

RESİM ve YAZI DİYALEKTİĞİNİN GÜNÜMÜZ AÇILIMLARI

PEMRA AKSOY

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2014

RESİM ve YAZI DİYALEKTİĞİNİN GÜNÜMÜZ AÇILIMLARI

PEMRA AKSOY

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Anabilim Dalı,

Resim Yüksek Lisans Programı, 2014

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
2014

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM VE YAZI DİYALEKTİĞİNİN GÜNÜMÜZ AÇILIMLARI

Yüksek Lisans Tezi
PEMRA AKSOY

ONAYLAYANLAR:

Prof. Balkan Naci İSLİMYELİ Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Prof. Gündüz GÖLÖNÜ Işık Üniversitesi

Prof. Rıfat Şahiner Yıldız Teknik Üniversitesi

Onay Tarihi: 13/01/2014

RESİM ve YAZI DİYALEKTİĞİNİN GÜNÜMÜZ AÇILIMLARI

Özet

Bu tezin temel amacı, resim-yazıların harflere evrilmesinden, alfabelerin ortaya çıkışına, daha sonra matbaanın icadı, endüstri devrimi ve günümüze kadar olan süreçte; yazının yaygınlaşması ile beraber, Doğu'da ve Batı'da görsel sanatlarda ortaya çıkan yazı ve resim beraberliğinin oluşum süreçlerini incelemek ve ortaya koymaktır. İlk bölümde yazıların ortaya çıkışı tarihsel süreç içerisinde incelenmiş, yazının yayılması ile birlikte Doğu'da ve Batı'da el yazmaları ve Doğu'da İslamiyet'teki suret yasağından dolayı ortaya çıkan yazı resim sanatının üzerinde durulmuştur. Daha sonraki bölümlerde ise; Modernizm sürecinde ortaya çıkan akımlar ve 1960'lardan sonra kavramsal sanatta; yazı ile resmin tek ve birlikte kullanılması ve bunun Türkiye'deki geleneksel ve çağdaş yansımaları irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hiyeroglif, Çivi Yazısı, Hat, Kaligrafi, Yazı resim, Hurufilik, Amentü Gemisi, El yazmaları, Bauhaus Okulu, Rus Konstrüktivizm, Pop Sanat, Kübizm, Kaligrafik Ekspresyonizm, Kavramsal Sanat, Marcel Duchamp, Jenny Holzer, Balkan Naci İslimyeli, Barbara Kruger, Shirin Neshat

THE EXPANSIONS OF THE DIALECTIC BETWEEN IMAGE AND TEXT

Abstract

The main idea of this thesis; is to introduce and display the usage of text and image together in fine arts both in East and West. The period observed starts from the appearance of picture symbols, continues with alphabets, then the invention of the press machine, industrial revolution and comes until today. In the first chapter, historical information about the appearance of the first scripts and writing systems is given. Following the spread of writing systems worldwide, both manuscripts and art of writing is emphasized in East and West. In the following chapters, the usage of text and image together is explained during the avant-garde art movements in the period of modernism, as well as in conceptualism after 1960's and then its reflections on Turkey's both on traditional and contemporary art is considered.

Key Words: Egyptian Hieroglyphs, Calligraphy, Hurufilik, Amentü Gemisi, Manuscripts, Bauhaus School, Russian Constructivism, Pop Art, Cubism, Expressionist Calligraphy, Conceptualism, Marcel Duchamp, Jenny Holzer, Balkan Naci İslimyeli, Barbara Kruger, Shirin Neshat

Teşekkür

Bu programdan mezun olmama yardımcı olan, tezimle ilgili engin bilgileri ile bana desteğini esirgemeyen ve kaynaklara ulaşmamda her zaman yardımcı olan çok değerli hocam ve aynı zamanda tez danışmanım Prof. Balkan Naci İslimyeli'ye, verdiği değerli bilgiler ile Rıfat Şahiner'e, ayrıca çalışmama her aşamasında yardımcı olan bölüm asistanımız Sayın Eren Koyunoğlu'na, en başından beri beni yüreklendiren aileme ve Arda Akarsu'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İçindekiler

Öz

Abstract

Teşekkür

İçindekiler

Resim Listesi

1	Giriş	
2	Resim-yazıların Harfe Evrilmesi ve Alfabelerin Ortaya Çıkışı.....	4
3	Yazının Batı ve Doğu'daki Yeri.....	14
4	İslamiyet'te Resim Yasağı Sonucunda Yazının Sanata Dönüşmesi.....	17
4.1	Yazı Resim Sanatı.....	17
4.2	Minyatür Sanatı ve El Yazmaları.....	23
4.3	Hat ve Kaligrafi Sanatı.....	26
4.4	Hurufilik: Yazı ve Harfin Bilgeliği.....	28
5	Doğu: Çin Sanatı'nda Yazının Önemi ve Resimle Karşılaştırılması.....	30
6	El Yazmaları: Resim ve Yazının Beraber Kullanılması.....	33
7	Matbaanın İcadı ve Yazının Yaygınlaşması.....	38
8	Endüstri Devrimi'nin Yazının Gelişimine Etkisi.....	40
9	Modernizm Süreci'nde Yazı ve Resim İlişkisi.....	42
9.1	Kübizm ve Yazı.....	43
9.2	Fütürizm ve Yazı.....	46
9.3	Dadaizm ve Yazı.....	50

9.4	Rus Devrimini Hazırlayan Sebepler ve Rus Konstrüktivizmi'nde	
	Yazının Sanat İçindeki Yeri.....	61
9.5	Bauhaus Okulu ve Yazı.....	66
9.6	Gerçeküstücülük ve Yazı.....	73
9.7	Sanatçıların Amerika'ya Göç Etmesi ve Soyut Dışavurumculuk.....	78
9.8	Pop Sanat ve Sonrası	81
10	Kavramsal Sanatta; Yazı ve Sayının Günümüz Sanatında Kullanımı.....	91
10.1	Joseph Kosuth.....	93
10.2	Mario Merz.....	98
10.3	Barbara Kruger.....	99
10.4	Peter Greenaway.....	102
10.5	Shirin Neshat.....	103
10.6	Jenny Holzer.....	105
10.7	Mona Hatoum.....	107
11	Türkiye'de Sanat ve Yazının Günümüz Sanatında Kullanımı.....	110
	Sonuç	121
	Kaynakça	124

Resim Listesi

- Resim 1.** Çivi Yazısı Tableti. Bu kil tablet İ.Ö.3.binden kalmış. Daha sonraları çivi yazısı salt resimsi bir sistemden seslerin temsil edildiği bir yazıya doğru evrildi.
Wilkinson, Kathryn. 2011. *Semboller ve İşaretler*. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları.
s.300.....6
- Resim 2.** Mezar taşı, İ.Ö. 2250 (Bu iki ana figür arasındaki yazılar, bir kralın cenaze sunularını tasvir eden sağdaki dört satırın anlamına ışık tutuyor
Wilkinson, Kathryn. 2011. *Semboller ve İşaretler*. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları.
s.300.....7
- Resim 3.** Melancolia I. Albrecht Dürer, Engraving, 24cm x18.8, 1514
http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps342975.jpg&retpage=21363.....13
- Resim 4.** Allah'ın arslanı Ali, Kesme resim
Aksel, Malik. 2010. *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Alfa Yayınları. s.72..... 20
- Resim 5.** Cami şeklinde Kufi yazı.
Aksel, Malik.2010. *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Alfa Yayınları. s.75.....21
- Resim 6.** Vavlardan meydana gelen bir Amentü Gemisi (Malik Aksel Koleksiyonu).....22
- Resim 7.** Çifte Ali'lerden arslan (Topkapı Sarayı Müzesi)
Aksel, Malik.2010. *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
s.72.....23

- Resim 8.** "Varka ve Gülşah" albümünden, Şam hükümdarının ve Gülşah'ın Şam'ı terk eden Varka'yı (atlı) uğurlamaları 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841.s.62a)
http://www.berkeozkok.com/altinoran/wpcontent/uploads/2012/03/altinoran_minyat_ur_2.jpg.....25
- Resim 9.** Şeyh Hamdullah: Beyazıd Camii Kitabesi
Alparslan, Ali. .2012. *Osmanlı Hat Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları s.4.....27
- Resim 10.** Biographies of Lian Po and Lin Xiangru, ca.1095, Huan Tinjian (Chines, 1045-1105) Handscroll, ink on paper; 12 3/4 in. x 59 ft. 9 in. (32.5 x 1822.4 cm)
<http://www.chinesestyles.com/?p=2585>.....31
- Resim 11.** Meister des Maréchal de Boucicaut, Pergament, Bibliotheque National, 1410-1415 (The decoration of this page from a French Book of Hours, ca.1400, includes a miniature, initials and borders)
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_des_Mar%C3%A9chal_de_Boucicaut_001.jpg.....35
- Resim 12.** Toulouse Lautrec, Poster: Salon Des Cent, 1895
http://www.allposters.com.au/-sp/Salon-des-Cent-Exposition-Internationale-d-Affiches-posters_i2914566_.htm.....41
- Resim 13.** Braque, George. Le Portugais (The Emigrant), Oil On Canvas, 46x32 in.(117 x 81cm.), Basel Kunstmuseum Autumn. 1911, early 1912.
http://www.shafe.co.uk/art/Braque-_Le_Portugais_%281911%29.asp.....45

- Resim 14.** F.T. Marinetti. 1919. “O’nun Yatağında Bir Gece”. Bu şiirde cephedeki sevgilisinin mektubunu okuyan kızın üzerinde yer alan tipografik düzenleme ile savaşın şiddet, gürültü ve kargaşası başarı ile anlatılıyor.
<http://ikebanabrut.blogspot.com/2008/11/futurist-words-in-freedom.html>.....48
- Resim 15.** Guillaume Apollinaire. Kaligramlar, 1915. (Şapkalı kadın portresi biçiminde satırlarla oluşturulan bir şiir)
http://www.adenfrancais.files.wordpress.com/2011/04/caligrama_guillaume_apollinaire.jpg.....49
- Resim 16.** İsimli, (Kurt Schwitters’in erken dönem bir portresi ile birlikte), 1937-38
<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2013/jan/05/kurt-schwitters-collages-tate-britain>.....55
- Resim 17.** John Heartfield. Fotomontaj. 1930. (2008 Artist Rights Society (ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn)
<http://karsiaci.blogspot.com/2009/09/lahanakafa-ve-sucuk-ekmek.html>.....57
- Resim 18.** Marcel Duchamp, *Fountain* (1916/17). Porcelain, 360 x 480 x 610 mm
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>..... 60
- Resim 19.** Paul Klee. *Insula dulcamara*, 1938. Çuval Üzerine gazete kağıdı, yağlıboya, Kelister
<http://www.paulklee.net/insula-dulcamara.jsp>.....69
- Resim 20.** Paul Klee. *Once Emerged from the Gray of Night*, 1918, Paul Klee Foundation, Kunstmuseum, Bern (Switzerland)
<http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=cu0625&logNo=80072360688&categoryNo=5&viewDate=¤tPage=1&listtype=0>.....70

- Resim 21.** Piet Mondrian. Broadway Boogie-Woogie, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127cm x 127 cm. 1942,43, New York
(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78682).....72
- Resim 22.** René Magritte, İmgelerin İhaneti-1, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62 x80 cm.
<http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:MagrittePipo.jpg&filetimestamp=20080705171729&>.....76
- Resim 23.** Mark Tobey, Broadway, 1936, Metropolitan Museum of Art NY.
<http://modernart1945-1980.tumblr.com/post/17501318815/gperrykarpy-mark-tobey-broadway-tempera-on>.....79
- Resim 24.** Mark Tobey, White Journey, 1956, Foundation Beyeler, Basel.
<http://artsy.net/artwork/mark-tobey-white-journey>.....80
- Resim 25.** Andy Warhol. 129 Die in jet. Acrylic on Canvas, 254.x 182.5.cm, Cologne. Museum Ludwig.
blog.unl.edu/dixon/2011/10/01/andy-warhol-in-1963/.....83
- Resim 26.** Roy Lichtenstein, takka takka, Magna On Canvas, 173 x 143 cm. Cologne, Museum Ludvig.
http://www.leninimports.com/roy_lichtenstein_gallery_19.html.....85
- Resim 27.** Roy Lichtenstein. M-Maybe, Magna on Canvas/Tuval Üzerine Sanayi Boyası, 152 x 152cm. 1965. Cologne, Museum Ludwig.
<http://culturoid.com/2013/07/artwork-of-the-day-m-maybe/>.....86

Resim 28. Robert Rauschenberg, Black Market, 1961. Combine Painting, Oil, Watercolor, Crayon, printed paper, printed reproductions, wood, metal, metal box and four notepads on canvas, with rope, rubber stamp, inkpad and various objects ,127 x 150.1 x 10.1 cm. Museum Ludwig, Cologne. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-rauschenberg-en/popup04.html	88
Resim 29. Joseph Kosuth: One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965 http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/CCT510/Statement-Representation-Reference-Sign.html	94
Resim 30. Joseph Kosuth, Art as idea: Nothing, 1968 http://search.it.online.fr/covers/wp-content/neil-robert-wenman-nothing-2003.jpg ..	97
Resim 31. Mario Merz, Fibonacci Tables. Charcoal, acrylic paint, metallic paint and neon on canvas. 2667 x 3822 mm. 1974-76. http://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-fibonacci-tables-t03673	98
Resim 32. Barbara Kruger. Your Body is a Battleground, 1980 http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html	100
Resim 33. Barbara Kruger, Your gaze is the side of my face, 1981 http://artistsquare.wordpress.com/2011/08/02/the-feminist-voice-barbra-kruger/ ...	101
Resim 34. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, 1993-1997.....	104
Resim 35. Jenny Holzer, You are my own, 2006. http://artobserved.com/2010/07/go-see-montreal-jenny-holzer-at-fondation-dhc-through-november-14th-2010/	105

- Resim 36.** Jenny Holzer, People Look Like They Are Dancing Before They Love, From the Survival Series, Danby Imerial White marble footstool / inscribed underneath Jenny Holzer /Editon of 10
<http://ikonltd.com/mobile/artists/details/holzer/1014/6/>.....106
- Resim 37.** Mona Hatoum, Measures of Distance, 1988
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538>.....108
- Resim 38.** Sabri Berkel. Resimsel Yazı, Kontrplak üzerine yağlıboya, 42x30cm
<http://www.artsuitesgallery.com/sergilenen-eserler-detay.php?Sergi-ID=42&Gorsel-ID=eserler/kucukresimsel%20yaz%C4%B1%20kontrplak%20%C3%BCzerine%20ya%C4%a%20>.....112
- Resim 39.** Erol Akyavaş. Enel Hak, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 190x350 cm.
http://www.dha.com.tr/erol-akyavas-2780000-tl-cagdas-turk-sanatindan-rekor-fiyat_290507.html.....114
- Resim 40.** Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, Karışık Teknik, 160 x139cm, 1991.
http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauktion&id=12&page_number=18...116
- Resim 41.** Burhan Doğançay, Augenblick, Göz Açıp Kapayınca Kadar, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 91.4 x 91.4.
Koçak, Orhan. 2009. Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.118
- Resim 42.** Burhan Doğançay, Büyük Hücum, 1976, tuval üzerine akrilik, 152.4 x 152.4 cm; Dr. Nejad F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu
Koçak, Orhan. 2009. Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. s.104.....119

GİRİŞ

Bugünkü anlamda bildiğimiz yazı sistemlerinin ilk ortaya çıkışı tarihte çok önemli bir yer tutar. Yazı sistemleri bir anda ortaya çıkmamış dünyanın farklı bölgelerinde, toplulukların birbirleri ile sistemli bir şekilde iletişim kurma istekleri ve konuştuklarını kaydetme gerekliliği sonucunda; resimler harflere evrilerek, piktogram olarak da adlandırılan resim-yazılardan sistemli yazılara alfabelere geçilmiştir. Ancak bu geçiş yüzyıllar almıştır. Önceleri toplumlar resimlerden oluşan sembollerini bir iletişim aracı olarak kullanırken daha sonra sesle de ifade edilebilen işaretleri kullanmaya başlamışlar ve bugünkü anlamda bildiğimiz yazı sistemlerini oluşturmuşlardır. Bu nedenle bu çalışmada öncelikle resim-yazı olarak tabir edilen; düşünceyi veya eylemi anlatan piktogramların¹ harflere evrilmesi sonucunda ortaya çıkan alfabeler, devamında ise bu yazı sistemlerine Doğu'da ve Batı'da verilen anlamlar irdelenmiştir.

Yazının Doğu'da tuttuğu yer çok önemlidir çünkü özellikle İslamiyet'in yaygın olduğu yerlerde, tasvirin yasak olmasından dolayı, resimden evrilerek harflere dönüşen yazı, tekrar şekillere bürünmüş, biçim almış ve bunun sonucunda İslamiyet'te güzel yazı, bazen tek başına bazen de resimle beraber kullanılarak bir sanat haline dönüşmüştür. Burada, yazının Doğu'da ve Batı'daki tuttuğu yerden yola çıkarak, Doğu'da yazının hangi evrelerden geçtiği, resim ile birlikteliği ve bunun sonucunda ortaya çıkan resim-yazı, hat, kaligrafi, ve minyatür gibi sanatlar örnekler ile incelenmiştir.

Doğu'da Çin'i incelememin sebebi; Çin'de yazı sanatının her şeyden üstün sayılması ve resimden daha yüksek bir mertebede görülmesidir. Çin yazısı bilinen en eski yazılardan bir tanesidir ve bugün bile Çin yazısını okuyabilmek için minimum 5000 karakteri okuyabilmek gereklidir. Çinliler zaman içinde bu karakterleri ezberleyerek okuma yazmayı öğrenmektedirler. Okuma yazmaya verilen önemden ve Çin

¹ Piktogram: Bir eşyayı, nesneyi, bir yeri, bir işleyişi, bir kavramı veya düşünceyi resmetme yoluyla temsil eden semboldür.

yazısının yapısının kaligrafiye uygun olmasından dolayı Çin’de yazı sanata dönüşmüştür. Günümüzde çağdaş Çin sanatında da bu etkiler sürmekte olup farklı varyasyonları ile devam etmektedir.

Yazının gelişim sürecinde, hem Hristiyanlığın hem de İslamiyet’in yaygınlaşmasında etkisi olan el yazmaları büyük önem taşımaktadır. Yazı; önemliydi çünkü insanlara din yolu ile bildiriler veren bir sistemin parçası idi ve bu da insan ilişkilerini yönetir bir hale gelmişti. El yazmalarında, yazılara ilave olarak bulunan resimler, illüstrasyonlar, süslemeler, harfler ve minyatürler; yazının resimle bağımlı koparmadığının ve birlikte kullanıldığının göstergesidir. Bu nedenle tezin bu bölümünde; çoğunlukla hattatlar tarafından kopyalanan, kimi zaman dekoratif olarak kullanılan kimi zamanda okuyucunun yazıları daha rahat anlamasını sağlamak için görsellerle desteklenen el yazmaları, detaylı bir şekilde incelenmiştir.

15. yüzyılda matbaanın keşfedilmesi, yazının yaygınlaşmasına yol açması bakımından en önemli buluştur. Bu sayede yazı daha ulaşılabilir olmuş, kitaplar daha çok insana ulaşmış ve okur yazar oranı artmıştır. Her ne kadar matbaanın yaygınlaşması ile el yazmaları yok olmaya başlamışsa da; kitapların, gazetelerin ve dergilerin yaygınlaşması; yazı ve tipografi alanında ilerlemelerin kaydedilmesine neden olmuştur. Yazılı basın; toplumla iletişim kurmanın en kolay ve ucuz yollarından bir tanesidir. Bu nedenle hem ticari hem de sanatsal amaçlarla kullanılmıştır. Araştırmanın bu bölümünde, yazının kendi alanında gelişme göstermesinin yanı sıra resim, illüstrasyon ve görsellerle beraber bütünlük içerisinde kullanıldığı örneklere yer verilmiştir.

Yeni yapıların, oluşumların, düşüncelerin, iletişim biçimlerinin ve en önemlisi de geleneksel yapıya karşı çıkan bağımsız toplulukların ortaya çıkmasının bir sebebi de 19. yüzyılda başlayan endüstri devriminin getirdiği yeniliklerdir. Reklamcılık, fotoğraf, grafik, şiir ve görsel sanat alanlarındaki değişimlerde ve yazılı dildeki görsel formların yenilenmesi ve ilerlemesinde, endüstri devrimi sırasında gerçekleştirilen teknik gelişmeler çok büyük rol oynamıştır. Dolayısıyla bu dönemde

oluşan tüm bu yeniliklerin yazıya ve görsel sanatlar alanında yazı ve resmin bütünlüğüne katkısı değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Bu araştırmada esas nokta ise; 20. yüzyılın başlarından itibaren günümüze kadar olan dönemde, yazının kendi fonksiyonundan çıkıp bazen tek başına bazen de resimle birlikte görsel sanatlar alanında kullanılmasıdır. Bunun içinde; Modernizm sürecinde; sanatçıların belli kurallara ve kalıplara karşı gelmesi sonucunda ortaya çıkan farklı akımlar ve bu akımlarda eserler oluşturulurken kullanılan yazılı malzemeler, dilsel öğeler, harfler, sözcükler, metinler vs. gibi yeni anlatım formları ve biçimleri irdelenmiş, yapıtlardan örnekler verilerek incelenmiştir.

Tezin devamında ise; yazının özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan kavramsal sanatta ivmesini arttırarak daha çok yer almaya başlaması ve tek başına kullanılarak da sanat yapıtına dönüşmesi konusuna değinilmektedir. Son bölümde ise; Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanını takip eden süre içerisinde sanat alanında yaşanan gelişmeler ve bu gelişmeler içerisinde; İslamiyet’teki suret yasağı sebebi ile biçime ve şekle bürünen yazının, günümüz sanatındaki yeri sanatçılardan örnekler ile değerlendirilmeye çalışılmıştır.

2 RESİM-YAZILARIN HARFE EVRİLMESİ ve ALFABELERİN ORTAYA ÇIKIŞI

Yazıyı; harf olarak adlandırılan işaretler ve resimlerle düşüncenin anlatılması veya konuşmanın işaretler aracılığı ile kayda geçirilmesi olarak tarif edebiliriz. Anlaşmanın en eski biçimleri olan resim-yazıların yerini bildiğimiz anlamda yazının alabilmesi için, bu yazı-resimler uzun bir evrim geçirmiştir. Bu yazıların kökeninde eşyaları, nesnelere gösteren piktografik olarak adlandırılan resim-yazılar vardır. Piktografik anlatımda insanlar, hayvanlar, güneş, çemberler vs. gibi figüratif semboller bir düşünceyi, kavramı veya eylemi anlatmak için kullanılmışlardır.

Yazı gibi bir sistem ortaya çıkarabilmek için bir toplumların ortak bir amaç için kullanacakları anlamlar ve işaretler konusunda anlaşmaya varmaları ve aynı anlama gelen bir işaretler sistemi ortaya çıkarması gerekir. Ancak kelimeleri oluşturan heceleri ayrı ayrı ifade edecek sistem bulunduğu yazı ortaya çıkar.²

Yazı biliminin tarihçesine baktığımızda, varolan tüm yazılı dillerin bir tür resim-yazısından türemiş olduklarını görürüz. Resim-yazısında; kullanılan nesnelere olduğu gibi tasvir eden piktogramlar zamanla kelime ile ifade eden işaretlere dönüşmüştür. Zamanla bu işaretler heceleri temsil eden sistemlere dönüşmüş, ve hece yazısını takiben piktogramlar yerini sesleri temsil eden sembolere bırakmış, ve bunun sonucunda alfabeler ortaya çıkmıştır.³

Mısır'da M.Ö. 3000 yılında, daha sonraki gelecek 3 bin yıl boyunca Ortadoğu'daki bütün kültürler tarafından kullanılacak olan en eski yazı sistemlerinin temeli atılmıştır. Bunlardan en çok bilinenler Mısır'daki hiyeroglif yazısı ile Mezopotamya halklarının kullandığı çivi yazısıdır. Mısır yazısının kullanımı daha sınırlı kalırken,

² *Hat ve Tezhip Sanatı*. 2012. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı. s.17-22

³ Wilkonson, Kathryn. 2011. *Semboller ve İşaretler*. çev. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları. s.300-303

Çivi yazısı ve bu sistemle yazıya geçirilmiş olan Sami yazısı bin yıla yakın tarihteki ilk uluslararası iletişim dili olmuştur.

Çivi yazısı, çivi formuna benzer garip işaretler içerdiğinden bu şekilde adlandırılır. Yaş ve kil tabletler üzerine ucu sivriltilmiş kamaşla kazınan formlardan oluşan kendine özgü bir tür yazı türüdür. Mezopotamya'da ilk bulunduğunda önceleri süsleme zannedilmişlerdir. Çivi yazısı da diğer tüm yazıların başlangıcı gibi resim çizimine dayanıyordu yani çizilen resim nesneyi veya eylemi ifade ediyordu. Sözcükleri işaret eden piktogramların yanına, ses işaretleri ekleyerek birbirleri ile iletişim kuruyorlardı. Çeşitli hayvanlardan, göz, güneş ve aletlere kadar yaklaşık 700 kadar işaret kullanılırdı. Bu nedenle bu yazının anlaşılması, öğrenilmesi ve yazılması çok zor olduğundan ve yüklenen anlamların çeşitlenmesi, kelimelerin açıklanması gereğinden dolayı, işaret sayısı, M.Ö. 3000'lerden sonra 700'lere kadar düşmüştür. M.Ö. 2500'li yıllarda ise artık 600 işaretle yazı yazılabiliyor hale gelmiştir. İşaretler basitleştikçe yazı yazma daha da kolaylaşmış ve her defasında resim çizmek yerine bu yumuşak kil tabletlerin üzerine çubuklarla yazmak daha kolay olmuştur. Dolayısı ile daha da basitleşmiş olan bu yazı hiyeroglif işaretlerinin yerini almış ve konuşma dilindeki yeni biçimler de yazıya geçirilebildiğinden dolayı çok yaygın bir biçimde kullanılmıştır.



Resim 1. Çivi Yazısı Tableti. Bu kil tablet İ.Ö.3.binden kalmış. Daha sonraları çivi yazısı salt resimsi bir sistemden seslerin temsil edildiği bir yazıya doğru evrildi.

Yazı işaretleri günlük işler, mal sayımları, erzak dağıtımı, dinsel ve bilimsel metinlerin oluşturulması gibi ihtiyaçlara cevap vermek üzere çıktılar. Bütün yazı sistemlerinde olduğu gibi, önce bir nesneyi veya bir eylemi temsil eden kalıplaşmış resimler biçimindeki *harfler* belirdi. Böylelikle; basit resim çizimlerinden bir fikrin ve bir sesin anlatımına geçilmiş oldu.⁴

⁴ Wilkonson, Kathryn. 2011. *Semboller ve İşaretler*. çev. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları s.306-309



Resim 2. Mezar taşı, İ.Ö. 2250 (Bu iki ana figür arasındaki yazılar, bir kralın cenaze sunularını tasvir eden sağdaki dört satırın anlamına ışık tutuyor)

Sonuç olarak “yazı”, zaman içerisinde değişik evrelerden geçmiş, ve her aşamada farklı bir form kazanmıştır. Kayda geçirilmek istenen şeylerin sayısı arttıkça ve her şeyi resimle tasvir etmek, yakın anlamları olanları ayrı ayrı resimlemek zorlaşınca, mecburen yeni sistemlere ihtiyaç duyulmuştur. Zamanla, Sümerler eşyaları olduğu gibi resimle tasvir etmek yerine kısaltılmış resimlerini çizmeye başlamışlardır. Örneğin bir öküzün başı bir üçgen ile ifade edilmiştir. Bu sistem de, aynen Mısır hiyerogliflerinde olduğu gibi halen eşyaları ve fikirleri aslına benzeyen resimlerle vermeye çabalıyorlardı. Ancak bir süre sonra bunlar anlatıcı özelliğinden çıkarak söz teşkil eden kelimelere dönüşmüş ve işaretlere de ses değerleri verilmiştir. Böylelikle artık şekiller hece olarak okunabilir hale dönüşmüşlerdir.

"Yunanlılardan ve Romalılarından alınan bilgilere göre, resim-yazısından sesleri temel alan harf yazısına geçişin ilk izleri M.Ö. 1250 ile M.Ö. 1000 dolaylarında Mısır Hiyeroglifinden çıktığı düşünülen Fenike yazısına dayanır. Alfabe yazısının Fenike ve Filistin gibi Akdeniz çevresinde gelişmesinin en büyük sebebi ise yeni fikirlerin, düşünsel yeniklerin ve ürünlerin daha çok buralarda gelişmesindedir. Fenike alfabesi İbrani alfabesine, Yunan vasıtası ile Avrupa'ya ve buradan da Arami alfabesi vasıtası ile Asya alfabelerini gelişimine yol açmıştır. Bu işaretlerin sayılarının az olması ve her işaretin tek bir ses vermesi Hiyeroglif ve Çivi yazısı gibi diğer yazma sistemlerinin zamanla yok olmasına neden olmuştur.

En eski sesçil yazı örneği, Moab Kralı Mesa'nın (İ.O. 900) yazıtıdır. Bu yazıtta 22 alfabe kullanılmış olup ve bunlar günümüze kadar gelmiştir. Bu göstergeler aynı zamanda rakam işlevi de görmektedir"⁵ Tahminlere göre harflerle yazı yazmaya başlanmasının en büyük sebebi; sayı göstergeleri olarak bilinen işaretlerin, Mısır'da kullanılan hece göstergeleri eklenmeden, kelimeleri ifade üzere kullanılmaya başlanmasıdır. Çoğu uygarlık sayı göstergelerini korumakla beraber, anlam kargaşasını engellemek için tanımlayıcılar kullanarak kendi alfabelerini oluşturmuşlardır.

Birinci binyıldan itibaren sürekli bir alfabe geliştirme çabaları olmuştur. Ancak aslında eski olarak bilinen Sami alfabesi bugün kullanılan alfabenin kökenini oluşturmuştur. İ.Ö. 1000-800 yılları arasında 200 yıllık bir dönem içerisinde ilk yazı olan Fenike alfabesinden gelen Yunan Alfabesi, Mezopotamya yazı sistemin uğradığı son değişim olmuştur. Alfabe kelimesi; Yunan alfabesinin ilk iki harfi olan "A-alfa, ve B-Beta harflerinin birleşmesinden alınmıştır. Tüccar ve denizci olan Fenikeliler seferleri sırasında bu sistemi Kıbrıs'a, Batı'ya ve Ege'ye taşımışlardır. Ve daha sonra Yunanlılar bu sistemi geliştirip kendi alfabelerini yaratmışlardır. Daha sonraki yıllarda ise Ege Adası'ndaki Yunanlılar tarafından İtalya'ya gelen göçmenler tarafından "Etrüsk" alfabesi türetilmiştir. Günümüzde iki milyar insan tarafından

⁵ Faulmann, Carl. 2001. *Yazı Kitabı*. III.Bs. çev. İtir Arda. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.77-78

kullanılan Latin alfabesi ise İ.Ö. 600 civarlarında Etrüsk alfabesinden doğmuş ve bütün Akdeniz dünyasında kullanılmıştır.

Dilin gelişmesi, anlamların çeşitlenmesi ve bunların kelimelerle açıklanması gereğinden dolayı, resim-yazısı gelişerek harf yazısına evrilmiş ve bu da dünyanın farklı yerlerinde çeşitli alfabelerin doğmasına sebep olmuştur. Genel olarak harfler ve sayılar, soyutlama, imge ve tasvir anlamında kullanılmıştır. Resimler soyutlama yöntemi ile harfe dönüşmüştür. Daha sonra ise bu harfler ve sayılar farklı anlamlar yüklenerek, yeni bir tür simge ve gizli dil olarak kullanılmışlardır.⁶

Latin yazılarını incelediğimizde, Roma'nın ön plana çıkması ile birlikte, Romen yazısının daha çok kullanıldığını ve Batı Roma Hristiyan Kilisesi'nin yazısı olarak, İncil ile beraber Batı Avrupa'ya yayıldığını görüyoruz. Romen yazısı, İrlanda, Frenk ve Anglosakson yazısı gibi birçok ulusal yazının da atasıdır. Doğu Avrupa ise; Yunan Kilisesi'nin, Yunan-İslav yazısını benimsemiştir.

Eski Furthrak alfabesi Etrüsk alfabesinden türemiş ve Kuzey Avrupa'da kullanılmıştır. Günümüzde Rusya ve Doğu Avrupa'da kullanılan Kiril alfabesi ise Yunan alfabesinin bir türüdür.

Kuzey Amerika Bölgesi'nde; yerlilerinin bir tür kumaş boyası ile ağaçlara veya kayalara çizdikleri resim-yazısı ile karşılaşırız. Bu işaretler; haberleşmek ve büyü yapmak için büyü işaretleri ile beraber kullanıldığı gibi aynı zamanda mezarların üzerinde kaya yazıtlarında da kullanılmışlardır. Kayaların üzerine yapılan ve belli bir sisteme bağlanarak kullanılan bu piktogramlar Kuzey Amerika'nın bilinen en eski yazı biçimidir.⁷

“Orta Amerika'da, Meksikalıların da düşüncelerini yazmaktan çok resmederek anlattıklarını görüyoruz. Günümüze kadar gelmiş birçok el yazmalarında, askerleri, silahları, gemileri büyük bir ustalıkla resmetmişlerdir. Amerikan yerlileri de belli

⁶ Faulmann, Carl. 2001. *Yazı Kitabı*. III.Bs. çev. İtir Arda. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.15-114

⁷ Faulmann, Carl. 2001. *Yazı Kitabı*. III.Bs. çev. İtir Arda. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.9

kurallara bağılı olarak kayaların üzerinde bir tür resim-yazısı geliştirmişlerdir. Çin’de yazıdan önce düğümlenen sicimlerin kullanıldığını daha sonra bunların yerini bir tür yazının aldığı söyleyebiliriz ancak resim-yazılarının, yetersiz ve zor anlaşılır olmalarından dolayı sürekli farklı yazı biçimleri denenmiştir. Yaklaşık İ.Ö. 1500’lerde tarihlenen Çin yazısı hala kullanılmakta olan en eski yazı sistemidir. “Nesnelerin olduğu gibi tasviri olan piktogramlardan, piktogram ve kelimeyi temsil eden sembollerin bir arada kullanılması ile hece yazısına doğru evrilmiştir. Çağdaş sistemde ise eski sözcükler yen birleşik sözcükler oluşturacak şekilde bir araya gelmektedirler. Örnek olarak “uçak” sözcüğü için “uçmak” ve “makine” sembolleri bir arada kullanılmaktadır. Japonlar ise Çinlilerle ilişkiye geçtiklerinde Çin yazısı ile tanışmışlar ve kendilerine uyarlamışlardır”.

Arap yazısının aslı ise; Arami asıllı, kökeni Fenike yazısından gelen Nabati yazısına dayanmaktadır. Arabistan’da doğmakla birlikte Kur’an ile beraber Fas ve Hindistan’a kadar yayılmış, Cezayir, Tunus ve Mısır Müslümanları, Avrupa’daki Türkler, Suriyeliler, Persler, Afganlar, Hindistan’da yaşayan Müslümanlar ve Tatarlar tarafından kullanılmıştır. Müslümanlığın kabulü ve İslamiyet’in yayılması ise; Arap yazısının bugün Latin ve Çin alfabelerinden sonra dünyada en yaygın dil olarak kullanılmasında etkili olmuştur. İslam devletleri tarafından kullanıldığından dolayı İslam yazısı olarak bilinmektedir. Hindistan’da Arami veya Sami dilinden doğan Brahmi dili ise özellikle Hint olmak üzere pek çok Asya alfabesinin öncüsüdür. Devanagari ise Brahmi’den alınarak geliştirilmiş şu anda Hindistan’da kullanılan dil olmakla beraber dünyadan kullanılan dördüncü en yaygın alfabedir.

Dilin gelişmesi, anlamların çeşitlenmesi, resim-yazıların sadece harflere evrilmesine yola açmamış; aynı zamanda eski kültürlerde, nesnelerin veya olayların sayılarının da büyük önem taşımasından dolayı; sayı sistemlerinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Daha sonra ise bu harfler ve sayılar farkı anlamlar yüklenerek yeni bir tür simge ve gizli bir dil olarak kullanılmışlardır. Sayı sistemleri, nicelik olarak direkt olarak gözle kavranamadıklarından oldukça basit bir biçimde beş ya da on parçadan üretilmiştir. Örneğin Roma rakamlarının biçimlerine baktığımızda, hemen parmak

işaretleri esas alınarak oluşturulduklarını söyleyebiliriz. Her uygarlığın sayılar için kendi yöntemleri vardır. İlk insanlar niceliğin kaydını tutabilmek için çentikler atmışlar, bu çentiklere isimler vermişler, bazıları da renkli düğümler kullanmışlar, hayvanların, eşyaların kaydını ancak bu attıkları çiziklerle tutabilmişlerdir.

Toprak ve insan yönetiminin ilerlemesi ile yazının gelişmesi ile beraber karmaşık hesapların yapılabilmesi ve bu hesapların kaydedilmesi ihtiyacı doğunca, resim-yazılar ve ideogramlar sesli sistemlere aktarılırken, sayı göstergeleri sadece sayıları temsil etmekle sınırlı kaldığından dolayı, bu göstergeler daha sonra rakama dönüşmüştür. Ancak bazı uygarlıklar harfler için özel simgeler yaratmamışlar, harfleri sayı olarak kullanmaya devam etmişlerdir.

Dünyanın hiçbir yerindeki sayılar ve sayma sistemleri aynı olmadığından, bütün uygarlıkların aynı sayı veya hesaplama biçimini kullandığını varsayamayız. Eski Mısır'da resimli sayılar kullanılırken diğer uygarlıklar görece daha ilkel sayı sistemleri kullanıyorlardı. Karışık hesaplamalar için harflerin sayıları temsil ettiği sayı sistemleri de kullanılıyordu. İslamiyet de “ebced⁸” hesaplarında olduğu gibi, bu harflerin iki anlamı vardır ve sözcükler ve sayılar arasında bağlantılar kurulur. Müslümanlıkta belli insanlardan tarafından uygulanabilen bu sanat ile cümlelerle belli tarihler verilebilir. Hatta ortaçağ bilginleri sayı kombinasyonları ile düzenlemeye çalışıyorlardı. Son yıllarda incelenen Ortaçağ edebiyatı *sayı bilimsel* anlamda çapıcı sonuçlara ulaşılmıştır. Çin, Babil, Mezopotamya ve Maya sayı sistemleri oldukça gelişmiştir. Arapça sayılar ise “Shunya” yani boşluk denilen sıfırı da içeren Hint sayı sistemini temel almış, buradan da Batı'ya yayılmıştır.

Sayıların gizemli bir güç alanı olduklarına dair bir inanış vardır. Hatta Hint metinlere sayılara tapınılmaktadır. Sırf ortaçağda değil günümüzde bile sayılara kehanetler için uygun gizli güçleri ifade eden sembolik özellikler kazanmışlardır. Özellikle büyücülükte de doğru sayı kullanımının, ezberden tekrar etmelerin güç alanı yaratmak için belirleyici olduğu düşünülmektedir. Örnek olarak tek sayılar ile çift

⁸ Ebced hesabı: **Ebced rakamaları** yani alfabetik bir sayı sistemini kullanarak, kelimelerin sayısal değerini hesaplamaktır.

sayılar arasındaki ilişki olduğuna inanılır. Tek sayılar eril, sınırlı, ışık saçan, iyilik dolu ve geometrik olarak da kare ile bağlantılı olduğuna inanılır. Çift sayıların ise sonsuz sayıda olup, dişil, yalın, karanlık, kötü ve geometrik olarak da dikdörtgenle bağlantılı olduğuna inanılır. Tek sayıların mutlak birliği sembolize ettiği düşünülmüştür. Bu nedenle sihirler, dualar, ayinler vs. genelde tek sayılı tekrarlara dayandırılmıştır.

Harfler de sayılar gibi imge ve tasvir anlamında kullanılmakla beraber aynı zamanda bunlara gizli şifreler, diller yüklenmiştir ve zaman zaman bazı resimlerin içine girmiştir. “Örneğin sihirli kareler, milattan önce 650 dolaylarında ortaya çıkmış ancak hala eşyaların üzerinde, çeşitli yerlere bastırılmak sureti ile kullanılmaktadır. Çin’de astrolojide, felsefi yorumlarda, doğa olayları ve insan davranışları üzerinde kullanılmış ve yorumlanmıştır. Arap dillerini yaygınlaştığı yerlerde görülüp buralarda karelerin geliştirildiği de görülmüştür. 10. Yüzyılda Hindistan’da bazı ritüellerde de kullanılmıştır. İslami gelenekte çok yaygın olan ve büyük güçle atfedilen bu kareler 15. yüzyıl dolaylarında batıya ulaşmıştır. Rönesans’ta da bazı resimlerin üzerine şifrelenmiş olarak da görülmektedirler. Örneğin Albrecht Dürer tarafından 1514 yılında yapılmış olan Resim 3’de yer alan “Melancholia I” isimli resimde 4x4’lük sihirli bir kare mevcuttur. Sağ üst köşede görülen kareler sayı oyunlarının önemli bir kategorisidir.



Resim 3. Melancolia I. Albrecht Dürer, Engraving, 24cm x18.8, 1514

Dürer'in bu resimde şifreleme olarak nasıl bir anahtar kullanıldığı bilinmemekle beraber, bilinen tek şey Dürer'in bu sihirli karelerin en alt satırında, ortada bu resmi resmettiği tarih olan "1514" saklı olduğudur.⁹

⁹ Schimmel, Annemarie. 2011. *Sayıların Gizemi*. Çev. Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. s.7-45

3 “YAZI”NIN BATI ve DOĞU’DAKİ YERİ

“Yazı”nın İslam toplumlarında, genel olarak Doğu’da tuttuğu yer ile, Batı toplumlarında tuttuğu yer çok farklıdır çünkü Batı’da “yazı” yazıdır. Doğu’da ise İslamiyet’in etkisi ile yazı sadece yazı değildir, bir resme, Şekle ve biçime bürünmüştür. İslam yazısı resimdir, Őekildir, biçimdir ve fikirdir. Doğu’da yazının rolü bir bakıma, Avrupa ülkelerindeki resmin rolüne benzemektedir. Doğu’da yazı, Batı’daki resim gibi tasvir ve taklit etme yollarına girmediğinden dolayı çok fazla din ile kaynaŐmıŐtır. “Oku” emri ile başlayan okunacak olanı kaydetme çabası, yazının sanatsallaŐmasında en etkili olmuş unsurlardan bir tanesidir. Zaman içerisinde yazının biçim olarak daha güzel görünmesi için hattatlar, yazıyı estetik olarak geliŐtirmıŐler ve zamanla bir sanat haline getirmıŐlerdir.

Yazı, Tanrı fikrinin sembolü ayrıca bu düşünce nin yayılma aracıdır. İslam yazısı Batı resminin taklit ve tasvir yollarını kullanmadığından dolayı, din ile çok fazla kaynaŐmıŐtır. İnsanlarla iletişim ve anlaşma yolu olan İslam yazısı, yalnız ve din ve fikri yaymakla kalmamıŐ aynı zamanda bir plastik eleman ve süs olarak da çok yere girmiştir. Elbiseler üzerine iŐlenmiŐ, mezar taşlarına kazınmıŐ, çinilere dökülmüŐtür. İslamiyet’te en çok tanınan Minyatür sanatı daha çok kitaplara girerken, resim-yazılar duvara asılan bir tablo haline dönüşmüştür. Bu da onun Batı’daki bir yağlıboya tablo gibi görölmesine neden olmuştur. İslam yazılarında figür kullanılmadığından dolayı, daha kavramsal ve soyut bir sanat olarak gelişmiştir. Yazının, ifade imkanı bakımından Doğu’nun en etkili sanat kollarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Doğu’daki yazı sanatının bu olgunluğunu, tüm taklit, benzetme yasakları sonucunda sanatçıların tüm benliklerini ve ruhlarını harflere vermelerine ve bunları çeşitli üsluplar, çizgi ve formlar aracılığı ile yazıya dökme lerine bağlayabiliriz. Doğu’da yazı, soyut çizgi kompozisyonlarından

meydana gelmiş bir sanat etkisi yaratmaktadır. İslam yazısında da Arapça harfler, Hiyeroglifler, Çivi yazıları ve Çin yazıları gibi birer plastik bütün oluşturmaktadır.¹⁰

Doğu şekillerle uğraşırken, Batı sanatı ise insan ve figürle uğraşmıştır. Doğu'da ve İslamiyet'te soyutlaştırmak ve basitleştirme halkın geleneklerinde vardır. Batı ile Doğu'nun sanat anlayışındaki en büyük fark Batı'nın olanı resmedişi, Doğu'nun ise resme hayal unsurlarını sokmasıdır. Resim şekillerin tarifi ve açıklama aracı olmuş, hikaye haline gelmiştir. İslamiyet inancına göre; Tanrı, suretlerden bir suret olmadığı gibi bütün şekil ve suretler de kendisinden doğardır. Bu nedenle Tanrı'yı resim yolu ile anlatmak günah olacağı için Tanrı'nın "yazı şeklinde" adını kullanmak uygun olmuştur.

Türk resminde ise; İslamiyet'in soyut sanat anlayışına etkisi büyüktür, ancak Müslümanlıktan önce de; Batı sanat dünyası sanat anlayışının karşısında olan bu sanatın kökleri Asya geleneklerinde dayanmaktadır. Nesnelere kendi gerçekliğinden farklı şekillerde tasvir edilmiş, bazı varlıklar stilize edilmiştir. Günümüzde anlam verilemeyen motifler semboller vardır ki örneğin bunlar Türkmen, Yörük kilimlerinin özel damgaları genel olarak insan veya hayvan motifleridir. Halıların kilimlerin üzerinde yarı resim yarı işaret diyebileceğimiz bu motiflerin hepsini ayrı ayrı isimleri vardır ve bu işaretleri anlamak için o yörelerin gelenek ve göreneklerini bilmek gerekir. Avrupalılar, İslamiyet'te resmin günah olmasından dolayı şekillerin geometrik kısaltmalara uğradığı düşüncesini sürekli ortaya atsalar da; sadece insanlar değil eşyalarda görüldüğü gibi resmedilmemişler, çoğunlukla da anlaşılmayan çizimler içinde sembolik olarak çizilmişlerdir.

İslamiyet'te resmin yasak olmasının sebebi din ile bağdaşmıyor olmasından dolayıdır çünkü diğer dinlerden farklı olarak İslamiyet'te Tanrı suret alamaz, dolayısı ile de insan Tanrıyı göremez. Kur'an da, "biçim verme" ve "yaratma" aynı anlama geldiğinden dolayı Araplar tasvir ile putu birbirinden ayırmazlar. "Biçim vermek"

¹⁰ *Hat ve Tezhip Sanatı*. 2012. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı .s.205-210

yeteneği de doğauştü bir güç gerektirdiğinden dolayı tasvire taparlar. Bu nedenle Kur'an da canlı varlıkların resmini yapanların kötü olduğu ve cehennemde yanacakları ifade edilir. Ancak bitkiler ve cansız nesnelere bu yasağın dışında bırakılmışlardır. Batı resim sanatında birbirine çok sıkı bağlanan Tanrı ile Dünya olgusu, İslamiyet'te bunun dışında kalır çünkü içinde yaşadığımız dünya tasvire değmez, bir yalan-dünyadır. Dünya gerçeğini benimseyen sanat ise; yalanı gerçek sanan bir yalan dünyanın peşinde koşan putperestlerin sanatı olarak görülür. Bu nedenle de İslam toplumlarında sanat, dünyayı taklit etmeyen, daha geometrik kendini tekrar eden şekillere ve soyut resme yönelen bir yolda gelişme olanağı bulmuştur.

İslam dünyasında, İslam düşüncesinin Platon'un idealer teorisi ile karşılaşması; resim yasağı ile çelişkiye düşmeyen bir tasvirciliğin gelişmesini sağlamıştır. Platon'un teorisine göre "idealar" gerçeekliği temsil eder. Duyularla algılanan nesnelere ise idealerin sadece yansımaları yani gölgeleridir. Ancak bu dünya gölge de olsa idealerin yansımalarıdır ve onlardan pay alır. Bu düşüncenin ışığında, duyular dünyasına kapalı olan tasvircilik, idealer dünyasında açılmış daha soyut bir sanatın doğmasına sebep olmuştur. Kendi bireyselliğini yansıtmayan sanatçı ise nesneyi yorumlayamadığından dolayı, onun özüne inerek onu şemalaştırma yolunu seçer. Bundan dolayı da, dış dünyayı hiç bir şekilde yansıtmayan, bir düşüncüyü dolaylı bir şekilde yansıtan simgeci bir yaklaşım ortaya çıkmıştır.¹¹

¹¹ İpşiroğlu, Mazhar ř. 2005. *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.9-20

4 İSLAMİYET’TE RESİM YASAĞI SONUCUNDA YAZININ SANATA DÖNÜŞMESİ

Doğunun gizemli kültüründe yazı ve resmin birlikteliği çok önemli bir yer tutar. Yazının tarihine baktığımızda resim yazıdan öncedir; ancak yazıdan resme geçiş, resim ve yazının beraber kullanılması dünyada en çok Doğu’da Türk sanatında yer almıştır.

Türk toplumunda resim ve sanat söz konusu olduğunda daima bir ikilem ile karşılaşılır; toplum, resim ve sanattan korkmuş ancak aynı zamanda onu kutsallaştırmıştır. Yani bir yandan yasak edilirken bir yandan da mucizeleşmiş ve yüceleştirilmiştir. İslam’da Allah insanlara Kur’an’ı göndermiş ve hakikatin “İlahi Kelam”da olduğu belirtilmiştir. Bu nedenle de İslam dünyasında “Söz”ün yeri çok önemli ve büyüktür. Türklerde resim günah sayıldığından dolayı, Türk hattatları resmin yerini tutacak yazıya yönelmişler, bazı tarikat adamları resimle yazıyı birleştirmişler ve sonunda da bu sanat Türk milli sanatı olarak yer edinmiştir. Medreseler resmi yasaklar iken, tekkelerde resimler duvarlara asılmıştır. Ancak resmi yapılması yasak olmayan camilerin, yazı ile meydana getirilmiş örnekleri çokça yapılmıştır.

4.1 Yazı Resim Sanatı

Türk toplumunda resim sanatı, ne kadar korkulsa ve günah sayılsa da her zaman sevilmiştir. Bu sanat anlayışı suret yasağından dolayı farklı şekillerde ifade edilmiş, yazı ile harfler ve kelimeler de resmin yerini tutmuştur. Yazı, çizgi ve resim anlamına gelmektedir. Çizgisiz resim Türklerde yoktur bu nedenle yazının olduğu gibi çizginin de resimle ilgili vardır. “Malik Aksel “Türklerde Dini Resimler”

isimli kitabında; Bir çizgi sanatı olan güzel yazı, eski deyimle “hüsnuhat” yine bir çizgi sanatı olan resimle pek güzel birleşebilir” der.¹²

Resim nasıl gördüklerimizi belirtiyorsa yazı da sözlerimizi belirtir, aslında yazı sözün resmidir. Yazının dolambaçlı bir hale dönüşmesinin en büyük sebebi sanatçıların aynı çizgileri sürekli tekrarlamaktan ve benzerliklerden kaçınması, mistik duygular içerisinde resmin cazibesine kapılmalarındandır. Allah’ın kelimasını en iyi şekilde yazma isteği doğrultusunda en güzele ulaşma arzusu ve çalışmaları yazı sanatının gelişmesinde etkin olmuştur. Hattatlar dini konular ile daha meşgul olduklarında dolayı, geleneklere bağlı kalıp yazıdan çıkmamışlar ancak onlarda kitap sanatının bir yanı olan tezhipte yetinmişlerdir.

Yazı resimler çok incelenmemiş olmakla beraber daha çok halk sanatçı çerçevesi ve tekke mensupları içinde kalmıştır. Minyatürlerin çok disiplinli ve sıkı kuralları ile karşılaştırıldığında yazı resimler, sanatçılar için duyguları daha rahat ifade etmek için bir araç olmuştur. Ancak yazı resimlerde de, minyatür ve hat sanatında olduğu gibi din ve çizgi birleşmiştir. Halk ustaları ise hattatlardan farklı olarak Arap harflerini kural ve ölçülerden kurtararak aslan, kuş resimleri, insan yüz ve vücutları vs. gibi şekiller meydana getirmişlerdir. Ancak klasik yazıda olduğu gibi bu alanda da sanatçılar kompozisyon oluşturamamışlar, birçok figürü aynı anda kullanamamışlardır.¹³

Normalde resimlerin duvara asılması yazıların ise kitapta olması gerekirken, bunun tam tersi olmuş, yazılar resimlerin yerini doldurmaları için duvarlara konmuştur. Bu yazılar okunur bir halde olmadığından ve resim şekline girdiğinden dolayı okunup anlaşılması da çok güç olmuştur. Yazı resim olarak; ayet ve hadisler çok kullanılmışlardır.

Bunlar yakından bakıldığından resim değildir, uzaktan bakıldığında ise yazı değildir. Cami biçiminde kullanılan yazı resim ayetler ve hadisler kültüre uygun olduğundan

¹² Aksel, Malik. 2010. *Türkler’de Dini Resimler*. 2. bs. İstanbul: Kapı Yayınları. s.3

¹³*Hat ve Tezhip Sanatı*,2012. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. s.205-210

dolayı camilere ve tekkelere girmiş ve böylelikle yaygınlaşmıştır. Dini yazılar resme dönüşmüş, yazı resim halini almıştır, bu yazı resimlere, halk sanatçıları ve tekke mensupları daha çok rağbet göstermiş ve bu yeni sanatı ortaya koymuşlardır.

Tarikat resimlerinde yazılar, karmaşık eğilip bükülerek yazı ile resim arası biçimlere girerler ve daha mistik bir hal almışlardır. Harfler insanlara benzetilir çifte anlamlar alır ve bunlar tarikatların gizli sembollerine dönüşürlerdi. Bu yazı ve resim beraberliğinden ortaya çıkan resimler bilmeceye dönmüş, estetik bir anlayıştan çok mistik bir havaya bürünmüştür. Bu da bu yazı resimlerin en önemli özelliği olmuştur. Sanatçıları da kalıplaşmış şekillerden sıyrılıp özgürce kendilerini ifade etme yoluna erişmişlerdir. İçinde dini konuların da yer almasından dolayı bu tılsımlı çizgilerden meydana gelen sanat daha da ilginç bir hale gelmiştir. Ancak medrese bu konuda hep katı kalmış, yazılardan ancak çiçekler meyve vs. şekillerin çıkmasına izin vermiştir.¹⁴

Özellikle İstanbul'da yazı resimlerin bulunması ve sergilenmesi o zamanın kahvelerinin özelliklerindendi, ayrıca evlerde bulunur, el yapmaları ve taşbasmaları her yerde görülürdü. Geleneğe göre yazı ve resim şeklinde duvarları süslemeleri şarttı. Resimler devrin siyasi ve dini gelenekleri ile uygunluk gösterir, yazılarda duvarlarda bulunurdu. Daha çok Kızkulesi, Fenerbahçe resimleri, balıkçı kayıkları, çeşitli padişah tuğraları bulunurdu. Bu levhalarda görülen elif , Allah'ın da ilk harfi olduğundan dolayı en şerefli, en zarifi aynı zamanda en güç yazılanıdır.

Harflerden insan şekillerine benzetilmesi; Hurufilik ile Bektaşî sanatına girmiş ve bu harflerden aslanlar, kuşlar, insanlar (Resim 4 ve Resim 5) meydana getirmişlerdir. Aynı zamanda bunlar tarikat damgalarını taşırlardı. Bektaşî tarikatına ait sırlar yazı ve resmin birleşmesi ile oluşan şekiller yolu sembolize edilir, ve halk arasında da bu resimler dini bir önem kazanırdı.¹⁵

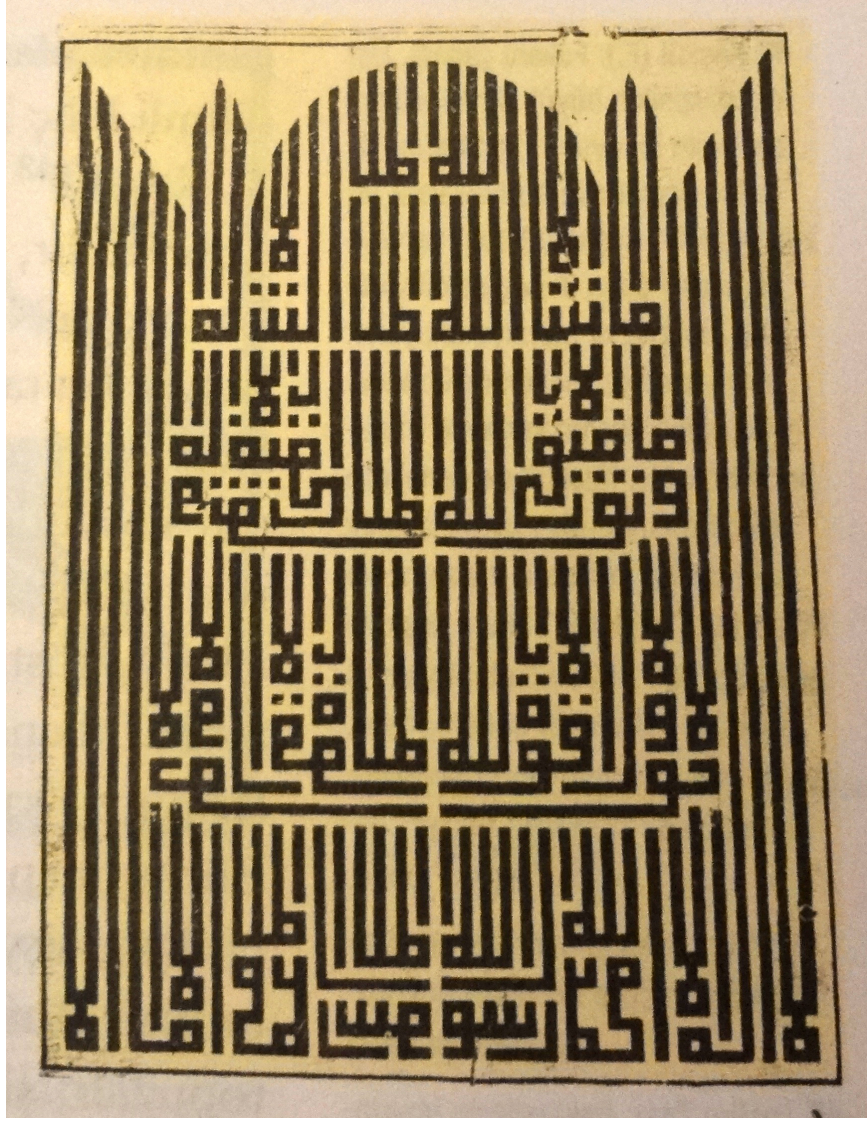
¹⁴ Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, Kapı Yayınları, İstanbul 2010, s.162-164

¹⁵ Aksel, Malik. 2010. *Anadolu Halk Resimleri*. 2. bs. İstanbul: Kapı Yayınları. s.64-77



Resim 4. Allah'ın arslanı Ali, Kesme resim.

Halk sanatında, Kufi ve celi yazı ile meydana getirilmiş yazı-resimler özellikle camilerde çok bulunurdu. Bu yazı-resimler ayetlerden ve hadislerden alındığından dolayı kutsal sayılırlar ve ayrıca levhalara da mistik bir hava katarlardı. Düz ve köşeli çizgilerle yazılan Kufi yazı, İslam Hat sanatında da en yaygın olarak kullanılan bilinen en eski yazı türü olarak bilinmektedir.



Resim 5. Cami şeklinde Kufi yazı.

Halk resim sanatında, yazı resim olarak en çok kullanılan formlar çifte vavl'ar, kuşlar, camiler, aslanlar, gemiler, ibrikler ve kandillerdir. Çifte vav'lar artık bugün unutulmuş olsa da en çok kullanılan harftir. Bunlar Kur'an da, Allah'ın kutsal isimlerinin baş harfleri olarak yorumlanırlar. Genel olarak kutsal yerlere ve eserlere konulur, bazen yeşile boyanır, bazen de içinde insan gözü, yapraklar çiçekler görülürdü . Çifte vav'ın karşılığı 12'dir. 12 sayısı 12 imama işaret ettiğinden dolayı bu sayı kutsal sayılmaktadır. İki tane "6" sayısı yan yana geldiğinde 66'yı verir ki bu da Allah'ın isimlerinden biridir.

Bu yazı resimlerde en çok bugün dahi birçok dükkanda ve kahvelerde bulunan bir tanesi de “Amentü Gemisi”dir. Bu gemi şeklinde yazı ile yazılardan kürekler meydana gelir, uzaktan da bunlar insanı andırırlar. Bu resimlerin bu şekilde sembolleşmeleri onlara resimden çok bir tılsım manası verir. Hatta bu resimlere farklı anlamlar yüklendiğinden dolayı bazı yazı resimlerin altında ayrıca yazılar da bulunmaktadır.¹⁶



Resim 6. Vavlardan meydana gelen bir Amentü Gemisi (Malik Aksel Koleksiyonu)

“Aşağıdaki resim 7’de görülen yere uzanmış dev bir aslan resmidir. İstiften ziyade karışık, çapraşık yazılarla ortaya çıkmış bu aslan resminde yer yer gölgeler göze çarpmakla beraber bu resim gerçekten bir aslanı değil, aslanın benliğinde Hz. Ali’yi belirtmekte ve onu manevileştirmektedir. Nitekim bu aslan resmi üzerindeki yazıların özel bir manası bulunmaktadır”.¹⁷

¹⁶ Aksel, Malik. 2010. *Anadolu Halk Resimleri*. 2. bs. İstanbul: Kapı Yayınları. s.158-159

¹⁷ Aksel, Malik. 2010. *Türkler’de Dini Resimler*. 2. bs. İstanbul: Kapı Yayınları. s.74



Resim 7. Çifte Ali'lerden arslan (Topkapı Sarayı Müzesi)

Yazı resimlerin yanı sıra; sayı olarak az olsa da figüratif sanata örnek teşkil edebilecek mezar taşları vardır. Anadolu'da kaligrafinin çok yaygın olduğu dönemler olduğundan dolayı yazı Doğu Anadolu bölgesinde koç ve at biçiminde mezar taşları bulunmakla birlikte, daha çok geometrik soyut plastik özellikleri olan mezar taşları görülmektedir. Bu mezar taşları plastik özelliklerinin yanı sıra, ölen kişinin kimliğini belirten yazılar, işaretler ve zaman zaman kabartma süslemeler bulunmaktadır.

4.2 Minyatür Sanatı ve El Yazmaları

Minyatür, hem İslamiyet'te tanındığından hem de aydın çevrelerin sanatı olarak bilindiğinden dolayı; Türk sanatı denildiği zaman ilk akla gelendir. Minyatürler, İslam öğretisinin dayandığı bir soyut dünya görüşü doğrultusunda kendine özgü kurallar ile yapılır ve iki boyutlu bir resim anlayışını benimser. Avrupa resmine benzer perspektif, ışık gölge veya renk değerleri gibi özellikleri bulunmaz. Nakkaşlar, bu soyut dünya görüşü doğrultusunda taklit ve tasvirten kaçınarak

nesneleri birer soyut nakış ögesi gibi daha çok da düşündüklerini ve tasarladıklarını resmetmişlerdir.

Minyatürlerin, yazıya ilave olarak kitaplara girmesi bakımından “el yazmaları” önemlidir. Matbaanın icadından ve baskı makineleri ile seri üretime geçilmeden önce, el ile yazılan el yazması kitaplar; illüstrasyon, resimler, nakışlar, motiflerle resimlendirildiği gibi nakkaşlar tarafından minyatürlerle de resimlendirilmişlerdir.

“Nakış-resim (minyatür) sanatının en geniş uygulama alanı değişik türde ve nitelikteki el yazmalarının sayfaları olmuştur. “Minyatürlü” el yazmaları arasında Anadolu’da meydana getirilmiş olduğu bilinen en eski örnek, 8. yüzyıla ait "Varak ve Gülşah" yazmasıdır. Filmik bir süreklilik içinde birbirini izleyen epizotlarda, baskın sahnelerinin yer aldığı bir aşk öyküsünü anlatan yazmanın dili Farsçadır. Öykü sırasına göre, çoğu enlemesine düzenler halinde çerçevelenmiş olan 71 sahne birbirini izler... "Varka ve Gülşah" minyatürlerinin 8. yüzyıl başlarında Konya’da yaşamış olan Abdülmümin isimli bir sanatçıya ait olduğu belirtilir”¹⁸

¹⁸ Tansuğ, Sezer. 2008. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s.30



Resim 8. "Varka ve Gülşah" albümünden, Şam hükümdarının ve Gülşah'ın Şam'ı terk eden Varka'yı (atlı) uğurlamaları 13. yüzyıl başı (İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı Hazine 841.s.62a)

Osmanlılara özgü minyatürlerin yaygınlık kazanmasının en büyük sebeplerinden bir tanesi el yazmaları sayfasının arasına girmesidir. Genelde bu el yazmalarında Osmanlı padişahlarının hünerleri, becerileri, saray yaşamından kesitler tarihsel ve gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır. (Resim 8). “Osmanlılarda güncel ya da tarihsel belgecilik yolunu tutan nakış resimlerin (minyatürlerin) yanı sıra, peygamberin yaşamı ve mistik kişiliğini ele alan dinsel içerikli resimlenmiş yazmalar da vardır. Büyük çoğunluğu Siyer-i Nebi adını taşıyan yazma ciltlerde bulunan bu resimlerde de özgün plastik amaçları gerçekleştirmek başta gelir. Dinsel resimlerin kitap sayfaları dışına çıktığı görülmez. Sadece tekkelerde dinsel resimler irili ufaklı levhalar üzerine yapılagelmişlerdir”¹⁹

¹⁹ Tansuğ, Sezer. 2008. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s.34

4.3 Hat ve Kaligrafi Sanatı

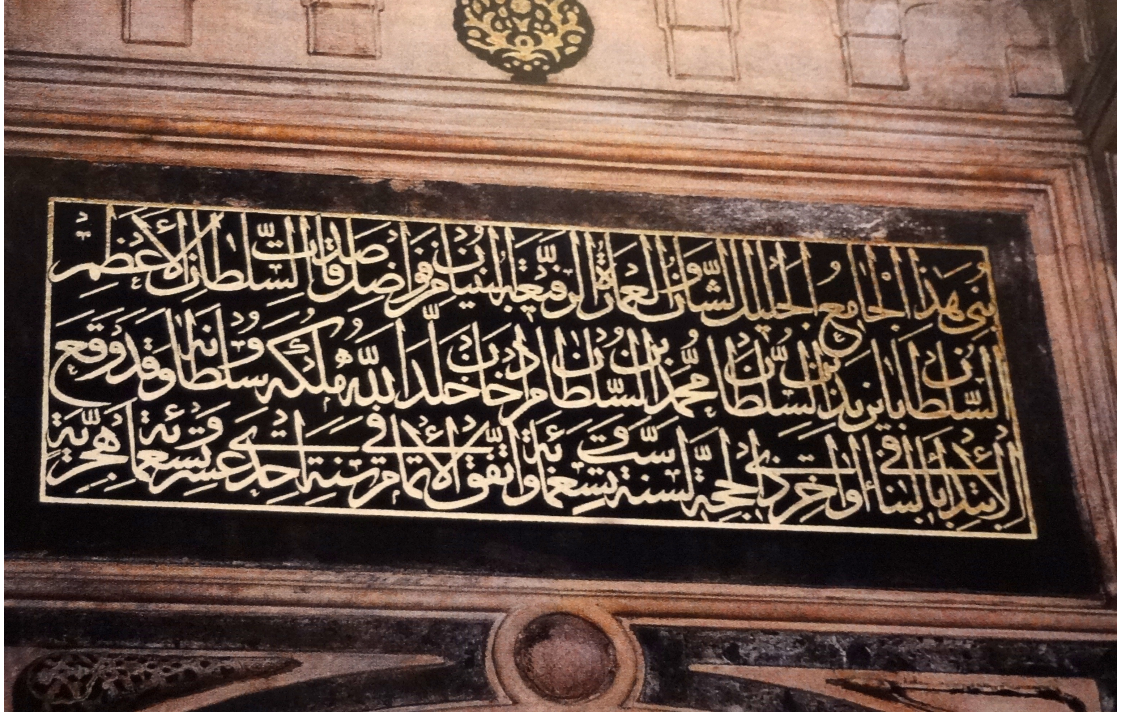
Sadece Arapların değil İslamiyet’i kabul eden diğer toplumların da sanatı haline geldiğinden dolayı İslam hat sanatı olarak da adlandırılmıştır. Hat sanatın özünü Arap harfleri oluşturur ve bir başka deyişle güzel yazı yazma sanatı veya hattatların Arap harflerini şekillendirmesi olarak da isimlendirilir. Sülüs, kufi, celil gibi birçok yazı çeşidi ile belli ölçüler ve kurallar çerçevesinde gerçekleştirilen bir sanattır. 15. yüzyıl özellikle yazının gelişimi bakımından hat sanatı açısından büyük reformların yaşandığı bir yıldır. Türk Hat sanatının temelleri ise 1453 yılında İstanbul fethedildikten sonra Fatih Sultan Mehmet döneminde atılmıştır. Bu dönemden itibaren yazının başkenti olarak İstanbul görülür. Fatih Sultan Mehmet’in sanata özel ilgisi sebebi ile sarayda bir nakkaşhane kurdurtmuş ve burada minyatür, çini, hali, kitap tezhibi vs. gibi diğer sanatlar faaliyetlerinin de gerçekleştirilmesini sağlamıştır. İleride daha da çok gelişecek Türk hat sanatının temelleri Fatih dönemindeki hat sanatında elde edilen gelişmelerden kaynaklanmıştır.

“Müslüman milletlerin ortak kültürü olan bu yazıyı, Türk sanatkarlar milli bir sanat haline getirmişlerdir. Türklerin elinde bu yazı, sadeliğini kazanmış ve mükemmel bir şekil almıştır. Öyle ki, Türklerin yazı sanatındaki bu başarısı “Kur’an Mekke’de indi, Mısır’da okundu, İstanbul’da yazıldı” sözünü dedirtmiştir.²⁰

Fatih döneminde, hattat Şeyh Hamdullah yazıya kattığı estetik ve getirdiği değişiklikten dolayı önemlidir. Şeyh Hamdullah’ın bu yazılara kattığı güzellik sayesinde ortaya bir Türk üslubu ortaya çıkmıştır (Resim 9). Bu dönemin devamında hat sanatı en güzel mertebelerine ulaşmış, Fatih döneminden sonrada en fazla kullanılan sülüs ve nesih olmakla beraber altı çeşit yazı kullanılmıştır. Türkler’de de diğer İslam ülkelerinde olduğu gibi hattatlık çok önemli ve her zaman korunmuşlardır. Osmanlı padişahlarının da bazılarının hattat olmaları bunun açık bir delilidir. Güzel yazı ayrıca sanat olarak da resimle eğitim veren yerlerde önem verilmiştir. Cumhuriyete kadar gelen Topkapı sarayında bulunan Enderun

²⁰*Hat ve Tezhip Sanatı*. 2012. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. 2012, s. 75

mektebinde, sarayın mimarı, nakkaşı, ressamı, katibi, siyaset adamı gibi hattatları da yetiştirilmiştir. Hattatlığı ileri götürenlere ise Enderun kütüphanesindeki kitaplar yazdırılırdı. ²¹



Resim 9. Şeyh Hamdullah: Beyazıt Camii Kitabesi

Fatih Sultan Mehmet'in Batı'daki gelişmelere açık olduğunu hatta Ortaçağ geleneklerinin yerini Rönesans'ın almasını ilgi ile izlediğini ve resim sanatına büyük bir ilgi gösterdiğini biliyoruz. Ancak Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra Osmanlı İmparatorluğu bu gelişmelere ayak uyduramamış ve resim sanatına ayak uydurma ile ilgili isteklerini de gerçekleştirememiştir. Doğu bu anlamda Batı'ya yaklaşırken politik gelişmeler sonucunda Osmanlı sanatı, sanat ve kültür alanında İran ve Arap uygarlığına bağlanmıştır. 17.ve 18. Yüzyıllarda ise hattatlar, bu üslubu diğer İslam ülkelerine de kadar ulaştırmışlardır.

²¹ Alparslan, Ali. 2012. Osmanlı Hat Sanatı Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 13-16

4.4 Hurufilik : Yazı ve Harfin Bilgeliği

Harflerin varlığını temel alan Hurufilik, 8. yüzyılda Fazlullah tarafından kurulmuş, 14. ve 15. yüzyıllarda etkin olan ve dünyanın düzenin matematiksel düzende olduğuna inanan bir tarikattır. "Huruf" sözcüğü Arapça'da harfler, Hurufilik; de harfçilik anlamına gelir. Görüş olarak felsefelerini harflerin ontolojik önceliğinden hareketle temellendirmektedirler. Harfler ve sayılar çok önemlidir, tüm sistemlerini harfler üzerine kurmuşlardır. Hurufilik'de bütün harfler ve biçimler, noktanın uzantısı olarak görüldüğünden evrenin yaratılışının ilk belirlenmesini de nokta olduğuna inanılır. Ayrıca harflerden ve kelimelerin sayı değerlerinden anlam çıkarılır, bunların da gizli anlamları olduğuna ve Tanrı'nın gizli mesajlar gönderildiğine inanılır.

Yaratılış harflerden oluşan sesle başlamıştır. Ve yaratılmışların içinde de sadece insan, harflerin tümünü telaffuz etme yetisine sahiptir. Bu nedenle insanı da temel alırlar. Ancak kainatın harflerden ibaret oluşu yalnız insanların değil, hayvanların eşyaların da bu şekilde resimlerinin yapılmasını gerektirir. Harfler ve rakamlar ilahi düzende bir sembole işaret ederler. Harflerin insan hayvan ve hatta eşya kalıplarına girmesi, bu resimleri gerçeklikten uzaklaştırmış, okunması ve çözülmesi zor bir hal almıştır. Bu da yazı resimlerin tılsımlı ve büyülü bir hale dönüşmesine sebep olmuştur.²²

Harflerin yazıdaki şekillerine gelince; insan bedeni ile benzerlikler kurulmuştur ve harflerin şekilleri insanın bütün organlarına benzetilmiştir. Evren harflerden oluştuğuna göre insan da 28 harfin aynasıdır görüşünden yola çıkılarak Farsça'daki 32 ve Arapça'daki 28 harf esas alınmıştır.

Sayıların Hurufilikte ayrıca önemi vardır. Alfabedeki harf sayısından ve harflerin sayısal değerlerinden yola çıkılarak, varlık ile harf arasında olduğu gibi varlık ile sayı arasında da bir bağlantı kurulmuştur. Her harfin sayısal bir değeri vardır.

²² Usluer, Fatih. 2009. *Hurufilik*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. s.107-110

Kelimelerin sayısal değerine ve bu sayısal değerden de bir sonuca ulaşılır. Yahudiler buna “gematri”, Yunanlılar “isopsépie” derler. İslam dünyasında ise "ebced" veya "hesab-ı cümel" olarak bilinir. Bu, genellikle gelecekte haber almak için kullanılan bir yöntemdir ve kabalistik yorumlarda da bu yöntemin kullanıldığı görölmektedir.

Rakamlar ve harfler evrenin oluşturan ilkenin biçimi ve simgesi olarak görülür ve genel olarak 1'den 10 a kadar olan rakam ele alınır. Din ve öğretilere göre temel alınan harf sayısı farklılaşır. Ancak Hurufilikte 28 veya 32 harf temel olarak alınmıştır. Sonuç olarak harflerin ve sayıların varlık ile kurulan ilişkisi, Hurufilik bunları temel aldığından dolayı sistemli bir şekilde ele alınmıştır.

5 DOĞU; ÇİN SANATINDA YAZININ ÖNEMİ ve RESİMLE KARŞILAŞTIRILMASI

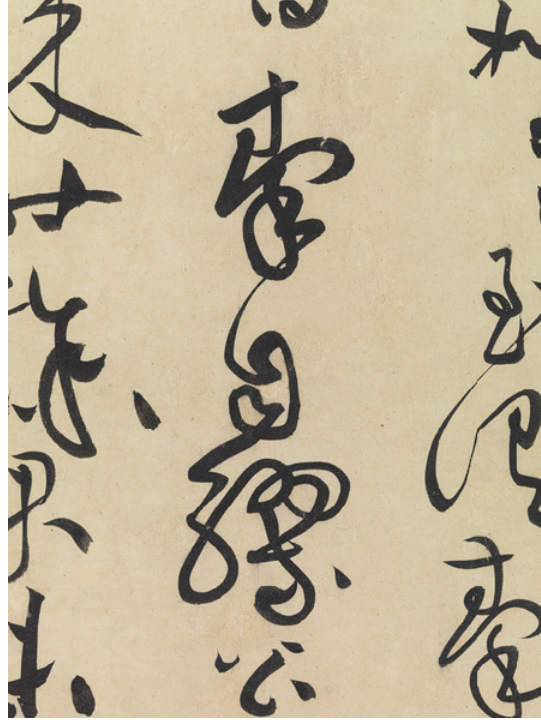
Dünyanın birçok kültüründe bir sanat formu olarak değerlendirilen kaligrafinin bir başka deyişle “yazı sanatı”nın geleneksel Çin’de diğer her şeyden üstün bir yeri vardır. Çin’de kaligrafi ciddi resimlerdir ve erken dönemlerinden itibaren, kaligrafi dekoratif bir sanat olarak değil, en yüksek mertebede görülen görsel sanat formlarından biri olarak değerlendirilmiş, kendini ifade etme aracı olarak şiirle bir tutulmuş, hatta resim ve heykelden daha üstün görülmüştür. Resim ve kaligrafi aynı anda ortaya çıkmış ve kağıt, fırça, mürekkep gibi aynı malzemeleri kullanıyor olmalarına rağmen, kaligrafi resimden daha önce güzel sanatlar olarak kabul edilmiştir. Resim ise daha sonraları form ve teknik bakımından resimle işbirliğine girdikten sonra, statüsünü yükseltebilmiş ve güzel sanatlarda daha yüksek mertebelere gelebilmiştir. Kaligrafinin Çin’de bu kadar seçkin bir yeri olmasının en büyük sebeplerinden biri geleneksel Çin’de okuma ve yazmaya çok saygın bir yer veriliyor olması ayrıca Çin yazısının doğal yapısının bu sanat için çok uygun olmasıdır.

Bilindiği kadarı ile en eski kaligrafi örnekleri M.Ö.2500-2300 yılları arasında, Mısır’da papirüs üzerine hiyeroglif yazısına benzeyen semboller ve işaretler ile belli tasarım ve estetik kurallarına göre yazılmış yazılardır. Çin Kaligrafisinin erken örnekleri incelendiğinde, ahşap levha, bambu ya da ipek üzerine mürekkep ile yapılmış mühür yazıları olduğunu görürüz. Eski zamanlarda ünlü kaligraflar yazılarını taş veya ahşap yüzeylere geçirmişlerdir.

Çin yazısında, sözcüklerin merkezi bir rol oynamasının yanı sıra, bu yazılı dili farklı kılan onun görsel formudur. Çin yazısını okumak ve yazmak çok zordur çünkü sese dayalı bir alfabeleri yoktur. Her bir Çince kelime ona özel bir sembol ile ifade edilir, sonuç olarak her bir kelime defalarca o kelimeyi yazıp ezberlenince ancak öğrenilir. Mesela bir gazete okuyabilmek için bile en azından 3.000 karakteri bilmek gerekir, genel olarak iyi bir öğrenim görmüş kişinin 5000 karakter bildiği, bir profesör ise

8000 civarında karaktere aşına olduğu söylenir. Büyük bir çoğunluğu kullanılmamakla beraber Çince 50.000 civarında karakter vardır. Kaligrafinin statüsünü bu kadar yüksek olması; bir bakıma Çin’de sözün ne kadar önemli olduğunu göstermektedir çünkü Çin Kültürü sözün gücüne adanmış bir kültürdür.

Gerçek kaligrafi ancak M.Ö 206 dolaylarında Han Hanedanlığı zamanında sanatçıların bugün kullandığı kağıt, fırça, mürekkep gibi temel malzemelerin üretilmeye başlamasından sonra oluşmaya başlamıştır. Kağıdın icat edilmesi, Çin’in dünyaya yaptığı en büyük teknolojik katkılardan bir tanesi olmuştur. Hem resim hem de kaligrafi için ucuz bir malzeme olduğundan dolayı, normalde kullanılan ipeğe göre de iyi bir alternatif olmuş ve kaligrafinin çok daha hızla yayılmasını sağlamıştır.



Resim 10. Biographies of Lian Po and Lin Xiangru, ca.1095

Huan Tinjian (Chines, 1045-1105)

Handscroll, ink on paper; 12 3/4 in. x 59 ft. 9 in. (32.5 x 1822.4 cm)

(“Biyografiler” başlıklı 1200 karakterden oluşan bu kaligrafi Huan Tinjan’ın bilinen en uzun işlerinden bir tanesidir. Huan Tingiann’da kaligrafinin spontan ve sanatçının kendini ifade eden bir eser olmasını savunur).

“Çin’deki seçkin aydın kesimin varlığı, güzel yazı sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Konfüçyüs’ün ideolojisinden esinlenerek, Han imparatorları sivil bürokratik sistemin temelini atmışlardır. Bürokratik sistemin üyeleri sınavla seçilmektedir; bilgi ve ciddi çalışma Çin kültürünün vazgeçilmez bir ögesi olmuştur. Han Hanedanlığının çöküşünü ardından, Taoculuğun artan yaygınlığı, Konfüçyüsçülüğün katı etik kurallarını, kendini ifade etme ve estetik değerleri gibi kavramlarla zenginleştirmiştir. Manzara, şiir ve kaligrafinin üst sınıf entelektüel uğraşları olarak gelişimi yeni Taocu idealleri yansıtmaktadır. Kaligrafi imparatorluğun idari görevlileri tarafından geliştirilmiş, ancak bu, bilim adamlarının ellerinde sözcüklerden daha çok fazlasını ifade eden bir sanat biçimine dönüşmüştür. Şiir ve resimle birlikte ya da tek başında olsun kaligrafi sadece yaratıcısının kişiliğini değil aynı zamanda onun evrensel gerçeğini arayışını da aktarır. Bilgin-ressam, her üç sanat biçiminden de yararlanarak aralarındaki farklılıkları bulanıklaştırmıştır. Bir resim sıklıkla, sadece ona eşlik eden bir şiirle değil aynı zamanda şiirin yazıldığı kaligrafi (güzel yazı) tarzıyla zenginleştirilmiştir.²³

Günümüz Çin dünyasında kaligrafi daha çok geleneksel ve geçmişin sanat gibi görülse de, gerçekte günümüzde modern çağdaş sanatında da farklı varyasyonlar ve şekillerle de var olmaya devam etmektedir.²⁴

²³ Hollingsworth. Mary.2009. Çev. Doç.Dr.Rengin Küçükdoğan. Banu Ergüder. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. s.144

²⁴ Charles Lachman. *Chinese Calligraphy*. <http://asiasociety.org/countries/traditions/chinese-calligraphy>

6 EL YAZMALARI: RESİM ve YAZININ BERABER KULLANILMASI

El yazmaları adından da anlaşılacağı gibi zamanında el ile yazılmış belgelere verilen isimdir. Baskı makineleri ve matbaanın icadından önce tüm kitaplar ve belgeler el ile yazılır ve üretilirdi. Bazı el yazmaları ise kenar süsleri, resimlerle, harflerle veya illüstrasyonlarla süslenir ve Çin’de tahta baskı keşfedilene kadar olan dönemde papirüs, parşömen, kağıtların üzerine yazılırdı. Kağıt 14. yüzyılda Çin’den Avrupa’ya İslam Dünyası vasıtası ile yayılmış ve 15. yüzyılda parşömenlerin yerini almıştır. Yunanca veya Latince bir kitap yayınlandıktan hemen sonra bu kitapların profesyonel yazıcılar tarafından mutlaka birer kopyası çıkarılırdı. En eski el yazmaları korunmuş olmasına rağmen, eski antik kütüphanelerde özenle saklanan bir çok el yazması eser ortadan yok olmuştur. Papirüslerin Yunan ve İtalya’nın nemli ortamlarında en fazla bir veya iki yüzyıllık ömrü olduğundan, ancak sadece parşömen kağıdına yazılan el yazmaları, Hristiyanlığın yayılması ile birlikte, günümüze kadar gelebilmiştir.

Tahta baskı Çin’de ve Doğu Asya’nın diğer bölgelerinde 7. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlamıştır. İslam ülkelerinde ve Batı’da 1450’lerde matbaanın icat edilmesinde kadar olan dönemde bütün kitaplar el yazması formatındadır. Baskı pahalı olduğundan dolayı el yazmalarının el ile kopyalanması yaklaşık bir yüzyıl kadar daha devam etmiştir. 19. yüzyılda daktilonun keşfedilmesine kadar da hükümetle ilgili belgeler dahil el yazısı olarak kalmıştır.”²⁵

“Resimli el yazmaları metinlere ek olarak sanatsal süslemeler, resim, minyatür, süslenmiş harfler, kenar süsleri ve illüstrasyonlar içerir. En bilinen anlamı ile resimli el yazmaları; sadece gümüş ve altın ile süslenmiş olan el yazmalarıdır ancak genel kullanımında bu terim artık tüm resimlenmiş el yazmaları için kullanılmaktadır. Ortaçağdan günümüze en çok ulaşabilen sanatsal belge; kitaplar yani el yazmalarıdır ki bunlar da çoğunlukla Hristiyan öğretilerini, doktrinleri ve uygulamaları içeren

²⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Manuscript>

dini kitaplardır. Ancak bunun dışında Musevilik, Müslümanlıkla ve farklı konuları dikkate alan kitaplar da bulunmaktadır.

Ortaçağlardan itibaren el yazmaları kağıt üzerine yazılmaya başlamıştır. Erken dönemde basılmış olan kitaplarda bazen sonradan minyatürler, harfler, veya kenar süslerinin eklenmesi için önceden boş alanlar bırakılırdı. Resimleme geleneği baskı makinelerinin gelişmesi ile hızlı bir düşüşe geçmiş olmasına rağmen 16. yüzyılın başına kadar az sayıda çok zengin kişiler için yapılmaya devam etmiştir. .

Günümüze kadar ulaşmış en eski el yazmaları İtalya ve Doğu Roma İmparatorluğu'nda üretilen, M.S. 400 ile 600 yılları arasındaki dönemlere aittir. El yazmalarının resimlenmesi yönetici sınıfın da artık eskisi kadar iyi eğitim görmemiş olduğu zamanlara denk geldiğinden dolayı eski metinlerin yüceltilmesi olarak görülmüş, el yazmalarının korunmasına ve bilgisel değerinin yükselmesine katkısı olmuştur. Çoğu eser ortaçağdan kalmakla beraber birçoğu da Rönesans döneminden günümüze ulaşmıştır. Bu el yazmaları çoğunlukla dini içeriklidirler. Ancak özellikle 13. yüzyıldan itibaren birçok dini içerikli olmayan el yazması da resimlendirilmiştir.



Resim 11. Meister des Maréchal de Boucicaut, Pergament, Bibliotheque National, 1410-1415 (The decoration of this page from a French Book of Hours, ca.1400, includes a miniature, initials and borders)

İncil, Aristotle ve Plato gibi eski yazarların işlerinin orijinalleri günümüze kadar ulaşmamıştır ancak kopyalandıklarından dolayı yaygınlaşmıştır. O zamanlara baktığımız yazma işi oldukça yavaş ve zahmetliydi. Elyazması kitaplar manastır kütüphanelerinde saklanır, bu oldukça yavaş yapılan ve zahmeti olan kopyalama işi genelde rahipler tarafından yapılırdı. Ortaçağlarda yazının değeri artmıştır, bunun nedeni de din yolu ile insanlara bildiri veren bir sistemin, insan ilişkilerini yönetir bir

hale gelmesidir. Yazma işi ve dağıtımı, bilginin korunması için çok önemli idi. Hristiyanlığın uygulanması ve dağılması için de yazı çok önemlidir. Ortaçağ Hristiyanları kiliseleri kurmak ve dua etmek için nereye gidiyorlarsa kitaplarını da yanlarında götürürlerdi. Resimlerin metinlerle beraber kullanılmasının hem fonksiyonel hem de dekoratif amacı vardır. Resimlendirilmiş harfler, ve minyatürler bir önemli bölümlerin başlangıcında kullanılır, ve okuyucuya içindekiler ile ilgili yol gösterirdi. Ayrıca metinlerin görsellerle desteklenmesi okuyucunun daha rahat anlamasını sağlamaktadır.

Ortaçağ da bu resimlendirilmiş el yazmaları Ortaçağdan günümüzde kadar korunabilmiş ve Ortaçağda gerçekleştirilen resimlerin örnekleri de olduklarından dolayı çok önemlidirler.²⁶

İslamiyet'te ise ilk yazmalar, Hristiyan Ortaçağ Avrupa'sında olduğu gibi din odaklıdır ve Kur'an'ı Kerim'in kopyalarının Medine'ye, Küfe, Şam gibi yerlere gönderilmesi ile başlamıştır. İslami yazmalar Müslümanların yerleştiği her yerde görülmektedir. Orta Asya, Eski Sovyetler Birliği'nin güneyindeki cumhuriyetler ve bunlara ek olarak İran, Hindistan gibi bölgeler de ayrıca kültürel bir bölge teşkil eder ve burada ortaya çıkarılan el yazmalarının Orta Doğu'dakilerden çok farkı yoktur. Çin ve Güneydoğu Asya ise; İslam Kültürünü Ortadoğu ve Güney Asya'dan almış olmakla beraber hem Arapça hem de kendi lokal dillerinde eserler üretmişlerdir. Yazma eserlerin basma eserden en büyük farkı; birbirinin aynısı olmamasıdır çünkü her bir yazma eser çoğunlukla da farklı kişiler tarafından kopyalanarak yazılır ve yanlış geçirmeler ve atlamalardan kaynaklanan hatalardan dolayı farklılıklar gösterir. Ancak daha sonra kitap yazmacılığı gelişmiş, şiir, dil, edebiyat, tarih, felsefe, coğrafya, fizik, kimya tıp, sihir, hat vs. gibi konularda da eserler yazılmıştır. Arapça yazma eser birçok ülkede bulunmakla beraber, Türklerin uzun süre hakimiyet sürdükleri ülkelerde de çok sayıda yazma eser bulunmaktadır. Bazı el yazmaları yazarın kendi el yazısı ile yazılırken bazıları da yazar tarafından dikte ettirilerek yazılır ve el yazmalarını kopya eden kişiye hattat denir.

²⁶ *Manuscript*. http://en.wikipedia.org/wiki/Illuminated_manuscript

İslamiyet'te sanatsal bir değeri olan İslami yazılar da Türk sanatında önemli bir yer tutar. Türkler Arap yazısını geliştirip harflere renk ve yenilikler katarak onu bir sanat haline dönüştürmüşlerdir. Figüratif olmadığından dolayı Batılıların soyut olarak da nitelediği hat sanatı çeşitli yazı türleri kullanılarak Farsça ve Arapça eserlerde kullanılmıştır. Mesela İslamiyet'in ilk yıllarında daha çok rağbet gören, düz hatlardan meydana gelen Kufi yazı bilhassa Kur'an'ı Kerim'in yazılışında kullanılmıştır. Kalem veya mürekkep kullanılarak kağıda yapılan hat sanatı 19. yüzyılda hat sanatı gelişmeye devam etmiştir.

İslam Kültürü'nde ilk el yazması eser olarak Kur'an'ı Kerim'dir. İslamiyet'in yaygınlaşmasında da Ortaçağ'da Hristiyanlığın yaygınlaşması gibi bu el yazmalarının çok büyük etkisi vardır. El yazması kitaplar aynı zamanda hat, tezhip, ebru ve minyatür gibi sanatlarla iç içedir ve Ortaçağ'da hem Batı hem de Doğu'da özellikle de İslamiyet'in yaygın olduğu yerlerde çok sayıda minyatürlü el yazmaları üretilmiştir.

Minyatür adı verilen resimler; nakkaşlar tarafından el yazmalarına metinleri aydınlatmak ve açıklamak için ve ayrıca ikinci bir özellik olarak da o dönemleri ifade eden bir belge görevi gördüğünden ilave edilirdi. Açıklayıcı resim olmalarının dışında fotoğraf sanatı henüz ortaya çıkmamış olduğundan dolayı, bu minyatürler saray, padişah törenleri, kıyafetler gibi konulara o döneme ait bilgiler içerdiğinden tarihi bir belge olarak da görülürlerdi. Minyatürler; hikâye, şiir ve tarihin adeta canlı birer tercümanı gibidirler. Yapıldığı tarihin göstergelerini ve izleri taşırlar. Bir minyatüre bakarak, sanatkârın içinde yaşadığı toplumunu örf ve âdetlerini, bazı değer yargılarını, giyim kuşamlarını, mimari yapılarını öğrenmek mümkündür. Özellikle 15. yüzyıl ortalarında önem kazanmaya başlayan ve Osmanlı nakkaşhanelerinde üretilen el yazmaları incelendiğinde de daha çok Osmanlı tarihi ile ilgili olduğu tespit edilmiştir.

7 MATBAANIN İCADI ve YAZININ YAYGINLAŞMASI

Matbaacılığın keşfi, yazının yaygınlaşması üzerinde çok önemli bir rol oynamıştır. Bu düşünce ilk defa tahta levha baskılar yapılarak, M.S. 593 yılında Uzak Doğu'da Çin'de uygulamaya geçirilmiş, 10. yüzyılda ise mükemmelliğe ulaşmıştır. Bazı bulgulara bakıldığında Uyguların 9. yüzyıldan itibaren baskı yaptığı gözlemlenmekte ise de; ilk basılı gazete ise M.S. 700'de Pekin'de çıkmıştır. Arapça metinlerin basılması 9. ve 10. yüzyıllarda Mısır'da başlamıştır.

Matbaanın icadına kadar gelinen süre içerisinde, kitap tasarımcıları kitapları daha hızlı bir şekilde basabilmek oldukça kafa yormuşlardır. Bunun arkasındaki en büyük neden ise Avrupa'nın o zamanlar dinsel ve sosyal bir değişim sürecinden geçiyor olması ve paraya sahip olanların yaygınlaşıyor olması idi. Kitap Ortaçağ'daki süs özelliğinden çıkıp, artık insanların sahip olmak istediği bir şey haline dönüşüyordu. İşte bu zamanlarda esasen ressam olarak bilinen ancak aynı zamanda matbaası olan Albrecht Dürer tarafından 14. yüzyılda "Incunabula" isimli bir metot geliştirilmiştir. Bu metot ile kitap sayfası tek bir tahta kalıba oyulur, kalıbın içine de oyulan resimler daha sonra elle renklendirilirdi. Bu o zamanlar direkt olarak elle yapılan kitaplara göre çok daha hızlı bir yöntemdir. Ancak elbette yine de sayıca yüksek basımların kaliteli bir şekilde yapılması mümkün değildir. Albrecht Dürer yoğun bir şekilde harf tasarımı ile ilgilenmiş, kitap tasarımı ve baskı teknikleri konusunda çalışmalar yapmış; gravürleri, ve kitap tasarımları da kendisinden sonra gelecek olan tasarımcılara ilham kaynağı olmuştur.

Avrupa, ağaç oyma kumaş baskısını İslam dünyasından alarak başlamıştır. 14. yüzyılda Almanya tahta levha baskısı icat edilmiştir. İşte bu ortamda Mainz'in ileri gelenlerinden Johann Gensfleisch Zum Gutenberg, metal harflerle basım tekniğini keşfettikten sonra, 1452 yılında 42 satırlık İncil'i kendi döktüğü harflerle basmıştır. Böylelikle ortaçağ ve erken Rönesans döneminin tezhipli kitaplarının sonu gelmiş ve kitap tasarımcıları yeni kurallara ve sistemlere göre çalışmaya başlamışlardır. Matbaacılık bu tarihten itibaren Avrupa başta olmak üzere tüm dünyada

yaygınlaşmış, sanayi devrimi ile beraber modern baskı makinalarının ve matbaacılık endüstrisinin temeli olmuştur.²⁷

16. yüzyıl itibari ile yazma ve okuma oranı artınca, matbaacılık da önemli bir meslek haline dönüşmüştür. Kitap basımının artması ile birlikte kitap tasarımı ve tipografik tasarım alanında gelişmeler olmaya başlamıştır. İtalya’da tipografi ile ilgili ortaya çıkan gelişmeler, tüm dünyaya buradan yayılmıştır. Kitap basımın çoğalmasının en büyük sebeplerinden bir tanesi de pahalı parşömen kağıtlarının yerini Çin’den ithal edilen ucuz kağıdın almasıdır. Böylelikle yazı gelişmiş, ve yaygınlaşmıştır. Bu arada Hümanizm ile beraber gelişen Latin ve İtalic yazı türlerinin hem el yazısı hem de baskı harflerini etkilemesi ile izleyen yüzyıllarda *kaligrafi* de gelişme göstermiştir.

19. yüzyıldaki teknolojideki ilerlemeler sonucunda; yapısal olarak bir yenilenme dönemine girilmiş, baskı ve tipografi dünyası bu yeniliklerden çok büyük bir pay almıştır. Matbaacılıkta kullanılan metal dizgilerin yerini foto dizgilerin yer alması ve ofset baskı tekniğinin dünya çapında yaygınlaşması sonucunda matbaacılık sektöründe kullanılan araçlar da köklü bir değişime uğramışlardır. 20. yüzyılda ise; 1970’lerden sonra bu değişim daha da hızlanmış, bilgisayarın kullanılmaya başlanması ile birlikte harf imgeleri bilgisayarın belliğinde dijital olarak depolanmaya başlamıştır. Bu da mekanik dizgini yavaş yavaş yok olmasına dijital dizgi denilen yeni bir dönemin kapısının açılmasına sebep olmuştur. Bu da kaliteli işlerin daha ucuza mal edilmesine, ve yazılı malzemenin daha çok kişiye ulaşmasını sağlamıştır.

²⁷ Faulman, Carl. 2001. *Yazı Kitabı*, çev. İtir Arda, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.201-202

8 ENDÜSTRİ DEVRİMİ’NİN YAZININ GELİŞİMİNE ETKİSİ

19. yüzyılda başlayan endüstrileşme; tarıma dayalı feodal yapının yerini uluslararası düzeyde sürdürülen bir üretim yapısının almasıdır. İnsanlık birinci aşamada avcılıktan kurtulup toprağa geçmiş, tarım ve hayvancılık başlamış, ikinci aşamada ise topraktan koparak teknik dünyayı yaratmıştır, işte bu ikinci aşamada endüstrileşme başlamıştır. Buhar ve elektrik gücünün kullanılması ile başlayan teknik ve teknolojik gelişmeler, sosyal yaşamın da temelinden değişmesine neden olmuş. Köylerden kentlere göçler sonucunda büyük yığınlar endüstri merkezinde toplanmış, ve toprakla ilişkisi kesilen insanlar yeni bir dünyada yaşamaya başlamışlardır. Yeni bir düşünce sistemi ve yeni kurumlar oluşmaya başlamış ve endüstri dünyasının oluşmasında da en çok beyin işçilerini yani yaşam üslubunu tasarlayan ve biçimlendiren de sanatçılar olmuştur.

İş gücünün örgütlenmesine yönelik araştırmalar da akla dayalı düşüncenin gelişmesine zemin hazırlamıştır. 1450’lerde Gutenberg tarafından metal harf kalıpları ile Avrupa’da gerçekleştirilen baskı tekniği gelişmiş, 1880’lerden itibaren fotoğraf tekniği kullanılmaya başlamış, bu da kullanım alanlarını oldukça genişlemiştir. 20. yüzyılda, makinelerin icadı ile mekanizasyona geçilmesi ve seri üretime başlanması, sanayileşme, modern yaşama geçiş sonucunda “yazı” matbaacıların egemenliğinden çıkarak, tüketime dayalı malların üretimi ve reklamcılık endüstrisinin gelişmesine sebep olmuştur. Gazetenin yaygınlaşması da yine reklam ve tanıtımın ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Tüm bunların sonucunda dilin yazılı formundaki görsel yapı; dilbilim, şiir ve güzel sanatlarda gibi birçok alanda kendini göstermeye başlamıştır. İngiltere ve Amerika önceleri gelişmelerden daha uzak kalmakla beraber Avrupa’da; Almanya, Devrim sonrası Rusya’sı, İtalya, Avusturya, İsviçre ve Polonya’da gibi ülkelerde bu gelişmeler daha çok kendini göstermiştir.

Yazılı basın, toplum ile iletişim kurabilmenin hem en kolay hem de en ucuz yollarından bir tanesidir. Modernist öncüler tarafından, hem sanatsal hem de ticari

amaçlarla taş baskı (Litografi) tekniği kullanılarak hazırlanan afişler, el ilanları, tiyatro afişleri; yazı dilinin görsel bir formda kullanılmasını özellikle şehirlerde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Basılı ve yazılı form, sadece manifesto ve düşünceleri yaymakla kalmayıp, bu düşünceleri ilk elden gösterebilecekleri bir yayına da dönüşmüştür. Bu dönemde Londra, Berlin, Paris, Moskova, St. Petersburg, gibi şehirlerde bir dergi patlaması yaşanmış ve ayrıca bu dergiler modernist öncülerin deneylerini uyguladıkları görsel sanatların ön plana çıktığı bir alana dönüşmüştür.



Resim 12. Toulouse Lautrec, Poster: Salon Des Cent, 1895

Örnek olarak, klasik anlayışın dışına çıkarak posterler hazırlayan, Henri De Toulouse Lautrec, yazı ile resmi beraber kullanarak, reklam amaçlı çalışmalara sanatsal bir dil kazandırmıştır. Afişlerinde (Resim 12) daha çok dönemin ünlü kabare şarkıcılarını ve dansçılarını resmettiğini görülmektedir.²⁸

²⁸ Becer, Emre. 2007. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi.*, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları. s.14-24

9 MODERNİZM SÜRECİ'NDE YAZI VE RESİM İLİŞKİSİ

Günümüzde her ne kadar resim temsili bir form, yazı ise tasvir edici bir alan gibi görülse de 19. yüzyıl sonları, 20. yüzyıl başlarında resim ve yazı kendi fonksiyonlarının dışına çıkarak bir evlilik içine girdiklerini ve ikisinin bir arada kullanıldıklarını görüyoruz. Özellikle Birinci Dünya savaşının sona ermesinin yarattığı etkiler, ekonomik ve toplumsal değişimler, tarımsal toplumdan sanayi topluma geçiş, teknolojinin ilerlemesi, makine kullanımının yaygınlaşması ve endüstriyel üretimin çoğalması, kent nüfusunun artması, iletişim biçimlerinin değişmesi, geleneksel yapıya karşı gelen bağımsızlık duygusu güçlü, değişime açık bir toplumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısı ile bu dönemin sanatçıları da sorgulamaya ve analiz etmeye odaklanmışlardır. İşte tam olarak bu nedenle de sanat da kurallara ve kalıplara başkaldırarak ve dış dünyanın birebir sunumunu reddederek, yeni formlar, biçimler ve anlatım dillerine başvurmuşlardır. Bu sanatçılar gerek harfleri ve yazılı dil formlarını kolaj olarak, gerekse kaligrafik unsurları katarak eserlerinde kullanmışlardır. Tüm bunların sonucunda basılı malzeme geleneksel resme karşı çıkışın en önemli araçlarından bir tanesine dönüşmüştür.²⁹

Endüstri devrimi, teknolojik gelişmeler, ve toplumun yapısının değişmesinin getirdiği sonuçlardan bir tanesi de görsel sanatlar alanında Batı'nın sanatta doğadan uzaklaşmasıdır. Sanatçılar, birbiri ardına ortaya çıkan akımlar ile, nesnelere ve doğayı birebir taklit eden sanat tavrından uzaklaşarak, anlık görüntülerini, düşünce ile kavranabilecek yapılarını, derinliği, öze ait niteliklerini vermeye çalışırlar.

Batı'da da Doğu'ya benzer şekilde nesnelere özüne gitmek isteyen bir kavram ressamlığı ile karşılaşılırsa da düşünce temelleri tamamen birbirinden farklıdır. Batı dünyası bilim yolu ile gerçeğe ulaşmaya çalışırken, Doğu İslam dünyası dünyayı bir

²⁹ Dikbaş, Nazım Hikmet, Richard.2011. *İmge ve Metin: Yazı ve Resim Nasıl Bir Araya Gelir?* Bilim ve Sanat Vakfı. S. 75.
http://www.bisav.org.tr/yayinlar.aspx?module=makale&yayinid=114&menuID=3_3&yayintipid=3&makaleid=857

yanılsama olarak gören Platon felsefesinden etkilenir, ve gerçeği idealar dünyasında aramaktadır. İslam dünyasında sanatçının soyuta ulaşma çabalarının altında da nesnenin görünmeyen Öz'üne ulaşmak yatmaktadır. Ancak bunu gerçekleştirirken, kendi bireyselliği, duyguları önem taşımaz ve Batı dünyasında olduğu gibi yeni formlar yaratmaya çalışmaz.

9.1 Kübizm ve Yazı

20. yüzyılda endüstri çağı toplumu bilinçlenerek varlığını her alanda duyurmaya başlayınca, sanata da toplumun gerçeğini yansıtmak değil, toplum sorunlarını çözmek görevi düşmüştür. İki büyük dünya savaşı, büyük sosyolojik ve teknolojik devrimler sırasında, modernist sistemin yeni avangart sanatçıları yazıyı kullanarak deneysel ve yaratıcı çalışmalar yapmışlardır. 1900'lu yıllarda sanatçılar, doğayı olduğu gibi tasvir etmeye dayanan klasik kurallara karşı çıkmaya başladılar. Dünya'nın farklı yerlerinde farklı nedenlerle gerçekçiliğe karşı çıkan bütün bu akımlar, dil ve görsel yapıyı sorgulayarak, harf ve sözcükleri kullanarak yenilikçi deneylere girişmişler, okunabilirliğin çok önemli olmadığı farklı imgeler üretmişlerdir. Günümüz sanatında sık sık resim ve yazının birlikte kullanımına dair uygulamalar, o dönemlerde daha henüz hiç kullanılmamışlardı. Kübistler, tuval ve boya gibi klasik malzemelerin yanı sıra resmin üzerine tamamen kağıt, kumaş, gazete parçaları, harfler vs. gibi yabancı öğeleri ekleyerek sanat nesnesinin kendisini de değişime uğratmışlardır.

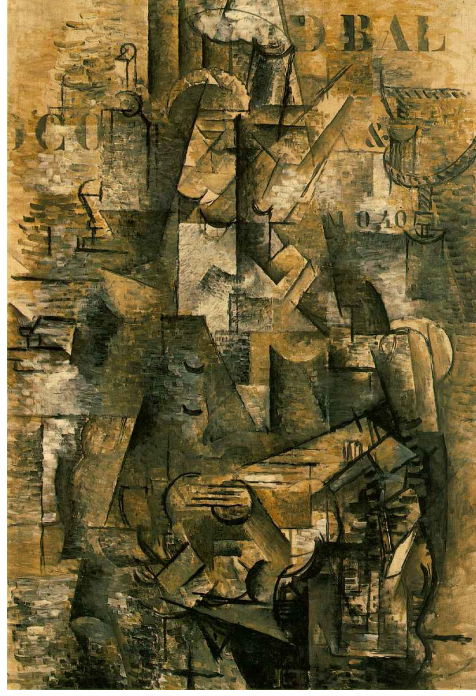
Fransa'da önce Picasso ardından da Braque'ın resimlerinde farklı yazılı malzemelerle beraber şablon harfleri kullandıkları dönem 1912-1914 yılları arasında tarihlenen "Sentetik Kübizm³⁰" denilen döneme denk gelir. Böylelikle yazılı malzeme tuval üzerinde ilk kez görünür olmuştur. Kübizm, çizgiye ve biçime dayalı yepyeni görsel bir dildir. Yazılı ve basılı malzemeler, gazete ve afişleri kullanarak kolaj tekniği ile resimlerini üçüncü boyuta taşımayı hedeflemişlerdir. Basılı

harflerin, gazetelerin ve afişlerin kullanmasının sebebi sadece biçimsel sorunlarla ilgili değil, toplumla ve dönemin siyasi ve kültürel gelişimi ile de ilgili olmalarındandır. Bu nedenle yazılı malzemeler, reklamlarda ve afişlerde kullanılan imgeler; kübist resimlerde sıkça karşımıza çıkarlar. Eğer sanatçı kompozisyonunda bir gazete veya bir nesnenin imgesini istiyorsa, onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymanın ne gibi bir sakıncası olabilir ki? Böylelikle yeni kompozisyonlar, analitik (çözümsel) kübist³¹ resimlere göre daha bir yüzey resmi haline gelmiştir. Kübistler aynı zamanda resimde imtiyazlı madde diye bir şey olmadığını, bir sanat eserini yazılı malzeme ile ilişkili materyaller ile de gerçekleştirilebileceğini izleyiciye göstermişlerdir.

Kübistler, harflerin yanı sıra kağıtları, gazete parçalarını ve farklı malzeme çeşitlerini resimlerinde kullanırken, bir bakıma gerçekte olan ile ilişkilerini yitirmediklerini de göstermeye çalışıyorlardı. Belirli bir anda ve uzamdaki sabit bir noktada olana karşılık gelen perspektifçi anlayış olan resimsel yanılısamayı reddederek, birden fazla bakış açısını koyarak Kübizm, dışarıdan bakan kişileri de şaşırtmış, özgün yaratımları ile yerleşik estetik tavrı da dönüşüme uğratmıştır.

Örneğin Braque'ın 1911 yıllarında "Le Portugais/Portugese" isimli resminde (Resim 13) ilk defa hem harfleri hem de sayıları şablon yazı ile kullandığını görüyoruz. Daha önce "ölü doğa" resimlerinde harfler kullanmıştır ancak bunlar o kadar kompozisyonun içindedir ki çok da fazla resimden ayrıştırılamaz. Braque gerçeği tamamen özgün bir şekilde resim sanatına sokmak amacı ile harflerini resimlerine sokmuştur.

³¹ Analitik Kübizm: Kübizmin 1907-11 yılları arasındaki döneme denmektedir. Sanatçılar nesnelere modele bakarak değil de, akıldan sanki oyun oynar gibi ya da bir matematik problemi çözer gibi resmediyorlardı. Nesneyi genel bir perspektiften kurtararak, onu düşünsel bir perspektiften göstermeye çalışıyorlardı. Biçim ve bakış sorunları asıl ilgi konusu olduğundan dolayı, analitik kübizimde renk feda edilmiştir.



Resim 13. Braque, George. Le Portugais (The Emigrant), Oil On Canvas, 46x32 in.(117 x 81cm.), Basel Kunstmuseum Autumn. 1911, early 1912.

Geleneksel dilde, nesnelere kapalı form anlayışı ile dile getirilirler. Renk ile ve ışık gölge oyunları ile resim üzerinde yanılsama ile yaratılır, ve izleyici formu üç boyutlu gibi algılar. Ancak nesnenin yakınına geldiğimiz zaman tuvalin yüzeyine dokunduğumuzda nesnenin üç boyutlu olmadığını görürsünüz. Bu yanılsamadan öteye geçemez. Kübistler yazılı malzeme, gazete, afiş, basılı harfler ve şablonlar gibi gerçek nesnelere ile tuvale yerleştirdiklerinde; üç boyutluluğu algılatmak için, tam bir algılamamanın (görsel ve dokunsal) gerektiği bakış açılarını resme taşımış olurlar. Dokunma duyusu ile ilgili algılamayı duyumsadığımızda, uzakta bile olsak, bunun üç boyutlu bir nesne olduğunu kavrarız. Bu nedenle de gerçekliği birebir taklitten vazgeçmişler ve resimlerinde gerçeği özgün bir şekilde resimlerine sokmuşlardır. Gerçeklik malzemelerini eklenmesi, resmi farklı bir statüye geçirmiş, resmin

yüzeyine dahil edilen malzemeler bir gerçekliğe işaret eden birer gösterge olmayıp, gerçeğin kendisine dönüşmüşlerdir.³²

Yüzeyin üzerine yerleştirilen harfler; yüzeyin iki boyutlu olduğunu anlatmanın en kolay yöntemidir. Bu formlar oldukça düz ve yassı olduklarından şekilleri bozulamaz çünkü uzam dışında var olurlar ve resmin yüzeyinde olmaları izleyicinin uzamda var olan nesnelere ile uzamda dışında var olan nesnelere arasında bir ayrım yapmasını sağlar. Böylelikle de kübistlerin yapmaya çalıştığı gibi, izleyiciye resimsel bir yanılsama sunmaktan uzak durur. İkincisi harfler genelde çağrışım yapma özelliğine sahiptir. Örneği , “Portuguese” (Resim 14) resmindeki harfler bir çok işlevi yerine getirmektedir. “D” büyük ihtimalle Fransızca büyük anlamına gelen “GRAND” kelimesinin son harfidir. “BAL” ise çok büyük ihtimalle bir barda asılı duran bir dans salonu posterinden esinlenilmiştir ve resimde bir “cafe” atmosferi yaratmaya yöneliktir. Bu harflerin aynı zamanda kendileri de bir nesne olmuştu ve dekoratif bir değeri de bulunmaktadır.

Sonuç olarak resimden evrilererek gelen yazı (harfler, sözcükler, metinler ve diğer basılı malzemeler) Kübizm ile beraber tekrar resmin içerisine girmiş, sanatçıların biçimsel sorunların yanı sıra dönemin siyasi ve kültürel gelişimi ile yakından ilgili olmalarından dolayı gazetelerde, afişlerde, reklamlarda kullanılan malzemeler Kübist resimlerde sıkça kullanılmıştır.

9.2 Fütürizm ve Yazı

Endüstri ve makineleşmenin gelişmesi, teknolojinin hız kazanması sonucunda doğan sanat akımlarından bir tanesi de Fütürizmdir. Modern uygarlığı büyük bir övgü ile karşılayan, makinelere ve hıza olan tutkusunu her fırsatta dile getiren, eskiye geleneğe müzelere ve geçmişe karşı olan bir akımdır.

³² Öndin, Nilüfer.2009. *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları. s.29-35

Resme dayalı sözcüklerle oluşturulan, Fütürist “Özgür Sözcükler” olarak tanımlanan avangart tavır, dile dayalı kırılmanın başarılı bir örneği olmuştur. Akımın başını çeken İtalyan Filippo Tamasso Marinetti, harflerden ve sözcüklerden yararlanarak, basılı sayfayı hem bir resim düzlemi hem de grafik alan olarak kullanmıştır. Bunları kullanarak somut ve dışavurumcu görsel formlar yaratmaya çalışmıştır. Metinlerde ve şiirlerde yaratılan bu sözdizimi bozma hareketi sonucunda, görsel ve sözel anlam yani imge ve dil birbirlerine karışmış, dilin simgesel yapısı bozulunca da ortaya grafiksel ve mekanik bir görünüm çıkmıştır. Kaligrafik ve arabesk bir yapı içerisindeki “Özgür Sözcükler” matbaanın geleneksel düzenine karşı gelerek, tamamen plastik bir düşünce ile tasvir ettikleri nesnelerin kılıklarına bürünerek, sayfa üzerinde hareket eder gibi görünmüşlerdir.

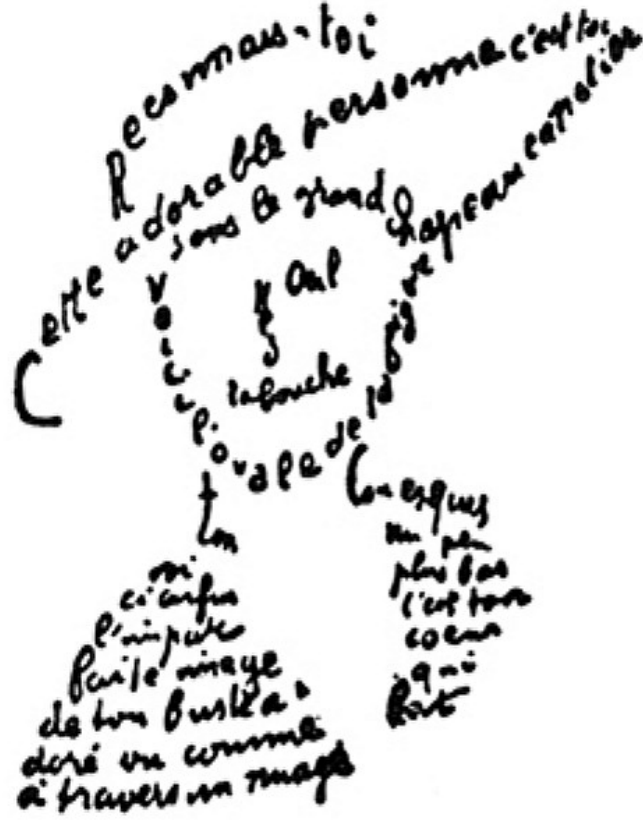


Resim 14. F.T. Marinetti. 1919. “O’nun Yatağında Bir Gece”. Bu şiirde cephedeki sevgilisinin mektubunu okuyan kızın üzerinde yer alan tipografik düzenleme ile savaşın şiddet, gürültü ve kargaşası başarı ile anlatılıyor.

Fütüristler metinlerine veya şiirlerine hareket duygusu kazandırabilmek için, geleneklere karşı gelerek, harfleri ve sözcükleri değişik malzemeler ve çeşitli reproduksiyon teknikleri ile sayfalara yapıştırmışlar ve görsel bir dilde hazırlamışlardır.³³

³³ Becer, Emre. 2007. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları İstanbul s.50-74

Aynı yıllarda Fransa'da ise basılı harflerle deney yapan sanatçılar olmuştur. Kübizm'in öncülerinden Picasso ve Braque'ın savunucularından şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire, şiirlerinde basılı harflerle görsel formlar yaratmaya çalışmıştır ve ayrıca kaligrafik şiirler yazmıştır. Apollinaire resimle şiirlerini birleştirmiş ve kaligrafik şiirlerinde görsel bir üslup yaratmayı amaçlamıştır. Apollinaire'in harf deneylerini figüratif bir yapıda kullandığını söyleyebiliriz.



Resim 15. Guillaume Apollinaire. Kaligramlar, 1915. (Şapkalı kadın portresi biçiminde satırlarla oluşturulan bir şiir)

9.3 Dadaizm ve Yazı

Dadaizm, Birinci Dünya savaşı patlak verdiğinde içinde sanatçıların ve solcuların bulunduğu birçok insanın Avrupa'nın tarafsız ülkesi bölgesi sayılan Zürih'e sığınması ile kendiliğinden ortaya çıkmış, ve diğer Avrupa ülkelerine buradan çok hızlı bir şekilde yayılmıştır. O dönemlerde sayıları sürekli olarak artan dergiler de Dadacıların düşüncelerinin yayılmasına çok etkili olmuştur. Dadacılar, fütüristlerin harflerle yaptıkları görsel formları daha da zenginleştirmişlerdir; özellikle de Kübist kolajlarından çok yararlanmışlardır.

Tasarımdaki bu sınırsız tavır, kural tanımaz bir şekilde yazılan şiirler, malzeme üzerinde hareket eder gibi bir izlenim veren rastlantısal bir şekilde dizilen harflerle ve sözcüklerle oluşturulmuş imgeler, çeşitli malzemelerle, kolajlarla gerçekleştirilmiş resimler bir anlamda savaş sonrasında dünyanın ve toplumun kaotik yapısını ele vermektedir.

“Dadaizm ile bugüne kadarki bütün sanat eğilimleri ve özellikle kısa zaman önce mankafaların yeni bir Empresyonist uygulama olarak kavradıkları Fütürizm arasındaki kesin ayrım çizgisi budur. Dadaizm, etiğin, kültürün ve iç dünyanın, yalnızca zayıf kasları örten paltolardan başka bir şey olmayan sloganlarını parçalarına ayırmakla, ilk defa yaşama yalnızca estetik açıdan karşı durmaktan daha fazla bir şey yapıyor. Dada sözcüğü aynı zamanda sınırlara, dinlere ya da mesleklere hiç bir bağlılığı olmayan hareketin uluslararasılığını da gösteriyor. Dada bu çağın uluslararası ifadesidir, sanat hareketlerinin büyük neşesidir. ... Dadacı olmak kendini olaylara kaptırmak, her türlü tortunun oluşmasına karşı çıkmak, bir an sandalyenin üstünde oturmuş bir vaziyette hayatını tehlikeye atmak demektir. ... Eli altında bir kumaş yırtılır, insan yadsımayla daha yücecek olan bir yaşama evet der. Evet demek –hayır demek.Estetik–etik–zihniyete karşı! Ekspresyonizmin bu kansız soyutlamasına karşı! Edebiyatçı beyinsizlerin dünyayı düzeltici teorilerine karşı.

Sözcükte ve resimde Dadaizm için, dünyadaki Dadaist oluşum için. Bu manifestoya karşı olmak, Dadacı olmak demektir”³⁴

Bu Dadaist manifestodan anlıyoruz ki sanatçılar, o dönemde süregelen mevcut olaylara ve değerlere tepkilidirler. Dadaistler, Avrupa’yı içine çeken katliamlara ve yıkımlara dünyada büyük bir karmaşaya neden olan, yeni toprak paylaşımı adına dünyadaki en fazla toplu kıyımı yapan ve ölüme sebep olan Birinci Dünya savaşının anlamsızlığına karşı bir tepki ve protesto hareketi olarak başlatmışlardır. Savaşı onaylayan burjuva toplumunun inançlarına karşı çıkmışlar, Avrupa’nın bozuk ulusalcı ve kültürel değerlerini, geleneklerini ortadan kaldırmayı amaç edinmişlerdir. Savaşın yol açtığı felakete, Avrupa toplumunun çöküşüne, teknolojik gelişmeler ve geleneksel ahlak değerlerine karşı durmuşlar ve dünyanın gidişatında dur demeye çalışmışlardır. Dadaizm, estetik ve sosyal değerlere meydan okuyan bir sanat hareketi olarak diğer sanat akımlarından farklı kaygılarla ortaya çıkmıştır, kurallara aldırmadıklarından dolayı da daha radikal bir sanat yapmışlardır. Bu yeni ve radikal sanat anlayışını tavırlarında, tuhaf sözdizimleri ile yazdıkları şiirlerinde ve kendilerini ifade ederken kullandıkları malzemelerde görebiliriz.

Dadaistlere göre; eğer akıl insanı savaşa sürüklüyorsa, o zaman akıl yolu ile hareket etmemek daha rasyonel bir durumdur. Fikirlerini kasıtlı bir biçimde düzensizlik, anarşi, parçalama, bölme, bozma ve yapma gibi özellikler üzerinde şekillendirmişlerdir. Dünya savaşının burjuva değerlerinin bir uzantısı olarak gören Dadacılar, sanatsal söylemlerinde de bu muhalif tavrı devam ettirmişlerdir. “Tristan Tzara’ya göre ‘bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik, gibi kavramlar; insanların gereksinmelerine karşılık verebilmekteydi ancak artık bu tür kavramların iş boşalmış ve değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi

³⁴ Richter,H.1993. *Dada 1916-1966*, İstanbul: Birey Yayınları, s.100 (Aktaran:Öndin, Nilüfer. *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, s.88)

kalmıştır'.³⁵ Tzara'ya göre belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; değerler için kurulan toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; Dada hiçlik demektir. Tzara'nın bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere Dadacılar kendinden önce gelen sanat akımlarına göre daha radikal bir sanatsal tavır içerisindedirler. Tzara'nın metinlerindeki; mantık dizgesini yok sayan, sözcük anlamlarına değer vermeyen, tuhaf, anlaşılmaz, dilbilgisi kurallarına uymadan kullanılan ve doğrudan bir anlatım biçimi arayan kelimeler de bu yeni sanat akımının özelliklerini vermektedir. Tzara, tamamen dilbilgisi kurallarının dışında kalarak yeni bir edebiyat alanında, dilin yapısında ve kullanımında çarpıcı denemeler yapmıştır. Şiirlerini de gazeteden sözcükleri rastgele keserek oluşturmuş, gerçeküstücülüğe yakın bir tarzda yazmıştır. Tzara'ya göre şiirde biçim önemli değildir. Şiir yazmak sözcükleri bir araya getirmektir. Tzara; "Dadaist bir şiir yazmak için; bir gazete alın, makas alın, bu gazete de şiirinize vermeyi tasarladığınız uzunluğa sahip bir makale seçin. Makaleyi eşit parçalar halinde kesin. Daha sonra bu makaleyi meydana getiren kelimeleri özenle kesin ve bir torbaya koyun. Yavaşça karıştırın daha sonra her kupürü peş peşe torbadan sırayla çekin. Olduğu gibi yazın. Şiir size benzeyecektir. İşte siz "çekici bir duygusallığı olan, her ne kadar halk tarafından anlaşılmaz ise de, son derece değişik bir yazarsınız" demiştir.³⁶

Dadaistler, aynı zamanda bu parçalama, bölme, yıkma vs. gibi duygularını yansıtılabilmek için doğaçlama ve rastlantısal işleri savunmuşlardır. Bu özellikleri barındıran kolaj, fotomontaj ve assamblaj gibi tekniklerle; kendiliğindenlik ve raslantısallığı kullanarak, harfleri ve yazılı diğer malzemeleri sese dayalı özelliğinden farklı olarak, Kübistlerin yaptığı gibi somut görsel formlara dönüştürmüşlerdir. Bunu yaparken de sanat karşıtı bir tutum sergilemişler ve sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmeyi hedeflemişlerdir. Geliştirdikleri tekniklerle sadece resim alanında değil grafik tasarıma da büyük katkıları olmuştur. "Sanat ve yazı", toplumu yeniden biçimlendirmede önemli bir iletişim dil ve de görsel iletişim,

³⁵ Antmen, Ahu. 2008. 20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık s.123

³⁶ Edebiyat Akımları. Çev. Cemil Göker. <http://www.edebiyol.com/dadaizm.html>

güçlü bir propaganda aracı olduğundan; yazının ve dilin içerdiği tüm teknikleri kullanarak yeni sanat biçimleri yaratmışlar ve bunu halkı bilinçlendirmek için görsel bir silah olarak kullanışlardır.

“Kabare Voltaire’de başlayan, çarçabuk başka ülkelere yayılan Dada kargaşalığından, sonradan Bertold Bercht’in çok yaygınlaşacak olan bir sözüyle “yabancılaştırma etkisi” uyandırmak için yararlanılıyordu. Bu yoldan çevrimizi, burada olup bitenleri, alışkanlıklarımızdan sıyrılarak yeni bir gözle görmemiz isteniyordu. Sokak afişleri, ilanlar, bildirimler, karikatür, fotomontaj, kabare, güldürü dergileri, yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik; bütün bunlar, Dadaların yabancılaştırma etkisi uyandırabilecek olan ortamı yaratabilmek için başvurdukları çarelerdi. ... Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmektir. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiçbir şey kurtulamıyordu. Konuşma dili ve yazı dili, anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünüyor, Schwitters’de gördüğümüz gibi, hecelerin yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretiliyor, bunlarla ses ve söz kolajları yapılarak, şiir dilinin duygusallığı, bürokrasi dilinin boş kalıpları, politik nutuklar, büyük sözler, demagoji, olanca gülünçlüğü ile sergileniyordu...”³⁷

Aslında 1923 yılında son bulan Dada hareketi kendinden sonra gelen akımları sanatın tüm alanlarında o kadar çok etkilemiştir ki, gerçekte hiç son bulmamıştır. Tüm kendisinden sonra gelen Sürrealizm, Konstrüktivizm, Minimalizm (Azıcılık), Pop Sanat, Op Art, ve Kavramsal sanatın biçimsel özellikleri Dadaizm’e dayanmaktadır. Dadaistler, fütürizmin görsel dilini bir adım ileriye götürmüşler, geleneksel sese ait yazı karakteri olan harfleri serbest bırakmışlar, somut görsel şekil olarak devam ettirmişlerdir.

Konstrüktivist, Sürrealist, ve Dadaist akımın içinde yer alıp, birçok medya kullanmış; grafik, heykel, resim, tasarım, şiir, ve tipografi gibi birçok alanda iş üretmiş olan Kurt Schwitters ve Jean Heartfield yazı ve kolaj kullanımı konusunda

³⁷ İpşiroğlu, Mazhar, İpşiroğlu, Nazan 1993. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi s.97-98

en çok örnek vermiş sanatçılardan ikisidir. O dönemde, resmin nesneye dönüşmesi, kolaj sanatının gelişmesine elverişli bir ortam sağlamıştır. Kurt Schwitters, kağıt, çekiç, paçavra, boya, yapıştırıcı, yağ, otobüs biletleri, değişik fotoğraflar, gazete ilanları, renkli kağıtlar vs. gibi gündelik hazır malzemelerle gelişigüzel rastlantısal bir şekilde oluşturduğu, daha sonra Pop Sanat'da yaygın olarak kullanılacak “Merz” resimleri diye bilinen kolajları ile ün kazanmıştır. Bunları tek bir isim altında toplamasının sebebi rastlantısal olarak bir araya getirdiği bu resimlerin yaşam bütünü bir parçası olduğunu vurgulayabilmektir. Aynı zamanda da 1923 ve 1932 yılları arasında grafik ifadenin sınırlarını zorlayan “Merz” isimli bir dergi yayınlamıştır. Schwitters tarafından hem görsel hem de sözel kolajlar için bulunan “Merz” terimi Almanca “Kommerz”in son hecesinden türemekle beraber Fransızca ki merde (bok) anlamına gelmesi ve Almanca kelimenin saygınlığı ile karşıtlık yaratmaktadır. Bu tip sözcük oyunlarının yansın Schwitters, yazının kullanımı ve gelişimi ile ilgili birçok çalışma yapmış, grid oluşturan kalın çizgiler üzerinde yazı kullanımı, yazı bloklarının başka çizgi ya da satırlarla kesilmesi ve resimlerin asimetrik olarak dengelenmiş kompozisyonlar içine yerleştirilmesi gibi geleneksel formları yıkan öncü tasarım uygulamaları yapmıştır.



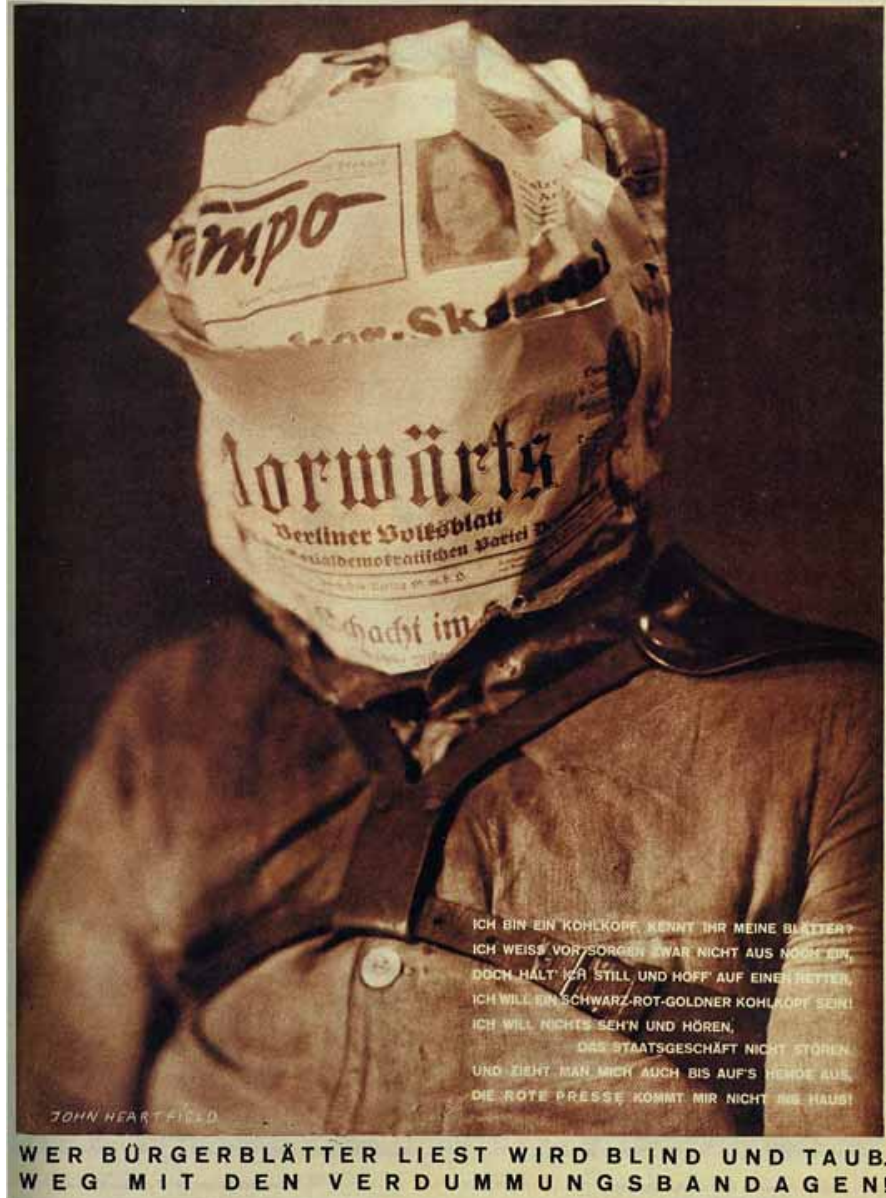
Resim 16. İsimli, (Kurt Schwitters'in erken dönem bir portresi ile birlikte), 1937-38

"Schwitters'in resim kolajlarının yanında, dil kolajları da yapıyordu. Sözlere parçalara bölüyor, hecelerin, harflerin yerini değiştirerek yeni sözcükler türetiliyor, hiç bir anlam taşımayan ancak uyum içinde olan şiirler yazıyordu.

John Heartfield ise; toplumun farkındalığının artması ve sosyal değişime katılımlarını sağlamak amacı ile sanatını propaganda amacı ile kullanmıştır. Kendi savaş karşıtı düşüncelerini ifade etmek ve Alman hükümetine karşı hoşnutsuzluğun

belirtmek için ismini bile İngilizceye çevirmiştir. Birinci Dünya savaşından sonra bir daha kendisini hiç Alman gibi görmek istememiştir. 1918’de Berlin Dada şubesinin oluşumuna yardım etmiş, bu zaman sürecinde de daha sonra “fotomontaj” olarak isimlendirilecek olan fotoğrafik ve tipografik³⁸ öğelerin bir arada kullanılması ile ilgili deneyler yapmıştır. Fotoğraflara el ile müdahale ederek fotomontaj tekniğini ilk kullanan sanatçıdır. Gerek kendi çektiği gerekse dergi ve gazetelerden topladığı görüntüleri, ilginç şekillerde bir araya getirerek, bazen eleştirel bazen de anlatısal fotomontajlar yapmıştır. Muhtemelen Dadacıların posterler ve afişler üzerinde harfleri ve yazılı malzemeleri kullanmalarından ilham alarak; fotomontajı, toplumla bir iletişim kurma aracı olarak kullanmıştır. Bu erken dönem Dada fotomontajları, Dada hareketi için kapak, dergi illüstrasyonları ve manifesto tasarımları için kullanılmıştır. Tarzı genel olarak oldukça anarşi içermektedir ve çoğunlukla birçok materyal kullanılmakla beraber rastgele seçilmiş ve yan yana konulmuş gazete metinlerinden oluşmaktadır.

³⁸ Tipografi: Harf ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer elemanların hem görsel, fonksiyonel ve sanatsal düzenlemesi hem de bu elemanlarla oluşturulan bir tasarım dili, anlayışıdır.



Resim 17. John Heartfield. Fotomontaj. 1930. (2008 Artist Rights Society (ARS), New York/ VG Bild-Kunst, Bonn)

Haertfield, faşizme karşı direnmiş, Nazilerden kaçmak durumunda kalmış ve Alman Komünist Parti'sinin bir üyesi olarak 1923'te gazetelerinde çalışmaya başlamış ve aynı zamanda radikal politik sanatçılardan oluşan bir birliğe üye olmuştur. Bu nedenle de işlerine politik bir tavır hakim olmuştur. Nazi rejimin vahşetini gözler önüne sermek amacı ile yaptığı hicivler içeren propagandalar yapmıştır. Öncesinde

Dada grubu için yine propaganda amaçlı posterler ve manifestolar için tasarımlar üretmiştir. Heartfield için fotomontaj; *metnin ve görselin* birbirleri ile iletişime geçtiği ve birbirlerini etkilediği bir platformdur ki açık ve net bir biçimde Nazi rejiminin vahşetini sergilediği fotomontajlar kendisini en iyi ifade ettiği araca dönüşmüştür.

Heartfield, fotoğrafı bir çeşit görsel silah olarak kullanmıştır. Yazılı metin çoğunlukla ironik olmakla beraber görsellerle beraber temel unsurlardan biri olarak kullanılır. Ölümünden bir sene önce kendisine fotomontaj fikrinin nasıl doğduğu sorulduğunda şu şekilde cevap vermiştir; “Birinci dünya savaşı sırasında fotomontajları yapmaya başladım. Beni fotoğraf ile çalışmaya çeken bir çok şey oldu. İnsanlar gazetede ki görsellerle çok kolay bir şekilde kandırılabilirler. Görselin altına veya üzerine yanlış bir başlık atarak doğru veya yalan söyleyebilirsin. Genel olarak yapılan şey de budur...” Zaten kaybedilmiş bir savaşın fotoğraflarla çok güzel pazarlandığına inanıyordu. Propaganda yapmak için en kolay malzemenin üzerinde oynanmamış bile olsa fotoğraf olduğunu düşünüyordu. Bu yüzden de güçlü imajlar yaratmak için metin ile fotoğrafları beraber kullanmıştır. Resim 17’de görselin altında “Kim burjuva gazetelerini okuyorsa, kör ve sağırdır. Seni aptallaştıran bu bandajlardan kurtul” yazar. Burada Heartfield’in işaret etmek istediği nokta herkesin gördüğü ve yazılanlarla ilgili şüpheli davranmasıdır. Onun sanatının merkezinde görselleri alıp ve farklı bir hikaye anlatmak üzere onları kullanmak vardır.³⁹

Bir dönem bu akımın içinde yer alan bir başka önemli bir sanatçı Marcel Duchamp ise günlük yaşamdan seçilmiş sıradan bir nesnenin kendi bağlamından, kullanım alanından, yani bir başka deyişle orijinal anlamından farklı bir şekilde farklı bir bakış açısı ile kullanıldığı takdirde sanat yapıtı olarak sergilenebileceğini göstermiştir. Duchamp bu şekilde, o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır. Sanat yapıtına dönüşen bu hazır nesnelere, aynı zamanda retinasal (göze) ve el işçiliğine dayalı olan

³⁹ Moris, Errol. *Photography as a Weapon..*
http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/08/11/photography-as-a-weapon/?_r=0

beğenin de eleştirisidir. Sanatçıyı sanatçı yapanın eylemleri olduğu düşüncesi ilk olarak Marcel Duchamp ile birlikte ortaya çıkmış ve 1960'lı yıllardan sonra çok tartışılacak olan kavramsal sanata da ışık tutmuştur. Sanatçı onu o şekilde tasarladığından dolayı sanat eserine dönüşmüştür. Sonuç olarak Duchamp sanat tarihinde öyle bir kırılma noktası oluşturmuştur ki 1960'lı yıllardan sonra "kavramsal sanat" Duchamp'ın mirasından etkilenecek şekilde sanata farklı bir bakış açısı getirmiştir.

1917'de bir sergiye katıldığı "Çeşme"si, Mott Works isimli bir dükkandan satın alınan, seri üretilmiş bir pisuardır ve en çarpıcı yapıtı olarak tanınmaktadır. Yapıtın ilgi çeken ve üzerinde çok tartışılan bir tarafı da Duchamp'ın imzası gibi duran "R.Mutt" olarak okunan yazısıdır. Duchamp bu pisuarı bir kelime oyununa başvurarak R.Mutt olarak imzalamış ve kendisinin de jürisinde olduğu katılımcı ücretli bir sergiye göndermiştir. Hazır bir nesnenin sanat yapıtına dönüştürülmesini yanı sıra, R.Mutt imzası da malzeme ile yazı arasındaki ilişkiye dikkat çeker gibidir. Yapıtı R. Mutt olarak imzalarken Duchamp'ın kafasından neler geçtiği tam olarak bilemiyoruz ancak eğer büyük harfleri bırakır, küçük harfleri bir kenara ayırırsak "R" ve "M", harflerini kalır ki bu da hazır nesne kelimesinin İngilizcesi "readymade" baş harfleri olarak okunabilir, yani yapıtın kendisi olur. Geleneksel resimlerde kullanılan imzadan farklı olarak, R.Mutt imzası, gizemli bir şekilde sanki yapıtın arkasındaki bir fikre gönderme yaptığını düşündürmektedir. Duchamp, gündelik idrar yapmak için kullanılan nesneye gizemli bir imza atılarak yapıtı sanat eserine dönüştürmüştür. Ayrıca sıradan bir nesneyi ücretli katılımlı bir sergiye göndererek de bir sanat eserini nitelendirme kriterlerini sorgulamak istemiştir. Sonuç olarak burada Duchamp yapıtı ile yazıyı birleştirerek yapıtıla ilgili bir düşünceye gönderme yapmaktadır.



Resim 18. Marcel Duchamp, *Fountain* (1916/17). Porcelain, 360 x 480 x 610 mm

Duchamp, “görsel parodilerini”de; eserlerine verdiği isimlerle güçlendirmektedir. Duchamp'ın en çok bilinen parodilerinden birisi de Leonardo Da Vinci'nin bir fetiş haline getirilmiş olan Mona Lisa'nın hazır bir ofset baskının üzerine çizdiği sakal ve bıyıktır. Resmin altına ise resimdeki kadının cinsel anlamda müsait ve çok istekli olduğunu belirten Fransızcası “Elle a chaud au cul” Türkçesi “Etekleri alev alev yanıyor” anlamına gelen “L.H.O.O.Q”, yazmıştır. Burada resme eklenen bıyık ve sakala ilave olarak altına gizemli bir şekilde eklenen *yazı*, Mona Lisa'yı gülünç duruma düşürerek hem eleştirmeyi hem de izleyiciyi güldürmeyi amaçlamaktadır. Bir ofset baskının üzerine çizilen sakal bıyık ve altına eklenen yazı ile geleneksel sanatın tamamen dışına çıkmıştır. Burada yazının, sanat yapıtının içine girdiğini ve

izleyicinin görmezden gelemeyeceği farklı bir dil yaratılarak geleneksel resimden tamamen kopulduğu görülmektedir.

Aslında siyasi içerikli bir başkaldırı olarak başlayan ancak sanatsal yöntemlerle ifade bulunduğu için zamanla bir sanat akımına dönmüş olan Dadaistler, yazınsal dili görsel dil ile beraber kullanarak; kolajlar, fotomontajlar yolu ile bambaşka bir ifade dili kullanmayı başarmışlardır. Dadaizm, kolajı ve diğer tipografik keşifleri fütürizm ve Kübizm'den ödünç almıştır ancak çok bir adım öteye taşımış ve fotomontajı icat etmişlerdir. Bu sözel ve görsel parçaların kullanımı çok hızlı bir şekilde artmış ve daha sonra gelecek olan sanat hareketlerine öncülük etmişlerdir.

9.4 Rus Devrimini Hazırlayan Sebepler ve Rus Konstrüktivizminde Yazının Sanat İçerisindeki Yeri

Rus sanatı 18.yüzyıla kadar Bizans üslubunu ve ortaçağ ruhunu yansıtmaktadır. Ancak 18. yüzyıl itibari ile Fransa akademisi örnek alınarak bütün sanat hareketlerini denetimi altına alan bir akademi kurulur. Akademilerin kurulma nedeni; devletin görüşlerini yansıtan sanat politikasını devam ettirmektir ve bundan dolayı da bütün sanat hareketlerini merkezileştiren, denetleyen bir tavır içerisindedirler. Fransa'da her zaman akademiye karşı gelen bağımsız sanatçılar toplulukları olmasına rağmen, Rusya'da 19. yüzyıla gelinceye kadar böyle oluşumlar ve bu sanatçıları destekleyecek sanat koruyucuları oluşmamıştır. Ancak 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş aşamasında ; ekonomisi Batı'ya bağımlı olan Rus imparatorluğu modernleşme çabası içine girmiş ve başta Fransa olmak üzere Batı Avrupa sermayesi ile sıkı ilişkiler kurmuştur. Serfliğin kaldırılması ile birlikte bir proletarya sınıfı ortaya çıkmış ve bu da kapitalizmin gelişmesini sağlamıştır. Sanayinin gelişmesi ile birlikte varlıklı bir burjuva sınıfı oluşmakla beraber toprak ağalarının çıkarıcı politikaları devletin sermaye gücünü etkilemektedir. Toprak reformundan yararlanarak iyice zenginleşen bazı toprak ağaları bir sınıfsal başkalaşım geçirmektedirler. Batı dünyası ile etkileşimin sonucunda, ülkenin kültür ve sanat hayatı da değişim

geçirmektedir. Sonuçta, üst ve orta sınıftan bazılarının para ve zaman açısından rahatlığı, Rusya’da sanatın hem karlı ve zevkli bir uğraş haline gelmesine hem de sanat koruyucularının ortaya çıkmasına yardım eder. Çok geçmeden sanat, çoğu tüccarlardan oluşan romantik ve hayalperest bir kesim- kültür tüketicisi- için özel yaşamı güzelleştirici, gerçek bir ihtiyaç olup çıkar. Bu arada yazar, ressam ve gece kulüplerine takılan müşteriler, kendilerince bohem bir yaşam tarzı yaratırlar. Bu mekanlarda bazı şairler zevk alıp verme ve özgür olma dışında her şeye boş verme edası içinde, zengin burjuvaları sarsmaya çalışırlar. Ve bu süreç, ortaya akademik kuralların dışında sanat eseri üretebilecek genç Rus sanatçılarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu da aslında Rusya’da devrim öncesinde sanat da merkeziyetçiliğin siyasetten daha önce yıkıldığını göstermektedir.⁴⁰

İtalya’da olduğu gibi Rusya’da da gece kulüplerinde, tiyatro sahnelerinde bildiriler okunuyor, gösteriler yapılıyordu artık. Bu bildirilerin bir kısmı, Moskova 1912’de “Genel Beğeniye Tokat” isimli bir kitapta toplandı. Gelecekçi şairler Burliuk, Krutçenykh, Mayakovski ve Hlebnikov’un ortak imzaladıkları ve İtalyan gelecekçiliğinin izlerini taşıyan, onun kadar sert ve kışkırtıcı ancak savaş yanlısı olmayan bildirilerin birinde, Rus edebiyatının seçkin yazarları Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy ve Gorki’nin modern dünyada yerlerinin olmadığı iddia edildi, her türlü akademik kurala ve şöhret budalalığına saldırıldı.

O yıllarda çoğunluğu sol düşünceye yakın yazarlar, politik gelişmelerle yakından ilgili ressam ve heykeltıraşlar ise daha çekingen bir tavır sergilemekteydiler. Daha doğrusu Kandinski, Maleviç, Tatlin ve Lissitzki gibi yeni bir sanat peşinde koşan sanatçılar vardı ancak aralarında siyasal görüş birliği yoktu. Örneğin Kandinski, sanatını son derece dinsel ve metafizik duygular üzerine kurarken materyalizme karşı olduğunu her fırsatta dile getiriyordu (zaten 1917 devriminden sonra ülkeyi terk edecekti). Maleviç’in ise dinsel inançları Kandinski kadar güçlü değildi, ama sanata manevi bir anlam yükliyordu. Her iki sanatçının dünya tasarımları ne olursa olsun,

⁴⁰ Berger, John, 2007. *Sanat ve Devrim. Ernst Neizvestny, Dayanıklılık ve Sanatın Rolü*. Çev.Bige Berker. İstanbul: Agora Kitaplığı. s.11-19

sanatları kesinlikle devrimciydi. Tatlin, Lissitzki ve daha bir grup sanatçı ise kendilerini sol düşünceye yakın hissediyorlardı”.⁴¹

Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi'nin süregeldiği böyle bir karışık ortamda, Çar'ın devrilmesinden, Rusya'nın iç savaşa sürüklenmesi ve Sovyetler Birliğinin kurulmasına kadar geçen zaman diliminde, Rusya'da yaratıcı sanat alanında çağdaş sanatlar alanında eşine az rastlanır kısa süren bir devir yaşanmıştır. 1920'li yıllarda ortaya çıkan, Fransa Kübizmi ve İtalyan Fütürizminden etkilenen Rus Konstrüktivizmi, yirminci yüzyılın grafik tasarım ve tipografisinin biçimlenmesinde, tüm dünyaya yön vermiştir.

Sanatçılar ile politikacıları birbirine yakınlaştıran şey “eski olan yıkmak ve yerine yenisini kurmak” fikri idi. Devrimciler yeni bir sanat anlayışı ile Çarlık Rusya'sının yıkılıp yeni sınıfsız bir toplum idealine ulaşılabileceğini düşünüyorlardı. Bu nedenle de sanatçılar yeni modern Rusya için toplumsal ve işlevsel bir sanat arayışlarına girdiler, çünkü sanat ile yeni bir toplum yaratabileceklerini umut ediyorlardı.

Akademik eğitimde, sanatçıların daha çok bireysel dehalarını ortaya koymaları beklenirdi. Öğrenciler malzeme, ekonomi ya da teknolojinin gereçleri ile hiç bir ilişkisi olmayan bir desen, resim ve sanat eğitimi verilerek yetiştirilirdi. Bu eğitim anlayışı, dahilik rüyası ile uyutulan sanatçıyı, endüstri ve zanaat dünyasının dışarısında bırakarak toplumdaki bütünüyle soyutlamıştı çünkü bu öğrenciler toplumun üretime yönelik yaşamında kendilerini işe yaramaz hissederek verimsiz bir sanat hayatına mahkûm olurlardı. Akademilerin bu kısırlaştırıcı etkisine karşı, tüm dünya'da 20. yüzyılın başlarında toplumun ilerlemesi ile beraber sanatçılar ile endüstriyel dünya arasında ilişkilerin kurulabileceği sanat akımları ve hareketleri ortaya çıkmaya başladı. Bu okulların ve eğitimlerin amacı; sanatçıların ticaret ve endüstri dünyası ile yakın, kullandıkları teknik ve malzemelerle ekonominin gerçeklerinden kopuk kalmadan, geleceğin yeni toplumunun yapılandırma düşünüşünü gerçekleştirmelerini sağlamaktı.

⁴¹ Yılmaz, Mehmet. 2006. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. s.85

Bilimsel ve özellikle teknolojik alandaki gelişmeler, endüstrileşme; sanatçıların sanatı daha geniş bir zemin üzerinde algılamaya başlamalarına ve eski yöntemlerle gerçekleştirilen sanat eserlerinin yerine, yeni malzemeler ve modernizm sürecini yansıtacak yeni disiplinler ve sistemler aramalarına sebep olmuştur. “Konstrüktivizm, “modern”in ideal biçimi olarak görülmüştür. Yaratma edimini dışlayan yerine “inşa etme’yi koyan Rus Konstrüktivizm’in diğer avangart sanat akımlarından farkı soyut estetik bir hareket olarak değil, topluma ve kolektif ruha yönelik yeni yaşam alanlarının yaratılmasına yönelik olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Bu nedendir ki sanatçıları grafik, fotoğraf, mimarlık ve mühendisliğe ilgi duymuşlar ve sanatçıyı bir tasarımcı, toplum mühendisi olarak görmüşlerdir. Sanatçılar bir yandan yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırırlarken, bunları genel olarak toplum tarafından kullanılabilir, işlevsel bir alana aktarmaya çalışmışlardır. Devrim öncesi endüstriyel anlamda geride kalmış olan Rusya’da bu anlayış kısa sürse de oldukça ilerici bir atılım olmuş ve tüm dünya da grafik, tasarım ve sanat alanında etkili olmuştur. Burada önemli olan sanatçıların bireysel sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini devreye sokuyor olmalarıdır.

1920’lerin Rusya’sında sol kanatta olan Vladamir Tatlin ve Alexander Rodchenko önderliğindeki Rus sanatçılar, Çarlık Rusya’sının tutucu ve gelenekçi tutumuna karşı; devrim ideolojisini daha geniş bir alana yayabilmek için “sanat için sanatı reddetmişler; endüstri tasarımı, görsel iletişim ve uygulamalı sanatlarda ürün vererek, kendilerini yeni komünist toplumun hizmetine adanmışlardır. Bu Konstrüktivist’ler sanatçıları, gereksiz şeylerle uğraşmak yerine, *propaganda aracı* olarak afiş, resim üretmeye ve dergi çıkarmaya yönlendirmişlerdir. Bunun etkisi tüm dünyada grafik ve güzel sanatlar alanında hissedilmiş, yazı sanatının içerisinde yer almaya başlamıştır.⁴²

⁴² Antmen, Ahu. 2008. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık. s.103-107

Devrim toplumun bilinçlenmesi için, Rodchenko ve diğer sanatçılar toplumu bilinçlendirmeyi amaç edinmiş, bireysel ifadelerin yerine, Rodchenko ve Lissitzky konstrüktivist yazılar, fotoğraf, fotomontaj ve çarpıcı renkler kullanarak, anlatımcı roller üstlenen harfleri ve sözcükleri kullanarak grafik alanında bir devrim yaratmıştır.

Rusya'daki sanatçılar Ekim Devrimi'nin yeni bir başlangıç olacağını, sanatın hem bireysel hem de toplumsal gelişmeyi etkileyebileceğini düşünüyorlardı. Komünizmin etkisi ile yeni bir düzen oluşacak, sanatçı toplumun mühendisi olacak ve teknolojiyi kullanarak, sanatçı tasarımcılar toplumlun ihtiyaçlarını karşılayacaklar ve gerekli düzeni yeniden yaratacaklardı. Rusya'daki bu düşünceler İtalya'daki Fütüristler gibi eleştirel ve yıkıcı değil tam tersine yapıcıdır. Bu nedendir sanatçılar farklı disiplinleri beraber kullanmışlar; sanatı mühendislikle, şiiri desenle, resmi müzikle, fotoğrafı tipografiyle, güzel sanatları propaganda ile birleştirmişler, basılı harfleri ön plana çıkarmışlar, kitap, dergi kapakları, afiş ve kitap illüstrasyonları tasarımlarına yönelmişlerdir.

1920'lerde Gutenberg'in metal dizgilerini yerine fotomekanik dizgilerin yer alması, sanatçıların tasarımlarında farklı araç gereçleri kullanmalarına, basılı harfleri yapıştırma ve kolaj teknikleri ile kullanmalarına yol açmıştır. Sovyet Hükümeti'nin de desteklemesi ve ortamın da elverişli olmasından dolayı sanatçılar fikirlerini yaymak için basılı malzemeleri kullanarak geniş bir topluluğa aktarmayı başarmışlardır. Şiirler propaganda amaçlı yazılmış, afişler Konstrüktivist kuramlara göre hazırlanmıştır. Harfler ve görsel malzeme, içeriğin ritmini yansıtabilmesi sağlamak üzere düzenlenerek yaratılmıştır.

Rus devrimi önceleri sanatta devrim yapan konstrüktivistleri öncü olarak görmüş ve sanatlarını da devimin sanatı olarak benimsemiştir. Rus sanatçıları da, yaşama giren sanatın toplum düzeninde devrimlere yol açacağına inanmışlardır. Ancak 1921 tarihi itibari ile, kültür politikasının yönü birdenbire değişmiş, işçi ve aydınlar arasında sürtüşmeler başlamış ve Konstrüktivistlere karşı ortaya çıkan "Sosyal Gerçekçilik"

akımı ile beraber, Konstrüktivistler’de küçük görülmeye başlamış ve biçimci olmakla suçlanmışlardır.

1922’li yıllardan sonra sanatçılar; 1917 Ekim Devrimi’nin ilk yıllarındaki ortamı bulamadıklarından ve hükümetin “Sosyal Gerçekçilik” olarak bilinen farklı bir akımı desteklemeye başlaması ile beraber, sanat yapamaz hale gelmiş, baskıcı düzene dayanamadıklarından dolayı bir çoğu Avrupa’ya göçmüş, ve orada buldukları rahat ortamda istedikleri gibi çalışabilmişlerdir. Almanya’da Bauhaus okulu gibi akımlar ve okullar yaratmışlardır. Rusya’da ise Batı’ya açılıp politikaları kesintiye uğramış ve hükümet kendine özgü bir kültür politikası geliştirme çabaları içerisine girmiş, “Toplumsal gerçekçilik” adı altında üretilen resim ve heykellerin büyük bir çoğunluğu ruhsuz bir teknik beceri düzeyinde ve ülke sınırları içerisinde kalmıştır.⁴³

9.5 Bauhaus Okulu ve Yazı

Bauhaus okulunun yapısı da Rus Konstrüktivistleri gibi estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapıdır. Okul toplumsal gereksinmelere cevap verebilecek ve endüstriyel dünya ile bir bağ kurabilecek sanatçıların yetiştirilmesine yönelik bir eğitime yönelmiş bu nedenle de endüstriyel üretime yönelik bir model üretmeye çalışmıştır. Böylece okul ile yaşam, sanat dünyası ile endüstri arasında sıkı bir ilişki ve işbirliği kurulmuştur. Böylelikle endüstri çağı düşüncesinin olduğu bir eğitim merkezi ortaya çıkmıştır. Bauhaus okulu; yeni tipografinin, yeni yazı tiplerinin ortaya çıktığı en önemli merkezlerden biri olmuştur ve bugün özellikle işlevi ön plana çıkartılarak tasarlanmış nesne ve imgelerin temelini Bauhaus okulunda görmekteyiz.

Okulda sanatçılar ve zanaatçıların ortak bir platformda çalışmaları, sanat ve gelişen teknolojinin birlikteliği ve farklı disiplinlerden gelen sanatçı kadrosunun el ile üretime dayalı ve endüstriyel modeller geliştirmeye yönelik deneysel uygulamalı

⁴³ Becer, Emre. 2010. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi. s.142-152

çalışmaları ile görsel sanatlardaki tasarım problemlerini çözmeye çabalarının sonucunda; tipografi ve yazı alanında büyük gelişmeler kaydedilmiş, ve bu gelişmeler hem gelecekte resim, fotoğraf, mimarlık, sinema vs. gibi sanat dallarının geleceğini belirleyen temeller atılmasını sağlamış hem de bu sanat dallarının birbirleri etkilemesine neden olmuştur.

Bauhaus'un sanatçı eğitimcilerinden Maholy-Nagy yazı ve tipografi konusunda o sırada Dadacılığın etkisi altında olan öğrencilerine, grafik tasarım ile ilgili çalışmalar yaptırmıştır. Maholy-Nagy'nin 1925'li yıllarda Bauhaus'da fotoğraf ile tipografinin birlikte kompozite edilmesi yolundaki fotoğraflık deneyleri, sanat ve teknolojinin bir arada kullanılması konusunda, görsel iletişim alanına çok büyük etkileri olmuştur.

Maholy-Nagy'nin özellikle Dadacılık, Suprematizm'den etkilenerek 1920'lerde yaptığı resim ve heykellerde geometri, kare gibi temel formlardan yararlanarak, renk derinlik, katman ve perspektife yeni yaklaşımlar getirmeye çalışmıştır. Sanatçının güzel sanatlar alanındaki bu tavrı, tipografi alanındaki düzenlemelere etki etmiş ve esin kaynağı olmuştur. Özellikle tipografi ve fotoğrafı bir arada kullanarak yenilikçi bir bakış açısı ile ele aldığı afiş tasarımlarını "typophoto" terimi ile açıklamıştır. Bu yeni sözcük ve imgeleri bir kompozisyon ile birleştirerek mesajları izleyiciye doğrudan ve yalın bir şekilde iletme kaygısı taşımaktadır. Estetik kaygılardan uzak olan çalışmalarında yazılı malzemeler ve dil direkt bir iletişim aracı olarak kullanılır. En hareketli yazılı formlarında bile mutlaka bir iletişim kurma hedefi bulunmaktadır ve tasarımlarında Modrian'ın etkisi çok belirgindir. Sözcüğü direkt olarak görsel anlatım unsuru olarak kullanmıştır, örneğin; kitap tasarımlarında sözcüğe ek olarak illüstratif unsura ihtiyaç duymayabilir.

Güçlü görsel bir etki yaratmak için, mesajın içeriğine metin, grafiksel olarak düzenlenerek görsel bir geçerlilik kazandırır. Maholy-Nagy'nin grafik biçim ve içerik bakımından tasarımcılar derinden etkileyen bu görüşleri günümüzde de hala geçerliliğini korumaktadır.

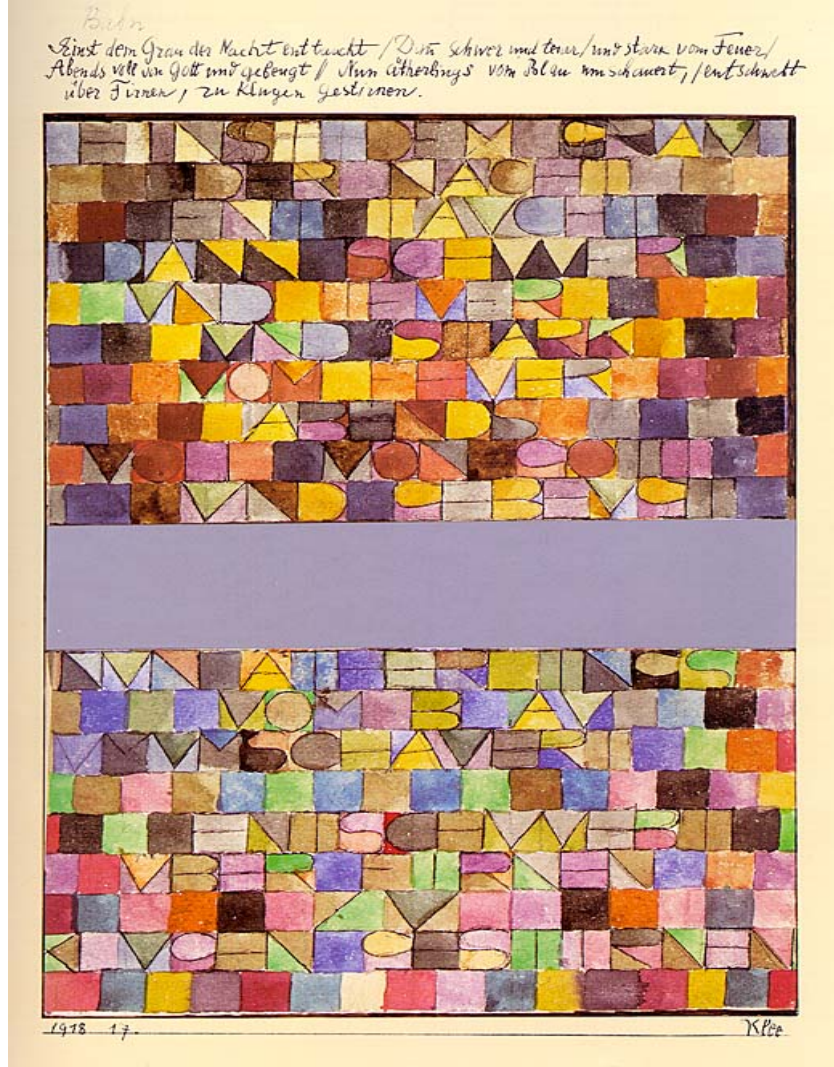
Yine Bauhaus eğitimcilerinden Paul Klee “Sanat görüneni vermez, görünmeyeni görünür kılar” demiştir. Görünmeyenin görselleşmesi “biçim oluşturan” düşünmeyi de gerektirir. Biçim oluşturan düşünme, Klee’ye göre ortada olmayan bir şeyi düşünmek, düşüncesinde ona biçim vererek oluşturmak, görselleştirmektir. Bu düşünce Uzakdoğu felsefesine yakındır, ve burada doğanın soyutlanmasından değil, insanın yarattığı olan soyut sanat dan bahsedilmektedir. Bence; Klee’nin ortaya attığı “biçim oluşturan düşünme”, ortada olmayan bir şeyi düşünmek, düşüncesinde ona biçim vererek oluşturmak, görselleştirmek ifadesi toplumların tarih öncesinde henüz yazı ile çizgi ayrılmamışken birbirleri ile anlaşmak için yarattıkları ve kullandıkları resim-yazı denilen sembollerin piktogramların ortaya çıkış sebebi ile benzerlik gösteriyor. Klee’nin Insula Dulcamara (Resim 20) isimli resminde de görüldüğü üzere, kullandığı sembollerin ve işaretlerin sistematik bir yazı oluşumundan önceki dönemlerde kullanılan Mısır hiyeroglifleri ve diğer resim-yazılarda kullanılan işaretler ve sembollere benzediği açık ve net bir şekilde görülmektedir.

Klee de diğer bazı Batılı sanatçılar gibi Doğu felsefelerinden ve mistisizminden etkilenmiştir. Müzik ile hep bir bağı olduğundan, resim ile müziğin ilişkisi üzerine çok düşünmüş ve sonuç olarak; resim sanatının bitmiş biçimden yola çıktığı için eksik olduğunu ve henüz müziğin 18. yüzyılda geldiği noktaya gelemediğini düşünmüştür. En azından o güne kadar müzik için yapılanlar resim için bir başlangıç teşkil edebileceğini düşünmektedir.



Resim 19. Paul Klee. Insula dulcamara, 1938. Çuval Üzerine gazete kağıdı, yağlıboya, Kelister

Klee'nin "Insula Dulcamara" isimli resmini (Resim 19) algılamak ilk bakışta kolay olmasa da, siyah kalın çizgilerle çizdiği biçimlerin birer sembol olduğu bir işaret dili kullanır. Fondaki renkli alan yeryüzünü simgelerken, siyah çizgiler insanın yaşamına gönderme yapmaktadır. Yukarıda yılanı benzer bir çizgi, insan kafasını andıran bir sembol ve onun altında insan yaşamının biricikliğini simgeleyen "1" sayısı gibi semboller görüyoruz. Bu sembollerin Mısır'da kullanılan sembollere benzediği, hatta Arap yazısı ve kaligrafisinden etkilenmiş olduğu açık ve net bir şekilde görülmektedir. Klee harfleri ve sayıları resimlerinde sürekli kullanan bir sanatçıdır ki sembollerden oluşan karışık bir dili olduğunu söyleyebiliriz. Bu resminde; bir şiirden aldığı harfleri kullanmış bunlarla şekiller oluşturmuştur.



Resim 20. Paul Klee. Once Emerged from the Gray of Night, 1918, Paul Klee Foundation, Kunstmuseum, Bern (Switzerland)

Şiirden oluşan bu resmin (Resim 20) hem plastik hem de şiirsel bir etkisi vardır. Şiirin yapısı, resmin kompozisyonunu belirlemektedir. Görselin bütünü hemen hemen hepsi aynı boyutlarda, renklendirilmiş kareler, üçgenler ve dairelerden oluşmaktadır ve yazılar dilsel anlamını kaybetmiş gözükmedirler. Siyahla çizilmiş büyük harfler mozaik taşlarına benzeyen renkli bölümlerin oluşmasına sebep olmaktadır. Resim iki parçadan oluşur; bu da şiirin iki kıtasına denk gelmektedir. Renkler metin tarafından arkaya itilmiş olsa da, griden maviye doğru geçiş izleyici tarafından gözlemlenmektedir.

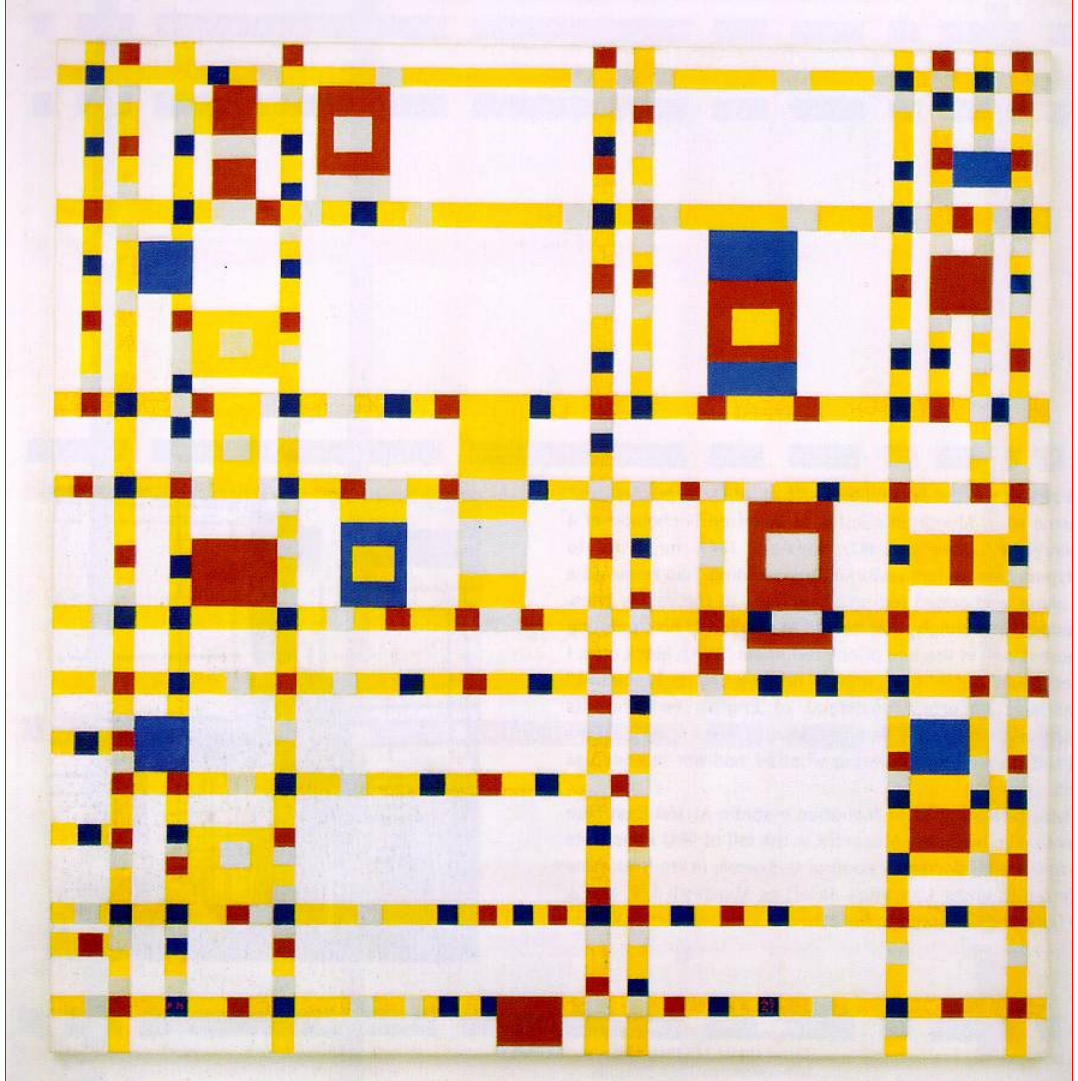
Klee, “Nasyonel Sosyalistler”in eserlerine el koymasına ve sanatını yoz ilan etmesinden sonra bile devamlı çizmeye devam etmiştir. Ölmeden önce son iki yılda yaptığı desenlere ve çizimlere bakıldığında Klee’nin son dönem yapıtlarını inceleyen Tilman Osterwold, bu çizimlerin bir tür günlük tutma olduğunu çizginin sözcüklerin yerine geçmiş olduğunu söyler.⁴⁴

Bauhaus okulu ise; Almanya’nın istikrarsız ve baskıcı politikaları ve okulun finansal olarak iyi durumda olmamasına rağmen, faaliyetlerine devam etmiş ancak 1933’de iktidara gelen Nasyonel Sosyalistler bu okulun da içinde bulunduğu bütün merkezleri kapatmışlardır. Yeni sanatın “soysuz sanat” olarak damgalandığı bu dönemi izleyen İkinci Dünya savaşı da Bauhaus’un ortaya koyduklarını kesintiye uğratmıştır. Ve İkinci dünya savaşı sırasında, Bauhaus okulunun ana figürlerini oluşturan avangart sanatçılar, diğer Avrupa ülkelerine ya da çoğunlukla Amerika’ya göç etmişlerdir.⁴⁵

Doğu felsefesinden ve mistisizmden etkilenen ve doğa ile tamamen ilişkisini koparmayan ancak resimlerinde nesnelere özelliklerini taşıyan işaretler ve semboller kullanan başka bir sanatçı da Mondrian’dır. Resimlerinde Doğu’nun etkisi çok net bir şekilde görülür; Doğu’da yapılan minyatürlerden, nakışlardan ve çinilerden etkilenmiştir. Mondrian’ın New York’daki Manhattan gökdelenlerini ve piyano ağırlıklı blues olan Boogie-Woogie müziğini anlatan “Broadway Boogie-Woogie” isimli (Resim 21) resmi, İslam hat sanatında kullanılan en eski yazılardan biri olan dik, sert ve köşeli kufi yazı ile yapılan yazı resimlerle çarpıcı bir benzerlik göstermektedir.

⁴⁴ Tilman Osterwold, *Zeichnung nach Innen Paul Klee, Kein Tag ohne Linie*. Bern’de Zentrum Paul Klee’nin açılışı nedeniyle yayımlanan katalogda s.21. (Çev. Uluer Emre Özdi. Paul Klee: Bauhaus Ders Notları ve Yazılar. Hayalbaz Kitap 2010, s.7-19).

⁴⁵ Becer, Emre. 2010. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi. s.181-192



Resim 21. Piet Mondrian. Broadway Boogie-Woogie, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127cm x 127 cm. 1942,43, New York

Eğer resimden nesne ve figür görüntülerinin atıldığı bir sanat eserine soyut deniliyorsa, Batı dünyası bu nedenle İslam dünyasında da gerçekleştirilen bazı eserleri buradan yola çıkarak soyut olarak değerlendirmiştir. Mondrian'ın gerçeğin gözle gördüğümüz dünyanın ötesinde, ancak akılla kavranabilecek Tanrısal bir şey olduğunu düşündüğü ve fizikötesi bir dünya tasarımını yansıtmaya çalıştığı resimsel dili ile İslamiyet'te resim ve suret yasağı sonucunda ulaşılan resimsel dil genel hatları ile birbirine benzemektedir. Sonuç olarak; Mondrian'ın bu tarzda yaptığı

resimler ile Kufi yazılar arasında rastlantı olamayacak ölçü de benzerlikler bulunmaktadır.

9.6 Gerçeküstücülük ve Yazı

1920’li yıllarda bir anlamda Dadanın küllerinden doğan “Gerçeküstücülük” politiktir, burjuvanın değer yargılarına ve akademik sanat eğitime karşıdır. Gerçeküstücüleri Dadacılardan ayıran en önemli özellik, resme ve düşlere değer vermelerinden gelir. Aklın ortaya koyduğu büyük bir savaşın sonra ermesinden sonra, iflas ettiğini düşündükleri bir toplumsal yapının sınırlarını aşmak için, aklın ötesinde arayışlara yönelmişler, görünen gerçekliğin arkasındakine, bilinçaltına ve rüyalara odaklanmışlardır. Uygarlık ve toplumun ilerlemesi adına gerçekçi bakış açısı ve bilim uğruna, hayal gücü devreden çıkmış, toplum belli sınırlar ve kurallar içerisinde hareket eder bir hale dönüşmüştür. İşte gerçeküstücülerin yaptığı şey; akli devreden çıkarak zihnin sınırları olmayan hayal gücüne odaklanmasını sağlamaktır. 1924’te “Gerçeküstücülük” manifestosunu hazırlayan şair André Breton’a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinçdışını birleştiren bir yoldur. Breton, Sigmund Freud’un teorilerinden etkilenmiş, bilinçdışını düş gücünün temel kaynağı olarak dehayı ise; bu bilinçdışına girebilme yeteneği olarak görmüştür. Teknik olarak gerçeküstücü sanat, üretim aşamasında birçok özgün teknik kullanmıştır. Bu teknikler de çoğunlukla hayal gücünün özgürce kullanılmasını ve bilinçaltının etkisini arttırmak üzerine kuruludur. Gerçeküstücüler, karşı oldukları değerlere karşı çıkmak için en başa dönmek yani mantığın ve aklın henüz oluşmadığı dönemlere kısacası temel dürtülere dönmeyi çözüm olarak görüyorlardı çünkü orada henüz yargılayıcı kurallar yoktu. İsteğin yazı yazmasını istiyorlardı. İşte Breton, bu düşüncelerden yola çıkarak otomatik yazı yöntemleri ile ilgili deneyler yapmıştır.

Gerçeküstücülük, öncelikle edebiyat alanında ilerlemiş, resim ikinci planda kalmıştır. Gerçeküstücülüğün temel kavramları olan otomatizm (özdevinimcilik) ve onerizm (düşçülük) de bu nedenle resim ve heykelden ziyade, şiir düşünülerek ortaya

atılmıştır. Otomatizmle ilgili olarak Breton, gerçeküstücü belgenin tek bir belge olduğunu, önce taslak hazırlayıp sonra da bu metni düzeltmekten kaçınmak gerektiğini söylemiştir. Otomatik yazı yazmak isteyen kişi; önceden konu belirlemeden sadece düşünceye yoğunlaşarak, yazı yazmaya başlamalı, ve yazarken mümkün olduğunda edilgen ve her şeye açık bir durumda olmalıdır. Breton'un kendi yazdığı metinlerinde de şiirlerde olduğu gibi cümle yapıları bozuktur, rastlantısal ve düşsel imgeler çoğunlukla kullanılmıştır ancak sonuç olarak bakıldığında gerçeküstücülerin otomatik yazı türünde en iyi örnekleri düzyazıdan çok şiirde verdiklerini görülür. Onerizmde ise; sanatçılar düşünüyü tasarlayabilmek düşsel imgeler yaratırlar, nesnelere bilinçli bir şekilde çarpıtırlar ancak gerçek ile hayalin ne olduğunu ayırt edebilecek durumdadırlar. Sonuç olarak eserlerini zihinlerinden yola çıkarak yaratırlar, dış dünyayı bir model olarak almazlar. Bu nedenle sanatın gizemli bir yol olduğuna inanırlar.

Yaşam biçimi ve düşünceleri açısından safkan bir gerçeküstücü sayılmasa da Paul Klee de birçok akım gibi gerçeküstücülük alanında da etkili olmuştur. Resimlerinde çoğunlukla geometrik formları kullanmakla birlikte, bu formlar dışında harflerden, sayılardan ve oklardan da faydalanmış ayrıca bu şekilleri hayvan ve insan figürleri ile de birleştirmiştir. Eserlerinde şiirsellik, müzik hayaller ve bazen notalarda görülmekle beraber geç dönem resimlerinde Mısır Hiyeroglifleri gibi sembollerden de yararlanmıştır.

Gerçeküstülüğe en uzun süre bağlı kalmış olan ressamlardan Belçikalı Ressam René Magritte, resimdeki temsil olgusunun üzerine odaklanmıştır. Nesne ile imgesi arasındaki ilişkiyi irdemesi, bilinen sıradan nesnelere farklı anlamlar kazandırması bağlamında diğer Gerçeküstücülerden ayrılmaktadır. Micheal Foucault'nun ünlü eseri "Les Mots et Les Choses" Türkçesi "Sözcükler ve Şeyler'i" isimli kitabı incelemiş; sözcükler ve şeyler arasındaki ilişkiyi resimlerinin teması olarak kullanmıştır.

René Magritte, görsel açıdan dili eleştirerek Saussure'ün gösterge (sözcük) ve gösterilen (nesne / kavram) arasındaki rastlantısal bağ olduğu görüşünden hareket

etmektedir. Ünlü dilbilimci Ferdinand de Saussure, dilbilimin kurucusu olarak görülür. O'na göre düşünce ve dil birbirinden ayrı düşünülemez. Dil göstergeler üzerinden yürüyen kapalı bir sistemdir ve bu sistem “gösterge” ile “gösteren” arasında ilişki üzerinden yürür. Dış dünyadaki nesne kavramsallaştırılır ve imge haline getirilir. Kavramın karşılığı simgeseldir ve aslında gerçek nesne ile bir bağı bulunmaz. Gösteren yani nesne için kullanılan sözcük her dilde farklı şekilde ifade edilir, artık ifade edilmek istenilen öge sesle aktarılabilir bir hale gelmiştir. Sözcükler dizimsel bir ilişki içerisinde olup, birbirlerine bağlı bir dilsel sistem içerisindedir.

Saussure'ün görüşlerinden hareket eden Magritte'e göre sözcükler şeylerin kendilerine direk olarak gönderimde bulunmazlar, sözcüklerin sadece dilin yapısı içinde bir anlamı vardır ve diğer sözcüklerden farklı olması ile söz dizimsel bir anlam taşır. Sözcük nesneye bağlı değildir ve ondan doğal olarak kaynaklanmaz.

Bir önermede her sözcüğün belli bir yeri, sırası vardır. Örneğin “köpek” sözcüğü gerçek hayvan olarak köpeğe bağlı değildir, hayvan olan köpekten doğal olarak kaynaklanmaz ve bu hayvanın özüne veya varlığına büyüsel bir biçimde katılımda bulunmaz. Ama “köpek” sözcüğü ancak kedi, ayı vb. düşüncesinden ayrı bir düşünce uyandırması bakımından kavramsal bir anlam taşır. Yine bu sözcük bir ad olması bakımından havlamak (fiil) ya da kürklü (sıfat) gibi sözcüklerden farklı olması bakımından söz dizimsel bir anlam taşır dolayısı ile bir önermede onların yerini alamaz.

İşte bu nedenle; Magritte kullandığı görsel imgelerin sözcüklerin şeylere gönderimde bulunmaması gibi herhangi bir varlığa işaret etmemesine özen gösterir.

Sözcüklerle şeylerin özünün gizemci özdeşleştirilmesi, Magritte'in birçok tablosunda saldırı hedefi olmuştur. Nasıl Saussure'cü dilbilimde sözcükler şeylere gönderimde bulunmuyorsa, Magritte resimlerinde de ressamın görüntüleri herhangi bir şeye gönderimde bulunmaz.

Geleneksel batı resmine baktığımızda dil nesneden tümüyle ayrılmadığından, "mimesis"⁴⁶ anlayışı doğrultusunda perspektif ve göz aldatmacası görülür ve imge ona esin kaynağı olan örnek ile özdeşleştirilir. Görsel bir üretim olan resmin içinde dilsel öge girmiştir. Bunun sonucunda biz bu şunun resmidir vs. deriz. Magritte ise; dili resimden atmaya çalışmıştır. Bunu yaparken; bilinen imgeleri alıp, onların tanınabilirliğini akıldışı ve anlamsız birleştirmelerle ortadan kaldırmaya çalışmıştır.



Resim 22. René Magritte, İmgelerin İhaneti-1, 1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 62 x80 cm.

Magritte'in en akılda kalıcı ve en tanınmış işlerinden biri "Bu Bir Pipo Değildir" (Resim 22) olarak bilinen ancak asıl adı "İmgelerin İhaneti" olan resmidir. Kalından inceye doğru, eğri ve yuvarlak hatlı, oldukça güçlü bir şekil ile, onun altında bir "yazı"dan oluşan bu kompozisyon, oldukça donuk, heyecansız ve anıtsaldır. Pipo

⁴⁶ *Mimesis*: doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir.

resmini altında ilk başta bir çelişki gibi görünen ancak doğru bir ilişkiye işaret ettiği “Bu bir pipo değildir” yazmaktadır. Herkes, daha ilk anda bir pipo görür orda. “Peki bu pipo hangi malzemeden yapılmıştır?” diye soracak olursak yanıtlar çatacaktır: “Lületaşından, abonozdan vs... Belki, “elbette ki boyadan, çünkü o bir resim diyen bile çıkacaktır. Konuyu buraya çektiğimizi düşünerek, devam edelim: “Tamam, bu bir pipo resmi, pipo görüntüsü. İyi ama bir fotoğraf mı yoksa resim mi?” Resim dünyası ile içli dışlı olmayan biri, iyi çalışılmış bu görüntünün fotoğraf olduğunu sanabilir; oysa biraz dikkatli biri, bunun bir el marifeti olduğunu derhal anlar.⁴⁷

Magritte yazı ögesini, dilsel gönderimi plastik öğeden ayırır. Bir alt yazı olarak kullandığı yazı ögesini, nesnenin görülen ne’liğine ve adına itiraz etmek için kullanmıştır. Magritte’in “Bu bir pipo değildir” önermesini, pipo imgesinin altına yerleştirmesi, yani yazının imge ile beraber kullanılması, burada onun imgesini olumsuzlamaktadır. Benzeyişin ortadan kalkması ile gerçeklik iddiası da olumsuzlanır. Bu bir pipo imgesidir. Gerçekliğin temsilidir. Temsil de gerçeğe eşit olmadığından, bu sadece gerçeğin bir yorumu olabilir. Bu da günlük yaşamda var olan bir nesnenin varlığını bozulmasını ifade eder. Gerçeğin içinden alınıp gerçeküstü olarak sunulan nesne, bilinçaltı imgelere gönderme yaparak, bilinen aracılığı ile bilinmeyene ulaşmak istemektedir.⁴⁸

⁴⁷ Yılmaz, Mehmet. 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. s.147

⁴⁸ Öndin, Nilüfer. 2009. *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili, Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları. s.61-65

9.7 Sanatçuların Amerika'ya Göç Etmesi ve Soyut Dışavurumculuk

1930'lu yıllarda İtalya'daki ve Almanya'daki totaliter rejimler, avangart sanatçuların yaratıcı sanat yapmalarına yönelik baskılarını arttırmış ve ikinci dünya savaşının da patlak vermesi sonucunda sanatçuların birçoğu Avrupa'dan Amerika'ya göç ederek, sanatlarını burada yapmaya devam etmişlerdir. Bu durum 1940'larda sanatın merkezinin Paris'ten New York'a kaymasına ve dönemin egemen sanatı haline gelecek olan soyut dışavurumculuğun burada ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

İkinci dünya savaşı sonrasında, sanatçular bir özgürlük eylemi olarak tüm değerlerinden sıyrılarak salt resim yapmaya başlamış, bireyselliği ön plana çıkartmış, nesnelerin düşünce ile kavranabilecek öze ait niteliklerini vermeye çalışarak sadece kendi gereksinmelerine göre iş üretmişlerdir. Sanatçuların topluma bir mesaj verme kaygısı gütmeyen sanat yapması, sosyalist ülkelerin sanat yapmak şekli ile karşılaştırıldığında oldukça bağımsız olarak nitelendirilmiştir. Soyut Ekspresyonizm; tamamen sanatçının iç dünyasındaki çalkantılarının ve kaygılarının sonucu olarak ortaya çıkmış ve sonuç olarak dış dünyanın temsilinden tamamen uzaklaşmıştır. Sanatçular kendi özgün üslupları ile saf bir resimsel dile yönelmiş bunu yaparken de Doğu felsefelerinden, Doğu'nun mistisizminden ve Doğu'da kullanılan yazı formlarından etkilenmiş ancak bu dili yine kendi bağımsız soyut dışavurumcu arayışları ile ortaya koymuşlardır. Tabiatla ilişkilerini tamamen koparamadıkları için de resmi bir nesnelerin niteliğini taşıyan işaretler ve semboller kullanmışlar dolayısı ile de minyatürlerden, nakış ve motiflerden etkilenmişlerdir. Soyutlama yoluna giderken kaligrafik yazılardan etkilendiklerinden dolayı bu tarzda yapılan resimler Kaligrafik Ekspresyonist olarak adlandırılmışlardır. Yazı burada kendi fonksiyonundan çıkarak görsel sanatlar alanında resimle beraber kullanılmış, yeni anlatım formları denenmiştir.



Resim 23. Mark Tobey, Broadway, 1936, Metropolitan Museum of Art NY.

Mark Tobey'in resimleri; planlı kompozisyonları ve Asya kaligrafisinin yoğun etkisine rağmen ne kadar Soyut Ekspresyonizm olarak adlandırılırsa da felsefi olarak Amerikan Soyut Ekspresyonizmi akımının etkisinde olan diğer sanatçıların eserlerinden farklıdır. Kaligrafi, Mark Tobey'in resimlerine sanatçının Çin ve Japonya seyahatleri ve bir zen tapınağında uzunca bir süre kalması sonucunda girmiştir. Tobey doğu kültürü ile özellikle de kaligrafi ve Japon tahta oymacılığı ile ilgili bilgilerini derinleştirdikçe, harfleri de resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Bugün New York Metropolitan müzesinde duran modern bir şehrin gece görüntüsünü yansıtan "Broadway" isimli resim (Resim 23) henüz daha geçiş

dönemini yansıtan bir resimdir. Bu resimde binalar ve trafik çok kolay olmasa da hala seçilebilmektedir ancak daha sonra dokulu kaligrafik yazıların formları soyut bir hal alacak ve bu tarz daha sonraları “Beyaz yazı” (Resim 24) olarak isimlendirilecektir. Kaligrafinin doku olarak bu şekilde kullanılması çok olağan olmamasına rağmen, sonraları Soyut Ekspresyonizmin ana unsurlarından biri olarak kabul edilmiştir.



Resim 24. Mark Tobey, White Journey, 1956, Foundation Beyeler, Basel.

Colored paste on paper on Pavatex

Resim 24’de görülen küçük kaligrafik işaretler tuvalin yüzeyinde sıklıkla kullanılmışlardır. Harfler resmin yüzeyinde değişime uğramış plastik elemanlar olarak kullanılmıştır. Yerine göre bazen beyaz yüzeyin üzerine siyah boya, bazen de

tam tersine siyah yüzeyin üzerine beyaz boya akıtmış ya da fırça ile yazımsı çizgiler oluşturmuştur. Tobey'in Uzakdoğu düşüncesinden ve yazısından etkilenecek kullandığı kaligrafik tarz, resim yüzeyinde hareket eden çizgiler gözükmeye sebep olmaktadır. Uzaktan bakıldığında yaprağa benzeyen formlar, birbirine bağlanan çizgiler vs. var gibi durmaktadır. Diğer Amerikan soyut resimleri ile kıyasladığımız zaman, tuvalin üzerinde kaligrafik yazıların bu şekilde kullanılması izleyiciye mutluluk ve bir sakinlik hissi vermektedir. Bu kaligrafik yazıların daha sonra Pop Sanat'da daha da farklı anlamlarda kullanıldığını görecek ve yazılı malzemelerin, diğer dilsel öğelerin, metinlerin, sözcüklerin ve harflerin yeni anlatım biçimleri deneyerek yapıtlarda kullanıldığı görülecektir.⁴⁹

9.8 Pop Sanat ve Sonrası

1950'li yıllarda ise; 1928 yılında Amerika'da yaşanan büyük buhran sonucunda yeni dünyanın düzeni olarak görülen tüketim talebi düşünce şirketler reklam bombardımanına başlamış ve bu tüketimi artırmak için yapılan reklam bombardımanı; 1960'lı yıllarda Amerika'da Andy Warhol tarafından bambaşka anlamlara büründürülmüştür. Pop Sanat, kapitalist kültürden doğmuş direkt olarak ondan beslenmiş olmasına rağmen aynı zamanda; düz ve yalın bir sanat olarak hayatın her yerine girmiştir. Daha önceki yıllarda Marcel Duchamp'ın günlük yaşamdan seçilmiş sıradan bir hazır yapım nesneyi sanat eseri olarak sunmasına benzer olarak Pop Sanat sanatçıları da popüler kültür imgelerini benzer bir motivasyonla sanat eseri olarak sunmuşlardır. Pop Sanat, kapitalizmden doğmuş, direkt olarak anlatmak istediğini veren bir sanattır ve hayatın her yerindedir. Başka bir deyişle Warhol'un tavrı bir nevi Duchamp'ın öne sürdüğü düşüncenin sağlaması gibidir. Duchamp her nesnenin bir sanat eseri olabileceğini iddia ederken,

⁴⁹ Antmen, Ahu. 2008. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık. s.151-156

Warhol'da aynı şekilde dünyadaki her şeyin bir kopyasını çıkarıp onu sanat eserine dönüştürmüştür.

Sanat eserinin göze dayalı yani “görünü” özelliğinden çıkarılması ve düşünsel yanı ile ilgilenilmesi sanat anlayışına başka bir boyut getirmiştir. Dolayısıyla; sadece görselliğe dayanan sanat eseri anlamsız ve değersizdir. Sanat eserinin oluşmasını sağlayan, daha önce de belirttiğim Marcel Duchamps'ın “Çeşme” isimli esere R.Mutt olarak imza atması, Mona Lisa'nın bir kartpostalının altına “L.H.O.O.Q” yazması, yapıtı ve yazıyı birlikte kullanarak onu kendi bağlamından tamamen kopartıp, anlam oyunlarına girmesidir.

1960'lı yıllar, İkinci Dünya savaşının bitimi ve refahın baş göstermeye başladığı yıllardır. Medya güçlenmekte, sürekli olarak piyasaya sürülen mal veya kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinmelere yol açmakta, bir yandan da bu gereksinmelerin nasıl giderileceğinin çaresini verilmektedir. Baskı ve teknolojik gelişmeler sayesinde ise; şehirlerin ve mekanların görüntüsü de değişmektedir. Bununla birlikte yeni yaşam biçimleri, parayı sevenlerle birlikte paradan nefret eden hippie gruplar belirmekte ve sanatçılar kendi yeraltı yapılanmalarını gerçekleştirmeye başlamaktadırlar. “Tüket ve mutlu ol, ‘tükettiğin kadar varsın’ ya da ‘şunu kullan ve farklı ol’ gibi sloganlarla beyinleri yıkanan halk, kendine sunulan ürünleri tüketirken mutlu ve farklı olduğu gibi duygularla avunmaktadır”.⁵⁰ Tam bu noktada Andy Warhol'un fabrikası da bu yeraltı sanatının ruhunu yansıtabilecek şekilde var olur ve Pop Sanat'ın en büyük dinamosu haline gelmiştir.

Andy Warhol gazete, dergi, süpermarket tabloidleri vs. gibi günlük iletişim araçlarının bütün formlarını biriktiren çünkü medyanın gücünün Amerikan halkı üzerindeki etkisinin farkında olan bir sanatçı idi. Bu nedenle de bu malzemeleri eserlerinin ana malzemeleri olarak kullanıyordu. Basılı malzemeler, yazılı metinler ve yazı, tuvalin üzerinde görselle beraber kullanıyor ve böylelikle verilmek istenilen mesajın etkisi arttırılıyordu. Yazının resimlerle beraber kullanıldığı etki yadsınamaz

⁵⁰ Modernizme Postmodernizme Sanat. Mehmet Yılmaz. Ütopya Yayınevi. Ankara. s. 180

bir durumdaydı. İşte; sanat eserlerinde de yazının bu gücünden yararlanılmış ortaya bu kültürden beslenen etkili sanat eserleri çıkmıştır. Warhol, iletişim araçlarından gelen her türlü şeyi kopyalıyor, küçük değişikliklerle yüzlerce kez yeniden basıyor kısacası her şeyi sanata çevirmeye çalışıyordu. “Ölüm ve felaketler” serisinde, Warhol gazetelerden dergilerden kesilen görsellerin insanlar üzerindeki etkisini keşfetmeye çalışmıştı. Bu işleri; zaman zaman görselin tekrarına dayalıdır, zaman zaman da yazılı harfleri de kullanarak açık ve net bir şekilde izleyiciye mesajı vermektedir.



Resim 25. Andy Warhol. 129 Die in jet. Acrylic on Canvas, 254.x 182.5.cm,
Cologne Museum Ludwig.

“129 Die in Jet” (Resim 25), 1962 yılında New York Mirror gazetesinde çıkan gerçek bir haberden alınmadır. Warhol resmin kompozisyonunda gazetenin ismini, konunun başlığını, zarar görmüş gözükten uçağın kanadını ve birkaç insanı kullanmıştır. Büyük harflerle yazılmış başlık inanılmaz bir görsel etki yapmaktadır. Warhol bu serinin devamında bazı resimlerde etkiyi arttırmak için aynı görseli bir çok defa kullanır. Ancak büyük harflerle yazılmış yazının resimle beraber kullanılmasının izleyici üzerindeki gücü yadsınamaz. Özellikle de fotoğrafın tuvallere geçirildikten sonra büyütülmesi, detaylarının azaltılması olayın kendisini gerçeklikten uzaklaştırmış, harflerin ise grafik fotoğraftaki detayların resim üzerinde azaltılması, harflerin grafiksel bir tasarıma uyarlanması mesajın izleyiciye ulaşmasını en üst seviyeye çıkartmıştır⁵¹.

Pop Sanatın Amerika’daki tanınmış temsilcilerinden Roy Lichtenstein, 1950’lerde soyut dışavurumcu resimler yaparken 1960’lı yıllardan itibaren gazete ve dergilerdeki çizgi romanların diline ilgi duymaya başlamıştır. O da pazar ne veriyorsa bu estetiği sanata yansıtıyordu. Resimlerinde kullandığı çizgi roman üslubunu yazılı dille beraber kullanması resimlerinin izleyiciye verdiği mesajın çok daha güçlü olmasını sağlamaktadır. Örneğin “Takka Takka” isimli resminde, siyah ve grillerle boyanmış makineli bir tüfeğin ağzı, bunun tam üzerine büyük harflerle yazılmış kırmızı renkte “takka takka” yazısı ve en son üçüncü bölümde, sarı üzerine yazılmış beş satırlık metin bulunur. Resmin üzerinde herhangi bir kurban veya ateş eden kişiyi görmemize rağmen, tüm kompozisyonu değerlendirdiğimizde; normal bir kameranın çektiği görüntülere veya herhangi bir savaş fotoğrafına göre çok daha fazla etki bıraktığı gözlemlenmektedir.

⁵¹ Honnef, Klaus. *Pop Art*. Ed.Uta Gorsenick. Taschen. s.83-83



Resim 26. Roy Lichtenstein, takka takka, Magna On Canvas, 173 x 143 cm.

Cologne, Museum Ludvig.

Resimde ne silahı ateşleyenler ne de kurbanlar gözükmez. Ancak ateş edenler askerlerden sarı yüzeyin üzerindeki metinde bahsedilir. Kompozisyonun bu şekilde posterimsi renkler ve imgenin yazılı dil ile beraber kullanılması görselin agresif etkisini daha çok arttırmakla beraber, izleyicinin kafasında yer almasını ve iz bırakmasını sağlamaktadır.



Resim 27. Roy Lichtenstein. M-Maybe/Belki, Magna on Canvas/Tuval Üzerine Sanayi Boyası, 152 x 152cm. 1965. Cologne, Museum Ludwig.

“M-Maybe/Belki” isimli resim (Resim 27) ise onun en çok işlediği konulardan bir tanesidir. O yıllarda çok moda olan Marilyn Monroe tipli, sarışın, genç ve güzel sarışın bir kadın düşünceli ve merak içerisinde bize doğru bakmakta baloncuğun içerisindeki “Belki hasta ve stüdyodan çıkamadı” yazısı ile bizim ne düşündüğünü bilmemizi sağlamaktadır. Roy Lichtenstein çizgi romanın kaba hatları ile oldukça duygusal olarak metinlerin kontrastlığını resim yüzeyinde birleştirerek tasvir yoluna gittiğinde daha güçlü bir ifade sağladığını düşünmektedir.

Resim, yazı ve diğer gündelik malzemeleri birlikte kullanan başka bir sanatçı ise Robert Rauchenberg'dir. Gündelik nesnelere ile sanatsal nesnelere ayırımı sorgulayacak eserler vermiştir, bu nedenle de Dada hareketinin öncülerinden Marcel Duchamp'dan etkilenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Birçok yeni teknik kullanarak, resimlerinde boya ile beraber kolajlar ve günlük sıradan nesnelere hiç bir değişikliğe uğratmadan dışavurumculuğa yakın bir üslupla kullanan Rauchenberg, Amerika Birleşik Devletlerinde 1960'lı yılların başında New York'da gelişmeye başlayan Pop Sanat'ın öncülerinden biri olarak görülmüştür. İstedığı tek şey farklı malzemeleri özgürce birbirine karıştırmak ve sanat ile yaşam arasında fark olmadığını göstermektir. Pop Sanat sanatçıları fotoğraflık imgeleri resim yüzeyine doğrudan doğruya yapıştırırlar ya da baskı tekniklerini kullanırlardı. Pop Sanatda bu tekniklerin çok kullanılması sonucunda, geleneksel kolaj yerine süpermarket, sinema ve afişlerden alınmış motifler daha çok göze çarpmaktadır.⁵²

Rauchenberg'in bazı resimleri anlatıcı bir yapıya sahiptir. Örnek olarak, interaktif bir iş olarak tasarlanan "Black Market/Karaborsa" isimli resmin üzerinde trafik işareti İngilizce "one way" Türkçe "tek yön" yazmaktadır. Bu işaret izleyiciye resmin soldan sağa okunmasını belirtmek üzere konmuştur. Ayrıca sıradan gündelik nesnelere estetik olarak enteresan bir şekilde resmin üzerine yapıştırılmıştır. Merkezdeki yatay düzlemde 4 adet not defteri vardır ki bunlar metal renge boyanmıştır ve ikincisinin üzerine "2" sayısı bulunmaktadır. Bunun dışında resmin yüzeyinde bir araba plakası ve dağınık olarak duran sayılar ve harfler vardır. Sanatçı, izleyicilerden yerde duran bavuldan bir nesne almalarını ve yerine kendi özel eşyalarından birini yerleştirmeye davet eder. Bavulun içinde on farklı dilde izleyicilerin ne yapmaları gerektiğini belirten bir kart bulunmaktadır. Nesnelere de tuvalin üzerinde bulunan not defterlerinin içine atılacak ve ayrıca hangisinin içine atılırsa üzerine imza atılacaktır. Bu eser birçok disiplininin birleşimidir. Ve sonuç olarak burada anlatılmak istenen eserin isminden de belli olduğu üzere interaktif bir şekilde aslında "karaborsa"nın nasıl işlediğidir çünkü sanatçıya ait olmayan eşyalar

⁵² Honnef, Klaus. *Pop Art*. Ed.Uta Gorsenick. Taschen. s.50-53

imza karşılığında izleyiciden alınıp yapıtın/eserine bavuluna yani müzeye girmektedir.⁵³



Resim 28. Robert Rauschenberg, Black Market, 1961. Combine Painting, Oil, Watercolor, Crayon, printed paper, printed reproductions, wood, metal, metal box and four notepads on canvas, with rope, rubber stamp, inkpad and various objects
127 x 150.1 x 10.1 cm.
Museum Ludwig, Cologne.

⁵³ Honnef, Klaus. *Pop Art*. Ed.Uta Gorsenick. Taschen. s.68-69

Sonuç olarak sanatta bir yenilik olarak kabul edilen Pop Sanat, kullandığı nesnelere kendi kültürünün bir parçası olarak değerlendirildiğinden kolayca kabul görmüştür. Bu tüketim toplumunun nesnelere, topluma yeniden sunan Pop Sanat, bir süre sonra eleştirdiği tüketim toplumunun bir parçası haline gelmiştir. 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm dünyada uygulamalı sanatlar; konu, teknik ve yenilikleri bakımından öncü bir tavır göstermiştir, özellikle moda, reklamcılık ve kitap alanlarındaki gelişmelerin önem kazanması ile beraber yeni bir yazı dili ve dolayısı ile de resim dili ortaya çıkmıştır. Tüm bu yenilikler, diğer öncü akımların olduğu gibi Pop Sanat'ın da bir parçası olmuştur.

20. yüzyıl ayrıca yeniçağın bireysellik bilincinden çıkılıp, toplum bilincine geçildiği bir yüzyıldır. Ancak bu toplum bilinci bireysellikten tamamen uzak bir toplum bilinci değildir. Kişiliğin yitirilmediği, sınırların kırıldığı ve kişiliğin tüm olanaklarının sonuna denk kullanıldığı bir özgürlüğü yansıtmaktadır. Yaratma kavramı sadece Tanrı'ya özgü olmaktan çıkmış, yaratma özgürlüğünün var olduğu bir toplum/dünya oluşmaya başlamıştır. 19. yüzyılın başında buyruk sanatçısı 20. yüzyılda yerini toplumsal sorunlara çözüm üretebilecek daha kolektif bir çalışmaya bırakmıştır. “Sanatın toplumsal işlevi 19. yüzyıla kadar belliydi ve üzerinde konuşulmayı gerektirmiyordu. Bu tarihten sonra kendi başına bir sorun olarak ortaya çıkıyor ve bir tartışma konusu oluyordu. Din için sanat, gerçekçi sanat, gerçeğin yükünden ve baskısından kurtulmak için sanat, sembol ve büyü olarak sanat bu ve benzeri savlar sanatın toplum yaşamında aldığı yerin artık sorunsal olmaya başlamış olduğunu gösteriyor. Soyut sanatın öncüleri, oluşturan-düşünmenin biçim dilini yarattıktan sonra, sanatın toplumsal işlevi yeniden belirginleşiyor: sanat, yaşama karışarak insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu arada dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstleniyor.”⁵⁴

Tam da bu noktada Bauhaus okulu; çeşitli mesleklerden geleceklerin ortaklaşa bir yapı oluşturabilecekleri iş eğitimi temelleri üzerine oluşturulmuştur”. Sonuç olarak

⁵⁴ İpşiroğlu Mazhar, İpşiroğlu Nazan.1993. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s.73

20. yüzyıl sanatı, 19. yüzyıldan farklı olarak topluma karşı sorumluluk duyan ve gücünü toplumdan alan olan bir yapı oluşturmayı hedeflemiş ve bunu başarmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise; teknoloji, ekonomi, felsefe, ve politika alanında yeni değişimler görülmeye başlanmıştır. İnsanların hayatlarını tahmin edilemeyecek boyutlarda değiştiren bilgisayarlar ortaya çıkmış ve otuz-kırk yıllık süre içerisinde dijital dizgi sistemlerinin gelişmesi ile hem grafik tasarım hem de güzel sanatların da içine girmiştir. Harfler grafikerlerin elinde istedikleri gibi eğip büküldükleri bir malzeme haline dönüşür. İnternet'in ortaya çıkması ve hızlı bir şekilde yayılması ile beraber dünya da global bir köye döner. Bu yeni süreçte; teknolojinin yeni bir yapılanma içine girmesi, ulusal kültürlerin giderek homojen yapılara yönelmesi "modern" kavramının kabul edildiği büyüme ve sosyal demokrasinin çağının da bitişini sembolize etmiş ve bu dönemin ruhunu ve stilini yansıtsan çalışmalar da postmodernist olarak adlandırılmıştır. Bu dönemlerde, sanat artık sadece estetik değil, politik, sosyolojik, felsefi, psikolojik kaygılar ve düşünce yolu ile yapılmaya başlandığından dolayı, sanatçılar izleyiciye kaygılarını anlatabilmek için birçok anlatım yolu kullanmışlar ve dil de her zaman bu yöntemlerin en çekicisi olmuştur.⁵⁵

⁵⁵ Becer, Emre. 2007. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları. s.273-274

10 KAVRAMSAL SANATTA YAZI ve SAYININ GÜNÜMÜZ SANATINDA KULLANIMI

1960'lı yılların başında, Amerika ve Sovyetler Birliği dünyanın iki büyük süper gücü konumundaydılar. Diğer ülkelerde; Batı bloğunu oluşturan Amerika ve Doğu bloğunu oluşturan bu iki süper gücün etrafında kamplaşıyorlardı. Bu soğuk savaş döneminde komünizm korkusu o kadar fazladır ki sanatçılar kendilerini inanılmaz bir baskının içinde buldular. Sovyetler Birliği sanat da “Sosyalist Gerçekçilik” adına sanatçılarına baskı uygularken, bu baskıdan kaçan sanatçılar ise Amerika’da estetik bir devrim yaratma çabası içine girdiler. Toplumsal hareketler daha çok bu soğuk savaş döneminde biçimlenen politik ve kültürel yaşam kurumların otoritesini sorgulamaya yönelik olmuştur. Bir yandan sokaklarda üniversitelerde otoritelere karşı gösteriler yapılırken, sanatçılar da otoritenin simgesi olarak gördükleri galerileri ve sanat kurumlarına karşı eylem yaptılar.

1960'dan itibaren sanat doğası itibari ile kavramsal olacağı düşüncesi hakimdir. Bu Marcel Duchamp ile başlayan geleneksel estetikten kopuşun devamıdır. Kavramsal sanatın kaynağının Marcel Duchamp olduğunda hemen hemen herkes hemfikirdir ve sanatta artık önemli olan düşüncedir diyen bir kesim ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanat, ironik dili ile izleyicisini düşünsel açıdan zorlamayı ilke edinirken, sergilenecek sanat nesnesi üretmek yerine kavramlar üzerine yoğunlaşmakta ve böylelikle sanat uygulamaları ile sanat kavramlarını örtüştürmeyi hedeflemektedir. Sanatçılar gündelik olarak kullanılan hazır-nesne, fotoğraf, harita, şema, yazılı belge, eskiz, gazete ilanı, numaralar gibi şeyleri sanat eseri olarak sergileyebilirler çünkü alışılmış gelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. “Yazı” bir düşünceyi belirtmenin en açık ve en net yollarından bir tanesi olarak görülmektedir. Kelimelerin yazılı olarak tuval yüzeyinde kullanılması bir düşünceyi ifade etmekle beraber aynı zamanda imgesel bir değere de sahip olduğundan dolayı kavramsal sanatçılar tarafından çoğunlukla tercih edilmiştir.

Kavramsal sanatta estetik kaygılar yoktur, plastik değerlerin karşıtı olarak sorgulama ve düşünce önemlidir çünkü saf estetik nesne dekoratiftir ve nesnenin işlevselliğinden uzaktır. Kavramsal sanatta “kavramsal öge” önemlidir. Resim ve heykel gibi sadece bakılan geleneksel türlerin ötesinde etrafında gezilebilen, oturlan ve eylemlerle farklı duyguların ortaya çıkarıldığı enstalasyonlar, performanslar ve galeri ve müzelerin dışında da yapılabilen çevre, arazi sanatı, gösteri ve eylem sanatı, beden sanatı, video sanatı gibi tarzlar ortaya çıkmıştır. Amaç; nesneyi dışlayarak yerine izleyiciyi düşünsel açıdan zorlayan bir sanat ortaya koyma olduğundan dolayı, sanatçılar; belge, fotoğraf, video, harita gibi yazılı birçok malzeme kullanırlar. Sonuç olarak; bu süreçte sanatçılar belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimlerinden yararlanarak yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının egemenliğine son vererek disiplinler arası bir anlayış getirmişler ve sorunların çok ötesinde politik, felsefi, sosyolojik psikolojik kaygılarla ve düşünce yolu ile sanat yapmışlardır.⁵⁶

1960’lardan itibaren, Kavramsal sanatın yaygınlaşmasında Sol Lewitt, Joseph Kosuth’un ve ‘Sanat ve Dil’ grubunun büyük etkisi vardır. “Kavram sanatı deyimini Lewitt ve Kosuth’dan önce kullanan bir kişi daha vardır: Ciddi olarak sanata ve felsefeye bulaşmış bir matematikçi, Henry Flynt. Bir süredir, Flynt, sanatın ne’liği üzerine kafa yoruyordu, ama sanat camiasına henüz dalmamıştı. ...Derken Fluksus grubundan haberdar oldu ve John Cage ile tanıştı. “Kavram Sanatı” terimini ilk kez bir Fluksus yayınında kullanan Flynt, bu denemesinde özetle şöyle diyordu: “ Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik, öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir”.⁵⁷

Sanat ve Dil grubu nesne üretmek yerine daha çok kavramsal tartışmalar yapmak, imgeler ve kavramlar üzerine kafa yormayı hedefliyordu. Bu Duchamp’ın fiziksel bir

⁵⁶ Antmen, Ahu, 2008. *20.yüzyıl Batı Sanatı’nda Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık. s.193-202

⁵⁷ Yılmaz, Mehmet, 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi. s.216

nesne üretmek yerine, düşüncesini ortaya koyabilmek için “hazır nesne”den yararlanmasına benzer. Kavramsal sanatta; düşünce ve kavram çok önemlidir bu nedenle de bir sanat yapıtı gerçekleştirilirken mutlaka bütün planlar en başında alınır, ve yapıt belli bir plana göre yapılır. Bu nedenle de el becerileri çok önemli değildir, duygu ve düşüncenin yerine akıl ve düşünce konur. Kavramsal sanat da yapıt ile düşünce aynı şeydir, yani yapıtın mutlaka bir formunun olması beklenmez. Sonuç olarak topluluklar arasında bir iletişim aracı olarak kullanılan resim-yazılardan evrilerek alfabelere dönüşen yazı; tekrar 1960’lı yıllardan sonra, sanatta kavramsal öğenin önemli olmasından dolayı sanat yapıtı ile beraber kullanılmaya kullanılmış, bazen de mesajı doğrudan izleyiciye verebilmek için tek başına sanat yapıtına dönüşmüştür. Sanatçılar izleyiciye düşüncelerini, kaygılarını, aktarmak istediklerinin en kolay yolu olarak dili kullanmışlardır.

10.1 Joseph Kosuth

Yazılı metin ile fotoğrafı beraber kullanması ve aynı zamanda dünyanın birçok yerinde, büyük kurumlarda, müzelerde, halka açık alanlarda; neondan metinlerle ve yazılı formlarla büyük enstalasyonlar gerçekleştirmesi; Kosuth’un günümüzde de oldukça yaygın olan yeni bir form ve estetik anlayışı, sanat icra etme şekli oluşturmasına sebep olmuştur.



Resim 29. Joseph Kosuth: One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965

Kosuth'un kavramsal sanata örnek oluşturan "Bir ve Üç sandalye" isimli eseri (Resim 29) bir sandalye, sandalyenin görüntüsü ve sandalye denilen nesnenin sözlükteki anlamlarından oluşan bir dizi çalışmasından oluşur.

"Sanatçının teklifi açıktır: *Nesne*, nesnenin *görüntüsü*, ve sözcüklerle yapılmış *tanımları* arasındaki ilişki üzerinde kafamızı yormamızı istiyor bizden: *Gerçek*, *taklit*, *kopya*, ve *temsil* denilen şeyler nelerdir? Felsefenin en eski ve iflah olmaz konularındandır bunlar. *Beş duyumuzla algıladığımız şey mi*, yoksa bunların ötesindeki bir *düşünce* mi, *kavram* mıdır gerçek? Nesne mi kavramın yoksa kavram mı nesnenin taklididir? Peki, sözcüklerden oluşan şu konuşma ve yazma **diline** ne diyeceğiz? Bir başka şeyi temsil eden bir şey olarak, kendisinin de bir gerçekliği yok mudur *dilin*?

Gördüğümüz kadarıyla, ortadaki sandalye ağaçtan yapılmış. Uzayda yer kaplayan, üstüne oturulabilen *gerçek bir sandalye* bu. Ona *gerçek* dememizin nedeni; elle tutulabilen bir maddeden yapılmış olması, oyuncak olmaması, pratik bir işlevi yerine

getirmesi ve elbette o nesneyi tanıyan herkesin ona “sandalye” demesidir. Günlük yaşamda kimse bu sandalyenin taklit ya da kopya olduğunu düşünmez. Oysa, oradaki sandalye kendisinden önceki bir sandalyenin; önceki de kendisinden daha önceki bir sandalyenin, o da kendisinden çok daha öncekinin... taklidi ya da kopyası değil midir? Böyle gerisin geri giderek ilk sandalyeye ulaştık diyelim; peki, ulaştığımız o sandalye hangi sandalyenin taklididir, kopyasıdır? Platon’a sorarsanız, *idealar dünyasındaki sandalye ideası’nın* taklidi elbette. *İdea*, Platon’a göre, hem *düşünce* hem de *biçim (form)* anlamına gelmekteydi; yani biçim düşünce; düşünce de biçimdi. Bir marangozun bir sandalye yapabilmesi için, zihninde sandalye düşüncesine ve biçimine sahip olması gerekirdi öncelikle. Haksız da sayılmaz. Tabi öte yandan, bir materyaliste sorarsanız, Platon’un saçmaladığını söyleyecektir size. Çünkü “sandalye düşüncesi”ne ulaşmak için önce “sandalye denilen bir nesne”nin olması gerekir. Bu nesnenin kaynağı ise, doğadan ona benzeyen ve oturmaya yarayan ağaçlar ya da kaya parçaları gibi şeylerdir ona göre. İnsan, bir şeyi başka bir şeye benzeterek, taklit ederek dahi başka bir şey yaratmıştır eni sonu. Nesne varolmalı ki düşünce de olabilsin. O da kendince haklı değil mi? Bu tartışmaların asıl nedeniyse, *ilkörnek* denilen şeye meraktır hiç kuşkusuz. *İlkörnek, taklit* ve *kopya* arasındaki ilişki: evet, gerçekten yaratıcı bir düşünce bu... Yapıtın isminin Üç Sandalye değil de Bir ve Üç Sandalye olması da burada gizli olmalı. “Orada, gerek ağaç, gerek görüntü, gerekse metin olarak gördüğünüz her üç sandalye, aslında zihnimizdeki biricik ‘sandalye kavramının farklı yansımalarıdır” diye düşünmüş herhâlde sanatçı....

Oradaki sandalyenin sağında yer alan sözcüklerle tarif edilen sandalyeye gelince: Orada görülen sandalyenin değil, ‘sandalye” denen genel bir şeyin –sandalye kavramının- tanımınıdır bu. Bilirsiniz işte; sözlükte tarif edilen şey sandalyenin kendisi değil; s, a, n, d, a, l, y, e harflerinden oluşan “sandalye”nin tanımınıdır. (Kosuth’un yerleştirmesinde bu sözcük ‘chair’dir doğal olarak). Sandalye: diye başlayan ve devam eden sözcükleri okuyan herkes bildiği sandalyeyi anımsayacaktır hemen. Daha önce de dikkat çektiğimiz gibi, ‘sandalyenin zihindeki resmi’dir anımsanan şey. Sözlükteki tümceleri daha önce hiç sandalye görmeyen, gördüyse de oturmayan, kısaca ona sandalye dendiğini bilmeyen biri okumuş olsaydı, acaba aynı görüntü

canlanır mıydı zihninde? Hiç sanmıyoruz. O halde, sözcüklerin zihnimizde bir resim oluşturabilmesi için belli ön koşullar gereklidir. Sözcükler ve dolayısıyla dil öyle mükemmel olmalıdır ki, hiç bir karışıklığa meydan vermesin, dünyayı eksiksiz bir halde açıklasın, resimlesin.”⁵⁸

Genel olarak kavramsal sanatçılar kavramı izleyiciye nasıl sunacakları ve anlatacakları sorunsalı ile uğraşmışlardır. Ancak Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” isimli yapıtı, bu problemin cevabı gibidir. Diğer kavramsal sanatçıların yaptığı gibi izleyiciye yapıtın sadece yazılı talimatlarını vermek yerine, kavramı anlatabilmek en uygun biçimsel düzeni kullanmıştır. Sözcüklerle yapılan tanım “Bir ve Üç Sandalye” isimli eserde nesne ve nesnenin fotoğrafı ile ilişki içerisindedir, aslında odaklanılan da bu ilişkidir.

Kavramsal sanatçılar kaygılarını anlatmak için *dilin* bütün olanaklarını kullanırlar. Bazı sanatçılar yapıtında dili; bilgi vermek veya toplamak amacı ile kullanırken bazıları da sanatın kendisini tanımlamak ve analiz etmek için kullanırlar. “Yazı” dili sanatçılara her zaman çekici gelmiştir.

⁵⁸ Yılmaz, Mehmet. 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. s. 226-228

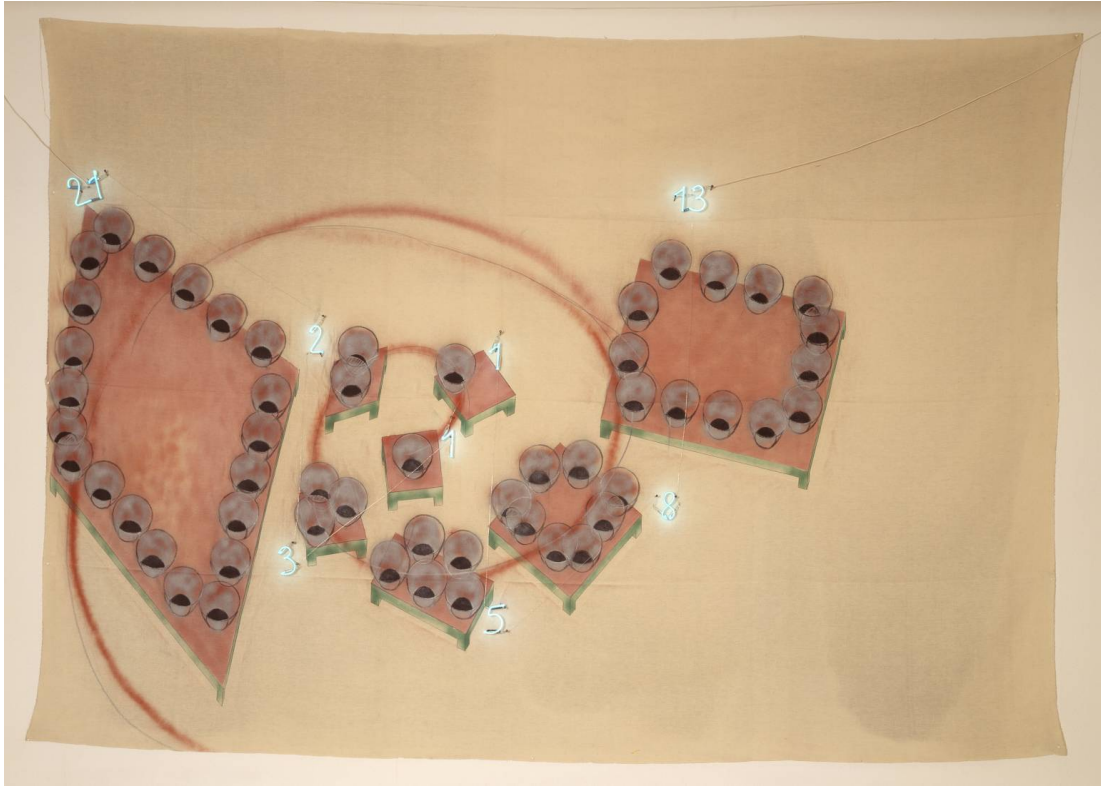
nothing /¹nʌθɪŋ/ *n.* **1.** no thing; not anything. **2.** a person or thing of no importance. **3.** non-existence, what does not exist. **4.** no amount, nought. —*adv.* not at all, in no way.
for nothing, at no cost, without payment; to no purpose.
have nothing on, to be naked. **have nothing on (a person)**, to possess no advantage over; to be much inferior to. **nothing doing**, (*colloq.*) no prospect of success or agreement. [OE (as NO¹, THING)]
nothingness *n.* **1.** non-existence. **2.** worthlessness, triviality. [f. prec.]

Resim 30. Joseph Kosuth, Art as idea: Nothing, 1968

Kosuth bazı eserlerinde (Resim 30) sadece harfleri kullanarak, düşüncesini izleyiciye doğrudan aktarmaya çalışmıştır. Sergi salonunda resim veya heykel sergilemek yerine, aktarmak istediği kavramların tanımlarını yazarak izleyiciyi bu kavramlar üzerinden düşünmeye yönlendirmiştir. Tuvalin üzerine boya ile bir şeyin resmin yapmak yerine, panoların üzerine onun tanımlarını yaparak izleyiciyi soyut kavramla direkt olarak baş başa bırakmıştır.

10.2 Mario Merz

Mario Merz yapıtlarında ve yerleştirmelerinde harfleri ve rakamları kullanmıştır. Merz'i asıl olarak Fiobonacci⁵⁹ sayı dizisi ve bundan türeyen sarmaldan yola çıkarak oluşturduğu "İglu"⁶⁰ ismini verdiğini yapıtları ile tanınmaktadır. Bazı canlıların gelişiminde buna benzer matematik orantılar görüntülenebilir olduğundan, doğanın üretimini ve sırlarını göstermek için Merz yapıtlarında, bir önceki sayı ile bir sonrakinin toplanmasından oluşan Fiobonacci sayı dizisini kullanmış, Fiobonacci'ye gönderme yapmıştır.



Resim 31. Mario Merz, Fiobonacci Tables. Charcoal, acrylic paint, metallic paint and neon on canvas. 2667 x 3822 mm. 1974-76.

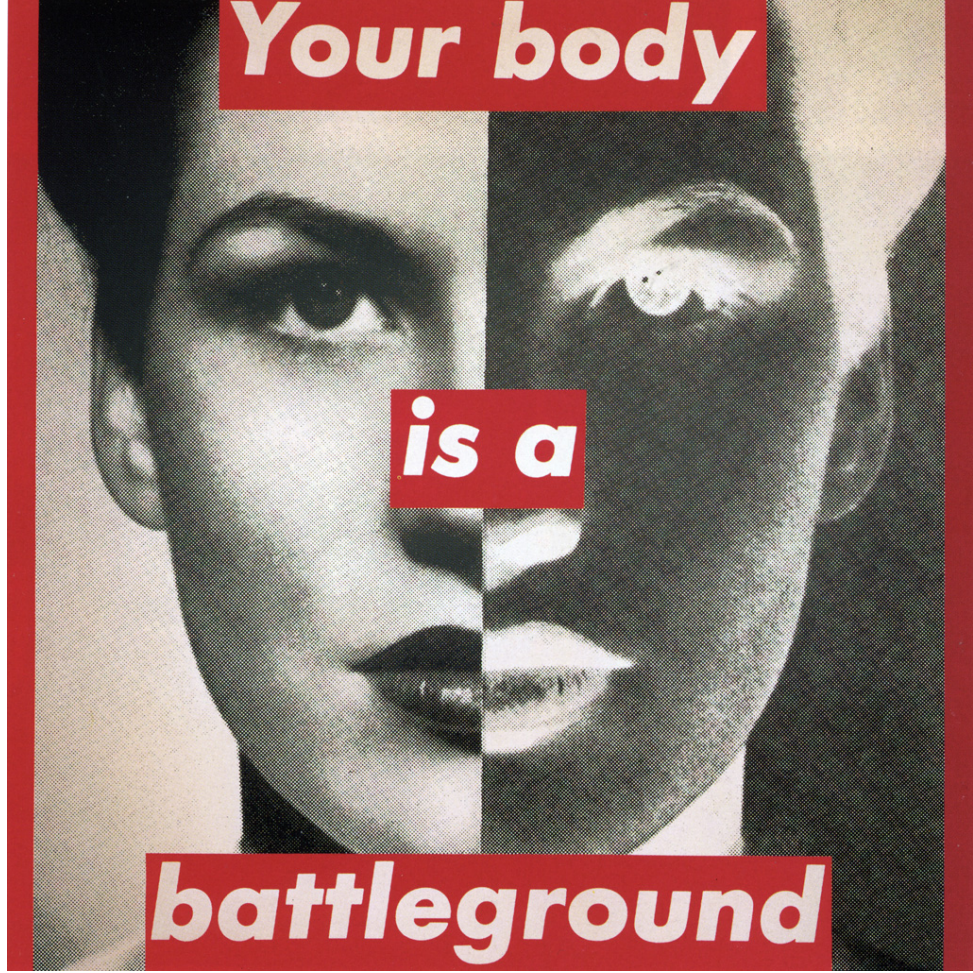
⁵⁹ **Fibonacci dizisi**, her sayının kendinden öncekiyle toplanması sonucu oluşan bir sayı dizisidir. Bu şekilde devam eden bu dizide sayılar birbirleriyle oranlandığında altın oran ortaya çıkar, yani bir sayı kendisinden önceki sayıya bölüldüğünde altın orana gittikçe yaklaşan bir dizi elde edilir.

⁶⁰ İglu: Eskimo ve Japonların buzdan yaptıkları evler.

10.3 Barbara Kruger

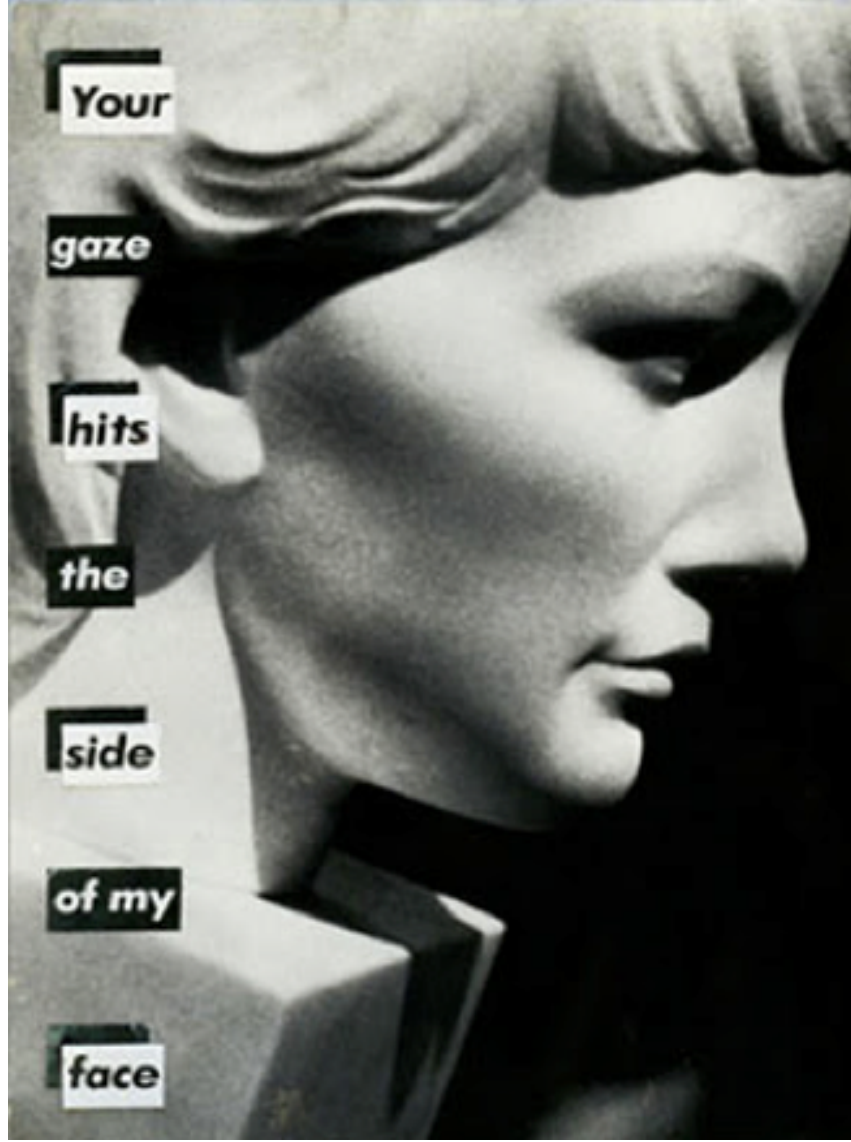
“Basılı medyanın diliyle konuşan bir başka sanatçı da Barbara Kruger’dir. Kruger, meslek hayatının ilk yıllarında bazı kadın dergilerinin sanat yönetmenliğini yapmış, görüntü ve gerçeklik konusunu da o yıllarda düşünmeye başlamıştır. Onun tüketim toplumundan haberler veren kocaman siyah beyaz fotoğrafları, bazen doğal hali ile bazen de müdahale sonucu reklam afişi havasına sokulmuşlardır. Bu afişlerin üzerinde Türkçesi “Yeterince Eğlendik mi?”, “Alışveriş yapıyorum, o Halde Varım” ya da “Göründüğümüz Gibi Değiliz” gibi yazılar bulunmaktadır. Birtakım tarihsel göndermeleri olmakla birlikte, bu yazıların dikkat çektiği asıl şey aslında tüketim ve eğlence duygusunu körükleyen medyanın iki yüzlülüğüdür. Kruger’ın sanatsal düzlemde izleyicinin düşünmesini istediği ise; sanatın hala tartışılmakta olan ‘özgünlük’, ‘temsil’ ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen ‘sanat yapıtının değişim değeri’ gibi konulardır.”⁶¹

⁶¹ Yılmaz, Mehmet. 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. s. 319



Resim 32. Barbara Kruger. Your Body is a Battleground, 1980

Kruger; dergilerden, takvimlerden topladığı hazır imgeleri, mesaj vermek istediği formata sokmuş ve özellikle de kadınların arzularını şekillendiren söylemleri açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Eserlerinde, erkek egemen toplumun medya üzerinden yarattığı kadın stereotipilerini kullanarak dünyada kadın olmanın anlamını sorgulamıştır. Cinsiyetle, kadınla ilgili sorular ortaya atarak egemen ideolojiye meydan okumaya çalışmıştır.



Resim 33. Barbara Kruger, Your gaze is the side of my face, 1981

1981 yılında yaptığı görsel ile yazıları beraber kullandığı “Bakışın yüzümün kenarına çarpıyor” isimli yapıtında ise (Resim 33), kelimeleri imgenin sol tarafına yerleştirmiştir. Fotoğraf geleneksel sanat tarihinde güzelliğin sembolü olan klasik bir kadın başı imgesini göstermektedir ancak sol tarafta koyduğu yazılar ile erkek bakışına gönderme yapmış, kadınların erkek bakışı ile saldırıya uğramasını, susturulmasını ve seyirlik nesnelere dönüştürülmesini konu edinmiştir. Kruger özellikle siyah beyaz çalışmaları ile ön plana çıkmıştır. Dergilerden kestiği imgeleri

büyütmüş, ilave ettiği yazılar ile de posterler yaratmıştır. Ortaya çıkan eserler ile hem kendisini hem de izleyicinin kendisini sorgulamasını sağlamaya çalışmıştır.. Dolayısı ile Kruger, yazı ve imgeyi beraber kullanarak içinde yaşadığımız toplumda kendimizle ilgili bilmemiz gereken gerçekleri bize yansıtan ve farkında olmamızı sağlayan bir sanatçıdır.

10.4 Peter Greenaway

Sözün gücüne hayran olan ressam ve film yönetmeni olan Peter Greenaway’de genel olarak filmlerinde “metin ve imge” ilişkisini sinema perdesine yansıtmıştır. Söz, kaligrafi ve imge ilişkisine odaklanırken de daima son sözün imge olduğunu iddia etmektedir.

20. yüzyıl Japonya’ında geçen “Tuval Bedenler” isimli film aslında dilin görünür bir biçimi olan kaligrafi üzerinedir. Japonya’da da yazmak çok saygın olduğundan dolayı, yetenekten çok bir erdem olarak görülmüştür. Filmin kurgusunda insan bedeni biçimsel ve estetik oyunların bulunduğu bir mekan olarak, tuvali yüzeyi olarak tasarlanmıştır.

“Gelgelelim filmin görsel boyutuna: Film boyunca her oyuncu kendi bedenini bir sanat alanı olarak sergileyen birer gösteri sanatçısı gibi kurgulanmıştır. Yazılar, bazen tüm bedene bazen de sadece göz kapaklarına, kulak arkalarına ya da dile yazılmıştır. (Yazıları yazan ise doğal olarak ünlü bir kaligrafa aittir). Yerine göre dondurulmuş, yerine göre devinen görüntüler üzerindeki yazılar, sadece bedenlerde değil, her yerdedir. Olayların geçtiği perde genellikle çoğuldur; aynı anda birden çok görüntü içerir. Filmin biçimi oldukça katmanlı olduğu için, bir sürü başlık, kurgulama sürecinde okunamama sorunu yaratmış. Bunları aşmak için epey ter döken Greenaway bakın ne diyor: “Bazen, (...) gerçekte güzel bir metin parçası görüyorsunuz ve sonra biz bunun tepesine illüstrasyonu basıyoruz; bazen size bir resim gösteriyoruz ve ardından tepesine metni geri basıveriyoruz. Çok, çok daha fazla karmaşık yapmak istemiştım, ama bantları filme dönüştürdüğümüz için, dijital

bir kurgunun tanıdığı olanaklardan çok daha kısıtlı film laboratuvarı teknolojilerine bağlı kalmak zorundayım. Dikkatli olmalıyız. John Cage'in de söylediği gibi, yapıta yüzde yirmiden fazla yenilik sokarsanız izleyicinizin yüzde seksenini kaybedersiniz.”⁶²

Peter Greenaway, “Tuval bedenler” isimli filminde resim ve yazıyı bir araya getirdiği bir yapıt ortaya koymuştur. Görüntü ve kaligrafik yazıyı beraber kullanarak imge ve kaligrafik yazı arasındaki çekişmeyi sergilemiştir. Post-modern sanat da olduğu gibi teknolojinin yararlarından faydalanarak çizgisel bir ilerleme yerine perdede birçok görüntüyü aynı anda vererek farklı bir dil yaratmış ve kavramsal sanat da olduğu gibi izleyicisini düşünsel açıdan zorlamayı ilke edinmiştir.

10.5 Shirin Neshat

İran asıllı sanatçı Shirin Neshat; yazı ve imgeyi fotoğraflarında kurgulayarak bir araya getirmektedir. Doğulu bir sanatçı olup da Batı da eğitim almış olması nedeni ile, Doğulu kadınları modern fotoğraflarda teknolojik imgelerle beraber gösterir. Ayrıca bu fotoğraflara Farsça ve Arapça metinler eklemiştir. Yaşadıklarından hareketle, konu olarak tamamen dini bir politizasyonun etkisi altında olan bir toplumun kadın bedeni üzerindeki stratejilerini fotoğraflarına yansıtmıştır. “Allah'ın kadınları” ismini verdiği serisinde; kendisini model olarak kullanarak, siyah beyaz fotoğraflarla çarşafli kadın imajlarını vermiştir. Bunları oluştururken toplumsal, siyasi hareketlerin ve dinlerin kendilerine özgü beden politikaları ve stratejileri ile hüküm sürdükleri fikrinden yola çıkmıştır çünkü temel olarak insan bedeninin daima kendi iradesinin dışında, yapısal olarak işleyen otoritelerin nesnesi haline dönüştüğünü savunmaktadır.

⁶² Yılmaz, Mehmet. 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi. s..332-333



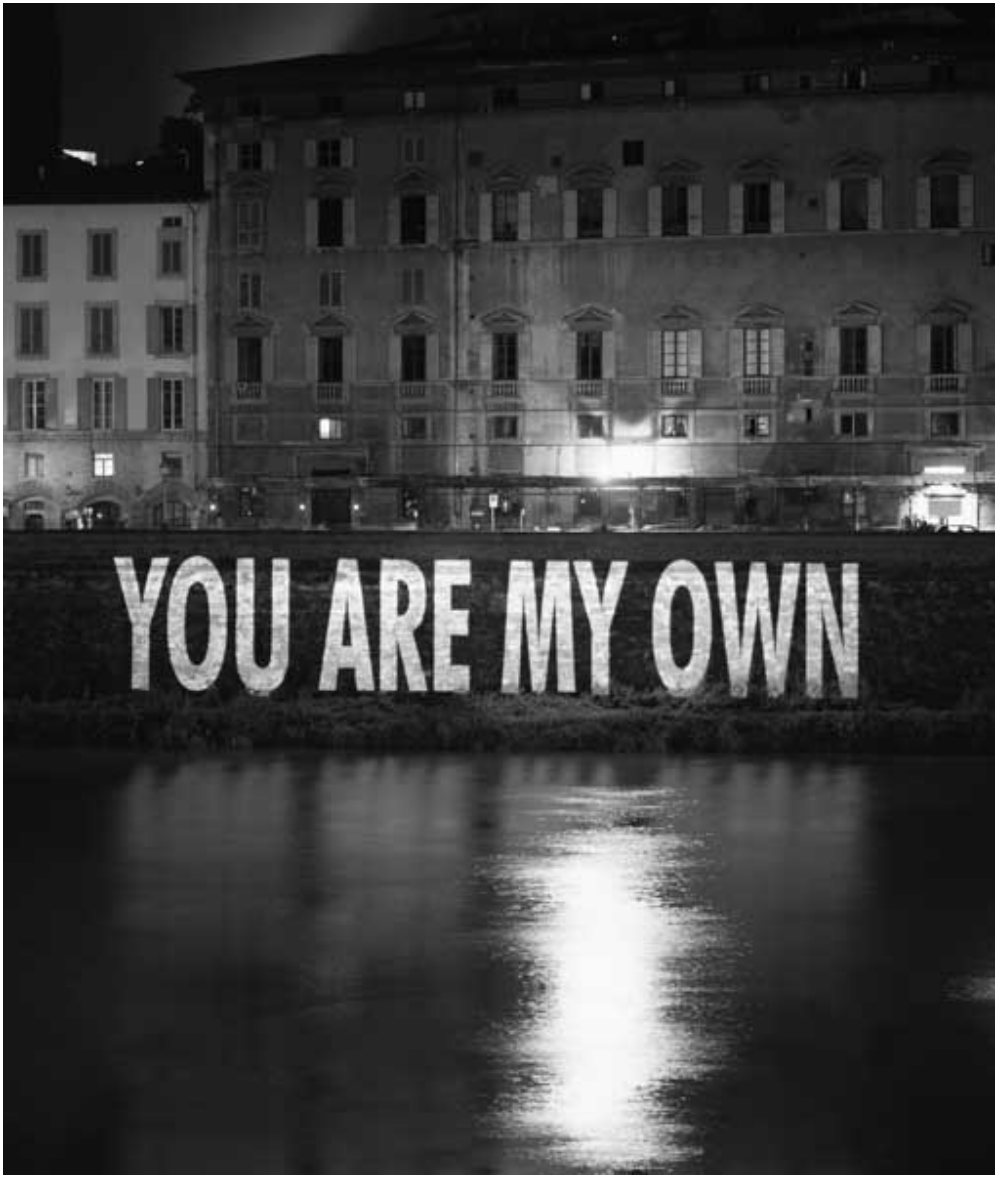
Resim 34. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, 1993-1997

Neshat, bu kadınların dinen görünmesinde sakınca olmayan yerlerine, yüzlerine, ellerine veya ayaklarına Farsça ve Arapça yazılar yerleştirir. Yazılar kadınların politikleşmesinin sembolü olarak kullanılır. Arapça harfler, görüntü itibari ile doğrudan İslamiyet’i sembolize etmektedir. Kadının vücudunda gösterebildiği yerlerin üzerine yazıların eklenmesi ise; kadının sosyal veya kamusal alanlarda varolabilmesinin Tanrı’nın buyruğu ile gerçekleşebileceğini anlatmadır ki bu da yazılı olarak bildirilmiştir. Fotoğrafların üzerindeki yazılar; kadının toplum hayatında nasıl davranacağını din tarafından belirlendiğinin simgesel anlatımı olarak kabul edilir. Shirin Neshat çağına tanıklık eden bir sanatçı olarak sanatında fotoğraflarına Arapça harfler ile metinler ekleyerek genel olarak Ortadoğu’da özellikle İran’da kadınların içinde buldukları sistem ve İslami rejimlerin yarattığı atmosferde kadın bedenlerinin maruz kaldığı hegomanya mücadelesini ifade etmektedir.

Yazının imge ile beraber kullanılması toplum üzerinde doğrudan olarak etki yaratmaktadır. Sanatçılar, metinleri imge ile birleştirerek veya sadece kelimeleri kullanarak izleyicileri çeşitli kavramlar üzerinden düşündürmeye çalışmaktadırlar.

10.6 Jenny Holzer

Kavramlar üzerine odaklanan sanatçılardan Jenny Holzer de kamuya açık alanlarda elektronik panolarla oluşturduğu özlü sözler ile izleyicilere mesaj verme kaygısındadır.



Resim 35. Jenny Holzer, You are my own, 2006.

Holzer, geniş kitlelere ulaşmak ve düşüncelerini aktarmak için dilin varolabileceği tüm alanlardan yararlanmıştır. Şehir sokaklarında, hemen hemen her yerde insanları bilgilendiren renk renk ışıklı yazılar bulunur. Holzer sanatını yaparken, grafik tasarımda kullanılan çeşitli tipografi tiplerinden yararlanarak oluşturduğu metinleri ve yazıları; şehirlerde sokakların çeşitli yerlerine yerleştirme yöntemi ile izleyicinin görmesini sağlamıştır. Metni direkt olarak sanat olarak kullanan Holzer'in amacı; yazılarını kamusal alanlara ve genel olarak de şehrin en yoğun olduğu yerlere yerleştirerek, şehirli insanların bu kelimelere dikkatini çekmek ve düşüncelerini izleyici ile buluşturmasıdır.



Resim 36. Jenny Holzer, People Look Like They Are Dancing Before They Love, From the Survival Series, Danby Imerial White marble footstool / inscribed underneath Jenny Holzer / Edition of 10

Böylelikle aslında sanatçının kendi dünya görüşünü vurgulayan, grafiksel olarak çeşitli dillerle oluşturduğu bu metinler; birer sanat yapıtına dönüşmüştür. Böylelikle de bizim de normalde her yerde karşımıza çıkan bu metinlere farklı bir gözle bakmamızı sağlamıştır

10.7 Mona Hatoum

Kendisini çeşitli araçlarla ifade etmeye çalışan başka bir sanatçı da Mona Hatoum'dur. Mona Hatoum yerleştirme, heykel, video sanatı, fotoğraf, kağıt üzerine çeşitli ve çoğunlukla alışılmışın dışında teknikler kullanarak şiirsel, bir o kadar da politik işler üretmektedir.

Hatoum'un sanatsal kariyeri, 1980'lerde ürettiği ve yoğun bir biçimde bedene odaklanan video ve performans işleriyle başlar. Sanatçı, 1990'lı yılların başından itibaren izleyiciyi estetik çekiciliği ile büyüleyen ve aynı zamanda da tekinsizlik hissi ve tehlike ihtimaliyle karşı karşıya bırakan büyük ölçekli yerleştirmeler üretmeye yönelmiştir.



Resim 37. Mona Hatoum, Measures of Distance, 1988

Mano Hatoum'un "Measure of Distance" (Resim 37) isimli videosu çok katmanlı öğelerden oluşmaktadır. Beyrut'da Hatoum'un annesi tarafından kendisine yazılmış olan mektuplar Arapça olarak televizyonun ekranında akarken, Hatoum'da aynı anda metinleri İngilizce seslendirmektedir. Ekranda sanatçının kendisi tarafından filme alınmış annesi duşta görülür. Hatoum annesinin çıplak vücudunu incelerken, annesi de Arapça olarak kendi duygularından, cinselliğinden ve kocasının kendisini reddedişlerinden bahsetmektedir. Ancak bu konuşmalar Hatoum'un metinlerin İngilizcesini okuyan sesi ile kesilmektedir. Hatoum burada asıl olarak bir anne ile çocuk arasındaki duygusal ve yakın ilişkiye odaklanırken, aynı zamanda kendi vatanından uzakta yaşamının ve savaşın getirdiği zorunlu ayrılığın kendisinde yarattığını "kayıp" duygusunu ifade etmeye çalışmaktadır. Bunun yanı sıra Arap kadınının her zaman pasif olduğuna dair önyargılı tutumu yıkmak istediğini belirtmektedir.

Videoda dekoratif ve resimsel gözüken Arap yazıları Hatoum'un annesinin vücudu üzerinde onu örtmek istermiş gibi ve bizim ekrandaki vücudun tamamını görmemizi engelleyecek şekilde akmaktadır. Yazılar; bir annenin kızına kendi cinselliği ile ilgili verdiği bilgileri içerdiğinden vücudu örtmekte, ancak aynı zamanda ve hisleri olan bir kadını ortaya çıkardığı dolay da vücudu ortaya da çıkarmaktadır. Video; Arapça ve İngilizce metinleri aynı önemle vermektedir. Hatoum'un bu işi, bir anne ile kız arasındaki güçlü bir samimiyet duygusu uyandırarak, anne vücudu ile ilgili tabuların yıkılması sonucunda ortaya çıkacak dönüştürücü bir ilişkinin kurulmasını önermektedir.⁶³

⁶³ Mano Hatoum, Measures of Distance, summary. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-measures-of-distance-t07538/text-summary>

11 TÜRKİYE'DE SANAT ve YAZININ GÜNÜMÜZ SANATINDA KULLANIMI

Türkiye'de de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren büyük değişiklikler yaşanmıştır. İmparatorluğun çöküşünü takiben, Birinci dünya savaşı sonrasında, Cumhuriyet'in kurulması ile yeni bir dil, yeni üniversiteler, Güzel Sanatlar Akademisi, tiyatro, opera, resim heykel müzesi vs. gibi yeni kurumlar oluşturulmuştur. Endüstrileşme sürecine girilmekte olan bir dönemde Atatürk ile birlikte devrimler yapılmış, Batı ile yoğun ilişkiler kurulmuş ve yeni bir çağın değişiminin bilincinde olarak her alanda ilerlemeler yaşanmıştır. Cumhuriyet bir zihniyet değişikliğini hedeflemiş, ve modern bir toplum yaratma amacı ile ortaya çıkmıştır. Genel eğitimin yaygınlaştırarak çağdaş kültürün ve sanat eğitiminin halk kitlelerine yayılması hedeflenmiş, çağdaşlaşabilmek için kaçınılmaz olarak Batı dünyasının izinden gidilmiştir.

Cumhuriyetin ilk on yılında Türk resim ve heykel sanatlarında Batı'nın da etkisi ile sanat kurumları modernleştirilmiş, üniversite reformları yapılmış, eski medrese zihniyeti bir kenara bırakılmış ve bireysel tarzlarını ortaya çıkaran sanatçılar yetişmeye başlamıştır. Reformların çok hızlı gelişmesi nedeni sanatçıların ve aydınların tepkileri daha karışık olmuş, zaman zaman eski geleneklerin, yaratma tekniklerinin reddine kadar gitmiştir ancak batı dünyası ile biçim bakımından yoğun bir bilgi alışverişine girilmesi İslami etkilerin de duyumsanmadığı anlamına da gelmemektedir.

Türkiye'de de Cumhuriyetin ilanından itibaren batılı anlamda bir çağdaşlaşma modelini kurilmaya çalışıldığı ve ulusal bir sanat yaratılma çabalarının ağırlık kazandığı ve sanatçılardan Osmanlı sanat kalıplarının dışında eserler vermeleri beklenmiştir. Batılı anlamdaki çağdaşlaşma modelinin uygulamaya konması, sanatçıların Batı'daki çağdaş sanat akımları kopya etmelerine ve bunun sonucunda hızlı bir kültürel değişimin gerçekleşmesine sebep olmuş ancak bu kültür değişimi sanatçının benimseyerek oluşturduğu ve içinden gelen bir sanat yaratma çabası

olmadığından dolayı kimi zaman başarılı olmuş ancak kimi zaman da başarısız olmuştur.

1933'lerden itibaren sanatçılar kübist ve kontrstürktivist eğilimlerden etkilenmişlerdir. Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda eğitim görmek için yurtdışına gönderilen sanatçılar, burada Batı'nın modern sanat akımlarını benimsemişler, bu da daha sonra Türkiye'deki modern sanat için bir dönüşüm noktası olmuştur. "Resim sanatında genç bir kübist anlayış, "d" grubu ile 1933'te başlamış, geometrik kurgu, resmin yapısına egemen olmuştur. Bu dönemde Halil Paşa ve Çallı Kuşağı'nın konuya bağlı, duygusal ve izlenimci resminin yerine kurguyu ön plana çıkaran kübist, zihinsel bir bakış açısı almıştır. Geometri temelli bu nesnel bakış açısı Türk sanatının önemli dönüm noktalarından biridir. Yeni bir dünyanın ifadesini geometride arayan Lhote öğretisi; Nurullah Berk ve Cemal Tollu'nun yapıtlarında etkisini sürdürürken, Zeki Faik İzer, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Sabri Berkel farklı ifade yöntemleri denemişlerdir.⁶⁴ Bu nedenle de yerel motiflerle Batı sanat anlayışını birleştirme çabalarına girişmişlerdir. Bu dönemlerde, İslami yazılar, minyatürler özgün biçimlerinden çıkarak daha soyut bir şekilde görülmeye başlamıştır. Burada, Batı'nın da Doğu sanatından, motiflerinden, sembollerinden özellikle hat ve kaligrafi sanatından etkilenmesinin de büyük payı olduğu söylenebilir. Sonuç olarak Türk sanatçıları yeni anlatım olanaklarının bilincinde olarak; düşüncelerini izleyiciye anlatabilmek için birçok yöntem seçerken, dilsel ve kaligrafik öğelerden oldukça yararlanmışlardır. Hem Doğu'da hem Batı'da, dilin imge ile beraber kullanılması en çok tercih edilen yöntemlerden biri haline gelmiş. Hatta sonraları yazı doğrudan görsel bir ifade aracı kullanılmaya başlanmıştır.

Sabri Berkel, sadece resimle değil aynı zamanda gravür, kaligrafi, ve baskı resimle de ilgilenmiş, İslam sanatlarından beslenmiş, sanat deneyimlerini ve birikimlerini yerel ve evrensel görüşlerle harmanlayarak kendi yolunu çizmiş bir sanatçıdır. 1930'lu yıllardan başlayarak 1950 ve 60'lı yıllarda Türkiye'de sanat ortamında

⁶⁴ Erdemci, Fulya, Germaner, Semra, Koçak, Orhan. 2008. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. s.5-6

moderni temsil etmiştir. Kübizm'den etkilenmiş ve soyut geometrik kompozisyonlar oluşturmuştur. İlk eserleri figüratif ve klasik anlayışla yapılmış olsalar da 1951'den sonra figür soyutlamalarına başlamıştır, 1957 yılı itibari ile hem renk alanlarını siyah çizgilerle ile ayırmaya, hem de kaligrafiye bağlı lekelerle düzenlemelere başlamıştır. Bir süre sonra ise çizgiler de renk kadar değer kazanarak kendi imgelerini oluşturmuştur.



Resim 38. Sabri Berkel. Resimsel Yazı, Kontrplak  zerine yağlıboya, 42x30cm

1970'li yıllardan sonra ise lekeleri en aza indirmiş ve motifleştirdiği resimler ortaya çıkardığını görürüz. Hemen hemen tüm resimlerinde motifleri ve geleneksel hat sanatının etkilerini görülmektedir.

Türk sanatı, 1950'li yıllardan günümüze uzanan zaman diliminde ise toplum, evre ve izleyici ile iletişiminde ve plastik sanatların çeşitlenmesinde yeni bir boyut kazanmıştır. Türkiye'de Batı ile etkileşimin sonucunda soyut sanat etkisini gösteriyor olsa da, yerel kültürel değerlerimizden yola çıkarak bireysel üsluplarını oluşturan,

kavramsal eserler üreten, Batı'da olduğu gibi çeşitli teknik ve değişik malzemeleri kullanan Türk sanatçıları da oluşmaya başlamıştır. Bu sanatçılardan bazıları minyatür sanatını yorumlayarak tuvallerine aktarmış bazıları da kaligrafik yazıların çizgilerinden etkilenerek soyutlamalar yapmışlardır. Türkiye'de modern bir sanattan bahsederken Batı'da olduğu gibi birbirini izleyen akımlardan, teknik ve düşünsel boyuttaki bir gelişimden söz edilmesi söz konusu değildir ancak 20. yüzyıl başında Fransa ve Almanya'daki akımlardan etkilenerek kendi özgün yorumlarını oluşturmuş sanatçıların varlığından bahsedebiliriz. 1950'lerden başlayarak ise Batı'da eğitim görmüş sanatçıların akademik anlayıştan farklı bir bakış açısı ile alışılmadık dışı eserler üretmeleri Türkiye'deki modernizm açısından önemli olmuştur. 1950'li yıllarda Türkiye Batı ile daha çok iletişim içerisinde ve özgürlük arayışındadır. Özgünlüğün yerel konularda arandığı bu dönemde, Türkiye'de bazı istisnalar dışında resimde sadece pentürü zenginleştireceği düşünülerek hat ve kaligrafiye yer verilmiştir. Kaligrafik semboller tam anlamıyla yorumlanarak tasarımın temel öğesi haline gelememiştir.

Ancak Türkiye'de doğan, Avrupa ve Amerika'da sanat eğitimi alan, Doğu ve İslam sanatına duyduğu ilgi sonucunda tasavvuf geleneğini sanatının merkezine yerleştiren Erol Akyavaş, leke, kaligrafik imge, İslam minyatürü, Arapça harfler gibi sembol ve soyut biçimlere ilgi duymuş daha sonra figürü ve mimari öğeleri yan yana ve katmanlar halinde kullanarak kendine has bir kompozisyon anlayışı ortaya koymuştur. Akyavaş, soyutla yazıyı yani Osmanlı kaligrafisini birleştirerek, görsel olan ile sözel olanı yani iki ayrı dili birleştirmiştir. Erol Akyavaş'ın da eser ürettiği dönemlere denk gelen 1970'ler sonrası, Türk sanatında anlatım dilinin çeşitlendiği ve geleneksel malzemelerle yeni anlatım biçimlerinin denendiği bir dönemdir.

Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası sanal müzesinde belirtildiği üzere; "Matrakçı Nasuh'un "Sefername" minyatürlerinde ortaya koyduğu kuş bakışı görünümü estetik kavrayışı, gerçeküstücü kompozisyonlara taşır. Mimari unsurları içeren tuhaf, gergin ve gerçeküstücü etkilerle kurulu bu resimler; din felsefesine dayalı bir içerikle buluşarak kendi özgül alanını belirler. Akyavaş'ın İslam düşüncesi (tasavvuf)

bağlamında belirli bir simgesel dil üzerinden kendi estetik uzamını ve derinliğini kuran ve geliştiren sanatı; özellikle 1980’li yıllardan itibaren ortak erdem ve inanç tartışmalarına odaklanan bir çizgide soyut ve şematik bir görsel alanda görkemli kompozisyonlar üretmiştir⁶⁵



Resim 39. Erol Akyavaş. Enel Hak, 1987, Tuval Üzerine Akrilik, 190x350 cm.

Leke, işaret, yazı, figür ve soyut biçimleri bir arada kullanarak serbest bir dille kendine özgü bir kompozisyon anlayışı sergileyen Erol Akyavaş, Türk resmi içinde Doğu estetiğini ve İslam duyarlılığını çağdaş bir tavırla ortaya koyarak özgün ve eşinde az rastlanır bir dil geliştirmiştir. 1980’ler sonrasında geleneksel minyatür, hat

⁶⁵ Erol Akyavaş .1932 İstanbul-1939 İstanbul <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/111/EROL+AKYAVAS>

ve ebru sanatlarından aldığı imgeleri, nakış motiflerini, dinsel motifleri, geleneksel biçimsel verileri soyut bir anlatımla yorumlamıştır.

1970'ler Türkiye'de çeşitliğin arttığı, bireysel ifadelerin çoğaldığı, ve sanatçıların özgünlük ve kimlik sorunları ile ilgilendiği yıllar olmuştur. 1980'lerden sonra ise heykel daha önceki yıllara göre bir canlanma gösterdiği gibi, kavramsal sanat, yerleştirme ve video sanatının örnekleri de verilmeye başlamıştır. 1990'lardan sonra ise; sanatçıların yurtdışına eğitime gitmeleri, yurtdışı ile iletişimin çoğalması, ortak sergilerin düzenlenmesi, uluslararası ve yerel fuarların yaygınlaşmaya başlaması, sanat piyasalarının oluşması ve internetin yaygınlaşmasını takiben Türkiye'de sanat Batı'nın çağdaş kavramlarına ulaşmaya başlamıştır.⁶⁶

Türkiye'de kavramsal sanatın öncülerinden Sarkis de eserlerinde yazıyı sürekli kullanan ve günümüze özgü bir estetik ve dil arayışında olan bir sanatçıdır. Yapıtlarında düşünce ön plana çıkmaktadır. Bir dönem dışavurumcu bir tarzda çalıştıktan sonra farklı malzemelerle çalışmıştır. Yerleştirmelerinde geçmişinden gelen bir çok malzeme kullanır. Geçmiş, bellek, savaş gibi konularını işlerken da başta neon yazılar olmak üzere, dilin farklı ifade biçimlerinden yararlanmaktadır.

Eserlerinde yazı ve kaligrafik unsurlardan yararlanan başka bir sanatçı da Balkan Naci İslimyeli'dir. Sanatı incelendiğinde; sürekli kendini yenileyen ve yapıtlarını oluştururken yepyeni anlatım olanaklarının bilincinde olarak her seferinde birçok anlatım diline başvuran sanatçının, eserlerinde dilsel ve görsel göstergelerle izleyicinin karşısına çıktığı görülmektedir. Eserlerinde, eski yazı resim ve hat sanatının izlerine çokça rastlanır. Edebiyatçı kişiliğinin de bir yansıması olarak yazarak üretmek onun sanatçı kimliğinin en büyük özelliğidir. 1990 yılındaki "Deli Gömleği" enstalasyonunda, tuval bezlerini keserek oluşturduğu deli gömlekleri, içlerine yerleştirdiği kendi yüzü ve gömleklerin üzerine kendi el yazısı ile yazdığı

⁶⁶ Erdemci, Fulya, Germaner, Semra, Koçak, Orhan. 2008. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. s.1-18

yazılar ile, akıl ve düş gücü arasındaki dengenin yaratım sürecindeki işlevini çarpıcı ve ironik bir dille anlatmaktadır.



Resim 40. Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, Karışık Teknik, 160 x139cm, 1991

Yine aynı yıl gerçekleştirdiği “Sır” isimli sergide, mekanın bir bölümünde “Sır” isimli şiiri sağır ve dilsiz alfabesi ile televizyon ekranında belirirken, mekanın diğer bölümünde üzerinde ressamın el yazısının bulunduğu tabletler yer almaktadır. Sanat

yapıtının gizemli gücünü sanatçı elinde bulundurmaktadır ve Balkan Naci İslimyeli, bu gizemli gücü elinde tutan sanatçının varoluş sebebini izleyicinin ulaşamayacağı bir yoldan anlatmaktadır.

Balkan Naci İslimyeli sanatçıyı “bir şeyleri dile getiren” bir birey olarak tanımlayarak, 1994 yılında sözlerini resimleştirdiği bir başka serisi ortaya çıkar ki burada, kendi el yazısını, sözlerini ve kendi kendine mırıldanmalarını sergiler. Sergi mekanında bir bant halinde ilerleyen yazılar “Zaman nedir, geç mi kaldınız.. Yarın var mı ? Yarın ne yapıyorsunuz? Aslolan nedir? gibi gündelik ama aynı zamanda felsefi sorular sorarak bireyin varoluşunu sorgularken, tuvallerinde yazılı olarak resimleşen bu sözlerle ironik bir biçimde bireyin sıradanlaşan yaşam biçimlerini bize anlatmaya çalışmaktadır.⁶⁷

“Prof. Dr. Nedret Tanyolaç Öztokat “Anlamın Yıllarında” isimli yazısında şöyle demektedir; “Balkan Naci İslimyeli’nin tüm sanatını özetleyecek birkaç anahtar sözcük aktarmam gerekseydi, aklıma “yenilik gelirdi ilk önce. Anlatım ve biçim düzlemlerinde hep yeninin ardında bir ressam olduğu için. Her sergisinde bir öncekini geçebildiği, yeni anlatım olanaklarına ulaşabildiği için. Sanatın geçmişten geleceğe uzanan sonsuz bir yenilenme olduğunu anımsattığı için. Aklıma “çoğulluk” gelirdi ardından. Anlatım olanaklarını çoğul bir biçimde, aynı kavram çerçevesinde, aynı işi kurgularken çeşitlilik içinde kullandığı için. Görsel ve yazılı iletiyi birbiri içine hiç zorlanmadan, alabildiğine doğallıkla katabildiği için. Edebiyatla resmi bir arada var ettiği için. Bir yapıtta kullanılan çoğul kodların, anlamın zenginliğini en yetkin biçimde vurguladığını bildiği için...”⁶⁸

Modern ve çağdaş sanatın eşiğinde çalışmalar ortaya koyan Burhan Doğançay’ın resmi de; yazı ve yazılı malzemeler ile doludur çünkü şehrin duvarlarında gördüğü yazıları tuvallerine aktarmaktadır. Klasik resimdeki kullanılan üç boyutluluktan farklı olarak resimlerine üç boyutluluk etkisi kazandırmaya çalışmaktadır. Klasik

⁶⁷ Nedret Tanyolaç.2007. Çev. Robert Bragner. *Balkan Naci İslimyeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.13-19

⁶⁸ Nedret Tanyolaç.2007. Çev. Robert Bragner. *Balkan Naci İslimyeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s.19

resimdeki yanılısamayı reddetmiş, afiş parçaları, gazete parçalarını tuval yüzeyine ekleyerek resimlerini oluşturmuştur.



Resim 41. Burhan Doğançay, Augenblick/ Göz Açıp Kapayınca Kadar, 1988,
Tuval Üzerine Akrilik, 91.4 x 91.4

2007-2008 tarihleri arasında Santral İstanbul'da gerçekleştirilen "Modern ve Ötesi" isimli serginin küratörlerinden ve aynı isimli kitabın yazarı Orhan Koçak, "Doğançay'ın yapıtları çeşitli kültürel olguların, afiş parçalarının, mesajların, gazete kesiklerinin gelip konduğu bir panoyu andırır" demektedir. Benzetme, eleştirmen

Leo Steinberg'indir; ilk örneklerini 50'lerin başında Dubuffet, Jasper Johns ve Rauschenberg gibi birbirinden çok farklı sanatçılarda gördüğü böyle bir temsil tarzını matbaacılıktaki dizgi masası ya da platoya benzetir Steinberg. Bunlara okullardaki karatahtalar da eklenebilir; hepsinin ortak özelliği, üzerlerinde enformasyon parçalarının birikmesi ve bunların silinebilecek olmasıdır. Böylece resmin ana modeli de doğadan kültüre ve sonuçta enformatiğe geçer. Değişen, doğadan kültüre, kırdan şehre doğru kayan şey, sanatçının konularının, hatta duyarlılığının da ötesinde, bütün bir temsil anlayışıdır⁶⁹



Resim 42. Burhan Doğançay, Büyük Hücum, 1976, tuval üzerine akrilik, 152.4 x 152.4 cm; Dr. Nejad F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu.

⁶⁹ Koçak, Orhan. 2009. Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. s.105

Sokak duvarlarında gördüğü yırtılmış afişlerden etkilenir ve bu sokak dilini tuvallerine aktarır. Ancak Büyük Hücum isimli resimde (Resim 42) boya ile lekeler ve gölgeler oluşturulmuş, kolaj, gazete parçaları kullanılmamıştır ve “Göz Açıp Kapayınca Kadar” isimli resminden farklı bir şekilde resmedilmiştir. Doğançay sokaklarda gördüğü bu yırtık afişleri soyut resim olarak tanımlamakla beraber, afiş kavramının önemini vurgulayarak hareket eder ve lirik soyut bir sanata yönelmez. Afişin bilgi verme özelliğini unutmaz, bu nedenle de resimleri; afişlerdeki mesajların önemini, geçiciliğini, kısacası orada yüzey üzerinde bulunan yaşanmışlıkları gözler önüne sürmeye çalışır. Tuvallerine geçirirken de yırtılmış kalmış afiş parçalarını, gazete kağıtlarını ve yazılı malzemeleri üç boyutlu etkisi yaratabilmek için doğrudan tuvalin yüzeyine aktarmaktadır. Buradaki da Dolayısı ile Doğançay’ın resimleri yazı ile doludur çünkü şehirde yaşananları şehir duvarlarından resimlerine ve oradan da tekrar izleyiciye aktarmaktadır.⁷⁰

⁷⁰ Koçak, Orhan. 2009. Modern ve Ötesi: Elli Yıllık Sanatına Kenar Notları. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları. s.99-106

SONUÇ

Yazı; resim-yazılardan evrilerek dönüşmesi ve daha sonra tarih içinde Batı'da ve Doğu'da farklı ekonomik, sosyolojik ve kültürel değişimlerden geçtikten sonra, sanatçıların toplumsal olaylar karşısında tepkilerini dile getirme ve kendilerini ifade etme yöntemi olarak, görsel sanatlarda en çok tercih edilen ve en etkili anlatım dili haline gelmiş olmasından dolayı önemlidir. Yazı, tarih içerisinde birçok aşamadan geçmiştir ve sanatı etkilemiştir. Bunlardan en önemlisi İslamiyet'teki suret yasağından dolayı, İslamiyet'in etkisi altındaki Doğu sanatçılarının yazıyı sanata dönüştürmesi, onu duvara asılabilecek bir tablo haline, resme ve biçime büründürmesidir. Bunun sonucunda Doğu'da güzel yazı üzerine kurulmuş birçok sanat dalı ortaya çıkmış ve bu nedenle de Doğu'da kendini ifade etmenin en dolaysız yolu "güzel yazı" sanatı olmuştur.

Yapılan okumalarda, el yazmalarının; yazının gelişimi açısından önemi ortaya çıkmıştır. İlk olarak dinlerin yayılması amacı ile ortaya çıkmış olmasına rağmen daha sonra birçok konuda el yazmaları yazılmıştır ve bu da okuma yazmaya verilen önemi göstermektedir. El yazmalarına, hem dekoratif hem de metinleri açıklamak üzere eklenen resimlerin günümüzde sanatsal bir belge niteliği bulunmaktadır ve el yazmaları hem belgesel anlamda hem de o dönemlerin sanatı ile ilgili bilgi vermektedir. İslami el yazmalarında ise; resimlerin ve illüstrasyonların yerini Doğu sanatı denilince ilk olarak akla gelen minyatürler almıştır. Metin ile beraber minyatürlerin kullanılması da Batı'da olduğu gibi Doğu'da da yazının, resim-yazıdan evrilerek geldikten ve sistemli bir yazıya dönüştükten sonra tekrar resimle bir evlilik içerisine girerek resimle beraber kullanıldığını göstermektedir.

Yazının kullanımının yaygınlaşmasında önemli bir aşama da 15. yüzyılda matbaanın icat edilmesidir. Matbaanın yaygınlaşmasından sonra yazı çok daha erişilebilir bir hale dönüşmüş, ve bu dönemi takiben kitaplar da süs eşyası olmaktan çıkmıştır. Devamında endüstri devriminin getirdiği teknik gelişmeler ve yeni oluşumlar toplumun yapısını değiştirmiş bunun sonucunda da bireyselliğini ön plana çıkaran

bağımsız bireyler ortaya çıkmıştır. Tüm bu gelişmelerin sonucunda ise sanatçılar artık sadece dışarıdaki dünyayı tuvale aktaran değil, aynı zamanda etrafında gelişen olaylara da tepkisini gösteren, tüm bu sıkıntıları bir sorun haline getiren, üzerinde düşünen ve izleyicinin de düşünmesini isteyen bir tavır içerisine girmişlerdir.

Yazının, 20. yüzyıl itibari Batı sanatında resmin içerisine girmesinin en büyük sebeplerinden birincisi; modernist sanatçıların Doğu'nun gizemli kültüründen, yazısından, kaligrafisinden, motiflerinden ve sembollerinden etkilenmeleri, ikincisi de bu dönemlerde ortaya çıkan ekonomik sıkıntılara ve birinci dünyası gibi savaşımlardan, sosyal çalkantılara tepkilerini göstermenin ve düşüncelerini izleyiciye aktarmanın en kolay yolunun; en anlaşılır ifade biçimi olan “yazı” olmasıdır. Bu aşamada yazı kendi asıl fonksiyonundan çıkmış, resim ile bir evlilik içine girmiş ve sanatçılar da düşünce ve tepkilerini birçok farklı anlatım dili ile gösteren ve toplumu bilinçlendiren bir tavır ve tepki içerisine girmişlerdir. Sadece doğayı taklit ederek ve olduğu gibi aktararak eser üreten değil, yaşadığı toplumun sorunları ile ilgilenen, bu sorunları dile getiren, düşünce ve tepkilerini kuvvetli bir bağımsızlık duygusu ile ortaya koyan bir tavır içerisinde yapıt üretmektedirler.

Bu tez araştırmasında; özellikle 1960'lı yıllarda sanatın artık sadece kavramsal olduğu dönemlerden günümüze kadar olan süreç içerisinde, sanatçıların yazıdan ne kadar çok etkilenmiş oldukları ve yazının görsel sanatlarda tuval yüzeyinde ne kadar çok kullanıldığını görülmektedir. Sanatçılar artık düşüncelerini yansıtmada sadece resimsel ifadeden değil, doğrudan yazının kendisinden de yararlanmaktadırlar. Tuvalin, boyanın, tuval resminin yerine gündelik hayatta kullanılan farklı birçok araç gereci de tuval yüzeyinde veya yazıyı direkt olarak sanat eseri olarak sergilemektedirler. Özellikle 1970'ler sonrasında tüm dünyada çok hızlı bir değişim olduğunu ve dünyanın her yerinde sanatta farklı oluşumlar ve gelişmeler olduğu görülmektedir.

Son olarak da Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanını takip eden süreçte; Batı'nın etkisi ile görsel sanatlar alanında çok büyük değişiklikler yaşandığı; sanat kurumlarının modernleştiği, eski zihniyet ve geleneklerin bir kenara bırakıldığı ve bireysel ifadeyi

ön plana çıkaran sanatçıların ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Önceleri Batı'nın etkisi ile kültürel değişimin çok hızlı gerçekleşmesinin de bir sonucu olarak geleneksel sanatların ifadesi çok görülmemekle beraber daha sonra ilerleyen yıllarda; hat, kaligrafi ve motiflerden etkilenilmiş ve Türk sanatında bu semboller sanatçılar tarafından özgün bir sanat dili içerisinde yapıtlara aktarılmış, Yazı ile resmin birlikte kullanılması ve bunun Türkiye'deki çağdaş sanata yansımaları irdelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Aksel, Malik. 2010. *Anadolu Halk Resimleri*. 2. bs. İstanbul: Kapı Yayınları
- Aksel, Malik. 2010. *Türkler'de Dini Resimler*. 2. bs. İstanbul: Kapı Yayınları
- Alparslan, Ali. 2012. *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Antmen, Ahu. 2008. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Becer, Emre. 2010. *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınevi.
- Berger, John, 2007. *Sanat ve Devrim. Ernst Neizvestny, Dayanıklılık ve Sanatın Rolü*. Çev.Bige Berker. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erdemci, Fulya, Germaner, Semra, Koçak, Orhan. 2008. *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Faulmann, Carl. 2001. *Yazı Kitabı*. III.Bs. çev. İtir Arda. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hat ve Tezhip Sanatı*. 2012. Ed. Ali Rıza Özcan. Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Honnef, Klaus. *Pop Art*. Ed.Uta Gorsenick. Taschen
- İpşiroğlu, Mazhar Ş. 2005. *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- İpşiroğlu, Mazhar, İpşiroğlu, Nazan 1993. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Koçak, Orhan. 2009. *Modern ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öndin, Nilüfer. 2009. *XX.Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili. Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi.
- Schimmel, Annemarie. 2011. *Sayıların Gizemi*. Çev.Mustafa Küpüşoğlu. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi

Tansuğ, Sezer. 2008. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tansuğ, Sezer. 1995. *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Tanyolaç, Nedret. 2007. *Balkan Naci İslimyeli*. çev. Robert Bragner. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Usluer, Fatih. 2009. *Hurufilik*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Wilkinson, Kathryn. 2011. *Semboller ve İşaretler*. çev. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları

Yılmaz, Mehmet. 2005. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet Adresleri

Dikbaş, Nazım Hikmet, Richard. *İmge ve Metin: Yazı ve Resim Nasıl Bir Araya Gelir?* Bilim ve Sanat Vakfı. S. 75. 2011

Edebiyat Akımları. Çev. Cemil Göker. <http://www.edebiyol.com/dadaizm.html>

Morris, Errol. *Photography as a Weapon*
http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/08/11/photography-as-a-weapon/?_r=0 .
New York Times .