

**RESİM SANATINDA
BİÇİMSEL ÖĞE OLARAK YAZI
H.İLKER SAK
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir-2005**

RESİM SANATINDA BİÇİMSEL ÖĞE OLARAK YAZI

H. İlker SAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Eylül 2004**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

RESİM SANATINDA BİÇİMSEL ÖĞE OLARAK YAZI

H.İlker SAK

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2004

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

Yazı, tarihinde ilk kullanımından günümüze kadar, görsel, işlevsel ve içerik olarak büyük değişimler göstermiştir. Aynı yazı, farklı dil kökenlerinden doğan farklı yazılar halini almış bu yazılar farklı dillerde farklı biçimlerde değişim göstermiştir. Bu zengin tarih, dolayısıyla çok zengin bir görsellik taşımaktadır. Bu görsellik yazının ve resmin tarihi içerisinde birçok zaman ortak noktalarda buluşmuş birbirlerini etkilemişlerdir.

Dili aktarmak için simgeler sistemi olarak kullanılmış olan yazı resim sanatı dilinin de bir parçası olmuştur. Bu etkileşim, resimde yazının kendi varlık nedeni dışında kullanılmasıyla da yeni bir anlam kazanmıştır. İşte resim sanatının ayrılmaz bir aracı olan biçim, sonsuz kapsama alanına yazının biçimini de dahil etmiş, varoluş nedeninden sıyrarak içsel bir içerik yüklemiştir.

Resim sanatında biçimsel öge olarak yazı adlı yüksek lisans tezinin Bulgular ve Yorum bölümünde birinci başlıkta yazının tarihine, ikinci başlıkta Kaligrafi'ye, üçüncü başlıkta Resimde biçimsel öge olarak yazıya, dördüncü başlıkta yazının ressamlarına yer verilmiş ve araştırılmıştır.

ABSTRACT

From its first use in its history to date, script has shown great visual, functional and content changes. Same script has become different scripts that stemmed from various language roots and these different scripts have shown changes in various ways, within various languages. Accordingly, this rich history also carries a rich visual quality. This visuality, both within the history of script and painting art, has met at points in common and affected each other.

Script, which used as a system of symbols to communicate the language, has also become a part of the language of the painting art. This interaction has gained a new meaning with script being used outside of its purpose. Hence, shape, as the fundamental tool of painting art, has included the shape of script within its unlimited cover and loaded it up with an inner content, scraping off its purpose of existence.

In the 'Findings and Comments' section of this master thesis called 'Script as the Shape Element in Painting Arts', the first chapter studies the history of script and under the second heading, Calligraphy is examined. 'Script as a shape element in painting art' is discussed in heading three, whereas, the 'artists of script' is explored under the fourth heading.

ÖNSÖZ

Resim sanatında uzun bir zamandır problem edindiğim ‘yazı’nın ve yazının resim sanatına olan bağlantılarının, “Resim Sanatında Biçimsel Öge Olarak Yazı” adlı Yüksek Lisans Tez konusunu belirlememede etken olmuştur. Var olan kaynaklardan yola çıkarak, anlatılmak istenenin, yalnızca bir sezgi olmaktan çıkması, tezin yazımına bir başka nedendir.

Tezin oluşmasında öncelikle tez danışmanım prof. Abdullah Demir olmak üzere, katkıda bulunan, emeği geçen herkese teşekkür ederim.

H. İlker Sak

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İlker SAK'ın “Resim Sanatında Biçimsel Öge Olarak Yazı” başlıklı tezi **11 Mart 2005** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Abdullah DEMİR

Üye : Doç.Yavuz Hakan GÜRSOYTRAK

Üye : Yard.Doç.Ekrem KULA

Prof.Dr.Nathan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
RESİMLER LİSTESİ	ix
 1. GİRİŞ	 1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	2
1.5. Sınırlıklar	3
1.6. Tanımlar	3
 2. YÖNTEM	 4
2.1. Araştırma Modeli	4
2.2. Evren ve Örneklem	4
2.3. Veriler ve Toplanması	4
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması	4
2.5. Süre ve Olanaklar	4
 3. BULGULAR VE YORUM	 5
3.1. Yazının Tarihi	5
3.1.1. Çivi Yazısı	5
3.1.1.1. Çivi Yazısı Tarihi	5
3.1.1.2. Çivi Yazısı sistemi	6
3.1.1.3. Farklı Dillerde Çivi Yazısı	8
3.1.2. Eski Mısır Yazısı	9
3.1.2.1. Eski Mısır Yazısı Tarihi	10
3.1.2.2. Eski Mısır Yazı Sistemi	11
3.1.2.3. Kutsal Göstergeler	13
3.1.3. Maya Yazısı	14
3.1.3.1. Maya Yazısının Tarihi	15
3.1.3.2. Maya Yazı Sistemi	16
3.2. Kaligrafi	18
3.2.1. Doğu Yazısı	18
3.2.1.1. Çin Yazısı Sanatı	18
3.2.1.2. Çin Yazısı Tarihi	20
3.2.1.3. Çin Yazı Sistemi	22
3.2.1.4. Çin Kaligrafisi	24
3.2.1.5. Japon Kaligrafi Tarihi	24
3.2.1.6. Japon Kaligrafi Sistemi	26

3.2.2. Arap Yazısı.....	28
3.2.2.1. Arap Yazı Sistemi.....	30
3.2.2.2. Hat Sanatı.....	30
3.2.3. Batı Yazısı.....	35
3.2.3.1. Yunan Yazısı	35
3.2.3.2. Latin Yazısı	36
3.2.3.3. Latin Kaligrafisi.....	38
3.3. Resimde Biçimsel öge Olarak Yazı	40
3.3.1. Biçim	40
3.3.2. Modern Resimde Yazı	41
3.3.3 Yazının Ressamları.....	53
3.3.3.1. Doğulu Ressamlar.....	53
3.3.3.2. Batılı Ressamlar	58
3.3.4.Çağdaş Türk Resminde Yazı	68
3.3.4.1. Sabri Berkel	70
3.3.4.2. Selim Turan	74
3.3.4.3. Burhan Doğançay	77
3.3.4.4. Ergin İnan	80
4. SONUÇ	83
KAYNAKÇA.....	84

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1-** “ Açılmamış bir Kültepe Zarfı”, Çivi Yazısı, 5.5x5.5x2.7cm., İÖ. 1900.
- Resim 2-** “ Satış Sözleşmesi. Tablet ve Zarfı.”, Çivi Yazısı, Tablet: 4.4x4.7x1.7 cm., Zarf: 5.5x4.9x2.3 cm., İÖ. 618.
- Resim 3-** “ Açılmamış Zarf”, Çivi Yazısı, 11x7x3.5 cm., İÖ.1900.
- Resim 4-** “ Kadeş Antlaşması”, Çivi Yazısı, 13.5x16.5x6 cm., İÖ. 1269.
- Resim 5-** “Piramit Yazıtı”, Hiyeroglif. Kireç Taşı ve yeşil pigment, 24.5x25 cm., İÖ. 2345-2181.
- Resim 6-** “Rosetta Taşı”, Siyah Bazalt, 114.4x72.3x27.9 cm., İÖ. 196.
- Resim 7-** “ Tılsım Yazılı Papirüs”, Papirüs, Karbon mürekkebi, Keten kumaş, 10x30 cm., İÖ. 1185-1070.
- Resim 8-** “Sakkara Nekropolünden bir Duvar Yazıtı”, Hiyeroglif. Kireç Taşı, 190x66.5 cm., 5. Sülale Döneminin sonu.
- Resim 9-** “Dresden Kodeksi sayfa 59-74”, Hiyeroglif, 20.8x9.1 cm., 12.yüzyıl.
- Resim 10-** “Dresden Kodeksi sayfa 25-26”, Hiyeroglif, 20.8x9.1 cm., 12.yüzyıl.
- Resim 11-** “Dresden Kodeksi sayfa 17-22”, Hiyeroglif, 20.8x9.1 cm., 12.yüzyıl.
- Resim 12-** Honami Koetsu, “Çin Karakteri Kan’ın (“Görmek”) Kaişo ya da Gündelik yazı ile yazılışı” 17. yüzyıl.
- Resim 13-** “ Yazının Öğretimi”, Japon Oyma Baskı, 19. yüzyıl.
- Resim 14-** Mi Fei, “ Üç Harf”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 11. yüzyıl.
- Resim 15-** Zheng Xie, “Orkideler, Bambular, Mantarlar ve Kaya”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 188.5x93.1 cm., 1761.
- Resim 16-** İmparator Go-Yozei, “Ejder ile Kaplan yada Erik Ağacı ile Bambu”, Kağıt üzerine Mürekkep, her biri 125.0x51.4 cm., 15. yüzyıl.
- Resim 17-** Hakuin Ekaku, “Bodhidrahma”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 81.9x26 cm., 16. yüzyıl.

- Resim 18-** Hasan Ahmet Karahisari, “Esirgeyen ve Bağışlayan Allah’ın Adıyla”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1575.
- Resim 19-** Ahmed Şemseddin Karahisari, “Ahmed Karahisari Albümü Giriş Sayfası”, Müselsel (kesintisiz) Hat, siyah tahrir, 16. yüzyıl.
- Resim 20-** “ Cami Biçiminde Küfi Hattı”, Kağıt Üzerine Mürekkep.
- Resim 21-** Haşim, “Celi Divani Üslubunda Bir İstif”, 1957.
- Resim 22-** Mahmut Alşahat, “Allahın Adları”, Kağıt Üzerine Mürekkep”.
- Resim 23-** “ İki farklı hat biçimi: Bağdat hattı, Aynalı Tuti Hattı”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 1952,1903.
- Resim 24-** “ Yunanca Yazıt”, Taş Oyma, 146.
- Resim 25-** “ Latin Alfabesi ile Yazılmış Dikili Taş”, Taş Oyma, İÖ. 3. yüzyıl.
- Resim 26-** “ Ruskin Saatleri”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 26.4x18.4 cm., 1300 dolayları.
- Resim 27-** “David Aubert”, 22.6x18.4 cm., 1463-1465 ve 1467-1472.
- Resim 28-** Georges Braque, “Harbour in Normandy”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.1x80.5cm., 1909.
- Resim 29-** Pablo Picasso, “Guitar”, Kağıt üzerine kolaj, fügen, hint mürekkebi, tebeşir, 66.4x49.6 cm., 1913.
- Resim 30-** Pierre Soulages, “Pentür 21.6.53”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 195x130 cm., 1953.
- Resim 31-** Hans Hartung, “İsimsiz”, 1974.
- Resim 32-** Joan Miro, “Personages with Star”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198.1x246.4 cm., 1933.
- Resim 33-** Mark Tobey, “Kaligrafik”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 19x33 cm, 1959.
- Resim 34-** Pierre Soulages, “2 Kasım 1959”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x150 cm., 1959.
- Resim 35-** William De Kooning, “Sunwall”, Tuval Üzerine Akrilik, 213x335 cm., 1986.
- Resim 36-** Robert Rauschenberg, “Untitled”, Karışık teknik, 246x131x25.3 cm., 1987.
- Resim 37-** Joseph Kosuth, “Üç Tabure”, Tabure, tabure fotoğrafı ve taburenin sözlük tanımı, 1965.
- Resim 38-** Hakuin Ekaku, “Bilgelik”, Kağıt Üzerine Mürekkep, 117.3x55.2 cm., 16. yüzyıl.

- Resim 39-** Honami Koetsu, “Altı Kanatlı Paravanın Şiir Kartından Ayrıntı”, Kağıt Üzerine Mürekkep ve Boya; Altın yaldız, 17. yüzyıl.
- Resim 40-** Ahmed Şemseddin Karahisari, “Ahmed Karahisari Albümü Giriş Sayfası”, Satrançlı Küfi Hat, Müselsel (kesintisiz) Hat, siyah tahrir, 16. yüzyıl.
- Resim 41-** Franz Kline, “İnisyal”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 255x197 cm., 1959.
- Resim 42-** Paul Klee, “İnsula Dulcamara”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x175cm., 1938.
- Resim 43-** Wassily Kandinsky, “Yeşil Merkez”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108.9x118.4 cm., 1913.
- Resim 44-** Robert Rauschenberg, “Factum I”, Kolaj, 1958.
- Resim 45-** Roy Linchenstein, “Başyapıt”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1962.
- Resim 46-** Andy Warholl, “Marliyn Monroe”, Tuval Üzerine Akrilik, 1962.
- Resim 47-** Andy Warholl, “Brillo, Del Monte, Heinz”, Ahşap Üzerine Serigrafi, 1964.
- Resim 48-** Sushaka Arakawa, “Reversibility No.1”, Tuval Üzerine Akrilik, 1970-1971.
- Resim 49-** Rudolf Mumprecht, “Tablo-Yazı”, 1974.
- Resim 50-** Mübin Orhon, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Guaj, 1956.
- Resim 51-** Fahrünisa Zeid, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 190x146 cm., 1954.
- Resim 52-** Sabri Berkel, “Motif”, Duralit Üzerine Yağlıboya, 67x67 cm., 1974.
- Resim 53-** Sabri Berkel, “Resimsel Motif”, Renkli Serigrafi, 50x46 cm., 1965.
- Resim 54-** Sabri Berkel, “Resimsel Kompozisyon”, Karışık Teknik, 27x24 cm., 1965.
- Resim 55-** Sabri Berkel, “Motif veya Yazı”, Duralit Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm., 1974.
- Resim 56-** Sabri Berkel, “Resimsel Motif”, Mukavva Üzerine Yağlıboya, 69x48 cm., 1970.
- Resim 57-** Selim Turan, “Dizayn”, Duralit Üzerine Yağlıboya 50x35 cm.
- Resim 58-** Selim Turan, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1948-1955.
- Resim 59-** Burhan Doğançay, “Sarı, Kırmızı ve Siyah Kurdelalar”, Serigrafi, 54x79.5 cm., 1990-1991.
- Resim 60-** Burhan Doğançay, “Kompozisyon”, Tuval Üzerine Akrilik, 200x100 cm., 1984.

Resim 61- Burhan Doğançay, “Sarı Kuyruk ve Gölge”, Serigrafi, 78x50 cm., 1990-1991.

Resim 62- Burhan Doğançay, “Gölgenin Üstünlüğü”, Serigrafi, 76.5x50 cm., 1990-1991.

Resim 63- Ergin İnan, “Hand”, Serigrafi, 27x39 cm., 1987.

Resim 64- Ergin İnan, “Hand Sieht”, (Detay), Karışık Teknik, 85x110 cm., 1988.

1. GİRİŞ

1.1. Problem

İnsanlık tarihi ile yaşıt ve ancak insanla varolabilen Resim sanatı, ilk ortaya çıkışından bugüne kadar bir anlatım, aktarım, iletişim yolu olmuştur. İnsanın resim yoluyla doğa ile mücadelesi mağara duvarlarına yansıyan resimlerle başlar. Mağara duvarlarına yapılan resimlerdeki av sahneleri, avlanacak kişiye av sırasında güç ve şans getireceğine inanılmıştır.

Resim doğaya bir öykünme (Mimesis) olarak kendisini göstermiş ve bu doğrultuda yol almıştır. Avrupa’da, Ortaçağ’ın skolastik düşüncesine paralel olarak gelişen resim sanatı; Rönesans’la birlikte yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Bu dönemde bile, mitolojik ve dini konuları zorlayıp esnekletirmesine rağmen resim hep doğaya koşut olarak kabul edilmiştir.

20. yüzyılın başlarına kadar doğaya öykünme olarak gelişen resim sanatı; bu dönemde ,’Soyut’ kavramıyla kendi dilini oluşturmayı amaçlamıştır. Resim artık doğayı resmetmek değildir. Bunun sonucu olarak resim kendi, yeni, ‘biçimsel’ arayışlarına sürüklenmiştir.

İnsanın, resim yolu ile doğayla kurduğu ilişki, işaretle, doğaya müdahale halini almış, resmin gelişimi, insanın gelişimi ile birlikte hareket etmiştir. Dili, işaret yolu ile, simgeler sistemi halinde görselleştirmiş; resim sanatına da buna paralel olarak , kullandığı işaret yolu ile soyutlayıcı düşüncüyü dahil etmiştir.

Resimli yazı sembolleri ‘Piktogram’, resmin temel çizgisinde varlık göstermiştir. Eski Mısır yazısı olan Hiyeroglifle, Mısır resim üslubunun özelliklerini bütünüyle taşımaktadır. Çin yazısının, Çin resmi ile doğrudan ilişkisi kendisinden yüzyıllar sonrasını bile etkilemiştir. Bütün bu yansımalar resmin sembolik anlatımına bağlılık gösterir. Bunun yanı sıra Antik Yunan ve Eski Roma yazısı anlayışı resmin ve yazının yollarını tümüyle birbirinden ayrılmış, yazı artık soyut işaretler halini almıştır.

Diğer taraftan Arap yazılarında, doğadan kopuk, fakat bir resim düzenine yönelik anlayışa rastlanır. Bu etki, Çin ve Japon yazılarında neredeyse soyut resim değerlerine ulaşacak denli belirginleşir.

Yazılış ve okunuş yönleri olarak da yazı, önem taşır. Yazının, Arapça da sağdan sola, Çin ve Japon yazısında da yukarıdan aşağıya okunması, soldan sağa

doğru okunan yazılara oranla ritm farklılığı gösterir. Bu ritim farklılıkları,ayını uygarlıkların resim sanatlarındaki farklılıklarda da gözlemlenir.

Yazı, soyut resim sanatını, özellikle soyut ekspresyonizmde birçok sanatçıyı etkilemiştir. Bu resimlerde kullanılan yazı değerlerinin çoğu biçimseldir, resmin ‘içeriğine’ hizmet etmektedir. Birçok içtepiyel soyut resim yaklaşımı kaligrafik değerler taşımaktadır.

1.2. Amaç

Bu araştırma sonucunda ulaşılmak istenen amaç, resim sanatı ile yazı ilişkisi, “biçimsel” öğeler ön plana alınarak incelenmesidir.Bu amaca yönelik olarak aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

- 1- Yazının bulunuşundan bu güne resim ile olan ilişkisini, bağlantı noktalarını ve modern sanata nasıl etki ettiğini,
- 2- Yazının, biçimsel imgesinden dolayı, kendi içsel içeriği ile resim sanatında nasıl varolduğu.

1.3. Önem

Bu araştırmada ulaşılmaması düşünülen önemler şunlardır:

Modern resim sanatında, yazının biçimsel etkilerini ortaya koymak.

Yazının, aktardığı anlam dışında, biçimsel olarak uyandırdığı anlamı belirtmek.

Yazma eylemi ile resmetme eylemi arasındaki ortaklıkları ortaya koymak.

Yazının, kendi estetik değerleri dışında, resimsel değerlerinin de ayrılarak ortaya konması.

Yazının, resimdeki biçimsel etkisinin, resmin içeriğine yönelik etkisini belirtmek.

1.4. Varsayımlar

Yazının biçimsel özellikleri, resim sanatının bir çok döneminde plastik bir değer olarak yer almıştır.

Doğu kültüründe, yazı ve resim sanatının arasındaki ilişkiyi batı kültürü çok sonraları kavramıştır.

Yazı, salt biçimsel imge olarak, özellikle ekspresyonizmdeki içtepiyel biçim aktarımları ile benzerlik gösterir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmanın sınırlılıkları:

Yazı, plastik sanatlardan yalnızca resim sanatı ile ilişkilendirilecek,

Yazının, resim sanatında “biçimsel öge” olarak kullanılması ele alınacaktır.

1.6. Tanımlar

Demotik Yazı: Halk Yazısı. Hiyeratik yazıdan sonra doğan bugün hala Mısır’da kullanılan yazı türü.

Fonetik: Sesçil.

Hiyeroglif: Resim Yazısı. Sembolik resimlerden oluşan yazı türlerine verilen genel ad. Özellikle Eski Mısır’da kullanılır.

Hiyeratik Yazı: Eski Mısır’da, hiyeroglif yazısı ile aynı dönemlerde çıktığı düşünülen, dinsel metinlerde kullanılan, işlek, iç içe geçen yazı türü.

İdeogram: Bir düşünce ya da kavramı temsil eden, harf ya da resimsel simgeler.

Logogram: Bir sözcüğü temsil eden, harf ya da resimsel simgeler.

Piktograf: Resim ve çizimler.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu çalışmada, araştırma modelinin tarama modeli kullanılacaktır. Konu hakkında kullanılacak olan metinlerin, görsel materyallerin taranarak değerlendirilmesi yoluyla araştırma oluşturulacaktır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın amacına ve sınırlılıklarına uygun olarak araştırmanın evreni, resim sanatı ile yazı arasındaki ilişki olarak belirlenmiştir. Araştırmanın örneklemini ise yazının resim sanatında biçimsel öge olarak kullanılmasının incelenmesi olarak belirlenmiştir.

2.3. Veriler ve Toplanması

Araştırmada kullanılacak verilerin toplanması aşamasında kütüphanelerin arşivleri taranmış, ulaşılan kaynaklar konuya ilişkin olarak kullanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Kaynakların taranması sonucu elde edilen veriler, yazının tarihi içerisinde resim sanatı ile olan ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirilmede yazının biçimsel olarak resim sanatına olan etkisi ortaya konulmuştur.

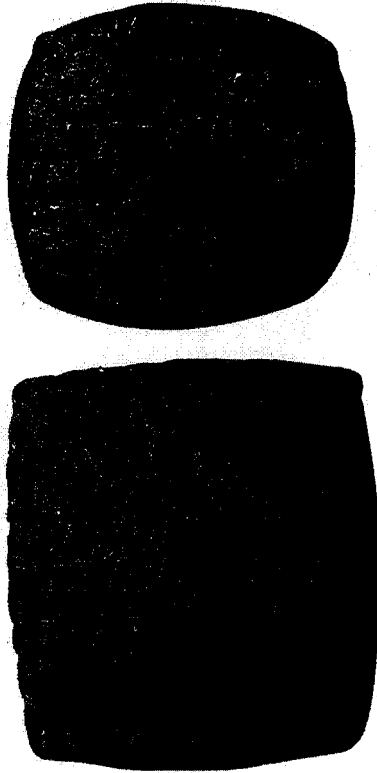
2.5. Süre ve Olanaklar

Araştırmanın süresi kapsamında araştırmaya kaynaklık edebilecek kitap, dergi, gazete, görsel yayınlar vb. materyaller taranmıştır.

götürmek” vb. şeklinde kullanılabilir. Göstergeler yalnızca kendilerini göstermeye başladıklarında sayıları azalmış ve bir süre sonra altı yüze kadar inmiştir. Bu bile okuma yazma bilenler için çok büyük bir bellek gayreti gerektirir. ... yazıcıların, daha sonra güneşte kurumaya bırakılan ya da fırına verilen yumuşak kil tabletlere kaydettikleri göstergeler nesneleri yada varlıkları ifade ediyordu. Göstergeler konuşulan dilin sözcüklerine gönderme yapmaya başladıklarında kesin bir ilerleme kaydedilmiş oldu...

...Bütün gerçek yazıların temelinde bu önemli buluş yatmaktadır. Sesi temel alan göstergeler Sümerlerin olsun, eski mısırlıların olsun hayranlık veren, inceledikleri bir çocuk oyunu kadar basit yöntemi, resimli bulmaca yöntemini kullanmaları olmuştur. Doğrudan doğruya nesneyi canlandıran bir resimden değil de ses açısından ona yakın bir nesneden yararlanma düşüncesi böylece ortaya atılmıştır... Örneğin ok biçimli Sümer piktogramı “ti”, yine “ti” diye telaffuz edilen “hayat” ı anlatmış olur. Daha birçok örnek arasından en basitleridir bu, çünkü gelişimi uzun dönemlere yayılan sese temelli yazı çok karmaşık biçimde gelişmiştir. Öyle ki yazmayı ve okumayı daha kolay hale getirmek için Sümerli yazıcılar göstergenin bir nesneye mi yoksa bir sese mi gönderme yaptığının anlaşılması için “sınıflandırıcı” işaretler kullanmak zorunda kalmıştır. (Jean, 2001, s.17).

Çivi yazısındaki soyutlaşma, yazının görsel olarak da kendi biçimselliğini doğurmuştur. Sade ve geometrik yönelmeler sonucu işlevinin de etkisi ile ortaya oldukça özgün ve soyut biçim örgüsü çıkmıştır.



Resim 2. “Satış sözleşmesi Tablet ve Zarfı” , İÖ. 618.

3.1.1.3. Farklı Dillerde Çivi Yazısı:

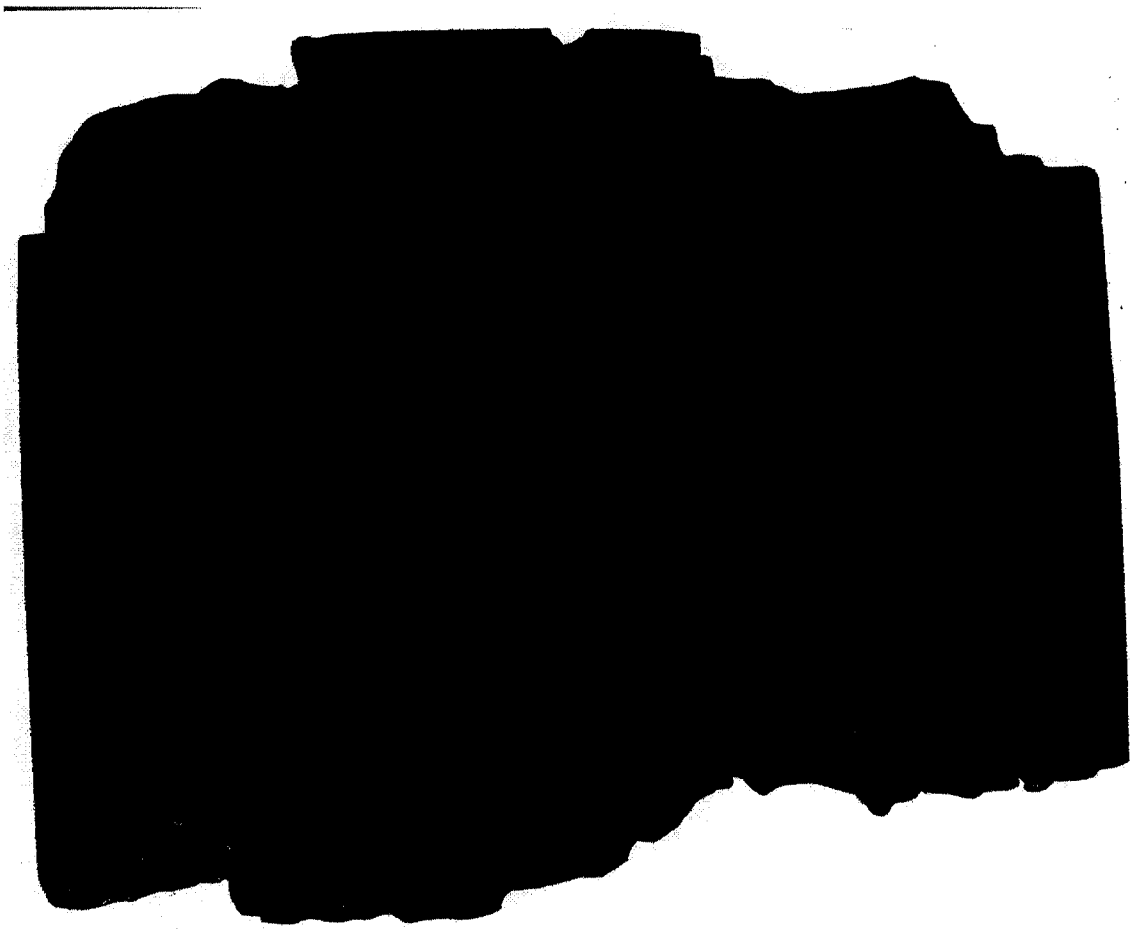
Arapların ve İbranilerin Sami ataları olan Akadlar, Mezopotamya ya egemen olduklarında İÖ.2000 yılına doğru Akad dili konuşulan tek dil olmuştur. Çivi yazısı o zaman gerçek bir yazıya dönüşmüş, aynı zamanda Sümerceyi de kaydedebilmiştir.

“...çivi yazısını benimseyen halklardan biri de, Hint-Avrupa dil ailesine bağlı konuşan ve İÖ.2000 dolaylarında Anadolu da ortaya çıkan Hititlerdir. Hititler çivi yazısının yanı sıra özellikle mühürlerde ve kaya yazıtlarında resimsel (piktografik) bir yazı biçimi de kullanmışlardır. Bu yazı bugün hala tam olarak çözülememiştir” (Gaur, 2001, s.6).

Tarih; yazının, önceleri ticarete koşut olarak bulunması ve büyümesi, ticari hesapların kayıtlarının tutulmasından çok daha öte bir güç olmasına şahit olacaktır.Yazıcıların toplumsal sınıflarındaki gücünün dışında, yazı da görsel bir güç, güçlü bir imge halini alacaktır.



Resim 3. “Açılmamış Zarf”, İÖ. 1900



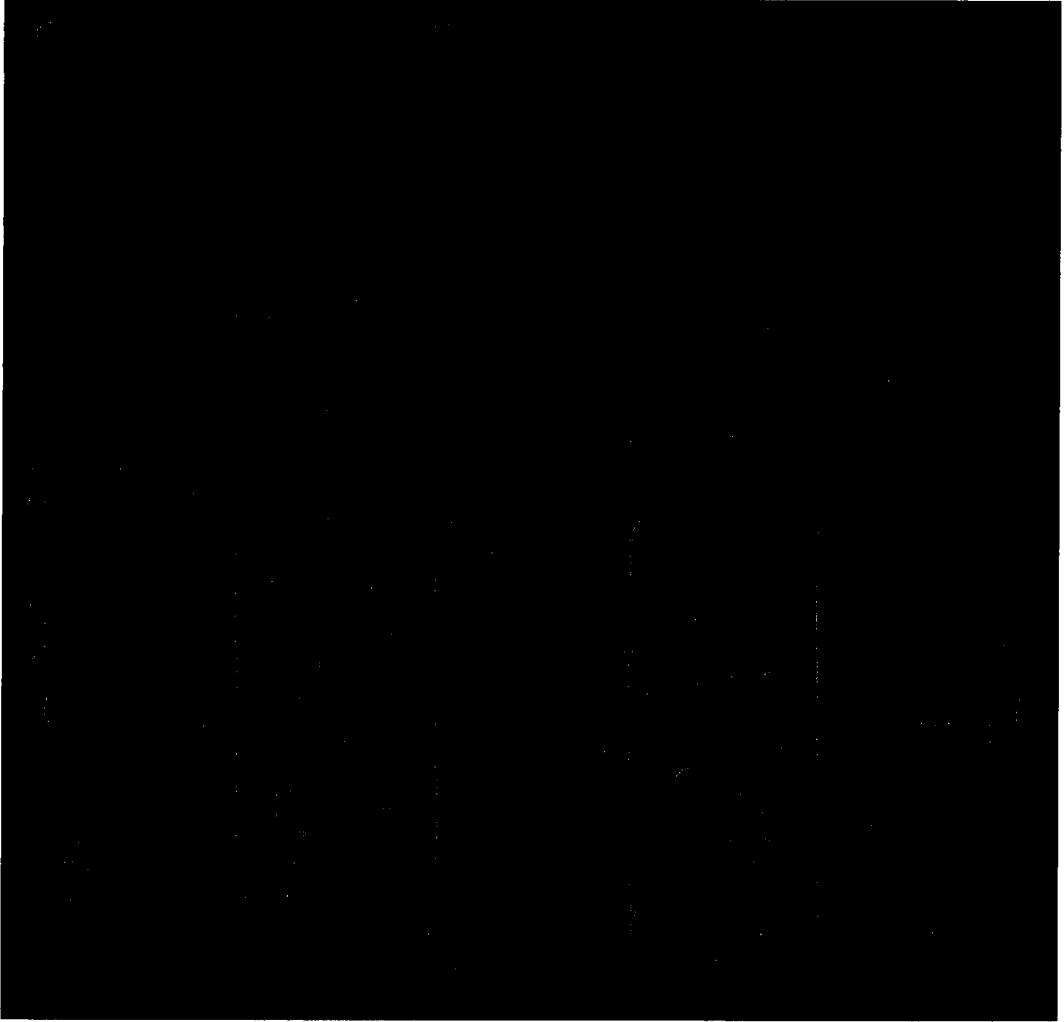
Resim 4. “Kadeş Antlaşması”, 1269.

3.1.2 Eski Mısır yazısı

...“Tanrıların yazısının” sırrı çözüldüğünde anlamanın zevkine seyretmenin zevki de eklenir” (Jean, 2001, s.28).

“Sade, geometrik ve soyut çivi yazısından farklı olarak bu yazı büyüleyici ve şiirseldir, canlı gibidir! Hayranlık verici bir üslupla çizilmiş resimlerden oluşur çünkü; insan başlarına, kuşlara, çeşit çeşit hayvana, bitkilere ve çiçeklere rastlanır” (Jean, 2001, s.26).

Görkemli piramitlerin yaratıcılarının yazısı hieroglif, kendi görkeminin yanı sıra, yüksek matematik ve geometri bilgisine rağmen perspektifsiz resimlerdir.

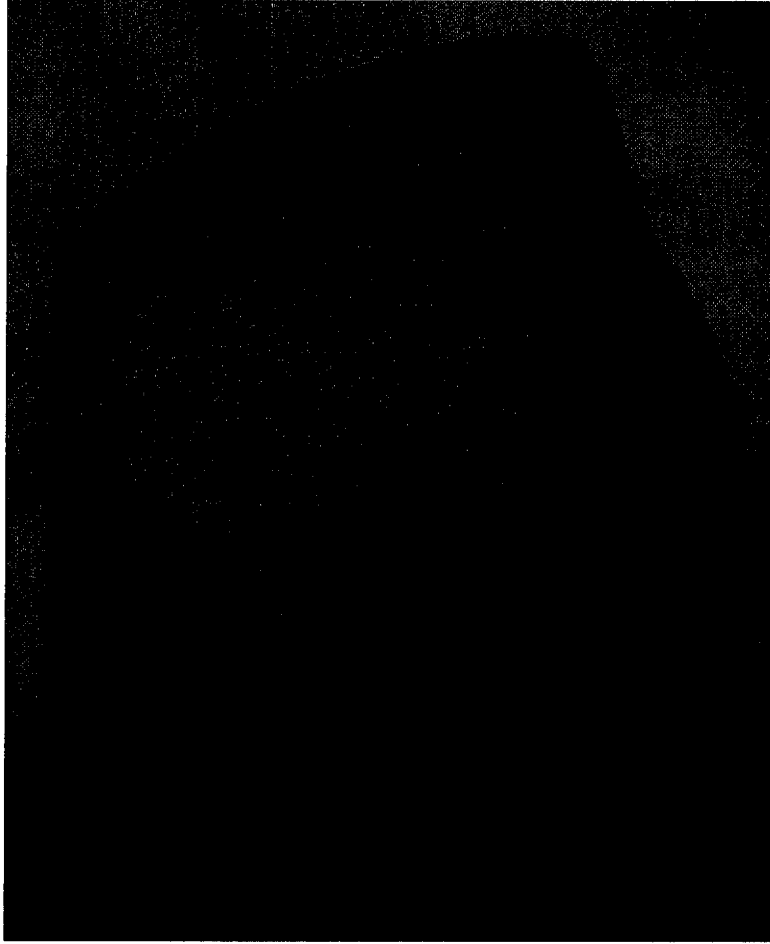


Resim 5. “Piramit Yazıtı”, İÖ. 2345- 2181

3.1.2.1. Eski Mısır yazı tarihi

“Mısır hiyeroglif yazısının kökenleri bilinmemekle birlikte, hiyeroglifler ya da stilize resimlerin, firavunlar uygarlığında İÖ.3300 dolaylarında ortaya çıktığı sanılmaktadır. “Hiyeroglif” sözcüğü, “kutsal oyma” (hieros: “kutsal” ve glyphikos: “oyma”) anlamına gelen adını eski Yunanlılara borçludur. Bu sözcük, Yunan-Mısır ilişkilerinin başlangıç döneminde, eski hiyeroglifleri dönemin el yazısı demotik yazıdan ayırt etmek için kullanılan Mısırcıca “tanrının sözleri” deyiminin Yunanca çevirisidir. (Maruejol, 2001, s.32).

Hiyeroglif yazısının yerini, Eski Krallık Döneminden (İÖ.2700-2200) başlayarak hiyeratik almıştır. Hiyeratik yazı, işlek biçimli olduğundan dolayı, kalemle yazılmaya hiyerogliflerden daha uygundur. Hiyeroglif yazı ise kutsal bir yazı olarak tapınaklarda, mezarlarda, dikili taşlarda, heykellerde kullanılmıştır.



Resim 6. “Rosetta Taşı”, İÖ. 196.

3.1.2.2. Eski Mısır yazı sistemi

“...Mezopotamyalılarda ilkel yazıtlar gitgide bir “bellek yardımcısına”, sonra da yazıya dönüşmüşken, hiyeroglif sistem en başından, ilk ortaya çıkışından beri bir yazı olmuştur. Çünkü öncelikle konuşma dilini neredeyse bütünüyle aktarabilmiş, kıpti (kopt) dilinin biçimleri ile günümüze kadar gelebilmiş olan bu dili yeniden bulabilmemizi sağlamış, ayrıca soyut yada somut birtakım gerçeklere gönderme yapabilmiş ve hem tarım, tıp ve eğitimle ilgili önerilerin hem de duaların ve efsanelerin olası tüm biçimleri ile hukuk ve edebiyat ürünlerinin kaydedilmesini sağlamıştır” (Jean, 2001, s.27).

“...hiyeroglif yazısının dört temel ilkesi vardır. Birincisi, bir hiyeroglifin yalnızca resimsel nitelikte kullanılabilmesidir. Elini ağzına götüren bir insan işareti “yemek” sözcüğünü karşılayabilir; benzer biçimde, “güneş” sözcüğü, merkezinde ufak bir çember bulunan daha büyük bir çemberle temsil edilebilir. İkinci ilke, bir hiyeroglifin, resmin anımsattığından başka bir sözcüğü temsil ya da ima edebilmesidir. “güneş” işareti, “gün” anlamına da yada güneş tanrısı Ra’nın yerine de kullanılabilir. İçlerindeki ünsüzlerin aynı sırayla dizildiği başka başka sözcüklerin aynı işaretle temsil edilebilmesi üçüncü ilkeyi oluşturur. Sözelimi, “erkek” ve “parlak ol” sözcüklerinin ikisi de aynı ünsüzlere (hg) yazıldığı için, aynı hiyeroglifle anlatılabilir.

Dördüncü ilkeye göre de, hiyeroglifler hem tek tek ünsüzleri, hem de bunların birleşimlerini karşılayabilir” (Maruejol, 2001, s.33).

Çok merkezlilik Mısır Sanatında yaygın olarak kullanılmıştır. Resimsel nitelikleri ağır basan hiyeroglifler de bu “çok merkezlilik” yapısının etkilerini taşımaktadır. Bilinen perspektife oldukça uzak bir anlayış ile katı ve gelenekçi olarak varlık gösteren Eski Mısır yazı-resimlerinin kendine özgü bir yüzey anlayışı söz konusudur.



Resim 7. “Tılsım Yazılı Papirüs”, İÖ. 1185-1070.

Gündelik hayatın yazısı haline gelen hiyeratik yazı, İÖ. yaklaşık 650 den önce, din dışı yazışmalarda yerini demotik yazıya bırakmıştır.

Kopt dili, Hristiyanlık döneminin ilk yüzyıllarından itibaren hiyeroglif yazının yerini almış, İS. 2 ve 3. Yüzyıllarda Hristiyanlığın yaygınlaşmasıyla Eski Mısır dini ile birlikte hiyeroglif yazısı ile birlikte ortadan kalkmıştır. Mısırlı Hristiyanların, Yunan alfabesinden uyarlanan bir yazı sistemini kullanmaya başlamalarından sonra eski mısır yazısı da ortadan kalkmıştır.

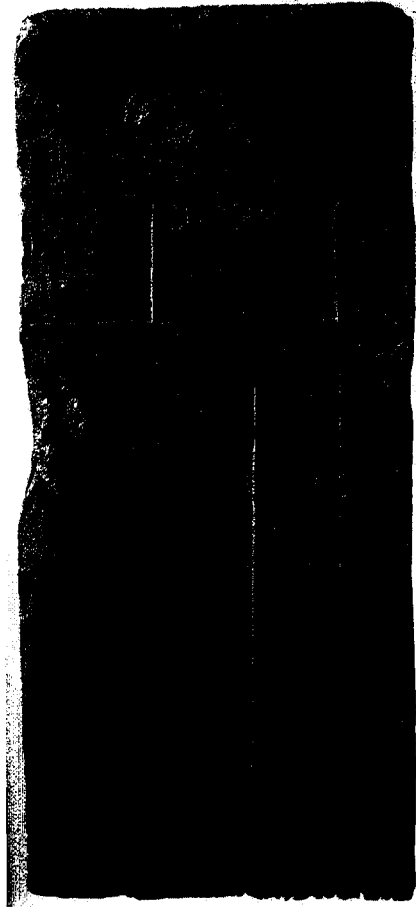
...Mısır uygarlığı, her şeyini yazılı belgelere ve yazıya borçludur. Üç bin yıl boyunca her şeyi yazmış, kaydetmiş, deftere geçirmiş binlerce yazıcı olmasa firavunlar ülkelerini hiçbir zaman bu kadar başarıyla yönetemezler; Eski Mısır’ın yüceliğini simgeleyen piramitler türünden yapıların yapımı için gerekli dev kaynakları asla ortaya çıkaramazlardı” (Maruejol, 2001, s.34).

3.1.2.3. Kutsal Göstergeler:

“Bir tür yazı olan bu grafik sistem, gerçekten de “Tanrıların Yazısıdır”. Genel olarak Tanrılar ve tanrı sayılan firavunların adları, metinlerde bu sözcüklerin kutsal niteliğinin belirlenmesi için kartuş içinde verilir...

...Tapınakların duvarlarında, mezar taşlarında eski Mısır tanrıları durmaksızın yüceltilmiştir. Bu hiyerogliflerin kendileri bile kutsal göstergeler oluşturmuş gibidir. Taşa kazınan yada çizilip boyanan bu göstergelerin olağanüstü bir güzellikleri vardır ve taşıdıkları anlamdan bağımsız olarak, Eski Mısırlılar için yalnızca tanrı esini ile yazılabilecek “görsel şiirler” gibidirler. Ve bu harikalara bakarken biz de hala aynı heyecanı duyuyoruz, büyük şiirin ve insanlar için duanın sağladığı aynı esrimeyi hissediyoruz” (Jean, 2001, s.30).

İnsanlık tarihi boyunca resmin insanın üzerindeki etkisi Eski Mısır hiyerogliflerinde de görülür. Salt görsel olarak kendine has bir ritmi ve sanat tarihinde erken olgunlaşmış bir bilgi, estetik ve etkiye sahiptir. Bütün bu görsel etkinin yanı sıra Eski Mısır yazısı izleyicide bir dokunma hissi de uyandırmaktadır.



Resim 8. “Sakkara Nekropolünden Bir Duvar Yazıtı”, 5. Sülale Döneminin Sonu.

Resim/işaretlerle görsellik kazanan yazı sembolleri, zamanla, kendi biçim dilini de oluşturmuştur. Piktograflardan oluşan yazı, geçirdiği değişim sonunda, işaret ettiği anlam dışında da, biçimsel bir yenilik, görsel bir anlam taşımaya başlamıştır. Yazı tarihi boyunca, “kendi varlığı” dışında da “biçimsel” bir anlam taşıyacaktır.

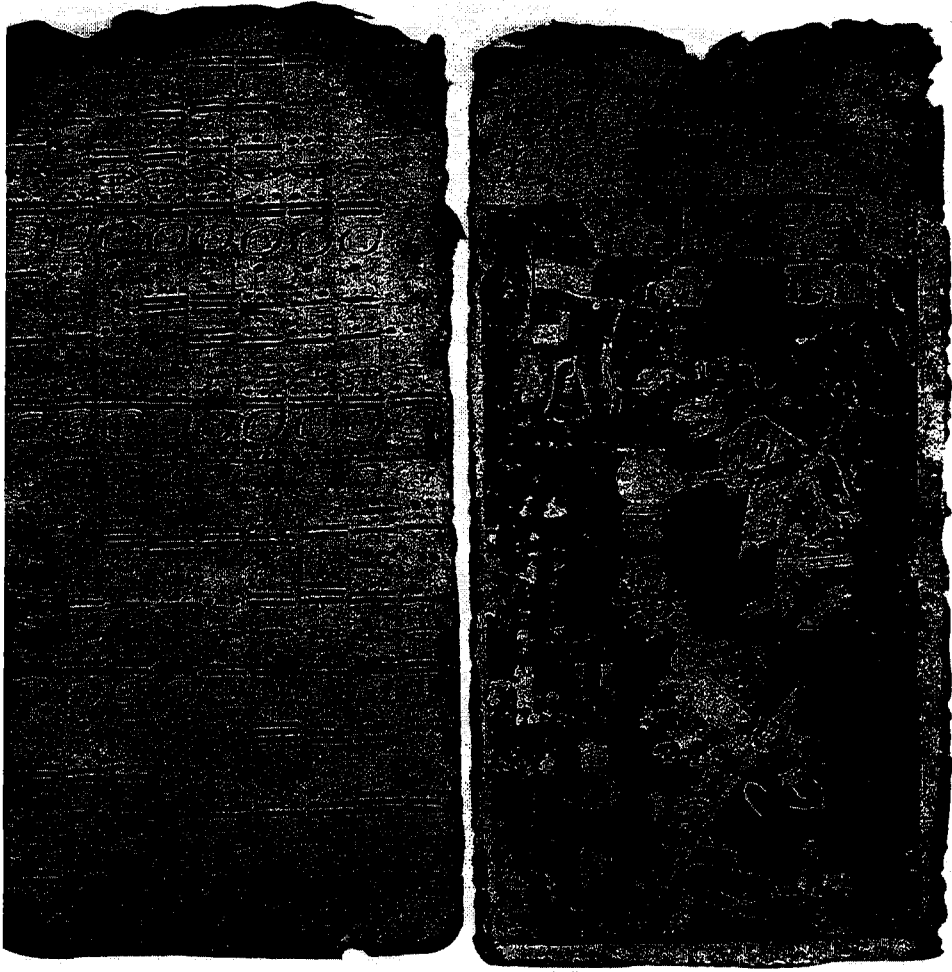
3.1.3. Maya Yazısı:

Meksika’nın güneyi, Guatemala’nın ve Belize’ nin kuzeyinde kalan topraklarda İspanyol istilasına kadar, Mezo Amerikan yerlileri Mayaların kurduğu, Batı Yarıkürenin en büyük uygarlıklarından biri yer almıştır. Gelişmiş bir yontu ve kabartma geleneği bulunan mayaların yabancı incir ağacının iç kabuğundan ürettikleri kağıda hiyeroglifle yazdıkları kodesklerden bir bölümü günümüze ulaşmıştır. Bugün bilinen eski yazılardan biri Mayaların bulduğu kendine has yazılarıdır.

Mayaların yazıları da, farklı kültür ve coğrafyalarda olsalar da, diğer bir çok kültür gibi gizemli ve dinsel temellere oturtulabilir.

“ Ak’ab ts’ib, karanlık yazı/resim, gecenin yazı/resmi:Mayalar, yazılarına bu adı yakıştırmışlardır. Kökeninde “anlamı aydınlatmak” kadar “anlamı karartmak” da yatar. Maya yazısının tarihi, karanlıkla aydınlık, geceyle gündüz, arasında bir savaşımın tarihi gibi anılabilir,ama zafer önünde sonunda karanlığın ve ölümün olmalıdır. Özellikle yazıcılara atfedilen iki glif buna tanıklık ediyor: Karanlık ve daha ender olarak aydınlık. Dünyanın başlangıcında, diye anlatıyor Popol Vuh’ta,iki tanrısal ikiz, karanlıkların efendisi, yok oluşun efendisi Xibalba’yla savaşmak üzere cehenneme indiler. Ve, mayalar bu savaşın anısını saklamak için, çok konulu, çok anlamlı bir yazı geliştirdiler: Bu anlam, bir ses her zaman kendi içinde bir başka anlamı, bir başka sesi gizler...

Bu yazı, yazının efendisi olmak isteyen yazara, yalnızca kendi fırçasıyla -ya da tüyüyle- donatılmış olarak cehenneme yeniden inme ve şiirsel yazının silahlarıyla donanmış karanlığa karşı bir savaş açma olanağı sağlar. Yazar, bu savaştan, ancak kendi de gecenin efendisine dönüşerek ve ölü olarak galip çıkabileceğini bilir: yazmak, ölmeyi öğrenmektir...” (Boccaro,2001,s.38)



Resim 9. “Dersten Kodeksi”, 12. yüzyıl

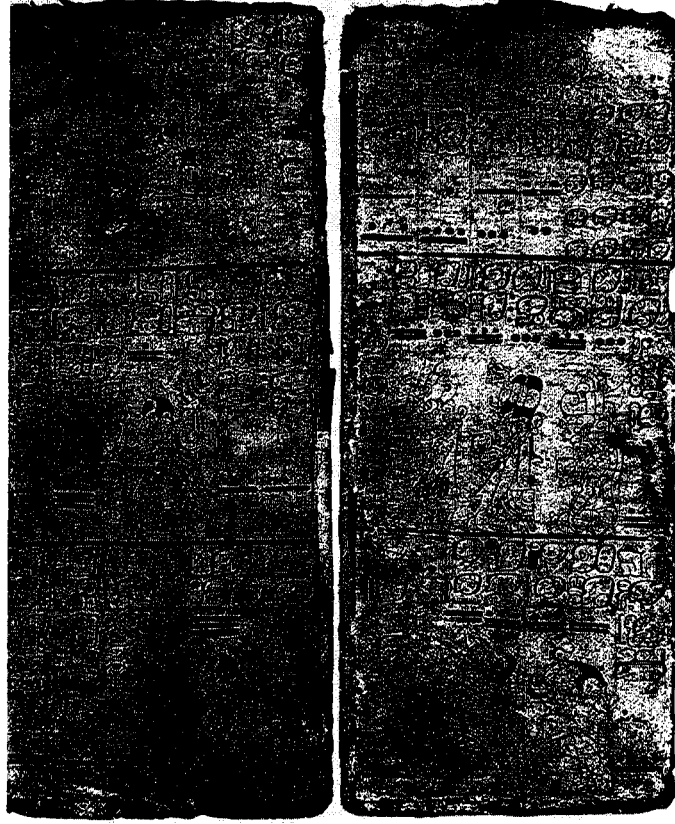
3.1.3.1. Maya Yazısının Tarihi:

İ.S. 250-900 yılları arasında en parlak dönemini yaşayan Mayaların kurduğu büyük uygarlığın önemi İspanyol istilasından yüzyıllar sonra anlaşılabilmiştir. Toplum yapısı ve kullandıkları hiyerogliflerin anlamı da 20. yüzyılda hemen hemen tümü ile çözülmüştür.

“... Maya hiyerogliflerinde, genellikle hanedanların tarihi ve kentler arasındaki savaşlar anlatılır. 850 hiyeroglif içeren bu yazı sistemi, İS. 3. yüzyıldan 17. yüzyıl sonlarına kadar kullanılmıştır. Sayılar, tarihler ve yöneticilerin adlarıyla doğum , ölüm ve fetih gibi olayları belirten simgeler dışında, henüz çözülememiştir. Resim-yazı kökenli simgelerin yalnızca bir bölümü sese dayalıdır. Maya hiyeroglif yazısıyla oluşturulmuş bir çok metin olduğu bilinmekteyse de, Yucata’nın 1540 dolaylarında istilasından sonra İspanyol rahipler bunların çoğunu yok etmişlerdir. Günümüzde bilinen üç Maya kodeksi vardır. Bunlardan, 11. ya da 12. yüzyıldan kalma olduğu sanılan Drersden Kodeksi, 5.-9. yüzyıllara ait daha eski metinlerin kopyasıdır. Öbür ikisi ise, 15. yüzyıldan kalma Madrid Kodeksi ile ondan biraz daha eski

olduğu sanılan Paris Kodeksidir. Kodeksleri hiçbirisi tam olarak çözülmemişse de, içerikleri bilinmektedir” (Boccara,2001,s.36).

Böylesine büyük bir kültürün birdenbire gizemli bir şekilde yok oluşu; bazı uzmanlarca, içinde bulunduğu coğrafyanın, yağmur ormanlarının içinde olmasına rağmen, eşine sık rastlanmayacak bir kuraklığa dayandırılmaktadır.



Resim 10. “Dersten Kodeksi”, 12. yüzyıl

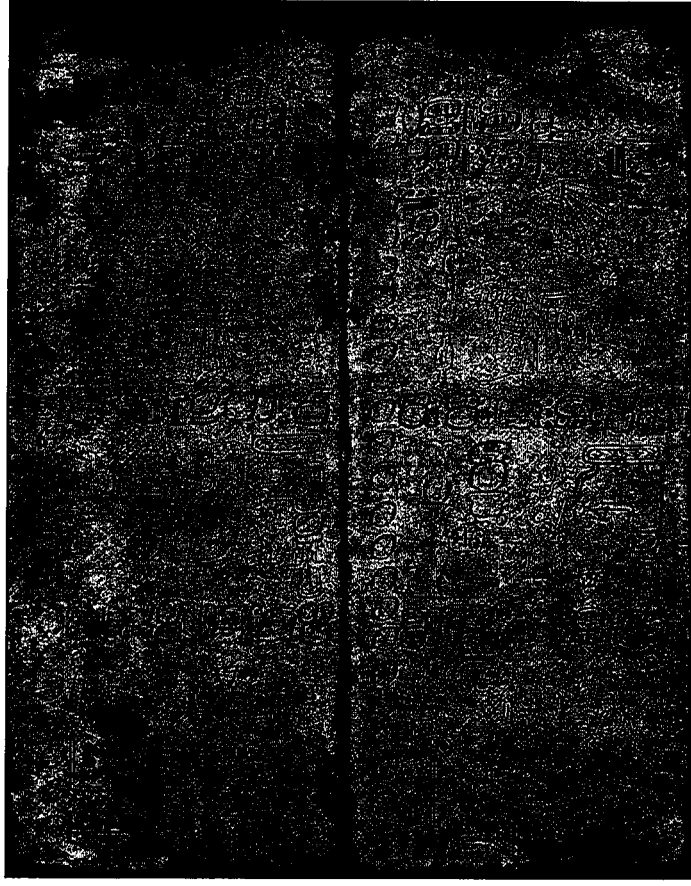
3.1.3.2. Maya yazı sistemi

“Yazıtların çözülmesi ile ilgilenen bilginler uzun süre karar veremediler: Maya yazısı ideografik midir-hala logografik deniyor- yoksa heceye mi dayalıdır? Bu yazının kendi biçimi bile yorum lamaya direniyordu: işaretler doğal formlardan türedikleri vakit,bilinen bir çok başka yazıya oran la daha çok kaynak-nesnelere yakın kalıyorlardı. İşaretlerin bu doğal karakterleri,bütün bir epigraf ekolüne logografik bir temel esinledi. Kuşkusuz, her hecesel işaretin doğal bir forma dayanabileceği biliniyordu, ama Maya formlarının simgesel çoğalışı uzun bir süre hecesel özelliğini gizledi” (Boccara,2001,s.40).

Maya yazı sistemi, tamamen kendine özgü bir yazı anlayışını içinde barındırır. Okuyucu ile yazar arasındaki ilişki, alışlagelmişin dışındadır.

“... sayısız okunuş arasında hangisinin iyi olduğunu seçme olanağı veren anlamsal belirtecilerin icadı. Yazarları yaratıcılığını sınırlamak yerine, tam tersine doruğa çıkartır: Hiçbir zaman aynı

biçimde yazmamak mümkündür, çünkü, son çözümlemede, anlamsal belirtici hangi anlamın daha iyi olduğunu belirtme olanağı verir, okuyan kişi de onun daha iyisini seçmekte özgürdür...



Resim 11. “Dreton Kodeksi”, 12. yüzyıl.

...Maya levhalarının üsluplarının farklılıkları. Maya yazarları çeşitli plakaların üzerine yazarlardı: Taş (dikilitaş ve yontular, mağaralar, gömütler, eşyalar) alçı ya da mermer, kemik, kabuklu hayvan, seramik ağaç (eşya, kirişler) ve yabani incir ağacı kabuğundan elde edilen kağıt (*ficus cotinifolia*). Zaman içinde çeşitlenen geniş bir üslup çeşitliliği gözlemleniyor, kullanılan tabakalar ve yazarların kişilikleri anlamında da bu gözleniyor. Bu üslup farklılıkları, yazıtların içeriğinde ki farklılıklarla karşılaştırılmalıdır. Ortak heykel ve dikili taşlar üzerine yazılan metinler çok biçimsel, hatta katı bir biçimde çizilmiş olabiliyordu, çünkü yazıtların resmi ve tarihi içeriği, olasılıkla, şiirsel yazının ilkelerinin tersine, tek anlamlı bir okunuş gerektiriyordu. Buna karşılık, en akıcı metinler seramiklerde gözlediklerimiz ve özellikle nakbe üslubuyla boyanmış vazolardır. Seramik üzerinde ki bu metinler, yazıların en büyük bölümünü oluşturuyor ve bir sürü konudan söz ediyor. Sahneler mitik dünyayı akla getiriyor ve her metin genellikle, temel standart sekans içeriyor ki, bu da, araştırmaların güncel durumuna, nesneyi yaratmaya ve ona bir işlerlik kazandırmaya yardım eden adlandırmanın yazıya ait bir ritüeli olabilir: O zaman yazı gerçek bir mitik uygulama haline geliyor. Bazı sekanslar way’ı araya sokar, hem bir kişinin ikizini, hem de şamanın kendisini anlatan, dönüşme yetisi olan bir kavramdır way. Bu durumda

yazmak, şeyleri işarete dönüştürerek, böylece onlara ölüm içinde hayat vererek bu dönüşüm pratiğini izlemek demektir. (Boccara,2001,s.42).

Maya yazısının genel olarak, uyduğu iki temel kural, metinlerin soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru, ikili sütun üzerinde boğumlanmasıdır. Metinler yukarıdan aşağıya, daireler halinde ve hatta çözümlenmelerini güçleştiren dokuma biçimde çaprazlanabilir.

3.2. Kaligrafi

“Kaligrafi (Gr. Kalos güzel, graphin: yazmak’tan kallegraphia) İng. Calligraphy. F. calligraphie. Alm. Kalligraphie, Schönschreibkunst.

Harfler arasındaki boşlukları belli estetik ve tasarım kurallarına göre düzenleyerek, kağıt yada ideografik benzeri malzeme üstüne kalem yada fırçayla güzel ve zarif yazı yazma sanatı İSLAM sanatında HAT adı ile anılır. Yazı, temelde işlevsel bir amaca hizmet etmekle birlikte öbür sanat dallarının üslupsal gelişimleriyle de yakından ilgilidir. RESİMYAZI yada İkonografik yazı (Eski Mısır, Kolomb Öncesi Amerika), biçimsel yada ideografik yazı (Çin, Japonya, Kore) ve alfabetik yazı (İslam ve Batı) bu gelişimlere paralel olarak ortaya çıkmıştır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt.2, s.934).

İnsanlık tarihinde yazı; sosyal, politik, tarihsel olarak çok önemli bir yere sahip olmasının sonucunda, estetik olarak da önemsenmiş, güzel yazmak, içinde bulunduğu kültürün sanatı ile ayrılmaz bir paralellik göstermiştir. Bunun sonucunda da “güzel yazmak” başlı başına varlık amacıyla yarışır konuma gelmiştir.

En eski kaligrafi örnekleri, beşinci sülale döneminde (İ.Ö. 2494-2345) Eski Mısırda karşımıza çıkar ve hiyeroglif yazısının sadeleştirilmiş olan hieratik yazılardan oluşur.

3.2.1. Doğu Yazısı:

3.2.1.1. Çin Yazı Sanatı:

“Dünyanın öbür ucunda, günümüzden iki bin yıl önce, Çinliler bugün hala kullandıkları yazıyı buldular” (Jean,2001,s.45).



Resim 12. Honami Koetsu, “Çin Karakteri Kan’ın (“Görmek”) Kaişo ya da Gündelik yazı ile yazılışı” 17. yüzyıl.

Çin’de yazı, dil sistemlerinin gereği olarak, Çin kültüründe merkez olarak durmaktadır. Çin konuşma dilindeki, bölgesel farkların etkin olması sonucu yazı iletişimde, diğer kültürlerle oranla çok daha fazla önem taşımıştır. Böylesine vazgeçilmez bir unsur olan yazının önemi ve niteliği, Çin kültürünün temel yapı taşlarından biri olmuş ve estetik olarak da büyük gelişim göstermiştir.

“Uzakdoğu ülkelerinde kaligrafi RESİM sanatının özü olarak kabul edilir. ÇİN de beşinci yüzyıla değin ressamlar ZANAATÇI, kaligraflar gerçek SANATÇI olarak değerlendirilmiş; resim sanatı kendi başına bir sanat türü olarak kabul görmesinden sonra bile kaligrafinin değeri azalmamıştır. Çinliler’in kaligrafide FIRÇA kullanması, bu iki sanat dalını birbirine bağımlı kılmış ve her iki sanat dalının da temel ölçüsü fırça vuruşlarının niteliği olmuştur. Çin kaligrafisinde temel ölçüt imgelerin kendi içindeki dengeli düzeni ile imgeler arasındaki boşlukların dengesidir. Bu ilkeler Çin resminin mekan ve kompozisyon anlayışının da temelini oluşturur...” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt.2, s.935).

3.2.1.3. Çin Yazı Sistemi:

“Bütün yazıların temel ögesi, ilk ögesi sayılan piktogram, Çin yazısında bugün hala kullanılmaktadır.

Eski Çinliler –tıpkı Sümerler, Mısırlar, Hititler ve Giritlerde olduğu gibi-, ilk göstergeler değişmez bir biçimde çizimler, piktogramlar ve piktogram bileşimlerinden oluşuyordu. Zaten kimi piktogramlar, bambaşka uygarlıklardan gelmelerine karşın şaşırtıcı benzerlikler göstermektedir” (Jean,2001,s.48).

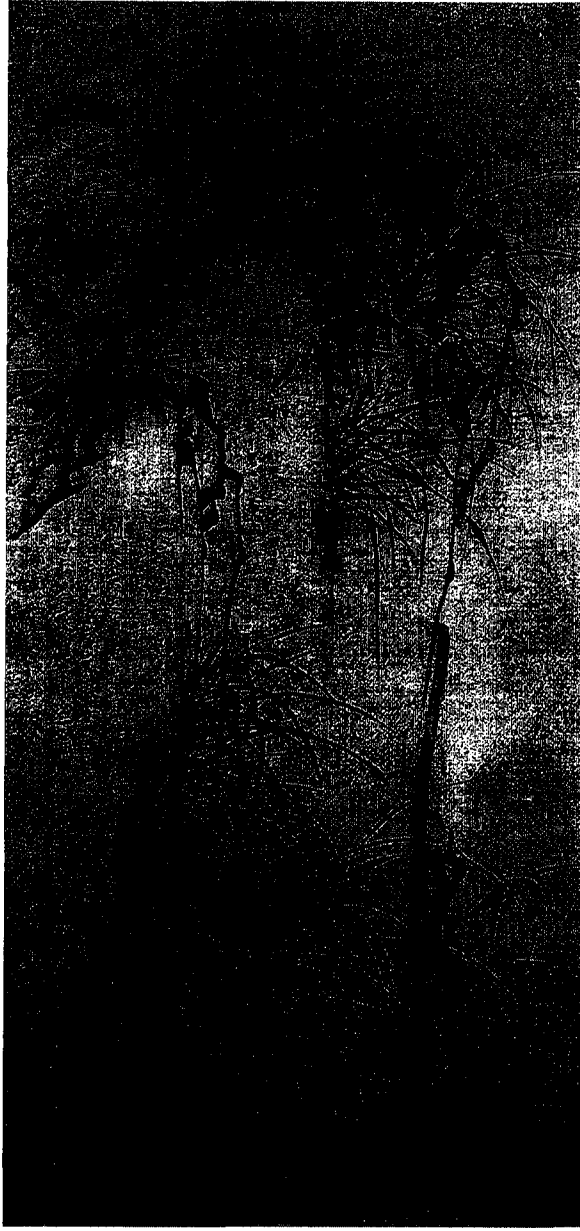
Yazının öyküsünü; mağara duvarlarındaki ilk resimlerle ilişkilendirmeye kalkarsak, doğa nesnelerinin biçimsel ifadesi ile karşılaşırız. İşte bu noktada hemen hemen bütün uygarlıklardaki yazının çıkış noktası piktogramlar, belki de yazının resim ile olan ilişkisinin en etkin göstergeleri konumundadır.

“Piktogramlar çok geçmeden üsluplu bir görünüm alırlar. Ama bugün bile Çin yazısının harflerinde ilk piktogramların oldukça belirgin izlerine rastlamak olanaklıdır. Özellikle de kimi gösterge birleşimlerinde hemen göze çarpan bu kaligramlar yazıya şiirsel bir boyut kazandırır. Örneğin “kulak” göstergesinde “ejderha” göstergesi eklenince “sağır” anlamına gelen karma bir harf elde edilir.

Ama Çin yazısı ve dilinin bize en tuhaf gelen yanı şudur: Tek bir ses, yazılış biçimine göre birçok farklı anlama gelebilir. Örneğin “şi” sesi, yerine göre “bilgi”, “varlık”, “güç”, “dünya”, “yemin”, “terketmek”, “koymak”, “mesele”, “sevmek”, “görmek”, “göz kulak olmak”, “güvenmek”, “denemek”, “açıklamak”, “ev” vb. birçok farklı anlamlar alabilir.

Bu da Çinin dilsel bütünlüğü içinde, yazısın konuşma dilinden (kuzeyden güneye tamamen değişir) çok daha önemli bir öge olduğunun göstergesidir!” (Jean, 2001, s.49).

Çinliler, geleneksel olarak yazı karakterlerini liushu (altyazı) diye adlandırılan altı türe ayırmışlardır. Bunların en yaygın olan xing sheng türünde, anahtar ya da kök adı verilen ve anlam belirten bir karakter ile okura sözcüğün okunuşunu anımsatma işlevi gören bir ses ögesi, genellikle yazılmak istenen sözcükle aynı biçimde okunan başka bir karakterin kısaltılmış biçimidir. Örneğin, ko (ırmak) sözcüğünü gösteren karakter, anlamı belirten shui (su) ile, sesi belirten ko’dan oluşur; ama ko’nun (meyve) anlamı burada hiçbir değer taşımaz. Böylece oluşturulan “su-ko” simgesi, ırmak anlamına gelen sözcüğü belirtir” (Gaur, 2001, s.10).



Resim 15. Zheng Xie, “Orkideler, Bambular, Mantarlar ve Kaya”, 1761.

Çin yazısının ve estetik değerlerinin önemi kendi dil sisteminin sonucudur. Yazının yaşamın her alanında böylesine bir önem taşıması, Çin yazısının ve sanatının da içinde bulunduğu toplum tarafından bir o kadar benimsenip özümsemesini sağlar. Çin kültürünün gücü ve kalıcılığında bütün bunlar önemli bir rol oynamaktadır.

“Her harf kusursuz bir kare içine yerleştirilmelidir. Genelde anlamı (yada anlamın özünü) veren bir anahtar ve telaffuz üzerine bilgiler içeren sesçil bir bölümden oluşur. Harfleri oluşturan kıvrımlar iyi işlenmeli ve keskin bir düzen içerisinde sıralanmalıdır. “Sokak” Çincesi soldan sağa okunuyor olsa da şiir dili ve bilim adamlarının kullandığı Çince tam tersine yukarıdan aşağıya ve sağdan sola okunmaktadır” (Jean, 2001, s.49).

3.2.1.4. Çin Kaligrafisi

Çin yazı sanatı, diğer sanatlarda olduğu gibi , yeteneğe, hayal gücüne ve eğitime dayanır. Kendisinden önceki ustalarını kopya ederek, çok uzun ve sabır isteyen bir eğitim sonunda, duraksamadan hızla yazmayı gerektirir ve oluşturulan hiçbir darbe değişmez, üzerinde oynanamaz. Bir ressam gibi doğadan beslenir hat sanatçısı, her fırça vuruşu bir doğa nesnesine öykünür.

Çin kaligrafisinde, diğer uygarlıkların yazılarındaki gibi “yazmak” eylemi önemli bir disiplin gerektirir. Çivi yazısından hiyerogliflere, Arap hat sanatından ortaçağ yazmalarına kadar diğer kaligrafik yazılarda aynı önem ve benzer eğitimler görülmektedir. Çin kaligrafisinde de bu eğitim önem kaybetmeden varlığını sürdürür.

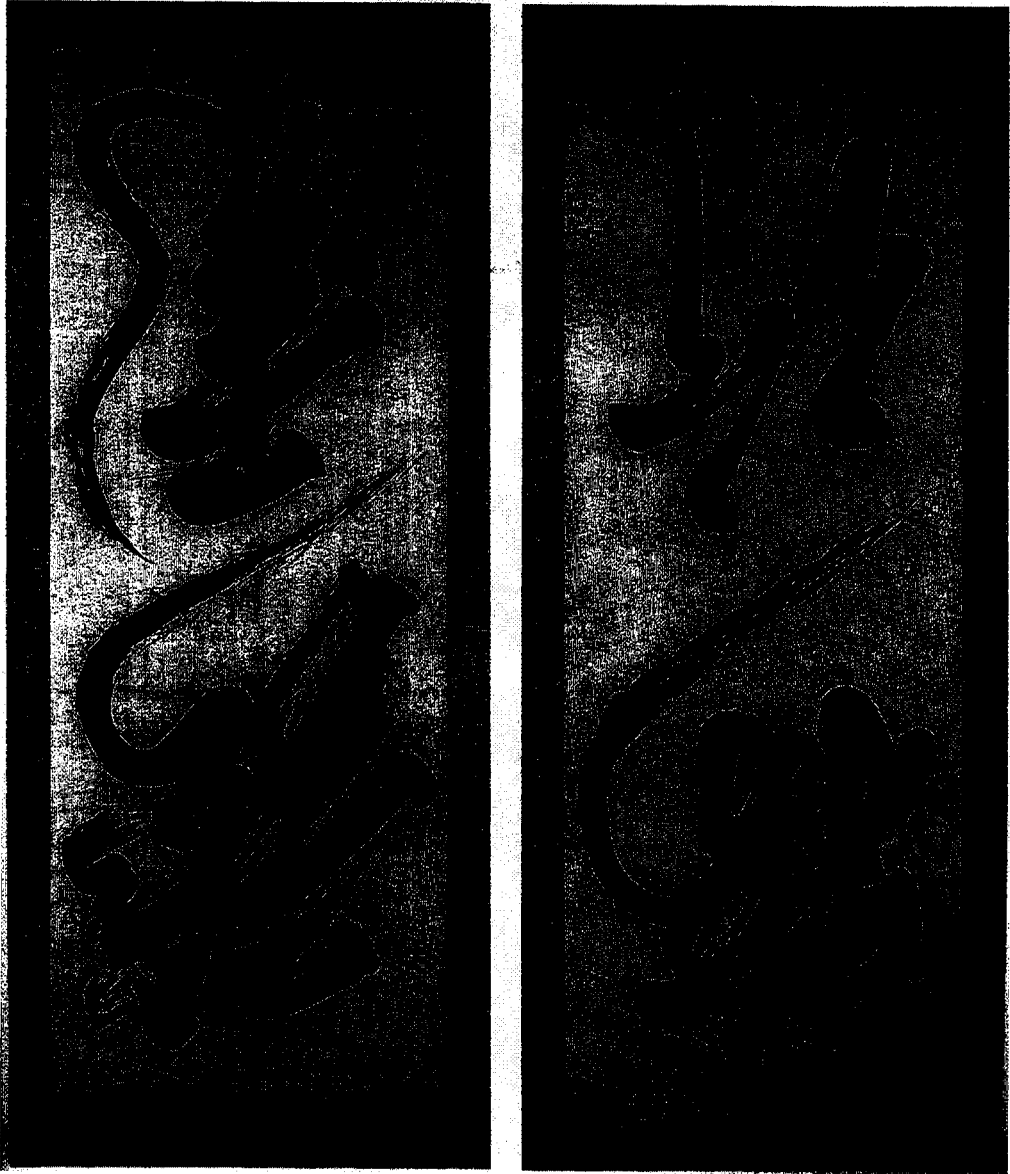
Çin hat sanatının en güzel tanımlarından biri İ.S. 133-192 yılları arasında yaşamış Cai Yong tarafından yapılmıştır: “Karakterlerin formları, oturur, yürür, uçar, kıpırdar, gider, gelir, uyur, uyanır gibi olmalıdır. Hüzünlü ve sevinçli görünmeli; mevsimleri andırmalı; yaprakları kuşlar gibi gagalamalı, ipek böcekleri gibi yiyip yutmalı; ok sürülmüş bir yay gibi gergin durmalı; su ya da ateş, sis yada bulut, ay yada güneş gibi olmalıdırlar; uzun sözün kısıyası, yeryüzündeki her imgeyi yansıtmalıdırlar. Onlara ancak o zaman hat eseri denebilir” (Gaur, 2001, s.11).

Böylesine önemsenen bir anlayış içinde yazılan yazılar, resimsel değerleri de, bütünüyle içinde bulundurur. Çin kaligrafisinde “resmetmek-yazmak” plastik değerler açısından da bir ayrılmazlık gösterir. Bunun sonucunda da yazının olduğu yerde resimsel değerlerden de söz edilmesi mümkündür

3.2.1.5. Japon Kaligrafi Tarihi

Çin kültürü, diğer Uzakdoğu toplumlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Özellikle Budacılıkla birlikte, Çin yazısı, dili ve kültürü, Kore, Vietnam ve Japonya’yı etkisi altına almıştır.

“JAPONYA’da kaligrafi Çinde olduğu kadar önemlidir. İlk örnekler yedinci yüzyılın başında Budacı metinlerin kopya edilmesi ile ortaya çıkmıştır. Prens Şotoku (572-621) ve keşiş Kukai (Kobodaişi 774-835) kaishu; İmparator Saga (810-823) xingshu; İmparator Daigo da (898-930) caoshu yazısını yeğlemişlerdir. Budacı Kukai’nin Japonca yazısındaki iki heceden biri olan hiraganayı (öbürü katakana) bulmasından sonra bu hece kaligrafiye girmiş, kimi zaman Çin yazılarıyla birlikte kullanılmıştır... 13. Yüzyılda Çin’le arası bozulan Japonya da Çin üslubuna karşı Japon üslubu gelişmiş, ama Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) özellikle savaşçılar (samurai), şairler, ressamalar ve Konfüçyüsçü öğrenciler arasında Çin üslubu egemen olmuş, Şinto öğrencilerinin yanı sıra bazı şair ve ressamalar da Japon üslubunu yeğlemişlerdir...” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, cilt.2, s.936).



Resim 16. - İmparator Go-Yozei, “Ejder ile Kaplan yada Erik Ağacı ile Bambu”, 15. yüzyıl.

Çin kaligrafisinin, diğer Uzakdoğu toplumlarındaki etkisi tarihsel ve kültürel gelişimindeki öneme dayanır. Budacılığın Japonlar tarafından kabullenilip resmi dil haline gelmesi de, kendi yazıları olmayan Japon toplumunun Çin yazısını ve tekniğini benimsemesinde etkin bir yer tutmuştur.

3.2.1.6. Japon Kaligrafi sistemi:

Çin’ce ve Japonca’nın temelde birbirlerinden çok farklı olması nedeni ile, Çin yazısının Japonca’ya uyarlanması oldukça zor süreç gerektirmiştir.

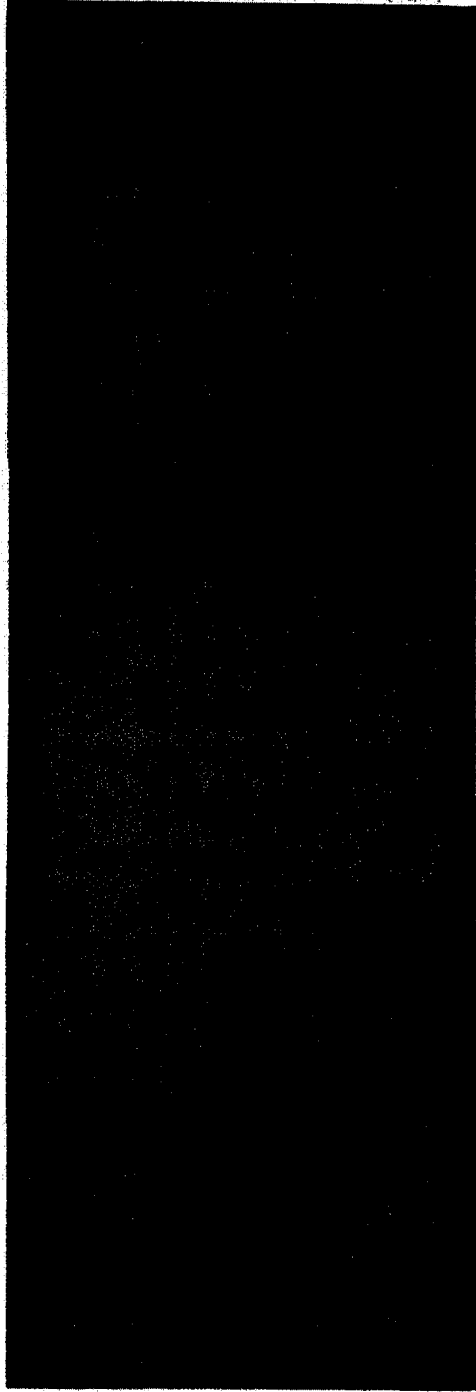
Çin yazı sistemi, sözcüklerin fonetik (sescil) bileşenlerine değil, sözcüklerin kendisine dayanıyordu. İdeogramlar (bir düşünce ya da kavramı temsil eden harf yada resimsel simgeler) ile fonetik öğeleri, son derece karmaşık ve içerikli bir logogramlar (bir sözcüğü temsil eden harf ya da resimsel simgeler) birleştiren piktograflardan (resim ve çizimler) gelişen Çin dilinin kendisi tek heceli sözcüklerden oluşuyordu ve ses vurgularıyla ayırt ediliyordu. Buna karşılık, Japonca, çok heceli ve bitişken sözcüklere dayanmaktaydı. Çince’nin tersine, fiiller ve sıfatlar, son eklerle zaman değiştiriyordu. Bağıntılı eklerin büyük çoğunluğu, ismin önüne değil, sonuna geliyordu. Fiil, nesneden sonra, cümlelerin sonuna gelmekteydi. Japon dilinde, ses karşıtlığı içeren özellikler bulunmakla birlikte, Çince’deki gibi ses tonları yoktu. (Yip, 2001, s.47).

Bütün bunların sonucunda, Japonlar, kendi dillerinden çok daha karmaşık olan Çin yazı sistemini benimsemiş oldular. Japonlar, oldukça gelişmiş bir sistem olan Çin yazı sistemini, dahice denilebilecek yollarla ve büyük başarı ile Japoncaya uygun hale getirdiler.

Süreç içinde Japon yazı sistemi, Çin yazısından apayrı bir sistem olmuştur. Japon kaligrafisi, Çin kaligrafisinden farklılaşarak kendi biçim ve estetik dilini kazanmıştır.

Doğu kültürü hiyerarşisinde her zaman önemli bir yer tutan hat sanatı, Japon kültüründe de aynı önemi görmüştür. Yazı dillerinde Çin yazısını kullanırken, Çin hat sanatına da büyük önem vermişlerdir. Hat sanatı eğitimi, eski Japon saraylarında önem kazanmış, güzel yazmak, eğitim, kültürlülük ve seçkinlik göstergesi sayılmış, Japon kültüründe çok önemli bir rol oynamıştır.

“...Estetik incelik arayışı içindeki saray soylularının kültürel alanda parlak ürünler verdikleri Heian döneminde (794-1185), Çin yazı sisteminden ayrı bir Japon yazısı oluşmuş; kana denilen bu yazı sistemi, zamanla kendi estetik özelliklerini yaratmıştır. Kültür seçkinleri, daha önce Çin karakterleri ile kağıda döktükleri üslup alıştırmaları ve inceliklerini, aynı coşkuyla kana yazısına aktarmışlar; Heian dönemi soyluları, birbirlerine, hat sanatının en zarif örnekleri ile yazılmış şiirler ve mektuplar göndermişlerdir. O günlerin hat sanatı düşkünlüğü, “Heian döneminin gerçekliğini, hat sanatıdır” sözünün yerleşmesine yol açmış; Edo döneminin hat ustası Honami Koetsu (1558-1637), yeni bir yazı üslubu yaratırken, beş yüz yıl öncesinin Heian dönemi baş yapıtlarından esinlenmiştir” (Gaur, 2001, s.11).



Resim 17. Hakuin Ekaku, “Bodhidrahma”, 16. yüzyıl.

Birçok kültürdeki hat sanatında olduğu gibi Japon hat sanatında da, yazının okunup okunamadığı değil estetik niteliklerinin değeri ön plandadır. Hatta çoğu zaman yazının anlamı da öncelikli bir değer taşımaz. Hat sanatçısı yazarken biçimsel estetiğe önem verir. Bu sanatçının kendi biçim anlayışının yazıya aktarılması sonucunda gerçekleşir.

“...Hat sanatçısının en önemli hedefinin sözcüklerin okunabilirliğini ve anlamı olmadığını da göz önünde tutmakta yarar vardır. Kana metinlerini ve el yazısını çözmek, Japon dilini iyi bilen için bile o kadar kolay değildir; iyi bir eğitim görmüş Japonlar bile bazı hat eserlerini okumakta güçlük çeker. Bunun nedeni, Japon hat eserlerinin asıl sanatsal değerlerinin, sözcüklerin anlamından değil, görsel çekiciliğinden geliyor olmasıdır. Dahası son derece stilize ve özgün bir hat eseri, izleyici için çekicilikten de öte nitelikler taşıyabilir. Ünlü Japon sanatı tarihçisi Donald Keene, Japon hat sanatındaki olağanüstü güzelliğin, onun “iletişimsizliğinden” geldiğini söylemiştir” (Yip, 2001, s.47).

“Zihinsel dinginlik, korkusuzluk ve kendiliğindenlik gibi Aydınlanmış Zihne özgü nitelikleri gerçekleştirerek, Japon kültür hayatında kalıcı izler bırakan Zen Budacılığı ise, resim ve hat sanatına bambaşka açılımlar getirmiş; saray hat yapıtlarındaki zerafetin tersine, kendi felsefesi doğrultusunda, yalnılık ve kendiliğindenliği egemen kılmıştır” (Yip, 2001, s.47).

Zen budacılığı doğu yazısında oldukça önemli bir yere sahiptir. Geleneksel yazı anlayışını biçimsel ve içerik olarak çok farklı yönlerle yayılmasını sağlamıştır.

“...Geleneğe göre, bir resmin izleyicinin kafasında uyandırdıkları, tabloda gösterilenden daha önemlidir” (Screech, 2001, s.52).

3.2.2. Arap Yazısı:

Dünya üzerinde beklenmedik bir yayılım gösteren Arap yazısının, ne zaman ve nasıl ortaya çıktığına dair kesin bir bilgi yoktur.

“Yazının tarihi kesinlikle bir aile tarihidir” (Jean, 2001, s.55).

“Arabistan’ın güneyinde kalan bölgelerde, Etiyopya’ya kadar , hatta sahra çölünde bile farklı yazı türlerinin geliştiği ve bunların da büyük olasılıkla Fenike kaynaklı olduğu bilinmektedir. Ama bu yazıların çoğu ortadan kalkmıştır. Bugün geriye yalnızca Etiyopya yazısı ve göçebe Tuareg halkının Tifinag adı verilen yazısı kalmıştır. Çok geometrik harfli olan Tifinag yazısı, tarihte çok ender görülen bir özellik taşımaktadır: Yalnızca kadınlar tarafından kullanılmaktadır. Targi toplumu gerçekte anaerkil bir toplumdur; Başka yerlerde olduğu gibi orada da yazmayı bilmek belirli bir iktidara sahip olmak demektir” (Jean, 2001, s.60).

Ortak bir yaşam alanında kullanılan yazıların akrabalıklarından söz edilebilir. Arapça da, İbranice gibi Fenike yazısından türemiştir. Aynı kökene bağlı olduğu düşünülen bu yazıların nasıl bir aşamadan ya da aşamalardan geçerek oluştuğu bilinmemektedir.

“... ilk Arap yazıtlarının İ:S: 512-513 tarihli oldukları da kesindir.Öte yandan, İslam peygamberi Muhammed, 622 yılında Mekke’den kaçıp Medine’ye sığınmıştır ve bu tarih Hicri takvimin de başlangıcını oluşturur. Müslümanların kutsal kitabı Kuran’ın ilk metinleri Muhammed’e bundan on yıl önce indirilmiş ve 650 yılına doğru Arap yazısına çevrilmiştir. Başka bir deyişle, bu yazı İslam dininden kısa bir süre önce bulunmuş, ama İslam’ın hızlı ve beklenmedik yayılışı sonucu

3.2.2.1. Arap yazı sistemi:

“Arap yazısı da İbrani’ce gibi sağdan sola yazılır ve okunur, sesli harfleri kaydetmez. Noktalarla birleştikleri zaman sayıları yirmi dokuza çıkan on sekiz harften oluşur. İşlek yazıda harfler birbirine bağlıdır.

Ama Arap yazısının kendine özgü dehası, sayısız biçimlere, beklenmedik dönüşümlere açık olmasında yatar. Müslüman dini Tanrının ve Peygamberin yüzünün canlandırılmasını yasakladığı için yazı, camilerin ve öteki bütün anıtların temel süsleme öğesine dönüşmüştür. Arabesk sanatının temelini oluşturur, Arap hattatlığı da bugüne dek, Küfi yazıdan (Irak’taki Küfe kentinden) Hasan Mesudi’nin çağdaş “Hatlarına” kadar sınırsız bir yaratıcılıkla, sonsuz çeşitlilikte üsluplar üretmiştir” (Jean, 2001, s.58).

İslamiyet’in, insan suretinin resmedilmesini yasaklaması, İslam Sanatını etkilemiştir. Minyatür sanatından hat sanatına kadar bütün plastik sanatlarda etkisini gösteren bu yasak, İslam sanatının da farklı yönlerde gelişmesine önayak olmuştur. Sözü edilen gelişimden hat sanatı da etkilenmiş, sınırlarını zorlayarak, kendi biçim anlayışını ortaya koymuştur.

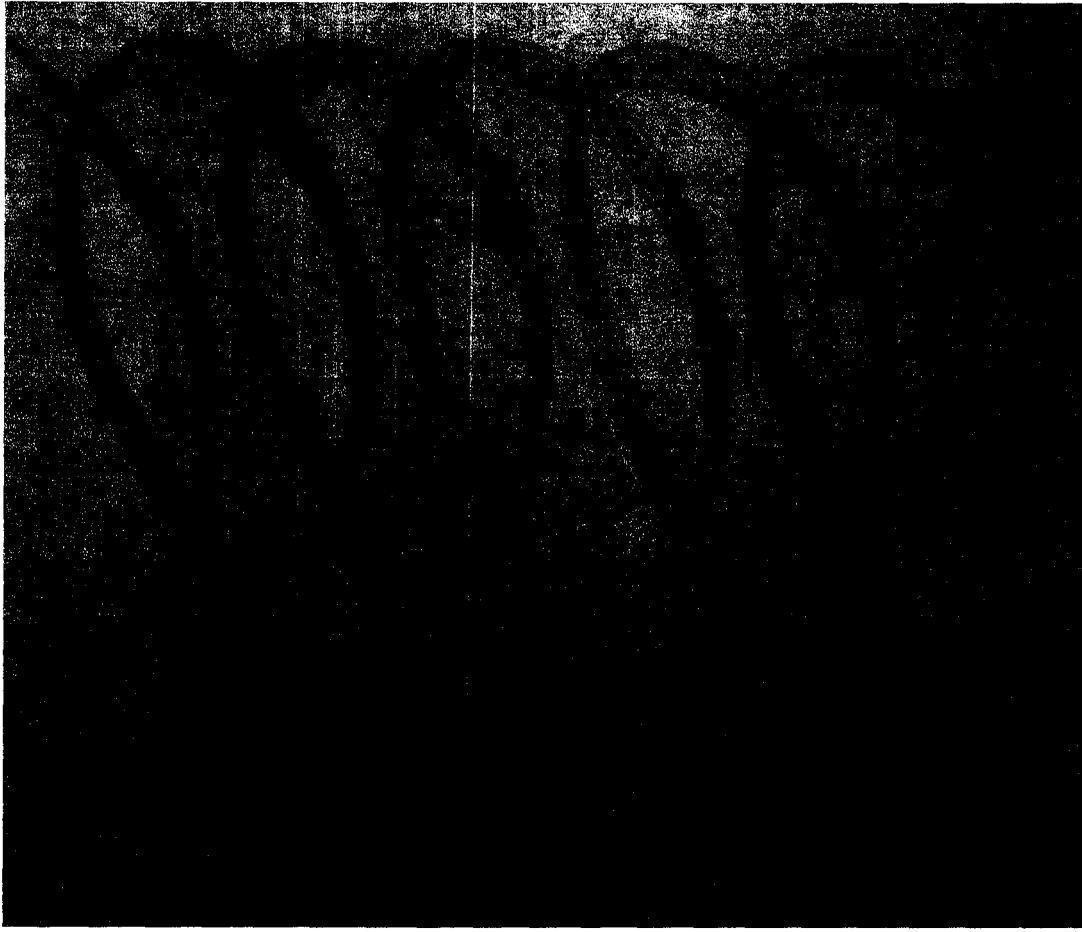
Kutsal dil olarak görülen Arapça’da bütün bu anlayışların yansıması yazının biçiminde de kendini gösterir.

3.2.2.2. Hat Sanatı:

Çoğu hat sanatında olduğu gibi, İslam Hat sanatında da yazının anlamı ile biçimi birbirlerinden başkadır. Aynı zamanda birbirlerine bağlıdırlar. Hattatlık, metin yazmanın çok ötesinde, içinde belli bir dünya görüşü, bir üslup barındıran soyut düzenlemedir.

Siyah mürekkepli harflerin uzamsal biçimi ve bunların çevresindeki beyaz alan belli bir yöntem doğrultusunda titizlikle incelenecektir. Geleneksel hattat, sanatını kusursuz bir biçimde icra ettiğinden, yazılan sözcüklerin gerçek anlamlarına ulaştıracak köprüyü kuran, duygu ve düşünce yüklü, güçlü bir istif yaratacaktır. Bir hattatın çalışmasına bakıldığında göze çarpan ilk şey o plastik görünümüdür; anlam daha sonra gelir. Hata çoğu zaman, aktarılan bilgi estetik etkilerin arasında seçilmez olur” (Jean, 2001, s.169).

Arap yazısının ikonografik ya da ideografik bir sisteme dahil olmayışı, doğal formlardan türemeyişi ona soğuk bir anlam kazandırdı.alfabetik bir sisteme dahil olan Arap yazı sistemi, biçimlerin bağımsızlığı ve kendi içindeki akıcı yayılışı sonsuz bir türeme alternatifi ve yaratıcılığını barındırır. Sonuçta Arap yazısı, özellikle Çin yazısı gibi birer biçimsel “imge” haline dönüşür.



Resim 19. Ahmed Şemseddin Karahisari, “ Karahisari Albümü Giriş Sayfası”, 15.yüzyıl

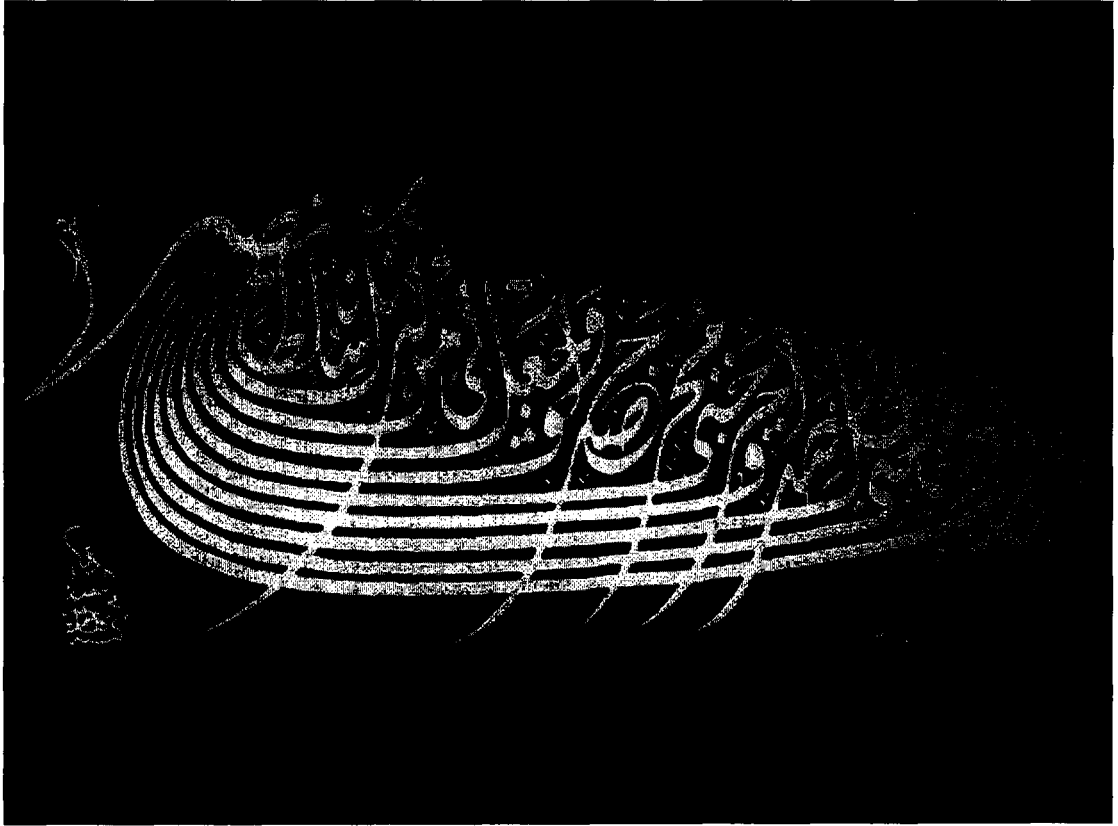
“Algılama düzeylerinin zenginliği ve çeşitliliği hat sanatının boyutlarını belirler: düzenleme yada genel biçim, daha sonra beyaz ve siyah alanların dengesi ve dengesizliği, ritm ve sonra da sözcüklerin ilk anlamının ve bunların altında yatan anlamın çözülmesi...

... Hız ve verimliliğin her şey den önce geldiği hareketli 20. yüzyılın ortasında hattatlık hala büyük bir sabır gerektiren, hiçbir aşamasının üzerinden geçilmeyecek bir sanat olarak kalmıştır. Hattatlık yıllar süren bir çıkaklık dönemi gerektirir ve bu sanatla ilgili büyük bir kültürün edinilmesi zorunludur...”(Jean, 2001, s.170).

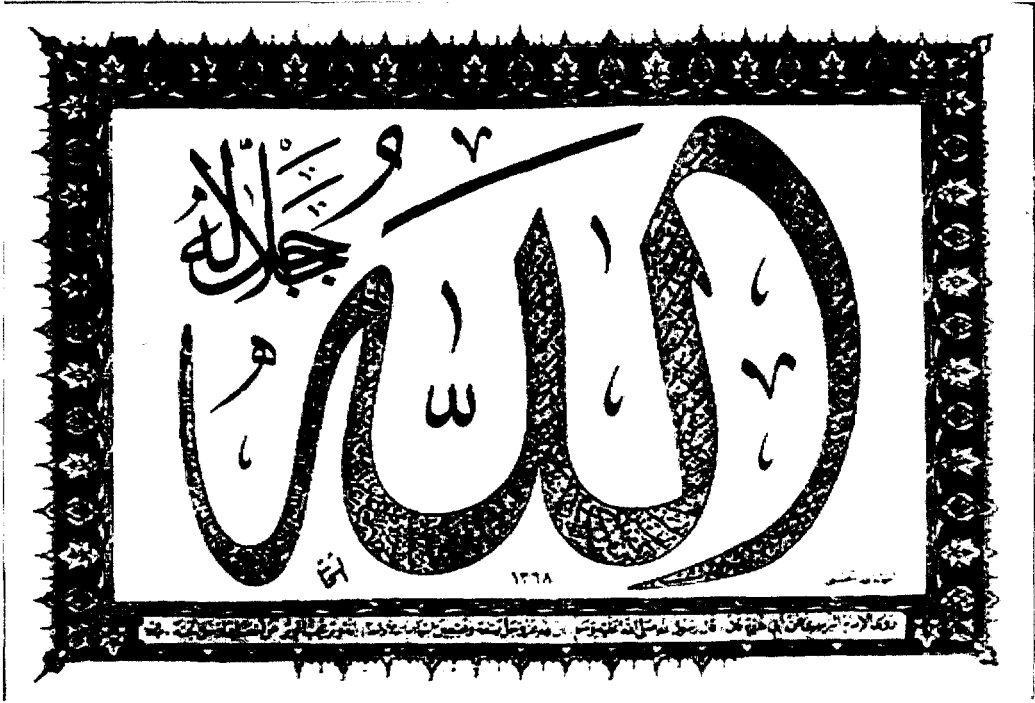
tutmayı ve harf çiziminde ki duraklardan yararlanarak tekrardan nefes almayı öğrenecektir... sonuçta duraklar kalama mürekkep, ciğerlere hava doldurmak içindir.

Geleneksel yöntemleri kullanmayı sürdüren hattatlar, hazneli metalik kalemleri sevmezler, çünkü bunlarda sürekli mürekkep akışı vardır ve buda böyle bir ustalığı gereksiz kılar, hattat zamanın ağırlığını duyma zevkinden yoksun kalır. (Jean, 2001, s.171).

Hat sanatında yüzey, görsel denge kaygısı ile kullanılır. Kullanılan yüzeyin boşluğu yazıların kapladığı alan kadar değerlidir. Bundan yola çıkacak olursak, hattat bir ressamın resim yüzeyini, resim elemanları ile örgütlemesi gibi yazıyı kağıda işler.



Resim 21. Haşim, “Celi Divani Üslubunda Bir İstif”, 1957.



Resim 22. Mahmut Alşahat, “Allahın Adları”.

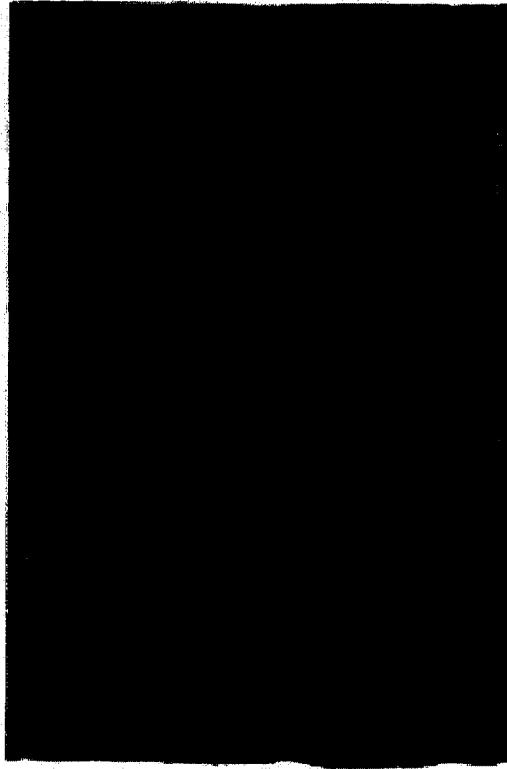
“Hat sanatı beyaz sayfanın beyaz yüzeyini plastik açıdan değiştirir. Bakışa ve düşünceye sunulan bir ifade biçimidir bu. Bir hattatın istifinde boşluk olmamalıdır. Yalnızca siyah ve beyaz yüzeyler vardır, ve siyah olsun beyaz olsun her alan kendi gücünü bulmalıdır. Bu açıdan hattatlık ile mimarlık arasında bir benzetme yapılabilir. Bir mimarlık, yaşayan bir mekanı tanımlamak için vardır: Boşluk gerçektir ve doldurulmuş duvar kadar önemlidir.

...Neşe, mutluluk, barış, kaygı ve toplumsal şiddet hattatlık sanatında özümsemiş ve dile getirilmiştir. Bu heyecanları duyabilme ve onları yeniden canlandırma gücü, temeli birçok insanın okuyamadığı Arap alfabesine dayansa da hattatlık diline evrensellik kazandırır. Hattatın kullanımıyla -resim-harf, sözcük-resim- anlam ve görselleşme evrenselleşir...

İstiflerin havasını değiştirmeksizin geçmiş yüzyıllarda ki hatları yeniden çoğaltan çalışmalar çağımızın dışında kalmaktadır. Zamanla yenilikçi ve verimli olan eski anıtların hatları artık bizimle aynı biçimde iletişim kuramamaktadır. Her çağın kendine özgü bir görüşü vardır” (Jean, 2001, s.173).

sütun üzerindeki dikey bir yazıt ile büyük olasılıkla İÖ 6. Yüzyıldan kalma, Quirinal yakınlarında bulunan bir vazo üzerindeki Duenos yazıtıdır. Uzmanlar, bu yazıtların kesin tarihi konusunda görüş birliğine varamamışlarsa da, bu yazıtlar Latin alfabesinin günümüze ulaşan en eski örnekleri olarak kabul edilir. (J. Paul Getty müzesi , 2001, s.59).

Latin alfabesi dünyada en çok kullanılan alfabedir. Dünyanın büyük bir alanında kullanılan Latin alfabesi hemen hemen her kıtada kendini gösterir. Okuma yazma bilmeyenlerin sayılarını bir kenara bıraktığımızda, Latin alfabesi, dünyada dokuz yüz yetmiş iki milyonluk bir kullanım nüfusuna sahiptir. Latinceyi, altı yüz milyonluk bir kullanım nüfusu ile Çin kökenli yazı ve dokuz yüz milyonluk yazıyla Hint tipi yazılar izler. Bunların dışında, iki yüz milyon kişi Arap yazısını kullanmaktadır.



Resim 25. “ Latin Alfabesi ile Yazılmış Dikili Taş”, İÖ. 3. yüzyıl.

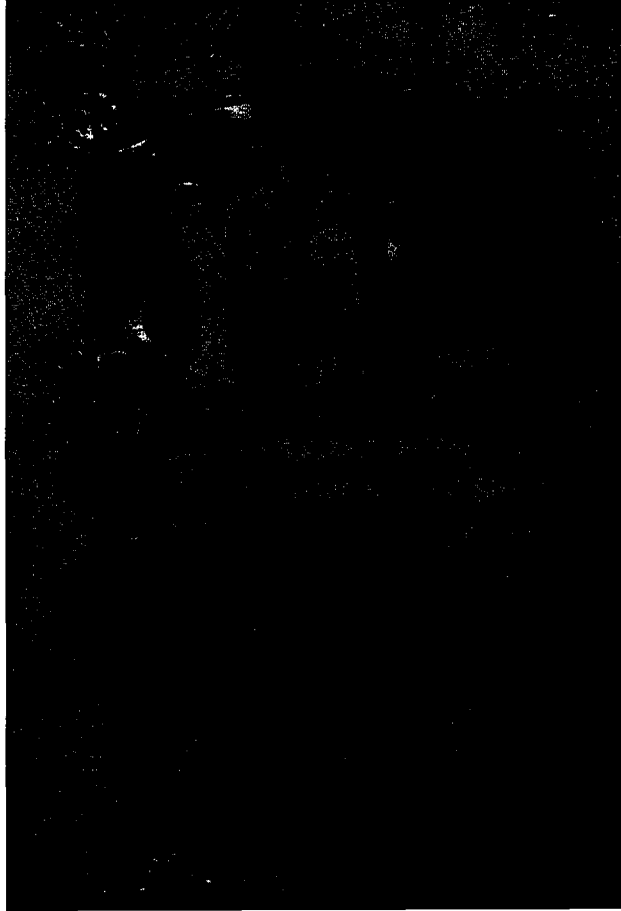
“...Eski Roma döneminde, büyük harf ve el yazısı olmak üzere iki tür Latin yazısı vardı. Ayrıca büyük harf, el yazısı ve yarı işlek bir yazıyı birlikte kullanan karma yazı biçimleri de gelişmişti. Yuvarlak büyük harflerin kullanıldığı Latin yazısı, bu karma yazılardan birinin gelişmesiyle İS 3. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ortaçağda, el yazısı ile büyük harf ve yuvarlak büyük harf yazıların gelişmesiyle de, birçok Latin yazı biçimi doğmuştur. Kitapları kopya etmede kullanılan yuvarlak el yazısından bugün basımcılıkta kullanılan Latin harfleri doğmuş; 15. Yüzyılda İtalya’da hukuki ve ticari metinlerde kullanılan köşeli el yazısından da bugünkü italik harfler ortaya çıkmıştır” (J. Paul Getty müzesi , 2001, s.59).

Cumhuriyet devrimlerinden biri olan “Alfabe Devrimi” ile de Türkiye’de kullanılmaya başlanan Latin alfabesi Arap alfabesinin yerini almıştır.

3.2.3.3. Latin kaligrafisi:

“ ...“ Bilmeyene, yazı yazmak kolay gelir. Ama yazı yazmanın ne demek olduğunu bilmek istiyorsan, hemen söyleyeyim ki, çok ağır bir iştir. Gözlerin bulanık görmeye başlar, belin bükülür, kaburgalarına, karnına, böbreklerine sancılar girer, bedenin tepeden tırnağa ağrır. Onun için, ey okur, sayfaları usulca çevir, parmaklarını harflerden uzak tut; çünkü, gökten boşanan dolu tarladaki ekini nasıl yok ederse, özensiz okur da kitabın ve yazının öyle canına okur. Gemici son limanı görünce nasıl sevinirse, yazman da son satıra gelince öyle bayram eder.” (J. Paul Getty müzesi , 2001, s.60).

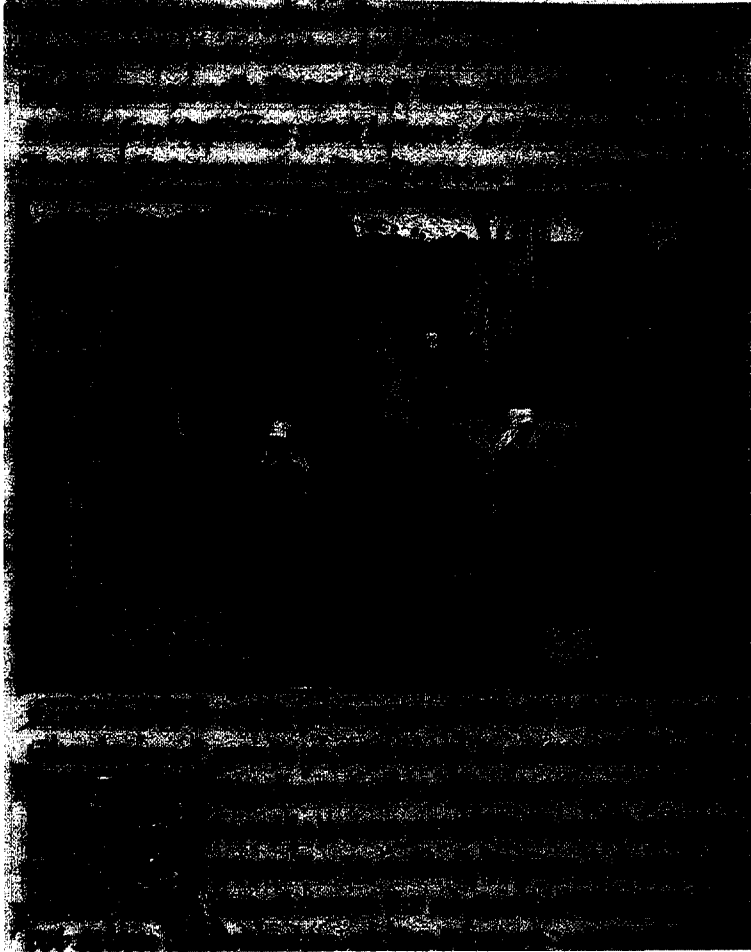
Silos Beatus imzasıyla, bir 12. Yüzyıl elyazmasında bulunan bu ifadeler, bir yazıcının kendisini anlattığı cümlelerdir. Diğer kültürlerdeki yazıcıların farklı olarak Avrupa Ortaçağ Yazıcıları, iktidarda söz sahibi olmadıkları gibi yaratıcı da değildirler. Yalnızca yazılmış belgeleri kopyalayıp çoğaltmakla yükümlü olan yazıcılar gerçekten birer zanaatçı olarak varolmuşlardır.



Resim 26. “ Ruskin Saatleri”, 1300 dolayları.

Soyluların ve ileri gelen din adamlarının ısmarladıkları işleri üstlenen, en iyi kaligraflar, kendi kimliklerini gösterememekteydiler. Aralarından bazıları bu kuralı çiğneyip en iyi işlerine imzalarını atmak istediklerinde, kişisel becerilerinin öne çıkması nedeni ile işi bıraktırılıyorlardı. Sadece sanatlarını tanrının hizmetinde kullandıkları sürece yazmaya devam edebiliyorlardı.

Avrupa toplumlarının, zamanla gelişmeleri ile birlikte yazıcıların sanatsal kimliklerini işlerine yansıtmaları kolaylaşmıştır. Dolayısı ile sadece kutsal kitap ve metinlerin yazımı yerine, aynı zamanda edebiyat, tarih, bilim metinlerinin de yazmaları önemli eserler haline dönüşmüştür. Yazı ustalarının dönemlerinin ressamlarıyla buluşturan resimli yazma eserler, metinlerin albenilerini arttırmak için bezenip süslenmiştir. Bezeme sanatı, yazma eserlerin, papirüs rulolarının yerini almakta olduğu sıralar gelişme göstermiştir.



Resim 27. “David Aubert”, 1463-1465 ve 1467-1472.

Papirüsün kullanım zorluğu ve kolay bulunamaması nedeniyle, hayvan derisinin işlenmesi sonucunda elde edilen “perşömen” kullanılmaya başlanmıştır. Parşömenin kaynağı Anadolu’daki Bergama Yunanca’da “Bergama derisi” anlamına gelen “pergamene” sözcüğünden türemiştir. 14. Yüzyılın başlarında Avrupa’da kağıdın varlığına rağmen, pahalı ve zor yapımına karşı perşömen, mürekkep, boya uygunluğu ve dokusunun güzelliği nedeniyle kağıda tercih edilmiştir.

“... çağımızın başında dünyanın neredeyse her yanında yazı sistemlerinin ortaya çıktığı söylenebilir. Ama neredeyse her yerde... her yerde değil! Dünyada bugün de yazının bilinmediği birçok bölge var: Dilbilimciler dünya üzerinde birbirinden farklı yaklaşık üç bin dilin varlığını saptamış olsalar da bunlardan ancak yüz küsur kadarının yazıya aktarıldığı konusunda söz birliğine varmışlardır! Ve yirmi yaşını geçmiş insanların yarısının yazmayı bilemediğini, yazıyı doğru kullanamadığını ya da artık yazı kullanamadığını da anımsatmak gerekir” (Jean, 2001, s.69).

3.3. Resimde Biçimsel Öge Olarak Yazı

3.3.1. Biçim

“Biçim (Os.Şekil, Suret,Neve, Hey’et, Temsil, Remiz, Mecaz, İstihare, Kinaye, Sureti hariciye, Bediai lafziye, Bediai maneviye; Fr. Forme, Figure; al. Form, Figur, schluss, Gestalt; İng. Form, Figure, shape; İt. Forma, Figura) Sınırlanmakla belirlenmiş özdek ya da uzay... Antik çağ yunan felsefesinde biçim kavramı, ilkin Anaksagoras felsefesinde önem kazanmıştır. Anksagoras’a göre biçim, evrensel oluşmada düzenlenmemiş özdek (Yu. Khaos) karşıtı olarak düzenlenmiş özdek (Yu. Kosmos)’tir. Aristoteles ünlü eidos (biçim) kavramının düzenleyicilik ve yetkinleştiricilik anlamlarını Anaksagoras’dan almış olsa gerektir” (Hançerlioğlu, 1993, s.28).

Biçim ve öz, varlığın birbirinden ayrıştırılamaz iki yanıdır. Biçim ve öz iç içedirler, fakat aynı değildirler. Her biçim bir özden doğar. Birbirine bağımlı olan biçim ve öz, bir araya geldiklerinde birbirlerini var kılarlar. Özü olmayan bir biçim olmayacağı gibi biçimi olmayan bir özde söz konusu değildir. Öz gerçek, biçim görünüşdür.

“Resim sanatında biçim, öncelikle Yunanlı felsefeciler tarafından atılan bir adımla güzellik sorununa bağlanmıştı. Platon, mutlak güzellik kavramını geometrik figürlerde, Aristo ise; resmedilen biçimin oranlarında, dolayısıyla bu oranlar arasındaki denge ve simetride buluyordu. Uzun süre biçim, renge oranla üstün sayılmıştır. Bu karşıtlık, Rönesans döneminde biçim ve renk tartışmasını gündeme getirmiştir. Ortaçağ’da nesnel geometrik biçimlemeye duyulan ilgi, tinsel kaygılar, süs ve renk güzelliğine olan düşkünlükten dolayı oldukça hafiflemiştir. Böylece, önceliği biçimsel kuramlara vermek için Rönesans adeta beklenmiştir. Rönesans döneminde biçim, sanatsal algı ve matematik üzerine kurulmuştu. Sonrasında 17. yüzyıl Barok resmi plastik biçimin özelliklerini daha da

vurgulamıştır. Hatta bu doğrultuda Fransa’da Poussin ve Rubens yandaşlarını karşı karşıya getiren de çizgi ve renk tartışmasıydı. Aynı nedenler Delacroix ve Ingres yandaşlarını da bir araya getirecekti. Zaten bundan sonra çizginin sınırları rengin sınırları ile rengin sınırları ise; çizginin sınırları ile iç içeydi. Böylece denilebilir ki 19. yüzyıldan itibaren biçimlerde bir çoğalma (pluralizm) meydana gelmiştir. Çünkü resim sanatını etkileyen birçok felsefe adamı da artık çoğalmaya başlamıştı. Kısaca her yüzyılın sanatının biçimsel sorunları ve tartışmaları olmuş, böylece de farklı görüşler ortaya çıkmıştır” (Eroğlu, 1997, s.128-129).

“Her bilgi, bir süje obje ilgisine dayanır. Bilginin süje ilgisi içinde ortaya çıkması, süjenin objeyi belli bir perspektiv altında kavraması, onu yorumlaması demektir. Her bilgi, her yargı bir obje yorumunu, bir varlık yorumunu ifade eder. ...her estetik obje, her tek tek sanat yapıtı, bu ister plastik bir figür, isterse bir edebiyat yapıtı olsun, belli bir obje hakkında bir yorumdur. Ve her sanat yapıtı, bir estetik obje olarak yorumlanmış bir varlığı ifade eder” (Tunalı, 1992, s.11).

Sanatsal bilgide aynı süreç içinden geçer. Her sanat yapıtı yorumlanmış estetik obje halini alır. Bu tür bir değerlendirme içinde, diğer sanat yapıtlarında olduğu gibi resimde de süjenin, objeyi yorumlaması sonucunda, estetik obje, sanat yapıtı varlık bulur. Ortaya konan her sanat yapıtı, bir estetik objedir artık. Süjenin ilişkiye girdiği objeyi temsil etse de etmese de bir estetik obje halini alır. Hiçbir şeyi değilse de kendisini temsil eder.

Gerek biçiminde, gerek renginde ve içeriğinde, yapılan yorumlama ve değişiklikler, sanatçının ortaya koyduğunun, yeni bir obje olduğunun göstergesidir. Resimde kullanılan yazıya da, bu perspektiften baktığımızda, aynı etki söz konusudur. Estetik obje, kendi biçimini oluşturur. O artık çıkış noktası ile karşılaştırılmaz. Yazı artık kendisini temsil etmektedir. Kendisini temsil eden biçimi oluşturmanın yolu sadece doğa nesnelerinden yola çıkarak değil, bunun yanında salt düşünceden yola çıkılarak da varılabilir.

3.3.2. Modern Resimde Yazı:

“biz, eğer soyut sanat’ tan söz açıyorsak, o zaman burada ‘salt soyut sanat’ mı, yoksa, psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden ‘soyutlayıcı sanat’ mı söz konusudur, birbirinden ayrılmalıdır.... Buradan anlaşıldığı gibi, salt soyut sanat, kendine özgü, doğadışı bir salt biçimler dünyasıdır. Buna karşılık soyutlayıcı sanat ile, doğa biçimlerinden hareket ederek, nesneleri sadece salt biçimlere geri götürerek doğa ile bir içerik ilgisi içinde olmasa bile, biçim ilgisi içinde bulunan bir sanat anlaşılır....Ancak, bu salt biçime ulaşma yolu farklı olabilir. Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek, kurgusal yoldan da ona varılabilir” (Tunalı, 1992, s.119).

Modern Sanatın en önemli özelliğinden biri de kedisinden önceki sanat anlayışlarının yerine, insan suje'sinin ve ben'inin sanatta önem kazanmasıdır. “Geçen yüzyılın sonunda sembolizm ile birlikte şöyle bir istek ortaya çıkıyor: Nesneler değil nesnelerin anlamları resmedilmelidir” (Tunalı, 1992, s.122).

Cezanne'nin “doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütününü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir obje'nin, bir düzlemin her yanı merkez noktasında görünsün.” Sözü, soyut sanat için bir başlangıç noktasıdır. Doğa, koni ve silindirlerle ele alındığında, “görünen bir dünyanın tasarımı” çok “düşünülen bir dünya tasarımı” halini alması, soyut sanatın başlangıcı sayılabilir.

“Cezanne'nin resimlerinden yalnız Fauves ve Matisse değil, aynı zamanda kübizm de çıkış noktasını alır.” Yalnız bu adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cezanne'ı koymak gerekir. Hatta, daha ileri giderek: Paul Cezanne, bugün soyut denen resmin babası olarak kabul edilebilir” (Tunalı, 1992, s.123).

“Sanatta devrim salt yeni bir dünya tasarımıdır.” Picasso'nun bu sözü, modern sanatı da ifade etmektedir. Soyut sanatta biçim artık, doğa nesnelerinin ötesinde, kendi başına varlık kazanır. Sanat salt biçimler dünyasıdır.

Soyutlayıcı sanat ve soyut sanat, kedisinden önceki sanat anlayışını kökünden değiştirmiş, sanatta gerçek anlamda bir devrim yaratmıştır. Soyut sanatla beraber, biçim artık doğa nesnelerinde, nesneler dünyasında değil, tam tersine, insanın iç dünyasında aranır, iç dünyasıdır. İnsan ‘ben’i çağa egemen olmaya başlar. Sanatta ki bu kendine dönüş, insan ben'ine dönmesi, batı sanatı için bir yeniliktir. Bu aşamada, doğu sanatı ile ilişkilendirilecek olunursa, doğu felsefesinin, dolayısı ile doğu sanatının, ben'i merkeze alan, biçimlerin kendilerinin değil, aynı zaman da anlamlarının da resmedildiği düşünüldüğünde batı sanatı doğu sanatı ile bu noktada ciddi paralellikler gösterir. Batı sanatı doğu ile benzer nedenlerden ötürü ortak noktalarda buluşacaktır. Bir anlamda batı, doğuyu sanatla yeniden keşfedecektir.

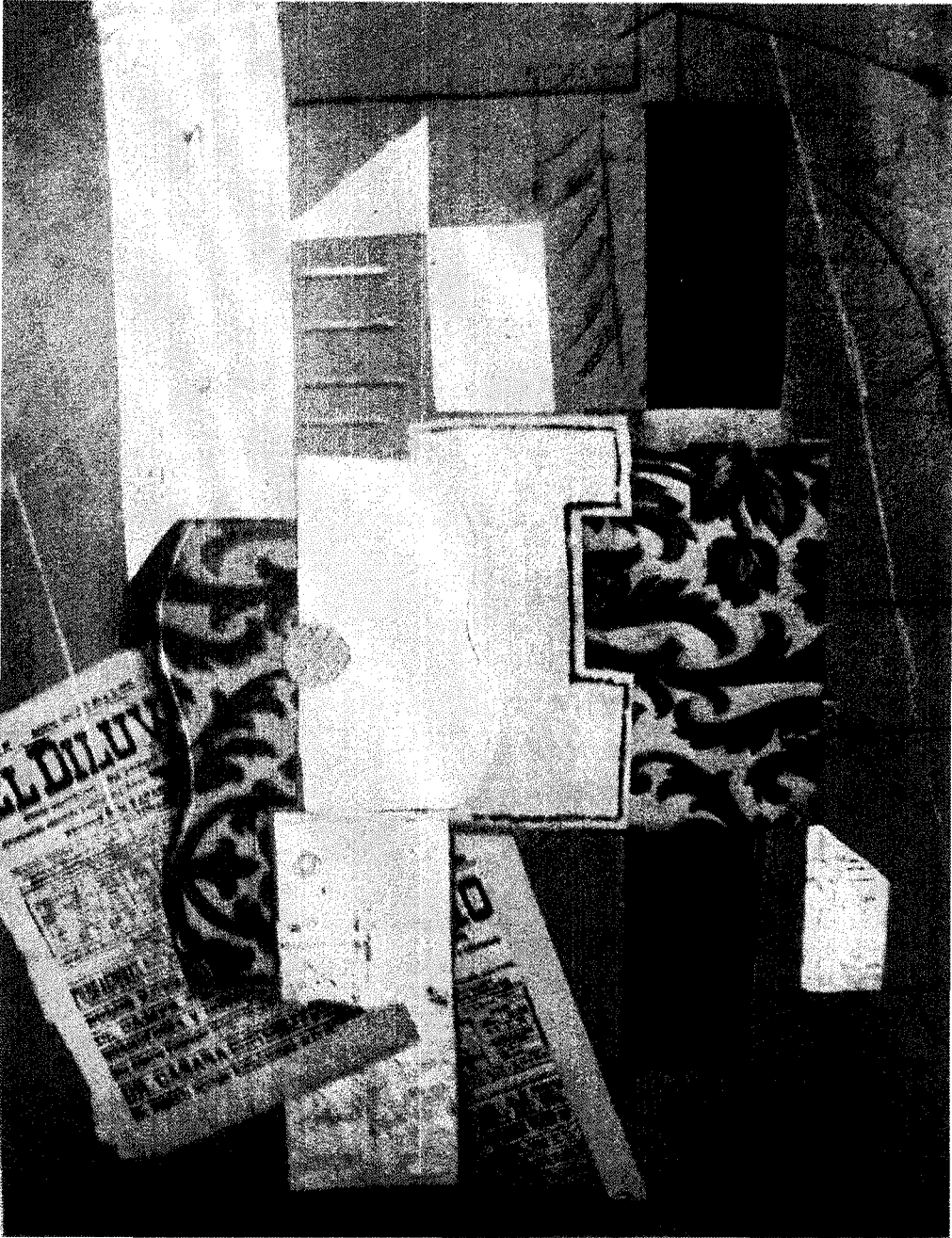


Resim 28. Georges Braque, Harbour in Normandy, 1909.

Eski mısır yazılarından, Doğu ve İslam yazı sanatlarına kadar geçen zaman da yazı, ne anlattığının dışında kendi estetik anlayışını da beraberinde günümüze kadar getirmiştir. Resim sanatının sınırsız konu alanının, yazının böylesi bir biçimsel zenginliğini içine alması oldukça doğal bir sonuçtur. 20. yüzyıl resim sanatında, yazı hem biçimsel hem de içerik olarak, kendini göstermiştir.

Yazının doğu sanatındaki yeri düşünüldüğünde, Modern Batı Sanatında da yazının, biçimsel ve içerik olarak estetik anlayışı, etkili olacaktır. Yazının kullanımı dönemlere göre değişiklik gösterecektir. Biçim artık insanın iç dünyasında aranacaktır.

“...kübizm, yirminci yüzyıl sanatında bir devrim hareketi olarak ortaya çıkar. Kübizm yirminci yüzyılın ilk on yılında yeni bir resim biçimi yaratışı ile alman ekspresyonizmine paralel gider.... Kübizm’de nesneler parçalanıp duyuşal görüşlerinden kurtulunca, geriye yalnız biçim kalır. Buna göre, biçime ulaşma yolu, biçimi görünüşten çözümlemektir....Juan Gris’in ruhunda şişenin biçimi, şişenin kendisinden daha önce vardır ve nesnelerin idesini arkada bırakarak nesnelerin maddesi ortadan kaybolur” (Tunalı, 1992, s.168).



Resim 29. Pablo Picasso, Guitar, 1913.

Modern sanatta, kübizmle beraber, bir anlatım olarak ortaya çıkan “kolaj” sanatı, biçim yaratma yönünde ki eğimlerin, bir başka ifade biçimi olacaktır. Bu etkili yol Picasso ve Braque tarafından sıkça kullanılmıştır. Kolajlar da kullanılan hazır malzemelerde, yazı da, yeni biçim üretme anlayışı ile yer alacaktır.

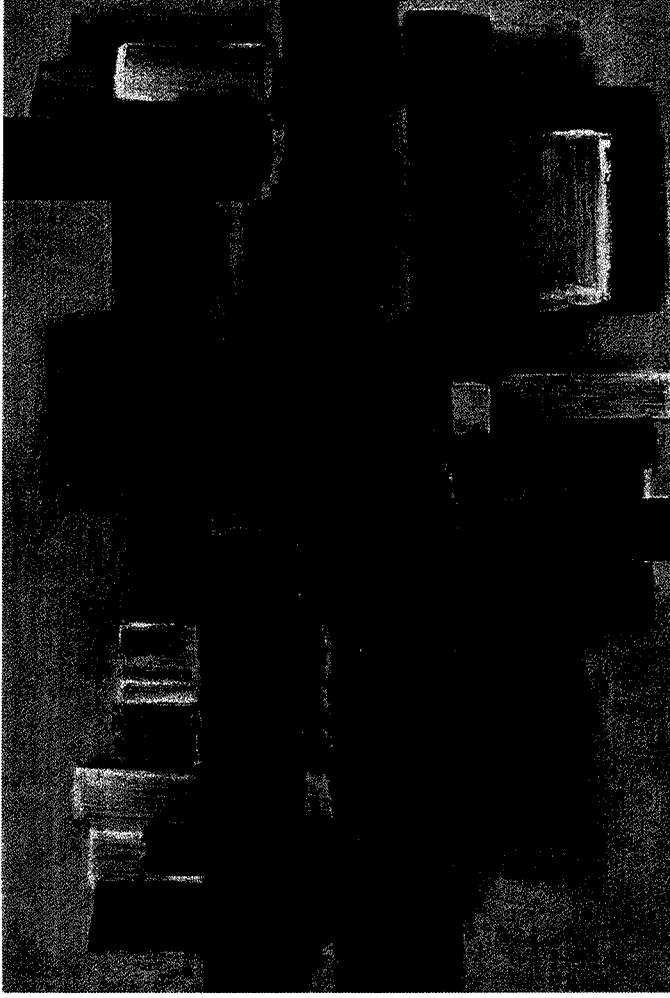
“Collage sanatının öncüleri de kübist sanat çerçevesinde bulunurlar. ... collage’lar da kullanılan materyal, resimde önemsiz bir rol alır, örneğin bir sigara paketi parçası, bir kağıt parçası üzerine bir parça odun taklidi yapıştırılmış bir kağıt parçası, kübizmin en karakteristik teknik elemanlarından biridir. Nesnelerin tekrarı, nesnelerin yaratılmasının yerini almalıydı”. Teknik yönünde gelişen bir kolaj sanatı, giderek başlı başına bir resim türü olacaktır” (Tunalı, 1992, s.175).

Kübizm ile aynı zamanlarda, Kübizm’in anlayışı ile benzerlikler taşıyan, bir akım olan, Expresyonizm ortaya çıkar. Expresyonizm’de, kübizm gibi, ‘ben’ dünyasından hareketle içtepsel olarak anlatım kazanan, bir sanat anlayışıdır. Expresyonizm’e, Kübizm ‘in yasal bir bağlılığından çok, akıcı bir ifade biçimi, kimlik kazandırır.

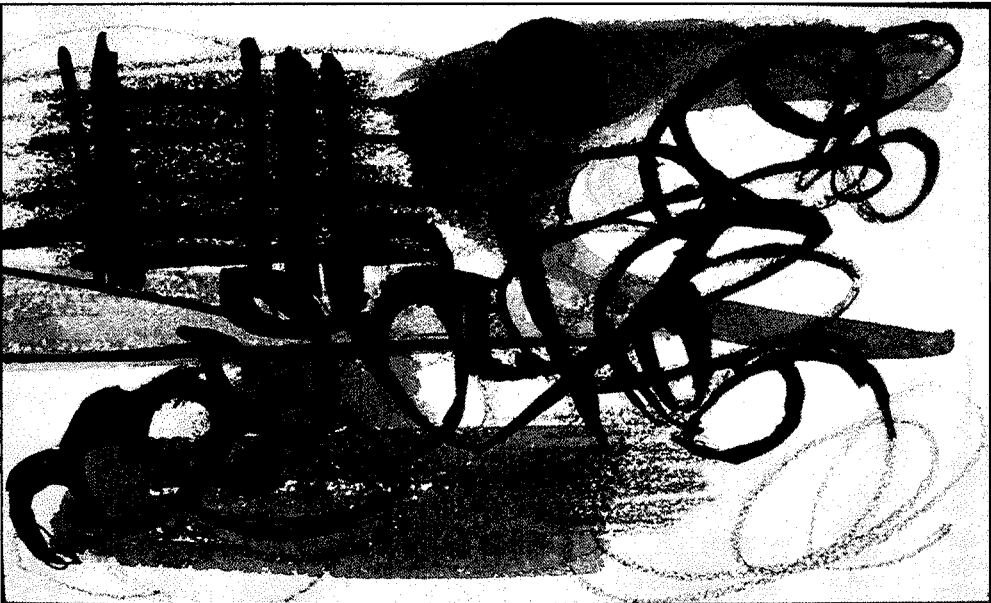
“Yüzyılın başlarında Wassily Kandinsky’nin çalışmalarıyla ana yönünü alan ‘soyut sanat’, yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmüyor da, Kandinsky’nin deyimi ile doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelerle ilgisi olmayan, “kendine özgü” bir varlık olarak anlaşılıyordu. Non-figüratif sanatın objesi, Kandinsky’nin objesi renk-biçim düzenidir” (Tunalı, 1992, s.176).

“... Batılı sanatçının 20. Yüzyıla damgasını vuran soyut sanat serüveni içinde yazı, bir an geliyor, Doğulu kaligrafın fırçasındaki evrensel kavrayış, felsefi tavır, tinsellik, hareket ve enerjiyle donanmış bir halde nice sanatçının yaratma dinamiğine zemin oluşturuyor... Biçimsel benzerlikleri görebilmek zor değil...” (Antmen, 2001, s.76).

Yukarıda sözü edilen bu biçimsel benzerlikler, modern sanatta yazı ile resim arasındaki ilişkinin bir göstergesi sayılabilir. Aynı zamanda bu ilişki, soyut sanatta ressamın nesne ile olan ilişkisinde yaşanan değişimin etkisi ile de ilişkilendirilebilir .

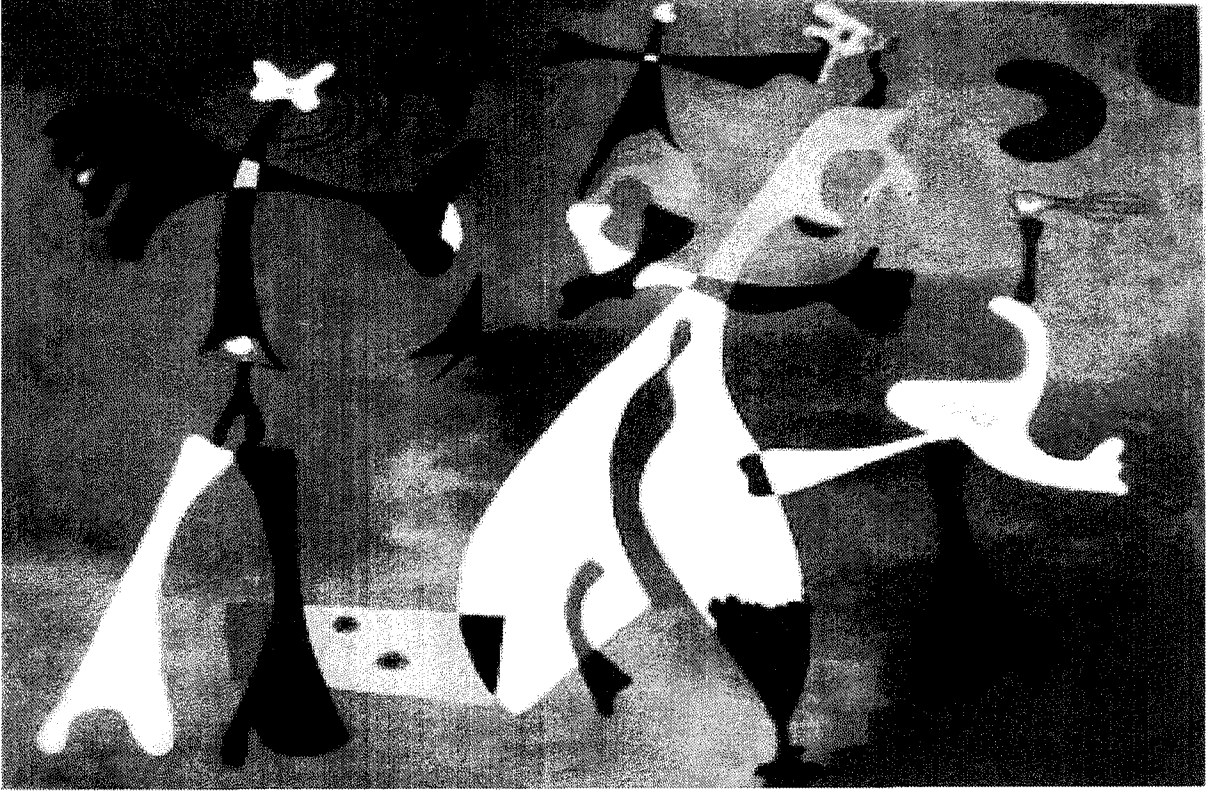


Resim 30. Pierre Soulages, "Pentür 21.6.53", 1953.



Resim 31. Hans Hartung, "İsimsiz", 1974.

“Doğu’nun geleneksel sanatçısıyla Batı’nın modern sanatçısı arasındaki bu yakınlığın özünde-her ne kadar farklı anlam, içerik ve işlev taşıyan yaratılardan söz ediyor olsak da bir tür ‘sahneleme’ ya da gösteri bilinci var diyebilir miyiz peki? Kaligraftan beklenen, sonsuz sürekliliği ve kendi içsel uyumu içinde doğayı ve varoluşu kavrayışını yazıya aynı uyumla yansıtabilmesi, üstelik bunu kağıt, fırça ve mürekkep gibi sınırlı bir malzemeye binlerce kez yinelenmiş biçimler üzerinde yapabilmesidir. Bu açıdan o, önce özgünlüğüne değer verdiğimiz Batılı sanatçının aksine, yorumunun ustalığıyla özgünleşir. Bu da özünde, elbette bir tür gösteri, bir tür sahneleyiştir. Resimsel mekanın oluşturduğu bu sahnede izlediğimiz, yüklü bir enerjinin dışavurumu olarak imgeye dönüşen fırça darbeleri ve mürekkepte sanki içselleşmiş duygu, ifade ve ritimdir. ...Kaligrafın biçim, sınır, gelenek tanımayan, bastırılmış bilinçaltı?” (Antmen, 2001, s.78).



Resim 32. Joan Miro, “Personages with Star”, 1933.

Kaligrafi ve resmin, birbirlerinden apayrı birer disiplinde, estetik anlayışı barındırdıkları kesindir. Fakat bir ifade yolu olarak kaligrafi ve resmin ayrılığı; özellikle lirik ekspresyonizmde “içtepesel” yaklaşımı dikkate alındığında, yazı ile resmin ortak bir biçimsel estetik arayışının varlığından söz edilebilir.

Ekspresyonizmde ki bu ortak arayışı, Emil Nolde şöyle dile getirmiştir: “Onlar, ellerindeki malzemeye çalışırlar. Yapıtlarında, bu malzemeye hayat vermenin hazzının ifadesini buluruz. Herhalde hoşumuza giden, enerjinin, yaşamın yoğun ifadesidir” (Antmen, 2001, s.82).

Batı'nın başka kültürlere bakarken duyumsadığı bu saf enerji, sözünü ettiğimiz sanatçıların sanatsal yaklaşımlarını belirleyen öz olarak karşımıza çıkar. Genel olarak soyut dışavurumcu olarak nitelendirebileceğimiz, ama özel taşızm (lekese soyutlama), lirik soyut, art informel gibi terimlerle de gündeme gelen eğilimleri taşıyan sanatçılar, temelde bu yaşamsal enerjiyi dışavururlar. Bu sanatçılarda sanat, yaşamın bir yansıması değil, yaşamın bir başka boyutudur adeta; Klee'nin dediği gibi, ‘göstermek değil, görünür kılmak’ gibi bir meseleleri vardır ve bu, ancak sanatın özgün diliyle, çizgiyle, renkle, lekeyle, ışıkla ifadesini bulur. İfade dediğimiz, sonuçta, sanatçının dışsallaştırdığı bir tür enerji değil midir? ” (Antmen, 2001, s.82).



Resim 33. Mark Tobey, “Kaligrafik”, 1959.

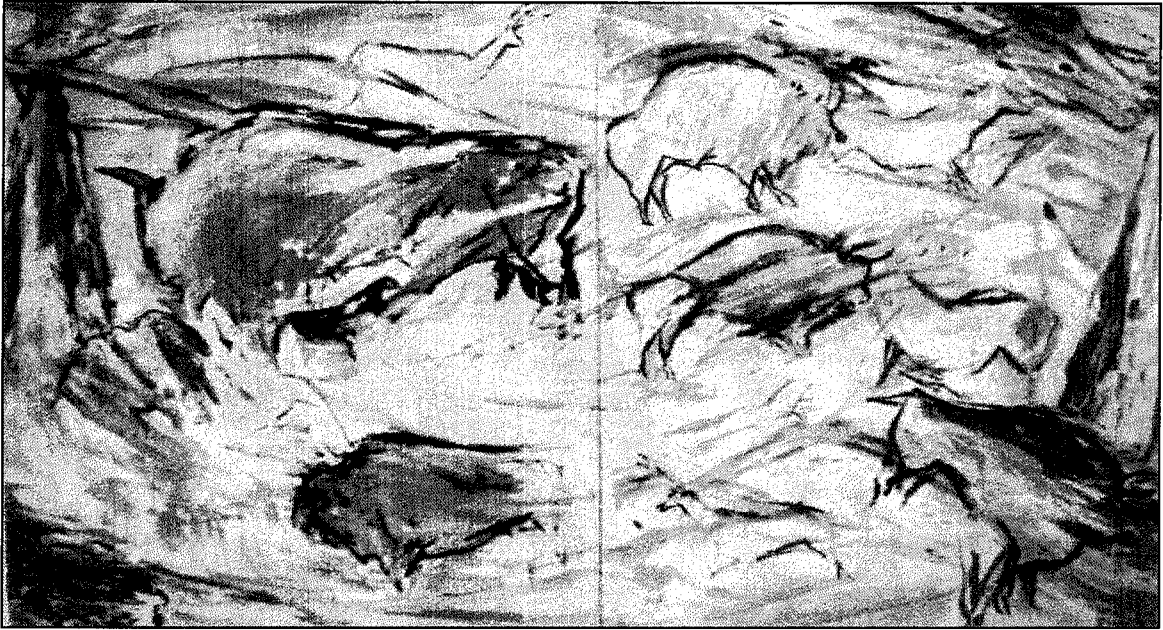
“...1945-1960 arasında etkin olan, ABD’de New York Okulu Soyut Dışavurumculuk akımının (Abstract Expressionism) ve dönemin Avrupa sanatının “picturale” yani “yoğun boya ile yapılan resim” nitelikli oluşudur. Oysa , 1960 sonrası sanatının belki de en belirgin niteliği “Non- Picturale” tavrı olmuştur. Çağın teknik olanakları, biçim ve düşünce arasındaki ilişkileri başarıyla değerlendiren bu kuşak sanatçıların yağı boya ve akrilik kullananları bile-post painterly Abstraction akımında olduğu gibi- “non picturale” bir anlayışı benimsemişlerdir” (Germaner, 1997, s.7).



Resim 34. Pierre Soulages, “2 Kasım 1959”, 1959.

Batılı sanatçıların resimlerinin yazıdan kaynaklanan imgelerle yüklü olması özellikle lirik ekspresyonizm düşünüldüğünde bir tesadüf değildir. Yazı ile iç içe geçmiş doğu resminin batıda bu kadar yansıma bulması, yazının resimsel bir ifade olarak resimde kullanılmasındaki güçlü etkiye işaretir.

“Kıvrak, ritmik el hareketleriyle hayat bulan akışkan bir çizgiselliğin hakim olduğu kaligrafik resimlerde, imgeselliğin belirleyicisi olarak çizgi kadar önemli rol oynamayan renk ögesinin de bir tür ‘yazı’ oluşturduğunu söyleyebiliriz belki. Resme atmosferini veren renk, bu tür resimlerde bir kabuk gibi giydirilen bir öge değil, fırça darbelerinin enerjisini içselleştirmiş bir yazı gibidir gerçekten. Bu da bizi, başladığımız noktaya getirir: Resmin yazı, yazının resim oluşuna. Uzakdoğu’da, şiir, resim ve kaligrafinin bir arada yarattıkları uyumun, sanatın özünü oluşturduğunu biliyoruz. Okumak ve bakmak aynı düzlemde buluşur. İslâm kaligrafisinde de yazının ‘güzel’i gözettiğini ve görselliğinin ön plana çıktığını unutmayalım. Batı’dan çıkan kaligrafik resimlerin belki de en ilginç tarafı, Doğu ile Batı’ı, olabildiğine farklı dünyalarına karşın, sanatsal bir boyutta buluşturabilmesi ve gerçekten de evrensel bir dil oluşturabilmesidir. Buna, tinselliğin dili diyebilir miyiz? Belki. Tuhaf olan, çoğu kimsenin Uzakdoğu kaligrafisine bakarken onu okumak istemek gibi bir dürtüyü bile hissetmeyecek denli resimselliğine, estetiğine kapılması, buna karşılık soyut resme bakarken resimsel değerlerinin ötesinde bir anlam veya içerik arayışının resmin kendisinden alınacak hazzı gölgeleyebilmesidir” (Antmen, 2001, s.76).

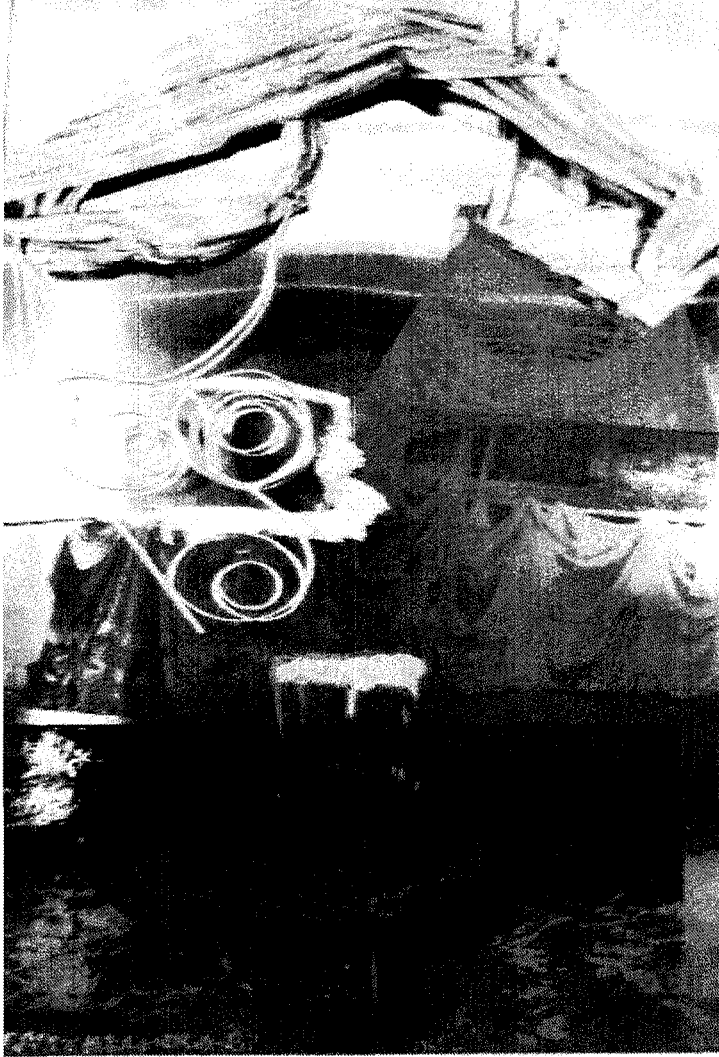


Resim 35. William de Kooning, Sunwall, 1986.

“İkinci dünya savaşı sonrası batı sanat ortamına “soyut dışavurumculuk” akımının egemen olduğu bilinmektedir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşturulmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar akımın ustalarınca bilinç altını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra, resim yüzeyinin odaksızlaşması, perspektifsiz bir mekan biçimlerle arka planın bütünleşmesi gibi asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktaydılar. Varoluşçu bir

düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle (jestle), kullandığı malzeme ile, özel fırça vuruşları ile, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtlıyor, ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile olan ilişkisi kopuyordu. ...Bu dönemde İngiltere ve ABD de çok sayıda genç sanatçının, savaş sonrasının düş kırıklıkları olarak nitelendirdikleri bu tutumu benimsememeleri dikkat çekmiştir. Böylesi bir lirik bir soyutlama hegemonyasına başkaldıran gençlerin isyanı 1950'li yıllarda filizlenmiş, 1961-1962'de de pop sanat adıyla yeni bir akım olarak sanat dünyasına girmiştir” (Germaner, 1997, s.9).

Günlük yaşama dönüş isteğinin, sanatta, yeniden önem kazanması 1960 sonrası sanatçıların yapıtlarına yansımıştır. TV, reklam, sinema gibi popüler kültürün değişmez araçlarının, yeni gerçekliğini sorgulayan sanatçılar, sanatın hayatın bir parçası olabilmesi, bunda yaşamın içinde varolabileceği inancı ile popüler kültürün imgelerini ve iletişim araçlarını kullanmayı tercih etmişlerdir.



Resim 36. Robert Rauschenberg, Untitled, 1987.

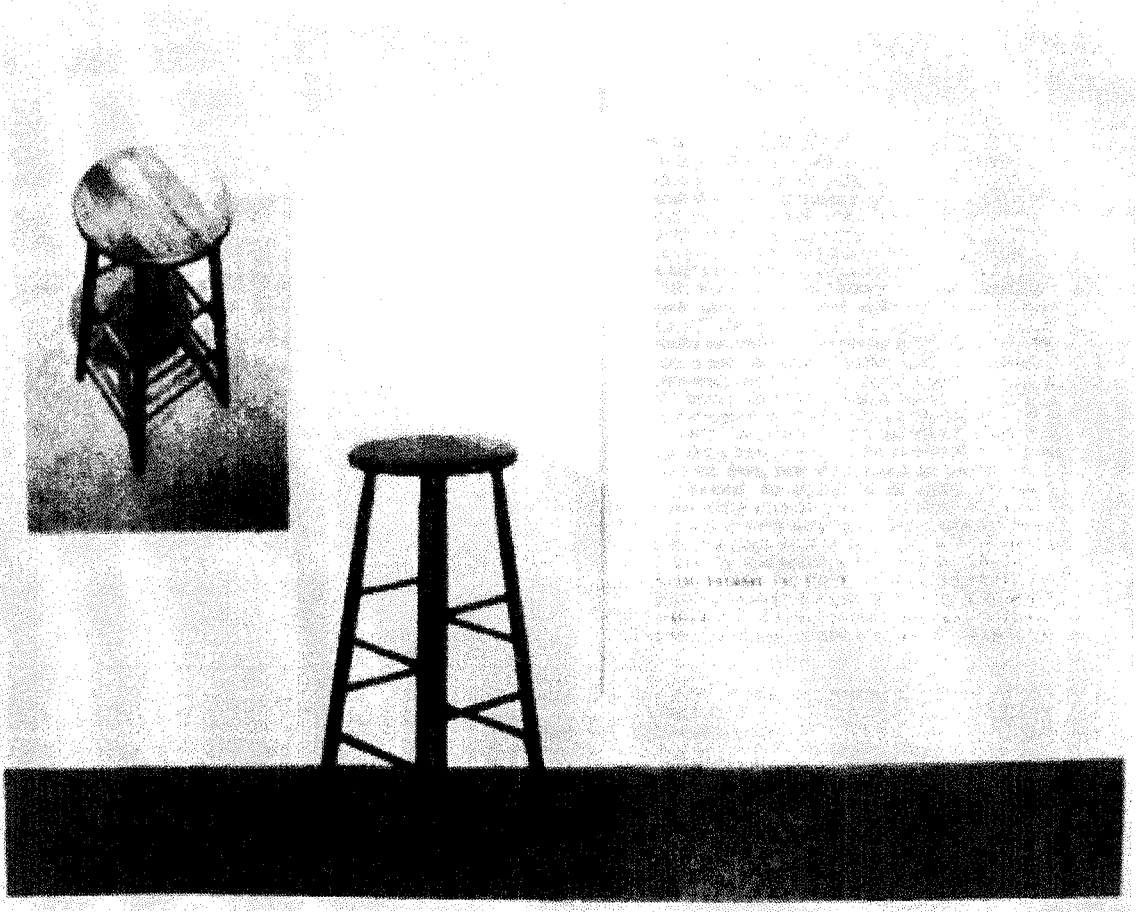
Amerikan ve İngiliz Pop sanatı birbirlerinden farklı olarak, varlık gösterir. Amerikan Pop Sanatı İngilizlere oranla daha tarafsızdır. Amerikan pop sanatı, popüler kültürün imgeleri ile sanatçıyı yapıttan uzaklaştırma eğilimindedir. Bu eğilim yapıtı anonimleştirir.

“Pop sanat Amerika’daki gelişimini Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’e borçludur. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-1960’lı yılların sanatsal ifadeleri arasında gerçek bir köprü oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar kendilerinden önceki soyut dışavurumculuğun çalışma tarzını (firça vuruşlarını, akıtmalarını) korumakla birlikte yapıtlarına günlük yaşamdan alınmış imge ve nesneleri sokmuşlardır...Amerikan pop sanatçıları Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’ den sonra soyut lirizmin bireyci tavrından tam anlamıyla kopabilmek için firça vuruşlarında kişiliksizleştirmeye gitmişlerdir, her yüzeyi aynı tarzda ele almışlar ve malzemenin etkisinden kaçınmışlardır. Ortak bir imge dili kurmalarına karşın her bir pop sanatçısının yapıtı diğerinden farklıdır. Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann, Oldenburg gibi sanatçılar ortak bir üslupta birleşmezler yalnızca çevreye karşı ortak bir bakış açısını paylaşırlar” (Germaner, 1997, s.13-15).

Resim sanatında ki bu tutum, günümüzde de, gündelik hayatın görsel imgelerinde etkisini gösterir.

“Düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı Marhell Duchamp’ta öte yandan beri varolan bir görüştür. 1965’den sonra çok sayıda sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerine değil ama daha çok sanatın kendisi-anlamı, amacı- üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Kavramsal sanat aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, Post Minimalizm gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten Avant-garde bir akımdır. 1961’de Harry Flynt “malzemesi kavram olan bir sanattan” söz ederek “kavramsal sanat” terimini kullanmış, 1967 yılında “paragraphs on conceptual art” ve 1969 da “sentencess on concepcual art” adlı yazıları yayınlanan Sol Le Witt, “düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur” diyerek bu konudaki düşüncelerini açıklamıştır” (Germaner, 1997, s.47-48).

Kavramsal sanatta yazının kullanımı, yapıta ‘düşüncenin’ aktarılmasının en etkin yollarından biri olarak görülür. Estetik olarak da yapıtı destekleyen ‘yazı’, kavramsal sanatta en sık baş vurulan yöntemlerden biri halini almıştır.



Resim 37. Joseph Kosuth, Üç Tabure, 1965.

3.3.3. Yazının Ressamları

3.3.3.1. Doğulu ressamlar

Haukin Ekaku, Zen hat ustasıdır. Japon tarihinin, en üretken dönemlerinden olan Genroku döneminin başlangıcından hemen önce dünyaya gelen Hakuin Ekaku, hattatlığının yanı sıra Zen geleneğine bağlı bir ressamdır. Hat sanatında ki yeteneği ile çok genç yaşlarda ustalarının dikkatini çeken Hakuin, zamanının en seçkin hattatlarından biri olmuştur. Dönemin ölçütlerine göre, çok geç bir yaş olarak sayılabilecek olan on beş yaşında, tapınak hayatına başlamıştır. Hayatı boyunca tapınak rahibi olarak yaşamayı tercih etmiştir. Hakuin Ekaku'nun günümüze çok az eseri kalmıştır. Bir başka büyük hat ustası,

Daigu'nun, bir baş yapıtını gördüğünde, bu olağan üstü eser karşısında çok fazla etkilenip, umutsuzluğa kapılıp, fırçaları ve defterleri dahil olmak üzere bütün eserlerini yaktığı söylenir.

Budacılığa göre, altmış yaşın özel bir anlamı vardır. Altmış yaş, insan oğlunun altmış yıllık çevriminin başlangıcına dönüğü yaştır. Hakuin Ekaku'da altmış yaşına geldiğinde tekrar hat sanatına geri dönmüştür. Hakuin'in eserlerinin tarihleri tam olarak bilinmemesine rağmen, günümüze kadar gelmiş eserlerinin çoğunun, altmış yaşından ölümüne kadar geçecek olan, yirmi beş yıl içinde yapılmış oluğu düşünülmektedir.

Hakuin Ekaku'nun en tipik eserlerinden biri; "Bilgelik" yazan uzun bir rulodur. Bu ruloda, ana karakter alanın üç de ikilik bir bölümünü kaplamaktadır. Sulandırılmış bir mürekkep ve kalın bir fırça ile uygulanmış bu yazı, oldukça okunaklıdır. Ne yazıldığını bilmeyen birine göre de bakıldığında, oldukça etkili bir soyut bir resmi andıran bu çalışma, hem sanatçının ustalığını hem de bu yazıda ki resimsel biçimi çok net ortaya koymaktadır. Eser tüm dengesine rağmen düzensiz görünmektedir.

"...Bu eserdeki düzensizliğe gelince, düzene bu kadar önem veren saray hattatlarının tersine, Zen hat sanatının bilinçli dağınıklığından kaynaklanmaktadır. Japonya'nın ilk büyük Zen ressamı Josetsu'nun adını "Özensizmişçesine" anlamına geldiği düşünülürse, bu bilinçli dağınıklık daha iyi anlaşılır. Hiç kuşku yok ki, Zen hattatları ve ressamları, bizim anladığımız anlamda özensiz değil, tam tersine çok ustadırlar, ama eserleri özensizce yapılmış izlenimi uyandırır; burada ki amaç, hat eseri ya da resme bakan izleyicinin gördüğünden çok, kafasında uyananların öne çıkmasını sağlamaktır" (Screech, 2001, s.56).

Honami Koetsu, klasik bir hat ustasıdır. Japonya'da Kanei döneminin(1624-1644) "üç büyük fırçası" unvanı ile ödüllendirilmiş olan Honami Koetsu, (1558-1637) döneminin en büyük hat ustalarından biridir. Koetsu varlıklı bir ailenin çocuğuydu. Babası imparatorluk sarayının kılıç uzmanıydı. Koetsu'nun küçük yaşlardan başlayarak, bu işi öğrendiği ve ustalaştığı belirtilmektedir. Koetsu'nun ilgisi, sadece bununla sınırlı değildir. Japonya da klasik sanatın, resim ve hat sanatının yeniden canlandırılmasında öncülük etmiştir.



Resim 38. Hakuin Ekaku, “Bilgelik”, 16. yüzyıl.

Koetsu'nun eserlerinde, zarif ve güçlü, sert fırça vuruşlarının karşılığı, ön plandadır. resim ve yazıyı aynı ustalıklı fırça vuruşları ile olağanüstü bir şekilde bir araya getiren Koetsu'nun alan kullanımları ile de önemli estetik değer taşır. Resim ve yazı ile oluşturduğu yüzeyler kadar, resim alanında ki boşlukların kullanımı ile de ustaca bir görsel denge sergiler. Ernest Fenellosa, Koetsu'nun boşluk kullanımındaki ustalığını, şöyle dile getirmiştir:

“Böylesine benzersiz bir boşluk, yerleştirme ve istifleme anlayışı, dünya sanatının başka hiçbir örneğinde görülmemiştir. Shakespeare’in tiyatro sanatında yaptığı yeniliği, Koetsu boşluk kullanma sanatında gerçekleştirmiştir” (Yip, 2001, s.51).



Resim 39. Honami Koetsu, “Altı Kanatlı Paravanın Şiir Kartından Ayrıntı”, 17. yüzyıl.

Ahmet Şemseddin Karahisari; İslam hat sanatının en önemli hat ustalarındandır. 16. yüzyıllarda yaşamış olan Karahisari, Kanuni Sultan Süleyman dönemi hat sanatına damgasını vurmuştur. Ahmet Karahisari’nin (1470?-1556) kesin olarak hangi tarihte doğduğu bilinmemektedir. Doğum yeri olan Afyon’dan İstanbul’a hangi şartlar dolayısı ile geldiği hakkında da bir bilgi yoktur. Hocası, İran’ın Kırmani şehrinden Essadullah-ı Kırmani’dir. Karahisari’nin eserlerine, hocasının adını belirterek imzalamış olması, hocasının kim olduğu hakkında ki tek bilgidir.

Ahmat Karahisari, eşsiz hat üslubu ile kendi ekolünü yaratmıştır.Yarattığı bu ekolün tüm özelliklerini bir arada bulunduran, Karahisari albümü bugün Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunmaktadır.Kendisinden sonrakileri büyük ölçüde etkilemiş olan Karahisari, Hat sanatına getirdiği yeniliklerle gerçek bir öncü olmuştur.

Ahmat Karahisari'nin albümü, hat sanatına yepyeni bir anlayış getirmiştir.

“...en çarpıcı bölümü, takdim sayfasıdır.Farklı bir tür kağıt üzerine yapıştırılarak sayfanın ortasına yerleştirilmiş olan 29,2x19,2 santimetre ölçüsündeki özgün metin, altın bir yıldız çerçeve içine alınarak ön plana çıkarılmıştır. Üstte kare bir tabana satrançlı kufi bir hat ve siyah mürekkep ile “Elhamdürillah” yazılmıştır.Karedeki her kenarın ortasından başlayıp köşeyi dönerek diğer kenarın ortasında son bulan bu yazı dört kez tekrarlanmıştır. Çerçeve içindeki yazının orta kısmında görülen altın yıldız geometrik süsleme yazıyı tamamlamaktadır. Ortada siyah mürekkeple yazılmış olan besmele, Arap harflerinin yazılış şekline ve hat sanatının hiçbir kuralına uymamaktadır. “Müsel” olarak adlandırılan bu yazı şeklinde, hattat, tüm harfleri birbirleri ile birleştirmiş, bazı harfleri stilize etmiş, kalemi kağıttan hiçbir noktada kaldırmayarak tek hamlede besmeleyi bitirmiştir” (Aksoy, 2001, s.67).



Resim 40. Ahmed Şemseddin Karahisari, “Karahisari Albümü Giriş Sayfası”, 16. yüzyıl.

3.3.3.2. Batılı Ressamlar

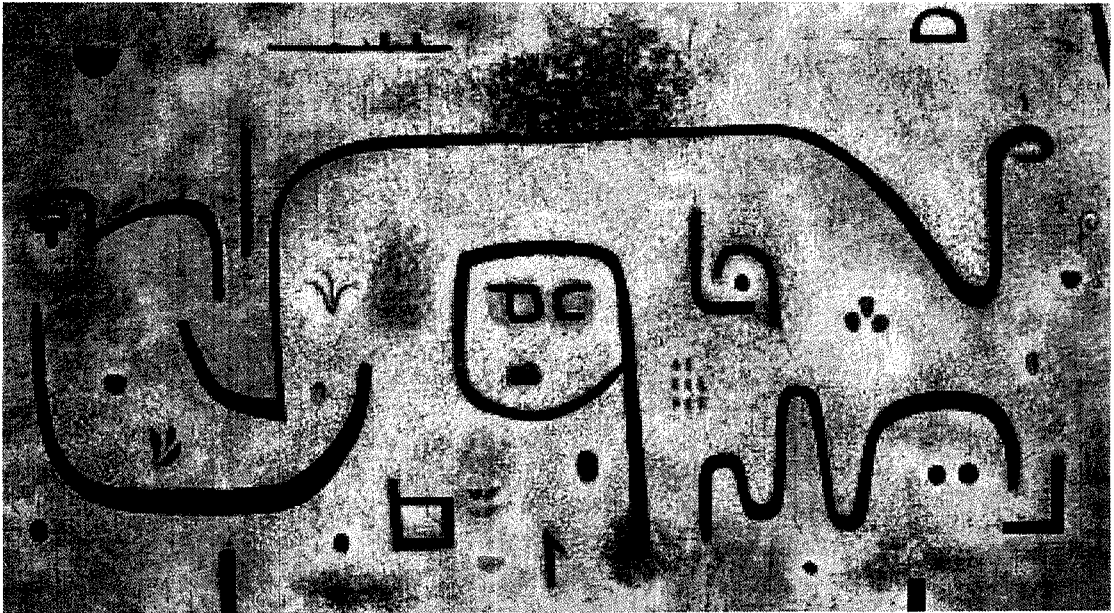
Özellikle modern resimde, yazının kullanımı soyut resmin etkinlik kazandığı dönemlere rastlar. Yazının, resme olan yansıması, Avrupa ve Amerika’da, birbirinden kısmen farklı, ifade biçimi olarak kabul edilmiştir. Yazının resimde kullanımı Amerika’da, “hareket resmi” (action painting) anlayışını benimseyen ressamlar tarafından da benimsenmiştir. Avrupalı resamlara oranla daha kaba ve sert denebilecek bir etkiye sahiptir. Pollock ve Kline’nin resimleri bu söyleme örnek oluşturabilir. Diğer taraftan Avrupalı resamların, yazının resimlerine dahil edilmesi, Doğu sanatındaki yazı anlayışına çok daha yakındır. Klee, Miro gibi resamların yanı sıra, lirik ekspresyonizm de gerçekten güçlü bir anlatıma sahip olan, Pierre Soulages, Henri Michaux, Hans Hartung gibi resamlarda, resimlerinde yazıya önemli bir yer vermişlerdir.



Resim 41. Franz Kline, “İnisyal”, 1959.

“ifade-expression” kavramı, ... ben’in obje’ye, iç dünyanın dış dünyaya karşı üstünlüğü ve gücü anlaşılır. Evrene ‘ben’ açısından, ‘ifade’ açısından bakan bir sanatçı, örneğin Klee’ye göre, “kendine şöyle der: bu dünya başka türlü görünüyor ve bu dünya başka türlü görünecektir.”Çünkü artık ‘görünen’ dünya duygusal olarak kavranan dünya değildir, tersine tinsel olarak, ‘ben’in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan bir dünyadır. ... sanat, ifadedir.Bizim sanatçı yaptığımız gerçeklik deneyimimizin ifadesidir. Biçim verici sanat, biçim verici araçlarla biçim verici ifadedir.”İfade etmek biçim vermek demektir”(Tunalı, 1992,s.130).

Paul Klee (1879-1940), resimlerinde, yazıyı, biçimsel öge olarak kullanan ressamlardanır. Klee’nin yazıyı kullanım amaçları çeşitlilik gösterir. Bazı resminde harfler özgün şeklini korurken, bazı resimlerinde de tamamen anlamını yitirmiş, sadece o harfi çağrıştıran bir imgeye dönüşmüştür. “İnsula Dulcamara” adlı resmine bu durum açıkça görülmektedir. Resim; sıcak renklerin hakim olduğu, kesin bir sınırı olmayan, birbirine geçmiş, açık renkli zemine sahiptir. Bu zeminde aralıklı olarak birbirlerinin düzensiz tekrarlarından oluşan, küçük renkli, kapalı formlar bulunsada, resme; oldukça etkili bir derinlik oluşturan, siyah, kalın çizgiler hakimdir. İşte söz konusu olan siyah kalın çizgiler, resme, yazının biçimsel birer öge olarak kullanılmasının net bir örneğidir. Yazıdan yola çıkarak yapıldığı, genel görüntüsünden kolayca algılanabilen bu biçimlerin etkisini, kalın bir kalem ile çizilmiş hissi veren, siyah çizgiler artırır. Biçimlerin bazıları harf etkisini çoktan yitirmiştir. Sadece diğerleri ile yan yana geldikleri için harf etkisi uyandırır.Bahsi geçen diğer biçimler ise, insana Arap harflerinin deforme edilmiş hali oluğunu düşündürür.



Resim 42. Paul Klee, “İnsula Dulcamara”, 1938

“Kandinsky’nin dile getirmek istediği şey, sanatın obje’sinin ‘duyu yoluyla kavranan gerçeklik’ olmadığı, tersine, sanatın obje’sinin duyularla kavranamayan tinsel varlık, tinsellik olduğu düşüncesidir” (Tunalı, 1992, s.129).

Kabaca, resim sanatının bir dil olduğunu ileri sürdüğümüzde bu dilin alfabesi olarak karşımıza renk ve biçim çıkacaktır. Gerçekten de renk ve biçim resim sanatının temel araçlarıdır. Biçim aynı zamanda resim sanatının ebedi problemi olarak görsel varlığını sürdürür.

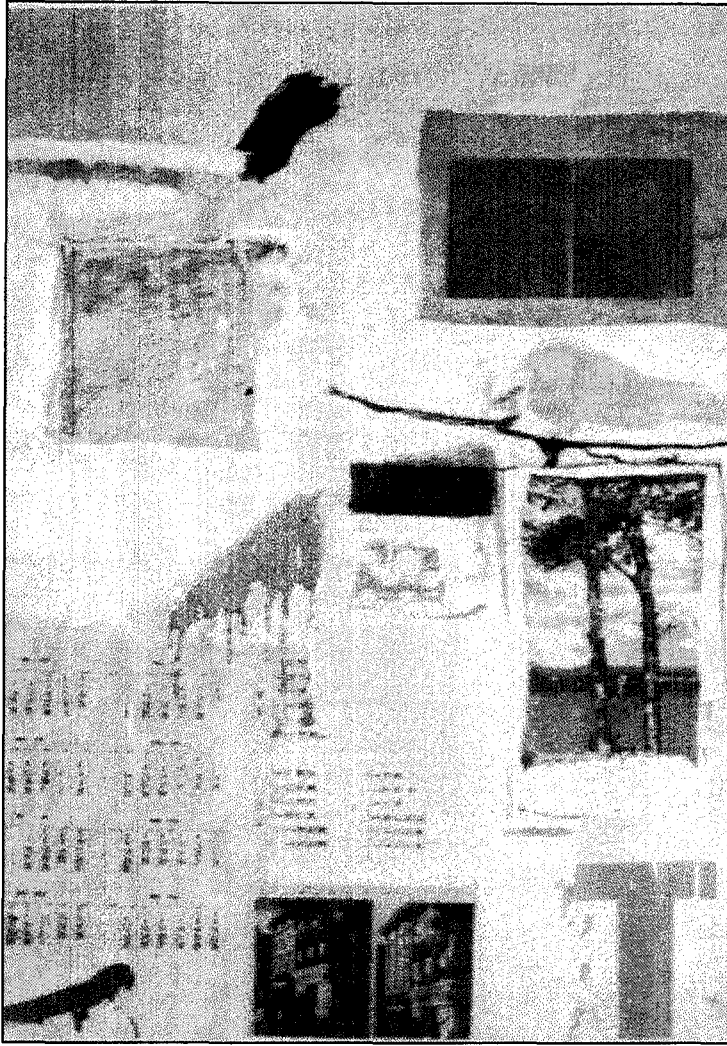


Resim 43. Wassily Kandinsky, “Yeşil Merkez”, 1913.

Kandinsky, biçimin, bir yüzeyin sınırlanarak ötekenden ayrılması olan dışsal tanımından öte, her biçimin içsel bir içeriği olduğunu düşünür. Ona göre biçim, içsel içeriğin dışavurumudur.

“Robert Rauschenberg “... 1957 de “Factum” ve “Factum 2” adlı, birbirlerinin eşi olan soyut dışavurumcu tarzda çalışılmış resimleri ile de aynı tezi savunur. Bu tablolarda içgüdüsel hareketlerle oluşmuş resmin saflığı irdelenir. Sanatçının burada göstermek istediği, soyut dışavurumculuktaki bir anlık izlenimi veren etkinin bilinçli, mekanik bir uygulamayla da olabileceği ve yaratıcı bir anın içgüdüsel bir ürünü olması zorunluluğunun bulunmadığıdır. Rauschenberg için “resim yapmak aynı anda hem yaşamla hem sanatla ilişkilidir; ne biri ne de diğeri yapılabilir”, bu nedenle sanatçı ikisinin arasındaki çizgide yer almayı önerir. Bu amaçla Jones’un yaptığı gibi yalnızca yaşamda yaygınlık kazanmış imgelerden değil, her türlü kaynaktan yaralanır. “Birleşik resimler”i, gündelik yaşamın gerçekliğinden arınmış nesnelerin ve resimsel olarak işlenmiş yüzeylerin bir karışımıdır. Rauschenberg’in yapıtları içinde kent yaşantısından referansların da karıştığı bir imgeler kurgusudur” (Germaner, 1997, s.14).

Rauschenberg’in resimleri, Soyut Dışavurumculuk ile Pop Art arasında bir köprü niteliğindedir. Resimlerinde yazı, her ne kadar Pop Art’ın anlayışına uygun olarak kullanılmışsa da, tabloların da ki plastik düzenleme ağırlıklı olduğundan, yazı da bu plastik değerleri taşımaktadır. Pop Art’ın diğer temsilcilerine oranla hem resimleri hem de resimde yazının kullanımı, daha çok resimsel değerler içerir. Resimlerinde oluşturduğu biçimler, boya , kolaj ve hazır malzemelerden oluşur. Günlük hayatın resimlere taşınmasının bir savunucusu olduğundan, bu malzemelerle oluşturduğu resimlerinde, yazı da, “popüler” kültürden parçalar taşır. Kullanılan yazılar, içeriğinde önem taşımasına rağmen, daha çok müdahale edilmemiş hazır malzemelerin, biçimsel birer öge olarak kullanımından oluşur. “Factum1” adlı tablosunda da kullandığı takvim yaprakları ve resimde aktif bir yer tutan “T” harfi de bu biçim de işlenmiştir.



Resim 44. Robert Rauschenberg, “Factum I”, 1958.

Roy Linchenstein’in, yapıtlarını, matbaacılıkta kullanılan tram ile kaplaması, Çizgi roman karelerini ele alarak onu büyütmesi, Pop Art’ın, sanatçının yapıttan uzaklaşması fikrini destekleyen bir tavır ortaya koyduğunun göstergesidir. “Linchenstein, güncel ve popüler konu, olay ve kahramanları büyük bir yalınlık içinde sunar”. Linchenstein, seçtiği bir imgenin üzerini tramla kaplayarak, onu iki boyutlu, grafik bir anlatıma dönüştürerek, çizgi roman dilini kullanarak yeniden kurgular. Seçtiği imgeyi tam anlamı ile “popülerize” eder. “Yapıtlarında tram kullanarak anonim etki arayan, tabloda taşan büyük biçimlere kesin kalın çizgi ve geniş renk alanlarına yer veren sanatçı bu tavrıyla post pictural sanatçılara bağlanabilir” (Germaner, 1997, s.16).



Resim 45. Roy Linchenstein, “Başyapıt”, 1962.

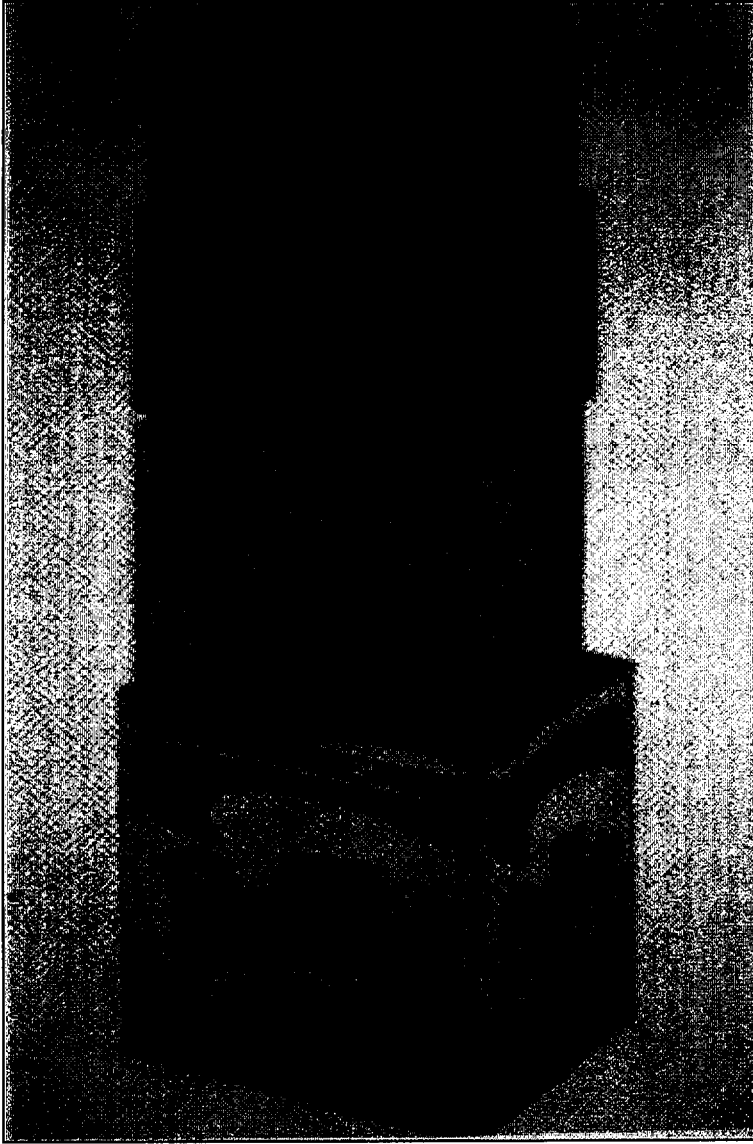
Linchenstein’ın 1962’de yaptığı “baş yapıt “ adlı eseri de, bu eğiliminin bir örneğidir. Bir, çizgi roman karesinin büyütülerek resim alanına uyarlaması olarak görünür. Yapıt popüler kültür ögesidir. Yazı, yapıtta önemli bir yer tutar. Resim alnının oldukça büyük bir alnını kaplayan yazı, resimsel bir değer taşır. Yazının, biçimsel bir değer olarak kullanıldığı söylenemez. Amaç, daha çok yazının işe hakim olan çizgi roman karakterine uygun olarak kullanılmasıdır. Yazının bu şekilde kullanımı da, biçimsel bir etkiden öte, içeriğin ön plana çıkmasını sağlar. Yazının içeriği, gündelik, popüler bir anlam taşımaktadır. Bu anlayış resmin geneline hakimdir.

“Andy Warhol’un 1959-1960’da reklamcılıktan sanata geçmeye karar verdiğinde ... konularını yalnızca gazetelerden seçtiği görülür. Bundan sonra Warhol’un Brillo ve Campbell kutuları, Coca Cola şişeleri gibi gündelik yaşamı ve tüketim toplumunu yansıtan konulara yöneldiği ve bunları seri röprodüksiyonlar halinde gerçekleştirdiği izlenmektedir. İmgenin, büyük ve adeta kutsal bir anlatım gücüne sahip olduğu bir toplumda Warhol, bu imgenin tablosunu da bir anlamda “yüceltmek” istemiştir. Hem uyguladığı teknik hem de çok sayıda görüntünün yana yana kullanılması sanatçının içinden çıktığı reklamcılık dünyasına ait bir anlatım, bir tanıtım özelliğidir. Sanatçı ile yapıtı arasına bir mesafe koyan Warhol, öte yandan yapıtın oluşumunda diğer kişilerin katkısına yer vermiştir. Böylelikle Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur ki onun bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin habercisi olarak değerlendirilebilir” (Germaner, 1997, s.15).



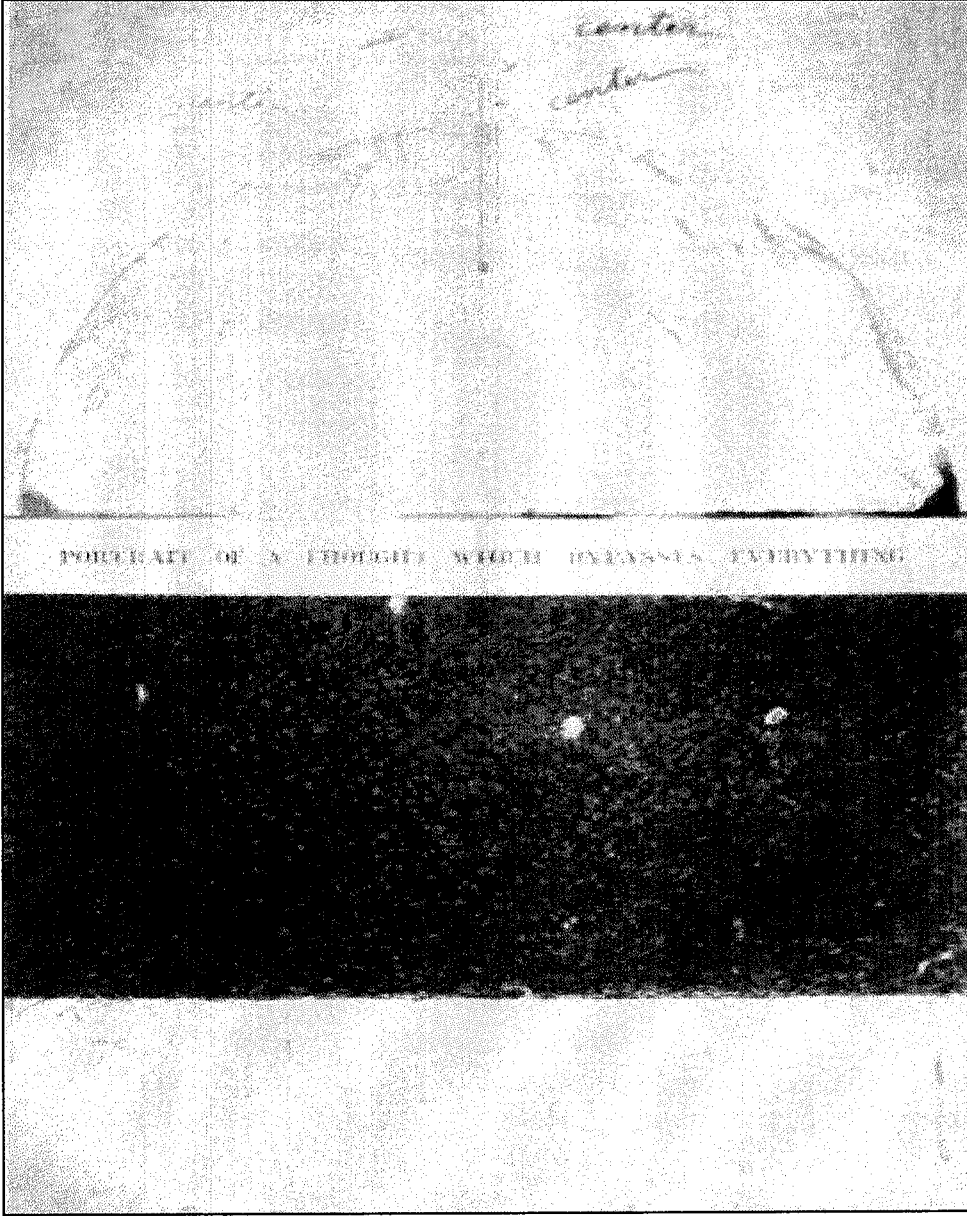
Resim 46. Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1962.

Andy Warhol' un, sanat yaşamının başların da konularını gazetelerden seçmesi onun, Pop Art anlayışlarından biri olan, günlük hayatın parçası olan 'imge'lerin yapıtta kullanmasının ilk örnekleridir. Modern çağda 'yazının' insan hayatı ile iç içeliği düşünüldüğünde sadece Warhol'un değil, Pop Art anlayışını benimsemiş hemen her sanatçının, yazıyı aktif olarak sanat objesi haline getirmesi olağandır. Andy Warhol'un da yapıtların da yazı kullanması; salt biçimsel kaygılar dışında , çağın popüler kültürünün bir sonucu olarak, içeriğin ön plana çıkarılması ile uygulamaya konulmuştur. İçinde yaşadığı çağda popüler olanın en az müdahale ile sunan bir sanat anlayışının parçası olarak, yazı da diğer popüler imgeler gibi, yüceltilerek sunulur. Yazı, birincil amaç değil, diğer anlatım elemanlarında olduğu gibi, tüketim toplumunun bir yansımasıdır.



Resim 47. Andy Warhol, "Brillo, Del Monte, Heinz", 1964.

“Shusaka Arakawa (1936-) tablolarında sözcüklere yalnızca Linguistik mesajlarından ötürü değil, biçimlerinden dolayı da yer vermektedir. Sanatçının resimlerinde yazı, kompozisyon ögesi olarak imgesel bir değere sahiptir. Ancak yazı bunun dışında asıl görüntüyü açıklayarak seyircinin bakışını yönlendirir. Örneğin bir tablosunda şöyle bir yazıya rastlanabilir: “lütfen bunu okurken ve bakarken nefes alışınızı düşünün”: yapıt eş zamanlı olarak bilincin çeşitli düzeylerinde etkili olmaktadır. Arakawa’nın yapıtlarında kavram resimsel bir ortamda ve anlamda kullanılmıştır” (Germaner, 1997, s.52).

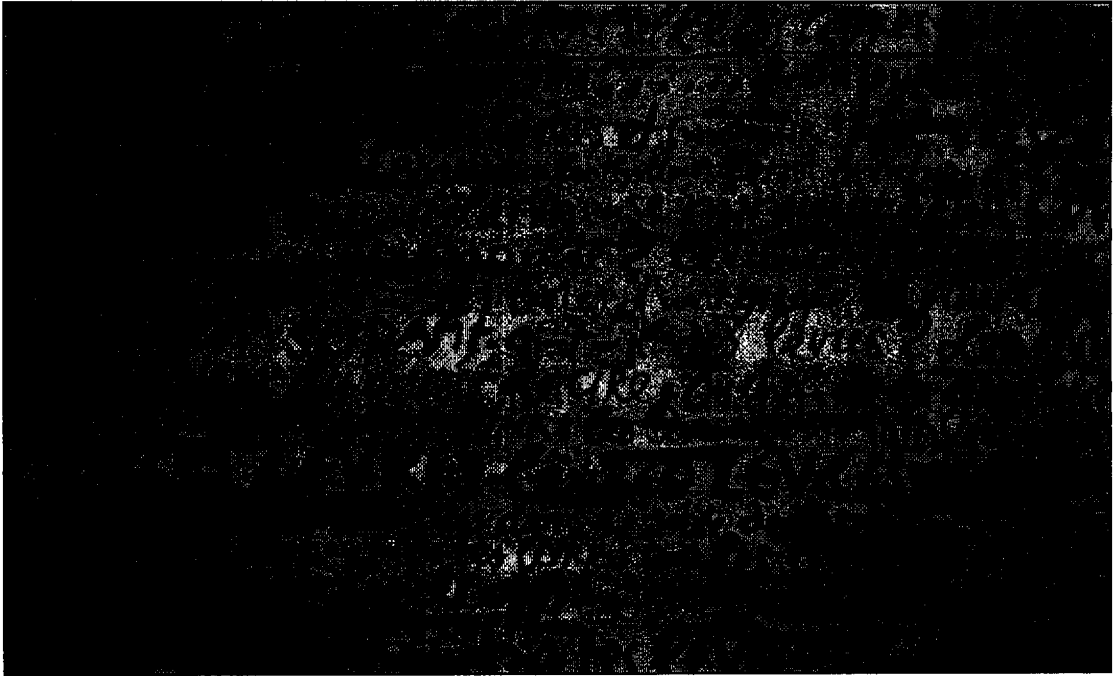


Resim 48. Shusaka Arakawa, “ Reversibility No.1, 1970-1971.

Sözü geçen resimde Arakawa, yazı ile kavramsal sanatın tipik özelliklerini izleyiciye sunar. Çalışmada kullanılan yazının anlamı, kavramsal ve izleyiciyi düşünmeye yönlendirir. Bu da düşüncenin de sanat olması fikrinin, yazı ile uygulanmış biçimidir. Resim ile ilişkiye giren izleyici, resimsel eleman ve biçimsel öge olarak kullanılan yazının ötesinde, yazının anlamı ile de ilişkiye girer ve ‘nefes alışını’ düşünür. Bu kavramsal sanatta yazının biçimsel değerinin dışın da kullanımıdır. Kaligrafik eğilimden uzak bir karakter de kullanılan yazı, özgünlükten yoksundur, sıradandır. İzleyiciyi anlama yönlendirir.

“Ben Vautier’ de ise betimlenmiş sözcükler her şeyden önce töreye aykırı içeriği ile şaşırtıcı, saldırgan ya da açıkça zırva bir düşüncüyü göstermenin aracıdır. Tabloda kompozisyon aracı olarak yazının kullanılması her zaman kavramsal bir anlam taşıyabilir.

Rudolf Mumprecht’in (1918-) resimlerinde başlıca görsel ifade aracı olarak yer alan bir sözcüğün, bir cümlelerin ya da bir metnin giderek jestüel uygulamalara ve soyut izlere dönüştüğü izlenebilir. Dolayısıyla yazının resim içinde kullanılışı çoğu kez resimsel bir düşünce yaratmaktadır” (Germaner, 1997, s.52).

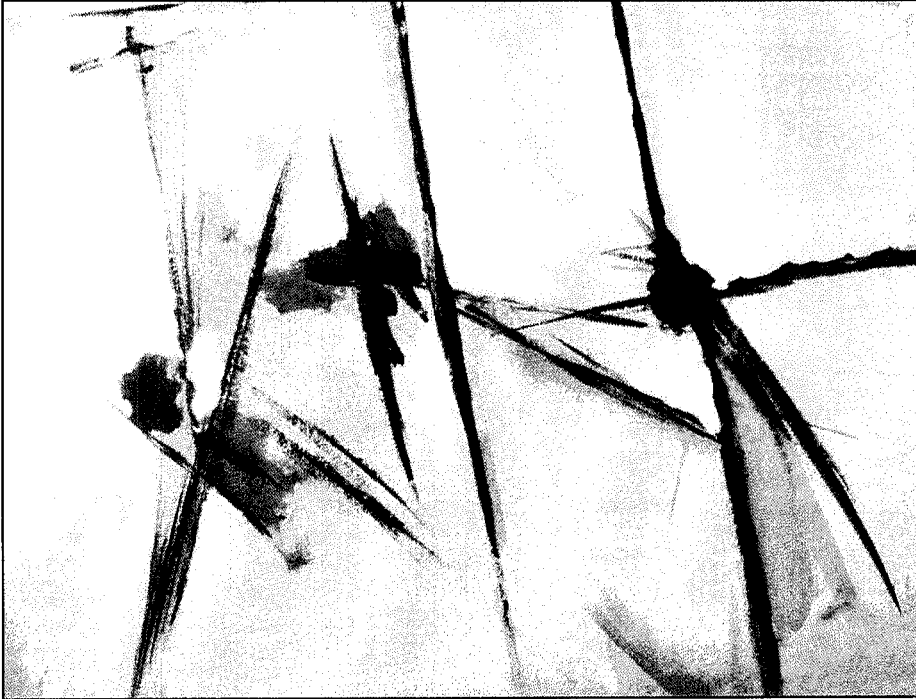


Resim 49. Rudolf Mumprecht, “Tablo-yazı”, 1974.

Mumprecht yazıyı, resimlerinde, aktif birer biçimsel öge olarak kullanmıştır. Resimsel değerlerin ön plana çıktığı ve yazının, giderek soyutlaşıp birer yazı çağrışımına dönüşmesi, aynı zamanda resmin plastik değerlerinin, yazı ile sıkı bir bağ içinde olmasını sağlar. Yazı kaligrafik kaygılardan uzak bir kullanım anlayışına sahiptir. Yazı karakteri, elle yazılmış izlenimini vermektedir. Yer yer yazı formunu yitirip, soyut yazı ‘iz’lerine dönüşür.

3.3.4. Çağdaş Türk Resminde Yazı:

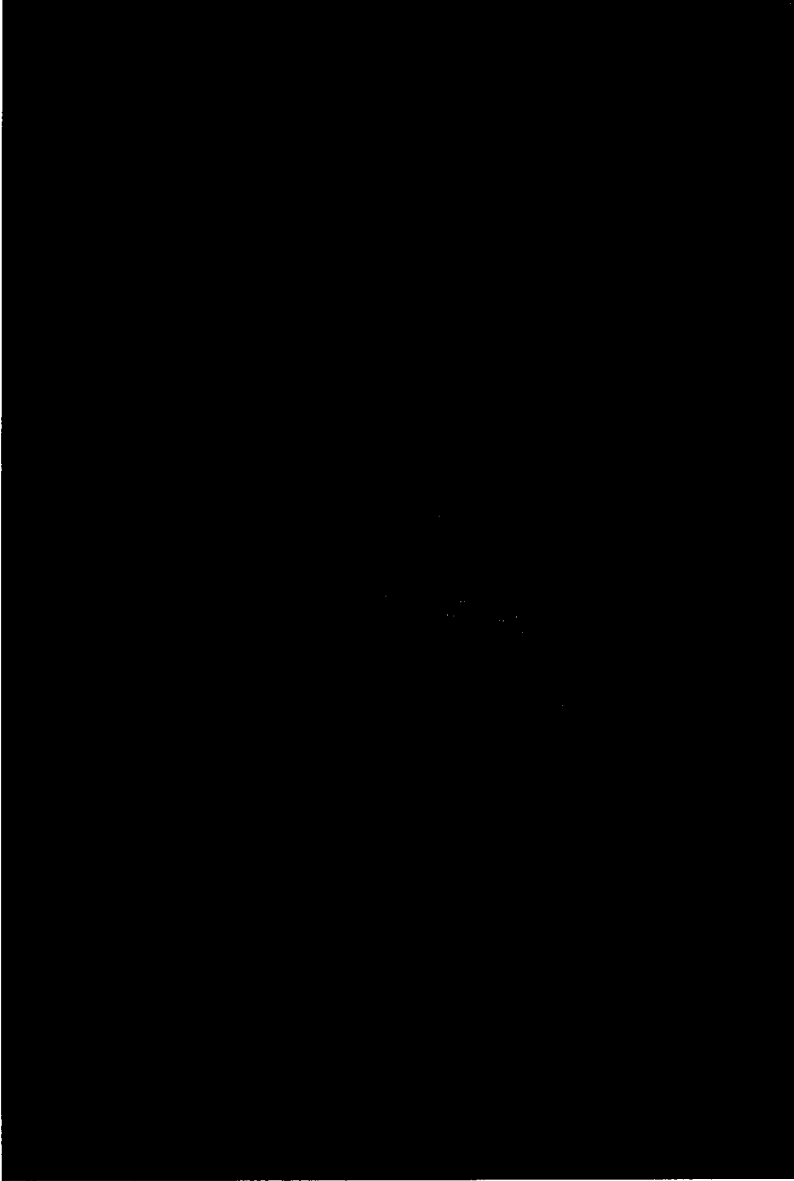
“Çağdaş anlamdaki Türk resim sanatının öyküsü yaklaşık bir buçuk yüzyıl kadar önce başlar. Bu başlangıç Türk toplumunun yalnızca sanatının değil politik ve sosyal değişiminin, bir başka deyişle batılılaşma dediğimiz her anlamdaki kabuk değiştirme sürecinin de başlangıcıdır. Bu tarihlerde, yani 19. yüzyılın ortalarında batılı sosyal ve politik kurumların imparatorluk bünyesine adaptasyonu sırasında toplumun sanat hayatı da etkilenmiş, eski geleneksel karakterlerinden farklı, çağdaş içerikli bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamdaki değişiklikler Türk sanatçısına da yansımış, geleneksel Türk sanatçısından farklı tavır alan çağdaş nitelikli ürünler veren çağdaş Türk sanatçısının ortaya çıkmasına yol açmıştır” (Başkan, 1991, s.1).



Resim 50. Mübin Orhon “İsimsiz”, 1956.

Türk sanatında ki gelişim sürecinde, batı sanatı ile yakından kurulan ilişki, cumhuriyetin ilanından sonra daha da kuvvetlenmiştir. 1924’den itibaren eğitim almak amacı ile, Türk sanatçılarının, özellikle Fransa ve Almanya’ ya gönderilmeleri, çağdaş Türk sanatını oluşmasında yakından etkilemiştir.

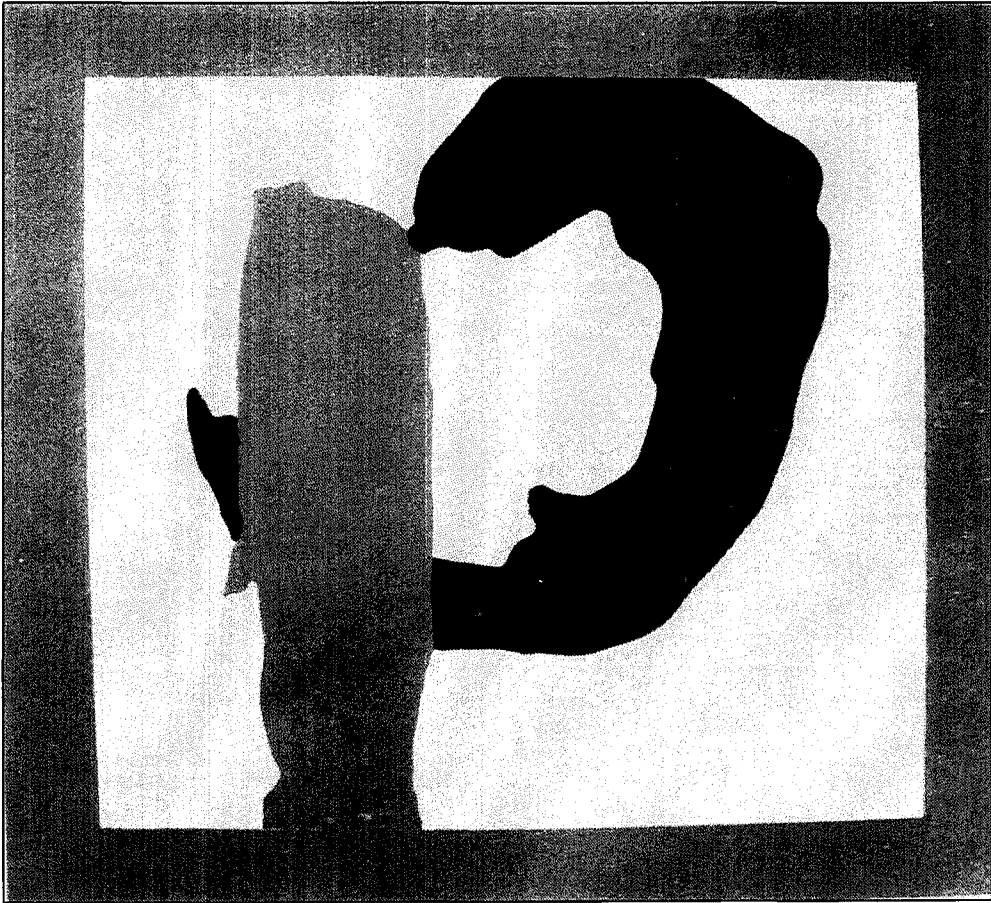
Köklü bir yazı (hat) geleneği olan Türk sanatı, Çağdaş Türk sanatında da yazı sıklıkla kullanılmaktadır. Modern Sanatta ki yazının kullanım alanları ile benzer kaygılarla, yazı, çağdaş Türk resim sanatında da yerini bulmuştur.



Resim 51. Fahrinisa Zeid, “Soyut Kompozisyon”, 1954.

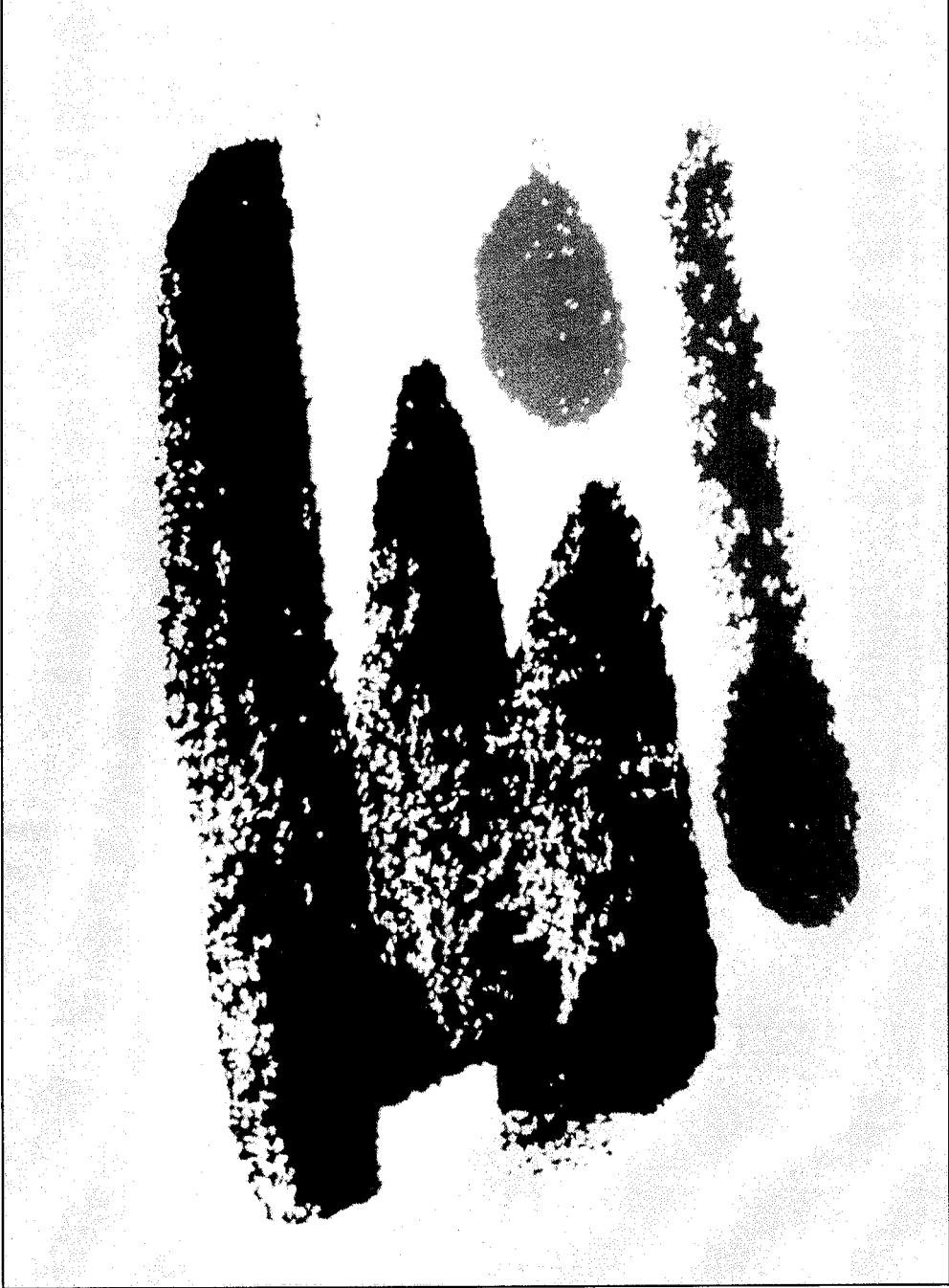
3.3.4.1. Sabri Berkel

“1907 yılında Üsküp’de doğmuştur. ilk ve orta öğreniminin ardından iki yıl Belgrad’da Güzel Sanatlar Okulu’na devam etmiştir. Daha sonra 1929’da İtalya’ya giderek Floransa Güzel Sanatlar Akademisinde Fellice Carena’nın atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Floransa yıllarında Rönesans ustalarını tanıma fırsatı bulmuştur. 1935’de eğitimini tamamlayan Sabri Berkel, aynı yıl Türkiye’ye dönerek Akademiye asistan olarak girmiştir. İlk sergisini de yine o yıl akademide açmıştır. Sabri Berkel’in resimleri hiçbir zaman bir teknik gösteriye dönüşmemiştir. Onun resimlerinde renk kendi başına bir unsurdur. Ancak, bir diğer rengin tamamlayıcısıdır. 1950’lerden beri resmin bir başka temel ögesi de mekandır. Baskı ve yağlıboya resimlerinde renk bölümlenmelerinin ve lekenin onları çevreleyen boş alanlar ile kurduğu ilişki sanatçının mekan ve renk sorununa düşünsel yaklaşımını gösterir. Özellikle renk ilişkilerinde zıtlıklar üzerinde durmuştur. Sanatçının resimlerinde renklerin çeşitli alanlar şeklinde kullanılışında mekan ve renk anlatımlarının değişkenliği ve bu iki kavramın ilişkisinin renk algısına verilen önemle yeni anlatımlar ortaya koyduğu görülür” (Başkan, 1991, s.63).



Resim 52. Sabri Berkel, “Motif”, 1974.

Sabri Berkel'in resimleri, Çağdaş Türk resim sanatında, yazı imgesinin en güçlü ifadelerini de içinde barındıran yapıtlardandır. Resimleri geleneksel yazı sanatımız ile biçimsel bir ilişki halindedir. "Soyut işaretleri, başka bir dönemlerinde, Arap yazısı ile doğrudan doğruya ilişkilidir" (Tansuğ, 1986, s.282).



Resim 53. Sabri Berkel, "Resimsel Motif", 1965.

“... klasik temelin en önemli unsurlarından biri, sanatın derin bir tinsellik taşıdığına ve sanatın “gerçeği” ifade edebilirliğinin sağlam bir biçim, algı ve anlam birliğinde yattığına inanç idi. Kandinsky gibi tamamen farklı bir biçim dili olan bir sanatçı ile Berkel arasında bulunabilecek organik benzerlik bu inanç ve tavırdan gelmektedir.

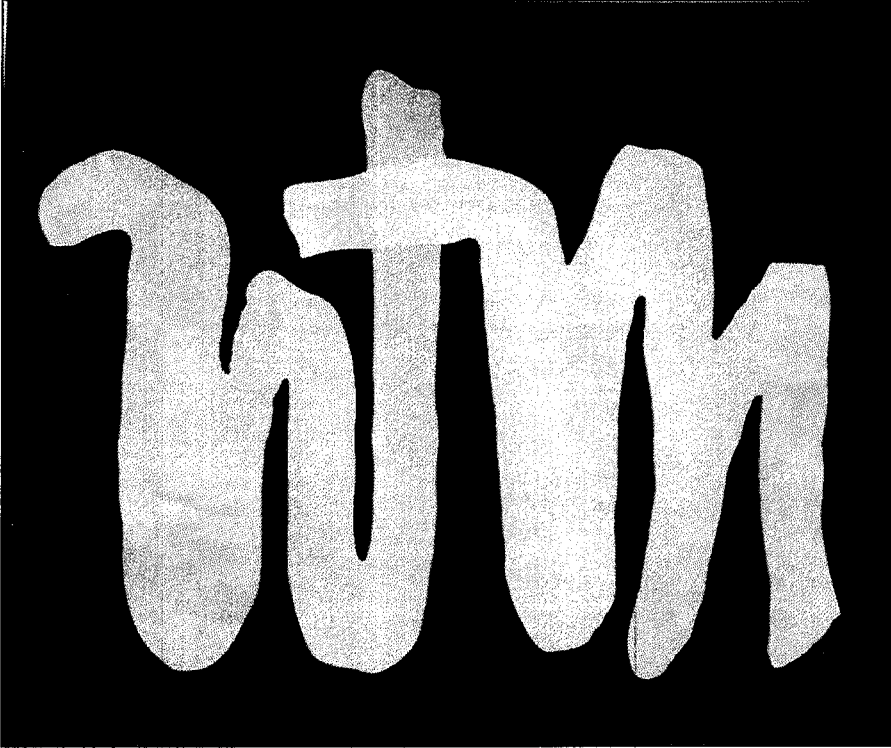
...Yazı, sözcük, harf, diyalog gibi kavramları ve olguları sanattan dışlamak olanaksızdır. Zaten resim ve yazı aynı iletişim çabasını bazen birlikte, bazen tek tek sürdürmüş olan olgular. Sabri Berkel’in 1960’ların sonu ve 1970 resimlerindeki oluşum halindeki soyut biçimler ya da hareketin, jestin, yaşam enerjisinin mekandaki çizgisel ifadesini taşıyan devingen darbeler, nesne-varlık ve onun yazı ve resim gibi temsili ya da ifadesi arasındaki ilişkiyi akla getiriyorlar.

...Berkel’in oldukça erken resimlerinde kaligrafik hareketi bulabiliriz. Çizime temel bir disiplin olarak bu değere veren bir ressam için, birçok biçimin temelinde kaligrafinin bulunması çok doğal olabilir. Ama 1960’ların sonunda kaligrafi gerçek bir değer ve resmi oluşturan asıl öge olarak arınıp karşımıza çıkar. Çeşitli harfleri, harf guruplarını, söz ve sözcükleri ifade edercesine tuvale yerleştirilmiş olan bu fırça darbeleri, bir Çinli ressamın bir anlık, ani ve en içten bir eylemi gibi adeta kendiliğinden ve doğal görünmektedir” (Erzen, 2001, s.88).



Resim 54. Sabri Berkel, “Resimsel Kompozisyon”, 1965.

Sabri Berkel'in , kopmadığı, aksine beslendiği, kendi kültürü; Çağdaş Türk resim sanatının da kendi kimliğini bulmasında önemli bir etken olmuştur. Bu tavır resimlerinde ki yazı kullanımının da nedenlerinden biridir. Berkel, özgün biçim dilini oluştururken, aynı zamanda da yazının, resim sanatında biçimsel olarak kullanımının, en güzel örneklerini vermiştir.



Resim 55. Sabri Berkel, “Motif veya Yazı”, 1974.

“...Bu kaligrafik biçimler tuval üstünde güçlü bir etki yaratır ve bazen renk kullanımına dahi gereksinim göstermez. Bazı bazı kendi içinde renklenirler; sanki bir ses daha hafifçe ya da başka bir tonda söylenmiş gibi. Bunun en güzel örneklerinden biri, 1970 tarihli “Resimsel Motif” adlı resim. Gerçi burada biçimler hala nesne-biçim ve kaligrafi arasında melez bir ifade taşırlar. Ama her çizginin farklı bir renge bürünmüş olması, birbirinin üstüne, içine geçmiş olması, sanki birbirini takip eden, birbiri ile bütünleşen, birbirini yutan seslerin sözlerin ifadesidir. Öte yanda bazen renk öylesine coşkun ve kendiliğindendir ki sanki, rengin coşkusudur kaligrafik hareketi oluşturan. 1970’in birçok resminde ise kaligrafik hareketi rengin niteliği oluşturmuş gibi okunur; örneğin sarı daha önde hareket eder, mavi daha yavaş, pembe daha cilveli...” (Erzen, 2001, s.92).



Resim 56. Sabri Berkel, “Resimsel Motif” 1970.

3.3.4.2. Selim Turan

Selim Turan 27 Mayıs 1915’de İstanbul’da doğmuştur. 1935’de Güzel Sanatlar Akademisine girmiş ve 1938’de resim bölümünden mezun olmuştur. 1947’de Fransız hükümetinin bursuyla Paris’e giden Selim Turan, 2.Dünya Savaşı sonrasında sanat merkezi halini alan Paris’de toplanan Soulages, Hartung, Aragon, Mathieu, Sartre gibi sanat edebiyat ve fikir adamlarıyla dostluk kurmuştur. Selim Turan 1950’li yılların başlarına kadar soyut resim çalışmıştır.



Resim 57. Selim Turan, “Dizayn”.

“1950 de Paris’de Galerie Bretau’da ilk kişisel sergisini açan Turan’n resimleri, 1951’den itibaren düzenli olarak Salon des Realites Nouvelles’de gösterildi... 1956’da Paris’deki Galerie Craven’de tamamı soyut tarzda çalışılmış resimlerinden oluşan ikinci kişisel sergisini açan Turan’ın paleti bu yıllarda daha da yumuşayarak koyu renkli bir resim yüzeyinde renk dokularının ve fırça izlerinin ön plana çıktığı bir şeffaflığa ulaştı. 1937-41 yıllarında İstanbul’da akademideki eğitimine paralel olarak Necmettin Hoca, Kamil efendi gibi Osmanlı hat sanatının yaşayan son kuşak temsilcileri ile “Hat” çalışmış olması, Turan’ın soyut kompozisyonlarında sıkça kullandığı “Dikey kurgu mantığını” yakından etkilemiştir. 1960 sonlarına dek sürdürdüğü “saf soyut” kompozisyonlarında, sanatçının Paris ortamında da ilgi gören kendine özgü bir çizgi yakaladığı görülür. Ancak Turan daha sonra semi-figüratif ve gerçekçi resimleri ile sanatını ayrı bir rotada ilerletmiştir” (Sönmez, 2000, s.44).

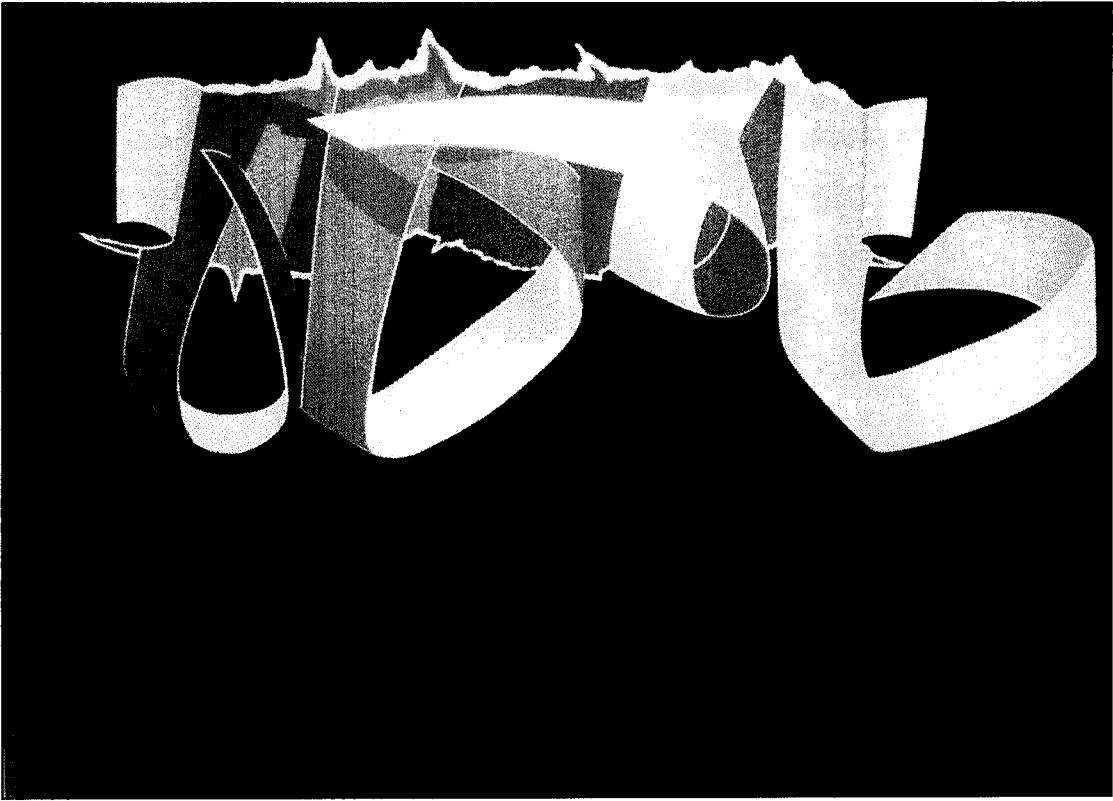


Resim 58. Selim Turan, “Kompozisyon”, 1948-55.

Lirik ekspresyonizm, kendi anlatım biçimini, 2. Dünya Savaşından sonra, ortak kurallar olmamasına rağmen, farklı yerlerdeki sanatçıların, ortak nedenlerinden dolayı kazanmıştır. Bu ortak nedenler, Avrupa da ki Lirik ekspresyonizmin en önemli temsilcileri olan, Hartung, Soulages, Mathieu gibi sanatçıları bir araya getirmiştir. İşte böyle bir ortamda çalışan Selim Turan, Çağdaş Türk resminde de önemli bir rol oynamıştır. Resimleri, aynı dönemde dostluk kurduğu, sanatçılar gibi, yazının, biçimsel etkisini taşımaktadır.

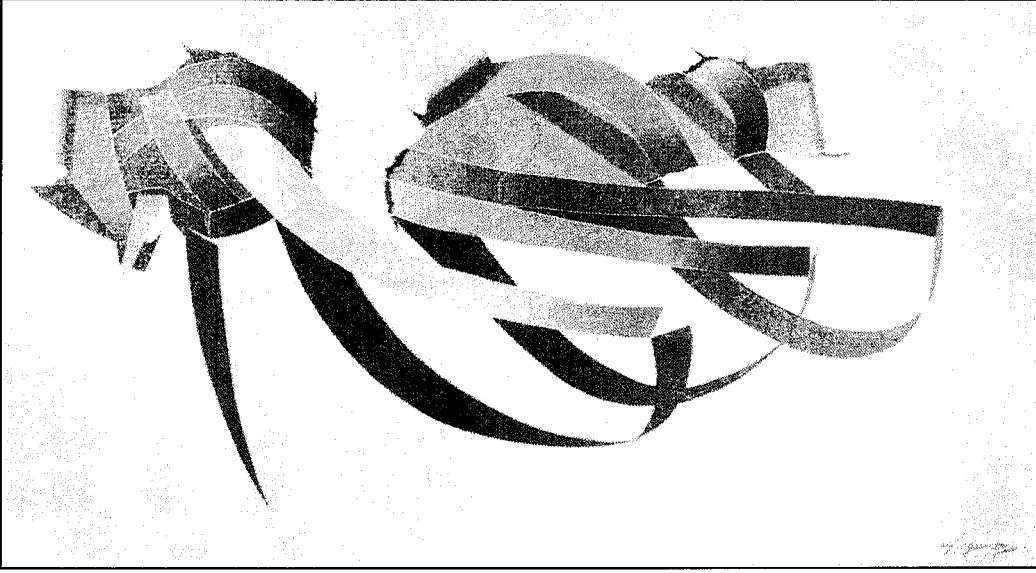
3.3.4.3. Burhan Doğançay

“ Yine bir ressam olan Adil Doğançay’ın oğludur. Uzun yıllar ABD’nde yaşayan sanatçının bu gününü hazırlayan şartlar hakkında ve ilk evreleri hakkında fazlaca bilgiye sahip değiliz. Ancak bu günkü üslubunu Postmodernist eğilimlerden haylice etkilendiği söylenebilir. Gerçi, duvar üzerinde yırtılmış ilan ve afiş parçalarının oluşturduğu illizyonist uygulamalarında belli belirsiz Osmanlı kaligrafisinin izlerini bulamak mümkündür. Karışık teknikle yaptığı resimlerin yanı sıra renkli taş baskı çalışmaları da yapmaktadır. Sonuçta bu gün Türk sanat repertuarında yerini alan entelektüel ürünleri ile önemli sonuçlara ulaşmış bir sanatçıdır” (Başkan, 1991, s.99).

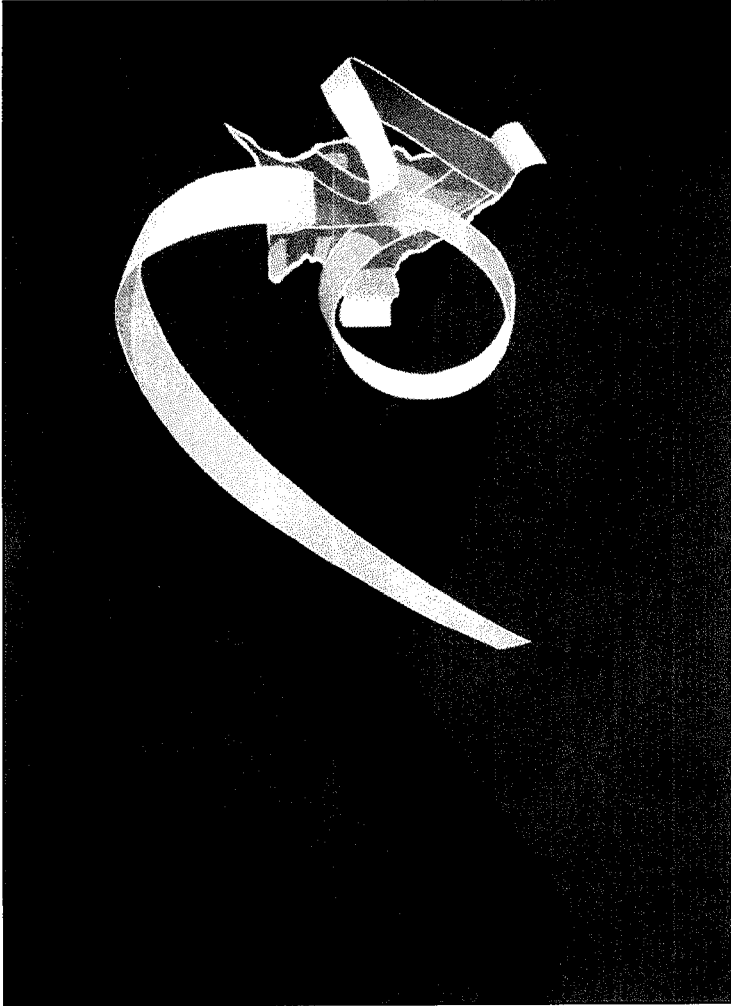


Resim 59. Burhan Doğançay, “Sarı, Kırmızı ve Siyah Kurdelalar”, 1990-1991.

Çağdaş Türk Resim sanatında, yazının biçimsel olarak, özgün kullanımına, Burhan Doğançay’ın yapıtları en önemli örneklerdendir. Yapıtlarında kullandığı biçimlerde, kaligrafik etkiler açıkça görülmektedir. Özgün anlatım biçimi ile Burhan Doğançay, Çağdaş Türk resim sanatında, önemli bir yer tutmaktadır. A.B.D.’de yaşayan sanatçının yapıtları, hat sanatının, incelikli izlerini çağdaş sanata ustalıkla taşımaktadır.

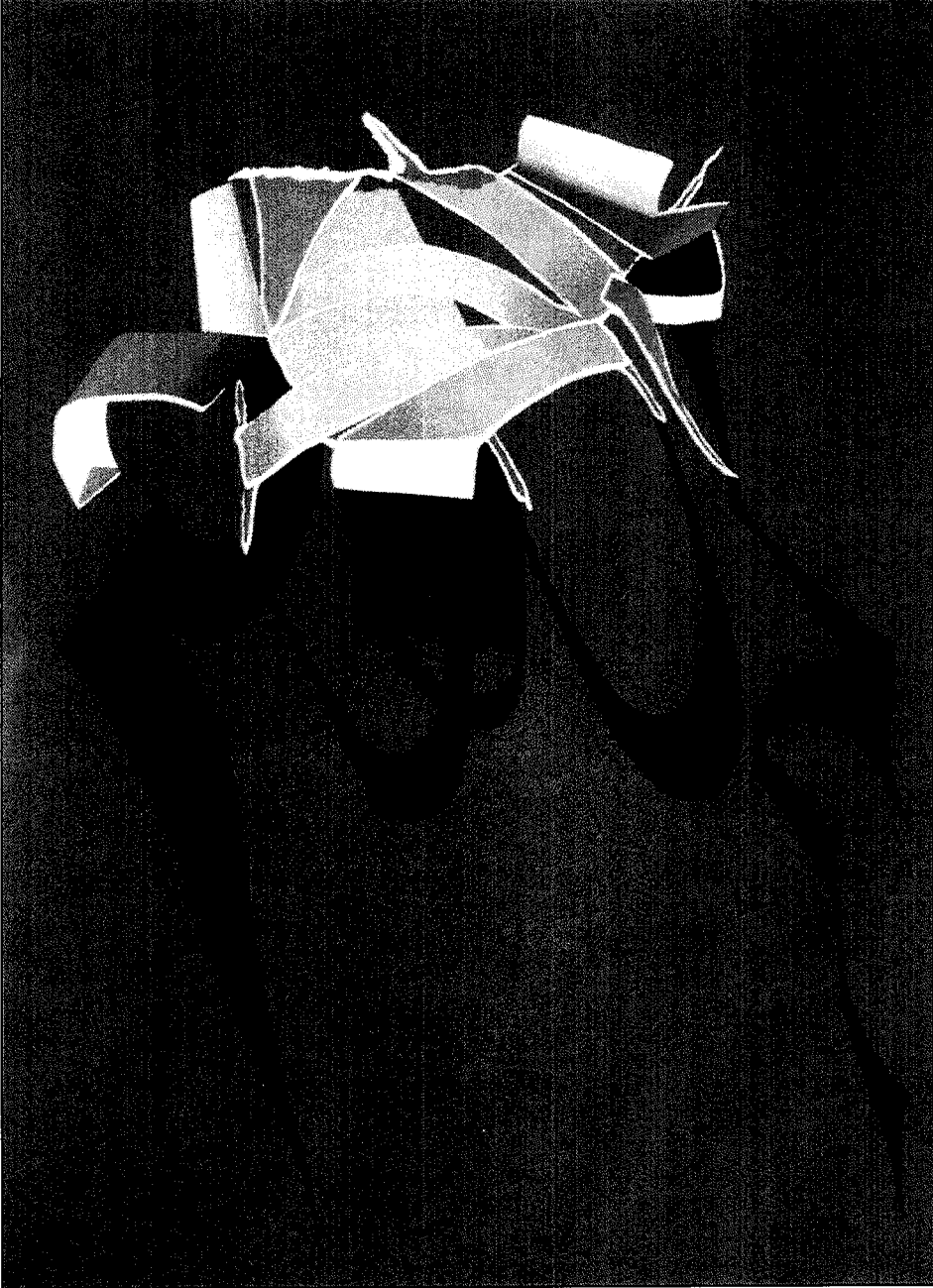


Resim 60. Burhan Doğançay, “Kompozisyon”, 1984.



Resim 61. Burhan Doğançay, “Sarı Kuyruk ve Gölge”, 1990-1991.

“ New York’da yaşayan Burhan Doğançay ise resimlerine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler, vb. gibi görünüşleri seçmiş, bu malzemelerden yola çıkarak, çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemi ile katılmıştır. Özellikle duvar yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerinde, yüzeyden öne doğru taşıp kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal bir espas anlamı getirmiştir” (Tansuğ, 1986, s. 266).

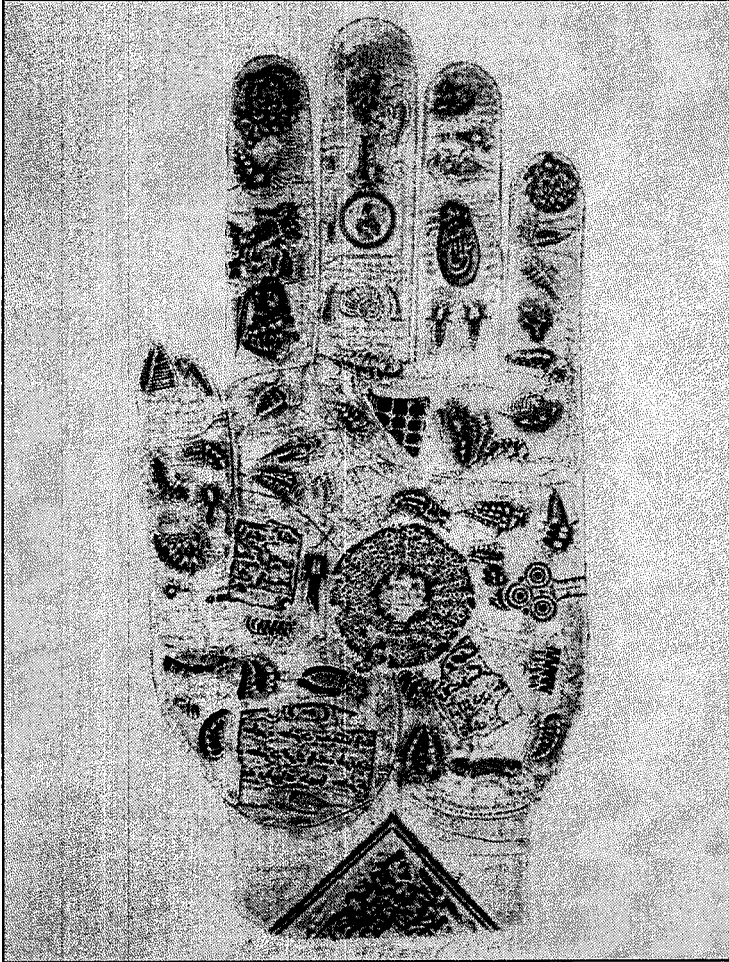


Resim 62. Burhan Doğançay, “Gölgenin Üstünlüğü”, 1990-1991.

“Burhan Doğançay’ın temelde eski hat kaligrafisine dayanan bir yönteme bağlı olduğu da vurgulanmıştır. Düz siyah ya da düz beyaz zemin üzerine devingen bir kaligrafik düzen oluşturan renk kıvrımları üzerinden dışarı taşma eğilimleri ile sanatçının heykel çalışmalarına öncülük etmiştir. Doğançay’ın giderek zeminde siyah ve beyazdan öte bazı renk uygulamalarını gerçekleştirmesi gelişim mantığının bir evresi olarak anlam kazanmıştır” (Tansuğ, 1990, s.79).

3.3.4.4. Ergin İnan

“1943’de Malatya’da doğdu. Devlet tatbiki Güzel Sanatlar yüksek okulunda öğrenim gördü (1964-1968). Salzburg’da Yaz Akademisi  ğretim  yelerinden Emilio Vedova ile (1969) ve FAC bursuyla M n h Güzel Sanatlar Akademisinde Mac Zimmermann ile çalıştı (1971-1973). Burslu olarak M n h ve Berlin Güzel Sanatlar Akademilerinde araştırmalar yaptı (1978)” (Tansuğ, 1986, s.386).



Resim 63. Ergin İnan, “Hand”, 1987.

Yurtdışında eğitim almış sanatçıların, kendi kültürlerini, çağdaş yapıtlarına taşıması, Çağdaş Türk resminin kimliğinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Kimliğini yitirmeden özgün yapıtlar ortaya koymanın zorluğunu aşan sanatçılarımızdan olan Ergin İnan, yapıtlarında yazının estetik biçimini, etkin olarak kullanmıştır. Resimlerinde yazıyı, aktif birer resim elemanı halinde kullanan İnan, yazının kendi içeriğinden çok resmin içeriğine hizmet etmesini sağlamıştır.



Resim 64. Ergin İnan, “Hand Sieht”, (Detay), 1988.

“Fantastik gerçekçi Wunberlich ile gerçeküstücü Mae Zimmerman’ın karışık etkilerini son yıllarda bir sentez değerlendirmesine varırmış görünmektedir. Özellikle gravürlerinde yorumladığı kaligrafi ile ortaya koyduğu çalışmaları çok ilginçtir. Konu olarak aldığı Anadolu insanının inanç ve düşününasının imgeleri sanatında mistik boyutlar yaratmaktadır. Ayrıca son yıllarda Ahşap üzerine ikon tekniğı ile hazırladığı yağlıboya çalışmaları sanatsal repertuarını zenginleştirmiştir.” (Başkan, 1991, s.117)

Diğer Çağdaş Türk sanatçılarından farklı olarak , Ergin İnan’ın resimlerinde, yazı, biçimsel etkisinin yanında, doku olarak da resme dahil olur. Arap alfabesinin ‘kutsal yazı’ olmasından kaynaklı, yazı imgesi, resimlerin atmosferinde etkili birer öge olmuşlardır. Ergin İnan’ın resimlerindeki yazının, hakimiyetinden ve özgünlüğünden dolayı, çağdaş Türk resim sanatında, yazının, resimde biçimsel öge olarak kullanımına zenginlik kazandırır.

4. SONUÇ

İnsanlığın gelişim sürecindeki en önemli etken şüphesiz dildir. Dilin düşünceyi doğurduğu gerçeği, insanı var kılan ve onu insan yapan bir özellik haline getirir. Dolayısıyla insanlık tarihinin oluşumunda temel dayanak olarak görev almıştır. Yazının, dilin “görselleştirilmiş simgeler sistemi” olduğunu düşündüğümüzde önemi kavranabilir. Yazının bulunuş nedeni her ne kadar basit ihtiyaçlardan çıkmış olsa da insanlık tarihindeki yeri, çıkış nedenlerinin çok önüne geçmiştir. Yazının tarihi boyunca, yazı yazar insanların sosyal, hem de siyasal olarak bir değer kazandıkları düşünüldüğünde, yazının önemi biraz daha kavranabilir. Öyle ki bu kazanılan değer onların iktidarda dahi söz sahibi olmalarını sağlamıştır. Zamanın kayıtlandırılabilmesi yani daha sonraya aktarılabilmesi için kesin ve en etkili yol olarak kullanılan yazı, hemen hemen kullanıldığı her toplumda hak ettiği önemi görmüştür. Yazı tüm bu özelliklerinden öte her toplumda kendi estetik değerini oluşturmuş, bir sanat olmuştur. Birçok uygarlıkta; yazı sanat, ve yazıcı, sanatçı kabul edilmiştir.

Bugün yazı, hayatımızın çok önemli bir parçası halindedir. Baktığımız her yerde karşılaştığımız bu simgeler sistemi hayatımızda sadece işlevsel olarak değil görsel olarak da önemli bir yer tutmaktadır. Yazıda ki bu görsellik yaşamımızın bir parçası olduğundan dolayı çağın sanatında da önemli bir rol oynamaktadır.

Resim sanatının da bir dil olduğunu düşündüğümüzde, ki kendi estetik dilini oluşturduğu kesindir, biçim ve rengin, bu dili oluşturan vazgeçilmez araçlar olduğu söylenebilir. Resim sanatının vazgeçilmez bir parçası olan biçim kendi sonsuzluğunda, ki sonsuz olasılıkları içinde barındırır ve yaşamımızda bu kadar yer etmiş yazının biçimini de kapsayacaktır.

Yazının sanat niteliği yalnız biçiminden değil, kendi tarihinden ve içeriğinden kaynaklanır. Birçok kültürde farklı biçimlerle de olsa, yazının oluşturulmasındaki törensellik ve oluşuma yüklenen anlam, yazıya varlık nedenini kazandırır.

Resim sanatı ile yazının ilişkisi yalnız biçimsel nedenlere dayanmamaktadır. Resim sanatı, sadece yazının biçimsel özelliklerini yansıtmaz. Modern sanatta kullanılan, Doğu yazı sanatının (özellikle de Lirik ekspresyonizmde olduğu gibi) içeriği ön planda değildir. Aynı zamanda kullanılan biçimin de içeriksizleştirildiği durumlar söz konusudur.

Güzel yazma sanatında biçimin oluşmasında içeriğinde etkisi olmuştur. Biçim içerikten ayrılamaz. Oysa farklı dönemlerde benzer şekillerde, biçimin içeriksizleştirilmesi söz konusudur. Belki de bu durum çağın politikasının bir yansıması olarak görülebilir.

Bir yazıyla karşı karşıya geldiğimizde, bize aktardığı anlam kadar zihnimizde uyandırdığı biçimsel imge de resim sanatının hem bir malzemesi hem de problemi olmuştur.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Şule. “Türk ve İslam Eserleri Müzesinden bir Osmanlı Hat Sanatı Klasığı Karahisari Albümü”, **P Dergisi**, sayı 21,Bahar 2001.
- Antmen, Ahu. “Yazının Resmi, Resmin Yazısı: Modern Zamanlarda Kaligrafi”, **P Dergisi**, sayı 21,Bahar 2001.
- Başkan, Seyfi. **19. Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay, 1991.
- Cabanne, Pierre. “ Mathieu: “Nihayet Batılı Bir Hattat” ” , **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı 57, Güz 1994.
- Donbaz, Veysel,”Mezopotamya ve Anadolu Uygarlıklarında Çivi Yazısı”, **P Dergisi**, sayı 21,Bahar 2001.
- Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı**. Bursa: Özsan Matbaacılık, 1997.
- Erzen, Jale. “Sabri Berkel’in Resmine Yeniden Bakış”, **P Dergisi**, sayı 21,Bahar 2001.
- Gaur, Albertine, “Yazının Tarihöncesi 8000 Yıllık Bir Gezinti” , **P Dergisi**, sayı 21, Bahar 2001.
- Germaner, Semra. **1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.
- Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren:Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993**
- Hegyi, Lorand. “ İndirgemenin Zenginliği” **Sanat Dünyamız**. Yapı Kredi Yayınları, Sayı:57, Güz ,1994.
- Jean, Georges. **Yazı İnsanlığın Belleği**. İstanbul :Yapı kredi yayınları,2001.
- Legrand, Veronique. “Piere Souglages” **20.yy Fransız Resim Sergisi**. Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çeviren:Cevat Çapan, Sadi Öziş. İkinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
- Maruéjol, Florence, “ Eski Mısır Hieroglifleri ”, **P Dergisi**, sayı 21,Bahar 2001.

Pacquement, Alfred. “Siyah Renkli Resimler” **Sanat Dünyamız**. Yapı Kredi Yayınları, Sayı:57, Güz ,1994.

Ragon, Michael. **Modern Sanat**. Çeviren: Vivet Kanetti. İstanbul: Cem Yayınevi, 1987.

Screech, Timon. “Bir Zen Hat Sanatı Ustası: Hakuin Ekaku”, **P Dergisi**, sayı 21,Bahar 2001.

Sönmez,Necmi. “Türk Ressamları veParis Okulu”, **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, İstanbul: YKY, 2000.

Stoullig, Clarie. **20. Yüzyıl Fransız Resim Sergisi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

Tansuğ, Sezer. **Türk Resminde Yeni Dönem**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Yip, Suzannah. “Klasik bir Hat Sanatı Ustası Honami Koetsu”, **P Dergisi**, sayı 21,Bahar 2001.