAR : YAZI-FORM İLİŐKİŐİ

Ece Akay Şumnu

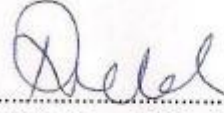
Hacettepe Üniversitesi Gzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı


Sanatta Yeterlik Sanat alıŐması Raporu

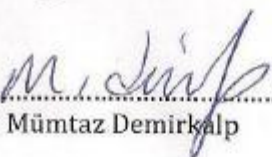
Ankara, 2014

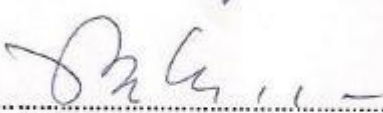
KABUL VE ONAY

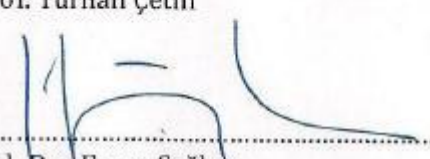
Ece Akay Şumnu tarafından hazırlanan ‘Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi’ başlıklı bu çalışma 19.06.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucu başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.


.....
Prof. Refa Emrali (Başkan)


.....
Doç. A. Sibel Kedik (Danışman)


.....
Prof. Mümtaz Demirkalp


.....
Prof. Turhan Çetin


.....
Yrd. Doç Ercan Sağlam

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarını Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

19. Haziran. 2014



Ece Akay Şumnu

Sevim Akay, Hasan Çetin Akay ve Umut Şumnu'ya

Doç. A. Sibel Kedik, Prof. Mümtaz Demirkalp, Prof.Refa Emrali, Seval Şener, Tansel Çeber,
Tanzer Arıĝ, Sevinç Akay, Neşer Sayılır, Nuray Güner'e teşekkür ederim.

ÖZET

AKAY ŞUMNU, Ece. *Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2014.

Yazı ve form çoğunlukla birbirinden ayrı alanların temsilleri olarak karşımıza çıkar: Edebiyat alanındaki yazınsal temsil ve plastik sanatlardaki biçimsel temsil tarih boyunca az sayıda örnekte bir araya gelir. Yazıtlar, yani yazılı anıtlar, yazı ve formun ender kurduğu ortaklığın ilk örneklerindedir. Batı (Kıta Avrupa) sanatının, görme-merkezci bir anlayışla ele alınması, yazılı formların yok olma sürecini başlatırken, yazı ve formun birlikteliğini de sorunlu kılmıştır. Yazı ve form arasındaki katı sınırlar 20. yüzyılla beraber aşınmaya başlar. 20.yüzyıl sanatındaki radikal değişiklikler, uzun bir süre plastik sanatların dışında tutulan yazıyı formun dünyasına geri çağırır. Yazar tarafından ‘Çağdaş yazıtlar’ olarak tanımlanan bu süreç, yazı ve form arasında bir karşıtlık değil, ortak doğurgan bir ilişki öngörür.

Bu kapsamda çalışma, ilk olarak Batı sanatında yazı ve formun birbirinden uzaklaşmasından önceki örneklere odaklanır. Bu süreçte, sadece geleneksel yazıtlar değil, yazılı objeler ve yazılı heykeller üzerinden de yazı ve formun bir araya gelme biçimleri araştırılır. Daha sonra, Batı sanatında yazı ve formun birbirinden uzaklaştığı süreç ele alınır. Bu süreçte, özellikle Batı sanatında gerçeklik ilkesinin egemen olması ve bunun sonucu olarak görüntünün yazıya göre daha ayrıcalıklı bir konuma yerleştirilmesi tartışılır. 20.yüzyılla beraber, Batı sanatında gerçeklik ilkesinin sorgulanması ve görüntüden imgeye geçişle, yazı da uzun süre ayrı kaldığı alana geri döner. Dada, Sürrealizm, Pop sanat, Fluxus, Performans sanatı ve Metin sanatı gibi akımlar üzerinden okunan bu geri dönüş, bize yazı ve formun birlikteliğine ilişkin yeni düşünsel ve biçimsel anlayışlar sunar. Yazı ve formun eskiden olduğundan farklı bir anlayışla ele alındığı bu arayışlar, günümüzde de çok sayıda çağdaş sanat çalışmasında devam eder. Yazar tarafından gerçekleştirilen ve çalışmanın son bölümünde ‘seyir metinleri’ başlığı altında belgelenen sanatsal çalışmalar bu geleneğe yaslanır; yazı ve formun birlikteliğine ilişkin yeni-olası öneriler sunar.

Anahtar Sözcükler

Yazı-form ilişkisi, yazıt, görme merkezilik, görüntü yazı ikiliği, Modern sanat, Çağdaş sanat, seyir metinleri, yazının yapısallığı, yazının bağlamsallığı

ABSTRACT

AKAY ŞUMNU, Ece. *Contemporary Inscriptions: The Relationship Between Text and Form*, Proficiency in Art, Art Work Report, Ankara, 2014.

Text and form mostly appears as the representation of different fields: Throughout the history, the textual representation in the field of literature and formal representation in the field of visual arts comes together only in phenomenal examples. Inscriptions can be considered as the early examples of such cooperation between text and form. When Western-European art were structured around the idea of ocularcentrism, the inscriptions began to disappear; and, the relationship between text and form became problematic. The solid still boundaries between text and form started to be dissolved by the 20th century. The avand-garde art movements in the early 20th century radically recall the usage of text within the field of visual representation. “Contemporary inscriptions” that is named by the author to name this period, underlines a mutually corresponded relationship between form and text.

In light of this structure, the study first of all focuses on the early artworks where form and text are used together and does not imply a problematic relation. Within this period, not only monumental inscriptions but also inscribed-objects and inscribed-sculptures are also taken into consideration; and, possible ways of bringing form and text together are tried to be documented. Later, the study aims to look at the period where text and form started to break with each other. Within this period, the study argues the dominancy of ‘realism’ and consequently the privileging of vision over the other senses, in Western European Art. By the 20th century, by the radical critiques against the idea of ‘realism’, the ‘image’ started to take the role of the vision, and text started to re-appear in visual expressions. The ‘return’ of the text to visual field, that will be documented through art movements such as Dada, Surrealism, Popart, Fluxus, Performance Art and Text Art underlines a new ways of bringing text and form together. This historical perspective can also be examined through various contemporary art works. The artworks made by the authors and named as ‘visual texts’ follow this tradition and try to bring a new perspective to the relationship between text and form.

Keywords: text and form, inscriptions, ocularcentrism, modern art, contemporary art, visual text, structurality of a text, contextuality of a text

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	II
BİLDİRİM	III
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
RESİMLER DİZİNİ	X
1. BÖLÜM: YAZI(T): YAZI-FORM İLİŞKİSİ	1
1.1.SÖZ VE YAZI.....	1
1.2.YAZI-FORM İLİŞKİSİNİN ÇEŞİTLİ GÖRÜNÜMLERİ VE YAZITLAR.....	4
1.2.1.Yazılı Objeler.....	4
1.2.2.Yazılı Heykeller.....	8
1.2.3.Geleneksel Yazıtlar.....	11
1.3.YAZININ FORMDAN UZAKLAŞMASI.....	23
2.BÖLÜM: 20. YÜZYIL SANAT AKIMLARI VE YAZININ GERİ GELİŞİ	36
2.1 DADA VE YAZININ DEVRİMSELLİĞİ.....	40
2.2 SÜRREALİZM VE YAZININ BİLİNÇALTI.....	45
2.3 POP SANAT VE YAZININ SIRADANLIĞI.....	54
2.4 FLUXUS VE YAZININ KATILIMCILIĞI.....	56
2.5 PERFORMANS SANATI VE YAZININ BEDENSELLİĞİ.....	60
2.6 METİN SANATI VE YAZININ DÜŞÜNSELLİĞİ.....	64
3.BÖLÜM: ÇAĞDAŞ YAZITLAR	76
3.1 ÇAĞDAŞ YAZITLARIN DİLLE KURDUĞU İLİŞKİ	78
3.2 ÇAĞDAŞ YAZITLARIN ZAMANLA KURDUĞU İLİŞKİ	88
3.3 ÇAĞDAŞ YAZITLARIN BAĞLAMıyla KURDUĞU İLİŞKİ	98

4.BÖLÜM: SEYİR METİNLERİ.....	106
4.1 YAZININ MEKANI VEYA YAZI OLARAK MEKAN.....	108
4.2 AYAĞA KALKAN SATIRLAR.....	114
4.3 YAPISAL BİR EK OLARAK YAZI.....	117
4.3.1Yazılı Nesnelere, Yazgılı Nesnelere	120
5.SONUÇ.....	134

RESİM DİZİNİ

Resim 1. Çeşitli markalar Susa, İran, M.Ö 4000, Louvre Müzesi. (Sağda) Kil tablet, yaklaşık M.Ö 4000, Irak.....	4
Resim 2. Uruk Vazosu, yaklaşık 1 metre yükseklikte, alabaster taşı, M.Ö 3200-3000	6
Resim 3. Cyrus Silindiri, 22.5 X 10 cm, kil, , M.Ö 6. yüzyıl, British Museum, Londra	6
Resim 4. Anitta'nın Haçeri, 23 cm uzunlukta, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.....	7
Resim 5. Ahşap sandalet tabanı, M. S 5-7 yüzyıllar. Karamani Pekin, A. (2007).....	7
Resim 6. (Solda) Oturan Gudea, M.Ö 2150-2100, Metropolitan Sanat Müzesi, M.Ö 20, Louvre Müzesi, (Ortada) Maraş Arslanı, Geç Hitit Dönemi, Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi, (Sağda) Senenmut, M.Ö 1473-1458, Mısır Müzesi.....	8
Resim 7. (Solda) Fl(avinos) Epiktetos'tan Asklepios ve Hygieia'ya adanmış heykelden kalan ayaklar, M.S 1.yüzyıl, Atina Epigrafi Müzesi, (Sağda) Thebes'ten bronz erkek figürü, M.S erken 7. yüzyıl, Boston.....	9
Resim 8. (solda) Mısır Karnak Tapınağından detay, (solda) Sivas Divriği Ulu Camii, Selçuklu Dönemi, M.S 1228-29.....	12
Resim 9. Kabe, Arabistan, M. Ö 800, İnce Minareli Medrese, Konya, M.S 1264.....	12
Resim 10. (Solda) Bursa Yeşil Camii, (Sağda) Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906.....	13
Resim11 Apollo Tapınağı, 'Kendini Bil', Yunanistan, Antik Çağ.	14
Resim 12. <i>Ahlat Mezar Taşları</i> , Bitlis, M.S 900 dolayları.....	15
Resim 13. (Solda) Champ-Dolent Menhiri, Brittany-Fransa, (sağda) Er-Grah Kırık Menhiri, Brittany-Fransa, M.Ö 4000 dolayları.....	15
Resim 14 . Hammurabi Kanunları. M.Ö 1760.....	16
Resim 15. Trajanus Sütunu, Roma, M.S 113, Mısır Fravunu III.Tutmosis tarafından yaptırılmış obeliskler, M.Ö 1490.....	18
Resim16. Behistun Yazıtı, İran, M.Ö 5.....	19
Resim 17. Kül Tigin Yazıtı, M.S 732.....	19
Resim 18. Hurufilikte harflerden oluşturulmuş bir yüz, M.S 13.....	23
Resim 19. Her harfi <i>mim</i> harfiyle başlayan dairevi bir şiir,M.S 13.....	24
Resim 20. Rodos'un Simmias'ı , kanat, yumurta ve balta, yaklaşık M.Ö 350.....	25
Resim 21. Aratus, <i>Olaylar</i> başlıklı el yazmaları, M.Ö 300.....	26

Resim 22. Papaz Jaques Jaugeon'un harfleri, MS 1648.....	29
Resim 23. Jan Van Eyck, Arnolfini' nin Evlenmesi, 1434.....	30
Resim 24. (sol) Matthias Grünewald, İsa Çarmıhta, Isenheim Altarpiece, 1510-1515...	31
Resim 25. Albrecht Durer, <i>Melancholia (Melenkoli)</i> , 1514.....	31
Resim 26 . Giovanni Paolo Pannini, Pantheon, Roma, 1747.....	32
Resim 27. Stehane Mallerme, Zarla Şaşı Dönmeyecek, 1897.....	36
Resim 28. Georges Braque, <i>Keman ve Pipo</i> , 'Le Quotidien', 1913.....	37
Resim 29. Raoul Hausmann, 1923-1924.....	39
Resim 30. Raoul Housmann, <i>Mekanik Baş (Zamanımızın Ruhu)</i> , 1920.....	39
Resim 31. Marcel Duchamp, <i>Çeşme (Fountain)</i> , 1917.....	40
Resim 32. Trsitán Tzara, <i>Tipografik Şiir</i> , 1916.....	42
Resim 33. Guilanume Apollinare, Kaligram, 1915.....	43
Resim 34. Fil Suresi Kuran'ın 105.bölümü, M.S 15.....	43
Resim 35. Andre Masson, <i>Bir Uçurumun Kenarındaki Bizon</i> , 1944.....	45
Resim 36. Traje Dikmen, <i>İnsanlar... Yalçınpınar Ailesi koleksiyonundan, serigrafı</i>	46
Resim 37. Rene Magritte, <i>Bu Bir Pipo Değildir</i> , 1928-29.....	46
Resim 38. Rene Magritte, <i>Rüyaların Yorumu (Interpretation of Dreams)</i> , 1927.....	48
Resim 39: Rene Magritte, <i>Sohbet Sanatı (Art de la Conversation)</i> , 1950.....	50
Resim 40. Andy Warhol, <i>Campbell</i> , 1962 ve <i>Brillo Deterjan Kutuları</i> , 1964.....	52
Resim 41 . Roy Lichtenstein, <i>Boğulan Kadın (Drowned Woman)</i> , 1961.....	52
Resim 42. Robert Indiana, <i>Love (Sevgi)</i> , 1958.....	53
Resim 43. Joseph Beuys, <i>Yönlendirici Kuvvetler</i> , 1974.....	54
Resim 44. Ray Johnson, <i>Posta Kartı</i> , 1971.....	55
Resim 45. Mario Merz, <i>Che Fare? (What is to be done?)</i> , 1968.....	56
Resim 46. Piero Manzoni, <i>Yaşayan Heykeller (Living Sculpture)</i> , 1961.....	57
Resim 47 . Nil Yalter, <i>Başsız Kadın veya Göbek Dansı</i> , 1974.....	58
Resim 48. Marina Abramovic, <i>Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı</i> , 1975.....	59
Resim 49. Peter Greenaway, <i>Tuval Bedenler (The Pillow Book)</i> , 1996.....	60
Resim 50. Xu Bing, <i>Bir Aktarımın Alan Çalışması</i> , 1993-1994.....	60
Resim 51. Shirin Neshat, <i>Allah'ın Kadınları (Woman of Allah)</i> , 1996.....	61
Resim 52. Robert Rauschenberg, <i>Silinmiş de Kooning Çizimi</i> , 1953.....	62
Resim 53. Lawrence Weiner, <i>Biraz ve Daha Fazlası (A Bit of Matter and a Little Bit More)</i> , 1976.....	64

Resim 54. Bruce Nauman, <i>Gerçek Sanatçı Dünyanın Mistik Gerçekleri Göstermesine Yardım Eder</i> (The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths), 1967.....	65
Resim 55. Carl Andre, (solda) <i>Stillanovel Synopsis</i> ,1972.....	66
Resim 56. <i>Equivalent VIII</i> , (<i>Eşitlik VIII</i>),1966.....	66
Resim 57. Joseph Kosuth, <i>Hiçbirşey</i> (Nothing), 1965.....	68
Resim 58. Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye</i> (<i>One and Three Chairs</i>), 1965.....	69
Resim 59. Allan Kaprow, <i>Kelimeler</i> (<i>Words</i>), 1961.....	69
Resim 60. Joseph Kosuth, <i>Sıfır ve Değil</i> (<i>Zero and Nothing</i>), 1985.....	70
Resim 61. Ian Hamilton Finlay, <i>Şimdiki Düzen Gelecekteki Düzensizliktir</i> (<i>The Present Order is the Disorder of the Future</i>), 1987.....	76
Resim 62. Jenny Holzer, <i>Beni Arzuladığım Şeyden Korum</i> (<i>Protect Me From What I Want</i>), Londra Piccadilly Circus, 1988.....	77
Resim 63. Ayşe Erkmen, <i>Ev Üzerine</i> , Berlin, 1994.....	79
Resim 64. Servet Koçyiğit, <i>Herşey</i> (<i>Everything</i>), 2009.....	80
Resim 65. Joseph Kosuth, <i>Uyanma (Özerkliğin Tüm Görünümüyle Bir Göndermeler Düzenlemesi)</i> , İstanbul: Kuad Galeri, 22.Kasım.2012-23.Şubat.2013.....	81
Resim 66. Susan Hiller, Menon'un kız kardeşleri (Sister's of Menon), 1. Bölüm 4 adet L çerçeve 1972, II. Bölüm 4 adet dikdörtgen çerçeve 1979.....	85
Resim 67. Jochen Gerz ve Esther Shalev- Gerz, <i>Faşizm, Savaş ve Şiddet Karşıtı Anıt</i> , aliminyum, 10 Ekim 1986- 10 Kasım 1993.....	87
Resim 68. Jochen Gerz ve Esther Shalev- Gerz, <i>Faşizm, Savaş ve Şiddet Karşıtı Anıt</i> , bir izleyici ismini kazırken.....	88
Resim 69. Felix Gonzales Torres, <i>İsimsiz (Anma Günü Hafta Sonu)</i> , Untitled (Memorial Day Weekend) 1989.....	89
Resim 70. Anne Marie Jugnet, <i>Aciliyet</i> , (<i>Emergency</i>), 1994.....	89
Resim 71. Richard Long, <i>Yürüyerek Yapılmış Bir Yol</i> (<i>Line MAde by Walking</i>), 1967	90
Resim 72. Job Koelewijn, <i>Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet</i> (<i>No Matter, Try Again, Fail Again, Fail Better</i>), 2001.....	91
Resim 73. Xu Bing, <i>İlk Başta Hiçbir Şey Yokken, Bu Toz Kendini Nerede Biriktirir?</i> (<i>As there is nothing from the first, Where does the dust, itself collect?</i>), 2004.....	91
Resim 74. Giovanni Anlemo, <i>Görünür</i> (<i>Visible</i>), 1971.....	93
Resim 75. Rozetta Taşı, M.Ö 196.....	94
Resim 76. Joseph Kosuth, <i>Rosetta Taşı'nın dev kopyası</i> , 1990.....	95

Resim 77. Martijn Sandberg, <i>Hayatta Kalacağım (I Will Survive)</i> , 2008.....	96
Resim 78. Prinç Tas, Topkapı Saray Müzesi Hazine Bölümü 2/4700, 17. Yüzyıl.....	97
Resim 79. Xu Bing, <i>Kuş Kafesleri (Bird Cages)</i> , 2003.....	97
Resim 80. Mona Hatoum, <i>Çalışmayı Reddetmek (Down Tools)</i> , 2001.....	98
Resim 81. Peter Downsbrough, <i>Zaman (Time)</i> , 2009.....	99
Resim 82. Ece Akay, <i>O'na Çeyrek Kala</i> , verniklenmiş taş zemin, yaklaşık 3 metrekarelik alan, 2009.....	103
Resim 83. Ece Akay, <i>İsimsiz</i> , beyaz plastik boya, 2009.....	104
Resim 84. Ece Akay, <i>Var</i> , kirli beyaz atölye duvarı üstüne 50x50 cm beyaz boya ile gerçekleştirilen şablonla yazı, 2009.....	105
Resim 85. Ece Akay, <i>For Tony Smith</i> , kurşun kalemle 300x300x300 cm ³ lük beyaza boyanmış oda, (sağda detaylar), 2009.....	107
Resim 86. Ece Akay, <i>Herşey Eskisi Gibi</i> , demir plaka, 150x40cm, 2010.....	108
Resim 87. Ece Akay, <i>Her İmge Bir Duygulanım, Her Duygulanım Bir İmge</i> , demir plaka, 100x40 cm, (sağda detay), 2010.....	109
Resim 88. Ece Akay. <i>Tam Yazılırken Yazanın Yazmaktan Bıktığı Bir Yazıttan Arta Kalan</i> , 3 mm kalınlığında ahşap kaplama plakalar, vernikle yazılmış yazı, misina, 240x 100 cm, 2011.....	110
Resim 89. Ece Akay, <i>Bir Şimdiki Zamana Konamayan, Gelecek Zamana da Yerleşemeyen</i> , 3 mm kalınlığında ahşap kaplama plakalar, vernikle yazılmış yazı, misina, 300x 30 cm, 2011.....	110
Resim 90 ve 91. Ece Akay, <i>Ara</i> , ahşap çerçeve, aydınlar, siyah ip, 20x20x2 cm, 2009.....	111
Resim 92. Ece Akay, <i>Ağırlık</i> , 70x100 10 adet aydınlar kağıdı siyah dikiş ipi, 2010.....	111
Resim 93. Ece Akay, <i>Uzaklık</i> , beyaz kumaş, ahşap kanvas, 100x100x10cm, 2011.....	113
Resim 94. Ece Akay, <i>İsim</i> , 50 adet beyaz kumaş mendil, siyah ip, 10x15x 40 cm, 2011	114
Resim 95. Ece Akay, <i>Uzaklık Üzerine Bir Şiir</i> , aydınlar, dikiş ipi, 150x50 cm, 2012...	115
Resim 96. Tılsımlı Gömlek, ipekli kumaş üzerine mürekkep, 69cm boyunda, Topkapı Saray Müzesi, 17. Yüzyıl.....	116
Resim 97. Ece Akay, <i>(Elbise 1) İrmağı Geçerken</i> , keçe, yün, dikiş ipliği, 180x 50cm, 2012.....	118
Resim 98. Ece Akay, <i>(Elbise 2) Turgut Uyar'a</i> , keçe, yün, siyah iplik, 150x 45 cm, 2012.....	119

Resim 100. Ece Akay, (<i>Blanchot 'ya..</i>) <i>Gökyüzü Battaniyesi</i> , keçe,beyaz ip, 200x100 cm, 2013.....	122
Resim 101. Ece Akay, <i>Şifacı</i> , keçe, siyah ip, 20x50 cm, 2012.....	123
Resim 102. Ece Akay, <i>Dünya Bir Av Evi (Mevlana 'ya)</i> , keçe, siyah ip, 300x200cm, 2014.....	124
Resim 103. Ece Akay, <i>Yazgı</i> , beyaz kumaş, siyah ip, 40x40x40 cm.....	124

ÇAĞDAŞ YAZITLAR: YAZI-FORM İLİŞKİSİ

1.BÖLÜM

YAZI(T): YAZI- FORM İLİŞKİSİ

Zamanın akışıyla yok olan anları sabitleme arzusu, yazıyı bir zorunluluk olarak ortaya çıkarmıştır. Yazmak iktidarın gücü haline geldiğinde, artık gelecek üzerinde söz sahibi olunabilmektedir. Geçmişten bugüne güç ve kudret sahibi olanın unutulmaya karşı verdiği mücadele, onu kendi tarihini yazmaya itmiştir. Bu anlamda yazı sadece sayfa yüzeyiyle sınırlı kalmamış, yaşamın pek çok alanını kapsayacak biçimde formlar dünyası içinde de yerini almıştır. Tarihsel bilgiyi barındıran yazıtlarda yazı, kalıcılık, bilginin paylaşılması, bilginin demokratikleşmesi gibi ihtiyaçlarla, sadece yazıldığı formu değil, formun çevresini de değiştiren aktif bir güce dönüşür. Birbirinin zıttı gibi görünen bu temsil biçimlerinin arasında beliren dönüştürücü gücün incelenmesine başlanmadan önce, sözden yazıya geçişin, bir nesnelleştirme süreci olarak kısaca ele alınması gerekmektedir.

1.1 SÖZ VE YAZI

Sesler söze dönüşüp ağızdan çıktığı anda yokluğa karışır. Mekana olduğu kadar zamana da bağımlı olan ve ancak bıraktığı yankı sürdükçe duyulabilen ses, şimdiki zamanda ve hep şimdi-burada olmayı gerektirir. Ses sustuğunda, bir süre sonra yankısı da son bulur. Oysa, duyulanın aksine yazı, zaman ve mekana direnir.

Tekrar tekrar geri dönülerek, okunabilen yazı, sözün biricikliği yerine yorumu da beraberinde getirdiğinden, sözün mutlak çevirisi olarak kabul edilemez. Yazılı kültürle birlikte insanın, mekan-bellek kavrayışında durumsal düşünceden, soyut düşünceye geçtiği bilinmesine rağmen, söz kutsallığını korumaya devam etmiştir. Hafızalarda hiç değişmeden yankılanabilen seste anlamın içkin ve sonsuz olabileceği düşüncesi, sözü ve yazıyı sürekli karşı karşıya getirmiştir. Özellikle Batı'da ikili karşıtlıklarla işleyen bir felsefe geleneğinin sonucu olarak söz-yazı ayrımı yapılmıştır. Örneğin, Antikçağ düşünürü kişinin bilgiye,kendi içine dönerek değil, karşılıklı tartışma yoluyla ulaşabileceğini savunduğundan olsa gerek, sözü taklit eden bir yazı türü kullanılmıştır. Bu durum, Platon tarafından kaleme alınan

Sokrates'e ait retoriklerde netlik kazanabilir. Foucault, Helenistlik çağa kadar, sözlü kültürün Batı düşüncesindeki etkisini şöyle ifade ediyor;

Geleneksel siyasal yaşamda, sözel kültür büyük ölçüde egemendi; bu yüzden retorik önem taşıyordu. Ama idari yapıların gelişmesi ve imparatorluk dönemi bürokrasisi, siyasal çevrelerde yazının rolünü arttırdı.

Platon'un yazılarında diyalog yerini, ebedi sözde diyaloga bıraktı. Ama Helenistlik çağa geldiğinde, yazı baskın geldi ve gerçek diyalektik yazışmalara aktarıldı.(Foucault ve diğerleri 2001, s.41)

Yazma eylemi, her ne kadar kişinin kendini anlama, ayrıntılı düşünebilmesi için yeni bir deneyim alanı olarak görülse de, sözün gücü kafaları karıştırmaya devam etmiştir. Örneğin yazı-söz arasındaki ikilik ve yazının kutsal olan sözü bire bir aktarma zorunluluğu Jacques Derrida'nın,1972 yılında yayınlanan *La dissemination* (Dağılım) başlıklı kitabının *Platon'un Eczanesi* adlı bölümünde ele alınmaktadır. Derrida, Platon'un dile getirdiği yazının bulucusu Theut ile Kral Thamus arasında geçen mite yeni bir yorum katar. Mitte; kutsal işaretli ibis kuşu olan, sayıyı, hesabı, geometriyi, astronomiyi, tavlâ oyununu ve yazıyı ilk bulan tanrı Theut, Mısır Kralı Thamus'un yanına giderek ona bulduğu sanatları tanıtır. Sıra yazıya geldiğinde, Kral Thamus yazıdan şüphe edecektir. Kral, hafızayı güçlendirmek için 'deva' olarak sunulan yazının aslında belleğe 'dert' olacağını düşünür. Kral, yazı denilen icadın belleği daha da unutkanlaştıracağını ve yerine geçtiği sözün yokluğunda, onu çarpıtacağını belirtir;

Ey Theut, sanatların eşi benzeri bulunmaz efendisi! bir sanatın kuruluşunu gün ışığına çıkarmaya muktedir adam başkadır, bu sanatın onu kullanacaklara fayda mı, yoksa zarar mı getireceğini takdir edebilecek olan başka.....İşte bu bilgiyi elde etmenin sonucu: Harfleri öğrenenler artık belleklerini işletmeyecekleri için, ruhları unutkan olacaktır. Yazıya güvendikleri için, şeyleri içeriden kendi kendilerine hatırlayacakları yerde dışarıdan yabancı izler sayesinde hatırlamaya çalışacaklar. O halde sen bellek için değil, hatırlama için bir deva buldun. Öğretmeye gelince; sen öğrencilerine ancak hakikate benzer şeyleri öğretirsin, hakikatin kendisini değil. Bunlar senin harflerin sayesinde, eğitimsiz kalmalarına rağmen gırtlaklarına kadar bilgiye gömüldüler mi, çoğu zaman hiçbirşeyi doğru dürüst düşünmedikleri halde kendilerini binlerce şey hakkında hüküm vermeye yetkin sanacaklardır. Sonra, gerçekten bilgili adam değil de, bilgili adam benzeri olacaklarından çekilmez olacaklardır! (Derrida 2012 s. 55)

Bu noktada Derrida yazıyı, eczanın simgesi *pharmakon* 'hem derttir hem de deva' (Derrida 1999,s.65) olarak tanımlar. Çünkü Kral, sözün yanıltıcı kopyası olan yazının hafızaya (*mneme*'ye) bir deva olduğu kadar, sözlerini çarpıtırıp, insanları unutkanlaştırıp, bilgiyi azaltacağından belleği ıskalayarak, sadece geçici bir (*hypomnesis*) uyuşturma etkisi

yaratacağına inanır. Ahmet Bozkurt, Platon'un bu durumu onaylayan düşüncelerini şöyle özetler;

Platon'un sofist tanımlamasında yazı, ruhları unutkan kılışıyla bizi cansıza ve bilinmemeye doğru çevirir. Çünkü yazının özü ve kendine has değeri yoktur. O simülakr içinde oynanır, belleği ve bilgiyi hep taklit eder. Yazı, Platon'da hep eklentinin eklentisi, gösterenin göstereni, temsilcinin temsilcisidir. Platonik öğretinin zımni açıklaması da budur zaten: harfleri öğrenenler artık belleklerini işletmeyecekleri için ruhları unutkan olacaktır (*lehten men en psuchais parexei mnemes ameletesia*). (Bozkurt 2014, s. 45)

Yazının, sözün gücü karşısında yetersiz kalması, dışsallaştırılan kelimelerin yazıyla birlikte istenildiğinde silinebilir, tekrar tekrar değiştirilebilir oluşu nedeniyle güvensizliğe işaret eder. Oysa sözün, ağızdan çıktığı anda geri dönüşü yoktur ve konuşma sırasında birden fazla defa sözü düzeltmek, anlatılmak istenen konunun inandırıcılığını yitirmesine neden olur. Bundan dolayı özellikle gündelik dilin dışında bir savunuyu ve iknayı içeren metafiziksel konuların işitsel sözü yüceltmesi, kutsal öğretilerin yazısız aktarılabilmesi düşüncesini ortaya çıkarır. Bozkurt, bu konuda şunları belirtir;

Platon'daki sözlü gelenek de, onun düşüncesinin yazıya dökülmemiş diyaloglar ve formları vesilesiyle *yazılmayan öğretiler(agrapha dogmata)* dolayımından özellikle Phaidros'ta çok açık bir şekilde bu metafizik geleneğin ilk durağını oluşturur. Platon, 'yazının resimle ortak ciddi bir kusuru vardır, çünkü ressamın ürünleri canlılık taslar, ama yinede onlara bir soru sorsan derin bir sessizliğe gömülürler' der. Fakat Platon için yazılı sözden çok daha güçlü bir söz vardır. Bu 'ruhu olan, bilginin canlı sözüdür. (Bozkurt 2014, s.43)

Platon'un, resim ve yazının ortak kusuru olarak ortaya koyduğu, 'sorulan sorular karşısındaki sessiz kalış', aslında her ikisinin de okunması ve bu okumayla birlikte bir iç dönüşün gerçekleşmesi demektir. Sözün beraberinde getirdiği dialog, karşılıklı soru cevap ve yüksek sesle konuşmayı gerektirirken, görsellik ve yazıda bu durum bir iç sese dönüşür. Gerek görsel kodlar, gerek harflerle oluşan okuma tamamlandığında, sunulan gösterge ve önermeler, okuyucunun düşünceleri ve yorumuyla sonsuz sayıda çoğalarak, çeşitlilik kazanır. Dolayısıyla yazı-form arasında kurulacak ilişki de böyle bir okumanın gerçekleşebildiği bir akrabalık çerçevesinde düşünülebilir.

Felsefedeki söz-yazı ikiliği gibi, sanatta da yazı-form ayrımı yapılmış, yazıtlar gibi çeşitli temsil biçimleri dışında bu iki alan sanki hiç birleşememiş gibi düşünülmüştür. Oysaki tarihin çok erken dönemlerinde yazı ve form arasında söze karşı gelişen ikilikte nasıl bir araya

gelebildiğine dair örneklere rastlamak hatta her iki alanın da birbiri içinden nasıl doğduğunu anlamak mümkündür.

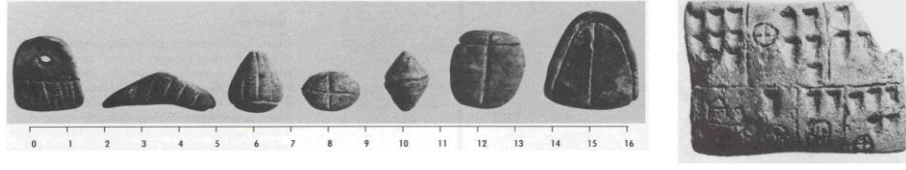
1.2. YAZI –FORM İLİŞKİSİNİN ÇEŞİTLİ GÖRÜNÜMLERİ VE YAZITLAR

İnsanoğlunun mağara duvarına yaptığı görsel tasvirlerle ölümsüz hale getirdiği anları, öncelikle öznel veya kutsal sayılan bir bilgiyi açığa çıkarır. Resimleme, toplumsal yaşama geçişle birlikte önem kazanan; aidiyeti sağlamak, ölçü birimlerini kayıt altına almak, kanun yazmak, doğanın döngüsellliğini kavramak, bir yetkiyi somutlaştırmak, kutsal veya önemli bir düşünceyi saklamak, ulusların tarihini kaydetmek gibi farklılaşan ihtiyaçlarla birlikte sistematikleşerek, kişinin kendisinden başkasının da anlayabildiği ortak bir iletişim aracına dönüşmüştür. Mağara duvarına yapılan bir resimde aradan binlerce yıl geçmesine karşın, görülen her ne olursa olsun, gerçekte yapan kişinin ne anlatmak istediğini net bir şekilde söylemek mümkün değildir. Oysaki aktarılmak istenen bir bilgi söz konusu olduğunda, yazı veya sistemli hale gelmiş göstergeler resim gibi sonsuz yorumla açık değildir. Belkide bu nedenle zaman içinde resimlemeyle arasına mesafe koyan yazı, formla ilişkisi söz konusu olduğunda, öncelikle bilgi aktarıcısı olma görevini üstlenerek, yazıldığı formun yüzeyi ile yaşamsal bir ilişki içine girer. Yazı-form ilişkisinin geçirdiği çeşitli süreçler incelenecek olursa ilk dikkat çeken yazının kayıt alındığı kil formlar ve çeşitli objelerdir.

1.2.1 Yazılı Objeler

Bugün bildiğimiz haliyle yazıya en yakın örnekler, *‘Lascaux mağarasındaki resimlerin bulunmasından 17.000 yıl sonra -yazılı göstergeler, ancak görsel anlatımın somutlaştırılıp açıkça belirlenebilecek düzenli gösterge ve simgeler bütünü oluşturduktan sonra-ortaya çıkmıştır’*(Jean 2010, s.12). Yazmanın temelde bir ‘iz’ bırakma olduğu bu ilkel hali; konik, küre, silindir gibi çeşitli geometrik formların kil yüzeye batırılmasıyla oluşuyordu. Yazının bu en eski hali yaklaşık M.Ö 3300 yıllarında Uruk tabletlerinde görülür. Bu tabletlerde yazının hesap işlerinde kullanıldığına tanıklık edilir. Schmandt-Besserat’ın vurguladığı gibi bu tabletler *‘her biri belirli bir ürüne veya mala karşılık gelen markalar, kil yüzey üzerinde negatifleri tekrar ederek belirli bir düzende tek bir çizgi üzerinde yanyana getirilir’*(Schmandt-Besserat 2007, s.3). Kayıt altına almayı sistemli hale sokan izler, günümüz yazısını var eden sürecin başlangıcı olarak sayılabilir. Böylesi bir yöntem aynı zamanda, yazı-form ilişkisinin ileriki tarihlerde gözlenecek beraberliklerinin habercisi olarak

da değerlendirilebilir.



Resim 1. (Solda) Çeşitli markalar Susa, İran, M.Ö 4000, Louvre Müzesi. (Sağda) Kil tablet, yaklaşık M.Ö 4000, Irak.

Zaman içinde bu izler temsil ettikleri nesneyi artık canlandırmaz olmuş ve anlamı kurabilmek adına çeşitli semboller geliştirilmiştir. Bu süreç piktogram, hiyeroglif, çivi yazısı gibi yazı türlerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve yazı, üretilmiş gündelik nesnelere, mezar taşlarına, heykellere, kil tabletlere, papirüslere ve mimari elemanlara kadar pek çok yüzeyin üzerinde yer almıştır.

Yazma eyleminin gelişmesiyle, yazının anlatım, aktarım ve öykülemedeki gücü de artmıştır. *‘Yakın Doğu’da M.Ö 7000 yıllarından itibaren yapılan seramik resimlemeleri ve vazo süslemelerinde, yazının öyküleyici yönü görülmektedir’*(Schmandt-Besserat 2007,s.15). Resim 2’de ve görülen üzerinde her hangi bir yazı olmamasına rağmen M.Ö 3200-3000 yıllarına tarihlendirilen *Uruk Vazosu*, yazının öykülemedeki etkisini ve görsel anlatıma yön verişini açığa çıkarması bakımından önemli bir örnek sayılabilir. Daha önceki örneklerden farklı olarak bu vazonun üzerindeki resimler, bakma eyleminden daha çok bir okuma eylemini gerektirir. Schmandt-Besserat’ın belirttiği gibi *‘Vazo üzerindeki figürler aşağıdan yukarı; bitkiler, hayvanlar, insanlar ve tanrılar olarak işlenmiştir. Kabartmalar, Ianna adlı tanrıçanın evlilik töreni ve her sene tekrar eden yeni yıl kutlamalarını betimler’*(Schmandt-Besserat 2007,s.43). Vazodaki kabartmalarda kutlamaların döngüselliğini vurgulamak için, satır aralarına yerleştirilmiş figürlerin başlangıç ve bitişleri ayırt edilememektedir. Hepsisi aynı boyda ve fiziksel olarak birbirlerine yakındır. Dolayısıyla bitiş aynı zamanda başlangıcı düşündürür. Aşağıdan yukarıya doğru her seviyede farklılaşan figürleri ayakta tutan *satır çizgisi*, onları mekan ve zaman bağlamında belirli bir düzlemde tutmaktadır. Dolayısıyla her yıl tekrar eden bir kutlama, zamansal katmanlara ve mekanlara ayrılarak anlatılmıştır. Burada altı çizilmesi gereken nokta, bu türden bir görsel anlatımın yazı öncesinde düşünülmemeyeceğidir. Yazının resimsel ve biçimsel anlatıma katkısı olarak ele alınabilecek bu kavrayış, Schmandt-Besserat’ın sözlerinde bulunabilir;

.....yazının bulunmasından önce kompozisyonlarda kullanılan, üstüste bindirilmiş, birbirine geçmiş, çeşitli yönlerde, geometrik ve hayvan figürleri belirli öyküye ait bir fikir uyandıracak şekilde düzenlenirdi. Ama yazıdan sonra tabletlerde işaretlerin kopyalanmasıyla tanışan Yakın Doğu sanatı, çizgisellikle öykü anlatmaya başladı. Paralel çizgiler, bir sahnenin organizasyon prensibi olarak kullanıldı, bu nedenle figürler ayaklarının üstünde, çizgiye dik bir şekilde konumlanmışlardır. Yer çizgisi karakterlerin aynı zaman ve mekanı kullandıkları anlamına gelmekteydi. Değişen boyları, yerleri, pozisyonları, sıraları ve yönleri belirli bir hiyerarşinin, rütbenin, hareketin ve etkileşimin belirleyicisi durumundadır. Örneğin, tanrılar krallardan daha uzun, krallar, vatandaşlardan daha uzundur. Yüzleri birbirine ve aynı yöne doğru bakan figürler, ortaklığı ifade etmektedir. Çünkü resimdeki figürler, yazıda kullanılan işaretler gibidir, başarılı okuma; pozisyonlara göre yapılmakta ve bu okuma işlemi küresel değil çizgisel bir çözümlemede yapılmaktadır. (2007, s. 1)



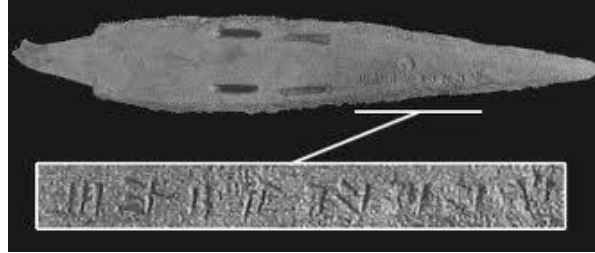
Resim 2. Uruk Vazosu, yaklaşık 1 metre yükseklikte, alabaster taşı, M.Ö 3200-3000

Yazı-form ilişkisine örnek olarak sunulan Uruk Vazosu'nun dışında diğer bir örnek, Resim 3'te görülen M.Ö 600'e tarihlendirilen *Cyrus Silindiri*'dir. Cyrus Silindiri, Akad Kralı Büyük Cyrus'a aittir ve kralın zaferi ardından verilmiş fermanı anlatmaktadır. Babil Tanrısı Marduk tarafından kutsanmış olan, 45 satırdan oluşan Cyrus'un fermanı, milletler arası bir antlaşma olarak yorumlanabilir. Üzerinde her hangi bir yazı olmamasına rağmen görüntüleri birer yazı gibi okutan Uruk Vazosu'nun aksine Cyrus Silindiri'nde, yazıyla karşılaşılır. Mühür üzerine kazınan yazı, kile bastırıldığında izini yüzeye bırakır. Uruk Vazosu gibi Cyrus Silindiri de formun etkisiyle okutma eylemini döngüsel bir ritme sokmaktadır. Yazıyı düz bir yüzeye yazmak yerine değişik formların üzerine yazmak, yazının anlamına ve nesnenin kullanımına yeni bir değer katmaktadır. Bu bağlamda damga mühürlerin bir seferlik bastırılmalarıyla ortaya çıkan yazıdan farklı olarak, silindir mühürün yuvarlanarak iz çıkardığı yazı farklı bir amaca hizmet etmektedir.



Resim 3. Cyrus Silindiri, 22.5 X 10 cm, kil, M.Ö 6. yüzyıl, British Museum, London, (sağda detay).

Yazı ve form bir araya getiren bir başka durum, gündelik hayatta kullanılan ve değişik amaçlara hizmet eden farklı objelerde ortaya çıkar. Bu biraraya gelişlerde yazı-form ilişkisi kimi zaman politik, kimi zaman kutsal, kimi zaman da tamamiyle gündelik hayatla ilgili bir söylemin ifadesidir. Resim 4'te görülen M.Ö 1700'lerde, bugün Kültepe adı verilen alanda bulunan tunç mızrak ucu, buna örnek olarak verilebilir. Mızrak ucu literatürde '*Anitta Hançeri*' olarak bilinir ve üzerinde Asur çivi yazısıyla '*Kral Anitta'nın Sarayı*' yazılıdır'(Sevim 2003, s.137). Formun ucunda bulunan bu yazının, nesnenin kime ait olduğu kadar, bu kişinin gücü ve otoritesini de yücelttiği söylenebilir.



Resim 4. Anitta'nın Hançeri, 23 cm uzunlukta, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

Gündelik hayatın nesnelere üzerine yazılan ve bu nesnelere biçimleriyle etkileşime giren yazıların, yazılma amacını Schmandt-Besserat 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 (2007, s.64).

Nesneler üzerine yazılan yazılar kimi zaman dilekleri, büyüleri ve şifa sözlerini içerirken, kökleri tarihin eski devirlerine uzanan bugünkü kültürel değer ve inanışların temellerini de

atar. Tıpkı, Resim 5’te İstanbul’da metro kazıları sırasında gün ışığına çıkmış, M.S 5-7 yıllarına tarihlendirilen, ahşap sandalette olduğu gibi. Sandaleti yapan kişiye ait olduğu düşünülen yazı, ‘Sağlıkla kullan hanımefendi, güzellikte ve mutlulukta olup (bunu) giy’ demektir. (Karamani Pekin 2007, s.277)



Resim 5. Ahşap sandalet tabanı, M. S 5-7 yüzyıllar. Karamani Pekin, A. (2007).

Kullanım nesnelere beliren bu yazılar, yazının gündelik hayatı kapsayacak biçimde ne denli güçlü olduğunu gösterir. Kişinin temel ihtiyaçları olan bu gündelik kullanım objelerinde yazı, çoğunlukla aidiyet duygusunu pekiştiren, o objeyi diğerlerinden ayıran bir unsur olarak ortaya çıkarken, kimi durumlarda da objeye kutsallık kazandırır.

1.2.2 Yazılı Heykeller

Kullanım nesnelere yanı sıra, heykelde yazının kullanılmasına özellikle Sümer, Hitit, Asur ve Mısır uygarlıklarında karşılaşılmaktadır. Dua, hikaye, dilek vb. yazıların çeşitli figürler üzerine yazıldığını gösteren örnekler Resim 6’da görülebilir. Sümer dönemine ait ‘*Oturan Gudea Heykeli*’, Geç Hitit Dönemi’ne ait ‘*Maraş Aslanı*’ ve ‘*Senenmut*’ adlı Mısır heykelinde karşılaşılan yazılar, formu bezemenin ötesinde, anlatılmak istenen konu veya verilmek istenen etkinin gücünü arttıran halleriyle adeta heykelin kavramsal ve yapısal elemanı gibidirler.



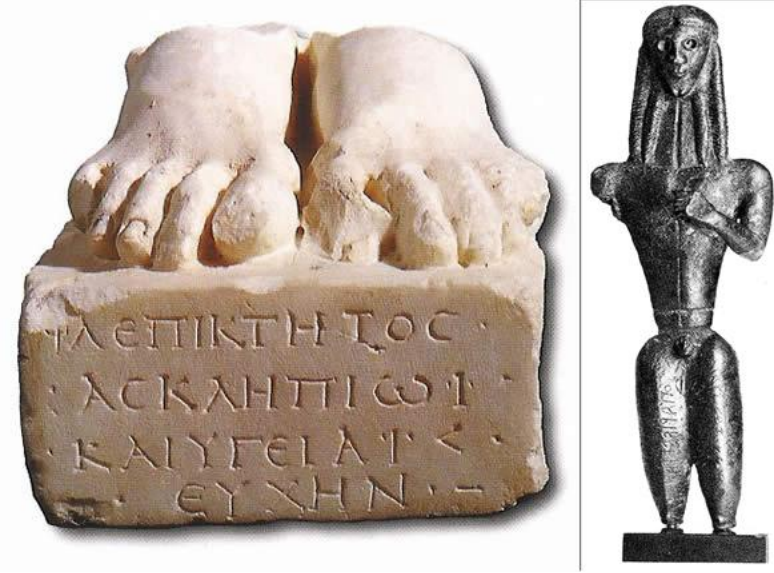
Resim 6. (Solda) Oturan Gudea, M.Ö 2150-2100, Metropolitan Sanat Müzesi, M.Ö 20, Louvre Müzesi, (Ortada) Maraş Arslanı, Geç Hitit Dönemi, Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi,(Sağda) Senenmut, M.Ö 1473-1458, Mısır Müzesi,

Resim 6'daki örneklere bakıldığında, bütün yazıların temelindeki piktogramların bir bakıma resimsel anlatım temelinde geliştiği ve heykelde figüratif formun üzerine işlendiğinde görsel anlatıma yeni düşünsel açılımlar kattığı görülebilir. '*Çivi yazısı olsun, hiyeroglifler ya da Çin yazısı olsun, tümünün ortak özelliği sözleri ya da heceleri kaydetmeleridir. Dolayısıyla bu sistemlerde okuma yazma bilmek çok sayıda göstergesi ve harfi tanımak demektir (Jean 2010, s.52).* Ancak özellikle Batı dünyasında piktogramların yerini seslere bırakmasıyla artık, kişi bir sembole baktığında artık onun neye benzediğini değil, hangi sese karşılık geldiğini bilmek durumundadır. Bu durumu J. Ong şöyle özetler;

Sami ırkının icat edip Yunanlıların geliştirdiği fonetik alfabe, sesi görünür biçime indirgeyen yazı sistemlerinin en esneğidir. Estetik güzellik olarak belki en biçimsiz yazı olabilir, alfabemizi ne kadar güzelleştirsek güzelleştirelim, Çin karakterlerinin kusursuz estetiğine erişmesi mümkün değildir. Bizim yazımız, herkesin kolayca öğrenebileceği demokratikleştirici bir yazıdır. Çin karakter yazısıysa, pek çok başka yazı sistemi gibi seçkinlere adanmıştır (2010,s.111).

Öte yandan, özellikle Yunan dünyası içinde el üstünde tutulan hitabet sanatı, Batı'da yazının ele alınışını büyük oranda etki etmiştir. '*Hitabetin özü, topluluk önünde konuşma, halka seslenme sanatıdır ve iki temel hedefi vardır. İkna etmek (mahkeme ve müzakerelerde) veya açıklamak (J.Ong 2010, s.131).* Bu hedeflerden hareketle, sözlü dünyayı olduğu kadar yazının icadıyla gelişen sistematik düşünce biçiminin de ilk temsilcisidir denilebilir. Platon'dan beri, akademik anlatım dilinin oluşmasını sağlamış olan hitabet geleneğiyle şekillenmiş yazı anlayışı, içinde piktoryel bir anlatımın doğal olarak en aza inmesi beklenir. Bu durum, aynı zamanda form ve yazı arasındaki sınırı yeniden tanımlayan, aynı zamanda izleme ve okumanın birbirinden ayırmasına etki eden faktörlerden biridir. Mısır, Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarında karşılaşılan ve yazı-formu bir araya getiren heykellerin,

milattan sonra Yunan Uygarlığı'nda giderek seyredildiği, yazma ihtiyacının değiştiği, yazının büyük oranda heykel geleneğinin dışına atıldığı gözlemlenebilir.



Resim 7. (Solda) Fl(avinus) Epikthtos'tan Asklepios ve Hygieia'ya adanmış heykelden kalan ayaklar, M.S 1.yüzyıl, Atina Epigrafi Müzesi, (Sağda) Thebes'ten bronz erkek figürü, M.S erken 7. yüzyıl, Boston.

Arkaik Dönem Yunan heykellerinde, heykel üzerine yazı yazma geleneğinde bir takım değişimler açığa çıkmıştır. Formu uzun uzun yazıyla bezemek yerine, heykellerde yazı, kısa bilgi verici nitelikte bir tür imzaya dönüşmüştür. Resim 7'de görülen *Fl(avinus) Epikthtos'tan Asklepios ve Hygieia'ya adanmış* olduğunu belirten kaide yazısı, yaşanan değişimi net bir şekilde göstermektedir. Bir başka örnek yine Resim 7'de sağda görülen, M.Ö erken 7.yüzyıla tarihlendirilen, Yunan Arkaik döneminde yapılmış ve Thebes'te bulunmuş bronz erkek figürüdür. Figürün bacaklarında altı ölçülü iki mısra vardır: *Mantiklos beni gümüş oklu tanrıya sundu. Phoibos! Dönüşte bana güzel bir iyilik yap'* (Boardman 2001, s.36). Ancak bu yazı, anlamının ötesinde figürle biçimsel bir ilişkiye girmez veya onu bezemez. Bir anlamda formun yazıya önceliği olduğunu düşündürten bu örnekten hareketle, yazı yazıldığı formdan bir anlamda bağımsızlaşmıştır, denebilir. Yazı ve formu farklı iki temsil biçimi olarak konumlandırmaya götürecek bu süreçte artık formun anlamını dönüştüren ve katkı sağlayan yazının rolü ikincildir.

Resim 7'de görülen örneklerde olduğu gibi, yazı yoluyla aklın ürettiği düşünsel imgeler, formlarla kurulan estetik alanın görsel imgeleriyle yollarını ayırmıştır. Batı dünyasında anıtsal

özelliğindeki heykellerin kaidelerinde yer almak dışında, yazının heykel üzerinde kurucu ve yapısal kullanımını bulmak artık güçtür.

Yazı ve form ilişkisinde yazının forma sadece bir sayfa yüzeyi gibi davranması beklenemez. Yazı-form ilişkisi, sayfa üzerine yazılmış yazıdan ayrı bir algılama biçimi sağlar. Sayfa, yazı dışındaki çağrışımları en aza indirger. Okuyucuyu yazıyla başbaşa bırakır. Yazı-form ilişkisinde ise, yazının yazılı olduğu kütle fiziksel konumuyla diğer uyaranların olduğu bir çevrenin içindedir. İzleyen okuyucu, sadece zihinsel bir uzamda değildir, yaşadığı zaman ve mekandır. Yazılı formlar, insanın yaşadığı fiziksel düzenlenmiş çevrenin bir parçası olarak çeşitli şekillerde kullanılabilir.

1.2.3 Geleneksel Yazıtlar

Heykel veya gündelik objeler dışında, yazının üzerine yazıldığı formdan bağımsız düşünülemeyecek halleri özellikle mimaride, mezar taşlarında ve dikili taşlarda ortaya çıkar. Yazıt veya kitabe olarak adlandırılan bu yazı-form birlikteliklerinin önceki örneklerden farklı olarak daha anıtsal bir karakter taşımakta olduklarının altı çizilmelidir. *Sanat Tarihi Terimleri Sözlüğü*'ne bakıldığında *yazıt* kelimesi şöyle tanımlanmaktadır; '*1-Anımsatma amacıyla ve/veya anı değeri taşıyan bir metnin bir taş ya da metal vs. bir yüzey üzerine yazılmasıyla oluşan küçük anıt. 2-Bir yapının tarihini, yaptıranı ve/veya tasarımcısını belirten ve bu yapının üzerine yerleştirilen metin. Kitabe*' (Sözen ve Tanyeli 1996, s.254). Yazıt ve kitabe kavramları geniş bir çerçevede düşünüldüğünde, kimi zaman birbiri içinde eriyebilir, kimi zaman da farklı özellikler gösteren iki ayrı kavram haline gelirler. Ancak, her ikisinin de ortak özelliği fiziksel çevre ile iç içe olmalarıdır. Bu noktada yazıt kavramının sözlükteki tanımından yola çıkıldığında, çoğunlukla dikili bir taş veya metal yüzey üzerinde görülen, heykelin alanına daha çok yaklaştığı düşünülebilecek anıtsal haline *yazıt*, mimari bir elemanın parçası, çeşme, duvar yüzeyi üzerinde görülen örneklerine *kitabe* adının verildiği anlaşılmaktadır.

Geçmişte ibadethane, saray, okul gibi önemli binaların, evlerin duvarlarında, kapılarında, sütunlarında, çeşmelerde ve farklı işlevlere sahip yapılarda karşılaşılan yazılar gerek yazım şekilleri gerekse anlamlarıyla buldukları mekanla ilişki içindedir. Akla ilk gelen Platon'un akademisinin kapısı üzerinde '*Geometri bilmeyen giremez!*' yazısında olduğu gibi yazı, mekanın algısına, mekan da yazının anlamına etki eder. Ancak mimari yapı ve yazı arasındaki

ilişki zaman içinde yok olmaya yüz tutmuştur. 20.yüzyılda modern mimarlık ve beyaz küp bezemeyi bir fazlalık olarak görmüştür. Modern mimari, özcü bir yaklaşımla tasarımda formun sadeliği ve işlevini ön plana alarak, yazıyı da bezeme gibi ‘kötü çocuk’ ilan etmiştir. Hüseyin İlder Taşkıran, Modernizmin boşluk ve kütleyle önemseyerek yazıyı dışarıda bırakan tavrını ve bu dışlama sonucu kopan yazının nasıl tabelaya dönüştüğünü şöyle açıklar;

Konstrüktivizm, mimarının her türlü bezemelerinden kurtulmasını ve konstrüksiyondan çıkan biçim ve kütlelerin ilişkisi üzerine kurulu estetik değerleri savunmuştur. Ancak bu yeni bir düşünce olmayıp önce gotik üslupta daha sonrada Osmanlı mimarisinde mükemmel bir biçimde uygulanmıştır.

Mimari, resim ve heykelin birlikte gerçekleştirdiği ikonolojik iletişimin tamamen yok edilip bu kültürel geleneğin yerine mimari mekan aracılığıyla iletilmesinin tercih edilmesi, mimari mekanın ilahlaştırılmasına yol açmıştır. Bu modern yapılarda yazı kullanılmışsa da bunlar tuvaletin yerini göstermek için konulan ‘BAYANLAR’ tabelası türünün ötesine geçemediler. (1997,s.71)

1920’lerde mimaride başlayan bu pürist kırılma öncesinde yazının, mimarideki yeri azımsanmayacak kadar değerlidir. Yazının üçüncü boyutla belkide en fazla temas etme şansı bulunduğu alan, mimari yapılardır. Tarihte Eski Mısır, Maya tapınaklarını resimli yazılarla bezeme geleneği, süreç içerisinde Çin, Hint gibi Doğu, Sümerler, Selçuklu, Osmanlı gibi Anadolu ve Orta Doğu kültüründe de geometrik desenli bezemeyle birlikte yazı şeklinde devam etmiştir. Resim 8’de farklı coğrafyalara ve farklı zaman dilimlerinde görülen bu mimari bezeme ve kitabe kültürü ilgi çekici bir benzerlik taşır.

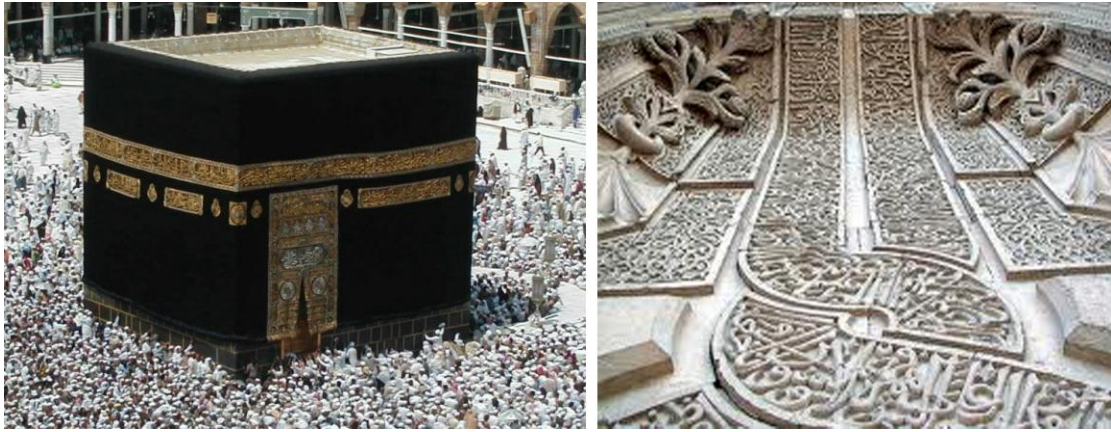


Resim 8. (solda) Mısır Karnak Tapınağından detay, (solda) Sivas Divriği Ulu Camii, Selçuklu Dönemi, M.S 1228-29.

Kolonlar, sütunlar, kapı üstleri veya kilit taşlarına yazılan yazılar, özellikle dikkat çeken bir diğer yazı-mimari ilişkisini açığa çıkarır. Kimi zaman taşıyıcı bir eleman, kimi zaman bir

eşiğin arasında bırakan mimari-yazı ilişkisi, mekânın gücüyle yazının gücünü bir araya getirir. Örneğin Selçuklu ve Osmanlı mimarisinde kapı üstlerindeki kitabeler mekânı kutsarken, kişinin ilahi bir alana girdiği duygusunu da pekiştirir. Resim 9’da görülen Selçuklu dönemine ait Konya *İnce Minareli Medrese*’de eşik fikrinin nasıl belirginleştiği görülebilir.

Yazı ve mimari ilişkisinin en sade anlamda açığa çıktığı bir diğer örnekse Müslümanlar için kutsal mekan olan *Kabe*’dir. Siyah ipekten bir örtüyle örtülmüş bu kutsal yapı üzerinde altın ipliklerden işlenmiş yazı dışında hiçbir şey yoktur. Burada artık ne bir eşik, ne bir taşıyıcı güç mevcuttur. Kabe’yi saran yazı, dualarla mekânı sarmalar.



Resim 9. (Solda) Kabe, Arabistan, M. Ö 800, (Sağda) İnce Minareli Medrese, Konya, M.S 1264

Bir diğer örnekse, Resim 10’da görülen Bursa Yeşil Cami’nin üst katındaki küçük pencere üzerindeki yazıdır. 1424 yılında tamamlanan caminin bir penceresi üstünde yer alan yazı, aynı zamanda, Osman Hamdi Bey’in 1906 yılında *Kaplumbağa Terbiyecisi* adlı resminde de görülebilmektedir. Yazının, camiye ışık veren bu pencerenin üzerinde yer alma nedeni ile, Hamdi Bey’in resmi için seçtiği bu pencerenin anlamı arasında bir paralellik aranabilir. Pencereden dışarı bakışla beliren bu anlamın ortak noktası da büyük olasılıkla Tanrı’ya olan sevgi ve özlemdir.

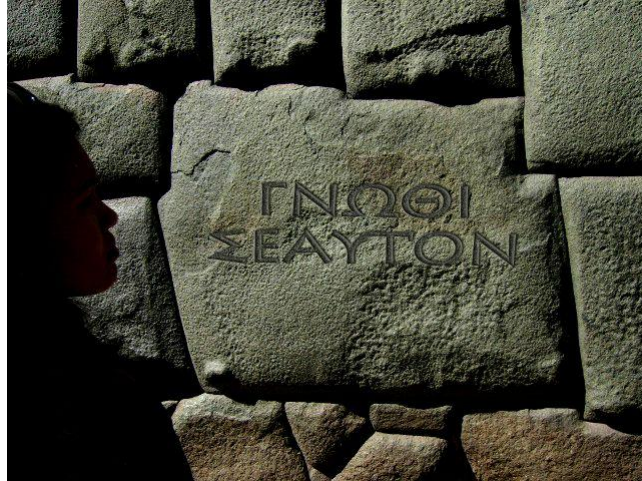


Resim 10. (Solda) Bursa Yeşil Camii, (Sağda) Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906.

Batı kültüründe bir üst yapı olarak mimarının barındırdığı kitabeler, mimari kabuğu bezeme izlenimine yer vermez. Batı mimarisinde yazının kaligrafik değeri veya mekanın formuyla olan ilişkisinden çok, anlamı üzerinde durulabilir. Yunan ve Roma uygarlıklarına ait zafer takları, mabetler, kamu v.b yapılarda karşılaşılan yazılar, Doğudaki örnekleriyle kıyaslandığında ilk bakışta, yazının nasıl yazıldığından veya estetik özelliklerinden daha çok ne söylediğiyle ilgilidir. Doğu’da yazı-mimari ilişkisi seyiri önemserken, Batı’da yazının kavramsal değeri veya verdiği bilginin seyirden çok zihinsel bir alanda varlık kazanması beklenir. Ancak bu konuda bir genelleme yapmaktan da kaçınılmaktadır.

Batıda mimari ve yazı ilişkisine verilebilecek pek çok örnek vardır. Bunlardan biri de, ‘*Eski Yunan’da Delphi tapınağının üzerindeki kendini bil*’ ibaresidir (Foucault ve diğerleri önsöz 2001, s.viii). Sokrates’in kullandığı ‘kendini bil’, özne olmanın ilk kuralıdır ve benliğe dikkat etmek korumak ihtiyacından doğmuştur. Foucault şöyle belirtir;

... Yunancada epimelesthai sautou yani ‘kendine dikkat etmek’, ‘kendinle ilgilenmek’ ‘kendine özen göstermek’ olarak adlandırılıyordu. ‘Kendinle ilgilenmek’ kuralı Yunanlıların gözünde yalnızca kent düzeninin temel ilkelerinden değil, aynı zamanda toplumsal ve kişisel davranış biçiminin ve yaşama sanatının temel kurallarından biriydi (Foucault ve diğerleri 2001, s.28).



Resim 11 . Apollo Tapınağı, 'Kendini Bil', Yunanistan, Antik Çağ.

Kitabe olarak tanımlanan bir diğer yazı-form ilişkisi de mezar taşlarıdır. Dünyanın hemen hemen bütün kültürlerinde karşılaşılan mezar taşları sadece tarihsel bir değer olarak görülmemelidir, aynı zamanda, manevi inanç, değer ve saygı gereği sahip çıkılan, korunan belkide binlerce yıldır değişmeyen sanatsal temsillerdir. Formu, farklı zaman ve kültürlerde çeşitli müdahalelere maruz kalsa veya büyüklükleri değişse de mezar taşlarındaki genel yapı değişmemiştir. Mezar taşları genellikle son derece yalın tutulmuş dikdörtgen prizmalardır. Bir anlamda ölen kişinin ruhu gibi, yazının da yok olmayacağı bir sayfa görevi görür. Ölen kişinin ismi ve ruhu, mezarın üzerinde bekleyen bekçiler gibidir. Türkiye’de farklı coğrafyalarda ve farklı zaman dilimlerinde kitabe olarak anılan, sanatsal değere sahip mezar taşı tipolojileri vardır. Bunlardan en dikkat çekici olanları belkide Resim 12’de görülen mezar taşlarıdır. Van Gölü’nün batısında yer alan Ahlat ilçesindeki Selçuklu Dönemi’ne ait mezar taşları, M.Ö 900’e tarihlendirilmektedir. Mezar taşlarının üzerinde bulunan süsleme ve yazılardaki ince taş ustalığının yanısıra, yazılardaki şiirsellik dönemin edebi anlayışını da ortaya koyar¹.

¹ Bu şiirler için Beyhan Karamağaralı’nın 1992 yılında Kültür Bakanlığı tarafından basılan *Ahlat Mezar Taşları* adlı kitabına bakılabilir.



Resim 12. Ahlat Mezar Taşları, Bitlis, M.S 900 dolayları, (sağda detay)

Mezar taşlarını, tarihte farklı amaçlarla kullanılmış dikili taşlar olarak görmek ve bir anlamda *yazıt* olarak değerlendirmek de mümkündür. Gündelik nesnelere veya adak heykellerinin üzerindeki yazılarla kıyaslandığında, mezar taşlarının, bulunduğu mekanla olan ilişkisi düşünüldüğünde, küçük bir anıt niteliğinde olduğunun altı çizilmelidir. Yazıtlarda formun önceliğindeki bir yazıdan veya yazının önceliğinde bir formdan bahsedebilmek olası değil gibidir. Yazının okunur, anlaşılır ve kalıcı olabilmesi için yazıldığı kütle olabildiğince yalın ve yüzeyi yazılmaya uygundur. Yazıtlarda malzeme ve form kadar, yazıtın çevresiyle olan ilişkisinde bir odak noktası yaratabilmek adına, onu saran boşluk da önemlidir. Çünkü bulunduğu mekanda görsel ve sözel bir simge olsa da kökeni itibariyle yazıtlar tarihin ilk çağlarında gökyüzüne verilen mesaj ya da gökyüzünden düşen kutsal bir emanet gibidir. Yazıtların dikeyde bir form olarak kökeni, *menhir*² adı verilen yekpare anıtsal taşlar olabilir. Fransa ve İngiltere’de örneklerini görmek mümkündür. Bu taşlar buldukları yeri, yerleştirildikleri noktayı görünür kılar, merkez haline getirir.

² Menhirler büyük, yontulmamış ve dikine konumlandırılmış yekpare anıtsal taşlardır. Mimarinin başlanıcı sayılan bu yapıtlar, ilahi güçlere ya da ölümlere tapınma gibi dinsel inanışlarla meydana getirilmiştir. Böylece insan doğadan aldığı bir nesne olan taş, onda var olmayan bir anlam vererek onu simge haline getirmiştir. Bu dikili taşların bazıları içinde yer aldığı çevrede tek başına bulunmaktadır (Taşkiran 1997, s.63).



Resim 13 . (Solda) Champ-Dolent Menhiri, Brittany-Fransa, (sağda) Er-Grah Kırık Menhiri, Brittany-Fransa, M.Ö 4000 dolayları.

Yazıtlar insan yapımı yapay bir çevre söz konusu olduğunda, mimarının ilk örnekleri arasında da sayılabilir. Bu yaratılmış çevre içinde yazıtlar hem fiziksel çevrede görsel, hem de yazının kurduğu zihinsel bir alanda varlık kazanır. Dönemin sanatsal anlayışı hakkında bilgi verdiği gibi temel amacı bir tarih yazıcısı olmak ve yazıldığı egemen gücün sesini yankılamaktır. Barthes'ın '*Yazının Sıfır Derecesi*' adlı metninde belirttiği gibi yazı doğası gereği 'gerçekliği belirli bir biçime sokar (2006, s.17) ve '*en arı yazı türleri, ya iktidarlar ya savaşlar tarafından üretilir*' (2006, s.25). İçerdiği ideolojik ses yüzünden yazıtlar tarihin çok eski uygarlıklarından bu yana egemen gücün tercih ettiği bir temsil biçimi olmuştur. Örneğin, Sümerler yasalarını koruyabilmek için yazıyı kullanmışlardır. Resim 14'de görülen ve tarihin en eski yazıtlarından biri sayılan *Hammurabi'nin Kanunları*, adaletli bir devlet yaratma idealiyle yapılmıştır. Babil Kralı Hammurabi'nin M.Ö 1728'de verdiği kararlar, *Marduk* adına yapılan *Esagila Tapınağı*'na dikilen bir taş üzerine *Akadça* diliyle yazılmıştır³.

³http://tr.wikipedia.org/wiki/Hammurabi_Kanunlari



Resim 14 . Hammurabi Kanunları. M.Ö 1760

Yazıtta mesajın gücünü arttırabilmek için yazınsal temsile ek olarak, görsel öğeler de kullanılmıştır. Yazı ve görselliği bir araya getiren bu yazıtın baş kısmında bulunan kabartmalar (kabartmada Güneş Tanrısı, Hammurabi'ye elini vermektedir) okuyucu-izleyiciye yazıdan farklı bir anlatım sunar. *'Yazıtın kompozisyonunda kullanılan görsel öğeler düşünceyi dünyevi olmayan bir alana çekerken, kompozisyondaki yazı, dünyevi gerçekleri ve idealleri anlatır'* (Schmandt-Besserat 2007, s.92). Dolayısıyla ne yazıtın baş kısmında yer alan görsel anlatım, ne de onun altına yerleştirilen yaklaşık 400 satırda oluşan metin birbirinin çevirisi değildir. Biri diğerinin açıklaması olmayan görsel ve metinsel öğelerin yanyanalığı, yazıtın hem bu zamana hem de tüm zamanlara ait bir yapıt olarak konumlandırılmasına neden olur. Yazıtın sesi yazı ve biçim arasındaki bu ilişki sayesinde gelecekte de duyulur olur. Hammurabi'nin belirttiği gibi kim bu yazıtı silip, bu sonsuz sesi yok etmeye kalkarsa 'lanetlenektir';

Eğer o adam aldırıyorsa
 Buyruklarımın yazılı olduğu bu taş..
 Eğer kişi...yazdıklarına değişiklik yapıyorsa
 Ve eğer kişi yazılı ismimi kaldırıyor yazıttan
 ...Her şeye gücü yeten, tanrıların tanrısı Anu,
 ...yaptıklarını yüzüne fırlatarak, kaderini lanetleyecektir'.

(Schmandt-Besserat 2007 s.87)

Matbaanın ortaya çıkmasına kadar aslında büyük bir çoğunluğu sözlü kültürün içinde olan topluluklar için belirli bir deneyimin aktarılmasında, çoğunlukla belleğin rolü büyüktür. Bir kültürün oluşabilmesi, tekrarlanan bilgilerin bir araya getirilmesine bağlıdır. Çünkü, ancak anımsanabilen bilinebilir. Zaman içinde elde edilmiş kültürel birikimler, kazanılmış zaferler, evrene ait bilgiler ve benzeri köklü inançlar aklın dışına, sonsuza kadar kalacak bir taşın üzerine kaydedilmek zorundadır. Dolayısıyla yazıtlar, anımsatma, kalıcılık ve zamana karşı direnme isteğinin nesnelleştiği yapıtlardır.

Sözün uçuculuğu ve değişkenliği, yazıtın varlığıyla tanımlı ve sabit bir alanda güvence altına alınır. Taşa kazınan metnin, zaman içinde tekrar tekrar okunması, onun barındırdığı sesi sonsuza kadar hiç yok olmamacasına yankılar. Ancak bu ses yankısıyla dönüşüme uğrar ya da hiçbir zaman anlaşılamayacak bir mite dönüşür. Örneğin *Trajan Sütunu*'nda yazıtın çizgiselliğini sarmal yapıdaki satır estetiğiyle birleştirerek resimleme yöntemi kullanılmıştır. Taşa kalıcı hale getirilmek istenen tarih yazılmak yerine resmedilse de kullanılan yöntem bir tür yazı gibi okunmayı gerektirir. Bu nedenle *Trajan Sütunu*'na yazıt demek mümkündür. Taşkiran, bu sütunla ilgili detayları şöyle belirtir;

Roma İmparatoru Trajanus'un Dacia seferlerini ve zaferini övünerek anlatmak için diktirdiği Trajanus Sütunu bunların resimli öyküsünü anlatan kırk metre yüksekliğinde bir anıttır. İkiyüz metre uzunluğundaki alçak-rölyef sarmal şerit sürekli bir okunuş sergiler. Bu anıt, yerden görülmeyen ince ince yontulmuş sahnelerle boydan boya kaplıdır. I. Calvino, İ.S 1. yüzyılda anıtın çevresinde şimdi yok olmuş binaların bulunduğu ve bunların taraçalarının sütuna baktığından; fakat bakanlarla sütun arasındaki uzaklığın bütün ayrıntıları okumaya izin vermediğinden ve bunda anıtın büyük bir gizi olduğundan bahseder. (Taşkiran 1997, s.54)

Taşkıran'ın belirttiği gibi yükseldikçe okunmayan ya da görünmez olan bir hikaye mevcuttur. Gerçekte yazıtın ne söylediğinden çok, göz seviyesinin üzerinde uzayan formun katkısıyla nasıl söylediği önem kazanmıştır. Dolayısıyla uzayan form üzerindeki yazı bir süre sonra anlaşılammakta bu da, bilgiye bilinmezlik kazandırmaktadır. Roma'da ki Trajan Sütunu'nun daha eski örnekleri belki de Mısır'daki *obelisklere* dayandırılabilir. Bugün Avrupa'nın pek çok ülkesine getirilmiş veya hediye edilmiş obelisklerin çoğunluğunun Roma Dönemi'nde Mısır'dan taşındığı düşünüldüğünde, Roma İmparatorunun kazandığı savaş anısına üzerinde resimli yazı olan bir sütun yaptırma arzusu anlaşılır hale gelir. Nitekim obeliskler de uzunluklarıyla bir süre sonra yazıtı okunmasını imkansız hale getirmektedir.



Resim 15. (Solda) Trajanus Sütunu, Roma, M.S 113, (Sağda) Mısır Fravunu III.Tutmosis tarafından yaptırılmış obeliskler, M.Ö 1490.

Genel bir ifadeyle *yazıt* denildiğinde akla ilk gelen dikili taşlar olsa da, yazıtların farklı türlerde ve farklı amaçlarda yapıldığına tanıklık edilir. Doğanın kendisine yapılmış bir müdahale olarak değerlendirilebilecek kimi kültürlerde, dağın yüzeyine çeşitli figürlerin ve yazının yazıldığı görülür. Örnek olarak, İran'da insan ölçeğini aşan bir dağın yüzeyine kazınmış anıtsal *Behistun Yazıtı* verilebilir. Behistun Yazıtı'nda efsanevi Pers Kralı Darius'un sözleri üç farklı dilde, çivi yazısı kullanılarak yerden 100 metre yükseklikteki dağa kazınmıştır. Yazıtta Kral Darius'un yaşamı boyunca yaptığı savaşlar, aldığı politik kararlar çivi yazısı kullanılarak anlatılmıştır. Ek olarak yazıtın üstünde çeşitli kabartmalarda mevcuttur(Cameron 1950,s.825–844).



Resim16. Behistun Yazıtı, İran, M.Ö 5

Yazıtlarda dikkat çekici en önemli unsur, egemen gücün sesini duyurmak için yazının kalıcı malzemeye kazınmasıdır. Bu zorunlu birliktelik, zaman algısında sonsuza kök salma arzusunun beraberinde getirir. Ebediyet kavramı yazıtlarda bir anlamda kronolojinin önemini yitirmesi de demektir. Çünkü yazıtlarda, yazının aktardığı bilgi formun eşliğinde mitleşir ve mit, şimdi-burada duyulur hale getirir. Ricœur'un aktardığı gibi, yazıtların gövdesinde ‘hiçbir şey geçmez, her şey bütünüyle şimdiki zamandadır (totum esse praesens), oysa zamanların hiçbiri bütünüyle şimdiki zaman değildir’ (2005, s.61).

Geçmişin sesini şimdiki zamanda duyulur kılan yazı-form ilişkisi sadece kavramsal bir dille, tarihin bugün burada varolabilmesini değil, geçmişin anlaşılmasına da ışık tutar. Yazıt, kişisel bir obje olmaktan öte, kamusal alana aittir, insanlığın kurguladığı veya dönüştürdüğü çevre içinde var olur ve kendini farklı çevresel uyaranlara açar. Bu anlamda yazıtlar, belkide heykel geleneğinin kamusal alanda varlığının ortaya çıkmasına neden olan en önemli adımlardan biridir. Yazıt, yerleştirildiği mekanda çevresini tanımlı alan haline getirirken, kendi başına bir sanat nesnesi olarak incelendiğinde sadece yazı dışında görsel kabartmalar değil, üç boyutlu figüratif elemanları da forma dahil edebilir.



Resim 17. Kül Tigin Yazıtı, M.S 732

Yazı-form ilişkisinde yalın bir form olan dikili taşın aynı zamanda figürlerle birleşmesine verilebilecek belkide en güzel örnek, Resim 17’de görülen M.S 732 yılında tamamlanmış *Kül Tigin Yazıtı*’dır. *Kül Tigin Yazıtı*, bütün zamanlarda var olmuş yaşlı, bilge bir ‘hikaye anlatıcısı’ olarak yorumlanabilir. Dev kaplumbağa üzerinde duran 3.75 metre yüksekliğindeki

yazıtın diğeri bir ismi de ‘Bengü (sonsuz, ebedi) Taşlar’dır⁴. Yazı bulunduğundan sonra bu taşların dikildiği yüzyılda bile herkesin bilmek zorunda olmadığı bir iletişim aracı olduğundan, yazıtı dikili bir taş olmanın ötesinde figürlerle birleştirmek anlatının kavramsal değerini arttırdığı gibi, daha fazla insana ulaşmasını sağlamıştır. Kül Tigin Yazıtları’ndan alınan aşağıdaki sözler, sanatın bütün dallarının egemen gücün sesi ve otoritesini korumak için nasıl bir araya geldiğini aktarır;

Ben ebedi taş diktim, Çin hakanından ressam ve heykeltıraşlar getirttim, (Kül Tigin’ in türbesini) süslettim. Çinliler benim sözümü kırmadılar ve Çin hakanının has sanatçılarını gönderdiler. Onlara olağanüstü bir türbe yaptırttım; içine (ve) dışına olağanüstü resim heykeller koydurttum. Gönlümdeki sözlerimi yazdırdım... On-Ok oğullarına (ve) yabancılarına kadar (hepiniz) bunları görüp öğrenin. Ebedi taş hakkettirdim. (Burası) yakın bir mevki olduğundan ayrıca kolay erişilir (bir) yerde ebedi taş hakkettirdim, yazdırttım. Onu görüp öylece bilin (ve öğrenin). O taşı (1...hakkettirdim) (Tekin 2003, s.39)

Yukarıda verilen örnekler, üzerlerinde yazılı bilgiler taşıdıkları için tarihsel belgeler olarak değerlendirilebilir. Bu örnekleri sanatın alanına taşıyan, her ne kadar formlar olarak düşünülse de, yazının kökeninde de evrensel sembollerin ve hatta Ali Artun’a göre sanatın olduğu unutulmamalıdır. Artun, E-Skop adlı dijital dergide yazmış olduğu makalede yazıtı, imgeler ansiklopedisi olarak kabul ederken şunları dile getirir;

...Yazının (tarihin) sanattan türediğini hatırlayalım. Veya, diller arasında mutlak bir barış sağlamak için Mısır hiyerogliflerinden veya Çin ideogramlarından medet umdukları Aydınlanma başlangıcındaki dönemi düşünelim. O dönemde Leibniz gibi kimi âlimlerin ve filozoflar, Tanrı’ya ait olan arş-ı alâyı fethedecek bir kuleyi, Babil Kulesi’ni inşa etmeye cüret etmelerinin cezası olan dil ayrımıyla başlayan anlaşmazlıklardan insanları kurtaracak evrensel bir dil (ve imgesel bir ansiklopedi) olarak sanattan türeyen işaret sistemleri öngörmüşlerdi. (Artun, <http://www.e-skop.com/skopbulten/skopdergi-sanat-ve-kulturalizm-sunus-kultur-tutulmasi/929>)

Yazının çıkış noktası sanat olsa bile, resim ve heykel gibi alanlarda bu kökensel akrabalığı mesafeli bir şekilde sürdürdüğü de gerçektir. Artun’un belirttiği gibi yazı belki de artık evrensel sembollerle çözümlenemeyecek kadar karmaşıklaşmış, hatta sanattan türediği unutulmuştur. Bunu hatırlatan bir değer olarak yazıtta ise artık evrensel olarak kabul görebilecek olan yazıların bahsettiği hikayeler ve üzerine kazıldığı taşlardır denebilir. Çünkü

⁴http://tr.wikipedia.org/wiki/Orhun_Yazıtları

yazıtlardaki dikili formlar çoğunlukla çağlar boyu aynı kalmıştır. Birbirinden farklı ilan edilen iki ayrı alanı bir araya getiren yazıtların dışında, yazının sanatın farklı disiplinleriyle ilişkiye geçerek gerçek anlamda sanatsal bir ifade biçimine dönüşmesi 20.yüzyılı bulmuştur. Yaşanan bu uzun süreç içerisinde yazının formdan uzaklaşmasına neden olarak çok genel bir gerekçe gibi gözükse de, zihin ve gözün birbirinden ayırılması verilebilir. Bu durum bir anlamda, yazının görülemeyen, soyut veya kavranamayan bilginin aktarılmasına, gözün ise bu bilginin tasvirlerle zenginleştirilerek, şimdi-buradaymışcasınahissedilmesine denk düşse de, tek başına yazı-form ayrılığını açıklamaya yetmeyecektir.

1.3 YAZININ FORMDAN UZAKLAŞMASI

Yazı-form ilişkisinde yazının, zaman içinde formlardan kopmaya başladığı ve çoğunlukla yazıt olarak mimari elemanlarda, dikili mezar taşlarında v.b şekillerde varlığını sürdürdüğü gözlenmektedir. Yazı, kağıdın bulunmasının ardından daima kendini en fazla sayfa yüzeyinde var etmiş ve matbanın bulunmasıyla bu durum daha da güçlenmiştir. Çünkü yazı üzerine yazıldığı her hangi bir form olmadığında, o formun temsil ettiği gerçekliğe bağlanmadığında daha direk ve kolay paylaşılabilir. Yazının sayfa yüzeyinde var oluşu, iki boyutlu düzlemle kurduğu ilişkinin çeşitlilik kazanması, bilginin yayılması ve yazının kaligrafik değeri üzerine yoğunlaşılması açısından da bir potansiyel olarak görülebilir.

Tarihin çok eski zamanlarından beri din ve görsellik iç içe geçmiştir. Din kavramında yazı, soyut ve metafizik bilginin yayılması için aracı olarak görülmüştür. Baynes'in belirttiği gibi, *“kurumlaşmış toplulukların başlangıcından beri sanat ile din tek başlarına var olmakla kalmamış, öylesine ayrılmaz bir biçimde iç içe girmişlerdir ki, kimi zaman bunların birbirlerinden ayrı olduklarını söylemek olanaksızdır”* (Baynes, 2002, s.61). Ancak tek tanrılı dinlere geçişle birlikte yazının sanattan ayrı, gücü ve tek başına varoluşunda yükselme gözlenmiştir. Özellikle çok tanrılı inançların dua ederken kullandıkları ritüellerin yerini bir kitapta toplanan duaların alması, okuma eyleminin öne çıkmasına neden olarak görülebilir. Bu durum tapınılan ve inanılır olanın tasvirine, suretine de etki eder. Örneğin, ilkel çağların dini inanışında, tapınılan varlığın kendisi ve tasviri arasında bir ayırım yoktur. İpşiroğlu şöyle belirtmektedir;

Tektanrılı dinlerden önce insanlar tanrılarını tabiatta arıyor ve bu güçlerin barındığına inandıkları canlı-cansız bütün varlıklara tapıyorlardı. Bu çağlarda ‘tasvirin’ toplum hayatındaki yeri ve insan varlığı üzerindeki gücü büyüktü. Tabiat dinlerinde ruh-madde ayrılığı söz konusu olmadığı için, insanlık tarihinin bu aşamasında ‘suret’ ile ‘öz’ birbirinden ayırt edilmiyor, bir varlığın kendisi ile tasviri bir sayılıyordu (İpşiroğlu, 2009, s.15).

İpşiroğlu’nun sözlerinden yola çıkıldığında çok tanrılı inanç sisemlerinde suret ve öz ayrımı yoktur. Ancak tek tanrılı dinlerle birlikte tanrı kavramında bu ikisi birbirinden ayrılmıştır. Yazı, suret ve öz arasında köprü görevi görmüş, Tanrı’nın sesi olarak, soyut bilginin açığa çıkmasına yardımcı olmuştur. J.Ong, ‘...ses varlıkla, yazı ise yoklukla çalışır...Tanrı insanlara yazmaz, onlarla konuşur’ (J.Ong 2010,s.93)’der. Dolayısıyla kutsal bir metin okunduğunda Tanrı, kişinin kendi sesiyle onunla konuşmuş olacaktır. Örneğin, “Müslümanlık, Kuran’ı ‘Tanrı’nın sözü’ olarak görmüş, manevi varlığı ‘suret almaz’, ‘Söz’de (Tanrı Buyruğu’nda) beliren” (İpşiroğlu 2009,s.19) olarak yorumlamıştır. İpşiroğlu’nun kutsallığı söz ve yazıda konumlandırılan yaklaşımı, İskender Pala’nın *Divan Şiiri Sözlüğü*’nde *kalem* kelimesinin açıklamasında da görülür;

İslamiyette kalem, yazı gibi ilahi bir lütuf olarak kabul edilmiştir. Hattatlar kalem açarken çıkan yongaları herhangi bir yere atmaz, toprağa gömerlerdi. Bunun sebebi kalem adının Kur’an’da geçmesidir. Ömürlerince açtıkları kalemlerin yongalarını toplayıp ölünce sularının bunlarla ısıtılmasını vasiyet eden hattatlar olduğu da yazılmıştır (Pala 1989, s. 278).

İslamiyette Tanrı’dan gelen ilk emrin -GÖR yerine –OKU olması, yazıya tanınan ayrıcalığın başka bir açıklamasıdır. Yazı ve görsellik arasında bir sınırın oluşmasına yol açan bu durum, doğudaki hat sanatlarında rastlanılan harf simgeciliği ve ayetlerin yazımındaki özen ile aşındırılır⁵. Örneğin, 13.yüzyılda Anadolu’da yazı kullanılarak çeşitli figürlerin betimlendiği gözlenir. Resim 18’de bir örneği görülen, özellikle *Hurufilelik* geleneğinde karşılaşılan yazılı

⁵Her Müslüman Arap alfabesinin önemini kabul eder; bu harfler Allah’ ın sonsuz kelamında açığa çıkmıştır. Kuran; denizler mürekkep, ağaçlar kalem olsa bile bunun, Rabbin kelimelerini yazmaya kafi gelmeyeceğini bildirir (Sure 18: 109). Bu ayet, ilahi varlığın kusursuzluğunu, ululuğunu ve cemalini anlatmaya çalışırken mutasavvıflarca sık sık anılmıştır. Arap harflerini öğrenmek, İslam dinini kabul eden herkesin vazifesidir; çünkü harfler vahyin kaplarıdır. İlahi isim ve sıfatlar ancak bu harflerin aracılığıyla ifade edilebilir; bununla birlikte harfler Allah’ tan farklı şeylerdir; harfler, mutasavvıfın nüfus etmesi gereken ötekiliğin örtüsüdür. Mutasavvıf, harflere bağlı kaldığı sürece – Nifari’nin dediği gibi- bir anlamda putlarla kuşatılmıştır; ne harflerin ne de suretlerin olduğu yere ulaşmak yerine putlara tapmaktadır (Schimmel 2001, s. 363-365).

görsel imgeler gerçekte ‘*görmekten* ziyade *okumakıçindir*’ (Sayın, 2003, s. 52). Jale Nejdet Erzen’in bu durumu bir potansiyel olarak yorumlayan sözleri şöyledir;

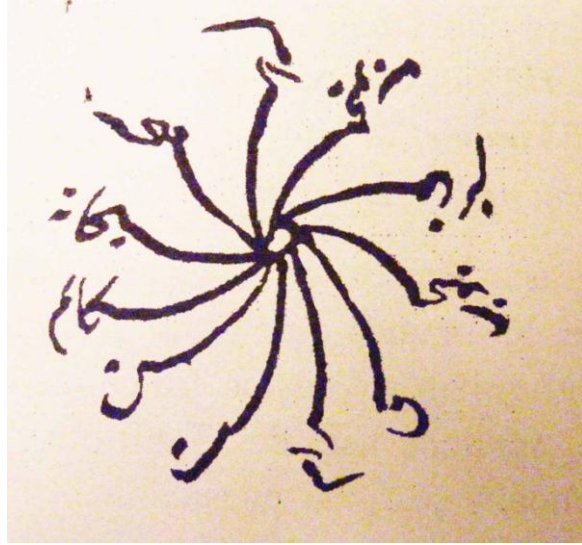
....Öte yandan İslam Felsefesi’de görüntüye tümüyle inanmaması, ya da gerçeğin yalnızca görünende değil, görünmeyen bir şekilde, ya da görünen şekilden farklı olarak olabileceği inancı, sanatsal ifadelerde gerçekçilik dışında bir yaklaşımdeğer bulmasına yol açmıştır. Yalnızca İslam değil, Batı kültürleri dışındaki Budizm ve Hinduizm gibi birçok inanç ya da kültürde, sanatta gerçekçi olmak bir değer değil, son derece basit ve kaba bir tutum olarak kabul edilmektedir. Bu anlayışa göre gerçekçi resim basit bir tekrar olmaktan başka birşey değildir; sanatçı için önemli olan gözün görmediğini görüp ona şekil vermektir (Erzen 2012 s. 28-29)



Resim 18. Hurufilikte harflerden oluşturulmuş bir yüz, M.S 13

Daha sonraları Klasik Osmanlı Edebiyatı içinde kendine önemli bir yer etmiş olan *görsel şiirler* bir figürden çok, soyut geometrik biçimlerle yazılmaya başlanmıştır. Resim 19’da bir örneği görülen bu anlayışı *şiir çizmek* olarak değerlendiren Özer Şenödeyici makalesinde şunları belirtir;

Soyut ve geometrik şekiller oluşturan görsel şiirlerde, yazıyı estetik bir değer haline getiren simetri ve dengenin, söz sanatları mihenk alınarak uygulandığı görülmektedir. Kutsal bir mertebeye oturtulan yazının estetik değeri, kimi zaman içeriği geride bırakacak derecede önemszenmiştir. (Şenödeyici 2008, s.545)



Resim 19. Her harfi *mim* harfiyle başlayan dairevi bir şiir,M.S 13

Aynı zamanda bir tür bilmece veya oyun gibi izleyici-okuyucuya sorular sordurtan bu görsel şiirlerdeki görsellik, doğadan değil, şiirin simetri ve denge arayışı içindeki biçimsel kaygılarıyla ve yazının estetik formlarıyla şekillenmektedir. İmgeyle göz arasına konan mesafeyi belirleyen yazı, Zeynep Sayın'ın aşağıda belirttiği gibi içinde çifte varoluşu saklar.

...harf sözün imgesidir ve harften oluşan figüratif imge, zaten daha baştan çifte katlanmış bir imgedir, çünkü içinde harfin çifte varoluşu gizlidir. Bu ise, çifte varoluşun iki ayrı uzama birden işaret eden yapısıyla, onun bağlayıcı özelliğiyle ilintilidir. Yalnızca harf değil, figür de görünenle görünmeyen arası bir bağıntı elemanı olduğu için harfle yazılan figürlerin mesafesi, görünmeyene yaklaştıkça görünmeyenden uzaklaşmaktadır. Wittgenstein'in diyeceği gibi, harf, düşünsel bir kavrayışın görünürdeki yankısıdır; kağıda düştüğü an, düşünsel bir beden kazanır. (Sayın 2003, s. 59)

İslam Sanatlarında harflerle çeşitli figürler belirse de okuma hala önceliklidir. Amaç görüntüyü akıl ile kavramaya yöneltmektir, bakışı tatmin etmek değil. Bu durumu Zeynep Sayın bir başka metinde, bakışın azaltılması veya indirilmesi olarak açıklar.

Kuran-ı Kerim' in Nur suresinin 30. ayetinde ve Lokman Suresi'nin 19. ayetinde geçen ve *gad* kökünden türetilen yeguddu sözcüğü de bakışı azaltmayı önerir. Silahları bırakır gibi bakışın bırakıldığı, bakışın egemenliği yerine gözün bakılıyor olma hazzına teslim olduğu andır bu: *Gad*, azaltma, eksiltme, kısaltma anlamına gelir (Sayın, 2003, s.59)

Batı'daki tek tanrılı inanç sisteminde yazı soyut bilginin aktarıcısı olduğu kadar, Uzak Doğu ve İslam Sanatlarının tersine, görmeyi de eş zamanlı bir biçimde merkeze almıştır. Batı'daki

söz-yazı karşıtlığında olduğu gibi yazı-görsellik üzerinden kurulmaya çalışılan karşıtlığa rağmen görme hep üstün gelmiştir. Dillere destan bir ozan olan Orpheus bile ölen eşinin arkasından Hades' e gidip onu geri getirmek istediğinde, kendisine arkasından geleceği eşine dönüp bakmaması konusunda koyulan yasağa rağmen dönüp bakması ve Hades'in kapılarının sonsuza kadar ona kapanmasına ve eşini asla görememesine neden olmuştur⁶. Bu mit görmenin Batı düşüncesinde nasıl baskın geldiğinin bir anlatımıdır. Görsel temsilin, gerçekliğin *aynası/yansıması* olduğu görüşünü benimseyen Batı düşüncesiyle, İbrahimi varlıkbilimi karşılaştıran Zeynep Sayın'ın sözleri şöyledir;

Yaratılış bir buyrukla başlamakta, yasa suretiyle değil, sesiyle yaratmakta ve sesiyle buyurmaktadır. Tanrı varlığını ses aracılığıyla bildirmiş ve evren tanrı konuştuğu zaman meydana gelmiştir. Göze dayalı Yunan mevzuasından farklı olarak kulağa dayalı bir varlık bilimidir İbrahimi varlıkbilim; varlığın bilgisine değil güzellik vasıtasıyla, yücelik vasıtasıyla bakmak bile asla olasılık değildir (2000, s.88).

Öncelikle her ne kadar kaligrafik ustalık ve yazının kendisinin görsel temsile dönüşmesi söz konusu olduğunda Doğu kültürü akla gelse de, Batı dünyası için *görsel metinler* Hristiyanlık öncesinden başlamıştır. Yazı ve görsellik arasında birliktelik yaratmaya dönük bu görsel şiirlerde metin yazılırken belirli bir şekil meydana gelir. Batı dünyasında bir şiir türü olarak varlığını sürdüren görsel şiirin ilk örnekleri arasında Resim 20'de görülen yaklaşık M.Ö 350 yıllarına ait *Rodos'un Simmias'ı* adlı şiirler verilebilir. Kanat, yumurta ve balta şeklindeki bu Yunan görsel şiirlerinde, biçim ve içerik birbiriyle örtüşmektedir.



Resim 20. Rodos'un Simmias'ı, kanat, yumurta ve balta, yaklaşık M.Ö 350.

Resim 21'de görülen M.Ö 300 dolaylarında Yunanlı şair Aratus'un görsel ve yazıyı birleştiren "*Olaylar*" başlığındaki el yazması '*...gökteki takım yıldızları, bunların karşılıklı konumlarını,*

⁶ (Erhat 1996, s.230)

parlaklık derecelerini Zodyak'ın on iki yıldızıyla bağlantılarını v.b sıralayan astronomik bir metindir' olarak Batı'daki ilk örneklerdendir (Jean 2010,s. 77).



Resim 21. Aratus, *Olaylar* başlıklı el yazmaları, M.Ö 300

'Greklerden beri tüm zamanların felsefi yazıları göz metaforlarıyla doludur. Öyle ki bilgi açık görmeye benzemiş, ışığa hakikatin metaforu olarak bakılmıştır' (Pallasma 2011, s.20). Örneğin, Platon için hakikat, ideanın⁷ içinde saklıdır. İdea, saf ve mutlak bir form olarak ancak aklın gözüyle görülebilir⁸. Maddi dünyada *Hakikat* ancak onu kopyalayarak (mimesis) yakalanmaya çalışılır. Platon için maddi dünyada olan her biçimin idealar dünyasında özü olan bir ideası vardır. Temel soru, taklit edilen şeyin ideaya benzerliğidir. Ve bu benzerlik, Platon için görseldir, optik, dokunsaldır. Platon'un felsefesinde tanımladığı iyi kopyalar ve kötü kopyalar bu benzerlik ilkesiyle ortaya çıkarlar. Kötü kopyalar (Simulakralar) hakikati bozar, çarpıtır, onu özünden uzaklaştırırlar. İyi kopyalar ise, ideaya yakından benzeyen kopyalar olarak, onu korur ve yaşatırlar. Buradan yola çıkarak Platon'un dünyasının görme merkezci bir dünya olduğunun, ideayla olan ilişkinin bir görme ilişkisine ve optik bir gerçekliğe dayandığının altı çizilebilir. Sokrates ve öğrencisi Platon'dan beri süre giden imgenin biricikliği, yazının ikincilliği fikrinin, Hristiyanlık düşüncesinin de temelini oluşturduğu söylenebilir. Charles Ramond'ın belirttiği gibi;

⁷ 'Biçim, anlamına gelen idea kelimesinin temeli görüntüdür. Latince video, -görmek fiiliyle aynı kökten gelen ve bu kökten türeyen başka kelimeler, 'görü' (vision), 'görünür' (visible) ve video kasetine dek uzanır' (Ong, 2010, s. 100)

⁸ Platon, varlığı bile tartışma götürür olan dışsal gerçeğin, arkasında mağara duvarına yansıyan gölgesinin izdüşümüne gözlerini dikip bakmaktan başka yapabileceği başka bir şey olmayan, mağaraya hapsedilmiş (Politeia, Devlet 517-19) ilkel insanı hayal eder. O sadece ve sadece arkasını dönüp güneşin gerçek dünyası ile yüz yüze geldiğinde, gerçek bilgiye erişebilme imkanı bulabilir. (Stocichita1997, s.8)

Yazının altgüdümlü karakteri uygarlığımızın kendisi hakkında oluşturduğu tasarının temelinde yer alır: Sokrates ve İsa yazmazlar. Çırak olarak yazı sadece (bir) sözcüdüdür: kuşkusuz sözle aynı türden, ama alt güdümlü, yalnızca zamanda ve uzamda onun genişlemesine, yansımalarına, yayılmasını sağladığı ölçüde yararlı bir araçtır. Burada tam da Derrida'nın eleştireceği bir temanın ortaya çıktığı görülmektedir: yazının; doğrudan dile getirilen ya da işitilen sözün sağlayacağı daha otantik bir iletişime nazaran esas itibarıyla ikincil ya da tamamlayıcı olacağını öne süren kendiliğinden ya da doğal (bir) fikir. (2011, s. 22)

Göz-merkezci düşüncenin kaynağı ışık, görünürlüğün, gerçekliğin, var olma nedenidir. Yunan düşüncesinde ve daha sonrasında Batı metafizik düşünce göz ve ışığın benzer özellikler gösterdiği sıklıkla vurgulanır: Platon'un, çok bilinen "*mağara metaforunda*" olduğu gibi her şeyin kökeninde ışığı algılayan '*gözün onu alılmadığı gibi iletmesi*' (Jay 1994, s.30), bu bakıma '*batılı tasvir tarihinin, ışık-gölge ilişkisiyle gerçekleşen görme eylemini (gölgeyle ilişkisi) karakterize eder*' (Stocichita1997, s.8). Batı Sanatı için bir varlığın yere düşen veya yansıyan ışıkla beliren gölgelerinin peşinden gidilen bu süreç, tasvirin gerçekçi olabilmesi için gereken tek koşuldur. Hegel bu durumu aşağıda yapılan alıntıda şöyle belirtir;

Saf görüş hiçbir şey görmemektir. Saf aydınlık ve saf karanlık aynı şeyin hükümsüzlüğüdür. Bir şey ancak belirli bir aydınlıkta veya belirli karanlıkta ayırt edilebilir –*unterscheiden-* (ışık karanlıkta ayırt edilir, ki bu karartılmış ışıktır) ve bu nedenle karartılmış ışık –*getrübtes Licht-* ve aydınlatılmış karanlık ancak birbirinin içindedir ve önemleri farklılıklarıdır; öyleyse bunlar ayırt edilebilir varlıklardır. (Stocichita1997, s.9)

Batı dünyasında görmeye tanınan ayrıcalığı konu alan Narseus, Odysseus mitleri gibi pek çok hikaye bulmak mümkündür. Ancak bu hikayelerde kimi zaman görmeye tanınan ayrıcalık, dilin aşığılanması anlamına da gelebilir. Bu kapsamda verilecek önemli örnek, kör kahin Tiresias'tir. Kahin Tiresias'ın mitinde, şimdiki zaman ve var olmakla eşleştirilen görme eylemi, gelecek düşünüldüğünde körleşir. Çünkü kahinlerin görmesinin gözle değil, zihin gözüyle gerçekleşen bir görme olduğu vurgulanmalıdır. Jay, miti anlatırken şunları dile getirir;

Bu nedenledir ki çoklukla büyücüler, 'geleceği gördüklerinde' gördükleri şeyi sözel yolla ifade etmişlerdir ve görüldüğü düşünülen, şimdiki zamana ait olmayan bir gelecek fikri ancak gerçekliğin uçuculuğunda dile gelebilir. Bu örnekten yola çıkarak, Yunan dünyasında görme, gerçekliğin kavranması için temel yoldur ve görsellik, dilin yarattığı söylence ile zıtlık içindedir.(1994, s. 25).

Görmeyi merkeze alan geleneğin izleri, Hristiyanlıkta en belirgin haliyle ikonalarda açığa çıkar. Hristiyanlıktaki ikona geleneği, İncil'den alınmış öyküleri betimleyerek, dinin

yayılması ve anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu resimsel okuma geleneği aynı zamanda, dinin olduğu kadar, egemen gücün de varlığını korumasını sağlar. İkonalar, Akyürek'in aktardığı gibi, *'bilginin her tür subjektifleştirilmesine, göreceleştirilmesine karşı savaşı'* (Akyürek, 1994, s.39). İkonalarda resmedilen bilgi, kişisel yorumdan uzak tutulur ve orjinal metne daima sadık kalınır. Bu durumu Erzen, Doğu düşüncesinde beliren betimleme geleneğinden hareketle şöyle açıklar;

Doğu düşüncesini belirleyen en önemli farklılık gerçeğin sürekli değişken olduğu, ya da hareket halinde olduğu için hiçbir zaman yakalanamayacağıdır. Bundan dolayı açıklama yapmaktan kaçınılmış, onun yerine betimleme tercih edilmiştir. Betimleme ise karşımıza bir sanat eseri olarak, her zaman şiirsel olarak çıkar. Bu bakımdan Batı'da bulduğumuz türden sistematik bir analizi burada her zaman bulamayız. (2012,s. 132)

Batıda tam olarak ne yazı ne de resim denilebilecek ikona geleneği, aynı zamanda kutsal olana ve egemene olan inancı korur ve besler. Çünkü *'Ortaçağ'da Hristiyan toplumunun önemli bir bölümü okuma yazma bilmemektedir. Resim, güzel ve özerk bir şey değildir ve başlıca amacı, inananlara, kutsal bağıştan ve güçten örnekler anımsatmaktır'*(Gombrich 1984, s.90). Kutsal ve saygı duyulan görüntüler, imanlı kişiler yetiştirmek için gereklidir. Öyle ki, katedrallerin renkli vitrayları, freskolar, ahşap oymalar ve tüm görsel anlatım, okuma yazması olmayanların kitaplığıdır. 6.yüzyılda yaşamış Papa Gregorius Magnus'un yönergese göre;

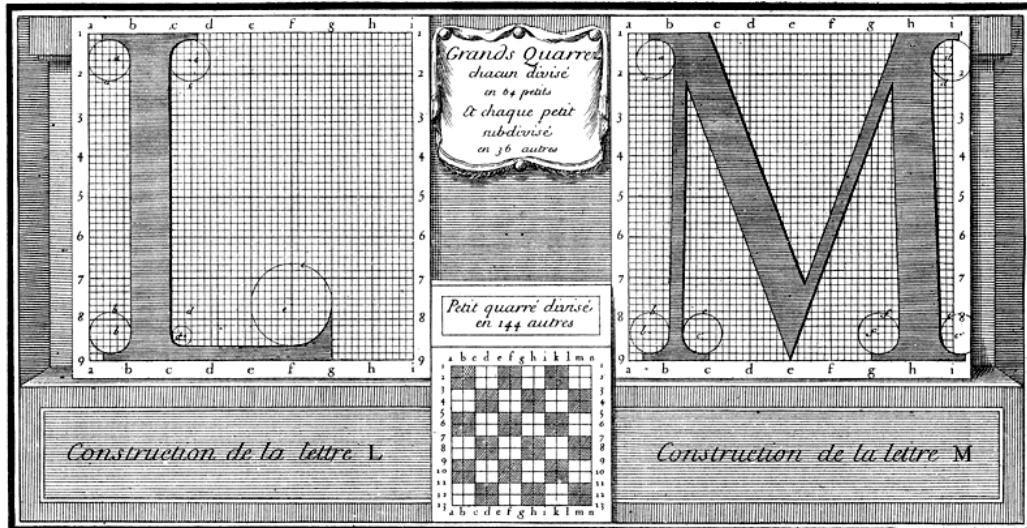
Üyelerinin çoğunun okuma yazması olmayan kilisenin, bu üyelerini eğitmek için, resimlerin, resimlendirilmiş bir kitaptaki imgelerin, çocuklara yardımcı olduğu gibi yararlı olabileceğini, resme karşı çıkan herkese anımsattı. *'Nasıl ki, yazı okuma bilen işine yarıyor, resim de ne okumasını ne yazmasını bilen işine yarar'* diye buyurdu. (Gombrich 1984, s. 95)

Ortaçağ'da gerçeklik bütünüyle inancın hizmetine verilmiş ve Ortaçağ sanatçısı duyduğu şeyi yapıtında anlatmayı öğrenmiştir⁹. Ancak ikon ressamı kendi kişisel düşüncesini yansıtmamıştır. Bu bakımdan ikona kavramı, sözün yerini tutan imgeler bütününe parçalara ayırarak bir tür resim yazısı oluştururlar.

⁹‘Mısırlılar çoğunlukla var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdi. Ortaçağlı sanatçı, duyduğu şeyi yapıtında anlatmasını öğrenmiştir’(Gombrich 1984, s. 120).

14. yüzyıla gelindiğinde artık sanatçılar kutsal öyküleri görselleştirmekten uzaklaşabilmiş ve ilgilerini doğanın görünümüne yöneltmeye başlamışlardır. Aynı zamanda Yunan sanatına da bir tür geri dönüşe neden olan bu yöneliş, doğanın ve insan vücudunun incelenmesi, perspektifin kullanımıyla gözün gördüğü gerçekliğin arayışıdır. Dolayısıyla İtalya’da başlayan ve Avrupa’ya yayılan Rönesans akımı, Batı düşüncesinde görme merkeziliği doruk noktasına ulaştırır. Her şeyin bakan kişinin görüş açısına göre düzenlendiği ve kişiyi gören dünyanın merkezine hareketsiz, eylemsiz biçimde koyan perspektifte; ‘*görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı’ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir*’ (Berger 1995, s.16). Rönesans resimlerinde önemli bir olgu olan perspektifin deneyimlenmesinde camera obscuranın (kamera ya da karanlık oda) rolü büyüktür. Camera obscura ile ışığın, görüntünün oluşabilmesi gerekliliğini, Platon’un mağara metaforunda yaptığı metafizik yorumunun ötesine çıkararak, bilimsel bir kanıt haline getirirken, Batı sanatı için görmenin bir tutku haline gelmesi kaçınılmazdır. Gerçekliği görme konusunda kazanılmış bu ivme, Doğu’da görmeye ilişkin düşüncelerle de farklılığı belirginleştirir;

....Bu nedenle Araplara, İranlılara ve Bizanslılara göre camera obscura, hakikatin doğru imgesini vereceği yerde hakikatin ele geçirilemeyişi kanıtlayan bir buluş iken aynı icat, 16.yüzyıl Avrupası’nda farklı okunmakta, onun beyaz kağıtta gerçekleştiği görüntüyle gözün retinasında beliren imgenin, aynı görünüm olduğunu söylenmektedir: ‘‘Çünkü imge, kağıdın ya da retinanın yüzeyine resmini, gerçek bir resim gibi çizmektedir.’’ (Sayın 2003, s. 27)



Resim 22. Papaz Jaques Jaugeon'un harfleri, 1648.

Batı'da matbanın 15.yüzyıl itibariyle yaygınlaşması yazının, kaligrafik gelenekle bağlarına etki ederek, yeni teknolojiye uygun olacak şekilde harflerin düzenlenmesini gerektirmiştir. Matbaacılar ilk zamanlarda her ne kadar el yazısını taklit etmeye çalışsalar da, zaman içinde yazının görsellik ile olan bağlarını yeniden tanımlama ihtiyacı duyacaklardır. Jean, tipografinin ilk örnekleri arasında yer alan, Fransız Papaz Jaugeon'un *Harflerin İnşası* (Construction de la Letters) adlı çalışmasından bahsederken, yeni yapılandırılan bu harflerin matematik kurallarıyla kurulduğundan söz eder ve artık makinanın yazacağı harfi bir kafesin arkasına sokar ve '*...harf de matematiksel bir kesinlik içeren diyagramların içine hapsedilecek ve parmaklıklar arkasına alınacaktır*' der (Jean 2010, s.102).

Bu süreçte ortaya çıkmış '*Ut pictura poesis kavramı ilkin Rönesans'ta ortaya çıkmış ve resimsel dille, onun görsel boyutları ve özellikle şiirsel dilin onun yazınsal nitelikleri arasında doğrudan bir ilişki olduğunu öne sürmüş bir kavramdır*'. (Kahraman, 2005, s. 95) Ut pictura poesis geleneği şiir ve resimde temas noktaları ve geçişler bulmayı amaç edinir. Çünkü bu sürece kadar kelimeler ve imgeler çoğunlukla birbirine zıt iki alan olarak tanımlanır; resim ya da imge görüntüyü yansıtırken, şiir düşünceye zamanı ve sesi katar. Ut pictura poesis kavramı bu ikiliğin yapay bir ikilik olduğunu ve özünde metinle imge arasında bir fark bulunmadığını söyler.

Ut pictura poesis gibi yazı veya görsellik arasında bir seçim yapmak zorunda bırakılmadan birbiri içinde erimiş örnekler dışında, istisnai de olsa resim önceliğinde beliren, ancak kavramsal varlığıyla resmin yapısal bir ihtiyacına denk düşen çeşitli örnekler söz konusudur.

Resim 26'da, 18.yüzyılda *Giovanni Paolo Pannini*, M.S 126 yılında Roma'da yapılan Pantheon binasının kubbesini içeriden çevreleyen bir yazı resmetmiştir. Pannini'nin resminde Pantheon'nun kubbesinden içeri sızan daire şeklindeki ışık, yazıların üzerinden geçer. Gerçekte böyle bir yazının yazılı olup olmadığı bilinmemektedir. Ancak *Giovanni Paolo Pannini*'nin resminde beliren bu yazı ve tavandan yansıyan ışıkla kurduğu ilişki, yazının anlamı bir kenara, mimari ve yazı arasındaki bağın açığa çıkarılması açısından önemli gözükmemektedir.



Resim 26. Giovanni Paolo Pannini, Pantheon, Roma, 1747.

Batı sanatında 20.yüzyıla kadar görme ve okumanın iki ayrı alan olarak kabul edilmiş olduğunu, çoğunlukla sanat tarihinden alınmış bu son derece az rastlanılan bir araya gelişlerde bulmak mümkündür. Bu noktada özellikle Batı kültürü üzerinden yapılan bir sanat tarihi okumasında altı çizilmesi gereken en belirgin özellik, plastik ve görsel sanatların kendilerini sadece görme üzerinden var etmesidir. Bu süreçte Batı Sanatı için söylenmiş olmasa da anonim bir deyiş olan, '*bir görüntü, bin kelimeye bedeldir*' sözü geçerli kabul edilebilir. Doğu Sanatı'nda ise bu sözün tam tersi '*bir kelime bin görüntüye bedel*' geçerli kabul edilebilir.

2. BÖLÜM

20.YÜZYIL SANAT AKIMLARI VE YAZININ GERİ GELİŞİ

*Okuma! Kitapların birçok satırındaki sözcükleri birbirinden ayıran aralıkların oluşturduğu beyaz biçimlere bak ve bundan esinlen.
Saklasınlar diye başkalarına ver elini.
Yokuşlarda yatma.
(Us çağının çıkardığı zırhı yeniden giy. Düzeni olduğu yerde bırak, yoldaki taşları bozup dağıt.)
Kanıyorsan ve bir insansan, taştadaki son sözcüğü sil.
Gözlerini kapat, böylece biçim ver onlara.
(Eluard, 1993 s.131)¹⁰*

20.yüzyıla birlikte yazının görsel anlatıma dahil olmaya başlaması, 19.yüzyıl boyunca baş gösteren olaylar sonucu gerçekleşmiştir. Öncelikle, 1870-1880'lerle fotoğraf makinasının yayılmasıyla, gerçekliğin istenilen sayıda ve resimden daha kısa sürede üretilmesini sağlamıştır. Fotoğrafın ürettiği görüntü, sanatçıya gözlem yapabilme konusunda yardımcı olurken, aynı zamanda kullandığı geleneksel üretim tekniklerinden bağımsızlaşarak, gerçekliği bozma konusunda cesaret kazanmasına da yol açmıştır. Örneğin 1800'lerin başları itibariyle Romantizm akımı, fotoğrafın kullanımı gibi, Sanayi Devrimi sonrasında ortaya çıkan toplu üretim fikrine karşı duygulara ve bireyin vazgeçilmez bir hakkı olan ifadeye bağlılığını ortaya koymuştur. İzlenimciliğin temellerinin atıldığı bu süreçte Romantik sanatçılar doğayı taklidin, yansımanın ötesine geçerek, ona bir kimlik kazandırmaya başlamışlardır. Örneğin, Turner'in resimlerinde doğanın coşkulu ve hırçın tarafları yüceltilirken, Casper David Friedrich'in resimlerinde doğa melankolik ve akıl dışı olarak anlatılmıştır. Romantik dönemin gizemli ve masalsı görünüşleri sanatçıyı, Doğu kültürünü anlama çabası içine sokmuştur.

Modern görme rejiminin başlamasına neden olan en önemli unsurlardan biri, Batılı sanatçıların, artık Doğu'da veya 'sanatsal yaratımda perspektif kullanılmadığı tarihsel dönemlerde, temsili sanat yaratıcılarının perspektifi becerememesinin kesinlikle söz konusu olmadığı, aksine basitçe bunu kullanmak istemedikleri...'nin farkına varmalarıdır (Florenski

¹⁰ Paul Eluard'ın 1930'da Andre Breton'la birlikte yazdığı *Günahsız Gebelik* (Immaculee Conception) adlı yapıttan alınmış *Öncesiz Yargı* adlı şiirin giriş bölümünden alınmıştır.

2007, s.75). Batı sanatında yüzyıllarca egemenliğini korumuş perspektifle yaratılmaya çalışılan yanılısma duygusunu Zeynep Sayın, Florenski'nin *Tersten Perspektif* adlı kitabına yazdığı önsüzünde şöyle dile getirmiştir;

..dünyayı kendi merkezi durma noktasından seyretmekle kalmamakta, kendini tek gözlü bir dev olarak ortaya koyarak varoluş bütünü'nün hareketsiz ve tümüyle değişmez olduğunu varsaymakta; kendini arzın merkezi zannederken aslında kendi edilgenliğini savunmaktadır'(2007,s.75).

Perspektif geleneğinin değişmesi, resmin gerçek dünyanın yanılısamasını yaratmak yerine iki boyutlu varlığının kabul edilmesine neden olmuştur. Doğu sanatında kitap gibi okunmak üzere yapılan minyatürler, kaligrafi ve görsel yazılar gibi, Batılı sanatçılar da, resmin bir 'yüzey sorunu' olarak görülmesini sağlamışlardır. Batı sanatının İzlenimciliğe doğru evrilmesiyle, artık üç boyutlu ve birebir aynının yaratılmasına ilişkin yanılısma çabasından uzaklaşmaya başlanmıştır.

Kaçış noktasına dayalı merkezi perspektifin zamanla resmin bütününe yayılmaya başladığı bu süreçte görünene bağlı objektif bir temsilin yerine *akılda kalan* içsel bir etki ve akışkan zaman ele alınmaya başlamıştır. Örneğin, İzlenimci sanatçılar için, görüntünün bir çırpıda yakalanması gerekliliği, Çin kaligrafisi ve resminde fırçayı tutan elin bir anlık kararsızlığı ele verdiği dair, bilgisi olabilir. Buradan hareketle, Michaux'un "*Kaligraf önce içe dalmalı, güç toplayıp ardından onu boşaltıp kurtulmalı. Tek hamlede*"(Michaux 2010,s. 27) sözleri, Batı sanatında gerçekliğe bağlılığın sınırlarının genişletilerek, özneliği ortaya çıkaracak gücün kaynağını ortaya koymuştur.

Doğu'da '*her türlü eğrilikten yoksun, her yerde aynı özellik gösteren eş türden, sonsuz ve sınırsız üç boyutlu bir uzay değil, göze geldiği zaman bile ele geçirilemeyen büyük bir bilinmeyen olarak*' (Florenski 2007,s.75) kavranan temsil, Batı Sanatı'nda akılcılığın dışarıda bırakılmasına neden olacak, sadece perspektif değil, renk kullanımı, figürün ele alınışı, hatta ileriki tarihlerde yazınsal ve görsel alanın kesişmesine de kaynaklık edecek pek çok konuda sanatçıyı özgürleştirecektir. İzlenimciliğin yerini 20.yüzyılın avangard hareketlerine bıraktığı süreçte, sayfa yüzeyi deneysel edebiyat ve görsel sanatçılar için bir deney alanı olarak kabul görmeye başlamıştır.

20.yüzyılla birlikte yazı ve görsellik, posterler, bildirilerde sıkça bir araya gelir. Yazı, tipografik bir ihtiyaç olduğu kadar resimsel kompozisyona etki eden bir değer olarak da kullanılır. Ek olarak, Batı'da görsellik ve yazının kesiştiği noktada yazının çoğunlukla kaligrafik özellikleri değil kavramsallığı da, görme rejimine etki etmiştir. Yazı Batı Sanatı'nda, 20.yüzyılla birlikte ortaya çıkan pek çok sanatsal akımın parçası olmuş, görsel temsille kimi zaman uzlaşmış, kimi zaman onunla karşıtlık içinde olmuş, kimi zamansa sadece dışavurum olarak algılanmıştır. Bu sürecin ilk ve en çarpıcı örneklerinden biri Resim 27'de görülen 1897 yılında, Fransız şair Stephane Mallarme'nin yazdığı *Zarla Şans Dönmeyecek* adlı şiirdir.



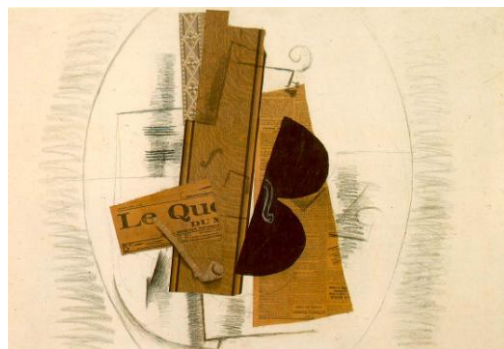
Resim 27. Stephane Mallarme, *Zarla Şans Dönmeyecek*, 1897.

Bu şiir okunurken, zihin, zaman zaman harfler arasında boşluğa kapılır, düşüncelere dalar; okuma, düşünme, görme birbiri içinde erirken, zihin oradan oraya sıçrar gibidir. Ali Akay, Derrida'nın, Mallarme'nin şiirini bir tabloya dönüştürme fikrini şöyle değerlendirir;

Derrida '*La double Séanc'e* adlı yazısında Mallarme'nin bir metni 'temsiliyetsiz, polynodal' örgülü bir şekilde düşündüğünü ileri sürer. Metnin adı da yoktur, başlangıcı da, büyük harfi de. Şair sesini yükselttiği yerde sayfanın yukarı kısmını işgal etmeye başlamıştır. O zaman da sesin yükseldiği sayfanın yukarı kısmı merkez haline gelir. Başlangıç, merkez yukarıdır artık.....Beyaz kısımların üzerindeki notlar anlam kazanır. Derrida buna büyük harfin yıkımı ve metinden koparak gidenler adını verir. Bu şekilde metinden kopmalar olur, çünkü beyaz alana müdahalede bulunulmuştur. Mallarme'nin metni de, bu beyazın geri gelişidir. (1999, s.22-23)

Mallerme'nin *Zarla Şans Dönmeyecek* adlı şiirinde ortaya koyduğu yenilik, o ana kadar olan ezberlerin bozumu, sınırların aşınması, ses ile sessizlik, metin ile imge, doluluk ile boşluk, varlık ile yokluk arasında duran konumuyla, ardından gelen bir çok sanatçı ve kuramcı için esin kaynağı olmuştur. Bu kapsamda 1800'lerin sonundaki ve 1900'lerin başındaki akımların hemen hepsinde Mallerme'nin izini görmek olanaklıdır. Mallerme'nin şiirin doğasını sorgulama ve bir anlamda şiiri yeniden üretmeye yönelik bu tavrı formun ele alınışında da geçerli olmuştur. Çok kısa bir zaman içinde sanat eserininin formunun nasıl olması gerektiği, neye benzemesi gerektiği (mimesis), hangi malzemeyle üretilmesi gerektiği, kim tarafından yapılması ve nerede sergilenmesi gerektiği gibi pek çok konu sorgulanır hale gelmiştir. Yüzyıl sonunda resmin gerçek dünyanın birebir takliti olma görevinden uzaklaşarak bir yüzey problemi olarak ele alınmaya başlamıştır. Perspektiften bağımsızlaşma, resmi yüzeyde inşa etme, kolaj estetiğinin doğmasına neden olmuştur.

Kübist hareket geleneksel tual yüzeyinde yazının hazır bir nesne olarak eklendiği ilk örnekleri sunar. Görsel dünyanın dışında tutulan metin, gazete küpürü, buruşuk bir bilet gibi günlük yaşamın sıradan ve çoğunlukla hiçbirşey ifade etmeyen sembolleri olarak resmin yüzeyine eklenir. Resim 28'de görülen Georges Braque'ın resminde kolaj estetiğiyle gazete küpürlerinin kullanıldığı görülebilir.



Resim 28. Georges Braque, *Keman ve Pipo*, 'Le Quotidien', 1913.

Kübizm akımında dikkat çeken isimlere bakıldığında çoğunun kolajın büyüyle, resmin içeriğinden çok tekniğiyle ilgilendiği görülür. Pablo Picasso'nun, Georges Braque'ın veya Juan Gris'in natüremortlarındaki benzerlik, resim yüzeyindeki bu yeni oyun alanının tekrar tekrar deneyimlenmesi olarak da yorumlanabilir. Sanat Tanımı Topluluğu'nun "ÇALIŞMA 3"

adlı yayınında Juan Gris'in kübist resimlerinde kullanılan dilsel göstergeler açıklanırken aslında diğer sanatçılara ait benzer resimler de açıklanır gibidir;

Yazı, burada, basılı bir imge olarak olduğu gibi yer almış olmasının yanında, parçalara ayrılmış olması ve bütünü kavramayı izleyiciye bırakması açısından da önem taşır; okunabilir olmaktan çok, kurulabilir olarak algıya sunulabilir. Parçalanmış yazı imgesinin öğeleri arasındaki ilişki, diğer parçaların kendi aralarındaki ilişkiye benzer bir bütünlük kurar; böylece, yazılı yüzeylerle yazılı olmayan arasında bir karşılaştırma olanağı tanıyan bir eşdeğerlik ilişkisi kurulur. (Sanat Tanımı Topluluğu 1997 s. 49)

Yazı, Kübizm akımının etkisiyle gerek hazır nesne gerekse tipografik anlamda resimsel yüzeyin bir elemanı olarak kabul görse de, gerçek anlamda sanatsal çalışmanın içeriği ve plastiğine etki etme durumu bir anlamda Kübist resimle, Fütürist şiirin çarpıştığı çalışmalar ve sonrasında Dada hareketiyle ön plana çıkmıştır. Dada öncesinde Fütüristlerin ortaya koyduğu sanatsal çalışmaları Emre Becer şöyle açıklamaktadır;

Fütüristler, Gutenberg'den bu yana kullanılan harf dizgisinin sayfaya adeta 'empoze ettiği' yatay ve çizgisel disiplini başarıyla alaşağı eden ilk sanatçılardır. Sonraki yıllarda gelişen ve mantık olarak hiçbir çizgisel sınırlamaya bağlı olmayan fotodizgi ve kuru transfer (letraset) yöntemlerine rağmen çoğu tasarım, Fütüristlerin tipografik özgürlüğe ve esnekliğe dayalı kompozisyonlarının etkileyciliğine ulaşamamıştır. Yazar ve sanatçı kimlikleriyle basılı sayfayı bir matbaacı ya da dizgicinin gözüyle değil, alıcının (okuyucu) bakış açısıyla ele alan Fütüristler; dizgicileri ikna ederek, zorlayarak, hatta yeri geldiğinde kandırarak, dinamik bir basılı imge yaratma uğruna tipografik elemanlarla özgürce oynamışlardır (Becer 2007, s. 29-30)

Kübistlerin parçalara ayırdıkları biçimler, kelimeler, Fütüristlerle birlikte daha da soyutlaşarak geometrik şekillere indirgenmiştir. Hareketi ve hızı çağrıştıran bu şekillerle oluşan kompozisyonlar dilin yarattığı soyut dünya ile içiçe girebilmiş, görsellik ve yazı geçmişte hiç olmadığı kadar yakın bir ilişki kurmayı başarmıştır.

2.1 DADA VE YAZININ DEVRİMSELLİĞİ

1916 yılında, Zürih'te I.Dünya Savaşı'na muhalefet eden sanatçı, şair, tiyatrocü ve düşünürlerden oluşan ve dünyaya yayılan Dada hareketi, kendinden önceki sanat tarihsel birikimin referanslarından kendini kopararak kendine ait, anti-sanat dili ortaya koyma çabasıdadır. Öncülüğünü büyük oranda şairlerin ve yazarların yaptığı bu hareketi 1966'da Hans Richter şöyle anlatacaktır;

‘Dada sözcüğü, çevredeki gerçeklikle en primitif ilişkiyi sembolize etmektedir, Dadaizm ile ondan yana yeni bir realite ortaya çıkar. Yaşam seslerin, renklerin ve ruhsal ritimlerin simultane bir hengamesi olarak kendini gösterir; bu, dadacı sanatta şaşmaz bir şekilde günlük hayatın psikolojisinin bütün sansasyonel çılgınlıkları ve cesur ateşlikleri ile ve bütün acı gerçekliği ile aynen alınır.....Dada sözcüğü aynı zamanda sınırlara, dinlere ya da mesleklere hiçbir bağlılığı olmayan hareketin uluslararasılığını da gösteriyor’ (1993, s. 63-64)

Dönemin ruhunu oluşturan (Zeitgeist) seri üretim, çoğaltma, kopyalama mantığından fazlasıyla etkilenmiş olan Dada, gelişen fotoğraf, gravür, ahşap baskı, litografi gibi teknikler sayesinde tipografi ve resmin yakınlaşmasını ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Yazının aynı zamanda propagandaya hizmet eden ideolojik bir araç olduğu düşüncesinden yola çıkarak, görsel temsil içindeki yeri güçlenmiştir. Özellikle yazı, fotoğraf ve resimsel unsurları bir araya getiren Dada posterleri oldukça dinamik yapılarıyla geleneksel kompozisyon algısında olduğu kadar, siyasal anlamda da devrimcidir. Ali Artun’un *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş* adlı kitabında işaret ettiği gibi avangard bir hareket olan Dada’nın devrimselliği tarihin yeniden yazımı, ikonoloji ve dilin gramerini parçalayan, hayatı ve siyaseti de içine alır. Artun, artık umudun sözcülüğünü üstlenecek olan Avangard Sanatı şöyle tanımlar;

Aslında bütün toplumsal ayaklanmalar ve onların edebiyatını oluşturan manifestoların umudu sanattır. Çünkü insanları ancak hayal dünyasının, duyuların ve duyguların efendisi sanatın devrimlere inandırabileceği düşünülür. Daha önemlisi ‘yeni hayat’ zaten sanattan ibaret olacaktır...Sonuçta, toplumsal devrimlerin ve ütopyik toplumların örgütlenmesinde sanata biçilen rol bir ‘toplumsal sanat’ bilinci geliştirir. Önceden teokrasinin ve aristokrasinin hizmetinde olan sanat, ‘toplum’un keşfedildiği modern çağda artık onun hizmetine girmeyecektir. (Artun,2010, s. 19)



Resim 29. Raoul Hausmann, 1923-1924.

Hausmann'ın Resim 29'da görülen kolaj posterini, Kübizm'in de kullandığı fragman estetiğinin bir devamı gibidir. Resimde kullanılan her parça aslında bütünden bağımsız olsa da, bir araya gelişlerinde yeni anlamlar açığa çıkmaktadır. Sanatçı, tipografik malzemeleri adeta resim yapar gibi kullanmış, okunabilirlikten çok, hayal gücüyle şekillenen imgeler üretmiştir. Fragman ve kolaj estetiği form bağlamında düşünüldüğünde yontu yerine, *ekleme* veya *inşaatme* kavramları ortaya çıkmaktadır. Hazır nesnenin geleneksel heykelin malzeme ve anlayışını değiştirdiği bu süreçte yazı da heykeli inşa eden kavramsal ve yapısal bir ek haline gelmiştir.



Resim 30. Raoul Housmann, *Mekanik Baş (Zamanımızın Ruhu)*, 1920.

Resim 30'da görülen Housmann'ın *Mekanik Baş* adlı çalışması resimde yaşanan kolaj estetiğinin heykel anlamında bir devamı olarak okunabilir. Heykelde bakılan her açıdan izleyiciye geleneksel figür mantığından farklı olarak insana ait olmayan yeni parçaları gösterir ve bu parçalar arasında artık yazı, sayılar ve semboller de kullanılmaktadır.

Heykelde hazır nesnenin kullanılmaya başlandığı bu süreçte yazı, bir imza olarak kullanıldığında Marcel Duchamp'ın *Çeşme (Fountain)* adlı çalışmasında yeni bir anlam kazanır. Resim 31'de görülen *R. MUTT* imzası gerçekte Duchamp'a ait değildir. Çoğunlukla heykelde gizlenen imzanın bu yolla ortaya çıkışı sanatçının ne kadar görünür olması gerektiğine ilişkin ön yargıları, izleyiciyle sanat nesnesi ve sanatçı arasındaki mesafeyi tartışmaya açmaktadır. Sanayi üretim nesnesini bir sanat nesnesine dönüştüren bu imza ile Duchamp, Batı Sanatı içinde devrimsel bir harekete imzasını atmış olur.



Resim 31. Marcel Duchamp, *Çeşme (Fountain)*, 1917.

Sanatsal çalışmanın biricikliğini ortadan kaldıran Duchamp'ın tavrı, sanatçının aynı zamanda bir düşünür gibi hareket edebileceğini de ortaya koymuştur. Bu durum, izleyicinin artık sadece haz duyabileceği seyrini bozarak, düşünsel anlamda sanatsal çalışmaya katkıda bulunacağı aktif ve üretken bir alana sokar. Okuru da, yazara dönüştüren¹¹ teknik anlamda çoğaltılabilirliğin sunduğu bu potansiyellerin, iki Dünya Savaşı arasında, ideolojik bir yayılımı amaç edinen farklı manifestoların oluşmasına da öncelik ettiği, okuyucuyu ve izleyiciyi cesaretlendirdiği düşünülebilir. Batı'da sanat ve sanatçının rolünün sorgulanmasına neden olan manifestolar, sanatçı, yazar ve düşünürleri bir araya getirir. Avangard dönemin ses getiren en önemli manifestoları arasında sıralarıyla sayılabilecek 1909, Filippo Tomasso Marinetti'nin *Fütürizm Manifestosu*, 1918, Tristan Tzara'nın *Dada Manifestosu*, 1920, Richard Huelsenbeck'in *Dadaist Manifestosu*, 1924, Andre Breton'un *Sürrealizm Manifestosu*, 1958, Guy Debord'un *Sitüasyonist Tanımları* v.b sayılabilir.

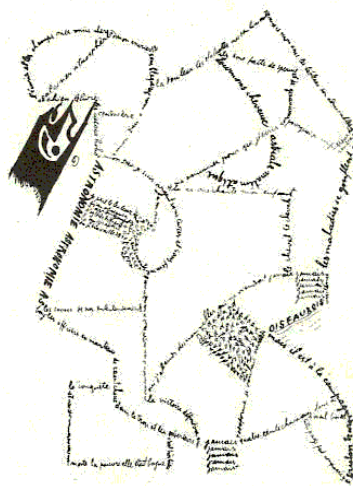
¹¹Yazın alanında yüzyıllar boyunca az sayıda yazarın karşısında binlerce okur yer almıştı. Bu durumda geçen yüzyılın sonunda bir değişiklik oldu. Okur kitlesinin hizmetine sürekli olarak yeni politik, dinsel, bilimsel, mesleki ve yöresel organlar sunan basının kapsamının genişlemesiyle birlikte, okur kitlesinin gittikçe büyüyen bölümleri de- önceleri yalnızca zaman zaman olmak üzere- yazı yazarlar arasına katıldı. Bu, günlük basının okura 'Mektup Köşesi' açmasıyla başladı; günümüzde ise çalışma süreci içerisinde yer alan bir avrupalının her hangi bir yerde bir iş deneyimini, bir yakınmasını, bir söyleyişi ya da bunlara benzer şeyleri herhangi bir yerde yayınlama fırsatını bulamaması, ilke olarak hiç söz konusu değildir. Böylece yazar ile izlerçevre arasındaki ayırım, temel öz yapısını yitirmeye yüz tutmuştur. Bu ayırma dönüşmektedir. Okur, her an bir yazara dönüşmeye hazırdır. (Benjamin 2012, s. 67)

Yazı ve görsel-plastik değerlerdeki ortak arayışlar bakımından ele alınacak olursa, Dada ve Sürrealizmin ön plana çıktığı görülür. Bunun nedeni büyük oranda akımlara ait manifestoların, sanatçılar ve yazarlarca şekillendirilmiş olmasıdır. Örneğin, Dada Hareketinin temellerini Alman şair ve düşünür Hugo Ball atmıştır. Emre Becer, *Modern Sanat ve Yeni Tipografi* adlı kitabında Ball'ın şiirlerinde uyguladığı grafik düzenlemeyi şöyle değerlendirmektedir;

...savaş karşıtı, sanat karşıtı ve kurum karşıtı olan Dadacılığın grafik tasarım alanındaki ilk örnekleri arasında sayılabilir.....Ball, sözcük ve imgenin bütünsel bir yapı oluşturduğunu savunuyor, sözcük ve sayfaların sözel ve görsel anlamlarını – tutarlı ya da tutarsız- böyle bir yapı içinde buluşturmayı amaçlıyordu. (Becer 2007, s. 88)

Sanat ve yaşam arasında sınırı kaldırmaya çalışan Dada, geleneksel edebiyat ve düşünce tarihi içinde temellenen dile dair kalıplaşmış gramer yapısını, tipografik kolaj, fonetik şiir, tipografik şiir, hazır nesne kullanımı, assemblajlar gibi farklı sanatsal temsillerle kırmaya çalışır. Resim 32 'de görülen, 1916 yılında, Tristan Tzara'nın, *Tipografik Şiir* adlı çalışması bu türden bir denemedir. Kahraman, yazının nesnelleştiği bu durumu *somut şiir* olarak tanımlar;

Somut şiir, görsel dille yazınsal dil arasındaki birebir karşılıklılığın (tekabüliyetin) ortadan kaldırıldığı, iki dil arasındaki sınırlarında yok edilerek yeniden kurulduğu bir arayış ve yönelimdir....Görsel dille yazınsal dilin birbirinin yerine ikame edilmesi, anlam kavramının sınırlarını da zorlar ve değiştirir. Anlam, verili olanla gösterge olanın birlikteliği değildir bundan böyle. (Kahraman 2005, s. 99)



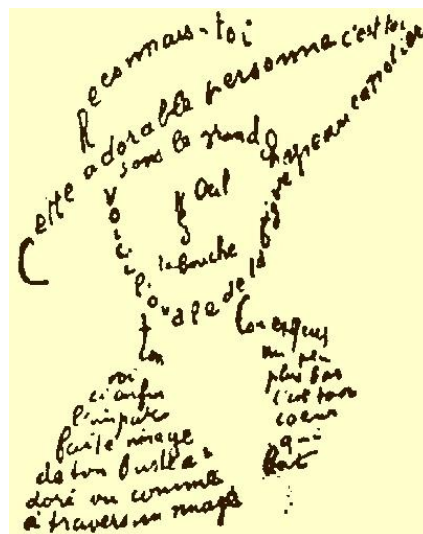
Resim 32. Trsitran Tzara, *Tipografik Şiir*, 1916

Da-da heceleri yanyana gelirken ortaya çıkan sesler, nesneleşme koşulu olarak her hangi bir imgeye karşılık gelmez. Dolayısıyla Dada, sözcükleri bağlamlarından uzaklaştıran, anlamı bir gösterenden diğerine doğru hareket ettiren bir yer değiştirme oyununa dönüşür, bu anlamda tamamlanmaya ihtiyacı yok gibidir. Geçmişin görsel biçimleriyle ve anlam kodlarıyla hesaplaşma arayışındaki 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.

2.2 SÜRREALİZM VE YAZININ BİLİNÇALTI

Dada hareketinin neredeyse tüm ülkelerine sahip çıkan ancak kendini farklı bir yerde konumlandırmak isteyen Sürrealizmde de yazı, sanatsal temsilin kurulmasında aktif bir rol üstlenir. Sürrealizmde yazı, bilincin ve anlamın sabitliğini bozarak bilinçdışını yüzeye çıkararak bir eleman olarak görülür. Bu durum en açık haliyle Kahraman'ın belirttiği gibi, şiirde gözlemlenir. Kahraman için, Sürrealist şiir, Batı sanatının görme merkezci yapısını bozar; görüntüyle anlam arasındaki dolaysız ilişkiyi sekteye uğratar; ve, yeni bir göstergesel oyunu açığa çıkarır. Kahraman için;

...hangi açıdan ele alınırsa alınsın, Batı sanatının temel bir eğiliminin, görüntüsel/göstergesel (iconic) dolayısıyla görsel (visual) bir boyut yaratma çabasının bir uzantısıdır. Böylelikle şiir de, dilin simgesel özelliklerini aşması için zorlanmış, şiir, göstergesel (iconic) ve hatta belirtisel (indexical) bir gerçeklik olarak var olsun istenmiştir. (Kahraman 2005, s. 106)



Resim 33. Guillaume Apollinaire, Kaligram, 1915

Şiirin altı çizilmeye çalışılan potansiyeline ek olarak, Sürrealizmin erken dönemlerinde önem kazanan *kaligramlardan* da söz etmek yararlı olacaktır. Kaligramlar, yukarıda bahsedildiği şekliyle görüntü ve yazı arasında köprü kurulamayan boşluğu açığa çıkarma niyetindedirler. Batı Sanatı'nın 19. yüzyıl sonu itibariyle neredeyse devrim yaratan sanatçılarının yeni bir dil inşa etmek için Batı dışındaki coğrafyalara açıldıkları düşünüldüğünde, Resim 33'te görülen Sürrealist Manifesto'nun yazarı Apollinare'nin, *Kaligram* adlı çalışması ve Resim 34'te görülen 15. yüzyıla ait kaligram arasında bağ kurulabilir. Foucault kaligramı şöyle tanımlar;

Kaligram, önce metni ve figürü birbirine olabildiğince yaklaştırır. Nesnenin formunu sınırlayıp belirten satırlardan ve aynı zamanda harflerin ard arda gelişini düzenleyen satırlardan oluşur. İleri sürüşleri, figürün mekanına yerleştirir ve desenin canlandırdığını metne söyler. (Foucault 2008, s. 23)



Resim 34. Fil Suresi Kuran'ın 105.bölümü, 15. yüzyıl.

Foucault'nun sözlerinden hareketle kaligramlarda görüntüyle ses, desenle metin arasında ayrılamaz bir bütünlüğün olduğu söylenebilir. Apollinare'nin *Kaligram* adlı şiiri, bir bakıma 15.yüzyıl Doğu Sanatı'nda ortaya çıkan *zoomorfik* kaligrafi çalışmaları anımsatır. Resim 34'te görülen kaligrafi örneği, Kuran'ın Fil Suresi'deki '*Hiç düşündünüz mü? Efendiniz, fillerin sahipleriyle nasıl başa çıktı*' (<http://bash-mohandis.blogspot.com/2008/08/graphics-of-calligraphy-24.html>) cümlesini yazmakla kalmaz, aynı zamanda sözü edilen fili resmeder. Kahraman'ın sözleri bu yaklaşımı destekler niteliktedir;

.....Sözcüklerin ses boyutunda kişiye gönderdikleri anlam katları değil, görselliklerin çağrıştırdığı ‘nesnel karşılıklar’ bu şiiri belirlemektedir. Kimi yorumcular bu özelliği, somut şiirin adeta klasikleşmiş formülüne bağlamışlardır ‘Biçim=İçerik/İçerik= Biçim’. (2005, s.104)

Sürrealizmin erken dönem çalışmalarında karşılaşılan kaligramlardaki söz ve imge arasındaki bu mutlak birliktelik ileriki yıllarda bozulur. Özellikle Freud ve Jung’un sunduğu psikoanalitik kuramlar ışığında, sanatın insanın ruhsal durumunu en iyi tanıtan ve tanımaya yardımcı olan bir ifade olduğunu savunanlar vardır¹². Psikoanalitik ve dil bilimsel çalışmaların yakından okunmasıyla ve bilinçaltı, bellek, iç güdü ve rüyalara ilişkin düşüncelerin, sanat alanına taşınmasıyla, yazının sanatsal bir ifade olarak gücü daha da önem kazanır, fakat açıklayıcı rolünden uzaktır. Sürrealistler, insanın bastırıldığı dürtülerden yola çıkarak, *ruhsal otomatizm*¹³, hipnoz ve rüyaların etkilerini bir tür trans halinde ürettikleri çalışmalarında sorgulamışlardır. Avrupa’nın düş gücüne katkıda bulunan bilimsel çalışmaların yanı sıra, egzotik ve oryantalist kültürlerin etkisiyle yeri, zamanı olmayan hayali bir dil arayışı başlar. Bu süreçte öne çıkan *otomatik yazı*, *otomatik desen*, bilinçaltında olup biten her tür duyguyu kontrollü bir rastlantısallığa büründürmekteydi. Resim 35’te görülen, Andre Masson’un, *otomatik desen* adı verilen teknikle dışavurduğu imgeleri, elin kontrolsüzce yazdığı bir yazıyı andırır.

¹² 1900’de yayınladığı *Rüyaların Yorumu* adlı kitabında Freud, imge ve dili belirli teorilerin açıklanmasında kullanırken bir metaforunda, belleği *Yazboz Tahtası*’na benzetir. Platon ve Aristoteles’ten sonra üzerine yazı yazılabilen ve çizim yapılabilen balmumu kaplı yüzey metaforunu¹² *Yazboz Tahtası* olarak değerlendiren Freud’un, sözcük ve görüntüden oluşan iki katmanlı anlatımı, süslemenin ötesinde yapısal bir öneme sahiptir. Yazboz Tahtası, belleğin saklama işlevinin sadece silerek yapabileceğini ancak silinen bilgininse asla kaybolmadığını tarif eder;

Freud, piyasaya kısa bir süre önce, Wunderblock, yani yazboz tahtası adında bir aletin sürüldüğünü yazar. Bu alet, bir balmumu tabaka, onun üzerine yağlı kağıt ve şeffaf bir seliloit tabakadan oluşmaktadır. Seliloit tabaka üzerine yazdığımız şeyler, yağlı kağıdın üzerinde belirir. Yazılan şeyleri silmek istediğinizde yağlı kağıdı balmumu tabakadan ayırmak yeterlidir; yazboz tahtası yine bomboş kalır. Ama yağlı kağıdın altına baktığımızda, balmumu tabaka üzeri şimdi daha önce sadece yağlı kağıt üzerinde görülebilen şeylerin kazıntılarıyla kaplıdır. Dış tabakalar, üzerlerine hiçbir şey yazılmamışçasına bomboştur, ama iç tabakada yazılan herşey korunmuştur. (Draaisma 2007, s.34).

¹³ Breton’a göre, ‘Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki ön yargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır’ (Antmen 2009, s.136)



Resim 35. Andre Masson, *Bir Uçurumun Kenarındaki Bizon*, 1944.

Masson'un çalışmasından da gözlemlenebileceği gibi artık görüntü ve ses, yazıyla imge arasında bir bağdaşıklık aranmamaktadır. Yazı görüntünün sesi ya da anlamı olmak durumunda değildir. Ek olarak, yazıyla görüntü arasında köprü kurulamayan bir boşluk vardır ve bu boşluk anlamın sabitlenmesini, dilin kemikleşmesini olumlu anlamda engeller. Sürrealizmin, geç dönemlerinde akımın önde gelen sanatçılarıyla sergilere katılan Tiraje Dikmen'nin desenleri de bir tür bilinçaltı yazısını andırır. Ali Artun'un 2003'te yapmış olduğu röportajda Traje Dikmen'in sözleri otomatik yazıyı ve farklı yaklaşımları anlamak açısından önemli bir kaynaktır;

...Bahsettiğiniz gözü kapalı yapılan desenlerde, ben gözümü kapayınca neyi yapacağımı bilerek çiziyorum; gözümü açtığımda neyi bulacağımı biliyorum. Bir yerde yazıyı ve imlayı bilip, gözü kapalı, yanlış yapmadan yazmak gibi! Harfleri öğreniyorsunuz, sonra imlayı öğreniyorsunuz ve yazı da kendi biçimini buluyor, sizin yazınız oluyor. Gözü kapalı da yazıyorsunuz yanlış yapmadan. Bu arada yazınız giderek sadeleşiyor, hızlanıyor, hatta adeta çizgiler halini alıyor; soyutlaşıyor bir çeşit. Fakat kökünden kopmuyor. Ancak gözü kapalı çizmenin yanlış anlaşılması, 'kolaylık'la, 'el kolaylığı' ile kesinlikle karıştırılmaması gerekiyor. Çünkü bu çizgiler, bu desenler, kolaylığın tam tersine uzun çalışma ve deneyimlerin sonucunda varılan bir aşamada, bir birikimden sonra çizilebilen desenlerdir. Çocuk desenleri, çocuk resimlerindeki saflığa, tazeliğe ancak bir yerden sonra varılabildiği gibi.(<http://www.aliartun.com/content/detail/35>)



Resim 36. Traje Dikmen, *İnsanlar...* Yalçınpınar Ailesi koleksiyonundan, serigrafi.

Yazı ve imge arasındaki boşluğu Batı sanatında görünür kılan, anlamın sabitliğini bozan en önemli isim, Sürrealist sanatçı Rene Magritte'tir. Resim 37'te görülen Magritte'nin 1929 yılında yaptığı *Bu Bir Pipo Değildir* adlı resim, dönemin diğer avangad temsillerine benzemeyen, Batı sanatının geleneksel resim teknikleriyle yapılmıştır. Magritte, "imgenin, metnin, benzeyişin, ileri-sürüşün ve bunların ortak zemininin zamandaş olarak yer aldığı bir birlik kurar" (Foucault 2008, s.50). *Bu Bir Pipo Değildir* adlı resim, Kahraman'ın belirttiği, biçim=içerik/içerik=biçim, bağını da kırmıştır. Resminde artık yazının içeriği ve resmedilen nesnenin biçiminin birbirini doğrulama ihtiyacı yoktur. Buna rağmen birbirlerinden kopamayan bir birliktelik içerisindedirler.



Resim 37. Rene Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 1928-29.

Doherty'nin belirttiği gibi '*Gerçekten de tıpkı sistem olgusunun ve sistemlerin bir ondokuzuncu yüzyıl saplantısı olması gibi, algılama da yirminci yüzyılın takıntısıdır. Nesne ile fikir arasında gidip gelir ve her ikisini de içerir*' (O'Doherty 2010, s.82). Bu bakımdan Magritte'de, tarih boyunca alışlagelmiş resimsel geleneğin sınırları içerisinde pipoyu son derece ağırbaşlı bir desenle ortaya koymasına rağmen, altına kendi el yazısı ile yazdığı önerme (ki bu önerme, bir pipodan bahsederken bile onu olumsuzlamaktadır...), o nesnenin olduğu kadar sanatın, izleyicinin ve sanatçının rolünü de değiştiren bir algı sorunu üzerine odaklanmıştır. Sanat Tanımı Topluluğu *Bu Bir Pipo Değildir* adlı resmi şöyle açıklıyor;

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, s. 59).

Aynı tarihsel süreç içerisinde, yazı ve görsel sanatlar arasında bağlar ve birbirlerine etkileri Andre Breton gibi hem düşün hem de sanat insanları tarafından da irdelenmektedir. Breton'un, 1924 tarihli *Sürrealist Manifesto*'nun ardından, 1934 yılında *Bulunmuş Nesnenin Denklemi* adlı metninin ekinde altı yazar ve bir sanatçıyla yapılmış diyaloglar yer almaktadır. Bu deneysel diyaloglar, rastgele sorulmuş sorulara verilen cevaplardır. Giacometti, 1930'larda Breton, Aragon, Dali gibi Gerçeküstücülerle tanışarak bu harekete sergi ve etkinliklerle katılmıştır. Giacometti'nin bu süreçte, Breton'la yaptığı diyaloga ait aşağıdaki alıntı, gerçeklik-hayal, uyku-uyanıklık arasında olduğu gibi, görsellik ve yazı arasında da belli belirsiz bir bağın irdelenmesi olarak düşünülebilir;

- G. Mor nedir?
- B. Çifte sinektir.
- B. Sanat nedir?
- G. Su kabının içindeki beyaz deniz kabuğudur.
- B. Baş nedir?
- G. Memelerin başladığı yerdir
- B. İşliğin nedir?
- G. Yürüyen iki küçük ayaktır. (Giacometti 2005, s. 50)



Resim 38. Rene Magritte, *Rüyaların Yorumu (Interpretation of Dreams)*, 1927.

1927 yılında *Rüyaların Anahtarı* adlı diğer bir resminde Magritte, aynı tavrı göstererek gerçeklik yanılsaması içinde nesnelerin görsel ve yazılı imgeleri arasındaki boşluğa dikkat çeker. Sanatçı, yazı ve plastik öğeyi birbirinden ayırarak, dil ile imge arasındaki geleneksel bağıntıları bozmaya çalışır (Özpinar, t.y, s. 57). Foucault, sözcük, imge ve nesne birbiri içinde eriyerek, izleyiciye ne görmesi gerektiğini değil, nasıl görebileceği hakkında önermede bulunan bu durumu şöyle açıklar;

...sözcük ve nesne, tek bir figür oluşturmaya yönelmezler; tam tersine, farklı iki yöne göre düzenlenmişlerdir ve yazıyı boydan boya geçen işaret parmağı, i' yi andırarak ve saklayarak, yine yazının üstüne dikilir ve sözcüğün işaret edici işlevini temsil eden ve sirenlerin üzerine yerleştirdiği kulelerin şeklini alır gibi olan ve sadece, her yerde hazır ve nazır çingırağa işaret eden parmağıdır bu. (2008, s. 41)

Magritte'nin sanat tarihinde devrim yaratan bu tavrı; sözcük ve nesnenin tek bir bütünlük aramadan, birbirlerini tanımlamadan ve tamamlamadan, benzemeden veya andırmadan sunduğu önermelerle, izleyicinin gerçeklik duygusunu sorgular. Magritte'nin yukarıda görülen resmi düz yüzey veya sayfa yüzeyi; harflerin, sözcüklerin ve görüntülerin *bir araya* geldiği ve iç içe geçtiği bir iletişim alanıdır. Söz konusu bu etkileşim, yazının sayfa yüzeyindeki varlığının değişmesine ve sorgulanmasına da neden olmuştur, denilebilir. Bu durumu 1960 sonrasında Sovyet göstergebilimci Yuri M. Lotman şöyle açıklamaktadır;

...İnsanlık tarihinde birbirinden bağımsız ama birbirine eşit iki kültür göstergesi vardı: Sözcük ve çizim (desen). Birinci kültür göstergelerinden dilsel sanatlar, ikincilerdence figüratif sanatlar doğmuştur. Ancak bu iki gösterge dizgesinin iç içe geçeceği durumlar da söz konusu olabilir: Bir şairin metni bir figüratif gösterge olabileceği gibi, bir çizim de figüratif olmanın yanı sıra bir şeyi anlatabilir. (Rıfat 2009, s.51)

İç içe geçen bu yazı-form alanını açığa çıkararak adımlardan biri *Ut pictura poesis* kavramı¹⁴, ‘ilk olarak söz anlatma ve betimleme yoluyla burada olmayan bir görülebilirin görünmesini sağlar. İkinci olarak, bir fikrin ifadesini pekiştirerek, zayıflatarak ya da başka bir kılığa sokarak, bir duygunun şiddetini ya da ölçülülüğünü duyumsatarak, görülebilir olana ait olmayan bir şeyin görünmesini sağlar’ (Ranciere 2008, s.14). Resmi bir tür okumaya açan bu ortak alanda anlatının, zihin gözüyle bakışı davet ettiği açıktır. Bu arayışlar, Batı sanatında doğanın taklit edilmesi, perspektif, aslına uygunluk olarak mimesisle benzerlik yanılgısı yaratarak, görmeyi baskın kılmıştır. Ancak görmenin temelinde gelişen bu durumun da bir çeşit *metin* olduğu da düşünülebilir. Çünkü sanat tarihinin herhangi bir noktasından seçilmiş her hangi bir resim, izleyiciye aynı anda hem görülen yüzeyi, hem de yüzeyin üzerinde kaydedilmiş metni okutur. Bu durum sanatsal temsilin, Malevich’in *Siyah Kare*’sinde olduğu gibi benzerlik ilkesinden tamamen sıyrılmış olsa bile geçerlidir.

Düz yüzey her zaman sözcükler ile görüntülerin birbiri üzerine kaydığı bir iletişim yüzeyi oldu. Ve anti mimetik devrim hiç bir zaman benzerliğin terk edilmesi anlamına gelmedi. Mimesis benzerlik ilkesi değil, benzerliklerin belirli kodlamasının ve dağıtımının ilkesiydi. Resimsel üçüncü boyutun ilkesi, üçüncü boyutu olduğu gibi vermektense ziyade, resmin şiiri gibi olma çabasıydı. Mimetik düzen sanatların hem ayrı hem de birbirine karşılık düşer nitelikte olmaları üzerine kuruluydu. Resim ile şiir birbirinden uzak durarak birbirini taklit ediyordu. Öyleyse anti-mimetik estetik devrim ilkesi her sanatı kendine has medyumuna yollayan bir herkes kendi evine ilkesi değildir. Artık şiir resmi, resim şiiri taklit etmez. Bunun anlamı şu değildir; sözcükler bir yana formlar diğer yana. Tam tersi demektir; Her sanatın yerini ve araçlarını yerine yerleştiren, sözcükler sanatını formlar sanatından ve zaman sanatlarını mekan sanatlarından ayıran ilkenin geçersizleşmesidir. Yani ayrı taklit alanlarının yerine ortak bir yüzeyin kurulması. (Ranciere 2008, s.107-108)

Yazının ve biçimsel olanın kendi alanlarında var olması, her iki yapının gerektiğinde kendi potansiyellerini bir araya getirerek yeni bir dil oluşturabilmesinin olanaklarını açar. Biçimin bir metin olmaktan vazgeçmesi, gözün gördüğü kopuşla açıklanamaz. Eğer böyle olsaydı,

¹⁴ Bu kavram ‘...ilkın Rönesans’ ta ortaya çıkmış ve resimsel dille, onun görsel boyutları ve özellikleriyle şiirsel dilin, onun yazımsal nitelikleri arasında doğrudan bir ilişki olduğunu öne sürmüştür (Kahraman 2005,s.95).

geleneksel resmin değerlerine yakın duran Rene Magritte'nin resminde yazının kullanılması bir fazlalık olarak kabul edilebilirdi. Oysaki Magritte, görme ve okumayı, tam da, bu geleneksel çizginin içinde kalarak sorunsallaştırmaktaydı. Magritte, 1950 yılında yapmış olduğu *Art de la Conversation (Sohbet Sanatı)* adlı resminde, alfabetik işaretleri birer form, adeta eski bir tapınak gibi algılanmasını sağlamıştır.



Resim 39: Rene Magritte, *Sohbet Sanatı (Art de la Conversation)*, 1950.

Magritte, her ne kadar resimsel bir örnek olsa da, fiziksel bütünlüğüyle beden, bütün bir hacim içindeki hacimlerden biri olduğu, dolayısıyla yazının da resimsel düzlemde dahi olsa yıkık bir harabeyi andıran metnin hacmi içinde yer alabildiğini hissettirmiştir. Yazıyı, sadece görmeye veya işitmeye tanınan bir ayrıcalıkla okumanın yeterli olmadığını düşündürten bu duruma, Pallasma'nın şu sözleri referans olabilir;

Bedenimiz hem nesnelere arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve dokunan şeydir...(Dolayısıyla) algım, görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Bütün varlığımla bütünlüklü bir şekilde algılarımla. Aynı anda tüm duygularıyla konuşan biricik bir yapıyı biricik bir varlık biçimini kavrarım. (2011, s.27)

20.yüzyıl başında atılan bu önemli adımlar, 1950 ve 60'lar sonrasında ortaya çıkan sanatsal arayışların çıkış noktalarından biri haline gelir. Yazı-imge/yazı-plastik arasındaki ilişki, sanat nesnesinin niteliğini değiştiren bir unsur olarak ortaya çıkar.

2.3 POP SANAT VE YAZININ SIRADANLIĞI

Yazınsal temsille karşılaştırıldığında tarihte daha gerçekçi ve birebir anlatı arzusu taşıyan görsel sanatlar, 20.yüzyılın başları itibariyle, görüntü ve gerçekliği sorgulama çabası içine girmiştir. Bu süreçte görsel algıda yaratılmaya çalışılan değişimin büyük oranda gözden çok, dilin kavramsal tarafıyla şekillendiği söylenebilir.

1950’li yılların ortalarında beliren Pop Sanat, bu durumun tersine sanatı tekrar gündelik dilin, dolayısıyla gündelik yaşamın içine dahil eder. Yazı ve imgeyi bir araya getiren reklam estetiği içinde yinelenerek ağızdan ağıza dolaşan dil, kitle iletişim araçlarının etkisiyle gerçekliği olduğundan daha gösterişli kılmaya yönelmiştir. İzleyiciyi bir tür ‘tüketiciye’ dönüştüren bu tavır, her tür gerçekliği abartılı bir biçimde ‘tekrar ederek’, onu ideal bir markaya dönüştürebilme potansiyeline sahiptir. Yazıyı görsel temsilin içine dahil eden Pop Sanat’ın önemli isimlerinden Andy Warhol, reklam sektörüne ve iletişime dönük her türden kodları, görsel anlatımının parçası haline getirmiştir. Warhol, Amerika’ya ait ikonları kullanırken, seri üretime dikkat çeken serigrafi baskılar üretmiş, 1962 yılında açtığı sergide, Campbell marka çorba konservesinin 32 adet aynı baskısını sergilemiştir. Resim 40’ta görülen çalışmayla Warhol, serigrafi tekniğiyle, ticari imgeyi tekrar ederek, yaşamsal hale gelmiş tüketim nesnesinin gerçekliği sorgular. Warhol aynı yaklaşımla, 1964 yılında *BrilloDeterjan Kutuları*’nı üst üste koyarak sergilemiştir. Bu örneklerde olduğu gibi, yazının dolayısıyla dilin söylediği, görselin veya formun kendisi gibi tekrar ettikçe anlamını yitirmektedir. Başka bir deyişle, tek bir kelime üstüste defalarca ve hiç durmadan tekrar edildiğinde, o kelimenin kulakta artık anlamsız bir sese dönüşmesi ya da var olan anlamı değiştirmesi kaçınılmazdır.

Geleneksel sanatın değerleriyle yazıyı bir araya getiren Magritte’ten yıllar sonra Andy Warhol, yazı ve imajın birlikteliğinde gerçekliği sorgulamakla kalmamış, onu yok etmiş ya da unutturmuş gibidir. Bu konu üzerine Foucault; “*Bir gün gelecek ve o zaman, bir dizi boyunca sonsuz olarak iletilen andırıyla, görüntünün kendisi, taşıdığı adla birlikte, kimliğini kaybedecektir. Campbell, Campbell, Campbell*” (Foucault 2008, s.51) diyerek, Pop Sanat üstüne olan düşüncelerini belirtmektedir.



Resim 40. (solda) Andy Warhol, *Campbell*, 1962. (sağda) *Brillo Deterjan Kutuları*, 1964.

Roy Lichtenstein, Resim 41’de görüldüğü gibi, çizgi roman karelerini dev ölçeklerde büyütür. Resmin resmini yapan Lichtenstein, bir anlamda basılı bir yayını, çizgi romanı yağlı boya bir tuvale aktarır. Bu tersine çevirme sanat nesnesinin biricikliğini ortadan kaldıran bir ‘tekrar’ olduğu kadar, yazının da resim içinde bir konuşma baloncuğuna dönüştüğü andır.



Resim 41. Roy Lichtenstein, *Boğulan Kadın* (Drowned Woman) 1961.

Pop Sanatı’nın estetik talepleri indirgeyen, tüketim arzusuyla ilintili bir toplumun yapay gerçekliklerini sorgulayan tavrı, zamanla içinden çıktığı kültürün bir parçası haline gelmesine neden olmuştur denilebilir. Kapitalist düzenin ikonları, markaları kadar, değişen değerler ve kavramları da sorgulayan Robert Indiana’nın Resim 42’de görülen 1958 yılında tamamladığı *LOVE (SEVGİ)* adlı heykeli, yok edildiği düşünülen öznenin ve yaşamsal açıdan ihtiyaç duyulan duygulara ait bir kavramı açığa çıkarır. Aynı Roy Lichtenstein’in çizgi romanlardan seçtiği kareleri büyütürken sergilemesi gibi, Indiana da *YE, SARIL* gibi basit kelimeler ve sayıları büyütürken tipografik heykellere dönüştürmüştür. Pop Sanatı’nın büyütülmüş, canlı ve parlak renkli anlayışı, böylece kavramları da metalaştırmıştır.



Resim 42. Robert Indiana, *Love (Sevgi)*, 1958.

'Love' örneğinde görüldüğü gibi, Pop Sanat gerçekliği, açık seçik ve yüzeyselleşmiş haliyle algılamadan yanadır. Günlük hayatın içinde meta haline gelmiş herşeyi izleyiciye yeniden sunan bu tavıra karşılık, Avrupa'da, İkinci Dünya Savaşıyla yiten avangard ruhu 1968'de geri gelir. Avrupa'nın pek çok yerinde avangardı kutsayan Dada ruhunun canlanması, bireyi tekrar sistemin dolayısıyla sanatın içine aktif, uzlaşmacı olmayan, çatışmacı bir biçimde davet eder ve yazı da, sanat nesnesi içine, gerçekliği sorgulayan yada unutturan değil, onu üreten, dönüştüren bir eylem olarak varolur. Silinip tekrar yazılabilen, üzeri çizilebilen yazı, aynı bu dönemde sıkça karşılaşılan performanslar gibi, izleyiciyi katılımcı kılmaya çalışan, diyalogun bir parçasıdır.

2.4 FLUXUS VE YAZININ KATILIMCILIĞI

1960'ların sanatsal ortamında çağın metalaştırdığı hayatları Pop Sanatından farklı bir yöntemle sorgulayan Fluxus Hareketi, aynışmaya yüz tutmuş yaşamları bir oyun alanı içinde farklılaşmaya davet etmekteydi. Bu farkı yaratmak için Fluxus, bir eylem olarak sanatın, sanatçının ve izleyicinin kamusal alana açılma çabası olarak da yorumlanabilir.

Fluxus, katılımcılığı harekete geçirdiği pek çok yöntemin içine yazı da dahil edilebilir. Alman sanatçı Joseph Beuys, eylemleri ve siyasi duruşu ile tüm yaşamını sanat yapıtı olarak kurar. "*Yaşamım sanattır*" (Şahiner 2008, 63) diyen sanatçının, söyleşi, ders ve tartışmalarını bir tür performansa dönüştürürken kullandığı kara tahtaları, bir düşünce akışı sırasında doğan tüm sürecin somutlaşmış hali gibidir. Beuys, 1974 yılında Resim 43'teki, "*Yönlendirici Kuvvetler*

adlı çalışmada, toplam 100 adet karatahtayı ahşap bir platform üzerine sermiş ve bunlardan üç tanesini şövaleye koymuş, bu şövalenin birine *GİZLERİN ÜRETİMİ* yazmıştır” (Şahiner 2008, s.65). Sanatçının “yazının anlatım aracı olma işlevinden yararlansa da onu bir yapıt olarak sunmuş olması yazıyı bir kavram olarak sunduğunu gösterir”(Atakan 1998, s.49). Kara tahta ve üzerindeki yazılar, düzenlemedeki diğer bütün nesnelere ve mekanın parçasıdır. Yazı, artık sayfadan kopmuş, bir kurgunun elemanı ve bütünü parçası olarak sanatçının, izleyici ile geçirdiği düşünce akışı sırasında geçen sürecin belgesi olmuştur.



Resim 43. Joseph Beuys, *Yönlendirici Kuvvetler*,1974

Beuys'un öncülüğünde, 1960'lı yıllardaki toplumsal sosyo-politik muhalefet biçimlerinden beslenen Fluxus özünde Dada'nın devamı olarak müzik tiyatrosu, şiir, resim, heykel vs. güzel sanatların geleneksel yapısına karşıdır. “Sanat nesnesinin işlevsel olmayan bir nesne olmasına, sanatçıya gelir kaynağı olmak üzere üretilmesine karşı” olan bu akım içinde, Dada posterlerini andıran, sanatı galeri mekanının dışına taşıyan ve gezmesini sağlayarak özgürleştiren konser afişleri ve *posta sanatı* gibi grafik tipografik uygulamaların öne çıktığı görülür (Antmen 2009, s.209). Kahraman'ın dediği gibi, “Bu uygulamaların hepsi yazılı sanatsal üretimleri dolaşıma sokan, el değiştiren bütün avangard çıkışlarda olduğu üzere, bir tür kalıcılık kazanma, bir tür donuklaşma anlamlarını da içeren ‘akım’ anlayışına sırtını döner”(2005,s.167). Sanat nesnesinin üreyen dönüşen yapısı söz konusu olduğunda süreci de gözler önüne seren bu tavır, sadece sanatçının söz hakkı olduğu bitmiş bir yapıtı da müdahaleye açmaktadır;

‘Düşüncüyü konuşmayı birer form olarak düşünen, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür heykel gibi algılanabileceğini iddia eden Beuys ‘sosyal heykel’ kavramını ortaya atarak, ‘Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır’ demiştir (Antmen 2009, s.207).



Resim 44. Ray Johnson, *Posta Kartı*, 1971.

“Fluxus, sanatsal çalışmada yazıyı müdahaleye açan tavrını, bu akım içine dahil edilebilecek Posta sanatında da (Mail Art) belirginleşmektedir” (Antmen 2009, s.205). Resim 44’te görülen posta kartını, Ray Johnson, 1971 yılında çeşitli sanatçılara göndererek, kendilerinin bu karta bir müdahalede bulunmalarını istemiştir. Sanat nesnesinin kalıcılık ve bitmişliğini tersine çeviren enstalasyonlar, konserler, performanslar ve posta sanatı gibi ‘çoğulcu’ etkinliklerle yazı, Fluxus için aynı zamanda insan kaynaklarının sömürülmediği, ideolojik bir araç olmuştur.

1960’larda Fluxus ile eş zamanlı ortaya çıkan Yoksul Sanat, sanat dünyasında geçici ve gündelik yaşamın nesnelere, hatta canlıları sanatın malzemesi yaparak, onları dönüştürmeye yönelmiştir. Farklı malzemelerin geçirdiği süreçlerin gözlenmesi her ne kadar Fluxus’daki gibi fiziksel izleyici katılımını gerektirmese de, zamanın akışına vurgu yapan çalışmalarla izleyicinin düşünsel katılımı olmadan algılanamayacaktır.



Resim 45. Mario Merz, *Che Fare? (What is to be done?)*, 1968.

Bu akımın öncülerinden Mario Merz, kendi el yazısıyla yazmayı neon ışıklı yazılarını başka nesnelere bir araya getirmiştir. Merz'in çalışmaları dikkatle gözlemlendiğinde gerçekte, gündelik hayata dair sıradan nesnelere çok az müdahalenin yapıldığı ve bu nesnelere gündelik olmaktan çıkararak birleştirici unsurun neon yazılar olduğu sonucuna varılabilir. Resim 45'te yer alan Merz'e ait çalışmada, metin ve objenin anlamına ilişkin kodları ilk bakışta çözmek güç gözükmektedir. Bu nedenle izleyicinin belleğine başvurması ve hatta daha önceden bilmiyorsa araştırma yapması da gerekebilir. Lenin'in 1902 yılında yazdığı 'What is To Be Done?' adlı makalesine gönderme yaptığı düşünülen¹⁵ İtalyanca 'Che Fare?', Türkçeye 'Ne Yapmalı?' olarak çevrilebilir. Bu bağlamda Merz de, gösterdiği imgenin dilsel bir karşılığını aramak veya açıklamak yerine izleyicinin belleğine soru sorar gibidir. Dolayısıyla Merz izleyiciyi yazıya fiziksel anlamda müdahale etmese de, bildiği bir nesne karşısında kolayca cevaplayamadığı bir dilsel alan içine çekmektedir.

Kavramsal sanatın çeşitli kollarını oluşturan Fluxus, Yoksul Sanat gibi akımlar, izleyicinin sanat yapıtına zihinsel ve bedensel olarak aktif katılımını gerektirmiştir. Bu süreçte pek çok sanatsal uygulamada karşılaşılan yazı, izleyicinin seyir durumundan çıkmasını sağlayan, yapıt ile arasındaki mesafeyi kapatan en önemli etmenlerden biri olmuştur.

¹⁵ Lenin, politik ve ekonomik sistemlerin kavranabilmesi için sadece işçi ve işverenin değil, ekonomik düzeni meydana getiren tüm yapıların anlaşılması gerektiğini savunur ki, bu her zaman olan ya da olmuş olan hakkında verilecek bir cevabın ve açıklamanın olması gerektiğini düşündürür.

2.5 PERFORMANS SANATI VE YAZININ BEDENSELLİĞİ

Fluxus'ün önemli bir parçası olan performans, bağlarını tiyatroyla olduğu kadar, görsel sanatlarla da kurar. Performanslarda beden canlı bir sanat nesnesine dönüşür. Bu etkinliğin tiyatrodan belkide en önemli farkı, izleyicinin izlediği her anın bir kurgu olduğunu hissetmesidir. İnandırıcı olmaktan çok, *şimdi burada olmaya, şok etmeye* zorlayan performanslar, 1900'lerin başlarında özellikle Dada kabelerlerinden de etkilenmiştir. Performanslarda, 'insan bedeninin ancak yaşayarak kavrayabileceği'¹⁶ gerçeğinden yola çıkılırsa, beden artık sadece izlenen değil, etkilenen ve etkileyen bir sanat nesnesine, *yaşayan bir heykele* dönüşmüştür. Bu bağlamda performans sanatında karşılaşılan kimi örneklerde yazı-beden ilişkisi gündeme gelmiş ve bedene eklenen her yazıyla, yeni sorular açığa çıkmıştır. Kimi kültürlerdeki insanların bedenleri üzerine çizdiği semboller veya bezemelerden farklı olarak yazı, performanslarda çoğunlukla beden üzerinde estetik değil, kavramsal bir yaklaşımla ele alınmıştır. Antmen, performans'ı açıklarken, Kavramsal Sanat ve dil unsurlarını gündeme alarak, yazı-beden ilişkisine de 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 (2009, s. 222).



Resim 46. Piero Manzoni, *Yaşayan Heykeller (Living Sculpture)*, 1961

¹⁶ Antmen kitabında performansdan bahsederken Merleau-Ponty'nin bu sözünü anar. (Antmen 2009, s.223)

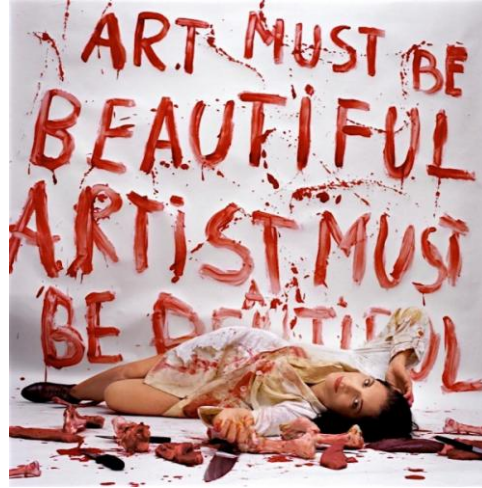
Fluxus'ün en sansasyon yaratan sanatçılarından Piero Manzoni, gelenekselleşmiş sanatın plastik ve estetik değerlerini eleştirir. Bu eleştiri aynı zamanda yüzyıllarca görsel sanatların dışında tutulan sanatçının sadece üreten bir usta değil, aynı zamanda yaşayan bir varlık olduğunun da altının çizilmesidir. Bedenin yaşayan varlığını keşfeden Manzoni 1961'de gerçekleştirdiği sergi açılışında, davet ettiği bayan modellerin üzerine kendi imzasını atmıştır. Resim 46'da görülen performansın bir anlamda, heykel ve imza arasında süregiden mesafeye işaret ettiği gibi, yazı-form ilişkisine bir gönderme olarak da kabul edilebilir. Sanatçı tarafından modelin bedenine atılan imza, onu bir heykele veya sanat nesnesine dönüştürür.

Performanslar neye sanat yapıtı denildiği, sanatın malzemesinin ne olduğu, sanatçının kim olduğu gibi soruları açığa çıkarır. Manzoni'nin çalışmasıyla eş zamanlı olarak özellikle feminist sanatçılar da, bedeni bir tuval veya form olarak ele almışlardır. Ancak Manzoni'den farklı olarak beden-yazı bu defa, kadının toplumdaki ve geleneksel sanat tarihindeki rolünü sorgulayan kimlik, cinsiyet, ırkçılık gibi konuları gündeme getirmiştir.



Resim 47 . Nil Yalter, *Başsız Kadın veya Göbek Dansı*, 1974

Örneğin, Resim 47'de görülen Nil Yalter'in video performansında yazı yazma eylemi ile bedenin performans süreci arasında bir analogi kurulmaya çalışılmıştır. Beden üzerine yazılan dualardan yola çıkıldığında Yalter'in performansında yazı, kağıt düzleminden çıkarak bedenin kendi sesi ve dilinin yetersizliğinde bedenin diğer bir sesi olmayı başarabilmiştir.



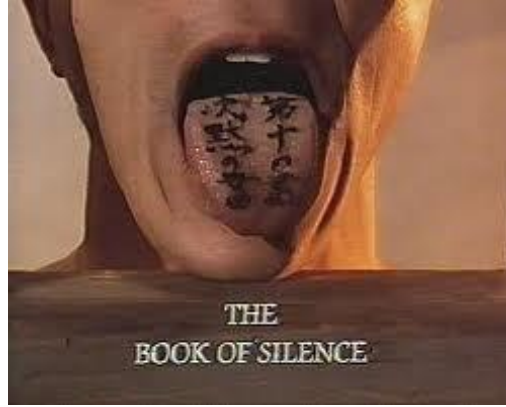
Resim 48. Marina Abramovic, *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı*, 1975

Performans sanatçısı Marina Abramovich, 1975 yılında gerçekleştirdiği en çok anılan *Thomas'ın Dudakları* adlı performanslarında, izleyici karşısında kendi göbeği üzerine jiletle yıldız şekli çizmiştir. Yıldız sembolü, altında tarihsel referansların oldukça yüklü olduğu bir metinsellikten bahsedilebileceği bu performansa ek olarak Abramovich, Resim 48'de görülen performansla, sanat ve sanatçı için gelenekselleşmiş güzel kavramını, hayvan kanıyla *Sanat Güzel Olmalı Sanatçı Güzel Olmalı* yaparak sorgulamaktadır. 1960-70'lerin feminist veya diğer performans sanatçıları arasında bedeninin çoğunlukla bu şekilde bir tuval olarak algılanmasına tanıklık edilir. Antmen, tuvalleşen bedenleri şöyle açıklar;

Tuvalleşen beden'lerde, resmin sınırlarını aşmak adına resim yapmak eyleminin kendisine odaklanmak söz konusudur. Resim yapım süreci bitmiş yapıt kadar önem kazanır ve sanatçının yapıt içindeki varlığı, bedeninin yapıt içindeki varlığına dönüşür. Beden 'tuval'leştiği gibi, 'iz' bırakan bir öge gibi kullanılabilir. (2009,s.225)

Tuval beden denildiğinde, yazı-beden ilişkisinin Doğu kültürlerindeki yansıması, köklü kaligrafi geleneği içinde gerçekleşir. Türkçeye *Tuval Bedenler* olarak çevrilen, Peter Greenaway'in 1996 tarihli *The Pillow Book* adlı film, 11.yüzyılda yaşamış Japon *Sei Shonagon* adlı bir kadının günlüğünden esinlenilerek sinemaya aktarılmıştır. Resim 49'da, filmde alınmış bir sahnede görüldüğü gibi, Japonya'da yaşayan kadın modele ait bir kitabın sayfaları bedenlerine yazılmıştır. Greenaway, aynı zamanda tarihsel bir okuma sağlayan günlük kültürünü, modern zamana aktarmıştır. Kaligrafi ve şiiri insan bedeniyle buluşturan filmde yazı, insan bedeni üzerinde kavramsal bir anlatıya dönüşmüştür. Artık bu bedenler olmaksızın metinlerin içeriği ne olursa olsun yarım kalan bir anlatıya tanıklık edilir. Bu anlamda beden-

yazı ilişkisiyle ele alınan performans sanatlarında yazı, bedeni süsleyen bir makyaj olarak algılanmamalıdır.



Resim 49. Peter Greenaway, *Tuval Bedenler* (The Pillow Book), 1996.

Neredeyse bütün performans, heykel ve düzenlemelerinde yazıyı kullanan Uzak Doğu'lu sanatçı Xu Bing' in 1993 tarihli *A Case Study of Transference* (*Bir Aktarımın Alan Çalışması*) adlı çalışmasında yazı, bu defa insan değil hayvan bedeni üzerinde görülür. Birinin üzerinde İngilizce diğerinin üzerinde Japon harfleri bulunan domuzlar, içi kitap dolu, üstü açık bir alanda çiftleşirken aynı zamanda iki kültürün de birbiri içinde eridiğine tanıklık edilir. Artık bu süreçte “*kavramsallık, aklın ve bedenin canlı bir karşılığına dönüşmektedir*” (O' Doherty, 2010, s.83).



Resim 50. Xu Bing, *Bir Aktarımın Alan Çalışması* (A Case Study of Transference), 1993-94.

1990'lara gelindiğinde beden-yazı ilişkisi sanat veya sanatçının rolünü sorgulamak yerine, Shirin Neshat'ın çalışmalarındaki gibi kültürel kimliklere odaklanmaktadır. Shirin Neshat, İran kültüründe kadın bedeninin nasıl algılandığı noktasında video, film ve fotoğraf alanlarında çalışırken, yazı yine eksik kalan kadın bedeninin sessiz sesi olur.



Resim 51. Shirin Neshat, *Allah'ın Kadınları* (Woman of Allah) 1996.

Yazının sayfadan kopuşunun serüveni bu süreçte bedenle birlikte mekan üzerine de yayılma çabası içindedir. Beden ve Performans sanatıyla eş zamanlı olarak karşımıza çıkan Kavramsal Sanat bu kez yazma eylemini her hangi bir nesne, imaj ya da yaşayan bir beden üzerine değil, mekan üzerine yoğunlaştırmıştır. Kavramların malzemeye dönüştüğü bu süreçte beden gibi sanatsal referansları oldukça yüksek çağrışımlardan uzak, sadece zihnin devreye girmesi söz konusudur.

2.6 METİN SANATI VE YAZININ DÜŞÜNSEL NESNELİĞİ

Duchamp'ın ön gördüğü 'düşünce olarak sanat' anlayışından hareketle, “*sanat yapıtını felsefeyle, dille ve kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek kavram düzeyinde bir algı yaratmayı amaçlayan*” (Antmen 2009, s.195) Kavramsal Sanat, 1960'larda, sanat ortamına büyük oranda etki eder. Duchamp sonrası süreçte, performans sanatları, Fluxus, Çevre Sanatları, Minimalizm gibi akımlar için de kavramsallıktan bahsedilebilir. Ancak Kavramsal Sanat'ın içeriği salt düşünce olduğunda, sanatsal temsilin kendisi yazı haline gelerek Metin Sanatı ortaya çıkmıştır. Artık tarihin uzun dönemleri boyunca görsel ve plastik temsilin dışında tutulmuş olan yazı, sanatın merkezine oturabilmiştir. Deleuze'ün '*Olmak Bir*

Biçime Ulaşmak Değildir’ sözü, Metin Sanatı’nın bir sanat nesnesi olarak yazıyı ele alışını özetleyebilir (Deleuze, 2007,s.9). Çünkü yazı da, düşüncenin kendisi gibi sürekli dönüşür. Bir metnin gerçekliği, her şimdiki zamanda ve okuyucuyla tekrar yazılan zihinsel imgeler yaratır. Örneğin, Resim 52’de görülen, 1953 yılında Robert Rauschenberg’in ‘*Silinmiş De Kooning Deseni*’ adlı çalışması, sadece zihin yoluyla kavranılabilecek bir sanat nesnesi üretilebileceğini gösterir. İzleyici ilk önce çizilen, sonra silinen bir desenin varlığını, sadece yazıyla kavrayabilmektedir. Bu tersine işleyen durum, bir anlamda görme merkezli sanat algısını da sorgulamaktadır.



Resim 52. Robert Rauschenberg, *Silinmiş de Kooning Çizimi*, 1953.

1960’ların Fransız, Post Yapısalcılık Akımı’nın öncülerinden Derrida, Deleuze, Foucault gibi isimler; Wittgenstein, Saussure, Claude Levi-Strauss, Lacan ve Roland Barthes gibi yapısalcı düşünürlerin dilbilimsel çözümlmelerinden ve Göstergibilim kuramlarından yararlanmış ve sanatın düşünsel gelişimine yön verecek kavramları ve düşünce sistemlerini ortaya koymuşlardır.

Dönemin temel kavramlarından *yapısöküm*, söz ve yazı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi, dilin ve gramerin katı yapısını bozarak, *yeniden inşa etmek* anlamına gelir. Karşıtlıklar üzerine kurulmadan, karşıtlıkları içeren bu düşünce sistemi Post-Yapısalcılar için *metinler arası* olma

düşüncesini beraberinde getirir. Yapı sökülme kavramının öne sürdüğü metinler arasılık, görsel ve plastik sanatlara disiplinler arası hareket etme şansı tanımış, sanatın edebiyat, felsefe ve sosyal bilimlerin farklı dallarıyla bir araya gelmesine de olanak sağlamıştır. Özellikle Nancy Atakan'ın 1970'lerde *Eylemler* olarak tanımladığı süreçte Hans Haacke, Marcel Broodthaers gibi sanatçılar kimi zaman bir sosyolog veya bir gazeteci gibi davranmışlardır. Sanatçının eylemci olarak harekete geçtiği süreçte belgeleme, arşiv, fotoğraf, harita ve tamamlanmamış projeler, sanata dahil edilmiştir. Örneğin Belçikalı sanatçı Marcel Broodthaers, Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü adlı eylemiyle, “*kendi apartman dairesinin içinde mektup, şiir, film ve kitaplar sergilemiş ve kendisini müze müdürü gibi tanıttığı bu müzeyi davetiye ile duyurmuştur*” (Atakan 1998, s.30). Atakan'a göre sanatçı ‘...sistemik olarak, dönüşüm yeteneğini gözler önüne sermek için müze mitini çözümlenmiştir. Ona göre müzeler, nesnelere toplumsal çevrelerinden yalıtılarak, sosyo ekonomik gerçekleri çarpıtmaktadır’ (Atakan 1998,s.30). Yapı sökülme kavramıyla tarih yazımında modernizmin bir sıfır noktası yaratma arzusu yerine, *sürekli yeniden yazılabilen* bir tarih algısı gelişmiştir. Kavramsal sanata etki eden, tarihin sürekli yeniden yazılabildiği bir şimdiki zamanı açığa çıkarma düşüncesi, dönemin pek çok sanatçısı gibi On Kawara'nın çalışmalarına da yön vermiştir. Japon sanatçı bir çalışmada, 1968'den 1984 yılına kadar, iki kişiye kartpostal göndererek, her kartpostalda ‘*Uyandım*’ kelimesini ve ardından uyandıği saati yazmıştır. “*Sanatçının kartpostal serisi 9:03 AM, 5:14 PM, 1:30 PM....*” şeklinde devam eder (Weintraub, Sayı 110 , s.133). Burada tekrar eden şey, aynı gibi gözüken *farktır*. Aynı olanın tekrarı, hergün dönüşen bir farka işaret etmektedir. Buradan yola çıkıldığında Kavramsal Sanat'ta *anlamın* sabitlemesi imkansızlaşmıştır ve anlamın ertelenişi¹⁷ bir süreklilik halini alır.

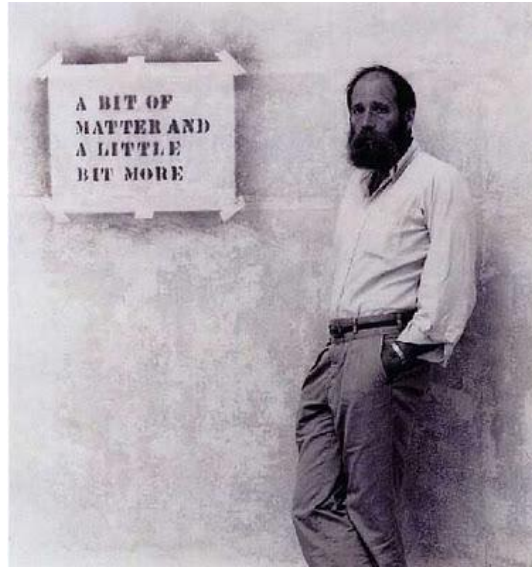
Post-Yapısalcılık içinde anlamın katılığını bozan ve bir anlamda erteleyen diğer olasılık da *çeviri* ile gerçekleşir. 1969'da Fransa'da, “*Bir Dilden Ötekine Çeviri*” deyimi kullanılarak “*resimden sözcüğe, algılamadan resme, düşünceden sözcüğe ve bir dilden öbürüne geçişte yorumun gerekliliğinin altı çizilir*” (Alberro 2009, s. 80). *Çeviri*, ucu açık, farklı kavramlar üreterek farklı kültürlere adapte olabilen, kolayca şekil alan bir süreçtir. Çevrilen metin her çeviri eyleminde zarar görse de, ancak çeviri sayesinde ayakta kalır. Dolayısıyla Kavramsal

¹⁷ Derrida'nın kullandığı bu terim, hem fark hem de erteleme anlamına gelen *difference* kelimesi düşünülerek yazılmıştır: ‘Derrida'ya göre, bu sözcüğün ikinci anlamının konuşma sırasında ayrıştırılmayıp sadece yazı içinde ayrıştırılabilmesi, anlamdaki içkin istikrarsızlığı kanıtlamaya yeterlidir. Çünkü anlam böylece hem ayrılmıştır hem de tehir edilmiştir.’ (Sim, 2000, s. 32)

Sanat, bir nesneyi, durumu ya da süreci yazıyla algılamamızı sağlayacak düşüncenin, bir durumdan öbürüne dönüşümünü açığa çıkarır. “*Sadece bir dilden diğerine değil, bir disiplinden diğerine çevirinin mümkünliğini savunan*”, İngiliz sanatçılar, 1967-1973 yılları arasında Art&Language (Sanat ve Dil) grubunu kurmuşlardır (Akay 1999 s.17). Kuram zemininde gelişen ama hiçbir zaman teorik bir bilgi olarak da algılanamayan Kavramsal Sanat’ın *Sanat ve Dil* gurubu üyeleri bu anlamda felsefe ve sanat arasında köprü olmuşlardır.

Salt zihinsel bir sanata yönelen Metin sanatının malzemesi kelimelerdir. Kelimelerin varlık gösterdiği bu nesnesizlik hali aynı zamanda, keşfedilmesi gereken yeni bir dünya demektir. Douglas Huebler “*Dünya az ya da çok ilginç objelerle dolu; Ben bunlara daha fazla eklemek istemiyorum*”(Atakan 1998,s.49) sözleriyle bu durumu özetler. Diğer bir metin sanatçısı Lawrence Weiner ise “*yapıtlarının var olması gerekmediğine ve etkisinin varolma önerilerinde yattığına inanarak, tıpkı sanatla ilgili konular üzerine kurgusal nesnelere ve durumlardan yararlanan Sanat ve Dil grubu üyeleri gibi sanat çalışmalarını, öneriler olarak kağıtta bırakmıştır*” (Atakan 1998, s.49). Sanatçı 1969’ da New York’ ta düzenlediği sergide şu satırları yazmıştır;

1. Sanatçı yapıtını inşa edebilir.
2. Yapıt imal edilebilir.
3. Yapıt inşa edilmek zorunda değildir. (Atakan 1998, s.49).



Resim 53. Lawrence Weiner, *Biraz ve Daha Fazlası (A Bit of Matter and a Little Bit More)*, 1976.

Metin Sanatı, izleyicinin zihninde bir imgeden çok bir düşüncenin belirmesini sağlar. Düşüncenin açığa çıkmasında yazının anlamı kadar nasıl yazıldığı da önemlidir. Örneğin Resim 53'te, Weiner'ın çalışmasında teknik ve önerme bir araya gelir. Weiner, '*Biraz ve Daha Fazlası*' sözünü, sprej boya ile iz çıkartma (Stencil) tekniği kullanarak yazmıştır. Dikkat çekici olan sanatçı, düşüncenin hareketinden bahsederken, yazıyı istediği yere sprej boya ve şablon yardımıyla aktarabilmektedir. Artık yazı kağıttan çıkarak istenilen yerde ve zamanda belirebilmektedir. Malzemesi yazı ve düşünce olan Metin Sanatının aforizmaları andıran yazıları, taşınabilir bir başka deyişle yeniden yazılabilir niteliktedir. İzleyicinin tek yapması gereken, yazıyı akılda tutmaktır. Bu nedenle. Sol Le Witt, *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* (1967) adlı makalesinde '*İyi düşüncelerin basit görünmesinin nedeni, kaçınılmaz gibi görünmelerindedir.*' der (Antmen 2009, s.196). Ancak Metin Sanatı'nın doğrudan gibi görünen önermeleri, '*ilk bakışta, bakandan kompozisyonun yasasını ve oyunun kuralını saklayan metinlerdir*' (Akay, 1999 s.23). Metin Sanatı'nda sözlerin aforizmaları andıran, katmanlar yaratan hali, *anlamın* asla tamamlanmaması ve yorumu da beraberinde getirir¹⁸. Resim 54'te, 1967 yılında, Bruce Nauman'ın *Gerçek Sanatçı Dünyanın Mistik Gerçekleri Göstermesine Yardım Eder* adlı çalışmasında olduğu gibi, zihinde beliren son şeklini almış imgeden çok düşüncenin beraberinde getirdiği yorumdur. Ali Akay'ın, Metin Sanatı'nda yorum kavramının önemini düşündürten sözleri şöyledir;

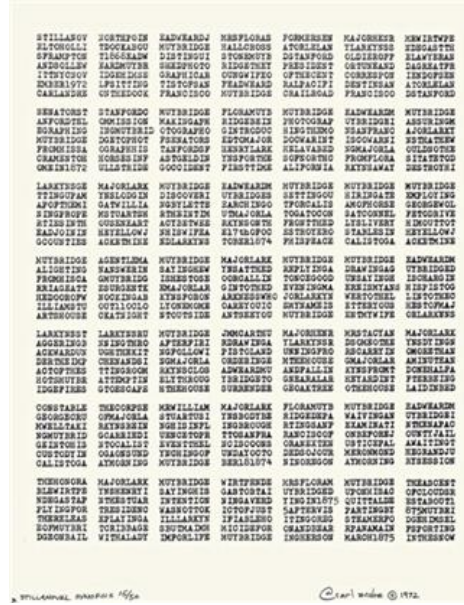
Yazı ile okumanın bir eylem olduğunu sanan düşünce gramer kurallarını ve o kurallara uygun bir yazıyı ve okumayı gerekli görür.....Bir yazarın yazdıklarının okunması ve anlaşılabilirliği bir örtüşme üzerine kurulu olsaydı algılama, gösterme eylemlerine ihtiyacımız kalmayacaktı diyebiliriz. (Akay 1999, s.21)

¹⁸ Derrida ve onun yapısökümcü takipçilerine göre, iletişim anında her zaman boşluklar ve gedikler doğar, dolayısıyla anlam hiçbir zaman tek bir anda tamamen mevcut değildir. Anlam değişimlere tabi bir süreç olarak düşünülmelidir. Yani bir sözcük söylendiği anda anlamı henüz mevcut değildir, anlam daima ayrı olduğu gibi, tamamlanışı da hep ertelenir. (Sim 2000, s. 35)



Resim 54. Bruce Nauman, *Gerçek Sanatçı Dünyanın Mistik Gerçekleri Göstermesine Yardım Eder* (The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths), 1967.

Yazının yapısal ihtiyaç olarak sanat eserindeki varlığı özellikle 1960'lardan sonra farklı eğilimlerle baş göstermiştir. Bu süreçte *Beton Şiir* (Concrete Poetry) denilen uygulamalar, yazı-görsellik, yazı-form arasında ilişki arar. Aynı *Ut Pictura Poesis* kavramı gibi, Beton Şiir'in de, 'şiirsel dilin resimsel dil tarafından, ya da resimsel dilin şiirsel dil tarafından önsel olarak belirlendiğini' söyleme olanağı bulunmamaktadır (Kahraman 2005, s.95). Beton Şiir kavramını 1960'larda gündeme getiren ve akımın öncülüğünü yapan sanatçılar arasında Ian Hamilton Finlay, Dom Silveter Houedard, Henry Chopin, Lilian Lijn ve heykellerinde yazıyı kullanmasalar da, bu alanda çeşitli denemeleri bulunan Carl Andre, Robert Simitson sayılabilir. Bu sanatçıların çalışmalarında gözlenen en önemli özellik, kelimelerin belirli kompozisyonlarda tekrarlanması ve kağıt yüzeyi üzerinde kelimelerin inşa edilmesidir.



Resim 55. Carl Andre, *Stillanovel Synopsis*, 1972

Resim 55'te Carl Andre'nin *beton şiir* denemesi, sanatçının heykel çalışmalarında kullandığı birim tekrarlarını hatırlatır. *Beton şiirin* kendi başına belleğe kazanmış bir nesne oluşu, bu şiiri ezberleme ihtiyacını ortadan kaldırır. Bu durum aynı, Minimalizmin "*Ne görüyorsan O*" (Antmen 2008, s.181) ilkesine benzer. Beton şiir ve Minimaliz arasındaki bu yakınlık özellikle Andre'nin Resim 56'da görülen *Eşitlik VIII* adlı çalışmasıyla, şiiri arasındaki ilişkide gözlemlenebilir.



Resim 56. Carl Andre, *Equivalent VIII*, (*Eşitlik VIII*), 1966.

Geleneksel anlamda sanat nesnesinin künyesinde bir adının olması, 1960'lara gelindiğinde Minimalist heykelde dikkat çekici bir hal alır. Dilin imgeleminden kaçan bazı sanatçılar, *İSİMSİZ* başlığını kullanırlar. Bu tavır, sanat nesnesini her tür referanstan kurtarıırken çalışmaya verilen başlıkla anlam yinelenmek, onaylanmak, açıklayıcı işlevi görmekten uzaklaşır.

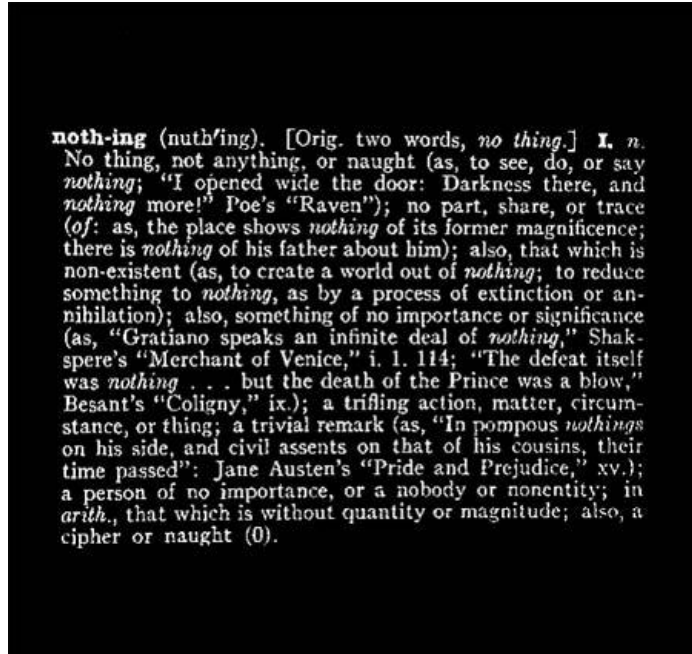
Metin Sanatı'yla birlikte artık kavramlar, kelimeler bütünüyle sanatçının malzemesi olur. Bu süreçte görme, okuma ve algılama süreçlerine dikkat çeken sanatçıların başında, *Sanat ve Dil Grubu* dergisinin Amerika editörlüğünü yapan Joseph Kosuth gelmektedir. Kosuth'un 1969'da yazmış olduğu *Art After Philosophy (Felsefeden Sonra Sanat)* adlı metni, Kavramsal Sanat için önemli kuramsal kaynaklardan biri olmuştur. Kosuth, resim kökenli bir sanatçı olup, başlangıçta bireyselliği, dışavurumu yadsıyan işleriyle, "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı" monochrome resmin ustası Ad Reinhart'ın izinden gitmiştir (Antmen 2009, s.146). Ad Reinhart gibi soyut sanatçılar tablolarına veya heykellerine *İsimsiz* başlığını vererek, zaman zaman dilin de ötelenmesi gerektiği düşüncesini benimser¹⁹. Ancak Kosuth, böylesi bir soyut resim geleneğinden kısa bir süre sonra kopmuş ve şu açıklamayı yapmıştır;

"Eğer resim yapıyorsanız sanatın doğasını kabul ediyorsunuz (sorgulamıyorsunuz) demektir. O zaman sanatın doğasının, Avrupa resim, heykel ikiliği geleneği olduğunu kabul ediyorsunuz. Ancak son yıllarda, en yeni çalışmalar ne resim, ne de heykel olmuştur ve sayısı giderek artan genç sanatçıların eserleri ikisi de değil. Sözcükler anlamlarını yitirdiklerinde artık sözcük değildir. Kendi zamanımız ve kendi gerçeğimize sahibiz, bunu haklı çıkartmak için Avrupa sanat tarihine tutunmaya ihtiyacımız yok" (Alberro 2009, s. 80)

Kosuth, doğaçlamayı ve estetik kriterleri elimine eden siyah karelerde yazıların olduğu 'fotostat' baskılar üzerinde çalışır. Sanatçının kendi el yazısını dahi kullanmayan

¹⁹ Soyut resim, herhangi bir var olana nesneye doğrudan gönderme yapabilen ama, onu yansılamayan yeni anlatımdır. Bu yanıyla da yalnız yeni bir resimsel dil oluşturmakla kalmaz, dil kavramına da yeni bir boyut getirir. Bu nokta gerçekten de yaşamsaldır; çünkü dilin belirlediği anlatım düzeyi somuttur. Verili ve somut anlamların birer parçacık olarak yanyana gelmesiyle gene somut anlamlar bütününe ulaşılır. Anlamsız sözcüğün 'sözcük' olamayacağı düşünülürse ya da sözcüklerin anlam oluşturmayaacak biçimde yan yana dizilmesi bir şey ifade etmeyeceğine göre, soyut resmin başlangıçta hiçbir şey 'anlatmayan' parçacıklardan oluşması ve bütününde de 'somut' ve verili anlamı bulunmayan bir olguyu imlemesi, ama gene de imlemesi, onun dili ötelediğini, aştığını gösteren ilginç bir noktadır (Kahraman 2005, s. 98).

bireysellikten uzak ve öznel yargıları dışarıda bırakan metinsel biçim arayışı, duygu ve güzelliği gözle değil, zihnin gücüyle kavrama²⁰ yoluna gider.



Resim 57. Joseph Kosuth, *Hiçbirşey* (Nothing), 1965.

Kosuth, kavramların karşılıklarının, sözlükten fotoğraflarını çekerek onları mekanik bir biçimde çoğaltmıştır. Kosuth'un bu fotostat çalışmaları Metin sanatıyla gündeme gelen düşüncenin sanatsal bir nesne olarak taşınabilir ve tekrar edilebilir olduğunu ortaya koyar. Tekrar ve kopyalama ile gelişen çoğaltma fikri, Kosuth'un çalışmalarında aynı zamanda farkı da görünür kılar. Resim 58'de görülen, Kosuth'un 1965'te sergilediği *Bir ve Üç Sandalye* adlı düzenlemesinde; sandalye kelimesinin tanımı, kendisi ve imgesi gerçekte bir tekrar gibi gözükse de, üçü arasındaki farkı da gözler önüne serilmek istemektedir. Bu çalışmayla sanatçı, kavramların sabitlenemeyeceğini, onları yaratmak ve doldurmak gerektiğini bir kez daha ortaya koymuştur²¹. Sanatçı böylece, Derrida'nın "*Gösterge ancak bir başka göstergenin yüzüne açılan çatlaktır*" sözlerinin de anlaşılmasını sağlar (Sim 2000, s. 59).

²⁰ Kosuth, Art as Idea as Idea (Düşün Olarak Sanat Düşünü) terimini ilk kez 1966'da fotostat sözlük tanımlarıyla oluşturduğu bir çalışmada kullanmış, sonradan önceki işlerini de bu terimle anmaya başlamıştır. Bu dizide yer alan büyütülmüş fotostatların resim olarak değil, Ad Reinhardt'ın terimiyle 'düşün olarak sanat' biçiminde algılanmasını hedeflemiştir. (Atakan 1998, s.55).

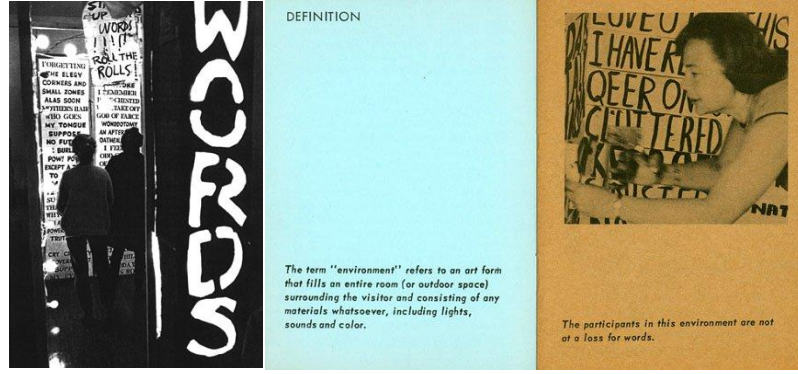
²¹ Sanatın plastik, görsel ve duyumsal var olması söz konusu edildiğinde yine Derrida'nın *difference* kavramıyla karşı karşıya kalınır. Difference, var olmayanın temsil edilmesi olduğu gibi, Kosuth'un sanatı da var olmayanın plastik olarak temsil edilmesiyle ilgilidir. (Akay, 1999, s.18)



Resim 58. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs)*, 1965

Metin sanatında yazı, düşünsel bir sanat nesnesine dönüşürken, izleyicinin bu düşüncüyü alımlaması ve dönüştürmesi fikri, kendini yoğun biçimde hissettirir. Bu anlamda izleyici, sadece zihninde kelimeleri taşımakla kalmaz, sanatçının cümlelerinin aktif kurucusu da olabilir. Örneğin, Resim 59'da görülen 1961 yılında *Kelimeler (Words)* adlı mekan düzenlemesinde Allan Kaprow, izleyicileri içeri davet ederek, onlardan sözcükler yazmalarını ve yazılan sözlerin yerlerini değiştirmelerini istemiştir. Kelimelerin bireyi yaratıcı olmaya iten ve sanatı hayatın kendisi olarak gören Kaprow'un, 1966 yılındaki manifestosu bir anlamda Neo Dadacı bir tutum olarak öne çıkar;

Eski bir binanın yan cephesi Clyfford Still'in tuvalerini anımsatıyor, bir bulaşık makinasının içi Duchamp'ın Şişe Süzgülü'ne benziyor, bir tren istasyonundaki sesler Jackson MacLow'un şiirleri, bir büfede yemek yiyen insanların sesi John Cage'in eserleri ve bunların tümü bir happening'in parçası olabilir. Üstelik 'bulunmuş' nesne, bulunmuş sözcüğü, bulunmuş sesi veya eylemi ifade ettiğinden, bulunmuş bir ortamı da gerektiriyor. Sanat hayata dönüşmekle kalmadı, hayat da kendisi olmayı reddediyor. (Artun 2010, s. 348)



Resim 59. Allan Kaprow, *Kelimeler (Words)*, 1961 ve sağda düzenlediği etkinliğin bildirisi

Resim 60'ta Kosuth, 1985 yılında *Sfır ve Değil* adlı mekansal çalışmasında galeri duvarlarına Freud'un *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi (The Psychopathology of Everyday Life)* adlı kitabından aldığı paragrafı büyütürken yazmış, ardından metnin üstüne çizgiler çizmiştir. Yazılı metin sadece sanatçının üzerini çizmesiyle değil, mekanın girintileri ile de görünür olduğu noktada saklanır (Atakan 1998, s.89). Mekanın köşeleri, tavanları, kapı boşlukları Kosuth'un yarattığı mekanda sanki yeniden yazılmış gibidir. Bu anlamda aynı zamanda bir yazar gibi davranan Kosuth'un yaklaşımı, Deleuze'un şu sözlerini akla getirir;

Yazmak, yaşanmış malzemeye bir biçim, bir ifade dayatmak değildir elbette. Edebiyat, Gombrowicz'in söylediği ve yaptığı gibi, daha ziyade biçimsizlikten ya da tamamlanmamışlıktan yanadır. Yazmak, asla tamamlanmayan, her zaman meydana gelmekte olan ve her yaşanabilir ya da yaşanmış malzemeyi aşan bir oluş meselesidir. (Deleuze 2007, s. 9)



Resim 60. Joseph Kosuth, *Sfır ve Değil (Zero and Nothing)*, 1985.

Doğası gereği yazan kişi, okuyucunun ne anlayacağını hiçbir zaman kestiremez. Kosuth, bu sonsuz olasılıklara işaret eden değişim alanı içinde, kavramların üstüne çizgiler çekerek onları sorgulamaktadır. *Sıfır ve Değil* adlı çalışma, yazınsallığın dışından gelen önermelerle zenginleşen bir dil beklentisine cevap aramış, bir anlamda ‘*dile delikler açmıştır*’²². Kosuth’un bu çalışması aynı zamanda Derrida’nın, dilin işlevi ve rolünü sorunsallaştıran yapışöküm yöntemiyle, bir metnin içinde geçen kavramları kesinlik alanlarından çıkararak, tek bir anlama karşılık gelen önkabule karşı gelmiştir.

Derrida’nın düşüncesini anlamaya çalışırken öncelikle kavranması gereken kavramlardan ilki, çoğunluk İngilizce’ye ‘söküme alma’ (under erasure) diye çevrilen *sous rature* terimidir. Herhangi bir terime *sous rature* deyişini yüklemek demek, önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermek demektir. Buradaki düşünce kısaca şudur: Sözcük eksik, daha doğrusu yetersiz olduğundan, ama buna karşın sözcüğün okunabilir kalması da zorunlu olduğundan üstü çizilir. Derrida stratejik değeri yüksek bu işlemi, Varlık sözcüğünün üstünü sık sık çizen (şu biçimde: Varlık)Martin Heidegger’den almıştır. Bu işlem sayesinde hem üstü çizilmiş hali hem de sözcüğün kendisi bir arada bulunur; nitekim sözcük tek başına yetersiz, ama onsuz yapamayacağımızdan da zorunludur. (Sarup 2010, s:54)

Sıfır ve Değil adlı çalışma, aynı zamanda yazının yazılı olduğu mekanı bütünüyle sanat nesnesine dönüştürür. Yazının anlamına etki eden bağlam, bir anlamda Metin Sanatı’nın bütünüyle nesnesizliğe iten didaktik tutumunu da değiştirir. Düşünselliği ön plana çıkaran Metin Sanatı’nın ilk dönem sanatçıları için yazının izleyici ile galerinin steril ortamlarında kurduğu dolaysız ilişki, 1980’lerle birlikte galeri dışına çıkarak bağlam arayışına girmektedir.

20.yüzyılın başından itibaren genel hatlarıyla özetlenmeye çalışılan, yazının görselliğin ve formun bir parçası olarak sanatın içinde yeniden belirdiği durumlar, *Çağdaş Yazıtlar* kavramının doğmasına kaynaklık eden süreçleri doğurmuş, geleneksel yazıt algısının sadece tarihsel bilgiyi bugüne taşıyan bir belge niteliğini öteleyerek onu, sanatın gündemine taşımıştır.

²² Sınır, dilin dışında değildir, onun dışıdır: Dile ait olmayan ama yalnızca dilin mümkün kıldığı görü ve duyuşlardan oluşur. İşte bu yüzden, yazıya özgü bir resim ve bir müzik vardır, tıpkı sözcüklerden daha yüksekte beliren renk ve ses etkileri gibi. Sözcüklerin içinden, sözcüklerin arasından görür ve duyarız. Beckett, ‘ardında gizleneni’ görmek ya da duymak için dile ‘delikler açmaktan’ söz ediyordu. (Deleuze 2007, s. 7)

3.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ YAZITLAR

Yazıt veya kitabeler, geçmişten bugüne kadar yazıtı sayfa yüzeyinden koparıp, formlarla bir araya getirmişlerdir. Günlük kullanım nesnelere, mezar taşları, mimari dışında, 20. yüzyılın başlarına kadar yazıt, formla sanatsal bir anlatım biçimi olarak nadiren bir araya gelmiştir. Öyle ki, resimlerin altına sanatçının attığı imzası, heykelde çoğunlukla görünür olmaktan kaçınmıştır. Bunun belki de en önemli nedenlerinden biri, geleneksel kabulde yazıtın form üzerinde çoğunlukla bir *ek* olarak kabul görmesidir. Bu ek, anlatıma katkı sağlamayan, hatta onu bozan bir fazlalıktır. Ancak *ek*, bütünü zenginleştiren bir tamamlama veya başka bir şeyin yerine geçme olarak algılandığında, eklenmeye duyulan ihtiyacın niteliğine göre sanatsal çalışma için vazgeçilmez olabilir, hatta yokluğu halinde hem yapısal hem de kavramsal anlamda anlatımın gücüne etki edebilir. Yeğenoğlu, Derrida'nın ek üzerine düşüncelerini şöyle yorumluyor;

Gösterge şey'in yerine geçendir. Bu ekonomide ister tamamlama isterse yerine geçen olarak görülsün, önemli olan tamamlayanın eklendiği şeyin dışında olması onun yerine geçmesi için ondan başka, ona yabancı bir şey olmasıdır. Her iki anlamda ortak olan, ekleme mantığının orjinal ve kendinden menkul varlığı ön görmesi, onu teyid etmesidir. Kıyıda kalmaya mahkûm edilen bir eklentinin işlevi, varlığının bütünselliğini yeniden kurmaktır. Ancak eklentinin gerekli olması bütünlükte bir 'eksik' in olduğunu gösterir. Eklemeye duyulan zorunlu bir ihtiyaç söz konusudur; çünkü ek bir boşluğu doldurmada asıl olandaki bir yetersizliği gidermektedir. Yani bir yandan eklenti ihtiyarı bir fazlalık zaten kendi başına tamam olan bir orjinalle eklemekten başka birşey değildir. Ama öte yandan da, bu tamam olduğu düşünülen varlıktaki eksikliğin telafî etmek üzere eklemeye bulunmaktadır. Bu söylemsel ekonominin garip mantığına göre, eklentiye mevcudiyet tanınmaz, ama ilginç biçimde eksikliğin telafî ederek 'asıl' olanı, 'orjinal' olanı mümkün kılan odur (Yeğenoğlu 2003, s.104).

Bir başka açıdan düşünüldüğünde yazıt ve form ilişkisindeki *ek* olma durumu, birbirine paralel giden yollara benzetilebilir. Sanatsal çalışmalarda bu iki paralel dünya, rastlantısal veya zorunlu bir ihtiyaçtan dolayı birleşebilir. Çünkü kimi zaman tek başına görüntü üretmenin, anlam üretmek olmaması gibi, kelimelerin yanyana gelişleri ve hatta bir kelimenin tanımı bile anlam üretmeye yetmeyebilir. Bu doğrultuda *çağdaş yazıtlar* geleneksel hallerinde olduğu gibi yazıt sayesinde formun tek başına ürettiği anlam olasılıklarının dışında, kendine tamamen yabancı, paralel bir alanı bünyesine katarak yeni kavramların oluşabilmesine olanak tanır.

Dolayısıyla ne form ne de yazı tek başına bir ek olarak değerlendirilemez. Her ikisi de bir birlerinin eki olabilir ve paralel alanlar içinde gidip gelerek, birbirlerinin eksiklerini telafi ederler. Tek başına sadece bir yazı ya da sadece bir form, *yazı-(t)* olarak tanımlanamaz. Zaten *yazıt* kelimesi tanımı gereği iki farklı alanı bünyesinde taşır ve bu haliyle de günümüz sanatında, disiplinler arası kavramına onay veren belki de en eski terim olarak da kabul edilebilir.

Çağdaş yazıtlar kavramı, bireysel bir kavramsallaştırma sürecinde geleneksel sanat tarihi literatüründe yer alan yazı-form ilişkisi içinde ele alınma arzusundadır. Ancak yazı-form ilişkisi üzerinden ele alınan çağdaş yazıtlar kavramı, süreç içerisinde karşılaşılan çeşitli durumları açıklayabilmek adına yetersiz kalabilir. Çünkü yazının ‘sanatsal çalışma olarak’ bir duvar yüzeyinde ya da ışıklı bir reklam panosundaki varlığı elbetteki çağdaş yazıt olarak kabul edilmelidir. Örneğin, Barbara Kruger’in ‘*Varım Çünkü Alışveriş Yapıyorum*’ adlı çalışması, nasıl bir çağdaş yazıt olarak kabul edilemez ki. Dolayısıyla çağdaş yazıtlar denildiğinde sadece yazı-form ilişkisi üzerinden örnekler vererek, keskin bir şekilde ayırım yapmak zor bir çabadır. Bu nedenle, henüz tam anlamıyla güncel sanat içinde tanımı yapılmayan çağdaş yazıtlar kavramı, geleneksel yazıtların günümüz sanatında nasıl bir karakter kazandığı üzerine odaklanarak öncelikle bu kriterleri belirlemeye çalışır. Bu anlamda başından beri yazının, sayfa yüzeyindeki zihinsel sürecine bedeni ve mekanı da dahil ederek, üç boyutlu bir alan içinde de okunur hale getiren²³ yazıtların, çağdaş anlamda ele alındıklarında, *dille, zamanla ve bağlamla* kurduğu ilişki bakımından değişim geçirdiği gözlenir.

²³ Sözcükler ‘saydam’ varlıklardır. İmledikleri nesnelere kendi fiziksel varlıkları arasında bir bütünlük yoktur. Varlıklarını, yarattıkları sese, onun bilinçte uyandırdığı koşullu anlamsal ve elbette fiziksel eşitine borçludurlar. Nesne değildirler; olabilmeleri için dokunulabilmelidirler ve nesnenin öteki özdeksel (maddi) özelliklerine sahip bulunmalıdırlar (Kahraman 2005, s.101).

3.1 ÇAĞDAŞ YAZITLARIN DİLLE KURDUĞU İLİŞKİ

Tarihin erken dönemlerinden beri, sözlü kültür denildiğinde akla gelen söylenceler, hurafeler, destanlar, anonim şarkılar, fıkralar v.b'leri, 'yüksek sesle' söylenebilir ve genellikle insanları birleştirici güce sahiptirler. Sözlü kültürün içinde beliren *abartı*, bellekte yer etmesi gereken olgunun daha kolay çizilebilmesi ve paylaşılmaya değer olmasını sağlar. Paylaşılmaya değer olan veya bellekte yer etmesi arzulanan, iktidarın gücü olduğunda ise, bu aktarım baskıcı bir tonlamayla dönüşerek, çoğulculuğun üstünü örter. Bu nedenle sözlü kültürde iyi, daima katıksız en iyi, kötü daima en kötüdür. Söylencelerin bu genelleyici boyutu, gerçeği çoğunlukla saptırırken, ideal tek bir doğruyu zorunlu kılar. Bu konuda Walter J. Ong şöyle söyler;

Herkesin tanıdığı önemli ve ağır kişilikler ve etkileyici eylemler kolay kolay bellekten silinemez. Bu nedenle sanıldığı gibi romantizm etkisinden veya öğretici amaçlarla hizmet etmek için değil, yaşanan olayların anısını koruyabilmek için sözlü geleneğin kendine özgün zihin işleyişinden üstün boyutlu kişiler, kahramanlar doğar. Soluk kişilikler, sözlü kültürün zihin belleğinde tutunamazlar (2010,s. 88).

Yazıtlar bu bağlamda sözlü kültürde yer eden bir olgunun, görsel ve yazınsal karşılığı olduğu gibi, egemen gücün sözlü kültürde yer etmesini arzuladığı bir tarih mirası olarak da algılanabilir. Bu miras yazıtlarda düşüncenin kendisini kalıcı ve ölümsüz hale getirme idealiyle, tarihte yazılmamış diğer söylenceleri dışarıda bırakarak tek bir *söyleve* dönüşür.

20. yüzyıl başlarından itibaren söylevler, söylemlere dönüşmeye başlar. Bunda iletişim gücünün, hızının ve kaynaklarının artmasının büyük payı vardır. Özellikle modern sanatta kurulmaya çalışılan öznellik ve biriciklik fikri, sanattaki büyük söylevlere ait kalıpların da yıkılmaya başlamasına yardımcı olmuştur. Sanatçıyı bir *iç bakışa* iten modern süreç şöyle tanımlanabilir;

Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. İç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu-dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu (Kuspit 2006, s.112)

Modern sanatın en yeni ve biricik olanı keşfetmeye karşı duyduğu arzu, sanatçıyı kendi içinde saklı olanı açığa çıkarabildiği bir arayışa yönlendirmiştir. Bu arayışta dil, bilgi vermekten öte, varoluşsal bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. İnsan dile geldiği ölçüde var olmakta, bireysel

söz almayı başaramadığı ölçüde kendi gerçekliğinden de uzaklaşmaktadır. Dilde ve sanatta 20.yüzyılla birlikte ortaya çıkan bu arayışı Altuğ şöyle açıklar;

‘Ne bilebilirim?’ sorusu yerini, ‘Ne anlayabilirim?’ sorusuna bırakır. Dile yönelik ilgi, modern bir ilgidir ve anlamla kuşatılmış modern insanın, kendisine ilişkin ifade edilmemiş bir anlam arayışını yansıtır. Bu yönde tarihsel açıklamalara girişmeksizin, şunu söylemekle yetinebiliriz: Zamanımızda dil, içinde yaşadığımız dünyayı kavramamızda çevresel bir araç olmaktan çıkıp, dünyada var olmamızın özel boyutu haline gelmiştir (2008, s.15).

Dolayısıyla 20.yüzyılla birlikte sanatçı kendi dilini ve varoluşunu keşfetmek üzere, atölyesine kapanmak yerine kalabalıklara yönelecektir. Baudelaire, moderniteyi anlatırken, “*flaneurlerin içinde gözlem yapabildiği topluluğu kitleler olarak tanımlar ve bu kitlelerin, sanatçının sığınağı, peçesi olduğunu söyler*” (Benjamin 2007, s.98). Soylular ve saray halkı dışında sıradan kabul edilen yaşamların mercek altına alındığı bu peçenin arkasında sanatçı, işçi-oluş, kadın-oluş, azınlık-oluşu yaşamaktadır. Örneğin işçi sınıfı Baudelaire’in kahramanlarının arka planında duran, kalabalıktır. Baudelaire, 1851 yılında şunları yazmıştır;

İnsan hangi partiden olursa olsun, fabrikaların tozunu yutan, pamuk zerreciklerini ciğerlerine çeken, teninin dokusuna üstübecin, civanın, banyo ürünlerinin üretilmesi için kullanılan bütün zehirlerinişlediği bu hastalıklı halkın sergilediği temsilden etkilenmemek olanaksız... Bu halk üzerinde yeryüzünün onu hak sahibi kıldığı mucizeler uğruna kendini yiyip bitiriyor; damarlarında erguvan rengi kanın aktığını hissediyor; güneşin ışığında ve büyük parkların gölgelerinde, hüznün yüküyle ağırlaşmış bakışlarını uzun uzun gezdiriyor (Benjamin 2007,s.98).

Toplum içindeki kalabalıklarda kılıktan kılığa giren modernitenin kahramanlarının, edebi veya yüksek değerlere sahip yüce bir bilgiyi değil, çağın ruhunu aradığı ve bu ruhun, yazılı olduğu kadar sözlü kültürün içinde de gizli olduğunu keşfettikleri söylenebilir. Bu anlamda sözlü kültürün ortaya çıkardığı dilin, artık çoğunluğun üstünü örttüğünden bahsedilemez. Çünkü sözlü kültürün ve gündelik yaşamın dile kazandırdığı olumlu sonuç, gerçek kabul edilenin bir kulaktan kulağa oyunuyla dönüşebilme potansiyelidir. Bu düşünce bir anlamda çoğunluğun kabul edilen tek bir inanışın çoğalmasına ve sorgulanmasına da ön ayak olur. Göstergebilimin kurucularından Saussure, bu idealin yersiz bir ideal olduğunu ‘*Gelecek kuşakların olduğu gibi kabul etmeleri gereken bir dil inşaa etmek iddiasında bulunan kişi, ördek yumurtası üzerine kuluçkaya yatmış bir tavuğa benzerdi*’ sözleriyle ifade eder (Derrida 2010, s.59). Sonuç olarak Saussure’un belirttiği gibi, yazıtlarda yazanın peşinden koştuğu

büyük anlatı her ne olursa olsun yine sözlü ve yazılı kültür içinde değişim göstermesi kaçınılmazdır.

Yazıtın egemen dilinin dönüşmesi, kendini sadece imgelere değil, çeşitli seslere, jestlere, sözlü kültüre ve yerel olana ait bilgilere de açması²⁴ anlamına gelir, ki bu bir anlamda yazıtın konuşma diline yakınlaşması olarak da görülebilir. Barthes'ın da ideali olan bu durum, 'yazıtın, sözün içinden akması gereken başlı başına bir düzensizlik olması anlamını taşır (2006, s.24). Geleneksel yazıt kavrayışındaki buyurgan ses bu yaklaşımla, formal ve mesafeli yapısından uzaklaşmak durumunda kalır. Bu bağlamda tarihin ardında bırakmadığı ya da zamanla silinen bir geçmiş, gündelik dilin izlerinde tarihin bir başka yüzü olarak belirebilir. Hiçbir zaman gerçekleştirilmemiş ve belkide sadece dilde kalmış, Cumhuriyet Dönemi yazarlarından Ahmet Haşim'in Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan anıt ihtiyacını karşılamaya dönük mütevazî fikri, bu anlamda çağdaş bir yazıt önerisi olarak da kabul edilebilir. Bu öneriyi Hüseyin Gezer, Ahmet Haşim'in anıt yapımında yabancı heykeltraş getirmek yerine '*Büyük anıt ve heykel dikilecek yerde bugün için bir mermer kütleli ya da bir külçe bronz koyalım ve altına –Türk Sanatçısı Yetişinceye Kadar! yazalım*' cümleleriyle belirtir (1984, s.20).

Modern sanat özneliği, en yeniyi, orjinal olanı savunurken, sözlü kültürün içinden doğan tekrar ve dönüşüm fikri Postmodernitede gerçek karşılığını bulur. Çünkü Postmodernitede artık yeni, biricikliğinin ortadan kaldırılması ve tekrarıyla mümkün olur ve kitle, hala sanatçı için kendini keşfettiği bir yerdir ancak bu defa; artık herkes sanatçı, herkes marjinal olabilmektedir. Kuspit'in bu konudaki sözleri şöyledir;

Kalabalığın içinde kimse kendini merkeze alamaz, çünkü kalabalığın içinde bir merkez modeli yoktur; dolayısıyla kalabalık zaman zaman belirli bir inanca göre düzene sokulabilse de aslında bünyesi gereği biçimsizdir. Nicolas Cusanus'un evreni gibi, kalabalık da merkezi her yer olan, çevresi sonsuz bir çeperdir; bu da kendisinin de içindekilerin de hiçbir yerde olmadığı anlamına gelir. (2006, s.70)

Postmodern süreçte kitlenin dönüştürücü gücüne olan inanç, aynı zamanda büyük söylevlerin içeriğini de değiştirir. 'Tıpkı şiirin sözel ve sarmalayıcı dünyaya anlık olarak götürme gücüne

²⁴ Walter J. Ong, Batı'da Romantizm'le birlikte edebiyat alanında geçmişe ve halk kültürüne olan ilgiden bahsetmektedir. Bu ilgi Ong'a göre Ortaçağ'dan itibaren deyişlerin yazılması, bitki ve çiçekler hakkında derlenen bilgiler gibi süreçlerle beslenmiştir. (J.Ong 2010,s.29)

sahip olması' gibi artık yazıt da, okuyucuyu içsel dünyanın merkezine götürebilir (Pallasmaa 2011, s.33). Bu, tarihin büyük harflerle yazmadığı öznel bir yazıtı işaret etmektedir. Örneğin, Resim 61'de görülen Ian Hamilton Finlay'ın çalışması, sergilendiği mekanda sanki çok eskiden beri oradaymış izlenimi verir. Tarihselliği olabildiğince vurgulanan çalışma, geleneksel yazıtın o büyük idealini dönüştürür ve şöyle der; '*Şimdiki Düzen Gelecekteki Düzensizliktir*'.



Resim 61: Ian Hamilton Finlay, *Şimdiki Düzen Gelecekteki Düzensizliktir (The Present Order is the Disorder of the Future)*, 1987.

1970'lerle birlikte Metin sanatını galeri mekanından sokağa taşıyan pekçok sanatçı, sosyal katmanların içinden beliren aforizma niteliğindeki yazılar gündelik yaşama ait kültürün değerlerinden faydalanır. Şimdi-burada varoluşun izini sözden yazıya aktaran Derrida gibi post-yapısalcılarla aynı havayı soluyan Metin sanatının gelişimi hiçbir bilginin kendi içinde bir çevirisi olmadan aktarılamayacağını öngörür. Bu çeviri her türlü yanlış anlaşılmanın da çevirisi olabilir.

Metin sanatının önemli temsilcilerinden Jenny Holzer, cinsiyet ayrımcılığı, ırk ayrımcılığı, güç, otorite gibi toplumsal sorunlardan yola çıkarak, bireyselliğin aynı zamanda toplumsal olduğunu ortaya koyar. Resim 62'de görülen çalışmasıyla Holzer, 1988'de Londra Piccadilly Circus'ta dijital panoda *Beni Arzuladığım Şeyden Koru (Protect Me From What I Want)* sözünü yazmıştır. Bu çalışmayla yazı sanatçının kendi defterine karaladığı bir cümle olmaktan çıkmış ve toplumsal çılgınlığa dönüşmüştür.



Resim 62. Jenny Holzer, *Beni Arzuladığım Şeyden Korum (Protect Me From What I Want)*, Londra Piccadilly Circus, 1988.

Holzer, ideolojinin en temel varlığı olan dilin, özneyi direk olarak şekillendirme gücünün farkındadır. Sanatçının, şiir, edebiyat, günlük konuşma dilinden alıntılar yaptığı çalışmaları genellikle mimari ve doğal çevreye müdahalelerdir. Holzer, sözlü kültürü yansıtan yazılarını yine toplumun içinde erimesi için afiş, pano, ışıklı tabela, projeksiyon sistemi veya baskılı giysiler kullanır. Holzer, 1979-1982 yılları arasında New York duvarlarına *Kışkırtıcı Metinler (Inflammatory Essays)* adlı, her biri yirmi satır ve yüz sözcükten oluşan, büyük harflerle yazılmış başlıksız ilanlar yapıştırmıştır (Antmen 2009, s.354). Sanatçının bu mesajları didaktik olmayan, kişisel bir manifesto olarak değerlendirilebilir.

BAYRAM EDİN MİLLET! BERBAT ZAMANLARDAYIZ.
 CESUR OLUN, KÖTÜ GÜNLER İYİ GÜNLERİN MÜJDECİSİDİR.
 GÜN OLUR DEVRAN DÖNER, KORKUNÇ
 ŞARTLAR HIZ KATAR ZALİMLERİN DEVRİLİŞİNE.
 ESKİMİŞ ÇÜRÜMÜŞ NE VARSA ÇÖPÜ BOYLAMALI,
 ADALET HÜKÜM SÜRMEYEN ÖNCE.
 ZULUM DİMDIZLAK OTADA BIRAKMALI
 TÜM ÇIPLAKLIĞIYLA İFŞA ETMELİ DÜŞMANI.
 DİBİNE KADAR YAŞANMALI, SEN BEN KAVGASI.
 GÜNÜ KURTARAN JESTLERE KULAK ASMAYIN.
 BUNLAR KAFALARI KARIŞTIRIR VE KAÇINILMAZ OLANI GECİKTİRİR ANCA
 GECİKMEYE MAHAL VERMEMELİ
 ÇÜNKÜ ÇOĞUNLUĞUN ESNEKLİĞİ
 TEHLİKEYE GİRER SAVAŞ ERTELENDİKÇE.
 BIRAKIN ÇELİŞKİLER TAVANA VURSUN
 SAPLA SAMAN BİRBİRİNDEN AYRILSIN
 KARGAŞA TOHURLARI BİR BİR EKİLSİN VE
 MAHŞER ÇİÇEK AÇSIN. (Antmen 2009, s. 354)

Ancak Donald Kuspit, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Martin Creed'in de aralarında bulunduğu 80 ve 90'ların dille uğraşan sanatçıların kamusal alanlarda ürettikleri çalışmalarını devrimci olmaktan çok, sıradan olanı gösteriye dönüştürmek, gösterinin hatta eleştirdiği şeyin parçası olarak yorumlamıştır. Bu tavır aynı zamanda çağdaş yazıtlar için getirilebilecek bir eleştiri de olabilmesi açısından önemlidir.

...Ne var ki, halk eğlenmiş ama aydınlanmamış –alışkanlıklarının ya da tutumlarının hiçbirini değiştirmemiştir. (Kruger'ın 'Varım Çünkü Alışveriş Yapıyorum' ifadesi ironik bir ifade olarak değil, gerçek bir ifade olarak anlaşılmış, hatta alışveriş poşetlerinin üzerine yazılmıştır; Holzer'in Times Meydanı *Hakikatleri*, Renkli Pano üzerindeki bir başka sözel imgeden ibaret kalmıştır.).....Holzer ve Kruger popüler eğlencenin yöntem ve malzemelerini – büyük ilgi uyandıran reklam panoları ve parlak posterlerinden tutun da, en yeni gösterinin reklamını yapan panonun, gösterinin kendisi gibi hızlı hareket eden parlak ışıklarına kadar- kullanmakla kalmamış, aynı zamanda onları onaylamıştır. Bir başka değişle, araçları farkında olmadan amaç haline gelmiştir – pano üzerinde yazan şeyden daha önemli (ve daha farkedilebilir) hale gelmiştir (Kuspit 2006,s. 110).

Bu eleştiriye rağmen renkli neon, pano ve ışıklı tabelalardaki çağdaş yazıtlar olarak kabul edilebilecek çalışmalarda söylemin yani öznel olanın vurgusu dikkat çekicidir. Öznel çevirilerle egemen bir kanı yerine, 'sesi olmayanın sesi' duyulabilir. 'Sesi olmayanın sesi', *Nurdan Gürbilek*'in deyimiyile aynı zamanda kendini okutmaktan kaçan, *mağdurun dilidir*. Yazıtlardaki egemen sesin yerini alan mağdurun dili, Dostoyevski karakterlerinden birinde olduğu gibi tarihin sahnesinde kendine yer açmayı ister,

Madem, bu uçsuz bucaksız şölende bir ben fazlalığım, bu güzel doğanızdan bana ne! Gündoğumlarınızdan, günbatımlarınızdan, mavi göğünüzden, kendinden hoşnut yüzlerinizden bana ne! Ben eğer şuracıkta, üzerine vuran ışık demeti içinde vızıldayan minnacık sineğin bile bu şölen sofrasında bir yeri olduğunu, bir tek benim istenmeyen bir bebek gibidüşürüldüğümü tek bir dakika, tek bir saniye unutmak zorundaysam, bana ne bütün güzelliklerden. (Gürbilek 2007,s.24)

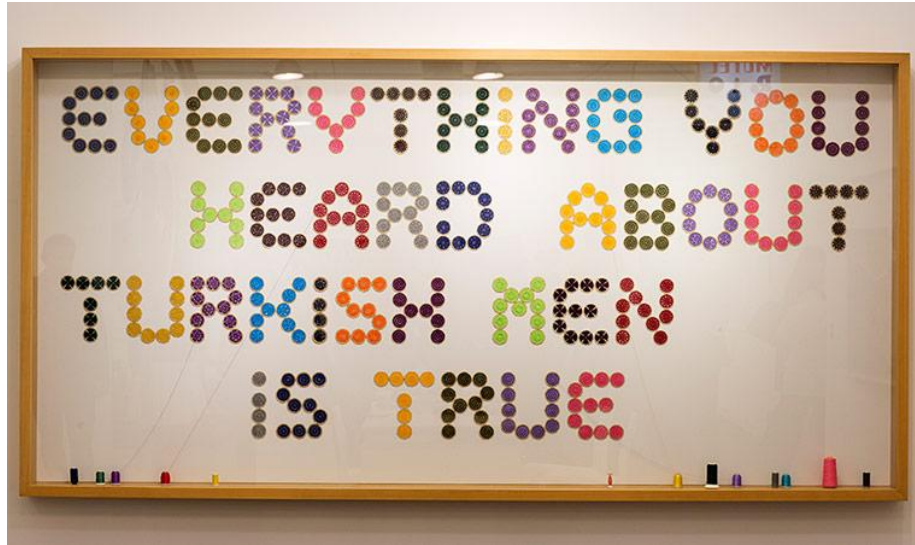
Çağdaş yazıtlar için geçerli olabilecek Gürbilek'in mağdurun dili kavramı, Resim 63'te görülen Ayşe Erkmen'nin 1994'te, *Ev Üzerine* adlı çalışmasında gün yüzüne çıkar. Sanatçı çalışmasını Berlin'de Berlin Duvar'ı yıkılmadan önce yapmıştır (Atakan 1998, s.120). Türklerin oturduğu Kreuzberg'deki bir binanın duvarına *mişli geçmiş zamanın eklerini* yazan sanatçı, o dönemde Almanya'da yaşayan Türklerin görülmeden görünmek isteyen biri gibi, kendi içine kapalı yaşamını 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 olmuştur (Atakan 1998, s.121). Geleceğe kök salmaya çalışan geleneksel yazıttaki sesin aksine, miş’li geçmiş zamanın ekleri hiçbir bilgiyi okutmaya çalışmaz, sadece bugün, *burada* olan *minör* bir sesin işitilmesini sağlar.



Resim 63. Ayşe Erkmen, *Ev Üzerine*, Berlin, 1994.

Bu noktada *minör* teriminin Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* adlı kitabından ödünç alındığı belirtilmelidir. Deleuze ve Guattari minör edebiyatı minör bir dilin edebiyatı olarak değil, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı bir edebiyat olarak yorumlar ve insanın kendi öz dilinin göçebesi, göçmeni, çingenesi olduğu durumların peşinden koşar (Deleuze ve Guattari 2001, s.29). Bu edebiyat türünde büyük edebiyatlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük edebiyatlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır (Deleuze ve Guattari 2001, s.25). Resim 64'te görülen Servet Koçyiği'in *Everything You Hear About Turkish Men is True (Türk Erkekleri Hakkında Duyduğunuz Herşey Doğru)* çalışması, hem malzeme hem de yazının minör anlamıyla genel geçer bir düşünceyi kendi diliyle sorgular. Geleneksel yazıtlarda karşılaşılan erk/erkeğin dili Koçyiği'tin çalışmasıyla tersine çevrilir, çalışmada konuşan özne kadındır, erkek bir anlamda eleştirilen özne konumuna gelir.



Resim 64. Servet Koçyiğit, *Herşey (Everything)*, 2009.

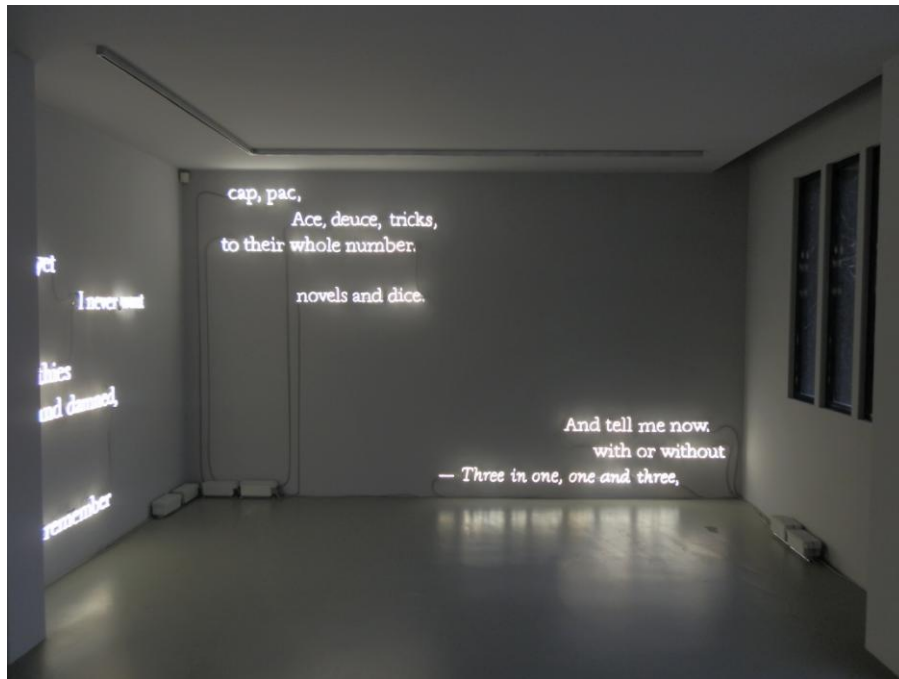
Çağdaş yazıtlar fikrinin temelinde gelişen *minör dil kavramı*, ülküsel, ebedi, dokunulmaz, biricik varsayılan ideallerin kırılmasına ya da tekrar tekrar yazılabilinmesine fırsat verir ve bireyin kendi ana dili içinde bir yabancı kalabileceği durumları açığa çıkarır. Dolayısıyla minör dili tek başına bir azınlık meselesi olarak görmek yetersizdir. Öznenin içinde yaşadığı kültürün ve ana dilinin üzerinde yaratabileceği ağırlığı Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu* kitabının *Sözsüz* adlı bölümünde aşağıdaki sözlerle belirtir;

Bilinmeyen bir dilin uğultulu kitlesi çok hoş bir koruma oluşturur, yabancıyı (ülkenin ona düşman olmaması koşuluyla) ana dilin tüm sapmalarını: konuşan kişinin bölgesel ve toplumsal kökenini, ekin, akıl, beğeni düzeyini içinde kendi kendini kişi olarak kurduğu ve sizden onaylamanızı istediği imgeyi kulaklarında durduran bir sesi zarla sarar. Bu nedenle yabancı ülkede ne kadar rahattır insan! (2008, s.18)

Kelimelerin anlamlarının belirli bir baskı altında, net bir şekilde çizilmediği ara bir alana işaret eden Barthes, minör dilde *sözcüklerin, görülmediği, icat edildiği* sonucuna varılmasını sağlar (Deleuze ve Guattari 2001,s.43) . Sanatçının dahi rolünün sorgulanmaya başladığı bu süreci Kuspit şöyle açıklar;

Çokkültürlü bir dünyada sanatçının bakış açısı başkalarından daha üstün değildir. Evrensel bir sanat bakışı iddiası, yani sanatın evrensel deneyimleri ifade edebileceği inancı, hiçbir evrensel deneyimin olmadığı, kültürün belirlediği çeşitli deneyimlerden ibaret bir dünyada saçma ve anlamsız görülür. Böyle bir dünyada sanat, günlük yaşama devrimci bir meydan okuma değil, günlük yaşamın kültürel açıdan ayrıntılarına inilmesidir yalnızca (2006,s.174).

Kavramsal Sanat'ta yazıyı *mekânın mekanları* haline getiren Kosuth, 2012 yılının Kasım ayında İstanbul'da Kuad Galerisi'nde açtığı *Uyanma (Özerkliğin Tüm Görünümüyle Bir Göndermeler Düzenlemesi)* adlı sergiyle yeni imgelerin türemesinin önünü açan bu çatallanmayı, 'ilişkiler arasındaki ilişkiler' olarak tanımlamıştır²⁵. Çağdaş Yazıt olgusunda sürecin ve minör söylemlerin anlamı nasıl dönüşüme uğrattığını vurgulayabilecek ve mekana yayılan özelliğiyle galerinin bir kitap olarak algılanmasını sağlayan Kosuth, yazılı olanı yeniden yazarak orijinal metni yapı sökümü uğrattır. İzleyicinin zihnindeki bir haritayla okunabilecek bir kitap olarak galeri mekanı içinde, sayfalar sadece galeri duvarlarını değil, galerinin dışına taşarak, sokağa, şehre ve izleyicinin zihniyle tüm dünyaya yayılabilecek yeni mekanlar yaratır. Bu yaratılan yeni mekanlarda yazının artık, asıl mekanı diye bir durum söz konusu değildir. Çünkü yazı ve anlam yerleşik değildir.



Resim 65. Joseph Kosuth, *Uyanma (Özerkliğin Tüm Görünümüyle Bir Göndermeler Düzenlemesi)*, İstanbul: Kuad Galerisi, 22.Kasım.2012-23.Şubat.2013

²⁵ The Wake'in oluşturduğu paramparça düşün bütününe parçalarından ve parçasının bütününden ben de kendime bir yapı kuruyorum, farklı bir bütün, bu bütün bana ait parçalar ondan. Eski tarihli bir söyleşide 'çalışmalarınızın hammaddesi nedir?' diye sorulmuştu bana, şöyle cevaplamıştım: 'İlişkiler arasındaki ilişkilerle çalışıyorum'. (Kosuth, *Uyanma(Özerkliğin Tüm Görünümüyle Bir Göndermeler Düzenlemesi)* İstanbul: Kuad Galerisi, 22.Kasım.2012-23.Şubat.2013,(Ekici A.Çev.),

Duvara yazılı sözcüklerin, yazıldıkları orjinal sayfa üzerindeki yerlerine sadık kalınır, Sözcükler arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmak, metin içerisinde boş bırakılan yerleri, yani Kosuth'un neleri dışarıda bıraktığı sorusunu da sordurtur. Bu nedenle kelimelerin yarattığı imgeler soyut bir harita üzerindeki noktalar ise, bu harita üzerinde konulacak diğer noktalar Kosuth'un dışarıda bıraktıkları, izleyicinin doldurması gerekenler olacaktır. Kosuth, aşağıdaki sözlerinde şöyle belirtir;

Benim *Uyanma* adlı işime yaklaşmak için aklınıza bir harita getirmelisiniz, insanlık tarihinin bir düşünün haritasını hayal etmek mümkünse eğer. Ama haritalar sadece dışarıda bıraktıklarıyla faydalıdır, eksikleriyle inşa edilirler; Dışarıda bıraktıkları olmasaydı hiçbir işe yaramazlardı. Herşeyi, dünyadaki herşeyi içeren bir haritayı gözünüzün önüne getirin, tüm dünyayı değil belki ama yalnızca İstanbul' u, hatta yalnızca Kuad Galeri'nin sokağını, Süleyman Seba Caddesi'ni içerseydi, başa çıkılmaz, taşınamayacak, kullanılmayacak kadar büyük bir nesne olurdu, öyleyse, haritaların neyi dışarıda bıraktıklarıyla tanımlanabileceğini söyleyebiliriz. Benim işimi ortaya çıkaran da, *Finnegans Wake*'in sayfalarından geriye kalanlardır, benim işime baktığınız zaman gördüğünüz kısmın görevi, orada bulunmamak yoluyla benim işimi ortaya çıkartmaktır. (Kosuth, 2013, sergi metni)

Bu noktada yazı da, imgenin kurucu öğelerinden biri olarak geleneksel anlamda tek bir imge yerine sürekli değişen yeni imgeler üretimine neden olur. Dolayısıyla çağdaş yazıtlar, minör söylemlerin ardından giderek, sabit imgelerin sürekli değişimine tanıklık eder. Gittikçe öznellediğine tanıklık edilen bu minörlük durumunu Umberto Eco'nun, *açık yapıt* kavramı açıklar. Çünkü açık yapıt, sanat nesnesinin formal yapısını bozarak ona geniş yorum olanakları sunar. Eco şöyle belirtir;

İnformal sanat açıktır çünkü geniş yorum olanakları önerir, tözündeki belirsizlik pek çok olası okumaya uygundur ve her türlü karşılıklı ilişkiye açık bir öğeler 'takımı' sağlar (2001, s. 111).

Okur ya da izleyici, yapıtın özgürlüğü ve sonsuz çoğalma potansiyeli karşısında kendi iç zenginliğini dönüştürebilecek bir alanla başbaşa kalma fırsatı bulmuştur (Eco 2001, s. 122). Örneğin, geleneksel yazıtlarda karşılaşılan 'anlam' artık yerine 'anlamlara' bırakmıştır da denilebilir. Eco, sanatsal iletide anlam üretebilme ve katmanlar yaratabilmekle ilgili şunları belirtir;

...kabul görmüş dili ve edinilen fikirleri ‘güzel’ ve ‘hoş’ olarak onaylamak değildir. Kabul görmüş dili ve düşünceleri birbirine bağlamanın alışıldık biçimini bozarak okuruna daha geniş yorumlama olanakları ve öneriler ağı sunar; bu tek anlamlı bir iletinin anlamından epeyce farklıdır (2001, s.126).

Değişmez sanılan söylevlerin kendilerini söylemlere açmasını sağlayan bu düşüncenin içinde artık, bir yokluğun yerine geçen göstergelerin sabit anlamları olmayacaktır. *Anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir, asla kesin ‘yerlem’inden (location) emin olamayız çünkü anlam kesinlikle tek bir göstergeye dayanıyor değildir.* (Sarup 2010, s.55).Değişen göstegelerin devinimi, *Tekil Düşünce* adlı kitabının giriş bölümünde Akay’ın belirttiği gibi bireyi de kimse tarafından temsil edilemez hale getirerek, *lider veya aydın* gibi seçilmiş kişilikleri ortadan kaldırır, bir başka deyişle tekil olanı bireyin çoğulluğuyla açıklar. Akay, bu konuda Foucault’nun sözlerini üzerinden belirtir;

...Her şey kendi gerçekliğinde oluşmaktadır; ama artık kralın çıplak olduğunu söylemeye gerek yoktu. Bunu herkes görmektedir. Aydın, daha önce, doğrunun, gerçeğin nerede olduğunu söylemekte ve ‘göremeyen bakar-körlere’ göstermekteydi. Ama artık aydınlar kitlelerin kendilerine ihtiyaçları olmadığını anladılar (Akay 2004, s.27)

Çağdaş anlamda yazıt kavramı ele alınacak olduğunda, dikkat çeken en önemli unsurlardan olan minörte, yazıcıya *-yaz!* diyecek buyurgan sesin yerine geçerek, herkesin kendi yazıtını, kendi küçük hikayesini yazmasını sağlamıştır. Artık herşey yazıtın nesnesi olabildiği gibi, yazıtın kalıcılık fikri de değişim göstermiştir.

3.2 ÇAĞDAŞ YAZITLARIN ZAMANLA KURDUĞU İLİŞKİ

Yazıt, kalabalığın içinde yükselerek, tarihten hikayeler anlatan bir anlatıcı formuna benzetilebilir. Yer değiştirmeden, yaşananlar karşısında sabit kalarak, onlara tanıklık etmesi dışında birşey beklenmez yazıttan. Yazıtın barındırdığı bu durum, Ursula Le Guin’in sözlerinde anlam bulabilir;

‘*Anlatan Taş* benim son adım. Bu adı ben seçtiğim için bana geldi; çünkü gençken gittiğim yerlere ilişkin anlatacak bir hikayem var; ama şimdi hiçbir yere gitmiyorum; burada bu yerde, bir taş gibi oturuyorum. Gitmek istediğim yere geldim’ (2004, s.19)

Yazıtta anlatılanlar, koşullar ve geçen zaman ne olursa olsun hep var olmak, hep başlangıç içindeki döngüsel zamanın merkezine yerleşmek ister. Tıpkı, M.Ö 5.yüzyılda bir dağa

kazınmış ‘Behistun Yazıtı’ gibi, zamanın döngüsellığı içinde yeryüzünün merkezinde durmak ister. Aristoteles bu zaman kavrayışını şöyle tanımlar;

Devinim nasılsa zamanda öyle; aynı ve tek devinim oluşturulduğunda zaman da bir ve aynı olacak, devinim öyle değilse zaman da öyle olmayacak. İmdi, mademki an bir zamanın sonu bir zamanın başlangıcı, aynı zamanın değil de geçmiş zamanın sonu, gelecek zamanın başlangıcı, şu çıksa gerek: Nasıl çember kendi içinde içbükey ve dışbükeyse aynı şekilde zaman da hem başta ve sonda; bu yüzden de hep değişik görünüyor, çünkü ‘an’ aynı şeyin sonu ve başlangıcı değil, yoksa aynı nesnede karşıt şeyler zamandaş olarak bulunuyordu. Demek ki zaman bitmeyecektir. Çünkü hep başlangıç içindedir. (Babür 2007, s. 31)

Aristoteles’in döngüsel olarak algıladığı zaman için tarih ancak tekerrürden ibarettir. Ancak tek tanrılı dinlerin etkisiyle bu döngüsellik çemberi açılmış, zamanın bir başlangıcı ve sıfır noktası konulmuştur. Başlangıç ve bitişi belli olan bu zaman algısında sonsuzluk fikri Tanrı’ya ait bir kavramdır. Hristiyanlık ve Antik Çağ öğretilerini birleştirerek, tarih yazımı ve zaman anlayışını yeniden biçimlendiren filozof Augustinus, zamanı Tanrı için aşkınsal olarak düşünür;

Senin zamanlardan önce gelmende de zaman söz konusu değildir; yoksa bu durumda da sen bütün zamanlardan önce gelmemiş olurdu. Oysa sen hep varolan benliğinin aşkınlığıyla, bütün geçmiş zamanlardan öncesin, bütün gelecek zamanların ötesindedir; onlar gelecek olduklarından ötürü, geldiklerinde geçecekler, oysa sen kendin aynısın ve senin yılların azalmaz. Senin yılların ne gider, ne gelir, oysa bizim yıllarımız hepsi gelsin diye gidip gelirler...(Babür 2007,s.45)

Bu süreçte, yazıtlar tarih yazmak konusundaki işlevlerini yerine getirmişler, yerleşik hayatın izlerinin aktarıcısı olmuşlardır. Döngüsel zaman yazıtları, tanrıların krallara verdiği gücü kozmolojik bir anlatıyla tüm evrenin bilgisi gibi aktarırken, çizgisel hale gelen zamanın tarihini yazan yazıtlar, yine iktidarın gücü ve ideallerini yansıtmışlardır. Bir başka deyişle ölü olanı, canlı olana aktarmaya devam etmişlerdir.

20. yüzyıl başında zaman kavrayışı, *sonsuzluk* veya *aşkınsallık* yerine, *görecelik* ile açıklanmak istenmiştir. ‘*Ölçüldüğünde, herkesin kendi bulunduğu durumu ölçtüğü* görece bir *durumdur zaman*’ (Babür 2007, s.69). Bu zaman içinde varolmak demek, şu anda ve burada olmayı gerektirmektedir. Varolma, bir bekleyişi yada sonsuzluğu barındırmak zorunda değildir. Örneğin, Martin Heidegger’in görece ve sonlu zamanında, ‘*varolma, kendi şimdiki*

zamanına sürekli olarak yenilik rastlasın ister' (Babür 2007, s.89). Heidegger, *Zaman Kuramı* adlı metninde şunları söyler;

....Zamanın nasıl olduğu konusuna ilgi günümüzde doğa araştırmasının gelişmesi, burada gerçekleştirilecek kavrama ve belirlemenin temel ilkelerine yönelmesi ile yeniden uyandı: Bir uzay-zaman bağıntısı dizgisi içinde doğayı ölçme. Bu araştırmanın şimdiki durumu Einstein'ın görelilik kuramıyla belirlenmiştir. İşte ondan kimi önermeler: Uzay kendi başına hiçbir şey değildir, mutlak uzay yoktur. O yalnızca içinde yer alan cisimler ve enerjilerle varolur. Zaman da hiçbir şey değildir. Yalnızca içinde geçen olaylar sonucu vardır. Mutlak zaman yoktur, mutlak eş zamanlılık da yoktur (Derleme 2007, s.63).

Özellikle geleneksel yazıtların barındırdığı sonsuza kadar varolma ve kendini hatırlatma konusundaki zaman algısı da bu görece yaklaşımın doğrultusunda tartışılabilirliğe açılabilir. Yeni zaman algısıyla *unutma* ve unutmaya karşı verilen mücadelenin de anlamı değişmiştir. Derrida, *Platon'un Eczanesi* adlı metinde geçen Kral Thamous'un hafızayı tembelleştirerek, unutmayı sağlayacağı iddiasıyla karşı çıktığı yazı fikri, bu konunun anlaşılmasını sağlar. Kral Thamous'un aksine Derrida için bellek sonlu, yazı ise taklit edebilme gücüyle biricik olana ve tek hakikate karşıdır. Geleneksel yazıt fikrinin sonsuza kadar değişmeyen ve sürekli hatırlanan bir tarihi yaratma ideali, her tür sabit kimlik ve bu kimliğin dayandığı özdeşleşme, bu önermeyle sorgulanabilir. Örneğin 20.yüzyıl başında gündeme gelen ve Freud'un bilinçaltı kavramıyla örtüşen *otomatik yazı* fikri, öncelikle bireyin gerçekte kendi için var ettiği kimliğin altını eşeler. Dönemin Sürrealist sanatçıları gibi 70'li yıllarda Susan Hiller otomatik yazıyı tekrar gündeme taşıyarak, kimliğin inşasında unutmamanın yerini gözler önüne serer. Resim 66'da Miller, dört adet L şeklinde çerçeveleri A4 büyüklüğünde kağıtlara otomatik yazı adı verilen yöntemle, diğer dikdörtgen şeklindeki çerçevelerin içinde de daktilo yazısı üzerinde guaj boya ile müdahaleler görülmektedir.



Resim 66.Susan Hiller, Menon'un kız kardeşleri (Sister's of Menon), 1. Bölüm 4 adet L çerçeve 1972, II. Bölüm 4 adet dikdörtgen çerçeve 1979.

Nil Göksel'in, Derrida ve onun akrabalık kurduğu düşünürlerin unutmaya kavrayışlarını ele aldığı makalesi *Unutma, Paradi ve İroni*, aynı zamanda çağdaş yazıt kavrayışının temel alabileceği geçmiş algısının çerçevesini çizebilmek açısından da son derece yol gösterici olmuştur. Bu makalede, Nietzsche için unutmamanın, sağlıklı aklın belirtisi olduğu belirtilmiş ve burdan yola çıkılarak, geleneksel yazıt kavrayışındaki sabit hatırlamanın kırılmasını söz konusu olmuştur. *Nietzsche'nin 'Etkin unutmaya aslında seçici bir anımsamadır. Geçmişle bağları kesip atmak değil, akisine geçmişle bir tür ilişki kurma biçimi, belleğe karşı eleştirel bir tarz geliştirebilmektir'der.*(Göksel 2006,s.365). Dolayısıyla hafızalarda geçmişi daima sabit tutarak, bu sabit algıyı sonsuza kadar sorgulayamadan kalıcı kılmak, geçmişi bütünüyle yok saymak anlamına da gelebilir. Her iki durumun da gerçekleşmemesi için varsayılan gerçekliği şimdide ve gelecekte sorgulamaya açmak, çağdaş yazıtlar için mümkün olabilmelidir. Böylesi bir kavrayış, çağdaş yazıtlarda kullanılan malzemeye, yazıtlardaki yazıların anlamına, hitap şekline, içeriğine ve gerektiğinde izleyiciyle ilişki içine girebilmesine bağlıdır. Göksel'in makalesinin devamında, çağdaş yazıtlarda nihai bir gösterilene ulaşmak yerine göstergeleri çoğaltmanın önemine işaret edecek, Gösterge Bilimi'nin önemli isimlerinden, Barthes'ın unutmaya kavrayışı konusundaki, sözleri şöyle yorumlanarak aktarılır;

Unutma, tek egemen anlamlı metinlerin ya da düşüncenin mantıksal ve bağlayıcı işleyişini kırmak konusunda işe yarar. Anlamaların unutulması Barthes'a göre bir bakıma okumanın parçasıdır. Okumak ne başı ne de sonu olan bir etkinliktir. Metinler tekrar tekrar okunmalıdır. Ama düşünsel bir yarar sağlamak için değil. Tersine her zaman oyunsal bir çıkar için, gösterenleri çoğaltmak için, yoksa son bir gösterilene, asıl anlam diye ulaşılması istenen o şeye ulaşmak için değil. Yeniden okuma metinleri çoğaltır, bizi o tek anlamın, tek sözün buyurganlığından kurtarır. İşte unutma bu işe yarar: Her okumada yürüdüğümüz yolların hesabını tutmaktansa onları unutuvermek buyurgan anlamın egemenliğini çoğaltılmış anlamlar ve patikalarla yıkmamızı sağlar. Bir anlamın unutulması hata olarak değerlendirilemez. Barthes'ın sözleriyle söylersek '*Anlamaların unutulması özür dilenmesini gerektiren bir konu değildir, bizi üzmemelidir. Çünkü yeteneklerimizin eksikliğini göstermez. Olumlu bir değerdir bu. Metnin sorumsuzluğunu dizgelerin çoğulluğunu dile getirmenin bir biçimidir. Bu dizgeleri kapatsaydım eğer, ister istemez tek ilahi bir anlam oluşturacaktım: unuttuğum için okuyorum*'²⁶ (Göksel 2006, s.363)

21. yüzyıla da etki eden *anda olma* ve unutmanın negatif anlamından kurtulup olumlayıcı bir terim olarak algılanışı, kayıt altına alınan her anın kalıcı olamayacağını ortaya koyar. Ancak bu noktada unutmanın bir dert değil, deva olabilmesi, yazılanın tekrar okunmasıyla ortaya çıkacak *dönüşümün* veya *farkın* belirgin kılınmasıyla gerçekleşir. Bu noktadan hareketle, çağdaş yazıt kavrayışının öne çıkardığı *süreç ve etkileşim* kavramları pekçok sanatçı için çıkış noktası olmuştur. Örneğin Resim 67'de görülen *Faşizm, Savaş ve Şiddet Karşıtı Anıt* adlı çalışma Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz tarafından yapılmıştır. '*10 Ekim 1986 tarihinde dikilen 12 metre yükseklikteki alüminyum anıt, 10 Kasım 1993 tarihine kadar zaman içinde kısalarak yok olmuştur*' (Clark 1997,s. 121). Almanya'nın Hamburg şehrinde sergilenen bu çalışmayı tanımlayabilecek en doğru ifade, çağdaş yazıttır.



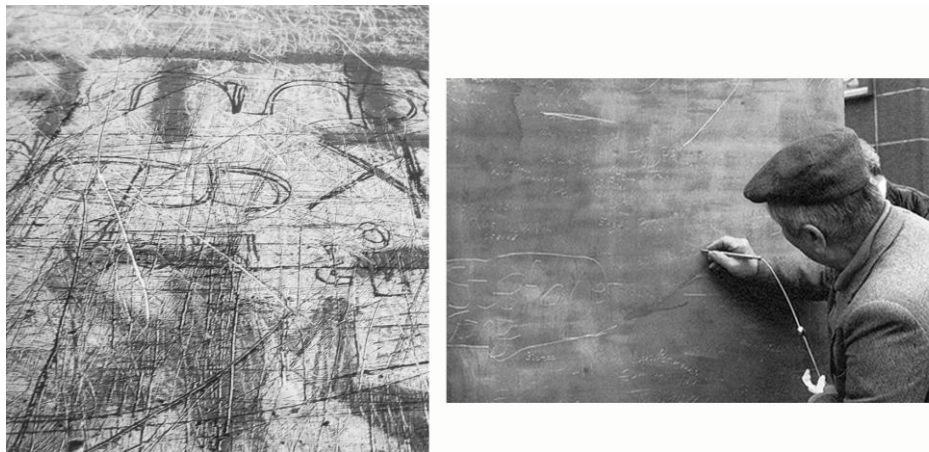
Resim 67. Jochen Gerz ve Esther Shalev- Gerz, *Faşizm, Savaş ve Şiddet Karşıtı Anıt*, alüminyum, 10 Ekim 1986- 10 Kasım 1993.

²⁶ (Barthes 2002, s.21)

Hamburg belediyesince bu anıt, çevresindeboş alanla daha görünür olabileceği bir parka yerleştirilmek istense de, sanatçılar hergün işe giden çalışan insanların yaya yolunun üzerinde yerleştirilmesini doğru bulmuştur. Anıtın alt kısmında Almanca, Fransızca, İngilizce, Rusça, Arapça, İbranice ve Türkçe olarak şunlar yazmaktadır;²⁷

‘Biz Hamburg’da yaşayanları ve ziyaretçileri isimlerimiz üzerine isimlerinizi eklemeniz için davet ediyoruz. Bunu yaparak, kendimizi daima uyanık kalma konusunda kararlılığımız ortaya koyuyoruz. 12 metrelik bu metal kolon üzerine kaplanan ve sürekli artan isimlerle zaman içinde onu yok edecek. Bir gün anıt tamamen yok olduğunda sadece bizler fiziksel olarak adaletsizliğin karşısında duracağız’. (<http://realtimocities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>)

Her yıl kısalan anıtın zaman içinde yukarıda kalan kısımları da, insanların isimlerini kazımasıyla dolmaya başlar. 1986 ile 1993 yılları arasında anıtın üzerine yaklaşık yetmişbin kişi adını yazarak imzalarını atmışlardır.²⁸



Resim 68: Jochen Gerz ve Esther Shalev- Gerz, *Faşizm, Savaş ve Şiddet Karşıtı Anıt*, bir izleyici ismini kazırken.

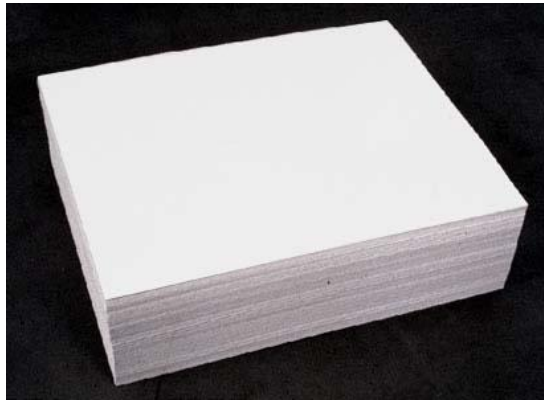
Sonsuzluğa kök salan bir anlayışın zamansızlık veya zamanın ötesinde olma ideali, gerçekte ölümsüzlüğe duyduğu büyük tutkudur. Oysa sanat Kuspit’in dediği gibi ancak kendi zamanını anlatabilir ve bu anlamda yapıldığı ya da söylendiği anda ölür;

²⁷<http://realtimocities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>

²⁸<http://realtimocities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>

Sanat, içinde bulunduğu zamanı ne kadar yansıtırsa yansıtın içinde daima zamansız bir şeyler barındırmıştır. Günümüzdeyse sanat tamamen içinde bulunduğu dönemi yansıtır hale geldi-söz konusu durumun apaçık görülmesi Pop Sanat'ın ortaya çıkmasıyla olmuştur. Sanat zamansızlık gibi bir kavramın öne sürülmesinden yani zamanın ötesinde olan (ama zamanın içinde temsil edilebilen) sonsuzluğa gönderme yapılmasından bile rahatsız olmuş, böylece idealizmini yitirmiş, onunla birlikte empatisi de yok olmuştur (Kuspit 2006, s. 161)

Zaman konusunda geçiciliği ve farkı ortaya çıkaran bir başka örneğe Resim 69'da görülebilir. Felix Gonzales Torres'in *'Untitled' (Memorial Day Weekend)*, *'İsimsiz' (Anma Günü Hafta Sonu)*, adlı çalışması boş sayfa yüzeyinde beliren tek bir sözü tekrar eder. Sanatçı bu çalışmasını her birinin üzerinde yalnızca *'Memorial Day Weekend'* yazılı olan destelerce kağıdı (56x73.5x58.5 cm) üst üste koyarak gerçekleştirmiştir. Sanatçı diğer pek çok etkileşimli çalışmasında olduğu gibi, izleyicinin katılımını devreye sokarak onlardan istedikleri sayıda kağıdı almasını beklemektedir. *'Her kağıdın üzerinde yazılı olan söz, bir toplumun katmanları içine sessizce işleyen sosyal ve kültürel endişeleri ve bu endişelerin yayılımını anlatmaktadır'* (Selby A. 2009 s.119).



Resim 69. Felix Gonzales Torres, *İsimsiz (Anma Günü Hafta Sonu)*, *Untitled (Memorial Day Weekend)* 1989.

Azalan, azaldıkça çoğalan bir anıtı çağrıştıran bu çalışmada izleyici, somutluğunu tam olarak bilemediği ya da tanımını yapamadığı bir geçmişe dair 'anmayı' dilden dile taşır. Bu bir anlamda gözleri kapatarak tarihi okumak veya yeniden yazmak anlamına gelebilir ²⁹.

²⁹ ...Derrida için, sözcük ile şey ya da sözcük ile düşünce gerçekte asla bir ve aynı olamazlar. Nitekim Derrida göstergeyi bir ayrışma yapısı olarak görür; bir yarısı her zaman 'orada bulunmaz', diğer yarısı ise her zaman 'kendisi değildir'. Gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni birleşimlere (combination) girmelerine bağlı olarak birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelirler. (Sarup 2010, s:54-55)

Yazıtlarda veya yazı ile formun bir araya geldiği sanatsal çalışmalarda gözlenen en dikkat çekici unsur, mekan ve zaman algısının birbirine paralel yollarda kesişmiş olduğu izlenimdir.



Resim 70. Anne Marie Jugnet, *Aciliyet*,
(*Emergency*), 1994.

Bu bakış açısına örnek olarak gösterilebilecek diğer bir çalışma ise Resim 70’te görülebilir. Anne Marie Jugnet, pek çok çalışmasında yazıyı kullanmaktadır. Sanatçının 1994 yılında sergilediği *Aciliyet* (*Emergency*) adlı çalışması, 120x225 cm ölçülerinde bir masa üzerine yerleştirilmiş 48 top A4 kağıttan oluşmaktadır. *Emergency* kelimesi 500 kez tekrarlanmış, A4 sayfaların her birinin arkası sanatçı tarafından yer ve zaman belirtilerek imzalanmıştır. İzleyici tarafından alınan her kağıtla birlikte *Aciliyet* paylaşılır ve paylaşıldıkça, ortadan kalkar. Kelimenin defalarca tekrarlanarak, sözlükteki anlamının çok ötesine geçmesine neden olan bu sanatsal çalışmada, bir kelimenin tanımının tamamlanamayan yapısı ve süreç içerisinde anlamının değişmesi gözlenmektedir.



Resim 71. Richard Long, *Yürüyerek Yapılmış Bir Yol (A Line Made by Walking)*, 1967

1960'larda Hans Haacke'nin *Buharlaştırma Küpü*'nde, Richard Serra'nın *Sıçratma* adlı performansında, Robert Morris'in *Adsız* başlıklı keçeli çalışmalarında, Robert Smithson'un *Sarmal Anafor*'unda, Richard Long'un *Yürüme Yolu* ve vb. çalışmalarda öne çıkan süreç, geçicilik kavramları aynı zamanda sanat nesnesinin bitmişliğine de karşı çıkmaktaydı. Sonraları sanatta sürece ve geçiciliğe yapılan vurgu günlük hayatla da iç içe geçecektir. 1996 yılında İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün galeri vitrinine yerleştirdiği içi sigara izmaritleriyle dolu kültablası, ertesi gün galerinin temizlikçisi tarafından çöpe boşaltır. *Evim Evim Güzel Evim*, adlı 'bu çalışmanın çöpe atılması sanatçıyı şaşırtmaz' (Kuspit 2006, s.14). Çünkü Hirst için sanat bir bakıma, günlük hayatın işleyişinin tam kalbine yerleşmiştir. Sanatı bir üst bakış olarak görmeyen bu anlayışın en önemli özelliklerinden biri, sanatsal çalışmanın kalıcı olmaktan vazgeçmesi olarak tanımlanabilir. Geçicilik ve sadece belirli bir zaman aralığında varılmaya ilişkin zamanın ruhuna işleyen algı biçimleri artık geleneksel malzemeyle yapılmış bir anıtın yerine süreci görünür kılmaya yönelik bir arayışa yönlendirir. *Bir nehirde iki kere yıkanılmaz* deyişi gibi izleyiciye yaşamın akışını hatırlatan Resim 72'de görülen çalışma, bu anlamda geleneksel yazıttaki kalıcılık algısını tersine çevirmektedir.



Resim 72. Job Koelewijn, *Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet* (*No Matter, Try Again, Fail Again, Fail Better*), 2001.

Suyun üzerine yazma fikri çağdaş yazıtlarda zaman algısı ve geçiciliği belkide en iyi açıklayan düşüncedir. Geleneksel olanın tersine Resim 72’de, Job Koelewijn suyun yüzeyine hava kabarcıklarıyla *Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet* sözlerini yazarak, çalışmanın bulunduğu yerdeki insanlara başlarına gelen kötü durum ne olursa olsun ayağa kalkmaları gerektiğini hatırlatır. Yazıttaki anlam artık sadece zaferi değil, yenilgileri de yüceltebilmektedir.



Resim 73. Xu Bing, *İlk Başta Hiçbir Şey Yokken, Bu Toz Kendini Nerede Biriktirir?* (*As there is nothing from the first, Where does the dust, itself collect?*), 2004.

Yazının sonsuza kadar yazıldığı forma ait olduğu bir kalıcılıktan kaçan diğer örnekse Resim 73’te görülebilir. Xu Bing’in 2004 yılında yaptığı çalışması, sergi mekanına tozla yazılmıştır.

Çalışmada geçen, *İlk Başta Hiçbir Şey Yokken, Bu Toz Kendini Nerede Biriktirir?* (*As there is nothing from the first, Where does the dust, itself collect?*) sözleri aynı zamanda bir tarihsel anma değerindedir. 11 Eylül 2001 yılında Amerika’da ikiz kulelere yapılan saldırı sonucu yaşanan felaket sonrasında, insanları ruhsal ve fiziksel açıdan en çok etkileyen konulardan biri de, binaların yıkılması sırasında şehre yerleşen tozdur. Manhattan’ın aşağı mahallelerinden toplanan, yanmış insan bedenlerinin küllerine karışmış, bina yıkıntısının yarattığı tozu topladığını öne süren Xu Bing, bir Budist Zen şiirinden alıntı yapmıştır. Xu Bing, yazma işlemi ve üstünü toz kaplayan harfleri, gerçekte saldırı sonrasında alandan kaldırılan insan bedenlerinin izlerine benzetmektedir³⁰. Sanatçının çağdaş yazıt olarak değerlendirilebilecek çalışmasında ne malzeme ne de yazının anlamı kalıcı olma arzusu taşır. Bu durum zaten Kuspit’in sözleriyle değerlendirilecek olursa ‘*Yıkım ve ölüm hiçbir zaman yeterince nesnelleştirilemez, çünkü bunlar özneliğin daima ham olan noktasıdır*’ (Kuspit 2006, s.203).

3.3 ÇAĞDAŞ YAZITLARIN BAĞLAMIYLA KURDUĞU İLİŞKİ

Çağdaş yazıtların bulunduğu yerle kurduğu ilişkiyi tanımlayabilecek ‘bağlam’ sözcüğü, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne göre, ‘herhangi bir *olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı*’ olarak tanımlanmaktadır³¹. Çağdaş Yazıtlarda bağlam, daha genel anlamda yazının ilişki içine girdiği her tür uzam olarak da düşünülebilir. Yazının farklı anlamlarını açığa çıkartma konusunda katkı sağlayabilecek bağlamların araştırıldığı süreç, önceki bölümlerde de görüldüğü gibi özellikle 1960’larda, Metin sanatının ilk on yılında başlamıştır. Ancak bağlamın yazıya kattığı dönüştürücü etki bir tür çeviri olarak değerlendirildiğinde, düşüncenin akışkanlığı ve bir dilden diğerine çeviri gibi kavramlar üzerinde çalışan 60’ların sanatçıları için galeri mekanına yazılan yazıların tek bağlamı okuyucu izleyicinin zihninden ibarettir. Yazma eylemini galeri mekanının korunaklı ortamının dışına çok sonraları taşısalar da bunu bir potansiyel olarak gördükleri Weiner’in, ‘*Galeri duvarına yaptığım karalamalar silindikten sonra bile yapıt varlığını korur*’ sözüyle de anlaşılmaktadır (Atakan 1998, s.50).

³⁰Bing X. http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/2004/where_does_the_dust_itself_collect

³¹Türk Dil Kurumu web sitesi

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.526c030e234893.12595361

Yazının, Metin sanatının başlangıcında adeta bir okuma odası haline gelen galeri duvarlarından kopuşu³², salt kelimeler üzerine yoğunlaşılın zihinsel sürece, bakışın da dahil olabilmesini sağlamıştır. Kelimelerin sadece akla hizmet etmediğini gösteren Resim 74’te yer alan Anselmo’nun çalışması, örnek olabilir. 1971’de Giovanni Anselmo’nun sergisi sırasında çekilmiş aşağıdaki fotoğrafta sanatçı, *Görünür (Visible)* kelimesini projekte ederek, dilin bütünüyle analitik ve soyut bir varlık olmadığını gösterir. Çünkü kelimenin varlığı, yansıdığı yüzeyler ve bulunduğu koşullar içinde dönüşmekte, neyin *Görünür* olup olmadığı her defasında başka anlamlara gelmektedir.



Resim 74. Giovanni Anselmo, *Görünür (Visible)*, 1971.

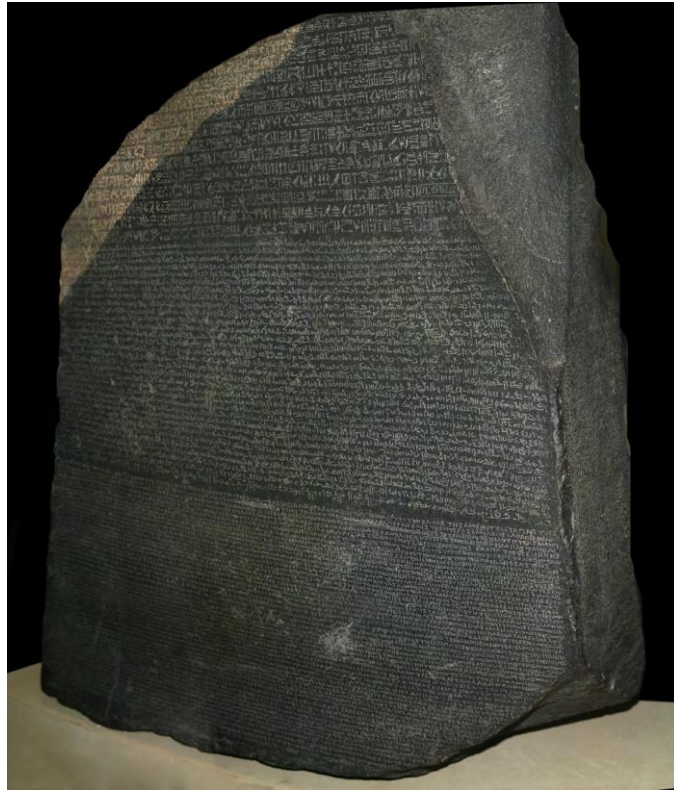
Yazı, gündelik hayatta ne beyaz sayfa üzerindeki, ne de galerinin beyaz duvarında olduğu gibi sadece anlama odaklanmamızı sağlayan steril bir yapıya sahiptir. Çünkü yazı da dilin kendisi gibi gerçekte, sürekli değişen, dönüşen bir niteliktedir ve bu anlamda sonsuz görüntüyle birlikte varolmaktadır. Cem İleri, imgenin geri gelmesi diye adlandırılan bu durumu şöyle özetler;

³² ...Kosuth’ Castelli’nin galerisinde 1972 yılında sergilediği ‘enstalasyonu’ ilgili harika bir ikilem söz konusudur: enstalasyon masalardan sıralardan ve açık kitaplardan oluşur. Bir bakma odası değil, okuma odasıdır. Rahatlık hali yanlıcıdır. İşte size Wittgenstein’ ın çalışma odasının aurası. (O’Doherty 2010, s. 83)

Kendi kendisini yok etmeye, sonsuza dek var olmaya programlanmış saf yapıtın içinden, bağlamı oluşturan başka biçimler, yollar olasılıklar belirir. Yapıt, (yazınsal, işitsel, plastik üretim) kendisinin dışına çıkarak, yeniden zamanla, mekanla, bedenle ilişkiye girer; kendi görüşünü başka görüşlerle, başkasının kendini görme biçimleriyle çarpıştırır. Dilin görevi artık, nesnenin resmini yapmak değil, resmin yapılışının resmini yapmak, resmin okunuşunun yazısını yazmaktır. İmge, yeniden ortaya çıkmıştır. (İleri 2007, s.53)

Sanatsal çalışmaların galeri ortamı dışındaki bağlam arayışı, sanatsal çalışmayla ilişki içindeki yazının kamusal alandaki varlığını değiştirmiştir. Yazı, fiziksel çevreyle ilişkisinde bilgilendirici, tipografik bir eleman olmanın dışında, bulunduğu ve ilişkilendiği çevre değiştiğinde, var olma olasılıkları da değişen bir ek görevi üstlenmektedir. Bu durumu Cem İleri şöyle tanımlar;

Bağlam yazıyı çevreler, ama yazı, sürekli bağlam değiştirerek elden kaçır: okumadan sıyrılır: kimi zaman bir hazır-yapıt, başka bir metnin gölgesine, yazının tımsal karşılığına, ses şeridine dönüşür. Kimi zaman kaymış, kaydırılmış bir yapıdır, başkasının malı, yazının kendine mal ettiği bir imge, alıntının alıntısı, kendisinin çeviriyazısı, taslağı, görünümünden biri, ama asla yalnızca okumakta olduğumuz şey değildir (İleri 2007, s.55).



Resim 75. Rozetta Taşı, M.Ö 196

Bağlam konusundaki farklılıkların anlaşılabilmesi için en doğru örneklerden biri Resim 76'da görülebilir. Resim 75'te görülen M.Ö 196 yılında yapılan *Rozetta Taşı*, eski Mısır dillerinden demotic, Mısır hiyeroglif ve Antik Yunan alfabesiyle yazılmıştır. Farklı dillerde yazılmış tarihin en eski yazıtı olan Rosetta Taşı'nı Joseph Kosuth, 1990'lı yıllarda kopyalamıştır. Orjinal haliyle kıyaslandığında yatayda sergilenmesi ve büyütülmesi uygun görülen Rozetta Taşı'nın bu şekilde kopyalanması, ona bakıldığında daha önce farkına varılmayan yeni bir farkın açığa çıkmasını sağlamıştır. Üç ayrı eski dilde yazılmış bu yazılar bugünün sıradan insanı için anlaşılmaz bile olsa, Kosuth yazıtın konumunu değiştirerek onu bir anlamda gündelik hayatın içine sokmuş, bağlamını değiştirmiştir.



Resim 76. Joseph Kosuth, *Rozetta Taşı'nın dev kopyası*, 1990.

Çoğunlukla bir yapı üzerinde, kamusal alanlardaki mezar taşlarında veya çeşmelerde vb. yerlerde karşılaşılan geleneksel yazıtlar, kendinde bir varoluş içerisindedir ve buldukları bağlamla ilişki kurmayan bilgi verici ya da anlamı sabitleyici niteliktedirler. Onları buldukları yerden bağımsız düşlemek zor değildir. Dahası, bilinen pek çok yazıtın bugünkü örneklerine bakıldığında beliren dokunulmazlık duvarı bu kendinde varoluşun aurasını daha da görkemli ve ulaşılmaz hale getirir. Ulaşılmazlık aurası sanki yazıtın arzu ettiği kalıcılığın mirası gibidir. Rozetta Taşı ilk haliyle de, bugün sergilendiği müzede de, yeri neresi olursa olsun içeriği değişmeyecektir. Ancak Kosut, yazıtın dikey konumunu bırakarak, onu tekrar

kamusal bir mekanda yatayda sergiler. Rozetta Taşı'nın bu halini görmeye gelenler yazılı tarih üzerinde istedikleri kadar vakit geçirecek ve belkide bilmedikleri harfleri kendilerince yeniden yorumlama şansı bulacaklardır.

Çağdaş yazıtlar mimari bir dili barındırmak ve geçici olma durumlarının dışında, bulunduğu mekana kök salan bir değer haline de gelebilirler. Yazıtın sadece okunan ve seyredilen bir olgu olmak dışında bağlamının da umursanır hale gelmesi, kendisi dışındaki mekanın pozitif anlamda bir eki olabilmesi anlamına gelir. Resim 77'de görülen Martijn Sandberg'in 2008 yılında yaptığı '*Hayatta Kalacağım*' (*I Will Survive*) adlı çalışması yere özel olma özelliğiyle dikkat çeken bir çağdaş yazıt örneğidir. Hollanda'da Hardenberg adlı şehrin içinde kalmış eski mezarlığın bir kenarında 25 metre uzunlukta, 3 metre yükseklikte yerleştirilen çitler üzerinde '*Hayatta Kalacağım*' yazısı yazmaktadır. Sanatçı, gerçekte bir çiti andırırsa da mezarlığın etrafını bütünüyle sarmadığından çit değil, sanat olarak tanımlanması gerektiğini belirtir³³. Loc Center adı verilen bina ile mezarlık sınırında beliren bu çalışma üzerindeki yazı sadece belirli açılardan net bir şekilde okunabilmektedir.



Resim 77. Martijn Sandberg, *Hayatta Kalacağım* (*I Will Survive*), 2008.

Verilen iki örnek de, çağdaş yazıt kavrayışını bağlam üzerinden kamusal sanatla buluşturur. Yazıtlar kamusal alanlarda elektronik ışıklı veya kağıt yapıştırılan panolardan farklı olarak, kendi kendilerine var olmaktadır, gündelik hayatın mekanlarının yapısal veya kavramsal ek olmuşlardır. Martijn Sandberg'in çalışmasında çite dönüşen yazı, mekanın fiziksel koşullarına göre belirlenmiş yapısal bir ek'tir.

³³Sandberg M. (t.y) Erişim Tarihi. 22.04. 2014)

<http://www.msandberg.nl/downloads/MSandberg%20info%20ENG%20I%20Will%20Survive%202008.pdf>

Fiziksel koşullar kadar *anlamda* bağlam karşısında belirleyici bir etkidir. Yazının sayfa dışında belirlediği her nesne yeni bir mekan ve yeni bir anlam demektir. Örneğin birinci bölümde görülen *Anitta'nın Hançeri*'ne geri dönecek olunursa, bağlamı sadece mimari yapı, daha büyük veya küçük ölçekte bir doğa parçası olarak tanımlamak yetersiz kalmaktadır. Bıçağın üzerine yazılan '*Anitta'nın Sarayı*' cümlesinin bir mekanı vardır, ancak cümlenin yazılmasının diğer bir nedeni de bıçağın anlamıyla ilgilidir. Bu durumda artık yazı o nesne üzerinde *kavramsal* bir ek haline gelmiştir. Aynı Sandberg'in çalışmasında '*Hayatta Kalacağım*' cümlesinin bağlamının eski mezarlığın insanlar için önemli olan manevi değeriyle de ilgili olması gibi.



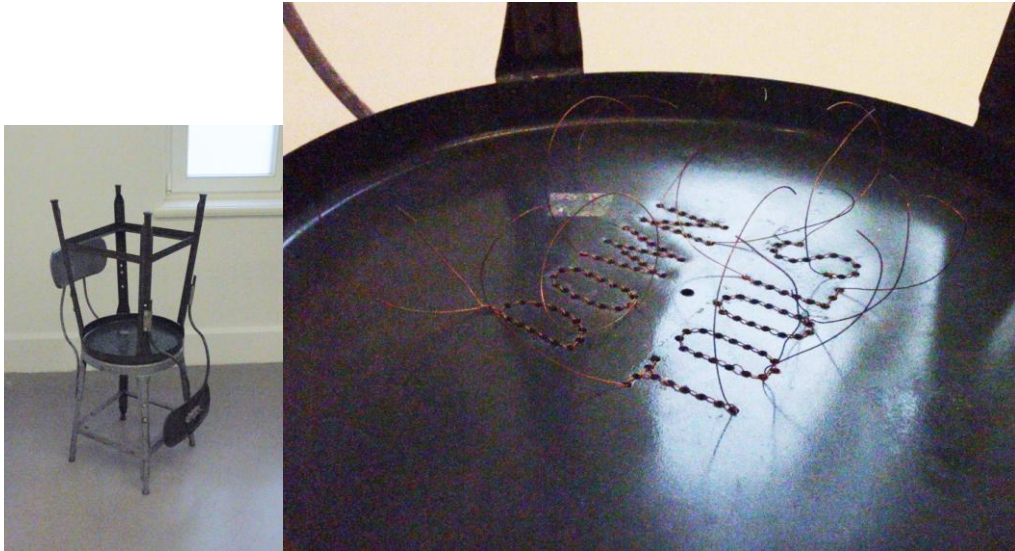
Resim 78. Prinç Tas, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Bölümü 2/4700, 17. yüzyıl.

Bu örnekler yazının fiziksel mekanla olduğu kadar yazıldığı nesneyle de ilişkisi konusunda geleneksel yazıtlardan farklılık gösterirler. Bağlam, yazının yazıldığı nesnenin formu, niteliği, işlevi veya anlamı söz konusu olduğunda önem kazanır. Dolayısıyla sadece mimari bir eleman değil, günlük objeler ve yazı arasındaki ilişki de bir bağlam sorunu olarak ele alınabilir. Bu noktadan hareketle *bezeme*, işlendiği yüzeyin fiziksel koşullarıyla değerlendirildiğinde bağlam kavramıyla yine karşılaşılır. Örneğin, Resim 78'de görülen 17.yüzyıldan kalma *Tılsımlı Tas*'ta olduğu gibi yazı, nesne üzerinde bir tür bezemedir. İçinde ayetlerin yazılı olduğu tas, suyu şifaya dönüştürürken yazı çukur kabın içinde kavramsal bir değer olarak belirir ve onu süsler. Yazının bezeme yoluyla kavramsal ve fiziksel bağlama etki ettiği yakın zamandan bir örnek ise Resim 79'da görülebilir.



Resim 79. Xu Bing, *Kuş Kafesleri (Bird Cages)*, 2003.

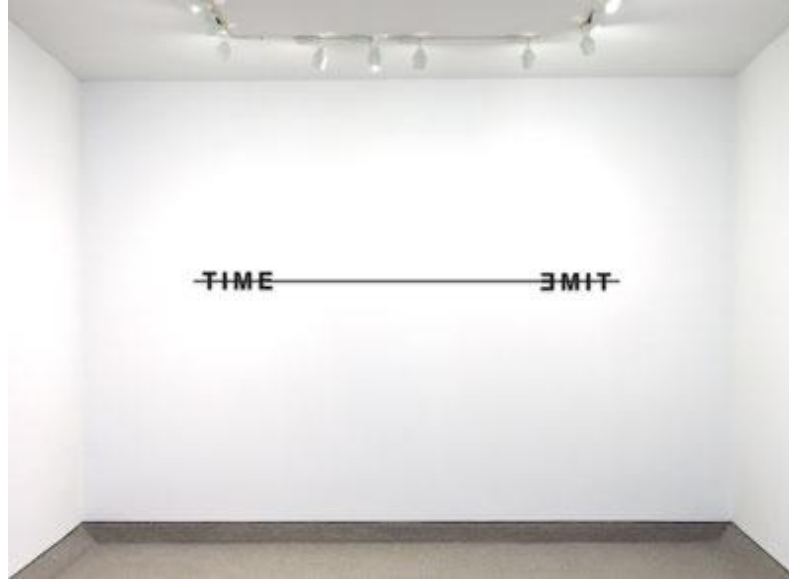
Resim 80’de Mona Hatoum’un 2001 yılında yaptığı *Çalışmayı Reddetmek*³⁴ (*Down Tools*) adlı çalışması, yazının bezemeyi andıran duruşunun tersine, yapısallığını görünür kılar. Çünkü hazır nesne durumundaki birbiri üzerine konulmuş sandalyeleri bir arada tutan yazıdır. İzleyici bu yazıyı net bir şekilde okurken, üstüste kapanmış sandalyeleri diğer sandalyelerden ayıran özelliğinde ne olduğunu anlayabilir. Yazı sadece kavramsal değil, yapısal anlamda da bağlamını kurmuştur.



Resim 80. Mona Hatoum, *Çalışmayı Reddetmek (Down Tools)*, 2001.

³⁴ Cambridge Dictionaries Online. (t.y) Erişim:15.04.2014, <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/down-tools>

Yazı, yukarıdaki örneklerden farklı olarak hem form, hem de içerik olabilir. Sanatsal çalışmalarda yazının bağlamını yapısal ve kavramsal bir değer olarak belirlediği kimi durumlar, bir anlamda grafik sanatını da içerir. Örneğin Peter Downsbrough, tipografik oyunu çağrıştıran yazıları üçüncü boyuta taşır. Resim 81’de görülen, 2009 yılındaki *Zaman (Time)*’da adlı çalışmada yazı, formun ortaya çıkmasında yapısal ve kavramsal değerdedir.



Resim 81. Peter Downsbrough, *Zaman (Time)*, 2009.

Kendine sürekli bir bağlam arama çabası içindeki yazı, bağlam arayışı sırasında dilde sözün bir eki olduğu gibi, görsel ve plastik anlatımın da bir ekidir. Kendini sürekli olarak bir başka gerçeklikle birlikte sunma potansiyeline sahip yazı, artık sadece okunan zihinsel bir metin değil, bulunduğu ortam bağlamında dokunulan, izlenen, yaşanan bir gerçekliktir.

4. BÖLÜM

SEYİR METİNLERİ

Postmodern söylemlerin de etkisiyle dildeki söylevlerin parçalandığı, büyük anlatıların sona erdiği, sonsuzluk inancının anlara bölündüğü, anlamın bir göstergeden diğerine kaydığı, bağlamın en az yapıt kadar önem kazandığının iddia edildiği günümüz kavrayışı içinde *yazıt* kelimesinin, içeriği de değişim geçirmiştir.

Yazıt kelimesinde beliren ve gizli kalmış da olsa varlığını koruyan *anıt* vurgusunu, bugünün çağdaş yazıtlarında aramak olanaklı değildir. Yazı(t) ve anı(t) kelimelerinin sonundaki (t) harfi, *yazma* ve *anma* eylemlerini nesnelleştirir. Yazıtların bünyesinde barındırdıkları *anma* eylemi, *Platon'un Eczanesi*'nde olduğu gibi, *yazma* sayesinde kalıcılık kazanmaktadır. Yazıt ise anmaya kalıcılık kazandırmakla kalmaz, yazının üçüncü boyutla ilişki içine girmesine de yardımcı olur. Ancak yazıt ve anıt kelimelerinin ortak zemini, sadece üç boyutlu bir form olmaktan çok, anmayı dile getirmeleri ve hatırlamayı bir *seyir* durumu olarak sunmalarındır. Burada *seyir* kelimesi, bir yandan *bakmak* anlamına geldiği gibi, *yolda olmak* olarak da düşünülebilir.

Yazıtlarda gerçekleşen *seyir*; okumanın mekanıyla, formun mekanını birbirlerinin tanımı olmaksızın buluşturmaya çalışır. Yazıtlar okuma sırasında okurun, kelimeler arasında kapıldığı duraksamalar ve metni görselleştirmek üzere zihninde başvurduğu görsel uzama, sanatsal çalışmayı da dahil eder. Zihnin yaratıcı edimi olarak metin, *seyir* halindedir ve okuyucunun zihninde sabit bir mekanda varolamaz; imgeler ve onların yerleri sürekli değişim içindedir. Cem İleri'nin *Yazının da Yırtılıverdiği Yer, Bir Bilge Karasu Okuması* adlı kitabının *Tutumlar Biçime Dönüşünce* adlı bölümünde *seyir metni* kavramına yaptığı giriş şöyledir;

Okuma anında beni duraklatan bir şey olur. Okuduğum metnin, okumamı geri püskürttüğünü, sözcükleri benden önce okuduğunu, benden daha ilerde olduğunu hissedirim. Neredeyse şunu söyleyebilirim: okumama engel olmaya çalışıyor. İki seçenek çıkar karşıma böylece: okumayı okuduğum metne karşı sürdürmeye çalışmak, ya da o an okumanın bir biçimine noktayı koyarak, kendime başka bir çıkış yolu aramak, belki metnin tersine ilerlemek, ya da ortasından, kıyısından yeniden başlamak, bir mekanda (sergi mekanında) dolaşır gibi, okuma uzamında seyre dalmak (2007,s. 44).

İleri'nin okumaya ara vererek *seyre dalmak* diye dile getirdiği durum, bakarken aynı zamanda dalıp gitmek ve düşüncelere kapılmayı çağırır. Daha önce de belirtildiği gibi seyir metni, devinen bir hareketsizlik hali gibidir. Okunan metin bir kitapta dahi olsa, okuyucunun içinde bulunduğu durumla birlikte bağlamı değiştirir ve her defasında yeniden yazılır. Çağdaş yazıtlar olarak anılabilecek sanatsal çalışmalarda da yazıyı, bu şekilde ele almak olanaklıdır. İzleyici, sanatsal çalışmayla dile getirilen bir anıyı okurken, yazıyı sanatsal çalışmanın nesneliliğinden, anlamından ve konumundan ayrı düşünemez. İki satır arasındaki beyaz alan, bir başka deyişle, yazının görsel uzamını düşünsel uzama davet eden boşluğa, bir de nesnelere dahil edilmiş olur. Düşünsel ve görsel temsiliyetin iç içe geçtiği bu durumu '*seyir metni*' olarak açıklamak, Cem İleri'den ödünç alınmış, görsel ve plastik sanatların alanına tercüme edilmiştir. Geleneksel yazıt anlayışını genişleten bu yaklaşım, dilden destek almaya yönelmiş bugünün sanatsal çalışmalarını ifade eder, gibidir.

Seyir metinlerinde görüntü ve yazılı anlatının eş zamanlılığı, sanatsal çalışmanın yazının illüstrasyonu olması anlamını taşımaz. Anlatım iki ayrı düzeyde ilerlerken seyreden okuyucunun, okuduğunu sandığı şeye gördüğünün müdahale etmesi, gördüğünü sandığı şeye ise okuduğunun müdahale etmesi söz konusudur. Dolayısıyla seyir metinleriyle ortaya çıkarılan çalışmaları, bir sözlüğün içinde aranan kelime ve kelimenin karşılığını veren bir tanım olarak göstermek yanlış olur. Çünkü gerçekte seyir metinlerinde dile getirilenler ve görülenler birbirlerini onaylama ihtiyacı duymazlar.

Seyir metinleri bir anmayı dile getirirken, hatırlanılması gereken şeyi, dilin, malzemenin ve bağlamın etkisiyle dönüşüme uğratırlar. Anılacak olanın aynı kalmasını önleyecek süreçte sanatsal çalışmanın odaklandığı nokta, yazının ne söylediği kadar nereye, nasıl yazıldığıyla da ilgilidir. Bu olasılıklar, seyir metinleri adıyla süreç içerisinde araştırılıp, deneyimlendiğinde karşılaşılan sonuçlar üç farklı durumla ele alınır: Bunlardan ilki yazının bağlamıyla girdiği ilişkide mekan algısının, dile getirilen düşünceyi nasıl dönüştürebileceğinin keşfiyle başlamıştır. Ardından yazının yazıldığı yüzeyle olan ilişkisini sayfa yüzeyinden koparan, bir anlamda sayfa yüzeyini ayağa kaldıran durumlar araştırılmış ve son olarak, yazının hali hazırda nesnelere girdiği bildik ilişkiler ele alınarak, yazının bu nesnelere üzerinde kavramsal ve yapısal bir eleman olarak kullanımıyla, o nesnenin artık sanatsal bir nesneye dönüşümüne bakılmıştır.

4.1 YAZININ MEKANI VEYA YAZI OLARAK MEKAN

Yazıtlar çeşitli farklılıklarına rağmen, hiçbir geleneğe bağlı olmayan, yalın geometrik formlarıyla kolay bağ kurulabilen, sınırları aşan, evrensel, sanatsal ve tarihsel değerlerdir. Mimariden farklı olarak yarar sağlamayan bu değerlerin, yapılı çevre içerisindeki duruşları ve anıtsal nitelikleri, ya onlara ait özerk bir alanı mümkün kılar ya da, var olan yapıya bir ek olarak belirmesini gerektirir. Geleneksel halleriyle yazıtlar, bugünün yapılı düzeni içerisinde varlığını yitirmiş gözükmektedirler. Çünkü yazıtların varlığına etki eden, sanatın bugünkü değerleri olduğu kadar, tarihselliğe, zamana, iktidara, erke, mekanlara getirilen yeni okumalardır da. Örneğin, bugün şehirlerde, artan nüfus, orantısız yapılaşma, tüketim, enerji kaynaklarını sömüren bir anlayışın sonucu olarak yok olmaya yüztutan boş ya da yeşil alanlar gibi, modernist anlamda heykelin ihtiyaç duyduğu çevre de daraltılmış, hatta yok edilmiştir.

Seyir metinleri olarak çağdaş yazıtlar, ulusal veya bir grubun ortak tarihsel değerlerinin sözcüğü olduğu anlamadan çok daha bireysel bir geçmişin ya da düşüncenin anması niteliğindedir. Bu nedenle de kendini bütünüyle kalabalıklara göstermek gibi bir zorunluluğu her zaman yoktur. Geleneksel yazıtın çevresiyle girdiği özerk, yalıtılmış alanı tersine çeviren bu yaklaşımla çağdaş yazıtlar, kendilerini sergileyebildikleri gibi saklanmayı da seçebilirler. Lawrence Wiener'in belirttiği gibi, '*varolan herşey gibi, fikirlerin de belirli bir alana ihtiyacı vardır*³⁵. Dolayısıyla gerçekte her düşüncenin kendini yeni okumalara açabileceği bir mekân vardır. Bu durum yazıtı sayfadan koparttığı gibi düşüncenin de yeniden kök salabileceği yeni yerler aramasına yardımcı olur. Düşünceleri farklı malzemelerle farklı mekanlara yazmayı zorunluluk olarak hisseden Weiner, bir sanatçı için mekân aramanın önemini '*havadaki oksijen beni ilgilendirmese de nefes almaktan vazgeçmem*' diyerek anlatır ve şunları ekler;

....resim çerçevesi geleneği bir zamanlar çok önemliydi. Resim köşeye gelince durmaktaydı. Eğer dil ile uğraşıyorsanız, resimdeki gibi kesintiye uğratan bir kenar yoktur. Tamamen sonsuz olan birşeyle uğraşmaktasınız. Dil, insanoğlunun geliştirdiği en nesnel olmayan ve asla durmayacak şeydir. (Alberro ve diğerleri 2007,s.98)

Bu noktadan hareketle, metin ve plastik sanatlar arasındaki ayrışıklığı bir ortaklığa dönüştürebilecek durum, kelimelerin ve nesnelere kendilerine ait alanlar üzerine düşünmekle

³⁵ Douglas Huebler, Robert Barry, Joseph Kosuth ve Set Siegelau'la ortak söyleşiden alınmıştır. (Alberro ve diğerleri, 2007, s. 94)

gerçekleşebilir. Yazı, zihnin görünmeyen boşluğunda şeylerin *imlerini* ortaya çıkarır. Plastik sanatlarda da imler kendilerini çevreleyen fiziksel boşlukta belirirler. Bu bir varlık-yokluk sorunsalına benzetilebilir. Ali Akay, *Yapıbozma ve Plastik Sanatlar* adlı makalesinde bu durumu şöyle ele alır;

'...her im bir varolmamayı ön görmektedir. *Varolmayan*'ın sözkonusu olduğu yerde, temsil etme söz konusu edilmektedir. Temsil etme, her zaman varolmamaya bir ektir. Plastik sanatlarda da bu varolma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların ana sorunlarından biri haline gelmiştir. *Temsil etme*'nin dışına çıkmak isteyen bir anlayış içinde nesnelerin kendilerine anlam yükleyen sanatçılar, dolaysız ve temsiliyetsiz bir biçimde varolan nesnelere kullanmayı ve bu şekilde temsil etme sorununu aşmaya çalışmaktadırlar... Çizmek, iz çizmek, yazıda olduğu kadar, resimde de kullanılan bir kavramdır; çünkü çizmek, izi çizmek, aynı zamanda *'ifade etmek'* demektir (Derrida, 1972c:373). İfade etmek ise 'temsil etmek, mevcut kılmayı hedeflemektedir. Yazıda im, hayalgücü ve anımsama ile birlikte nesnenin kendisinin yok olduğu anda ortaya çıkar. Anımsama, bize unuttuğumuz, varlığını hatırlayamadığımız nesnelere anımsatır. Bu anlamda *temsil etme*'yi gözden irak tutan bir sanat anlayışı hatırayı ya da belleği değil, *var olma*'yı sorun etmektedir. *Varolma*'nın içinde merkezi konumun yerini değiştirmeyi sorunsallaştırır. (Akay 1999 s.17)

Bu açıklamadan yola çıkıldığında, yazı ve sanatsal çalışmanın temsil etme işlevlerinin *iz*'i aramak veya ortaya çıkarmak olduğu da anlaşılmaktadır. İz, ele geçirilemeyen geçmiş zamanın bugünde belirmesini sağlayan bir geçit olarak, ne vardır ne de yoktur, ne nesnenin kendisidir, ne de değildir. Bu anlamda üretilen Resim 82, 83 ve 84 gibi çalışmalar, mekan içinde nesnesiz varoluşun izlerini sürmeye yöneliktir ve dilde katılaşa da, görsel anlamda nesnellik kazanamayan durumların araştırıldığı bir süreç olmuştur. Bu çalışmaların ortaya çıkması sırasında herhangi bir şeyin yerine geçecek olanı, iz kavramı üzerinden ele alarak, dönüşüm içindeki mekanın kendisini bütünüyle sanatsal çalışma haline getirmek hedeflenmektedir. Örneğin, Resim 82'de görülen *10'na Çeyrek Kala* adlı çalışma, saat 09:45'te mekanın zeminine düşen ışığın ilk önce kağıt bantlarla çerçevelenmesi, ardından kirli zeminin temizlenerek cilalanmasıyla, mekana herhangi bir ekleme yapılmaksızın gerçekleştirilmiştir. Camlardan giren güneşi donduran bu çerçeveleme işlemi gerçekte artık orada olmayı, onun iziyle hatırlatmaktadır.



Resim 82. Ece Akay, *O'na Çeyrek Kala*, verniklenmiş taş zemin, yaklaşık 3 metrekarelik alan, (sağda detay), 2009.

Aynı dönemde gerçekleşen diğer bir çalışmada, mekan içinde uzun süre görülmeye alışılan nesnelerin oradan kaldırılması ardından beliren izlere yoğunlaşmıştır. Bu süreç, asılı kalmış bir resmin kaldırılmasının sonucu, duvarda beliren temiz alanın tersini akla getirir. Resim 83'te görülen çalışmada, kağıt bantlar yardımıyla nesnelerin birebir ölçüleri duvara çizilmiş, ardından kirli duvar beyaza boyanmış; yeni, eski haline geri getirilmiştir.



Resim 83. Ece Akay, *İsimsiz*, beyaz plastik boya, (sağda detay), 2009

Her iki çalışmada gerçekte mekana eklenen, bir nesne değil, mekânı eski haline döndüren, bir anlamda –öyleymiş ya da -oradaymış gibi yapan müdahalelerdir. Seyir metinlerinin öncesindeki bu erken dönem arayışlar, bir şeyin yokluğunda izleyiciye ne görmesi gerektiğini

söylediği için aslında hala vardılar ve kendi içlerinde sabit bir anmayı dile getirirler. Ancak bu temsiller veya izler, zihinsel uzamın sonsuz boşluğunda beliren, çoğalan imgeler üretebilmek için, dilden de destek alabilirler. Bu anlamda dil, zaten başı sonu belli olmayan bir evrendir ve Hasan Ali Toptaş'ın değişikle iyi bir öykü anlatıcısı, anlattığı kadar saklamayı ve bu yolla okuyucunun zihninde karanlıkta bekleyen anlamlar yaratmayı amaçlar. Toptaş, 'Bir Kitap Ne Başlar Ne Biter' denemesini, Mallerme'nin şu cümlesiyle bitirir. '*Bir kitap ne başlar, ne biter; olsa olsa öyle görünür*' (Toptaş 2007, s.45).



Resim 84. Ece Akay, *Var*, kirli beyaz atölye duvarı üstüne 50x50 cm beyaz boya ile gerçekleştirilen şablonla yazı, 2009.

Yazıyı, imlediği orada olmayan, yokluğu var eden bir eylem olarak düşünmek de mümkündür. Bu durumda yokluk, sonsuz önermelerle dolu ve sadece izi sürülebilen bir olgu olarak en iyi yazıyla görselleşir. Yazı yokluk ve varlığın sınırında belirirken aslında gerçeklerden çok, mitler yaratır. Bu konuda Derrida şunları belirtir;

Yazının hakikati –ki o, göreceğimiz gibi hakikati olmayandır –kendi başımıza, kendimizde keşfedemeyiz. O bir bilimin nesnesi değil, sadece anlatılmış bir hikaye, tekrarlanmış bir masaldır. Yazının mite bağı; mitin bilgiye ve hele de kişinin kendisinde aradığı bir bilgiye karşıtlığı gibi, kesinleşir. Ve bu arada, seçeri (genealogique) kopuş ve kaynaktan uzaklaşma, yazı ya da mit yoluyla anlamlı hale gelir (Derrida 1999, s. 65).

Bir çerçevenin bıraktığı izi benzer şekilde, yazı da okuyucuyu varlığın yokluğa, yokluğun da varlığa geçtiği bir yolculuğa davet eder. Bu durumu deneyimlemeye yardımcı bir çalışma

Resim 84'te görülebilir. VAR adlı çalışmayla, önceki denemelerde olduğu gibi önce kağıt bantlarla kapatılan yazı çerçeve içine alınarak, duvarı eski haline getirecek şekilde boyanır. Bantlar kaldırıldığında duvarın eski halinin okuttuğu VAR kelimesi, izleyicinin zihnindeki duvarda asılı olan resmin ya da çerçevenin içinde her ne varsa onun yerine geçmesine fırsat tanımıştır. Böylelikle VAR adlı çalışma, seyir metinlerinde yazının mekanını ararken, yazı olarak mekan düşüncesinin belirginleşmesine vesile olmuştur.

Yazının mekansal bağlam arayışında ölçek, yazıya hangi açıdan ve mesafeden bakıldığı, bedenini okuyabilmek için hareketleri gibi farklı konuların önemi de farkedilmiştir. Örneğin, VAR yazısı, tipografisi kadar, mekan içinde göz seviyesinin yukarısında veya aşağısında, tavanda, duvarda ya da yerde oluşu gibi farklı durumlarda farklı anlamlara kapı açmaktaydı. Bu durumdan hareketle, yazının her zaman okuyucuyu karşısına almak yerine içine alabileceği düşüncesini beraberinde getirmiş, okunabilmek için sadece gözlerin değil bedenini de kullanıldığı bir deneyim yaşatılmak istenmiştir.

Çağdaş yazıtlar denildiğinde, insanın sanatsal çalışmayla arasındaki mesafe, ölçek ve bedenini konumu konusunda geçerli olan unsurları bir anlamda yazı üzerinden düşünmenin mümkün olduğu anlaşılır. Minimalist sanatçı Tony Smith'in yaklaşık 1 metre 82 cm demir küp heykeli hakkında sorulan sorulara verdiği cevaplar bireysel yaratım sürecinde yeni araştırmalara, denemelere ışık tutmuş, sadece obje ve anıt arasındaki farkın değil, yazı mekan ilişkisinin deneyimlenmesi açısından da çıkış noktası olmuştur. Smith'le yapılan dialog şöyledir;

S: Neden daha büyük işler yapmıyorsun? Böylelikle çalışman, izleyicinin üzerinden bakar.

C: Ben anıt yapmıyorum.

S: O zaman neden çalışmalarını daha küçük yapmıyorsun? Böylelikle izleyici işin üzerinden bakar.

C: Ben bir obje yapmıyorum³⁶ (Morris 1993, s.11).

³⁶ Q: Why didnt you make it larger so that it would loom over the observer? A: I was not making a monument Q: Then why didnt you make it smaller so that the observer could see over the top? A: I was not making an object.



Resim 85.Ece Akay, *For Tony Smith*, kurşun kalemle 300x300x300 cm3 lük beyaza boyanmış oda, (sağda detaylar), 2009.

Resim 85'te, Tony Smith'in üzerine konuştuğu heykel, boş bir odanın boyutları içinde hayal edilmiş ardından küpe benzeyen bu odanın duvarları, tavanı ve yeri aynı renge boyanarak boşluk duygusu genişletilmiştir. Kurşun kalemle yazılan; odanın zemininden, duvarlarına oradan tavanına geçen spiral yapıdaki yazı, bahsi geçen heykelin tamamıyla o mekan içinde algılanmasını sağlayan bir ölçek içine sunulmasına yöneliktir. Bu durum, sayfa yüzeyinde deneyimlenmesi zor olan, hatta sayfa üzerinde okunurken zihinde sürekli değişim gösteren mekan ve ölçeğe de bir sınır getirir.

Yazı-form ilişkisinin keşfedilmeye çalışıldığı bu süreçte yazı, sayfadan olduğu gibi duvarlardan da koparak, farklı malzemelerle buluşma arzusu içine girmiştir. Böylece süreç içerisinde duvardan ve sayfa yüzeyinden satırlar ayıklanarak, bağlarını sadece üzerlerine yazdıkları malzemede, formda veya anlamda aramaya başlamışlardır.

4.2 AYAĞA KALKAN SATIRLAR

1960'lı yıllarda başlayan Metin sanatının galeri duvarlarında mekan bulduğu yazıları, özellikle heykel sanatçıları için '*malzemenin kendisinden daha önemli bir hale gelmektedir*' (Akay, 1999, s.19). Sanatın nesnesini sözcükler olarak gören, geleneksel sanatın içinde hareket etmeyi reddeden bu tavır, galeri mekanının kendisini, anlamla kurulacak başlı başına bir iletişim alanı olarak görmekteydi. Ancak yazı, zaman içerisinde Kavramsal Sanat pratiklerinin kullandığı yöntem ve malzeme çeşitliliği içerisinde sanat nesnesine veya performansa bir ek olarak belirmeye başlamıştır.

Kavramların, bağlamı ne olursa olsun üzerine yazıldığı duvarın yüzeyinden kopup, farklı nesnelere üzerine yazılmaya başladığında, göçebeler gibi nasıl da değişen koşullara adapte olabildiği anlaşılır. Örneğin, Giovanni Anselmo'nun daha önce bahsi geçen, Resim 74'deki *Görünür (Visible)* adlı çalışmasında olduğu gibi, *Görünür* kelimesinin anlamı, üzerine yansıtıldığı her nesneyle değiştiği gibi, nesnelere özelliklerini de değiştirir. Bu bilgi doğrultusunda kavramların tek başına bir anlamı olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla yazının tipografik özellikleri dışarıda bırakıldığında bile, üzerlerine yazıldıkları formlara şekil verme ve onlara yeni anlamlar katabilme olanakları vardır. Aşağıda görülecek çalışmalarda kelimelerin üzerlerine yazıldıkları formları, kavramsal anlamda eğip bükme gücüne sahip oldukları görülebilir.



Resim 86. Ece Akay, *Herşey Eskisi Gibi*, demir plaka, 150x40cm, 2010.

Bu konuda yapılan ilk çalışmalardan biri Resim 86’da görülen-*Herşey Eskisi Gibi*’ dir. Yazının yazıldığı metal yüzey, bir defter sayfası olarak düşünülmüş ve bu sayfanın defterinden koparıldığı ana odaklanılmak istenmiştir. Birbirinden ayrılan bu iki yüzeyin arasında kalan yazı, süregelen bir hale işaret eder. Malzeme olarak metal kullanılmıştır. Kağıda yazmakla, metal üzerine yazmanın başka şeyler olması gerektiği açıktır. Sayfanın malzeme değiştirerek, form kazandığı bu süreç, yazının anlamına da etki etmekte ancak yazının anlamı ve formun birbirleriyle örtüşmesi, yazının illüstrasyonu olma riskini taşımaktadır.



Resim 87. Ece Akay, *Her İmge Bir Duygulanım, Her Duygulanım Bir İmge*, demir plaka, 100x40 cm, (sağda detay), 2010.

Bu süreçte gerçekleşen diğer bir çalışmada, Resim 87’de gerçekleşmiştir. Üzerinde ‘*Her İmge Bir Duygulanım, Her Duygulanım Bir İmge*’ yazan çalışmada bu sefer, sanki sayfa yüzeyinden yırtılarak ayağa kalkmaya çalışan bir satır görülmektedir. Satırın ayağa kalkarak, yüzeyin üzerinde boyut kazanmasını sağlayan görüntü, belirtilen satır estetiği fikrine etki ederek, yazıların şekil alabilen şeritler halinde, mekan içinde nasıl ele alınabileceği düşüncesine kaynaklık etmiştir.



Resim 88. Ece Akay, *Tam Yazılırken Yazanın Yazmaktan Bıktığı Bir Yazıttan Arta Kalan*, 3 mm kalınlığında ahşap kaplama plakalar, vernikle yazılmış yazı, misina, 240x 100 cm, 2011



Resim 89. Ece Akay, *Bir Şimdiki Zamana Konamayan, Gelecek Zamana da Yerleşemeyen*, 3 mm kalınlığında ahşap kaplama plakalar, vernikle yazılmış yazı, misina, 300x 30 cm, 2011.

Yazının iki ve üç boyutla olan ilişkisinin araştırıldığı bu süreç, defter sayfalarına yazılan satırların uzayda hareket potansiyelleri üzerinde yoğunlaşılmasına neden olmuştur. Resim 88 ve Resim 89’da görülen her iki çalışmada da, ince ahşap kaplama malzemeler misinayla gerilerek form kazandırılmış; bu arada misinanın düz ve tek çizgisel görünümüne sahip olmasına özen gösterilmiştir. Yukarıdaki resimlerdeki şeritler, geleneksel yazıtlarda yazının dayanıklı malzemeye kazınmış, dikeyde yükselişlerinin aksine, dayanıklılık iddiası içinde olmadan, yatayda uzanırlar. *Tam Yazılırken Yazanın Yazmaktan Bıktığı Bir Yazıttan Arta Kalan*, *Bir Şimdiki Zamana Konamayan*, *Gelecek Zamana da Yerleşemeyen* gibi her birinde yazıt kavramı ve zaman üzerine kişisel düşüncelerin yer aldığı katman katman birbirine

eklenen satırlarda, paralel zamanların belirli anlarda birbirlerine temas ederek akışı ortaya koymaları kurgulanmıştır. Defter satırlarının temel alındığı, geleneksel form diline yakınlık gösteren bu çalışmaların, bir süre sonra yazının ve anlamının önüne geçtiği düşüncesi ağırlık kazanmış, akışkan yapıdaki formların kendini tekrar etmesi söz konusu olmuştur. Dolayısıyla yazının aynı zamanda formun kurucu bir elemanı olabilmesi için, onun üzerine yazılması yeterli bulunmamıştır.

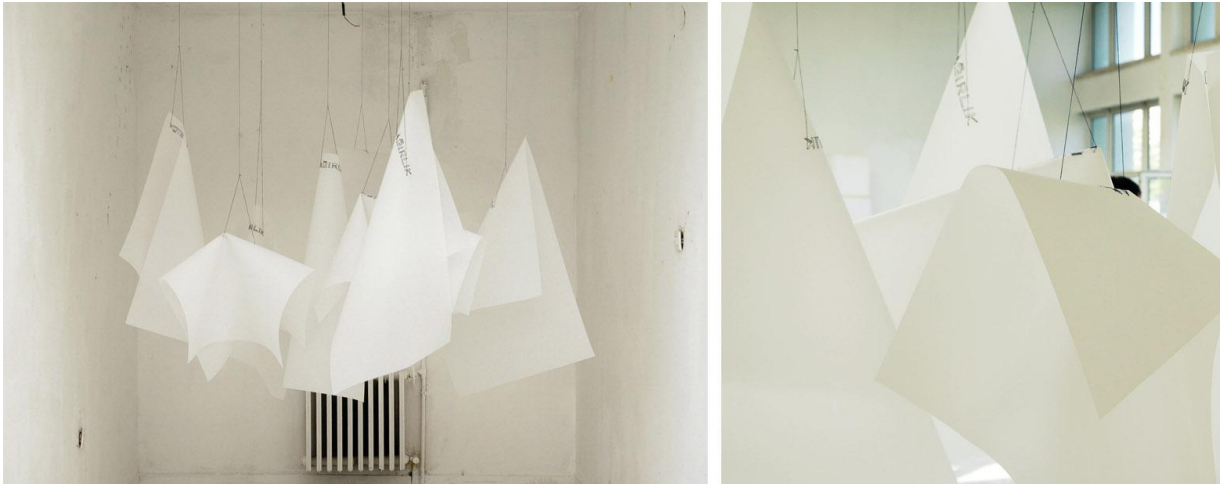
4.3 YAPISAL BİR EK OLARAK YAZI

Süreç içerisinde ortaya çıkan her çalışmanın sonucunda yapılan değerlendirmeler, seyir metninin nasıl tanımlanması gerektiğine dair ipuçları vermiştir. Basitçe bir yüzeyin üzerine kazınma, yazılma veya yansıtılma olarak düşünmekten vazgeçildiğinde yazının *yapısallığı* vurgusu,seyir metnlerini hem geleneksel yazıtlardan ayıran, hem de yazının sadece yüzeyde kalmadığı bir üretim biçimi haline gelmesine yardımcı olur. Dolayısıyla seyir metnlerinden yazı kaldırıldığında hem anlama, hem de sanatsal çalışmanın varlığına etki eden bir durum söz konusudur.Yazı ve form arasındaki bu kaçınılmaz bir-aradalık yazının, yöntem olarak nesnelere üzerine yazılmasını sağlayan dikme tekniğinin kullanımına neden olmuş ve bu teknik seyir metnlerinde,yazının form üzerinde yapısallığını kuran önemli yöntemlerden biri olarak kullanılmıştır. Erken dönem çalışmalar sırasında dikmenin, yazının sanatsal çalışmadaki yapısallık vurgusunu arttırabileceğine ilişkin ilk keşif, Resim 90'da 'Ara' adlı çalışmayla fark edilmiştir.



Resim 91.Ece Akay, *Ara*, ahşap çerçeve, aydınçer, siyah ip, 20x20x2 cm, 2009.

Yazının yüzeyin dışındaki bir uzama tutunmasıyla sayfadan kopan yazı, ‘Ara’ adlı çalışmayla üçüncü boyutla gerçek anlamda bir ilişkiye girmiştir. Transparan aydinger yüzey üzerine siyah ipliklerle işlenen yazı ve yazıdan uzayan iplikler yüzeyi dengede tutacak biçimde çiviye bağlanmıştır. Arada olma hali, iki boyutlu ve üç boyutlu uzam arasında var olan bir sınırı varsaydığı gibi, yazının görünürlüğü ile anlamının zihinde beliren ancak nesnelleşmeyen görüntüsü arasındaki duruşunu da ifade etmektedir. Bu çalışmanın ardından yapılan diğer uygulamada artık iki boyutlu yüzeyi, üçüncü boyuta aktaran yazının taşıyıcı konumu daha da güçlenmektedir. Resim 92’de görülen düzenlemede, 70x100 cm ölçülerinde toplam 10 adet aydinger kağıt kullanılmış ve her kağıdın farklı yerlerine, aynı karakterde ve aynı büyüklükte harflerle ‘Ağırlık’ yazısı yazılmıştır. Yazı, her kağıdın ağırlığı ve ölçüleri aynı olmasına karşın, yazıldığı yerden asılmasıyla, farklı formlar ortaya çıkmasına, kavramsal ve yapısal bir ek olmasına olanak tanımaktadır.

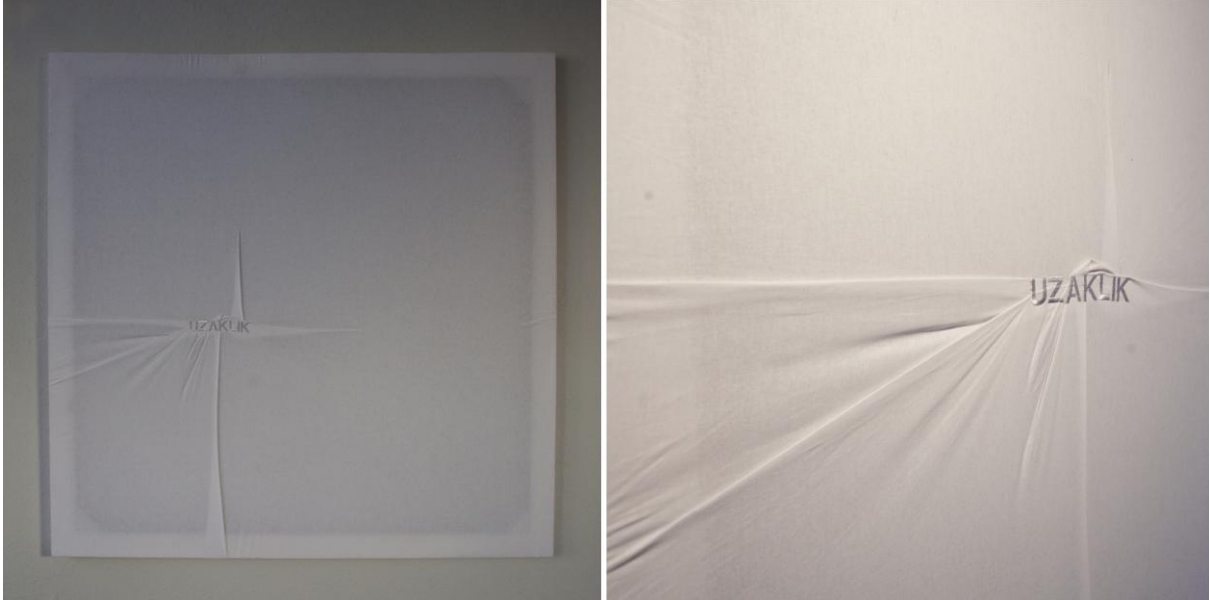


Resim 92. Ece Akay, *Ağırlık*, 70x100 10 adet aydinger kağıdı siyah dikiş ipi, (sağda detay), 2010.

Yazının taşıyan veya bir arada tutan bir eleman olarak algılandığı, başka bir çalışma da Resim 93’te görülebilir. Bu çalışmada yazı yüzeyde gerçekleşse de, yokluğu halinde sanatsal çalışmanın içerik ve yapısal varlığı mümkün olamamaktadır. Kanvasta yer alan boşluk yazı sayesinde burkulup, bükülerek, boş alanda bir odak noktası meydana getirmektedir. Burkulmadan dolayı oluşan odak noktasından çıkan kumaş kıvrımlarıyla oluşan çizgiler, kanvasın kenarlarına doğru azalarak kaybolmaktadır. Bu burkulmayı tutan noktada yer alan yazı, boşlukta kendine bir mekan bulmuş, kaçış noktasına da benzetilebilir. Çalışmadaki boşluk içinde bir nokta olarak ‘Uzaklık’ yazısı, ufuk çizgisi gibi gerçekte asla yakalanamayacak

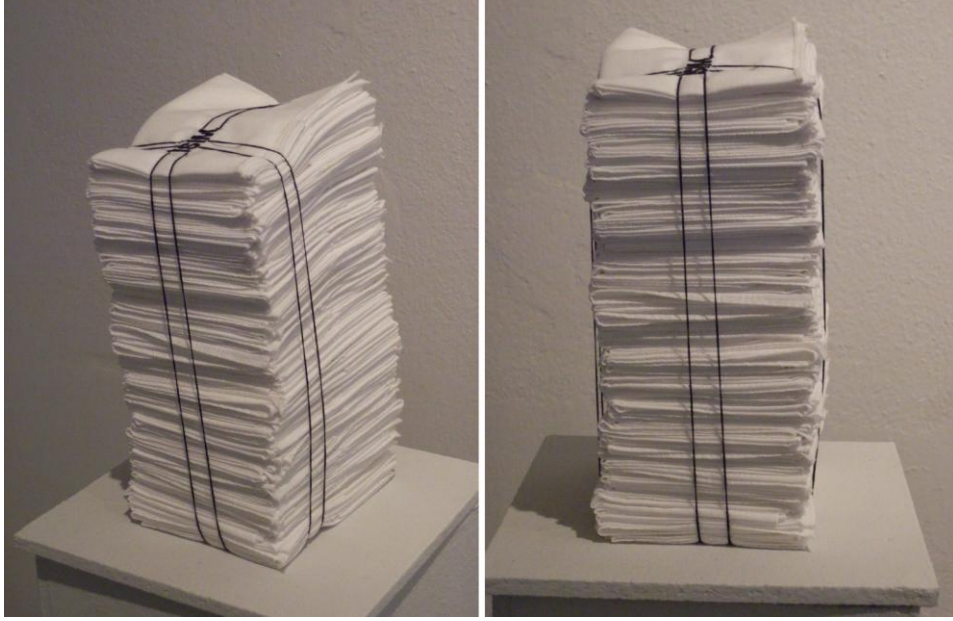
bir mesafeyi de düşündürmeyi hedefler. Bahsedilen bu mesafe, Nurdan Gürbilek'in okunan metin ve okuyucu arasındaki ilişkiyi, yakalanamaz bir mesafeyle ifade ettiği sözlerini hatırlatır;

....Okur da kurar; okuduğu metnin arkasında durduğuna inandığı yaşantıyla kendisinininki arasında bağ kurar. Okuduklarını, kendi hayatının imgelerine çevirir, kendi imgelerini metnin içine taşır. Ama okuma daha yakın bir okumaya dönüştüğünde, bir sınırı, bir mesafeyi görmeyi de beraberinde getirecektir. Sonunda kabul etmek zorunda kalır okur: Karşısındaki metin o yaklaştıkça kaçar, yaklaştıkça uzaklaşır ondan. Öyleyse okumak, metinle aramızda bağ kurmak kadar, metinle aramızdaki aşılmaz mesafeyi adlandırmaktır da aynı zamanda. İlki öznel, kişisel yönüyle okumanın, ikincisi daha nesnel yönü olacak. İlkinde kendini keşfediyorsa insan, ikincisinde kendinden vazgeçmesi gerekecek (2005, s.11).



Resim 93. Ece Akay, *Uzaklık*, beyaz kumaş, ahşap kanvas, 100x100x10cm, 2011.

Yukarıdaki çalışmalarda kağıda veya kumaşa işlenen yazının taşıyıcı form ve anlamkazandırıcı özelliği daha sonra yapılan çalışmalarda da sürer. Resim 94'te görülen '*İsim*' adlı çalışma, mendillerin köşelerine işlenen isimlerden esinlenilerek yapılmıştır. Kaide üzerindeduran yaklaşık 50 adet mendili, en üstte duran mendile işlenmiş yazıdan çıkan iplerle birarada tutma fikri, kendi içinde bitmiş, tamamlanmış sanatsal ürünleriyle minimalizmin yok saydığı, imza atma veya parmak izini çıkartma korkusunu da ortaya çıkartmaktadır.



Resim 94.Ece Akay, *İsim*, 50 adet beyaz kumaş mendil, siyah ip, 10x15x 40 cm, 2011

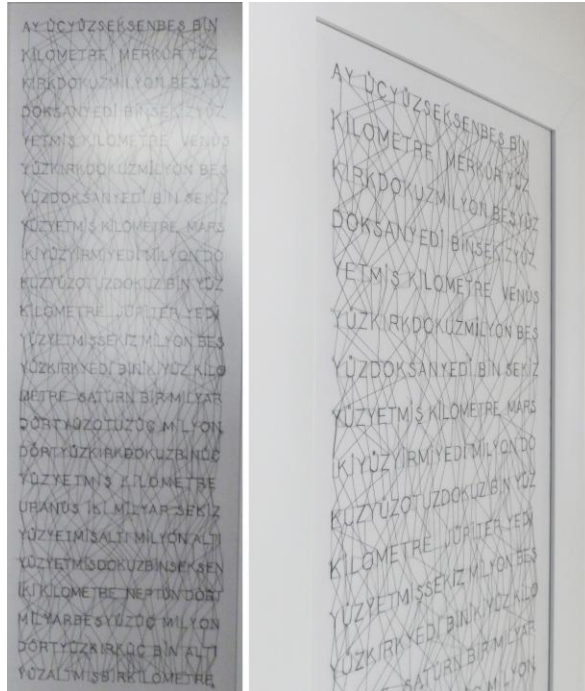
'*İsim*' adlı çalışmayla, üzerinde yazı bulunan nesnelere yönelim başlamış, yazı-nesne ilişkisinde yazının yapısallığını ortaya çıkaracak müdahalelerin araştırılması amaçlanmıştır. Üzerinde yazı taşıyan nesnelerin arayışı, bir zamanlar sıkça kullanılan ve günümüzde de nadiren karşılaşılan giysilerin üzerindeki yazılara yoğunlaşılmasına neden olmuştur. Örneğin, bugün hala insanların gömlek yakalarına, kollarına, ceplerine veya ceket sırtlarına yazı işletmesi veya arma yaptırması geçmişten gelen bir geleneğin izlerini taşımaktadır. Bu durumun farkına varmak, seyir metinleri olarak tanımlanan çağdaş yazıtlarda yazı-form ilişkisinde yüzeysel, mekânsal, kavramsal ve yapısal sorunların iç içe geçmesini sağlamıştır.

4.3.1 Yazılı Nesnelere, Yazgılı Nesnelere

Formları, sözcüklerin de kaydedilebileceği yüzey haline getiren seyir metinleri, aynı anda iki şeyin görülmesini sağlar: İzleyici karşısındaki salt buradallığıyla form ve orada olmayanın yerini alan yazı. Seyir metinlerinin yazı ve form arasında kurmaya çalıştığı bu köprü arayışı, sadece plastik sanatlarla uğraşanların değil, yazarların da zaman zaman kurmaya çalıştığı ve beslendiği bir tür ilişki olmuştur. Yazının, sanatsal çalışmada kullanılan form, doku v.b. elemanlarla birlikte ona, değer katan bir malzemeymiş gibi ele alınışı, edebiyat dünyası içindeki benzetmeler için de geçerlidir. Örneğin, Nurdan Gülbilek'in yazmanın bir tür dokuma olduğunu belirttiği, *Yazı ve Arınma* adlı denemesinde, Bilge Karasu'nun yazış biçimi

için şunlar söyler; ‘...kılı kırk yaran bir dikkatle kurulmuş, hesaplanmış, sımsıkı dokunmuşlardır. Kusursuz belki de bu yüzden tedirgindirler: İplik atıverse, dokunan kumaş da sökülüp gidiverecekti sanki.’(Gürbilek 2005, s.75). der.

Yazıyla ancak zihinde yaratılabilen bir örüntünün, sanatsal çalışmayla nesnelleşmesine olanak tanıyan bu dokuma benzetmesi, Resim 95’te görülen ‘Uzaklık Üzerine Bir Şiir’ ‘de vurgulanmıştır.Çalışmada dünyanın, aya, güneş sistemi içindeki diğer gezegenlere ve güneşe olan uzaklıklarının sayısal değerleri yazıyla dikilmiştir.Harfler dikilirken, kağıt yüzeyinde motiflerden oluşan bir dantel görüntüsü meydana gelmektedir. Kağıt yüzeyinde her noktadan dağılan çizgilerle harflerin üremesi, uzaklık kavramı konusunda zihinde beliren çizgisel mesafenin algısını değiştirir ve hiç bir zaman tam olarak katedilemeyecek fiziksel bir mesafenin manen kavranmasına yardımcı olur. Bachelard’ın ‘Bir su birikintisi koca bir evreni içine alır. Bir anlık düş, koca bir ruhu içine alır’. (2006, s.63) sözlerinde olduğu gibi, dokuma sırasında atılan her ilmek, iki nokta arasında sonsuz olasılıktaki uzaklıklardan birine tutunmak ve aynı zamanda evreni içine almak demektir.



Resim 95. Ece Akay, *Uzaklık Üzerine Bir Şiir*, aydınır, siyah dikiş ipi, 150x50 cm, 2012.

(D)okuma kelimesinin içindeki yazma ve okuma anlamlarının aslında ne kadar eski zamanlara dayandırılabilceğini sezgisel de olsa kavramak mümkündür.Örneğin, Yunan Mitolojisi’ndeki

Üç Yazgı Tanrıçası olarak bilinen efsanede ‘dokuma’ bir çeşit ‘yazma’ olarak ele alınır. Bu hikayede, insanların kaderlerini Atropos, Lakheşis ve Clothoadlı üç kardeş yazar³⁷. Kader yazma üzerine gelişen mitte, insanların yazgısı, belirli uzunluktaki bir ip ile dokunmakta ve dokuma işlemi bitince ip kesilerek yaşam sonlandırılmaktadır. Süreç içerisinde ortaya çıkan sanatsal çalışmaları yazılı nesnelere, yazgılı nesnelere olarak tanımlanmasına neden olan bu efsane, yazı ve formu buluşturan bir metafora dönüşür.

Yazının giysiler üzerinde yazgıya dönüşmesi veya bir giyisinin, kişinin yazgısı olarak hazırlanması fikri adına *tılsımlı giysiler* denilen ve geçmişten süregelen bir geleneğe dikkat çeker. Üzerlerine özenle yazılan dualarla, kutsal anlamlar yüklenen bu giysilerin, bedenleri ‘görünmez kaldığı, mutluluk verdiği, başarı sağladığı, güç verdiğine inanılmıştır’ (Tezcan 2011, s.11). Örneğin, Osmanlı sultanları için hazırlanmış tılsımlı giysilerin üzerleri, Kur’an’dan ayet, hadis, sembol ve kozmolojik haritalarla bezenerek, dokuması yıllar sürmüştür. Bugün Topkapı Saray Müzesi koleksiyonu içinde sergilenen bu gömleklerin bir örneği Resim 96’da görülebilir. ‘*Gömlek, 17. yüzyıldan kalmadır ve üzerinde Kabe tasviri, astrolojik bilgiler, ayetler yer almaktadır*’ (Tezcan 2011, s.88).



Resim 96. Tılsımlı Gömlek, ipeklili kumaş üzerine mürekkep, 69cm boyunda, Topkapı Saray Müzesi, 17. yüzyıl.

³⁷ Clotho, Yunan Mitolojisi’nde Kader Tanrıçaları’ndan en genci ama Yunan Mitleri’ndeki tanrıçaların en yaşlısıdır. Clotho, Zeus ve Themis’in çocuğudur. Yazgı Tanrıçaları’ndan her birinin yazgı konusunda bir görevi vardır. İpliği ölçme, ipi eğirme ve ipi uygun ölçüde kesme. Clotho, insan yaşamının ipini değneğinde eğirendir ve ipin uzunluğu insan yaşamının ne kadar süreceğini belirler. Aynı zamanda gecenin kızı olarak tanınan Clotho, insan yazgısının belirsizliğini de temsil eder.

(Encyclopedia Mythica <http://www.pantheon.org/articles/c/clotho.html>)

Kişinin ruhuyla, bedeni arasına dikilmiş izlenimi veren tılsımlı giysilerin üzerindeki ayetlerin³⁸ giyecek kişinin hayal ettiği veya arzuladığı yazgısına ulaşmasına yardımcı olduğuna inanılır. Tılsımlı giysideki ayetler, Zeynep Sayın'ın deyişiyle yazgısını giyen bedenin izi olarak da düşünülebilir. Zeynep Sayın'nın, *Noli me Tangere: Beden Yazısı II* adlı kitabının 11. bölümünün girişinde, İbn Arabi'den yaptığı alıntı şöyledir; *'Kelime işiten kimsenin nefsinde bir iz bırakır. Bu nedenle Arapçada...yaralanmak anlamına gelen kelem sözcüğünden türemiştir. Bu da yaralanmış olanın bedeninde bir izdir'* (2000, s.163).

Yazı-form ilişkisi konusunda hem kavramsal hem de yapısal nitelikleri bakımından ilham verici olan bu ürünler, süreç içerisinde belirginleşen ve sadece yazının formla girdiği ilişkide değil, aynı zamanda yazının giysiyle birlikteliğine de fırsat tanımıştır. Bu anlamda yapılan ilk örneklerden biri, Resim 97'de görülen keçe çalışma olmuştur. Yaklaşık aynı ölçülerdeki iki keçe parça, arasına yün yerleştirilerek, tılsımlı giysilerin formuna benzer bir elbise şeklinde dikilmiştir. Bu dikiş, kimi yerlerde yazıya dönüşerek, yazının tılsımlı giysilerden farklı olarak bir tür bezeme olarak değil, yapısal bir eleman olarak ele alınmasını sağlamıştır. Osmanlıdaki tılsımlı giysilerin biçimsel özelliklerine yakınlık gösteren bu çalışmada, elbise formunu ortaya çıkaran yazı şöyledir; *'Bir Irmağı Geçerken, Sürekli Akarken ve Hep Yerinde Dururken'*. Yazı herhangi bir yerden alıntılanmamış olup, formu belirlenmiş bu elbiseyi giyebilecek bir kişinin sözleri olabileceği düşünülmüştür.

³⁸Tılsımlı gömlek geleneği, Kur'an ilimlerinden Havassu'l-Kur-an'a dayanmaktadır. Buna göre Kur'an daki bütün ayetlerin yedi anlam katmanı vardır: zahir, batın, işaret, emare, latife, hakikat ve ibret: imdi zahir, halka(avam); batın, seçkinlere; işaret, seçkinlerinde seçkin olanlarına; emare, velilere; latife, sıddıklarla, muhiplere; hakikat ise peygamberlere özgü anlam katmanlarıdır. Ayrıca her bir kelimenin, hatta her bir harfin altında kesin bir hüküm, derin bir deniz ve geniş bir ufuk vardır; ariflerden bir şahid ve muhiplerden bir sadık Kur'an okuduğunda, onun her bir harfi için kendisine bir anlam için bin kavrayış, her bir kavrayış için de bin ibret verilir. Tek bir ibret ise göklerin ve yerin taşıyamayacağı ağırlıktır (Tezcan 2011,s. 40)



Resim 97. Ece Akay, (*Elbise 1*)*Irmağı Geçerken*, keçe, yün, dikiş ipliği, 180x 50cm, (sağda detay), 2012

Hemen ardından, benzer özellikler taşıyan bir çalışma daha yapılmıştır. Resim 98’de görülen *Elbise 2*’de , yine iki keçe parça kullanılmış ve içi yün ile doldurularak dikilmiştir. *Elbise 1*’den farklı olarak bu defa yün, elbise formunu homojen biçimde doldurmaz, yün elbisenin sadece eteklerinde birikmiş ve formu tanımlayan dikiş tamamıyla yazıyla işlenmiştir. Yazı bu defa, Turgut Uyar’ın ‘*Bilirim Bir Kışa Hazırlanmayı*’ adlı şiirinden alınmıştır (2012, s.291). *Elbise 1* ve 2 yanyana sergilenerek her ikisinin ayrı bedenlere ve ayrı yazılara ait olduğunun altı çizilmeye çalışılmıştır.



Resim 98. Ece Akay, (*Elbise 2*) Turgut Uyar'a, keçe, yün, siyah iplik, 150x 45 cm, 2012.

Çalışma sürecinde ortaya çıkan keçe giysilerdeki yazılarda dikkat çekici olan, geleneksel tılsımlı giysilerden farklı olarak Kur-an'dan alınmış ayetler gibi anlamları tartışılmayacak nitelikte değişmez, sorgulanmaz bir dili taşımamalarıdır. Tılsımlı giysilerdeki anlatımın, geleneksel yazıt kavrayışına paralellik gösteren Tanrısal, sonsuzlukla ilişkili evrensel değerlerle şekillenen dönüşüme kapalı bir dili vardır. Örneğin, savaş öncesinde padişaha giydirilen tılsımlı bir gömlekte onu, zafere taşıyacak, egemenliğini arttıracak güç ve cesaretin sadece Allah tarafından verilmesi söz konusudur. Keçe giysilerde ise, bu durumun tersi olarak kullanılan yazılarda 'dünyayı fethetmek istemeyen' küçük anlatıların sesi duyulmaktadır. Küçük anlatılarla açıklanmak istenen, çok dilliliği, söyleneceyi, konuşma dilini yazınsal alana taşınmasını kuramsallaştıran Deleuze, Derrida ve Guattari'nin ortaya koyduğu egemen olanın değil, *azınlığın dilidir*. Ancak azınlığın dili kavramıyla vurgulanmak istenen tek başına nicelik değildir. Deleuze bunu, *Felsefe ve Azınlık* adlı metninde şöyle belirtir;

‘Besbellidir ki ‘erkek’ çoğunluktadır, sivrisineklerden, çocuklardan, kadınlardan, zencilerden, köylülerden, eşcinsellerden...v.b. daha az sayıda olsa bile. Çünkü iki kez görünmektedir, bir kez değişmezde, birkez de değişmez çıkarıldığı değişikende (1996, s.59).

Bu yaklaşım, azınlık ve çoğunluğu nicel bir biçimde karşı karşıya getirilmediği, birbirleri üzerinde üstünlük kurulmanın beklenmediği, tamamen farklılıklar üzerinden inşa edilen bir dili varsayar. Çoğunluk ve azınlık arasındaki karşıtlığı, değişimle açıklayan Deleuze şunları belirtir;

‘Çoğunlukçu bir oluş yoktur, çoğunluk asla bir oluş değildir. Ancak azınlıkçı bir oluş vardır (...) Azınlıkçı bilincin, herkes oluş gibi evrensel bir görünümü vardır ve yaratım olan bu oluştur. (...) Kişinin çoğulcu olgusuna karşın bütün dünyanın azınlıkçı oluşunu kuran sürekli değişim budur’ (Sauvagnargues2010,s. 128).

Deleuze ve *Guattari*, birlikte geliştirdikleri aynı zamanda *minor yazın* olarak tanımladıkları azınlık kuramını, dilin söz içinde değişmesine olanak tanıyan yaratıcı bir bozulma elde etmek için kullanırlar. Örneğin, 1975 yılında Deleuze ve *Guattari* birlikte yazdıkları, *Kafka:Minör Bir Edebiyat İçin*’ adlı kitapta, Kafka’nın ‘aşkın bir özne ya da herşeyi bilen bir anlatıcı olmaktan uzak’ (Sauvagnargues 2010, s.109), bir kişisizleştirme içinde, kendini egemen olanın dikte ettiği bir dille yazmadığını ortaya koyarlar. Deleuze ve *Guattari*’nin sıkça tekrar ettiği ‘kendi ana diline yabancı olmak’ denilen bu durum, dilin sabit, basmakalıp gramer yapısını, sözlü kültürün etkisiyle dönüşüme uğramakta ve okuyucunun içsel imgelerinin oluşmasına neden olacaktır.

Tılsımlı Osmanlı giysilerinde tek ve değişmez olan egemen dili ortaya koyan yazı, giysileri ikinci planda bırakır. Yazılar giysiyi geometrik yapılarla, hiyerarşik bir düzen içerisinde, Doğu’nun bezeme kültürünü sürdürerek, boşluk bırakmaksızın doldurur. Bu durum aynı zamanda öylesine üst bir dilin göstergesidir ki, adeta yazıyı saklayacak kadar küçülterek, onu geometrik desenlerin içine gömer. Çünkü onu okuyabilmek demek, belirli bir yakınlığa erişmek, hatta içine girmek ve desenlerle birlikte giysinin etrafında dönmek demek olmalıdır. Yazıları bir dereceye kadar sakladığı düşünülebilecek bu yöntem, aynı zamanda yazıya katman katman anlamlar yükleme ihtiyacının da bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısı, giysilere uzaktan bakıldığında, yazıların yerleştirilmelerindeki geometrik kompozisyonların, vücudun belirli bölgelerine işaret eden ruhani bir beden haritası gibi algılanmasına fırsat tanır. Çünkü giysi üzerindeki yazıların okunması kitap gibi belli bir

bütünsellik içinde değil, parça parçadır. Örneğin Resim 99'a dikkatle bakıldığında gömleğin üzerindeki yazılardan önce göze çarpan simetrik yapıdaki geometrik şekillerdir.

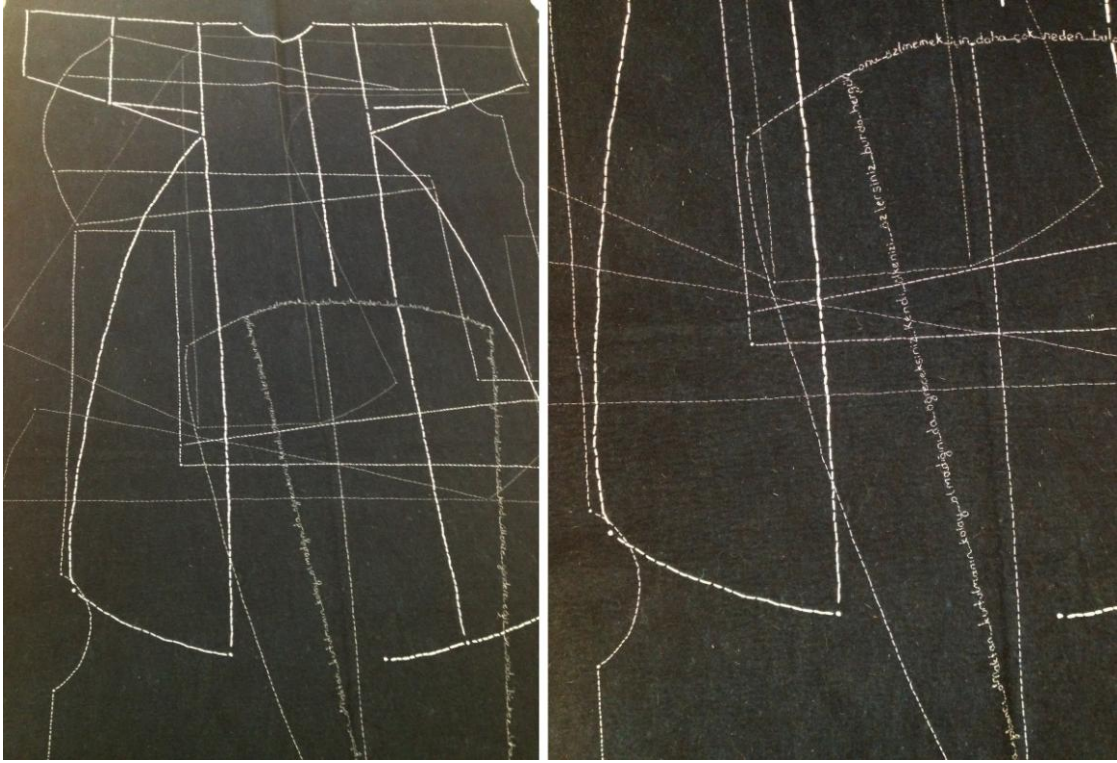


Resim 99. Nakkaş Hasan Paşa'nın, TSM Avandancılar Bölümü, 24/1771, Boy:60, Pamuklu mürekkep altın yıldız, renkli boya, 1622.

Tılsımlı giysilere uzaktan, çok yakından veya giysinın içinden bakılabilmesi ve her bakışta farklı bilgilere erişilebileceği düşüncesi akla, eski çağlardan beri insanoğlunun yıldız haritalarıyla, gökyüzünü, zamanı ve evreni anlamlandırma çabasını hatırlatır. Resim 100'de görülen '*Gökyüzü Battaniyesi*' adlı çalışma bir anlamda tılsımlı giysileri gökyüzünde görme hayalidir. Çalışma, kumaşı andıran, el yapımı keçe üzerine, birebir Osmanlı giysi kalıplarındaki çizgilerin dikiş yoluyla işlenmesiyle gerçekleşmiş ve dikiş çizgileri yer yer yazıya dönüşmüştür.

Battaniye üzerinde çizilen hiçbir giysi, tılsımlı Osmanlı giysilerindeki gibi biricik olma idealiyle çizilmemiştir. Giysilerin hepsi birbiriyle bağlantılı ve iç içe geçmiştir. Giysilerin birini diğerine üstün kabul görmeyen bu anlayış, dikiş çizgileri arasında beliren yazının anlamına da etki eder. Dolayısıyla çalışmada kullanılan yazı, egemen dilin kişiyi benzersiz kılan, yücelten motivasyonunun aksine, onu kimliksizleştirerek ve yersiz-yurtsuzlaştırarak yolculuğa çıkarır. Çalışmada beliren yazı, Blanchot'nun *Sonradan Sonsuz Yineleme* adlı kitabının, *İdil* adlı bölümünden alınmıştır;

Bu evde yabancı olmanın zor olduğunu öğreneceksiniz. Aynı zamanda yabancı olmaktan kurtulmanın kolay olmadığını da öğreneceksiniz. Kendi ülkenizi özlersiniz, burada hergün onu özlemek için daha çok neden bulacaksınız; ama unutmayı ve yeni yerinizi sevmeyi başarırırsanız sizi kendi ülkenize göndereceğiz, ve orada bir kez daha yersiz yurtsuz olacağımızdan, yeni bir sürgüne başlayacaksınız (1999, s 37).



Resim 100. Ece Akay, (*Blanchot'ya..*) *Gökyüzü Battaniyesi*, keçe, beyaz ip, 200x100 cm, 2013

Okumanın ve seyrin bir aradalığını araştıran *Elbise 1*, *Elbise 2*, *Gökyüzü Battaniyesi* adlı sanatsal çalışmaların ortak özellikleri, izleyici ile temsil ettikleri bedenler arasında mesafe koymalarıdır. Giyilmeye müsait olmayan bu sanatsal çalışmalarda izleycinin kendini başka bir bedenine yerine koyabilmesi ihtiyacı duyulmamıştır. Ancak tılsımlı giysiler bir tür derde deva gibi görülüyorsa, sanatsal çalışmalarını ortaya çıkaran kişinin aynı zamanda onu giyilebilmesi de gerekmektedir. Böylelikle derdi olan ve derman veren aynı kişi olacaktır. Bu düşünceler Resim 101'de görülen *Şifacı* adlı çalışmayla nesnelleşmiştir. Dolayısıyla önceki çalışmalarda varolan okuma ve seyretmeye, giyinebilme de eklenmiş ve bir anlamda izler-okuyucunun giysilerin içlerini sadece zihniyle değil bedeniyle de doldurmasına fırsat verilmiştir. *Şifacı* adlı çalışma, ellerin tam olarak girip saramadığı bir boşluğu varsaymasıyla, süreç içerisinde ortaya

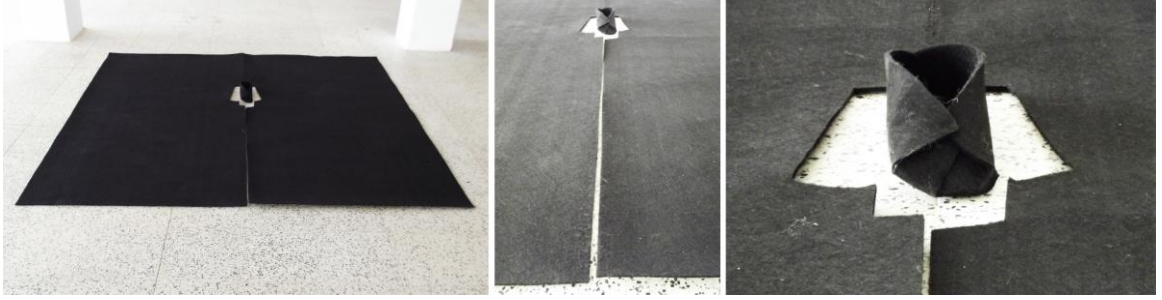
çıkarılmış ilk giysi olma özelliğini taşımaktadır. Yazı ve formu bir araya getiren dikiş çizgisi, sol elin bilekten başlayarak küçük parmağa uzandığı yerde yazıya dönüşür. Bu yazı şöyledir; *‘Sözcüklerin Büyüsüne Kapılmış Bu Boşluk, Bir Gündüz Düşü Değil’*.



Resim 101. Ece Akay, *Şifacı*, keçe, siyah ip, 20x50 cm, 2012

Bu çalışmalarda formları bir araya getiren dikiş çizgisinin, iki ve üç boyutluluk özelliği vardır. Bir başka deyişle, keçe üzerinde bir tür şablon veya illüstrasyon gibi algılanabilecek dikiş çizgileri, keçeleri bir araya getirdiğinden form üzerinde yapısal bir değere de sahiptir. Örneğin, hem *Elbise-1* ve *2*, hem de *Şifacı* adlı çalışmalarda, iki keçe parçayı bir araya getiren dikiş bir şablon çizmekte, bir yandan da elbisenin hacmini ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla dikişle yazılan yazıda, ne iki ne de üç boyuta ait bir eleman gibi durmaktadır. *Şifacı* adlı çalışmanın sözleri şöyledir; *‘Sözcüklerin büyüüne kapılmış bu boşluk, bir gündüz düşü değildir’*.

Dikiş çizginin, elbiseler ve eldivende olduğu gibi formun çevresini şablon gibi çizmek yerine, tam anlamıyla bir terzinin kullandığı gibi parça parça giysiyi inşa etmesi de söz konusu olabilir. Bu yöntemle dikiş çizgisi bir illüstrasyon ortaya çıkarmayacak, sadece parçaları bir araya getirecek ve getirdiği yerde de yazıya dönüşecektir. Bu durum Resim 102’deki *‘Dünya Bir Av Evi’* adlı çalışmayla belirgin hale gelir ve giysi bir anlamda mekanın da parçası olarak algılanır.

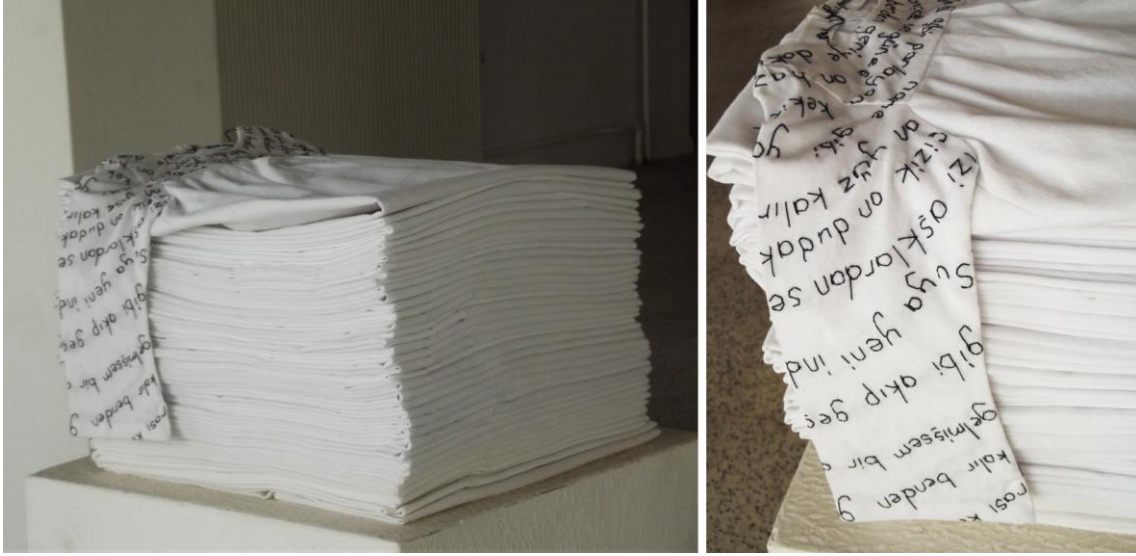


Resim 102. Ece Akay, 'Dünya Bir Av Evi' (Mevlana'ya), keçe, kırmızı ip, 300x150cm, 2013.

Çalışmada iki ayrı keçe parça birleşerek birleştikleri yerde ayağı saran tek bir patiğe dönüşmektedir. Yazı ise, aynı anda hem ayağın tabanında hem de iki ayrı parçayı tutan çizgide yer alır. Kişiyi giyildiğinde sınırlandırılmış bir uzam içinde ne ileri ne de geri hareketsiz, tek ayak üstünde, zorlayan bir bekleyişte tutan patik, beklemenin rahatsız gözükken anlamı üzerine düşünmeye de davet eder. Çalışmada Mevlana'nın şu sözlerinden alıntı yapılmıştır;

'Dünya bir av evi
 Bu öyle tuhaf bir ateş ki,
 bir an bile sabrı kararı yok.
 Nasıl olabilir ki,
 Sevgilinin yanında alevlenmiş,
 Hem sevgilinin yanında değil.'
 Mevlana Celallattin Rumi (<http://www.antoloji.com/dunya-bir-av-evi-siiri/>)

Giysiyi duvardan koparan 'Dünya Bir Av Evi' adlı çalışmanın ardından gerçekleşen *Edip Cansever*'e adanmış *Yaz(g)ı* adlı çalışma, izleyiciyi giyinmek yerine tekrar seyre ve okumaya davet etmektedir.



Resim 103. Ece Akay, 'Yazgı' (Edip Cansever'e), beyaz kumaş, siyah ip, 40x40x40 cm

Kaide üzerinde, bir anlamda kendi kaidesini yaratan bu bebek elbisesinin etekleri uzunluğu tam olarak kestirilemeyecek kadar birbirine eklenmiş kumaşlarla uzatılmış ve üstüste gelecek şekilde katlanmıştır. Kucaklanmak ister gibi kollarını açan bu elbisenin üst kısmında, giydiği varsayılan bebeğin yazgısı olacak sözler işlenmiştir. Edip Cansever'in *Sonrası Kalır* adlı şiirinden alınan bu sözler aşağıdaki gibidir;

'Sonrası kalır
 On kalır benden geriye, dokuzdan önceki on
 Dokuz değil, on kalır
 On çiçek, on güneş, on haziran
 On adam kalır benden onu da
 Bal gibi parlayan, kekik gibi bunalan
 On adam kalır
 Ne kalır, ne kalır.
 Tuz gibi susayan, nane gibi yayılan
 Dokuzu unutulmuş on yüz mü kalır?
 On çizik, on çizik, on dudak izi
 Bir çay bardağındaki on dudak izi
 Aşklardan sevgilerden
 Suyu yeni indirilmiş bir kayık gibi
 Akıp geçmişsem gidip gelmişsem
 Bir de bu kalır
 Ne kalır benden geriye, benden sonrası kalır
 Asıl bu kalır
 On yerde adım geçse geçmese
 Dağlardan tepelerden inen bir düzlüktüm, anlaşılır.
 Akşam olur, bir günden dibe çökerim
 Su içer dibe çökerim
 İyimser bir duvarcıyım hergün bir tuğla düşürürüm elimden

Bu yüzden gecikirim
Size bu sıkıntı kalır'
..... (1995, s.421)

Yaz(g)ı adlı çalışma, belirsiz ve tanımlanması zor bir yazgıdan bahseder. Cansever'in şiirinde olduğu gibi sonraya kalan veya sonraya aktarılan zamana kök salma niyetinde değildir. Ne geçmiş ne de geleceğin altın harflerle sabitlenemeyecek kadar öznel ve dönüşüme açık olduğu bu durum, hatırlamayı, anıya gidilen değil, gerektiğinde anının kendi başına çıkageldiği bir olgu olarak ele alır. Bu durum, Louise Bourgeois'ın, *Hücrelerin Gizemi (The Secret of Cells)* adlı kitabında yer alan sözlerini akla getirir;

Hatıralarıma ihtiyacım var. Onlar benim belgelerim. Onlar benim özelim ve ben onları şiddetle kıskanırım. Eski günlerden konuşmak ve hayal kurmak negatiftir. Anıları birbirinden ayırmak durumundasınız. Siz mi anılara gidiyorsunuz yoksa onlar mı size geliyorlar? Eğer siz onlara gidiyorsanız, zamanınızı boşa harcıyorsunuz demektir. Nostalji üretken değildir. Eğer anılar size geliyorsa, onlar heykelin tohumlarıdır. (Riner Crone ve Petrus Graf Schaesberg 2008, s. 95)

Bugünün yazı ve formu birleştiren sanatsal çalışmalarının çoğunluğunda dile getirilen anma, sanatçının kendi bireysel algısından taşarak, izleyicinin zihninde dönüşüme uğramakta ve imgelerin özgürce hareket edebileceği şekilde ele alınmaktadır. Geçmiş, şimdiki zaman gibi sonsuz olasılıklarla örülebilir ve bu çatallanan yolda hatırlama, şimdiki zamanın iktiyaçlarına göre anlam kazanabilir. Bu durumu Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge* adlı kitabında şöyle dile getirir;

...Geçmiş hatırlayanın kurgusundan ibaret kılmak; dağılıp gitmiş bir geçmişe, bugünün ihtiyaçlarını karşılamak üzere, bugünün öznelliğinden bakmak. Belki de bu yüzden hatırlama çabalarının çoğu, hatırlayanın hülyalarına ayna tutacak bir köken arayışına dönüşür; bugünü anlamlı kılacak, sürekliliği olduğu düşünülen bir kültürün savunusuna, hatırlama çabasının kendisini savunmaya varır. Geçmişe bakmak, onun dönüp bize bakması demek değildir her zaman. Yüzümüzü geçmişe dönmek, onun yüzünü bize dönmesi anlamına gelmeyebilir. (2005, s. 13)

Gürbilek'in sözleri, geleneksel anlamda yazıtların da, yüzünü her geçmişe döndüğünde onun aynı yansımalarını sağlamak amacıyla yapılmış olduklarını düşündürtebilir. Bu şekilde ele alındıklarında, geleneksel yazıt fikri, bir köken arayışına dönüşür, tanrısal veya iktidara dayalı gücün sözlerini konuşur. Tek yönlü bir tarih yazımı olarak kabul edilebilecek bu tutumu tersine çevirmeyi amaçlayan çağdaş yazıt fikri, sözü egemenin gücünden kurtararak, geçmişe

bakan için anlamın her okunduğunda değişecek şekilde yazılmasına fırsat veren bireyselliği ön plana çıkarır.

5. SONUÇ

Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi adlı sanatta yeterlik çalışması, 2010 yılından beri okuma ve izlemeyi bir araya getiren olanakları araştırmıştır. Araştırma sürecinde, yazının sadece zihinsel değil, nesnel bir temsile dönüşebilmesi ve bu dönüşümde yazının veya nesnel gerçekliğin, birbirlerinin yerlerini nasıl ve hangi koşullarda alabileceklerine dair sorular belirlemiştir. Bu soruları karşılayabilecek örnekler, sanat tarihi ve arkeolojik bulguların incelenmesiyle çeşitlenmiş, yazı-görsel veya plastik temsilin bir araya gelebildiği durumlar araştırılmıştır. Araştırma sonucu ortaya çıkan örnekler göstermiştir ki, yazı-form ilişkisi çoğunlukla mimariye bağımlı bir eleman, mezar taşı, obelisk veya gündelik kimi nesnelere üzerinde belirmektedir. Sanat tarihinde yazıt veya kitabe olarak anılan bu örneklerin çoğu tarihin ilk çağlarından bugüne dek yer etmiş bir geleneğin ürünleridir. Yazıtlar veya kitabeler dışında, yazı-form ilişkisini heykel geleneğinin figüratif formları anlamında destekleyecek örnekler özellikle tek tanrılı dinlerin ortaya çıkması ardından yok olmuş ve adeta heykelin dışına itilmiştir. Yazı sanatsal bir temsil biçimi olarak görsel ve plastik sanatlara ancak, 20.yüzyılla birlikte dahil olmuştur. 1960'larla birlikte Kavramsal sanat ve Metin sanatının öncülüğünde yazının aynı zamanda bir nesnenin de yerine geçebilmesi, plastik sanatların disiplinler arası bir ortaklık yaşamasına neden olmuştur. Bu durum, geleneksel anlamda yazı-form ilişkisini tanımlayan *yazıt* kavramının da tekrar ele alınmasını gerektiren bir durum olarak ele alınmıştır. Yazının görsel ve plastik sanatlarda kullanımı üzerinden yapılan kıyaslamalar göstermiştir ki, temelde geleneksel yazıtlarda varlığını hissettiren iktidar, erkin gücü, bilgi vermek dışında çağdaş yazıtlarda küçük öyküler ve bireysel düşüncelere dönüşmüş, sonsuza kadar kalması arzulanan bir tarihin varlık kazandığı nesne, her şimdiki zamanda yeniden okunarak, anlarla birlikte değişebilen, dönüşebilen karşılaşmalar aranmaktadır.

Çağdaş anlamda yazıt kavramı üzerine yapılabilecek tanım arayışı göstermiştir ki, aslında yazı-form arasındaki bağ, yazı-kağıt arasında kurulan bağdan daha eskidir. Kağıt, yazılı düşüncelere bir anlamda tarafsız bir zemin hazırlar. Oysa ki nesnelere birlikte sunulan yazı, düşünceye yeni bir katman daha kazandırır. Yazı-form ilişkisi, birbiriyle örtüşmesi gereken iki alandan çok birbirini zenginleştiren alanlar olarak görülmüş ve süreç içerisinde gerçekleştirilen sanatsal çalışmalarda bunun nasıl sağlanacağı araştırılmıştır. Seçilen sanatsal

nesneler, geleneksel yazıtlardaki kalıcılık koşulunu kırarak çeşitlenmiş, yazı için bir zeminden çok, anlama katkı sağlayacak bir ek olarak değer kazanması gerektiği ilkesi benimsenmiştir.

Sonuç olarak, yaşanan süreç içerisinde gerçekleştirilen çalışmalar, borçlu oldukları geçmişin, bugün nasıl tekrar okunabileceği üzerine yoğunlaşmış, formun yazıyla kurduğu ilişkiyi, hem kavramsal hem de yapısal anlamda birbiri içine geçirerek, çeşitlenmesini sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2004). *Tekil Düşünce*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplum Bilim*. Sayı 10, s. 22-23
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ' dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Antmen A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarıyla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (A. Antmen, Metinlerin Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antoloji.com. Mevlana Şiirleri (Erişim Tarihi: 02. Haziran 2014)
<http://www.antoloji.com/dunya-bir-av-evi-siiri/>
- Alberro, A. (2009). Düşünce Olarak Sanat. *Sanat Dünyamız*, Sayı 110, s.80.
- Alberro, A., Zimmerman A., Buchloh B., Batchelor D.(2007) Lawrence Weiner, NewYork: Phaidon.
- Altuğ, T. (2008). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (2010). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun A. (2012). Skopdergi: Sanat ve Kültüralizm/Sunuş/Kültür Tutulması. E-skop, (Erişim tarihi: 18.04.2014), <http://www.e-skop.com/skopbulten/skopdergi-sanat-ve-kulturalizm-sunus-kultur-tutulmasi/929>
- Artun A. (2003). Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok!...Ali Artun.(18.04.2014)
<http://www.aliartun.com/content/detail/35>
- Atakan N. (1998). *Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard G. (2006). *Su ve Düşler. Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. (O. Kunal Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları)
- Barthes R. (2008). Göstergeler İmparatorluğu, (Y. Tahsin Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi*. (T. Yücel Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık. (1953).
- Barthes, R. (2002). S/Z , (S.Ö.Kasar Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Becer E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*. (A. Cemal Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Blanchot M. (1999). *Sonradan Sonsuz Yineleme*. (S.Rıfat Kırkoğlu Çev.), İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Bing X. (t.y). Erişim Tarihi: 22.04.2014
http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/2004/where_does_the_dust_itself_collect
- Boardman, J. (2001). *Arkaik Dönem Yunan Heykeli*. (Y. Ersoy Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Bozkurt A. (2014). *Orpheus'un Bakışı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cameron, G. G. "Darius Carved History on Ageless Rock". *National Geographic Dergisi*. Sayı: 98, Aralık 1950. s .825–844)
- Cansever E. (1995). *Yerçekimli Karanfil*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Cambridge Dictionaries Online. (t.y) Erişim:15.04.2014,
<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/down-tools>
- Clark, T. (1997). *Art and Propaganda*. London: Everyman Art Library
- Crone R. ,Schaesberg P.G. (2008). *Louise Bourgeois The Secret of The Cells*, Germany: Prestel.
- Deleuze, G. (2007). *Kritik ve Klinik*. (İ.Uysal Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G.(1996). Felsefe ve Azınlık, *Toplum ve Bilim*, Sayı,5. s. 59.
- Deleuze, G.,Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?*. (I.Turhan Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1991).
- Derrida, J. (2012). *Platon'un Eczanesi*. (Z. Direk Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınevi.
- Derrida J. (1999). Platon'un Eczanesi, (Z. Direk Çev.), *Toplum Bilim*, Sayı 10, sayfa no: 65-83.
- Derrida J.(2010). *Gramatoloji*.(İ. Birkan Çev.), Ankara: Bilge Su Yayınları.
- Derleme (2007). Aristoteles, Agustinus, Heidegger Zaman Kavramı (S. Babür Çev.)İstanbul: Metis Yayınları
- Draaisma, D. (2007). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (G. Koca Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Eco U. (2001). *Açık Yapıt*, (P. Savaş Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Eluard P. (1993). *Şiirler*, (S. Maden Çev.). İstanbul: Cem Yayınları.
- Encyclopedia Mythica (t.y) Erişim Tarihi 22.04.2014
<http://www.pantheon.org/articles/c/clotho.html>
- Erzen J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fenyo I. (1956). *Albrecht Dürer*. Budapest: Corvina.
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif*. (Y. Tükel Çev). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Foucault M. (2008). *Bu Bir Pipo Değildir*, (S. Hilav Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Foucault, M.,Gutman, H.,Hutton P. (2001). *Kendini Bilmek*, (Çağanlı Güven G. Çev), İstanbul: Om Yayınları.
- Gezer H. (1984) *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giacometti, A. (2005). *Yazılar*. (A. Derman Çev.) (Mary Lisa Palmer ve François Chausse Haz.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1984). *Sanatın Öyküsü, Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi; Resim, Heykel, Mimarlık*. (B. Cömert Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. (1949)
- Göksel N. (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *Cogito*, sayı: 47 sayfa:363
- Gürbilek, N.(2004). *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları.
- İleri, C. (2007). *Yazının da Yırtılıverdiği Yer, Bir Bilge Karasu Okuması*, İstanbul: Metis Yayınları
- İpşiroğlu, M.Ş.(2009). *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes- The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. USA: University of California Press.
- Jean, G. (2010). *Yazı İnsanlığın Belleği*. (N. Beşer Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.(t. y)
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı

- Karamani Pekin, A.(2007). *Gün Işığında İstanbul'un 8000 Yılı Marmaray, Metro, Sultanahmet Kazıları*. (Z. Bilgin Çev.). İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayını.
- Kirby P. (2011). What is To Be Done? Mario Merz at Henry Moore Institute. The Culture Vulture (Erişim Tarihi 18.04.2014), <http://www.aliartun.com/content/detail/35>
- Kuspit D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kosuth, J. *Uyanma*. İstanbul: Kuad Galeri (22.Kasım.2012-23.Şubat.2013), (Ekici A. Çev)
- Le Guin, U.(2004). *Hep Yuvaya Dönmek*. (C. Yardımcı Çev.).İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Michaux, H. (2010). *Çin'de İdeogramlar*. (O. Türkay Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Mohandis B.(2008) . The Graphics of Calligraphy. A Personal Online Sketchbook by Bash Mohandis (Erişim Tarihi: 18.04.2014)
<http://bash-mohandis.blogspot.com/2008/08/graphics-of-calligraphy-24.html>
- Morris R. (1993). *Continuous Project Altered Daily*. United States: Massachusetts Institute of Technology.
- O'Doherity B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*, Galeri Mekanının İdeolojisi. (A. Antmen Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (1976)
- Ong, J. W. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (S. Sökmen Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Özpınar C. (t.y) Yazı Olarak Sanat Yapıtı. *Sanat Dünyamız*. Sayı. 110, sayfa.57, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pallasma J. (2011). *Tenin Gözleri*. (A.U. Kılıç Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Ranciere J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, (A.U. Kılıç Çev.). İstanbul:Versus Yayınları.
- Ramond, C. (2011). *Derrida Sözlüğü*. (Ü. Edeş Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Realtimescities, *Wikispaces*, (Erişim tarihi 22.04.2014)
<http://realtimescities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>
- Riccheur, P. (2005). *Zaman ve Anlatı: Bir- Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimemesis*. (M. Rifat-S.Rifat Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Richter, H. (1993). *Dada 1916-1966 Bir Sanat ve Anti-Hareketi* (M.Tüzel Çev.), İstanbul: Birey Yayınları.
- Rıfat, M.(2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları

Sanat Tanımı Topluluğu Aysan A, Aydın C, Dedeal L, Destecioğlu A, Ekler T, Kaya B, Kekeç A.(1997). *Çalışma -3*, İstanbul: Birlik Ofset.

Sandberg M. (t.y) Erişim Tarihi. 22.04. 2014)

<http://www.msandberg.nl/downloads/MSandberg%20info%20ENG%20I%20Will%20Survive%202008.pdf>

Sarup M. (2010). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm Eleştirel Bir Giriş*. (Güçlü A. Çev.) İstanbul: Kırk Gece Yayınları.

Sauvagnargues, A. (2010) *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca Çev.), İstanbul: De Ki Yayınları.

Sayın Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları

Sayın Z.(2000). *Noli me Tangere: Beden Yazısı II*. İstanbul: Kaktüs Düşünce Yayınları

Schmand-Besserat, D. (2007). *When Writing Met Art: From Symbol to Story*. Texas: University of Texas Press

Schimmel A. (2001). *İslamın Mistik Boyutları*. (E. Kocabıyık Çev.). İstanbul:Kabalıcı Yayınevi. (t.y)

Selby, A. (2009). *Art and Text*, London: Black Dog Publishing.

Sevim, V. (2003). *Eski Anadolu ve Trakya-Başlangıcından Pers Egemenliğine Kadar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sim, S. (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu*. (K. H. Ökten Çev.). İstanbul: Everest Yayınları. (2000)

Sözen, M, Tanyeli U. (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Stocichita, V. (1997). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (B. Aydın Çev.). Ankara: Dost Kitapevi

Şahiner R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Şenödeyici, Ö. (2008) Osmanlının Görsel Şiirleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 4, Erişim: 15.04.2014,

http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt1/sayi4/sayi4pdf/senodeyici_ozer.pdf

Taşkıran İ.T. (1997). *Yazı ve Mimarlık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tekin T. (2003). *Orhan Yazıtları, Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, İstanbul: Yıldız Dil ve Edebiyat Dizisi

Tezcan H. (2011). *Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler*, İstanbul: Timaş Yayınları.

Thomas,H.(t.y),Clotho,EncyclopediaMythica,Erişim:15.04.2014,
<http://www.pantheon.org/articles/c/clotho.html>

Toptaş H. A. (2007). *Harfler ve Notalar*. İstanbul: Doğan Kitap

Türk Dil Kurumu web sitesi (t.y) Erişim Tarihi: 22.04.2014
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.526c030e234893.12595361

Uyar T. (2012). *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fanteziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Wikipedia (t.y) Erişim Tarihi: 22.04.2014. http://en.wikipedia.org/wiki/Know_thyself

Weintraub L. (2009). On Kawara 23, 56 gün (Şubat 8, 1996). (Haydaroğlu M. Çev.) *Sanat Dünyamız*, sayı 110, sayfa 133.

Özgeçmiş

Ece Akay

Kişisel Bilgiler

Mesleği: Heykel Sanatçısı, Öğretim Görevlisi
 Doğum tarihi: 03.01.1978
 Doğum Yeri: Ankara
 İş Adresi: Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
 Görsel Sanatlar ve Tasarım Bölümü, 06810, Bağlıca-ANKARA
 İş Telefonu: (90) 312 246 66 66 /1558
 Faks: (90) 312 2341150
 E-posta: eakayy@gmail.com
 Web: www.eceakay.com

Eğitim Bilgileri

Hacettepe Üniversitesi, Ankara
 Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü 2009- 2014
 Sanatta Yeterlilik
 Tez'in adı: *Çağdaş Yazıtlar: Yazı- Form İlişkisi*
 Danışman: Doç. A. Sibel Kedik

Hacettepe Üniversitesi, Ankara
 Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü 2007-2009
 Sanat Yüksek Lisansı
 Tez'in adı: *Heykelde Zaman Bağlamında Yeni İnşa Arayışları*
 Danışman: Yrd. Doç. Şinasi Tek

Hacettepe, Ankara
 Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü 1996-2000
 Heykel Lisans Programı

İş Bilgileri

-Akademik

Başkent Üniversitesi Tam Zamanlı Öğretim Görevlisi 2008- devam
 ediyor

Sergiler

...Öyleyse Varım 2013 Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara
 Karma Sergi

Hayal Gücünün Ürünü 2013 Daire Sanat Galerisi-İstanbul
 Karma Sergi

Nüks 2013 Külah Sanat Mekanı- İstanbul
 Karma Sergi

Genç Kuşak Sanatçılar Nazım'la Buluşuyor	2013	Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara Karma Sergi
Külliyen Osmanlı Sergisi Ankara	2012	Hacettepe Ün. Sergi Salonu- Karma Sergi
İlgili Kişiye	2012	Torun- Ankara Kişisel Sergi
Var Ankara	2011	Başkent Ün. Sergi Salonu- Kişisel Sergi
Çankaya Kamusal Alanda Sanat Gösterisi I	2011	Kızılay- Ankara Karma Sergi
Ego Kırılmaları	2011	CAM Galeri- İstanbul Karma Sergi
Genç/Yeni/Farklı İstanbul	2010	Casa Dell Arte/ CDA Projects- Karma Sergi
Çağdaş Heykeltraşlar Derneği Sergisi Ankara	2009	Anadolu Ajansı Sergi Salonu- Karma Sergi
Deneme I: Bağlımsız	2009	Piramit Sanat Galerisi- İstanbul Karma Sergi
Made in Arnhem Hollanda	2009	Arnhem Çağdaş Sanat Merkezi- Video Performance (Jerome Symons ile)
Bekleyiş	2009	Arke Sanat Galerisi-Ankara Kişisel Sergi
Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü Sergisi	2008	Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara Karma Sergi
TÜYAP Sanat Fuarı	2008	TÜYAP- İstanbul Karşı Sanat Grubu Sergisi
Surat-Suret Ankara	2008	Başkent Ün.Sergi Salonu- Kişisel Sergi (Umut Şumnu ile)
Yüzün Yapıbozumu Merkezi kapsamında)	2008	Bilgi University Santral Sanat Karma Sergi (Gepgenç festival
Hacettepe ve Erciyes Üniversiteleri Sergisi Merkezi- Kayser	2007	Zafer Bayburtoğlu Sanat Karma Sergi
Çağdaş Heykeltraşlar Derneği Sergisi	2007	Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara

Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü Sergisi	Karma Sergi
Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü Sergisi	2007 Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara Karma Sergi
Temas Ayvalık/Balıkesir	2007 Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara Karma Sergi
Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü Sergisi	2006 Karagöz Sanat Galerisi- Karma Sergi
Ankara Genç Sanat	2000 Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara Karma Sergi
Büst Sergisi	1999 Çağdaş Sanatlar Merkezi- Ankara Karma Sergi
	1998 Hacettepe Sanat Galerisi- Ankara Karma Sergi

Heykel Sempozyumları

1 Muğla Belediyesi Ahşap Heykel Sempozyumu	2010 Muğla Davetli sanatçı
16 Çankaya Belediyesi Değirmendere Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu	2009 Ankara Davetli sanatçı

Uygulanan Çalışmalar

Düş Ankara	2011 Orta Doğu Teknik Üniversitesi- İşletme Fakültesi
İçinden Ankara	2011 Orta Doğu Teknik Üniversitesi- İşletme Fakültesi
Damla Ankara	2011 Orta Doğu Teknik Üniversitesi- İşletme Fakültesi
İsimsiz Giresun	2010 Giresun Fındık Tanıtım Derneği- Ödül Heykelciği
Çengel	2009 Nabu Tekstil- Ankara Kalıcı Yerleştirme

Projeler

1930-1980Yılları Ankara'da Sivil (Mimari) Bellek

2011- 2014 110K600 Tübitak Projesi
Bursiyer

Çağdaş Türk Sanatında Anıt Uygulamaları ve Heykel

2007 Tübitak Projesi
Bursiyer

Sunumlar ve Davetli Konuşmalar

- Sempozyum Sunuşları

Sayfadan Kopan Yazı

2011 Başkent Üniversitesi- Ankara
Bilimsel Araştırmalar ve 1. Sanat ve
Tasarım Eğitimi Sempozyumu
'dün,bugün,gelecek', 2011.

Sempozyumu

- Poster Sunuşları

Mer-bank Evleri
Kocaeli

2012 Kocaeli Üniversitesi-

DOCOMOMO Türk Mimarlığında
Modernizmin Yerel Açılımları

Sayfadan Kopan Yazı

2010 Marmara Üniversitesi- İstanbul
5. Uluslararası Öğrenci Trienali Doğu'daki
Batı Batıdaki Doğu : Sanat ve Tasarımda
Yeni Yaklaşımlar

- Davetli Konuşmalar

Yazı ve Görsellik

2013 KA Fotoğraf Geliştirme Atölyesi
Görme-Görüntü Seminerleri

Heykel ve Oyun

2010 ODTÜ, Enformasyon Enstitüsü
Gate511: Game Aesthetics dersi

kapsamında

Metinsel Heykeller
Akademisi-Prag

2010 Sanat, Tas. ve Mimarlık

Yayımlar

Çağdaş Heykelde Metin

2010 Marmara Üniversitesi- İstanbul
5. Uluslararası Öğrenci Trienali Doğu'daki
Batı Batıdaki Doğu: Sanat ve Tasarımda
Yeni Yaklaşımlar

Kamusal Alanda Heykelin Bütünlüğü ve Anıt

2008 Hacettepe Üniversitesi – Ankara
IX. Ulusal Sanat Sempozyumu: Kamusal
Alanda Sanat

Sertifikalar

City&Guild Certificate in Delivering Learning for Adults
England

2004 Barton Peveril College,