

# İmgeyi Yeniden Yazmak: Grafik Tasarımda Fotoğraf ve Metnin Eleştirel Birlikteliği

Çiğdem Tanyel Başar<sup>1</sup>

## Özet

Bu çalışma, grafik tasarımın postmodern süreçle birlikte estetik bir organizasyon biçimi olmaktan çıkıp toplumsal ve kültürel bir eleştiri mekanizmasına dönüşümünü incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, fotoğrafın sunduğu “nesnel gerçeklik” iddiasının, grafik tasarımın kurgusal müdahalesiyle nasıl sarsıldığını ve yeni anlam katmanlarının nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktır. Bu kapsamda, fotografik imgeye eklenen metin aracılığıyla nasıl bir direniş ve eleştiri aracına dönüştüğü tartışılmaktadır. Araştırmada izlenen yöntem, nitel araştırma desenlerinden betimsel analiz ve görsel retorik çözümleme üzerinedir. Kuramsal çerçeve, Roland Barthes’ın fotografik imgenin çok anlamlılığını (polisemi) denetim altına alan “ankraj” (sabitleme) kavramı üzerine inşa edilmiştir. Metnin fotoğrafın sunduğu ham veriyi nasıl manipüle ettiği ve izleyiciyi belirli bir ideolojik okumaya nasıl yönlendirdiği bu kuramsal zemin üzerinden çözümlenmektedir. Araştırma amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen Lorna Simpson ve Barbara Kruger’in eserleri, metin-imege hiyerarşisi, tipografik tercihlerin ideolojik işlevi ve anlam kaymaları gibi kriterler üzerinden incelenmektedir. Simpson’un anlatısal boşlukları görünür kılan metinleri ve Kruger’in reklam estetiğini tersyüz eden tipografisi karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır.

## 1. Giriş: Fotoğraf, Metin ve Anlamın İnşası

Tasarımda kelimeler ve imgeler birbirleriyle oldukça ilişkili ve yeni anlamlar inşa edebilen, gerçeği çarpıtıp yeni bağlamlarda var olan yapıdadır. Eskiden görseller metinleri destekleyen bir yapıdayken, artık metinler görselin anlamını belirleyen bir statüde yer almaktadır. Bu konuyla ilgili olarak Roland Barthes (1977), geleneksel illüstrasyon mantığının tarihsel bir kırılmaya uğradığını belirterek, imgenin artık metni açıklamadığını, aksine metnin imgeye

1 Doç. Dr., İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik tasarımı Bölümü, cigdemtanyel@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5740-336X>

eklemlenen ve onu ikincil anlamlarla “yükleyen” asalak (parasitic) bir mesaj işlevi gördüğünü savunur. Barthes’e göre bu yeni hiyerarşide metin, imgeyi yücelten, dramatize eden veya rasyonelleştiren otoriter bir müdahale biçimine dönüşmüştür (s. 26).

Fotoğraf, optik bir kayıt olarak dünyayı tüm yalınlığıyla önümüze serse de, sunduğu bu görsel yoğunluk aynı zamanda bir sessizliği içinde barındırır. Fotoğrafın bu dilsiz doğası, Susan Sontag’ın (1977, s. 23) da belirttiği gibi, imgeyi tek başına bir hakikat temsilcisi olmaktan çıkarıp metin aracılığıyla yeniden kurgulanmaya açık bir yorum nesnesine dönüştürür. Sontag’a göre fotoğraf sadece bir kanıt sunar; ancak bu kanıtın anlamı ancak kelimelerle inşa edilebilir.

Sanatsal üretim alanlarında metin ile görsel ilişkini tam anlamıyla kavrayabilmek adına Barthes’in geliştirdiği ‘Görüntünün Retoriği’ yaklaşımında bahsettiği ‘ankraj (sabitleme)’ ve ‘röle (aktarma)’ kavramlarını anlamak gerekir. Filomythos (2021) tarafından yayımlanan incelemede belirtildiği üzere; ankraj işlevi, görüntünün sahip olduğu doğal çok anlamlılığı (polysemy) sınırlandırarak izleyiciyi belirli bir yorum alanına hapseden bir kontrol mekanizmasıdır. Bu süreçte metin, görseldeki belirsizliği ortadan kaldırarak anlamı adeta bir çapa yardımıyla belirli bir noktada sabitlemektedir. Örneğin, bir gıda reklamındaki ham içerikler (makarna, peynir), yanlarına eklenen “İtalyan Mutfağının Kalbi” gibi bir sloganla ulusal bir kimlik zeminine “demirler”.

Diğer taraftan, röle ilişkisi metnin ve görüntünün birbirini tamamlayarak anlamı ileriye taşıdığı daha dinamik bir diyalektik sunar. Filomythos (2021) bu yapının özellikle çizgi roman ve sinema gibi anlatısal mecralarda, görselin tek başına iletemediği duygusal veya zamansal verilerin metin aracılığıyla eklenmesini sağladığını vurgular. Barthes için bu kavramlar teknik bir ayırımın ötesinde, izleyicinin konumunu belirleyen stratejik müdahalelerdir; ankraj anlamı “kapatma” ve denetleme eğilimi taşıırken, röle anlamı “açma” ve anlatıyı zenginleştirme işlevi görür.

Barthes, “Image-Music-Text” isimli eserinin “Görüntünün Retoriği” bölümünde ankraj ve röle kavramlarını ayrıntılı olarak açıklar. Buna göre, ankraj görüntünün çok anlamlılığını sınırlayarak kasıtlı olarak yönlendirir. Metin, görünen nesnelerin ne olduğunu tanımlayarak (adlandırma işlevi) ya da yorumu belirli bir ideolojik ve kültürel yöne çekerek anlamların çoğalmasına engel olur. Bu duruma örnek olarak, reklamlarda metnin izleyiciyi önceden seçilmiş olumlu bir anlama yönlendirerek imgenin olumsuz veya istenmeyen çağrışımlarına engel olması söylenebilir. Röle ilişkisinde metin, görüntünün anlamını yalnızca sınırlamakla kalmaz, aynı zamanda eylemi ileri taşır ve

görüntünün kendi başına veremeyeceği ek bilgileri sunar. Bu etkileşim türü özellikle çizgi romanlarda ve filmlerde yaygındır (1977, s. 39-41).

Bu çalışma, grafik tasarımın postmodern süreçte evrildiği eleştirel dili, imge ve metin arasındaki diyalektik ilişki üzerinden çözümlemeyi hedeflemektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz ve görsel retorik çözümleme teknikleri kullanılmıştır. Kuramsal çerçeve; Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı, özellikle de fotografik imgenin çok anlamlılığını (polisemi) denetim altına alan ankraj kavramı üzerine inşa edilmiştir.

Çalışmanın örnekleme, fotoğrafın nesnel otoritesini grafik müdahalelerle sarsan sanatçılar arasından amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen Lorna Simpson ve Barbara Kruger'in eserlerinden oluşmaktadır. Analiz sürecinde; tipografik hiyerarşi, metin-imge mesafesi ve fotoğrafın sunduğu “an”ın metin aracılığıyla uğradığı anlam kaymaları temel çözümleme kriterleri olarak belirlenmiştir. Bu yönetsel yaklaşımla, tasarımın sadece bir organizasyon biçimi değil, yerleşik anlamları yapı sökümü uğratan bir “görsel yazarlık” pratiği olduğu ortaya konulmaktadır.

## 2. Lorna Simpson: Bedensel Geri Çekilme ve Anlatı Boşluğu

1960 yılında Amerika doğumlu fotoğraf sanatçısı Lorna Simpson, kırk yılı aşkın sanat yaşamında çoğunlukla ırk ve cinsiyet konusunu çoğunlukla Afrikalı-Amerikalı kadınlar üzerinden ele almıştır. Sanat eğitiminin ardından Avrupa ve Afrika'ya pek çok seyahat gerçekleştirerek belgesel fotoğrafçılığı üzerine deneyim kazanmıştır. Simpson'ın sanatsal dönüşümü, belgesel fotoğrafçılığın sunduğu “röntgenci” (voyeuristic) deneyimin sınırlarını sorgulamasıyla başlar. Britannica (2024) tarafından belirtildiği üzere, sanatçı izleyiciyi salt bir gözlemci olmaktan çıkarıp sürece dahil etmek amacıyla, fotoğrafların üzerine kısa metin katmanları eklediği “foto-metin” tekniğini geliştirmiştir. Bu yöntemle imge tipografik müdahalelerle yeni anlam seviyelerine taşınır. Sanatçının stüdyo kurgusu olan bu çekimlerde, özellikle Afrikalı Amerikalı kadın öznelerin yüzlerini gizlemesi veya kadraj dışı bırakması, toplumsal algı ve kimlik inşasını sorunsallaştıran bilinçli bir tasarım tercihidir (Britannica, 2024). Örneğin, sanatçının “You're Fine, You're Hired” (1988) adlı eserinde, bir kadının yan yatmış bedeni, tıbbi muayene terimleri ve “sekreterlik pozisyonu” gibi kelimelerle çevrelenerek, bedeni Barthes'ın “ankraj” kavramı ile çözümlenir.

Lorna Simpson, çalışmalarında metin ve fotoğrafı basit bir “görsel ve açıklayıcı alt metin” ilişkisi düzleminden çıkarıp, ırk, toplumsal cinsiyet, kimlik, tarih ve bellek gibi konuları sorgulamak için kullanır. Böylelikle belgesel fotoğrafçılığın sunduğu varsayılan “nesnel gerçeklik” kavramını, kurguladığı

fotoğraflar ile metinleri bir arada kullanarak altüst eder (Brooklyn Museum, 2011).

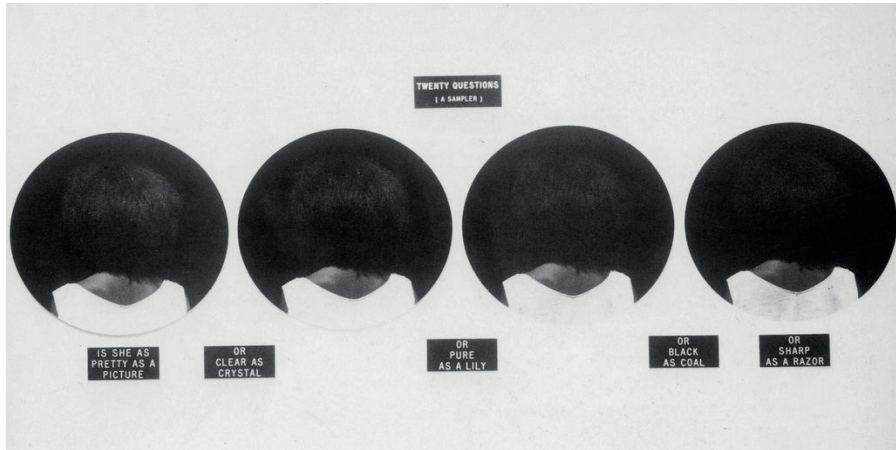
Sanatçının metin ile fotoğrafı bir araya getirme yaklaşımları incelendiğinde dört temel strateji öne çıkar:

## 2.1. Açıklayıcı Değil, Diyalektik ve Sorgulayıcı Bir İlişki

Simpson'un eserlerinde metin fotoğrafı doğrudan açıklamaz; fotoğraf da metni resmetmez veya yalnızca ona bir illüstrasyon oluşturmaz (De Armendi, 2001). Geleneksel fotoğrafçılıkta metin, görüntünün anlamını sabitlemek ve sınırlandırmak için kullanılırken (Filmithos, 2021), Simpson metin ve görseli açık uçlu ve çok katmanlı bir "diyalektik ilişki" içinde sunar (De Armendi, 2001, s. 70). Simpson'un kurguladığı bu görsel ve dilsel ikilik, Kaplan'ın (1989, s. 54) "kontrollü anonimlik" olarak tanımladığı stratejiyle birleşerek, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarır. Bu yapı, kasten eksik bırakılan anlamı izleyicinin kendi zihninde tamamlamasına ve kendi inanç sistemleri, klişeleri ve önyargılarıyla doğrudan yüzleşmesine neden olan bir boşluk yaratır.

## 2.2. Klişeleri Ortaya Çıkaran Tahmin ve Eşleştirme Oyunları

Sanatçı Simpson, Twenty Questions (A Sampler) ve Stereo Styles gibi eserlerinde izleyiciye bir tür tahmin veya eşleştirme oyunu sunar. Örneğin Twenty Questions (1986) eserinde (Görsel 1), arkası dönük bir kadının dört özdeş fotoğrafının altına "Resim kadar güzel mi?", "Zambak kadar saf mı?", "Kömür kadar siyah mı?", "Jilet kadar keskin mi?" gibi yazılı plakalar yerleştirir (Belisle, 2011, s. 159).



Görsel 1. Lorna Simpson "Twenty Questions", 1986.

Kaynak: <https://www.artchive.com/artwork/twenty-questions-a-sampler-lorna-simpson-1986/>

Simpson, *Twenty Questions* (1986) eserinde, adli tıp ve biyometri tarihinin “sabıka fotoğrafı” (mug shot) geleneğine atıfta bulunarak fotoğrafın bir denetim aracı olarak kullanımını sorunsallaştırır (BAL TIC, t.y.). Simpson, arkası dönük ve dilsiz bu figürü bir sabıka kaydı gibi peş peşe dizerek bizi adeta bir teşhis sürecinin içine çeker. Ancak fotoğrafların yanına iliştiirdiği o sorularla bu teşhisin imkansızlığını yüzümüze vurur; anlamın ne kadar kırılğan olduğunu ve aslında tamamen kelimelerin insafına kaldığıını kanıtlar.

### 2.3. Kelime Oyunları ve Anlamın Kayganlığı

Simpson’ın çalışmalarında metin, sadece imgeye eşlik eden bir açıklama değil; anlamın sürekli yer değıştirdiğı, kaygan bir zemin inşa eden tasarım ögesidir. Jones’un (2011) belirttiğı üzere, sanatçı eşsesli veya birbiriyle ilişkili kelimelerin farklı çağrışımlarından faydalanarak tekil bir anlam arayışını sekteye uğratar. Bu durum, izleyicinin imgeye dair net bir yargıya varmasını engeller. Sontag’ın (1977) “fotoğrafın dilsizliğı” olarak tanımladığı o sessiz boşluk, Simpson tarafından kelime oyunları ile doldurulur; ancak bu doluluk izleyiciyi rahatlatmak yerine, anlamın ne kadar kırılğan ve manipölasyona açık olduğunu gösterir. *Untitled (2 Necklines)* (1989) adlı çalışması (Görsel 2), bu anlatıya önemli bir örnek oluşturur.



Görsel 2. Lorna Simpson, *Untitled (Two Necklines)*, 1989.

Kaynak: <https://www.christies.com.cn/en/lot/lot-6227218>

Untitled (2 Necklines) (1989) adlı çalışmasında (Görsel 2), iki dairesel boyun ve köprücük kemiği fotoğrafının arasına “yüzük”, “kement”, “yaka”, “kemer”, “göz” ve “boyun ilmeği” (noose) gibi kelimeler ile “ayaklarının altındaki toprağın kaydığını hisset” cümlesini ekler. Bu kelime oyunları ve dairesel form vurguları, sıradan bir boyun fotoğrafını aniden Amerikan tarihindeki linç tehdidine ve ırksal şiddete bağlayarak çok sert bir eleştiriye dönüştürür (Belisle, 2011, s. 162). Sanatçı için metin, imgeyi açıklayan bir etiket değil; onu politik bir yüzleşme alanına çeken stratejik bir tasarım ögesidir.

#### **2.4. Anlatı, Röntgencilik ve Bedensel Geri Çekilme**

Simpson’ın ilk işlerinde figürler ön plandayken, zaman içerisinde bu figürlerin yerini tamamen nesnelere aldı ve anlatımın dilsiz objeler üzerinden kurulduğu görülür. Boone (2020, s. 85), sanatçının insan figürünü eserlerinden tamamen çıkarmasını “figüratif geri çekilme” (figurative retreat) olarak adlandırır. Bu aşamada beden artık kareden tamamen çekilmiş, yerini dilsiz nesnelere ve o nesnelere üzerine binen ağır metin katmanlarına bırakmıştır. Bu durum, Sontag’ın “fotoğrafın dilsizliği” tezini en uç noktasına taşır; çünkü artık fotoğrafta konuşturulacak bir “özne” bile kalmamış, tüm anlam inşası metnin ve nesnenin arasındaki o boşluğa bırakır. Boone’a (2020, s. 85) göre Simpson, izleyicinin görmeye alıştığı beden imgeleri yerine eserlerinde boş mekânlara, nesnelere odaklanarak, röntgencilik, bellek ve temsil edilen kimliklerin yapısını keçe paneller üzerine bastığı eserlerle inceler. Bu “figürsüzleşme” sürecinin anlatı, röntgencilik ve mekân bağlamındaki en çarpıcı örneklerinden biri, 9 Props (9 Dekor/Objeler, 1995) adlı çalışmasıdır (Görsel 3).



Görsel 3. Lorna Simpson, 9 Props, 1995. Kaynak: <https://lsimpsonstudio.com/felt-newsprint-works/9-props-1995>

9 Props eserinde sanatçı, yün paneller üzerine basılmış dokuz adet litografi kullanır ve bu çalışmalar duvarda bir ızgara biçiminde düzenlenerek sunulur. Boone'un (2020) söylemiyle, sanatçının daha önce yaptığı birkaç işinde de olduğu gibi keçeyi tercih etmesi, esere üç boyutlu bir derinlik katarken, görünür

lifli yapı izleyicide dokunma arzusu uyandıran dokunsal (haptic) bir etki yaratır. Keçenin kullanılması görsel olanla bedensel hissi birbirine bağlar. Metin ve görsel arasındaki bu kasıtlı uyumsuzluk, eserdeki “eksikliği” vurgular ve izleyiciyi bu boşluğu kendi hayal gücüyle doldurmaya zorlar. Baktığımız tek bir kâse üzerinden, orada olmayan bir bedeni ve anı röntgenliyormuşuz hissi yaratılır.

### 3. Barbara Kruger: Reklam Estetiği ve Otoriter Ankraç

Çağdaş sanatın en etkili isimlerinden biri olan Amerikalı kavramsal sanatçı Barbara Kruger, grafik tasarım alanında ortaya koyduğu eserlerinde siyah-beyaz fotoğraflar üzerine kırmızı bantlı metinler ekleyerek oluşturduğu kendine has dili ile bilinmektedir. Fotoğraf üzerine eklediği metinler aracılığıyla tüketim kültürünü, toplumsal cinsiyet rollerini ve iktidar yapılarını sorgulamaktadır. Sanatçı kapitalizm ve kimlik arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran çalışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Ayrıca sanatçının bu ilişkileri ve reklam stratejilerini eleştiren çalışmaları müze ortamının dışına çıkarak kamusal alana yayılmıştır.

Barbara Kruger, eserlerinde kitle iletişim araçlarından aldığı siyah-beyaz fotoğrafları çarpıcı tipografik metinlerle bir araya getirerek kendine özgü bir görsel dil yaratmıştır (Hernandez, 2022). Kruger, fotoğraf ve metnin birleşimini yalnızca estetik bir tercih olarak değil, tüketim kültürü, ataerkil yapılar, kimlik ve iktidar ilişkilerini eleştiren politik bir araç olarak kullanır (Guy Hepner, t.y.). Alberro'ya (2010, s. 195-196) göre, çoğu sanatçı metni resmin altına bir “alt yazı” veya “başlık” olarak eklerken, dergi tasarımı geçmişine olan Kruger, metni doğrudan imgenin üzerine, görselin içine yerleştirir. Bu hamle, metni sadece fotoğrafı açıklayan bir referans olmaktan çıkarır; metnin bizzat kendisini estetik ve kısırtıcı bir “görsel eleman” haline getirir.

#### 3.1. Temellük (Appropriation) ve Tasarım Pratiği

Kruger'ın sanatsal pratiği, köklerini profesyonel grafik tasarım ve editörlük deneyimlerinden alan stratejik bir temellük sürecine dayanır (Graphéine, t.y.). Sanatçı, kitle kültürüne ait anonim görselleri ödünç alarak, Barthesçi anlamda imgenin orijinal bağlamını deşifre eder ve onu ideolojik bir dönüşüme uğratar (Barthes, 1977; Andracchio, 2011). Bu dönüşümün en belirgin enstrümanları; ticari ikna dilinden kopyalanan kırmızı-beyaz renk kontrastı ve Futura gibi otoriter tipografik tercihlerdir (Bilirdönmez & Tarlakazan, 2021). Böylece reklam estetiği, bizzat kendi görsel kodları aracılığıyla tüketim toplumunun hegemonik yapısını sorgulayan eleştirel bir aygıtla evrilir.

Kruger'ın fotoğrafları kendine mal etmesi, çağdaş olan diğer sanatçılardan (örneğin ünlü sanat eserlerini kopyalayan Sherrie Levine'den) ayrılır. Alberro, Kruger'ın özellikle anonim, yaratıcısı belirsiz, eski fotoğraf dergilerinden,

ilk yardım kılavuzlarından ve kitle kültürü reklamlarından oluşan “sıradan/gündelik” imgeleri temellük ettiğini vurgular (Alberro, 2010, s. 195). Bu noktada Kruger’ın tasarım pratiği, imgeyi sadece estetik bir malzeme olarak değil, kültürel bir hafıza deposu olarak ele alır. Sanatçının sıradan imgeleri seçmesi, izleyicide bir görsel aşinalık yaratarak savunma mekanizmalarını düşürür; ancak bu tanıdık görsellere yapılan tipografik müdahale, Barthesçi anlamda o imgenin masumiyetini elinden alır. Kruger, reklamcılığın ikna etme kodlarını (kırmızı bantlar ve sans-serif fontlar) kullanarak izleyiciyi alışık olduğu tüketim dilinin içinden vurur. Dolayısıyla temellük eylemi, burada sadece bir görseli kopyalamak değil; o görselin sahip olduğu otoriteyi ele geçirip, onu sistemin kendisine karşı bir silah olarak yeniden konumlandırmaktır. Bu stratejik tercih, tasarımın sadece bir sunum aracı değil, aynı zamanda yerleşik anlamları yıkan bir ‘karşı-okuma’ aygıtı olduğunu kanıtlar.

### 3.2. Anlamın Dönüşümü ve Çift Kodlama (Double Coding)

Tasarım dilini bir eleştiri mekanizması olarak kurgulayan sanatçı, fotoğraf ve metnin sınırlarını zorlayarak çift kodlama adını verdiği özgün bir yöntem geliştirir. Çulha’ya (2019) göre Kruger, fotoğraf ve metni birleştirirken “çift kodlama” yöntemini kullanır; yani izleyiciye sunulan görselin doğal anlamı ile üzerine yerleştirilen sloganın söylediği arasındaki çelişkiyi ve gerilimi görünür kılar. Roland Barthes’in fotoğraf ve metin ilişkisi üzerine (ankraj/röle) belirttiği gibi, Kruger’ın eserlerinde metin görüntüyü basitçe açıklayan bir altyazı olmaktan çıkar; görüntüye yeni bir kültürel, ahlaki veya ideolojik anlam yükleyen “parazit” bir mesaja dönüşür (Barnard, 2005). Sanatçı, hazır imgelerden yansıyan toplumsal cinsiyet rolleri ve basmakalıp mesajlar yerine, kendi saptadığı metinleri yerleştirerek görüntüyü yapı söküme uğratar ve kendi eleştirel mesajını üretir (Çulha, 2019). Barbara Kruger’in eserlerinde “Anlamın Dönüşümü” ve “Çift Kodlama” (Double Coding) stratejilerini en güçlü şekilde yansıtan tasarımlarından biri, sanatçının İsimless serisinden 1981 tarihli “Your Gaze Hits the Side of My Face” (Bakışın Yüzümün Yanına Vuruyor) adlı afiş çalışmasıdır (Görsel 4).



*Görsel 4. Barbara Kruger, "Your Gaze Hits the Side of My Face", 1981. Kaynak: <https://www.glenstone.org/artworks/untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face-2>*

Kruger, "Untitled (Your gaze hits the side of my face)" (1981) eserinde kadın bedenini, Laura Mulvey'in (1975) kavramsallaştırdığı nesneleştirilen erkek bakışının bir hedefi olarak konumlandırır (Soley, 2022). Sanatçı eserinde, mekanik ve donuk bir ifadenin yer aldığı bir kadın büstü görseli ile sol bloğa negatif ve pozitif olarak yerleştirdiği metni bir arada kurgulamıştır (Çulha, 2019). Folland'a (2020) göre, görseldeki kadın heykeli, ataerkil fantezilere uygun olarak "bakılacak pasif bir nesne" şeklinde taşlaşıp eylemsizleşirken; yanındaki vurucu metin bu edilgenliği reddederek aktif bir direniş gösterir. Eserde birbiriyle bütünleşen bu gerilim, Laura Mulvey'in 1975'te formüle ettiği "eril bakış" kuramınının (Folland, 2020) ve John Berger'in "erkekler seyrederek, kadınlar seyredildiğini seyrederek" tespitiyle nesneleştirme durumunun

(Çulha, 2019, s. 46) doğrudan bir eleştirisidir. Sonuç olarak, Kruger tasarımının imkânlarını kullanarak bakışın otoritesini sarsmayı başarır. Metin burada sadece bir altyazı değil, taşlaşmış imgeyi harekete geçiren ve izleyiciyi kendi röntgencilikle yüzleştiren bir provokasyondur. Bu stratejiyle sanatçı, kadının tarihten gelen seyirlik nesne statüsünü yapısöküme uğratarak, tasarımın toplumsal mitleri deşifre eden bir eleştiri mekanizması olduğunu kanıtlar.

### 3.3. Doğrudan Hitap ve İzleyiciyi İçeri Çekme

Kruger'in fotoğraf ve metin birlikteliğindeki en güçlü stratejilerinden biri; "Ben", "Sen", "Biz", "Siz" gibi zamirleri kullanarak izleyiciye doğrudan hitap eden bir dil geliştirmesidir (Çulha, 2019; Hernandez, 2022). Görüntülerle kurulan bu dilsel doğrudanlık, izleyiciyi pasif bir bakıcı olmaktan çıkarıp eserin bir parçası haline getirir ve kişiyi kendi tüketim ya da cinsiyetçi alışkanlıklarını sorgulamaya zorlar (Graphéine, t.y.). Örneğin, "Bedeniniz bir savaş alanı" (Your body is a battleground) (Görsel 5) veya "Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım" (I shop therefore I am) gibi afişlerde bu zamir kullanımları ve güçlü tipografi toplumda kabul gören eril gerçeklikleri ve meta algısını izleyicinin yüzüne çarpar (Çulha, 2019; Guy Hepner, t.y.). Böylece Kruger, metnin otoritesini izleyicinin kişisel alanı üzerine kurarak, kamusal alanda üretilen ideolojik mesajları kişiselleştirir. Zamirlerin kullanımıyla birlikte imge artık genel bir toplumsal soruna değil, doğrudan o anda ona bakan kişinin vicdanına ve bilincine yöneltilmiş bir soruya dönüşür. Bu stratejik müdahale, tasarımın bakılan bir yapıdan konuşan bir özneye evrildiği noktayı temsil eder.



Görsel 5. Barbara Kruger, "Untitled (Your body is a battleground)", 1989. Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artwork-changed-life-barbara-krugers-untitled-body-battleground>

Sanatçı, diğer çalışmalarında olduğu gibi kırmızı zemin üzerine beyaz, kalın Futura Bold Oblique fontu ile karakterize yazıları kullanarak izleyicide uyarıcı bir his yaratır. Fotoğrafta görünen portrenin pozitif-negatif olarak ikiye ayrılması toplumsal olarak bölünmeye, kutuplaşmaya ve kadın bedeni üzerindeki mücadeleye göndermede bulunur. Piejko (t.y.), sanatçının bu eseri 1989 yılında Washington'da gerçekleşen ve kadın haklarını savunan büyük yürüyüş (Women's March) için bir afiş olarak tasarladığını belirtir. Eserin doğuşu, ABD'de kürtaj haklarını güvence altına alan Roe v. Wade kararının yasal tehdit altında olduğu, siyasi ve toplumsal kutuplaşmanın zirve yaptığı bir döneme denk gelir. Bu tarihsel bağlam, Kruger'ın tasarım dilini sadece estetik bir tercih olmaktan çıkarıp kamusal alanda bir otorite kurma ve doğrudan

politik müdahale aracına dönüştürür. Bu doğrultuda Van Hagen'e (2020) göre, Kruger bu eserde bir kozmetik reklamını temellük ederek izleyiciyi sadece estetik bir nesneyle değil, kendi bedeni üzerindeki politik mücadeleyle yüzleştirir. Fotoğraftaki kadının doğrudan ve keskin bakışı, metindeki "senin" (your) hitabıyla birleştiğinde, izleyici artık pasif bir gözlemci değil, o savaş alanının tam ortasındaki bir aktördür.

Alberro, Kruger'in eserlerinde zamir kullanımını Louis Althusser'in "ideolojik çağırma" (interpellation) kavramıyla açıklar. Kruger'ın zamirleri, izleyiciye rastgele seslenmez; izleyiciyi doğrudan "adlandırır/çağırır" ve onu belirli bir ideolojik konumda (suçlu, kurban, tüketici) durmaya mecbur bırakır. Alberro'ya göre eser, ancak izleyici sunulan bu "Sen" veya "Ben" pozisyonlarından biriyle özdeşleştiğinde anlam kazanır (Alberro, 2010, s. 198-199).

Sonuç olarak Barbara Kruger, fotoğrafların sunduğu görsel aşinalığı ve tipografinin dikte edici gücünü birleştirerek, medya ve reklam dilini kendi silahıyla vurur (ACCA, t.y.; MyArtBroker, t.y.). Barbara Kruger, popüler kültürün görsel sözlüğünü tipografik bir istilaya uğratarak medya mesajlarını kendi silahıyla vurmaya başlar. Kontrast renk kullanımı ve sloganvari metinlerle inşa edilen bu dil, fotoğrafın sessizliğini bozar ve izleyiciyi sadece bir görselle değil, o görselin temsil ettiği ideolojik yapıyla yüzleşmeye mecbur bırakır. Böylece tasarım, bir süsleme aracı olmaktan çıkıp yerleşik algıları yıkan politik bir eyleme dönüşür.

#### 4. Sonuç

Bu çalışma; grafik tasarımın, postmodern sanat pratiği içerisinde fotoğrafın "nesnel gerçeklik" iddiasını sarsan ve onu metin aracılığıyla yeniden inşa eden eleştirel bir "görsel yazarlık" biçimine dönüştüğünü ortaya koymuştur. Roland Barthes'ın (1977) kuramsal çerçevesi ışığında incelenen Lorna Simpson ve Barbara Kruger'ın eserleri, metin ve imge arasındaki hiyerarşinin estetik bir tercihin ötesinde, ideolojik bir müdahale aracı olduğunu kanıtlamaktadır.

Postmodern sanat ve göstergebilim, fotoğraf ve metin ilişkisini yalnızca estetik bir tamamlayıcılık olarak değil; toplumsal cinsiyet, ırk, tüketim kültürü ve iktidar ilişkilerinin üretildiği ve yıkıldığı dinamik bir iletişim alanı olarak ele alır (Barnard, 2005, s. 28-29). Roland Barthes'ın kuramsal çerçevesiyle temellendirilen bu ilişki, Barbara Kruger ve Lorna Simpson gibi sanatçıların eserlerinde doğrudan pratik bir başkaldırıya ve sorgulamaya dönüşmüştür. Barthes, metnin fotoğraf üzerindeki bu ideolojik ve yönlendirici işlevini "ankraj" (görüntünün çok anlamlılığını kısıtlayıp sabitleme) ve "röle" (görüntüye yeni bir anlam katmanı ekleme) kavramlarıyla açıklar (Barthes, 1977, s. 38-41). Bu

teori, görüntülerin asla masum olmadığını ve metinle birleştiğinde toplumsal mitleri nasıl doğallaştırdığını gösterir (Barthes, 1977, s. 45-46).

Barbara Kruger, Barthes'ın işaret ettiği bu metin-görsel diyalektiğini, tüketim kültürünün ve ataerkil yapıların manipülatif doğasını açığa çıkarmak için kullanır. Dergi editörlüğü ve grafik tasarım geçmişinden beslenen sanatçı; siyah-beyaz buluntu fotoğraflar, kırmızı-beyaz bloklar ve “Futura Bold Oblique” fontu gibi reklamcılığın çekici ve ikna edici dilini “temellük ederek” (appropriation) kendi eleştirel sanatını üretir (Andracchio, 2011, s. 5-6; Çulha, 2019, s. 40). Lorna Simpson ise fotoğraf ve metin ilişkisini, tarihsel olarak beyaz ve eril bakışın nesneleştirdiği “siyah kadın” kimliğini ve temsiliyetini yeniden tanımlamak için kullanır (Copeland, 2005, s. 63; Jones, 2002, s. 82). Belgesel fotoğrafçılığın sözde tarafsızlığını reddeden Simpson, eserlerinde çoğunlukla yüzü görünmeyen veya arkası dönük duran siyah kadın figürleri kullanarak izleyicinin dikizleyici beklentilerini bilinçli olarak boşa çıkarır (Jones, 2002, s. 82). Simpson'ın fotoğraflarına eklediği eliptik ve muğlak metin panelleri, görüntüyü basitçe açıklamak yerine (ankraj), farklı ve genellikle ırkçı/cinsiyetçi bir dışlanma veya şiddet öyküsüne işaret ederek anlamı çoğaltır (röle) (Belisle, 2011, s. 162).

İncelenen örnekler, fotoğraf ve metin arasındaki hiyerarşinin yalnızca görsel bir tercih olmadığını; aksine yerleşik toplumsal anlamları yapı sökümüne uğratan stratejik bir müdahale aracı olduğunu kanıtlamaktadır. Metin, fotoğrafın sunduğu ham görsel veriyi sadece açıklamakla kalmaz; ona ideolojik, kültürel ve politik yeni katmanlar ekleyerek imgeyi yeniden kurgular. Sonuç olarak, grafik tasarımın sunduğu tipografik ve kurgusal olanaklar, fotoğrafın dilsiz doğasını bozarak imgeyi bir mücadele sahasına dönüştürmüştür. Her iki sanatçının stratejileri, tasarımın artık sadece bir biçim verme süreci değil; toplumsal mitleri deşifre eden ve izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp sorgulayan bir aktöre dönüştüren entelektüel bir disiplin olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda görsel iletişim, günümüz kültüründe yerleşik stereotipleri yıkan ve toplumsal farkındalık yaratan en güçlü eleştirel aygıtlardan biri haline gelmiştir.

## Kaynaklar

- ACCA. (t.y.). *Barbara Kruger*. Australian Centre for Contemporary Art Education Kit. <https://acca.melbourne/education/resources/barbara-kruger/>
- Alberro, A. (2010). Picturing relations: Images, text, and social engagement. H. Foster (Ed.), *Barbara Kruger* içinde (s. 193-199). Rizzoli.
- Andracchio, A. (2011). *Barbara Kruger: Just a graphic designer*. [https://gina-andracchio.com/PDFs/Andracchio\\_Barbara%20Kruger\\_Just%20a%20Graphic%20Designer\\_Winter%202011.pdf](https://gina-andracchio.com/PDFs/Andracchio_Barbara%20Kruger_Just%20a%20Graphic%20Designer_Winter%202011.pdf)
- BALTIC Centre for Contemporary Art. (t.y.). *Lorna Simpson* [Eğitim paketi]. <https://baltic.art/learning/resources/lorna-simpson>
- Barnard, M. (2005). *Graphic design as communication*. Routledge.
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Çev.). Fontana Press.
- Belisle, B. (2011). Felt surface, visible image: Lorna Simpson's photography and the embodiment of appearance. *Photography & Culture*, 4(2), 157-178. <https://doi.org/10.2752/175145211X12992393431214>
- Bilirdönmez, T., & Tarlakazan, B. E. (2021). Barbara Kruger enstalasyonlarının tipografik açıdan incelemesi. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 11(4), 770-784. <https://doi.org/10.14230/johut1178>
- Boone, E. (2020). *A light in the dark: James Van Der Zee, Lorna Simpson, and the art of the 9 props*. Duke University Press.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2024, 28 Şubat). *Lorna Simpson*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Lorna-Simpson>
- Brooklyn Museum. (2011). *Lorna Simpson: Gathered* [Sergi rehberi]. <https://cms-files.brooklynmuseum.org/7c31baab0733d03388466cc4d1e366efbd-49d3e3.pdf>
- Copeland, H. (2005). "Bye, bye black girl": Lorna Simpson's figurative retreat. *Art Journal*, 64(2), 62-77.
- Çulha, D. (2019). Barbara Kruger'in tasarımlarını göstergelerarasılığın yeniden üretim yöntemleriyle okumak. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (Özel Sayı), 38-52. <https://doi.org/10.21733/ibad.603536>
- De Armendi, N. (2001). Lorna Simpson's Public Sex series: The voyeuristic presence and the embodied figure's absence. *Athanor*, 19, 45-53. <https://journals.flvc.org/athanor/article/view/126465>
- Filmythos. (2021, 26 Ağustos). *Roland Barthes: Mit, yazarın ölümü, yazılabilir metin ve fotoğrafın duygusu*. <https://www.filomythos.com/roland-bart-hes-mit-yazarin-olumu-yazilabilir-metin-ve-fotograf-in-duygusu/>
- Folland, T. (2020, 27 Haziran). *Barbara Kruger, Untitled (Your gaze hits the side of my face)*. Smarthistory. <https://smarthistory.org/barbara-kruger-untitled-your-gaze-hits-side-face/>

- Graphéine. (t.y.). *Barbara Kruger/Supreme: Who's hijacking whom?* <https://www.graphéine.com/en/history-of-graphic-design/barbara-kruger-supreme-whos-hijacking-whom>
- Guy Hepner. (t.y.). *Barbara Kruger: Text, image, and the politics of power*. <https://guyhepner.com/artist/barbara-kruger/>
- Hernandez, M. L. (2022). *Barbara Kruger*. The Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org/artists/3266>
- Jones, K. (2002). (Un)seen and overheard: Pictures by Lorna Simpson. *Lorna Simpson* içinde (s. 82-123). Phaidon Press.
- Jones, K. (2011). *EyeMinded: Living and writing contemporary art*. Duke University Press.
- Kaplan, S. (1989). New York scene: Lorna Simpson, Josh Baer Gallery. *ETC*, (10), 54–56. <https://id.erudit.org/iderudit/36312ac>
- MyArtBroker. (t.y.). *I shop, therefore I am: Barbara Kruger's social commentary*. <https://www.myartbroker.com/artist-barbara-kruger/guides/i-shop-therefore-i-am-barbara-krugers-social-commentary>
- Piejko, J. (t.y.). *Barbara Kruger: Your body is a battleground*. Art Basel Stories. <https://www.artbasel.com/stories/barbara-kruger-your-body-is-a-battleground>
- Soley, U. (2022, 22 Temmuz). *Barbara Kruger'in practice on power, capitalism, identity, and gender*. Pera Müzesi Blog. <https://www.peramuseum.org/blog/barbara-kruger-s-practice-on-power-capitalism-identity-and-gender/2816>
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Van Hagen, I. (2020, 24 Kasım). This artwork changed my life: Barbara Kruger's "Untitled (Your body is a battleground)". *Artsy*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artwork-changed-life-barbara-krugers-untitled-body-battleground>

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Lorna Simpson "Twenty Questions", 1986. <https://www.artchive.com/artwork/twenty-questions-a-sampler-lorna-simpson-1986/>
- Görsel 2. Lorna Simpson, Untitled (Two Neclines), 1989.  
Kaynak: <https://www.christies.com.cn/en/lot/lot-6227218>
- Görsel 3. Lorna Simpson, 9 Props, 1995. Kaynak: <https://lorsimpsonstudio.com/felt-newsprint-works/9-props-1995>
- Görsel 4. Barbara Kruger, "Your Gaze Hits the Side of My Face", 1981. Kaynak: <https://www.glenstone.org/artworks/untitled-your-gaze-hits-the-side-of-my-face-2>
- Görsel 5. Barbara Kruger "Untitled (Your Body is a Battleground)", 1989. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artwork-changed-life-barbara-krugers-untitled-body-battleground>