



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA OTOGRAFIK
ETKİLER VE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ**

ALİ ERTUĞRUL KÜPELİ

RESİM ANASANAT DALI

TEMMUZ 2024



ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA OTOGRAFIK ETKİLER VE
BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ

Ali Ertuğrul KÜPELİ

SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

TEMMUZ 2024

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı Ali Ertuğrul KÜPELİ öğrencisi tarafından hazırlanan “Çağdaş Türk Resim Sanatında Otografik Yaklaşımlar ve Bir Uygulama Örneği” Başlıklı tez çalışması 10/07/2024 tarih ve 10:00 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan (Prof. Dr. Osman ÇAYDERE / Gazi Üniversitesi):	☒	☐
Üye-Danışman (Prof. Dr. Gültekin AKENGİN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi):	☒	☐
Üye (Prof. Dr. Mehtap BİNGÖL / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi):	☒	☐
Üye (Doç. Dr. Asuman AYPEK / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi):	☒	☐
Üye (Doç. Dr. Serdar SÜDÖR /Atılım Üniversitesi):	☒	☐

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
 - Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,
- bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Ali Ertuğrul KÜPELİ

23.09.2024

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA OTOGRAFİK ETKİLER VE BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Ali Ertuğrul KÜPELİ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2024

ÖZET

Bu çalışmada, çağdaş Türk resim sanatında otografik etkilerin kullanımının sanatsal yaratım sürecine olan katkıları ve sanatçıların eserlerinde nasıl bir rol oynadığı incelenmiştir. Otografik etkiler, sanatçının el yazısı, imzası ve kişisel müdahaleleriyle eserlerine kattığı unsurlar olarak tanımlanmıştır. Bu unsurlar, sanatçıların kimliğini ve bireysel ifadesini esere yansıtarak, izleyici ile eser arasında daha derin bir bağ kurulmasını sağlar. Çağdaş Türk resim sanatında otografik etkilerin kullanımı, erken dönem sanatçılarından itibaren önemli bir yer tutmuştur. Erol Akyavaş, Tiraje Dikmen ve Fahrelnissa Zeid gibi sanatçılar, eserlerinde hem geleneksel hem de modern teknikleri birleştirerek otografik unsurları sanatlarına dâhil etmişlerdir. Bu sanatçılar, hat sanatı ve minyatür gibi geleneksel formları modernize ederek, kişisel ifadelerini sanatlarına yansıtmış ve bu unsurların evrensel bir kimlik kazanmasına katkı sağlamışlardır. Aynı zamanda Sabri Berkel gibi sanatçılar, kaligrafiyi soyut sanatla birleştirerek otografik unsurları kullanmış ve böylece geleneksel Türk sanatının modern bir form kazanmasını sağlamıştır. Berkel'in eserlerinde görülen kaligrafik formlar, izleyiciye derin bir estetik deneyim sunarken, sanatçının kişisel izini taşıyan unsurlar da eserin özgünlüğünü artırmaktadır. Abidin Elderoğlu ve Ergin İnan gibi sanatçılar ise, eserlerinde kaligrafiyi, kişisel sembollerini ve mitolojik figürleri kullanarak otografik unsurları hem estetik hem de kavramsal değerlerle birleştirmişlerdir. Bu sanatçılar, Doğu ve Batı kültürlerini sentezleyerek otografik etkiler aracılığıyla evrensel bir sanat dili oluşturmuşlardır. Süleyman Saim Tekcan ve Rauf Tuncer ise, eserlerinde kaligrafi ve figüratif unsurları bir araya getirerek otografik öğeleri ön plana çıkarmışlardır. Tekcan'ın "Atlar ve Hatlar" serisi, geleneksel Osmanlı tuğraları ve hat sanatını modern sanatla birleştiren önemli bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Tuncer ise, Türk kültürel mirasına atıfta bulunarak tarihsel ve kültürel bağlamda zengin otografik etkiler kullanmıştır. Bu çalışmanın amacı, otografik etkilerin çağdaş Türk resim sanatında estetik ve kavramsal değerini ortaya koymaktır. Sanatçıların el yazıları ve kişisel sembollerini oluşturdukları bu etkilerin, izleyiciye sunduğu bireysel ve toplumsal mesajlar incelenmiştir. Otografik unsurlar, sanatçının yaratım sürecini ve kimliğini izleyiciye daha açık bir şekilde aktarmasını sağlarken, aynı zamanda eserlere evrensel bir kimlik kazandırmaktadır. Ali Ertuğrul Küpeli, bu bağlamda eserlerinde otografik unsurlara sıkça yer veren sanatçılardan biridir. Çalışmalarında kişisel izlerini, yazılarını ve sembollerini kullanarak bireysel anlatımlarını sanat aracılığıyla izleyiciye aktarmaktadır. Küpeli'nin eserlerinde otografik unsurlar, sanatın kişisel ve toplumsal boyutlarını bir araya getiren önemli araçlar olarak öne çıkmaktadır. Sonuç olarak, otografik etkiler, sanatçının eserlerine kişisel bir boyut katmanın yanı sıra, sanat eserinin evrensel boyutunu da zenginleştiren unsurlar olarak çağdaş Türk resim sanatında önemli bir yere sahiptir. Gelecekte yapılacak araştırmalar, bu unsurların dijital sanat ve yeni medya gibi farklı alanlarda nasıl kullanıldığını inceleyerek sanatın gelişimine katkıda bulunabilir.

Bilim Kodu : 404408
Anahtar Kelimeler : Türk resim sanatı, otograf, yazı sanatı.
Sayfa Adedi : 179
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Gültekin AKENGİN

OTOGRAPHIC EFFECTS IN CONTEMPORARY TURKISH PAINTING AND AN
APPLICATION EXAMPLE

(Proficiency in Art Thesis)

Ali Ertuğrul KÜPELİ

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF FINE ARTS

July 2024

ABSTRACT

This study examines the contributions of autographic effects in the process of artistic creation in contemporary Turkish painting and their role in the works of artists. Autographic effects are elements added to the artwork through the artist's handwriting, signature, and personal interventions. These elements reflect the artist's identity and personal expression, creating a deeper connection between the viewer and the artwork. The use of autographic effects has been important in contemporary Turkish painting since the early periods. Artists such as Erol Akyavaş, Tiraje Dikmen, and Fahrelnissa Zeid incorporated autographic elements into their works by blending traditional and modern techniques. These artists modernized traditional forms such as calligraphy and miniatures, reflecting their expressions in their art and contributing to the universal identity of these elements. Similarly, artists like Sabri Berkel combined calligraphy with abstract art, using autographic elements to give traditional Turkish art a modern form. The calligraphic forms in Berkel's works provide viewers with a profound aesthetic experience, while the artist's marks enhance the works' originality. Abidin Elderoğlu and Ergin İnan, on the other hand, combined autographic elements with calligraphy, personal symbols, and mythological figures, blending them with both aesthetic and conceptual values. These artists synthesized Eastern and Western cultures, creating a universal artistic language through autographic effects. Süleyman Saim Tekcan and Rauf Tuncer also brought calligraphy and figurative elements together in their works, highlighting autographic elements. Tekcan's "Horses and Scripts" series, which combines traditional Ottoman calligraphy and modern art, is a notable example. Tuncer incorporated rich autographic effects with references to Turkish cultural heritage in a historical and cultural context. This study aims to reveal the aesthetic and conceptual value of autographic effects in contemporary Turkish painting. The messages conveyed to the viewer through these effects, formed by the artist's handwriting and personal symbols, are examined. Autographic elements not only allow the artist to communicate their creative process and identity more clearly to the viewer but also grant the works a universal identity. Ali Ertuğrul Küpeli is one of the artists who frequently uses autographic elements in his works. By employing personal marks, writings, and symbols, Küpeli conveys his narratives through his art to the audience. In Küpeli's works, autographic elements stand out as significant tools that unite the personal and societal aspects of art. In conclusion, autographic effects hold an important place in contemporary Turkish painting, adding a personal dimension to the works while also enriching the universal dimension of the art. Future research can explore how these elements are used in digital art and new media, contributing to the development of art.

Science Code : 40408
Key Words : Turkish painting art, autography, calligraphy.
Page Number : 179
Supervisor : Prof. Dr. Gültekin AKENGİN

TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik tezimin hazırlanması sürecinde bana her konuda destek olan kıymetli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Gültekin AKENGİN'e, bilimsel araştırma konusunda tecrübe kazanmamı sağlayan Yüksek Lisans tez danışmanım Prof. Dr. İsa ELİRİ'ye, doktora tezi sürecimde bana rehberlik eden danışmanım Prof. Dr. Meliha YILMAZ'a, gerek tez hazırlık sürecinde gerekse tez savunmam sırasında bana destek olan değerli jüri üyelerim Prof. Dr. Osman ÇAYDERE, Prof. Dr. Mehtap BİNGÖL, Doç. Dr. Asuman AYPEK ve Doç. Dr. Serdar SÜDOR'a, bilimsel süreçte katkılarıyla yanımda olan tüm arkadaşlarıma ve sanat eğitimi sürecimde üzerimde büyük emeği olan kıymetli hocalarıma sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca, tüm süreç boyunca bilgi ve deneyimlerini paylaştığım değerli dostlarım Dr. Onur AYDIN ve Cihan ERENER'e, sanat eğitimine başlamamı teşvik eden ve her adımda beni destekleyen annem Nazan Sunay'a, babam Celal KÜPELİ'ye ve sürecin başından sonuna kadar maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili eşim Duygu KÜPELİ'ye ve canım oğlum Manas KÜPELİ'ye en içten teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar.....	5
1.6. Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi.....	5
1.6.1. Çalışmanın kapsamı	5
1.6.2. Çalışmanın yöntemi	6
2. SANAT VE YAZI.....	9
2.1. Yazının Tarihçesi ve Yazı Sistemleri.....	10
2.2. Taşlar: Eskiçağda Kullanılan Yazı Taşıyıcıları.....	12
2.3. Ostrakon: Eskiçağda Kullanılan Yazı Taşıyıcıları	15
2.4. Kil Tablet.....	16
2.5. Palmiye Yaprakları ve Ağaç Kabukları.....	17
2.6. Fildişi, Kemik, Hayvan Kabuk ve Organları.....	17
2.7. Madde, Resim ve Yazısı.....	19
2.8. Hece Yazısı ve Logografi Yazısı.....	21
2.9. Harf ve Alfabe Yazısı.....	22
2.10. Mağara Resimlerinden Alfabe Tarihsel Süreç.....	24
2.11. Resimyazı / Pigtografi	25
2.12. Hece Yazısı / Fonografi.....	26
2.13. Harf Yazısı / Akrofoni.....	26
2.14. Çivi Yazısı	26
2.15. Hiyeroglif	27

2.16. Çin Yazısı	28
2.17. Fenike Yazısı	28
2.18. Yunan Yazısı	29
2.19. Latin Yazısı / Roma Alfabesi	29
2.20. Arap Yazısı	29
2.21. Hint Yazıları	29
2.22. Eski Türk Yazıları	30
2.23. İslam Kaligrafisi	33
2.24. Sanat ve Yazı İlişkisi	36
3. SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK EL YAZISI- OTOGRAF.....	39
3.1. Otografin Anlamı ve Tarihsel Kökeni.....	39
3.2. Otografik Etkilerin Görsel ve Anlamsal Özellikleri.....	39
3.3. Modern Resim Sanatında Otograf Etkilerinin Tarihçesi	41
3.4. Resim Sanatında Otograf Etkilerinin Geçmişi	54
3.4.1. Kaligrafi ve kaligram	54
3.4.2. Otografik etkilerin çağdaş Türk resim sanatında kullanımı ve otografik etkileri eserlerinde taşıyan sanatçılar ve sentetik dil oluşturma süreçleri	56
3.4.2.1. Yüksel Arslan (d. 1933-ö. 2017).....	57
3.4.2.2. Erol Akyavaş (d. 1932-ö. 1999).....	60
3.4.2.3. Adnan Çoker (d. 1927-ö. 2022)	63
3.4.2.4. Burhan Doğançay (d. 1929-ö. 2013).....	66
3.4.2.5. Şemsi Arel (d. 1906-ö. 1982).....	67
3.4.2.6. Balkan Naci İslimyeli (d. 1947-ö. 2022)	70
3.4.2.7. Seyit Mehmet Buçukoğlu (d. 1982-)	72
3.4.2.8. Kayıhan Keskinok (d. 1923-ö. 2015).....	74
3.4.2.9. Bedri Baykam (d. 1957-)	76
3.4.2.10. Ayhan Taşkiran (d. 1968-).....	79
3.4.2.11. Abidin Elderoğlu (d. 1901-ö. 1974).....	81
3.4.2.12. Ergin İnan (d. 1943-).....	84
3.4.2.13. Gültekin Akengin (d. 1971-).....	88
3.4.2.14. Selim Turan (d. 1915-ö. 1994).....	91
3.4.2.15. Elif Naci (d. 1898-ö. 1987)	94

3.4.2.16. Sabri Berkel (d. 1907-ö. 1993)	96
3.4.2.17. Tiraje Dikmen (d. 1924-ö. 2014)	99
3.4.2.18. Kutluğ Ataman (d. 1961,-).....	101
3.4.2.19. Murat Morava (d. 1954-)	103
3.4.2.20. Süleyman Saim Tekcan (d. 1940-).....	106
3.4.2.21. Rauf Tuncer (d. 1955-)	109
3.4.2.22. Nil Yalter (d. 1938-)	111
3.4.2.23. Birsen Çeken (d. 1962-).....	113
3.4.2.24. Mustafa Ayaz (d. 1938-2024).....	114
3.4.2.25. Fahrelnissa Zeid (d. 1901-1991).....	117
3.4.2.26. Mutluhan Taş (d. 1973-)	118
4. BİR UYGULAMA: OTOGRAFİK ETKİLERLE OLUŞTURULAN SANAT ESERLERİ.....	123
5. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER	161
5.1. Tartışma.....	161
5.2. Sonuçlar.....	161
5.3. Öneriler.....	163
KAYNAKLAR	165
GÖRSEL KAYNAKLARI	175
ÖZGEÇMİŞ	179

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Yaklaşık 8000 ila 4000 yıl öncesine ait duvar resmi, Magura Mağarası, Bulgaristan	11
Resim 2.2. Rosetta taşı, 1790'lar	13
Resim 2.3. Azilian boyanmış çakıl taşları, Le Mas d'Azil Mağarası	14
Resim 2.4. Ostrakon; toprak veya seramikten, kırık/sağlam çanak çömlek parçaları.....	15
Resim 2.5. Ünlü Gılgamış Destanı'nı anlatan ve Asurlar döneminde M.Ö. 7. yüzyılda yazılmış kil tablet	16
Resim 2.6. Çivi yazısı, Mezopotamya (İÖ 1800).....	20
Resim 2.7. Fonetik Fenike alfabesi	23
Resim 2.8. Lascaux Mağarası'ndaki temsili figürler, boğalar salonu paneli, yaklaşık 17.000- 15.000 yıl önce	25
Resim 2.9. Tutankhamun ve eşi (B. C. 1330)	27
Resim 2.10. Tonyukuk Yazıtı'ndan bir kesit.....	31
Resim 2.11. Hz. Ali'nin sembolü olan arslan şeklinde istiflenmiş İslam kaligrafisi örneği	34
Resim 2.12. Âşık Hasan'a ait mim merkezli dairesel görsel şiir	35
Resim 3.1. Pablo Picasso, Still Life with Chair Caning, 1912, yağlıboya ve basılı muşamba, 29 x 37 cm.....	44
Resim 3.2. Georges Braque, The Portuguese, 1911–12, oil on canvas, 46 x 32 inches	45
Resim 3.3. John Heartfield, Adolf der übermensch: Schluckt gold und redet blech (Adolf süpermen: altını yutar ve saçmalık konuşur), 1932, fotoğraf ve X-ray montajı	46
Resim 3.4. Hausmann, R. (1919-20). The Art Critic. Litografi ve basılı kâğıt, 318 x 254 mm	47
Resim 3.5. Rene Magritte, bu bir pipo değildir.....	49
Resim 3.6. Andy Warhol, Brillo Boxes, 1964, ahşap üzerine serigrafi ve mürekkep, her biri: 43.2 × 43.2 × 35.6 cm	50

Resim 3.7. Ai Weiwei, Coca-Cola, 2012, akrilik boyalı Han Hanedanı vazosu, 38.1 × 32.2 × 32.2 cm	53
Resim 3.8. Guillaume Apollinaire, calligram, 1914 (solda), kaligram	55
Resim 3.9. Hassan Musa, Adab Alhob (Lettre D'amour), kaligrafi ile resimleme, kâğıt üzerine mürekkep	56
Resim 3.10. Yüksel Arslan (1933-2017) arture 285- etkiler (B)-25 (Marx ve Engels) kâğıt üzerine karışık teknik 27 x 32 cm.....	59
Resim 3.11. Erol Akyavaş Padişahların Zaferi T.Ü.Y.B 121x214 cm 1959 Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu New York.....	61
Resim 3.12. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 122 x 214 cm, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu	62
Resim 3.13. Adnan Çoker, 77.00 x 112.00 cm. 1965 kâğıt üzerine tutkallı boya.....	64
Resim 3.14. Burhan Doğançay, "Shadow Casting Ribbons" – Aubusson Duvar Dokumaları	66
Resim 3.15. Şemsi Arel, Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x100 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi	69
Resim 3.16. Balkan Naci İslimyeli, Afrika Kara Yazı, Tuval üzerine akrilik, keçe, bakır, 2009, 171x81cm.	71
Resim 3.17. Seyit Mehmet Buçukoğlu, İmzalı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 cm x 80 cm, 2017.....	73
Resim 3.18. Seyit Mehmet Buçukoğlu, imzalı, tuval üzerine karışık teknik, 60 cm x 80 cm, 2019.....	73
Resim 3.19. Kayıhan Keskinok, Atlılar, derici kâğıdı üzerine yağlıboya, 68 cm x 146 cm, 2002.....	75
Resim 3.20. Kayıhan Keskinok, Kuvayı Milliye, derici kâğıdı üzerine yağlıboya, üçlü, 3x (142 cm x 70 cm), 2002	75
Resim 3.21. Bedri Baykam, Büyük Balık Küçük Balığı Yer, tuval üzerine yağlıboya, 150 cm x 200 cm.....	78
Resim 3.22. Ayhan Taşkiran, "Salıncakta", 2010. kâğıt üzerine karışık teknik ...	79
Resim 3.23. Abidin Elderoğlu, "İsimsiz", 89 x 116 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1970.....	82
Resim 3.24. Ergin İnan, Mesnevi, 1989, litograf baskı 60 x 41 cm. British Museum, Londra.....	84

Resim 3.25. Ergin İnan, 2016, tuval üzerine yağlı boya, 180x140 cm	85
Resim 3.26. Ergin İnan, Mektup, 1987, 41 x 52 cm. koleksiyon: özel koleksiyon, Bonn	87
Resim 3.27. Gültekin Akengin, Kükt, 50 cm x 70 cm	90
Resim 3.28. Selim Turan (1915-1994) soyut kağıt üzerine karışık teknik, imzalı. 1951 tarihli. 24x40 cm 352. Müzayede Çağdaş ve Klasik Tablolar	93
Resim 3.29. Elif Naci'nin bir çalışması	95
Resim 3.30. Sabri Berkel, Yazı, 1958	98
Resim 3.31. Tiraje Dikmen, kâğıt üzerine çini mürekkebi, 50x45 cm Zamanların Hafızası kitabı, 1985, tek renkli ipek baskı	100
Resim 3.32. Kutluğ Ataman, Güzel (no.1), 2003, New York	102
Resim 3.33. Kutluğ Ataman, Canlandırılmış Kelimeler, 2003	102
Resim 3.34. Murat Morova, Davutoğlu Kuş Cenneti, 2008, tuval üzerine karışık teknik, 120 x 240 cm	104
Resim 3.35. Murat Morova, Ah Min'el Aşk-ı Memnu, 2004 kâğıt üzerine mürekkep, 38 x 56 cm	105
Resim 3.36. Süleyman Saim Tekcan, Gravür, 53x78 cm	107
Resim 3.37. Rauf Tuncer, İsimsiz, tuval üzerine akrilik, 130 cm x 130 cm	110
Resim 3.38. Nil Yalter, Başsız Kadın ya da Göbek Dansı (The Headless Woman or The Bellydance), 1974, 24'	112
Resim 3.39. Birsen Çeken, Egemenlik, T.Ü.K.T., 2022	113
Resim 3.40. Mustafa Ayaz, İsimsiz, TÜYB, 1988, 50x70 cm	115
Resim 3.41. Fahrelnissa Zeid, Soyut (Geçicilik... Su... Güneş), 1953, tuval üzerine yağlıboya, 182x452 cm	117
Resim 3.42. Mutluhan Taş, Daire Tâ-Sin'i, 2007, tuval üzerine akrilik boya, 130x100 cm	120
Resim 4.1. Ali Ertuğrul Küpeli, "Aslan Yatağı" eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, kağıt üzerine kurşun kalem, 2022	123
Resim 4.2. Ali Ertuğrul Küpeli, "Aslan Yatağı", 109x93 cm, mixed technique on wood panel, 2022	123

Resim 4.3. Ali Ertuğrul Küpeli, “purgatory” eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, 2018	125
Resim 4.4. Ali Ertuğrul Küpeli, “purgatory” 120.140 cm, acrylic on canvas, 2018.....	126
Resim 4.5. Ali Ertuğrul Küpeli, “Vizyon” eskiz çalışması, 50x35 cm, kağıt üzerine kurşun kalem, 2022	128
Resim 4.6. Ali Ertuğrul Küpeli, "Vizyon" 70x50 cm, tuval üzerine CGD+AI baskı, 2024	129
Resim 4.7. Ali Ertuğrul Küpeli, "Hüdda" eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, kağıt üzerine kurşun kalem, 2018	131
Resim 4.8. Ali Ertuğrul Küpeli, "Hüdda", 140x160 cm, tuval üzerine akrilik, 2018.....	131
Resim 4.9. Ali Ertuğrul Küpeli, "Turna" eskiz çalışması, 15x 20 cm, bristol kağıt üzerine kurşun kalem, 2018	133
Resim 4.10. Ali Ertuğrul Küpeli, "Turna" 70x50 cm, tuval üzerine CGD+AI baskı, 2024	133
Resim 4.11. Ali Ertuğrul Küpeli, " İlm-i cifır" " eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, bristol kağıt üzerine mürekkepli kalem, 2017	135
Resim 4.12. Ali Ertuğrul Küpeli, " İlm-i cifır 110x130 cm, tuval üzerine akrilik, 2018	136
Resim 4.13. Ali Ertuğrul Küpeli, "Ore Serial", 200x160 cm, tuval üzerine akrilik, 2018	138
Resim 4.14. Ali Ertuğrul Küpeli, “contracting”, 200x160 cm, tuval üzerine akrilik, 2018	139
Resim 4.15. Ali Ertuğrul Küpeli, "ruritanian had”, 40x40 cm, tuval üzerine akrilik, 2018	141
Resim 4.16. Ali Ertuğrul Küpeli, “Perde”, 40x50 cm, tuval üzerine akrilik, 2018	142
Resim 4.17. Ali Ertuğrul Küpeli, “Meşk Karalamarı”, 4 adet 25x25 cm, tuval üzerine akrilik, 2018	143
Resim 4.18. Ali Ertuğrul Küpeli, "Lav", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 44x59,5 cm.....	145
Resim 4.19. Ali Ertuğrul Küpeli, "Pirler", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 49x50 cm.....	146

Resim 4.20. Ali Ertuğrul Küpeli, "Alacakaranlık", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 48,5x50 cm.....	148
Resim 4.21. Ali Ertuğrul Küpeli, "Fırtına", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 103x60 cm.....	149
Resim 4.22. Ali Ertuğrul Küpeli, "SSS", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 45x24,5 cm.....	151
Resim 4.23. Ali Ertuğrul Küpeli, "Düşbaz", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 88x59,5 cm.....	152
Resim 4.24. Ali Ertuğrul Küpeli, "And", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 88x87,5 cm.....	153
Resim 4.25. Ali Ertuğrul Küpeli, "Keops", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 148,5x47 cm.....	155
Resim 4.26. Ali Ertuğrul Küpeli, "Zen", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 150x127,5 cm.....	156
Resim 4.27. Ali Ertuğrul Küpeli, "Kahin", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 104x84cm.....	157

1. GİRİŞ

Sanat, insanlık tarihi boyunca toplumların kültürel, sosyal ve bireysel ifade biçimlerini şekillendiren temel bir araç olmuştur. Geleneksel sanat anlayışı, toplumsal değerleri, inançları ve tarihi olayları yansıtan bir aracı olarak görülmektedir. Xiao Ben-jia (2007) tarafından yapılan araştırmada, geleneksel el yazısının modern sanat tasarımında nasıl önemli bir rol oynadığı incelenmiş ve el yazısının soyut bir sanat formu olarak estetik ve anlam katma kapasitesi vurgulanmıştır. Bu çalışma, el yazısının sadece bir iletişim aracı olmaktan çıkıp, estetik bir öge olarak nasıl yeniden yorumlandığını göstermektedir (Xiao, 2007).

Yazının icadı ve evrimi, insanlık tarihi boyunca bilgiyi kaydetme ve aktarma biçimimizi köklü bir şekilde değiştirmiştir. Yazı, sadece bir iletişim aracı olmanın ötesinde, bir ifade biçimi olarak sanatla iç içe geçmiştir. Thornton (1996), el yazısının Amerika'da bireyselliğin bir sembolü olarak nasıl evrildiğini ve bu sürecin bireysel ve toplumsal kimlik inşasında nasıl bir rol oynadığını detaylandırmaktadır. Thornton'un çalışması, yazının kişisel ve toplumsal kimlik inşasındaki önemini vurgulayarak, el yazısının sanat ve kültürle olan derin bağını ortaya koymaktadır (Thornton, 1996).

Sanatçıların imzaları ve el yazıları, eserlerine özgün bir kimlik katmanın yanı sıra, eserlerin yaratıcısına dair ipuçları taşır. Bu bağlamda, Rubin (2006), Rönesans İtalya'sında sanatçı imzalarının eserler üzerindeki yaratıcı otoriteyi nasıl pekiştirdiğini ve izleyici deneyimini yönlendirmede nasıl kullanıldığını incelemiştir. Rubin'in araştırması, imzanın bir sanat eseri üzerindeki otoritesini ve sanatçının kimliğini nasıl yansıttığını gözler önüne sermektedir (Rubin, 2006).

Çağdaş sanat anlayışında ise otografik etkiler, sanatçıların kişisel imzaları ve yazılarının plastik bir dil olarak kullanılması ile daha da belirgin hale gelmiştir. Bu çalışma, çağdaş Türk resim sanatında otografik etkilerin nasıl bir rol oynadığını, sanatçıların kişisel imzalarının ve yazılarının plastik bir dil olarak nasıl kullanıldığını derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle, otografik etkilerin sanat

eserlerine nasıl yeni anlamlar kattığı ve sanatçının kişisel ifadesinin izleyici üzerindeki etkilerini araştırmak, bu çalışmanın temel odak noktalarından biridir.

Bu bağlamda, çağdaş Türk resim sanatında otografik etkilerin incelenmesi, sanatçıların geleneksel ve modern unsurları bir araya getirerek yeni bir ifade dili oluşturduklarını göstermektedir. Bu çalışma, otografik etkilerin çağdaş Türk resim sanatındaki rolünü ve önemini belirlemeyi, sanatçıların kişisel ifadeleri ve bu ifadelerin izleyici üzerindeki etkilerini analiz etmeyi hedeflemektedir.

Problem Durumu

Çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerinin kullanımı, sanatçılar için kişisel ifade ve özgünlük sağlarken, izleyicilere de daha derin ve anlamlı bir deneyim sunmaktadır. Ancak, bu etkilerin sanat eserlerine kattığı değerin tam olarak anlaşılması ve değerlendirilmesi konusunda önemli bir boşluk bulunmaktadır.

Örneğin, Osborn (2008) tarafından yapılan araştırma, modern Türk ve Arap sanatçıların geleneksel el yazısı ve kaligrafiyi nasıl kullandığını inceleyerek bu yazıların estetik ve anlamsal değerini vurgulamaktadır. Benzer şekilde, Damrosch (2007), Türkçenin Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişinin sanatta ve edebiyatta önemli bir etkisi olduğunu belirtmiştir. Bu çalışmalar, otografik unsurların bir plastik öğe olarak sanat eserlerine nasıl entegre edildiğini ve bu unsurların estetik katkılarını göstermektedir.

Alashari, Hamzah ve Marni (2019), geleneksel Arap kaligrafisinin modern sanatla nasıl birleştiğini ve sanatçıların bu teknikleri nasıl kullandığını incelemiştir. Firat (2006) ise Shirin Neshat'ın çalışmalarında Farsça kaligrafi kullanarak kadın kimliğini ve kültürel mirası nasıl vurguladığını ele almıştır. Necipoğlu (2012), Osmanlı sanatında kaligrafi ve yazının sanat eserlerine entegre edilerek nasıl bir kimlik ve otorite kazandırdığını incelemiştir. Bu çalışmalar, otograf etkilerinin sanat eserlerine otantik bir kimlik katma ve izleyicilerle derin bir bağ kurma potansiyelini göstermektedir.

Bu bağlamda, araştırmanın problem durumu şu şekilde ifade edilebilir: Çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerinin kullanımı ve bu etkilerin sanat eserlerine katkıları yeterince incelenmemiştir. Otograf etkilerinin, sanatçıların kişisel ifadelerini nasıl zenginleştirdiği ve izleyicilere nasıl derin bir deneyim sunduğu hakkında daha fazla bilgiye ihtiyaç vardır. Ayrıca, sanatçılar tarafından kendi el yazıları ve dışarıdan erişilebilen otografik unsurların nasıl bir plastik öge olarak kullanıldığı ve bu kullanımın sanat eserlerine nasıl estetik ve anlamsal katkılar sağladığı üzerine daha fazla araştırma yapılması gerekmektedir.

Araştırmanın amacı doğrultusunda, bu çalışmanın problem durumu, otograf etkilerinin çağdaş Türk resim sanatındaki rolünü ve önemini belirleyerek, sanatın bu özgün ifade biçimini daha iyi anlamak ve değerlendirmek üzerine odaklanmaktadır. Bu araştırma, otograf etkilerinin sanat eserlerine katkılarını inceleyerek, sanat dünyasında bu tekniklerin potansiyel etkisini daha geniş bir kitleye tanıtmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerinin kullanımını incelemek ve bu etkilerin sanat eserlerine katkısını değerlendirmektir. Otograf etkileri, sanatçıların kendi el yazısıyla yazdığı metinleri resimlerinde kullanarak özgün bir ifade biçimi oluşturmasını sağlar. Bu çalışma, otograf etkilerinin çağdaş Türk resim sanatındaki rolünü ve önemini belirleyerek, sanatın bu özgün ifade biçimini daha iyi anlamayı ve değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, otograf etkilerinin sanat eserlerindeki kullanımını, sanatçıların niçin bu teknikleri tercih ettiğini ve bu etkilerin eserlere olan katkısını araştırmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerinin incelenmesi, sanat dünyasında önemli bir boşluğu doldurabilir. Bu çalışma, otograf etkilerinin kullanımının ve etkisinin Türk resim sanatındaki evrimi ve çeşitliliği anlamamıza katkı sağlayacağını vurgular. Otograf etkilerinin, sanatçıların kişisel ifade biçimlerini zenginleştirmek ve izleyicilere daha derin bir deneyim sunmak için nasıl kullanılabileceği üzerine odaklanması, sanat dünyasında yeni bir perspektif sunabilir. Ayrıca, bu çalışma,

otograf etkilerinin çağdaş Türk resim sanatındaki rolünü belirleyerek, bu özgün ifade biçiminin sanatsal anlamını ve değerini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Otograf etkilerinin geleneksel resim teknikleriyle birleşerek nasıl yeni ve yenilikçi bir yaklaşım oluşturduğunun anlaşılması, sanatın sürekli evrimi ve değişimi hakkında önemli bilgiler sağlayabilir.

Bu çalışmanın önemi, otograf etkilerinin çağdaş Türk resim sanatında az bilinen bir alan olması ve bu alandaki araştırmaların sınırlı olmasıyla da ilgilidir. Bu çalışma, otograf etkilerinin sanat eserlerindeki kullanımının daha geniş bir kitleye tanıtılmasına ve bu tekniklerin sanat dünyasındaki potansiyel etkisinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunabilir. Sonuç olarak, bu çalışma, çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerinin önemini ve potansiyelini vurgulayarak, bu alandaki araştırmalara yeni bir ivme kazandırması bakımından önem arz etmektedir.

Varsayımlar

Araştırmanın temelini oluşturan varsayımlar doğrultusunda, otograf etkilerin sanat eserlerine olan katkısı ve sanatçıların bu etkileri kullanma amaçları aşağıdaki maddeler ve açıklamaları halinde ele alınmıştır:

1. Otograf etkilerinin sanat eserlerine katkısının evrensel olarak kabul edilmesi: Bu varsayım, otograf etkilerinin sanat eserlerine estetik ve anlamsal bir değer kattığına dair genel bir inançtır. Yani, sanat dünyasında otograf etkilerinin sanat eserlerine olumlu bir katkı sağladığı genel kabul görmektedir.
2. Sanatçıların otograf etkilerini kullanma amacının kişisel ifade ve derinlikli deneyim sağlama olduğu varsayımı: Bu varsayım, sanatçıların otograf etkilerini tercih etmelerinin nedeninin, kendi duygularını ve düşüncelerini sanat eserlerine yansıtmak ve izleyicilere daha derin bir deneyim sunmak olduğu düşüncesine dayanmaktadır.
3. Seçilen sanat eserlerinin otograf etkilerini temsil edici bir şekilde yansıttığı düşünülen örnekler olması: Bu varsayım, çalışmanın seçtiği sanat eserlerinin otograf etkilerini genel olarak yansıttığına ve bu etkilerin çağdaş Türk resim

sanatındaki kullanımını doğru bir şekilde temsil ettiğine inanır. Ancak, bu varsayımın gerçek dünyada bazı sınırlılıkları olabilir.

4. Otograf etkilerinin görsel analiz yoluyla doğru bir şekilde anlaşılabilceğı varsayımı: Bu varsayım, otograf etkilerinin sanat eserlerindeki kullanımının, görsel analiz yöntemiyle doğru bir şekilde anlaşılabilceğini öne sürer. Ancak, bu yöntemlerin her zaman tam olarak objektif olmadığı ve yorumcunun öznel değerlendirmelerine bağı olduğu unutulmamalıdır.

Sınırlılıklar

Çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerini ve bir uygulama örneğini ele alan bu çalışmada sınırlılıklar şu şekildedir:

1. Sanat eserlerinin seçimi: İncelenen sanat eserlerinin seçimi, araştırmacının öznel değerlendirmelerine dayanmaktadır ve tüm çağdaş Türk resim sanatındaki otograf etkilerini tam olarak temsil etmeyebilir.
2. Görsel analiz: Görsel analiz, subjektif yorumlara ve araştırmancının kişisel tercihlerine bağıdır. Bu nedenle elde edilen bulgular tam olarak objektif olmayabilir.
3. Otograf etkilerinin yorumlanması: Sanat eserlerindeki otograf etkilerinin yorumlanması bazen belirsizliklere veya farklı yorumlara neden olabilir. Bu, analiz sürecinde dikkate alınması gereken bir sınırlılıktır.

Çalışmanın Kapsamı ve Yöntemi

Çalışmanın kapsamı

Bu çalışmanın kapsamında, çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerinin kullanımı ve etkileri üzerine odaklanılmıştır. Araştırmanın amacı, bu etkilerin sanat eserlerine olan katkısını ve sanatçıların bu etkileri nasıl ve neden kullandıklarını derinlemesine incelemektir. Çalışmanın kapsamı şu unsurları içermektedir:

1. *Otograf Etkilerinin Tanımlanması:* Otograf etkilerinin ne olduğu, tarihsel gelişimi ve sanatsal bağlamda nasıl kullanıldığı detaylandırılmıştır.
2. *Sanat Eserlerinin Analizi:* Çağdaş Türk resim sanatında otograf etkilerini içeren sanat eserleri incelenmiş ve bu eserlerin analizi yapılmıştır.
3. *Görsel ve Estetik Değerlendirme:* Otograf etkilerinin sanat eserlerine kattığı estetik ve anlamsal değerler değerlendirilmiştir.
4. *Kültürel ve Sosyal Bağlam:* Otograf etkilerinin kültürel ve sosyal bağlamdaki yeri ve önemi üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın yöntemi

Bu araştırmada kullanılan yöntemler şunlardır:

1. *Literatür Taraması:* Otograf etkileri ve çağdaş Türk resim sanatı konularında mevcut literatür taranarak, bu alandaki önceki çalışmalar ve teorik çerçeve oluşturulmuştur. Bu adım, otograf kullanımına dair akademik literatürün incelenmesini ve otografin tarih içindeki evrimi ile sanatsal pratiklerdeki yerinin anlaşılmasını sağlamıştır.
2. *Görsel Analiz:* Bu araştırmada, iki temel analiz yöntemi olan formal analiz ve ikonografik analiz kullanılmıştır. Bu yöntemler, seçilen sanat eserlerini farklı açılardan incelemek ve bu eserlerin içerdiği sanatsal ve sembolik anlamları ortaya çıkarmak amacıyla tercih edilmiştir. Sanat eserleri üzerinde görsel analizler yapılarak, otograf etkilerinin nasıl kullanıldığı ve bu etkilerin eserlerde nasıl bir rol oynadığı incelenmiştir. Bu analiz, otograf etkilerinin görsel özelliklerini, kompozisyon içindeki yerini ve genel anlam katmanlarını ortaya koymak için yapılmıştır.

Adams (2018), formal analizin tarih boyunca sanat eserlerinin görsel özelliklerini incelemek için kullanıldığını ve bu yöntemin sanatın estetik değerini ortaya çıkarmada önemli bir araç olduğunu belirtir. Formal analiz, özellikle sanat eserinin

kompozisyonu, renkleri ve kullanılan malzemelerin izleyici üzerindeki etkilerini anlamada etkilidir.

Literatürde, ikonografik analiz sıklıkla sanat tarihçileri tarafından dini resimler, mitolojik sahneler ve sembolik anlatımların çözümlenmesinde kullanılmıştır. Örneğin, Grund (1993) tarafından yapılan çalışmada, ikonografik analizin sanat tarihsel araştırmalarında sembolik temsillerin anlamlandırılmasındaki rolü vurgulanmıştır. Winget (2009) ise ikonografik analizi, sanat eserlerinin bağlamını ve formel niteliklerini değerlendirirken kullanılan bir yöntem olarak tanımlar.

3. *Veri Toplama ve Analiz:* Toplanan veriler, nitel analiz yöntemleri kullanılarak değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, sanat eserlerinin ve otografik bağlamda incelenen ayrıntılı bir uygulama örneğinin derinlemesine analizini içermektedir.
4. *Kıyaslama ve Yorumlama:* Elde edilen bulgular, mevcut literatür ve teorik çerçeve ışığında kıyaslanarak yorumlanmıştır. Bu sayede, otograf etkilerinin çağdaş Türk resim sanatındaki yeri ve önemi üzerine kapsamlı bir değerlendirme yapılmıştır.

Bu çalışma hem teorik hem de uygulamalı yöntemler kullanılarak gerçekleştirilmiş olup, otograf etkilerinin sanat eserlerine katkılarını ve sanatçıların bu etkileri kullanma nedenlerini detaylı bir şekilde ortaya koymuştur.



2. SANAT VE YAZI

Yazı kavramı, birçok araştırmacı tarafından farklı şekillerde tanımlanmış ve incelenmiştir. Genel olarak, yazı, bir simgeler sistemi olan dili, onu simgeleyen ikinci bir sistemle görselleştirmenin bir yolu olarak ifade edilmektedir (Gaur, 2001, s. 4). Ayrıca, yazı, düşünceleri tespit etme ve hatırlanması gereken bilgileri kaydetme işlevini yerine getiren, sembollerden oluşan ve dilleri görselleştirerek biçimlendiren sistemli işaretler düzeni olarak da tanımlanmıştır (Okur, 2007, s. 6).

Yazının gelişimi, insanlık tarihi açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilmekte ve oldukça uzun bir süreç içinde pek çok bilinmezliği barındırmaktadır. İnsanların kendilerini ifade etme ihtiyacından doğan bu süreç, resimsel anlatımdan simgesel ifadelere, oradan da yazıya doğru evrilmiştir. Yazının ortaya çıkışı M.Ö. 3000'lere dayanmakta olup, bu süreç Chauvet Mağarası'ndaki resimlerin yaklaşık 27 bin yıl, Göbekli Tepe'deki dikili taş kabartmalarının ise yaklaşık 7000 yıl sonrasına denk gelmektedir (Clare, 2019). Yazı, esasen bir iz bırakma eylemi olarak başlamış ve başlangıçta kil tabletler üzerine belirli işaretlerin çizilmesiyle oluşturulmuştur. Sümerler, tarımsal ürünlerin, depo ve tapınaklardaki malların kaydedilmesinde kullandıkları resimli yazılarla, piktogramlar ve çivi yazısının erken aşamasını geliştirmişlerdir. Bu dönemde, belirli nesne ve varlıkları temsil etmek için piktogramlar kullanılmış; daha sonra ise nesneleri doğrudan resmetmek yerine, ses açısından benzerlik taşıyan başka bir nesneyi kullanma fikri ortaya çıkmıştır (Georges, 2010, s. 17).

Yazı, düşünceyi belirli işaretlerle ifade etme biçimi olarak tanımlanmakta ve insanlık tarihinin en büyük buluşlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bu tanım, yazının düşünceyi şekillendirme yetisine vurgu yapar. İnsan, düşünme yetisini ilk olarak konuşma ile, ardından ise yazı ile ifade etmiştir. Yazı, konuşma diline bağımlı bir sistem olarak görülmekte ve sözlü anlatımın yazısız da var olabileceği, ancak yazılı anlatımın sözlü anlatım olmadan var olamayacağı savunulmaktadır (Ong, 2013, s. 20). Ayrıca, yazı; alfabe, harflerin yazılışı, bilim, düşünce ve sanat ürünleri, makaleler ve para üzerindeki değerler gibi farklı anlamlarda da kullanılmaktadır.

Yazı, ağızdan çıkan seslerin, dolayısıyla sözcüklerin, kulak ya da jest yardımı olmaksızın gözle görülebilen, bazen de dokunulabilen işaretler halinde biçimlendirilerek kaydedilmesini sağlayan bir araç olarak tanımlanmıştır (Hırçın, 1995, s. 1). Bu tanımlar incelendiğinde, yazının bazen düşünce, bazen ise sesin kaynak olarak gösterildiği çeşitli açılardan ele alındığı görülmektedir. Ancak, yazının sadece konuşmanın yazılması veya sözlerle dile getirilmiş düşüncelerin yansıtılmasıyla doğrudan bağlantılı olmadığı belirtilmektedir (Gaur, 2001, s. 4).

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 anlamlara gelebilen işaretler ve işaretler bütünü olarak tanımlanabilir.

2.1. Yazının Tarihçesi ve Yazı Sistemleri

İlk çağlarda insanlar, iletişim kurmanın bir yolu olarak sesleri kullanmaya başlamıştır. Ticaretin gelişmesi ve hesapların tutulması ihtiyacıyla birlikte, bu seslerin kalıcı hale getirilmesi gerekliliği doğmuştur. İnsanlar, düşüncelerini ve iletişimlerini kalıcı hale getirmek için görsel bir iletişim sistemi geliştirmiştir. Bu bağlamda, mağara duvarlarına, tabletlere ve çeşitli nesnelere çizilen resimler, zamanla daha sistematik bir yapıya bürünerek, bugünkü alfabelerin temellerini oluşturan yazı sistemlerine evrilmiştir. Bu gelişme, insanoğlunun konuşma ve dinleme becerilerinin yanı sıra, okuma ve yazma becerilerini de kazanmasını sağlamıştır.

Jean (2010), binlerce yıl boyunca resimler, semboller ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yöntemi olduğunu belirtir. Ancak, yazının kendisinin, insanların düşüncelerini ve hislerini düzenli bir simgeler sistemiyle ifade edebildikleri zaman, daha karmaşık bir iletişim aracı olarak ortaya çıktığını savunur. Bu simgeler sistemi, insanların duygu ve düşüncelerini somut bir şekilde ifade etmelerine olanak tanımıştır.

Gaur (2001), yazının kökenine dair iki temel görüşü ele alır. Bir görüşe göre, yazı belirli bir kişi tarafından bir kerede keşfedilmiştir. Diğer görüş ise, yazının gelişmemiş şekillerden ve ses içermeyen öğelerden, resimlerden evrildiğini savunur. Bu süreçte, başlangıçta ip ve çubuk gibi malzemelerle yapılan işaretler, zamanla taş, kil tablet veya

mağara duvarlarına çizilen resim-yazılara dönüşmüş; bu resimlerin ses öğelerini temsil eden işaretler eklenerek heceler oluşturulmuş ve nihayetinde bu heceler sadeleşerek harfler ve alfabeler ortaya çıkmıştır.

İnsanlar, tarih boyunca iletişim kurma çabası içinde olmuştur. Başlangıçta dil aracılığıyla çeşitli sesler çıkararak iletişim kurulmaya çalışılmış, zamanla bu sürece çeşitli işaretler ve semboller eklenmiştir. Daha sonra harfler ve diller oluşturulmuş ve bu semboller, çeşitli nesneler üzerine yazılmış, çizilmiş ya da kazınmıştır. Bu semboller ve şekiller, insanların günlük yaşamlarını, ritüellerini ve ilişkilerini anlatmak için kullanılmıştır. İnsanlık, topluluklardan toplumlara doğru evrildikçe, kullanılan işaretlerin sayısı da artmıştır. Örneğin, Mezopotamya ve Mısır'da, MÖ 3500 yıllarında resim yazılarının ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Sümerler ile eş zamanlı olarak Eski Mısır'da da hiyeroglif adı verilen resim yazıları kullanılmıştır (Alkım, 1981).

Yazının, sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda kültürel aktarım ve bellek aracı olduğu anlaşılmaktadır. Yazı, insanoğlunun düşüncelerini ve deneyimlerini nesiller boyu aktarmasını sağlayan en önemli buluşlardan biri olarak değerlendirilmektedir.



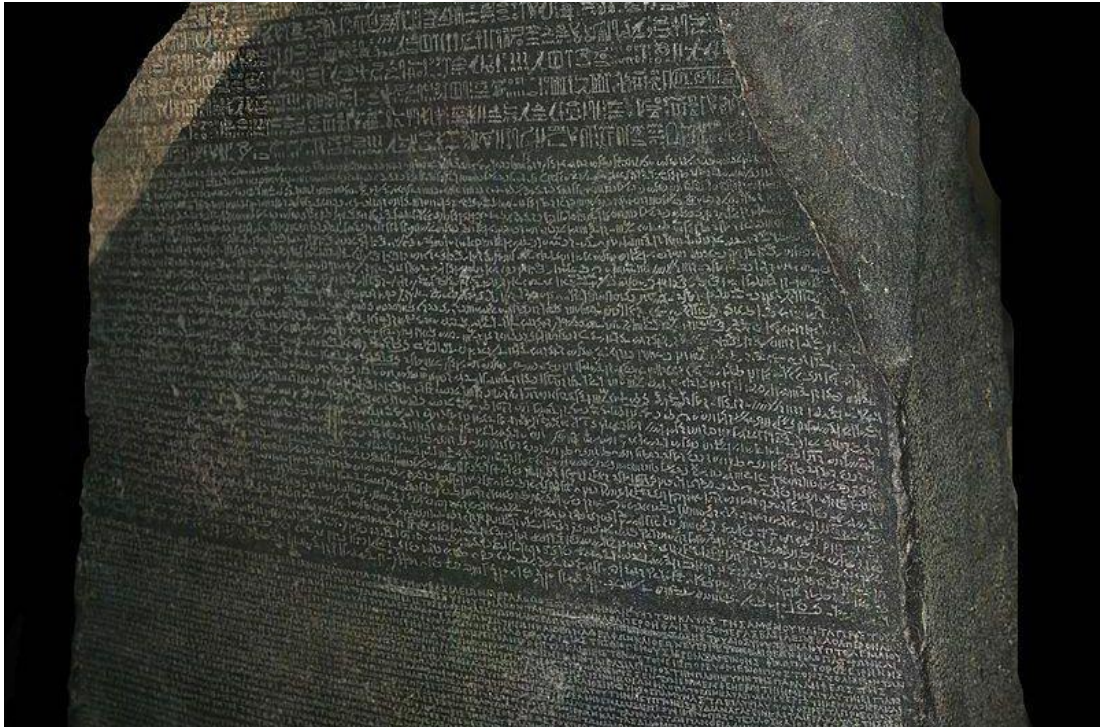
Resim 2.1. Yaklaşık 8000 ila 4000 yıl öncesine ait duvar resmi, Magura Mağarası, Bulgaristan (URL-1: <https://www.arkhedergisi.com.tr/magura-magaras%C4%B1>)

2.2. Taşlar: Eskiçağda Kullanılan Yazı Taşıyıcıları

Eskiçağda yazı taşıyıcıları arasında en önemli malzemelerden biri taş olmuştur. Taş, hem kalıcı bir yazı yüzeyi olması hem de herhangi bir hazırlık aşaması gerektirmemesi nedeniyle, ilk yazı yüzeyi olarak tercih edilmiştir. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinde, özellikle Paleolitik dönemde, insanlar iletişim kurmak amacıyla önce sesler çıkarmış, ardından belirli işaretler ve semboller kullanarak bu işaretleri çeşitli nesneler üzerine kaydetmeye başlamışlardır. Bu süreci Yıldız (2000), insanların Paleolitik devirde ortaya çıkışıyla başlayan ve hemcinsleriyle iletişim kurabilmek için önce ses, sonra da işaret ve semboller kullandıkları bir süreç olarak açıklar. Yıldız'a göre, yazı ve yazı malzemelerinin gelişimi oldukça yavaş olmuştur. Ancak, zamanla insanın çevresiyle olan etkileşimi, basit ses ve işaretlerin ötesine geçerek soyut kavram ve düşüncelerin de ifade edilmesini gerekli kılmıştır. Bu ihtiyaç, yazı taşıyıcılarının ve araçlarının gelişimine yol açmıştır. Bu bağlamda, kaya ve mağara duvarlarına sileks ile çizilen kazı desenleri, düşüncenin şekle dönüşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu desenler hem insan ve hayvan figürlerini hem de ritüel sahnelerini içeren, sanat veya dini amaçlı yapılan ilk resimler olarak kabul edilir. Yıldız (2000) bu durumu, mağara duvarlarına ve kayalara yapılan bu çizimlerin, taş üzerine kazınan ilk anlatım amaçlı şekiller olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgular (Yıldız, 2000, s. 1-2).

Bu ilk taş yazıtlar, sadece iletişim için değil, aynı zamanda dini ve sosyal ritüellerin kaydedilmesi için de kullanılmıştır. Taşların üzerine kazınan semboller ve figürler, günlük yaşamın ve ilişkilerin bir yansıması olarak işlev görmekle birlikte, toplumların ritüel ve inanç sistemlerinin bir kaydı olarak da önemli bir rol oynamıştır. Bu tür taş yazıtlar, insanın düşüncelerini ve duygularını nesneler üzerinde kalıcı hale getirme arzusunun ilk örnekleri olarak kabul edilebilir. Bu süreç, yazının gelişimi için önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Taşların üzerine işlenen bu erken semboller, zamanla daha karmaşık ve sistematik yazı sistemlerine evrilmiş ve bu da insanlık tarihindeki bilgi aktarımının başlangıcını oluşturmuştur. Kaya ve mağara duvarlarına işlenen bu desenler, sadece iletişimin değil, aynı zamanda sanatsal ifadenin de başlangıcını temsil etmektedir.

Georges Jean'a (2010) göre, hiyeroglif terimi Yunanca'dan türetilmiş olup "tanrıların yazısı" anlamına gelir. Bu terim, kutsal anlamına gelen "hieros" ve kazımak anlamına gelen "gluphein" fiil köklerinden türemiştir. Hiyeroglifler, en başından beri gerçek bir yazı sistemi olarak kullanılmıştır ve zamanla bir bellek yardımcısı olarak çivi yazılarının evrimine katkıda bulunmuştur. Jean, 1799 yılında Rosetta Taşı'nın Fransız bir asker tarafından tesadüfen bulunmasının, hiyerogliflerin çözülmesinde kritik bir rol oynadığını belirtir. Rosetta Taşı üzerinde, biri Yunan diğeri Mısır yazısından oluşan üç farklı yazı bulunmaktaydı ve bu yazıların çözülmesi uzun yıllar süren çalışmalar sonucunda mümkün olmuştur. Antik Mısırlılar, konuşma dillerini neredeyse tamamen hiyerogliflere aktarmış ve bu sayede günümüze kadar ulaşan bu dilin yeniden keşfedilmesi sağlanmıştır. Mısırlılar, hiyeroglifler aracılığıyla dönemin somut ve soyut gerçekliklerine gönderme yapabilmış; tarım, eğitim, tıp, dua, efsaneler, hukuk ve edebiyat gibi pek çok alanda bu yazı sistemini kullanarak bilgileri kaydetmişlerdir (Jean, 2010, s. 27).



Resim 2.2. Rosetta taşı, 1790'lar (URL-2: <https://arkeofili.com/hiyeroglif-yazinin-cozulmesini-saglayan-rosetta-tası/>)

Bu anıtsal taşların yanı sıra, tarih boyunca küçük taşlar da yazı taşıyıcıları olarak kullanılmıştır (Görsel-2). Paleolitik çağda, Kuzey İspanya, İngiltere ve Fransa'da (özellikle Mas d'Azil Mağarası) üzeri boyalı ve geometrik işaretlerle süslenmiş çakıl taşları, dolmenler ve üzerinde çeşitli işaretler olan diğer taşlar bulunmuştur (Alkım, 1981, s. 4-5). Prehistorik dönemden eskiçağın sonlarına kadar yazılar, taştan yapılmış çeşitli eşyalar üzerine kazınarak yazılmıştır. Bu yazılı taşlar arasında yüzükler, mühürler ve amuletler gibi küçük objeler de yer alır. Aynı dönemde, akik, yeşim, oniks ve kaya kristali gibi değerli ve yarı değerli taşlar da yazı yazmak amacıyla kullanılmıştır. Antik çağda, özellikle eski Yunan ve Roma dönemlerinde, yazılar taşlar üzerine yazılmaya devam etmiştir. Bu dönemde yazılar, tapınaklar ve resmi binaların duvarları, dikilitaşlar, mezar taşları, mezar evlerin duvarları, yazıtlar, arşiv belgelerinin kopyaları ve mektuplar gibi çeşitli eserler üzerine kazınmıştır (Yıldız, 2000, s. 121-125).



Resim 2.3. Azilian boyanmış çakıl taşları, Le Mas d'Azil Mağarası (URL-3: <https://wellcomecollection.org/works/t6ye7qhh>)

Bu süreçte, taşın kullanımı sadece iletişim amacıyla değil, aynı zamanda sosyal ve dini ritüellerin kaydedilmesi ve korunması için de önemli bir rol oynamıştır.

2.3. Ostrakon: Eskiçağda Kullanılan Yazı Taşıyıcıları

Ostrakon, eskiçağ toplumlarında yaygın olarak kullanılan, toprak veya seramikten yapılmış, kırık ya da sağlam çanak çömlek parçalarına verilen addır. Bu parçalar, her yerde bolca bulunabilen, basit ve ucuz bir yazı malzemesi olarak öne çıkmıştır. Özellikle Eski Mısır'da bu tür çömlek parçaları, ikinci bir kullanım amacıyla temizlenip hazırlanarak üzerlerine kazıma veya siyah mürekkeple yazılarak kullanılmıştır. Ostrakonlar, kısa notlar, uzun olmayan haberler, kontratlar, makbuzlar, hesaplar, vergi faturaları, mektuplar, raporlar ve hatta okul ödevleri için bir yazı yüzeyi olarak işlev görmüştür (Yıldız, 2000, s. 117-120).

Ostrakonların kullanımı, yazının yaygınlaşması ve insanların iletişim kurma ihtiyacının artması ile doğrudan ilişkilidir. Ucuz ve kolay ulaşılabilir bir malzeme olan bu çömlek parçaları, taş, papirüs ve diğer yazı yüzeyleri ile birlikte, eskiçağ yazı sistemlerinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu basit malzemeler üzerinde taşınan bilgiler, günlük hayatın yanı sıra ticaret, eğitim ve hukuki süreçlerin bir parçası olmuştur.



Resim 2.4. Ostrakon; toprak veya seramikten, kırık/sağlam çanak çömlek parçaları (URL-4: <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2019/01/ostrakismos-canak-comlek-mahkemesi.html>)

2.4. Kil Tablet

Ahşap, fildişi ve maden gibi sert malzemelerin yüzeyine şekillerin rahatça çizilememesi, insanoğlunu farklı yazı yüzeyleri arayışına yöneltmiştir. M.Ö. 4000 yılından itibaren Mezopotamya’da kil tablet üzerine yazılmış olan piktografik yazı, zamanla çivi yazısına dönüşmüştür. Sümerler tarafından geliştirilen bu çivi yazısı, yazının icadı olarak kabul edilir ve tarihçiler tarafından medeniyetin başlangıcı olarak değerlendirilir. Yazım işaretleri, üçgen uçlu stilus kullanılarak yumuşak ve nemli kile hafifçe bastırılarak soldan sağa doğru yazılmıştır. Bu yöntemle kalemle çizilen kama şeklindeki çizgiler, yazının çiviye benzetilmesine neden olmuş ve "çivi yazısı" olarak adlandırılmıştır. Kilin, istenilen büyüklükte hazırlanabilmesi, yıkanarak güneşte kurutulabilmesi veya pişirilmesi ile her türlü doğa koşuluna dayanıklı hale getirilmesi, yazı malzemesi olarak tercih edilmesinde önemli etkenler olmuştur.



Resim 2.5. Ünlü Gılgamış Destanı’nı anlatan ve Asurlar döneminde M.Ö. 7. yüzyılda yazılmış kil tablet (URL-5: <https://www.wikitarih.com/kil-tablet/>)

Kil tabletler, kültür ve bilimin taşıyıcısı olarak önemli bir rol oynamıştır. Resmî belgeler, tarım alanlarının işletilmesine ilişkin ekonomik belgeler, tapınaklara giren ve çıkan mal envanterlerinin tutulduğu makbuzlar, tarihi ve edebi belgeler, bilimsel belgeler gibi çeşitli önemli bilgiler kil tabletler üzerine kaydedilmiştir. Kil tabletler

killi topraktan yapılır. İyi cins kil elde etmek için killi toprak suya konur ve karıştırılır. Çakıl ve kum gibi ağır maddeler dibe çökerken, saman, yaprak ve odun parçaları gibi hafif maddeler su yüzeyinde kalır. Bu maddeler ayrıldıktan sonra, kabın dibinde kalan tortudan kil elde edilir. Bu kil, çeşitli ebatlarda tabletler halinde hazırlanır, üzerine yazı yazıldıktan sonra sertleşmesi için güneşte kurutulur veya fırında pişirilir. Bu yöntemle elde edilen yazılı kil tabletler, uzun ömürlü ve dayanıklı belgeler olarak tarih boyunca kullanılmıştır (Chiera, 1964, s.16-17; Yıldız, 2000, s.115-117).

2.5. Palmiye Yaprakları ve Ağaç Kabukları

Papirüs kullanımının yaygınlaşmasından önce, geniş ve sert yapısından dolayı palmiye yaprakları ve ağaç kabukları, yazı malzemesi olarak tercih edilmiştir. Palmiye yapraklarından ince uzun şeritler kesilmiş ve bu şeritlerin üzerine keskin metal kalemler veya iğnelerle harfler kazınmıştır. Uzun metinlerin yazılması gerektiğinde, birden fazla yaprak üst üste yerleştirilmiş, kenarlarından delinerek iplerle tutturulmuş ve böylece kitap formuna getirilmiştir. Ağaç kabukları, palmiye yapraklarına kıyasla yazı için daha kullanışlı bir malzeme olarak görülmüştür. Ağacın kabuk ile gövdesi arasında bulunan lifli kısım tabaka haline getirilip yağlanmış ve cilalanmıştır. Kitap haline getirilmek istenen bu malzeme, yan yana konulup yapıştırılarak bir akordeon gibi katlanarak kitaplar oluşturulmuştur (Blanck, 2000, s.61).

2.6. Fildişi, Kemik, Hayvan Kabuk ve Organları

Tarih boyunca, yazı yazmak için kullanılan malzemeler çeşitli ve bazen oldukça değerli olmuştur. Fildişi tabletler, özellikle konsüller ve saray mensupları gibi yüksek mevkideki kişiler tarafından tercih edilmiştir. Roma'da 1. yüzyılda fildişinden yapılan yazı tabletleri yaygınlaşmış ve bu tabletler üzerine Senato buyrukları ve imparator emirnameleri siyah mürekkeple yazılmıştır. Ancak, fildişinin her yerde bulunamaması, zor elde edilmesi ve yüksek maliyeti, bu malzemenin yaygınlaşmasını engellemiştir. Fildişi levhalar, yazı yazmak için düzleştirilmiş ve cilalanmıştır. Bu levhalar, deri veya metal menteşelerle birbirine bağlanmış ve böylece katlanabilir sayfalar oluşturulmuştur. Yazılar, bu levhaların üzerine balmumu kaplanarak yazılmıştır. İlginç bir şekilde, bu tür tabletlerde ilk ve son sayfalar koruyucu kapak işlevi görmüş ve bu sayfalara yazı yazılmamıştır.

Hayvan kemikleri, kaplumbağa kabuğu ve istiridye gibi deniz hayvanlarının kabukları da yazı yazmak için kullanılmıştır, ancak bu malzemeler yaygın bir yazı yüzeyi olmamıştır. Bununla birlikte, zaruri hallerde hayvan bağırsakları ve sidik torbası gibi organlar üzerine de yazı yazılmıştır. Hatta bazı durumlarda, hayvanların sırtlarına vurulan işaretli damgalar, bir nevi yazı olarak kabul edilmiştir. Bu tür uygulamalar, yazının sadece kâğıt veya papirüs üzerinde değil, çeşitli organik malzemeler üzerinde de varlığını sürdürebildiğini göstermektedir (Yıldız, 2000, s.18;135-137).

Yukarıda bahsedilen örnekler, yazının tarih boyunca nasıl evrildiğini ve hangi malzemeler üzerinde uygulandığını göstermektedir. Yazı malzemelerinin seçimi, sadece teknik ihtiyaçları karşılamakla kalmamış, aynı zamanda dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel yapısını da yansıtmıştır. Örneğin, fildişi tabletler, sadece yazı yazmak için bir yüzey sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bu malzemeyi kullananların statüsünü ve prestijini de simgelemiştir. Bu tür yazı malzemeleri, iletişim araçları olarak işlev görmekten ötesinde, kültürel ve sosyal bir anlam da taşımaktadır.

Papirüs: Nil kıyılarında ve Nil Deltası'ndaki bataklıklarda yetişen papirüs bitkisi, tarih boyunca Mısır'ın tekelinde kalan önemli bir yazı malzemesi olarak bilinmektedir. Papirüs, dayanıklı ve bitkisel kökenli bir kâğıt türü olarak, eski çağlarda yazı yazmak için ideal bir malzeme haline gelmiştir. Bu bitkiden elde edilen papirüs, hem resmi hem de günlük yazışmalarda geniş bir kullanım alanı bulmuştur.

Bambu: Bambu, bir kamış türü olup, yazının tarihsel gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Özellikle Çin'de yaygın olarak kullanılan bambu, dar yüzeyli yapısı nedeniyle Çin yazısının dikine yazılmasına yol açmıştır. Bambu üzerine mürekkep ve fırça ile yazı yazılması, Çin kaligrafisinin doğuşuna katkı sunmuştur (Yıldız, 2000, s.47).

Deri, Parşömen/Pergament: Deri, tarihin farklı dönemlerinde birçok medeniyet tarafından yazı malzemesi olarak tercih edilmiştir. Eski dönemlerde ham deri üzerine yazı yazmanın yaygın olduğu, genellikle koyun, dana, keçi ve ceylan derilerinin kullanıldığı bilinir. Özellikle M.Ö. III. yüzyılda Bergama'da yazı yazmak üzere deri mükemmelleştirilmiş ve bu süreçte parşömen adı verilen daha ince ve dayanıklı bir malzeme elde edilmiştir. Parşömenin, uzun ömürlü ve dayanıklı yapısıyla özellikle resmi belgelerin saklanması için kullanıldığı belirtilmiştir.

İpek: M.Ö. V-IV. yüzyıllarda Çinliler tarafından üretilen ipek, parlak ve bükülgen yapısıyla dikkat çekmiş, ancak maliyeti ve nadirliği nedeniyle yaygın bir yazı yüzeyi olarak kullanılmamıştır. İpek, genellikle ipek levha/tuval ve ipek kâğıt formları yazı için tercih edilmiştir. İpek levha, ağaç zamburakla batırılarak düz bir yüzeye gerilmiş ve mühre yardımıyla yazı için uygun hale getirilmiştir. İpek kâğıt ise, ipek kumaş artıklarının küçük parçalara bölünmesi ve ıslatılmasıyla elde edilen kâğıt hamurunun kurutulmasıyla üretilmiştir. Yazı, deve tüyünden yapılmış fırça ya da bambu kalemlerle yazılmıştır (Pedersen, 2012, s.61).

Kâğıt: Gerçek anlamda kâğıt üretiminin, ipeğin pahalı ve bambunun ağır bir malzeme olması nedeniyle yeni yazı yüzey malzemelerinin arayışına yol açtığı ifade edilir. M.S. 1500'lerden itibaren, bitki kabuğu, pamuk artığı, eski balık ağları, keten, kenevir, ip ve paçavra gibi malzemelerden kâğıt üretilmeye başlanmıştır. Bu süreçte, ana malzeme ıslatılarak yumuşatılmış, dövülerek hamur haline getirilmiştir. Hamur, üzerine file gibi seyrek gözenekli bir kumaş gerilmiş çerçevelere dökülerek düzleştirilmiş ve güneşte kurutulmuştur. Bu süreç, modern kâğıt üretiminin temellerini atmış ve tarih boyunca bilginin aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır.

2.7. Madde, Resim ve Yazısı

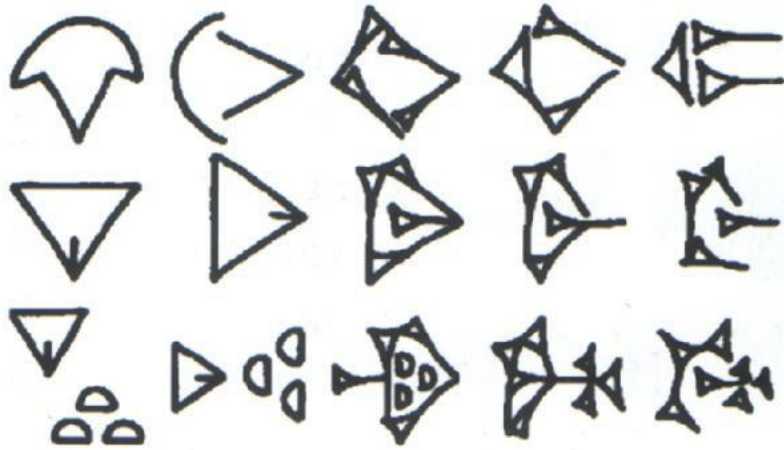
İnsanlar, yazı sistemleri keşfedilmeden önce duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek için çeşitli yollar geliştirmiştir. Başlangıçta ateş, duman gibi görsel işaretlerle veya ses çıkararak birbirleriyle anlaşmaya çalışmışlardır. Ancak bu tür iletişim yolları yalnızca kısa mesafelerde ve geçici olarak etkili olabilmıştır. Yazıya benzeyen ilk işaretlerin M.Ö. 8000 yıllarına kadar uzandığı düşünülmektedir. İnsanlar, hayvancılık ve çiftçilik gibi kalıcı bilgiyi ve nesnenin kaydını gerektiren faaliyetlere başladıklarında, sayma çubukları, küçük killerden semboller ve diğer maddeler aracılığıyla iletişim kurma ve elde ettikleri verileri kaydetme ihtiyacı duymuşlardır. Örneğin, mesaj iletme amacıyla ipleri belirli şekillerde bağlayarak “quipu düğüm yazısı” olarak bilinen bir tür görsel ifade sistemi kullanmışlardır (Hırçın, 1995).

Ambrose ve Harris'e göre, piktogramlar bir hareketi ya da durumu bir dizi görsel referans ya da ipucu yoluyla betimleyen grafik unsurlardır. Stiebner ise, Latince “pictus” ve “gram” sözcüklerinden türeyen piktogramları “yazısız resim” olarak

tanımlar (Ambrose & Harris, 2010; Teker, 2002). Kaya üzerine yazılan bu piktogramlara "petrogram" denir. Kolay anlaşılır olması için, örneğin, bir öküzü ifade etmek amacıyla öküzün başı veya bir kadını ifade etmek için vulva çizgili pubis üçgeni çizilmiştir.

Birçok piktogram bir araya gelerek daha karmaşık düşünceleri ifade edebilir; bu durumda piktogramlar "ideogram" olarak adlandırılır ve oluşturduğu yazıya "ideografik yazı" (fikir yazısı) denir. Örneğin, bir pubis üçgeni ve dağ çizimleri bir araya geldiğinde, bu semboller dağların diğer tarafından gelen yabancı kadınları ifade edebilir. Sözcüklerin, doğadaki biçimlerin en yalın hallerinin yan yana getirilmesiyle "logografi" adı verilen bir yazı dizisi oluşur.

Başlangıçta mağara ve kaya gibi yerlere yapılan güneş, ay, insan, hayvan gibi büyük ve geniş kavramları anlatan çizimler, okuyucunun yorumuna göre anlam kazanmaya başlar. Ancak bu sembolik resimler, zamanla kavram kargaşasına neden olmaya başlamış ve gelecekteki alfabe yazılarının temelini oluşturmuştur (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 2012).



Resim 2.6. Çivi yazısı, Mezopotamya (İÖ 1800) (URL-6: <http://mtod.mebnet.net/sites/default/files/Fikir%20Ve%20Mesaj%C4%B1%20Sembolle%C5%9Firme.pdf>)

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

2.8. Hece Yazısı ve Logografi Yazısı

İnsanlar yazı sistemlerini keşfetmeden önce, duygu ve düşüncelerini ifade etmek için farklı iletişim yolları geliştirmiştir. İlk etapta ateş, duman gibi işaretler veya seslerle iletişim kurmaya çalışmışlardır. Ancak bu yöntemler sadece kısa mesafelerde ve geçici olarak etkili olabilmıştır. Tarih öncesi dönemde, yazıya benzeyen ilk işaretlerin M.Ö. 8000 yıllarına kadar uzandığı düşünülmektedir. İnsanlar, hayvancılık ve tarım gibi kalıcı bilgiyi gerektiren faaliyetlerle uğraşmaya başladığında, bilgiyi kaydetmek ve iletişim kurmak amacıyla sayma çubukları, kil semboller ve dallar gibi çeşitli materyalleri kullanmışlardır. Örneğin, iplerin çeşitli şekillerde bir araya getirilmesiyle oluşturulan “quipu düğüm yazısı”, bu dönemin karakteristik bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır (Hırçın, 1995).

Piktogramlar, Ambrose ve Harris'e göre, bir durumu veya hareketi bir dizi görsel referans veya ipucu ile betimleyen grafik unsurlar olarak tanımlanır. Stiebner'in tanımına göre ise, Latince "pictus" (resim) ve "gram" (yazı) kelimelerinden türetilen bu terim, "yazısız resim" anlamına gelmektedir. Kaya üzerine oyulan piktogramlar ise, petrogram olarak adlandırılır. Örneğin, bir öküzü ifade etmek için bir öküzün başının ya da bir kadını ifade etmek için vulva çizgili pubis üçgeninin çizilmesi gibi somut figürler kullanılmıştır. Bu figürlerin bir araya getirilmesiyle daha karmaşık düşünceler ifade edilebilmiştir. Bu tür piktogramlar bir araya geldiğinde, ideogram adı verilen ve fikir yazısı olarak da bilinen bir yazı türü oluşmuştur (Ambrose-Harris, 2010; Stiebner'den aktaran Teker, 2002).

İlk dönemlerde mağara ve kaya yüzeylerine çizilen güneş, ay, insan ve hayvan figürleri, zamanla okuyucunun bakış açısına göre farklı anlamlar kazanmıştır. Bu sembolik resimler, gelecekteki alfabe yazılarının temelini oluşturmuştur. Ancak bu tür simgelerin taşıdığı anlamlar, her zaman doğru bir şekilde iletilememiş ve anlam karmaşaları yaşanmıştır. Bu durum, daha net ve detaylı bir yazı sistemine olan ihtiyacı doğurmuştur. Yazının bu gelişimi, soyut kavramların ve olayların anlam karmaşası olmadan kaydedilebilmesini sağlayarak yazının evriminde önemli bir adım olmuştur (Gaur, 2001).

Hece yazısı, bu evrimin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve kelime yazısının yerini almıştır. Bu dönemde, nesnelerin ve kavramların sesleri görsel işaretlere dönüştürülmüş ve bu işaretler hece yazısının temelini oluşturmuştur. Hece yazısı, fonogram yazısı olarak da bilinir ve bu yazı türü harf yazısına geçişin ilk adımıdır. Logografi ise, bir kelime veya heceyi temsil eden işaretlerle oluşturulan yazı türüdür. Bu yazı biçimleri, ilkel toplumlarda kelime, hece veya morfepleri temsil eden işaretlerle geliştirilmiştir. Hırçın'a göre, kelimelerin ses değerleriyle okunmaya başlandığı bu dönem, yazının fonetizasyon aşaması olarak adlandırılmaktadır (Hırçın, 1995). Sümerler'in çivi yazısından sonra, Mısır'da kullanılan hiyeroglif yazısı, hem fonografik hem de ideografik olarak kullanılmıştır (Faullmann, 2009).

Gourhan ise, yazıyı ikiye ayırarak işitmenin dili ve görmenin dili olarak tanımlar. Gourhan'a göre, refleksif düşünce, somut bir şekilde konuşma diliyle ifade edilir ve insanların kendilerini maddi şimdinin ötesine uzanacak tarzda ifade etmelerini sağlar. Bu bakış açısı, yazının hem somut hem de soyut dünyaların ifadesi olarak önemli bir araç olduğunu vurgular (Ellul, 2012).

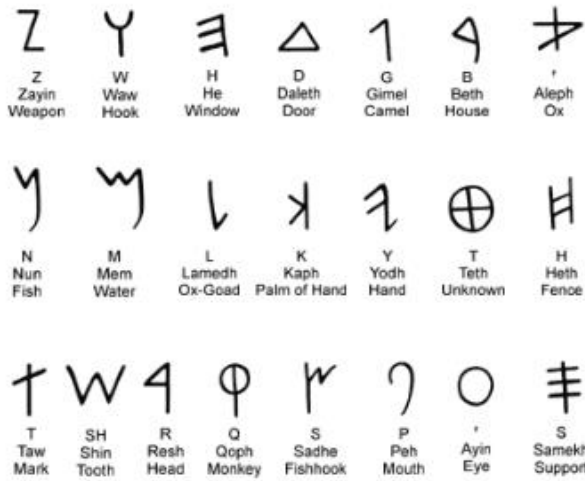
2.9. Harf ve Alfabe Yazısı

Harf yazısının temelini, kelimeyi veya heceyi anlamsal ve görsel olarak betimleyen çizimler yerine, okunuşlarının her bir sesinin bir işaretle yazılması oluşturur. Bu süreçte heceler zamanla sadeleşerek harfleri meydana getirmiştir. Böylece bir ses, mümkün olan en küçük birimle gösterilebilir hale gelmiş ve bu harflerin tümü alfabelerin oluşmasını sağlamıştır.

Alfabetik yazıya geçiş, bugünkü yazı sistemlerinin gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır. Birçok eski yazı sistemi, işaretleri seslerle birleştirmeyi başarsa da alfabe sistemine geçebilecek derecede sadeleşememiştir. Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarında kullanılan çivi yazısı da bu bağlamda dikkate değer bir örnektir. Donbaz (2001) çalışmasında, ilk alfabe girişimlerinin Mezopotamya'da başladığını ve çivi yazısının alfabe denemeleri olarak görülebileceğini belirtir. Ancak, bu sistem her ne kadar alfabe girişimlerine zemin hazırlamış olsa da, sonuçta bir hece yazısı olarak kalmıştır (s. 20).

M.Ö. 2000'li yılların ortalarında Akdeniz'in doğusundaki Ugarit'te 30 işaretten (harften) oluşan bir alfabe geliştirilmiş ve bu alfabe, bölgedeki Sami dilleri için kullanılmıştır. Donbaz (2001) bu gelişmeyi de incelemiş ve alfabe yazısının bölgedeki yayılımını detaylandırmıştır. Bu alfabe, yazının daha geniş kitlelere yayılmasında önemli bir adım olmuştur (s. 20).

Fenike alfabesi, alfabetik yazının gelişiminde kritik bir aşama olarak kabul edilir. Faullmann (2009) yazı kitabında, Mısır hiyerogliflerinin Fenike alfabesine kaynaklık ettiğini ve Milattan önce binli yıllarda Sami dilleri gibi çok az ünlü içeren bu alfabenin, yazının daha da gelişmesini sağladığını ifade eder (s. 78). M.Ö. 1000'li yılların ortalarına doğru, Ahamenid Persleri 36 heceden ve 6 ideogramdan oluşan başka bir alfabe geliştirip sadece tarihi kayıtlarda kullanmışlardır.



Resim 2.7. Fonetik Fenike alfabesi (URL-7: <http://www.sembolog.com/fenike-alfabesi/>)

Fenike alfabesi, zamanla İbrani, Arap ve Yunan alfabelerine kaynaklık etmiştir. Yunan alfabesi ise, Herodot'a göre, Anadolu'dan İtalya'ya göç eden Etrüskler tarafından geliştirilmiştir. Bu süreçte, Etrüsk alfabesi aracılığıyla M.Ö. 600'lerde Latin veya Roma alfabesi ortaya çıkmıştır (Sarıkavak, 2014, s. 11).

2.10. Mağara Resimlerinden Alfabeye Tarihsel Süreç

Geç Paleolitik Dönem'de (M.Ö. 60.000-10.000) mağara duvarları ve kaya yüzeylerinde ortaya çıkan şekiller ve resimler, insanoğlunun ilk iletişim biçimlerine dair önemli izler sunmaktadır. O dönemlerde insanlar, mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine betimledikleri resimlerle nesnelere anlam kazandırmışlardır. Ancak bu nesnelerin erken dönemlerde kazandığı biçimlere yüklenen anlam ile mağara duvarları ve kaya yüzeylerindeki biçimlere yüklenen anlam aynı değildir. Resimler, insanların gözlemlerine dayanarak oluşturdukları ve bir anlam yükledikleri biçimlerle donatılmıştır. Bu bağlamda, mağara duvarlarındaki resimlerde hem içeriğin hem de biçimin öne çıktığı durumlarla karşılaşmak mümkündür (Clottes, 2016).

Lascaux Mağarası, bu dönemin sanat anlayışını en iyi yansıtan örneklerden biridir. Bu mağarada yapılan resimler, gerek içerik gerekse biçim açısından oldukça zengindir ve gelişmiş bir resim anlayışının izlerini taşır. Resimler, sadece sanatsal ifade olarak değil, aynı zamanda dönemin insanların çevresiyle kurdukları ilişkilere dair bilgiler de sunmaktadır (Whitley, 2009). Mağara duvarı ve kaya yüzeyi resimleri geleneksel resim kalıplarının özelliklerini içeren perspektife de sahiptirler. Bazı mağara duvarı ve kaya yüzeyi resimlerinde oldukça yüzeysel anlatımlar tercih edilirken, bazılarında ise belirli bir gelişmişlik düzeyi ile ilişkilendirilebilecek özellikler görülür.

Paleolitik Dönem'deki zorlu iklim koşulları, insanların gündelik yaşamda hayatta kalmak için temel ihtiyaçlarına öncelik vermesine neden olmuştur. Bu dönemde, temel ihtiyaçlarını karşılamak için çeşitli aletler geliştiren insan, aynı zamanda bir iletişim aracına da ihtiyaç duymuştur. Mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine çizilen resimlerin bu iletişim ihtiyacının bir sonucu olduğu düşünülebilir (Gaur, 1984). Bu resimlerde, gerçek hayatta görülebilen nesnelerin formlarının betimlendiği ve bu nesnelerin realist bir biçimde resmedildiği görülmektedir. Geç Paleolitik Dönem insanının doğada gördüğü canlı ve cansız nesneleri mağara duvarlarına işlediği bu resimlerde, soyut biçimlere neredeyse hiç yer verilmemiştir. Dolayısıyla, bu dönemin insanları, ihtiyaçlarına ve gözlemlerine dayalı olarak realist bir resim anlayışını benimsemiştir (Gourhan, 2012).



Resim 2.8. Lascaux Mağarası'ndaki temsili figürler, boğalar salonu paneli, yaklaşık 17.000- 15.000 yıl önce (URL-8: <http://www.lascaux.culture.fr/>)

Bu resimlerin zamanla gelişerek daha karmaşık yazı sistemlerine dönüşmesi, insanlık tarihinde önemli bir evrimi temsil etmektedir. Geç Paleolitik Dönem'deki mağara duvarı ve kaya yüzeylerindeki resimlerde dinsel içerikle ilişkili olsun ya da olmasın, gerçek hayatta gözle görülebilen nesnelerin formları realist biçim ve içeriğe sahiptir. İlk biçimlerin ortaya çıktığı bu resimlerde insanlar, doğada gördükleri canlı ya da cansız nesneleri -gündelik yaşamlarının ana unsurlarını- mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine işlemişlerdir. Betimlemelerde doğaüstü özelliklere sahip objelerden çok, gerçekçi ve somut nesneler resmedilmiştir (Clottes, 2016; Whitley, 2009).

2.11. Resimyazı / Piktografi

İlk insanlar, yazıdan önce mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine resim yaparak düşüncelerini ifade etmeye çalıştılar. Bu resimler, zamanla gelişerek sadeleşmiş ve en basit yazı biçimi olan resimyazı, yani piktografi halini almıştır. Bu yazı türü, doğrudan nesnelerin resimlerini çizerek düşünceleri aktarma yöntemine dayanır. İnsan toplulukları daha karmaşık toplum yapıları geliştirdikçe, kullanılan işaretlerin sayısı da artmıştır. Örneğin, bir ayak resminin "ayak" anlamına gelmesi veya bir geyik resminin "geyik" anlamına gelmesi gibi. M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya ve Mısır'da bu tür resimyazıların ilk örnekleri kullanılmaya başlanmıştır. Bu resimler,

insanın iç dünyasını dışa vurmasının bir yolu olarak mağara duvarlarına veya kayalara kazınmış veya boyanmıştır (Alkım, 1981, s.6).

2.12. Hece Yazısı / Fonografi

Resimyazı, somut nesneleri ifade ederken yeterli olsa da soyut kavramları anlatmak için yetersiz kalmıştır. Bu nedenle, birden fazla nesne resmini yan yana getirerek ya da bir eylemi resmederek düşünceleri daha karmaşık bir şekilde ifade etme ihtiyacı doğmuştur. Bu süreç, hece yazısına geçişin başlangıcını oluşturmuştur. Bir güneş piktogramı, yalnızca güneşi anlatmakla kalmayıp aynı zamanda sıcaklık, gündüz veya ışık gibi soyut kavramları da ifade etmeye başlamıştır. Örneğin, "kol" ve "ay" resimleri yan yana çizilerek "kolay" kelimesi yazılmış, böylece her hece için bir işaret kullanılarak hece yazısı ortaya çıkmıştır (Munis, 1971, s.12).

2.13. Harf Yazısı / Akrofoni

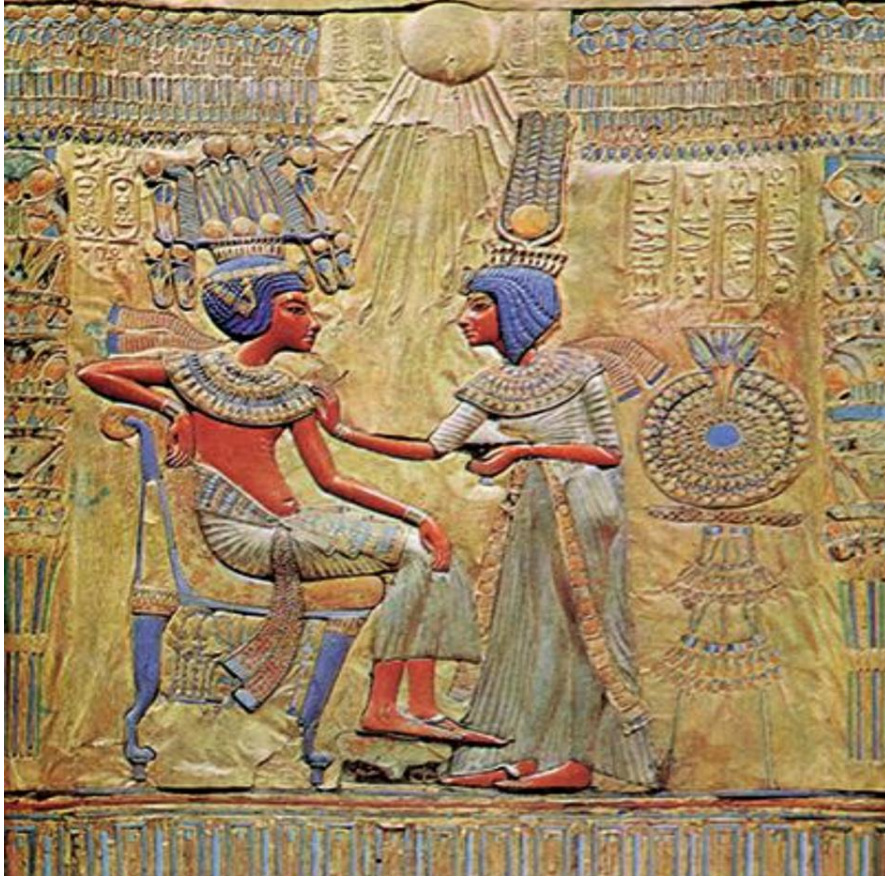
Hece yazıları zamanla sadeleşerek resmin yerine yalnızca baştaki sesin kullanılmasıyla harfler oluşmuştur. Bu sürece akrofoni denir ve bu, insanlığın alfabe sistemine geçişinin ilk adımlarını oluşturmuştur.

2.14. Çivi Yazısı

Çivi yazısı, Mezopotamya ve bazı Ön Asya ülkelerinde kullanılan bir yazı sistemidir. Bu yazı, çivi benzeri aletlerle, yaş ve genellikle kilden yapılmış plakalar üzerine kazınarak oluşturulmuştur. Jean (2004), "Yazı İnsanlığın Belleği" adlı eserinde, bilinen ilk el yazısının M.Ö. 3500 yıllarında Sümerler tarafından Mezopotamya'da kil tabletler üzerine yazılan çivi yazısı olduğunu belirtir. Çivi yazısının başlangıcı, diğer tüm yazılar gibi resimyazılara dayanır. İlk dönemlerde tabletlerin sağ üst tarafından aşağıya doğru sütunlar halinde yazılırken, daha sonra bu yazı stili soldan sağa ve alt alta yazılacak şekilde değiştirilmiştir. Başlangıçta 2000'e yakın işareten oluşan çivi yazısı, zamanla sadeleşmiş ve bu sayı 600'e kadar düşmüştür (Gaur, 2001, s.6).

2.15. Hiyeroglif

Mısır'da kullanılan hiyeroglif yazı, resim ve şekil dizisi görünümünde olup, kullanıldığı 3000 yıllık dönem boyunca çok az değişmiştir. Hiyeroglif yazı, resim yazının en tipik örneklerinden biridir. Önceleri yalnız taşlara kazılan hiyeroglifler, zamanla maden, ostrakon, ahşap, deri gibi çeşitli yazı yüzeylerine uygulanmış ve daha sonra boyalarla papirüse çizilmeye başlanmıştır. Hiyerogliflerin papirüs üzerine çizilmesi, bu şekillerin sadeleştirilip kısaltılmasına neden olmuş ve bu da "hiyeratik" yazının doğmasına yol açmıştır. Bu yazı, daha da basitleştirilip pratikleştirilerek "demotik" yazıya dönüşmüştür (Munis, 1971, s.17-19). Hiyeroglifler satır ya da sütun halinde yazılır ve okuma yönü hayvan figürlerinin yüzlerinin baktığı yöne bağlı olarak belirlenir. Ancak, günümüzde hiyeroglif artık ölü bir yazı sistemi olarak kabul edilmektedir (Tez, 2011, s.4).



Resim 2.9. Tutankhamun ve eşi (B. C. 1330) (URL-9:
https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tutankhamun_and_his_wife_B._C._1330.jpg)

Mısır sanatının otantik biçimlendirme anlayışına uygun olarak resmedilen bu görüntü, 1922’de bulunan ve günümüzde Kahire Müzesi’nde sergilenen Firavun’un gömütündeki altın kaplı ve resimli tahttan bir ayrıntıdır. Sağ üstte kazınmış hiyeroglifler, oluşturulan sahneyi açıklamaktadır. Mısırlılar, yazıyı Sümerlerden almış, ancak Sümerlerin hece sistemini benimsemek yerine, daha karmaşık bir yazı düzeni geliştirmişlerdir. Bu sistemde, duyulan seslerle görülen resimleri bir araya getirerek bir nesneyi hem ses hem de görüntü olarak ifade edebilmişlerdir. "Kutsal yazı" olarak bilinen hiyerogliflerden yaklaşık üç bin işaret bulunmuş ve bunların 300-400 tanesi yaygın olarak kullanılmıştır (Hutchinson, 1983, s. 25).

Mısır sanatında, sanatçıların güzel yazı yazma sanatını öğrenmesi, imgeleri ve hiyeroglif simgelerini taşa oyma becerisini kazanmaları gerekiyordu. Bu kuralları öğrendikten sonra, sanatçılar çıraklık dönemini tamamlamış sayılıyordu. Mısır sanatı, üç bin yıldan uzun bir süre boyunca çok az değişmiştir; sanatçılardan özgünlükten ziyade, geçmişin büyük anıtlarına sadık kalmaları beklenirdi (Gombrich, 1980, s. 39).

2.16. Çin Yazısı

Dünyada tek resimyazısı sistemine sahip olan Çin yazısı, harflerden değil, sembollerden oluşur. Çin alfabesindeki karakterleri yan yana getirerek kelimeler oluşturulamaz; her kelime için farklı bir karakter bulunmaktadır. Bu durum, geleneksel Çin alfabesinin öğrenilmesini ve kullanılmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla, Çin’de okuma yazma oranı düşüktür. Çince dillerdeki tüm farklılıklara rağmen yazı dili ortaktır, ancak konuşma dili farklıdır. Çin yazısının gelişmesiyle birlikte, yazı araçlarında da çeşitlenme olmuştur. İlk örnekler kaplumbağa kabuklarına yazılmış, daha sonra hayvan kemikleri, ağaç ve bambu tabletler, ipek ve kâğıt gibi yüzeylere yazı uygulanmıştır (Munis, 1971, s. 19-20).

2.17. Fenike Yazısı

Alfabe yazısını ilk kez geliştiren Fenikelilerdir. Fenike yazısı, 22 sessiz harften oluşmakta olup, yazı sağdan sola, sonra soldan sağa geçişerek devam eden bir sistemdedir. Bu fonetik yazı sistemi, önce İbraniler, sonra Yunanlılar ve sonrasında Romalılar tarafından benimsenmiştir (Tez, 2011, s. 6).

2.18. Yunan Yazısı

M.Ö. 9. yüzyılda, Fenike yazısından alınmayan sesli harfleri ekleyerek yazıyı geliştiren Yunanlılar, alfabe terimini oluşturan "Alfa" ve "Beta" harflerini sistemin başına eklemişlerdir. Yazının kolaylaşmasıyla okuryazar oranı artmış ve yazı toplumun geneline yayılmıştır. Bu yazı, özellikle Büyük İskender'in fetihlerinden sonra Roma döneminde papirüs üzerine uygulanmıştır. M.S. 2. yüzyıldan itibaren, yazı yüzeyi olarak balmumu kaplı ahşap veya parşömen kullanılmaya başlanmıştır. Yunan alfabesi, Roma'ya geçtikten sonra Romalılar tarafından bazı harf şekilleri eklenerek Latin alfabesine dönüşmüştür (Blanck, 2000, s. 28-40; Munis, 1971, s. 21).

2.19. Latin Yazısı / Roma Alfabesi

Batı Yunan alfabesinden türeyen Latin yazısı, Roma İmparatorluğu'nun egemen olduğu bölgelere yayılmış ve dünyada en çok kullanılan alfabe haline gelmiştir. Zamanla Batı kültürünün ana yazı sistemi haline gelen Latin alfabesi, çeşitli dönemlerde Capital (Büyük harf), Rustika (Kitaplarda kullanılan süslü büyük harf), Uncial (Kıvrımlı, yuvarlak majüskül), Cursive (Çabuk yazılabilen, kolay iş yazısı) ve Minuscule (Küçük harf) türleriyle kullanılmıştır (Munis, 1971, s. 23).

2.20. Arap Yazısı

Arap alfabesi ise, Nebatî yazısından türemiş olup, harflerin bitişik yazıldığı ve sessiz harflerden oluşan bir sistemdir. VI-VII. yüzyıllarda, Arap alfabesi, sağdan sola yazılan 28 harfli kufî ve nesih yazı tipleri ile gelişmiştir. İslam devletlerinin yayılmasıyla birlikte, Arap yazısının önemi artmış ve bu yazı Irak ve Ön Asya'ya yayılmıştır.

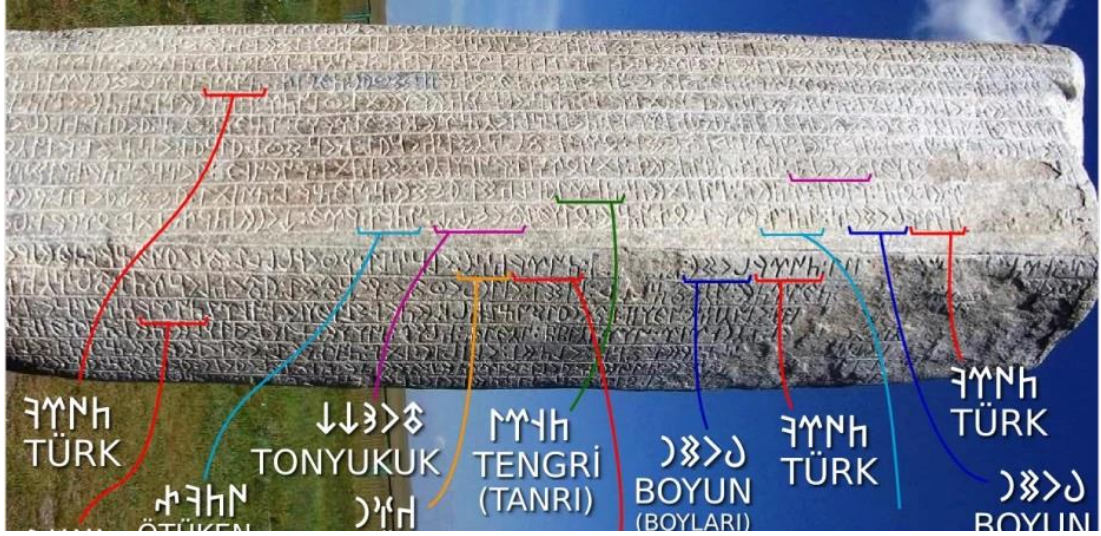
2.21. Hint Yazıları

Hindistan ve çevresinde kullanılan Hint yazıları, hâlâ hece yazısı olarak kullanılmaktadır. Hindistan'da iki ana tip alfabe kullanılmıştır: Kharosthi ve Brahmi. Kharosthi yazısı, kuzeybatı Hindistan'da kullanılmış olup, Brahmi yazısı ise Kral Asoka döneminde kullanılmış ve Hint-Tibet yazılarının kökeni olmuştur (Munis, 1971, s. 30-31).

2.22. Eski Türk Yazıları

Türklerde kullanılan yazıyı; İslamiyetten önce ve İslamiyetten sonra olmak üzere iki kategoride incelemek gerekir.

İslamiyetten önce Türk yazısı: M.S. VI-IX. yüzyıllar arasında Türkler, Göktürk Alfabesi ve Uygur Alfabesi olmak üzere iki farklı yazı sistemi kullanmışlardır. Göktürk Alfabesi, özellikle Orhun Yazıtları'nda kullanıldığı için Orhun Alfabesi olarak da anılmaktadır. Sağdan sola doğru yazılan bu alfabe, dört ünlü harf olmak üzere toplam otuz sekiz harften oluşmaktadır. Uygur Alfabesi ise yine sağdan sola yazılır ve on dört harf içermektedir. Göktürk İmparatorluğu dönemine ait sanat eserleri hakkında yeterli araştırma bulunmamakla birlikte, bu dönemde hem yerleşik hem de göçebe topluluklar tarafından çeşitli sanat eserlerinin üretildiği düşünülmektedir. Özellikle Orhun Yazıtları gibi anıtsal yapılar, bu dönemde yazının kullanımına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Göktürk dönemi topluluklarının, sanat ve kültür eserlerinin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamış olabileceği belirtilmektedir. Ayrıca, bu dönemde tamamen göçebe bir yaşamın söz konusu olmadığı, bazı toplulukların yarı göçebe olarak yerleşik hayat sürdürükleri de vurgulanmaktadır (Turani, 2010, s. 270). Göktürkler, İslamiyet öncesinde sanatlarını geliştirmiş ve bu sanat, İslamiyet sonrasında da etkisini sürdürmüştür. Dikili taş kitabeleri, bu dönemin sanatını ve kültürünü en iyi yansıtan eserlerden biridir ve İslamiyet sonrası Türk sanatını da etkilemiştir (Aydemir, 2019, s. 374).



Resim 2.10. Tonyukuk Yazıtı'ndan bir kesit (URL-10: <https://www.turkbitig.com/bilgekagan.html>)

Tonyukuk Anıtı, Tola Nehri'nin yukarı mecrasında yer almaktadır. İki dikdörtgen taş şeklinde olan bu anıtın birincisi 35, ikincisi ise 27 satırdan oluşmaktadır. Diğer anıtlardan farklı olarak, yazılar yukarıdan aşağıya doğru değil, soldan sağa doğru okunacak şekilde düzenlenmiştir. Yazıların, diğer anıtlara göre daha az düzenli ve süslemelerin de daha basit olduğu belirtilmektedir. Tonyukuk, yaşlı bir vezir ve başkumandan olarak anıtı kendi isteğiyle diktirmiş ve kitabeyi de bizzat kendi sözleriyle yazdırmıştır (Aslanapa, 1989:10).

İslamiyetten Sonra Türk Yazısı (Hüsn-ü Hat): Hat sanatı, sözlükte çizgi, yazı veya kanal biçim anlamına gelen Arapça bir kelime olan "hat" teriminden türemiştir ve Arap alfabesiyle güzel yazma sanatını ifade eder. Bu yazı sanatı, İslam medeniyetinde estetik kurallara bağlı kalarak yazılan yazılara verilen adla "hüsn-i hat" olarak da bilinir (Serin, 2010, s. 20). İslam toplumları içerisinde hat, sadece bir yazı sanatı olmanın ötesinde, geleneksel bir disiplin ve kurallar çerçevesinde icra edilen gerçek bir sanat dalı olarak kabul görmüştür. Giovanni Curatola da bu sanatı, evrensel bir itibar gören ve toplumun her kesiminde saygı uyandıran bir sanat olarak nitelendirir. Bu itibar, sadece Kur'an'ın kopyalanmasına verilen önemin değil, aynı zamanda bu sanatın ustalarının büyük mutasavvıflar olmasından kaynaklanmaktadır (Curatola, 2010, s. 188).

İslam dininin geniş bir coğrafyaya yayılmasıyla birlikte, Kur'an dili ve yazısı, belirli bir kavmin değil, tüm İslam âleminin ortak kültürel mirası haline gelmiştir. Bu yazı, cismanî aletlerle meydana getirilen, ruhanî bir düzene dayanan bir estetik form olarak tanımlanmıştır (Derman, 1997, s. 54; Serin 2010, s. 20). Yazı sanatı hem dini yaymak hem de süsleme ve estetik ifade aracı olarak geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Arap yazısı, yatay ve dikey boyutlarda gelişerek, harflerin birbirine bağlandığı sürekli bir akış ve dikey harflerle dengeli bir yapı sunan soyut bir yazı sistemi olarak dikkat çeker (Burckhardt, 2019a, s. 156; Burckhardt, 2019b, s. 82).

Hat sanatı, ilk dönemlerde kâtip, muharrir ve verrak olarak adlandırılan kişiler tarafından icra edilirdi, ancak X. yüzyıldan itibaren bu sanatı icra edenlere "hattat" denmeye başlanmıştır (Serin, 2010, s. 20).

İslamiyet'in kabul edilmesiyle birlikte, IX-XI. yüzyıllar arasında Türkler, Arap Alfabeti'ni benimsemişlerdir. Bu kabulün ardından Türk yazı sanatında önemli gelişmeler yaşanmış ve yazı sanatı İslam kültürüyle birleşerek yeni bir anlam kazanmıştır. Başlangıçta Selçuklu dönemine ait eserlerde görülen bu yazı türü, Osmanlı Devleti zamanında zirveye ulaşmış ve sanatın en estetik formlarından biri haline gelmiştir. Arap yazısının ilk biçimi olan kûfi yazı, zamanla daha da gelişmiş ve ünlü Arap hattatlarından Yakut-u Müstasamî tarafından belirlenen altı farklı Arap yazısı biçimiyle çeşitlenmiştir. Osmanlı döneminde bu yazı sanatı hem sadelik hem de estetik anlamında bir doruğa ulaşarak; sülüs, muhakkak, nesih, rik'a, tevkîi ve reyhanî gibi yazı türleriyle kendini göstermiştir (Tez, 2011; Munis, 1971).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinin ardından Arap harflerini kullanmaya başlamış olmalarına rağmen, bu harfleri zamanla estetik bir sanat formuna dönüştürmeleri dikkate değerdir. "Kur'an-ı Kerim Mekke'de indi, Kahire'de okundu, İstanbul'da yazıldı" sözü, Türk hattatlarının ulaştığı yüksek sanatsal düzeyi açıkça göstermektedir (Aslanapa, 2016; Dağlı, 2012). Osmanlı döneminde hat sanatı, Kur'an-ı Kerim'in yanı sıra birçok dini metnin en güzel şekilde yazılmasıyla büyük önem kazanmış ve bu eserler camiler, müzeler ve çeşmeler gibi yapıların süslemelerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

2.23. İslam Kaligrafisi

Kaligrafi, yazı dilinin sadece bir iletişim aracı olmaktan çıkarak görsel bir sanat formuna dönüştüğü bir alandır. Yunanca kökenli "kaligrafi" kelimesi, "güzel yazı" anlamına gelir ve bu sanat, harflerin yanı sıra harfler arasındaki boşluk ve doluluklarla estetik bir görüntü oluşturmayı amaçlar. Kaligrafinin uzun bir geçmişi vardır ve dilin işlevsel kullanımının ötesine geçerek sanat, kültür ve din ile iç içe bir form haline gelmiştir (Aksel, 2010). Bu yazı sanatı, sadece iletişim değil aynı zamanda estetik kaygıları da taşır ve yazının bu bağlamda güzel bir formda ifade edilmesini sağlar. Kaligrafiyi yazıdan ayıran en belirgin özellik de bu estetik kaygıdır. Kaligrafinin hem Latin dünyasında hem de İslam dünyasında önemli bir sanat dalı olarak geliştiği de belirtilmektedir (Runes, Schrickel, 1946).

İslam kaligrafisinin gelişiminde, Türklerin önemli bir rol oynadığı görülür. Türk hattatları, İslam kültürüne taze bir üslup kazandırmıştır. Bu sanatın temel amacı, Kur'an-ı Kerim gibi kutsal metinlerin estetik bir biçimde yazılmasını sağlamak olmuştur. Ayrıca, hat sanatının mimari yapılarda, süsleme sanatlarında, ahşap ve metal işçiliğinde de kendini gösterdiği bilinmektedir. Batı sanatında görülen perspektif, anatomi ve oran gibi öğelerin İslam sanatında yer almadığı, bunun yerine İslam sanatının daha soyut ve estetik bir anlayış üzerine kurulu olduğu da belirtilir (Tansuğ, 2006; Serin, 1999; İpşişoğlu, 2005).

Türk hat sanatı, estetik açıdan gelişirken aynı zamanda İslam dininin ruhunu yansıtan bir sanat dalı haline gelmiştir. Bu sanatın Osmanlı toplumundaki etkisi sadece dini metinlerin güzel yazılmasıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda mimari, süsleme ve günlük yaşamda da önemli bir yer edinmiştir.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmeleri ve Arap alfabesiyle tanışmaları, sadece dini bir zorunluluk olarak kalmamış, aynı zamanda bu harfleri ve yazı stillerini estetik bir sanat formuna dönüştürme sürecine de öncülük etmiştir. Bu yazı formları hem dini metinlerde hem de mimari yapılarda kendini göstermiş ve Türk sanatçılarının estetik anlayışıyla birleşerek hat sanatı, İslam kültürünün ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

İslam kaligrafisinde, yazının resimsel bir anlayışla ifade edilme eğilimi yazı-resimlerde kendini gösterir. Bu yazı-resimlerde cami, çifte vav, kandil, Eshab-ı Keyf, kuş, aslan, ibrik, gülâbdan ve meyve gibi figürler yer alır. El sanatçıları, bu figürleri yazı ile şekillendirerek resim haline getirmiş ya da belirli bir olay veya konuyu bu figürlerden birinin içine yerleştirmişlerdir. Hayvan yazı resimleri arasında en dikkat çekenini ise aslan figürüdür. Aslan, toplumda güç ve kuvvetin simgesi olarak görülür ve özellikle Bektaşî tarikatında Hz. Ali'yi temsil eder (Alparslan, 1973, s. 1-27).



Resim 2.11. Hz. Ali'nin sembolü olan arslan şeklinde istiflenmiş İslam kaligrafisi örneği (URL-11: <https://www.peakpx.com/en/hd-wallpaper-desktop-glvgb>)

Yazının estetik ve doğru bir şekilde yazılabilmesi için kalem tutma ve harflerin teknik şartlara ve kurallara uygun şekilde oluşturulması oldukça önemlidir. Kaligrafi, yazıldığı araç, sanatçının yetkinliği, din, dil ve kültürel arka plana göre dünya genelinde farklılıklar gösterir. Doğu'da kaligrafi, "hat" kelimesiyle bilinir ve bu terim Arapça'da hatt mastarından türetilmiş olup; ince, uzun çizgi, birçok noktanın birleşmesiyle oluşan yazı yazma veya işaret koyma anlamına gelir (Çelebi, 2003: 8). Arap Kaligrafisi olarak bilinen Hat Sanatı, Araplarla sınırlı kalmamış, İslamiyet'i kabul eden bütün toplumların sanatı haline geldiği için dünyada İslam kaligrafisi olarak da anılmaktadır. Hüsn-i Hat ya da Hüsnühat, Arap harfleriyle yazılmış güzel yazıyı tanımlayan bir terimdir. Serin'in (1999: 19) İslami kaynaklardan yaptığı alıntıya göre, hat sanatı "cismani aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendese" olarak tanımlanır. İslamiyet'te sadece düşünceleri ifade etmekle kalmayan, aynı zamanda insani duyguları da ileten bu yazı sanatı, estetik anlayış çerçevesinde asırlardır gelişerek varlığını sürdürmektedir.

İslam kaligrafi sanatında temsilden uzak durulmasına rağmen, dini metinlerin resme dönüştüğü ve yazı-resim halini aldığı görülmektedir. Malik Aksel'in de belirttiği gibi, güzel yazı sanatı (hüsn-i hat) ile çizgi sanatı olan resim arasında bir birleşim mümkündür (Aksel, 2010, s. 3). Aksel, Türklerde Dini Resimler isimli eserinde, İslam kaligrafisinden oluşturulmuş biçimlere "yazı-resim" tabirini kullanmıştır. Bu yazı-resimler hattatlar tarafından değil, daha çok halk sanatçıları, şairler, mutasavvıflar ve tekke mensupları tarafından yapılmıştır. Bazı şairler, şiirlerini bazen geometrik formlar, bazen de belirli nesne biçimlerinde düzenlemişlerdir.

Hurufiler ve Bektaşiler gibi tarikatlar, kutsal metinlerin harf, sayı ve sıralarına dayalı anlam ötesi araştırmalara yönelmişlerdir. Bu tarikat mensupları, harfleri kullanarak İslamiyet yolunda hizmet eden kişileri simgesel suretlerle temsil etmişlerdir. Bu eserler "tasvir-yazı" olarak tanımlanır ve sadece isimlerin yazıldığı bu yazılar, kişilerin karakteristik özelliklerini yansıtmadığı için tasvir yapımında sakınca görülmemiştir.

Şiir sanatında, özellikle Âşık Hasan'ın eserlerinde görülen mim merkezli dairesel görsel şiirlerde, mim harfi görselliğin odak noktasını oluşturur. Bu şiirlerde her mısra ya da mısra içinde bazı ibareler mim harfi ile başlar ve görsellik bu harfe dayandırılır (Şenödeyici, 2012, s. 167-168). Örneğin, Âşık Hasan'ın mim merkezli dairesel şiirinde (Görsel 12), görsellik mim harfi ile başlayan sözcüklere ilişkilendirilmiştir.



Resim 2.12. Âşık Hasan'a ait mim merkezli dairesel görsel şiir (URL-12: <https://www.fikriyat.com/edebiyat/2018/09/28/edebiyatimizda-resim-yazma-sanati-gorsel-siir>)

2.24. Sanat ve Yazı İlişkisi

Sanat ve yazının İslam dünyasında, özellikle Anadolu’da nasıl kesiştiği ve yansımalarının ne şekilde geliştiği, tarihsel süreç içinde incelenmesi gereken önemli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Mısır ve Doğu kültürlerinde, sembolik resim yazıları ile resim çizgisi arasındaki ilişki, Antik Yunan ve Roma dünyasındaki yaklaşımdan farklı olarak, daha bütüncül bir ifade biçimi ortaya koyar. Ancak Yunan ve Roma dünyasında, bu iki disiplin zamanla tamamen ayrılmış ve yazı ile resim bağımsız alanlar haline gelmiştir. Resim, doğayı gözlemlemeye yönelik bir yol izlerken, yazı daha çok soyut bir işaretler dili olarak işlev görmüştür. Bu ayrışma, yazının görsel bir sanat dalı olarak gelişmesinin önünü kapatmıştır.

Ortaçağ'a gelindiğinde, Batı’da el yazmalarında kullanılan büyük harflerin süslenmesi dikkat çeker. Ancak, İslam dünyasında yazı sadece bir ifade aracı olmaktan öteye geçerek, plastik sanat düzenlemelerine dahil edilmiş ve estetik bir unsur haline gelmiştir. İslam sanatında yazının bu denli güçlü bir araç olarak kullanılması, Japon ve Çin sanatında da karşımıza çıkar; bu kültürlerde yazının geleneksel ifade gücü her zaman korunmuş ve önemsenmiştir. Batı’da ise yazı, daha çok grafik sanatlar içerisinde estetik bir öğe olarak yer bulmuş, ancak hiçbir zaman başlı başına bir sanat dalı olarak kabul edilmemiştir. Özellikle grafik sanatlarda yazının yalnızca tamamlayıcı bir rol oynadığı görülmektedir.

Bazı toplumlarda, halk arasında yazı ve resim birbirine karışmış şekilde algılanmıştır. Örneğin Anadolu’da, eski tapınak ve anıtların halk arasında "yazılı kaya" olarak adlandırılması, halkın bu iki kavramı birbirine yakın gördüğünün bir göstergesidir. Halk, genellikle resme sembolik anlamlar yüklemiş ve bu anlamları bir tür yazı gibi algılamıştır. Bu yaklaşım, halkın şematik biçimlere somut yorumlar getirme eğiliminden kaynaklanmaktadır.

Yazının okunma yönü ile biçimsel hareket arasında da önemli bir bağlantı olduğu görülmektedir. Örneğin Arap yazısı sağdan sola doğru yazılırken, Japon ve Çin yazıları yukarıdan aşağıya doğru yazılır. Soldan sağa yazılan yazılarda ise farklı bir ritim ve hareket algısı oluşur. Bu ritim duyarlılığı, zamanla resim sanatına da yansımış ve estetik bir unsur haline gelmiştir.

20. yüzyılda özellikle soyut sanat, bu yazısal estetiği kendine özgü bir biçimde kullanarak kaligrafi ile yeni bir ilişki kurmuştur. Soyut sanat, çizgi üzerinden geliştirilen bu ilişkiyi sadece görsel değil, aynı zamanda felsefi bir boyuta taşımıştır. Doğu'nun kaligrafik felsefesi, enerjisi ve hareketi, Batılı sanatçılar için yaratıcı bir kaynak oluşturmuş ve 20. yüzyıl sanatına önemli etkilerde bulunmuştur. Bu bağlamda, soyut sanatın Doğu'nun tinsel yapısından etkilendiği ve bu etkilerin modern sanat anlayışında köklü değişikliklere yol açtığı söylenebilir (Antmen, 2001: 76).

Halk, genellikle resimlere bir tür yazıymış gibi yaklaşır ve onların sembolik anlamlar taşıyabileceğini düşünür. Bu yaklaşım, halkın şematik biçimlere somut anlamlar yükleme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Ayrıca, yazının yazılış veya okunuş yönü ile biçimsel hareket duyarlılığı arasında önemli bir ilişki olduğu da gözlemlenir. Örneğin, Arap yazısı sağdan sola doğru yazılırken, Japon ve Çin yazıları yukarıdan aşağıya doğru yazılır. Buna karşın, soldan sağa doğru yazılan yazılarda ritim algısı farklıdır. Bu ritim ve yön duygusu, zamanla resim sanatına da yansımış ve yazının sanatın bir parçası haline gelmesinde önemli rol oynamıştır (Tansuğ, 2024).



3. SANATSAL BİR ARAÇ OLARAK EL YAZISI- OTOGRAF

3.1. Otografin Anlamı ve Tarihsel Kökeni

Etimolojik olarak, Yunanca “autos” (kendi) ve “graphein” (yazmak) kelimelerinden türeyen otograf, sanatçının kişisel katkısını ve bu katkının sanat eserine olan etkisini ifade eder. Goodman, otografik olan ile alografik olan arasındaki farkı da vurgular: Otografik eserler sanatçının bireysel katılımını içerirken, alografik eserler kopyalanabilir ve yaratıcı sürecin bireysel müdahalesi daha azdır (Goodman, 1976, s. 113-114). “Autograph” kelimesi, bir kişinin el yazısıyla yazdığı imzayı ya da orijinal bir sanat eserini ifade eder. Kelimenin kökeni Yunanca'dan gelmektedir: "autographum" Latincesi ve daha önceki "autógraphos" şeklinden türetilmiştir. İlk kez 1605 yılında kullanılmıştır (Merriam-Webster, 2023).

Otograf kelimesi sanat bağlamında, bir eserin sanatçının kendi eliyle yaratılmış ya da imzalanmış olduğunu ifade eder. Etimolojik olarak Yunanca autos (kendi) ve graphein (yazmak) kelimelerinden türemiştir. Bu bağlamda otograf, sanatçının esere doğrudan müdahalesini ve yaratıcılığını yansıtır. Bir sanat eseri, sanatçının imzasını veya fiziksel müdahalesini taşıdığı zaman otografik olarak kabul edilir. Bu durum, eserin hem sanatsal hem de tarihsel değerini artıran önemli bir unsurdur (Merriam-Webster, 2024; Britannica, 2024).

3.2. Otografik Etkilerin Görsel ve Anlamsal Özellikleri

Nelson Goodman'ın *Languages of Art* adlı eserinde otograf kavramı, sanat eserlerinin özgünlüğünü ve sanatçının doğrudan müdahalesini tanımlayan önemli bir unsurdur. Otograf, sanatçının kendi eliyle yaptığı ya da imzaladığı bir eserin, onu kopyalardan ayıran en belirgin özellik olduğuna işaret eder (Goodman, 1976, s. 113-115). Bu açıdan, otograf yalnızca fiziksel bir imza veya işaret değil, aynı zamanda sanatçının yaratıcı sürecine birebir katılımının bir simgesidir.

Bu bağlamda, sanatçının otograf kavramını eserlerinde kullanması, onun sadece eserine fiziksel bir imza bırakması değil, aynı zamanda yaratıcı sürecini ve düşünsel müdahalesini eserin bir parçası haline getirmesidir. Bu, sanatçının plastik unsurlar ve

kendi el yazısını esere dahil etmesiyle ortaya çıkan özgünlüğü vurgular. Sanatçının el yazısı, eserin estetik yapısının bir unsuru haline gelir ve sanatçının bireyselliğini, düşüncelerini ve süreçlerini izleyicilere sunar. Goodman'ın otograf kavramı, bu bağlamda, sanatçının kimliğinin eser aracılığıyla doğrudan yansıtılmasıdır.

Bu noktada, Jerrold Levinson'un *Autographic and Allographic Art Revisited* adlı makalesi de Goodman'ın otografik ve alografik eserler arasındaki farkı detaylandırır. Levinson, otografik sanatların, sanatçının doğrudan müdahalesinin eserin özgünlüğünde kritik rol oynadığını savunur ve otografik eserlerin, sanatçının yaratıcı süreciyle ayrılmaz bir bağ taşıdığını vurgular. Bu eserler, sadece fiziksel varlıklarından değil, aynı zamanda yaratıcı sürecin izlerini taşıyan ve bu sürecin bir parçası olan unsurlardan meydana gelir. Levinson'a göre, otografik sanatlarda sanatçının müdahalesi, eserin kimliğini ve tarihsel bağlamını derinleştirir (Levinson, 1980, s. 367-383).

Bu bakış açısına ek olarak, Hilary Jenkinson otografların tarihsel değerini vurgular. Jenkinson, bir belgenin veya imzanın tarihsel doğrulamasının, o belgenin özgünlüğünü ve sahibinin kimliğini belirlemede büyük önem taşıdığını savunur (Jenkinson, 1923, s. 98-110). Jenkinson'ın perspektifi, sanatçının otografik unsurları eserine dahil etmesinin tarihsel bir bağlamda da ne kadar önemli olabileceğini gösterir. Bir sanat eseri, otografik unsurlarıyla birlikte, sadece estetik bir eser değil, aynı zamanda sanatçının kimliğini ve yaratıcı sürecini belgeleyen bir araç haline gelir.

Sonuç olarak, Goodman'ın otografik ve alografik eserler arasındaki fark, sanatçının kimliği ve eserin özgünlüğü açısından kritik bir öneme sahiptir. Otograf sadece imza veya el yazısı değil, sanatçının bireysel kimliğini ve yaratıcı sürecini eser aracılığıyla izleyiciye aktarmasıdır. Sanatçının esere yaptığı müdahaleler, eser üzerinde derin bir iz bırakırken, tarihsel olarak da bu müdahalelerin sanat eserini otantik bir hale getirmesi açısından önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Bu noktada inotografik ve eksotografik terimlerinin literatüre katkısı da büyük bir öneme sahiptir. "İnotografi", sanatçının kendi el yazısını, imzasını ve bireysel müdahalelerini eserlerine doğrudan bir plastik dil yaratma aracı olarak kullanmasını ifade eder. Sanatçının doğrudan kendisinden gelen bu otografik unsurlar, eserin

özgünlüğünü ve kişisel kimliği yansıtmaya kapasitesini artırır. İnografi, sanatçının bireysel yaratıcı sürecinin bir uzantısı olarak eser üzerinde kişisel bir iz bırakır ve bu iz, eserin estetik ve anlam katmanlarını derinleştirir.

Bu bağlamda inografi ve eksografi terimleri, etimolojik olarak önemli bir derinliğe sahiptir. "In-" ön eki Latin kökenlidir ve "içinde" veya "içeride" anlamına gelir. Bu, sanat bağlamında, inografinin, sanatçının içsel ifadelerinin (örneğin, el yazısı gibi) sanatsal bir dil yaratmada kullanılmasını ifade eder. Bu, esere sanatçının doğrudan ve içsel katkısını işaret eder. "Ex-" veya "exo-" ön eki de Latin ve Yunanca kökenlidir ve "dış" veya "harici" anlamına gelir. Çeşitli bağlamlarda sınırın ötesinde ya da dışındaki bir şeyi belirtmek için kullanılır. Eksografi bağlamında, sanatçının eserlerine dış kaynaklardan elde ettiği unsurların dahil edilmesini ifade eder. Bu, diğer kültürlerden veya bağlamlardan semboller ya da yazıları ödünç alarak bunları kendi sanatsal pratiğinde kullanmayı ifade eder.

Bu ön eklerin, Latin ve Yunanca kökenleri, biyoloji gibi çeşitli disiplinlerde de sıklıkla kullanılır. Örneğin, "exo-" biyolojik süreçlerde (exoskeleton, exocrine) dışsal olanı ifade eder. Benzer şekilde, sanat alanında da bu terimler, sanatçının eserlerinde içsel, kendine özgü yaratıcı girdileri (inografi) ve dışarıdan ödünç alınan unsurları (eksografi) ayırt etmede kullanılır.

Diğer yandan "eksografi", sanatçının dışarıdan bulduğu yazıları, simgeleri veya metinleri alarak bunları kendi sanatsal pratiğinde plastik bir dile dönüştürmesini ifade eder. Eksografik unsurlar, sanatçının başka kaynaklardan ödünç aldığı yazı veya semboller aracılığıyla kendisine ait olmayan bir dilin yeniden sahiplenilmesi anlamına gelir. Sanatçı, bu eksografik unsurları kendi eseriyle harmanlayarak, özgün bir yorum ve estetik ortaya çıkarır.

3.3. Modern Resim Sanatında Otograf Etkilerinin Tarihçesi

Sanat dünyasında otograf eserler, sanatçının doğrudan müdahalesiyle üretilmiş ve onun yaratıcı sürecini yansıtan eserler olarak büyük bir değer taşır. Bu tür eserler, sadece sanatçının teknik yetkinliğini değil, aynı zamanda onun sanata olan bireysel katkısını ve yaratım sürecindeki rolünü ortaya koyar. Özellikle sanat piyasasında

otograf eserlerin orijinalliyi, eserin değerini doğrudan etkiler. Pieter Brueghel the Younger'ın eserleri üzerine yapılan araştırmalar, otograf eserlerin sanat piyasasında daha yüksek fiyatlarla satıldığını göstermiştir. Sanat eksperı Klaus Ertz'in otograf olarak onayladığı eserler, piyasada %60 oranında daha fazla değer kazanmış, bu da sanatçının kimliğinin ve eserin orijinalliyinin ekonomik değerini artırdığına dair somut bir örnek sunmuştur (Ginsburgh, Radermecker ve Tommasi, 2019, s. 36-50).

Otograf kavramı, sanat eserlerinin orijinalliyini doğrulamada ve sanatçının doğrudan katkısının önemini vurgulamada büyük bir role sahiptir. Özellikle Leonardo da Vinci gibi sanatçıların otograf notları, onların sanatlarındaki teknik yenilikleri ve yaratıcı süreçlerini anlamada önemli belgelerdir. Da Vinci'nin yazıları, onun deneysel yaklaşımını yansıtan ve sanatsal yaratıcılığını belgeleyen değerli unsurlar arasında kabul edilmektedir. Bu yazılar, otograf olarak değerlendirildiğinde eserin orijinalliyini ve sanatçının katkısını doğrulayan önemli bir kaynak teşkil eder (Del Savio, 2020, s. 29-33).

Doğu kaligrafisinin felsefi ve estetik değerleri Batılı sanatçıları için ilham kaynağı olmuştur. Bu dönemde birçok Avrupalı ve Amerikalı sanatçı, tıpkı Doğulu kaligraflar gibi, yaratım sürecinde ruhsallık, hareket ve enerji kavramlarına odaklanmışlardır.

Kaligrafların fırça darbelerinde gördüğümüz evrensel anlayış, soyut sanatın içsel derinliği ve tinsel arayışı ile birleşmiştir. Bu sanatçıları arasında Henry Michaux, Alfred Manessier ve Mark Tobey gibi isimler dikkat çekmektedir. Zen Budizmi ile ilgilenen sanatçıları, yaratım sürecinde belirsizlik ve saflığın getirdiğı özgürlüğü keşfetmiş, bu süreçte anlamdan ziyade estetik değerlere odaklanmışlardır. Kaligrafların amacı ise kelimelerin okunabilirliği değil, estetik güzelliğı yansıtmak olmuştur. Donald Keene'e göre, Japon hat sanatındaki güzellik, anlamın belirsizliğinden kaynaklanmaktadır ve bu sanatsal yaklaşım, anlamdan çok görsel çekiciliğı ön plana çıkarmıştır (Yip, 2001, s. 48-49).

Yüzyılın başlarında, sanat dünyasında geleneksel yapıya karşı çıkan çeşitli sanat akımları doğmuştur. Kübizm, sanatın yüzey ve malzeme kullanımını sorgulayan bir akım olarak öne çıkarken, bu dönemde kolaj tekniğı de önemli bir rol oynamıştır. Aynı dönemde Fütürizm akımı, tipografinin geleneksel yapısını sorgulayarak yeni

kompozisyon arayışlarına girmiştir. Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909'da yazdığı manifesto, bu akımın temel taşlarından biri olmuştur ve tipografi üzerine yapılan deneysel çalışmalar, daha sonraki sanat hareketlerini de etkilemiştir (Oktay, 2017, s. 26).

Marc Tobey, II. Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatında önemli bir figür olarak kabul edilir. Sanatçı, Asya sanatları üzerine yaptığı çalışmalar sonucunda Çin ve Japon kaligrafisinden etkilenmiş ve bu yazısal teknikleri kendi soyut sanat anlayışına yansıtmıştır. Tobey, özellikle "beyaz yazı" olarak adlandırdığı tekniğiyle tanınmıştır. Bu teknik, kaligrafik öğeleri soyut ifade biçimlerine dönüştüren beyaz boya darbeleriyle tanımlanır. Tobey'in bu yaklaşımı, Asya kaligrafisinin Batı soyut sanatı üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir (Turani, 2010, s. 705).

Yazı kullanımına dair sanat eserlerinde ilk örnekler ise Pablo Picasso, Georges Braque ve John Heartfield gibi Kübist ve Dadaist sanatçılar tarafından üretilmiştir. Bu sanatçılar, gazete ve dergilerden alınan metinleri kolajlarda kullanarak yazıyı bir görsel unsur olarak resim yüzeyine entegre etmişlerdir. Bu metinler, sadece okunabilirlikten uzak, parçalanmış yapılarıyla plastik yapı üzerinde etkili bir rol oynamış ve sanat eserlerinde görsel dengeyi sağlamada önemli bir araç haline gelmiştir.

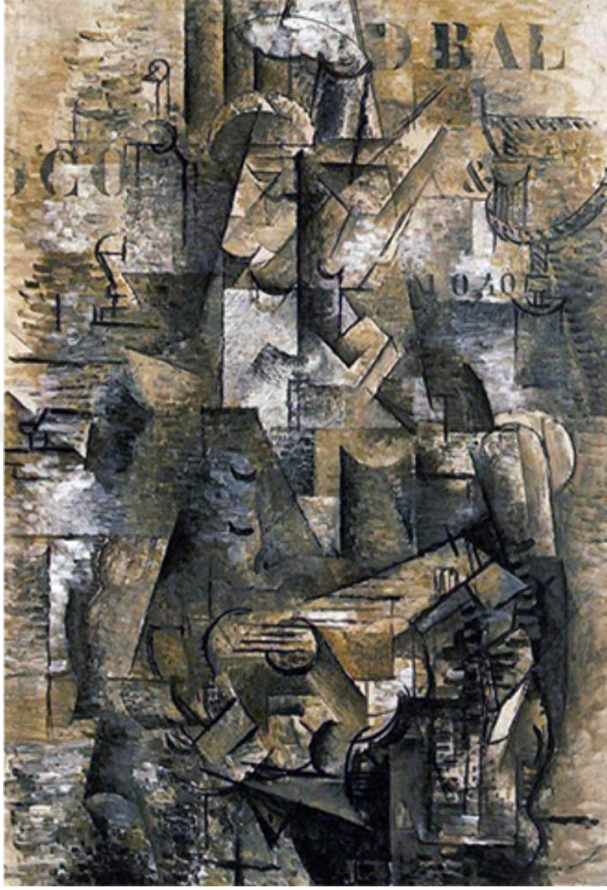


Resim 3.1. Pablo Picasso, *Still Life with Chair Caning*, 1912, yağlıboya ve basılı muşamba, 29 x 37 cm, Musée National Picasso-Paris (© 2024 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York). (The Met, 2024) (URL-13: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/755493>)

Pablo Picasso'nun *Still Life with Chair Caning* adlı eserinde yazı da önemli bir görsel öge olarak kullanılmıştır. Bu eserde, Picasso bir gazete başlığı ekleyerek hem yazıyı hem de görseli bir araya getirmiştir. Yazı, eserin bütünlüğünde sadece bir bilgi aktarımı aracı olarak değil, aynı zamanda bir plastik öge olarak da kullanılmıştır. Bu teknik, Kübist sanatçıların yazı ve görsel arasında sınırları bulanıklaştıran tarzını yansıtır.

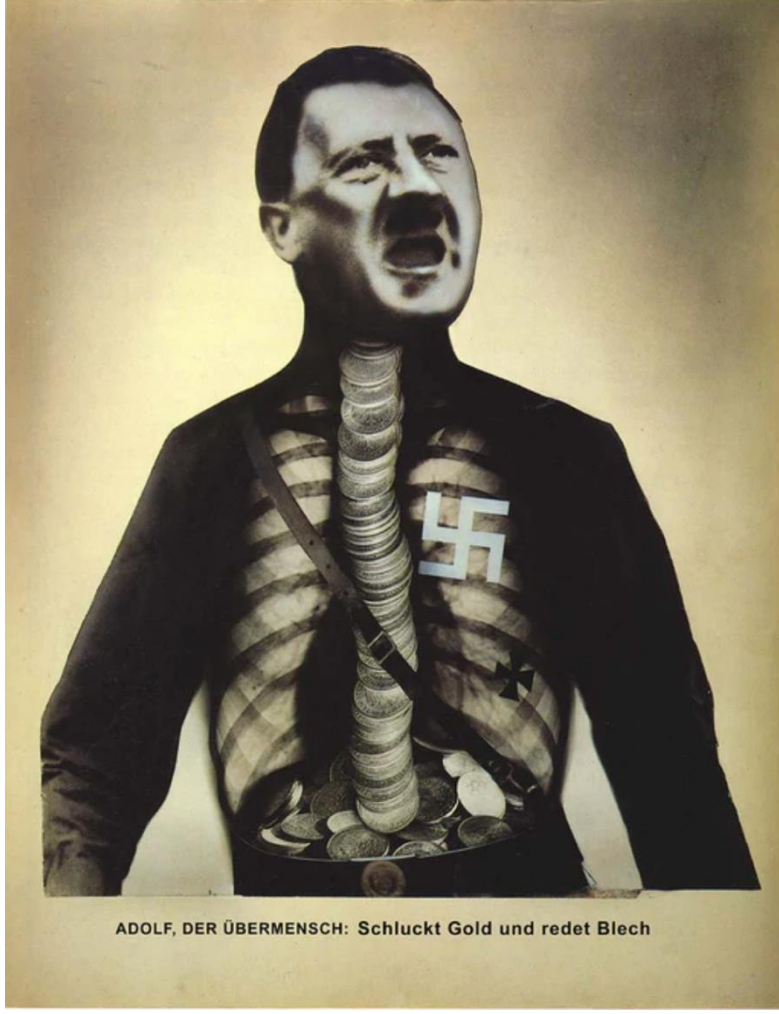
Pablo Picasso'nun 1912 tarihli eseri *Still Life with Chair Caning*'de, sanatçı geleneksel resim anlayışının dışına çıkarak ilk Kübist kolaj örneğini sunmuştur. Eserde, bir masa örtüsü olarak kullanılan yağlı bezin bir parçasını tuvale yapıştırmış ve gazete görüntüsüyle bir araya getirmiştir. Bu eser, sanatçının gerçek dünya unsurlarını resimsel bir evrene dahil etme çabası olarak değerlendirilir. Eserin dikkat çeken bir yönü, sanatsal çerçeveye eklenen halat ve bu halatın geleneksel oyma çerçeveleri taklit etmesidir. Sanatçı, bu eklemeyle hem gerçek hem de sahte olanın iç içe geçmesini simgelemiştir (The Met, 2024). Bu bağlamda Picasso'nun bu eseri, yazının sadece anlamı değil, aynı zamanda formu ile de ilgilenen sanat anlayışını ortaya koyar. Gazete

parçalarının yanı sıra "JOU" yazısı, eserin okunabilirliğini bozarak daha çok görsel bir doku ve yüzey etkisi yaratır.



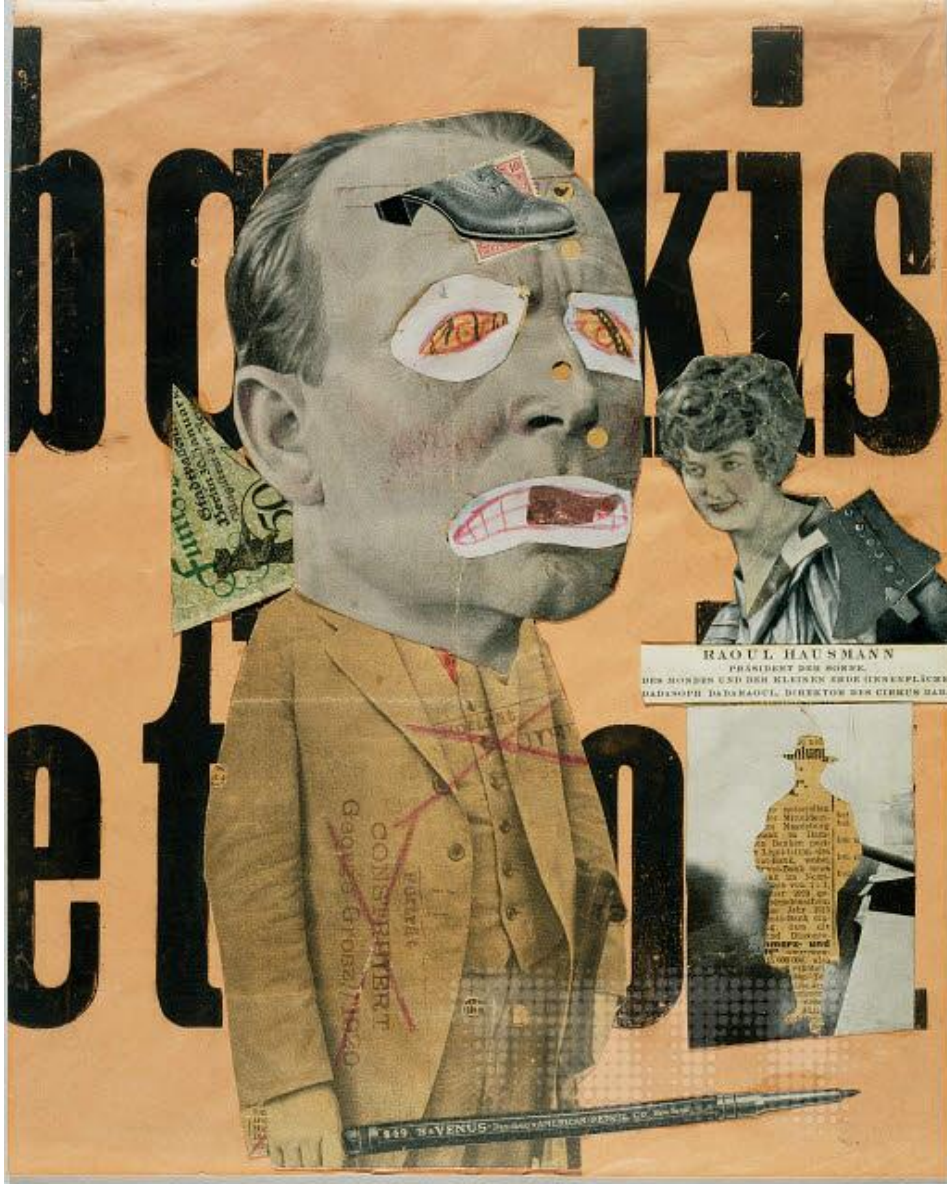
Resim 3.2. Georges Braque, The Portuguese, 1911–12, oil on canvas, 46 x 32 inches (Kunstmuseum, Basel, Switzerland), (Cramer ve Grant, 2024) (URL-14: <https://smarthistory.org/georges-braque-pablo-picasso-two-cubist-musicians/>)

Braque'ın *Portekizli* eserinde harfler, rakamlar ve semboller kullanımı, Kübist hareketin soyut dilini pekiştiren önemli unsurlardandır. Bu simgeler, izleyicinin resmi zihinsel olarak anlamlandırmasını teşvik eder ve Kübizm'in sadece görsel temsilden öteye geçme amacını yansıtır (Cramer ve Grant, 2024). Braque, *Portekizli* adlı eserinde harfler, rakamlar ve semboller kullanmıştır; bu unsurlar, Kübist tarzının belirgin öğeleri haline gelmiştir. Standart şablon formatında sunulan bu öğeler, çevredeki işaretleri ya da posterleri anımsatırken, aynı zamanda resmin düz bir yüzey olduğunu da hatırlatır. Bu sembollerin belirsiz konumlandırılması, izleyiciyi eseri zihinsel olarak anlamaya davet eder ve Kübizm'in sadece temsili görüntülerden öte, yeni bir görsel dil yaratma amacını yansıtır.



Resim 3.3. John Heartfield, Adolf der übermensch: Schluckt gold und redet blech (Adolf süpermen: altını yutar ve saçmalık konuşur), 1932, fotoğraf ve X-ray montajı, AIZ Magazine, Berlin, Almanya. (© 1932 John Heartfield) (URL-15: <https://www.ekdergi.com/john-heartfieldin-politik-fotomontajlari-uzerine-meral-bostanci-ile-bir-soylesi/>)

John Heartfield'in ünlü eseri Adolf der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech (Adolf Süpermen: Altın Yutar ve Saçmalar), Adolf Hitler'in mali destekçilerinden aldığı altını savaşı kışkırtmak için çöp konuşmalara dönüştüren bir politikacı olarak tasvir edilir. Heartfield, Hitler'in bir fotoğrafını X-ray ile birleştirerek bu unutulmaz görüntüyü oluşturmuştur. Bu eserin, 1932'de AIZ Magazine'in kapağında yayımlandığı ve Berlin'deki duvarlarda poster olarak dağıtıldığı belirtilmiştir. Bu poster, Nazileri öfkelenirmiş ve Heartfield'in hayatını tehlikeye atmıştır. Sanatçı, 1933'te bir Nazi suikast timinden kaçarken ağır bir şekilde yaralanmış, ancak kaçmayı başarmıştır (John Heartfield Exhibition, 2024).



Resim 3.4. Hausmann, R. (1919-20). The Art Critic. Litografi ve basılı kâğıt, 318 x 254 mm. Tate Koleksiyonu. © ADAGP, Paris and DACS, London 2024 (URL-16: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T01918>)

Raoul Hausmann'ın Dada hareketi içindeki deneysel çalışmaları, özellikle onun fotomontajları ve görsel algıyı teknolojik araçlarla genişletme konusundaki girişimleri, modern sanat ve bilim arasında köprüler kurma çabasının önemli bir örneğidir. Özellikle The Art Critic adlı eserinde, Hausmann, hem politik hem de kültürel eleştiriler sunarak dönemin toplumunu, savaşın sonuçlarını ve teknolojik modernizasyonun insan üzerindeki etkilerini ironik bir biçimde gözler önüne serer (Borck, 2005).

Kübizm ve Fütürizm akımlarının öncüsü olan şair Apollinaire, diğer sanatçılar gibi yeni anlatım yöntemleri arayışına girmiş ve Picasso ile Braque'ın etkisiyle, daha sonraki yıllarda ortaya çıkan Dada akımına da zemin hazırlayacak yeni şiir teknikleri geliştirmiştir. Konuşulan kelimeleri ya da yazılı metinleri seçerek bunları bir araya getirip rastgele görsel şiirler oluşturmuştur. Apollinaire, bu kaligrafik şiirlerini 1918'de *Caligrammes* (Kaligramlar) adıyla yayımlamış, sayfa düzenini ve yazının görselliğini kullanarak yazıyı figüratif anlatımla birleştirmiştir. Kaligramlar ile şiirden noktalama işaretlerini çıkararak geleneksel şiir formunu değiştiren Apollinaire, görsel düzenlemeler aracılığıyla şiire resimsel bir form kazandırmıştır. Bu yaklaşım, şiirin formu ve içeriği hakkında yeni sorgulamalar yapılmasının önünü açmıştır Oktay, 2017, s.28).

Dadaist fotomontajlarda, Kübist kolajlara benzer görsel özelliklerin yanı sıra, yazının ve fotoğrafik imgelerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Ancak, estetik kaygıları önceleyen apolitik Kübist kolajlardan farklı olarak, Dadaist fotomontajlarda politik içerik ön plandadır ve yazı ile fotoğrafik imgeler, bağlamlarından koparılıp yeniden düzenlenmiştir. Dadaist sanatçı Raoul Hausman, 1918'in başlarında metne odaklanan fotomontajlarında, sözel göstergeleri grafik ve fonetik fragmanlara bölerek yeniden bir araya getirmiştir. Hausman, rastgele dizilmiş harflerle anlamsız afişler oluşturmuş ve bu afişleri Berlin sokaklarına asarak dili, ifade aracı olma işlevinden çıkarıp özgürleştirmeyi amaçlamıştır (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 342). Diğer bir Dadaist sanatçı olan John Heartfield ise, anti-faşist propaganda içeren fotomontajlarında, sözcükleri parçalamak yerine anlam bütünlüğünü koruyarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu sayede, Heartfield, fotoğrafik imge ve yazının bir arada kullanıldığı fotomontajlarıyla bilgi aktarımını hedeflemiştir (Altınıyıldız Artun ve Artun, 2018, s. 347).

Magritte'in eserlerinde, dil ve imge arasındaki ilişkiyi bozma girişimleri dikkat çeker. Özellikle Rüyaların Dili ve Bu Bir Pipo Değildir adlı çalışmalarında, izleyicinin algısıyla oynayarak, gerçekliği sorgulamasına neden olur. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Andy Warhol'un Campbell ve Brillo kutularındaki yazılar da benzer şekilde gerçekliği yıkmayı amaçlar. 1960'lı yıllardan itibaren, sanatsal çalışmalarda plastik deneyimin yerini düşünsel deneyim almış, izleyiciler estetikten ziyade zihinsel

sorgulama sürecine yönlendirilmiştir. Bu kavramsal çalışmalarda, yazı/metin ön plana çıkmış, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner ve Art and Language grubunun eserlerinde sanatsal temsil yerini tamamen metne bırakmıştır.



Resim 3.5. Rene Magritte, bu bir pipo değildir, 1929 (Magritte, 1929), (Eş, 2022) (URL-17: <https://omurunyazilari.wordpress.com/2017/09/25/rene-magritte-aykiri-ressam/>)

Rene Magritte'in Bu Bir Pipo Değildir adlı eseri, dil ve imge arasındaki ilişkiyi sorgulayan, gerçeklik ve temsiliyet üzerine derin bir düşünce sürecini başlatan önemli bir yapıt olarak kabul edilir. 1929 yılında üretilen bu eser, "Bu bir pipo değildir" ifadesi ile görseldeki piponun yalnızca bir imge olduğunu ve fiziksel bir pipo olmadığını vurgular. Bu, sanatçının gerçeklik ve temsil arasındaki gerginliği ve çelişkiyi açığa çıkarma girişimlerinden biridir. Magritte, bu eserinde dilsel göstergeler ile görsel temsillerin nasıl bir arada var olabileceğini, ancak aynı zamanda birbiriyle çelişen anlamlar üretebileceğini göstermiştir. Michel Foucault, Magritte'in bu stratejisini, bilindik imgeleri ve kelimeleri tanınamayacak şekilde karıştırarak gerçeklik algımızı bozan bir yöntem olarak tanımlar (Foucault, 2001, s. 12).



Resim 3.6. Andy Warhol, Brillo Boxes, 1964, ahşap üzerine serigrafî ve mürekkep, her biri: 43.2 × 43.2 × 35.6 cm, Philadelphia Museum of Art (URL-18: <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2023/10/brillo-box.html>)

Warhol'un Brillo Boxes eseri, aynı zamanda, sanatın ve yazının tıpkı ticari ürünler gibi seri üretime girebileceği fikrini de temsil eder. Sanat eserinin orijinalliği ve değeri konusundaki tartışmaları yeniden gündeme getiren bu eser, yazının sanat içindeki rolünü genişleterek, kavramsal sanata da kapı aralar. Warhol, yazı ve görsel öğelerle yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyal ve ekonomik bir eleştiri sunar. Bu bağlamda, yazı ve sanatın ilişkisinde yazının, hem bir bilgi aktarıcısı hem de estetik ve kavramsal bir değer taşıdığına dair yeni bir perspektif oluşturur.

Bu örnekler, yazının sadece anlam ifade eden bir gösterge değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi ve düşünce yapısı oluşturabileceğini göstermektedir. Yazı, Warhol ve Magritte gibi sanatçılar tarafından, eserin estetik, kavramsal ve kültürel boyutlarını zenginleştiren bir araç olarak kullanılır.

Yazının Sanat Eserlerindeki Rolü: 20. yüzyılın başlarından itibaren, sanayi devrimi ve teknolojik gelişmelerle birlikte, yazının sanat eserlerinde bir kavram olarak yer bulmaya başladığı görülür. Bu dönemde, sanat ve sanat eserlerinin tanımı sorgulanmış, kullanılan malzeme ve yöntemlerde çeşitlilik artmıştır. Sanatın felsefe, psikoloji, sosyoloji ve özellikle dilbilimle ilişkisi, sanatçıları yeni ifade biçimleri arayışına yönlendirmiştir. Şahiner (2008) bu süreçte, kavram ve düşüncenin ön plana çıktığı, imge ile dil arasındaki ilişkinin yeniden ele alındığı bir sanat anlayışının ortaya

çıkıldığını belirtir (s. 146). Bu yeni anlayış, kelimeler ve dil aracılığıyla ifade edilen düşünsel süreçlerin önemini vurgular.

Yüzyılın başlarındaki Kübist ve Dadaist işlerde yazı, salt görsel bir unsur ve plastik bir eleman olarak ortaya çıkarken, yüzyılın ikinci yarısında kavramsal çalışmalarda görsel bir imgeye dönüşmüş ve sanatsal temsilin yerini almıştır. Başar (2019) da çağdaş sanatın farklı alanlarında hem plastik bir unsur hem de kavramsal bir araç olarak yazının kullanımına dair pek çok örnek olduğunu vurgular (s. 225). Burada yazı, yalnızca bilgi aktaran bir öge değil, aynı zamanda eserin görsel yapısını belirleyen bir unsur haline gelir.

Doğu ve Batı kaligraflarının karşılaştığı temel sorun, yazılmak istenen kelime ya da şiirin açık olmasına rağmen, bu yazının yüzeyde nasıl şekilleneceğine karar vermektir. Bu şekillendirme süreci, eserin etkisini belirler. Kandinsky (2010) sanatta teorisinin, uygulamanın ardından geldiğini ve duyguların ifade edilmesinin öncelikli olduğunu vurgular. Hangi renklerin uyum sağlayacağı, formların nasıl kesişeceği gibi konular için kesin kurallar koymanın zorluğuna dikkat çeker. Sanatın kurallarının geçici olduğunu ve eğer bir gün sanatta bir gramer oluşturulacaksa bunun ruhun ve içsel ihtiyaçların kurallarına dayanacağını ifade eder (s. 55-56).

Yazının Görsel ve Dilsel Bir Unsur Olarak Kullanımı: Kübist ve Dadaist kolajlarda yazı/metin, görsel bir imge olarak kullanılırken, Sürrealist çalışmalarda ise dil ve imge arasındaki ilişkiyi yıkmak amacı güdülmüştür. Başar (2019), 20. yüzyılın ikinci yarısında kavramsal çalışmalarda yazı ve metnin sanatsal temsilin yerini aldığını vurgular (s. 223). Yazının bu sanatsal dönüşümü, sanatçılara ifade araçlarını genişletme ve izleyiciyi farklı bir bakış açısına davet etme imkânı sunar.

Yazı İmgesinin Sezgisel Bilgi Yaklaşımıyla Çözümlemesi: Yazı imgesinin sezgisel bilgi yaklaşımıyla çözümlemesi, yaratıcı süreçlerde yazının kullanımının tarihsel boyutlarını anlamak açısından önemlidir. Şahiner'in (2008) belirttiği gibi, bu sürecin kökleri Rönesans dönemine kadar uzanmaktadır. 19. yüzyılda Art Nouveau hareketinde tipografinin bir sanat formuna dönüştüğü, benzer biçimsel özelliklerin Fütürist grafik tasarımlarda ve Dadaizmin önemli eserlerinde de görüldüğü fark edilir. Uzakdoğu sanatında ise yazının metinsel anlamından uzaklaşmadan, resme yeni bir

kimlik kazandırdığı; İslam sanatında kaligrafik etkilerin plastik öğelerle birleştiği ya da yazının soyut bir biçimsel anlatıma dönüştüğü gözlemlenir.

20. yüzyılın sonlarına doğru postmodern sanat hareketlerinde, özellikle kavramsal sanat uygulamalarında, yazının ve metnin görsel öğelerle bir arada kullanılarak ironik bir yanılsama yaratmak amacıyla değerlendirildiği ortaya çıkar. Kozlu ve Benuğur (2014), çağdaş sanatta yazının kullanımına ilişkin olarak, bazı eserlerde biçimsel öğelerin tamamen ortadan kaldırıldığına ve yazının metinsel bir kimlik olarak sanat eseri statüsü kazandığına dikkat çeker (s. 261). Diğer taraftan, farklı dönemlere ait yazı imgelerinin soyutlanarak görsel bir kimlik haline getirilmesi, sanatçıların sanatın bir fikir olarak ortaya konulmasını savunmalarına zemin hazırlar. Bu yaklaşımla birlikte sanat, sınırlarını genişleterek edebiyat ve müzik gibi farklı disiplinleri de kapsar. Sanatçının dış gerçeklik karşısındaki tutumu, sezgisel algılama süreci ve yeni bir gerçeklik yaratma arayışı, yazının sanat içerisindeki bu önemli rolünü pekiştirir.

Kavramsal Sanatta Yazının Yeri: 20. yüzyıl, yazının/metnin sanatsal temsilin yerini aldığı bir dönemdir. Başar (2019), yazının edebiyatın alanından çıkarak plastik sanatlar alanına yerleştiğini, Kübist ve Dadaist işlerde görsel bir unsur olarak ortaya çıktığını ve kavramsal çalışmalarda sanatsal temsilin merkezine oturduğunu ifade eder (s. 226). Bu yeni konumu ile yazı, sanatın sadece görsel bir ifade olmanın ötesine geçerek düşünsel süreçlerin bir parçası olur.



Resim 3.7. Ai Weiwei, Coca-Cola, 2012, akrilik boyalı Han Hanedanı vazosu, 38.1 × 32.2 × 32.2 cm, Gallery Red (URL-19: <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-coca-cola>)

Ai Weiwei'nin, kültürün yozlaşarak tüketim kültürüne dönüşmesini eleştiren ilk çalışmalarından biri, Han Jar Overpainted with Coca-Cola (Coca-Cola Logosu Boyalı Çömlek) adlı eseridir. Bu eser, kültürel mirasın, modern tüketim alışkanlıklarıyla nasıl bozulduğunu gözler önüne sermektedir. Sanatçı, antik eser satışı yapan bir mağazada karşısına çıkan seramik çömleği, Çin'in Han Hanedanı döneminden kalma kaplara benzetmiş ve bu nedenle ilgisini çekerek satın almıştır. Ardından, antik çömlek üzerine kırmızı renkle Coca-Cola logosunu boyamıştır (Sevilay, 2020, s.80).

Ai Weiwei'nin 1995 tarihli *Coca Cola Logolu Çömlek* adlı eseri, yazının sanatsal bir imge olarak kullanıldığı güçlü örneklerden biridir. Başar (2019), bu çalışmada sanatçının Çin'in kültürel mirasına yönelik bir eleştiri olarak antik seramik üzerine modern bir marka logosunu boyadığını belirtir. Bu eserin, yazının tarihsel ve kültürel bağlamını sorgulayan kavramsal bir sanat eseri olarak değerlendirilmesi, yazının sanat içerisindeki dönüştürücü rolüne dikkat çeker (s. 230).

Bu noktada, yazının sanat eserlerindeki rolü ve dönüşümü, sanatçıların ifade biçimlerini nasıl genişlettiklerini ve izleyiciye sunulan düşünsel derinliği ortaya koymaktadır. Atıflarda görüldüğü gibi, yazı yalnızca anlam taşıyan bir öge değil; aynı

zamanda sanatın formunu, içeriğini ve izleyiciyle kurulan etkileşimi zenginleştiren bir araçtır.

3.4. Resim Sanatında Otograf Etkilerinin Geçmişi

3.4.1. Kaligrafi ve kaligram

Kaligrafi, "güzel yazı" anlamını taşıyan bir kelime olup, bilinen alfabelerin yanı sıra birçok farklı alfabeyi de kapsamaktadır (Winters, 2004: 7). Shepherd, kaligrafiyi yalnızca güzel yazı olarak değil, aynı zamanda resim, heykel, baskı resim, desen ve fotoğraf gibi güzel sanatlar kategorisine dahil edilen, yaşamı görme ve gördüklerini ifade etme yollarından biri olarak tanımlar (Shepherd, 2001: 9). Marsh ise, kaligrafinin özünde "güzel el yazısı" anlamına geldiğini belirtir ve bu yazıyı güzel yapan unsurun tek kelimeyle tutarlılık olduğunu vurgular. Bu tutarlılık, şekil, çizgi, ağırlık, boşluk ve ritim gibi unsurların uyumlu olmasından kaynaklanır (Marsh, 1996: 7). Kaligrafinin gelişim sürecinde geçirdiği değişiklikler, aynı zamanda ifade biçimlerinde de kendini gösterir.

Batı kaligrafisi, sayfa üzerindeki kelimeleri süsleme konusunda gösterilen ilginin bir yansımasıdır ve bu süreçte harflerin aynı şekilde çoğaltılması yeteneği ile kusursuz ifade ihtiyacı öne çıkar (Li, 2009: 17). Kaligrafi sanatının resimleme ile ilişkisi ise kaligram kavramıyla somutlaşır. Kaligram, "şekilli dizeler" olarak bilinen ve bir resimleme dilini ifade eden bir kavramdır. İlk örneğinin, 20. yüzyılın başlarında Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından yaratıldığı bilinmektedir. Apollinaire, 1918'de yayımladığı "Calligrammes" adlı şiir kitabında kelimeleri ve çizgileri şiir oluşturmak amacıyla kullanmış, bazen de bu kelimeler şiirin konusuna uygun bir biçimde düzenlenmiştir. Georges Jean'a göre, bir kaligram yaratmak oldukça büyük bir beceri gerektirir (Jean, 2012: 162). Kaligramlar, okumaya başlamadan önce bile mevcut kompozisyonlarıyla okuyucuya içerik hakkında ipuçları sunar. Metne dayalı olarak oluşturulurlar ve metnin içeriğini destekleyen bir görüntü ile birleşirler. Kaligramlar, içeriği resimleme amacıyla kullanılan bir teknik olarak, şiirlerin görsel biçimlendirilmesinde kullanılmıştır. Bu teknik, dizelerin ritminin, resmedilmeye çalışılan figürlerle veya biçimlerle uyumlu olmasını amaçlar. Jerome Peigrot'ya göre, ilk kaligram denemeleri, düşüncenin biçimlerin yuvasına dönmesini sağlamaya çalışır

Je connais - toi
 Cette adorable personne c'est toi
 sous le grand drapeau canadien
 Vois-tu Oct
 la grande
 École de
 la vallée de
 la Conception
 ou bien
 plus bas
 c'est ton
 cœur
 qui
 bat -

de ton cœur d.
 dore au chemin
 à travers un ruisseau.

Görselde görüldüğü gibi, Guillaume Apollinaire'nin "Calligrammes" adlı kitabında yer alan kaligramlarında yazının, resimleme aracı olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. İçerikle uyumlu kelime ve cümlelerin belirli bir düzen ve kurgu anlayışıyla tasarıma entegre edilmesiyle birlikte biçimler oluşturulmakta ve şiirler bir tür resimleme yöntemiyle izleyiciye sunulmaktadır.

55

yorumlamalara yer vermektedir. Kaligrafiyi, görsel kompozisyonların oluşturulmasında tamamlayıcı bir öge olarak kullanmaktadır.



Resim 3.9. Hassan Musa, Adab Alhob (Lettre D'amour), kaligrafi ile resimleme, kâğıt üzerine mürekkep, 2001(URL-21: <https://tr.pinterest.com/pin/514677063641618360/>)

Hassan Musa'nın sanatı, Arap harflerini karmaşık örüntülerle bütünleştirerek, görsel betimlemeyi oluşturmada kaligrafiyi tamamlayıcı bir unsur olarak kullanmaktadır. Bu sanat anlayışı, onun eserlerinde hem geleneksel hem de çağdaş unsurların bir arada bulunmasını sağlamaktadır (Cantone, 2020, s. 84).

3.4.2. Otofrafik etkilerin çağdaş Türk resim sanatında kullanımı ve otografik etkileri eserlerinde taşıyan sanatçılar ve sentetik dil oluşturma süreçleri

1900'lü yıllarda Türk resim sanatı, yeni bir soyutlama sürecine girer. Bu dönemde birçok sanatçı, yazı imgesini büyütür, soyutlayarak ve kendi özgün anlam ve amacından uzaklaştırarak resmin biçimsel bir ögesine dönüştürür. Aynı zamanda, İslami motiflerin soyutlamalarını da kullanarak yeni bir görünüm kazandırır. Türk resim sanatında, Batılı biçimlendirme yöntemlerini Türk İslam kaligrafisiyle birleştiren sanatçılar arasında Elif Naci, Şemsi Arel, Sabri Berkel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Abidin Elderoğlu ve Fahrelnissa Zeid önemli isimlerdir. Daha lirik bir soyutlama yaklaşımıyla, Selim Turan, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık ve Nejad Melih Devrim'in kaligrafik anlatımlar barındıran çalışmaları da dikkat çeker. 21. yüzyıl sanatçıları ise yazının biçimsel yapısını koruyarak, bunu desenin ve

kompozisyonun bir parçası haline getirip yeniden yorumlamışlardır (Gültekin & Tokdil, 2018, s. 247).

Çağdaş Türk resim sanatında yazının kullanımı, sanatçıların eserlerinde hem estetik hem de kavramsal bir rol oynamaktadır. Aybay ve Akengin (2020) çalışmalarında, yazının resimsel anlatımda kullanılmasının, sanatçıların düşüncelerini ifade etmede ve eserlerine estetik bir değer katmada önemli bir unsur olduğunu belirtirler. Yazı, resim sanatında farklı dönemlerde ve çeşitli tekniklerle uygulanarak eserlerde kendine yer bulur. Bu bağlamda, yazı ile resmin birlikteliği, sanatçıların ifade tarzlarını ve estetik yaklaşımlarını pekiştiren bir öge olarak karşımıza çıkar.

Örneğin, çağdaş Türk ressamlarından Bedri Baykam, Gültekin Akengin, ve Seyit Mehmet Buçukoğlu gibi sanatçılar eserlerinde yazıyı hem estetik bir öge hem de içeriksel bir unsuru zenginleştiren bir araç olarak kullanırlar. Bu sanatçılar, yazının ifadeci tavrını ve resimdeki anlatım gücünü vurgulayarak, eserlerinde çeşitli kültürel ve düşünsel temaları işlerler. Özellikle, Baykam'ın eserlerinde yazı ile resim arasındaki bu birliktelik, sanatçının kendine özgü anlatım dili oluşturmasını sağlar (Aybay & Akengin, 2020, s. 1880-1887).

3.4.2.1. Yüksel Arslan (d. 1933-ö. 2017)

Yüksel Arslan, Türkiye'nin önemli sanatçılarından biri olarak, sanat kariyerine İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nde eğitim alarak başladı. İlk kişisel sergisini 1955 yılında İstanbul'da Maya Galerisi'nde açtı. 1961 yılında Raymond Cordier ve André Breton'un daveti üzerine Paris'e yerleşti ve burada sanatsal çalışmalarını sürdürdü. Paris'teki ilk sergisini ertesi yıl gerçekleştirdi. Arslan, eserlerine "art" kelimesiyle Fransızca'daki "ure" ekini birleştirerek "arture" (artür) adını verdi. Arslan, eserlerinde geleneksel malzemeler yerine doğal maddeler kullanmayı tercih etti. Bitkiler, taşlar, toprak ve bazen yağ, kan ve idrar gibi malzemeleri bir araya getirerek kendi renk paletini oluşturdu. 1964 yılında artürleri, Paris'teki Galerie Charpentier'de düzenlenen "Gerçeküstücülüğün Kökenleri, Tarihi ve İlişkileri" sergisinde sergilendi. 1968'de Türkiye'ye döndü ve iki yıl boyunca sergiler açtı. 1969 yılında yeniden Paris'e döndü ve Marx, Engels ve Lenin'in yazıları üzerine yoğunlaştı. 1975 yılında "Kapital" dizisini tamamladı; bu seri, kitap haline getirilen ilk

çalışması oldu. 1980'lerde "Etkiler", "Oto-Artürler" ve "İnsan" dizileri de yayımlandı. Arslan'ın eserleri, Paris dışında Viyana Modern Sanatlar Müzesi, Prag Milli Galerisi gibi prestijli mekanlarda sergilendi. 2008'de artürleri New York Drawing Center'da sergilendi. 2009 yılında Levent Yılmaz küratörlüğünde gerçekleştirilen retrospektif sergisi, sanatçının neredeyse tüm artürlerini bir araya getirdi. 2012-2013 yıllarında iki yüz artür, sırasıyla Kunsthalle Zürih, Düsseldorf ve Viyana'da sergilendi. 2013'te Venedik Bienali'ne davet edildi. Arslan, ölümüne kadar Paris'teki atölyesinde çalışmalarına devam etti ve 2017 yılında hayatını kaybetti. Ölümünden sonra Lille Modern, Çağdaş ve Brüt Sanatlar Müzesi, Arslan'ın eserlerine ev sahipliği yaptı. (Tikiroğlu, 2016).

Yüksel Arslan, sanatını yerelden evrensele taşımayı başaran ve özgün bir sanat anlayışı geliştiren bir sanatçıdır. Kendi deneyimlerinden ve gözlemlerinden yola çıkarak insanı anlama ve anlamlandırma çabası, eserlerinin temelini oluşturur. Sanatı, sürekli bir gözlem, okuma ve düşünme sürecinin sonucunda şekillenir. Arslan, yaşamı boyunca edindiği birikimleri ve süzgecinden geçirdiği fikirleri, resim diliyle kavramsallaştırarak "arture" adını verdiği eserlerine yansıtmıştır. Kullandığı özgün malzemeler ve teknikler, onu sanatsal açıdan eşsiz kılan unsurlar arasındadır.

Yüksel Arslan, eserlerini yaratırken sıradışı malzemeler kullanmış ve sanatına özgün bir yaklaşım getirmiştir. Taş, odun parçası, sabun, bitkiler gibi doğal malzemelerin yanı sıra, kendi geliştirdiği "reçeteler" ile toprak, yumurta beyazı, yağ, bal ve idrar gibi maddeleri de kullanarak boyalarını hazırlamıştır. Bu alışılmadık malzemelerle yaptığı resimlerinde, geleneksel sınırların ötesine geçerek kendine has bir sanat dili oluşturmuştur.

Arslan, Paris'te geçirdiği yıllarda yaptığı işin resim olmadığını düşünerek yeni bir tanım arayışına girmiş ve "arture" (artür) kelimesini yaratmıştır. Onun için sanat, sadece resim değil, resim ile yazı, resim ile şiir arasında bir ifade biçimiydi. Bu nedenle, bir sanatçının yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda bir düşünür ve şair-desinatör (çizimle anlatan) olarak da çalışması gerektiğine inanıyordu. Bu yaklaşım, Arslan'ın sanatını hem içerik hem de biçim açısından eşsiz kılan önemli bir unsurdur.



Resim 3.10. Yüksel Arslan (1933-2017) arture 285- etkiler (B)-25 (Marx ve Engels) kağıt üzerine karışık teknik 27 x 32 cm (URL-22: <https://artam.com/muzayede/302-degerli-tablolar-ve-antikalar/yuksel-arslan-1933-2017-arture-285-marx-ve-engels> URL-23: <https://www.chronicle.com/article/weekly-book-list-april-14-2017/>)

Yüksel Arslan'ın otografik çözümlemesine odaklanacak olursak, sanatçının "arture" adını verdiği eserlerinde kullandığı malzemeler ve yöntemler, doğrudan kendi kişisel izlerini eserlerine kattığı unsurları temsil eder. Arslan, geleneksel boya ve fırça kullanımının dışına çıkarak, doğadan aldığı malzemelerle boyalarını üretmiş, yağ, kan ve idrar gibi kişisel unsurlarla boyalar hazırlayarak sanatını otografik bir düzleme taşımıştır. Bu yaklaşım, onun eserlerinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda fiziksel ve biyolojik izlerini de taşımasına yol açmıştır. Her bir "arture," sanatçının bedensel katkısını içeren bir imza gibidir; bu yönüyle otografi, sanatçının eserlerine doğrudan katılımını ve kimliğini açığa çıkaran bir yaklaşım olarak kendini gösterir.

Kullandığı "arture" terimi, eserlerine dair geleneksel resim tanımlarını sorgularken, bir sanat yapıtının yalnızca bir görsel ürün olmadığını, sanatçının kişisel, tarihsel ve kavramsal katkılarıyla şekillenen bir ifade biçimi olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda, Arslan'ın malzeme ve teknik seçimi, otografik etkilerin güçlü bir örneğini teşkil eder.

3.4.2.2. Erol Akyavaş (d. 1932-ö. 1999)

Türk ressam ve mimar Erol Akyavaş, 1932 yılında İstanbul'da doğmuş ve hem resim hem de mimarlık alanında uluslararası başarılar elde etmiş önemli bir sanatçıdır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nden mezun olan Akyavaş, 1948-1952 yılları arasında Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde misafir öğrenci olarak çalıştı. Daha sonra Paris'e giderek sanat eğitimine Fernand Léger ve André Lhote atölyelerinde devam etti ve "Cercle et Carré" grubuna katılarak sanatsal çalışmalarını sürdürdü. 1954 yılında ABD'ye taşınan Akyavaş, resim çalışmalarının yanı sıra Illinois Institute of Technology'de ünlü mimar Ludwig Mies van der Rohe ile mimari eğitime devam etti. 1960-1962 yılları arasında ise Mimar Eero Saarinen ile mimari projelerde çalıştı. 1967'de New York'a yerleşen Akyavaş, sanatsal üretimini burada da sürdürdü. Akyavaş, 1950'lerden sonra New York, Cleveland, Roma, Milano, Bremen, Stuttgart, Londra, Berlin ve Paris gibi birçok önemli şehirde kişisel sergiler açarak uluslararası sanat dünyasında adını duyurdu. Hem mimari hem de resim alanındaki yetkinliği, sanatına çok yönlü bir derinlik katmış ve onu Türk sanatının önde gelen figürlerinden biri haline getirmiştir. Erol Akyavaş, 1960 yılında bir yapıtının New York'taki Museum of Modern Art (MoMA) koleksiyonuna katılmasıyla uluslararası sanat dünyasında önemli bir başarı elde etti. Bremen ve Stuttgart müzelerinde de eserlerine yer verildi. 1999 yılında Amerika'da vefat eden sanatçının, boya resimlerinin yanı sıra çeşitli araç ve gereçlerle oluşturduğu özgün çalışmalar ve baskıları da bulunmaktadır (Akyavaş, Madra, Dostoğlu ve Babacan, 2000).

Sanat yaşamının ilk dönemlerinde, gerçeküstü bir anlayışa yatkın olarak mimari mekanların ve derinlik kavramının ön planda olduğu eserler üretti. Bu dönemdeki çalışmalar, özgün ve dikkat çekici bir dizi oluşturdu. Ancak, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde kavramsal sanata yöneldi. 1980'li yıllar, Akyavaş'ın sanatsal üretimi açısından özellikle önemli bir dönem oldu. Bu dönemde sanatçı, iç ve dış, varlık ve beden, zaman ve mekan gibi derin kavramlar üzerinde düşünerek, felsefi bir derinliğe ulaşan eserler yarattı. Savaşlar ve zaferler gibi tarihi temalarla öznel bağlar kurarak bu temaları sanatsal anlatımlarına dahil etti. Akyavaş, bu süreçte geleneksel İslam sanatlarından, özellikle hat ve minyatür sanatından ilham aldı ve bu etkileri kendine özgü kompozisyon anlayışıyla modern resim sanatına taşıdı. Onun bu sentezi, sanat

dünyasında kendine has bir yer edinmesine katkıda bulunmuş ve sanatına derin bir estetik zenginlik katmıştır (Aladağ, 2011).

Erol Akyavaş'ın sanatındaki derinlik ve manevi arayış, kişisel ve ailesel kökenlerine dayanan etkilerle şekillenmiştir. Dedelerinden birinin tarikat şeyhi olması ve tasavvuf tarihi üzerine yazan Abdülbaki Gölpınarlı'nın akrabası olması, sanatçının manevi yolculuğuna büyük katkı sağlamıştır. Akyavaş'ın eserlerinde bu manevi ve düşünsel etkilerin izleri açıkça görülür.

Sanatçı, İslam düşünürü ve şairlerinden Şebüsteri, Yunus Emre ve Mevlânâ'dan derin ilham almış; Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh ve Hallâc-ı Mansûr gibi tarihi figürler üzerine araştırmalar yaparak onların düşünce dünyalarını ve sanatlarını incelemiştir. Bu entelektüel birikim, Akyavaş'ın eserlerine hem mistik bir boyut hem de zengin bir tarihsel referans sağlamıştır. Sanatında, İslam felsefesi, tasavvuf ve geleneksel İslam sanatlarının etkilerini modern ve kavramsal bir yaklaşımla harmanlayarak yorumlamış, bu sayede özgün bir sanatsal dil geliştirmiştir.

Akyavaş'ın hakikati arama çabası, hem doğu hem de batı kaynaklı düşünsel birikimle harmanlanmış, bu da sanatını daha evrensel kılan bir boyut eklemiştir. Özellikle tasavvufun içsel yolculuğu ve metafizik anlayışını eserlerinde yeniden canlandırarak, izleyicilere derin düşünsel ve manevi bir deneyim sunmuştur (Angay ve Çakar, 2024).



Resim 3.11. Erol Akyavaş Padişahların Zaferi T.Ü.Y.B 121x214 cm 1959 Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu New York (URL-24: https://www.instagram.com/istanbulmodern/p/CrP8VUboctb/?img_index=1)

Erol Akyavaş'ın kaligrafiye olan ilgisi ise iki döneme ayrılabilir. İlk dönem 1950'lerdir ve bu dönemde sanatçı Arap harflerinin soyut plastik niteliğinden esinlenmiştir. İkinci dönem ise 1980'lere tarihlenir ve bu dönemde kaligrafiyi harf, sözcük ya da tümceler biçiminde, okunabilir haliyle kullanmıştır (Kılıç, 2013, s. 331).

Erol Akyavaş'ın resimlerinde, sadece kaligrafi değil, aynı zamanda "minyatür figürleri, kaleler, surlar, hanlar gibi sembolik biçimler" de yer alır ve bu unsurlar tarihsel imgeler yaratır (Erzen, 1995, s. 102).



Resim 3.12. Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 122 x 214 cm, Oya-Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Erol Akyavaş'ın sanatı, İslam sanatındaki düşünceleri ve plastik anlatımları modern sanatın ilkeleri ve yöntemleriyle yeniden yorumlayarak bir köprü oluşturur. Sanat eleştirmeni Beral Madra, bu tür bir yorumu, batılı ve doğulu sanatçılar arasındaki farklı bakış açılarıyla değerlendirir. Ona göre, bir Batılı sanatçının hat sanatını yorumlayarak Modern Sanat'a dönüştürmesiyle, bir Doğulu sanatçının hat sanatını ele alıp yeniden yorumlaması arasında önemli bir fark vardır. Madra, hattın İslam kültüründe sadece estetik bir unsur olmadığını, Allah ile kul arasındaki bir iletişim aracı olarak derin bir manevi anlam taşıdığını vurgular. Bu bağlamda, yazının tasvirin yerine geçtiği İslam sanatında, hat sanatı yazının ruhunu ve anlamını somutlaştıran bir ifade biçimi olmuştur. Ancak günümüzde birçok insanın bu eski yazı stillerini okuyamaması, hattın daha soyut ve kavramsal bir sanat biçimine dönüşmesine yol açmıştır. Madra, hattın bu soyut ve kavramsal niteliğinin, modern sanatın diline uyum sağladığını belirtir. Bu şekilde hat sanatı, kavramsal sanatla birleşerek sadece yazı değil, aynı zamanda

düşüncenin görselleştirilmesine katkı sağlayan bir araç haline gelir. Erol Akyavaş da eserlerinde bu süreci, yani İslam sanatının manevi ve estetik boyutlarını modern kavramlarla birleştirerek yorumlamış ve böylece hat sanatını modern sanata entegre etmiştir. Akyavaş'ın sanatında, hattın geleneksel işlevi olan manevi iletişim, modern sanatın soyutlama ve kavramsallaştırma ilkeleriyle birleşerek hem kültürel hem de evrensel bir ifade aracı olarak yeniden hayat bulur (Madra, 2000: 30-31).

Erol Akyavaş'ın otografik çözümlemesi, sanatçının eserlerinde tarihsel ve manevi unsurların modern bir yaklaşımla nasıl yeniden yorumlandığını anlamamıza yardımcı olur. Akyavaş'ın resimleri, İslam sanatının hat, minyatür gibi geleneksel öğelerini modern sanatın kavramsal yaklaşımlarıyla birleştirerek hem yerel hem de evrensel boyutta bir ifade dili oluşturmuştur. Sanatçının eserlerinde görülen kaligrafi ve minyatür figürleri, tarihsel ve kültürel bağlamların yeniden düşünülmesi ve çağdaş sanatın bir parçası olarak yeniden yapılandırılmasıdır. Eserlerindeki bu estetik ve düşünsel zenginlik, Akyavaş'ın kişisel geçmişi ve manevi arayışları ile de doğrudan bağlantılıdır. Dedelerinin tasavvufi olan bağlantıları, sanatçının eserlerinde tasavvufi temaların ve İslam düşünürlerinin izlerinin sıkça görülmesini sağlamıştır. Bu bağlamda Akyavaş, tasavvufun içsel yolculuğu ve hakikat arayışını resim diline taşımıştır. Akyavaş'ın sanatındaki en önemli özelliklerden biri de soyutlama ve kavramsallaştırma süreçleridir. Hat sanatının estetik ve manevi boyutlarını modern sanatla sentezleyerek yeni bir yorum getiren Akyavaş, bu yönüyle sanat dünyasında kendine özgü bir yer edinmiştir.

Bu analiz doğrultusunda, Akyavaş'ın eserlerinde hem kişisel otografi hem de kültürel unsurların birbirini nasıl tamamladığını görüyoruz.

3.4.2.3. Adnan Çoker (d. 1927-ö. 2022)

Adnan Çoker, özellikle soyut dışavurumculuk ve kaligrafik etkilerle dikkat çeken bir sanatçı olarak öne çıkar. 1951 yılında Akademi'den mezun olan Çoker, 1955'te Paris'e gitmeden önce kübizm çerçevesinde analizlerini sürdürür. 1951'den itibaren kaligrafiyle ilgilenmeye başlayan sanatçı, soyut sanatla yerel kaynaklar arasında bir sentez oluşturma arayışına girer ve bu dönemde eski yazı ve yerel motiflerle soyutlamalar arasında denge kurmaya çalışır (Alparslan, 1988, s. 83; Aksügür Duben,

1989, s. 9). 1952-55 yılları arasında Çoker, çizgi, ton ve ritim problemlerini yoğun bir şekilde inceler ve hacimden uzaklaşarak yüzeyde çizgisel bir yaklaşıma yönelir. Bu yıllarda sanatçının ana meseleleri arasında çizgi ve ton bütünlüğü ile boş/dolu, aktif/pasif formların müzikal bir ritimle dengelenmesi yer alır. 1964'e kadar soyut dışavurumcu bir yaklaşımla, kaligrafi ve ritim odaklı yapısal kaygılar sanatçının eserlerinde varlığını sürdürür (Tansuğ, 1979, s. 11; Aksüğür Duben, 1989, s. 10-11). Çoker, bu dönemde hat-biçimler üzerinden gelenekle bağ kurma çabası içine girer ve Klee'nin çizgisel soyutlamalarına göndermelerde bulunan eserler üretir. Bu eserler, arabesk yerine kufi yazıyı çağrıştıran sert geometrileriyle dikkat çeker (Sadak, 1994, s. 320). 1964-1968 yılları arasında, soyut dışavurumculuktan yapısal resme geçişin olanaklarını araştıran sanatçı, geometrik soyutlama ile konstrüksiyon ve temel yapı sorgulamalarına yönelir (Aksüğür Duben, 1989, s. 11). 1960'ların sonlarına doğru, jestüel ve ekspresif tarzını geometri ile sınırlandırarak devinimi kontrol etme isteği belirginleşir (Yasa Yaman, 2011, s. 184).



Resim 3.13. Adnan Çoker, 77.00 x 112.00 cm. 1965 kağıt üzerine tutkallı boya (URL-25: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=-1>)

Adnan Çoker'in sanatı, özellikle soyut dışavurumculuk ile kaligrafi ve yerel motiflerin birleşimini araştırmasıyla dikkat çeker. Sanat kariyerinin başlangıcında kübizm etkileriyle dikkat çeken Çoker, 1950'lerin ortasından itibaren soyut sanatla yerel kaynaklar arasında bir denge kurma çabası içine girmiştir. Çizgi, ton ve ritim problemleriyle yoğun olarak ilgilenmiş ve bu unsurları eserlerinde müzikal bir ritimle dengelemeye çalışmıştır. Kaligrafi ile kurduğu bağ, hem geleneksel yazı biçimlerinden hem de geometrik soyutlamadan ilham alarak eserlerinde belirgin bir yapı oluşturur.

Çoker'in sanatı, özellikle hat sanatı ve kaligrafiyi modern soyutlama ile birleştirme çabası ile ön plana çıkar. Sanatçı, geleneksel İslam yazı biçimlerinden ilham alarak, onları soyut bir biçimde yeniden yorumlamış ve bu şekilde modern sanata yerel bir katkı sunmuştur. Bu süreçte, arabesk yerine kufi yazıyı çağrıştıran sert geometrilerle çalışarak, estetik ve formun birleştiği bir sanat dili yaratmıştır. Aynı zamanda, eserlerinde devrim ve jestüel anlatımın geometri ile sınırlandırılması, sanatçının hareketi ve enerjiyi kontrol etme isteğini yansıtır.

Adnan Çoker'in sanatındaki bu çok yönlü yaklaşım, soyut sanatın Türkiye'deki gelişimi açısından önemli bir adım olarak değerlendirilebilir. Hem yerel hem de evrensel unsurları bir araya getiren bu sentez, onun eserlerini benzersiz kılmaktadır.

Adnan Çoker'in otografik çözümlemesinde, onun soyut dışavurumculuğa olan eğilimi ve çizgisel formlara verdiği önem öne çıkar. Kaligrafik etkilerle oluşturduğu sert geometrik yapılar, sanatçının kişisel dünyasını, disiplinli düşünme biçimini ve kontrol etme arzusunu yansıtır. Çoker, boşluk ve doluluk kavramları üzerine düşünürken, eserlerinde kişisel bir ritim yaratır. Bu ritmik denge, sanatçının hem içsel hem de dışsal dünyayı nasıl yapılandığına bir otografik ifadesi olarak değerlendirilebilir. Çoker'in çizgilerle kurduğu bu denge, onun düşünsel derinliğinin ve disiplinli sanat anlayışının bir uzantısıdır.

3.4.2.4. Burhan Doğançay (d. 1929-ö. 2013)



Resim 3.14. Burhan Doğançay, “Shadow Casting Ribbons” – Aubusson Duvar Dokumaları; 1983
(URL-26: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/burhan-dogancay-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>)

Burhan Doğançay'ın sanatı, modern ve postmodern akımlar arasında bir geçiş noktası olarak değerlendirilebilir. Bu konum, 1950'lerin sonu ve 1960'larda ortaya çıkan yeni-dadacılık, pop art ve Avrupa'daki yeni-gerçekçilik gibi akımların sanat anlayışıyla kesişir. Doğançay'ın eserleri, özellikle yeni-gerçekçilik çerçevesinde yorumlanabilecek nitelikte olup, Jasper Johns'un bira kutuları, Daniel Spoerri'nin yemek masaları ve Andy Warhol'un fotoğraflık baskıları gibi dönemin belirleyici eserleri arasında yer alır. Farklı teknikler kullanmasına rağmen, Doğançay her çalışmasında özgün görsel kodlar üretmiş ve bu sayede kendine has bir sanat dili geliştirmiştir. Sanat yaşamı boyunca resim, desen, özgün baskı, duvar halısı, heykel ve fotoğraf gibi çeşitli alanlarda eserler veren sanatçı, çağdaş Türk sanatı ve uluslararası sanat dünyasında önemli bir konuma sahiptir (Sönmez, 2001a; Antmen, 2002).

Doğançay'ın 1952-1964 yılları arasındaki erken dönem çalışmaları suluboya, mürekkep ve guaj teknikleriyle oluşturulmuş kent manzaralarından oluşur. 1960'lı yıllardan itibaren, kıvrılma ve yırtılma olgularını ele aldığı eserlerinde, insan-çevre-doğa ilişkilerini bir dizi göstergelerle yorumlamaya çalışmıştır. 1969 yılında kazandığı Tamarind Taşbaskı Atölyesi bursu, sanatçının yaratıcı potansiyelini keşfetmesinde önemli bir rol oynamıştır. 1964-1976 yılları arasında ürettiği Duvarlar serisinde ise

kağıt, mukavva, afiş yırtıkları gibi malzemelerle çeşitli teknikleri bir arada kullanmıştır (Köksal, 1986a; Özsezgin, 1987; Antmen, 2001; Eroğlu, 2001; Sönmez, 2001b).

1980'li yıllarda oluşturduğu eserlerde, sanatçı duvar yüzeylerindeki yırtılmış afişlerden esinlenmiş, derinlik etkisini ise bu yüzeylerden dışarı doğru kıvrılan renkli unsurlar ve gölgelerle sağlamıştır. Doğançay'ın sanatsal pratiğinde gölge önemli bir unsur olarak öne çıkar. Gölgeyi "cismin parçası" olarak tanımlayan sanatçı, gölge ile heykelin durağan yapısına hareket kazandırmayı amaçlamıştır. Sezer Tansuğ'un görüşüne göre, bu süreçte Doğançay'ın metal yüzeylerdeki yırtılma etkilerini ve kaligrafik rölyeflerin boşluğa fişkırdığı heykel çalışmalarını deneysel sınırlar içinde değerlendirmiştir (Şenyener, 1993; Tansuğ, 1995).

Burhan Doğançay, özellikle "Duvarlar" serisinde kişisel ve toplumsal gözlemlerini bir araya getirir. Onun eserlerinde duvarlar, yalnızca birer fiziki engel değil, aynı zamanda insan psikolojisinin ve toplumsal yapının simgesi olarak karşımıza çıkar. Doğançay'ın bu eserlerinde kullandığı malzemeler ve teknikler, onun bireysel deneyimlerinin ve kent yaşamına olan ilgisinin bir yansımasıdır. Kağıt yırtıkları ve afişler, sanatçının çevresiyle kurduğu otografik bağları gösterir. Sanatçının kıvrılma ve yırtılma üzerine yaptığı vurgular, aynı zamanda insan hayatının geçiciliği ve anıların yıpranması temalarına işaret eder. Bu temalar, Doğançay'ın bireysel iç dünyasını ve toplumsal eleştirilerini yansıtır.

3.4.2.5. Şemsi Arel (d. 1906-ö. 1982)

Şemsi Arel, modern sanatın geometrik soyutlama ve non-figüratif akımları içerisinde yer alan önemli Türk sanatçılarından biridir. Hat sanatını çağdaş bir yaklaşımla yorumlayarak, özellikle kaligrafik ve Kufi kompozisyonlar üzerinde çalışmalar yapmıştır. 1906 yılında İstanbul'da doğan Şemsi Arel, ressam Ruhi Arel'in oğludur ve sanat eğitimi konusunda güçlü bir aile geleneğinden gelmektedir. 1930 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde İbrahim Çallı Atölyesi'nde eğitim aldıktan sonra, Paris'te André Lhote'nin atölyesinde sanatını geliştirmiştir. Arel, hat sanatından ilham alarak eserlerinde soyut yazıyı geometrik ve non-figüratif bir anlayışla kullanmıştır. Çalışmalarında donuk ve sert formlarda yazı motiflerine yer vermiş, bu

formlar kaligrafik ve tipografik unsurlar ile bilinçli bir şekilde düzenlenmiştir. Arel'in bu yaklaşımı, rastgele ya da içgüdüsel olmaktan çok, kompozisyonlarının dengeli ve düşünülmüş bir yapıda olmasını sağlamıştır. Hat sanatından aldığı öğeleri modern grafik tasarımda kullanılan tipografik unsurlarla birleştirerek, daha akılcı ve kontrollü bir estetik anlayışla eserlerini üretmiştir. Bu kaligrafik unsurlar, Arel'in eserlerinde hem çizgi hem de renk ve biçim yönünden dikkat çeker. Arel, soyutlama tekniklerini kullanarak, İslam sanatının geleneksel kaligrafisini modern sanatın soyut diliyle birleştirip yeni bir form yaratmıştır (Ersoy, 1998: 34).

Şemsi Arel'in eserlerinde kullandığı eski yazı motifleri, sanatsal ifadesinin temel taşlarından biridir ve bu motifler kesinlikle içgüdüsel olarak değil, önceden planlanmış bir yaklaşımla belirlenmiştir. Arel, bu yazı motiflerini sadece estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda resimsel biçim geometrisi yaratmak için de kullanmıştır. Bu yaklaşım, sanatçının grafiksel bir bakış açısı izlediğini ve yazının biçimsel özelliklerine verdiği önemi ortaya koyar. Sanatçının batı sanatından etkilenecek İslam kaligrafisini modern bir estetikle birleştirip doğu-batı sentezi yaratması, çalışmalarının en karakteristik özelliklerinden biridir. Arel'in eserlerinde iki farklı soyutlama biçimi göze çarpar. İlkinde, harfin soyut anlamı vurgulanır ve harf formu bozulmadan kullanılır; bu yaklaşım harfin sembolik değerini korur. İkinci soyutlama biçiminde ise harf formu bozulur ve yeni bir görünüm kazanarak tamamen soyut bir biçime dönüşür. Bu iki farklı kompozisyon tipi, Arel'in yazıyı hem resimsel hem de grafiksel bir tasarım öğesi olarak kullanma becerisini gösterir. Bu nedenle, Arel'in eserlerinde grafiksel bir tasarım anlayışının hakim olduğu söylenebilir. Harflerin ve yazı formlarının soyutlanarak resimsel ve geometrik düzenlemelere dönüştürülmesi, sanatçının hem geleneksel İslam sanatına hem de modern batı sanatına özgü unsurları başarıyla harmanladığını ve özgün bir estetik ortaya koyduğunu gösterir.

Şemsi Arel, Paris'te Andre Lhote, Fernand Léger ve Jean Metzinger gibi modernist sanatçıların atölyelerinde aldığı eğitimle, sanatsal yaklaşımını derinleştirip dönüştürmüştür. Bu sanatçıların kübist ve soyutlamaya dayalı yöntemleri, Arel'in eserlerine önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Özellikle figür anlayışında görülen kübik ve konstrüktivist eğilimler, onun sanatının erken dönemlerinde belirgindir. Zamanla figürler daha yalın hale gelirken, Arel soyutlamaya yönelik bir üslup

geliştirmiş ve bu soyutlayıcı üslup, İslam hat sanatının biçimsel etkileriyle birleşerek özgün bir kimlik kazanmıştır.

Arel'in kompozisyonlarındaki soyutlama anlayışı, sade ve dengeli bir grafiksel düzenleme ile kendini gösterir. Renk kullanımında ise gri ve saman sarısı gibi yumuşak tonlar dikkat çekicidir. Bu sade renk paleti, sanatçının yapıtlarına hem estetik bir denge hem de minimalist bir şıklık katmaktadır. Unsurların zemin üzerine dikkatli ve hesaplı bir şekilde yerleştirilmesi, Arel'in bilinçli bir biçim düzenine ve güçlü bir grafiksel bakış açısına sahip olduğunu ortaya koyar. Arel'in bu titiz kompozisyon anlayışı, onun batı soyutlaması ile doğu kaligrafisinin ustaca bir sentezini yaratmasını sağlamıştır. (Kılıç, 2013).



Resim 3.15. Şemsi Arel, Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72x100 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (URL-27: <http://dosyalar.ankaraantikacilik.com/karma2.pdf>)

Arel, eserlerinde geleneksel kaligrafi unsurlarını sadece estetik bir öge olarak değil, aynı zamanda kompozisyonun temel yapı taşı olarak kullanmıştır. Bu doğrultuda, harf formlarının soyut anlamını bozmadan kullanımı ile tamamen soyut biçimlere dönüşen harfler arasında kurduğu denge, sanatçının biçimsel arayışlarına ve sanatsal dönüşümlerine dair önemli veriler sunmaktadır. Bu yaklaşımlar, onun sadece sanatsal bir ifade aracı değil, aynı zamanda düşünsel ve entelektüel bir yapı kurma çabasının da göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Otografik çözümleme perspektifinden bakıldığında, Arel'in sanatsal üretimi, gelenek ve modernlik arasındaki diyalogu güçlendirerek kendine özgü bir estetik dil oluşturma yönünde ilerlemiştir. Yazının formunu bir tür sanatsal nesneye dönüştüren bu yaklaşım, sanatçının içsel dünyasının yanı sıra kültürel mirasını da nasıl yeniden şekillendirdiğini göstermektedir. Arel'in bilinçli bir biçim düzeni ve dengeli kompozisyon anlayışı, onun sanatsal kimliğinin belirleyici unsurları olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Şemsi Arel'in otografik çözümlemesi, onun sanatsal pratiğinin entelektüel arka planı ile biçimsel arayışlarının örtüştüğü noktaları ortaya koymakta; modern sanatın soyutlama ilkeleri ile geleneksel İslam sanatının hat formlarını başarıyla harmanladığını göstermektedir. Arel'in eserleri, otografik çözümlemenin sunduğu bakış açısıyla, bireysel sanatçı kimliği ve kültürel mirasın modern yorumlanışına dair derinlemesine bir kavrayış sunmaktadır.

3.4.2.6. Balkan Naci İslimyeli (d. 1947-ö. 2022)

Balkan Naci İslimyeli, 1947 yılında Adapazarı'nda doğan, çağdaş Türk sanatında önemli bir yeri olan ressam ve sanatçıdır. Sanat eğitimi İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde almıştır ve 1972'de mezun olmuştur. Sanat hayatı boyunca pek çok farklı teknik ve malzeme kullanarak eserler üretmiştir. Resim, heykel, seramik, video ve yerleştirme gibi çeşitli disiplinlerde çalışmış, toplumsal ve politik olayları, bireysel kimlik arayışlarını ve kültürel temaları işleyen eserler ortaya koymuştur. İslimyeli'nin sanatında, geçmişe ve geleneklere eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan temalar sıklıkla yer alır.

Balkan Naci İslimyeli'nin 1989'da AKM'de düzenlediği Hava, Su, Toprak, Ateş adlı sergisinde, doğanın dört temel elementini sergi mekanına taşıdığı görülür. Bu sergide, sanatçının doğaya gömülü, yaşam ve ölüm arasında kalmış karanlık yüzler resmederek, doğa ile insan arasındaki ilişkiye farklı bir bakış açısı sunduğu dikkat çekmiştir. 1991'de açtığı İz sergisinde ise, yazı/resim geleneğinin izleri belirgin hale gelir. İslimyeli, İslam kaligrafisi ve yazı-resim geleneğini sıklıkla işleyen sanatçılar arasında yer alır. Özellikle 2009'da dijital fotoğraf tekniği ile ürettiği Doom Series adlı eserlerinde, portreler üzerinde yazı-resim uygulamaları ile dikkat çekmiştir.



Resim 3.16. Balkan Naci İslimyeli, Afrika Kara Yazı, Tuval üzerine akrilik, keçe, bakır, 2009, 171x81cm.

İslimyeli, yazının her zaman kendi sanatının deseni olduğunu vurgulayarak kaligrafiyi titizlikle kullanmaktadır. Kaligrafi ile tematik notlarını birleştirerek, resim ile yazı arasında güçlü bir bağ kurar. Onun sanatında, kaligrafi, resmin şiirsel yalınlığa ulaşmış saf bir biçimi olarak ön plana çıkar. İslimyeli, bu süreçte yazının ve çizimin bir bütünlük içinde nasıl var olabileceğini keşfeder ve böylece yazı ile resim arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Sanatını "yaza-çize sanatı" olarak tanımlayan sanatçı, bu yaklaşımıyla hem geleneksel hat sanatını hem de modern sanat anlayışını harmanlayarak özgün bir dil oluşturur. Bu bağlamda, kaligrafi sadece bir yazı biçimi değil, aynı zamanda duyguların ve düşüncelerin ifade bulduğu bir sanat formu haline gelir (Özışık, 2010: 155).

Otografik çözümleme açısından İslimyeli'nin eserlerinde, yazı ve kaligrafinin sadece bir estetik öge olarak değil, aynı zamanda bir anlam ve duygu aktarım aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Sanatçının "yaza-çize sanatı" olarak tanımladığı yaklaşım, yazı ile resim arasındaki sınırların ortadan kalktığı, her iki ögenin de birbiriyle uyum içinde bir bütün oluşturduğu bir ifade biçimine işaret eder. Bu bağlamda, İslimyeli'nin eserlerinde kaligrafinin işlevi yalnızca bir görsel öge olmaktan öteye geçmekte, sanatçının duygusal ve düşünsel dünyasının yansıması olarak görülmektedir.

İslimyeli'nin eserlerinde, İslam kaligrafisinin geleneksel formlarını modern bir estetikle birleştirmesi, onun otografik imzasının belirleyici unsurlarından biridir. Sanatçının portrelerinde ve kompozisyonlarında, yazı formları bir tür düşünsel yapı taşı görevi görmekte, bu da İslimyeli'nin sanatsal arayışının derin entelektüel boyutunu ortaya koymaktadır. Özellikle "Doom Series" gibi çalışmalarında, yazı-resim birlikteliği, sanatçının kaligrafiyi saf bir biçim olarak kullanma becerisiyle birleşerek özgün bir sanatsal dil yaratmıştır. Bu bağlamda, Balkan Naci İslimyeli'nin otografik çözümlemesi, sanatçının kültürel ve sanatsal birikimlerini modern sanatın diliyle nasıl bütünleştirdiğini ve bu yolla kişisel bir ifade biçimi yarattığını göstermektedir.

3.4.2.7. Seyit Mehmet Buçukoğlu (d. 1982-)

Seyit Mehmet Buçukoğlu, 1982 yılında İstanbul'da doğmuş, 2005 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'nden ve 2010 yılında aynı fakültenin Resim Bölümü'nden mezun olmuştur. Sanat kariyerinde önemli başarılarla imza atmış, 2007'de 68. Devlet Özgünbaskı Yarışması'nda başarı ödülü, 2008'de Milli Olimpiyat Komitesi Olimpik Sanat Yarışması'nda birincilik ödülü, 2011'de İstanbul Rotary Kulübü Sanat Yarışması'nda sanat büyük ödülü ve RH+ArtMagazine Dergisi tarafından yılın genç ressamı ödülünü kazanmıştır. Buçukoğlu'nun ulusal ve uluslararası sanat ve tasarım yarışmalarında toplamda 60 ödülü bulunmaktadır.

Kariyeri boyunca yurtiçinde 15 kişisel sergi açmış ve yurtdışında da birçok karma sergide yer almıştır. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Yüksek Lisans Programı'ndan 2013 yılında mezun olduktan sonra, aynı yıl Yeditepe Üniversitesi Plastik Sanatlar Sanatta Yeterlik Programı'na başlamıştır. Halen Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Plastik Sanatlar Bölümü'nde görev almakta ve sanatsal üretimlerine kendi özel atölyesinde devam etmektedir.

Buçukoğlu, günümüz resim sanatında yazının plastik ve kavramsal kullanımına odaklanan sanatçılar arasında yer almaktadır. Özellikle, resim ile birlikte kullanılan yazının, eserlerde anlatımın bir ögesi olarak öne çıktığı çalışmalara imza atmaktadır. Sanatçının eserlerinde genellikle şiir mısraları, tarihi hikayeler, özlü sözler, deyimler

ve beyitler gibi yazılı unsurlar yer almaktadır. Bu yönüyle, çağdaş Türk resim sanatının dinamiklerini yansıtan bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Kaynak: (Buçukoğlu, 2020)



Resim 3.17. Seyit Mehmet Buçukoğlu, imzalı, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 cm x 80 cm, 2017 (Buçukoğlu, S. M. (2020). *Eserler*. <http://www.smbucukoglu.com/pPages/pArtist.aspx?paID=635§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> sayfasından erişilmiştir.)



Resim 3.18. Seyit Mehmet Buçukoğlu, imzalı, tuval üzerine karışık teknik, 60 cm x 80 cm, 2019 (Buçukoğlu, S. M. (2020). *Eserler*. <http://www.smbucukoglu.com/pPages/pArtist.aspx?paID=635§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0> sayfasından erişilmiştir.)

Seyit Mehmet Buçukoğlu'nun otografik çözümlemesi, sanatçının yazıyı plastik bir araç olarak kullanma biçimi üzerinden değerlendirilebilir. Buçukoğlu'nun eserlerinde yazı, salt bir dekoratif unsur olmaktan ziyade anlamı ve düşünsel derinliği güçlendiren önemli bir kompozisyon elemanı olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle, otografik

Çözümleme kapsamında ele alınan yazı-resim ilişkisi, sanatçının bireysel ifade biçimi ve kendine özgü dilinin bir yansıması olarak değeriendirilebilir.

Buçukoğlu, yazıyı resimle harmanlayarak, şiirsel ve kavramsal anlatımları aynı potada eritir. Eserlerinde sıkça yer verdiği şiir mısraları, tarihi hikayeler ve özlü sözler, sanatsal kompozisyonlarında düşünsel bir derinlik yaratmak için kullandığı araçlardır. Bu unsurların varlığı, sanatçının otografik yaklaşımını şekillendiren en önemli özelliklerden biridir. Yazıyı ve görsel unsurları ustaca birleştirerek, modern resim sanatında kişisel bir estetik anlayış yaratmıştır. Yazının soyut biçimi, Buçukoğlu'nun eserlerinde hem anlam hem de estetik bir bütünlük içinde yer alır. Bu durum, sanatçının otografik izinin belirleyici unsurlarından biridir.

Otografik çözümleme bağlamında, Buçukoğlu'nun yazı kullanımına yönelik bilinçli tercihleri, sanatçının bireysel ve kültürel birikimlerinin bir yansıması olarak değeriendirilebilir. Buçukoğlu, hem resimsel hem de yazı unsurlarını bilinçli bir şekilde seçer ve kompozisyonlarında kullanır. Böylece, eserlerinde hem geleneksel Türk sanatından hem de modern sanatın soyut ve kavramsal yaklaşımlarından beslenen çok katmanlı bir estetik sunar. Bu anlamda, Seyit Mehmet Buçukoğlu'nun eserleri otografik çözümlemeler için zengin bir kaynak oluşturmakta; yazının estetik ve düşünsel boyutuyla sanatçının kişisel imzasını görünür kılmaktadır.

3.4.2.8. Kayıhan Keskinok (d. 1923-ö. 2015)

Günümüz resim sanatında, yazının hem plastik hem de kavramsal bir öge olarak ön plana çıkması önemli bir eğilimdir. Birçok sanatçı, resimle birlikte kullanılan yazının anlatımın temel bir unsuru olduğunu vurgulayarak eserler üretmektedir. Bu tür çalışmalarında; şiir mısraları, tarihi hikayeler, özlü sözler, deyimler ve beyitler gibi yazılı unsurlara yer vermektedirler. Özellikle Kayıhan Keskinok gibi çağdaş Türk resim sanatçıları, bu alanda dikkat çekici örnekler sunmaktadır. Keskinok'un eserlerinde, şiir, deyim ya da hikaye metinleri, resimle birlikte görsel bir ifade bulmakta ve yazının yanında figürler veya boya dalgalanmalarıyla zenginleşmektedir. Bu çalışmalarda yazı, resmin ifade gücünü pekiştiren önemli bir unsur haline gelmektedir. Sanatçının el yazısının çizimlere eşlik etmesi, eserlerdeki dışavurumu ve anlatımı güçlendirerek izleyici ile daha derin bir bağ kurar. Günümüz sanatında yazının

bu şekilde entegre edilmesi, hem estetik hem de kavramsal bir derinlik kazandırmakta ve sanatın dilini zenginleştirmektedir. Bu, izleyicilerin eserlere dair algılarını ve deneyimlerini çeşitlendirirken, aynı zamanda yazının sanatla buluştuğu yeni bir ifade biçimi sunmaktadır (Aybay ve Akengin, 2020: 1886).



Resim 3.19. Kayıhan Keskinok, Atlılar, derici kağıdı üzerine yağlıboya, 68 cm x 146 cm, 2002



Resim 3.20. Kayıhan Keskinok, Kuvayı Milliye, derici kağıdı üzerine yağlıboya, üçlü, 3x (142 cm x 70 cm), 2002 (Aybay, C., ve Akengin, G. (2020). Resimsel Anlatımda Yazı Kullanımı. *İdil*, 76, 1879-1889. s. 1886.)

Kayıhan Keskinok'un otografik çözümlemesi, sanatçının eserlerinde yazı ve görsel öğeleri birleştirerek oluşturduğu kendine has sanatsal dili üzerinde durmaktadır.

Keskinok, sanatında yazıyı sadece bir anlatım aracı olarak değil, aynı zamanda görsel kompozisyonun ayrılmaz bir parçası olarak kullanmıştır. Sanatçının otografik özelliklerini ortaya çıkaran bu yazı-resim birleşimi, eserlerde hem estetik hem de anlatımsal bir derinlik yaratmaktadır.

Keskinok'un eserlerinde, metinler ile figüratif unsurlar bir arada yer alır ve yazı, sanatsal ifade gücünü destekleyici bir unsur olarak öne çıkar. Bu birleşim, sanatçının özgün stilinin bir parçası olup, eserlere anlam katmanın ötesinde izleyiciye bir hikaye sunar. Yazıların resmin içine entegre edilmesi, sanatçının kişisel el yazısının eserlerine damgasını vurmasını sağlar ve bu, otografik çözümlemelerde belirleyici bir unsurdur.

Keskinok'un eserlerinde figürler, özellikle atlılar ve tarihi temalar, yazı ile bütünleşmiş halde karşımıza çıkar. Sanatçının yazı-resim ilişkisindeki ustalığı, hem yazının hem de figürlerin sanatsal kompozisyonda denge içinde bulunmasını sağlamaktadır. Bu da onun otografik izini güçlendiren en önemli özelliklerden biridir. Eserlerinde şiir mısraları ve tarihi anlatımların resimsel formda hayat bulması, Keskinok'un çağdaş Türk resim sanatında kendine özgü bir yere sahip olduğunu ortaya koyar. Keskinok'un bu otografik özellikleri, resmin anlatı gücünü pekiştiren yazı unsurlarının bilinçli ve sanatsal bir araç olarak kullanılmasını ifade eder. Bu çözümleme, sanatçının eserlerinde kişisel izinin derinliğini ve resimsel dilini anlamak için kritik bir yaklaşımdır.

3.4.2.9. Bedri Baykam (d. 1957-)

Bedri Baykam, 1980 sonrası Türkiye sanatında Yeni Dışavurumculuk akımının öncülerinden biri olarak önemli bir yer edinmiştir. Kişisel hikâyelerini ve çağdaş üretim pratiğini, bazen şiirsel ve dışavurumcu bir ifadeyle, bazen de kolaj tekniğiyle en basit nesneleri düzenleyerek öne çıkaran sanatçı, sanatın çeşitli alanlarında soyuttan figüratif anlatıma, yerleştirmeden gösteri sanatlarına kadar geniş bir yelpazede farklı teknikler kullanmaktadır. Bu bağlamda Baykam, kendine özgü bir resim dili geliştirmiştir. Sanatının siyasi boyutuna dikkat çekerek, Batı'nın modern sanat tarihini nasıl kendine mal ettiğini ve Üçüncü Dünya üzerindeki kültürel emperyalizmi görünür kılmaktadır. Kaliforniya'da yaşadığı dönemde yaptığı eserlerinde, kişisel ve evrensel temaların yanı sıra sanatsal ve politik konulara da değinmektedir. Özellikle insan

figürleri ve dünyayı betimlediği resimlerinde, resmin adını tıpkı bir gazete manşeti veya poster gibi kurgulayarak, figürün dünyayla olan hesaplaşmasını ve dünyayı “hedef alan” hareketlerini yazıya dökmektedir.

Baykam’ın eserlerinde sıkça yer verdiği yazılı ifadeler, grafiti sanatına ve 1980’li yıllarda yazının görsel değerine referans verir. Bu, onun eserlerine dinamik bir ifade kazandırarak izleyicinin dikkatini çekerken, aynı zamanda sanatın toplumsal ve politik boyutlarını vurgulayan bir katman eklemektedir. Sonuç olarak, Baykam’ın çalışmaları, bireysel ve evrensel meselelerin sanatsal bir biçimde ele alınmasının yanı sıra, sanatın toplumsal işlevini sorgulayan derin bir anlayış sergilemektedir. (Uz ve Uz, 2018).

Günümüz resim sanatında bazı sanatçılar, yazının plastiğini ön plana çıkarırken, kavramsal kullanımını da vurgulamaktadır. Bu bağlamda, sanatçılar, resimle birlikte kullandıkları yazının, resimdeki anlatımın bir ögesi olarak işlev gördüğü eserler üretmektedir. Bu tür eserlerde, sanatçılar şiir mısraları, tarihi hikayeler, özlü sözler, deyimler ve beyitler gibi çeşitli yazılı içerikleri kullanarak izleyiciyle etkileşim kurmaktadır. Bu yönde eserler veren Çağdaş Türk Resim Sanatçılarından biri olan Bedri Baykam, çalışmalarıyla bu anlayışı somutlaştırmaktadır. Eserlerinde şiirin, deyim ve hikâye metninin, resimle birlikte görsel bir ifade bulduğu görülmektedir. Bu tür çalışmalar, yazıya bazen şiir, bazen bir figür ya da boya dalgalanmaları eşlik ederken, yazı resmin ifadeci tavrını pekiştiren bir eleman haline gelmektedir. Sanatçının el yazısının çizimlere eşlik etmesi, eserlerindeki dışavurumu ve anlatımı güçlendirmekte, böylece yazının görsel sanatlar içindeki rolü daha belirgin hale gelmektedir. Yazı ve resim arasındaki bu etkileşim, sanatçıların eserlerinde güçlü bir anlatım dili oluşturmakta ve izleyicilere derinlemesine düşünme fırsatı sunmaktadır. Bu yaklaşım, çağdaş sanatın dinamiklerini yansıtırken, yazının sanatsal bir ifade aracı olarak yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır (Madra, 1986).



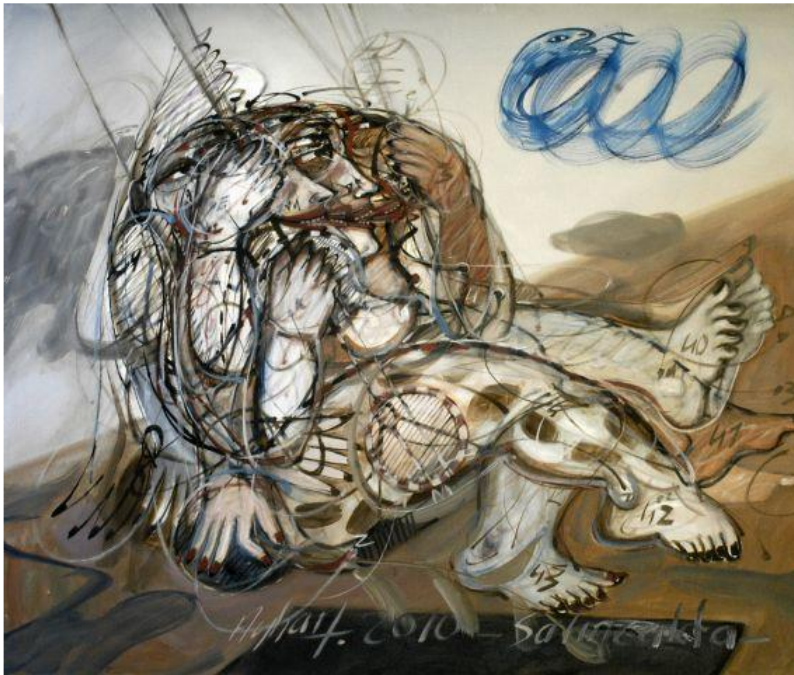
Resim 3.21. Bedri Baykam, Büyük Balık Küçük Balığı Yer, tuval üzerine yağlıboya, 150 cm x 200 cm (URL-28: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=68)

Bedri Baykam'ın otografik çözümlemesi, sanatçının kişisel ve sanatsal ifade tarzının derinlemesine analizine dayanır. Baykam, eserlerinde özellikle yazıyı bir görsel ifade aracı olarak kullanarak sanatının hem kavramsal hem de estetik boyutunu güçlendiren bir dil oluşturmuştur. Otografik açıdan bakıldığında, Baykam'ın el yazısı ve yazıyı kullanma biçimi, onun kişisel izini taşıyan en önemli unsurlardan biridir. Yazı, eserlerinde sadece bilgi veren bir araç değil, aynı zamanda resimsel bir unsur olarak, sanatçının düşünsel dünyasını ve sanatsal mesajlarını yansıtan bir yapı taşına dönüşmektedir. Baykam'ın eserlerinde yazı-resim ilişkisi, genellikle sanatçının siyasi ve toplumsal konulara dair eleştirilerini dile getirdiği bir platform olarak dikkat çeker. Sanatçı, resim ve yazıyı birleştirerek sanatsal kompozisyonlarını daha anlamlı hale getirirken, aynı zamanda izleyiciyi aktif bir düşünce sürecine davet eder. Yazıların, figüratif unsurlarla iç içe geçmesi, Baykam'ın otografik stiline belirleyici unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar.

Yazının sanatsal kompozisyonda yer alması, Baykam'ın eserlerine dinamik bir hareket kazandırır ve aynı zamanda resmin kavramsal derinliğini artırır. Sanatçının el yazısının belirgin olması, eserlerin otografik çözümlemelerinde önemli bir yer tutar çünkü bu, sanatçının kişisel izini eserlerinde görünür kılar. Baykam, resimlerinde çoğu zaman toplumsal eleştiriler yaparak sanatın siyasi işlevine vurgu yapar. Bu, onun hem kişisel deneyimlerinin hem de toplumsal gözlemlerinin birleştiği bir alan olarak

otografik analizlerde öne çıkar. Sonuç olarak, Bedri Baykam'ın otografik çözümlemesi, sanatçının yazıyı görsel ve kavramsal bir araç olarak kullanma yeteneği ile ilgilidir. Sanatçının eserlerinde yazının plastiği ve içeriği, figüratif unsurların yanı sıra dışavurumcu bir anlatım tarzı içinde güçlü bir rol oynar. Baykam, yazı-resim birlikteliğiyle çağdaş sanatta kendine özgü bir dil yaratmış ve bu dili sanatsal ifadesinin en güçlü yönlerinden biri haline getirmiştir.

3.4.2.10. Ayhan Taşkiran (d. 1968-)



Resim 3.22. Ayhan Taşkiran, "Salıncakta", 2010. kağıt üzerine karışık teknik (URL-29: <https://www.dev muzayede.com/urun/4952124/ayhan-taskiran-1968-tuval-uzerine-yagli-boya-2010-tarihli-imzali-salinca>)

Ayhan Taşkiran'ın "Salıncakta" adlı eseri, sanatçının sınırsız hayal gücünü ve içgüdüsel anlatım dilini gözler önüne serer. Taşkiran, çevresindeki yoğun bilgi bombardımanından kaçarak, kendi iç dünyasına sığınarak bu eseri üretmiştir. İçgüdüsel tavrı, tarih boyunca duvar yüzeylerinde ve primitif heykellerde kullanılan teknikleri hatırlatsa da, bu tavra eklediği canlı figürlerin tesadüfen yerleştirilmiş gibi görünmesi izleyiciyi şaşırtır. Sanatçı, bu dünyadan kaçma arzusuyla, ulaşılması imkânsız bir boyutu resimleri aracılığıyla izleyiciye sunar. Bu bağlamda, Taşkiran'ın, yaşadığı dünyanın sorunlarından uzaklaşmak için hayalî bir dünya yarattığı söylenebilir. Sanatçı, yarattığı garip figürleri, Orta Anadolu'daki isli kiliseleri

hatırlatan kendi mekanlarına yerleştirerek, gerçek dünyadan kopmuş bir anlatım yaratır (Çalikoğlu, 1998: 41-42). Taşkiran için yerleşik düzenlerden ve günlük yaşamın tekdüzeliğinden kaçış, bilinmeyene doğru yapılan bir yolculuğun başlangıcıdır. Bu bilinmeyen, sanatçının kendisiyle yüzleştiği ve içsel hesaplaşmalarını yaptığı bir alandır. Doğadan ilham alarak yaptığı deneyler ve teknik hesaplaşmalar, Taşkiran'ı kaçınılmaz bir şekilde yalnız bırakan unsurlardır. Bu durum, sanatçının yaşamın tekdüzeliğinden kaçıp, kendi yarattığı dünyaya sığınmasıyla sonuçlanır. Ayrıca, figürlerini farklı hareket hallerinde eşzamanlı olarak gösterdiği kompozisyonlarında zaman kavramını da kendine göre şekillendirdiğini belirtir.

Ayhan Taşkiran'ın “Salıncakta” adlı eseri, sanatçının otografik çözümlemesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Bu eserde, Taşkiran'ın iç dünyasına yönelmiş olması, hayal gücünün ve içgüdüsel anlatım dilinin açık bir ifadesidir. Otografik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Taşkiran'ın eserinde kişisel deneyimlerinin ve kaçış arzusunun izleri görülmektedir. Sanatçı, çevresel bilgi yoğunluğundan ve dış dünyanın baskısından kaçma isteği ile, kendine ait bir evren yaratma arayışına girer.

Taşkiran'ın otografik anlatımı, zaman ve mekân kavramlarına dair geleneksel yaklaşımların ötesine geçmektedir. Sanatçının, figürleri mekâna tesadüfi gibi görünen bir biçimde yerleştirmesi ve tarihsel anlatılarla bağ kurması, primitif sanat ve duvar resimlerinden ilham aldığını gösterir. Otografik açıdan bu, sanatçının kişisel bir hesaplaşma ve yüzleşme süreci olarak okunabilir. Taşkiran'ın, bu dünyadan kopup kendi hayalî dünyasına kaçış sürecinde yarattığı figürler, onun içsel yolculuğunu temsil eder. Figürlerin hareket hallerini bir arada gösterdiği kompozisyonlar, zamanın Taşkiran için esnek ve yeniden şekillendirilebilir bir kavram olduğunu ortaya koyar. Sonuç olarak, Ayhan Taşkiran'ın “Salıncakta” eseri, sanatçının otografik anlatımında kişisel ve içgüdüsel deneyimlerinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu eser, sanatçının gerçeklikten kaçışını, kendi yaratıcı dünyasına olan yolculuğunu ve zaman-mekân algısının bireysel yorumunu gözler önüne seren bir otografik çözümleme olarak sanatında önemli bir yer tutar.

3.4.2.11. Abidin Elderoğlu (d. 1901-ö. 1974)

Abidin Elderoğlu, 1919 yılında Denizli Lisesi'nde sanat eğitimine başlamış, ardından 1930'da Paris'e giderek Julian Akademisi'nde sanat eğitimi almıştır. 1932'de yurda döndükten sonra sanat anlayışını renk lekeleriyle bezeli figüratif soyutlamalara yöneltmiştir. Özellikle 1930'lu yıllardan sonra figüratif çalışmalarını geliştirerek, soyut çizgide hat sanatını kullanarak çağdaş resim anlayışını eserlerinde göstermiştir (Bayramoğlu, 2013, s. 13).

Elderoğlu'nun bu soyutlamaları, geleneksel hat sanatı ile benzeşen kaligrafik eğilimli eserler ortaya çıkarmıştır. Çalışmalarında geleneksel hat sanatının kaligrafik öğelerini tuval yüzeyine taşıırken, harflerin okunurluğunu bozmamaya özen göstermiştir. Kaligrafinin sunduğu imkanlar içinde, bir çizgi ağı oluşturup yüzeye kendine özgü ritmik bir görünüm kazandırmıştır.

Eserlerinde, eski yazının plastik değerlerinden yararlanarak soyut bir çizgi sentezine ulaşan Elderoğlu, 1950'li ve 60'lı yıllarda soyut dekoratif anlayışa yönelmiştir. Çalışmalarında hat sanatının kıvrımlı ve yuvarlak hatları ile tuğraya benzeyen biçimler, yazı formunu doğrudan ortaya koymuştur. Bu, eski yazıtların arabeskleri ve çizgisel müzikalitetlerinin resimlerdeki ifadesini gösterir. Elderoğlu'nun eserleri, soyut sanatın anlam ve amaçlarını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda yazının plastik sanat öğeleri olarak ifade gücü hakkında da bizleri aydınlatır (Bayramoğlu, 2013, s. 14).

Abidin Elderoğlu'nun çalışmalarında hat sanatının kaligrafik değerleri, belirli bir ritme göre düzenlenir ve zamanla resimlerdeki kaligrafik unsurlar baskın hale gelir. Sanatçı, bu kaligrafik öğeleri, kıvrak hareketlerle soyut kompozisyonlarına dönüştürerek özgün motifler yaratmıştır. Elderoğlu'nun bu yaklaşımı, eski yazıtları ve hat sanatının biçimlerini içselleştirip yeniden yorumlayarak sanatında otografik unsurları ortaya koyar.

Otografi, sanatçının eserine doğrudan müdahalesini ve özgün izini içerir. Elderoğlu'nun eserlerinde kaligrafik formların okunabilir ve anlamlı nitelikte olması, sanatçının kişisel katkısının altını çizer. Sanatçının kullandığı yuvarlak ve kıvrımlı hatlar ile tuğraya benzeyen hareketli biçimler, yazıyı resimle birleştirerek doğrudan

otografik bir değer taşır. Bu, Elderoğlu'nun sanatında sadece estetik bir arayış değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir tarihsel belgenin oluşturulması anlamına gelir. Otografide olduğu gibi, sanatçının doğrudan müdahalesi ve ifade biçimi, eserin orijinalliğini ve sanatçının kimliğini belirler.

Elderoğlu'nun bu yaklaşımı, onun eserlerini hem otografik bir eser hem de kültürel bir bellek unsuru haline getirir. Sanatçı, kaligrafiyi birer sanat eseri olmaktan öte, duygunun ve sosyo-kültürel hayatın tarihi bir belgesi olarak yorumlamıştır.



Resim 3.23. Abidin Elderoğlu, “İsimsiz”, 89 x 116 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1970. (Sabancı Üniversitesi Özel Koleksiyonu) (URL-30: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/abidin-elderoglu-hayati-ve-eserleri/>)

Bu eserde Abidin Elderoğlu, geleneksel Türk hat sanatının kaligrafik unsurlarını soyut bir yaklaşımla ele alıyor. Resimde, kırmızı dairesel alanın içinde kıvrımlı ve akışkan hat formları dikkat çekiyor. Elderoğlu'nun, geleneksel hat sanatını çağdaş bir estetikle yorumladığı bu kompozisyonda, hat formları ve kıvrımlar, soyut bir anlatım diline dönüşüyor. Sanatçının otografik tarzı, burada doğrudan kendini gösteriyor; çünkü Elderoğlu, kaligrafiyi sadece dekoratif bir unsur olarak değil, kendine özgü bir anlatım aracı olarak kullanıyor. Otografı, sanatçının doğrudan müdahalesini ve kimliğini eserin merkezine yerleştirir. Bu eserde de Elderoğlu'nun imzasını oluşturan, hat sanatını soyut kompozisyon içinde yorumlayışı ve kendine özgü çizgi dili, otografik

tarzını belirgin kılıyor. Sanatçının bu eseri, geleneksel hat sanatını ve soyutlamayı birleştirerek çağdaş resimde kendine özgü bir ifade biçimi oluşturduğunu gösterir.

Kaligrafiyi çarpıcı bir şekilde kullanan sanatçılardan biri de Abidin Elderoğlu'dur. Elderoğlu'nun 1960 sonrası resimlerinde spontane kaligrafik etkiler belirgin bir şekilde hissedilmeye başlamıştır. Kaligrafi, Elderoğlu'nun resimlerinde okunabilir anlamı ile değil, biçimsel karakteri ile kullanılmıştır. Onun eserlerinde kaligrafi, içsel bir form taşıyan Doğu-Batı sentezi içinde resimsel bir öge olarak yer almıştır (Kılıç, 2013, s. 331). Abidin Elderoğlu'nun resimlerinde kaligrafi, "okunabilir anlamı ya da yazının biçimsel karakteri ile değil, spontane ve içsel bir derinlik taşıyan resimsel bir unsur olarak" kullanılmıştır (Berksoy, 1997, s. 63).

Abidin Elderoğlu'nun otografik çözümlemesi, sanatçının kişisel ve sanatsal kimliğini eserlerine yansıtma biçimiyle doğrudan ilgilidir. Sanatçının çalışmalarında öne çıkan kaligrafik unsurlar ve soyutlama eğilimleri, onun sanatsal imzası olarak değerlendirilebilir. Elderoğlu'nun eserlerinde görülen kaligrafi ve hat sanatının öğeleri, sadece estetik bir form değil, aynı zamanda sanatçının kimliği ve kişisel anlatım dilinin bir parçasıdır. Bu özellikler, sanatçının eserlerini otografik hale getirir, çünkü Elderoğlu eserlerine doğrudan bir müdahalede bulunarak kendi sanatsal kimliğini ve izlerini bırakmıştır.

Elderoğlu, geleneksel Türk hat sanatının kıvrak ve yuvarlak hatlarını, soyut sanatın ritmik ve modern yapısıyla birleştirerek özgün bir form yaratmıştır. Bu bağlamda, sanatçının eserlerindeki her çizgi ve her kıvrım, kişisel bir ifade ve otografik bir dokunuş olarak değerlendirilebilir. Otografi, sanatçının sanatını bireysel bir üslupla, doğrudan ve içten bir yaklaşımla icra etmesidir. Elderoğlu'nun kaligrafik formları ve hat sanatına olan ilgisi, onun sanatına kişisel bir derinlik ve tarihsel bir bellek kazandırmıştır.

Elderoğlu'nun eserlerinde, harflerin ve yazının biçimsel estetiği önemli bir rol oynar. Hat sanatındaki bu formlar, sanatçının içsel dünyasının bir yansımasıdır ve resimsel bir anlatım dili olarak kullanılır. Bu bakış açısıyla Elderoğlu'nun eserleri, yalnızca görsel bir estetik sağlamakla kalmaz, aynı zamanda sanatçının bireysel dünyasını ve

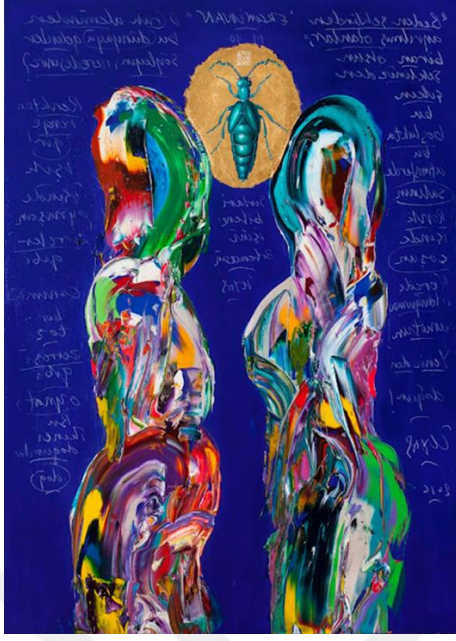
otografik izlerini de ortaya koyar. Bu nedenle Elderoğlu'nun kaligrafik soyutlamaları, onun otografik kimliğinin güçlü bir ifadesidir.

Sanatçının eserlerinde ortaya çıkan spontane ve ritmik hatlar, onun sanatsal müdahalesinin birer kanıtı olarak değerlendirilebilir. Bu, Elderoğlu'nun eserlerinde hem estetik bir denge hem de kişisel bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak, Abidin Elderoğlu'nun sanatında otografik unsurlar, sanatçının bireysel kimliğini ve sanatsal üslubunu güçlü bir şekilde yansıtan kaligrafik soyutlamalarla kendini gösterir.

3.4.2.12. Ergin İnan (d. 1943-)



Resim 3.24. Ergin İnan, Mesnevi, 1989, litograf baskı 60 x 41 cm. British Museum, Londra (URL-31: <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3145818/ergin-inan-mesnevi-serisi-7-adet-litografi-dizisi-imzali-serifrafi-baski-71>)



Resim 3.25. Ergin İnan, 2016, tuval üzerine yağlı boya, 180x140 cm (URL-32: <https://artam.com/muzayede/318-online-muzayede/ergin-inan-1943-yeniden-dog>)

Ergin İnan, Doğu ve Batı sanat geleneklerinden esinlenerek oluşturduğu sanatında Anadolu kültürünü merkeze almış, bu zengin kültür mozaigini eserlerine taşıyan bir sanatçıdır. Doğu-Batı sentezinde Anadolu kültürünü, özellikle Osmanlı, Selçuklu, Bizans, Yunan ve Roma uygarlıklarının birleşimi olarak ele alır (Bussche, 2004, s. 31). Yurtdışında eğitim almasına rağmen, eserlerinde geliştirdiği tarz ve tekniklerde Anadolu'nun mistik ve geleneksel öğeleri dikkat çeker. Özellikle eski kaligrafik yazılar, Mevlana'dan esinlenmeler ve çeşitli hayvansal imgeler, sanatçının sıkça başvurduğu motifler arasındadır. Bu unsurları kullanarak, düşsel dünyasında imgeler, simgeler ve kişisel düşüncelerine yer verir (İpşiroğlu, 2000, s. 149).

İnan'ın resimleri kozmik bir yapısalılık barındırır; organik dokulara ayrılan bedenler, avuç ortası mühürlü eller, ayaklar ve yüz silüetleri gibi dinsel sembolleri içerir. Bu motifler, böceksi ve tanımsız nesnelerle birlikte, eski yazıya ilişkin kaligrafik öğelerle zenginleştirilmiştir. Sanatçı, tarihsel mitoloji ve simgesel motiflerin yanı sıra, mistik imgelerle iç dünyanın derinliğini keşfetme eğilimindedir. Ferit Edgü, İnan'ın eserlerini şu şekilde tarif eder:

“Onun resimlerini okumaya çalıştığımda görüyorum ki, imler, simgeler ve anlamlar açısından oldukça zengin ve karmaşık bir dünyadır. Ergin İnan'ın gerek resimlerinde,

gerek özgün baskılarında, resmin yüzeyini İslam hattı, Yıldızname, Falname ve Tılsım Mühürlerinde yer alan figürler, istifler ve sihirli formüllerle kaplamakta. Ancak İnan, bu öğeleri resminin kaynağı olarak kullanmaz. Tam tersine, onları bulduğu haliyle alıp resmine ekler. Eklemeden ziyade çıkarır, hatta siler. Çünkü onun amacı, bu öğelerdeki gizemsel anlamı aramak değildir. İnan, bu gereçleri görsel birer öge olarak, yarattığı dünya içinde yer alabilecek, o dünyayı oluşturacak dokuyu destekleyen birer öge olarak kullanır” (Edgü, 1990, s. 7).

Sanatçı, fantastik gerçekçi bir üslupla eserlerinde insanın soyut düşüncesini ve evrensel imgeleri ele alır. Kaligrafi ve böcek çizimleriyle oluşturduğu mektup serileri, sanatsal ifadesinin temel taşlarındandır. Bu çalışmalarında yaşam ve gerçeklik karşısındaki insanın düşünsel tavrını ve yorumunu ortaya koyar (Bayramoğlu, 2013, s. 18-20).

Eserlerini belirli temalar etrafında serilere dönüştüren sanatçı, kaligrafik yazılarla tarihsel ve kültürel imgeleri bir arada kullanır. Bu temalar arasında “Portre/Psiko-portreler, Mektup/lar, Yazıt/lar, El/ler, Ayak/lar ve Baş/Kafa/Yüz Silüetleri” öne çıkar (Türkyılmaz, 2013, s. 108). Yazının, İnan’ın eserlerinde görsel bir motiften öte, derin ve gizemli anlamları ifade eden bir unsur olarak kullanılması, onu sanatında otografik bir biçimde değerlendirir.

Sanatçının doğaya yaklaşımı, gerçekliğin ötesindeki felsefeyi ifade etme çabası olarak görülebilir. İnan, eserlerinde izleyiciyi doğa üzerinde düşünmeye yönlendirirken, Doğu kültürüne ait gizli anlamları da görsellikle ifade eder (Özsezgin, 1991, s. 47). Onun eserlerinde tarihsellik, eski yazılar, kaligrafik motifler ve el yazıları, insan varlığının derinliklerini yansıtarak bilinçaltının karmaşık yapısını keşfetmeye davet eder (Özsezgin, 1980). Bu bağlamda, Zeynep Yasa Yaman İnan’ın resimlerini "zahir" ve "batın" ile örülü bilmece olarak tanımlar (Yasa Yaman, 2011, s. 200).

Ergin İnan, kaligrafiyi resimlerine doğrudan aktararak düşünsel bir boyuta taşır. Sanatçı, dinsel imgeler veya öykülerin kendisinde bıraktığı izleri eserlerinde işlerken, geleneksel süsleme ve hat sanatından seçtiği motifleri başarılı bir şekilde bir araya getirir. İnan’ın çalışmaları, kaligrafik bir görünüme sahip leke etkisiyle öne çıkarak

izleyiciye derin bir estetik deneyim sunar. Bu yaklaşımı, sanatçının eserlerine hem görsel hem de anlam katmanı ekler (Bayramoğlu, 2013, s. 1-40).

Ergin İnan'ın sanatında, Osmanlıca, Türkçe, İngilizce veya Almanca gibi dillerin okunaksız el yazısı ve silikleştirilmiş Arap harfleriyle basılmış kitap görüntüleri arasındaki etkileşim, izleyiciyi derin bir düşünce yolculuğuna çıkarmaktadır. Bu karmaşık yazı ve görüntü ilişkisi, sanatçının hedeflediği “gönül gözüyle görme” anlayışını pekiştirir. Malatya'nın Anadolu gelenekleri içinde büyüyen İnan, çocukluğundan beri etrafında gördüğü doğal unsurları ve eski yazılı kitapları sanatına entegre etmiştir. Özellikle, sahafta bulduğu Arapça biyoloji kitapları, onun hem yazı hem de doğa aracılığıyla bir anlatım dili oluşturmaya olanak tanımıştır. Bu bağlamda, Arapça kitaplar sadece bir yüzey değil, aynı zamanda sanatçının derin anlam arayışının bir parçasıdır. Sanatçının eserlerinde dini semboller, Anadolu motifleri ve doğanın “değersiz” unsurları, bir araya gelerek daha büyük bir anlatı oluşturur. İnan, bu unsurları plastik bir dil olarak kullanırken, görünmeyeni göstermeye ve gerçeğin özüne ulaşmaya yönelik bir çaba içerisindedir. Onun sanatı, izleyiciyi yüzeyin ötesine geçmeye ve daha derin bir anlam arayışına yönlendirir. Bu yönüyle, Ergin İnan'ın eserleri, kültürel ve doğal unsurların birleşimi aracılığıyla izleyiciyi düşündüren bir anlatı sunmaktadır (Kozlu ve Korkmaz, 2018).



Resim 3.26. Ergin İnan, Mektup, 1987, 41 x 52 cm. koleksiyon: özel koleksiyon, Bonn (Kozlu, D., ve Korkmaz, F. D. (2018). Türkiye’de Resim ve Çağdaş Sanatta Kaligrafinin Etkisi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (66), 164-183. s. 180.)

Ergin İnan'ın sanatında otografik unsurlar, sanatçının kişisel tarihini, kültürel birikimini ve sanatsal kimliğini eserlerinde doğrudan ifade ettiği önemli yapısal bileşenlerdir. İnan, özellikle kaligrafi ve geleneksel yazı formlarını sanatına dahil ederek hem Doğu hem Batı sanat geleneklerini sentezlemiş, böylece eserlerinde izleyiciye çok katmanlı bir düşünsel yolculuk sunmuştur. Kaligrafi, İnan'ın çalışmalarında yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda sanatçının kendine özgü izlerini, düşünce dünyasını ve kültürel köklerini ifade eden otografik bir araç haline gelir.

Sanatçının eserlerinde kullandığı böcek figürleri, eski Arapça yazılar ve dinsel semboller, otografik çözümlemede önemli bir yere sahiptir. Bu unsurlar, hem İnan'ın kişisel dünyasının hem de kültürel mirasının birer yansıması olarak işlev görür. Sanatçı, yazının estetik ve tarihsel anlamlarına odaklanarak, hem soyut hem de kavramsal bir anlatı dili geliştirmiştir. Eserlerindeki yazı ve görsel imgelerin iç içe geçmesi, sanatçının eserlerinde kişisel izler bırakma arzusunu ve bu izlerin izleyici tarafından keşfedilmesini sağlar.

İnan'ın çalışmalarında kişisel deneyim, mistisizm ve doğaya olan bağlılık birer otografik iz olarak okunabilir. Özellikle sanatçının çocukluğundan itibaren doğa ile olan etkileşimi ve bu unsurları eserlerine dahil etme çabası, sanatının otografik boyutunu güçlendirir. Bu unsurlar, sanatçının eserlerinde kendine özgü bir dil yaratırken, aynı zamanda izleyicinin sanatçının iç dünyasına erişmesine imkan tanır.

3.4.2.13. Gültekin Akengin (d. 1971-)

Gültekin Akengin, 1971 yılında Ankara'da doğmuş, eğitim hayatına burada başlamıştır. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamladıktan sonra 1996 yılında Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Grafik Anabilim Dalı'ndan mezun olmuştur. Eğitimine devam eden Akengin, 1999 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nde yüksek lisans yapmış, ardından 2006 yılında Gazi Üniversitesi'nde doktorasını tamamlamıştır. 2014 yılında doçent unvanını almış, 2019'da ise profesör olmuştur. Akengin, kariyeri boyunca ulusal ve uluslararası birçok kişisel sergi açmış ve çok sayıda karma sergiye katılmıştır. Ayrıca, uluslararası çalıştaylarda da yer alarak sanatsal pratiğini geliştirmiştir. Sanatında yağlıboya, akrilik

ve suluboya tekniklerini kullanmaktadır. 1997 yılından itibaren Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Kırıkkale Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapmış, günümüzde ise Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde görevine devam etmektedir. Gültekin Akengin, sanatı ve eğitimi ile Türk sanat ortamında önemli bir yer edinmiştir.

Gültekin Akengin, TÜRKSAY (Türk Dünyası Yazarlar ve Sanatçılar Vakfı) ve GESAM (Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahibi Meslek Birliği) üyesidir. Resim ve grafik alanında ulusal ve uluslararası birçok makalesi bulunmaktadır. Eserleri, hem yurtdışı hem de yurtiçindeki özel koleksiyonlar ile kurum ve kuruluşlarda yer almaktadır.

Sanatçı, çeşitli ulusal ve uluslararası sanat çalıştaylarında küratörlük yapmış, sergi ve sempozyum düzenleme kurullarında yer almış, bilimsel ve sanatsal etkinliklere aktif katılım sağlamıştır. Ayrıca, birçok özel ve resmi kuruluşun düzenlediği resim yarışmalarında jüri üyesi olarak görev almıştır.

Son dönem Türk ressamı arasında, yazı ve resim dilini bir arada kullanarak eserlerinde kültürel değerleri yansıtan sanatçılar öne çıkmaktadır. Gültekin Akengin de bu sanatçılardan biridir. Eserlerinde kültürel sembol ve motiflerin yanı sıra runik alfabe yazıları da yer almakta, bu sayede Türk kültür tarihi vurgulanmaktadır. Akengin, sanatında geleneksel unsurları modern bir dille birleştirerek derin anlamlar taşıyan eserler üretmektedir. (Aybay ve Akengin, 2020)



Resim 3.27. Gültekin Akengin, Kükt, 50 cm x 70 cm (Aybay, C., ve Akengin, G. (2020). Resimsel Anlatımda Yazı Kullanımı. *İdil*, 76, 1879-1889. s. 1886.)

Gültekin Akengin'in sanatında otografik unsurlar, sanatçının kültürel ve tarihsel bağlamla kurduğu kişisel ilişkiyi eserlerine yansıtma biçimiyle kendini göstermektedir. Sanatçının eserlerinde runik alfabe yazıları, Türk kültür tarihi sembolleri ve kültürel motifler gibi unsurlar, otografik çözümlemelerde öne çıkan unsurlar olarak dikkat çeker. Bu unsurlar, hem Akengin'in kişisel sanatsal izlerini hem de Türk kültür mirasına olan bağlılığını temsil eder. Sanatçının geleneksel ve modern öğeleri birleştirme pratiği, onun sanatında güçlü bir otografik yapı yaratır. Geleneksel sembolleri modern tekniklerle birleştiren Akengin, kişisel ve kültürel bir iz bırakma çabası içindedir. Otografik çözümleme bağlamında sanatçının bu unsurları, bireysel kimliğiyle kültürel kökleri arasındaki bağı derinleştirdiği ve izleyiciyi bu köklere yönlendirdiği söylenebilir.

Bu eserlerde, yazı ve resim dilinin bir arada kullanılması, sadece estetik bir tercih olarak değil, sanatçının kimliğini ve aidiyetini görünür kılma çabası olarak da değerlendirilebilir. Akengin'in kişisel katkısı, bu unsurları modern sanat diline uyarlayarak otografik bir kimlik oluşturmada ve izleyiciyle kurduğu derin bağda kendini gösterir.

3.4.2.14. Selim Turan (d. 1915-ö. 1994)

Selim Turan, ilk resim derslerini ilkokul yıllarında Malik Aksel'den almıştır. 1935 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girerek sanat eğitimine devam etmiştir. Akademide Nazmi Ziya Güran ve Feyhaman Duran'ın öğrencisi olmuştur. Bu dönemde ayrıca Leopold Lévy ve Zeki Kocamemi'den resim dersleri alırken, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmettin Okyay ve Kamil Akdik gibi sanatçılardan Türk süsleme sanatları ve hat dersleri almıştır.

Selim Turan, İstanbul kütüphaneleri ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan minyatürler üzerinde de çalışmıştır. 1938 yılında mezun olduktan sonra ortaöğretim kurumlarında resim öğretmenliği yapmıştır. 1941 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla düzenlenen yurt gezilerine katılarak Muğla'ya gitmiş, bu süreçte Milas, Fethiye, Datça, Bodrum ve Köyceğiz gibi sahil kasabalarını ziyaret ederek yöre insanların, süngercilerin, balıkçıların ve incir toplayanların resimlerini yapmıştır (Kılıç, 2013).

1947 yılında Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitmiş ve 1950 yılında burada ilk kişisel sergisini açmıştır. 1953 yılında Ransom Akademisi'nde ders vermeye başlamış, 1976-1983 yılları arasında da Goetz Akademisi'nde eğitim vermiştir. Turan, 1975-1979 yılları arasında İtalya'ya geziler düzenlemiş ve burada "mobil" adı verilen ilk hareketli heykel çalışmalarını 1976'da gerçekleştirmiştir. Selim Turan, sanat kariyeri boyunca hem resim hem de heykel alanında önemli katkılarda bulunmuş, Türk sanatına damgasını vurmuştur (Tetikçi, 2014).

Selim Turan, Paris'e yerleşmeden önce İzlenimcilik ve Kübizm etkisinde manzara çalışmaları ve toplumsal içerikli resimler üretmiştir. Ancak Paris'e yerleştikten sonra, soyut sanata yönelerek Doğu sanatları, kaligrafi ve Anadolu folklorundan ilham alarak özgün eserler yaratmaya başlamıştır. Soyut anlayışla gerçekleştirdiği ilk çalışmalarında genellikle siyah, gri ve kahverengi gibi koyu renkleri tercih eden sanatçı, zamanla pembe, sarı ve kırmızı gibi canlı renkleri de kullanmaya başlamıştır. 1960'lı yıllarda soyut-figüratif üslubu benimseyen Turan, bir yandan portre çalışmalarına devam ederken, diğer yandan geleneksel halk resmine özgü temaları işleyen eserler de üretmiştir. Ayrıca, karışık malzemelerle yaptığı mobillerinde

genellikle "Sarı Kız Efsanesi"nden esinlenerek devinimi simgeleyen kadın figürleri kullanmaktadır. Bu çalışmalarından biri, büyütülerek 1993 yılında Ankara Kurtuluş Parkı'na yerleştirilmiştir. Selim Turan, sanatında geleneksel unsurları modern bir yorumla birleştirerek, hem soyut hem de figüratif öğeleri harmanlayan zengin bir dil oluşturmuştur.

Selim Turan, Fransa'nın birçok kentinde büyük boyutlu duvar resimleri, freskler, seramik ve mozaik panoları ile açık hava heykelleri ile tanınan bir sanatçıdır. Halkevleri Yurtiçi Gezileri'nin 10. Yıl Sergisi'nde birincilik ödülü kazanmış ve 1991 yılında Plastik Sanatlar Derneği'nden "Onur Belgesi" almıştır. Aynı yıl, Edremit ilçesine bağlı Türkmen Tahtakuşlar Köyü'nde özel bir Etnografya Galerisi'nin kuruluşuna önemli katkılarda bulunmuştur. 1991 yılında Fransa'da Sorbonne Üniversitesi'nde doktora jürilerine profesör unvanıyla katılmış olan Turan, sanat kariyerini uluslararası alanda sürdürmüştür. 1994 yılında Paris'te vefat eden sanatçının cenazesi Türkiye'ye getirilmiş ve İstanbul'da toprağa verilmiştir. Selim Turan, Türk sanatında önemli bir yere sahip olmuş, eserleriyle hem geleneksel hem de modern sanat anlayışını harmanlamayı başarmıştır. Selim Turan da kaligrafi ile ilgilenen sanatçılardan biridir. Turan, Paris'te tanınmış soyut sanatçılarla birlikte çalışırken, minyatür, hat, tezhip gibi geleneksel Türk sanatlarına duyduğu ilgiyi de sürdürmüştür. Bu nedenle, eserlerinde kaligrafik unsurlar belirgin bir şekilde yer almıştır (Kılıç, 2013, s. 331).



Resim 3.28. Selim Turan (1915-1994) soyut kağıt üzerine karışık teknik, imzalı. 1951 tarihli. 24x40 cm 352. Müzayede Çağdaş ve Klasik Tablolar (URL-33: <https://artam.com/makaleler/sanatci/selim-turanin-sanat-felsefesini-yeniden-degerlendirmek>)

Selim Turan'ın sanatında otografik çözümleme, onun Doğu ve Batı sanat geleneklerinden aldığı ilhamı eserlerine yansıtma biçiminde kendini gösterir. Kaligrafi ve minyatür gibi geleneksel Türk sanatlarına duyduğu ilgi, Turan'ın eserlerinde özgün bir iz bırakmış ve otografik unsurların sanatında belirginleşmesini sağlamıştır. Bu unsurlar, sanatçının bireysel ifadesinin ve kültürel kimliğinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Turan, hem soyut hem de figüratif öğeleri bir araya getirerek, sanatsal dilinde zengin bir katman oluşturmuştur. Onun sanatında, Anadolu folkloruna ve geleneksel Türk sanatına duyduğu ilgi, modern sanatın soyut diliyle harmanlanmıştır. Bu, sanatçının kültürel mirasını çağdaş bir anlatım biçimiyle sunma arzusunu yansıtır ve bu yaklaşım, eserlerinin otografik değerini artırır. Turan'ın eserlerinde kaligrafi gibi unsurların yer alması, otografik bir imza niteliği taşır. Otografik çözümleme bağlamında, Turan'ın geleneksel ile moderni birleştirme çabası, onun sanatındaki en önemli otografik izlerden biridir. Kendi sanatsal bakış açısıyla geleneksel öğeleri yeniden yorumlayan Turan, eserlerinde yalnızca sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda kişisel bir tarih ve kimlik inşa eder.

3.4.2.15. Elif Naci (d. 1898-ö. 1987)

Elif Naci, 1898 yılında Gelibolu'da doğmuş ve eğitim hayatına 1905 yılında Edirne Darül İrfanı'nda başlamıştır. Ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleştikten sonra Ayasofya Rüştîyesi ve Vefa Lisesi'nde öğrenim görmüştür. Birinci Dünya Savaşı'nın ilk yıllarında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (Güzel Sanatlar Akademisi) kaydını yaptırmış ve aynı zamanda Yeni Resim Cemiyeti'nin kuruluşuna katkıda bulunmuştur.

Sanat eğitimini İbrahim Çallı'nın öğrencisi olarak sürdürmüş, bu süreçte yazarlık ve gazetecilikle de ilgilenmiştir. 1928 yılında Akademi'yi bitirdikten sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ne katılmış ve 1 Eylül 1930'da Alay Köşkü'nde ilk kişisel sergisini açmıştır. D. Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer alarak, grubun ilk sergisini Ekim 1933'te İstanbul'da düzenlemiştir. Aynı yıl, "On Yılda Resim 1923-1933" adlı kitabını yayımlamıştır.

D. Grubu'nun 1947'de dağılışına kadar tüm grup sergilerine katılan Elif Naci, aynı zamanda Son Telgraf ve Cumhuriyet gazetelerinde çalışmıştır. Türk ve İslâm Eserleri Müzesi ile Evkaf Müzesi'nde yöneticilik yapmış, 1939 yılında ilk devlet sergisine Atatürk portresi ile katılmıştır. Malatya Aslantepe arkeoloji kazılarında hükümet komiseri olarak görev almış, 1940'ta düzenlenen yurt gezisine katılarak Samsun'a gitmiş ve ikinci devlet sergisinde bu ilden yaptığı resimleri sergilemiştir.

İkinci Dünya Savaşı döneminde askerlik görevi ile gittiği Balıkesir'de ikinci kişisel sergisini açmış, bu sergiyi 1944 ve 1949 yıllarında açtığı sergiler izlemiştir. 1953'te Fatih Müzesi'ne atanmış ve bir yıl sonra Topkapı Sarayı'nda müzecilik görevini sürdürürken Galatasaray Lisesi'nde beşinci sergisini açmıştır. Elif Naci, Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri olarak, hem sanatçı kimliği hem de müzecilik alanındaki katkılarıyla tanınmaktadır (Okay, 2024).

Elif Naci, ilk dönem çalışmalarında entimist bir sanatçı olarak tanımlanır ve başlangıçta figüratif ile izlenimci tarzda eserler üretmiştir. D Grubu'nun kurucusu olarak soyut resme yönelmiş, ancak yine de izlenimciliğe yakın bir anlayışı sürdürmüştür. 1937 yılında Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde yöneticiliğe getirilmesi, onun resim anlayışı ve üslubunda önemli değişikliklere yol açmıştır.

Müze'de 21 yıl boyunca çalışarak Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait eserlerden ilham almış, ulusal veya özgün Türk resmi oluşturma fikrine yoğunlaşmıştır. Elif Naci, Türk sanatı kaynaklarından faydalananarak eserlerinde milli bir resim anlayışını benimsemeye çalışmıştır. Bu dönemde, müzenin sanat ve tarihi eserleri arasında en çok etkilendiği unsurların halı ve hat sanatı olduğunu belirtmiştir.

Elif Naci, İslam kaligrafisinden esinlenerek resimlerinde plastik bir unsur olarak kullanan ilk ressam olarak da dikkat çekmektedir. 1950'lerde Türk resminde İslam kaligrafisini resimsel bir öge olarak kullanan ilk sanatçıdır. Hattat geleneğinden yola çıkarak, resim sanatında yeni bir esin kaynağı oluşturma çabasıdadır. Ancak, onun kaligrafik çalışmaları, milli bir resim oluşturma niyetinin ötesine geçememiştir. Bu durum, Elif Naci'nin Türk sanatında yaptığı yeniliklerin, daha geniş bir çerçevede etkili olma potansiyelini sınırlamış ve onun çabalarını belirli bir noktada bırakmıştır (Kılıç, 2013, s. 330).



Resim 3.29. Elif Naci'nin bir çalışması (URL-34: <https://www.imgelem.com.tr/elif-naci-yi-taniyalim/>)

Elif Naci'nin sanatındaki otografik çözümleme, sanatçının hem geleneksel Türk sanatlarından aldığı ilham hem de modern sanat anlayışıyla kurduğu kişisel diyalog üzerinden şekillenmektedir. Elif Naci, İslam kaligrafisini plastik bir unsur olarak

kullanma cesaretini gösteren ilk Türk ressamlardan biri olarak dikkat çekmiştir. Bu yönüyle onun eserleri, sanatçının hem bireysel ifade biçimlerini hem de milli bir sanat oluşturma arzusunu içerir.

Naci'nin sanatında otografik unsurlar, eserlerinde kaligrafinin ve geleneksel hat sanatının yer bulmasıyla belirginleşir. Özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemi eserlerinden aldığı ilham, resimlerinde hat sanatı ile modern çizgileri bir araya getirme çabası olarak görünür. Onun sanatında yazı, bir dekoratif unsurdan çok, bir ifade aracı olarak kullanılmış ve bu, sanatçının imzası niteliğinde olmuştur. Kaligrafinin, modern sanatın soyut dili ile buluştuğu bu noktada, Elif Naci'nin kişisel ifadesinin izleri, eserlerinde otografik olarak karşımıza çıkar. Sonuç olarak, Elif Naci'nin sanatında geleneksel ile modern arasındaki bu harmanlama, otografik bir anlatım dili oluşturur ve sanatçının hem bireysel hem de kültürel izlerini yansıtır. Onun eserlerinde İslam kaligrafisi ile resmin birleşimi, otografik çözümler açısından Türk resim sanatında önemli bir yenilik olarak değerlendirilebilir.

3.4.2.16. Sabri Berkel (d. 1907-ö. 1993)

Berkel, pek çok Türk sanatçısı gibi, geleneğimizden gelen kaligrafiyi incelemiş ve Avrupa'da aldığı sanat eğitiminin etkisiyle soyut sanat ile kaligrafi arasında bir bağlantı kurmuştur. Özellikle 1965 sonrası eserlerinde görülen Çin kaligrafisine benzerlik, bu ilişkiyi kurmayı doğal hale getirmektedir. Sanatçının erken dönem çalışmalarında da bu yönelimin izlerine rastlanır; bu durum, o dönemin Türk sanatçılarının sanat politikaları doğrultusunda böylesi bir eğilime sahip olmalarıyla açıklanabilir. 1950'lerde Türkiye, kültür politikasıyla dışa açılmayı hedeflemiş ve bu bağlamda sanatçılar, kendi kimliklerini ifade etmenin yollarını aramaya başlamışlardır. Berkel, hat sanatı üzerine yaptığı incelemeler sonucunda, tablodaki çizgi hareketliliği ile ritim yaratan eserler üretmiştir. Sanatçının "Türk resmi yapmak istedik" ifadesi, bir yandan da devrim yaratma ve özgünlük bulma arayışını vurgulamaktadır (Erzen, 2001, s. 88). Bu arayış sadece içerik değil, aynı zamanda yöntemsel yenilikleri de içeriyordu ve çağdaş bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi gerekiyordu. Erken dönem eserlerinde kaligrafinin çizgisel etkisi izlenebilir; örneğin, geometrik soyutlama ile oluşturduğu "Yoğurtçu" ve "Simitçi" kompozisyonlarında

sürekli çizgiler temel biçimleri oluşturur (Erzen, 2001, s. 92). Daha sonraki eserlerinde, "Yazı" ve "Kompozisyon" gibi çalışmaları, kaligrafiyi hem figür hem de hareket olarak algılamaktadır. Bu eserler, iki boyutlu ve keskin formlara sahiptir. İlerleyen çalışmalarında ise, çizgiler kalınlaşarak tuvalde daha belirgin hale gelmiş ve figür soyutlamalarına dönüşmüştür. Gri, bej, kahverengi ve beyaz gibi renkler ağırlık kazanmıştır. Bu eserler geleneğimizdeki yazı ile daha fazla kesişirken, sonraki çalışmalarında Japon ve Çin kaligrafisiyle daha güçlü bağlar kurduğu görülmektedir (Erzen, 2001, s. 92). Bu dönemdeki ve sonrasındaki eserlerinde ise derin bir sadelik dikkat çeker. Düz zeminlerde bırakılan kalın ve hızlı fırça darbeleri, izleyiciyi sanatçının manevi dünyasına çeker. Bu anlayış, artık ezoterik hikayelerin ötesine geçildiğini ve kaligrafi ile manevi bir zeminde bağlantı kurulduğunu gösterir.

Sabri Berkel, Floransa'dan Türkiye'ye döndüğünde, modernizmin öncüsü olarak sanat konusundaki derin bilgi birikimi ve kültürel anlayışıyla dikkat çekmiştir. Sanatın derin bir tinsellik taşıdığına inanarak, sağlam bir biçim, algı ve anlam birlikteliği ile gerçeği ifade edebileceğini savunmuştur. Bu bağlamda, Berkel'in eserleri anlık coşkularla değil, belirli bir disiplin ve kontrol ile ortaya çıkmaktadır. Berkel'in resimlerinde, ilk bakışta anlık olarak oluşturulmuş gibi görünen biçimlerin arkasında, derin bir kompozisyonun yanı sıra jestüel ve kaligrafik ifadeler yer almaktadır. Eserlerinde belirsizlik ve kendiliğindenlik hissi bulunmasına rağmen, zamanla bu unsurların yerini renk, leke ve yüzey ilişkileri almıştır. Ayrıca, Berkel'in yüzey üzerinde çoğalttığı motifler, onun ritim sorunsalını yeniden yorumlama çabasını yansıtır ve bu yönüyle çağdaşı Andy Warhol'un eserlerini anımsatmaktadır. Bu benzerlik, Berkel'in çağdaş sanat anlayışına ve postmodern etkilerle olan ilişkisine de işaret eder. Berkel'in sanatı, modernizmin derinliklerinde yer alarak hem estetik hem de düşünsel bir deneyim sunar (Bayraktar, 2011).



Resim 3.30. Sabri Berkel, Yazı, 1958 (URL-35:

<https://www.artiummodern.com/en/product/3998063/bir-sabri-berkel-koleksiyonu-ndan-muzelik-eserler-sabri-berkel-1907-1993-so>)

Sabri Berkel'in sanatında otografik çözümleme, onun soyut ve kaligrafi temelli yaklaşımlarıyla derin bir estetik ve düşünsel birliktelik oluşturduğu eserlerine dayanır. Berkel, özellikle kaligrafiyi sanatının merkezine yerleştirerek, hem geleneksel Türk sanatına referanslar yapmış hem de modernist bir yorum katarak bu unsurları çağdaş bir sanat diline dönüştürmüştür. Otografik açıdan bakıldığında, Berkel'in eserleri, sanatçının kişisel el izlerini ve sanatsal disiplinini açıkça yansıtan unsurlar barındırır. Özellikle kaligrafi ve jestüel çizgi hareketleri, onun bireysel ve özgün sanat anlayışının otografik izlerini oluşturur. Sanatçının eserlerinde sıkça görülen ritmik çizgiler ve hızlı fırça darbeleri, onun anlık bir coşku ya da ilhamla değil, derin bir düşünsel disiplinle eserlerini yarattığını gösterir. Bu çizgiler, sanatçının tuvalde bıraktığı izlerdir ve otografik anlamda onun kimliğinin birer yansımasıdır.

Berkel'in eserlerinde figür ve soyutlamalar arasındaki denge, sanatçının hem geleneksel unsurları hem de modern sanat akımlarını kendi özgün tarzıyla birleştirdiği otografik bir tarz yaratmıştır. Bu anlamda, Berkel'in sanatında kaligrafi, yalnızca dekoratif bir unsur değil, sanatçının kendine özgü ifadesinin somutlaştığı bir otografik imza niteliği taşır.

3.4.2.17. Tiraje Dikmen (d. 1924-ö. 2014)

Tiraje Dikmen, 1946 yılında İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nden mezun olduktan sonra, aynı fakültede doktora eğitimine devam ederken ablasıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne yaptığı ziyaretler sırasında sanatla tanışmıştır. Bu ziyaretler, Léopold Lévy (1882-1966) ile tanışmasıyla önemli bir dönüm noktası olmuştur. Lévy'nin yönlendirmesiyle Dikmen, sanat kariyerine adım atarak iki yıl boyunca Zeki Kocamemi Atölyesi'nde resim eğitimi almıştır. Bu eğitim, Dikmen'in sanatsal yeteneklerini geliştirmesinde ve sanatla olan bağını kuvvetlendirmesinde büyük rol oynamıştır. Lévy ve Kocamemi gibi ustaların rehberliğinde aldığı eğitim, onun resim anlayışını ve estetik perspektifini şekillendirmiştir. Dikmen, bu süreçte hem akademik hem de sanatsal kariyerinde ilerleyerek Türkiye'nin önemli sanatçılarından biri haline gelmiştir (Üstünipek, 2009: 151).

Tiraje Dikmen, 1949 yılında Fransız hükümetinin verdiği bursla Paris'e gitmiş ve burada École du Louvre'da Sanat Tarihi ve Müzeoloji bölümünü tamamlamıştır. Bu eğitim, onun sanatsal ve akademik kariyerini derinleştirmiş, sanat tarihine olan ilgisini pekiştirmiştir. Paris'te geçirdiği süre boyunca, sanatın çeşitli alanlarına dair bilgilerini zenginleştirerek hem kuramsal hem de pratik becerilerini geliştirmiştir. Bu deneyim, Dikmen'in Türkiye'ye döndükten sonraki sanat kariyerine ve müzecilik anlayışına önemli katkılarda bulunmuştur (Tiraje Dikmen: 2020). Tiraje Dikmen, Paris'te yaşadığı süre boyunca, Leopold Lévy ile olan çalışmalarını sürdürerek onun sanat anlayışından ve deneyimlerinden faydalanmıştır. Lévy'nin aracılığıyla, Max Ernst, Yves Bonnefoy, Man Ray, Jacques Herold, Patrick Waldberg, Tristan Tzara, B. Condras ve Charles Estienne gibi dönemin önemli sanatçı, yazar ve eleştirmenleriyle yakın ilişkiler kurmuş, bu ilişkiler onun sanatsal perspektifini ve kültürel birikimini zenginleştirmiştir. Bu etkileşimler, Dikmen'in sanatsal gelişimini ve eserlerine yansıyan düşünsel derinliği pekiştirmiştir. Paris'te geçirdiği bu dönem, onun sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur (Abiyeva, 2019: 20-21).

Dikmen'in çizimlerinde kaligrafik estetiğin belirgin olduğu görülür. Zeynep Yasa Yaman, bu durumu, dönemin birçok sanatçısında olduğu gibi, Tiraje Dikmen'in de kaligrafiye yakın olduğunu belirterek açıklar; yazının sürekliliği ve estetik anlayışının,

Dikmen'in çizimlerine ve desenlerine yansıdığını ifade eder. Yaşanan olayların şiddetine rağmen, Tiraje'nin resimlerinde yazıya dayalı estetik bir hareketin baskın olduğu söylenebilir (Yasa Yaman, 2011, s. 254). Ali Artun da, Tiraje Dikmen'in "gözü kapalı" çizimlerinde ortak olan bir ideogram ve şiirsel etkiyi vurgular (Artun, 2004, s. 166). Dikmen'in çalışmalarında, özellikle Japon kaligrafisinin etkileri dikkat çeker ve bu desenler ile Japon kaligrafisi arasındaki formal benzerlik oldukça güçlüdür.



Resim 3.31. Tiraje Dikmen, kâğıt üzerine çini mürekkebi, 50×45 cm Zamanların Hafızası kitabı, 1985, tek renkli ipek baskı (URL-36: <https://argonotlar.com/iyi-ki-dogdun-iyi-ki-urettin-tiraje/>)

Tiraje Dikmen'in sanatında otografik çözümlerler, onun sanatsal dilini oluşturan kaligrafik estetik ve Japon kaligrafisinden etkilerle şekillenen çizgisel anlatımda kendini gösterir. Sanatçının çizimlerinde, kaligrafik öğelerin varlığı ve çizgilerin sürekliliği, onun kişisel üslubunun otografik izlerini taşır. Dikmen'in çizimleri, çoğu zaman kendi iç dünyasından çıkan bir şiirsel ve estetik duyarlılığı barındırarak izleyiciye derin bir görsel deneyim sunar.

Dikmen'in eserlerinde göze çarpan bir diğer otografik unsur, Japon kaligrafisinin etkisiyle oluşan sade ve etkileyici kompozisyonlardır. Bu kaligrafik benzerlik, sanatçının minimal çizgilerle derin anlamlar yaratma çabasıyla örtüşür. Ayrıca, "gözü kapalı çizim" tekniğiyle yarattığı desenlerdeki akışkanlık, onun doğrudan iç dünyasından gelen ve el hareketlerinin özgünlüğünü yansıtan otografik bir iz bırakır.

Sanatçının kaligrafik çizgilerle soyut bir estetik oluşturması, hem Doğu hem de Batı sanat geleneklerinden ilham aldığı zengin kültürel birikimiyle birleşerek, onun eserlerinde otografik bir kimlik oluşturur. Bu kimlik, onun sanatsal ve düşünsel dünyasını izleyiciye aktarmada önemli bir rol oynar.

3.4.2.18. Kutluğ Ataman (d. 1961,-)

Kutluğ Ataman, İslam kaligrafisini yazı resim boyutuna taşıyan video çalışmalarının yanında, çok yönlü üretkenliği ile dünya sanat piyasasında Türkiye'yi temsil eden sanatçımızın, bazı eserleri önemli uluslararası koleksiyonlarda yer almaktadır. Ataman'ın New York MoMA, Viyana Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, İstanbul Modern, Atina Dimitris Daskalopoulos Collection ve Pittsburgh Carnegie Museum gibi müze ve galerilerde işleri bulunmaktadır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Kutlu%C4%9F_Ataman).

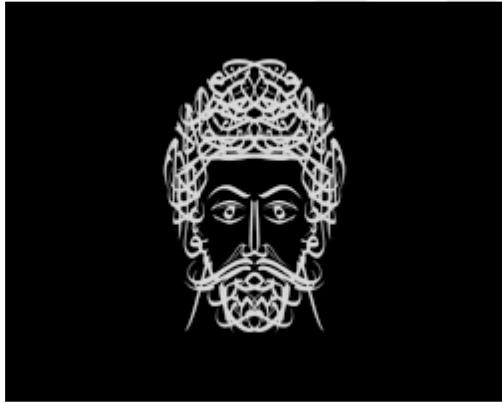
Kutluğ Ataman, sinema eğitimi almasının ardından 1990'ların başında film ve video sanatında kendine özgü bir yer edinmiştir. Sanatçı, eserlerinde kurgusal karakterlerin içsel yolculuklarını derinlemesine incelerken, videolarında gerçek hayattan seçtiği karakterlerin kişisel tarihlerini ve deneyimlerini aktarır. Bu yaklaşımı, izleyicilere hem kurgu hem de gerçeklik arasında bir köprü kurarak, karakterlerin iç dünyalarına ve sosyal bağlamlarına ışık tutar. Ataman'ın çalışmaları, birçok önemli sergi ve müzede yer almış, bu süreçte çeşitli ödüller kazanarak sanat dünyasında önemli bir tanınırlık elde etmiştir. Eserlerindeki bu derinlik ve anlatım biçimi, onu çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden biri haline getirmiştir. (Yayıntaş, 2008: 422). Kutluğ Ataman'ın "99 Name" (2002) video enstalasyonu, Allah'ın 99 ismini sürekli zikreden bir insanın içsel yolculuğunu ve vecd halini yansıtır. Sanatçı, bu çalışmasının sergilendiği yerin etkisiyle farklı anlam katmanlarına ulaştığını ifade eder. "99 Name," kelâmı görsel bir biçimde sunarak, izleyicilere derin bir deneyim sunar.

Ataman, 2003 yılında gerçekleştirdiği "Canlandırılmış Kelimeler" projesi için bu video çalışmasını bir zemin olarak kullanır. Bu projede, ekran yüzeyinde beliren kaligrafik harfler birbirine geçerek değişik formlara -insan, kelebek ve cinsel organlar gibi- dönüşür. Bu harflerin iç içe geçişleri, yaşamın birbirinden ayıramayacak bütünlerini ve varoluşun özünü simgeler. Sanatçının bu yaklaşımı, kelimelerin

anlamını derinleştirerek, izleyicilere hem bireysel hem de evrensel bir bütünlüğe ulaşma arzusunu hissettirir. Ataman'ın bu eserleri, dilin ve kültürel sembollerin nasıl iç içe geçebileceğine dair güçlü bir yorum sunar.



Resim 3.32. Kutluğ Ataman, Güzel (no.1), 2003, New York (Kozlu, D., ve Korkmaz, F. D. (2018). Türkiye’de Resim ve Çağdaş Sanatta Kaligrafinin Etkisi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (66), 164-183. s. 180.)



Resim 3.33. Kutluğ Ataman, Canlandırılmış Kelimeler, 2003 (Kozlu, D., ve Korkmaz, F. D. (2018). Türkiye’de Resim ve Çağdaş Sanatta Kaligrafinin Etkisi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (66), 164-183. s. 180.)

Kutluğ Ataman'ın sanatında otografik çözümler, sanatçının kişisel deneyimlerini ve karakterlerin içsel yolculuklarını özgün bir biçimde yansıtmalarıyla kendini gösterir. Ataman'ın videolarında ve enstalasyonlarında, karakterlerin bireysel tarihleri, izleyiciyi bu içsel yolculuklara davet ederek onların yaşadıkları deneyimlerle empati kurmalarını sağlar. Bu yönüyle Ataman, kendi iç dünyasından yola çıkarak sanatsal bir otografi yaratır; karakterlerinin hikayelerine kendi sanatsal imzasını ekler.

Ataman'ın "99 Name" ve "Canlandırılmış Kelimeler" projeleri, onun kelimelere ve İslam kaligrafisine yaklaşımını yansıtarak, dilin ve kültürel sembollerin sanatsal bir form içinde nasıl derin anlamlar taşıyabileceğini gösterir. Bu eserlerde, sanatçının bireysel yorumları ve sembollerle kurduğu estetik bağlantılar, otografik nitelik taşıyan sanatsal üretiminin bir parçasıdır. Kaligrafik harflerin ve kelimelerin görsel olarak iç içe geçmesi, Ataman'ın kişisel estetik arayışlarını ve kültürel sembollerle olan derin bağını ifade eder.

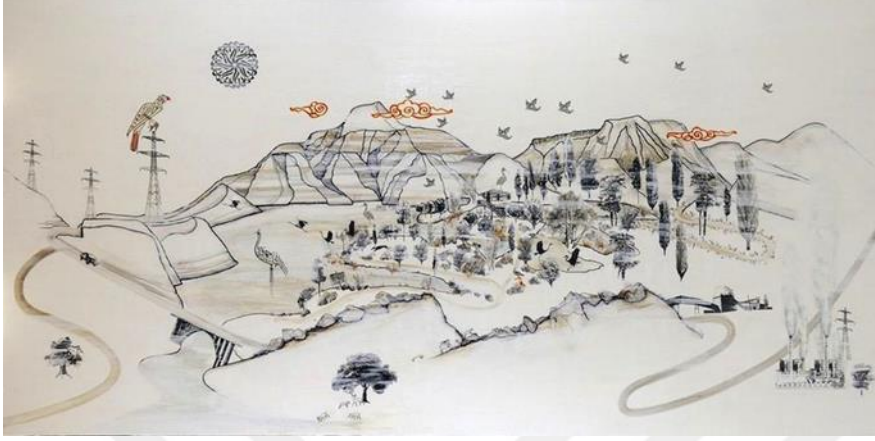
3.4.2.19. Murat Morava (d. 1954-)

Murat Morova'nın 2000 yılında gerçekleştirdiği *Ten Yorgunu* adlı eserinde kullandığı 'insan-ı kâmil' motifi ve aynı seride yer alan, on iki imamı simgeleyen on iki portre, sanatçının düşünce dünyasında günümüz toplumunun bireylere yüklediği kimliklere bir gönderme niteliği taşır. Figürlerin üzerindeki rozetlerde yer alan 'asosyal' ve 'istenmeyen adam' gibi tanımlamalar, sanatçının yakın sosyal tarihe yönelik bilgi birikiminin plastik bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir (Kılıç, 2013, s. 327-340). Ayrıca, Morova'nın *Tenin Gölgesi*, *Tinin Gövdesi*, *Dil+Suret*, *Ah Min'el Aşk-ı Memnu*, *Remz* ve *Dem Bu Dem* gibi çalışmalarında da İslam kaligrafisini yazı-resim üslubuyla kullandığı görülmektedir.

Murat Morova'nın sanatı, yazının sadece figüratif bir unsur olarak değil, aynı zamanda derin bir anlatı ve tarihsel bağ taşıyan bir araç olarak kullanıldığını gösterir. "Kaydedilmiş Manzaralar" (2008) serisinde, sanatçı Ankara ve Eskişehir arasındaki coğrafyanın tarihsel belleğini, günümüz izleriyle ve Batı'nın perspektifiyle minyatür sanatının kuşbakışı görünümü arasında harmanlayarak resmeder. Bu bağlamda, Allah, Bismillah ve Muhammed yazan kuşlar, sanatçının eserlerinde yer bulur.

Morova, doğayı Allah'ın adlarıyla yeniden canlandırarak, gelenek ve modern arasında sıkışmış bir toplumun manzarasını sunar. Oryantalizme kaymadan ve belirli bir ideolojiye bağlanmadan, sadece tanıklık ederek sanatına yansıttığı bu yaklaşım, kültürel birikimi ve tasavvufi bakış açısını da içerir. Böylece, sanatçı izleyiciye hem görsel bir deneyim sunar hem de derin düşünsel katmanlar oluşturur. Morova'nın eserleri, izleyiciyi geçmişle günümüz arasında bir yolculuğa çıkarırken, sanatın

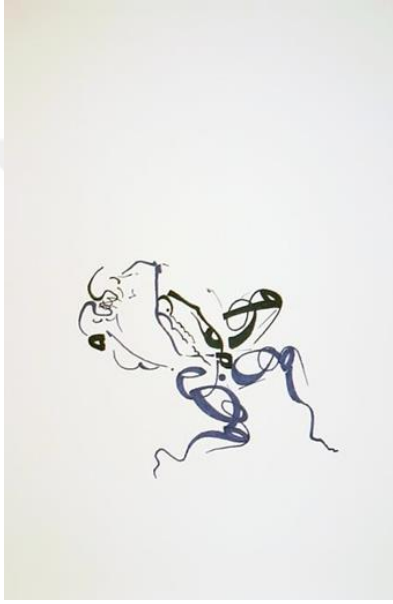
evrensel dilinin ve anlamının nasıl farklı bağlamlarda şekillendiğini gösterir (Yaman, 2009).



Resim 3.34. Murat Morova, Davutoğlu Kuş Cenneti, 2008, tuval üzerine karışık teknik, 120 x 240 cm (URL-37: <https://mimdap.org/sanat/murat-morova-kaydedilmith-manzaralar/>)

Murat Morova, tekke ve tarikat geleneğindeki "İnsan-ı Kâmil" yazı resminin önemine vurgu yapar. Bu yazılar, insana ait güzellikleri ve doğruları ifade eden kelimelerin, Allah ve Muhammed yazılarıyla tamamlandığı bir bütünlük oluşturur. Morova, bu kaligrafik geleneğin özüne sadık kalarak, yazının donuk ve durağan halini modern insanın dinamik hareketlerine uyarlamak amacıyla "Ah Minel Aşk-ı Memnu" serisini geliştirir. Bu seride, sanatçı yazının anlamını ve estetiğini, çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlar. Yazı, artık statik bir ifade değil, günümüz insanının hareket ve duygularını yansıtan dinamik bir unsura dönüşür. Morova'nın çalışmaları, geleneksel kaligrafi ile modern sanatın birleşimi olarak, izleyiciye hem derin bir düşünsel katman sunar hem de görsel bir deneyim sağlar. Bu bağlamda, sanatçı, geçmişin zengin kaligrafik geleneğini, günümüzün hızla değişen sosyal ve kültürel dinamikleriyle birleştirerek, yeni bir sanat dili oluşturur (Özgüven, 2011). Murat Morova, "Ah Minel Aşk-ı Memnu" sergisinde yasak bir aşkı kaligrafi ve figür bütünlüğüne dönüştürerek, derin bir metaforik dil yaratır. Sanatçının eserlerinde tasavvufta bir kavuşma şekli olarak ele aldığı "aşk", ruh ile beden özüne ulaşma yolculuğunu simgeler. Bu bağlamda, Morova, aşkın imkânsızlıkları ve karşıtlıkları barındıran doğasını ele alarak, bu zıtlıkların birliğinden nasıl bir anlam üretebileceğini keşfeder.

Sanatçı, karşıtlıkları harmanlayarak, hem ruhsal hem de fiziksel bir arayışın özünü izleyiciye sunar. Bu süreçte, aşkın derin anlamını, tasavvufi bir perspektifle ele alarak, insanın varoluşsal sorgulamalarını yansıtır. Morova'nın eserleri, sadece bir aşk hikayesini değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine inen bir yolculuğu anlatır. Bu yolculuk, izleyiciye de kendi içsel sorgulamalarını yapma fırsatı sunar; böylece sanatçı, izleyiciyi düşünmeye ve hissetmeye davet ederken, kendi yaratım sürecinin zenginliğini de ortaya koyar.



Resim 3.35. Murat Morova, Ah Min'el Aşk-ı Memnu, 2004 kâğıt üzerine mürekkep, 38 x 56 cm
(URL-38: <https://muratmorova.com/work/2004-ah-minel-ask-i-memnu/>)

Murat Morova'nın eserlerinde otografik analiz, sanatçının kişisel ve toplumsal izlenimlerinin sanatsal üretimine nasıl yansıdığını gösterir. Onun eserlerinde özellikle İslam kaligrafisi, tasavvufi düşünceler ve tarihsel belleğin izleri göze çarpar. Morova, bu sembolleri günümüz modern toplumunun değerleri ve sorunlarıyla buluşturarak, hem geleneksel hem de çağdaş anlamda bir köprü oluşturur. Yazı ve resim öğelerini iç içe geçirerek, her iki unsurun birer hikâye anlatıcı olarak işlev gördüğü bir yapıyı kurar.

Morova'nın "Ah Min'el Aşk-ı Memnu" serisinde kaligrafiyi bir aşk metaforuna dönüştürmesi, onun otografik tarzının en belirgin örneklerinden biridir. Yazı-resim ilişkisinde, aşkı bir arayış, kavuşma ve imkânsızlık döngüsüne oturtarak tasavvufi anlamlar üretir. Bu eserlerde, yazı sadece dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda

insanın ruhsal yolculuğunu anlatan dinamik bir yapıdadır. Sanatçı, aşkı hem bireysel hem de evrensel boyutta ele alarak, izleyiciyi içsel bir keşfe davet eder ve derin bir düşünsel katman oluşturur.

3.4.2.20. Süleyman Saim Tekcan (d. 1940-)

Süleyman Saim Tekcan'ın "Atlar ve Hatlar" serisinde kaligrafik öğelerle bir araya getirilen desenler olarak ortaya çıkar. Sanatçının, Osmanlı dönemine ait tuğralar, eski paralar, mühürler ve eski yazıları resimlerinde kullanması, yazıyı estetik bir unsur olarak işlediğini gösterir. Ayrıca, sanatçının eserlerinde eski yazıtların, kaligrafik imgelemlerle birlikte yer alması da otografik etkiyi güçlendiren bir unsurdur.

Özellikle "Atlar ve Hatlar" serisinde, kaligrafik çizgilerin at figürleriyle bütünleşmesi, yazının görsel bir dil olarak plastik değerler taşımasına örnek teşkil eder. Bu durum, yazının sanat eserinde otografik bir etki yaratmasına katkı sağlar, çünkü bu yazılar yalnızca metin olmanın ötesine geçip resmin bir parçası haline gelir. Sanatçının ele aldığı Hitit alçak kabartmaları, Osmanlı kaligrafisi ve geleneksel Türk sanatına ait semboller, yazının hem figüratif hem de soyutlamaya dayalı bir ifade aracı olarak kullanıldığını gösterir (Bayramoğlu, 2013, s. 33-36).

Ekrem Kahraman, Süleyman Saim Tekcan hakkında kaleme aldığı yazısında, Tekcan'ın sanatındaki devrimci kimliği ve sanat üretimindeki özgünlüğünü vurgulamaktadır. Kahraman, Tekcan'ı “biçimler, formlar, sözcükler ve idealler için savaşılan devrimci bir kişilik” olarak tanımlamakta ve onun baskı resim sanatına getirdiği yeniliklere dikkat çekmektedir. Kahraman’a göre, Tekcan sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda sanatıyla kendi ideallerini ve kültürel değerlerini yansıtan bir öncüdür. Tekcan'ın eserlerinde geleneksel Türk motiflerinin, özellikle at figürlerinin ve hat sanatının modern tekniklerle birleştirilmesi, onun sanattaki yenilikçi yaklaşımını gösterir (Kahraman, 2024). Süleyman Saim Tekcan (1940), son dönem gravürlerinde, kaligrafiyi geleneksel çizgiler, tuğra, damga ile zenginleştirerek ortaya koymuştur. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan at ve hattı bir arada kullandığı “Atlar ve Hatlar” dizisiyle resimlerindeki dinamizmi iç desenler ve karmaşık dokularla yansıtmıştır (Yurt,2012:95).

Süleyman Saim Tekcan, Türkiye’de özgün baskı sanatının en önemli ustalarından biridir ve sanat eğitimcisi olarak da büyük katkılar sağlamıştır. 1940 yılında Trabzon’da doğan Tekcan, sanat eğitimine Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü’nde başlamıştır. Sanat yaşamında özellikle at figürleri ve hat sanatını birleştiren eserleriyle tanınmaktadır. At figürleri, Türk kültürü ve sanatı içinde önemli bir yer tutar; Tekcan, bu figürleri özgün baskı tekniğiyle işleyerek modern sanata yeni bir boyut kazandırmıştır.



Resim 3.36. Süleyman Saim Tekcan, Gravür, 53x78 cm (URL-39: <https://www.artmezat.com/sleyman-saim-tekcan18761.html>)

Süleyman Saim Tekcan'ın, 53x78 cm boyutlarında bir gravür çalışması olan bu eser, sanatçının özgün baskı tekniğiyle yaratmış olduğu yapıtlar arasında yer alır. Gravürlerinde genellikle at figürleri ve geleneksel Türk hat sanatını bir araya getiren Tekcan, bu eseriyle de kendi sanatsal dilini ve estetik anlayışını yansıtmaktadır (Vural, 2020, s. 125).

Özellikle Riva Atları serisinde, Tekcan, at figürlerini kaligrafi ve gravür ile ustaca birleştirmiştir. Bu eserlerde, atlar ve Osmanlı hat sanatı iç içe geçer, bu da sanatçının geleneksel motifleri modern tekniklerle buluşturma becerisini gösterir (Vural, 2020, s. 117-137).

Tekcan'ın eserlerinin temelinde, tarihsel ve kültürel unsurların modern sanatla harmanlanması yatar. Sanatçı, baskı resim alanında hem teknik hem de içerik bakımından zengin eserler üretmiş ve bu alanda yenilikçi teknikler geliştirmiştir. Özellikle serigrafi, gravür ve litografi gibi baskı tekniklerinde kişisel tarzını ortaya koyarak, hem ulusal hem de uluslararası sanat çevrelerinde tanınmıştır.

Süleyman Saim Tekcan'ın sanatında, özellikle otografik unsurlar belirgin bir şekilde yer alırken, aynı zamanda sizin "eksotografi" olarak adlandırdığınız dışarıdan alınan yazı bütünleri veya kalıpların kullanımı da gözlemlenebilir. Tekcan, eserlerinde eski yazıları, hat sanatını, Osmanlı tuğralarını, mühürleri ve çeşitli kültürel simgeleri kullanarak hem kendi kimliğini hem de ait olduğu kültürel mirası yansıtır.

Burada "otografi," sanatçının eserine doğrudan müdahalesini ve kişisel izini taşıırken, "eksotografi" terimi ise dışarıdan alınan ve sanatçının kendi yaratımına dâhil ettiği yazı kalıplarını ifade eder. Tekcan, eserlerinde hem kendi özgün izini hem de kültürel kalıpları bir araya getirerek, bir anlamda otografik ve eksotografik unsurları birleştirir. Bu durum, sanatçının hem gelenekten esinlendiğini hem de bu geleneği kendi sanatsal pratiğiyle yeniden yorumladığını gösterir.

Süleyman Saim Tekcan'ın eserleri, özellikle "Atlar ve Hatlar" serisi, otografik ve eksotografik unsurların birleşimini vurgulayan bir sanat pratiğine işaret eder. Tekcan, geleneksel Türk sanatına ait kaligrafik motifler, Osmanlı tuğraları ve at figürleri gibi unsurları modern baskı teknikleriyle harmanlayarak eserlerinde estetik ve tarihsel bir derinlik oluşturur. Otografi, sanatçının kişisel izini taşıyan, onun kendine özgü dokunuşlarını içeren bir müdahale biçimidir. Tekcan'ın at ve kaligrafik çizgileri, doğrudan onun sanatsal kimliğini yansıtırken, eksotografi terimi ise dışarıdan alınan kültürel yazı ve sembol kalıplarının eserlerde kullanıldığını gösterir.

Tekcan, bu iki unsuru birleştirerek, kendi sanatsal kimliğini, ait olduğu kültürel mirasla birlikte ortaya koyar. Yazının görsel bir dil olarak plastik değerler taşıdığı bu eserlerde, geleneksel motifler soyutlamaya dayalı modern bir ifade aracı haline gelir. At figürleri ve hat sanatının buluşması, sanatçının geçmiş ve modernliği bir arada ele alarak kendine özgü bir sanatsal dil geliştirdiğini kanıtlar.

3.4.2.21. Rauf Tuncer (d. 1955-)

Rauf Tuncer, Orta Asya'nın zengin kültürel mirasını ve İslamiyet öncesi ile sonrası dönemlere ait izleri eserlerine ustalıkla yansıtır. Sanatçının çalışmaları, eski Türk damgaları, Türk yazı sistemleri ve folklor anlayışından esinlenerek şekillenir. Tuncer, yaşadığı kültürel coğrafyanın, bir sanatçının yaratım sürecinde büyük bir öneme sahip olduğunu vurgular; çünkü bu miras, sanatçının kimliğini ve üretimlerini derinlemesine etkiler. Aynı zamanda, Tuncer, bir sanatçının evrenselleşme sürecinde en kritik faktörün, kendi medeniyetinin kültürel mirası ile şekillenen eserler üretmek olduğunu ifade eder. Bu yaklaşım, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin korunmasına ve geliştirilmesine katkı sağlar. Sanatçının bu anlayışı, eserlerinde geleneksel unsurları modern tekniklerle harmanlayarak, izleyiciye hem geçmişin derinliklerine inme hem de çağdaş sanatın dinamiklerini keşfetme fırsatı sunar. Böylece Tuncer, hem yerel hem de evrensel bir sanat dili oluşturmanın yollarını arar. Rauf Tuncer'in eserleri, izleyicide derin bir estetik deneyim sunarak organik bir bütünlük içinde sunulmuştur. Kaligrafik etkilerin yanılsamanın ötesinde, tarihsel gerçeklikleri ön plana çıkarması, izleyiciyi derin bir düşünce yolculuğuna çıkarır. Eserlerdeki bu bütünlük, coşkulu bir titreşim yaratırken, geçmişe ait imgelerin belirsiz ama etkileyici bir şekilde insanı sarması, izleyiciyi tarihsel bir bağ kurmaya davet eder.

Tuncer'in çalışmaları, arkaik ve anıtsal formları harmanlayarak geçmişle bugünü buluşturur. Bu bağlamda izleyiciye tatlı bir romantizm yaşatırken, aynı zamanda gurur duygusu da hissettirir. Ancak bu duygular, kısa bir süre sonra, eserlerin anlatımı içinde tabiat mistisizminin derinliklerine dalar ve kaligrafik estetikle birleşir. Bu durum, izleyiciyi içine çeken, düşünsel bir deneyim sunan bir süreç oluşturur. Tuncer'in eserleri, tarih, kültür ve estetiğin birleşiminde, izleyiciyi sadece gözlemci olmaktan çıkarıp aktif bir katılımcı haline getirmektedir (Bayramoğlu, 2013: 25).



Resim 3.37. Rauf Tuncer, İsimli, tuval üzerine akrilik, 130 cm x 130 cm (Aybay, C., ve Akengin, G. (2020). Resimsel Anlatımda Yazı Kullanımı. *İdil*, 76, 1879-1889. s. 1886.)

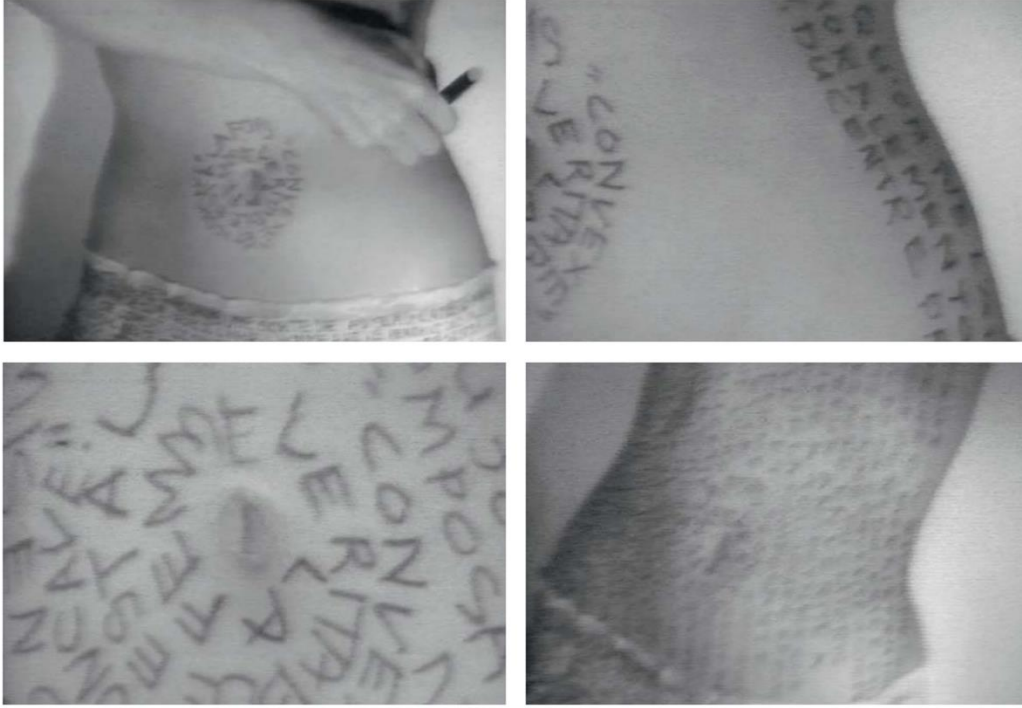
Rauf Tuncer'in eserlerinde öne çıkan unsurlar, sanatçının yaşadığı kültürel coğrafyanın zenginliğini ve derinliğini yansıtan kaligrafik ve tarihsel izlerle birlikte gelişmiş bir estetik anlatıdır. Sanatçı, İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültürüne dair unsurları, eski Türk damgaları ve yazı sistemlerini eserlerine aktarırken, geçmişle bugünü bir araya getirir. Tuncer'in eserleri izleyiciyi tarihsel bir bağ kurmaya yönlendirirken, organik bir bütünlük içinde sunulan bu unsurlar, sanatçının geçmişe duyduğu derin bağlılık ve aynı zamanda modern sanata kazandırdığı yeniliklerle karakterize edilir.

Bu anlamda Tuncer'in çalışmaları eksotografik bir yaklaşımı yansıtır, çünkü eserlerinde tarihsel ve kültürel izler, onun kişisel birikimleriyle harmanlanarak bir sanat dili oluşturur. Geçmişin imgelerini yeniden yorumlayarak, tarihsel bilinci hazır yazı bloklarını kaligrafik estetikle bütünleştirir. Bu da, sanatçının eserlerinde izleyiciyi yalnızca bir gözlemci konumundan çıkarıp, aktif bir katılımcı haline getiren, derin bir düşünsel süreç sunar.

3.4.2.22. Nil Yalter (d. 1938-)

Nil Yalter, Mısır'da Türk bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiş ve güzel sanatlar eğitimini İstanbul'da tamamlamıştır. Modern sanatlara olan ilgisiyle 1965 yılında Paris'e taşınmış ve 1974 yılında yaptığı "Başsız Kadın ya da Göbek Dansı" videosu hem Türkiye'nin ilk video çalışması hem de Fransız video sanat tarihinin önemli eserlerinden biri olmuştur.

Nil Yalter'in "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" (1974) başlıklı videosu, sanatçının bedenini kullanarak performatif bir özellik kazandırdığı ve kendi sanat kariyerinde önemli bir yere sahip bir eserdir. Bu çalışmada Yalter, René Nelli'nin *Erotizm ve Uygarlıklar* adlı kitabından alıntılardığı cümleleri bedenine yazarak hem kendi sanatsal ifadesini hem de kadın bedeni üzerindeki kültürel hegemonyayı sorgular. Bu eser, dönemin feminist sanat akımlarının ruhunu yansıtarak kadınların kendilerini ve bedenlerini ifade etmeleri gerektiğine işaret eder (Tezkan, 2009). Burada, Yalter'in yazıyı bedeni üzerinden bir ifade aracı olarak kullanması, dönemin feminist teorisyenlerinden Hélène Cixous'un "écriture féminine" kavramını yankılamaktadır. Cixous, kadınların hem kendilerini hem de kadınları yazıya konu etmeleri gerektiğini savunur; Yalter'in çalışması da bu düşüncenin sanatsal bir yansıması olarak değerlendirilebilir.



Resim 3.38. Nil Yalter, Başsız Kadın ya da Göbek Dansı (The Headless Woman or The Bellydance), 1974, 24' (URL-40: http://interaktif.istanbulmodern.org/dosya/2234/nilyalter_2234_7220837.pdf.)

Nil Yalter'in "Başsız Kadın veya Göbek Dansı" (1974) adlı eseri, yazının bir ifade aracı olarak kullanıldığı feminist bir otografik performans örneğidir. Sanatçı, kendi bedenini bir tuval olarak kullanarak yazılarla süsler ve bu süreç, bedensel kimlik ve toplumsal normlara yönelik eleştirel bir bakış sunar. Yalter'in yazıyı doğrudan bedeni üzerine işlemesi, kadın bedeni üzerindeki kültürel ve sosyal baskılara karşı bir direniş olarak okunabilir.

Bu çalışmada, yazının bedenle birleşmesi, Hélène Cixous'nun "écriture féminine" (kadın yazısı) kavramıyla uyumlu bir estetik sunar. Yazı, Yalter'in otografik izini taşır; bu, sanatçının bedenine yaptığı doğrudan müdahaleyi temsil eder. Böylece eser, bireysel ifade ve feminist bir yorumun güçlü bir örneği olarak öne çıkar.

3.4.2.23. Birsen Çeken (d. 1962-)

Birsen Çeken, 1962 yılında Rize-Çamlıhemşin’de doğmuş ve ilk ile orta öğrenimini Ankara’da tamamlamıştır. 1984 yılında Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim Anabilim Dalı’ndan mezun olmuş, 1992 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Sanatta Yeterlik derecesi almıştır. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ve Gazi Üniversitesi gibi önemli eğitim kurumlarında öğretim üyeliği yapmıştır. 2011 yılında Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’ne Doçent olarak atanmış olup, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde Profesör unvanıyla öğretim üyeliği ve Grafik Tasarımı Bölümü Başkanlığı görevlerini sürdürmektedir. Sanatçının ulusal ve uluslararası alanda birçok kişisel ve karma sergisi bulunmaktadır. Aynı zamanda uluslararası sanat çalıştaylarında küratörlük yapmış, bilimsel ve sanatsal etkinliklerde aktif bir rol oynamıştır. Eserleri, birçok müze ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır ve sanatsal etkinliklerde jüri üyeliği yapmıştır (Aytaç & Coşkun, 2022, s. 15).



Resim 3.39. Birsen Çeken, Egemenlik, T.Ü.K.T., 2022 (Aytaç, A., ve Coşkun, S. N. (Editörler). (2022). *Uluslararası Davetli İstiklal Marşı ve M. Akif Ersoy Plastik Sanatlar Sergisi Kataloğu*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Yayınları, s. 15.)

Birsen Çeken’in sanatında Anadolu’nun kırsal yaşamı ve özellikle kadın figürleri belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Yukarıda gösterilen eserlerde de görüldüğü gibi,

sanatçının işlerinde kırsal kesimdeki kadınlar ve onların günlük yaşamından sahneler tasvir edilmektedir. Bu figürler, zengin bir renk kullanımı ile birleşmiştir; özellikle turkuaz, mavi ve yeşil tonları, karanlık zeminlerden öne çıkarken geçmişe dair göndermelerle sanatçı, sade ve mütevazı yaşamı simgeler. Bu eserlerde Anadolu'nun geleneksel yapısına atıfta bulunulurken, aynı zamanda modern tekniklerle harmanlanmış bir anlatım mevcuttur.

Sanatçının eksotografik yaklaşımı, dışarıdan aldığı hazır yazı veya imgeleri kendi sanatsal tarzına entegre ederek yeniden sahiplenme sürecine girdiğini gösterir. Çeken, dışarıdan aldığı bu unsurları kendi tarzıyla birleştirip sanatsal ifade biçimini zenginleştirir. Eksotografik yaklaşımı, sanatçının dış kaynaklardan elde ettiği metin ve imgeleri kişisel yorumuyla sanatına eklemesiyle şekillenir. Bu bağlamda, sanatçının kendine özgü sanat dili ve bireysel kimliği, dışarıdan alınan unsurlarla birleşerek esere yeni bir anlam ve boyut kazandırır.

Aynı zamanda Çeken'in eserlerinde otografik bir yaklaşım da gözlemlenir; el yazısına benzer işaretler, yazımsı formlar, kaligrafik unsurlar sanatçının bireysel kimliğini ve imzasını esere yansıtır. Sanatçının bu tarzı, bireysel izleri ve geleneksel kültürü modern bir sanat diliyle yeniden yorumlama kabiliyetini ortaya koyar. Özellikle figüratif ve soyut unsurların bir araya getirildiği kompozisyonlarda, izleyiciye hem görsel hem de duygusal bir deneyim sunmayı amaçlamaktadır.

3.4.2.24. Mustafa Ayaz (d. 1938-2024)

Mustafa Ayaz, 1938 yılında Trabzon'un Kabataş köyünde doğmuş bir ressam ve akademisyendir. Resme olan ilgisi, henüz ilkokuldayken fark edilmiş ve Erzurum Pulur Köy Enstitüsü'nde eğitim alırken öğretmenlerinin desteğiyle İstanbul Çapa Öğretmen Okulu Resim Bölümü'ne yönlendirilmiştir. Lise eğitimini burada tamamladıktan sonra bir süre ilkokul öğretmenliği yapan Ayaz, resme olan tutkusu nedeniyle bu mesleği bırakmış ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nde eğitimine devam etmiştir. 1963'te mezun olduktan sonra aynı kurumda öğretim üyesi olarak çalışmış, 1984 yılında Hacettepe Üniversitesi'nde akademik kariyerine devam etmiş ve 1987'de profesör olarak emekli olmuştur.

Mustafa Ayaz, resimlerinde soyut ve figüratif unsurları bir araya getirerek kendine özgü bir sanat dili oluşturmuş önemli Türk ressamlarından biridir. Sanatçının eserlerinde özellikle kadın figürleri öne çıkar ve kadınları yaşamın anlamı ve coşkusunun temsili olarak ele alır. Ayaz'ın eserlerinde kullanılan parlak renkler, dinamik formlar ve figürlerin hareketliliği izleyiciye canlı ve enerjik bir atmosfer sunar. Kadın figürlerinin yanı sıra, sanatçının resimlerinde doğa unsurlarına ve içsel dünyaya dair izler de görmek mümkündür (Eke & Yücel, 2023).

Bu sanat anlayışıyla, Ayaz, bireyin içsel dünyasına ve duygularına dair derin bir bakış sunarak, izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkarmayı amaçlamaktadır. Onun eserleri, yaşamın karmaşıklığını, insan ruhunun derinliklerini ve duygusal zenginliği resim diliyle anlatır. Ayaz'ın resimlerinde içsel yolculuk ve bireyin varoluşsal sorgulamaları, sanatın merkezine yerleştirilmiş temalar arasında yer alır (Eke & Yücel, 2023).



Resim 3.40. Mustafa Ayaz, İsimsiz, TÜYB, 1988, 50x70 cm (URL-41: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafaayaz/#eser/98bcd527529f9a2dc03e2bb611e8b087/7323>)

Mustafa Ayaz'ın 1988 tarihli, 50x70 cm boyutlarındaki tuval üzerine yağlı boya (Görsel 52) çalışması, tipik olarak onun sanat tarzını ve anlatım dilini yansıtan unsurlar taşımaktadır. Bu eser, soyut ve figüratif öğelerin birleşimini içerirken, kadın figürleri merkezde yer alarak Ayaz'ın karakteristik temalarını öne çıkarıyor. Eserde, ortada dikkat çeken bir kadın figürü bulunmakta. Bu figür, belirgin ve yoğun bir şekilde işlenmiş, izleyicinin dikkatini üzerine çeken bir biçimde konumlandırılmıştır. Kadının oturuş pozisyonu ve bakışları, eserle izleyici arasında bir tür duygusal bağ kurmayı hedeflemekte. Kadının giydiği parlak kırmızı etek ve açık tonlardaki bluz, Ayaz'ın kullandığı canlı renk paleti ile birlikte esere dinamik ve enerjik bir hava katıyor. Yanında ise farklı pozisyonlarda betimlenen diğer figürler yer alıyor, bu figürler daha soyut ve gölgeli çizgilerle temsil edilmiş. Bu da eserin kompozisyonunda belirli bir hiyerarşi ve derinlik oluşturarak odak noktasını merkezdeki kadın figürüne yöneltiyor.

Eserin sağ alt kısmında yer alan yazı ve çizim benzeri detaylar, sanatçının otografik (kişisel iz) unsurlarına dair ipuçları sunar. Mustafa Ayaz, eserlerinde kişisel izler bırakmayı ve bir tür sanatçı kimliği oluşturmayı hedefleyen bir yaklaşıma sahiptir. Bu eserdeki yazılar ve sanatçının kalem darbeleri, doğrudan onun otografik stilinin bir parçasıdır. Bu tür kişisel dokunuşlar, sanatçının eser üzerindeki doğrudan varlığını ve yaratım sürecindeki duygusal izlerini gösterir. Ayaz'ın el yazısına veya kişisel çizim tarzına ait bu unsurlar, sanatçının bireysel kimliğini ve yaratıcı sürecini izleyiciye aktarmada önemli bir araç olarak kullanılmıştır.

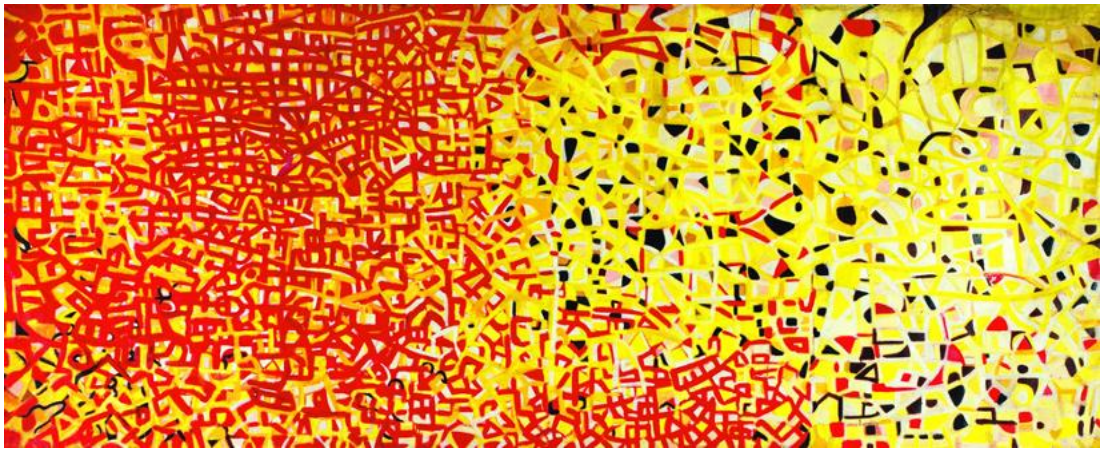
Otografik çözümleme açısından değerlendirildiğinde, bu eser sanatçının doğrudan müdahalelerini ve kendine özgü çizgisel dili sergilemektedir. Kadın figürlerinin betimlenişinde kullanılan akıcı ve kıvrımlı çizgiler, Ayaz'ın elinin özgün hareketlerinin izlerini taşır. Ayrıca, figürlerin kompozisyon içindeki yerleşimi ve onlara eşlik eden soyut unsurlar, sanatçının yaratıcı sürecini ve kişisel stilini ortaya koyar. Bu otografik unsurlar, sadece sanatçının tekniği değil, aynı zamanda onun iç dünyası ve düşünsel süreçleri hakkında da bilgi verir. Eserdeki figürlerin yüz ifadeleri, pozisyonları ve renk kullanımı, izleyiciyi eserin içine çekerken, sanatçının yaşama, kadına ve doğaya dair bakış açısını yansıtır. Mustafa Ayaz'ın bu eseri, sanatçının kendi el yazısı ve figüratif yorumlamalarıyla otografik izler bırakarak sanat eserini bir tür kişisel ifade biçimine dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu da izleyiciye, sadece bir

görsel deneyimden öte, sanatçının iç dünyasını keşfetme ve onunla bir bağ kurma fırsatı sunar.

3.4.2.25. Fahrelnissa Zeid (d. 1901-1991)

Fahrelnissa Zeid, 1901 yılında İstanbul'da doğmuş, köklü bir aileden gelen önemli bir Türk kadın sanatçıdır. Ailesi, onun sanat hayatındaki en önemli etkilere biri olmuştur. İlk sanat eğitimini İstanbul'daki İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde alan Zeid, daha sonra Paris'teki Ranson Akademisi'nde Roger Bissiere'nin atölyesinde çalışmıştır. Bu deneyim, onun sanat kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur (Akçay, 2015; Aydemir, 2023). Zeid, eserlerinde genellikle figüratif ve soyut unsurları bir araya getirerek kendine özgü bir sanat dili geliştirmiştir. Sanatı, bireyin içsel dünyasını yansıtmaya ve duygu yoğunluğunu ifade etme üzerine odaklanmıştır. Hayatı boyunca Paris, Berlin, Londra gibi birçok şehirde yaşamış ve sergiler açmış, Türk sanatının uluslararası alanda tanınmasına katkıda bulunmuştur (Yakın Üldes, 2017).

Fahrelnissa Zeid'in sanata yaptığı katkılar, sadece eserleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda eğitmen olarak da sanat dünyasına yön vermiştir. 1981 yılında kurduğu Kraliyet Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde, öğrencilerine soyut resimler yapmaları için ilham vermiştir. Zeid, yaşamı boyunca imzasını ve ismini birçok kez değiştirmiş, 1969'dan itibaren Fahrelnissa Zeid ismini kullanmaya başlamıştır. Sanatçının yaşamı, 1991 yılında Amman'da son bulmuştur (Sönmez, 2020; Devrim, 2023).



Resim 3.41. Fahrelnissa Zeid, Soyut (Geçicilik... Su... Güneş), 1953, tuval üzerine yağlıboya, 182x452 cm (URL-42: <https://www.artroad.org/istanbul-modern/>)

Fahrelnissa Zeid'in 1953 tarihli "Soyut (Geçicilik... Su... Güneş)" adlı eseri, otografik bağlamda ele alındığında sanatçının kendine özgü el yazısını, kişisel deneyimlerini ve içsel dünyasını eserine yansıttığı söylenebilir. Otografik kavram, bir sanatçının eserine kendi imzasını, kişisel tarzını ve yaratıcılığını yansıtan unsurlarını içerir. Bu eserde Zeid'in kullandığı soyut formlar, parlak renk paleti ve yoğun kompozisyon yerleşimi, onun içsel dünyasının ve sanatsal kimliğinin güçlü bir yansımasıdır.

Zeid'in eserlerinde figüratif ve soyut unsurları bir araya getirme yeteneği, bu tabloya da yansımıştır. Ancak, bu eserin diğer eserlerinden ayrılan yönü, figüratif unsurların tamamen soyut formlarla yer değiştirmiş olmasıdır. Bu geçiş, sanatçının içsel bir yolculuğu ve yaşamın geçici doğası hakkındaki düşüncelerini sembolize eder. Sarı ve kırmızı gibi sıcak renklerin baskın kullanımı, onun enerjik ve duygusal ifadesini vurgular. Eserde kullanılan formlar, geometrik olmalarına rağmen organik bir akış hissi verir ve bu, Zeid'in eserine kişisel bir dokunuş katmaktadır.

Otografik bağlamda, Zeid'in bu eseri, onun soyut sanata getirdiği yenilikçi bakışı ve renk kullanımındaki cesareti ile bireysel sanat kimliğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sanatçının, yaşamındaki geçicilik, doğa ve zaman kavramlarına dair kişisel algısı bu eserde güçlü bir şekilde hissedilir. Renklerin ve formların bir araya gelişi, onun yaratıcı sürecindeki özgünlüğünü ve sanata olan kişisel yaklaşımını açıkça gösterir.

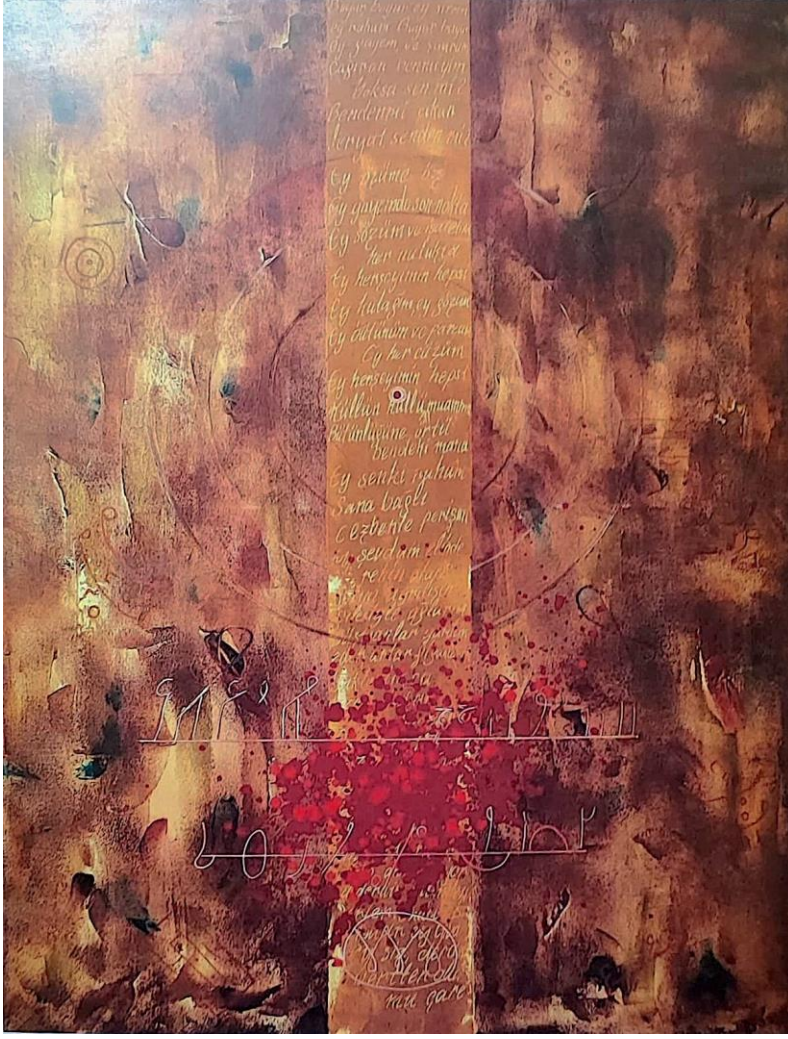
3.4.2.26. Mutluhan Taş (d. 1973-)

Mutluhan Taş, 1973 yılında Hollanda'nın Almelo kentinde doğmuştur. Lisans eğitimini 1994 yılında Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda tamamlamıştır. Yüksek lisansını 2001 yılında Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşundan 2000'li Yıllara Kadar Çağdaş Türk Resim Sanatında Sanat ve Siyaset İlişkileri" başlıklı teziyle tamamlamıştır. 2010 yılında, aynı üniversitenin Resim-İş Eğitimi Doktora programından "XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hakim Olan Tasavvuf Hareketlerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları" konulu tezi ile doktora derecesini almıştır.

Akademik kariyerine Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak başlamış ve 2010 yılında Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel bölümünde yardımcı doçent unvanıyla öğretim üyesi olmuştur. 2014-2020 yılları arasında doçent, 2020'den itibaren ise profesör unvanıyla görevine devam etmektedir. 2022 yılından itibaren Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda profesör olarak akademik çalışmalarını sürdürmektedir.

Mutluhan Taş'ın bilimsel araştırma ve sanatsal üretim pratiği, tasavvuf estetiği ve Türk-İslam sanatlarının modern sanatla etkileşimi üzerine yoğunlaşmaktadır. Eserlerinde ağırlıklı olarak ilahi aşk, Mevlana, Hallac-ı Mansur gibi tasavvufi figürlerin etkilerini yansıtan sanatsal anlatımlar mevcuttur. Sanat ve bilim dünyasında, geleneksel sanat formlarını modern yaklaşımlarla birleştirerek, estetik ve kültürel mirasın günümüz sanatı ile nasıl harmanlanabileceğini araştırmaktadır (Enveroğlu, 2012).

Mutluhan Taş'ın akademik görevleri, yönettiği lisansüstü tezler, yürüttüğü projeler ve ulusal-uluslararası sergilerdeki etkin katılımları ile sanata olan katkısı geniş bir çerçevede değerlendirilmekte ve Türk sanatına önemli katkılar sağlamaktadır



Resim 3.42. Mutluhan Taş, Daire Tâ-Sin'i, 2007, tuval üzerine akrilik boya, 130x100 cm.

Daire Ta'sin'i ifadesi, Hallac-ı Mansur'un yazılarında ve tasavvufi düşüncelerinde, mistik sembolizm ile ilişkilidir. Hallac-ı Mansur'un Kitabü't-Tevasin adlı eseri, Ta'sin harfleri ile başlar ve bu harfler Kur'an'daki mukatta harfleridir. Tasavvufi anlayışta bu harfler ilahi sırların işareti olarak kabul edilir. Daire, sonsuzluğu, ilahi birliği ve tüm varlığın ilahi kaynağa dönüşünü sembolize eder. Hallac, bu sembolizmle ilahi aşkın birliğini ve insanın varoluşun kaynağına dönüşünü vurgular.

Hallac, kendisinin "Ene'l-Hak" (Ben Hakkım) sözü ile ilahi birliğe işaret ederken, Daire Ta'sin'i de bu ilahi bilginin ve dönüşümün bir sembolü olarak yorumlamaktadır. Hallac'ın metinlerinde Ta'sin ile başlayan bölümler, insanın nefsiyle olan mücadelesini ve ilahi hakikati arayışını anlatır. Bu bağlamda Daire Ta'sin, hem bir

ilahi hikmeti sembolize eder hem de insanın ilahi hakikate ulaşma yolculuğunu temsil eden bir tasavvufi öge olarak karşımıza çıkar (Öztürk, 1976).

Bu resimde, ortada bulunan el yazısıyla yazılmış metin dikkat çekicidir. Sanatçının kendi eliyle yazdığı bu metin, eserin otografik doğasını oluşturan ana unsurlardan biridir. Nelson Goodman'ın otografik sanat tanımı bağlamında, otografik eserler sanatçının bireysel müdahalesiyle ayrılır; bu eser de el yazısı aracılığıyla sanatçının doğrudan etkisini göstermektedir.

Bu eserin merkezinde yer alan el yazısıyla yazılmış metin, Hallâc-ı Mansûr'un "Ey Sırrım" adlı şiirinden alınmıştır. Hallâc-ı Mansûr, tasavvuf geleneğinde önemli bir figür olup, "Ene'l-Hak" (Ben Hakk'ım) ifadesiyle ilahi birlik ve hakikat arayışını simgeler. Bu şiir, manevi bir yolculuğu, ilahi aşkı ve hakikatin derin arayışını ifade eder ve bu tür temalar, sanatçının eserine kattığı kişisel bir dokunuş olarak karşımıza çıkar. Ortadaki metin, eserin estetik yapısının ve anlamının önemli bir parçasını oluştururken, bu metnin bizzat sanatçının elinden çıkması, eseri otografik kılan ve kopyalanamaz bir hale getiren özgünlüğü ifade eder. Bu bağlamda el yazısı, sadece görsel bir unsur değil, aynı zamanda sanatçının düşüncelerini, hislerini ve yaratıcı sürecini izleyiciye aktaran bir araçtır. Otografik eserlerin temel özelliklerinden biri olan sanatçının bireysel izinin ve özgün katkısının belirginliği, bu eserde de net bir şekilde görülmektedir.

Ayrıca, sanatçının eser yüzeyinde kullandığı dokular, renkler ve metinlerin birbirine entegre edilmesi, eserin daha organik ve samimi bir duygu yaratmasını sağlamıştır. El yazısı ile yüzeyin bir araya gelmesi, hem izleyiciye kişisel bir anlatı sunmakta hem de sanatçının bu eserdeki bireysel katılımını açıkça ortaya koymaktadır. El yazısının varlığı, eserin otografik bir öge olarak sanatçının kimliğini, iç dünyasını ve sanatsal niyetini doğrudan yansıtmayı mümkün kılar. Bu eserin otografik çözümlemesi, sanatçının kişisel izlerini ve müdahalelerini içererek eseri daha anlamlı ve değerli bir hale getirdiğini gösterir. Bu el yazısının eserin merkezinde yer alması, sadece estetik bir katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda eserin anlamını ve sanatçının kendisiyle olan bağlantısını güçlendirir. Sanatçının bu özgün katkısı, eserin kimliğini ve onun tarihsel olarak özgün bir sanat eseri olmasını sağlamaktadır.



4. BİR UYGULAMA: OTOGRAFİK ETKİLERLE OLUŞTURULAN SANAT ESERLERİ



Resim 4.1. Ali Ertuğrul Küpeli, "Aslan Yatağı" eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, kağıt üzerine kurşun kalem, 2022



Resim 4.2. Ali Ertuğrul Küpeli, "Aslan Yatağı", 109x93 cm, mixed technique on wood panel, 2022

"Aslan Yatağı" eserlerini incelerken, makalede ele alınan aslan sembolizmi, sanatçının eserine yönelik çözümlemelere olanak sağlar. Aslan, tarih boyunca güç, otorite ve kutsallığın sembolü olarak birçok kültürde yer edinmiştir. Özellikle Türk kültüründe ve Alevi inancında, aslan Hz. Ali ile özdeşleştirilmiş ve cesaret, adalet gibi erdemlerle ilişkilendirilmiştir (Dursun & Hança, 2022). Bu sembolik anlamlar, "Aslan Yatağı" eserinin temasını ve içeriğini derinlemesine anlamamıza katkı sağlar.

Sanatçı, ilk etapta aslan temasını ele aldığı ilk eserde (Görsel 55), kağıt üzerindeki kurşun kalem çizimiyle kompozisyonun temel unsurlarına odaklanmayı kolaylaştırır. Sert çizgiler, aslanın gücünü ve heybetini vurgularken, eserin yalınlığı sanatçının aslanın hem fiziksel varlığını hem de sembolik önemini derinlemesine incelemek istediğini gösterir. Aslanın yatış pozisyonu, sakın ama aynı zamanda tetikte olan bir gücü yansıtır.

Bu eskizde, aslanın duruşu ve çevresel unsurlar, Türk kültüründeki cesaret ve otorite sembolizmine dair ipuçları verir. Kurşun kalemle yapılan gölgelendirme, aslanın vücut formunu belirginleştirir ve eserin detayları, aslanın ihtişamını ortaya koyar. Sanatçı, çizgisel detaylarla aslanın tüylerini ve kas yapısını vurgulayarak, onun doğasındaki güç ve ihtişamı öne çıkarır.

Bir diğer çalışmada (Görsel 56), sanatçı ilk eskizde oluşturduğu kompozisyonu daha karmaşık ve katmanlı bir anlatıma dönüştürmüştür. Ahşap panel üzerine karışık teknikle çalışılması, esere çok boyutlu bir doku ve derinlik kazandırır. Ahşap malzemenin doğal dokusu, aslanın doğayla uyumunu ve vahşiliğini yansıtır. Karışık teknik, aslanın sembolik anlamını daha güçlü bir şekilde vurgular.

Eserde kullanılan renk tonları ve katmanlar, aslanın gücünü ve doğasını yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Ahşap panelin pürüzlü yüzeyi, aslanın vahşi ve otoriter doğasını temsil eder. Boya katmanları, aslanın fiziksel varlığının ötesinde, kültürel ve sembolik anlamlarını da betimler. Özellikle sıcak ve toprak tonları, aslanın doğal yaşam alanına ve tarih boyunca üstlendiği güçlü, tanrısal figüre atıfta bulunur.

Her iki eserde de aslanın güçlü varlığı, izleyiciyi derinden etkiler. Sanatçının otografik yaklaşımı, yani kendi el yazısı ve özgün stilini, hem eskiz çalışmasında hem de ahşap

panelde kullandığı teknikle net bir şekilde görmekteyiz. Kurşun kalemle yapılan eskizdeki detaylı çizgiler ve gölgelendirmeler, sanatçının kişisel yaklaşımını belirginleştirirken; ahşap paneldeki karışık teknik, çok katmanlı ve zengin bir sembolizmi ortaya koyar. Aslanın yattığı yer, adeta onun doğal tahtını temsil edercesine, çevresiyle birlikte bir güç alanı oluşturur.

Bu eserlerin, makalede ele alınan aslan sembolizmiyle uyumlu olduğu söylenebilir. Aslanın Türk kültüründeki otorite ve güç sembolizmi, sanatçının bu eserlerdeki yaklaşımında net bir şekilde görülmektedir. Ahşap panel üzerinde kullanılan karışık teknik, aslanın hem fiziksel gücünü hem de kültürel anlamını derinlemesine yansıtır. Sanatçının otografik dokunuşları, kompozisyona özgün bakış açısını ve aslan temasına yönelik kişisel ifadesini güçlendirir, bu sembolizmi ne kadar derinlemesine ele aldığını gösterir.



Resim 4.3. Ali Ertuğrul Küpeli, “purgatory” eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, 2018



Resim 4.4. Ali Ertuğrul Küpeli, “purgatory” 120.140 cm, acrylic on canvas, 2018

“Purgatory” kelimesi Türkçeye "araf" veya "arındırılma" olarak çevrilebilir. Araf, özellikle ruhsal bir geçiş veya bekleyiş halini ifade eder. Bu bağlamda, eserin ismi, izleyiciye, figürün ruhsal durumunun ve içsel çatışmasının derinliğine dair önemli ipuçları sunar. Türk kültüründe araf, çoğunlukla bir belirsizlik ve bekleme durumu olarak algılanır. Bu çerçevede eserin analizi, sanatçının bu ruh halini nasıl ele aldığını ortaya koyar.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Huzur” romanında “araf” kavramını insan ruhunun huzursuzluğu, içsel çatışmaları ve tereddütleriyle ilişkilendirir. Bu eserde, "araf" yalnızca bir bekleme ya da geçiş hali değil, aynı zamanda insanın kaderi, ruhsal durumları ve kararsızlıklarıyla yüzleştiği bir metafizik arayış olarak ele alınır. Tanpınar, bu “araf” durumunu, bireyin iç dünyasındaki gelgitler ve yaşadığı huzursuzlukların yansıması olarak kullanmıştır. “Araf” bu anlamda, karakterlerin ruhsal sıkışmışlıklarını, varoluşsal sorgulamalarını ve içsel karmaşalarını ortaya koyan derin bir sembolizmdir (Okay, 2017, s. 722).

Bu eskiz çalışmasında (Görsel 57), sanatçı el yazısının özgünlüğünü ve otografik izlerini net bir şekilde ortaya koymuştur. Mürekkepli kalemle kağıt üzerine yapılan çizimler, sanatçının kendine özgü tarzını ve el hareketlerinin izlerini taşır. Figürün etrafında dolanan ve baş kısmında yoğunlaşan çizgiler, belirsizlik ve kaosun görsel

ifadesidir. Burada sanatçının, elinin doğal hareketleriyle oluşturduğu çizgiler, otografik bir iz taşıyarak figürün ruh halini somutlaştırır. Özellikle figürün başının etrafındaki dolambaçlı çizgiler, "araf" temasının ruhsal karmaşasını yansıtır.

Sanatçının el yazısı benzeri çizgileri, eserin kompozisyonuna derinlik kazandırırken, aynı zamanda eserin otografik doğasını vurgular. Bu çizgilerin yarattığı karışıklık, izleyiciye figürün içsel çatışmasını aktaran bir araç olarak kullanılmıştır. Sanatçı, figürün yatay duruşunu ve çevresindeki kaotik çizgilerle, araf halinin dengesizlik ve arayış duygusunu gözler önüne serer.

Tuval üzerine akrilik çalışmada (Görsel 58), sanatçı otografik çözümlemeleri daha da derinleştirerek, eseri çok katmanlı bir anlatıya dönüştürmüştür. Araf temasını tuvalin geniş yüzeyine yayarken, renklerin ve çizgilerin dinamik kullanımıyla, figürün ruhsal yolculuğunu görsel bir dille ifade eder. Burada sanatçının el hareketleri ve otografik dokunuşları, eserin dokusunda ve kompozisyonunda belirginleşir.

Eserin başlığı olan "Purgatory," Türkçede “araf” olarak çevrildiğinde, bu figürün bekleyiş ve arınma halinin derinliğine dair bir anlatı sunar. Sanatçı, arafı hem figürün duruşuyla hem de çevresindeki çizgilerin karmaşıklığıyla betimlemektedir. Özellikle figürün başının etrafında dolaşan çizgilerin, sanatçının elinin özgün izlerini taşıdığı gözlemlenir. Bu çizgiler, otografik bir anlatımın parçası olarak, figürün içsel çatışmasını ve ruhsal durumunu yansıtır. Eserde kullanılan renk tonları, özellikle mavi ve yeşilin derin tonları, araf halinin melankolik ve kararsız ruh halini ifade eder. Tuvalin dokusundaki yoğun boya katmanları, sanatçının el hareketlerinin ve dokunuşlarının izlerini taşır. Bu katmanlar, otografik çözümlemenin önemli bir parçası olarak, eserin çok boyutlu bir şekilde yorumlanmasına olanak sağlar. Özellikle figürün başının etrafındaki çizgilerin dinamik yapısı, izleyiciyi figürün içsel yolculuğuna ve araftaki bekleyişine dair bir düşünceye sevk eder.

Genel Değerlendirme:

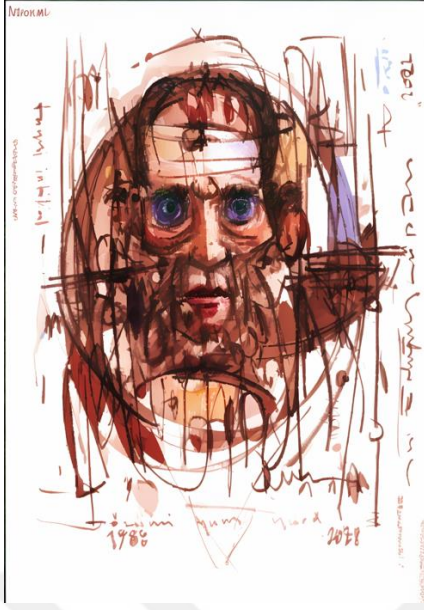
Sanatçının “purgatory” adlı eserlerinde, otografik çözümlemeler ve el yazısı izleri, eserin ruhunu anlamamıza olanak tanır. İlk eskiz çalışmasında (Görsel 57), sanatçının elinin doğal hareketlerinin izlerini taşıyan çizgiler, figürün içsel karmaşasını ve araf

halini somutlaştırırken, tuval çalışmasında (Görsel 58) bu çizgiler, renk katmanlarıyla birleşerek daha zengin ve çok boyutlu bir anlatı oluşturur.

Eserin ismi olan "Purgatory"nin Türkçedeki karşılığı "araf," sanatçının bu temaya yönelik kişisel ve otografik ifadesinin derinliğini ortaya koyar. Her iki eserde de figürün etrafındaki çizgilerin ve kompozisyonun yoğunluğu, araf halindeki ruhsal karmaşıklığı ve belirsizliği güçlü bir şekilde yansıtır. Bu eserler, sanatçının otografik yaklaşımının ve özgün el yazısının görsel bir ifadesi olarak, izleyiciyi figürün ruhsal yolculuğu ve araftaki bekleyişi üzerine düşünmeye davet eder.



Resim 4.5. Ali Ertuğrul Küpeli, “Vizyon” eskiz çalışması, 50x35 cm, kağıt üzerine kurşun kalem, 2022



Resim 4.6. Ali Ertuğrul Küpeli, "Vizyon" 70x50 cm, tuval  zerine CGD+AI baskı, 2024

Sanatçının “Vizyon” adlı bu eskiz çalışmasında (Görsel 59), figürün yüzü merkezde konumlandırılmış ve detaylı çizimlerle belirginleştirilmiştir. Kağıt  zerine kurşun kalemle yapılan bu çizimler, sanatçının elinin özgün hareketlerini yansıtarak otografik yaklaşımını vurgular ve figürün ruhsal durumunu ortaya koyar. Özellikle gözlerin belirgin ve odak noktası olması, "vizyon" temasının içsel bir bakışı, derin düşünceyi veya geleceğe dair bir i  g r  arayışını temsil ettiğini gösterir.

Çizim boyunca kullanılan dairesel hatlar ve geometrik şekiller, figürün etrafındaki enerjiyi ve düşüncelerin karmaşıklığını yansıtır. Yüz çevresindeki çizgiler, figürün hem fiziksel hem de zihinsel alanını vurgular.  izgilerdeki karışıklık ve yoğunluk, figürün ruh haline dair ipuçları verirken, sanatçının el hareketlerinin doğrudan esere yansıdığını gösterir. Bu nedenle bu eskiz çalışması, otografik   z mlmelerle doludur ve sanatçının "vizyon" temasına yönelik kişisel ifadesini açığa çıkarır.

Görsel 60'da ise sanatçı, ilk eskizde oluşturduğu kompozisyonu daha ileri bir teknikle ele almıştır. CGD+AI (Bilgisayar Destekli Grafik + Yapay Zeka) tekniği kullanılarak tuval üzerine baskı yapılan bu çalışma, dijital sanatın olanaklarını ve sanatçının otografik yaklaşımını bir araya getirir. Figürün detayları, renklerin katmanlı kullanımıyla daha da derinleştirilmiş ve izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır.

Bu çalışmada gözler, yine odak noktasıdır ve "vizyon" temasının içsel bir bakışı temsil eder. Dijital teknikle üretilmiş olmasına rağmen, figürün etrafındaki çizgilerin otografik izler taşıdığı gözlemlenir. Sanatçı, bu çizgiler aracılığıyla figürün zihinsel durumunu, içsel karmaşıklığını ve ruhsal derinliğini ifade eder. Özellikle göz çevresindeki mavi ve kahverengi tonlarının kullanımı, figürün ruhsal yoğunluğunu vurgular.

Genel Değerlendirme:

Sanatçının "Vizyon" adlı eserlerinde, otografik izler ve el yazısı benzeri çizgiler, figürün ruh halini anlamamıza ve "vizyon" temasının derinliğine inmemize olanak tanır. İlk eskiz çalışmasında (Görsel 59), sanatçının elinin doğal hareketlerinin izleri, figürün düşünsel karmaşıklığını ve içsel vizyonunu somutlaştırırken, tuval üzerine baskı yapılan çalışmada (Görsel 60), dijital tekniklerin eklenmesiyle bu karmaşıklık daha kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Her iki çalışmada da figürün gözleri, "vizyon" temasının odak noktasını oluşturur. Bu gözler, izleyiciyi figürün içsel dünyasına çekerek, sanatçının otografik ifadesinin gücünü ortaya koyar. Sanatçı, bu eserlerde hem geleneksel çizim tekniklerini hem de dijital sanatın imkanlarını kullanarak, "vizyon" temasına kişisel ve otografik bir yaklaşım getirmiştir.

Otografik çözümlemeler açısından bakıldığında, sanatçının el hareketleri ve kendi yazısının özgün izleri, hem kağıt üzerindeki eskizde hem de tuval üzerine yapılan dijital baskıda dikkat çeker. Bu çizgiler, sanatçının iç dünyasındaki düşünce akışını ve vizyonunu yansıtan, neredeyse birer el yazısı niteliğinde izlerdir. Sanatçının kendi el yazısına benzeyen bu çizgiler, esere kişisel bir derinlik ve kimlik kazandırır. Eserlerdeki otografik izler, sanatçının içsel yolculuğunun ve "vizyon" temasına yönelik özgün yaklaşımının izleyiciye aktarılmasında önemli bir rol oynar. Bu yaklaşım, sadece figürün kendisini değil, aynı zamanda sanatçının ruhsal durumunu, elinin doğal hareketlerini ve düşünsel akışını da gözler önüne serer.



Resim 4.7. Ali Ertuğrul Küpeli, "Hüdda" eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, kağıt üzerine kurşun kalem, 2018



Resim 4.8. Ali Ertuğrul Küpeli, "Hüdda", 140x160 cm, tuval üzerine akrilik, 2018

Sanatçının "Hüdda" adlı bu eskiz çalışmasında (Görsel 61), figür karışık çizgilerle oluşturulmuş ve dinamik bir şekilde hareket eder gibi resmedilmiştir. Eskiz, sanatçının özgün el hareketlerinin izlerini taşıyan, dairesel ve girift çizgilerle doludur. Kağıt üzerine kurşun kalemle yapılan bu çizimler, sanatçının otografik yaklaşımını

vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda figürün ruhsal durumunu ve enerjisini de gözler önüne serer.

"Hüdda" kelimesinin Türkçede anlamına baktığımızda, doğrudan bir karşılık bulmak zor olsa da, bu kelime mistik ve ruhsal bir anlam taşıyabilir. Sanatçı, bu kelimenin belirsizliğini ve derinliğini, figürün bedenini saran dolambaçlı çizgilerle ifade etmektedir. Figürün belirsiz hatları ve karmaşık yapısı, hem fizikseliği hem de ruhsallığı aynı anda temsil eder. Bu çizgiler, sanatçının elinin doğal hareketleriyle yaratılmış, özgün ve otografik izlerdir.

Sanatçının çizgilerinde görülen yoğunluk ve hareketlilik, figürün içsel çatışmasını ve dinamik ruh halini yansıtır. Figürün duruşundaki denge ve devinim, izleyiciye, figürün arafta kalmış bir varlık ya da arayış içinde olan bir ruh hali ile karşı karşıya olduğumuzu hissettirir.

Sanatçı, Görsel 62'de ilk eskizde oluşturduğu kompozisyonu tuval üzerinde daha ileri bir teknikle geliştirerek, karmaşık bir anlatı oluşturmuştur. Tuval üzerine akrilik boya kullanarak, figürün etrafındaki çizgilerin yoğunluğunu ve hareketliliğini daha da vurgulamıştır. Figür, bu eserde daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar ve tuvalin geniş yüzeyi, izleyiciye figürün enerjisini daha derinlemesine hissettirir.

"Hüdda" ismi, eserin ruhsal ve mistik havasına uygun şekilde, figürün hareketli ve belirsiz doğasını yansıtır. Sanatçı, figürün etrafındaki çizgilerin akışını ve karışıklığını koruyarak, otografik izleri esere eklemeyi sürdürmüştür. Özellikle figürün çevresindeki renklerin kullanımı, figürün hem içsel hem de dışsal dünyası arasında bir geçişi temsil eder. Tuvalde kullanılan mavi, kahverengi ve beyaz tonlar, figürün ruhsal yolculuğunu ve içsel çatışmasını yansıtır.

Genel Değerlendirme:

Sanatçının "Hüdda" adlı eserlerinde, otografik izler ve el hareketleri, figürün içsel dünyasını anlamamıza olanak tanır. İlk eskiz çalışmasında (Görsel 61), sanatçının elinin doğal hareketlerinin izleri, figürün içsel karmaşıklığını ve enerjisini yansıtırken,

tuval üzerine akrilik boya ile yapılan çalışmada (Görsel 62), bu izler daha kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Her iki eserde de figürün karmaşık yapısı, "Hüdda" temasının ruhsal ve mistik doğasını ortaya koyar. Sanatçının otografik yaklaşımı, figürün çizgilerindeki hareketlilik ve enerji aracılığıyla izleyiciye güçlü bir ifade sunar. Bu çizgiler, sadece figürün bedensel varlığını değil, aynı zamanda sanatçının iç dünyasını ve kişisel ifadesini yansıtır. Bu eserlerdeki otografik izler, sanatçının "Hüdda" temasına yönelik özgün ve derinlemesine bir bakış açısını ortaya koyar.



Resim 4.9. Ali Ertuğrul Küpeli, "Turna" eskiz çalışması, 15x 20 cm, bristol kağıt üzerine kurşun kalem, 2018



Resim 4.10. Ali Ertuğrul Küpeli, "Turna" 70x50 cm, tuval üzerine CGD+AI baskı, 2024

Sanatçının "Turna" adlı bu eskiz çalışmasında (Görsel 63), kuş figürü merkezde yer alır ve detaylı çizimlerle oluşturulmuştur. Kağıt üzerine kurşun kalemle yapılan bu

Çizim, sanatçının el hareketlerinin özgün izlerini taşır. Eskizde, kuşun kanatları yazı ve çizgi öğeleriyle doludur; bu öğeler, sanatçının otografik yaklaşımını yansıtır. Kuş figürü, ince uzun boynu ve yayılmış kanatlarıyla hareket ve zarafeti bir arada sunar. Bu noktada, sanatçının yazı karakterini bir tasarım unsuru olarak kullanması, adeta hazır bir yazı bloğunu kendi kimliğiyle birleştirerek plastik bir ğ haline dönüştürmesi, ex-otografik bir anlayışı ortaya çıkarmaktadır.

Turna kuşu, özellikle Türk kültüründe, uzun ömrü ve zarafetiyle bilinir ve sembolik olarak özgürlüğü, sevgiyi ve uzun ömrü temsil eder. Alevi-Bektaşı inanç edebiyatında da turna, sadakatin, haber getirmenin ve ruh taşımanın bir simgesi olarak görülür (Daimi, 2021, s. 190). Bu eskiz çalışmasında, sanatçı turnanın kültürel ve sembolik anlamını, çizgilerin karmaşıklığı ve hareketliliği ile yansıtmıştır. Kanatların u kısmındaki karışık çizgiler ve yazılar, turnanın hem fiziksel hem de ruhsal özgürlüğünü vurgular. Sanatçının el hareketleri, turnanın içsel dünyasını ve zarafetini ortaya koyan özgün çizgilere dönüşür.

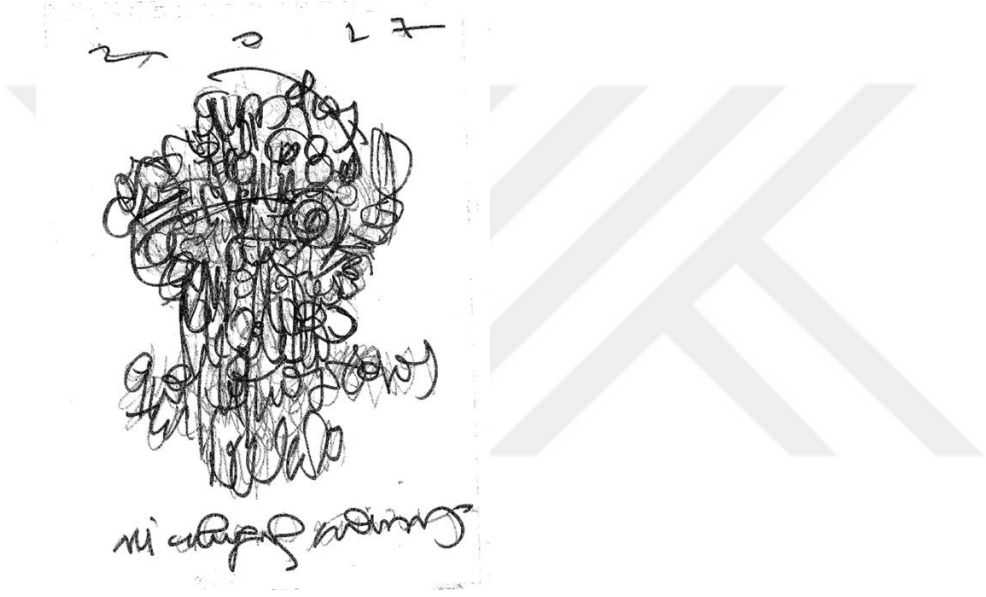
Bu çalışmada sanatçı, ilk eskizde oluşturduğu kompozisyonu dijital tekniklerle tuvale taşıyarak daha renkli ve dinamik bir anlatım sunmuştur (Görsel 64). CGD+AI (Bilgisayar Destekli Grafik + Yapay Zeka) tekniği kullanılarak oluşturulan bu eser, dijital sanatın olanaklarıyla kuş figürünün hem fiziksel hem de ruhsal varlığını derinleştirir. Figür, tuval üzerinde daha belirgin ve yoğun bir şekilde ortaya çıkar. Kanatlarındaki renk geçişleri ve detaylar, turnanın zarafetini ve özgürlüğünü daha da vurgular.

Bu çalışmada sanatçı, turnanın kanatlarını oluşturan çizgilerin akışını ve yoğunluğunu koruyarak otografik izleri eserine eklemeye devam etmiştir. Özellikle kanatlarındaki renklerin çeşitliliği, turnanın yaşam döngüsüne ve doğadaki güzelliğine gönderme yapar. Figürün çevresindeki renkler ve çizgiler, izleyiciye turnanın zarif ama aynı zamanda güçlü varlığını hissettirir.

Genel Değerlendirme:

Sanatçının "Turna" adlı eserlerinde, otografik izler ve el hareketleri, turna kuşunun kültürel ve ruhsal anlamını anlamamıza olanak tanır. İlk eskiz çalışmasında (Görsel

63), sanatçının elinin doğal hareketlerinin izleri, turnanın zarafetini ve özgürlüğünü somutlaştırırken, tuval üzerine CGD+AI baskı ile yapılan çalışmada (Görsel 64), bu izler dijital tekniklerle daha kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Her iki çalışmada da turnanın kanatları, yazı ve çizgi öğeleriyle doldurularak sanatçının otografik yaklaşımını ortaya koyar. Kanatlarda kullanılan çizgiler ve renkler, turnanın hem fiziksel güzelliğini hem de derin sembolik anlamını yansıtır. Sanatçı, bu eserlerde geleneksel çizim tekniklerini dijital sanatın imkanlarıyla birleştirerek "Turna" temasına kişisel ve otografik bir bakış açısı getirmiştir.



Resim 4.11. Ali Ertuğrul Küpeli, " İlm-i cifır" " eskiz çalışması, 29,7x 21 cm, bristol kağıt üzerine mürekkepli kalem, 2017



Resim 4.12. Ali Ertuğrul Küpeli, " İlm-i cifr 110x130 cm, tuval üzerine akrilik, 2018

"İlm-i Cifr," harflere verilen sayı değeri aracılığıyla geleceğe ya da geçmişteki olaylara dair işaretler çıkarma ilmidir. Bu ilmin, İslam kültüründe önemli bir yeri vardır ve Hazret-i Ali, bu ilmin ustası olarak anılmaktadır. Özellikle tasavvuf ve İslam düşünce tarihinde, "ilm-i cifr" harflerin ve sayıların gizemini anlamaya yönelik mistik bir çaba olarak kabul edilir (Çalka, 2011, s. 90).

Bu bağlamda, sanatçının "İlm-i Cifr" temasını işlediği çalışmalarında, harflerin ve çizgilerin iç içe geçmişliği, bu mistik arayışı ve anlam dünyasını temsil etmektedir. Sanatçının "İlm-i Cifr" adlı eskiz çalışmasında (Görsel 65), çizgilerle oluşturulan formlar, tıpkı "ilm-i cifr"deki harflerin ve sayıların anlamları gibi, derin bir sembolizmi içinde barındırır. Bristol kağıt üzerine mürekkepli kalemle yapılan bu çizimler, sanatçının el hareketlerinin izlerini taşıyan, özgün bir otografik yaklaşımı yansıtır. Bu eser, harflerin ve sembollerin içsel bir anlam dünyasına kapı aralayan, karmaşık ve çok katmanlı yapısını gösterir.

Sanatçı, bu temayı tuval üzerine akrilik boya ile gerçekleştirdiği bir diğer eserinde (Görsel 66), harf ve sembol yoğunluğunu daha da vurgulamıştır. Tuvalin geniş yüzeyi, harflerin iç içe geçtiği, katman katman üst üste bindiği bir alan haline gelmiştir. "İlm-i Cifr" konusunun işaret ettiği gizemli ve çok yönlü anlama uygun olarak, tuvaldeki çizgilerin yoğunluğu ve akışı, eserin ruhunu oluşturur. Burada sanatçı, harflerin ve

Çizgilerin plastik bir unsur olarak kullanılması, ex-otografik bir anlayışla ele alarak, "ilm-i cifr" temasıyla birebir ilişkili, özgün bir görsel dil yaratmıştır.

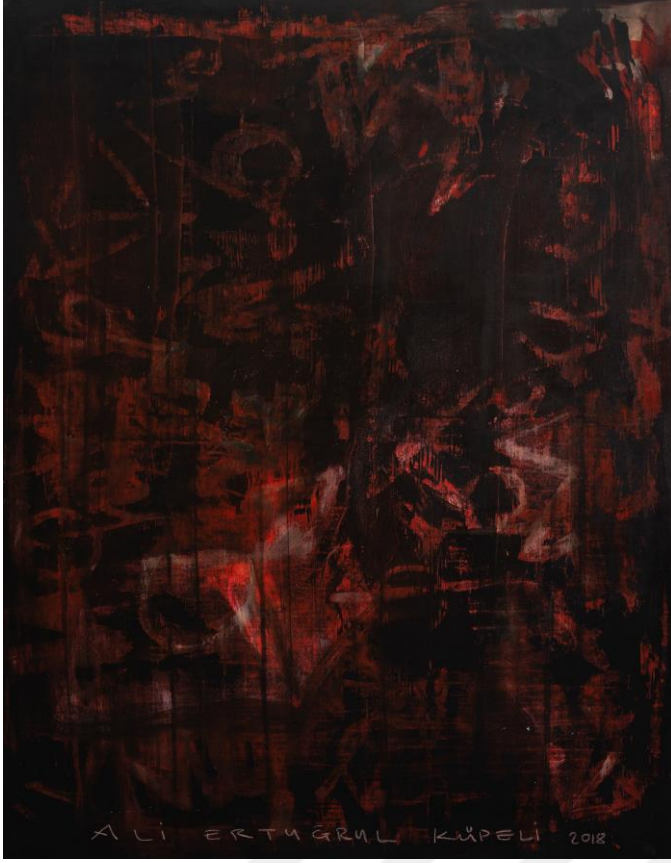
Bu eserlerde sanatçının, "ilm-i cifr" kavramını ve onun tarihsel, kültürel anlamlarını, otografik izler ve yazı karakteriyle bütünleştirdiği gözlemlenir. Özellikle, harflerin ve çizgilerin karmaşıklığı, "ilm-i cifr"deki mistik ve derin anlam arayışını yansıtır. Sanatçı, bu eserlerde sadece harflerin ve sembollerin görsel formlarını değil, aynı zamanda onların taşıdığı kültürel ve ruhsal değerleri de yansıtarak, izleyiciyi bu mistik yolculuğa davet eder.

Genel Değerlendirme:

Sanatçının "İlm-i Cifr" temasını ele aldığı bu eserler, harflerin ve sembollerin otografik bir yaklaşımla nasıl mistik ve derin bir anlam arayışının parçası haline getirilebileceğini gösterir. Eserlerde kullanılan çizgi, harf ve sembol yoğunluğu, "ilm-i cifr"deki gizemli ve çok katmanlı anlamları vurgular. Sanatçının el hareketleriyle oluşturduğu özgün çizgiler, hem eserlerin otografik yapısını pekiştirir hem de harflerin içerdiği kültürel ve ruhsal değerleri gözler önüne serer.

Görsel 65'de yer alan eskiz çalışmasında, harflerin i içe geçmişliği ve kağıt üzerindeki mürekkepli kalem izleri, sanatçının "ilm-i cifr" temasını anlamaya yönelik derinlemesine yaklaşımını yansıtır. Bu yaklaşım, harflerin ve sembollerin birer plastik unsur olarak ele alınmasıyla eserde somutlaşır. Tuval zerine akrilik boya ile gerçekleştirilen Görsel 66'da ise, bu kavramın daha kapsamlı ve katmanlı bir yorumunu görmekteyiz. Burada, harflerin ve sembollerin akışı, eserin ruhunu oluştururken sanatçının ex-otografik yaklaşımının bir parçası haline gelir.

Sanatçı, "ilm-i cifr" kavramını otografik izler ve yazı karakteriyle bütünleştirerek, izleyiciyi hem görsel hem de manevi bir yolculuğa davet eder. Eserlerdeki harflerin ve çizgilerin karmaşıklığı, sanatçının bu mistik arayışa olan ilgisini ve kişisel ifadesini ortaya koyar. Böylece, hem "ilm-i cifr" kavramının derin anlam dünyası hem de sanatçının özgün otografik tarzı bu eserlerde etkileyici bir şekilde bütünleşir.



Resim 4.13. Ali Ertuğrul Küpeli, "Ore Serial", 200x160 cm, tuval üzerine akrilik, 2018

Otografik hareketler ve jestlerin soyut sanattaki rolü, özellikle 1950'lerde ortaya çıkan sanat eğilimlerinde güçlü bir şekilde kendini gösterir. Fineberg (2014), soyut ekspresyonist resimlerde bu jest ve hareketlerin, sanatçının içsel dünyası ve kimliğini yansıttığını vurgular. Bu dönemde, sanatçılar doğrudan otografik bir yaklaşım benimseyerek tuval üzerinde kendi duygusal ve içsel dünyalarını inşa etmişlerdir. Cy Twombly ve Georges Mathieu gibi sanatçılar, soyutlamalarını otografik bir anlatı biçimine dönüştürerek kişisel kimliklerini ve duygusal ifadelerini ortaya koymuşlardır. Twombly'nin eserlerinde, doğrudan hareketin otografik ifadesinin güçlü bir şekilde hissedildiği belirtilir (Fineberg, 2014, s. 145).

Sanatçı Ali Ertuğrul Küpeli de "Ore Serial" (Görsel 67) adlı eserinde bu otografik yaklaşımı benimseyerek, soyutlama geleneğini kendi üslubuyla devam ettirmektedir. Tuval üzerindeki yoğun renk katmanları ve belirsiz şekiller, sanatçının içsel dünyasındaki karmaşıklığı ve ruh halini otografik bir biçimde ortaya koyar. Eserdeki kırmızı ve siyahın çarpıcı kontrastı, izleyiciye derin ve yoğun bir atmosfer sunar. Bu,

sanatçının otografik jestlerinin ve el hareketlerinin varlığını kuvvetli bir şekilde vurgular.

Görsel 67'de, otografik hareketler yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda sanatçının kimliğini ve kişisel dünyasını tuvale aktarma yöntemidir. Eserdeki çizgiler ve izler, sanatçının kendine özgü stilini ve ifade tarzını açıkça yansıtır. Bu da eseri, 1950'lerde soyut sanatta gözlemlenen otografik hareketlerin ve jestlerin bir devamı olarak değerlendirmemizi sağlar.

Sonuç olarak, "Ore Serial" gibi çalışmalar, otografik izler aracılığıyla sanatçının kişisel ve ruhsal dünyasının izlerini taşır. Bu eserler, sanatın hem görsel hem de duygusal bir ifade biçimi olabileceğini göstererek, soyutlamanın sanatçının iç dünyasını yansıtan güçlü bir dışavurum aracı olduğunu vurgular.



Resim 4.14. Ali Ertuğrul Küpeli, “contracting”, 200x160 cm, tuval üzerine akrilik, 2018

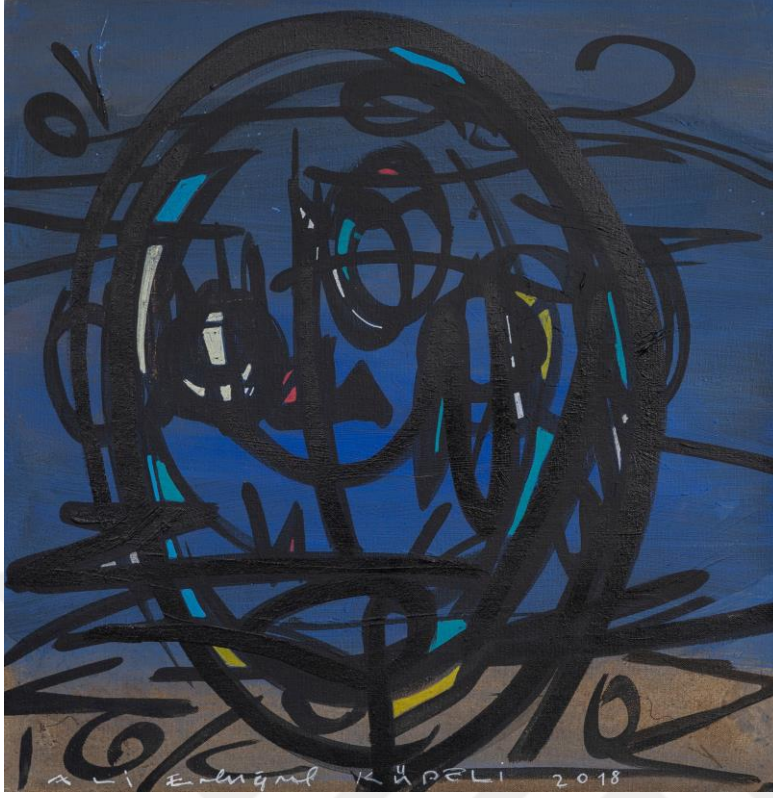
Eserin otografik açıdan ele alınması, sanatçının tuval üzerindeki doğrudan ve kişisel izlerini incelemeyi gerektirir. Ali Ertuğrul Küpeli, Görsel 68'de kaligrafiye özgü hat ve çizgi çalışmalarını soyut bir dille ele alırken, otografik izlerini de açıkça sergilemiştir. Çizgilerin ve formların akıcılığı, sanatçının fırça hareketlerini ve kontrolünü izleyiciye doğrudan yansıtır. Bu durum, otografik bir yaklaşımı ortaya

koyar; çünkü sanatçının fırçasının tuval üzerindeki hareketi, bir anlamda sanatçının zihinsel ve fiziksel varlığının izidir.

Kaligrafik elemanların belirsizliği, sanatçının bilinçli bir şekilde otografik bir dil oluşturduğunu gösterir. Eserde kullanılan geniş, hızlı ve kıvrak fırça darbeleri, sanatçının duygusal ve fiziksel enerjisini tuvale yansıttığı anları belgelemektedir. Burada otografi, sanatçının kişisel izlerini taşıyan ve her fırça darbesinin kendine özgü bir anlatıma sahip olduğu bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar.

Çopur'un (1996) "kaligrafinin aslı olan güzelliğin, kendini biçim, tasarım, yerleştirme, ritim, akıcılık ve uyumda gösterdiği" vurgusunu hatırlarsak, Görsel 68'de Küpeli'nin hem kaligrafinin estetik unsurlarını hem de otografik izleri bünyesinde barındırdığını görebiliriz (s. 27). Sanatçının fırça hareketleriyle oluşturduğu bu işaretler, bir yandan yazının geleneksel ritim ve akıcılığını çağrıştıırken, diğer yandan da sanatçının özgün ve kişisel yorumunu içermektedir.

Görsel 68, Küpeli'nin kendi otografik dilini yaratma sürecinin bir yansımasıdır. Eserdeki çizgilerin ve formların özgürce ve bilinçli bir şekilde oluşturulması, sanatçının doğrudan müdahalesini ve bu müdahalenin bıraktığı izleri açığa çıkarır. Böylece, eser hem kaligrafik formların estetiğini hem de sanatçının otografik izlerini tuvalde buluşturur.



Resim 4.15. Ali Ertuğrul Küpeli, "ruritanian had", 40x40 cm, tuval üzerine akrilik, 2018

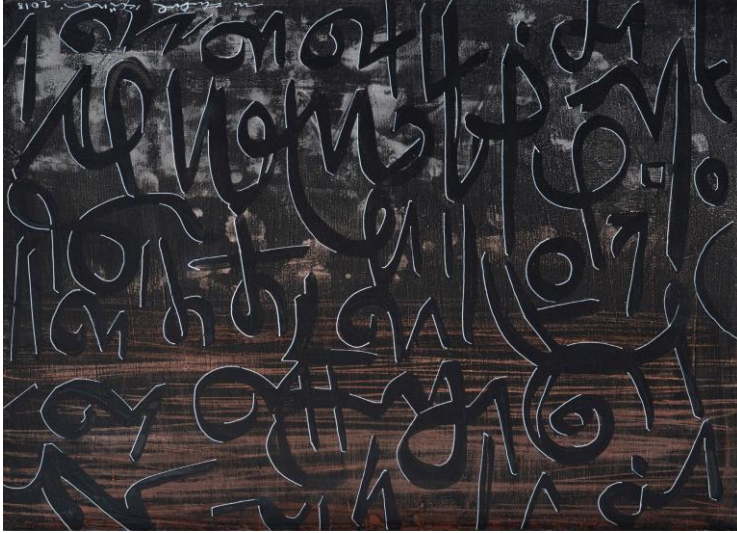
"Ruritanian Had" (Görsel 69) adlı eser, sanatçının otografik yaklaşımını gözler önüne serer. Eserde yer alan çizgilerin i  içe geçmiş dairesel ve karmaşık yapısı, sanatçının kişisel el izlerini taşıyarak, eserin otografik kimliğini oluşturur. Bu  zg n çizgi hareketleri, sanatçının tuvale doğrudan müdahalesini vurgular ve eserde otografik niteliklerin belirleyici bir rol oynadığını gösterir. Sanatçının kendine özgü çizgi dili hem eserin ruhunu hem de sanatçının düşünsel dünyasını yansıtır.

Kaligramlar, estetik ve yazılı ifadeyi bir araya getiren grafiksel şiirler olarak tanımlanır. şekil ve anlamın birleşimiyle okuyucuda görsel bir etki yaratmayı hedefler. Metinlerdeki görsel ve kelime oyunlarıyla oluşturulan figüratif şiirler, konuyu ifade etmede farklı bir yaklaşım sunar. Kaligramların geçmişi, antik döneme kadar uzanır. Bu bağlamda, T. şilka'ya göre, "Bu şiir biçimi M. . 3. yüzyılda İskenderiyeli şairler tarafından geliştirilmiştir. Bu şairler, okuyucuya yalnızca akustik araçlarla değil, metinlerin düzenlenmesiyle de hitap etmeye çalışmışlardır" (şilka, 1984, s. 234). Ali Ertuğrul Küpeli'nin "Ruritanian Had" adlı eseri de bu doğrultuda, harflerin ve yazıların üst üste gelerek oluşturduğu biçimleriyle kaligramları çağrıştırmaktadır. Sanatçının bu

eseri, çizgilerin ve formların iç içe geçtiği, dairesel ve soyut bir yapıyla adeta bir portre ortaya koyar.

"Ruritanian Had" eserinde, çizgiler bir portre formunu anımsatacak şekilde birbirine dolanır. "Kafa" anlamını çağrıştıran dairesel form, bu soyut portrenin temelini oluşturur. Bu durum, eserin görünürde bir portre olmasa da insan zihnini ve ruhsal sınırları temsil ettiğini düşündürür. Otografik anlamda, sanatçının bu özgün çizgi hareketleri, eserin karakterini ve kimliğini belirler. Eserdeki dairesel ve yoğun çizgiler, vitray cam etkisi yaratarak eserin soyut bir estetiğe sahip olduğunu ortaya koyar.

Eserin ismi olan "Ruritanian Had," sanatçının soyut sanatı ele alış biçimine işaret eder. "Ruritanian" kurgusal ve hayali ülkeleri ifade ederken, "Had" Arapça kökenli olup "sınır" anlamına gelir. Bu isimlendirme, otografik yaklaşımın bir sonucu olarak hem hayali dünyaları hem de zihinsel sınırları temsil eder. Sanatçı, bu eserde soyut ve kişisel bir dili kullanarak, izleyiciyi otografik çizgileri aracılığıyla kendi iç dünyasına davet eder.



Resim 4.16. Ali Ertuğrul Küpeli, "Perde", 40x50 cm, tuval üzerine akrilik, 2018

"Perde" (Görsel 70) adlı eser, sanatçının otografik tarzını ve kaligrafik etkilerini açıkça yansıtmaktadır. Eserin ismi olan "Perde," hem soyut hem de kavramsal anlamda yorumlamalara açıktır. "Perde" kelimesi, arka planda gizlenen veya saklanan bir şeyi ima

eder; bu da eserdeki çizgilerin ve harflerin örtük bir şekilde katmanlar oluşturduğu hissini güçlendirir.

Eserde, çizgilerin ve harflerin birbirine dolanarak oluşturduğu bu karmaşık yapı, sanatçının kişisel el izlerini sergileyen otografik bir yapı sunmaktadır. Yoğun ve iç içe geçen çizgiler, sanki bir perdenin arkasındaki sembolleri, fikirleri veya duyguları gizliyormuş gibi bir etki yaratır. Bu otografik çizgiler, sanatçının tuvalle doğrudan temasının izlerini taşır ve izleyiciye sanatçının yaratım süreci hakkında ipuçları verir.

Ayrıca, bu eserdeki çizgiler ve semboller, kaligramlardan ilham alınmış gibidir. Kaligramlar, yazının görsel estetikle birleşerek bir form oluşturduğu sanat eserleridir. Ali Ertuğrul Küpeli'nin bu eserinde, harflerin ve şekillerin iç içe geçerek oluşturduğu soyut form, tıpkı kaligramların içeriğini yansıtır. Bu, sanatçının zihnindeki anlamları ve duygu durumlarını "perde" metaforu üzerinden aktarma çabasını gösterir. Bu şekilde, eser, hem kaligrafi ile otografiği buluşturur hem de izleyiciye soyut düşünce dünyasını yansıtır



Resim 4.17. Ali Ertuğrul Küpeli, “Meşk Karalamaları”, 4 adet 25x25 cm, tuval üzerine akrilik, 2018

Ali Ertuğrul Küpeli'nin "Meşk Karalamaları" adlı eseri (Görsel 71), sanatçının hat sanatıyla olan derin bağlantısını ve otografik yaklaşımını ortaya koyar. Meşk, yazı veya müzikte öğrenmek amacıyla yapılan çalışma ve el alıştırması anlamına gelir. Bu tanım, hat sanatında hattatların kendilerini değerlendirdikleri ve ölçülerini kontrol ettikleri çalışmaları ifade eder (Yazır, 1974, s. 142). Hattatlar, "meşk" tarzında karalamalar yaparak harflerin ve kelimelerin ölçülerini belirler ve kâğıdın her tarafını kaplayacak şekilde çalışır (Derman, 2017, s. 173).

Küpeli'nin eserindeki üst üste gelen ve adeta kaligrafik yazının hareketlerini andıran formlar, geleneksel meşk çalışmalarını çağrıştırmaktadır. Bu kaligrafik izler, Küpeli'nin eserinde otografik bir ifade biçimi kazanmış, onun içsel dünyasını ve sanatsal dilini tuvallerine yansıtmıştır. Özellikle "Meşk Karalamaları"nda kullanılan çizgilerin dinamizmi ve akışkanlığı, hattatların meşk sırasında kâğıt üzerinde bıraktığı özgür, kendine özgü hareketleri hatırlatır.

Hat sanatında karalamaların, hattatın kendini değerlendirdiği, ölçü ve formları kontrol ettiği bir araç olduğu belirtilir (Kayrak ve Koç, 2023, s. 45). Küpeli de eserinde bu otografik hareketlerle kendi kimliğini ve sanatsal özgünlüğünü ifade ederken, çizgilerin, harflerin ve formların birleşimiyle, adeta bir kaligram oluşturur.



Resim 4.18. Ali Ertuğrul Küpeli, "Lav", 2021, MDF  zerine karışık teknik, 44x59,5 cm

"Lav" (Görsel 72) adlı eser, sanatçının soyut ve yoğun bir çizgi diliyle oluşturduğu dinamik bir kompozisyon sunmaktadır. Bu eserde dikkati çeken ilk unsur, sıcak tonların (turuncu, kırmızı, sarı) yoğun ve enerjik kullanımudur. Bu renkler, lavın patlayıcı ve akışkan doğasını hatırlatmakta ve esere güçlü bir hareketlilik katmaktadır.

Çizgisel  geler ise eserin baştan sona karmaşık bir ağ şeklinde işlenmiştir. Sanatçının oluşturduğu bu çizgiler, hem belirgin hem de birbirinin içine geçerek yerleştirilmiştir. Eserin ortasında kullanılan mavi geometrik formlar, sıcak renklerle kontrast yaratarak kompozisyona denge ve derinlik kazandırmaktadır. Aynı zamanda bu geometrik formların arasında yer alan küçük üçgen ve dikdörtgenler, eserin bütünlüğüne ritmik bir yapı katmaktadır.

Eserin alt kısmındaki siyah, yeşil, beyaz ve mavi renklerin birleşimi, çizgilerin arasında bir temel veya zemin hissi yaratırken, eserin genel kaotik yapısına bir sınır koyar gibi görünmektedir. Bu, sanatçının kompozisyonunda bir denge noktası yaratma arzusunu ifade edebilir.

"Otografik" olarak değerlendirildiğinde, sanatçının kullandığı çizgilerin kişisel bir imza niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle çizgilerin oluşturduğu dinamik yapı, sanatçının iç dünyasındaki enerji ve hareketliliği otografik bir dille izleyiciye aktarmaktadır. Çizgilerin rastlantısal gibi görünse de bilinçli bir şekilde düzenlenmiş olması, sanatçının bu eseri yaratırken bilinçli bir ifadeye yöneldiğini gösterir.

Sanatçının bu eserde kullandığı renkler, çizgiler ve geometrik formlar, izleyicide bir lav patlamasının kaotik ama bir o kadar da düzenli etkisini uyandırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, "Lav" eseri hem soyut hem de doğanın enerjisini ve gücünü yansıtan bir çalışmadır.



Resim 4.19. Ali Ertuğrul Küpeli, "Pirler", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 49x50 cm

"Pirler" (Görsel 73) adlı eser, yoğun bir çizgisel ağ ve geometrik formların iç içe geçtiği, karmaşık ve çok katmanlı bir kompozisyon sergiler. Sanatçının otografik tarzının bir yansıması olan bu çalışma, detaylı çizgi örgüsü ve cesur renk kullanımı ile dikkat çeker.

Eserin genelinde hâkim olan kırmızı zemin, üzerine siyah çizgilerle işlenmiş yoğun bir ağ dokusu barındırır. Bu çizgisel yapı, adeta bir harita ya da bir labirent hissi

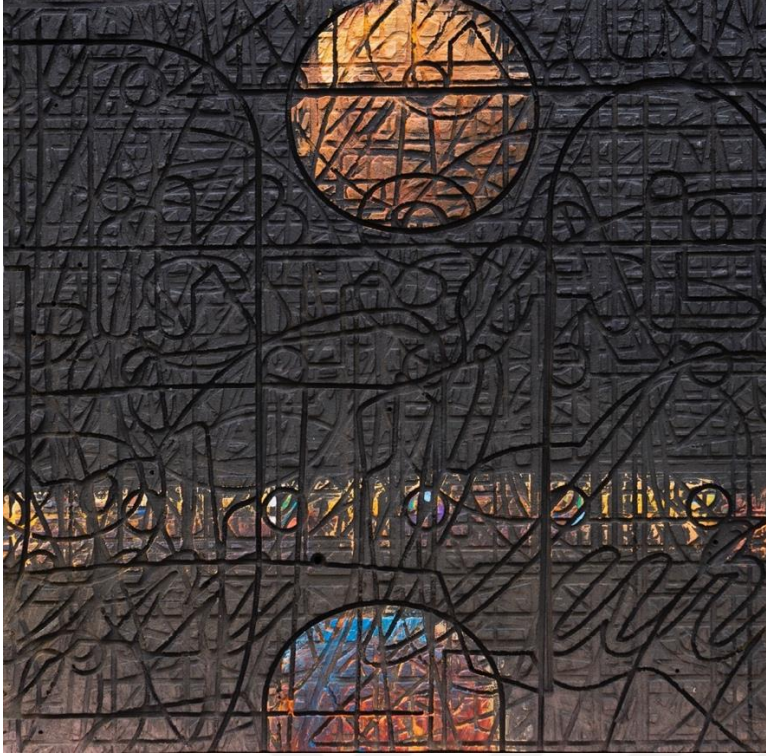
uyandırarak izleyiciyi keşfe davet eder. Bu karmaşık çizgi ağı, hem düzenli hem de rastlantısal bir yapıdadır ve sanatçının iç dünyasındaki çok katmanlı düşünceleri ve duyguları yansıtır gibidir.

Eserin sol üst kısmında yer alan mavi tonlarda geometrik form, kompozisyonun dikkat çeken bir ögesi olarak belirir. Bu mavi form, eserin genel kırmızı tonlarıyla kontrast oluştururken aynı zamanda bir odak noktası yaratır. Bu şekilde sanatçı, renk kontrastı ve geometrik form aracılığıyla izleyicinin bakışını yönlendirir.

Eserin sağ alt kısmında dikkat çeken başka bir öge ise, daha açık renk tonlarında oluşturulmuş ve siyah çizgilerle çevrelenmiş oval biçimli alandır. Bu oval form, eserin yoğun çizgisel yapısına karşı bir denge oluşturur. İçerisine işlenmiş olan mavi daire, sanatçının kompozisyona kattığı küçük fakat etkili bir detaydır ve esere derinlik kazandırır.

Otografik açıdan bakıldığında, eserdeki çizgiler ve geometrik formlar, sanatçının kendine özgü bir ifade dilini ortaya koymaktadır. Çizgilerin yoğunluğu, sanatçının yaratıcı sürecindeki enerjiyi ve ruh halini yansıtırken, aynı zamanda eserin çok katmanlı yapısını otografik bir ifadeye dönüştürmektedir.

"Pirler" eseri, iç içe geçmiş çizgiler ve formlarla, hem karmaşık hem de düzenli bir yapının birleşimi olarak değerlendirilir. Bu kompozisyon, sanatçının hem soyutlamayı hem de otografik anlatımı nasıl ustalıkla bir araya getirdiğini gözler önüne serer. Renkler, çizgiler ve formlar arasındaki ilişki, izleyiciyi eserin derinliklerinde düşünsel bir yolculuğa çıkarır.



Resim 4.20. Ali Ertuğrul Küpeli, "Alacakaranlık", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 48,5x50 cm

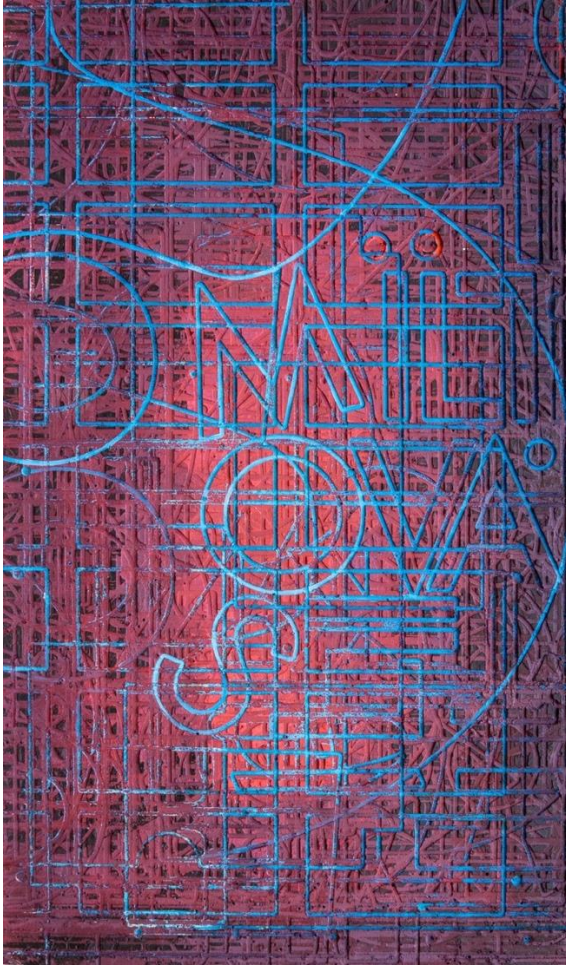
"Alacakaranlık" (Görsel 74) adlı eser, adeta bir karanlık ve aydınlık arasındaki geçişin izlerini taşır. Sanatçı, bu çalışmasında çizgisel ağ yapıları ve renk tonlarının kombinasyonuyla dramatik bir atmosfer yaratmıştır.

Eserin genelinde yoğun bir siyah çizgi dokusu hakimdir. Bu çizgisel örgü, farklı seviyelerde ve çeşitli kalınlıklarda çizilmiş olup, yüzeyde karmaşık bir doku oluşturur. Bu çizgiler, sanatçının otografik tarzını ve el hareketlerinin izlerini net bir şekilde yansıtır. Eserin üst kısmında dikkat çeken yuvarlak form, turuncu ve sarı tonlarıyla, alacakaranlıkta beliren bir güneşi veya ayı andırır. Bu yuvarlak form, eserin genel karanlık tonlarına kontrast oluşturur ve izleyicinin dikkatini bu alana çeker.

Eserin alt kısmında ise daha açık mavi ve turuncu renklerin bulunduğu başka bir yuvarlak form yer alır. Bu form, eserin üst kısmındaki formun bir yansıması ya da tamamlayıcısı olarak görülebilir. Eserde yer alan bu iki yuvarlak form, bir denge yaratırken, aynı zamanda günün farklı zaman dilimlerini veya ruh hallerini temsil ediyor gibidir.

Eserin ortasında, yatay ekseninde ince ve renkli ışık hüzmelerini andıran çizgiler görülmektedir. Bu çizgiler, eserin genel karanlık havasını kırarak, izleyiciye farklı bir derinlik hissi sunar. Özellikle bu ışık benzeri detaylar, alacakaranlık temasıyla uyumlu bir şekilde, karanlık içindeki umut ya da geçiş anını simgeler.

Otografik açıdan incelendiğinde, sanatçının el hareketleri ve çizgilerin özgünlüğü, eserin kimliğini ve karakterini belirler. Sanatçının çizgi dokuları ve renklerle oluşturduğu bu soyut anlatım, izleyiciyi kendi içsel yolculuğuna davet eder. "Alacakaranlık" eseri, hem biçimsel hem de içeriksel olarak derin bir ruh hali sunarken, çizgilerin ve renklerin dinamik kullanımıyla sanatçının içsel dünyasının bir yansıması olarak değerlendirilir. Bu kompozisyon, izleyiciye hem otografik çizgilerle oluşturulan bir soyutlamayı hem de gün ışığı ve karanlık arasındaki geçiş anının şiirsel bir yorumunu sunar.



Resim 4.21. Ali Ertuğrul Küpeli, "Fırtına", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 103x60 cm

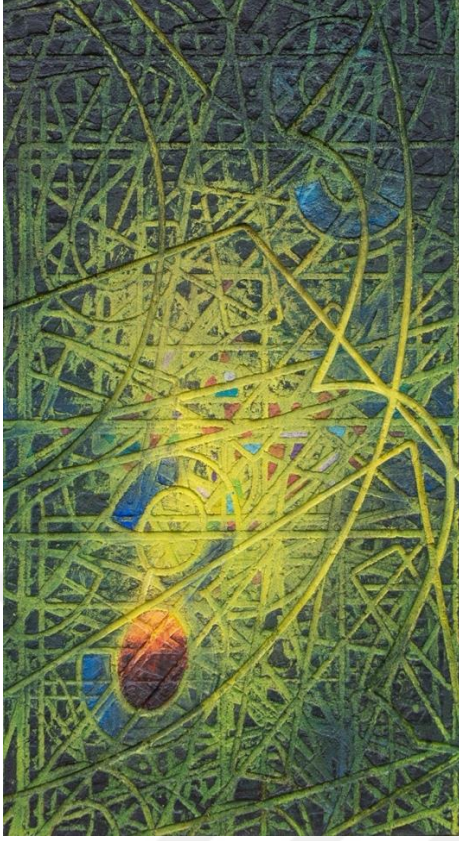
"Fırtına" (Görsel 75) adlı eser, adından da anlaşılacağı gibi dinamik ve çalkantılı bir enerjiyi yansıtır. Eserin yüzeyinde yer alan ince detaylar ve karmaşık çizgiler, fırtınanın doğasını soyut bir biçimde betimlemektedir.

Sanatçı, eserin genelinde hakim olan mor ve kırmızı tonlarıyla güçlü bir atmosfer oluşturmuştur. Bu renkler, esere hem derinlik katmakta hem de fırtınalı bir ruh halini yansıtmaktadır. Eserin yüzeyine kazınmış ince mavi çizgiler, fırtınanın hareketini, rüzgarın esişini ve çalkantılı enerjiyi simgeler gibidir. Bu çizgiler, karmaşık ağlar oluşturur ve izleyiciyi eserin içine çeker.

Merkezde dikkat çeken bir diğer unsur, çizgilerle oluşturulmuş geometrik formlardır. Bu formlar, esere hem düzen hem de kaos arasında bir denge getirir. "Fırtına" adlı bu eserde, çizgilerin düzensiz hareketi ve form oluşturma çabası, doğanın kontrol edilemeyen gücüne bir gönderme yapar. Ayrıca, mavi çizgilerin oluşturduğu simetrik yapılar, fırtınanın içinde bile var olan bir düzenin varlığını hissettirir.

Eserin otografik açıdan incelenmesi, sanatçının kişisel izlerini ve kendine has çizgi dilini ortaya çıkarır. Sanatçının eser boyunca çizdiği çizgilerin enerjisi ve ritmi, adeta bir fırtınanın doğasında var olan hareketliliği ve karmaşıklığı betimler. Bu çizgisel hareket, sanatçının otografik jestlerinin ve içsel dünyasının doğrudan bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

"Fırtına", soyut ve otografik bir yorumla izleyiciyi doğanın vahşi ve kontrolsüz enerjisine tanıklık etmeye davet eder. Sanatçının bu eserdeki çizgisel anlatımı, hem fırtınanın kendisini hem de sanatçının bu doğal olayı içselleştirerek tuvallerine aktarmasını gözler önüne serer. Bu bağlamda, eser, otografik bir yaklaşım ile doğanın güçlerinin soyut bir temsili olarak değerlendirilir.



Resim 4.22. Ali Ertuğrul Küpeli, "SSS", 2021, MDF  zerine karışık teknik, 45x24,5 cm

"SSS" (Görsel 76) adlı eser, sanatçının çizgisel dilinin ve katmanlı yapısının güçlü bir örneğidir. Eserde kullanılan parlak sarı ve yeşil tonları, esere derinlik ve enerji katarken, dikkat çekici bir aydınlık yaratır. Çizgilerin dolanarak oluşturduğu karmaşık ağ yapısı, izleyiciye dinamik bir hareketlilik hissi verir. Bu, sanatçının tuval üzerindeki hareketini ve otografik izlerini açıkça ortaya koyar.

Eserin orta bölümünde yer alan renkli geometrik şekiller, çizgisel yapının içinde bir odak noktası oluşturarak, izleyiciyi bu bölgeye çeker. Özellikle turuncu ve mavi tonları, eserin içinde bir sıcak-soğuk renk kontrastı yaratarak, eserin genel kompozisyonuna canlılık kazandırır.

Çizgilerin eğrisel ve dinamik yapısı, adeta eserde bir akış ve ritim yaratır. Bu durum, izleyiciye hem düzen hem de kaos içinde bir denge sunar. Sarı tonlarının hakim olduğu bu çizgiler, esere ışık ve gölge oyunları katarak izleyiciye soyut bir doğa manzarası sunar. Aynı zamanda bu, sanatçının içsel dünyasının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

Otografik açıdan incelendiğinde, sanatçının çizgilerinin doğrudan ve kendiliğinden hareketleri, eserdeki enerjiyi ve duyguyu güçlendirir. Çizgilerin birbirine geçmesi ve sık sık yön değiştirmesi, sanatçının otografik jestlerini ve içsel enerjisini yansıtır. Sanatçının kendi çizgisel dilini kullanarak oluşturduğu bu eser, izleyiciye hem görsel hem de duygusal bir deneyim sunar. Sonuç olarak, "SSS" adlı bu eser, çizgilerin hareketliliği ve renklerin canlılığıyla izleyiciyi içine çeken dinamik bir yapı sunmaktadır. Otografik hareketlerin ve renklerin birleşimi, sanatçının kendi iç dünyasının soyut bir temsilidir.



Resim 4.23. Ali Ertuğrul Küpeli, "Düşbaz", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 88x59,5 cm

"Düşbaz" (Görsel 77) adlı eser, sanatçının rüyavari bir atmosferi betimlediği, soyut bir kompozisyon sunar. Eserde kullanılan mavi tonlarının yoğunluğu ve katmanlı yapısı, izleyiciye derin bir su altı manzarasını ya da gökyüzüne yükselen bir geçişi çağırır. Mavinin farklı tonlarının bir araya gelmesiyle oluşturulan geçişler, sanatçının ruh halini ve duygusal yoğunluğunu yansıtır.

Çizgilerin dolanarak, karmaşık bir yapı oluşturması, sanatçının içsel yolculuğunun bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Eserde yer alan ince çizgiler ve belirgin hatlar, izleyiciye bir hareket ve dinamizm duygusu verir. Eserin yüzeyine yapılan oyma ve çizgisel müdahaleler, tuval üzerinde belirgin bir ritim ve tekrar oluşturur, bu da izleyiciye hem düzenli hem de kaotik bir kompozisyon sunar.

Otografik açıdan bakıldığında, sanatçının eser üzerinde bıraktığı izler ve el hareketleri, doğrudan kişisel bir anlatıyı gözler önüne serer. Çizgilerin serbestçe dolaşması ve yüzeyde kendine yer bulması, sanatçının içsel dünyasını ve zihinsel karmaşasını dışa vurur. Sanatçının kendine özgü çizgi dili, burada otografik jestlerle birleşerek izleyiciye güçlü bir görsel deneyim sunar.

"Düşbaz" adlı eser, mavi tonlarının hakimiyetiyle rüyasal bir atmosfer yaratırken, sanatçının otografik izlerini güçlü bir şekilde taşır. Çizgilerin serbest ve dinamik yapısı, eseri hem görsel hem de duygusal bir yolculuk haline getirir.



Resim 4.24. Ali Ertuğrul Küpeli, "And", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 88x87,5 cm

"And" (Görsel 78) adlı eserde dikkat çeken unsurlardan biri, yüzeyde beliren ve birbirine dolanmış çizgilerin arasında fark edilebilen bazı harf benzeri formların yer

almasıdır. Bu harfler ya da harf şekline yakın yapılar, esere soyut bir metinsellik katmakta, izleyicide sanki çözülmeyi bekleyen bir dilsel mesaj varmış izlenimi uyandırmaktadır. Eserde, özellikle yatay ve dikey çizgilerin iç içe geçerek bir metin düzeni yaratmaya çalıştığı izlenimi verilirken, bu harf benzeri formlar belirgin olmamakla birlikte dikkatli gözlemler sonucunda algılanabilir. Özellikle sol üst köşeye ve sağ alt köşeye doğru bu harflerin daha belirgin olduğu gözlemlenmektedir. Harflerin kesin bir anlam ifade edip etmediği net olmamakla birlikte, bu çizgiler bir alfabe ya da yazı düzenine işaret edebilir. Bu durum, eserin dilsel bir çözümleme çağrışımı yaratmasına neden olurken, aynı zamanda soyut ve biçimsel bir etkileşim de sağlar.

Sanatçının eseri "And" olarak adlandırması, bu harflerle eserin genel anlamı arasında bir bağ olduğunu düşündürebilir. Otografik bakış açısıyla değerlendirildiğinde, sanatçının çizgi ile harfler arasındaki bu oyunu, eser üzerinde iz bırakma ve kişisel bir imza oluşturma amacı taşıyor olabilir. Sanatçı, harf formları üzerinden kendi kişisel hikayesini soyut bir biçimde anlatmaya çalışırken, izleyiciye de bu harflerle kendi anlamını oluşturma fırsatı sunar.



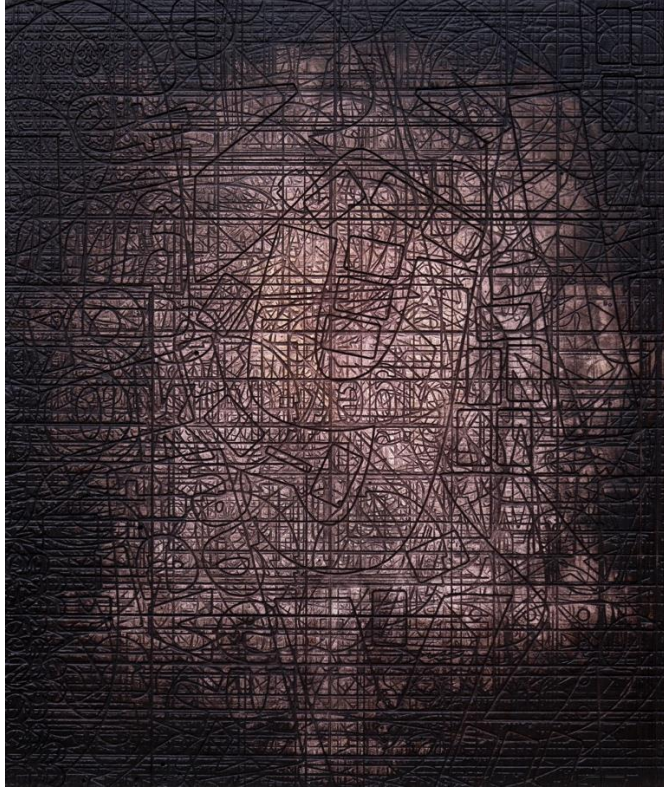
Resim 4.25. Ali Ertuğrul Küpeli, "Keops", 2021, MDF  zerine karışık teknik, 148,5x47 cm

“Keops” (Görsel 79) adlı eser, sanatçının otografik yaklaşımını net bir şekilde yansıtan bir çalışmadır. Otografı, sanatçının kendi eliyle esere kattığı izler, jestler ve kişisel imzaları ifade eder; bu da sanatçının bireysel üslubunu eser üzerinde kalıcı bir şekilde belirler. Bu eserde de, sanatçının özgün çizgileri, eser boyunca rastlanan kıvrımlı yollar, geometrik şekiller ve dairesel formlar, otografik izler taşır.

Sanatçının bu eserdeki çizgisel yaklaşımı, tuval üzerindeki spontane ve doğrudan müdahalelerini gösterir. Çizgiler, sanki sanatçının el hareketleriyle oluşmuş, enerjik ve özgün formlarla şekillenmiştir. Otografik nitelikler, sanatçının eseri üzerinde bıraktığı duygusal ve düşünsel ifadeleri de içine alır. Bu çizgiler, sadece estetik bir tasarım değil, aynı zamanda sanatçının kişisel dünyasına ve el becerisine dair bir işarettir.

Eserde yer alan üçgen formu ve dairesel hatlar, sanatçının bu geometrik yapıların içinde kişisel anlatısını sürdürdüğünü gösterir. Her ne kadar belirgin bir anlam taşımayan soyut formlar olsa da, otografik hareketler sayesinde izleyiciye bir hikaye anlatır ve sanatçının zihinsel yolculuğunu yansıtır. Eserin adı olan "Keops", antik dönemle bağdaştırılsa da, burada otografik açıdan sanatçının kendi iç dünyasındaki mimari yapı ve düşünce süreçlerinin bir dışavurumu olarak da yorumlanabilir.

Bu anlamda, sanatçının otografik izleri, hem eserin formunu hem de temasını belirleyerek izleyiciye kişisel bir deneyim sunar. Çizgilerin ve formların kesintisiz akışı, sanatçının el becerisi ve spontane yaratım süreci ile bir araya gelerek, sanatçının otografik kimliğini esere damgalar.



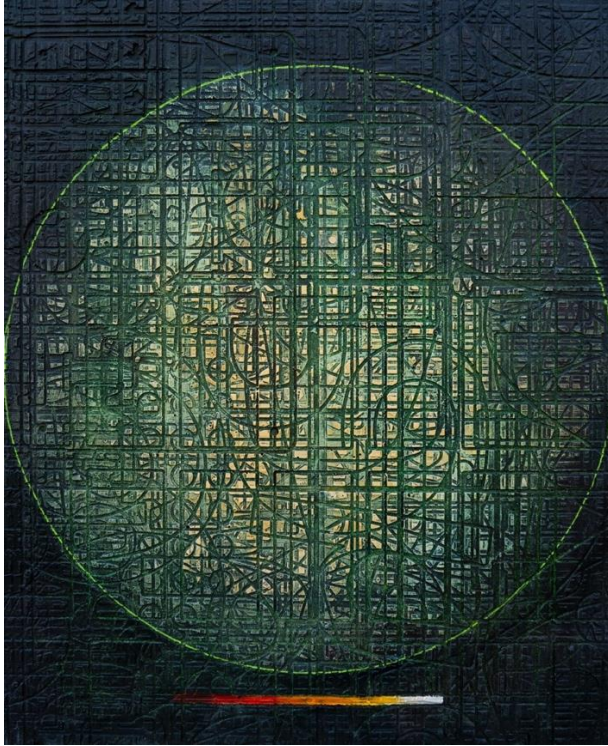
Resim 4.26. Ali Ertuğrul Küpeli, "Zen", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 150x127,5 cm

"Zen" (Görsel 80) adlı eser, sanatçının otografik özelliklerini güçlü bir şekilde yansıtan bir başka çalışmadır. Otografik kavram, sanatçının tuvale doğrudan müdahalesi ve el izlerini eser üzerinde bırakması anlamına gelir. Bu eserde sanatçı, çizgisel formlar ve karmaşık hatlar aracılığıyla izleyiciye kendi iç dünyasını ve düşünsel süreçlerini aktarır. Eserin adı olan "Zen", Japon kültüründe meditasyon, dinginlik ve içsel

farkındalıkla ilişkilendirilir. Bu bağlamda eser, sanatçının ruhsal bir yolculuğu yansıtmaya çalışması olarak görülebilir. Çizgiler ve geometrik şekiller, içsel bir dinginlik arayışını ifade ederken, aynı zamanda bir kaosu ortasında bir düzeni de temsil edebilir.

Otografik açıdan değerlendirildiğinde, bu eserdeki çizgilerin ve formların özgünlüğü, sanatçının el hareketlerinin eser üzerindeki doğrudan etkisini gösterir. Her bir çizgi, sanatçının tuval üzerindeki enerjisini ve hareketini somutlaştırır. Bu çizgilerin kesintisiz akışı, sanatçının eserle bütünleşmiş olduğunu, eserin ise sanatçının kişisel izlerini taşıdığını açıkça ortaya koyar.

Eserdeki karanlık tonlar ve soyut kompozisyon, sanatçının meditasyon sürecini, derin bir içsel araştırmayı temsil eder. Çizgiler arasındaki boşluklar ve ince geçişler, sanatçının zihinsel süreçleriyle ilgili ipuçları sunar ve izleyiciye sanatçının dünyasına bir pencere açar. "Zen" adlı eser, otografik nitelikleriyle izleyiciyi sanatçının düşünsel yolculuğuna davet eder. Çizgilerin ve formların yarattığı yoğun atmosfer, sanatçının hem el becerisi hem de düşünsel derinliğinin bir ifadesi olarak karşımıza çıkar.



Resim 4.27. Ali Ertuğrul Küpeli, "Kahin", 2021, MDF üzerine karışık teknik, 104x84cm

"Kahin" (Görsel 81) adlı eser, sanatçının otografik izlerini yoğun bir şekilde taşıyan bir çalışma olarak dikkat çeker. Eserde kullanılan dairesel form, eserin ismi olan "Kahin" ile bağlantılı olarak, bilgeliği, sezgiyi ve içsel görüyü sembolize eder. Kahin figürü, geçmiş, şimdi ve geleceği görebilen bir rehber olarak bilinir ve bu bağlamda dairesel form, bir bütünlüğü ve sonsuz döngüyü simgeler.

Bu eserde sanatçı, çizgisel formlar ve katmanlarla derin bir dokusal yapı oluşturmuştur. Çizgiler, bir ağ gibi iç içe geçmiş, otografik nitelik taşıyan bu hareketler, sanatçının elinin ve enerjisinin doğrudan tuval üzerinde iz bırakmasını sağlar. Otografik çizgiler, sanatçının kişisel dünyasından gelen bir anlatımın soyut bir ifadesi olarak dikkat çeker.

Eserdeki daire formunun merkezinde bir yoğunlaşma ve enerji birikimi göze çarpar. Bu, kahinin bilgeliğine, sezgisine ve gizemine bir gönderme olarak okunabilir. Çizgilerin karmaşıklığı ve yoğunluğu, sanatçının düşünsel süreçlerini ve içsel arayışını simgelerken, dairenin merkezine doğru olan hareketler de bu sürecin merkezinde bir aydınlanma anını işaret eder.

Renk kullanımı ise eserde derin bir ruhsal atmosfer yaratır. Yeşil ve sarı tonlarının ağırlıkta olduğu alanlar, doğayı ve içsel huzuru temsil ederken, alt kısımdaki kırmızı ve beyaz tonlar, duygusal bir geçişi ve enerjinin hareketini simgeler. Bu renk paleti, eserin hem meditatif hem de yoğun bir içsel arayış içinde olduğunu hissettirir.

Sonuç olarak, "Kahin" adlı bu eser, sanatçının otografik hareketlerle tuvale aktardığı düşünsel ve sezgisel bir yolculuğu temsil eder. Eserdeki çizgiler ve formlar, sanatçının elinin doğrudan izlerini taşıırken, dairesel formun içerdiği simgesel anlam, eserin derin bir düşünsel ve ruhsal katmana sahip olduğunu gösterir.





5. TARTIŞMA SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Bu çalışma, çağdaş Türk resim sanatında otografik ve eksotografik etkilerin sanatçıların yaratıcı süreçlerine nasıl dahil edildiğini ve bu unsurların sanat eserlerine olan katkılarını incelemiştir. Otografik etkiler, sanatçıların kişisel el yazısı, imzaları ve bireysel müdahaleleriyle eserlerine kattıkları unsurlar olarak tanımlanmıştır. Eksotografik etkiler ise, sanatçıların dışsal kaynaklardan alınan yazı, sembol ya da görsel materyalleri kendi sanatlarına entegre etmeleri süreci olarak ele alınmıştır. Bu iki kavram, sanatçının yaratıcı sürecine farklı boyutlar eklerken, eserin özgünlüğünü ve bireysel kimliğini daha belirgin hale getirmektedir.

Sanatçılar, eserlerinde otografik ve eksotografik unsurları bir araya getirerek, kendi kimliklerini ve toplumsal meseleleri güçlü bir şekilde ifade edebilmektedirler. Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay ve Yüksel Arslan gibi sanatçılar, otografik unsurlar aracılığıyla bireysel imzalarını eserlerinde belirgin hale getirirken, aynı zamanda çağdaş sanatın kavramsal zenginliğini de ortaya koymuşlardır. Sanatçının kendi el yazısını kullanarak eserine kattığı kişisel dokunuşlar, izleyiciyle daha güçlü bir bağ kurmayı sağlamış ve eseri sadece görsel bir deneyimden öte düşünsel bir sürece dönüştürmüştür.

Öte yandan, eksotografik unsurlar, sanatçının dışsal kaynaklardan aldığı materyalleri sanatında yeni anlamlarla yeniden yorumlamasını ifade etmektedir. Eksotografi, sanatçının eserine kültürel ve tarihsel bağlamda derinlik kazandırmasına olanak tanımaktadır. Süleyman Saim Tekcan gibi sanatçılar, geleneksel Osmanlı hat sanatını ve tuğra gibi unsurları modern sanata entegre ederek eksotografik yaklaşımların etkileyici örneklerini sunmuşlardır. Bu sanatçılar, sanatın bireysel yaratım sürecini toplumsal ve tarihsel bir zemine oturtmuşlardır.

5.2. Sonuçlar

Bu araştırmanın sonuçları, çağdaş Türk resim sanatında otografik etkilerin, sanatçının kişisel kimliği ve yaratıcı sürecini yansıtan güçlü bir ifade aracı olarak sanat eserlerine

kattığı estetik ve kavramsal değeri gözler önüne sermektedir. Otografik unsurlar, sanatçının eserine el yazısı, imzası veya doğrudan kişisel müdahalelerle katkıda bulunarak, izleyiciyle eser arasında daha derin bir bağ kurmakta ve eserin özgünlüğünü pekiştirmektedir. Bu unsurlar, sanatçının bireysel kimliğiyle eser arasında kurduğu bağlantıyı somutlaştırarak, eserin hem toplumsal hem de bireysel bir anlam katmanına sahip olmasına olanak sağlar.

Araştırmada, Bedri Baykam, Burhan Doğançay ve Yüksel Arslan gibi sanatçıların otografik unsurları sanatsal dilin bir parçası olarak etkin bir biçimde kullandıkları gözlemlenmiştir. Bu sanatçılar, kendi kimliklerini ve kişisel ifadelerini sanat eserlerine entegre ederek hem bireysel hem de toplumsal mesajlarını güçlendirmiştir. Otografik etkilerin estetik ve kavramsal boyutları, sanatçının yaratıcı sürecini izleyiciye daha doğrudan aktarmasına olanak sağlamış ve sanatın toplumsal hafızadaki rolüne dair yeni perspektifler sunmuştur. Sanatçının eserine katılımının izlerini taşıyan bu unsurlar, yaratıcı sürecin izleyici tarafından daha açık bir şekilde algılanmasına katkı sağlamaktadır.

Araştırmacı Ali Ertuğrul Küpeli'nin bu çalışmada sunduğu yaklaşım, otografik etkilerin sanatsal üretimde sanatçının kimliğini ve yaratıcılığını nasıl görünür kıldığını açıklamaktadır. Küpeli'nin yenilikçi terimleri olan "inotografi" ve "eksotografi," sanat eserlerinde otografik unsurların farklı kullanım biçimlerini tanımlamak için kullanılmıştır. "Inotografi," sanatçının kendi el yazısı ve imzasıyla esere doğrudan müdahalesini ifade ederken, "eksotografi" ise sanatçının dışarıdan aldığı ve kendisine ait olmayan yazı veya sembolleri yeniden yorumlayarak eserine dahil etmesini tanımlar. Bu terimler, sanatçının hem bireysel ifadesini hem de toplumsal bağlamını eserlerinde nasıl yansıttığını gösterir.

Otografik terim, başlangıçta bireysel el yazısı veya imza gibi kişisel katkıları ifade eden bir kavramken, bu araştırmada sanatsal yaratıcılığı ve bireysel ifadenin eser üzerindeki etkisini açıklayıcı bir şekilde genişletilmiştir. Otografik kavramının diğer disiplinlerdeki (örneğin arşivcilik veya tarihsel doğrulama gibi) kullanımına benzer şekilde plastik sanatlara da uygulanması, sanatçının eseriyle kurduğu doğrudan bağın

ve bireysel ifadesinin nasıl estetik bir unsur olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma, otografik etkilerin çağdaş Türk resim sanatında, sanatçının bireysel ifade biçimlerini zenginleştirmenin yanı sıra, eserlere evrensel bir kimlik kazandıran önemli bir araç olduğunu ortaya koymaktadır. Otografik terim, plastik sanatlarda farklı bir disiplinde kullanılarak önemli bir terim olarak kazandırılmıştır. Bu etkilerin sanat eserlerinde daha yaygın kullanılması, sanatçıların kişisel kimliklerinin sanatsal yaratım süreçlerine nasıl yansıdığını anlamak için önemli bir araştırma alanı sunmaktadır. Ayrıca "inotografi" ve "eksotografi" gibi yeni kavramların sanat literatürüne kazandırılması, otografik etkilerin farklı yönlerini daha detaylı bir şekilde ifade edebilmek açısından önemli bir katkı sunmaktadır.

5.3. Öneriler

Daha Geniş Sanatsal Uygulamalar: Otografik ve eksotografik etkilerin çağdaş sanat içinde daha geniş bir çerçevede kullanımı, sanatçıların kişisel ifadelerini güçlendirecek ve bu unsurların sanatsal pratiklerde daha fazla yer bulması sanatın ifade olanaklarını genişletecektir. Sanatçıların, eserlerinde bu unsurları kullanarak estetik ve kavramsal derinlik kazandırabileceği düşünülmektedir.

Dijital Sanat ve Yeni Medya: Otografik ve eksotografik etkilerin dijital sanat ve yeni medya alanlarında nasıl kullanılabileceği üzerine yeni çalışmalar yapılmalıdır. Dijital ortamın sunduğu esneklik, bu etkilerin sanatsal uygulamalarda nasıl daha yenilikçi biçimlerde kullanılabileceği ve sanatın sınırlarını nasıl genişletebileceği konusunda yeni olanaklar sunabilir.

Sanat Tarihine Katkı: Otografik ve eksotografik etkilerin sanat tarihi açısından nasıl değerlendirileceği üzerine daha fazla araştırmaya ihtiyaç vardır. Bu etkilerin, sanatçının kişisel tarihine ve çağdaş Türk sanatına katkılarını anlamak için kapsamlı tarihsel analizler yapılmalı ve bu konuda literatüre daha fazla katkı sağlanmalıdır.

Sanat Eğitimi: Otografik ve eksotografik unsurların sanat eğitimi alanında daha fazla yer bulması, sanat öğrencilerinin yaratıcı süreçlerini zenginleştirecek ve onları

özgünlük konusunda cesaretlendirecektir. Bu unsurlar, sanat eğitiminin hem pratik hem de teorik boyutlarında yer alarak, sanat öğrencilerinin kendi kimliklerini daha güçlü ifade etmelerine olanak tanıyacaktır.



KAYNAKLAR

- Abiyeva, N. (2019). *Tiraje Dikmen'in Sanat ve Hayatı*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Adams, L. S. (2018). *The Methodologies Of Art: An Introduction*. London: Routledge.
- Akçay, S. (2015). *Türk Resim Sanatında (1908-1930) Erken Cumhuriyet Dönemine Kadar İlk ve Öncü Kadın Ressamlar*. Yüksek Lisans Tezi, Doğuş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akcıl, K. (2016). *Görsel ve Kavramsal Olarak Sanatta Yazının Kullanımı*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Aksüğü Duben, İ. (1989). Giriş. T. Onat ve S. Demirtaş (Editörler.), *Adnan Çoker Sergi Kataloğu* içinde (s. 8-14). İstanbul: Derimod Kültür Merkezi Yayınları.
- Akyavaş, E., Madra, B., Dostoğlu, H., and Babacan, A. (2000). *Erol Akyavaş*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Aladağ, E. (2011). *Minyatürde Mekan Algısı ve Erol Akyavaş*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Alashari, D. M., Hamzah, A. R., and Marni, N. (2019). Islamic Art and Language as a Source of Inspiration Leading to Traditional Arabic Calligraphy Art. *UMRAN-International Journal of Islamic and Civilizational Studies*, 6(3), 33-45.
- Alkım, U. B. (1981). *Yazının Başlangıcı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Alparslan, A. (1973). Yazı-Resim. *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, 1001(1), 1-27.
- Alparslan, A. (1988). *İslam Hat Sanatı ve Kaligrafi*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Altınyıldız Artun, N., and Artun, A. (2018). *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürich, Berlin, Paris*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ambrose, G., and Harris, P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Angay, E., and Çakar, N. (2024). Türk Resim Sanatında Geometrik Soyutlamanın Temelleri ve Erol Akyavaş'ın Eserlerine Yansımaları. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (13), 57-69.
- Antmen, A. (2001). Yazının Resmi, Resmin Yazısı: Modern Zamanlarda Kaligrafi. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, (21), 76-83.
- Antmen, A. (2002). *New York'un Mavi Duvarları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Artun, A. (2004). *Tiraje'yle Söyleşi: Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası Yok!.. Resme Bakan Yazılar I*. Ankara: Galeri Nev Yayınları.
- Aslanapa, O. (2016). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aybay, C., ve Akengin, G. (2020). Resimsel Anlatımda Yazı Kullanımı. *İdil*, 76, 1879-1889.
- Aydemir, B. (2019). İslamiyetten Önce Göktürkler Dönemindeki Türk Sanatının İslamiyetten Sonraki Dönemlere Etkisi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 368-380.
- Aydemir, S. (2023). *Paris Ekolü ve Bir Kadın Sanatçı Fahr-El-Nissa Zeid*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Aytaç, A., ve Coşkun, S. N. (Editörler). (2022). *Uluslararası Davetli İstiklal Marşı ve M. Akif Ersoy Plastik Sanatlar Sergisi Kataloğu*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Yayınları.
- Başar, S. (2019). Çağdaş Sanatta Yazı: Seramik Malzemenin Plastik Dili Üzerinden Bir Değerlendirme. *Uluslararası Hakemli Sanat Dergisi*, 22(12), 223-232.
- Bayraktar, A. (2011). *Sabri Berkel'in Türk Resim Sanatı İçindeki Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Bayramoğlu, M. (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi*, 1(2), 1-40.
- Berksoy, F. (1997). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Öğeler ve Erol Akyavaş. *Sanatsal Mozaik*, (21), 63-69.
- Blanck, H. (2000). *Antikçağda Kitap*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Borck, C. (2005). Sound Work and Visionary Prosthetics: Artistic Experiments in Raoul Hausmann. *Science in Context*, 18(4), 605-634.
- Britannica. (2024). *Autograph*. *Encyclopedia Britannica*. Web: <https://www.britannica.com/topic/autograph>
- Buçukoğlu, S. M. (2020). *Eserler*. Web: <http://www.smbucukoglu.com/pPages/pArtist.aspx?paID=635§ion=130&lang=TR&bhpc=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>
- Burckhardt, T. (2019a). *Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat: Sanatın İlkeleri ve Yöntemleri* (T. Uluç, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Burckhardt, T. (2019b). *İslam Sanatı: Dil ve Anlam* (T. Koç, Çev.). İstanbul: Klasik Yayınları.

- Cantone, H. (2020). "Hassan Musa: The Artist's Stamp curated by Elsbeth Court with Charles Gore and John Hollingworth." *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 53(1), 84.
- Chiera, E. (1964). *Kilden Kitaplar* (A. M. Dinçol, Çev.). İstanbul: Sıralar Matbaası.
- Clare, L. (2019). *Göbekli Tepe*. [Blog yazısı]. Web: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XJHCRC8W5EcJ:http://sanliurfamuzesi.gov.tr/TR-178663/gobeklitepe.html%2Bgöbekli+tepe+tarihi&safe=active&hl=tr&gbv=2&ct=clnk>
- Clottes, J. (2016). *What is Paleolithic Art?: Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cramer, C., and Grant, K. (2024). *Georges Braque ve Pablo Picasso: İki Kübist Müzisyen*. Khan Academy. <https://pl.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-abstraction/cubism/a/georges-braque-and-pablo-picasso-two-cubist-musicians/sayfasından> erişilmiştir.
- Curatola, G. (2010). *Selçuklulardan Osmanlılara Türk Sanatı*. İstanbul: YKY.
- Çalıkoğlu, L. (1998). Soyut Eğilimler. *Milliyet Sanat*, (445), 41-42.
- Çelebi, H. (2003). *Hattın Çelebisi*. İstanbul: Tatav Yayınları.
- Çopur, M. E. (1996). *Yazının Tarihsel Sürecinden Hareketle, Tarih, Teknik ve Diğer Sanatlara Yansıması İle Kaligrafi*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Dağlı, Ş. (2012). Türk Hat Sanatında Yazı Resimler Üzerine Yapılan Araştırmalar ve Yazı Resimler. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 10, 34-53.
- Daimi, C. (2021). Turna Kuşu ve Turna Semahı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(51), 189-195.
- Damrosch, D. (2007). *Scriptworlds: Writing Systems and the Formation of World Literature*. Modern Language Quarterly. Web: <https://www.academia.edu/download/38530114/Scriptworlds.pdf>
- Del Savio, M. (2020). Leonardo da Vinci'nin Teknik Tarifleri ve Yaratıcı Süreci. *Carte Romanze*, 8(2), 29-93.
- Derman, M. U. (2017). *Türk Hat Sanatından Seçmeler*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi.
- Derman, U. M. (1997). Türk Hat Sanatı: İncelikleri ve Bedii Değerleri. *Ariş Dergisi*, (3), 54-67.

- Devrim, Ş. (2023). *Şakir Paşa Ailesi* (15. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Donbaz, V. (2001). Mezopotamya ve Anadolu Uygarlıklarında Çivi Yazısı. *P Dergisi, Yazı ve Sanat*, 21, 16-25.
- Dursun, Ç. ve Hança, B. B. (2022). Alevi İnancında Hayvan Sembolizmi: Kul Himmet Örneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar*, 6(19), 107-114.
- Edgü, F. (1990). *Ergin İnan: İnsan/Kozmos/El-Ayak ve Mektuplar (Sergi Kataloğu)*. İstanbul, Ankara, İzmir: Vakko Sanat Galerileri.
- Eke, G. and Yücel, A. (2023). Mustafa Ayaz'ın Sanat Anlayışı ve Figüratif Resimlerindeki Anlam Dünyası. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(2), 65-70.
- Ellul, J. (2012). *Sözün Düşüşü* (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Enveroğlu, İ. (2012). *Mutluhan Taş'ın Resimlerindeki Aşk...* İstanbul: VakıfBank Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2001). Burhan Doğançay Retrospektifi. *Yapı*, 234, 90-91.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Erzen, J. (2001). "Sabri Berkel'in Resmine Yeniden Bakış", *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, 21, 84-93.
- Erzen, J. N. (1995). *Erol Akyavaş*. Ankara: Boyut Yayınları.
- Eş, A. (2022). Yazının Görsel İmgeye Dönüşüm Sürecinde Sanat. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(12), 21-39.
- Faullmann, C. (2009). *Yazı Kitabı: Tüm Yerkürenin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Fields, J. E. (1950). Historical Autographs as a Hobby and the Importance of the Autograph Collector. *New York History*, 31(1), 50-63.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık ve Görüntü* (S. R. Harmancı, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Firat, B. Ö. (2006). Writing Over the Body, Writing With the Body: On Shirin Neshat's WOMEN OF ALLAH Series. In Sign Here (pp. 206-220). Web: https://mediarep.org/bitstream/doc/14170/1/Sign_Here_206-220_Firat_Writing_Over_the_body.pdf
- Foucault, M. (2001). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi.
- Gaur, A. (1984). *A History of Writing*. London: The British Library.

- Georges, J. (2010). *Yazı İnsanlığın Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ginsburgh, V., Radermecker, A.-S., and Tommasi, D. (2019). The Effect of Experts' Opinion on Prices of Art Works: The Case of Pieter Brueghel The Younger. *Journal of Economic Behavior and Organization*, 159, 36-50.
- Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (2. baskı). Massachusetts: Hackett Publishing Company.
- Gourhan, A. L. (2012). *The Dawn of European Art: An Introduction to Palaeolithic Cave Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grund, A. (1993). Iconclass. On Subject Analysis Of İconographic Representations Of Works Of Art. *KO Knowledge Organization*, 20(1), 20-29.
- Gültekin, T., and Tokdil, E. (2018). Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay Ve Erol Akyavaş Örnekleminde Sezgisel Bilgi Yaklaşımı Ve Yazı İmgesinin İncelenmesi. *Ulakbilge*, 6(22), 239-251.
- Hırçın, S. (1995). *Çivi Yazısı: Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Çeşitleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü.
- Hutchinson, J. (1983). *Letters*. New York: Van Nostrand Reinhold Publishing.
- İpşiroğlu, M. (2005). *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, M., and İpşiroğlu, N. (1983). *Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim*. İstanbul: Papürüs Yayınevi.
- Jean, G. (2010). *Yazı İnsanlığın Belleği* (N. Başer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jean, G. (2012). *Yazı İnsanlığın Belleği*. (7. baskı). Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Jenkinson, H. (1923). On Autographs. *History*, 8(30), 98-110.
- John Heartfield Exhibition. (2024). *Adolf The Superman: Swallows Gold And Spouts Junk*. Web: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/adolf-the-superman-hitler-portrait>

- Kahraman, E. (2024). *Biçimler, Formlar, Sözcükler ve İdealler için Savaşan Devrimci Bir Kişilik...* Web: <https://www.imoga.org/tr/about-us/about-suleyman-saim-tekcen>
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kayrak, Z., and Koç, A. M. (2023). Hat Sanatında Karalama Türüne Yönelik Hattat Görüşleri. *Digital International Journal of Architecture Art Heritage*, 2(4), 94-122.
- Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 328-340.
- Kozlu, D., and Benuğur, Ş. (2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. *ART-E Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 14, 233-263.
- Kozlu, D., ve Korkmaz, F. D. (2018). Türkiye’de Resim ve Çağdaş Sanatta Kaligrafinin Etkisi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (66), 164-183.
- Köksal, A. (1986a). *Burhan Doğançay Resim Sergisi Davetiyesi*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisi.
- Levinson, J. (1980). Autographic and allographic art revisited. *Philosophical Studies*, 38(4), 367-383.
- Li, W. (2009). *Chinese Writing and Calligraphy*. Hawaii: University of Hawaii Press.
- Madra, B. (1986). Bedri Baykam’ın Ayrıcalığı ve Sorumluluğu. *Hürriyet Gösteri*, 72, 59-61.
- Marsh, D. (1996). *Calligraphy*. Ohio: North Light Books.
- Merriam-Webster. (2024). *Autograph*. Merriam-Webster Dictionary. 8 Eylül 2024. Web: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/autograph>
- Milli Eğitim Bakanlığı. (2012). *Fikir ve Mesajı Sembolleştirme*. Ankara: MEGEP.
- Munis, E. (1971). *Evrimi ile Yazı Sanatı*. Konya: Yeni Kitap Basımevi.
- Necipoğlu, G. (2012). The Concept Of Islamic Art: Inherited Discourses And New Approaches. *Journal of Art Historiography*, (6), 1.
- Nişanyan Sözlük. (2024). *Yazı*. Web: <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/yaz%C4%B1>
- Okay, M. O.. (2017). Huzur "Yüzbinlerce Ruh Bir Arafta". *Türk Romanı* içinde (s. 722). Ankara: Hece Yayınları.

- Okay, Y. (2024). Müzeci Kimliği ile Elif Naci ve Türk Yurdun'daki (1955-1957) Müze Yazıları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 28(2), 389-400.
- Oktaç, G. (2017). *Günümüz Sanatında Yazının Plastik Bir Dil Olarak Dışavurumsal Kullanımı*. Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Okur, E. (2007). *Seramik Sanatında Bir Tasarım Ögesi Olarak Yazının Kullanımı*. Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Ong, W. J. (2013). *Orality And Literacy: The Technologizing Of The Word*. London: Routledge.
- Osborn, J. R. (2008). *The Type Of Calligraphy: Writing, Print, And Technologies Of The Arabic Alphabet*. Unpublished Doctoral Dissertation, University of California, San Diego.
- Özgüven, F (2011). “*Hibrit Yolcu*”. Bir+Bir. Web: <http://muratmorova.com/wp-content/uploads/2016/03/fozguven.jpg>.
- Özsezgin, K. (1980). Ergin İnan’da “Eski” Olanın Şiiri. *Cumhuriyet*, 7.
- Özsezgin, K. (1987). Orta kuşağın Yeni Çıkışları. *Milliyet Sanat*, 179, 50-51.
- Özsezgin, K. (1991). “Büyük”lüğün Ölçütleri Konusunda. *Milliyet Sanat*, 255, 50-52.
- Özsezgin, K. (1995). Doğançay’da Formların Nesneleşme Süreci. *Sanat Çevresi*, 205, 4-6.
- Öztürk, Y. N. (1976). *Hallâc-I Mansûr ve Eseri Kitâbü’l-Tavâsîn*. İstanbul: Fatih Yayınevi.
- Pedersen, J. (1984). *İslam Dünyasında Kitabın Tarihi* (M. M. Karagözoğlu, Çev.). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Rubin, P. (2006). Signposts Of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art. *Art History*, 29(4), 563-599.
- Runes, D. D., and Schrickel, G. H. (1946). *Encyclopedia Of The Arts*. New York: Philosophical Library.
- Sarikavak, N. K. (2014). *Çağdaş Tipografinin Temelleri* (3. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Serin, M. (1999). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı.
- Serin, M. (2010). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.

- Sevilay, M. E. (2020). Tüketim toplumu ve sanat nesnesi diyalogu. *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 5(9), 71-84.
- Shepherd, M. (2001). *Learn Calligraphy: The Complete Book Of Lettering And Design*. New York: Broadway Books.
- Sönmez, N. (2001a). Doğançay'ın Duvar Sanatının Evrimi. Z. Rona (Editör), *Burhan Doğançay Retrospektifi* içinde (s. 85-101). İstanbul: Duran Ofset.
- Sönmez, N. (2001b). Gerçekle Kurgu Arasındaki Karşıtlıklar: Burhan Doğançay'ın Sanat Serüveni Üzerine. *Hürriyet Gösteri*, 227, 72-77.
- Sönmez, N. (2020). *Fahrelnissa Zeid Sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şenödeyici, Ö. (2012). *Osmanlı'nın Görsel Şiirleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Şenyener, Ş. (1993). Duvara Aşk Katan Ressam. *Sabah*.
- Şişçi, F., and Altan Ayrancıoğlu, G. (2017). İslam Kaligrafisinde Yazı Resimler ve Çağdaş Türk Sanatında Yorumlanması. *İdil*, 6(30), 809-822.
- Tansuğ, S. (1979). Türk Resminde Bir Adnan Çoker. *Sanat Çevresi*, 5, 10-11.
- Tansuğ, S. (1995). Doğançay'da Formların Nesneleşme Süreci. *Sanat Çevresi*, 205, 4-6.
- Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi* (4. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2024). *Resim ile Yazının İlişkisi*. İstanbul Sanat Evi. Web: <https://www.istanbulsanatevi.com/makaleler-roportajlar/dusunce-felsefe/resim-ile-yazinin-iliskisi/> adresinden 01.02.2024 tarihinde alınmıştır.
- Teker, U. (2002). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Tetikçi, İ. (2014). Yeniler Grubu Ressamlarının Resimlerinde Doğa. *Sanat Dergisi*, (26), 145-155.
- Tez, Z. (2011). *Yazı, Kâğıt ve Matbaanın Tarihsel Serüveni*. İstanbul: Promat Basım Yayın.
- Tezkan, M. (2009). *Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik: Nil Yalter Videosu*. Web: <http://www.nilyalter.com/texts/l/gercekuge-altematif-bir-gerceklik-ml-yalter-videosu-turkish-by-melistezkan.html>.

- The Met. (2024). *Still Life with Chair Caning*. Web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/755493>.
- Thomson, G. (2003). *Digital Calligraphy: How to Create Perfect Lettering from Your Desktop*. New York: Watson-Guipill Publications.
- Tikiroğlu, A. (2016). *Resim Analizinde Altyapı-Üstyapı Kurgusunun Yüksel Arslan Eserleri Üzerinden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Tiraje Dikmen, (2020). Web: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-tiraje-dikmen/5841>.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkbitig. (2020). *Bilge Kağan Anıtı*. Web: <https://www.turkbitig.com/bilgekagan.html>
- Türkyılmaz, H. Ö. (2013). *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Uz, A. ve Uz, N. (2018). Türkiye’de 1980’li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 1-11.
- Üstünipek, Ş. (2009). *1936-1950 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy ve Atölyesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Van Den Bussche, W. (2004). Ergin İnan “İz”. *Artist*, 18(4), 30-35.
- Vural, H. (2020). Süleyman Saim Tekcan’ın Hayatı, Sanatı ve Riva Atları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 117-137.
- Whitley, D. S. (2009). *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. New York: Prometheus Books.
- Winget, M. (2009). Describing Art: An Alternative Approach To Subject Access And Interpretation. *Journal of Documentation*, 65(5), 810-833.
- Winters, E. (2004). *Calligraphy For Kids*. New York: Sterling Publishing.
- Xiao, B. (2007). To Use The Traditional Handwriting in The Designing Of Modern Art. *Journal of Hebei Polytechnic College*.
- Yakın Üldes, M. (2017). *Türk Resim Sanatında Bireyin Temsili (1850-1950’li Yıllar)*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Yaman, Z. (2009). Morova'nın Ankara-Eskişehir Seferi. *Radikal Gazetesi*, 31.01. 2009. Web: <http://www.radikal.com.tr/kultur/morovanin-ankara-eskisehir-seferi-919389/>
- Yaman, Z. Y. (1992). *1930-1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yasa Yaman, Z. (2011). *Suretin Sireti*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.
- Yayıntaş, A. (2008). “*Kutluğ Ataman*”, *Modern ve Ötesi: 1950-2000*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yazır, M. B. (1974). *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli*. Cilt II. Ankara: DİB Yayınları.
- Yip, S. (2001). Klasik Bir Hat Sanatı Ustası Honemi Koetsu. *P Dergisi*, 21, 48-49.
- Yurt, T. (2012). *Geleneksel Türk Sanatlarının 1970 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Žilka, T. (1984). *Poetický Slovník*. Bratislava: Tatran.

GÖRSEL KAYNAKLARI

- URL-1: <https://www.arkhedergisi.com.tr/magura-magaras%C4%B1>
- URL-2: <https://arkeofili.com/hiyeroglif-yazinin-cozulmesini-saglayan-rosetta-tasi/>
- URL-3: <https://wellcomecollection.org/works/t6ye7qhh>
- URL-4: <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2019/01/ostrakismos-canak-comlek-mahkemesi.html>
- URL-5: <https://www.wikitarih.com/kil-tablet/>
- URL-6: <http://mtod.mebnet.net/sites/default/files/Fikir%20Ve%20Mesaj%C4%B1%20Sembolle%C5%9Firme.pdf>
- URL-7: <http://www.sembolog.com/fenike-alfabesi/>
- URL-8: <http://www.lascaux.culture.fr/>
- URL-9: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Tutankhamun_and_his_wife_B._C._1330.jpg
- URL-10: <https://www.turkbitig.com/bilgekagan.html>
- URL-11: <https://www.peakpx.com/en/hd-wallpaper-desktop-glvg>
- URL-12: <https://www.fikriyat.com/edebiyat/2018/09/28/edebiyatimizda-resim-yazma-sanati-gorsel-siir>
- URL-13: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/755493>
- URL-14: <https://smarthistory.org/georges-braque-pablo-picasso-two-cubist-musicians/>
- URL-15: <https://www.ekdergi.com/john-heartfieldin-politik-fotomontajlari-uzerine-meral-bostanci-ile-bir-soylesi/>
- URL-16: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T01918>
- URL-17: <https://omurunyazilari.wordpress.com/2017/09/25/rene-magritte-aykiri-ressam/>
- URL-18: <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2023/10/brillo-box.html>
- URL-19: <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-coca-cola>
- URL-20: <https://tuncakurt.blogspot.com/2012/11/siirin-kendisi-olmak.html>

- URL-21: <https://tr.pinterest.com/pin/514677063641618360/>
- URL-22: <https://artam.com/muzayede/302-degerli-tablolar-ve-antikalar/yuksel-arслан-1933-2017-arture-285-marx-ve-engels>
- URL-23: <https://www.chronicle.com/article/weekly-book-list-april-14-2017/>
- URL-24: https://www.instagram.com/istanbulmodern/p/CrP8VUboctb/?img_index=1
- URL-25: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=-1>
- URL-26: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/burhan-dogancay-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>
- URL-27: <http://dosyalar.ankaraantikacilik.com/karma2.pdf>
- URL-28: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artisDetailID=68
- URL-29: <https://www.dev muzayede.com/urun/4952124/ayhan-taskiran-1968-tuval-uzerine-yagli-boya-2010-tarihli-imzali-salinca>
- URL-30: <https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/abidin-elderoglu-hayati-ve-eserleri/>
- URL-31: <https://www.sancakmuzayede.com/urun/3145818/ergin-inan-mesnevi-serisi-7-adet-litografi-dizisi-imzali-serifrafi-baski-71>
- URL-32: <https://artam.com/muzayede/318-online-muzayede/ergin-inan-1943-yeniden-dog>
- URL-33: <https://artam.com/makaleler/sanatci/selim-turanin-sanat-felsefesini-yeniden-degerlendirmek>
- URL-34: <https://www.imgelem.com.tr/elif-nacyi-taniyalim/>
- URL-35: <https://www.artiummodern.com/en/product/3998063/bir-sabri-berkel-koleksiyonu-ndan-muzelik-eserler-sabri-berkel-1907-1993-so>
- URL-36: <https://argonotlar.com/iyi-ki-dogdun-iyi-ki-urettin-tiraje/>
- URL-37: <https://mimnap.org/sanat/murat-morova-kaydedilmith-manzaralar/>
- URL-38: <https://muratmorova.com/work/2004-ah-minel-ask-i-memnu/>
- URL-39: <https://www.artmezat.com/sleyman-saim-tekcan18761.html>

URL-40: https://interaktif.istanbulmodern.org/dosya/2234/nil-yalter_2234_7220837.pdf

URL-41: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/mustafa-ayaz/>

URL-42: <https://www.artroad.org/istanbul-modern/>



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : KÜPELİ, Ali Ertuğrul
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi, EBE, Resim-İş Eğitimi	2018
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi, GSE, Resim	2014
Lisans (ÇAP)	Selçuk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Resim-iş Öğretmenliği	2010
Lise	Konya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2006

Yabancı Dil

İngilizce

Hobiler

Farklı Sanat Dsiplinleri, Tarımcılık ve Doğa Sporları



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

