T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL VE KAVRAMSAL OLARAK SANATTA YAZININ KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kevser AKÇIL

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı : Doç. Şive Neşe BAYDAR

HAZİRAN - 2016

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL VE KAVRAMSAL OLARAK SANATTA YAZININ KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kevser AKÇIL

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

"Bu tez 29/06/2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir."

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Doç. Şive Neşe Baydar	Başarılı	
Prof. Z. Rüçhan Şahinoğlu Altınel	BAŞARILI	
Yrd. Doç. Gülgün Elitez	Başarılı	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Kevser AKÇIL

12.06.2016

ÖNSÖZ

"2016-60-01-004" Proje numarası ile bu çalışma, Sakarya Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenmiştir.

Bu çalışmanın araştırma süreci boyunca, bilgi ve deneyimleriyle bana her türlü desteği sağlayan danışmanım Doç. Şive Neşe BAYDAR'a, hiçbir zaman desteğini ve katkılarını esirgemeyen değerli hocalarım ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Son olarak bu günlere ulaşmamda emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim, çalışmayı kaytardığım günlerde *"Önsöz'ünü yazdın mı? Bitti mi?"* diye soran, her daim motivasyonumu ve enerjimi yükselten canım anneme ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Kevser AKÇIL

20.06.2016

İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....iii
ÖZET.....vi
SUMMARY.....vii

GİRİŞ.....1
BÖLÜM 1.YAZI.....5
1.1. Yazının Tanımı.....5
1.2. Yazının Tarihçesi ve Yazı Sistemleri.....6
1.2.1. Madde, Resim ve Fikir Yazısı.....7
1.2.2. Hece Yazısı ve Logografi Yazısı.....8
1.2.3. Harf ve Alfabe Yazısı.....10
1.3. Başlıca Yazı Çeşitleri ve Tarihçeleri.....11
1.3.1.Çivi Yazısı.....11
1.3.2. Hiyeroglif Yazı.....13
1.3.3. Çin Yazısı.....14
1.3.4. Arap Yazısı.....16
1.3.5. Yunan Yazısı.....17
1.3.6. Latin Yazısı.....17
1.4. Yazı Malzemeleri.....19
1.5. Sıra Dışı Yazı ve Alfabeler.....22

BÖLÜM 2. DOĞU SANATINDA YAZI.....26
2.1. İslam Kaligrafisi.....26
2.1.1. İslam Kaligrafisinin Tarihçesi.....27
2.1.2. Yazı-Resim ve İslam Kaligrafisinden Oluşan Biçimler.....29
2.2. İslam Coğrafyasında Resim Yasağı ve Yazı.....35
2.3. Orta Doğu'da El Yazmaları ve Levha Yazıları.....42
2.4. Uzak Doğu Kaligrafisi.....49
2.4.1. Çin Kaligrafisi ve Tarihçesi.....51

2.4.2. Japon Kaligrafisi ve Tarihçesi.....52
2.5. Uzak Doğu'da Budizm ve Taoizm'in Yazıya Etkisi.....53
2.6. Uzak Doğu'da Yazı ve Resim İlişkisi.....56
2.7. Hint Kaligrafisi ve Tarihçesi.....59

BÖLÜM 3. BATI SANATINDA YAZI.....63
3.1. Batı Kaligrafisi ve Tarihçesi.....63
3.2. Ortaçağ ve Rönesans Sanatında Resim-Yazı ilişkisi.....67
3.3. 18-19. Yüzyılda Resim-Yazı İlişkisi.....70
3.4. Batı Sanatında Modernizmden Postmodernizme Yazı.....71
3.4.1. Kübizm'de Yazı.....71
3.4.2. Fütürizm'de Yazı.....74
3.4.3. Dadaizm'de Yazı.....76
3.4.4. Sürrealizm'de Yazı.....81
3.4.5. Soyut Dışavurumculuk'ta Yazı.....85
3.4.6. Pop Sanat'ta Yazı.....88
3.4.7. Kavramsal Sanat'ta Yazı.....91
3.4.8. 1980'den Sonra Çağdaş Sanatta Yazı.....96

BÖLÜM 4. TÜRKİYE SANATINDA YAZI.....106

BÖLÜM 5. BİREYSEL PROJE.....126

SONUÇ.....131
KAYNAKÇA.....134
ÖZGEÇMİŞ.....141

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Piktogramın ideogramlaştığı çizimler.....8
Resim 2: Piktogramın ideogramlaştığı çizimler.....8
Resim 3: Piktogramın ideogramlaştığı çizimler.....8
Resim 4: Fonetik Fenike Alfabesi.....11
Resim 5: Gılgamış Destanı'nın yazılı olduğu kil tabletlerden biri.....12
Resim 6: Mısır Hiyeroglifi.....13
Resim 7: Palimpsest 5. Yüzyıl İncil'inden Ephraemi Rescriptus Kodeksi.....19
Resim 8: Stenografi Yazısı.....23
Resim 9: Braille Alfabesi.....24
Resim 10: Hasan Çelebi, Tâ'lik yazı, "Besmele".....29
Resim 11: Âşık Hasan'a ait mim merkezli dairesel görsel şiir.....31
Resim 12: Hüsni Efendi ve Ramazan Ketebeli taş baskısı Amentü Gemisi, 1906.....32
Resim 13: Asnab-ı Kehf Gemisi.....33
Resim 14: Hafız Osman'a ait Hilye-i Şerife.....44
Resim 15: Elhac Mehmed Nazif Bey'in 1319/1901-1902 tarihli, Besmele'nin faziletlerini metheden bir şiir levhası.....45
Resim 16: "Hardal Bitkisi ve Tohumları", ("Dioskorides"), De Materia Medica, Suriye, 1229.....47
Resim 17: Varka ile Gülşah, "Varka Gülşa'a Vedâ Ediyor", 13. Yüzyıl başı, Shiraz.....48
Resim 18: Zhang Xu'a ait wild kursiv üslubunda kaligrafi.....57
Resim 19: Edo dönemi Haukin 'in "Öfke" isimli kaligrafisi, kâğıt üzerine mürekkep, 132,7 x 27,9 cm.....58
Resim 20: Li Shan, "Çiçek ve Balık", kâğıt üzerine mürekkep ve boya.....59
Resim 21: Achyut Palav, "Şair Yeshwant'ın Maharashtra'ya Övgü" şiirinden kesit.....61
Resim 22: Giovanni Boccaccio, "De Cas Des Nobles Hommes Et Femmes" (Soylu Erkeklerin ve Kadınların Yazgıları).....66
Resim 23: "William'ın Tahtta Hak İddia" Etmesi.....68

Resim 24: Jan Van Eyck, "Arnolfi'nin Evlenmesi", 83.7 x 57 cm., National Gallery, Londra,1434.....69
Resim 25: Jan Van Eyck, "Arnolfi'nin Evlenmesi" tablosundan detay, National Gallery, Londra, 1434.....69
Resim 26: Pablo Picasso, **"**Violin, Glass, Pipe, Inkpot", Paris, tuval üzerine yağlıboya, Prag, Narodni Galerisi,1912.....73
Resim 27: Juan Gris, "The Sunblind", tuval üzerine guaj, kâğıt, tebeşir ve kömür, Tate Galerisi, Londra, 1914.....73
Resim 28: Guillaume Apollinaire, "Il Pleut" (Yağmur Yağıyor) şiiri, 1914.....75
Resim 29: Raul Hausmann, "ABCD", kolaj, 1920.....79
Resim 30: Francis Picabia, "Dada Movement", kâğıt üzerine mürekkep, 1919.....79
Resim 31: Marcel Duchamp, "Pisuvar", 1917.....80
Resim 32: Joan Miró, "A Star Caresses the Breast of a Negress", tuval üzerine yağlıboya,, 1295 x1943 mm, 1938.....82
Resim 33: René Magritte, "İmgelerin İhaneti", tuval üzerine yağlıboya, 59 x 65 cm, 1929.....83
Resim 34: René Magritte, "Les Deux Mystères" ("Çifte Gizem"), tuval üzerine yağlıboya, 65 x 80 cm, 1966.....84
Resim 35: Franz Kline, "Beyaz Biçilmer", tuval üzerine yağlıboya, 288 x127 cm, 1955.....87
Resim 36: Pierre Soulages, "3 Nisan 1954", tuval üzerine yağlıboya, 1954.....87
Resim 37: Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?", kolaj çalışması, Tübingen, 1956.....89
Resim 38: Andy Warhol, "129 Die In Jet", tuval üzerine akrilik, 254x182,5 cm, Ludwig Müzesi, Cologne.....90
Resim 39: Mel Bochner, "Language is not Transparent", 1999.....93
Resim 40: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965.....94
Resim 41: Joseph Kosuth, "Sıfır ve Değil" ("Zero or Not"), ofset baskı bantların enstalasyonu, 1985.....97
Resim 42: Barbara Kruger, "Your Comfort is My Silence", siyah beyaz fotoğraf,1981.....98

Resim 43: Jenny Holzer, "Survival" ("Hayatta Kalma") serisinden, Toronto, 1986.....100
Resim 44: Shirin Neshat, "Rapture" Serisi, ellerinin üstü yazılı kadınlar, Fas, 1999.....101
Resim 45: Xu Bing, "Landscape Landscript", Nepal kâğıdı üzerine mürekkep, Ashmolean Müzesi, 150x300 cm, 2004.....102
Resim 46: Xu Bing, "A Book from the Sky" (Gökyüzünden Gelen Kitap), karışık teknik, enstalasyon, Metropolitan Sanat Müzesi, 1987-91.....103
Resim 47: An Weiwei, "Names of the Student Earthquake Victims Found by the Citizen's Investigation" (Vatandaş Araştırmaları Tarafından Bulunan Depremzede Öğrenci İsimleri), 2008- 2011, Royal Sanat Akademi Galerisi……104
Resim 48: Anita Dube, Three Texts (Üç Metin), kadife kumaş üzerine mürekkep, 401x518cm.....105
Resim 49: Emin Barın, "Gel keyfim gel", 69 x 41 cm.....109
Resim 50: Emin Barın, **"**Allah Dörtlü Yeni Harflerle", 70x70 cm.....109
Resim 51: Sabri Berkel, "Motif veya Yazı", duralit üzerine yağlıboya, 50 x50 cm, 1974..... 110
Resim 52: Erol Akyavaş, kâğıt üzerine karışık teknik.....112
Resim 53: Erol Akyavaş, kâğıt üzerine karışık teknik, 150x32 cm.....112
Resim 54: Burhan Doğançay, "Wall of Paris", kâğıt üzerine kolaj, 25 x 32 cm, 1977.....114
Resim 55: Burhan Doğançay, "Whispering Wall II", tuval üzerine yağlıboya, 142 x 210 cm, 1986.....115
Resim 56: Ayşe Erkmen, "Ev Üzerine", pleksiglas enstalasyon, Berlin, 1994 118
Resim 57: Hüseyin Bahri Alptekin, "Misafirperverlik", 2004.....119
Resim 58: Hüseyin Bahri Alptekin, "Heimat/Toprak", Payetli İlan Tahtası, Elias Canetti anısına sanatçı koleksiyonu, 2001.....119
Resim 59: Nil Yalter, **"**Başsız Kadın, Göbek Dansı" (Le Femme sans Tête, La Danse du Ventre), 194, 30', Santralistanbul koleksiyonu, 1974.....121

Resim 60: “Humanity is Weak”, “Morality is Ridiculous” ağaç oyma levhalar, 60 x 60 cm – 160 x 250 cm arasında farklı boyutlarda, Blain/Southern Galerisi, Londra, 2015.....122
Resim 61: “Vienna Says...”(“Viyana diyor ki”), performans ve video belgelemesi, 2010.....123
Resim 62: Mürüvvet Türkyılmaz, “Gittiği yere kadar”, enstalasyon, Depo Sanat Galerisi, 2013.....124
Resim 63: Mürüvvet Türkyılmaz ve Murat Germen, “Varla Yok Arasında”ile “ Çağdaş Mardin Efsaneleri”, enstalasyon ve çerçeveletilmiş metin, 3. Mardin Bienali, 2015.....125
Resim 64: Proje uygulamasının fotoğrafı.....127
Resim 65: Proje uygulamasının fotoğrafı.....128
Resim 66: Proje uygulamasının fotoğrafı.....129
Resim 67: Proje uygulamasının fotoğrafı.....130
Resim 68: Proje uygulamasının fotoğrafı.....130

Tezin Başlığı: Görsel ve Kavramsal Olarak Sanatta Yazının Kullanımı

Tezin Yazarı: Kevser AKÇIL **Danışman:** Doç. Şive Neşe BAYDAR

Kabul Tarihi: 2016 **Sayfa Sayısı:** viii (ön kısım) + 133 (tez) + 8 (ek)

Anabilimdalı: Resim **Bilimdalı:** Resim

Bu çalışmada, yazının başlangıcı olan madde yazılardan itibaren çizgiselleşip giderek sadeleşerek oluşan çeşitli harf ve alfabelere evrildiği ve günümüze kadar geldiği süre boyunca, Doğu'da ve Batı'da görsel ve sanatsal bağlamda yazının kullanıldığı süreçler çalışma kapsamında sergilenecek olan enstalasyon uygulamasının çıkış noktası olarak ele alınmış, incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde yazı kavramını detaylı bir şekilde incelemek amacıyla yazının tanımı yapılıp, geçirdiği değişimler kronolojik olarak ele alınmış, yazı çeşitleri araştırılmış; ikinci bölümünde Doğu'nun yazıya yüklediği anlamlar ile yazıyı sanatsal bağlamda kullanış biçimleri araştırılmıştır. Doğu'da, gerçeğin sürekli değişken; hareket halinde olduğu düşüncesi hâkim olduğundan dolayı sanata dair düşüncelerini Batılı terimlerle sanat ve estetik felsefesi olarak tanımlamayıp, direkt açıklamaktan kaçınılmıştır. Bu nedenle, İslam coğrafyasının tasvirden kaçınıp yazı sanatına yönelmesi salt tasvir yasağına bağlanmıştır. Ancak, bu çalışma ile Müslüman sanatçıyı soyut formlara, harflere yönelmesinin tasavvuftan, Doğu felsefesinden bağımsız olmadığı düşüncesi kaynaklarla desteklenmeye ve İslamiyet'in suret yasağı ve yazıya resimden daha fazla önem verilmesi konusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca tasvirin yasak olmadığı Uzak Doğu'da kaligrafiye, resim sanatı ile birlikte büyük önem verilmiştir. Budizm ve Taoizm öğretilerinin, Uzak Doğulu sanatçıların kaligrafi uygulamalarına etkileri incelenmiş ve katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Yazı, Batı'da Modern öncesi dönemlerde dini veya savaş sahnelerinin, soylu ailelerin konu olduğu resimlerde kimlikleri belirtmek, anlamı kuvvetlendirmek ve açıklama getirmek için kullanılmıştır. 20.Yüzyıl'ın başlarında ise, Picasso ve Braque resimlerinde, kolajlarında çoğunlukla afiş, gazete gibi yazılı ve basılı malzemeleri yerleştirmişlerdir. Yüzyıl boyunca sanatçılar teknolojik gelişimler sayesinde, felsefi ve sosyo kültürel faktörlerin etkisiyle harfleri soyutlayarak, yazının metin ile bağlamını ve dilin kendisini sorgulayarak kavramsal alana taşımışlardır. Yazının Batı sanatında geçirdiği değişimlerin incelendiği üçüncü bölüm, kaligrafi, yazının resim ile ilişkisi, modern sanat akımlarında ve kavramsal sanatta yazı kullanımından oluşmaktadır.

Dördüncü bölümde, Türkiye'de kaligrafi sanatının en yoğun ilgi gördüğü dönem, harf devrimi ile kesintiye uğramasıyla görsel sanatta yazının kullanımı sanatçılarla birlikte ele alınmıştır. Beşinci ve son bölümde ise, konu bağlamında ürettiğim enstalasyon uygulamam, kavramsal ve plastik olarak incelenmiş ve açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yazı, Kaligrafi, Yazı-Resim, Metin, Sanat

Title of the Dissertation: Usage of Writing in Art Visually and Conceptually

Author: Kevser AKÇIL **Advisor:** Assoc. Prof. Şive Neşe BAYDAR

Date of Acceptation: 2016 **Number of Pages:** viii (foreword) + 133 (dissertation) + 8 (appendix)

Department: Painting **Field:** Painting

In this study, starting from the beginning of writing with objects, it's gradual evolution; by linearization and simplification, into different letters and alphabets, also the process in which it is used within the visual and artistic context in the East and West cultures are being adressed and examined as the starting point of the installation study that is going to be exhibited.

In the first part of the study, a definition of writing is given, chronologically the changes that they underwent are being considered, and the varieties of writings are searched in order to study this concept in detail. In the second section of the study, the meanings the East attributed to writing and modes of usage of writing in artistic sense are investigated. In the East, defining art with regard to Western terms and according to art and aesthetic philosophy is avoided as Eastern scholars believe that truth always changes, it is always on the move. They also refused to make direct statements for the same reasons. Therefore, avoidance of description and turning to art of writing in the Islamic geography are linked to prohibition of absolute description. However, in this study, the notion that the orientation of Muslim artists towards abstract forms and letters cannot be regarded as independent from Eastern philosophy is supported with resources. Prohibitions of images in Islam and attaching more importance to writing than painting are tried to be explained. Moreover, in the Far East, where description is not forbidden, calligraphy and painting together are given importance. The impacts of teachings of Buddhism and Taoism on the artistic practices of calligraphy in the Far East are examined and contributions are aimed to be made.

In the West, before Modernity writing is used as a tool to indicate identities, intensify meaning, and make a statement in paintings where religious, battle scenes, and noble families are depicted. Earlier in the 20th century, Picasso and Braque mostly used such written and published materials as banners and newspapers in their paintings and collages. Throughout the century, thanks to technological developments and due to philosophical, socio-cultural factors, the artists moved using writing in visual art to conceptual field by giving abstract meanings to letters, questioning the context of writing with text and language itself. The third part, in which the transformations the writing underwent in the Western art are examined, is composed of calligraphy, the relation between writing and painting, and usage of writing in modern art movements and conceptual art.

In the fourth part, the period in which the calligraphy art attracted the most attention in Turkey, usage of writing in visual arts after it is interrupted with the alphabet revolution and artists are all addressed together.In the fifth and last section, the installation practice that I developed in the subject context is studied conceptually and plastically.

Keywords: Writing, Calligraphy, Writing-Painting, Text, Art

GİRİŞ

Yazı kültürünün gelişmesi ve yazının günümüzdeki halini alması, yaklaşık altı bin yıl kadar sürmüştür. İnsanlık tarihinde bütün keşiflerin ihtiyaca yönelik ortaya çıktığı göz önünde bulundurulduğunda, hesapların tutulması, mevcut bilginin kaydı ve iletişim gibi ihtiyaçlar sonucu işaretler ve sembollerden oluşan ilkyazı biçimleri doğar. İlk insanların, mağaralara çizdikleri resimler ilkyazı biçimlerinin başlangıcı olarak kabul edilir. Piktogram olarak da adlandırılan; anlamına göre şekillenen resim-yazı, zamanla anlamını kendi bağlamından almaya başlar. Böylece bir araya gelen çizgiler, sadece görüntüsüne göre değil sese göre de anlam kazanır veya tamamen farklı bir anlama gelir. Anlam çeşitliliği, farklı toplumlarda farklı biçimlerde alfabelerin ve gramerlerin oluşmasına neden olur. Alfabeler ve gramerler çoğaldıkça, yazıya yüklenilen anlam da çoğalır. Her toplum, kendi kültürel değerlerine göre yazılarına anlam yüklemiş ve yazıya estetik kaygıyla yaklaşmaya başlamıştır. Böylece yazı, ilk hali ile öncelikle işitilen sözün görülmesini sağlamış; heceler harflere, harfler alfabelere dönüşerek sözün okunmasını; oluşturulan kelimeler birbirinden ayırt edilerek söz, anlamından soyutlaşmış ve diller mesajı iletme, kaydetme dışında estetik bir boyut da kazanmıştır.

Çalışmanın Amacı

Yazının madde yazılardan, resim yazılara ve harflerden alfabelerin oluşmasına kadar geçirdiği değişimler boyunca, Doğu'da ve Batı'da yalnızca düşünceyi anlatan bir araç olmaktan çıkıp, estetik açıdan da değer kazanmıştır. Doğu'nun İslam coğrafyasında sözel kültürden yazılı kültüre geçişi, Batı'nın Aydınlanma, endüstrileşme ile el yazısı kültüründen matbaa kültürüne geçişi, Türkiye'de harf devrimi gibi sosyolojik ve kültürel değişimler; birbirinden farklı sanat görüşlerinin oluşmasına, yazının görsel sanatlarda farklı amaçlarda ve biçimlerde kullanılmasına sebep olmuştur. Buradan yola çıkarak bu çalışmada, yazının çeşitli biçimlerde görsel ve sanatsal bağlamda kullanıldığı süreçleri incelemek, bu süreçleri incelerken üretilen yapıtları ve kendi uygulamamı açıklamak, günümüz açısından yorumlamak hedeflenmektir.

Çalışmanın Önemi

Yazı sistemlerinin tanımı, tarihçesi, görsel sanatlar alanında yazı ile ilgili çalışmalar detaylı olarak araştırılarak, Türkçe çeviri kaynağın bulunmadığı Uzak Doğu ve Hint kaligrafisi ile birlikte İslam kaligrafisinin felsefi boyutları ve dinin kaligrafiye etkileri incelenmiş ve literatüre katkı sağlanmıştır. Batı sanatından referanslar alınıp bir araya getirilerek, aynı zamanda bir kaynakça da oluşturulmuştur. Ayrıca, Türk sanatında yazının kültürel ve sosyolojik değişimlerle birlikte süreç içerisinde hangi biçimlerde ve amaçlarda kullanıldığının anlatılması bakımından önemlidir.

Çalışmanın Yöntemi

Tüm çalışma boyunca konu ile ilgili tarih ve felsefe disiplinlerinden yararlanılarak literatür taraması yapılmıştır. Süreli yayınlar ile birlikte internet yayınları da taranmıştır.

Çalışmanın merkezinde yazı kavramı yer aldığı için, ilk bölümde yazının tanımı, yazı sistemlerinin tarihçeleri ve başlıca yazı çeşitleri ele alınmıştır. Tezin sonraki bölümlerinde, Doğu, Batı ve Türkiye'de görsel ve kavramsal olarak yazının sanatta kullanımı üç ayrı başlıkta ele alınmış, başlıklar coğrafi olarak sınıflandırılmıştır. Doğu ve Batı kavramları temelde kesin sınırlamalar ve kapsamlı genellemelerin yapılamayacağı kavramlardır. Buna rağmen, kaynaklarda hem coğrafi açıdan hem de dünyayı algılama ve yorumlama biçimleri dikkate alınarak oluşturulmuş kategorilerdir. Dolayısıyla bu çalışmada da, sanatta yazıyı Doğu'nun ve Batı'nın düşünce sistemleri ve kültürel verileri de dikkate alınarak "Doğu Sanatında Yazı" ve "Batı Sanatında Yazı" olarak ayrı başlıklar oluşturulmuştur.

"Doğu Sanatında Yazı" başlığı altında, İslam kaligrafisi, Çin ve Japon kaligrafileri ayrı başlıklarla Uzak Doğu kaligrafileri ve Hint kaligrafisinin tanımları yapılıp tarihçeleri araştırılmıştır. İslam kaligrafisi, aynı zamanda Arapçadan gelen *Hat Sanatı* veya *Arap Sanatı* olarak da adlandırılmıştır. Uzak Doğu'da ise kaligrafi *Shufa* ve *Shodo* olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla bu çalışmanın alt başlıklarında bütünlük sağlaması açısından, Hat Sanatı, Shufa ve Shodo isimlerine eş değer olduğu için Yunan kökenli *kaligrafi* kelimesi tercih edilmiştir.

Söylev kültürünün yaygın olduğu İslam coğrafyasında, ilahi kelam daha sonradan hükümsüz kılınma ve değiştirilme ihtimaline karşı kaydedilmeye başlanmıştır. İslâmiyet yayıldıkça yazı ile beraberinde kaligrafi sanatı da gelişmiştir. Doğu'nun din ile temellendirdiği gerçeğe kuşku ile yaklaştığı düşünce yapısı, sanatına da yansımıştır. Bu düşünceye göre, hakikat her yerdedir ve Doğulu sanatçı hakikate nesneler üzerinden ulaşmak yerine nesnelerin bağlı olduğu ritmik düzeni nokta ve çizgi ile minimale indirmiş, yazıyı soyutlaştırmıştır. Böylece Tanrı sözünün maddesi olan yazı, yine tanrı vergisi olan ruhun biçimsel talepleri doğrultusunda düzenlenip estetik değer kazanmış ve çeşitlenmiştir. Buradan yola çıkarak, İslam coğrafyasının tasvirden kaçınıp kaligrafiye yönelmesi, yalnızca tasvir yasağını aşmanın bir yolu olmayıp, tasavvuf ve Doğu felsefesi ile ilişkisi referanslarla ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Uzak Doğu'da estetik düşünceler ve yazılarının resimsel özelliğinin etkisiyle sanata dönüştüğü için Çin, Japon ve Hint kaligrafileri incelenmiştir. İki bin yıl önce ortaya çıkmış Çin yazısı, görsel değerinin ötesinde anlam dolu göstergelerden oluşması yazının kültürel değerini yüceltmiş ve yazıyı öncül bir sanat haline getirmiştir. Dolayısıyla çalışmanın ikinci bölümünde Doğu sanatında dini faktörler, coğrafi bazda yazıya yüklenilen anlam ve yazıyı kullanış biçimlerine etkileri İslamiyet, Budizm ve Taoizm çerçevesinde ele alınmış; yazının kullanıldığı alanlardan kaligrafi, el yazmaları, levha yazıları, yazının resim ile birlikte kullanıldığı durumlar, örnekler ile incelenmiştir.

Yazı, Batı'da da gelişim süreci boyunca resimlerde kimlik belirtmek, konuya açıklık getirmek ve dinlerin anlaşılması amacıyla elyazmaları, levhalar, resimlerle, süslemelerle beraber yer almıştır. Matbaanın keşfedilmesi ve artan kâğıt üretimi ile yazı karakterleri baskıya uygun biçimlere dönüşmüştür. Özellikle Aydınlanma ile birlikte Batılı birey, gerçeğin akıl ile anlaşılabileceğini düşünmüş, kendi gördüğü şeyin dışına çıkabilmiş, ona dışarıdan bakabilmiş ve nesnel bakış kazanmıştır. Böylece, Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler*'de tarif ettiği gibi (2015:423-77), birey kendi ikizini yaratarak kendi kendine karşı eleştirel ve sorgulayıcı tavır geliştirmiştir. Bu tavır Batının, sanat ile kendini ve evreni sorgulamasını sağlamıştır. Bu nedenle yazı, sanat tarihi boyunca karşı çıkışlardan oluşmuş akımlara göre birçok farklı şekilde kullanılmıştır. Matbaanın yaygınlaşması ile el yazmaların yerini basılı metinler almış ve yazının, resim yüzeyinde kullanımı yaygınlaşmıştır. Yüzyıl boyunca, sanatçılar teknolojik gelişmeler sayesinde ve kültürel

değişimler sebebiyle harfleri biçimsel olarak soyutlamış, plastik değer oluşturmuş, kelimeleri anlamlarından uzaklaştırmış, dilin kendisini sorgulamış, yazının kendisini sanat yapıtı haline getirmiş ve yazıyı kavramsal sanata taşımıştır. Burada bahsedildiği gibi Batı sanatında yazı kullanımının değişim aşamalarını görebilmek amacıyla üçüncü bölüm; Ortaçağ, Rönesans, Modern Sanat'tan günümüz sanatına kadar akımlarına göre sınıflandırılarak kaligrafi, resim, fotoğraf, kolaj, asamblaj, video ve enstalasyon sanat yapıtlarından örneklerle sınırlandırılmıştır.

Dördüncü bölümde; Türkiye, coğrafi açıdan Doğu ile Batı arasında bulunması, ikisinin de kültürel etkileri ve özellikle Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte Batı'nın eleştirel ve analitik düşünce sistemi etkisi altında kaldığından, sanat alanındaki sonuçlarını "Türkiye Sanatında Yazı" başlığı altında inceleyebilmek amacıyla Türkiye için ayrı bir başlık oluşturulmuştur.

BÖLÜM 1: YAZI

1.1. Yazının Tanımı

Yazı kavramı, birçok araştırmacı tarafından düşünülmüş, tartışılmış ve tanımlanmıştır.

Yazı, Albertine Gaur tarafından (2001:4), "Bir simgeler sistemi olan dili, onu simgeleyen ikinci bir sistemle görselleştirmenin yolu" olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanımda, yazının kaydetme işlevi üzerinde durulmaktadır: "Yazı düşünceleri tespit etme, hatırlanması gereken bilgileri kaydetme işlevini yerine getiren, sembollerden oluşan, dilleri görselleştirerek biçimlendiren sistemli işaretler düzenidir (Okur, 2007:6)."

TDK insanlık tarihinin en önemli buluşlarından biri olarak görülen yazıyı, birinci tanımı ile düşüncenin belli işaretlerle tespit edilmesi olarak tanımlar. Bu tanımda, yazının düşünceyi şekillendirmesine dikkat çekilmektedir. İnsanda var olan düşünme yetisi öncelikle konuşma ile ve daha sonrasında yazı ile dile getirilmiştir. Yazıyı konuşma diline bağımlı olan bir sistem olarak gören Ong (2013: 20), sözlü anlatımın yazısız da var olabileceğini fakat yazılı anlatımın sözlü anlatım olmadan var olamayacağını belirtir.

TDK, yazıyı ayrıca alfabe, harfleri yazma biçimi, herhangi bir konuda yazılmış bilim, düşünce ve sanat ürünü, makale, metal paraların değeri yazılan yüzü ve son olarak din olarak da tanımlamıştır.[1]

Selen Hırçın, Çivi Yazısı isimli kitabında yazının tanımını şu şekilde yapar (1995:1):

"Yazı, en genel tarifiyle, ağızdan çıkan seslerin, dolayısıyla sözcüklerin, kulak ya da jest yardımı olmaksızın, gözle görülebilen, bazen de dokunulabilen işaretler halinde biçimlendirilerek kaydedilmesini sağlayan araçtır."

Yazı kavramı ile ilgili tanımlamalar incelendiğinde, bazen düşünce, bazen ise ses kaynak olarak gösterilmiştir. Gaur ise (2001: 4), yazının sadece konuşmanın yazılması veya sözlerle dile getirilmiş düşüncelerin yansıtılmasıyla doğrudan bağıntılı olmadığını belirtir.

[1] Erişim Tarihi: 21.03.2015

Sonuç olarak yazı kavramına farklı açılardan yaklaşılabildiği görülmektedir. Yukarıda yapılan tanımlar göz önünde bulundurulduğunda yazı, duyguların, düşüncelerin ve/veya ağızdan çıkan seslerin öncelikle resimlerle, daha sonra resimlerin soyutlanıp çizgiselleşerek, önce heceleri, daha sonra harfleri ifade edebilecek duruma gelmesiyle oluşan, dillerin kendi gramer sistemleri içerisinde farklı anlama gelebilen işaretler ve işaretler bütünü olarak tanımlanabilir.

1.2. Yazının Tarihçesi ve Yazı Sistemleri

İlk çağlarda seslerle iletişim kurmaya çalışan insanoğlu, ticaretin ilk oluşumları ile başlayan hesapları ve düşüncelerini kayıt altına alma gereksinimi dolayısıyla sesleri görsel bir iletişim sistemine çevirmeye başlayarak konuştuklarını mağaralara, tabletlere ve buldukları her türlü nesneye çizdikleri resimlerle aktarmaya başlamıştır. Resim-yazının ilk başlangıcını oluşturan bu çizimler giderek çizgiselleşerek bugünkü iletişimin temelini oluşturan harflere ve alfabelere dönüşmeye başlamıştır. Böylece yeryüzünde yazı sistemlerinin temeli atılmıştır. İnsanoğlu, keşfettiği yazı sistemleri ile iletişimini sağladığı konuşma ve dinleme becerisine ek olarak okuma yazma becerisi edinmiştir.

Bloom'un *Kâğıda İşlenen Uygarlık* isimli kitabında belirttiği üzere (2003: 35); bilinen ilk yazı sistemi, M.Ö. 4. Binyılda Mezopotamya'da icat edilmiştir. M.Ö. 3. Binyılda İndus Vadisi'nde, M.Ö. 2. Binyılda Çin'de ve M.Ö. binyılda Orta Amerika'da diğer yazı biçimleri icat edilmiştir. Albertine Gaur (2001:4) ise Yazının kökenine ilişkin görüşlerin temelde iki ana düşünceye dayandığını belirtir. Bu görüşlerden birisi, yazının bir kerede bir kişi tarafından keşfedildiğidir. Diğer görüşe göre ise yazı, içerisinde sesçil bir öğe bulunmayıp ya da gelişmemiş şekilde bulunduğu ve resimlerden evirildiği gibi aşamalı değişimler sonucunda ortaya çıkmıştır. Yazı, başlangıçta çubuk ve ip gibi maddelerden yazılmış, resim-yazı olarak taş, kil tablet veya mağara duvarı gibi yüzeylere ilkel biçimlerle yazılmıştır. Daha sonrasında ise yazıya ses öğesini belirten işaretler eklenerek heceler oluşmuştur. Heceler giderek sadeleşmiş ve ses öğesi baskınlaştıkça harfler ve alfabeler oluşmuştur.

1.2.1. Madde, Resim ve Fikir Yazısı

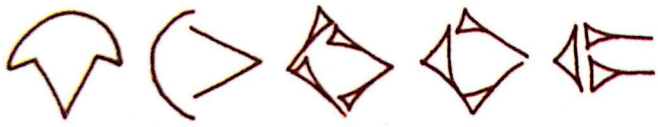
İnsanlar, yazı sistemleri keşfedilmeden önce duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek için, birçok iletişim yolu bulmuşlardır. Görsel olarak ateş, duman gibi işaretlerle veya ses çıkartarak birbirleriyle anlaşmaya çalışmışlardır. Fakat bu yollarla ancak kısa mesafelerde ve geçici iletişim kurulabilmiştir. Yazıya benzeyen ilk işaretlerin varlığı M.Ö. 8000 yıllarına kadar dayandırılmaktadır. İnsanlar, hayvancılık ve çiftçilik gibi kalıcı bilgiyi ve nesnenin kaydını gerektiren ticaretle tanıştığında sayma çubukları, küçük killerden sembollerden oluşan hesap taşları, sopa ve dal gibi maddeler aracılığı ile iletişim kurmaya veya elde ettikleri verileri kaydetmeye çalışmışlardır. Bir mesaj vermek amacıyla ipleri de çeşitli şekillerde bir araya getirerek "*quipu düğüm yazısı*" olarak tanımlanan görsel ifade ve iletişim işaretleri kullanmışlardır. (Hırçın, 1995: 1).

Nesnelerin basitleştirilmiş resimlerden oluşan resim-yazılarına piktogram yazıları da denilmektedir. Piktogram kelimesi, Latince pictus (resim), Yunanca gramme (yazarak anlatmak) kelimelerinin birleşiminden gelip aynı zamanda sözcüklerin veya kavramların simgesi olarak da tanımlanabilir. (Aktaran, Başer,1994: 13) Kaya üzerine yazılan piktogramlara ise petrogram denir.

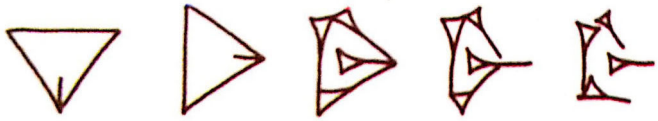
Kolay anlaşılır olması amacıyla örneğin öküzü ifade etmek için bir öküzün başını veya kadını ifade etmek için vulva çizgili pubis üçgeni çizilmiştir (Şekil 1).

Birçok piktogram bir araya gelerek bir düşünceyi ifade edebilir. Bu durumdaki piktogramlara ideogram ve oluşturduğu yazıya ideografik yazı (fikir yazısı) denir. İdeograma örnek olarak bir pubis üçgeni ve dağ çizimleri gösterilebilir. Üçgene, dağları ifade eden işaretler eklendiğinde dağların diğer tarafından gelen yabancı kadınlar, yani dişi kadınlar belirtilmiş olur (Şekil 4). Sözcüklerin, doğadaki biçimlerin en yalın hallerinin, sözcükleri görüntü olarak çağrıştırmayan biçimlerin yan yana geldiği yazı dizisi olan logografi oluşur.

Resim 1:



Resim 2:



Resim 3:

Resim 1, Resim 2, Resim 3: Piktogramların ideogramlaştığı çizimler

Resim 1,2,3 Kaynak: G.,Jean, Çev. Nami Başer, Yazı İnsanlığın Belleği, YKY yay., İstanbul, 2004, s., 14)

Başlangıçta mağara ve kaya gibi çizim yapılabilecek yerlere yapılan güneş, ay, insan, hayvan gibi büyük ve geniş kavramlar anlatan çizimler, okuyana göre anlam kazanmaya başlar. Dolayısıyla, bir takım kavram kargaşası yaratmaya başlayan bu sembolik resimler, gelecekteki alfabe yazılarının temelini oluşturur.

1.2.2. Hece Yazısı ve Logografi Yazısı

Resim-yazılarla Şekil 3'de görüldüğü gibi somut nesnelerin şekilleri birleştirilip karmaşık olaylar anlatılmak istendiğinde anlam çeşitliliği ortaya çıkmış ve anlatılmak istenen her zaman doğru bir şekilde aktarılamamıştır. Bu nedenle, daha detaylı bir kayıt sistemi, soyut kavramların ve olayların anlam karmaşası olmadan kayda geçirilebilme ihtiyacı, yazının gelişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır.

Sümerler yazıda aynı sese ve göstergeye ait fakat farklı anlama gelebilen kelimeler (işaretler) ve daha birçok anlatması zor olan kavramlar için, sesin veya nesnenin hangisine gönderme yapıldığını net olarak ayırabilmek amacıyla sınıflandırıcı işaretler oluşturmuşlardır. Nesnelerle konuşma dillerindeki sesler ilişkilendirildiğinde, bu durum yazıya tek hece olarak yansıtmıştır.

Bir resmin tam olarak hangi anlamı taşıdığını belirtmek için yanına konulan belirteç veya yapılan çizim, anlamlarıyla değil ilk sesleri ile okunur ve yeni bir anlam doğar. İnsan, yazı ile nesneyi veya anlatılmak istenen düşünceyi görsel olarak zihinde

canlandırmanın yanı sıra ses birimlerini de görsele çevirmiştir. Böylece nesnelerin ilk sesine işaret eden görsel öğe taşıyan yazı biçimleri, hece yazısının başlangıcını oluşturur. Hece yazısı ayrıca fonogram yazısı olarak da tanımlanır. Böylece M.Ö. 3000 yılında kelime yazısı yerini hece yazısına bırakmıştır. (Gaur, 2001:4)

Fonogram yazı, aynı zamanda bir logografik yazı da olabilir. Bir kelimeyi veya heceyi, kelimenin en küçük birimini yansıtan karaktere (morfem) logogram denirken, tam olarak bu aşamada kullanılan yazı biçimlerinin tamamı ise logografi olarak tanımlanır. Örneğin bebekler, agulama dönemlerinde sesleri (fonem) yan yana koyarak morphem oluşturabilirler. İlkel insanlar aynı zamanda bu sesleri yazabilmiş ve logografi yazısını oluşturmuşlardır. Tek başına bir kelime, hece veya morfem bir logografiyi oluşturabilir. Yahut bir logografide, kelime, hece veya morfemin ikisi veya hepsi birden de bulunabilir (http://www.ancientscripts.com/ws_types.html, 2015). (Hırçın, 1995:8), kelimelerin ses değerleri ile okunmaya başlandığı bu dönemin, yazının fonetizasyon aşaması olduğunu belirtir.

Hece yazısına ileriki bölümlerde biçimsel olarak ele alınacak olan Çivi yazısı, Hiyeroglif yazısı, Çin ve Japon yazısının son halleri örnek olarak gösterilebilir. Faullmann (2009: 21), Sümerler'in çivi yazısından sonra yazı, Mısır'da Thot Tanrısı'nın hediyesi; tanrı yazısı olarak bilinen hiyeroglif yazısı ile yazının, hem fonografik hem de ideografik biçimde kullanılmaya başlandığını belirtir.

Hece yazısı, harf yazısına geçişin ve alfabelerin oluşmasının en önemli adımıdır. Hece yazısı ile artık işaretler, görüntüsünden uzaklaşıp soyutlaşarak kelimenin sesine ve anlamına yakınlaşarak okunmaya başlanmıştır. Jean'ın "görsel şiir" olarak betimlediği Mısır yazısı, anlamın ötesinde seyretmeyle birlikte sözün kutsal niteliği düşüncesinin de başlangıcı olarak da görülebilir. Yazının bu ikircikli yapısı ile ilgili, Gourhan, (Ellul, 2012: 55) yazıyı işitmenin dili ve görmenin dili olarak ikiye ayırır:

> "Gerçeklikle ilişkili refleksif, soyut düşünce dilinin dünyası ve bir paralel dünya yaratan sembollerin dünyası. Bu refleksif düşünce somut şekilde konuşma diliyle ifade edilir ve insanların kendilerini maddi şimdinin ötesine uzanacak tarzda dile getirmelerini mümkün kılar."

1.2.3. Harf ve Alfabe Yazısı

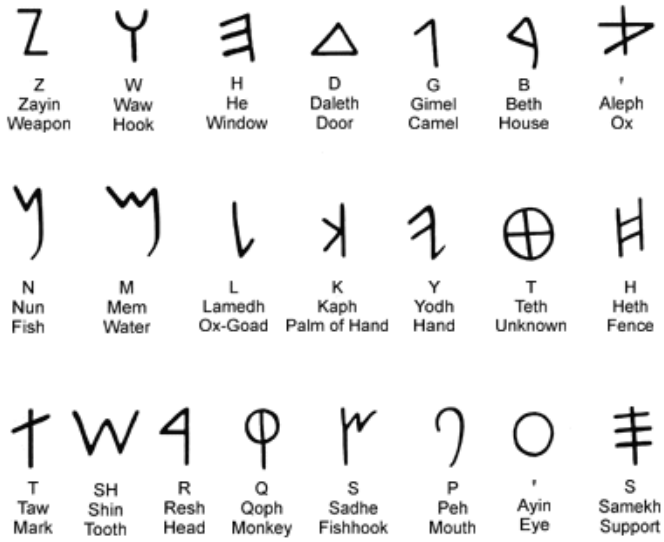
Harf yazısının temeli, bir kelimeyi veya bir heceyi, onları anlamsal ve görsel olarak betimleyen çizimler ile değil, okunuşlarının her bir sesinin bir işaret ile yazılmasına dayanır. Heceler, zamanla sadeleşerek harfleri oluşturmuştur. Böylelikle bir ses, mümkün olan en küçük birim ile gösterilebilir hale gelmiştir. Her bir sesin karşılığı olan harflerin tümü ise alfabelerin oluşmasını sağlamıştır.

Alfabe kelimesi, Latince *alphabetum* teriminden türemiş ve Yunan alfabesinin Fenike alfabesinden aldığı *Alfa* ve *Beta* harflerinin birleşmesiyle oluşmuştur. (Jean, 2004:188)

Alfabe, TDK' da "Bir dilin seslerini gösteren belirli bir sıraya göre dizilmiş belli sayıda harflerin bütünüdür." şeklinde tanımlanmıştır. Konuşulan dildeki her bir sesi ifade eden sembollerin en yalın halini oluşturan harflerin bütünü alfabeleri oluşturmuştur. Tam fonolojik bir alfabede, okuma- yazma sürecinde sesler ve harfler iki şekilde kendini gösterir: Yazar, telaffuzu verilen kelimenin yazılışını tahmin eder; konuşan kişi ise yazılışı verilen kelimenin söylenişini öngörür.

Her dil, genellikle kendi yazı sistemini oluşturduğu gibi, yazı sistemleri alfabesindeki harflerin sesleri ait olduğu dile göre, hatta bazı dillerin kendisi içindeki harflerin dizilişine göre farklılık gösterir.

Bugünkü yazı sistemleri için yazının ulaştığı alfabetik aşama, bir dönüm noktası niteliğinde sayılabilir. Nitekim birçok yazı sistemi hece yazısına kadar ulaşabilmiş, işaretleri seslerle birleştirebilmiş fakat alfabe sistemine geçebilecek derecede sadeleştirememiştir. Veysel Donbaz (2001: 20), *Mezopotamya ve Anadolu Uygarlıklarında Çiviyazısı* adlı makalesinde ilk alfabe sistemi girişimlerini anlatmış ve örnek olarak çivi yazısını göstermiştir. Makalesinde, çivi yazısının alfabe yazısı denemelerinin yapıldığını ve bir ölçüde başarılı olunduğunu fakat yine de hep bir hece yazısı olarak kaldığını belirtir. Yine Donbaz'ın metnine göre (20); M.Ö. 2000 yılının ortalarına doğru Akdeniz'in sağında bulunan Ugarit'te 30 işaretten(harften) oluşan bir alfabe geliştirilmiş ve o bölgedeki Sami dilleri bu alfabe ile yazılmıştır.



Resim 4: Fonetik Fenike Alfabesi

Kaynak 4: http://www.sembolog.com/fenike-alfabesi/, 2015

Milattan bin yıl önce, Fenikelilere ait Sardunya'da bulunan taş üzerinde Sami dilleri gibi çok az ünlü içeren bir alfabe sistemi görülmüştür. Fenike alfabesi, Faullman'ın *Yazı Kitabı*'nda ifade ettiği üzere (2009: 78), Mısır hiyerogliflerinin kökenini oluşturur. M.Ö. 1000 yılın ortalarına doğru ise, Ahamenid Persleri 36 heceden ve 6 ideogramdan oluşan başka bir alfabe geliştirip sadece tarihi kayıtlarda kullanmışlardır. Fenike alfabesi İbrani, Arap ve Yunan alfabesine kaynaklık etmiştir. Yunan alfabesi, Yunan tarihçisi Heredot'a göre Anadolu'dan İtalya'ya göçen Etrüskler tarafından oluşturulan Etrüsk alfabesinin zeminini oluşturmuştur. Latin veya Roma alfabesi ise, M.Ö. 600'de Etrüstk alfabesi sayesinde doğmuştur. (Sarıkavak, 2014: 11)

1.3. Başlıca Yazı Çeşitleri ve Tarihçeleri

1.3.1. Çivi Yazısı

Çivi yazısı, Mezopotamya ve bazı ön Asya ülkelerinin çiviye benzeyen aletlerle, yaş ve genellikle kilden yapılmış plakalar üzerine kazılarak oluşturulan bir yazı sistemidir. Jean'ın (2004:12), *Yazı İnsanlığın Belleği* kitabına göre, bilinen ilk el yazısı,

Ortadoğu'da Dicle ve Fırat nehirleri arasında kalan Mezopotamya bölgesinde M.Ö. 3500 yıllarında bulunan Sümerlere ait kil tabletlerin üzerine yazılan çivi yazılarıdır.

Diğer tüm yazıların başlangıcı gibi, çivi yazısının başlangıcı da resim-yazılara dayanır. Nesneleri işaret eden çizimlere, daha sonra yanına eklenen sesçil işaretler ve belirteçler eklenmiştir. Önceleri tabletlerin sağ üst tarafından aşağıya doğru oluşturulmuş sütunlar içerisine yazılırken, sonraları soldan sağa doğru ve alt alta yazılmıştır. Başlarda toplamda 2000'e yakın işaretten oluşurken, sese dayalı özelliğini artırılmış ve işaret sayısı 600'e kadar düşmüştür. (Gaur, 2001: 6)

Çivi yazısı, zamanla ilahilerin duaların, bilimsel incelemelerin ve birçok edebi, mitolojik metin ve destanların kayda geçirildiği yazı olmuştur.

Resim 5: Gılgamış Destanı'nın yazılı olduğu kil tabletlerden biri

Kaynak 5:

http://www.yenidenergenekon.com/wp-content/uploads/2010/11/image00110.jpg , 2015

Gılgamış destanı, yazı tarihinin en eski destanıdır. Uruk kralı Gılgamış, kahramanlığını anlatan hikâyelerini yazdırarak ölümsüz olabileceğini düşünerek kahramanlıklarını Akad çivi yazısı ile kil tabletlere yazdırır. Ayrıca bu destan, kutsal kitaplarda yer alan

Nuh Tufanı'nın yer aldığı ilk eserdir. Babilliler döneminde tekrar yazılmış ve 12 adet tableti günümüze ulaşmıştır.

1.3.2. Hiyeroglif Yazı

Ortadoğu'da Sümerlerden sonra, çiviyazısı göstergeleri bütün Mezopotamya'da yayılırken, Mısırlılar ise piktogramları kendilerine göre yorumlayıp ve Hiyeroglif resim-yazısını geliştirmişlerdir. Hiyeroglif, kelime anlamı olarak *kutsal kertik, kutsal oyuntu* anlamına gelir ve Mısırlıların resim-yazıları tapınaklarına, dikilitaşlarına oyarak yazmalarına ilişkin bir niteliktir (Tez, 2008: 121). Hiyeroglif yazı da çivi yazısı gibi zamanla hece yazısı niteliğine ulaşmıştır. Son dönemlerinde, sesten meydana gelen 24 adet belirteç kullanıldığı görülmüştür. (Serin, 2002: 6)

Resim 6: Mısır Hiyeroglifi

Kaynak 6: http://www.ancient-egypt-online.com/images/hieroglyphs.jpg, 2016

Birbirlerine çok yakın uygarlıklar olmalarına rağmen Mısırlıların hiyeroglifleri ve Sümerlerin çiviyazıları birbirlerinden farklıdır. Mezopotamyalılar yazıyı ilkel biçimlerden hecelere evirirken Mısırlılar, en başından beri sistemli bir şekilde konuşma dilini neredeyse birebir aktarabilmişlerdir. Sümer yazısına göre daha sistematik olarak yazılan Hiyeroglifler, belge niteliği taşıyan taş tabletlerin yerini daha sonra balmumu tabletleri, cilalı seramik, hayvan derisinin yanı sıra, elde kolayca taşınabilen papirüs bitkisinden elde edilen yapraklar üzerine de uygulanmıştır. Gaur, çivi yazısı ve hiyeroglif arasındaki farkı şu şekilde açıklar (2001:6,7): Mezopotamya piktogramları yazarken rakamları baz alır; Mısırlılara göre esas olan ise; başlangıçta olasılıkla adları karşılayan glifler biçimdeki resimlerdir.

Mısır hiyerogliflerinin bazıları, sadece metinlere işaret olmanın dışında kendilerine has anlam da içermektedir. Bu hiyerogliflerden biri olan *anh* işareti, sonsuzluk ve ölümsüzlüğü işaret eder. Şiirsel ve büyüleyici olarak nitelenen ve Yunanca "kutsal yazı" anlamına gelen hiyeroglif yazısı, zamanla Kıpti (Kopt) diline evirilmiş; tarım, tıp, eğitimle ilgili önerilerin, duaların, efsanelerin kaydedilmesinin sağlamıştır. (Jean, 2004: 29, Gaur, 2001:7)

1.3.3. Çin Yazısı

Çin'de yazı olarak ilk önce düğümlenen sicimler (kolay şekil alabilen, ince ip vb.) kullanılmıştır. Daha sonra tıpkı Sümerler, Akadlılar, Elamlılar, Hititler, Mısırlılar ve Giritlilerde olduğu gibi, biçimsel açıdan piktogram ve piktogram bileşimlerinden oluşan yazı biçimleri doğmuştur. Bazı biçimler anlamı ile ilişkilendirilmiş ve sistematikleştirilmiş, bazıları ise sembollere farklı anlamlar yüklemiş ve yazılış sırasında değişiklik yapılarak oluşturulmuştur. Çin harfleri, İdeogram denilen; kavramı, fikri ifade eden sembollere dönüştüğü için Çin yazısı, ideografik yazı niteliğindedir[2]. Örneğin gemi işaretinin yanına su işareti eklendiğinde "su deposu" yazılmış olur; ya da "sağır" kelimesi, kulak göstergesine ejderha göstergesi eklenerek oluşturulur.

[2] İdeografik yazı hakkında daha ayrıntılı bilgi için bakınız; John P. Hughes, Language and Writings (Dil ve Yazılar) adlı kitabından (S.Martin's Press, 1994, New York), Diller ve Yazı isimli çeviri makalesi, İsmail Ulutaş, Yusuf Özçoban, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, Cilt 5, Sayı 2, S. 339-351, İzmir, 2005.

Çince bazı kelimeler, iki kez veya üç kez yazıldığında farklı anlamlara gelir. Örneğin *kadın* kelimesi yan yana iki defa yazıldığında *kadınlar* ve *kavga etmek* anlamına gelirken, üç kez yazmak *üç kadın* ve *entrika* anlamlarına gelebilir. Ya da *yavaş* ve *hızlı* kelimelerinin birbirine karıştırılmasıyla oluşturulmuş soyut biçim, sürat, hız anlamına gelen kelimeyi ifade eder. Yani zıt anlamlı iki kelime birleştirilerek, kelimenin kavramı anlamına gelen soyut bir biçim oluşturulur. Bir kelimeyi oluşturan bütün çizgiler ise toplamda bir kare formunu oluşturur.

Göstergelerden oluştuğu için Çincenin alfabesi yoktur. Çünkü sınırlı sayıda sesten oluşur. Kelimeler sözlüklerde öncelikle konularına göre sıralanmış ve sonradan *sınıflandırıcı* veya *anahtar* denilen 214 temel göstergeye göre düzenlenmiştir. Anahtar olarak tanımlanan temel göstergeler, Faullman'ın belirttiği üzere (2009: 49) daha sonraları matbaa sistemine uygun karakterler oluşturabilmek adına içerdikleri çizgi sayılarına göre 17 gruba ayrılmıştır. Bu anahtar göstergelerinin başka bir harfin (göstergenin) etrafındaki konumuna göre de anlam çeşitliliği artar. Aynı zamanda tek heceli olan Çin yazısında tek bir ses, birçok farklı şekilde yazılabilir. Yani ana göstergenin sağına, soluna; üstüne veya altına çizilen anahtarlar kelimenin anlamında değişikliğe sebep olur. Bu nedenle bir kelime yazılırken dahi, kelimeyi oluşturan çizgilerin birbirleriyle temasları ve açıları önemlidir. Bu anlamda aslında Çin göstergeleri, başlı başına tahmin etmeye, okunmaktan ziyade seyredilmeye, yeniden yaratıma ve şiire açık karakterler olarak düşünülebilir[3].

50.000 kadar gösterge içeren Çin yazı resimlerinin yetersiz ve zor olduğu düşünülüp, sürekli farklı yazı biçimleri denenmiştir. Fakat Çin imparatorları, geleneksel formlardan uzaklaşılma tehlikesi ve uzak bölgelerde kelimelerin bölgelere has değişebilmesi ihtimaline yazı biçimlerini belirleyen yasal düzenlemeler yapmışlardır. O nedenle İ.Ö. 2000 yılının başlarında gelişmeye başladığı düşünülen Çin yazısı, 4000 yıllık tarih boyunca çok büyük bir değişim göstermemiştir. Ancak yine de biçimlerde sadeleşmenin dışında çok büyük değişim geçirmemesine rağmen, yıllar boyunca farklı lehçeler oluşmuş; estetik, zarif ve yeni yazı biçimleri doğmuştur. Yazının yazılışı ve okunuşu,

[3] Çin yazısının bu özelliği, bu çalışmanın 2. Bölümündeki Çin'de Yazı Sanatı başlığı altında ele alınmıştır.

yazının içeriğinde göre dahi farklılık gösterebilmektedir. Günlük dilde Çince soldan sağa okunurken, şiir ve bilim metinleri yukarıdan aşağıya ve sağdan sola okunur. (Faullman, 2009: 49)

21. Yüzyılın dünyasında en çok konuşulan dilin yazısı olan Çin yazı karakterleri, Japonya'da, Malezya'da, Hong Kong ve Kore'de de küçük değişimler geçirerek halen kullanılmaktadır.

1.3.4. Arap Yazısı

Dünyada yaygın bir şekilde kullanılan Arap yazısının kökeni de, M.Ö. 6. Yüzyılda ortaya çıkan Aramice, M.Ö. 7. Yüzyılda ortaya çıkan İbraniceye ve Fenikelilere dayanır. Ancak, Arabistan'ın kuzeyinde yaşayan Nabatlılar, Fenike alfabesinden uzaklaşarak farklı bir alfabe kullanmaya başlamışlardır. Kökeni Nabati yazısına dayanan ilk Arapça yazıtlar ise M.S. 512-513 tarihlerinde oluşmuştur.

Nabati alfabesinde 22 harf bulunmaktadır ve Arap alfabesi gibi sağdan sola doğru yazılmaktadır. Harfler bitişik ve noktasızdır. Bu nedenle bitişik bir harf grubu birkaç farklı şekilde okunabilir. (Tuzcu, 2001: 162) Arap alfabesi de Nabati alfabesi gibi sağdan sola doğru yazılır ve okunur. Sesli harfleri kaydetmez. Harfler, yazılırken birbirlerine bağlanır. Noktalarla birleştiğinde ise sayıları 29a çıkan 18 harften oluşur. Arap yazısı, M.S. 6. Ve 7. Yüzyıllarda büyük bir gelişme göstermiş ve biçimlerine göre farklılık gösteren, Ma'kili yazı, Kûfi yazı, Nesih yazı, Tevkî yazı ve Rika yazı gibi farklı yazı çeşitleri oluşturulmuştur. Bu yazı çeşitlerinin bazıları, kendi içlerinde de farklılık göstererek alt türlere ayrılmıştır[4].

İslamiyet'ten kısa bir süre önce bulunan Arap yazısı, İslam dininin fethettiği Kuzey Afrika'da, Anadolu'da, Hindistan'da, Doğu Çin'de Müslümanlığın kabulü ile bu yazı benimsenmiştir. Arap yazısı, tarih boyunca fetihlerle; yer değiştiren kavimlerle birlikte hızlı bir şekilde yayılmış ve farklı coğrafyalara taşınmıştır. Jean, Hristiyanların çoğunlukta olmasına rağmen Batı'da Arap saldırıları geri çevrilmemiş olsaydı, bugün Arap harflerinin yaygın olarak kullanılmış olacağını belirtmiştir (Jean 2004: 56).

[4] Arap yazısının çeşitleri, alt türleriyle birlikte bu çalışmanın ikinci bölümündeki Hat sanatı başlığında ele alınmıştır.

1.3.5. Yunan Yazısı

Yazının keşfedilmesinden sonra yaklaşık M.Ö. 1000 yıllarında düşünsel yeniliklerin yaşandığı Akdeniz bölgesinde tüccar ve denizci olan Fenikeliler, ünlüleri az olan Sami alfabesinin sistemini Kıbrıs ve Egeye taşımışlardır. Yunanlılar, bu sistemden esinlenerek ilk kez Aram alfabesinden aldıkları sessiz harfleri sesli olarak, sessiz harflere ekleyip birlikte kullanıldığı alfabeyi yaratmışlardır.

Yunan alfabesi, başta sağdan sola yazılırken daha sonra yazının yönünün her satırda değiştiği *boustrophedon* üslubunu almış ve M.Ö. 500'den sonra ise sadece soldan sağa doğru yazılmıştır. (Gaur, 2001: 9)

Yunan yazısı, M.Ö. 4. Ve 5. Yüzyıllardan itibaren bütün zamanların en zengin edebiyatlarından şiir, tiyatro, tarih ve felsefe metinlerinin yazılmasında büyük önem taşır. Ayrıca matematik ve fizik gibi bazı bilim dallarındaki teknik terimler de Yunan alfabesinden gelmiştir. Yunanistan'da büyük olasılıkla Homeros'un şiirlerinde kullandığı yedisi ünlü toplam 24 harf bulunan İonia alfabesi egemen yazı haline gelmiştir. Anıt ve yazıtlar için başlangıçta büyük harfler kullanılırken, zamanla el yazısına daha uygun küçük yazı biçimleri doğmuştur. İlk olarak İbranice ve Aramice yazılan Kitab-ı Mukaddes'in birçok bölümü daha sonraları Yunancaya çevrilmiştir. Yunan alfabesi, Glagolitik yazısı (Slavların kullandığı) aracılığıyla Kiril yazısı, Ermenice aracılığıyla Gürcü yazısı, Etrüsk yazısı aracılığıyla Latin yazısını ve son olarak da Eski Mısırlıların Arapçayla birlikte kullandıkları Kıpti yazısı gibi Hristiyanlığı benimseyen bölgelere kısa sürede yayılmış, lehçeler oluşmuş ve birçok farklı biçimlere dönüşerek farklı alfabelere kaynaklık etmiştir. (Jean, 2004: 63)

1.3.6. Latin Yazısı

Roman yazısı olarak da bilinen Latin yazısı, Yunan yazısından ve Anadolu'nun Ege kıyılarından getirilen Etrüsk yazından oluştuğu düşünülmektedir. Yunanlılar, yazılarını Akdeniz'de deniz aşırı ticaret yaparak yaymışlardır. Ticaret sayesinde M.Ö. 600 yılında Yunan yazısı ile tanışan İtalyanlar ise Yunan yazısını kendilerine göre düzenleyip Latin yazısının ilk aşamasını oluşturmuşlardır. Savaş ve göç faktörleri sayesinde İtalya'nın etkisi altında kaldığı diğer yazı, Etrüsk yazısıdır. İtalyanlar, Anadolu'dan İtalya kıyılarına göç eden Etrüsklüler sayesinde tanıştıkları alfabeyi kendilerine göre uyarlayıp

Latin yazısına eklemeler ve değişiklikler yapmışlardır. Roman Yazısı, ilk defa M.Ö. 3. Yüzyılda Roma'da 19 harflik Latin alfabesi ortaya çıkmış ve Cicero döneminde de alfabeye X ve Y harfleri eklenmiştir. M.Ö. 100 yıllarında son şeklini almış ve günümüz alfabesinin temelini oluşturmuştur. (Jean, 2004: 64, Faullmann, 2009:191)

Romalılar, Latin yazısında birçok değişim yapmıştır. Bu değişiklikler sonucu, Kapital yazı, Onsiyal yazı, İşlek yazı, Kursiv yazı ve Minüskül yazı çeşitleri doğmuştur (Serin, 2002: 10):

Kapital yazı; adından da anlaşılacağı gibi büyük harflerle fermanların ve yasaları gibi genellikle anıtsal yapılara ve taşlara yazılan yazılardır.

Onsiyal yazı; kıvrımlı ve yuvarlak biçimde M.S. 3. Yüzyıl ve 9. Yüzyıl arası kullanılan yazı tipidir.

Kursiv yazı; sağ tarafa eğik, çabuk yazılan ticarette kullanılan ve halk arasında en yaygın yazı türüdür.

Minüskül yazı; küçük, kitabi M.S. 4. Yüzyılda kullanılmaya başlanan bir yazı formudur.

M.Ö. 600'lerde başlayan Latin yazıları, 21.yüzyıla kadar birçok kültür tarafından benimsenmiştir. 1500lerin sonlarında doğru Batı, Kuzey ve Avrupa'nın merkezi Latin alfabesini kullanırken, Ortodoks Hristiyan Slavları, Doğu ve Güneydoğu Avrupa'da genellikle bir tür Yunan yazısı olan Kiril (Slav) alfabesi kullanılmıştır. Aynı dönemde Akdeniz'de ise Yunan yazısı kullanılmıştır. Avrupa'daki Latin yazısını benimseyen uluslar, zamanla Latin alfabesinde değişiklikler yaratarak Visigot, Anglosakson, Gotik, Textura gibi birbirinden farklı yazı türleri oluşturmuşlardır. (Serin, 2002: 10) Araplar, temelinde 23 harf bulunan alfabenin bazı harflerin altına veya üstüne diyakritik işaretler katarak alfabede yenilikler yaratmışlardır. Türkler ise 1928 yılında Latin alfabesine geçerken, "ç, ğ, ö, ü, ş" gibi harf biçimlerini eklemiştir.

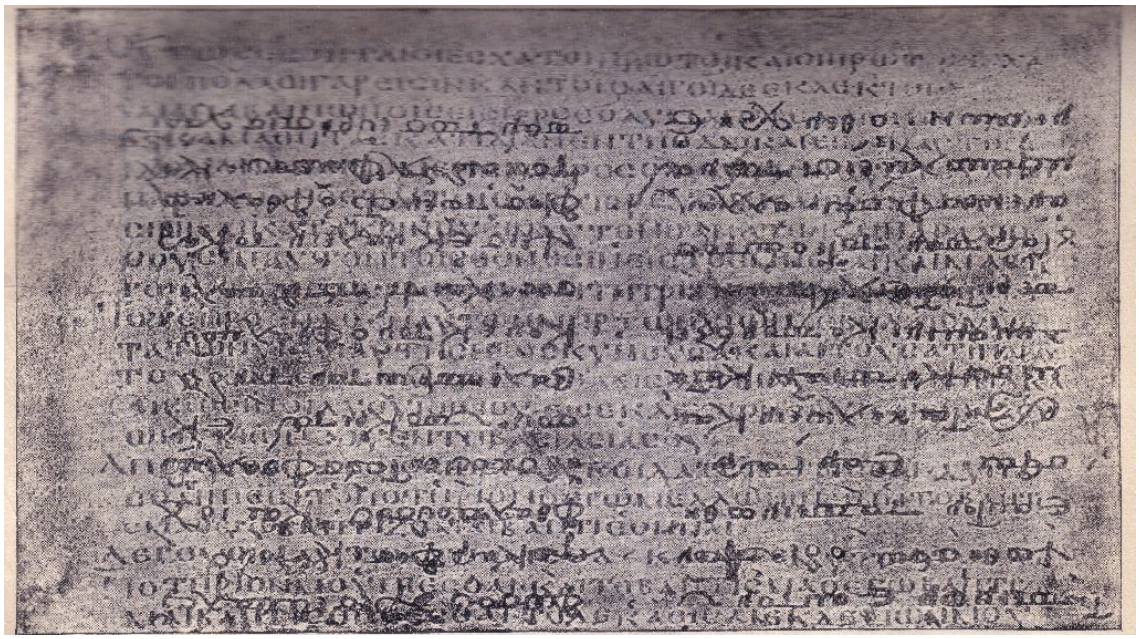
Latin alfabesi de Yunan alfabesi gibi entelektüel düşünme aracı olarak felsefi, edebi bilim yazılarına araç olmuştur. Latin yazısı sayesinde birçok düşünürün halen başvurduğu bir literatür oluşmuştur. Latin literatürüne ilk örnekleri olarak Latin yazısının erken dönem Romalı yazarlarından olan Plautus ve Teretius, Yunan oyunlarından esinlenerek yazdıkları oyunlar gösterilebilir. Özellikle eğitim ve söylev

üzerine antik teorilerin kaynağı ise Cicero'dur. Cicero'nun ortaçağdaki felsefi çalışmaları ise, ahlak felsefesinin temellerini oluşturur. (http://www.diledebiyat.net/bati-edebiyati/yunan-latin-edebiyati, 2015)

1.4. Yazı Malzemeleri

İlk çağlarda yazı, çubuk ve şekil verilebilen sicim gibi maddeler birbirlerine bağlanarak veya yapıştırılarak oluşturulmuştur. Bu çağlarda yazının kendisi aynı zamanda maddenin kendisidir. İnsan, boya veren taşları, bitkileri, doğada var olan maddeleri keşfettiğinde boya veren bu maddeler ile taş, tahta, değerli madenler, mağara duvarı, kil tabletler, bez ve hayvan derisi gibi yüzeylere resim-yazıların da başlangıcı olan resimler yapmıştır. Resmi veya yazıyı oluşturmak için, resim yapılan veya yazı yazılan yüzey ve araç olarak boyayı veren madde birlikte kullanılmıştır. Önceleri yazı malzemesi olarak tek malzeme kullanan insan, sonraları yazıyı birden fazla malzeme ile oluşturmuştur.

Mağaralara, taşlara, kil tabletlere, *palimpsest* denilen ikinci kez yazıldığında ilk yazılan metnin okunabildiği tekniğin kullanıldığı hayvan derilerinden sonra tüm dünyada yazı, yüzyıllar boyunca papirüs ve parşömen adlı bitkilerden elde edilen kâğıda benzeyen yüzeylere yazılmıştır.



Resim 7: Palimpsest 5. Yüzyıl İncil'inden Ephraemi Rescriptus Kodeksi

Kaynak 7: http://historyofinformation.com/images/codex_ephremi.jpg, 2016

M.Ö. 4000'lerde Mısır'da bulunan Papirüs denilen bitkiden elde edilen kâğıdın ilk biçimine papirüs denir. Hayvan derisinden üretilen kâğıt biçimi ise parşömen olarak adlandırılmıştır. Papirüs ve parşömenler, dini metinlerin ve imparatorların yeminlerinin, savaşların daha sık ve kolay kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Yine de yazı yüzeylerinin hazırlanması taş veya kil tabletlere yazmak kadar zor olmasa da kolayca üretilememiştir. Nitekim bir papirüsün üretimi için elde edilmesi gereken ham maddeleri edinmek hem güç hem de pahalıdır; ayrıca üretiminin insan eliyle gerçekleşmesi zahmetli bir uğraştır. Kâğıt, ahşaptan ve bezlerden üretilmeye başlayıp üretim teknikleri çoğaldığında daha hesaplı ve daha kolay üretilebilir hale gelmiştir. Bu biçimde hazırlanılan kâğıdın ilk defa M.S. 2. yüzyılda Çin'de üretildiği düşünülmektedir. Kâğıt, İpekyolu sayesinde Anadolu ve Avrupa'ya ulaşabilmiştir. 14. yüzyılda makinelerle üretilebilen kâğıdın, Avrupa'da matbaanın hızla gelişmesiyle birlikte birçok farklı çeşidi icat edilmiştir. (Bloom: 2003: 15-25, http://nwpulpandpaper.org/about-paper/history/, 2015)

Yaşar Serin, *Güzel Yazı Sanatı* adlı kitabında (2002: 21), kağıdı niteliklerine göre şu şekilde ayırır: 1. Hamur (beyaz, mat ve ince), 2. Hamur (beyaz, mat ve kalın), 3. Hamur (sarımtırak, mat ve ince), simili (iki yüzü parlak), yarım simili (tek yüzü parlak), verje (kalın, lifli ve mat), Filigranlı (ışığa tutulunca, marka ismi okunan kağıt), Pelür (beyaz ışığı hafif geçiren ve ince kağıt), illüstrasyon kâğıdı (beyaz, kalın, ağır, pres baskıya dayanıklı kağıt), kuşe kağıt (iki yüzlü kaymaklı parlak kağıt).

Kâğıtlar, ayrıca içeriğindeki ham maddesine göre, baskı çeşidine ve gramajına göre de değişiklik gösterir. Karton, Kraft, mukavva, peçete dışında üzerine çizim ve resim yapmaya elverişli Bristol ve gramajına, hammaddesine göre kendi içinde çeşitlenen dokulu kâğıtlar bulunur. Canson, Schoeller, Fabriano markaları özellikle suluboya için elverişli dokulu kâğıtlar üretir. Ayrıca hafif geçirgen, beyaz özellikte olan aydinger, kopya kâğıdı, fon kâğıdı da farklı niteliklerdeki kâğıt türleridir.

Yazı icat edildiğinden bu yana yazmak için binlerce araç üretilmiştir. Kâğıt çeşitlerinin yanı sıra yazıyı kâğıda veya bir yüzeye yazmak için gerekli olan araçlar da yüzyıllar boyunca değişime uğramış, gelişmiş ve çeşitleri çoğalmıştır.

Bazı çizimlerin yazı olarak varsayıldığı göz önünde bulundurulduğunda ilk insanlar kalem olarak ilk önce parmaklarını kullanmışlardır. Daha sonra ise çubuklara ince saplı bitki bağlayıp fırça çakmak taşlarından, hayvan kemiklerinden veya doğadaki sert ve ucu sivriltilebilen maddelerden kendilerine yazı yazmak için aletler yapmışlardır. Sümerler çivi yazılarında kullandıkları, *stylus* denilen çiviye benzeyen, tepesinden taşla vurularak yazılan alet icat etmişlerdir. Mısırlılar ise, hasırotu ve hasırotuna benzer bitkilerden kestikleri ince kamışları kullanmışlardır. Yazı yüzeyi olarak demir levha veya kilden daha yumuşak ve 3yazmaya elverişli malzeme olan papirüs icat edilince, üzerine yazmak daha kolay olduğundan dolayı daha zarif, kırılgan alet olarak kamış kullanılmış ve bununla beraber bazı malzemeleri karıştırarak mürekkep de elde edilmiştir. Dolayısıyla zamanla malzeme sayısı artmış fakat yazının pratik olarak geçmişe göre daha kolay yazılmaya başlanmıştır. Papirüs, boya ve kamışın dışında papirüsü kesmek için makas, boya maddelerini ezmek için kullanılan ezici, havan malzemelerini içeren yazı takımları oluşturulmuştur.

(http://inventors.about.com/library/weekly/aa100197.htm, 2015)

Roma devrinde parşömenler üzerine kaz gibi bazı kuşların kanatlarından koparılan tüyler kullanılmıştır. Kuş tüyü, Ortaçağda kâğıdın üretimi ile beraber 19. Yüzyıla kadar kullanılmaya devam edilmiştir (Yıldız, 2000: 93). Yazı takımlarına cetvel, sünger ve mürekkep kabı olan hokka eklenmiştir. 19.Yüzyıl sonlarına doğru grafitten üretilen kurşun kalem, keçeli kalem, tükenmez kalem, divit uçları ve pilot kalem icat edilmiş ve günümüze kadar birçok farklı çeşitte renkli kalemler, pastel kalem ve boya kalemleri üretilmiştir. Ayrıca kalemler, kullanıldığı alana göre, farklı kültürlere ve yazı karakterlerine göre de çeşitlilik gösterir. Örneğin, Arap yazısı için yazar, yazısını fabrika ürünü kesik uçlu kalem yerine bir ucu açılı bir şekilde kesilmiş ince bir sazlıktan kendi kalemini kendisi üreterek yazar.

Kalemlerin dışında ilkçağlarda kullanılmaya başlanan fırça, 21. Yüzyılda halen yazı araçlarından biridir. Hayvan kıllarının, sentetik malzemelerinin genellikle ahşap çubuklara sıkıştırılmasıyla her türlü boyaya, yazı tipine, uygulanacak yüzeye uygun çeşitleri bulunur. Özellikle Çin gibi uzak doğu ülkelerinde yazı karakterleri fırça aracılığıyla belli estetik ve tasarım kurallarına göre yazılır.

Yazıya rengini veren malzeme olarak ilkçağlarda bitkileri, hayvansal yağ ve böcekleri işlemlerden geçirerek boyalar hazırlanılmıştır. Ayrıca kömürü ezip zamk gibi doğadan elde edilen yapışkan maddelerle karıştırılarak mürekkep elde edilmiştir. Mürekkeplerin içerisinde farklı madenler, toprak, şarap, sirke, asit katarak siyah dışında mavi, yeşil, kırmızı, sepya renklerini farklı yoğunluklarda elde etmiş ve kalıcılığı korunmaya çalışılmıştır. Ortaçağda yeni boyarmaddeler ve kimyasallar keşfedilmiş ve boyanın farklı renkleri icat edilmiştir. Yağ bazlı, su bazlı ve kuru olarak birçok çeşide ayrışmış boya ve renkleri, yoğunlukları matbaanın icadı ile artmış ve kullanıldığı alana göre kutu, tüp, teneke, şişe gibi malzemelerle muhafaza edilmiştir. (Yıldız, 2000: 193-200)

Yazının başlangıcından itibaren kolay ve kalıcı yazmak için uğraşılmıştır. Her çağda yazının yazılma amacı da değişmiş ve genişlemiştir. Dolayısıyla, yazı araçları da sürekli gelişim göstermiştir. İlkçağlarda hesap kaydı için taşlara yazılan yazı, sanatçılar sayesinde kalın kumaşlardan yapılmış tuvalde, kâğıtta resimsel boyuta taşımış veya üç boyutlu estetik yapıtlar oluşturulmuştur. Ayrıca, endüstri sayesinde yazının kendisi neon ışıklarla tabela oluşturulup veya dijital ortamlarda yazılabilir ve her yerde görülebilir hale gelmiştir.

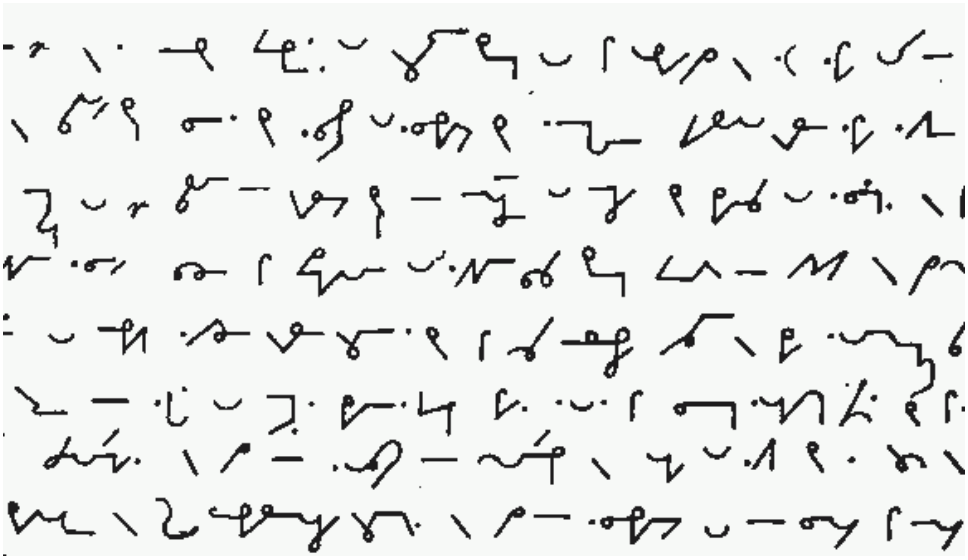
1.5. Sıra Dışı Yazı ve Alfabeler

İnsanların günlük hayatta kayıt altına alma ve kolay yoldan iletişim kurma gereksiniminin dışında konuşulanları kısa yoldan aktarmak, görme engellilerin arasında anlaşmayı sağlamak gibi çeşitli amaçlarla farklı alfabe ve yazı çeşitleri oluşturulmuştur. Bu yazı çeşitlerinden bir tanesi Yunanca gizli, saklı, mahrem anlamına gelen *kryptós* kelimesinden gelen ve bilgi şifreleme ve şifre çözme amacıyla kullanılan *Kriptografi* yazısıdır. Çeşitli iletilerin, yazıların belli bir sisteme göre şifrelenmesi, bu mesajların güvenli bir ortamda alıcıya iletilmesi ve iletilmiş mesajların deşifre edilmesi olarak tanımlanan disiplin, *Kriptoloji,* şifre bilimi olarak da nitelendirilir. Kriptolojinin kurucusu olarak "Floransalı Vitrivius" olarak nitelendirilen Leon Battista Alberti (1404-1472) kriptolojinin kurucusu olarak bilinir. Kriptoloji konusunda çalışan kişiler, bilgiyi gizlemenin yöntemlerini araştırırken aynı zamanda bilgiyi çözmenin, bilginin saklandığı şifreyi kırabilmenin yollarını da araştırırlar. Bu nedenle kriptoloji, iki yönlü bir araştırma sahasıdır. (Tez, 2008: 142,

http://acikders.ankara.edu.tr/course/view.php?id=26, Konu:6, Kriptolojiye Giriş, 2016)

Stenografi ise, konuşulanları kısa yoldan aktarma amacıyla oluşturulmuş sembollerden ve kısaltmalardan oluşan hızlı yazma sistemidir. Yunanca "kapatılmış, örtülmüş" anlamına gelen *steganos* ve "yazı" anlamına gelen *graphe* kelimelerinden türeyen stenografi kelimesi, aynı zamanda İngilizce *shorthand* olarak da adlandırılır. Stenografi yazı sistemi, ilk olarak Roma İmparatorluğu döneminde Socrates'in biyografisini yazmak için; daha sonra ise Cicero'nun konuşmalarını kaydetme çabalarıyla ortaya çıkmıştır. Çin'de ise M.Ö. 207- M.S. 220 yılları boyunca Han hanedanı döneminde, xíngshū (hızlı yazı) and cǎoshū (draft yazı) olarak iki hızlı yazı metodu yaygın olarak kullanmıştır. Avrupa'da birçok çeşidi bulunan yazı sistemini, 17. Yüzyılda John Willis basitleştirerek yeni bir sistem oluşturarak modern stenografinin mucidi olarak görülmüştür. 18 ve 19. Yüzyıllarda ise sıklıkla kullanılan Pitman, Gregg ve Teeline gibi birçok çeşidi icat edilmiştir. 19. Yüzyılda mahkemelerde dakikada 300 kelime yazılabilen daktilo tipi, numaraların; sözcük gruplarının; kelimelerin ve seslerin kodlandığı 22 tuştan oluşan stenografi makineleri kullanılmaya başlanmıştır. Ses kayıt cihazlarının icat edilmesiyle ve ilerlemesiyle ise kullanım alanı daralmıştır.

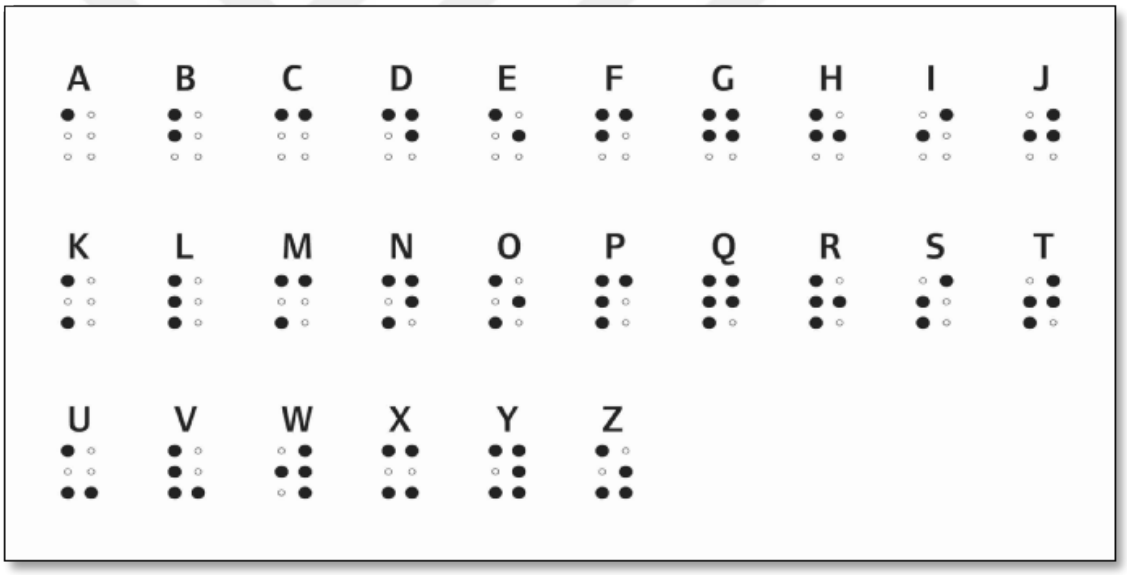
(http://global.britannica.com/topic/shorthand , 2016)



Resim 8: Stenografi Yazısı

Kaynak 8: http://blog.paperblanks.com/wp-content/uploads/2013/08/Taylor-shorthand-example-light-580x333.png, 2016

Görme engellilerin okuma yazmaları için 1820 yılında Napolyon'un doğrultusunda saha ölçüm subayı Nicolas Marie-Charles Barbier tarafından, askerlerin gece karanlığında anlaşmalarını sağlamak için on iki noktalı alfabe geliştirmiştir. 36 temel işaretten ve en çok on iki noktadan oluşan bu alfabe, Paris Görme Engelliler okulunda denenmiş fakat yazması ve okuması zor olduğundan dolayı kendisi de görme engelli olan Louis Braille, 1825 yılında 16 yaşındayken alfabeyi sadeleştirerek altı noktalı hale getirmiştir. Tüm dünyada *Braille Alfabesi*, olarak bilinen yazı sistemi üç sütun ve iki satırdan oluşan toplamda 6 noktalık yüzeyde noktalar hayali tabloda her harfe denk gelecek şekilde dillere göre farklı dizilerde düzenlenmiştir. Örneğin "a" harfi; Latin harf düzenlemesinde hayali sütunun sol üst köşesinde bir nokta kabartmadır. Bir virgül, sağ altta tek noktayı işaret ederken "8" rakamı ise sol sütundaki ikinci ile üçüncü satır nokta, sağ sütunda ise üçüncü satır nokta kabartmalarından oluşur. (Tez, 2008: 142,143)



Resim 9: Braille Alfabesi

Kaynak 9: http://www.access2print.co.uk/wpimages/wp4d67944d_06.png, 2016

Morse Alfabesi ise, portre ressamı Samuel Finley Breese Morse tarafından çağrı amacıyla keşfedilmiş 1883 yılında, ara verilmeden nokta ve çizgilerden oluşan elektrikli telgraf alfabesidir. Alfabe basitçe, kısa ve uzun sinyalin farklı kombinasyonlarından harfler, sayılar ve noktalama işaretlerinden oluşur ve sesli sinyallere dönüştürülür. Telsiz iletişimde en çok kullanılan imdat çağrılarından birisi "Çabuk Geliniz, Tehlike

Var" anlamına gelen CQD kodu; bir diğeri ise "Canlarımızı Kurtarınız" anlamındaki SOS çağrılarıdır.

Bir sıralamadan oluşan sese veya harekete dair süregelen olayları, durumları, düşünceyi ve arzuları ifade eden sanat biçimlerini kaydetmeye yarayan notasyon sistemleri icat edilmiştir. Yer sarsıntılarının büyüklüğünü, süresini, bölgeyi ve saatini belirtmeye yarayan *sismograf* isimli bir tür sarkaç aygıt ile kaydedilir. Sarsıntının oluşturduğu grafik ise, *sismogram* olarak adlandırılır. (http://www.nkfu.com/sismograf-hakkinda-bilgi/, 2016)

Müzikal bir düşünce ya da hareket gibi ritmik bir yapı da notalara dökülerek yazıya dönüştürülür. Ritmik hareketlerin kaydı ise basit figürler, notalar ve grafik sembollerin bir arada kayda geçilerek *dans notasyonu* oluşturulur. Müzikte ise her sese karşılık gelen bir nota, sesin uzunluğu veya kısalığına dair teknik bilgiler belli simgelerle kayda geçirilerek *müzik notasyonu*, yani *beste* oluşturulur. Tarih boyunca her besteci, kişisel bir notasyon biçimi geliştirmiştir. Ancak notaların, işaretlerin, hareketlerin ve nüansların notasyon biçimiyle kayıt altına alınmasına rağmen, yazı pratiğe dönüşürken her çağa ve kişiye göre değişir. Nitekim müzikteki notasyon, müziği kaydetmek üzere zamandan bağımsız ve uluslararası bir yöntem değildir. Dolayısıyla müzik notasyonu, sese dair teknik bilgileri verirken farklı notalama göstergelerinin anlamları, müzisyen veya bestecinin üslubuna göre dönüşüme uğrayabilir

(http://global.britannica.com/topic/dance-notation, 2016)

BÖLÜM 2. DOĞU SANATINDA YAZI

2.1. İslam Kaligrafisi

Kaligrafi kelimesi, köken olarak Yunanca güzel anlamına gelen “kallos” ve yazı, yazıcı, yazılı anlamlarına gelen “graphos” kelimelerinden türemiş bir ifade olduğu belirtilir. Kavram olarak ise TDK kaligrafiyi, güzel yazı sanatı olarak tanımlar (2015).

Kaligrafi genel olarak yazarların, bir yazı sistemindeki harfler arasındaki boşlukları ve harfleri oluşturan biçimleri kendilerine göre yorumlayarak belli estetik ve tasarım kurallarına göre oluşturdukları güzel yazı yazma sanatıdır. Bu sanat dalının çağdaş bir tanımı ise "işaretlere anlamlı, ahenkli ve hünerli bir şekilde biçim verilmesi sanatı" şeklindedir (http://www.calligraphy-skills.com/2015)

Yazının daha güzel yazılabilmesi için kalem tutma, harfleri teknik şartlara ve kurallara uygun bir şekilde oluşturma aşaması önemlidir. Bu aşamada kaligrafi, dünya üzerinde yazıldığı araca, sanatçıya, din, dil ve kültürlere göre farklılık gösterir.

Doğu’da kaligrafi, Arapça *hatt* mastarından gelip; ince, uzun, doğru yol, birçok noktanın birbirine bitişerek sıralanmasından oluşan çizgi, yazı yazmak, işaret koymak anlamlarına gelen hat kelimesiyle bilinir (Çelebi,2003:8). Ayrıca *Arap Kaligrafisi* olarak da bilinen *Hat Sanatı*, sadece Arapların değil, İslamiyet’i kabul eden bütün toplumların sanatı haline geldiğinden dolayı dünyada *İslam kaligrafisi* olarak da adlandırılır. Arapça’ da güzel yazı anlamına gelen *Hüsn-i Hat* veya *Hüsnühat* ise, Arap harfleriyle yazılmış kaligrafinin karşılığı olarak da kullanılmaktadır.

Serin’in (1999: 19), İslami kaynaklardan alıntılayarak “cismani aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendese” şeklinde tarif ettiği hat sanatı, İslamiyet’te sadece düşünceleri anlatmaya yarayan bir araç olmayı aşan yazı sanatı olarak, insani duyguları da ifade eden özelliği dolayısıyla estetik anlayışı çerçevesinde asırlardır geliştirilerek devam ettirilmiştir.

2.1.1. İslamKaligrafi Sanatının Tarihçesi

İslamiyet'le birlikte yazıya verilen önemin artması, yazının gelişmesini hızlandırmıştır. Arap yazısı, Mekke ve Medine'ye yayılmadan ve yayıldıktan sonra çeşitli isimler almıştır. İlk olarak *Cezm* sonra medeni ismini alan yazı, iki üsluba ayrılmıştır. Dikey harfleri uzun ve sağdan sola meyilli olana *Mâil*, yatay harfleri normalden daha uzun olana *meşk* adı verilmiştir. Hz. Ali'nin Kufe'yi merkez yapmasından sonra İslamiyet'in doğuşundan, Abbasiler devrine kadar çıkan *mekki* ve *medeni* yazılarının yerine de geçerli olacak *kufi* yazı, Emeviler devrinin sonlarına doğru değişmeye ve harflerin köşeli biçimleri kaybolmaya başlamıştır (Can ve Gün, 2005: 246)

Dört halife döneminde İslamiyet'in yayılması hat sanatının gelişmesini sağlamıştır. Emeviler devrinde Kutbe el-Muharrir, kufi yazı üzerinde değişiklikler yaparak Celil, Tumar, Sülüs ve Nısf yazılarını oluşturmuştur. Kur'an'da harflerin geniş yazıldığı Celil ve Tumar, madeni paralarda köşeli, bazı kitabelerin harflerin hafif yuvarlak biçimlerde ve papirüslerde hem yuvarlak hem köşeli harfler görülmüştür (Alparslan, 1992: s.441-168). Yazı çeşitleri, zamanla değişikliğe uğramış, büyüklük ve küçüklüklerine, kullanıldıkları yerlere, kâğıdın ebadına göre adlandırılan birçok yazı çeşidi ortaya çıkmıştır. Bu yazıların hepsi, *mevzûn* yazı olarak isimlendirilmiştir (Can, Gün, 2005:246).

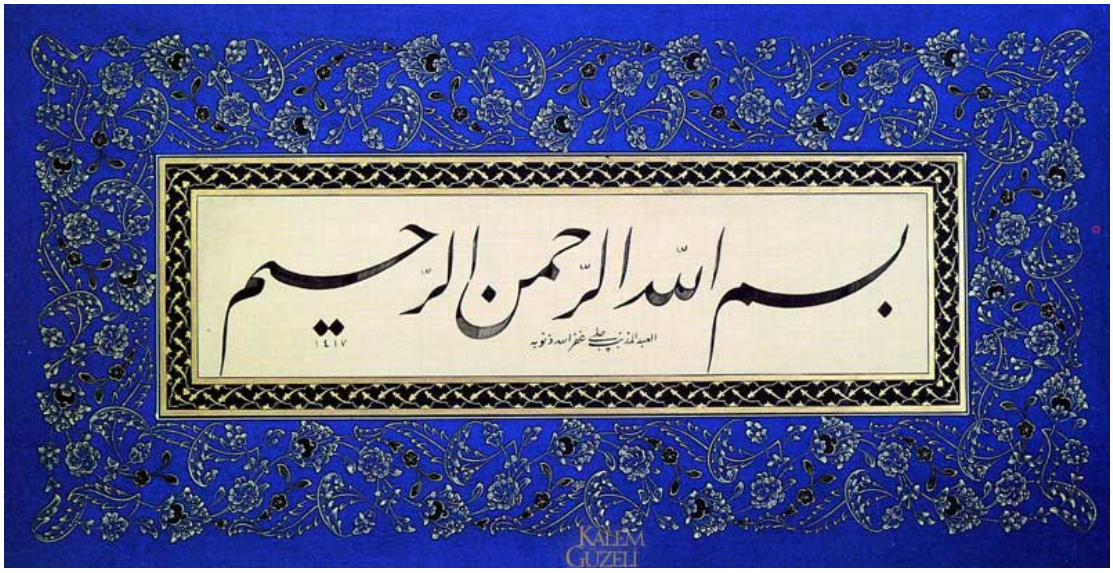
Abbasiler, 150 yıl boyunca kufi yazılarını kullandıktan sonra, Abbasi veziri ünlü hattat İbn Mukle geometri bilgisi sayesinde, yazının ana ölçülerini tespit eden bir sistem ortaya koymuştur. O, mevzun harflerin birbiriyle uyumu ve dizimi için, nokta elif ve daireyi standart bir ölçü olarak kabul etmiştir. *Aklam-ı Sitte* denilen bu kurallar ile kalemin ağzını eğri keserek yazan ilk hattat Yakut el- Mustasımî, *muhakkak, reyhani, sülüs, nesih, tevkî* ve *rikâ* adında altı çeşit üslûp oluşturarak hattın temellerini atmıştır (Çelebi, 2003:8).

İslamKaligrafi sanatı, Abbasilerden sonra özellikle Türk ve İranlı hattatların elinde gelişimini sürdürmüştür. Başlangıçta Anadolu Selçuklu, Arap ve İran etkisinde kalan Osmanlı Kaligrafisi, 15. Yüzyılın sonlarında, Yakut el-Mustasımî'yi 5 sene boyunca taklit edip geliştiren ve yenilik getiren Amasyalı hattat Şeyh Hamdullah sayesinde bağımsız, özgün Türk Kaligrafi Sanatı olarak bir üslûp kazanmıştır. Aklam-ı Sitte

türlerinden örneklerle başlayan Türk hattatlar zamanla Aklam-ı Sitte'den ayrı olarak *tâ'lik, divanî, celî divanî* ve *rik'a* yazı türlerini geliştirmişlerdir (Serin, 1999: 80, Çelebi, 2003: 9,10).

Şeyh Hamdullah, İslamdünyası için Rönesans kabul edilmiştir ve 150 yıldan daha fazla süre birçok hattat onun üslubunu devam ettirmiştir. Şeyh Hamdullah, yazıya akıcılık ve kıvraklık getirip harfler arasında üstün estetik bir uyum sağlamıştır. Yazı artık, sadece okunmak için değil aynı zamanda bakmanın ve seyretmenin haz verdiği görsel bir nitelik kazanmıştır. Şeyh Hamdullah'tan itibaren, kaligrafi sanatının merkezi Osmanlı topraklarına taşınmıştır. Fatih Sultan Mehmet'in fethinden sonra İstanbul, kaligrafi sanatının merkezi sayılmıştır. İslam kaligrafisi, beş yüzyıl boyunca hükümdarların da ilgilendiği ve desteklediği bir sanat olmuştur (Çelebi, 2003:8).

İslamkaligrafi sanatına ismini yazdıran Şeyh Hamdullah'tan sonra, birçok hattat uzun arayışlar sonunda yazısına özgünlük kazandırmıştır. 16. Yüzyılda Ahmet Karahisari uzun süre boyunca Şeyh Hamdullah'ı taklit etmiş ve celi yazıda yeni bir ekol oluşturmuştur. 17.Yüzyıl'da Hafız Osman, harfleri küçültmüş ve inceltmiş, sözcük aralarını açmış ve kendine özgün *sülüs* üslubunu yaratmıştır. 18. Yüzyıl'da ise İsmail Zühdü ve kardeşi Mustafa Râkım harflerin iri yazıldığı celî üslubu üzerinde çalışmışlar ve kaligrafiyi kitaplardan mekânlara taşımışlardır. Kaligrafi, Râkım sayesinde kitaptaki çizgisel ve gözü sağdan sola götüren kuralların ötesine geçmiş, cami gibi mimari yapıların içinde ve dışında yer almıştır. Böylelikle kaligrafi, farklı açılardan bakılabilir ve direk cemaatle etkileşime geçebilir hâle ulaşmıştır. Râkım'dan sonra, harflerin birbirine asılmış gibi bir görüntü oluşturduğu tâ'lik yazı geliştirilmiştir. İran tâ'likinden daha küçük ve zarif harflerle ayrılan Osmanlı tâlik'i yerini 19. Yüzyıl sonu 20.yüzyıl başlarında celi ve celi süllüs hatlarına bırakmıştır. Bu dönemlerde ise Mustafa İzzet Efendi ve Sami Efendi önemli yapıtlar vermişlerdir. 1928'de latin harflerin kabulüyle Arap harflerinin kullanımdan kaldırılması, hat sanatı tarihini durdurmuştur. Kaligrafi sanatı, harf devrimiyle yaygın bir sanat olmaktan çıkmış ve geleneksel bir sanat haline gelmiştir (8,9).



Resim 10: Hasan Çelebi, Tâ'lik yazı, "Besmele"

Kaynak 10:

http://www.kalemguzeli.org/hatteserleriayrinti.php?KNO=240&HKNO=20, 2015

Ahmet Soysal, *Hüsnühat* isimli kitabında, İslam kaligrafisinin tarihini, muhtemelen kaligrafi sanatında göze ilk çarpan şeyin plastik görünümü olması sebebiyle, Avrupa resim tarihi ile karşılaştırmıştır (2004: 12-13). Aynı yüzyıllara denk gelen İslamkaligrafi sanatı tarihindeki değişimlerin, Batı resim tarihindeki değişimlerin aksine, karşı çıkıştan olmayıp ilişkilerden doğduğunu belirtmiştir. Hat sanatında yenilik, Şeyh Hamdullah'ın Yakut el- Mustasimî'yi uzun süre taklit edip, kendi özgün üslubunu oluşturması gibi, hattatların bu yöntemle yeni üslûplar oluşturması ile gerçekleşmiştir.

2.1.2. Yazı-Resim ve İslam Kaligrafisinden Oluşan Biçimler

İslam kaligrafi sanatında çoğunlukla temsilden uzak durulmuş olmasına rağmen dini metinler, resme dönüşerek yazı-resim halini almıştır. Malik Aksel'in de dediği gibi (2010:3), " Bir çizgi sanatı olan güzel yazı, eski deyimle *hüsnühat* yine bir çizgi sanatı olan resimle pek güzel birleşebilir." Aksel *Türklerde Dini Resimler* isimli kitabında İslam kaligrafisinden oluşturulmuş biçimlere yazı-resim tabirini kullanmıştır. Bir çizgi sanatı olan yazı-resimler ile esasen hattatların değil, halk sanatçıları, şairler, mutasavvıflar, tasavvufla uğraşan tekke mensupları ilgilenmiştir. Bazı şairler şiirlerini harfleri veya satırları bazen geometrik formlarda bazen ise belirli bir nesne biçiminde

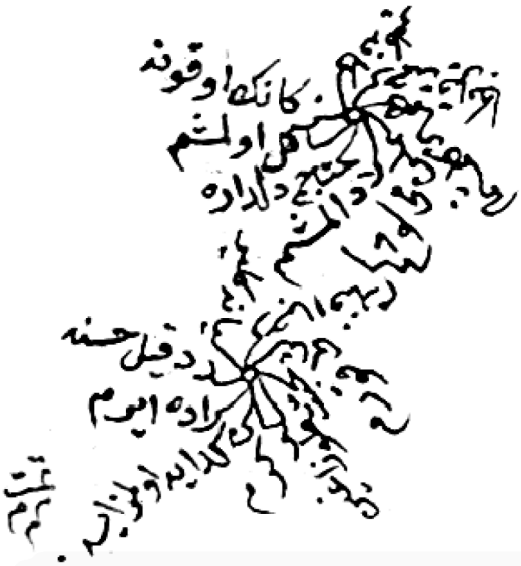
yazmışlardır. Kutsal metinlerin harf, sayı ve sıralarına göre şifreler içerdiği düşüncesiyle anlam ötesini araştıran Hurufîler ve Bektaşiler gibi bazı tarikat mensupları ve halk sanatçıları, harfleri kullanarak İslamiyet yolunda hizmet eden kişileri de simgesel suretler üzerinden göstermeye yönelmişlerdir. Tasvir-yazı olarak da tanımlanabilen ve harflerin formları ile suret oluşturarak sadece isimlerin yazıldığı yazılar, kişilerin karakteristik özelliklerini belli etmediği için uygulanmasında sakınca görülmemiştir.

Ayrıca Hurufi ve Bektaşi tarikatlerine mensup kişiler, insan biçimleri dışında harflerden gemi, aslan, kuş, armut, kandil, cami, leylek, aslan, kuş, deve figürleriyle de yazı-resim biçimleri oluşturmuşlardır. Kur'an ayetleriyle, İslamî yazılarla veya kutsal nitelikte kişilerin isimleri ile oluşturdukları biçimlerde, harfler sayesinde soyutluk korunmuş ve ayrıntıdan kaçınılmıştır. Böylece figürler görsel olarak belirli bir kimseyi temsil etmeyen ve bakan göz için Allah'ın varlığına ve yaratışına dair işaret eden simgesel biçimde çizilmişlerdir. Özellikle insan figürleri, Shick'in de belirttiği gibi maddeden arınmış, sâfî ruha indirgenmiş hali olarak görülebilir (69). Shick, İslamkültüründeki yazı-resimlerin basitçe İslamyasağını aşmanın sonucu olarak görülmemesi gerektiğini şu şekilde açıklar (87):

> "İnsanlar, hayvanlar, nesneler, Arap yazısı kullanılarak resmedildiği zaman, işte bu içsel doğaları görünür kılınır. Yazı-resim sanatı, birçoklarının iddia ettiği gibi resim yasağını aşmanın bir yolundan, yani basit bir "hilye-i Şer'iyye"den ibaret olmak şöyle dursun, aksine, "cismânî evrenin rûhânî altyazıları" işlevini görmüştür. Röntgen makinasıyla çekilmişçesine, görünür olanın içindeki ilâhîliğin ortaya çıkarılmış halidir, teyididir. Harf sembolizmi, Allah'ın cümle hilkatini-doğayı ve özgül olarak da insanı-Dârü'l-İslamolarak işaretlemiş; İslâm'ın, aslî varoluş hali ve dolayısıyla da ebediyet olduğu fikrini yerleştirmiştir."

İslamkaligrafi sanatı, istif üslûplarının en çok çeşitlendiği Osmanlı topraklarında şiir sanatını da etkilemiş ve Sâdıkî ve Meâlî gibi bazı şairler şiirlerine görsellik kazandırmıştır. Dörtgen ve mim harfi çevresinde sözcüklerin yerleştirilmesiyle oluşturulan daire biçimli şiirlerde içerik harflerin istifi arasında gizlenmiş, ilk önce bakılması, daha sonra okunması ve anlamın çözülmesi için uğraşı gerektirmiştir. Ayrıca, şiirin anlamı ve görselliği arasında ilişkinin bulunmadığı şiirler de mevcuttur. Soyut bitki tasvirlerinin yaygın bir şekilde uygulandığı Osmanlı kültürünün etkisi altında kaldığı düşünülen bazı şairler ağaç biçimlerinde şiirler yazmıştır. Ağaç, sözcüklerin aşağıdan yukarı yazıldığı gövdenin sağında ve solunda yatay olarak Allah'ın

sıfatlarından oluşturulmuştur (Şenödeyici, 2008: 560). Âşık Hasan'a ait şiirdeki (Resim 4.) gibi mim merkezli bir şiirde, görsellik mim harfi ile başlayan sözcüklere ilişkindir. Her mısranın ya da mısra içinde bazı ibareler mim harfi ile başlar[5] (Şenödeyici, 2012:167,168).



Resim 11: Âşık Hasan'a ait mim merkezli dairesel görsel şiir

Kaynak 11: Uluslararası Sosyal Araştırmacılar Dergisi, Özer Şenödeyici, Osmanlı'nın Görsel Şiirleri, s.560, Sayı 1/4, 2008 Yaz Dönemi

Halk sanatçıları, bu biçimlerin çiziminde hattın kurallarını ve ölçülerini dikkate almamışlardır. Muhtemelen bu nedenle insan, hayvan ve nesne biçimindeki yazı resimler, asıl hattatlar tarafından pek önemsenmemiştir. Ayvazoğlu (135), asıl hattatlar tarafından yazı-resimlerin önemsenmemesine dair, Uğur Derman'ın (1972: 66), Osmanlı Sanatında minyatür dışında resim sanatına yer verilmemesinin, Müslüman sanatçıyı yazıda resim imkânlarını aramaya yöneltip yöneltmediğini tartıştığı *Hat Sanatımızda Resim-Yazılar* adlı makalesinden alıntı yapar:

> "Bir kuş veya armut şekliyle resim zevkinin tatminini düşünmek abes olur. Belki de yazıyı daha canlı ve hatırda kalır bir hale getirmek için bu yola gidilmiştir, nihayet bu da bir istif tarzıdır. Bilhassa halk kitlelerine hitap eden bu yazı ve resim karışımı şekillere, eğer hattatlıkta varlık gösterememiş kimselerce

[5] Resim 4.'teki Âşık Hasan'a ait görsel şiirin çevirisine, Özer Şenödeyici'nin *Osmanlının Görsel Şiirleri* adlı kitabının (2012),168. Sayfasına bakınız.

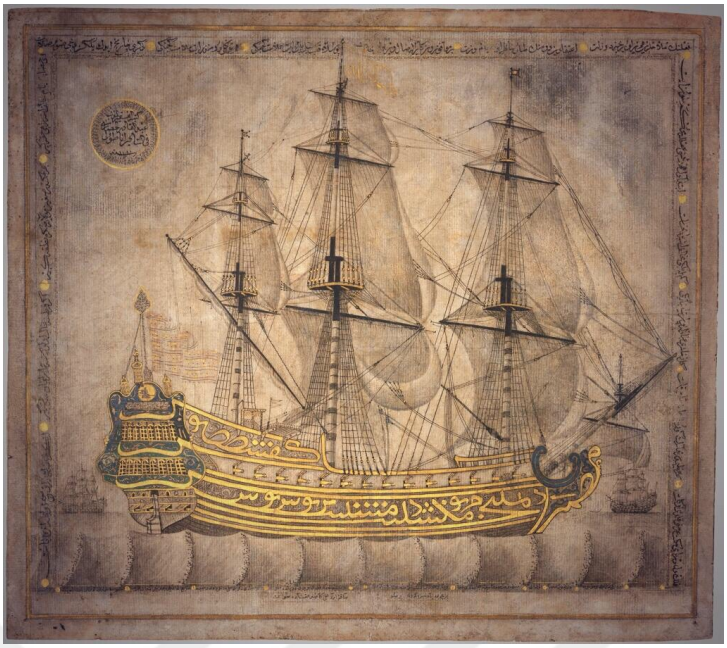
hazırlandılarsa –ki ekseriya öyledir- tabiatiyle, hat sanatı bakımından bir kıymet izafe olunamaz.”

Derman, bu görüşüyle resim yazıların İslamkaligrafi sanatını yazan sanatçıların ruhi yetkinliğine erişmemiş, halk şairleri tarafından yazıldığını düşündüğü için bu görüşte olabilir. Hâlbuki yazı resimler, Shick’e göre (87), resim yasağını aşmanın çözümü olarak görülmenin aksine “ cismanî evrenin, rûhânî altyazıları işlevindedir.

Resim 12: Hüsni Efendi ve Ramazan Ketebeli taş baskısı Amentü gemisi, 1906

Kaynak 12: Malik Aksel koleksiyonu, Bursa Kent Müzesi, 2015

Yazı-resim olarak en çok uygulanan biçimlerden bir tanesi *Amentü Gemisi*’dir. Bu gemi, yedi vav harfinden oluşur ve vav harflerinin aralarında, ya da geminin etrafında Amentü duası mevcuttur. Birbirlerine bağlı harfler, âdeta iman eder gibi geminin yürümesini sağlayan insanlara, hatta bu insanlar Kur’an’da Ashab-ı Kehf adıyla geçen yedi uyuyana ve küreklere benzetilir. Aynı zamanda vav 6 rakamıdır ve gemideki vavların sayısı, ebced hesabına göre Allah’ın isimlerine de atıfta bulunur (2010: 27).



Resim 13: Asnab-ı Kehf Gemisi

Kaynak 13: http://fahribalta.tumblr.com/post/109901056518/ashab-kehfin-isimleri-gemi-formunda, 2015

Başka bir gemi olan *Asnab-ı Kehf* yazı-resmi de Kur'an sureleriyle doludur ve boşluklara Asnâb-ı Kehf'in isimleri yazılmıştır. Gemiyi oluşturan yazılar, bazen anlaşılırken, bazen ise okunmaktan çıkıp daha çok resim gibi görünür.

Gemi yazı-resimlerinde olduğu gibi başka biçimlerde de, bazen metnin okunmasından çok görselliğinin öne çıktığı; bazen ise metnin, metnin oluşturduğu biçime göre baskın veya dengeli olduğu durumlar söz konusudur. Fakat genellikle yazı resimlerde de olsa diğer elyazması hatta da olsa öncelikle göze çarpan yazının kendi plastik görünümü olur ve anlam daha sonra gelir. Üstelik metnin içeriği çoğu zaman biçimlerin arasından anlaşılamaz hale gelir.

Yazı resimlerde yazı ve resim arasındaki ilişkinin metnin görselliği ve okunabilirliği arasındaki dengenin her zaman aynı olmadığı gibi, yazı ve yazının oluşturduğu biçimin arasındaki temsil ilişkisi de farklılık göstermiştir. Örneğin insan figürü olan yazı resimlerde, suretin biçimini oluşturan yazılar, bazen belli bir kimseyi temsil etmeyip Allah'ın ve kutsal kişilerin isimlerinden oluşurken, bazen ise belli bir kutsal kişinin fiziksel özellikleri yazı ile yazılarak oluşturulmuştur. Yazıların oluşturduğu resim,

kişiye bire bir benzemese de, metnin içeriğinin görsel olarak temsili söz konusudur. Nitekim asıl amaç, sözü görselleştirerek hakikati mesafeli bir konumdan hissettirmektir.

Yaygın bir şekilde uygulanan biçimlerden olan leylek yazı resimlerinde de metin her zaman leylek biçimi ile ilişkili olmamıştır. Mustafa Râkım'ın leylek yazı resminde Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla anlamına gelen Bismi'llâhi'r-Rahmâni'r-Rahîm yazılıdır ve yazının leylekle hiçbir ilgisi yoktur. Malik Aksel (60), genel olarak yazıların leylek veya diğer kuşların biçiminde yazılmasını kuşların göklerde dolaşması sebebiyle melekleri hatırlattığı için halk tarafından sevilmesine bağlar. Abdulgani Efendi tarafından oluşturulan başka bir leylek yazı resmi ise, Seyyid Hasan Leylek Dede olarak bilinen dervişe ait *Aşk-ı Mevlânâ ile hayret-zede, Mevlevî Seyyid Hasan Leylek Dede* beyitinden oluşur. Derviş uzun boylu ve zayıf göründüğü için ona Leylek lakabı verilmiştir. Dolayısıyla derviş, leyleğe benzetildiği için beyite leylek biçimi verildiği anlaşılır. (Schick, 36, Şenödey, Kayahan: 1997,15)

Harfler ve biçimler arasındaki dengelerde anlamların derinliklerini araştıran tarikatlar ve tekke mensuplarına göre yazı resimler, bir duvar resmi veya süs olarak değil, felaketlere, nazara karşı koruyan bir tılsım ve bir dua niteliğinde görülmüştür. Müslüman toplumlarda çifte vavlar, Fatma ananın eli, Hz. Peygamber'in ayağından oluşan yazı resimlere bakmanın veya bir şekilde üzerlerinde taşımanın şeytanın şerrinden uzak tutup, şans ve bereket getirdiği inancı hâkimdir. Özellikle Türk kültüründe biçimleriyle çeşitlilik kazanan dualar, ayetler ve hadisler evlerde, medreselerde, camiler ve tekkelerde yüksek yerlere asıldığında bu mekânları şeytanın şerrinden ve bütün kötülüklerden koruduğu düşünülmüştür. Bu düşünce doğrultusunda yazı resimler âdeta bir resim gibi çerçeveletilmiş veya levha haline getirilerek duvarlara, kapı üstlerine asılmıştır. Ayaklı tabak, ahşap oyma, kabartma, halinde yazı resimler ise vitrinlere veya kitaplıklara yerleştirilmiş, namaz seccadelerine ve mezar taşlarına hatta mimari yapıların yüzeylerine işlenmiştir. Böylelikle Allah'ın Kelamı, kitap dışında boyut kazanarak her an her yerde görülebilir ve Allah'ı daima hatırlatır hale gelmiştir.

Yazı resimlerin dışında, farklı bir istif çeşidi olarak görülen *Gubarî* denilen yazı içinde yazılar yazılmıştır. Küçük harfler, birleşerek büyük harfleri oluşturmuştur. Böylece birçok yazı, ana yazıyı oluşturmuş, sözlerin birlikteliğinden yeni bir söz ortaya çıkmıştır. Genel olarak düzyazı, şiir gibi türlerde kelimeleri belli bir şekli oluşturacak

biçimde bir araya getirilmesine *Kaligram* denirken, *Gubarî* sadece Arap yazısına dair olup, kendine has biçimsel özellikleri mevcuttur. Yazı yazılan veya çizim yapılan yüzeyde, yazı resimlerdeki harfleri oluşturan çizgilerin plastik değeri ayrı bir alan kaplayıp, çizgilerin dışında kalan alanlar üzerinde motifler veya harfleri oluşturan çizgiler ayrı bir alan kaplarken, Gubarî yazılarında, yazının kâğıt üzerinde iz bıraktığı dolu alanın içinde tekrar bir alan yaratılır ve geriye kalan yerler boş bırakılır.

2.2. İslam Coğrafyasında Resim Yasağı ve Yazı

Kaligrafi sanatının, yaygın olarak İslâm'da resim yasağı nedeniyle ortaya çıktığı ve temelde resim sanatının yerini almayı hedeflediği düşüncesi mevcuttur. Kur'an'da net bir suret yasağından bahsedilmemesine rağmen iki ayette bu konu üzerinde durulmuştur. Bu ayetlerden birisi olan Sebe' suresinin 12 ve 13. Ayetlerinde, Hz. Süleyman'ın emrinde olan cinler, "Rabb'lerinin izniyle" heykeller, saraylar, timsaller vs. yapmışlardır. Ayetteki *timsal* anlamındaki *temâsil* kelimesi, heykel ve resim anlamına geldiği gibi (Ayvazoğlu, 2014: 22); Şekerci'nin *İslâmda Resim ve Heykel* adlı kitabında Tefsîrü'l-Celâleyn'den (Kahire 1955,II, 125) alıntıladığına göre (1996: 27); bir şeyin bakırdan, sırçadan, mermerden yapılan suretine denir. Bu ayete göre, Hz. Süleyman döneminde Allah'ın temsile izin verdiği açıktır. Temsil konusunun bahsedildiği ikinci ayet ise Maide suresi'nin 90. Ayetidir: "Şarap, kumar, ensâb ve fal okları şeytan işi, pis işlerdir." Bu ayetteki *ensâb* kelimesi Osman Şekerci'nin, belirttiği üzere (24-28) Batılı dillerde direkt tasvir (painted) olarak tercüme edilirken, İbn Abbas, Mücahid, Atai Elmalılı Hamdi Yazır, Âlûsî, Nesefî gibi din âlimleri, "kutsal taş, tapınmak için dikilmiş put, dikili taş" olarak çevirmişlerdir. Bu âlimlere ve İslâm'da resim yasağına ilişkin araştırmaları bulunan Osman Keskioğlu (1961: 11-13), Osman Şekerci (1996: 26), Malik Aksel (2010:174,175) ve İrvin Cemil Shick (2014: 61)'e göre, putperestliğe ilişkin olan ensâb kelimesinin anlamını, salt tasvire indirgemek ve resim yasağı olarak okumak yanlış olarak görülmüştür.

Ayetlerin yorumlanmasının yanı sıra, tasvir yasağı düşüncesi rivayet edilen hadislere dayanmaktadır. Örneğin İmam Buharî'nin, Kitabü'l Libâs (Giyim-Kuşam) bölümünde, 88. Bab'dan 94. Bab'a kadar tasvir ve suretler hakkında hadisler mevcuttur. Hz. Aişe'den rivayet edilen 91. ve 95. hadise göre; evindeki bir perdeyi, üzerinde resimler bulunduğu için Peygamber kızgınlıkla yerinden sökmüş ve "Ey Âişe! Bil ki, kıyamet

günü insanların en çok azap görecek olanı Allah'ın yarattıklarını taklit edenlerdir." demiştir. Hz. Âişe ise bu konuşmanın üzerine, perdeyi kesip bir veya iki minder yaptıklarını söylemiştir. Dolayısıyla Peygamber'in resimlerin duvara asılı olmasına; hürmet ifade etmeyecek şekilde kullanılmasına karşı çıkmış olsa da, yastık ve minder üzerine basılı eşyaların üzerinde bulunmasına; dolayısıyla resimlerin kendisine itirazı olmamıştır (El-Hâzimi, 2004: 1088).

İmam Nevevî bu hadisi, canlıların resminin yapılmasının haram olduğunu ancak ağaç vb. ruhu olmayan şeylerin resmini yapmanın ve bu yoldan kazanç elde etmenin haram olmadığına delil olarak görmüştür. İmam Nevevî'nin bu görüşü, kendi içerisinde çelişkilidir. Çünkü ağaç vb. her ne kadar ruhu olmasa da canlıdır ve Allah yaratmıştır. Dolayısıyla tasvir konusunda katı olan hadislerden daha çok hadisleri yorumlayanlar olduğu söylenebilir. İmam Nevevî, İbn Âbidin, İmam Kurtubi gibi düşünenler, şirk amacı koşmasa bile herhangi bir amaçla tasvir edenler çok büyük azaba çarptırılacağına inanmışlardır. Ancak, fıkıh ilmi [6] ile birlikte hadisler doğru yorumlandığında putperestlik amacıyla üretilmiş temsilin söz konusu olduğu ve esas amacın, putperestliği önlemek olduğu anlaşılmıştır (Keskioğlu, 1961: 15).

İmam Tahâvî de, İslamiyet'in ilk yıllarında putperestliğe tekrar dönülmemesi için peygamberin tasvir konusunda yasakçı tavır takındığını; İslâmiyet yayıldıktan ve esasları iyice anlaşıldıktan sonra Maide suresinde belirtildiği gibi Put konusundaki yasak devam ederken, başka amaçlı tasvirler konusunda daha serbest bir tutum benimsediğini açıklamıştır. (Keskioğlu, 1961: 16)

(http://m.sorularlaislamiyet.com/index.php?oku=2401, 2015)

İslâmiyet'teki tasvir yasağı konusu, Kur'an'da açıkça bir resim yasağı belirtilmemiş olmasa da hadisler dolayısıyla birebir resim yapmaya mesafeli davranılmış ya da tercih edilmemiştir. Yazının Doğu sanatında merkezî konumda olmasını çoğunlukla Batı kökenli olduğu düşünülmüştür. Bu düşüncenin temelde Maide suresindeki *el esnâb* kelimesinin Batı dillerine "şekil vermek veya resmini yapmak" anlamlarında tercüme edilmesine dayanır (Şekerci, 1995:25,26) . Batı dillerine göre ve Batı'nın görüşüne göre, resim yapmak isteyen kişi mutlaka temsilî resim çizmek isteyecektir; eğer

[6] Kelime anlamı olarak fıkıh; bir şeyin özünü ve inceliklerini kavramaktır.

çizemiyorsa yasaktır. İrvin Cemil Schick'e göre, bu düşünce biçimi kendisiyle çelişir. İslâmiyet'in yaygın olmadığı kültürlerde soyut resimlerin, süslemelerin, hatta Batı'nın kendi sanat akımlarında neden bir soyut resim akımının başladığını açıklayamaz (2014: 60). Ayrıca, Kur'an'da şüphesiz yasak olan konular gayet açık bir şekilde belirtilmişken, temsili resmin yasak olduğuna dair kesin bir ayet bulunmamaktadır. Bu nedenle Kur'an'da net olarak açıklanmamış konularda, Hz. Muhammed'in hadislerinden anlam çıkarılmış, birçok yorum getirilmiştir. Nitekim bazı hadislerin birbiri ile hatta Kur'an ayetleri ile çelişmesi, hadislerin güvenirliğini zedelemiştir. Ayrıca, hadislerin rivayet niteliği göz önünde bulundurulduğunda ve anlamı indirgeyerek yorumlayan bazı âlimlere göre, her çeşit çizgi günah olarak görülürken, bazılarına göre ise ruhu olmayan nesnelerin çiziminde sakınca görülmemiştir. Put amacını göz ardı ederek düşünen din adamları, her türlü resmin 2 boyutla sınırlı kalarak; gölgesiz ya da belli bir bölgesi eksik tasvirin yapılabileceğini savunurken, sadece ruhu olan canlıların tasvirinin günah olduğu da düşünülmüştür [7]. Başka bir açıdan bakıldığında ise, dinî bir yasağın mevcut olması, o yasağa uyulacağı anlamına gelmez. Nitekim resmin her türlüsü, iktidar ve seçkinlerin himayesi altında birçok İslamtoplumunda yapılmıştır. Bu durumda, İslamkaligrafi sanatının doğrudan resim yasağından doğmadığı, yazının İslâmiyet'teki merkezi konumundan kaynaklandığı düşünülebilir.

Hz. Muhammed'e gelen ilk vahyin "Oku!" emri, yazının İslâm'daki önemine işaret eder. İlk sure olan Alak suresinde, iki kez tekrar edilmiş olması da okumanın insan hayatı bakımından önemine ikinci kez dikkat çekmiştir. Kur'an'da, okumak edimine ilişkin olan yazı konusu da geçer. İslaminancına göre, Allah'ın kelâmı, Peygambere kalbe ilham, Cenab-ı Hakk'ı görmeksizin perde arkasından konuşarak ya da Cebrail aracılığıyla kelâm işitmek suretiyle vahyedilmiş ve Peygamber hafızasına kaydetmiş ve kâtipleri tarafından kaydedilmiştir (Şûra suresi, 42/62: 51. Ayet, Kıyamet suresi, 75/31:16-19). Kur'an'da yazı kavramına ilişkin ayetler bulunur. Örneğin; Alak suresinin 4. Ayetinde, "O'dur kalemle öğreten/kalem kullanmayı öğreten O'dur" ve 5. Ayetinde "İnsana bilmediğini öğretti" yazar. Kalem suresinin birinci ayetinde, " ...Kaleme ve satır satır yazılanlara yemin olsun..." yazar. Yine Bürûc suresinin 21 ve 22.

[7] İslam'da tasvir yasağı konusu ve konuya ilişkin ayet ve hadislerin daha geniş yorumları için bakınız; Osman Şekerci, *İslâm'da Resim ve Heykel*, Nûn Yayıncılık, İstanbul, 1996.

Ayetinde, her şeyin kaydının yazılı olduğu levha anlamına gelen "Levh-i Mahfûz" un bahsi geçer. Ra'd suresinin 39. Ayetinde ise şöyle yazar: "Kitabın anası "O"nun katındadır." Yazıya ilişkin ilahî köken, Müslümanlara Allah'ın kelâmını kendisine lâyık bir biçimde muhafaza etme sorumluluğunu yüklemiştir. Müslümanların taşıdığı bu sorumluluk, Arap yazısına yüklenen kutsal vazife İslamkaligrafi sanatının ortaya çıkmasında ve yaygınlaşmasında etkili olmuştur (Shick, 2014: 62).

Doğulu sanatçıya göre nesneler devamlı değişir nitelikte olduğundan dolayı, güzelliğe nesneler üzerinden ulaşmak anlamsızdır. Güzel bir ağaç veya güzel bir insan, sadece mutlak olanın fani bir işaretidir. Bir Müslüman için önemli olan bu değişkenliğin ardındaki değişmeyen prensiptir. Başladığı noktadan itibaren evrendeki her şey, birbiriyle uyum içinde ve devridaim halindedir. Uyum, çoklukta birliktir. Ya da âlem, birlikten doğduğu için uyumludur. Kaligrafi sanatçısı, nesnelerin âlemi oluşturan düzende, birliği oluşturan işaretlerden haz alarak eserlerinde bu uyumu yakalamaya çalışır. Batılı sanatçı, nesneleri esas olarak görürken; Doğulu sanatçı, nereden hareket ederse etsin aynı noktaya varacağı için, araştırmalarını sayısız nesnelere dağıtmak yerine, belirli nesnelerden hareket ederek bu nesneler üzerinde derinleşmeyi tercih eder. Güzelliği, nesnelerde değil, nesnelerin özünde arar. Fakat öz, yani mutlak hakikat ifade edilebilir olmadığı için nesnelerin bağlı olduğu ritmik düzeni keşfetmek amacıyla, nesneleri en minimal düzeyde üslûplaştırır ve sonunda bir çeşit geometriye ulaşır. Buradaki üslûplaştırma*, mestâne bakışla* ilgili olup objeleri paranteze alıp öze ulaşmaya çalışmak anlamındadır. Soyuta varış ise üslûplaştırmanın bir sonucudur (Ayvazoğlu, 2014:109). Müslüman sanatçı, girift denilen, harflerin birbirine dolaşarak dervişler gibi birbiri içine girip çıkarak dolaşan, âlemin devingenliğini yansıtan, ritmini arayan bir çeşit soyut bir resmi andıran güzel yazı türüne ulaşır. Aslında burada sanatçı, hâlihazırda soyut olan harfleri, tekrar soyutlaştırmış sayılır.

İslam coğrafyası, Yunan metinlerinin önce Süryanice, sonra Arapçaya tercümeleri sayesinde Yunan düşüncesinin etkisi altında kalmıştır. İbn Rüşd ve İbn Sina gibi Aristotelesçilerin düşüncenin şiirsel boyutunun cazibesine kapılmış ve doğu felsefesinin temeli atılmıştır. Batı, iman ve bilgiyi; din ve felsefeyi ayrı alanlara ayırsa bile Fars Platoncuları akımı, İbn Arabi'nin nazari tasavvufu gibi ilahî felsefi düşünceler çoğalmış ve bilginin, felsefenin, ilhama dayandırarak, Allah'ın kalbe verdiği nur sayesinde

gerçekleşebileceğini savunmuşlardır (Shayegan, 2014: 50). Dolayısıyla sanat da bu düşüncelerden payını almış ve retorik ile yazı sanatları gelişme göstermiştir. İslamsanatları için önemli bir yeri olan Platon, İon ve Devlet diyaloglarında şiiri ve görsel sanatı, herhangi bir varlığın mutlak özünün ancak zihinsel olarak var olabileceğini, maddeye dönüştüğü anda bir eksilme göstereceği düşüncesiyle dışlamıştır. Nesneler, Platon'a göre ideaların yanılsamalarıdır. Bu düşünceden yola çıkılarak, İslamiyet'te duyular dünyasına kapalı olan, idealar dünyasına varlığın özüne inmek isteyen daha soyut bir sanatla uğraşan sanatçı yazı ile maddeye dönüştürmüş olsa bile, kendi bireyselliğinde nesneleri yorumlamadan, onları şemalaştırmıştır (Erzen,2011: 25-31).

İslamyazısının hâlihazırda soyut şekillerden oluşması, Müslüman sanatçıyı Allah'ın kelâmına yönlendirir. Bu durumda kaligrafi sanatçısı için nokta, nesnelerin özüne dairdir. Bu nedenle kaligrafi sanatında nokta, harflerin oluşumuna ve harflerin birbiriyle ilişkisi konusuna dair hesap konusunda önem taşır.

Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği* adlı eserinde nokta hakkında bu bilgileri aktarmış ve yorumlamıştır (2014: 97):

> "Bir ve nokta, aynı zamanda eskilerin "cüz'ün lâ-yetecceza" (Bölünmez cüz), yani atoma ve âna tekabül etmektedir. Kur'an-ı Kerim'in ilk harfi olan ba'nın altındaki nokta, Seyyid Hüseyin Nasr'a göre, hat sanatının, İslammimarîsinin ve kökleri mukaddes kitabımızda bulunan fonetik ve plastik sanatların ilkesini verir. "Nokta asıl: Artmaz, eksilmez, yok olmaz." Hz. Ali'ye izafe edilen "İlim noktadır." (el-ilmü noktatün) sözü de, noktayla ilgili spekülasyonların kaynaklarından biridir. Nokta hareket ederek çizgiyi, çizgi yüzeyi, yüzey hacmi meydana getirir. Yani bütün varlığı tek ve soyut noktaya irca etmek mümkündür."

Hatta harfler arasındaki boşluk ve uyum, noktalar aracılığı ile hesaplanmalıdır. Soysal (2004: 26) İbn'i Arabî'nin *Harflerin İlmi*'nden aktararak, hattı hüsnühat yapan *istif* denilen bu hesaplamalar için keyfi olmayıp tanrısal varlığın bir işareti olduğundan dolayı zorunlu olduğunu belirtir. Tanrı sözünün maddesi olan yazı, yine tanrı vergisi olan ruhun biçimsel talepleri sayesinde düzenlenip, yetkinleştirilebilir çeşitlenebilir. Yani ruhun güzel anlayışını, içsel bir bilgi yönlendirir. Dolayısıyla Soysal'a göre Tanrı, hem harfleri, hem onların en uygun biçiminin modelini ve ruha bunlara yönelerek dolayım, talep etme gücü vermiştir. Bir başka deyişle, hatta egemenlik, tanrısal olan ve ruhun içinden tanrısal olandadır.

Hattatın ruhunun içindeki tanrısal olanın aktarılmasındaki gücü kullanabilmesi, üzerinde çalıştığı yazı üslubuna hâkimiyeti, zekâsı, istif gücü, yazı estetiğini etkiler. Bu nedenle genelde bütün hattatların, başlangıç, orta ve olgunluk devirlerinde verdikleri eserler farklılık gösterir. Hattatın ruhsal durumu, duygu ve düşünceleri, hayatına yön veren milli değerleri de yazısında kendini belli eder. Ayrıca dinin esas olduğu hat sanatında, hattat, ruhî bir kemâle ermedikçe sanatında da istenilen seviyeye yükselemez (Serin, 1999:34,36).

İslamiyet'te, görsellikte hep bir teşhir yönü görülmüş ve hakikati anlama ve bilme sürecinde işitsel dolayım tercih edilmiştir. Dolayısıyla dinî yazı, sadece konuşulan, bildirilen veya duyurulan sözü destekleyerek hizmet ettiği sürece önem taşımıştır. Çünkü söz, bu yolla kitabın sayfalarından koparak dinleyiciyle buluşur. Bu düşünce doğrultusunda, Ellul, *Sözün Düşüşü* adlı kitabında (2012: 60), *söz uçar yazı kalır* cümlesindeki sözün uçma manasının negatif olarak düşünmenin hata olduğunu belirtir. Çünkü aslında, yazılı olan, varlığını sözle sürdürebilir. Bu durumda harfler sadece birer anonim işaret (iz)'den başka bir şey değildir ve bu izler, kalıcı olmayan ve değişikliğe açık yüzeylerde bulunur. Söz, uçup gidebildiği halde canlı kalır.

Ellul, dini yazıda sözün yazılı olması, sözün sürekli dile gelebilir nitelik kazanmasını fakat sözün, dolayısıyla hakikatin bir aracı olarak görür ve dinî açıdan yazılı sözün önemini şu şekilde dile getirmeye devam eder (2012: 60):

> "Yazılı söz sadece, sargıları bir gün çıkarılıp atılacak "birkaç kemiğin keşfedilmesi gereken mumya değil, tekrar hayat verilmesi gereken" mumyadır. Dinî bir mesajın hakikatini yalnızca söz aktarır. Yazılı sözün ihtiyaç duyduğu şey, bir kod, formül veya yasa ya da sürekli tekrarlanan bir duanın kaynağı olarak göz önünde bulundurulması değildir sadece. O, kaynağından alınalı ve yeniden hayata verilmelidir; tekrarlama yoluyla değil, aksine onu yeniden açan bir ilhamla."

Ahmet Soysal (2004: 59), İbn Arabî'nin, yazılı harfler ve sözlü harfler arasındaki ayrıma ilişkin, Arabî'nin *Harflerin İlmi* adlı eserinden alıntılar yapar:

> "Biz bu kitapta, sadece sözlü ve yazılı olarak kelâmın harekelerine değineceğiz. Yazı ile ortaya çıkan harekeler tıpkı cisimler gibidir; sözle ortaya çıkan harekeler ise, tıpkı ruhlar gibidir." (2.Bab, 2. Fasıl, 18, s.212) "Muhakkirler nezdinde amaç, lafız olarak ya da yazı olarak hissedilen suretler değildir; onların amacı sadece, o yazıların ya da o lafızların içermiş olduğu mânâlardır. O lafzın ve o yazının hakikati o suretin aynısıdır. Suretlere bakan şey, o suretle bakan kimsedeki ruhanî özelliktir ve o kendi cinsinden dışarı çıkamaz." (2. Bab, 1.Fasıl, 3. Ek, 646, s.178-179)

İbn'i Arabî'nin görüşüne göre, hat sanatında söz, cisimleşerek yazılı harflerin hakikate ulaşma yolunda az da olsa mesafeyi aştığı ve bir taklit payı bulunduğu ve asıl olanın zihni sözde, anlamda bulunduğu düşünülebilir. Nitekim şairlerin yazdığı şiiri sözü nakleden yardımcısına ezberleyene kadar tekrar etmesi gibi Hz. Muhammed de, İlahî Kelâm'ı, kendinden sonrakilere aktarırken kâtiplerine, müminlere ezberletinceye dek okumuştur. Bu şekilde ezberlenen ayetler çok erken bir devirde düz taş, ağaç yaprakları gibi bulunan nesnelerin üzerlerine kaydedilmeye başlanmıştır. Kur'an, nüshası okunmak için nadiren kullanılmış olmasına rağmen, yanlış okumaları tespit edip düzeltebilmek amacıyla metnin kendisi de mutlaka elde bulundurulmuştur (Pedersen, 2013: 32). Ayrıca yazı yazmak, İbn'i Arabî'nin kastettiği gibi anlamın metin sayesinde kayıt altına alınması süreci ve sözele dönüşme süreci olan okumanın da anlamın, kayba uğramadan metinden geri kazanılması olduğuna ve İslâmiyet'e göre anlam merkezî kılındığına göre, yazı da söz kadar önem kazanmıştır.

Doğu toplumlarında yaygın olan İslami kültürün etkisinden dolayı, hattatlar eserlerini esasında inançları doğrultusunda gerçekleştirmişlerdir. Ancak halk sanatçılarının yazıları, biçimsel olarak sanatsal nitelikten uzak mistik ve felsefi olarak görülmüştür. Din dışı yazılar ise çoğunlukla günlük yaşama dair belgeler olduğundan dolayı bu metinlerin yazılışı önemsenmemiştir. Ayrıca kaligrafi sanatının dışında dünyevi konularda edebiyat, tarih, coğrafya alanlarında düz metinler de yazılmıştır. Bu metinlerin yazma ve kaydetme ihtiyacından oluşmasına ve dünyevi konular ele alınmasına rağmen birçoğu tasavvufi kültürün etkisi altında kalmıştır. Örneğin divan şiirinde, bilinçli olarak yapay dünya yaratılır ve doğa tasvirlerinde detaya inilmez. Nitekim bazı sanatçılar tahayyülün dahi günah sayılabileceğini düşünmüş ya da dünyevi olanı birebir teşhir etmekten bilinçli olarak kaçınmak istemiştir. Bu düşünce doğrultusunda halk sanatçıları ve bazı şairler birebir tasvirden kaçınmış fakat harflerden yapay, geometrik biçimlerde sakınca görmemiş ve hat sanatının bir dalı olarak görülen yazı-resim sanatını icra etmişlerdir.

Plastik sanatlar alanında ürün veren Nurullah Berk ve Emin Barın gibi sanatçılar, kaligrafi yazılarının resim olduğunu ve onları ilgilendirenin hattın melodik, müzikal çizgileri, istiflerin plastik görüntüsü olduğunu düşünmüşlerdir. Bu nedenle, kaligrafi yazılarını okumanın, anlamanın gerekmediğini dile getirmişlerdir (Ayvazoğlu,

2014:133). Hâlbuki yazıyı resim olarak görme düşüncesi, İslamsanatının temel prensiplerine aykırıdır. Ayrıca, kaligrafiyi oluşturan anlam, heyecan, estetik ortadan kalktığı anda, yazı geometrik düzeyde kalır. Resmin ve yazının, işlevleri ve kullanılma amaçları birbirinden alâkasız olduğundan dolayı, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun İslamharfleriyle insan vücudu arasında birtakım ilişkilerin bulunduğunun düşüncesi iddiası geçersiz kalır (134). Irvin Cemil Shick de, Arap harflerinin tarihi gelişimini göz önünde bulundurarak, benzerliğin tamamen tesadüften ibaret olduğunu belirterek Ayvazoğlu ile aynı sonuca varır (2014: 83).

2.3. Orta Doğu'da Elyazmaları ve Levha Yazıları

Orta Doğu'da bir nesne biçimini oluşturan İslam Kaligrafilerinin dışında, yine İslam kaligrafisinin bir istif çeşidi olarak belli bir düzen içinde, kutsal kişilerin fiziksel ve kişisel özelliklerinin yazılarak anlatıldığı veya yazı-resimlere eşlik eden elyazmaları ve levhalar mevcuttur. Irvin Cemil Schick, bu tip yazılı eserleri de her ne kadar bir nesne temsili olmasa da Charles Peirce'in tabiri ile *görüntüsel gösterge* olarak nitelendirir ve bir örnek olarak Hz. Muhammed'in fiziksel ve kişisel özelliklerinin, örnek davranışlarının konu edildiği ve okunduğunda Hz. Muhammed'i hayal etmeyi sağlayan elyazmalarını gösterir (32-33, 41). Arapça bir anlamı dış görünüş, sima anlamına gelen *hilye* kelimesi, Hz. Muhammed için yazılmış el yazmaları için, Hilye-i Şerîf, Hilye-i Saâdet ya da Hilye-i Nebî olarak adlandırılmıştır. Biçimsel olarak bu el yazmalarında ilk bakışta yuvarlak bir çember ve etrafında geometrik şekiller içerisine yazılmış bir yazı görünür. Yazıların etrafında ise neredeyse boşluk kalmayacak şekilde tezyinler mevcuttur. Sureti resimlemekten ve putlaştırma tehlikesinden kaçınan Müslümanlar, Hz. Peygamberin birebir resminden görülüp anlaşılamayacak özelliklerini yazarak görsel temsilin ötesinde bir tasvir gerçekleştirmişlerdir. Hilyeyi oluşturan metinleri, Hz. Peygamber'i tanıyıp görenlerden ve hadislerden yararlanmışlardır. Ayrıca bu yazıları oluşturan hilyelerin belli şemaları vardır ve bütün şemalarda çoğunlukla her bir yazı, yazılan yüzeyin belli bir mesafe içerisinden yazılmış ve kenarlıklarla birbirinden ayrılmıştır. En çok işlenen hilye biçiminin en üst kısımda besmele, göbek kısmında Hz. Muhammed'in özellikleri, etrafında küçük çemberler içerisinde halifelerin isimleri, alt kısımda Hz. Muhammed ile ilgili bir ayet bulunur. En altta ise hilyeyi yazan kişinin bu hilyeyi okuyan için duası, imzası ve tarih yer alır (Taşkale, Gündüz: 2006: 50). Irvin

Cemil Schick (30), hilyelerdeki yazarlar dua bölümünde, aslında hilyeyi kelime olarak okumayı değil nazar eylemeyi, hilyeye bakmayı kastettiklerinden bahseder. Bu görüşe göre, sanatçının kendisi hilyenin resim özelliğine atıfta bulunur. Nitekim yazı okunurken resme bakılır.

Bazı hilyelerde Hz. Muhammed'in isminin hemen üzerinde "Bu Hz. Muhammed'in ismidir, salât ve selâm olsun" yazısı yazar. Irvin Cemil Schick (32), bu tip hilyelerde de resimsel bir göndermenin varlığına değinir. Hz. Muhammed'in ismi olduğu belirtilen ek yazı ve betimlemenin yapıldığı göbekteki yazı ile aslında ayrı şeylere gönderme yapılmıştır. Üstteki yazıdaki "bu" kelimesi ile göbek yazısına gönderme yaparken, Hz. Muhammed'in ismi ifadesiyle göbek yazısının Hz. Muhammed'in adı kastedilmiştir. Yani Schick'e göre hem isme, hem de ismin resmi olarak sayılan göbek yazısına gönderme yapılmıştır. *İsmin resmi* olarak sayılan göbek yazısı bir nevi nesneleştirilmiştir. Dolayısıyla, okumaktan öte bakmak bile yeterlidir. Bakmanın bile büyük sevabı vardır. Hilyelerin yanı sıra misvak, hırka, asa, seccade gibi kutsal emanetlerin hemen yanında misvak-ı şerif, nal-i şerif gibi yazılar yazılmış, ya da mübarek kelimeleri ilave edilerek ne oldukları açıklanmıştır. Ayrıca açıklamanın hemen yanında, bu maddelerin ilahlaştırılmasının yasak olduğunu belirten, putlaşmasını önleyen dualar yer almıştır.

Resim 14: Hafız Osman'a ait Hilye-i Şerife

Kaynak 14:

http://www.kalemguzeli.org/hatteserleriayrinti.php?KNO=454&HKNO=20, 2015

Shick, Hilye-i Şerif'lerin dışında, belirli bir nesneyi temsil etmeyen üstelik sadece metinden oluşan fakat metnin yerleştiriliş şekline göre görselliğiyle anlamı ilişkilendirerek Elhac Mehmed Nazif Bey'e ait bir levhayı inceler (41,42). Levhada, bir Müslüman için her işe başlamada Allah'ın adının anılmasının önemine dair kutsal bir yazı olarak besmelenin faziletlerini methetmiştir.

Resim 15: Elhac Mehmed Nazif Bey'in 1319/1901-1902 tarihli, Besmele'nin faziletlerini metheden bir şiir levhası

Kaynak 15: Irvin Cemil Shick'in, *Bedeni Toplumu Kâinatı Yazmak* isimli kitabı, sf. 42

Mehmed Nazif Bey'in Resim 8.'de olduğu gibi yazdığı levhadaki metnin tercümesi şu şekildedir:

Alem kaldırırsa bir yerde kaçan Sultan-ı Bismillâh

Olur lâhutiyân ârâyiş-i Dîvân-ı Bismillah

Sırat-ı Müstakîm'i anla hatt-ı istivâsından

Varır Allah'a doğru menhec-i âsân-ı Bismillah

Sırat-ı Müstakîm, Fatiha suresinde geçen, düz yol tabiri, İslâmî inanca göre herkesin öldükten sonra üzerinden geçeceği köprü anlamına geldiği gibi; hak dini, İslâm'ı da ima eder. Şiirde, Bismillah kelimesi ile Sırat köprüsü sözleri arasında görsel bir paralellik kurulmuştur. Şair, şiirin ilk mısrasında "adıyla" anlamındaki *bismi* kelimesi yatay çizgilerle yazmış, "Allah" kelimesi ise dikey çizgilerle belirtmiştir. Ayrıca "bismi" kelimesini, gündelik yazıda olduğundan daha uzun "oklu besmele" olarak tabir edildiği

şekilde yazmıştır. Sağdan sola doğru uzanan besmele ve üçüncü satırdaki *dünyayı ikiye bölen çizgi* anlamındaki hatt-ı istivâ'nın metnin içindeki benzetmenin dışında, yazılış biçimleri de Allah'a varan Sırat köprüsüne benzetmiştir. Bismillah sözlerinin, Müslümanı Allah'a götürdüğü düşünüldüğünde; Bismillah yazısının da Müslümanı ahirette Allah'a kavuşmak için geçmesi gereken köprüyü andırmaktadır. Şiirin son mısrasında geçen kısa *yol* anlamındaki "menhec-i âsân" kelimeleri ile tekrar şiirin anlamını yansıtmıştır(43).

Yazı-resimlerin dışında yazı, bizzat resimle birlikte aynı sayfalarda çeşitli düzenlemelerle bir arada yer almıştır. İslamiyet'in doğduğu ilk yüzyılda resim yasağı henüz yaygınlaşmamış, 7. ve 13. Yüzyıllar arasında Orta Doğu topraklarında egemen olan Emevî halifeleri de resmi hoşgörüyle karşılamış ve kendi egemenliklerini kabul ettirmek için resim ile yazıyı birlikte kullanmışlar, dini ve sivil yapıların duvarlarına resimler ve mozaikler yaptırmışlardır. Ayrıca, 9. Yüzyılda antik kitaplar yine halifeler tarafından Yunancadan Arapçaya çevrilmeye başlanmış ve metinler çevrilirken, resimleri de asıllarından uzaklaşıp soyutlaştırılarak kopya edilmiştir. Din dışı konular olarak genellikle saray törenleri, savaşlar, halk hikâyeleri, halk şiirleri gibi tarihi, edebi ve bilimsel metinler yazılmış, anlamı güçlendirmek adına minyatürlerle desteklenmiştir (Bloom 2003:169-245).

Dindeki resim yasağı görüşleri 9. Yüzyıldan itibaren yaygınlaşmasına rağmen, Şafii mezhebi gibi bazı mezhepler de, resim konusundaki yasağı esnek ve Kur'an'da yazdığı sadelikte yorumlamıştır. Böylece din ile ilgili herhangi bir ilişkisi bulunmaması koşuluyla yazılı metinlerine görsel açıklama getirilmesine izin vermişlerdir. Yalnızca, putlaşmaya yönelik resim yapımındaki yasak kesinleşince, yapı süslemesi niteliğindeki duvar resimleri ve mozaiklerin yerine, özellikle 13. Yüzyılda yazılı eserlerin çoğalmasıyla resim ve yazı sayfalarda daha sık birlikte yer almaya başlamıştır (Mahir, 2005: 16; İprişoğlu, Nazan ve Mazhar, 2012: 29).

Resim ve yazının buluştuğu din dışı bir yazma eser olarak günümüze kadar ulaşan en eski resimli kitaplardan biri *De Materia Medica'*dır. M.S. 1. Yüzyılda Adana civarında doğan ve Roma Ordusu'nda hekimlik yapan Dioskorides'in şifalı otlar üzerine yazdığı *De Materia Medica* adındaki Yunanca eser Süryanice, Arapça, Farsça ve Latinceye çevrilmiş, Batı'da olduğu kadar Doğu'da da tıp ve botanik alanlarında sözü geçen bir

eser olarak etkili olmuştur. Kitabın İstanbul, Ayasofya Müzesi'ndeki Arapçaya *Kitab'ül Haşayiş* olarak çevrilmiş 13. Yüzyıla ait örneğinde, sayfalarında orijinaline benzer şekilde yazının resimlerle iç içe geçerek plastik bir değer oluşturduğu görülebilir. (Mahir, 2005: 33)

Resim 16: "Hardal Bitkisi ve Tohumları", Dioskorides, De Materia Medica, Suriye,1229

Kaynak 16: İstanbul Topkapı Müzesi Kitaplığı, Ahmed III 2127, folyo 83b

Mesnevi tarzda elyazmaları olarak resimlenen aşk hikâyelerinden İslam dünyasında ilk olarak Ayyuki'nin İran'ın Shiraz ilinde manzum tarzında yazdığı ve 13. Yüzyılda Anadolu'nun Konya ilinde ilk mesnevi kopyalarından birinin bulunduğu "Varka ile Gülşah" yazmalarında da hikâyenin birçok sahnesi ayrıntısıyla resmedilmiştir. Hikâyenin tümü, Uzak Doğu'nun epik resim geleneklerinde olduğu gibi çeşitli sahnelere ayrılmış ve bu sahneler bir resim dizisi içinde birbirini izlemiştir. Hikâyenin sonundaki Hz. Muhammed ile ilgili bölüm, Moğollar'ın Orta Doğu'yu istilası

döneminde resmedilirken, resim yasağı yaygınlaştıktan sonra bazı kopyalardan çıkarılmıştır (Bloom, 2003:240; İprişoğlu, 2005: 27).

Resim 17: Varka ile Gülşah, "Varka Gülşa'a Vedâ Ediyor", 13. Yüzyıl başı, Shiraz

Kaynak 17: İstanbul Topkağı Müzesi Kitaplığı, Hazine 841, Folyo 33b

17. Yüzyıl'a kadar Orta Doğu'da hattatlar, dine bağlılıklarından dolayı yazıdan çok fazla uzaklaşmamış fakat yazıyı destekleyen biçimlerle; genellikle kitap sanatının bir dalı olan tezhiple yetinmişlerdir. Resme, surete karşı mesafeli durulmasına rağmen, İslamiyet'e göre bir Müslümanın nesneleri iki boyutlu resim anlayışı ile işleyişi, nesneleri birebir tasvir etmediği sürece sakıncalı görülmemiştir. Üstelik minyatür ve

yazı, çeşitli düzenlemelerle dünyevi; din dışı konularda da elyazmalarında bir arada yer almışlardır. Yalnızca ustalar nakışlarını ön plana çıkarmamak için derinlik, hacim katmak istememiş, çeşitli tekniklerin yardımıyla resmi göz alıcı kılmaktan, gerçeklikten uzak durmuştur. Nitekim bir nakkaş[8] için önemli olan, kitaptaki yazının anlaşılır ve çekici kılınmasıdır. Orta Doğulu sanatçı, ürettiği esere ikon gibi kutsallığı bezeyen bir yapıt gözüyle bakar. Var olanı tekrar üretip benzetmek yerine, iki boyutlu resim anlayışını benimser ve sonsuz tekrarla hatırlamayı ve ezberlemeyi tercih eder. Hem yazı resimler hem de minyatürlerde, gözün bakışını taklit etmekten uzak dururlar. Eserlerini bakışı kışkırtmak yerine, bakışı azaltma üzerine kurgulayıp gözü tek merkeze sabitlemekten ziyade, çok merkezileştirirler (Sayın, 2012: 59-62). Dolayısıyla el yazmalarında metinleri açıklamak için yapılan minyatür, bir tür resim olmaktan çok yazıya nakşolan, onun dokusuna işleyen bir başka yazı gibi görülür.

2.4. Uzak Doğu Kaligrafisi

Çin yazısı, ideografik[9] yazı olmasından dolayı fonetik bir çözümleme gerektirmemiş ve yazının görselliği büyük bir önem arz etmiştir. Budizm aracılığıyla Japonya, Kore ve Vietnam'a kadar yayılan Çin yazısı, ayrıca bütün Uzak Doğu kaligrafisinin merkezi sayılmış ve resim sanatına eşdeğer olarak görülmüştür. Yazı üstadı ve ressam Çince aynı kelime ile ifade edilmiştir. 5. Yüzyıla kadar ressamlar zanaatkâr olarak görülürken, kaligraflar gerçek sanatçı olarak değerlendirilmiş; resim sanatı kendi başına bir sanat türü olarak kabul edilmesinden sonra bile kaligrafinin değeri azalmamıştır. Çinliler için kaligrafi, latin romanizasyonu[10] ile Shū fă[11] , Japonlar için Shodo[12] denilen yazma biçimi (the way of writing) olarak, sanatın özü anlamında tanımlanır. Çinlilerin kaligrafide fırça kullanması, kaligrafi ve resim sanatlarını birbirine bağımlı kılmış ve her iki dalın da temel ölçüsü fırça vuruşlarının niteliği olmuştur. Çin kaligrafisinde temel ölçüt ideogramların kendi içindeki dengeli düzen ile ideogramlar arasındaki boşlukların dengesidir. Yazma edimine yönelik bu ilkeler, Çin resminin mekân ve kompozisyon anlayışının da temelini oluşturur.

[8] Nakış resim olarak da ifade edilen minyatür resmi yapan kişiye nakkaş denir.
[9] İdeografik yazı, kelimenin harfleri gösterilmeden, fikri doğrudan işaret eder. Detaylı bilgi için bu çalışmanın birinci bölümündeki Madde, Resim ve Fikir yazısı ile Çin yazısı başlıklarına bakınız.
[10] Latin harfleriyle yazılmayan bir dilin, latin harfleriyle yazılması. Örn; Shū fă, Shodo
[11] Shū fă: Kaligrafinin Çin romanizasyonu ile yerel ismi. Ayrıca bakınız; pinyin: http://www.bbc.co.uk/languages/chinese/real_chinese/mini_guides/pinyin/
[12] Shodo: Kaligrafinin Japon romanizasyonu ile yerel ismi. Ayrıca bakınız; http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Calligraphy

Uzakdoğu'da bir sanat biçimi olarak en çok Çin ve Japon kaligrafileri değer görür. Çin yazısı aynı zamanda Çin toplumuyla özdeşleşmiş kültürel kodlara sahiptir. Bu nedenle her türlü yazı genel olarak kaligrafik değer taşır ve mutluluğu, uzun yaşamayı, zenginliği, devlet memurluğunda başarıyı, giysiler ve birçok eşyanın üzerinde tekrarlanarak yeni teknikler ve buluşlarla farklı biçimlerde işlenmiştir. Böylelikle, Çin yazı dili sürekli zenginleşmiş, Çin'in bütün düşünsel mirasını taşımış ve bunu estetik değerlerle birleştirmiştir.

Çin ideogramlarının biçimsel yapısındaki bütünlük ve anlamsal çeşitlilik, yazının kaligrafiye olan uyumunu ve yatkınlığını gösterir. Henri Michaux, *Çin'de İdeogramlar* adlı eserinde Çin yazısının özgünlüğe, anlamlara açık yapısına dair yürek sözcüğünü örnek göstererek şunları yazmıştır (2010: 35,37):

> "Çeşitli yazarlardan, kolayca tanınabilecek, doğal olarak güzel ve anlam yüklü bir karakteri, metinden ve bağlamından çıkarıp alırsak, örneğin yürek sözcüğünü, onu meydana getiren çizgilerden, yüreği anımsatan her şeyden onca uzakta, o yine de çizgisi sayesinde her şeyiyle her yazıcıda yeniden yaşayacak, özel bir yaşam sürecektir. Şu ya da öteki yazıcıda gözlemlenebilir bu, herkes kendince ve her yerde farklı. Yüce ya da yiğit yürek, ya da kandırmak isteyen yürek ya da yanında yaşanılası yürek, derin bir huzurla dolu yürek, ya da iyiliksever ve sıcak yürek, ya da canını hiç sıkmayan işin içinden çıkmayı her zaman bilen yürek, ya da durduk yere yola koyulan yürek, ya da her şeye burnunu sokan yürek, ya da bekleyen yürek, serüveni arayan yürek, ya da kuru ya da sessiz yürek ya da tersine hiçbir şeyin durduramadığı yürek, ya da zinde, kusursuz yürek, lifli bir pirinç kâğıdının üstünde bile yüzyıllarca yaşayabilir ve insanı kendine hayran bırakır."

Susannah Yip' göre (48), Japon kaligrafisini tam olarak değerlendirebilmek ise, Japon dilini bilmek, Çin ve Japon kaligrafilerine hâkim olmaktan geçer. Hatta Çin ve Japon diline hâkim ustalar dahi, kimi zaman Japon kaligrafisini anlamakta güçlük çeker. Yip, temelde Japon kaligrafilerinin asıl sanatsal değerinin görsel çekiciliğinden geldiğini ve anlamın bir öneminin olmadığını belirtir (49). Nitekim özgün bir kaligrafi eserinin, izleyici için görsel çekiciliğinden öte nitelikler taşıyabilir. "...Donald Keenee, Japon kaligrafisinin olağanüstü güzelliğinin, onun iletişimsizliğinden geldiğini söylemiştir (49)."

2.4.1. Çin Kaligrafisi ve Tarihçesi

Çin kaligrafisinin tarihi, üç bin yıldan daha önce başlamış olan Çin yazı sistemleri tarihi kadar eskiye dayanır. Çünkü kaligrafinin gelişmesi de Çin yazı sistemlerinde kullanılan yöntemlerin ve tekniklerin gelişmesiyle eş zamanlı ilerlemiştir. Örneğin Standart yazının gelişmesi ile yazıyı artistik ve estetik konuma taşıyan Kursiv (caoshu) ve İşlek (xingshu) gibi yazı çeşitleri meydana gelmiştir. Farklı yazı çeşitlerinin meydana gelmesi, aslında Çin kaligrafisinin, İslam kaligrafisinde olduğu gibi sanatçıların kopya ederek kendi üslubunu oluşturmasıyla gerçekleşmiştir. (Li, 2009: 10,102)

Çin yazı sistemlerinin geçirdiği değişimler ve gelişmeler oldukça çeşitlilik göstermiştir. Wendan Li, Çin yazısındaki gelişmeleri hanedanlıklar tarafından Resmî yazı çeşitleri olarak belirlenen Büyük Mühür Yazısı (dazhuan), Küçük Mühür Yazısı (xiazhuan), Resmî Yazı (lishu) ve Standart yazı (kaishu) başlıca dört aşamasını ele almıştır (102).

Büyük Mühür Yazısı, Qin hanedanlığından önce 1200 yıldan uzun bir süre kullanılan antik yazı çeşitlerinin tümünü kapsar. Kabuk, Kemik, Bronz (jinwen) ve Davul kayası (shiguwen) olarak üzerine yazılan veya oyulan maddelere göre adlandırılmıştır. Savaşan Devletler Dönemine kadar, bu yazının karakterleri farklı şekillere dönülebilmişken, yedi büyük devletlerden biri olan Qin hanedanı, Küçük Mühür Yazısı'nı yasal yazı olarak ilan etmiştir. Bu yazı dikdörtgen, harf uçları kalın vuruşlu, sütunların sağdan sola yazılacak biçimde olduğu gibi yazının yönü, ölçüleri ve düzeni Qin tarafından belirlemiştir.

Han dönemi boyunca kâğıdın bulunuşu ve mürekkep ve fırça gibi gelişen yazı malzemeleri sayesinde, Küçük Mühür yazısı yerini daha baskın, kare, kompozisyonu ve hizası daha kolay ayarlanabilen Resmî yazıya bırakmıştır. Resmî yazı türünün gelişmesinde, doğrudan olmasa da kâğıdın yaygın bir şekilde kullanılmasının payı vardır. Yumuşak, geçirgen kâğıt ve esnek fırçaların birliği, yazarlara kolaylıkla bastırıp kaldırma, döndürme özgürlüğü kazandırarak fırça vuruşlarında geniş bir çeşitlilik üretmelerini sağlamıştır. Yazarların kazandığı özgürlük ve kolaylık, kaligrafiye daha estetik yaklaşımların çoğalmasına sebep olmuştur. Böylelikle, güzel ve huzur verici manzaraları betimleyen şiirler yazılmaya, felsefi söylemler kaydedilmeye ve doğanın sonsuz değeri tasvir edilmeye başlanmıştır. Bütün bunlar sadece güzel bir anlam

üretmek için değil, aynı zamanda güzel bir sanat biçimi oluşturmak için yapılmıştır. Dolayısıyla kaligrafi, yazının içeriğinden öte çok daha fazla anlam ifade etmeye başlar (107-116). M.Ö. 206-220 tarihleri boyunca gelişen Resmî yazı, Çin kaligrafisinin gerçek bir sanat olmasına izin veren Modern Çin yazısına öncül olmuş ve yazı karakterlerine daha soyut özellikler kazandırmıştır (129).

Çinin büyük refaha kavuştuğu çağ olan Tang Hanedanı döneminde ise (618-907) Resmî yazı, gelişerek *Standart yazı (kaishu)* olgunluğuna erişmiş ve çok sayıda kaligrafi ustası yetişmiştir. Diğer yazı çeşitlerine göre daha kolay okunan ve yazılan Standart yazı, kaligraflara belli kurallar dahilinde kendi üslubunu oluşturmasında kolaylık sağlamıştır. Resmî yazıya göre daha zarif, çizgi kalınlığının ve çengellerin daha kolay ve hızlı yazmaya uygun *Standart* yazıdan *İşlek* ve *Kursiv* olarak iki farklı üslûp oluşur. İşlek yazı ve İşlek yazıya göre daha ince ve soyut, karalama gibi çizgilerden oluşan *Kursiv* yazı türleri, resmi yazışmalarda kullanılmayıp okullarda öğretilmemiştir (140-147). İşlek yazı türünün en önemli ustası Wang Xizhi, Kursiv yazıda ise Zhang Xu ve Hua Su, önemli yapıtlar ortaya koymuşlardır.(145,149) Standart yazı, çeşitleriyle beraber keskin bir değişime uğramadan 21. Yüzyıla kadar ulaşmıştır.

2.4.2. Japon Kaligrafisi ve Tarihçesi

Çin sanatının ve edebiyatının etkisi altında kalan Japonya, Çin yazısı ile Konfiçyüs klasiklerinde, tarih kitaplarında ve Budizmin kutsal kitaplarında karşılaşmıştır. Çin'in Tang hanedanı döneminin kaligrafisini, Japon soyluları ve seçkin din adamları kutsal kitapları kopyalayarak benimseyip kullanmaya başlamışlardır (Yip, 2001: 47).

Çin yazısı, tek heceli sözcüklerden oluşan ve sözcüklerin ses vurgularıyla ayırt edilirken Japon yazısı, çok heceli ve bitişik sözcüklere dayanır. Japonca, gramer olarak da Çinceden birçok farklılık içermesine rağmen, Çin kaligrafisi Japoncaya uyarlanabilmiştir (47).

Edebiyat ve sanat alanlarında yeni gelişmelerin yaşandığı Heian döneminde, Japoncadaki bütün seslerin gösterilebildiği ve temel öğelerinin Çin yazı sisteminin karakterlerinden alındığı *kana* isminde bir yazı sistemi kullanılmaya başlanmıştır. Kana yazısı, estetik öncelikler doğrultusunda iki ayrı hece düzeni olan *Hiragana* ve *Katakana*'dan oluşmuştur. Bazı Çin ve Japon kaligraflar bazen sadece Çin

karakterlerini kullanırken, bazen tek başına Japon karakterlerini kullanırken bazen ise ikisini birlikte kullanarak uyumlu bir birliktelik oluşturmuşlardır (47,48).

Edo döneminde, kaligrafi çalışmalarında 17.Yüzyıldan 19.Yüzyıla kadar durgunluk yaşayan Japonya'da, Zen Budizmi tarikatları ve Daishi okulu sayesinde savaşçılar, şairler ve ressamlar, Konfüçyüs öğrencileri tekrar Çin üslubunu benimsemişlerdir. Japonya'nın resmi dini Şinto öğrencileri, bazı şair ve ressamlar ise Sosho üslubunda Japon kaligrafisini uygulamaya devam etmişlerdir. Hakuin Ekaku Kitamura Kigin, Keiçu ve Kamo Mabuçi gibi ustalar Japon üslubunda, Konoe Nobutaka, Honami Koetsu ve İşikova Cozan Çin üslûplarında yazmışlardır. 19.yy.da Çin kaligrafisinde ustalaşan sanatçılar arasında Hosoi Kotaku, İşikava Bejan ve Nukina Kaioku bulunur. Kusakabe Meikak, Hidai, Camamoto Keizan ve Taşiro Şukaku da 20. Yüzyılın bazı önemli kaligrafi ustalarıdır (www.kaligrafisanati.com, 2015).

2.5. Uzak Doğu'da Budizm ve Taoizm'in Yazıya Etkisi

Uzak Doğu yazı karakterlerinin resimsel özelliği, yazıya kendiliğinden görsel bir değer kazandırır. Özellikle Çin kültüründe, yazı karakterlerinin görsel değerin ötesinde anlam dolu sembollerden oluşması, yazının kültürel değerini yüceltmiş ve yazıya merkezi bir rol kazandırmıştır. Bu nedenle Uzak doğulu sanatçı, kendini ifade edebileceği bir alan olarak zaten aşina olduğu yazıyı, öncül bir sanat alanı haline getirmiştir.

Uzak Doğulu sanatçı için Kaligrafi, dünya görüşünü ve yaşam felsefesini yansıtan bir çeşit çalışma biçimidir. Sanatçı, kaligrafinin estetik ilkeleri ve ölçülerini, dini, kültürel ilkeler ve felsefi öğretilerden alır. Uzak doğu kültüründe dinlerin felsefeler ile bağdaşık olması yazılan kaligrafik metinlerin pratiğini ve içeriğini de etkilemiştir. Dini ve felsefi metinlerin yanı sıra dindışı kaligrafi ise, tarih, şiir, literatür yazımında ve dekoratif süsleme olarak yazılmıştır.

Çin kültürünün özü olan Taoizm, Çin sanatının da özüdür. *Yol* anlamına gelen Tao, evrene ilişkindir. Bir Müslümanın evrenin devingen ve döngüsel yapısından beslendiği gibi, bir Taoist için de yol, *şey*lerin olduğu, düzenlendiği, belirli bir biçimde hareket ettiği döngüyü ifade eder. Tao düşüncesine göre aldatıcı dünya, varlıktan yoksundur ve tek gerçek Tao'dur. Bu görüş doğrultusunda Çinli sanatçı kendini, büyük evren (macrocosmose) kavramını içinde taşıyan küçük evrene (microcosmose) veya bir

dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla erişmenin çabası içinde bulur (Cheng, 2006:14). Fırça aracılığı ile oluşturduğu bir çizgiyi, gerçek anlamda insan ile doğaüstü arasında bir köprü olarak görür.

Wendan Li, *Chinese Writing and Calligraphy* (*Çin Yazısı ve Kaligrafisi)* isimli kitabında, kaligrafiyi hem düşünsel hem de pratik olarak temelinde Tao felsefesine bağlı olduğunu anlatır (2006: 175,180). Li'ye göre; Çinli sanatçı, düşüncelerin ve kavramların çifte zıtlıklar üzerine kurulduğu Tao ilkeleri ile resim ve çizim tekniklerini ilişkilendirmiş ve bir kurallar dizini yaratmıştır. Taoistlere göre, dünya Yin ve Yang denilen tabiattaki iki büyük gücün karşılıklı etkileşimi sayesinde oluşmuş ve o güçlere göre işlemeye başlamıştır. Bu karşılıklı etkileşim, temelde farklı olan güçlerin zıtlığı içinde değil, aksine bu güçlerin büyük bir uyumu sayesinde gerçekleşir. Nitekim Tao'nun temel amacı, Ying ve Yang arasındaki birlik, denge ve uyumdur. Ying Yang felsefesindeki iki zıtlığın oluşturduğu uyumun ve *bir*liğin içindeki farklılık diyalektiği, temelde kaligrafi sanatının niteliğini belirler. Yazının siyahlığı, zeminin beyazlığı, zemin ve çizgilerin oluşturduğu uyum salt karşıtlığın ve birliğin örneği olarak gösterilebilir. Zıt kelimelerin birliğinden oluşmuş kaligrafiyi oluşturan bir Çin ideogramında dahi, denge ve birlik mevcuttur. Örneğin; *güzellik, narin, güç* kelimelerinin görünüşleri, anlamlarıyla ilişki içindedir. *Güzellik* ve *narin* kelimeleri yuvarlak ve narin vuruşlarla yazılırken, *güç* kelimesi daha katı ve köşeli biçimlerle oluşturulur. Kaligraf için hız, hareketin plastik güzelliği için çok önemli bir unsurdur. Çünkü Ying Yang'ın Taoist ilkesi, dünyanın dinamik bir görüntüsünü yansıtır. Yazım hızı, kelimeler ve kavramların yazım teknikleri, Tao felsefesinin estetik değerlerini ortaya koyar. Mürekkebin açıklığı koyuluğu, kompozisyondaki boşluk ve doluluk, mürekkep, fırça ve kâğıdın çeşidi, sanatçının fırçayı tutuş biçimi ve hızı gibi bir yazıyı oluşturan unsurların tümünün uyumu ve düzeni, Tao felsefesinin estetik değerleri doğrultusunda oluştururken; aynı zamanda sanatsal bir nitelik kazandırır. Cheng, Çin kaligrafisi, kelimelere doğrudan katkıda bulunmayan ve duyular aracılığıyla algılanan Zen Budizmi ile de zenginleştiğini belirtir. Budizm'de bilincin bütün düşüncelerden soyutlanması temel prensip olduğu için sanatçılar, alkol ve uyuşturucu çeşitlerine de yönelmiştir.

Cheng, *Boşluk ve Doluluk* adlı eserinde, Çinli sanatçının, sanatını doğayı taklit veya teşhir amacıyla gerçekleştirmediğini açıklayarak devamında Çinli sanatçıların, üretmelerine yönelik kendi açıklamalarından alıntılar yapar (140):

"Yaşanan bütün dönemler boyunca, Çinli sanatçıların tümünün düşüncesi, resim yapma eylemi ve doğa nesnelerini öykünme eylemi, yaratımın doğasal anlamda yansıtılması yönünde değil, bizzat sanatçının (yaratıcı sanatçı) davranışını açığa vurma yönünde olmuştur."

"Wang Yu. Saf Boşluk. İşte bütün sanatçıların ulaşmayı amaçladıkları en yüce aşama. Oraya ulaşabilmek için, onu önce yüreğinde hissetmelidir sanatçı. Ch'an (Zen) inanışında olduğu gibi, tanrısal bir esin olarak sanatçının içine ansızın dolar bu duygu, sonra da patlayan Boşluk'a bırakır kendini."

"Cheng Hsieh. Tablo kâğıdın yüzeyidir kuşkusuz; kâğıdın dışında var olan ve görünür olmayan şey, varlığını sürdürür ve her şeyi arılaştırır."

"Huang Pin-Hung. Eskiler resim yaparken, Fırça-Mürekkebin bulunmadığı uzam üzerinde yoğunlaştırırlardı güçlerini; bu yöndeki çaba, daha fazla güçlük içerir. Gizem'e ulaşmakta tek yol "Beyaz Bilince Sahip Olmak ve Siyahın Kapsadığı Alanı Bilmek"tir."

Cheng, sanatçıların amacına yönelik yapmış olduğu alıntıları ve açıklamalarını, daha çok resim sanatı üzerinden yapmış olsa da, aynı görüşler Çinliler için resim sanatından ayrı tutulmayan kaligrafi için de geçerlidir.

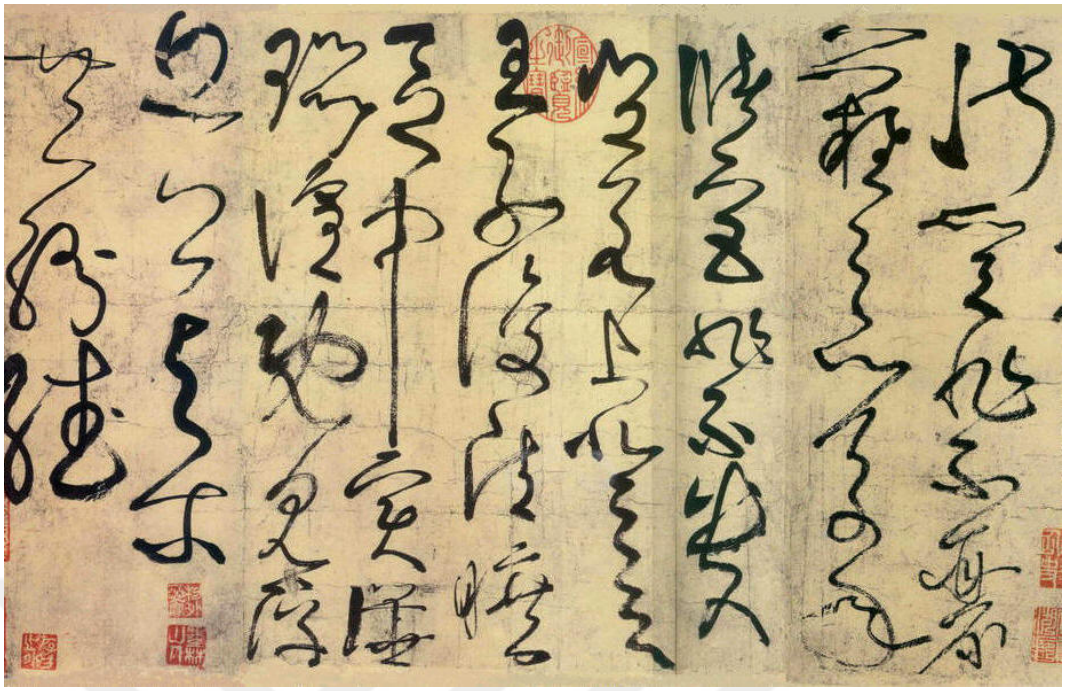
Japonların kendilerine has yazı sistemleri olmadığından dolayı Çin yazısını örnek almış olmaları, Çin kaligrafisinden de etkilenmelerini kaçınılmaz kılmıştır. Japon kaligraflar her ne kadar Çin sanatçıların yolundan gitmiş olsalar da, Heian döneminde, yine Çin'den gelen, Taoizmin kurallarına göre duyguların dışavurumuyla ilgilenen Budizmin Zen felsefesi ile daha fazla ilgilenmişlerdir. Kaligrafi, eskrim sporu, dövüş sanatı veya çay töreni sanatı gibi aydınlanma amacıyla yapılan, bir meditasyon uygulaması gibi görülür (japancalligraphy.eu, zenpaintings.com /2015). Meditasyon için zihnin, bir şeye yoğunlaştırması gerekir. Kaligraf, Nirvana denilen tinsel zirveye ulaştığı anda yazacağı kelimelerin anlamlarına odaklanır. Fakat öncelikle zihni özgür kılmak ve aklı yaşamın hiçliği üzerine sabitlemek gerekir. Zen felsefesinin bu tutumu, zihnin kendini disipline

etmeği, aklın gözünü açarak, varoluşun kendi nedeni içine bakabilmeyi amaçlar. Böylece kişinin, kendi akıl ve ruhu içine girebilmesi mümkün olur. Dolayısıyla Japon ya da Zen Kaligraflar için en iyi kaligrafi, her türlü düşünceden soyut, tinselliğin doruğunda, kalbin bütün sıkıntılardan arındığı ve tam konsantrasyonun sağlandığı anda ortaya çıkar. Ayrıca anlama odaklanmış kaligraf, sözcüklerin anlamlarını ifşa etmekten çekinir. Çünkü önemli olan, kaligrafiye bakan izleyicinin gördüğünden çok, zihninde uyananların öne çıkmasıdır. Japon kaligraf, doğaçlama ve özensiz gibi çizilmiş kaligrafilerini, wabi sabi denilen kusurları, tamamlanmamış olanı, güzellik olarak tanımladıkları güzellik ve estetikle ilgili felsefeyle ilişkilendirir.

2.6. Uzakdoğu'da Yazı ve Resim İlişkisi

Bütün kültürlerde olduğu gibi Uzakdoğu'da yazı, yazı aletlerinin gelişmesi ile paralel olarak zamanla daha kolay ve hızlı yazılması sebebiyle yazı karakterleri daha soyut biçimler kazanmıştır. Bu gelişme ile birlikte meditasyonun da etkisiyle yazıların kazandığı oval, karalamaya benzer biçimler ve bağlı kalınan kompozisyon kuralları, kaligrafiyi resimselleştirmiş; hatta bazı durumlarda okunamayacak kadar ileri gidilmesine sebep olmuştur.

Tang hanedanlığı döneminde yaşayan ve alkolik davranışları sebebiyle Deli Zhang olarak bilinen Zhang Xu (658?-747?)'nun Willd Kursiv olarak tanımlanan kaligrafi üslubu, resimsel kaligrafiye örnek olarak gösterilebilir. Xu, alkolün üstün yeteneğini açığa çıkarmasını sağladığını düşünmüş ve genellikle yazmaya başlamadan önce aşırı derecede alkol tüketmiştir. Sarhoş bir halde kaligrafilerini yazarken, fırçasını coşkulu bir hızla ve ustalıkla kullanmıştır. Xu'nun coşkun hali, yazı karakterlerine soyutluk katmış; kıvrak ve farklı boyutlarda birbirini takip eden çizgilerden ibaret bir resim gibi görünmesini sağlamıştır (Li, 2009:149,150).



Resim 18: Zhang Xu'a ait Wild Kursiv üslubunda kaligrafi

Kaynak 18: http://www.indiana.edu/~e251/Art3.html, 2015

Çin sanatında kaligrafiyle ilişkili köklü bir tarihi olan şiir ve resim, temelde aynı kaynaklardan beslenir. İkisi de, sosyo-kültürel, dini ve felsefi öğretilerden, ilkeler doğrultusunda doğan duyguların dışavurumu olarak ortaya çıkar. Nitekim iki pratik de uzun bir süre fırçayla uygulanmıştır. Dolayısıyla özünde birbirinden uzak olmayan resim ve şiir, Tang döneminde birlikte uygulanmaya başlanmış, Sung döneminde ise bu pratik yaygınlaşmaya başlamıştır. Cheng (138,139), şiirin resme zaman kavramına özgü hayata dair bir boyut kattığını belirtir. Şiiri, ressamın düşüncelerini aktarmasına olanak tanıyan ve kalıcılaştıran bir süreç olarak görür. Ayrıca yazıyla yüzeye aktarılan şiir, ressamı salt figüratif olanağından öteye taşırken, gökyüzü ve toprak arasındaki varlığını da, boşluk ve doluluk ilişkisiyle, Ying- Yang'ın zıtlıkların uyumundan oluşan bütünselliği destekler biçimde ortaya koyar.

Tang dönemi sanatçılarından, ressam olup aynı zamanda müzisyen ve şair Wang Wei, görüntüden öte görüntünün ruhunu, kendi düşüncelerini ve hislerini de aktarabilmek amacıyla şiirlerini bir kaligrafi ustalığıyla resim yüzeylerine taşımıştır. Başka bir Tang dönemi şairi Su Shih, Wang Wei'nin çalışmalarındaki resim ve şiir ilişkisini şöyle belirtir: "Onun resminde şiir, şiirinde ise resim vardır." (Murck ve Fong, 1991: 15) .

Zen geleneğine bağlı Japon sanatında da Çin sanatında olduğu gibi, kaligrafik öğelerin yüzeylere resimsel biçimde yazıldığı veya şiir veya metin gibi resmi destekleyen bir unsur olarak yer aldığı örnekler mevcuttur. Bir Zen rahibi ve kaligraf olan Hakuin Ekaku, kaligrafiyi aydınlanmaya, hakikate erişmeye çalışma pratiği olarak görmüş ve inancın, güzel yazı yazmaya yeterli olduğunu savunmuştur. (Screech,2001: 54) Screech Haukin'in genelde okunması zor olmayan karakterlerde yazmasına rağmen, *öfke* isimli kaligrafisinin okunması güç olduğunu ve içeriğine uygun olarak çizgilerin sopa gibi sert karakterler kullandığını belirtmiştir. Yukarıdan aşağıya inen ideogramların çizgi değerlerinin inceliği, kalınlığı ve ton farkları kaligrafide, bir resim gibi espas yarattığı söylenebilir. (Resim 9)

Resim 19: Edo dönemi Haukin 'in " Öfke" isimli kaligrafisi, kâğıt üzerine mürekkep, 132,7 x 27,9 cm

Kaynak 19: http://www.manyoancollection.org/collection/works/detail/225/322/ , 2015

Şiirden farklı olarak, resim yüzeylerine bilgi amaçlı olarak yazılar eklemiştir. Portre resimlerinde, kime ait olduğuna ne zaman yapıldığına dair bilgiler yazılmış, manzara resimlerinde, manzaranın konumunu belirten ya da nesneyi tarif eden detaylar eklenmiştir. Ayrıca, resimlere, anlamını güçlendirmek ya da izleyicinin hayal gücünü yönlendirmek amacıyla başlıklar atılmıştır. (Resim 10)

Resim 20: Li Shan, "Çiçek ve Balık", kâğıt üzerine mürekkep ve boya

Kaynak 20: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/fine-classical-chinese-paintings-n08835/lot.634.html, 2015

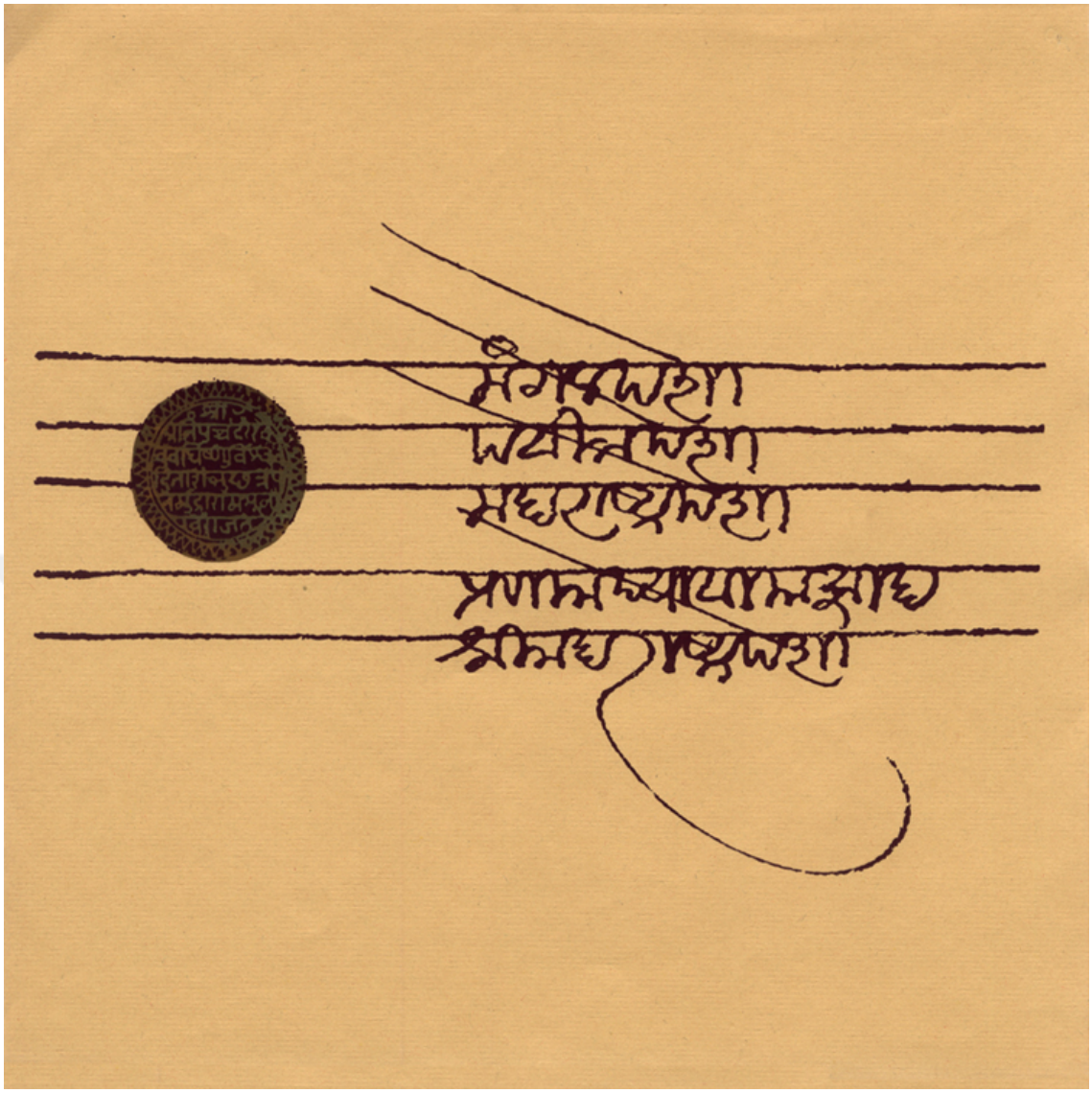
2.7. Hint Kaligrafisi ve Tarihçesi

Hindistan, farklı dil ve yazı çeşitlerine sahip olmasıyla bilinir. Genellikle çoğu yazı sağdan sola, harflerin birbirlerine bağlı gibi görünmesini sağlayan hayali bir çizgi üzerinde, düzenli biçimlerdedir. Hintçe kelimeyi yazarken, harfleri birbirine bağlamak için ek olarak kısa yatay çizgi ve noktalardan yararlanılır. Bazen eklenen bu çizgi ve noktalar, kelimeyi harflerin görünüşlerinden uzak bir görüntüye taşır. Bu özel yazım

biçimi, harflere plastik bir güzellik katar ve Hint yazısına kaligrafi özelliğini kazandırır. Hintçe, Hindistan'ın ana dillerinden biridir ve *Devanagari*, bu dilin yazılmasında kullanılan sistem ve alfabedir (smashingmagazine.com, 2015).

İlk defa imparator Asoka, M.Ö. 265–238 tarihlerinde hükümdarlığını kayalara ve sütunlara yazdırarak kaligrafinin gelişmesine önayak olmuştur. Asoka fermanları, işlek biçimde, kalın ve köşeli olan Asoka üslubunda yazılmıştır. Asoka yazılarından M.Ö. 7. Yüzyılda Brahmi ve M.Ö. 5. Yüzyılda Kharoşthi yazı üslûpları oluşmuştur. Kharoşthi yazı üslubu, Hristiyanlığın M.S. 3. Ve 4.Yüzyıllarına kadar Hindistan'ın kuzeybatı bölgelerinde ve 8. Yüzyılda Asya'nın merkezinde kullanılmıştır (global.britannica.com, 2015. Brahmi yazısı ise, M.S. 4. Yüzyıla kadar 8 farklı yazı çeşidi gelişmiştir. Bu yazı çeşitlerinden üçü M.Ö. 1. Yüzyılda meydana gelen Erken Mauryas, Geç Mauryas ve Sunga yazıları, M.S. 4. Yüzyılda oluşan Gupta yazısına öncülük etmişlerdir. Gupta yazısı ise, 6. Yüzyılda Siddhamatrka yazısına evrilerek, M.S. 7. Yüzyılda Devanagari'ye dönüşmüştür. Devanagari, 11. Yüzyılda gelişerek Sanskrit ve Hintçe'nin de alfabeleri olmuştur.

Devanagari'den sonra kâğıdın keşfedilmesi ve yazı malzemelerinin gelişmesiyle Hindistan'da yazı üslûpları çok fazla çeşitlilik göstermiştir. Fakat kaligrafik anlamda yazıyı etkileyen en önemli yazı üslubu Devanagari olmuştur. Hint kaligraf Vittal Desai (calligraphy-expo.com, 2015), 16. Yüzyılda Azis Ramdas'ın güzel yazı yazma süreci hakkında çok şey yazdığını belirtmiştir. Desai'ye göre Aziz Ramdas, harflerin duruşu, yüzeyle ilişkisi, düzeni, malzemelerin kullanılması ile ilgili araştırmalar yaparak Hint kaligrafisine katkıda bulunmuştur.



Resim 21: Achyut Palav, Şair Yeshwant'ın Maharashtra'ya övgü şiirinden kesit

Kaynak 21:

http://www.dsource.in/course/calligraphy/examples/aksharayog/aksharayoga-36b.html, 2015

Hindistan'da kaligrafinin gelişmesinde ve farklılık göstermesinde dini metinlerin rolü büyüktür. En üstün kaligrafiler, dini el yazmalarından türemiştir. Başlıca dini Hinduizm olan Hindistan'da özellikle İslam, Budizm, Janizm ve Sihizm'e ait kutsal metinlerin

kopyalanması, çoğaltılması ve metinlerin içeriğindeki mistisizmin kaligrafiye yönlendirmesi, Hint kaligrafinin çeşitlenmesine sebep olmuştur.

(newworldencyclopedia.org, 2015)

Budizm'in ilk doğduğu yer olan Hindistan'da en çok Budist rahipler, Mahayan mezhebindeki Matra ve Sutra denilen Budizm öğretilerinin çoğaltılmasında kullanmışlardır. Tibet, Niçiren, Teravada, Vajrayana mezheplerindeki felsefi öğretiler gibi, Hindu, Sin dini gibi farklı dinlerin kutsal metinlerin yazılmasında da kullanılmıştır. Aynı zamanda Budistler için kaligrafi, arzuların kontrol edildiği, ruhsal gelişmeye giden aydınlanma yolu (dharma) disipliniyle başlayıp, meditasyon ile gelişerek ruh, en güçlü duyguların hissettiği seviyeye geldiğinde (budizme göre aydınlanmanın altıncı, son seviyesi) mükemmel bir seviyeye ulaşır (chinabuddhismencyclopedia.com/2015).

BÖLÜM 3. BATI SANATINDA YAZI

3.1. Batı Kaligrafisi ve Tarihçesi

İlk kaligrafi örnekleri ve Orta Çağ Avrupa'sındaki resimli yazma eserler, düzenli biçimleriyle ve süslemeleriyle yazının kaligrafik açıdan üslûpsal gelişmelerine öncü olmuşlardır.

Yazıyı papirüs ve parşömen malzemeleri üzerine yazan Yunanlılar, Fenike alfabesinden üç çeşit yazı üslubu oluşturmuşlardır. Yazıtlarda *majiskül,* elyazmalarında *onsiyal* yazısı kullanılırken, belgelerde ve mektuplarda büyük işlek yazısını kullanmışlardır. Etrüsk ve Yunan yazılarının etkileri ile oluşan ve Batı kaligrafisinin temelinin atıldığı Latin yazısı, büyük harf ve el yazısı olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Genellikle yazıtlarda büyük harflerden oluşan *Square Capital* yazı karakteri, elyazmaları ve kitapların ilk biçimi olan *codex*lerde *Rustik* denilen köşeli, bitişik basit büyük harfler kullanılırken; ticari belgelerde ise hızlı olmasına rağmen güzel yazılan daha küçük *İşlek* yazı tercih edilmiştir. (www.calligraphy-skills.com, 2015)

Ortaçağ'dan günümüze ulaşan kaligrafik yazıların çoğu dini konularda yazılmış elyazmaları ve kitaplardır. Elyazmalarında kaligrafik yazıları olarak harflerin *Rustik* yazıya göre biraz daha yuvarlak biçim aldığı *Cursive* yazı, büyük harflerin daha basık yazıldığı *Insular, Uncial* ve *Yarı Uncial*, küçük ve yuvarlak hatlı yani miniskül yazıların başlangıcı olan *Unical* ve daha sade hali *Yarı Unical* yazı biçimleri meydana gelmiştir. Yazı, kilisenin tekelinde olduğundan dolayı yazıcılar, yazı karakterlerine istedikleri gibi biçim verememiştir. Metin, ısmarlatılan biçimde, düzeni göz ardı etmeksizin yazılmaya başlarken genelde ilk kelimenin baş harfi süslenmiştir. Ayrıca metinlerin kenarlarına illüstrasyonlar, metnin anlamını güçlendirecek, güzelleştirecek resimler eklenmiştir. Genellikle dini bildirilerden oluşan bu elyazmaları, manastırlarda yazı odalarında genelde kaligraf ve oymacı olan keşişler tarafından yazılırken, harflerin yazılacağı satırları hazırlayan çıraklar, süslemeleri yapan, ciltleyen bir ekip ile tamamlanmıştır. Yazılan yazı karakteri gibi resim ve diğer unsurlar da yazıcının tercihine bırakılmamıştır. Dini metinlerin insanlara bildiri niteliğinde olması, Hristiyanlığın yayılması ve bilginin korunması açısından büyük önem taşımıştır. Bu nedenle soylular ve din adamları tarafından ısmarlama şeklinde yazılan kitap ve elyazmaları, ısmarlayan

kişi mezhep tarafından tercih edilen yazı karakterine göre yazılmıştır ve resimlenmiştir. Metinlerin kontrol altında yazılmasına rağmen güzel biçimlerle süslenmesi ve okunaklı olması gerekmiştir. Yazıcılar kopyalamanın ötesine geçip yeteneklerini yazılarına yansıtmada ileri gittiğinde işlerinden ve tarikatlarından atılmıştır. Ancak daha sonra sanatını tekrar Tanrının hizmetine sunmayı ve tarikatına bağlı kalmayı kabul ettiğinde, işine geri dönülmesine izin verilmiştir. (Jean, 2004: 85; Çopur, 1996:16-21)

Yazı karakterlerinde zamanla hızlı ve güzel yazılma yoluna doğru giden değişimler meydana gelmiştir. Kutsal Roma İmparatorluğunun ilk kralı olan Charlamagne, özgün metinlerin değişikliğe uğramasını engellemek amacıyla metinleri, tutarlı harf biçimleriyle kopyalanmasını emretmiştir. Böylece ilk gerçek küçük harf yazısı olan Karl Devri miniskülü ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'da ticaret, hukuk, eğitim ve dini alanlarda el yazmaları ve belgelemede artan gereksinim, farklı yazı karakterlerinin doğmasına sebep olmuştur.

Charlamagne döneminde kaligrafi sanatını yeni düzenlemelerle geliştiren keşişlerden Alcuin, kaligrafi için şunları söylemiştir: " Asma yetiştirmektense kitap yazmak daha iyidir, çünkü asma yetiştiren midesi için çalışır, oysa kitap yazan ruhuna da hizmet etmektedir." Bu görüşten duyguların, yazılara aktarılabildiği ruha ilişkin yapısı dolayısıyla kaligrafinin de bundan pay aldığı çıkarımı yapılabilir.

12. ve 15. Yüzyıllar arasında laik yazarların lonca ve dernek kurması, kilisenin tekelinde olan eğitimin özgürleşmesi, kâğıt üretiminin artması ve matbaanın icadıyla birlikte yazı karakterleri 16. Ve 17. Yüzyıllarda birçok farklı ve baskıya uygun biçimlere dönüşmüştür. Özellikle aydınlanma ile başlayan astroloji, mantık, matematik konularında da yeni incelemeler, *Hümanist, Batarde, İngiliz, Gotik ve* bugün halen kullanılan *İtalik* yazı karakterleri gibi farklı yazı üslûplarının ortaya çıkmasına neden olmuş ve metinleri artık istenilen kaligrafi ve illüstrasyonla yazılabilir hale gelmiştir. Batı'da latin harflerinin biçim bulduğu yazı karakterleri, baskı pahalı olduğundan dolayı yaklaşık 19. Yüzyıla kadar el ile yazılmaya devam etmiştir. (Harris, The Art of Calligraphy, 1995: 16-98)

19. yüzyıllarda bir grup sanatçı, karmaşık makinaların sanatçıyı maddeden uzaklaştırdığına inanmış ve kendi yazı malzemeleriyle zamanın ruhuna uygun yeni

kaligrafi denemeleri yapmışlardır. Fakat yine de matbaa baskıları daha baskın çıkmış ve giderek yayılmaya başlamıştır. Matbaa, geliştikçe kaligrafinin baskı yöntemiyle yapıldığı tipografi kavramına yeni bir boyut getirmiştir. Metal harf kalıpları kullanılarak sıcak dizgi makineleri icat edilmiş ve elyazmalarının mekanik ve ucuz yollarla üretilebilmesi için sürekli geliştirilmeye çalışılmıştır. Yeni buluşlar, düşünceler aynı zamanda kaydetme ve çoğaltma ihtiyacı, beraberinde matbaa sisteminin gelişmesine sebep olmuştur. Gutenberg sayesinde mekanikleşen yazı araçları da köklü değişime uğramışlardır. Johannes Gensfleish Gutenberg (1347-1468), ilk kez 1450 yılında metal harf dizginleri ile yazma işini metal kalıplarla mekanikleştirmiştir. 20. Yüzyılın başlarında Metal harf dizginlerin yerini foto dizgileri almış ve ofset baskı tekniği yaygınlaşmaya başlamıştır. 1980lerde ise bilgisayar sayesinde harfler birçok yazı karakteri biçiminde dijital olarak kaydedilmeye ve kullanılmaya başlamıştır. Dolayısıyla Ortaçağda latin harflerin dini belgelerde güzel biçimlere dönüştüğü kaligrafi, zamanla farklı konularda farklı çeşitler ve araçlarla değişime uğramış, diğer sanat dallarına da etkilerini bırakmıştır.

Bütün teknolojik gelişmelere rağmen, birçok sanatçı, latin yazılarını genellikle dekoratif biçimde el ile uygulamaya devam etmiştir. Böylece modern kaligraf, özgün yazılarını çağa uygun olarak davetiyelerde, özel metinlerde üretmeyi sürdürmüştür. Dijital ortamlarda ise kaligrafi, grafik alanda geliştirilerek yaygın bir şekilde medyada ve reklam piyasasında yerini bulmuştur.

Resim 22: Giovanni Boccaccio, "De Cas Des Nobles Hommes Et Femmes" (Soylu Erkeklerin ve Kadınların Yazgıları)

Kaynak 22:
http://guentherrarebooks.com/index.php?id=48&tx_guentherrarebooks_guentherrarebooks%5Bbooks%5D=19&tx_guentherrarebooks_guentherrarebooks%5Baction%5D=show&tx_guentherrarebooks_guentherrarebooks%5Bcontroller%5D=Books&cHash=608e4660f2d04e946d436a16a6e76593 , 2015

3.2. Ortaçağ ve Rönesans Sanatında Resim-Yazı İlişkisi

Batı'da Ortaçağ döneminde dini metinler, el yazmalarında olduğu gibi fresk denilen, kiliselerin duvarlarına yapılan ve asılan resimlere de konu olmuştur. Dini resimlere, yazılar anlamı desteklemesi için alıntılar şeklinde eklenmiştir. Ayrıca savaş sahneleri ve kraliyet resimlerine de açıklama getirmek, olay kahramanının kimliğini belirtmek için yazılardan yararlanılmıştır. Rönesans döneminde ise, giderek kiliseden bağımsızlaşan resimlerde kutsal kitap sahneleri dışında dünyevi konular da işlenmeye başlamış ve yazılar resimlerde bir bildiri veya not niteliğinde yer almıştır.

Batı, Hristiyanlığın ilk yıllarından 843 yılına kadar, putperestlik ve Yahudi geleneklerinden etkilenerek tasvir konusunda arada kalmıştır. Yahudilerin aşkın Tanrısı, her türlü değişikliğin üstünde ve ötesinde değişmez olan soyut hakikatken, Yunan tanrıları somut varlıklardır. Hristiyan inancına göre ise Tanrı cisim kazanır ve soyut ile somut hakikati birleştirir. Tanrı ve insan, ruh ve madde karşıtlarını birbirini tamamlayan aşamaları olarak görür. Bu düşünceye göre, hakikati bu dünyada ararken, aynı zamanda bu dünyayı aşma çabası içindedir (İprişoğlu, 2012:20). Bu nedenle Ortaçağ, Batı'nın bu dünyayı aşma eğilimi konusunda atılıma geçtiği bir dönemdir (21).

Hristiyan düşüncesinin baskın olduğu batılı düşünce maddeye, somut olana yakınlaşmıştır. Aynı zamanda keşiş olan ressamlar, manastırlarda kutsal metinleri yazıp çoğaltırken, okuma yazma bilmeyen halkın imana gelmesi için, kutsal sahneleri belleklerde canlı tutabilmek ve insanların dinsel duygularını harekete geçirebilmesi için Tevrat'ta geçen sahneleri kilise duvarlarına resmetmişlerdir. Benzer ile asıl olanın aynı şey olmadığı düşüncesi doğrultusunda resimler, hakikate giden bir yol olarak düşünüldüğü için resmetmek sakıncalı görülmemiş, fakat dünyayı aşma çabası ağır bastıkça Yunan formları, içerikten soyutlanıp, doğal formlardan uzaklaşmış ve Tanrı'nın manevi varlığına işaret eden sembollere dönüşmüştür. Fakat Hristiyan sanatındaki soyutlama, İslami düşüncedeki maddeyi nakşa dönüştürüp yok etmeye çalışmamıştır. Tam tersi, maddeyi tamamen kendi varlığından ayırmaz ve ruhtan yoksun madde aracılığı ile Tanrı'yı düşündürmek ister (59).

Resim 23: "William'ın tahtta hak iddia etmesi"

Kaynak 23:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bayeux_işlemesi#/media/File:Bayeux_Tapestry_scene23_Harold_oath_William.jpg, 2015

Ortaçağ'da Batılı sanatçının resmetmeye ve tasvire olan yaklaşımı göz önünde bulundurulduğunda, Ortaçağ'ın Roman dönemi tasvirlerinde görülen doğa formlarının soyut biçimlerinden, aslında ressamın gördüğünü değil, düşündüğünü anlattığı anlaşılabilir. Resim, bir çeşit yazı gibi düşüncenin ifade edildiği araç olarak görülmüştür. Ayrıca, resimde konu edilen olayla ilgili açıklama getirmek, olay kahramanını daha detaylı belirtmek, yani resimle anlatılamayan detayları ifade etmek için yazı kullanmıştır. Böylelikle sanatçı resim ile anlatmak istediğini yazı ile pekiştirmiştir. Anlatılmak istenen, yazı ve resim birlikteliği ile tamamlamıştır (59).

Kilise, ortaçağ dönemi boyunca resimlere imza atılmasını ressamın yaratıcı olarak algılanma tehlikesine karşı yasaklamıştır. Rönesans döneminde ressamlar, kilisenin tekelinden çıkıp özgürleşmeye başlayınca resimlere imza atmaktan çekinmemiştir. Dünyevi bir konuyu dinsel temalarla işleyen Flaman ressam Jan Van Eyck, Arnolfi'nin Evlenmesi adlı resminde yazıyı görsellikle birleştirip farklı bir boyuta taşımıştır. Sanatçı, düğününü resmettiği çiftin arkasındaki duvara, hem imza olarak hem de düğüne tanıklığını belirtmek amacıyla *Jan Van Eyck Buradaydı* yazmıştır. Yazısını, odayı tekrar çiftin arkasından doğru resmettiği konkav bir aynanın üstüne yazarak şahitliğini görsellikle güçlendirmiştir.

Resim 24: Jan Van Eyck, "Arnolfi'nin Evlenmesi", 83.7 x 57 cm., National Gallery, Londra,1434

Kaynak 24: http://www.ressamlar.gen.tr/jan-van-eyck/arnolfininin-evlenmesi/, 2015

Resim 25: Jan Van Eyck, "Arnolfi'nin Evlenmesi" tablosundan detay, National Gallery, Londra,1434

Kaynak 25:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnolfini'nin_Evlenmesi#/media/File:The_Arnolfini_Portrait,_détail_(6).jpg, 2015

Rönesans sürecinde Batı'da kilisenin toplum üzerindeki etkisinin azalması, hümanistik değerlerin artması gibi yaşanan sosyo kültürel değişimler, yeni objektif düşünceler ve buluşları beraberinde getirmiştir. Bu süreçte keşfedilen bilimsel perspektif sayesinde madde artık matematiksel oranlarla ve açılarla resmedilmeye başlanmıştır. Leonardo Da Vinci, Albrecht Dürer gibi maddenin matematiğiyle ilgilenen bazı sanatçılar çizimlerine, uyguladıkları matematiksel bilgilerini yazı ile eklemişlerdir. Albrecht Dürer, çizimlerini Çin'de keşfedilip Avrupa'ya ulaşan ahşap baskı tekniği sayesinde, ahşap yüzeylere oyarak oluşturmuş, yazılar için de harflerin kalıplarını oluşturmuştur. Matbaa sisteminin başlangıcı olan bu teknik sayesinde yazı, görsellerle birlikte hızla yayılmaya başlamıştır. 16. Yüzyılın başından itibaren oymacılar, dökümcüler ve

tipografları bir araya getiren matbaacı hanedanlar çoğalmış ve yazının kullanımı yaygınlaşmıştır. Giderek artan Hümanizm ve Sekülarizmin etkisiyle görsel sanatlardaki algı değişimleri yazının kullanım alanını da genişletmeye başlamıştır.

3.3. 18.-19. Yüzyılda Resim-Yazı İlişkisi

Rönesans'tan beri dünyevi olanla ilgilenmeye başlayan sanatçı, 18. Yüzyılda Aydınlanma düşüncesiyle birlikte artık geleneksel olanı reddedip yeni olanla, ân ile yani modern olan ile ilgilenmeye başlamıştır. Sanatçı, bütün toplumu etkileyen insan aklı, Tanrı iradesinin yerine konulmuş ve bilimin, doğru kullanıldığı takdirde her türlü sorunu çözeceği düşünülmüştür. Bilimin yanı sıra sanat da din mertebesine çıkarılmış ve yüce bir amaç haline getirilmiştir. Dini baskılardan kurtulup özgürleşen sanatçı, kutsal olanın yerine önce aklı sonra da duygu ve coşkuyu yerleştirmiştir. Sanatçı artık bir sanat eseri üretmek için, görünen gerçeğe, geleneksel kurallara bağlı kalmayı gerici bir tutum olarak görür. Özgürleşmenin yanı sıra, dünyada oluşan sosyal dengesizliklere, büyük güçlerin karşısında duyarsız kalamamış, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmiştir. Modern sanatçı artık doğayı taklitten kaçınıp kendine özgü olanı yaratması gerekir. Sanatında teknik dünyayı yaratan ve özgürleşen bir çağın insanı olarak, arınmış gerçeği, dış algılarla ilişkili veya ilişkisiz önem arz etmeden, yeni bir gerçek olarak ortaya koymak istemiştir.

Modern dönemin sanata bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda, hem teknolojik gelişim hem de düşünsel değişim sayesinde sanatçı, araştırmacı tavrıyla yeni formlar, biçimler ve anlatım dillerine başvurmuştur. Metni, kelimeleri, harfleri, kaligrafik formları yapıtlarına kolaj olarak eklemiş, yazıdan formlar oluşturmuş, dijital ortamlarda çeşitli varyasyonlarını üretebilmiştir. Savaşların, endüstriyel ve teknolojik devrimin, sosyal değişimlerin yarattığı endişelerin ve bunalımların bir sonucu olarak sanatçı, avangart bir tavır sergilemiştir. Her türlü kurala karşı bir tavır takınan sanatçı, dilbilgisi kurallarını hiçe sayarak, yazının okunduğunda bir anlam ifade etmediği çalışmalar üretirken aynı zamanda yazı içerikli reklam ve propaganda amaçlı seri üretilebilen tasarımlara da yönelmiştir.

3.4. Batı Sanatında Modernizmden Postmodernizme Yazı

20. Yüzyıl'da modern sanatçı artık doğayı ve nesneleri birebir taklit eden sanat tavrından uzaklaşmış ve düşüncenin ön plana geçtiği yapıtlar üretmeye başlamıştır. Bu süreçte sanat yapıtında yazı, imge olarak kullanılırken aynı zamanda kavramsal olarak sanat yapıtında yer almaya ve metinleşerek yazının kendisi yapıt olmaya başlamıştır. Sanatçı, yapıtında yazıya bir ileti olarak yer verirken, yazının plastik değeri dışında anlamı ile ilgilenmiştir. Bu nedenle görsel olarak modern sanat yapıtlarında bazı yazılar, okunmak isterken bazıları seyredilmek, bazıları ise düşündürmek ister.

3.4.1. Kübizm'de Yazı

20. Yüzyılın başlarında sanatçının doğayı betimleyici tavrı giderek azalmış ve nesneyi geleneksel perspektiften, düşünsel perspektife taşıyan görsel bir devrim yaşanmıştır. Görünen gerçekliği olduğu gibi yansıtan fotoğraf makinesinin icadı, sanatçıları yeni arayışlara yönlendirmiş ve resmin yüzeyi ile ilgilenmesini, resimsel gerçekliğin keşfedilmesini sağlamıştır. Nesneler olduğu gibi resmedilmek yerine farklı açılardan bakıldığında görünenler, hayali geometrik formlarla aynı yüzey üzerinde birleştirilmiştir. Böylece nesneler birçok bakış açısından göründüğü gibi ele alınmış, insan gözünün anlık bakışının ötesi araştırılmaya başlanmıştır. (Yılmaz, 200544,

Resimsel yüzeyde, nesnenin hacmi soyutlanarak gerçekten tamamen kopmadan sanatçının düşünce ve duygularını da ifade edebildiği Analitik Kübizm adı verilen yeni yaklaşım süresince kelimeler, resmin konusunu destekleyen, konusunu ifade eden biçimlerde ve resimdeki uzamsal ilişkilerin yaratılmasında yardımcı yüzeysel eleman olarak kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, şiirlerle ilgilenen sanatçılar resimlerine şiirsel cümleleri, şiirleri hecelere ayrıştırarak kelimeleri yerleştirerek resimlerine anlamsal çeşitlilik kazandırmıştır. (Apollainaire, Eimert, ?,113)

1912'nin başlarında Picasso, gerçekliğin bizzat kendi formu ile çalışma ihtiyacı hissetmiş ve heykel yapmasının dışında resimlerine kelimeleri ve sloganları bizzat artık endüstrinin üretebildiği hazır gazete parçası, gösterilere ait afişler, şablon harf, kumaş, oyun kartları ve benzeri malzemeleri tuvaline yerleştirmeye başlamıştır. Böylelikle gerçeğin; nesnenin kendisini resimsel gerçekliğe taşımıştır. Picasso'nun öncülük ettiği kitle kültürüne özgü gazete, dergi, afiş gibi yazılı ve basılı malzemelerin kullanımının

yaygınlaşması sanatın kavramsal kodlarla oluşturulmasına, aynı zamanda tasarlamaya yönelmesine sebep olmuştur. Ticari kuruluşlar için hazırlanan afişler gibi reklam amaçlı tasarımlar, sanatsal bir dil kazanmıştır. Böylece kolaj tekniği ortaya çıkmış ve Sentetik Kübizm denilen döneme girilmiştir.

Picasso'nun ardından Braque da yazılı ve basılı malzemeleri tuvallerinde nesneleştirip, biçimsel araştırmalar yapmıştır. Kübist sanatçılar, resimlerini üçüncü boyuta taşıyıp, gerçeği göründüğü gibi değil olduğu gibi göstermek istemişlerdir. Dolayısıyla yeni kompozisyonlar, önceden sahip olmadığı bir bağımsızlığa ulaşmıştır. Bu dönemin yapıtları sadece biçimsel kaygılarla üretilmeyip aynı zamanda kullanılan malzemeler aracılığıyla siyasi ve kültürel değişimlere ilişkin olduğuna dair ipuçları vermiştir (Antmen, 2012: 48, Turani, 2007:583).

Picasso'nun analitik kübizm örneği olarak bilinen Violin, Wineglass, Pipe ve Inkwell adlı resminde yazılar düzensiz, mekanik bir biçimde görülür. Bir natürmort resmi oluşturan sanatçı, keman, şarap bardağı, pipo ve hokka'nın parçalanmış biçimleri arasında muhtemelen masanın üzerinde bulunan gazetenin manşetlerini de parçalamıştır. Yazılar, günlük yaşamın gerçekliğini, savaşın topluma yaşattığı bunalımları bir gazete yazısı gibi doğrudan belirtmez, dolaylı yoldan imâ ederler. Ressam, yazıları istediği oranda okunabilir kılmış, ya da yoruma açık hale getirmiştir.

Yazıların daha çok yüzeylere yapıştırıldığı sentetik kübizm örneği olan, İspanyol sanatçı Juan Gris'in The Sunblind (Güneşlik) adlı çalışmasında Gris, sosyalist anlamına gelen Fransızca *le socialiste* kelimesini şarap şişesinin altına ve pencereye doğru diagonal bir açıyla yapıştırmıştır. Yazıyı oluşturan kâğıdın bir kısmını yırtarak kelimeyi neredeyse ikiye bölmüş ve kâğıdın sanki daha katı bir nesneymiş ve kırılmış gibi görünmesini sağlamıştır. Gris'in sosyalist kelimesini çalışmasına eklemesi ve yerleştirme biçimi ile sanatçının, politik görüşünü de yansıttığı düşünülebilir.

Resim 26: Pablo Picasso, "Violin, Glass, Pipe and Inkpot"**,** Paris, Tuval üzerine yağlıboya, Narodni Galerisi, Prag, 1912

Resim 27: Juan Gris, "The Sunblind", Tuval üzerine guaj, kağıt, tebeşir ve kömür, 921 x727 mm, Tate Galerisi, Londra, 1914

Kaynak 26: Picasso, Taschen Yay., 1999

Kaynak 27: http://www.tate.org.uk/art/artworks/gris-the-sunblind-n05747

3.4.2. Fütürizm'de Yazı

20. Yüzyıl'ın başında, İtalyan şair Marinetti'nin manifestosuyla ilkelerini belirleyerek öncülük ettiği Fütürizm akımı, sanayinin gelişmesi ve teknolojinin hız kazanmasıyla birlikte modern olguları yücelten bir tavır ile makinelere ve hıza olan tutkusunu her fırsatta dile getirmiş, geçmişin bütün sanat değerlerine karşı çıkmıştır.

Marinetti'nin yayınladığı manifestoya göre, Fütürizm ile dile karşı da avangart bir tavır alınmıştır. Cümle düzeni ve noktalama işaretleri terkedilmiş, dili oluşturan bütün kurallar yıkılmış, kelimeler özgür bırakılmıştır. Akımın başını çeken Marinetti, harflerden ve kelimelerden yararlanarak basılı metinleri hem bir resim yüzeyi olarak hem de reklam gibi grafiksel alan olarak kullanmış, kelimelerle soyut formlar yaratmıştır. Metinleri ve şiirlerine hareket kazandırabilmek için, geleneklere karşı gelen Fütüristler dilin yapısı bozarak oluşturdukları yapıtlarında yazıya bazen nizamlı, okunabilir biçimde, bazen ise grafiksel imge niteliğinde yer vermişlerdir. Harfleri ve kelimeleri farklı kopyalama teknikleriyle yüzeylere, sayfalara geçirerek yeni, hareketli grafiksel, görsel bir dil oluşturmuşlardır.

Makinelerin yükselişi, tipografinin yaygınlaşması sayesinde yazılar, çeşitli grafiksel düzenlemelerle yazılmış ve basılmıştır. Yazının yaşadığı bu devrim, sanatçıları da hem düşünsel hem de teknik bağlamda etkisi altına almıştır. Görsel sanatın dışında edebi yazılar da görsellik kazanmıştır. Braque ve Picasso'nun çağdaşı olan şair Guillarme Apollinaire de, Doğu'nun kutsal yazılarına biçim kazandırması gibi, yazınsal yaratılarına biçim kazandırmıştır. Şiir, düzyazı ve imlâ kurallarını altüst etmiş ve eserlerini sıradışı kaligrafik, tipografik düzenlemelerle oluşturmuştur. *Yağmur Yağıyor (II Pleut)* adındaki şiirinde, kelimeleri yukarıdan aşağıya gökyüzünden düşer gibi sıralayarak, sayfa üzerine yerleştirdiği hareketli harfleri yağmur damlacıkları gibi göstermiştir. Böylelikle, şiir okunurken görme yetisi şiirlere dahil edilmiş, kelimelerin görselliği anlatmak istenileni yansıtmış ve içerikle görüntü birleştirilmiştir.

Resim 28: Guillaume Apollinaire, "Il Pleut" (Yağmur Yağıyor) şiiri, 1914.

Kaynak 28: Guillaume Apollinaire, *Calligrrammes*, University of California Press., London, 1980.

3.4.3. Dadaizm'de Yazı

Birinci Dünya Savaşı'ndan uzak olan Zürih'te Cabaret Voltaire adlı mekânda, şair ve düşünür Hugo Ball'ın öncülüğü ile genç sanatçılar bir araya gelmiş ve savaşa karşı görüşlerini paylaşıp, düzenledikleri etkinliklerle düşüncelerini yaymaya çalışmışlardır. Savaşın yarattığı gerilim ve psikolojik karmaşanın etkisiyle geçmişi, kültürel değerleri, kuralları alaycı bir tavırla eleştiren sanatçılar şiir okuma geceleri, sergiler, performanslar ve basılı yayınlar aracılığı ile sanata yaklaşımlarını ifade etmişlerdir.

Dada, aslında başlangıçta bir sanat akımı olarak değil, siyasi bir başkaldırı amacı taşıyan bir hareketken, iletilerini sanatsal yöntemlerle dile getirdiği için, zamanla bir sanat akımına dönüşmüştür. Dadacı sanatçılar, çalışmalarıyla her ne kadar bir sanat akımı oluşturduklarını görmezden gelip, sanatın, toplumun ve geleneğin karşısında olduklarını her fırsatta dile getirseler de ortaya koydukları çalışmalar fütürizmin devamı niteliğinde olup, kübist ve fütürist görsel alfabetik çalışmaları zenginleştirmişlerdir. Nitekim sanatın estetik ve ideolojik değerlerinden, toplumun dogmatik kurallarından kendilerini arındırmaları, kendi gerçeklerine yönelmelerini ve keşfetmelerini sağlamıştır. Farklı arayışlar içerisinde, dile karşı Fütüristlerin başlattığı avangart tavrı, Dadacılar daha ileri bir seviyeye taşıyıp kelimelerin manasını bozacak derecede, dilbilgisinden ve imlâ kurallarından yoksun yapıtlar ortaya koymuşlardır. Çünkü dada düşüncesine göre, yeni bir yapı ancak yıkımdan sonra inşa edilebilir. Yeni bir sanatsal hamle için, var olanı yıkmak gerekir. Aynı dönemde nihilizm, anarşizm, Marksizm gibi kavramlar da dadanın kural tanımaz, yok edici tavrını belirlemekte etkili olmuştur. Aslında dadanın yıkıcı, anti sanat karakteri, sanatsal nesne üretiminin karşısında olmasına rağmen, Marcel Duchamp, Jean Arp, Tristan Tzara gibi sanatçılar her türlü nesnenin sanat olabileceğini ortaya koymuştur. "Eğer dadacılık her şeye karşı olmaksa, dadacılığın kendisine de karşı olunmalıdır" görüşünü benimseyerek, yazınsal yapıtların yanı sıra gösteri ve diğer etkinliklerin, herhangi gündelik nesnelerin de sanat olabileceğini göstermişlerdir. (Yılmaz, 2006:101,107,110; Antmen, 2012: 123,124)

Dada kelimesinin kendisi de, dada düşüncesine uygun yapıdadır. Kelimenin nasıl ortaya çıktığına dair farklı görüşler vardır. Marc Dachy, *Sanatın Başkaldırısı* isimli kitabında, kelimenin çıkış hikâyesini dönemin sanatçılarının söylemlerine göre anlatır (2014: 17):

Alman şair Richard Huelsenbeck'e göre, Kabare'deki garsonların, dillerini anlamadıkları gösteri yapan gruba dada lakabını takmışlardır. Hugo Ball'a göre ise, sözlükten gelmiştir. Fransızca oyuncak at, Almanca hoşçakal, Rumence dadı, evet anlamlarına geldiğini fakat aynı zamanda hiçbir anlama gelmediğini belirtir. Marcel Janco'ya göre çıkacak olan dergiye isim ararken, kelime sözlükten Tzara 'nın öncülüğünde rastgele seçilmiştir ve grupça onaylanmıştır. Tzara, 1920'de Berlin'de Dada Yıllığı'nın yayımladığı Zürich Deferi'nde kelimenin, Dadacıların kabaredeki şarkıcıya bir takma isim ararken, Larousse isimli sözlükten rastgele seçilmiş bir kelime olduğunu belirtmiş, 1920'de yazdığı Flake Evi adlı şiirinde, kelimenin Larousse'de bulunmadığını ima etmiş ve 1921'de ise şunları söylemiştir (16) :

> "1916'da İsviçre'de, dergime DADA adını seçmemde olağandışı bir şey yok: Arkadaşlarımla birlikteydim, bir sözlükte tüm dillerin titreşimlerine uygun bir sözcük arıyordum, neredeyse gece olmuştu, birden yeşil bir el çirkinliğini Larousse'un sayfasına serdi-, seçimimi yapmıştım, bir sigara yakıp bir sade kahve içtim. Çünkü DADA'nın hiçbir anlamının olmaması ve bir dogma ya da akım değil de özgür bireylerle yüzler grubu olan bu görecelik atılımına herhangi bir açıklama getirmemesi gerekiyordu."

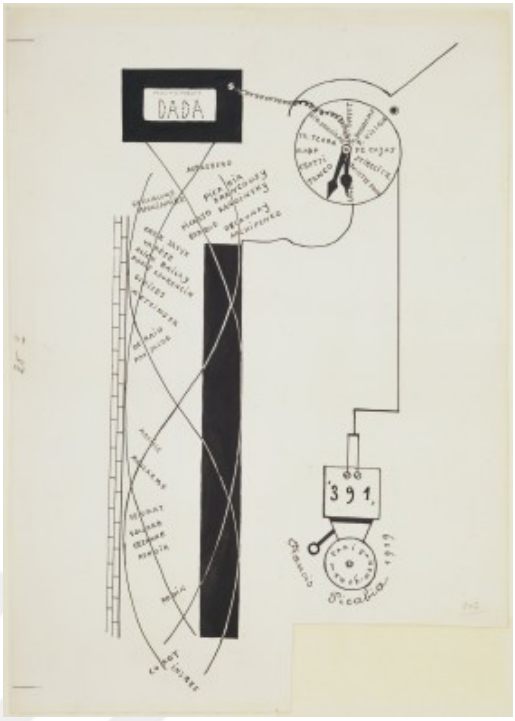
Tristan Tzara'nın bu tutumu ile Dada kelimesinin hikâyesinde dahi, Dada mantığına uygun, kelimenin anlamına veya nasıl bulunduğuna odaklanmanın manasızlığını eleştirdiği, bilginin doğruluğunu sorguladığı düşünülebilir. Tzara, Dada hakkında yazdığı manifestosunda, karşıt eylemler yapılabileceğini göstermek için manifestoyu yazdığını fakat kurallardan ve manifestolardan nefret ettiğini, ilkelerin hipokrasiden ibaret olduğunu, insanları yönlendirme hakkını kendinde bulmadığını ifade eder. Kendi şiirlerini ise basılı yayımlardan rastgele seçtiği metinlerden kelimeleri kesip yapıştırarak oluşturmuştur. 1920'de Zayıf ve Acı Aşk Üzerine Dada Manifestosu adlı bildirisinde, Dadaist bir şiir yazmak için bir tarif yayınlar:

> "Dadaist bir şiir yazmak için; bir gazete alın, bir makas alın, gazeteden yazmayı planladığınız şiire göre bir metin seçin. Makaleyi kesin. Daha sonra makalenin her bir kelimesini dikkatlice kesin ve hepsini bir torbaya koyun. Yavaşça karıştırın. Sonra, kupürleri art arda çekin. Torbadakileri çektiğiniz sıraya göre, dikkatlice kopyalayın (yazın). Şiir size benzeyecektir. Ve bu kadar- Siz, her ne kadar halk tarafından anlaşılmasanız da çekici bir duyarlığı olan son derece orijinal bir yazarsınız."
>
> (http://www.391.org/manifestos/1920-dada-manifesto-feeble-love-bitter-love-tristan-tzara.html#.VelRFEKk1c4, 2015)

Dadada, kendinden önceki sanat akımlarına göre ortak bir biçem kaygısından daha çok düşüncenin, tavrın ön planda olmasına rağmen parçalama ve yıkma tavrı, Dadaist

yapıtlara da yansımıştır. Dadaist sanatçılar, kolaj, montaj, asamblaj gibi tekniklere doğaçlama ve rastlantısallığı da ekleyerek yazılı malzemelerden görsel formlar oluşturmuşlardır. Sanatçılar, resimleri, şiirleri, metinleri, fotoğrafları aynı ilkelerle birleştirerek savaşın ve devrimin karmaşasını yansıtan, toplumu yönlendiren grafiksel çalışmalar yapmışlardır. Görsel materyalleri, yazılarla birleştirerek yeni sanatsal biçimler yaratmışlardır.

Dadaist sanatçıların bir çoğu, şiir ve yazının yanı sıra plastik ve gösteri sanatlarıyla da ilgilenmiştir. Dada hareketinin öncülerinden Raoul Haussman ve Joannes Baader devasa fotomontaj ve afiş şiirler hazırlamış, gösterilerinde başı ve sonu belli olmayan cümle parçaları okumuşlardır. Harflerin görselliğini kullanan başka bir sanatçı Kurt Schwitters de, yazınsal yapıtlar üretirken, aynı zamanda resim, heykel, tipografi ile uğraşmıştır. Ayrıca, kelimeleri parçalayıp ya da sıfırdan yeni, anlamsız kelimeler, ilginç kavramlar yaratmıştır. Bir kolaj çalışmasında Almanca Ticaret Bankası anlamına gelen Kokkerzbank sözcüğünde Merz kelimesini, farklı anlamları çağrıştırdığı için vurgu yapmıştır. (Resim 18) Kelime oyunları yaparak oluşturduğu şiirleri Merz adlı dergisinde yayımlamıştır. Şiirlerini, kolajlarını, gündelik; hazır nesneleri kullanarak ürettiği bütün çalışmalarını Merz kelimesi adı altında toplamış ve Merzbild (Merzimge), Merzzeichnung (Merzdesen) gibi kelimeler türetmiştir. (Yılmaz, 113:2006; Dachy, 47:2014)



Resim 29. Raul Hausmann, "ABCD", Kolaj, 1920.

Resim 30. Francis Picabia, "Dada Movement", Kağıt üzerine mürekkep, 1919.

Kaynak 29 : http://www.artyfactory.org/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm

Kaynak 30: https://www.moma.org/learn/moma_learning/francis-picabia-dada-movement-1919

Gündelik nesnelerin işlevselliğini yok edip kendi bağlamından kopartarak, sanatsal bir bağlama taşıyan Marcel Duchamp, New York'ta Bağımsız Sanatçılar sergisini sınamak amacıyla, J.L. Mott Iron Works'den satın aldığı bir pisuvarı ters çevirip üzerini R. Mutt yazısı ile imzalamış, imzanın hemen altına da 1917 tarihini atmıştır. Ducamp, Richard Mutt adıyla gerçek kimliğini gizleyerek pisuvarı olduğu gibi kendisinin de içinde bulunduğu seçici kurula göndermiştir. Kurul, pisuvarı reddederek kendi ilkelerinde çelişkiye düşmüştür. Duchamp ise, kuruldan istifa etmiştir. The Blind Man adlı dergide, çeşmenin elle üretilip üretilmemesinin bir anlamı olmadığına, sonuç olarak pisuvarın işlevini ve anlamını unutturarak yeni bir düşünceye oturttuğunu savunan bir bildiri yayınlamıştır (Dachy, 71:2014). Duchamp'ın yazıyı kullandığı başka bir örnek olarak Duchamp, klasik kurallara karşı tutumunu, Leonardo Da Vinci'nin Mona Lisa isimli tablosunu kopyalayarak, Mona Lisa'ya bıyık çizmiş ve tablonun ismini L.H.O.O.Q

olarak değiştirerek göstermiştir. Fransızca Elle a chaud au cul (yakıcı kalçaları var) cümlesindeki kelimelerin baş harflerini yazarak orijinal resmi alaya almıştır. (http://www.duchamp.org/symposium/article1letter.html)

Resim 31 : Marcel Duchamp, "Pisuvar", 1917

Kaynak 31: http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=591, 2015

Dadaistler, harflerin görselliğini kullanarak, yazıyı görselle birleştirip, sanat yapıtlarına dahil ederek, kelimelere farklı anlamlar kazandırarak yazıya sanatta yeni bir dil kazandırmışlardır. Kübizm ve Fütürizmden aldıkları kolaj ve asamblaj tekniklerinde parçalama, yıkma ve hazır nesne mantığını benimsemiş, aynı zamanda kelimelerin anlamlarıyla ilgilenerek kavramlarla ilgilenmeye başlamışlardır.

3.4.4. Sürrealizm'de Yazı

Sürrealizm, diğer bir adı ile gerçeküstücülük 1920'de Almanya'da doğan Dadanın ilkelerini ve savunduğu görüşleri benimsemiş, toplumsal sorunlara duyarlı, eleştirel bir sanat akımıdır. Ancak Dadaistler anarşist ve yıkıcı bir yaklaşım benimserken, Sürrealistler ilkelerine sadık ve kuramsal temeline bağlı hareket etmişlerdir. Kübizmden beri hızla yükselen bireysel özgürlüğün ve akılcılığın etkisiyle Sürrealist de görünen gerçekliğe inanmayıp, her şeyi kapsayan bir doğruluğu, gerçeküstünü aramıştır. Akıl ile akıl dışı olanın kaynaşması, gerçeküstünün bir çeşit gerçek olarak çözümlenebileceğine inanır. Bu nedenle bilinçli olarak bilincin ötesi, rüyalar ve hayaller aracılığı ile görünen gerçekliğin ardındakine odaklanmıştır (Turani, 2007: 612, 613).

Sürrealistlerin, görünen gerçekliğin, aklın ardındakini araştırmalarının, toplumsal düzenin eleştirmelerinde Sigmund Freud'un rüyalar ve bilinçaltı konusundaki kitaplarının basılması ve psikanalitik görüşlerinin yaygınlık kazanmasının önemli bir rolü vardır. Akımın oluşmasında öncü, şair ve yazar André Breton, 1924'te yayınladığı manifestosunda sürrealist sanatçılara psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yöntemini önermiştir. Bu yönteme göre düşüncenin, bir mantık çerçevesinde önyargıların, ahlaki kurallardan sıyrılarak ifade edilmesi gerekir. Freud'un hastalarına, akıllarına gelen her şeyi anlatmalarını istediği gibi, Breton da aklına gelen düşünceleri hiçbir düzeltme yapmaksızın yazmaya başlar. Özellikle şiir ve yazınsal alanda etkisini gösteren *otomatik yazım* yöntemi, plastik sanatlarda da sanatçıların düşüncelerini ve resimsel üslûplarını bir çeşit meditasyon halindeymiş gibi, kontrolsüz ve otomatik olarak bilinçaltında yatanları yaratıya dönüştürmüş, psikolojilerini dışa vurmuşlardır. Sürrealizm akımının içinde, Breton'un da içinde bulunduğu Letrizm ya da Harfçilik adında, sanatçı İsidore İsou öncülüğünde edebî, avangart hareket'e göre anlamın parçalandığı harflerden oluşan görsel şiirler üretilir. Plastik alanda çalışan Sürrealist sanatçılar, rüyalarından yola çıkarak sıradan nesnelerle fantastik ögeleri birlikte kullanarak imgeler yaratırlar. Yazıyı ise sürrealizm akımından etkilenen Joan Mirõ, Paul Klee gibi sanatçılar, nesneleri soyutlaştırdığı gibi, harfleri de geometrik ve soyut ögeler olarak kullanmış ve resimlerine şiirsellik katmışlardır.

Resim 32: Joan Miró, "A Star Caresses the Breast of a Negress", tuval üzerine yağlıboya, 1295x1943 mm, 1938.

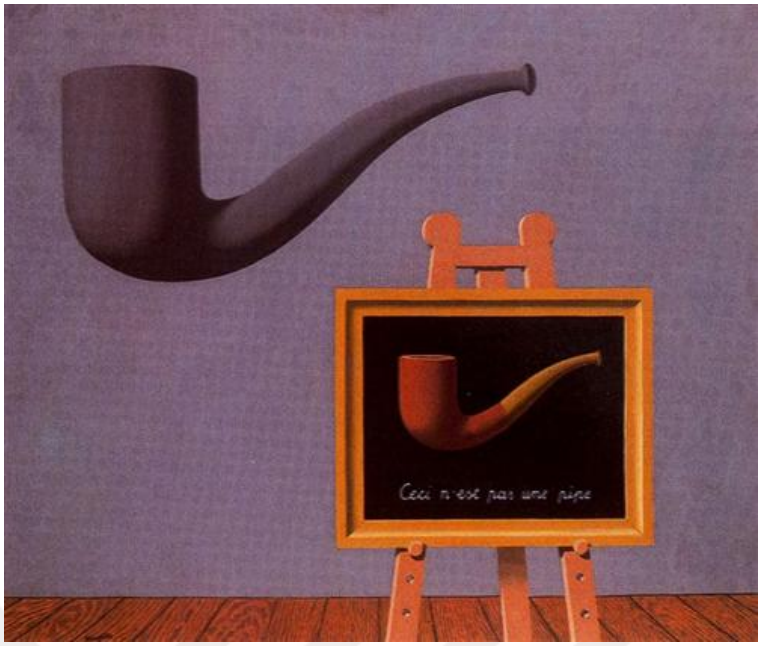
Kaynak 32: http://www.tate.org.uk/art/artworks/miro-a-star-caresses-the-breast-of-a-negress-painting-poem-t03690, 2015

Sürrealist sanatçılardan Rene Magritte, yazıyı Dadaistlere göre daha kavramsal bir alana taşımıştır. Resimlerinde nesne, imge, dil ve gerçeklik kavramlarını ve kavramların aralarındaki ilişkiyi irdelemiş, yeni anlamlar oluşturmuştur. Kelimelerin temsil ettikleri nesneye gönderimde bulunup bulunmadığını tartışan düşünürlerden Foucault da, Magritte gibi *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında "...gördüğümüz, söylediğimizin içine hiçbir zaman yerleşmiş değildir" düşüncesini savunmuştur (Foucault, 2011:14). Foucault'un, Sartre'nin, Heiddeger'in, Sassure'ün, Hegel'in metinlerinlerinden etkilenen Magritte'e, dilin sınırsızlığı, gösterenlerin sonsuz tekrarının dildeki sınırları kaldırmasının sabit bir anlamı mümkün kılmadığı; dilin yalnızca göstergelerden oluşan bir sistem olduğu düşünceleri yerleşir. Magritte dil, imge, hakikat, temsil üzerindeki okumaları ve zihninde oluşan düşünceler doğrultusunda *imgelerin ihaneti* ismindeki resmini yapmıştır. Magritte gerçekçi bir pipo resmi yapıp, pipo resminin hemen altına Fransızca "Bu bir pipo değildir" yazarak izleyiciyi düşündürmeye yönlendirmiştir.

Çünkü tuval üzerinde görünen pipo, aslında bir pipo değil, pipoyu *andıran* bir resmidir. Magritte ile mektuplaşan Foucault, "Bu bir pipo değildir" adlı kitabında, söz konusu resmi *çözülmüş kaligram* olarak tanımlar (22). Çünkü kaligram da görünürken okunmaz veya okunurken görülmez; aynı anda canlandırıp söyleyemez. Foucault'a göre, pipo resminin altındaki "bu bir pipo değildir" yazısının içerisindeki pipo da aslında bir pipo değildir. Hatta "bu bir pipo değildir" cümlesinin içerisindeki "bu" kelimesi de pipo olmayıp, tuvali, metni ya da tuvalin üzerindeki pipo resmini işaret edebileceği düşünülebilir. Magritte, Türkçe "Çifte Gizem" anlamına gelen "Les Deux Mystères" adlı yapıtında, "İmgelerin ihaneti" adlı yapıtını mekân içinde, şövale üzerinde çerçeveli bir resim olarak yerleştirip, hemen arkasındaki duvara bir pipo resmi daha yerleştirerek, "Bu bir pipo değildir" cümlesiyle başlattığı gerçeklik düşüncesini bir adım daha derinleştirmiştir.

Resim 33: René Magritte, "İmgelerin İhaneti", tuval üzerine yağlıboya, 59x65 cm, 1929.

Kaynak 33: http://mindonart.com/2014/01/14/surrealizmin-uysal-yuzu/, 2015



Resim 34: René Magritte, "Les Deux Mystères" (Çifte Gizem), tuval üzerine yağlıboya, 65x80 cm, 1966.

Kaynak 34: http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-two-mysteries-1966, 2015

Foucault, "Çifte Gizem" resmini yorumlarken (2011:42-46), benzeyiş ve andırış kavramlarını kullanmış ve Magritte'in bu kavramları birbirinden ayırdığını belirtmiştir. Foucault'a göre, benzeyişin temelinde, başvurulan bir asıl model vardır ve benzeyenle benzetilen arasında hiyerarşik bir durum söz konusudur. Andırışta ise hiçbir model yoktur, sadece benzeyenler ve aralarında geri dönebilir, yinelenebilir bir bağıntı mevcuttur. Ayrıca, şeyler arasında benzeyişler yoktur, şeyler birbirlerini ancak andırır veya andırmazlar. Benzer olmak ise, düşünceye aittir. Düşünce de bilinen, görülen, işitilene göre benzer. Bu düşünceleri doğrultusunda Foucault, resimdeki pipoların hiçbirinin *benzeyen* olmadığını, yukarıdakinin *andıran*, aşağıdaki tablodaki küçük piponun ise *andırış* olduğunu belirtir. (Foucault 2011:43, Yılmaz 2006:148).

Foucault, benzeyiş, andırış, gerçek kavramlarıyla Magritte'in "İmgelerin İhaneti" ve "Çifte Gizem" adlı resimlerinde gerçek pipo'nun tüttürülebilen mi, tuvaldeki mi yoksa zihindeki mi olduğunu tartışmıştır. Platon'a göre düşünüldüğünde ise; gerçek pipo zihinde canlanandır, insanların kullandığı pipo ise benzeyendir. Nitekim, tüttürülen pipo kırılabilir, tuvaldeki pipo resmi yok edilebilir fakat zihindeki pipo imgesi yok edilemez.

3.4.4. Soyut Dışavurumculuk'ta Yazı

1930 ve 1940 tarihleri arasında Avrupa'da devletlerin baskıcı tutumları, Avrupalı aydın ve sanatçıların Amerika'ya göç etmesine ve sanatçıların her çeşit gerçeğe karşı başkaldırmasına sebep olmuştur. Giderek daha da belirgin hale gelen faşizm, Yahudi soykırımı ve 1939'da İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte aydın ve sanatçılar Nasyonal Sosyalistlerin sanattaki yıkıcı faaliyetlerinden, savaştan kaçmak için, refah, barış ve özgürlük arayışı içinde Amerika'ya gelerek sanatın merkezini Paris'ten Amerika'ya taşımışlardır.

Anna Krausse ve Carola Krausse'e göre; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa ve Amerika'daki sanatçılar estetik nedenlerden çok ideolojik nedenlerden dolayı gerçek dünyayı birebir resmetmeyi bırakıp, betimlenemeye dayalı sanatı tamamen reddetmişlerdir (2005:107). Yapıtlarında savaşın yol açtığı felaketleri göz önüne sermek yerine, düşüncelerini daha soyut biçimlerde aktarmayı tercih etmişlerdir. Böylelikle sanatçılar, kendi iç dünyalarına yönelmiş; görünürde hiç bir mesaj içermeyen, renk ve biçimlere has espas bütünlüğü sağlayarak kendilerine özgü farklı üslûpsal tavırlar sergilemişlerdir.

Soyut Dışavurumculuk akımının içerisinde Saf Resim, Aksiyon Resmi, Lirik Soyutlama (Taşizm veya Enformel Sanat) gibi üslûplar oluşmuştur. Bu üslûplarda, Amerika ve Avrupa'daki Doğu felsefeleriyle ve sanatıyla ilgilenen sanatçılar, İslamve Uzak Doğu kaligrafilerinden hem teknik hem de zihinsel anlamda etkilenerek yazı formlarını kendi biçimsel üslûplarına göre soyutlamışlardır. Ayrıca Uzak Doğu kaligrafisinde olduğu gibi hızın ve her fırça vuruşuna yansıyan ustalık ve esin duygusu da sanatçıların eylemine yansımıştır. Soyut yazı biçimlerinin yanı sıra çizgilerin oluşturduğu kompozisyonlar aynı zamanda doğuya has olan motifler, nakış gibi kendini tekrar eden biçimlere de yer vermişlerdir. Ayrıca kaligrafi soyutlaması olarak görülen biçimler, imgesel ve lekesel soyutlamalar olarak da görülmüştür. Sanatçılar, yazının okunabilir ileti işlevini göz ardı ederek yazıyı oluşturan çizgileri, Doğu felsefelerindeki Boşluk ve Doluluk, Sonsuzluk kavramları ile meditasyon ve tefekküre yönlendiren biçimlere dönüştürerek yeni anlatım dilleri oluşturmuşlardır.

Soyut dışavurumcu sanatçılardan Georges Mathieu, Pierre Soulages, Hans Hartung, Franz Kline ve Mark Tobey Doğu kaligrafi sanatından, Zen metinlerinden ve metinlerdeki eyleme yönelik ilkelerden etkilenmişlerdir. Lirik soyutlama'nın öncülerinden biri olan George Mathieu, yaratım esnasına; eyleme yönelik dışavurumsal bir dil oluşturmuştur. Franz Kline ve Pierre Soulages'ın resimleri ise, Uzak Doğu yazısında bir ideogramı oluşturan yatay, düşey ve çizgileri örtüştüren çizgilere dönüşmüş biçimler olarak düşünülebilir. Kline, *Beyaz Biçimler* ismini verdiği resminde, resmin ismiyle çizgilerin dışındaki mekânın biçimselliğine gönderme yaparken benzer şekilde çalışan Soulages ise, boyayı kullanma üslubuyla resimlerinde çizgilerin bazı kısımlarındaki transparanlık ve ton farklarıyla çizgiler arası derinlik yaratır. Her iki örnekte de plastik olarak, Uzak Doğu kaligrafisindeki boşluk, doluluk, düzen, dinamizm ve denge unsurları görülür. Her ne kadar Kline ve Tobey'in kompozisyonlarında bilinç, düzen ve planlar sayesinde hissedilse de Soyut Dışavurumcu sanatçılara göre, resmi yaparken ya da öncesinde hiçbir biçim referans alınmamalıdır ve hızlı olunmalıdır. Çünkü hız, sanatçının bilincinin müdahalesini engeller ve *özün* ortaya çıkmasını sağlar. Zihnin dış dünyadan izolasyonu ve konsantrasyonu, hareketin kendiliğindenliğini artırır. Böylece sanatçı, Uzak Doğulu kaligraflar gibi eylemindeki hız ve risk faktörleriyle, tuvallerinde kaligrafik biçimler oluşturarak duygularını, içsel coşkusunu açığa çıkarır. (http://www.applicat-prazan.com/en/en-artistes/2011/en-georges-mathieu/, 2015)

(http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=729&id=110, 2015)

Resim 35: Franz Kline, “Beyaz Biçimler”, Tuval üzerine yağlıboya, 288x127 cm, 1955

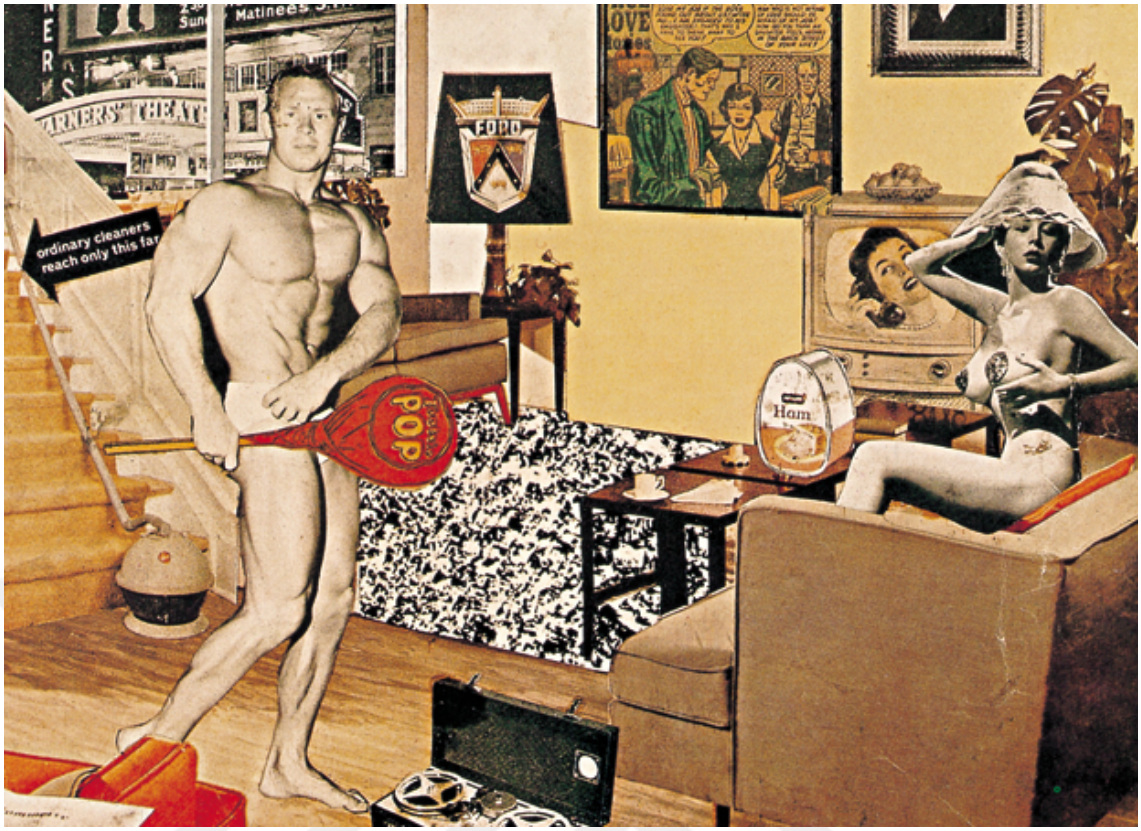
Resim 36:Pierre Soulages, “3 Nisan 1954”, tuval üzerine yağlıboya, 194x130 cm, 1954

Kaynak 35, 36: Sanatın Öyküsü, E. H. Gombrich, Çev., Ömer-Erol Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.

3.4.5. Pop Sanat'ta Yazı

İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere ve Amerika'daki soyut dışavurumcu sanatçıların arasında akımın dış dünya ile ilişkisinin kopukluğuna, resme has renk; biçim gibi biçimi temel alma fikrine karşı duran, değişen gündelik hayatın kültürel verilerini içerik ve biçimsel anlamda kullanmaya başlayan sanatçılar belirmiştir. Bu sanatçılar, teknolojinin gelişmesiyle birlikte sinemanın, televizyonun, resimli dergilerin, broşürlerin ve her türlü reklam imgelerinin görsellikleriyle ve verdikleri mesajlarla halkın tüketimine yönelik; ürünleri tanıtmak amacıyla üretilmiş ilgi çekici çalışmalar üzerinde düşünmüş ve piyasaya yönelik bu üretimlerin hangi yöntemlerle kitleleri etkileyerek yönettiğini anlamaya çalışmışlardır. 1950'lerin başında popüler ürünleri sanatsal formlara dönüştürerek soyut dışavurumculuğun tam tersi; görünen gerçekleri olduğu gibi ortaya koymuşlardır. Böylece hızlı üretilen ve hızlı tüketilen kültürel unsurlar dünyasının oluşturduğu popüler kültüre sanat da dahil olmuş ve gündelik hayata dair her şeyin sanat olabileceği fikri doğmuştur. Sanatçıların bu eğilimi, başlangıçta bizzat Duchamp tarafından yeni dada olarak tanımlansa da tavır olarak birbirinden tamamen farklıdır. Dada, sanat ve estetik dahil her türlü kurallar bütününe karşı bir tavır sergilerken, Pop Sanat kapitalizmin içinde yaşayarak, bütün olanaklarından faydalanarak varlığını sürdürmüştür. (Antmen, 2008:159-164).

1956 yılında reklam sektörü deneyimi olan İngiliz sanatçı Richard Hamilton, dergi reklamları, gazete ve çizgi romanlarından kesilmiş parçaları ve ürün etiketleri kullanarak popüler kültüre has "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" isminde modern dönemin hayatını yansıtan küçük bir kolaj yapmıştır. Her ne kadar Hamilton, popüler kültüre ilişkin her türlü basılmış yazıları direkt kolaj tekniğiyle kullanmışsa da, 1960'lı yıllarda Amerika'da Hamilton'un kullandığına benzer metinleri ve bizzat Coca Cola şişeleri, çorba konserveleri gibi metinlerin; logoların yer aldığı ürünlerin şablonlarını alarak hem baskı tekniği kullanan hem de tuval yüzeyine resmeden Andy Warhol, Mel Ramos gibi sanatçılar hızla değişen ve gelişen kentlerin, teknolojinin ve kapitalizmin yarattığı sosyal ve kültürel değişimlerin mantığını ortaya koymuşlardır.



Resim 37 : Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı", Bu Denli Cazip Kılan

Nedir?, Kolaj çalışması, Tübingen, 1956

Kaynak 37: http://uk.phaidon.com/store/art/pop-9780714856636/, 2015

Yazıyı, görsellerle birlikte kullanıldığında oluşan etkinin daha güçlü, verilmek istenen mesajın daha çarpıcı olduğunu keşfetmişlerdir. Dikkat çekici olduğu için reklamcıların pazarlama mantığını kendi çalışmalarına uyarlamışlardır. "Tüket ve mutlu", "Tükettiğin kadar varsın" gibi insanî duygulara yönelik slogan, gazete manşeti gibi metinler kullanırken, ayrıca çoğunlukla canlı, parlak renkleri tercih etmişlerdir. Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar* adlı kitabında (2008:32), Andy Warhol'un , bazı çalışmalarında Hristiyan inancından tercih ettiği renk ve biçimlerinin seçiminde, Ortaçağ'ın mistik anlayışıyla ortaya çıkan ve İncil'deki bazı hikâyelerin resimlenmesi olan ikonografi anlayışını, kendi figürleri ve üslubuyla yenilik getirmiş olduğunu belirtir. Şahiner, rengin Ortaçağ boyunca mozaik, vitray ve dini kitaplarda dinsel

figürlerin kutsallığının vurgulanması için rengin büyük rolü olduğunu ve aşkınlığın simgesi olarak ait olduğu nesneden bağımsız olarak düşünüldüğünü de ifade etmiştir.

Andy Warhol, 1962 yılında New York Mirror gazetesinin ilk sayfasında ilişkin "193 Die in Jet" serisinde parlak, canlı renklerle sürekli baskılarını tekrarladığı portreleri, popüler tüketim ürünlerini terk etmiş ve sadece gazete haberlerini büyüterek tuval yüzeyine taşımıştır. Ölüm, intihar, araba kazaları, idamlar ve suikastlerle ilgili haberleri ile ilgilenmiş ve ölüm ve felaket anlamına gelen "Death and Disaster" serisi olarak Die in jet, Red Race Riot, Daily New 1962, White Car Crash, Atomic Bomb, Green Burning Car manşetlerini, tuvallere çalışmıştır. "DIE 129 IN JET" manşeti atılmış habere göre, Paris Orly'de uçak kazası sonucu 129 Amerikan turist hayatını kaybetmiştir. Warhol bütün bu seride, haberlerin sürekli kötüyü, ölümü insanlara hatırlatmasının aslında insanların duygularının tüketilmesine ve hissizliğe yönelik bir saldırı olarak nitelemiştir. Warhol'a göre, her gün gazetelerin ön sayfalarında tekrar ve tekrar korkunç başlıkları ve resimleri gördükçe, bir süre sonra gerçekten hiçbir etkisi kalmayacaktır. (http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4176, 2015.

Resim 38: Andy Warhol, "129 Die In Jet", tuval üzerine akrilik, 254x182,5 cm, Museum Ludwig, Cologne

Kaynak 39:

http://www.warhol.org/exhibitions/2012/headlines/selectedworks/129dieinjet.php, 2015

Jasper Johns da bazı durumlarda resimlerine veya heykellerinin üzerlerinde yazı veya sadece harf ve sayı dizileri yerleştirmiş, oymuş veya şablonlarını almıştır. Savarin Coffee ve Ballantine Ale konservelerini de üzerindeki yazıları kaybetmeden, üç boyutlu olarak sergilemiştir. Jasper Johns, yazı kullandığı yapıtlarını şu şekilde açıklamıştır:

> "Başlangıç resimlerimde, tanınabilir bir mesele arıyordum. Örneğin; harfler ve sayılar. Bunlar insanların bildiği ve herkesin harflere ve sayılarla her gün ilişki kurduğu fakat hiç bir zaman resim bağlamı açısından bilmediği şeylerdi. Onların yeni bir şeyler görmelerini istedim. Ben gözü kullanarak, bakış fikriyle ilgilendim. Şeyleri nasıl gördüğümüzü ve neden gördüğümüz şekilde gördüğümüzle ilgileniyorum."
>
> (http://www.walkerart.org/archive/F/A983B95C83581D7B6168.htm, 2015)

Johns, diğer resimlerinde renklerin isimlerini bazen doğru bazen ise değiştirip yazarak izleyicinin kelimelerin anlamlarına yönelik düşünmesini istemiştir.

3.4.6. Kavramsal Sanat'ta Yazı

Batı'da 1960'lı yıllarda tekrar sanatın nesneyle ilişkisi sorgulanmış, biçimselliğin geri planda kaldığı ve düşüncenin ön plana geçtiği sanat pratikleri hızla çoğalmaya başlamıştır. 20. Yüzyıl'ın insanoğlunu etkileyen her türlü oluşumu sorgulayan düşünürleri gibi sanatçılar da, eleştirel bir yaklaşımla sanatı, sanat yapıtını, sanatın amacını, kendisini, çevresini, varlığını ve yaşamı sürekli sorgulamış, duyguların; sezgilerin yerine aklı ve düşünceyi yerleştirmiştir. Bu yaklaşımla, insanın kendisini ifade etme yolları olarak yeni bir form oluşturmak yerine bir düşünceyi aktarmanın en etkili yöntemi olan yazıyı kullanmışlardır. Çağın hızlı teknolojik değişimlerine uyum sağlamaya çalışırken aynı zamanda teknolojiye ve yarattığı değişimlere başkaldırarak sanatın sınırlarını genişletmiş, kelimeler ve dil aracılığı ile belirlenen düşünsel süreçlere yönelik sanat anlayışını olan Kavramsal Sanat'ı benimsemişlerdir.

Kavramsal Sanat'ın başlangıcı olarak görülen Marcel Duchamp, henüz 1917 yılında *Pisuvar* ismindeki çalışması ile hazır nesnenin sanat olarak nitelendirilmesini sorgulamış ve düşüncenin yapıta üstünlüğünü savunmuştur. Duchamp gibi,1930 yılında René Magritte de Düşlerin anahtarı ismindeki çalışmada nesneleri, resimlerinin altına

yazdığı kelimelerle anlatmış ve kelimelerin aslında görünenden daha gerçek olabileceği düşüncesiyle Kavramsal Sanat'ın öncülleri olmuşlardır. 1965'lerden sonra bir çok sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesinden daha çok sanatın anlamı, amacı üzerinde çalışmaya yoğunlaşmıştır. Tablo ya da heykel yerine gündelik olarak kullanılan hazır nesne, sözlü, fotoğrafik, matematiksel öneriler gibi çok çeşitli bilimlere gönderme yapan yapıtlar üretmişlerdir. Sanatın klasik kurallar bütününden sıyrılıp, anlamın öne çıkması farklı anlatım araçlarının kullanılmasına sebep olmuştur ve yazıyı bir çok farklı kavramsal bağlamlarda kullanmaya başlamışlardır. Tuval ve fırça gibi geleneksel araçlar dışında haritalar, filmler, sertifikalar, eskizler, belgeler, ilanlar, planlar, numaralar ve benzeri her türlü malzeme kullanılmıştır. Nitekim kavramsal sanatçılar için sanat, seyredilmek için değil, anlaşılmak içindir. (Germener, 1996:47). Dolayısıyla kavramsal sanatçılar, estetik sorunların ötesinde politik, felsefi, psikolojik, sosyolojik ve ekolojik kaygılarla her türlü malzemeyi biçimsel anlamda belli bir kurala bağlı kalmaksızın kavramlar aracılığı ile sanat yapmışlardır (Antmen, 2008:195).

Sanat olgusunu, yalnızca sanat yapıtıyla sınırlamayıp geniş bir kavram olarak algılayan sanatçıların büyük bir bölümü Amerikalıdır. Ancak sanata getirilen bu yeni tavır, giderek yaygınlaşmış ve uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Avrupa'da Becher, Darboven, B.M.P.T grubu, İngiltere'de Art and Language (Sanat ve Dil) gruplar, Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes ve Claude Levi-Srauss tarafından geliştirilen dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramları ile ilgilenmiş, sanatsal uygulamalarına yansıtmışlardır. Art and Language grubu, 1968 yılında Joseph Kosuth ile irtibata geçerek Art and Language adında dergi çıkartmışlar ve hem Amerika'da hem de İngiltere'de etkin kavramlar ve imgeler üzerine ortak çalışmalar yürütmüşlerdir (Yılmaz, 2006:216).

Art and Language sanat grubundan olan Amerikalı sanatçı Mel Bochner, ideal bir kavramsal sanat yapıtının tam bir dilsel karşılığı olması gerektiğini; tanımlanabilir olmasını ve dile getirildiğinde yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olması gerektiğini ve sanat yapıtının *aura*'sının; biricikliğinin olmaması gerektiğini savunmuştur. Çünkü Bochner için sanat yapıtı, maddi olanda değil, düşüncededir (Antmen, 2008: 195).

Resim 39: Mel Bochner, “Language is not Transparent”, 1999

Kaynak 39: http://www.thislongcentury.com/?p=533, 2016

Görsel deneyim ve estetik hazzın ötesi ile ilgilenen Joseph Kosut’a göre ise, “dil yoksa, sanat da yoktur.” ’Dil’’e dayalı saf kavramsal sanatın savunucusu Joseph Kosuth’un sanatın doğasını direkt kavramlarda aramıştır. Kosuth bu bağlamda Ludwig Wittgenstein’ın kusursuz dil üzerine yaptığı araştırmalarından; dil felsefesinden etkilenmiştir. Kant’ın çözümsel önerme hakkındaki görüşlerinden ve Reinhardt’ın 1962’de yayımladığı ‘’Sanat olarak sanat’’ düşüncelerinden de yararlanmıştır (Yılmaz, 2006, s.223). Wittgenstein, nesne (gösterge), anlam, isim ilişkisi üzerine durarak, dilin yapısının sınırlarını çizip dil ile dünya arasında sistematik bir ilişki olduğunu ifade etmiştir. Bu ilişkiye göre dünya üzerindeki birbirinden bağımsız nesneler, dillerdeki isimler sayesinde görünür. Dil bütün varlığıyla dünyayı resimlemekte ve onu temsil etmektedir (Yılmaz, 2006, s.228). Kosuth, 1965 yılında sergilediği “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışmasında, gerçek bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalye sözcüğünün sözlükten alındığı tanım bulunur.

Resim 40: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Sandalye", 1965

Kaynak 40: http://uploads4.wikiart.org/images/joseph-kosuth/one-and-three-chairs.jpg, 2015

Joseph Kosuth'un Bir ve Üç Sandalye adlı çalışmasında ortada bulunan sandalye, maddi olan, üzerine gerçekten oturulabilen bir sandalyedir. Sandalyenin solunda, fotoğrafı ve sol tarafta ise tanımı yer almaktadır. Bu çalışma da, Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" adlı çalışmasıyla benzerlik gösterir. İki sanatçı da ortaya koydukları yapıtlarıyla gerçek, taklit, kopya ve temsil kavramlarının irdelenmesini istemiştir. Kosuth, Magritte'den farklı olarak çalışmasında nesnenin işlevsel halini ve fotoğrafını sergilemiş, nesneye ilişkin tüm düz ve yan anlamları göstergesel bir sıra ile yerleştirmiştir. Fotoğraftaki sandalye ise yerleştirmedeki sandalyenin aynı boyuttaki görüntüsüdür. Dolayısı ile yerleştirilen sandalyenin temsilidir. Karşıdan bakıldığında iki sandalye varmış gibi algılanır. Sağ tarafta ise, kelimelerle genel bir sandalye tanımı yer alır. Daha önce hiç sandalye görmemiş bir kişinin sandalye tanımındaki harfleri; kelimeleri okuduğunda zihninde sandalye imgesinin oluşamayacağını, dilin aslında yeteri kadar mükemmel olmadığını düşündürür. Ayrıca Kosuth, yapıtın ismiyle zihinde oluşan sandalye imgesinin de düşünülmesini ve yapıta dahil edilmesini istemiştir. Yapıtın ismi ve

sandalye tanımındaki yazı, imgeyi çağrıştıran gösterge rolüne bürünmüştür. Yazı, görsel bir çağrışımda bulunarak, zihinsel bir yapıt oluşmasını sağlamıştır. (Yılmaz, 2006: 228)

Kosuth, *Felsefeden Sonra Sanat'*ta (1945, Aktaran; Harrison, Wood 2011: 901-905) sanatın belirli biçimler ve nesneler üretmekten ibaret olmadığını, felsefi bir boyuta taşınması ve kavramın kapsamının genişletilmesi gerektiğini belirtir. Aynı zamanda sanat yapıtlarının analitik önermeler olduğunu düşünen sanatçı, sanat yapıtını kendi bağlamında görüldüğünde, somut veri üzerinde hiçbir bilgi sağlamadığını kasteder. Kosuth, çözümsel yöntem olarak yazıyı, dolayısıyla dili kullanarak linguistik alanındaki araştırmalarına, sadece harfleri kullanıp tanımlar yaparak devam etmiş ve 1966'dan beri bütün çalışmalarını *düşünce olarak sanat düşüncesi* deyimi ile çalışmalarındaki analitik yapıyı ortaya koymuştur. Tanım çalışmalarından birinde belli bir biçimi ve rengi olmayan *suyu* ele almıştır. Boyayla yapılmış bir su resmi ya da suyun kendisi yerine sadece suyun İngilizce tanımını yapıp, hem nesneyi hem de diğer anlamları çağrıştıran bir kavram olarak düşünülmesini istemiştir.

Joseph Kosuth, modern kültürün bir sonucu olarak insanın doğayla ilişkisinin azaldığını, yalnızca medyanın yansıttığı bir dünyayı görme eğilimi içinde olduğunu belirterek medyanın, insanın dünyayı görme, anlama, yorumlama eylemlerinde hegemonik konumuna karşı koyabilmek için sanattan yararlanılması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle toplumsal bilinci ortaya çıkarmayı hedefleyen, izleyicilerin kendi kültürlerini görebilecekleri *antropolojikleşmiş* bir sanat düşüncesine dayalı çalışmalar üretmiştir. Bu amaçla 1977-1979 tarihlerinde ürettiği Text/Context ismindeki çalışmasında sanatçı, kentteki afiş panolarına eş zamanlı olarak her biri farklı, büyük ölçekli metinler yapıştırmıştır. Çalışmalarını, kamusal alana; ticari boyutu olan afiş panolarına yerleştirerek izleyicinin önceden edindiği bağlamın dışında düşünmesini, toplumsal ve tarihsel bağlamlar içindeki ve arasındaki ilişkilerden anlam üretmesini istemiştir. Dolayısıyla sanatçı, anlamın kalıcı olması gerekmediğini ve yapıtın her birey tarafından yeniden anlamlandırma ve yorumlamaya açık olması gerektiğini ima etmiştir. (Atakan, 2008:85)

3.4.8. 1980'den Sonra Çağdaş Sanatta Yazı

1980'li yıllarda özellikle ABD ve Avrupa'nın ekonomik olarak gelişmesi, teknolojik gelişmeler ve ülkelerdeki siyasal durumlar Batı ülkelerine büyük göçlere sebep olmuştur. Hızla yaygınlaşan kapitalizm anlayışı ve küresel emperyalizmin tüm dünya kültürlerini sürekli tüketime yönlendirmesi ve aynılaştırma çabası, bilim ve sanat alanında yeni açılımlar getirilmesine sebep olmuştur. 20. Yüzyıl'da, tüm dünyayı etkileyen değişimler sanat ortamlarını, Batı kültür dünyasındaki çok kültürlü eğilimin uzantısı olarak genellikle sermayeye bağımlı hale gelen sanatın piyasası, kurumları ve medyayı eleştiren; ırk, sınıf, kültür, cinsiyet, öteki gibi esasında belirli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal konulara yönlendirmiştir. Çağdaş sanat ve felsefenin çağı olan ve Modernizm sonrası anlamına gelen Postmodernizm olarak tanımlanan bu dönemin sanatçıları belli bir mecraya bağlı kalmadan, farklı ifade biçimleriyle alışılmışın, klişelerin, bilinenin üzerine giderek değer yargılarının gizlediği alt anlamları okumaya, irdelemeye ve yeni anlamlar yaratmayı amaçlamışlardır.

Kavramsal Sanat'ın uzantısı olarak devam eden 1980'lerden sonraki dönemlerde yeni bir akım gibi geniş çaplı, toplu hareketler oluşmamış ve sanatçılar kendi üslûpları ile kelimeleri ve cümleleri ileti halinde, metinleri ise referanslı ve alegorik bir dille okuyan kişiyi düşünsel bağlamda harekete geçirecek biçimlerde kullanmışlardır.

Kavramsal temelli sunumlarda, sanatsal önermeyi ortaya koyarken dilsel verilerle kurulan ya da sökülen anlam, silme edimiyle yeni bir deneyim alanı ortaya çıkmıştır. Silerek, eksilterek, örterek var olana değil, yitip gidene odaklanma ile Derrida'nın *Yapıbozumcu* yazma'ya ve Freud'a ilişkin metinleriyle ilişki kuran Joseph Kosuth, Freud'un *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* adlı kitabından aldığı bir paragrafın büyütülmüş 31 kopyasıyla galeri yüzeylerini kaplamıştır. Sanatçı, *Sıfır & Değil* ismindeki bu çalışmada silme edimi, metnin her satırdaki harflerin alt ve üstleri görünecek şekilde bir çizgi ile çizilerek gerçekleştirmiştir. Harflerin her ne kadar uçları görünse de, üzerlerinin çizgi ile çizilmesi ve duvardaki havalandırma ızgaraları gibi girintiler ve çıkıntılar, metni bir çok yerde kesintiye uğratmıştır. Ayrıca duvarları A, B, C, D harfleriyle sınıflandırmış, metnin tekrarlandığı bölümleri renkli alt çizgi çekerek belli etmiştir. Böylece Kosuth, metne bilmece gibi yaklaşmış, hem kendi müdahaleleriyle kapatmış hem de anlaşılabilmesi için ipuçları vermiştir. Freud'un

ifadelerini yok etmek için uğraşsa da nihayetinde daha da güçlendirmiştir (Şahiner, 2009:170,171).

Resim 41: Joseph Kosuth, "Sıfır ve Değil" (Zero or Not), ofset baskı bantların enstalasyonu, 1985

Kaynak 41: http://1995-2015.undo.net/it/mostra/120657, 2015

Düşüncelerle ve kavramlarla çalışan Joseph Kosuth, nesnelerin ve imgelerin anlam taşımadığını, anlamın bağlamlardan ve izleyicilerin kurduğu ilişkiler olduğunu, çalışmalarındaki asıl malzemesinin ilişkiler olduğunu, "şeyleri" ise bu ilişkileri kurabilmek amacıyla kullandığını belirtmiştir. Başlangıçta çalışmalarını fotoğraf ve metin üzerinden kuran Joseph Kosuth, daha sonradan müzelerde, galerilerde ve kamusal alanlarda neon metinlerle büyük yerleştirmeler yapmıştır.

Kavramlar üzerinde çalışan Barbara Kruger ve Jenny Holzer 1980'lerin öne gelen sanatçılarından olmuşlardır. Aynı zamanda aktivist olarak nitelendirilen her iki sanatçı da reklamların, kitle iletişim araçlarının halkı görülebilecek her yerde karşısına çıkarak

etkisi altında bırakan metinlerin ve imgelerin tüketime yönlendiren yönünü sanatsal alana taşıyarak eleştirmişlerdir.

Kruger, meslek hayatına başarılı bir grafik sanatçısı ve sanat yönetmenliği yaparak başladığında yazıyı ve imajları kendine özgü sosyal eleştiri aracı olarak kullanmayı da öğrenmeye başlamıştır. İnsanların günlük yaşamlarında her yerde karşılaştığı ve etkisi altında bıraktığı imajların ve mesaj içeren sloganların yönlendirme amacı taşıdığını topluma bildirmek, aldatıcı olabileceği bilincini aşılamak istemiştir. Siyah beyaz fotoğrafları reklam afişine benzetmiş ve üzerlerine "Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım", ya da "Göründüğümüz Gibi Değiliz" gibi yazılar yazmıştır.

Resim 42: Barbara Kruger, "Your comfort is my silence", siyah beyaz fotoğraf, 1981

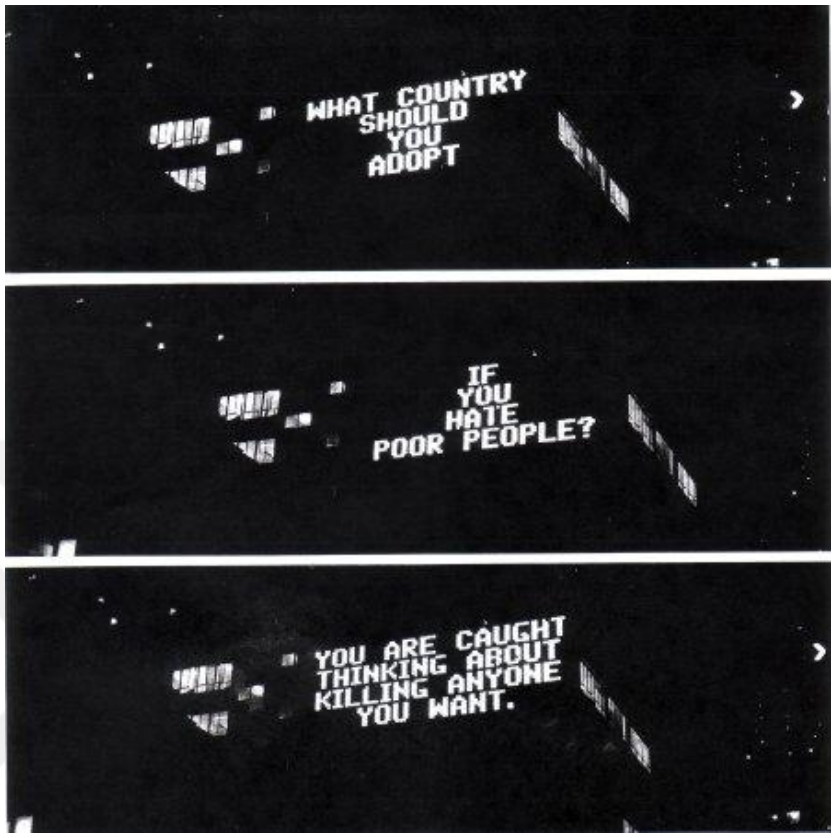
Kaynak 42:

https://www.accaonline.org.au/sites/default/files/BarbaraKrugeredkit-1.pdf, 2016

Farklılık olduğunu sandığın şeyi yıkıyorsun anlamına gelen "You destroy what you think is difference..." cümlesindeki gibi Kruger'in yazılarındaki "you" (sen) öznesi, erildir ve bir iktidar konumunu belirtir. Aynı özne, "Your confort is my silence" cümlesinde de söz konusudur. *Senin konforun, benim sessizliğimdir* anlamındaki cümlede susması istenenle konuşma hakkı olan öznelerin konumlarını bildirir ve özneler arası hiyerarşiyi hissettirir. Cümleyi okuyan dişi özne ise eril özneye aynı söylemi geri yollar. Fakat Kruger'in cümlelerindeki "sen"ler, eril olsa da belli bir kimliği ifade etmez ve çoğunlukla bir olan iki ayrı "sen"dir. Yani mesajın alıcısı, işkencesinin bakışı altında, siyahi bir erkek özne de olabilir. Konuşan dişi özne de işkenceciyle aynı taraftadır ve büyük ihtimalle aynı deri rengine sahiptir. Dolayısıyla konuşan özne, hem kurbanla hem de işkenceciyle bir kimlik ve farklılık ilişkisi olduğu söylenebilir. Yani aslında Kruger'in özneleri ötekinin sözünü tekrar etmektense başka bir yerden, araya mesafe koyarak başka türlü konuşur. Slogan niteliğindeki cümleleriyle, erkekler ve kadınlar arasındaki güç ilişkisini; üstünlük ve ikinci planda olma durumlarını eleştirir. (Gintz, 2010:76).

Jenny Holzer ise, sanat öğrencisi iken soyut resim yapmayı bırakıp dil üzerine çalışmaya başlamıştır. Yazarak, vermek istediği mesajı doğrudan verebileceğini ve daha spesifik konulara değinebileceğini düşünmüştür. Metinlerinde, grafik tasarım öğelerini, çeşitli tipografileri kullanmıştır. Holzer, 1979-1982 yılları arasında Inflammatory Essays (Kışkırtıcı Denemeler) serisi ile renkli kağıtlara bastığı metinleri kamusal alanlara yapıştırmıştır. Yazarı belli olmayan her bir metin, bir manifesto gibi belli bir ideolojiyi destekleyerek okuyucusunu, halkın manipülasyonu ve devrime yönelik koşulların olasılığını, sosyal değişim ihtiyacının aciliyetini düşünmeye davet etmiştir. Daha geniş bir kitleye ulaşabilmek için *herkesçe bilinen gerçekler* anlamına gelen *Truisms* olarak nitelendirdiği elektronik metinlerini binalara ve diğer kamusal alanlara yansıtmıştır (Buchloh, 2009: 95). *Truisms* serisinden sonra kamusal alanlara, serserice yaşayan ve ilkel içgüdülerinin ikinci alanda bir paranoya veya aşırı histeri gibi ortaya çıktığı siyah, Latin Amerikan, orta sınıf beyaz, ırkçı, cinsel saplantılı öznelerin iç sözleri veya söylemlerini basitçe yazıya döküyormuş gibi sadist söylemleri yerleştirmeye başlamıştır: "Görmez olursun sokaklarda yarı ölü serserileri..." "Fakir insanlardan nefret edersen hangi ülke seni kabul eder?", "Öldürmek istediğin kişiyi düşünürken yakalandın." Gibi birbiriyle hiç bağlantısı olmayan bu söylemler, parçalanmış bir

toplumun bireyleri ve grupları birbirinden ayıran nefret ve korku söylemler (Gintz, 2010:72).



Resim 43: Jenny Holzer, "Survival" (hayatta kalma) serisi'nden, bina üzerine yansıtma, Toronto, 1986

Kaynak 43: http://plepuc.org/fr/oeuvre/survival, 2016

İran asıllı sanatçı Shirin Neshat, her ne kadar Doğulu bir sanatçı olsa da, Amerika'ya göç etmiş ve Batılı bir gözle, İran'ın toplum yapısı, toplumsal cinsiyet konularında çalışmalar üreterek İran kültürüne dair toplumsal ve siyasal eleştiriler getirmiştir. Çalışmalarında siyah ve beyaz, kadın ve erkek, yerel ve küresel, geleneksel ve modern hatta sıklıkla ying yang, negatif ve pozitif gibi metafizik unsurları da kapsayan, Doğu-Batı karşıtlığına gönderme yapan ikili unsurlar bulunur. Doğulu kadınların burkalı fotoğraflarını ve videolarını çekerek, inançlarına göre görülmesinde sakınca olmayan; açıkta kalan bölgelerine Farsça ve Arapça metinler eklemiştir. Fotoğraflardaki metinler, kadının sosyal yaşamında davranışlarını yöneten eril hegomanya'yı, eril kurallar bütününe, İran rejimine gönderme yaparlar. Neshat'ın başka bir çalışması olan *Rapture*

‘da aynı anda oynayan iki videoda, birinde yalnızca kadın topluluğu; diğerinde ise yalnızca erkek topluluğu oynar. Kadınların oynadığı videoda, kadınlar namaz kılarken bir anda ellerini kameraya kaldırıp avuçlarının içindeki yazıyı, hem izleyiciye hem de karşı ekranda kendilerini seyreden erkek topluluğuna gösterirler. Kadınların avuçlarının içindeki yazı, İranlı kadın şair Forugh Farrokhzad’ın şiirleridir. Bu şiirleri Farsça bilen izleyici için görsel olduğu kadar anlatımsal bir metin niteliği taşırken, Farsça bilmeyen için yalnızca Doğu imajı ile özdeşleşmiş motifler olarak görsel bir etki olarak görülür. Neshat bu karede, kadın bedenini Farrokhzad’ın muhalif şiirlerin manifesto alanı haline getirirken aynı zamanda yazının bedeni süsleyen, kutsal bir iz olarak bir gösteri alanına dönüştürmüştür.

(http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?cc=mqr;c=mqr;c=mqrarchive;idno=act2080.0038.207;rgn=main;view=text;xc=1;g=mqrg, http://culture.pl/en/event/shirin-neshat-iran-usa-video, 2015; Seda Yörüker, Shirin Neshat’ın Sanatında Kimlik, Beden, Yazı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006)

Resim 44: Shirin Neshat, “Rapture” serisi, ellerinin üstü yazılı kadınlar, Fas, 1999

Kaynak 44:

http://www.phillips.com/detail/SHIRIN-NESHAT/NY010107/221?fromSearch=neshat&searchPage=1, 2015

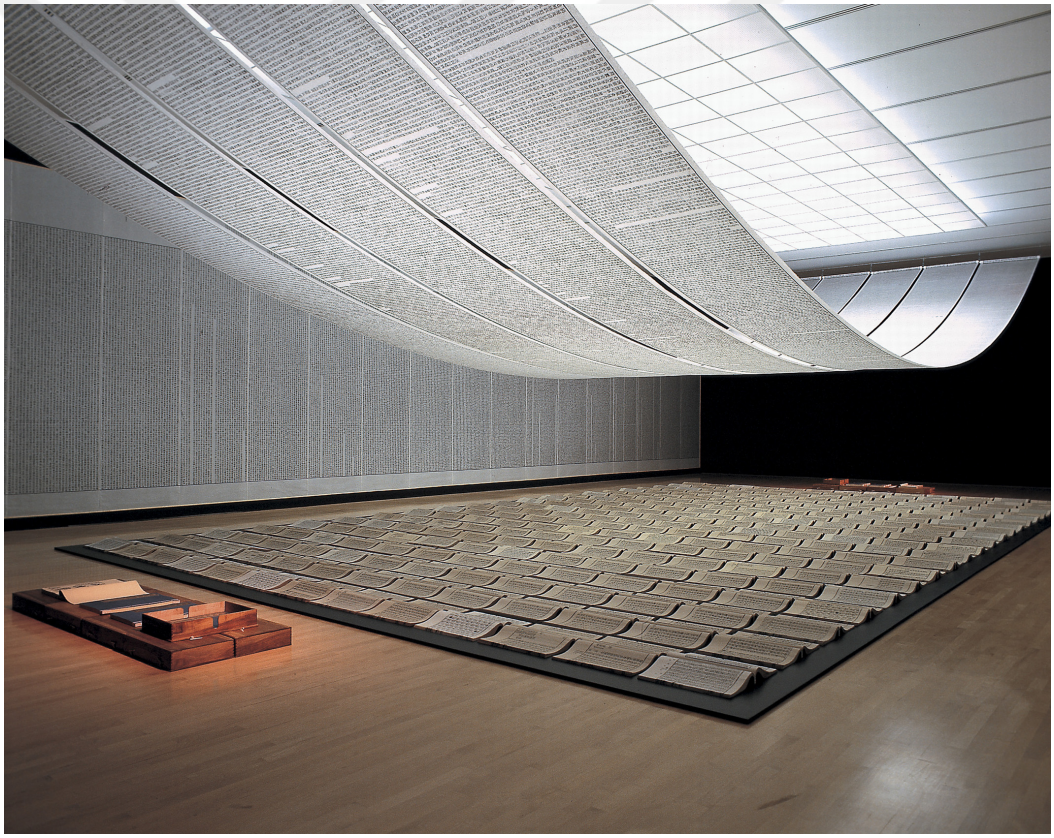
Kültürel etkileşimin giderek arttığı 21. Yüzyılda, Xu Bing, An Weiwei, Anita Dube gibi Doğulu olup Batı'nın düşünce yaklaşımını benimseyen sanatçılar, Batılı bir gözle görsel sanatta yazıyı çeşitli malzemelerle birlikte kullanmış, kavramsal düzeye taşımış, sosyal, politik amaçlar doğrultusunda sanatsal üretim yapmışlardır.

Çağdaş Çin sanatının öncü sanatçılarından Xu Bing, mürekkep resimleri, kaligrafi ve enstelasyon çalışmaları ile Çin karakterlerini kullanarak dili bozmuş, sorgulamış ve algıları şaşırtmıştır. 1989'da ürettiği *Gökyüzünden Gelen Sayfalar* adlı çalışmasında, geleneksel ahşap baskı tekniği ile oluşturduğu Çince metinler içeren sayfalar, dalga formunu anımsatacak şekilde duvarları, yeri ve tavanları kaplamıştır. Tavanda duvar boyunca üç parça metinden oluşan sayfaları uzunlamasına asmış, yere ise geleneksel çin kitaplarının formunda ciltlediği kitapları sayfaları açık şekilde yerleştirmiştir. Xu Bing, asılı ve yerde kitap formunda bulunan bütün metinleri Çinceye benzeyen ancak aslında Çince olmayan, 1000'in üzerinde yeni karakterlerden oluşturmuştur.

Resim 45: Xu Bing, "Landscape Landscript", Nepal kâğıdı üzerine mürekkep, Ashmolean Müzesi, 150x300 cm, 2004

Kaynak 45: http://en.cafa.com.cn/wp-content/uploads/2013/03/Xu-Bing-Landscript-2004-Ink-on-Nepalese-paper-150x300cm-.jpg

Henüz çocukluk çağındayken Bing, Mao'nun Çince'deki sadeleştirme amacıyla yapılan değişimi sebebiyle öğrendiği kelimeleri unutmak ve yeni kelimeleri öğrenmek zorunda kalınca Çin dilindeki tutarsızlığı keşfetmiş ve dilin yapısı ile ilgilenmeye başlamıştır. Kaligrafi konusunda büyük başarı gösteren Xu'ya, Kültürel Devrim döneminde devlet tarafından propaganda ve sanat eğitimleri verilmiş, modern ve geleneksel yazı sanatını kullanarak devlet yanlısı posterler üretmesi istenmiştir. Xu, *Gökyüzünden gelen Sayfalar* sergisindeki tüm mekanı saran metinler, boyutları ve sergileme şekilleri ile gençlik döneminde ürettiği, meydanları saran, mekânları kaplayan posterlere gönderme yapmıştır. (https://tr.khanacademy.org/humanities/global-culture/conceptual-performance/v/xubing-book, https://www.artsy.net/artwork/xu-bing-xu-bing-book-from-the-sky-tian-shu , 2016)



Resim 46: Xu Bing, "A Book from the Sky" (Gökyüzünden Gelen Kitap), karışık teknik, enstalasyon, Metropolitan Sanat Müzesi, 1987-91

Kaynak 46: http://english.cri.cn/4406/2007/12/10/1141@303162.htm, 2016

Aktivist, küratör, mimar, film yapımcısı olan ve daha bir çok alanda işler üreten Ai Weiwei'nin Çin hükümetini eleştirdiği işlerinden biri olan, 2008-2011 yılları arasında gerçekleştirdiği Citizens' Investigation (Vatandaş Araştırmaları) projesinde, Çin'in Sichuan ilinde meydana gelen depremde yıkılan devlet okullarında ve yurtlarında ölmüş ve devletin, zararın tümünü medyaya yansıtmamak için sakladığı beş binden fazla çocuğun kimliğinin kaydını oluşturmuştur. Ai, depremde ölen ve resmi kayıtlara geçmeyen çocukların isimlerini, yaşlarını, kaçıncı sınıfa gittiklerini kendi evinde internet üzerinden açtığı bloğu üzerinden gönüllü çağrısı yaparak öğrenmiş ve beyaz kağıtlar üzerine çıktı alınmış excel formatındaki listeyi, Royal Sanat Akademisi'nin galerisinin duvarlarını tamamen saracak şekilde sergilemiştir.

An Weiwei, duvarları tamamen saran dev listeyi sergi salonunun orta kısmında depremde yıkılan yapılardan toplanmış ve dizilmiş paslı, demir çubuklarla ve gönüllülerin kayıp çocukların kimliklerini devamlı okuduğu ses kaydı ile desteklemiştir. (http://www.theartwindow.org/aiweiwei/, 2016)

Resim 47: An Weiwei, "Names of the Student Earthquake Victims Found by the Citizen's Investigation" (Vatandaş Araştırmaları Tarafından Bulunan Depremzede Öğrenci İsimleri), 2008- 2011, Royal Sanat Akademi Galerisi

Kaynak 47: http://www.theartwindow.org/aiweiwei/, 2016

Hint sanatçı Anita Dube, hatıralar, tarih, mitoloji ve fenomolojik deneyimler ile ilgilenmiş ve sanatsal çalışmalarına yansıtmıştır. Plastik, kumaş, geri dönüşebilen paket gibi buluntu nesnelerle çalışan Dube, son dönem çalışmalarında metaforik araç olarak dil ve metni kullanmıştır. *Three Texts* adlı işinde, Roland Barthes'dan ve Luce Irıgaray'dan alıntıladığı metinleri kumaş üzerine mürekkeple üst üste yazarak dil ve anlam ilişkisini irdelemiştir.

Resim 48: Anita Dube, "Three Texts" (Üç Metin), kadife kumaş üzerine mürekkep, 401x518 cm

Kaynak 48: https://www.artsy.net/artwork/anita-dube-three-texts, 2016

BÖLÜM 4. TÜRKİYE SANATINDA YAZI

Anadolu topraklarında İslamdünyası ile eski Türk uygarlıklarının sosyal ve kültürel yapılarının içinden harmanlanarak doğmuş bir gelenek olarak, özellikle Müslümanlığın gelişi ile Osmanlı toplumuna has bir yazı geleneği oluşmuştur. Bu çalışmanın "Doğu Sanatında Yazı" başlığı altında anlatıldığı üzere, Anadolu'da 13. Yüzyılda yazı, sanatsal bağlamda yaygın bir şekilde İslam kaligrafisinde çeşitlilik kazanmaya başlamış, 15. Yüzyılda Türkiye'deki hattatların üslûplarına göre zenginlik kazanmıştır. Küfi, Sülüs, Nesih gibi yazı çeşitleri, farklı istiflerle elyazmalarında, kitap sayfalarında ve levhalarda görülmüştür. Irak, İran ve Anadolu'da gelişen kaligrafi çeşitleri dışında yazı, elyazmaları ve levhalarda tezhip ve minyatür sanatları ile bir arada uygulanmıştır. Ancak, İstanbul'da 1828'de bir matbaanın faaliyete geçmesi ile birlikte kaligrafi ve tüm el sanatları alanlarında eski etkinliklerini kaybetmeye başlamıştır. Ancak bir yandan kent toplumunun üst kesimlerinde Lale devri olarak tanımlanan ve 18. Yüzyıla denk gelen dönemde Batı dünyasıyla sanat ve kültür alışverişleri yoğunlaşmasına rağmen 19. Yüzyılda hâlâ eski tılsım ve büyü inançlarını simgeleyen ve halk hikâyelerini betimleyen resimler, yazı-resimler rağbet görmüş, yapılmaya devam edilmiştir.

19. Yüzyılda Türkiye henüz Osmanlı hükümdarlığında iken, Batı ile etkileşim yoğunlaşmış; özellikle İstanbul'da ikamet eden Hristiyan, Gayri Müslim veya sonradan Müslüman olanların etnik kimlikleri göz ardı edilmiş, kültürel ve sanatsal faaliyetlerde görevler verilmiştir. Dolayısıyla her alanda Osmanlı toprakları kendi geleneğini sorgulayarak, Batı'nın kültürünü benimseyip özümsemeye başlaması bir anlamda kültür düalizmine yol açmıştır. Böyle bir sosyal ve kültürel ortamda, Arap harfleri Türkçe'yi tam olarak ifade edememesi sebebiyle terkedilerek Latin harflerinin kullanılmasının okur-yazar oranının artması için gerekli, Türkçe için mümkün ve uygun olabileceği, konusundaki düşünceler ortaya çıkmış ve 19. Yüzyılın ikinci yarısında bu düşünce sivil aydınlar ve askerler tarafından desteklenmiştir. Temelde modern bir toplum yaratma hedefine yönelik atılan reformlardan biri olan Harf İnkılâbı, ancak resmi olarak Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan 5 yıl sonra; 1 Kasım 1928'de yürürlüğe girmiştir.

Türkiye'de, 1928'de Latin harflerinin kabul edilmiş, kanunun 4. Maddesine göre; yayın tarihinden iki hafta sonra başlamak üzere eski yazıyla her türlü gazete ve mecmua

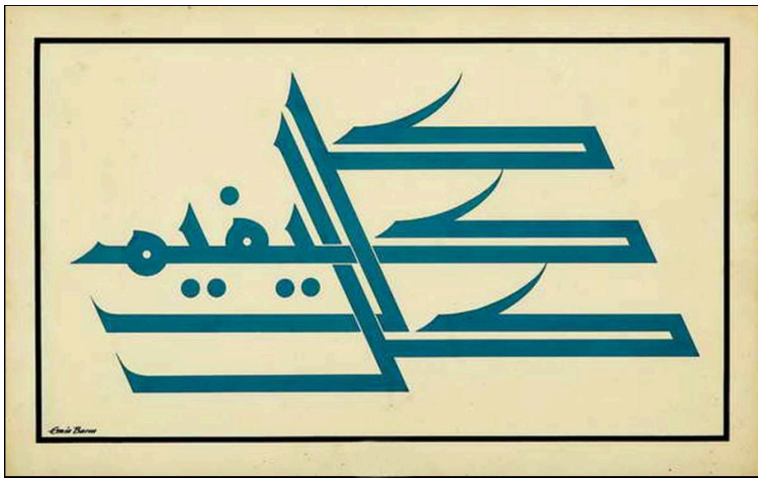
yayını yasaklanmış, 5. Maddesine göre; ertesi yıl itibarıyla eski yazıyla kitap basılmasını suç olarak sayılmış, 9. Maddeye göre ise; bütün okullarda Türkçe eğitim Latin harflerle verimesi yasallaşmıştır. Yeni yasanın ilânı ile birlikte, eski düzeyde yeni bir hattatın yetişmesine uygun ortam yok olmuş ve kaligrafi sanatının tarihsel süreci sona ermiştir. Türk Kaligrafi Sanatı tarihinin sona ermesi, aynı zamanda tüm İslamdünyasında etkili olmuş, İslam coğrafyasında hiçbir bölgede yeni ekollerin oluşma ve gelişme olanağı kalmamıştır (Soysal, 2004:22-23). Siparişleri kesilen hattatların bir çoğu kendi atölyelerinde, Arap harflerini kullanmak yasak olmasına rağmen üstatlarının üslûplarını gizlice kopya ederek çalışmaya devam etmişlerdir. Alfabe değişimi, aynı zamanda Batı'nın dünyaya ve kendine eleştirel bakışının benimsenmesine ve dolayısıyla dünyevi konularda yazılar Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti'nde bir karşı kültür ve *gerici* olarak yaftalanan karşı seçkin zümre her zaman var olmuş ve kaligrafi sanatının, diğer el sanatları gibi değerini korumaya çalışmışlardır. Ancak bir süre sonra Hâlim Efendi, Arif Hikmet Bey, Emin Barın gibi hattatlar mecburen Latin harfleri ile kaligrafiyi öğrenmeye başlamışlardır. Yeni alfabeye geçiş, aynı zamanda hattatların İslamkaligrafi sanatına has estetik öğeleri deneyimlemenin sonunu getirmiştir. Latin alfabesini kullanan Batılı kaligraflar, estetik mükemmeliyeti yılların deneyimi ile pekiştirmişken,; Türkiye'deki hattatlar yeni alfabeye Batılı kaligraflara göre çok daha geriden başlamıştır. Bu nedenle Latin alfabesindeki harflerin anatomilerini sıfırdan çözüp, estetik olasılıklarını deneyimlemek için uzunca bir süre geçmesi gerekmiştir.

Latin alfabesine geçişle birlikte, Kur'an-ı Kerim'in Arapça oluşundan ötürü hattın kutsal yönü; hüsn-ü hat oluşu Latin alfabesine uygulanamayacağından dolayı, yazının Anadolu topraklarındaki merkezi ve kutsal yönü de eski değerini yitirmiştir. Elyazması olarak yazılsa dahi Latin harflerinin matbaaya göre evirilmiş tipografik; çoğaltılabilir yapısı, yazının Hüsn'ü Hat ile sağladığı mistik yönünü, el yazmalarının ve levhaların biricikliğini de arkasında bırakmıştır.

Türkiye'de Cumhuriyetin ilanından itibaren Batı'da olduğu gibi modernizm, sanatsal bağlamda geçmişin sanat değerlerine karşı çıkışla başlamıştır. Ancak Türkiye'nin geçmişe karşı duruşu, Batı'nın sanat ortamlarına karşı duruşundan tamamen farklıdır. Batının kendi içinde var olan kalıplaşmış beğeni düzeyiyle sanat ortamlarını etkileyen burjuva sınıfı, yaratıcılığı körelten sanat eğitimlerine, sanata değeri biçen salon

jürilerine karşı çıkışları modernizm hareketleri olarak görülürken; Türkiye, eski gelenekleri, el sanatlarının reddedip 1873-1927 tarihleri arasında Batı anlayışıyla resim yapmaya başladığında *modern* sayılmıştır. Cumhuriyet'in ilanından itibaren modern bir toplum yaratma amacıyla yapılan reformların yanı sıra Güzel sanatlar akademisi, tiyatro, bale, devlet müzesi gibi kurumlar, ressam zümreleri oluşturulmuş ve sanatçılardan Osmanlı sanat kalıplarının dışında, Batılı anlayışta eser üretmeleri istenmiştir. Bu amaçla sanat programları oluşturulmuş ve Türkiye'deki sanatçılar henüz 1923'de sanat eğitimi almaları için Almanya ve Fransa'ya gönderilmiştir. Avrupa'da eğitim alıp Türkiye'ye dönen sanatçılar, yerel motiflerle Batı'nın sanat anlayışını uygulamaya çalışmışlardır. 1930'larda Emresyonist, Fovist, Kübist ve Konstrüktivist eğilimlerden etkilenen sanatçılar, ülkelerine geri döndüklerinde mimari yapılarda veya yazı-resimlerin bulunduğu mekanlarda bulunan yazıları tuvallerine uygulamışlardır. Örneğin, Hans Hofmann'in asistanlığını yapan ressam Ali Avni Çelebi, ülkesine geri döndüğünde Alman dışavurumculuğu ekolü ile Bursa'daki Ulu camisini resmederken, camide asılı olan levhaları da olduğu gibi resmetmiştir. (http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/ , 2015) (Erdemci, Germaner, Koçak, 2008: 1-3)

1950-1970 tarihleri arasında ise sanatlarında Batı'nın yöntemlerini, kendi kültürü ile harmanlamak isteyen *Şemsi Arel, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu, Ferruh Başağa, Adnan Turani* gibi sanatçılar, İslam kaligrafisini soyutlaştırarak tuvallerine yansıtmışlardır. Böylece, her ne kadar İslamsanatına ve felsefesine aykırı bir düşünce olsa da, Türkiye'de hat sanatının artık soyut bir sanat biçimi olduğu düşüncesi yerleşmiştir. Ayrıca resim sanatının plastik anlamda temel unsurları olan nokta, çizgi, oran orantı, kompozisyon hat sanatının da temel unsurlarıdır. Bu görüşte olan sanatçılardan *Nurullah Berk ve Emin Barın*, Hat yazılarına artık *bakılması* ve Batılı sanatçılar gibi plastik değerleri ile ilgilenilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. (Ayvazoğlu, 2014:133,134). Yeni dönem Türk sanatçılar, İslam kaligrafisindeki plastik unsurları kullanarak, yeni bir ifade ve dil meydana getirmişlerdir. Dolayısıyla Türkiye'de de, *zamanın ruhu* artık hattın resimsel niteliğini ön plana çıkartmış ancak bunu yaparken hatta, Batılı bir gözle bakarak gösterge ve metinsel rollerinden koparmıştır. Bu durumda Türkiye, Doğu'nun bir parçası olarak görülürse esasen soyut sanatı Batı'dan daha önce keşfetmiş; Batı'nın kendisinden daha Batılı olan bir Doğu'nun İslam kaligrafisine yeni bir anlam kazandırdığı ve yeniden tanımladığı da düşünülebilir.



Resim 49: Emin Barın, “Gel keyfim gel”, 69x41 cm

Kaynak 49:

http://www.kalemguzeli.org/hatteserleriayrinti.php?KNO=1068&HKNO=20, 2016

Resim 50: Emin Barın, **“**Allah Dörtlü Yeni Harflerle”, 70x70 cm

Kaynak 50: http://www.barincilt.com.tr/eminHat.html, 2016

Abidin Elderoğlu ve Sabri Berkel 1930'lu yıllarda öncelikle kübist bir anlatım benimsemiş, sonrasında figür soyutlamaları yapmış ve çalışmaları 1950'li yıllarda İslam kaligrafisinin soyut biçimlerine dönüşmüştür. Sabri Berkel, tuvallerinde renk alanlarını siyah çizgilerle ayırmaya başlamış, 1960'ların başlarında çizgileri kalınlaştırıp hareketlendirerek hem Arap hem de Latin harflerin çeşitli lekesel kompozisyonlar oluşturmuştur. 1960'ların sonlarına doğru ise lekeci anlatımı daha çok benimsemiş ve renk alanlarına dönüştürdüğü çizgilerden biçimler oluşturmaya başlamıştır. 1970'den sonraki çalışmalarında ise Abidin Elderoğlu'nun çalışmalarındaki gibi ritmik motif tekrarlarında halen arabesk dokuları ve İslam kaligrafisinin etkileri görülmektedir. (Koçak, Germaner ve Erdemci, 2008: 50-68).

Resim 51 : Sabri Berkel, "Motif veya Yazı", duralit üzerine yağlıboya, 50x50 cm, 1974

Kaynak 51 : P Sanat Kültür Dergisi, Sayı 21, sf. 87, 2001

Adnan Çoker, Adnan Turani ve Süleyman Saim Tekcan da resimlerinde kaligrafik etkiler yaratan, yazıyı soyutlayarak kullanan sanatçılardandır. Türkiye'de minimalist üslubun öncüsü Adnan Çoker, mekân, düzlem, espas, biçim tekrarı gibi temel plastik kavramları sorgularken çoğunlukla mimari öğeleri soyutlamıştır. 1955-1965 tarihleri arasında yaygın bir şekilde uygulanan kaligrafik soyutlamaları, geometrik unsurlarla birlikte kendine has üslubuyla tuvallerine yansıtmıştır. Adnan Turani de kaligrafiyi soyut eğilimlerle ve çizgisel tavırla resmeden sanatçılardan birisidir. Süleyman Saim Tekcan ise, yazıyı daha çok Hitit kursu, at gibi Anadolu uygarlıklarının sembolleriyle birlikte serigrafi tekniği ile birleştirmiştir.

Özgün baskı dalı ile boya resmini zenginleştiren *Ergin İnan,* kaligrafinin plastik değerini dinsel imgelerle birleştirerek yazıları olduğu gibi yüzeylere aktarmıştır. Sanatçı, insanı merkeze alan bir tavırla doğa ve doğadaki tüm canlıların imgeleriyle birlikte eski kitap sayfaları ve kendi el yazısıyla yazdığı metinlerle bütünsel kompozisyonlar oluşturmuştur. Dini öykülerden beslenerek, en ilkel canlıdan, en gelişmiş insana dek duyusal dünyayı aşan ölüm gerçekliği ile yaşam arasındaki metafizik ve mistik duyarlığı yansıtmıştır. Mevlana gibi İslamtasavvufunda önemli yeri olan kişilere ait alıntılar, öyküler ve simgeler, Ergin İnan'ın resimlerinde dini imgelere dönüşmüştür.

Erol Akyavaş, Avrupa ve Amerika'da sanat eğitimi aldıktan sonra Türkiye'ye döndüğünde Batı'nın kültürünü Doğu ve İslamsanatı ile birleştirmiş ve kendine özgü bir üslûp ortaya koymuştur. Çalışmalarında İslam kaligrafisini imgesel biçimlerde, mimari ögeler ve İslami motiflerle birlikte kullanmıştır. Özellikle 1980'lerin başından itibaren Akyavaş, İslam'a ve tasavvuf felsefesine ilişkin *Gazali, Fihi ma Fih, Miraçname ve Hallac-ı Mansur* gibi serilerinde, İslam kaligrafisi, minyatür ve ebru sanatlarından, eski uygarlıklardan, söylencelerden aldığı imgeleri soyut bir anlatımla yorumlamıştır. Miraçname olarak adlandırılan, Hz. Muhammed'in peygamberliğinin 9. Senesindeki göğe yükselişini; miracı anlatan manzumeleri kaynak alarak Kurân'daki İsra ve Necm surelerinin betimlemelerini yapmıştır. (Ersoy, 2004:32).

Akyavaş'ın yazı ile ilişkisi; tarih boyunca yazı, resim ve söz arasındaki hâkimiyet ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda Batı kültürünün inşa ettiği *resimmerkezcilik* geleneğini yapısöküme uğratmak; resmin yazı üzerindeki egemenliğini yıkmak istediği

düşünülebilir. Nitekim Hilmi Yavuz da, yazıyı dil etkisinin okunduğu, yorumlanabildiği bir çizgi veya iz olarak gören Lacan ve Wittgenstein'ı Akyavaş ile ilişkilendirmiş ve Akyavaş'ın yazı ile kurduğu ilişkiyi resimsel etkileriyle değil, bir dil etkisiyle okumaya çalıştığını; harflerden öte yazıyı öne çıkardığını belirtmiştir Yavuz'a göre, sanatçı esasında yazıyı dil etkisine dönüştürmekten öte daha çok içsel bir deneyimi yazı ve okuma ile ilişkilendirecek bir aşkınlığı ortaya koymak istemiş olabilir. Zira, kendi kültüründeki resimsel tasvir geleneğine olumsuz bakışın nedensel bağıntısını ve yazının merkezi konumunu keşfetmiş bir Müslüman ressam için Kur'an'ın ilk emri olan "Oku!" emrinin nesnesi olan yazı olmasa, okunacak bir şey de olmaz. (Madra, Dostoğlu,2000:41).

Resim 52: Erol Akyavaş, kağıt üzerine karışık teknik

Resim 53: Erol Akyavaş, kağıt üzerine karışık teknik, 150x32 cm

Kaynak Resim 52 ve Resim 53 : Erol Akyavaş, Seçme Yapıtlar, sf. 133,137

Batı'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası ekonomik, siyasal ve sosyokültürel durumu, varoluşçu felsefe; fenomonoloji; yapısalcı düşünce gibi düşünce akımlarıyla modern sanat ve düşünceye getirilen eleştirilere sebep olmuştur. Batı'nın yaşadığı değişim ve gelişmelerden etkilenen Türkiye'de ise sanatçılar ancak 1950'li yıllarda kültürel altyapısı, kimlik sorunsalı, yerel-evrensel değer tartışmalarına başlamış ve özgür düşünce dönemi girmiştir. Bu durumda soyut sanatın zaten önceden beri kendi kültüründe; kilimlerde, çinilerde, hat sanatında ve motiflerde var olduğu düşünceleri ve kendi kültürünü evrensel dil olarak kabul edilen Batılı anlayışta yansıtılması gerektiği görüşleri oluşmuştur. 1970'lere kadar Türkiye'de Batılı metinlerin çevirileri okunmaya başlanmış, sosyalist düşünce eğilimleri görülmeye başlamıştır. 1980'li yıllara kadar ise siyasal açıdan üç kez askeri müdahale gerçekleşmiş, iki kez anayasa değiştirilmiş ve sağ ile sol görüşler arasındaki dengeler sürekli değişirken; aynı zamanda ülke ekonomik ve teknolojik açıdan dışa bağımlı olarak gelişmiştir. Türkiye'de yaşanan değişimlere paralel olarak sanatsal alanda eskiye göre daha özgür bir ortamda yeni, özgün anlatımlar için araştırmalar hızlanmıştır. Özellikle 1980'lerden sonra gelişen teknolojinin gelişmesi, iletişim olanaklarının artmasıyla birlikte sanatsal olanaklar ve ifade biçimleri çoğalmıştır. Dünyaya entegre sanatsal etkinlikler çoğalmış; heykel sanatı, kavramsal sanat, enstalasyon, video sanat örnekleri de oldukça görülmeye başlanmıştır. (Erdemci, Germaner, Koçak, 2008: 17-18, Tansuğ, 1995: 34,52,93)

Türkiye'de 1960 ve 1980 arası siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimler dolayısıyla yazının kullanıldığı sanatsal pratikler de çeşitlilik göstermiştir. Türkiye'den yurt dışına gidip gelen veya yurtdışına yerleşen sanatçılar, gittikleri ülkelerin kültürlerine has ögeleri ve öğrendikleri yeni teknikleri kendi çalışmalarına yansıtmışlardır.

Paris'e yerleşen *Yüksel Arslan*, Batılı düşünürlerden, Friedrich Nietzsche ve Karl Marx'ın metinlerinden etkilenerek arture ismini verdiği bir resim serisi oluşturur. 1980'li yıllarda ise Hölderlin, Beckett gibi şairleri, edebiyatçıları ve düşünürleri, kendi düşünceleri ile çalışmalarına biçimsel anlamda sürrealist imgeler ve metinlerle yansıtmıştır.

Eğitim ve sanat etkinlikleri için Avrupa ve Amerika'ya gidip gelen *Burhan Doğançay*, 1960'lardan itibaren büyük şehirlerin duvarlarındaki posterlerden, yazılardan ve her türlü imgeden etkilenmiş, duvarlar aracılığıyla modern kent kültürünün toplumsal,

kültürel, ekonomik ve politik dönüşümünü araştırmıştır. Afişler, sloganlar, ırkçı ve cinsel içerikli mesajları içeren kamuya ve her türlü müdahaleye açık yüzeyleri, kendine has üslûp ve tekniklerle tuvallerine taşımıştır. Yazıyı, duvarlardan fotoğrafını çekip tuvallerine geçirerek ya da yüzeylerden yırtıp kopartılabilir olan afiş, broşür ve benzerlerini de dikkatlice kopartıp tuvallerine yapıştırarak kullanmıştır. Kolajın dışında slogan gibi ileti içeren yazıların bulunduğu gündelik hayata ait nesnelerden asamblaj ve yerleştirme düzenlemeleri yapmıştır. Ayrıca sanatçı; "Kurdeleler" olarak isimlendirdiği seride düz renk, düz siyah ya da düz beyaz zeminlerin üzerine hareketli kaligrafik düzen ve üçüncü boyuta geçen renk kıvrımları oluşturmuştur. Arap harflerini anımsatan renk kıvrımlarının fon üzerine düşen gölgeleri göz önünde bulundurulduğunda, Doğançay'ın temelde hat sanatına bağlı bir yöntemle de çalıştığı düşünülebilir.

Resim 54: Burhan Doğançay, "Wall of Paris", Kağıt üzerine kolaj, renkli kalem, guaj, 25 x 32 cm, 1977

Kaynak 54:

http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR&section=3&sanID=40

Resim 55: Burhan Doğançay, "Whispering Wall II", Tuval Üzerine Yağlıboya, 142 x 210 cm, 1986

Kaynak 55:

http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=TR&section=3&sanID=40, 2015

1980'lerde Türkiye'de sosyal, kültürel ve dini alanlarda yaşanan değişimlerden etkilenen başka bir sanatçı da *Murat Morova*'dır. Morova, çalışmalarında geleneksel referansları kullanmış; Arap harflerini soyutlayarak çağdaş formlara dönüşmüştür. 1954 doğumlu sanatçı, "Remz", "Kün", "Nafile Yazılar", "Dil + Suret", "Ten Yorgunu", "Ah Min-El Aşkı Memnu", "Tahammül Mülkü", "Vavmeran", "Bellekten Modernliğe" gibi serileri ve çalışmalarıyla çocukluğunda sıklıkla karşılaştığı Anadolu efsaneleri, halk hikayeleri ve hurafeler gibi yaşadığı coğrafyanın toplumsal hafızasında yer etmiş tarihin sosyolojik sonuçlarına işaret etmiştir. Murat Morova'nın çalışmaları, büyüdüğü çevrenin kültürel etkileri olarak her ne kadar tasavvuf ve İslami ögeler içerse de, temelde kültürel etkileri yansıtmaktan öte Anadolu topraklarındaki batılılaşma

hareketlerinin toplumda yarattığı değişimleri eleştirdiği söylenebilir. "Ten Yorgunu" kolaj serisinde, Latin harfleriyle Arap harflerinden oluşan metinleri katmanlı bir şekilde fon olarak yerleştirip, üzerine kendi portresini İnsan-ı Kamil figürlerine ekleyerek Doğu-Batı sentezi figürleri oluşturmuştur. Figürlerin üzerine İngilizce asosyal ve aseksüel gibi kelimeler yerleştirerek toplumun oluşturduğu ötekileştirdiği kimlikleri ima etmiştir. Sineklik teli ve diğer katmanlar kaldırıldığında ise önce kimlikler, sonra beden ve daha sonrasında ise kişinin özü ya da tasavvufta insanın ulaşabileceği en üst makam olarak bilinen İnsan-ı Kamil ile karşılaşılır. Serinin sonlarına doğru kimliğin simgesi olan portre, bedenin içine doğru kaybolma yoluna girer. Dolayısıyla Morova, Arap harfleri ile yarı Batılı yarı Doğulu figürler oluşturarak, Latince ve Osmanlıca, Arapça metinleri birbirine eklemleyerek harf devrimi sonrası Arap harflerinin okunamayışı gibi döneme ait durumları kendi yarattığı biçimsel ve estetik değerlerle ifade etmiştir.

(http://www.sanatatak.com/view/Adalet-vicdan-ve-merhamet-adina/2350, 2015 ve Önel Kurt, 2006: 19, 20)

1990'lardan itibaren Türkiye'den sanatçılar eğitim amacıyla Avrupa ve Amerika'ya daha sık gitmeye başlamış, uluslararası ve yerel sergiler, sanat fuarları ve sanat piyasası oluşmaya başlamış, internetin de yaygınlaşmasıyla tüm dünya ile iletişim artmıştır. Özellikle 1995'e erişildiğinde tümüyle yeni bir sanat anlayışı yerleşmiştir. Sanatçılarıyla, eleştirmenleriyle, kurumlar ve küratörleriyle eleştirel, sorgulamacı yeni bir kuşak yetişmiştir. Türkiye'de sanat, artık içinde yaşanan dönemin ekonomik, politik açılardan irdelendiği bir döneme girmiş ve Batı'nın çağdaş kavramlarına ulaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla kimlik problematikleri, politik kaygılar daha yaygın bir şekilde sanatsal pratiklere yansımıştır. *Murat Morova, İsmet Doğan, Bedri Baykam, Balkan Naci İslimyeli, Sarkis, Şükrü Aysan öncülüğünde Sanat Tanımı Topluluğu grubu, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Kutluğ Ataman, Hüseyin Bahri Alptekin* gibi sanatçılar yazı ile biçimin ötesinde ilgilenmeye başlamış, sanatın sınırlarını genişletmiş ve yazıyı yeni, özgün sanatsal üslûplarla kavramsal boyuta taşımışlardır.

1960'lı yıllarda yerleştiği Paris'te kendisini Avrupa sanat dünyasına kabul ettiren İstanbul doğumlu sanatçı *Sarkis*, başlangıçta dışavurumcu tarzda çalışmış, sonraki yıllarda ise kolaj tekniği, fotoğraf ve katran, metal plaka, tel, su, neon gibi farklı

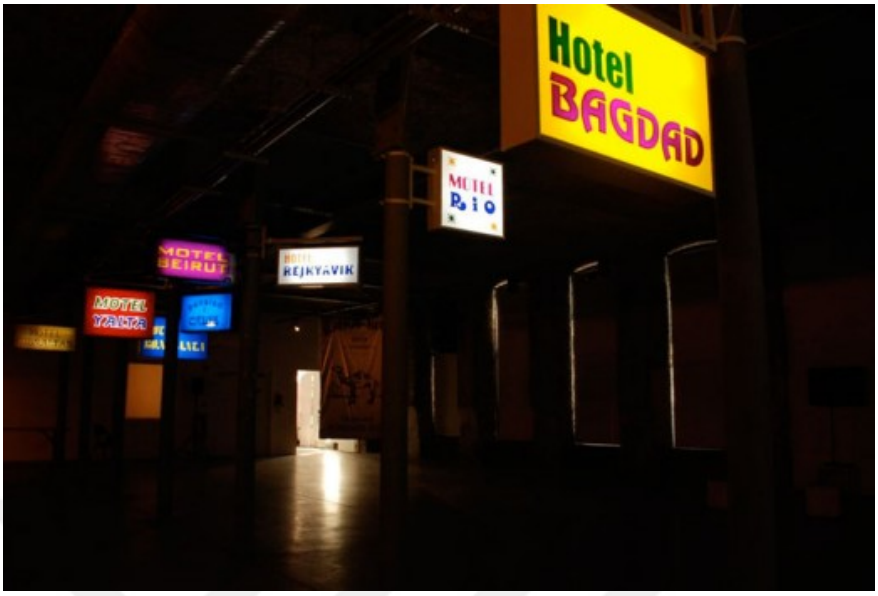
malzemelerle gerçekleştirdiği yerleştirmelerini savaş, bellek, zaman, dünya ve tarihle ilişkilendirmiştir. Sanatçı, çok yönlü okumaya açık; metaforlarla dolu eserlerinde yazıyı farklı zaman, mekan ve kavramlara göndermeler yapmak amacıyla kullanmıştır. "Pilav ve Tartışma Yeri" yerleştirmesi ve "Site sergisindeki "Karartma" ,"Kriz" gibi sözcük öbeklerinden oluşan daha önceden açtığı sergi isimlerinden düzenlediği yazılı panoyu neon harflerle oluşturmuş; ışık ile rengin etkisini kullanmıştır. (Atakan, 2008: 98).

Ayşe Erkmen, yazıyı çeşitli estetik bağlamlarda kullanmış, genellikle zaman ve mekân kavramlarını, sadece düşüncede var olanı enstalasyon çalışmalarıyla irdelemiştir. 1994 yılında *İskele* sergisi için Berlin'de duvar yıkılmadan önce Türklerin oturduğu, göçmenlerin yaşadığı Berlin'in Kreuzberg semtindeki bir binanın duvarına "mişli geçmiş" zamanın çekimlenmiş eklerini pleksiglaslara yazılmış şekilde yerleştirmiştir. "Mişli geçmiş zaman", geçmişte gerçekleşmiş fakat başka bir kaynaktan öğrenilmiş, bizzat şahit olunmamış bir durum veya olay anlatılırken kullanılan Türk diline özgü bir zaman kipidir. Dolayısıyla belirsizlik içeren bu zaman kipi, kulaktan duyma hikâyeler, efsaneler, masallar anlatılırken ve dedikodu yapılırken fiillerin sonuna getirilir ve başka bir dilde karşılığı yoktur. Fiilsiz ekler bir anlam ifade etmese de, Türkler gördüğünde, tanıyıp gülümseyerek tepki verirken; Almanlar hiç bir şey anlamayıp tepki vermemiştir. Bu ilişkisel durum, Almanları mekâna yabancılaştırırken, bir yandan Türkleri tam olarak ait olmadıkları bir geçmişle yüzleştirmiş; bir dilin sadece o dili bilenlere bir şey ifade ettiğini, bilmeyenler için ise yalnızca görsel işaretlerden ibaret olduğunu ortaya koymuştur. Böylece Erkmen, yazılı dili anlamayanlar için yazılı metnin imge, resim gibi algılanacağını vurgulamış; yazının metinselliği ve görsel imge arasındaki sınırı sorgulamıştır (Atakan, 2008:122,123).

Resim 56: Ayşe Erkmen, "Ev Üzerine", pleksiglas enstalasyon, Berlin, 1994

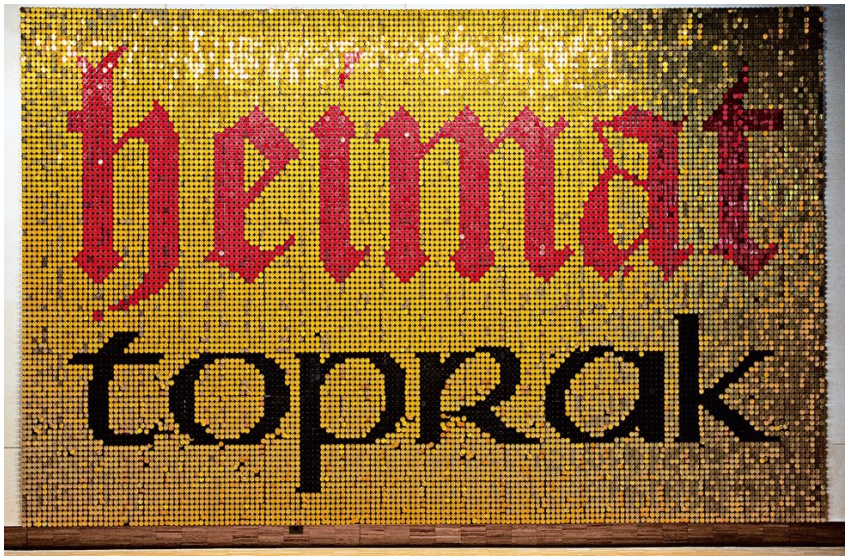
Kaynak 56: http://www.artfulliving.com.tr/icerik/606-1680b.jpg, 2016

Küreselleşme politikaları üzerine işler üreten Hüseyin Bahri Alptekin, dünyanın farklı yerlerine ait otellerin tabelalarını tekrar üreterek, sergi alanına taşımış, dilin anlamlarıyla oynadığı yazıların da bulunduğu çeşitli malzemelerden kolaj, asamblajlar oluşturmuştur. 2004'de gerçekleştirdiği "Misafirperverlik" adlı kavramsal projesinde, İspanya'nın Bask bölgesindeki Trintxerpe mahallesine kültürel turizmin gelişimini ima edip bu konuda diyaloğu teşvik etmeyi amaçlayarak, üzerinde Bağdat Oteli gibi farklı şehir isimleri taşıyan bir dizi otel tabelasını, asmıştır. Proje, enstalasyonu izleyen birkaç gün içinde tahrip edilmiş, tabelaların çoğu delik deşik oluncaya kadar taşlanmıştır. Tahrip edilen otel tabelaları, bir toplumun yabancılara tepkisi, bireylerin tahripkar olabileceği kadar misafirperver olabileceğini sembolize etmiştir. Alptekin, "Misafirperverlik" isimli çalışmasında seyirciyi de metinle ilişkiye geçmesini sağlayıp, işin içine çekerek deneysel bir süreç oluşturmuştur. "Heimat/Toprak", "Tremor, Rumour, Hoover" isimlerindeki pul ve payetlerden oluşturduğu çalışmalarında ise, kelimeleri fondan farklı renklerde payetlerle yazmıştır. "Don't Complain", "Cidade" işlerinde neon yazılar oluşturmuş ve "Incident-S" çalışmasında kumaş üzerine dikişle yazılmış yazıları videolarla veya diğer enstelasyon çalışmalarıyla ilişkilendirerek göç, sürgün, kültürler arasındaki aynılıklar ve farklılıkları ortaya koymuştur. (http://www.saltonline.org/media/files/191.pdf , 2016)



Resim 57: Hüseyin Bahri Alptekin, "Misafirperverlik", 2004

Kaynak 57: http://www.rampaistanbul.com/tr/artist/huseyin-bahri-alptekin/#works_in_exhibition_172, 2015

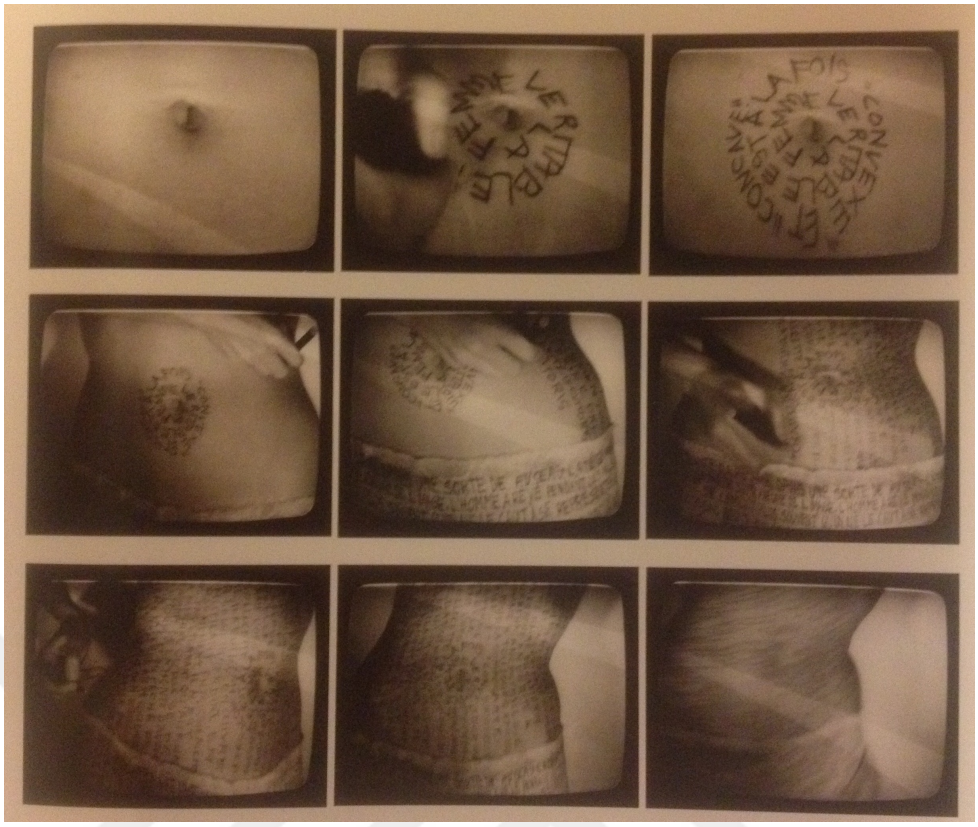


Resim 58: Hüseyin Bahri Alptekin, "Heimat/Toprak", Payetli İlan Tahtası, Elias Canetti Anısına Sanatçı Koleksiyonu, 2001

Kaynak 58: Modern ve Ötesi: 1950-2000, sf. 411, 2008

Sanat yapıtı video tekniği sayesinde, galerilerde dekoratif bir obje olmaktan çıkmış, sanat yapıtını yeniden anlamlandırmayı ve geleneksel sanat üretimine eleştirel bir bakış açısı geliştirmeye çalışmış, kısa zamanda yaygınlaşan bir teknik olmaktan öteye gitmiş, gerçeklik kavramını tartışmaya açmıştır. Yazı, video tekniği sayesinde ekrana taşınmış; görsel ve kavramsal olarak çeşitli bağlamlarda kullanılmıştır. Mısır'dan Türkiye'ye, Türkiye'den Fransa'ya göç eden ve kırk yıldan fazla süren göçebe hayatını, yaşadığı kültürel değişimleri sanatına yansıtan *Nil Yalter*, 1974 yılında "Başsız Kadın, Göbek Dansı adlı" video işinde yaklaşık 20 dakika boyunca ekranda kendi bedenini kâğıt gibi kullanarak açık göbeği ve etrafına yazı yazarken aynı zamanda dans etmiştir. Video, sanatçının René Nelli'nin "Erotique et Civilisations" adlı kitabından "Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir…" gibi cümleleri, siyah keçeli kalemle yazmasıyla başlar. Metnin aslı, Afrika kıtasının bazı bölgelerinde uygulanan kadın sünnetine dair etnografik bir analiz niteliğindedir. Video, Anadolu kadınının doğurganlaştırılmak üzere imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan durumuna gönderme yaparak geleneğin baskısı altındaki kadın aracılığıyla eleştirel bir tavır sergiler. Bu videoda kamera açısı sabittir, göbek deliği görüntünün merkezinde yer alır, sanatçı kendi gövdesine söz konusu metni yazar. Sonrasında sanatçının belinin alt kısmında beliren etekte de aynı metin yazılı görülür ve ardından göbek dansı başlar. Bu durumda izleyici trajik-komik bir ayine tanık olur. Yazı sanatı, Nil Yalter'in çalışmasında video tekniği sayesinde kaligrafiye benzer performatif uygulamaya dönüşmüştür.

(http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html, 2016)



Resim 59: Nil Yalter, **"**Başsız Kadın, Göbek Dansı - (Le Femme sans Tête, La Danse du Ventre)", 194, 30', Santralistanbul koleksiyonu, 1974

Kaynak 59: Modern ve Ötesi: 1950-2000, sf. 327, 2008

Yazı ile kavramsal düzeyde ilgilenen *Nasan Tur*, gündelik hayatın içindeki sosyal ve politik ideolojileri, subliminal mesajları, kent manzaraları boyunca sergilenen güçlü ve aykırı sembolleri yapıtlarında mizahi bir dil ile göstermeye çalışmıştır. Kamu eylemi ve eylemsizliği arasındaki gerilimin pratiğe dönüştüğü bir araştırmadır. Çalışmalarında, iletişimin sınırları yanı sıra geçici olduğu kadar kırılgan doğası, dille kültürel olarak kodlanmış anlama biçimleri arasındaki bağlantılar ve siyasi anlayışların etkin gücü okunmaktadır.

Resim 60: "Humanity is Weak", "Morality is Ridiculous" ağaç oyma levhalar, 60x60 cm -160x250 cm arasında farklı boyutlarda, Blain/Southern Galerisi, Londra, 2015

Kaynak 60:

http://www.nasantur.com/browser.php?dir=works/00a.2015Woodcut/&num=2, 2016

Nasan Tur, ağaç oyma baskı tekniği ile yazdığı yazıları çoğaltmaya uygun, harfleri ters çevirerek levhalara "Humanity is Weak" (İnsanlık Zayıf), "Giving is Taking" (Vermek Almaktır) "Wealth is Legitimate" (Zenginlik Meşrudur), "History is Fiction" (Tarih Kurgudur), "Morality is Ridiculous" (Ahlak Komiktir) gibi tartışmalı felsefi cümleleri yazarak günümüzün değer yargılarını, yeniden üretme tekniğini ile ağaçların üzerlerine yazarak cümlelerle toplumsal mesajlar göndermiştir.

Nasan Tur, "Viyana diyor ki..." (2010), "Berlin diyor ki..." (2010), "İstanbul diyor ki..." (2010) adlarındaki 2007'den bu yana ürettiği "Şehir diyor ki..." adlı serisinin parçaları, dil ve kamusal alan arasındaki karşılıklı ilişkiye dikkat çekmiştir. Sanatçı, her yapıt için çalıştığı şehirde yüzlerce graffiti toplamış ve bunu yaparken sokaklarda karşılaştığı kişisel ifadeler veya çeşitli mesajlar ileten cümlelerden oluşan yazılara

odaklanmıştır. “Sonsuza kadar – hep, ebediyen sevicem”, “Ne bu ciddiyet?”, “Bu defa teslim olma!” gibi duvar yazılarını kırmızı sprey boyalarla video ve performans gerçekleştirerek sanatsal bağlamına aktarmış, yüksek kültür ve altkültür, anonimlik ve bilinirlik gibi zıtlıkları ve sınırları sorgulamıştır. (Baykal ve Öztuncay, 2011:122)

Resim 61: “Vienna Says...”(“Viyana diyor ki”), performans ve video belgelemesi, 2010

Kaynak 61:

http://www.nasantur.com/browser.php?dir=works/0aaaaaaa.2009berlinsays/&num=0, 2016

Ürettiği çalışmalarla, coğrafya, bellek yitimi, sınır, sosyal hayatın hızı, zaman-mekân sıkışması konularına odaklanarak, yazıyı metinleştiren ve kavramsal bağlamlarda kullanan sanatçılardan biri *Mürüvvet Türkyılmaz*'dır. Üzerinde "gittiği yere kadar" yazan dijital tabelaya tekerlekler geçirip, oyuncak bir arabaya benzer bir getirerek, Doğu'daki zamanın döngüselliğine, kadercilik kavramına gönderme yapmıştır. Tabela, bir girdap gibi galeri mekânının zeminine ve tavanına sabit direğe bağlandığı için hareket ettiği taktirde direğin etrafında dönmeye başlayarak izleyicilere tarihin tekrardan ibaret oluşunu, nesiller değişse bile aynı temel sorunlarla karşı karşıya kalındığını hatırlatır.

Resim 62: Mürüvvet Türkyılmaz, "Gittiği yere kadar", enstalasyon, Depo Sanat Galerisi, 2013

Kaynak 62: http://www.artfulliving.com.tr/video/bilinmeyen-bolgeye-giren-iki-sergi-i-964, 2016.

Mürüvvet Türkyılmaz ve Murat Germen, 2015 yılında 3. Uluslararası Mardin Bienali'ne davet edildikten sonra, bienal çerçevesinde karşılaştığı şeffaflık ve etik sorunlar sebebiyle bienalde sergileyeceği işini değişime uğratmıştır. Bienali terk etmek yerine karşılaştıkları problemleri, tepki niteliğinde asıl sergileyecekleri işleri ile

birleştiriyorlar. Murat Germen, yönetim ile yaşadıkları problemler ile ilgili yazışmaların bazı kesitlerini, "Çağdaş Mardin Efsaneleri" ile ilgili fotoğraflarının yanına asmıştır. Mürüvvet Türkyılmaz ise bütün işlerini naylon poşetlerle bantlı halleriyle, sergi mekânı olan Alman Karargâhı'nda gelişigüzel bir şekilde yere bırakmıştır. Türkyılmaz, "Varla Yok Arasında" ismini verdiği bu çalışmayı, karşılaştıkları sorunları ironik bir dille, kendisinin yazdığı Mardin masalına yedirerek birleştirmiş, yazdığı masalı çerçeveleyip işlerini bıraktığı mekânın duvarına çerçeveleyip asmıştır. Sanatçının masalı, bienal sonrasında derlenip, bir kitap olarak da yayınlanmıştır.

Resim 63: Mürüvvet Türkyılmaz ve Murat Germen, "Varla Yok Arasında"ile "Çağdaş Mardin Efsaneleri", enstelasyon ve çerçeveletilmiş metin, 3. Mardin Bienali, 2015
Kaynak 63: Mürüvvet Türkyılmaz, Varla Yok Arasında, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2015

BÖLÜM 5. BİREYSEL PROJE

Orta Doğu'daki politik hareketlilik, savaş ortamının yansımaları olarak Türkiye'de gündem, son bir yıldır daha yoğun şekilde göç ve terör olayları ile şekillenmeye devam etmektedir. Yerel bağlamda yaşanan bu olaylar, temelde daha geniş, küresel ekonomik, siyasi ve iktidar ilişkilerinin sonuçları olarak meydana gelmektedir. Doğu'yu Batı'ya bağlayan bir coğrafyada yaşayan biri olarak, enstalasyon uygulaması ile Türkiye'de sürekli değişen olayların ve durumların, kişi, ülke ve ülkeye dair kültürel, siyasal isimler devre dışı bırakıldığında aslında tüm Dünyada sürekli yinelenen olaylar ve durumlar olduğuna dikkat çekerken, haber kaynağı olarak internet medyasının enformasyon ve dezenformasyon niteliğini, yeniden kurgulanan haber metinleri ile tartışmaya açılmıştır.

Enstalasyon çalışması, yaklaşık bir senedir mülteciler, terör saldırıları, çatışmalar, azınlık gruplarla ilgili internet medyasında yayınlanan yerel haber metinlerin kaydedilip, derlenmesinden yeni bir metin ve 3 adet video ile oluşturulmuştur. Çalışmada kullanılan haber metinlerinde bahsi geçen kişilerin isimleri ve soyisimleri, farklı ülkelere, kültürlere ait isim ve soyisimler ile değiştirilmiş; bölge ve öznel isimlerin her biri için ise ayrı bir kod listesi çıkarılmıştır. Müdahale edilen ve yeniden oluşturulan haber metinleri, ara verilmeksizin yalnızca bir tire ile tek bir metinmiş gibi dijital ortamda bir araya getirilmiştir. Bu metinler, sprey boya ve şablonlar aracılığıyla 5x3 metre boyutlarında ince, uçucu, şeffaf naylon üzerine geçirilmiştir. Yazılı naylonlar, 10x3 metre boyutlarındaki galeri mekânına, yan yana ve boşluk bırakmaksızın 2 parça olarak, ve art arda 1,5 metre aralıklarla 5 perde oluşturacak şekilde tavandan asılmıştır.

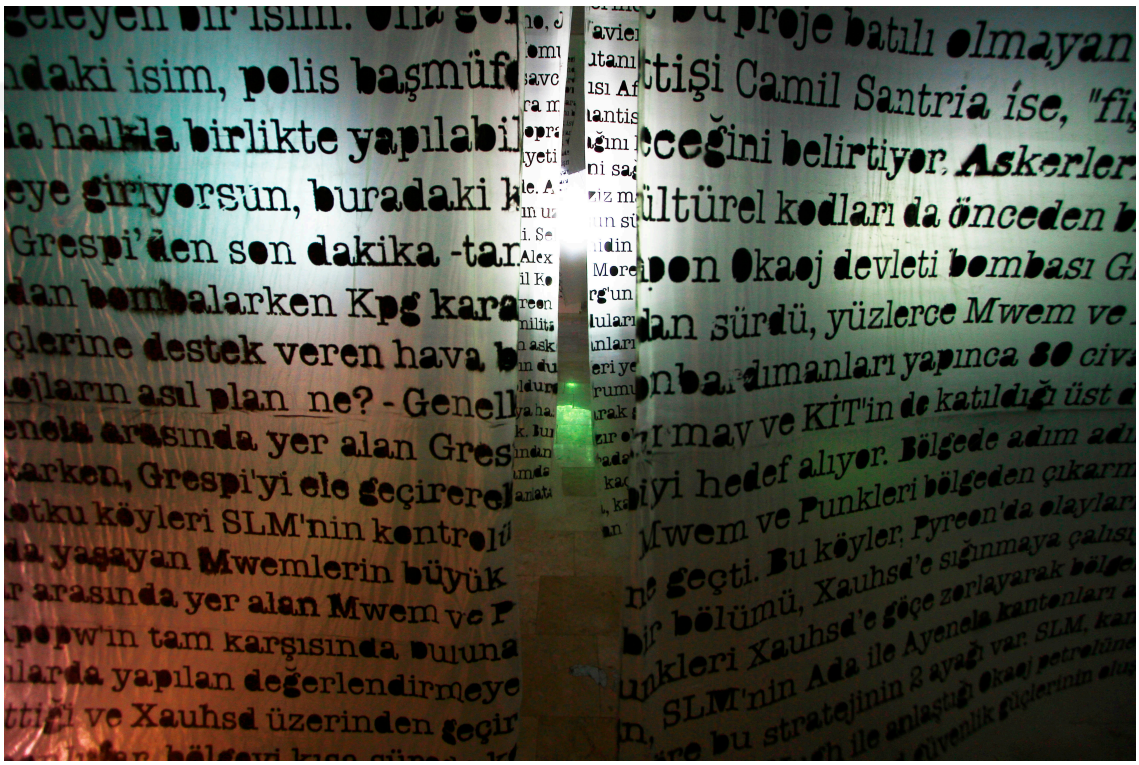
Metinlere has zaman, mekân ve kişiler kaldırarak, mekân isimlerinin yerine kendiliğinden oluşturulmuş isimler yerleştirilirken, kişilerin isim ve soyisimleri Batılı ve Doğulu isimlerle harmanlanarak kişilerin gerçekliği ve mekânın geçiciliği sorgulanmıştır. Metinlerde geçen olaylar, distopya kavramı; tavana asılan en arkadaki metinin arkasına Resim 59'daki gibi mercan adasına ait bir sualtı, bir orman ve bir gökyüzünün sesli videoları yansıtılarak ütopya kavramı ile plastik bağlamda birbirine geçirilerek, kavramların imkânsızlığı plastik dile dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Çalışmada kullanılan malzemeler olan ışık, naylon maddenin şeffaf, uçucu halleri ve geçiciliği, enstalasyonun kendisi geçici bir süreliğine kurulmasına, kısa süreliğine deneyimletilmesi ile bütünleşmiştir. Ayrıca, hareketsiz kesitlerden oluşan metinlere, hareket ve ses yansıtılarak tarihleri çıkartılmış metinlere hareket ve zaman kavramı dahil edilmiştir. Videolardaki göz, içe, derine, bilinmeyene doğru hareket ederken metinlere dikey açı ile yansır; metinler yatay, soldan sağa yüzeyde kayıp gitmektedir. Bu durumda, homojen mekân ile heterojen mekânlar dik açı ile karşılaşır ve gözün hareketi ile imgenin hareketi arasında örtüşme sağlanarak, zamansal bir bütünlük kurulması amaçlanmıştır.

Resim 64: Proje uygulamasının fotoğrafı

İzleyicinin sergi alanında video görüntülerine erişebilmesi için, galeri kapısından girerken perde halinde karşısında duran metinlere dokunup, metinlerin içerisinden geçmesi gerekir. Metinler ve metinlerin bulunduğu yüzey, temas halinde deformasyona uğrayıp yırtılıp dökülmesi ve metnin bulunduğu materyalin kendisi yazının uçuculuğuna gönderme yaparken, görüntülere sonradan eklenen sesler, mekânın

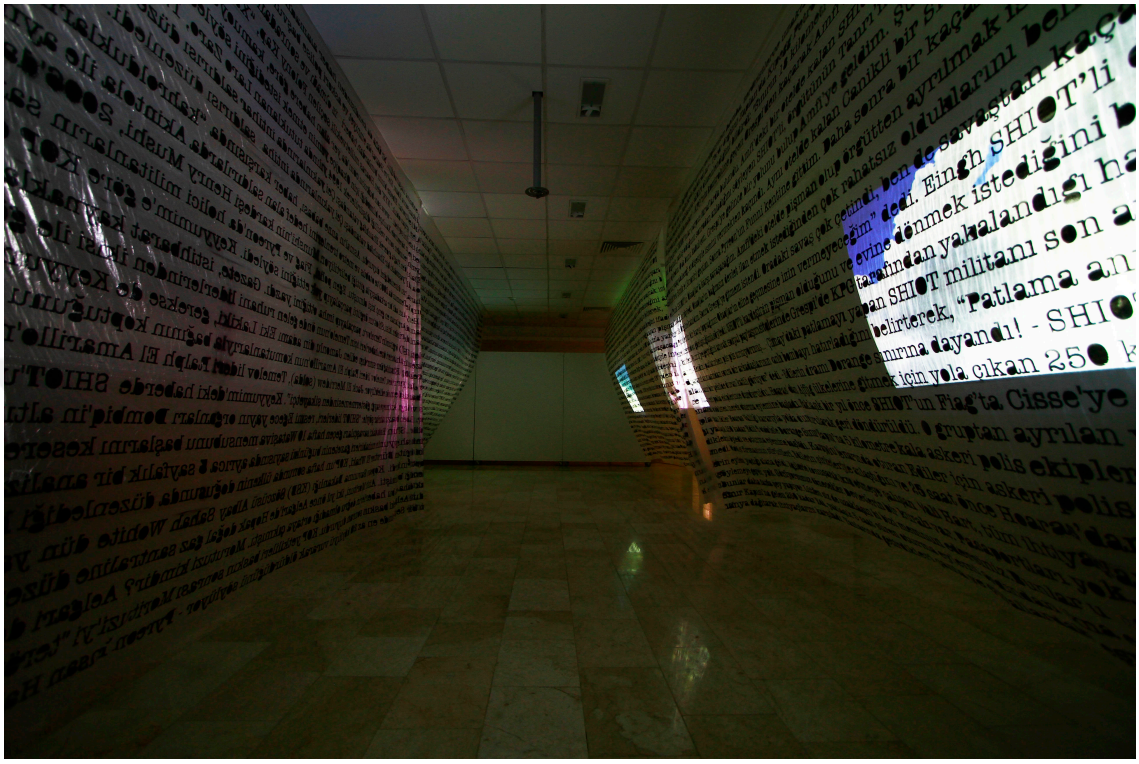
varlığını belleğe getirmektedir. Metinlerin arasından geçiş esnasında izleyicinin metinlere maruz kalması, haberlerin *pornografik* durumuna işaret etmektedir. İzleyicinin metinlerin arasından geçerek aşırı gerçekçi bir üç boyutlu çizimden oluşan orman videosuna doğru yürümesi ve görüntüye kavuşması, gerçeklik kavramını izleyicinin hareketi ile tekrar tartışmaya açmıştır. Orman videosu bilgisayar çizimi (3D) olduğundan dolayı aynı zamanda imgesel sahtelik de söz konusudur. Bu durumda izleyici, görüntünün ve metnin şüpheli kurgusal mekânları arasında kalır.



Resim 65: Proje uygulamasının fotoğrafı

Videolar da metinler gibi, sürekli değişim ve hareket halinde, bilginin kaynağı olan internet veri tabanında var olan verilerden seçilmiş ve değişime uğratılmıştır. Dijital imkânlar sayesinde oluşturulmuş sonsuz yeryüzünün, yer altının ve gökyüzünün; gerçeğin görüntüsünden kesitler alınarak, gerçek ile bir mesafe yaratılmış ve görüntüler, metinlere ve izleyiciye dikey açı ile yansıtılarak metin ve izleyici ile buluşmuş, başka bir mekânda yeniden mesafe ele geçirilmiştir. İzleyicinin sanallığı bağlamında heterotopik bir yeryüzü görüntüsünün içerisinden gelmesi veya metinlerin gerçek

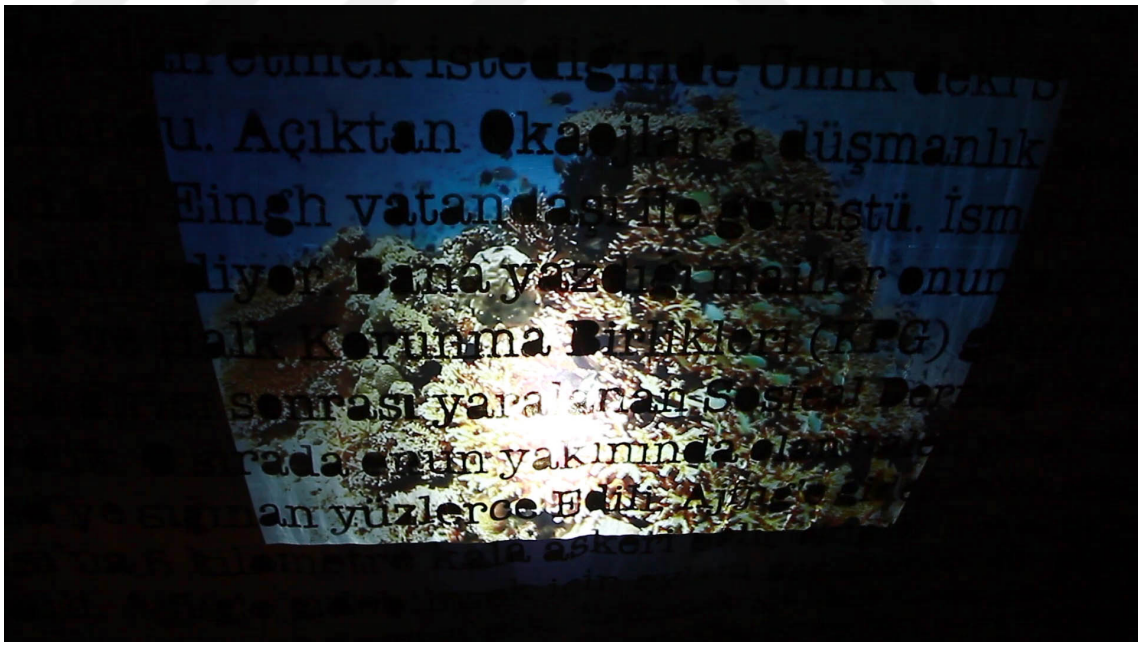
harekete izin veren yapısının kısıtlı olması, bütün olayların zaman ve mekân çerçevesinde gerçekleşmesine bağlıdır.



Resim 66: Proje Uygulamasının Fotoğrafı

Bu proje çalışmasında yazı, metin olarak kavramsal bağlamda kullanılmıştır. Orijinal haber metinlerindeki isimler kaldırılarak, dil tarafsız, evrensel alana çekilmiştir. Ayrıca, yazının görsel ve plastik sunumu, yazıya mekânsal özellik kazandırmıştır. Yazı, okunan zihinsel bağlamının yanı sıra, resim-yazılarda olduğu gibi dokunulan ve seyredilen bir gerçekliktir olarak günümüz sanatı olanakları sayesinde çeşitli gerçeklikler bağlamında kullanılmaktadır.

Resim 67: Proje uygulamasının fotoğrafı



Resim 68: Proje uygulamasının fotoğrafı

SONUÇ

Yazı; tarihi süreci boyunca ilk olarak ip, çubuk gibi nesnelerle anlatılmak istenenin ifade edildiği madde yazıdan sonra devamında resim yazısı, fikir yazısı, hece yazısı, logografi yazısı, harf ve alfabe temelli yazıya dönüşmüştür. Çivi yazısının göstergeleri, resim yazıdan hecelere kadar evrilmiştir. Hiyeroglif yazılar ise, en başından ses öğeleri ile oluşturulmuştur. Çin yazısı, kavramları ifade eden göstergeleri sebebiyle fikir yazısı olarak oluşturulmuş, günümüzde halen daha ideografik yazı niteliğini taşımaktadır. Arap yazısı, yazı sistemlerinin en sadeleşmiş hali olan Aramice ve İbranice alfabelerinin karışımından oluşurken; Yunan yazısı, Sami ve Aram alfabelerinden oluşmuştur. Günümüzde Batı dünyasının kullandığı Latin alfabesi de Yunan ve Etrüstk alfabelerinden meydana gelmiştir. Yazının geçirdiği tüm bu değişimler sonucunda toplumlar, iletişim kurabilme, kayıt altına alma gibi temel ihtiyaçlarını giderdikten sonra, yazıyı görsel açıdan zenginleştirilmeye başlamıştır. Böylece, yazıya estetik değer katan Doğu ve Batı toplumları, kendi kültürel kodları ile yazı sanatlarını geliştirmiş ve yazıyı sanat uygulamalarına dâhil etmeye başlamıştır.

İslam coğrafyasında kaligrafi, İslamiyet yayıldıkça gelişmiş ve çeşitlenmiştir. Kaligrafi tarihi boyunca, Batı sanat tarihinin aksine var olan düşünceye, kurallara karşı çıkmak yerine, var olan bir üslubun yazı esasları baz alınarak uzun bir süre uygulaması sonucunda, kendiliğinden yeni bir üslup oluşmuş ve kaligraf yetkin bir hale gelmiştir. Dolayısıyla Soysal'ın da belirttiği gibi (2004:13), İslam kaligrafisi, *yeniden yorum* düzeni üzerine kurulmuştur.

İslam sanatında çoğunlukla temsilden uzak durulmuş olmasına rağmen İslam kaligrafisinden, soyut ve sembolik temsiliyet arayışları da olmuştur. Yazı-resim veya tasvir yazı denilen bu sembolik temsiliyetler ile halk sanatçıları, şairler, tasavvuf alanından kişiler ilgilenmiştir. Hurufiler ve Bektaşiler gibi bazı tarikat mensupları ve halk sanatçıları, İslam yolunda hizmet eden kişilerin simgesel suretlerini harfler ile soyutlayarak göstermeye yönelmiş, tasvir-yazılar oluşturmuşlardır. Biçimsel anlamda İslam kaligrafisinden etkilenen Sâdıkî ve Meâlî gibi Osmanlı şairleri de, şiirlerine görsellik kazandırmışlardır. Yazı-resim ve tasvir-yazı uygulamaları kaligrafi sanatına resimsel özellik kazandırıp, okuma eylemi ile bakma, seyretme eylemini bir araya getirmiştir. Bazı yazı resimlerde, metnin okunmasından çok görselliği ön plana

çıkarken, bazılarında görsel biçim, metnin arasında kaybolmuş veya görsel biçimin görünürlüğü ile metnin okunabilirliği dengelendiği görülmüştür.

İslam coğrafyasında kaligrafinin öncül bir sanat dalı olarak gelişmesi, salt resmin yasak olduğu düşüncesinden öte, yazının hali hazırda soyut şekillerden oluşması, sanatçının kendisini duyular dünyasına kapayıp, Tanrı kavramının doldurduğu tinselliği sanatta araması, varlığın özüne inmek istemesi sebebiyle kendi bireyselliğinden sıyrılarak harfleri şemalaştırmasından ileri gelmiştir.

Uzak Doğu Kaligrafisi de İslam kaligrafisi gibi dinî öğretilerin etkisi altında gelişmiştir. Çin Kaligrafisi kutsal öğretilerden beslense de, İslam kaligrafisi gibi dinî merkezli değildir. Çin kaligrafisinin köklü bir sanat olmasının arkasında İslam kaligrafisindeki "resim yasağı" gibi bir durum söz konusu değil iken kaligrafi, resim ve temsiliyet ile beraber gelişmiştir. Uzak Doğu ve İslam kültürünün her ikisi de temsil konusunda benzer yaklaşım göstermişlerdir. İki tarafta da isteğin, iradenin, evrenin dışına çıkarak gerçeği uzaktan seyreder, benzetme amacı gütmez ve zihnindekinin temsili ile ilgilenir. Ayrıca, Çin Kaligrafisi tarihi gelişim sürecinde, kişisel üsluplara önem vermişken, İslam felsefesi ve sanatına göre sanatçının kimliğini ön plana çıkartması gereksiz görülmüştür. Hint kaligrafisi de, teknik olarak uygulama aşamasında İslam kaligrafisine benzer kurallara bağlı kalarak Buda ve Hindu öğretilerine hizmet etmiştir. Ancak Hint sanatlarında yazı, İslam coğrafyası ve Uzak Doğu sanatında görüldüğü kadar çeşitlilik göstermemiştir. Hint felsefesinde de tüm Doğu'da olduğu gibi, öne çıkan duygu insanın öznel bir unsuru olmaktan çok, doğanın ya da Tanrı'nın bir unsuru olarak görülmüştür.

Batı sanatında kaligrafi, Doğu sanatı kadar çeşitlilik göstermemiştir. 13. Yüzyıldan itibaren kodekslerin çoğalması ve 15. Yüzyılda matbaanın icadı ile yazı yaygınlaşmış, yazı kültürünün yerini baskı kültürü almış ve yazının kullanım alanı da genişlemiştir. Aydınlanmanın devamında teknolojik gelişmeler, sosyal ve kültürel değişimlere sebep olmuş, Batı zihinsel olarak özgürleşmiş, gerçeğe, kendine ve dünyaya dışarıdan bakmaya başlamıştır. Özgürleşen ve dünyayı eleştirel görüşle tanımlayan ve algılayan Batı, sanata da aynı bakış açısı ile yaklaşmıştır. Böylece görünenin ötesi ile ilgilenmeye başlamış ve yazının sanatta kullanımı da çeşitlilik göstermiştir.

20. Yüzyıl'da Batı, Dünyaya eleştirel yaklaşımı, siyasi durumların ve savaşın yıkıcı etkisinden, bunalımından kurtulmanın yollarından biri olarak düşüncelerini sanat aracılığıyla yansıtacak çeşitli yollar denemiştir. Batılı sanatçı, yeni bir temsiliyet arayışına girmiş. Öncelikle gazete, dergi, afiş gibi basılı medyaları, endüstriyel çağın popüler bir unsuru olarak yazıyı kolaj tekniği ile plastik bir değer olarak kullanmaya başlamıştır. 1940'lı ve 50'li yıllarda Batı'nın sömürge amacıyla Doğu'ya yönelmesi ile birlikte Doğu kültürleriyle etkileşim kurmuş ve Doğu felsefesine duyulan ilgi, Doğu kaligrafisinin geometrik soyut ve lirik soyut kompozisyonlarla resim yüzeylerine yansımıştır. Sonrasında, yazıyı metin olarak ele alıp, dil üzerinden anlamları irdelenmeye, dilin temsiliyetini sorgulamaya başlamıştır. Daha sonraki aşamalarda ise görsel sanatlarda yazıdan, giderek asıl kullanım amacı dışında, kavramlarla düşünmeye ve aktarmaya yardımcı bir öğe olarak yararlanılmıştır.

Osmanlı döneminde kaligrafinin zengin estetik değerinin İslam kültürü ile ilişkisi, el yazmaları, yazı-resim gibi farklı türde çalışmalarla incelenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonraki kültürel değişimler, sanatçılar kültürel politikalar çerçevesinde ve programlar aracılığıyla Batı'ya eğitimlere gönderilerek batılı zihniyet, Türkiye'ye aşılanmaya çalışılmıştır. Ayrıca Alfabe devrimi ile, İslam kaligrafi sanatının tarihi son bulmuş ve İslam kaligrafisi geleneksel sanat olarak görülmüş, Türk sanatçıların bireysel üslupları sanat üretimlerinde öne çıkmıştır.

Sonuç olarak, Doğu'nun ve Batı'nın yazıya yüklediği anlamlar ile sanatlarına hangi düşünsel ve biçimsel etkilerin yansıdığı, Doğu sanatında yazının merkezi bir konumunda olma sebebi göz önünde bulundurulduğunda, Batı'nın 20. Yüzyılda keşfettiği soyutlama tavrını, Doğu henüz 13.-14. Yüzyıllarda İslam kaligrafisini soyutlayarak Batı'dan daha önce keşfettiği söylenebilir.

Kavramsal sanattan itibaren günümüze kadar olan süreçte kültürlerarası artan etkileşim sonucunda, Doğulu sanatçılar da yazıyı Batı'nın sanat ve estetik kavramları doğrultusunda, kendine ve gerçeğe bir Batılı gibi dışarıdan bakmıştır. Buna bağlı olarak düşünsel anlamda yaşanan bu kırılmanın, sanatçıların sanatsal ifade biçimlerine yansıdığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AKSEL, Mâlik (2010), *Türklerde Dinî Resimler*, Kapı Yayınları, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2012)*, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir (2014), *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul.

BLOOM, M. Jonathan (2003), Çev. Zülal Kılıç, *Kâğıda İşlenen Uygarlık, Kâğıdın Tarihi ve İslam Dünyasına Etkisi*, Kitap Yayınevi, İstanbul.

BAYKAL Emre, ÖZTUNCAY Bahattin (2011), *Görünmezlik Taktikleri* Arter Sergi Kataloğu, Ofset Yapımevi, İstanbul.

CAN Yılmaz, GÜN Recep (2005), *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, Din ve Bilim Kitapları, Samsun.

ÇELEBİ, Hasan (2003), *Hattın Çelebisi*, Tatav Yayınları, İstanbul.

ELLUL, Jacques (2012), Çev. Hüsamettin Arslan, *Sözün Düşüşü*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

EL- HÂZİMİ Abdullah B. İbrâhim (2004), Çev. Hanifi Akın, Yedi Hadis İmamının İttifak Ettiği Hadisler, Karınca Yayınları, İstanbul.

ERDEMCİ Fulya, GERMANER Selma, KOÇAK Orhan (2008), Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

ERSOY, Ayla (2004), *500 Türk Sanatçısı Plastik Sanatlar,* Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

ERZEN, Jale (2011), *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul.

FAULLMANN, Carl (2009), *Yazı Kitabı, Tüm Yerkürenin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri*, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2011), Çev. Selahattin Hilav, *Bu Bir Pipo Değildir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, Michel (2015), Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Kelimeler ve Şeyler, İmge Kitabevi, Ankara.

GERMENER, Semra (1996), *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

HARRIS, David (1995), *The Art of Calligraphy*, Dorling Kindersley Yayınları, Londra.

HARRISON, Charles ve WOOD Paul (2011), Çev. Sabri Gürses, *Sanat ve Kuram 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi,* Küre Yayınları, İstanbul.

İPRİŞOĞLU, Mazhar (2005), *İslâmda Resim Yasağı ve Sonuçları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İPRİŞOĞLU, Mazhar ve Nazan (2012), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi,* Hayalperest Yayınları, İstanbul.

JEAN, Georges (2004), *Yazı İnsanlığın Belleği*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KRAUSSE, Anna, Carola (2005), Çev. Dilek Zaptçıoğlu, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yayınları, Almanya

KUR'ÂNI KERÎM VE AÇIKLAMALI MEALİ (2011), Çev. Heyet, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Mayıs, Ankara.

Lİ, Wendan (2009), *Chinese Writing and Calligraphy*, University of Hawai'i Press, Honolulu.

MADRA, Beral ve Haldun Dostoğlu (2000), *Erol Akyavaş Kataloğu*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.

MAHİR, Banu (2005), *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

MURCK, Alfreda ve FONG, Wen C.(1991), *Words and Images, Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, The Metropolitan Museum of Art and Princeton University Press, New York.

ÖZGÜL, Kayahan (1997), *Resmin Gölgesi Şiire Düştü – Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, Akçay Yayınları, İstanbul

PEDERSEN, Johannes (2013), Çev. M.Macit Karagözoğlu, *İslam Dünyasında Kitabın Tarihi*, Klasik Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

SAYIN, Zeynep (2012), *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul.

SCHICK, İrvin Cemil (2014), *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak*; İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine, İletişim Yayıncılık, İstanbul.

SERİN, A.Yaşar (2002), *Güzel Yazı Sanatı*, MEB düzenlemesi ile Öz Emek Matbaa, Sivas.

SERİN, Muhittin (1999), *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul

SOYSAL, Ahmet (2004), *Hüsnühat*, Norgunk Yayınları, İstanbul.

ŞAHİNER, Rıfat (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi*, İstanbul.

ŞEKERCİ, Osman (1995), *İslâm'da Resim ve Heykel*, Nûn Yayıncılık, İstanbul.

ŞENÖDEYİCİ, Özer (2012), *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri*, Kesit Yayınları, İstanbul.

TAŞKALE Faruk, GÜRBÜZ Hüseyin (2006), *Hat Sanatında Hilye-i Şerîfe: Hz. Muhammed'in Özellikleri*, Antik A.Ş. Kültür Yayınları, İstanbul.

TABUROĞLU, Özgür (2013), *Resim, Söz ve Yazı*, *İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

TANSUĞ, Sezer (1995), *Türk Resminde Yeni Dönem,* Remzi Kitabevi, İstanbul.

TEZ, Zeki (2008), *Kâğıdın ve Matbaanın Kültürel Tarihi*, Doruk Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.

TURANİ, Adnan (2007*), Dünya Sanat Tarihi,* Remzi Kitabevi, İstanbul.

TÜRKYILMAZ, Mürüvvet (2015), Varla Yok Arasında, Norgunk Yayınları, İstanbul.

YILDIZ, Nuray (2000), *Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu,* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

YÖRÜKER, Seda (2006), *Shirin Neshat'ın Sanatında Kimlik, Beden, Yazı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.

Süreli Yayınlar

BUCHLOH Benjamin (2009), Çev. Uran Apak, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayınları, SayıÇ110, Bahar, İstanbul.

DONBAZ, Veysel (2001), *Mezopotamya ve Anadolu Uygarlıklarında Çiviyazısı,* P Dergisi, Yazı ve Sanat, Sayı: 21, Bahar Dönemi, İstanbul.

GAUR, Albertine (2001), *Yazının Tarih Öncesi*, P Dergisi, Yazı ve Sanat, Sayı: 21, Bahar Dönemi, İstanbul.

KESKİNOĞLU, Osman (1961), *İslâm'da Tasvir ve Minyatürler*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 9, Ankara.

ÖNEL KURT, Emine (2006), *1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova*, Sanat Tarihi Yıllığı Dergisi, Sayı 19, İstanbul.

ŞENÖDEYİCİ, Özer (2008), *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri II, Şiir Çizmek Sanatı ve Geometrik Şekillerde Denge*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı 1/4, Yaz Dönemi, İstanbul

ŞAHİNER, Rıfat (2009), *Text Art (Yazı Sanat), Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida'cı Anlam Sökümü*, P Dergisi, Sayı 21, Bahar Dönemi, İstanbul.

YIP, Suzanna (2001), Çev. Celâl Üster, *Text Art (Yazı Sanat), Klasik Bir Hat Sanatı Ustası; Honami Koetsu*, P Dergisi, Sayı 21, Bahar Dönemi, İstanbul.

SCREECH, Timon (2001), *Text Art (Yazı Sanat), Bir Zen Hat Ustası Hakuin Ekaku*, Çev. Celâl Üster, P Dergisi, Sayı 21, Bahar Dönemi, İstanbul.

TUZCU, Kemal (2001), *Arap Yazısının Ortaya Çıkışı 1*, Nüsha Dergisi, Yaz, İstanbul.

Diğer Yayınlar

http://www.ancientscripts.com/ws_types.html, 2015

http://www.diledebiyat.net/bati-edebiyati/yunan-latin-edebiyati, 2015

http://nwpulpandpaper.org/about-paper/history/, 2015

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5594075709cc66.53973886, 2015

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.558c8b8022ddb7.61585557, 2015

http://www.calligraphy-skills.com/calligraphy-alphabets.html, 2015

http://www.smashingmagazine.com/2010/05/18/the-beauty-of-typography-writing-systems-and-calligraphy-of-the-world/comment-page-1/#comments,2015

http://calligraphy-expo.com/eng/Personalities/Participants/Manohar_Vitthal_Desai/Article.aspx?ItemID=37, 2015

http://global.britannica.com/art/calligraphy/Indic-calligraphy, 2015

http://calligraphy-expo.com/eng/Personalities/Participants/Manohar_Vitthal_Desai/Article.aspx?ItemID=37, 2015

https://en.wikipedia.org/wiki/Indian_calligraphy, 2015

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Calligraphy, 2015

http://www.japancalligraphy.eu, 2015

http://inventors.about.com/library/weekly/aa100197.htm, 2015

http://zenpaintings.com/stevens.htm, 2015

http://www.chinabuddhismencyclopedia.com/en/index.php/Buddhist_Calligraphy_in_Ancient_China_by_Chunyang_Zhou, 2015

http://www.duchamp.org/symposium/article1letter.html , 2015

http://m.sorularlaislamiyet.com/index.php?oku=2401 , 2015

http://www.antikalar.com/ali-avni-celebi/, 2015

ÖZGEÇMİŞ

Kevser Akçıl, 1990 yılında Adapazarı'nda doğdu. 2008 yılında Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nden 2012 yılında mezun oldu. Erasmus Değişim Programı aracılığı ile 2010-2011 tarihleri arasındaki eğitim-öğretim yılını Zaragoza Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü'nde tamamladı. 2013 yılında Londra "The Art Academy" adlı sanat akademisinde resim ve multimedya atölyelerinde asistanlık yaptı. 2015 yılında Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak akademik çalışmalarına başladı ve halen Sakarya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmalarına devam etmektedir.