

FOTOĞRAF SANATINDA GÖRSEL BİR DİL OLARAK YAZININ KULLANIMI

Eren GÖRGÜLÜ*

ÖZ

Resim ve yazı ile başlayan görsel iletişim sürecinin fotoğrafın icadından sonra büyük bir değişime uğradığı bilinmektedir. Fotoğraf, görsel bir anlatım dili olarak on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren yaşamın her alanına etki eden bir iletişim aracı haline gelmiştir. Fotoğraf ve yazı arasındaki diyalogun yeni bir başlangıç olarak inşa ettiği izlerin görünüşleri fotoğraf sanatı içerisinde deneysel bir anlatım dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, 1960 ve sonrası fotoğraf ile yazıyı bir arada kullanan çağdaş fotoğraf sanatçılarının eserlerini incelemeyi ve fotoğraf sanatına yazı ile yapılan müdahalenin ontolojik dönüşümünü değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada dili görünür bir hale getiren ve kavramsal sanat anlayışıyla fotoğraf/metin çalışmaları gerçekleştiren Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Hacke, John Baldessari, Allen Ruppersberg, Duane Michals, Victor Burgin, Gillian Wearing ve Shirin Neshat gibi sanatçıların eserleri incelenmiştir. Fotoğrafın temsil alanı içine eklenen yazı/el yazısı metinler kültürel, toplumsal, bilimsel ve sanatsal alanlarda birbirinden ayrı düşünülemez şekilde bağlantılı bir duruma gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Sanat, Yazı, Görsel Hikâye.

THE USE OF WRITING AS A VISUAL LANGUAGE IN THE ART OF PHOTOGRAPHY

ABSTRACT

It is known that the visual communication process, which started with painting and writing, underwent a great change after the invention of photography. As a visual expression language, photography has become a communication tool that affects every aspect of life since the beginning of the nineteenth century. The appearances of the traces built as a new beginning by the dialogue between photography and writing appear as an experimental language of expression in the art of photography. This study aims to analyze the works of contemporary photographers who used photography and writing together in 1960 and after, and to evaluate the ontological transformation of the intervention made with writing in the art of photography. In the study, the works of artists such as Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Hacke, John Baldessari, Allen Ruppersberg, Duane Michals, Victor Burgin, Gillian Wearing, and Shirin Neshat, who made language visible and realized photographic/text works with a conceptual understanding of art, were evaluated. Written/handwritten texts added to the representation area of photography have become so interconnected that they cannot be considered apart in cultural, social, scientific, and artistic fields.

Keywords: Photography, Art, Text, Visual Story.

* Eren Görgülü, Kırklareli Üniversitesi, Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Programı, erengorgulu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6475-7948

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun yaşamı boyunca hayatına etki eden deneyimleri anlamlandırmak, tanımlamak ve yorumlamak için kullandığı sanat anlayışı, insanlığın kendini ifade etme biçimi üzerinde önemli bir yere sahiptir. Sanat tarihi, tarihsel ve varoluşsal açıdan insanın bu ifade biçiminde bir gösterge olarak kullandığı yazıdan çok daha öncesine dayanmaktadır. Geçmişten günümüze insanoğlunun yaşadığı deneyimleri bir şekilde kaydetmeye, gelecek nesillere aktarmaya, işaret etmeye ve iz bırakmaya çalıştığı bu göstergelerin oluşturduğu ortak dilde resmin ve yazının etkisi oldukça önemlidir. Dilbilim ve Semiyoloji alanlarında uzman Fransız Georges Jean (1920–2011) *‘Yazı İnsanlığın Tarihi’* adlı kitabında bugün bilinen hali ile yazı hakkında şu ifadelerle yer vermektedir; “Lascaux mağarasındaki resimlerin bulunmasından 17.000 yıl sonra—yazılı göstergeler, ancak görsel anlatımın somutlaştırılıp açıkça belirlenebilecek düzenli gösterge ve simgeler bütünü oluşturduktan sonra—ortaya çıkmıştır” (Jean 2010, 12). Türk Dil Kurumu’na göre yazı kelimesi *‘düşüncenin belli işaretlerle tespit edilmesi, yazma işi’, ‘alfabe’, ‘harfleri yazma biçimi’, ‘herhangi bir konuda yazılmış bilim, düşünce ve sanat ürünü’* ve *‘anlam, sanat veya biçim bakımından yazılan şey, makale’*² gibi tanımlamalar ile oldukça geniş bir ifade alanına işaret etmektedir. Bu tanımlamaların içinde bir sanat ürünü olarak iki farklı tanımın yapılması ise önemli bir noktaya vurgu yapmaktadır. Toplumlar arasındaki iletişimin önemli bir parçası olan ve simgeler sistemine dayanan dilin temsili olarak yazı, resim ile birlikte görsel iletişimi oluşturan bir yapıya sahiptir. Guy Deutscher *‘Dilin Aynasından’* adlı kitabında dili şu şekilde tanımlar; “Kamusal rolü açısından dil, o dili konuşanların oluşturduğu topluluğun, etkin bir iletişim sağlamak amacıyla üzerinde anlaştığı bir ulaşımlar sistemidir” (Deutscher, 2015, 233). Walter J. Ong ise *‘Sözlü ve Yazılı Kültür’* adlı kitabında dil hakkında şunları söylemektedir; “Dilin sese dayanan bir olgu olduğunu kimse yadsıyamaz. İnsanlar sayısız yoldan iletişim kurar ve bunu yaparken tüm duyularını—dokunma, tat, koku ve özellikle göz ve kulaklarını—seferber ederler” (Ong, 2013, 19).

Dil ile birlikte şekillenerek belirli bir yüzey üzerinde fikirlerin ifade edildiği, betimlendiği ve gösterildiği yazı ve resim birlikteliği görsel iletişimin temelini oluştururken kültür tarihi ve sanat tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Düriye Kozlu ve Şirin Benuğur’un *‘Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı’* adlı makalelerinde bu konuyu şu şekilde açıklamaktadırlar; “Sanat nesnelere ürettiği ve yazının icadı görsel bir temsil ve iletişim dilinin doğmasına yol açmıştır. Bu iki görsel iletişim dili farklı zamanlarda doğmuş olsa da süreç içerisinde kimi kültürlerde birbirinin içine geçen ya da birbirini destekleyen bir anlatım ve sanat dili olarak karşımıza çıkmaktadır” (Kozlu ve Benuğur, 2014, 236). Ayrıca Kozlu ve Benuğur, bir yandan yazının

² Bkz. sozluk.gov.tr

tarihsel gelişimine vurgu yaparken, bir yandan da Mısır yazısından Fenike alfabesine, Fenike alfabesinden Yunan alfabesine, Yunan alfabesinden Latin alfabesine, Latin alfabesinin el yazmaları ile birlikte kutsal kitaplardaki ifade biçimlerine, İslam’da yazının yansımalarına ve Arap kaligrafisine, Uzak Doğu medeniyetlerinde görülen Çin yazısının etkilerine odaklanmakta ve yazının bir sanat nesnesi haline dönüşümündeki görünür olma biçiminden bahsetmektedirler. Yazının sanat nesnesi üzerinde plastik bir zemin oluşturduğu düşünüldüğünde yazı sanat çalışmaları için önemli bir gösterge halini almaktadır. Zeynep Sayın *‘İmgenin Pornografisi’* adlı kitabında yazı hakkında şöyle söylemektedir; “Wittgenstein’in diyeceği gibi harf, düşünsel bir kavrayışın görünürdeki yankısıdır; kağıda düştüğü an, düşünsel bir beden kazanır” (Sayın, 2009, 59). Sayın’ın da belirttiği üzere yazı belirli bir yüzey üzerinde şekillenmeye başladığında görülebilir, ifade edilebilir, duyguları açığa çıkarabilir, geçmiş hakkında bilgi verebilir bir hale gelebilmektedir.

Resim ve yazı arasındaki iletişim matbaanın icadı ile birlikte o güne kadar devam ettiği çizgiden yavaş yavaş ayrılmaya başlamıştır. Daha önceleri insanlar tarafından el ile üretilen tasvirler artık makineler ile üretilmeye başlanmış ve üretim süreci önemli derecede değişime uğramıştır. Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan (1911–1980) *‘Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Doğuşu’* adlı kitabında Johann Gutenberg’in (1398–1468) matbaasından harflerin kâğıda geçerken yaşadığı mekanik teknolojinin değişiminden bahsetmiştir. McLuhan’a göre; “Yazı, görsel olmayan uzay ve duyuların görsel bir çerçeve içine alınmasıdır. Dolayısıyla yazı, alışlagelmiş duyuşsal etkileşimden görsel duyunun bir soyutlanmasıdır. Ve konuşma aynı anda bütün duyuların dışlaştırılması (dile getirilmesi) iken, yazı konuşmadan soyutlanır” (McLuhan, 2020, 65). McLuhan, yazıyı dilden ayırarak görsel bir ifadenin aracı haline getirmektedir. McLuhan ayrıca duymak ve konuşmak arasında gerçekleşen sesli iletişimin zamanla değişime uğrayarak okumaya ve görselleri seyretmeye dayalı görsel bir iletişime doğru şekillenmesinden bahsetmektedir. Nitekim bu iletişimin değişmesine etki eden en önemli araçlardan birisi de kuşkusuz fotoğraf olmuştur. Vilem Flusser (1920–1991) *‘Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru’* adlı kitabının hemen başlarında insan kültürünün tarihsel olarak iki temel kırılma noktası olduğuna vurgu yapmaktadır. “İlk kırılma noktası yaklaşık olarak MÖ ikinci binyılın ortalarında yer alır ve *‘doğrusal yazının icadı’* şeklinde özetlenebilir; ikincisi ise bugün tanıkları olduğumuz *‘teknik görüntülerin icadı’* olarak ifade edilebilir” (Flusser, 2020, 7). Flusser kitabının ilerleyen sayfalarında yazı ve görüntü arasındaki ilişkilerin önemine tekrardan değinmektedir; “Yazının icadı kadar fotoğrafın icadı da tayin edici önemde tarihsel bir olaydır” (Flusser, 2020, 22).

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda bilim ve teknolojilerde yaşanan gelişmelere paralel olarak değişime uğrayan imge üretimi, fotoğrafın bulunuşuyla birlikte sanatsal, bilimsel ve toplumsal ifade biçimlerini de etkilemiştir. Baskı tekniklerinde yaşanan ilerleme sonucunda yazının çoğaltılması ve yaygınlaştırılması fotoğrafın icadı ile şaşırtıcı bir şekilde ivme kazanmıştır. Fotoğraf ve yazının basılı materyalleri içerik oluşturma açısından desteklediği bu ivme aynı zamanda sanatsal ifade yapısının oluşmasına da zemin hazırlamıştır. Ozan Yavuz '*Antropoloji ve Fotoğraf Yöntem ve Temsil Üzerine*' adlı kitabında doğayı farklı bir şekilde ifade etmenin ve yazmanın fotoğraf aracılığıyla nasıl şekillendiğinden bahsetmektedir; "Kültürel bir çıktı olarak yazının yerine geçebilecek alternatif model olan *photos graphein* (ışık ve yazmak), doğayı ve insanlığı yeniden tasvir etmenin, yazmanın yeni bir yöntemi, Aydınlanma'dan itibaren başlayan hareketin 19. yüzyıldaki uzantısı olarak özetlenebilir" (Yavuz, 2020, 37). Fotoğraf kelimesinin etimolojik kökenine baktığımızda Yunanca '*ışık*' anlamında kullanılan '*photos*' ve '*yazı*' anlamına gelen '*graphein*' sözcüklerinin birleşiminden doğan '*ışık ile yazmak*' anlamı çıkmaktadır. Roger Bellone '*Fotoğraf*' adlı kitabının ilk sayfalarında fotoğrafa dair yapılan tanımlamaların Fransız Joseph Nicéphore Niépce'in (1765–1833) '*heliyografi*', Louis Jacques Mandé Daguerre'in (1787–1951) '*daguerreotype*' ve Willian Henry Fox Talbot'un (1800–1877) '*calotype*' tekniklerinin sonucunda ortaya çıktığını işaret etmektedir. "Yunanca ışık anlamındaki phôs, phôtos ve yazmak anlamındaki '*graphein*'den gelen fotoğraf, objelerin görüntüsünü ışık etkisiyle üretme ve bazı maddeler üzerinde sabitleme sanatıdır" (Bellone, 2010, 10).

Işık ile yazmak eylemi fotoğraf tarihinin ve fotoğrafçılığın öncü isimlerinden olan William Henry Fox Talbot tarafından '*doğanın kalemi*' şeklinde tanımlanmıştır. Doğa tarafından gerçekleştirilen bu yazma eylemini Amerikalı sanat eleştirmeni Terry Barrett '*Fotoğrafı Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş*' adlı kitabında şu şekilde açıklamaktadır; "Doğanın kalemi sanatçının kaleminden farklıdır. Talbot'a göre kamera, insan eli değmeden, doğanın bir kâğıt üzerine bir resmi kaydetmesine izin verir" (Barrett, 2017, 198). Talbot'un doğaya atfettiği yazma eylemi aynı zamanda fotoğrafçının/sanatçının kendini ifade etmede kullandığı ışığın bir izi olarak düşünülebilir. "Fotoğraf iki boyutlu yüzeyiyle, bir zaman gerçekleşmiş belli bazı dışsal manevraların hareketsiz, düzeltilmiş ışık izidir" (Kozloff, 1989, 33, akt. Barrett, 2017, 219–220). Işığın iki boyutlu bir yüzeye bıraktığı iz fotoğrafı oluşturmaktadır. Bu izin yüzeyde bıraktığı etki ile yazı arasında analogik bir bağ bulunmaktadır. Doğanın kalemi üzerine fotoğrafçının/sanatçının inşa/müdahale ettiği yazı çift katmanlı bir görüntünün oluşmasına olanak sağlamaktadır. Işık ile yazma ve el ile yazmanın çakıştığı fotoğraf yeni deneysel bir alan yaratmaktadır. Bu deneysel alan içerisinde fotoğraf ve yazı birbirini destekleyen ve birbirine ihtiyaç duyan iki ayrı yapıyı tanımlamaktadır. Fotoğrafın gerçekliğe olan yakınlığı onun

etrafına eklenen yazılar ile desteklenmeye çalışılmıştır. “Fotoğrafın bir imajı biçimlendirmedeki müdahalesinden önce nesne vardır ve bu olgu, fotoğrafın resim ve yazıdan farklı olarak gerçek dünyaya ve hakikate ayrıcalıklı bir erişim sağladığı yönündeki epistemolojik iddia ve inanışların zeminidir” (Barrett, 2017, 202). Barrett’in de belirttiği gibi gerçek dünyaya erişimin önemli bir aracı olarak fotoğraf, yazı ve resimden ayrılmaktadır. Ancak fotoğrafın ilk yıllarından itibaren görüntü üzerine kayıt edilen notlar, açıklamalar ve metinler çoğu zaman fotoğrafa eşlik etmiştir. Kimi zaman fotoğraf altına eklenen bu yazılar bazen fotoğrafın arkasına bazen de doğrudan fotoğrafın üzerine eklenmiştir.

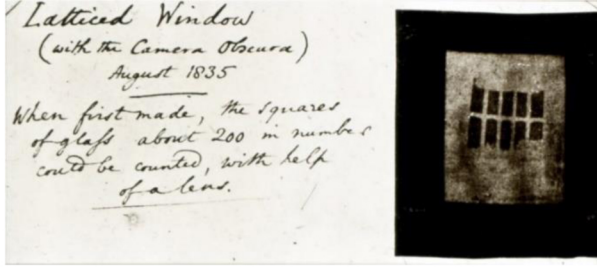
Fotoğraf ile yazılı kelimeler arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı içerisinde yola çıkarak fotoğraf ve metin birlikteliğine odaklanan bu makale içerik bakımından literatür tarama modeline dayalı nitel bir araştırmadır. Makalenin oluşum sürecinde ilk olarak fotoğraf ve yazı ile ilgili yazılı/çevrimiçi kaynaklar taranmış ve fotoğraf sanatı içerisinde bulunan örnekler belirlenmiştir. Özellikle 1960 sonrası fotoğraf ve yazı arasındaki ilişkileri sorgulayan çağdaş fotoğraf sanatçılarından yola çıkan bu makale fotoğrafa müdahale eden yazının ontolojik dönüşümüne odaklanmaktadır. Çalışma içerisinde kullanılan eserler kronolojik olarak sınıflandırılmış ve bu şekilde incelenmiştir. Eserlerin analizleri gerçekleştirilirken temel nitelikli sanat/fotoğraf kitapları, fotoğraf ve yazı ile ilgili makaleler ve çevrimiçi kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu bağlamda yazının fotoğrafa eklendiği kavramsal çalışmalar ile Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Hacke, John Baldessari, Allen Ruppersberg, Duane Michals, Victor Burgin, Gillian Wearing ve Shirin Neshat gibi sanatçıların ürettikleri fotoğraf ve metin aracılığıyla görsel anlatıya odaklandıkları eserler incelenmiştir.

2. XIX. YÜZYILDA GÖRSEL BİR ANLATIM DİLİ OLARAK FOTOĞRAF VE YAZI İLİŞKİSİ

Metnin ve fotoğrafik imgelerin kesiştiği çalışmalar fotoğraf tarihinin ilk yıllarından itibaren kendini göstermeye başlamıştır. Daguerre ve Talbot’un geliştirdiği fotoğraf teknikleri ve keşifleri bu tekniklere verdikleri isimler ile doğrudan ilişki içerisinde olmuştur. Daguerre ve Talbot’un fotoğrafa olan katkıları fotoğrafik görüntülerin toplumsal yaşamın ve varoluşun bir parçası haline getirmiştir. Oldukça yeni bir imge üretim aracı olan fotoğraf, Talbot’un daha ilk deneysel çalışmalarında bile yazı ile diyalog kurmakta ve bir arada görüntülenmektedir. Graham Clarke (d.1941) *‘Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf’* adlı kitabında Talbot’un Camera Obscura ile çektiği ve dünyanın hayatta kalan en eski kamera negatifi (Görsel 1) hakkında şunları söylemektedir; “Orijinalinin küçük ve kırılmalı bir hayaleti olan Kafesli Pencere (Latticed Window), Talbot’ın Lacock Abbey’deki kır evinin penceresini betimler. Ebatlarının minikliği (2,54 santimetre kare), tarihsel önemiyle çelişmektedir” (Clarke 2017,

18). Negatifin boyutuyla önemi arasındaki ters orantıya eklenen yazı Talbot'ın kendi fotoğrafına eklediği el yazısıdır. Talbot fotoğrafına şu notu 'Latticed window (with the Camera Obscura) August 1835. When first made, the squares of glass about 200 in number could be counted, with help of a lens' (*Demir Pencere (Camera Obscura'yla), Ağustos 1835. İlk defa gerçekleştirilirken, objektifin verdiği görüntüyü içimden iki yüz sayarak pozladım*) yazmıştır.

Daguerre ve Talbot'un çalışmaları Kemal Gök'ün '*Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler*' adlı makalesinde bahsettiği üzere birbirine çok yakın tarihlerde dünyaya ilan edilmiştir. "1839 yılında, Fransız bilimci Louis François Arago, Jacques Louis Mande Daguerre'yi fotoğrafın mucidi olarak ilan eder. Mande Daguerre, görüntünün elde edildiği alete 'daguerrotype' adını verir [...] Kimyager, matematikçi Talbot'da pozitif-negatif yöntemiyle kâğıt üzerine fotoğraf elde ederek 1839'da İngiltere Kraliyet Akademisine yöntemini açıklar ve 1841'de patent alır" (Gök, 2016, 46). Bu tarihlerden daha önce bir zamanda üretilen '*Kafesli Pencere*' Talbot'un bu fotoğrafa dair açıklamasıyla bir bütün haline gelmektedir. Fotoğrafa eklenen bu betimleme fotoğrafa dair açıklamalar içermektedir. Mary Price '*Fotoğraf Çerçevesindeki Gizem*' adlı kitabında fotoğraflara eklenen yazılar hakkında şunları söylemektedir; "Betimleme fotoğraflar için gereklidir. Adına ister alt yazı ekleme, ister başlık atma, ister betimleme deyin, bakan kişinin hem anlamaya hem de görmeye yöneltildiği şeyi sözcüklerle belirtme edimi, resim için gerekli olduğu kadar fotoğraf içinde gereklidir" (Price, 2014, 17). Price, fotoğrafları yazı ile desteklemenin ve betimlemenin gerekli olduğuna inanmaktadır. İlk olarak fotoğrafın bir parçası haline gelen betimleme, ikinci olarak fotoğrafın yorumlanmasına katkı sağlamış ve son olarak da izleyiciye aktardığı görselliğe yardımcı olmuştur. Fotoğraf ve ona eşlik eden yazı arasında yer alan boşluk yazının izleyici tarafından algılanmasıyla birlikte dilde yarattığı ifade ile sorgulanabilir bir ifade haline gelmektedir. Bu ifadenin ve fotoğrafa eklenen yazının yoğun bir şekilde görüldüğü alan ise portre fotoğrafları olmuştur.



Görsel 1: William Henry Fox Talbot, Latticed Window (Kafesli Pencere), 1835.



Görsel 3: Fotoğrafçı bilinmiyor (Japonya), Bir kaide üzerinde melon şapkalı ayakta duran adam, Kiri, 19 Kasım 1892.



Görsel 2: Fotoğrafçı bilinmiyor, Julia Margaret Cameron (1815–1879) ve Kızı Julia Hay Cameron'a ait daguerreotype portresi, 1845.

Fotoğrafın ilk dönemlerindeki biricik olma özelliği ile tanınan daguerreotype'lar kimi zaman tek olarak kimi zamansa yanına eklenen bir not ile birlikte saklanmıştır. Cameron ve kızına ait daguerreotype portresinde (Görsel 2) *'The case is inscribed by the daughter 'Feb 10th 1845. This for me to keep', and probably at a later date by her mother 'Given to my Julia by her request - her own choice'* (Bu durum kızı, '10 Şubat 1845. Bu benim saklamam için' ve muhtemelen daha sonraki bir tarihte annesi tarafından 'Julia'ma isteği üzerine verildi—kendi seçimi ile') olarak yazılmıştır. Fotoğrafın yer aldığı daguerreotype kasasının üst kısmına yazılan bu yazılar iki farklı zamanda yazılmış yazıyı tek bir yüzey üzerinde birleştirmektedir. 1840'lı 1850'li yıllarda üretilen en popüler portre biçimlerinden biri olan daguerreotype, kişisel olanın özel bir görüntüsünü yansıtmaktadır. Clarke, daguerreotype'a ait özellikleri sıralarken şunları söylemektedir;

Dagerotip bazı bakımlardan, mükemmel bir portre medium'uydu. Öncelikle her görüntü eşsizdi; Talbot'un çoklu pozitif/negatif işleminden farklı olarak bir dagerotip levha yalnızca tek bir görüntü üretiyordu. İkincisi, kendimizi gördüğümüz gibi değil, başkalarının bizi gördüğü gibi bir ikiz görüntüydü bu. Yani özel bir kişinin kamusal görüntüsünü üretiyordu. Üçüncüsü, gümüş yüzey o kadar hassastı ki kişisel görüntüye hem değer verildiğini hem de sarılarak saklandığı için gizemli sayıldığını düşündüren, kadifeden, sırmalı kuşaktan ve deriden tam teçhizatlı dagerotip kılıflar geliştirilmişti (Clarke 2017, 119).

1892 yılında Japonya’da üretilen bir ambrotype’ın³ (Görsel 3) daguerreotype gibi hassas bir şekilde korunduğu açıkça görülmektedir. Ahşap bir kasanın sol tarafında yer alan yazının tam karşısında mürekkep ile yazılmış bir hat bulunmaktadır. Fotoğrafın yer aldığı ulusal ve kültürel bağlam değişse de fotoğrafa eklenen yazının yeri pek değişikliğe uğramamıştır. Ulusal sınırların aşıldığı ve evrensel bir dilin betimlendiği bu fotoğraflar kültürel bir perspektif sunmaktadır. Yaşamın her alanına sızan fotoğraf izleyicisine/okuyucusuna görsel/yazınsal bir temsil sunmaktadır. Toplumsal yaşantının her an içinde olmaya başlayan fotoğraf, yaşamın olduğu gibi ölümünde bir kanıtı haline gelmiştir. On dokuzuncu yüzyıl içinde yaygın bir şekilde kullanılan ölüm sonrası fotoğraflara bu fotoğrafların üzerlerinde veya arkalarında yer alan yazılar eşlik etmektedir. Aile bireyleri arasında kaybedilen kişinin bedenine ait son görüntünün bu dünyada kalması için saklanan bir belge olan post-mortem fotoğraf, üzerine ve/veya arkasına yazılan yazılar ile ölen kişiyi anımsatacak bilgiler içeren bir yas ve teselli nesnesi haline gelmektedir. İngiliz araştırmacı Esther Leslie, ‘*Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları*’ adlı kitabında bu dünyadan ayrılan bireylere ait bu yas nesnesi hakkında şu ifadeler yer verir; “Matem dönemi sırasında gerçekleşen, öznenin sevdiği bir kişinin ebediyen yok olduğu ve öznenin hayatta kalmak için artık hislerini bir başka kişi ya da şeye çevirmesinin gerektiğine dair bir süreçtir” (Leslie, 2019: 106–107). Ailenin hayatta kalan bireyleri bu dünyadan giden sevdiklerine ait görüntünün kalıcılığına bir de onlara ait bilgiler içeren yazı alanları eklemektedir. Görsel 4’te de görüldüğü üzere fotoğrafın üzerine sırasıyla ölen kişinin ismi (Henry C. Telthorster), doğum tarihi (5 Ekim 1862), ölüm tarihi (21 Şubat 1913) ve son olarak ne kadar yaşadığına ilişkin (50 yıl, 4 ay 22 gün) bilgiler eklenmiştir. Melania Borgo, Marta Licata ve Silvia Iorio ‘*Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?*’ (Ölüm Sonrası Fotoğraf: Yaşamın Ölümle Buluştuğu Nokta?) adlı makalelerinde post-mortem fotoğraf hakkında şunları söylemektedir;

Post-mortem fotoğraflar ilk kez Viktorya döneminde İngiltere’de görülür. Daha sonra Avrupa’nın geri kalanına ve Amerika Birleşik Devletleri’ne yayılır. Bugün, ölümlerin fotoğraflarını çekme pratiği negatif çağrışımlara sahipken, Viktorya çağında, onların anılarına gerçek bir saygı duruşunu temsil etmekteydi. Paradoksal olarak bu post-mortem fotoğraflar, bedeni çürümeden önce, ‘ölünün’, son ‘yaşam resmini’ elde etmek için bir şans sunmaktaydı (Borgo, Licata, vd, 2015, 104).

Yazının fotoğrafa eklendiği andan itibaren iki boyutlu yüzey üzerinde bıraktığı izler artık fotoğraf ile bütünleşmektedir (Görsel 5). Eşsiz bir şekilde fotoğrafı betimlememize yardımcı olan yazı, fotoğraf ile kurduğu katmanlı diyalogda onun bir parçası ve varlığına etki eden en önemli biçim olmuştur. Bireylerin portrelerini eşlik eden yazılar tamamen bireysel bir izin kalıcı etkilerini temsil etmektedir. Bu yazıtlar fotoğraftaki kişiye ait kişisel bilgiler, yer ve tarih gibi bilgiler barındırmaktadır.

³ İngiltere’de pozitif bir kolodyon olarak da bilinen ambrotip, ıslak plaka kolodyon işleminin bir varyantı tarafından yapılan cam üzerinde pozitif bir fotoğraftır.

Fotoğrafın ticarileşmeden uzak ilk dönem portrelerinde sıklıkla görülen bu tür yazılar özel ve değerli anılarda gizlenen duygunun çağrıştırdığı ifadelerin dışavurumu olarak görülmektedir. Kimi zaman fotoğraflara hayat veren insanlar tarafından kimi zamanda en yakınları tarafından fotoğraflara eklenen bu yazılar onlar hakkındaki bilgilerin tarihin ve kültürün bir taşıyıcısı olarak günümüze kadar gelmelerinde önemli bir rol oynamıştır. Nitekim fotoğrafa eklenen yazılar sadece toplumsal hayatın önemli bir aracı haline gelen portrelere değil aynı zamanda dönemin bilimsel çalışmalarına da eşlik etmiştir.



Görsel 4: Fotoğrafçı bilinmiyor, Post-mortem fotoğraf, ty.



Görsel 5: Fotoğrafçı bilinmiyor, Post-mortem fotoğraf, ty.



Görsel 6: Alphonse Bertillon, Synotic Table of the Forms of the Nose, 1890.

İngiliz botanikçi ve fotoğrafçı Anna Atkins'in (1799–1871) 1843–1854 yılları arasında *cyanotype* yöntemi ile ürettiği fotoğrafların yer aldığı '*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*' (İngiliz Alglerinin Fotoğrafları: Cyanotype İzler) adlı on iki parçadan oluşan el yapımı kitabı fotoğraf ve yazının bilimsel çalışmalarda kullanılmaya başlandığı ilk örneklerden birisidir. Çok az kelimenin yer aldığı bu fotoğraflar Atkins tarafından duyarlaştırılmış kâğıt üzerine yerleştirilerek ve ardından güneş maruz bırakılarak pozlandırılmıştır. Her fotoğrafta yer alan tek figür üzerinden şekillenen bu çalışmaya eşlik eden yazılar fotoğrafların alt kısmına (sağ ve sola) konumlandırılmıştır. Belli bir sınıflandırma görevi gören bu yazılar çalışmada yer alan algin latince isimlerinden ibarettir. Amerikalı sanat tarihçisi Kaja Silverman (d.1947) '*Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi*' adlı kitabında Atkins'in çalışmaları hakkında şunları söylemektedir;

Her bitkinin ait olduğu türün adı, altında, küçük bir kutu içinde görülür ancak kutu cyanotype'in içindedir ve isim elle yazılmıştır [...] Ayrıca bu fotoğraftaki figürler, altlarında yazan sözcüklerle gizemli bir şekilde eşleşir. Her numunenin adını gösteren el yazısı, bitkiler dünyasından gelmiş gibidir ve Atkins, *Photographs of British Algae*'nin birinci cildinin baş sayfasında 'İngiliz Algleri Cilt I' sözcüklerini, benzer bir el yazısıyla ve yosun parçacıklarından oluşturarak bu noktayı pekiştirir (Silverman, 2019, 146–147).

Atkins'in alg fotoğrafları Talbot'un fotoğraf tanımlamasında kullandığı ve '*doğanın kalem*' olarak belirttiği tanımlamaya oldukça uygunluk göstermektedir. Nitekim doğa tarafından oluşturulmuş ve doğanın temsil ettiği bu göstergeler Amerikalı bilim insanı Samuel Finley Breese

Morse'un (1791–1872) '*Güneş Bilimi*' tanımı ile de kesişmektedir. Fotoğraf ve onu betimleyen anlatı arasındaki tüm bu ilişkiler birbiri ile ayrılmaz bir parça haline gelmiştir. Yazının fotoğraf ile birlikte bilimsel alanlarda iç içe kullanılması on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransız polis memuru Alphonse Bertillon'un (1853–1914) adli fotoğrafçılık çalışmalarında da kendini göstermektedir. Bertillon'un yazmış olduğu *Judicial Photography: With an Appendix on Anthropometrical Classification and Identification* (Adli Fotoğrafçılık: Antropometrik Tasnif ve Teşhis Sistemi) isimli kitapta bulunan görseller, kendilerine eşlik eden yazılı açıklamaların bulunduğu grid sistemi içerisinde portreleri tanımlayan fotoğraf altı yazılarıyla bilginin tanımlanmasında kullanılmıştır. '*Bertillonage*' olarak adlandırılan ve polisin suçluları bulmak için kullandığı en etkili yöntemlerden biri olarak karşımıza çıkan bu yöntem suçlular hakkında antropometrik⁴ (Görsel 6) bir tanımlama sistemidir. Fotoğrafı, kanıtları belgelemek için sistematik bir şekilde çalışmalarında kullanan Bertillon, suçlulara ait antropometrik ölçümleri (vücut, baş, kulak, göz, ağız vb.) ve onlara ait belirli bireysel izleri (yara izi, dövme, vücutta oluşan şekil vb.) suçluların önden ve profilden çekilmiş fotoğraflarının hemen altına yazılı olarak eklemiştir. Suçlulara ait fotoğrafları destekleyen bu yazılar şüpheliler hakkında bilgi sahibi olmanın yollarından biri haline gelmiştir. Yazılı metnin betimlediği anlamlara atfedilen bu fotoğraflar suçlularla mücadele hakkındadır. Fotoğrafın metne değişken sıklıkla eklendiği bir diğer bilimsel alan ise antropoloji olmuştur. Fotoğraf ve yazının bir araya gelerek oluşturduğu işlevsel alan fotoğrafın betimleme gücünü arttırmakta ve ona bütünleştirici bir yorum atfetmektedir. "Fotoğraflar tek başlarına bir anlam ifade etmezler ve açıklayıcı metinler antropolojik ve etnografik bulguların aktarılması için önemli tamamlayıcılardır" (Yavuz, 2020, 98).

⁴ Antropometri, insan vücudunun ölçüleri ile ilgilenen bir tekniktir.

3. XX. YÜZYIL AVANGARD SANAT AKIMLARINDA FOTOĞRAF VE YAZI İLİŞKİSİ

On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçişte endüstri devriminin yarattığı etkiler sanat alanında önemli değişikliklere sebep olmuştur. Yazının plastik bir öge olarak sanat çalışmalarında içindeki konumunun farklılaşmaya başladığı bu dönemde yazının fotoğraf alanına yansımaları da değişime uğramıştır. Harf tasarımlarının ve yazının şaşırtıcı bir şekilde gelişmekte olduğu yirminci yüzyılın hemen başında yazı, sanatın ifade biçimine etki eden önemli bir plastik öge olmuştur. Yazının sanatsal anlatım içerisinde bir kavram olarak dikkat çektiği bu dönemde Fütürist şair Plippo Tommaso Marinetti (1876–1944) aracılığıyla bir yazın hareketi olarak ortaya çıkan Fütürizm, zamanla görsel sanatları etkilemeye başlamış olan avangart bir sanat akımıdır. Fotoğraf çalışmalarında da önemli bir yeri bulunan Fütürizm, yenilikçi çalışmalara imza atmış ve deneysel fotoğraf çalışmalarına da öncülük etmiş bir akımdır. M. Çağatay Göktan '*Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi*' adlı makalesinde Fütürizm akımında kullanılan fotoğraf teknikleri hakkında şu ifadeler yer vermiştir; "Hız ve enerjinin aktarılmasına sadık kalan ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden canlanan Fütürizm, fotoğraf alanında üst üste çekim, uzun pozlama, zoom in/out, fotomontaj, fotogram, vb. avangart teknikleri, flaş aydınlatmalarını, sahne tasarımlarını ve hava fotoğrafçılığını kapsayarak çok daha geniş bir içeriğe sahip olmuştur" (Göktan, 2015, 28).

Fütürizm sanat akımının fotoğraf alanındaki en önemli temsilcilerinden birisi olan Anton G. Bragaglia (1890–1960) fotoğraf alanında etkili çalışmalara imza atan bir fotoğrafçıdır. Bragaglia'nın fotoğraf sanatına yansıyan deneysel çalışmaları hareket, hız ve devinim gibi fütürizmin çağrıştırdığı kavramlarla diyalog içerisindedir. Ali Muhammet Bayraktaroğlu ve Mukaddes Çetin '*Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yeniden Üretim*' adlı makalelerinde Bragaglia hakkında şu ifadeye yer vermişlerdir; "Hızın ve dinamizmin sözcüklerle aktarıldığı bir edebiyat akımı olan fütürizm, fütürist fotoğrafçı Bragaglia tarafından görsel olarak fotoğrafa aktarılmıştır" (Bayraktaroğlu ve Çetin, 2013, 55). Tipografi alanında deneysel olarak yazının kullanımı ile gerçekleşen çığır açıcı çalışmaların etkisi Fütürist fotoğrafta da etkisini göstermiştir. Yazının tipografi aracılığıyla yaratmış olduğu etki fotoğraf çalışmalarında bir yazma eylemi olarak fotoğrafın etimolojik kökenindeki '*graphien*' kelimesiyle paralel göstermektedir. Bu sanat akımı içerisinde fotoğrafa eklenen yazılar her ne kadar birer imza (Bragaglia'nın fotoğraflarının alt köşelerine atmış olduğu kendi imzaları) dışında bir varlık gösteremese de fotoğrafın yapısal özelliği açısından oldukça önemlidir (Görsel 7). Yazma eyleminin oluşturduğu yeni bir deneyim alanı içerisinde hareket, hız ve zamanın etkisiyle oluşan görüntüler ışığın film üzerine kaydedilmesindeki süreçte yazı ile aynı bağlantıyı paylaşmaktadır. '*Graphien*'in tanımladığı yazma eylemi, ışığın kaydedilmesinde ve bilginin aktarılmasında ortak noktada buluşmaktadır. Işık ile yazma eylemi sanatçının kendini anlama ve temsil etme pratiği olarak yazı

yerine geçen bir ifade biçimi olmuştur. Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard'ın (1929–2007) '*Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*' adlı kitabında bahsettiği üzere; "Fotoğraf çekmek demek ışıkla otomatik bir şekilde yazı yazmak demektir" (Baudrillard, 2019, 98). Fütürizmin fotoğraf tarihine bıraktığı özgün mirasta yazma eylemi çift katmanlı bir sürecin içerisinde yer almıştır.

Derya Şahin '*Dada'nın Fotoğraf Anlayışı*' adlı makalesinde Dada sanatçılarının hazır nesnelere ve optik görüntülerden yararlanılarak farklı bağlamlara taşıdıkları çalışmaları hakkında şu ifadelerle yer vermektedir; "Dadacılar, rastlantısal ve anlamsız olanı planlayarak bir araya getirmeye çalışmışlardır. Bunu yaparken de, 'kolaj' ve 'fotomontajı' kullanmışlardır. Buradaki asıl amaç, sanat ve yaşam arasındaki uzaklığı yakınlaştırmak için hayatın içinden malzemeleri alıp, bağlamını değiştirerek sanat nesnesi olarak tekrar sunmaktır. Sadece görsel öğeyi değil yazınsal ve dilsel öğeleri de parçalayarak, kolajla farklı bir bütünlük oluşturmuşlardır" (Şahin, 2015, 85). Sanat içerisinde obje kullanımının önemli noktalarından birisi olan kolaj tekniği, Dada sanatçılarının çalışmalarında sıklıkla başvurduğu bir teknik olarak fotoğrafların, gravürlerin, gündelik eşyaların, gazete sloganlarının, ambalaj kağıtlarının, biletlerin, pulların, basılı reklam materyallerinin vd. malzemelerin bir araya getirilerek üretildiği bir tekniktir. Max Ernst (1891–1976), John Heartfield (1891–1968), Kurt Schwitters (1887–1948), Raoul Hausmann (1886–1971) ve Hannah Höch (1889–1978) gibi sanatçıların sıklıkla başvurduğu bu yöntem içerisinde fotoğraf ve yazı alanları rastlantısal olarak bir araya gelmektedir. Yazının görsel imge içerisinde değişim yaşadığı ve imgenin önemini değiştirdiği bu dönemde hayat ile sanat arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Montaj/fotomontaj, asamblaj ve kolaj mantığında kesilip birleştirilen malzemeler metnin yapısal olarak değiştirilip oynandığı bir dönem olmuştur. Fotoğrafik imgelerden oldukça faydalanan Dada sanatçıları bu imgeler içerisindeki dilin yapısını parçalamış ve yazıyı devrimsel bir araç olarak görmüşlerdir. Ali Artun, '*Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*' adlı kitabında Dada hakkında şu ifadelerle yer vermektedir;

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



Görsel 7: Anton G. Bragaglia, The Cellist, 1913.

Sanatsal temsilin kurulmasında ve ifade edilmesinde Dada'nın hemen ardından önemli bir rol oynayan Sürrealizm, sanatçıların bilinçaltında yatan düşüncelerine odaklanmıştır. M. Çağatay Gökten *'Kavramsal Fotoğraf'* adlı sanatta yeterlik çalışmasında bu durumu şöyle açıklar; "Avrupa'da I. ve II. Dünya Savaşları arasında gelişmiş olan ve Dada'nın sanattaki irrasyonel ve yıkıcı olan şeyleri arayışını sürdüren Sürrealizm'in (Gerçeküstücülük) amacı, 'Otomatik' sanatı, yani mantık, ahlak ya da estetik yargılarla biçimlenmeden doğrudan bilinçaltından çıkanı yaratmak olmuştur" (Gökten, 2014, 26). Bu sanat anlayışı içerisinde yazı ve görsel sanatlar arasındaki bağın bilinçaltıyla olan ilişkisi Gerçeküstücü akımının en önemli temsilcilerinden olan René Magritte'in (1898–1967) çalışmalarıyla oldukça popüler hale gelmiştir. Yazının bir sanat nesnesi içerisinde kavramsal olarak kullanıldığı en çarpıcı örneklerden biri Magritte'in *'Bu bir Pipo Değildir'* adlı çalışmasıdır. Süreyya Su, *'Çağdaş Sanatın Felsefe Söylemi'* adlı kitabında Magritte'in *'Bu Bir Pipo Değildir'* adlı eseri hakkında şunları söylemektedir; "Magritte, hâlihazırda resmini yaparak göstermekte olduğu şeyin altına bunun görüldüğü şey olmadığını yazarak kaligrafinin anlamını tersyüz eder. Böylece, Magritte dili işin içine katıp, soyut sanatçıların peşinde oldukları geleneksel temsil ilişkisini ortadan kaldırma işlevini çok hünerli bir şekilde yerine getirmiştir. Yazılı ifade görünenin gerçekliğinin altını oymakta ve alımlayıcıyı şaşkına çevirmektedir" (Su, 2014, 141). Price ise gerçeküstücü sanatçıların imgenin anlamını inşa ederken metinlerin egemenliğini nasıl kurguladıklarından bahsetmektedir. "Gerçeküstüçüler fotoğrafların anlamını, bizim onları metinlerin egemenliğinde görmemizi sağlayacak biçimde, kendi istedikleri yönde çekmişlerdir" (Price, 2014, 76).

Fransız filozof Michel Foucault'nun (1926–1984) *'Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi'* adlı kitabında dil ve imgenin inşa ettiği birliktelik hakkında şunları söylemiştir; "...görülen ile okunan, gözlenen ile aktarılan arasındaki ayrımın yapılmaması, yani dilin ve bakışın sonsuza kadar kesiştikleri tek ve düz bir tabakanın oluşturulması söz konusudur..." (Foucault, 2017, 75). Magritte'nin eserlerinde dil ile imgenin oluşturduğu plastik anlatımı, Fransız filozof ve yazar Gilles Deleuze'ün

'Foucault' adlı kitabında Michel Foucault'ya atıfta bulunarak; "gördüğümüz asla söylediğimizde yatmaz"⁵ (Deleuze, 2019, 73) şeklinde ifade etmektedir. Deleuze, ardından Magritte'in 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı çalışması hakkında şunları söylemektedir;

Foucault, Magritte hakkındaki yazısında, metni figürden, piponun resmini 'bu bir pipo değildir' sözcüsünden ayıran 'küçük ince, renksiz ve nötr kuşağın' sürekli yeniden doğduğunu gösterir; öyle ki ne resim ne sözcü ne bu, varsayılan ortak form olarak, bir pipo olduğundan, sözcü 'bu bir pipo değildir' noktasına varır: 'Pipo resmi ve onu adlandıracak metin ne siyah kanvas üzerinde ne de onun dışında buluşacak bir yer bulabilir': bu bir 'ilişkisizlik'⁶tir (Deleuze, 2019, 73).

'Bu Bir Pipo Değildir'de imge ve metin arasında gerçekleşen alışverişin oluşturduğu bağıntıyı Foucault'un Magritte'in eseriyle aynı isimdeki kitabında Magritte şu şekilde ifade etmektedir; "Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini alabilir [...] bir tablodaki sözcükler, görüntülerin yapıldığı aynı maddeden yapılmışlardır. Bir tabloda, görüntüleri ve sözcükleri farklı bir biçimde görürüz" (Foucault, 2017, 38). İmgelerin ve metnin katılımıyla birbiri içine geçen yeni yapı, sözcükler tarafından etrafi çevrilmiş bir dünyanın gerçekliğini sorgulamaktadır. Dilin kavramsal yönüyle ilgilenen bu çalışmalar 1950'lerden itibaren Pop Sanat'ın yazı ve imgeyi kitle iletişim araçlarıyla gündelik yaşamın içine sokarak sıradanlaştırdığı bir yol izlemiştir. Ece Akay Şumnu, 'Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi' adlı sanatta yeterlik çalışmasında Pop Sanat'ta yazı ve imge arasındaki ilişkileri şu şekilde ifade eder; "Yazıyı görsel temsilin içine dahil eden Pop Sanat'ın önemli isimlerinden Andy Warhol, reklam sektörüne ve iletişime dönük her türden kodları, görsel anlatımının parçası haline getirmiştir [...] Geleneksel sanatın değerleriyle yazıyı bir araya getiren Magritte'ten yıllar sonra Andy Warhol, yazı ve imajın birlikteliğinde gerçekliği sorgulamakla kalmamış, onu yok etmiş ya da unutturmuş gibidir" (Şumnu, 2014, 55). Şumnu, Pop Sanat'ın ardından 1960'lı yılların sanat ortamında Fluxus hareketi içerisinde yazının sanat çalışmalarına katılımcılığından bahseder ve ardından performans sanatında yazının bedenselliğine vurgu yapar. Performans sanatında beden bir sanat nesnesi haline dönüşmesi beden-yazı ilişkisini ortaya çıkarmıştır.

4. KAVRAMSAL SANAT'TA FOTOĞRAF VE YAZI İLİŞKİSİ

Fütürizm, Dada, Sürrealizm, Pop ve Performans sanatı sanatçılarının eserlerinde plastik bir anlatım dili olarak kullandığı imge ve yazı birlikteliği Kavramsal Sanat anlayışına yön veren önemli çalışmaların merkezinde yer almaktadır. İmgenin ve dil aracılığıyla yazının Kavramsal Sanat anlayışı içinde bir bilgi nesnesi olarak çoğaltılabilen ve kullanılabilen yapısı 1960 sonrası sanat çalışmaları üzerinde oldukça etkili olmuştur. "Kavramsalcilik, Dadaizm, Sürrealizm, Pop Sanat'ı gibi birçok

⁵ Konuşma ve görme, görünür olan ve söylenebilir olan arasında bir ayrılık [disjonction] vardır.

⁶ Blanchot'nun 'ilişkisizlik' terimi.

akımdan, Duchamp, Man Ray, vb. pek çok sanatçının eylemleri ve düşünceleri üzerine kurulmuş, XX. yüzyılın ikinci yarısında sanat olgusuna bakışı ve sanatın işlevini temelden değiştirmiştir” (Göktaş, 2014: 45–46). Fransız-Amerikalı ressam Marcel Duchamp’ın (1887–1968) *‘düşünce olarak sanat’* anlayışının yansımalarına karşılık gelen Kavramsal Sanat 1960’lı yıllardan sonra sanat ortamını etkilemiştir. Sanat disiplinlerini arasında önemli bir konuma yerleşen Kavramsal Sanat dil, bağlam, zaman ve mekânla kurduğu ilişkilerle de fotoğraf çalışmalarına etki eden bir akım olmuştur. Kavramsal Sanat’ın düşünceyi aktarma ve tayin etmede dili görünür hale getiren işler ortaya koyan kavramsal sanatçılar imgeyi ve metni bir arada kullanarak bu çalışmalarını sanat çalışmalarının merkezine yerleştirmişlerdir.

Ian Haydn Smith *‘Fotoğrafın Kısa Öyküsü’* adlı kitabında kavramsal fotoğrafçılık hakkında şöyle söylemektedir; “Kavramsal fotoğrafçılık 1960’lardan itibaren daha çok yaygınlaşmış olsa da kökeni fotoğrafın başlangıç zamanlarına kadar gider. Kavramsal fotoğrafçılık, biçimin ya da tasvirin ötesinde fikirleri keşfetmeye yönelik bir akımdır” (Smith, 2018, 39). Dili kullanan çalışmalara eklenen fotoğraflar dilin sanat ile kurduğu ilişkilerin sorgulanmasına ve izleyicinin/okuyucunun dilbilimsel bir açıdan sanatla kurduğu benzerlikleri düşündürmesine/deneyimlemesine olanak sağlamıştır. Fotoğraf sanatında ise yazının bir anlatım aracı olma işlevinden faydalanan sanatçılar yapıtlarında yazı/fotoğraf diyalogu kavramsal bir boyutta yansıtmışlardır. Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Hacke, John Baldessari, Allen Ruppersberg, Duane Michals, Victor Burgin, Gillian Wearing ve Shirin Neshat gibi sanatçıların fotoğraf üretimleri yazı ve imge arasındaki bu diyalogu araştırmaktadır.

Felsefe ve Antropoloji üzerine çalışmalar yapan Amerikalı Sanatçı Joseph Kosuth (d.1945) görsel algı ile dil arasındaki zihinsel ilişki süreçlerini inceleyen Kavramsal Sanat’ın önemli temsilcilerinden birisidir. Sanatçının *‘Bir ve Üç Sandalye’* (1965), *‘Bir ve Üç Masa’* (1965), *‘Bir ve Beş Saat’* (1965), *‘Bir ve Üç İskemle’* (1965), *‘Bir ve Üç Kürek’* (1965) ve *‘Bir ve Üç Fotoğraf’* (1965) adlı çalışmaları temsil, taklit ve kopya gibi kavramları üzerinde izleyiciyi/okuyucuyu düşünceye sevk etmektedir. Ahu Antmen *‘Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar’* adlı kitabında Kosuth’un çalışmaları hakkında şu ifadelerle yer vermektedir; “Kosuth; sanat, anlam, resim ve boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış, *‘Bir ve Üç Sandalye’* (1965) gibi yapıtlarında gerçek bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve tanımı üzerinden görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri araştırmıştır” (Antmen, 2014, 195). Kosuth, bir saat, bir fotoğraf, bir kürek, bir iskemle ve bir masa gibi göstergelerin oluşturduğu anlamlar ile nesne arasındaki alışverişte nesnenin fotoğrafı, nesnenin kendisi ve nesnenin sözcüklerle tanımlanmış halini

bir arada sergilemiştir. Bu sayede bir görsele ait tanımlamayı beklenmedik bir şekilde araştıran sanatçının çalışması nesne, nesnenin imgesi ve sözel varsayımını yan yana gelerek birleştiren bir gerçekliğe erişmiştir. Jonathan Fineberg “1940’tan Günümüze Sanat” adlı kitabında Kosuth’un sözlerine yer vermektedir; “Benim kavramsal dediğim sanat(ın),” diye yazdı Kosuth, temeli... tüm sanat girişimlerinin dilbilimsel doğasının araştırılmasıdır” (Fineberg, 2014, 325).



Görsel 8: Hans Haacke, ‘Shapolsky vd., Manhattan Emlak Holdings, Gerçek Zamanlı Sosyal Sistem, 1 Mayıs 1971 tarihi itibarıyla’, 1971 (detay).



Görsel 9: Allen Ruppersberg, Al Nerede?, 1972.

Amerikalı kavramsal sanatçı John Baldessari (1931–2020) kendine özgü görüntüleri kullanan ve belirli fikirlere dayanan çalışmalarıyla tanınmaktadır. Kavramsal sanat anlayışıyla ürettiği çalışmalarında resim, fotoğraf ve yazıyı birbiri ile harmanlayan sanatçı, çağdaş kültürümüz ile ilgili yorumlar ortaya koyarken fotoğraflık görüntülerin üzerinde yer alan farklı noktalara da değinmektedir. 1970’li yıllarında başında ortaya koyduğu işlerin genelinde algı, anlam ve yorumlamaya yönelik ironik sorgulamalar yer almaktadır. Absürt bir mizah anlayışıyla oluşturulan fotoğraflarında; görülen ve anlaşılan arasındaki gerilimi arttıran, metin ile desteklenen görüntüler kullanmaktadır. Dil üzerine temellenen sanat anlayışı çerçevesinde sanatçının ilgi alanı yazı üzerinden şekillenmektedir. İmge ve yazının bir arada kullanılması sanatın anlaşılmasında ve sanatın etkileşimindeki dilin gücünü yansıtmaktadır. Baldessari, fotoğraflarını alışlagelmiş ortamlardan farklı bir şekilde sunarak ve fotoğraflara metin ve satırlar ekleyerek değişik seriler oluşturmuştur. ‘Wrong’ (Yanlış) adlı serisi ilgisiz ve rastgele nesnelere oluşturulan fotoğrafların yazı ile birlikte sunulduğu görüntüleri içermektedir. Burada yer alan ironi fotoğrafta kullanılan kompozisyon üzerine atıf yapmaktadır. Böylelikle Baldessari, sanatın ve fotoğrafın geleneksel yönlerine neden uymamız gerektiğini sorgulamaktadır. Mark Durden ‘Fotoğraf Bugün’ adlı kitabında Baldessari’nin çalışması hakkında şu ifadelerle yer vermektedir; “Bu çalışma aynı zamanda estetik kıymet ve değer hakkındaki

yargıların ayrılmaz bir parçası olan hiyerarşiler ve ayrımlarla, kompozisyon açısından neyin uygun ve doğru olduğuyula ilgili daha büyük sorular üzerine yansımalar da içerir” (Durdun, 2015, 24).



Görsel 10: Duane Michals, This Photograph is My Proof, 1974.



Görsel 11: Douglas Huebler, Variable Piece #70 (In Process): 166A, 1975–1976.

Alman sanatçı Hans Haacke (d.1936) ise gayrimenkullere ait fotoğrafların ve fotokopisi alınmış belgelerin yer aldığı ‘Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971’ (Görsel 8) adlı politik çalışmasında metinler ve fotoğraflar izleyici/okuyucu için oldukça sıra dışı bilgiler vermektedir. Haacke bu çalışmasında “...yolsuzluğun birer dökümanları olarak sunduğu fotoğraflarını, şimdiki ve önceki bina ve toprak sahiplerinin, ipotek ve diğer ticari işlemlerin bilgilerinin verildiği ayrıntılı metinlerle desteklemiştir” (Göktan, 2014, 220). Gayrimenkul fotoğraflarına iliştilmiş adres, mülk sahibi, mülkün değeri gibi bilgilerin daktilo edilerek birleştirilen bu fotoğraflar, sosyo-politik sorunlar hakkında bilgi veren bir projenin parçası haline gelmiştir. “Haacke’nin gittiği yön sanatçıların sanatın, iletişimin ve gücün dili kullanılarak eleştiriler yapmaya başladığı daha büyük bir akımın parçasıydı” (Gere, 2019, 115).

Amerikalı kavramsal sanatçı Allen Ruppersberg (d.1944) ilk nesil Amerikan kavramsal sanatçılarından birisidir. Sanatçının 1972 yılında fotoğraf ve yazı ilişkilerini sorgulayan ‘Where’s AI?’ (AI Nerede?) (Görsel 9) çalışması anlatı ve metin stratejilerinin merkezinde yer almaktadır. Sanatçının kurgu/gerçek, doğa/kültür ve metin/görüntü arasındaki ilişkilerden yola çıkarak ürettiği bu çalışma amatör fotoğrafçılığın gündelik ve sıradan üretim biçimlerinden yararlanmaktadır. Amatör fotoğraf anlayışıyla üretilmiş yüz altmış adet renkli şipşak fotoğraf ve yüz on adet daktilo ile üretilmiş notun belirli bir ızgara sistemi üzerinde bir araya getirilip bilinçli bir şekilde kurgulanarak sergilenen ‘AI Nerede?’ gündelik nesnelere ile karmaşık bir diyalog olan dil ve anlatı üzerine mizahi bir sunum oluşturmuştur. Kurgusal bir senaryoyu andıran fotoğraf ve metin birlikteliğinde daktilo ile hazırlanan notlarda yer alan ikili diyalog sürekli olarak ‘AI’ hakkında konuşmaktadır.



Görsel 12: Victor Burgin, UK76, Cut the Cost of Living (Yaşam Maliyetlerini Düşürün), 1976.



Görsel 13: Gillian Wearing, I'm Desperate, 1992.



Görsel 14: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisinden (Unveiling), 1993, Fotoğraf ve Mürekkep.

Yirminci yüzyıl Amerikan fotoğraf sanatının en özgün yaratıcılarından birisi olan Duane Michals, (d.1932) görüntüleri sinematik sekanslara benzeyen bir şekilde bir araya getiren ve bu anlatılara yazılar ve şiirler ekleyerek eşsiz anlatılar oluşturan bir sanatçısıdır. 1960'lı yıllarda yaptığı çalışmalarla fotoğraf alanına yaratıcı adımlar atan sanatçı, fotoğrafın arkasındaki bilinmeyene dair düşüncelerini bir metin olarak kullanıp metni eserlerine eklediği önemli bir bileşen haline getirmiştir. "Michals, üzerine el yazısıyla bir şeyler yazdığı öyküsel siyah-beyaz fotoğraf dizileriyle ünlüdür. Geleneksel biçimlere uyum sağlamaktan çok ifade ve hayal gücünün imkânlarının peşinde olmuştur. Hayal gücü, gizem ve arzudan beslenen temalar çalışmalarının önemli bir parçasıdır" (Barrett, 2017, 112). Fransız ressam Balthus ve René Magritte'in eserlerinden ilham alan ve dönemin fotoğraf anlayışına yeni bir soluk getiren sanatçının çalışmaları ölüm, din, cinsellik, maneviyat ve güzellik gibi temalar barındırmaktadır. Kendi el yazısıyla fotoğraflara eklediği metinler görüntülerin anlamına farklı bir boyut katmakla birlikte fotoğraflara kışkırtıcı, şaşırtıcı, dokunaklı, duygusal ve metafiziksel anlamlar yüklemektedir. Fotoğraflara eklenen yazı alanlarının etkileşimi sanatçının 'This Photograph is My Proof' (bu fotoğraf benim kanıtım) (Görsel 10) adlı çalışmada görüleceği üzere fotoğrafa ait hikâyenin anlatımına odaklanmaktadır. "This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It had happened. She did love me. Look, see for yourself!" (Bu fotoğraf benim kanıtım. Bir öğleden sonrası vardı, aramız hala iyiyken o bana sarılmıştı ve çok mutluyduk. Olmuştu. Beni gerçekten seviyordu. Bak, kendin gör!). Fotoğrafa ait gerçekliğin üzerine eklenen hikâyenin yaratmış olduğu yazı alanı hem bu fotoğraf hakkında kişisel bir bilgi vermekte hem de fotoğrafın gerçekliğine yeni bir katman açmaktadır. Varlığın kanıtı olarak fotoğrafın hikayesinde yer alan aşkın kanıtı tıpkı Roland Barthes (1915–1980) "Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler" adlı kitabında bahsettiği gibi; "....bak, gör, işte"nin (Barthes, 1992, 14) gücüne dayanmaktadır. Fotoğrafın gerçekliğini kullanarak Michals gibi el

yazısını fotoğraf ile birleştiren ve görsel hikâye anlatımına odaklanan sanatçılar arasında Bas Jan Ader, Francesca Woodman, Jim Goldberg, KayLynn Deveney, Wendy Ewald ve Geloy Concepcion gibi isimler de sayılabilir.

Kavramsal Sanat'ın önemli savunucularından birisi olan Amerikalı kavramsal sanatçı Douglas Huebler (1924–1997) fotoğraf ve dil arasındaki ilişkileri kullanarak harita, belgesel fotoğraf, çizim ve yazıların yer aldığı açıklayıcı metin ve belgeler üretmiştir. Metin alanını fotoğraflar ile birlikte kullanan sanatçı, izleyiciyi görsel kültür kavramlarını yeniden ve farklı bir bakış açısıyla incelemeye davet etmektedir. “Geçen zamanın nesnelere, sosyal çevreler, iletişim biçimleri üzerinde bıraktığı etkileri farklı bakış açılarından gözlemleyerek gerçeklik algısı üzerine bir takım kayıtlar oluşturmuştur” (Göktaş, 2014, 118). Metin ve dil arasındaki bağıntıyı fotoğraf çalışmalarıyla birleştiren Huebler, görüntüler üzerinde kavranabilecek aldatmacalara yer verirken, bu görüntülerde yer verdiği nesnelere izleyicinin zihninde kavramsal bir düşünceye doğru yol almasını amaçlamıştır. Sanatçının ‘Variable Piece #70 (In Process): 166A’ (Görsel 11) adlı çalışmasında ‘One person who may be culturally dislocated’ (Kültürel olarak yerinden edilebilecek bir kişi) yazılı pankartı taşıyan beş ayrı kişi bulunmaktadır. Nitekim sanatçı fotoğraflar aracılığıyla belgelerin karmaşık biçimlerini ve işlevini incelemeye çalışmıştır.

İngiliz sanatçı ve yazar Victor Burgin (d.1941) 1976 yılında gerçekleştirdiği ‘UK76’ (1976) (Görsel 12) adlı metin ve anlam oluşturma sürecine katkıda bulunan bir seri hazırlamıştır. Sanatçının fotoğraflar üzerine beyaz harflerle yazılar yazdığı ve doğrudan galeri duvarına yapıştırdığı bu sergide on bir adet 1mx1,5m boyutlarında fotoğraf bulunmaktadır. Görüntülerin ve metinlerin ilişkisi bir yazar ve teorisyen olarak Burgin’in kariyerinde önemli bir alanı temsil etmektedir. Sanatçının kendine özgü foto-metinsel pratiğini yansıtan, İngiliz toplumuna dair geniş bir kesit sunan ve sosyal/belgesel olarak hazırlanan bu fotoğraflarda metin, görüntü arasında askıda kalan belirsiz anlara odaklanmaktadır. Fotoğraflar o dönem İngiltere’nden yansıyan toplumun bir görsel kesitini yansıtırken, fotoğraflar üzerinde yer alan metinler ise bu projede yer verilen bir dizi ideolojinin yazılı kayıtlarını oluşturmaktadır. “1980’lerde, Burgin’in öğretmen kimliği ve akademik yazılarıyla desteklediği yapıtları, bilhassa kurumsallaşmış bir fotoğrafik pratiği temsil eder hale gelir” (Durden, 2015, 396). Burgin, ‘Fotoğrafı Düşünmek’ adlı kitabında fotoğrafa eklenen yazının dil aracılığıyla değişime uğraması, yazının fotoğrafa kattığı uzamsal boyut ve tamamlayıcı/bütünleyici bir unsur olarak yazının hakkında şunları söylemektedir;

Bir fotoğrafın yazısız olarak kullanıldığı nadiren görürüz: Gazetelerde görüntü pek çok durumda metne uyarlanır. Reklam ve illüstrasyonlu dergilerde metinlerin ve görüntülerin az ya da çok dengeli olmasına dikkat edilir. Sanatta ve amatör fotoğrafçılıkta görüntü, alt yazıya üstün çıkar ve genellikle başlık eklenir. Ama dilin etkisi, görüntünün düşünülmüş bir eki olarak yazının fiziksel varlığının ötesine taşınır. Alt yazısı olmayan fotoğraflar; galeri

duvarında çerçevelenip yalıtılan fotoğraflar bile, dil ile işgal edilir: Anıda, çağrışımında, kelimelerin ve görüntülerin çarpışmasında durmadan birinin diğerine geçmesi ve değişmesi söz konusudur. Öznenin 'fotoğrafta' tanıdığı anlamlı öğeler, kaçınılmaz olarak başka yerden tamamlanır (Burgin, 2013, 203).

İngiliz Gillian Wearing (d.1963) 1990'larda video ve fotoğraf üzerine çalışmalar yapan, görüntü/metin arasındaki ilişkileri sorgulayan, fotoğrafçı ve süjesi arasındaki ilişkilere dikkat çeken bir diğer kavramsal sanatçıdır. Sanatçı 1992–1993 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Signs that say what you want them to say and not Signs that say someone else wants you to say' (Başkasının sizin söylemenizi istediği şeyleri değil sizin söylemelerini istediğiniz şeyleri söyleyen tabelalar) adlı serisinde ifadelerin ve yazının fotoğraf yüzeyi üzerinde belirli bir fikir etrafında yansımaya odaklanmaktadır. "Siyah bir polis memuru 'İMDAT' diye haykırdı, yaşlı bir adam 'BEN' diye yazdı, genç bir kadın 'YAŞAMIMI PEK FAZLA KONTROL EDEMİYORUM!' dedi. Wearing; düşüncüyü, ifadeyi ve yorumu yan yana getirmeye çalıştı" (Smith, 2018, 136). Bu seride yer alan ve kendilerine verilen kâğıtlara istedikleri yazıyı yazabilen bir grup gönüllü bulunmaktadır. Bu seride yer alan fotoğraflar arasından en dikkat çekici olanı ise 'I'm Desperate' (Görsel 13) 'ÇARESİZİM'dir. "Söylemelerini istediğiniz şeyleri söyleyen tabelalar'dan çıkarılacak ders, hiçbir şeyi ve kimseyi dış görünüşüne göre değerlendirmememiz, her ne kadar görülme de olayların ardında son derece etkili ve güçlü şeylerin saklı olabileceğini fark etmemiz gerektiğidir" (Wilson, 2015, 370). İngiliz fotoğrafçı Donna Bridgewater, Wearing'e ait bu fikirden yola çıkarak günümüz pandemi dünyasına ilişkin kişisel düşüncelerin ve duyguların ifadelerini yakalamaya çalışan 'Getting Through This' (Bunun Üstesinden Gelmek) adlı bir proje başlatmıştır. Bu projeye katılan gönüllüler bir yandan kendi ruh sağlıkları hakkında izleyicilere bilgi verirken diğer yandan duygularını metin aracılığıyla aktarmaya teşvik edilmektedir. Hayatımıza bir anda giren ve sonrasında tüm sosyal yaşantımızı etkilemeyi başaran Covid-19 hastalığı sürecinde duygularımıza ve yaşantımıza eşlik eden görüntüler içine yerleştirilen bu yazılar, katılımcıların kişisel fikirlerini izleyici ile paylaşmaktadır. Katılımcıların kendi el yazılarıyla duygu ve düşüncelerini anlattıkları bu fotoğraflar bir yandan maskeli insanlara odaklanırken diğer yandan pandeminin etkisini sürdürdüğüne gözler önüne sermektedir.

Performans, beden ve yazının bir arada temsil edildiği en çarpıcı örneklerden birisi de şüphesiz İranlı çağdaş sanatçı Shirin Neshat'dır (d.1957). Neshat'ın 1993–1997 yılları arasında ürettiği 'Woman of Allah' (Allahın kadınları) (Görsel 14) adlı fotoğraf serisi bir tür otoportre görevi görmektedir. Bedeni üzerine işlediği Fars kaligrafisi kişisel ve gizemli bir görüntü oluşmasına katkı sağlamaktadır. Michael Wilson'ın 'Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak' adlı kitabında Neshat'ın çalışmaları hakkında şu ifadeler yer vermektedir; "Bu imge ve metin kombinasyonu, Batılıların 'sessiz ve cinselliğinden arınmış Müslüman kadın' algısını bir sorun olarak

ele alıp inceler; Neşat yapıtların görsel zarafetini gençliğinde edindiği Kuran ikonografisi tecrübelerine bağlar, kavramsal gücünü ise onlara yaptığı derin kişisel müdahalelerin sonucu gibi görür” (Wilson, 2015, 276). Doğu toplumlarında beden üzerine (el, ayak, yüz, bedenin görülmeyen kısımları) sıklıkla yapılan ve geçici veya kalıcı dövmelere benzeyen sanatçının çalışmalarında Farsça şiirler ve Arap harflerinden meydana gelen yazılar bulunmaktadır. Kadının toplum içerisinde bedenine ait sınırlı yerleri (yüz, el ve ayak) gösterebilmesinden yola çıkarak oluşturulan bu fotoğraflarda sanatçı doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Fotoğrafa eşlik eden Farsça ve Arapça yazılar sayesinde izleyici/okuyucu ilk bakışta fotoğrafa eklenen kelimelerin tanıklığını fotoğrafik kanıtın karşısına koymaktadır. Her türlü sesten arındırılmış bu kelimeler, sanatçının kendi el yazısıyla birlikte fotoğrafa eklenen yeni bir görsel alanı oluşturmaktadır. Dolayısıyla yazılı alan ve görsel alan birbirine bağlı bir görüntü inşa etmektedir. Mahpeyker Yönsel “Shirin Neshat’ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları” adlı makalesinde Neshat hakkında şöyle söylemektedir; “Shirin Neshat sessiz ve itaatkar görünmelerine rağmen cesaretli Doğulu kadınları Batının post modern döneminde sıkça karşılaştığımız fotoğraf ve sinema anlatım tekniklerini kullanır. Doğu kökenli Shirin Neshat’ın Batılı bir sanat eğitimiyle harmanlayarak ortaya çıkardığı eserlerinde Ortadoğu ülkelerindeki yasaların özel ve genel sınırlarını konu almaktadır” (Yönsel, 2019, 593).

5. SONUÇ

Fotoğrafın doğayı bir belgeleme aracı olarak kullanılmasıyla başlayan süreçte, fotoğrafın kendisine ve/veya kenarına, altına, üstüne vb. alanlara eklenen yazı/el yazıları fotoğraflara dair açıklayıcı bir anlatım dili oluşturmaktadır. Fotoğraf ve yazı arasındaki ilişki kültürel, toplumsal, bilimsel ve sanatsal alanlarda birbirinden ayrı düşünülemez şekilde bağlantılı bir duruma gelmiştir. Dilin yapısı bağlamında gerçekleşen bu etkileşim hem fotoğraf hem de yazı anlamında bir tanıklık işlevi görmektedir. Avangart sanat akımları içinde yazının estetik ve plastik bir unsur olarak sanatta kullanılmasıyla değişime uğrayan fotoğraf ve yazı ilişkileri, Fütürizm, Dada, Sürrealizm ve Performans sanatlarındaki gelişmelerin etkisiyle kavramsal bir boyuta dönüşmüştür. Sanatın bir fikir olarak ön plana çıktığı bu dönemde fotoğraflar yazı ve metinler aracılığıyla kavramsal bir şekilde izleyiciyle buluşmuştur. 1960 ve sonrası fotoğraf alanında yaşanan bu değişiklik ile Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Hans Hacke, John Baldessari, Allen Ruppersberg, Duane Michals, Victor Burgin, Gillian Wearing ve Shirin Neshat gibi sanatçılar fotoğrafa eklenen metin alanlarını farklı bağlamlar içinde değerlendirmiştir. Ayrıca Michals’ın görsel hikaye anlatımında sıklıkla kullandığı yazı alanları, fotoğrafın gerçekliğine yapılan vurgunun ifadesi haline gelmiştir. Fotoğraf ve yazı, her ikisi de anlamı temsil etmekle birlikte bilgi aktarmanın bir yolu olarak görülebilir. Fotoğrafın üzerine, içine ve etrafına eklenen/eşlik eden yazılar izleyici açısından bakıldığında görüntünün anlamını yönlendirmeye

yardımcı olmaktadır. Fotoğraf içine dahil edilen mesaj veya kavramlar, yazı aracılığıyla görsel bir dil olacak şekilde bir araya gelmekte ve sanatçıların ifade biçimlerine etki etmektedir. Kimi zaman görsel bir anlatı aracı olan yazı, kimi zaman da bir performans aracı olarak kullanılmıştır. Fotoğrafın gerçekliğine etki eden bir gösterge olarak yazının görsel alan içerisinde/etrafında kullanımı düşünce olarak sanat anlayışının dışında da kendine ayrı bir yer bulmuştur. Görsel olanın ifade edilmesinde önemli bir fenomen olan yazı, görselliğin hem ayrılmaz bir parçası hem de estetik ve plastik bir tanıklık aracı haline gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2014). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2010). Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (1992). Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Barrett, T. (2017). Fotoğrafi Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019). Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği. Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Bayraktaroğlu, A.M., Çetin, M. (2013). Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yeniden Üretim. Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi.
- Bellone, R. (2010). Fotoğraf. Ankara: Dost Kitabevi.
- Borgo, M., Licata, M., Iorio, S. (2015). Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?. De Gruyter Open. HSS V.2.
- Burgin, V. (2013). Fotoğrafi Düşünmek. İstanbul: Espas Yayınları.
- Clarke, G. (2017). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Deleuze, G. (2019). Foucault. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deutscher, G. (2015). Dilin Aynasından. İstanbul: Metis Yayınları.
- Durden, M. (2015). Fotoğraf Bugün (Çev.: Yiğit Adam, Emre Gözğü), İstanbul: Akbank Sanat.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Flusser, V. (2020). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. İstanbul: Espas Yayınları.
- Foucault, M. (2017). Bu Bir Pipo Değildir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2017). Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. Ankara: İmge Kitabevi.

- Gök, K. (2016). Fotoğrafın Bulunuşu ve Sonrasında Oluşan Teknik Gelişmeler. Yıldız Journal of Art and Design. Vol:3 Issue:1.
- Göktan, M., Ç. (2014). Kavramsal Fotoğraf. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlik.
- Göktan, M., Ç. (2015). Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:3. Sayı:5.
- Jean, G. (2010). Yazı İnsanlığın Belleği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kozlu, D. ve Benuğur, Ş. (2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi.
- Leslie, E. (2019). Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları. İstanbul: Kolektif Kitap.
- McLuhan, M. (2020). Gutenberg Galaksisi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ong, W., J. (2013). Sözlü ve Yazılı Kültür. İstanbul: Metis Yayınları.
- Price, M. (2014). Fotoğraf Çerçevdeki Gizem. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sayın, Z. (2009). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Silverman, K. (2019). Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Smith, I., H. (2018). Fotoğrafın Kısa Öyküsü. İstanbul: Hep Kitap.
- Su, S. (2014). Çağdaş Sanatın Felsefe Söylemi. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Şahin, D. (2015). Dada'nın Fotoğraf Anlayışı. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Cilt:1 Sayı:2
- Şumnu, E., A. (2014). Çağdaş Yazıtlar: Yazı-Form İlişkisi. Hacette Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlik.
- Yavuz, O. (2020). Antropoloji ve Fotoğraf Yöntem ve Temsil Üzerine. İstanbul: Espas Yayınları.
- Yönsel, M. (2019). Shirin Neshat'ın Özgürlüklerini Düşleyen Kadınları. İdil Sanat ve Dil Dergisi. Sayı:57.
- Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak. İstanbul: Hayalperest Yayınları

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: William Henry Fox Talbot, Latticed Window (Kafesli Pencere), 1835. (<http://modernpostphoto.blogspot.com/2013/11/the-latticed-window.html>, Erişim Tarihi: 12.03.2021).

Görsel 2: Julia Margaret Cameron (1815–1879) ve Kızı. (<https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8085641/julia-margaret-cameron-and-her-daughter-daguerreotype>, Erişim Tarihi: 18.03.2021).

Görsel 3: Bir kaide üzerinde melon şapkalı ayakta duran adam, Kiri, 19 Kasım 1892.

(https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0001.102/--why-asian-photography?trgt=div1_batchen;view=fulltext, Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Görsel 4: Post-mortem fotoğraf,

(<https://i.pinimg.com/originals/7e/f6/a8/7ef6a85944b624cb3db4271cd7d15322.png>, Erişim Tarihi: 03.04.2021).

Görsel 5: Post-mortem fotoğraf,

(<https://i.pinimg.com/originals/f0/50/20/f050205fa145007f1676a586a08ac77e.jpg>, Erişim Tarihi: 21.04.2021).

Görsel 6: Alphonse Bertillon, Synotic Table of the Forms of the Noise, (<https://br.pinterest.com/pin/309904018088619370/>, Erişim tarihi: 27.03.2020).

Görsel 7: Anton G. Bragaglia, The Cellist, (<https://www.italianways.com/past-and-futurism-in-bragalias-photodynamics/>, Erişim tarihi: 26.03.2021).

Görsel 8: Hans Haacke, 'Shapolsky vd., Manhattan Emlak Holdings, (<https://archive.curbed.com/2015/9/2/9924926/hans-haacke-photography-slumlord>, Erişim tarihi: 01.06.2021).

Görsel 9: Allen Ruppersberg, Al Nerede?, (<http://artobserved.com/2009/09/go-see-new-york-in-out-of-amsterdam-travels-in-conceptual-art-1960-1976-at-moma-through-october-5-2009/>, Erişim tarihi: 05.06.2021).

Görsel 10: Duane Michals, This Photograph is My Proof, (<http://www.themilanese.com/?p=8771>, Erişim tarihi: 25.06.2021).

Görsel 11: Douglas Huebler, Variable Piece #70 (In Process): 166A, (<https://www.artic.edu/artworks/213931/variable-piece-70-in-process-166a>, Erişim tarihi: 02.07.2021).

Görsel 12: Victor Burgin, UK76, Cut the Cost of Living, (<https://aestheticmagazine.com/review-of-victor-burgin-uk-76-richard-saltoun-gallery-london/>, Erişim tarihi: 16.07.2021).

Görsel 13: Gillian Wearing, I'm Desperate, (<https://publicdelivery.org/gillian-wearing-signs/>, Erişim tarihi: 28.04.2021).

Görsel 14: Shirin Neshat, Allah'ın Kadınları Serisinden, (<http://www.artnet.com/artists/shirin-neshat/unveiling-from-the-women-of-allah-series-Dgyu-Fb1YJxbmouBwboVVQ2>, Erişim tarihi: 14.05.2021).