

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI

**RESİMSSEL ÖĞE OLARAK YAZI**

Sanatta Yeterlik Tezi

Sevil Saygı

Tez Danışmanı  
Prof. Dr. Nevzat Yüzbaşıoğlu

İstanbul - 2000

T97109

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	III
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI

GİRİŞ.....	1
------------	---

### BÖLÜM I

TARİHSEL SÜREÇTE YAZININ İŞLEVİ.....	6
--------------------------------------	---

### BÖLÜM II

#### ANLATIM ÖĞESİ OLARAK YAZI VE RESİM SANATI

2.1. PLASTİK OLARAK YAZI.....	10
2.2. KAVRAM OLARAK YAZI.....	17
2.3. RESİM YAZI İLİŞKİSİ.....	19

### BÖLÜM III

#### 20. yy. RESİM SANATINDA YAZININ AKIMLAR

AÇISINDAN İRDELENMESİ.....	23
3.1. 1910-1960 YILLARI ARASINDA RESİM SANATINDA YAZI....	23
3.1.1. KÜBİZM – YAZI.....	23
3.1.2. DADA – YAZI.....	29
3.1.3. SÜRREALİZM - YAZI.....	36
3.1.4. POP ART - YAZI.....	43

3.2. 1960 SONRASINDA RESİM SANATINDA YAZI .....	50
---	----

## **BÖLÜM IV**

### **KAVRAMSAL SANATTA YAZININ İRDELENMESİ**

4.1. KAVRAMSAL SANAT.....	61
4.2. KAVRAMSAL SANATTA YAZIYI VE DİLİ KULLANAN SANATÇILARA BAKIŞ .....	67
4.2.1. LAWRENCE WEINER .....	67
4.2.2. ON KAWARA.....	72
4.2.3. JOSEP KOSUTH.....	76

## **BÖLÜM V**

SONUÇ.....	83
------------	----

KAYNAKÇA .....	86
----------------	----

RESİM DİZİNİ .....	91
--------------------	----

RESİMLER.....	95
---------------	----

KİŞİSEL ÇALIŞMALAR.....	141
-------------------------	-----

## Ö N S Ö Z

Yaratıcılığın dışavurumu olan iki gösterge; yazı ve resim. Kişiden kişiye, kültürden kültüre fark gösteren, yepyeni ve birbirinden farklı, kimi zaman duyguların kimi zamanda düşüncelerin esas alındığı ifade biçimleri.

Benzerlikleri olduğu kadar, ayrılıkları da olan ve çoğu zaman birbirini tamamlayan bu iki kavram; insanlığın varoluşundan itibaren hep ilişki içinde olmuştur.

Bu araştırma, resim yazı ilişkisini XX. Yüzyıl sanatı içinde irdelemeye yöneliktir.

Bu araştırma konusunu seçmemin nedeni, son yıllarda yaptığım resimler; çıkış noktası Hitit tabletlerine dayanan resimler. Başlangıçta sadece plastik olarak ele aldığım, tabletler ve yazı, daha sonra düşünsel anlamda da resimlerimin dili olmuştur. Hitit tabletlerinden başlayan yolculuk , 20. yy kübist, dadaist kolajlara kadar uzanır.

Tez Danışmanım Sayın Prof. Dr. Nevzat Yüzbaşıoğlu'na, katkılarından dolayı teşekkür ederim.

Sevil Saygı, 2000

## Ö Z E T

İnsan düşüncesi ve dilinin işaretler aracılığıyla betimlemesi olan ve sesi görsel bir iletişim durumuna getiren yazının ilk başlangıcı, mağara duvarlarına yapılmış olan resimlerdir. Bunlar hem yaratma gücünün, hem de yazılı anlatımın ilk belgeleridir. Bugünkü kullanımdan uzak olan bu yazılı belgeler, bildiğimiz alfabetik yazılar değildi. Asıl amacı insanların duygu ve düşüncelerini aktarabilmek olan ve plastik endişeden uzak, sadece kavramın ifade edildiği çizgilerden, işaretlerden ve simgelerden oluşan bir resim dilidir. Bu resimleri belki de resim-yazı ilişkisinin ilk başlangıcı olarak da kabul edebiliriz.

Daha sonraki dönemlerde sanat tarihine baktığımızda yazı resim birlikteliğini ikonalarda, kiliselerin dış cephelerinde kabartma ve heykellerde bezeme ile yan yana görürüz. Görüntü, yazı ile tamamlandığı sürece görevini yerine getirmektedir.

Rönesans'la birlikte sanatçılar özgürlüğe kavuşmuş ve resimlerinde kendi varlıklarını hissettirmiştir. Van Eyck resimlerinde yazıyı da kullanarak bunu gerçekleştiren sanatçılardandır.

Pablo Picasso ve George Braque'ın temellendirdiği ve XX. Yüzyıl sanatının başlangıcı olan Kübizmle birlikte yazı hazır elemanın içindeki bir parça olarak resme katıldı.

Fütürizmle birlikte özgür dinamik metinler söz yüzeyler halinde resmedildi. Söz yüzeylerde elle yapılmış ya da yapıştırılmış, tipografik harflerin yanında el yazısına da rastlanır. Söz yüzeyler üzerinde gerçekleştirilen oyunlar, müziğin resmin birleşimini oluşturur.

Resmin fiziksel yanına aşırı bir karşı çıkış olan dadaizm, bilinçli bir şekilde ve üst düzeyde yazı ile bağıntılıdır.

Plastik öge ile resim ögesini birbirinden ayırarak, sözcükler ve şeyler arasındaki derin uçurumu gözler önüne seren gerçeküstücü René Magritte' in resimlerinde yazı önemli bir öğedir.

Paul Klee'de yazı, kimi zaman tek başına plastik bir eleman , kimi zaman ise bakışı yönlendiren bir eleman olmuştur.

Kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, radyo, gazete ve dergiler) imgelerin uyandırdığı çekiciliği, en belirgin yoldan kullanan Pop sanatçıların yapıtlarında yazı , reklam ögesinin bir parçası olarak yer aldı.

1960 sonrasında sanatın hızla değiştiği, bu değişimin sadece sanatın fizikselliğinde değil, zihinselliğinde de olduğu görülür. Düşünceyi ifade etmenin en açık yollarından biri olarak yazı, birçok sanatçı tarafından anlatım ögesi olarak kullanılmıştır.

Kavramsal sanatla birlikte sanatçı, sanatsal etkinliğini salt dilin kullanımıyla ya da dili ifade aracı olarak kullanmakla gerçekleştirir. Sözcükler sanat nesnesi olmaktan çıkıp düşüncenin taşıyıcısı konumunda bir öge olmuştur.

## **SUMMARY**

Human thought and the display of spoken word art represent in the visual form, or the beginning of written words can first be seen on cave drawings. These drawings act as the first evidence of both the creative forms and written history.

These cave drawings are not related to today's modern alphabetic forms. Their actual aim is to draw the attention of viewer to the drawers feelings and emotional, removed from plastic concerns and erected to basic lines of thought. Thus expressing a language in painting and representing the beginning of the relationship between the written word and drawn image.

As art developed the symbolic relationship between the two forms can be seen to continue on the wall of church's and temples. Thus only when words are united with images do their real meaning become apparent.

With the freedom of Renaissance movement came the birth of the artists as an express of both words and creative images. The work of Jan Van Eyck is an early example of this development.

By the beginning of the twentieth century and growth of Cubism as expressed in the work of Pablo Picasso and George Braque brings words and art into a new relationship in which the physical objects and words becomes apart of the art.

With futurism a new and dynamic word art structure takes place. The typographic placement of hand written words within the art. The image is of a musical interplay of two concepts. Future to this development is the stance against the traditional physical form of art as seen in the Dadaism movement that continues the work of earlier word art developers with a stronger centre given to words.

René Magritte's work both separates the two forms while taking on a new concepts of plastic objects as a part of the word art. In Paul Klee's work at times the objects act as plastic images of written words and at times they act as the director for the viewer's point of view of the objects themselves.

In today's mass communication world (T.V. Radio and Print) signs awake a deep attraction for objects and thought. The clearest example of this is the work of Pop artists who have taken word art images and taken commercial styles and transferred them to Pop Art images.

As of the 1960's art has changed and not just in physical style but in the thought process as well. Thus many artists use the art form to express a variety of concepts.



## GİRİŞ

Yaşamımızda yer alan, her gün defalarca kullandığımız ya da göstergeleriyle karşılaştığımız, günlük hayatımıza nüfuz etmiş bir kavram, iletişim, varlığımızın dayandığı temel gereksinimlerden biridir.

İnsanlar için ortak anlam ya da sesleri temsil eden işaret ya da simgelere dayalı iletişim sistemi olan dil ve bu simgeleri simgeleyen ikinci dereceden bir simge ve dilin görselleşmesi olan yazıdır. Konuşmanın görünmez anlık uçucu niteliğine karşılık yazı, somut ve kalıcıdır.

Binlerce yıldır insan düşüncesini somut biçimlere çevirerek yaygınlaşmasını sağlayan, insanoğlunun eylemlerini, deneyimlerini belgelere dönüştüren yazı, uygarlığın en etkin iletişim araçlarından biri olmuştur.

İlk grafik anlatımları tarih öncesi dönemde başlayan insanın, ilk yazı örnekleri resimsel nitelikler taşırdı. En ilkel toplumlarda dahi, verilmek istenilen düşüncelerin, fikirlerin bir yere resimsel olarak yazılması gerekliliği düşünülürse, yazının doğuş nedenine inilir.

Düşünebilme gücüne sahip olan ve varoluşundan itibaren yazıya ihtiyaç duyan insan, ihtiyaçlarını dile getirmek adına da olsa yaratma sürecine başlamıştır.

Mağaralara yapılmış olan resimler hem yaratma gücünün, hem de yazılı anlatımın ilk belgeleri olabilir. Bunlar , bugün anladığımız anlamda

alfabetik yazılar değildi belki, ancak o insanların duygu ve düşüncelerini aktarabilme yöntemi idi.

İlkel insanlardaki kavramlar, simge olarak tasarımılandığı için kavramla görüntü birbirine yapıştı ve anlamla yüklü simgesel görüntüler onlara bütünsel bir kavrama yeteneği veriyordu.

Yazı, tarihsel süreç içerisinde sanatın bütün değerlerinin yanında bazen renk, biçim bazen de kavram olarak yer almıştır.

Günümüze kadar çeşitli aşamalardan geçerek gelen yazı, sanat tarihi içerisinde ikonografiden, kavramsal sanata kadar geniş bir alanda, farklı anlamlarda, farklı biçimlerde, sözlerde kendini bulmuştur

Sanatın gelişim süreci içerisinde yazı, duvar resimlerinden çeşitli İncil resimlemelerine kadar varlığını korumuştur.

*“Bizans ikonası baştan aşağı görüntü (çizim) ile yazının karşılıklı yer değiştirmesi üzerine kuruludur. Gösterilenin inandırıcılığı yazı ile işbirliği yapmasına bağlıdır: Yahya'nın resmi çizilir, hemen altına adı yazılır. Meryem'in kucığında çocuk İsa vardır, ama her ikisinin de isimleri ayrı ayrı belirtilir. İşin tuhafı Ortaçağ'da ikona, seyyar ibadet mekanı olmakla beraber aynı zamanda okuma yazma bilmeyenler için de görüntülü bir alfabadir. Aynı şekilde kiliselerin dış cephelerindeki kabartmalar, heykeller, süslemeler, İsa'nın havarileri, kutsal öyküler, komşu ülke kralları, savaşlar, toprağın ekim biçim tarihleri ayrı ayrı yer alır bu yüzeylerde. Günümüz televizyon ekranı neyi gösteriyorsa, kiliselerin dış*

*cepheleri de öyledir. Ama gel gör ki, görüntü yazı ile tamamlanmadığı sürece tasvir edilmek istenilenin anlaşılabilirliği tehlikededir.*

*Görüntünün köşeye sıkışıp kaldığı, yazıya ihtiyaç duyduğu bir başka örnek: Simone Martini 1333 yılında bir Meryem'e müjde sahnesi resmeder. Melek, yalnız başına kitap okuyan, çekingen Meryem'e müjdesini bildirmek üzere odaya süzülür. İki kişinin karşılaşması aynen kutsal kitapta yer aldığı gibidir.... Meleğin ağzından Meryem'e doğru uzanan bir çizgide Latince bir söz okunur. 'Selam sana, ey Tanrı'nın lütfuna eren kadın'. Martini, görüntüde eksik bir şey olduğunu mu düşündü yoksa bu sözü hiçbir zaman görüntü ile aktaramayacağını farkında mıydı? ”<sup>1</sup>*

Rönesans sanatında Kuzeyli bir ressam olan **Jan Van Eyck'** ın **“Arnolfini'nin Evlenmesi”** adlı yapıtı (R.1) yazının resimsel öge olarak resme katıldığı örneklerden biridir.Bütün elemanların son derece titizlikle hazırlandığı ve konusunun da evlenme töreni olan Van Eyck' ın bu resminde, odanın arka duvarındaki aynadan bu nikaha şahitlik yapan birkaç kişinin ve ressamın ters imgesi belli belirsiz görülür. Burada Latince **“ Johannes de Eyck fuit hic”** (Jan Eyck da buradaydı) yazmaktaydı. Bu yazı, olay sırasında ressamında tanıklığını ve varlığını ortaya koyar. Ressamın varlığı aslında imza olarak bu dönemden önce yoktur, ressam resmine imza atmamaktadır. Van Eyck bu resimle birlikte sanatçı varlığının göstergesini ortaya koyar.

---

<sup>1</sup> Levent ÇALIKOĞLU “Sanat Yazı-Yorum ”Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi,Eylül 1999, sayı:100+17,s.32

**Albercht Dürer** güzellik ve uyumla ilgili düşüncelerini somutlaştırdığı **“Adem ve Havva”** (R.2) isimli gravüründe imzasını resmin bir ögesi olarak kullandığını görebiliriz. İmzasını övünçle açık bir şekilde resmin sol üst tarafına doğru ağaç dalına asılı olan tabelaya Latince olarak şöyle attı. **“ALBERTUS DÜRER NORICUS FACIEBAT 1504”** (1504 ‘te KUZEYLİ ALBERTUS DÜRER TARAFINDAN YAPILMIŞTIR.)

Eyck ve Dürer resimlerinde kendi varlıklarını yazı ögesi ile ortaya koymuştur. Kullandıkları yazı, hem resmin bir ögesi olmuş, hem de sanatçının imzası olarak kullanılmıştır.

Yazının dinsel konulu resmin içinde bir mesaj olarak izleyene sunulduğu ve resimde temsil edenin sözü olarak varlığını sürdürdüğünü Alman ressam olan **Grünwald**’in **“Isenheim Sunağı”**nda görebiliriz.(R.3) Bu resimde Vaftizci Yahya ciddi ve buyurucu bir davranışla kurtarıcıyı gösteriyor ve İki sanatçının da resimlerinde sağ kolunun üzerinde yazılı şu sözleri söylüyor: **“Onun büyümesi , benim azalmam gerekiyor.”** Grünwald bu sözlerin anlamının izleyici tarafından düşünülmesini istiyor ve onlara mesaj veriyor.

Modernizmle birlikte yazı, dolayısıyla kelimeler sanat yapıtlarının içinde önemli bir anlatım ögesi olarak yerini almıştır. Kübistler gazete, yazı şeridini resmin içine almış, Fütüristler özgür, dinamik metinlerden oluşan söz yüzeyler, Dadaistler ise düzensizlik yaratmak için kullanmışlardır. Sürrealistler kelimeleri betimlemenin dışına çıkarmak için kullanmışlardır. Toplumsal yaşantının eleştirisine yönelik olan Pop Art, doğrudan yaşamın

kendisine değil, tüketime dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeyle ilişkilidir.

1960'larda Batı sanatında yazının kendisi yerini direkt olarak pentüre bıraktığı çalışmalara rastlanır: Örneğin, **Kline, Hartung, Mathieu, Andre Masson, Michaux, Fautrier'nin** yapıtlarında görülen işaret ve lekelerin çarpıtılmış çizgisel biçimselliğinin, ideograflerin (resimli ve işaretli düşünce yazısı) kaynağı, direkt olarak doğu, özellikle de Japon estampları ve hat sanatıdır. (R.4)

Soyut dışavurumculuğa paralel olan Avrupalı akım taşizm'in (lekecilik) öncüsü olan Mathieu'nun resimlerinde Uzak Doğu, Arap ve Osmanlı kaligrafisinin kıvraklığı görülür. Ancak dili göstermez; dile aracılık etmeksizin düşünceyi duyguyu anlatan grafikler niteliğindedir.

Yine Uzak Doğu kaligrafisinden etkilenen ve oluşturduğu bu üslubu beyaz yazı olarak adlandıran sanatçı da Mark Tobey'dir. (R.5)

1960'ların ortalarından itibaren, düşüncenin nesneye baskın olduğu kavramsal sanatla birlikte sanatçılar (Terry Atkinson, Robert Barry, Lawrence Weiner, Josep Kosuth, Sanat ve Dil Grubu, Charles Harrison, Harold Huebler) nesnelere yaratmak yerine, doğrudan sanatın temelleri üstüne fikir üretmek amacıyla, göstergebilimin, felsefenin, dilin, belgelerinden yararlanmaya başladılar.

Sanatçının düşünceleriyle ilgili belgelerle karşılaşan izleyici, zaman zaman düşünceyi gerçek anlamda harekete geçiren düzenlemelerle karşılaşır.

## BÖLÜM I

### TARİHSEL SÜREÇTE YAZININ İŞLEVİ

İnsan düşüncesi ve dilinin işaretler aracılığıyla betimlemesi olan ve sesi görsel bir iletişim durumuna getiren yazı , tarihin epey geç buluşlarındanndır.

Bildiğimiz ilk elyazısı veya gerçek anlamda yazı İ.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya'da yaşayan Sümerlerin geliştirdiği çivi yazısıdır. Daha sonra İ.Ö. 3000 'de çivi yazısından etkilenmiş olabilecek Mısır Hiyeroglifi; İ.Ö. 1200 yılında Minos ve Mikenai “ B çizgi” yazısı ; İ.Ö. 3000-2400 yıllarında Hint yazısı; İ.Ö. 1500 yılında Çin;, İ.S. 50 ve İ.S. 1400 yılında Aztek yazısının geliştiği bilinmektedir.

Yazının tarihçesi oldukça karışıktır. Hepsi değilse de, pek çok el yazısı dolaylı ya da dolaysız bir tür resim yazısına ve daha ilkel düzeyde işaret yerine geçen nesnelere dek uzanır.

*“Çeşitli toplumlar, çeşitli kayıt yolları ya da bellek yardımcıları kullanmaktaydı: çubuklar, taş dizileri, inkaların bir çomağa ip bağlayıp iplere başka ipler ekledikleri gupu yöntemi, kızıl derililerin kış sayma takvimleri vb. Ancak el yazısı sırf belleğe destek aracı değildir. Resim bir nesneyi temsil eder. Bir adam, bir ev, bir ağaç resmi tek başına bir şey söyleme. (Bu resimler, uygun bir düzeyi (code) veya bir dizi kural*

yardımıyla belki bir şey ifade edebilir, ancak düzgünün şekli resimle çizilemeyen başka bir düzgi olmadan çizilemez. Resimle bir yandan da uzmanlaşmış bir dile bırakır. Böylece açıklanamadığına göre düzgi, yalnız kelimelerle ya da herkesin anladığı insan dünyası bağlamında açıklanabilir.) Gerçek anlamda olan yazı el yazısı yalnız resim , resimle temsil edilen nesnelere görüntüsü değil, birinin söylediği ya da söylediği tasavvur edilen sözün temsilidir.”<sup>2</sup>

“Görsel işitsel uygarlığın iletişim aracı olan dil, yazı ile birlikte yerini bir yandan eyleme, diğer yandan da uzmanlaşmış bir dile bırakır. Böylece yazı ile ortaya çıkan uygarlık, o zamana kadar insan düş gücünün en önemli kaynakları olan görme, işitme, tat ve doku duyularından görselliği ön plana geçirerek diğerlerini ikinci plana itmiştir....Matbaanın bulunuşundan sonra yazı uygarlığı, ilkel insanın görmenin yanında diğer duyularını da kullanarak, gerçek fiziksel bir çevre içinde katılımcı bir biçimde gerçekleştirdiği görsel düşünceye özerklik sağlamıştır algıdaki hazır bulunma ile var olan “burada” kavramını yok ederek kavramsal düşünceye özerklik sağlamıştır..”<sup>3</sup>

İnsan iletişiminin temel ögesi olan varolma ve hazır bulunmayı söz ile birlikte en dolaysız biçimde gerçekleştiren yazı, aynı zamanda iletişimin başka özelliği olan kalıcılığı da sağlar.

---

<sup>2</sup> Walter J.ONG, Sözlü ve Yazılı Kültür , Çev. Sema Postacıoğlu Banon Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.103

<sup>3</sup> Hüseyin İter TAŞKIRAN, Yazı ve Mimari, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.79

*“Yazı, sözlü bildirişim aracı olan dili görsel ve tek boyutlu düzen içinde sunan, uzaktan bildirişim sağlamak, bildirilerin yitip gitmesini önlemek vb. amaçlarla kullanılan bir düzgü (kod), - sözcüğün geniş anlamıyla – simgesel bir anlatım, ikincil bir dizgedir. Dil ve yazı birbirinden ayrı iki göstergeler dizgesidir. Yazının biricik varlık nedeni dili göstermektir.”<sup>4</sup>*

Modern dilbilimin babası Ferdinand de Saussure’ün deyişiyile yazı “aynı anda hem faydalı, hem yetersiz, hem de tehlikelidir.” Bununla beraber Saussure’ e göre yazı düşüncenin temel anlamını değiştiren bir yöntem değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibarettir.

İkincil bir bildirişim kodu olan yazı dile göre, zaman içinde dilin tersine, korunmasına olanak sağlayan uzamsal bir desteğe sahiptir. Yazının biçimi de bu desteğin türüne bağlıdır: taşa, kil ya da balmumu tabletlere kazılmış, papirüse, parşömene ya da kağıda çizilmiş ya da basılmış olabilir.

Desteęin üzerinde saplanmış yazının türüne göre üç büyük tür ayırt edilebilir. Bu yazıların ortaya çıkışları tarihsel düzlemde birbirlerini izler ve kullanılan kodun giderek yetkinleşmesi ölçüsünde ardışık ilerlemeler olarak değerlendirilebilir: bireşimsel yazılarda gösterge bir cümleyi ya da bütün bir sözceyi aktarır. Çözümleyici yazılarda gösterge bir biçim birimibelirtir; sesçil yazılardaysa gösterge ses birimi ya da ses birim dizisini (hece) belirtir.

---

<sup>4</sup> Gülçin ÖZDEMİR (AKSOY), Kütübdnden Bu Yana Dilsel Göstergeler, Tipografik, Kaligrafik ve Metinsel Öğeler Taşıyan Sanat Yapıtlarının Açıklamasına Yönelik Bir Deneme, Sanatta Yeterlik Tezi, 1995,İstanbul



Sesçil yazılar sözlü dil özelliğinin daha bilinçli ele alındığını gösterir; bu yazılarda göstergeler tüm anlamsal içeriklerini yitirir.

Sözü mekana bağlayan yazı, dilin gücünü tahminimizden daha pekiştirir; düşüncenin yapısını değiştirir.

Yazıyla kelimeler somut bir nesne görünümüne bürünür. Çünkü kelimeleri görsel işaretler olarak, şifre çözücü anahtar gibi algılar metin veya hitap sayfasına basılan bu işaretlere dokunabiliriz.



## **BÖLÜM II**

### **ANLATIM ÖGESİ OLARAK YAZI VE RESİM SANATI**

#### **2.1. PLASTİK OLARAK YAZI**

Tarihten önceki çağlarda başlayan ilk grafik anlatımları, yazının başlangıcı olarak düşündüğümüzde, plastik endişeden çok kavramın, daha doğrusu ihtiyacı ifade eden çizgilerden , işaretlerden ve simgelerden oluşan bir resim dilinin söz konusu olduğunu görebiliriz.

Çeşitli aşamalardan geçerek gelen yazı, sistemleşerek eşyadan yazı, fikir yazısı (ideografik yazı ), resimsel yazı (piktografik yazı), kelime-resim biçiminde yazı, kelime-ses yazısı (fonografik yazı) ve hece yazısı aşamalarından geçerek harf yazısı yani, alfabe denilen olgunlaşmış biçime ulaşmıştır.

Resim yazısı anlamına gelen piktografik uygulamanın başlangıcı mağara dönemlerindeki resimli anlatımlardır. Anlatılmak istenilen düşüncüyü resim ya da semboller aracılığıyla anlatan ilkel bir yazı sistemi olan piktografik yazı sistemi hemen hemen tüm ilkçağ uygarlıklarınca uzun yıllar boyunca kullanılmıştır.

Piktografide bir cümlenin ya da olayın tamamı anlatılabilir. Anlatım içerisindeki her piktogram ise bir objeyi çağrıştırır. Yazıyı yazan kişinin amacı, anlatılmak istenileni sembolize ederek ifade etmektir. Bir insan vücudunu ifade edebilecek bir sembol geliştirilmiştir. Yaratım unsuru bu

noktada kendini ortaya koyar. Simgeleştirilmiş anlatım biçimleri aynı zamanda yaratımın dışavurumudur. Piktogramlarla yazılı metinlerde oluşturulmuştur. Belli bir düzeni olmayan bu yazılar, soldan sağa ya da sağdan sola yazılabiliyordu.

Piktografik yazı sistemi, Orta Amerika 'da (Maya ve Aztekler), Yakındoğu'da Sümer, Akat, Mısır ve Hitit , Uzakdoğu'da Çin uygarlıkları tarafından uzun süre kullanılmıştır.

Orta Amerika'da uzun süre kullanılan ve bölgenin en gelişmiş yazısı olan Maya hiyeroglif yazısı ideogram ve fonogramlardan oluşmuştur. Resim yazı kökenli olan simgelerin bir bölümü sese dayalıdır. Bir ölçüde Mısır ve Çin yazı karakterlerini çağrıştıran bu simgeler ileri düzeyde stilizasyon gerektirir. Orta Amerika kökenli olan Aztek yazı sistemi ideogram resim yazı ve fonotek imgelerin karışımı bir teknikle kullanılmıştır.

İşaret olarak nesnelere dilini kullanan Çin, Sümer Akad, Mısır yazıları görüntüsel gösterge özelliği taşır.

Mısır ve Sümerlerde düşüncenin gelişmesiyle M.Ö. IV. Bin yıllarında ortaya çıkan fikir yazısı ifade etmek istediği fikirlerin işaretlerin biçimi ile çağrıştıran ve görsel olarak anlaşılabilir bir yazıdır. Bu işaretler nesnelere biçimlerine benzer.

Bilinen ilk yazı olan ve M.Ö. 3500 yıllarında Sümerlerin geliştirdiği çivi yazısının ilk şekli kısmen ticari işlemleri kaydetmek amacıyla toprak jetonları içi boş, ufak ve ağzı sımsıkı kapalı kutulara koyup, kutunun dış

yüzeyine jeton sayısı kadar işaret kazıma sisteminden türediği iddia edilir. Eski Sümer yazısında sayıları adları belirtmek için geometrik şekiller, nesnelere belirtmek için bu nesnelere kalıplaşmış resimleri kullanılırdı. Zamanla, işareti ıslak kile çizmek için kullanılan ince uçlu keskinin yerini daha kalın çivilerin almasıyla bu simgeler de resim özelliklerini yitirerek daha da simgeleşmiş ve kalıplaşmışlardır.

Piktografik sistem içinde oluşturulan Sümer çivi yazısı çamur yüzey üzerine bastırılarak ve aynı zamanda da taş üzerine oluşturulan harfler şekillendirilmiştir. El hareketinin kolaylığı nedeni ile dikey hareketler yatay hareketlere dönüştürülmüştür.

Yine piktografik yazı olarak tanımlayabileceğimiz Mısır hiyerogliflerinde, resimsel anlatımdan, kelime-ses anlatım çizgisi yönünde açık ve belirli olarak görülen sembolik işaretler halinde görülmüştür. Taş üzerine yazılan yazıların konularını insan yaşamındaki olayların oluşturduğu Mısır hiyerogliflerinde, dağınık ve düzenli kompozisyon biçimi tercih edilebiliyor ve bölümlerin aralarına dikey ve yatay çizgiler katılabiliyordu. İşlev açısından önem taşıyan bu öğeler aynı zamanda yazıları yazan kişilerin yansıtma biçimlerini de ortaya koyuyordu. Mısır hiyerogliflerinde işaretler art arda değil, bütünü görünümü açısından yazıcısı tarafından istenilen yere yerleştiriliyordu. Bu kullanım biçimleri hiyerogliflerin kullanıldığı yüzeylerin biçimine kolayca uyum sağlamasına neden oluyordu. Negatif olarak sert taş üzerine yazılan Mısır hiyeroglifleri, daha

sonra papirüs üzerine yatık olarak yazılmıştır.

Hitit hiyerogliflerinde yumuşak bir taş yüzey üzerine yazılan yazılar soyut bir anlatım niteliği taşır. Çamur üzerine sert ve köşeli bir gereçle bastırılarak yazılan ve bir haberleşme aracı olarak kullanılmış olan tablet ve zarflar üzerindeki Hitit hiyeroglifleri, Hitit kültürünün günümüze aktarılmasında yardımcı olmuştur.

Düşünce yazısı olarak fırça olanaklarına uygun biçimde gelişen Çin yazısı, ideografik yazının gelişim alanına iyi bir örnektir. İdeogram yazıda sesi, nesneyi ya da kavramı yazmak için kullanılan işarettir.

İdeografik yazı, çeşitli fikirlerle yakından ilişkisi olan, şematize edilmiş ve gelişim sürecinden geçmiş olan piktografik simgelerle nesnelere karışımından oluşmuş bir yazı sistemi denilebilir.

İdeografik yazı olan Çin kelime yazısının gelişmiş ve olgunlaşmış biçimi olan hece yazısı Japon yazısıdır. Resim, yalnız belleğe yardımcı bir işlev görebilir veya belli bir düzgü sistemi içinde hemen hemen tam anlam taşıyan ve dilbilgisi açısından birbiriyle bağıntılı, belirli kelimeleri ifade edebilir. Bugün hala geçerli olan Çin harflerinin temeli resimdir; ancak oldukça karışık yollardan biçimlenmiş ve düzgülenmiş olan bu resimler oldukça karışık bir yazı sistemidir. Bu sistemde sözcük kendisini oluşturan seslerle ilişkisiz bir göstergeyle belirtilir. Bu gösterge sözcüğün bütünü ve dolaylı olarak da onun anlattığı kavramı belirtir.

Yazı, İslam sanatında da önemli yer almıştır. Tasvirin yapılamaması yasak olması yazının mimaride ve sanatta ön plana çıkmasına neden olmuştur. İslam inancına göre Tanrının sureti yoktur, yalnız tanrı buyruğunda beliren manevi varlığı vardır. Bu nedenle Tanrı'nın insan suretinde belirtildiği Hıristiyanlığın tersine, İslam dininde tanrısal değerleri somut olarak ortaya koyma olanağı yoktur. Bu da İslam sanatını soyut bir sanat olmaya yöneltmiştir. Gerçeği gerçek olarak tanımlayan ne varsa ortadan kalkar, gölge ışık perspektif gibi nesnelere rölyef kazandıran ve onları mekanda göstermek için uygulanan anlatım araçlarının yerini renkler şemalar, soyut biçimler alır.

*'' Resim ve heykel sanatı, özellikle dinsel yapılarda yerini yazı ve soyut çizgi sanatına bırakmıştır. Sanatçı tanrıyı anlatan belirli bir biçim olmadığı için O'nu resim yoluyla anlatamamıştır. Tanrının isminden başka İslam sanatçısının elinde Tanrı'ya ait bir kavram yoktur. Sanatçı Tanrı ismini ve buyruklarını yazının verdiği olanaklarla, en olgun çizgilerle tekrar tekrar yazarak sonsuzlaştırmaya çalışmıştır. Yazının istif, düzen ve denge biçimlerinden faydalanarak bütün resimsel olanaklarını sağlamış ve seyircisinde çeşitli tepkiler uyandırmıştır. ''<sup>5</sup>*

İslam mimarisi ve sanatında yazı çok önemli bir yer tutmuştur.

Sesli çizgi yazısı olup geniş alanda kullanılmış Arap yazısı olarak ortaya çıkmış olan ve sağdan sola 45' eğimle yazılan kufi yazı, ana özelliği

---

<sup>5</sup> Metin ŞAHİNOĞLU, Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı , Sadberk Koç Türk İslam Kültürü Kaynak Eserler Dizisi, İstanbul 1977, s.13

bakımından eski çivi yazısı anlatım biçiminin Arap yazısına geçişi gibi görülür. Yatay , dikey ve yuvarlaklardan oluşan Arap yazısının sıkışık , istif özelliği, kağıt ve diğer malzeme üzerinde küçük bir yüzeyde fazla anlatma olanağı sağlar.

Türk İslam yazı sanatı (hat) bir form sanatıdır. Renk, perspektif ve gölge-ışığı içermez. Yalnız iki boyutludur. Yazı sanatında en önemli nokta istif (kompozisyon) özelliğidir. İstifi belirleyen belli şartlar vardır. Yazının yazılacağı yüzey, kullanılacak malzemeler, yazının yazılma amacı bu şartların belli başlılarıdır. Hattat istif yaparken yazıyı, belirli kalınlıkta bir çizgi halinde kullanır ve bu çizgileri gerektiği yerde sıkışık kullanmak suretiyle lekeyi sağlar. Bu bakımdan son derece esnek, son derece değişebilen, zengin estetik olanaklara sahiptir.

Hat sanatında başlangıçtan bugüne, harflerin anatomik yapılarındaki arayışlar, değişiklikler ve gelişmeler sonucunda birçok yazı çeşidi ortaya çıkmıştır. Bu arayış ve gelişmeler aynı zamanda harflerden oluşan genel görünüş, şekil ve istifte de birtakım değişiklik ve gelişmelere sebep olmuştur. Yazıların düz satırlar olarak yazılmayıp istifli olarak yazılması oldukça ileri bir anlayışın sonucudur. İstif, iyi bir anatomik bilgi ve kompozisyon gücü gerektirir.

Hat sanatında yazı, anatomik olarak belli kurallar içermektedir. Yazı yatay çizgiler, dikey çizgiler ve yuvarlak boş ve gövdeler olmak üzere üç

elemandan meydana gelir.

Bir resimde varolan estetik değerlerin benzerleri göze ve ruha hitap eden yazı sanatında da soyut görünüşler içinde yer alır. Orantı bunların en başında yer alır. Bir istif ve kompozisyondaki harflerin kendi başlarına ve beraber olarak yazılmalarındaki incelikler, düzenlemelerin güzelliği, süslemenin boşluklarda tuttuğu yerler ve metin bir estetik anlayışın ürünüdür.

Türk İslam yazı sanatıyla paralellik gösteren Paul Klee'nin resimlerine bakıldığında , gemiler, evler, kişiler, hem tanımlanabilir figürlerdir hem de yazı öğeleridir. Bunlar aynı zamanda olan yollara ya da kanallara yerleştirilmişlerdir ve bu yolları izleyerek ilerler. Bakıldığında, sanki nesnelar arasında yolunu şaşırması sözcüklere rastlar ve bu sözcükler ona, izlenmesi gereken yolu gösterirler, içinden geçmekte olduğu görünümün adını söylerler. <sup>6</sup>

Türk İslam yazısının denge ve kuruluşları **Paul Klee, Kandinsky ve Picasso'nun** çalışmaları ile paralellik gösterir. (R.6,7,8)

---

<sup>6</sup> Michel FOUCAULT, "Bu Bir Pipo Değildir", Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.33



## 2.2. KAVRAM OLARAK YAZI

Bugün kastedilen yazı kavramı, insan bilincinde yeni bilgi dünyalarının kapısını açan, can alıcı ve eşsiz işaretlerle değil, okurun metinden yazarın istediği kelimeleri aynen çıkarabileceği, görsel işaretlerden oluşan düzgü sistemiyle ortaya çıkmıştır.

Sanatın dil ve dolayısıyla dilin göstergesi konumunda olan yazıyla ilişkisi, süreç içinde ele alındığında birbiriyle bağlantılı olarak irdelenebilir.

Bu nedenle dilbilim ve dilbilimsel felsefeye paralel olarak, birbiriyle karıştırılmadan eşzamanlı olarak ele alınabilir.

Dilbilimci Ferdinand Saussure'e göre "*dil dizgeseldir*" ve "*bir nesnenin karşılığıdır*". Saussure'e göre "*bir kelimenin iki yönelimi vardır*" demektedir; nesneyle bağdaştıran yanı tam olarak yalın bir işlem değildir. Ancak, dil göstergesinde bir nesneyle bir ad birleşmez, bir kavramla birleşir. Dildeki kelimeler ise bize, "*işitim imgeleri*" olduklarını açıklar. O halde bir dil göstergesi, bir kavram bir de işitim imgesinden meydana gelir. Bu iki öge birbirine bağlıdır. Saussure, Latince'deki arbor kelimesinin karşılığının ağaç olduğunu gösterirken, aynı zamanda dil ile aynı şey olmayan doğal ağacın kendisini de ifade etmektedir. Kavramla işitim imgesi birleştiğinde, gösterge çıkar karşımıza: Kelime ağaç kavramına karşılık geliyor demektir; arbor ise göstergedir. Dilde o durumdaki kavram için gösterilen, işitim imgesi için ise gösteren denilmektedir. Saussure'e göre gösteren ile gösterilen arasındaki bileşke

nedensizdir.

Saussure için yazı , *“düşüncenin sözel anlatımını değiştiren yöntem değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibarettir”*.

Çağımız İngiliz ve ABD felsefesinin çözümleyici dilbilimsel akımlardan büyük ölçüde etkilendiği söylenebilir. Söz konusu akımlar, çeşitli söylem türlerinin mantıksal açıklanmasında odaklanır. Çözümleyici akımın öncülerinden B. Russel'in yeni mantık düşüncesi, yalın bir ideal dildir.

Avusturyalı Ludwig Wittgenstein, dilin dünyayı temsil etme yeteneğinin, dünya ile dilin ortak paydası, bir mantıksal yapısı bulunmasına bağlı olduğunu öne sürer.

Wittgenstein önermeleri, sözcüklere aktararak kültürel formasyonun özellikle, sanatın dil ile olan ilişkisini belirlemek için söylemekten çok göstermek olan dilin üretimini sağlamıştır.

Wittgenstein'in dili; belirgin olarak sınırlayan çoğu kavramların etrafını çevreleyen biçimde işlev görür, bu söylemi taklit eden çalışmalarında en iyi biçimde ortaya çıkar. Wittgenstein, sözcüğü resim olarak görmüş sözcükle ilgili çözümsel önermeleri söylemek için tümceleri bir sistem içerisinde yan yana getirerek vurgulamıştır.

Wittgenstein kavramların anlamlarını ve sınırlarını sorgulamada, kavramların tanımlanmasında dilin gücüne başvurur, sanatçının tanımları sorgularken sanat dilini de sorgulaması , yeniden sanatın tanımlanmasına yol açan bir yaratma işlemidir.

### 2.3. RESİM VE YAZI İLİŞKİSİ

İletişimin ifadeyi yuttuğu böylesi gelişmiş bir dünyada; bilinç ve dil, her zamankinden daha çok birliktedir. Dil atıklarının ortaya çıkması için sanata ihtiyaç duyar. Dünyevi olayları anlatırken , nasıl çizgiler, düzlemler, renkler, şekiller ve nesnelere kullanılıyorsa, dilin materyalleri de (ses, işaret, mimikler) sanatta kullanılmalıdır. Başka deyişle, bilinen ve bilinmeyen birlikteliği oluşturulmalıdır.

Sanat, yaşamın hem özel, hem de sosyal alanını kapsayan dilin bir çeşididir. Dilin maddeselliği, kuvvetlerin, gerilimlerin ya da yoğunluklarının bir oyunu ve bunların belirli bir alana seçilip düzenlenmesi olarak görüldüğünde, sanat ve dil birbirini keşfeder. Sanat ister kelime ister renk, ister ses ya da taş kullansın duyuların dilidir.

*“Batı resminde, onbeşinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar, iki ilkenin egemen olduğunu sanıyorum. Bunlardan birincisi, plastik canlandırma (benzeyişi içerir) ile dilsel gönderim (benzeyişi dışta bırakır) ayrılık olduğunu ileri süren ilkedir. Benzeyişle bir şeyi gösteririz, farkla da bir şeyden söz ederiz. Öyle ki, bu iki sistem ne iç içe geçebilir, ne de birbirinin içinde erir. Bunlar arasında bir boyun eğme ilişkisinin bulunması gerekir. Yani, ya metin görüntünün egemenliğindedir (bir kitabın, bir yazıtın, bir mektubun, bir kişi adının canlandırıldığı tablolarda olduğu gibi) ya da görüntü metnin egemenliğindedir (sözcüklerin sunmak zorunda oldukları*

mesajı, desenin kısa yoldan gidiyormuş gibi tamamladığı kitaplarda olduğu gibi). Çünkü kitabın metni, kimi zaman görüntünün açıklanmasından ve eşzamanlı formlarının sözcüklerle sağlanan çizgisel mecrasından başka şey değildir, ya da tablo, bütün anlamlarını plastik olarak gerçekleştirdiği metnin egemenliğinde kalmıştır. Ama egemenliğin taşıdığı anlam ve kendisini sürdürme, çoğaltma ya da tersine çevirme tarzı önemli değildir.”<sup>7</sup>

“Dilin resimle ilişkisi, sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözcüklerin kusurlu olması ya da görünenle karşılaştırıldıklarında aşırı ölçüde uygunsuz olduklarını göstermeleri değildir. Ne dil, ne de resim birbirinin terimlerine indirgenebilir: ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır; çünkü, gördüğümüz hiçbir zaman yerleşmiş değildir. Ve söylediğimizi, imgeler, mecazlar, benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız da boşunadır; çünkü onların göz kamaştırıcılıklarını edindikleri mekan, gözlerimizin önünde açtığı mekan değil, sözdiziminin art arda gelen öğelerinin belirlediği mekandır. Ve bu bağlamda uygun bir ad , sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle, kişinin konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve başka deyişle de, sanki eşdeğerliymiş gibi, birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Michel FOUCAULT, “Bu Bir Pipo Değildir”, Yapı kredi Yayınları, Şubat 1995,s.32

<sup>8</sup> Michel FOUCAULT, Kelimeler ve Şeyler, İmge Kitabevi,1. Baskı, Ankara, 1994

Modern çağdan önceki sanatta dil ve yazı belirli dini temaların, aristokrat portrelerin ve mimari detayların taşıyıcısı konumundaydı. Sanat anlığın hizmetindeydi.

Dilin göstergesi olan yazı bir imler dizgesidir. İmlemekle görevli olduğu nesnelere arasında duyarlı bir ilişki yoktur. Yazının bu özelliği ile sanatsal bir öğe olarak gösterdiği arasındaki ilişki, sanat kavramına ilişkin bir düzeyde yerini alır.

Biçim olarak iki ayrı işlevi yüklenen yazı, yüzey üzerindeki gerçekleştirmelerde karşılaştırılabilir bir değer olarak gösterilen ne bir doğanın, ne de insan yaşamının temsilidir. Yüzey üzerindeki iki ayrı dizgenin öğelerini betimler. Betimlenmeye çalışılanlar, dizgeyi söz konusu ettiklerinden renk ile yazı değiştirilebilir bir ilişki konumlarıdır. Öte yandan, aynı öğeler, aynı dizgenin elemanı olmalarından ötürü karşılaştırılabilirler.

Yazı görünür bir dildir ve resmedilen kelimelere baktığımızda iki şey görürüz: Duyularımızla form ve şekilleri algılar ve bunlar arasındaki kavramı okuruz.

Resmedilen kelimeler, hiçbir zaman saf gösterilen, saf anlam olamaz, aynı zamanda görsel işaretlerdir.

Kimi zaman resmin bir parçası, tamamlayıcısı ya da düşüncenin aracısız temel karşılığı yazı, aktaran konumundadır. Ya da yazı, dilin doğurduğu form olarak ele alınır. Bazen bir simge, bazen de biçimin kendisi olmuştur.

Tuval yüzeyinde biçimsel bir örgü konumunda yer alabildiği gibi, bütünüyle resmin bir parçası olan lekeden, renkten farklı değildir. Kavramı belirleyen elemanların zenginliğini oluşturur.

Yazı, çoğu zaman görüntünün yetmediği yerde devreye girerek dilin fiili kanıtı durumundadır.

Dilin göstergesi olan yazının ve diğer dil dışı olan plastik öğelerin sanatçının zihinsel ya da ruhsal durumu ile ilişkisi söz konusudur.



## BÖLÜM III

### 20. YY. RESİM SANATINDA YAZININ AKIMLAR AÇISINDAN İRDELENMESİ

#### 3.1. 1910-1960 YILLARI ARASINDA RESİM SANATINDA YAZI

##### 3.1. 1. KÜBİZM-YAZI

*“... XX. yy. da Endüstri çağı toplumu bilinçlenerek her alanda varlığını duyurmaya başlayınca, sanata toplum gerçeğini yansıtmak değil, bu gerçeğe yön vermek, toplum sorunlarını çözümlenmek düşüyor. Bu yoldaki atılımlar görsel sanatlardan gelir. Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları gerçeği yansıtmaktan öteye geçemiyordu. Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim dilinin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanında bu devrim, 1910’larda Kübizm’le başlar.”<sup>9</sup>*

Toplum yapısında ortaya çıkan bu değişim Batı Avrupa sanatını da etkisi altına almıştır. Sanatçılar bu yaşam biçimleriyle dış dünyayı farklı biçimlerde algılamaya başlamışlardır.

---

<sup>9</sup> Nazan- Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim. 1993, Remzi Kitabevi, s.9

Sanayileşmenin hızla gelişmesi sanatçının zengin anlatımına olanak sağlamış ve özgün yapıtların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

1910'larda başlayan ve 20.yy.'ın ilk köklü değişikliklerin yer aldığı Kübizm, **Pablo Picasso** ve **George Braque** tarafından temellendirilmiş, **Juan Gris**, **Robert Delaunay**, **Fernand Leger** gibi birçok sanatçının da yer aldığı bir akım olmuştur.

Kübist sanatçılar, yeni yüzyıla ait olan bir sanata, modern sanata ulaşmayı amaçlıyordu. Bu modernlik duygusu kübist yapıtlarda birkaç farklı biçimde ifade buluyordu. Bunlardan biri konu seçimiydi. Empresyonistlerin tersine kübist sanatçılar, doğa resimlerine pek az yer veriyorlar ve konular modern kentteki günlük yaşamdan alınıyordu. Çoğunlukla, -sözcüğün gerçek anlamıyla- el altında olan nesnelerin resmini yapıyorlardı. Nesnelere seçerken ellerinde bulundurdukları şeylerin sıradanlığını vurguluyorlardı. Bu yeni tür bir sıradanlıktı, çünkü ucuz kitle üretiminin sonucunda meydana gelmişti. Kübistler, sanata daha önce kabul edilmemiş bir değeri kutsar gibiydiler. İmal edilmemiş nesnenin değerini.

Kübistler kullandıkları malzemelerle (kağıt, mürekkep, tuval ve boyanın yanı sıra resme yeni teknikler ve malzemeler)yeni bir anlatım dili oluşturdular. Sanatçılar çevrelerinde yer alan objeleri inceleyerek, onları en iyi ifade eden malzemeleri resimlerinde kullanmaya başladılar. Bu kullanılan malzemelerin kendi içinde modern olmalarının iki nedeni vardı:



Bunlar sanatı paha biçilmez, değerli mücevher değerinde gören burjuva sanat kavramına bütünüyle meydan okuyordu. Sanatçılar kullandıkları malzemelerle yeni bir özgürlük talep etmekteydi ve araçlarını görüşüne göre seçmekteydi.

Kübizmin konuları ve malzemeleri ne kadar alçak gönüllü seçilmişse, kübist görme biçimi, felsefesi o kadar karmaşıktır. Sanatçılar sunmakta oldukları nesnelere fiziksel varlığını kurabilmek için büyük güçlükler çekiyorlardı. Natürmortlarda, fiziksel varlığın bu gerçekliği çoğu zaman kullanılan malzemelerle ifade ediliyordu. Gazete gerçek gazete parçasıyla ifade ediliyordu. Böylece yazı, kübist resim de tipografik olarak yer almıştır. Kavram ressamlığına yönelen kübizm, kütle ve üç boyutluluğun tasvirinden ziyade bu tür bir algının görsel özelliklerinden yola çıkarak yeni kavramsal kodlar üzerine kurulan bir üç boyutluluk getirmiştir.

“ : Kahweiler, Kübist yapıtların nesnelere bize tanıtan birtakım işaret ve şifrelerle yüklü olduğunu söyler. Bizde masa kavramının doğabilmesi için masaya ilişkin birçok algının, türlü denemelerle belleğimizde yer etmesi gerekir. Kahnweiler'e göre, nesnelere kavramını veren kübist resimler, belleğimizde yer eden bu algıların birikimini yansıtıyorlardı. Bu resimlere bakan bir işaret yazısıyla karşılaşılıyor ve bu işaretleri çözerek onu okumak zorunda kalıyordu. Böylece kübist yapıtlar, Kahnweiler'in ve kübist sanatçıların sözlerine bakılacak olursa, birbirleriyle çelişen iki nitelik taşırlar. Bunlar bir yandan soyut düşünmenin ürünü olarak doğaya bağlı

*olmayan özerk varlıklardır, öte yandan da bize doğayı tanıtan bir yazıdırlar...Empresyonistler duyular dünyasını yansıtmışlardı. Kübistler nesnelerin kavramını; şimdi nesne kavramı da eleniyor ve salt kavram ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortamı ortaya çıkıyor.”<sup>10</sup>*

Kavramsal kodlar üzerinde kurulan üç boyutluluğu geliştiren kübizmin, özellikle **Pablo Picasso**'nun 1917-1920 yılları arasında kütle ve derinlik anlatımının çeşitli derinlik düzlemlerinin ayırım çizgileri ile ifade edildiği ve bu çizgilerin tüm ifadenin görsel kodlaması olarak kullandığı görülür. Picasso, gerçekçi bir betimlemenin tersine, gerçekte bulunan bazı geometrik, mekansal, hareketsel olayları anlatmak için kendi kodlarını kullanır. Resmedilmiş gerçek parçaların yerlerini yapıştırılmış kağıtlar almıştır. Tipografik olan gazete parçalarıyla birlikte, çeşitli malzemeler de resim yüzeyinde kullanılmıştır. Picasso'nun üçüncü boyutu bir yanılsama olarak değil, bir kavram olarak anlatmak istemesi en çok uğraştığı işlerden biridir. Picasso yanılsamanın kodlarını verir. Bu kavramsal kodlar üzerine kurulan kübist resimlerin hiçbirinde, hangi planın önde, hangisinin arkada olduğunu anlayamayız. Ancak güçlü bir derinlik hissederiz. Ama bunlar, gerçekte yaşadığımız derinliğin rasyonel görüntüsünü vermez, kavramsal boyutunu irdeler.

Picasso'nun **Pipo İçen Adam**'ı (R.9) sanatla gerçeklik arasındaki tartışmada yeni bir aşamayı simgelemektedir. Resimde adamı bulmak oldukça zordur. Adamın başını ve piposunu bulduktan sonra, resmin geri

---

<sup>10</sup> İPŞİROĞLU, a.g.e., s.47

kalan bölümünü çözmeye başlayabiliriz. Adam oturmuş bir durumdadır, tuvalin altına doğru elinde bir kağıt tuttuğu görülür. Adamın parçalanmış üçgen görüntüsünü çevreleyen biçimlerden bazıları, sandalyenin parçaları olabilir. Sol elinin yanında ise dört köşe bir şişe ile üzerinde JOURNAL sözcüğünün bazı harfleri olan bir gazete görülmektedir. East (doğu) harflerinden ise gerisindeki duvarda bazı afişler olabileceği anlaşılmaktadır. Bu harfler günlük gerçeklikten yapılmış alıntılardır. Bu alıntılar toplumsal-kültürel bir gösterge niteliğinde olup, resmin bütünlüğü açısından önem taşır.

Kübizmle birlikte insanlar, tuvalde tanıdıkları, bildikleri bir gerçekliği değil, ressamın tercih ettiği gerçekliği ve resmin iç gerçekliğini bulur olmuşlardır. Daha da önemlisi, kübizmle birlikte Rönesans'tan o güne kadar gelinen uzun yol tamamlanmış, insan resmin odağından uzaklaştırılmıştır.

Kübist resmin önemli isimlerinden **Picasso** ve **Braque**, yapıtlarında kullandığı nesneyi hem yalın gerçekliğiyle, hem de ondan kopararak verirken amaçladığı özellikle bir resmin kurguyu, bir anlatıyı, bir öyküyü dile getirmeksizin bunu yapması yani, nesne ortada doğal çevresinden koparılmış olarak ama gizemselleştirilmeden de verilecek; yanı sıra da nesne bir kurulmuş dünyanın içine yerleştirilerek izleyicinin önüne koyulacak.

*“Kübist resim, artık bizi konu karşısında edilgen bir seyre götürmekten öte,*

*dünyanın algılanması konusunda aydınlatmayı amaçlar. Bu algının çözümlenmesine başlandığında tablonun özerlik hanesine katkıda bulunur.”<sup>11</sup>*

Dilin bir göstergesi olan yazı, kübist resimde, resmin diğer öğeleri (renk, biçim vb.) gibi tuvalin kendi gerçekliği içinde yer alır. Yazı imgesi, Picasso, Braque, Gris resimlerinde görüldüğü gibi diğer parçalarla bütünlük içinde olup, okunabilirlikten çok, günlük yaşamın göstergesi olarak ele alınmıştır.(R.10-11)

Aynı zamanda yazı, basılı bir imge olarak boyanmış ya da olduğu kullanımından çok, parçalara ayrılan okunabilirlikten uzak ve izleyici tarafından kurulabilir bir algılamaya sunulur.

---

<sup>11</sup> Şükrü AYSAN, Sanat Tanımı Topluluğu, Sanat Olarak Betik

### 3.1.2. DADA-YAZI

Günümüzde etkileri farklı oluşumlarla devam eden, sanatın geleneksel değerlerini sarsan, yaşamı sorgulayan, tavır alan ve üst düzeyde yazın ile bağlantılı bir yaklaşım olan dada hareketi, Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa kültür değerlerinin yozlaşmasına tepki olarak doğdu.

Bu hareket XX. yy. avangardının yolculuğundaki aşamaları imleyen yazınsal ve sanatsal okullardan, öncelikle doğumuna neden olan koşullar bakımından ayrılır.

Dada gerçekten de gözlerini, 1916'ya doğru, İsviçre ve Amerika'da eş zamanlı olarak ve bu iki kökensel dal arasında herhangi bir iletişimin varlığı kesinlikle ortaya konabilmeksizin, dünyaya açılmıştır. Zürih ve New York'tan sonra bu hareket Berlin, Hannover, Köln ve Paris'te izlendi.

Dada yaşamla sanatı bütünleştirirken; sanatçıdan içinde bulunduğu toplumun sorunlarına kayıtsız kalmamasını, yaşamı sanat kadar ilginç bularak, sanatı da yaşamın ölçütleriyle değerlendirir. Bu nedenle sanatçının yaratıcılığını, kişiliği samimiyeti ve yaptığı işe olan inancı belirler.

*"Dadanın sürekli olarak insanlara sataşan, sanatın kaybolmasını öneren, burjuva toplumunun üstüne provokasyonla çekinmeden giden bir tutumu vardı. Bir yandan inanç ve nefretle alışılmış sanat değerlerin üstüne hücum ederken bir yandan da sanatta şansın varlığını arayan ve bulan skandal*

*olaylar ve süreli yayınlar çıkaran, kendi içlerinde anlaşılamayıp kavga etmeyi prensiplerine aykırı görmeyen bir gruptu.*"<sup>12</sup>

Dadanın çeşitlilik göstermesinin en büyük katkısı, sanat kavramının kapsamını geniş bir alana yaymasıdır. Dada ile sanat, tek bir türün etkinlik alanını oluşturmaktan çıkıp, birçok türün etkinlik alanıyla birlikte, düşünce ve eylemin karışımına dönüşmüştür.

Dadanın kuşkucu bir bakışı vardır, her tür değerlerin yanı sıra kendisine de kuşkuyla bakar. Kimilerinde öfke yaratırken, kimilerin de düşünmeye, sanatın yerleşmiş değerlerini yeniden sorgulamaya yönelten dadanın günümüzde de etkisini sürdürmesindeki en önemli olgu, izleyici katılımına da olanak tanınmasıydı.

Kübizmle birlikte asıl gelişimini ve çeşitlemesini Dada içinde gösteren kolaj, önceleri geleneksel resme, sonra da tüm sanata açılım sağlar. Kolajla birlikte yazı hazır nesnenin içinde yer alarak resme katıldı.

Berlin Dada grubuna katılmak istediği halde, diğer grup üyelerince politika dışı ve fazlaca burjuva olduğu için reddedilen,

*"Kurt Schwitters ile birlikte kolaj, sonunda avangard içine girer; anlamlı amacın, ilk kez kullanılan malzemeye duyulan meraka üstün geldiği bir dile dönüşmek üzere, biçim, renk ve im olmaktan çıkar."*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Bedri BAYKAM, Post- Duchamp Krizi, Bilgi Olarak Sanat, Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji, PSD Yayın Dizisi 4, İstanbul 1992, s.70

<sup>13</sup> Enis BATUR, Modernizmin Sertüveni ,Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 1997

**Schwitters**'in kolajları 1919 yılından itibaren 1948'e kadar yayılır. Kübizm sonrası gelenek; malzeme, boya resim, yapıştırılmış kağıtlar ve her türlü basılı kağıt karışımında bu kolajlara duyarlıdır. Ama ardından dadaizm, bu kolajların temel özelliklerini değiştirir.

Kübistler kullandıkları metinlerin içeriğine ilgi duymamalarının aksine, Kurt Schwitters değişik türde anlamsız şiirler yazıyordu: bunlar arsında yalnız sayılardan birbirini anlamsızca izleyen sözcüklerden, tutarsızca düzenlenmiş cümlelerden, tek tek harflerle oluşan şiirlerle, yıllarca süren çalışma sonucu insan seslerinin titizlikle notalarının çıkarılmasıyla meydana getirilen ünlü yapıtı *Ursonate* ya da ilkel sonatı vardı.

Schwitters söz diziminin düzenini tersine çevirerek, muğlak bir içerik vermek için parçalara ayırdığı, şaşırtıcı bir gücün ya da tadın anlamsızlığını ortaya koyan reklam ilanlarını kullanma biçimiyle de farklılık gösterdi.

(R.12-13)

*“ 1919'dan sonra yaklaşık otuz yıl, üslup, çeşit, yöntem, gereç ve ifade açısından çok sayıda kolajı, herkesten önce yapma hakkına sahip olmuştu. Kaldırımlardan, çöp varillerinden, yığınlardan, bütün tozlu, yırtık ve atılmış malzemeleri özenle toplayıp, her zaman yanında taşıdığı çantasına özenle yerleştirirdi. Sokaktan bulunmuş elemanlar, onun modern sanatta ilk kez görülen çok tuhaf gereçleri kullandığını belgeler. Etiketler, pullar, otobüs bileileri, oluklu mukavvalar, ambalaj kağıtları, buruşturulmuş*

*kesilmiş şeffaf kağıtlar, posta damgaları, zarflar adresler, ticari amblemler, paketler üzerinden ya da gazetelerden alınmış sloganlar, çeşitli kaynaklardan elde edilmiş harfler, sayılar, paralar, mantar tıplar, kumaş ve düğmeler, çivi, civata, parçalanmış ya da bütün halinde fotoğraflar, illüstrasyonlar, litografik sanat yapıtları, kese kağıdı, devlet kurumlarının ya da dostlarının adresleri, sözcükler tümceler, bütün bunlar yazınsal ya da otobiyografik anlatımlar için kullanılıyordu. Schwitters kolajda, sanatın zenginleştirilmesinden başka, kalıplaşmış, katılaştırmış gelenek ve değişmeyen dogmatik zincirlerden arınmış yaratma içtepisinin özgürlüğünü de buldu. 'Her sanatçı resmini sıfırdan başlatma konusunda özgür olmalıdır' sözleri de ona aittir."*<sup>14</sup>

Schwitters, yaşadığı anın arkeologu olarak özünde var olan ifadeselliğine bağlı olarak günlük yaşamın çoğunlukla aşağılanan, kırılğan kalıntısı çöpün dökümünü sabırla ve coşkuyla çıkartır.

Tuval yüzeyine her türlü nesneyi apliance eden Pop Sanatçılara öncülük eden Schwitters, 1920'lerde gazete küpürlerini yırtılmış yazılı kağıt parçalarını, üzerinde yazının yer aldığı herşeyi tuval yüzeyine yapıştırması, ister istemez resme dahil edilebileceği fikrini getirmiştir. Bu sayede, resmin kendisi yazı, yazının kendisi yazı olmaya başlar.

Yaşama ait unsurları kendine mal etme ile sanata taşıyan ve dil yoluyla bu unsurları izleyen çalışmalar dada ile başlayarak günümüze kadar ulaştı.

---

<sup>14</sup>Canan BEYKAL "Kurt Schwitters" Boyut Plastik Sanatlar Dergisi Kasım 1994, sayı,3/26



Dadanın bu özelliği **Marcel Duchamp**'ın çalışmalarında görülür. Üründen çok düşüncelerle ilgilenen Duchamp, sıradan bir pisuarı almış “**R. Mutt**” olarak imzalayıp “**Fountain**” (Çeşme) ismini verdiği bir heykel olarak NewYork'taki bir sergide sunmuştur.

Sanat izleyicisi, sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını sorgulamak zorunda kalıyor. Duchamp sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına ready-made'i çıkarmıştır. Sanatçı ready-made'lerle ilgili görüşlerini şöyle açıklar.

“ Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim bu ready-madelerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla ... aslında tam bir uyumsuzluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstüne temellenmişti.

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu. Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yöneliktir. ”<sup>15</sup>

Duchamp 1915'te NewYork'ta bir hırdavatçıdan aldığı bir kar küreğinin üzerine “kol kırılması olasılığına karşı” diye yazmıştır. Duchamp'ın seçtiği

---

<sup>15</sup> BATUR, a.g.e., s.322

nesnenin yeniliği sanatçının ona sağladığı ye konum ve değişmenin getirdiği anlam değişikliydi. (R.14)

Duchamp'ın yapıtlarında metinsel üretimde önemli yer alıyordu. Bu metinler yapıtın alt yapısı konumundaydı. Büyük cam adlı yapıtın anlamı, yeşil kutu adlı yapıtın hazırlanışında alınmış notların okunması ile bütünlük kazanır. Bu notların okunması Cam'ın görülmesi için gereklidir.

Duchamp 20. yüzyılın en tartışmalı ve en etkili sanatçılarından biri olmuştur. Dili, ayrıca sözsözsel ya da görsel her çeşit kelime oyununu, tesadüfiyeti ve planlanmış rastgeleliği, basit ve önemsiz maddeleri, kendisini, kendi ya da başkasının sanata yönelik provokatif hareketleri eserinin gereçleri ya da konusu olarak kullanmıştır.

*Duchamp'ı bir erken modernist sanatçı olarak tanımlarsak, dilsel kökenli kavramsal sanatın O'nunla hesaplaştığını, dolayısıyla da modernizmle karşı karşıya geldiğini, onu yeniden üretmeye çalıştığını, böylelikle de bir tür erken modernizm sonrası yarattığını öne sürmek olanağını bulabiliriz. Duchamp'ın gerek sanatın özdeksiz (immaterial) bir konuma taşınmasında, gerekse yüzey anlayışının ve geleneksel görsel algının aşılmasında ne kertede önemli bir rol oynadığı biliniyor.*<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Hasan Bülent KAHRAMAN, "Plastik Sanatlarımızın son dönemine kavramsal sanat bağlamında bir bakış" Hürriyet Gösteri, Aralık 1992, sayı 145, s.66

Marcel Duchamp bazen de ready made'lere bir grafik sunuş detayı ekliyor ve bunun adını yardım edilmiş hazır yapım olarak koyuyordu. Örneğin, Mona Lisa'nın reproduksiyonuna bir bıyık ekleyip, altına isim olarak L.H.O.O.Q.' yü eklemek gibi. (R.15)

Postmodernizmin ünlü düşünürü Jean –François Lyotard'a göre Duchamp'ın en büyük çalışmaları, kelimeleri. Hem yazdığı laflar, hem de söyledikleri. Kelimeleri resmettiği şeylerin önüne ve arkasına koyardı. Duchamp hiçbir şekilde sanatçıların genel olarak kendi doktrinlerini izah etmek için kullandığı kelimelerle ilgili değildir.

### 3.1.3. SÜRREALİZM - YAZI

Sürrealizm (gerçeküstüculük), kendinden önceki Dada gibi, modern sanatla ilgili tüm izmleri insan yaşamının hiçbir dönemiyle ilgisi olmayan yapay çabalar olarak çıkıyordu.

Sürrealist sanatçıların amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları, fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktı. Sürrealist sanatçıların çoğu yazar ve odak noktası olarak yazınsal sorunları seçiyorlardı.

Akıldışılığın, gerçek yaşantıları yazıyla nasıl dile getirilebilirdi? Bir düşünce sadece betimlemek yetmezdi: çünkü bilincin denetimi burada araya girecekti. Bilinçaltı dünyasına rahatça girebilmek için yapay uyutma (hipnoz) yollarını denediler. Dadacıların sözcükleri rastgele seçip düzenleyerek, onlara belirli bir anlam yüklemeyen aralarında etkileşimi sağlama, gizli ya da çok yönlü anlam kıvılcımları çıkarma yöntemini benimsediler. Aynı şey imgelerle de yapılabilirdi. Her iki yöntem de – sözselsel ve görsel- izleyicinin imgelemini anlam aramaya yönelterek, onun yaratıcı katılımını sağlamaya çalışıyordu

*“Resmin temelinde ruhsal bir etkinlik olduğu savına dayanan sürrealist resim, o sıralarda ortaya çıkmış olan Psikanaliz, sürrealist sanatçının ruhsal dürtülerini çözümleyebilmesine bilimsel donanım sağlıyordu. Bu ruhsal etkinlik düşünce aracılığıyla ruhsal isteklerin ortaya koyduğu işlerdir. Bu düşünceyle gerçeküstüculük dille yazıyla, yazıyla ilişkisini*

*ortaya koyar.*<sup>17</sup>

Şiir imgeler aracılığıyla günlük söyleşmenin sınırlarını her zaman özgürce aşmayı başarmıştı. Bu anlamda sürrealizm sadece şiirsel gücün önceliğini vurguluyordu. Sürrealist akıma katılıp Amerika’da etkili olmuş **Joan Miro** 1920’lerde yaptığı ve **picture-poems** diye adlandırdığı resimlerinde şiiri plastik bir öge olarak kullandı. 1925 yılında gerçekleştirdiği “ **le corps de ma brune**” si picture poem’e verilebilecek örneklerden biridir. (R.16)

Miro’nun bu yapıtında renkler ve kelimeler iç içe geçerek bir bütünlük oluşturmaktadır. Sanatçının bireysel kurgusu içinde yer alan el yazısı resim ile gösterilmek istenileni birbirine bağlar. Harfler resmin diğer öğelerinden farksız kullanılmıştır. Renkler nasıl kurgunun bir parçası ise kelimelerde aynı şekilde ele alınmıştır.

### 3.1.2.1. René Magritte ve Sözün Kullanımı

Dilsel alışkanlıklarımıza kökleşerek yerleşen karışıklık ve basitleştirmeleri, resimlerinde kelime ve imgelerle anlatmaya çalışan **Magritte**, günlük dilin düşünceyi nasıl gizlediğini sorgular. İnsan iletişimde nesnelere (objelere) iki apayrı yolla gönderme yapılabilir: bir isimle ya da nesneye benzer resimle belirtilebilir. Fakat isim ve isimlendirilen nesne arasındaki ilişki nedensiz bir biçimde kurulmuştur. Çünkü her hangi bir kelime ve tanıttığı nesne arasındaki bağlaşımla sadece anlamsal uzlaşım sonucu vardır.

---

<sup>17</sup> ÖZDEMİR (AKSOY), a.g.e., s.37

Magritte'in sözcük ve nesnelere arasındaki veya dilsel ve resimsel sistemler arasındaki ilişkileri ele alan bir dizinin en kılavuz resimlerinden biri "The Key of Dreams" (Düşlerin Anahtarı) (R. 17) dir. İki versiyon olarak yapılan bu resimlerin her biri ayrı ayrı birbirleriyle bağlantısız dört nesneyi gösterir. Bu nesnelere altına isimler yazılmıştır. İlk üç nesne yanlış isimlendirilmiş; resim ve isim aynı nesneyi tanımlamamaktadır. Bir çantanın altına gökyüzü, çakının altına kuş, yaprağın altına masa yazılmıştır. Ancak dördüncü resmedilen nesne ve altındaki isim birbirine uyar.

" 'Bu bir pipo değildir.' diye adlandırılan "The Use of Words I" (Sözün Kullanımı I ) ile "The Key of Dreams" (Düşlerin Anahtarı), Magritte'in felsefe olarak en anlamlı ve düşünsel açıdan ise en zor temalarından birini yansıtır. Burada, dilin nedensiz yapısından kaynaklanan yanlışları ele almakta ve bunun sonucu olarak felsefi anlaşmazlığa ulaşmaktadır. Bu yanlışlar basit düşünmenin parçası olan özelliklere öylesine kök salmıştır ki, herkesçe kabul edilip gizli kalmışlardır. Wittgenstein; nesnelere bizim için en önemli görünüşleri, basitlikleri ve herkesçe bilinmeleri nedeniyle dizli kalmıştır diye yazar. (Bu ifade kolaylıkla Magritte tarafından yazılabilirdi.) Bir şey daima göz önünde olduğu için kişi onun ayırdına varamaz. Yani, yeni ve sıradan olmayan nesnelere dikkatimizi veririz, sıradan olayları önemsemeyiz."<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Suzi GABLIK, Magritte, World of Art Series, Thames and Hudson, s.125

“Bu bir pipo değildir” Magritte’in betimlemelerle sözcükleri yan yana getirdiği resimlerinden biridir.(R.18) Burada, piponun bizi kesin bir pipo olduğunu düşündüren resimlendirilmiş imgesi, bizi dilsel olarak yanıltarak “Bu bir pipodur” dememize neden olur. Fakat Magritte’e göre imge elle tutulur bir şeyle karıştırılmamalıdır. Bu yüzden piponun imgesi altına “Bu bir Pipo değildir” yazmıştır.

*“Magritte Wittgenstein gibi kelimelerin egemenliğini yıkmak için mantığın nasıl*

*kullanılabileceği ile ilgilenir ve dilimizin değişik biçimlerinden kaynaklanan yanıltmaları ortaya çıkarır. Bu yanıltmalar, içindeki felsefi problemler görülmezse hiçbir zaman ortaya çıkaramazlar. Örneğin William James’in belirttiği gibi köpek kelimesi ısırmaz, pipo kelimesinde de özellikle pipoya benzer bir şey görülmemektedir. Magritte ve Wittgenstein, aynı dönemde,fakat birbirlerinden habersiz, dil tarafından oluşturulan spesifik mantık düzensizliklerini iyileştirmeye yönelik bir araştırmaya girişmişlerdir. Magritte formüle edilmiş, mantık ya da matematik sistemdeki ikilemlerden ziyade, düşünce ve dilin yapısında gizli kalmış tutarsızlıklardan ortaya çıkan ikilemsel formülleri kullanmıştır.”<sup>19</sup>*

“The Use of Word I” de Magritte genel kanıya uymayan bir eylem gerçekleştirmiştir. Önceden herkesçe kabul edildiği için isimlendirilmeye

---

<sup>19</sup> GABLIK, a.g.e., s.126

gerek olmayan bir şeyi isimlendirmiş ve isimlendirdiği bu nesnenin aslı olan nesne olduğunu inkar etmiştir.

Genelde etiket uygulandığı nesnelere uyum sağlar, fakat burada karakteristik olarak ikilemsel bir durum ortaya çıkmıştır. Sınırlandırılmamış, tamamlanmamış bir alana yerleştirilmiş bir nesne ve bir yazı vardır sadece. İmge ve nesne birbirleriyle bağlı olsalar bile, metindeki öne sürümün doğru ya da yanlış olduğunu söylemek zordur. Bu ne bir çelişki , ne bir eş söz ne de gerekli bir gerçekliktir. Çünkü hiçbir şey aynı zamanda ne bir pipo, ne de pipo değildir. Aynı düşünce üzerindeki bir çalışmada Magritte, aynı ikilemsel yanlışlığı düzeltmeye devam eder. (R.19)

Bu defa, pipo çerçevelenmiş bir alana dikkatle yerleştirilmiştir, bu alan piponun bir imge olarak belirlenmesini sağlar. İlk bakışta aynı basit mantık konumuna ters düşen bir zıtlık bulunduğu sanılır. Resimdeki çerçeve sayesinde Magritte'in net bir biçimde belirttiği şeyin 'bir piponun imgesi' olduğunu ve ressamın ikilemsel formüllemenin dışına çıktığını görürüz. Magritte'e göre kullandığı sözcükler nesnelere göstermez, onlara yabancı ve kayıtsız kalırlar. Bir resmin, bir nesneyi simgelemesi için, nesnelere taklit eden bir dizgenin parçası olması gerekir. Bu resimler, betimlemenin ayna gibi yansıtma veya nesnelere taklidinden daha karmaşık süreç olduğunu gösterir.

Magritte'in düşünceleri, Wittgenstein'in resimsel gösterim yerine, dil oyunlarınınca oluşmuş dil kavramına benzer.



*“ Wittgenstein’e göre, bir isimleri bilmek konuşmayı öğrenmekten daha önemsizdir; iskambil kağıtlarının isimlerini öğrenmek değildir, ya da satrançtaki taşların yerlerini bilmemiz satranç oynadığımız anlamına gelmez. Aynı şekilde bir sözcük bağlam olmadan, nasıl kullanılacağına dair bir ölçüt yoksa (bunun için bir kural yoktur) anlamsızdır. Bir cümlenin anlamı, neye gönderme yaptığından daha çok nasıl kullanıldığına bağlıdır. Örneğin, bir bağlamı olmayan ‘ kırmızı çalışkandır’ cümlesi anlamsızdır. Sözcüklerin kullanımları vardır ve bu kullanımların çoğu dilin kuralları ve sözcüklerin belli ilişkileri tarafından belirlenmiştir. ... Wittgenstein’e göre, nesnelere yerine geçen sözcüklerden söz etmek yanıltıcıdır. Çünkü her şey kelimelere bağlı değil, nasıl kullandığımızımıza bağlıdır.”<sup>20</sup>*

Yazılı sözcüklerle betimleme yapılan ve sözcüklerin nesnelere yerini aldığı **“The Blue Body”** (Mavi Beden) ve **“The Proper Meaning IV”** (Doğru Anlam IV) resimlerinde Magritte’in bu görüşü yansıttığını görebiliriz. **“Üzgün Kadın”** sözcüklerinin, üzgün bir kadın imgesi yerini alabilmesi benzeyişin gönderme yapmak için kullanılan gerekli bir özellik olmadığını kanıtlar.

Simgeler (betimlemeler) sözsöz tanımlamalar gibi işleyen resimlerdir. Bir resmin bir nesneyi betimlemesi için, o nesnenin simgesi olması gerekmektedir. Fakat benzeyiş yalnız başına bir gönderim ilişkisi kumaya yetmez. Aslında betimleme benzeyiştan tamamı ile bağımsızdır. Çünkü

---

<sup>20</sup> GABLIK, a.g.e., 135

herhangi bir şey başka bir şeyin yerini tutabilir. Herhangi bir nesne, herhangi bir isimle çağırılabilir.

Magritte'in resmi, sözcükler ve görüntüler oyununu ortaya koyar. Plastik olarak baktığımızda Magritte'in yazıyı kullandığı resimlerinde görsel olarak ifade edilen nesnenin biçimi ve dilin göstergesi olan yazının biçimidir. İki gösterge bir bütünlük oluşturmaktadır.



#### 3.1.4. POP SANAT-YAZI

Pop hiçbir memlekette bir sınıf, bir bölge sanatı veya birçok sanat akımlarının karışmasından meydana gelmiş dizge değildir. Pop çağdaş dünyaya yeni bir bakış ve olumlu görüş için alınmış yaygın bir karardır. Sanatta alışlagelmişden kaçıp kurtulmaktır. Günlük hayatımızda en önemli olan şeyler, başkaları ile bölüştüğümüzdür. Pop bunu demek ister.

Pop sanat terimi öncelikle yapıtlarına Amerikan dünyasının son derece endüstriyel ve tecimsel yapısını konu alan 1950'lerin sonu, 1960'ların başında İngiliz ve Amerikan sanatçılar için kullanılır. Pop Sanatta bir toplumun seri üretime dayalı görüntü, sembol ve objeleri hiçbir sosyal ve politik eleştiri getirilmeksizin tekrar üretildi. Bu popüler imgelerin Pop sanatçılar tarafından seçilmesinin nedeni ne onların biçimsel nitelikleri ne de sistemi eleştiren güçleridir. Öncüleri arasında **Roy Lichtensein, Andy Warhol, James Rosenquist, Tom Wesselman Jasper Johns, Robert Rausenberg ve Claes Oldenburg'** un bulunduğu akım Dada ile ilişkisinden dolayı başlangıçta Neo-Dada olarak adlandırıldı.

Amerika ve İngiltere'de eş zamanlı, ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan Pop Sanatın Londra'da ortaya çıkıp adım atmasından önce kitle iletişim araçlarının keşfedilmesiyle bu akımın hareketi için gerekli entelektüel ortam hazırlanmıştı. Ancak imgelerin asıl kaynağı Amerika'da sanatçılar, 19. Yüzyıldan itibaren güçlü bir doğacı resim geleneğine sahip

olmalarının da sağladığı avantajla İngiltere'dekine benzer gereksinme duymamışlardır.

Pop sanatın oluşturduğu dünya , kitle iletişim araçlarının, popüler başının, sinemanın, televizyonun, reklam kuşaklarının büyüdü dünyasıdır. Bu dünya yaratıcıları tarafından belirgin profesyonel bir ciddiyetle oluşturuluyor, sanatın daha önce hiçbir zaman erişemediği kadar geniş bir kitleye ulaşıyordu. Tüketicinin tepkisine karşı sürekli sınıdığı kitlelerin ilgisini çekmenin yöntemlerini biliyordu. Pop sanatçılar da bu kitlesel imgelere ilgi gösterdiler. Beyaz perdenin, siyasetin, müziğin, paranın, seksin, çizgi romanların ilahları, reklam dünyası, tüketim piyasası ve bu piyasada ortaya mal olarak sürülen her tür meta, tüketiciye yönelik her tür imge, toplumun o an için gündeminde olan, yan, popüler olan her olay, mitleşen her olgu pop sanatın konusu olarak ele alındı.

*“Pop Sanat yaşamı ikinci elden yaşamak, kitle iletişim araçlarının, reklam dünyasının gözünden yaşamak gibi bir şeydi. Yaşamda asıl gerçek yok olmuştu. Artık tüm gerçek iletişim sisteminin, reklam dünyasının gerçeği bu tüketici toplumda. İşte Pop Sanat da bunun aynısını yaptı. Anlamı, farklılığı, tarzı, orijinalliyi yok etti.”<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Nilgün ÖZAYTEN, Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/ Post Kavramsal Sanat ve Türkiye 'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler, Doktora Tezi, İstanbul 1992

1952-1955 yılları arasında İngiltere’de reklamcılık ve halk sanatlarında eskiden beri kullanılan kitle imgeleri üzerine araştırmalar yapılmaktaydı. Bu araştırma grubunda yer alan sanatçılar, tüketim toplumunun mitler haline gelen bu tür imgeleri kendi resim anlayışları içinde yorumlamışlar ve kendi yapıtlarına daha geniş toplumsal değer katmayı amaçlamışlardır. Örneğin **Richard Hamilton**’ın yapıtlarında görülen imgeler, batı dünyasının yaşamına girmiş imgelerdir. (R. 20 )

Amerika ve İngiltere’de eş zamanlı olarak ortaya çıkan Pop Sanat, teknolojik uygarlığın tüm yönleriyle yansıması açısından Amerika’da olağanüstü ilgi uyandırmış ve daha hızlı özümsemiştir.

Prefabrik yaşantı ve düşünme biçimini, Coca-cola kültürünü ve kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı çekiciliği hedef alması açısından bir Amerikan sanat akımı olarak da nitelendirilebilen Pop sanat, sanatın 1950’li yılların ortalarındaki gelişimi, insanın, gerecin ve davranışın anlamlandırılmasına dayalı seyirlik bir resimden çözümleme gerektiren bir sanata geçişle belirlenir. Pop Sanatın kendisinden öncekilerden farkı, gündelik tüketim nesnelерinin asemblajlarıyla oluşturulmuş metinler aracılığıyla, 20. Yüzyılın ortalarında üst derece de sanayileşmiş ülkelerdeki kentsel çevreyle kurulan ilişkinin bilince çıkarılarak düşünülmesi durumudur.

Pop Sanatçısı kamuoyunun yakından tanıdığı fikirleri ve Batı dünyasının yıllardan beri dizi üretimin simgeleri haline gelmiş imgeleri belli amaçla

kullanmaktadır. Israrla yinelenen özellikleriyle her yerde karşımıza çıkan reklamcılığın , resimli dergilerin, görsel dilini tuval resminde kullanmakla, resimle grafik sanatlar arasındaki geleneksel çizgi ortadan kaldırılmıştı.

**Jasper Johns**'un Amerikan bayraklarından, nişan tahtalarından oluşan resimleri, Rausenberg'in gazete ve dergilerden alınan fotoğraflarla yaptığı çalışmaları, amaçsız gibi görünen, fakat aslında Amerika'daki yüksek ve soylu sayılan, makineleşen yaşam biçimine dadacı bir tepki özlüğünü içeren yapıtları, bir meydan okuma değil aynı zamanda günlük yaşamı sergileyen ve bir toplum eleştirisi yapan ürünlerdir.

Nesnenin görüntüsü üzerine kurulan Pop sanatta, nesnenin imgesi, çizgi filmlerde dergi ve gazete fotoğraflarında, televizyonda, sinemalarda, reklamlarda verildiği gibi; mass- medianın sunduğu şekilde dikkate alınmıştır.

Amerikan bayraklarından oluşan bir dizi resim yaptıktan sonra, bayrağı sayılara, nişan tahtalarına, Amerikan haritasına dönüştüren Jasper Johns, yazı elemanına da sıklıkla yer vermiştir. Ona göre kullandığı elemanların anlamı hazır nesne oluşlarıdır. Johns'un geleneksel kolaj anlayışına aykırı, estetik hiyerarşileri silen resmi içinde yazı da diğer objelerinden biri olarak yer aldı.(R.21)

Kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı etkiyi ve yazıyı en belirgin biçimde yapıtlarında kullanan sanatçılar **Roy Lichtenstein** ve

**Andy Warhol'dur.**

**Roy Lichtenstein**, resimli dergilerin görsel dilini, konularını ve tekniklerini ele almış ve çizgi romanlardan seçerek aldığı bir kesiti büyüterek resimlerinde yazıyla ifade edilenin bireysel olmasına karşın oluşturma biçimi, onu sanatın uzlaşımsal haline getirir. Temel imgeyi değiştirmekte onu gerçeklikten koparmakta, bir yaratıcı edim gerçekleştirmektedir. (R.22)

Roy Lichtenstein yapıtlarıyla, insanların kafasında, yalnızca reklam tekniğinin görsel düzeyinde değil, sanatın doğası hakkında da sorular uyandırmıştır. Lichtenstein'in üzerinde yalnız ART sözcüğünün yer aldığı yapıtı(R.23), göz alıcı iri, gölgeli harflerle yazılan sözcükten oluşur ve dükkan vitrininde sergilenebilecek niteliktedir. Burada kullanılan sözcük bir sorunun otaya konmasının aracı konumundadır. Sözcük , hem plastik bir öğeyi, hem de bir kavramı ifade etmektedir.

Roy Lichtenstein gibi, sözcüklerle sanatın doğası hakkında sorular sormaya yönelten diğer bir sanatçı da **Keith Arnatt** 'tır. Hemen her zaman sözcükler ve fotografik görüntülerle yenilik getirici girişimleri ve anlaşılabilirliği alaylı bir yorumlama amacını gütmüş olan Arnatt 1972'de Tate Galeride sergilediği yapıtlardan biri, geri kalan yerlerin tümü boş bırakıldığı, beyaz yüzey üzerinde yazılan şu sözlerden oluşur: KEITH ARNATT IS AN ARTIST. Sanatçı bu yöntemle entelektüel enerjilerini toparlayabilen seyircilere sözlü bir analiz olanağı da sağlamış oluyordu.

Arnatt, izleyiciyi sözcüklerden oluşan hem görsel, kavramsal durumla karşı karşıya bırakır. Burada yazının kullanım biçimi sorgulamanın en kesin ve kısa yolu olan sözcüklerle oluşmaktadır. Sözcükler kübist resimdeki gibi sessiz değildir, artık sorunsalın ortaya konulmasının aracı konumundadır. (R. 24 )

Kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı çekiciliği yapıtlarında kullanan bir başka sanatçı **Andy Warhol**'un resimlerinde yazı, tüketim nesnelere içinde yer alması ile birlikte varlığını göstermiştir.

Andy Warhol resimlerinde çizgi roman kahramanlarına son verdikten sonra, ilk örneğini "**129 DIE IN JET**" adlı çalışmasında yeni bir üslup geliştirmeye başlamıştır.(R.25) Bu çalışmanın esin kaynağını 4 Haziran 1962 tarihli New York Mirror gazetesinin manşetten verdiği bir uçak kazası haberi olmuştur.

Warhol'un bundan sonraki yapıtları dış gerçekliği bire bir benzerlikte ve etkileyici bir şekilde yansıtan fotoğraflardan oluşur.

Andy Warhol resimlerinde yazı, tüketim nesnelere asemblajlarıyla oluşturulan metinlerden sonra, kitle iletişim araçlarıyla birlikte kullanılmıştır. Gazete haberlerini büyütürken tuval yüzeyine taşıyan Warhol olayları şaşırtıcı şekilde izleyiciye sunar ve dikkatlerini çeker. Yazı, gazete sayfalarındaki gerçekliğiyle birlikte kullanılmıştır.

Ölüm serisindeki çalışmalarının tümü (129 Die In Jet, Red Race Riot, Daily New 1962, White car Crash, Green Burning Car, Atomic Bomb) tüketim



ölüm ilişkisinin çağrışımlarıyla yüklüdür. Kaza geçiren arabanın sahibi hayatta kalmayı başarırsa büyük bir olasılıkla kendine yeni bir araba satın alacaktır.

Warhol'e göre kültür değerlerinin kaynağı eylemdir, yaratıcılığının toplu eylemlerini fabrikasında arkadaşlarıyla gerçekleştirmiştir.

Tüketim nesnesinin imgeleri yazı ögesinin de yer aldığı plastik bir anlatımla ifade edildiği resimlerinde Warhol, tüm dikkatleri, edilgen tüketici kültürüne çekmek istemiştir.(Coca cola, cornflex, çorba kutuları, taşındığı zaman kullandığı deterjan kutuları )Tükettiği ürünlerin piyasada aracılığını yaparak; araştırır keşfeder, kavram yükler ve yorumlar. Kitle iletişim araçlarının bizi yönetmesine izin verişimizden duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

### 3.2. 1960 SONRASINDA RESİM SANATINDA YAZI

1960'tan itibaren sanatın hızla değişimini görmekteyiz. Bu değişim sanatın fizikselliğinde olduğu kadar zihinselliğinde de olmuştur.

Düşünceyi belirtmenin en açık yollarından biri olarak yazı, aynı zamanda estetik bir kalite de içerdiğinden birçok sanatçı tarafından anlatım ögesi olarak ele alınmıştır.

Foto-metin çalışmalar olarak nitelediği tuvaler üzerinde yoğunlaşan Amerikalı sanatçı **John Baldessari**, sözcük ve imge arasındaki karşılıklı ilişki yoluyla anlam üretmeye ağırlık vermiştir. 1967-1968 'de gerçekleştirdiği "Composing On a Canvas" (Bir Tuval Üzerine Düzenleme) (R.27) gibi işlerinde, Tuval üstüne akrilikle, özellikle sanat tarihi kitaplarından aldığı satırları yazmış, izleyicinin resmi incelerken sorması gereken sorulara yer vermiştir. Çoğu kez tabelacıya yazdırdığı bu satırlara kimi zaman kendisinin ya da başkalarının çektiği fotoğrafları da eklemiştir.

*" Baldessari bir taraftan Roland Barthes'in özellikle söylenlerde geliştirdiği bakış açısından etkilenerek varolan imlerin ve göstergelerin yeni bir bakış açısıyla ele alınmaları ve okunmalarıyla ürettikleri yeni anlamlardan etkileniyor, yapıtlarıyla bu gerçekliği yakalamaya çalışıyor, bir yandan da "enformasyon" kavramını dönüştürme çabasına gidiyordu. Çünkü enformasyon olgusu Baldessari'ye göre anlamsal (semantic) düzlemde birbirinden ayırma, koparma gücüne sahipti. Anlamsal*

*düzlemde üretilen gerçeklikler mantıksaldı, yapısaldı, algılanabilir, hatta önceden tahmin edilebilirlerdi ve nihayet sözcüklere ve resimlere çevrilebilirlerdi. Oysa estetik olan yalnızca bilinç ve ahlak durumuydu. İçseldi; ne olduklarını önceden kestirmek olanaksızdı. Ayrıca da kesinlikle çeviriye (translation) kapalıydılar. Böylelikle sözel olanla görsel olan arasında belki içrek (esoteric) bir etkileşimden söz açılabilirdi ama “yeni” ve kavramsal sanatın amacı bu iki düzlemi çalıştırmak ve aralarındaki çelişkiyi vurgulamak olmalıydı”<sup>22</sup>*

Yapıtlarında sözcüklere yalnızca linguistik mesajlarından ötürü değil, biçimlerinden dolayı yer veren Japon sanatçı **Shusaka Arakawa** yazıya, kompozisyon ögesi olarak imgesel bir değer katmıştır. Ancak yazı bunun dışında asıl görüntüyü açıklayarak seyircinin bakışını yönlendirir.(R.28) “Lütfen bunu okurken ve bakarken nefes alışınızı düşünün” yapıt eş zamanlı olarak bilincin çeşitli düzeylerinde etkili olmaktadır. Arakawa’nın yapıtlarında kavram resimsel bir ortamda ve anlamda kullanılmıştır.

Resimde kelimelerin anlamına yaklaşımın bir yolu onları daha geniş kavramlı işaretler olarak görmektir.

“Norman Bryson, *Word and Image*’de *French Painting of Ancient Régime* adlı yazısında imajları işaretler olarak algılayabilmemiz için onlardaki söylemsel ve resimsel anlam ve oluş arasındaki oyunu anlamamız gerektiğini ifade eder. ‘*Saf söylemsel kutupta hiyeroglif veya resim yazı...*

---

<sup>22</sup> KAHRAMAN, a.g.e. , s.66

*diğer kutupta gösterenin sadeleştirilemez yaşamı vardır .Örneğin anlamla alakalı olmayan soyut ekspresyonist fırça vuruşlar.<sup>23</sup>*

Bu bağlamda kelimenin tuval yüzeyinde yansımaları ile-kelimeler okunma amacıyla koyulduğundan- maddenin arkasındaki kavramsal anlamı görmemiz istenir.

Amerikalı sanatçı Sarah Morris'in ilk bakışta 60'ların formalist soyutlamasıyla karışan çok boyalı, dev , sert kenarlı yazılarında, kısa sürede kelimeler okunur ve elimine edilir. Morris'in işinde gösterilen tamamen gösterene boyun eğmiştir. Çünkü izleyici görüntüsel olarak yüzeyde kalır. Morris'in işinde ortaya koyduğu gibi yazı görünür dildir ve kelimelere bakıldığında iki şey görünür. Duyularımızla form ve şekilleri algılar ve bunların arkasındaki kavramı okuruz. Yazılı kelimeler aynı zamanda görsel işaretlerdir. (R.29)

Kavramsal sanatın mirasıyla bir başka sanatçı Ian Whittlesea'dır. Whittlesea'nın çalışmasında bilgilendirmenin temel birimleri aktarılır. İzleyici aynı zamanda formların dışında gösterilen anlamı okumaya davet edilir. Bu iş de kelimenin doğasını yeniden tanımlama vardır.

Whittlesea'nın pentürlerinde gösterenler başka bir sanatçıya-Kawara- işaret eder ve saf yazı mekanik değil, sanatçının kendi eliyle ortaya koyduğu kelimelerdir, biçimlerdir. Whittlesea'nın metinleri gösterilenler olarak

---

<sup>23</sup> Simon MORLEY "Postmodernizm has been characterised as the invasion of the visual arts. (Postmodernizm görsel sanatların istilasını olarak karakterize edilir), Contemporary Visual Art, 1995, Sayı:23, s.36

kelimelerin ifade etmeye çalıştığı fakat kapsayamadığı kutsal işaretler gibidir. (R.30)

Tuval yüzeyine aktarılan kelimelerin metinlerin duyusal duyusal yapısını 1980'lerden bu yana işerinde ironik olarak önceden planlayan **Simon Linke** sanat dergilerindeki ilanların benzerini flu bir katman olarak kullanarak gerçekleştirir. Linke'in bağı kavramsal sanatla ilgili değildir. Onun ticari mizanpajları Pop Art mirasıyla ilgilidir. Gerçekten Pop sanatçıların görsel imajla kopuk modern reklam tarzlarından etkilenmesine yol açan bu görsel –kelimelerin gösteren olması- boyuttur.(R.31)

Pop sanatçılar için kelime, tüketici kültürünü oluşturan geniş karışımların bir parçası olmuştur. Ve onları en çok ilgilendiren görsel sözel birimlerdir. Bu karışım az çok yazıyı, kelimeleri kullanan sanatçılar tarafından kabul edilmektedir.

Bu görsel boyutu ve reklamın görsel sözel oyununu az-öz tarzını benimseyen **Peter Davies**'tir. Davies'in modacılar hakkındaki renkli masaları yazılı metin olarak okunmalıdır. Fakat onların gücünün çoğu fiziksel skala ve titreyen renktendir. Metin ve reklam yazılarından türetilmiş bir stil kullanan içerik olarak içerik olarak izleyicinin bir alt kültürle tanımlanma arzusuna hitap eden nükteli bir yazıdan oluşur. Elle hazırlanmış tipografi ve renklilik sanat dünyasının iyi hazırlanmış üyesi için boyaları sanal kelimeler haline sokarak bu arzuya şaka duygusunu katmaktır. Tipografik stil eski hesap levhaları gibi Pop kültür öncesi

objelere gönderme yapar.(R.32)

Sözcük ve imgeyi farklı bir biçimde irdeleyen Los Angeles’li sanatçı **Mike Kelley**, bilerek yanlış yazılmış, keserek ve yapıştırarak oluşturulmuş **“Speech Impediment”** (Konuşma Engeli) ‘te bir tarafta bir hayvanın iç organlarını çıkartan bir kasap imgesi, diğer tarafta da eşit boyda olmayan harflerle yazılmış yazı –okunur yazı- bulunmaktadır. Bu yazıdaki kelimelerin bir kısmı, harfleri değiştirilerek düzensiz bir biçimde yazılmıştır. Bu yapıtta izleyici harfi harf ve imge olarak algılamaya zorlanır. (R.33)

Kelimeleri resimlerinde oldukça yoğun kullanan sanatçılardan birisi de Amerikalı **Christopher Wool**’dur.

Wool’un yapıtlarında fikir büyük siyah harflerle bağırır. Ancak bağırırken de kekelemeye eğilimlidir, öyle ki harfler kelime bütününden ayrılır veya kelimeler birleşerek çözülmesi zor bileşimler ortaya çıkar.

Wool’a göre dünya tıpkı anlamsız olmayan kelimelerin anlamsız hecelere dönüşmesi gibi ayrışmanın kıyısında bir yerdedir.

Wool’un üzerinde çalıştığı dil oyunlarının uzun ve karmaşık geçmişi vardır. Öncüllerinin içinde metni kesip kağıda yapıştırıp yeni metinler yaratan Dada da bulunmaktadır.

Edebiyat, sanatın nedeni olmaya başlıyor. Wool büyük yazı resimlerini alıntılarla çalışıyor. Şablon yazılı metinleri pop şarkılarının parçalarıdır.

**“APOCALYPSE NOW”** (R.34) adlı 1988 yılında yaptığı resimde Wool’un

kullandığı sözler kaçak bir Amerikan albayını öldürme görevi sırasında askerden kaçan ve arkasına “evi sat/arabayı sat/çocukları sat/başka birini bul/asla eve geri dönmüyorum/unut gitsin” diyen film kahramanına aittir.

Dizeleri bağlamından ayırarak Wool onlara yankı eklemektedir. Ancak bu yerleştirme siyah harflerin altındaki zeminle vurgulanır. SEL...SELL...SELL (SAT...SAT...SAT...) örneğinde gerektiğinde kullanılan tekrarlar gibi ibarelerin boşluğunu veya yüzeyselliğini vurgulamaya yarar.

Hollandalı sanatçı **Rob Scholte**, ekonomi alanına bu sözünü akılcı bir biçimde çevirerek kurduğu bağlantıyı bir bankada, “CHANGE” yazılı levhayı gösteren resmi, ondan beklenildiği gibi, “SANAT DEĞİŞTİRİLMELİDİR” yazarak bir gönderme yapıyor. SANAT DEĞİŞMEMELİ, SANAT DEĞİŞTİRMELİDİR” ve sanattan beklenen en önemli şey değiştirme olgusudur.( R.35)

Sanatın aydınlatıcı ve bilgi aktarıcı fonksiyonuna güvenmeyen ve onu eğlencenin bir biçimi olarak gören **Richard PRINCE**, fikra resimleri adlı serisinde kelime resim kombinasyonunun klasik tarzına gönderme yapıyor. Karikatür montajlarını büyük beyaz perdelerine aktarmadan önce , saf kelime fıkraları yazılı, nötr basım harfleriyle yazdığı resimleri yapmıştır. Yazarak resimler yaratmıştır ki, bunlar fıkraları öldüren şeylerdir. Aynı zamanda da bu fikra resimleri kavramsal sanatta bir muhalefet gibi görünüyor ki, bu izleyiciyi anlam ağırlıklı entelektüel metinlerle karşı

karşıya getiriyor. PRINCE, bu nedenle sanatın aydınlatıcılığına güvenmiyor. ( R.36)

İtalya'da Cy Twombly , dilin kullanıldığı sanatta buna karşın hangi varolabilen boyutlara ulaşabileceğimizi gösterir. Onun harekete yönelik resimler,düzen ve kaos arasındaki yer gibi görünüyor. Resimlerine akan vücut enerjisi izleyen tarafından hissedilebiliyor. Bunlar yazılmış kelime ve metinlerinde de görülür. El yazısı sanatçının kişiliğini de ortaya koyar. Twombly kendini konuşmacı olarak gösteriyor ki, bu kişi dildeki sanatla bize konuşuyor. Resimdeki bütün öğeler yazılar da dahil olmak üzere dışlaştırılsa da içinden konuşmayı anlatır. Twombly ürünü değil hareketi ortaya koyar.

İzleyici gösterilenden gösterenin fiziksel varlığına doğru çekilebilir. Roland Barthes'in sözleriyle gösterileni algılanamazlığa, mesajı dengesizliğe iten, belleğin içeriğini değil, formunu alıkoymaya çalışan “bir dev, bir varlık canavarı”dır.(R. 37)

1980'lerde bazı eğilimler Pop'a oldukça yakındı. Hatta Neo-Pop demek de mümkündü.

Pop sanatçılar gibi reklam dilini kullanan sanatçılardan birisi de **Barbara Bruger**'dir. Çalışmalarının ana hedefi, hala reklamların cazibesine kapılmamış insanların var olabileceğini düşünerek, onlara yalın bir anlatımla kitle iletişim araçlarının, entrikalarını ve dönen dolaplarını aktarabilmek.(R.38)



*“Seyirci bilinci teatrallığı Barbara Kruger’in metninde yeni ortaya çıkan bir özellik olmayıp zaman zaman “cool” grafik stili, metin ve imaj kolajı ve ateşli muhalif ideolojisiyle birlikte görülmüştür. Mary Boone’daki son etkinliğinde Barbara Kruger hiperaktif form ve keskin polemik patlamasıyla muhalif tiyatronun görülmeye değer bir gösterisini gerçekleştirmiştir.”<sup>24</sup>*

Kruger sanatındaki muhalefetin şiddeti gibi dozunu da arttıran sert etkili bir enstalasyon yaratmak için kendisinin bilinen metin-imaj tekniğini kullanmıştır.

Bu çalışmada, kırmızı üzerine beyaz, kırmızı üzerine siyah yazılar ve Kruger’in keskin, reklamcı tarzıyla yerden, tavandan, duvarlardan çıkan dev tramlı fotoğrafları yer alır. Keskin kenarlı dikdörtgenler, koyu harfli yazıların etkisi, izleyiciyi yazılı mesaja odaklanmakta zorlar.

Galerinin dışında Kruger’in kendi tarzında boyadığı Amerikan bayrağı kırmızı zemin üzerinde beyaz yazılar çizgi oluşturacak şekilde

Kim seçerken özgürdür?

Kim konunun ötesindedir?

Kim tedavi edilir?

Kim konut verilir?

Kim konuşur? vb. sorular sormaktadır.

Gündelik sosyal sorunlar evsizlik, ifade özgürlüğü vb. konularla hesaplaşma söz konusudur.

---

<sup>24</sup> Ken JOHNSON“Theater of Dissent” (Muhafif Tiyatro), Art in America, Mart 1991, s.129

Truism adı altında ürettiği 300'den fazla yapıtlarıyla uluslararası ün yapan ve dili kullanan Jenny Holzer, yalnızca sanat dünyasında değil, yaşamın her kesiminden izleyici kitlesi oluşturmuştur.

Duvara yazılmış sloganlar, daha sonra reklam teknolojisinin ürünü olan ışık diodlarıyla kodlanarak ifade edilen truismlerin içeriği; basit doğasının açıklığı ötesinde ikinci bir anlamda taşıyan bir veya daha çok cümleli metinlerden oluşur. Bazen ileri derecede sıradanlığı, bu metinleri şüpheli ve kavranması güç kılar. Bazen de tek bir sunuş biçiminde birkaç anlam yüklü olur. Bunlar gerçeklikten daha doğru göründüklerinden izleyiciyi kuşkuya iterler. Truismleri izleyen kişi, metinlerin çok gündelik ya da sıradan bir konuyla ilgili olmasına rağmen kendisini yalıtılmış hisseder.

*"Truismler adından da anlaşılacağı gibi kartezyen bir mantığın kurallarını izlemezler, onlar açıkça görünen totolojik ve kapalı önermelerden, aforizma oluşturan içi boş sözlerden oluşan cümlelerdir. Bu yolla algılama, geciktirilmiş bir sürece dönüşmektedir. Mesajın tümü aynı anda belirmez, izleyici tümünü kavrayabilmek için uzun saniyeler boyunca yeni sözcüklerin ortaya çıkmasını bekler."*<sup>25</sup>

İzleyici Holzer'ın herhangi bir truisminde bir anlam yakalarsa, bu tek olası doğru anlam değildir. Bu truismlerin paradoksunu ortaya koyar. Çözümlemesi güç olan mesaj, sanki mesajın içeriği onu meydana getiren sözcük ve tümcelerin ötesinde gibidir.

Truismler yazılı olmalarından ötürü, daktilo yazısı gibi kişisel olmayan bir yazı yazma tarzı oluştururlar. Jenny Holzer mesajlar, yayınlar, olaylar

---

<sup>25</sup> Jean Pierre BORDAZ, Parkett No:13, 1987,

yaratır ancak, ortada görünmez. Başlangıçta görünmez olana sanatçının mı yoksa gerçekten varolan izleyicinin mi rast geleceğini kestirmek mümkün değildir.

Holzer'ın, adalet sevgi, aşk gibi moral ve sosyal değerler yüklü mesajları halkla bir ilişki kurulması gereğine yöneliktir ve mümkün olan en geniş izleyici kitlesiyle elde edilebilecek en büyük katılımı sağlamayı amaçlar. Böylelikle, Truismler ve diğer mesaj sınıflamaları, özel ya da halka açık mekanlarda konuşulanlara ve halkın yaşamına bir gönderme yapar. Sanatçının ilişki kurduğu olaylar, herkesin başına gelen öznel duygulardan oluşur.

Holzer'ın çalışmaları önde gelen Amerikan metropollerinin gazete başlıklar, televizyon spotları, sokak ilanları, posterler gibi tüm bilgilendirme kanallarının yavaş ve sabırla incelenmesinin sonucudur. Sanki bir filmi eş zamanlar gibi, şehrin tüm etkinliklerini gözler. Kentsel çevrenin tüm unsurları onun truismleri için bir destek görevi görür. Değişik bağlamlarda, onun yazıları yıkıcı veya başkaldırıcı bir duyguyu da dışarı vurur.(R.39)

Kavramsal sanatçıların yoğun biçimde başvuracakları yöntemi kendi yapıtlarında işleyen Ed Ruscha , tıpkı Ferdinand Saussure'nin dili çözümleyerek ve kesip biçerek nesnelleştirmesi gibi o da resimlerinde sözcükleri, sıfatları, isimleri doğrudan özne olarak yapıtlarına almıştır. (R.40)

Ruscha, Kavramsal sanatı bir dil gerçekliği olarak koymakla birlikte, Kosuth'un başlattığı akımı, fotoğraf olgusunu daha sert bir üslupla

kullanarak bir adım öteye taşıyordu. Fotoğrafi Kosuth'un aksine bir tür kaynak malzeme olarak koymak yerine, onu doğrudan kitlelerle yüz yüze getirmeyi deniyor ve öneriyordu.

Ruscha mimari anlamda orta malı sayılabilecek malzemeyi yapıtlarının omurgası yapmakla üç düzlemde de, yani ikonografi, gösterimsel biçim ve dağılım kipi düzleminde de sanatsal nesneyi verili biçimlerden öteye taşıyor. Onların geleneksel algılamalarla kavranmalarını olanaksızlaştırıyor, dolayısıyla da bu anlamda kendilerine tanınmış özgüllükleri ortadan kaldırıyor.

(R.41)



## **BÖLÜM IV**

### **KAVRAMSAL SANATTA YAZININ İRDELENMESİ**

#### **4.1. KAVRAMSAL SANAT**

60'lı yılların ortalarından itibaren, hemen hemen 10 yıl süren, herkese açık bir özgürlük akımı sanatta başladı. Geniş ve son derece çeşitli aktiviteleri içeren, bu özgürlük akımı Kavramsal, Düşünce ve Bilgi sanatı olarak bilinir.

Düşüncenin nesneye baskın çıktığı kavramsal sanat; Avrupa, A.B.D., Avustralya, Japonya'da etkinlik gösterir. 1960'lı yılların sonuna doğru sanatın giderek büyüyen ölçülerde mala dönüşmesi ve özellikle de Minimalizmle kendini gösteren dönemin formalizmine karşı çifte bir tepkiden doğmuştur.

Kavramsal sanat akımıyla o tek, sürekli, taşınabilir, dolayısıyla satılabilir yapıt; geleneksel sanat objesi büyük ölçüde terkedilmiştir. Yerini düşünceler almış ve düşüncelere önemli derecede yer verilmiştir.

Sanatla ilgili, sanata bir ucundan bağlantılı düşünceler, sanat dışında kalan konular, düşünceler, geniş ve devrimci bilgiler, tek bir obje ile tanımlanamayan, yazıyla kolayca anlatılabilen konular, fotoğraflar, belgeler, tablolar, haritalar, filmler, sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak ve hepsinden öte dilin kendisiyle aktarılan konular kavramsal sanatın konularını ortaya koyar.

Bütün bunların sonucu aldığı ( ya da almadığı form ) ne olursa olsun, en tam ve en karmaşık varlığını sanatçıların ve izleyicilerinin zihninde elde eden sanattır. İzleyiciden yeni bir çeşit dikkat ve katılım isteyen bu sanat, bilinen yegane sanat objesini reddederek, sanat galerisinin sınırlı alanına ve sanat dünyasının pazar istemine alternatif arar.

*“ Kavramsalcı Mel Bochner, Malevich’le yaptığı bir görüşmede ‘doktriner kavramsal görüşe göre, ideal bir kavramsal çalışmanın iki belirgin özelliğinden bir tam bir dilbilimsel dengi yani tanımlanabilir olması ve tanımı ile görülebileceği; diğeri de sonsuza kadar tekrarlanabilir olmasıdır.”* <sup>26</sup>

Dil kavramsal sanatçılara, ayırt edici radikal karakterlerini ve çalışacakları birçok konu verir. Kavramsal sanatın önemli isimlerinden “*Joseph Kosuth ‘Sanatın (sanat ) koşulu kavramsal bir durumudur’ der. Lawrence Weiner ise ‘Dilsiz sanat olmaz’ diye belirtir.*”<sup>27</sup>

Kavramsal sanatta, yazılı ve sözlü kelimelerle geleneksel resim ve heykelin yerini tutacak yeni araçlara ulaşılmıştır. Gazeteler, dergiler, reklamlar, mektuplar, telgraflar, kitaplar, kataloglar, fotokopiler sanatsal konular olarak ele alınmış ve kavramsal sanatçılara sanatlarını dünyaya aktarmak için yeni yollar sunmuşlardır.

20. yy. sanat akımları arasında en geniş ve hızlı yayılan ve son derece uluslararası özellik taşıyan kavramsal sanat, dönem gözden geçirildiğinde

---

<sup>26</sup> Nikos STANGOS, Concepts of Modern Art, World of Art Series, Thames and Hudson, London, 1995 s.257

<sup>27</sup> STANGOS, a.g.e, s.259

kendiliğinden yayılmasının nedeni olarak; dile, çoğaltılabilir imge ve araca bağlantısı sebebiyle kolay ve çabuk ifade edilmesi gösterilebilir.

Kavramsal aktivite ve uygulamalar dilin , dolayısıyla dilin göstergesi olan yazının, fotoğrafın, suje konunun kullanımına, fizikselliğin derecesine ve cinsine göre çeşitli grup ve kategorilere bölünebilir. Öte yandan en sık ve karakteristik uygulaması kitaplardan, billboardlara kadar her yerde genellikle fotoğrafla beraber görülen basılı kelimelerdir. Buna rağmen gerçek fiziksel yapısı eserden esere değişen tartışmalı bir konudur.

Kavramsal sanatçılardan bir grubu (özellikle Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner, Sanat ve Dil'in üyesi sanatçılar) için dil , hem materyal, hem de suje olarak varolup sanki biçimsel formal bir statüye ulaşmıştır. Bu sanatçıların eseri neredeyse sanatın tanımını üzerinde durur. Burada kelimeler ve cümleler ayrılmış birbiri ardına incelenmiştir.

Kavramsal sanat, sanat yapıtının varoluşunu ortaya koymak için görsel bir malzemeye gereksinimi ortadan kaldırmaya çalışır. Fakat bu kavramsal biçimi kuramsal çerçeveden tümüyle kurtarmak anlamına gelmez, çünkü olsaydı, kavramsal sanat düz yazı sanatından başka bir şey olmazdı. Bu durum anında "saf" kavramsal sanat düşüncesini yadsır, yerine başkasını koyar, örneğin sanat eleştirmenleri tarafından kullanılan araçları taklit ederek kullanır. (sanat eleştirmeni sözde, dil yoluyla görsel sanat yapıtına olanak sağlar, bu yolla sanat sistemi içinde üretim ile dağıtım ve satış arasında benzer bir aracı gibi benzer bir aracı gibi davranır.)

Kavramsal sanatın en önemli belirsizliklerinden biri, bir tarafta görselliğin önemini yitirmesi, sanatın düşünceye hizmet için varolduğu ve dolayısıyla çevresindeki şeylerle bağının koparıldığı iddia edilirken diğer taraftan kavramsal sanatın içinde belirlediği çevreye tepki olarak sunuludur.

*“Kavramsal sanatçılar; sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi Strauss ve Roland Barthes ‘in geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kavramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır.”<sup>28</sup>*

*“Kavramsal sanat maddesel olmayan bir nitelik taşımaz. Yapıtın düşünüsü, nesnenin yerini almaz. Kavram değişebilir bir sunuş biçimi altında görünür kılınmıştır. Ama kavramsal sanatın temeli bir metinsel içeriktir, biçimsel bir görünüm değildir. Yani ‘görünür’ kılma temel bir öge değil, çalışmayı bütünleyen ve gerekli bir ögedir. Böylece kavramsal yapıtın anlaşılması için biçimsel bir çözümlenmeye başvurmak, yalnızca gereksiz değil, yanlıştır da. Kavramsal yapıt da sonuçta bir nesne olarak görünür kılınır, onda da birtakım biçimler göstergeler vardır. Ama bu biçimler, göstergeler geleneksel veya her çeşit biçimci çözümlenmeye ve eleştiriye kapalıdır. Yani bu biçimler araştırmanın özümsemesi düzeyinde yarar sağlamazlar. Makinada yazılmış ya da basılmış bir metin duvarda sergilenmiştir. Bu metnin tipografisi veya görsel güzelliği bir biçimsel çözümlenmeyi doğrulamaz. Bu noktada, yalnız estetiğin yadsınışından öteye gitmek*

---

<sup>28</sup> Nancy ATAKAN, Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, s. 44



*gereklidir. Çünkü çalışmayı oluşturan metinler, fotolar ya da başka nesnelere, plastik kaygılarla üretilmediği ya da seçilmediği gibi yapının anlaşılabilirliği biçimsel bir anlama kuralının da sonucu değildir.”<sup>29</sup>*

1960’ların sonları ve 1970’lerin başlarında görülen sanat akımları arasında Kavramsal sanat, en uç noktalara gelmiş ve zihinlerde çok canlı biçimde kalarak günümüz sanatını da etkilemiştir. Kavramsal sanatçılar geleneksel sanatsal araçlara muhalefetlerini sanatlarında ve ifadelerinde ortaya koydukları net ve radikal alternatiflerle ve polemiksel tutumlarıyla belirtirler.

Sonsuz çeşitliliğine rağmen, kavramsal aktivitenin çoğu dile ve dilbilimsel olarak benzer sistemlere, ayrıca düşünceler ve dil sanatının özüdür, görsellik ve duyuşal haz ikincil ve önemsizdir ilkesine bağlıdır.

*“Kavramsal sanatı anlamak için dolaysız olarak ikinci ve üçüncü düzeydeki sorulara varılır:*

*Bir metni duvarda sanat olarak duvarda sunmanın anlamı nedir?*

*Sanat olarak bu metnin anlamı nedir?*

*Alfred Pacquement’a göre bu sorulardan ilki bütün sanat yapıtları önünde geleneksel sorudur. Bu soru bütün çağlarda aynı biçimde sorulmuş, yalnızca, metin sözcüğü çağlara göre, natürmort, peyzaj, soyut biçim, şişe kurutucu, konserve kutusu sözcükleriyle yer değiştirmiştir.”<sup>30</sup>*

<sup>29</sup> Şükrü AYSAN Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, 1980

<sup>30</sup> AYSAN, A.g.e.

Yirminci yüzyıldaki sanatın gelişim süreci bu soruyu yanıtlamış gibidir. Ready-made'den sonra sanatçının seçmiş olduğu ya da üretmiş olduğu sanat bağlamındaki herhangi bir nesne sanat yapıtına dönüşüyor. Kısaca, sanat yapıtının varlık durumu, sanatçının onu sanat yapıtı olarak tanımasıyla ilişkilidir.



## 4.2. KAVRAMSAL SANATTA YAZIYI VE DİLİ KULLANAN SANATÇILARA BAKIŞ

### 4.2.1. LAWRENCE WEINER

Kelimelerle kendi ortamıymışçasına çalışan diğer bir sanatçı da Lawrence Weiner'dır. 1980 aralığında kaydedilmiş bir görüşmede, Weiner kendi görevini nasıl gördüğünü, oldukça spesifik bir şekilde açıklamıştır: Görevinizi en yalın şekliyle, tarihsel sanat bazında yapabileceğiniz şeklinin heykel olduğunu düşünüyorum, çünkü çalışma insanın objeler ile ilişkisi ile ilgilidir. Daha sonra yapılan ise lisanı kendi başına önemsiz olarak almaktır. Bir heykel parçası , bir tahta üzerinde duran bir taş gördüğümüzü kafanızda bunu dile getirebilmek için tercüme etmelisiniz. Benim yapmaya çalıştığım ise lisanı, heykelin ne olduğunu ortaya koymadan bir anahtar sunmaktır.

Weiner'in yazılı bildirimleri görsel/sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılıyor ve bu yanılsamanın devre dışı kaldığı, sadece mesaja indirgenmiş sanat denemesi.

Sanatçı duvar bildirilerini galerilerde sergilese de izleyici onlara, satın almadan, yalnızca okuyarak ve okuduklarını belleğine yerleştirerek sahip olabilir. Bu yazıyı okuyanlarda bir yolla, bu yazı aracılığıyla Weiner'in çalışmalarına sahip olabilirler.

Weiner'e göre asıl önemli olan insanların nesnelere olan ilişkisidir ve

sanatın amacı da, insanların günlük yaşamlarını zenginleştirebilecek malzemeler sunmaktır. Bu sanatçının malzeme konusunda herkesten fazla sezgileri olduğu anlamına gelmez, ama bu ilişkiler üzerine düşünmeye daha fazla vakti vardır.

Eğer sanatçı, insan yaşamı ve nesne arasındaki ilişkileri gündeme getiren özlü bir çalışma sunabilirse kendini toplumun üretken bir kişisi olarak görebilir.

Weiner, galeri duvarlarına yazdığı yazıların fiziksel anlamda geçici olduklarını, ancak bu yazıların bir içeriği varsa ve anlaşılmışsa, insanların belleklerinde varlıklarını sürdürebileceklerini söyler. Mimariyle ya da yapıtın mekanla ilişkisiyle değil, sözcüklerin anlamı ve aktardıkları bilgi önemlidir onun için.

Çalışmaya dikkatini çeken basit bir malzeme üzerine bir önerme yazarak başlayan Weiner, ardından malzemenin başka malzemelerle ilişkilerini gözleyerek önermesini ya da başlangıçtaki sezgisini sınar ve ancak bu süreçten sonra öğrendiğini dile aktarır. Dile aktardığı şeyi insanların anlayabileceği bir düzlemde sunmaya çabalar.

*“Weiner, çalışmalarında gösterenler arasında olduğu kadar bunların ardında da yatan bir giz vardır, çünkü çalışmaları arasında varolan ilişkiler, her çalışmanın örtük içeriği kadar önemlidir. Weiner’e göre insan gördüğünü dile çevirir. Ona göre sanat okunabilen birşeydir. Sözcüklerle resim arasında bir fark olmadığından, resimler bir dildir. Weiner’in yapıtları, yapıt fiziksel olarak var olmadığına bile varlığını*

*sürdüren bir düşünceyi temsil eden resim-yazıdır. Weiner, "Galeri duvarlarına yaptığım karalamalar silindikten sonra bile yapıt varlığını korur" der.*<sup>31</sup>

Weiner'in " Fire and Brimstone Set in a Hallow Formed by Hand"<sup>31</sup> (Elle Kazılan Kuyudaki Ateş ve Kükürt) adlı eseri ürünlerinin tipik örneğidir.(R.42 ) Galerinin arka duvarına büyük harflerle yazılmış başlık bulunmaktadır. Estetik özellik, harflerin biçimlerinde ya da mekansal ilişkide değil; cümlelerin kendisinde ve izleyicinin kafasındaki çözümleme biçimindedir. Kelimelerin kesin belirli bir anlamı olmadığı , hatta tam bir cümle bile oluşturmadıkları gözlenmektedir. Kelimeler bir sanat eseri değil de bağlamından çıkarılmış bir edebiyat eseri yani bir şiir parçası olabilirler. Weiner, dilin büyük bir alışkanlık durumuna gelmesinden dolayı sözcük ve nesnenin birbirinin yerini tuttuğunu düşündüğümüzü ima eder. Ateş kelimesini kullanmakla onu gösterdiğimizi düşünürüz.

Weiner'in insanların doğal nesnelere ve çevreyle olan ilişkilerine duyduğu derin ilgi, ... 1970 tarihli bir bildiri gibi '...', kendine gösterir.

*"... Her ne kadar Weiner'in çalışmaları, alıcılar tarafından çeşitli görsel görünümlere çevrilebilen gerçek nesnelere sözlü tanımlamaları olarak okunabilirse de, insan bunların özel bir felsefi anlam taşıdığını da fark eder. Örneğin 1979 tarihli,*

---

<sup>31</sup> ATAKAN, a.g.e., s.50

*ÇOK SAYIDA RENKLİ NESNENİN, BİR DİZİ RENKLİ NESNE OLUŞTURMAK ÜZERE YAN YANA DİZİLMESİ  
(MANY COLORED OBJECT PLACED SIDE BY SIDE TO FORM A ROW OF MANY COLORED OBJECTS)*

*biçiminde sunduğu bildiri Ludwig Wittgentein'in 'Aynı mantıksal biçimden iki nesne –dış niteliklerini bir yana bırakırsak- birbirinden yalnızca aynı olma bakımından ayırıcılar' biçiminde tanımladığı gözlemiyle benzerlik taşır.*

*ALTINDAN DAHA ÇOK GÜMÜŞ (MORE SILVER THAN GOLD)*

*PARLATMAYA YETECEK KADAR ALTIN (ENOUGH(GOLD) TO MAKE IT SHINE)*

*KURŞUNDAN DAHA ÇOK ALÜMİNYUM (MORE ALUMINIUM THAN LEAD)*

*AĞIRLAŞTIRMAYA YETECEK KADAR KURŞUN (ENOUGH (LEA) TOMAKE IT HEAVY)*

*BARUTTAN ÇOK GÜHERÇİLE (MORE SALTPETER THAN BLACK POWDER)*

*PATLAMAYA YETECEK KADAR BARUT (ENOUGH (BLACK POWDER) TO MAKE IT EXPLODE)*

*MAVİDEN DAHA ÇOK SARI (MORE YELLOW THAN BLUE)*

*YEŞİLLEŞTİRMEYE YETECEK KADAR MAVİ (ENOUGH (BLUE ) TO MAKE IT GREEN)*

*Bu duvar bildirisi fiziksel düzlemde, farklı türden mineraller ve malzemeler; işleyiş düzleminde, tanımlanan süreç; ekonomik düzlemde*

*takas değeri; toplumsal düzlemde, insanlar ve nesnelere arasındaki ilişki; anlam bilim düzlemindeyse, gösterge araçları değilse bile, bir kültür birim sistemi içindeki kültürel birimlerin aynı kaldığı biçiminde çok katlı okunabilir.”<sup>32</sup>*

Burada Weiner’in ‘alıcı’ ya yüklediği rol hem bildiriye taşıdığı niyet bağlamında okuyup anlamaya çalışmak hem de metnin içindeki belirsizlikleri tamamlayabilmek için kendi özgür iradesini ve yaratıcılığını kullanabilmektir. Weiner’in çalışmalarının “alıcı”sına, bir yorumlama yolu seçmeden önce yapıtı tekrar tekrar okuyarak anlambilimsel boşlukları doldurarak ve bildiriye indirgeyerek ya da ana eklemler yaparak geliştirmesine katkıda bulunma olanağı tanımaktadır.

---

<sup>32</sup> Nancy ATAKAN, “Lawrence Weiner’in Duvar Bildirileri”, Arrademanto Dekorasyon, Sayı:75, s. 137-138

#### 4.2.2. ON KAWARA

*“Modern çağın ve sanatın en önemli problemlerinden biri zamanın nasıl söyleyeceğine ve nasıl tanıtılacağına karar vermektir. Birçokları için modern olmak günümüzü yaşamak ya da geleceği görmektir. Diğerleri içinse, modernlik uzaysal ve zamansal değişimin farkına varmaktır. Bu arada, fizik kuralları hakkında yapılan araştırmalar ve zamanın egzistansiyel düzensizlikleri tüm geleneksel hesaplamaların tartışmaya açılmasına yol açmıştır. İlk modernistler; Robert Delaunay, Pablo Picasso, George Braque, Giacomo Balla, Umberto Boccioni ve Gino Severini hız ve eş zamanlık duygusunu devingen ve karmakarışık gözükten imgeleriyle belirtmişlerdir. Bu sanatçıların öncü çalışmaları ve başlattıkları çeşitli uzay-zaman kesişim stilleri- Orfizim, Kübizm, Fütürizm ve diğerleri- bir objeyi ya da birçok objeyi bir çırpıda birçok üstünlük yönünden betimleme nosyonunu oluşturmuştur. Böylece ayrı gözlemleme tek bir isimli olaya indirgenmiştir. Diğer uçta ise Sürrealistlerin, o ünlü erimiş saatlerinin bulunduğu, statik zamanı betimlemeleridir. -Alberto Giacometti'nin “Palace at 4 am.” (erimiş saray saat 4.00'te) (1932-33) adlı eseri veya Salvador Dali'nin “Persisteme of Memory” (1931)- Bu estetik deneyleri bilimsel ve felsefi spekülasyonlar desteklemiş bazen ise kızdırmıştır. Albert Einstein'ın genel rölativite teorisi, aynı vakti gösteren iki saatin mekansal ayrılığı üzerine kurulu zamansal sürekliliğe bir durma anı vermiştir. Fransız fenomenolojist Henri Bergson ise katı*



*kronolojik zaman ve psikolojik zaman arasındaki ayrılık üzerine çalışmıştır yani dakikaları saate, saati günlere, günleri aylara, ayları yıllara dönüştüren hesaplama olayı ve zamanın önceden hesaplanamaz aralıklarla uzaması ya da hızlanması ile hissedilen, zamanın akıcı özelliği arasındaki ayrılık üzerine çalışmıştır.”<sup>33</sup>*

On Kawara çalışmalarında, günümüz sanat sistemleriyle, yukarıda bahsedilen olgular üzerinde durur. 1950’lerin başında, Sürrealizmden etkilenerek kıyamet gününü hatırlatan resimlerle sanat hayatına başlayan On Kawara 1959’da ülkesi Japonya’yı terkedip, Meksika ve Fransa’da bir süre kalmış ve 1965’te NewYork’a yerleşmiştir. Paris günleri sırasında, birçok değişik stili deneyerek takvimlerle ilgili çizimler yapmıştır. Bu çalışmalar NewYork’a gelişinden hemen sonra kavramsallığa geçişini hazırlayan bir zemin oluşturmuştur. Bu da sanatını dramatik bir yönlendirmeye ve ürününü bütünsel bir programlamaya sürüklemiştir. 4 Ocak 1966’da “Today” (Bugün) serisinin ilkini yapmıştır. Bu koleksiyondan bir örnek “ April 24, 1990 “ ( 24 Nisan 1990)adlı çalışmasıdır. Her biri sanatçının kendi el yazısıyla yazılmış, eserini oluşturma tarihini belirten tuvallerden oluşmaktadır. Tuvaller özel yapılmış karton kutulara konulmuştur. Bu kutuların içinde çalışmanın yapılış tarihiyle aynı tarihi taşıyan ve gezgin sanatçının o anda bulunduğu yere ait yerel gazetenin sayfaları bulunmaktadır.

---

<sup>33</sup> Robert STORR – Kirk Warnedoe, “On the Edge Contemporary Art from the Werner and Elaine Danheisser collection, The Museum of Art, New York, s.72

Kawara her gün çalışmıyordu – serisinin ilk yılında, 241 çalışma yapıtı- ve tuvalleri birbirinin eşi değildi; arka plan tonları griden kırmızıya , kırmızıdan maviye, ön yüzeyle beraber değişiyordu.

Kawara ayrıca uzay- zaman hesaplamalarının diğer formları üzerine çalışmıştır.

Today serisine başladığı aynı tarihte, Kawara insanlarla karşılaşma anlarını “I MET” cümlecüğinden sonra (...İLE KARŞILAŞTIM cümlecüğünden önce) karşılaştığı kişilerin isimlerini belirterek listelemeye başlamıştır. 1968’de “I WENT” (GİTTİM) serisiyle hareketlerini haritalandırmaya başlamıştır ve bundan hemen sonra, arkadaşlarına, her gün saat ve tarihle beraber “ I GOT UP” (KALKTIM) mesajının bulunduğu kartpostallar yollamıştır . Bu mektupları, 1970’te “I AM STILL ALIVE, ON KAWARA “ (HALA YAŞIYORUM, ON KAWARA) yazısının bulunduğu bir seri izlemiştir. Ayrıca 1970’te Kawara M.Ö.998.031’den 1969’a her yılı numaralandırdığı bir hesap defteri açmıştır.Şu anda 10 cilde ulaşan “ One Million Years” (Past) (1 Milyon yıl (geçmiş)) Yaşamış ve ölmüş bütün insanlara adanmıştır. “One Million Years(Future)”(1Milyon yıl (Gelecek))’de aynı işlem 1981’den 1.001.980 yılına kadar devam eder ve “For the last one” (En son kişi için) ibaresi bulunur

Kawara’nın kendine özgü cetvelleri(ölçümleri) hem günlük varoluşu ölçen küçük rutinleri, hem de bin yıllık evreler halinde süregelen sonsuzluğu içerir. Her iki uçta da Kawara zamanın sürekli geçişinin bireyleri kendi gerçekliklerinden nasıl ayırdığına ve bunları kolektif gerçekliğe nasıl

bağladığına önem verir. Bu bölünmüş bilinçlilik “April 24,1990 “ adlı eserinde belirgindir. Benzerleri gibi bu çalışma da masasında yalnız başına oturan adamın bir adamın resmidir. Çalışmayı meydana getirirken geçen fiziksel zaman (çünkü boyanın sürülmesi ve kuruması, her tabletin tamamlanması çok vakit alıyordu) serinin tümüne eklendi. Bu sırada, eserin yaratıcısının bilinmeyen kalan günlerinden geriye doğru hesaplama yapıldı ve bu günlerden eserin süresi çıkartıldı. Diğer benzerleri gibi, esere eşlik eden gazete, haberin en can alıcı noktalarını içeren başlıklarla belirtilmiş çeşitli konularla ilgili hikayeleri içeriyordu. “*Ruhsal açıdan ve yan yana koyduğumuzda Felix Gonzales-Torres’in zaman -çizgi portrelerine benzeyen bu eşlemeyle Kawara kendi hayat süresiyle tarihin önlenemez ve çoğu zaman absürd akışının birbirine olan benzerliğini veya temasını belirtmiştir*”<sup>34</sup> Kawara’nın düşüncesine ve ifade araçlarına ulaşmak basittir, fakat bunlardan çıkarılan düşünce ve duygular karmaşık ve derindir.

On Kawara “*eğer dil soyutlamanın en son aşamasıysa*” diyerek yola çıkıyor ve ardından ekliyordu. “*Öyleyse zaman da kavranabilir, elle tutulur olmayan (intagible) gerçeklerin son aşamasıdır.*” Bunun üzerine “Bugün “ serisini oluşturmaya başlamıştır. Bu çalışmalar her ne kadar iki boyutluluğu ve doğrusallığı açısından geleneksel resim biçimini koruyorsa da tasarımsal imgelemi açısından geleneksel resme yeni bir tanım kazandırmaktadır. Elle boyadığı yapıtlarında, aynı zamanda kavramsal sanatın nesneye direnen sınırlarına yeni bir boyut kazandırmıştır. (R.43)

---

<sup>34</sup> STORR- WARNEDOE, a.g.e., s.73

### 4.2.3. JOSEPH KOSUTH

Kavramsal sanatın önde gelen sözcüsü ve sanatçısı Amerikalı **Joseph Kosuth**'un amacı, Kavramsal sanatı Avusturyalı düşünür Wittgenstein çıkışlı İngiliz Çözümsel/Dilsel felsefesine bağlamaktır. Wittgenstein'in dile yaklaşımı, ona yüklediği işlev, indirgemeciliği kavramsal sanat öncesi Minimalistleri de derinden etkilemişti.

Başta Kosuth olmak üzere Kavramsal sanatçılar işe önce sanatın tanımını yapmakla başlar. Çünkü kendilerinden önceki tanımları ve tanımlarla kuramlar doğrultusunda Modernist sürecin başından o güne oluşturulan sanat nesnelere (resim, heykel ya da obje) kendi düşüncelerine uygun görmemektedir. Sanatçı ve yazarlar Anglo–Amerikan sanatı ve dili grubunu kurmak için bu sanatın teorisini oluşturmak amacıyla ilk olarak 1969'da basılan "Art Language" dergisini çıkarmaya başlarlar. Onlara göre Kavramsal Sanat her şeyden önce "sanatın kendi çözümlemesidir".Sanat yalnızca birtakım ideolojileri, tepkileri yansıtan bir araç ya da estetik olgu değildir. Sanat tümüyle düşünsel bir üretilerdir. Sanatın özgül niteliği kendi kendisinin düşünce ve nesnesine dönüşmesidir. Kosuth nesnenin nasıl görüldüğü ile değil, sanatın gördüğü işlevi neden gördüğü ile ilgilidir. Kosuth'a göre sanatçı olmak demek, sanatın doğasını sorgulamak demektir.

Sanata bağlı kelimelerin sözlük anlamlarını büyülterek siyah beyaz fotoğraflayan Kosuth, özellikle herhangi Minimalist bir yapı içerisinde

bulunabilen totolojileri belirtebiliyordu. “One and Three Chairs” (Bir ve Üç İskemle) de basit katlanabilir bir sandalyenin gerçek boyutta bir fotoğrafı ve kelimenin sözlük tanımı bulunmaktadır. Bu çalışma sandalye olmanın temel özelliklerini inceleyerek gerçeklikten ideale doğru giden bir anlayıştır.(R.44)

“ *Klasikleşmiş bir örnek olan Kosuth’un sandalyenin kendisi, sözlük tanımı ve fotoğrafından oluşan düzenlemesiyle aradığı gerçeklik düzlemi neydi?*

*Kosuth, eğer göstergebilimin, kavramlarıyla söylemek gerekirse, çıkışıyla geleneksel algılama düzleminde ön belirlenmiş gerçekliği (sandalye) bu kez estetik algılama düzleminde dönüştürerek yeniden kuruyordu. Böylelikle gösteren ve gösterilen, bilinen anlamlarını aşarak yeni bir gösterge oluşturuyorlardı. Fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte de geleneksel algılama gerçeği tümüyle baş aşağı çevriliyordu. Sonuçta, Kosuth yeninin de ötesinde bir tür gösterge ya da öte göstergeim (meta-transcendent sign) yaratıyordu.*

*Kosuth bu çıkışıyla yeni bir sanatsal söylev düzlemi oluşturma ile kalmıyor, yeni bir sanatsal tanımı da geliştiriyordu.”<sup>35</sup>*

Kosuth, “sanat sanatın tanımıdır” (art is the definition of art ) diyerek ya da “düşün olarak sanat düşünürü” (Art As Idea As Idea) diyerek eşsöze dayanan

---

<sup>35</sup> Hasan Bülent KAHRAMAN, “Plastik sanatlarımızın son döneminde Kavramsal sanat bağlamında bakış” Gösteri, Aralık 1992 , sayı:145, s.64

bir anlayışı geliştirerek, sanat düşüncelerini yeniden gözden geçirmiş , sonuçta sanat sürecinin kendisine dönmüştür.

Kosuth'un ve onun 'prototipini' oluşturduğu kavramsal sanatın ana çıkışında modernizmin irdelediği temel sorunlara bir yanıt bulmaktan çok, onlara yönelik yeni sorular sorma kaygısının ağır bastığını söylemek olanaklıdır.

'Yanıt bulmak yerine soru sormak' yaklaşımının bir ölçüde doğal ve zorunlu olduğuna değinmek gerekir; çünkü, Kosuth'un olsun, öteki dil kökenli plastik üretim arayışı içinde bulunan sanatçıların olsun çıkış modernizmin temel ilkelerinden birisi olan pozitivizmle bir bağ kurma çabası söz konusudur.

Kosuth'un Art and Philosophy (Sanat ve Felsefe) adlı metni sanat ve çözümsel önerme arasında benzerlikler kurar.

*"Malzeme olarak kullanılan felsefe ya da kuram sanatı biçimlendiren dilin bir parçasıdır ve söyleme ilişkin sınırları saptar. Bu bir çeşit söz dizimidir. Felsefi dil, toplumsal ve tarihsel söylem içinde bir söz'dür. Bu kültürel dil içerisinde yapı biçim ve içeriktir. Gelenek bu yapının yöntem olarak kavramsallaştırılmasıdır. Sanatı anlamak için geleneğin anlaşılması gereklidir. Sanat hem öğrenmek, hem öğretmektir, hem dil hem de sözdür.*

*Sanat bir dil sistemine eşittir. Sanat, kültür dili içinde bilginin hem yapısına, hem de sınırlılığa dönüşen sanat dilini bir an için söze dönüştürür.*<sup>36</sup>

Kosuth'a göre sanat dilbilim ve dilbilim felsefesi ile çözümlenir. Bir sanat yapıtı, sanat üzerine yorum olarak sanat bağlamı içinde sunulan bir önermedir. Felsefe gerçeği anlamaya çalışırken bu yalnızca insan gerçeğinin betimlenmesidir. Tarafsız olduğu ve sanatla ilgili şeyler söylediği için dili kullandığını söyleyen Kosuth'un yapıtlarında dil destek değil formal bir işlev görür.

Kosuth'un art as idea as idea (düşünce olarak sanat)serisi sözcük tanımlamalarının büyüülmesiydi.

Bu sözcük tanımlamalarının kullanımı totolojinin hizmetine sunulur ya da dilsel ready-made fonksiyonu görür. Kendi ikonik yapıları içinde sunulan sözcükler, görsel bir anlam ifade etmezler.

Kosuth'un NOTHING sözcüğünün tanımına yer verdiği yapıtında aynı sözcüğün oniki tanımına yer verilmiştir. Ancak tanımlar değişmez görünmekle birlikte bir sözcüğün birbirinden farklı, ama birbiriyle bağlantılı olan tanımları ona tanımlamanın nasıl farklı olduğunu göstermiştir.

(R. 45 )

Sanatın malzemesini toplumdan aldığını ve sanatın söylenmeyenleri göstermek için varlık gösterdiğini düşünen Kosuth, izleyicinin toplumsal

---

<sup>36</sup> Nancy ATAKAN, Türkiye'de Kavramsal Sanat cilt 1Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Eylül,1995

tarihsel kültürel bilgi düzeyine bağlı olarak bu sanatsal sürece kendi görüşünü de katarak onu bir anlamda denetler.

Kosuth'un İstanbul'da Borusan Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği sergi hakkında Beral Madra ile yaptığı yazılı söyleşide : erken dönem işlerinin Wittgenstein anlayışını gerçekleştirme girişimi olduğunu dile getiren Kosuth şöyle devam eder: "*...sanatın dille olan bağıntısının resmini çizmek, ya da işlevi söylemekten çok göstermek olan kültürel bir dil üretmeye başlanabilir mi? Bu tür sanat yapıtları, dilin sınırladığını önemli ölçüde engelleyecek bir işlev taşıyabilir. Kimileri sanatın gerçeği betimlediğini ileri sürdü. Ama, dilin tersine, sanat yapıtlarının gerçeği eş zamanlı olarak betimledikleri de ileri sürülebilir. Sanatın burada kendine gönderme yaptığını varsayalım, ama bu önemlice bir göndermedir, anlamsızca değil! Bu tür bir açığa vurma ile sanat gerçekte nasıl işlediğini gösterir. Bu, söylüyormuş gibi görünen, ama bir sanat önerisi gibi yapan ve dil ile (benzerliği gösterirken) farklılığı da açımlayan işlerde ortaya çıkar. 1965'te başlayan işlerimde dilin rolü işte buydu.*"<sup>37</sup> (R.46)

Türkiye'nin tarihsel geçmişinde kaligrafinin önemli bir geleneksel sanat olduğunu ve Kosuth'un işinin, dinsel yapıların duvarlarındaki kaligrafik metinler kadar bezemesel görüldüğünü dile getiren Beral Madra Kosuth'a tipografik işinin, kaligrafik işler ile arasında bir benzerlik görüp görmediği sorusunu yöneltir.

---

<sup>37</sup> Beral MADRA, "Joseph kosuth ile konuşma", Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi , Ekim 1999, sayı:100+18,s.121



*“... her ikisi ile ilgili “bezemesel” (ornamental) terimini kullanmak Modernist biçimciliğin etkisidir. Nitekim dinsel yapılarda da bunlar oraya “bezeme” amacıyla konulmamıştır; dinsel ortam içinde de derin anlamlar taşırlar. Modernizm’in mirasının bir bölümünün de anlamı zayıflatmak olduğunu söyleyebiliriz.”<sup>38</sup>*

**Joseph Kosuth** Wittgenstein’in çözümleyici dilsel felsefesi, psikoanaliz, antropoloji gibi birçok konuyu irdeleyen metinler üretmiştir. Kosuth sanatın doğasını sorgularken, sanat eleştirmeninin rollünü de üstlenmiştir. Kosuth’un geleneksel sanata özgü sınırları yıkma girişimi Wittgenstein’in felsefe irdelemeleri ile bağdaşır.

Joseph Kosuth’un “No Number= 3(+ 216 , After Augustine’s Confession)” ( Numarasız 3 +216 Augustine’nin itirafından Sonra) algılama dünyasıyla ilgili bir düşünce ortaya çıkarır. (R.47)

Bu birbirine benzer bir biçimde üç kere tekrar edilmiştir. Her tip blok, değişik ebatta cam levhalara monte edilmiştir. Her blok, değişik ebatta cam levhalara monte edilmiştir. Bu levhalar galerinin duvarına dayanmış, bunlardan ikisi yarı yarıya üst üste gelecek şekilde birbirlerine yaslanmıştır. Bu birbirinin üstüne binmiş kısım, Kosuth’un ne yaptığına dair bir ipucudur; çünkü bu basit kısım, metin içindeki birçok cümlenin bulanık görülmesine neden olmaktadır. Sanatçı ifade etmek istediği şeyi, dolaysız optik bir tanıtımla vermiştir. Kosuth’un bu yaklaşımı başka sanatçılar tarafından da kullanılmıştır.

---

<sup>38</sup>MADRA, a.g.e., s.121

Örneğin, daha çok eleştirinin doğasıyla ilgilenen Art Language (Sanat ve Dil ) grubu tarafından “Hostage XXXII” (Tutsak XXXII) (R.48) Kosuth’un yaklaşımına benzer özellikler taşıyabilir, fakat ana konu farklıdır. Konu analitik olmaktan çok, duygulara hitap eder. Eser, bazı yerlere ya da bazı olaylara giren rahatsız edici olgulardan bahsediyor gibi görünmektedir. Ayrıca Hostage’ın görüntüsel olmadığı kayda değerdir. Bu eser sanat dünyasının dışında; gerçek hayatta bir düşünce veya anlamın diğerini nasıl gizleyebildiğini ortaya koyar.



## BÖLÜM V

### SONUÇ

Mağara duvarlarından başlayan resim yazı ilişkisi, 20. yy. sanatının gelişim süreci içinde, farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır. Bu farklı bakış açılarını içeren süreçte, sanat; başka sanata etkisiyle varolmuştur.

20.yy.'ın ve modern resmin başlangıcı kabul edilen Kübizm'le başlayan sanatın varlığını, sınırlarını ve işlevini soruşturma yönelişi, Duchamp'la birlikte kesinlik kazanmıştır. Duchamp, yalnızca dilin amaç ve araçlarını sorgulamayıp, sanatçının toplumdaki durumunu da sorgulayarak sanata yeni bir boyut kazandırmıştır.

Duchamp resim ve heykele alternatif olarak nesneyi, kendi gerçek anlamı dışında hiçbir anlam yüklemeyen sanatın ortasına bırakmıştır. Duchamp'la birlikte ready-made 'in sanat sistemine katılması dada sonrası diğer sanat hareketlerine de açılım sağlar.

Dadaist düşüncenin etkilerinin görüldüğü Pop Sanatta, Duchamp'ın sanatın ortasına bıraktığı nesnenin, imgesiyle birlikte yeniden ele alındığı Bu imgeler, Pop Sanat'ta özgün anlam ve içerikleri çarpıtılmadan, çağrıştırdığı kavram ve duyulara göre, resim düzleminde daha etkileyici ve belirgin bir görselliğe kavuşturularak kullanılmıştır.

Tüketim toplumuna belli bir eleştiri getirmekle yetinmeyen Pop Sanat, aynı

zamanda toplumun bireylerinin gözünde çekici kılınmaya çalışılan iletişim ortamı ve öğelerini kullanarak insanların tutkularını sergilemiştir. Bunu yaparken yazılı basın pop sanatçılar için araç olmuştur.

Pop Sanat'la birlikte izleyicinin düşünüy boyutuna çekilmesiyle seyirlik bir resimden çözümlene ve katılım gerektiren bir sanata geçilmiştir.

Duchamp'ın ready made'nin ardından sanatçının seçtiği herhangi bir nesne sanatsal bağlamda sanat yapıtı olarak sunulabilir.

Yazılı ve sözlü kelimelerle geleneksel resim ve heykelin yerini tutacak yeni araçlara ulaşılan kavramsal sanatta dilin, görsel dilin yerini çeşitli şekillerde kendini gösterdi.

Duchamp'ın sanat nesnesini kenara iterek, sanata dilin kendisini öneren Kosuth'un amacı; gösterme biçiminin her türlü nesne ve imgeden arındırılması, asıl gösterilmek istenilen düşüncenin, kavramın ortaya çıkarılmasıydı.

Weiner ise dil ile, başka bir şeyin tanımı olarak değil, plastik malzeme olarak uğraşır, zihinsel ve fiziksel olarak, çevresindeki şeylerle ilişkisinin kurulmasını belirleyen sözlü yapılar üretir ve genellikle bunlar mimariye, heykele, hatta resme ilişkindir.

Sanatın hızla geliştiği, değiştiği 1960'larda kelime kullanımının Pop Sanat ve Kavramsal Sanat dışında, Jackson Pollock'ın akıtma boyamalarında olduğu gibi kaligrafik işaretlerin sanatçının izini ve işaretini taşıdığı , kelimelerin söylemsel ve sözel olmaktan, en azından anlamlı mesajlar

olmaktan çıktığı görülür.

Bu tip serbest akıtmalı yazı işaretleri söylemselden, resimsele, anlamdan varolana götürür. Bu bağlamda boyanmış kelimeler kavramsal sanattaki rollerinin tersine oynar. Daha geniş anlamıyla kelimelerin geleneksel anlaşılabilirliği ve kullanımını reddedilir.

Pop'un etkisini 1960'lardan sonra da görmek mümkündür. Özellikle 1980'li yıllarda gelişen bazı eğilimler, Pop'a oldukça yakın olmuştur. Bu eğilimde olan sanatçılar, yazı ile reklam dilini de kullanarak mesajlarını vermişlerdir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, kaynağı çizim olan yazı, ister kavramsal boyutta, isterse plastik boyutta olsun sanatın içine katılarak birbirini bütünleyen bir ilişki oluşturur.

## KAYNAKÇA

### A. KİTAP VE TEZLER

- ART TODAY , Edward Lucie- Smith, Phaidon
- ATAKAN, Nancy, “Arayışlar”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1998
- ATAKAN, NANCY, “Türkiye’de Kavramsal Sanat” Cilt I , MSÜ , Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Programı, Doktora Tezi, Eylül 1995
- AYSAN, Şükrü, “Sanat Olarak Betik” Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları
- BARTHES, Roland, “ Göstergibilimsel Serüven” Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları,1993
- BAYKAM, Bedri, “Post Duchamp Krizi”, Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni Ontoloji, PSD Yayın Dizisi, İstanbul,1992
- BATUR, Enis, “Modernizmin Serüveni”,\_Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, Mart 1997

- BERGER, John, “Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı”,Metis Yayınları, 2. Baskı, istanbul,1992
- CONCEPTS OF MODERN ART, From Fauvism to Postmodernizm, World of Series
- FOUCAULT, Michel, “Bu Bir Pipo Değildir, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy, Yapı Kredi Yayınları, 2.Baskı, İstanbul,1993
- FOUCAULT, Michel, “Kelimeler ve Şeyler” Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, Ankara,1994
- GABLIK, Suzı, “Magritte”, World of Series, Thames And Hudson
- GERMANER,Semra, “1960 Sonrası Sanat”, Kabalcı Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 1997
- GOMBRICH, E.H. “Sanatın Öyküsü”, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, 3. Basım 1986
- GUGGENHEIM MUSEUM A To Z, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1992,1993,1996
- HONNEF KLAUS, “Andy Warhol”,1991, Taschen, Germany

- İPŞİROĞLU, Nazan-Mazhar, “Sanatta Devrim”, Remzi Kitabevi, 3.Baskı, İstanbul,1993
- KLOTZ, Heinric, Contemporary Art, 1997
- LYNTON, Norbert, “Modern Sanatın Öyküsü”,Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Sadi Öziş,Remzi Kitabevi, 1. Baskı, İstanbul,1982
- MEURIS, Jacques, “Magritte”, Taschen, 1994, Germany
- MODERN PAINTING 1940-1960 Contemporary Trend Text by Nello Ponente, 1960 by Editions d’Art Albert Shira
- ONG, J. Walter, “Sözlü ve Yazılı Kültür”, Çev. Sema Postacıoğlu, Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul
- ÖZAYTEN, Nilgün, “Batıda Objje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler”,\_Doktora Tezi, İstanbul,1992
- ÖZDEMİR (AKSOY), Gülçin, “Kübizmden Bu Yana Dilsel Göstergeler Tipografik, Kaligrafik ve Metinsel Öğeler Taşıyan Sanat Yapıtlarının Açıklamasına Yönelik Bir Deneme”, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul,1995



- ŞAHİNOĞLU, Metin, “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı”, Sadberk Koç Türk-İslam Kültürü Kaynak Eserler Dizisi, İstanbul, Mayıs 1977

## B. DERGİLER

- ART, (Das Kunstmagazin: Wenn Maler Viele Worte Machen) (Kelimeler Resim Olunca...) Kasım 1990 , 3.cilt, Sayı:11
- ATAKAN, Nancy, “Lawrence Weiner’in Duvar Bildirileri”, Arredamento Dekorasyon, Kasım 1995, sayı:75
- BEYKAL, Canan, “Kurt Schwitters”, Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Kasım 1984, sayı:3/26
- ÇALIKOĞLU, Levent, “Sanat Yazı/Yorum”, Arrademanto Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi, Eylül 1999, Sayı:100+17
- JOHNSON, KEN, “Theater of Dissent” (Muhafif Tiaytro) , Art İn America, March 1991, s. 129-131
- KAHRAMAN, Hasan Bülent , “Plastik Sanatlarımızın son dönemine kavramsal sanat bağlamında bir bakış”, Hürriyet Gösteri Dergisi, Aralık 1992, Sayı:145

- RONA, Zeynep, “Bir Sergi ve Düşündürdükleri”, Arredamento Dekorasyon ,\_Boyut Yayın, Mart 1996 , Sayı:79
- MORLEY, Simon, “Postmodernizm has been characterised as the invasion\_of the visual arts (Postmodernizm görsel sanatların istilası olarak\_karakterize edilir) ,\_Contemporary Visual Arts, 1995 ,Sayı:23

### **C. ANSİKLOPEDİLER**

- Ana Britannica, cilt 6-22
- Büyük Laurosse Sözlük ve Ansiklopedisi, Interpress Basın ve Yayıncılık, 24.cilt
- Meydan Laurosse, cilt 12

## **RESİM DİZİNİ**

- Resim 1.** GOMBRICH, E. Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s.180
- Resim 2.** GOMBRICH, E. Sanatın Öyküsü, s.267
- Resim 3.** GOMBRICH, E. Sanatın Öyküsü, s.269
- Resim 4.** PONENTE, Nello, Modern Painting 1940-1960, 1960, s.134
- Resim 5.** PONENTE, Nello, Modern Painting, s.145
- Resim 6.** GUGGENHEİM Museum A to Z, New York , s.131
- Resim 7.** İPŞİROĞLU, Nazan- Mazhar, Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.11
- Resim 8.** FERERABEND, Peter-FIEDLER, Jeannine, Bauhaus, Germany 1999, s.79
- Resim 9.** LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 60
- Resim 10.** İPŞİROĞLU, Nazan- Mazhar, Sanatta Devrim, s.43
- Resim 11.** STANGOS, Nikos, Concepts of Modern Art From Fauvism to Modernism, Thames and Hudson, London, 1995
- Resim 12.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, Taschen, s.136
- Resim 13.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, Taschen, s.136
- Resim 14.** SANAT DÜNYAMIZ, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, Sayı:75, s.138
- Resim 15.** SANAT DÜNYAMIZ, Sayı:75, s.193

- Resim 16.** ERBEN, Walter, Miro, Taschen, 1992, s.79
- Resim 17.** MEURIS, Jacques, Magritte, Taschen, Germany, 1994, s.128
- Resim 18.** MEURIS, Jacques, Magritte, s.120
- Resim 19.** MEURIS, Jacques, Magritte, s.123
- Resim 20.** GERMANER, Semra, 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- Resim 21.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, Taschen, Germany, 1991, s.161
- Resim 22.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, Taschen, s.45
- Resim 23.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, s. 58
- Resim 24.** LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü,S.308
- Resim 25.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, s.173
- Resim 26.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, s.171
- Resim 27.** Arredamento Dekorasyon, Mart 1996, sayı:79, s.125
- Resim 28.** GERMANER, Semra, 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997
- Resim 29.** Contemporary Visual Arts, 1995, Sayı:23, s.24
- Resim 30.** Contemporary Visual Arts, 1995, Sayı:23, s.27
- Resim 31.** Contemporary Visual Arts, 1995, Sayı:23, s.25
- Resim 32.** Contemporary Visual Arts, 1995, Sayı:23, s.26
- Resim 33.** SMITH, Edward Lucie, Art Today, s.98

- Resim 34.** Kunstforum, Kasım 1990, cilt:11, s.85
- Resim 35.** Kunstforum, Kasım 1990, cilt:11, s.82
- Resim 36.** HONNEF, Klaus, Contemporary Art, Taschen, Germany, 1994, s.162
- Resim 37.** Kunstforum, Kasım 1990, cilt:11, s.84
- Resim 38.** SMITH, Edward- Lucie, Art Today, s.469
- Resim 39.** SMITH, Edward- Lucie, Art Today, s.94
- Resim 40.** SMITH, Edward- Lucie, Art Today, s.18
- Resim 41.** TILMAN, Osterwold, Pop Art, s.107
- Resim 42.** SMITH, Edward- Lucie, Art Today, s.92
- Resim 43.** STORR, Rober , KIRK Warnedoe, On the edge Contemporary Art from the Weiner and Elaine Danheisser Collection, The Museum of Art New York, s.72
- Resim 44.** SANAT DÜNYAMIZ , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s.23
- Resim 45.** LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü,s.337
- Resim 46.** SMITH, Edward- Lucie, Art Today, s.93
- Resim 47.** SMITH, Edward- Lucie, Art Today, s.94
- Resim 48.** Tabletler I, 1997, Karışık teknik, 110x135 cm.
- Resim 49.** Tabletler I, 1997, Karışık teknik, 110x135 cm.
- Resim 50.** Tabletler I, 1997, Karışık teknik, 80x89 cm.

**Resim 51.** Tabletler I, 1997, Karışık teknik, 80x89 cm.

**Resim 52.** Tabletler I, 1997, Karışık teknik, 80x89 cm.

**Resim 53.** İsimsiz, 1999, Tuval Üzerine akrilik ve kolaj, 130x110 cm.

**Resim 54.** İsimsiz, 1999, Tuval Üzerine akrilik ve kolaj, 120X90 cm.

**Resim 55.** Tabletler II, 2000, Karışık Teknik, 60x49 cm.

**Resim 56.** Tabletler II, 2000, Karışık Teknik, 60x49 cm.

**Resim 57.** Tabletler II, 2000, Karışık Teknik, 60x49 cm.

**Resim 58.** Tabletler II, 2000, Karışık Teknik, 49x60 cm.

**Resim 59.** Tabletler II, 2000, Karışık Teknik, Detay

## RESİMLER



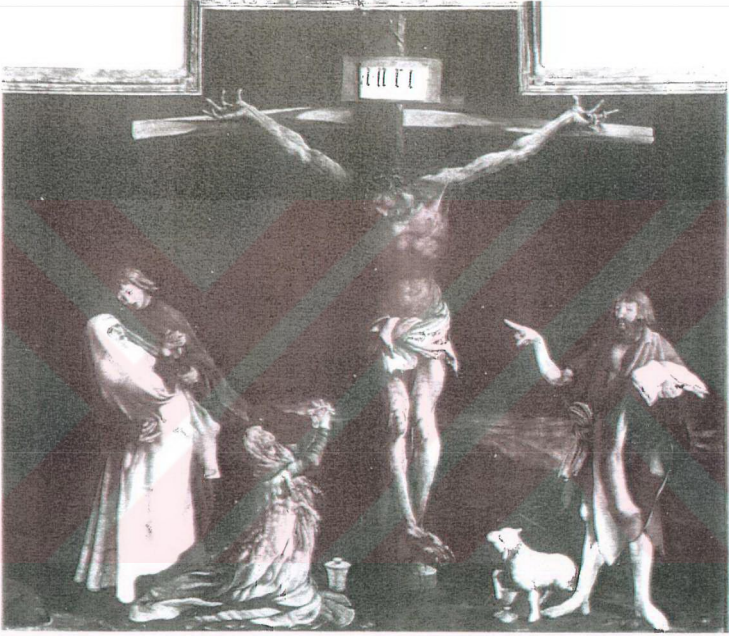


**Resim 1.** Jan Van EYCK, “Arnolfini’nin Evlenmesi” 1431, Londra, National Galery

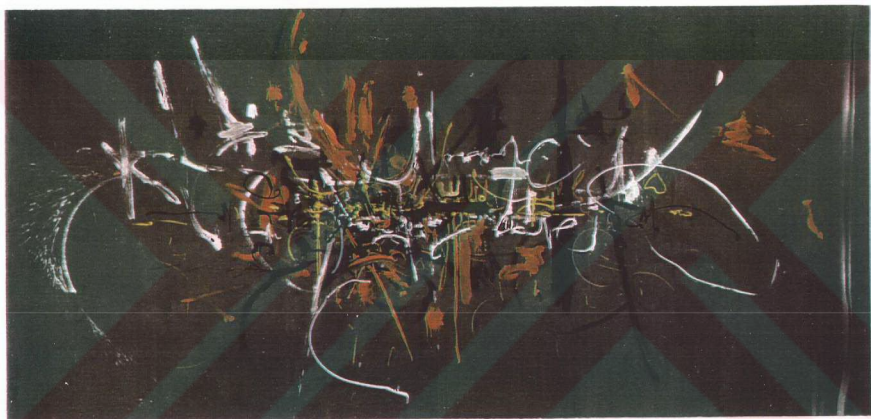




**Resim 2.** Albrecht DÜRER, “Adam ve Havva”,1504



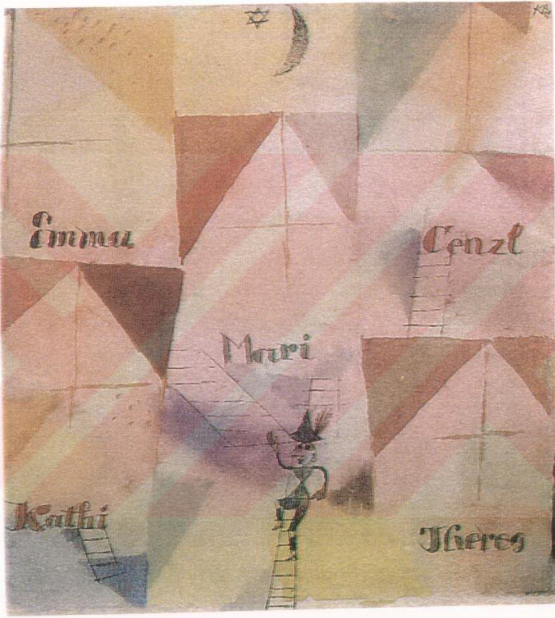
**Resim 3.** GRÜNEWALD, İsa Çarmıhta, Isenheim Sunağı'ndan,1515, Colmar Müzesi



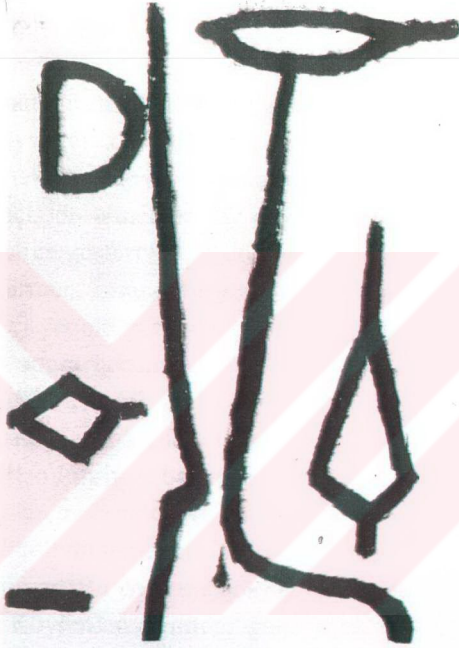
**Resim 4.** Georges MATHIEU, “The Capiteins”, 1954, 112x236 cm.,  
Musée d’Art Moderne, Paris



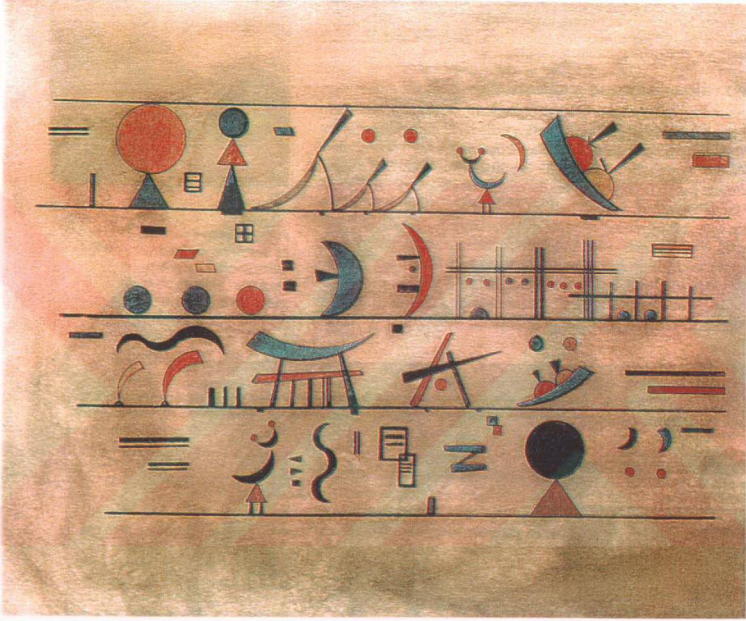
**Resim 5.** Mark TOBEY, "Caligraphic", 1959, 7x13 cm., Galerie Jeanne Bucher, Paris



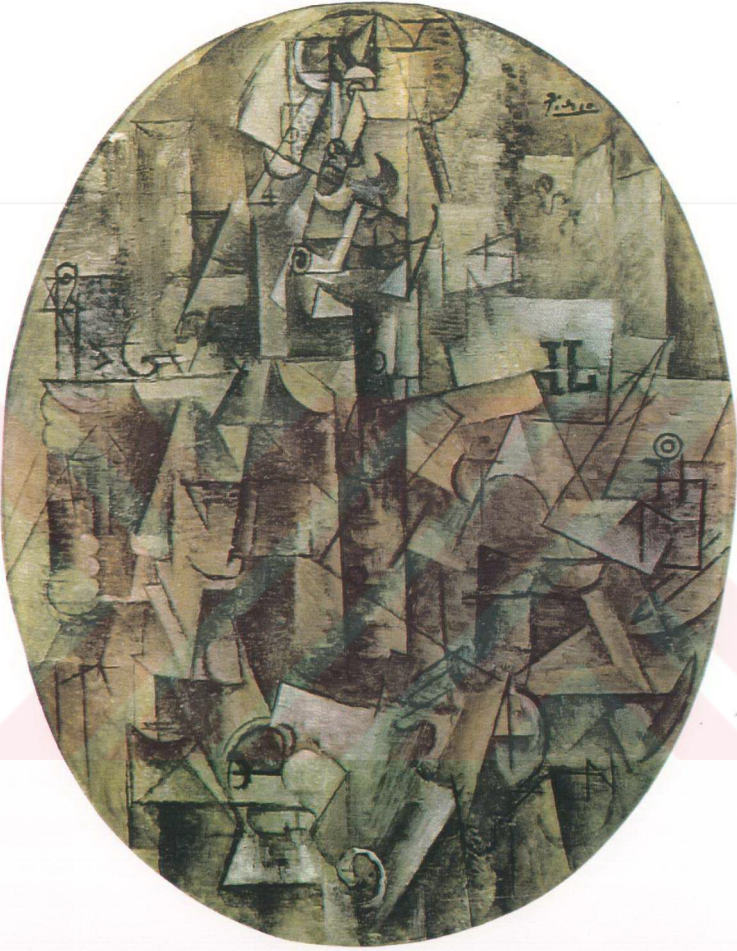
Resim 6. Paul KLEE, "The Bavarian Don Giovanni", 1919, Kağıt üzerine sulu boya ve mürekkep, 72x69 cm.



**Resim 7.** Paul KLEE, “Yaralanmış”, 1940, Paul Klee Vakfı Bern



**Resim 8.** Wassily KANDINSKY, "Series of Sign", 1931, Kağıt üzerine Mürekkep ve tempera, 41.5x50.5 cm.

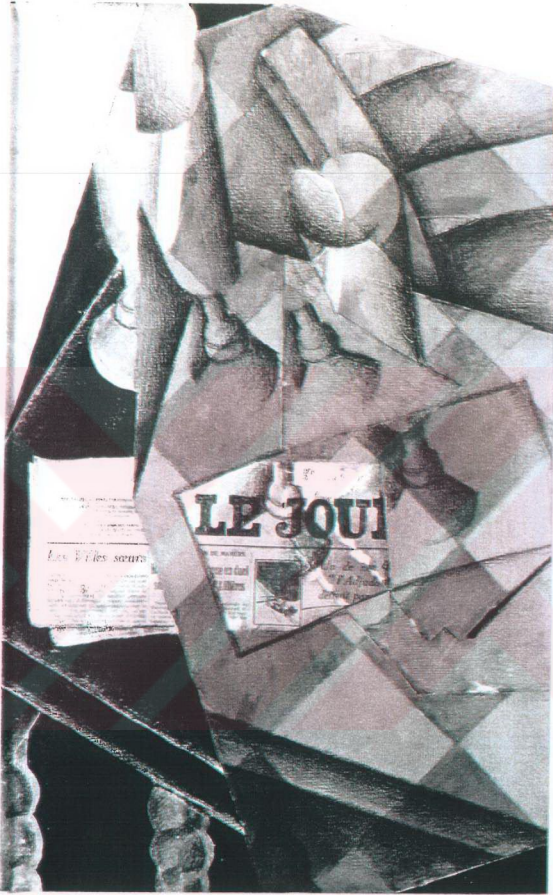


**Resim 9.** Pablo PICASSO, “ Pipo İçen Adam” , 1911, Tuval üzerine yağlı Boya, 90x70 cm. Fort Worth, Teksas, Kimbel Sanat Vakfı





**Resim 10.** George BRAQUE, “ Bardak, Sürahi ve Gazete, 1913-14  
Özel Koleksiyon.



**Resim 11.** Juan GRIS, Natürmort, 1914, Tuval üzerine guaş, kurşunkalem, Kolaj, 60x38 cm., Smith Koleji Sanat Müzesi, Nothampton, İngiltere



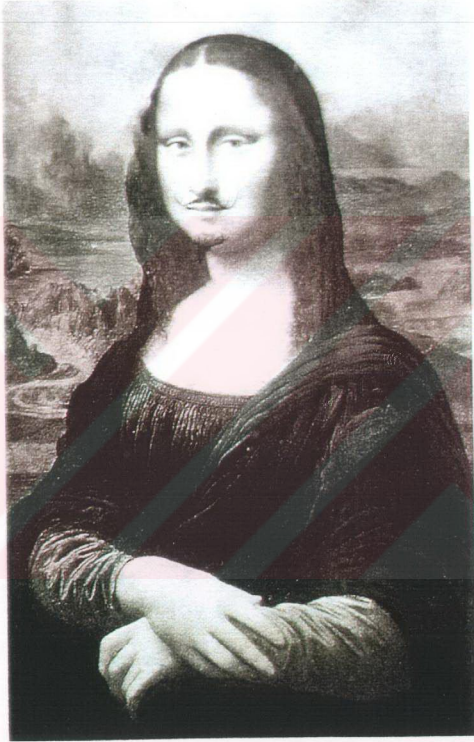
**Resim 12.** Kurt SCHWITTERS, “Mixture”, 1937, Kolaj, Galeria Schwarz, Milan



**Resim 13.** Kurt SCHWITTERS, “Black'nburg”, 1946, Kolaj Özel Koleksiyon, Milan.



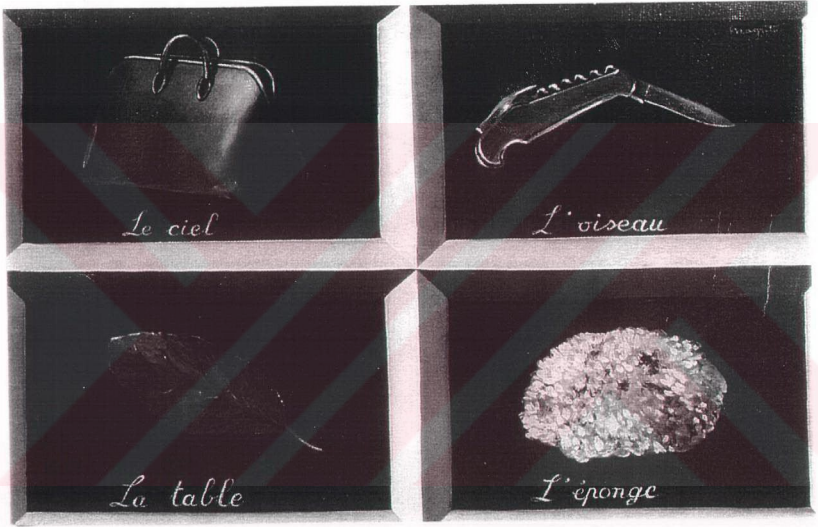
**Resim 14.** Marcel DUCHAMP, “In Advanced of Broken Arm” , 1964



**Resim 15.** Marcel DUCHAMP, “L.H.O.O.Q.”, 1919, Ready-Made, 19.7x12.4 cm.,Paris



**Resim16.** Joan MIRO, "Picture Poems", 1925, Tuval üzerine yağlı boya, 130x96 cm., Özel Koleksiyon, Paris.

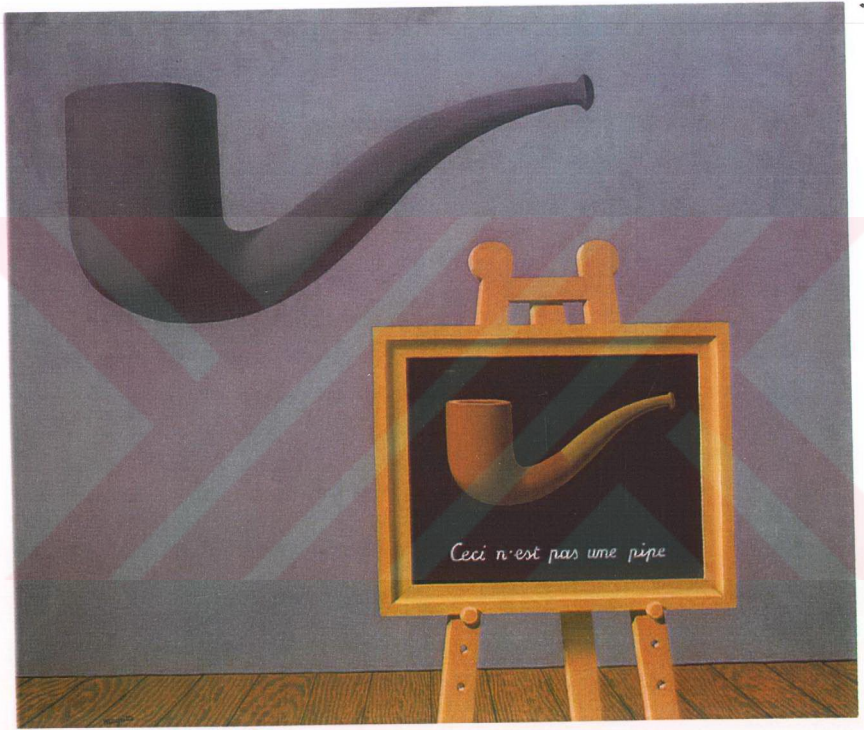


**Resim 17.** René MAGRITTE, “The Key of Dreams” (Düşlerin Anahtarı), 1927, Tuval üzerine yağlı boya, 38x53 cm., Sidney Janis Gallery



**Resim 18.** René MAGRITTE, "This is not a pipe" (Bu Bir Pipo Değildir), 1928-1929, Tuval üzerine yağlı boya, 62.2x81 cm., County Museum Los Angeles





**Resim 19.** René MAGRITTE, "The Two Mysteries", 1966, Tuval üzerine Yağlı boya, 65x80 cm. Courtesy Galerie Isy Brachot, Paris



**Resim 20.** Richard HAMILTON, "Just what it makes today's home so Different, so appealing?" (Günümüzün evlerini bu denli çekici Yapan nedir?), 1956, Kolaj, 26x25 cm. Kunsthalle Tübingen

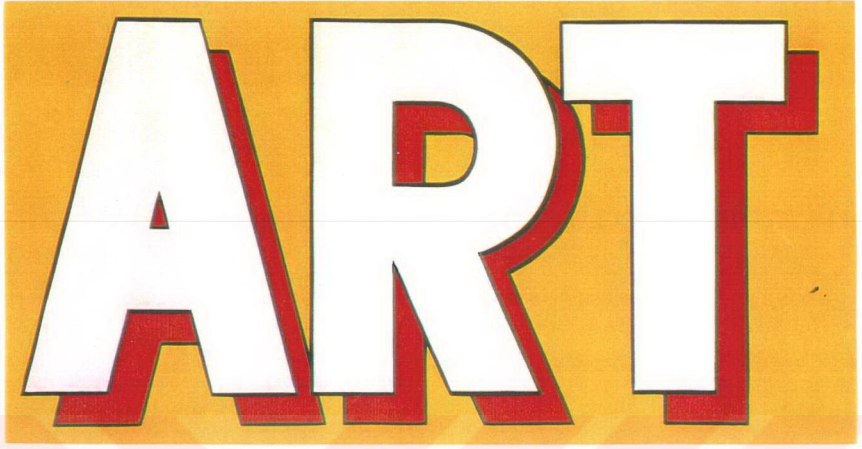


**Resim 21.** Jasper JOHNS, "Device" 1961-1962, Tuval üzerine yağlı boya  
182.88x121.92x11.43 cm. Dallas Museum of Arts, Dallas

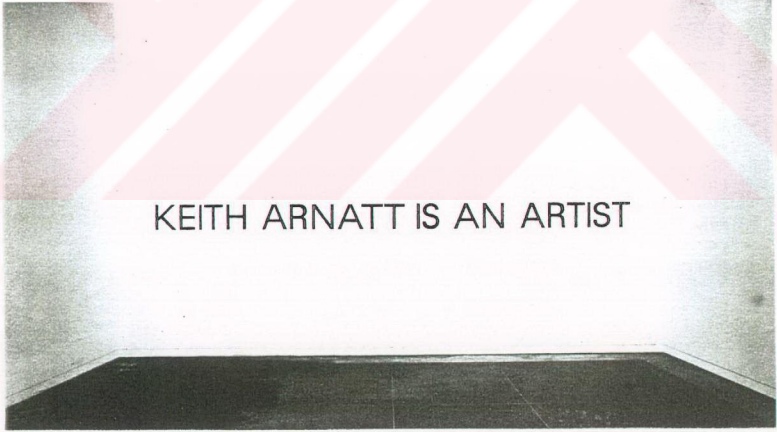
I TRIED TO  
REASON IT  
OUT / I TRIED  
TO SEE  
THINGS FROM  
MOM AND  
DAD'S VIEW-  
POINT / I  
TRIED NOT TO  
THINK OF  
EDDIE, SO  
MY MIND  
WOULD BE  
CLEAR AND  
COMMON  
SENSE  
COULD  
TAKE  
OVER / BUT  
EDDIE  
KEPT  
COMING  
BACK ...



**Resim 22.** Roy LICHTENSTEIN, "Eddie Diptych", 1962, Tuval üzerine Yağlı boya, 11.8x132.1 cm. Mr and Mrs. Michael Soonabed Koleksiyonu, Paris



**Resim 23.** Roy LICHTENSTEIN, "Art", 1962, Tuval üzerine yağlı boya  
90x170 cm. Minneapolis Locksley Shea Galerisi



**Resim 24.** Keith ARNATT, "Keith Arnatt is an artist" (Keith Arnatt Bir Sanatçıdır), 1972, Duvar Yazısı, Tate Galery, Londra'da Sergilendi.

FINAL ★★ 5¢ New York Mirror

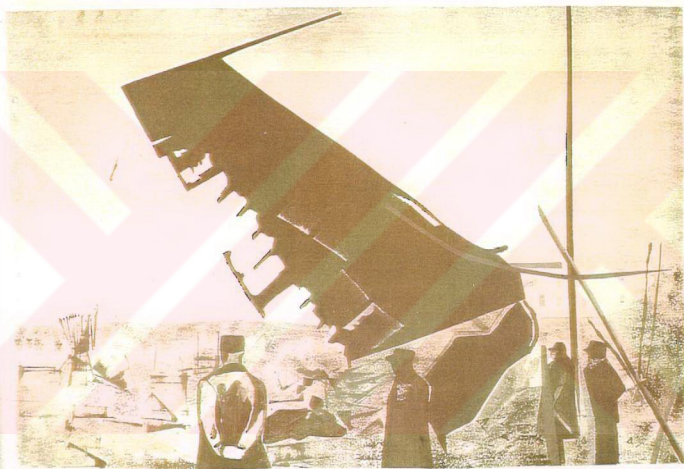
WEATHER: Fair with little change  
in temperature.

Vol. 37, No. 156

MONDAY, JUNE 4, 1962



# 129 DIE



(UPI) BALDWIN/REUTERS

# IN JET!

Resim 25. Andy WARHOL, "129 Die in Jet", 1962, Tuval üzerine akrilik  
254,5x182,5 cm. Museum Ludwig Cologne



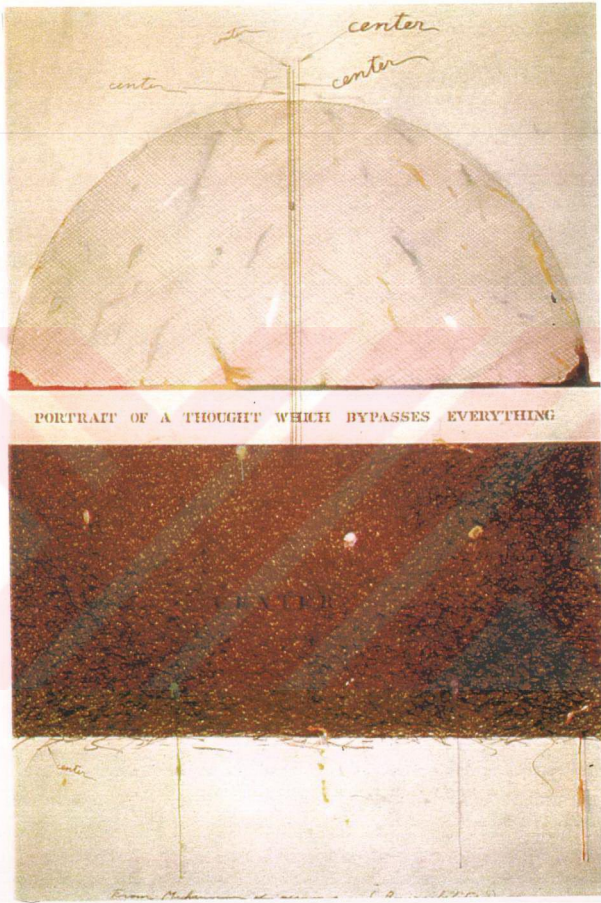
**Resim 26.** Andy WARHOL, "Campell's Soup Cans", 1962, Tuval üzerine Akrilik, İki Parça, 51x40.5 cm. Museum Abteiberg Mönchengladbach

## COMPOSING ON A CANVAS.

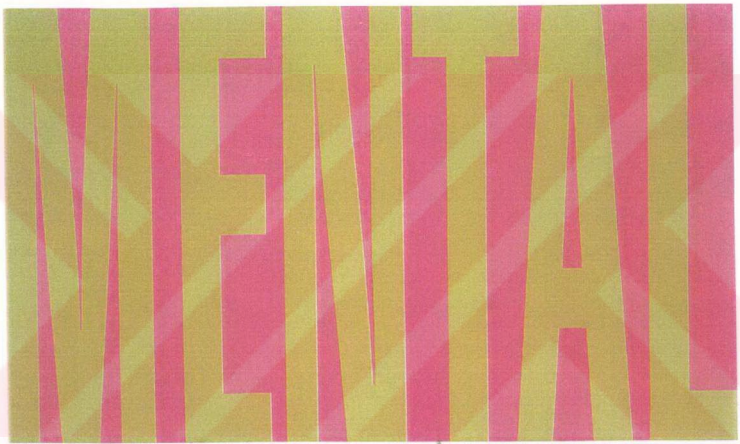
STUDY THE COMPOSITION OF PAINTINGS. ASK YOURSELF QUESTIONS WHEN STANDING IN FRONT OF A WELL COMPOSED PICTURE. WHAT FORMAT IS USED ? WHAT IS THE PROPORTION OF HEIGHT TO WIDTH ? WHAT IS THE CENTRAL OBJECT ? WHERE IS IT SITUATED ? HOW IS IT RELATED TO THE FORMAT ? WHAT ARE THE MAIN DIRECTIONAL FORCES ? THE MINOR ONES ? HOW ARE THE SHADES OF DARK AND LIGHT DISTRIBUTED ? WHERE ARE THE DARK SPOTS CONCENTRATED ? THE LIGHT SPOTS ? HOW ARE THE EDGES OF THE PICTURE DRAWN INTO THE PICTURE ITSELF ? ANSWER THESE QUESTIONS FOR YOURSELF WHILE LOOKING AT A FAIRLY UNCOMPLICATED PICTURE.

**Resim 27.** John BALDESSARI, "Composing o canvas" (Bir Tuval Üzerine Düzenleme), 1967-1968





**Resim 28.** Shusaka ARAKAWA, "Reversibility No.1", 1970-1971,  
Tuval üzerine akrilik, Galerie Art in Progress, Münih/Düsseldorf



**Resim 29.** Sarah MORRIS, "Mental", 1996 60x96 cm. Saatchi Gallery  
London



Resim 30. Ian WHITLESEA, "Statement Painting", 1998 liquitex on Canvas, 41x227 cm.

Galerie Paul Facchetti Spiegelgasse 11, Zürich

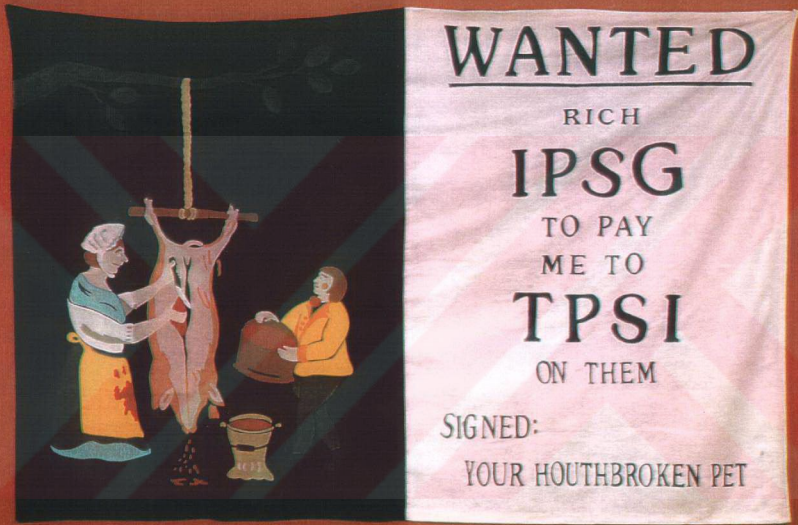
**Sima**  
**Pollock**  
**Kemeny**  
**Dubuffet**  
**Nevelson**  
**Abrahams**  
**Hundertwasser**  
**Del Pezzo**  
**Forrester**  
**Mathieu**  
**Egloff**  
**Wiley**  
**Lataster**

Galerie Paul Facchetti 6 rue des Saints Peres, Paris

**Resim 31.** Simon LINKE, “Sima-Summer”, 1975-1989, Tuval üzerine  
Yağlı boya, 75x75 cm. Lisson Gallery, London



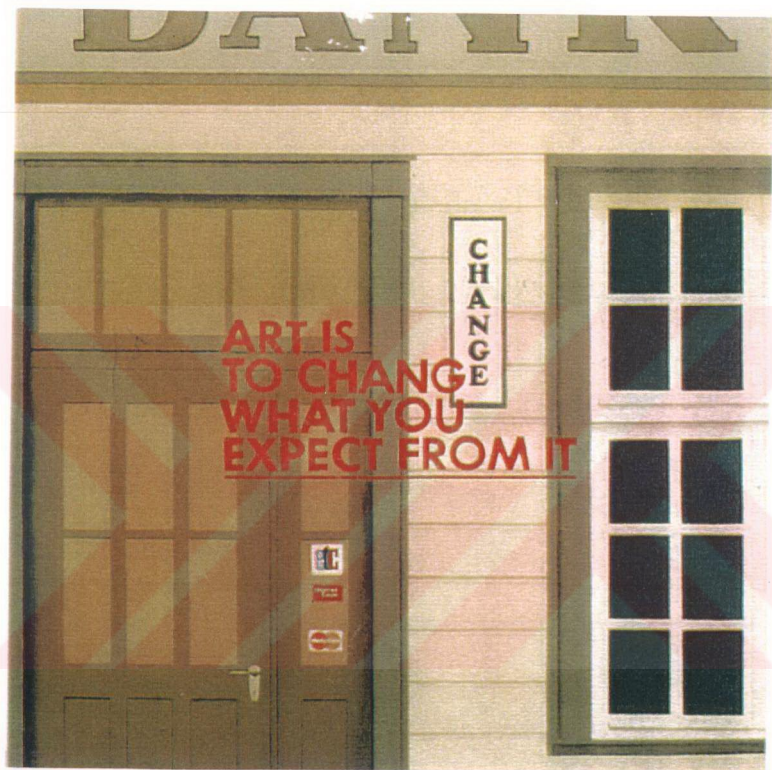
**Resim 32.** Peter DAVIES “The Hip One Hundred”, 1998, Tuval üzerine Akrilik, 254x 609.6 cm. Saatchi Gallery, London



**Resim 33.** Mike KELLEY “Speech Impediment” (Konuşma Engeli), 1991, Keçe, 242x355 cm.

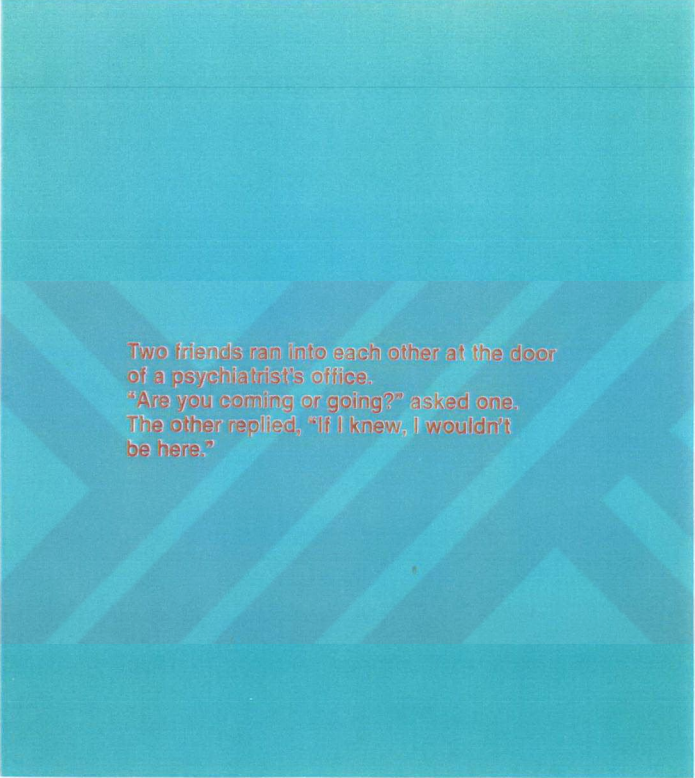
SELL THE  
HOUSE S  
ELL THE C  
AR SELL  
THE KIDS

**Resim 34.** Christopher WOOL, "Apocalypse Now", 1988, 21.4 x 182.9 cm.  
Loan to Museum of Modern Art New York



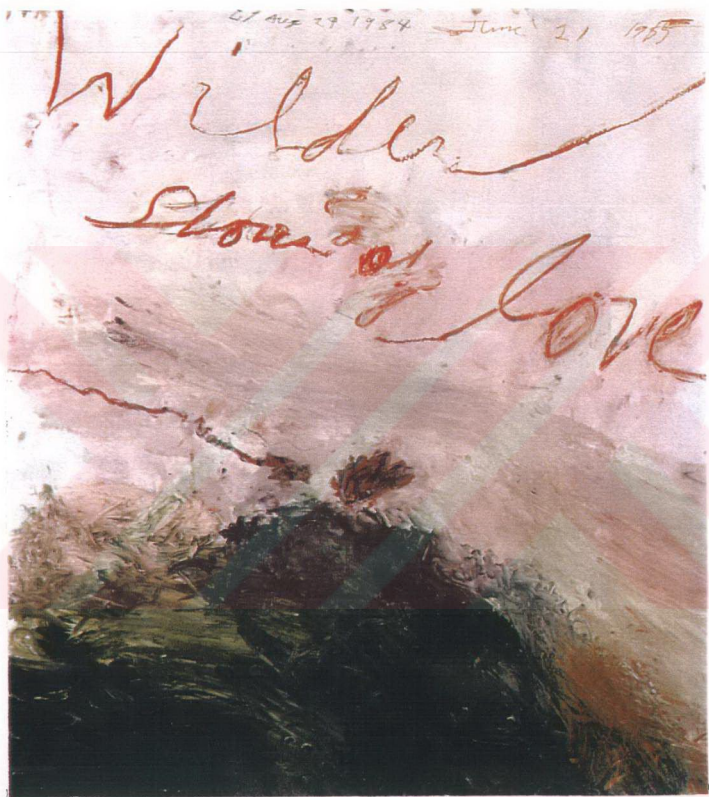
**Resim 35.** Rob SCHOLTE, "Mastercard" 1986, 175x175 cm.





Two friends ran into each other at the door  
of a psychiatrist's office.  
"Are you coming or going?" asked one.  
The other replied, "If I knew, I wouldn't  
be here."

**Resim 36.** Richard PRINCE, "Coming or Going", 1988, Tuval üzerine  
Akrilik baskı, 142x122 cm. Jablonka Galerie, Cologne



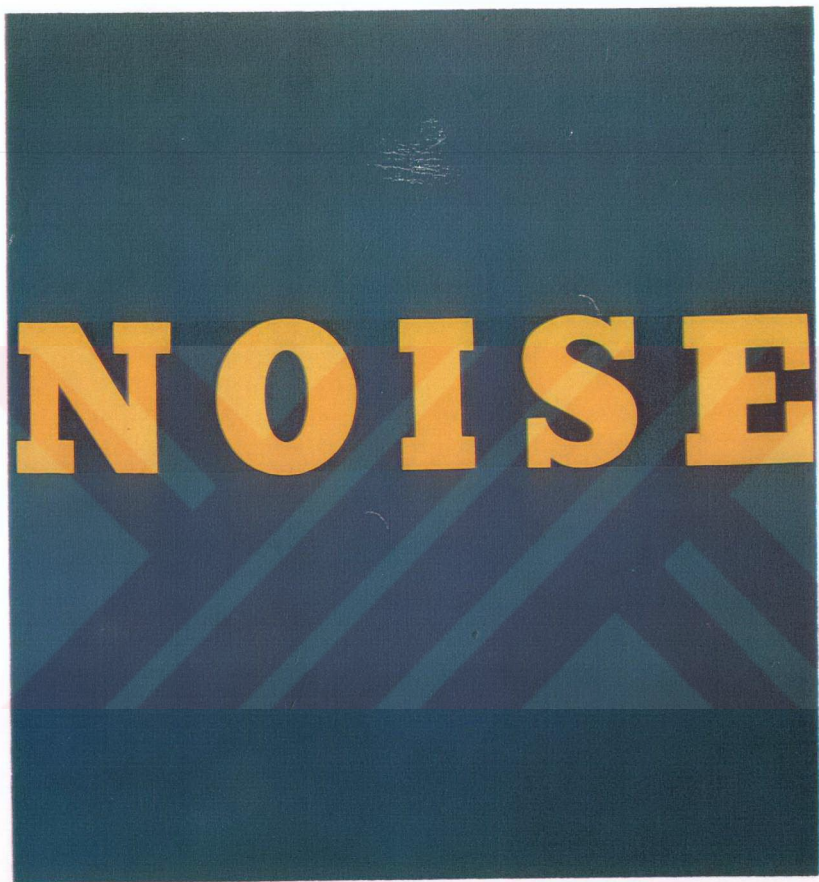
**Resim 37.** Cy TWOMBLY, "Wildere Ufer der Liebe" 1985, 140x120 cm.



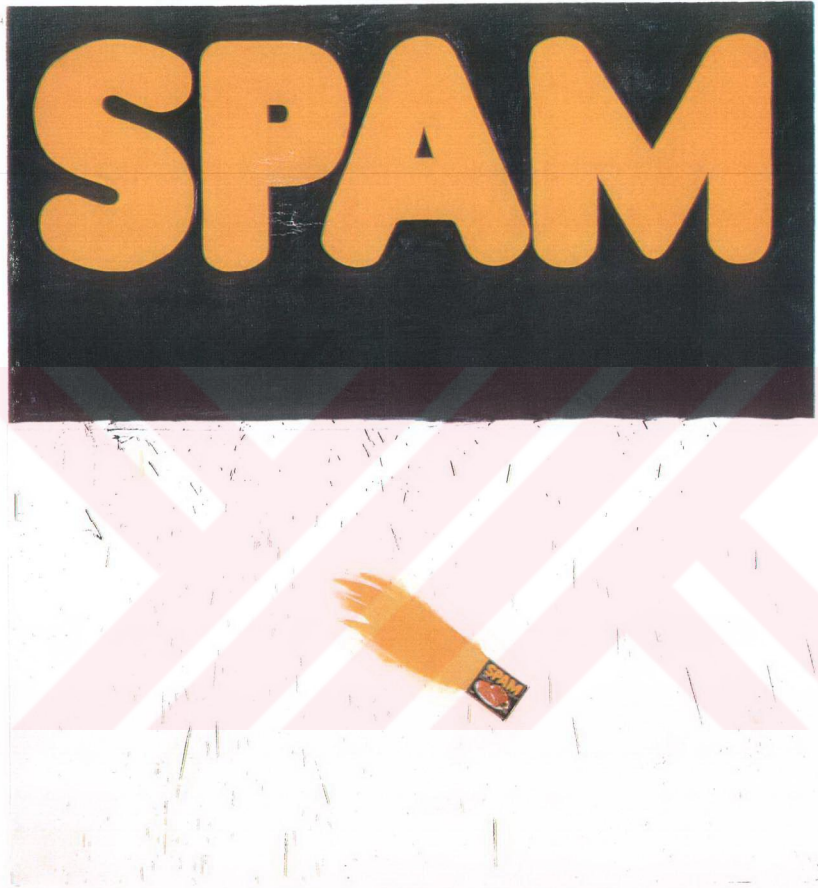
Resim 38. Barbara KRUGER, "Untitled" (İsimsiz), 1991, Mary Boone Gallery, New York.



**Resim 39.** Jenny HOLZER, 1983, "Survival Series" New York.



**Resim 40.** Ed RUSCHA, “Noise” (Gürültü), 1963, Tuval üzerine yağlı  
Boya, 182.7x170 cm.



**Resim 41.** Ed RUSCHA, "Actual Size", 1962, Tuval üzerine yağlı boya,  
Los Angeles Cauntry Museum of Art



**FIRE AND BRIMSTONE SET IN A HOLLOW FORMED BY HAND**

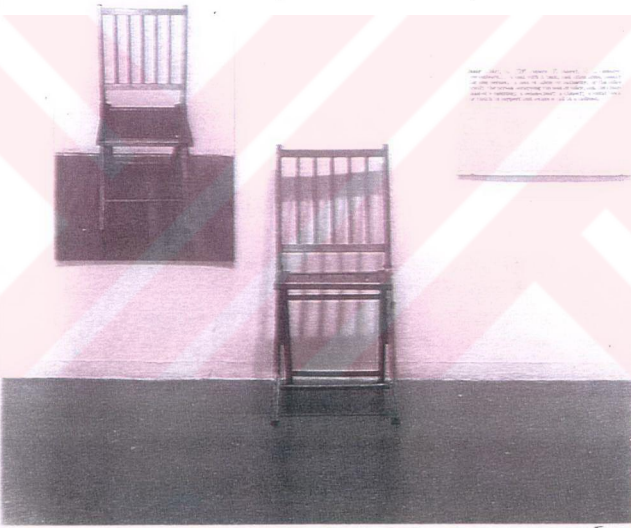
**Resim 42.** Lawrence WEINER, “Fire and Brimstone Set in Hollow Formed By Hand” (Elle kazılan kuyudaki ateş ve kükürt), 1988, Enstalasyon, Anthony d’Offay Gallery, London



APR. 24, 1990

Resim 43. On KAWARA, “April, 24, 1990” 1990, Tuval üzerine boya, 46.3x61cm

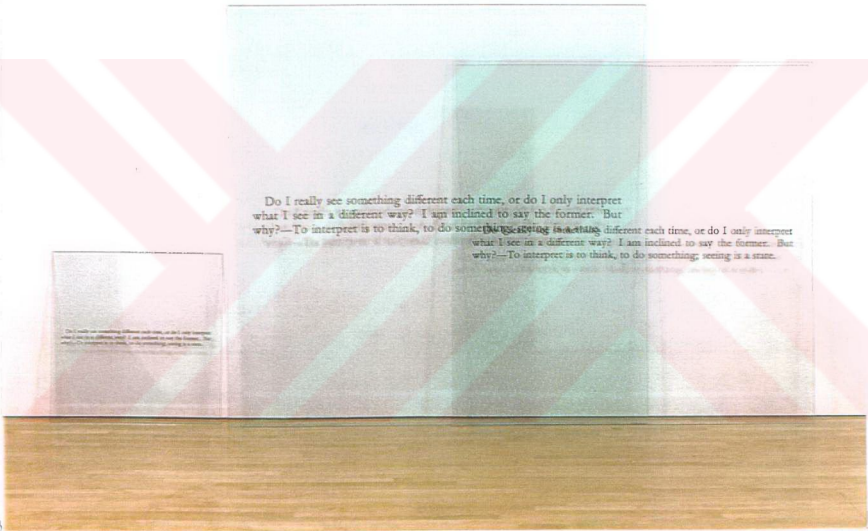




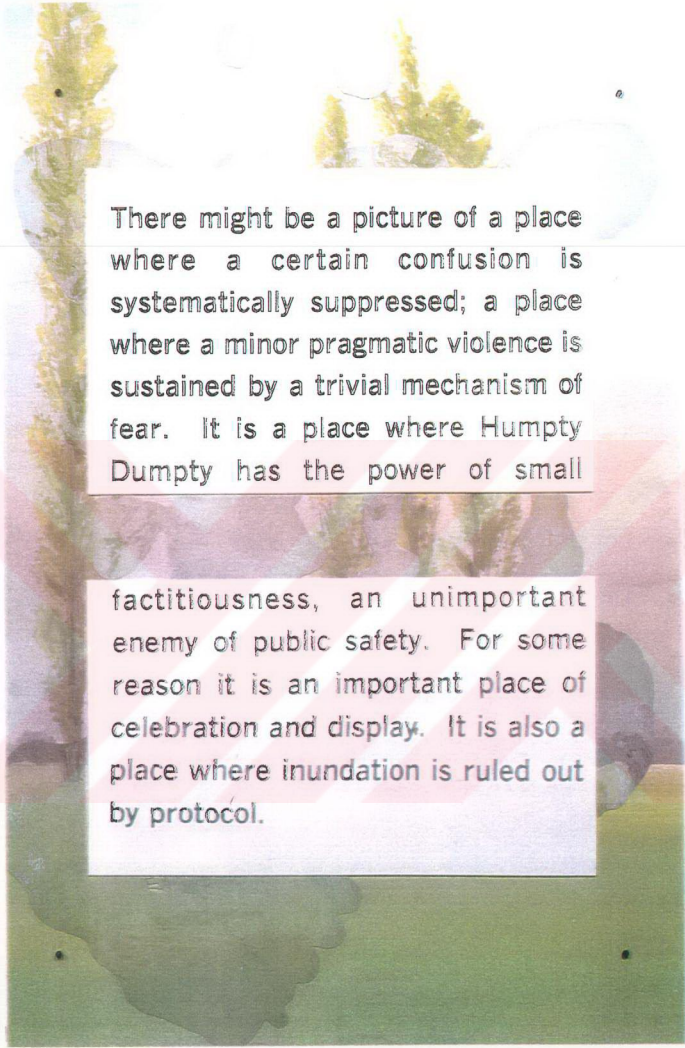
**Resim 44.** Joseph KOSUTH, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, NewYork  
Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu

**noth-ing** (nuth'ing): [Orig. two words, *no thing*] **I. n.**  
No thing, not anything, or naught (as, to see, do, or say *nothing*; "I opened wide the door: Darkness there, and *nothing* more!" Poe's "Raven"); no part, share, or trace (*of*: as, the place shows *nothing* of its former magnificence; there is *nothing* of his father about him); also, that which is non-existent (as, to create a world out of *nothing*; to reduce something to *nothing*, as by a process of extinction or annihilation); also, something of no importance or significance (as, "Gratiano speaks an infinite deal of *nothing*," Shakespeare's "Merchant of Venice," i. 1. 114; "The defeat itself was *nothing* . . . but the death of the Prince was a blow," Besant's "Coligny," ix.); a trifling action, matter, circumstance, or thing; a trivial remark (as, "In pompous *nothings* on his side, and civil assents on that of his cousins, their time passed": Jane Austen's "Pride and Prejudice," xv.); a person of no importance, or a nobody or nonentity; in *arith.*, that which is without quantity or magnitude; also, a cipher or naught (0).

Resim 45. Joseph KOSUTH, "Art as idea as idea", 1967, Giuseppe panza Di Brumo, Milan



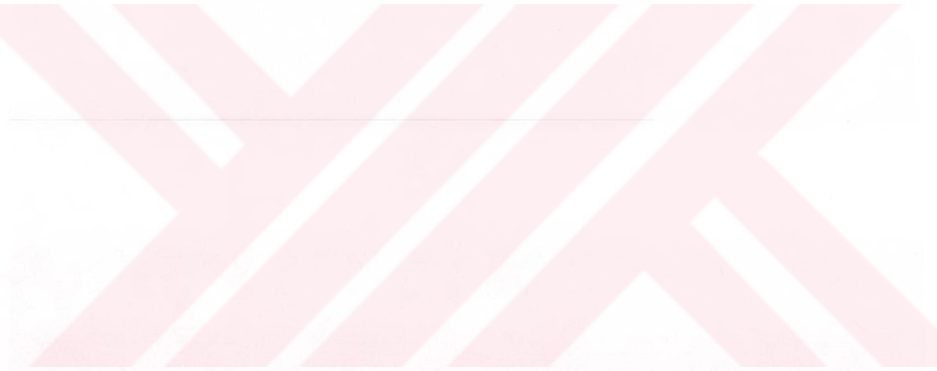
**Resim 46.** Joseph KOSUTH, “No Number= 3 (+216 After Augustine’s Confession”, 1990 , Cam üzerine serigraf baskı, 80x80cm., 197x197cm., 170x170 cm.



**Resim 47.** ART LANGUAGE, “Hostage XXXII”, 1990, Ahşap üzerine Yağlı boya ve cam, 183x122 cm.

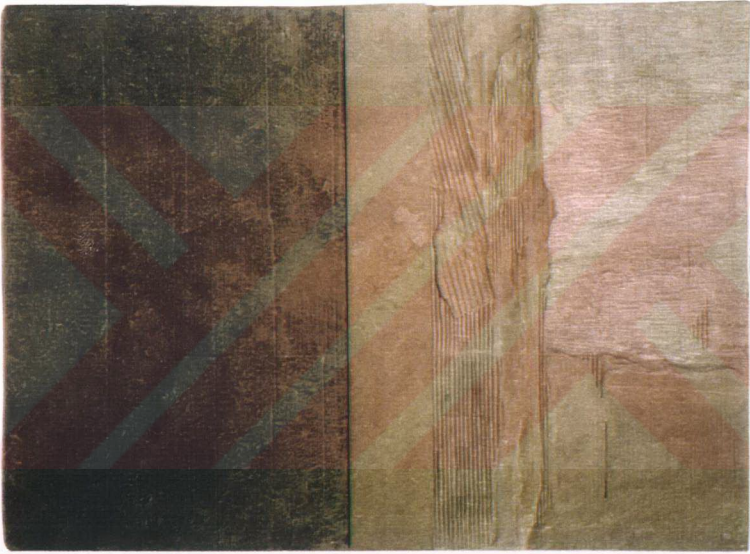
## KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

---





**Resim 48.** “Tabletler I” serisinden, 1997, Karışık Teknik, 110x135 cm.

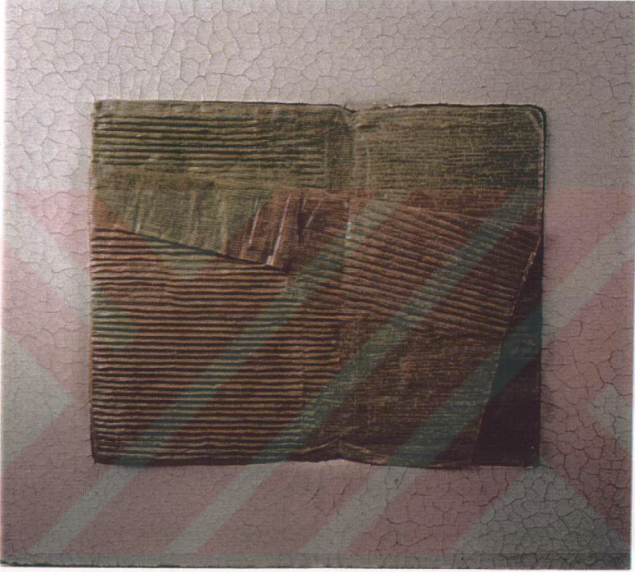


**Resim 49.** “Tabletler I” serisinden, 1997, Karışık Teknik, 110x135 cm.

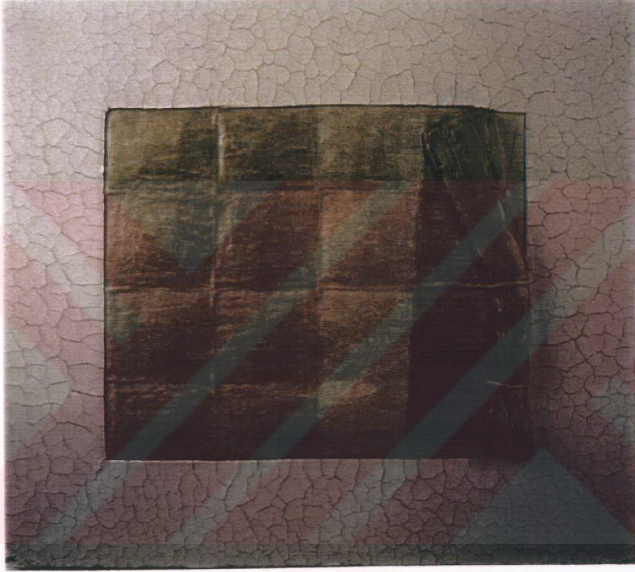


**Resim 50.** “Tabletler I” serisinden, 1998, Karışık Teknik, 80x89 cm.





**Resim 51.** "Tabletler I" serisinden, 1998, Karişik Teknik, 80x89 cm.



**Resim 52.** “Tabletler I”, serisinden, 1998, Karışık Teknik, 80x89 cm.



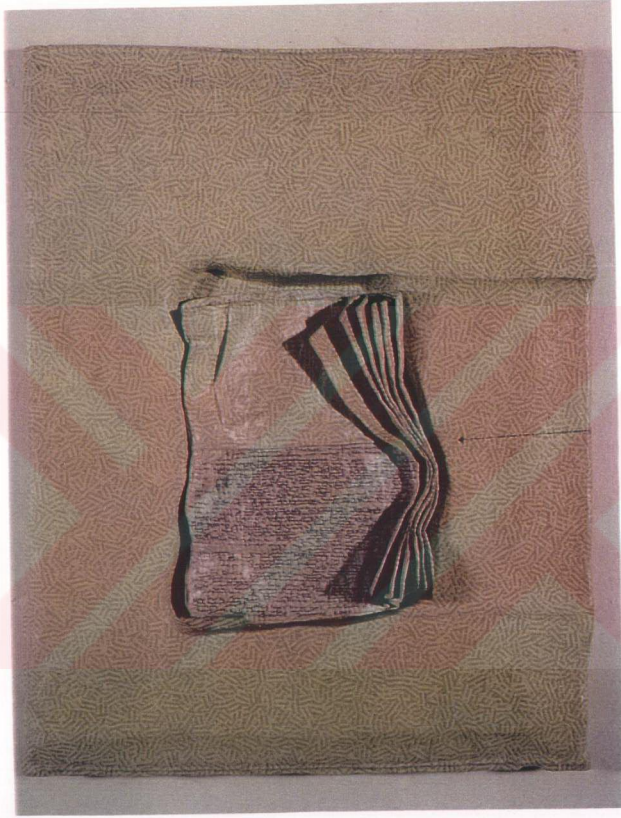
**Resim 53.** “İsimsiz”, 1999, Tuval üzerine akrilik ve kolaj, 130x110 cm.



**Resim 54.** “İsimsiz”, 1999, Tuval üzerine akrilik ve kolaj, 120x90 cm.



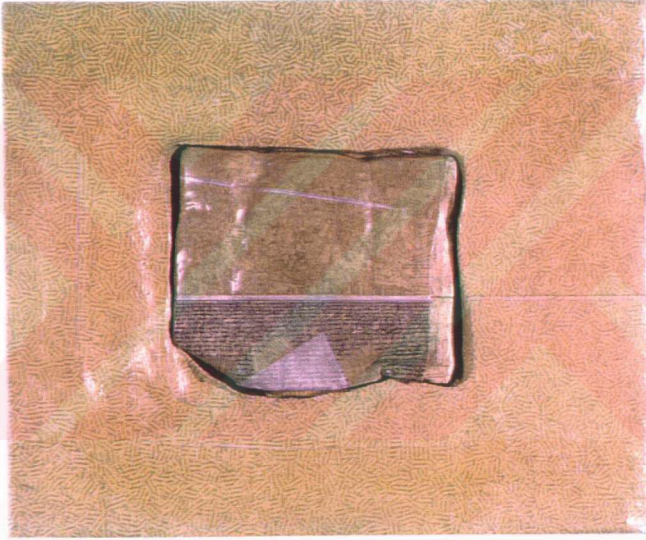
**Resim 55.** “Tabletler II” serisinden, 2000, Karışık Teknik, 60x49 cm.



**Resim 56.** “Tabletler II” serisinden, 2000, Karışık Teknik, 60x49 cm.



**Resim 57.** "Tabletler II" serisinden, 2000, Karışık Teknik, 60x49 cm.



**Resim 58.** “Tabletler II” serisinden, 2000, Karışık Teknik, 49x60 cm.





Resim 59. "Tabletler II" serisinden, Detay