



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

RESİM OLARAK ASEMIK YAZI VE İMZA

Yavuz AYHAN

Sanatta Yeterlik

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

RESİM OLARAK ASEMIK YAZI VE İMZA

Yavuz AYHAN

Sanatta Yeterlik

Ankara, 2024

RESİM OLARAK ASEMIK YAZI VE İMZA

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Yazar: Yavuz AYHAN

ÖZ

“Resim Olarak Asemik Yazı ve İmza” isimli bu çalışmada, resim konusu olarak “asemik yazı” ve “imza”yı tema olarak alınmasını kapsar. Birinci bölümde anlam kavramından başlayarak dil oluşum süreci hakkında bilgi verilmektedir. İkinci bölümde ise dilin yazı ile yüzey üzerinde temsilinin gelişimi ve İmza olarak adlandırılan bireyselliğin temsili olan işaretlerin, tarihsel süreç içerisinde gelişimi üzerine araştırmalar yapılmış, sanat ve bireysellik için önemi vurgulanmıştır. Üçüncü bölümde ise asemik yazı kavramının ortaya çıkışı ve henüz bu kavram adlandırılmadan önce ve günümüzde, asemik yazı tanımlamasına uyduğu tespit edilen çalışmalar incelenmiştir. Son bölümde ise asemik yazı ve imza teması üzerine yapılan uygulamalar ve açıklamalarına yer verilmiştir. Resim teması olarak asemik yazı ve imzanın seçilmesi ile, özgür formlarda yazılar yazılarak oluşturulan çalışmaların yanı sıra imzanın sanatçı metaforu olarak kullanılması ve resmi oluşturan eleman olarak kullanıldığı özgün çalışmalar yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Resim, imza, asemik, bireysellik, mühür, damga.

ASEMIC WRITING AND SIGNATURE AS A PICTURE

Supervisor: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Author: Yavuz AYHAN

ABSTRACT

In this study titled "Asemic Writing and Signature as Painting", it covers the theme of "asemic writing" and "signature" as the subject of painting. In the first part, starting from the concept of meaning, information about the process of language formation is given. In the second part, research has been conducted on the development of the representation of language on the surface with writing and the development of signs, which are the representation of individuality called signatures, in the historical process, and their importance for art and individuality has been emphasized. In the third section, the emergence of the concept of asemic writing and the studies that were found to fit the definition of asemic writing before and today, before this concept was named, are examined. In the last section, applications and explanations on the theme of asemic writing and signature are included. In the last section, the applications and explanations on the theme of asemic writing and signature are given. With the selection of asemic writing and signature as the theme of the painting, in addition to the works created by writing in free forms, original works were created in which the signature was used as an artist metaphor and used as the element that constitutes the painting.

Keywords: Painting, signature, asemic, individuality, seal, stamp.

TEŞEKKÜR

Tez konumu belirleme aşamasından bitirdiğim güne kadar bilgisini, fikirlerini, tecrübesini ve zamanını vererek katkılarını esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof.Cebrail ÖTGÜN'e, tez izleme sürecinde ve ders döneminde kendisinden aldığım tavsiyeleri ile tezime yön vermemde katkısı olan değerli hocam Prof.Hüsnü DOKAK'a, sanatta yeterlilik ders dönemi ve tez izleme dönemi sürecinde tezimi şekillendirmemde her sohbetimiz de tecrübesi ve bilgisi ile yaptığı katkılardan dolayı değerli hocam ve meslektaşım Doç.Çağlar UZUN'a, katkılarından dolayı değerli jüri üyesi hocalarım Doç. Serap EMMUNGİL ve Dr. Öğr. Üyesi Şuayip YÜCEL'e tezi yazma sürecimde içten desteğini her zaman yanımda hissettiğim, beni daima olumlu düşünceleri ile yüreklendiren değerli hocam ve arkadaşım Doç.Cumhur COŞKUN'a, bu süreçte yanımda olduğunu hissettiğim Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi çalışma arkadaşlarıma, bu uzun süreç boyunca yanımda olan, destekleyen, benimle heyecanlanan kaygılanan ve sevinen hayat arkadaşım Mehlika AYHAN'a ve canım kızıma, hayatımın her önemli anında olduğu gibi sanatta yeterlik süreci boyunca destekleri ile yanımda olan canım ailem; annem, babam ve kardeşlerime, bu süreç de her zaman benimle olduğunu hissettiren kayın kelimesini kullanamadığım babama, anneme ve biricik baldızıma teşekkür ediyorum.

Babama ve Ali Babama...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: ANLAMIN SESİNİ DUYURMA ÇABASI	4
1.1 Duyum ve Algı	4
1.1.1 Algıda Seçicilik	8
1.2 Anlam ve Bilinç.....	9
1.3 Sanatta Algı ve Anlam.....	16
1.4 Anlamın Sesi: Dil	18
1.4.1 Sanatçı Merkezli Yaklaşım	22
1.4.2 Yapıt Merkezli Yaklaşım	23
1.4.3 Alımlayıcı Merkezli Yaklaşım	24
1.4.4 Toplum Merkezli Yaklaşım	25
2. BÖLÜM: İLETİŞİMDE DİLİN BIRAKTIĞI İZ: YAZI	26
2.1 Dilin Temsili Olarak Yazı	26
2.2 Bireyselliğin Göstergesi: İmza	29
2.2.1 İmza Kullanımının Resmileşmesi ve Yaygınlaşması	44
2.2.2 Sanatta Bireyselliğin Yükselişi, Rönesans.....	45
2.2.3 Postmodern Kırılmalar ve İmza	55
2.3 İmza ve Sanatçı.....	57
2.3.1 İmza ile geleceğe bırakılan “iz”	59
2.4 Yazının en Güzel Hali: Kaligrafi ve Hat	64
3. BÖLÜM: YAZININ EN SOYUT HALİ: ASEMİK YAZI	68
3.1 Asemik Yazı	69
3.2 “Palimpsest” ve “Asemik Yazı” Olarak Duvar Yazıları	110
4. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI HAKKINDA	
AÇIKLAMALAR.....	115
SONUÇ	134

KAYNAKLAR.....	138
EK 1	151
ETİK BEYANI.....	152
SANATTA YETERLİK TEZİ ORIJINALLIK RAPORU	153
PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT	154
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	155

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1.	İki Renk Atatürk Silueti (Anonim).....	7
Görsel 2.	Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir / Ceci N'est Pas Une Pipe, 1929, Tuvale Yağlı boya, 63,5 cm × 93,98 cm	12
Görsel 3.	Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs, 1965,	13
Görsel 4	Joseph Kosuth, Kutu, Küp, Boş, Temiz, Cam-Bir Tanım / Box, Cube, Empty, Clear, Glass-a Description, 1965, Cam küp üzeri siyah harfler, 101,6x101,6 cm 5 adet.....	14
Görsel 5.	İlk Yazı Örnekleri (Piktogramlar) (Jean,2020,s:14)	27
Görsel 6.	Çivi Yazısı Örneği, Erişim:03.03.2023 https://l24.im/EsAaWP	28
Görsel 7.	Yazarı Gar Ama'nın işaretinin bulunduğu tabletler.	31
Görsel 8.	Runik Alfabe	33
Görsel 9.	Orhun Yazıtları Göktürk Alfabesi	33
Görsel 10.	Murat Höyük IV, İlk Tunç Çağı III'e (MÖ 2500-2200) tarihlenen Çeç Damga Mühürü.....	34
Görsel 11.	Damga Mühür Örnekleri Kafesleme bezemesi ve bitki motifi kullanılmıştır. (Erken Kalkolitik Dönem M.Ö. 5000-3000) (Özgüç, 1987, s.430).....	35
Görsel 12.	Eski Tunç Çağı Damga Mühür Örnekleri, (Akgül, 2019, s.383).	36
Görsel 13.	Samsat Kazılarında Bulunmuş Silindir Mühür, iç içe geçen kare ve ortası delinerek yapılan bezeme (Erken Tunç Çağı başları M.Ö. 3300-2000) (Özgüç, 1987, s.430).....	36
Görsel 14.	Aristonothos krater imzasının detayı, M.Ö.650 Castellani Koleksiyonu	38
Görsel 15.	Naxos'unEuthykartides tarafından yapılmış ve adanmış bir kouros üssü, c. 625. Delos Müzesi (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).....	39
Görsel 16.	Naxos'un Euthykartides tarafından yapılmış ve adanmış bir kouros üssü, c. 625. Delos Müzesi (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).....	40
Görsel 17.	Epimenes imzalı kalsedon scaraboid, M.Ö.500 BCE. Boston Güzel Sanatlar Müzesi. (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).....	43
Görsel 18.	Euainetos'un Nike'in tabletine attığı imza M.Ö.413 Belçika Kraliyet Kütüphanesi, Brüksel. (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).....	44

Görsel 19. Rodrigo Díaz de Vivar (El Cid) in imzası. Erişim 2.3.2021 https://l24.im/SXg	44
Görsel 20. Rogier van der Weyden, Aziz Luka Bakireyi Çiziyor, 1435-1440, Ahşaba Yağlı Boya, 137.5cm x 110.8 cm Boston Museum of Fine Arts.	47
Görsel 21. Hugo van der Goes. Ölü İsa'ya Ağıt, (The lamentation over the dead Christ). 1479, 33.8x22,9cm Diptik panelin sağ kanadı. Sanat Tarihi Müzesi, Hollanda.	48
Görsel 22. Martin Schongauer, The Nativity, 1470–1480, 25.4 × 16.8 cm Rosenwald Collection Erişim: 25.07.2023 https://bit.ly/40ohR7I	49
Görsel 23. Jan Van Eyck, “Portreit van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw” Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434,.....	50
Görsel 24. Michelangelo, Pietà, 1498–1499, Carrara mermeri, 174 x 195 cm,.....	51
Görsel 25. Jacopo de' Barbari, Keklik ve Demir Eldivenli Natürmort, 1504,	51
Görsel 26. Titian, Jacopo Strada'nın Portresi, 1567-68, Tuvale Yağlı Boya, 125x95 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.	52
Görsel 27. Albrecht Dürer, Kendi Portresi 13 Yaş, 1484, Kağıt üzeri desen, 27,5 x 19,6 cm	53
Görsel 28. Yaşlı Luchas Cranach, “Venüs ve Aşk Tanrısı” 1506, Gravür Baskı, 28,7 x 20,2 cm, Rosenwald Koleksiyonu.	54
Görsel 29. Marcel Duchamp, Fountain,.....	56
Görsel 30. Tory Cowles imzasını resminin yanına	61
Görsel 31. Shelly Hanna, Resim arkası imza örneği	61
Görsel 32. Okunamayan imzaya örnek sanatçı imzası.	62
Görsel 33. Hasan Çelebi, Celf sülüs istif ayet-i kerime. “Bu Rabbimin fazlındandır”. Boyut: 83x60 cm.	65
Görsel 34. Charles Hossein Zenderoudi, 1971, Tuvale Akrilik, 150 x 134cm,.....	66
Görsel 35. Pablo Picasso, “Glass and Bottle of Suze”, 1912-1913,	67
Görsel 36. Tim Gaze'in son kitabı Cascade'den görsel şiir.	69
Görsel 37. Zhang Xu, Gushi Site, erişim: 23.04.2022 shorturl.at/mFRX5	72
Görsel 38. Zhang Chu “Four Poems” El-yazması, M. S. 618-907, Kağıt üzerine mürekkep,	72
Görsel 39. Huai Su, “Autobiography” Elyazması, M.S. 777, Kağıt üzerine mürekkep, 28.3 x 775 cm, National Palace Museum, Taipei.....	73

Görsel 40. Man Ray, "Poem", 1924,.....	73
Görsel 41. Henri Michaux, Alphabet, 1925,.....	75
Görsel 42. Vassily Kandinsky, Indian Story, 1931, Karton üzerine tempera, 57x72 cm.	75
Görsel 43. Brion Gysin, "Buradan Oraya Bir Yolculuk", 1958,.....	76
Görsel 44. Brion Gysin, "Ateşin Kaligrafiti" ,1985, Tuvale Mürekkep, 16.4 m.....	77
Görsel 45. Abidin Elderoğlu, 1971, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 13 x 17cm.....	78
Görsel 46. Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1965, Litografi, 23 x 18 cm	79
Görsel 47. Burhan Doğançay, Aubusson Duvar Halısı, 2000, 222x177cm . Yıldız Holding Koleksiyonu	80
Görsel 48. Yavuz Ayhan, "İmece", 2021, Tuval Üzerine, Kolaj, Sprey Boya,	81
Görsel 49. Mira Schendel, "İsimsiz" Grafik Objeler Serisinden (Objetos graficos), 1967, Grafiti transfer Yazı ve Yağlı Kağıt arasında transparan akrilik sayfa, 99.8 x 99.8 x 1 cm.....	82
Görsel 50. Mira Schendel, İsimsiz, yaklaşık 1960, Kağıt üzerine mürekkep ve su, 50,8 x 26,9 cm	83
Görsel 51. Yavuz Ayhan, İsimsiz, 2021, Tuval Üzeri Alçı ve Akrilik Boya, 100x100cm	84
Görsel 52. Sadegh Barirani, Calligraphie , 1974, Karışık Teknik, 50x65 cm.	85
Görsel 53. Charles Hossein Zenderoudi, Tchchme+Noun, 1972, 89x130 cm.....	86
Görsel 54. Charles Hossein Zenderoudi, İsimsiz, 1968, Kâğıt Üzerine Akrilik, 51,8 x 71.5cm.	87
Görsel 55. Leo Ferrari "Carta-a-un-General" (Generale Mektup), 1963,	88
Görsel 56. Morita Shiryu, Ju (Big Tree), 1968, Katlanır ekran üzerine serilen kâğıt üzerinde, PVA tutkallı alüminyum pul pigment, 411,5 x 311,9 cm	89
Görsel 57. Mohsen Vazırı-Moghaddam, 'isimsiz", "Kum Bileşimi" serisinden, 1960, Karton Üzerine Kum, 49,6 x 69,5 cm. Erişim: 11.02.2021 https://i24.im/FjqH	90
Görsel 58. Mohsen Vazırı-Moghaddam çalışırken Erişim:11.02.2021	91
Görsel 59. Mansooreh Hossaini, İsimsiz, 1965, Tuvale Yağlı Boya, 88x177cm.....	92
Görsel 60. Irma Blank, Gehen, Second life M, 2018,	92
Görsel 61. Irma Blank, Trascrizioni (Transkriptler), 1974,	93

Görsel 62. Faramarz Pilaram, İsimsiz, 1972, Tuvale yağlı boya, 119,4x119,4 cm.....	94
Görsel 63. Sadegh (Sadık) Tebrizi, 1974, Parşömen Üzerine Kaligrafi, 60 x 60 cm Özel bir New York City Malikânesinden. Erişim: 04.12.2022 https://124.im/aesnri	95
Görsel 64. Mirtha Dermisache, Libro No. 1, 1972, Kağıt Üzerine Baskı, 29 × 23.5 cm.....	97
Görsel 65. Mirtha Dermisache, Diario nº 1: Año 1, 1972. Kağıt üzerine mürekkep,.....	97
Görsel 66. Glenn Ligon "Ayna", 2002, Kömür tozu, matbaa mürekkebi, yapıştırıcı, gesso ve tuval üzerine grafit, 209,9 x 147,6 cm. Mellody Hobson'un koleksiyonu.....	98
Görsel 67. Cy Twombly. Apollo ve Sanatçı, 1975. Yağlıboya, mum boya ve kalem ile çizim kâğıdı, karton ve kâğıt üzerine zımba. 141,9 x 127,5 cm Özel koleksiyon.....	99
Görsel 68. Cy Twombly "İsimsiz", 1970,.....	101
Görsel 69. Xin Qiji - Near Lovers,2017, Xuan kağıdı üzerine mürekkep, 181 x 96,5 cm.....	102
Görsel 70. Gu Wenda'nın "birleşmiş milletler: Amerikan kodu" (1995-2019) eserini içeren enstalasyon fotoğrafı, Los Angeles County Sanat Müzesi'ndeki Maddenin Cazibesi: Çin'den Malzeme Sanatı sergisinde Fotoğraf : Museum Associates/ LACMA.....	104
Görsel 71. Gu Wenda, Birleşmiş Milletler: Amerikan Kodu , 1995–2019. Enstalasyon görünümü, <i>The Allure of Matter: Material Art from China</i> , Los Angeles County Sanat Müzesi, 2019–20. Fotoğraf: Museum Associates/LACMA.....	105
Görsel 72. Xu Bing , Book from the Sky , 1987–91, Karışık teknik yerleştirme, yerleştirme görünümü,.....	105
Görsel 73. Asemik Kırmızı, Tuval Üzerine Akrilik, 2011,.....	106
Görsel 74. Fabien Verdier, Müzik - Mutasyon I , 2016, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik.....	108
Görsel 75. Fabien Verdier İşliğinde çalışırken.....	108
Görsel 76. Travis Jeppesen, İsimsiz, 2015. Kağıt üzerine mürekkep,.....	109
Görsel 77. Kapatılmış duvar yazısı örneği (İzmir)	111

Görsel 78. Kapatılmış duvarı örneği (İzmir).....	111
Görsel 79. Duvar yazısı örneği (Zonguldak).....	111
Görsel 80. Yavuz AYHAN “Sen Varsan Ben de Varım” 2021, Cam küp üzerine ultra viole kalem ve Ultra viole ışık. 25x25x25 cm. (Işığı yanmamış hali).....	116
Görsel 81. Yavuz Ayhan, “Sen Varsan Ben de Varım” 2021, Cam küp üzerine ultra viole kalem ve ultra viole ışık. 25x25x25 cm. (Işığı yanmış hali).....	116
Görsel 82. Yavuz Ayhan, “Sonsuzluk”, 2021, Cam küp üzeri Keçeli Kalem, 25x25x25 cm.	118
Görsel 83. Yavuz Ayhan, “İmzalar” 2020, Tuvale akrilik ve keçeli kalem. 70x50 cm.....	119
Görsel 84. Yavuz Ayhan, “İmzalar”, 2020, Tuvale akrilik ve keçeli kalem. 70x50 cm.	120
Görsel 85. Yavuz Ayhan, “İmzalar”, 2019, Pres tuvale akrilik ve silikon, 60x60 cm.....	121
Görsel 86. Yavuz Ayhan, 60x60 cm TÜAB 2019	122
Görsel 87. Yavuz Ayhan “Sonsuzluk 1”, 2020, Cam Üzeri Silikon ve Ayna, 27x45x5 cm	123
Görsel 88. Yavuz Ayhan, “Yığın”, 2021, Tuval üzerine keçeli kalem, 50x70 cm. ..	124
Görsel 89. Yavuz Ayhan, “Adalet Arayışı”, 2021 Kolaj, sprej boya, kum, fayans yapıştırıcı, alçı, akrilik. 150x150 cm	125
Görsel 90. Yavuz Ayhan, İsimsiz, 2022, Tuvale kum, çimento, akrilik, sprej boya. 90x120cm	127
Görsel 91. Yavuz Ayhan, isimsiz, 2022, Tuvale kum, çimento, tutkal, akrilik, sprej boya. 80x110 cm.....	128
Görsel 92. Yavuz Ayhan, “Kibir” 2023 Tuvale kum, fayans yapıştırıcı, akrilik. 150x150 cm.....	129
Görsel 93. Yavuz Ayhan 73x110 cm TÜ Alçı, Tutkal, Akrilik, Sprej Boya 2022....	131
Görsel 94. Yavuz Ayhan, 2022, Strafor üzeri, fayans yapıştırıcı,	132
Görsel 95. Yavuz Ayhan, İsimsiz, 2022, Tuvale fayans yapıştırıcı,	133

GİRİŞ

Dünyaya gelen her insan çevresini ve kendisini keşfetmek için soran, sorgulayan bir yapıyla doğar. Öğrenme içgüdüğü yüksek bir canlı olan insan, dünya olayları karşısında hayrete düşmekte ve "neden" sorusu ile başlayan sorgulamalarla, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisini çözme mücadelesi vermektedir. Ebeveynler, bir çocuğun büyüme sürecinde sıkça karşılaştıkları ilk sorunun genellikle "neden" sorusu olduğunu iyi bilirler. Aslında, çocuklar sordukları sorulara cevap bulduklarında, bilgiye hazır bir şekilde ulaşmış olurlar. Ancak, yetişkin bir birey, "neden" sorusuna cevap bulabilmek için araştırma yapar, deneyler gerçekleştirir, gözlemler yapar ve sonuca ulaşmak için çaba gösterir. İnsan sorularına bulduğu cevaplarla dünyayı anlamaya ve anlamlandırmaya başlar. Sebebini bilemediği olaylar karşısında huzursuzluk ve korku duyan insan, bu duygulardan kurtulabilmek için bilmek ister. Duyuları ile algıladıklarına anlam yükler ve anlamlandırdıkları arasındaki ilişkileri çözerek bilgi üretmeye çalışır. Tecrübelerle elde edilen, her bilgi, değerlidir. Çünkü yol gösterir ilerlemek, gelişmek isteyen insana. Öğrendiği sebep sonuç ilişkilerinin çözümlemeleri, yeni sorgulamaları ve yeni cevapları getirmekte, böylelikle yeni bilgilerle geleceğe güvenle yürümektedir insan.

İnsan sosyal bir varlıktır ve bir arada yaşamaya ihtiyaç duyar. Oluşturduğu bilgiler dünyasında, bilincinde anlam kazandırdığı oluşları, aktarma ihtiyacı duyması, sosyalliğinin bir parçasıdır. Var olabilmesinin gereğidir belki de bildiğini paylaşmak. İnsan bildiğini paylaşarak daha güçlü bir topluluk oluşturmayı amaçlar. Paylaşımlarını yapabilmek için iletilerini aktarabilmesini sağlayacak bir araca ihtiyaç duyar. Bu araç da "dil"dir. Dil sayesinde bilgi alışverişleri gerçekleşir ve bilginin yayılımı hızlanır. Yaşam tecrübeleri ile elde edilen bilginin, dil sayesinde aktarılmasıyla bilgiye hızlı ulaşan bireyler, yeni bilgilere ulaşabilmesi için zaman kazanmış olur. İletişimin verdiği imkânlar ile topluluklar gelişmiş, ilerlemiştir. Gelişmekte olan insan, sözün kalıcı olmamasından ve söylenenlerin unutulabilmesinden dolayı yaşadığı sorunlar neticesinde, olayları unutturmayacak iz ve işaretlere ihtiyaç duymuş, bu sayede hatırlanmasını ve kayıt altında kalmasını sağlamıştır. İlk başlarda basit eşya ve hayvanları temsil eden izler, zamanla çeşitlenmiş ifade edilebilen varlık sayısı artmıştır. Kullanılan iz ve

işaretlerin ifade edebilme gücünün artması, yazının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yazının icadı ve gelişimi ile insanlık artık daha fazla bilgiyi kayıt altında tutmaya ve aktarmaya başlamıştır. Nesilden nesile bilgi aktarımının artması sayesinde, insanlığın gelişimi her geçen sene daha da hızlanmıştır. Yazı kültürünün gelişmesi ile bireylerin de yüzey üzerinde varlığını ve iradesini temsil eden iz ve işaretlere ihtiyaç duyulmuştur. Kişiyeye ait iz ve işaretlerin alışveriş ve anlaşmalarda tarafları bağlayıcı olması için kullanılmasının yanında, kişilerin veya toplulukların sahip oldukları eşyalar, hayvanlar ve arazilerin de ayırt edilmesi sağlanmıştır. İlk çağlarda bu izler mühür, damga gibi araçlarla yapılırken, yazının gelişimi ile el ile atılan imzanın taklit edilemezliğinin keşfedilmesi ile günümüzdeki kullanımına ulaşılmıştır.

İmzanın tarihi M.Ö 30000 yıllarına kadar uzanırken, sanat dünyasında ki kullanımları M.Ö 3000’li yıllara dayandığı söylenmektedir. Tam olarak imza denemese de sanatçısını işaret eden yazılar, semboller o yıllarda yapılan seramik kaplarla başlamaktadır. İmzalama kültürü seramik kaplarda bu kadar eskilere dayanırken, resim alanında 15. Yüzyılda başlayabilmiştir. İmzaları sayesinde günümüze ulaşabilen eserleri ve sanatçıları hakkında bilgi sahibi olabildiğimiz ve hayranlık duyduğumuz sanatçılar, günümüz sanatçıları da etkilemekte, gelecekte de onlar gibi fikirlerinin göstergesi olan yapıtları ile varlığını sürdüren ve hayranlık uyandıran sanatçılar olarak var olmayı arzu etmektedirler. Sanatçıları, geçmişten günümüze, günümüzden de geleceğe taşıma olanağının en önemli göstergelerinden olan sanatçının imzası, başlangıçta eserinin sayesinde değer bulmaktadır. Ancak sanatçısının ünü arttıkça imzası sayesinde her eserin değeri de artmaktadır. Shiner’in de dediği gibi “bir güzel sanat eseri kendi içinde tam anlamıyla “paha biçilemez” bir şeydir; satış fiyatını belirleyen şey ise sanatçının ünü ile alıcısının arzusu ve gönüllülüğüdür” (2010, s.179). Bu araştırmada sanat ve sanatçı için önem arz eden imzanın sanatsal bir eleman olarak kullanılması ile gerçekleştirilen çalışmalar sayesinde şimdi ve gelecekte taklidi mümkün olmayan yapıtlar ortaya koyulması amaçlanarak görsel çözümler yapılmıştır. İmzanın sanatçı metaforu olarak kullanıldığı çalışmalar ile sanatçı ve izleyici etkileşiminin sorgulanmasını teşvik eden çalışmalar da bu süreçte ortaya çıkarılmıştır.

Üçüncü bölümde ele alınan “asemik yazı” kavramı ikinci bölümde yazının oluşum sürecinin verdiği bilgiler doğrultusunda, ortaya çıkışını etkileyen sebepleri ve günümüze kadar yapılanlardan seçilen örneklerle açıklık getirilmesi amaçlanmıştır. Örnekler özellikle asemik yazının henüz kavram ortaya çıkmadan önce, asemik yazı olarak nitelendirilebilecek çalışmalar ortaya koyan sanatçılardan başlayarak, güncel sanatçıların da dahil edilmesi ile “asemik yazı” yazma pratikleri kavramsal alt yapıları ile birlikte anlatılmıştır. Geçmişten günümüze asemik yazı ve resim sanatı arasındaki ortak noktalardan ve etkileşimlerden bahsedilmiştir. Asemik yazının geleneksel okuma ile anlaşılabilen anlama sahip bir yazı olmadığı bilgisinden hareketle, anlam oluşumunu etkileyen sebepler üzerine araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmalar ikinci bölümde anlatılmakta olan yazı ve tarihi gelişiminin alt yapısını da oluşturan, anlam konusunun incelendiği birinci bölümü oluşturmuştur. Anlamın oluşum süreçleri hakkında bilgi ve yorumlara yer verilmesi ile duyum, algı, bilinç kavramlarından da yararlanarak anlam kavramının tanımına açıklık getirilmesi amaçlanmıştır.

1. BÖLÜM: ANLAMIN SESİNİ DUYURMA ÇABASI

Anlam dünya ile insan arasında olan ilişkilerde kendini göstermektedir. Her şeye anlamını veren insan olduğu düşünülürken, insana anlam kazandıracakları olguları sunan da dünyadır. Böylelikle, anlamın oluşabilmesi, dünyada ki insanın varlığı ile başladığı savunulmaktadır (Timuçin, 2011, s.25).

İnsanın çevresi ile olan temasını sağlayacak beyne, beynin de çevre ile ilgili bilgileri toplayabileceği duyu organlarına ihtiyacı bulunmaktadır. Duyu organlarının ilettiği duyumları neden sonuç ilişkisi bağlamında çözümlenmesi ile her duyuma karşılık gelen anlam oluşmaktadır. Anlam kazanan duyumların diğer insanlara aktarılabilmesi için iletilebilir hale gelmesi gerekmektedir. Bir anlamın iletilebilir olması, onu temsil edebilecek olan biçimlerle iletilebilmektedir. Bu iletim biçimi ses, yazı, işaret veya nesne ile olabilmektedir. İnsan gelişiminde anlam ilk olarak işaret ve ses ile iletilebildiği düşünülürken, Ses ile iletilebilen anlamlar sayesinde dilin oluşumu başlamaktadır. Dil yardımı ile insandan insana aktarılan tecrübeler ile bilgi kazanımı hızlanmakta, insanın dünya ile olan ilişkisinin niteliği gelişmektedir.

Aksan'a göre "dil sözlü ve yazılı olarak iletişimde kullandığımız, doğduğumuzda hazır bularak edinmeye başladığımız, doğrudan doğruya insana özgü, çok güçlü, büyümlü bir düzendir; düşünme ve düşünülünü aktarma dizgesidir" (2020, s.17).

1.1 Duyum ve Algı

Duyum ve algıyı birbirinden bağımsız biçimde anlatmak oldukça güçtür. Duyum ve algı birbirini var eden iki eleman gibidir. Algı olmadan duyum, amacı ve sonucu olmayan çabaya benzetilebilir. Duyum olmadan algıya ulaşmak mümkün değildir. Algı, beş duyu organımıza gelen duyumların anlamlandırılması olarak kısaca tanımlayabiliriz. Duyu organlarımızı etkileyen çevresel etkilerin, kişide oluşturduğu değişikliğin (fiziksel veya psikolojik) beyne iletilmesi şeklinde de tanımlanabilmektedir. Algının gerçekleşmesinin merkezinde beynimiz bulunmaktadır. Beyin deneyimlenen duyumu, insanda bıraktığı etkiyi bilgi olarak kaydeder. Aynı veya benzer bir etki ile tekrarlanan duyumlar, kaydedilen önceki

bilgi ile yeni duyumu karşılaştırır, benzerlikleri ve farklılıkları değerlendirir sonuca ulaşır. Bu sonuçlar bize “alınan”ı yani “algı”yı vermektedir. Bellekte yer eden her bir algı zerresi yeni “algılama”ların daha kolay gerçekleşmesini sağlamaktadır. Algılama sonucu kişi, algılamalar hakkında yorumda bulunabilme yetisi kazanmaktadır. En basit haliyle örneklendirecek olursak, “sıcak-soğuk, sivri-küt, ağır-hafif” vb. yargılara ulaşılabilir.

Duyu organlarımız beynimizin dış etkenler hakkında veri topladığı duyularıdır. Beynimiz bu anlamda işlevini yerine getiremez ise, duyu organları hiçbir işe yaramayacaktır. “Algı kelimesi, kökeni Latince’de “almak” anlamına gelen “capere” kelimesinden gelmektedir.” (Ertan ve Sansarcı, 2020, s.19). Algı, psikoloji ve bilişsel bilimlerde duysal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Bütün duyularımızın işlevini sağlayan merkez beynimizdir. “Beynimiz evrimin en büyük başarısı olarak değerlendirilir. Konuşma dili, zekâ, bilinç gibi özelliklerimiz, çevredeki değişikliklere tepki vermemiz, beyin sayesinde gerçekleşmektedir” (Ertan ve Sansarcı, 2020, s.64). Deneyimlerimiz sonucu biriktirdiğimiz algıların bulunduğu bölüme bellek adı verilmektedir. Bellekte yer alan algılarımız deneyimlerimiz sırasında bize yol gösterici olmakta, yeni algıların oluşumunu kolaylaştırmaktadır. Algılar arası bağlantılar kurmak, yeni algılara ulaşmak için seçici olmak, davranışlarımıza ve düşüncelerimize yön vermeden önce algılarımızla ulaşacağımız geçici yargılarla, muhtemel sonuçların verileri ile hareket etmek bize bilinci vermektedir. Algıların iletilebilir haline ise anlam denir. Timuçin, (2011) “Anlam bilinç koşullarında iletilebilir olandır” cümlesi ile anlam ve bilinç arasında ki ilişkiyi özetlemektedir (s.36).

Algının yoruma açık birçok tanımından bazılarını Ertan ve Sansarcı şu şekilde dile getirmektedir; “psikoloji ve bilimsel bilimlerde algı, duysal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Algı, dış dünya ve kişinin iç dünyası arasında kurulan neden-sonuç ilişkisidir” (2020, s.19).

Algı, duysal olarak elde edilen duyuların hepsinden daha fazla anlam ifade eder. Bu durumu ilk defa Alman psikologları Algısal psikoloji üzerine yaptığı

araştırmalar sonucunda “Gestalt Kuramı” ile tanımlamışlardır (Ertan ve Sansarcı, 2020 s.61).

Gestalt Kuramı, 1912 yılında Wertheimer’in yazdığı makale ile başlamıştır. Algılamanın bütünden başladığını savunan kuram bütünü, parçaların toplamından farklı bir anlama ulaştığını savunmaktadır. Bir bütünü parçalarına bölmek, onun anlam niteliğini değiştirdiğini savunmaktadır (İienstitu, 2020).

Gestalt Kuramı’na göre parçaları ayrı ayrı değil, parçaların meydana getirdiği bütünde oluşan örüntüye önem vermektedir. Bütünü oluşturan parçaların yan yana gelmesi ile kendi aralarındaki ilişkileri, bütünü algılanmasındaki niteliği etkilemektedir. Mesela yeşil zemin üzerinde duran bir kırmızı çok daha parlak görünürken, turuncu bir zemin üzerinde aynı parlaklıkta algılanmamaktadır. Diğer bir örnek olarak, bir sayı önüne veya arkasına bir başka sayı gelmesine göre anlamı değişmektedir. 1 rakamının önüne 4 gelirse 14 arkasına gelirse 41 olması gibi, basit bir şekilde örneklendirilebilir (İienstitu, 2020).

Algılanacak görüntünün biçimine göre beynimiz görüneni en hızlı şekilde algılamının yolunu bulur. Algılama şekilleri farklılıklarına ilkelere ayrılmıştır.

şekil-Zemin ilkesi, nesnelerin şekil-zemin ilişkisi kapsamında algılanması aralarındaki karşıtlık ilişki çerçevesinde gerçekteşmektedir. şöyle ki, düz bir tarla hayal edildiğinde ortasında bulunan bir ağaç, yatay olan zemine karşı dikey bir hareket olarak algılanmaktadır veya kitapta yazan yazılar kâğıt yüzeyine göre daha koyu veya daha açık renkte olması gerekmektedir ki yazıları algılanabilmesi mümkün olabilsin. Bu iki örnekte tarla ve kâğıt zemin, ağaç ve yazılar şekil olarak düşünülmesi gerekmektedir.

Yakınlık ilkesi, birbirine yakın olan mekân veya zaman olarak yakın olan duyuşal girdileri, grup olarak algılamaktadır. Onları bütünü oluşturan birim olarak gören algılama durumudur.

Benzerlik İlkesi, birbirine benzeyen şekiller yan yana geldiklerinde algısal olarak bir bütünlüğe dönüşebilmektedir. Mesela bir ordu: her biri farklı zamanlarda doğmuş farklı kültürlerden gelen bambaşka insanlardır ve aynı kıyafeti giyen aynı tıraşı olan hatta aynı yemekleri yiyerek aynı sporu yapan bu insanlar yan yana geldiklerinde birbirinden ayırt edilemez hale gelmektedir, ancak bütün olarak bir orduyu oluştururlar. Bu orduyu oluşturan askerleri kendi içinde benzerliklerine göre ayırır isek: aynı yaşta, aynı memleketten gelenler veya aynı takımı tutanlar olarak gruplara ayırırsak bu sefer benzerlik unsuru görsel değil bilişsel bir benzerlikle birbirinden ayırt edilmiş olurlar ve algılanma şekilleri değişmektedir.

Basitlik ilkesi, karmaşık olarak tasarlanmış şekillere göre basit, yalın tasarlanan şekiller daha rahat algılanmaktadır. Trafik işaretlerinin yalın insan karakterleri ve işaretlerle tasarlanması buna örnek olarak gösterilebilir.

Parça-bütün ilkesi, tamamlama ilkesi olarak da kaynaklarda yer alabilmektedir. Duyularımıza gelen eksik girdileri tamamlayarak algılamayı kolaylaştırma eğilimindeyiz. Duvarın arkasında yarısı görünmekte olan aracın devamını da algılarız. Hatta hangi marka hangi model olduğu konusunda da görünen kısmı yeterli olabilmektedir. Diğer bir örnek Görsel 1' de görünmekte olan vektörel resimde aslında sadece büyüklü küçüklü çizgisel ve yuvarlak lekelerden oluşan bir görseldir; fakat lekeler arasındaki boşlukları beynimizin tamamlanması ile orada bir Atatürk portresi olduğunu algılamaktayız (Erdal, 2020, s.37)

Görsel 1. İki Renk Atatürk Silueti (Anonim)

1.1.1 Algıda Seçicilik

Beynimiz, duyularımız aracılığı ile iletilen duyuları yukarıda sayılan ilkeler sayesinde algılamaya çalışmaktadır. Algılanacak uyarının durumuna göre bu ilkelerden bir veya birkaçı devreye girerek algılamamanın gerçekleşmesi sağlanır. Beynimiz algılamayı hızlı yapabilmek için en kolay şekilde algılayabileceği ilke ile hareket eder. Örneğin telefon numarası seçerken kolay ezberlenebilmesi için birbiri ardına takip eden rakamlar, aynı rakamlar veya bilinen tarihlerin olduğu rakamlar gibi seçimlerle daha rahat algılanması ve ezberlenmesini kolaylaştırmak amaçlanmaktadır. Algının temelini deneyim oluşturmaktadır. Algı, farklılıklar ve benzerlikler arasındaki ilişkiyi deneyimlemenin ürünüdür. “Anlam ise algılamamanın ürünüdür” (Timuçin, 2011, s.28).

Beynimizin algılamak için seçtiği ya da seçildiği için algılanan unsurlar, etrafına göre farklılığı olmak zorundadır yoksa çevresiyle aynı olduğundan dolayı algılanması oldukça güç hatta imkânsız olurdu. Algılama olmaz ise hayat sistemimiz çökme durumundadır. Timuçin, “Algılamamanın bittiği yerde, iç algılamamanın ve dış algılamamanın son bulunduğu yerde, bilinç sönmüş, var olmak bitmiş demektir” (2011, s.26). Sözleri ile algının yaşam için önemini vurgulamaktadır.

Eco, hiçbir tecrübenin olmadığı durumlar olduğunu ve birey için tüm durumların olası tüm öğelerini ve aralarındaki olası tüm ilişkileri deneyimlemesi mümkün olmadığını dile getirir. “Bu nedenle yeni bir durumla karşılaştığımız her seferinde algıyı oluşturma unsuru olarak, daha önceden edinilmiş deneyimleri kullanarak algılamak durumunda kalırız” (2021 s.164-165). Bellekte yer alan, daha önceden edinilmiş tecrübelerden elde edilen algı ve anlamlar, yeni tecrübelerde ki algılama ve anlamlandırma becerilerimizi etkilediğini birçok araştırmacı vurgulamaktadır.

Bazen bir bütünün algılanması için duyu organlarından fazlasına gereksinim vardır. Temel fiziksel algılar gibi atom seviyesinde duyuların uyarılması ile değil, zaman içerisinde sosyo kültürel bir bağlamda öğrenilen organizasyon olguları sayesinde gerçekleşmektedir. Bu çerçevede algı kuralları saf doğal olgular olmamaktadır. Kültür modelleriyle ve doğal, tarihsel, toplumsal çevreye dayalı bir eğitimin sonucu olarak meydana gelen, edinilmiş öğrenilmiş bir biçimler evreni, bir

tercihler ve alışkanlık sistemi, geleneksel, zihinsel inanış ve duygusal eğilimler tarafından gerçekleşir (Eco, 2021, s.170-171).

Ellul da Eco'yu destekler bir biçimde, algıların öğrenilen bir şey olduğunu, doğrudan duyulardan gelen hiçbir veri olmadığını ve biçimler, renkler ve mesafeleri algılamanın onları öğrenmiş olmanın sayesinde mümkün olduğunu, ait olunan kültürün, görünen imgeleri kişiye bunu sağladığını dile getiriyor (2017, s.28).

Bergson yaşamının sonlarında bir bestecinin yapıtlarının değişik yorumlarını dinler, aynı yapıtın aynı yorumunu ikinci dinleyişinde daha değişik bulurmuş. Bu son derece doğal bir bilinç durumudur: algılanan aynı olsa da algılayan değişmiştir, daha doğrusu değişime uğramıştır, Heraklitos'çu bir çerçevede az çok başka bir algılayan olmuştur. Bu durum bilincin nesneyi parçalamaksızın ya da ortadan kaldırmaksızın kendine göre ya da daha doğrusu o anki kendine göre özel bir biçimde algılamasıdır. Bilinç her zaman estetik nesneyi böyle algılamaktadır (Timuçin, 2011, s:37).

1.2 Anlam ve Bilinç

Anlam kavramı, kuramcıların, düşünürlerin ve hatta eleştirmenlerin, açıklamakta ve tanımlamakta zorluk yaşadığı kavramlardan biri olduğu düşünülmektedir. Düşünce tarihinde etkileyici gizemli bir etken olan "anlam" basit bir kavrammış gibi görünse de derinlemesine düşünüldüğünde algılayanda yeni imgeler, yeni dünyalar ve yeni düşünceler yaratan büyümlü bir olgudur. Böylesine çok katmanlı yapısı olan bir kavramın tanımlanması ve açıklanması bu kadar zorken, sosyolojik, biyolojik ve sanatın da içinde var olması ile "anlam kavramının" çözümlenmesi ve açıklamaların sınıflandırılarak anlatılmasını mecbur kılmıştır.

Aristoteles'den, J.Lock'a kadar anlamın içeriğe dönüşmüş serüveni, ussal öğelerle örtüşen ya da örtüşmeyen, dış dünyanın algı formlarıyla açıklanabilen bir olgu olarak süregelmiştir. Gösteren-gösterilen ilişkisinde kavram, zihinsel bir tasarımdır. Çağırışım sonucu ortaya çıkan zihinsel içerik, nesnel gerçekliğin uzantısı olan zihinsel/mental bir özdür. Anlam, sözcüksel biçimin içeriğe bürünmüş, içerik kazanmış varlığıdır. Gösterene sızmış

göndergesel yapıdır. Anlamlılık kendi ortam koşullarına göre göstergelere bürünen, adlandırmalara özgü bir düzenektir. (Bülbül, 2017, s.110)

Duyularımız aracılığıyla çevreden edinilen verileri sinir sistemi aracılığı ile beyne iletilmesi sürecine “algı” olarak nitelendirilmektedir. Bilinç ise oluşan bu algının farkındalığıdır. Eroğlu bilinci, “...insanın kendini bilmesi ve evrende daimi olarak meydana gelen oluşumları, aklın verdiği keşif gücüyle anlayarak onlardan evrensel sonuçlar çıkarmak olarak tarif edilebilir.” Şeklinde tanımlamaktadır (s.81). Akarsu ise bilinci: “İnsanın kendisi, yaşantıları ve dünya üzerindeki bilgisi; aynı zamanda da düşünme ve kendini tanıma yeteneği” olarak tanımlamakta ve kişinin kendisiyle ilgili bütün yaşantıların tümü, her türlü içten yaşamalar; kendi üzerinde bilinç, bir şey üzerinde bilinci; düşünme, algılama, duyma, isteme, bekleme gibi bir ereği olan, bir şeye yönelen edimleri olanaklı kılan (şey) nesnel bilinç olarak sınıflandırmaktadır (2019 s.37). Eroğlu, modern felsefede bilincin, “bütün bir evreni kucaklayan, yaratıcı ve etkin olan tanrısal düzeyde bir aşkınlık” olarak tanımlanmaktadır (2012, s.82).

Duyularla iletilen veriler beyinde toplanır. Verilerin toplandığı bu bölüm ise “zihin” veya “hafıza” olarak adlandırılır. Örnek olarak: “bilincini kaybetmiş” denilen bir hasta veya bir sarsıntı geçirmiş vaka, dünya ile duyusal bağı kopmuş denmektedir. Duyuları (duyma, koklama, tat alma, dokunma, görme) çalışmıyor veya çalışıyorsa bile duyulanları beyne iletmediğini söylenilebilmektedir. “Beyin yaşadığımızı anlamak için, bilinç ise hayatımızı anlamlandırmak için vardır” (Eroğlu, 2012, s.83). Anlamlandırmak kavramını açıklayabilmek için öncelikle “anlam” kavramını açıklamakta fayda vardır. Çünkü anlamlandırma ediminden önce “anlam” oluşması gerekmektedir. Algı yolu ile beyne iletilen algılanımların (verilerin) insan beyinde tekrar bilince getirilebilmesi için aldığı biçime “anlam” algılanımların “anlam”a dönüşmesine ise “anlamlandırma” denilebilmektedir.

“Her şeye anlamını veren insan olduğuna göre ve anlamlar sunan da dünya olduğuna göre” (Timuçin, 2011 s.25) her şeyi insanın dünyaya gelişi ve sonrasında dünyayı algılama ve anlamlandırma sürecini anımsanarak, ya da hayal ederek kavranabilecektir.

İnsan duyuları ile algıladığı gerçeklikleri, olguları bilincinin mümkün kıldığı ölçüde anlamlandırmaktadır. İnsanın dünyaya gelmesinden sonra uyaranların artması ile algılananların çoğalması ve beyne iletilenlerin çeşitlenmesi ile bilinç gelişmektedir. Gelişen çocuk, yetiştirme sürecinde anne ve babasının veya diğer aile bireylerinin konuşmalarına anlam vermeye başlayabilmektedir. Duyuları ile anlamlandırdığı olguları temsil eden kelimeleri duyması ile anlamlar ve kelimeler arasında yapılmış eşleştirmeleri öğrenmekte, böylelikle dil oluşumunun temelleri atılmaktadır. Ebeveynlerinden duyduğu sesleri taklit ederek çıkarılan sesler, başlangıçta çocuğun dil ve dudak kaslarının henüz gelişmemesinden dolayı zor anlaşılabilir olmaktadır. Çocuk, zamanla gelişen konuşma kabiliyeti sayesinde artık konuşarak da çevresi ile iletişime geçebilmektedir. Gösterdiği bir nesneyi işaret etmenin yanında adını da söyleyerek daha kolay anlaşılır olmanın konforunu yaşamaktadır. Başlangıçta elle tutulur gözle görülür nesnelere ve bireyler hakkında cümleler kurmaya başlamakta, hatta o varlıkların bulunmadığı zamanlarda da onlar hakkında bir şeyler söyleyebilmektedir. Varlıkların bulunmadığı zamanlarda onlar hakkında söylenenleri algılayabilmeye başlamaktadır. Başlangıçta nesnenin varlığı ile insanın beyninde oluşan “anlam,” dil sayesinde, temsili olan sözel ifadelerle sese dönüşmektedir. Anlamlar arası ilişkileri, bağlamlar hakkındaki tespitlerini, aktarmak isteyen bilinç, dil sayesinde bunları başka bireylerin bilinçlerine aktarmaya olanağı bulmaktadır. Bu sözel ifadeleri duyan birey, sesleri temsil ettiği anlamla eşleştirir. Böylelikle sesini işittiği bireyin düşüncelerini kendi bilincine aktarmaktadır ve anlamlandırmaktadır. Böylece iletişim gerçekleşmiş olur. Dilin gelişmesi ile düşüncelerin diğer bilinçlere aktarılma yetileri de gelişir. Timuçin’e göre, “yaşam bir iletişim ortamıdır, iletilen de anlamdan başka bir şey değildir” cümlesi ile iletişimin yaşam için vazgeçilmez olduğunu vurgulamaktadır (2011, s.36).

Anlamların adlandırılması ile oluşan dilin “anlam”la olan ilişkisini Bülül, şu şekilde aktarmıştır;

Anlam, simgelerle gönderme yapan ad ve nesne'ye yönelik iki çizgisel alan oluşturur. Ad ve nesne kurgusal bağıntı düzleminde, gösteren-gösterilen olgularını oluştururlar. Anlamdan süzülerek, bir ışık kaynağının huzmesinin uzantısı biçiminde oluşan adlandırma süreci, nesne-sözcük arasında sıradan bir çağrışımsal etki yaratmaz. Yeni anlamlar dizgesine bir alan yaratır. Dilin gündelik kullanımı için, gösterilenler ve biçimler (dilsel birimler) o denli iç içelik

gösterirler ki, ses-yazı düzlemindeki maddesel biçimleri sayesinde gösterenler, anlamlandırmaya yönelik bilgi derinliklerinden dolayı, anlam da bunların yarattığı imgeler aracılığı ile değer kazanır. (2017, s.113,114)

Bunların sonucunda, her algının kazandığı anlam kişiden kişiye farklılık gösterebilmektedir. Timuçin'e göre anlam "dış dünyanın koşullarıyla ya da bir başka bilincin koşullarıyla ilgili olduğu kadar benim bilinç koşullarıyla ilgilidir" şeklinde bu duruma vurgu yapmaktadır (2011, s.33).

Merleau-Ponty, "Algının Önceliği" adlı çalışmasında anlamın kişiye özgü oluşumunu Gestalt Psikolojisi'ne göre "nesne "anlam"ı yoluyla değil, algımız içinde sahip olduğu özel yapı nedeniyle belirgin hale gelir" şeklinde belirtmiştir (2017, s.26).



Görsel 2. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir / Ceci N'est Pas Une Pipe, 1929, Tuvale Yağlı boya, 63,5 cm × 93,98 cm

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg
erişim:10.02.2024

René Magritte "Bu Bir Pipo Değildir" resminde (Görsel 2) yazının sunduğu anlam ile imgenin sunduğu anlam arasında sabit olduğu düşünülen ilişkiyi sorgulamaya

davet eder. Gösterge bilimine göre ise iletişim amaçlı olarak o şey olmadığı halde o şeyi çağrıştıracak her aracıyı gösterge olarak tanımlamaktadır. Gösterge ne olursa olsun ister bir kelime, ister bir resim, ister bir ses veya video amaç göstergenin ifade ettiği göndergeyi (anlamı) alıcıya aktarmaktır. Aktarılan anlam ise gerçek dünyada işaret ettiği varlıkların, kavramların zihinde uyandırdığı izlenimlerin toplamı olarak görünmektedir (Çeber, 2018, s.238).



Görsel 3. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs, 1965,
Bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı.

<https://www.kitaptansanattan.com/kavranan-kavramsal-sanat-1-mustafa-gunen-yazdi/>
erişim:10.02.2024

1960'ların orasında ortaya çıkmış olan kavramsal sanatın tanımlayıcı bir eseri olarak kabul edilen Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" çalışmasında (Görsel 3) sandalyenin üç ayrı kipini bir arada sergilemektedir. Birisi nesnenin imgesi, diğeri iletişim imgesi ve sandalyenin kendisi bir arada olarak taşıdıkları anlamlar arasındaki farklılıklara dikkat çekmektedir. Belleğimiz bir sandalyenin ne olduğunu bilmekte ancak bu kavram bilincimizde nasıl yer ediyor ve aktarılabilir hale gelmektedir? Birisi sandalyenin kendisi diğerleri temsili olarak görülmektedir. İzleyici üçünü farklı bir şekilde okumaktadır. Temsillerde anlamlandırma yapılabilmesi için daha çok hayal gücü ve deneyimlerden yararlanılarak anlamlandırılacak bir yapıdadır. Dilbilimin dilin anlamı nasıl oluşturduğunu

incelemesinden etkilenen Kosuth, dilsel ve görüntüye dayalı iletişimin, sosyal ve kültürel yapıları nasıl etkilediğini keşfetmeye çalışmıştır. Kosuth'un diğer çalışmasında (Görsel 4) ise yine objenin barındırdığı anlamlar üzerine düşünmeye davet etmektedir. Nesne aynı da olsa ifade ettiği anlamın farklılıklar gösterebileceğini işaret etmektedir. Malzeme ve ölçü olarak birbirinin aynı olan beş cam küpten oluşan çalışmada, cam küplerin üzerlerinde Box (kutu), Cube (küp), Empty (boş), Clear (temiz), Glass (cam) yazması ile seçtiği anlamlar aynı nesnenin izleyicinin o an ki algılama durumuna göre değişim gösterebileceğini ifade edebilmektedir. Yani algısı dâhilinde bulunan nesnede bulunduğu anlam, o anki algılama düzeyine göre şekil değiştirebilmekte olduğunu da akıllara getirmektedir. Bu kadar basit görünen bir nesnenin bile farklı anlamlar çağrıştırabilmesi, birçok göstergelyi aynı çalışmada barındıran bir sanat eserinde, çıkartılabilecek anlamların çeşitliliği de o ölçüde farklılıklar gösterebilmektedir.

Kosuth, kavramsal sanat eserinin işlevinde izleyicinin rolünün önemine de vurgu yapmaktadır. Kavramsal sanat eserinin anlaşılabilmesi için izleyicinin esere yaklaşp onunla ilgilenmesi ile gerçekleşebileceğini de ifade etmekte olduğu düşünülmektedir.



Görsel 4 Joseph Kosuth, Kutu, Küp, Boş, Temiz, Cam-Bir Tanım / Box, Cube, Empty, Clear, Glass-a Description, 1965, Cam küp üzeri siyah harfler, 101,6x101,6 cm 5 adet.
<https://limagerie.tumblr.com/post/44781830805> erişim:10.02.2024

Bülbül, anlamsal varlığın, algı ve alımlama yoluyla adlandırma ve zihinsel edimin kendisi olduğunu, alımlayanın (izleyicinin) alımlama süreçlerinde formlaşan biçimleri zihinsel ve yaratıcı oluşumlarla gerçekleşen bir olgu olduğunu anlatmakta, (s.110) devamında; “anlam, alımlayanın zihinsel yaratımında

evrimleşen, gelişen, üreyen ve düşünen bir gerçekliktir” diyerek özetlemektedir (2017, s.111). Anlamın evrimleşmesi ise varlığın işlevselliği konusundaki algısının değişimi ile de bağlantılıdır. Şeffaf bir kutu, eşya koyulabilecek bir kap gibi algılandığı gibi, içine balık koyulacak bir akvaryum olarak da algılanabilmektedir. Algılayanın deneyimlerinde yer alan akvaryum imgesi ile şeffaf kutunun örtüşmesi alımlayanda anlamlandırma konusunda akvaryuma yöneltebilmektedir. Nesnenin farklı bir işlevde kullanılması da anlamının değişimine ve evrimine sebep olabilmektedir. Bireyin bu tür deneyimleri yaşaması ve deneyimlerinin birikimi ile hareket etme eğilimi bizi bilince götürmektedir.

Bilinç algılanan ve anlamlandırılan deneyimleri, duyuları tekrar yaşayabilme, onlar hakkında düşünebilme, karar verebilme, tercih yapabilme, iletebilme farkındalığı olarak kabul edilir. Duyu organlarımız ne kadar sağlıklı olsa da, duyuların anlam kazanması sürecinde bilinç olmak zorundadır. Eroğlu bilinci, insanın kendini bilmesi ve evrende daimi olarak meydana gelen oluşumları, aklın (bilincin) verdiği keşif gücüyle anlayarak onlardan evrensel sonuçlar çıkarmak olarak tarif etmektedir (2012, s.81).

Bilinç “bilme” eylemi ile bağlantılıdır. Bir olguyu bilmek için deneyimlemek gerekmekte veya bu deneyimi imgesel olarak yaşatacak bir ileti edinilmesi gerekmektedir. Yani iletilebilir olması için anlamlandırma süreci o olgu için daha önce yaşanmış olması gerekmektedir. Bilincimiz ise deneyimi, yani artık bilgi haline gelmiş olan anlamı, yeri geldiğinde kullanabilme yetisi ve iradesi olarak düşünülebilmektedir. Edinilen bilgileri kullanma ve iletme becerisi de denilebilmektedir. Bilincimiz edinilen bilgilerle donatılmaktadır. İnsanın bilmediği bir konuda düşünemeyeceği savunulmaktadır. Bilmediği bir durumdan anlam çıkarabilmek için, önceden bildikleri ile anlamaya çalışılmaktadır. Timuçin, bir çalışmasında, bilincin bir bütün olduğunu bildiklerimizin bileceklerimizi ve henüz bilmediklerimizi anlamamız için olanaklar sağladığını söylemektedir (2011, s.40).

Bilincin işlevini yerine getirebilmesi için biyolojik olarak beyne ihtiyaç duyulmaktadır. Beynimiz bilincin oluşumu için en önemli organımızdır. Eğer beynimiz olmasaydı bilincimiz de olmazdı. Bergson, beyin ile bilincin arasındaki

ilişkiyi palto ve askı arasındaki ilişkiye benzetir. Bilinç, “askıya asılan bir palto gibi beyne asılıdır” (Bergson 1986, Aktaran, Eroğlu, 2012, s.82).

Yaşadığımızı anlamamızı sağlayan yegâne organımız beyindir. Yaşamımızı şekillendiren onu anlamlandıracak olan ise bilincimizdir. Bilinç, beynimizin karar verme gücüdür. Kararları verirken, edinilen tecrübeler arasında mukayeseler yapıp, vücuda veya düşünceye hareket verebilmemizi olanaklı hale getirir. Beyin bir otomobil ise bilinç sürücüdür. Bergson’a göre, bilinç, canlılar arasındaki hareketliliğin dengesini sağlamak, anlamak ve idare etmektir. Dünyadaki canlılığı gözlemleyip, bilgi toplayıp anlayarak, onu tasarlar, yön ve şekil verir (Bergson, 1986, s.119-120, Aktaran, Eroğlu, 2012, s.84).

Bir bilince sahip olan ve çevresinde algıladığı, anlam verdiği duyumları hayatına dâhil eden insan, bu bilgileri kullanırken sosyal hayat içerisinde kendini var eder. Tecrübeleri, deneyimleri neticesinde bir marangoz, çiftçi, sanatçı, bilim insanı vb. olarak toplum içerisinde kendine yer edinir. Toplum içerisinde varlığını sürdürme çabası içerisinde, iletişim kurmak zorundadır. İletişim için ise “dil”e ihtiyaç duyar. Dil sayesinde kendisine ait olan deneyimlerle oluşturduğu bilgi birikimini aktarabilir. Dil ise anlamın sese dönüşerek anlamın iletilebilir hallerinden bir tanesidir.

1.3 Sanatta Algı ve Anlam

Sanatsal etkinliği, düşünceleri, duyguları, yaşanılanları, olanları edinilen tecrübeleri kullanarak, beceri ve hayal gücü kullanılması ile ifade edilmesi ya da bir başkasına iletmek amacıyla yapılmış, yaratıcı becerilerle şekillendirilmiş insana özgü bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır (Bozkurt, 2012, s.15). İnsanın sanatsal etkinlikleri, insanlık kadar eski olduğu kabul edilmektedir. Yaşamla sanatın iç içe yol aldığı çağlar boyunca sanatın her zaman izleyici için gizem taşıdığı kabul görmektedir. Leppert ise, sanatın gizeminin “çözülmesinde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre-çözme işlemi” olmadığını dile getirmektedir (2017, s.22). Leppert, bir sanat eseri üzerine konuşmanın, onu algılamaya çalışmanın ilgilene kişi için bir keşif alanı, gezilecek bir yer gibi olduğunu, daima keşfetmeden bıraktığımız bir şeylerin

geride kaldığı ve tekrar tekrar geri dönüp bakıp bir şeyler bulmanın mümkün olduğu mekâna benzetmektedir (2017, s.22). Sanat nesnesinin büyümesine kapılan insan, sanat sayesinde dünyada var olmanın tadına varır. Aldığı tat sanat sayesinde aldığı hazdan kaynaklanmaktadır. Elimizde olan dünyaya dair bilgilerin tersine ancak sanatın yanıltmaları (illusion), aldatmaları sayesinde yaşanabilir hale geldiğini söyleyen Nietzsche, sanat sayesinde yorumlanarak, işlev kazandırılan yaşam, varlığın anlamsız bir akışından, sürüklenişinden, anlamlı bir bütünlüğe ve düzenli bir dünyaya dönüşmektedir demektir (Bozkurt, 2012, s.175). Psikanaliz kuramının mimarı Freud sanat için, “bir insandan ötekine giden en kısa yoldur.” diyerek sanatın insandan insana aktarımına vurgu yapmakta; Timuçin ise bu görüşe paralel olarak, insandan insana aktarılanın anlamdan başka bir şey olmadığını söylemektedir (2011, s.36). Bir sanat yapıtında aktarılmaya çalışılan anlam, sanatçının anlamlar dünyasından elde ettiği bir buluş, bir söz, bir bildiri vb. onun yarattığı bir “anlam” olabilmektedir.

Bir sanat yapıtında oluşturmaya çalışılan anlam: hali hazırda var olan anlamların, birbiri ile olan ilişkisinin tespitine işaret etmektedir. İzleyicinin seçilmiş olan anlamlar arası oluşturulan ilişkilerden doğan yeni anlamı algılaması beklenir. İzleyici, bir sanat nesnesiyle etkileşime girdiğinde - izlerken, okurken, dinlerken ya da dokunurken nesne ile izleyici arasında bir gerilim oluşur; bu bir tür diyalogdur. Alımlayan olması beklenen izleyici, nesne ile girdiği bu diyalogdan duyular aracılığı ile anlam veya anlamlar çıkarır. “Önemli olan, görünüşte düzensiz durumdaki çok büyük olaylar kütesini bir sınıflandırma ilkesi altında toplayabilmektir; bu ilkeyi sağlayacak olan da anlamlamadır” (Barthes, 2021, s.186). Keşfedilen, aynı zamanda kendine ait olan bir felsefedir, fikirdir. Kendine daha önceden var olmuş olan birikimin, başkasının yarattığı göstergeler aracılığıyla ortaya çıkmasıdır. Göstergelerin izleyicinin bilincinde çağırdığı birikimlerinin etkisi ne kadar güçlü ise, eserin izleyici üzerindeki etkisi de o kadar güçlü olabilmektedir. Timuçin, “...duyumsamanın şiddeti, duygulanmanın şiddetine bağlıdır, duygulanmanın şiddeti de düşünmenin şiddetine katılır.” Sözleri ile bu duruma vurgu yapmakta ve bir başka ifadesinde ise “yapıtın felsefi derinliği, üst düzeyde hazzın konusudur” cümlesi ile üst düzeyde hazzı izleyicinin önceki tecrübesinin bıraktığı etkinin yüksekliğine bağlamaktadır (2011, s.96).

Sanat eseri, sahip olduğu fiziki özelliklerle, sahip olduğu oranlarla, renklerle izleticinin duyu organlarına seslenebilmektedir. Adeta kendine bakmasına veya dinletmesine sebep olacak özellikleri ile izleyiciyi cezbeder. Bu cezp edici özelliklere sahip olması duyum bilimi ya da duyular, algılar ötesi anlamına gelen “estetik”, güzeli araştıran bir bilim dalı, “güzelin bilimi” olarak kabul görmektedir (Bozkurt, 2012, s.25).

Estetik nesneyi tanımlarken birbirini tamamlayan iki önerme ile açıklık getirilebilir. Birincisi estetik nesne ilk olarak duyularımıza ulaşır görme, işitme, tat alma vs. duyular sayesinde zihinde canlandırılır. Duyularımızı uyaran özellikleri sayesinde haz verir. İkincisi ise estetik nesne, seyrine dalınırken düşündüren de bir nesnedir. Yalnızca duyuları haz ile beslediği için değil, ifade ettiği anlamla değer kazanır ve etkiler. Birinci önerme nesnenin sahip olduğu estetik, yani maddesel olarak var olanlarla olur. İkincisi ise insanın beğeni yargıları ve yüklediği, anlamlandırdığı ölçüde değer kazanır ve ayırt edilir olur (Bozkurt, 2012, s.48).

Hegel, sanatın insanı etkileyen yönünün “görünüş” veya duyulara hitap eden “biçim” olduğunu söyler. Sanat yapıtı, somut olarak var olanlarla duyulara, kavramsal ve tinsel yanıyla akla hitap ettiği söylenmektedir (Bozkurt, 2012, s.49).

1.4 Anlamın Sesi: Dil

Dil insanların kendi aralarında iletişim kurmasını sağlayan bir araçtır. Dil sayesinde insan zihninde oluşturduğu düşünce ve yargıları başka bir bireye aktarabilmektedir. Bunun gerçekleşebilmesi için dili konuşan ile dinleyen aynı nesnelere ve kavramlara aynı sözcükleri kullanması gerekmektedir. Ellul, “Dil bir çağrı, bir değış tokuştur.” (2017, s.40) der. Bu değış tokuş veya alışveriş gibi görülebilen iletişimin gerçekleşmesi için, kavramlar ve nesnelere için seçilen kodların yani sözcüklerin aynı olması gerekmektedir. Sözel olarak tekrarlanması ile öğrenilen kodlar dili oluşturur. Ertan ve Sansarcı, “Dil, insanların örgütlü yaşamındaki ilişkilerin sürdürülmesi için gerekli iletişimin sağlanmasının temel aracıdır” şeklinde tanımlamaktadır (2020, s.90). Timuçin ise dil için, “halkın ortak

bilincidir” şeklinde, dilin bir toplum için ortak bir değer olduğunu söylemektedir (2011.s:58).

Konuşma dilini oluşturan sözcüklerin yüzey üzerinde kayıt altına alınabilmesi, onları temsil edebilecek kodlarla mümkün olmaktadır. Bu kodlar, kültürden kültüre farklılık gösteren yazı ile mümkündür. Assmann “her dilin ses, kelime, cümle ya da düşüncesinin, o dilin yazısı ile ifade edilmesinin mümkün olduğunu” vurgulamaktadır (2018, s.271). Yazının gelişimi toplumların kökenlerinin yaşam biçimleri ve yaşadıkları coğrafi koşullara göre değişiklikler gösterebilmektedir. Kendi coğrafyalarında gözlemledikleri doğanın farklılık göstermesi yazı için kullandıkları simgelere de yansımaktadır.

Aristoteles, dili ruhta olanın söze dönüşümü, yazının ise seste olanın işarete dönüşümü olarak görmektedir (Assman, 2018, s.274). Bunu söylerken kastedilmek istenen aslında dilin insan yaşantısında, düşüncelerin aktarılması konusunda ifade gücünün, yazı ile aktarıldığından daha etkili olduğunu söylemektedir. Dil, konuşulduğu gibi yazıya alındığında, konuşulduğundaki etkilerinin bir kısmını kaybetmektedir. Timuçin, dilinde kavramları açıklama konusunda yetersiz olduğunu “kavramları açıklayan dil her zaman az ya da çok çarpıttır” şeklinde ifade etmektedir (2011, s.57). Buradan şu düşünülebilir: zihinde beliren kavramları açıklamak için dil, yeterli olmayabildiğinden, düşünceleri, hissedilenleri dile dökmek de zaten dile has özellikleri ustaca kullanmayı gerektirmektedir. Konuşulan dil de yazıya aktarıldığında birtakım kayıplar vermektedir. Çünkü konuşma sırasında konuşmacının vurgusu ve duygusunun sesini etkilemesi ile dinleyici üzerindeki tesiri artmaktadır. Bu konuşmalar yazıya dönüştüğünde vurgularını ve duyguları tamamen olmasa da etkisi azalmaktadır. Etki kaybını azaltmak için, noktalama işaretleri ile kodlanarak, konuşmadaki vurgular okuma ortamına aktarılmaya çalışılmaktadır.

Dil günlük iletişim gereksinimlerimizi yerine getirilmesini sağlayan bir araç olarak tanımlamakla yetinmek yanlış olacaktır. Çok yoğun hissedilen ve adı konulamamış duygu, düşünce ve fikirlerin iletilmesi de dilin yaratıcı düşünce ile sözcüklerin alışılmadık düzende bir araya getirilmesi sayesinde derin anlamlar çıkarılabilmektedir. Timuçin’e göre “gündelik dil kaba gereksinimlerin dilidir. Üst

düzyey duygu-düşünce bileşimlerini iletmek için sanatın çok özel anlamlar taşıyabilen özgün dili gereklidir” (2011, s.35). Konuşulan dilin özgün ve etkili kullanım türlerinden biri şiir sanatının dilidir. Şiir: dili oluşturan elemanların (sözcüklerin) özgün bir biçimde bir araya getirilerek okuyucuya duyguyu etkili bir şekilde aktarmanın dilidir. Eco’ya göre “şiir dili, sesle kavram arasında yepyeni bir ilişki kurarak ve tümceleri alışılmadık yollarla birleştirerek, belirli bir anlamla birlikte, daha önce hissedilmemiş bir duyguyu dile getirir” (2021, s.139). Sadece hissedilmemiş olmasını vurgulamak yanlış olabilir, hissedilmiş bir duyguyu da tekrar hissetmeyi sağlayacak sözcüklerin bir araya getirilerek oluşturulan etkili bir dil olduğu da söylenebilir.

Dili etkili kullanarak yazdıkları ile okuyucuyu derinden etkilemeyi başarabilen bireyler, yaratıcılığı yüksek olduğu düşünülen bireylerdir. Bu bireyler de dili bir çalgı aleti gibi kullanabilen sanatçılardır. Kelimeleri bir araya getirirken, okuyucunun duygularını harekete geçirmekte ustadırlar. Timuçin, sanatçının dilini keskin bir dil olması ile her zaman daha etkili konuştuğunu ve yazdığını belirtmektedir (2011, s.57). Sanatçının keskin dili olarak kastedilen dil sadece edebi sanatlarda kullanılan dil olarak görülmemelidir, diğer sanatlarda da bu keskin dil kendini gösterebilmektedir. Çünkü bilimin dili akılcı bir dil olmakta ama sanatın dili özgürlükçü bir dil olarak tanımlanmaktadır. Sanatçıya ait olduğu düşünülen özgürlük, yaratılan sanat nesnesi, izleyicinin de bu özgürlüğü yaşamasına olanak verir. Sanatçının özgür düşüncesi ile oluşan sanat nesnesi, izleyiciyi de özgürce düşünmeye teşvik eder. İzleyiciye özgür düşünmenin yanında farklı bir bakış açısından bakmayı da gösterir ve hatta öğretebilmektedir de. Sanat nesnesinden anlam çıkarmak, onu anlamak, o sanatın dili hakkında belli ölçüde bilgi sahibi olmayı da gerektirmektedir. Timuçin’in sanatın ve bilimin dili hakkında söylediği şu sözleri de dikkat çekicidir;

Bilimde hiçbir oksijen dünya yıkılsa hidrojen yerine kullanılamaz. Sanatçı bir kuşu insanı anlatmak için kullanabilir. Ressam fırçasının ucundaki yeşili tuvalin herhangi bir yerine sürmeye hazırlanırken mutlak bir özgürlük deneyimi yaşamaktadır. O şu yeşili şuraya da buraya da sürebilir: bu yeri bilerek mi yoksa sezgiyle mi seçtiği konusunda çok şey söylemeye yetkimiz ve hakkımız yoktur.(Timuçin, 2011, s.78-79)

Marcel Duchamp'da, sanatçının zihinsel etkinliği olan düşünsel anlatım gücünü, bilimin kesin, belirgin bilgi sunmasından daha önemli olduğunu ifade etmektedir (Bozkurt, 2012, s.64).

Bir toplumu oluşturan, farklı kültürlere ait bireylerin her kesiminin iletileri doğru veya aynı şekilde algılaması mümkün olmadığı düşünülmektedir. İletinin kaynağı ve alımlayıcı (İzleyici) arasındaki kültürel farklılıklar, sunulan iletilerin algılanmasında farklılıklar oluşmasına sebep olmaktadır. Anlama-Anlamlandırma edimi yaşam deneyimleri ile bağlantılı olarak gelişmekte ve farklılık göstermektedir. Sanatsal açıdan alımlayıcıya sunulan her türlü iletiyi bilimsel olarak ele alarak okunmasını ve anlamlandırılmasını inceleyen bilim dalı olan göstergebilim de bir dil olarak kabul edilmektedir (Ertan, Sansarcı, 2020, s.21).

Göstergebilim anlam yüklenmiş kodlar olarak kabul edilen sembol, simge, işaret ve ikonları incelemektedir. Anlam yüklü iletiler bazen bir renk, bir bakış, bir mimik, bir jest ya da suskunluk olarak görünerek, sayfalar sürececek bir yazıdan daha etkili olabilmektedir. İnsanlara ait duygu, düşünce, haz, beğeni gibi duyguların sanatın ve estetiğin dilini kullanarak, alımlayıcı üzerindeki tesirini arttırmaktadır. "Heykel, resim, müzik, mimari yapıt, el sanatları da en az bir şiir, roman, öykü, kadar dilsel içeriğe sahiptir" (Ertan, Sansarcı, 2020, s.91).

Bütün sanatları kapsayan sanatın dili, hayata dair gerçekliği yansıtmakla kalmaz, onu kurup oluşturmaktadır aynı zamanda (Savaş, 2006, s.217). Bozkurt'a göre, görünenden yararlanarak görünmezi anlamaya çalışan sanatçı, gördüklerinin etkisinde kalır. Kendi görünen dünyasına karşın yarattığı kendi dünyası olan sanatla, var olan dünya karışışında bir "karşı çıkışı" mücadeleyi sergilemektedir. Mücadelenin ürünü olan yaratılan gerçeklik ile dünya gerçeğini aşma amacındaki sanat, düşlerle gerçeklerin kavuşmasını sağlayan bir araçtır (Bozkurt, 2012, s.55). Bu durumda düşlerin gerçekle buluştuğu, sanat nesnesinin izleyiciyle karşılaşmasında, nesnenin oluşturduğu anlamın, algılanması beklenmektedir. Algılanabilmesi için de oluşturulan dilin çözümlenmesi gerekmektedir. Günlük yaşamda insanı kuşatan sanat formları, bir başkasına ait, algılama, yorumlama, anlama ve anlamlandırma becerilerinin göstergesidirler. Bu göstergeler izleyicinin de bu becerilerini geliştirmesi yönünde davetkârdır. Sanat formları herkes için

farklılık gösterebilecek yorumlara açıktır, bu da her insanın sahip olduğu yaratıcılıkla ilişkilidir. Ötgün, sanatın dili yoruma açık bir dil olduğunu, kesin yargılara izin vermeyen, doğrunun ve yanlışının olmadığı bir dil olduğunu ve sürekli yorumlara, yeniden değerlendirmelere gereksinim duyduğunu böylelikle zamanlar üstü olabildiğini ifade eder (2009, s.160).

Barthes'in Jean-Lois Schefer'in Paris Bordone'nin "Santraç Karşılaşması" resmi için yaptığı çözümleme hakkında şunları söylemektedir:

Schefer'in söylemi örnek olacak biçimde bilimsel yazıdan uzaklaştı. Buradaki çözümleme genellikle istatistik saptamalar toplamından çıkarılmış "sonuçlar" ortaya koymaz. Söz konusu çözümleme sürekli olarak bir dil edimi halindedir, çünkü Schefer'in ilkesine göre tablonun yapım pratiği onun kendi kuramıdır. Schefer'in söylemi, bu Satraç Karşılaşması'nın gizini, gerçekliğini değil de, yalnızca (ve kaçınıl- maz olarak) onu yapılaştıran etkinliği gün ışığına çıkarır: Tabloyu tanımlayan okuma çalışması kesin olarak (kaynağına kadar) yazma çalışmasıyla özdeşleşir: Resimden söz eden ne eleştirmen vardır artık ne de yazar; bundan böyle *gramatograf* vardır, yani tablonun yazısını yazan kişi vardır."(Barthes, 2017, s.140)

Bir sanat yapıtının anlamlandırılması, zaman içerisinde de farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılıklar, sürekli değişen ve gelişen toplum yapısından, yeni öne sürülen anlayış biçimlerinden olduğu düşünülmektedir. Sanat nesnesinin anlamlandırılması yönünde kuramcılarının geliştirdiği yöntemler dört farklı yaklaşım biçimi başlığı altında toplanmaktadır. Bu yaklaşımlar, sanatın oluşumunu etkileyen ve sanat eserlerinin oluşumunda önemli rol oynayan etkenlere göre farklılık göstermektedir. Sanat nesnesinin oluşumunda etkili olan sanatçı ve toplum, bunların etkisi altında şekillenen yapıt ve onu alımlayacak olan izleyiciyi ön plana alarak sanat nesnesinin alımlanmasını sağlamaya çalışmaktadır.

1.4.1 Sanatçı Merkezli Yaklaşım

Sanatçı merkezli yaklaşımda önemli olan sanatçı ve onun deha kabul edilen kişiliğidir. Bu yaklaşıma göre sanat eserini anlayabilmenin yolu sanatçıyı tanıyabilmekten geçmektedir. Sanatçının sanatını oluştururken izleyici olan toplumun beğenisine yönelik çalışmak yerine, kendi iç dünyasında sahip olduğu

değer yargıları ve duyguları ile biçimlendirmektedir. Onun amacı çalışmalarında dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak değil, kendinde uyandırdığı duygu, düşünce ve hayalleri doğrultusunda biçimlendirmektir. Sanatçının özgürleşmesinin de ortaya çıkarttığı bu ifade biçimi ile sanatçının eşsiz olduğunu kabul ettiği duygu, düşünce, hayal gücü ve sezgilerinin izleri sanat yapıtına yansımaktadır. Sanat yapıtına yansıyan özgür düşüncenin yansımaları, Modern sanatında başlangıcını oluşturan, 18. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış olan sanat akımı Romantizmle kendini göstermiştir. Sanatçının duygularını önemseyen bu sanat geleneği kendinden sonra gelen sanat akımlarını da etkilemiştir (Ötgün, 2009, s.161).

Anlatımcı sanat kuramı olarak da ifade edilen kuram için en önemli gösterge sanatçının duygularının yansımalarıdır. Alımlayıcı da sanatçının duygularını, eser aracılığı ile tecrübe ederek, başka yaşantıları da bu sayede tanır veya sanat eserlerinde gözlemlediği duygularda kendinden bir parça bulur. Romantizm sonrası süreçte de sanatçının bireysel yaratıcı düşünceleri ve bilinçdışı duygularının yansımaları, sanat eserinde aranır olmuştur. Psikanaliz kuramını ortaya koyan Freud, bilinçdışı düşüncelerin keşfi ile “bireyin merkezdeki yerinin sarsılmasına neden olmuştur” (Bozkurt, 2012, s.199). Dünya nasıl güneşin etrafında dönüyor ise, insanda kendi düşünceleri etrafında, onların kontrolünde yaşamını sürdürebilmektedir. Merak edilen bilinçdışı düşünceler, sanat yolu ile gün yüzüne çıktığı düşünülmektedir. Bilinçdışı anlatım olanaklarını kullanan Modern çağın öncü sanat akımları başlangıçta Dışavurumculuk sonra Soyut Dışavurumculuk ve 80’lerde Yeni Dışavurumculuk olarak kendini göstermiştir (Ötgün, 2009, s.162).

1.4.2 Yapıt Merkezli Yaklaşım

Sanat eserini merkeze alan yaklaşım biçiminde, önemli olan eserdir ve sanatçının duyguları, yaşantısı, hayalleri gibi sanatçıya özgü özellikler burada önemli değildir. Eserin biçimi, kurgusu, kompozisyonu, içerdiği öğeleri gibi yapıta ait özellikleri çözümlenme için en önemli unsurlardır (Yurttaş, Karaca, 2022, s.31). Sanat nesnesinin dil olarak kullanılan bir araç vazifesi görmesi ve “dil” olarak incelenmesi gerektiğini savunulur. Mukarovsky, sanat ürünlerini (edebiyat, müzik, resim,

mimarlık...) bir gösterge olduğunu; onları inceleyip çözümleyeceklerin, göstergelerin dili üzerinde çalışması gerektiğini düşünmektedir (Ötgün, 2009, s.165).

20. yüzyılın başında bazı sanat eleştirmenleri sanat eserini biçimsel olarak çözümlemenin o çağın sanatı için daha elverişli olduğunu düşünmüşlerdir.

1.4.3 Alımlayıcı Merkezli Yaklaşım

Esere ait içeriğe önem vermek yerine eserin görüntüsünü oluşturan çizgi, renk, şekil ve ton gibi biçimsel niteliklerle nasıl elde edildiğinin önem kazandığı görülmektedir. Hatta bir sanat eserinin anlamını ve önemini sadece bu niteliklerde kendini gösterdiğini savunan bir yaklaşımdır.

İngiliz eleştirmenler Roger Fry ve Clive Bell bu yaklaşımın tanınmış destekçilerindendir. Fry bir sanat eseri sahip olduğu biçimsel nitelikle bir insanda tepkisel bir değişim olduğuna inanmaktadır. Sanat eserinin biçimsel özellikleri sayesinde izleyicide duygusal bir reaksiyon sağladığına inanan Bell, bunun kişiyi geliştirmesi, hatta yüceltmesi bakımından dini bir deneyime benzetmektedir. İkisinin de ortak özelliği çizgi, renk, şekil ve ton gibi biçimsel özellikleri algılamamızı sağlayan doğal bir farkındalığımız olduğunu savunurlar. Bu farkındalık sayesinde, konuya kıyasla insan algısına doğrudan etki ettiğini düşünmektedirler (Whitham, Pooke, 2018, s.49).

Yapıt karşısında bulunan alımlayıcı, zevk alıp almadığına bakarak eleştirisini dile getirmektedir. Dolayısıyla alımlayanın doğal bir duyarlılığı olmalı, güzelin heyecanına varabilmelidir. Alımlayıcı veya eleştirmen sanat yapıtı karşısında zevk alırken, aynı zamanda eserdeki anlam boşluklarını tamamlamasıyla esere ait olan anlamının tamamlanacağını söyler (Ötgün, 2009, s.167-168).

1.4.4 Toplum Merkezli Yaklaşım

Toplum merkezli yaklaşımı şekillendiren iki kuram vardır. Bunlardan birincisi yansıtmacı sanat kuramı, diğeri Marksist sanat kuramıdır. Yansıtmacı kuram yapılan sanat nesnesinin doğada görünenleri ne kadar gerçekçi, görüldüğü gibi yansıtması ile ölçülandırılmaktadır (Can, 2012).

“Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllardır devam eden ve günümüze kadar gelmiş bir kuramdır. Dış gerçekliği yansıtma görüşünün günümüzdeki yansımaları foto gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik ve video gerçekçilik gibi anlayışlarda görülmektedir.”(Ötgün, 2009, s.169)

2. BÖLÜM: İLETİŞİMDE DİLİN BIRAKTIĞI İZ: YAZI

Yazı icat edilmeden önce iletişimde görsel unsurların başlangıcının mağara resimleri olduğu düşünülmektedir. Mağara resimleri bir hayvanı avlama tecrübesine sahip bireylerin tecrübesiz olanlara anlatabilmenin bir aracı veya yapılacak olan avın başarısına etki edecek büyüünün parçası olduğu düşünülmektedir. İletişimin başlangıcında bulunan resimlerin, insanların kendi aralarında ilişkilerinin, yüzey üzerinde kalıcı olması ihtiyacı ile ortaya çıkmış ve zaman içinde evrimler geçirerek gelişim göstermiş, ihtiyaçlar doğrultusunda ifade gücü artmıştır. Günümüzde her kültürde farklılıklar gösterebilen şekillere ve işaretlere sahip iletişim aracı olarak kabul edilen “yazı” ya dönüşmüştür.

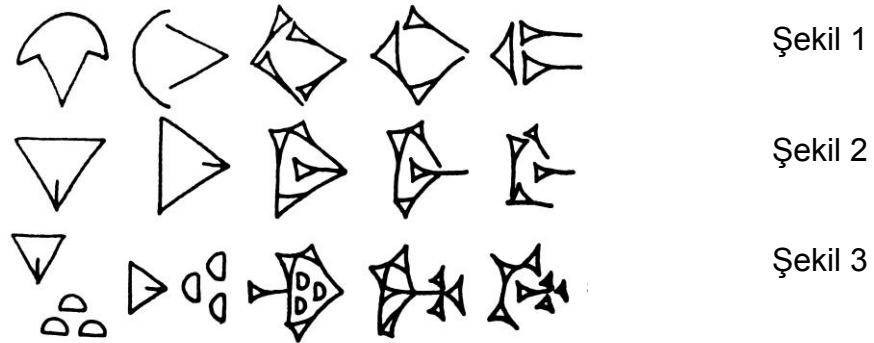
2.1 Dilin Temsili Olarak Yazı

Dilin görselleşerek kayıt altına alınıp kalıcı hale gelmesinin gereğini, eski bir Latin deyimini olan “Verba volant scriba manent” (Söz uçar, yazı kalır) sözü, yazının iletişimdeki ve sosyal hayat içerisindeki önemini kısaca vurgulamaktadır (Faulmann, 1880, s.11).

On binlerce yıldır resimler, heykeller, tasvirler gibi göstergeleri mesaj iletmek için kullanan insanoğlu, düşündükleri ve hissettiklerini aktarmada yetersiz kalıp “yazı” ya ihtiyaç duyana kadar bunlarla yetinmek durumunda kalmıştır. Yazının icadı ve gelişimi ile insanlar duygu, düşünce ve tarihsel olayları daha ayrıntılı biçimde kayıt altına alabilmeye başlamıştır. Böyle bir sistemin oluşması bir günde olmamıştır elbette. Yazının oluşumu yıllarca süren, karmaşık bir süreçtir. “Her şey Mezopotomya’da Dicle ve Fırat arasında başlamıştır. Basra körfezinden Bağdat’a (günümüzde Irak’ın başkenti) kadar uzanan bu Ortadoğu bölgesi, İ.Ö. VI. Ve I. Yüzyıllar arasında güneyde Sümer, kuzeyde Akad ülkeleri arasında paylaşılmaktaydı” (Jean, 2020, s:12). O yıllarda hesapların sözlü olarak kaydedilmesi mümkün değildi. Hesapların kaydedilmesi gereği gibi basit bir sebepten dolayı yazı icat edilmiştir. “Sümer Ülkesi’nde Uruk Kenti’nin büyük tapınağının bulunduğu yerde keşfedilen ilk kil tabletlerin üzerindeki yazılar bu şekilde açıklanmaktadır. “Uruk Tabletleri” tahıl çuvalları ve büyükbaş hayvan

listelerinden oluşup tapınağın bir tür muhasebesini sunmaktadır” (Jean, 2020, s.12-13).

İlk yazılı tabletlerin zirai hesaplar için kullanıldığı görülmekte, hatta bulunan bazı tabletlerde ise kaç fırıncı kaç demirci ve kaç köle olduğuna dair kayıtların tutulduğu görülmüştür. Kazılarda ortaya çıkarılan tapınaklardaki Sümer okullarında bulunan tabletlerde, birinin hocanın yaptığı model, diğerlerinin öğrencilerin yaptığı kopyaları olduğu görülmesi, çivi yazısının gelişim evreleri hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlamıştır. Kullanılan ilk yazı örneklerinde bir öküzü ifade etmek için öküz başını (Görsel 5 Şekil 1), kadını ifade etmek için vulva çizgili pubis üçgenini (Şekil 2) bir üslup araştırmasıyla gösteren basitleştirilmiş resimlerdir. Her bir nesne ya da varlığı ifade eden bu resimsel yazılara piktogram (resim yazı) adı verilmektedir. Yıllar geçtikçe piktogramlar gönderme yaptıkları varlıkları canlandırmaz olmuş ve anlamlarını kendi bağlamlarından almaya başlamışlardır (Jean,2020, s.14).



Görsel 5. İlk Yazı Örnekleri (Piktogramlar) (Jean,2020,s:14)

İ.Ö. 2900 yılına doğru ortadan kalkan piktogramların yerini, kil tabletler üzerine sivri uçlu kamış kalemlerle şekiller çizerek oluşturulan “çivi yazısı” alır (Görsel 6). İlkel resimleri canlandırdığı varsayılan çivi biçimindeki çizgilerle yapılmasından dolayı “cuneus” kökünden türeyen “cuneiforme” (çivi yazısı) ismi buradan gelmektedir. Piktogramlar kullanılırken 1200 kadar resimsel sembol bulunurken, zaman içinde bu formlar çizgisel formlar kazanarak alfabe benzeri şekillere dönüştüğü ve fonetik unsurları kapsadığı söylenmektedir (Davari, 2018, s.73).



Görsel 6. Çivi Yazısı Örneği, Erişim:03.03.2023 <https://l24.im/EsAaWP>

Nil Vadisi ve Deltası'nda bulunan anıtlardaki "hiyeroglif" yazıların çözümlenmesi ile Mısır'ın gizemli tarihi öğrenilmeye başlamış bulunmaktadır. Champollion ve diğer Mısır dili uzmanlarının çözümlendiği bu farklı yazı biçimi, sade, geometrik ve soyut olan çiviyazısından farklı olarak, canlılığı ve şiirselliği ile büyüleyicidir. Hayranlık uyandıran üslupla çizilmiş resimlerden oluşan bu yazıda kuşlara, bitkilere, insan figürlerine ve çeşit çeşit hayvan çizimlerine rastlanmaktadır. Mısırlılar ve Sümerler yaşam biçimleri ve uygarlıkları birçok benzerlik göstermektedir. Bu benzerliklerden dolayı bugün hala bilim adamları, hiyeroglifler ve piktogramlar arasındaki olası benzerlikler üzerine çalışmalar yapmaktadır.

"Hyeroglif" adı verilen Mısır resim yazısının kelime anlamı "tanrıların yazısı" anlamına gelmektedir. Yunanca "Kutsal" anlamına gelen "hieros" ve "kazımak" anlamına gelen "gluphein" sözcüğünün kökünden oluşmuştur. Hiyeroglif yazıların yer aldığı en eski belgeler İ.Ö. III. Yüzyıla kadar uzandığı kabul edilse de yazının tarihinin daha eskilere dayandığı düşünülmektedir (Jean, 2020 s:26-27).

Resim yazı olarak nitelendirdiğimiz hiyeroglif yazısı ve çivi yazısı her biri bir nesneyi sivilize eden şekillerle yazılan yazılardır. Bu yazılardaki şekiller ya tek başlarına doğanın taklitlerine ve onların çağrıştırmaya güçlerine dayanır; ya da stilize bir biçimde birbiri ardına gelen birbirleri ile ilişkili seri biçimler halinde düzenlenirler. Piktografik olan bu yazılar, doğadaki nesnelerin şematik şekillerinin bir araya gelmesi ile öykünün, destanın, şarkının anlatıldığı metinlere dönüşür. Mezopotamya'dan doğan ve yüzyıllar içerisinde geçirdiği gelişim ve değişimler ile

topluluklar arasında ticari ve iletişimsel yollarla değişimler göstererek, mesafeler kat eden yazı, Yunan Uygarlığı'na kadar ulaşmıştır. Yunan Alfabeti 'de çeşitli değişimlerden sonra M.Ö. 900 yıllarında son halini almıştır. Romalılarında benimseyerek kullandığı Yunan Alfabeti, M.Ö.100. yıllarına gelindiğinde bugün kullandığımız Latin Alfabeti şekline kavuşmuştur. Bu dönemlerde Roma İmparatorluğu'nda taşları oymak suretiyle ortaya çıkarılan yazılar "kaligrafi"nin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Harflerin yazılmasının güzelliğinin önemsendiği bu çağlar kaligrafinin gelişmesini sağlamıştır (Davari, 2018, s:74).

Mezopotamya'dan çok uzaklarda, M.Ö. 2000 yıllarında ortaya çıkan, zamanımızdan 1500 yıl önce belli bir düzene oturtulan Çince, M.Ö. 200 ve M.S. 200 yılları arasında tutarlı bir sisteme dönüşerek Çinlilerin bugün de okuyup yazdıkları şeklini almıştır (Jean, 2020, s:45). Roma'nın kullandığı Latin yazısı ise Yunan ve Etrüsk etkilerinin karışmasıyla oluşmuştur. MS 2. ve 4. yy. arasında papirüs yerine parşömen kullanımı artmaya başlamış ve rulolar yerine, parşömen sayfaların bir form oluşturduğu kodeks adı verilen kitap benzeri çok sayfalı şekilde kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır. (Jean, 2020, s.84-85).

2.2 Bireyselliğın Göstergesi: İmza

İmza, genel olarak bilinen anlamı ile kişinin kendi el yazısıyla adını ve soyadını yazmasıdır. Bu yazılan adı ve soyadı, kısaltmalar da içerebilir ve yazıya kaligrafik hareketlerle, harflerin ve yazının estetikleştirilmesi ya da özgünleştirilmesi ile taklit edilmesi zorlaştırılarak atılmaya çalışılır. Hatta bazı imzalar okunamayan kaligrafik şekiller olarak belirlenir. Yani imzalar, bireylerin herhangi bir yüzey üzerinde varlığını ve iradesini simgeleyen, taklit edilemeyen yazı veya yazısal şekiller olarak tanımlanabilmektedir.

Birincioğlu ve Özkara'ya göre imzalar, üstünde yazılanların bilindiği, kabul edildiği ve onaylandığı sonucunu doğuran ve sahibini alacak, borç ya da taahhüt altına sokan kişisel izlerdir. Diğer bir deyişle imza; "sahibini kuşkuyla yer bırakmayacak bir biçimde belirleyen ve bir belgeyi onaylama iradesini kesin olarak belirten ayırt edici ve kişisel el yazması her tür işaret" (2010, s.411) olarak tanımlanmaktadır.

Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise imza: “Bir kimsenin herhangi bir belgeyi yazdığını veya onayladığını belirtmek için her zaman aynı biçimde kullandığı işaret” (TDK Sözlüğü, Erişim: 26.02.2023) olarak tanımlanmaktadır.

İmzanın en önemli özelliği, aynı kişi atmış olsa dahi tümüyle aynı şekilde tekrarlanabilir olmayışıdır. En yetenekli kişiler ne kadar dikkatli olsa dahi hiçbir zaman aynı imzayı aynı şekilde yapamazlar. Buna doğal çeşitlilik (natürel varyasyon) denilmektedir. İmzanın bu özelliği hakkında, en eskilerden en yenilere kadar sanatçı imzalarının kataloğunu tutan, müzelere ve galerilere danışmanlık hizmeti sunan John Castagno; “ Bir kişinin kullanacağı imza çeşitliliğinin sonu yoktur” demiştir (Black, 2017). Bu sözyle hem insanların zaman zaman imzasını değiştirmesine hem de aynı imzayı atsa dahi değişiklikler olabileceği durumuna vurgu yapmaktadır. Bu nedenle de iki imzanın tam olarak üst üste çakışacak şekilde aynı olması uzmanlarca taklit belirtisi olarak kabul edilmektedir. Kaldı ki; imzanın yazıldığı yer, kullanılan yazı araçları (kalem, kâğıt vs.), atıldığı ortam ve hatta kişinin duygusal ya da fiziki durumunun değişmesi kaçınılmazdır. Bu da imza atılırken yapılan jestleri etkileyen faktörlerdendir.

İmzanın tarihi 35000 yıl öncesine kadar dayandığı söylenir. Mağara resimlerinin altında bulunan el izleri, altına atılan bir imza gibi olduğu düşünülmektedir. Orta Asya’da ve Anadolu’da yaşayan Türkler, Avrupa’da yaşayan topluluklar, Amerikalı yerliler de kendi kabilelerini belli eden işaretler kullandıkları söylenmektedir. İmzanın en eski örneklerinin bir kısmı M.Ö. 3000 yılına kadar dayanmaktadır. Mısır ve Sümerler gibi eski uygarlıklarda şekil, resim ve semboller kullanılarak nesne, kişi ve basit kavramları ifade etmeye çalışılmıştır. M.Ö 3100 yıllarına uzandığı düşünülen ve Sümerlere ait olduğu tespit edilen kil tablette, yazarı olan Gar Ama’nın işaret ve sembolleri bulunmakta (Görsel 3) ve bu da ilk imza niteliğinde olan işaretler olarak kabul edilmektedir.



MS 2429 / 4

Görsel 7. Yazarı Gar Ama'nın işaretinin bulunduğu tabletler.

Erişim: 03.01.2023 <https://l24.im/X0J>

O dönemin güçlü uygarlıklarından olan Hititlerin kullandığı iki yazı sistemi vardır. Birincisi kendilerinin geliştirdiği “hiyeroglif yazısı” (Görsel 7) diğeri Asurlu tüccarların getirdiği “çivi yazısı”dır (Coşkun,1989, s.478). Hiyeroglif yazısının en eski örnekleri kişisel mühürlerde ortaya çıkmıştır.

Dünyada, topluluklar ayrı ayrı bölgelerde birbirinden haberli veya habersiz küçük gruplar halinde yaşamaktaydı. Kaynakların azalması ve iklim koşulları sebebiyle dönem dönem göç etmek zorunda kalmaktaydılar. Topluluklar, kendi kimliklerini, kendi kabilelerini, belli etmek için, yazının henüz egemenlik kuramamış olduğu zamanlarda bitki, hayvan şekilleri gibi simgeler kullanarak bulunduğu bölgedeki varlıklarını başka kabilelere, gruplara gösterme ihtiyacı duymuşlardır (Keleş, 2017, s.71).

Orta Asya'da yaşayan toplulukların yaşantıları bölgenin coğrafi ve iklim koşullarından dolayı ileri bir yapılanmaya uygun değildi. Göçebelik vazgeçilmez bir yaşam biçimiydi. Toplulukların, yani “boy” adı verilen geniş kabilelerin göçleri sırasında karşılaşmalar ve bir arada yaşama durumlarında, boylar kendi simgeleri ile kendilerine ait olan mal ve hayvanları işaretleyerek karışmalarını önlemişlerdir.

Bu işaretlere Türk Boyları olan bu boylarda “tamga” adı verilirdi. Günümüzde “damga” olarak adlandırılmaktadır (Keleş, 2017, s.68).

Tamga sözcüğü Türk kültüründe mühür, dağ (dağlama anlamında olan), nişan, işaret, el ile yapılan motif anlamlarını içererek tamga, tamka ve damga olarak anılmaktaydı. Tamgaların kökeni de yazının da başlangıcı olarak görünen mağara duvarlarına yapılan resimlere dayanmaktadır. Hauser, 2021 yılında yayınladığı kitabında mağara resimlerinin ilk örneklerinin daha ayrıntılı olduğunu, av sahnelerinin veya avlanması düşünülen hayvanların resimlerinin daha sonraki yüzyıllara tarihlendirilenlere göre çok daha natüralist olduğunu, böyle olması ile büyüsel etkisinin daha etkili olacağını düşünüldüğünü vurgulamaktadır. Poleolitik çağ olarak adlandırılan bu dönemde dans da resim de büyüsel bir işleve sahipti. Bunun kanıtı olarak hayvan postunu giyerek dans eden ve av sahnesinin canlandırıldığı bir ayinin resmedildiği duvar resimleri gösterilmektedir. Dans da resim de onların av başarısına etki eden büyülerdi (s.58).

Paleolitik çağdan neolitik çağa geçildiğinde avlayıcı toplayıcı yaşam tarzının azalması, tarım ve hayvancılığın gelişerek, yerleşik hayata geçilmiştir. Bu dönem kaya resimlerinde ki değişim ise paleolitik çağıdakine kıyasla daha geometrik ve sadeleştirilmiş çizimler karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem de resmin büyüsel işlevi azalmış, daha çok iletişim amaçlı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Hauser, 2021, s.67). Sadeleşen resimsel ifadeler zaman geçtikçe daha çizgisel ifade biçimlerine dönüşerek varlıkları imleyen simgelere dönüşmüştür. Bu işaret veya sembol olarak nitelendirilen görseller, varlıkları işaret ettiği gibi kabilelerin de işareti olarak kullanılmaya başlanmış, sahip oldukları arazilere, hayvanlara, eşyalara bu sembollerini çeşitli yöntemlerle uygulamışlardır. Bu uygulamalar “tamga” olarak adlandırılan uygulamaların yaygınlaşmasına sebep olmuştur.

Varlıkları imleyen sembollerin çoğalması ve iletişim amaçlı kullanımının yaygınlaşması ile de runik olarak adlandırılan ve daha sonraları göçlerle Kuzey Avrupa'ya da aktarılan “runik” alfabe (Görsel 8-9) oluşmuştur (Keleş, 2017 s.74-75). Bulunan kaya resimlerinin bazılarının yanında runik harflerle yazılmış yazılara rastlanmaktadır. Kars Doyumlu kaya resimleri ile benzerlik taşıyan Geyiklitepe kaya resimleri ile beraber “runik” harflerle yazılmış yazılara rastlanmıştır (Günaşdı,

2016, s.396). Bu yazıların içerik bakımından bir istek, dilek veya dua olarak da değerlendirilebilmektedir.



Görsel 8. Runik Alfabe



Görsel 9. Orhun Yazıtları Göktürk Alfabeti

Erişim: 09.06.2023 <https://l24.im/lDtq>

Erişim: 09.06.2023 <https://l24.im/ON6rp>

“Tamga” sözcüğü toplulukların, kabilelerin, şahısların mührü, imzası, damgası anlamında kullanılmasının yanında “vergi” manasında da kullanıldığı görülmüştür. Zaman zaman dövme ile aynı anlamda kullanıldığı da kaynaklarda yer almaktadır. Hayvanlara kızgın demiri bastırarak, deriyi dağlayarak yapılan işaretler, insana uygulanacağı zaman ise dövme olarak adlandırdığımız, boyayı iğne gibi ucu sivri bir materyalle derinin altına bırakılmasıyla kalıcı bir iz oluşturulmasıdır. Bu gibi işaretleme yöntemlerinin hepsi birer tamgalama biçimi olduğu söylenmektedir (Begič, Çapık, 2020 s.155).

Keleş 2017 de yaptığı çalışmasında uzmanlara göre mağaralarda bulunan resimler M.Ö. 18. binden sonrasına tarihlendirilirken “tamga” olarak adlandırılan izler, M.Ö.14. binden itibaren daha çok görülmektedir. Tamgaların Türk yazı dilinin başlangıcı olduğunu vurgulayarak, bu tarihten itibaren hayatın vazgeçilmez bir parçası olan tamgaların evrilerek M.Ö. 2.yüzyılda yazı olarak kabul edebileceğimiz halini aldığını söylemektedir. M.S. 4. ve 5. yüzyıllar arasında Yenisey ve Talas yazıtlarında kullanılan yazı, 8. yüzyıla gelindiğinde Orhun Yazıtları’nda olgunlaşmış

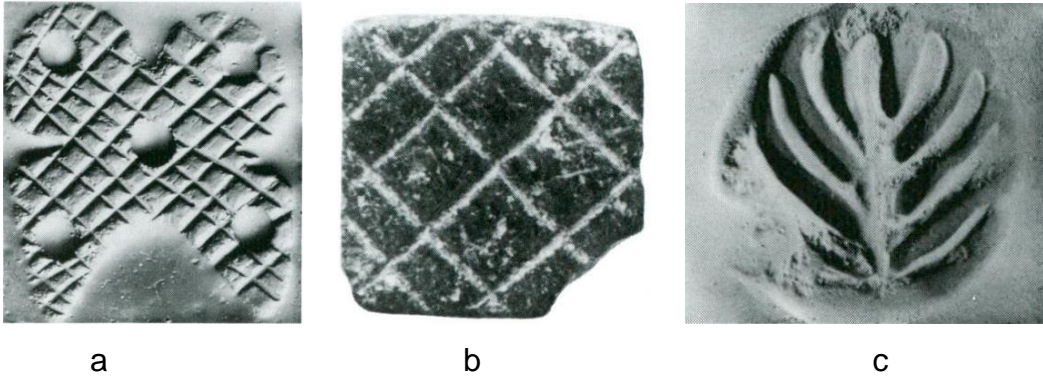
son şeklini almıştır. Yazı alfabeti olarak kabul edildiğini, Yenisey yazıtlarında 160'a yakın harf işareti varken, bu durumun Orhun yazıtlarında gelişerek ve evrimleşerek 38'e düşmüş olduğunu belirtir (s.68-70).

Tamga kullanımı ile aynı dönemlerde, birbirleri ile benzer motifler ve semboller bulunan, dönemine göre taş, pişmiş toprak, ağaç bakır, tunç gibi sert ve çabuk deforme olamayacak materyallerden yapılmış olan araçlara, bazı kaynaklarda "damga" bazı kaynaklarda ise "mühür" olarak adlandırılmaktadır. Literatüre göre Neolitik dönemde (M.Ö.9000-5500) iki farklı işlevde kullanılan mühür türü vardır. Bunlar "Pintadera" ve "Çeç" (Görsel 10) olarak adlandırılan mühürlerdir. Büyüklük olarak birbirlerine yakın olan bu mühürler sıklıkla karıştırılabilmektedir. Mühürlerin işlevleri ise birbirinden farklıdır. Pintatera mühürler bir yüzeyin üzerine bezek yapılması için kullanılırdı. Çeç mühürler ise daha çok mülkiyet haklarıyla ilgilidir. Tarımın gelişmekte olduğu bu çağda, artı ürünün biriktirilmesi, depolanması sırasında karıştırılmaması amacı ile bireylerin benliğini temsil eden bu damga mühürler kullanılmaktaydı (Özdemir, Özdemir, 2020, s.135). Bu araçlar üzerindeki belirleyici şeklinin çıkması için boyaya batırıldıktan sonra bir yüzeye bastırılarak veya sadece ıslak kile bastırılarak çıkartılan şekiller, kişiyi veya toplulukları temsil etmesi için kullanılmıştır. Kullanılan mühürler, silindirik, dairesel hatta yüzük biçiminde olabilmektedir.



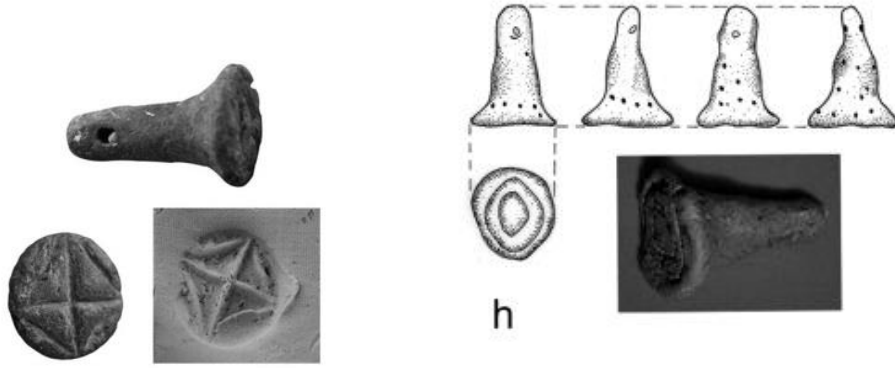
Görsel 10. Murat Höyük IV, İlk Tunç Çağı III'e (MÖ 2500-2200) tarihlenen Çeç Damga Mühürü
(Fotoğraf: Abdulkadir Özdemir)
(Özdemir ve Özdemir 2020, s.136)

Kalkolitik çağda (M.Ö.5000-3000) bulunan mühürler Orta Anadolu'da ortaya çıkarılmıştır. Aynı çağda olduğu bilinen I.Truva Kültüründe ise görülmemektedir. Bu bize Orta Anadolu Kültürü ve Batı ile olan farklılığını göstermektedir. Anadolu'nun büyük höyüklerinden biri olan Alishar Höyüğü'nde dört orijinal bir baskı mühür bulunmuştur. M.Ö.6000 yılına kadar geri gitmekte ve bölge için en erken tarihli grubu oluşturur (Akgül, 2019, s.369). Mühürler üzerinde bulunan şekiller aynı çağa ait çanak çömlek gibi eşyalar üzerinde de görülmektedir. Bakır çağında bulunan mühürler motif zenginliğine sahip olduğu gibi II. Truva Kültüründe de benzerlerine rastlanmaktadır. Bu çağda hem mühür sayısı hem de bulunduğu coğrafyalarının sayısı artmıştır. Şekil ve motiflerin biçimsel özellikleri Doğu Avrupa şekillerine benzemektedir. Mühürleri üzerinde düzenli-düzensiz çizgiler "s" biçimi ve helezonlar, paralel çizgiler ve kafesleme biçimleri bulunmaktadır (Görsel 11) Yine diğer eşyalar üzerinde de bu şekiller görülmektedir (Dinçer, 1943, s.73-74).



Görsel 11. Damga Mühür Örnekleri Kafesleme bezemesi ve bitki motifi kullanılmıştır. (Erken Kalkolitik Dönem M.Ö. 5000-3000) (Özgüç, 1987, s.430)

Eski Tunç Çağı'na (M.Ö.3300-2000) gelindiğinde eski motiflerin yanı sıra yeni motifler de ortaya çıkmıştır. Bu çağda geometrik mühür şekilleri yerine daha doğal tasvirler kullanılmıştır. Eski Tunç Çağında mühür ve damga (Görsel 12) şekilleri koni, sap, tutamak, halka ve ayak biçiminde olmasının yanında silindir damga da (Görsel 13) bu çağın getirdiği bir biçimdir.



Görsel 12. Eski Tunç Çağı Damga Mühür Örnekleri, (Akgül, 2019, s.383).



Görsel 13. Samsat Kazılarında Bulunmuş Silindirik Mühür, iç içe geçen kare ve ortası delinerek yapılan bezeme (Erken Tunç Çağı başları M.Ö. 3300-2000) (Özgüç, 1987, s.430).

Bu çağa ait mühürlerde en eski hiyeroglif motifler yer alır. Doğal tasvirler bulunan mühürlerdeki figürlerin başında tanrı olma ihtimali yüksek olan, insan gövdesine sahip kuş başlı figürler bulunmaktadır. Bunların yanı sıra aslan, tavşan, geyik ve ne olduğu belirlenemeyen hayvan figürleri de bulunmaktadır. Mitsel ve sembolik anlamları bulunan, bitki motifleri dal ve çiçekler bulunur (Görsel 11 c). Doğal olarak kabul edilen tasvirler arasında en önemlisi güneş ve sonra ay ve yıldız gelmektedir (Dinçer, 1943, s.77-78).

Yazının gelişiminde katkısı çok olan Eski Yunanlılar, yaptıkları hemen hemen her nesnenin üzerine yazılar yazmayı sevdikleri söylenir. O dönem yapılan taş heykeller, rölyefler, değerli taşlardan yapılan mücevherler, paralar, vazolar, kâseler sandıklar ve şehir duvarları üzerinde yazılar yazılabiliyordu. Özellikle vazolar ve kâseler üzerine geniş bir yazı külliyyatı bulunabildiği söylenmektedir (Görsel 14). Vazolarda yazılarla beraber veya yazısız olarak mitolojik karakterlerin (Herakles, Theseus, Achilis gibi) tasvirleri de bulunabiliyordu. Bunların yanı sıra tarihi şahsiyetlerin Anekreon, Alkaios, Sappo gibi) tasvirlerini de görmek mümkündür. Bunlardan başka hayvan ve bitki motifleri de vazolar veya kâseler üzerinde görülebilecek şekillerdendi. Vazoların veya kâselerin üzerine kökenini veya amacını belirten yazılar yazılabilmekteydi. Kamuya ait kaplarda “kamu mülkiyeti” olduğunu belirten veya Atina kabilelerinin ismi ya da sıvı miktarını belirten yazılar bulunabiliyordu. Kimi vazolarda ise figürler arasında anlam ifade etmeyen, sözcükleri taklit eden gelişigüzel harflerden oluşan, motif olarak kullanılmış yazılar da olabiliyordu (M.Hurwit, 2015, s.1-2).

Bu döneme ait vazo sürahi gibi mutfak gereçlerinde olduğu gibi sikkeler üzerinde de çeşitli motifler bulunmaktaydı. Bu motifler sayesinde Atina halkının yurttaşlık duygusu yükselmiş, hanedanlığa ait armalara ve işaretlere olan ilgisi çoğalmıştır. Sikkeler üzerinde görülen motifler, vazo ve kalkan desenlerinde de görülebilmeye başlamıştır (Shear, 1933, s.234).

Ev eşyaları ve sikkelere yazılan yazıların bazıları yapan kişiyi işaret etmekteydi. Bu gurup yazıların başlangıcını “Benmerkezci” olarak ifade edilen guruba giren nesnelere oluşturmaktadır. Nesnelere izleyici ile konuşmuş gibi yazılmış yazılar da zaman zaman nesneyi yapan kişi hakkında da bilgi vermekteydi. Benmerkezci nesnelere “Şimdi dansçılardan en iyi dans eden bana sahip olacak” yazan, ödül olarak hazırlanmış bir vazo görmek mümkündür. “Ben Karakos’un kasesiyim” şeklinde yazan bir kase sahibini işaret ediyordu. “Kleimakhos beni yarattı ve ben onunum” yazan bir nesne yaratıcısı hakkında bilgi vermekteydi (M.Hurwit, 2015, s.3). Bu tür yaratıcısını işaret eden yazıları yaratıcısının imzası olarak görülmesi de o nesneyi meydana getiren kişinin isminin o nesne ile gerek tasarımı gerekse kalitesi ile özdeşleşmesini sağladığını söylenebilmektedir. Bu yazıları yazan veya

yazdıran sanatçı, kendi yaptığı nesneyi başkalarının yaptıklarından ayırmak istemiş olmalıdır. Tıpkı günümüzde eserler altına imzalar atılması veya üretilen ürünler üzerine marka basılması gibi. Temel olarak bunlar “bunu x kişi yaptı” demektir. O dönemde yapılan kâse ve vazo gibi nesnelere işaret edilen isimler de aynı mesajı iletmektedir.



Görsel 14. Aristonothos krater imzasının detayı, M.Ö.650 Castellani Koleksiyonu (M.Hurwit, Jeffrey 2015).

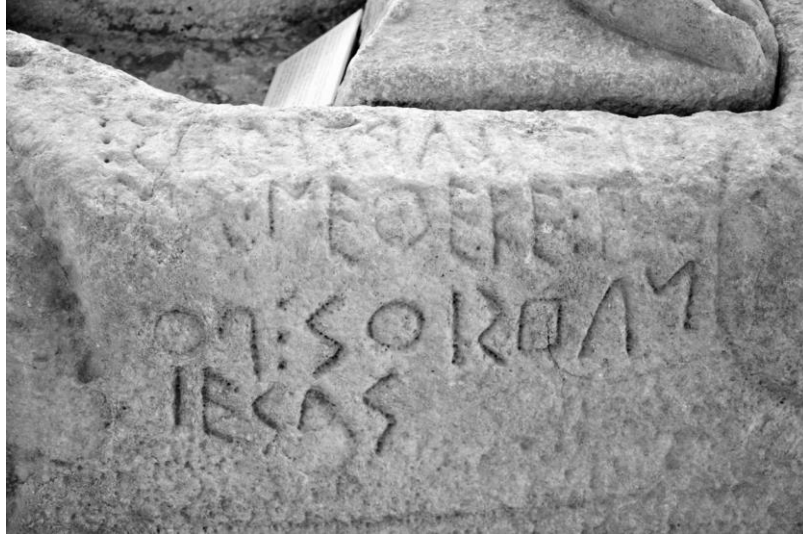
O dönemin zanaatkârları rekabet içerisinde olabileceğinden tecrübe, çaba, yetenek gerektiren işleri yapanlar yaptıklarını diğerlerinden ayırarak bu nesnelere sahip olmak isteyenlerin tercihlerini etkilemek istemiş olabileceği düşünülür. Ancak Beazley 65 yıl önce yaptığı kapsamlı araştırmada, imzalar ile ürünün kalitesi arasında hiçbir anlamlı bağ olmadığını belirtmektedir. Bunu destekleyen bulguların, en iyi örneklerin çoğunun imzasız olması gösterilmektedir (Aktaran Osborne, 2010, s.243).

O dönemlerde imzalanmayan nesnelere veya eserlere çok olsa da imzalama pratiği Yunanlıları antik dünyanın diğer halklarından ayırmaktadır. İmzalama kültürü, sanat, sanatçı, birey ve özgürlük gibi kavramların gelişmesini sağlayan

etkenlerden biridir. Bazı tarihçiler bu dönemin sanat ve zanaat nesnelarini anonim ve tekrarlanabilir gördükleri için, bireysel yaratıcılık ve sanatçılık fikrinin oluşmadığını savunmaktadırlar. Her ne kadar tekrarlanabilir nesnelar olarak görülse de yapan kişiyi işaret eden yazılar gerçektir. İzleyiciye yaratıcısı hakkında bilgi veren bu yazılar amacına ulaşmaktadır. Heykelde bulunan ilk olduğu düşünülen Euthykartides'in heykelinin üzerine tanrıya ithafı (Görsel 15-16) ile beraber adını yazması sadece reklâm amaçlı olmayacağı da düşünülmektedir. Okuryazar oranının çok az olduğu bu dönemde, okuma yazma bilmenin gururu da yazmasının bir sebebi olabileceği vurgulanmaktadır.



Görsel 15. Naxos'un Euthykartides tarafından yapılmış ve adanmış bir kouros üssü, c. 625. Delos Müzesi (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).



Görsel 16. Naxos'un Euthykartides tarafından yapılmış ve adanmış bir kouros üssü, c. 625. Delos Müzesi (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).

Yapılan birçok araştırmada Mısırlı mimarlar ve sanatçılar hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Araştırmalarda bulunan isimlerden en eskisi ikinci hanedan heykeltıraşı Kakhet'dir. Sonrasında Mısırlıların en ünlü zanaatkârı: İmhotep (MÖ 2667 - MÖ 2648) ise üçüncü Hanedan'a hizmetler vermiştir. İmhotep büyük olasılıkla Djoser'in Adım Piramit kompleksinin asıl mimarıdır. Bir heykelin üzerindeki hiyerogliflere bakıldığında bir sürü isim görülmektedir. Bunların en sonunda ise İmhotep (İnşaatçı) yazmaktadır. Burada açıkça İmhotep'in yaptığını söyleyen bir ifade yok ancak kraliyetin önemli isimlerinden sonra gelen bu ismin de önemli olduğunu göstermektedir. İmhotep'ten önceki birçok bireysel dehanın tanınmasına izin vermeyen kral, Mısır mimarisinde daha önce bulunmayan heykel ve basamaklı piramit gibi yenilikçi ve yaratıcı deha olarak görülen İmhotep'in isminin geçmesine müsaade etmiştir ve İmhotep bu sayede hatırlanabilmektedir. Mısır anıtsal mezar ve tapınakların sayısı fazla olmasına karşın İmhotep'ten sonra gelen bilinen mimarların sayısı çok azdır (M.Hurwit, 2015 s:34-35).

Dunham 1943'de yayınladığı makalesinde Eski Mısırdaki önemli devlet adamlarının kralların ve prenslerin mezarları için onlara benzediği düşünülen ve o bireyleri temsil eden heykelleri yerleştirildiğini ifade etmektedir (s, 69).

Mısırdaki çok az sayıda mimar yaşadıkları sırada itibar görmüştür. Sanatçı olarak anılan meslek grupları "Ressamlar" "Heykeltıraşlar" ve "Taslak Çizerler" her zaman

isimleri ile anılmazlardı. Onlar genellikle duvarlara veya mezarlara resim ve heykel yaparken tasvir edilen görselleri üzerine basitçe “Baş heykeltıraş” veya “Ressam” olarak etiketlenmişlerdir. Bazen “Portre İmzalar” olarak adlandırılan portreleri yer alırdı. (M.Hurwit, 2015 s:34-35). Bunlara “portre imza” dense bile imza olarak düşünmek çok doğru bir tutum olmayacaktır.

Taşrada bulunan bir kral mezarının duvarında sahibinin devasa figürünün arkasında, ondan daha küçük sanatçı figürü ve metin keşfedildi. Bu metinde “Teknik ressam “Seni” diyorki; “KantKheni”nin mezarını ben yazdım, üstelik bu mezarı tek başıma yazdım” (M.Hurwit, 2015 s.14). Bu ifade de mezarı yapan, şekillendiren kişinin çalışmasını ve emeğini herkese duyurma çabası görülmektedir. Bu duyuru, yaptığı çalışmadan gurur duyduğunu ifade ettiği gibi, reklâm amaçlı olarak da olduğu düşünülebilmektedir.

3000 yıllık bir döneme ait 900 kadar mimar ve sanatçının adının bilinmesine karşın çok az imza bulunmaktadır. İsimlerin yazıyor olması, imzasının bulunduğu anlamına gelmemektedir. Euthkatides’in heykel kaidesindeki metnin başka biri tarafından da yazılmış olmadığını kimse ispat edemez. Taşa oyulmuş gerçek bir imza olması muhtemeldir ancak, imza olarak adlandırılan bu tip Yunanca metinlerin çoğu teknik olarak imza olarak kabul edilmemektedir. Yani bunların sanatçının dışında birisi örneğin çalışanı, iş ortağı, çırağı gibi biri tarafından yazılma olasılığı da vardır ve bunun anlaşılabilmesi mümkün değildir. Mısır sanatında da bulunan isimlerin durumu hemen hemen aynıdır. Bunları imza olarak değil de yapan kişiyi işaret eden bilgi olarak görmek daha doğru olacaktır.

Yunan sanatında olan “Naxian Euthykatides beni yaptı” gibi bir ifadenin eş değeri, Mısır sanatında görünmemektedir. Mısır sanatının neredeyse en önemli eserleri anonim olarak geçer. Teknik becerisi yüksek sanatçılar olduğu söylenen “Kakhet” ve “Seni” övülebilirler de Mısır sanatı bireyselliğin ve özgürlüğün yeri olarak görünmemektedir. Mezopotamya sanatı ise Mısır sanatına göre daha da anonim ve kişisel olmayan eserlere sahip olduğu söylenir. O bölgede sanatçı ve zanaatkârın hayal gücü değil işverenin amaç ve istekleri önemliydi (M.Hurwit, 2015 s:34-35).

En küçük sanat eserleri olarak tanımlayabileceğimiz mücevherler ve mühürler ortalama 3 santimetre çapındadır. Elliye yakın mücevherlerden yüzde birinden azı imzalanmıştır. Bunların imzalanması M.Ö 500'den sonra başlamaktadır. "Epimenes" mühür yapımcılarının başında gelir. Oyduğu bir mühürde EPİMENES ve EP yazıları ve çember etrafında "Beni Epimenes Yaptı" (Görsel 13) anlamında bir yazı mevcuttur (M.Hurwit, 2015 s:34-35).

Bir mücevher üzerinde bulunan ismin her zaman onu şekillendiren kişiyi gösterdiğini söylemek her zaman doğru olmayacaktır. Mücevherlerde bulunan isim onu yaptıran kişiyi de işaret edebilmektedir. Mücevherde yazılan isim sahibinin işareti veya mührü olarak da kullanılabilir (Osborne, 2010 s:242-243). Atina oligarşisi zamanında mitolojik figürler ile aile amblemleri yüzüklerin yanı sıra paraların üzerinde de görülebiliyordu (Shear, 1933, s:235).

Mühürlerin veya mücevherlerin sanatçının ismi olmadan sahibinin adının yazdığı Boston'da bulunan bir örnekte "ERMOTİMO EMİ" "Ben Ermotimos'un cevheriyim" yazmaktadır. M.Ö. ilk yüzyıla gelindiğinde mücevherler üzerine sahibinin isteğiyle portreleri kazınabiliyor ve bazen de siparişi veren sahipleri, portrelerin altına sanatçıların isimlerini yazmasına izin verebilmekteydiler. Örneğin M.Ö. 2. yüzyıl başlangıcında T.Quinctius Flaminus'un portresini kazıyan sanatçı Daidalos, çalışmasının altına ismini yazmıştır. Değerli taşlardan ve madenlerden oluşturulan bu mücevherler, sadece süs eşyası olarak kullanılmıyor, belgeleri mühürlemek, mülkiyeti beyan etmek ve takan kişinin kimliğini tespit etmek için kullanılırdı (M.Hurwit, 2015 s.36-37). Yani bir imza görevi gören mühür ve kimliği belli eden kimlik kartı gibi kullanılmaktaydı.



Görsel 17. Epimenes imzalı kalsedon scaraboid, M.Ö.500 BCE. Boston Güzel Sanatlar Müzesi. (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).

Madeni paralarda nadiren de olsa imza da bulunabiliyordu. Becerileriyle hayranlık uyandıran sanatçılarca tasarlanan paraların üzerine imzalarını koymalarına izin verilmekteydi. İmza bulunan para koleksiyonunun en büyüğü Klasik Yunandadır. 4. yüzyıla ait birçok paranın üzerinde imza görmek mümkündür. Canevaro ve Rutter, “İmzalayan sanatçılar dönemi” olarak adlandıran bu dönem sikkelerinin en önemli özelliğinin üzerinde yapan kişilere ait imzasını taşıması olduğunu vurgular. İmzalı sikkelerin başlangıcının ise Sicilya bölgesi olduğu düşünülmektedir ve ilk imzalı sikkenin Eumenes’in yaptığı M.Ö. 413’e tarihlendirilen sikke olduğunu söylemektedirler (2015, s:5-6-8). M.Hurwit’in çalışmasında ise M.Ö.413’e tarihlendirilen Euainetos imzalı sikke vurgulanmaktadır (Görsel 18) Bu sikkeler aynı tarihli olduğuna göre hangisi önce hangisi sonra olduğunu söyleyebilmek belki de başka bir araştırma konusu ama bizim için önemli olan yapan sanatçıların çalışmalarına imzalarını veya kendilerini temsil eden işaretlerini koyabilmiş olmasıdır.



Görsel 18. Euainetos'un Nike'in tabletine attığı imza M.Ö.413 Belçika Kraliyet Kütüphanesi, Brüksel. (M.Hurwit, Jeffrey. 2015).

2.2.1 İmza Kullanımının Resmileşmesi ve Yaygınlaşması

Tarihte bilinen ilk yazılı antlaşma olan Kadeş Antlaşması, Mısır ve Hitit hükümdarları tarafından M.Ö. 13. yüzyılda imzalanması ile gerçekleşmiş ve imza bir bağlayıcılık unsuru olarak kullanılmıştır (Aydoğan, 2021, s:147). M.S. 5. yüzyılda III. Valentinian döneminde Romalıların da imza kullandıkları tespit edilmiştir (Yurdakul, 2023, s:237-238)

ego ru de m co

Görsel 19. Rodrigo Díaz de Vivar (El Cid) in imzası. Erişim 2.3.2021 <https://124.im/SXg>

Gerçek adı Rodrigo Díaz de Vivar (1044-1099) olan askeri ve politik bir lider olan Kastilyalı efsanevi asker, Müslüman Araplarla mücadele ettiği yıllarda Araplarca

“El Seyit” (Efendi) olarak tanınırdı. İspanyollar ağzı ile “El Cid”e dönüşmüştür. Hıristiyanlar şampiyon anlamında kullanılan “Campeador” sözcüğünü de ekleyerek, “El Cid Campeador” olarak anılmaya başlamıştır. Görsel 16’da bulunan imza bir belge üzerine kalem gibi bir yazı yazma aracı ve latin alfabesi ile atılan ilk imza olarak kabul edilmektedir. 1069 yılında Ortaçağ İspanyasında askeri lider "El Cid" tarafından atılan bu imza, (Görsel 19) imzalama kültüründe bir milat olarak görülmektedir. El yazısı ile atılan imzalar bu tarihten sonra çeşitli belgelerde görülebilmektedir (Öztürk, 2017). Bu tarihten sonra birçok uygarlıkta bireyselliği göstergesi olarak kullanmaya başladığı görülmektedir. Ancak yasal olarak bireysel kimliğin göstergesi olan bir izi olarak kullanılmasının resmiyete alınması 1677’de İngiliz Parlamentosu’nda geçirilen Dolandırıcılık Yasası ile, bugün olduğu gibi günlük kullanılan şekline getirmesinde büyük pay sahibidir. Yeni yasada, sözleşmelerin imzalanması gerektiği, böylelikle dolandırıcılığa karşı etkili bir güvence olduğu yönünde bir tedbir alınması gerektiği belirtilmiştir. Böylelikle İngiltere de yasalaşan bu gelenek tüm Avrupa ülkelerine yayıldı ve hala geçerliliğini koruyarak devam etmektedir. 1776’da John Hancock Amerika’da Bağımsızlık Bildirgesi’ni imzaladığı sırada imza, yaygın bir şekilde kullanılan, kimliği simgeleyen belirleyici ve bağlayıcı bir özelliğe sahipti (Akşahin, 2023).

2.2.2 Sanatta Bireyselliğin Yükselişi, Rönesans

Resim sanatı, Rönesans da gerçekleşen gelişimler sayesinde o güne kadar basit bir zanaattan farklı görülmekten kurtulmaya 14. yüzyılda başlamıştır. Devlet yönetiminde mevki sahibi olanlar ve bilhassa kilise, sanatçılara verilen paranın karşılığı olarak verilen siparişi tam olarak almak istemesinden dolayı sanatçılar, yaratıcı düşüncelerini ifade etmeye, gerçekleştirmeye cesaret edemeden istenen siparişleri teslim etmeye çalışmıştır. Bu bastırılmış dönem yedi yüz yıla yakın sürmüştür. 14. yüzyıldan sonra Ortaçağın kalıplaşmış yapısından kurtulmaya başlayan sanatçılar perspektifi de keşfederek, resme dini konuların dışında da temalar ekleyerek çalışmalarını çeşitlendirmişlerdir (Soya, Şemin, 2016, s.170).

M.Ö.’ki tarihlerde bile seramik kaplarda ve heykelerde imza diyebileceğimiz yazılmış isim ve işaretler bulunurken Rönesans’a gelinceye kadar neden resimde

imzalama kültürü gelişmedi ve zamanın usta sanatçıları yaptıkları resimlerin altına isimlerini yazmadı veya işaretlemedi. Kabaca M.Ö. 7.yüzyıllardan sonra yaklaşık iki bin yıl gelişmemiş olmasının birkaç nedeni vardır. Bunlardan belki de en etkili olanı, dini inanışlardır. Tanrı korkusunun etkisi ile kibrin ölümcül bir günah olduğuna inanılması ile kibirli davranışlardan kaçınılmasının etkisi ile çalışmalarını imzalamaktan kaçınmışlardır. Tanrı zaten yapan kişiyi bildiği halde, o belirli sunak süslemesinin sanatçısının adını kaydetme zahmetine neden girilsin ki? Bunun sonucu olarak imzalamadan uzak durmuş, belki de akıllarından bile geçirmemişlerdir. Eyigün, 2005 yılında yaptığı çalışmada, Rönesans öncesi dönemde “birey olmanın, birey olarak öne çıkmanın, bireysel düşünce geliştirmenin, tanrıya karşı bir başkaldırı olacağı inancı” olduğunu vurgulamaktadır (s:216). Rönesans’tan önce kiliselere yapılan heykel ve resimler ile izleyici arasında, o eserin sanatçısı dâhil üçüncü bir kişinin girmesine izin verilmemektedir. Eserin amacı izleyiciye hakikatin “güzel” ve “iyi” olan öğretilerini aktarabilmektir. Genellikle anonimlik ilkeleri ile sanatçısıyla olan bağı kopmakta ve bireysel izler yok olmaktadır (Ölmez, 2016, s:23).

Diğer bir neden olarak, yeni müşteri ve talep artırma gibi dertlerinin olmaması söylenebilir. M.Ö. yapılmış olan vazolarda isim olması, müşteri sayısı ve taleplerin farklı coğrafya ve gelir gurupları olması dolayısı ile reklâm maksatlı olarak isim yazma gereği duymuşlardır. Ama resimler için bu durum aynı değildi. Müşteriler, yapan sanatçıları ile kalfalarını zaten tanımakta olduğundan, anlaşmalarda ve sözleşmelerde de isimleri yazmasından dolayı, resmin bir yerlerine adlarını yazarak isimlerini duyurma ihtiyacı olmamıştır. Zaten resimde imzalama davranışının gelişmesi, müşteri tabanının gelişmesi ile de bağlantılıdır. Çalışmaların yaşadığı şehirden uzaklara ulaşması, reklâm düşüncesi ve yapılan işi sahiplenme anlayışı ile isim yazılması ihtiyacı oluşmuştur. 13. ve 14. yüzyılda posta taşımaları ve yolların daha iyiye gitmesi de, ustaların yaşadığı şehirlerin dışında da ünlü olma şanslarını arttırmıştır. “Bu nedenle sanat eseri için bir tanımlama işareti tasarlamak ve müşterilerin belirli bir adı belirli bir kaliteyle ilişkilendirmesini sağlamak mantıklıydı” (Sanzharova, 2017). Böylelikle önceleri buldukları bölgenin siparişlerini karşılayan resim sanatı, bölge dışına da hitap eder hale gelmesi ile bireyselliğe olan ihtiyacı ortaya çıkarmıştır.



Görsel 20. Rogier van der Weyden, Aziz Luka Bakireyi Çiziyor, 1435-1440, Ahşaba Yağlı Boya, 137.5cm x 110.8 cm Boston Museum of Fine Arts.

Erişim:10.07.2023 https://arthive.com/encyclopedia/2861~Artists_Signature#show-work://17422

Rönesans'ın başlamasını tetikleyen faktörlerden birisi “bireysel kapitalist ekonominin” gelişimi ile beraber şahısların benlik düşüncesinin değişimi ve dini yönden katı inanışlarının değişerek özgür düşünce biçimini geliştirmesidir (Soya, Şemin, 2016, s.170).

Resim sanatında ilk imzalar olarak veya sanatçının izi ya da kimliği olarak görülebilecek görsellerin başlangıcı 15. yy' da resimlere yerleştirilen otoportreler olduğu kabul edilmektedir. Sipariş olarak tasarlanan kompozisyonlar içerisinde, ressamın kendi portrelerini resimdeki karakterlerden birine yerleştirebiliyordu. Rogier van der Weyden'in “Aziz Luka Bakireyi Çiziyor” (Saint Luke Drawing Virgin) adlı resminde (Görsel 20) kendisini aziz Luka olarak çizdiğine inanılır (Smee, 2021). Diğer bir örnek ise Hugo van der Goes'e ait 15.yy'da yapılmış olan “Ölü İsa'ya Ağıt” (Görsel 21) (The lamentation over the dead Christ) adlı resminde kendinin de otoportresini yaptığı düşünülmektedir (Sanzharova, 2017). Bu tür “imzalar” reklâm olması açısından etkili olmasa da sanatçılara yine de yarar sağladığı düşünülmektedir.



Görsel 21. Hugo van der Goes. Ölü İsa'ya Ağıt, (The lamentation over the dead Christ). 1479, 33.8x22,9cm Diptik panelin sağ kanadı. Sanat Tarihi Müzesi, Hollanda.

Erişim: 15.10.2023 https://arthive.com/encyclopedia/2861~Artists_Signature

Resme ilk imza atan sanatçıların İtalyan olduğu düşünülmektedir. İlk imzalar resmin köşesine çekingence atılmış birkaç harften ibaret olsa da bu işin öncülerinden Martin Schongauer İsminin baş harflerinden oluşturduğu monogramını baskı resimlerinin bir yerlerine yerleştirirdi (Görsel 22). Belki de bu sayede çalışmaları sadece Almanya'da değil İngiltere ve İtalya'da da tanınırdı (Koreny, 1993, s:385). Monogramlardan sonra ismini ve soy ismini hatta tarihini de öğrenebildiğimiz imzalar resmin veya heykelin kompozisyonuna uygun bir biçimde dâhil edilirdi.



Görsel 22. Martin Schongauer, The Nativity, 1470–1480, 25.4 × 16.8 cm

Rosenwald Collection Erişim: 25.07.2023 <https://bit.ly/40ohR7I>

Koreny, F. (1993). Notes on Martin Schongauer. *Print Quarterly*, 10(4), 385–391.

<http://www.jstor.org/stable/41825159>

Uzmanlar Jan Van Eyck'ın ünlü resmi “Arnolfini'nin Evlenmesi” (Görsel 23) adlı portre üstündeki yazının, onun bu resmi yaptığının teyidi mi yoksa “Jan Van Eyck de buradaydı, 1434” sözlerinin o sırada orada bulunduğunun bir kanıtı anlamına mı geliyor karar verememişlerdir (Gombrich, 2011, s:243). 15. yy 'la gelindiğinde artık sanatçılar eserlerini imzalamakla kalmadı, isimleri ile birlikte becerilerini öven açıklamalar da eklemeye başladılar.



Görsel 23. Jan Van Eyck, “Portreit van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw” Arnolfini’nin Evlenmesi, 1434,

Tahta Pano Üzerine Yağlı Boya, 82 x 60 cm

Erişim: 28.07.2023 <https://rb.gy/hyu1h>

“Petrus Perusinus, mükemmel bir ressam: Eğer sanat kaybolursa, o zaman bu resim onu canlandırır” gibi bir yazı ile sonuçlandıran Perusinus, kendi becerisi ve yeteneğinin reklâmını yapma çabası içerisinde olduğu düşünülmektedir.

Giorgio Vasari’nin anlattığı bir anekdot da Michelangelo’nun eseri “Pietà”yı (Görsel 24) nasıl imzalama gereği duyduğuna açıkça ifade etmektedir. Bir gün Michelangelo eseri Pietà’nın sergilendiği salona geldiğinde Lombardiya’dan gelen çok sayıda ziyaretçinin eseri hakkında övgülerle bahsettiği sırada, eserin Angera 1489 doğumlu olduğu düşünülen “Gobbo” takma adlı Cristoforo Solari’ye ait olduğu sanılarak, haksızlığa uğradığını düşündü. Bunun üzerine bir gece lamba ve keskiyle kiliseye girdi ve heykelin üzerine “MICHEL A[N]GELVS BONARATVS FLORENT FACIEBA[T]”, düz bir çeviri ile ifade edersek “Floransalı Michelangelo Buonarroti yaptı” olarak adını kazımıştır (Wang, 2004, s:449-450).



Görsel 24. Michelangelo, Pietà, 1498–1499, Carrara mermeri, 174 x 195 cm,
San Pietro, Vaticano

Erişim: 28.07.2023 <https://rb.gy/abec3>



Görsel 25. Jacopo de' Barbari, Keklik ve Demir Eldivenli Natürmort, 1504,
Ağaç Plaka Üzerine Yağlı Boya, 52x42,5 cm

Erişim: 28.07.2023 <https://tinyurl.com/44punv3w>



Görsel 26. Titian, Jacopo Strada'nın Portresi, 1567-68, Tuvale Yağlı Boya, 125x95 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Erişim: 28.07.2023 <https://tinyurl.com/2p8t65hw>

Ressamlar bu dönemde Michelangelo kadar cesur değildi. Resmin arka planında duvara iğnelenmiş gibi kâğıtta görünen imzalar, sahte sayfalar gibi yöntemlerle isimlerini bir yerlere iliştmeyi tercih ettiler. Da Jacopo de Barbary' e ait 1504 tarihli "Still Life with Partridge, Iron Gloves, and Crossbow Arrows" da (Kımalı Keklik ve Demirli Eldiven Natürmortu) (Görsel 25) resmin altında küçük bir kâğıda adını ve kişisel işaretini yazmıştır (Tusccha 2021). Titian'ın Jacopo Strada'nın portresinde (Görsel 26) masada duran mektubun üzerinde "Al Mag Co il Signor Titian(o) Vecellio..Venezia (Muhteşem Signor Titian Vecellio'ya...Venedik) yazmaktadır (Sanzharova, 2017).

Albrecht Dürer daha kariyerinin en başında çalışmalarını imzalamakla kalmaz, küçük bir not bile bırakırdı. Daha 13 yaşındayken yaptığı portresine "1484, henüz küçükken kendimi aynada boyadım, Bir çocuk Albrecht Durer" (Görsel 27). Durer,

imzanın yanı sıra Flemen ressamıyla karıştırılmamak için “Alman” ya da “Nürnberg’li” şeklinde de belirtirdi (V.Taylor, 2018).

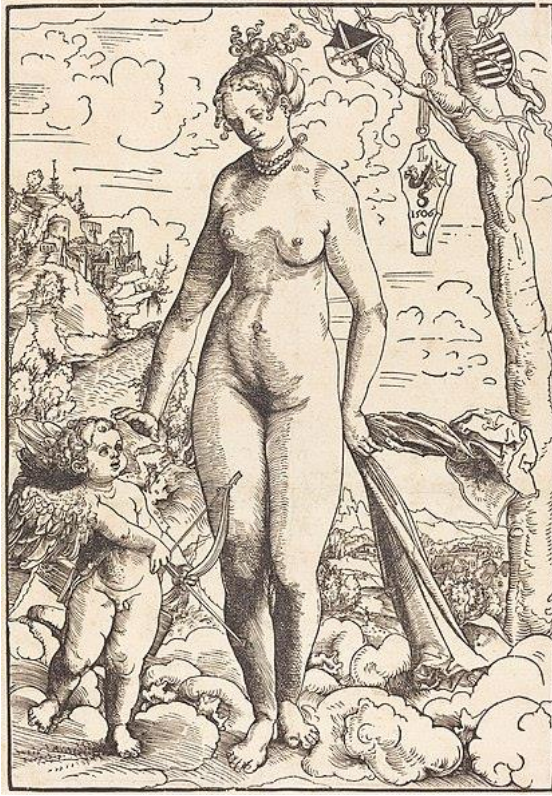


Görsel 27. Albrecht Dürer, Kendi Portresi 13 Yaş, 1484, Kağıt üzeri desen, 27,5 x 19,6 cm
Albertina Museum, Viyana.

Erişim :28.07.2023 <https://tinyurl.com/5hy69932>

Durer’in çağdaşı olan Lucas Cranach kendine göre geliştirdiği bir işaretle günümüze kadar ulaşan beş binden fazla eserini işaretledi. Cranach atölyesinden çıkan her çalışma Cranach ailesinin işareti (ağzında yüzük tutan bir ejderha) bulunurdu (Görsel 28). Cranach kendi yaptıklarını “L, C” harflerini ekleyerek diğerlerinden ayrılmasını sağladı. Lonca kurallarına göre ustanın dokunmadığı sanat eserleri değerini azaltsa bile sadece atölye işareti ile işaretlenmeliydi. Usta unvanı almayan öğrencilerin de eser imzalama hakkı bulunmuyordu. Görsel 25’de arka planda ağaçta asılı levhada ejderha ve L ve C harfleri bulunmaktadır. Bu, Lucas Cranach’ın yaptığı bir eser anlamına geliyordu (Jones, 2022).

Usta bir sanatçının imzasının olması eserin değerini artırıyorsa eğer, bu durumdan kazanç sağlamaya çalışacak sahteciler de olabilmekteydi. Albrecht Dürer İtalya'ya giderek sahte Durer baskılarını önlemeye çalışmış ve neticesinde İtalyanlar Dürer'in imzasının taklit edilmesini yasaklamıştır ama eserlerin kopyalanmasını yasaklamamışlardır. Geçmişte sanatçılar sahte imza atmaya çekinmezlerdi, hele de o kişi ölmüş ve dava edemeyecek ise daha rahat davranabilirlerdi. Yaşlı Pieter Bruegel uzun yıllar gravürler üreten bir atölyede çalışırken Bosch'a ait gravürlerin aynısını yapıp Bosch adına imzaladı.



Görsel 28. Yaşlı Luchas Cranach, “Venüs ve Aşk Tanrısı” 1506, Gravür Baskı, 28,7 x 20,2 cm, Rosenwald Koleksiyonu.

Erişim: 25.07.2023 <https://tinyurl.com/5acck66s>

Bosch 1516'da ölmüş olmasına rağmen 1556 imzalı bir gravürde “Hieronymus Bosch Inventor” (İcad eden Bosch) şeklinde imzalamakta sakınca görmüyorlardı (Sanzharova, 2017). Aslında tam olarak Bosch'ın imzasını taklit ettiğini söyleyemeyiz, çünkü o kompozisyonu bulanın, akıl edenin Bosch olduğunu söyleyen bir cümleyle atfedilmiştir.

17. yüzyıla gelindiğinde sanatçı imzaları alışık olduğumuz şeklini almıştır. Resimlerin orijinalliğini kanıtlayarak daha yüksek fiyatlara alıcı bulmasını sağlayan bir unsur haline gelmişti. İmzalı olanların değeri imzasız ve kimin yaptığı belli olmayanlara göre birkaç düzine kat fazla fiyata alıcı bulması, imzanın da kendi başına bir değeri olduğunu gösterebilmektedir. Picasso'nun çok bilinen, yediği yemeğin hesabını resim yaparak ödediği anekdot da, garson 'imzanızı atmamışsınız efendim' der. Picasso yanıtlar. 'Sadece akşam yemeği yedik, restoranı satın almayacağız' (Şengür, 2020) diyerek imzasının değerini vurgulamıştır.

2.2.3 Postmodern Kırılmalar ve İmza

20. yüzyılın başlarında 1. Dünya Savaşı'nın başladığı ve savaş karşıtı insanların ise tarafsız ülkelere kaçtığı, dönemin sanat anlayışlarından olan "dışavurumculuk ve gelecekçilik akımlarının savaş çarkının parçaları olarak" (Yılmaz, 2013, s.146) suçlandığı yıllarda "Dada" grubu faaliyetlerini sürdürmekteydi. Oyun yazarı ve müzisyen Hugo Ball'ın açtığı "Voltaire Kabare" ye de destek veren grup burada toplanarak, entelektüel söyleşiler gerçekleştirmekteydiler. Üstün ve basit yapıtlar arasında ayırım yapılmayan sergilere yermekteydiler. Önemli bestelere ait parçaların yer vermektense, müzik dışı araçlarla yapılan gürültüleri müzik olarak sunmaktaydılar. Ball'ın günlüğünde "sanatsal tat denen şeyin aşılması ve dilin tahrip edilmesi gerektiğini belirtiyordu" (Yılmaz, 2013, s.146).

Sözcük olarak "dada" isminin bulunuşu hakkında farklı rivayetlerden bahsedilmektedir. İlk olarak rastgele yazılan heceler arasından iki kere çekilen "da" hecelerinin birleşimi olduğu, diğeri ise bazı garsonların dillerini anlamadıkları bu grubun çıkardığı seslerden ötürü "dada" demeleri ve sonuncusu sahneye çıkacak iki gencin sahne adı olarak rastgele sözlükten seçtikleri kelime olduğu söylenmektedir (Yılmaz, 2013, s.145-146). Rivayetlerin hepsinin ortak noktası "dada" kelimesinin bir anlamının olmadığı ve rastlantı sonucu ortaya çıkmasıdır.

Dadaist sanatçılar 1917 yılından sonra ünlenmeye başlanmıştır. Dönemin ünlü sanatçıları ile de sergiler açan grup "Galerie Dada" da açtıkları sergide Picasso ve

Picabia gibi sanatçılar da yer almıştı. Grup Kandinski, Klee, Feining, Modigliani, Chirico ve Ernst gibi dönemin önemli sanatçıları ile de ilişkilerini geliştirmişlerdir. Dada uluslararası bir ün kazanmaya başladığı sırada Zürih grubu dağılmaya başlamıştır. Sonuç olarak Dada hareketini yürütme görevi grup üyelerinden Tzara'ya kalmış bulundu. Tzara yalnızlık ve ekonomik sıkıntılardan dolayı vazgeçecek iken Paris'e dönen Picabia'nın da desteğini alarak derginin üçüncü sayısı ve ardında çok önemli olan Dada Bildirisi'ni 23 Mart 1918 de yayınladılar. "Dada" ismiyle ilgili bir sürü dedikodu dolaşırken taşıdığı düşünülen esas anlamı "Batı uygarlığının anlamsızlığıydı" (Yılmaz, 2013, 147).

Marcel Duchamp ve Picabia daha önceden de (1913) gittikleri ve sergiye katıldıkları New York'a 1915'te geçtiler. Yeniliğe açık bir grup sanatçı ile görüşmeye başladılar. İki sanatçı da çok geçmeden birer tane işlik kiralayarak çalışmalarına burada devam etmişlerdir. Çok geçmeden sanatçıların çalışmaları beğeni toplamaya ve işlikleri birer merkez olmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013, s.149).

"1917'nin Mart ayında Grand Central Gallery'de gerçekleştirilen serginin düzenleme kurulu Albert Gleizes, John Covert, William Glackens, Walter Pach, W.C. Arensberg ve Marcel Duchamp 'dan oluşuyordu. Anlaşıldığı kadarıyla, başkaları da vardı görgü tanığı olarak. Şartnameye göre, "6 Dolar ödeyen herkesin gönderdiği her şey sanat yapıtı olarak sergiye kabul edilecek"ti. Ne var ki, R.Mutt 1917 imzalı ters çevrilmiş bir pisuar, oldukça ateşli geçen bir tartışmanın sonucunda sergiye kabul edilmedi. Kimsenin bilmediği, Richard Mutt'diye biri tarafından gönderilmişti bu pisuar; adı da Çeşme idi."(Yılmaz, 2013, s.150)



Görsel 29. Marcel Duchamp, Fountain,

Erişim: 22.11.2023 <https://eventnstuff.files.wordpress.com/2013/02/fountain.jpg>

Bu gizemli kişi tarafından gönderilen pisuar için tartışılırken R.Mutt imzasını atarak (Görsel 29) kurula gönderen M.Duchamp sessizce tartışmayı izliyordu. Jürinin tavrını merak ettiği için muzipçe yarattığı bu tartışma ortamının sonucunda sıradan, kaba ve ahlak dışı olması gerekçesiyle reddedildi. Kurulun usulsüz davrandığı gerekçesi ile kuruldun istifa eden Duchamp'ın diğer üyelerle arası o gündün sonra biraz açılmıştır. Günlüğüne de bu olayı aktaran sanatçı, "The Blind Man" dergisinin ikinci sayısında "Richard Mutt Sorunu" başlığı altında yayınlamıştır (Yılmaz, 2013, s. 150-151):

"Bir kere, bay Mutt'un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değil. Ayrıca, böyle bir nitelme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğünüz bir nesne o. Bu nesneyi bay Mutt 'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı." (Yılmaz, 2013, s.151)

M.Duchamp'ın muzipçe bir hareketle başlayan bu tartışmalar sayesinde, sanatçının bu dünyadaki rolü tekrar sorgulanmaya başlamıştır. Sanatçı bir eser ortaya koyarken tamamen el emeği ile yapıp ortaya koymak zorunda olmadığı, herhangi bir nesneyi de alıp onu işlevinin dışına çıkartması ve ona başka bir fikirle değerlendirmesi ile de bunu gerçekleştirebileceği düşüncesinin ilk adımlarını atmış bulunmaktadır. Sanatçı kullandığı bir nesneyi dönüştürdüğü vakit, üzerine imzasını atması ile artık sanatçıya ait bir eser olarak anılabilmeye başlamıştır.

Günümüz sanatında da imza aitlik göstergesi olarak eserler üzerinde varlığı ile eseri kimin yaptığına işaret etmektedir. Sanatçının tasarladığı eserin uygulamasını yapan başka biri de olsa resimde, heykelde veya başka bir disiplinde, sanatçının çalışma üstüne atacağı imza ile sanatçısının kendisine mal edilen bir iş olabilmektedir.

2.3 İmza ve Sanatçı

Araştırmalar gösteriyor ki her ne yapılırsa yapılsın, önemsenmeyecek bir eskiz de olsa görkemli bir sanat eseri de olsa yapıldığı zaman ve kimin yaptığı son derece

önemlidir. İmza, sanat tarihçilerinin bulgularının en önemli unsurlarındandır. Tarihçiler için önemli olan bilgiler; tarihi bir parça bulunduğunda “bu nedir”, “hangi zamanda yapıldı”, “ne amaçla yapıldı”, “kim yaptı”, “nerede yapıldı” gibi sorulara cevap aramaktır. Böylelikle bulunan bilgiler ışığında, yapılanların sonraki tarihsel sürece etkileri gözlemlenerek, insanın var olduğu andan günümüze kadar olan süreçte kat ettiği yolu inceleyerek geleceğe ışık tutacak bilgilere ulaşabilmektedir.

Sanatçının bu dünyaya bıraktığı çalışmasında varlığını duyurma ve geleceğe kalabilme arzusu da vardır. Yaptıkları ile yaşadığı çağda bir şeyleri değiştirdiğinin kanıtı olan eserlerinde, varlığını sadece yaşadığı zamana değil geleceğe de duyurmak istemektedir. İnsanın bedeninin gelip geçiciliğine karşın fikirlerinin hayat bulduğu eserleri çok daha uzun yıllar yaşayacaktır. Bu sayede sanatçı da fikirleri ile yıllarca dünyada var olmaya devam edecektir.

Eser olarak kabul ettiğimiz, kimisi imzalanan kimisi imzalanmadığı için kimin yaptığını bilemediğimiz vazolar, sürahiler, heykeller ve resimleri yapan sanatçılarla zanaatçıların; altına isimlerini yazarken veya yazdırırken amaçlarının sadece yapılan işi daha acemi ustaların ya da sanatçıların yaptıklarından ayırmak ve yeni siparişler almak, yeni satışlar yapabilmek olduğu düşünülmektedir. Şimdi imza olarak gördüğümüz, o çağlarda yapılan işaret eden izlerin amacı sadece markalaşma ve reklam amaçlı olabilir; çünkü o yüzyıllardan daha önceki zamanlardan kalan veya işaret eden kanıtlar yoktu ya da bir önemi bulunmamaktaydı. Tarihsel bilincin daha şekillenmediği yıllarda, geleceğe kalıp hatırlanma gibi endişelere rastlanmamaktaydı. Yaşadığımız çağda ise gelişen insanın geçmişle kurduğu ilişkiler doğrultusunda günümüze ulaşan sanatçıların veya zanaatkârların hayranlık uyandırması ve hayrete düşürmesi, günümüz sanatçıların da cezbetmekte, şimdi ve gelecekte hayranlık uyandıran bir birey olarak anılma isteğini tetiklemektedir. Bu durumu her ne kadar sanat üzerinden anlatıyor olsak da önemli işlere imza atan her bireyin aklının bir köşesinde, gelecekte övünçle anılabilme ihtimalinin umudu ve mutluluğu yaşar. Geleceğe kalabilmenin belirleyici kanıtı ise işin altına atılan “imza”dır.

Geçmişten günümüze kalan imzalar, ait olduğu şahsiyetlerin tarihsel açıdan önemli icraatlar bırakmış olmaları ölçüsünde değerini arttırmaktadır. Burada

“değer” olarak adlandırdığımız şey, insanların o eşsiz kabul ettiği imzaya maddi veya manevi olarak verdiği önemdir. Bu önemli gösterge de eşsizliği ile insanlarda sahip olma arzusunu tetiklemektedir. Birileri o imzayı taşıyan nesne ne olursa olsun bu en basit kâğıt parçası da olsa, tarihe damga vurmuş bir başyapıt da olsa o imzanın bir değeri vardır. Bu durum sanat eseri üzerinden değerlendirildiğinde, başlangıçta yapılan iş imzanın değerini artırırken daha sonra imza yapılan işin değerini arttırmaktadır. Sanat dünyasında üstünde imza bulunmayan ve kim tarafından yapıldığı tespit edilemeyen birçok eserin maddi değerinin, bilimsel çalışmalar ve uzun araştırmalar sonucunda kimin yaptığı kanıtlanabildiği anda kat be kat arttığı görülmüştür. İmzasız bir eser ne kadar biricik ve eşsiz olsa da kimin ne zaman yaptığı belli olmadığı zaman, tarih içerisinde anlam kazanması kısıtlanmaktadır.

2.3.1 İmza ile geleceğe bırakılan “iz”

Aslında yaşayan her insan ölümle hayatının son bulacağını bilerek yaşamakta ve öldükten sonra da hatırlanmak ve anılmak istemektedir. Normal bir insan öldükten sonra, sonraki nesillerinden torunu veya torunun çocuğu hatırlayıp bahsedebilirken, tüm insanlığa veya bir ulusa etki edecek işlere imza atan insanların, yüzyıllarca hatırlanması, çoğu insanın isteyeceği heyecan verici bir hayaldir. Bu hayali gerçekleştirebilmenin birinci şartı, bir fikir, eser, buluş ortaya koymak, ikinci şartı ise altına imza atmaktır. İmzası bulunmayan birçok eser anonim olarak kalmış, bir kişiye değil, bir bölgenin, milletin ortak fikri olarak anılmaktadır. İnsan var olduğu süre boyunca ölümle bir gün karşılaşacağını bilerek yaşamış, ölümden sonra kendine neler olacağı hakkındaki bilinmezliği aşmaya çalışmış, öldükten sonra tamamen yok olma düşüncesini kabullenememiştir. Tarih boyunca birçok dini inanış, öldükten sonra başka bir hayatın var olduğunu kabullenmiş, bu doğrultuda ritüeller geliştirmiştir. Birgün bu dünyadan yok olma düşüncesini kabullenemeyen insan benliği, sonsuzluğun hayalini kurarak gelecekte de var olmayı arzu etmiştir.

Bir izleyici için sanatçı, izlediği eseri meydana getiren kişidir. Sanatçı yaşıyorsa eğer izleyici için o sanatçı ile bir gün tanışabilme ihtimalinin olması ve gördüğü

çalışmalar gibi eserlerin yapılabilmesi dışında fazla bir anlam içermemektedir. İzleyici için eserin altında imzası bulunan sanatçının hayatta veya ölmüş olmasının etkileyeceği çok az şey vardır. Bu da şunu göstermektedir ki eser ve sanatçının imzası varsa sanatçı da var olmaya devam etmektedir. İzleyici için sanatçının hayatta olmadığını öğrenmesi, gördüğü eserin biriciklik özelliğini arttıran bir bilgi olmanın dışına pek çıkamamaktadır.

Geçmiş yıllarda resimsel ve sanatsal ifade gücü yüksek imzasız eserler bulunmuştur; ama kim tarafından ve ne zaman yapıldığı konusunda bir bilgi bulunamaz ise o resim etnografik bir eserden öte bir değere ulaşmamaktadır. Araştırmalar gösteriyor ki, imzasız bir eser kim tarafından, ne zaman yapıldığı ispatlanabildiğinde, önceki değerinin düzinelerce katı fiyata alıcı bulmaktadır. Bu değer sadece maddi de değildir. Kim tarafından ve ne zaman yapıldığı bilgisi sayesinde, belki de sanat tarihi araştırmalarında cevapsız kalan sorulara cevap verebilmektedir. Böylelikle geçmiş hakkında bilinmeyenleri doğru bilgilerle çözümlenmek, gelecekle ilgili hayallerimize ışık tutabilecektir.

Yaşadığımız çağda artık, yapılan bir sanat eserini imzalamak yaratıcı sürecin önemli parçalarındandır. Bir eser imzalandığında, tamamlandığını ve izleyiciye sunulmaya hazır olduğu anlamına gelmektedir.

Bir izleyici bir sanat nesnesini gördüğünde o eserin sanatçısının kim olduğunu, başka çalışmalarını görmek veya sanatçısı hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak için yapan kişiyi öğrenmeye çalışmaktadır. Bu durumda izleyiciye bilgi verecek birincil kaynak "imza" dır. Günümüzde yapılan eseri imzalamanın önemini birçok kişi, kurum, araştırma vurgulamaktadır; ama imzalanmayan çalışmaların azımsanmayacak kadar çok olduğu söylenmektedir. Bu durumun sebeplerini sıralayacak olursak; birincisi sanatçıların yaptıkları işin tanınabilir olduğunu ve herkesin bunu kimin yaptığını zaten bildiğini düşünüyor olmalarıdır. Çağımızda iletişim ağlarımızın oldukça gelişmiş olmasından dolayı, kendileri ve çalışmalarını hakkındaki mevcut bilgilerin asla kaybolmayacağı düşünülse de yaşananlar gösteriyor ki, geçmişte yapılmış eserler ile sanatçıları arasındaki ilişkinin günümüze ulaşabilmesinin eserin üzerindeki "imza" sayesinde mümkün olabildiği görülmektedir. Hanna (2017)'e göre imza atılmamasının diğer bir sebebi olarak,

yaptığı çalışmanın tam olarak bittiğine emin olamama, her an “devam edebilirim” düşüncesi, sanatçıların imzalamaya uzak durmasına sebep olmaktadır. Bazı sanatçılar ise yaptığı resmi bir türlü beğenememe haline düşmektedirler. Beğenmediği için altına imza atma gururunu kendinde görememekte, böylelikle imzalamayarak o resimle beraber anılmak gibi bir beklentisi olmadığı dile getirilmektedir. Velimirovic, (2018)’e göre, imzalanmamasının bir diğer sebebi çalışmanın ön yüzünde imza için uygun bir yer bulamama ve imza atarak resmi bozacağı duygusu ile imza atmayı erteleme veya atmaktan vazgeçme gibi durumlar görülebilmektedir. Ön yüzde yer bulamayan sanatçılar resmin arka yüzüne, yanına veya şasesine atmayı tercih edebilmektedir. Çalışmanın hiçbir yerine imza atmamaktansa eserin herhangi bir yerine imza atmak da önerile bilinmektedir; ancak, ön yüz ya da arka yüz haricinde atılan imzalar, (Görsel 30 ve 31) ilk başta yapan kişiyi rahatlıkla imliyor görünse de zaman içerisinde, şase değişmesi, çerçeve değişikliği, çerçeveleme biçimi ile imzalar yok olmakta veya kapanarak, izleyicinin rahatlıkla bilgi alacağı kaynak olmaktan çıkmaktadır.

Görsel 30. Tory Cowles imzasını resminin yanına **Görsel 31.** Shelly Hanna, Resim arkası imza örneği

Attığı görülmektedir

Erişim:30.11.2023) <https://www.theartleague.org/blog/2017/05/08/how-and-why-to-sign-your-artwork/>

Görsel 31. Erişim: 30.11.2023 <https://shelleyhannafineart.com/should-artists-sign-their-paintings/>

Ressam Takahashi (2022), eser imzalamakla ilgili yazısında, imzanın ön yüze atılacaksa eğer resmin paletinden seçilen bir renkle, resim ile uyum içinde olacak şekilde atılmasını önermektedir. Ön yüze atılan imzalar için genel tercih sağ veya sol alt köşeye yakın ve kenara birkaç santimetre mesafede olarak tercih edildiğinden, hem izleyici hem de sanatçı için bir alışkanlık haline geldiğini vurgular. Ancak, farklı yer tercihleri olduğu gibi imzanın zor görülebilecek biçimde atılması da sanatçıların tercihleri arasında olduğunu ve bunun çok normal olduğunu söyler. Devamında, ön yüz haricinde bir başka yere konumlandırılacaksa, zaman içinde kapanamayacak bir yere ve de kalem vb. farklı araçlarla yazılması halinde, her zaman ışığa dayanıklı ve zaman içinde kaybolmayacak mürekkep kullanılmasını önermektedir.

Görsel 32. Okunamayan imzaya örnek sanatçı imzası.

Erişim tarihi: 30.11.2023 <https://www.artbusiness.com/signart.html>

Bazı sanatçılar, yaptıkları her çalışmayı imzalıyor olsalar da imzalama biçimi konusunda hatalar yaptıkları görülmektedir. Estetik görünmesinden dolayı tercih edilebilen bu tarz zor okunabilen veya okunamayan imzaların (Görsel 32) zaman içerisinde sorun oluşturduğu söylenmektedir. Sanatçıların çoğu; senet, çek, belge gibi evraklarda kullandığı imzasını eser üzerinde kullanmamaktadırlar ve bu çok normal karşılanmaktadır. Genellikle yaptıkları çalışmalar için tasarlanmış, kaligrafik özgünlüğü olan imzalar kullanılmaktadır. Kullanılan imzalar zaman içerisinde farklılıklar da gösterebilmektedir. İmzanın bu özelliği hakkında en eskilerden en yenilere kadar sanatçı imzalarının kataloğunu tutan, müzelere ve galerilere danışmanlık hizmeti sunan John Castagno'ya göre; “ Bir kişinin kullanacağı imza çeşitliliğinin sonu yoktur” (Black, 2017). İmzanın zaman içinde değişimler göstermesi okunaklı ve birbirine benzeyen yazı stilleri ile atıldığı sürece sorun teşkil etmediği görülmektedir. Fakat sanatçıyı bilmeyen ve tanımayan bir izleyicinin

okuyamayacağı imzalar kullanılması, izleyicinin bilgiye ulaşabilme noktasında sorun yaşadığı ifade edilmektedir (Bamberger, 2019). Sanatçının yaşadığı zaman diliminde çok bilinen, tanınan bir imza olabilir; ancak zaman geçmekte hayat değişmektedir. Sanatçının ve imzasının kaybolmaması için sanatçının ismini her zaman ifade edebilecek imza biçimleri tercih etmesi gerekliliği, böylece çok uzun yıllar eser ve sanatçısının kim olduğu bilgisinin kaybolmasını engelleyebilmektedir. Dünyanın birçok yerinde tanınan imzalar gösteriyor ki imzanın biçimini sabit tutmak veya bu konuda tutarlı olmak geniş kitlelerce tanınmayı etkilemektedir (Takahashi, 2022).

İmza ile birlikte kullanılan tarih de önemlidir. Yapılan çalışmanın, yapıldığı zamanda sanatçıyı etkileyen dış etkenlerin belirlenmesi ve sanatçının kaç yaşında yaptığı gibi konuların aydınlatılması için önemli olduğu düşünülmektedir. Bazı sanatçılar imzalarını atsalar da tarih atma konusunda ertelemeye gittikleri veya hiç atmadıkları görülmektedir. Bu sanatçılar genelde resimlerinin eski tarihli ve yeni tarihli gibi bir ayrıma düşmesini istemeyen sanatçılardır. Eski tarihli bir çalışmanın izleyici veya koleksiyonerleri, resim konusunda olumsuz bir ön yargı oluşturmasına sebep olabilmektedir. Yıllardır beğenilmeyen resim olduğunun düşünülmesine sebep olabileceği ifade edilmektedir. Bu sebeple resmi yapar yapmaz tarih atmaktan kaçınıp, sadece satış gerçekleştiği veya sanatçının arşivinden çıktığı sırada tarih atmayı tercih etmektedirler. Çalışmaların tarihi yapıldığı yıldan farklı bir zamana tarihlendirilen çalışmalar, gelecekte yapılacak araştırmaları yanıltabileceği savunulmaktadır.

Bazı sanatçılar resim çalışmalarının arka yüzüne imza ile birlikte resimleri hakkında ekstra bilgiler de yazabilmektedir. Örneğin Ben Nicholson, resimlerinin arkasına imzanın yanı sıra çalışmanın ismini, tarihini, ölçüleri ile beraber göndereceği adresi bile yazmıştır (Velimirovic, 2018). Böylelikle çalışması üzerine yapılacak araştırmalar ve el değiştirmelerdeki oluşabilecek kuşkuları büyük ölçüde ortadan kaldırmış olabilmektedir.

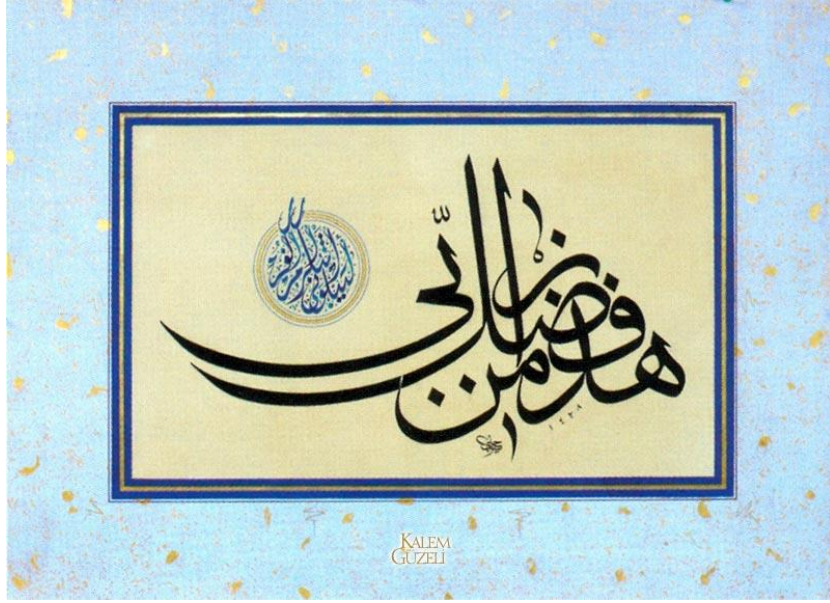
2.4 Yazının en Güzel Hali: Kaligrafi ve Hat

Kaligrafi kısaca yazıyı güzel yazma sanatı olarak tanımlamaktadır. Bu sanatta harflerin ve kelimelerin birbirleri ile ahenkli bir ilişki ve uyum içinde yazılması amaçlanır.

Kelime kökeni Yuanca kalos: güzellik, graphein:yazı veya yazıcı kelimelerinin birleşmesi ile oluşmuş bir kelimedir (Güneş, 2020, s.1364). Bu kelime birçok dilde birbirine benzer şekillerde kullanılmaktadır fakat Osmanlıca 'da Hüsn-i hat olarak adlandırılmaktadır. İslam sanatında ise 'hat sanat' olarak anılmaktadır (Okur, 2007, s.27). Turani, güzel el yazısı ve "hattatların yazdığı sanat yazısı" olarak ifade etmektedir (Turani, 2003, s.27). Yazıyı güzel yazmanın sanatı olan kaligrafi hemen hemen her kültürde kullanılan ve yapılış biçimleri ile kendi kültürel özelliklerini yansıtan bir sanat biçimidir.

Kaligrafik yazılarda anlamsal içerikten çok biçim önemlidir. Biçim bazen yazılan yazının içeriğine göre şekillenerek, içerik hakkında bilgi verecek veya içeriği destekleyecek bir biçimde şekillendirilmektedir.

İslamiyet'te tasvir yasak olduğu düşünülüşünden dolayı plastik sanatlar alanında gerçekçi tasvirler bulunmamakta, onların yerine seramik, çinicilik, hat sanatı, ağaç oymacılığı, gibi alanlar gelişim göstermiştir. Özellikle hat sanatı, İslam ülkelerinde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğunda da önemli gelişimler göstererek eserler verilmiştir. Hat sanatında ve kaligrafide, kaligrafın yaratıcı ve becerisi hem yazıları şekillendirmesi hem de fırça ve kalemi tutan elin yazdığı yazılardaki ustalık, çizginin sahip olduğu devamlılık ve akışkanlıkla ölçülmektedir (Görsel 33).



Görsel 33. Hasan Çelebi, Celi sülüs istif ayet-i kerime. "Bu Rabbimin fazlındandır". Boyut: 83x60 cm.

Erişim: 22.01.2024 <http://www.kalemguzeli.org/hatteserleriyrinti.php?KNO=748&HKNO=20>

Batı sanatında modernleşme sürecini yakından takip eden, İran başta olmak üzere İslam ülkesi sanatçıları, kendi dinlerinde bulunduğu düşünülen tasvir yasağı dolayısı ile Batı sanatının tasvir içeren yapıtlarını örnek aldıkları çalışmalar olmamasına karşın, Batı'nın soyut sanata yönelimini takip ettikleri ve yaptıkları çalışmalara yansıdığı görülmüştür. Dönemin İranlı sanatçılarının görüşlerine göre, hat sanatından izlenimlerinin de hissedildiği çalışmalarında, yazıların okunmaya çalışmadan renkler ve fırça vuruşlarının oluşturduğu kompozisyonun izlenmesi gerektiği, böylelikle çalışmalarının daha anlamlı görüneceği evrensel bir dile dönüşeceğini söylemektedirler (Görsel 34). Çalışmalarda genel olarak soyutlamacı bir üslup göze çarpmaktadır.



Görsel 34. Charles Hossein Zenderoudi, 1971, Tuvalde Akrilik, 150 x 134cm,

Erişim: 22.01.2024 <https://www.bonhams.com/auction/26663/lot/40/charles-hossein-zenderoudi-iran-born-1937-zamin-larzeh/>

20. yüzyıl başında modernist sanatçıların biçimsel estetik arayışları yazının sanat eserine biçimsel olarak girmesine sebep olur. İlk örnekleri Kübizmde kolajlara eklenen gazete ve dergi parçaları olarak görülen yazının sanat eserine dâhil edilmesi, kolajlarda, dekoratif ve tipografik imgelerle biçimsel açıdan sanat nesnesinin kompozisyonunun kurgulanmasında yardımcı eleman olarak ortaya çıkar. Yazının kullanımı burada kavramsal boyutundan ziyade tuval üzerinde resimsel bir leke niteliğindedir. Bu tarz çalışmalara en iyi örnekler olarak Kurt Schwitters ve Pablo Picasso'nun kolajları verilebilir (Görsel 35). Her iki sanatçıda bu türden kolajlarında yazıyı resimlerine görsel unsur olarak eklerler; kağıt ve gazete parçalarını, bilet gibi atık nesnelere üzerinde ne yazdığını önemsemeksizin resimlerinde kullanırlar. Bu resimlerde yazı, bütünsel bir anlama sahip olduğu metinden kopartılarak veya içinde bulunduğu bağlamdan bağımsızlaştırılarak, eklendiği resmin içinde sadece tipografik değerleriyle yeni bir biçimsel bağlama kavuşur. Bu örneklerde bir bütünün içinde anlamı olabilecek olan yazı parçaları; cümleler kelimelere, kelimeler hecelere, heceler harflere bölünür. Bölünen bu parçaların, resmin içinde anlam değerlerine göre değil, biçimsel özelliklerine göre yeniden düzenlendiğinde biçimsel olarak birbiriyle uyumlu ancak okunarak anlamı

anlaşılacak bir bütün olmaktan uzak parçalar halinde sanat eserine dahil olduğu söylenbilir (Çeber, 2018 s.233).



Görsel 35. Pablo Picasso, "Glass and Bottle of Suze", 1912-1913,
Kömür , Kolaj , Guaj , Karton, 64x50 cm.

Erişim: 05.12.2023 <http://www.tasarimgunlukleri.com/2015/05/07/dussel-bir-bosluga-birakilan-pencere-kolaj/>

3. BÖLÜM: YAZININ EN SOYUT HALİ: ASEMİK YAZI

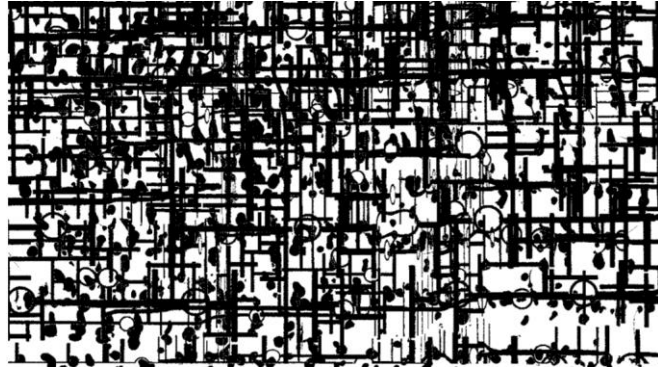
Önceki bölümlerde de anlatıldığı gibi yazarak dünya ile ilişki içinde olmak, yazının icadından beridir sembollerin anlamları temsil etmesi ile gerçekleşmektedir. Yazının anlatabileceklerinin gelişmesine yönelik yolculuğu devam etmektedir. Bu gelişim, yazıların biçimi değil kelimelerin ve cümlelerin ifade etme gücü ile ilgilidir. Burada bahsedilmek istenilen ise, içerik anlamından ayrı tutularak biçimsel anlamın oluşumu ile ilgilidir. Biçimsel anlamların oluşması, grafik alanında tipografi, el sanatlarında ise kaligrafinin konusu olmaktadır. Yazı biçimlerinin ifade gücü ile anlamsal içeriğin desteklendiği bu iki yazı yazma şeklinden, anlamsal içeriğin çıkartılması ile yazıya özgür bir alan açmaya çalışan Tim Gaze ve Michael Jacobson “asemik yazı” kavramı ile öne sürdükleri yazısal ifadeleri izleyici ile buluşturmışlardır. Sözcük olarak anlam içermeyen yazı yazma fikrini geliştiren sanatçıların, bu alanda ilk sayılabilecek çalışmaları, doksanlı yıllarda yapmış olsalar da, anlamsal içeriğin önemsenmediği veya olmadığı yazıların tarihi çok daha eskilere dayanmaktadır. Antik Yunan’da seramik kaplar üzerindeki şekiller arasında sözcük anlamı bulunmayan, gelişi güzel yerleştirilmiş yazısal şekiller belki de bu anlamda kullanılan ilk örneklerdir. Harfler tanınabilir olsalar da koyuluş amaçlarının anlamlı bir sözcük oluşturma çabası gütmemesi bakımından önemlidir. Yirminci yüzyılın başlarında Pablo Picasso ve George Braque, yaptıkları kolajlarda kullandıkları, tipografik unsurlar barındıran matbaa ürünü kâğıt parçaları ile yazı içeriğini önemsemeyen görsel materyal olarak kullandığı söylenmektedir.

Yazının sözcük anlamından sıyrılarak kaligrafik yapısının ifadesi ile oluşturulan ilk yazı örneklerinin 8.yy.’da Tang Hanedanı’nda yaşamış olan çılgın Zhang’e ait olduğu ve asemik yazının ilk örnekleri olabileceği düşünülmektedir.

3.1 Asemik Yazı

Asemik yazı, herhangi bir sözel anlamı bulunmayan, okunamayan yazma biçimidir. Bu cümleden asemik yazının tamamıyla anlamsız olduğu anlaşılmalıdır; anlamın yokluğundan çok anlamı işaret eden, bilinen bir simgenin yokluğunu ifade eder, bir tür "açık" anlamsal yazı olarak tanımlanabilir (Aprile-Caggiula, 2015).

Son zamanlarda popülerleşmeye başlayan "asemik" kelimesi, 1997'de görsel şairler Tim Gaze (Görsel 36) ve Jim Leftwich, yarı kaligrafik yazı çalışmalarını tanımlamak için asemik kelimesini kullanmışlardır ve asemik yazarlık onlarla anılır olmuştur (Leftwich, 2018).



Görsel 36. Tim Gaze'in son kitabı Cascade'den görsel şiir.

Erişim 22.12.2023 <https://www.samwoolfe.com/2023/01/interview-tim-gaze-asemic-writing.html>

Peter Schwenger, terimin ilk kullanımlarını Barthes'a ve 1969 tarihli Dissemination (Yaygınlaştırma) adlı kitabında, kelimeler arasındaki boşluklara: kendi başına anlamlandırma olmadan anlamlandırmayı mümkün kılan "asemik aralık" olarak atıfta bulunan: Jacques Derrida'ya atfeder (Ebony, 2020).

Roland Barthes'in yazmaya ilişkin düşünceleri ve kariyeri boyunca yarattığı logogram benzeri çizimleri, Peter Schwenger'in kültürel bir fenomen ve modern kültürün nadir bir türü olan asemik üzerine odaklanan, ilgi çekici kitabı "Asemik: Yazma Sanatı"nın (Asemic: The Art of Writing, 2019) merkezinde yer alıyor. Peter Schwenger, asemiyi düşünceye bir provokasyon olarak övmektedir ve şunu öne sürüyor: "Alışılmış anlam yapılarımızın ötesinde ne olduğuna dair bir farkındalık

olması, bizi yaşam senaryolarımızı zaten var olan işaretler sistemine göre yazmaktan alıkoymaktadır" (Ebony, 2020).

Dil işaretlerini hatırlatan formların, grafik temsiliyle bağlantılı deneyimler önermektedir, ancak sözdizimi ve fonetik yapıların yokluğu nedeniyle anlamsal yoruma yer bırakmaz. (Aprile ve Caggiula, 2015) Asemik yazının temel özelliklerinden biri, anlamı hiçbir zaman çözümlenemeyen, gelişmekte olan bir dile gönderme yapan, saf estetik formlarla sonuçlanmasıdır. Temsilleri önceden belirlenmiş herhangi bir anlamsal sembol sistemine atıfta bulunulmadan doğaçlama şekillenen bir sanat olarak görülebilmektedir. Doğaçlama şeklinde gerçekleştirilmesi ile soyut resim pratiklerine de benzetilebilmektedir. Bozkurt'un soyut sanat için sözleri de asemik yazı yazma pratiklerini anlama konusunda yardımcı olabilmektedir. Bozkurt'a göre “

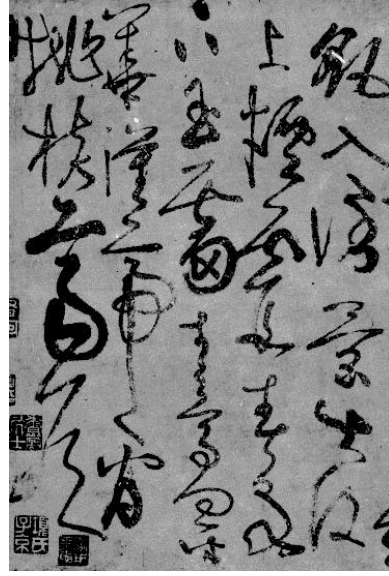
İnsan hep bulunduğu yerin ötesini merak etmiş, elinde olanlardan başkasını istemiştir. Bu anlamda yaşamak da elinde bulunmayı, insanın sahip olmadığını istemesi demektir; bilinmeyenin, özlemlerin çekiciliği bu bağlamda önem taşır. İşte bu gereksinimize yanıt vermeye çalışan soyut sanat ne var ki her zaman aşkın bir ifadeye ve anlama sahip olmayan bir renk kontrastları ve geometrik çizgiler sunmuş; insanın duygu ve düşüncelerini tümüyle yansıtamamıştır. (2012, s. 72)

Bozkurt'unda dediği gibi soyut sanat insanın duygu ve düşüncelerini olduğu gibi yansıtamamıştır ama bunu denemeye çalışmaktadır. Çünkü sanatın doğası da bunu gerektirmektedir. Sanatın sürekli değişim içinde olmasının sebebi de bu olduğu düşünülebilir. Sanatın duygu ve düşünceleri yansıtma arayışlarının bulgularından birisi de asemik yazıdır. “Asemik” kelimesi, semantik (anlamlı) kelimesinin zıttı olarak ortaya çıkmıştır. Asemik yazmada okuyucu veya izleyicinin yorumlamasına açık bir anlam boşluğunun olması ile soyut sanat eserine benzetilmektedir. Asemik yazının soyut sanat geleneklerinden farklılığı, asemik yazarın yazıya özgü satır, paragraf, kelime görünümü sınırlarını kullanması ile metinsel bütünlüğü koruması olduğu söylenmektedir. Asemik yazı, bilinen harfler ve sözcükleri kullanmadan tamamen özgün, yorumlara açık, metinsel olarak tasarlanan melez bir sanat biçimidir (Ebony, 2020).

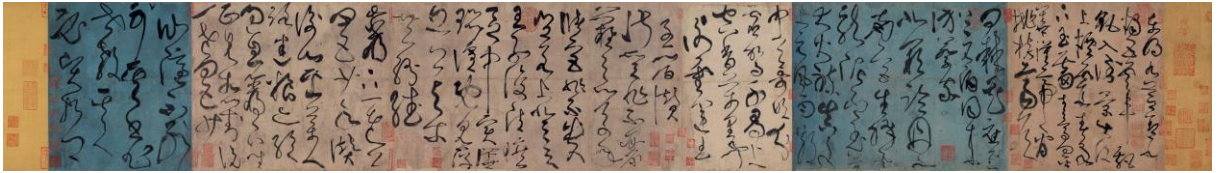
Geleneksel yazın türünde anlamlı metinlerin oluşturulmasını, sözcüklerin anlamları dâhilinde bir araya gelerek bir bütünlük içerisinde cümlelerin meydana getirilmesi ile yeni bir anlama ulaşması, cümlelerin de bütünsellik içerisinde art arda gelerek yeni anlamlara ulaşması olarak özetleyebiliriz. Yazılanların etkisi, daktilo ile de yazılsa, el yazısı da olsa nasıl yazıldığından değil ne yazıldığından dolayı farklılık gösterir. Bu doğrultuda, yazılanların nasıl yazıldığı, rahat okunup okunamaması gibi konular önem kazanmaktadır. “Elde yazılmış yazı, insani ve duygusal değerleri mitik bir şekilde taşımaya devam etmekte; iletişime tutku katmaktadır çünkü beden ta kendisidir” (Barthes, 2016, s. 60). Ancak, yazılanların anlamsal içeriği, yazı karakterlerindeki Barthes’in anlatmaya çalıştığı ifade gücünü geri planda bırakmaktadır. Asemik yazıda ise geleneksel anlamda okunabilen anlamsal içerik tamamen ortadan kaldırılarak, yazıya ait görsel unsurlar sınırlılığında, yalnızca kaligrafik ifadelerle oluşturulmaktadır. Burada önemli olan içerik kaygısı olmadan özgürce yazı yazarak izleyicinin, yazarın kaligrafik ifade biçimlerine odaklanmasına ve kendince yorumlayabilmesine olanak vermektir. Clive Bell bir eserin biçimsel özelliklerinin izleyici üzerindeki etkilerini anlattığı yazısında, eserin insanda duygusal bir reaksiyon sağladığına ve bunun bizi geliştirmesi ve hatta yüceltmesi bakımından dini bir deneyime benzetmektedir ve önemli olanın konudan ziyade, biçimsel özellikler olduğunu belirtir (Whitham, Pooke, 2018, s.49). Biçimin önemli olduğu bu bakış açısı ile asemik yazı izleyiciyi biçimci bakış açısıyla incelemek durumunda bırakarak, özgürleşmesini sağlamaktadır.

Asemik kelimesi ilk olarak 1997 yılında kullanılmış olsa da asemik olarak nitelendirebileceğimiz yazılar bu tarihten çok önceleri yapılmakta olduğu söylenmektedir (Ebony, 2020). İlk asemik yazın örnekleri olarak görülebilecek yazınlar MS 8.Yy da başladığı kabul edilmektedir. Zhang Xu, Çinli bir hattat ve Tang Hanedanlığı şairiydi. Zhang Xu, yazılarına başlamadan önce ruhunu gevşetmek için bol miktarda şarap içerek coşkulu, enerjik, el yazısını bitişik bir tarz da uygulardı. Bu yazı stili “Çılgın Çimen Stili” olarak bilinir hale geldi. Zhang yaptığı çalışmaları şarabın etkisi geçtikten sonra genellikle okuyamıyordu (Gaze, Jacobson, 2013, s.5). Modern bir bilim adamı olan Han Yutao'ya göre Zhang'ın kaligrafi eserlerinin üç özelliği vardır. Birincisi, vahşi olmalarıydı, her zaman bir kaligrafi çalışmasını bir çırpıda bitirirdi. Dolayısıyla yazın eserini okurken çabukluğu hissedilebilirdi. İkincisi, her zaman çeşitlilik göstermesi garipti. Zhang'ın

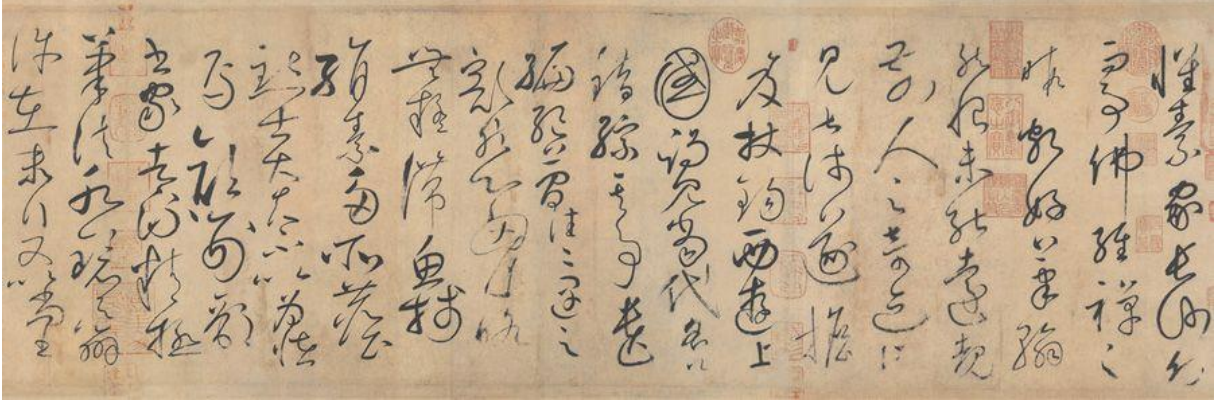
hat sanatı, fırça darbeleri ile oluşturduğu karakter yapıları anlaşılmaz olduğu kadar tahmin edilemezdi. Üçüncüsü, muhteşemdi, Zhang Xu'nun kaligrafi çalışmaları okuyucunun, sanki kafasını taşla ezercesine hissetmesini sağlarken, önceki Çin kaligrafi çalışmaları ince bir güzelliğe sahipti. Zhang Xu'nun bugüne kadar sadece birkaç eseri kaldı ve başyapıtlar arasında Gushi Site (Görsel 37), Shiwuri Tie, Four Poems (Görsel 38) var. Aynı dönemden başka bir hattat ise "Deli Keşiş" adı ile de tanınan Huai Su'da (Görsel 39) kendi okunaksız el yazısı stilini geliştirerek mükemmelleştirmiştir (Gaze ve Jacobson, 2013, s.6).



Görsel 37. Zhang Xu, Gushi Site, erişim: 23.04.2022 shorturl.at/mFRX5



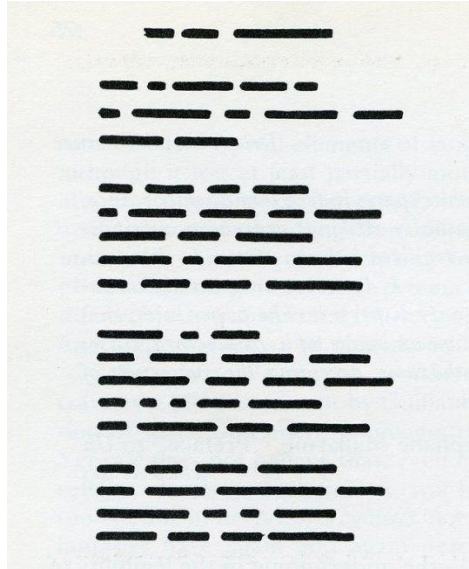
Görsel 38. Zhang Chu "Four Poems" El-yazması, M. S. 618-907, Kağıt üzerine mürekkep, 29.5 x 195.2 cm, Liaoning Provincial Museum, Shenyang
Erişim:24.04.2022 <https://124.im/zPIBNb>



Görsel 39. Huai Su, "Autobiography" Elyazması, M.S. 777, Kağıt üzerine mürekkep, 28.3 x 775 cm, National Palace Museum, Taipei.
Erişim:24.04.2022 <https://124.im/McDLt>

Çin Doğu Asya'da kaligrafi sanatı için merkez olarak kabul edilir ama Japonya, Kore ve Vietnam gibi diğer ülkeler de güçlü gelenekler ortaya çıkmıştır. Bu gelenekler içinde Zen Budizm'i okunaklılıktan uzaklaşarak fırça gücüne doğru bir yönelme olmuştur (Gaze ve Jacobson, 2013, s.6).

Batılı el yazısı geleneklerinde asemik yazı, kendini önce konunun doğrusallığından kurtaran şiirsel bir uygulamayla başlamıştır.



Görsel 40. Man Ray, "Poem", 1924,
Erişim: 24.04.2022 <https://lareviewofbooks.org/article/much-poetry-matter-matter/>

Amerikalı fotoğraf sanatçısı olarak tanınan Man Ray, Emmanuel Radnitzky kariyerinin büyük bir kısmını Paris merkezli olarak Avrupa' da geçirmiştir. Dada'nın başlangıcında yanlarında yer almış, bu doğrultuda eserler vermiştir (Cohen, 2020). Bu dönem çalışmalarından 1924 Tarihli "Poem" (Şiir) (Görsel 40) okunamayan şiir görünümü ile asemik yazın türüne olabileceği düşünülebilir.

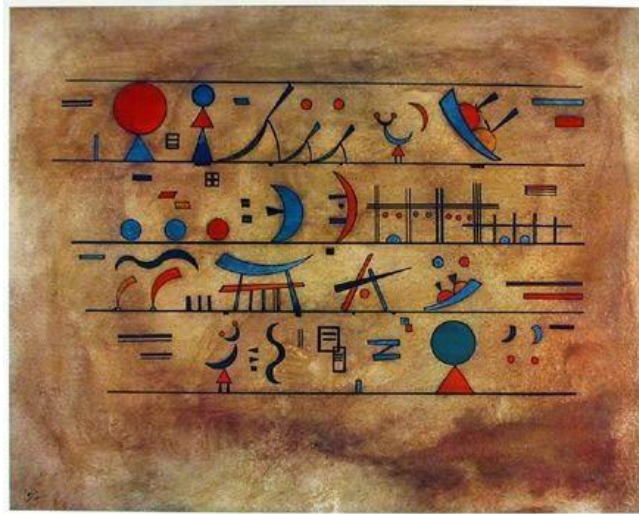
Özellikle dilin yıkıma uğratılmasını benimsemiş olan Dada sanatçıları modern kapitalist toplumun estetiği yerine anlamsızlığı ve mantıksızlığı vurgulayarak, antikapitalist ve anti-burjuva tepkileri dile getirmeye çalıştı. Daha sonra 1920'lerde Asya kaligrafisi, Sürrealizm ve Otomatik yazımdan etkilenen Henri Michaux Alphabet (1925) (Görsel 41) ve Narration (1927) gibi sözel anlamı ifade etmeyen yazılar içeren eserler yaratmaya başlamıştır. Basılan ilk kitabı Mouvements (Hareketler) şiir ve nesir metnin yanında yazısal şekiller içermektedir. Bu yayının farklılıkları, oldukça deneysel doğasına işaret etmektedir. Michaux, yazıların görselliğinden ilham almasına rağmen, sadece grafik göstergesi işaret etme ve iletişim amaçlı kullanma olasılıkları üzerine düşüncelerini sürdürür, böylece dilin kısıtlayıcı sınırlaması olarak gördüğü, sözcüklere ait anlamı aşmaya çalışır (Parish, 2007, s. 25-27).

Çizginin nabzına, ritmine ve hareketine odaklanan Michaux, soyut formlar ve dışavurumcu jestlerden oluşan anlamlı söz dağarcığından kaçınan İşaretler, kalemine dans ettirir gibi bir kaligrafiyi keşfeder. Ebony, Michaux'un kalemin hareketlerinin bıraktığı izleri, hareket halinde bir insanın izlerine benzetmektedir. Michaux Asya'yı dolaştıktan sonra sık sık Çince karakterlere veya piktogramlara benzeyen çizimler yapmıştır; ama hareket hissini iletme, asıl kaygısı olmaya devam etmiştir (2020).



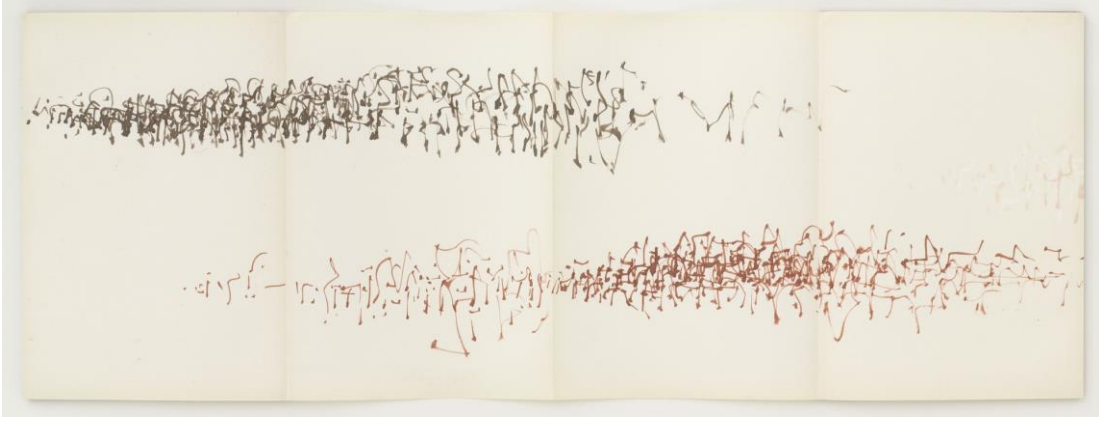
Görsel 41. Henri Michaux, Alphabet, 1925,
Erişim: 24.04.2022 shorturl.at/ajvzZ

Temsili gerçeklikten koparak odağına renkleri ve şekilleri alan, böylelikle soyut resimsel ifade biçimine yönelen ilk sanatçılardan olduğu kabul edilen (Antmen, 2008. s.81) Vassily Kandinsky, Indian Story (1931) (Görsel 42) adlı eseri ile asemik yazının erken habercisiydi ve bu eserinde metinsel soyutlamayı örneklediği düşünülmektedir.



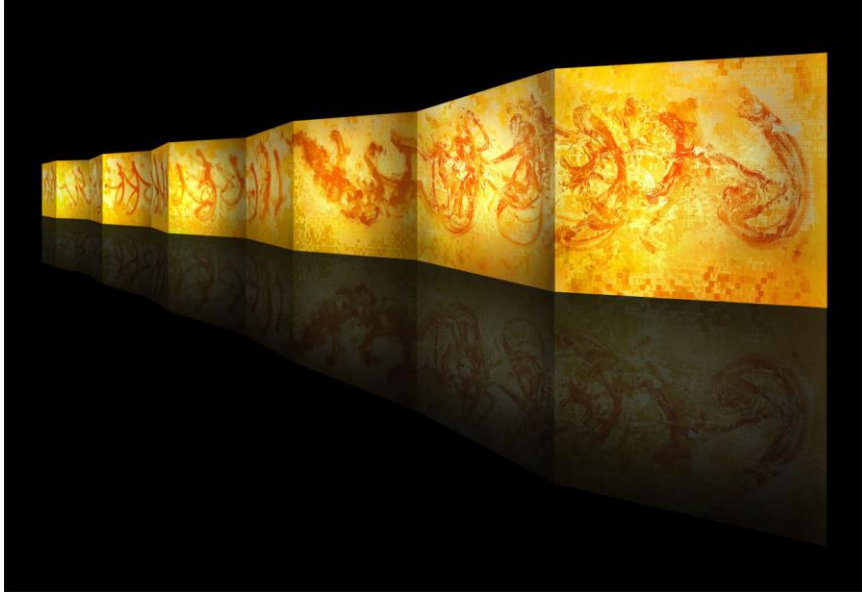
Görsel 42. Vassily Kandinsky, Indian Story, 1931, Karton üzerine tempera, 57x72 cm.
Erişim: 24.04.2022 <https://l24.im/IQNcz>

Beş yatay çizgi arasına yerleştirdiği geometrik renkli şekillerle biçimlendirdiği eseri hem yazınsal bir izlenim hem de müzik notalarını andırması ile asemik yazıya örnek teşkil etmektedir.



Görsel 43. Brion Gysin, "Buradan Oraya Bir Yolculuk", 1958,
Kırk sekiz yaprak kağıda mürekkep ve guaj (her biri, bağlı), 28.9 × 20 cm.
Erişim: 24.04.2022 <https://i24.im/eslj>

1916 İngiltere doğumlu Brion Gysin Sorbonne'da okurken gençliğinin ilk yıllarında sürrealizmle tanışmıştır. Daha sonra 1938 de Fas'a gitti ve burada Arapça ve hat sanatından, sonrasında da gittiği Japonca kaligraf ustalarının çalışmalarından etkilendi ve çalışmaların da Japon ve Arap alfabesinin motiflerini hissettirmektedir (Görsel 43). Üretmeye devam ettiği en büyük çalışmalardan bazıları, Arap yazıtlarından ilham alan doğrusal hareketlerin benzer tonlardaki şekillere karşı titreştiği büyük ve renkli soyut tuvaler üzerindedir. En büyük ve en iddialı çalışması "Ateşin Kaligrafiti" (1985) olduğu söylenmektedir (Görsel 44). Geniş sarı bir tuvali kaplayan turuncu ve sarı kaligrafik vuruşlarla parıldayan 16.4 metrelik etkileyici bir çalışmadır (Cashdan, 2011).



Görsel 44. Brion Gysin, "Ateşin Kaligrafiti" ,1985, Tuvale Mürekkep, 16.4 m.
erişim: 25.09.2022 <https://octobergallery.co.uk/artists/gysin#>

Abidin Elderoğlu, 1950'lerden sonra kaligrafik çizgilerle düzenlediği kompozisyonlarla oluşturduğu resimlerinde eski Türk yazısının izlenimlerini hissettirmektedir. Sanatçının bu dönem yaptığı çalışmalar, çağdaş Türk resminin gelişimine katkıda bulunan soyut eğilimler içerir. Kaligrafik çizgilerle soyut kompozisyonlar oluşturan sanatçı, doğa izlenimlerini geleneksel hat sanatına gönderme yapan bir üslupla oluşturmaktadır.

Elderoğlu ölümünden bir yıl önce yayınladığı manifestosunda: "Benim sanatım, resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla, müzikteki seslerin, işlevlerine göre uyumlanmasına koşut olarak renk, biçim, açık-koyu ve yarım koyuluk gibi plastik öğelerin etkinliklerine dayatılmış ve böylece oluşmuştur. Resimlerim neden ve konu aramaya kapılmadan gözle dinlemek içindir. Sorun, konudan sıyrılmak, konusuz plastik bir müzikalite sağlamaktır. Amaç bir kaos yaratmaktır. Buysa, eşyayı bu yolda uygulamak, örgütlemek, onlara bir görev vermek ya da bu görevlere uygun etkin plastik elemanlar yetiştirmektir. Günümüze kadar, konu ile oluşmuş ve gelişmiş bir sanat dünyası bulunuyordu ve biz onlara hayranlığımızı beslemişsek de bu duygusal değer salt konuya dayanmış değildir. Konu, gerçek sanat duygusunu ve anlayışını zayıf düşürüyor. Sanatın kendine özgü saf duygusallığı özgür kalamıyor. Gövdenin ağırlığı daha yükseklerle uçmaya engel oluyor. Ben bunu böyle gördüm ve öyle anladığım için bu yolda çabalamayı inançla sürdürdüm. Güzellik ve sanat duygusunun arı ve özgün anlamı doğadan, insan varlığından ve ruhsal yasalardan kaynaklanmaktadır. Konudan sıyrılarak soyut bir sonuca varmak için de bu

temelden ayrılmak mümkün değildir. Doğadan ve ruhsal yasalardan bilinçaltında beslenerek gelen niteliklerin kuramlarla bilinçli olarak yansıtılabilmesi yaşadığım çılgın sanat dünyasında açıklığa kavuşmuştur. Bugün sanatçı her öğeden yararlanıp yepyeni bir kaos yaratabilir. Yeter ki kuramlar iyi kavranabilsin, yol iyi seçilsin. Sanatım, Uzakdoğu'ya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi temeline oturmaktadır. Fırça vuruşumda ise Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygululuk ve zenginliğinden esinlendim.” (Bıçak, 2022)

Elderoğlu'nun manifestosu ile asemik yazı sanatçılarının yapmaya çalıştıkları benzerlik göstermektedir. Elderoğlu da onlar gibi resimlerinde konuşuz ve görsel bir gerçekliği yansıtmadan, sadece doğal izlenimleri çağrıştıran kompozisyonları, yazısal kaligrafik çizgilerle oluşturmaktadır. (Görsel 45) Bir nevi asemik yazı yazdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Asemik yazının eski ustalarından biri olarak tanımlamak bile mümkün olabilir.

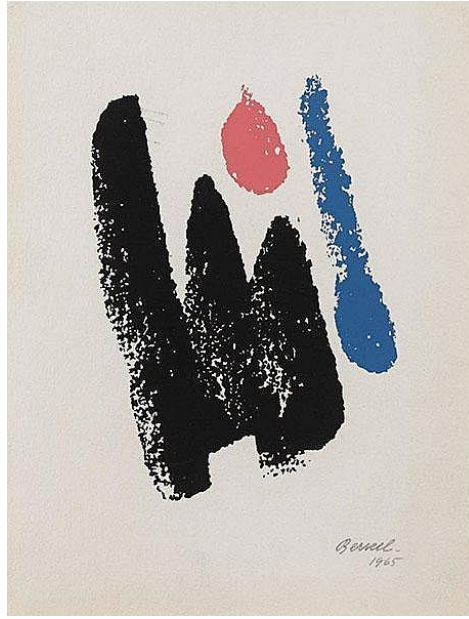


Görsel 45. Abidin Elderoğlu, 1971, Kağıt Üzeri Karışık Teknik, 13 x 17cm.

Erişim:03.01.2024 <https://www.alem.com.tr/sanatcilar/abidin-elderoglu-hakkinda-merak-edilenler-1073117>

Asemik yazı olarak görülebilecek çalışmalar yaptığı düşünülebilecek Türk sanatçılarından biri de Sabri Fettah Berkel'dir. İlk dönem resimlerinde manzara ve natüremortlar yapan sanatçı, 1950'lerden sonra kendisinin “Kaligrafik-soyut düzenlemeler” adını verdiği çalışmaları üretmiştir. 1950'lerin başında yaptığı çalışmalar Türkiye'de soyut resim sanatının ilk örnekleri arasında yer almaktadır. İlk başlarda geometrik şekillerle oluşturduğu kompozisyonlar ile renk ve biçim

problemleri üzerine çözümler yapmaya çalıştığı söylenmektedir. Sonrasında yöneldiği kaligrafi onun için hem geleneksel hat sanatına hem de soyuta gönderme yapan bir tema olmuştur. Geleneksel hat sanatı için yaptığı incelemelerde, yazıların oluşturduğu ritim yaratan çizgi hareketlerini, resimlerinde kullanarak özgün çalışmalar ortaya koymuştur (Bunulday, 2008). Görsel 46 'da oldukça sadeleşmiş yalın bir şekilde görünen lekelerle oluşturduğu resim, geleneksel hat sanatından esinlenerek yaptığı çalışmalara bir örnek oluşturmaktadır.



Görsel 46. Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, 1965, Litografi, 23 x 18 cm

Erişim: 04.01.2024 <https://www.magnetmuzayede.istanbul/en/product/6634891/sabri-berkel-1907-1993-soyut-kompozisyon-1965-imzali-litografi-23-x-18-cm>

Burhan Doğançay esas olarak kent duvarlarına duyduğu hayranlıktan türeyen bir grup işiyle tanındığı söylenmektedir. Bir röportajında duvarların kendisinin esin kaynağı olduğunu, onun için soyut sanat eseri gibi görüldüğünü belirtmiştir. Soğuk havaların, güneşin, yağmurun ve birçok şahsın müdahale ettiği bir yüzey olarak görür duvarı. Duvarlara bir şeyler yazmanın, boyamanın insan doğasının bir parçası olduğunu, çocukların verilen kâğıda resim yaptıktan sonra sıkılıp duvarlara bir şeyler çizdiği ile örneklendirerek açıklamaktadır. İnsanlar kendi fikirlerini serbest bir şekilde ifade edebilmek için bir zemin bulamazlarsa, duvar onlar için seslerini duyurabilecekleri bir zemin olduğundan bahseder (Börekçi, 2013). “Duvarlar

toplumun aynasıdır” (Ülker, 2024) sözü ile Doğançay, toplumun gerçek düşüncelerinin ve yaşam izlerinin duvarlarda olduğunu belirtmektedir.

Doğançay, gezilerinde edindiği tecrübelerinden hareketle; refah bir yaşam içerisinde olan muhitlerde duvarların tertemiz olduğunu, ekonomik sıkıntılarla boğuşan, hayatları zorluk içinde geçen insanların yaşadığı muhitlerde ise duvarların oldukça dolu olduğunu belirtmektedir. Birçok ülkeye yaptığı gezilerden edindiği tecrübelerle, demokratik olan ülkelerde duvarların rengârenk olduğunu ama diktatörlükle yönetilen ülkelerde duvarların bomboş olduğunu vurgulamaktadır (Börekçi, 2013).



Görsel 47. Burhan Doğançay, Aubusson Duvar Halısı, 2000, 222x177cm . Yıldız Holding Koleksiyonu

Erişim: 02.01.2024 <https://vav.li/uuJ>

Duvarlardaki yazılardan ve yapıştırılmış, yırtılmış afişlerin görüntülerinden etkilenen sanatçı, çalışmalarında bu görüntülerin izlerini yaşatmaktadır (Görsel 47). Kıvrılmış Kurdele ve onların gölgesi gibi bir izlenimle oluşturulan çalışmalar, Arap alfabesinin kıvrak hareketlerini çağrıştırması ile yazısal bir görüntü de oluşturmaktadır. Bu görselleri yazısal olarak düşünmek aynı zamanda asemik yazı olduğunu da kabul etmiş olmak pek yanlış görünmemektedir.

İmece adlı 130x180 cm boyutlarındaki bu çalışma Görsel 48’de pembemsi açık kahverengi yüzeyin ortasında sarı, mavi, siyah renkler ağırlıklı olarak kullanılmış, dikdörtgen formda oluşmuş orta bölüm bulunmaktadır. Açık kahverengi olan dış bölüm, yazı yazılan, grafiti yapılan, ilanların asıp söküldüğü bir duvar yüzeyini temsil etmektedir. İç kısımdaki kaligrafik çizgiler, duvar yüzeyine çeşitli zamanlarda üst üste katman katman yazılmış yazıları temsil etmektedir. Resim yüzeyinde bulunan kolajlar ise duvarlara asılan ilanlar, afiş parçalarından kalan artıkları gibi görünmesi amaçlanmıştır.



Görsel 48. Yavuz Ayhan, “İmece”, 2021, Tuval Üzerine, Kolaj, Sprey Boya, Kum, Fayans Yapıştırıcı, Alçı, Akrilik, 130x180 cm

Resmin kenarlarında yoğunlaşmış olan pembe renk kalın boya katmanı yapılan her şeyin üstüne kapatmak için yerleştirilmiş gibidir. Pembemsi açık kahverengi kalın boya katmanı sanki yaşanan tüm karmaşayı kapatarak, göstermeme çabası içerisindedir. Ama içerde bulunan ve yaşanan kargaşaları, anlaşmazlıkları temsil eden renkler, pembemsi katmanı kaldırıp sanki alttan kendini gösterme çabası içerisindedir. Altta bulunan renkler sarı, aydınlığı temsil etmekte, mavi düşünceli olmayı, sakinliği vurgulamaktadır. Orta kısımda bulunan kırmızı kareler dikkat çekecek olan içi dolu kırmızı dörtgenler olabilecek iken içi boşaltılarak dikkat çekmesini önlemeye çalışılmış gibidir. Ancak, kenarlardan taşanlarla az da olsa

hedefine ulaşmayı başarmış olduğu söylenebilir. Sağda bulunan yeşil ise her şeyin bir gün huzur bulacağı bir zemine oturacağı anlamında yorumlanabilir. Resmin orta kısmında bulunan yazısal çizgiler asemikleşmiş duvar yazılarını yansıtmaktadır.

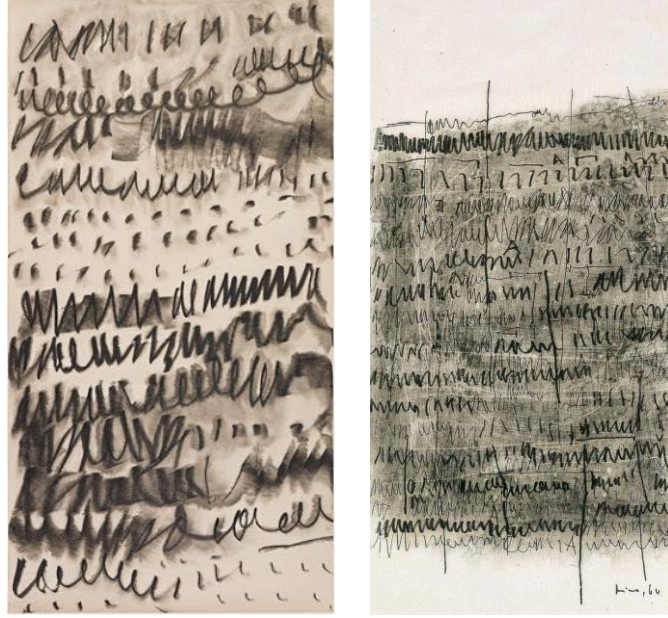


Görsel 49. Mira Schendel, "İsimsiz" Grafik Objeler Serisinden (Objetos graficos), 1967, Grafiti transfer Yazı ve Yağlı Kağıt arasında transparan akrilik sayfa, 99.8 x 99.8 x 1 cm.

Erişim: 06.11.2022 <https://l24.im/Latv>

20. yüzyılın çağdaş sanatçılarından biri olan Mira Schendel, yeniliklere açık, keşfetmeye meraklı bir sanatçı olduğu söylenmektedir. Çalışmalarında genellikle dil ve şiir sanatından yararlanmaktadır. İlk sanat eğitimini 1930'ların sonlarında Milano da alan sanatçı, İtalya'da getirilen ırk yasaları sonucu Yahudi olarak belirlendi ve İtalyan vatandaşlığından çıkarıldı. İtalya'dan ayrılmak zorunda kalan Schendel, İsviçre ve Avusturya'dan sonra Saraybosna'ya yerleşti. Savaştan sonra İtalya'ya geri döndü Roma'ya yerleşti. Daha sonra eşi ile birlikte Brezilya'ya göç etmiştir. Brezilya sanatında 1930'lar ve 1940'lar boyunca figüratif modernizm baskındı fakat 1940'ların sonlarında 1950'lerin başlarında soyut geometrik sanat kendini göstermeye başladı. Schendel bir göçmen olarak estetik ve felsefe hakkındaki fikirlerini tartışabileceği göçmen entelektüellerden oluşan bir çevre edindi. Bu sanatsal çevrede kendi çalışmalarına dönme şansı buldu (Cumming,

2013). Schendel' in çalışmaları kaligrafiyi, kelimeler, harfler ve dil biçimleri ile şekillenmiştir. 1967 yılında yaptığı Görsel 49'da İsimsiz çalışmada birçok tanıdaık harf ve işaretler görülmektedir ancak bunların yanında yazıymış gibi görünen ama kk kaligrafik çizgilerden ibaret yazısal çizgiler bulunmaktadır.



Görsel 50. Mira Schendel, İsimsiz, yaklaşık 1960, Kağıt zerine mürekkep ve su, 50,8 x 26,9 cm sanatçının ve Hauser & Wirth'in izniyle Erişim: 04.03.2020
<http://www.artinasia.com/galleryDetail.php?catID=0&galleryID=2959&view=7&eventID=23454>

Schendel, birçok çalışmasında olduğu gibi yarı saydam pirinç kağıdı kullanmış ve iki yüzüne yaptığı baskılar ve sonradan müdahale ederek oluşturduğu derinlik sayesinde boşlukta uçuşan kaligrafik ögeler oluşturmayı başarmıştır (Borowitz, 2019). Cumming'e göre sanatının kaynakları fenomenolojide, varlık ve hiçlik fikri ile beraber mistik düşüncelerde olduğunu söyler (2013). Tanınabilir harflerin yanı sıra oluşturulmuş çizgiler yazı gibi görünse de yakından bakıldığında tanımlanamayan yazısalılar Schendel' in asemik yazı olarak sayılabilecek yazısal karakterler oluşturduğu görülebilmektedir. Asemik yazı çalışmalarının ilk örnekleri olarak görülebilecek Görsel 50'de kağıt üzerine yaptığı denemeler, yazı görünümlü kaligrafik çizgilerle peyzaj hissi de uyandıran bir derinlik gze çarpmaktadır.

100x100cm boyutunda taval üzerine alçı ve akrilik boya ile biçimlendirilen bu çalışma da Görsel 51'de genel renk beyazdır. Turuncu, siyah, kırmızı renklerle

yazı parçalarını çağrıştıran lekeler bulunmaktadır. En ayırt edilebilen harflerle okunabilecek gibi görünse de okunduğunda içerik olarak anlam ifade etmeyen yazılar öne çıkmaktadır. Diğer parçalar üst üste yazılmasından kaynaklı olarak birbirini bastıran ve okunmaz hale getiren yazılar, lekelere dönüşmüştür. Tanımlanamama veya asemik bir yapı olması amacı ile yazılmasa da asemik yazı niteliklerine çok yakın duran bu yazısal çalışma, asemik yazının resimsel bir ifade aracı olarak kullanılmasına örnek oluşturmaktadır. Burada vurgulanan yazıların içerik olarak taşıdığı anlam değil, alel acele yazılan yazıların üst üste gelmesi sonucu birbirini anlaşılamaz hale getirerek asemik bir görüntü olması sağlanmıştır.



Görsel 51. Yavuz Ayhan, İsimsiz, 2021, Tuval Üzeri Alçı ve Akrilik Boya, 100x100cm



Görsel 52. Sadegh Barirani, Calligraphie , 1974, Karışık Teknik, 50x65 cm.

Erişim: 11.02.2021 <https://l24.im/kenR>

1923 Tahran doğumlu İranlı sanatçı Sadegh Barirani (Sadık Barirani) Kaligrafi serisinden olan bu iki çalışmasında kendi yaptığı ve kıl kalınlıkları farklı olan fırça ile yaptığı Görsel 52’ de kaligrafik hareketlerle yazdığı yazının özellikle okunaksız olması konusunda çaba gösterildiği hissedilmektedir. Barirani'nin tekniği şiirlerden ilham aldığı ve mistik lirizm olarak tanınmaktadır (Mccullough, 2016). Fırçasının kıl yapısı ve boyayı tam alamamasının olanağı ile yazıyı yazarken boyanın tükenmesine rağmen harekete devam etmesinden olsa gerek, çizgilerin devamlılığı bozulmaktadır, kaligrafik akışkanlık özelliğini kaybederek özgün bir görsele dönüşmüştür. Arap alfabesinin akıcı kıvrak hareketlerini hissettirse de, okunamayan yazısal ifadeye dönüşmüştür. Sanatçı, izleyicinin dikkatini okumaya yöneltmeden kaligrafik fırça hareketine çekmeye çalışmaktadır. İran Sanatının modernleşme sürecinin önemli sanatçılarından olduğu söylenen Barirani, çalışmalarında asemik olarak nitelendirebilecek özelliğe sahip kaligrafik ifadeler kullanmıştır.

İran modern sanatını öncülerinden olan tanınan Charles Hossein Zenderoudi de, Arap hat sanatı yazılarını eserlerine dâhil ederek bu yaklaşımı kullanan sanatçıların ilkleri arasındadır. Zenderoudi geleneklere ve geleneksel imgelere duyduğu ilgi ve İran için ve dünya sanatı için yeni bir biçim bulma çabası içerisinde kendi tarzını yarattığı söylenmektedir. Zenderudi, Saghakhane hareketini 1950'lerin sonunda yaratan sanatçılar arasındadır. Batı sanatına ve geleneksel ile modernist İran sanatı arasındaki amansız çatışmaya bir tepki ile oluşan Saghakhane, İran mirasını çağdaş sanatla birleştirmeye çalışıyor, kültürel içeriğin

referans sürekliliği yoluyla yeniden okunmasını öneriyordu. Sanatçı batı modern sanatının özgünlüğünün ve Doğu ve İran geleneklerinin dekoratif ve görsel unsurlarının gücünü birleştirerek yeni bir üslup oluşturmuştur (Ayad ve Parry, 2009). Ruin Pakbaz ile yaptığı bir sohbet sırasında şöyle diyor.”1955 veya 1956 civarı, hala güzel sanatlar kolejinde okurken Ulusal Müze’ de dua ve numaralarla kaplı bir gömlekle karşılaştığımda şok oldum. Bu dini unsurları kullanabileceğimi fark ettim.”



Görsel 53. Charles Hossein Zenderoudi, Tchchme+Noun, 1972, 89x130 cm
Erişim: 20.02.2021 <https://i24.im/NRuOG5>

Böylelikle harflerin, rakamların, kelimelerin, cümlelerin yaratılan kaligrafiyle tekrar tekrar yanyana getirilerek oluşturulan kompozisyonlarla mistik, ruhani bir atmosfer yaratma çabası içerisinde bulmuştur kendisini. Bir konuşmasında “Kur’an ayetlerine uyumlu bir dinsel atmosfer yaratmak istedim” demiştir. Zenderoudi’ nin çalışmalarında yazıların içerdiği anlamlarından farklı olarak, yazıların bir araya gelerek oluşturduğu görseller tam olarak asemik görülemez de asemik yazılarla yaratılmak istenen görsel biçimlerin amacı ile örtüştüğü söylenebilir. Zenderoudi, "Dünyanın her yerindeki insanların izleyici olarak yeri aynı ve herkes benim çalışmalarımı okuyabiliyor" ve devamında “Önemli olan sanatçının kalbi ile izleyicinin kalbinin uyumudur.” Şeklinde sözlerle kendisi ile izleyici arasında belirgin bir empatinin oluştuğunu ifade etmektedir (Ayad ve Parry, 2009).

Resimlerini oluşturmak için kullandığı harfler Arap alfabesinden olsa da, aslında yazılarının içeriği değil biçimsel özellikleri ile dünyanın her yerinden insanlara hitap edecek biçimlere sahip olduğunu düşünmektedir. Görsel 53’de sadece siyah ve beyazı kullanarak birbirine çok yakın hatta çoğu bitişik birim tekrarları ile bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu kompozisyonda izleyicinin gözü saat yönünde bir hareket hissetmektedir. Bu yön 1 saat yönü olduğu gibi aynı zamanda Müslümanlar için kutsal bir yer olan Kâbe’ de yapılan tavafın yönüne de işaret ettiği düşünülebilir. Harflerin kalabalığı da tavaf sırasındaki insan kalabalığını hatırlattığını söyleyebiliriz. 1968 yılında yaptığı çalışma Görsel 54’de Zenderoudi, kullandığı harfler harf olmaktan çıkmış adeta figürü andırmaktadır. Bu resimdeki yazıların harflerin üst üste bindirilmesi ile oluşturulan kompozisyon okunamayacak derecede karmaşık bir kompozisyon oluşturulmuştur, tamamen soyut bir asemik yazı olmasa da okunmasını gerektirmeyen bir görünüme sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz.



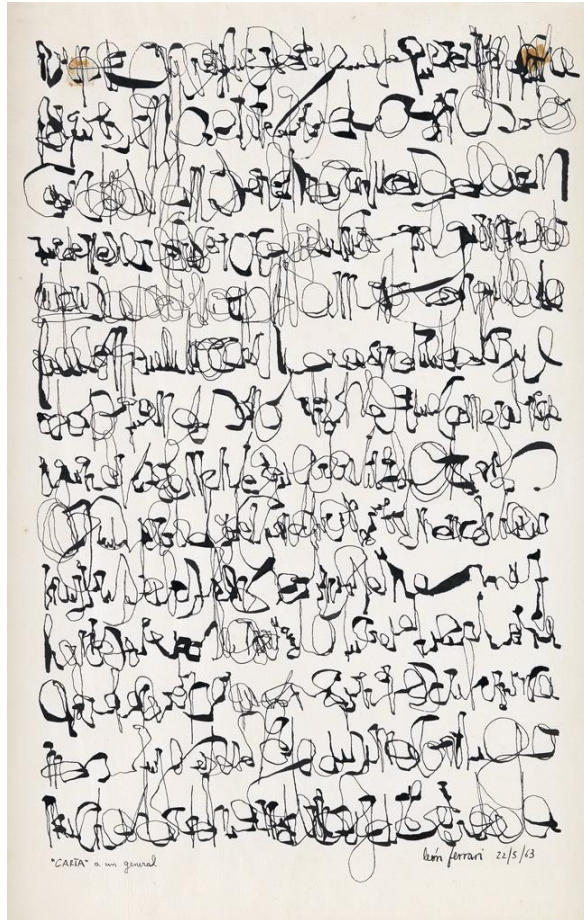
Görsel 54. Charles Hossein Zenderoudi, İsimli, 1968, Kâğıt Üzerine Akrilik, 51,8 x 71.5cm.

Erişim: 07.11.2022 <https://i24.im/NRuOG5>

Arjantinli kavramsal sanatçı olarak tanınan Leon Ferrari, 1946’ da resim yapmaya başlamış, 1954 yılından sonra ise kendinden söz ettiren çalışmalar ortaya

koymaya başlamıştır. 1954 yılında Lucio Fortana tarafından 1954 xtrienali' ne davet edilmiştir. Bu dönem çalışmaları genellikle heykel vb. üç boyutlu çalışmalardı. 1962' den sonra çalışmalarında "dil" ve "yazı" büyük önem kazandı. Görsel 55, 1963 te yaptığı "Reflections" adlı çalışma gibi metin imgesini oluşturmak için sadece satırları ve harfleri kullanırdı. Anlaşılmaz yazıların bir başka örneği de Ferrari'nin ünlü eseri "Carta a un General" (Generale Mektup). Bu çalışma izleyicinin mesajı net bir şekilde okumasının mümkün olmadığı kaligrafik bir üslupta yazılmıştır. Çalışmada Ferrari, siyasi bir otorite ile (diktatörlük generali gibi) düzgün ve etkili iletişim imkânsız olduğunu temsil eden bir yazı yazmaya çalışmıştır. Ferrari dil ve yazıyı anlaşılmaz ve okunamaz özelliği ile kullanması asemik olarak nitelendirilebileceğimiz çalışmalara örnek teşkil edecek eserlere imza atmıştır.

Erişim:09.05.2021 (<https://leonferrari.com.ar/bio/>)



Görsel 55. Leo Ferrari "Carta-a-un-General" (Generale Mektup), 1963, Kâğıda Mürekkep, 48,1 x 31,1 cm Erişim: 10.05.2021 <https://124.im/sykC>

Yarım asır önce geleneksel Japon hat sanatını Doğu Asya kültürüne gömülü olmaktan kurtarıp savaştan sonraki yıllarda dünya sahnesine taşıyan Morita Shiryu, vücut hareketleri ile sanatsal bir ifade biçimi yakaladığı kaligrafileri ile tanınmaya başlamıştır. 1950'lerin başlarında hat sanatı çevrelerinde yenilikçi hareket çağrıları giderek güçlenmekte iken, Avrupa ve Amerikan soyut resminden esinlenerek ortaya çıkan avangart hat sanatı kısa sürede uluslararası düzeyde tanınmaya başlamıştır. Doğu ile Batı kültürlerinin birbirine bağlayan ve geleneksel kaligrafi sanatını modern soyut resimle birleştiren Morita Shiryu dikkatleri üzerine çekmeyi başardığı söylenir. Zen Felsefesinin özelliği olan “Mutlak hiçlik” bir sanat olarak hat sanatının yepyeni bir vizyonu olmuştu. Benlik, fırçanın ve mürekkebin, boyanın kısıtlayıcı etkenleriyle beraber benzersiz tek bir hareketle ortaya çıkar. Shiryu' nun eserlerinde kaligrafik biçim yazısal okuryazarlığın ötesinde anlamlar sunar (Görsel 56). Biçimin önemli olduğu yazısal ifadeler, asemik yazı yazma dürtüleri ile aynı noktalarda buluşmaktadır (Shibunkaku, 2016).



Görsel 56. Morita Shiryu, Ju (Big Tree), 1968, Katlanır ekran üzerine serilen kâğıt üzerinde,

PVA tutkallı alüminyum pul pigment, 411,5 x 311,9 cm

Erişim: 13.03.2021 <https://i24.im/VAm8Pdj>



Görsel 57. Mohsen Vaziri-Moghaddam, 'İsimsiz', "Kum Bileşimi" serisinden, 1960, Karton Üzerine Kum, 49,6 x 69,5 cm. Erişim: 11.02.2021 <https://i24.im/FjqH>

İran modern sanatının en önemli temsilcilerinden biri de Mohsen Vaziri-Moghaddam'dır. 1924 Tahran doğumlu Vaziri-Moghaddam Tahran'da aldığı güzel sanatlar eğitiminden sonra, Roma'daki Accademia di Belli Arti'de eğitim gördü. Kendi tarzını geliştirme yolundaki çalışmalarında İtalyan soyut sanatını özümsemi ve Behjat Sadr ile birlikte geometrik soyutlamanın uluslararası sanatçılarından biri haline geldi. Moghaddam 1960'larda kum kullanarak oluşturduğu soyutlamalarını keşfetti. Sanatçı, Görsel 57'de görülen eseri gibi çalışmalarını yaparken tuval veya zemine serdiği bez veya kağıt üzerine döktüğü kumları fırça veya parmakları ile verdiği kaligrafik hareketlerle, yazısal görüntüler oluşturdu (Görsel 58). Zemin ve kumun renklerinde yaptığı değişikliklerle resimlerini çeşitlendirdi. (Mohsen Vaziri Moghaddam Foundation, 2021). Sanatçının bu çalışmalarında yazısal izlenimler olmasına karşın okunamayan kaligrafik görüntüler olması asemik yazı için örnekler oluşturmaktadır.

<https://www.mohsenvazirifoundation.com/biography>



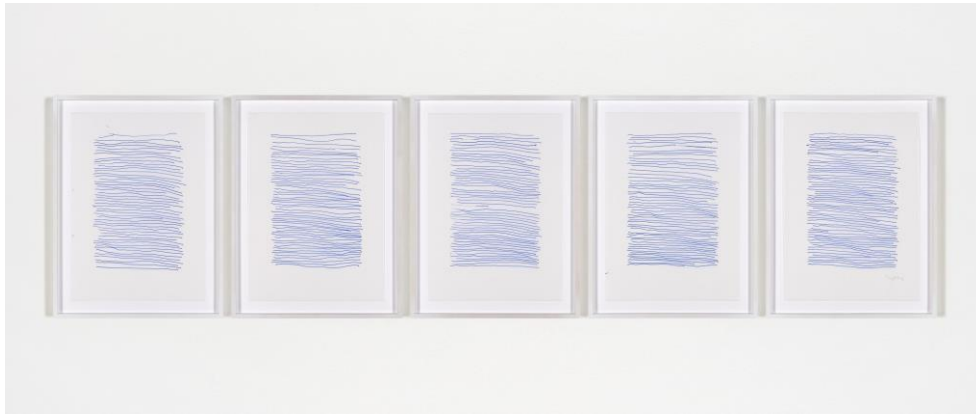
Görsel 58. Mohsen Vazırı-Moghaddam çalışırken Erişim:11.02.2021 <https://vav.li/bhN>

Mansoor Hosseini hat yazılarının görselliklerinden yola çıkarak soyutlamacı bir üslupla şekillendirdiği resimlerinde yazıyı okunmaz hale getirmekten kaçınmamıştır. Hosseini yazıdan yararlanarak yaptığı bu çalışmalarda yazının okunup okunamaması ile ilgilenmediğinden olsa gerek, izleyicinin okumaya çalışmadan resmini izlemesini istemektedir. Yazıları soyutlayarak farkında olmadan da olsa asemik yazı özellikleri katmış olduğu düşünülebilir. Resimlerinde genellikle kutsal Farsça kaligrafiyi, ritmik hareketlerle ve yorgun renk kullanımı ile şiirsel bir dil oluşturmuştur.

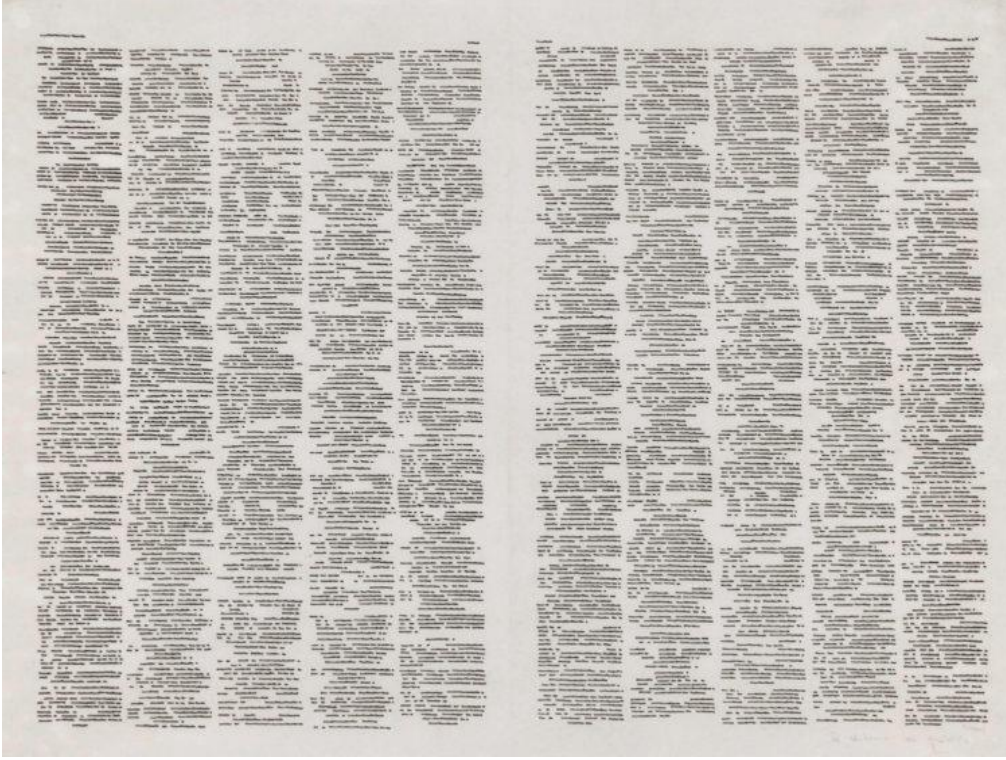


Görsele 59. Mansooreh Hossaini, İsimli, 1965, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88x177cm
Erişim: 11.02.2021 <https://l24.im/U4sNW>

Hossaini hat yazılarının görselliklerinden yola çıkarak soyutlamacı bir üslupla şekillendirdiği resimlerinde yazıyı okunmaz hale getirmekten kaçınmamıştır. Görsele 59'da Hossaini yazıdan yararlanarak yaptığı bu çalışmada yazının okunup okunamaması ile ilgilenmediğinden olsa gerek, izleyicinin okumaya çalışmadan resmini izlemesini istemektedir. Yazıları soyutlayarak farkında olmadan da olsa asemik yazı özellikleri katmış olduğu düşünülebilir. Resimlerinde genellikle kutsal Farsça kaligrafiyi, ritmik hareketlerle ve yorgun renk kullanımı ile şiirsel bir dil oluşturmuştur (Davari, 2018, s.74-75)



Görsele 60. Irma Blank, Gehen, Second life M, 2018,
Şeffahtan Kağıt Üzerine Keçeli Kalem, cm.35x25 (x5) (cm.35x125 Bütünü)
Erişim: 04.12.2022 <https://l24.im/v6alo1>



Görsel 61. Irma Blank, Trascrizioni (Transkriptler), 1974,
Parşömen benzeri kağıt üzerine Hint mürekkebi, 33 x 43,5 cm.

Irma Blank ve P420'nin izniyle, Bologna.

Erişim: 04.12.2022 <https://l24.im/7146TJQ>

Aslen Kuzey Almanyalı olan sanatçı Irma Blank, kendi dilinde bile kelimelerin bir düşünceyi doğru bir şekilde ifade edemediğini düşünerek “doğru kelimenin var olmadığını” fark etti. 1968’de ‘eigensehriften’ (Kendisi için yazma) serisine başladı. Uzun bir varoluşsal ve yaratıcı çalışma döneminden sonra kelimenin geçiciliğinden ve belirsizliğinden kaçmak için “işaretin kendisine, ilkel olana” döndüğünü ifade eder. Saf bir yazma eylemi ve ilkel bir iletişimsel enerji ile başka değerlerle yüklemek için anlam yazısını yok etmiştir (Görsel 60-61). Yazıyı duyunun esaretinden kurtardığını söyleyen sanatçı “anlamdan arınmış yazı ile sıfır noktasına anlamsal sifira, anlamsal boşluğa dönüyorum” (Carrier, 2020) sözleri ile ifade etmiştir.

Sessizliğe boşluğa ses vermek için işarete yani yazının gövdesine yeniden özerklik verdiğini söyleyen sanatçı, düşünülmemiş düşüncelere yazmak bilmekle değil var olmakla bağlantılı olduğunu söyler. Yazıyı anlamdan özgürleştirerek, yapısını, iskeletini sadece işaretini kendisinden başka bir şeye gönderme

yapmayan işareti vurgular. Çalışmalarını "sözsüz yazı, sessiz kalan yazı, orjinal gerçek" olarak özetler (Carrier, 2020).

İrma Blank' ın çalışmaları tam olarak bir asemik yazı örneğidir. Kendisinin de açıkça ifade ettiği gibi bildiğimiz okuma yazma eyleminden uzaklaşarak yalnızca biçim olarak yazıyı kullanmak ister. Hangi dilde hangi kültürde olursa olsun onun çalışmaları karşısında izleyici eşit pozisyonadadır. Yazı gibi görünen parçalar uzaktan bakıldığında herhangi bir dilde yazılmış yazı izlenimi verse de yakından bakan her izleyici için görüntünün anlamı izleyicinin kendi yorumu ile oluşmaktadır.



Görsel 62. Faramarz Pilaram, İsimsiz, 1972, Tuvale yağlı boya, 119,4x119,4 cm.

Houman M.Sarshar Koleksiyonu, New York.

Erişim: 04.12.2022 <https://124.im/TgnS>

1937 tarihinde Tahran' da doğan sanatçı Faramarz Pilaram, İran mirasına ve efsanevi motiflere odaklanan Saghakhane (Saqqakhana) hareketinin kurucularından biridir. Naggaşi yazının potansiyelini modern eserler yaratmak için bir unsur olarak kullanarak çalışmalarına yön verdiği söylenir. Pilaram 1972 tarihli (Görsel 62) çalışmasında dans eden figürler asla okunabilir bir metne

dönüşmezler. Kelimelerin ve harflerin ritmik tekrarı ile anlamsızca bir araya gelerek sadece Fars kaligrafisinin estetiğini ve ahengini ön plana çıkararak geleneksel dilin tanınmasını askıya almıştır (Davari, 2017, s.73-74)

Sanat eleştirmeni ve şair Pilaram, çalışmalarında hat sanatının zevkine vararak ve onu yeni biçimler yaratmak için şekil ve rengin düzenine girdiği soyutlanmış resimsel biçimlere genişletmektedir. Sanatçının bu tarzda yaptığı çalışmalarını asemik olarak nitelendirileceği düşünülebilir (Fouladvand 2014).

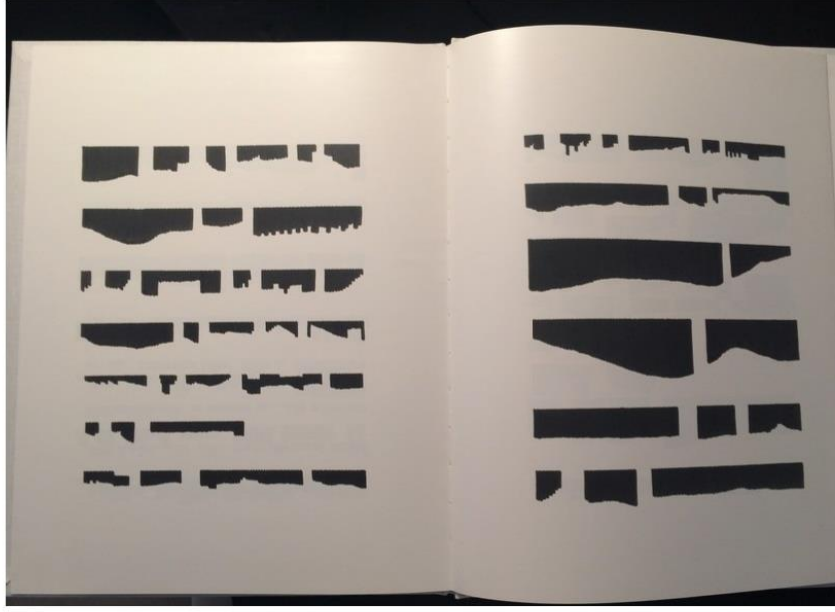


Görsel 63. Sadegh (Sadık) Tebrizi, 1974, Parşömen Üzerine Kaligrafi, 60 x 60 cm
Özel bir New York City Malikânesinden. Erişim: 04.12.2022 <https://l24.im/aesnrj>

İran'daki modern sanatın hem yaratılmasına hem de parçalanmasına katkı sağlayan İranlı Çağdaş sanatçılardan biri de Sadegh Tebrizi' dir. Sanat hayatının ilk dönemlerinde İran geleneksel sanatlarına bağlı kalarak yaptığı çalışmalarda minyatürler ve hat uygulamaları yer almaktadır. Ancak Saghakhane (Saqqakhaneh) okulunun diğer üyeleri gibi o da batı sanatına ilgi duyuyordu ve İran geleneksel sanatları ve Batı Modern ve Post Modern sanatları arasında bir karışım oluşturmaya çalıştığı söylenmektedir. İran geleneksel sanatlarını modernleştirme çalışmaları yaptı. O'nun çalışmalarında harflerin yan yana

gelmesi, ne bir kavramı ne de bir ifade üretti. Harfleri özgürce çizmesi birim tekrarları ile yeni kompozisyonlar oluşturması “kaligrafi temelli resim” olarak bilinen ve Saghakhane sanatçıları arasında da yaygınlaşan akımın öncülerinden oldu. Tabrizi'nin oluşturduğu sözsüz kaligrafik görseller 20.yüzyılın ikinci yarısında biraz gecikmeli de olsa Batı sanatının özgürlükçü geleneklerine yaklaşan bir tutum sergilemiştir. Görsel 63' de deri üzerine siyah mürekkep ile ürettiği çok sayıda eserlerden biri olarak fars hat sanatından doğan ancak bunun ötesine geçen tamamen soyut ve etkileyici bir form olarak ortaya çıkar.

Kariyeri 1960' larda kitap sembolleri üzerine yaptığı çalışmalarla başlayan Mirtha Dermisache kariyerinin en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen LibroNo1. (kitap no1. 1967) Görsel 64' de karalamaları hatırlatan gelişi güzel grafik tasarıma sahip yaklaşık 500 sayfalık bir kitaptır. 1972 de yine anlaşılmaz yazılarla dolu bir günlük olan “Diario No.1' i yayınladı. Arka planda diktatörlük döneminde (1976-83) hükümetin kontrolü altındaki Arjantin medyasının portesini çizdi. Bundan sonra Diarino No.1 (Süt Ürünleri No 1) ülkesindeki baskıcı rejime karşı bir protesto simgesi haline geldi. Çalışmaları Kuzey Avrupa başta olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde sergiledi. 1973' te kurulan ve 1975 ile 1984 yılları arasında koordine ettiği grupların kendi yaklaşımına benzer yazma süreçlerini denediği pedagojik atölyeler geliştirdi. Görsel 65'de dönemin medyasını eleştirdiği çalışmasında uzaktan gazete gibi görünen ama yakından bakıldığında geleneksel okuma yöntemi ile okunabilecek harflerin bulunmadığı görünmektedir. Asemik yazı yazmanın yaşattığı özgürlüğü insanların deneyimine sundu. Dermisache'ın çalışmaları okunmaması için yazılan asemik yazılar için son derece önemli bir örnektir (Raluy, 2020).



Görsel 64. Mirtha Dermisache, Libro No. 1, 1972, Kağıt Üzerine Baskı, 29 × 23.5 cm
Erişim: 07.12.2022 <https://124.im/NbqY>



Görsel 65. Mirtha Dermisache, Diario n° 1: Año 1, 1972. Kağıt üzerine mürekkep,
36,5 x 47,5 cm. Erişim: 07.12.2022 <https://124.im/a3tl>

Afro Amerikalı sanatçı Glenn Ligon, yazıyı deforme ederek okunmaz hale getirdiği çalışmalar yapmaktadır. Çalışmalarına örnek teşkil eden Görsel 66'da da olduğu

gibi sanatçı çalışmalarında beyaz yüzeyi, beyaz insanların yaşadığı Amerika kıtasını temsilen kullanmakta, üzerine siyah ile yazdığı yazıları ise orada yaşayan siyahli insanları temsil etmektedir. Yazılara müdahaleler yaparak tanınmaz hale getirerek ten rengi yüzünden yaşanan ayrımcılığın ne kadar anlamsız ve anlaşılmaz olduğuna dikkat çekmek istemektedir (Çeber, 2018, s.244).

Ligon çalışmalara rahatlıkla okunabilen yazı karakterleri ile başlasa da çalışmasının bitiminde görünenler çok da okunur olamamaktadır. Zaten oda bunu amaçlayarak çalışmalarına yön vermektedir. Çalışmalardaki okunamaz hale gelmiş yazılar asemik yazıyı da akla getirmektedir. İzleyici için bu tanımlanamayan yazılar asemik olarak görünse de yazıları yazan kişi olan sanatçı ne yazdığını biliyor olması asemik yazı olma durumundan uzaklaştırmaktadır. Ancak sanatçısı objektif olarak yazıları okuyup okuyamamasını sorguladığında, okuyamama durumu bu yazıları da asemik yazı olarak değerlendirilmesinin yanlış olmayacağını ifade edebilecektir.



Görsel 66. Glenn Ligon "Ayna", 2002, Kömür tozu, matbaa mürekkebi, yapıştırıcı, gesso ve tuval üzerine grafit, 209,9 x 147,6 cm. Mellody Hobson'un koleksiyonu.

Yazı ve yazısal izleri resimlerine konu olarak alan sanatçılardan biri de çalışmaları ve kişiliği ile sıra dışı bir sanatçı olan Cy Twombly'dir. Sanatçı askerlik yaptığı sıralarda kriptolojiyle meşgul olmuştur. Dil ve yazı konusunda sıradışı fikirlerinin kaynağı buradan geliyordu belki de. Fransız dil bilimci ve filozof Roland Barthes, Twombly'nin resimlerini belki de en iyi anlayan isimlerden birisidir. Barthes'e göre Twombly, çocuksu el yazısı ile dili provoke ediyordu (Yürüten, 2019).

Postmodern süreçte, yaratıcılığı harekete geçirme konusunda yıkımın önemi pratiklere yansımaktadır. Kaligrafinin dilini alışılmışın dışında kullanan Twombly, Antik Yunan dönemine ait önemli isimleri, (Görsel 67) önemsizce karalama yazılarıyla değersizleştirmenin sınırlarını zorlamıştır (Halhallı, 2013, s.194).



Görsel 67. Cy Twombly. Apollo ve Sanatçı, 1975. Yağlıboya, mum boya ve kalem ile çizim kâğıdı, karton ve kâğıt üzerine zımba. 141,9 x 127,5 cm Özel koleksiyon.

Fotoğraf: Cy Twombly Vakfı. Gagosian'ın izniyle.

Erişim: 14.02.2021 <https://www.vulture.com/2018/04/cy-twombly-powerful-art-that-barely-uses-the-tools-of-art.html>

Barthes Twombly'nin çalışmaları için çocukça olduğunu ama okuma yazma bilme sonrası ocuk karalaması olarak görür ve aralarındaki farkın ise sanatçının karalamalarına sızan fikrine işaret etmektedir (Barthes, 2017, s.151). ocuk karalamaları aslında çocuğa göre özenilerek yapılan beceriksizlik olarak görülebilir. Twombly'nin çalışmalarında zenilme yoktur, rahatlık vardır. Fikirlerin ardından yüzey üzerine akan bir hareket ve onun bıraktığı izler vardır.

Elle yazılan her tür yazı dikkat çekicidir ve karşısına geçildiğinde yapılmaya çalışılan genellikle anlaşılabilen göstergeleri çıkarmaya çalışmak olmaktadır. Ama asıl dikkati cezbedenler anlaşılabilenler değil daha çok anlaşılamaz olan anlamsız gibi görünen, başka bir şekilde anlamlanmayı bekleyen öğelerdir (Barthes, 2017, s.155).

Twombly'nin resimlerinde asemik yazı tanımlamalarına uyan yazılar sıklıkla görünmektedir. Bu asemik yazılar ve yanlarında okunabilen sözcüklerin özensiz, düzensiz yazılarla beraber yer almaktadır çoğunlukla. Bu yazılar ve asemik yazılar arasında yazılıp silinmiş ama yok olmamiş olan vazgeçilmiş sözcükler, vazgeçilmiş karakterlerin izleri bulunmaktadır (Görsel 68). Palimpsest olarak da değerlendirilebilecek bu tip çalışmalar, eserin yapılış süreci hakkında ipuçları vermektedirler. zgrce şekillenen çalışmalar, izleyiciyi de özgürce okumaya davet etmektedir.



Görsel 68. Cy Twombly "İsimsiz", 1970,

Kağıt üzerine yağlı, grafitli ve gresli kalem, 70 x 87,5 cm.

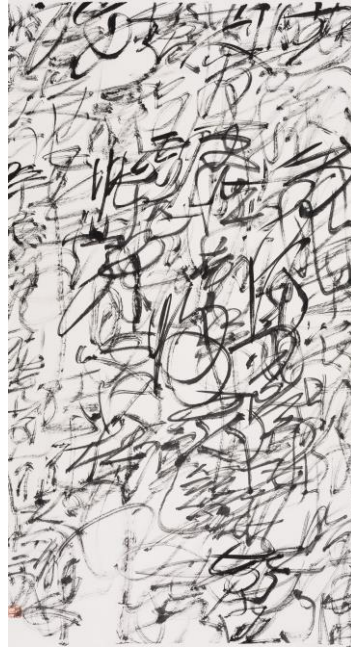
Erişim: 14.02.2021 <http://www.diptyqueparis-memento.com/en/cy-twombly-2/>

Twombly de diğer asemik yazarlar gibi, okuryazarlık sonrası, yok edilemeyen yazısal deneyimler içerisinde, yazı biçimi sınırlılığında, yazmaya çalışmadan yazmanın olanaklarını zorlamaktadır.

Çalışmasında, okunamayan yazıları eklelemeyi tercih eden sanatçılardan biri de Çinli sanatçı Wang Dongling'dir. İlk başlarda Çin kaligrafisinde performans ve somutlaştırılmış eylemin modern öncesi uygulamadaki jestlere dayalı soyutlama, dil ve iktidarın post modern şüpheciliği ile modernist ilişkiyi temel alan kaligrafi sanatçısı, Wang Dongling Çin'in yaşayan en büyük kaligrafi ustası olarak tanınmaktadır. Çalışmalarında deneysel pratiklere önem veren sanatçının eserleri Roberta Smith (2013) tarafından New York Time'de "muazzam, gösterişli soyutlamalar" olarak ifade edilmiştir. Wang, çalışmalarından gümüş fotoğraf kâğıdına kimyasal fotoğrafçılık teknikleri ile uyguladığı denemeleri de olmuştur (İnkstudio, 2014)

Dongling geleneksel hat uygulamalarının iki yönünü yeniden yorumluyor: Performanslarla yaradılışı ve jestsel soyutlamayı kullanıyor. Büyük ölçekli kaligrafik soyutlamalar yaptığı performanslarında fırça, mürekkep ve beden arasındaki bağı kullanarak, sanatçının dayanaklılığı ve fiziksel hareketiyle şekillenen sanat eserini ortaya çıkarıyor. Kaligrafiyi soyutlayan Dongling, Kaligrafi jestlerini ve formu metnin sınırlarından kurtarır. Dongling kaligrafi yoluyla yaptığı soyut çalışmalarında, kaligrafiyi metinsel anlamdan kurtararak asemik olarak nitelendirebileceğimiz yazılar oluşturduğunu kabul edebiliriz. Görsel 69'da da görüldüğü gibi jestler hareketlerle, hiçbir metinsel içerik bulundurmeyen kaligrafik fırça darbeleri ile oluşturduğu görsel aynı zamanda asemik bir yazıdır.

Wang'ın performansları, biçimin hermetizmine bir saldırıyı ima ediyor gibi görünüyor, ancak kendi suskunluğunun açık işaretleri bir kararsızlığı ima ediyor. Öte yandan, kaligrafi uygulamalarının ve genel olarak el yazısının eskimiş olması nedeniyle, bu jestte neredeyse aktivist bir duruş görünmektedir (Davies, 2023)



Görsel 69. Xin Qiji - Near Lovers,2017, Xuan kağıdı üzerine mürekkep, 181 x 96,5 cm

Erişim: 11.12.2022 <https://i24.im/VvXDB>

Kavram olarak bölgeselcilik, ulusal kimlik, evrensellik ve dil ile kültür arasındaki boşluklarla ilgilenen Gu Wenda (Artsy.net, 2021) geleneksel mürekkep boyama ile

deneysel enstalasyonları birleştirmesi ile tanınır. Wenda, mevcut karakterlerin çeşitli yönlerini yanlış yerleştirerek, yeni ve anlamsız kelimeler yaratmış icat edilmiş Çince karakterlerden oluşan kendine özgü kelime dağarcığı geliştirmiştir. Geliştirdiği harfler ve kişisel anlamsız kelime dağarcığından oluşan kelimeler kullanarak bir dizi çevresel yerleştirme ve büyük ölçekli yarı soyut çalışmalar yaptı (Artnet, 2021). Projelerin en önlüsü, dünyanın dört bir yanından insan saçı toplayarak, icat ettiği dillerde metinle ördüğü” Birleşmiş Milletler “ (1993 Yılında başladı); Sanatçının amacı dünyanın her ülkesinden kişilerin saçını serisinde bir bölüme eklemektir. Bu enstalasyondaki amaç tüm ırkların doğal bir uyum içinde bir arada var olduğu ütöpic bir dünyayı temsil ediyordu (The Allure of Matter, 2021).

Kimsenin okuyamadığı anlamı klasik okuma yöntemi ile okunamayan yazıları, dünyanın dört bir tarafından getirdiği saçlarla oluşturarak, dilin ırklar arasındaki ayırımına vurgu yapıp bu ayrımı ortadan kaldırarak herkesin eşit mesafede duracağı yani kimsenin okuyamadığı sadece kaligrafik şekiller olarak gördüğu keşfedilmiş bir yazı bütün milletleri tek bir çatı altında birleştirmiştir (Görsel 70-71). Wenda’ nın icat ettiği harflerin kelimelerin şifrelenmiş bir anlamı eğer yoksa asemik olduğu söylenebilir. Gizli bir anlamı olduğu takdirde zaten bu yazılanlar Wenda için asemik olamaz. Eğer var ise şifreler ortaya çıkarsa herkes için asemik olmaktan çıkaracaktır. şu an için Wenda’ nın icat ettiği asemik harflerden oluşan kelimeler milletleri birleştirmeye, her milletten insana karşı aynı okunmazlığını korumaya devam etmektedir.

Anlamın dil yoluyla iletilmesi fikrini sorgulayan diğer bir sanatçı da Çinli Xu Bing’dir. Sanatçı “Gökten Kitap” Adlı eserinde 4000 karakter icat ederek bunları ahşap bloklara elle oydu, ardından tavandan sarkıtarak bir uçtan bir uca uzanarak asacağı uzun kâğıtlar üzerine basmak için kullandı. Görsel 72’ de görünmekte olan bu çalışma ilk kez 1988’ de Pekin’ de sergilendi. Çince gibi göründüğu halde 4000 den fazla tasarlanmış anlam içermeyen bu karakterlerin basılması ile gerçekte çok cesurca bulunmuş bu eser, sanat çevrelerince büyük ilgi uyandırmıştır. Anlam içermeyen karakterlerden oluşan eserle izleyicilerinde kafa karışıklığı ve rahatsızlık uyandırarak çalışmasına anlam katıyor (Goodman, 1994).

1989 yılına kadar Çin’ de sergilenen bu çalışma, döneminin siyasi durumunun da etkisi ile hükümetin olumsuz değerlendirmesi üzerine 1991 de Bing’ in Amerika Birleşik Devletlerine gitmek zorunda bıraktı. Sanatsal özgürlüğünü yaşayabilmek için geldiği Amerika’ da en “doğal” kültürel varsayımlarımıza meydan okuyarak dili yapısızlaştırma konusundaki düşüncelerini keşfetmeye ve ifade etmeye devam eden sanatçı, Batılı izleyicileri etkilemeyi başardığı söylenmektedir.

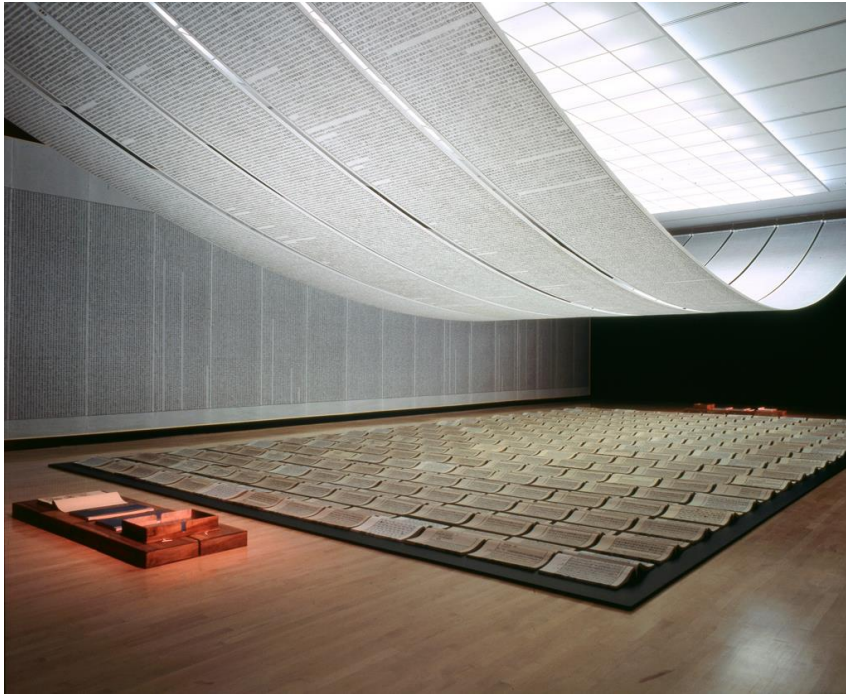
Wenda’ da olduğu gibi Xu Bing’ de kendi icat ettiği harfler ve kelimeler karşısında izleyiciyi eşit konumda tutmaya çalışmıştır. Ne yazdığı okunamayan ama bir yazı görünümündeki bu görseller izleyiciyi dil üzerine düşünmeye, sorgulamaya iterek hangi millettense olsun aynı düşüncede buluşmalarını istemiştir. Asimetrik olarak düşünülebilecek olan bu karakterlerin Çinceye benzemesi başka millettense insanların izleyicilerin Çince sanmalarına sebep olabilir. Böylelikle tamamen anlamsız karakterlerle oluşturulmuş olması ile gerçekleştirilmesi istenen etki oluşmayabilirdi.



Görsel 70. Gu Wenda'nın “birleşmiş milletler: Amerikan kodu” (1995-2019) eserini içeren enstalasyon fotoğrafı, Los Angeles County Sanat Müzesi'ndeki Maddenin Cazibesi: Çin'den Malzeme Sanatı sergisinde Fotoğraf : Museum Associates/ LACMA
Erişim: 11.12.2022 <https://theallureofmatter.org/artists/gu-wenda/>



Görsel 71. Gu Wenda, Birleşmiş Milletler: Amerikan Kodu , 1995–2019. Enstalasyon görünümü, *The Allure of Matter: Material Art from China* , Los Angeles County Sanat Müzesi, 2019–20. Fotoğraf: Museum Associates/LACMA.
Erişim: 11.12.2022, shorturl.at/dpST0



Görsel 72. Xu Bing , Book from the Sky , 1987–91, Karışık teknik yerleştirme, yerleştirme görünümü,

Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa, 1998. Erişim: 11.12.2022

<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-xu-bings-stunningly-beautiful-pessimism-10675/>

Yazmanın anlamını aşmayı amaçlayan sanatçılardan bir diğeri de Francesca Biasetton' dur. Çalışmalarında tasarladığı işaret ve sembolleri kaligrafi sanatına yükseltmeye çalışarak yazmanın anlamını aşmaya çalışmaktadır. Kaligraf, illüstratör ve performans sanatçısı olan İtalyan sanatçı, Arap alfabesi ve Latin alfabesinin karakterlerini yeniden tanımlamak amacıyla harmanlıyor (Görsel 73). Kùltürler arası diyalogun estetik sentezini oluştururken, disiplin ve çalışma ile güzel yazı ve batı sanatı arasında bağlar kurarak tüm eserlerinde asemik yazı geliştirmeye çalışmaktadır (biasetton, 2021).



Görsel 73. Asemik Kırmızı, Tuval Üzerine Akrilik, 2011,

Erişim: 13.12.2022 <https://www.biasetton.com/asemic-red-acrylic-on-canvas-2011/>

Doğu sanatının tekniğini ve deneyimlerini batı sanatının ifade gücü ile farklı bir boyuta taşıyan sanatçı Fabienne Verdier' de çalışmalarında kaligrafi ile temellendiren sanatçılardan biridir. Verdier'in çalışmalarında Doğu'nun birlik, kendiliğindenlik, çilecilik yönlerini, resmi ve çizgisini Batının hareket ve ifade gücü ile birleştirmiştir. 1984' te Çin' de Sichuan Güzel Sanatlar Enstitüsün' de yüksek lisans bursu kazandı ve kültür devriminden sağ kurtulan son büyük Çinli ressamlar ile çalışarak kaligrafi ve diğer doğu gelenekleri üzerine yoğunlaşarak tekniğini

geliştirdi. Sanatçının çalışmaları Dünya çapında birçok ÷lkede sergilerde ve sanat organizasyonlarında sergilendi (Waddington Custot, 2021).

Fabien Verdier' in çalışmalarında kaligrafi ön plandadır. Resimlerini oluştururken tavandan sarkıtarak kullandığı büyük boyutlu fırçalarla, büyük boyutlu tuvallere kaligrafik kıvrımlardan oluşan yazısal şekiller yapmaktadır (Görsel 74). Büyük boyutta fırçalarla oluşturduğu bu resimler, izleyicinin, yazılma sırasında oluşan fırça hareketlerine yakından bakma olanağı yaratır (Görsel 75). Yazı yazan elin fırça üzerindeki etkilerinin göstergesi olan lekeler, yazı olmaktan çıkar ve anıtsal birer figür görünümüne bürünür. Bu anıtsal resimler karşısında izleyici, küç÷lmüş ve kâğıt üzerine yazılmış yazıların üzerinde geziyormüş gibi hissetmektedir. Çin kaligrafisini andıran lekeler yazı gibi gör÷nseler de hiçbir dilde karşılığı yoktur. Bu özelliği ile asemik olarak da ele alınabilecek özelliğe sahiptir. Tek fırça darbesi ile oluşturduğu lekeler basit, şiirsel, duyarlı kıvrımlarla izleyiciye eşsiz bir deneyim yaşatır. Bir röportajında resimsel deneyimini şöyle açıklıyor. “ Yaşamak, işimin merkezinde yer alıyor. Bizi çevreleyen tüm yaşam biçimlerini keşfetmeye çalışıyorum. Dinamikleri ve enerjileri ilgimi çekiyor. Onları resme aktarmaya çalışıyorum” (Kindler, 2021). Resimleri hakkında ise, “ ona bakanın hayal gücünü harekete geçirebilir, resimde kendini bulan kişide, örneğin hafızasında sıralanan formları, rüzgârla, bulutlarla, minerallerle, dağlarla ve seslerle temas deneyimlerini onda uyandırarak biraz daha canlanması için çalışıyorum.” (Kindler, 2021)

Verdier, bir sanatçının çalışmalarında ustalığın ötesine geçmesi gerektiğini aksi takdirde geleneğe hapsolabileceğini ve ona bir yol dikte edebileceğini söyler. Bir şeyleri bırakmayı kabul etmek daha anlayışlı olmanızı sağlayabilir, öğrendiklerinizin üzerinde sürekli durmamak, her zaman kendi üzerinde çalışmaya çabalanması gerektiğini vurgulamaktadır (Kindler, 2021).



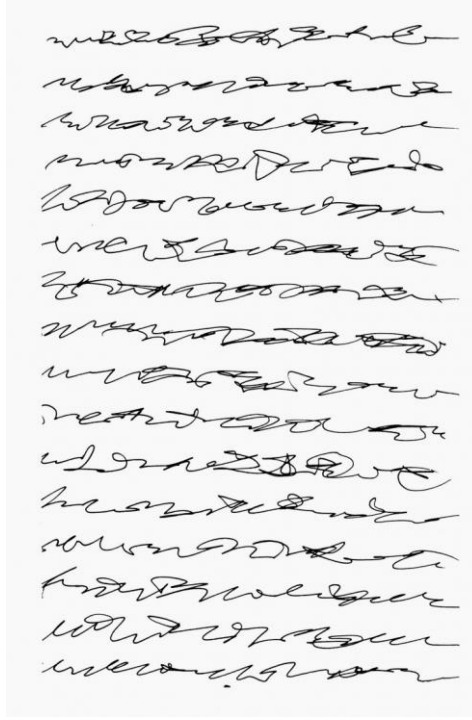
Görsel 74. Fabien Verdier, Müzik - Mutasyon I , 2016, Tuval üzerine akrilik ve karışık teknik
120 × 251 cm. Le Petit Robert sözlük projesi.

Erişim: 16.12.2022 <https://fabienneverdier.com/db/painting/musique-mutation/>



Görsel 75. Fabien Verdier İşliğinde çalışırken.

Erişim : 16.12.2022 <https://culturieuse.blog/2015/06/09/fabienne-verdier-1962-%C2%A7-improvisation-musicale/>



Görsel 76. Travis Jeppesen, İsimsiz, 2015. Kağıt üzerine mürekkep,
Erişim: 18.12.2022 <https://exilegallery.org/exhibitions/travis-jeppesen-new-writing/>

Dil alanında çalışan ve birçok roman ve eleştiri kitabına imza atan yazar, şair ve ressam sanatçı Travis Jeppesen, son yıllarda yaptığı yazısal görseller ile kendinden söz ettirmektedir. Jeppesen geleneksel sanat eleştirisine duyduğu hayal kırıklığı duygularına yanıt olarak icat ettiği yeni bir yazı biçimi olan nesne yönelimli yazı kavramını duyurmuştur (Ekim 2011). Sonraki birkaç yıl boyunca yaratıcı eleştirel uygulama olarak nesne yönelimli yazı üzerine çalışmalar yapmıştır. Nesne yönelimli yazının doğuşu, Jeppesen' in edebi eserin yaratıcı ve eleştirel yönlerini tek bir yazıda birleştirme arzusu olduğu söylenir. Özünde nesne yönelimli yazı, önceden var olan sanat eserlerini dil ortamında yeniden yaratmaya çalışır (Jeppesen, 2016).

Jeppesen' in yazıları biçimsel olarak bir yazıyı andırmasına karşın, metinsel anlamda bir karşılığı olan yazılar değildir (Görsel 76). Hangi milletten olursa olsun izleyicinin yazılar karşısındaki durumu aynıdır. Yani yazılanlar asemik olarak rahatlıkla düşünülebilir. Jeppesen asemik kelimesi anlamdan yoksun bir yazıyı ima etmesi bakımında sorunlu bulunmaktadır. Asemik olarak görülen yazıların çoğu yeni okuma ve yorumlama yollarını gerektirdiğini savunur.

3.2 “Palimpsest” ve “Asemik Yazı” Olarak Duvar Yazıları

Şehir duvarlarına bazen politik görüşünü veya eleştirisini ifade eden, bazen tuttuğu takımla ilgili ya da bir türlü açılmadığı ya da karşılık bulamadığı sevdalısına söyleyemediği sözleri yazan insanlar, duvarlara yazarak hem hedef aldığı kişi veya kişilerin okumasını ister, hem de gören her insanın yazılarını okumasını isterler. Seçilen duvar genellikle yazı yazmaya elverişli düz ve hedef alınan kişi veya kişilerin görebileceği bir yer seçilmektedir. Bazen sadece düz bir duvar olması bile yeterli olabilmektedir. Yazılan yazılar zaman içerisinde okunabilir özelliğini kaybedebilmektedir. Bunun nedeni gerek seçilen boya türü ya da yazı yazılan yüzeyin hava koşullarına uygun olmamasından dolayı yazılar uzun süre varlığını sürdürmeyebilmektedir. Yazıların ya da duvarın yıpranması sonucu okunamayacak hale de gelebilmektedir. Bazen de yazının içeriğinden rahatsız olan insanlar, Görsel 77 ve 78’ de görüldüğü gibi yazıları okunmayacak hale getirmek için başka boylarla müdahale etmesi de yazıların okunmaz hale gelmesinin bir diğer sebebi olabilmektedir. Kapatılma sonucunda, kapamak için yapılan müdahale, duvarı eski haline getiremese de yazılabilecek yazının okunabilirliğini etkilemiyor ise başkaları içinde yeni bir yazı yüzeyi olması kaçınılmazdır. Aynı duvar üzerine defalarca yazılan yazıların ve duvarın da yıpranması sonucu dökülen sıva ve boyalar nedeniyle de oluşabilen kaotik görüntü, yazıların okunurluğunun azalması, hatta yok olmasına sebep olmaktadır. Bu durumlar yazı gibi görünen ama okunamayan yazıların oluşmasını sağlamaktadır. Oluşan yazısal ifadeler okunmadığı için izleyicide, içeriksel olarak etkisini yitirmektedir. Defalarca müdahaleler sonucu oluşan bu dramatik görüntüler izleyicide bazen rahatsız edici, bazen de tebessüm ettirebilen görüntüler oluşturabilmektedir. Ne yazdığı kimse tarafından hatta yazan kişinin bile okuyamadığı bir biçime bürünen yazılar, “asemik yazı” kavramını düşündürmektedir. İmece usulü üst üste farklı kişilerle oluşturulmuş bu dokular asemik yazıları hissettirdiği gibi soyut resimleri de çağrıştırmaktadır. Şehirlerin resimsel görüntülere bürünmüş duvarlarının görüntüsü, birçok sanatçıya da ilham kaynağı olduğu bilinmektedir.

Görsel 77. Kapatılmış duvar yazısı örneği
(İzmir)

Fotoğraf: Yavuz AYHAN

Görsel 78. Kapatılmış duvarı örneği (İzmir)

Fotoğraf: Yavuz AYHAN

Görsel 79. Duvar yazısı örneği (Zonguldak)

Fotoğraf: Yavuz AYHAN

Duvarlardaki yazıların kaligrafik yapısını belirleyen çeşitli etkenler vardır. En başta yazan kişinin yazı stili, yani el yazısı büyük oranda etkili olmaktadır. Diğer etkenler ise boya türü veya fırça biçimi etki etmekte hatta yazan kişinin fiziki özellikleri bile bu yazıların kaligrafik yapısının farklı olmasını etkileyebilmektedir. Yazan kişinin boyunun uzun veya kısa olması yazı karakterlerinin büyüklüğünü, fiziksel gücünün, formların dairesel yapısının düzgünlüğünü etkileyebilmektedir. Fırça biçimi de etkenler arasına dâhil edilebilir, çünkü fırçanın uzun kıllı veya kısa kıllı olması, eninin dar veya geniş olmasından kaynaklı kaligrafik özellikler oluşabilmektedir. Havalı fırça (air brush) olarak adlandırılan fırça türü genellikle kompresör eşliğinde kullanılmaktadır fakat duvarlara yazılan yazılarda genellikle havalı fırça sınıfına sokabileceğimiz “sprey boya” olarak adlandırılan basınçlı tüp içinde bulunan boyalar kullanılır. Boyanın basınç sayesinde püskürmesi sonucu yüzeye yapışması, yazı yazmaya da elverişli bir araç olarak kullanılmasına sebep olmaktadır. Sprey boya ile yazılan yazılar da kendine özgü kaligrafik özellikler bulundurmaktadır. Püskürtürken boya tüpünün yüzeye yakın veya uzak olması, tüpün püskürtme çapının dar veya geniş olması gibi değişiklikler sebebiyle, yazı karakterlerine farklı ifade biçimleri katmaktadır.

Yazıların hızlı veya yavaş yazılması, kaligrafinin hissettirdiği hareket izleyiciye farklı hisler uyandırabilmektedir. Yazının yazılma biçimi ya da yazı üzerini kapamak için özensizce sürülen boyalar şiddet hissettiren lekelerle dönüşebilmekte veya eski bir afiştan kalan mavi bir renk o kargaşanın içinde sakinlik ve dinginlik gibi bir duyguya yöneltebilmektedir. Görüntünün insanlarda bıraktığı-bırakacağı etkilerin önemsemeden yapılan müdahalelerle şekillenmekte olan duvar yüzeyi, sürekli değişimde olan bir resim gibidir. Görsel 79’da çeşitli zaman dilimlerinde insanların yaptığı müdahalelerle şekillenmiş bir duvar görünmektedir.

Üst üste yazılan yazılardan, yapıştırılan afişlerden, ilanlardan ve zaman zaman yapılan temizlik boyalarından oluşan boya katmanları, “palimpsest” kavramını da akla getirmektedir. Zaman içerisinde oluşan katmanlarda yer alan yazılar, yaşananlar ve yaşatılanların göstergesi veya güncesi gibidir.

Palimpsest kavramının 1845'de yazdığı makalesi ile tekrar gündeme getiren yazar Thomas De Quincey,'nin, annesinin ölümüyle birlikte kaybettiği kız kardeşini unutamamanın hikâyesini "beynin[in] palimpsesti"nin kanıtı olarak aktarması gibi (Dillon, 2017 s.41), şehrin ve yaşanan zamanın belleği olarak görülebilecek yazılarla şekillenmiş şehir duvarları da palimpsest yapılara örnek oluşturabilir.

Palimpsest, Yunancadan türetilen 'yeniden', 'palin' ve 'kazınmış' anlamına gelen 'psestos'dan gelir. Papirüs bitkisinin gövdesinden elde edilen papirüs yüzyıllar önce günümüzdeki kadar kolay elde edilememesi ve pahalı olması nedeniyle tekrar tekrar kullanılmıştır. Parşömen yapraklarının mürekkeplerinin kazınması veya suyla silinmesi ve üzerine yeni yazı yazılmasıyla meydana gelen kitaplara palimpsest denilmektedir. Palimpsestlerde eski yazı silinip üzerine yeni yazılsa bile yeni yazının altından eski yazının izleri görülebilmektedir (Apaydın, 2019, s.91)

Ötgün'e göre "ister yazılardan isterse de görsellerden meydana gelmiş olsun, çok katmanlı imge yaratma dürtüsü bir palimpsest metaforudur" (2022).

Palimpsest maddi olarak bir yüzeyde aynı anda üst üste katmanların bir arada olmasıdır. Palimpsestin geleneksel anlamda tekniği ve amacı düşünüldüğünde; normalde görünür olmayan, hatta silinmiş, yok edilmiş olanın yeniden görülebilmesini içerir. Palimpsestin doğası iki yönlüdür. Hem art zamanlıdır hem eş zamanlıdır; iç içe geçmiştir. (Ötgün, 2022)

Palimpsest yapılar birçok disiplinde bulunmaktadır. Eski ve yeninin bir arada kullanıldığı çok katmanlı yapıların konuya dahil edildiği palimpsest kavramı, 1845 ten beri mimari, coğrafya, jeoloji, paleontoloji, buzulbilim, astrofizik, biyokimya, genetik, sinirbilim vb. birçok alanda kullanıldı (Dillon, 2017 s.13). Genel olarak palimpsest kavramı "eskinin silinip yeninin yazılması" (Ötgün, 2022) olarak tanımlansa da Apaydın, "eski ve yeninin iç içe geçmesi, izlerin tümüyle aradan çekilmemesi, bir anlamda iki ruhun bir bedende hayat bulması" şeklinde kavramı açıklamaktadır. Aynı yazısında, palimpsestlerin parşömen kâğıtlarının kısıtlı olduğu dönemlerde, yazıların parşömenlerden silinip tekrar yazmak için kullanılmasını, yapı stokunun kısıtlı olduğu şehirlerde eski yapı üzerinde tadilatlar veya eklentilerle yeni yapıya dönüşmesini de palimpsest kavramı içerisinde değerlendirmektedir (2019, s.91). Bu

değerlendirmeyi şehir duvarlarına yazılan yazılar için düşünüldüğünde, kısıtlı olan duvar yüzeyinin tekrar tekrar kullanılması, silindikten sonra tekrar yazılması gibi benzerliklerden dolayı, bu tip yazıların bulunduğu duvarları ve üzerindeki yazılanları da bu kavram içerisine dâhil edilebileceği düşünülebilir. Burada farklı olan ise silme işinin tekrar yazma amacı ile olmamasıdır. Silme işlemi duvara yazılanların içeriğinden ve görüntüsünden rahatsız olan kişilerce yapılmakta fakat onlar istemese de tekrar üzerine yazılar yazılmaya devam edilmektedir. Böylece çok katmanlı görseller oluşmaktadır.

Ötgün ve Apaydın'ın "palimpsest" için yaptığı açıklamaları ile duvar yazılarının görünümü ve oluşum şekilleri bakımından palimpsest kavramı içerisine dahil edilebilir.

4. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI HAKKINDA AÇIKLAMALAR

Resim sanatında imza kavramının incelenmesi, sanat eserlerinin anlam ve algılanışı üzerindeki etkisinin derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunur. Bu bağlamda, imzanın kullanımı, sanatçının kimliğini ve eserin orijinalliğini belirten bir işaret olmanın ötesine geçer. İmza, eserin estetik ve semantik boyutlarını zenginleştiren ve izleyicinin eserle olan etkileşimini artıran bir plastik değer olarak işlev görür. Sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimi vurgulayan bu kullanım, sanatsal ifadenin çeşitliliğini ve yeniden şekillenme potansiyelini gösterir. İmza, sanatçının kendini ifade etme yöntemi ve eserin izleyiciyle etkileşiminde kilit bir rol oynar. Dolayısıyla, resim sanatındaki imza kavramı, sadece sanatçının kimliğini temsil etmekten öte, eserin estetik ve anlamsal katmanlarını genişleten bir öge olarak ele alınmalıdır. Bu perspektif, imzanın sadece bir işaret olmaktan çok daha fazlası olduğunu ve sanatın anlamlandırılmasında önemli bir rol oynadığını gösterir.

İmza çalışmaları, insanlık tarihinde önemli bir yere sahip olan imzanın, eserin ana teması olarak ele alınması ile gerçekleştirilecek çalışmaların sonsuz alternatiflerinin ve eşsizliğinin fikri ile şekillenmeye başlamıştır. Farklı malzemelerle, farklı renklerde, değişik boyutlarda atılan imzaların aynı yüzeyde bir araya gelmesinin oluşturduğu uyum, uyumsuzluk, zıtlıklar, gerilimler ve ahenk sayesinde imzanın bir metafor olarak algılanmasına yönelmektedir. Özellikle yüzey çalışmaları olan resimlerde tüm yüzey imzalar ile şekillendirilmesi amaçlanmış, sadece onların kendi aralarındaki ilişkilerinin yarattığı etkilerin peşine düşülmüştür. Sanat, sanatçı ve birey metaforlarına dönüşen imzanın üç boyutlu çalışmalarda, izleyici ve eser arasındaki ilişkinin interaktif bir düzencele etkileştiği çalışmaların oluşmasına katkıda bulunmuştur.

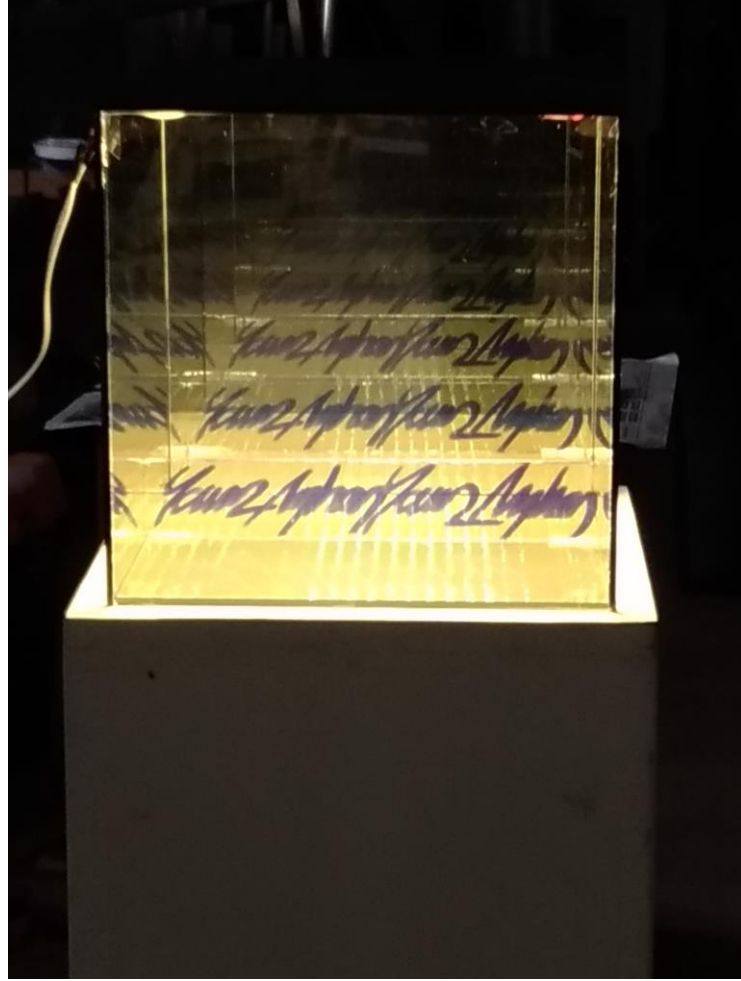


Görsel 80. Yavuz AYHAN “Sen Varsan Ben de Varım” 2021, Cam küp üzerine ultra viole kalem ve Ultra viole ışık. 25x25x25 cm. (Işığı yanmamış hali)



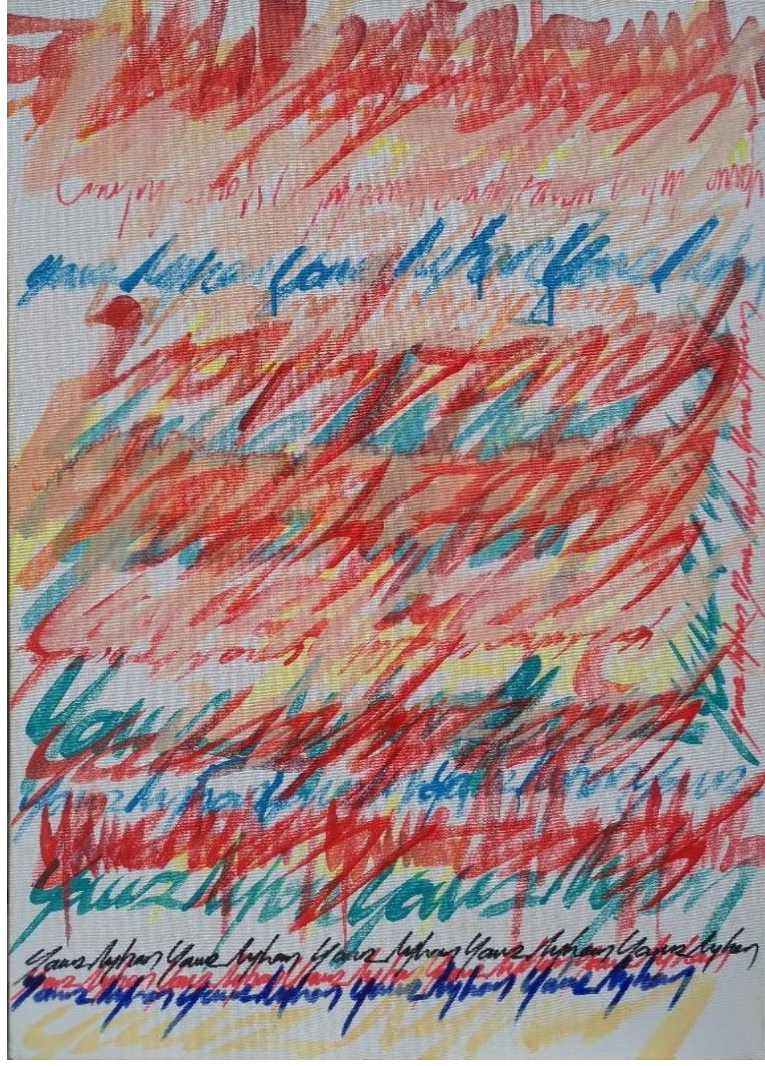
Görsel 81. Yavuz Ayhan, “Sen Varsan Ben de Varım” 2021, Cam küp üzerine ultra viole kalem ve ultra viole ışık. 25x25x25 cm. (Işığı yanmış hali)

“Sen varsan ben de varım” isimli 25x25x25 cm cam küp olarak tasarlanmış bu çalışma (Görsel 81) izleyicisi ile etkileşim halinde olan bir çalışmadır. Genel görünümü içi boş bir cam küp olarak görünmekte iken, bir kişi yanına yaklaştığında ışığı yansıtarak normalde cam üzerinde görünmeyen yazıların görünmesini sağlamaktadır. Uzaklaştığında ise ışığı sönmeye yazılar görünmez bir hale bürünmektedir. Bu yazılar sanatçısına ait olan imzalardan oluşmaktadır ve izleyiciye “sen olmazsan ben de olmam” veya isimlendirildiği gibi “Sen varsan ben de varım” ı temsil etmektedir. İmzalar burada sanatçı metaforu olarak bulunmaktadır ve sanatçı, sanat eseri ve izleyici ilişkisine vurgu yapılmaktadır. Küpün kenarları ve yüzey alanları birbirine eşittir. Böylelikle bir sanat eserinin her izleyici için eşit bir pozisyonda olduğuna vurgu yapmakta, izleyicinin yakın veya uzak olmasının görünüp veya görünmemesine etki etmesi sağlanmıştır. Çalışmaya yaklaşacak her bireyin ne olduğunu görebilmekte ve anlayabileceğini göstermektedir. Erkurt’un yazar-okur ilişkisi için söylediği “eserin anlam kazanabilmesi için okura, okurun da edebiyatın rol üstlenici aktörü olabilmesi için, esere ihtiyacı vardır” (2021 s.44-45) ifadesi, plastik sanatlarda da durum çok da farklı değildir. İzleyici, eser ve sanatçı önemli sacayaklarıdır. Bir yapıtın tamamladığının da göstergesi olduğu düşünülen eser üzerindeki imza ve eser aslında, izleyici ile buluştuğunda gerçekten tamamlandığını söyleyen birçok sanatçı ve düşünür de gönderme yapılmaktadır.

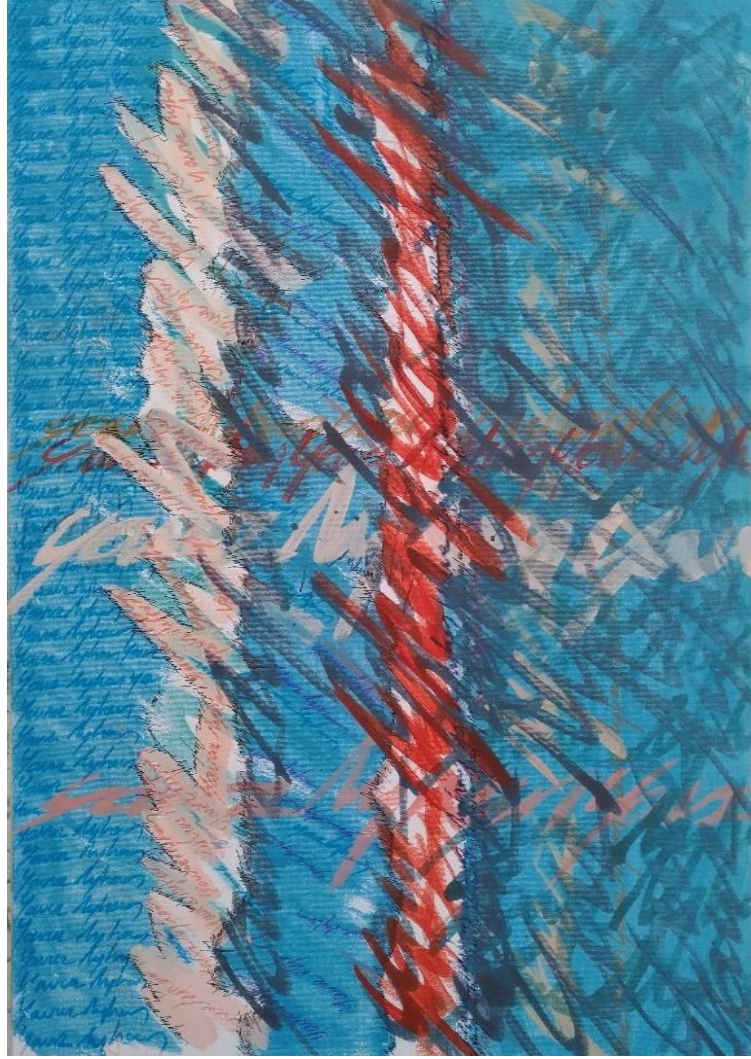


Görsel 82. Yavuz Ayhan, "Sonsuzluk", 2021, Cam küp üzeri Keçeli Kalem, 25x25x25 cm.

Benzer şekilde, 25x25x25 cm olarak tasarlanan bu cam küp şeklindeki çalışmanın adı "Sonsuzluk" tur (Görsel 82). Çalışmasının iç kısmında tam ortada sanatçıya ait olan imza bulunmaktadır, yanan ışıkla birlikte küpün arka kenarında sonsuza kadar giden imzalar görünmektedir. Yine izleyici ile etkileşerek çalışan bu düzenle izleyicinin varlığı ile sonsuza kadar unutulmayacak olan sanatçı temsil edilmektedir. İzleyici, eser, sanatçı birlikteliği gerçekleştiğinde ancak bir eser ve sanatçısı sonsuzluğa yürüyebilecektir. İmza burada hem kendisini hem de metafor olarak sanatçıyı temsil etmektedir.



Görsel 83. Yavuz Ayhan, "İmzalar" 2020, Tuvale akrilik ve keçeli kalem. 70x50 cm.



Görsel 84. Yavuz Ayhan, “İmzalar”, 2020, Tuvale akrilik ve keçeli kalem. 70x50 cm.

Görsel 83 ve 84’de, 70x50 boyutlarında TÜA 2020 yapımı olup, imzaların üst üste binmesiyle oluşturulmuş ve bu birikim, imzaların okunamaz hale gelmesine neden olmuştur. İmza ne yazı ne imza olarak algılanmaktadır, sadece renk olarak dikkat çekmekte imza atılırken fırçanın yaptığı hareketler göze çarpmaktadır. Üst üste atılan imzaların oluşturduğu lekese görüntüler, sokak duvarlarına üst üste yazılan yazılar gibi lekese bir görüntü oluşturmakta yazı veya imza görünümünden sıyrılıp bir doku bir desen oluşturmaktadır. İmzaların tuval dışına da çıkıyor gibi ve tuval dışından başlamış olması gibi ayrıntılar aslında görünen dörtgenin de ötesinde devam etmekte olduğu hissini vermeyi amaçlamaktadır. Sonsuz bir imza yüzeyi hayali oluşturma çabası ile imza ile sonsuzluk veya gelecekte de var olma arzusu içerisinde olan sanatçı ve insan temsili oluşturulmaktadır.



Görsel 85. Yavuz Ayhan, "İmzalar", 2019, Pres tuvale akrilik ve silikon, 60x60 cm.

Üst üste defalarca atılan imzalarla şekillenen bu çalışmalar soyut ifadeci resimleri andırmaktadır (Görsel 85). Yeşil zemin üzerine 70x70 cm boyutlarında olan 2019 yılı yapımı çalışmada yeşil zemin üzerine kırmızılarla yazılar yazılmış yani imzalar atılmış, küçük imzaların üzerine atılan büyük imzaların oluşturduğu doku göze çarpmaktadır. Küçük imzalar sayıca fazla olsalar da kalın çizgiler ve büyük boyutta atılan imzalar, küçük imzalara baskın gelmektedir. Bu bölüm güçlü ve büyük olanın küçükler üzerine egemen olmaya çalışması ile baskı oluşturulmaktadır. Güçlü ve zayıf karşılıklı bir mücadele içinde olmakta ve aslında bu çekişme kendi özlerinin de ifadesini azaltmaktadır. Mücadele etmekten kendi amacından sapan, başkaları ile mücadele ile kendini gösterme çabasında olan insanın temsilidir. Altta ve sol kısımda az miktarda görünen mavi renk, her şeye rağmen az da olsa bir umudun daima olacağını göstermektedir.



Görsel 86. Yavuz Ayhan, 60x60 cm TÜAB 2019

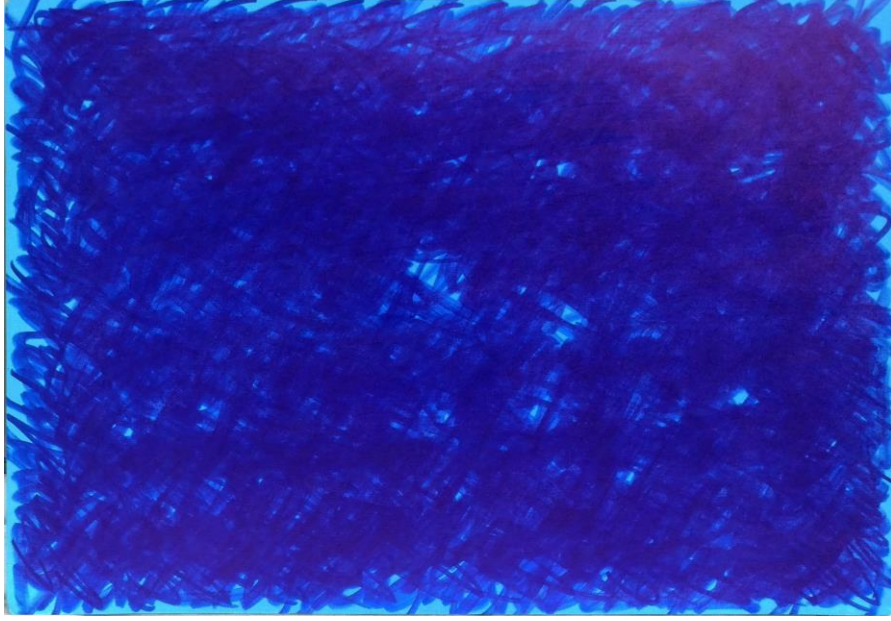
2019 yılı yapımı olan 70x70 cm boyutlarındaki çalışmada (Görsel 86) imzaların oluşturduğu soyut ifadeci görünüm devam etmektedir. Sarı zemin üzerini kapatmaya çalışan yeşil zemin aralanmış aradan sarı zemin kendini gösterme çabası içerisinde, aralarında bulunan kırmızılarla baskın gelmeye çalışmaktadır.

Cam, ayna ve aynalı cam ile 27x45x5 cm cam üzerine silikon malzeme ile oluşturulan bu çalışmada, şeffaf silikonlarla defalarca atılan imza ile cam yüzeyinde doku oluşturmuştur (Görsel 87). Bu doku, şeffaf olması sebebi ile camla, renk olarak bir bütünlük oluşturmakta, varlığını ışık ve gölge oluşumları ile hissedilebilmektedir.



Görsel 87. Yavuz Ayhan “Sonsuzluk 1”, 2020, Cam Üzeri Silikon ve Ayna, 27x45x5 cm

Aynalı cam ve ayna düzeneği ile üzerinde bulunan imzaların sonsuz bir görüntü oluşturması amaçlanmıştır. Yaratılan eserlere atılan imzanın, yani eserin yaratıcısının kimliğinin, sonsuza kadar bilinmesini anlatan bir çalışmadır. Çalışmanın alt bölümünde atılan imzalar, yanan ışık sayesinde kendini göstermekte fakat diğer alanlar imza bulunmadığı için karanlık kalmaktadır. Sanatın ve sanatçının bulunmadığı bir dünyanın anlamsızlığını ifade eden bir karanlık bölümdür burası. Görünmekte olan imzalar parlaklığı ile kendisini ve etrafını da aydınlatmaktadır. Çalışmanın etrafını saran ve aslında imzaların da aydınlanmasını sağlayan ışık dörtgeni, sanatçının yapıtlarının oluşmasının kaynağı olan doğayı-dünyayı temsil ettiği düşünülebilmektedir.



Görsel 88. Yavuz Ayhan, “Yığın”, 2021, Tuval üzerine keçeli kalem, 50x70 cm.

50x70 cm boyutlarında açık mavi ve lacivert renklerden oluşan “Yığın” adlı çalışmada (Görsel 88) mavi zemin üzerine keçeli kalem ile defalarca atılan imzalarla okunması oldukça güçleşen bir yığın oluşturulmuştur. Aynı birimin tekrarlarından oluşan bir yığının birim olarak özelliğinden koparak başka bir varlığa dönüşmüş görünümünü ifade etmektedir. Mesela, insan kalabalığına uzaktan bakıldığında, başların oluşturduğu koyu noktalardan oluşan bir yığın olarak görünür. Bir diğer örnek de ormanlar gösterilebilir, tek tek ağaçtır hepsi ancak, uzaktan bakıldığında bütün halinde bir yeşillik görünmektedir. Bu halleri zaman zaman “yastık gibi” veya “yumak gibi” benzetmeleri ile bütünsel bir algıyı pekiştirmektedir. Bu aynı zamanda küçük parçaların birleşerek bir bütün oluşturması olarak da düşünülebilir. Resimde büyüklükleri ve rengi aynı olacak şekilde imzaların atılması ile birbirinin aynı düşüncelere sahip, aynı işleri yapan bireylerin de bir grup olarak değerlendirilmekte olduğu, aralarından hiçbirinin dikkat çeken bir yanının ortaya çıkamayacağı bir yapı şeklinde de görülebilir. Tek tek etkisiz olsalar da hepsi bir araya geldiğinde büyük bir etkiye sahip olabildiğini de gösterebilmektedir. Burada mavi rengin seçilmiş olması mavinin düşünmeyi üretkenliği, derin duyguları tetikleyen bir renk olmasından kaynaklanmaktadır. Düşünceler aynı olursa bireysellik yok olmakta ama düşüncenin potansiyel gücü artmaktadır.

Raporun problemlerinden biri olan “asemik yazı” kapsamında gerçekleştirilmiş olan çalışmalarda, şehir duvarlarına çeşitli zaman dilimlerinde üst üste yazılan yazıların oluşturduğu asemikleşmiş yazı dokularından esinlenilmiştir. Birçok şahsın farklı zamanlarda farklı amaçlarla yazdığı yazıların ve duvarlarda ki sıvanın, boyanın da hava koşulları ve çeşitli müdahaleler sonucu bozulması ile bıraktığı izlerle eşsiz görüntüler oluşturmaktadır. Bu eşsiz görüntülerin oluşumunu taklit edercesine, al el acele ama özgürce yazılar yazılmış bazen bozmak için, bazen de sadece üst üste gelerek okunmaz olmasının sağlanması ile asemik yazı şeklini almıştır. Yazıların bulunduğu yüzeyler duvar izlenimi verebilmesi için doku çalışmaları yapılmış, yazıların duvar üzerindeki görünümünün izleyici üzerinde bıraktığı etkilere ulaşılma çabası güdülmüştür. Bilinçli olarak dökülmüş, yıpranmış, zarar görmüş duvar dokuları yapmanın verdiği eşsiz deneyimler üzerine yazı yazarken, gerçekte kontrolsüzce oluşan görüntülerin, kontrollü bir şekilde oluşması yeni bir görsel dil oluşturmuştur. Çalışmalarda yazıların asemikleşen dokularından yararlanıldığı gibi yazının anlamsal içeriğinden faydalandığı kısımlara da yer verilmiştir.



Görsel 89. Yavuz Ayhan, “Adalet Arayışı”, 2021 Kolaj, sprey boya, kum, fayans yapıştırıcı, alçı, akrilik. 150x150 cm

Bu çalışma 150 x 150 cm boyutlarındadır ve çalışmanın genel görünümünü mavinin tonları oluşturmaktadır (Görsel 89). Resmin genelini kaplayan mavi huzurlu sakin bir yaşamı ifade ederken altından sızan turuncu renk, o yaşamın içinde bulunan ve insanın yaşamına anlamlar katan küçük anları temsil etmektedir. Bütün renklerin altında veya üstünde büyüklü küçüklü görünen yazı görünümlü kaligrafik çizgiler ve harf parçaları, hayatın içerisinde çelişkiler barındıran düşünceler olabileceğini ama Genel rengin mavi olması her şeyin bir gün son bulup huzura varılacağını ifade etmektedir. Adil bir yaşantı arzusu içerisinde yazı yazarak sesini duyurmaya çalışanlar için konulmuş bir isimdir “Adalet Arayışı”.

Sol tarafta bulunan “Hayvan Çiftliği” yazısı “Hayvan Çiftliği” filminin afişidir ve dünya klasiklerinden olan, otoriter rejimin anlatıldığı George Orwell'in aynı adlı romanına ve anlatılanlara gönderme yapmaktadır. Genellikle siyasi otoritenin, eleştirilere tahammül edemediği dönemlerde, medyanın gerçekleri çarpıtmaları sonucu vatandaşların yaşananlar hakkında objektif haber alamadığı dönemlerde, duvarlara yazılar yazarak halka ulaşmaya çalışan insanların seçimidir duvar yazıları. Yasaktır aslında kamuya veya başka bir şahsa ait duvara müdahalede bulunmak. O yüzden aceleyle yazılırlar genelde. Acele ile yazılan yazılar, barındırdığı kaligrafik enerji ile bunu yansıtabilmektedirler. Yazılma sonrası çizgisel veya kapatıcı bir müdahale ile okunmaz hale getirilmeye çalışılmaları tanıdıklık dokulardandır. Bu müdahaleler sonucu ortaya çıkan görüntüler asemik yazı kavramını akıllara getirebilmektedir. Genel olarak burada kullanılan yazı asemik olarak düşünölmeyebilir, ancak bazı yazısal oluşlar tanınabilir olsalar da bilerek ve isteyerek tanınamaz yapıya getirilerek asemik bir izlenim verilmiştir.



Görsel 90. Yavuz Ayhan, İsimli, 2022, Tuval kum, çimento, akrilik, sprej boya. 90x120cm

Görsel 90'da görünen çalışma 90x120 cm tuval üzerine, kum, çimento, akrilik boya ve sprej boya ile şekillendirilmiştir. Çalışma doku olarak tamamen bir duvar dokusu oluşturulmaya çalışılmıştır. Duvarda bulunan sıvalar, dökülen boyalar, yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu oluşturulan duvar dokusu üzerine asemik yazı biçimi ile şekillendirilmiştir. Resmin üst kısmında bulunan kırmızı bölüm, hareketliliği, vurguyu, dinamizmi, canlılığı temsil eder. Üzerine gelen mavi asemik yazılar onu kapatmaya çalışılmış gibi görünmekte, kırmızıya kapatılarak sakinliğe ulaşılmaya çalışılmaktadır. Maviler arasında bulunan siyah veya koyu olarak görünen lekeler mavi tonlarda yazılan yazıları ön plana çıkarmaktadır. Alt tarafa yakın olan alt orta da bulunan gri bölüm ise görüntü olarak beton bir duvarı andırmaktadır. Burada bulunma amacı ise kırmızılarla mavilerin yarattığı gerileme karşın tarafsız bir bölge oluşturmaktadır. Çatışmaların arasında kalmış olan suskun tarafsızları temsil ettiği düşünülebilir. Oluşturulanlar sanki o bölümün üzerinde şekillenmektedir.

Görsel 91'de görünmekte olan 80x110 cm T.Ü Kum, çimento, tutkal, akrilik boya ve sprej boya ile 2022 yılında yapılmış bu resimde hâkim renk kahverengidir. Üst

bölümünde küçük birkaç mavi leke, çoğunluğu alt bölümünde olan ve tüm yüzeylerde parça parça bulunan beyaz lekeler bulunmaktadır. Orta kısmında ne yazdığı anlaşılamayan ancak, tanıdık olabilecek harflerden dolayı çeşitli tahminler yürütülebilecek bir yazı bulunmaktadır. Burada göze çarpan siyah olan yazı olsa da arka planda defalarca üst üste yazılmış yazılar da görünmektedir. Kelime anlamı olarak ne yazdığı ve ne anlama geldiği önemsiz olan ve artık yazı olmaktan uzaklaşan bu yazısal ifadeler, söyleyecek sözü olan insanların kendini ifade etmesini, bir şeyler söylemek istemesini ve bir derdi olduğunu ifade etmektedir. Yazıların birbiri üzerine gelmesi ise, insanların birbirlerini dinlememesi hatta susturma çabası içerisine girmesi şeklinde de yorumlanabilir. Onlar birbirlerini dinlemeyip susturmaya çalışıp, kendi söylemlerini öne çıkarmaya çalışırken, başka bir güç, bir otorite hepsinin susturucasına üstünü kapatan kahverengi leke ile etkilerini yitirmektedirler.



Görsel 91. Yavuz Ayhan, isimsiz, 2022, Tuvale kum, çimento, tutkal, akrilik, sprej boya. 80x110 cm

Görsel 92'de görülmekte olan "Kibir" isimli çalışma yoğun bir beton dokuya sahiptir. Resmin büyük bir bölümünü kaplayan beton yüzey, insanın doğa üzerine koyduğu, doğaya ve insan ruhuna hitap etmediği düşünülen beton duvarları temsil etmektedir. Bu beton duvarlar doğanın görüntüsüne ve işleyişine aykırı bir insan yapısıdır. İşlevselliği dolayısı ile tercih edilmekte olan bu betonlar genellikle duvar ve taşıyıcı eleman olarak kullanılmaktadır. Doğaya ve insan ruhu için uygun

olmayan bu duvarlar, genelde insan yaşamı içerisindeki mekânlar arası sınırları oluşturmaktadır. İnsanın ufuk çizgisini görmesini zorlaştıran yüzeylere sürekli maruz kalındığında ruhsal ve bedensel sağlık sıkıntılarında da sebep olduğu söylenmektedir.



Görsel 92. Yavuz Ayhan, “Kibir” 2023 Tuvale kum, fayans yapıştırıcı, akrilik. 150x150 cm.

Oluşturulan sınırlar içerisinde hareketlerine de mecburi yön vermek zorunda kalan insanlar, zamanla bu sınırlar arasında yaşamak zorunda bırakılmaktadırlar. Özellikle nüfusun kalabalık olduğu şehirlerde, insana ve doğaya zararlı olduğu halde bu duvarları oluşturmak, yaşamı düzenlemenin kolay bir yolu olarak görülmektedir belki de. İnsan, mağara duvarlarından beri duvarlar arasında yaşamak zorunda kalmayı tercih etmektedir. Çünkü doğadaki fiziksel gücü sınırlı olmasından dolayı, dinlendiği zamanlarda güvenli bir alana ihtiyaç duymaktadır. Bu yüzden geçmişte ve günümüzde de sert ve sağlam yüzeyler oluşturma ihtiyacı duymaktadır. Sert yüzeyler olan duvarların artması ile sadece dinlenme zamanlarında değil çalışma hayatında da duvarlar arasında kalarak doğadan uzak yaşamak zorunda kalmaktadır. Doğa ile iletişiminin azalması ile insanın doğa

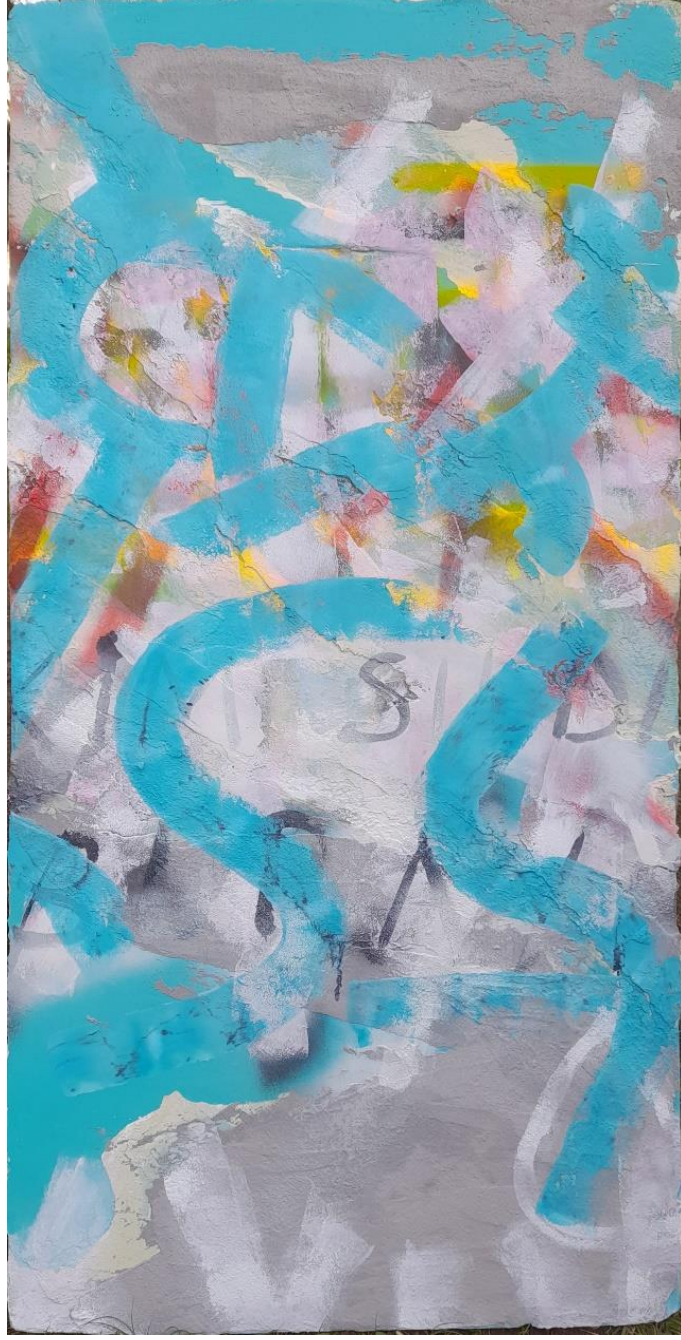
karşısında güçsüz olduğunu unutmasına, tam tersine onun üzerinde hakim güç olduğunu hissetmesine sebep olmaktadır. Bu güze sahip olma yanılgısı içerisinde kalan insanın hayatı kurgulamadaki bencilliği, doğayı ve doğanın bir parçası olan kendisini de olumsuz şekilde etkilemektedir. Güç zehirlenmesi olarak da görülebilecek bu durum, kendinden zayıf gördüğünü yok etme rahatlığını kendinde görebilecek bir kibre de dönüşmektedir. Güçlülerin zayıflar üzerinde egemen olduğu bir düzenin de bir göstergesi olan beton duvarlar, doğanın savunmasızlığına vurulmuş bir darbedir. Doğa savunmasız gibi görünse de sahip olduğu gücü doğal afet olarak görülen deprem, kasırga, sel gibi oluşumlarla zaman zaman gösterebilmektedir.

İnsanın yaşam alanının sınırlarını belirleyen duvarlar, bazen ezilmekte olan güçsüzlerin örgütlenmesini sağlayacak bir haberleşme aracı bazen de yaşananları bir medya gibi duyuran yayın organı gibi görev yapabilmektedir. Bu şekilde işlev kazanması, insanlara söylenmek istenilenlerin duvara yazılması ile mümkün olabilmektedir. Duvarın böyle bir işlevinin de yansıtıldığı bu çalışma da insanın insana olan şiddetinin bir kaynağı olan kibre de vurgu yapılmaktadır. Bunu duvar dokusu üzerinde görülmekte olan, üzerlerine doğru yürümekte olan tanka taş atan çocuk figürleri ile temsil edilmektedir. Duvar dokusu üzerine sitensil tekniği ile gerçekleştirilen figürlerin yapılış biçimi dünyanın en ünlü grafiti sanatçılarından biri olan Banksy’i de akıllara getirmektedir. Banksy’de çalışmalarının genelinde doğaya ve güçsüzlere yapılan, haksız zorbalıklara resimleri ile işaret eden bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Orta bölümde bulunan yazı yığıntılarının oluşturduğu bölüm ise sesini duvara yazma yolu ile duyuramaya çalışan insanların geride bıraktığı izleri ifade etmektedir. Bu izler üst üste gelerek birbirlerinin okunmasını zorlaştıran yapısı ile de asemik yazıyı akıllara getirmektedir.

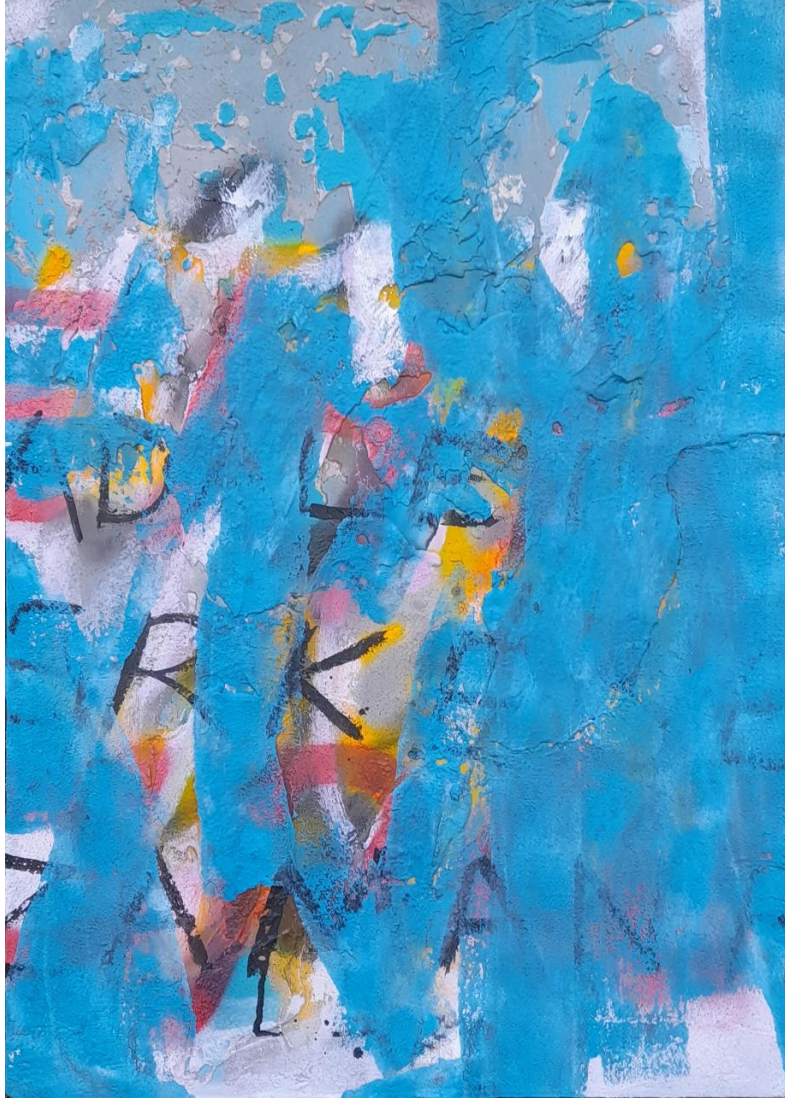


Görsel 93. Yavuz Ayhan 73x110 cm TÜ Alçı, Tutkal, Akrilik, Sprey Boya 2022

Görsel 93’de bulunan resimde sarı ve turuncu lekelerin üzerini kapatan daha büyük pembe, beyaz ve mor renklerin birbirinin üstüne gelmesi ile kapatan yazınsal lekeler bulunmaktadır. Burada aralardan sarı-turuncu renkler de, daha önceden yazılmış olan yazıların, üstteki lekelerin boşluklarından sızan parçalarıdır. Sarı-turuncu renkle arka planda kalan yazınsal lekeler, söylenmek istenene dikkat çekmek isteyen ancak olumlu düşüncelere sahip olduğunu, sıcak renkleri ile ifade edilmek istenen yazılardır. Ancak kalabalık bir ortamda hep bir ağızdan konuşulurken ne kadar önemli konuşursanız konuşun bir türlü sesinizi duyuramadığımız anlar gibidir burada yazılan yazılar. İletilmek istenen mesajlar doğru yerde ve doğru şekilde iletilmelidir, aksi halde söylenenler ne kadar önemli olsa da kaybolmaya mahkûmdur. Resmin neredeyse tüm yüzeyini kaplamış olan harfleri az-çok seçilebilen kelimeler resmin dışında kalan parçaları konusunda merak uyandırır izleyiciyi tam metni çözme, hayal etme, tahmin etme durumları içerisinde bırakır. Bu çaba içerisinde kalan izleyici, açıkça okunabildiği düşünülebilecek “sen” kelimesini görür. İzleyicinin resim karşısında bulunan şahsına seslenen bir kelimedir bu. Resim karşısında ki izleyicinin önemini, bu resmi anlamlandırma konumunda ki varlığını sorgulamaya teşvik etmektedir.



Görsel 94. Yavuz Ayhan, 2022, Strafor üzeri, fayans yapıştırıcı, alçı, tutkal, akrilik, sprej boya. 120x60 cm.



Görsel 95. Yavuz Ayhan, İsimsiz, 2022, Tuvale fayans yapıştırıcı, alçı, tutkal, akrilik, sprej boya. 70x50 cm.

SONUÇ

Sanatçının yaratımlarında özgür olma isteğinin kaynağı, dünya ile kurduğu ilişkide edindiği deneyimlerle keşfettiği dünyada verdiği varoluş mücadelesindeki özgürlüğüdür. İnsanın var olduğu andan itibaren ortak benliğimize işlemiş olan bu sınırsız düşünebilme isteği, ilerleyen zamanlarda başkalarının ihtiyaçlarını karşılama görevi ile hayatını kazanan geçmişin zanaatkâr sanatçıları, bu sınırsız düşünebilme istek ve gayretini zamanla kaybetmişlerdir. Özgürce düşünebilme becerisinin tekrar deneyimlenmesi ile özgürlüğü yeniden keşfeden ve etrafında oluşan sınırları yıkan sanatçılar, özgürlüklerine dört elle sarılmışlardır. Özgürlüklerine kavuşan sanatçıların yapıtları ise farklılaşmaya ve yeni bakış açıları yakalamaya başlamıştır.

İnsanın doğa ile girdiği uzlaşmaya varma mücadelesinde biriktirdiği deneyimlerinin neticelerini kullanarak, olmayanı var etmesi, olanı dönüştürmesi ile elde ettiği güç, dünyanın sahip olduğu güç karşısında kendisine güven duymasını sağlamaktadır. Hissettiği özgüvenle, özgür hisseden bireyin deneyimleme cesareti sayesinde yaratıcı gücü artmaktadır. Bunların olmasının asıl sebebi ise, kendi iradesi dışında gerçekleşenlerin oluşturduğu belirsizliktir. Belirsizlikler ve bilinmeyenler karşısında tedirgin olan insan, kendine duyduğu güveni ve sahip olduğu gücü kaybetme eğilimindedir. Belirsiz olanı aydınlatmak ve bilmek kendine duyduğu güveni tekrar sahip olmayı sağlayabilmektedir. Bunu yapabilmek için bilgi toplar ve topladığı bilgileri aktarmak, aktararak mücadelesine ortak olabilecek bireyler oluşturmak ister. Bunun içinde dili kullanmaktadır, yani konuşarak bildiklerini diğer bireylere aktarır. Zamanla bu bilgi aktarımı yeterli gelmez ve söylenenlerin kalıcı olması ihtiyacından dolayı, yaşananları hatırlatacak "iz" oluşturmaya başlar. Bu izler yıllar geçtikçe ifade ettiği nesne ve kavramlar artarak "yazı"nın ortaya çıkışı gerçekleşmiştir. İletişimin parçası olan izlerin oluşturulmaya başlandığı zamanlarda, yüzey üzerinde bireyselliğin temsili olan izler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu izler, oluşturulan tezin de problemlerinden biri olan 'imza'nın ilk örneklerini oluşturmaktadır.

İmzanın insan hayatına dâhil olması ve plastik sanatlara yansımaları üzerine yapılan araştırmalarla, imza kavramına açıklamalar geliştirilmiştir. İmza kavramının oluşum basamakları incelenmesi sonucu, yazının gelişimi ile paralel bir yol izlediği tespitler arasındadır. İmza, tarihsel ve toplumsal açıdan çok geniş bir etkiye sahip olduğu söylenebilmektedir. Örneğin, bir imza bir savaşın başlamasına veya sona ermesine yol açabilir, bu da imzanın yalnızca kişisel bir ifade aracı olmaktan ziyade, toplumsal ve siyasi alanda da önemli sonuçlar doğurabilecek bir güce sahip olduğunu gösterir. Ek olarak, bir imzanın mali alanlarda bir kişiyi zenginleştirebileceği veya fakirleştirebileceği gerçeği, onun ekonomik ilişkilerde de belirleyici bir rol oynadığını gösterir. Bu çeşitli örnekler, imzanın, medeniyetin bir parçası olarak, görünmeyen ancak soyut bir güce sahip olduğunu göstermektedir. İmza, yalnızca fiziksel bir eylem olmanın ötesinde, sanatsal, siyasi, ekonomik ve sosyal boyutlarda derin bir etkiye sahip olan, kültürel bir fenomen olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, imza, insanlık tarihi boyunca değişen toplumsal yapılar ve ilişkiler içerisinde çeşitli biçimlerde güç ve etkiyi temsil etmiş ve bu yönüyle medeniyetin gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Bu bağlamda, imzanın sadece bir işaret olmaktan öte, toplumların ve bireylerin tarihindeki dönüşümleri anlamak için kilit bir unsur olduğu sonucuna varılabilir.

Plastik sanatlar alanından bakıldığında imzanın, bir eserin ontolojik sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebileceği öne sürülebilir. Bu bakış açısı, imzanın yalnızca bir eserin yaratıcısını tanımlayan bir işaret olmaktan öte, eserin varoluşsal kimliğinin bir ifadesi olduğunu vurgulamaktadır.

Yapılan imza çalışmaları imza gibi önemli bir olgunun sanatsal bir eleman olarak kullanılması ile ortaya çıkan çalışmalarla, imzayı sanat, sanatçı ve birey yerine geçebilecek metaforlara dönüştürmektedir. İmzaların kendi aralarında oluşturduğu renk, boyut ve biçimsel özellikleri insanlar arasında yaşanan ilişkilerin göstergelerine dönüşme iddiasında bulunmaktadır.

İnsanın çevresini fark etme sürecinin irdelenmesi ile insanın kendi varlığını fark etme sürecinin, çevresini algılaması ile başladığı, bu sürecin insanın sahip olduğu duyum ve algı sayesinde gerçekleştiği bulgularına ulaşılmıştır. İnsan,

varlığını anlamlandırma sürecinde etkileşim içinde olduğu varlık ve oluşlara “anlam” vermesi ve bu anlamları aktarabilmesi sürecinde dil ve yazı ile olan ilişkileri incelenmiştir. Varlıkların anlamlandırılmasının kavranması ile sanatta anlam oluşturulması, sanat eserinin anlamlandırılması konularına açıklık getirilmiştir. Bu bilgiler ışığında “tanımlanamayan yazı” olarak bahsedilen “asemik yazı” kavramı incelenerek, asemik yazı yazmanın, sanatçı ve izleyici üzerindeki etkilerinin Worringer’in soyut sanat açıklamasında ortaya koyduğu soyut sanatın öz arayışı ile ilişkisi olduğu söylenebilmektedir. Soyut sanatta natüralist görüntüden uzaklaşan sanatçılar olduğu gibi asemik yazı yazan sanatçılar da sözcük olarak anlam barındıran yazıdan uzaklaşarak, kendi özgür yazı şekillerini keşfetmişlerdir. Bu yazı şekli ile hangi millettense olursa olsun yazıyı okuyabilmek için belli bir dili okuyup yazabilme gibi bir beceriye sahip olunmasına gerek duyulmamakta olduğuna, sanatçısını ve izleyicisini kendi özüne yöneltme iddiasında olduğuna vurgu yapılmıştır.

Soyut sanat oluşturma pratikleri üzerine geliştirilen kuramlar ile aydınlatılan özgür yazı yazma bilinci, resimde soyutlaştırma ve soyut denilen belirsizlik yaratma bilinci ve ihtiyacı ile bağlantılıdır. Anlam ve kavram sınırlılığında öğrenilmiş alfabe ile yazılan yazının dışına çıkma isteği, yazı biçimlerinde belirsizlikler ve özgün biçimler yaratma ile sonuçlanmıştır.

Asemik yazı yazma deneyimi, Barthes’in Twombly’nin resimleri için söylediği gibi “bir çeşit yazıdır; kaligrafiyle bir biçimde ilişkilidir” (Barthes, 2017, s.145). Twombly’de yazının özünün “ne biçim ne de kullanım olduğunu, yalnızca bir beden hareketi” (Barthes, 2017, s. 145) olduğunu söylemektedir. Beden hareketinin yansımalarının olduğu savunulan hareket resmi olarak da anılan (action painting) ve bir çeşit soyut sanat sayılan Pollock resimlerinin tarifine de benzetilebilmektedir.

Harflerin yorumu bile olmayan bu yazılar, çeşitli kıvrımlar, dikey yatay hareketlerin birbiri ile oluşturduğu ahengin görünümüdür. Yazarına ait iç dünyanın patlamaları, duygulanmaları, yaptığı-yazdığı yazıdan hissedilebileceği doğaçlama davranılan bir yazı biçimidir. Hataya yer yoktur, çünkü doğru da yoktur. Sadece yapılanlar vardır. Yazının, kelime anlamının ötesinde, biçiminin

de insan ruhuna süzülen anlamlarını kullanmaya çalışarak, izleyicinin de anlamı kelimedenden değil, biçimden çıkarmasına davet etmektedir.

Yapılan asemik yazı içeren resim çalışmalarında, şehir duvarları izlenimi oluşturan görselleri asemik yazı oluşumları ile yansıtılması amaçlanmıştır. Duvar izlenimleri üzerine yazı yazarken asemik yazı yazma deneyimleri sırasında oluşan katmanlar, palimpsest yapılar oluşmasına da sebep olmuştur. Anlam içeriği barındıran kelime yazımı dayatmasının dışında yazı yazarak, vücut hareketlerinin kaligrafik yansımalarının oluşturduğu kargaşaların duvar dokusu üzerinde şekillenmeleri, yaşam dokusunun izlerini taşımaktadır. Resimlerde yer yer tanıdık harfler ve sözcükler olduğu görülebilmekte olup asemik olarak yazılanlar arasından sıyrılarak barındırdığı küçük anlamlara da dikkat çekebilmektedir.

KAYNAKLAR

Akgül, Çalışkan, Hülya. (2019). Alaca Höyük İlk Tunç Çağı Mühürleri. Arkeolojiyle Geçen Yarım Asır: Sevil Gülçur Armağanı.

Aksan, Doğan. (2020). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. İstanbul: Bilgi Yayın Evi

Akşahin, Can. (2023). İmza Hukuki İşleminin 6698 Sayılı KVKK Kapsamında Değerlendirilmesi

Erişim: 15.10.2023 <https://legal.com.tr/blog/genel/imza-hukuki-isleminin-6698-sayili-kvkk-kapsaminda-degerlendirilmesi/>

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul:Sel Yayıncılık

Apaydın, Banu. (2019). Palimpsest Kavramı Ve Mekansal Dönüşüm. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9(2), 90-103.

Aprile, Francesco., Caggiula, Cristiano. (2015). “About Asemic Writing” Erişim: 09.01.2023 <https://scriptjr.nl/about-asemic-writing/>

Artnet (2021). “Gu Wenda”. Erişim: 16.03.2021 <https://www.artsy.net/artist/gu-wenda>

Assmann, Jan. (2018). *Kültürel Bellek / Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Ayşe Tekin Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Artsy.net, (2021). “Gu Wenda”. Erişim: 16.03.2021 <http://www.artnet.com/artists/gu-wenda/>

Ayad Myrna., Parry, James (2009). “The Letter as a Sonata Canvas” Magazine Issue September/October Erişim: 02.01.2024 <https://www.zenderoudi.com/english/publications.html>

Aydoğan, Sevim. (2021). Uygurluk Tarihinde Hitit Uygurluğının ve Kadeş Antlaşmasının Yeri. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (2) , 129-151 . DOI: 10.30803/adusobed.958349

Bamberger, Alan. (2019). Sign Your Art So People Can Read It and Other Helpful Tips Erişim: 19.12.2020 <https://www.artbusiness.com/signart.html>

Barthes, Roland. (2016). *Yazı Üzerine Çeşitileeler/ Metnin Hazzı*. (şule Demirkol Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland. (2017). *Görüntünün Retoriği Sanat ve Müzik*. (A. Koç- Ö. Albayrak Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland. (2021). *Göstergebilimsel Serüven*. (Mehmet Rifat, Sema Rifat Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Begiç, Hacer Nurgül., Çapık, Hamdiye Önal. (2020) "Anadolu Kültüründe Damga/Tamga/Dövme: Mardin Örneği" . *Milli Folklor* 16 (2020): 153-174 <https://dergipark.org.tr/tr/pub/millifolklor/issue/55811/689980>

Birincioğlu İsmail, Özkara Erdem. (2010). Adli Belge İncelemelerinde Bilinmeyenler, Örneklerle Yazı ve İmza Analizi ile Islak İmza KAVRAMI s:411 *TBB Dergisi*, Sayı 87, 403-433

Biasetton, Francesca. (2021). "Calligrapher & illüstratör"
Erişim: 25.04.2021 <https://www.biasetton.com/me/>

Black, Holly. (2017). 7 İmportant Things to Know About Artist Aignatures
Erişim:19.12.2020 <https://www.christies.com/en/stories/7-important-things-to-know-about-artist-signatures-dfd88adf9e7d4574a3d695e22ac2c61f>

Borowitz, Maggie. (2019). Nothing: Mira Schendel's Droguinhas. Erişim: 18.03.2021 <https://awarewomenartists.com/en/magazine/tout-ou-rien-les-droguinhas-de-mira-schendel/>

Bozkurt, Nejat. (2012) Sanat ve Estetik Kuramları. Bursa: Sentez Yayınları

Börekçi, Gülenay. (2013). “Burhan Doğançay: “Diktatörlükle yönetilen memleketlerde duvarlar tertemizdir” Erişim: 03.01.2024

<https://egoistokur.com/diktatorlukle-yonetilen-memleketlerde-duvarlar-tertemizdir/>

Brummer, Carrie.(2017) How should you sign your art?

Erişim:19.12.2020 <https://www.artiststrong.com/how-should-you-sign-your-art/>

Bunulday, Solmaz. (2008). “Bir sanatçı ve zanaatçı olarak Sabri Fettah Berkel”

Erişim: 03.01.2024 <https://www.antikalar.com/sabri-fettah-berkel?rq=Sabri%20Berkel>

Bülbül, Melik. (2017). İmgesel İletişim İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları

Can, Emir.(2012). Tahmis E-Dergi, 7. Erişim: 15.01.2024

<https://tahmisdergi.wordpress.com/2012/06/01/sanat/>

Carrier, Johana. (2020). “German-Italian artist” Erişim: 18.06.2021

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/irma-blank/>

Coşkun, Yaşar. (1989). Hitit Çivi Yazılı Belgelerin Işığı Altında İlk Çağda

Tuuanuua. BELLETEN, 53 (207-208) , 477-486 . Retrieved from

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ttkbelleten/issue/62856/954011>

Cumming, Laura. (2013) “Mira Schendel – review” Erişim: 20.12.2022

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/29/mira-schendel-tate-modern-review>

Cashdan, Marina. (2011). The Idea Machine: Brion Gysin

Erişim 19.12.2023 <https://www.thewhitereview.org/feature/the-idea-machine-brion-gysin/>

Canevaro, Mirco, & Rutter, Keith. (2015). Silver for Syracuse: the Athenian defeat and the period of the “Signing Artists.” *Schweizerische Numismatische Rundschau* 93.

Cohen, Alina. (2020). Man Ray Made Iconic Surrealist Photographs—and so Much More Erişim:03.01.2024 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-man-ray-made-iconic-surrealist-photographs>

Çetin, Senem. TANIŞ, İrem Can. (2021). İmza ve İmza Atılırken Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar Erişim: 22.06.2023 <https://ozderin.av.tr/news-and-events/imza-ve-imza-atilirken-dikkat-edilmesi-gereken-hususlar-1624520199>

Çeber, Tansel. (2018). 20. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanat Eserinde Estetik Bir Değer Olarak Yazının Varlığı, *Sanat Yazıları*, (39): 231-248

Davari, Nazanin. (2018). İran Resim Sanatında Geleneksel Eğilimler (1958-1978). *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 66-87. https://doi.org/10.1501/sbeder_0000000149

Davies, Tomos. (2023). “It’s time to rethink calligraphy: the cosmic chaos of Ink. Space. Time. at the Heong Gallery” erişim tarihi: 22.01.2024 <https://www.varsity.co.uk/arts/25771>

Delacampagne, Christian. (2010). 20. Yüzyıl Felsefe Tarihi, (D. Çetinkasap, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Duran, Remzi. (2019). Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları - Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış1 . *Akdeniz Sanat* , 21. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştımları Sempozyumu Bildirileri* , 679-698 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/pub/akdenizsanat/issue/49183/621695>

Dunham, Dows. (1943). Portraiture in Ancient Egypt. *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston* 41, No. 246 December pp. 68-72

Dinçer, Nimet. (1943). Anadolu Damga Mühürleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2 (1) , 73-81. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66688/1043255>

Dillon, Sarah. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (F. B. Aydar. Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Ebony, David. (2020). "A Recent Book Explores What It Means to Write without Meaning" Erişim: 16.12.2023 <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/asemic-writing-peter-schwenger-cy-twombly-roland-barthes-1202688046/>

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi "Hat" ve "Kaligrafi" (1997), İstanbul: YEM yayın evi, Cilt 2,s.766, 934-936.

Eldeniz, Gülperi, (2008) "Şekle Bağlı Sözleşmelerde İmza", *TBB Dergisi*, Sayı 74, 112-120
<http://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2008-74-386>

Ertan, Güler. Sansarcı, Emin. (2020). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Eco, Umberto. (2021). *Açık Yapıt* (T. Esmer Çev.) Can Sanat yayınları Yapıl ve Dağıtım Ticaret A.Ş.

Ellul, Jacques. (2017). *Sözün Gözden Düşüşü* (Emre Can Ercan Çev.) İstanbul: Sentez Yayıncılık

Eroğlu, Ayşe. (2012). Henri Bergson'da Bilinç-Sezgi İlişkisi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2012(27), 81-102.

Ersağdıç, Yıldız. (2017). Kontrastlıkla Var Olan Bir Doku Estetiği ile İmgenin Siyah Yüzü ve Pierre Soulages'ın Resimleri. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 7(2/1), 62-70.

Erdal, Gültekin. (2020). Ambalaj Tasarımında Gestalt Prensipleri. *Uluslararası İnsan Ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 4(4), s.32-39.

Erkurt, Gökhan. Şefik. (2021). *Savaş Sonrası Alman Edebiyatı - Hermeneutik ve Alımlama Estetiği Odaklı Karşılaştırmalı Çözümler*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Eyigün, Sabri. (2005). Bireysellik ve Birey Olma Düşüncesinin Sanattaki Yansıması ve Bir Roman. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (9) , 213-220 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosbilder/issue/23137/247150>

Faulmann, Carl. (2001). *Yazı Kitabı*, (İtir Arda Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Fite, Chris.(2009). Mira Schendel
Stephen Friedman Gallery, London, UK Erişim:19.12.2023
<https://www.frieze.com/ko/article/mira-schendel>

Felsenthal, Julia. (2011). "Give Me Your John Hancock When did we start signing our names to authenticate documents" Erişim: 04.5.2023
<https://slate.com/news-and-politics/2011/03/when-did-we-start-signing-our-names-to-authenticate-documents.html>

Fouladvand, Hengameh. (2014). "Pılam, Faramarz"
Erişim: 21.02.2021 <https://www.iranicaonline.org/articles/pilaram-faramarz>

Gaze, Tim., Jacobson, Michael. (2013). *An Anthology of Asemic Handwriting*. Erişim: 11.10.2023
<https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/25410/1004685.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Gökdoğan, Deniz. (2019). Resim Sanatında 1940-1960 Yılları Arasında Soyut Dışavurumcu akımlar. *Journal of Awareness*, 3(5), 235-256.
<https://doi.org/10.26809/joa.2018548634>

Goodman, Jonathan. (1994). "Bing Xu: 4,000 Characters in Search of a Meaning"
Erişim tarihi: 11.12.2022 <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/archives-xu-bings-stunningly-beautiful-pessimism-10675/>

Günaşdı, Yavuz. (2016). Doğu Anadolu Kaya Resimleri Işığında Doyumlu Kaya Panoları. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (39) , 391-407. DOI: 10.21563/sutad.187021

Gombrich, Ernst Hans Josef. (2011). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Hanna, Shelley. (2017). "Should Artists Sign Their Paintings? Why is it important?"
Erişim: 20.12.20 <https://shelleyhannafineart.com/should-artists-sign-their-paintings/>

Hauser, Arnold, (2021). *Sanatın Toplumsal Tarihi Cild 1*, (D, şahin. Çev.), İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Halhallı, Kübra Ergin. (2013) Hakikatin İptali Ya Da Çirkinliğin Meşrulaşması Olarak Kitsch Pratikler *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 Cilt/Vol. 3 Sayı/No.8 (2013): 189-196

İnkstudio (2014). "Wang Dongling". Erişim: 05.01.2024
<https://www.inkstudio.com.cn/artists/57-wang-dongling/>

IENSTITU, (2020). "Gestalt Kuramı ve İlkeleri"
Erişim: 12.01.2024 <https://www.ienstitu.com/blog/gestalt-kurami-ve-ilkeleri>

Jean, Georges. (2020). *Yazı İnsanlığın Belleği*.(Çev: N.Başer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jeppesen, Travis. (2016). "New Writing" Erişim:18.12.2022
<https://exilegallery.org/exhibitions/travis-jeppesen-new-writing/>

Jones, Ken Sundet. (2022). Lucas Cranach: Artist, Proclaimer, and Friend

Erişim: 02.11.2023 <https://www.1517.org/articles/lucas-cranach-artist-proclaimer-and-friend>

Keleş, Nejdet, (2017). Kuzey Germen/İskandinav Runik Alfabe "Futhark"ın Türk Tamgaları/Göktürk Alfabesi İle Ortak Kökeni, *17.Uluslararası Deyişbilim Sempozyumu* 26-27 Eylül, Pamukkale Üniversitesi, Denizli,

Kindler, Déborah Fest. (2021). "En conversation avec Fabienne Verdier"
Erişim: 16.12.2022 <https://magazine.heartfulness.fr/fabienne-verdier/>

Koloğlu, Orhan. (2013). *Tamga Pençe Tuğra İmza*, İstanbul: Tarihçi Kitapevi Yayınları.

Koreny, Fritz. (1993). "Notes on Martin Schongauer. Print Quarterly," 10(4), 385–391. <http://www.jstor.org/stable/41825159>

Leftwich, Jim.(2018) "The Nearness of Asemic Writing" Erişim:12.12.2023
<https://galatearesurrects2018.blogspot.com/2018/02/featured-essay-by-jim-leftwich.html>

leonferrari.com erişim:09.05.2021 <https://leonferrari.com.ar/bio/>

Leppert, Rizhard. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İsmail Türkmen Çev.) İstanbul : Ayrıntı Yayınları

Merleau-Ponty, Maurice. (2017). *Algının Önceliği*. (Yusuf Yıldırım Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları

M.Hurwit, Jeffrey. (2015). *ArtistsandSignatures in Ancient Greece, USA*: Cambridge University Press.

Mohsen Vaziri Moghaddam Foundation, (2021). "Biography" Erişim: 11.02.2021
<https://www.mohsenvazirifoundation.com/biography>

Maurice Merleau-Ponty (2017). *Algının Önceliği ve Felsefi Sonuçları* (Yusuf Yıldırım Çev.) ALFA Basım Yayım Dağıtım Sanç ve Tic. LTD ŞTİ

Mccullough, Tara. (2016). "An Iranian artist's revolutionary technique and journey"
Erişim: 24.02.2021 <https://peninsulapress.com/2016/03/25/iranian-modern-artist/>

Okur, Ezgi. (2007) *Seramik Sanatında Bir Tasarım Ögesi Olarak Yazının Kullanımı*. Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi.

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı. Eskişehir

Osborne, Robin. (2010). The Art Of Signing In Ancient Greece. *Arethusa*, 43(2), 231–251. <http://www.jstor.org/stable/44578328>

Özdemir, Ayşe. & Özdemir, Abdulkadir. (2020). Murat Höyük'ten Bir Çeç Damga Mühür . *TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* , 0 (22) , 131-139 . DOI: 10.22520/tubaked.2020.22.008

Özgüç, Nimet. (1987). Samsat Mühürleri. *Bellekten*, 51 (200) , 429-440 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ttkbellekten/issue/64306/976292>

Özgüç, Nimet. (1987). Samsat Mühürleri. *BELLETEN*, 51 (200) , 429-440 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ttkbellekten/issue/64306/976292>

Ölmez, Hanife. (2016). Thomas Aquinas'ta Sanat: *Güzel ve İyi*. *MSGGSÜ Sosyal Bilimler*, (14) , 9-24 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46989/589761>

Ötgün, Cebrail. (2009). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(2). <https://doi.org/10.18603/std.46187>

Ötgün, Cebrail. (2022). Resimlerin palimpsesti Erişim: 14.12. 2023.
<https://t24.com.tr/yazarlar/cebrail-otgun/resimlerin-palimpsesti,37135>

Öztürk, Özhan. (2017). "El Cid" Erişim: 2.3.2021

<https://ozhanozturk.com/2017/10/07/el-cid/>

Parish, Nina. (2007). *Henri Michaux: Experimentation with Signs Amsterdam:*

Rodopi (Faux titre), 2007. 346 pp. £49.70. ISBN 978-90-420-2270-6

Raluy, Marion Vasseur. (2020). Mirtha Dermisache. "Argentinian Draughtswoman, Writer and Publisher", Erişim: 09.05.2021

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/mirtha-dermisache/>

Sanzharova, Oksana. (2017). Artist`s Signature,

Erişim: 10.07.2023 https://arthive.com/encyclopedia/2861~Artists_Signature

Savaş, Hakan. (2006). Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması. *Selçuk İletişim*, 4(2), s. 212-220. <https://doi.org/10.18094/si.08807>

Smee, Sebastian. (2021). When a saint draws the Virgin, so much is in the details

Erişim: 05.11.2023 [https://www.washingtonpost.com/arts-](https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/interactive/2021/rogier-van-der-weyden-saint-luke-drawing-the-virgin/)

[entertainment/interactive/2021/rogier-van-der-weyden-saint-luke-drawing-the-virgin/](https://www.washingtonpost.com/arts-entertainment/interactive/2021/rogier-van-der-weyden-saint-luke-drawing-the-virgin/)

Shiner, Larry. (2010). *Sanatın İcadı* (İ. Türkmen Çev.) İstanbul: Alıntı Yayınları.

Shear, Josephine P. The Coins of Athens, (1933). *Hesperia: The Journal of the*

American School of Classical Studies at Athens , , Vol. 2, No. 2, The American

Excavations in the Athenian Agora: First Report (1933), pp. 231-278 Published by:

The American School of Classical Studies at Athens.

Shibunkaku, (2016). "Morita Shiryū: Bokujin" Erişim: 23.12.2023

<https://moritashiryu-bokujin.com/english>

Smith, Roberta. (2013). "A Magical Well That Never Runs Dry" erişim tarihi:

03.01.2024 [https://www.nytimes.com/2013/12/13/arts/design/ink-art-the-mets-first-](https://www.nytimes.com/2013/12/13/arts/design/ink-art-the-mets-first-big-contemporary-chinese-show.html)

[big-contemporary-chinese-show.html](https://www.nytimes.com/2013/12/13/arts/design/ink-art-the-mets-first-big-contemporary-chinese-show.html)

SohrabArtGallery, (2019). "Kamran Katouzian" Erişim: 24.02.2021 <https://sohrab-artgallery.com/2019/02/17/kamran-katouzian/>

Soya, Harun Reşit ve şemin, Martı Esin (2016). "Felsefede 'Cogito' ve Sanatta 'İmza' Örneklerinde Modern Öznenin Ortaya Çıkışı", *Arkhe-Logos*, 2, 163-188.

Schwabsky, Barry. (1999). Henri Michaux

Erişim: 24.04.2022 <https://www.artforum.com/print/reviews/199905/henri-michaux-32290>

şengür, Altay. (2020). "Yıllarca Formdan Düşmeden İnsanları Bozabilen Adam Picasso'nun Efsane Laf Soktuğu 9 An"

Erişim: 03.11.2023 <https://onedio.com/haber/yillarca-formdan-dusmeden-insanlari-bozabilen-adam-picasso-nun-efsane-laf-soktugu-9-an-704371>

Takahashi, Lisa. (2022). Ways To Sign Your Paintings,

Erişim: 23.11.2023 <https://www.jacksonsart.com/blog/2022/08/22/sign-paintings/>

Tuschka, Alexandra. (2021). Jacopo de Babari - Still Life with Partridge, Iron Gloves and Crossbow Strips Erişim :02.11.2023 <https://www.the-artinspector.com/post/debabari-still-life-partridge-iron-gloves>

Turani, Adnan. (2003) *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul:Remzi Kitapevi.

Timuçin, Afşar. (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum*. İstanbul: Bulut yayınları.

The Allure of Matter, (2021). "Gu Wenda"

Erişim: 16.03.2021 <https://theallureofmatter.org/artists/gu-wenda/>

Türk Dil Kurumu Sözlükleri Erişim: 26.02.2023 <https://sozluk.gov.tr/>

Ülker, Murat. (2021). "Doğançay'ın Mesajı: Hepimiz Biriz, Duygularımızda Ortağız"

Erişim: 03.01.2024

<https://www.linkedin.com/pulse/do%C4%9Fan%C3%A7ay%C4%B1n-mesaj%C4%B1-hepimiz-biriz-duygular%C4%B1m%C4%B1zda-orta%C4%9F%C4%B1z-murat-%C3%BCIker/?originalSubdomain=tr>

Velimirović, Andreja. (2018). The (Un)Importance of Artist Signatures
Erişim: 19.12.2020 <https://www.widewalls.ch/author/andreja>

Van Dijk, Teun A. (2008). *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach*.
New York: Cambridge University Press.

V Taylor, Melanie. (2018). Albrecht Dürer: The Master of self-promotion
Erişim: 02.11.2023 <https://melanievtaylor.co.uk/2018/07/06/albrecht-durer-the-master-of-self-promotion/>

Waddington Custot (2021). Biography, Fabienne Verdier. Erişim: 16.12.2023
<https://www.waddingtoncustot.com/artists/fabienne-verdier/>

Wang, Aileen June. (2004). Michelangelo's Signature. *The Sixteenth Century Journal*, 35(2), 447–473. <https://doi.org/10.2307/20476944>

Whitham, Graham. Pooke, Grant. (2018). *Sanatı Anlamak* (T. Gökbekçin, Çev.)
İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Yurttaş, Hilal., Karaca, Gülçin. (2022). Sanat Eserini Anlamak: Malevich'in Siyah Kare'si Üzerinden Göstergibilimsel Bir Çözümleme, *Akademik Sanat*, Sayı: 17, s. 27-40

Yurdakul, Şenol. (2023). Attila'nın Batı Roma İmparatorluğu İle İlişkileri ve Roma'yı İşgal Tasarısı. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (58) , 235-264 .
DOI: 10.21563/sutad.1347841

Yürüten, E. Şevval. (2019). “Cy Twombly ve Kelimelerin Sessizliği” erişim tarihi 20.02.2021 <https://vogue.com.tr/metropol/cy-twombly-ve-kelimelerin-sessizligi>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

19/02/2024

Yavuz AYHAN

Sanatta Yeterlik Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Resim Olarak Asemik Yazı ve İmza

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
17.02.2024	146	176093	01.02.2024	%5	2297145129

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (17/02/2024)

Yavuz AYHAN

Öğrenci No.: N17144538

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim Anasanat

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Profesör, CebraİL ÖTGÜN)

Proficiency in Art Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Asemic Writing and Signature as Image

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
17.02.2024	146	176093	01.02.2024	%5	2297145129

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (17/02/2024)

Yavuz AYHAN

Student No.: N17144538

Department: Resim Anasanat

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
(Professor, Cebrail ÖTGÜN)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü raporunun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, raporunun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ..yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

19/02/2024
Yavuz AYHAN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir

