T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

1945 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATÇILARIN KAĞIT ÜZERİNE DENEYSEL MÜREKKEP UYGULAMALARI

SANATTA YETERLİK TEZİ

ZEYNEP KARABOĞA

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜL SARIDİKMEN

ÇANAKKALE - 2024

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

1945 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATÇILARIN KAĞIT ÜZERİNE DENEYSEL MÜREKKEP UYGULAMALARI

SANATTA YETERLİK TEZİ

ZEYNEP KARABOĞA

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ GÜL SARIDİKMEN

ÇANAKKALE – 2024

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Zeynep Karaboğa tarafından Dr. Öğr. Üyesi Gül Sarıdikmen yönetiminde hazırlanan ve **25/01/2024** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan "**1945 Sonrası Çağdaş Sanatçıların Kağıt Üzerine Deneysel Mürekkep Uygulamaları**" başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Resim Anasanat Dalı**'nda **SANATTA YETERLİK TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	**İmza**
Dr. Öğr Üyesi Gül SARIDİKMEN (Danışman)	……
Prof. İhsan DOĞRUSÖZ	……
Doç. Didem ÇATAL	…….
Prof. Melihat TÜZÜN	
Prof. Dalila ÖZBAY	

Tez No : ……..
Tez Savunma Tarihi : ../../20..

……
İSİM SOYİSMİ
Enstitü Müdürü

../../20..

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Zeynep Karaboğa

07.01.2024

TEŞEKKÜR

Bu tez metninin oluşumunda desteğini esirgemeyen değerli hocam ve Tez Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gül Sarıdikmen'e, ayrıca çalışma süresince bana yol gösteren, bana inanan, desteğini hep yanımda hissettiğim değerli hocam Prof. Canan Atalay Aktuğ'a, eğitim hayatım boyunca bütün sıkıntılarımı paylaşan kıymetli aileme, göstermiş oldukları anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

Zeynep KARABOĞA

Çanakkale, 2024

ÖZET

1945 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATÇILARIN KAĞIT ÜZERİNE DENEYSEL MÜREKKEP UYGULAMALARI

Zeynep KARABOĞA

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gül SARIDİKMEN

25.01.2024, 246

Mürekkep, yüzyıllar boyunca sanat tarihinde yer edinmiş kökeniyle, yapımında oldukça büyük uğraşlar ve sabır gerektiren yöntemiyle, aynı zamanda ruhsal ifadeyi yüzey üzerinde biçimlendirmede önemli bir rolü olan değerli bir karışımdır.

Mürekkep, kaligrafinin en önemli öğesidir. Kaligrafi, (hat sanatı) çağlar boyunca kültürler arasında farklı biçimlerde uygulanmış, bireyselleşmiş ve plastik bir öğe olarak görsel sanatlarda sanatçıların kendi iç dünyasını dışavurmada bir iletişim aracı olmuştur. Özellikle Doğu'da yüksek sanat biçimi olarak görülen Hat sanatı, II. Dünya Savaşı sonrasında Batı'da Lirik Soyut ve Soyut Dışavurumcu alanda eser üreten sanatçılarda yaygın ve kalıcı bir etki oluşturmuştur. Mürekkebin bu eserlerde deneysel yaklaşımlara ve rastlantılara olanak tanıması, yüzey üzerinde soyutlama ve doğaçlamaya imkan vermesi, eylemsel resimde ifadeyi güçlendirmiştir.

Bu tez metninde mürekkebin yapılışı, çeşitleri, tarihi, monokrom ve lavi yöntemleri anlatılmıştır. Soyut Kaligrafi, Asemik Kaligrafi ve Japon Avangart Kaligrafisi açıklanmıştır. Lirik Soyut ve Soyut Dışavurumcu Uygulamalarda, sanatçıların kağıt üzerine mürekkep ile yapmış oldukları çalışmalara yer verilmiş ve mürekkebin uygulama çalışmalarımda kullanımı açıklanmıştır. 1945 sonrası, Doğu'da ve Batı'da yaşamış olan sanatçıların mürekkep çalışmalarında kaligrafinin, lirik soyut sanatın ve dışavurumculuğun nasıl yön bulduğu ve benzer yönleri açıklanmıştır. Bu eserlerin ortak bakış açısıyla aynı dönemde mürekkeple yapılan uygulamalardaki benzer yönleri de vurgulanmıştır. Birbirine uzak coğrafyalarda yaşayan sanatçıların, aynı dönemde birbirlerinden etkileşimi de özellikle ele alınmıştır. Bu bağlamda sanatçıların eserleri, anlatım tarzlarına göre kategorize edilerek bu çeşitliliğin yansımaları görsellerle birlikte analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Mürekkep, Rastlantı, Kaligrafi, Lirik Soyutlama, Soyut Dışavurum.

ABSTRACT

EXPERIMENTAL INK APPLICATIONS ON PAPER BY CONTEMPORARY ARTISTS AFTER 1945

Zeynep KARABOĞA

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Proficiency in Art Thesis in Painting

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Gül SARIDİKMEN

25.01.2024, 246

Ink, with its origin in the history of art throughout its journey, with its method that requires great efforts and patience in its production, it is also a valuable blend that plays an important role in shaping spiritual expression on the surface.

Ink is the most important element of calligraphy. Calligraphy, has been applied in different ways between cultures throughout the ages, has been a communication tool in the visual arts as an individualized and plastic element in expressing the inner world of the artists. Calligraphy, which is seen as a high art form especially in the East, After the World War II, it had a widespread and lasting effect on artists who produced works in the field of Lyrical Abstract and Abstract Expressionist in the West. The fact that ink allows experimental approaches and coincidences in these works, and allows abstraction and improvisation on the surface, strengthened the expression in action painting.

In this thesis text, the production of ink, its formula, history, monochrome and lavi methods are explained. Abstract Calligraphy, Asemic Calligraphy and Japanese Avant-Garde Calligraphy were explained. Lyrical Abstract and Abstract Expressionist Applications are given where artists use ink on paper and the use of ink is shown in my application studies. After 1945, how calligraphy, lyrical abstract art and expressionism found direction in the ink works of artists who lived in the East and the West and their similar aspects were explained. The common perspective of these products is also emphasized at the similar level in applications made with ink in the same environment. The same temperature ranges of artists living in geographies far from each other are also specifically discussed. The works of these flexible artists were categorized according to their style of expression and the reflections of this diversity were analyzed together with visuals.

Keywords: Ink, Coincidence, Calligraphy, Lyrical Abstraction, Abstract Expression.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI…… i
ETİK BEYAN…….. ii
TEŞEKKÜR……. iii
ÖZET ……..……. iv
ABSTRACT ……. v
İÇİNDEKİLER ……. vi
GÖRSELLER LİSTESİ……..…….. ix

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ 1

1.1. Mürekkebin Tanımı, Keşfi, Yapılış Aşamaları ve Çeşitleri…… 4
1.2. Antik Mısır'da Mürekkep Kullanımı …….. 6
1.3. Çin Sanatında Mürekkebin Yeri ve Önemi…….. 9
1.4. Lavi ve Monokrom Tekniği…… 22
1.4.1.Yves Kline (1928-1962)……. 24

İKİNCİ BÖLÜM

KALİGRAFİ YAZISAL FORMLAR 30

2.1. Soyut Kaligrafi'de Mürekkep Kullanımı……..... 35
2.2. Asemik Kaligrafi'de Mürekkep Kullanımı……. 37
2.3. Avangart Japon Kaligrafisi (Zen-ei sho)……. 39
2.3.1. Bokujinkai Grubu……..…… 41
2.3.2.İnoueYuichi(1916-1985)……..…….. 51
2.3.3. Morita Shiryu (1912-1998)…….…….. 57
2.3.4. Gutai Grubu……..…… 63

2.4. Türk Soyut Resminde Kaligrafi kullanımı……..…….….. 75
2.4.1. Zeki Faik İzer (1905-1988)……...……..... 97
2.4.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974)……...……..... 103
2.4.3. Adnan Turani (1925-1994)……...……..... 105
2.4.4. Selim Turan (1915-1994)……...……...…….. 110

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LİRİK SOYUT UYGULAMALARDA MÜREKKEP KULLANIMI 115

3.1. Antoni Tapies (1923-2012)…….. 121
3.2. Henri Michaux (1899-1984)……. 130
3.3. Zao Wou-Ki (1920-2013)……. 134
3.4. Hans Hartung (1904-1984)……...…….…….... 140
3.5. Pierre Soulages (1919-2022)…..…….…… 144
3.6. Wols (Otto Wolfgang Schulze) (1913-1951)……...……..... 150
3.7. Alfred Manessier (1911-1993)……..... 152
3.8. Jean Dubuffet (1901-1985)……...……..... 160
3.9. Georges Mathieu (1921-2012). …….... 163

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCU UYGULAMALARDA MÜREKKEP KULLANIMI 170

4.1. Andre Masson (1896-1987)……...…….….. 172
4.2. Jackson Pollock (1912-1956)……...…….… 177
4.3. Christian Dotremont (1922-1956)…….…… 188
4.4. Robert Motherwell (1922-1979)…… 191
4.5. Willem De Kooning (1904-1997)……...…...…….…….. 195
4.6. Mark Tobey (1890-1976)……...……...…….…….... 200
4.7. Franz Kline (1910-1962)……...……...……...……. 205

BEŞİNCİ BÖLÜM

KAĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP İLE YAPILAN UYGULAMA ÇALIŞMALARI 210

5.1 Kağıt üzerine mürekkep ile Soyut Kaligrafik Anlatım……..…… 216

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER 230

KAYNAKÇA ...……. 234

ÖZGEÇMİŞ…….. I

GÖRSELLER LİSTESİ

No	Görsel Adı	Sayfa No
Görsel 1	Prisse d'Avennes Papirüsünün resmi	7
Görsel 2	Mürekkep Taşları	11
Görsel 3	Çin ideoramları için farklı fırça çeşitleri	12
Görsel 4	Farklı türlerde mürekkep çubukları	12
Görsel 5	Muqi, altı hurma, Çan Mezhebi, Japonya,13.yy, Xuan kağıdı üzerine mürekkep, 36.2 x 38.1 cm	15
Görsel 6	Enso (Zen Çemberi) Zen Ustası Sengal'in mürekkeple hat çalışması,18. yüzyıl, kağıt üzerine mürekkep	18
Görsel 7	Xia Gui Song Dönemi Manzarası), *Saz Kulübeden On iki Manzara*, detay, y.1200-30, El Tomarı, ipek üzerine mürekkep	19
Görsel 8	Bada Shanren, Çiçek ve Kuş Resimleri (Ming Hanedanlığı)	19
Görsel 9	Zang Xie, Orkide, *Bambu ve Kaya*, mürekkep yıkama, Qing Hanedanlığı	20
Görsel 10	Wu Chen, Bambu, Yuan Hanedanlığı, 1350, kağıt üzerine mürekkep, 40.64 x 53.34 cm.	21
Görsel 11	Fan Kuan, (919–967), *Dağlar ve Nehirler arasında gezginler* Erken 11. yüzyıl ipek üzerine mürekkep, 6.9 x2.5 m.	22
Görsel 12	Görsel 12. Claude Lorrain, *Bir Grup Ağaç*, 1642, beyaz kağıt üzerine kahverengi mürekkep ve kalem, 21.4 x 31.3 cm.	24
Görsel 13	Yves Kline, *Mavi Monokrom, IKB (Uluslararası Kline Mavisi)* 1957,Tuval üzerine pigment ve sentetik reçine,77.5x55.2 cm.	28
Görsel 14	Yves Kline, *İsimsiz*, 1960 kağıt üzerine serilmiş kağıt üzerinde kuru pigment ve reçine, 50x66 cm	28
Görsel 15	Yves Kline, *İsimsiz, (ANT 100),* 1960	29

Görsel 16. Yves Kline, *Ant 80*, 1960, kağıt üzerinde saf pigment ve sentetik reçine, 205 x 155 cm. 29

Görsel 17. Mısır Hiyeroglif Yazısı 31

Görsel 18 Pers Çivi Yazısı 32

Görsel 19 Fenike Alfabesi 32

Görsel 20 Lascaux Mağara resimleri 33

Görsel 21 Henri Michaux, Soyut Kaligrafi örnekleri 36

Görsel 22 Andre Masson, *Fırtınadaki Akçaağaç*, 1943-44, kağıt üzerine mürekkep ve yıkama, 76 x 58 cm 36

Görsel 23 Henri Michaux, 1927, kağıt üzerine kırmızı Hint mürekkebi 38

Görsel 24 Mu "*Hiçlik*", Sodo Minato Roshi of Kencho-ji, Kita Kamakura 41

Görsel 25 Eguchi Sōgen, *Çalışma No. 6*, 1950, kağıt üzerine mürekkep, 131.5x 98.0 cm. 43

Görsel 26 Sho no Bi Dergisinin sayfalarında Geleceğin Bokujinkai eserleri 43

Görsel 27 Nakamura Bokushi, 1952, kağıt üzerine mürekkep 44

Görsel 28 Sekiya Yoshimichi, 1952, Kağıt üzerine mürekkep 44

Görsel 29 Bokubi *Dergisi* iç sayfasından görünüm, Sayı 14, Temmuz 1952 45

Görsel 30 Morita Shiryū atölyesinde hat sanatı yapıyor, Alechinsky'nin Japon Kaligrafisi filminde dakika 12:57, 1956 47

Görsel 31 Japon Kaligrafisi sergisinin yerleştirme görünümü,1954 47

Görsel 32 Morita Yasuji, *Rüzgar Adam*, 1953, kagıt üzerine mürekkep, 135,9 x 69,8 cm. 48

Görsel 33 Bokujinkai'nin kurucu üyelerinden dördü 48

Görsel 34 Bokubi dergisini ilk kapağı, Haziran 1951 50

Görsel 35 Bokubi dergisinin kapağı, No12, (Franz Kline'ın no 3 adlı resmini içeren), Mayıs 1952 50

Görsel 36 İnoue Yuichi, *Gutetsu*, 1956, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 187x178 cm 52

Görsel 37 İnoue Yuichi, 1978, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 188 x 71 cm 53

Görsel 38 Yuichi İnoue, 1962, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 90.4 x 125.8 cm 54

Görsel 39 Inoue Yūichi, *Kanzan - Cold Mountain,* 1966, Franz Kline, Robert Motherwel 54

Görsel 40 Yuichi İnoue, *Kanzan (Soğuk Dağ*), (Görsel 28 Detay) 55

Görsel 41 Yuichi İnoue Die Grossartıgkeıt der Armut, 1992 Azabu Museum, Tokyo 55

Görsel 42 Yuıchı İnoue, 1972, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 81.3 x 126 cm . 56

Görsel 43 Yuıchı Inoue , 1959, Japonca 'kemik' karakterini Yazarken 56

Görsel 44 Yuıchı Inoue Atölyesi'nde, 1984 57

Görsel 45 Ueda Sokyu, *Yeşil dağlar çok yakın,* 1952, kağıt üzerine mürekkep, 67 x 138cm. 59

Görsel 46 Morita Shiryu, Kaligrafi performansı 59

Görsel 47 Morita Shiryū Mi Chou Gallery'deki kişisel sergisi, New York City, 1963 60

Görsel 48 Morita Shiryu, 1963, kağıt üzerine mürekkep, 91 x 183 cm 60

Görsel 49 Morita Shiryu, *Usabuku*, 1963, kağıt üzerine mürekkep, 62 x 88 cm 61

Görsel 50 Morita Shiryu, kağıt Üzerine mürekkep, 121 x 69 cm, 1954 . 61

Görsel 51 Morita Shiryu, *White Hot (Shakunetsu),* 1956, kağıt üzerine Sumi mürekkebi, 94 x 163 cm 62

Görsel 52 Morita Shiryū, 1957, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 69.0 x 137.0 cm. 62

Görsel 53 Yoshirara Jiro, 1959, Ahşap panel üzerine taş ve kum, 89 x 155x 4.5 cm. 64

Görsel 54 Birinci Gutai Sanat Sergisi afişi, 1955 65

Görsel 55 Gutai sanatçılarının ve gruba katıldıkları tarihin gösterildiği liste 67

Görsel 56 Gutai Sanat Derneği, Ulusal Gökyüzü Festivali, 19-24 Nisan 1960 68

Görsel 57 Kanayama Akıra, Otomatik oyuncak araba ile resim yaparken, 1957 70

Görsel 58 Shiraga Kazuo, 2. Gutaı Sanat Sergisinde performansını sergiliyor.11-17 Ekim 1956 70

Görsel 59 Murakami Saburo , *Muttsu No Ana (Six Holes),*1955 Performance 72

Görsel 60 Murakami Saburo*, 6 boşluk*, Kraft kağıt ve ahşap çerçeveler,1. Gutai Sanat Sergisinden enstalasyon 72

Görsel 61 Üçüncü Gutai Sanat Sergisi Afişi,1957 73

Görsel 62 Üçüncü Gutai Sanat Sergisi Kurulum Görünümü, 1957 73

Görsel 63 Tanaka Atsuko, 2. Gutai Sanat Sergisinde Elektrikli elbise giyiniyor. 1956 74

Görsel 64 Gutai üyeleri Michel Tapie ve Georges Mathieu'yu Osaka İstasyonunda karşılarken, Eylül 1957 74

Görsel 65 Türk Hat sanatında kullanılan Kalemler 75

Görsel 66 Türk Hat sanatında kullanılan Kalemtraşlar 75

Görsel 67 Türk Hat sanatında kullanılan Kağıt makaslar 76

Görsel 68 Görsel 57'den Detay 77

Görsel 69 Türk Hat sanatında kullanılan Mıstar 78

Görsel 70 Türk Hat sanatında kullanılan Makta çeşitleri 79

Görsel 71 Türk Hat sanatında kullanılan Hokka ve yanında divit. 80

Görsel 72 Kûfi (Erken Dönem) Yazısı 81

Görsel 73 Sülüs Yazısı 81

Görsel 74 Talik yazı örneği 82

Görsel 75 Muhakkak Yazı Örneği 82

Görsel 76 Rıkaa ile yazılmış bir sayfa 83

Görsel 77 Şeref Akdik, *Kıt'a,* 1958, kagıt üzerine siyah mürekkep, boya ve altın, 27 x 33 cm. 84

Görsel 78 Kamil Akdik'in "*Hutut-ı Mütenevvia*" Levhası 85

Görsel 79 Elif Naci, kagıt üzerine çini mürekkebi, 15,5 x 12,5 cm 86

Görsel 80 Abidin Dino, "Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim" Romanı'nın FransızcaTefrikası için illüstrasyon, kağıt üzerine mürekkep 87

Görsel 81 Tiraje Dikmen, *Desen,* kağıt üzerine çini mürekkebi, 40 x 40 cm. 91

Görsel 82 Tiraje Dikmen, *Desen,* kağıt üzerine mürekkep, 40 x 40 cm. 92

Görsel 83 Mübin Orhon, kağıt üzerine mürekkep 30 x 38 cm. 92

Görsel 84 d Grubu ikinci sergi davetiyesi, Elif Tül Tolunay arşivi 94

Görsel 85 Zühtü Müridoğlu, *Desen,* kagıt üzerine çini mürekkebi, 14,5 x 16,5 cm. 95

Görsel 86 Yüksel Arslan, *Kaligrafik Düzenleme*, kağıt üzerine mürekkep, 60 x 80 cm 97

Görsel 87 Zeki Faik İzer, *Düzenleme,* 1981, kağıt üzerine çini mürekkebi, 30 x 21 cm 99

Görsel 88 Zeki Faik İzer, *Sanskritçe'den hareketle,* kagıt üzerine çini mürekkep ve İspirtolu kalem, 29.5 x 21 cm, 1982 101

Görsel 89 Zeki Faik İzer, *Çaylağın Pikesi*, 1961, kağıt üzerine çini mürekkebi, 23 x 30 cm. 102

Görsel 90 Zeki Faik İzer, *Kuşlar,* 1963, kağıt üzerine mürekkep, 30 x 46 cm 102

Görsel 91 Abidin Elderoğlu, *İsimsiz*, 1971, kağıt üzerine çini mürekkebi,34 x 47 cm. 104

Görsel 92 Abidin Elderoğlu, *Arma*, 1962, kağıt üzerine mürekkep, Lavi, 11 x 15 cm. 105

Görsel 93 Adnan Turani, *Soyut Notlar*, 1958, kağıt üzerine sulu mürekkep, 65 x 50 cm. 107

Görsel 94 Adnan Turani , *Arkaik Figürler,* 1973, kağıt üzerine sulu mürekkep, 35 x 50 cm 108

Görsel 95 Adnan Turani, *Arkaik Boğa*, 1978, kağıt üzerine sulu mürekkep, 50 x 70 cm. 108

Görsel 96 Adnan Turani, *Donkişot ve At'ı,* 1978, kağıt üzerine sulu mürekkep, 50 x 70 cm. 109

Görsel 97 Adnan Turani, *Turani Tuğrası*, 1976, kağıt üzerine sulu mürekkep, 50 x 70 cm. 110

Görsel 98 Selim Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1949, kağıt üzerine mürekkep, 24 x 40 cm. 111

Görsel 99 Selim Turan'ın La Revue Modern'e kapak olan resmi,1950 112

Görsel 100 Selim Turan'ın katıldığı 4.Salon Sergisi Broşürü, 1949, Paris… 112

Görsel 101 Selim Turan, *Soyut Kompozisyon,* 1949, kağıt üzerine mürekkep, 19 x 26 cm 113

Görsel 102 Selim Turan'ın 1975'te Vivion kentinde düzenlenen "Sanatta Kırk Yıl" isimli retrospektif sergisinin kendi imzası ile tasarlanmış afişi 114

Görsel 103 Selim Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1949, kağıt üzerine mürekkep, 24 x 33 cm. 114

Görsel 104 Henri Michaux, kağıt üzerine Hint mürekkebi 119

Görsel 105 Görsel 100 'den detay 119

Görsel 106 Görsel 100'den detay 120

Görsel 107 Mark Tobey, *City Reflections,* 1957, kağıt üzerine sumi mürekkebi 120

Görsel 108 Görsel 103'ten detay 121

Görsel 109 Antoni Tapies, 1956, 24,9 x 21,3 cm, kağıt üzerine baskı mürekkebi 122

Görsel 110 Görsel 105'ten Detay 122

Görsel 111 Antoni Tapies, *X Retallada I,* 2004, kağıt üzerine mürekkep, 49 x 64.5cm. 123

Görsel 112 Antoni Tapies, *İsimsiz*, 2004, kagıt üzerine kalem ve mürekkep, 38,5 x 64 cm. 125

Görsel 113 Antoni Tàpies, *İsimsiz*, 2004, kağıt üzerine mürekkep ve kolaj, 53 x 65,5 cm. 127

Görsel 114 Tapies, Barselona daki stüdyosunda çalışırken 128

Görsel 115 Tapies, Bronz ve Asemblaj*, Kitap ve Çatal bıçak takımı*, 1996, 27,5 x 70 x 42 cm. 128

Görsel 116 Antoni Tapies, *Ayak izi*, 1969, keten üzerine mürekkep, 96 x 109 cm. 129

Görsel 117 Görsel 112'den detay 129

Görsel 118 Henri Micahaux, *Mouvements*, 1951, dokuma kağıt üzerine Hint mürekkebi, 31.8 x 24 cm 131

Görsel 119 Henri Micahaux, *Mouvements*, 1951, kağıt üzerine hint mürekkebi, 32 x 24 cm. 131

Görsel 120 Henri Michaux, *İsimsiz*, 1975, kağıt üzerine mürekkep. 133

Görsel 121 Henri Michaux, *İsimsiz*, 1975, kağıt üzerine mürekkep 133

Görsel 122 Henri Michaux, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 75 x 105 cm, 1958. 134

Görsel 123 Zao Wou-Ki, Gaudigny, Loiret, 2006 yazında Fransa'daki stüdyosunda çalışırken 135

Görsel 124 Zao Wou Ki, *İsimsiz,* 1982, kağıt üzerine Hindistan mürekkebi, 103 x 103 cm. 137

Görsel 125 Zao Wou-Ki, *İsimsiz,* 1972, kağıt üzerine çini mürekkebi, 69 x 119 cm. 138

Görsel 126 Zao wou ki, *İsimsiz*, 2007, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 93 x 94 cm. 138

Görsel 127 Zao Wou Ki, *İsimsiz,* 2005, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 48.5 x 59 cm. 139

Görsel 128 Zao Wou-Ki, *İsimsiz*, 1962, kağıt üzerine çini mürekkebi, 55 x 75 cm. 139

Görsel 129 Hans Hartung, 1927, kağıt üzerine mürekkep, 12 x 7.2 cm. 140

Görsel 130 Hans Hartung, *Çizim*, 1938, kağıt üzerine mürekkep, 18. 3x13.7cm. 142

Görsel 131 Hans Hartung, 1955, kağıt Üzerine mürekkep, 18.9 x 12.2 cm. 143

Görsel 132 Hans Hartung, 1956, *İsimsiz,* kağıt üzerine mürekkep, 18.5 x 13cm.). 144

Görsel 133 Pierre Soulages stüdyosunda çalışırken, Paris, 1960. 145

Görsel 134 Pierre Soulages, *Kompozisyon*, kağıt üzerine siyah mürekkep, 21.5 x 17.5 cm. 146

Görsel 135 Pierre Soulages, *İsimsiz*, 1972, kağıt üzerine mürekkep, 15 x 20 cm. 147

Görsel 136 Pierre Soulages, *İsimsiz*, 1975, kağıt üzerine mürekkep, 32.1 x 22.56 cm. 148

Görsel 137 Pierre Soulages, kağıt üzerine mürekkep, 75,5 × 54,4 cm, 1995 149

Görsel 138 Wols, *Grotesk Figürler Sütunu*, 1950-51, suluboya ve çini Mürekkebi, 23,5 x 15.1 cm. 151

Görsel 139 Wols, *Grotesk Figürler Sütunu*, 1950-51, suluboya ve çini mürekkebi, 23,5 x 15.1 cm 151

Görsel 140 Wols, *İsimsiz*, 1932, kâğıt üzerine mürekkep ve suluboya, 24.1 x 31.1 cm. 152

Görsel 141 Alfred Manessier, *Haute Provence, (Yüksek Provence)* 1959, kağıt üzerine mürekkep, 64,8 x 99,2 cm 154

Görsel 142 Alfred Maanessier, *Bir ağacın dalı*, 1967, kağıt üzerine mürekkep 155

Görsel 143 Alfred Manessier, 1972, kağıt üzerine mürekkep. 156

Görsel 144 Manessier stüdyosunda çalışırken, Paris, 1971 156

Görsel 145 Alfred Manessier, 1967, kağıt üzerine mürekkep 157

Görsel 146 Alfred Manessıer, *Kompozisyon*, kağıt üzerine Çin Mürekkebi, 49 x 64 cm 157

Görsel 147 Alfred Manessier, 1967, kağıt üzerine mürekkep 158

Görsel 148 Alfred Manessier, 1972, kağıt üzerine mürekkep 158

Görsel 149 Alfred Manessier, 1967, kağıt üzerine mürekkep 159

Görsel 150 Alfred Manessier, 1967, kağıt üzerine mürekkep 159

Görsel 151 Jean Dubuffet New York'ta çalışırken,1951-52 161

Görsel 152 Jean Dubuffet**,** *Düşün Billurlaşması*, 1952, çini mürekkebiyle desen, 50 x 65cm, 162

Görsel 153 Jean Dubuffet, *Bowery Bum*, 1952, kağıt üzerine mürekkep, 47 x 33 cm. 162

Görsel 154 Jean Dubuffet, *Bakışı Gizlenmiş Güzel, Kelebek Kanadı*, 1953, 25 x 18 cm, kağıt üzerine mürekkep 162

Görsel 155 Georges Mathieu aksiyon boyama gösterisi sırasında, Eylül 1957'de Tokyo'da. 165

Görsel 156 Georges Mathieu'nun seyahatlerinin bir diagramı. 167

Görsel 157 Georges Mathieu, 1969, Arches kağıdı üzerine, mürekkep, 55,6 x 75,9 cm. 167

Görsel 158 Georges Mathieu, *İsimsiz*, 1957, kağıt üzerine mürekkep. 168

Görsel 159 Georges Mathıeu, *İsimsiz*, 1954, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 47,5 x 62,5 cm. 169

Görsel 160 Andre Masson, *Labirentin icadı*, 1947, kağıt üzerine mürekkep, 23.5 x 18.5 cm. 175

Görsel 161 André Masson, Suppliante , 1937, kağıt üzerine mürekkep, 91,5 x 55,5 cm. 175

Görsel 162 Andre Masson, *Ağaç*, 1943, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 22.5 x 13.5 cm. 176

Görsel 163 Andre Masson, *Otomatik Çizim*, 1925, kağıt üzerine mürekkep, 9.5 x 8 cm. 176

Görsel 164 Andre Masson, *Otomatik Çizim*, 1924, kağıt üzerine mürekkep, 17 x 12.5 cm. 176

Görsel 165 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1939-43, kağıt üzerine mürekkep, 34,7 x 45,4 cm. 179

Görsel 166 Jackson Pollock, İsimsiz, 1950, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 144.5 x 56.5 cm. 180

Görsel 167 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1944, kağıt üzerine, kalem, fırça, siyah ve renkli mürekkep, 47.6 x 63.2 cm. 181

Görsel 168 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1944, kağıt üzerine fırça, kalem, mürekkep, 45.72 x 60.96 cm. 181

Görsel 169 Jackson Pollock, 1950, kağıt üzerine mürekkep, 48.2 x 63 cm. 183

Görsel 170 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1950, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 45 x 56 cm. 183

Görsel 171 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1950, kağıt üzerine mürekkep, 48.4 x 61.2 cm. 184

Görsel 172 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1950, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 44.4 x 56.5 cm. 184

Görsel 173 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951,Dut kağıdı üzerine mürekkep, 63.5 x 98.4 cm. 185

Görsel 174 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951, Dut kağıdı üzerine siyah ve renkli mürekkep, 63.2 x 97.2 cm. 185

Görsel 175 Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951, Dut kağıdı üzerine siyah ve renkli mürekkep, 61.9 x 87cm. 186

Görsel 176 Jackson Pollock, *İsimsiz* , 1951, Pirinç kağıdı üzerine mürekkep, 60 x 86 cm. 187

Görsel 177 Jackson Pollock Atölyesinde çalışırken, 1950 188

Görsel 178 Christian Dotremont, 1977, Çin kağıdı üzerine çini mürekkebi, 51 x 64 cm. 190

Görsel 179 Christian Dotremont, 1972, Çin kağıdı üzerine Hint mürekkebi, 35 x 55cm. 190

Görsel 180 Christian Dotremont, 1973, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 53 x 73 cm. 191

Görsel 181 Robert Motherwell, *Lirik Suit serisinden*, 1965, Japon pirinç kağıdı üzerine mürekkep, 27.9 x 22.9 cm 194

Görsel 182 Robert Motherwell, İsimsiz, *Lyric Suite Serisinden* 1965, Japon Pirinç kağıdı üzerine mürekkep, 22.8 x 28 cm. 194

Görsel 183 Robert Motherwell, *Lirik Süit Serisinden*, 1965, Japon pirinç kağıdı üzerine mürekkep. 195

Görsel 184 Willem de Kooning, 1959, kağıt üzerine mürekkep, 99,7 x 69,8 cm. 197

Görsel 185 Willem De Kooning, *İsimsiz, (Siyah Beyaz Soyutlama),* 1959, kağıt üzerine mürekkep, 21.5 x 29.5 cm. 198

Görsel 186 Willem De Kooning, *Siyah ve Beyaz (San Francisco)* 1960, kağıt üzerine mürekkep, 33 x 27 cm. 198

Görsel 187 Willem de Kooning, *Yapraklar*, 1958, kağıt üzerine mürekkep, 43 x 35 cm. 199

Görsel 188 Willem de Kooning, *İsimsiz*, 1969-70, kağıt üzerine mürekkep, 26 x 18.5cm. 199

Görsel 189 Mark Tobey, *Calligraphic Sumi-Stillife*, 1957, kağıt üzerine mürekkep, 20.5 x 25 cm. 200

Görsel 190 Mark Tobey, *Space Ritual No.1,* kağıt üzerine sumi mürekkebi, 1937, 21 x 29 cm. 202

Görsel 191 Mark Tobey, *İsimsiz*, 1957, Japon kağıdı üzerine sumi mürekkebi, 53,5 x 74 cm. 203

Görsel 192 Mark Tobey, *İsimsiz*, 1957, Japon kağıdı üzerine sumi mürekkebi, 54 x 74 cm. 204

Görsel 193 Mark Tobey, *Space Rıtual,* 1957, Japon kagıdı üzerine mürekkep, 113 x 87.5 cm. 204

Görsel 194 Franz Kline, *No.2 Tabloya ilişkin çizim*, 1954, Telefon rehberi kağıdı, üzerine mürekkep, 22.5 x 27.9 cm. 207

Görsel 195 Franz Kline, *İsimsiz*, 1947, Dokuma kağıt üzerine siyah mürekkep, 43,18 x 66,04 cm. 208

Görsel 196 Franz Kline, *İsimsiz*, 1950, Dokuma kağıt üzerine fırça ve siyah mürekkep, 22,86 x 15,24 cm. 208

Görsel 197 Franz Kline*, Korint için Çizim,* 1961, kağıt üzerine mürekkep. 209

Görsel 198 Franz Kline, *Caboose için çalışma*, 1961, 48.26 x 55.88 cm. 209

Görsel 199 Zeynep Karaboğa*, İsimsiz*, 2019, kağıt üzerine çini mürekkebi,18 x 25cm. 212

Görsel 200 Zeynep Karaboğa, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm. 212

Görsel 201 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2020, kağıt üzerine renkli mürekkep, 18x 25 cm. .213

Görsel 202 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2020, kağıt üzerine renkli mürekkep, 18 x 25 cm. 213

Görsel 203 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz,* 2021, kağıt üzerine çini mürekkebi,18 x 25 cm. 214

Görsel 204 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2019, kağıt üzerine renkli mürekkep ve aquarel kalem, 18 x 25 cm. 214

Görsel 205 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2021, kağıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm. 215

Görsel 206 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine mürekkep, 42 x 31cm. 215

Görsel 207 Zeynep Karaboğa, İsimsiz, 2019, kağıt üzerine mürekkep, 18 x 25 cm. 216

Görsel 208 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2019, kağıt üzerine aquarell kalem,18 x 25 cm. 217

Görsel 209 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine çini mürekkebi,18 x 25 cm. 218

Görsel 210 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine çini mürekkebi, 9x 65 cm. 219

Görsel 211 Görsel 201'dan detay 219

Görsel 212 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2022, kağıt üzerine Hint mürekkebi,18 x 25 cm. 220

Görsel 213 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Hint mürekkebi,18 x 25 cm. 220

Görsel 214 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2020, kağıt üzerine aquarel kalem, 18 x 25 cm. 221

Görsel 215 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2019, kağıt üzerine Çin mürekkebi,18 x 25 cm. 222

Görsel 216 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kagıt üzerine çini mürekkebi, 42 x 31 cm. 223

Görsel 217 Zeynep Karaboğa, İsimsiz, 2023, kağıt üzerine Hint mürekkebi,18 x 25 cm. 223

Görsel 218 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine çini mürekkebi ve aquarel kalem, 18 x 25 cm. 224

Görsel 219 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2020, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 18x 25 cm. 225

Görsel 220 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2022, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm. 225

Görsel 221 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2019, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm. 226

Görsel 222 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm. 227

Görsel 223 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm. 228

Görsel 224 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm. 228

Görsel 225 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm. 229

Görsel 226 Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 18 x 25 cm. 229

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

Mürekkep, resim sanatının en eski malzemelerinden biridir. Kökeni, yüzyıllar öncesine dayanan bu materyalin çağdaş resim sanatında da çok geniş kullanım alanları vardır. Bu araştırma, 1945 sonrası (II. Dünya Savaşı sonrasına denk gelen dönemde) Uzak Doğu Asya Avangard sanatında ve Batı'da yine aynı döneme paralel Lirik ve Soyut Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarında yer alan mürekkep eser örneklerini bir araya getirmiştir. Bu eserlerde, çağdaş sanatçıların mürekkep sanatı uygulamalarında benzer ifade yöntemleri de açıklanmıştır. Farklı kültürlerde ve kıtalarda yaşamış sanatçıların, aynı dönemde birbirlerinden etkileşimi de özellikle vurgulanmıştır. Bu bağlamda sanatçıların eserleri, anlatım tarzlarına göre kategorize edilerek bu çeşitliliğin yansımaları görsellerle birlikte analiz edilmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası resim sanatında, soyut ifadeye yönelimin etkisi yaşanmıştır. Geleneksel resim yapma tekniklerinden uzaklaşılmış ve yüzeyi sınırsız ifadeye dönüştüren jestlerin önemi belirginleşmiştir. Eylemsel ifade, resmin kendisi olmuştur. Sanatçının eylemini gerçekleştirirken kullanmış olduğu malzeme de doğrudan önem kazanmıştır, çünkü yüzeyin dokusunu belirleyen kullanılan materyal olmuştur. Malzemenin seçimi ve kullanılan tekniklerin değişmesi, sanatçıların deneysel anlamda yeni arayışlara girmesine neden olmuştur. Artık kullanılan materyal, resim yüzeyinde plastik bir eleman olarak ifadeyi yansıtmıştır. Böylece soyut sanat, her türlü malzeme ile yaratılabilir olmuştur. Arte Povera (Yoksul Sanat) çalışmalarında, Gutai Grubu performanslarında bunu görebilmekteyiz. Kullanılan araç gerecin bu kadar geniş seçenekte oluşu daha özgür bir ifadeye de zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, yüzey üzerinde farklı etkiler yaratmak, yeni bir gözlem ruhuna sahip olmayı da getiriyordu. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da gelişen Jestüel (Aksiyon) resim ve yine Avrupa'da ona paralel İnformel Sanat, Lirik Soyutlama ve Taşizm (Lekecilik) eylemin ön planda olduğu bu çalışmalarda kullanılan materyallerin önemi büyüktür. Bazen bir badana fırçası, bir mala, bir ceviz kabuğu, bir bez parçası gibi sıradan nesneler sanatçıların kullandığı materyaller olmuştur. Bu durum artık resimde malzemenin de söz sahibi olduğunu vurgulamaktadır. Bu arada, seçilen malzeme kendi kullanım alanı dışında kullanıldığı için sanatçının ifadesinin temsiline yönelik bir bilinç de söz konusudur.

Bu durum, sanatçıların farklı yüzey arayışlarını, kullandıkları malzemelerle dönüştürerek yeni bir sanat anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

20. yüzyılda hız kazanan yeni üretim biçimleri; sanatçıların, sanat nesnesi ve izleyicinin alışıldık tanımlarına ve sınırlılıklarına yeni söylemler getirmiştir. Artık sanatçılar, bireyselliğin ve özgünlüğün en üst seviyede olduğu bu dönemde, eserlerinde sınır tanımaz bir üslupla hareket etmişler ve uygulamalarında kullandıkları materyal seçimlerinde de sınırsız ve deneysel yaklaşımlar sergilemişlerdir. Bu çalışmada da özellikle salt duyguların aktarımını anlık biçimlerde ifade eden, bilinçdışının yaratıcılığını ve resmin eylemsel yanını da önemseyen öznel duyarlılığın verdiği biçimlendirme yöntemlerini, mürekkep ile dışavuran sanatçıların çalışmaları irdelenmiştir. Bu çalışmalarda malzeme olarak mürekkebin kullanımı, sanatçının doğaçlamadaki ifade biçimini yansıtmada daha güçlü ve etkilidir. Mürekkep, yüzeydeki lekesel oluşumlarda, rastlantısallık, hız, devinim ögelerinin akıcı ve hızlı uygulanmasında önemli bir malzemedir. Lirik, Soyut ve Dışavurumcu yaklaşım içeren resimlerde, sanatçıda ifade etme biçiminin, kendi iç gerçekliğini yansıtması ile karşılığını bulmaktadır. Bu anlayış tarzını benimseyen sanatçıların çalışmaları bilimsel, felsefi ve edebî anlamda açıklamalarla destek bularak, bu süreçte üretilen uygulama resim çalışmalarıyla birlikte irdelenerek bu çalışmanın çerçevesi oluşturulmuştur.

Uzak Doğu'da yazı, hem iletişim aracı olarak hem de yüksek sanat biçimi olarak kullanılır. Mürekkep, bu biçimlendirmenin en önemli aracıdır. Birçok hattat ve günümüz sanatçısı, zihin durumlarını ve bakış açılarını yansıtmaya aracı olan benzersiz tarzlar ortaya koymuşlardır. Bu ustalık, günümüz sanatçısının da kullandığı yöntemlerden biridir. Mürekkep, yaratıcı özgürlüğün, dışavurumun ve rastlantısallığın temsiline en uygun malzemelerden biridir. Doğu Asya fırça ve mürekkep resmi, kaligrafik fırça darbesiyle sanatçının elinin hareketine odaklanan ve Zen felsefesinin eylemsel etik yorumuyla soyut resme bir yaklaşımdır. Asya sanatının II. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra, Avrupa ve Amerikan sanatı üzerinde yaygın ve kalıcı bir etkisi söz konusu olmuştur. Bu etki, Uzak Doğu Asya sanatına yönelik Doğu Asya fırça tekniklerinin uygulanmasından, Zen Budizmi üzerine dersler almaya kadar çeşitli arayışlarla yansımıştır. Mürekkep resimleri, Sam Francis, Franz Kline, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Tobey ve diğer sanatçıların eserlerinde, bu kültürlerarası söylemin savaş sonrası dönemin yaratıcı kültürünü nasıl aydınlattığını ortaya koymaktadır. Eylem resmi, soyutlama söylemine hakim olurken, Asya'ya özgü metafizik varlık ve bilinç kavramlarını benimseyen sanatçılar farklı bir

soyutlama tarzının evrensel bir biçimde sunulmasını amaçlamıştır. Zen retoriği, bu sanatçılara bilinen sanatsal planlarını ve kompozisyon yapısını terk etmeleri için teorik bir çerçeve sağlamış ve ilişkisel dinamikleri olduğu kadar, psikolojik ve estetik ilkeleri sanatın işleyişinin merkezine yerleştirmiştir. Sanatçılara, hayatın olduğu kadar sanatın da özü olarak saf, dolayımsız deneyimi yaşamaları için yol göstermiştir.

Bu çalışmada ise soyut biçimselliği farklı bir plastik dil oluşturmada malzeme olarak mürekkebi kullanan sanatçıların çalışmalarına yer verilmiştir. Bu kapsamda mürekkep, yüzeyde bıraktığı etkiyle soyutlamaya elverişli bir materyal olarak öne çıkar. Aynı zamanda bu materyal, günümüzde ulaşılması kolay yönüyle, deneysel anlamda farklı ve hızlı sonuçlar elde edebileceğimiz sınırsız bir özgürlüğe sahiptir. Tıpkı mürekkep gibi, kağıda ve fırçaya ya da bir çubuğa çabuk ulaşabilmek, aynı oranda yaratıcılığa hareket ve davranış özgürlüğü imkanı tanımaktadır. Ayrıca bu malzeme, kağıt ya da tuval üzerinde elin daha rahat hareket etmesine de olanak sağlar. Bu da anlık etkinin ortaya çıkmasında oldukça elverişlidir.

Bu çalışma, 1945 (II. Dünya Savaşının sona erdiği dönem) sonrası döneme denk gelen süreçte sanatçıların kağıt üzerine mürekkep uygulamalarına yer verilerek sınırlandırılmıştır. Mürekkep, sanat tarihindeki neredeyse tüm sanatçıların deneyimlemiş olduğu bir materyal olmasına rağmen, sanat tarihi içeren yayınlarda görsellerine oldukça az rastladığımız, kaynakların sınırlı olduğu bir mecradır. Bu çalışmada ise seçilen görsellerin hepsi mürekkep içeren çalışmalardır. Resim yüzeyinde yaratılan kompozisyon düzeninde, mürekkebin kağıt üzerine yapılan uygulama çalışmaları dikkate alınıp, anlık biçimlerin soyut ilgi ile etkileşimi algısal bir boyutta incelenmiştir. Bu bağlamda, kuramsal açıdan mürekkebin çağdaş resimde ele alınma biçimlerini inceleyen kapsamlı bir çalışmanın henüz yapılmamış olması da bu araştırmanın önemini vurgulamaktadır. Farklı mürekkep çeşitleri kullanarak gerçekleştirdiğim, uygulama resim çalışmalarım ise bu tez metninde incelenmiş olan Lirik ve Soyut Dışavurumcu yaklaşımları içeren eserlerden oluşmuştur.

1.1. Mürekkebin Tanımı, Keşfi, Yapılış Aşamaları ve Çeşitleri

Mürekkep tanım olarak, "Çizim ya da yazı için kullanılan ve içinde asıltı halde Pigment bulunan sıvıdır. Çoğunlukla kandil isi, Kök boya[1] ya da kırmızı Aşı boyasının[2] toz haline getirilerek bitkisel kökenli zamk ya da hayvansal kökenli tutkalla karıştırılıp çubuk ya da blok halinde kurutulmasından sonra öğütülerek suyla karıştırılması sonucu elde edilir." (Rona, 1997: 1318). "Mürekkep, ilk kez M.Ö. 2500'lerde Çin ve Mısır'da kullanılmıştır. Çin mürekkebinin icat tarihi İ.Ö. 2500'e kadar iner, ama mürekkep aynı döneme doğru Mısırlılar tarafından da kullanılmıştır." (Mürekkep, 1983: 8461). Çin tarihi kaynakları ise , mürekkebin Wei Dan tarafından 3. yüzyılda icat edildiğini öne sürmektedir (Smith, 2019: 34). Mürekkep kelimesinin etimolojik kökenini Bedreddin Yazır, Kalem Güzeli adlı kitabında şu şekilde anlatmıştır: Mürekkep (asıl imlâsı ile: Mürekkeb) kelimesi, Arapçada "rükûb" eyleminden ve "tef'il" (fiilleri etken hale getiren kalıp) fiilinin çekiminden oluşur. "Rü-kûb "binmek" (birkaç maddeden yapılmış), "terkîb : "birbiri üzerine bindirmek" demektir, "mürekkeb: iki veya daha fazla şeyin birbiri üzerine bindirilmiş olduğunu" ifade eder. Mürekkep dediğimiz siyah sıvının bileşimlerini oluşturan; is, zamk, su ve diğer zerrelerinin döküle döküle, birbiri üzerine binercesine karıştırılmış ve böylece ince bir karışım halini almış olmaları sebebiyle, mürekkep kelimesi kullanılmıştır (Yazır, 1974: 180).

Eski çağlarda taşlara kazınmış hiyeroglifleri siyahlaştırmada yararlanılan mürekkep, daha sonra başka amaçlarla da kullanılmaya başlanmıştır. Çin'den sonra başka kültürler de birtakım mineral ve bitkilerden elde ettikleri doğal boyaları da karışıma ekleyerek mürekkebin gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Günümüzde, baskı yöntemlerine göre değişen, birbirinden çok farklı mürekkep türleri bulunmaktadır. Fakat bunların hepsinde, renk veren katı bir madde veya pigment ile bu pigmentin karıştırıldığı bağlayıcı ve mürekkebin yüzeye transferini sağlayan çözücüler bulunmaktadır. Eski mürekkeplere yağlar ve yağlı vernikler katılırken bugün de kısmen sentetik verniklerden faydalanılmaktadır. Eski medeniyetlerde mazı mürekkebi, demir oksitli mürekkep, metalik mürekkep çeşitleri, mürekkep balığının mürekkep torbasından salgılanan siyah maddeden yapılan mürekkep,

[1] Kökboyalar, bitki köklerinden, bitkilerin toprak üstünde kalan bölümlerinden ve böceklerden de elde edilmektedir. (Karadağ,1997: 38)

[2] "Kiremit kırmızısı renginde bir toprak boyadır. Aşı boyası, demir oksitli boyadır. Eskiden ahşap evlerin kirliliğini kapatmak için cephelerine sürülürdü." (Turani, 2020: 18)

ateşte pişmiş purpura ve deniz kabukları, zincifre[3], kermes,[4] lak,[5] koşnilden[6] kırmızı mürekkep, altın ve gümüş mürekkep gibi renkli türler yapılmıştır. İnsanların mürekkep elde edilmesinde kazandığı tarihî tecrübe, yeni oluşan medeniyetlerde birleşimindeki maddeler ve yapım teknikleri bakımından gelişerek devam etmiştir (Derman, 2006: 46). "Ayrıca, vasıfları bakımından; koyu mürekkep, sulu mürekkep, ekşi mürekkep, donuk mürekkep, parlak mürekkep, temiz mürekkep, kokmuş mürekkep... diye ve yine meselâ, siyah mürekkebin derecelerini anlatmak için de, zift renkli mürekkep, deve tüyü mürekkep, vapur dumanı, kurşunî, kırçıl...diye de anılır" (Yazır, 1974: 183).

[3] Kırmızı renkli bir mineral olan Zincifre, ilk kez Efeslilere ait Cilbia yöresinde bulunduğu söylenir; kendisi kadar, özellikleri de gerçekten çok gariptir. Zincifre işlenip çeşitli yöntemlerle kırmızı elde edilmeden önce, kesek adı verilen ve demir filizini andıran fakat epeyce kırmızımsı bir renkte ve üzeri kırmızı bir tozla kaplı olan madeni çıkarırlar. Hazırlanışı ise; Maden topaklan kurudukları zaman demir havanlarda ezilirler; sonra saflaştırılıncaya ve renkleri belirinceye kadar defalarca ısıtılıp yıkanırlar. Zincifre, cıvadan ayrılıp önceki doğal özelliklerini yitirdiğinde yumuşar ve gücü zayıflar (Vıtruvıus, 2005: 160).

[4] Kermes böceği, Quercus cocifera 'L. bitkisi üzerinde yaşar. Boyama için böceğin dişi türü kullanılır. Eski dünyada kullanılan boyarmadde kaynaklarından en önemlisiydi. Boyama bakımından en uygun zamanı yazın ilk ayıdır. Böcek Kuzey Afrika, İspanya, Eski Yugoslavya, Fransa ve Türkiye gibi ülkelerde bulunmaktadır. Kermes böceğinin yapılan boyarmadde analizlerinde böceğin bulunduğu yöreye göre boyarmadde bileşenlerinin miktarlarının değiştiği saptanmıştır (Karadağ, 1997: 42).

[5] Lak böceğinin bir kaç türü vardır. Boyarmadde kaynağı olarak, Kerna lacce Kerr ve Tachardia larreace Kerr kullanılmıştır. Bwtea frondose Roxb, Ficus religiose L ve Ziziphus jujuba Mill bitkilerinde bulunur. Yabani olan böceğin evcilleştirilerek yukarıda saydığımız bitkilerin üzerinde üretimi de yapılmıştır. Boyarmadde böceğin dişi türünde bulunur. Lak böceği, Güney ve Güneydoğu Asya'da yaygın olarak bulunur (Karadağ, 1997: 42).

[6] Nopalea cocinellifera L. Bitkisi üzerinde yaşayan bu böceğin boyarmaddeleri böceğin dişi türleri tarafından salgılanır. Dişi böcekler gelişimlerini tamamladıktan sonra boyarmadde bakımından en yüksek değere ulaşırlar. Bu böcek M.Ö. 1000 yıllarına kadar gider. Koşnil böceği üzerinde yaşadığı bitki ile birlikte, 16.yüzyıldan itibaren pek çok ülkeye götürülmüştür (Karadağ, 1997: 40).

Ayrıca; İs mürekkebi, Bezir mürekkebi,[7] Siyah Mürekkep, Beyaz Mürekkep[8] ve renkli mürekkep, boya maddesi eklenilerek yapılan dolma kalem mürekkepleri ve kimyasal çökeltme eklenmiş mürekkepler, (metal tuzları, özellikle de demir sülfat ile yapılmış) demir mazı mürekkepleri yapma yöntemleri de bulunmaktadır (Yazır, 1974: 183).

1.2. Antik Mısır'da Mürekkep Kullanımı

Mürekkebin, Antik Mısır'da MÖ 2500'lerde papirüs üzerine yazı yazmak ve çizim yapmak için kullanıldığı bilinmektedir.

> Hem parşömen hem de papirüs, Romalılar, Yunanlılar ve İbraniler tarafından, küçük sazlardan yapılmış, karbondan oluşan bir sıvıya batırılmış, (çözülmemiş) ancak bir yağ veya bir sakız çözeltisi tarafından askıya alınmış bir durumda tutulan kalemlerle yazılmıştır. Harfler başlangıçta papirüs, parşömen, tahta[9] veya bu şekilde kullanılan diğer malzemelerin yüzeyine boyanmıştı - mürekkep, üzerine döküldüğü madde tarafından emilmiyor ancak yüzeyde kalıyor, yıkama, kazıma, sürtünme veya benzeri herhangi bir işlemle çıkarılabiliyordu. Bu şekilde temizlenen yüzey daha sonra yeni bir yazıt alacak durumda oluyor; böylece modern bir tabela üzerinde olduğu gibi, üzerinde de silmeler ve yazıtlar süresiz olarak tekrarlanabiliyordu (Davıds, 1856: 13).

Delamare ise *Renkler ve Malzemeleri* adlı kitabında Papirüs'ü Mısırlıların icat ettiğinden bahseder ;

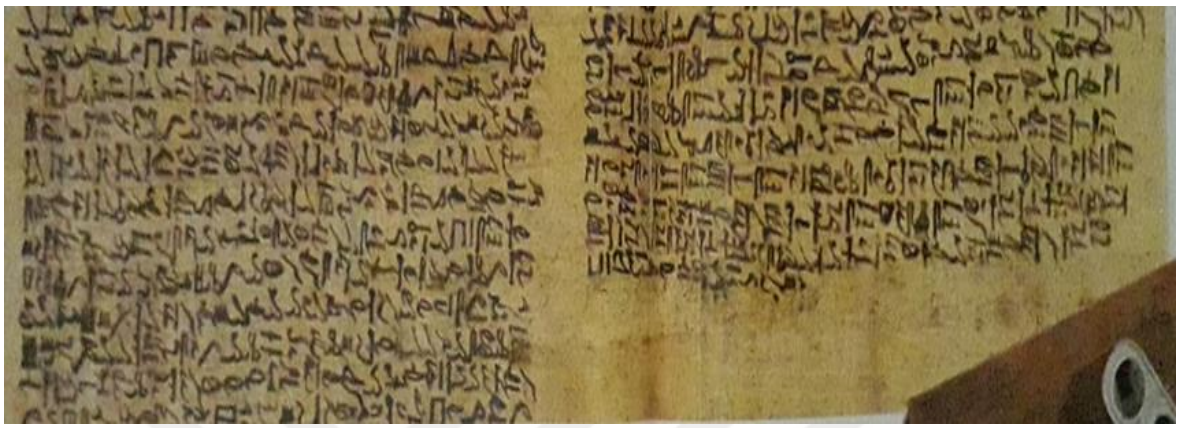
> Papirüs'ü icat eden Mısırlılar için Mürekkebi bulmak bir rastlantının sonucu değildir. Bilinen en eski kitap olan ünlü Prisse d'Avenes papirüsü M.Ö. 2600 yılına tarihlendirilir ama çanak çömlek parçaları üstünde daha eski zamanlara ait mürekkeple yazılmış yazılar bulunmuştur. Metin siyahla yazılmıştır, bu mürekkep is karasının suda dağılmış halidir, koyudur. Antik Mısırlılar aynı yöntemi başka pigmentlerle, kırmızıyla, yeşille ve maviyle de

[7] Bezir mürekkebi yapma usulü: İşe yetecek kadar Arap zamkı alınıp bir kap içine konur. Bir miktar su ilâve edilir. Zamkın su içerisinde iyice erimesi için bekletilir, yabancı maddelerden arınması için süzülür. Zamk mahlûlü süzme bal kıvamında olmalıdır. Sonra bezir isi bir havana konup, hazırlanan zamktan bir miktar ilâve olunur. Mazı, nar kabuğu suyu ve zâç-ı Kıbrısî (bakır sülfat) suyu bir yere toplanıp biraz da de- mir hurdası ile şerbet gibi olunca- ya kadar kaynatılır. Sonra havanda- ki zamklı isin içine dökülüp havan eli ile ağır ağır, döve döve karıştırılır. Mürekkebi daha iyi yapmak için gülsuyu, safran, Mersin ağacı yemişinin suyu ilâve olunur. Bir şişe içine konur, ağzı sımsıkı kapanır (Yazır, 1974: 183).

[8] Beyaz mürekkep: Bir miktar beyaz zırnık veya üstübeç, cam veya mermer üzerinde keskin sirke ile ezilerek biraz Arap zamkı koyup karıştırmalıdır (Yazır, 1974: 185).

[9] "Yazı daha kolay okunabilsin diye bu tahtalar kireç ya da alçıyla beyazlatılırdı. En zengin buluntular Mısır kökenlidir, zira oradaki kuru iklim sayesinde organik yazı malzemeleri daha iyi korunabilmiştir" (Blank, 2017: 54).

gerçekleştirmişlerdir. Mürekkep, Mısırlılar zamanında en yaygın haliyle su ile karıştırılan hayvansal zamk ile lamba isinden elde edilmiştir. En yaygın mürekkep çeşidi ise siyah mürekkeptir. Mürekkebe özünü veren netlik ve siyahlık sağlayan ise lamba isi (siyah pigment) olmuştur (Delamare, 2007: 25) (Görsel 1).



Görsel 1. Prisse d'Avennes Papirüsünün resmi. (Delamare, 2007: 24)

Antik Çağ'da is yapımının David'in kitabında verdiği ayrıntılı tarif şu şekildedir; Antik çağlarda en iyi lâmba karası veya is, özel olarak seçilmiş çam ağaçlarının, ateşin üzerinde çömlek kavanozlarının ters çevrildiği bir mürekkep fırınında yakılmasıyla elde edildiği bilinmektedir. Bu kavanozlar, daha sonra tüy fırçalarla temizlenen kurumu hapseder, kurum daha sonra boynuz veya hayvan derisinden yapılan yapıştırıcı ile karıştırılır. Mürekkep yapımıyla ilgili eski kitaplara göre, genç geyiğin boynuzlarından yapılan yapıştırıcı, saflığı nedeniyle en yüksek kalitede olduğu bilinmektedir (Davıds, 1856: 17).[10] Uğur Derman ise kitabında siyah mürekkebin tarifine şu şekilde yer vermiştir;

[10]"Siyah Mürekkep, demir seskioksidinin daha az miktarda gallatı (Antioksidan türü) ile karıştırılmış tanik asit tuzudur. Sıvı formdayken, genellikle protoksyd'in tanat(meşe kabuğu ile ilgili) ve gallatıdır; ancak uzun süre tutulduktan sonra (veya kağıda konup orada kurutulduktan sonra) atmosferden daha fazla oksijen emer; ve böylece salin bileşikleri, protoksidin tanat ve gallatından daha siyah olan tandan ve galat olur. Bu nedenle iyi mürekkep, yaşa göre koyulaşmanın basit test kalitesiyle bilinir. Öte yandan, yazı yaşla birlikte sarı, soluk ya da belirsiz hale geldiğinde, bu, kusurlu bir şekilde birleştirilmiş bitkisel büzücülerin çürümesinden kaynaklanır – kağıt ya da parşömen üzerindeki izler, demirin per-oksidinin (yani seskuoksid) lekesinden biraz daha fazladır. Yazılı yüzey daha sonra dikkatlice yıkanır veya hatta fındık safralarının infüzyonu ile nemlendirilirse, daha siyah hale getirilir ve belirsizlikten önce okunaklı hale gelirse. Bu bazen önce zayıf bir oksalik asit çözeltisi veya çok seyreltik muriatik (hidro-klorik) asit çözeltisi uygulayarak ve daha sonra safraların infüzyonuna hassas bir şekilde döşenerek daha iyi başarılabilir" (Davıds, 1856: 16). "Tanen adı verilen bitkisel büzücü prensibi, bilinen diğer maddelerden daha bol miktarda içerirler. Bu, tanik ve gallik olarak bilinen asitlere kimyasal olarak çözülür. Derilerin tabaklanması yoluyla deri imalatında kullanılan tüm odun ve kabuklar, bu büzücü maddeyi çeşitli derecelerde içerir. Örneğin, meşe ve baldıran otu, Amerika Birleşik Devletleri'nde bu amaç için yaygın ve tanıdık bir kullanımdadır. Mürekkebin siyahlığı, daha önce de belirtildiği gibi, bu iki asidin, suda çözünmeyen tuzlu bileşiklerde oksidize demir ile birleşmesinden kaynaklanır ve bu nedenle,

> Antikçağ'da siyah mürekkebin, su ilâve edilmiş hayvanî zamkla isin iyice karıştırılması ve ezilmesiyle hazırlandığı bilinmektedir. Kaynaklarda, farklı özelliklere sahip olan siyah mürekkebin birleşiminde % 25 zamk, % 75 is bulunduğu, isin basit bir şekilde kandil ve çıra isinden elde edildiği, ayrıca reçine ısı imali için özel teşkilâtlı fırınların yapıldığına dair bilgiler yer almaktadır (Derman, 2006: 46-47).

Mısır siyah mürekkebini suluboya'ya benzeten Delamare, siyah mürekkebin yapılışını kitabında şu şekilde aktarmıştır;

> Mısır siyah mürekkebi son derece ince karbon karası parçacıklarının su içindeki asıltısıdır. Dolayısıyla bir suluboyadır. Yarı yanmış yağ ya da odunla pigment hazırlamak kolay olsa da, bunu suda ayrıştırmak güçtür. Aslında sudan korkan pigment onunla asla kaynaşamaz. Küçücük parçacıklardan oluşmuş olup toplam yüzeyini küçültmek için pıhtı halinde toplanmaya çalışır. Mısırlılar bu güçlüğü suya Arap zamkı katarak ortadan kaldırmışlardır. Suda çözünebilir olan bu ayrıştırıcının molekülleri siyah karbon parçacıklarının yüzeyinde sabitlenir, onları suyla kaynaştırır ve toplanarak yaklaşmalarına engel olur. Böylesi bir mürekkebin çok siyah ve parlak, zamana dayanıklı bir siyahı vardır. Kimyasal olarak nötr olduğu için kağıda da zarar vermez (Delamare, 2007: 25).

Rönesans döneminin ünlü yazar ve kuramcısı Vitrivius ise , *Mimarlık Üzerine On Kitap* adlı kitabında , mürekkebin nasıl hazırlandığını ne tür ocaklarda ve ne şekilde elde edildiğini tarif etmiş, yazı için kullanılacak mürekkebin elde edilmesinden arta kalan malzemenin de ressamlar tarafından fresko olarak duvarlarda kullanıldığından söz etmiştir;

> Laconicum benzeri bir yer inşa edilerek, düzgün bir şekilde cilalanmış mermerle kaplanır. Önüne de, Laconicum'a acılan delikleri ve dikkatli bir şekilde kapatıldığında alevlerin kaybolarak israfım önleyebilen bir külhan ağzı bulunan ufak bir ocak yapılır. Ocağa reçine yerleştirilir. İçinde yanan ateşin gücü, çıkan isin deliklerden Laconicum'a geçmesini sağlar; is, kavisli tonozun duvarlarına yapışır. Oradan toplanarak, bir kısmı zamkla karıştırılarak yazı mürekkebi olarak, geriye kalanı da, büyüklüğüne göre karıştırılarak fresk ressamları tarafından duvarlarda kullanılır. Ancak elde bu olanaklar yoksa, işin aksamaması için sorunu şu şekilde çözebiliriz. Cıralı camın yongalarını ve parçalarını tutuşturunuz; kömür haline gelince, söndürerek büyük bir havanda dövünüz. Bu işlem, fresk İşçiliği için epeyce koyu bir siyah üretecektir. 4. Aynı şekilde, şarap tortuları kurutularak fırında pişirilir; sonra dövülerek bir duvara uygulandığında, sonuç normal siyahtan bile daha hoş bir renk olacaktır; ve kullanılan şarabın düzeyi arttıkça yalnız normal siyahın değil, Hint murekkebi siyahının bile iyi bir kopyasını verecektir (Vitrivius, 2005: 161).

---

mekanik olarak tutulmadıkça, sıvının dibinde çökelir veya birikir. İçinde sakız, şeker veya çözeltilerine viscidite kalitesi veren benzer bir madde ile askıya alınır" (Davıds, 1856: 17).

Eski Mısır'da bakır içeren karbon mürekkeplerinin doğasını araştıran Thomas Christiansen 2017 yılında, *Scientific Reports*'da yayınlanan makalesinde; araştırmasında, radyasyon tabanlı X-ışını mikroskobisi ile farklı zaman dilimlerinden ve coğrafi bölgelerden edinilen, iki bin yıllık papirüs parçalarına yaptığı analizler sonucunda, Mısırlı yazarların kullandığı siyah mürekkebin bakır içerdiğini de ortaya koymuştur. Yazı için kullanılan mürekkebin en azından MS 4. ve 5. yüzyıla kadar karbon temelli olduğu sanılıyordu (Christiansen, vd., 2017: 1).

1.3. Çin Sanatında Mürekkebin Yeri ve Önemi

Mürekkep, keşfinden itibaren Çin Sanatının yüzyıllarca süren serüveninde günümüze ulaşana dek aynı değerini koruyan, kutsallık atfedilen özel bir karışımdır. "Binlerce yıllık köklü bir geçmişe sahip olan geleneksel Çin kültürüne göre mürekkep, fiziksel dünya ve mekanın bedenle olan ilişkisini anlamanın yollarının başında gelmektedir. Mürekkep resmi örneklerine pirinç kağıdında, Çin İpeğinde ve duvarlarda rastlanabilir" (Smith, 2019: 4-10).

Francois Cheng, Boşluk ve Doluluk adlı kitabında Çin resim sanatında mürekkebin önemini şöyle açıklamıştır; "Çin resim sanatıyla ilgili bütün kuramsal yazılarda temel konu, Fırça ve Mürekkep üzerinedir. Bu kavram çok özgül biçimde Mürekkep kullanılarak çizilen resim için geçerlidir. Sonsuz ton ayrımlarına olanak veren doğayı yansıtmakta ressamın gözüne bütün değişimleri algılama olanağı sağlayan şey siyah mürekkeptir" (Cheng, 2006: 105).

Çin tarihi, mürekkebin Wei Dan tarafından 3. yüzyılda icat edildiğini öne sürmektedir (Smith, 2019: 34). Smith, İs mürekkebi tarifini makalesinde şu şekilde aktarmıştır;

> İyi ve saf is, saf ipek bir süzgeçten geçirilerek dövülür, gerilir ve bir kavanoza geçirilir. 500 gram mürekkep yapmak için, en kaliteli tutkaldan beş onsluk bir miktar, cen ağacının kabuğunun suyunda ayrıştırılmalıdır. Buna beş yumurta akı eklenir, bir ons zencefil ve aynı miktarda misk katılır. Tüm bu bileşenler, demir bir harcın içinde karıştırılır; 30.000 defa dövülerek, kuru bir zamk elde edilir" (Smith, 2018: 28).

Uğur Derman, Çin Mürekkebinin içinde bulunan malzeme ve oranlarını şu şekilde aktarmıştır;

> Kaynaklarda %75 is ve %25 zamk kullanılan siyah mürekkeplerin basit bir şekilde kandil ve çıra isinden elde edildiği geçmektedir. Çin mürekkebi ise

> iki kısım reçine isiyle on iki kısım zamk ve bir kısım "kalkanthos" (bakır çiçeği)'tan elde edilmekteydi. Günümüzde değişik birleşimde dört köşe çubuk şeklinde kuru veya sulu olarak hazırlanan çini mürekkebi ince ve sabit özelliğiyle yazı, mimari çizim ve tarama resimlerde çokça kullanılır (Derman, 2006: 46).

Daha önceki bölümde de görüldüğü üzere , birçok mürekkep yapma tarifi var olmakla birlikte değişen zaman içerisinde bu tariflerin ayrıntılarında farklılıklar ortaya çıkmış fakat temel öğeler aynı kalmıştır; mürekkep yapmak için is veya lamba isine, yapıştırıcıya, renk, doku ve aroma için ise katkı maddelerine ihtiyaç olmuştur (Smith, 2018: 28).

Çin'de *Mürekkep*, *Mürekkep Taşı, Fırça* ve *Kağıt* çok değerli dört hazine olarak görülmektedir (Görsel 2, 3).

Fırça, iki bin yıldan uzun süredir Çin'deki yazarların ve sanatçıların aracı olmuştur. Çin tarihi, fırçanın icadı için MÖ.221 yılında Qin devletinin hizmetinde çalışan bir general olan ve daha sonra saray tarihçiliği görevine atanan Meng Tian'ın ismini vermektedir. Çin yazı fırçaları, onları dış etkilerden koruyan bir tutma yerine sahiptir ve bu kısım bambudan veya ahşaptan yapılmıştır. Antik dönemden bu yana, fırça yapımında farklı hayvanların tüy kombinasyonları kullanılmıştır. Tavşan ve geyik tüyünden yapılmış sert bir merkeze, keçi tüyünden yapılmış yumuşak bir dış bölüme sahiptir. (Smith, 2019: 34) "Fırça, hem bir araçtır hem de çizgi çizmeye yarayan bir anlatım biçimine kaynaklık eder. Fırça, biçimi ve özü ortaya çıkarmakta etkendir, mürekkep ise, rengi ve ışığı saptamakta…" (Cheng, 2006: 106). Çin resimlerinde mürekkep fırçası, yumuşak, sert ve karışık kıllar olarak üçe ayrılmıştır. Sert fırça, yazmak için, yumuşak fırça ise boyama için kolaydır. "Uzun fırçalar, uzun sürekli çizgiler için, kısa fırçalar ise keskin köşeler ve kırık çizgiler için en iyisidir" (W.Dow, 1905: 8) (Görsel 3).

Mürekkep taşı ise, mürekkebi öğütmek için bir araç ve mürekkep üretimi için bir platformdur. "İyi bir mürekkep taşının üzerinde mürekkebi ezip karıştırması rahatlık ve zevk vermelidir. Mürekkebi çok hızlı absorbe etmemelidir. Çoğu mürekkep taşının malzemesi taştır ama tarihi kayıtlarda yeşim taşı, kristal, seramik ve metal mürekkep taşı tariflerine de rastlanır. Mürekkep taşlarının uç kısmında genelde bir boşluk olur, su burada toplanır. Taşın merkezinde ise bir ezme bölümü vardır. En eski mürekkep taşları, kaldırım taşından yapılırdı" (Smith, 2019: 34) (Görsel 2).

Kağıt ise, antik Çin'deki dört büyük icattan biridir. Çin'in 1.000 yıldan daha eskiye dayanan uzun bir kağıt yapım tarihi vardır. Kağıdın en önemli hammaddesi, bitki lifidir.

Antik dönemde Çin'de kağıdın, kenevir, rami ve keten gibi bitkilerden, ağaç kabuğundan, çimenden, bambudan, pirinçten, buğday saplarından ve geri dönüştürülmüş paçavralardan yapıldığı bilinmektedir (Smith, 2019: 36). Kullandığımız kağıdın icadı ise Çinliler'in Han Sülalesi İmparatoru Wu Di'nin sarayında bir sanatkar olan Cai (Ts'ai) Lun tarafından M.S. 105 yılında gerçekleştirilmiştir. (Yıldız, 2000: 49). Kağıt yapımı, Çin'den Orta Asya'ya oradan Kore ve Japonya'ya ve Kuzey Afrika'ya yolculuk etmiş ve en sonunda 12. yüzyılda Avrupa'ya ulaşmıştır (Smith, 2019: 34).



Görsel 2. Mürekkep Taşları. (Sato, 2010: 2)

Farklı mürekkepler, değişik fırçalarla kağıtlara sürüldüğünde farklı izler ve görsel etkiler bırakır. Çin ideogramlarının tarzı, çağlar boyunca değişmiştir. Her farklı yazı stili, belirli bir fırça türü gerektirir. Her stilde yazıya özgünlük sağlamak için, kıllardaki kombinasyonlar ve çeşitlilik de değişmiştir (Sato, 2013: 26). (Görsel 3) Mürekkep, farklı yollarla (su ile mürekkebi kırma, mürekkeple renk kırma, renkle mürekkebi kırma, yıkama, biriktirme, çözme, sıçrama vd.) fırçanın kağıdın üzerinde kaldığı süreçte, fırça hareketinin hızı tahmin edilemez ve spontane gelişmelerle sanatsal etkiler yaratabilir.



Görsel 3. Çin ideoramları için farklı fırça çeşitleri. (Sato, 2010: 2)



Görsel 4. Farklı türlerde mürekkep çubukları (Sato, 2010: 4)

Bu zahmetli ve karmaşık süreçte mürekkep yapımının birçok tarifi olmakla beraber, temel öğeler olan lamba isi, yapıştırıcı, renk, doku ve aroma için katkı maddeleri aynı kalmıştır. İlerleyen dönemlerde bazı mürekkep çubukları, zarif motifler ve altın yaldızlarla tasarlanmaya başlanmıştır.

O zamanın mürekkep çubukları, üstün sertlik ve dayanıklılığa sahipti. Mürekkep çubuklarının yapımı birkaç adım içermektedir. Bunlardan biri, dikdörtgen, kare, yuvarlak, oval veya düzensiz şekillerde üretilen mürekkep çubuklarına şekil vermek için kullanılan kalıpların yapılmasıdır. Kalıplanmış mürekkep çubuklarına uygulanan görüntüler de yüksek derecede sanat gerektiriyordu. Yeni yapılmış bazı mürekkep çubukları süslenmeden satılsa da mürekkep çubuklarının çoğu piyasaya sürülmeden önce cila veya altın tozu ile

kaplanmıştır. (Görsel 4) Tang Hanedanlığı'nın sonlarından başlayarak, mürekkep çubuğu endüstrisinde çalışan birçok aile, kuzeydeki sürekli savaşlar nedeniyle Kuzey Çin'den Doğu Çin'in Jiangsu, Jiangxi ve Anhui eyaletlerine taşınmış ve mürekkep çubuğu yapım teknolojisini güneye getirmiştir. Song Hanedanlığı'nda, feodal Çin'in resmî sınav sisteminin ve geleneksel Çin kaligrafi ve resim sanatlarının gelişimi doruklarına ulaştığında mürekkebe olan talep artmıştır. Bu da, mürekkep çubuğu endüstrisinin gelişimini büyük ölçüde teşvik etmiştir[11] (Kleıner, 1991: 450). Çin tarihinde katı mürekkep çubukları, her zaman çok detaylı ve kesin yöntemlerle üretilmiş ve aradan geçen zamanda bu özelliklerini çok az yitirmiştir. (Görsel 4) Tutkalla birbirine bağlanan kaliteli is parçalarından oluşan mürekkep çubuğu Çin yazı formunu şekillendirmiştir. Song Hanedanlığından önce mürekkep çam ağacı isinden üretilirken, daha sonra Lamba isinden elde edilmiştir;

> Han hanedanlığından Song'a dek, mürekkep daha çok çam ağacı isinden üretilmiştir. Song döneminden sonra ise, çoğunlukla hayvan, mineral, sebze yağlarından yapılmış lamba isi mürekkep üretiminde kullanılmaya başlamıştır. Lamba isiyle is arasındaki fark şudur: Lamba isi tam yanmamış organik maddelerden yapılır; is ise, karbon ve katranın kaliteli siyah ve kahverengi partiküllerinden oluşur. Bunlar, odun, kömür, yağ ve benzeri maddeler yakılarak üretilir. Az miktar bir mürekkepte sert, grafit benzeri minerallerden veya petrol benzeri bir yağdan üretilir. Ancak en çok üretilen ve en kolay bulunan mürekkep, isten yapılan mürekkeptir (Smith, 2019: 30).

Mürekkep boyama, Song Hanedanlığı döneminde (960-1279) büyük gelişme göstermiştir. Bu dönemde Çin'de oldukça yaygın bilinen Ch'an, (Batı'da bilinen Japonca adıyla Zen)[12] benliğin doğasını sorgulamayı, sadeliği, kendiliğindenliği ve kendini ifade

[11]"Song Hanedanlığında, mürekkep çubuğu yapma sanatı eşi görülmemiş bir düzeye ulaşmıştır. Bu süre zarfında, kokulu mürekkep çubuğu yaratıldı. Hatta bazı üreticiler mürekkep çubuğunun bileşenlerine biraz ilaç bile koyuyordu. Bugün bile Hui Inksticks, geleneksel Çin tıbbı doktorları tarafından kullanılmaktadır. Tarihi kayıtlara göre, ham petrol kurumundan yapılan mürekkep çubukları, eski çam ağaçlarının aşırı şekilde kesilmesi, ülkenin birçok yerinde neredeyse çam ağacının yok olmasına yol açtığından, Song Hanedanlığının başlarında da popüler hale geldi. Song Hanedanlığından bu yana, birçok Çinli edebiyatçı, kaliteli mürekkep çubukları toplamaya artan bir ilgi gösterdi ve bu da mürekkep çubuklarının yalnızca bir tüketici ürünü olmaktan çıkıp bir sanat biçimi haline gelmesine neden oldu. Song Hanedanlığının ortalarında, mürekkep ustalarının zevklerine hitap etmek için özenle yapılmış ve özenle paketlenmiş mürekkep setleri yapılıyordu. Zanaatkarlar, mürekkep çubuğu setleri için yeni desenler, şekiller ve resimler içeren bir dizi mürekkep çubuğu yüzey dekorasyonu geliştirdi. Ayrıca pahalı mürekkep çubuklarını saklamak için kullanılan lake ahşap kasaların yüzeyi için çok çeşitli dekoratif desenler tasarladılar. Bugün Saray Müzesi'nin koleksiyonunda ziyaretçiler, bu eski kaliteli mürekkep çubuklarından bazılarını görebilirler. Ming (1368-1644) ve Qing hanedanlıklarında, işçilik ve malzemeler geliştirildikçe yeni teknik atılımlar yapıldı ve mürekkep çubuğunun kalitesi ilerlemeye devam etmiştir."(Kleıner, 1991:450)

[12] "Zen, Çince den türetilmiş Japonca bir kelimedir. Zen, Buda kalbinin uygulanması ve gerçekleştirilmesidir. Hindistan'da aşırı tarafsızlık, korkusuzluk ve meditasyon uygulaması, benliğin doğasını sorgulamaktır. Zen altıncı yüzyılda Hindistan'dan Çin'e gelmiştir. On üçüncü yüzyılda da Japonya'ya." (Leggett, 1987:3) Bir Filozof olan, Shin'ichi Hisamatsu Zen hakkında; Zen, insanın en derin temeli veya kök kaynağıdır; bu anlamda

etmeyi vurgulayan bir felsefi düşünme biçimi ve inanış olarak mürekkep resmiyle ilişkilendirilmiştir.[13] Zen mezhebinin Budist rahip-ressamları renk kullanmayı tercih etmediler ve çağlar boyunca mürekkeple boyadılar, hayranlık uyandıran ve Batı dünyasının sanatını derinden etkileyen ton ilişkilerinde ustalaştılar (Dow, 1905: 54).

Çin halkı, yazılı metinlere ve yazı dillerinin estetik yönlerine yüksek bir değer vermişlerdir. "Çin yazısının ilk biçimi 'eski yazı' olarak anılan guwen yazısıdır. M.Ö. dönemlere ait tunç kaplarda rastlanan bu yazı temelde bir resimyazıdır. Çin yazısının günümüze ulaşmış en erken örnekleri (M.Ö 5.yy), ahşap levha, bambu ya da ipek üzerine Mürekkep ya da lake ile yapılmış mühür yazılardır " (Rona, 1997: 937). Fırça ve mürekkeple Çince karakterler veya ideogramlar yazmak, MS 200 civarında Çin'de kağıdın icat edilmesinden sonra güzel bir sanat haline gelmiştir. Mürekkeple boyamanın amacı, kendiliğindenliği ve doğayla uyumu vurgulayan Taocu inançlardan da etkilenmiştir. Mürekkeple boyama, minimum hızlı, spontane fırça darbeleri ve mürekkep yıkamaları kullanarak, kuşlar ve çiçekler gibi doğa unsurları da dahil olmak üzere, tasvir edilen konunun özünü yakalamaktır. (Görsel 4) Mürekkep resimlerinin, rastlantısallık ve kendiliğindenliğin getirdiği lekesel oluşumlarla kendi içinde bir denge oluşturmasını Umberto Eco, şu şekilde aktarmıştır;

> Mürekkep resimleri asimetriktir ve gerek Zen sanatının, gerek Zen mantık-ötesi ilkelerinin temel özelliklerinden biri simetrinin reddidir. Bunun nedenini anlamak kolaydır; simetri her zaman bir düzen biçimini, kendiliğindenliğin üzerine atılan bir ağı, bir hesap sonucu ortaya çıkan şeyleri temsil etmiştir, oysa Zen, varlıkların ve olayların, sonuçları önceden belirlenmeksizin gelişmelerine izin verir. Klasik Zen resim sanatı asimetriyi vurgulayan varsayımları benimsemekle kalmaz, nesnelerin ortaya çıkmasını sağlayan bir rahim olarak boşluğa başlı başına olumlu bir unsur olarak değer verir; fonla karışık insanlar, hayvanlar ve bitkiler, empresyonist bir tarzla ele alınır. Bu Zen resminde lekenin çizgiden daha ağır bastığı anlamına gelir; Zen'den geniş ölçüde etkilenmiş bazı çağdaş Japon resim yapıtları tam anlamıyla taşisttir, günümüz enformel resim sergilerinde Japonlar'ın sık sık yer almaları bir rastlantı değildir. Amerikalı ressamlar Tobey veya Graves , Zen ilkeleriyle dolu bir poetikanın bariz temsilcileri olarak görülmüş,

ne Doğu'ya ne Batı'ya aittir. Zen'i tanımlamak imkansızdır, kelimelerle tarif edilemez ve her yerde mevcuttur.(Bogdonava-Kummer,2020:107)

[13] "Budizmdeki bir gelişmenin Sanatlar üzerinde doğrudan bir etkisi vardır: 520-7 yıllarında kurulmuş ancak dokuzuncu yüzyıldan önce fazla öne çıkmamış Han tarikatının belirmesi (Japonya'da Zen adıyla bilinir.) Bu tarikatın üyeleri, Buda'nın insan doğasının ötesinde Buda olmadığını, tüm ayinlerin, tapınma eylemlerinin ve metinlerin incelenmesinin değer taşımadığını beyan etmişlerdir. Bu mutlak ilkeyle bahşedilen düşünce birliğini kurmak için meditasyonla gayret göstermişlerdir. Bu deneyim sözlerle ifade edilememekte, sadece eşyaların iç yaşamlarını ifade eden ve bu yolla seyredenlerin aydınlanma arayışlarına yardım eden sanat eserleri ile hissettirilmesi mümkün olmaktaydı" (Honour, Fleming, 2016:271). (Görsel 4)

günümüz eleştirisinde art brut'un güncel eğilimlerini belirlemek için sık sık Zen asimetrisine başvurulmuştur. Öte yandan hiç şüphesiz enformel sanatların üretilmesinde olduğu gibi burada da açıklığa belli bir eğilim vardır; plastik sanat unsurlarının belirli bir biçimle sonuçlandırılmaması, izleyicinin tek bir biçimin algılanmasını kabul etmeye yönlendirilmemesi, ona içinden kendi zevkine uygun görünen biçimleri seçebileceği bir dizi özgür izleme olanağı verilmesi gerekir. İzleyiciye bu olasılıkları sunma ve onu özgür bir izlemeye çağrının emelinde belirsizliğin kabulü ve tek anlamlı neden-sonuç ilişkilerinin reddi vardır (Eco, 2021: 249-250).

Biçimsel sınırlılığın olmadığı bu resimlerde, Zen felsefesiyle bağdaştırılan asimetrik düzen, rastlantı sonucu oluşan lekesel ifadeye izleyicinin de dahil olmasına olanak tanır.



Görsel 5. Muqi, *Altı Hurma*, Çan Mezhebi, Japonya, 13. yüzyıl, Daitokuji, Tokyo. (Honour, Fleming, 2016: 271)

Binlerce yıllık bir tarihe sahip olan Çin mürekkep resmi, bu uzun süren tarihsel süreçte dönemsel farklılıklar[14] göstererek gelişmiştir. Her hanedanla birlikte resimlerde de

[14] *"Song Hanedanlığı (960-1279), Fan Kuan, Guo Xi, ve Li Tang gibi manzara ressamları, önceki gelenekleri temel alarak yeni tarzlar yaratmışlardır. İmparatorlarının zevklerinin rehberliği ile ressamlar özellikle Zhao Ji hem objenin hem de artistin yansımalarını pekiştiren "şiirsel duyguları" bir araya getiren doğa gözlemlerine odaklanmışlardır (Emre, 2010: 163).

*Yuan Hanedanlığı (1279-1368), Literati ressamlarının amacı, öznel yansımanın başlangıç noktası olan Kuzey Song hanedanı ve Tang hanedanlığının antik kalıntılarını canlandırmanın parçası olmaktı. Uyanıştaki bu çeşitlilik, geçmiş melodilerden, yeni ve öznel değişimlere dönüştürülmüştür (Emre, 2010: 164).

değişimler olmuştur. "Çin resmi, konularına göre dört tarzdan oluşur: Manzara resimleri, çiçek ve kuş[15], insan tasviri ve Jiehua (Çizgi Sanatı)" (Emre, 2010: 163). (Görsel 5)

Manzara resmi Çin resim sanatında en üst seviyede önem taşımaktadır. Ünlü yazar, şair ve ressam Henri Michaux, Çin manzara resmini kitabında şu şekilde aktarmıştır: "Bir Çin manzara resmi hız ister, sıçramış bir kaplanın ayağınınki gibi anlık bir hareketle gerçekleştirilebilir ancak. Uzama yer bırakan resim. " (Bunun içinde önce durmak, odaklanmak, öte yandan gergin olmamak gerekir.) Manzara karşısındaki derin düşünce, içe dalış yirmi saat sürebilirken resim sadece yirmi-otuz dakikada yapılır (Michaux, 2010: 27).

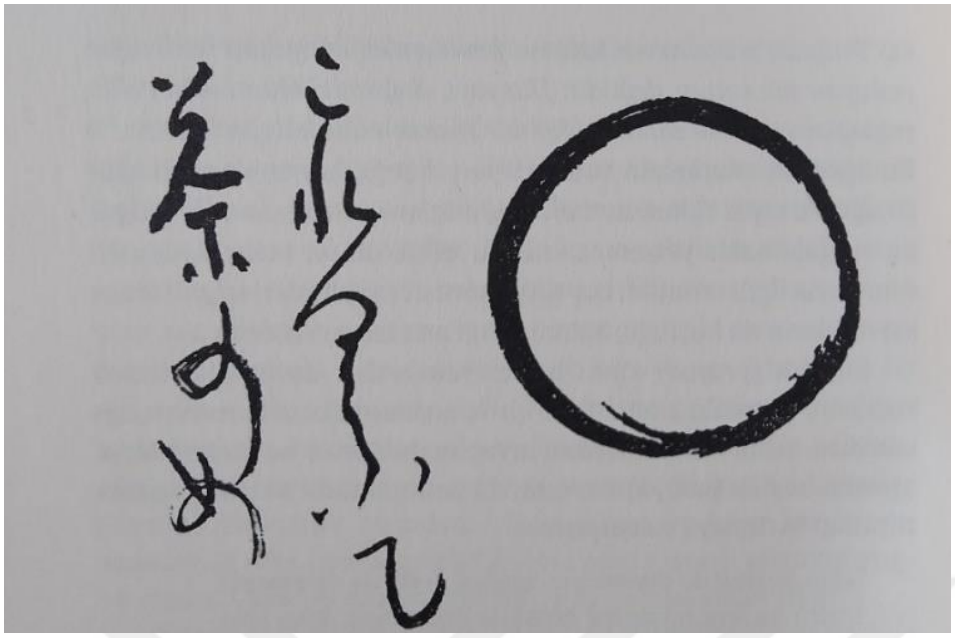
Mürekkeple çizilmiş manzara resimleri, birçok değişiklik içeren imgeleri, mürekkep kalınlığıyla tasvir ederek sanatsal kavramlara vurgu yapılır. "Çinlinin nazarında manzara 'dağ ve su' dur. Dağ ve kaya aktif ve eril ilkeyi, Yang'ı temsil ederken, su dişil veya pasif ilkeyi, Yin'i temsil eder" (Burckhardt, 2019: 196). "Uzakdoğu tradisyonel sembolizminde 'bireysel kader çemberini' ifade eden 'yin-yang' bir çemberdir. Bu bir bireysel ya da özgül evrimi temsilden bir çemberdir ve evrensel devresel silindire ancak iki boyut ile katılır. Kalınlığı hiç olmadığından, saydamsızlığı yoktur ve berrak ve saydam biçimde temsil edilir. Yani an'a göre önceki ve sonraki evrimler yin-yang'dan bakıp birbirlerini görürler ve birbirlerine iz bırakırlar" (Guenon, 2019: 150). (Görsel 6) Zen'in öğretilerinden en önemlisi Taocu içtenlik, doğallık, kendi kendine oluşum ilkesidir. İnsanların hemen hepsinde düşünü bir karara varma ve bu kararı eyleme dönüştürmek evreleri arasında bir zaman açıklığı vardır. Oysa doğal, kendiliğinden içten geldiği gibi davranmayı, Taocu Spontane prensibini başlıca ilke olarak benimsemiş olan Zen'de düşünce, karar ve zaman üçlüsünün aralarındaki zaman açıklığı yok edilerek birbirlerinden ayrılmaz bir bütün haline getirilmesi amaç edinilmiştir. Bunu başarabilmek için de zihinde düşüncenin yokluğu ya da zihnin yokluğu

*Ming Hanedanlığı (1368-1644).) başlayarak, yerel okullarda sanat tarihinin önemli demeti olarak biçimlenen resim sanatı seçkinleşmiştir. Suzhou bölgesinde (Günümüz Jiansu Eyaleti) Shen Zou'nun öncülük ettiği "Wu Okulları" tarzı sanatçılar, Yuan Ustası tarafından eğitimli resim sanatı yaklaşımlarını temel aldı. Dai Jin tarafından kılavuzluk edilen "Zhe Okulu", çoğunlukla Zhejiang ve Fujian eyaletlerinden sanatçıları barındırırdı. Bu sanatçılar açık ve özgür Güney Song modeli monokrom mürekkep boyama tarzını yaratmışlardır" (Emre, 2010: 53).

[15] Kuş ve çiçek resimlerinin öncüsünün Xu Xi (ö. 975) olduğu düşüncesi yaygındır. Ressam Xu Xi'nun çiçek, meyve ve kuş ressamlığında tüm Çinli ressamlar arasında en meşhuru olduğu söylenir. Çiçek ve bitkilerin nasıl resmedil - mesi gerektiği ile ilgili belirlenen dört temel teknik belirlenmiştir: (1) Ana hatların (iskeletin) renklerle doldurul - ması, (2) İskeletsiz yıkama (ana hatlar - la ya da önceki çizimlerle resmetme), (3) Baimiao yani mürekkep hattı ya da çizgisi (yalnızca mürekkep kullanılarak objenin dış hatları belirlenir. Aynı za - manda beyaz hat tekniği adı da verilir), (4) Düşüncelerin meşki (serbest fırça çalışmasıyla yapılır). Bu tekniklerin, Çin sanat teorisinin ilk kaydı olan Çin resminin altı prensibine, VI. yüzyıl - da basılan Xie He'nin Geçmiş Zaman Ressamlarının Sınıflandırılmış Tasnifi (Gu Huapin Lu) kitabına dayandığı ifade edilmektedir (Emre, 2010: 53).

denilen zihinsel durumu gerçekleştirmek gereklidir (Güngören, 2016: 119,148). Bu bir solucanı mürekkebe batırıp sonra da bazı şekiller ortaya çıkarması için onu kağıdın üzerine bırakmak gibi, Zen Sanat biçimlerinin şansa bırakıldığı anlamına gelmez. Konunun esprisi, Zen'de dualite; doğal, şans öğesiyle, insan kaynaklı kontrol öğesi arasında herhangi bir ayrım olmamasıdır. İnsan zihninin üretici güçleri bitkilerin, ya da arıların oluşturucu eylemlerinden daha fazla yapmacık değildir. Böylece Zen bakış açısıyla yaklaşınca, sanat tekniğinin kendiliğindenlik içinde disiplin ve disiplin içinde kendiliğindenlik olduğunu söylemek bir çelişki değildir. Resim çiziyorsanız eğer sonucun belirlenmesinde, sizin kendi eliniz kadar, fırçanın, mürekkebin ve kağıdın da etkili olduğu bir gerçektir (Watts, 1998: 225).

> Zen hissine en yakın olarak, bir tür kaligrafik resim tarzı vardı ve siyah mürekkep kullanılarak bir kağıt ya da ipek üzerine icra edilirdi, genellikle de şiir ve yazı bir olarak ortaya konurdu. Çin'de kullanılan siyah mürekkep, suyun miktarına bağlı olarak birçok tonu verebilme özelliğine sahipti. Mürekkebin kendisi de siyahın birçok renk ve niteliklerinde bulunabiliyordu. Mürekkep katı ve koyu olarak alınıyor; taştan, düz bir tabağın içine su konuluyor, ve bu suyu da istenilen kıvam elde edilinceye dek bu koyuluk damlatılıyordu. Yazı ya da çizim, keskin bir şekilde sivriltilmiş ve bir bambu parçası içerisine yerleştirilmiş bir fırçayla yapılmaktaydı. Bilek kağıda değdirilmeden, fırça dik olarak tutulmaktaydı, ve fırçanın yumuşak kılları sayesinde fırça darbeleri oldukça becerikli bir hale geliyordu. Fırça kağıda hafifçe ve akıcı bir şekilde dokundurulmaktaydı ve emici kağıdın üzerinde durmadan hareket etmesi gerekiyordu. Bu yüzden fırçayı kontrol edebilmek elin ve kolun bir kağıda yazı yazıyormuş gibi değil de; sanki dans ediyormuş gibi serbestçe hareket etmesini gerektiriyordu. Kısaca, hiç duraklamadan kendiliğindenliğin ifadesi için mükemmel bir araçtı bu ve tek bir fırça darbesi bile, deneyimli bir gözlemciye kişinin tüm karakterini göstermeye yetebilirdi (Watts, 1998: 225).



Görsel 6. Enso (Zen Çemberi), Zen Ustası Sengal'in mürekkeple hat çalışması, kağıt üzerine mürekkep, 18. Yüzyıl. (Güngören, 2016: 108)

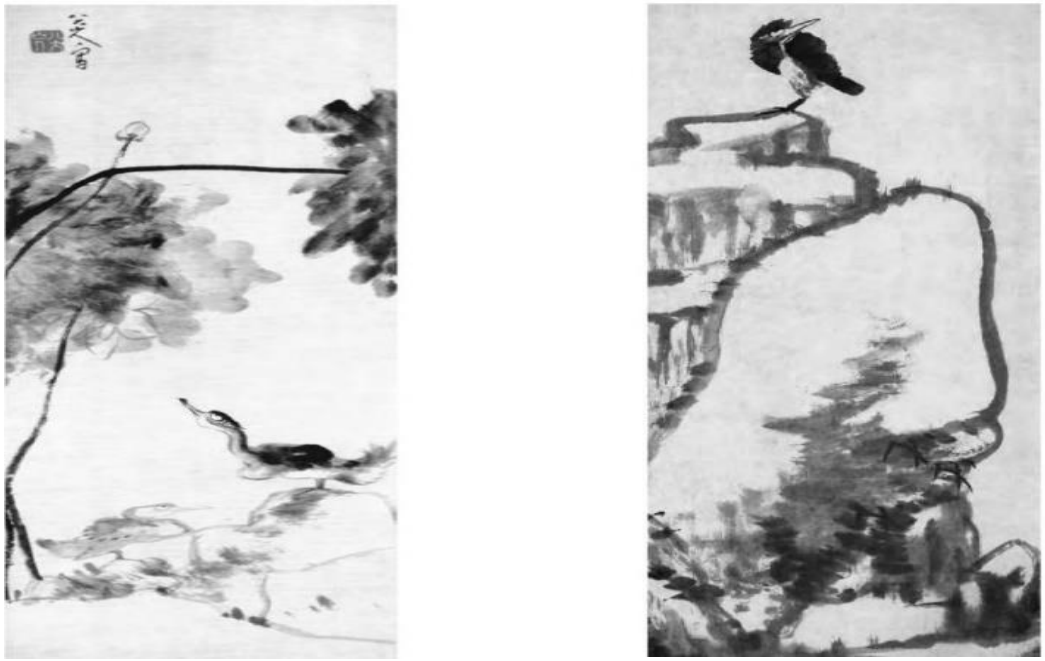
Mürekkeple çizilmiş manzara resimleri, Tang Hanedanlığında Wang Wei (707-761) ile ortaya çıkmıştır (Quiangong, 2018: 65). Wang wei Manzara Resminin Sırları eserinde şöyle yazmıştır: "Bütün resimler arasında mürekkep ile yapılan resimler en iyileridir. Doğa bu resimlere doğal bir şekilde katılır. Böylece başka resimlerle zor elde edilen bir duruma ulaşmak mümkün olur" (Quiangong, 2018: 65). Mürekkep resmi, Çin'deki beş hanedanlığın sonunda olgunluğa erişmiştir. Song ve Yuan Hanedanlıklarında zirveye ulaşmıştır, Ming (1368-1644) ve Qing hanedanlıklarında (1644-1911) daha da gelişmiştir (Smith, 2018: 65). (Görsel 7) "Mürekkep resminin nesne ve formları tarif etmeye en çok yaklaştığı dönem bu hanedanların hüküm sürdüğü dönemdir" (Smith, 2018: 10). Bu döneme aite önemli bir eser olan Saz Kulübeden On iki Manzara isimli resim hakkında Honour şu şekilde bahsetmiştir; "Song Hanedanlığı döneminde, uzun bir tomarın parçası olan bu resim, imparatorun saray ressamlarından Xia Gui tarafından (1180-1230) yapılmıştır. Sağdan sola doğru açıldığında bir dağ sırasını, sonra da büyük bir göl ile suda yüzen kayıkları ve sahilde balıkçı ağlarını gözler önüne serer. Zamanın yanı sıra tomarda uzaktan yakına gelen, sisli gün ışığından alacakaranlığa dönüşen mekan da dikkate alınmıştır. Gözle tarandığında yarattığı etki müzik dinlemek veya şiir okumaya benzer" (Honour, 2016: 275) (Görsel 7).

Teknik bakımdan, mürekkeple çizilen manzara resimlerine fırça darbeleri hakimdir ve aynı zamanda 'renk olarak mürekkep' ve 'beş mürekkep' rengini vurgulayarak mürekkep üsluplarını alabildiğine kullanır. Renk olarak mürekkep, mürekkep kalınlığındaki

değişimlerin renk tonlarındaki değişim olduğu anlamına gelir; Beş mürekkep rengi ise, farklı renklerin çok katmanlı mürekkep tonlarıyla yer değiştirebileceği anlamına gelir (Quiangong, 2018: 65).



Görsel 7. Xia Gui, *Saz Kulübeden On iki Manzara* (Song Dönemi Manzarası), yaklaşık 1200-30, El Tomarı, İpek Üzerine Mürekkep, Nelson Atkins Sanat Müzesi. (Honour, Fleming. 2016: 275)



Görsel 8. Bada Shanren, Çiçek ve Kuş Resimleri (Ming Hanedanlığı). (Anonymous 2007: 763)



Görsel 9. Zang Xie, Orkide, Bambu ve Kaya, mürekkep yıkama, Qing Hanedanlığı. (Anonymous, 2007: 763)

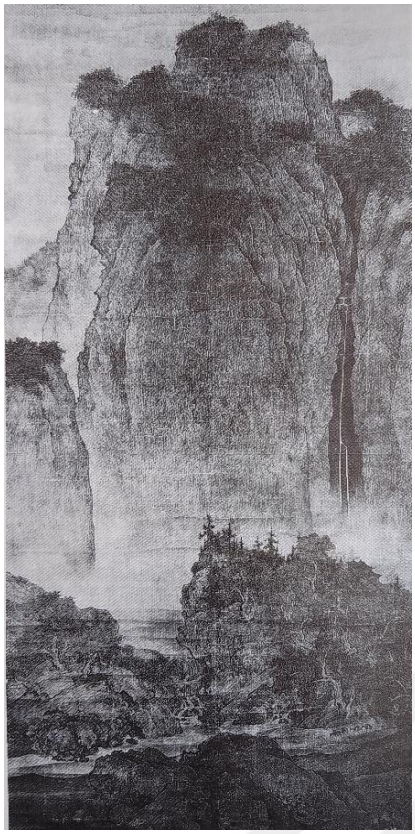
"Çin resim sanatında iki ana teknik: Gong-bi, anlamı "Titiz" özellikle detayları sınırlandıran hayli teferruatlı fırça darbeleri kullanılır. Daha çok bireysel atölyelerde çalışan sanatçılar tarafından kullanılan bir tekniktir. Mürekkep Yıkama (yıkama, aşındırma, İnk Wash) resim tekniği ise Çincede Shui-mo olarak adlandırılır. Genel olarak fırça resmi ya da sulu boya olarak isimlendirilir. Ayrıca "literati" olarak bilinir. Aynı zamanda, Çin'in resmî dört sanatından bir tanesidir" (Emre, 2010: 54) (Görsel 8, 9).

"Shumi-o, (Bu teknik Japonya'da Suiboku-ga olarak bilinir.) Ressamın derin ve duygulu bir eser ortaya çıkarabilmesi için, şekillendirme, fırça tutma kuralları, bilekte kuvvet ayarlama, parmakları kullanma gibi resim tekniklerine hakim olmanın yanı sıra, zihnini sürekli olarak geliştirmesi ve bir sonuca varması gerekir" (Emre, 2010: 54). "Bir Çince karakter yazarken fırçanın yaptığı ani bir hareket, dövüş sanatlarında karşı tarafı afallatacak bir bilek hareketi gibi hüner gerektiriyordu. Bu, zihinsel, entelektüel, düşünmeden yapılan, düşüncenin dışında olan, zihinle alakasız, bedensel, kontrollü bir enerji yöntemiydi" (Smith,

2019:20). Shui-mo resimleri, genellikle ressamın hissettiği ruh halindeki değişiklikleri kendi içlerinde taşır. Derin düşünce ve duyguları eserlerinde belirgindir. Bu şekilde her parçada bir insanın hayatı, bir yaşam tarzı veya bir düşünce tarzı, farklı zaman dilimlerinde görülebilir. Dolayısıyla resimler sadece bir eser değil, aynı zamanda ressamın iç ruhunun bir tezahürüdür (Görsel 10). Shui-mo resimleri, şiir, hat sanatı, çizim ve sanatçı mührünün uyumlu bir bileşimini içeren çok benzersiz bir sanat tarzına sahiptir. Genellikle doğaçlama eserlerdir, güzel manzaraları gözlemlerken sanatçının ani ilhamından kaynaklanırlar. (Görsel 11) Shui-mo boyama, genellikle özel fırçalar ve siyah mürekkep kullanılarak Xuan kağıdı (beyaz ve pürüzsüz bir tür yüksek kaliteli el yapımı kağıt) üzerinde yapılır. Güçlü bir içsel güç, geniş bir duygu genişliği ve zengin fikirler edindikten sonra, ancak o zaman sanatçı xuan kağıdına resim yapmaya başlar. Xuan kağıdı, son derece emicidir ve oluşturulduktan sonra hiçbir iz silinemez. Mürekkebin yoğunluğu, sanatçının yaptığı her vuruşa ve şekle bağlı olacaktır, her hareket resimde şaşırtıcı değişiklikler yaratacaktır (Emre, 2010: 54).



Görsel 10. Wu Chen, *Bambu*, Yuan Hanedanlığı, 1350, kağıt üzerine mürekkep, 40.64 x 53.34 cm, National Museum Koleksiyonu, Tayvan. (La Croıx vd.,Gardner's Art Through the Ages I, 1991,Unıtes States of America)



Görsel 11. Fan Kuan, , *Dağlar ve Nehirler Arasında Gezginler*, 919–967 Erken 11. yy, ipek üzerine mürekkep, 6.9 x2.5 m. National Museum müzesi Koleksiyonu, Tayvan. (La Croıx vd.,Gardner's Art Through the Ages I, 1991,Unıtes States of America.)

1.4. Lavi Tekniği ve Monokrom

Monokrom, tek renk ve tek rengin tonlarıyla oluşan kompozisyondur. Suluboya tekniğiyle benzer özellikler taşıyan *Lavi tekniği* ise, mürekkebin sulandırılmasıyla elde edilen yeni renk skalalarının oluşturulmasına denir. Tek renkle, suluboya tekniğinde yapılan ve leke etkisi veren bir resim türüdür (Eroğlu, 2003: 107). Ana maddesi çini mürekkebidir, kalın suya dayanıklı kağıtlar ve fırça ile birlikte kullanılır. (Görsel 12) Rastlantısal leke oluşturmada bu teknik oldukça elverişlidir. Monokrom resimde ise boş alan, resmin önemli bir bileşenidir. Sulandırılmış Çini Mürekkebi ile geniş bir yüzey üstüne fırça izi kalmayacak şekilde yapılan boyamadır. Bu boyama şekli desenlere renk, derinlik ve hacim kazandırır (Rona, C II, 1997: 1096). "M.Ö. 5.yy'da çok renkli resimlerden daha etkili olması için çalışılan bir teknik geliştirilmişti. Bu teknik, mürekkebin tek renk olarak kullanılmasıdır, genellikle siyahtır, bazen gümüş ve altın da olabilir, bir ressam sadece mürekkep kullanarak resimlerine beş renk (kırmızı, yeşil, mavi, siyah ve beyaz) etkisi verebilir" (Rose, 2006: 12-

13). Çin'de 9. yüzyılda bir sanat tekniği olarak görülmüş olan Lavi (Monokrom), diğer Uzak Doğu ülkelerine de yayılmıştır. Kaligrafide de kullanılan siyah mürekkep ile sulandırılarak uygulanan monokrom (tek rengin tonları) çalışmalardır. "Atmosfer, tonalite, formların kabartılı gösterilmesi, uzaklık, izlenim, derinlik vb. çini mürekkebi kullanılarak sağlanan olanaklarla tek renkli resim yapılır" (Cheng, 2006: 120).

Tek renkli resim Çin'de Suiboku-ga, Japonya'da ise Sumi- isimleriyle bilinmektedir, Sato kitabında detaylı anlatımını aşağıdaki şekilde belirtmiştir;

> Çin'de Suiboku-ga olarak bilinmektedir. (Sui: su, Boku : Sumi mürekkebi, Ga: Resim) Suiboku-ga, Çince sui un sho ga kelimesine dayanmaktadır. (sui = su; un (ince eleme gereci) = dereceli yayılma; sho = belirgin temsil; ga = boyama). Suiboku-ga genellikle daha ayrıntılı ve büyük boyutlarda olarak boyanmakla birlikte Sumi-e daha minimal çizgilerin görüldüğü resimlerdir. Bu resimler genellikle ipek üzerine yapılırmış. Daha sonra, el yapımı kağıt ile, sumi mürekkebinin bu yeni emici yüzey üzerine yayılması ile sanatçının daha doğrudan bir manevi bağlantıya sahip olan farklı bir monokrom resim biçimi yaratmıştır. Japonya'da ise Sumi-e adıyla bilinmektedir (Sato, 2010: 9).

Japonya'da Sumi-e adıyla bilinen ve Sumi mürekkebiyle yapılan Lavi, şu şekilde hazırlanır;

> Bir taş üzerinde sumi mürekkebi öğütme eylemi, insan enerjisini ideogram yazmaya aktarmanın başka bir yoludur. Sumi, çeşitli türde yağların yakılmasıyla oluşturulur ve kurum toplanarak hayvansal tutkalla karıştırılır. Kurum temel olarak karbon molekülleri olduğundan, bir sumi çubuğu su ile suzuri (öğütme taşı) üzerinde öğütüldüğünde, yoğun ileri geri hareketler sıvıda statik elektrik oluşturur. Bir Suzuri üzerine öğütülmüş sumi mürekkebi böylece insan enerjisi ile yüklenir ve konsantre enerji kullanan bir Sho Sanatçısı bu mürekkebi kullanarak bir ideogram yazdığında satırların bokki (bo=black ink (siyah mürekkep), k-ki=enerji) içerdiği söylenir (Sato, 2013: 10).
>
> Zen Budizminden büyük ölçüde etkilenen Sumi-e'de yalnızca siyah mürekkep kullanılır. Ancak Doğu anlayışına göre siyah mürekkep sadece siyah değildir. En yüksek renk sadeleştirme seviyesini temsil eden bir çok farklı tonu vardır. Farklı ton dereceleri, farklı ışık veya parlaklık tonlarını temsil etmez; bunun yerine beyaz yüzeyle kontrast oluşturarak bir renk farkındalığı yaratırlar. Resme renkli bir görünüm veren de budur. Tonlar aynı zamanda duyguların doğrudan bir ifadesi olarak hizmet eder ve ressamın esere verdiği ilginin yoğunluğunu yansıtır. Bir anlamda Sumi-e'ye dışavurumcu karakterini veren süreçtir. Sumi-e (Mürekkep Resimleri) nde çizgi, bir formun konturunu ya da dış kenarını temsil etmez; daha ziyade, boyanmış formun içsel gücünü temsil eder. Bu sanat biçimi Çin'den Japonya'ya geldikten sonra Taoizm'den ve özellikle Zen Budizm'den büyük

> ölçüde etkilenmiştir. “Beyaz Boşluk” kavramı Taoizm ve Zen Budizm’in doğrudan bir ifadesidir. Hareket anlayışı ‘gerçek’ in hiçlik içinde akması ve erimesi ve ‘boşluk’un varlığı her iki inanç için de merkezi öneme sahiptir (Okamoto, 1996: 10).

Siyah-beyaz resimler, 1945 sonrası Avangart resim uygulamalarında da geniş yankı uyandırmıştır. Bu tez metni içerisinde, bu anlayışta eser üreten Soyut Dışavurum ve Lirik Soyut sanatçıların uygulama çalışmalarına sonraki sayfalarda yer verilmiştir.

Monokrom tekniğiyle eser üreten ve tek rengin kullanımını bakış açısıyla da bütünleştiren, üstelik kendi ismini verdiği rengin uluslararası patentini alan bir sanatçı olan Yves Kline’a Monokrom başlığı altında bu çalışmada yer verilmiştir.



Görsel 12. Claude Lorrain, *Bir Grup Ağaç*, 1642, beyaz kağıt üzerine kahverengi mürekkep ve kalem, 21.4 x 31.3 cm. (“Claude Lorrain, Bir Grup Ağaç”, 2023)

1.4.1 Yves Kline (1928-1962)

1928'de Fransa’nın Nice şehrinde doğan, annesi ve babası ressam olan Kline, sanatçı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Kline, birçok sanat dalıyla ilgilenen (resim, heykel, performans, fotoğraf, müzik, mimarlık ve yazarlığın yanı sıra tiyatro, dans, sinema) yenilikçi bir sanatçıydı. İtalya'da ve İngiltere'de belirli bir süre resim eğitimi gördüğü

bilinmektedir. 1949 ile 50 yılları arasında resim pratiğinin temel tekniklerini ,taban hazırlama ve vernikleri karıştırma sanatını öğrenmiştir. İki yıl sonra, 1952'de Japonya gezisine çıkmıştır. 1952-53 yılları arasında yapmış olduğu Japonya seyahatinin asıl amacı Tokyo'daki ünlü Ködökan Enstitüsünde Judo'da fiziksel ve zihinsel antrenman çalışmaları yapmak olan Kline'ın, 1954'te Paris'e döndüğünde Uzak Doğu kültürünün onda yarattığı etkiyle, monokrom çalışmalarına başlamış ve sanat hayatı, yeni bir yön kazanmıştır (Weitemeier, 1998: 7). Rengi çizgiden kurtarma' arayışıyla hareket eden Klein, dikkatini "mutlağı görünür kılmaya" izin veren tek resim biçimi olan monokroma yöneltmiştir Kline, monokrom resimleri, özgürlüğe açılan bir pencere, rengin ölçülemez varlığına dalma olasılığı olarak görmüştür (Solomon, 2015: 3). Bu bağlamda *Zero*[16] hareketiyle de ilişkilendirilen sanatçı, önemsizliği ve sonsuzu yakalama arayışında, araç olarak mavi rengi kullanmıştır. Kline'ın, bir kimyagerle birlikte geliştirdiği, 'IKB' (Uluslararası Klein Mavisi) olarak adlandırılan mavi rengi, kendi adını taşıyan ve patentini aldığı bir renktir. Klein, Doğu dinleri üzerine yaptığı çalışmalardan yola çıkarak 'IKB' olarak bilinen bu rengi sonsuzlukla ilişkilendirmiştir (Solomon, 2015: 3).

Klein kariyerinde, sanatın ne olabileceğinin tanımı ve doğasına dair geleneksel kalıpların dışında yeni bir bakış açısı getirmiştir. 20. yüzyılın en etkili sanatçılarından biri olan Klein, resim, heykel, performans, fotoğrafçılık, müzik, mimarlık ve yazarlığın yanı sıra tiyatro, sinema, dans ve sanatta proje planları içeren çeşitli uygulamaları olan bir yenilikçi ve vizyonerdi. Klein'ın Japonya'da okuduğu, İspanya ve Fransa'da öğretimini verdiği ve yazılarıyla tanıttığı judo formunun belirli Zen niteliklerinin, kısa ama üretken kariyeri boyunca soyut sanattaki yenilikçi çalışmalarını şekillendirmiştir (Cheetham, 2004: 1). Judo, Doğu felsefeleri ve mistik mezhep Rosicrucianism üzerine yaptığı çalışmalardan esinlenerek, odağı maddi nesneden "maddi olmayan bir duyarlılığa" kaydırmış, sadece mevcut sanat kavramlarına meydan okumakla kalmayıp, ona yeni bir maneviyat duygusu aşılamıştır (Horowitz, 2010: 3,4). Bu bağlamda, Michel Ragon (2009: 37) kitabında, Yves Kline'ın sanatına etki eden Doğu düşüncesi hakkında şunları yazmıştır; "Ben de Yves gibi Japonya'ya gittiğim için, onun tek renklilik düşüncesinin Zen Budizm'ine borçlu olduğunu

[16] Zero Hareketi; 1957'de iki Alman sanatçı, Heinz Mack, Otto Piene Zero adını verdikleri bir sanatçı grubu kurdular. II. Dünya Savaşı'nın yıkımından sonra yeni bir başlangıç ve iyimserliği ifade edecek bir sanat türü için, hareketi ve alanı vurgulaması ve minimal bir estetiği yansıtması gerektiğine inanıyorlardı. Geleneksel olmayan malzemeleri kullanmakla ilgilendiler. Kullandıkları gündelik malzemeleri (Pleksiglas, cam kutular, eski oyuncaklar, kostümler, takılar) bir araya getirerek sanat ve yaşam, sanat ve gündelik gerçeklik arasında bir bağ kurdular (Solomon, 2015:2).

biliyorum". Sanatçı, 1947'de Nice'in üzerindeki mavi gökyüzüne imza atmayı hayal ettiğinde, ilk eseri olarak gördüğü şeyi yarattı ve önemsiz olanı yakalamak için ilk girişimini de yapmış oldu. Klein, öncelikle maddi olmayan duyarlılığa saf rengi gözlemleyerek ulaşmaya çalışmıştır, Kline bu bağlamda, renk aracılığıyla, boşluğu tanımlayarak; Uzayla tam bir özdeşleşme duygusu hissettiğini ve gerçekten özgürleştiğini belirtmiştir (Horowitz, 2010: 1). "Başlangıçta çeşitli renklerde tek renkli resimler yapmasına rağmen, 1956'da Klein Mavi Dönemi'ni başlattı ve çoğunlukla kendi icadı olan lacivert üzerine odaklanmaya başladı: Uluslararası Klein Mavisi (IKB) Onun için tam özgürlüğü temsil eden renge dair; rengin sahip olduğu 'ruh ve duyarlılığı' yalnızca gökyüzü ve deniz üretebilir." demiştir (Horowitz, 2010: 3,4). Kline, eleştirmen Pierre Restsany'e "Enerjinin uzayda yayılmasını, onun saf renk tarafından dengelenmesini ve duyarlılık üzerindeki aşılayıcı etkisini açıklayarak, monokrom resmin, uzayda dolaşan kozmik enerjiler için bir odak noktası hazırlamasını amaçladığını söylemiştir" (Fineberg, 2014: 209).

Görsel 13'te IKB 234 numaralı resim, Kline'ın yaptığı yaklaşık iki yüz mavi monokrom tablodan biridir. Bu eserlerin birçoğunun tarihi kesin olarak belirlenmemiş olsa da, ilk eserler pürüzlü bir yüzeye sahipken, bu metinde yer verilen çalışma gibi sonraki eserler daha ince ve doku bakımından daha düzgündür. Klein, bu eserlere bir isim vermemiştir, ancak 1962'deki ölümünden sonra, eşi Rotraut Klein-Moquay, kronolojik sıralarını yansıtmayan bir dizi olarak bilinen tüm mavi monokromları IKB 1'den IKB 194'e kadar numaralandırmıştır. O zamandan sonra başka örnekler de belirlenmiş ve bunlara da IKB numaraları verilmiştir. Milano'daki 1957 sergisinde, her biri benzersiz ruhunu yansıttığını iddia ettiği ve farklı bir fiyata sahip olan, görünüşte aynı on bir mavi monokrom serisini sergilemiştir. Kendisinin açıkladığı gibi: 'Her resmin her mavi dünyası, aynı mavi olmasına ve aynı şekilde ele alınmasına rağmen, tamamen farklı bir öz ve atmosfer sunuyordu. Hiçbiri diğerine benzemiyordu, (resimsel anlardan daha fazla birbirine benzemiyordu) ama hepsi aynı üstün ve incelikli doğaya sahipti. (Yves Kline IKB 2023) Kline IKB resimlerini yapmak için, önce kazein adı verilen (bir süt proteini) maddeyle işlem görmüş olan tuval bezini veya pamuklu kumaşını tahta bir desteğin üzerine geriyordu, bu madde rulo ile sürüldüğünde boyanın yapışmasına yardımcı oluyordu, ardından oldukça uçucu bir fiksatif ile karıştırdığı guaj benzeri bir endüstriyel mavi boya uyguluyordu. Böylece, boya kuruduğunda pigment, zengin kadifemsi bir doku ve alışılmadık bir derinlik görünümü yaratarak tuvalin yüzeyi üzerinde süzülüyormuş gibi görünüyordu. (Yves Kline IKB 2023) (Görsel 14) Klein, geleneksel resme meydan okuyarak, kariyeri boyunca, yaratıcı

pigment uygulama yöntemleri geliştirmiştir. İlk önce boya rulolarını kullanmış ve ardından onları IKB (Kline Mavisi) pigmentiyle doyurup hem duvara monte ederek hem de bağımsız heykeller haline getirerek bir aletten kendi başına bir ortama dönüşen süngerler tasarlamıştır. Sonunda Klein "yaşayan fırçalar" kavramını tasarlamış; sanatçının yönetiminde, çıplak kadın modellere IKB (Kline Mavisi) bulaştırılmış ve ardından bu boya hazırlanmış kağıtlara sürülerek daha sonra modeller, bu kağıtların üzerine yatırılıp Kline'ın yönlendirmeleriyle adeta fırça gibi başka bir kağıdın üzerine sürülmüşlerdir (Görsel 15,16). Bu çalışmalarda Kline, modellerini bir fırça olarak gördüğünü söyler (Horowitz, 2010: 3,4). 1952-54 yıllarında Japonya'da yaşayan Klein'ın *Antropometri* dizisinin Gutai sanatçısı Shiraga Kazuo'nun ayaklarını kullanarak yaptığı aksiyon resimleriyle olan benzerliği de dikkat çekmektedir (Görsel 34 Shiraga Kazuo) Klein da kendi yönteminin Gutai sanatçıları tarafından farklı bir biçimde (ama başarıyla) uygulandığını söylemiştir. Bu *Antropometri*lerde, 1958'de başladığı ve en tanınmışlarından biri haline gelen Klein, vücudun kozmik enerjisini de geçici fiziksel varlığı olarak kaydetmeye çalışmıştır. Sazlık, rüzgar ve yağmur dahil olmak üzere, doğal unsurlar kozmogonilerini ve en önemlisi ateşi kullanmış olduğu bu eylemi "Evrensel ifade ilkesi" olarak kabul edilmiş ve aynı zamanda Klein'ın çalışmalarının önemli bir parçası olarak görülmüştür. Ünlü *Ateş Resimleri'*nde, ateş ya değiştirilmiş ya da pigmentle birleştirilmiştir (Horowitz, 2010: 3-4). Süreç, dönüşüm, yaratma, yok etme kavramları, çok önemli olan çözünme ve temel kozmoloji kariyeri boyunca önemli faktörler olmuştur. Maddi olmayanı yakalamaya yönelik en iddialı çabalarında, Klein, resim ve heykel gibi geleneksel ortamların tamamen ötesine geçmiştir.

Klein'ın geniş kapsamlı yaratıcı çabaları, 1960'larda ve sonrasında takip edilen PopArt, kavramsal sanat, Minimalizm, tek renkli resim dahil, algısal deney ve performans gibi pek çok akım için kapılar açmıştır. Kline, kendi sanatına dair şunları söylemiştir; "Her şeyden önce, kendi yaratımlarımda şunu fark etmeye çalışıyorum: 'Şeffaflık', içinde yaşadığı o ölçülemez 'boşluk' tüm boyutlardan kurtulmuş kalıcı ve mutlak ruh" (Horowitz, 2010: 3-4).

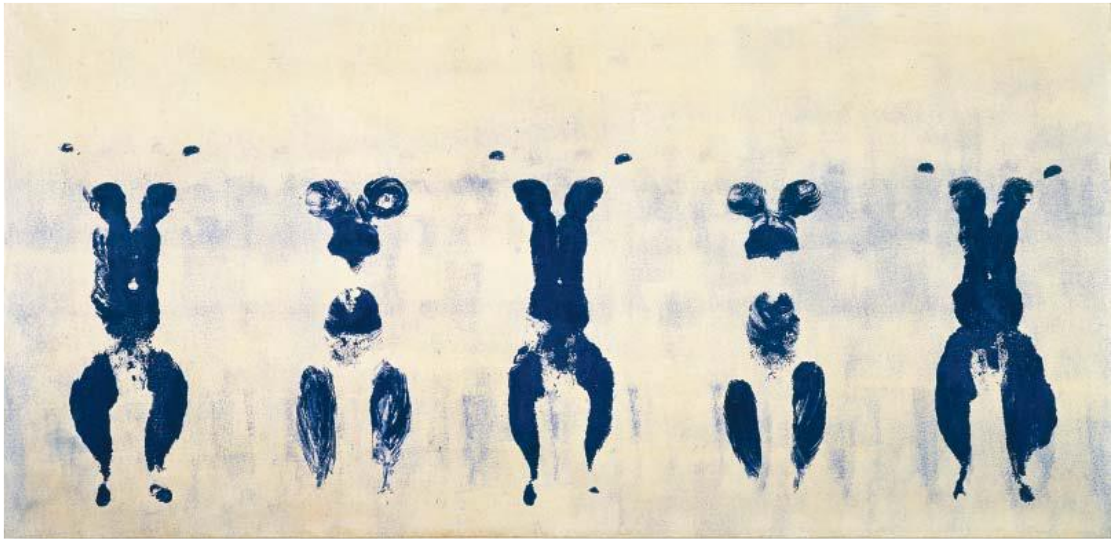
Klein'ın monokrom tuvallerinin sergisi, Paris'te Şubat-Mart 1956'da Colette Allendy Galerisi'nde gerçekleştirilmiş ve hemen aynı zamanda Klein tekdüze bir koyu maviye boyanmış resimler ve başka nesneler üretmeye başlamıştır. İki yıl sonra da beyaza boyalı boş bir galeriyi bir sergi olarak sunmuştur (Harrison, Wood, 2020: 86).



Görsel 13. Yves Kline, *Mavi Monokrom, IKB (Uluslararası Kline Mavisi) 234,* 1957, tual üzerine pigment ve sentetik reçine, 77.5 x 55.2 cm. (Post-war and Contamporary Art, 2006, Chrıstıes catologue, London.)



Görsel 14. Yves Kline, *İsimsiz IKB 27 Mavi Monokrom*, 1957, kağıt üzerine saf pigment ve reçine, 50 x 66 cm. ("Yves Kline IKB 27", 2022)



Görsel 15. Yves Kline, *İsimsiz, (ANT 100)*, 1960. (“Yves Kline ANT 100”, 2022)



Görsel 16. Yves Kline, *Ant 80,* 1960, kağıt üzerinde saf pigment ve sentetik reçine, 205 x 155 cm. (“Yves Kline ANT 100”, 2023)

İKİNCİ BÖLÜM

KALİGRAFİ YAZISAL FORMLAR

Mürekkebin geçmişinden bahsederken şüphesiz akla ilk yazı gelmektedir. Yazısal formların sanatsal çalışmalarda yer alması, sanat tarihinde çok eskiye dayanmaktadır. Öyle ki, sanatçılar eserlerine isimlerini yazarken özel simgeler kullanmışlardır. Yazı; çizgilerle oluşarak seslere dönüşen sembolik işaretlerdir. Çizgi ise, Aristo'ya göre; dolu ile boş arasındaki sınırdır (Bigalı, 1976: 213). 19. yüzyılda, çivi ve çengellere benzerliğinden dolayı Çivi yazısı[17]olarak adlandırılan ilk el yazısının yaklaşık olarak M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya'da Sümerliler tarafından bulunduğu bilinmektedir (Yıldız, 2000: 121). (Görsel 18) "Yazının elimize geçen ilk örneklerini oluşturan kil tabletler ise, aşağı Fırat bölgesinde, bugünkü adı Warka olan Sümer şehri Uruk'ta yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır." (Hırçın, 1998: 4) Daha sonra, Mısırlıların hiyeroglif yazısı (Görsel 17), Fenikelilerin fonetik alfabe yazısı (Görsel 19), Hint ve Çin yazıları ile gittikçe gelişerek İbranice, Arapça ve Latinceye doğru değişmiştir. Bu değişim sürecinde, yazının biçimleri ve uygulama yüzeyleri de değişmiştir. Yazı, farklı yüzeyler ile yolculuğuna taşlardan başlayarak Prehistorik devirden eskiçağ sonlarına kadar taş yüzeyler ya da taştan, kilden yapılmış çeşitli eşyalar üzerine yazılmıştır (Yıldız, 2000: 121). Maden ve metallerden (kurşun, gümüş, altın) kil tabletlere, palmiye yaprakları ve ağaç kabuklarına, ahşap levhalara, keten bezine, papirüse[18], parşömene,[19] ipeğe ve kâğıda geçerek tarihsel sürecine devam etmiştir. Hafif, esnek, güçlü ve ucuz olduğu için artık herhangi bir dilde yazı yazmak ve yazdırmak için evrensel olarak kullanılan kağıt,[20] yazmak değil sarmak için icat

[17] Kile batırılan, ucu kesik, stylus adı verilen yazı kaleminin, batırıldığı yerde üçgen biçimli bir iz, çekildiği zaman da düz bir iz bıraktığına bakılarak, kama ya da çiviye benzer işaretlerden kurulu yazıya Latince "cuneus" kama ve "forma" biçim kelimelerinden bileşik "cuneiform", çivi biçimli yazı, çivi yazısı adı verilmiştir. Bu yazı M. S. 74 yılına kadar geçerliliğini korumayı başarmıştır (Jean, 2020: 14).

[18] Papirüs bitkisinden üretilen bir tür kağıt olan papirüs, Antik Çağ'da kullanılan en önemli yazı malzemesidir. İlk defa Eski Mısır'da M.Ö. 3000'lü yıllardan itibaren yazı malzemesi olarak kullanılan papirüs, zamanla diğer Akdeniz ülkelerine yayılmış ve M.S. 11. yüzyıla kadar en kullanışlı yazı malzemesi olmuştur. Eski Mısırlılar, sazgiller familyasından olan papirüs bitkisinin saplarından papirüs hazırlamışlardır. Mısır Papirüsü iyi koşullar altında, beş metre yüksekliğe kadar büyüyebilir beş cm kalınlığa ulaşır. (Bloom, 2001: 18)

[19] Parşömen; ıslatılıp (kireç ve suya batırılarak) ve daha sonra kazınıp kurutulan (kuruması için ahşap bir çerçeve üzerine sıkıca gerilir) hayvan derilerinden yapılan, açık renkli, sert ve nispeten elastik olmayan bir yazı malzemesidir. Parşömen, kelime olarak Latince Pergamena'dan türemiştir. Romalıların M.Ö.2. yüzyılda yapıldığına inandıkları Batı Anadolu'daki Pergamon (Bergama) şehrinden gelmektedir (Bloom, 2001: 23).

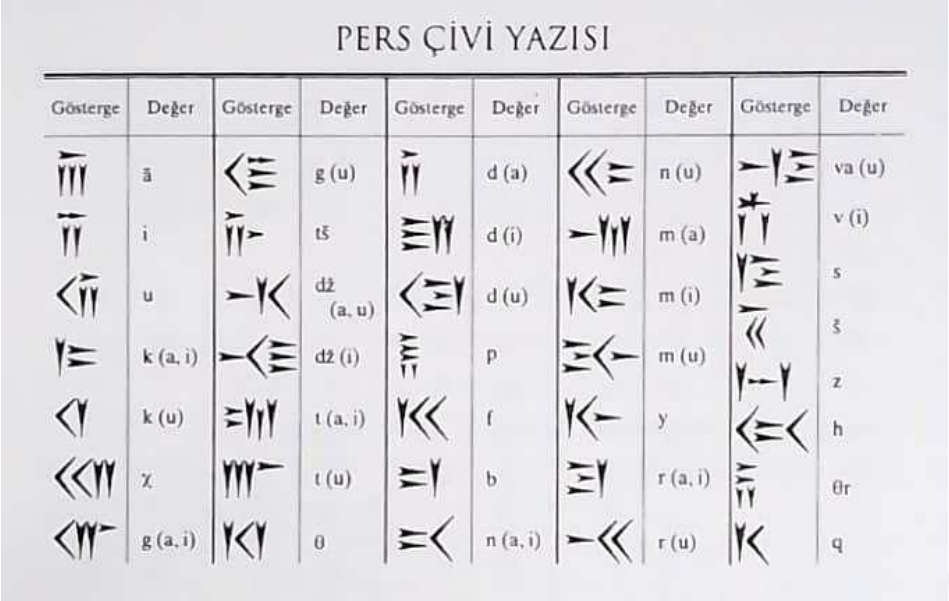
[20] Kağıdın temel malzemesi selülozdur (bitki lifi). İlk olarak, lifin ayrışmasına izin verilerek (çürütme olarak bilinen bir işlem) ve ardından lif, tekrarlanan çekiçleme yoluyla parçalanıyordu. Aktif kimyasal maddeleri çıkarmak için ağartılıp titizlikle yıkanıyordu. Birbirine dikilerek esnek bir elek üzerinde kurutulan nehir otunun liflerinden elde edilen kağıt tabakalar, (suda süspansiyon halde tutulan) kağıt hamurundan yapılırdı. Bu ilk

edilmiştir. Yazmaya uygun olduğunun keşfi, uzun yıllar almıştır (Bloom, 2001: 16). Sonrasında ses analiziyle kurulan yazı ile beraber günümüzdeki şeklini almıştır. Piktogramlar (resimli yazı) ile başlayan yazının tarihi günümüzdeki alfabe' ye ulaşana kadar uzun bir süreç geçirmiştir. "Yaklaşık beş bin yıl önce kağıt, mürekkep ve tüy kullanıldığı da bilinmektedir" (Jean, 2020: 40).



Görsel 17. Mısır Hiyeroglif Yazısı. (Faulmann, 2020: 29)

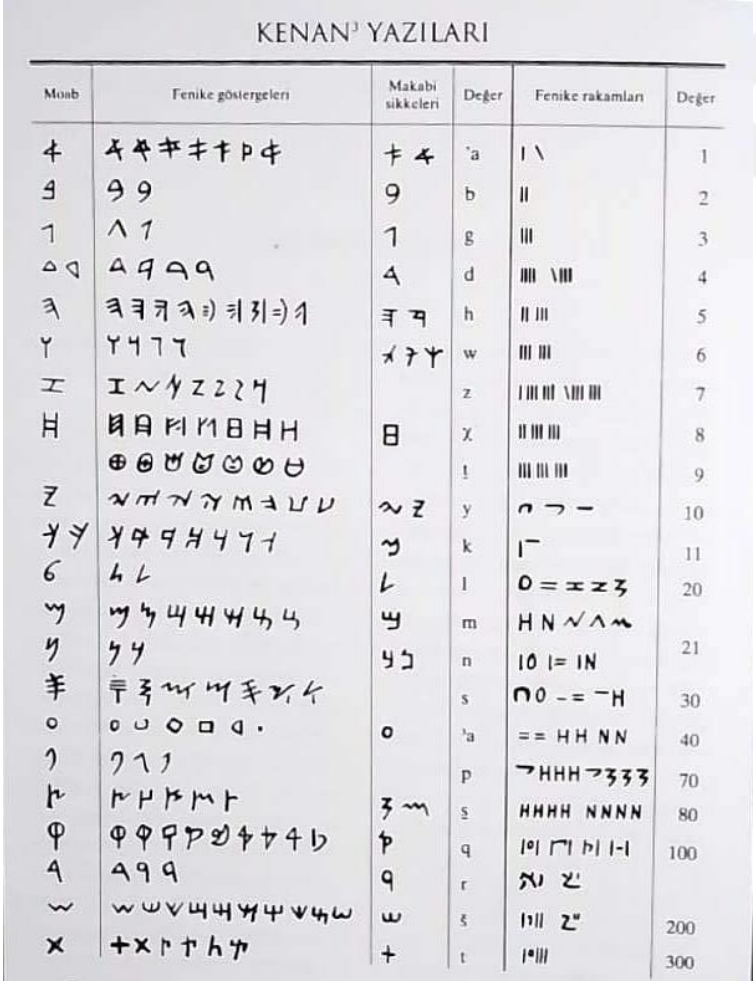
formdaki kağıt, keçeyi anımsatan mikroskobik bir yapıya sahiptir. Mürekkep veya pigment uygulamasına uygun hale getirmek için, kağıt tabakaların boyut olarak kaplanması gerekir. Bu, hayvan tutkalı veya bitki nişastalarından yapılabilir. Kağıt tabakaya daha sonra sert bir taş, cam parçası veya bir hayvan dişi, kullanılarak bir tahta üzerinde parlatılarak parlak ve minimal düzeyde emici bir yüzey, kazandırılabilir (Milwright, 2017: 165).



PERS ÇİVİ YAZISI

Gösterge	Değer	Gösterge	Değer	Gösterge	Değer	Gösterge	Değer	Gösterge	Değer
	ā		g (u)		d (a)		n (u)		va (u)
	i		tš		d (i)		m (a)		v (i)
	u		dž (a, u)		d (u)		m (i)		s
	k (a, i)		dž (i)		p		m (u)		š
	k (u)		t (a, i)		f		y		z
	χ		t (u)		b		r (a, i)		h
	g (a, i)		θ		n (a, i)		r (u)		θr
									q

Görsel 18. Pers Çivi Yazısı. (Faulmann, 2020: 75)



KENAN[3] YAZILARI

Moab	Fenike göstergeleri	Makabi sikkeleri	Değer	Fenike rakamları	Değer
			'a		1
			b		2
			g		3
			d		4
			h		5
			w		6
			z		7
			χ		8
			ṭ		9
			y		10
			k		11
			l		20
			m		
			n		21
			s		30
			'a		40
			p		70
			ṣ		80
			q		100
			r		
			š		200
			t		300

Görsel 19. Fenike Alfabesi, Kenan Yazıları.[21] (Faulmann, 2020: 78)

[21] Kenan bölgesi Mezopotamya, Mısır ve Anadolu arasında bulunmaktadır. Fenikelilerin dili, Sami dilinin Kenan grubundandır. Fenike alfabesi ünlü harfler içermemektedir. Başlangıçta tek heceli olan ve bir

Tarihsel olarak bakıldığında, resmin yazıdan önce var olduğu bilinmektedir. Yazının bulunmasından önce iletişimde, belgelemede, düşünceleri ifade etmede, mağara resimleri önemli rol oynamıştır. Yaklaşık 30 bin yıl öncesine dayanan mağara resimleri, izlenimlerin etkisini ve gücünü gösteren ilk örneklerdir (Görsel 20). Kayalara çizilen bu resimlerde, olayların anlatılması ise bu anlamda yazı öncesine ait ilk belgelerdir.



Görsel 20. Lascaux Mağara resimleri. (Gombrich, 1992:19)

Kaligrafi ise, "Harfler arasındaki boşlukları belli estetik ve tasarım kurallarına göre düzenleyerek, kağıt ya da ideografik benzeri malzeme üstüne kalem ya da fırçayla güzel ve zarif yazı yazma sanatıdır. İslam sanatında *Hat* adıyla anılmaktadır (Rona, 1997: 934-935). Yine başka bir tanımda; "Güzel el yazısıdır. Hattatların yazdıkları sanat yazısıdır. Özgün kaligrafi terimi, ressamın yazarmışçasına rahat fırça kullanması sonucu ortaya çıkan, el yazısı karakterlerindeki çizgiler için kullanılır" biçiminde ifade edilir (Turani, 2003: 62). Kaligrafi, yazıdan farklı olarak sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını da içine

sesli bir sessiz harften oluşan hecede, zaman içerisinde sesli harfin kaybolması sonucunda sadece sessiz harf kalmıştır. Böylece akrofoninin yardımıyla harf yazısına geçilmiştir. Eski Sami yazılarından biri olan Fenike yazısında oluşan bu harf yazısı, Fenikeliler 'in Akdeniz kıyılarında koloniler kurması sonucunda tüm Akdeniz çevresinde yaygınlaşmıştır. Fenikeliler, her ses için bir sembol kullanarak bu sesleri birleştirip kelimeler oluşturmuşlardır. (Fonetik Yazı) M.Ö. IX. Yüzyılda Fenikeli tüccarlar, M.Ö. XVI.-XV. Yüzyılda icat ettikleri bu alfabeyi Yunanistan'a getirmişlerdir ve oradan tüm dünyaya yayılmıştır. Bu Semitik harf yazısı, eski Yunanistan'da, onların dil yapısına uyarlanmıştır. Böylece Fenike alfabesine sesli harf eklenince, yazı soldan sağa doğru yazılan modern bir alfabe şeklini almıştır. (Yıldız, 2000: 52)

almaktadır. Kaligrafi, birçok yazı stilini kapsayan evrensel bir sanattır. Resimyazı ya da ikonografik yazı, Eski Mısır, Kolomb öncesi Amerika, Biçimsel ya da ideografik yazı (Çin, Japonya, Kore) ve alfabetik yazı (İslam ve Batı). Bazı kaligrafi formları, mürekkebe batırılmış bir fırça ile yazılırken, bazılarında metal ve sivri uçlu ya da yarı kesik uçlu keçeli kalem kullanılmaktadır. Özellikle, "Uzakdoğu ülkelerinde kaligrafi resim sanatının özü olarak kabul edilmektedir. Çin'de 5.yy'a değin ressamlar zanaatçı, kaligraflar gerçek sanatçı olarak değerlendirilmiş; resim sanatı kendi başına bir sanat türü olarak kabul görmesinden sonra bile kaligrafinin değeri azalmamıştır. Çinlilerin kaligrafide fırça kullanması, bu iki sanat dalını birbirine bağımlı kılmış ve her iki dalın da temel ölçüsü fırça vuruşlarının niteliği olmuştur" (Rona, 1997: 934-935).

Kaligrafi, kendiliğinden oluşumlarla öne çıkan bir sanat dalıdır. Bu sanat, yazının biçimsel oluşumunda çizgilerin mürekkebin akışkanlığı sayesinde devinimsel izlenimler yaratmaktadır. Bu yüzden kaligrafi, akıcı bir ahenkle uygulanma biçimidir. Kaligrafi, icra eden kişinin duygusunu izleyicisine ulaştırmaktadır. Kaligrafi, izleyicinin derin anlamlar hissedebildiği ve yeni düşünceler içine girebildiği bir etkileşim yaratır.

Resim sanatında yazının kullanımı hem kavramsal hem de plastik değer taşımaktadır. Plastik anlamda kaligrafinin kullanımına bakıldığında, estetik açıdan resme dahil edildiği gibi yazıyı alfabetik olarak direkt kullanan sanatçılar da vardır. Böylece yazı, hem imgesel hem de soyut ifade olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kaligrafi, 20. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan pek çok sanat akımının parçası olmuştur. Genellikle sanatçılar, serbest biçimli el yazılarından ve geleneksel araçların yanı sıra teknolojik aletlerden de yararlanarak farklı stiller üretmektedirler. Modern çağın getirdiği yenilikler ile birlikte sanatçının kendini ifade etme biçimleri de değişim göstermektedir. Kaligrafi, geleneksel anlamda varlığını halen sürdürmekle beraber, sanatçılar Body Art vücut sanatı, Performans Sanatı, Enstalasyon, Üç boyutlu heykeller, Işıklı kaligrafi gibi farklı disiplinlerde ve farklı yüzeylerde arayışlarını sürdürmektedirler.

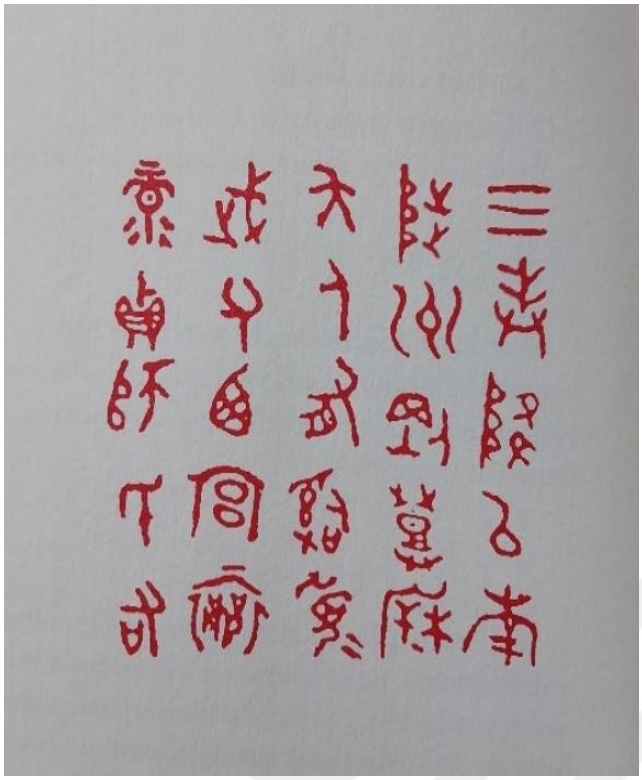
2.1. Soyut Kaligrafi'de Mürekkep Kullanımı

Soyut kaligrafi, ruhsal ve bedensel uyum ile birlikte oluşturulan biçimin, tamamen özgün yorumlanmasıdır. Kaligrafide özümsenen boşluk, soyut resimlerde de kendini gösterir. "Ressam da tıpkı kaligraf gibi tek bir hareketle, neredeyse kuru bir fırçayla, tek bir çizgi çizebilir ve resmi neredeyse her zaman asimetrik tarzda kateden bu çizgi, resmedilmemişin içinde, bütün olasılıkların doğduğu ve öldüğü, zamanın ve uzamın bile iç içe geçtiği evren akımlarının katettiği boşluğu doğurur " (Luc, 2019: 85).

Özellikle dışavurumcu jestlerin kullanıldığı soyut resimlerde, beden hareketleri resme dahildir, bu anlamda kaligrafinin uygulanış biçimiyle benzerlik gösterir. Soyut resimleri ile tanınmış Avrupa ve Amerikalı birçok ressam, Uzak Doğu kaligrafi sanatıyla yakından ilgilenmişlerdir. (Görsel 21, 22)

Soyut kaligrafide önemli olan yazının anlaşılabilir, okunabilir olması değil, soyut formda duygusal iletişimi sağlamaktır. Mürekkebin kullanımı ile dışavurumcu ve anlık tepkiler kaligrafik ögelerin rastlantısal düzenle bir araya getirildiği , hareketli bir soyut ve serbest bir çalışma oluşturur. Yüzey üzerine mürekkep kullanılarak oluşturulan soyut kaligrafi, monokrom ögelerin genel bir yapı olarak düzenlenmesi ile kendini göstermektedir.

Bu eğilim, Avrupa'da Art İnformel ve kaligrafik soyutlamada ve Amerika'da Soyut Dışavurumcu sanatın bazı temsilcilerinde belirgindir (Görsel 21, 22).



Görsel 21. Henri Michaux, Soyut Kaligrafi örnekleri. (Michaux, 2010: 10)



Görsel 22. Andre Masson, *Fırtınadaki Akçaağaç*, 1943-1944, kağıt üzerine mürekkep ve yıkama, 76 x 58 cm. (Rubin, 1976: 168)

2.2. Asemik Kaligrafi'de mürekkep kullanımı

Asemik Kaligrafi, yazı gibi görünen, bir anlam ifade etmeyen fakat izleyicisinin yorumlayabileceği, sanatçının duygularını taşıyan, çizgi, leke ve saf estetik formlardan oluşan bir yazı biçimidir. Barthes, kitabında *Okunamayan (Asemik) Yazı* hakkında şu bilgileri vermiştir:

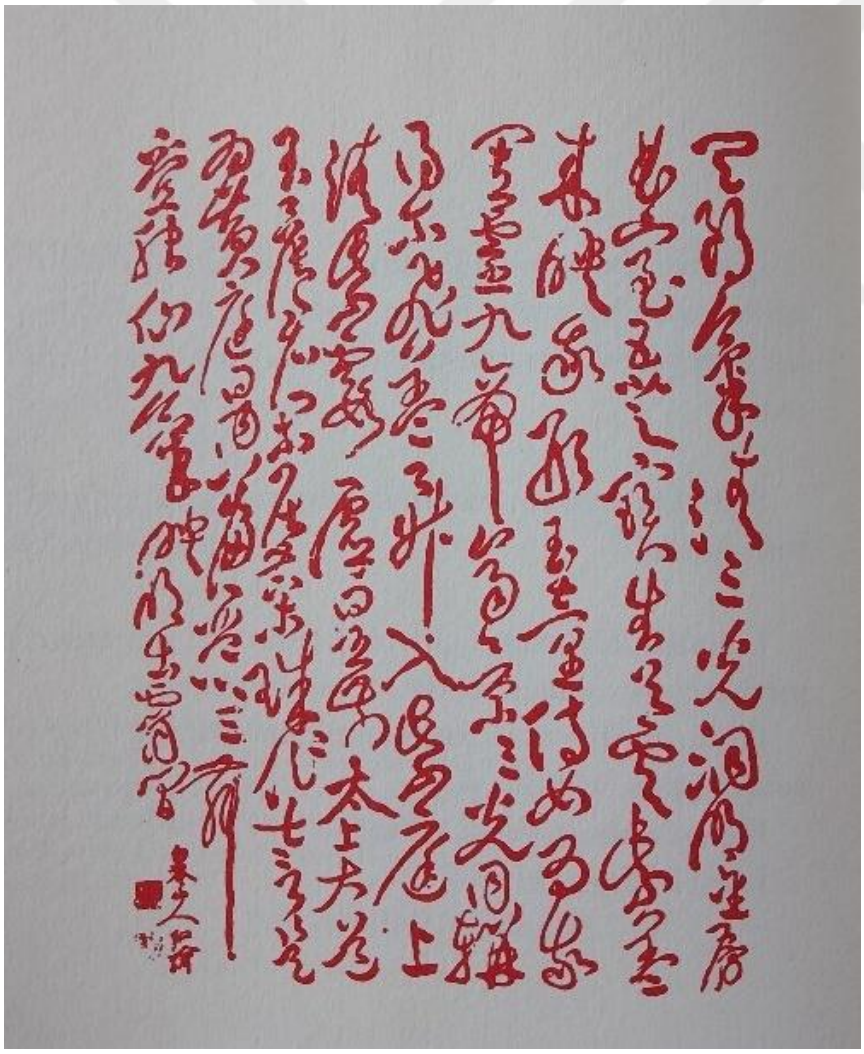
> Bir yazının, tam anlamıyla bir yazı olması için okunabilir olması gerekmez. Hatta metnin ortaya çıkması, ancak gösterenin her türlü gösterilenden sıyrılması ve gönderge görünümünü bir yana bırakması koşuluyla mümkün olur. Çünkü metnin ne olduğunun anlaşılması için, gösterenin hiçbir gösterilenden destek almaksızın kendini oluşturmasını, kendini düzenlemesini ve açılmasını sağlayan baş döndürücü kopmayı görmek yeterlidir ama bu kesinlikle gereklidir. Okunamayan yazılar bize anlamların değil sadece göstergelerin var olduklarını bildirir (Barthes, 2007: 48).

Dışavurumsal jestlerin anlık olarak yüzeye uygulanabilmesi, bu yazı biçimini resimsel olarak yorumlamamıza olanak verir. Asemik kaligrafi, sanatçının düşünce ve duygularını sessiz okumamızı sağlar. Bir ritim söz konusudur ve özgür bir yaklaşım vardır. Asemik yazı, soyut bir görünüm olarak saf estetik biçimlere jestsel ifadeyle olanak verir. Asemik yazı, bir anlam yüklenmemiş kendiliğinden oluşan soyut satırlardan oluştuğu için özgün yorumlara olanak veren bir sanat biçimidir. Asemik eserlerin nasıl okunacağına ve anlamlandırılacağına okuyucu karar verir, bu bağlamda izleyici asemik eserin ortak yaratıcısı olur. Asemik yazı, bir kalem ya da fırça ile yazılacağı gibi, bir çubukla veya ellerimizle kumun üzerine veya tuval, kağıt vb. birçok farklı yüzeye uygulanabilir. Yazıya benzeyen ama kelimelerden kaçınan, bazen bir karalama gibi görünen asemik yazı, estetik sezgi yoluyla anlaşılabilir. Gerçek asemik yazı, yaratıcısının kendi asemik yazısını okuyamadığında ortaya çıkar.

Yazı yazmanın sınırsızlıklarını eyleme döken bir sanatçı olan Henri Michaux (1899-1984), çizim ve yazı denemelerini içeren sadece siyah ve kırmızı hint mürekkebiyle yorumladığı *Anlatım ve İfadeler* serisini, 1927 yılında sergilemiştir. Biçimsel olarak yazılı bir metin olarak görünen bu eserler, dili geleneksel görüntüsünden uzaklaştırarak biçimsel özgürlüğü yarattığı formlarda deneyimlemiştir. (Görsel 23) Michaux, kelime ve görüntü arasındaki seçimin artık estetik değil, içgüdüsel olduğunu söylemiştir, yani temsilden çok ifadeden bahsetmiştir. Akıl ve beceri gerektiren kelimeleri yazmayı reddederek ilkel ve dürtüsel olarak resim yapmayı tercih etmiştir. Yazılı dili, düzenlenmiş, kodlanmış

sınıflandırılmış bir sistemin parçası olan ve yalnızca ifadeyi sınırlayan kıstılamalar olarak görmüştür. Çin yazısı ve kaligrafiyle ilgilenen Michaux, *Çin'de İdeogramlar* adlı kitabında bu karakterlerin sonsuz değişimleriyle ilgili olarak "Çeşit çeşit sayısız karakter, onları içeren sayfa; yırtılmış bir boşluk, tanımı olmayan farklı farklı yaşamlarla yırtılmış." olduğunu söylemiştir (Michaux, 2010: 9).

20. yüzyılda dijital ekipmanların tanıtılıp yaygınlaşması, görsel ifadenin kabul edilmesine olanak tanımıştır. Yazmak bir eylem olarak, 1940'lardan itibaren bedenin kendisinin özgür kullanımı ile işaretler, jestler ve performanslar aracılığıyla eserlerini oluşturan Kline, Mathieu, Hartung, Pollock gibi ressamların resimlerinde var olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Asemik yazı, jest sürecine odaklanır. Bu yönüyle de soyut resim ile ilişkilidir.



Görsel 23. Henri Michaux, 1927, kağıt üzerine kırmızı Hint mürekkebi. (Michaux, 2010: 8)

2.3. Zen-ei Sho, Avangart Japon Kaligrafisi

Kaligrafi, üç bin yıl boyunca yavaş yavaş gelişen, köklü bir sanat biçimidir. Kaligraf sanatçısı için eser üretme süreci, varoluşsal bir katılımdır. İçe doğru bir yolculuktur, aynı zamanda hattat ve form arasında bir yüzleşmedir. Formun icrası, hem fiziksel hem de zihinsel olarak tam bir özümsemeyi ve kendini tamamen yazıya vermeyi gerektirir. "Uzak Doğu geleneğinde kaligrafi resimden daha değerliydi ve hattatlara ressamlardan daha çok saygı duyuluyordu. Kaligrafi sadece manevi konulara atıfta bulunmaz, aynı zamanda kültürel bilinci ve geleneğe saygıyı aktaran bilgeliğin kendisidir" (Bogdanova-Kummer, 2020:108). Çin ve Japonya'nın yüzlerce yıllık geleneksel yazı biçiminin belirli kurallara dayanması, onun soyut özellikler taşımasını engellemiyordu. Avangard kaligrafide, bu yazı biçiminin soyut özellikleri de göz önüne alındığında daha çok yazının değil biçimin önem kazandığını ve bireysel yaklaşımın daha üst seviyede olduğu görülür (Sato, 2010: 22). Kaligrafilerinden oluşan bir koleksiyonu *Bokubi* dergisinde de yayınlanan, Filozof Shin'ichi Hisamatsu, "Kaligrafi ancak karakterden koptuktan sonra aktif formsuz benliğin öz farkındalığının formunu temsil etmeye geçebilecek ve Doğu'dan gelen soyut sanatın eşsiz ve başarılı bir tezahürü haline gelebilecektir." demiştir (Bogdanova-Kummer, 2020: 108). Bokujinkai Grubunun kurucu üyesi Morita Shiryu da Hisamatsu'nun teorilerine önem vermiştir.

> Japon kaligrafisinin Çin kökleri uzun bir geçmişe sahiptir. Yaklaşık 3500 yıl önce Çin'de, hayvan kemiklerinin, kaplumbağa kabuklarının ve taşların sert yüzeyleri, idari amaçlarla tanrıların ifadeleri ya da tahminleriyle belgeler üretmek için keskin aletlerle yazılmaya başlandı. Belirli bir sırayla uygulanan sınırlı sayıda köşeli çizgi ve vuruş kullanılarak, renk biçimli karelere dayanan bir yazı biçiminde oyulmuş bu piktogramlar, kademeli olarak Mısır hiyerogliflerine benzer ideogramlara dönüştürüldü. Birbirini izleyen yüzyıllar boyunca, ideogramlar değişti ve gelişti, daha soyut hale geldi. Bambuların tahtaların hayvan derilerinin ve el yapımı kumaşların pürüzsüz yüzeylerine ideogramlar yazılmaya başlandı. M.S.100 civarında Çin kağıt üretmeye başladı, sumi mürekkebi daha kolay elde edilebilir hale geldi ve hayvan kılı tüyleri birleştirilerek yeni bir yumuşak fırça yaratıldı. Bu bir dönüm noktasıydı. Yazının çizilmiş versiyonu, sumi mürekkebi ve yumuşak, esnek bir fırça ile pürüzsüz geniş kağıtlar üzerinde oluşturulan karakterler değiştirilebilirdi. Yazar artık kişiselleştirilmiş bir tarzda yaratıcı bir şekilde yazmakta özgürdü. Çin geleneğindeki kaligrafi, M.S. 600 civarında Japonya'ya tanıtıldı ve burada yönetici ailelerin üyelerinin eğitiminin önemli bir parçası haline geldi. Japonca 'da Çin karakterleriyle yazılamayan telaffuz unsurlarını ele almak için Japonya'ya özgü bir kaligrafi tarzı ortaya çıktı. Bu tarz, daha az teknik , daha fazla el yazısı ve daha özgür bir sitildi. Yüzyıllar

> boyunca, Japon Kaligrafisine başka etkiler de geldi., (M.S. 1185-1333) de başlayan Zen Budizm'inin gelişmesi ve Budist rahipler tarafından uygulanan Zen Kaligrafisiydi. Bir diğeri ise Zen Budizm'i ile bağlantılı olan çay seremonisinin ayrılmaz bir parçası olan Zen kaligrafisinin yükselişiydi. Gerçekten de bir çay seremonisine hazırlıkta en önemli adım, kişinin zihnini boşaltmak için bir Shodo eserine bakmaktır (Sato, 2013: 17).

> Çin ideogramlarını oluşturmak için kullanılan sumi (siyah mürekkep) ve fırça kombinasyonuna Shodo veya "Yazma Yolu" (sho, yazı; dô, yol) denir. Bir sanat formu olarak Sho'yu yaratmak için sadece fiziksel hazırlık değil, aynı zamanda zihinsel hazırlık ta gereklidir. Sho yaratıcısı nefes kontrolünü ve karnın alt kısmında enerjiyi (chi) nasıl yoğunlaştıracağını öğrenmelidir. Sho yaratıcısı, enerjiyi yoğunlaştırıp içselleştirerek, daha sonra fırçayı eline alır ve tek bir hamlede ideogramını oluşturur. Shodo'da geri dönüp rötuş yapmak saygısızlık olarak kabul edilir. Herhangi bir ayarlama veya rötuş belirgin olacak ve enerjiyi (chi) kesintiye uğratacaktır ve bu nedenle yaratılan eser, sanatçının enerjisinin ve kişiliğinin dürüst bir temsili olmayacaktır (Sato, 2013: 10).

Avangard kaligrafi, kaligrafide soyut formlar aracılığıyla ifadeye odaklanan modern bir harekettir. Japon düşünür Kojin Karatani'ye göre, geleneksel Uzak Doğu resminde farklı olarak, çigilerin ve renklerin bulunmadığı boşluklar da çizimlerin parçası sayılmalıdır. Yüzeyde görünenin varlık koşulu biraz da bu boşluklardır. Gilles Deleuze de özellikle Çin ve Japon resim geleneğinde "ilksel boşlukların" kurucu edici değer taşıdığını ortaya koyar. Renk ve çizgi gibi, boşlukların da etkin araçlar olarak kullanıldığı resimlerde, nesnelerin görünmesi kadar kayboluşu, gözlerden saklanması da önem kazanır. Şeylerin görünür olmalarının koşulu arada kaybolmalarıdır. Bunu sağlamak için, satıh üzerinde çizgiler kesilir ve renk atılmamış alanlar bırakır (Taburoğlu, 2016:46). Bu alanlar, biçimi algılamamızda ve bütüne ulaşmada bir denge kurmamıza yardım eder. "Tek bir çizgi üzerinde gözün egemen hareketi, birçok alanları bağlayan geçişler yaratır. Yani çizginin fiziksel özellikleri aynı zaman da boşluk birimlerini de içine alır" (Bigalı, 1976: 387). Zen Budizm'inde boşluğu ifade eden *Mu* adı verilen bir ideogram bulunur. Mu; düalizmi aşmak, yani sahip olmak ya da olmamak, akılcılık ve mantığın ötesine geçerek 'mutlak hiçlik denen bir duruma geçmek demektir. Bu hiçlik, Budist boşluk öğretisiyle aynıdır. Budist öğretisindeki *Kalp Sutrası* (ku sokuzeshiki), 'biçim boşluktur, boşluk biçimdir' anlamına gelir. Mu, varlığın reddi değildir ama 'hiçlik' in kendisi varlığın özü ve temelidir (Sato, 2013: 39) (Görsel 24).



Görsel 24. Sodo Minato Roshi of Kencho-ji, Kita Kamakura, *Mu "Hiçlik"*. (Sato, 2013).

Kağıt ve fırça gibi geleneksel malzemelerin kullanımı, bu avangardı oluşturan sanatçılar tarafından hat sanatı uygulamalarında var olmayı sürdürmektedir. Bu avangarda katılan sanatçılar, hareket özgürlüğü aramışlardır. Mürekkep ile kendini ifade etmenin özgür ve sınırsız yollarını denemişlerdir. Bu yol, zamanın, mekanın ve estetiğin tüm engellerini aşmalı, anın en bilinçdışı ve soyut duygularını veya ruhsal durumlarını serbest bırakmıştır. Bu anlayışta mürekkep, 20. yüzyılın soyut resmiyle yakından ilgili olmuştur.

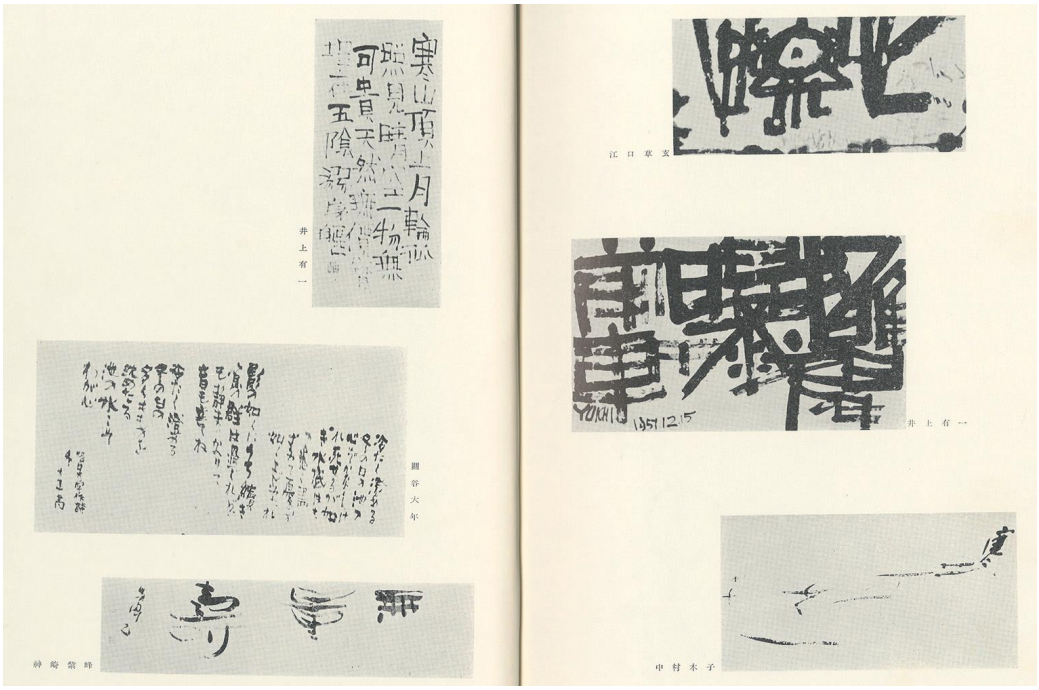
2.3.1 Bokujinkai (Mürekkep Halkı) Grubu

1952 yılında Japonya'da, Avangard Japon Kaligrafisinin Batı ile haberleşmesini ve etkileşim sağlamasını da hedeflemiş olan *Bokujinkai (Mürekkep Halkı) Grubu,* Kyoto'da Inoue Yūichi, Eguchi Sōgen, Morita Shiryū, Sekiya Yoshimichi (Görsel 25) (Görsel 27) ve Nakamura Bokushi (Görsel 28) isimli beş hattat tarafından kurulmuştur. Bokujinkai Grubu, kaligrafiyi soyut resim ile aynı uluslararası öneme sahip seviyeye çıkarmayı hedeflemiştir. Bu vizyonu gerçekleştirmek için Bokujinkai, kendilerinden önceki modern

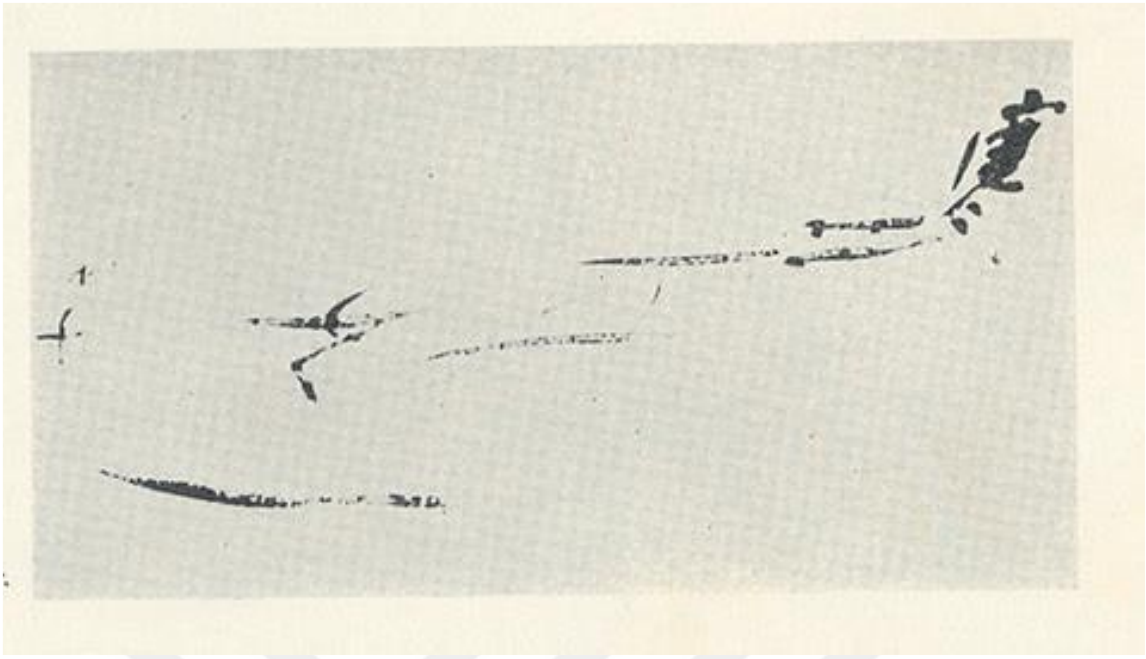
hattatların aksine, zamanlarının en ilerici Japon sanatçıları ve sanat teorisyenleriyle çeşitli sanat formları ve türlerinde işbirliği yapmaya başlamışlardır (Bogdanova-Kummer, 2020: 4). (Görsel 33) Bu geniş ağ aracılığıyla Bokujinkai kaligrafiyi modern sanatın ve entelektüel tartışmanın daha geniş bağlamına entegre etmiş ve onu okumayla sınırlı olmayan görsel deneyimle ilişkilendirmiştir. Daha sonra Japon sanat ortamındaki bağlantılarını geliştiren Bokujinkai, Avrupalı ve Amerikalı soyutlamacılarla işbirlikleri başlatarak, Doğu Asya Kaligrafi geleneğinin estetik ilkeleri tarafından şekillendirilen ama aynı zamanda soyut sanatın kavramsal içgörülerini de içeren yeni bir sanat türü geliştirmeye çabalamıştır. Sanatları, kaligrafinin geleneklerine meydan okurken yazı ve zemin arasındaki zemini yeniden belirlemiş ve bu iki sanat formu arasındaki sınırları yeniden müzakere ederek, okumanın ve bakmanın görsel deneyimlerinin çeşitli yönlerini keşfetmişlerdir (Bogdanova-Kummer, 2020: 4). Bu amaçla Bokujinkai, Avrupa Art Informel ve Amerikan Soyut Ekspresyonizm sanatçılarıyla işbirliği yapmış ve onlarla New York, Paris, Tokyo ve ötesinde sergi alanlarını paylaşmıştır. Morita, grubun aylık dergisi Bokubi'nin kopyalarını, New York ve Paris'teki önde gelen galerilere göndermiştir. Coğrafi ve kültürel açıdan birbirinden uzak sanatlardan ortaya çıkmış minimalist monokrom (siyah-beyaz) sanat eserleri arasındaki parelellikler, resim ve kaligrafi arasındaki etkileşimi göstermektedir. Bu etkileşim, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya, Avrupa ve Amerika arasında yenilenen sanatsal alışverişin sembolü olarak algılanmıştır. Böylece Mürekkep Halkı (Bokujinkai), Grubu, 1951'in başlarında Franz Kline'ın çalışmalarıyla ilk kez karşılaştığında ve Kline'ın soyutlamaları ile Doğu Asya kaligrafisi arasındaki görsel yakınlığı fark ettiklerinde, aynı dönemde yalnızca Japonya'da değil Amerikalı eleştirmenler tarafından da bu benzerliğin fark edildiği görülmüştür. Bokubi'de yer alan ilk çağdaş yabancı sanatçı olarak Franz Kline'ın çalışması, derginin ilk sayısının kapağına yerleştirilmiştir. Bokujinkai'nin sanat dergileri (Bokubi), yabancı izleyicilerle olan ilişkilerinde özel bir rol oynamıştır (Bogdanova-Kummer, 2020: 3). (Görsel 26,29,35) Bokubi dergisinin ilk baskısında yer alan misyonları ise ; Kaligrafinin estetik ve felsefi anlatımını araştırmak, Kaligrafiyi insanın tüm yaşam bağlamında görmek, Hat sanatını modern sanat ve teorik fikirlerin temeline oturtmak, Kaligrafiyi tüm dünya çapında daha geniş bir perspektiften görmek, Kaligrafiyi küresel ölçeğe yaymak, Klasikleri yeniden incelemek ve yeniden keşfetmek, Hat sanatının toplumsal konumunu yükseltmek olmuştur.



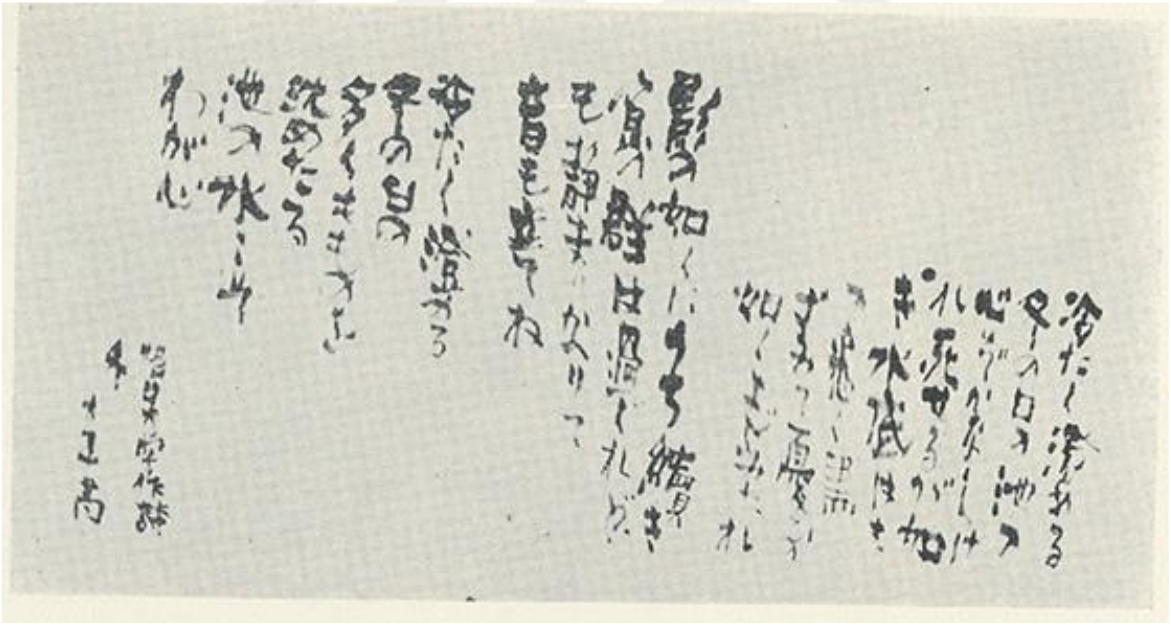
Görsel 25. Eguchi Sögen, Çalışma No. 6, 1950, kağıt üzerine mürekkep, 131,5 x 98 cm, (Bogdanova-Kummer, 2020:5)



Görsel 26. *Sho no Bi* Dergisinin sayfalarında Geleceğin Bokujinkai eserleri (Sho no Bi no: 45, Şubat 1952, s. 6–7.) Çalışmaları sağ üstten: Eguchi Sogen, Inoue Yuichi, Nakamura Bokushı; Sol üstten aşağıya: Inoue Yuichi, Sekiya Yoshımichi, Kanzaki Shiho. (Bogdanova-Kummer, 2020: 43)



Görsel 27. Nakamura Bokushi, 1952, kağıt üzerine mürekkep. (Bogdanova-Kummer, 2020: 43)

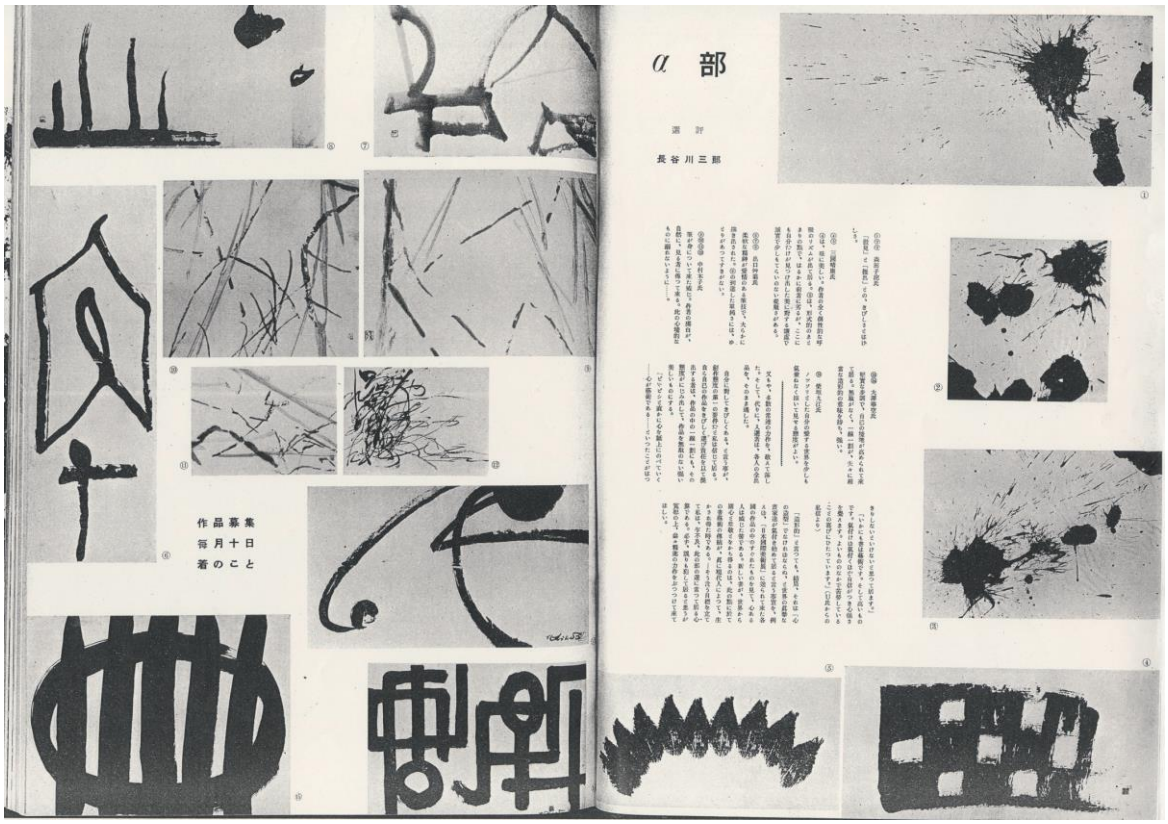


Görsel 28. Sekiya Yoshimichi, kağıt üzerine mürekkep, 1952. (Bogdanova-Kummer, 2020: 43)

Bogdanova-Kummer'a (2020:3) göre Japon hattatlar, savaş sonrası görsel kültürde çok önemli bir iz bırakmışlardır. Hattatların çabaları, çizgisel monokrom görüntülere odaklanma, hareket ve hıza dikkat çekme, metafizik [22] ve Doğu Asya felsefesi sistemlerine

[22] Metafizik: "Etimolojik olarak; Yunanca, sonra, öte, üst anlamlarına gelen meta sözcüğüyle doğa ve özdeksel (Bilinçten bağımsız olarak var olan her şey, tinsel) olan, anlamlarını veren phusika sözcüğünden meydana

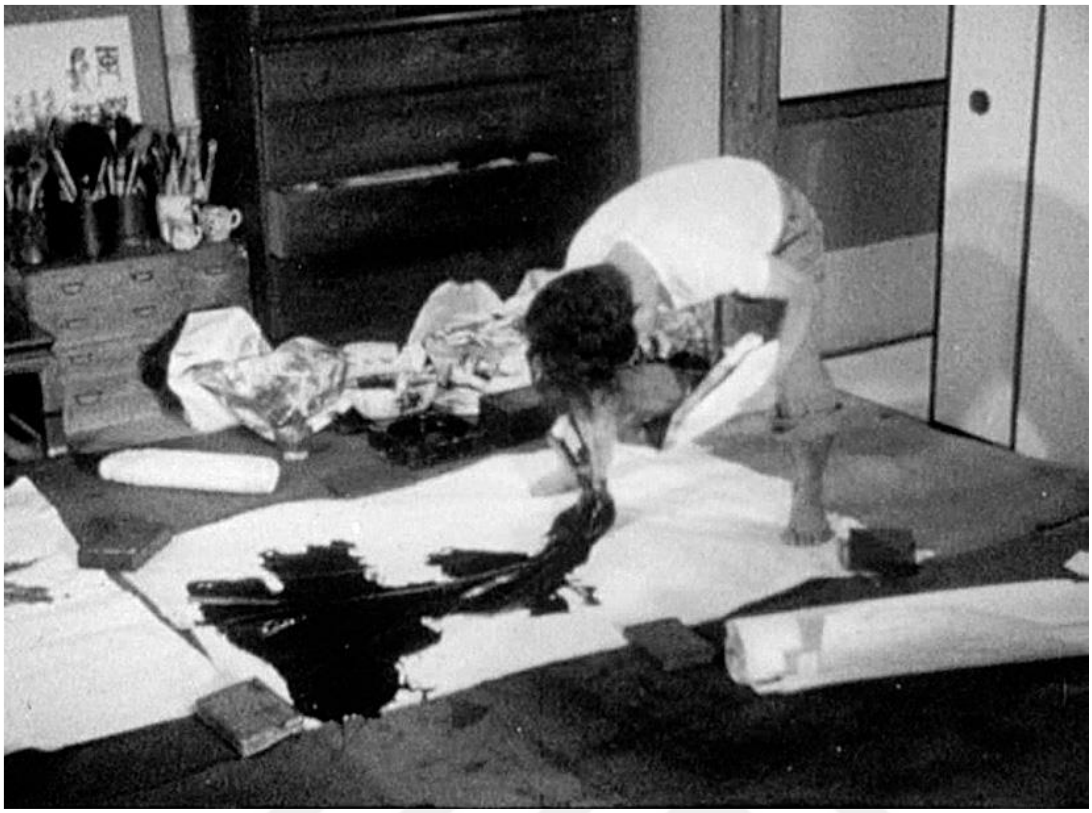
göndermeler ile dil ve yazının görsel sanata dahil edilmesi gibi bir çok belirgin görsel ve teorik eğilime öncülük etmiştir. Hattatlar, New York ve Paris soyutlama okulları arasında gidip gelerek ve aralarındaki rekabeti araçsallaştırarak, savaş sonrası ilk on yılda keskin bir şekilde tartışılan dünya sanat liderliği müzakeresine katılmışlardır. Bogdanova-Kummer (2020:3), uluslararasılaşmanın, Japon hattatlar tarafından Japonya'nın savaş sonrası hızlı Batılılaşması karşısında, sanatlarını kültürel tasfiyeden kurtarmak için benimsedikleri bir strateji olduğunu ve bu nedenle ironik bir şekilde, korumacı bir gündeme hizmet etmiş olduklarını belirtmiştir.



Görsel 29. *Bokubi Dergisi* iç sayfasından görünüm, Sayı 14, Temmuz 1952. (Bogdanova-Kummer, 2020: 62)

gelmiştir. Sözcük olarak doğa ötesi anlamını verse de bunu doğaüstü terimiyle karıştırılmamalıdır..XVI. yüzyıldan sonra metafizik, varlıkbilim anlamında kullanıldı. Ne var ki bu varlık, 'duyularla kavranılanın dışındaki varlık' ve 'görünüşlerin ardındaki kendilik' olarak ele alınıyordu. Metafizik deyimi, ruhçuluk temende birleşen şu anlamları da kapsar: Duyularla kavranılanların dışındaki varlıkların bilgisi (Bossuet), kendiliğinden şey'in bilgisi (Kant), doğanın ardında gizlenen ve ona imkan veren varlık bilgisi (Schopenhauer), mutlak bilgisi (Liard), hadsi bilgi (Bergson), ussal bilgi (Franck), madde olmayanın bilgisi (Voltaire), son erek bilgisi (Bacon), bütünü bilme isteği (Eucken), doğasal ve biçimsel olmayanın bilgisi, (Decartes), inakçı bilgi (Wolf), varlık yasalarını bulmak için düşünen benliğin bilgisi, (Leibniz)" (Hançerlioğlu,1979: 284,286).

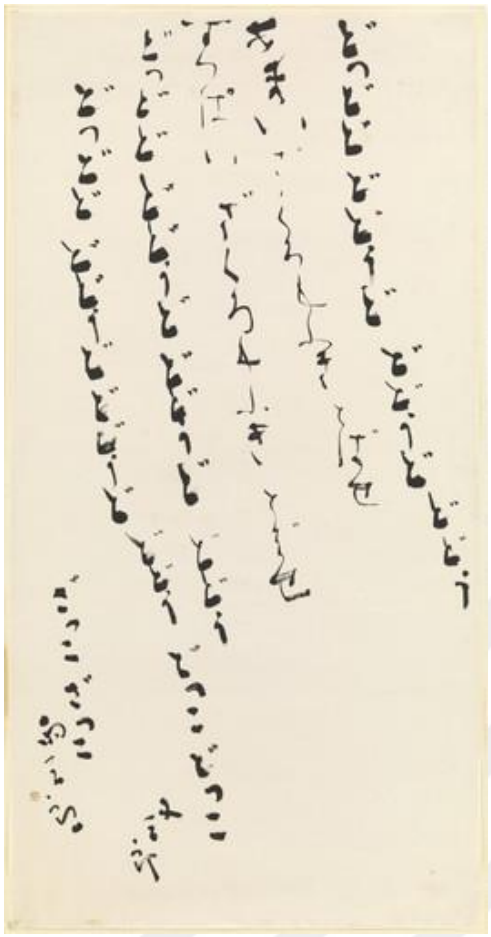
Karakter formlarını neredeyse okunmaz hale getiren hızlı ve etkileyici fırça darbeleri, kasıtlı olarak dönüştürülmüş karakterler, aktif arka planlar, (kavramsallaştırılmış boş alanlardan kolajlara) karakterlerin piktografik kalitesini vurgulamak için tümceler veya metinler yerine tek karakterin kullanımı, karakterlerin kalitesi ve Bokujinkai'nin diğer görsel yenilikleri soyut sanattaki son yenilikleri tamamlamış oluyordu. Bu yenilikler, Japon hattatlarının uluslararası soyutlamanın görsel dilini iyi bildiklerini ve eserlerin gelişimine çeşitliliğine katkıda bulunmaya hazır olduklarını ve ayrıca yabancı sanatçıların ve izleyicilerin aşina olmaları için daha yumuşak ve rahat bir giriş noktası sağladıklarını gösteriyor. Bu yenilik , Japonya'da avangart ve muhafazakar sanat çevreleri tarafından bir ayrım oluşturmuş olsa da Bokujinkai'nin görsel deneyleri, eleştirel ve muhafazakar yerel toplulukları aşarak, yeni kaligrafiyi amaçları doğrultusunda en yüksek uluslararası düzeye getirmiştir. İlk başta Japonya'da şüpheyle karşılanan yeni kaligrafi, kısa sürede Amerika ve Avrupa'nın en önemli sergi alanlarına ulaşmıştır. 1950'lerde Bokujinkai'nin New York Modern Sanat Müzesi'nde; (Görsel 31) 1957'de Sao Paulo Bienali, 1955, 1958 ve 1961'de de Carnegie International'da sergileri düzenlenmiştir. Bu noktada, birçok uluslararası soyut sanatçı, Japon hattatlarla temasa geçmeye başlamıştır. Yine bu dönemde Soyut Dışavurumcu sanatçı Franz Kline, Bokujinkai'den Morita Shiryu ile mektuplaşmaya başlamış ve Fransız İnformel'in liderlerinden Soulages, 1958'de Japonya'ya giderek Bokujinkai ile teorik tartışmalara katılmıştır. Belçikalı COBRA sanatçısı Pierre Alechinsky, Bokujinkai'yi ilk olarak Paris'te sanatçı arkadaşı Stenley William Hayter aracılığıyla öğrenmiş ve ardından 1955'te Bokujinkai ile çalışmak ve hatta avangard kaligrafi üzerine bir film yapmak için Japonya'ya gitmiştir. (Görsel 30) Bu etkileşimler, Bokujinkai'nin Amerikan Soyut Expresyonizmi ve Avrupa sanat ağına girmesine ve kaligrafinin uluslararasılaşmasına teşvik etmek için aralarındaki rekabeti araçsallaştırmasına da yardımcı olmuştur (Bogdanova-Kummer, 2020: 4).



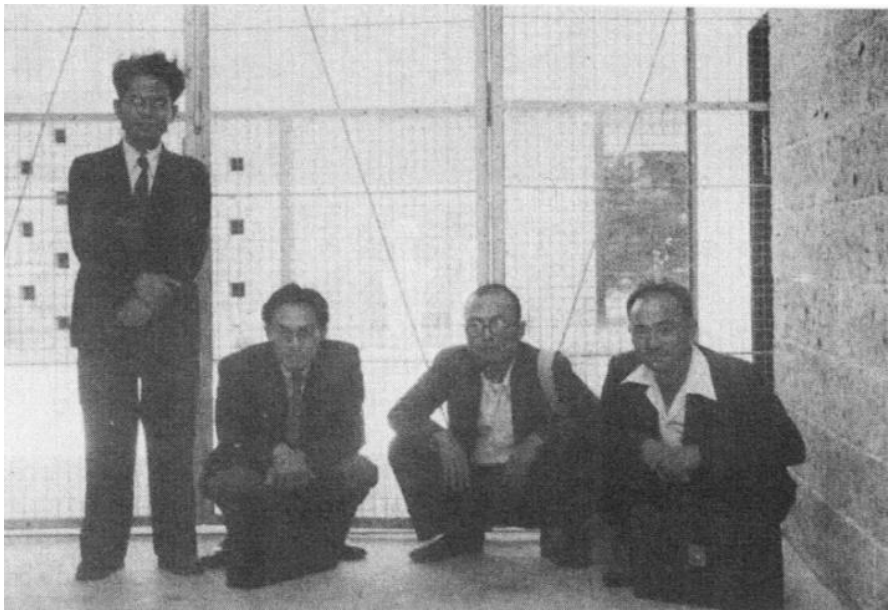
Görsel 30. Morita Shiryu atölyesinde hat sanatı yapıyor, 1956.Alechinsky'nin Japon Kaligrafisi filminde dakika 12:57. (Bogdanova-Kummer, 2020: 120)



Görsel 31. "Japon Kaligrafisi" sergisinin yerleştirme görünümü. MOMA, NY, 22 Haziran 1954–19 Eylül 1954. Fotoğraf Arşivi. Modern Sanat Müzesi, New York. (Bogdanova-Kummer, 2020: 1)



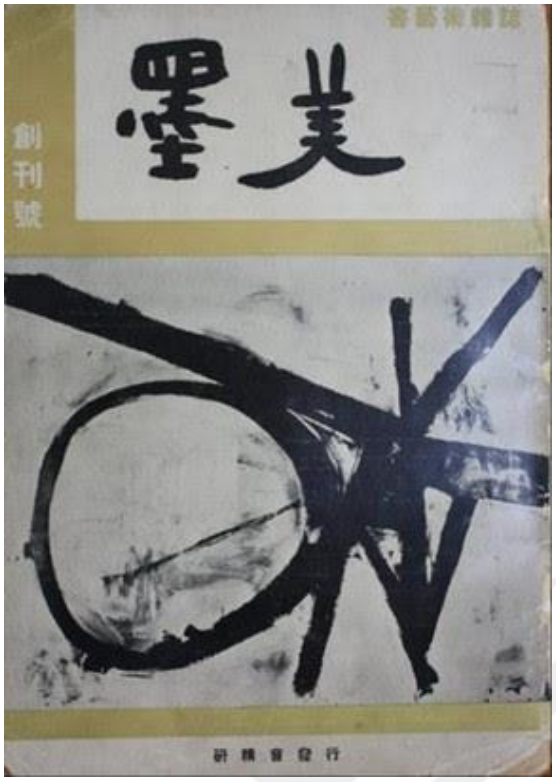
Görsel 32. Morita Yasuji, *Rüzgar Adam*, 1953, kağıt üzerine mürekkep, 135,9 x 69,8 cm. (“MoritaYasuji, Rüzgar Adam”, 2023)



Görsel 33. Bokujinkai'nin kurucu üyelerinden dördü, (soldan sağa) Morita, Sekiya Yoshimichi, Inoue Yūichi, Nakamura Bokushi. 24 Eylül 1952. (Bogdanova-Kummer, 2020: 41)

Bokujinkai'nin Franz Kline ile yazışmaları, özellikle 1950'lerin başında verimli olmuş, Hattat Morita Shiryu, 1951'de *Bokubi* (yaklaşık 300 sayı yayımlanmıştır) dergisinin ilk sayısında (Görsel 34), Kline'ın resimlerine yer vermiş ve böylece kaligrafinin uluslararası genişlemesine olan bağlılığını göstermiştir. Kline'ın resimleri, tuval üzerine yağlıboya olmasına rağmen, beyaz zemin üzerine koyu siyah vuruşlarından oluşur ve Bokujinkai'nin avangard kaligrafisine çarpıcı bir şekilde yakın görünür. Bokujinkai Grubu, kendilerini "avangart" olarak nitelendirmiş, ancak avangardizm kavramı, Avrupa'daki sanat kavramına karşı duran avangart sanatçılarınkinden farklılık göstermiştir. Grup üyesinin ilk çalışmalarının çoğu, hat ve resim arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmış olsa da grubun amacı, hat sanatını ortadan kaldırmak değil, hat sanatını resme eşdeğer bir modern sanat biçimi olarak meşru kılmak olmuştur. Amaç, geleneği reddetmek değil, onu benimsemek ve modern sanatla içsel örtüşmeleri ve alakaları üzerinde ısrar etmektir. 1956'da, Taiguchi Shuzo, ikinci Bokujinkai sergisine ithafen yazdığı makalede, Avangard kaligrafinin geleneksel yönünü şu ifadelerle vurgulamıştır: "Her halükarda, günümüzün yeni hat sanatı, hiçbir şekilde tesadüfen ortaya çıkmadı. Avangard Kaligrafi (Bokusho), kendi anlayışının ön koşulu olan ideografları bile reddedecek kadar saf bir hat sanatı anlayışının doğal bir sonucuydu." (Shuzo, 2012: 114).

Bokujinkai Grubu sanatçıları, deneylerini belirli uluslararası sanat eğilimleriyle bağlantılı yönlerde geliştirmiş ve hem görsel hem de retorik olarak, hattat kimliklerinden vazgeçmeden daha geniş sanat topluluğuyla ilgilerini kanıtlamak için mücadele etmişlerdir (Bogdanova-Kummer, 2020: 57).



Görsel 34. Bokubi dergisinin ilk kapağı, Franz Kline'ın bir tablosunu içeriyor, Haziran 1951, UNAC Koleksiyonu Tokyo. (Bogdanova-Kummer, 2020: 60)

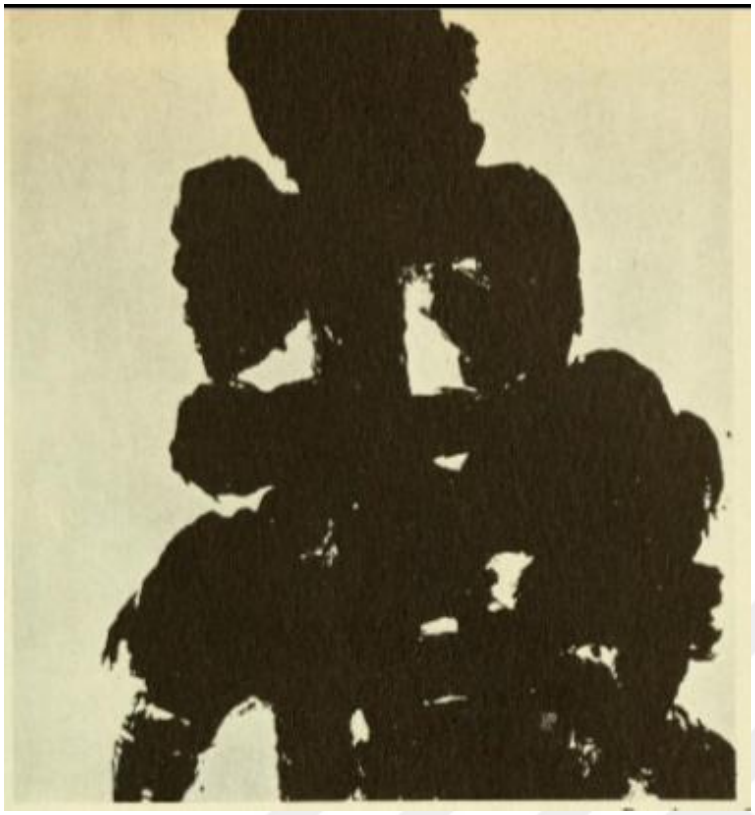


Görsel 35. Bokubi dergisinin kapağı, No12, (Franz Kline'ın no 3 adlı resmini içeren), Mayıs 1952. (Monroe, 2009)

2.3.2. İnoue Yuichi (1916-1985)

1916’da Asakusa, Tokyo'da doğan Inoue Yuichi, 1935-76 yılları arasında, ilkokul öğretmeni olarak görev yapmıştır. Yuichi, 1942’de Ueda Sokyu ile sekiz yıllık kaligrafi eğitimine başlamış, kendi kaligrafik eserlerinin yer aldığı ilk sergisini de 1951’de Tokyo’da açmıştır. 1952’de sanatçı arkadaşlarıyla birlikte "Bokujin-kai" (Mürekkep Halkı Derneği) grubunu kurmuş ve aylık dergisi olan *Bokujin*’in 50. sayısına kadar baş editörlüğünü üstlenmiştir. 1958'de Yuichi, Dünya Fuarı anısına Brüksel'de düzenlenen “Modern Sanatın Elli Yılı” isimli sergide, Japonya'yı temsil etmek üzere seçilmiş ve eserleri, Soyut Dışavurumcu sanatçıların eserleri arasında sergilenmiştir. (Görsel 39) Bu andan itibaren Yuichi, Tokyo'yu uluslararası sanat sahnesine yerleştiren sanatçılardan biri olarak kabul edilmiştir. Yuichi, 20. yüzyılın en önemli Japon sanatçılarından biridir ve adı, Robert Motherwell, Franz Kline, Pierre Alechinsky ve Henri Michaux gibi isimlerle anılır. 1957’de Sao Paulo'daki 4. Bienal'de Yuichi’nin “Gutetsu” adlı eseri sergilenmiş, İngiliz sanat eleştirmeni Herbert Read'in dikkatini çekmiştir ayrıca Herbert Read, bu esere 1959’da yayımlanan “A Concise History of Modern Painting” [23](Modern Resmin Kısa Tarihi) adlı kitabında yer vermiştir. (Görsel 36) . (İnoue Yuichi, 2023) Hatta Robert Motherwell, notlarında onu 20. yüzyılın ikinci yarısının birkaç büyük sanatçısından biri olarak tanımlamıştır (Bogdanova-Kummer, 2020:119).

[23] Herbert Read, A Concise History of Modern Painting, Printed in Great Britain by Jarrold and Sons Ltd., Norwich, 1959.



Görsel 36. İnoue Yuichi, *Gutetsu*, 1956, 187 x 178 cm, Japon kağıdı üzerine mürekkep. (Read, 1959: 249)

Yuichi'nin eserleri, onları yarattığı ruh halinin yansımasıdır; ne benzetmeler ne de alegoriler olarak tasarlanmamıştır. (Görsel 38) Bu nedenle, yazılan karakterler tanınmaz hale geldiğinde bile izleyici onun eserlerinden etkilenir. Bu durumu açıklamak için Hiroyasu Ando, 2018 tarihli makalesinde, Yuichi'nin 1977 tarihinde yazdığı yazısının, Çince karakterler ile ilgili bölümünü şu şekilde aktarmıştır; "Benzersiz bir işaret yazdığımda, sık sık bunun ne anlama geldiği sorulur. Cevabım genellikle bir sözlüğün vereceği açıklamaya karşılık gelir. Bir erişim noktası düzenindedir ve başka bir şey değildir. Elimin nüfuz ettiği şeyin kaligrafime nasıl sızdığını açıklamam gerçekten imkansız. Çince karakterler, bir anlam, biçim ve seslerle donatılmış, iletişime adanmış işaretlere indirgenemez. Bu da hat sanatının varlığının gizliliğinde bir etkendir" (Ando, 2018: 5). (Görsel 37) Yuichi'nin eserleri, onları yaratırken içinde bulunduğu ruh halinin yansımasıdır; bunlar bir benzetme veya alegori olarak tasarlanmamıştır. Bu nedenle eserlerinde, yazı karakterleri tanınmasa bile güçlü bir izlenim bırakmaktadır. Tüm benliği, göstergelerin, dengenin ya da gösterge kavramının tuzağına düşmeden, özgürleşmiş iç yaşamı biçiminde değişmeden ifade edilmiştir (Masaomi Unagami 1993) (İnoue Yuichi, 2023) .



Görsel 37. İnoue Yuichi, 1978. Japon Kağıdı üzerine mürekkep, 188 x 71 cm, Modern Sanat Müzesi Gunma Tokyo. ("İnoue Yuichi, kağıt üzerine mürekkep", 2022)

1960-70'ler boyunca gazete kağıdı kolajı, çok az seyreltilmiş mürekkepler, donmuş mürekkepler gibi çeşitli malzemeler ve teknikler denemiş olan Yuichi, kaligrafiyi çağdaş sanat düzeyine yükselten sanatçılardan biri olarak öne çıkmıştır. 1950'lerin başında, hat sanatının keşfedilmemiş yönlerini keşfetmiş ve yıllar içinde geliştirdiği stillerde çizilmiş ve *ichijisho* denilen tek bir ideogramdan oluşan ilk eserlerini yaratmıştır. (Görsel 40) Yalnızca iki temel bileşenden (çizgi ve uzay) oluşan bu görüntüler, görsel ve yorumlayıcı deneyler için zengin bir zemin sunmuştur. (Bogdanova-Kummer, 2020:57) Hayatı boyunca çok sayıda eser üreten Yuichi, büyük fırçalarla ayakta çizdiği büyük ideogramlarıyla tanınmıştır (Ando, 2018: 4) (Görsel 43, 44). Yuichi, *Bokubi* dergisinin 1952 yılında 9. sayısında yer alan "Sho no Kahio" adlı makalesinde, kaligrafi hakkında şunları yazmıştır: "Hiçbir şey hattatların hat sanatını tekelleştirme iddiasından daha saçma olamaz. Kaligrafi herkese ait bir sanattır. Ve tüm sanatlar arasında, herkesin sadece günlük yazı yazarak sanatçı olma olasılığına sahip olması özellikle dikkat çekicidir. Tıpkı ilkel insanın çömlekle olan ilişkisi

gibi. Dünyada hiçbir sanat kaligrafi kadar yalın, dolaysız ve üstelik derin kalarak gündelik hayatta kullanılamaz" (Ando, 2018: 4). (Görsel 42)



Görsel 38. İnoue Yuichi 1962, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 90.4 x 125.8 cm.
(Zokyudo Gallery Catalogue, Kyoto, Japan. 2017:7)



Görsel 39**.** Inoue Yuichi , *Kanzan - Cold Mountain*, 1966, Franz Kline, Robert Motherwell Fotoğraf: Heidi Colsman-Freyberger) 2018/2019. ("Inoue Yuichi , Kanzan - Cold Mountain", 2023)



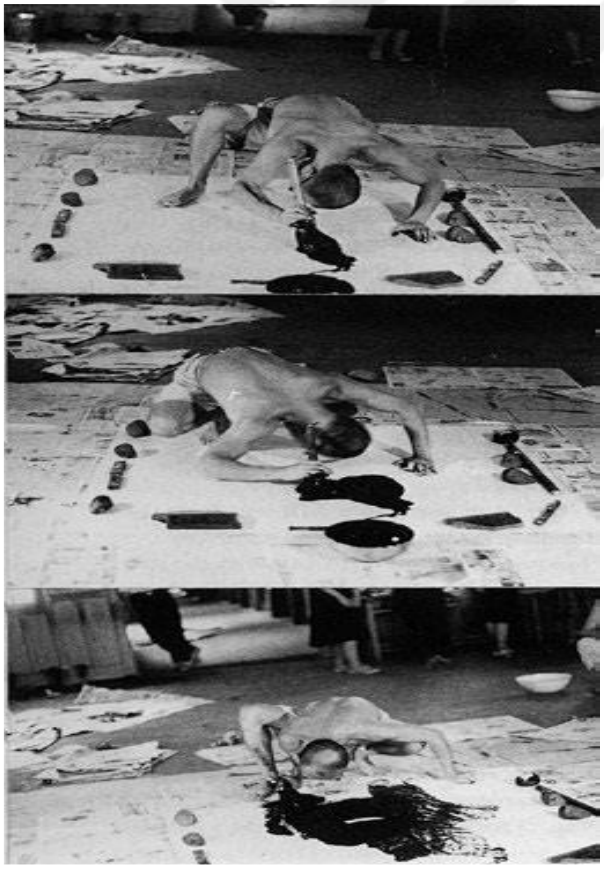
Görsel 40. Inoue Yuıchı, *Kanzan (Soğuk Dağ)*, 1966, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 241,3 x 123,8 cm. (“Inoue Yuıchı, Kanzan, Soğuk Dağ”, 2023)



Görsel 41. İnoue Yuichi, Die Grossartigkeit der Armut, Azabu Museum, Tokyo, 1992. (“İnoue Yuichi kişisel sergi”, 2023)



Görsel 42. İnoue Yuichi, 1972, Japon Kağıdı üzerine mürekkep, 81.3 x 126 cm. (Zokyudo Gallery Catalogue, Kyoto, Japan, 2017: 5)



Görsel 43. İnoue Yuichi , Japonca *'kemik'* karakterini yazarken, 1959. Asahikawa Lisesi, Hokkaido. (Jiro, 2013: 76)



Görsel 44. Inoue Yuichi Atölyesi'nde, 1984. Fotoğraf : Ito Tokio (“İnoue Yuichi Atölye”, 2023)

2.3.3. Morita Shiryu (1912-1998)

1912 yılında Tokyo’da doğan Shiryu, Çağdaş Japon kaligrafisinde ve avangart kaligrafinin gelişmesine öncülük etmiş bir sanatçıdır. Japon Avangart kaligrafisine yoğun ilgi çeken *Bokubi* dergisinin kurucularındandır. İlk uluslararası kişisel sergisinin açıldığı yıl olan 1963'te, Amerika Birleşik Devletleri'ni ve dört Avrupa ülkesini dolaşarak “Japon Hattatın Çekiciliği” üzerine dersler vermiş, kaligrafi gösterileri yapmış ve Japonya'nın avangardını gösteren filmler sunmuştur (Görsel 46).

Morita, 1937’de birlikte çalışmaya başladığı ustası Ueda Sokyu (1899-1968)[24] önderliğinde, 1948'de Avant-garde kaligrafiyi teşvik etme niyetiyle *Shonobi* (hat sanatının

[24] Hyōgo Eyaletinde doğan Ueda, 1927'de kaligrafi okumak için Tokyo'ya taşınmış ve 1929'da Hidai Tenrai'nin öğrencisi olmuştur. Ueda Sōkyū, kariyeri boyunca yeni avangart hareketin ten önemli temsilcilerinden olmuştur. Sokyu, 1933'te Shodō Geijutsu sha (Kaligrafi Sanatı Derneği), 1937'de Dai-Nihon Shodō-in (Büyük Japonya Kaligrafi Enstitüsü) ve son olarak 1940'ta Keiseikai grubu dahil olmak üzere birçok kaligrafi derneğine dahil olmuştur. Aynı zamanda, kaligrafinin yalnızca eğitimsel bir uygulama olduğu görüşüne

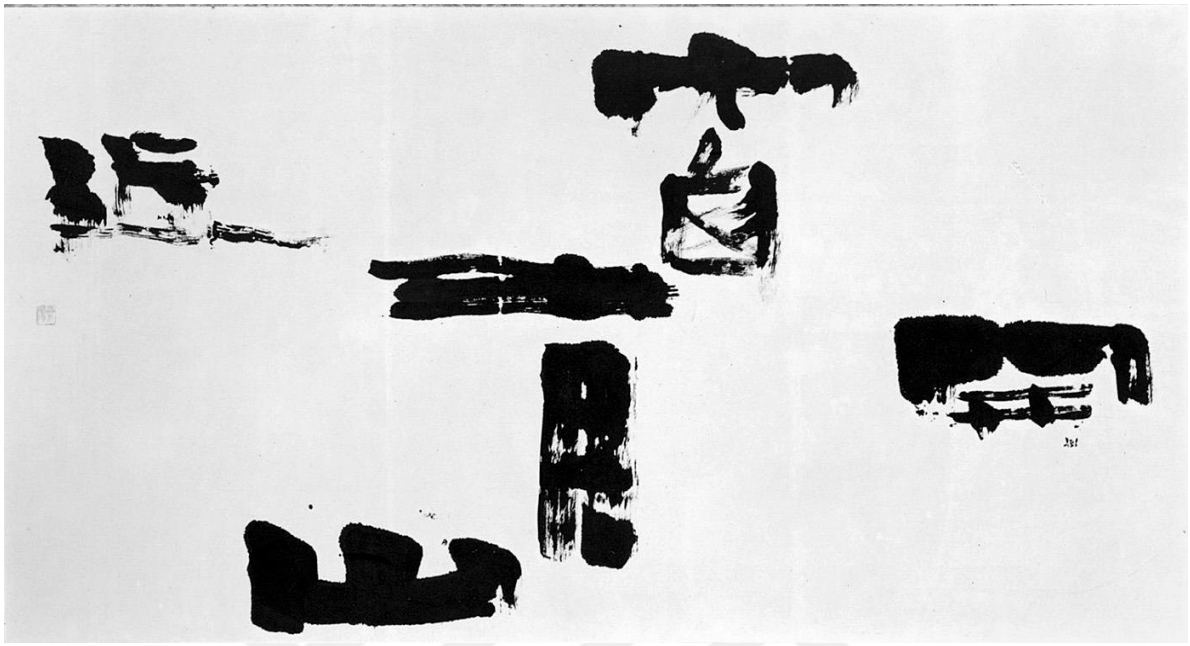
güzelliği) adlı dergisini çıkarmıştır (Görsel 45). Soyutlama kavramı, yüzyıllardır Doğu Asya kaligrafi pratiğinin bir parçasıydı ve Morita sık sık geleneksel Japon kaligrafisi ile soyut sanat arasındaki etkileşimi hakkında gözlemlerini bu dergide yazmıştır. Daha sonra bu gözlemlerini ve yapmış olduğu çalışmalarını kurucusu olduğu ikinci dergi olan *Bokubi*'de katalog halinde sunmuştur. Uluslararası olarak dağıtılan dergi, Batı sanat dünyasının Japon estetiğine daha fazla ilgi duymasında son derece etkili olmuştur. Bokubi dergisinin yayınlarının da yardımıyla, Avrupa'daki Pierre Alechinsky, Georges Mathieu, Mark Tobey, Franz Kline gibi Soyut Dışavurumcu sanatçılar ve Modern Japon Hattatlar işbirliği kurarak benzer düşünen sanatçıların uluslararası sergiler aracılığıyla bir araya gelmesini sağlamıştır (Bogdanova-Kummer, 2020:109) (Görsel 47).

1952'de Morita da dahil olmak üzere Ueda Sokyu'nun beş öğrencisi, efsanevi Bokujinkai'yi (Society of Bokujinkai) (Mürekkep Halkı) kurmuştur. Yūichi Inoue, Sōgen Eguchi (1919-2018), Yoshimichi Sekiya (1920-2006) ile güçlerini birleştirmiş ve Bokushi Nakamura (1916-1973) ile birlikte özgürleşmeyi daha da savunarak kaligrafik çizginin geleneksel biçiminden uzaklaşıp, alışılmışın dışında malzemeler kullanılarak denenmesini özümsemişlerdir. Morita, kaligrafi tanımının merkezine kendi anlık eylemini yerleştirerek aslında eserlerinin odak noktasını belirlemiştir. Çince yazı karakterlerine Japonca'da verilen bir isim olan *Kanji*[25], kendinden emin vuruşlarla bir anda yazılmaktadır ve kaligraf ancak derin bir anlayış düzeyine sahip olduğunda farklı deneyimlerini karakterlere yansıtabilir. Çalışmalarında büyük boy bir fırça kullanarak yüzey üzerinde oldukça hızlı hareket etmiştir. (Görsel 46) Morita, fırça çalışmalarının dinamik akışına ve bu durumun ürettiği mürekkep sıçramalarına odaklanmış ve bunu evrensel bir araç olarak algılamıştır. (Bogdanova-Kummer 55) (Görsel 50) Bu hareketler aynı zamanda onun deneysel üretim yöntemi olmuştur. Kullandığı karakterler daha kalın ve zengin bir anlatım sunması için zaman zaman mürekkebini polivinil asetatla karıştırmıştır. Sanatçının oldukça enerjik olan çalışma tarzı, karakterlerin tamamen soyutlaşmasına yön vermiştir (Morita Shiryu, 2023) (Görsel 51-52). Morita, mürekkep ile uygulamış olduğu deneysel çalışmalarını hattat kimliğinden vazgeçmeden , belirli uluslararası sanat eğilimleriyle bağlantılı yönlerde geliştirmiş, hem

meydan okuyan ve yüksek sanatsal değerini önemseyen, modernist Shodō Geijutsu kaligrafi dergisinin de kökeninde yer almıştır (Bogdanova-Kummer, 2020:38).

[25] Japonca *Kan* terimi, "Çin'den gelen kelime" anlamına gelen *Han*'ın ideogramından türemiştir. Bu, Çin'in Han hanedanına atıfta bulunur. Kanji, 6. yüzyılda Çin ve Kore'den Japonya'ya getirilmiştir. Kanji yazı sistemi ile alfabe tabanlı yazı sistemi arasındaki en büyük fark, tek bir kanji ideogramının belirli bir anlam taşıyan bir sözcük olmasıdır (Sato, 2013:17).

görsel hem de retorik olarak daha geniş bir sanat camiasıyla ilişkilerini kanıtlamak için çabalamıştır. (Bogdanova-Kummer 57)



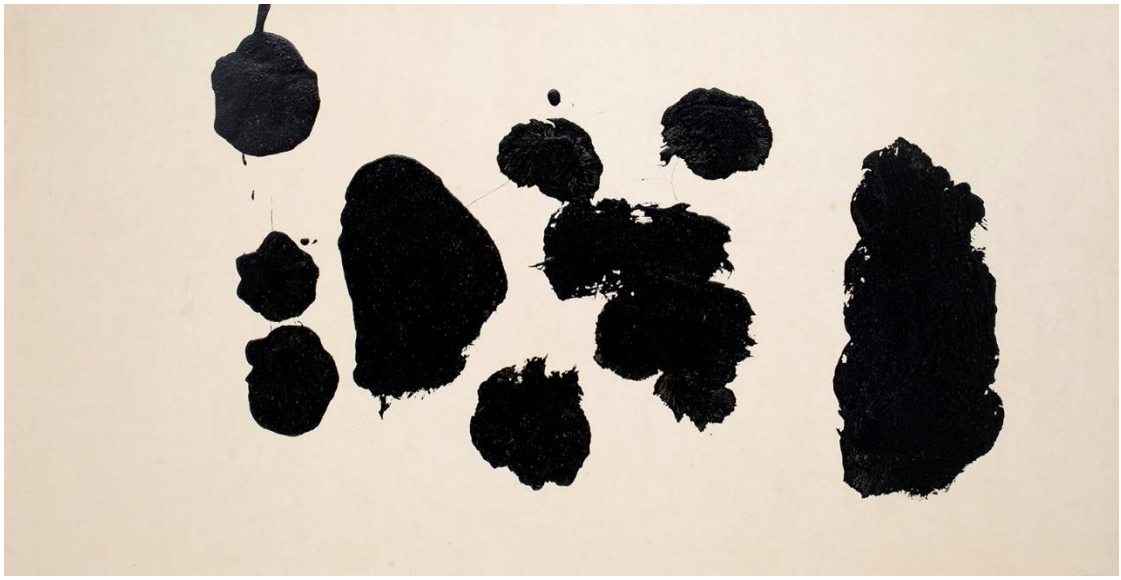
Görsel 45. Ueda Sokyu, *Yeşil dağlar çok yakın*, 1952, kağıt üzerine mürekkep, 67 x 138 cm, Özel Koleksiyon. (Bogdanova-Kummer, 2020: 18)



Görsel 46. Morita Shiryu, Kaligrafi performansı. ("Morita Shiryu, Kaligrafi performansı", 2023)



Görsel 47. Morita Shiryu Mi Chou Gallery'deki kişisel sergisi, New York City, 1963. (“Morita Shiryu Kişisel Sergi”, 2023)



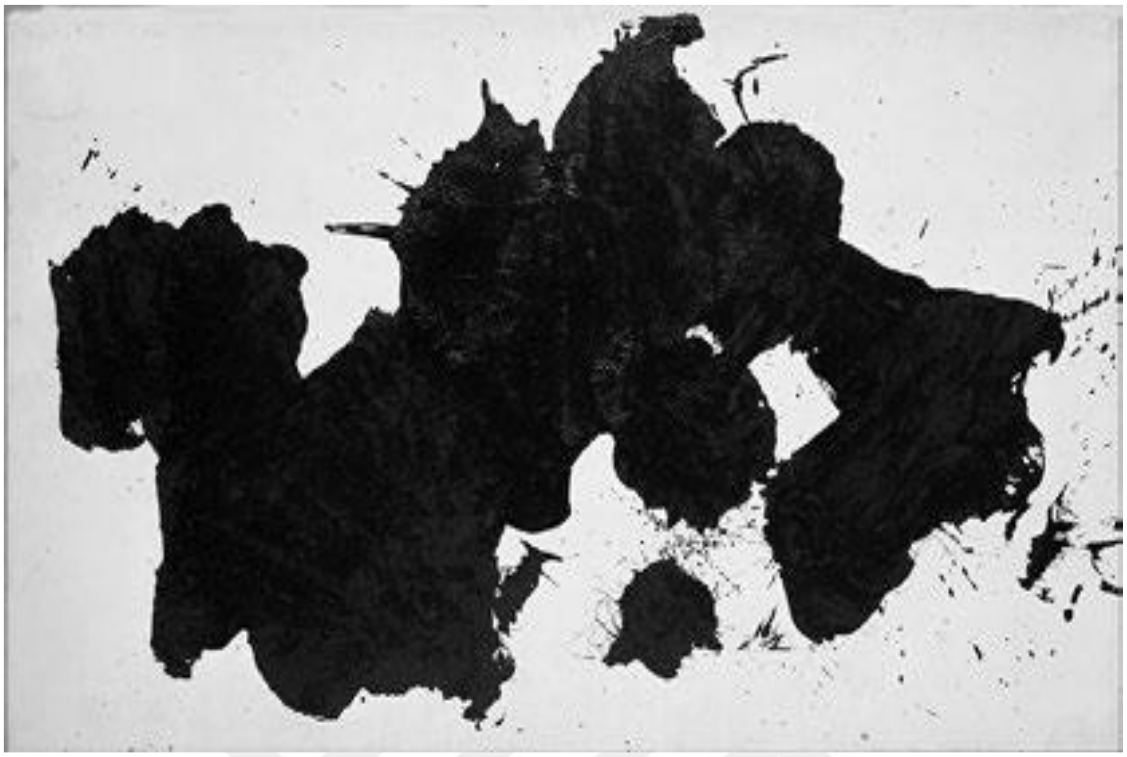
Görsel 48. Morita Shiryu, 1963, kağıt üzerine mürekkep, 91 x 183 cm. (“Morita Sihiryu Kağıt Üzerine Mürekkep”, 2023)



Görsel 49**.** Morita Shiryu, *Usabuku*, 1963, kağıt üzerine mürekkep, 62 x 88 cm. (“Morita Shiryu Usabuku”, 2023)



Görsel 50. Morita Shiryu, 1954, kağıt üzerine mürekkep, 121 x 69 cm. (Munroe, 2009)



Görsel 51. Morita Shiryu, *White Hot (Shakunetsu)*, 1956, kağıt üzerine Sumi mürekkebi, 94 x 163 cm. (Jiro, 2013: 75)



Görsel 52. Morita Shiryū, 1957, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 69 x 137 cm, (Bogdanova-Kummer, 2020: 131)

2.3.4. Gutai Sanat Derneği (1954-72)

Gutai'nın kelime anlamı, Japonca'da 'somutluk' tur. Bu anlam, Grubun fiziksel ilgisini, fiziksel eylem yoluyla doğrudan hammaddeyle ilişki kurmasıyla ilintilidir. Grubun kurucusu Yoshihara Jiro[26] (1905–1972), savaşın kültürel ve fiziksel yıkımı karşısında varoluşunu (bedenle madde arasındaki ilişkiyi) somut olanla kucaklaşarak göstermek istemiştir. 1953 yılında Japon Soyut Sanat kulübünü kurmuş, 1954'te de Osaka'da Gutai'yi on altı genç sanatçıyla birlikte bir araya getirmiştir. (Görsel 53) 1954'ün Ağustos ayında Yoshirara önderliğinde onun vesayetinde sanat eğitimi almış olan on altı sanatçı tarafından, Fujikawa Toichiro, Funai Yutaka, Isetani Kei, Masanobu masatoshi, Okadas Hiroshi, Okamoto Hajime, Azuma Sadami, Sekine Yoshio, Shimamato Shozo, Ueda Tamiko, Uemae Chiyu, Yamazaki Tsuruko,, Tsujimura Shigeru Yoshida Toshio, Yoshihara Hideo ve Yoshihara Michio Gutai kurulmuştur. Gutai grubu 1972'ye kadar elli dokuz üyeye ulaşmıştır. Bu sanatçıların isimleri ve gruba katıldıkları tarihler Görsel 55'deki listede yer almaktadır (Munroe, Tiampo, 2013: 286).

Yoshihara, Gutai Sanat Manifestosu'nda Grubun adıyla ilgili (somutluk) fikirlerini de açıklamıştır:

> Gutai Sanat Derneğini kurduğumuzda, hedeflerimizden bir soyutlamanın ötesine geçmekti, böylece grubumuzun adı için *Somutluk* (Gutai) kelimesini seçtik. Soyutlamanın merkezcil kökeni ışığında özellikle merkezkaç bir ayrılma arayışındaydık. O zamanlar soyut sanatın en büyük mirasının, natüralist ve illüzyonist sanattan ayrılıp yeni bir otonom alan, gerçekten yaratıcılığın adını hak eden bir alan yaratmak için bir fırsat olduğunu düşünüyorduk ve hala düşünüyoruz. Saf yaratıcılığın olasılıklarını şevkle takip etmeye karar verdik. İnsan niteliklerini ve maddi özellikleri birleştirerek soyut uzayı somut terimlerle kavrayabileceğimize inanıyoruz. Kendi görüntülerimize güvenmek yerine kendi mekan yaratma yöntemimizi gerçekleştirmeye çalışıyoruz" (Jiro, 2013: 94).

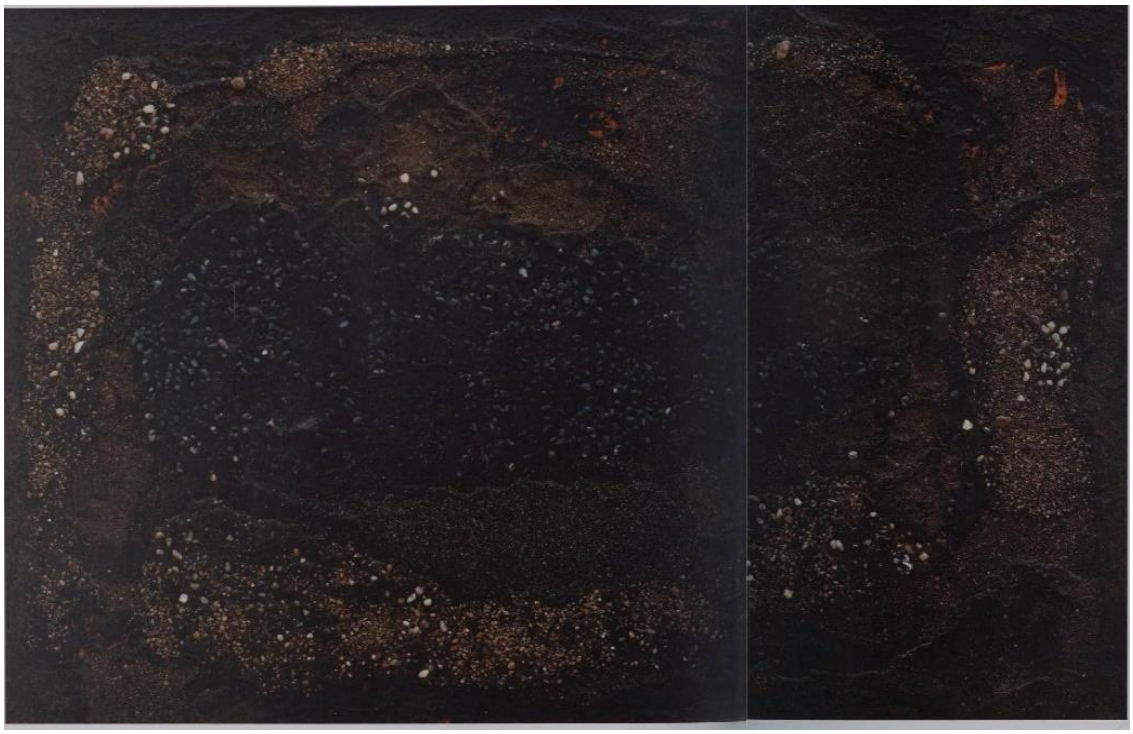
Yoshirara, somutluk hakkında; "Madde bozulmadan kaldığında ve özelliklerini gösterdiğinde bir hikaye anlatmaya hatta haykırmaya başlar" diye yazmıştır (Munroe, Tiampo, 2013:5). Gutai, II. Dünya Savaşı sonrasında, Yoshihara Jiro tarafından 1954'te, Ashiya'da kurulan Japon Avangardının önemli bir hareketi olmuştur. Gutai üyelerinin

[26] Japonya'da resmi yazışmalarda soy isimler isimden önce yazıldığı için bu çalışmada yer alan Japon sanatçıların isimleri bu şekilde verilmiştir.

savunduğu, Yoshirara'nın sözü olan; "Daha önce hiç yapılmayanı yap!" bu özgün hareketin çıkış noktası ve güçlü bir temel oluşturmanın anahtarı olmuştur. Sanatçının inandığını gerçekleştirebilmesi, seyircinin de katılımıyla mümkündür. Bu sayede, izleyicileri özgürce düşünmeye ve hareket etmeye teşvik edebilecektir. 20. yüzyıl Japon sanatının uluslararası alanda en önemli hareketlerinden biri olan grup, en çok, resim ile performans, enstalasyon sanat bileşenlerini birleştiren geniş kapsamlı sanat formlarını halka açık mekanlarda düzenlemiştir (Fineberg, 2014: 217).

Aralık 1956'da Yoshirara Jıro tarafından *Gutai Manifestosu*'nda şu sözler yer almıştır:

> Gutai Sanatı malzemeyi değiştirmez onu yaşama getirir. Gutai Sanat malzemeyi sahteleştirmez. Gutai Sanatında insan ruhu ve malzeme birbirine el uzatır, başka açılardan birbirlerine karşıt olsalar bile. Malzeme ruh tarafından emilmez. Ruh malzemeye boyun eğdirmez. Eğer insan malzemeyi olduğu gibi bırakırsa, onu sadece malzeme olarak sunarsa, o zaman bize bir şey söylemeye başlar ve güçlü bir sesle konuşur. Malzemenin yaşamını canlı tutmak aynı zamanda onu yaşama getirmek anlamı taşır. Ve ruhu yükseltmek demek malzemeyi ruhun yükseklerine çıkarmak demektir (Harrison, Wood, 2020: 741).



Görsel 53.Yoshirara Jiro, 1959, ahşap panel üzerine taş ve kum, 89 x 155x 4.5 cm. Çağdaş sanatlar müzesi. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 152)

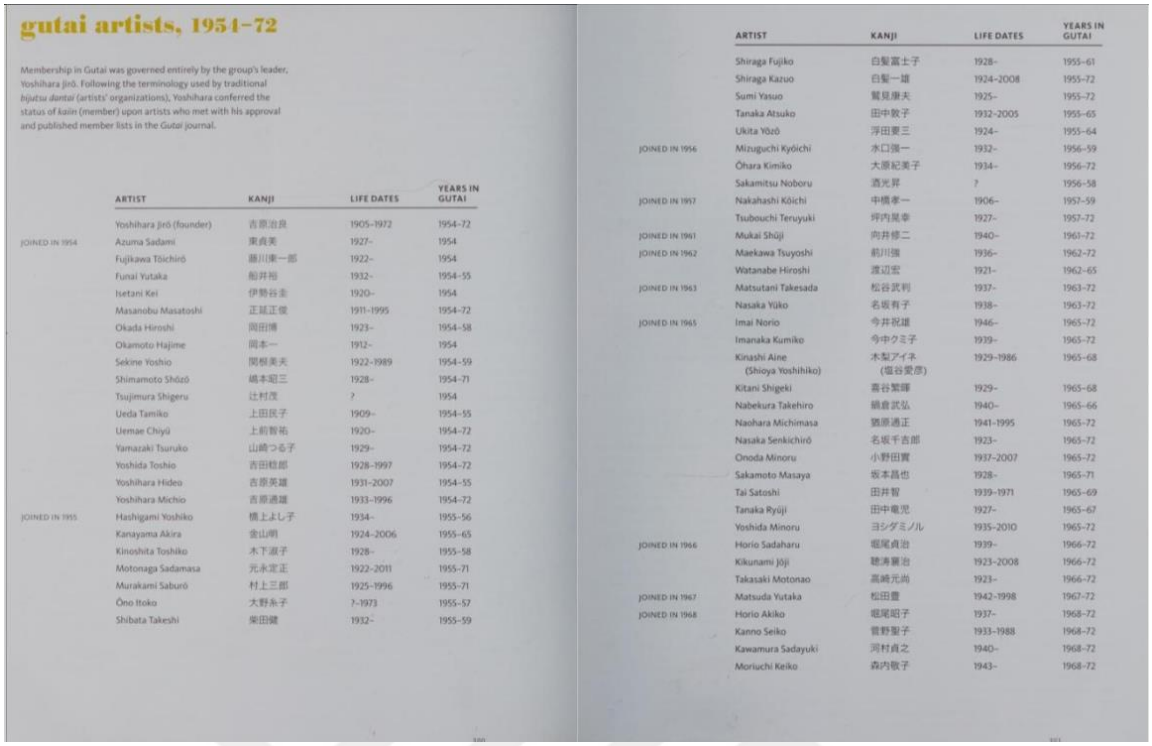


Görsel 54. Birinci Gutai Sanat Sergisi afişi, 1955. Tasarım: Shimamato Shozo, kesilip dışarıya doğru katlanarak açılan dikdörtgen bir pencere'ye sahiptir. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 286)

1955 yılının Ocak ayında Gutai grubunun dergisi Gutai'nin birinci sayısı yayınlanmıştır. (Görsel 54) 1957 yılının bahar aylarında Fransız sanat eleştirmeni Antoni Tapie, Paris'te yaşayan sanatçı Domoto Hisao'ya gönderilen Gutai yayınlarını görüp ilgilenmeye başlamıştır. 1957'nin Nisan ayında Gutai dergisinin 6. Sayısı, Temmuz ayında ise Gutai 7 yayınlanmıştır. Tapie aynı yıl Osaka'ya gitmiş, Gutai grubuyla tanışmış ve Gutai grubu dağılıncaya kadar sürecek olan bir ilişki başlatmıştır. (Görsel 64) Gutai aynı yılın Eylül ayında Shirokiya mağazasında George Mathieu sergisi düzenlemiştir. Gutai, 3-10 Eylül 1957'de Osaka'da yer alan Daimaru Departman mağazası oditoryum binasında; Imai Toshimitsu'nun "Mathieu'nun İnformel hareketi", "Günümüzün Dünya Sanatı ve Doğu" ve Tapie'nin "Çağdaş Sanatın Zorlukları" isimli üç konferansa sponsorluk yapmıştır. 1958'de ise Tapie "Yeni Sanat Nedir" adlı sunumunu Gutai sanat sahnesinde gerçekleştirmiştir. Yine 1958'de New York'ta Gutai Grup sergisi Martha Jackson Galeride gerçekleşmiştir. 1964'te ise Guggenheim Müzesi Ulusal ödül sergisine Yoshihara Jiro ve Tanaka Atsuko da katılmışlardır. 1965'te San Francisco Sanat Müzesi'nde Yeni Japon Resim ve Heykeli

sergisinde Motonaga, Mukai, Shiraga, Tanaka ve Jiro'nun çalışmaları da sergilenmiştir. 1967'ye kadar Gutai üyeleri, New York Modern Sanatlar Müzesi'de dahil olmak üzere Amerika'ya seyahatlerine devam etmişlerdir.

Japonya'nın savaş sonrası yeniden yapılanması, ifade özgürlüğüne bağlı ulusötesi avangardın yükselişi, yeni teknoloji ve materyallerdeki hızlı gelişmeler karşısında Gutai, en iyi örneklerden bazılarını yaratmak için sınırları aşarak bireyci bir özgür irade etiği oluşturmuştur. Gutai'nin faaliyetleri, (1954-72) Guggenheim Müzesi'nde çağdaş uluslararası sanata daha fazla odaklanılan dönüştürücü bir dönemle paralel gelişmiştir. Uluslararası programları takip eden küratör Lawrence Alloway, 1963'te Japonya'ya gitmiş ve Gutai sanatçılarıyla buluşmuştur ve ertesi yıl Guggenheim Uluslararası Ödül Sergisi için Yoshihara Jiro ve Tananko Atsuko'nun resimlerini seçmiştir. Başka bir Gutai sanatçısı olan Kannı Seiko, 1970 yılında Guggheim de düzenlenen, *Çağdaş Japon Sanatı: Beşinci Japonya Sanat Festivali* sergisinde yer almıştır. Savaş sonrası avangardın sunduğu, farklı ülkelerden sanatçıların birbirine bağlı küresel bir topluluk olduğu yönündeki yaklaşım, soyutlama ve kavramsalcılık akımlarını takip eden sanatçılar için de ilham olmuştur. (Munroe, Tiampo, 2013: 9) Bu bağlamda Gutai lideri Yoshihara Jiro 1958 yılında; "Doğu ve Batı sanatlarının birbirini etkileyeceği uluslararası ortak zemine ulaşacak yoldayız. Ve bu, sanat tarihinin doğal seyridir" açıklamasında bulunmuştur. Hızlı küreselleşme çağında çoğulculuğun ortaya çıkışı iletişim, seyahat ve yazılı medya, sanatın dağıtım kanallarını genişletmiş ve Yoshihara'nın uluslararası ortak zemine ulaşma hedefine tüm bu etmenler katkı sağlamıştır.



gutai artists, 1954–72

Membership in Gutai was governed entirely by the group's leader, Yoshihara Jirō. Following the terminology used by traditional *bijutsu dantai* (artists' organizations), Yoshihara conferred the status of kaiin (member) upon artists who met with his approval and published member lists in the *Gutai* journal.

	ARTIST	KANJI	LIFE DATES	YEARS IN GUTAI
	Yoshihara Jirō (founder)	吉原治良	1905–1972	1954–72
JOINED IN 1954	Azuma Sadami	東貞美	1927–	1954
	Fujikawa Tōichirō	藤川東一郎	1922–	1954
	Funai Yutaka	船井裕	1932–	1954–55
	Isetani Kei	伊勢谷圭	1920–	1954
	Masanobu Masatoshi	正延正俊	1911–1995	1954–72
	Okada Hiroshi	岡田博	1923–	1954–58
	Okamoto Hajime	岡本一	1912–	1954
	Sekine Yoshio	関根美夫	1922–1989	1954–59
	Shimamoto Shōzō	嶋本昭三	1928–	1954–71
	Tsujimura Shigeru	辻村茂	?	1954
	Ueda Tamiko	上田民子	1909–	1954–55
	Uemae Chiyū	上前智祐	1920–	1954–72
	Yamazaki Tsuruko	山崎つる子	1929–	1954–72
	Yoshida Toshio	吉田稔郎	1928–1997	1954–72
	Yoshihara Hideo	吉原英雄	1931–2007	1954–55
	Yoshihara Michio	吉原通雄	1933–1996	1954–72
JOINED IN 1955	Hashigami Yoshiko	橋上よし子	1934–	1955–56
	Kanayama Akira	金山明	1924–2006	1955–65
	Kinoshita Toshiko	木下淑子	1928–	1955–58
	Motonaga Sadamasa	元永定正	1922–2011	1955–71
	Murakami Saburō	村上三郎	1925–1996	1955–71
	Ōno Itoko	大野糸子	?–1973	1955–57
	Shibata Takeshi	柴田健	1932–	1955–59

	ARTIST	KANJI	LIFE DATES	YEARS IN GUTAI
	Shiraga Fujiko	白髪富士子	1928–	1955–61
	Shiraga Kazuo	白髪一雄	1924–2008	1955–72
	Sumi Yasuo	鷲見康夫	1925–	1955–72
	Tanaka Atsuko	田中敦子	1932–2005	1955–65
	Ukita Yōzō	浮田要三	1924–	1955–64
JOINED IN 1956	Mizuguchi Kyōichi	水口强一	1932–	1956–59
	Ōhara Kimiko	大原紀美子	1934–	1956–72
	Sakamitsu Noboru	酒光昇	?	1956–58
JOINED IN 1957	Nakahashi Kōichi	中橋孝一	1906–	1957–59
	Tsubouchi Teruyuki	坪内晃幸	1927–	1957–72
JOINED IN 1961	Mukai Shūji	向井修二	1940–	1961–72
JOINED IN 1962	Maekawa Tsuyoshi	前川强	1936–	1962–72
	Watanabe Hiroshi	渡辺宏	1921–	1962–65
JOINED IN 1963	Matsutani Takesada	松谷武判	1937–	1963–72
	Nasaka Yūko	名坂有子	1938–	1963–72
JOINED IN 1965	Imai Norio	今井祝雄	1946–	1965–72
	Imanaka Kumiko	今中クミ子	1939–	1965–72
	Kinashi Aine (Shioya Yoshihiko)	木梨アイネ (塩谷愛彦)	1929–1986	1965–68
	Kitani Shigeki	喜谷繁暉	1929–	1965–68
	Nabekura Takehiro	鍋倉武弘	1940–	1965–66
	Naohara Michimasa	猶原通正	1941–1995	1965–72
	Nasaka Senkichirō	名坂千吉郎	1923–	1965–72
	Onoda Minoru	小野田實	1937–2007	1965–72
	Sakamoto Masaya	坂本昌也	1928–	1965–71
	Tai Satoshi	田井智	1939–1971	1965–69
	Tanaka Ryūji	田中竜児	1927–	1965–67
	Yoshida Minoru	ヨシダミノル	1935–2010	1965–72
JOINED IN 1966	Horio Sadaharu	堀尾貞治	1939–	1966–72
	Kikunami Jōji	聴濤襄治	1923–2008	1966–72
	Takasaki Motonao	高崎元尚	1923–	1966–72
JOINED IN 1967	Matsuda Yutaka	松田豊	1942–1998	1967–72
JOINED IN 1968	Horio Akiko	堀尾昭子	1937–	1968–72
	Kanno Seiko	菅野聖子	1933–1988	1968–72
	Kawamura Sadayuki	河村貞之	1940–	1968–72
	Moriuchi Keiko	森内敬子	1943–	1968–72

Görsel 55. Gutai sanatçılarının ve gruba katıldıkları tarihin gösterildiği liste.
(Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 300-301)

1955'te *Gutai* dergisinin ilk sayısı yayımlanmış ve uluslararası bir ün kazanmıştır. (Görsel 54) 1958 yılında, *Yeni bir çağ için Uluslararası Sanat Sergisi*'nde Fransız "Art İnformel" ressamları ve Amerikalı Jackson Pollock ve Franz Kline'ın eserleriyle birlikte Gutai sanatçılarının eserlerine de yer verilmiştir. Yine 1958'de Martha Jackson Gallery, New York'ta da Gutai çalışmalarının bir sergisi düzenlenmiştir (Fineberg, 2014: 218). 1960 yılında Gutai Grubu, Osaka'da Fransız İnformel eleştirmen Michel Tapie'yle birlikte "Uluslararası Boşluk (Gökyüzü) Festivali"ni düzenlemişlerdir. (Görsel 56) Bu festivalde, otuz uluslararası sanatçı yer almıştır. Bu ve benzer etkinliklerin öncü doğası, başkalarının yanı sıra Amerikalı ressam ve performans sanatçısı Allan Kaprov tarafından da kabul edilmiştir. Artık geleneksel sanat medyasının ötesine geçmek yolunda, yaygın bir uluslararası eğilimin savaş sonrasındaki modernlik koşullarına daha doğrudan bir katılımı sağlayacağına inanılmıştır. (Harrison, Wood, 2020: 740).



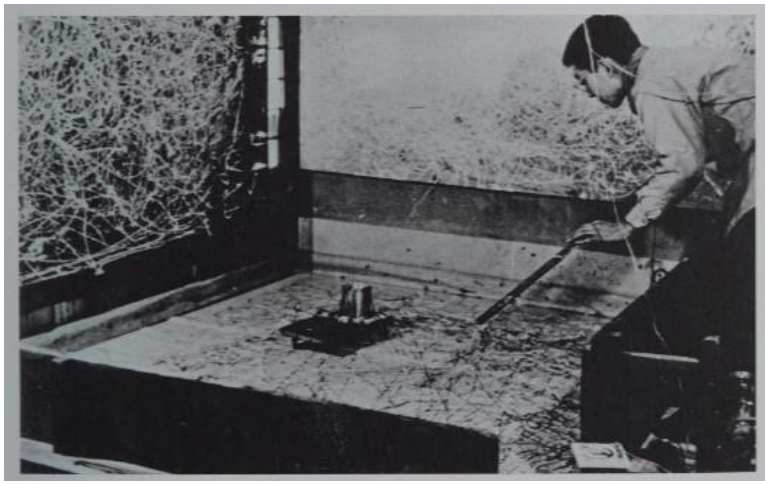
Görsel 56. Gutai Sanat Derneği, Ulusal Gökyüzü Festivali, 19-24 Nisan 1960, Takashimaya department store. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 20)

Bu döneme paralel olarak Amerika'da siyah-beyaz'dan oluşan resimler, monogramlar oldukça yaygın olmuştur. Dönemin önemli Amerikalı sanatçılarından Franz Kline'ın alfabeyi andıran yazısal çalışmaları; yine aynı dönemde Hans Hartung'un 1914-19'larda tek tek ya da öbekler halinde toplanmış köşeli parçalardan oluşturduğu grafik kompozisyonları, Pierre Soulages'ın 1919 yılında ürettiği, parlak siyah işaretler içeren resimleri; Georges Mathieu'nun hızlı ve çoğunlukla seyircinin gözü önünde gerçekleştirdiği kaligrafik çizimleri; Henri Michaux'un Doğu sanatını anımsatan siyah beyaz yazı soyutlamaları gerçekleşmiştir. (Burada adı geçen ressamların çalışmalarına daha sonraki sayfalarda yer verilmiştir.) Yine bu dönemde Fransız düşünürler, Jean Paulhan, Albert Camus, Jean Paul Sartre ve Maurice Merleau Ponty eserlerinde insanın dünyadaki varlığını tamamen deneyimsel terimlerle yeniden düşündürmeye başlamışlardır. Bu yeni fenomenoloji rasyonel düşünce ve sabit tasarım yerine sezgiselliği desteklemiştir (Munroe, Tiampo, 2013:28). Yine aynı süreçlerde Sanatçı Pierre Alechinsky, Yoshihara nın da arkadaşı olan ve Doğu-Batı sanatının ortak üst dili olarak kaligrafik soyutlamanın ütopik vizyonunu aktif olarak geliştiren Morita Shiryu ile birlikte etkili bir film olan Calligraphie Japonaise'yi (1956) yapmışlardır. 1952'de ise Müzisyen John Cage'in ünlü "Sessiz Müzik

4’33” kompozisyonu, (4 dakika 33 saniye hiçbir enstrüman çalmadan dinleyicinin çevreden aldığı seslerden oluşmaktadır.) duyusal algının rastlantısal içeriklerinin sanatın kendisi haline gelmesine izin vererek, süresel zamanın, mekânsal şeffaflığın ve deneyimsel varlığın yeni yapılarının önünü açmıştır. 1947-1948 yıllarında şekillenen eser Cage'in "herhangi bir sesin müzik meydana getirebileceği" düşüncesine dayanmış ve bu düşünceye somut örnek oluşturmuştur. Bu düşüncelerinde o sıralar çalışmakta olduğu Zen Budizmi'nin etkileri de görülmektedir.

Gutai sanatçıları, tüm sanatsal ifade biçimlerini birbiriyle ilişkili olarak görmüşlerdir. Onlar için resimler, performans yoluyla yaratılabilir ve performanslar bir resim biçimi olabilirdi. Murakami Saburo'nun (1925–1996), 1957'de yazdığı gibi Gutai sanatçıları "yeni bir tablo yaratmayı" arzuluyordu. “Çerçeveyi atmayı, duvarlardan inmeyi, hareketsiz zamandan yaşanmış zamana geçmeyi” (Monroe, 2013: 8). Gutai sanatçılarından Murakami, Paper-Breaking serisinde (1956) kağıdı tam anlamıyla patlatarak resim düzlemini değiştirmek için vücudunu kullanmıştır. Böylece hem zaman hem de mekanın geleneksel resim sınırlarına meydan okumuştur. (Görsel 59,60) Shiraga Kazuo (1924–2008) ve Kanayama Akira (1924–2006), Gutai'nin süreçle ilgili deneylerinin iki kutbunu temsil etmiştir. Shiraga, tuvali ayaklarıyla boyamıştır ve böylece bedeni ve malzemeleri arasında doğrudan bir karşılaşma yaratmıştır (Munroe, 2013: 8). (Görsel 58) (Görsel 114) (Görsel 15-16) 1952-54 yılları arasında Sanatçı Yves Klıne’da Japonya’da bulunmuştur. Bu süreçte Paris ve Japonya’da bazı eleştirmenler onun Antropometri serisinin Kazuo’nun ayak resimlerinden etkilendiğini içeren yazılar yazmışlardır. Fakat Kline 1961 tarihli “Chelsea Manifestosu”’nda bu fikirleri reddettiğini açıklamıştır. (Munroe,Tiampo, 2013: 32) Jiro’nun anlatımıyla “Shiraga Kazuo, büyük bir kağıdın üzerine bir yığın boya koymuş ve ayaklarıyla şiddetli bir şekilde yaymaya başlamıştır. Ancak, sunduğu sadece kendine özgü bir teknik değil, kişisel niteliğinin seçtiği konuyu kendi zihninin dinamizmi ile karşı karşıya getirmek son derece olumlu bir şekilde sentezlemek için geliştirdiği bir araçtı” (Jiro, 2013: 91) (Görsel 58).[27]

[27] Bu fotoğraf, Japon fotoğrafçı Kiyoji Otsuji'nin toplu çekimlerinden oluşan, Gutai Portföyü olarak bilinen kırk sekiz fotoğraftan oluşan çalışmasıdır. Bu portföy, 1956 ile 1957 yılları arasında yapılmış negatiflerden, sanatçının mirasından izin alınarak 2012 yılında ölümünden sonra basılmış kırk sekiz adet siyah beyaz fotoğraftan oluşmaktadır. Üç sanatçı provası içeren bu set, on yedilik bir baskının yedincisidir. (Portföyün diğer sürümleri Brezilya, Brumadinho'daki Inhotim Enstitüsü ve Dallas Sanat Müzesi koleksiyonlarında



Görsel 57. Kanayama Akira, Otomatik oyuncak araba ile resim yaparken, 1957. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 171)

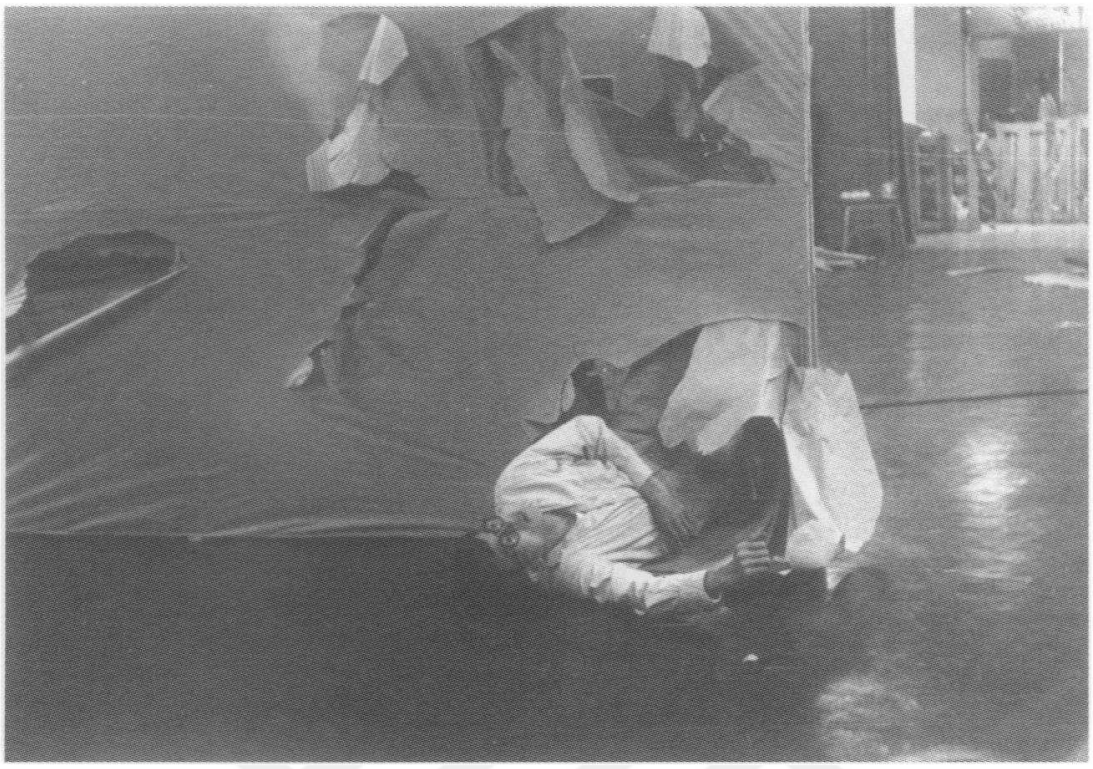


Görsel 58. Shiraga Kazuo, 2. Gutai Sanat Sergisinde performansını sergiliyor.11-17 Ekim 1956. (Fotoğraf, Kiyoji Otsuji) (Munroe A. ve Tiampo M. 2013:170)

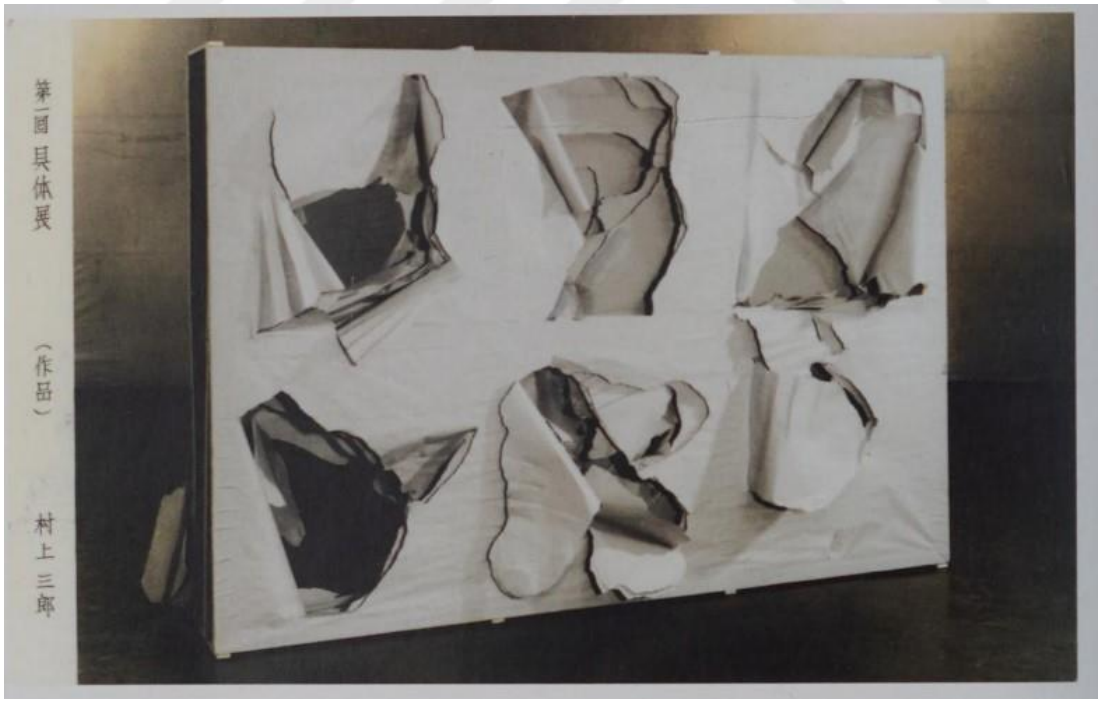
bulunmaktadır.) (www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-shiraga-kazuo-demonstrating-his-signature-painting-style-2nd-gutai-exhibition-p82282 Erişim tarihi: 01.06.2023)

Kanayama ise, otomatik oyuncak araba ile resim yapmış ve sürecine mekanik bir cihaz aracılığıyla aracılık ederek, işinden kişisel veya psikolojik ifadeyi kaldırmıştır (Munroe, 2013: 8) (Görsel 57). Küratör Ming Tiampo'nun yazdığı gibi, her iki sanatçı da süreçteki yeniliklerini, onları sanatsal gelenekten kurtaran bireysel özgürlük eylemleri olarak görmüşlerdir. Çalışmaları hiç resim içermediğinde bile, yine de resmin resmi fikirlerine geri dönmüşlerdir. Gutai sanatçıları, zaman ve mekanda hareketli resimler yapmışlardır. Shiraga'nın Ultramodern Sanbaso'sunda (1957), sanatçı dalgalı bir kırmızı çizgiyi andıran bir resim yaratmak için uzun kollu kırmızı bir kostüm, bir maske ve koni şeklinde bir şapka ile sahne almıştır. Tanaka Atsuko'nun (1932-2005) performansı Electric Dress'te (1956), sanatçılar parlak sarı, yeşil, kırmızı ve maviye boyanmış ve yanıp sönmeye ayarlanmış akkor ampullerden yapılmış kostümler giymişlerdir. Hareketleri, ışık ve rengin resmi resim öğelerini harekete geçirir niteliktedir (Görsel 63). Bazı Gutai sanatçıları, boya, boya fırçası ve hatta yüzey olmadan tablolar veya resimler yaratmışlardır. Resimle aynı biçimsel unsurlara hitap eden danslarda da kostümler giyerek sahnede performans sergilemişlerdir. Işık, renk ve çizgi gibi resmin biçimsel unsurlarını kullanarak, sadece vücutları ve kostümleriyle bir performans yaratmışlardır (Munroe, 2009: 85).

Gutai sanatçılarının düzenli olarak yer aldığı yayınlar ise Gutai dergisi ve Kirin dergisidir. Gutai Degisi 1955'ten 1965'e kadar Gutai Sanat Derneği tarafından yayınlanmıştır. Toplamda on iki sayı yayınlanmış olup (10 ve 13. Sayılar yayınlanmamıştır) (Görsel 61,62). Kirini dergisi ise Gutai üyelerinin 148'de önde gelen Kansai entelektüelleri tarafından kurulan bir çocuk şiir dergisidir. 1950'den 1961'e kadar Japonya Çocuk Şiir Enstitüsü tarafından Gutai sanatçılarının çok sayıda metin, sanat ve tasarım katkılarıyla yayınlanmıştır (Munroe, Tiampo, 2013: 298).



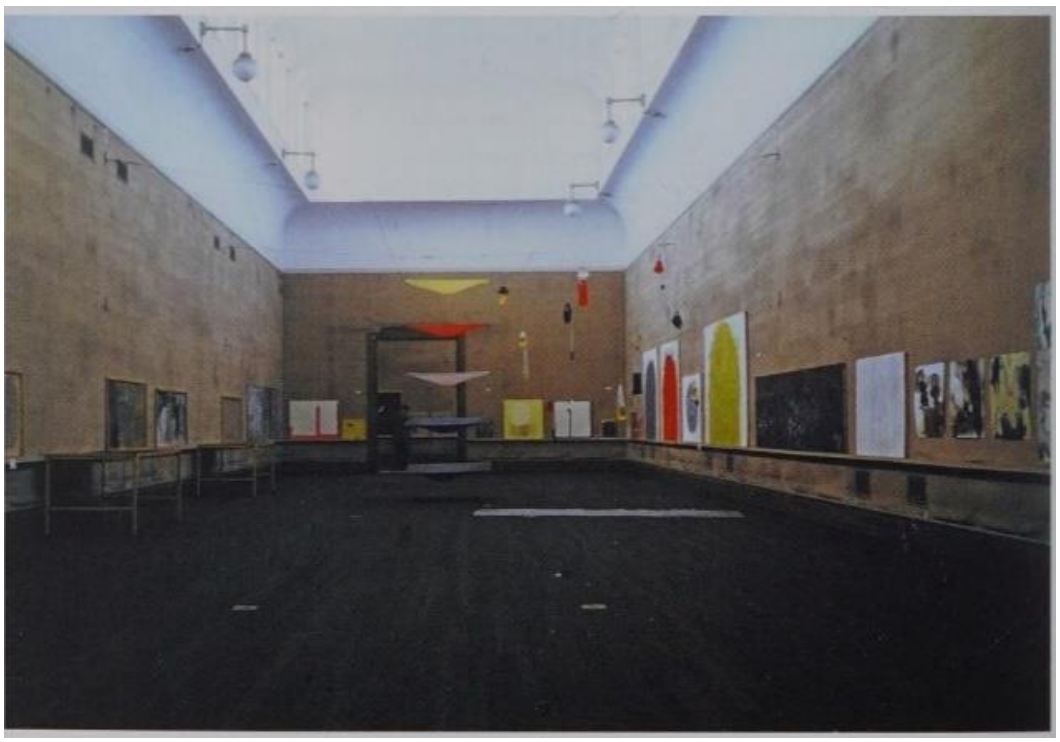
Görsel 59. Murakami Saburo, *Muttsu No Ana (Six Holes),* 1955, Performans. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013)



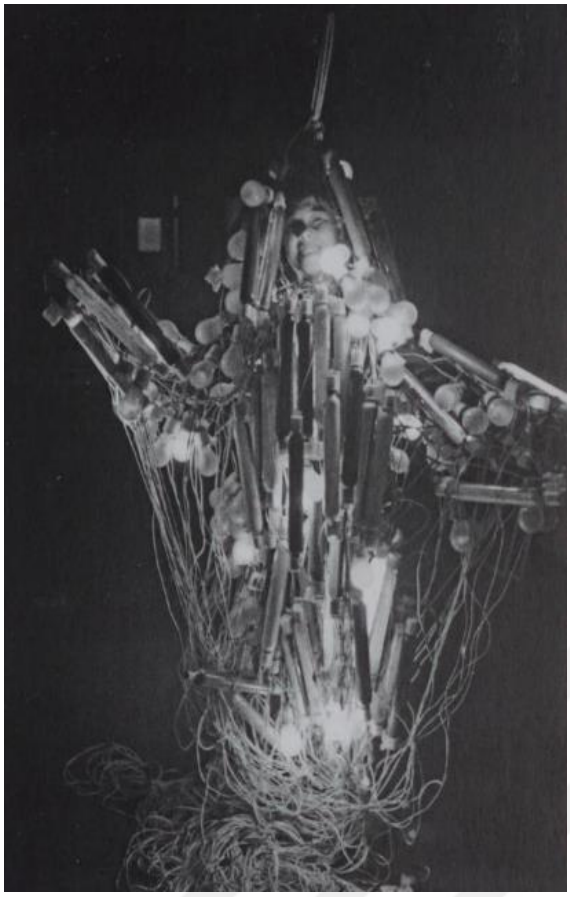
Görsel 60. Murakami Saburo, *6 boşluk,* 1955, Kraft kağıt ve ahşap çerçeveler, 1. Gutai Sanat Sergisinden enstalasyon görünümü, Murakami'nin kağıtların içinden geçerek oluşturduğu eylemin görüntüsü. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 144)



Görsel 61. Üçüncü Gutai Sanat Sergisi Afişi, 1957. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 288)



Görsel 62. Üçüncü Gutai Sanat Sergisi Kurulum Görünümü, 1957. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 288)



Görsel 63. Tanaka Atsuko, 2. Gutai Sanat Sergisinde Elektrikli elbise giyiniyor, 1956. Fotoğraf: Otsuji Seiko Koleksiyonu. Musashino Sanat Üniversitesi Müzesi ve Kütüphanesi, Tokyo. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013)



Görsel 64. Gutai üyeleri Michel Tapie ve Georges Mathieu'yu Osaka İstasyonunda karşılarken, Eylül 1957. (Munroe A. ve Tiampo M. 2013: 289)

2.4. Türk Soyut Resminde Kaligrafi kullanımı

Türk yazı sanatı olan *Hat*,[28]motiflerden, mimariye, minyatürden çini desenlerine ulaşan geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Yazı anlamına gelen Hat, Türk İslam sanatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Hat yazan kişiye hattat denilmektedir. Hat, güzellikle ilişkilendirilmiş ve *Hüsn-i Hat*, Güzel yazı-Kaligrafi anlamını taşımıştır. Sanatsal yazılar için eskiden daha çok *Hüsn-i Hat* deyimi kullanılmıştır (Alparslan, 1997: 766). "Hat okunur, ama 'Hüsnü-hat' (Kaligrafi) olduğu anlamda Hat'a güzelliği açısından bakılır. 'Güzel' Hüsn-i Hat'ta söz konusudur, güzel anlayışı, bu biçimi ruhun, bakışta söz konusu olan ruhun taleplerine uygun kılma çabasıdır. Yetkin anlamda 'güzel' hat, ruhun biçimsel taleplerini gerçekleştirdiği ölçüde ruha haz verir" (Soysal, 2004: 26,27). *Hüsn-i hat*, Arap alfabesinin belirli estetik ölçülere sadık kalınarak yazılmasıdır.





Görsel 65: Türk Hat sanatında kullanılan Kalemler (Özcan,, 2012:222)

Görsel 66: Türk Hat sanatında kullanılan Kalemtraşlar (Özcan, 2012:224)

[28] Arap yazısı Mekke'den Medine ye göçten sonra Küfi adını almıştır. Bu yazı 10.yy'da yetişen ünlü hattat İbn Mukle tarafından biçim bakımından büyük değişikliğe uğratılmış ve yavaş yavaş terk edilerek ancak bir bezeme öğesi olarak kullanılmıştır. Abbasi döneminde (750-1258) İbn-i Mukle yazılması ve okunması zor, dik köşeli, sert görünümlü küfi yazısını değiştirerek, Reyhani, Sülüs, Muhakkak, Nesih, Tevki ve Rıka adında altı çeşit yazı meydana getirmiştir. (Görsel 72, 73, 74, 75) Bu, İslam yazısında büyük bir reform olmuştur (Alparslan, 1997: 766,865).
Hat sanatı tarihi, örneğin Batı resmi tarihinin aksine, minimal değişimlerin tarihidir. Değişimler, kuralları daha önce belirlenmiş belli yazı biçimleri içinde gerçekleşmektedir. Farkları anlamak için bilgili bir göz gerekir (Soysal, 2004: 12). Özellikle kûfî yazının yaratıcısı ve bu yazının en üstün uygulayıcısı olduğu bilinen Hz. Ali'nin geleneksel olarak güzel yazı yazanların başında yer almıştır. Hz. Ali'ye ait olduğuna inanılan Şu sözler ise Hz. Ali'nin Güzel Yazı'ya verdiği önemi vurgulamaktadır; "Evlatlarınıza hüsn-i hat öğretiniz. Çünkü o, işlerin en mühimi, sevinçlerin en büyüğüdür; yazı, üstadın öğretisinde gizlidir, çok yazmakla gelişir; İslam dini olmak üzere devam eder" (Çakmakoğlu Kuru, 2007: 53).

Hat sanatında kullanılan malzemeler; kalem[29], kalemtıraş[30], kağıt[31], makta[32],



Görsel 67. Türk Hat sanatında kullanılan Kağıt makasları. (Özcan, 2012: 228)

[29] *Kalem*; kamıştan yapılır, sarımsı beyaz renkli olan bu kamışlar kurumaları için, uzvi sıcaklığı daima muhafaza eden at gübresi içine yatırılır; burada yavaş yavaş suyunu kaybedip sertlik kazanır ve cinsine göre, kırmızımsı kahve ve açık, ya da koyu kahverengi, hatta siyaha döner. Kamış kalemlerde, çok sert veya çok yumuşak, çok kalın veya çok ince, yassı, eğri, ve dalgalı olmaması gibi vasıflar aranır. (Özcan, 2012: 223-225)

[30] *Kalemtıraşlar* tig denilen kesici kısım, kıymetli malzemeden yapılmış sap, bu ikisini birbirine bağlayan parazvanadan oluşur. Buy 10-20cm arası olur. Kesici kısmın şekline göre hattati, katibi, söğüt yaprağı, küt, servi, cam kırığı gibi isimler alan kalemtıraşların sapı ise, kemik, fildişi, abanız, mercan, pelesenk, ünnap, ödağacı, yeşim, boynuz, bağa, som, şirmai, demir hindi, şahmaksud taşı, çelik, altın kakmalı çelik gibi malzemelerden yapılırdı (Yazır, 1974:180).

[31] *Kağıtlar* ise ham halinde bulunup, kullanılabilmesi için, beyaz renkte olan bu ham kağıtlar gözü yorduğundan, önce istenilen renge boyanır, sonra aharlanır (cilalanır), pürüzlerin giderilmesi için mührelenir, yani ütülenip parlatılırdı (Yazır, 1974: 180).

[32] *Makta*, 2-3 cm eni, 10-20 cm boyu olan, 2-3mm kalınlığında kemik veya fildişi bir plakadır. Kalemi yonttuktan sonra makta'nın üzerine konularak ucu hafifçe kırılıp, dik bir şekilde kesilerek yazı yazacak bir hale getirmek için kullanılmıştır. Makta üzerine, kamış kalemin çapına uygun yivi bulunan küçük bir çıkıntı bırakılmıştır. Makta'nın bir ucuna doğru yer alan ve kalem yuvası denilen bu yive, kalemin sap tarafı sağa sola kaçmaması için, tespit edilir; kalemtıraşın keskin ağzı , kalemin boyuna paralel olarak tutulup iç tarafından kalem tutturulur, yive oturtulur ve kalem açımı tamamlanır. (Yazır, 1974: 180).



Görsel 68. Görsel 57'den Detay. (Özcan, 2012: 228)

hokka[33], lika[34], mıstar[35], yazı altlığı, divit[36], is mürekkebi,

[33] *Hokka*, küçük kutu manasına gelen Arapça bir kelimedir. Eski hokkalara mürekkep doğrudan konulmaz; lika denilen ham ipekten bir tutam, hokkanın içine yerleştirip mürekkep bunun üzerine dökülürdü, lika, mürekkebi sünger gibi emer ve kalemin hafifçe likaya bastırılmasıyla, yeteri kadar mürekkep bulanırdı. Ayrıca mürekkebi bünyesinde tuttuğu için hokkanın baş aşağı gelse bile dökülmeyi önlemek gibi mühim bir vazifesi de vardır (Yazır, 1974:180).

[34] *Lika,* mürekkep hokkasının içine konan ham ipeğin adıdır. Lika, mürekkebin kaleme rahatça alınmasına yarar. Kalem ucunun hokka içinde kenarlara çarparak bozulmasına engel olur. Ham ipek kalemin ucuna takılmadığı için tercih edilir. Bir parça lika iki üç sene kullanılabilir. (Yazır, 1974:180)

[35] *Mıstar* (Satırlık) Satır çizgilerini belirtmeye yarayan bir alettir. Kullanımı ise; Aharlanmış kağıtların her bir tabakası sayfa düzenine göre mıstarın üstüne yerleştirilerek, parmaklar ibrişimin kabarıklığıyla hissedilmekte olan satır çizgileri üzerinde dolaştırılırsa, bunların izi kağıda çıkar ve metinler bu çizgi izine göre yazılır (Özcan, 2012: 223-225).

[36] *Divit*: İçine kalem ve mürekkep konabilecek birer haznesi de bulunan ve beldeki kuşağa çaprazlama sokularak, İstenilen yerde yazı yazabilmek maksadıyla erkeklerin taşıdığı bir yazı takımıdır. Baş taraflarında mürekkep konabilen hokka,bele takılan kısımda ise kalemlerin konduğu uzun hazne vardır. Hokka kısmı bazen iki bölümlü olurlar birine siyah diğerine "lâl" denilen kırmızı mürekkep konurdu. Bazı haller de üç hazneli olan hokkalarda yapılmıştır. 25 cm uzunluğunda yapılırlardı. Divitin hokka kısmının altın bir halka konur zincirle buraya kalemtıraş asılırdı. Hususiyetine göre divitlerin işlemeli olanları altın, gümüş, pirinç'ten yapılırlardı (Eriş, 2016: 187).

renkli mürekkeplerdir.[37] (Görsel 67, 68, 69, 70, 71) Renkli mürekkepler olarak genellikle zırnık[38],

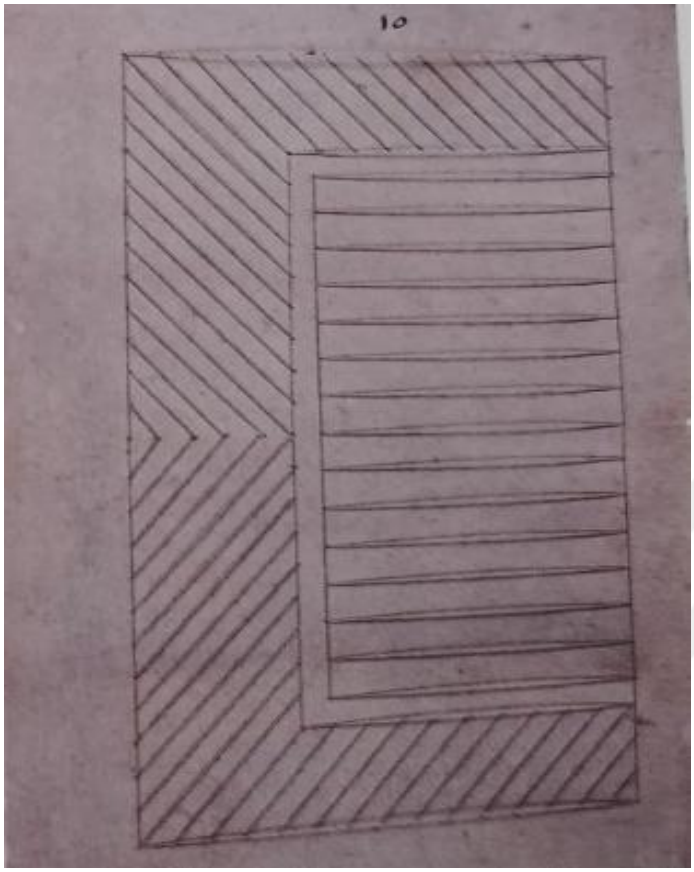


Görsel 69. Türk Hat sanatında kullanılan Makta çeşitleri. (Özcan, 2012: 225)

[37] *İs Mürekkebi;* Gerçek bezir yağı, ağzı hizasına kadar toprağa gömülmüş bir veya birkaç toprak çanağa konur. İçine pamuk ipliğinden kalınca bir fitil ilâve edilir. Rüzgâr almayan kapalı bir yerde yakılarak üzerlerine birer çanak kapanır. Üste kapanan çanaklar, kızıp da, isler yanmaması için kaldırılır. Bunlarda biriken isler bir kaba veya büyükçe bir kağıt üzerine kuş tüyü ile süpürülüp kapaklar tekrar kapanır. Bu şekilde yağ bitinceye kadar devam edilir. Toplanan is, iki üç kat şeffaf kâğıt içine sarılarak, ekmek hamurunun içine konup fırında pişirilir. Ta ki, içinde bulunan sert ve yağlı maddeler yanana kadar. Bu pişirmeye dikkat etmeli, hamurun çatlayıp islerin yanmasına ve bir işe yaramaz hale gelmesine meydan vermemelidir (Yazır, 1974: 184-185).

[38] *Zırnık Mürekkebi*: "Zırnık, 'Arsenik Sülfür'ün tabiatta bulunan şeklidir. Zırnık, Arapçada maruf taşın adıdır, zırnîh da derler. "Kaamûs"un beyânına göre, beyazı, kırmızısı ve sarısı vardır. Beyazını müzehhibler, kırmızısını sanatkârlar, sarısını nakkaşlar ve hattatlar kullanırlar. Döğülmemiş zırnık tabaka tabaka kopar. Bu kopan parçaların iç tarafları gayet parlak olursa, buna damar zırnık denilir en iyisi budur. Portakal ve limon sarısı renkte olanları vardır. Zırnık mürekkebi için damar zırnık tavsiye olunur. Zırnık, çatlayıp dökülmediğinde, hattatlar, siyah kâğıda yazdıkları büyük kalıp yazılarda zırnık mürekkep kullanırlar. Zırnık toz halinde değilse, havanda toz haline gelinceye kadar döğmeli, sonra bir mermer veya kalın cam üzerine koyup, keskin sirke ilave ederek ezmeli, sonra bir miktar Arap zamkı koyup bir müddet daha ezmeli ve üstüne su ilâve edip bir kaba boşaltmalı ve durulmaya bırakmalı, sonra bir şişeye süzmeli, dipte kalan tortuyu tekrar ezip şişeye ilâve etmeli. Bir miktar safran da konulmasını söyleyenler vardır, fakat konmasa da olur" (Yazır, 1974: 184-185).

lal[39], üstübeç ve altın[40] kullanılır. Hatta hat sanatını icra ederken kullanılan, her biri bir sanat eseri niteliğindeki bu araç ve gereçlerde zengin bir süsleme de göze çarpmaktadır. O dönemde bu araç gereçlerin zanaatkarlığı gelişmiş ve sektör olmuştur.



Görsel 70. Türk Hat sanatında kullanılan Mıstar. (Özcan, 2012: 227)

[39] *Lal Mürekkep*: Lal mürekkep yapma usulü: 2 gram çöveni havanda döverek bir beze çıkın edip bağladıktan sonra bir çömleğe koymalı. 4 lt. su ilâve ederek yarısı kalıncaya kadar kaynatmalı, çövenli bezi çıkarıp şekercilerin kullandıkları Lotur'dan döğerek suya katmalı. Yarım saat kadar kaynattıktan sonra, 15 gram kırmız'ı kırmız (cochenille) böceğinden çıkarılan bir nevi' boyadır, döğüp çömleğe koymalı. On beş dakika kadar ateşte kaynatmalı, sonra bir bezden süzmeli. Bir çekirdek kadar şap döğüp içine karıştır- malı. Sonra kaplara döküp, dibe çökünceye kadar beklemeli. Sonra kapların sularını süzüp dipte birikenleri kurutmalı, döğdükten sonra kullan- malı. Süzülen su bekletilirse, tekrar dipte çökme olur. Lâkin makbul olan öncekidir.

[40] Altın mürekkebi: 30 gram kalayı 450 gram su ile kaynatmalı süzdükten sonra 10 gram döğülmüş safran koyarak kaynatmalı, 7 gram Arab zamkı katıp soğuyuncaya kadar çalkalamalı, altın gibi gâyet hoş bir mürekkep olur (Yazır, 1974: 184-185).

Altın Mürekkep; Altın zerrelerinin kalemle yazılabilecek ve fırça ile kullanılabilecek akıntılı bir hale getirilmesine altın ezme denir. Bu hale gelen sıvıya da altın mürekkep denir. Nefes Zade İbrahim efendi Altın mürekkep yapılışını şöyle tarif etmiştir; Düz bir çini tepsi üzerine, süzülmüş bal veya Arap zamkı sürüp el ile sıvadıktan sonra, altın varakları bire birer alarak tepsi üzerinde parmakla iyice ezilmeli. Ezerken kurursa, su buharına tutup nemlendirerek ezmeye devam edilir. Daha sonra bir miktar temiz su konup düz bir çanak içine tepsiden el ile yıkayıp durulmak üzere bir saat bekletilir. Sonra suyu üzerinden süngerle alıp, çanağı dışından tutup kurutmalı, gerekirse soğuk suyla ezilmiş tutkal (jelatin) katıp, bir miktar karıştırdıktan sonra fırça ile kaleme alıp kullanmalıdır. Altın dibe çökünce suyu atılır ve kalan nem ateşte giderilip tabağı kuruttuktan sonra tozlanmaması için bir kağıda sarılır. Lazım oldukça, bir miktar erimiş beyaz tutkal koyup kullanmalıdır (Yazır, 1974: 186).

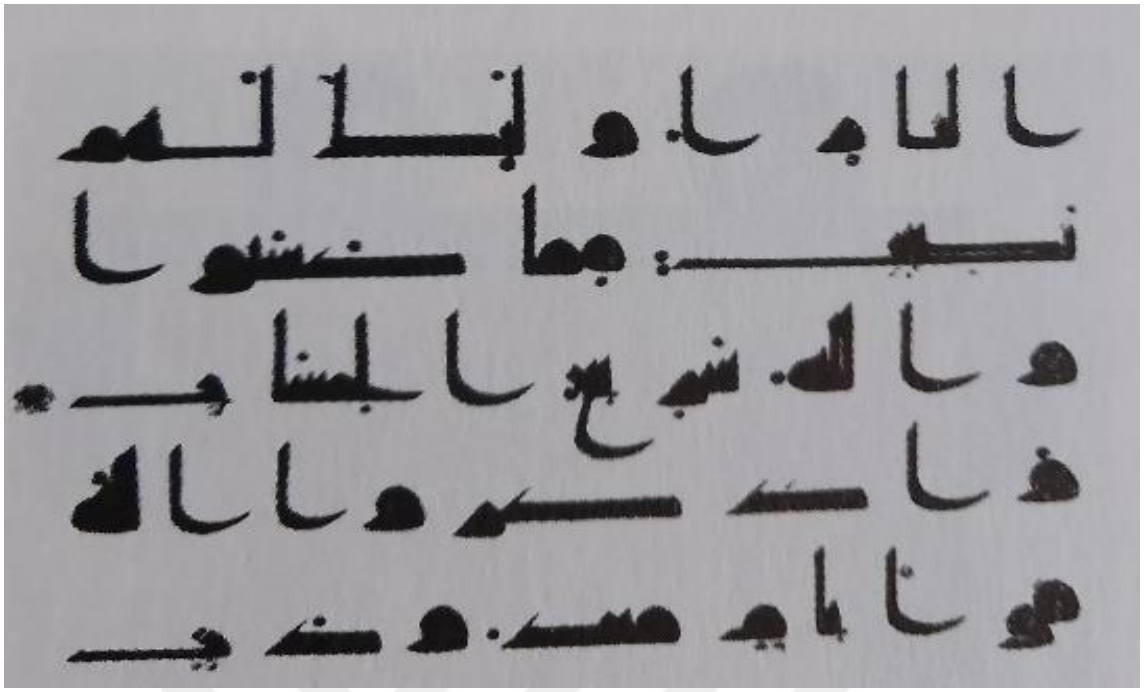


Görsel 71. Türk Hat sanatında kullanılan Hokka ve yanında divit. (Özcan, 2012: 226)

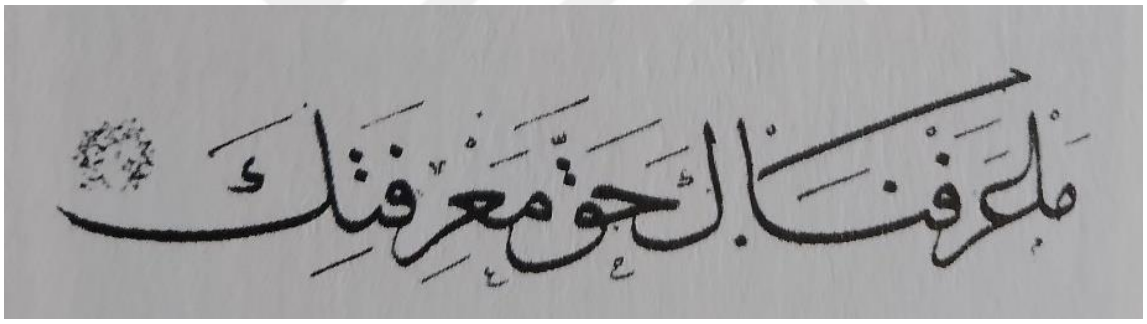
Hat sanatı eserlerinin çoğu, kendine özgü kuralları ve üslupları olan zengin bir görsel alan oluşturdukları görülmektedir. Bu bağlamda, Türk kaligrafisi, biçim zenginliği ve özgün yoruma elverişli yönüyle ressamlar tarafından bir ifade şekli olarak da görülmüştür. İslam yazısını yüzyıllar boyunca kullanan hattatlar, hat yazısını resim ve tasvirlerde de kullanmışlardır. İslam kaligrafisinde, yazıyı resim içinde ifade etme yönelimi, yazı resimlerde görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında İslam yazısı, sadece bir iletişim aracı değil, plastik anlamda da estetik ve görsel etkiyi içinde barındıran, tinsel (manevi) boyutu yüksek bir sanattır.

İslam yazısının resim yazısına yönelik oluşumundan Ali Alparslan şu şekilde bahsetmiştir:

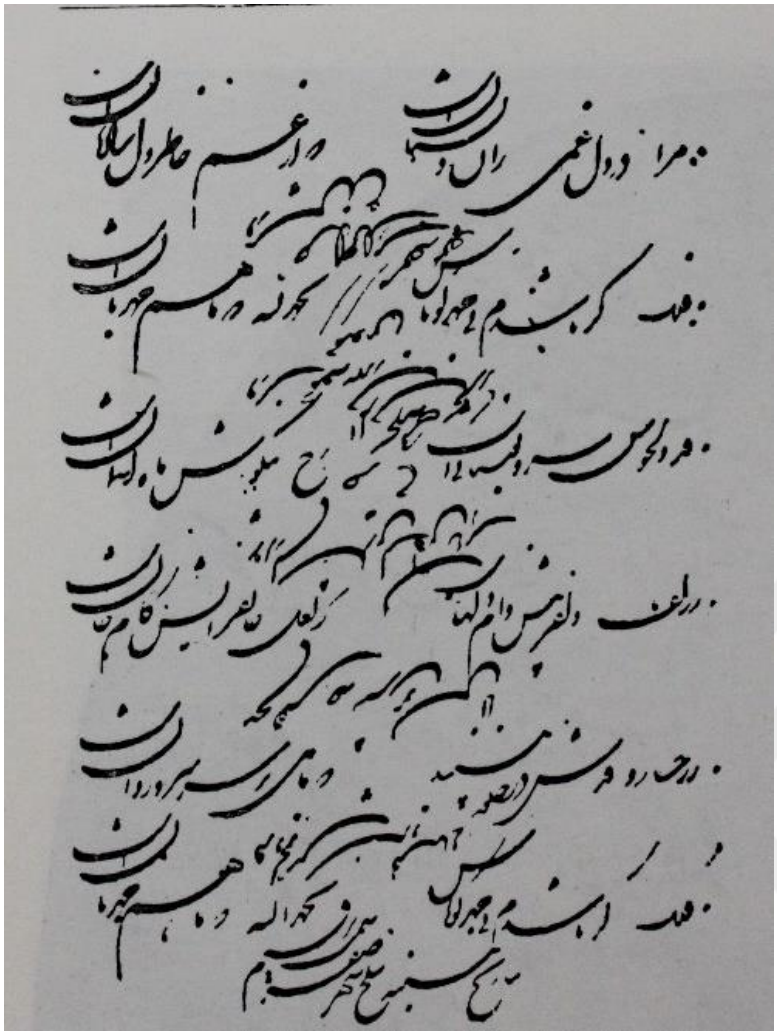
> İslam yazısı kendine has estetiğiyle bir çeşit resim sayılır. Bazı Hattatlar, harflerin canlı varlıkları andıran duruşlarından yararlanarak Hat'la resim arasında bir bağ kurmuşlardır. Harflerin simgesel bir dil kazanması ve bazı varlıklara benzemesi, Hattatların özellikle Kûfi ve Sülüs yazı harflerine insan ve hayvan bedeninin ve yüzlerinin biçimlerini vermelerine ve harflere resim yapmalarına olanak sağlamıştır. Bugünkü bilgilere göre bunun en eski örneğine İran'da 1205 tarihli Radgan yazıtlarında rastlanmaktadır. Kûfi ve Sülüs kendine özgü esnekliği ve biçim zenginliği ile resim biçimine girmeye çok elverişlidir. Resimyazı'da genellikle din ve tasavvuf konuları işlenmişti. Resimyazı, (Piktografi) daha çok ikincil hattatlar tarafından uygulanmış ünlü yazı ustaları bu türe yönelmemişlerdir (Alparslan, 1997: 1552).



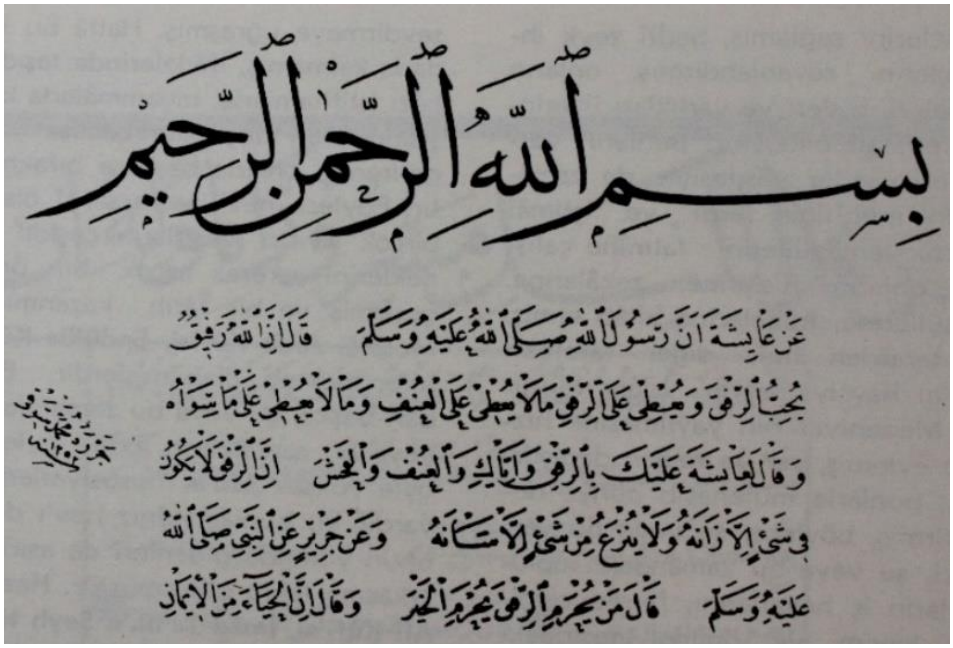
Görsel 72. Kûfi (Erken Dönem) Yazısı, (Yazır, 1972: 84)



Görsel 73. Sülüs Yazısı. (Yazır,1972: 84)



Görsel 74. Talik yazı örneği. (Yazır, 1972: 100)



Görsel 75. Muhakkak Yazı Örneği. (Yazır, 1972: 134)



Görsel 76. Rıkaa ile yazılmış bir sayfa.
(Yazır, 1972: 103)

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk hat sanatı, plastik değeri yüksek bir sanat dalı olarak özellikli bir yere sahiptir. Hat sanatı; kitaplar, kıt'a lar, murakkaa'lar, levhalar, kitabeler ve hilyeler, alanlarında görülmüştür.[41] Türk İslam sanatında ve Osmanlı sanatında

[41] Kıt'a : Parça, kısım anlamına gelen kıt'a, Arap şiirinde mâna bütünlüğü taşıyan aynı vezin ve kafiyedeki beyitler topluluğu için kullanılmaktadır.

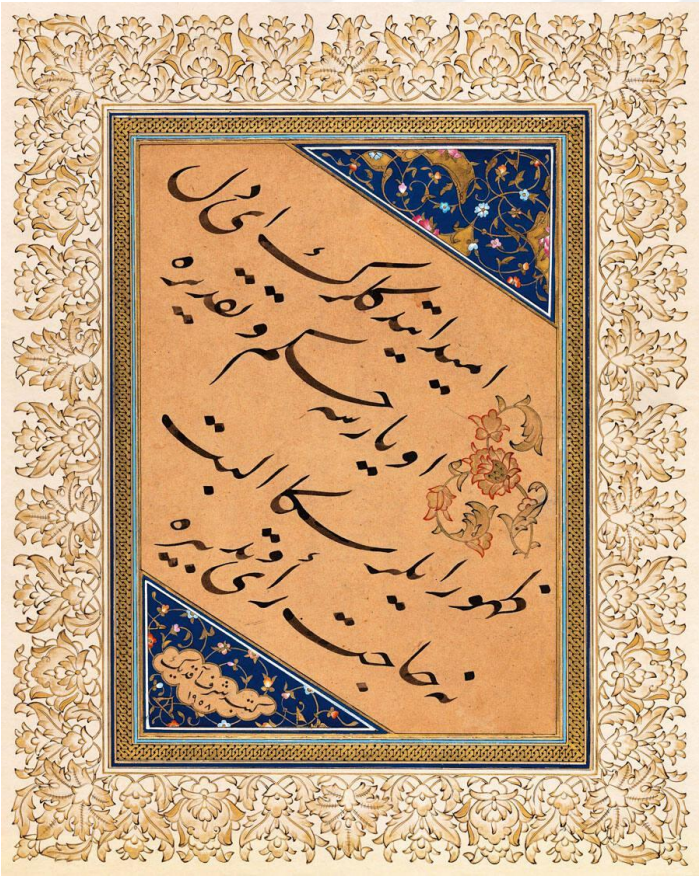
Murakkaa'lar : Kıt'aların bir araya getirilmesiyle hazırlanan albümlere murakkaa ismi verilir. XVI. yüzyıla kadar, zemine yapıştırılmamış kıt'a ların üstten ve alttan birbirine yapıştırılıp tutturulmasıyla oluşan ve tomar (rulo) hâlinde sarıldıktan sonra, buna bağlanmış bir deri mahfazayla korunan; tomar (tūmar) olarak isimlendirilen hat eserleri bulunurdu. Bunlar, XVI. yüzyıldan sonra yerini murakkaalara bırakmıştır.

Levhalar: Hüsn-i hat'tın camlanmış ve çerçevelenmiş şekliyle mekân dahilindeki duvarlarda yer almasını sağlamış; bir güzelliği hem okumak, hem de seyretmek imkânını vermiştir.

Kitabeler : Herhangi bir abidenin (cami, tekke, mekteb, medrese, han, çeşme, hamam, sebil, kütüphane vb.) dış bazen iç cephesinde yer alan veya bir dikilitaş (nişantaşı, mezar taşı gibi) üzerindeki o abideyle ilgili yazılar hakkında bu tabir kullanılmaktadır.

Hilyeler: Süs, ziynet manasına gelen hilye kelimesi, Hilye, hilye-i şerif, hilye-i saadet ya da hilye-i nebi, Osmanlı hattatlarca 17. yüzyılda geliştirilen bir süsleme sanatıdır. Ayrıca, Hz. Muhammed'in fiziki ve ahlaki özelliklerini ifade eden bir terim ve bu konuda yazılan eserlerin ortak adıdır. (Türk Hat Sanatının kullanım alanları, 2023)

özel bir yere sahip olan hat sanatını, yüzyıllar boyunca icra eden hattatlar mürekkep malzemesini kullanmışlardır. Osmanlıda, geleneksel sanatlardan biri olan hat sanatı, resim sanatını da etkilemiştir, öyle ki batı tarzı resmin toplumda kabul görmediği zamanlarda dahi evlerde bulunan hat levhalarının varlığı bilinmekle birlikte, batı tarzı resim yapan Türk ressamların bir kısmının büyükannesi dedesi gibi yakınlarının hattat olduğu da bilinmektedir. Bu ressamlardan kendisi de hat ile ilgilenen Güzin Duran'ın (1898-1981) dedesi Hattat Hacı Yahya Hilmi Efendidir. Türk izlenimcilerinden Feyhaman Duran da (1886-1970) hat ve kaligrafi alanıyla ilgi ressamların başında gelir. Hat ve kaligrafi ilgisi kapsamında, ünlü Türk ressamlardan Şeref Akdik, (1899-1972) sanata olan ilgisini, döneminin baş hattatı 'Reis-ül Hattatin' olarak tanınan babası Kamil Akdik'ten (1861-1941) almıştır (Görsel 78). Şeref Akdik, dönemin baş hattatı olan babasından hat sanatı eğitimini birebir almıştır. Şeref Akdik'in 1958 tarihli Ketebehu Şeref Akdik ibareli aharlı kağıt üzerine siyah mürekkep, boya ve altın kullanarak hazırladığı *Kıt'a* sı Sakıp Sabancı Müzesi Koleksiyonunda yer almaktadır ("Şeref Akdik "Kıt'a", 2023) (Görsel 77).



Görsel 77. Şeref Akdik, *Kıt'a,* 1958, kâğıt üzerine siyah mürekkep, altın, boya, 27 x 33 cm. ("Şeref Akdik, Kıt'a", 2023)

1958 yılı düşünüldüğünde soyut sanat ve non-figüratif pek çok sanatçıyı etkisi altına almışken çağdaş Türk ressamlarından biri olan Şeref Akdik'in geleneksel hat sanatını da devam ettirdiğini göstermektedir.

D grubu kurucularından olan ve Türk ve İslâm Eserleri Müzesi müdürlüğü de yapmış olan Elif Naci (1898-1987), hat sanatıyla yakından ilgilenmiştir. İslam kaligrafisini resimlerinde ilk kullanan ressamlardan olan Elif Naci, eski yazı sanatını soyut resimlerine dahil ederek yansıtan sanatçılardandır (Görsel 79). Türk ve İslam Eserleri müzesinde çalışmaya başlayınca, Türk Sanatı eserlerinden etkilenerek soyuta yönelmiştir. Halılar, çiniler, hatlar ve minyatürlerden etkilenip, yerel kaynaklara yönelmiş ve eserlerinde hat, kaligrafi başta olmak üzere çağdaş yorumlamalarını eserlerine yansıtmıştır (Sarıdikmen, 2008: 210). Elif Naci (1981: 116-118), özellikle Selçuklu halı desenlerinin stilizasyonlarının önemine değinerek, Çağdaş sanatın Batı'da değil de Doğu'da doğduğuna inanır.

Türk resminde kaligrafi, yazı nitelikli oluşumlar kadar soyutlama temeliyle de var olmuştur. Bu bağlamda, Turani, eski yazımızın soyut özelliğinin daha soyuta ilk girişimlerinde ressamlarımızın büyük çoğunluğunun aklına geldiğini ifade etmektedir.



Görsel 78. Kamil Akdik'in "Hutut-ı Mütenevvia" Levhası. (Yazır, 1972: 106)



Görsel 79. Elif Naci, kağıt üzerine çini mürekkebi, 15,5 x 12,5 cm, Elif Tül Tolunay Koleksiyonu. (Yaman, 2002: 41)

İslam kaligrafisini çağdaş Türk resim sanatındaki soyutlama yaklaşımı, Batıyla paralel bir dönemde 1940'lı-1950'li yıllarda başlar. Bu yaklaşım, bazı eserlerde harfler olduğu gibi okunaklı biçimde yansıtılırken bazen de harf formunun soyutlanarak çizgisel ritmin oluşturduğu görünümle yansımıştır. İslam kaligrafisi, bu dönemde Doğu kültüründen etkilenen Batılı sanatçıya da teorik bir zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, Doğu kültüründeki biçimler, motifler, renkler esin kaynağı olmuştur. 1950-60'lı yıllarda lirik soyutlamacı yaklaşım ve kaligrafik ifadeler de sanatçıların eserlerinde yer bulmuştur. Özellikle Türk sanatçılardan, Adnan Turani, Nejad Devrim, Abidin Elderoğlu, Adnan Çoker, Zeki Faik İzer, Selim Turan, Abidin Dino ve Erdal Alantar gibi sanatçılar başta olmak üzere pek çok sanatçı, kaligrafiyi eserlerinde uzun süre benimsemiş ve uygulamıştır (Görsel 80). Yine bu süreçte, sanatçıların özgün yaklaşımlarını ifade edebilmeleri, malzemeye dayalı bir deneysel süreci de tetiklemiştir. Mürekkep, İslam kaligrafisinde son derece önemli bir yere sahip olduğundan, Türk ressamların da eserlerinde kullandıkları bir materyal olarak öne çıkmıştır.



Görsel 80. Abidin Dino, "Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim" Romanı'nın Fransızca Tefrikası[42] için illüstrasyon, kağıt üzerine mürekkep.

(Abidin Dino, "Topluca", Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 1991, 21 Ekim- 21 Kasım 2009: 128-133)

II. Dünya Savaşı sonrası (1945-) olan süreçte, Modernizm duraklama evresinde iken yaşanan bu büyük yıkım sonrasında, insanlık yaşama yeniden nasıl bağlanacağını sorgularken, sanatçılar da toplumsal psikolojinin bu yıkım evresini evrensel bütünlüğü kavrayabilme bilincinde yaklaşmıştır. Bu da değerlerin yeniden sorgulanmasıyla, kültürel bir uyanmayla sağlanmıştır. Bu durum, yeni kavramların ve yeni alanların oluşmaya başlamasıyla yaşanmıştır. Türk ressamları, bu dönemde estetik ifadede yenilik arayışlarını yeni üsluplar deneyerek sürdürmüşlerdir (İnal, 2006: 9-11). Sönmez 2022:13 kitabında, o dönemin Türk Sanatından şöyle bahseder; 1945 yılında Türk Sanatının genel panoramasında Modernizm mirasının farklı kuşaklara ait sanatçılar tarafından yorumlanmasıyla iki farklı yönelim üzerinde şekillenmiştir. Birinci yönelim, 1940 öncesinde Avrupa'da eğitim almış

[42] Süreli yayınlarda her gün bir bölümü yayımlanan roman.

sanatçı kuşağının çalışmalarında Modern Sanat olgusunun toplumsal, sosyal, ekonomik zorluklara rağmen köklenerek kendi eksenini oluşturan özgüven duygusunda gözlemlenmiştir. İkinci yönelim ise o yıllarda İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini tamamlamış genç sanatçıların akademideki hocalarının resmi görüşü temsil eden sanat yorumuna karşı farklı içerikleri, tavırları ön plana çıkaran gerçeklik arayışında ifadesini bulmuştur. Bu genç sanatçılar 1937'den 1949'a kadar on iki yıl boyunca Akademi'de Resim Bölümü şefi olarak çalışan Fransız ressam Leopold Levy'nin öğrencileriydiler. Türkiye'de Modern Sanat algısı, 1940 öncesinde Paris'te eğitim almış sanatçıların geri döndüklerinde gerçekleştirdikleri etkinliklerle, kurdukları grupların sergileriyle şekil aldığı için, bir tür Fransız modelinin gündeme gelmesine de neden olmuştur.

Bu yıllarda (1945-1960) bir sanat hareketi olarak oluşan Paris Ekolü,[43] II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda gelişimini kozmopolit sanat ortamını canlandıran bir girişim olarak varlığını sürdürmekte iken, Paris'te sanat ortamının içinde var olan soyut ifadeli resimlerde bir çok Türk ressamı da varlık göstermiştir. Paris'te yaşayan o dönemin Türk ressamları da soyut ifadeyi benimsemiş, geleneksel sanatların yöntemleri ve soyutlamalar üzerine kurulu olan anlatımlarla özgün eserler üretmişlerdir. Paris'teki sanat ortamına dünyanın birçok bölgesinden özellikle 19. yüzyıl sonlarından başlayarak 20. yüzyılın son çeyreğine kadar gelen sanatçı toplulukları arasında Türk ressamlar da yer almışlardır. Bazı sanatçılar, burslu öğrenim süreçleriyle Paris'te sanat merkezinde var olurken, bir kısmı da tamamen bu kentin sanatçı topluğu arasına katılarak yaşamını burada sürdürmeye devam etmişlerdir. Bu sanatçıların arasında zorunlu olarak kalanlar da olmuştur. Özellikle siyasi yasaklı oldukları için Türkiye'ye dönüşleri yasaklanan, Selim Turan, Avni Arbaş, Abidin Dino gibi sanatçılar Paris'te yaşamını sanatla kazanmaya çabalamışlardır. Daha sonra bu

[43] Lirik Soyut anlatımların ortak paydasında gelişen *Paris Ekolü* (Ecole de Paris/School of Paris), 1910'lu yıllarda bu anlayışta (Lirik Soyut) eser üreten sanatçıların öncülüğünde başlar ve II. Dünya Savaşı'nın getirdiği buhranlı yılların ardından yaşanan kaotik ortamda yaşam bulur. Paris Ekolü iki ayrı grup sanatçıyı tanımlar. Bunlardan ilki I. ve II. Dünya Savaşları sırasında Paris'te yaşam bulmaya çalışan sanatçıları kapsamına alır. İkinci grup, birçok ülkeden Paris'e gelen ve bu kentin sanat ortamında var olmaya çalışan avangart sanatla uluslararası bağlantılar kuran sanatçılardır (Paris Ekolü içinde Türk Ressamları, 2023).

Ecole de Paris tanımlaması ilk önce 1904-1929 yılları arasında Paris'te çalışmalarına rağmen Fransız olmayan (İspanyol Pblo Picasso, Joan Miro, İtalyan, Amedeo Modigliani, Giorgio de Chirico, Rus Marc Chagall, Sonia Delaunay, Rumen Constantin Brancuşi) sanatçıları tanımlamak için kullanılmıştır. 1945'ten sonra, Paris'e yerleşen sanatçıları tanımlamak içinse *Nouvelle Ecole de Paris* (Yeni Paris Okulu) tanımlaması yapılmıştır. Dolayısıyla burada iki farklı sanatçı kuşağının benzer başlıklar altında toplanmaya çalışıldığını bilmek gereklidir (Sönmez, 2022: 30). Savaş bittikten sonra ister Fransız ister yabancı olsun, Paris'te yaşayan ve "geometrik olmayan" tarzda soyut resim yapan tüm sanatçıları betimleyen bir deyim olarak ele alınan *Ecole de Paris*, boyutları belli olan bir akımı ya da sanatçı gruplaşmasını temsil etmemektedir (Sönmez, 2000: 20).

sanatçıların arasına, Nejat Devrim, Fikret Mualla, Mübin Orhon da dahil olmuştur. Sonraki yıllarda Yüksel Arslan, Komet, Tiraje Dikmen ve Utku Varlık da Paris sanat ortamında var olmayı seçmişlerdir. Paris, özgürlükçü yaşam biçimi ve sanatlarını geliştirebilecekleri Güzel Sanatlar Akademisi ve özel resim atölyeleriyle bu sanatçılar için önem taşımıştır. Göçmen sanatçılar, genellikle Montmartre ve Montparnasse'ta atölye kiralamış ve sanatsal gelişimlerini bu bölgede tamamlamışlardır. Bu sanatçılar, kendi geçmişleriyle benzeşen çok farklı nitelikler barındırmışlar ve bu özellikleri ile Paris'teki sanat ortamını zenginleştirmiş ve Paris Ekolü'ne değer kazandırmışlardır (Paris Ekolü içinde Türk Ressamları, 2023) (Görsel 85).

Paris'e doktora yapmak üzere giden Paris Ekolü ressamlarından Tiraje Dikmen'in 1956'da Galerie Eduard Loeb'da açmış olduğu ilk kişisel sergisinde sergilemiş olduğu desenler hareket halinde çizgilere indirgenmiş dinamizmle örtüşen bir karaktere sahipti. Taşizm akımının zirve yaptığı 1956 'da bu desenler bir yanıyla soyutlamanın, diğer yanıyla gerçeküstücü imgelem dünyasının izlerini taşıyordu. Bu sergide kağıt üzerine mürekkep ile yapmış olduğu desenler o dönemin sanat ortamında dikkat çekmeyi başarmıştır (Görsel 81,83). Galerie Eduard Loeb Galerisiyle çalışan ve dönemin ünlü ressamlarından biri olan Max Ernst, Dikmen'in sergisinin açılışına gelmiş ve bir desenini satın almıştır (Sönmez, 2022: 94). Sanat tarihi yazarı Ali Artun, Dikmen ile yapmış olduğu röpörtajında kendisinin desenlerini Michaux ve Pollock'a benzettiğini söylemiş, bunun üzerine Dikmen'in cevabı ile söyleşi devam etmiştir;

> *Ali Artun*: 1985 yılında Paris Bienal'ndeki Henri Michaux sergisine girdiğim zaman müthiş şaşırmıştım. Karşımda sanki sizin desenleriniz asılıydı. Sonraları Jackson Pollock'ın da sizinkileri hatırlatan desenlerine rastladım ve başkalarının da. Aşağı yukarı aynı zamanlara ait bu işler, sanki aynı ressamın elinden çıkmıştı. Oysa siz, Michaux ve Pollock tamamen birbirinizden habersizdiniz; üstelik coğrafyalarınız da bambaşkaydı.
>
> *Tiraje Dikmen*: Ben de ilk defa Michaux'nun bir sergisine gittiğimde, St. Germain-des-Pres'de Le Point Cardinal' galerisindeydi, kapıdan içeri adımımı atınca bir an irkildim. Duvarda sanki benim desenlerim asılıydı... Bir saniye süren tuhaf bir his. Yaklaşınca görüyorsunuz ki bu benzerlik tamamen yüzeysel. Arkasında olan espri başka; benimkinden başka. İki ayrı espri söz konusu. Benim desenlerimde ânın 'heyecanı' hızla dışa yansıyor; spontane olarak. Konuların farklılığı, hareketi ve hızı değiştirmiyor. Michaux desenlerinde 'düşüncesini' çiziyor, *cerebrale* olarak. Düşüncesi: hız. Jean-Dominique Rey'in kitabındaki söyleşisinde Michaux diyor ki: "Resim ve heykel hâlâ Ortaçağ'ın yavaşlığı içindeler. Oysa günümüz hızı konuşuyor. Kapımdan çıkar çıkmaz hız dünyasının içinde buluyorum kendimi. Hız devrimizin esaslı bir fenomeni olduğu halde, hızla ilgilenen ressamların bu

kadar az sayıda olmasına her zaman şaşırıyorum. Uzun süre yalnız suluboya kullandım; çok hızlı bir *medium*. Mürekkep çok hızlı gitmeyi sağlıyor; hatta akrilik daha da hızlı." Bu açık farklılığa rağmen, yüzeysel de olsa, dış görüntüdeki bu benzerlik nereden geliyor? Herhalde, tek ortak yanımız olan yaşadığımız dünyadaki 'hava'dan! Haberleşmenin büyük hızıyla giderek yoğunlaşan bu hava, dünyayı küçülttü. Aslında küçük bir dünyada yaşıyoruz. Bir küçük ada gibi. Üstümüzde esiyor hepimizi içine alan bu Hava. Hız ve hareket de onun içinde!

Ali Artun: Evrensellik' denilen, bu hava olmalı. Formların zamanı ve mekânı aşan benzerlikleri, modern sanat tarihinin 'stil' kavramıyla özümlemeye çalıştığı. Bizim benzerlik vakamıza gelince, sanıyorum ki bu, savaş gerçeğinin dehşeti karşısında gerçeğe küsen Batı sanatının soyut bir dil arayışıyla ilgili – Taşizm, lirik soyut, Cobra hareketi... Bu arayış, zaten modernliğin başından beri süren Şark estetiğine karşı olan ilginin birden yeniden canlanmasına yol açıyor. Kandinski'nin sözleriyle, Şark'la paylaşılan insan ruhunun sesi, yegane evrensel ses haline geliyor. Evrensellik insan ruhunu mekan ediniyor. Daha 1920'lerde, Masson, Miro, Aragon hatta Breton gibi sürrealistlerin Budizm'e eğilimleri malum. Savaş ertesinde Zen sanatı çekiciliğinin zirvesine tırmanıyor. Sözcükle imgenin bir olduğu Zen şiiri; desenin, resmin, yazının birleştirilmesi. Ekspresyonizm olarak kaligrafi, emprovizasyon olarak kaligrafi... Henri Michaux'nun deseni bu.

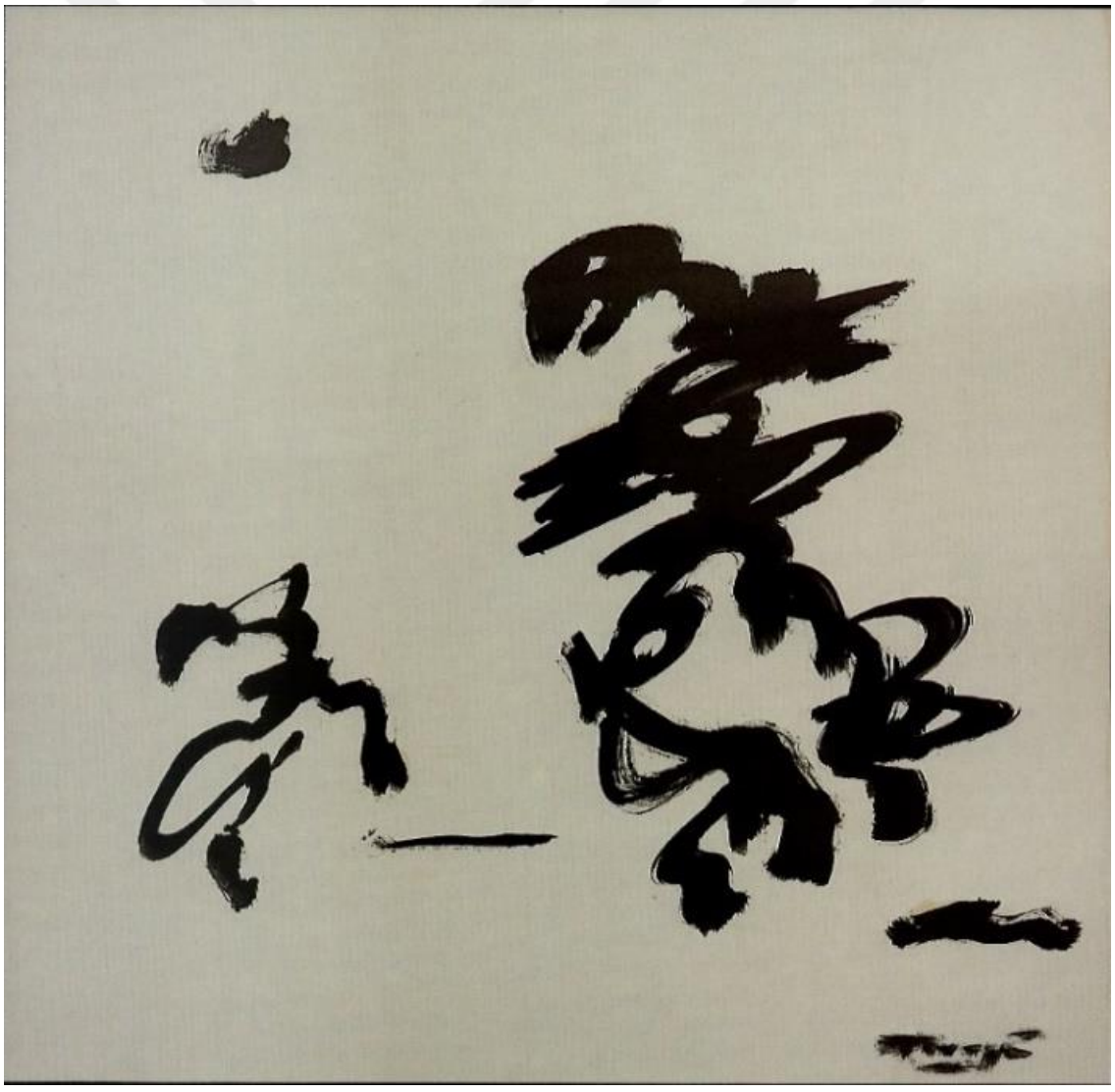
Aynı 'hava', zamanın 'otomatik yazı veya 'otomatik şiir' merakını da körüklüyor. Bu sadece Paris'te sürrealistler tarafından denenmemiş. Eluard'ın etkisiyle Picasso da denemiş mesela. Savaş sırasında New York'a geçen Malta, burada Pollock ve arkadaşlarıyla otomatik yazı seansları düzenlemiş. Tabii şair cephesinden, ressam cephesine geçince 'otomatik yazı', 'otomatik desen' olmuş: Resmetme fiilinin izleri; Pollock'a atfedilen 'action painting'! Sizin 'gözü kapalı' desenlerinizde de benzer bir insiyak yok mu? Hepsinde ortak olan bir tür ideogram ve şiir etkisi; hatta, ritmiyle, coşkusunun kişiselliğiyle bir tür lirizm...

Tabii, bu yaklaşımlarda zamanın formalizmi okunuyor; temsilin bütün boyutlannın forma indirgenmesi, formlar sayesinde başka bir kültürün, ruh dünyasının ele geçirilmesi... Ama temsilin tarihsel, kültürel karmaşıklığı hesaba katılınca formlardan ibaret bir evrensellik oldukça sorunlu hale geliyor. Sizin desenlerinizin kimi formel benzerlikler ötesinde gösterdiği köklü farklılık, bu son söylediklerimi aydınlatıyor bence.

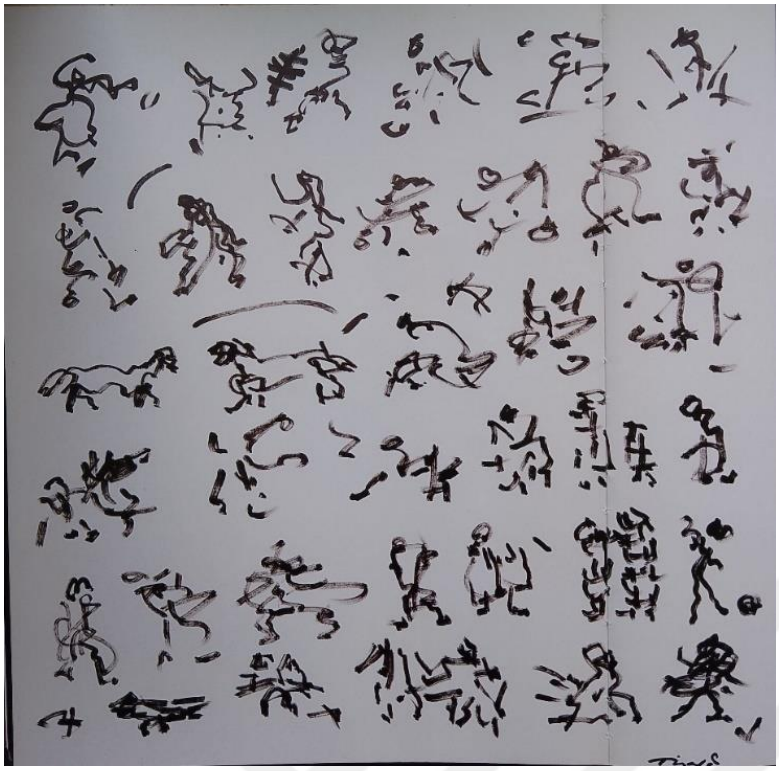
Tiraje Dikmen: Bahsettiğiniz gözü kapalı yapılan desenlerde, ben gözümü kapayınca neyi yapacağımı bilerek çiziyorum; gözümü açtığımda neyi bulacağımı biliyorum. Bir yerde yazıyı ve imlayı bilip, gözü kapalı, yanlış yapmadan yazmak gibi! Harfleri öğreniyorsunuz, sonra imlayı öğreniyorsunuz ve yazıyı yazıyorsunuz, yazı da kendi biçimini buluyor, sizin yazınız oluyor. Gözü kapalı da yazıyorsunuz, yanlış yapmadan. Bu arada yazınız giderek sadeleşiyor, hızlanıyor, hatta, adeta çizgiler halini alıyor; soyutlaşıyor bir çeşit. Fakat kökünden kopmuyor. Ancak, gözü kapalı çizmenin yanlış anlaşılmaması, 'kolaylık'la, 'el kolaylığı' ile kesinlikle karıştırılmaması gerekiyor. Çünkü bu çizgiler, bu desenler, kolaylığın tam tersine, uzun çalışma ve deneyimlerin sonucunda varılan bir aşamada, bir

> birikimden sonra çizilebilen desenlerdir. Çocuk desenleri, çocuk resimlerindeki saflığa, tazeliğe ancak bir yerden sonra varılabildiği gibi.
>
> Bana göre desen kendi başına bir bütün. Bir tablo veya bir heykel gibi. Ortak değerlerin uygulandığı, başı ve sonu olan bir yapıt (Ingres'in veya Picasso'nun desenleri). Nitekim, siyah-beyaz bir desen çok renkli görünebildiği gibi, çok renkle yapılmış bir resim de renksiz görünebiliyor. Desen bir bütün, öncesi sonrası yok. Krokiler çizmek veya bir tabloya hazırlık desenleri çizmekle sınırlı değil ("e-skop", 2014)

2014 yılında yayımlanan bu söyleşi, 1945 sonrası yıllarda siyah-beyaz resimlerin, Doğu'da ve Batı'da benzer özellikleri taşıdığını vurgulaması açısından çok açıklayıcı bir belge niteliğindedir.



Görsel 81. Tiraje Dikmen, *Desen*, kağıt üzerine çini mürekkebi, 40 x 40 cm.
(Anonim, 2001)



Görsel 82. Tiraje Dikmen, *Desen,* kağıt üzerine mürekkep, 40 x 40 cm. (Anonim, 2001)



Görsel 83. Mübin Orhon, kağıt üzerine mürekkep 30 x 38cm. (“Mübin Orhon Kağıt Üzerine Mürekkep”, 2023)

1950 sonrası Türk resminde temaların seçiminde hızlı sanayileşme ve kentleşme sürecinin getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlar eşliğinde, sanatçıların iç dünyalarının kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları; dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında öznel yorumlamaların kullanılmaya başlanması; soyut yönelimler alanında ortaya konan farklı üslup çabalarının, yeni teknikler ve malzeme kullanımlarının farklılaşması ve yeni boyutlara doğru yön bulması; Batı dünyasındaki sanat ve düşünce akımlarının daha hızlı bir tempoyla izlenmesinde yeni zorunlulukların ortaya çıkması, çağdaşlaşma[44] sürecinin yeni bir aşamaya geçtiğinin işaretleri olmuştur (Tansuğ, 1988: 11). Bu yıllarda siyasetten sosyal yaşama, kültür sanattan eğlence anlayışına, üretimden tüketim sistemlerine kadar birçok açıdan yeni gelişmeler yaşanmıştır. Ülkemizde ilk soyut resim ifadeleri, 1950'den sonra başlamıştır. Adnan Turani, Türkiye'de soyutlama ve soyut sanat hakkında ilk sanatçı ve yazar görüşlerinin, 1947 yılında bazı dergi ve gazetelerde görülmeye başlandığına dikkat çekmiştir (Gören, 2018: 43). Türk resminde soyutlama ve soyut bağlamında, adı öncüler arasında anılan *d Grubu*'nun kurucularından olan Zeki Faik İzer'in (1905-1988) de ilgisini çekmiş ve bu yönde eserler üretmiştir. Kendisi zamanın sanatı için şunları söylemiştir: "Bugün sanat iki türlü tesir altında kalabiliyor. Biri Avrupa yahut Amerika sanatının bugünkü yönü ile tesiri veya taklidi; ikincisi ise fikir bakımından yabancı sanatların düşünceleri… Eğer Doğu sanatına bakıyorsak, yine Batılıların gözüyle bakıyoruz. Halbuki oranın esprisine varmak için pek çok gayret sarfetmek ve mümkünse oralı müelliflerin fikir ve kanaatlerini öğrenerek kendimizi aramak doğru olur. Bu sadece Doğu sanatı için değil bütün dünya sanatları içine fikren nüfuz edebilmek için gereklidir" (İrepoğlu, 2005: 161).

Modern sanatı Türkiye'de yaygınlaştırmak için büyük çabalar gösteren d Grubu, 1933'te beş ressam ve bir heykeltraş; altı sanatçı arkadaşın ; Zeki Faik İzer, Nurullah Cemal Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu, Zeki Faik'in Cihangir'de Yavuz Apartmanı'nın beşinci katındaki evinde bir araya gelerek kurdukları bir sanatçı topluluğudur (Yaman, 2002: 7-16). Türkiye'deki çağdaş plastik sanatlar tarihinin ilk grup

[44] Çağdaşlık; yaşamla sıkı sıkıya bağlı bir iç örgü içindedir. Çağdaşlık, 'Şimdi ve buradaki evrensel oluşa bütünlüğü kurma ereğiyle katılma bilincidir. Dolayısıyla çağdaşlık ne Klasik 'deki gibi bir özel statü sahibi olma, ne de Antikite'deki gibi sınıf ayrımının bire bir yaşandığı kastların hakimiyeti, ne de Modernite 'deki gibi hemen şimdi yeniye ulaşma, yeniyi kurma, eskiyi hemen yıkma mantığı taşır. Onun dolaştığı alan şimdi olup biteni anlamak ve onu yorumlayabilmek ve yorumlarken onu aşabilmektir. İki dünya savaşından çok önce, Filozof Hegel , çağdaşlık için 'Sonlu ile sonsuz arasındaki yitik birliği gidermek ve salt Tin'e ulaşmak için yeni bir mantık ortaya koymak' demiştir. Post- Fenomonoloji filozofları ise çağdaşlığı, 'İnsan varlığının göz ardı edilen ontik bütünlüğünün güncel yaşamda dikkate alınması' olarak tarif ederler (İnal, 2006: 74).

etkinliğidir. Güzel Sanatlar Birliği (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti), Yeni Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat topluluğu oldukları için Latin alfabesinin dördüncü harfini simge olarak seçmişlerdir. 1933-60 yılları arasında on altı sergi açan *d Grubu,* bu yıllar arasında Türkiye'de gerçekleştirilen çeşitli plastik sanat etkinlikleri içinde de yer almıştır (Görsel 84). 1933-51 yıllarında etken olmuş *d Grubu*'n da yer alan sanatçıların birçoğu, Paris'te yer alana bazı resim atölyelerinde çalışmış, eski ile yeninin çatışmasına somut olarak aracılık etmişlerdir (Yaman, 2002: 16-17). *d Grubu*, 1951 yılına gelindiğinde İslam gelenekselliğine ve halk sanatlarına yeni bir gözle bakmış, Doğu ile Batı birleşiminden özgün yaratımlara ulaşmışlardır. d Grubu, 1949 yılında *Yaşayan Sanat* adlı dergiyi çıkarmışlardır. *Yaşayan Sanat* ifadesini ve d Grubu'nun anlayışını dönemin sanat yazarı Fikret Adil; şekil ve çizgi sanatında 'peinture' hariç, hat, yazma, nakış, tezhip, halı ve zanaat unsurları içeren başta mimari olmak üzere, diğer sanat ögeleri sayesinde en ileri düzeyde olan memleketlerden biri idik, yani şimdinin Yaşayan Sanat'ına en uygun ve hatta onların en orijinal örnekleri olarak değerlendiren Adil, bu açıklamalarıyla aslında Doğu'daki geleneksel sanat formlarının şimdinin Batı sanatında kullanılan ifadelerin kökenine sahip olduğunu ifade etmiştir (Yaman, 2002: 29-30).



Görsel 84. d Grubu ikinci sergi davetiyesi, Elif Tül Tolunay arşivi. (Yaman, 2002:28)

D Grubunun kurucularından ve aynı zamanda tek heykeltraş üyesi olan Zühtü Müridoğlu (1906-1992), kağıt üzerine çini mürekkebi ile yapmış olduğu ve soyut formları kullandığı *Desen* adlı çalışması, çağdaş resim sanatının dönemsel özelliklerini taşımaktadır (Görsel 85).



Görsel 85. Zühtü Müridoğlu, *Desen*, kağıt üzerine çini mürekkebi, 14.5 x 16.5 cm. (Anonim, 2001)

Türkiye'de soyut resmin ilk uygulayıcıları arasında; Nejad Melih Devrim, Fahr El Nissa Zeyd, Nuri İyem'in ilk dönem çalışmaları başta olmak üzere, Sabri Berkel'in yanı sıra 1951'de Güzel Sanatlar Akademisi'nden birlikte mezun olan Adnan Çoker, Abdurrahman Öztoprak ve Şadan Bezeyiş'in adı sayılabilir (İnal, 2006: 73). Bu dönem sanatçıları, tarihsel sanat geleneklerine özlü yaklaşımlarıyla yön vermişlerdir (Tansuğ, 1997: 183).

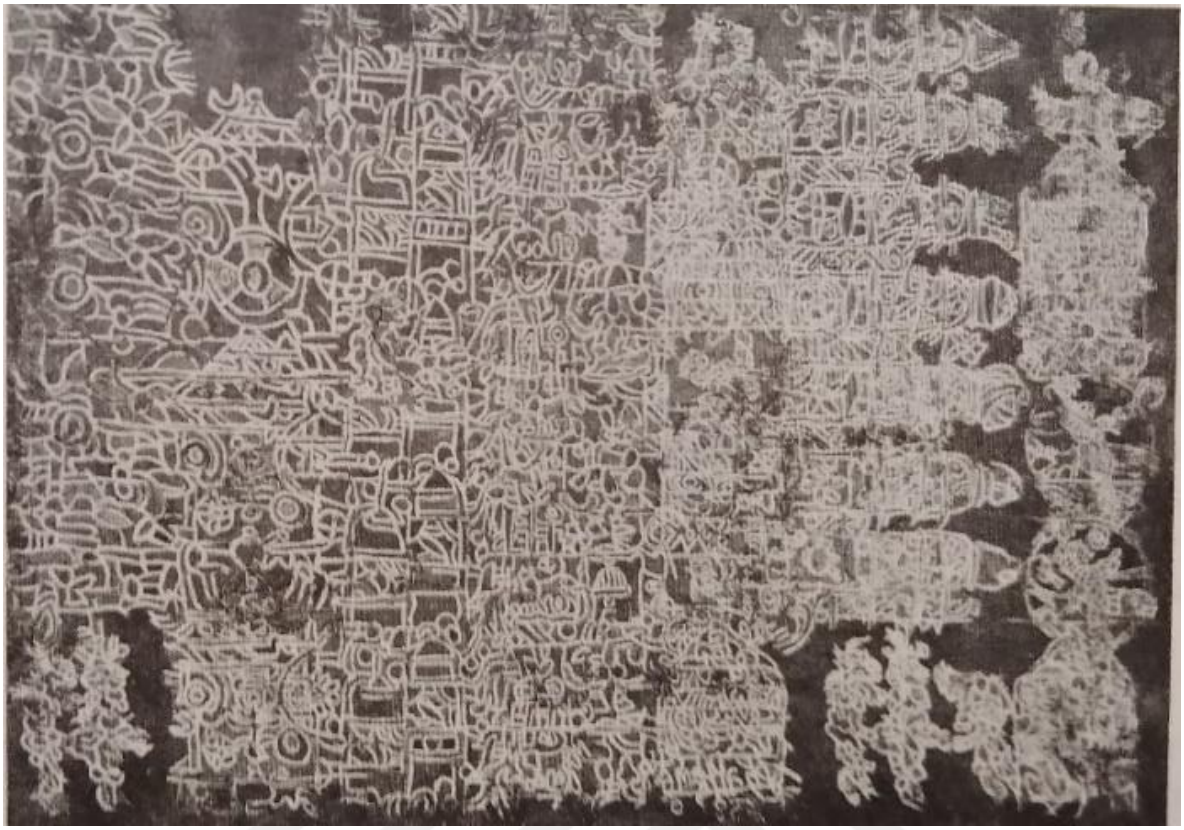
1950'ler, Türk resminde soyut eğilimin hız kazandığı ve ressamların kişisel yönelimlerine göre farklı yönler araştırdıkları bir dönemdir. Özellikle geleneksel Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel kendiliğindenliği denemişler ve revizyon sorunlarına gerek bu doğrultuda, gerekse geleneksel şekilleri ve geometrik renk planları yönünde çözümler aramışlardır (Tansuğ, 1986: 247). 1950'lerin kaligrafi eğilimli ressamları ve soyut eğilimin hız kazandığı bu dönemle ilgili Adnan Turani, kaligrafi ile ilgili şunları söylemiştir; "Bir sanatçının kaligrafik notların kompozisyonuna varması için, büyük leke ve çizgileri bir defada yerine oturtma gücüne ulaşması gerekir. Burada algılama gücü, heyecan ve disiplinin iç içe olması gerekir" (Akdeniz, 1989: 27).Turani, bu sözleriyle fırçayı hızlı ve tek hamlede kullanarak formu, lekeyi ya da imgeyi oluşturmanın bu işte yetkin bir sanatçı tarafından yapılabileceğini ifade etmiştir.

1953'te Ankara'da Lütfü Günay ve Adnan Çoker'in açtıkları "Sergi Öncesi" adlı ortak sergi ise soyut resmin biçimsel mantığını benimsetme amacına yönelik olmuştur (Gören, 2018: 46). Bu serginin bir başka önemi ise resim sanatının bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamaları kapsaması da önem taşımıştır. Daha sonra aynı mekanda Cemal Bingöl'de soyut eserlerinden oluşan bir sergi düzenlemiştir. Soyut resme yönelimin ilk uygulayıcıları arasında Nejat Devrim ve Selim Turan bilinmektedir. Selim Turan'ın geleneksel Türk kaligrafisinin, tezhip ve minyatür sanatları üzerindeki araştırmalarının da bir payının bulunduğunu, kendisinin de bu yöndeki açıklamalarından anlaşılmıştır.

Türk resminin gelişim sürecinde, inşacı bir anlayışla başlayan bilinçli biçim bozmalar sonrasında soyutlamalar, ardından da soyut örnekler görülmeye başlanmıştır (Akdeniz, 1989: 38). 1940 ve 1950 yıllarında, soyut resim anlayışının yaygın duruma gelmesiyle birlikte kaligrafi, resimsel ifadenin içinde yer almaya başlamıştır. Bu dönemde, Doğu ve Batı'nın evrensel yaklaşımları, kültürel etkileşim ve değişimin sonucunda kaligrafi, resimsel ifadede daha çok yer bulmuştur.

Kültürel ve geleneksel formları konu edinen ve bu bağlamda soyut veya geometrik soyut eserlerinde yenilikçi kaligrafik imgeler kullanan sanatçılar, özgün üsluplarıyla eser üretmişlerdir. Aynı zamanda bu imgeler, sanatçıların tinsel duygu aktarımı ifadesine de dönüşmüştür.

Resimlerinde geleneksel formları konu edinen ressamlarımızdan Yüksel Arslan (1933-2017), kompozisyonlarında hat sanatına da yer vermiştir. *Kaligrafik Düzenleme* adlı çalışmasında, kullanmış olduğu imgelerde yazısal formları özgün üslubuyla çalışmalarında göstermiştir (Görsel 86). Arslan'ın *Arture* ismini verdiği eserlerinin bir kısmı, çini mürekkebini malzeme olarak kullandığı çalışmaları arasındadır. *Arture* (Art: Sanat ve Fransızca: -ure eki), "Rönesans mühendislerinin çizimlerine, erken ansiklopedik illüstrasyonlara, on beşinci yüz yıl Orta Doğu minyatürlerine ve hafif renk paleti ile tarih öncesi mağara resimlerine benzerlikler gösterir" (Galeri Nev, 2019).



Görsel 86. Yüksel Arslan, *Kaligrafik Düzenleme*, kağıt üzerine mürekkep, 60 x 80 cm. (Tansuğ, 1986: 258)

2.4.1. Zeki Faik İzer (1905-1988)

1905'te İstanbul Sultanahmet'te doğan ve kalabalık bir ailede büyümüş olan İzer'in anneannesinin hattatlık yapmış olduğu ve teyzesinin de şiirle ilgilendiği bilinmektedir. Sanatçı, Sultanahmet'te Büyük Reşit Paşa İlkokulu'na başlamış ve Beykoz'a taşındıktan sonra ise Beykoz Merkez Rüştiyesi ve Beykoz Ahmet Mithat Efendi Numune Mektebi'ne devam etmiştir. Bu okullarda olan öğretmenlerinin çoğu, Avrupa'da öğrenim görmüş kişilerdir (İrepoğlu, 2005: 13).

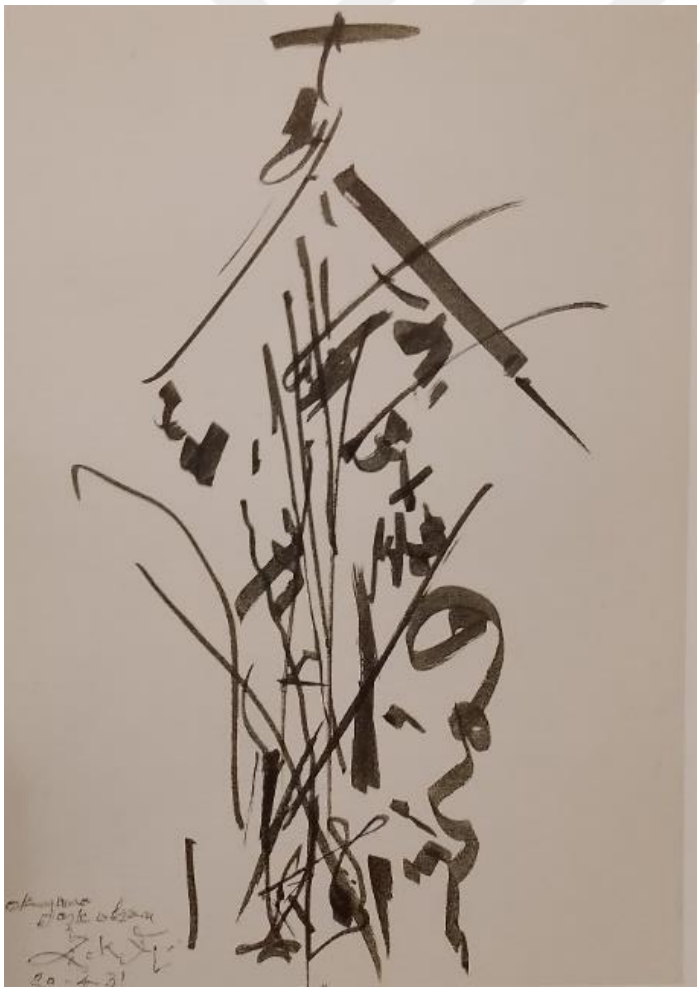
İzer, 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmiş ve İbrahim Çallı atölyesinde öğrenim görmüştür. 1928 yılında Paris'e gitmiş olan İzer, Andre Lhote (1885-1962) ve Othon Grıesz'in (1879-1949) resim atölyelerinde çalışmıştır. 1932'de Türkiye'ye dönen İzer, aynı yıl Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'ne resim öğretmeni olarak atanmıştır. İzer,

1933 yılında Türkiye'de resim alanında modern sanat grubu olarak öne çıkan D Grubu'nun[45] kuruluşunda etkin isimlerden biridir. Sanatçının İstanbul Cihangir'deki evi, D Grubu fikrinin ortaya çıktığı ve pek çok sanatçının bir araya geldiği bir sanat ortamı da sunmuştur. 1934 yılında Paris'e giderek eski ustaların çalışmalarının kopyalarını yapmıştır. Ülkesine dönüşünde Güzel Sanatlar Akademisi'nde süsleme sanatlarına yönelik Tezyinî Sanatlar Atölyesinde öğretmen olarak görev almıştır (Tansuğ, 2012: 377). İzer, ilk kişisel sergisini 1945 yılında İsmail Hakkı Oygar galerisinde açmıştır (İrepoğlu, 2005: 30). Paris'te 1946 yılında ÜNESCO tarafından düzenlenmiş olan Uluslararası Modern Sanat Sergisinde küratör olarak görevlendirilmiş olan İzer, aynı zamanda burada Nurullah Berk ile birlikte Cernuschi Müzesi'nde "Modern Türk Resmi" sergisini açmıştır (İrepoğlu, 2005: 85). Sanatçının Paris'e bu gidişi, soyut resimle karşılaşması açısından sanat yaşamının dönüm noktalarından biri olmuştur. Paris'te kendisini derinden etkileyen o dönem ile ilgili görüşlerini daha sonra şöyle aktarmıştır: "Paris'te çok şey değişmişti… II. Dünya Savaşı araya girmiş, telâkkiler değişmiş, abstraksiyon birdenbire kendini göstermiş ve kuvvetli eserler vermişti. Savaş öncesi üstadlarının, yahut üstad zannedilenlerin bir kısmı tasfiye edilmiş, bir kısmı kalmış, onlara yeniler ilave olmuştu. Bütün bunları görmek bir şanstı" (İrepoğlu, 2005: 85).

1947 yılında UNESCO sergisinin bitiminde aynı resimlerin Londra'da sergilenmesi ile sanatçı, İngiltere'nin sanat ortamını ve eğitimini inceleme olanağı da bulmuştur. Orada kaldığı süreci, müzelerde ve sanat kurumlarında geziler ve gözlem yaparak değerlendirmiştir (İrepoğlu, 2005: 95). Sanatçı, İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde hem eğitimci hem de yönetici olarak yıllarca çalışmıştır. 1948-52 yılları arasında Akademi Müdürlüğü yapmıştır. 1951 yılında Türk Sanat Tarihi Enstitüsü'nü kuran İzer, Brüksel'de Uluslararası Modern Resim Sergisi'nde Cevat Dereli ile beraber Türkiye'yi temsil etmiştir. Guggenheim Uluslararası Sergisi'ne Türkiye birincisi olarak katılan İzer, d Grubu'nu oluşturan sanatçılar arasında, serbest soyut anlayışını en çok benimsemiş Türk ressamlardandır (Tansuğ, 2012: 377).

[45]1933 yılının Eylül ayında Cihangir'de Zeki Faik'in oturmakta olduğu Yavuz Apartmanında, İzer ve arkadaşları Nurullah Berk, Elif Naci ve Zühtü Müridoğlu bir toplantı sırasında bir grup kurmaya karar verdiler. Zeki Faik, Elazığ'da öğretmenlik yapmakta olan Cemal Tollu'yu ve Abidin Dino'yu da gruba almayı önerdi; onların da katılımıyla D Grubu kurulmuş oldu. D Grubu, bir düşünce, bir üslup birliği değildi; grubun amacı, dayanışma içinde, jüri kaygısı olmaksızın, özgürce sergi açmaktı. Zeki Faik İzer ise d Grubunun hedefini şu sözlerle dile getirmişti: "Yalnız modern sanatın serbestliği içinde çalışacak ve sık sık sergiler açacaktık." Türk Resim Sanatı çevresine yeni bir soluk ve hareket getirmiş olan d grubu, 1947'ye kadar varlığını sürdürmüştür (İrepoğlu, 2005: 26,51).

İzer, 1950'li yıllardan itibaren Soyut Dışavurumcu ve Lirik Soyut üslupta eserler üretmiştir. Bu dönem çalışmalarında, kaligrafik imajlardan hareketle renk ve biçim birlikteliğini irdelemiş ve daha sonra müzik ile bağlantılı kompozisyonlara yönelmiştir. Coşkun boyama tarzı, biçim ve çizgi araştırmaları, resimlerindeki ritmik devingenlik ve kendiliğindenliği beraberinde getirmiştir. İzer, soyut resim yaparken Uzakdoğu resminin tekniğinden ve ifade gücünden, spontane yaratma havasından yararlanmıştır. Uzakdoğu resminin formlarını, soyut olarak görmüş ve yeni bir anlayışla spiritüel formlara dönüştürmüştür. Eşi Sevim İzer de bu konuda; "Zeki bey, 60'lı yıllardan beri bir Çinli gibi resim yaptı; kendini tamamen resme vererek ve hiçbir şey bilmediğini ifade ederek…" yorumunda bulunmuştur (İrepoğlu, 2005: 122). Kağıt üzerine çini mürekkebi ile yaptığı *Düzenleme* adlı eserinde, sol alt köşesine "okuyana aşk olsun" ve "20.04.1981" olarak tarihi de yazmış olduğu notuyla Zeki Faik olarak imzaladığı eserinde, kompozisyonu oluşturan kaligrafi formlarını okunamayan yazı biçiminde sunmuştur (Görsel 87).



Görsel 87. Zeki Faik İzer, *Düzenleme,* 1981, kağıt üzerine çini mürekkebi, 30 x 21 cm. (Yapı Kredi'nin 50.yılı kataloğu, Hazırlayan, Veysel Uğurlu, İstanbul, 1994)

1976 yılında Fransa'nın güneyine, Nice kentine giden İzer, 1980 yılına kadar burada kalmış ve burayı "Tropik bir peyzaj" diye tanımlamıştır (İrepoğlu, 2005: 136). Bu süreç içerisinde doğadan çalışan İzer, çini mürekkebi, Japon kalemi, karakalem, kuru boya, suluboya kullanarak eserler üretmiştir. 1980 yılında eşiyle birlikte tekrar Paris'e dönen İzer, burada büyük bir Japon sergisini izleme olanağı bulmuştur. İdemitsu koleksiyonundan "Sonsuz Japon Sanatı" adlı bu sergi, İzer'in doğa üzerinde bu kadar çok çalıştıktan sonra Japonların en görkemli düzeye getirdikleri büyük peyzaj örneklerini görme arzusunda olan sanatçıyı çok sevindirmiştir. İzer, Fransa'nın güneyinde dört yılını vererek elde etmiş olduğu peyzaj kompozisyonlarındaki sonucu karşılaştırmak istediği, eleştirebileceği bir sergiyle baş başa kalmıştır. Bu karşılaşmadan aldığı olumlu sonuçlarla, resimlerinde estetiğinin son aşamasına ulaşmıştır. Bundan sonra dört yıl daha Paris'te kalan sanatçı, yaşamının son gününe kadar, büyük Çin ve Japon resmini oluşturan Zen ve Tao felsefelerinin ruhuna erişmeye, bu estetiği özümsemeye çalışmıştır (İrepoğlu, 2005: 136, 137). İzer'in çalışmalarında, Japon estamplarıyla da ilişkisi kurulabilen çarpıcı leke düzenleri, sanatçının soyutlayıcı yaklaşımlarla tüm çağdaş boyutları irdelemeye azmetmiş bir gelenek bilincine sahip olduğunu ortaya koymuştur. İzer, gerek spontane eylem süreçlerine dayanan soyut çalışmaları, gerekse daha bir ikinci planda kalmış olsa bile leke düzenlerine duyduğu ilgiyle, yüzyılın ikinci yarısı için karakteristik olan informel soyutlayıcı yöntemlerin izini sürmüştür (Tansuğ, 1994:3). İzer'i çok etkileyen Doğu yaklaşımı, 1980 yılında Paris'te gördüğü "Sonsuz Japon Sanatı" sergisi ile sanatçıya estetik bakış açısında da yeni açılımlarla yol göstermiştir. 1981 tarihli çini mürekkebi çalışması olan *Sanskritçe'den hareketle* isimli eseri, bu yaklaşımın izlerini taşımaktadır (Görsel 88). Paris'te 1983 yılında izlediği, Jardin des Plantes'deki bir yapıda düzenlenen "Gobi Çölü'nün Freskleri- İpek Yolu" adlı, Dunhuang[46] mağaralarındaki fresklerin kopyalarının yer aldığı sergi ise İzer'in önüne, zaten hep ruhuyla varmak istediği bir dünyanın kapılarını açmıştır. Bundan sonra Orta Asya sanatının kaynaklarına eğilen ressam, Batı ile Doğu sanatlarını kendi birikimiyle birleştirerek geliştirmiş ve çalışmalarında özgün bir senteze ulaşmıştır (İrepoğlu, 2005:146). Sanat alanında oldukça araştırmacı bir kişilik olan İzer, karakalem, kuru boya, suluboya, yağlıboya

[46] Dunhuang, M.S. 5. yüzyılda Gobi Çölü'nde, Çin Seddine 90 km uzaklıkta kurulmuş bir yerleşimin adıdır. 14. yüzyıla kadar süregelen bu yerleşim, hem Çinliler hem de Türkler tarafından tapınak ve barınak olarak kullanılmış olan 1000 kadar mağaradan oluşmaktadır. Bugün bunlardan 390 kadarı mevcuttur. İçindeki yüzlerce heykelin yanı sıra, duvarları ve tavanları çeşitli dönemlerde Çinli ve Türk sanatçılar tarafından yapılmış fresklerle bezenmiş olan bu site, günümüzde büyük bir müze ve enstitü halinde ziyaretçiye açıktır (İrepoğlu, 2005: 188).

ve mürekkep, gibi boya malzemeleri yanı sıra seramik ve dokuma alanında halı desenleri de oluşturmuştur. Sanatçı, farklı malzeme ve teknikleriyle yeni arayışlara yönelmiş, hatta resimleri paralelinde Dunhuang ismi geçen halı tasarımları da yapmıştır.



Görsel 88. Zeki Faik İzer, *Sanskritçe'den hareketle,* 1982, kagıt üzerine çini mürekkep ve İspirtolu kalem, 29.5 x 21 cm. (Erinç, 1990: 168)

İzer, Batı sanatı ağırlıklı eğitim görmüş olmasına rağmen, olgunluk döneminde Doğu sanatına duyduğu derin ilgiyi, köklerinde yatan bir olgu olarak açıklamakta ve bu kültürün temelini geç tanımış olmaktan dolayı üzüntüsünden şu şekilde bahsetmiştir: "Son zamanlarda Doğu sanatı beni çok etkiledi; oysa bütün ömrüm Batı resmini öğrenmek, çalışmakla geçmişti. Biz Türk sanatçıları olarak, ikisini birleştirebilir miyiz? Bu kısa bir zamanın içerisine sığacak bir mesele değildir, zaman gösterecektir…" demiştir (İrepoğlu, 2005: 146, 153). İzer, resimlerinde şiirselliği yakalamış, geleneksellikle çağdaşlığı birleştirebilmiş, yaşadığı çevreyi de kendi estetiğiyle dışavurmayı başarmış bir sanatçıdır. Bu şiirsel yaklaşımla uçuşan kuşlara derin bir ilgi geliştiren İzer, bu konuyla ilgili birçok spontane oluşumlu desen gerçekleştirmiştir. 1961 tarihli *Çaylağın Pikesi* ve 1963 tarihli

Kuşlar adlı çalışmalarında, otomatist bir tavırla mürekkep ile gerçekleştirmiş olduğu desenleri, onun coşkulu 'an' larının birer izdüşümü olmuştur (Görsel 89-90).



Görsel 89. Zeki Faik İzer, *Çaylağın Pikesi*, 1961, kağıt üzerine çini mürekkebi, 23 x 30 cm, Özel Koleksiyon.

(Yapı Kredi'nin 50.yılı kataloğu, Hazırlayan, Veysel Uğurlu, İstanbul, 1994)



Görsel 90. Zeki Faik İzer, *Kuşlar*, 1963, kağıt üzerine mürekkep, 30 x 46 cm.
(Yapı Kredi'nin 50.yılı kataloğu, Hazırlayan, Veysel Uğurlu, İstanbul, 1994)

2.4.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974)

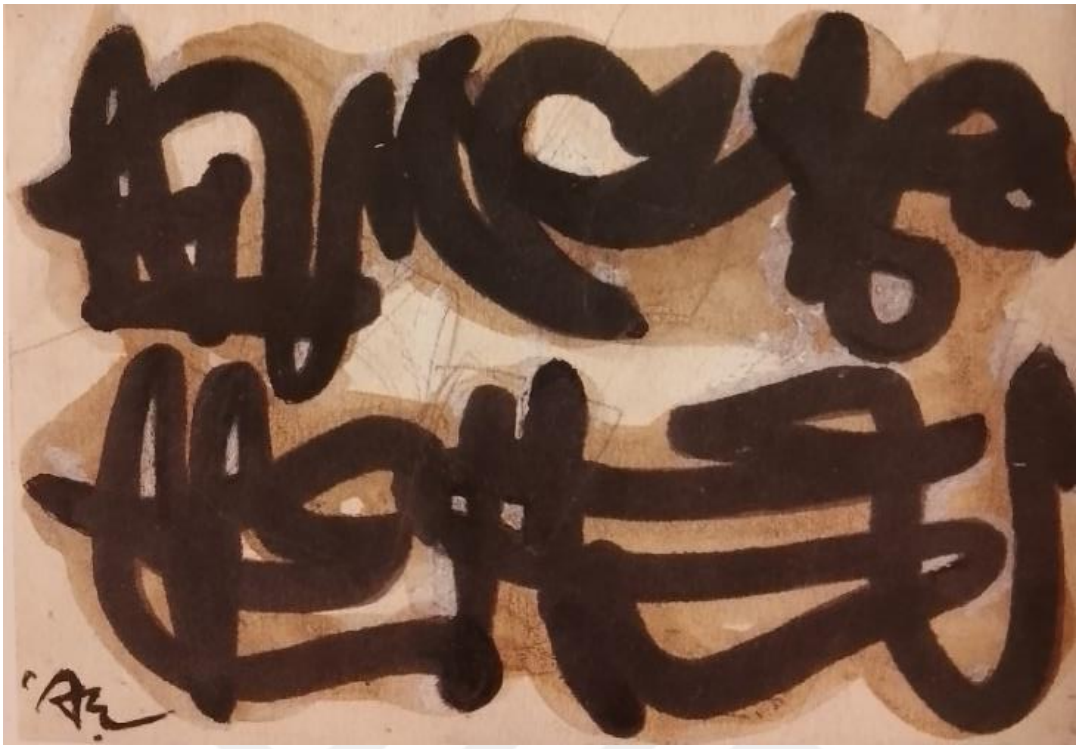
1901 Denizli doğumlu olan Abidin Elderoğlu, 1912-1919'da ortaöğrenimini tamamlamıştır. Resme olana ilgisi de bu yıllarda gelişmiştir. 1919'da Denizli lisesinden mezun olduktan sonra aynı okulda resim vekil öğretmenliği görevi verilmiştir. 1922 yılında yedek subay adayı olarak gittiği Ankara şehrinde sınava girerek lise öğretmeni olmuştur. Birkaç yıl çalıştıktan sonra, ilk önce İzmir Öğretmen Okulu'na yazılmış, daha sonra da sanata daha yakın olma düşüncesiyle İstanbul Öğretmen Okulu'na naklini yaptırmıştır. Burada, Çemberlitaş resim atölyesinde bir ay kalmıştır. 1926 yılında Öğretmen Okulunu bitirdikten sonra Paris'e gitmeden önce mitoloji ile de ilgilenmiştir. Buca ve Muğla'daki öğretmenlik yıllarından sonra, 1930'da gittiği Fransa'da önce Tours kasabasında Dil Enstitüsüne ve oradaki Güzel Sanatlar Okulu'na devam etmiş ve altı ay sonra Paris'e giderek, Academie Julian'de Albert Laurens'in, daha sonra da Andre Lothe'un öğrencisi olmuştur. 1932'de Türkiye'ye dönen Elderoğlu, aynı yıl İzmir Erkek Öğretmen Okulu'na atanmıştır. Elderoğlu'nun resim ve sanat tarihi öğretmenliği, 34 yıl boyunca devam etmiştir. Öğretmenlik dönemlerinde sanat tarihini daha iyi anlatabilmek için "Sanat Ekolleri Etüdü" ve bir "Sanat Tarihi Şeridi" hazırlamış, "Valeur Harmonisi" (Değer uyumu) üzerinde çalışmalar yapıp, kuramlar geliştirmiştir. İlk kişisel sergisini 1932 yılında Denizli'de açan Elderoğlu, yurt dışındaki ilk sergisi ise 1961 yılında Madrid'de Kulüp URBIST'te açılmıştır. Ardından 1964'te Paris'te de sergi açmıştır (Sağdıç, 1984: 27, 32, 34, 38).

1930'lu yıllarda daha çok Klasisizmin etkisinde çalışmalar üreten Elderoğlu'nun, aynı süreçte Kübist yönelim içeren eserleri de olmuştur. 1940'larda ise çizgiselliğin ön planda olduğu Lirik eğilim gösteren deneysel çalışmalara yönelmiştir. Elderoğlu, gelenekselliği ve soyut resmi birleştiren deneysel çalışmalarıyla özgün üretimler gerçekleştirmiştir. Elderoğlu'nun Lirik eserlerinde, Doğu kaligrafisinin yazı karakterlerindeki kıvrımlı hatları, spontane fırça hareketleri ile yansıttığı formlar görülmektedir. 1968 yılında Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde açtığı sergide, Asya sanatını yansıtan ve özgün biçimlemelerin yer aldığı resimleriyle ilgili bir gazeteye "Sanat çok çeşitli bölümlere ayrılmış, kapsamı çok genişlemiştir. Ben kendi yurdumu kaynak olarak seçtim" (Büyükişleyen, 1984: 51). açıklamasında bulunmuştur: Doğu Batı etkileşimi bağlamında Elderoğlu, kendi sanatı hakkında 1973'te yazdığı metninde sanatsal bakış açısını ve çalışma tarzını, "Sanatım, Uzakdoğu'ya kadar uzanan Asya sanatının teknik ve becerisi

temeline dayanmaktadır. Fırça vuruşumda ise, Avrupa sanatının canlılık, kıvraklık, duygusallık ve zenginliğinden esinlendim" (Artun, 2005: 8) sözleriyle açıklamıştır. Eserlerinde Türk kaligrafisinden esinlenmiş olduğunu yanlış olarak nitelendiren Elderoğlu'nun, üslubunun biçimlenmesi sonucunda kaligrafi ile buluşmuştur (Sağdıç, 1984: 20). Sanatçı, gelenekle çağdaş yorumu sentezleyerek ulusal bir resim dili oluşturmuştur. Elderoğlu'nun 1962 tarihli kağıt üzerine mürekkep, lavi tekniğindeki *Arma* isimli eseri, kaligrafik formlar içeren soyutlama çalışmalarına bir örnektir (Görsel 92). Sanatçının 1971 tarihli kağıt üzerine çini mürekkebi kullanarak yapmış olduğu *İsimsiz* eserinde ise, çini mürekkebinin anlık etkilerle biçim aldığı deneysel çalışmasıdır (Görsel 91).



Görsel 91. Abidin Elderoğlu, *İsimsiz*, 1971, kağıt üzerine çini mürekkebi, 34 x 47 cm. (Deniz Artun, Gözeri Müftüoğlu, "Abidin Elderoğlu", Galeri Nev, 2005**)**



Görsel 92. Abidin Elderoğlu, *Arma,* 1962, kagıt üzerine mürekkep, lavi uygulama, 11x15 cm. (Deniz Artun, Gözeri Müftüoğlu, "Abidin Elderoğlu", Galeri Nev, 2005)

2.4.3. Adnan Turani (1925-2016)

1925 İstanbul doğumlu, sanat tarihçisi, yazar ve eğitimci olan Adnan Turani, daha çocuk yaşlarda resim sanatına karşı ilgili olmuştur. Ortaokulda Turani'nin resim öğretmeni olan Sırrı Eldem, onu Akademi'ye götürmüş ve Turani, burada desen çizme imkanı bulmuştur. 1940 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisine misafir öğrenci olarak başlamıştır. 1941 yılında ortaokulu bitirdikten sonra İstanbul Muallim Mektebine bugünkü adıyla İstanbul Öğretmen Lisesi'nde öğrenimine devam etmiştir. Bir yandan da Akademi'deki misafir öğrenciliğine devam etmiştir. 1944 yılında liseyi bitirdikten sonra Muğla Milas'a öğretmen olarak atanmış, burada kaldığı bir yıl boyunca desen ve yağlıboya çalışmalarına devam etmiştir. 1945 yılında Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne girmiştir. 1953 yılında ilk kez bütün üniversiteler ve yüksek okullardan mezun olanların yurtdışında lisans ve lisans üstü öğrenim görmeleri için devlet sınavı açılmış, her bölümden sadece bir kişinin gönderildiği bu sınavı, Resim Bölümü'nde Adnan Turani kazanmış, Almanya'ya giderek Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlamış ve sonrasında Stuttgart ve Hamburg Akademilerine devam ederek altı yıl Almanya'da kalmıştır. Bu

dönemde, Avrupa'da Paris, Münih, Berlin, Roma, Milano, Zürih, Londra gibi kentlerin müze ve galerilerindeki çağdaş sanat eserlerini inceleme fırsatı bulmuştur (Akdeniz, 1989: 7-8-9-19).

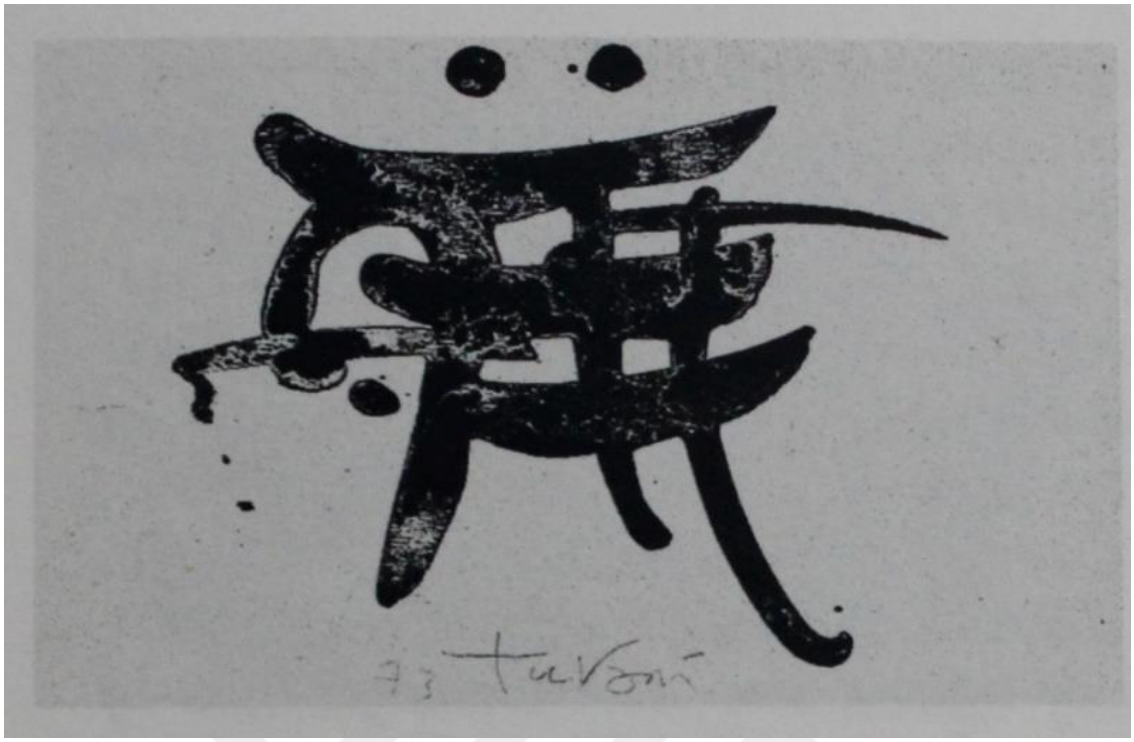
1956 yılı, Turani'nin soyutlama ve daha sonra belirginleşecek olan soyut döneminin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde, Hamburg Güzel Sanatlar Akademisine geçen Turani, bu süreçte çalışmalarında daha kişisel bir tavır ve ifade ile arayışlarını sürdürmüştür. 1958 ve 1959 yılları, Turani'nin soyut sanata ilişkin biçimselliği çok yönlü bakış açısıyla irdelemiş ve bu süreçte; Roger Bissiere, Chagall, Alfred Manessier, Pierre Soulages, Jean Miro, Pablo Picasso, Sonderborg, Karl Appel, Sam Francis ve Hans Hartung gibi sanatçılarla konferans, gösteri, atölye ziyaretleri vb. yollarla ilişkiler kurmuş ve onları daha yakından tanımaya çalışmıştır. Örneğin, Picasso'yu, Cannes'daki evinde İspanyol Heykeltraş arkadaşı Amadeo Gabino ile birlikte ziyaret etmiş; Georges Mathieu'yu bir sanat gösterisinde; Hartung, Miro ve Manessier'i atölye ziyaretleri ile tanımıştır. Daha sonraki yıllarda başka ülkeleri de ziyaret etmiş ve değişik ülkelerin sanatlarını inceleme gereği duymuştur. Bu ilgi onu Yunanistan, Girit, Mısır, Libya, Tunus, Cezayir ve Fas'a kadar sürüklemiştir. Orta Amerika Kültürleri ile Uzak Doğu ve Afrika sanatlarına ilişkin eserleri incelemiştir. Turani, 1959'da Türkiye'ye dönmüş ve üç kişisel sergi gerçekleştirmiştir (Akdeniz, 1989: 21-22). 1972-73 yıllarında Turani, doktora tezini "Modern Resim Sanatını Yaratan etkenler" adıyla yazmış, Hacettepe Üniversitesinden mezun olmuştur. 1978 yılında yine aynı üniversitede "Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları" doçentlik tezi ile doçent unvanı almış, 1986 yılında Bilkent Üniversitesinde Profesör olmuştur.

1956 yılında Almanya'da başlayan soyutlama çalışmaları, giderek tümüyle soyut biçimlemelere doğru yol almıştır. Sanatçının bu çalışmaları önceden bilinen hiçbir nesnel motiften hareketle yapılmamış, sadece kendi iç dünyasına yönelik resimlerdir (Akdeniz, 1986: 22). Sanatçının 1956-72 yılları arası resimlerinin karakteristiği soyut kompozisyonlara dayalı olmuştur (Görsel 93).

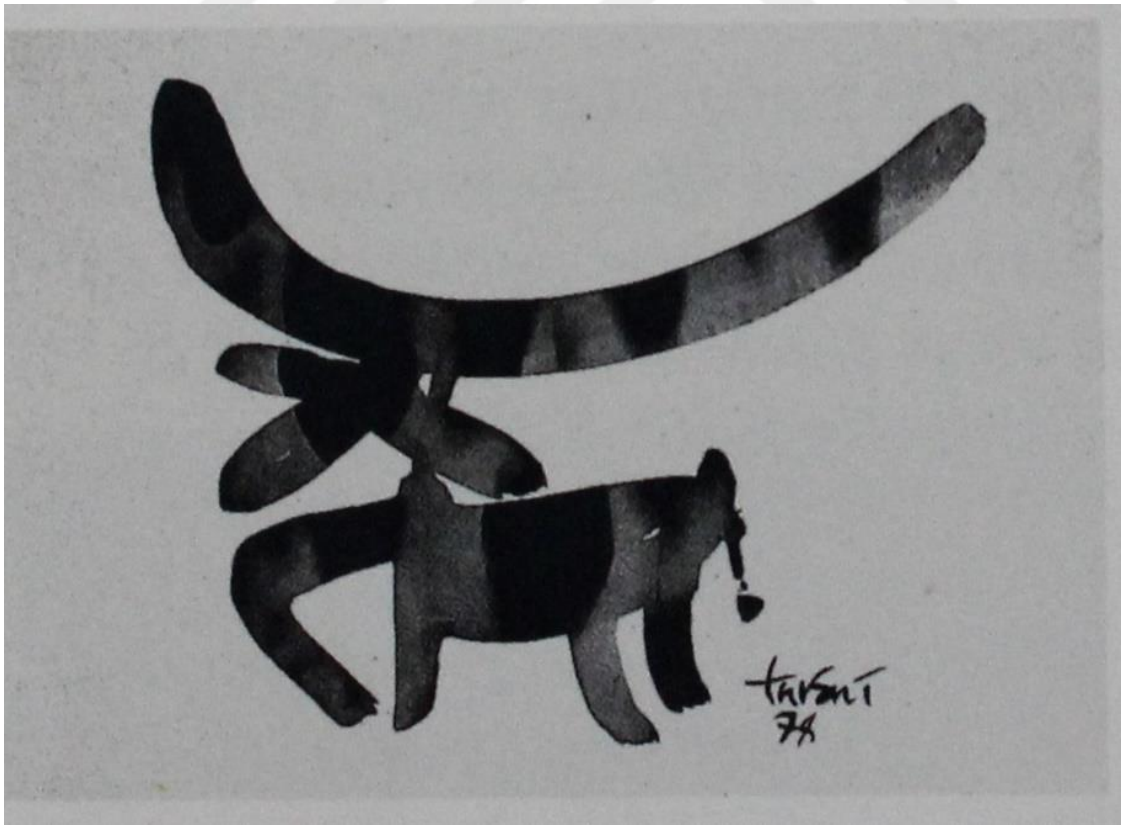


Görsel 93. Adnan Turani, *Soyut Notlar*, 1958, kağıt üzerine sulu mürekkep, 65 x 50 cm. (Akdeniz, 1989: 22)

1972 yılında Turani, arkaizmin yeniden resimsel bir inanç olarak canlandırılmasının gündeme gelip gelmeyeceğini araştırma düşüncesiyle sanat tarihi ve sanat bilimim alnında yapılan araştırmalara, zaman ayırır ve sanatta arkaik değerlerin bir döngüden sonra yeniden gözlemlendiğine inanır. Turani'nin ilgisinin arkaik bir biçim anlayışına doğru yönelmesi, resminde bir kısım değerleri yeniden temellendirme gereksinimi ve yeni bir konseptin oluşmaya başlamasıyla da ilişkilendirilebilmektedir. Bu dönem resimlerinde, soyut biçimler ve çizgiler baştan sona tek seferde gerçekleştirilmiş bir etkidedir. 1973 tarihli *Arkaik Figürler* isimli kağıt üzerine sulu mürekkep eseri ve *Arkaikboğa* adlı bir diğer eseri de bu sürecine bir örnektir (Görsel 94-95).



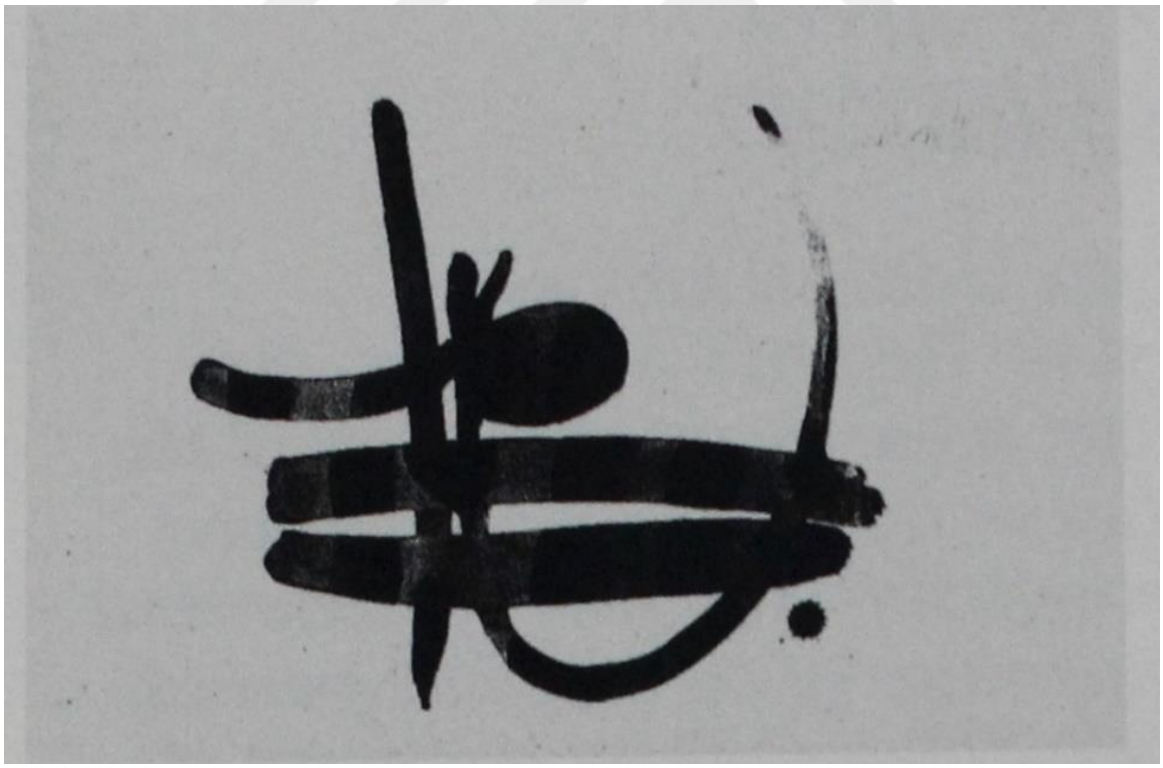
Görsel 94. Adnan Turani, *Arkaik Figürler*, 1973, kağıt üzerine sulu mürekkep, 35 x 50 cm, Özel Koleksiyon, Ankara. (Akdeniz, 1989: 27)



Görsel 95. Adnan Turani, *Arkaik boğa,* 1978, mürekkep, 50 x 70 cm. (Akdeniz, 1989: 26)

Herhangi bir kararsızlık veya duraksama görünmeyen bu resimlerde Turani, resimlerinde hız ve kaligrafik sorunlar üzerinde düşünmüş olduğu görülmektedir (Akdeniz, 1989:25). Sanatçı kaligrafik çalışmaları ile ilgili; "Bir sanatçının kaligrafik notların kompozisyonuna varması için, büyük leke ve çizgileri bir defada yerine oturtma gücüne ulaşması gerekir. Burada algılama gücü, heyecan ve disiplinin içiçe olması gerekir." demiştir (Akdeniz, 1986: 27). Sanatçının eserleri, 1976 sonrası daha da kaligrafik özellikler taşımaya başlamıştır. Bu duruma örnek olarak, 1976 tarihli kağıt üzerine sulu mürekkep ile yaptığı *Turani Tuğrası* olarak tanınan eseri ve kaligrafik ögelerin barındığı 1978 tarihli *Donkişot ve At'ı* adlı eseri de kağıt üzerine sulu mürekkep çalışması özgün çalışmaları arasında yer alır (Görsel 96-97).

Türk soyut resminin öncülerinden olan Turani, eserlerinde, geleneksel Türk imge ve motiflerini, hat sanatını kullanarak kaligrafik bir yaklaşım sergilemiştir. Çalışmalarında çizgi ağırlıklı, lekeci yaklaşımlar gözlemlenir. Sanatçı, Batı'nın boyama yaklaşımı ile Asya'nın kültürel geleneğini birleştirmeyi başarmış sanatçılardandır.



Görsel 96. Adnan Turani, *Turani Tuğra*, 1976, kağıt üzerine mürekkep, 50 x 70 cm.[47] (Akdeniz, 1989: 26)

[47] Bu eserin ismi, Halil Akdeniz'in kitabında Turani Tuğrası olarak geçmektedir; Sema Öztoprak'ın Türkiye İş Bankası kültür yayınlarında basılan Adnan Turani Yaşam Serüveni sanat üzerine düşünceleri ve resimsel birikimi kapsamında hazırlamış olduğu 2005 tarihli kitabında bu eserin adı 'Anıtsal Yazı' olarak kaydedilmiştir (Öztoprak, 2005: 28).



Görsel 97. Adnan Turani, *Donkişot ve At'ı*, 1978, kağıt üzerine mürekkep, 50 x 70 cm. (Akdeniz, 1989: 28)

2.4.4. Selim Turan (1915-1994)

1915 İstanbul doğumlu Turan'ın çocukluk dönemi, sanatla doğrudan ilişkili bir aile ortamında geçmiştir. Selim Turan'ın doktor, yayıncı ve yazar olan babası Prof. Dr. Hüseyinzade Ali Turan'ın (1864-1940) aynı zamanda resim yapıyor olması, Selim Turan'ın sanatı ve kültürü destekleyen bir aile çevresinde büyümesini sağlamış ve babasının desteğiyle düzenli olarak resim yapmıştır. (Sönmez, 2016: 475). Sanatçı, 1935'te Galatasaray Lisesi son sınıf öğrencisi iken, Güzel Sanatlar öğrenimi için Devlet Güzel Sanatlar akademisine sınavla girmiş Nazmi Ziya, Feyhaman Duran ve Zeki Kocamemi'nin ardından ressam Leopold Levy'nin de öğrencisi olmuştur. Turan'ın kardeşi Feyzaver Turan da Akademinin Şark Sanatları Teyzinat bölümüne devam etmiştir. Geleneksel sanatlarla da ilgilenen Turan, akademideki öğrenimi esnasında, Şark Sanatları Teyzinat Bölümü şefi İsmail Hakkı Altunbezer'den hat; aynı bölümde çalışan Necmettin Okyay'dan ebru, cilt yapımı; Hacı Kamil Akdik'ten hat, Fevzi hoca dan ise Türk motifleri konularında özel dersler almıştır. Turan, 1937 yılında Romanya, İtalya, İngiltere, Yunanistan, Polonya, Almanya ve Fransa'yı kapsayan bir Avrupa gezisine çıkmış ve bu ülkelerdeki müzeleri ziyaret etme imkanı bulmuştur (Sönmez, 2016: 476). Sanatçı, 1939'da Üsküdar Sultantepe

Ortaokulu ve Kadıköy Sanat Enstitüsünde resim öğretmeni olarak görev yapmıştır. 1942 yılında Ankara Sergievinde açılan 10. Yurt Gezisi sergisinde Turan, on yıl süreyle açılan bu toplu sergilerin hepsinde birincilik ödülünü kazanmıştır (Sönmez, 2016: 477).

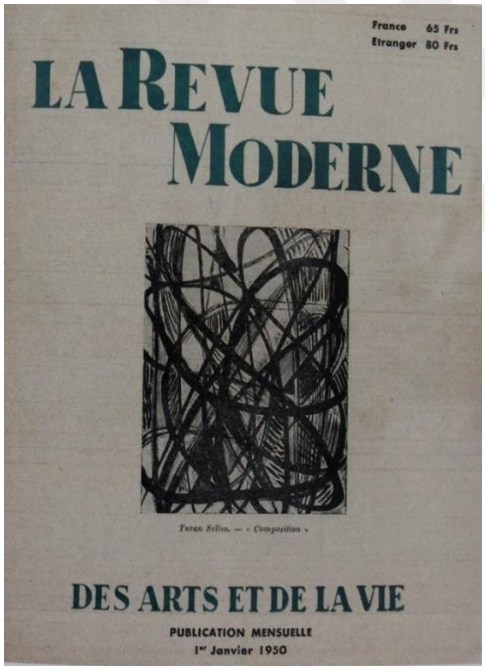
Sanatçı, 1947 yılında otuz iki yaşındayken Fransız Hükümeti'nin verdiği öğrenci bursuyla, Paris'e gitmiş, orada bulunduğu dönemde Louvre Müzesi koleksiyonundaki minyatür ve hat eserlerinin tamiratını, bakımını ve gerekli onarımını yapmıştır. Turan, bu süreçte Hans Hartung'un atölyesinde çalışmış ve asistanlık yapmıştır. Turan, o süreçli ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır: "Galerie Breteau'da Hans Hartung, Manessier, Bazain, Herbin gibi birçok ünlü sanatçıyla tanışma fırsatı buldum. Bazı sanatçılar bana iş verdiler. Soulages benden resim satın aldı. Hartung ve Soulages'a tuval geriyordum ve tablonun ön renklerini koyarak tuvali hazırlıyordum" (Sönmez, 2016: 39). O yıllarda Paris'te birçok sanatçı tarafından eş zamanlı olarak araştırılan soyut anlatım olanakları, Turan gibi klasik İslam kaligrafisi bilgisine sahip bir sanatçı tarafından farklı bir biçimde yorumlanmıştır. Onun kompozisyonlarında kendini belirgin kılan, İslam sanatının arınmış kaligrafi geleneğinden beslenen "peinture" anlayışı olmuştur (Sönmez, 2016: 39). 1945-50 yılları arasında Paris sanat ortamında gözlemlenen "geometrik" soyut ile "lekesel" soyut arasındaki mücadelede Turan, en başından itibaren lekesel (lirik) soyuttan yana tavır almıştır (Görsel 98).

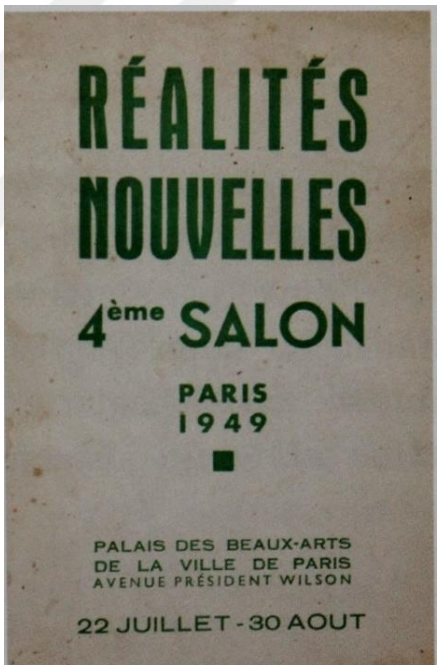


Görsel 98. Selim Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1949, kağıt üzerine mürekkep, 24 x 40 cm, (İstanbul Bilim ve Sanat, 2004: 412)

1948'de Camille Bryen tarafından Galerie Des Deux Iles'de organize edilen "La rose des Vents" adlı grup sergisinde, Turan'ın soyut resimleri ilk kez Paris'te sergilenmiştir. 1950

yılında Galerie Bretau'da ilk kişisel sergisini 1949-1950 yılları arasında yapmış olduğu 25 adet soyut yağlıboya ve 1948 yılında gerçekleştirdiği 16 adet özgün baskı çalışmalarıyla açmıştır. Yine 1950 yılında soyut bir resmi *La Revue Moderne* dergisine kapak olmuştur (Görsel 99). 1956 yılında Paris'teki Galerie Craven'de tamamı soyut üslupta çalışılmış resimlerinden oluşan ikinci kişisel sergisini açan Turan'ın paleti bu yıllarda daha yumuşayarak, koyu renkli bir resim düzleminde, renk dokularının ve fırça izlerinin ön plana çıktığı bir şeffaflığa ulaşmıştır. 1937-41 yıllarında İstanbul'da Akademi eğitimine paralel olarak Necmettin Hoca, Kamil Efendi gibi Osmanlı Hat Sanatı'nın yaşayan son kuşak temsilcileriyle "hat" çalışmış olması, Turan'ın soyut kompozisyonlarında sıkça kullandığı "dikey kurgu mantığını" yakından etkilemiştir. 1960 sonlarına dek sürdürdüğü "saf soyut" kompozisyonlarında, sanatçının Paris sanat ortamında da ilgi gören kendine özgü bir çizgiyi yakaladığı görülmektedir (Sönmez, 2000: 44).





Görsel 99. Selim Turan'ın La Revue Modern dergisine kapak olan resmi, 1950.
(Sönmez, 2016: 479)

Görsel 100. Selim Turan'ın katıldığı 4.Salon Sergisi Broşürü, 1949, Paris.
(Sönmez, 2016: 479)

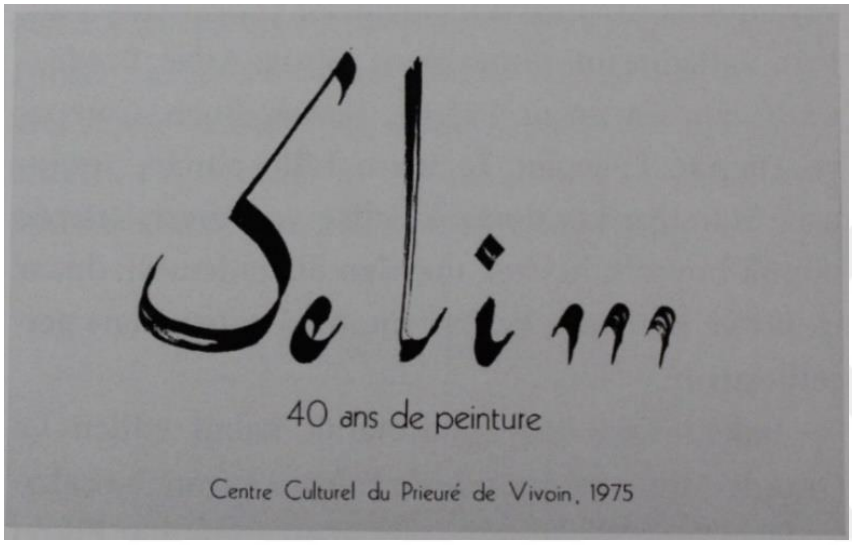
1951 yılında sanatçının 6 adet soyut kompozisyonu, 6. Salon des Realites Nouvelles sergisine kabul edilmiş, ve o dönemin en önemli jürili soyut sanat sergisi olan bu salonda Turan'ın resimleri 1977 yılına dek düzenli olarak sergilenmiştir (Görsel 100). Turan'ın

katıldığı Paris'teki salon sergilerinden edinmiş olduğu öncelikli konumun ve çalışmalarının o dönemde dikkatleri üzerine çektiğinin bir göstergesi olarak 10. Salon Sergisi'nde ise üye olarak tanımlanmıştır. Turan, 1954 yılına kadar Paris'teki atölyesinde çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçının 1958'de Galerie Craven'de ve 1960'da Galerie Lucien Durand'da kişisel sergileri açılmıştır. 1975 yılında Vivion kentinde, Centre Culturel de Prieure'de "Sanatta Kırk Yıl" başlığı altında retrospektif sergisini düzenlemiş ve serginin afişi kendi imzası ile oluşturulmuştur (Görsel 102). Turan, bu sergisinde soyut resimleri başta olmak üzere, portre, peyzaj, tezhip, minyatür, gravür ve heykel çalışmalarını da sergileyen Turan için önsözünü Madeleine Rousseau'nun yazdığı bir broşür de hazırlanmıştır (Sönmez, 2016: 482). Sanatçı, 1979 yılında Türkiye'ye dönmüş, İstanbul'da çalışmalarını sürdürmüştür. Turan, 1985 yılında "50. Sanat Yılı-Soyutlar" başlığıyla, diğeri ise İstanbul'da Galeri Baraz'da açılan retrospektif sergileriyle sanatsal gelişim çizgisini ortaya koymuştur. Sanatçı, Ankara sergisi sırasında soyut çalışmalarıyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır: "Resim bitmeden evvel hiçbir bilgim yok. Resmin süresi içinde yaşam devam ettiğine göre, rastlantılara göre, gördüğüm, rastladığım şeylere göre resim yen yeni şekiller alabilir" (Sönmez, 2016: 482) (Görsel 101).



Görsel 101. Selim Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1949, kağıt üzerine mürekkep, 19x26 cm. (İstanbul Bilim ve Sanat, 2004: 413)

Turan, yerel kültürle ilişkisini 1990'lı yıllarda yoğunlaştığı kaligrafik, kompozisyonlar ile oluşturmuştur. Bu çalışmalarında sanatçı, klasik Osmanlı hat sanatında farklı ustalarca defalarca yazılmış levhalar üzerine yoğunlaşır. Derin tasavvuf düşüncesinin ürünleri olan bu levhaları, hem Arap hem de Türk harfleriyle yazarak kurgulayan Turan, kompozisyonlarının arka planlarını ise soyut elemanlar ve renk blokları uygulamıştır. Doğu ve Batı kültürlerinin öğretilerini bilen ve bunu resimlerinde kaligrafik etkilerle sentezleyen Turan, Saf Soyut'a dayalı bir resim anlayışına sahiptir (Sönmez, 2016: 483) (Görsel 103).



Görsel 102. Selim Turan'ın 1975'te Vivion kentinde düzenlenen "Sanatta Kırk Yıl" isimli retrospektif sergisinin kendi imzası ile tasarlanmış afişi. (Sönmez, 2016: 479)



Görsel 103. Selim Turan, *Soyut Kompozisyon*, 1949, kağıt üzerine mürekkep, 24 x 33 cm. (İstanbul Bilim ve Sanat 2004: 415)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
LİRİK SOYUT UYGULAMALARDA MÜREKKEP KULLANIMI

20. yüzyıl'da insanlık, çok hızlı bir değişim ve gelişime şahit olmuştur. İki dünya savaşı da geride bırakılmış fakat sanayileşme ve ilerleyen teknoloji, bireyin toplumla olan ilişkisini zayıflatmıştır. Böylece birey kendine ve topluma yabancılaşmaya başlamıştır. Toplumsal sorunların sonucunda insanlar ruhsal olarak etkilenmiş, bu durum sanatçıların da kendi içine dönüşünü hızlandırmıştır. Bu içe dönüş; kapitalizm, hızlı kentleşme, insanın doğadan uzaklaşması, kimlik arayışı, kültürel ve ulusal savaşlar, sınıfsal çatışmalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Tüm bu yıpratıcı koşullar içinde psikoloji, felsefe, sosyoloji bilimlerinde de hızlı bir değişim yaşanmıştır. Psikanalizde Freud'un bireyin iç yaşantısını kavrayış metodu olarak kullanması; Hümanist Psikoloji'de ise Fenomonoloji geleneğinden gelen insanın kendi öz yetisini gerçekleştirme üzerine ve anı yaşamaya odaklanan yaklaşımı bu değişimin göstergesidir. Varoluşçuluk'ta ise varoluşun belli bir özü olmadığı, insanın baştan verili bir doğası bulunmadığı yönünde ortaya koyduğu düşüncelerin yankı uyandırması ile; bilinç dışılık, hiçlik kavramları dahilinde felsefe yapma tutumları oluşmuştur. Bergson'un Sezgiciliğinde bilgiye ulaşma yolunda sezginin bilişsel ya da zihinsel yetilerimizden, kavramsal düşünmeden üstün tutulması gerektiği, gerçeği tanımak için başka bir yetiye yani içgüdüye ihtiyaç olduğunu, ve tüm bu alanlardaki değişimin Uzak Doğu felsefelerine kadar uzanan uluslararası disiplinlerde de yaşanmasıyla bu hızlı değişim devam etmiştir (Budak, 2003: 257).

Soyut ifade, insanın iç dünyasından ve kendisinden mikro kozmos evrenlerin makro kozmos yapısına dek varan bir eşleştirmeyi, akıl yürütmeyi ve bütünleştirmeyi kuşatır. Soyut resim, yaşamın nesneleşmiş kalıplarından, dış dünya uyaranlarından ve sınırlarından bütünüyle sıyrılmış olan derinlerdeki varlığın resmidir. Bir anlamda hiçlikten sanatçıya ulaşan bu aykırı bilgiler, soyut ifadeler olarak karşımıza çıkar. Gerçekte, soyut resim tinsel bir resimdir. Aynı zamanda, o bir sınır aşma ve maddi bağlardan kurtulmadır. Soyut dil; daha önceki estetik ifadelere oranla tuhaf ve anlaşılmaz yenilikler ve simetrilerin haberini verirken, renk ve duyumların yeni yönleri çağın gelecekteki yeni sanat ifadelerine kaynak ve temel oluşturmuştur (İnal, 2006: 71). Bu yöntem ve felsefelerden lirik soyut sanatçılar da etkilenmiş olup, bu kavramlarla dayanak noktalarını sağlamlaştırmış, farklı ve özgün bir

yaklaşım sergilemişlerdir. Soyut sanatta ifadenin bu içe bakış ile derinleşen yaklaşımı, bireyselliği en üst noktaya taşıyan özgün yapısıyla lirik anlatımı ortaya koymuştur.

1940 sonrası dönemde giderek hızlanan bir değişim, kendini özellikle Soyut Sanat'ta göstermiştir. Bu değişim, Soyut sanatın her türlü malzemeyle yaratılabileceğinin kanıtlanmak istenişi, biçimsel keşiflerin canlanmasını sağlamıştır. II. Dünya Savaşı sonrası döneme denk gelen Lirik soyut eğilimlerin biçim bulduğu bu dönemde, yaşanan bu değişim ve gelişimlerin Lirik Soyut eğilimi besleyen yanları olmuştur. Soyut resimde lirik yaklaşım, özgün ruha sahip olmakla birlikte, resmi oluşturma süreciyle de farklıdır. Ruhsal doğaçlama olarak anılan Lirik soyutlamada, sanatçı eylemini zihinsel denetimden uzak tutar ve bir biçim yaratma çabasında olmadan bilinçdışı bir üretimle jestlerini dahil ederek eserini gerçekleştirir. Sanatçı, bu üretimlerini gerçekleştirirken ruhsal ve bedensel hareket birlikteliği ile yüzeyde eylemsel bir varoluş sergiler. Eylem, resmin kendisi olur. Otomatist (yapıtı oluşturmadaki aşırı hız) bir tavırla yapılan bu resimlerde, sezgilerin ve rastlantının büyük önemi vardır. Lirik Soyut yapıtların geleneklere karşı duran duruşu, şiirsellik ve ruhsallığa olan yönelimi, tam olarak karşıtlıkların uyumunu (düzen-düzensizlik, denge-dengesizlik, amaç-amaçsızlık) gösteren yaratıcı bir yaklaşımdır.

Lirik Soyutlama, 1945'ten günümüze değin devam etmekte olan soyut sanat eğilimidir. Lirik Soyutlama eserlerinde, yaratma eylemini içten gelen ve duygusal bir atılım olarak kabul etme ve duruma göre çok değişken bir ölçüde, bir takım gerçeküstücü ve anlatımcı verilerin bütünleştirilmesi özelliklerini taşır. Modern sanat tarihinin köklü hareketlerinden biri olan Lirik Soyutlama, yeni bir sanat ve düşünce biçimi olarak da bilinir.

Lirik Soyutlama, ressamın yüzeyi nasıl boyadığını, yani sürecini nasıl geçirdiğini ifade eder. Lirik soyut anlayışta eserini oluşturan ressam; materyali yüzey üzerinde kontrollü ya da önceden tasarlanmış şekilde uygulamaz, tamamen sezgisel hareketler ile derin duygularını spontane oluşumlar eşliğinde uygular. Lirik soyut eserlerde, uygulama hızı, biçimlerin ve jestlerin önceden tasarlanmaması, konsantrasyon durumunun gerekliliği önemlidir. Lirik soyut eserlerde; ressamın fiziksel olarak resim yapma eylemi bir performansa dönüşür ve buna kendini tinsel boyutta keşfetme süreci de dahildir. Bu eylem anında ortaya çıkan eser, ressamın jestlerinin geride kalanlarıdır. Jean Paul Sartre, Lirik Soyutlama sanatçısını şu şekilde anlatır; "Lirik ressam iyice ölçüp biçmeden, o an içinden geldiği gibi girişir, değim yerindeyse saldırır tuvale. Sonra da, bu kez tuvalin bizi çarpması için çekilir aradan. Tuvalle mücadele etmesi, resim yapması demektir. En sonunda, varoluş,

sanatçının bizzat kendisi olarak görünür tuvalde, sanatçı eserine saldırgan bir eylem bütünlüğü sokmuştur." (Sartre, 1997: 100) Sartre, Lirik Soyutlamacı ressamlarla ilgili açıklamalarına şu satırlarla devam eder; "Kasırga içinde bir kasırga daha koparırlar ve içlerindeki en küçük parçaları bile taviz vermeden organize ederler. Yarattıkları kuralları ve görsel mantığı kullanarak bu toz dumanı yeniden biçimlendirmek ve korumak, bu çok parçalılıklar arasında katmerli bir birlik araştırma, tuval üzerinde yeni bir öz kavrayışı yakalamak, karanlık boşlukları, lekeleri, boya birikintilerini, her şeyi birbirine dolayarak, bunların nasıl seremoni içinde akışkanlığı, yoğunluğu, sert yapısal elemanlar olarak kullanmak zorundadırlar" (Sartre, 1997: 100).

Lirik Soyut üslupta üretilen resimlerde, resmin bütün alanı aynı öneme sahiptir; ressam, genellikle şövalesine ihtiyaç duymaz, tuval bezini yere koymayı tercih eder, böylece resminin etrafında dolaşarak yüzey üzerinin her köşesinde eşit hareket edebilir. Bu üslıpta yapılan resimlerde, All Over Painting[48] olarak nitelenen yaklaşım değer kazanırken, ağırlıklı olarak da akıtma, damlatma, sıçratma teknikleri uygulanır. Eserin kendisi kadar oluşum sürecinin de önemli olduğu lirik soyutlama'da, içsel dürtünün etken bir jestle dış tepkiye dönüştürülmesi ve böylece malzemenin akışkanlığının derhal uygulanması şarttır. Mürekkep, bu akışkanlığı sağlamada en uygun materyaldir ve mürekkebin oluşturduğu lekeler, yüzeyde rastlantısal bir düzen oluşturmaya olanak verir. "Rastlantı, esas itibariyle bilinemeyenin, kestirilemeyenin ortaya çıkmasıdır, gerçekleşmesidir" (Kahraman, 2016: 2). Yüzeye fırça ile boya damlatılır ya da sıçratılır. Gerçeklik, artık kopyalanamaz ya da yorumlanmaz. Bir bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir; bu şekilde önü açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında rastlantıya pay bırakır. Yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulan özne, nihayet kendini boş bir öznelliğin içinde bulur ve sonunda ortaya çıkan ürün rastlantısal olur. Bu durum, bireysel dışavurum olarak ortaya çıkar (Bürger, 2017: 124).

Lirik soyut üslupta çalışan birçok sanatçı, mürekkebin, doğa ve evrenle yakınlaşmasını mümkün kılan bir bütünsellik, boşluk ve görünürlüğe sahip olma durumunu

[48]All–Over Painting (Tüm Yüzey Değerlendirmesi): Terim, tuvalin tüm yüzeyinin eşdeğere yakın bir biçimde değerlendirilmesi anlamına gelir. İlk olarak Pollock'un akıtma (drip) resimleri için, daha sonralarıysa tuvali doku, renk ya da karalamayla (scribble) dayanarak boydan boya yorumlayan sanatçıların yapıtları içinde kullanılmıştır. Bu tür yapıtlarda denge, düzenlilik (ritim), uyum açısından yüzeyde hiçbir noktaya ağırlık verilmemiş; tuval, farklılıkları olmayan bir bütün olarak değerlendirilmiştir.All-Over, resmin unsurlarının, tablonun tüm yüzeyine kenarlardan taşacakmış gibi bir izlenim uyandıracak biçimde dağıtılmasıdır.(Eroğlu, 2006:25)

benimser. Mürekkep, bir dünya görüşünü, bir yaşam biçimini, bir varoluş halini, bir değer sistemini temsil eder. Mürekkep, aynı zamanda ruhsal derinlik olgusunu da yaşatan bir güçtür (Smith, 2019: 18). Mürekkep, otomatik çizimde yazısal formları en hızlı biçimde uygulamaya olanak verir. Otomatizmin getirdiği kendiliğindenlikle yüzeye hızlı bir biçimde tutunan lekeler, kendi ifadesini oluşturur. Otomatizmle harekete geçirilen bu ifade, hemen hemen bütün lirik sanatçılarda gözlemlenebilir. Otomatizm, enerjinin dışavurumuyla eylemsel bir varoluş sunar. Bilinç tarafından engellenmeyen bir oluşum, jestlerin resme dahil edilişi ve bir karşı duruş sergilemeyi Otomatizm mümkün kılar. Böylece anlık, duygusal iç tepkiler, doğaçlama hareketler ile materyale yansıtılabilir. Sonunda, içsel olan, yüzeydeki görünümüne kendiliğindenlikle kavuşmuş olur.

Devingen bir bakış açısıyla oluşturulan çizgisel biçimlerin kendine özgü plastik ögeler ile ritimsel ve hızlı hareketlerin görüntüsünü soyut bir tavırla sunmayı sağlayan kaligrafi, lirik soyut sanatçının, yüzeye yazıdan farklı olarak kendi estetik değerlerini de katmasına olanak sağlar. Kaligrafi yoluyla harf ve çizginin duygusal etkileşimle dışavurumu, estetik bir kaygıyla sunulur. Lirik Soyut resimde, kaligrafi anlayışı, fırça ve çizginin kendiliğinden oluşan esnek hareketleri ile ortaya çıkar. Lirik Soyutlama sanatçılarından bazıları, Uzak Doğu ve antik yazı formlarından da esinlenmiş ve yazısal bir resim düzeni oluşturmuşlardır. Kaligrafik formlardan etkilenilen bu çalışmaların Avrupa'daki öncülerinden Henri Michaux ve Alfred Manessier'dir. 1933'te Uzak Doğu'ya seyahat eden Michaux, Çin kaligrafisini inceleyerek yeni bir resim düzeni kurmuştur. Doğu kaligrafisinin resimlerine vermiş olduğu ilhamı yadsımayan Michaux, Uzak Doğu'nun kendine has malzemeleri olan fırça ve mürekkep'i kullanarak anlık duygular ile çizimlerine yön vermiştir. Michaux'un 1976 tarihli kağıt üzerine hint mürekkebi ile yapmış olduğu anlık jestlerini hızla uygulamış olduğu eserinde, fırça hakimiyetinin üst düzeyde olduğunu açıkça görmekteyiz (Görsel 104-106). Mark Tobey (1890-1976) ise 1934 yılında Çin'e gitmiş, Uzak Doğu resim tekniğini yerinde inceleme fırsatı bulmuş ve eserlerinde lirik anlatım biçimini yansıtmıştır *City Reflections* adlı eserinde Uzak Doğu'ya özgü Sumi mürekkebini kullanarak yapmıştır. Bu eserde son derece dinamik görünen fırça sürüşü anlık etkiler barındırır (Görsel 107,108).



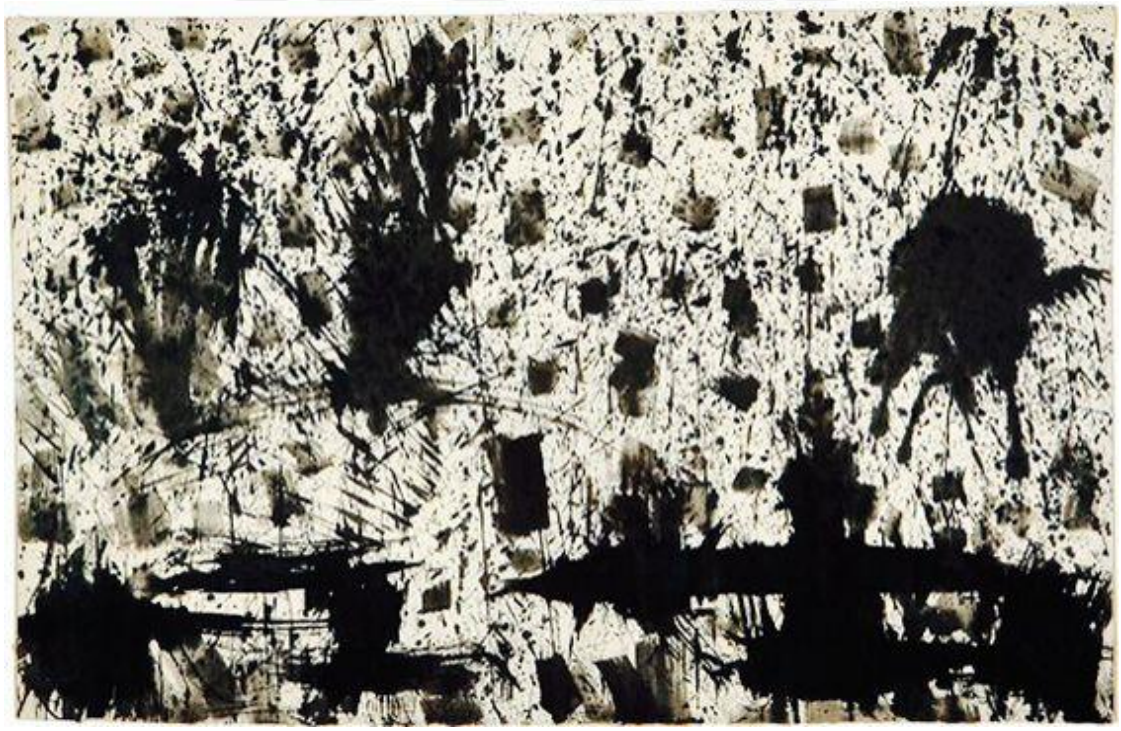
Görsel 104. Henri Michaux, 1976, kağıt üzerine Hint mürekkebi. (Bonnefoi, 1976)



Görsel 105 . Görsel 102'den detay. (Bonnefoi, 1976)



Görsel 106 . Görsel 102‘den detay.



Görsel 107. Mark Tobey, *City Reflections*, 1957, kağıt üzerine sumi mürekkebi. (https://memeteria.com/2014/03/10/at-the-frye-tobey-and-teng/ Erişim tarihi: 2012.2022)

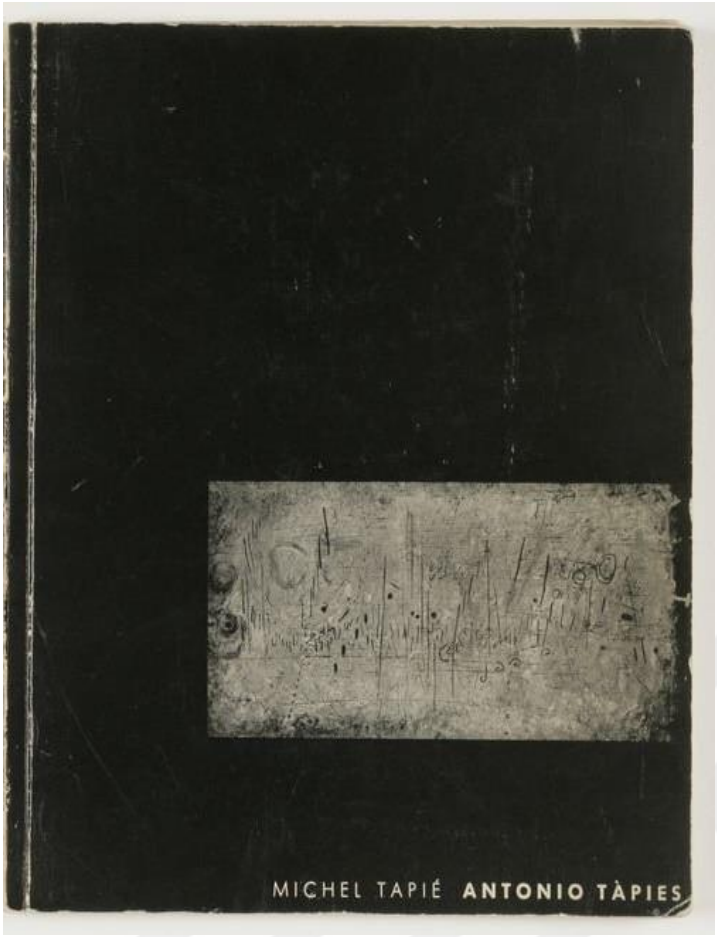


Görsel 108. Görsel 103'ten detay.
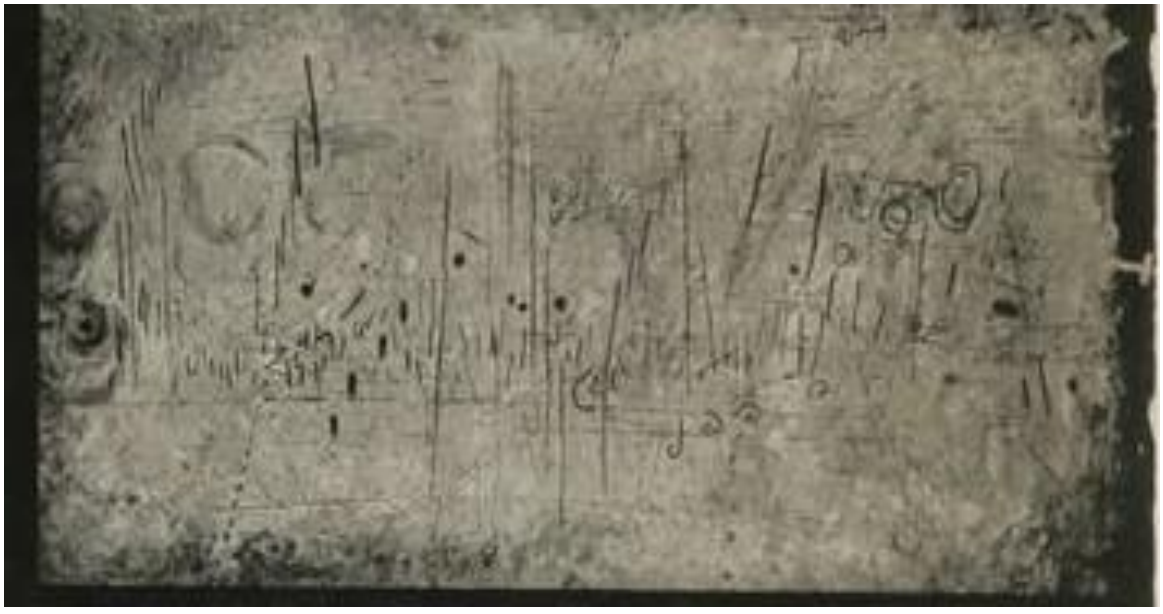
3.1. Antoni Tapies (1923-2012)

1923 Barselona doğumlu olan ressam Antoni Tapies, 1943-46 yılları arasında hukuk öğrenimi görmüş ve bu arada 1944 yılında bir desen atölyesinde kurslara da katılmıştır. 1948 yılında, Gerçeküstücülük ilkelerini benimseyen Dau Al Set Grubu'na[49] katılmış ve 1951'e kadar bu topluluğun üyesi olmuştur (Görsel 109-110).

[49] Dau Al Set Grubu 1948'de Barcelona'da Çağdaş İspanyol sanatının geleceği için düzenlenmiştir. O zamanlar estetik iletişimin sınırları yenilik ve deneylere neredeyse tamamen kapalıydı. Bu durumu düzeltmeye ve daha da önemlisi, gelişmekte olan İspanyol sanatına çok şey katmaya inanan ressamlar, Joan Ponç, Joan Josep Tharrats, Modest Cuixart ve Antoni Tapies; yazarlar Brossa, Puig, Cirlot, şair Joan Brossa ve filozof Arnau Puig Dau Al Set grubunu oluşturmuşlardır. Tharrats, grubun adını aldığı ve 1948-1956 yılları arasında yayınlanan derginin basım ve dağıtımını üstlenmiştir. Sürrealist ve Dadaist hareketlerden büyük ölçüde etkilenen Dau Al Set, bilinçli ve bilinçsiz zihni sanata çevirmesiyle tanınmıştır (O'Hara, 1960: 8).



Görsel 109. Antoni Tapies, 1956, 24.9 x 21.3 cm, kağıt üzerine baskı mürekkebi, *Dau Al Set* Dergisi'nde Michel Tapie'nin metnini yazdığı bölümün kapağı, MACBA Koleksiyonu. MACBA Vakfı. ("Antoni Tapies Kağıt Üzerine Mürekkep", 2023)



Görsel 110. Görsel 105'ten detay.

1952 yılında üslup olarak geometrik çalışmalara yönelmiş olan Tapies, 1953 yılında New York'a gitmiş, avangart kolaj çalışmaları yapmıştır ve bunun yanı sıra enstalasyon çalışmaları, kum ve saman parçalarıyla deneysel uygulamalar da gerçekleştirmiştir. Tapies, 1952-1953 yıllarında yoğun deneysel çalışmalarla kendine özgü, "Arte Povera" (Yoksul Sanat) tekniğini geliştirmiştir. (Görsel 115) Bu teknikle; eserlerinde saman, sicim, kumaş parçaları, eski atık malzemeler kullanarak kesme, yırtma gibi teknikler ile de resimlerindeki yüzey üzerindeki dokusallığı zenginleştirmiştir. Daha sonraki yıllarda Doğu felsefesini incelemiş ve serbest üsluplu dışavurumcu çalışmalarında insan ve doğanın ilişkisini dile getirmeye çalışmıştır (Erzen, 1997: 1735). Lekesel ve dışavurumcu biçim özellikleri taşıyan resimleriyle tanınan sanatçı, çalışmalarında damlatma, sıçratma, püskürtme gibi teknikleri kullanmıştır. Mürekkep çalışmalarında ise çizgiler, harfler, açık-koyu dengesi ve tek renk geçişleri, kendiliğinden ve eylemsel bir yaklaşım gösterir (Görsel 111).



Görsel 111. Antoni Tapies, *X Retallada I*, 2004, kağıt üzerine mürekkep, 49 x 64.5 cm. (Antoni Tapies, 2005)

Sürrealist Otomatizm süreci, sanatçının spontane hareketlerinin bilinçdışı düşünce ve duygunun taşıyıcısı olmasına izin verirken, onun yaratıcı vasfının temeli haline de gelmiştir. Tapies (2014: 62), bu süreci şöyle açıklar: "Çalışmamın kozmik bir güç tarafından

yönlendirildiği hissini bana verecek bir tür transa giriyorum, sonunda, işin kendisi kontrolü ele alıyor ve siz çalıştığınızı bile bilmiyorsunuz". Tapies, 1950'lerde resimleri için yeni malzemeler denediğinde bu sezgisel yöntemi kullanmıştır. Çimentoya benzeyen kalın, pürüzlü, gri yüzeyler oluşturmak için mermer tozu, kum, pigment, vernik ve lateksi birleştiren sanatçının bu çalışmaları, boyalı tuvallerden daha çok asılı nesnelerdir. Bu eserler, fosilleri andıran yara izleri ve elemental bir sürecin organik bir etkisi gibi görünen çatlaklar ve yarıklar sergiler. Tapies'in *Madde Resimleri* olarak anılan tabloları, geçilmez ve çatışmacı bir görünüm sergiler. Otomatizmden türetilen *Madde Resmi*, 1950'lerde yaygın olan spontan soyutlama sanatının bir yansıması niteliğinde değerlendirilebilir. Avrupa'da *İnformel*, *Taşizm*, *Lirik Soyutlama*, gibi çeşitli isimler altında ve Japonya'da *Gutai G*rubu da dahil olmak üzere bu stiller, Amerika'daki Soyut Dışavurumculuk ile paralellik göstermiştir ve uluslararası bir fenomen oluşturmuştur. Tuval üzerine boyayla "harekete geçirilen" bilinçdışının bireysel keşfini vurgulayan bu çalışmalar, eylem sorumluluğunun bireye ait olduğu Varoluşçuluk felsefesiyle bağlantılıdır. Fransa'da Jean Dubuffet ve Jean Fautrier, Tapies'inkine benzer yoğun yüzeylerle çalışmıştır. Paris merkezli Henri Michaux, Georges Mathieu, Wols ve Jean-Paul Riopelle gibi diğer sanatçıların eserleri de sık sık birlikte sergilenmiştir. İtalya'da Giuseppe Santomaso, Lucio Fontana, Alberto Burri, Enrico Donati ve Emilio Vedova; Almanya'da Emil Schumacher ve K.E Dahmen ve *Kobra sanatçıları* Asger Jorn, Karel Appel ve Pierre Alechinsky bu akımda eser üreten sanatçılarındandır. Informel tarzında çalışan İspanyol sanatçılar, Tapies ile birlikte ressamlar Antonio Saura ve Manolo Millares ve heykeltıraş Eduardo Chilhda'yı içeriyordu. 1950'lerin en hayati uluslararası hareketi gibi görünen soyut üslup, on yılın sonunda kalıplaşmış ve klişeleşmişti. Yabancılaştırıcı bir dünyada bireysel eylemin ifadesine dayanan orijinal Varoluşsal dürtüler kaybolduğundan, otantik kendiliğindenliğin enerjisi stilize edilmiş lirizm haline geldi. Ancak Tapies'in çalışması, yeni temalar, malzemeler ve kompozisyon yapılarının tanıtılmasıyla canlılığını korumuştur. Gelişen dünya görüşünü yansıtan anlamıyla, hem günlük dünyayla hem de ruhani alemlerle bağlantılı bir imgeler dağarcığının geliştirilmesiyle genişletilmiştir. Baskın soyut üslubun akademikleşmesine karşı tepkiler yaygınlaşmıştır ve Tapies'in 1960'lardaki soyut çalışmaları da bu bağlamda değerlendirilebilir (Catoir, 1991: 134).

Tapies'in ana yapısal bileşen olarak kullandığı senaryo benzeri yazının temelini gizli mesajlar ve anlam belirsizlikleri, oluşturur (Görsel 112). Sanat tarihi boyunca resimlerde kelimeler kullanılmıştır ve 20. yüzyılda bu uygulama yaygınlaşmıştır; başlıca örnekleri de

Kübist kolaj ve Sürrealist Otomatizm'dir. Çağdaş dönemde Georges Mathieu, Hans Hartung ve Pierre Soulages, yazılı işaretler şeklini alan doğrusal işaretler yaratmış ve diğer sanatçılar, özellikle de Cy Twombly, yazmayı çalışmalarının anlamı ve yapısı için temel hale getirmiştir. Tapies'nin yazıyla ilişkisi, kolajlı tipografi yerine el yazısıyla otomatist bir biçimde onun gerçekliğin altında yatan karmaşıklıkları gerçeklik olarak algıladığımız şeylerde sürekli meydana gelen dönüşümleri ve bu gerçekliğin maneviyatını özümsemesine bağlıdır. Tapies, üzerine anlaşılmaz kelimeler yazdığı veya karaladığı bir alan kurmuş ve bazen sistematik olarak bir kağıdı yazılı bir sayfaymış gibi doldurmuştur. Bu tür notasyonlar[50], sıradan karalamaların bilindik sınırlılığının yanı sıra derinden bilinemez olanı akla getirir. Tapies'nin kağıt üzerine çalışmalarının anlatıldığı bir kitapta, onun çizgilerinden şöyle bahsedilir; "Çizgilerinin kağıda mükemmel bir denge içinde yerleştirilme şekli, on yedinci yüzyılın Japon hattatlarının eserlerinde bulunan aynı kaçınılmazlığa sahiptir" (Whitfield, 2005: 6).



Görsel 112. Antoni Tapies, *İsimsiz*, 2004, kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 38.5 x 64 cm. (Antoni Tapies, 2005)

1980'lerde Tapies'nin yazıları, genellikle kaligrafik bir akış ve ritmi vurgulamıştır (Görsel 113). Bu yönünün temeli, 1940'lardan beri bir ilham kaynağı olan Doğu sanatıyla olan ilişkisindedir. Tapies, yoga egzersizleri, Budist ikonalar gibi resminde

[50] Notasyon: Latince'den türemiş olan kelime; sayıları, nicelikleri, ilişkileri vb. bir dizi işaret veya sembol sistemiyle temsil etme, gösterim süreci veya yöntemi anlamına gelmektedir.
https://www.britannica.com/dictionary/notation

meditasyona ve aydınlanmaya ilham verecek bir teknik geliştirmeye çalışmış olduğunu belirtmiştir. Zen Budizm'ine dair Catoir (1991: 136), Zen'in gizeminin, Tapies'in zihniyetine uygun olduğunu ve çocukluk dindarlığının duygusal temeli olmadan, kısa süre sonra ona natüralist mistisizm dediği şeyi, gizem ve kutsallık mesleğini hissettirdiği değerlendirmesini yapmıştır. Doğaüstü faktörlere inanmaya ihtiyaç duymadan, şeylerle gizemli bir iletişim. Bir röportajında Uzakdoğu'ya henüz neden gitmedin diye sorulduğunda şu cevabı vermiştir: "Ruhsal hazırlığımın henüz tamamlandığını sanmıyorum ama bir ara oraya gitmem gerekeceğini biliyorum. Zen Tapınakları hakkında koca bir literatür koleksiyonum var. Belki orada bana gitme fırsatı verecek bir sergim olur. Zihnimde bir tür ideal Çin ve Japonya imajı var" (Catoir, 1991: 136).

Tapies, bir röportajında, kendisini en çok etkileyen felsefenin ne olduğu sorusuna; "En büyük etki Taoizm ve Budizm'in en iyi unsurlarını birleştiren Zen'den geldi. Bir sanatçı olarak başladığımda Zen, çağdaş sanat ve edebiyatta yönümü bulmama yardım etti. Daha sonra gençken ele geçirmenin imkansız olduğu klasik metinlerin sayısız çevirisi sayesinde Doğu'yu daha iyi tanıdım. Doğu'nun katkısının sadece benim sanatım için değil, bir bütün olarak Batı kültürünün gelişimi için de çok önemli olduğuna inanıyorum. Benim görüşüme göre, yüzyılımızın gerçekten de çığır açıcı kültürel başarısı, kültürümüzü yeniden yorumlama ve yeniden keşfetme ihtiyacını fark eden insanlardır." cevabını vermiştir (Catoir, 1991: 83-84). Sanatçı, Zen hakkındaki düşüncelerini, röportajda şu şekilde açıklamıştır: "Zen'in meditatif bir yanı var ama aynı zamanda şok unsuru da var, düşüncenin temellerini sarsıyor ve her şeyi sindirilebilir olmaktan çok sindirilemez hale getiriyor. Kendimi tefekküre kaptırdığım ve kendimi tamamen hiçliğin içinde erittiğim anlar oluyor. Ama farklı bir şekilde hiçlik fikrini öne sürmeye çalıştığım ve böylece izleyiciyi sarstığım anlar da oluyor" (Catoir; 1991: 84). Tapies kitabında, Zen öğretisini eserlerinde benimseyen sanatçılar için, "Ben Çin'de Tchang öğretisine en yakın durmuş 'bilgin' sanatçıların en yoğun esin kaynağına erişmiş olduklarını düşünüyorum ve en yüksek yetkinlik dercesine de; bunu keşiş ressamların eserlerinde görüyorum" yorumunu dile getirmiş ve Zen'in meditatif ruh halinin sanatçılarda yüksek ruha erişme bütünlüğü ile kendisini gösterdiğini vurgulamıştır (Tapies, 2014: 62).



Görsel 113. Antoni Tàpies, *İsimsiz*, 2004, kağıt üzerine mürekkep ve kolaj, 53 x 65.5 cm. (Antoni Tapies, 2005)

Temeli zihnin, bedenin, çevrenin ve ruhun iç içe geçmesine dayanan Doğu felsefesi, Tapies'in inançlarını ayrı gerçeklikler yerine, tek bir temel gerçeklikte ifade eder. Kaligrafik çizgi, çeşitli sanatçıların, özellikle de İnformel kuşağının eserlerinde bulunur (Görsel 113). Alechinsky, Soulages ve Kline gibi bazı ressamların çalışmaları da bu yaklaşımı içerir. Tapies, Tobey ve Motherwell'in Doğu düşüncesi ve kültürüne olan ilgilerinden bahsederek, kendi eserleriyle bu sanatçıların çalışmaları arasındaki benzerliklere de dikkat çekmiştir. Tapies'in kaligrafik işaretleri ve genel olarak yazı görüntüleri, yedek formların ve sessiz tonlamaların dalgın ruh hallerini beslediği yerlerde bile genellikle gizli bir iletişimi gösterir (Deborah, 1991: 22,23,28,29).

Tapies'in 1969 yılında yapmış olduğu *Ayak İzi* adlı eseri, (Görsel 116) Shiraga Kazuo'nun 1956 yılında tuval bezinin üzerinde ayaklarıyla yapmış olduğu performansı, (Görsel 58) ve Yves Kline'ın 1960 yılında yapmış olduğu *Antropometri* serisi, (Görsel 15-16) bedenin ve malzemenin yüzey üzerinde karşılaştırılmasında önemli örneklerdir. Üç önemli Çağdaş sanatçının birbirine yakın tarihlerde benzer tekniklerle ürettikleri deneysel çalışmalarına bu tez metninde özellikle yer verilmiştir. Tapies, Uzak Doğu'nun kültürel birikimini ve felsefi düşüncelerini incelemiş bir sanatçı olarak kendini yeniden keşfetme yolunda edinmiş olduğu deneyimi eserlerine yansıtmıştır.



Görsel 114. Tapies, Barselona daki stüdyosunda çalışırken. (Antoni Tapies, 2005: 32)



Görsel 115. Tapies, *Bronz ve Asemblaj, Kitap ve Çatal bıçak takımı*, 1996, 27.5 x 70 x 42 cm. (Antoni Tapies, 2005: 32)



Görsel 116. Antoni Tapies, *Ayak izi*, 1969, keten üzerine mürekkep, 296 x 109 cm. (Catoir, Barbara, 1991:75)



Görsel 117. Görsel 112'den detay.

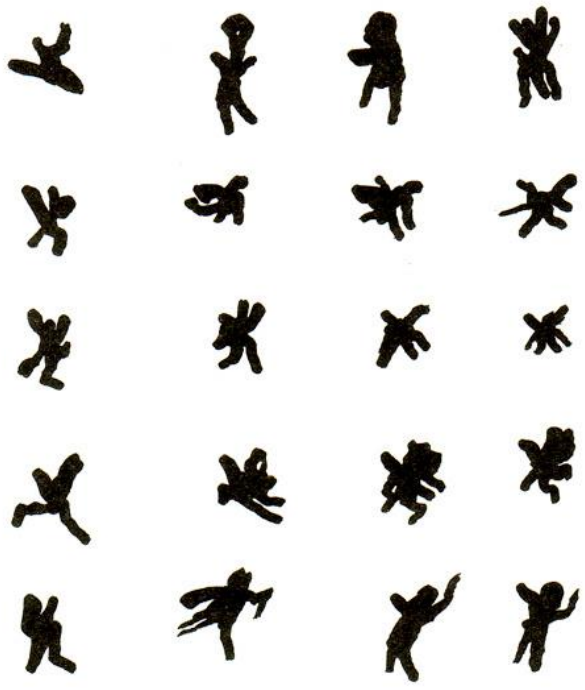
3.2. Henri Michaux (1899-1984)

1899 doğumlu olan Henri Michaux, ressam şair ve yazardır. 1930–1931'de Japonya, Çin ve Hindistan'ı ziyaret etmiş olan Michaux, bu gezinin sonucunda *Asya'da Bir Barbar* [51]kitabını kaleme almıştır. Michaux, Çin resmi için; figüre olan yoğun ilgimizi feda etmeyen ama varlıklara, şeylere, manzaralara şiirsel bir yaklaşıma götüren resimdir diyerek; Çin resmini yakına tercih edilen uzak, kopyaya tercih edilen eksikliğin şiiri olarak görmüştür (Bonnefoı, 1976: 19). Doğu kültürü, onun en büyük etkileşimlerinden biri haline gelmiş ve daha sonra Budizm ilahisi ve Doğu kaligrafisi birçok şiirinin ana konusu olup, çizimlerinin çoğuna ilham vermiştir. 1922'lerde ilk metinleri ile şair olarak tanınan Michaux, 1927'lerde ressam olarak öne çıkmıştır. 1937'de Paris'teki Gallerie Pierre'de ilk resim sergisini açmıştır. Michaux, 1930-1931'de Uzak Doğu'ya yaptığı yolculukta, kelimeleri ve görüntüleri kaynaştıran hem sözlü hem görsel olarak Çin kaligrafisini doğal, güzel ve anlamlı bir dil olarak görmüştür. Bu Uzak Doğu yolculuğu, kelimeleri bir araya getirdiği şiirsel ve resimsel metin ve resim projelerini gerçekleştirmesine olanak sağlamıştır. 1950'lerde, Çin yazı dilinde gördüklerinden esinlenerek, sözel-görsel bütünleşik şekiller ve formlar çalışmıştır. Michaux'nun Çince karakterlere benzeyen işaretler ve semboller yarattığı ilk projesi olan 1951 tarihli *Mouvements* adlı altmış dört parça mürekkep çiziminden oluşan görüntüleri şiirsel bir metinle birleştirmiştir. (Görsel 118,119) Bu çalışmanın yayımlanması, Michaux'nun bir şair-ressam olarak kariyerinde çok önemli bir aşamadır. Resmi, yazıya kıyasla özgürleştirici bir ifade biçimi olarak gören sanatçı, bir sanatı diğerine üstün görmemiştir. Sözcükler ve imgeler arasındaki bu rekabet ve tartışma Michaux'nun eserlerinde kendini göstermemiş, aksine onları karşı karşıya getirmek yerine bunları tamamlayıcı kombinasyonlarda birleştirmiştir (Bonnefoı, 1976: 5).

[51] Henri Michaux, Asya'da bir Barbar, Çev. Rahime Sarıçelik Abbasbeyli, Sel Yayınları, 2018.



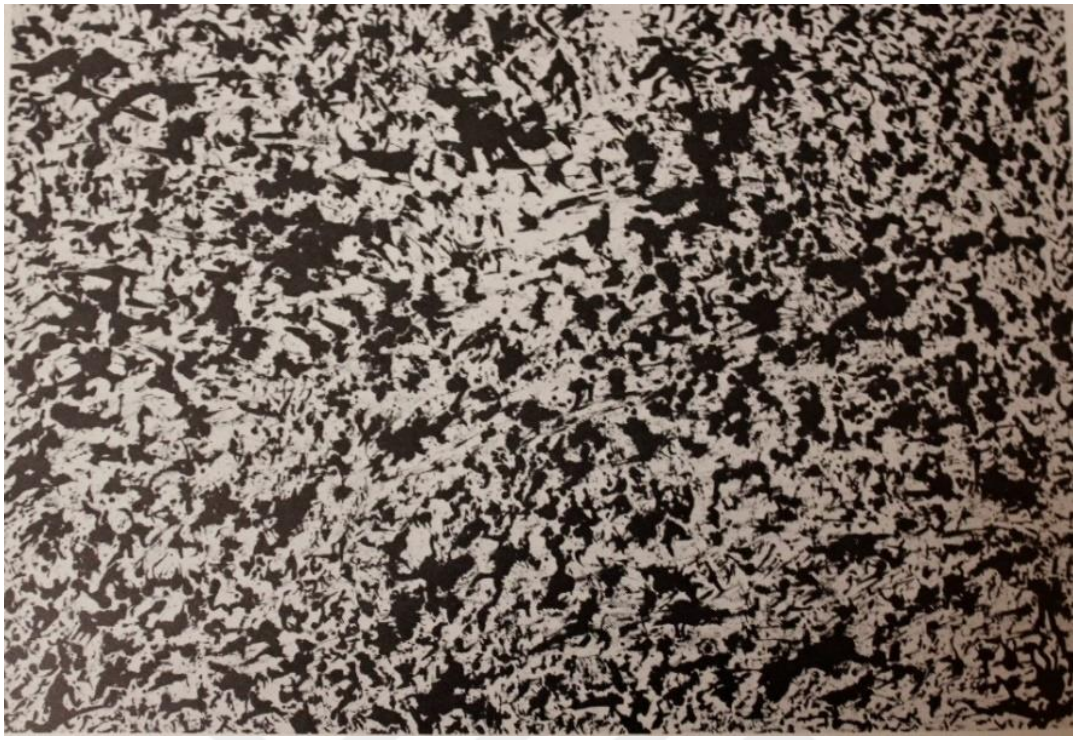
Görsel 118. Henri Micahaux, *Mouvements,* 1951, dokuma kağıt üzerine Hint mürekkebi, 31.8 x 24 cm. (Henri Michaux, 1976)



Görsel 119. Henri Micahaux, *Mouvements*, 1951, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 32 x 24 cm. (Henri Michaux, 1976)

Michaux'un mürekkep çalışmaları, jestsel ve iç gözlemseldir. Mürekkep lekelerinden oluşan bu manzaralar, içsel bir gerilimi yansıtır. Leke denilen şey, bu sıvı kor, sanki onu yansıtan momentumun tazeliğini ve canlılığını koruyormuş gibi, rengin şiddetli ya da tatlı ezilmesi veya akmasıdır. Düşer, patlar, dağılır, genişler veya dallara ayrılır (Bonnefoı, 1976: 5). Michaux'un çizimlerinde jest, hem iletişimsel bir işaret olarak hem de sanatçının bedensel hareketini belgelemenin, fiziksel alanın sınırlarını aşan metafizik bir beden yaratmanın ve zamanın geçişini hızlandırmanın bir aracı olarak kullanılmıştır. Mürekkep resimleri, gerçeğin kanıtıdır diyen Bonnefoı, mürekkep resimleriyle ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur: Hiçbir şeyi gizleyemezler, momentumunun büyüklüğü ve sayfadaki mürekkebin parçalanmasıyla, tek başına jest açığa çıkar, açılır. Siyahın beyaza karşı ritmik dağılımı, iki kahramanın aşk dolu mücadelesini başlatır, burada meydan okuma uzamın tanınmasıdır (Görsel 122). Siyah rengin önceden tasarlamadan veya pişmanlık duymadan kendini yansıtma, patlama, çınlama, beyaza tutunma çabukluğu, onun tek gizli anlamını destekler. Dramanın tek aktörü ve aksiyonun tek öznesi haline gelen mekanı hareketlendirir ve arındırır. Bütünün rezonansındaki her bir patlamanın vuruşundan başka bir çıkış yolu bulmadan. Büyük mürekkeplerin karşı konulamaz gelgiti, akıntıları, girdapları, her şeyi sular altında bırakan ve yok eden işaretlerin akışı, uzaktan gözlem arzusu. Daldırılmak ve süpürülmek, onları kavramanın ve duymanın tek yolu, Kıvılcımların uğultusunu, manyetik parçaların sesini dışarıda veya içeride yazılmış veya silinmiş onları taşıyan nehirde daha fazladır. Her işaret ortaya çıkarken, bu güçlü bir şekilde zikredilmiş, kaotik alana giriş yapar (Bonnefoı, 1976: 8,10). Michaux'nun 1975 tarihli kağıt üzerine mürekkeple yapmış olduğu İsimsiz iki çalışması da Boneffoı'nin bu açıklamalarına güzel örnekler oluşturmaktadır (Görsel 120- 121).

Michaux, "Çizgi de benim gibi ne aradığını bilmeden arar; anında bulunanları, sunulan çözümleri, ilk baştan çıkarmaları reddeder. Hiçbir şeye yol açmadan, güzelleştirmeden, ilginçleştirmeden, yılmadan, sırtını dönmeden, düğümlenmeden, takılmadan kendinden geçer. Bir nesneyi, bir manzarayı, bir figürü fark etmeden, hiçbir şeyi bağlamadan, çarpıştırmadan, hiçbir şeyi asla tam olarak belirlemeden" (Bonnefoı, 1976: 10) sözleriyle çizginin kendine göre anlamını açıklamıştır.



Görsel 120. Henri Michaux, *İsimsiz*, 1975, kağıt üzerine mürekkep. (Henri Michaux, 1976)



Görsel 121. Henri Michaux, *İsimsiz*, 1975, kağıt üzerine mürekkep.
(Henri Michaux, 1976)



Görsel 122. Henri Michaux, 1958, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 75 x 105 cm, (Henri Michaux, 1976)

3.3. Zao Wou-Ki (1920 -2013)

1920 yılında Pekin'de doğan Zao Wou-Ki'nin atalarının, Song Hanedanlığı'na mensup olduğu söylenmektedir. Resim sanatına büyük saygı duyan ailesinin de teşvikiyle on yaşından itibaren resim yapmaya başlamıştır. Taocu bir üstad olan büyükbabasından hat sanatı eğitimi almıştır. Babası, onun ilk resim öğretmeni olmuş ve ona temel resim becerisini öğretmiştir. Ayrıca amcası, Paris'te eğitim görmüş bir ressamdır ve ona Avrupa'nın farklı müzelerinden satın aldığı birçok poster göndermiş, Wou-Ki'nin Batı sanatıyla ilk teması bu şekilde gerçekleşmiştir (Zao Wou-Ki Biyografi, 2022). Wou-Ki 1935'te on beş yaşında Hangzhou Güzel Sanatlar Okuluna girmiş ve bu okulda geleneksel Çin resminin tekniğini, hat sanatını, geleneksel tunç heykellerini ve seramikleri incelemiştir. Wou-Ki, bu okulda geçirdiği altı yıl boyunca hem Çinli hem de batılı öğretmenlerden eğitim almıştır, daha sonra yağlıboya resim çalışmalarına devam etmek için okuldan ayrılmış, 1941'de Hangzhou'dan Chongqing'e taşınmış olan, öğrenci olarak ayrıldığı okuluna, asistan öğretmen olarak geri dönmüştür (Zao Wou-Ki Biyografi, 2022). Sanatçının 1941'de Chongqing'da açtığı ilk

kişisel sergisi, Picasso'dan da etkilenerek yapmış olduğu eserlerden oluşmuştur. 1946'da Zao Wou-Ki'nin Chongqing'de buluştuğu Çin'deki Fransız Büyükelçiliği Kültür Ataşesi Vadime Elisseeff, onu Paris'e davet etmiştir. Elisseeff, Zao Wou-Ki'nin 20 eserini Cernuschi Müzesi'nin *Exposition de peintures chinoises contemporaines'inde* (Çağdaş Çin Ressamları Sergisi) sergilemek üzere Paris'e götürmüştür. Zao Wou-Ki 1947'de, Şangay'daki kişisel sergisinin ardından babasının onayıyla sanatsal çalışmalarını ilerletmek için Paris'e taşınmaya karar vermiş ve 1948'de Paris'te Montparnasse bölgesine yerleşmiştir. Burada yakın komşusu Alberto Giacometti ile dostluk kurmuşlardır (Zao Wou-Ki, 2022) (Görsel 123).



Görsel 123. Zao Wou Ki, Gaudigny, Loiret, 2006 yazında Fransa'daki stüdyosunda çalışırken. Fotoğraf: Françoise Marquet. (Gaosian Gallery Catalogue, New York, 2019)

Sanatçının kozmopolit yeni arkadaş grubunun içinde Amerikalı sanatçılar Sam Francis, Norman Bluhm ve Joan Mitchell; Kanadalı sanatçı Jean-Paul Riopelle, Portekizli ressam Marıa Helena Vieıra da Silva, Alman ressam Hans Hartung ve Fransız ressam Pierre Soulages vardır. Paris'teki ilk kişisel sergisi 1949'da Galerie Creuze'de açılmıştır. 1951'in Ocak ayında galerici Pierre Loeb, Henri Michaux'nun tavsiyesi üzerine Zao Wou-Ki'nin stüdyosunu ziyaret etmiştir. Zao Wou-Ki'nin eserlerinin Galerie Pierre'deki ilk sergisi, 1957'ye kadar sürecek bir işbirliğinin başlangıcı olarak Haziran ayında düzenlenmiştir. Yine bu dönemde Wou-Ki, İsviçre gezisi sırasında Paul Klee'nin çalışmalarıyla tanışmıştır. Klee'nin çalışmaları sayesinde, resim konusunda ona soyutlamaya yönelme konusunda ilham veren, sembolizmle dolu başka bir yaklaşım keşfetmiştir. 1953'te resimsel üslubunda bir değişim yaşanmıştır ve sanatçı bu değişimi şu sözlerle açıklamıştır: "Artık natürmortlar

ya da çiçekler yok, hayali ve anlaşılması güç yeni bir yazı hedefliyorum" (Zao Wou-Ki Biyografi, 2022). Çin'den uzaklaşması, ülkesini daha farklı bakış açılarıyla görmesini sağlamıştır. Cezanne ve Klee, ona Çin sanatına hiç düşünmediği açılardan bakma fırsatını tanımıştır. 1953-54 yıllarında soyut resimler yapmaya başlayan Wou-Ki, Çin manzaracılarının ve hat sanatçılarının çalışmalarına eğilim göstermiştir (Ragon, 2009: 104).

1957'de arkadaşları Pierre Soulages, Hans Hartung ve Alfred Manessier'i yeniden gördüğü Paris'teki Galerie de France'daki ilk sergisini gerçekleştirmiştir. Yine aynı yılın sonbaharında, kardeşi Wu-Wei'nin yanında kalmak için New York'a gitmiş; burada Amerikalı tüccar Samuel Kootz ile tanışmış ve aralarında Philip Guston, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Saul Steinberg, Conrad Marca-Relli, James Brooks, Hans Hoffman, William Baziotes'in de bulunduğu arkadaş grubu olmuştur. Wou-Ki, bu süreç içindeki gözlemleriyle, Amerikan resmini, özellikle de New York Okulu'nu, Avrupa resminden daha içgüdüsel ve kendiliğinden olarak görmüştür. Sanatçı, New York'taki Kootz Galerisinde ilk kişisel sergisini açmış ve 1965 yılına kadar New York 'a yıllık geziler yapmıştır. Wou-Ki, 1971'de Henri Michaux'nun teşvikiyle Çin mürekkebinin zorlu tekniğini yeniden keşfetmiştir. 1974 ve 1975 yıllarında Çin'e geziler yaptı. 1980'de, Ecole Nationale Superieure des Arts Decoratifs'e duvar resmi öğretmeni olarak atanmış ve 1984'te buradaki görevinden istifa etmiştir. Wou-Ki 1983'te Çinli Sanatçılar Derneği'nin daveti üzerine Pekin'e gitmeden önce Hong Kong, Şangay, Hangzhou ve Xian'a gitmiştir. Çin Kültür Bakanı'nın daveti üzerine Zao Wou-Ki, 1948'den bu yana ilk kez kendi topraklarında, Pekin'deki Ulusal Müze'de çalışmalarını sergilemiş ve ayrıca o zamandan beri Zhejiang Akademisi haline gelen Hangzhou'daki eski okulunun Güzel Sanatlar Fakültesi'nde de eserlerini sergilemiştir. Sanatçıya, 1993'te Hong Kong'daki Çin Üniversitesi tarafından fahri doktor unvanı verilmiş, 1994'te ise Japonya'da resim dalında *Praemium Imperiale* ödülüne layık görülmüştür (Zao Wou-Ki Biyografi, 2022).

Zao Wou-Ki, Çin mürekkebi resim ve kaligrafisine, dışavurumculuğu ve geleneklerini de dahil eden eserler üretmiştir. Kağıt üzerindeki bu mürekkep çalışmaları, onun ruhsal yaratıcılığını gösteren örnekler arasındadır (Görsel 124). Sanatçının içsel dürtülerini farklı hızlarda kağıtla buluşturduğu ve boşluğu düzenlemesiyle oluşturduğu kompozisyonları mürekkebin doğasına yatkın bir üsluptur. Onun Çin mürekkebini kullanmadaki ustalığı, fırçasının kağıt üzerindeki kıvraklığı, geniş mürekkep darbeleri, bazen zengin siyah, bazen soluk ve seyreltilmiş olarak yüzeyde belirir. Tüm bunlar için,

kendiliğindenlik ve jest vurgusu, kompozisyonun yapısı için her şeyden önemlidir (Görsel 125).



Görsel 124. Zao Wou Ki, *İsimsiz*, 1982, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 103 x 103 cm. (Anonymous, 2021)

Zao, 1970'lerde defalarca Çin'e gitmiş ve Çin geleneklerini takip eden bir dizi mürekkep resmi üretmiştir. Orada ürettiği mürekkep resimleri hakkında şunları söylemiştir: "Resimlerim duygusal yaklaşmalarının bir göstergesi oluyor çünkü onlarda duygularımı ve durumumu açığa vuruyorum. Zihnimde herhangi bir engelleme olmadan" (Eu, 2016: 2). Zao, geleneğe döndüğünde, Çin sanatının Temel ilkelerini kapsayan anlayışıyla, temel görsel öğeleri fırçanın enerjisinden alarak, kaligrafinin ritmik enerjisini yansıtmıştır. (Görsel 127,128) Çizgileri, büyük enerji dalgalanmalarıyla sıçrayıp alçalmış ya da zarifliğin kalıcı çekiciliğinde kalıcı görünüme bürünmüştür. Onun büyük atılımı, bu estetik unsurları yeniden yorumlamak olmuştur. Yaşamın büyük enerjileri olan Doğa ve evrenin ortamları ve değişimi onun resimlerinin konusu olmuş; derin alanlara sahip resimlerinin inşası yüksek oranda soyutlanmıştır (Eu, 2016: 2). Wou-Ki'nin yıllarca sürmüş olan mürekkeple boyama eğitimi ve Çin mürekkebi performans anlayışı, yeni sanatsal etkiler yaratmasına yardımcı olmuştur. Wou-Ki'nin bu bakış açısı Doğu düşüncesi ile Batı yönteminin bir kombinasyonudur. Wou-

Ki'nin resimleri, Doğu ve Batı sanatının karışımını yansıttığı gibi kendi doğduğu toprakların soyut manzaralarını da yansıtmaktadır. (Görsel 126)



Görsel 125. Zao Wou Ki, *İsimsiz*, 1972, kağıt üzerine çini mürekkebi, 69 x 119 cm, Fotoğraf Dennis Bouchard. ("Zao Wou Ki Kağıt Üzerine Mürekkep", 2023)



Görsel 126. Zao Wou Ki, *İsimsiz*, 2007, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 93 x 94 cm. (Anonymous, 2020:17)



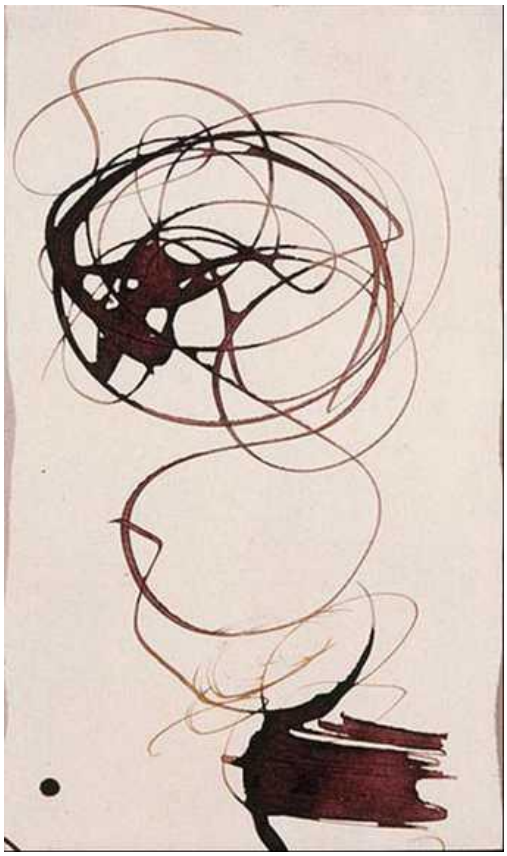
Görsel 127. Zao Wou Ki, *İsimsiz,* 2005, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 48.5 x 59 cm. (Anonymous, 2020:18)



Görsel 128. Zao Wou-Ki, *İsimsiz,* 1962, kağıt üzerine çini mürekkebi, 55 x 75 cm. Fotoğraf: Dennis Bouchard. ("Zao Wou Ki Kağıt Üzerine Mürekkep", 2023)

3.4. Hans Hartung (1904-1989)

1904 yılında Almanya'nın Leipzig şehrinde doğan Hartung, 1924 yılında Leipzig Üniversitesi'nde felsefe ve sanat tarihi okumaya başlamıştır, ancak kısa süre sonra Leipzig'deki Akademie der Bildenden Künste'ye ve ardından Dresden'e geçmiştir. Eğitimine 1928 yılında Münih'te ressam Max Doerner'in yanında devam etmiştir (Hans Hartung, 2022). Bu dönem, Hartung'un rastlantısal ilhamla yönlendirildiği ve renkli alanlar ile çizgiler arasındaki gerilimi analiz ettiği spontane çizgilerle oluşturduğu kompozisyonları eserlerine yansımıştır (Görsel 129).



Görsel 129. Hans Hartung, 1927, kağıt üzerine mürekkep, 12 x 7.2 cm. ("Hans Hartung Kağıt Üzerine Mürekkep", 2023)

1932'de Paris'e yerleşmiştir. Burada Kandinsky, Piet Mondrian, Joan Miro ve Alexandre Calder ile tanışmış ve Salon des Surindependants'ta eserlerini sergilemiştir. II. Dünya Savaşı'nın başında Hartung, Yabancı Lejyon'a[52] katılmış ve 1945'te ağır yaralarla Paris'e dönmüş ve Fransız vatandaşı olmuştur. Bu dönemdeki çalışmaları, kaligrafik çizgi

[52] Yabancı Lejyon, Fransızların 19. yüzyıla kadar uzanan yabancı asker kiralama geleneğinin bir parçasıdır.

demetlerinin üst üste bindirdiği asılı renk alanlarıyla karakterize edilmiştir. Hartung, 1949'dan sonra Paris, Brüksel, Münih ve Basle'de önemli sergiler açmış ve 1955-1964 yılları arasında Kassel'deki "documenta"da eserlerini sık sık sergilemiştir. 1956'da "Prix Guggenheim" ile onurlandırılmış ve Akademie Der Künste Berlin'de fahri üyeliğe layık görülmüştür. 1960 yılında Venedik Bienali'nde Uluslararası Resim Ödülü'nü almıştır. 1960'larda Hartung, monokrom resimlerinde renkli alanlar uygulamış ve bu alanların içine sıra sıra paralel oluklar kazımış, böylece eserlerine yalnızca kaligrafik değil aynı zamanda üç boyutlu bir unsur da katmıştır (Hans Hartung, 2022).

Hartung'la aynı zaman diliminde ve stilde eser üreten sanatçılar arasında Stael, Mathieu, Zao Wou-ki, Michaux, Afro, Corpora, Vedova, Pollock, Kline, Motherwell, Guston, Newman, öncülük edenler olarak etkinlik göstermişlerdir. 1960'lı yılların soyut sanatı, farklı kollar ve ayrımlar üzerinde temellendirilmektedir. Hartung'un da içinde bulunduğu grup "Paris Soyutu" nitelendirmesi altında ortak paydaya alınır. Daha lekesel bir yolda ilerlemişlerdir. Soyut resim hakkında Hartung şunları söylemiştir: "Soyut denilen resim, bana göre, son zamanlarda çokça ortaya çıkan "izm" lerden hiçbiri değil, sanat tarihinde ne bir "üslup", ne de bir "dönem"; sadece bir yeni ifade araçları, farklı bir insan dili; önceki resim sanatınınkinden daha doğrudan olan bir dil" (Hans Hartung, 2022). Hartung'un, son dönemlerinde, püskürtme tekniği kullanarak gerçekleştirdiği çalışmaları, resimsel vurgu ile lekeler üzerinde toplanmıştır (Sönmez, 1993: 76).

Batı resminde jestüel soyutlamanın öncülerinden kabul edilen Hartung, mürekkep hakkında şunları söylemiştir;

> Mürekkepleri karıştırarak maviye, mavi-siyaha, arka plan etkisi yaratan morumsu siyaha ulaştım ve böylece de bir derinlik yanılsaması elde etmiş oldum. Siyahı severim gene de… Bu, benim tercih ettiğim renktir kuşkusuz, sert, serin, soğuk ve mutlak bir siyah…Onu daha aydınlık bir zeminle bağdaştırarak sık sık kullandım resimlerimde. Sert karşıtlıklar oluşturan bu renkleri severim. Çizgi, hat, biçimler, herhangi bir zayıflık etkisi yaratmaksızın kendilerini kabul ettirirler böylece (Özsezgin, 1990: 52).

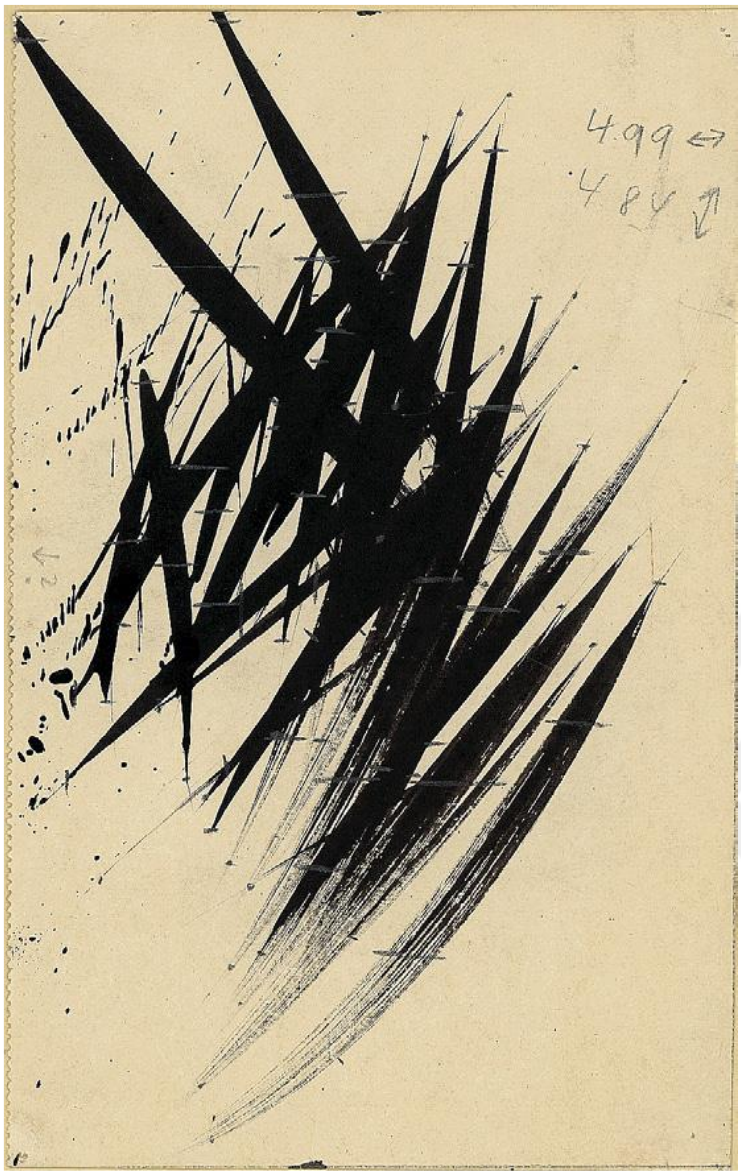
Kendi içindeki ben'e ulaşma anını, öz varlığına ulaşma sürecinin yoğunluğuyla yaşayan lirik soyut sanatçı, kendiliğinden oluşan anlık hareketlerle yüzeyde çizgi ve lekeler oluşturur. Hartung, çalışmalarında kaligrafiyi andıran formlardan faydalanmıştır. İslam kaligrafisinin çizgiselliğine getirilen bir yorum olarak ele alınabilecek olan bu dönemde resim yüzeyinde, önce lekesel boya blokları oluşturmuş, daha sonra bunun üzerine hızlı,

ritmik çizgiler çizmiştir. Her çizgisinin hızlı hareketlerle iniş çıkışlar yatay ve dikey vuruşlar yaratması, onun resimlerinde her türlü ifadeden arındırılmış soyut bir dışavurumculuk ve mistisizmi Hartung'un içsel ve spontane hareketleri gözlemlediğimiz resimlerinde, Çin ve Arap kaligrafilerini anımsatan çizgi ve lekeler görülür (Görsel 130).



Görsel 130. Hans Hartung, *Çizim*, 1938, kağıt üzerine mürekkep, 18.3 x 13.7 cm. (Anonymous, 1963)

Sanatçı, genellikle tek renk uygulanmış yüzey üzerine katı ve dinamik çizgilerle oluşturduğu enerji ve devinim içeren çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarda asıl önemli olan, eserin neyi anlattığı değil nasıl yapıldığıdır. Hızlı bir süreçte yapılan bu resimler, duygu aktarımlarının ciddi bir konsantrasyon ile yoğunlaşarak ve anlık olarak yapılan bir uygulama biçimidir. (Görsel 131) "Hartung un lekeye, çizgiye ve eyleme dayalı resmi tanımlanırken, rastlantı, kaos ve dinamizm en sık yinelenen üç sözcüktür" (Ragon, 2009: 52). Hartung, rastlantısallıktan şu şekilde bahseder: "Rastgele kullanılmış ve bozulmuş gibi görünen malzemenin kurallarını, imgeler ve biçimlerle yeniden kurmak isterim ne var ki bu kuralların bozulmuş ve rastgele görüntüsü sonunda düzeni sağlar uyumlu kılar" (Özsezgin; 1990: 53).



Görsel 131. Hans Hartung, 1955, kağıt üzerine mürekkep, 18.9 x 12.2 cm.
(Hergott, 2019: 8)

Hartung'un resimlerinde renk ve zemin arasındaki korelasyon uygulanışı, uzamda uçuyor izlenimini hissettirir. Bu çalışmaların bazılarında, kontrol üst seviyededir. Otomatist tavır her ne kadar rastlantısal olsa da, bu tavır zamanla bir tekniğe dönüşebilir ve yarattığı teknikte farklı buluşlar keşfetmesine izin verir. Resimlerindeki çizgiler, bastırarak veya boyayı kazıyarak oluşturulmuş sert çizgilerdir. Çalışmalarının çoğu isimsizdir ve yalnızca numaralandırılmıştır. Hartung'un çalışmaları, kendiliğindenlikle bir anda ve bir hamle ile tamamıyla sezgisel bir dışavurumla ortaya çıkmıştır. (Görsel 132)



Görsel 132. Hans Hartung, 1956, *İsimsiz,* kağıt üzerine mürekkep, 18.5 x 13cm. (“Hans Hartung”, 1956)

3.5. Pierre Soulages (1919-2022)

1919 Fransa Rodez doğumlu olan Soulages, doğduğu bölgeden ve Romanesk mimariden, özellikle de Conques Abbey Kilisesi'nden büyük ölçüde etkilenmiş ve daha çocukluk yıllarında Lavi tekniği ile manzara resimleri yapmıştır (Ragon, 2009: 87). 1938’de Paris’e giden Soulages, 1939’da kabul edildiği École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'ta çalışmalarına başlamış, ancak okulun geleneksel tarzı ona uygun olmadığı için kısa süre sonra okulu bırakmıştır. Savaş zamanı askerlik hizmetinden sonra Montpellier’e taşınmış, burada Montpellier Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitimine devam etmiştir. 1946 yılında Paris Montparnasse’de atölyesini kurmuş ve resim çalışmalarına burada devam

etmiştir (Görsel 133). Soulages, ilk sergisini 1947'de Salon des Independants'ta açmış, aynı zamanda sahne dekorları tasarımcısı olarak da çalışmıştır.



Görsel 133. Pierre Soulages stüdyosunda çalışırken, 1960, Paris.
(Post War and Contemporary Art, 2006)

Soulages ile Zoe Stıllpass'in 2014 yılında yapmış olduğu röportajda kendisine yöneltilen " Nasıl ressam oldunuz?" sorusuna verdiği cevap: "Resim yapmayı her zaman sevdim. Çocukken boya fırçamı siyah mürekkebe batırmayı severdim. Kullanmam için bana renkler verdiler ama pek beğenmedim" olmuştur. "Bu süreçte sizi etkileyen en büyük şey nedir?" sorusuna ise verdiği cevap şu şekilde olmuştur:

> 16 yaşımdayken, İspanya'daki Altamira mağarasındaki tarih öncesi bir mağara resminin reprodüksiyonunu gördüm. Bu tablonun 18.000 yıl öncesine ait olduğunu okumuştum; yani 180 yüzyıl. Tüm kültürümüzün yalnızca 20 yüzyıl, Hristiyan döneminin 20 yüzyıl, İncil'in 26 yüzyıl, Yunan sanatının ise 26 yüzyıl boyunca var olduğunu fark ettim. Böylece 16 yaşında cesur bir şey yapmaya karar verdim: Tarih öncesi bir kazıya çıktım. Aslında 18 yaşımdan beri bir müzede ismim var; resimlerim için değil, bulduğum tarih öncesi objeler için. Sanat hakkında düşünmeye böyle başladım. İnsanın var olur olmaz resim yapmaya başladığını düşünmek büyüleyici. Dediğim gibi siyahı her zaman sevdim ve şunu fark ettim ki, insanoğlu en başından beri resim yapmak için tamamen karanlık mağaralara girmiş. Onlar da siyaha boyadılar. Her yerde beyaz taşlar olduğu için beyaza boyayabilirlerdi ama hayır, karanlıkta siyahla boyamayı seçtiler. İnanılmaz, değil mi? (Hans Hartung, 2022).

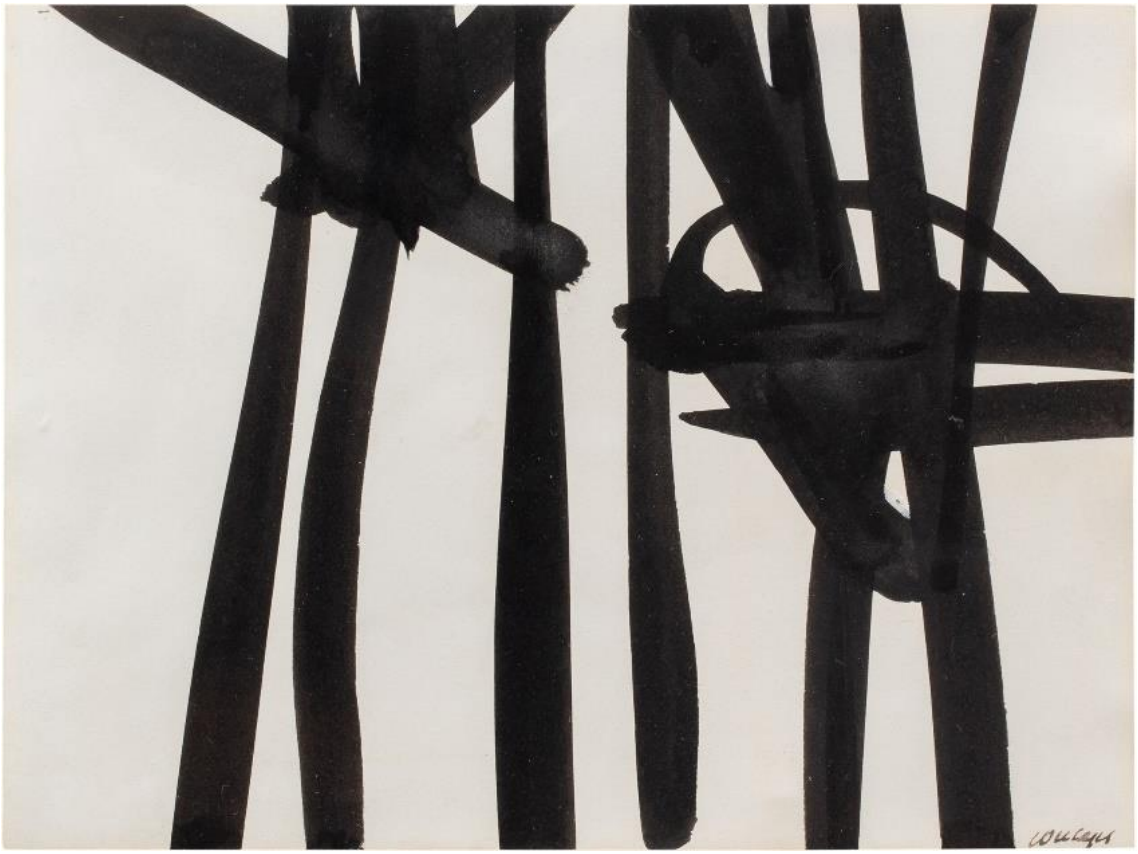
Bu dönemde II. Dünya Savaşı başlangıcına denk gelen, Üst Paleolitik dönem resimlerinin olduğu, sanat tarihinde ise anıtsal bir dönüm noktası olan Lascaux Mağarası'nın keşfi, Soulages'in bu mağara resimlerinin reprodüksiyonlarıyla karşılaşması, siyaha olan ilgisini, ilkel olana duyduğu ilgiyle ilişkilendirmiştir.



Görsel 134**.** Pierre Soulages, *Kompozisyon*, kağıt üzerine siyah mürekkep, 21.5 x 17.5 cm, ("Pierre Soulages Kağıt Üzerine Mürekkep", 2023)

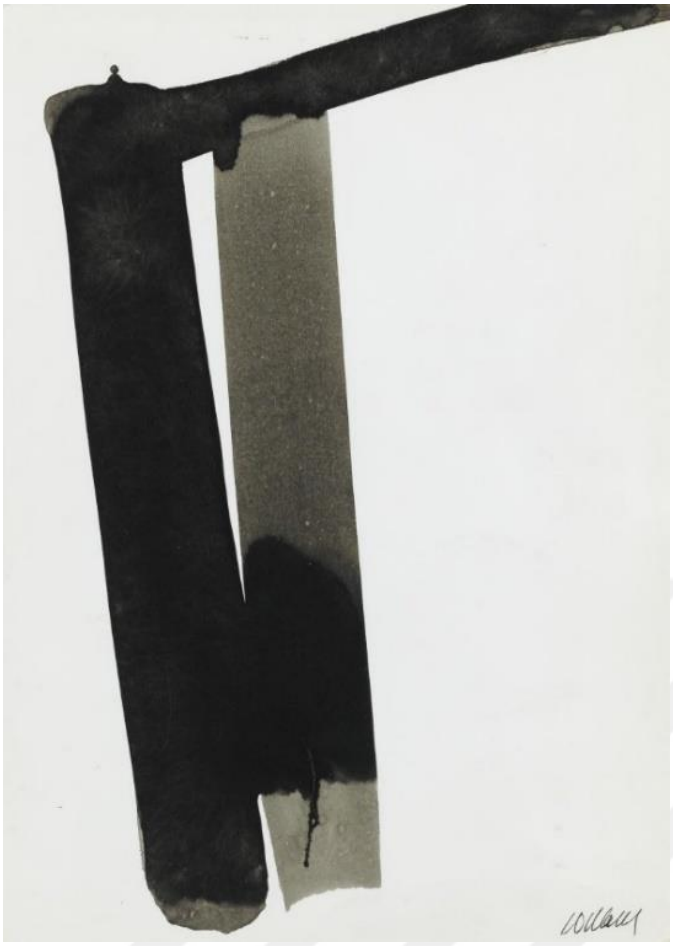
Soulages, savaş sonrası döneminin en ünlü ressamlarından biridir, 1949'da ilk kişisel sergisini gerçekleştiren Soulages'ın, 1951'de yapıtları Japonya Takashimaya'daki May Salon'da sergilenmiştir. 1958'de Uluslararası Tokyo Bienaline davet edilen Soulages, bu

daveti kabul etmiş ve Japonya'yı ziyaret etmiştir, Japon kültüründen oldukça etkilenmiş ve burada kalış süresini uzatarak altı ay geçirmiştir. Soulages, Japonya ziyareti sırasında öğrendiği Doğu Asya kaligrafisinden etkilenmiş ve beyaz bir zeminin önünde siyah çubuklardan oluşan kompozisyonlar yaratmıştır (Chalhoub, 2018: 48). Avangard hattat Osawa Gakyu, Soulages'in resimleri için;" Soulages'in eserlerinde bizim yaptığımız gibi aynı işi yaptığını ve aynı çizgi niteliklerini kullandığını görüyorum" demiştir (Bogdanova-Kummer, 2020: 68) (Görsel 134).



Görsel 135. Pierre Soulages, *İsimsiz*, 1972, kağıt üzerine mürekkep, 15 x 20 cm. ("Pierre Soulages Mürekkep", 2023)

1979 yılında Paris'teki Centre Pompidou'da siyah yüzeyle üzerindeki ışığın farklı yansımalarını göstermek için tasarladığı *Outrenoir (Siyahın Ötesinde)* serisini içeren sergisi sunulmuştur. Soulages'in bu dönemdeki resimleri, zıtlıkların kombinasyonuna dönüşmüştür, asimetrik ama aynı zamanda dengeli, hem dinamik hem durağan yapıdaki bu kompozisyonları , uyumlu ve bir anda birbirine bağlanmış formlardan oluşmuştur (Görsel 135- 136).

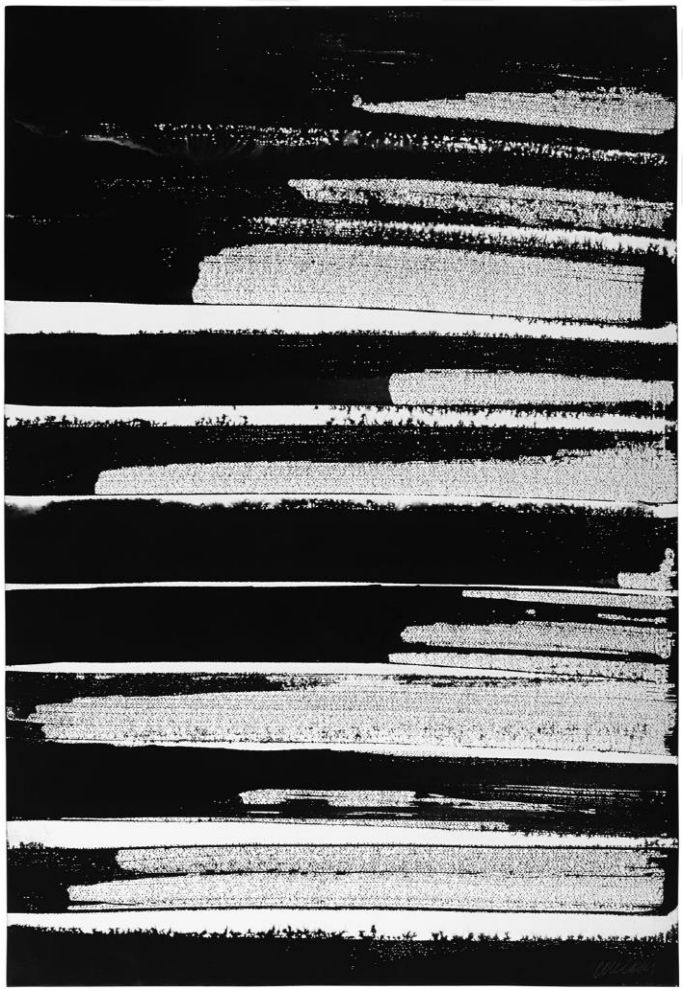


Görsel 136. Pierre Soulages, *İsimsiz,* 1975, kağıt üzerine mürekkep, 32.1 x 22.56 cm. (“Pierre Soulages, Kağıt Üzerine Mürekkep”, 2023)

Sanatçı, 1979 yılında Chieko Hasegawa ile bir röpotajında; “Sumo güreşinde çok güçlü bir şey: güreşçilerin tuz attığı o an, durgunluğun ardından iki devasa bedenin çarpıştığı dinamik bir an var. Tüm sanatlarda, bence her zaman sakinlik ve hareket arasındaki dengeyi arıyoruz.” (Schwartz-Arenales, 2021: 6) diyerek dengenin önemini vurgulamıştır. 1984’te Tokyo’daki Seibu Müzesi, ressamın çalışmalarının retrospektifini düzenlemiştir. 2000 yılında bir Sumo güreşi turnuvasında ödül olarak kullanılan bir vazoyu tasarlamıştır (Schwart-Arenales, 2021: 6). 1979’da Centre Georges Pompidou'da ışığın siyahın yüzey halleriyle yansımasına dayanan ilk tek pigmentli resimlerini sergilemiştir. İki karanlık arasındaki farktan doğan bu resimsel ışık, büyük bir duygu gücü ve büyük gelişme olanakları taşır, daha sonra bu çalışmalarında kullandığı ışık "kara ışık" ve "dış mekan" olarak adlandırılmıştır. 1987'den 1994'e kadar Conques Manastır Kilisesi’nin 104 tane vitray penceresini üretmiştir. Siyah ve beyazın tuvalin tüm yüzeyindeki şiddetli temasından ritim, boşluk ve ışığın doğduğu başka işler ortaya çıkmıştır. Ragon, kitabında Soulages’in sanatı hakkında şu şekilde bahseder;

> Soulages'in sanatı hep anın sanatı, zamana meydan okuyan, zamanı bağlayan, zamana tuzak kuran bir sanat oldu. Hala öyledir. Onun resimlerinde narin, şık hiçbir şey yoktur. Buna karşılık güç, soluk ve genişlik… Soulages, hiçbir zaman ne kalemle çizmiş ne kazı kalemi kullanmıştır örneğin desenlerini geniş fırçayla çizer. Boyasını resim geleneğinde yeri olmayan pek çok aletle, nakışçı, tabakçı, marangoz gereçleriyle sürer. Dokusuyla etkileyen Soulages'in resminde, madde farklarının önemi büyüktür. Boyayı boya olduğu için sevdiği, onu ezdiği yaydığı, hatta yer yer gizlenen bir rengi yeniden ortaya çıkarmak için kopardığı hissedilir. "Değişen maddeleri severim, maddelerin tuzağa düşürdüğü zaman… der (Ragon, 2009: 106).

Soulages, çalışmalarında jestlerini izlemenin olanaklarını denemiş ve tek renkli bir resim dili kullanmıştır. Resimlerinde boş alanları hareket ettirme konusunda, maddesellik ve zamansallık anlayışı üslubuna yansımıştır (Görsel 137).



Görsel 137. Pierre Soulages, 1995, kağıt üzerine mürekkep, 75.5 x 54.4 cm.

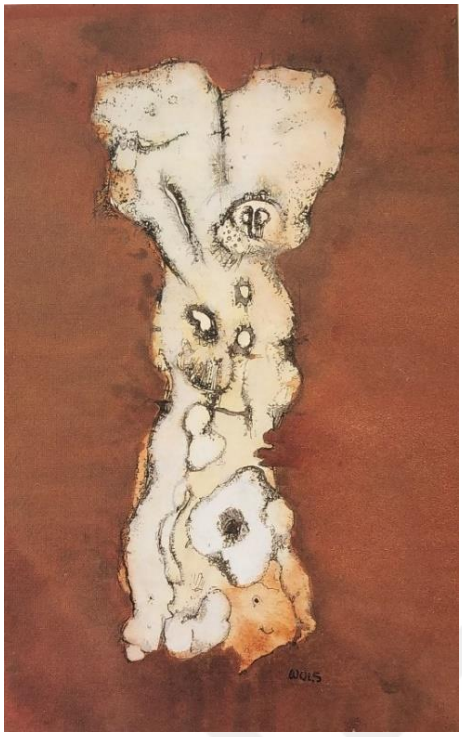
(Jean-Louis Andral, Soulages Papiers, Extracts of the exhibition's catalog, 2 Avril-27 Juin 2016, Musee Picasso Antibes, 2016:13)

3.6. Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) (1913-1951)

1913'te Berlin'de doğan Wols, (Tam adı Alfred Otto Wolfgang Schulze) çok erken yaşlarda müzik öğrenimi görmeye başlamıştır. Aynı zamanda fotoğraf, mekanik, insanbilim konularına eğilim göstermiştir. Frankfurt Afrika Bilimler Enstitüsü'nde eğitim almıştır. 1932 yılında Almanya'dan Paris'e gelmiştir. Burada, Miro, Ernst, Tzara, Leger, Giacometti ve Calder ile tanışmıştır. 1936'da Paris'te fotoğrafçılık yapmaya başlayan Wols, 1937'deki Dünya Sergisinde Pavillon de l'Elegance'ın fotoğrafçısı olmuştur. Kenarı yırtılmış bir telgraftan esinlenerek "Wols" takma adını kullanmaya başlamış ve bundan sonraki tüm fotoğraf, desen, ve resimlerini Wols olarak imzalamıştır (Rathke, 2006: 13). 1937'de Paris'te bir galeride sergisini açan Wols, aynı döneme denk gelen savaş ile birlikte 1939'da gözaltına alınarak on dört ay boyunca çeşitli toplama kamplarına gönderilmiştir. 1940'ta Marsilya'ya yerleşmiş, 1941-42 yıllarında savaşın etkileriyle birlikte kötü dönemler geçirmiştir.1945'te Rene Drouın, Place Vendome'deki galerisinde suluboya ve desenlerini sergilemiştir" (Ragon, 2009: 102). 1945'te Wols Paris'e dönmüş ve tipik olarak ağır bir merkezi kütleye dayanan kompozisyonlarında otomatik çizgilerini ve damlatmalarını kullanarak küçük, soyut resimler yapmaya başlamıştır. Wols'ün jeste dayalı çizimleri, sanatçının kendi kimliğine vurgu yapmaktadır. Wols'ün resimlerinde malzemenin expresif kullanımı ön plandadır. (Fineberg, 2014: 143). Lirik soyutlamanın öncülerinden ve Taşizm hareketinin en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilen Wols'ün resimlerinde damlatma, sıçratma, akıtma teknikleri ile beraber kendiliğinden oluşan lekesel unsurlar, soyut doğaçlamalarını oluşturmaktadır.

Wols'ün lekesel resimleri, otomatist yaklaşımda bilinçdışının dışavurumsal yansımalarıdır (Görsel 138-140).

> Wols resimlerine suluboya bir alan yaratarak başlar. Daha sonra bu tonları kalem ve mürekkeple geliştirir. Bir kez yaptığı resmi bir daha hiç düzeltmez. Çizgiler birbirine eklenir ve noktalar çizgilere katılırken, her bir vuruşla resim adım adım oluşur. Yön ve devinim, büyüklük ve yoğunluk hep çeşitli farklılıklar gösterir. Resme bakan kişi, suluboya ve çizim sürecini adım adım izlemeye zorlanır. Her bir çizginin taşıdığı özelliğin ayırdına varmak gerekir. Resmin yansıttığı ruh durumunu kavramak için, resimdeki gerilim ve uyum öğelerini, bağlantı ve ayrılma noktalarını, dinamiği ve kısıtlamayı, genel olarak resmin tüm dışavurum gücünü görsel olarak anlamak gerekir. Çünkü resmin gerçek içeriği, dramatik ya da lirik, ürkütücü ya da dingin olabilen bu ruh durumudur" (Rathke, 2006: 15).



Görsel 138. Wols, *Grotesk Figürler Sütunu,* 1950-1951, suluboya ve çini mürekkebi, 23.5 x 15.1 cm. (Wols, (1913-51), Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi, Milli Reasürans Sanat Galerisi, 25 Ocak-25 Şubat 2006: 38)



Görsel 139. Wols, *Grotesk Figürler Sütunu*, 1950-1951, kağıt üzerine suluboya ve çini mürekkebi, 23.5 x 15.1 cm. (Wols, (1913-51), Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi, Milli Reasürans Sanat Galerisi, 25 Ocak-25 Şubat, 2006: 3)



Görsel 140. Wols, *İsimsiz*, 1932, kağıt üzerine mürekkep ve suluboya, 24.1 x 31.1 cm. (Brıony Fer, 2000: 33)

3.7. Alfred Manessier (1911-1993)

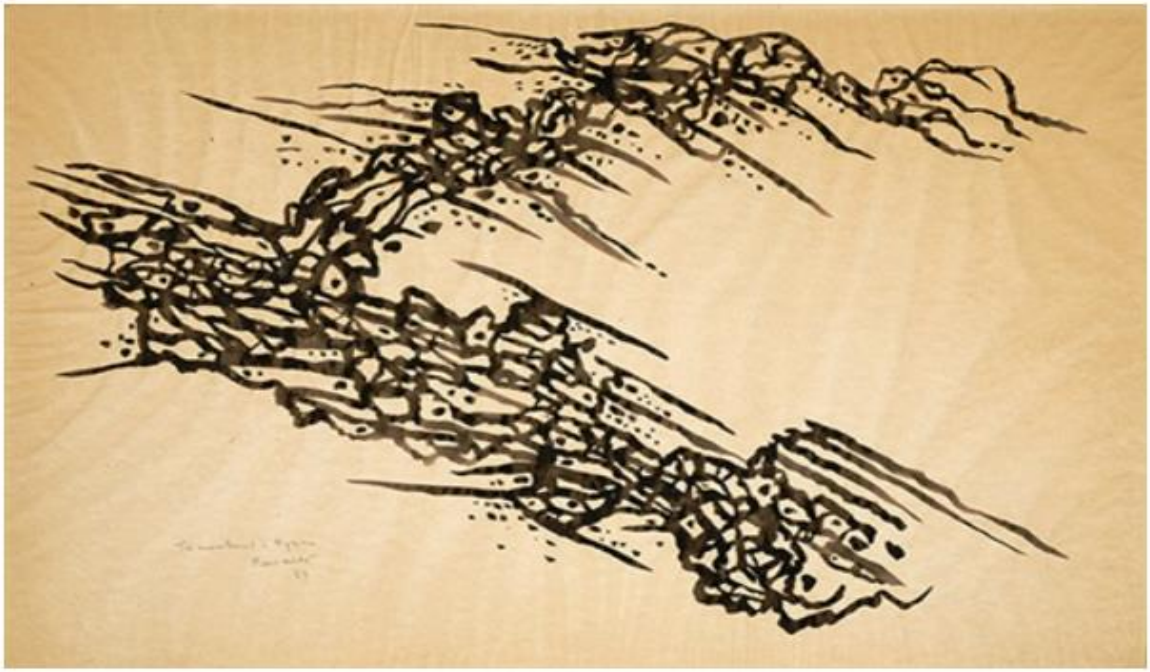
1911'de Fransa'nın Saint-Ouen' şehrinde doğan Manessier, gençliğini yine Fransa'da Abbeville ve Amiens şehirleri arasında geçirmiştir. Nisan 1935'te Metz'e gitmeden önce, uzun süreli askerlik yapmıştır. 1931-1935 yılları arasında Ecole des Beaux-Arts Ulusal Güzel Sanatlar Okulu'nda mimarlık eğitim gördüğü yıllarda bağımsız olarak resim yapmaya başlamıştır. 1935'ten sonra sadece resimle uğraşmıştır. Academie Ranson'da Roger Bissiere ile çalışmıştır. 1936 yılında babasının vefatı nedeniyle Paris'ten ayrılmış ve Amiens'te iki yıl boyunca şarap tüccarlığı yapmak zorunda kalmıştır. Ocak 1938'de kesin olarak Amiens'ten ayrılarak Paris'e yerleşen Manessier, 1939-1940 yılları arasında Fransız ordusunda görev almıştır. Paris'te Rembrandt, Tintoretto, Rubens, Renoir gibi büyük ustalardan etkilenmiş ve akşamları Louvre Müzesi'nde bu ressamların reprodüksiyonlarını çalışmıştır. 1941'de Jean Rene Bazaine tarafından organize edilen, Jean Bertholle, Charles Lapicque ile birlikte *Fransız Geleceğin Genç Ressamları Sergisine* katılmıştır (Ritchie, 1955: 29). O zamandan itibaren Fransa'da ve yurtdışında birçok grup sergisine katılmıştır. İlk kişisel sergisi, 1949 yılında Paris'te renkli litografileri ile açılmıştır. Assy, Breseux, Basel

ve Arles-Trinqtaille'deki bulunan kiliseler için vitray ve duvar halıları tasarlamıştır. 1941'den beri Paris'te yaşamış olan sanatçı, savaş sonrası dönemde Paris Okulu'nun yenilenmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle doğaya, elementlere, mevsimlerin döngüsünü, gece ve gündüzün değişmesine bağlı ışık varyasyonlarını resimlerine aktararak, doğayı kendi duyguları aracılığıyla resmetmiştir (Ritchie, 1955: 29). Manessier'in, 1945'ten itibaren genel olarak çalışmaları, soyut resimler olsa da manzara temalarını keşfetmeye devam etmiştir. Manessier, Galerie Rene Douin ile eserlerini düzenli sergilemek için 1944-1948 yıllarını kapsayan bir sözleşme de imzalamıştır (Ritchie, 1955: 29).

Manessier'e 1958 ve 1959'da ilham veren, keskin yolların açtığı, derin vadilerle oyulmuş dağ manzaralarıyla ünlü Provence[53] kırsalı, *Houte Provence* eserinde, mürekkep ve fırça kullanarak ritmik çizgilerle oluşturduğu lirik soyut anlatımına bir örnektir (Görsel 141). Oldukça hızlı yapılan bu çalışmalarda, taş oluşumları, akan suyun girdaplarının, büyüyen bitki örtüsünün, topraktaki kıvrımların ve hareketlerin ağaçların kök ve dallarının yerdeki izleri gibi doğayı gözlem, onun mürekkep yıkama eserlerinde, çizgi ve yoğun form birikimiyle yön bulmuştur (Görsel 142,145). Manessier, bu çizimleriyle ilgili olarak; "Kariyerimde ilk kez çizdim. Çizimlerime daha önceden renk hakimdi, bu çalışmalarımda ise manzara ile temas halindeki çizimim ellerimde yaşamaya başladı. Artık sadece bir çizim değildi, sentezdi. Anlık çizgiler, esnek, canlı, ışık ve boşluk dolu, her yönden dalgalar halinde üzerime yayılan ritimler, beni içsel bir trajedi olarak o yoğun yaşamı ciddiyetle takip etmeye zorluyor, elimdeki sinirler bir plağın üzerindeki iğne gibi dengede duruyor" (Hodın, 1972: 75) açıklamasını yapmıştır. Manessier, bu sürecinde doğada uzun yürüyüşler yaparak detaylı eskizler çizmiştir, Bir doğa yürüyüşünde arkadaşı Bourniguel de kendisine eşlik etmiş ve bu yürüyüş hakkında Manessier'i gözlemlemiş ve şöyle söylemiştir, "Sabah saat yedi gibi erken bir saatte yürüyüşe çıktık, Manessier ormanda yürürken bir yosun, bir çiçek, bir ağaç kabuğu, bir kayanın önünde durdu ve hepsini çizdi, adeta manzaranın iç sırlarını keşfetti, dönmeden önce kırk elli tane suluboya yıkama çalışmalarını yere serdi, o an şöyle dedim; 'Bu yeni bir sanat'. Manessier ise manzara deneyimlerini Bournigel'e şöyle açıklamıştır; "Armonilere, ritimlere, manzaranın çeşitli seviyelerindeki renk ve ışık oyunlarına çok daha fazla duyarlıyım" (Hodın, 1972: 75). Manessier'e göre bu çalışmalar, (Görsel 146) tam bir bağlılığın samimiyetinin ve bir insanın duygularını, inançlarını ifade etme hizmetinde kullanılan son derece dürüst ve samimi tekniğin kanıtıdır (Hodin, 1972:

[53] Fransa'da bir şehir.

78). Sanatçı, Provence temasının yer aldığı yirmi tabloyu 1959'da sergilemiştir. Bu çalışmalar aynı zamanda Manessier için yeni bir aşamayı temsil etmiştir. Sanatçı resim yapma eylemi hakkında ise şunları söylemiştir: "Resim yapmak sürekli sabırlı bir ilerlemedir, bir soyulmadır. Sonunda bir mucizenin gerçekleşeceğine dair mutlak bir inançtır" (Hodin 1972: 76). Sanatçı, 1962 ve 1965 yıllarında İspanya'nın Madrid ve Valencia şehirlerine gitmiş ve burada yapmış olduğu çizimlerin de bir sergisini açmak istemiştir (Görsel 148, 150). 1967 ve 1969 yıllarında ise Kanada'da bulunmuş ve izlenimlerini şöyle dile getirmiştir; "Orada elemental doğaya nüfuz ettiğim hissine kapıldım, Dünya var olduğundan beri orada hiçbir ağaç kesilmedi, gölün dibi köklerle ve çürümüş bitki örtüsüyle dolu ve tüm bunlarla doğa yeniden doğuyor, hiç böyle bir duygu yaşamamıştım, tarih öncesi bir boyut keşfettim" (Hodin, 1972: 92). Sanatçının Kanada vizyonu da doğanın çeşitli yönlerinin çok sayıda çizimi ve yıkamasıyla devam etmiştir.

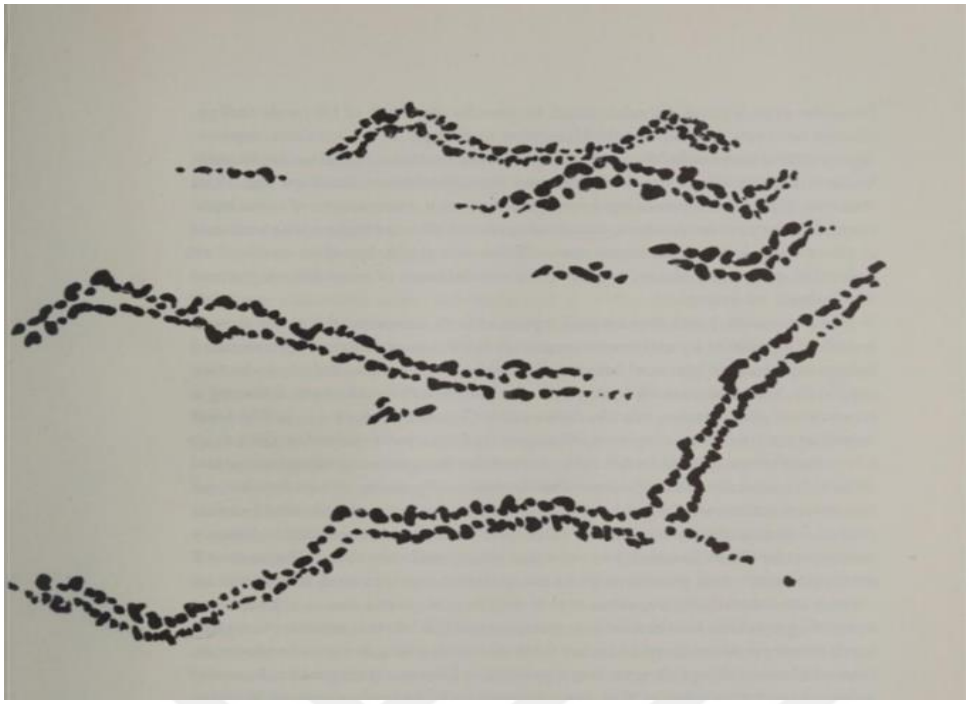


Görsel 141. Alfred Manessier, *Haute Provence, (Yüksek Provence)* 1959, kağıt üzerine mürekkep, 64.8 x 99.2 cm. (Hodın, 1972: 55)



Görsel 142. Alfred Maanessier, *Bir ağacın dalı*, 1967, kağıt üzerine mürekkep, (Hodın, 1972: 77)

Sanatçının doğa gözlemleriyle ilgili çok sayıdaki mürekkep yıkama çizimi, sonraki yıllarda da devam etmiştir. Manessier, 1956'da Paris'e altmış kilometre uzaklıkta Beauce sınırındaki Emance'de bir çiftlik evi satın alarak buraya yerleşmiş, stüdyosunu da bu evde kurmuştur (Görsel 144). Burada, Hollanda, Provence, İspanya ve Kanada gezilerinden edindiği tecrübeleri tuvallerine aktarmıştır (Hodın, 1972: 95). Hodın kitabında, Manessier'in bu ülkelerde yaptığı eskizlere yer verdiği için aşağıdaki görsellere de hangi ülkelerde yapıldığı yazılmıştır. Örneğin Hollanda'da yapmış olduğu, adı ve tarihi belirtilmeyen bir resminde, kullandığı şekillerin tümü iyi bir şekilde gözlemlenmiştir. Kağıt üzerine mürekkeple resmettiği Hollanda manzarasının, ritminin, hareketlerinin, formların bir araya gelmesinin, sanatçı tarafından titizlikle açıklanmış unsurlarıdır (Görsel 143).

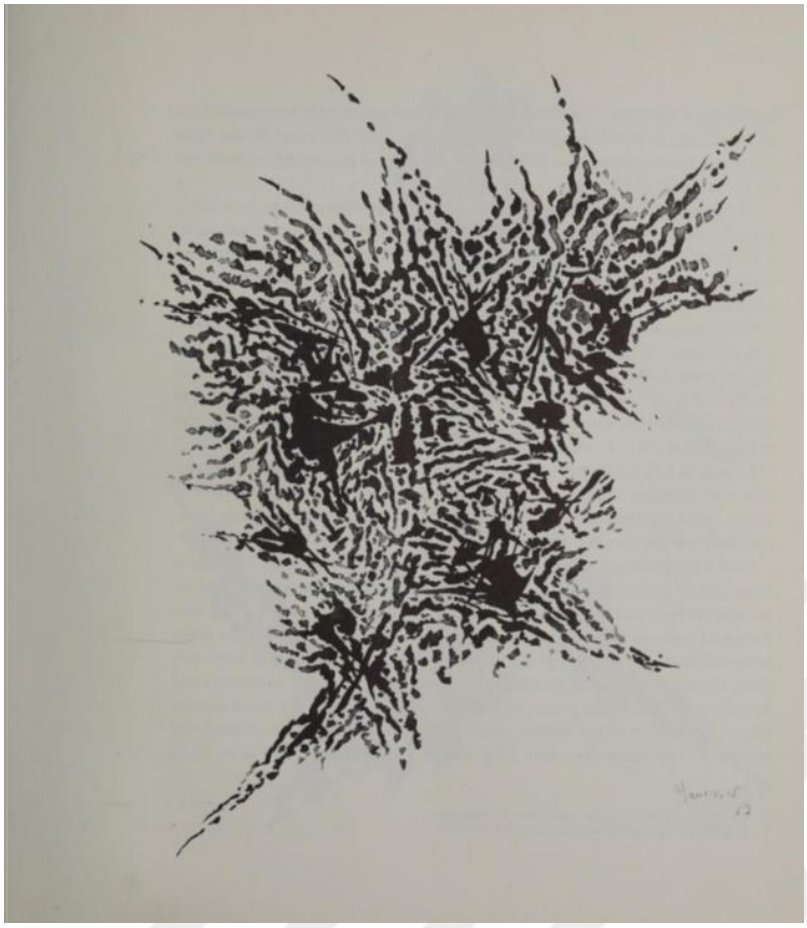


Görsel 143. Alfred Manessier, kağıt üzerine mürekkep. (Hodın, 1972: 71) (Hollanda)

1989-1991 yılları arasında dünya turuna çıkan Manessier, Latin Amerika ve Japonya'nın yanı sıra Yunanistan, Türkiye ve Mısır'da da bulunmuştur. Manessier'in bu seyahatleri, sanatçı için önemli bir ilham kaynağı olmuş ve eserlerindeki sanatsal gelişimi tetiklemiştir (Alfred Manessier, 2023).



Görsel 144. Manessier stüdyosunda çalışırken, 1971, Paris. (Hodın, 1972: 106)

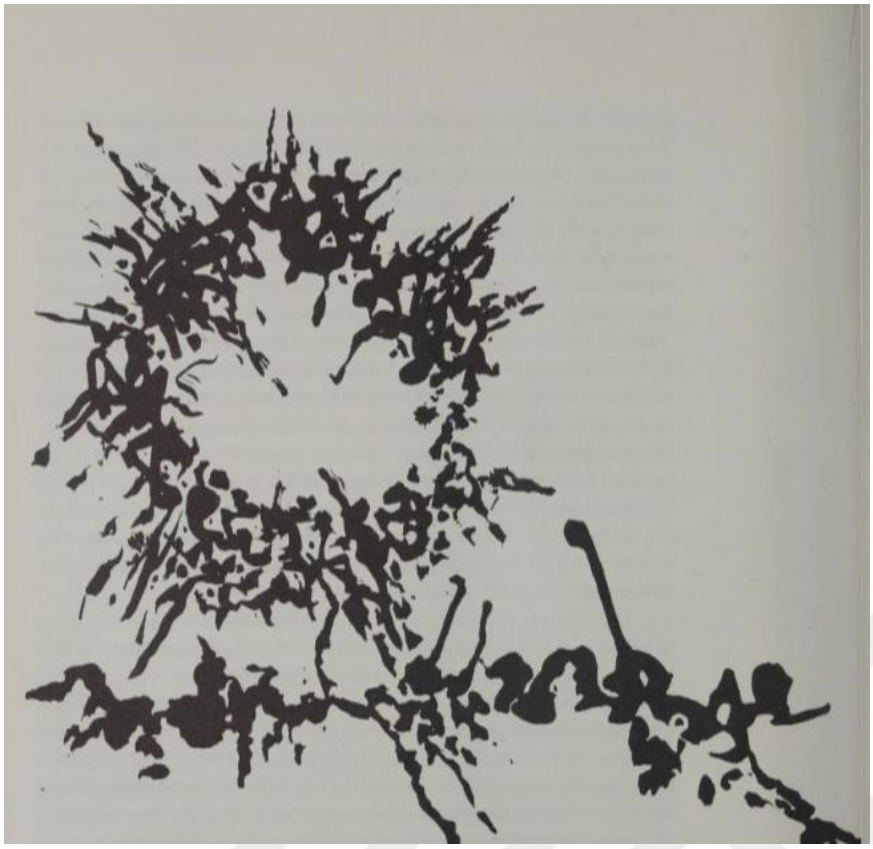


Görsel 145. Alfred Manessier, kağıt üzerine mürekkep, 1967.

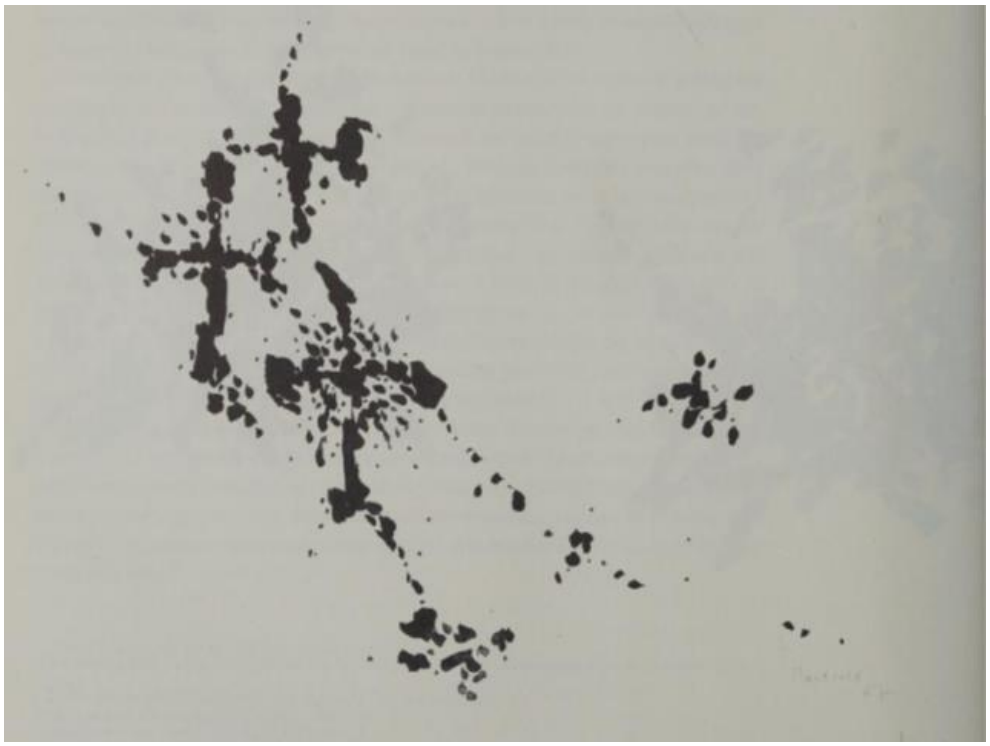
(Hodın, 1972: 63) (Le crotoy)



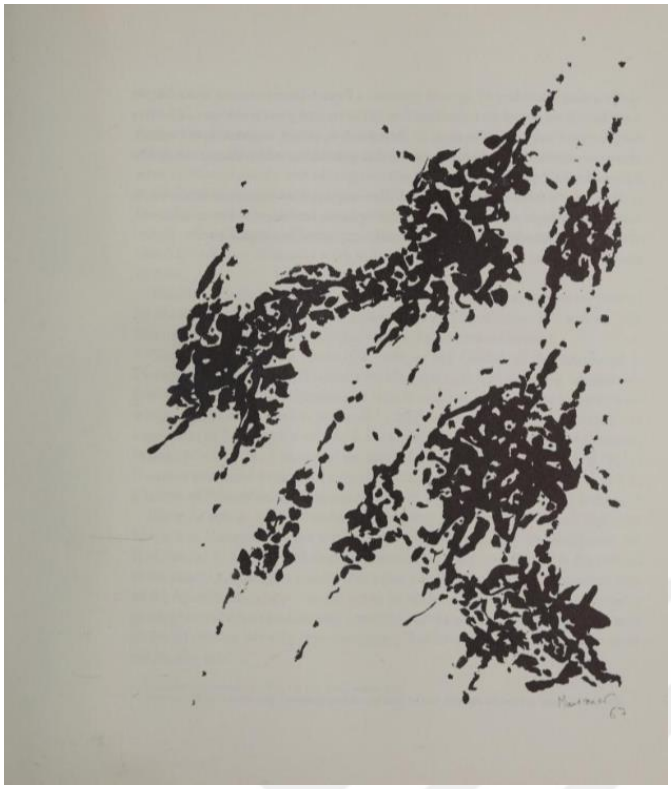
Görsel 146**.** Alfred Manessier, *Kompozisyon*, 1970, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 49 x 64 cm. (“Alfred Manessier Kağıt Üzerine Mürekkep”, 2023)



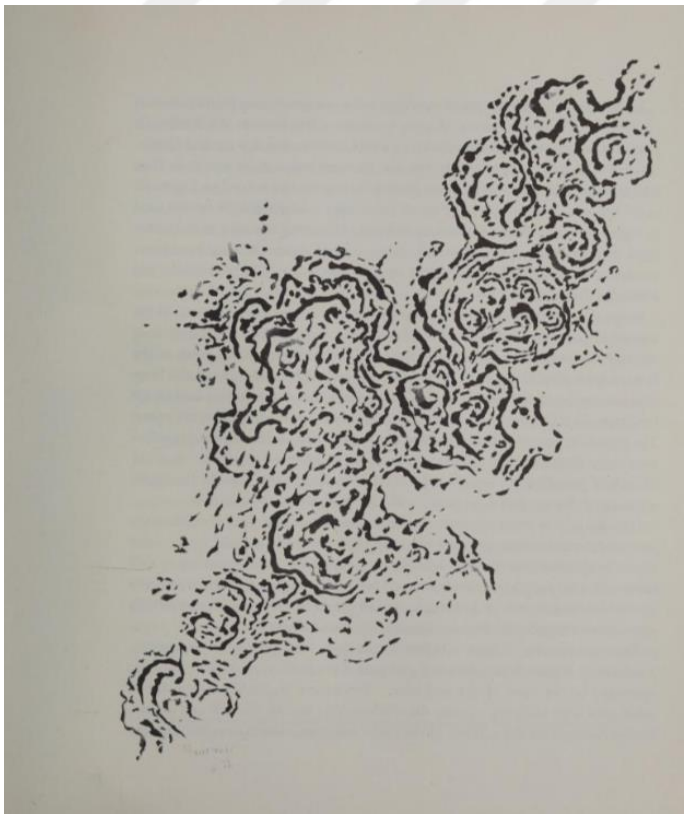
Görsel 147. Alfred Manessier, 1967, kağıt üzerine mürekkep.
(Hodın, 1972: 58.) (Le crotoy).



Görsel 148. Alfred Manessier, kağıt üzerine mürekkep, (Hodın, 1972: 90) (İspanya).



Görsel 149. Alfred Manessier, kağıt üzerine mürekkep, 1967. (Hodın, 1972: 79) (Provence).



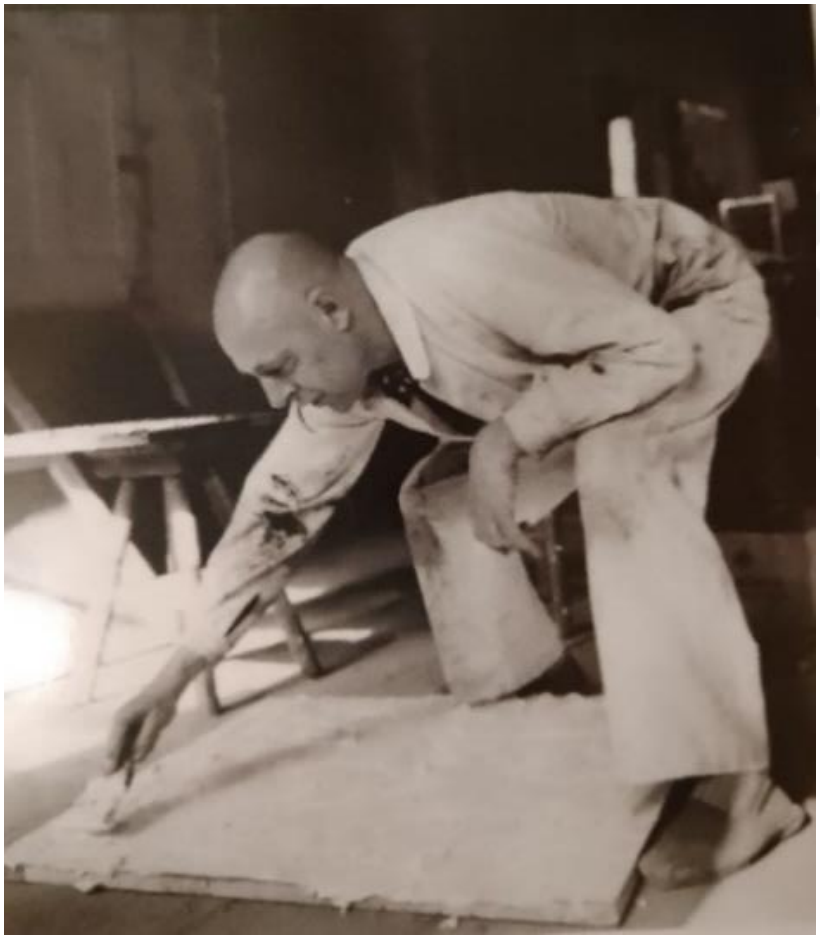
Görsel 150. Alfred Manessier, 1967, kağıt üzerine mürekkep. (Hodın, 1972: 83) (İspanya).

3.8. Jean Dubuffet (1901-1985)

1901 yılında Fransa'nın kuzey kıyısında bulunan Le Havre'de doğan Dubuffet, 1918'de I. Dünya Savaşı sonlarında, L'Academie Juian'a devam etmek için Paris'e gitmiş, bu süreçte edebiyat, dilbilimi ve müzikle de ilgilenen sanatçı, altı ay sonra akademiden ayrılmıştır (Fineberg, 2014: 126). 1923'te İtalya'ya, 1924'te Kuzey Amerika'ya yolculuk yapmıştır. (Görsel 151) 1924 yılında resim yapmayı bırakıp, bir süre endüstri ürünleri tasarımcısı olarak çalışmış, daha sonra doğduğu şehre geri dönerek baba mesleği olan şarapçılık ile ilgilenmiştir. 1942 yılında yeniden resme dönmeye karar verdiğinde Paris'e gelen sanatçı, ilk kişisel sergisini 1944 yılında Galerie Rene Drouin'de açmıştır (Özdem, 2006: 29). 1945 yılında İsviçre ve Fransa'da akıl hastalarının, çocukların, naiflerin resimlerini toplamaya başlayan Dubuffet, bu koleksiyonuna *Art Brut (Ham Sanat)* ismini vererek, 1947-51 yılları arasında resimleriyle birlikte bu objeleri sergilemekle kalmayıp, 1948 yılında Art Brut Derneği'ni de kurmuştur. Art Brut; "Sanat üretmenin kültürel geleneklerinden genel olarak etkilenmemiş bireyler tarafından üretilen sanat yapıtlarını kapsıyordu" (Fineberg, 2014: 128). Sanatçı, 1946'da kendi teorilerini anlattığı "Tüm tarzları sevenler için çağrı" isimli metni yayımlamıştır. Jean Dubuffet'e göre sanat; sadece sanatsal olarak kurgulanmış ve göze hitap eden biçim ve renklerden oluşan güzel objeler üretmemeli, daha zengin ve derin etkiler yaratan objeler yaratmalıdır. Böylelikle de göze değil, ruha seslenmelidir.

1947-49 yılları arasında Sahara Çölü'nde kalmış, ve Bedevilerin yaşamını konu alan resimler çizmiş olan Dubuffet, özellikle çölün toprak ve kum yapısından etkilenerek çalışmalarında dokuları ve doğal oluşumları incelemiştir. 1951'de New York'ta tematik olarak yeryüzünü, toprak dokusunu, kraterleri andıran resimlerine artık kumaş parçalarını da ekleyerek çok boyutlu araştırmalarına girip, tahta parçalarından, kelebek kanatlarından, kumaşlardan, bitki köklerinden oluşan kolajlar gerçekleştirmiştir. 1952'de *Pırıltılı Topraklar* adlı yeni bir çizim dizisi hazırlayan Dubuffet, çini mürekkebi kullanarak tüy ya da kamış kalemle "düz çizgilerden oluşan çizimler aracılığıyla ve bu kez girinti çıkıntılara başvurmaksızın Sols et Terrains'deki ufalanmaların yarattığı etkilerin aynısını vermeye çalışan görünümler çizmiştir" (Özdem, 2006: 33) (Görsel 152). Sanatçının 1953-59 arasındaki çalışmalarında, malzemeyle etkileşimi açıkça görülür. Dubuffet'ye göre biricik rastlantısallık, resmin ve malzemenin kendisinden kaynaklanandır. "Sanat malzemeden

doğmalıdır… her malzemenin kendine özgü bir dili vardır" (Özdem, 2006: 33; Webel, 2005: 45). 1953'te *Kelebek Kanadından Küçük Tablolar* serisinde (Görsel 153-154), deneysel çalışmalarını sürdürerek mürekkeple boyanmış kağıtlarla ilk kolaj serisini gerçekleştirmiştir (Webel, 2005: 46). 1960'da ise deneysel müzik çalışmalarına giren Dubuffet, hiçbir anlamı olmayan, notasız, tamamen rastlantıya dayanan formlarda iki plak yayınlamıştır. Sanatçı, tüm temalarında, dizilerinde deneysel bir malzeme yaklaşımının getirdiği soyutlayıcı araştırmalara girmiş bir sanatçıdır (Sönmez, 1995: 15).



Görsel 151. Jean Dubuffet New York'ta çalışırken, 1951-52.
(Webel, 2005: 47)



Görsel 152. Jean Dubuffet, *Düşün Billurlaşması,* 1952, kağıt üzerine çini mürekkebi, 50 x 65 cm. (Webel, 2005: 47.)





Görsel 153. Jean Dubuffet, *Bowery Bum*, 1952, kağıt üzerine mürekkep, 47 x 33 cm.

(Webel, 2005: 46)

Görsel 154. Jean Dubuffet, *Bakışı Gizlenmiş Güzel*, *Kelebek Kanadı*, 1953, kağıt üzerine mürekkep, 25 x 18 cm. (Webel, 2005: 4)

3.9. Georges Mathieu (1921-2012)

1921 yılında Fransa'da doğan Georges Victor Mathıeu d'escaudoeuvres, İngiliz Filolojisi alanında eğitim görmüştür. 1942 yılında ise görsel sanatlara yönelmiştir. Manzara resimleri ve portreler üzerine yapmış olduğu ilk çalışmalarından sonra, 1944 yılında daha soyut ve etkileyici formlar denemeye başlamıştır. Mathieu'nun Taşizm tarzındaki çalışmaları, çağdaş Amerikan Soyut Dışavurumculuk ve Eylem resminin içgüdüsel, kişisel yaklaşımından esinlenen Art Informel[54] olarak bilinen hareketinin bir parçası olmuştur. Kendisi de bir ressam olan Rene Drouin, bir makalesinde Taşizm'in[55] tanımını şu şekilde yapmıştır: "Bu resim yönteminin arkasında, ne kadar şekilsiz olursa olsun tüm maddenin (veya malzemenin) kendi göreli yapısını veya biçimini içerdiği tavrı yatmaktadır. Bu formların içinde saklı olan gerçeklik, bu tür materyallerin temsili yoluyla değil, algılanmasıyla ortaya çıkar. Bu tür yapılar, sanatçıların organik olarak birleşen jest ve malzeme yaratma amaçlarıdır" (Drouin, 1956: 266).

İlk kez 1947 yılında kullanılan Lirik Soyutlama terimi, Fransız ressam Georges Mathieu tarafından, sanatçıların özgün kişisel ifadelerini yansıtan eserleri tanımlamak için Abstraque lyrique şeklinde kullanılmıştır (Farthing, 2012: 468). Mathieu, 1940'ların sonlarında Avrupa'da Soyut Dışavurumcu ve Art Informel eserlerinin sergilerini düzenlemiştir. İlk kişisel sergisi, Paris Galerie René Drouin'da gerçekleşmiştir. 1950'lerin ortalarında Mathieu, hem Aksiyon resmine hem de Happenings'e atıfta bulunarak, tiyatro etkinliklerinde izleyicilerin önünde resim yapmaya başlamıştır (Ragon, 2009: 44). Yine aynı tarihte Camille Bryen ile de bir sergi düzenlemiştir. Gerçeküstücülerin otomatik yazımıyla yakınlığının açıkça görüldüğü başlangıç yıllarının ardından, Paris'e gelir gelmez, kendisini jestüel, lekeci ya da enformel bir ressam olarak ortaya koymuştur. Böylece döneminde çok yaygın olan geometrik soyutlamaya karşı durmuştur.

Lirik Soyutlama hareketinin önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Mathieu, Lirik soyutlama sanatçılarının arayışlarını Amerikan dışavurumcu hareketine göre

[54] Art İnformel (Serbest Biçimli Sanat):İlk kez Fransız eleştirmen Michel Tapie tarafından kullanılan deyim, geometrik olmayan soyut sanatı belirtir (Erzen, C.3, 1997: 1641).

[55] Taşizm: Fransızca tache (leke) sözcüğünden türetilen ve Türkçe'de 'Lekecilik' olarak da bilinen terim, ilk kez 1954'te Fransız eleştirmen Charles Estience tarafından II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da gerçekleştirilen lirik ve anlatımcı Soyut Sanatı Geometrik Soyutlamadan ayırmak için kullanılmıştır. Amerika'daki Soyut Dışavurumculuk akımının Avrupa'daki benzeri olan Art İnformel Sanat'la temelde örtüşmekle birlikte Taşizm, kaligrafik bir soyutlama yerine damlatma tekniğiyle renk lekelerine ağırlık vermiştir (Erzen, C.3,1997: 1750).

konumlandırmak amacıyla 1948'den sonra iki sergi düzenlemiştir. Colette Galerisi'nde Hartung, Wols, Tapie, Picabia ve Bryen'in katıldığı HWPSMTB; Hartung, Wols, Tapie, Picabia ve Ubac'ın katıldığı White and Black adlı sergiler açılmıştır. 1950 yılından itibaren Fransız soyut sanatında ikonik bir figür olan Mathieu, 1957 yılında Japonya'ya gittiğinde Uzak Doğu ile karşılaşmış; kaligrafi ve Japon geleneğiyle temas kurmuştur. (Görsel 156) Andre Malraux, 1950 yılında Rene Drouin Galerisi'nde düzenlenen sergide, Uzak Doğu hat sanatıyla da bağlantı kurarak, Mathieu'dan "Batılı hattat" olarak bahsetmiştir. Sanat tarihçisi Sir Herbert Read, 1954 yılında Mathieu'nun Çin kaligrafisinin ilkelerinden kesinlikle haberdar olduğunu ve iyi hat sanatının iki temel yönünü uyguladığını ve bunların vuruşlarda bir yaşam simülasyonu ve bir dinamik olduğunu yazmıştır. Georges Mathieu, 1959 yılında, Japonya'da kısa bir süre kaldıktan sonra, Uzakdoğulu hattatların hızı ve kişisel ilhamları hakkında şunları yazmıştır: "Uzakdoğu hat sanatı, verili karakterler üzerinde doğaçlama yapar. Bu doğrudur ancak, kişinin kişisel ilhamına göre tam bir özgürlük içinde ve belirli bir 'coşkunluk' durumunda olduğu gibi hız devreye girer. Geçen yıl Japonya'dayken, usta hattatların sadece birkaç saniye içinde devasa işaretler yaptığını görebiliyordum. Birkaç saniyede yapıldığı bahanesiyle hiç kimse çalışmalarına herhangi bir sanatsal niteliği çürütmeyi düşünmez. Bu hız ve doğaçlama koşullarına, trans benzeri bir bölgede olma ihtiyacını da ekleyeceğim: hem psişik enerjilerin bir konsantrasyonu hem de mümkün olan en bütünsel boşluk halidir" (Georges Mathieu, 2022). 1963 yılında *Au dela du tachisme (Taşizmin Ötesinde)* adlı makalesinde, çalışmalarıyla ilgili resimsel araştırmasını anlatan Mathieu; orada, 1949'dan itibaren tuvallerinin arka planının daha tekdüze tonlar aldığını ve bunun sonucunda üzerlerine yazılan işaretlerin giderek daha bağımsız hale geldiğini ifade etmiş, aynı zamanda, hareket hızlandıkça kavisli ve bükülmüş formların giderek daha keskin ve daha kesin hale geldiğini açıklamıştır (Georges Mathieu, 2022) (Karaboğa, 2021: 3792).

Mathieu, resimlerinde kaligrafik ve dışavurumcu ögeleri yalınlaştırarak kullanmıştır. Kendisinin davet ettiği izleyicilerin önünde, büyük boyutlu resimler yapmış ve tanınmışlığı artmıştır (Farthing, 2012: 469) (Görsel 155). Sanatçının 170'ten fazla kişisel performans sergilediği bilinmektedir (Georges Mathieu, 2022). Mathieu, birçok kaynakta performans sanatının öncüsü olarak belirtilmiştir. Hatta, sonraları Amerikan sanatında önemli bir yer tutacak olan *Happening*[56]lere de ilham kaynağı olmuştur.

[56] Resim, şiir, müzik, dans ve tiyatro unsurlarını birleştiren ve bunları canlı bir aksiyon olarak sahneleyen etkinliktir . Happening terimi, ilk kez 1950'lerde Amerikalı sanatçı Allan Kaprow tarafından kullanılmıştır (Happening, 2022).



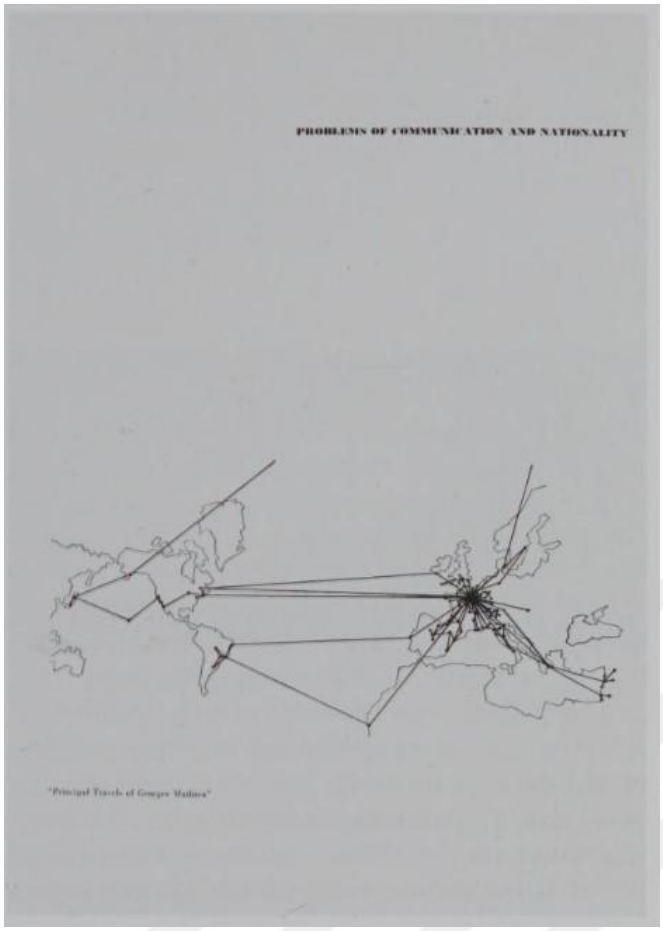
Görsel 155. Georges Mathieu aksiyon boyama gösterisi sırasında, Eylül 1957'de Tokyo'da. Fotoğraf: Yoshida Toshio. (Bogdonova-Kummer, 2020: 137)

Resimlerini oluştururken çok hızlı hareket eden Mathieu, ruhsal doğaçlamalarını aktardığı eserlerinde, tek renkli bir yüzey üzerinde farklı renklerden oluşan kaligrafik çizgiler kullanmıştır. Resimlerinde dinamizm, soyut biçimler ve gerilim önemli ögelerdir. Mathieu, resim yapma eylemini gerçekleştirme anını şöyle ifade eder: "Öncelikle kendim için, diğer insanlara katılabilmek için, en derin ve en bencilcesine kendi içime giriyorum. Rekorlar kırarcasına hızlı resim yapmamın nedeni benim ritmimin böyle olmasıdır" (Farthing, 2012: 469) Mathieu, dışavurumcu yaklaşımını, kaligrafik ögelerle yalınlaştırmıştır. Resimlerinde dışavurumcu çizgilerini, psişik enerjisinin lirik resimsel ve büyük ölçüde tek renkli formlarla açığa çıktığı bir noktaya taşımıştır (Farthing, 2012: 469). Otomatist hızda yapılmış olan bu çalışmalarına, özellikle alt zemin yaratmada bu tekniği geliştirmiş olması, onun büyük ebatlı çalışmalarına şüphesiz destek olmuştur. Resimlerinin büyük bir imza niteliği taşıdığını hissettiren ona özel bu çalışmalarda, mürekkebin sağladığı akışkanlık, yazısal çizgilerin çok hızlı bir şekilde yönlendirilmesine olanak vermiştir.

Mathieu'nun diğer lirik soyutlama sanatçılarından ayrılan belki de en önemli farkı, kaligrafik ögelerin resimlerinde önemli rol oynamasıdır. Mathieu'nun yapıtlarına kaligrafik açıdan bakıldığında, çizgisel estetiğin önemi hemen fark edilir. Kaligrafiden, Taoizm, Budizm ve Zen Budizm'e kadar Doğu'nun ve Uzakdoğu'nun tüm kültürel, düşünsel ve sanatsal birikimine ilgili olan Mathieu'nun resimlerindeki ifadesinde bu etki gözlemlenebilir (Görsel 157). Uzak Doğu resminde egemen olan mürekkebin, sürekli bir devinim içinde olan yazı ile olan bağlantısını Ergüven (2002: 97-98) şöyle açıklamıştır:

> Uzak doğulu bir sanatçı için resim, kusursuz biçimler aracılığıyla yaratılan bir atmosfer arayışıdır, dolayısıyla resmin amacı biçimdir. Böyle bir amaç için çizgi tek başına yeterli olup çizgiden beklenen ise ritim ve kesinliktir. Doğal bir sonuç olarak da yalnızca çini mürekkep ve fırçayla yetinen sanatçı için fırçanın (Çin ve Japon) leke resminde önemi büyüktür… Burada resim yapılmaz, yazılır. Bu yüzden, resimde rengin değeri, yazı için mürekkep renginin taşıdığı önemden pek farklı değildir sonuç itibarıyla."

Mathieu, resimlerinde büyük bir hız ve konsantrasyon ile, tek seferde çizgilerini oluşturmuştur. İçsel dürtülerin dışavurumuyla oluşturduğu bu çizgiler, karakteristik etkiler de barındırmaktadır. Biçimsel olarak incelendiğinde, mürekkep kullanarak daha özgür ve sınırsız bir ifade biçimi yakalamıştır. Mathieu'nun bu eserlerinde, hız ve kendiliğindenliğin getirmiş olduğu dolaysız bir hareketlilik, resimlerinin temel unsurlarını ortaya çıkarmıştır. Lirik soyut yönelimde çalışan birçok sanatçı, mürekkebin, doğa ve evrenle yakınlaşmasını mümkün kılan bir bütünsellik, boşluk ve görünürlüğe sahip olma durumunu benimser. Mürekkep, sanatçının dünya görüşünü, yaşam biçimini, varoluş halini ve değerler sistemini temsil eder. Mürekkep, ruhsal derinlik olgusunu yaşatan bir güçtür aynı zamanda (Smith, 2019: 18) (Karaboğa, 2021: 3794) (Görsel 158).

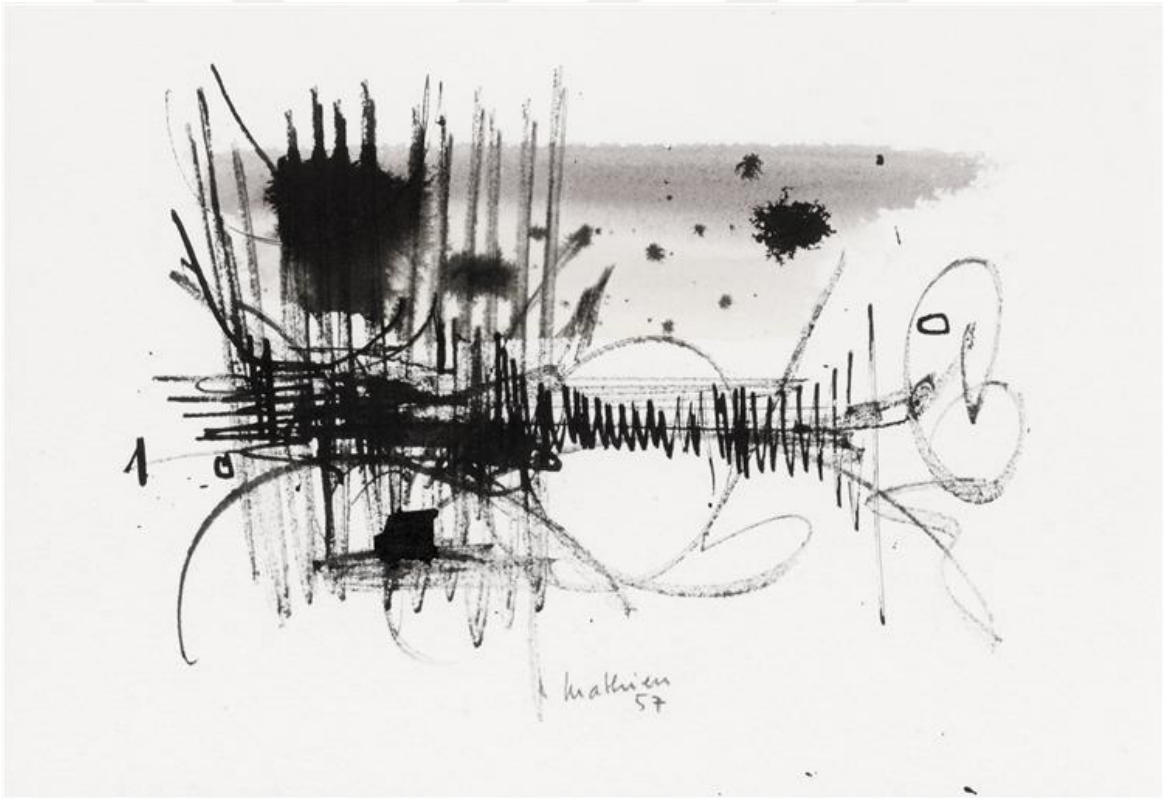


Görsel 156. Georges Mathieu'nun seyahatlerinin bir diagramı. (Munroe, A. ve Tiampo M., 2013 : 23)

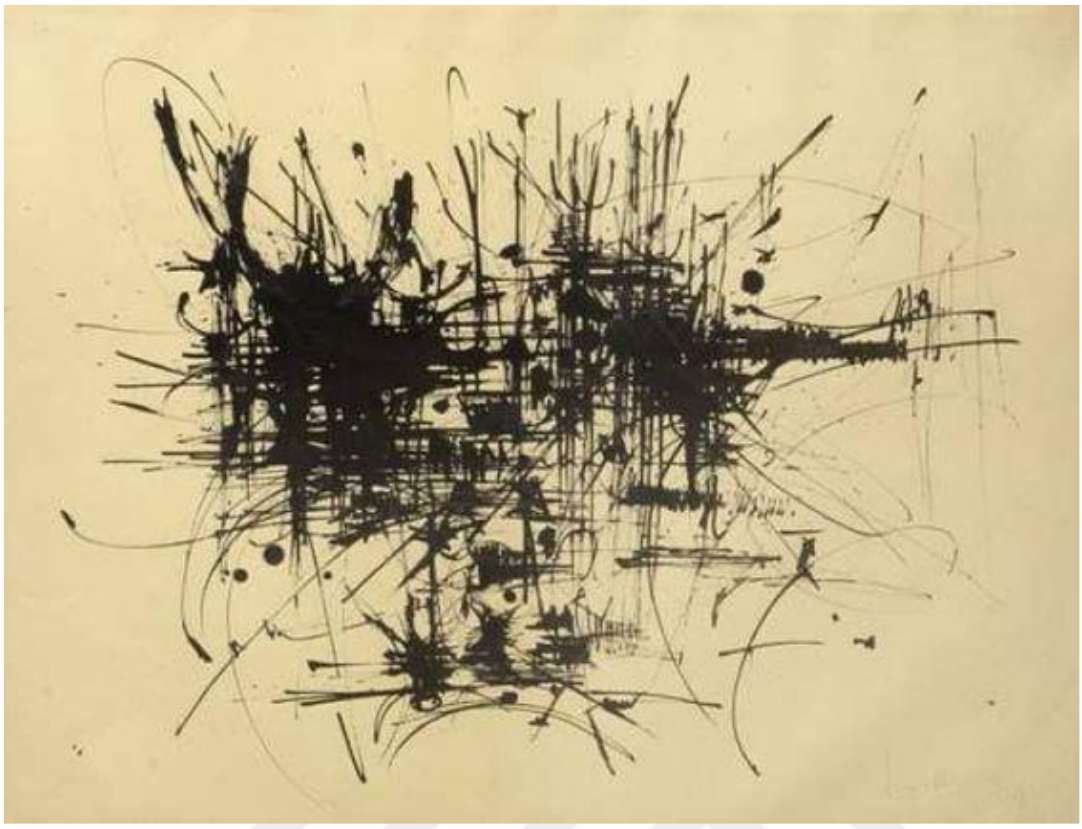


Görsel 157. Georges Mathieu, 1969, Arches kağıdı üzerine mürekkep, 55,6 x 75,9 cm.("Georges Mathieu Kağıt Üzerine Mürekkep", 2023)

Mathieu'nun mürekkep ile yapmış olduğu resimlerindeki biçimlerde, boşluktan doğan ve yüzeye doğru hızla atılan coşkulu bir hareket vardır. Mathieu'nun mürekkebi kullanma biçimi, sanatçının psikolojik deneyimleriyle kendiliğinden ortaya çıkan özgün bir ifade tarzını yansıtır. Eserlerinde görülen soyut biçimlerin oluşumu, damlatmalar, serpmeler, akıtmalar, fırçanın anlık çizgisel ve lekesel yönleriyle tekrarı olmadan yaşanmış ve bitmiş bir eylemin duygusal sonuçlarıdır. Eyleminde, mürekkebi kendi akışkanlığına bırakıp, lekesel değerlerin ise rastlantısal oluşumuna izin verir. Uzak Doğu düşüncesinin içe dönük ruhsal bakış açısı, Uzakdoğu kaligrafi sanatının yarattığı lirik etkiler ve lekeci biçim anlayışı, birçok sanatçı gibi Mathieu'yu da etkilemiştir. Mathieu'nun kullandığı serbest fırça vuruşları ve kendiliğinden ortaya çıkan lekesel biçim değerleri, yapıtlarında lirik bir etki yaratmak için kullanılmıştır (Karaboğa, 2021: 3795) (Görsel 159).



Görsel 158. Georges Mathieu, *İsimsiz*, 1957, kağıt üzerine mürekkep. ("Georges Mathieu Mürekkep", 2023)



Görsel 159. Georges Mathıeu, *İsimsiz*, 1954, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 47.5 x 62.5 cm. ("Georges Mathieu Kağıt üzerine Çin Mürekkebi", 2023)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SOYUT DIŞAVURUMCU UYGULAMALARDA MÜREKKEP KULLANIMI

19. yüzyılın sonlarına doğru Almanya'da ortaya çıkmış olan Dışavurumculuk akımı, Soyut Dışavurumculuğun alt yapısını oluşturan ve tarihsel açıdan hem Avrupa hem de Amerika'dan beslenen ilk sanat akımı özelliğini taşımaktadır. 19. yüzyıla kadar bireysel olarak farklı dönemlerde gelişimini sürdüren Dışavurumcu yaklaşım, 19. yüzyıl sonlarına doğru akım olarak nitelendirilmiştir. Bu dönemdeki gelişmeler, görsel sanatları derinden etkilemiştir. Bu açıdan da bakıldığında dışavurumculuğu bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak görmek mümkündür. 20. yüzyıl boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur. Öznel bir ifade biçimi olan dışavurumculuk, sanatçının içsel özgürlüğünün sınırsız dışavurumunu esas alır (Antmen, 2009: 34). Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır ve her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikati değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendine bunu sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öğe anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiç bir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve deformasyonlar giderek kimi kez tamamen soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir (Batur, 1998: 269). II. Dünya Savaşı'ndan sonra, eski ve yeni birçok eğilim ve anlayışın çeşitli yönlerinin birleşmesiyle meydana gelen Soyut Dışavurumculuk; Kübizm'in son dönem ürünlerinden etkilendiği gibi Sürrealistlerden de etkilenmiştir. Bu etkilenme süreci de akımların gereçlerine ve tekniklerine yeni bir anlayış geliştirmeleriyle olmuştur.

Soyut Dışavurumculuk akımı II. Dünya Savaşı'nın son yıllarında ortaya çıkmıştır. Alışılagelmiş temel plastik değerlere uyma zorunluluğu duymadan formları, içlerinden geldiği gibi kurgulayarak dramatik ya da lirik bir ruh hali ile tuvalde biçimlendirmişlerdir. Otomatizm[57] ön plandadır ve biçimler bu şekilde oluşturularak kurgulanır. Uygulamadaki

[57] Otomatizm, "içten gelen bir dürtü ile bir nedene dayanmaksızın ortaya çıkan psikolojik olaylara denmektedir. Gerçeküstücüler bu kavramı, aklın dikkate alınmadığı sanatsal bir hareket tarzına, bilinçsizlik alanına nüfuz edebilmek için taşımışlardır" (Turani, 2020: 109).

en önemli faktör, ruhsal olarak hazırlıksız bir durumun söz konusu olmasıdır. Resim yapılırken o an keşfedilmektedir. "Soyut Dışavurumcu sanatçıların paylaştıkları değer, resim yapmanın yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin hangi yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmiş olmalarıdır" (Tansuğ, 2006: 252).

Resimlerinin çıkış noktasını Avrupa sanatından alan Soyut Dışavurumcu sanatçılar, genellikle büyük boyutlu tuvallerin üzerine yüzeysel soyut biçimlere yer vererek; damlatma, fırlatma, kazıma gibi farklı teknikleri kullanarak ürettikleri eserlerinin konularını önceleri primitif ve antik mitolojiden seçmişlerdir.

Soyut Dışavurumcu eserlerin ortak noktası, Gerçeküstücü sanatın temel ilkelerinden olan çağrışımlar ve özdevinimden yola çıkmalarıdır. Çağrışımlarla bilinçdışı özgür kılınmış yapıt, bir ön düşünce ya da tasarım olmadan, çağrışımların getirdiği anlık düşüncelerle biçim bulmuştur. Bu biçimler, genelde güzel lekeler gibidir, insancıl ve duygusal değerler vurgulanmıştır. Resim parçalara ayrılmayan, önceden tasarlanmayan, sınırları bulunmayan tek ve bütüncül bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Tuvalin sınırları aşılarak, özellikle devasa panolar üzerine çalışılmıştır (Rona, 1997: 1688).

1940'larda Batı sanat dünyası merkezi, II. Dünya Savaşı'ndaki yıkım nedeniyle Paris'ten New York'a kaymış, Avrupa'da ortaya çıkmış ve bunun sonucunda göçmen sanatçıların Amerika Birleşik Devletleri'ne akını olmuştur. Amerika kıtasında yer alan Kübizm ve Dada gibi hareketlerin beslediği Avrupa avangardının enerjisini artırmıştır. Bununla birlikte, savaş sonrası yüzyıllarda, modernizm giderek katı bir biçimcilikle, yani bir sanat eserinin konusundan çok görsel öğelere yapılan vurguyla özdeşleştirilmiştir. Soyut Dışavurumculuk, iki alanda incelenebilir: *Jestsel (Aksiyon) ressamları*, bu alanda eser üreten sanatçılar enerjik olarak uygulanan pigmentin ifade gücüne güvenmişlerdir. Buna karşılık, *Renk Alanı ressamları*, rengin duygusal rezonans özelliklerine odaklanmışlardır.

Rosenberg, Pollock ve diğer Soyut Dışavurumcuların resme dahil olması girişimlerini şöyle anlatmıştır:

> "Görüntüde bir tuval, Amerikalı ressamlara, gerçek ya da hayali bir nesneyi yeniden üretebileceği, yeniden tasarlayabileceği, analiz edeceği ya da "dışa vurabileceği" bir alan olarak değil de, içinde hareket edecek bir arena olarak görünmeye başladı. Tuvale yansıyan bir resim değil, bir olaydı. Ressam artık şövalesine zihninde bir imgeyle yaklaşmıyordu; ona elinde bir malzemeyle önündeki diğer malzemeye bir şeyler yapmak için oraya gitmekteydi. İmge bu karşılaşmanın sonucu olacaktı " (Kleiner, 2009: 419).

Aksiyon resmi, iç güdüsel ve bilinçdışı[58] bir yaratma istemiyle oluşur, resim yapma eylemiyle (aksiyon) belirir ve önceden kestirilemeyecek sonuçlara götürür. Resmi yapılan şeyin, biçimin ya da resmin bir anlamı yoktur. Önemli olan, seyirciyi yaratıcı eyleminin içine katan, sanatçı aracılığıyla da özgürleştirici bir duygu ileten, eylemin ya da jestin, davranışın kendisidir (Mondadori, 1983: 709). Deleuze (2009: 99) ise, Aksiyon resmiyle ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

> Ressamın alet edevatı artık elin optik bir organizasyonunun gerektirdiklerine tabi oluşunu anlaşılır bir dile tercüme eden fırça ve şövale değildir. El kendini özgür bırakır, sopalar süngerler, bez parçaları, ve şırıngalar kullanılır. Aksiyon resmi, ressamın şövaleye gerilmek yerine gerilmeden tutturulmuş tuval etrafında , daha doğrusu tuvalin içinde çılgın dansıdır. Zira ufuk zemine dönüşmüştür: Optik ufuk kendini tamamıyla dokunsal zemine çevirmiştir. Diyagram bütün resmi , yani optik ve manuel ritmi bir seferde ifade eder.

4.1. Andre Masson (1896-1987)

Fransız ressam ve sahne tasarımcısı Andre Masson, 1896'da Paris'in kuzeyinde yer alan Balagny-sur-Therain kasabasında doğmuştur. Ailesi, 1911'de Brüksel'e taşınmıştır ve Masson, onbir yaşında iken Brüksel'deki Académie Royale des Beaux-Arts ve École des Arts Decoratifs'e kaydolmuş, burada Sembolist ressam Constant Montald ile çalışmıştır. Fütüristlerin ve Kübistlerin fikirlerini öğrenmeden önce, modern sanatla ilk kez James Ensor'un çalışmaları aracılığıyla tanışmıştır. Masson, on altı yaşındayken resim dalında Grand Prix de l'Académie ödülüne layık görülmüştür. Masson, 1912 yılında Paris'te École Nationale Supérieure des Beaux-Arts'ta, Paul Boudoin'in stüdyosunda eğitimine devam etmiştir. 1914'te *anıtsal resim*[59] eğitimi almak için burslu olarak İtalya'ya giden Masson, aynı yılın Mayıs ayında Paris'e dönmüştür. Paris'teyken Nicolas Poussin'in resimlerine, özellikle de daha sonra kendi çalışmalarında ele alacağı mitolojik temaların temsillerine ilgi duymaya başlamıştır. 1920'lerin başında Paris'te Masson, kendisini otomatik

[58] "Freud, Bilinç dışını kitabında şöyle açıklar: Bastırma sürecinin içgüdüyü temsil eden düşünceye son vermede, onu yok etmede değil, ama onun bilinçli hale gelmesini engellemede yattığını , bu olduğunda düşüncenin bir 'bilinçdışı' olma durumunda olduğunu söyler ve bilinçdışı olduğunda bile bazıları sonunda bilince ulaşanlar da dahil olmak üzere etkiler yaratabilir. Bastırılmış olan bilinçdışı kalmalıdır ama bastırılmış olanın bilinçdışı olan her şeyi içermediğini söyler. Bilinçdışı bir yandan gizli, geçici olarak bilinçdışı olan ama bilinçli olanlardan hiçbir farkı bulunmayan eylemleri ve öte yandan da, bastırılmış olanlar gibi, eğer bilinçli hale gelseler diğer bilinçli süreçlere en kaba biçimiyle ters düşecek olan süreçleri içerir"(Freud, 2002: 163).

[59] Fresko ve mozaikler, başta kiliseler olmak üzere mimariye bağlı olarak uygulanan Anıtsal Resim Sanatı örnekleridir.

yazıyla tanıştıran Sürrealistlerle tanışmadan önce, Kübistlerden ilham aldığı kısa bir dönem geçirmiştir. 1924'te ilk kişisel sergisini Galerie Simon'da açan Masson'un sergisine katılan ve eserlerine hayran kalan Andre Breton, onu Sürrealist gruba katılmaya davet etmiştir. 1925'ten itibaren *La révolution surrealiste (Sürrealist devrim)* dergisi, Masson'un otomatik çizimlerini yayınlamaya başlamıştır. Ayrıca, Galeri Pierre'deki ilk Sürrealist resim sergisine Masson'un çalışmaları da sergilenmiştir. 1941 yılında Amerika'ya giden Masson'un buradaki çalışmaları, onun doğal dünyaya ve Amerikan Kızılderili mitolojisine duyduğu hayranlıkla şekil almıştır (Ades, 1994: 27). Sanat yaşamı boyunca Kübist, Sürrealist ve Otomatist tavırların ağırlıkta olduğu eserler üretmiştir. Otomatizmi bir yöntem olarak ilk kullananlardan biri olan Masson'un sanatını, Andre Breton şu sözleriyle ifade eder: "Ressamın eli gerçekte onunla birlikte uçmaktadır; artık el, objenin biçimlerini çizen bir organ değildir, gerçek hareketin ve yalnızlığın bilincinde olarak istem dışı biçimleri yaratır" (Rubin, 1976: 86; Passeron 1988: 39). Katkısız ruhsal otomatizm ilkesine bağlanabilecek bu disiplinin Masson'da otomatik yazıya dönüştüğünü, kendine özgü bir tür ideogram karakteriyle bütünleştiğini söylemek mümkündür.

Sanatçı, otomatik resimde, kısmen bilinçli ancak istem dışı serbestlikle, hazırlık olmadan, kesin ve basit yolla ulaşıp, bu sayede içgüdüsünü dinleyebilir. Özgün bir ifade aracı olan otomatik çizim, zihnimizde yer etmiş yaşanmışlıkların serbest bırakılmasına olanak tanır. Bireyselliği cesur bir ifadeyle birleştiren bu anlatım tarzı, kendiliğindenliği ortaya koyar. Rubin (1976:22), Masson'un çalışma biçimini yorumlarken şöyle bahsetmiştir; Masson, otomatik resimlerini oluştururken aklında belirli bir konu yoktu, elini serbestçe kağıtta gezdiriyordu. 1924-25 te yapmış olduğu Otomatik çizimlerden sonra, 1926'da boyama sürecinin doğrusal otomatizme uyum sağlamaması sorunu ortaya çıktı, bu sorun fırçayla ilgiliydi, fırçanın pigmenti biriktirmesi, kuruması ve sürekli yeniden yükleme durumu, çizginin sürekliliğini ve psişik dürtülerin sırasını bozarken hızını ve tutarlılığını engelliyordu. Masson'un bu sorunu çözümü, doğrudan tüpten çizim ve sıvının bir kaptan yüzeye dökülüp elle yayılmasını içeren bir metodla olmuştu. Otomatizm, ilkel, içgüdüsel duyguların ifadesine olanak veren bir yöntemdi, Masson'un otomatik çizimlerindeki amacı, gelişigüzel, doğaçlama ve görünüşte rastlantısal olanı, mümkün olduğu kadar en üst düzeyde koruyan sanatsal bir düzen oluşturmaktı.

Masson'un 1942 yılında yapmış olduğu *Labirentin İcadı* adlı resminde, çizim sürecinde yakalamış olduğu serbest çağrışımlarla detaylandırmış olduğu şekillerin rastgele

işaretlerin otomatik resimde doğaçlamaya dayalı düzeni sağlamıştır (Görsel 160). Masson'un 1943 yılında yapmış olduğu *Ağaç* adlı eseri ise, lirik soyut'u kaligrafiyle desteklediği bir düzen sunmaktadır (Görsel 162). Otomatizm'in Masson'un resimlerindeki etkisi büyüktür ve bir yaratıcılık yöntemidir. Masson, eserlerinde Doğu kaligrafisini kendi uyarlamalarıyla kullanmıştır.

Sanatçının Doğu sanatlarına olan ilgisi, otomatik yazı kavramına bağlanabilir ve bu yönde eğilimini daha da belirginleştirmiştir. Masson, Gerçeküstücü tekniğin olanaklarından hareket ederek, bağımsız bir anlatım, benzersiz bir teknik geliştirmiştir. 1950'li yıllarda şiirsel soyutlamanın ve "informel" sanatın doğuşunu hazırlayan etkenlere doğrudan katkıda bulunmuş ve günümüz sanatçılarının büyük bir bölümü de onun bağımsız ve özgür kişiliğinden belli ölçülerde esinlenmişlerdir (Özsezgin, 1987: 40).

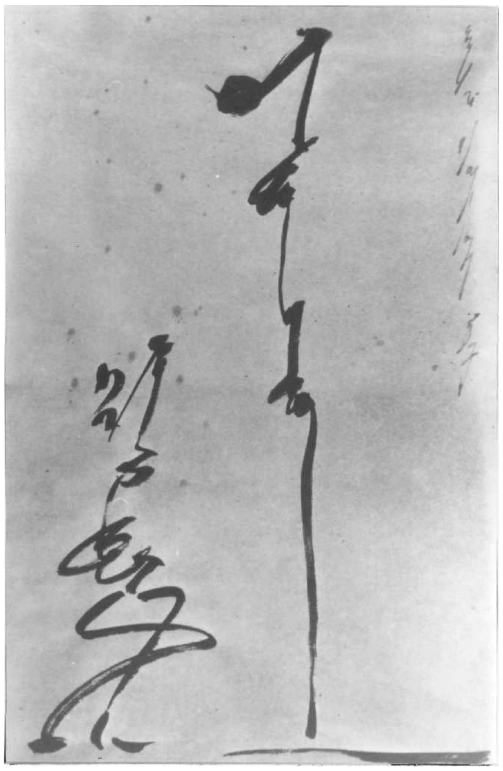
Masson, Çin sanatının birçok örneğini 1942 yılında ilk kez Boston'da görmüş ve duygularını şöyle ifade etmiştir; "Uzun zamandır görmeyi dilediğim, Çin resimlerinin büyük dönemlerinden oluşan koleksiyonu ilk gördüğümde, duygularımı tatmin edecek düzeyde değildi çünkü, Batı dünyasında nesne dediğimiz şeyden henüz kopmamıştım" (Rubin, 1976:185). Bu durumun nedeni ise, Batılı bir sanatçı olarak kendi geleneği içindeki büyük modellere ister istemez derinden bağlı olmasıydı. Masson, 1954'ten itibaren, resim yapmanın tüm kalıplaşmış formüllerini terk edip, hissel ifadesiyle yön bulmaya çalışmış ama bunu yaparken sanat geçmişindeki teknik repertuarından da yararlanmış, önceki keşiflerini yeni alanlara yaymayı başarmıştır. Doğu öğretisine göre hareket eden sanatçı, kendi iç varlığının teşvikiyle ortaya çıkardığı jestlerinde, düşsel olanın ifadesini değil, bu jestlerin ve kozmik var oluşun ontolojik bir analojisini bulmaya çalışmıştır (Rubin, 1976:186). Masson, bilinçdışının canlı güçlerini göz ardı etmeden, edinmiş olduğu deneyimlerin ittifakını sağlamıştır. Masson, Empresyonizm, savaş sonrası Amerikan Soyut Ekspresyonizmi ve Fransız Taşizmi'nden edindiği bilgi ve tecrübelerinden yola çıkarak, kişisel jestlerini kaligrafiyle birleştirmiştir (Rubin, 1976: 201). *Suppliante* adlı eseri jestsel etkilerin kaligrafiyle bütünleştiği bu duruma örnek oluşturur (Görsel 161).

Otomatik resimlerde, içsel dürtünün etken bir jestle dış tepkiye dönüştürülmesi ve böylece malzemenin akışkanlığının derhal uygulanması şarttır. Mürekkep, bu akışkanlığı sağlamada çok uygun bir materyaldir ve mürekkebin oluşturduğu lekeler, yüzeyde rastlantısal bir düzen oluşturmaya olanak verir. Mürekkep, otomatik çizimde yazısal formları

en hızlı biçimde uygulayabilmeye olanak verir. Otomatizmin getirdiği kendiliğindenlikle yüzeye hızlı bir biçimde tutunan lekeler, kendi ifadesini oluşturur (Görsel 163-164).



Görsel 160. Andre Masson, *Labirentin icadı,* 1942, kagıt üzerine mürekkep, 23,5 x 18,5 cm, (Rubin, 1976: 50)

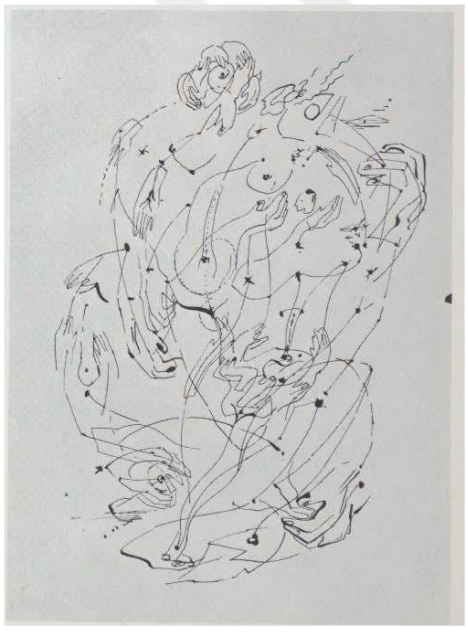


Görsel 161**.** Andre Masson, *Suppliante,* 1937, kağıt üzerine mürekkep, 91.5 x 55.5 cm. (Rubin, 1976)



Görsel 162**.** Andre Masson, *Ağaç*, 1943, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 22.5 x 13.5 cm. (Rubin, 1976: 64)





Görsel 163. Andre Masson, *Otomatik Çizim*, 1925, kagıt üzerine mürekkep, 9.5 x 8 cm. Özel Koleksiyon New York. (Rubin, 1976:19)

Görsel 164. Andre Masson, *Otomatik Çizim*, 1924, kagıt üzerine mürekkep, 17 x 12.5 cm, Özel Koleksiyon Stuttgart. (Rubin, 1976:19)

4.2. Jackson Pollock (1912-1956)

Soyut Dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden olan Amerikalı ressam Jackson Pollock, New York Art Students League Okulu'nda Thomas Hart Benton'un öğrencisiyken, hocasının ve yerel ressamların etkisini taşıyan ilk dönem resimlerini yapmıştır. Pollock, 1940'lı yılların sonlarında yere gerdiği tuvaller üzerine, el, kol ve vücudunu kullanarak devinimlerle yapmaya başladığı damlatma resimler sonucunda izlerle yüzey üzerinde arayışlarını sergilemiştir (Bolla, 2006: 80) (Görsel 177). Jestüel resmin Amerika'da en ses getiren temsilcisi olarak değerlendirilen Pollock için Kuspit (2006: 75), sanatçının resimlerindeki jestlerini tarif etmiştir:

> Pollock'un jestleri ritmiktir, ama bu ritmin anlaşılması zordur ve sıradan gözlerin görebileceğinin ötesinde gizemli, anlaşılmaz bir düzen ifade eder. Bu nedenle sanatçı, eseri kaosun içinde kaybolsa da ayrıcalıklı 'iç görü'sünü korumaya devam eder; eserin kaosu jestlerin ritmi tarafından güçlükle denetlenip sınırlandırılan sanatçının iç kaosunu gösterir ve sonuçta eser biçimsiz ya da düzensiz, hatta tamamen şekilsiz olmaya mahkumdur.

Soyut Dışavurumculuğun edimsel gelişimi, Pollock'ta şöyle tamamlanır: olay öncesiyle, olay sonrasının yer değiştirmesi; diyagramın tablonun zamansal ve uzamsal birliğine yayılması; oluşmakta olan tablo üzerinde görsel egemenliğin ve hatta tüm görsel kontrolün terk edilmesi; çizgilerin, yüzeylerin ve hacimlerin geliştirilmesidir (Deleuze, 2009: 99).

1947 tarihli bir makalesinde Pollock, aksiyon resmi ve pigmenti uygulama şeklini şöyle anlatmıştır:

> Resmim şövaleden gelmiyor. Resim yapmadan önce tuvalimi neredeyse hiç germem. Gerilmemiş tuvali sert duvara veya zemine yapıştırmayı tercih ederim. Sert bir yüzeyin direnişine ihtiyaç duyarım. Yerde daha rahatım. Kendimi tablonun daha yakın, daha bir parçası gibi hissediyorum, çünkü bu şekilde onun etrafında yürüyebilir, dört bir yanından çalışabilir ve kelimenin tam anlamıyla resmin içinde olabilirim. Bu, Batı bölgesinin Kızılderili Kum Ressamlarının yöntemine benzer… Şövale, palet, fırça gibi alışılagelmiş ressam araç gereçlerinden uzaklaşmaya devam ediyorum. Çubuklar, malalar, bıçaklar ve damlayan sıvı boya veya kum, kırık cam ve diğer yabancı maddeler eklenmiş ağır bir macun. Resmimdeyken, ne yaptığımın farkında değilim…Resmin kendine ait bir hayatı var. Değiştirilmesi gereken bir şey olup olmadığını düşünmem bile...Çünkü resim kendi yaşamını kendi sürdürür. Ben yalnızca onu yüzeye çıkarmaya uğraşırım. Resmimin kaynağı bilinçaltıdır (Kleıner, 2009:420; Curiger, 1966: 49).

Pollock'un resim yapma tekniğinde beyin, ruh, göz, el, boya, resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan kaynaşma içindedir (Lynton, 2015: 234). Pollock'a bir röportajında; resim yapma yönteminizi nasıl geliştirdiğinizi ve neden bu şekilde resim yaptığınızı (yere sererek resim yapma durumu) anlatır mısınız? diye sorulduğunda, verdiği yanıtı, Wright'ın (1999: 20) makalesinde mevcuttur:

> Bana öyle geliyor ki yöntem, bir ihtiyaçtan doğan doğal bir büyüme ve modern sanatçının kendisi hakkındaki dünyayı ifade etmenin yeni yollarını bulduğu bir ihtiyaç. Şu anda biraz tuhaf görünen, alışılagelmiş resim tekniklerinden farklı yollar buluyorum, ama bunda çok da farklı bir şey olduğunu düşünmüyorum. Yerde resim yapıyorum ve bu alışılmadık bir şey değil, bunu Doğulular yapmıştı.

Pollock'un söylediği gibi aslında yüzlerce yıldır Uzakdoğu Asya'da sanatçılar, yerde resim yapıyordu ve bu yeni bulunmuş bir yöntem değildi. Pollock, Asya sanatına yabancı değildi ama Amerikalı izleyiciler için aynı durum geçerli görünmüyordu. 1938 ile 1943 yılları arasında Pollock, çarpıcı sembolik motiflere dayanan çok sayıda resimsel çizim üretmiştir. Bu yıllar arasında yapmış olduğu *İsimsiz* adlı çalışmada, her biri doğrusal siyah bir taslakla tanımlanmış blok biçimli formlardan oluşan çizim tarzı, Meksika siyasi duvar resimlerinin sokak stilini yansıtırken, aynı zamanda Afrika, Okyanusya, Melanezya ve Kızılderililerinin ikonografik etkisini de içinde barındırmaktadır (Görsel 165). Kakeı Nanako (2018: 49-50) bir makalesinde; Pollock'un özellikle 1943 yılında yaptığı resimlerinde sık sık sayılar, işaretler, Latin alfabesindeki harfler, Kızılderili resim yazıları ve sembollerin yer aldığından bahsetmiş, ayrıca Pollock'un biyografisinde Japon bir aileyle dostluk kurduğunu, gazete ve dergilerde yayınlanan mektuplarında onlara hayranlık duyduğunu belirtmiştir.



Görsel 165. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1939-1943, kağıt üzerine mürekkep, 34.7 x 45.4 cm. Avustralya Ulusal Galerisi, Canberra. ("Jackson Pollock Kağıt Üzerine Mürekkep", 2023)

Pollock'un 1943 yılında eserlerini birleştiren mitsel veya alegorik içerik, 1944 yılındaki eserlerinde de devam etmiştir. Ancak giderek daha otomatik ve özerk bir çizginin, doğrusal desenlemenin ve ışık-gölge ritimlerinin, imgelerin üstesinden gelerek onu yavaş yavaş kapladığı daha büyük bir şiddet ve doğrusal heyecanla beslemiştir (Görsel 166). 1947'ye gelindiğinde, görüntünün çizgi, desen ve gölgeyle bütünleşmesi söz konusu olmuştur ve imgeler, yerini tamamen soyutlamaya bırakmıştır (Rose, 1980: 14). Pollock, 1951'de pirinç kağıdı üzerine mürekkep döküp, sıçratarak yıkama çalışmalarına devam etmiş ve daha sonraki yıllarda yapmış olduğu çalışmalara da bu eserlerin etkisi olmuştur (Rose, 1980: 21) (Görsel 171).

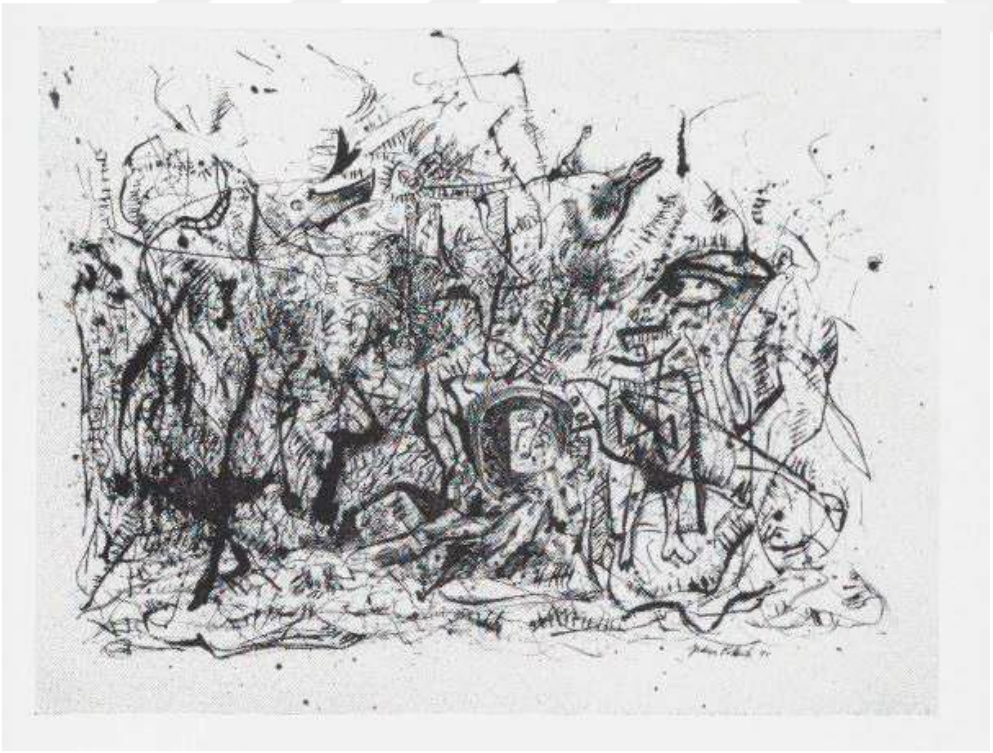


Görsel 166. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1950, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 144.5 x 56.5 cm, Özel Koleksiyon, New York. (Rose, 1980:61)

Rose (1980:21) *Jackson Pollock, Drawing into Painting* kitabında, Pollock'un mürekkeple çalışma stilinden şöyle bahsetmiştir: Pollock, üstü üste istiflenmiş kağıtlar kullanarak ilk sayfaya mürekkep döküp sıçratarak işe başlardı. Kağıt, mürekkebin aşağıdaki tabakalara akmasını sağlayan emici bir zar oluştururdu ve alttaki tabakalar tarafından emilen aynı izler için daha az önemli izler bırakıyordu. Pollock daha sonra ilk sayfayı çıkarıyor, bazen onu değiştiriyor, sonra ikinci sayfayı değiştiriyor, bazen ayna görüntüsü oluşturmak için onu arkadan öne doğru çeviriyordu. Kağıt emici olduğu için sayfanın her iki yanında da görülebiliyordu ve böylece yaptığı değişiklikler aşağıdaki sayfanın parçası haline geliyordu. Ayrıca, görüntünün üçüncü bir varyasyonunu oluşturuyordu ve daha sonra görünümü detaylandırabiliyordu. Sanatçının dut kağıdı üzerine, biri diğer bir desteden biraz daha büyük iki mürekkep serisi vardır (Görsel 173, 174, 175). Daha büyük serideki grup, sepya mürekkebiyle figüratif bir çalışmayla başlamış ve sonraki sayfalara siyah ve renkli mürekkeplerin eklenmesiyle devam etmiştir.



Görsel 167. Jackson Pollock, *İsimsiz,* 1944, kağıt üzerine, kalem, fırça, siyah ve renkli mürekkep, 47,6 x 63,2 cm. (Rose, 1980: 41)



Görsel 168. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1944, kağıt üzerine fırça, kalem, mürekkep, 45.72 x 60.96 cm. (O'Connor, 1967: 95)

Pollock, 1950'de bir arkadaşının verdiği Japon pirinç kağıtlarını ve çini mürekkebini de kullanarak resimler yapmıştır. Bu resimlerin görüntüleri, ayrı ayrı siyah çizgilerden oluşması bakımından kaligrafik nitelikler taşımaktadır (Görsel 169,170,172). Pollock'un 1951 yılında yapmış olduğu *İsimsiz* çalışmalarını, fırça tekniklerini kullanma yöntemiyle Doğu kaligrafisindeki çizgi oluşumlarına benzer şekilde yorumlamıştır. Bu yıllarda, pipetleri mürekkeple doldurmayı ve ardından küçük kağıt parçalarına üflemeyi de denemeye başlamış olan Pollock'un bu kağıt üzerine Hint mürekkebi ile yapmış olduğu bazı çalışmaları, damlama resimleriyle benzerlikler taşımaktadır. Ancak bu resimleri, çok daha küçük ölçekte çalışmalardır. Pollock'un bu dönem çalışmaları, görsel alanın çizgiyle yapısal olarak birleşmesini göstermektedir. Birbiri içine geçen çizgilerin kesişimleri, eşit şekilde dağıtılmış, yüzey vurgularının eklemlenmesini sağlamış ve düzlemin kenarlarını takip etmemize yön vermiştir (Rose, 1980: 9).

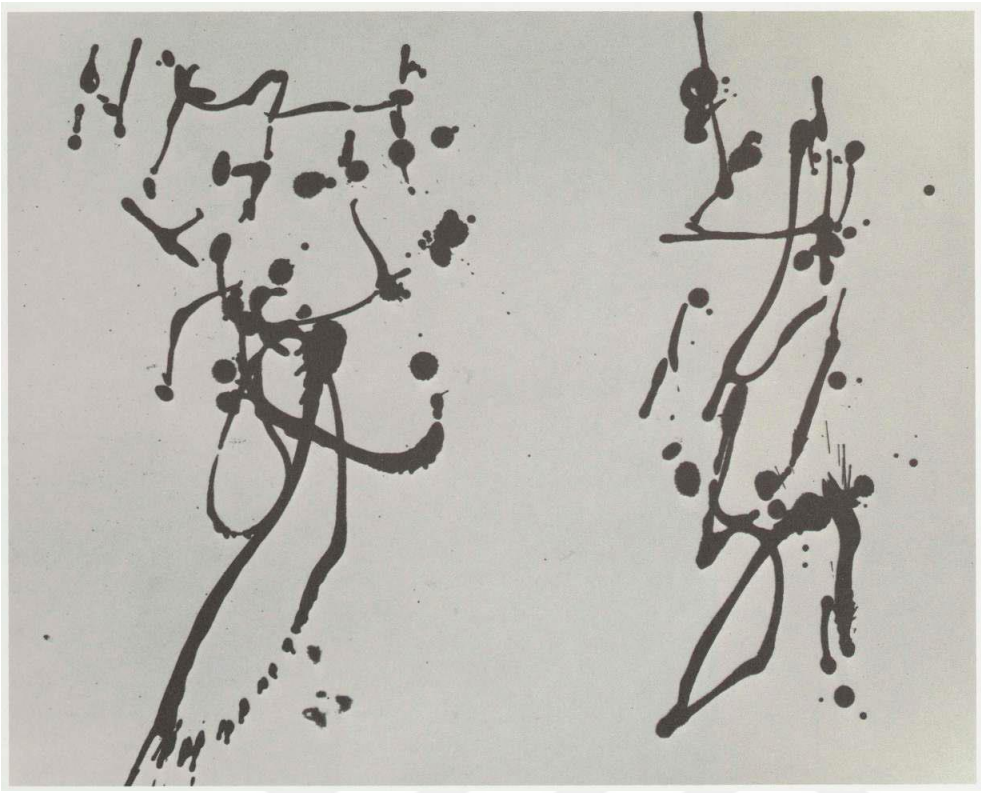
Soyut Dışavurumculukta geleneksel özgürleşme ve kendiliğindenlik ölçütünden yola çıkmak, sezgiyi ve bilinçdışını vurgulamak bu akımın temel özelliklerindendir. Ayrıca Soyut Dışavurumculukta sanatçılar, soyut ifadede spontan bilinç katılımına değer vermişlerdir ve bu yaratıcı sürecin deneyimine ve duygularına odaklanmışlardır. Ortaya çıkan sonuca değil, yaratım sürecini önemsemişlerdir. Bu özellikler, sanatsal yaratım açısından Zen Estetiği ve Uzak Doğu kaligrafisiyle çok benzerdir. İçe odaklanma fikrinin arayışı, Zen'in temel fikridir. Zen düşüncesi, her şeyin kalpten geldiğini, benliğin herkesin kalbinde var olduğunu ve her insanın temel niteliklere sahip olduğunu savunur. Pollock da resimlerinde bu şekilde hareket ederek yalnızca içgüdüsel özbilincini ifade edip, özgün saf performansını gerçekleştirmiştir.



Görsel 169. Jackson Pollock, 1950, kağıt üzerine mürekkep, 48,2 x 63 cm. (Rose, 1980: 59)



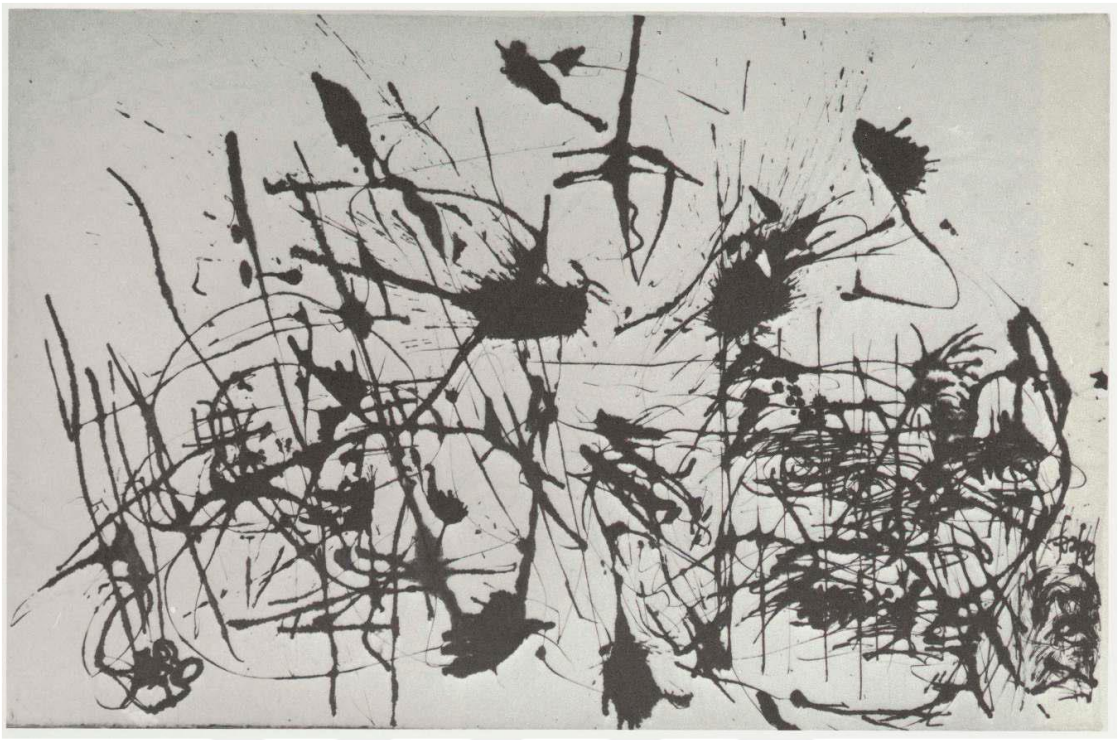
Görsel 170. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1950, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 45 x 56 cm. (Rose, 1980: 60)



Görsel 171. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951, kağıt üzerine mürekkep, 48,4 x 61,2 cm. (Rose, 1980: 58)



Görsel 172. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1950, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 44.4 x 56.5 cm. (Rose, 1980: 63)



Görsel 173. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951, dut kağıdı üzerine mürekkep, 63.5 x 98.4 cm. (Rose, 1980: 66)



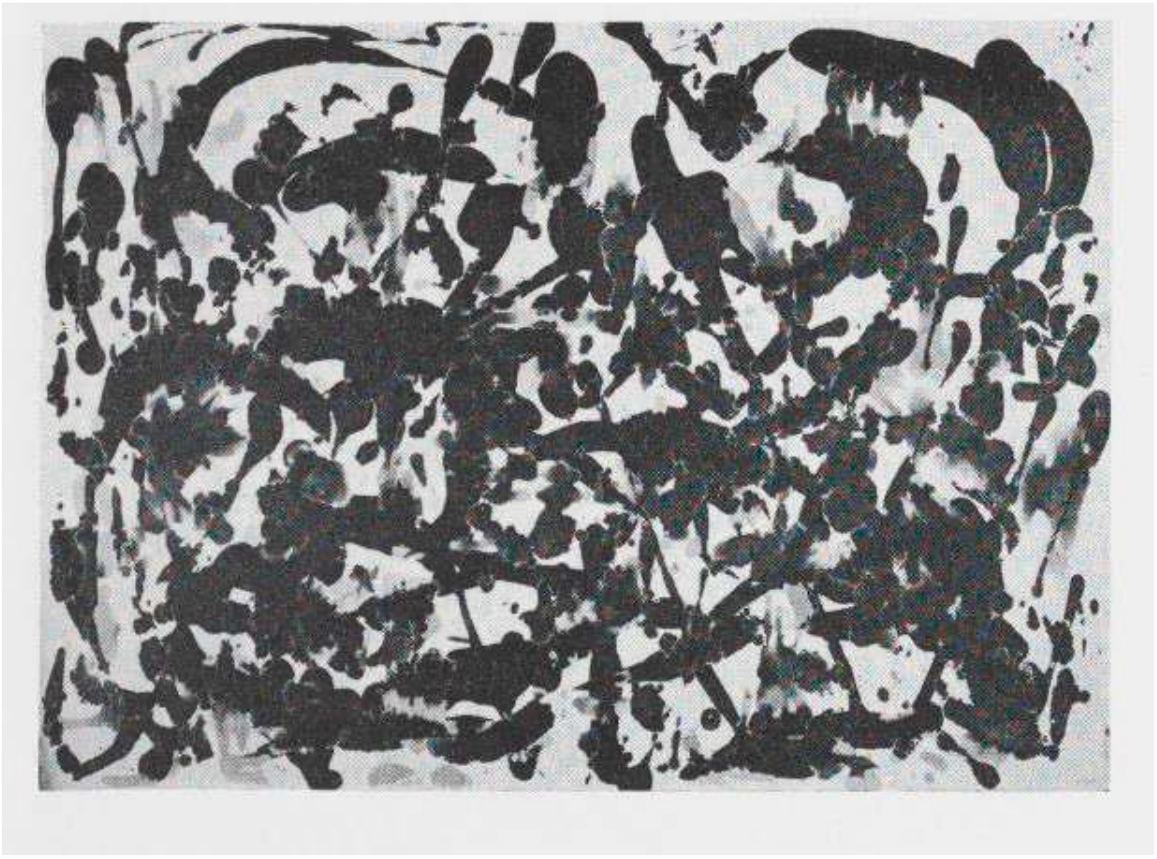
Görsel 174. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951, dut kağıdı üzerine siyah ve renkli mürekkep, 63.2 x 97.2 cm. (Rose, 1980: 73)



Görsel 175. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951, dut kağıdı üzerine siyah ve renkli mürekkep, 61.9 x 87 cm. (Rose, 1980: 82)

Jackson Pollock, *All-Over (Tüm Yüzey Değerlendirmesi)* uygulamasıyla oluşturmuş olduğu resimlerinde, denge, ritim gibi özellikler açısından herhangi bir noktaya ağırlık vermeden yüzeyi bir bütün olarak değerlendirmiştir. "Resmin merkezinde yer alan kompozisyona ilişkin alışılageldik netliği bozar ve yüzey dokusunun görünüşte sınırsız giriftliğinin, izleyiciyi bütünüyle derinlere çeken, geniş, yoğun, titreşimli bir enerji alanı yarattığı, 'boydan boya' bir kompozisyona ulaşarak, uzamda nesne illüzyonunu bozar. Bütünüyle aksiyona dayalı bir stil için görsel ve yapısal sistemleri terk etmiştir" (Fineberg, 2014: 89). Deleuze (2009: 99) ise All-Over'ı tarif ederken, "Bu kez, sonsuzu veren, içgörü değil, tablonun bir ucundan diğerine, 'all-over' manuel gücün yayılımıdır" diyerek kompozisyonun sınırsızlığını anlatmıştır. Sanatçı, bu kompozisyonlarında, atmosferik bir görünüm etkisi yaratmıştır. Mürekkebin All-Over kompozisyon oluşturmadaki etkisi, açıkça görülmektedir. Geniş mürekkep lekeleri ve boşluklardan oluşturulmuştur. Yüzeyde oluşan bu mürekkep lekeleri, bazen kalınlaşıp incelmektedir. Mürekkep lekelerinin dağılımı homojen olduğu için, gözümüz resmin tüm yüzeyini gezmektedir. Yine bu resimlerindeki otomatist tavır da açıkça gözlemlenebilir (Görsel 176). Fakat bir davranış özgürlüğü kazandıran bu otomatist tavır, yalnızca öznel deneyimin iletilmesinde Pollock için daha

doğrudan bir araç olarak görülmüştür ve Sürrealist Otomatizminin ötesinde, daha çok elde var olan ve kişisel iç gözleme dayalı bir arayış içindedir. Ona göre içerik; resim yapma eyleminin doğasındadır (Fineberg, 2014: 35-36). "Pollock, boyanın fırçadan gelişi güzel damlatılması dahil, spontan tarzda boyalar, püskürtmeler, labirentler, oluşturulması anlamında dripping (damlatma) yöntemini kısmen sürrealistlerden almış, yere yayarak çalıştığı dev boyutlu eserleriyle yönteme değişiklik getirmiştir" (Stark, 2000: 101). Pollock, *damlatma (diripping)* tekniğini, kendisi ve resmi arasındaki ahengi kullanarak özel bir yönteme dönüştürmüştür.



Görsel 176. Jackson Pollock, *İsimsiz*, 1951, pirinç kağıdı üzerine mürekkep, 60 x 86 cm. (Rose, 1980: 108)



Görsel 177. Jackson Pollock Atölyesinde çalışırken, 1950. (Rose, 1980: 46)

4.3. Christian Dotremont (1922-1979)

Ressam ve şair olan Dotremont, 1922'de Belçika'nın Tervuren şehrinde doğmuştur. Annesi Marie- Jeanne bir şair, Babası Stanislas ise bir toplumsal örgüt olan Revue Latine'nin yöneticisiydi. 1931 yılında ebeveynleri ayrılan Dotremont önce Namur'da, sonra Braine I'Alleud'da yatılı bir okula yerleştirilmiş daha sonra Louvain'deki Tres-Sainte-Trinite Kolejine ardından Saint Servais kolejine devam etmiştir. Dotremont'un bu döneme ait şiirleri 1941'de Brüksel'de basılmıştır. 1943'te *Le Serpent de mer* yayınevini kurmuş ve dil üzerine makaleler yazmıştır. Sanatçı bu süreçte Almanya'dan Belçika'nın doğusunda yer alan Fagnes bölgesine gitmiş ve Çince'nin bazı unsurlarını burada öğrenmiştir. 1945'te Paul Colinet ve Marcel Marien ile birlikte haftalık yayımlanan *Le Ciel Bleu* dergisini kurmuştur. 1947 yılının Nisan ayında Belçika'da Jean Seeger ve Paul Bourgoignie ile birlikte devrimci sürrealist grubunu kurmuştur. 1948'de Asger Jorn ile birlikte ilk spontane kelime resimlerini tasarlamıştır (Alain, 2011: 89). Aynı yıl Paris'te, Cobra grubunu kurmadan önce Sürrealist grup La Main a Plume'nin etkinliklerinde yer almış ve 1948'de Asger Jorn ile birlikte uluslararası deneysel sanat hareketi olan

COBRA'yı[60] kurmuştur. 1969'da Brüksel'deki ilk kişisel sergisini Maya Galerisinde açmış olan Dotremont, Paris'teki ilk kişisel sergisini ise 1971'de Galerie de France'da açmıştır.

1956-1978 yılları arasında, on bir kez Japonya'ya gitmiş olan Dotremont, yolculuklarında edinmiş olduğu coğrafi deneyimlerinin, logogramlarının[61] ortaya çıkmasında önemli bir rolü olmuştur (Alain, 2011: 93). Fırça ve mürekkep kullanarak bitişik eğik yazının analizlerini gerçekleştirmiştir. Dotremont, logogramlarına dair; "Bu ne bir kaligram, ne de yazıdan vazgeçmedir. O sözün tam bilincidir. Onlar mürekkebin görkemi altında çizilen bir denkliğin, kendi dinginliğinde dengede durarak jestleri oluştururlar." demiştir. (Görsel 178) Logogramların ilk taslakları el yazmalarıdır, bir yazarın jestlerini oluştururlar, sözcüğe madde verirler, onu gerçekleştirirler. Dotremont, mürekkebi uygularken fırça, kalem ve bazen de tüp kullanmıştır (Alain, 2011: 17).

Dotremont'un logogramlarının çoğu, Hint mürekkebi ve fırça ile yapılmıştır ve kaligrafi tekniklerini barındırdığı görünse de kendisi şöyle söylemiştir: "Logogramlarım ne soyut ne de kaligrafidir. Ben güzelliği aramıyorum, çirkinliği de aramıyorum. Amacım sözel-grafik ilham birliğidir." (Parish, 2008: 77). Dotremont, metin ve resim arasında herhangi bir ayırımın olmadığı, yeni bir ifade biçimi aradığını göstermiştir (Parish, 2008: 77) (Görsel 179-180). Bu noktada, aslında Dotremont'un belirtmek istediği durumu daha iyi anlayabileceğimiz bir yorum olarak; Barthes kitabında yazının başlangıç noktası üzerine ve grafik için şunları belirtmiştir:

> Yazı, bilindiği gibi, İ.Ö III. binyılda ortaya çıkmıştır; ama grafizm Yontma Taş Devrinin sonlarına denk gelir. (İÖ. 35000 yıl önce) ilk boyalarla (aşıboyası ve manganez) ve ilk süs eşyalarıyla aynı döneme aittir. Grafizm, her tür anlam dizgesinden uzaktır, çizgilerden, kemiğe ya da taşa oyulan işaretlerden, belirli aralıklarla kazınmış kesiklerden oluşur. Hiçbir figür içermez, bu izlerin belirli bir anlamı yoktur: öyle görünüyor ki bunlar ritimli çizimlerdir. Başka bir deyişle, grafizm gerçekliğin taklidine dayalı değildir, soyutlamaya dayalıdır" (Barthes, 2007: 43).

---

[60] COBRA:1948'de Paris'te Hollandalı Deneysel Grup ile Belçikalı Genç Belçika Resmi üyelerinin birleşmesiyle, Karel Appel, Asger Jorn, Christian Dotremont, Alechinsky, Corneille, öncülüğünde kurulan topluluktur. Adını, kurucularının geldiği ülkelerin başkentlerinin harflerinden almıştır. Amacı, aklın engelleyici etkilerini kaldırarak bilinçaltını özgür kılmak olmuştur. Cobra sanatçıları, Hareketli Soyut'a benzer biçimde özgür kol hareketleri ve fırça vuruşları kullanmışlardır. Kendiliğinden oluşan bir anlatımla, çocuk resimlerini ve halk sanatını anımsatan garip yüzlerle maskeler yapmışlardır. Grup, 1955'te dağılmıştır (Rona, 1997: 1029).

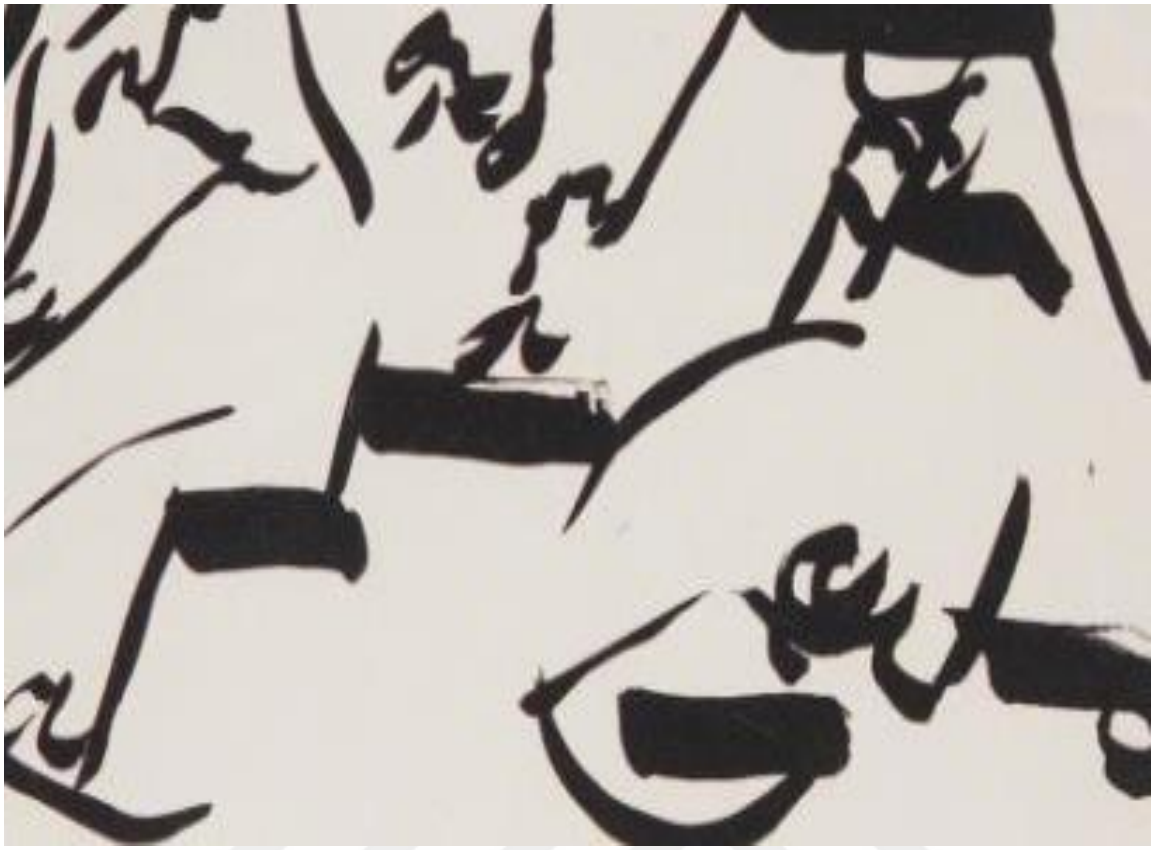
[61] Bu tür yazı sisteminde her grafik bir kelimeyi veya biçimbirimi temsil eder. Logografik sistemlerin örnekleri arasında Çince karakterler, Mısır hiyeroglifleri ve Sümer çivi yazıları bulunur. https://opentextbc.ca/psyclanguage/chapter/writing-systems/ Erişim tarihi: 10.08.2023
Çince yazı logografiktir, yani her sembol ya bir kelimeyi ya da minimal bir anlam birimini temsil eder. https://asiasociety.org/education/chinese-writing Erişim Tarihi: 10.08.2023



Görsel 178. Christian Dotremont, 1977, Çin kağıdı üzerine çini mürekkebi, 51 x 64 cm. (Alain, 2011:17)



Görsel 179. Christian Dotremont, 1972, Çin kağıdı üzerine Hint mürekkebi, 35 x 55 cm. (Alain, 2011: 17)



Görsel 180. Christian Dotremont, 1973, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 53 x 73 cm. (Alain, 2011: 17)

4.4. Robert Motherwell (1915-1991)

Soyut Dışavurumcu Amerikalı ressam Motherwell, 1915 yılında Aberdeen Washington'da doğmuştur. Onbir yaşındayken Los Angeles'teki Otis Sanat Enstitüsünden burs kazanmış ve 1932 yılında San Fransisco'da bulunan California Güzel Sanatlar Okulu'nda kısa bir süre resim eğitimi almıştır. 1937'de edebiyat, psikoloji ve felsefe eğitimi aldığı Standford Üniversitesi'nden mezun olmuştur. Aynı yıl, Harvard Üniversitesi'nin Felsefe Bölümü'nde Yüksek Lisans'a başlamış ve 1938'de bir yıl yurtdışında eğitim görmek üzere Avrupa'ya gitmiştir. 1938-1939'da Paris'e yaptığı yolculuk sırasında resimler yapmıştır. Fransız sembolist şiirinden etkilenmiştir. İlk tek kişilik sergisini, 1939'da Paris'teki Raymond Duncan galerisinde açmış olan Motherwell, resimlerinde kendi karakterini jestsel fırça darbeleriyle ifade etmiştir (Messer, 1983: 188).

Motherwell'in Zen ile tanışması 1940'ların ortalarında başlamış, ancak 1960'larda Zen'in bazı yönlerini bilinçli olarak önce *Lirik Suit'*e sonra da *Open* serisine uygulayana

kadar, Zen'in fikirlerini çalışmalarıyla ilişkilendirmemiştir. Daha sonra bu ilişkiyi, jestsel bir resim türü yaratmak için kullanmış ve 1970 ve 80'lerde bu tarz çalışmalarının bazılarına *Samuray* ismini vererek Japonca bir kelime kullanmıştır. Sanatçı, 1973'te yaptığı bir grup karakalem çalışmasına da *Zen Serisi* adını vermiştir (Hobbs, 2009: 57). II. Dünya Savaşı'ndan sonraki ilk on yılda Amerikalılar için Zen Budistlerin fikirleri çok önemliydi, bu dönem Amerikan kültüründe Zen zamanı olarak kabul edilebilir. O dönemde Zen hakkında bilgi edinebilmek için birincil kaynaklar; Rinzai veya Kyoto okulunun bir takipçisi olan Amerikalıların çekici bulduğu, bir tür anlık aydınlanmayı vurgulayan Suzuki'nin yayınlarıydı. Amerika'da Zen, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki birkaç on yıl içinde hem marjinalleştirilmiş, hem de ana akım gruplar arasında onay kazanmıştır. Kendini gerçekleştirme hareketlerinin ana akım katılımcıları, Zen'in somut ve gündelik olana dair gelişmiş bilincini kişiselleştirmişlerdi. O dönemde, 1954 yılında MOMA (Modern Sanatlar Müzesi), Shofuso adlı bir 17. yüzyıl Japon bilim adamının evinin ve bahçesinin otantik bir kopyasını sergilemiş ve bu uzun vadeli sergi süresince, yüzbinlerce Amerikalı sergiyi büyük bir ilgiyle karşılamıştır. Zen düşüncesinin, varlık ve yokluğu birbirine bağlama yeteneği, geleneksel Zen resminde, normalde boş gibi görünen ancak açık veya boş alanların önsezisini kabul edebilen sanat eserlerinin yaratılmasını içerdiği yönündeki önerisi, bu dönem ressamlarının yaklaşımını etkilemiştir (Hobbs, 2009: 57). Motherwell, bu Doğu yaklaşımından hareketle temel birliği anlamanın tamamlayıcılığı açısından Zen'le bir bağ kurmuştur. Zen resminde görülen belirgin asimetri, nispeten geniş alanları açık bırakır, böylece boş alanların da potansiyel olarak dolu olduğunu gösterir.

Zen resmindeki enerjik fırça darbeleri, Motherwell'in *Lirik Suit*, *Open* ve *Samuray* serilerinde bu yaklaşım açısından benzemekle birlikte, Budizm'in verimli boşluğunu çağrıştıran boş alanlar, bu yaklaşımla oldukça uyumludur. Motherwell, bu çalışmalarında sadece ana odaklanıp otomatist tavırla yaklaşmıştır. Motherwell, *Lirik Suit* serisinde düşünmeden ve geriye bakmadan kendiliğinden yaratma eylemini aldığı notlarında da vurgulamıştır: "Binlerce sayfayı kesintisiz, geleneksel veya ahlaki önyargılar, ikonografiler olmadan ve her şeyden önce eleştirel düşünme ve yargılar üzerine revizyonlar veya eklemeler olmadan, boya ve içinde neler olduğunu gör, giriş, arkaya bakma. Herşey açık. Fırçalar ve boş beyaz kağıt" (Hobbs, 2009: 62). *Lirik Suiti* oluşturan otomatik çizimler, yalnızca birkaç fırça darbesinden oluşmuştur. Bu çalışmalar, onun ruh halindeki değişiklikleri ortaya çıkarır. Motherwell'in fırçayı kullanımı, mürekkebi çarpmaktan hafifçe sürmesine kadar ve spontane damlayan mürekkebin sıvısına kadar sürekli değişir. Bu

resimlerde sanatçı, onu yönlendiren eylemin bir parçası haline gelmiş ve sadece resim yaparak tam bir özgürlükle ve kendiliğindenlikle hareket etmiştir (Hobbs, 2009: 57-60).

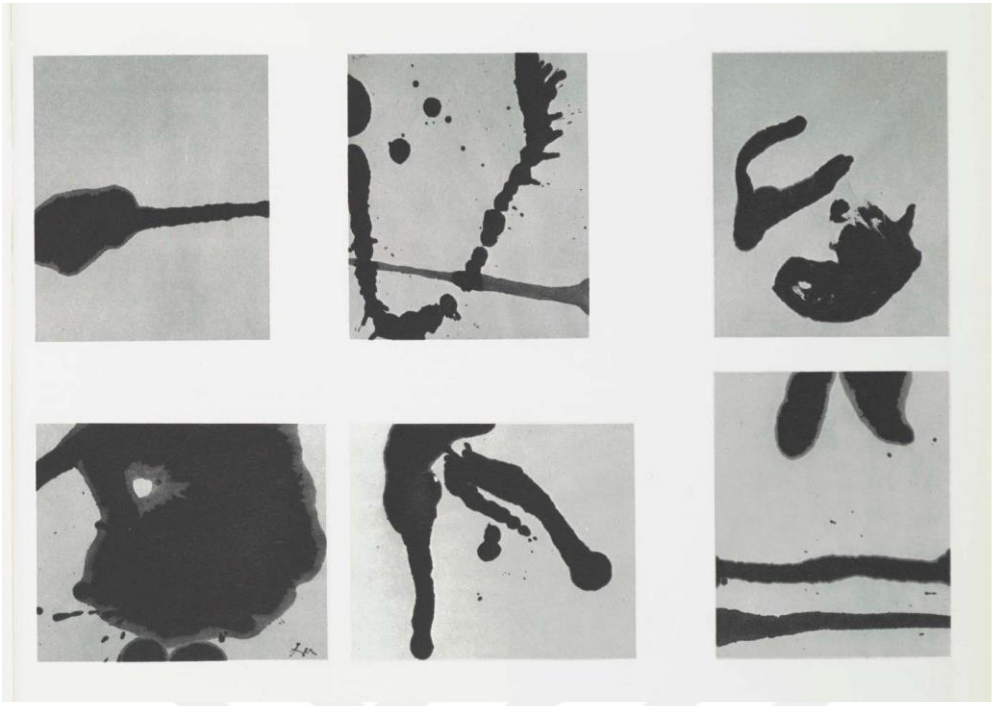
Motherwell'in *Lirik Suit serisi* (Görsel 182-183), Japon pirinç kağıdı üzerine mürekkep ile oluşturduğu çizimlerden oluşan bir gruptur. *Lirik Suit*'in oluşumunu anlatan O'hara (1965: 84), Motherwell'in 1965'in Nisan ve Mayıs aylarında New York'ta First Avenue'deki stüdyosunun zemininde saf otomatist yaklaşımıyla, altı adet çizim yaptığını ve ertesi gün çizimlere baktığında mürekkebin kenarlarından turuncuya dönüştüğünü (Görsel 181) görünce oldukça heyecanlanmış olduğunu ve daha sonra 1000 yaprak pirinç kağıdını düzeltmeden veya bilinçli düşünmeden yapmaya karar vermiş olduğunu belirtmiştir. Motherwell, çalışmaları bittikten sonra resimleri hakkında; "Şunu söylemeliyim ki, yarısını ben boyadım, onlar da yarısını kendileri boyadılar. Daha önce pirinç kağıdını ara sıra bir kolaj unsuru olarak kullanmak dışında hiç kullanmamıştım. Ve bunların çoğu çok küçük şeylerle yapıldı. Çok ince çizgilerden bahsediyorum. İşim bittikten sonra yerdeki görüntüye şaşkınlıkla bakardım. Petrol lekeleri gibi yayılmış ve boyutu dolduruyorlardı." (O'hara, 1965: 84) açıklamasını yapmış olan Motherwell bu sözleriyle, mürekkebin yüzey üzerinde oluşturduğu tesadüfi dağılımının, lekesel görünümüyle resmi büyük ölçüde oluşturduğunu vurgulamıştır. Motherwell Lirik Suit Serisi için, "Çoğu saniyeler içinde yapıldı. Bileğimin ritmi daha özgür, daha geniş ve bilinçsiz hale geldi. Vuruşlar mümkün olduğu kadar şiddetli bir şekilde, kağıt yırtılmadan yapıldı. Belki de yaratıcı süreç sırasında, eleştirel müdahale veya düzenleme olmadan, deyim yerindeyse mürekkebin dökülmesine izin verdiğimde kendimi mutlu hissettim" (Studio İnternational, 2011) diyerek, bu serinin otomatizm olduğunu da söylemiştir. Motherwell, çok sevdiği "kağıt" hakkında ise, "insanlığın en güzel işbirlikçi yaratımlarından biri olduğunu ve tüm resim yüzeyleri arasında en sempatik olanı olarak nitelendirmiştir (Studio İnternational, 2011). Motherwell, *Lirik Suit* serisinin ilk aşamalarında siyah mürekkep kullanmıştır ve geliştikçe renkli mürekkep ve bazen de guaj boya kullanmıştır.



Görsel 181. Robert Motherwell, *Lirik Suit serisinden*, 1965, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 27.9 x 22.9 cm. (Hobbs, 2009: 63)



Görsel 182. Robert Motherwell, 1965, *Lirik Suit Serisinden*, Japon pirinç kağıdı üzerine mürekkep, 22.8 x 28 cm. (Monroe, 2009)



Görsel 183. Robert Motherwell, *Lirik Süit Serisinden*, 1965, Japon pirinç kağıdı üzerine mürekkep. (O'hara, 2017: 86)

4.5. Willem De Kooning (1904-1997)

1904 yılında Hollanda'nın Rotterdam şehrinde doğan De Kooning, 1916 yılında Rotterdam şehrinde bulunan, Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve orada sekiz yıl boyunca öğrenim görmüştür (Fineberg, 2014: 79). 1916-24 tarihleri arasında, Devlet Akademi Ödülünü kazanmıştır. 1924 yılında Brüksel şehrinde bulunan Academie Royale des Beaux-Arts'da ve Antwerp'deki Van Schelling Tasarım Okulu'nda eğitim görmüştür. De Kooning bu süreçte, tabela boyama, vitrin tasarımı ve karikatür çizimi yaparak geçimini sağlamıştır. 1925'te Brüksel'deki eğitimini tamamlamış ve Rotterdam'a dönmüştür. 1926 yılında Amerika'ya giden De Kooning, 1927'de New York City'deki stüdyosuna taşınmıştır. 1934 yılında figüratif çalışmalarına devam eden De Kooning, eş zamanlı olarak renk soyutlamaları da yapmıştır. Hem soyut hem de figüratif sanatı aynı anda kullanan Soyut Dışavurumcu sanatçı De Kooning, Soyut Ekspresyonizmin Aksiyon (Jestsel) Resmi alanının öncül sanatçılarından biri olarak kabul edilir. İlk sergisini 1948 yılının Nisan ayında New York'ta bulunan Charles Egan Galerisi'nde açmıştır. De Kooning'in bu sergisinde, siyah beyaz soyutlamaları yer almıştır. 1951'de ikinci kişisel sergisini de yine aynı galeride açmış olan De Kooning'in bu sergideki çalışmaları, daha sonra Jackson Pollock ve Ben Shahn ile

birlikte üç kişilik bir sergi olarak Chicago Sanat Kulübü'nde açılan sergide de yer almıştır. Sanatçı, 1958-59 yıllarında Avrupa'da uzun seyahatler gerçekleştirmiştir. De Kooning, 1969 yılının Ocak ayında Manhattan'da Xavier Fourcade Galerisi'nin sahibi Xavier Fourcade ile birlikte Japonya'yı ziyaret etmiş ve Japon çizim yöntemleri ile malzemelerine ilgi duymaya başlamıştır (Cummings vd., 1983: 275-276).

De Kooning'in çalışmalarının kökleri, figürasyona dayansa da geniş kapsamlı jestsel fırça darbeleri ve jestsel soyutlamaya özgü pigmentin enerjik uygulamasını içeren bir soyutlama stili geliştirmiştir. Sanatçı, soyutlama hakkında *New York Times*'a yaptığı bir açıklamada şunları söylemiştir:

> Resim sadece retinanıza ulaşan görsel bir şey değil, onun arkasındaki ve içindeki şeydir. 'Soyutlamak' veya bir şeyleri çıkarmak ya da resmi tasarıma, forma, çizgiye ve renge indirgemekle ilgilenmiyorum. Bu şekilde resim yapıyorum, çünkü dramaya, öfkeye daha fazla şey katmaya devam edebiliyorum. Acı, aşk, bir figür, bir at, uzay hakkındaki fikirlerim, senin gözünde yeni bir duygu ya da fikir haline gelebilir. Kendi bütünlüğü ve yoğunluğu olan resimden geldiği sürece benimkinden farklı olması önemli değil (Moos, 1996: 24).

De Kooning'in bu açıklamasında söylediği gibi soyutlama; sanatçı, resim ve izleyici arasında bir iletişim yapısı kurmaktadır. Burada, bir duygu ya da fikrin iletilmesinin önemini vurgularken, tuval tam anlamıyla üretici bir enerjiye dönüşmektedir. Burada tuvalin bir alan olmaktan daha çok içinde hareket edilebilecek bir arena olması anlam kazanmıştır (Moos, 1996: 25). De Kooning, 1940'ların sonu ve 1950'lerin başında, kağıt üzerinde kullandığı siyah beyaz soyutlamalarda, resimlerinin içindedir (Görsel 185-187).

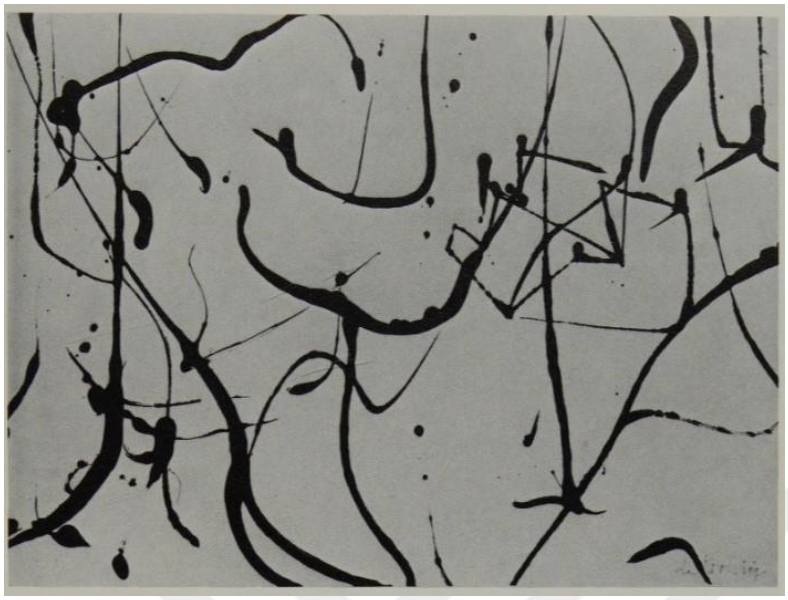
Ressam ve tuval arasındaki güçlü fiziksel etkileşim, eleştirmen Harold Rosenberg'in (1906-1978) New York Okulu'nun çalışmasını, aksiyon resmi olarak tanımlamasına yol açmıştır. Kleiner'ın kitabında aktardığına göre; Rosenberg, 1952 tarihli etkili makalesinde "The American Action Painters"ta Pollock, de Kooning ve diğerlerinin "tuvalin içine" girme girişimlerini anlatır, ancak denemesinde tek tek ressamların adını vermemiştir. Belirli bir anda tuval, Amerikalı ressamlara, gerçek veya hayali bir objeyi yeniden üretecek, yeniden tasarlayarak analiz edecek veya ifade edilecek bir alan olarak değil, birbiri ardına içinde hareket edilecek bir arena olarak görünmeye başlamıştır. Tuvale yansıyan bir resim değil, bir olaydır. Ressam, artık şövalesine zihninde bir görüntüyle yaklaşmamış; elindeki malzeme ile yanı başındaki diğer malzemeye bir şeyler yapmak için eyleme geçmiştir. İzlenim ise, bu karşılaşmanın sonucu oluşmuştur (Kleiner, 2009: 62). Geleneksel estetik

referansların alakasız olduğu düşünülerek bir kenara atıldığında, tuvale anlamını veren şey, sanatçının sanki canlı bir durumdaymış gibi duygusal ve entelektüel enerjisini organize etme şeklidir. İlgi, dört kenarlı arenada gerçekleşen eylem türünde, dramatik bir ilgide yatmaktadır. "Eleştiri, tablonun yaratılış tarzının doğasında var olan varsayımları tanıyarak başlamalıdır. Ressam bir aktör haline geldiğinden, seyirci bu resimleri, bir eylem söz dağarcığı içinde düşünmek zorundadır" (Kleiner, 2009: 62).

Sanatçının 1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarındaki soyutlamaları daha sade, daha lirik, ve kaba fırça darbelerine önem veren daha genleşmiş kompozisyonlardan oluşmuştur. Bu çalışmalar, bir elektrik enerjisi alanı gibi beklenmedik şekilde serbest kalmış bir enerji ile yaygınlaştırılmıştır (Fineberg, 2014: 85) (Görsel 188). Sanatçı, sağ alt köşesine "Rome 59" ve "To Dear Chaım" açıklamaları ile imzası olarak "de Kooning" yazmış olduğu 1959 tarihli 99.7 x 69.8 cm boyutlarındaki kağıt üzerine mürekkep eserinde, Avangart Japon sanatçıların kullandığı kalın bir fırçayla tek seferde, hızlı bir hareketle davranmış ve mürekkebin alana yaymış olduğu kütlesel formun etkileyici görüntüsünü elde etmiştir.



Görsel 184. Willem de Kooning, 1959, kağıt üzerine mürekkep, 99.7 x 69.8 cm. (“Willem de Kooning Kağıt Üzerine Mürekkep”, 2023)



Görsel 185. Willem De Kooning, *İsimsiz, (Siyah Beyaz Soyutlama)*, 1950, kağıt üzerine mürekkep, 21.5 x 29.5 cm, Mr. And Mrs. Lee V. Eastman Koleksiyonu. (Cummings vd., 1983:45)

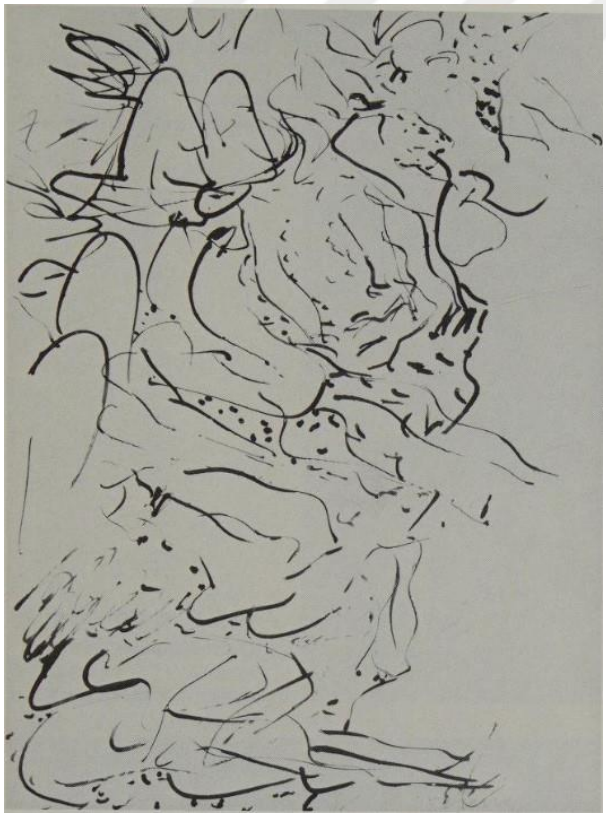


Görsel 186. Willem De Kooning, *Siyah ve Beyaz (San Francisco)*, 1960, kağıt üzerine mürekkep, 33 x 27 cm. (Dört birleştirilmiş çizim) .Warner Communications, Inc., New York. (Cummings vd., 1983: 79)



Görsel 187. Willem de Kooning, *Yapraklar*, 1958, kağıt üzerine mürekkep, 43 x 35 cm.

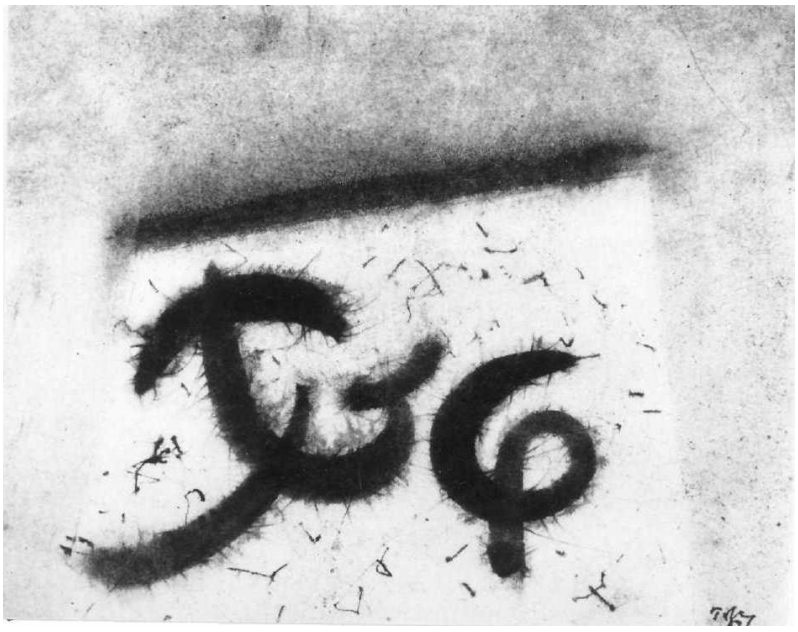
(Peter Schjeldahl Wıllem De Koonıng Drawings, Matthew Marks Gallery, Catalogue, From May 7 To June 26, 2021)



Görsel 188. Willem de Kooning, *İsimsiz*, 1969-70, kağıt üzerine mürekkep, 26 x 18.5 cm, Xavier Fourcade, Inc., New York. (Cummings vd., 1983: 82)

4.6. Mark Tobey (1890-1976)

Soyut Expresyonizm'in öncü sanatçılarından olan Mark Tobey, 1890 yılında Wisconsin'de doğmuş, gençliğini New York'ta ve Chicago'da geçirmiştir. Daha sonra, zamanının büyük bölümünü Avrupa'da geçirmiş, özellikle İngiltere'de aralıksız yedi yıl yaşamıştır. Paris'e ve Yunanistan'a, yolculuklar yapmıştır (Ragon, 2009:164). 1934 yılında Japonya ve Çin'e gitmiş, Kyoto'daki Enpukuji Zen manastırında bir ay kalmıştır (Lynton, 2015: 229). Tobey, oradaki ilk sanatsal deneyimini şöyle yaşamıştır; keşişler, üzerinde bir çember (Enso, Zen çemberi) (Görsel 6) çizili bir kağıdı odasına götürmesini, duvara asmasını ve karşısına geçip meditasyonlarını yapmasını söylemişler. Tobey de keşişlerin söylediğini yapmış. Kendisi yaşadığı bu deneyime, "kaligrafik dürtü" adını vermiştir ve bu da onu *Beyaz Yazılar* dediği çalışmalarına sevk etmiştir (Schmied, 2016: 23). 1934'te gittiği Japonya'da Zen Budacılık ile ilgi kurmuş, Kyoto'da Japon Sanatı ve şiirini incelemiştir. Çin kaligrafisi dersleri de almış olup, Uzak Doğu kaligrafisinden etkilenerek ulaştığı üslubu *Beyaz Yazı*'da görülebileceği gibi, mistik yönü ağır basan çalışmalardan oluşmuştur. 1950'lerde yapmış olduğu durgun ve atmosferik nitelikli resimleri, Zen Budacılık'ın meditasyonla elde ettiği bir algı yoğunluğunu belirlemiştir (Erzen, 1997: 1797). Sağ alt köşede "Tobey" imzalı 1957 tarihli kağıt üzerine mürekkeple yapmış olduğu eserinde, sumi tekniğiyle yazılmış olan kaligrafisi Zen'in etkilerini göstermektedir (Görsel 189).



Görsel 189. Mark Tobey, *Calligraphic Sumi-Stillife*, 1957, kağıt üzerine mürekkep, 20.5 x 25 cm, Jeanne Bucher Gallery, Paris. (Yao, 2015: 154)

Eserlerindeki kaligrafik notlar, birbirine benzemeyen beyaz boyalı tuşlar halindeydi. Resimleri genelde küçük boyutlu olup, yüzeyleri de üst üste yapılmış kaligrafik çizgili fırça tuşlarından oluşturulmuştu. Çizgilerin gücünden yararlanarak, çizgi parçacıklarını birleştirerek dikkat çekici bir bütünlük sağlamıştır (Turani, 2017: 705). Asya sanatının II. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra Avrupa ve Amerikan sanatı üzerinde yaygın ve kalıcı bir etkisi söz konusu olmuştur. Bu etki, Uzak Doğu Asya sanatına yönelik Doğu Asya fırça tekniklerinin uygulanmasından, Zen Budizm'i üzerine dersler almaya kadar çeşitli arayışlarla yansımıştır. Tobey de bu etkiyi yaşayan soyut eser üreten sanatçılar arasındaydı.

Savaş sonrası Amerikan soyut sanatının Uzakdoğu Asya'da, özellikle kaligrafik fırça darbesi ve metafizik spekülasyon olarak iki farklı boyutta ele alınabilir. Kaligrafik fırça darbesi; sanatçının elinin spontane hareketine odaklanan ve Doğu Asya kaligrafi sanatının mimetik olmayan fırça çalışmasıyla şekillenen soyut resme bir yaklaşımıdır. Metafizik spekülasyon geleneği ise özellikle Zen Budizm'in ve aynı zamanda Hinduizm ve Taoizm dahil olmak üzere, diğer Asya dinlerinin geleneği olarak, sanatçılara soyut sanatın ruhani ve evrensel potansiyelini anlama ve temsil etme konusunda kavramsal bir temel sağlamıştır.

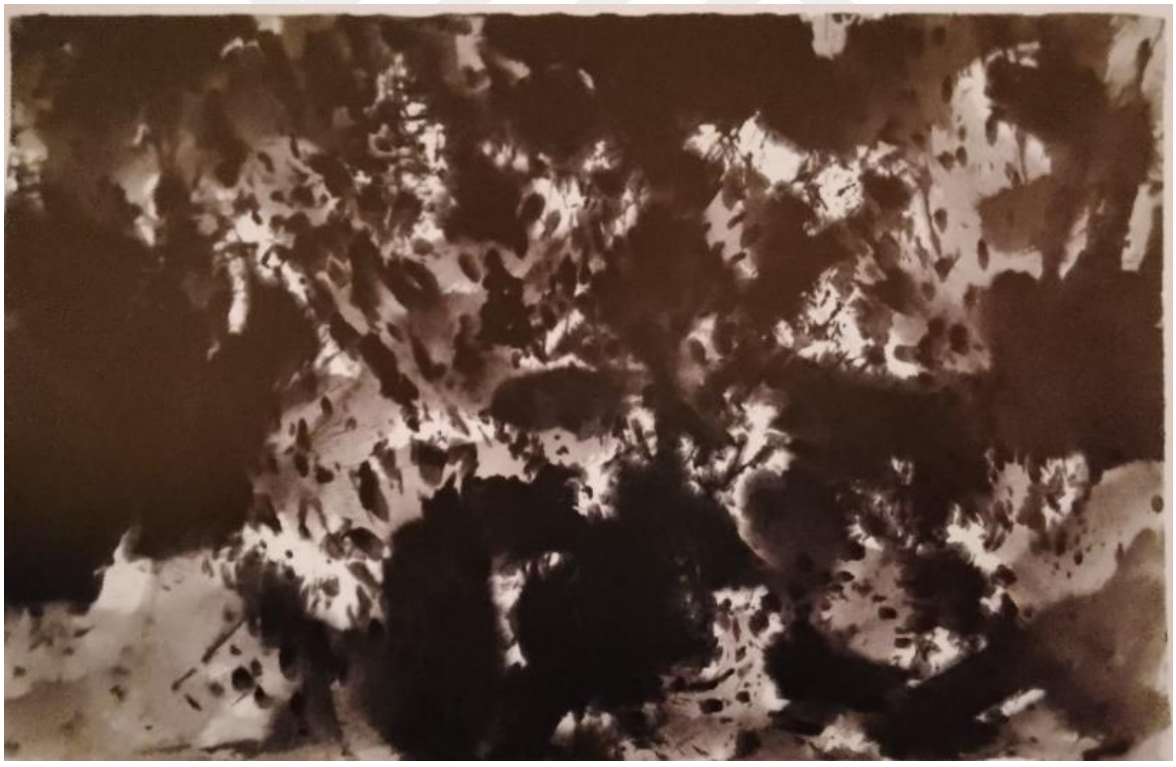
1954'te New York'taki Modern Sanat Müzesinde düzenlenen "Modern Soyut Japon Kaligrafisi" sergisi, Amerikalı sanatçıların Asya'ya olan ilgisini artıran önemli bir etkinlik olmuştur. Aynı yıl içinde açılan sergilerde, Çağdaş Asyalı ve Amerikalı sanatçıların çalışmaları yer almıştır. Tobey, soyut resim ile Doğu Asya kaligrafisi arasındaki ilişkinin araştırılmasında öncü bir figürdür. 1923'te Seattle'da Çinli ressam Teng Baiye'den kaligrafi eğitimi almaya başlamış ve 1934'te Şangay'a gitmiştir. Burada, kısa bir süre Teng ile çalışmasına devam etmiştir. Çin'e tekrar dönen Tobey, daha sonra Kyoto'ya taşınmış ve burada Suzuki'nin önerisiyle Enpukuji tapınağında kurulmuş olan Gaijin Zendo'da (yabancılar için Zen Salonu) bir ay kalmıştır. Tobey, orada geçirdiği zamanları daha sonra, "Kaligrafinin etkisiyle biçimden kurtuldum." (Tamaki, 2009: 145) diyerek sanatına olan katkısını açıklamıştır. Bu, onun için çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. 1958'de,ise Doğu ve Batı resmindeki karşılaştırmayı "Doğu ve Batı Sanatı arasındaki geniş bir karşılaştırmada Doğu'da sanatçıların çizgiyle daha çok ilgilendikleri söylenebilir ve Batı ise daha çok kütle ile ilgili" (Tamaki, 2009: 145) (Görsel 190). sözleriyle dile getirmiştir.



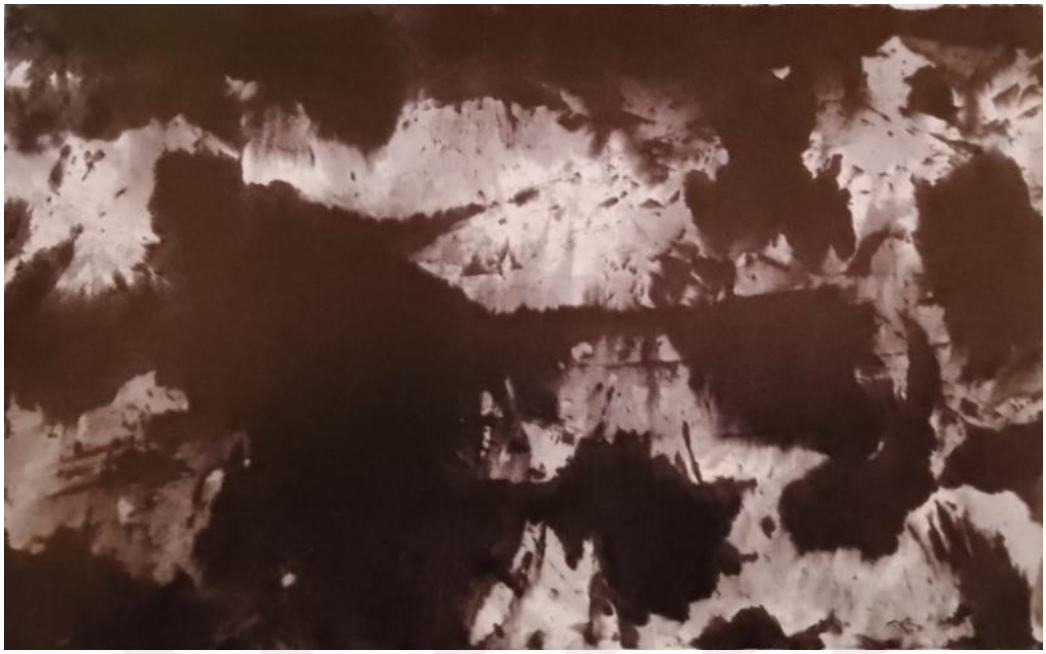
Görsel 190. Mark Tobey, *Space Ritual No.1,* kağıt üzerine Sumi mürekkebi, 1937, 21 x 29 cm. Willard Gallery, New York. (The Influence of Chinese Calligraphy 2015: 55)

Tobey, ilk deneysel mürekkep çalışmalarından sonra, Doğu Asya kaligrafisinin ve mürekkep resminin beyaz üzerine siyah formatını *Beyaz Yazı* adını verdiği karanlığa açık bir çizim yöntemine dönüştürmüş. Bu süreç, 1950'ler ve sonrasında önemli olacak birkaç ilkeyi de ortaya koymuştur. Sürrealist Otomatizmi çağrıştıran bir üslupla üretilen ve bilinçdışının dürtülerini spontane çizgiler ve işaretlemelerle kaydetmeyi amaçlayan bir yöntem olan yazı benzeri çizimlerle baştan sona bir kompozisyon oluşturulur. *Beyaz Yazı* stilindeki resimler, okunaksız kalsa da yine de okunabilir bir yazı önermektedir. Herhangi bir dile bariz bir gönderme olmaksızın insan yazısı izlenimi vererek evrensellik kavramını işaret eder. (Tamaki, 2009: 145-147) Tobey için birlik, denge ve evrensellik ilkeleri artık onun düşünce biçimini oluşturan ilkeler haline gelmiştir. Tobey 1957'de beyaz kağıt üzerine siyah mürekkep kullanarak Çin ve Japon kaligrafisine *Beyaz Yazı*'dan çok daha yakın olan bir teknikle yani kağıt üzerine mürekkeple elli ila doksan kompozisyondan oluşan bir grup çalışma üretmiştir (Görsel 191-192). Bu çalışmalardan bir seçki de Suzuki tarafından 1938 gibi erken bir tarihte İngilizce'ye girmiş olan Japonca *mürekkep* kelimesini *Sumi* vurgulayan bir başlık olan *Sumi Tabloları* adıyla aynı yıl Willard Galerisi tarafından sergilenmiştir (Görsel 193). Tobey, sumi mürekkebiyle yaptığı resimler hakkında şunları söylemiştir:

Sumi mürekkebi resimlerinin Japonya ve Çin'deki fırça ve sumi mürekkebiyle edindiğim deneyimlerin doğal bir sonucu olduğuna dair pek çok neden verebilirim elbette, ama bunları yapmak için neden yirmi yıl kadar bekledim? Bu konuda o kadar çok öneri var ki bir kitabı doldurabilirim. Belki de bu şekilde resim yaparak kendimi özgürleştirdim ya da yaptığımı sandım. Belki de fazla düşünmeden resim yapmak istedim. Boşlukta, bugün oldukça popüler olan yerde olduğumu sanmıyorum. Ama sonra belki olmak istedim - sanıldığından daha hızlı olmak zor. Hangi perdemiz önce gelir - kişi içsel bir durumu ifade etmek istediğinde, bunun anlaşılması için ete kemiğe bürünmesi gerektiğini bildiğinde ve aynı zamanda dış kaplama nedeniyle, yanlış anlaşılacağını ve anlaşılanlar için orada oturacağını bildiğinde içsel olanımız gerçekliği olmayan bir sembol olarak mı? Zaten çok ileri gittim, Sumi resimlerini neden yaptığımı anlaşılır bir şekilde nasıl ifade edebilirim? O zaman da neden beyaz yazıdan sonra siyah mürekkebe döneyim? Pekala, madalyonun diğer yüzü de bir o kadar ilginç olabilir, ama kendimi basitleştirmek için sadece bir tarafında insan baskısı olan bir madeni para olarak kalmalıyım. O zaman beni teslim etmene gerek kalmazdı - sipariş vermeye veya karşılaştırmaya gerek kalmazdı. İbsen "On yıl önce ben neredeydim, şimdi sen oradasın ama ben seninle değilim" derken bunu çok güzel ifade etmişti (Mark Tobey,den Metinler, 2023).



Görsel 191. Mark Tobey, *İsimsiz*, 1957, Japon kağıdı üzerine Sumi mürekkebi, 53.5 x 74 cm. (Mark Tobey, 2001-2002: 36)



Görsel 192. Mark Tobey, *İsimsiz*, 1957, Japon kağıdı üzerine Sumi mürekkebi, 54 x 74 cm. (Mark Tobey, 2001-2002: 37)



Görsel 193. Mark Tobey, *Space Rıtual XIX*, 1957, Japon kağıdı üzerine mürekkep, 113 x 87.5 cm. (Monroe, 2009.)

4.7. Franz Kline (1910-1962)

Soyut Dışavurumculuk, sanatçıların benzersiz bireysel sanatsal stilleri ile varoluşsal, dramatik, eylemsel ve duygusal yönleriyle, bilinçdışı dürtülerinin özünü, derin soyut sembolizm ve çok kişisel duygusal ifadeler ile yaratım süreçleriyle ortaya koydukları, 20. yüzyılda Batı'da ve Doğu'da yön bulmuş bir sanat terimidir. Bu bağlamda, Lirik Soyutlama, Eylem resmi, Lekecilik (Taşizm) olarak da sanat tarihinde yer bulmuştur.

New York City merkezli Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımı, 1940-50'lerde ortaya çıkmış ve 20. yüzyılın ortalarının en önemli uluslararası sanat akımlarından biri haline gelmiştir. Dünya çapında yüzlerce sanatçıyı, koleksiyoncuyu, sanat tarihçisini, eleştirmeni etkileyen Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının önemli temsilcilerinden olan Kline, 1910 Pensilvanya doğumludur. Özellikle Doğu Pensilvanya'nın kömür ve çelik sanayi bölgelerindeki yaşamı, sanatçının ilk dönemlerindeki siyah beyaz çalışmaları üzerinde etkili olmuştur. Kline, 1931 ve 1935 yılları arasında Boston Üniversitesi'nde, 1937 ve 1938 yılları arasında ise Londra'daki Heartherley Sanat Okulu'nda öğrenim görmüştür.

Kline'ın on bir büyük ve yeni siyah beyaz tablodan oluşan ilk kişisel sergisi, 1950'de Charles Egan Gallery'de açılmıştır. Egan, bu galeriyi 1945'te açmıştır ve galerisinde o güne kadar açmış olduğu en cesur sergi 1948'de De Kooning'in *Kara Tablolar* adlı sergisi olmuştur. O zamanlar New York'ta siyah beyaz tablolar revaçtaydı (Mattison, 2011: 78). 1950'de Kootz Galerisi *Siyah ve Beyaz* adında bir sergi düzenlemiştir. Bu sergide yer alan Amerikalı sanatçılar William Baziotes, De Kooning, Hans Hofmann ve Motherwell'di. Avrupalı sanatçılar arasında ise Jean Dubuffet, Joan Miró, Piet Mondrian ve Pablo Picasso vardı. New York avangardı arasında, siyah-beyaz resme olan ilgiye rağmen sanatçılar arasından Kline'ın resimleri, eleştirmenler üzerinde şaşırtıcı ve güçlü bir etki yaratmıştır. Dönemin sanat eleştirmeni Lawrence Campbell, Kline'ın 1954'teki üçüncü sergisi için *Art News*'te: "Kline'ın çığlığı, siyah ve beyazın en gürültülü en çaresiz çığlığını oluşturur, var olmak için bireyselliğini uç noktalara kadar zorlamaya zorlanan bir bireye aittir." (Mattison, 2011: 79) yorumunda bulunmuştur.

1946'dan 1949'a kadar olan yıllar, Kline için çeşitli deneylerin yılları olmuştur. Bu çalışmalarda çok az çözüm olsa da, Kline'ın soyut kelime dağarcığının biçimsel ve duygusal gücüne olan inancını doğrulamıştır. 1946 ve 1949 yılları arasında Kline, bir dizi üslup modu deneyen ve figüratif olmayan bir alanda çalışma hakkında keşifler yapan desenler

çizmiştir. Bu çalışmalarda Kline, formların yüzey boyunca dağılımını test etmiş ve tüm öğelere eşit dikkat göstermiştir. Fırça darbelerinin yönünü ve hızını sık sık değiştirerek farklı hareket ritimleri denemiştir. Kline, siyah-beyaz soyutlamaları için gerekli hale gelen bir uygulama olarak sık sık formları boyamıştır. Kalın impasto uygulamaktan boyanın perçinler halinde akmasına izin vermeye ve yüzeyi kazımaya kadar çeşitli boya teknikleri denemiştir (Mattison, 2011: 71).

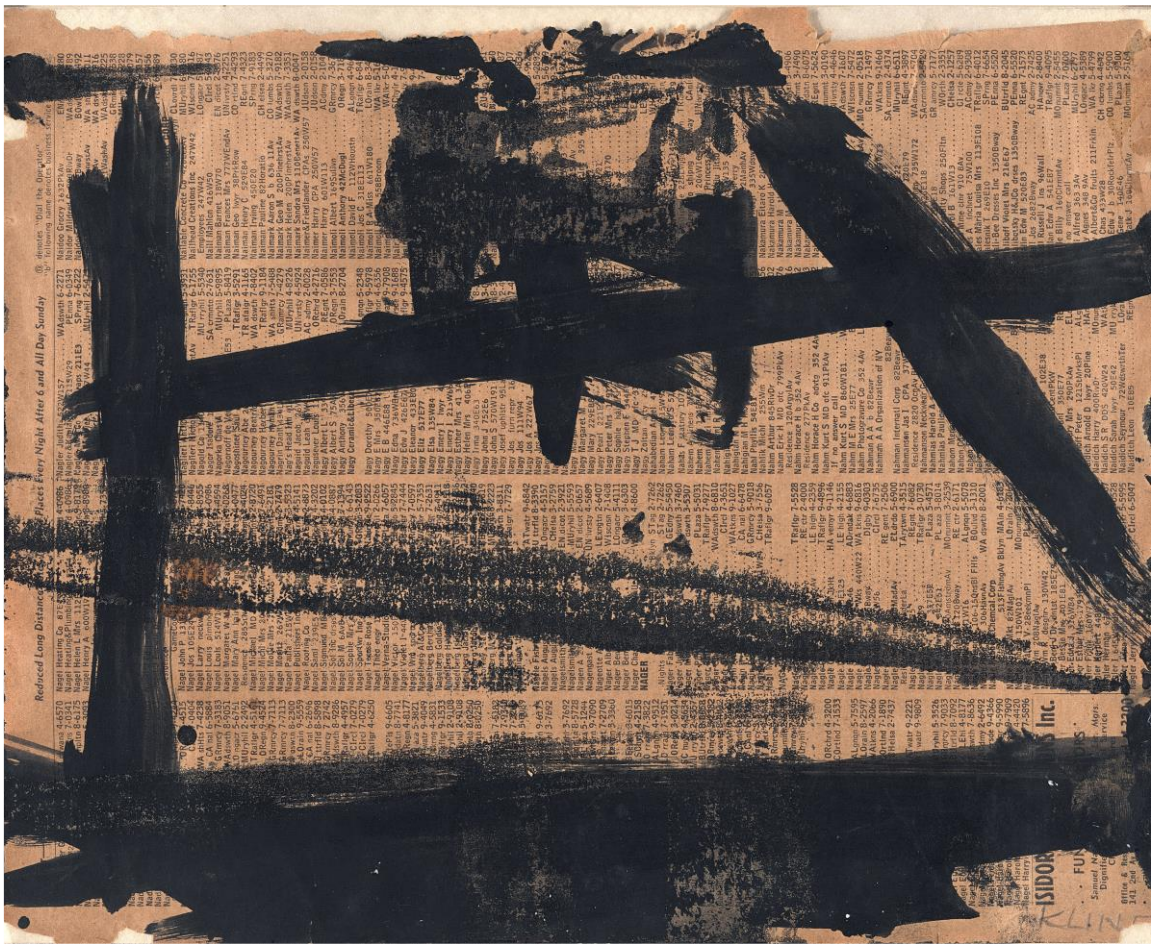
Franz Kline, 1950 yıllarında geliştirdiği Doğu kaligrafisini anımsatan, beyaz bir zemin üzerine siyah fırça vuruşları ile beyaz ve siyah rengi, hacim ve biçim yaratmada kullanmıştır. Kağıt üzerinde yapılan mürekkep çalışmalarında tüm bu hususlar, Kline'ın deneylerinin çeşitliliğine ve soyut anlatımına fiziksel ve psikolojik deneyimleri eşlik etmiştir. Fiziksel duyumların farklı ruh hallerinde, eylemsel hız olarak yüzey üzerinde karşıtlık, enerji, dinamizm efektleri oluşturmuştur (Görsel 195-196). Bu yıllarda Kline, Japonya'daki Bokujinkai grubu ile de iletişim kurmuştur. Kline, 1952'de Morita Shiryu'ya yazdığı bir mektupta, bu iletişim sürecini şöyle anlatmıştır:

> "Sayın Morita,
>
> Mektubunuz ve Bokubi dergisi için teşekkürler. Çok minnettarım. Her sayıyı Wittenborn'un arkadaşı Egan'a teslim ediyorum. Egan, onları galerisinde sergiliyor ve ardından Noguchi'nin önerdiği gibi elden dağıtıyor. Ayrıca iki sayıyı elimde tutuyorum. Onları incelemek benim için büyük bir keyif. Onları sanatçı ve müzisyen arkadaşlarımla da paylaşıyorum._Bokubi'nin burada ne kadar sevildiğini ve nasıl bir hayranlıkla karşılandığını size yazmak istiyorum. İnsanlar sürekli benden sahip olduğum Bokubi sayılarını onlara vermemi istiyor. Bokubi'nin tüm New York'ta tartışılmasının çok uzun sürmeyeceğine inanıyorum... Senin gibi ben de sana çok yakın çalışıyormuşum gibi hissediyorum. Bunun için bir kez daha teşekkür ederim.
>
> Saygılarımla, Franz Kline (Bogdanova-Kummer, 2020: 61)

Kline'ın bahsettiği New York'taki Charles Egan Galerisi, Soyut Dışavurumcu gelişimin merkezi olmuştur ve sanatçı burada Willem de Kooning, Paul Klee, Mark Rothko, Isamu Noguchi gibi sanatçılarla çalışmıştır (Bogdanova-Kummer, 2020: 61). Kline, Bokujinkai ile mektuplaşmaya, günlüklerini almaya ve sanatçı arkadaşları arasında tanıtmaya devam etmiştir. Kişisel arşivi, Morita ve hocası Ueda Sōkyū tarafından kendisine gönderilen savaş sonrası hattatların eserlerinin birçok fotoğrafını ve ayrıca

Bokujinkai Grubunun kaligrafi dergileri olan *Bokubi* ve *Bokujin*'in[62] yanı sıra *Sansai* ve *Geijutsu Shinchō* gibi diğer Japon sanat dergilerinin sayısız sayısını içermektedir (Bogdanova-Kummer, 2020: 62).

Kline, 1961 tarihli *Korint için Çizim* ve *Caboose için çalışma,* 1954 tarihli *No 2 Tabloya ilişkin çizim* adlı kağıt üzerine ya da bir gazete kağıdı üzerine yapmış olduğu eserlerini, tuval üzerine yapacağı büyük boyutlu çalışmalar için ön çalışma olarak mürekkep ile çalışmıştır (Görsel 194, 197-198).



Görsel 194. Franz Kline, *No.2 Tabloya ilişkin çizim*, 1954, telefon rehberi kağıdı üzerine mürekkep, 22.5 x 27.9 cm.

(Bogdanova-Kummer, 2020: 132)

[62] *Bokujinkai (Mürekkep Halkı)*, iki düzenli yayınını stratejik olarak farklılaştırmıştır. *Bokubi (Mürekkebin Güzelliği)*, kaligrafiyle sınırlı olmayan, modern Japon sanatı ve uluslararası sanatla ilgilenen geniş bir okur kitlesine hitap eden aylık bir dergiydi; daha içsel olan *Bokujin (Mürekkep Halkı)* ise aktif takipçilerini yani mürekkebi hedef alan, düzenli faaliyetleri ve kaligrafi ile ilgili etkinliklerle ilgilenenleri hedef almıştır (Bogdanova, 2020: 58).



Görsel 195. Franz Kline, *İsimsiz*, 1947, dokuma kağıt üzerine siyah mürekkep, 43.18 x 66.04 cm. (Mattison, 2011:75)



Görsel 196. Franz Kline, *İsimsiz*, 1950, dokuma kağıt üzerine fırça ve siyah mürekkep, 22.86 x 15.24 cm. (Mattison, 2011: 11)



Görsel 197. Franz Kline, *Korint için Çizim*, 1961, kağıt üzerine mürekkep. (Mattison, 2011: 93)



Görsel 198. Franz Kline, *Caboose için çalışma*, 1961, kağıt üzerine mürekkep, 48.26 x 55.88 cm. (Mattison, 2011: 92)

BEŞİNCİ BÖLÜM
KAĞIT ÜZERİNE MÜREKKEP İLE YAPILAN UYGULAMA ÇALIŞMALARI

II. Dünya Savaşı sonrası (1945-) Avangart resmin Lirik ve Soyut Dışavurumcu eserlerde nasıl yorumlandığı bu tez metninde yer bulmuştur. Bu dönemde resim sanatında artık sıradan nesneler de materyal olarak çok önemli bir yere sahip olmuştur. Eylemin resmin kendisi oluşu ve malzemenin sınırsızlığı, yüzey üzerinde soyut kavramını farklı bir yöne çevirmiştir. Şüphesiz her ressam kendi materyalini belirlemekte özgür davranmıştır, aslında materyal kullanımı, ressamın içsel görülerinin dışavurumu olmuştur. Bu kapsamda materyal, ressamın eylemiyle eşit derecede öneme sahiptir.

Lirik ve Soyut Dışavurumcu yaklaşım biçiminde, anlık bilinçdışı eylemlerin, hızlı bir şekilde yüzey üzerinde uygulanması özel bir konsantrasyon gerektirir. Bu durum, Uzakdoğu'da yaşayan sanatçılarda geleneksel meditasyon yöntemleriyle ya da uzun süreli eğitim süreçleriyle yön bulmuştur. Öyle ki Uzakdoğu Avangart sanatında yeni bir biçim verme süreci, geleneksel yapı reddetmeden yapılmıştır. Geleneksel yöntemler, Batı'da yaşayan sanatçılar için de çok ilgi çekici olmuştur. Hatta bu dönemde, Doğulu ve Batılı sanatçıların bazıları Doğu ülkelerine gitmiş ve benzer yönleri olan çalışmaların kendilerinde hangi yöntemler ile nasıl kullanıldığına dair düşünsel anlamda yaşam biçimlerini irdelemelerine de sebep olmuştur. Bu iletişimin kendi yapıtlarının oluşumunda da çok önemli bir yere sahip olduğunu söyleyen dönemin oldukça popüler sanatçıları vardır. Benzer görünümlerde eserlere sahip olan birçok ressam da bu anlamda bir iletişime girmeyip, çalışmalarının yapılış yöntemi olarak benzerliğinin kendi içsel öngörüleriyle aynı olmadığını söylemişlerdir. Bu tarzda yapılan çalışmalarda kullanılan teknik ve malzeme, birbirine benzese de ressamın yüzeyde oluşturduğu biçimin hangi içsel ifadeyi barındırdığı tam olarak bilinemez. Burada seyirci devreye girer ve kendi içselliğiyle yüzey üzerindeki lekeleri anlamlandırabilir. Bu eserlerde, anlatılmak ya da söylenmek istenen şey veya bir konu yoktur. Eseri izleyen, eseri kendi algısına göre yorumlar ve böylece kendiyle yüzleşip resme dahil olur.

Soyut biçimler, lirik ve dışavurumcu eserlerde rastlantıyı içinde barındırır. Bu da *An*'da olmayı gerektirir. *An'ın içinde olmak,* tüm içtenliğinizle yüzeyle buluşmak, resmin oluşumuna engel olmamak, sadece yapmak, herhangi bir kompozisyon kuralı ya da bilginin biçime etki etmeyecek şekilde oluşmasını sağlamak. İşte, sadece rastlantısal etkilerin

oluşturduğu biçimlere, ancak bu şekilde ulaşılabilir. Rastlantının oluşturduğu estetikle ilgili Kuspit, kitabında Entropi'den bahsederken (Fizik biliminde rastgelelik, düzensizlik) rastlantısal maddelerin, olayların ve seslerin oluşturduğu biçimsizlikte görünen bu durumun her rastlantısal seste ve geçen görüntüde güzelliğin var olduğunu söylemiştir (Kuspit, 2006: 67).

Çalışmalarımda duygu aktarımımı anlık biçimlerde mürekkep ile ifade etmekteyim, bilinçdışımın yaratıcılığını ve eylemsel ifadem ile kullandığım biçimlendirme yöntemlerimi, mürekkep ile dışa vurmayı tercih ettim. Doğaçlama çalışmalarımda mürekkep, lirik bir anlatım sağlayan yegane öğe olmuştur. Yüzey uygulamalarımda bu materyali kullanım biçimim de Lirik, Soyut ve Dışavurumcu yaklaşım içeren resimlerimdeki üslubuma, kendi iç gerçekliğimi yansıtmam ile karşılığını bulmaktadır (Görsel 206, 207).

Resimlerimde, kağıt üzerinde oluşan leke ve renk dağılımları, lekelerin büyüklük ve küçüklükleri, dağıldıkları alan ve birbirleriyle yarattıkları espas, kendiliğinden oluştuğu için ruhsal ifade ön plandadır. Bu çalışmalarda, malzeme olarak kağıt, mürekkep, fırça, çubuk ve bazılarında aquarell kalem kullandım. Dışavurumsal olarak biçimlendirdiğim, sınırları bulunmayan resimlerimde, deneysel bir tavırla biçimler oluşturmayı amaçladım. Yüzeyde saydam hacimler oluşturan lekesel biçimlerin oluşmasında da tamamen tesadüfi oluşumlar etken olmuştur. Bu lekesel biçimleri oluştururken su ve mürekkebi, çok ince şeffaf tabakalar halinde uyguladım. Bu çalışmalarda, mürekkep, su ve kağıt yüzeyine fırçayı sürerek, akıtma, damlatma, sıçratma ve elle müdahale yoluyla rastlantısal lekeler oluşmuştur (Görsel 199).

Çalışmalarımın oluşum sürecinde, bilinçdışımın kağıt yüzeyine hükmetmesine izin verdiğim için gerçek bir duygu aktarımı gerçekleşmiş olur. Deneysel müdahalelerde bulunduğum çalışmalarımda, kullanmış olduğum materyalin yani mürekkebin, yüzey üzerinde kendisini tamamlamasına izin vererek, çoğu zaman rastlantısal oluşumların meydana getirdiği biçimlere müdahale etmeden bıraktım. Biçimsel olarak çalışmalarımı oluşturmada, hiçbir öngörü ile yaklaşmadan sadece kompozisyon üzerinde kendiliğinden hareketlerle mürekkebin ritmini yönlendirerek müdahalelerde bulundum. Ayrıca kendi içinde tekrarlanan biçimler, bir devinim sağlayarak kompozisyonu dengede tutmaktadır. Kağıt yüzeyinde oluşan lekeler, değişen algıya bağlı olarak farklı çağrışımlar yayabilmektedir. Bu dönem çalışmalarımın genelinde, yaşamış olduğum çevrenin üzerimde oluşturduğu duygusal etkiler de yadsınamaz, bu durum giderek artan bir hassasiyet ile içsel tepkimeyle yüzeye yansımıştır.

Siyah mürekkep ile yapılan, tek renkten açık koyu birçok renk alanı yaratan bu rastlantısal oluşumlar sırasında, mürekkep ile renk lekelerinin kendiliğinden oluşturduğu bir düzleme, damlatma ve akıtma teknikleri kullanılarak ulaşılmıştır (Görsel 200).



Görsel 199. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz,* 2019, kağıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm.



Görsel 200. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz,* 2019, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm.

Malzeme olarak mavi ve yeşil mürekkeple yaptığım çalışmalarda ise turkuazdan laciverte uzanan renk çeşitliliği, monokrom dengeyi oluşturan rastlantısallık, kağıt üzerinde

deneysel arayışların hakim olduğu doğaçlama oluşumlardır (Görsel 201-204). Bu çalışmaların gerçekleşebilmesi için tinsel ve eylemsel devinim ile yüzey üzerinde bir varoluş sergilenmiştir ve eylem, resmin kendisi olmuştur.



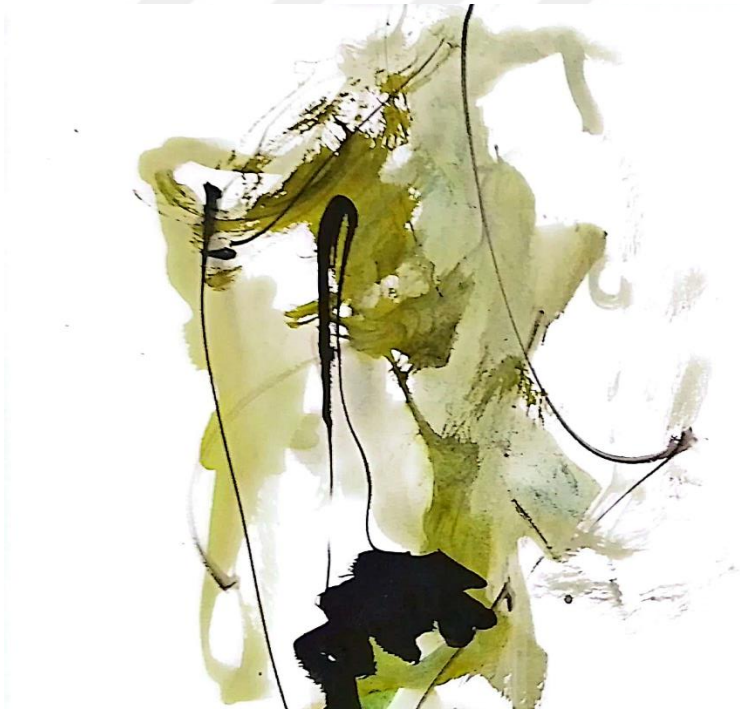
Görsel 201. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2020, kağıt üzerine renkli mürekkep, 18 x 25 cm.



Görsel 202. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2020, kagıt üzerine renkli mürekkep, 18 x 25 cm.



Görsel 203. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2021, kagıt üzerine renkli ve siyah mürekkep, 18 x 25 cm.



Görsel 204. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2019, kagıt üzerine renkli ve siyah mürekkep, 18 x 25 cm.

Mavi mürekkep ve siyah aquarel kalem karışımı ile oluşturmuş olduğum bu eser ise, *an*'lık etkiyle oluşan tesadüfi yaklaşımımın bir sonucudur. Boşluğun düzlemde oluşturduğu bütünlük, fırça darbeleriyle biçim bulan atmosferik görünümü desteklemiştir (Görsel 205).



Görsel 205. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2021, kagıt üzerine renkli mürekkep ve aquarel kalem, 18 x 25 cm.



Görsel 206. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kagıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm.



Görsel 207. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2019, kağıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm.

5.1. Kağıt Üzerine Mürekkep ile Soyut Kaligrafik Anlatım

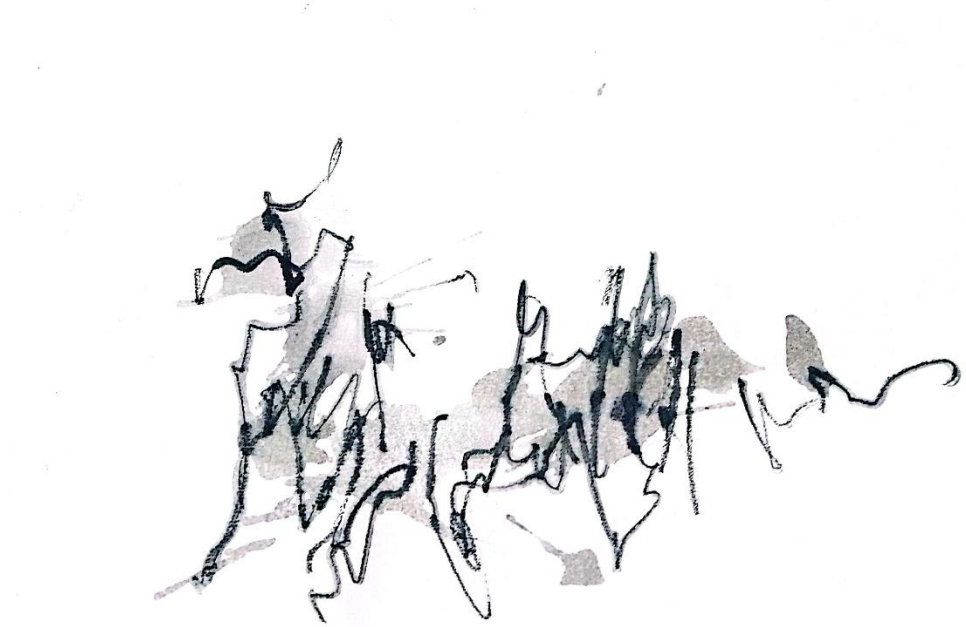
Kaligrafi sanatı, uzun çağlar boyunca devam ederek plastik anlamda, sanat tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur. Kültürel ve sosyal yaşamda, estetik yönüyle hayatımıza değer katan bir sanat dalı olarak varlığını sürdürmektedir. Uzakdoğu hat sanatında mürekkep, fırça ile uygulanmakta iken, Batı'da sivri uçlu ya da yassı uçlu kalem kullanılarak uygulanmaktadır. Kaligrafi, Uzak Doğu'da sembolik değerler taşırken, Batı'da alfabetik formlar önem kazanmıştır. Uzak Doğu'da okunaklı işaretler çarpıtılmış, soyutlanmış ve ona resimsel bir değer kazandırılmıştır. Batı'da ise bu işaretler, soyutun içinde yaratılmıştır (Ragon, 2009: 91). Doğu'da sanatın kendisi, bir estetik düşüncenin betimlemesidir. Bu bakımdan kaligrafi, birçok Doğu kültüründe önem taşır, zira sanatçının içselleştirdiği anlam, güzellik ya da aura, hattatın, sanatçının bir medyum ya da aracı olan ruh ve vücudundan geçerek, parmaklarının ucundan fırçaya ve kağıda aktarılır. "Kaligrafi, güzellik anlayışının, yaşamın algılanışının kavramsallığa en fazla dönüştüğü biçimdir" (Erzen, 2020: 134).

Uygulama çalışmalarım, tez çalışmasının içinde yer bulan asemik kaligrafi ya da soyut kaligrafiye benzerlikleri yönünden de ele alınabilir. Rastlantı, bilinç dışının özgür bırakılması ile yön bulurken herhangi bir ön çalışma yapmayı da gerektirmez, doğrudan, kağıt üzerine rastgele biçimde başlama durumu, mürekkep ile yapmış olduğum çalışmalar sürecinde bana yol göstermiştir. Bu çalışmalar, sınırlar olmadan ve bir odak noktasına ihtiyaç duyulmadan, oluşturulmuştur. Bu durum, olasılıkların ve rastlantısallığın kendi varlıklarını malzeme ile dışavurduğum görsel deneyimler olarak düşünülebilir. Çalışmalarımda, otomatist tavrımı da dahil ederek biçimsel yaklaşımımı ortaya koymuş oldum. Jestlerimin büyük önem taşıdığı bu çalışmalarda, malzemenin içine kattığım su miktarı ile parlaklığı sağlayan daha katı alanların, boşlukların, zıtlıkların oluşumuyla mürekkebin akışkanlığı da vurgulanarak kendiliğindenliğin getirdiği dağılım ile yön bulmuştur. Bu çalışmalar, çok kısa sürelerde, hatta bazen birkaç saniyede oluşturulmuştur (Görsel 208).



Görsel 208. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz,* 2019, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 18 x 25 cm.

Kağıt üzerine mürekkep çalışmalarım, jestüel yaklaşımım ile birlikte serbest biçimler ve otomatist üslup ile kaligrafik yaklaşımımla oluşturulmuştur. Resimlerimde, çizgiler, oldukça hızlı ve tek seferde, içsel dürtülerin dışavurumuyla oluşturulmuştur. Eserler, biçimsel olarak incelendiğinde, mürekkep yoluyla çok daha özgür ve sınırsız bir ifade biçimi yakalamak mümkün olmuştur (Görsel 209).



Görsel 209. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm.

Mürekkep uygulama çalışmalarımda, sezgisel ve duyumsal etkilerle oluşturulan lekesel ve soyut kaligrafik birleşimler ön plandadır. Uzay espasına dayalı görünümler, doğrudan doğruya, anlık etkilerin dışavurumlarıyla biçimlendirilmiştir. Çalışmalarımda mürekkep kullanmayı tercih ettim, çünkü bunun benim resimlerim için en uygun malzeme olduğunu düşünmekteyim. Kağıt üzerine mürekkep ile yapmış olduğum çalışmalarda, herhangi bir görünümü düşünülerek oluşturulmamış, fakat bilinçdışımda yer etmiş olan doğa görünümleri ve atmosferik olaylar, resimlerimin oluşmasında etken olarak düşünülebilir. Çalışmalarımın oluşumunda doğaçlama yaklaşımım tüm resimlerimde benzerdir. Resimlerim, kişisel ve duygusal deneyimlerimi yansıtan görsel oluşumlardır. Herhangi bir önsezi ya da kural düşünülmeden oluşan bu çalışmaların, tamamen hissel ve duygusal açıdan değerlendirilebilmesi için; izleyiciler resimlerime bakarken, onlara herhangi bir yönlendirmede bulunmamak için resimlerime belirleyici isimler vermemekteyim. Bu yüzden tezde yer alan resimlerim *İsimsiz* olarak belirtilmiştir. Hatta resimlerime imza atmıyorum ve ismimi yazmıyorum, çünkü resmin akışını etkileyecek herhangi bir ilgi çekmek istemiyorum. Her bir resim bir ruh taşımaktadır ve izleyenlerin de resimlerin taşıdığı bu ruhu hissetmesini istiyorum.

Bu resimlerde, formel anlamda ne yapılmak istendiğinin önceden bilinmemesi, rastlantısal oluşumlar sonucunda, yazı yazar gibi oluşturulmuş kaligrafik biçimlerin estetik oluşumlar ile desteklenip ifade güçlendirilmiştir (Görsel 210, 211).



Görsel 210. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, Kağıt üzerine çini mürekkebi, 9 x 65 cm.



Görsel 211. Görsel 210'dan detay.

Rastgelelik, özellikle Aksiyon resmi ve Otomatizm resimlerinde görülen bir olgudur ve kağıt üzerine mürekkep ile yapmış olduğum bu çalışmaların oluşumunu etkilemiştir. Bu resimlerin temelini oluşturan kaligrafik elemanlar, lekesel etkilerle buluşturularak ortaya çıkmıştır. Resimdeki mürekkep lekeleri, izleyicinin kişisel algılamasına bağlı olarak farklı çağrışımlar hissettirebilir. Bu durum, zihinsel, entelektüel, 'düşünmeden yapılan', 'düşüncenin dışında olan', 'zihinle alakasız', bedensel kontrollü bir enerji yönetimi olarak da değerlendirilebilir. Aslında bu kontrollü enerjiyi yönetmenin temeli, el, kalp ve beyin arasında bir işbirliği sağlamakla mümkündür (Smith, 2019: 20). Çalışmalarımın özü de aslında bu olgudur (Görsel 212).



Görsel 212. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2022, kağıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm.

Anlık hislerin dışavurumu olarak nitelendirebileceğimiz bu çalışmalarda, lekesel etkilerin akıtma, damlatma, sıçratma yoluyla iç içe geçerek oluşturduğu biçimler, lekesel görüntüler yakalamaya olanak vermiştir. Resimlerimin oluşmasında, bilinçaltımda yer etmiş olan kayalar, deniz, otlar, rüzgâr, bulutlar, tozlar gibi doğa görünümleri, atmosferik olaylar, yaşadığım doğal çevre, sosyal çevre, yolculuklar, renkler, sesler, izlenimler etken olmuştur (Görsel 213).



Görsel 213. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 18 x 25 cm.

Kaligrafik üslupta olan uygulama çalışmalarımda; su, Hint mürekkebi, çini mürekkebi, fırça, tahta çubuk ve aquarel kalem kullandım. Teknik olarak akıtma, sıçratma yöntemini kullandım ayrıca saydam bir espası yüzey üzerinde görünür kılmak için mürekkebi suyla incelterek kağıt üzerinde fırçayla yaydım. Anlık etkilerin dışavurumlarıyla biçimlendirdiğim, sınırları bulunmayan resimlerimde, serbest fırça üslubu ile birlikte otomatist bir yaklaşım ve deneysel bir tavırla biçimler oluşturmayı amaçladım. Bu resimlere başlarken, biçimsel anlamda hiçbir öngörüm olmadan hareket ettim. Sadece, fırçayı kağıda değdirdiğim anda gelişen rastlantısal oluşumlar sonucunda, biçimler ortaya çıkmıştır. Lekelerin oluşumunda kullanmış olduğum mürekkebin akıtılarak, kendi akışkanlığı ile kendi biçimlerini yaratmalarına izin verdim. Kompozisyon üzerinde doğaçlama hareketlerle mürekkebin ritmini yönlendirmek amacıyla müdahalede bulundum. Bu müdahaleler de aslında birer içsel öngörüdür (Görsel 214, 215).

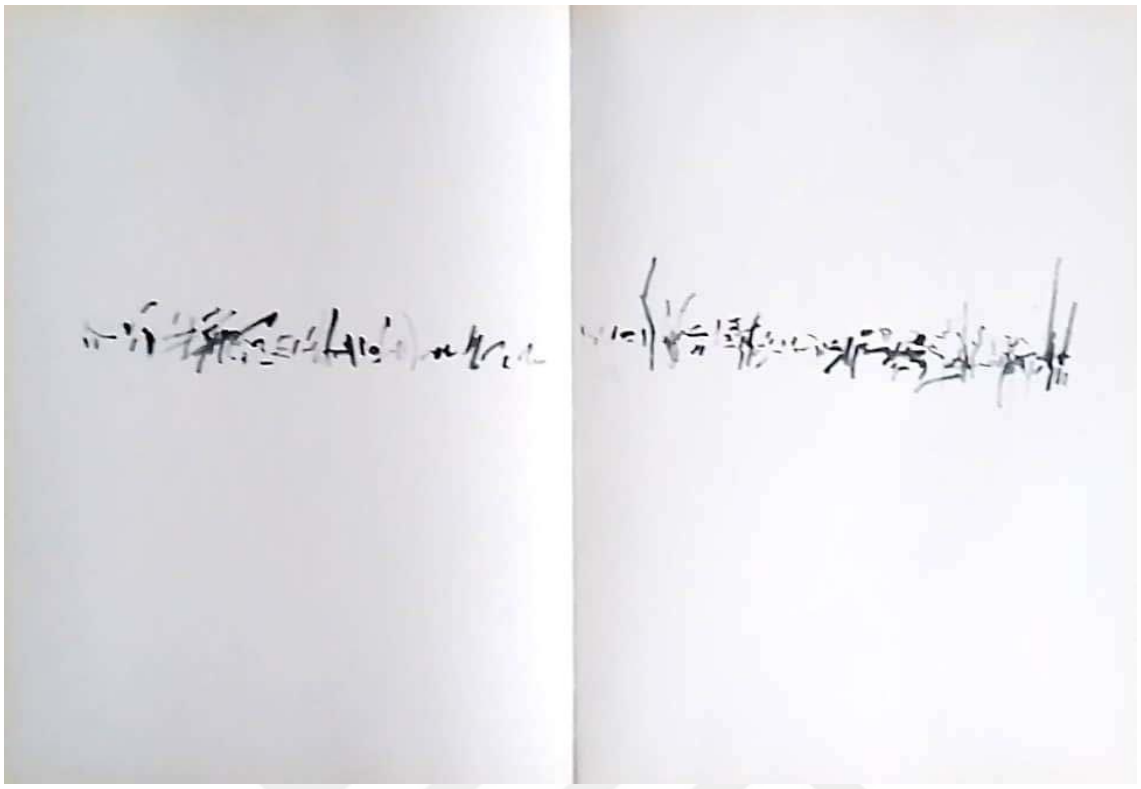


Görsel 214. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2020, kağıt üzerine aquarell kalem, 18 x 25 cm,



Görsel 215. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2019, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm.

Kaligrafi, güzel yazı yazma sanatı olarak bilinir, çalışmalarımda kaligrafiye dair herhangi bir düşünce ile hareket etmedim. Bu tez metnini yazmaya başladıktan sonra, Asemik ve Soyut Kaligrafinin varlığından haberdar oldum ve daha öncesinde yapmış olduğum çalışmalarım ile benzerliğini keşfettim. Bu keşif, bana Uzak Doğu kaligrafisinin yöntemlerini incelememde yol gösterici olmuştur. Yazı yazma ve resim yapmanın içgüdüsel olarak etken yönü benzerdir. Ancak, soyut ve asemik kaligrafi'de yüzeyde görünen biçimlerin bir şey ifade etmesi ya da simgesel bir anlam içermesi beklenmez. İçten gelen dürtülerin *an*'da jestsel ifadeye dönüşmesi, yani eylemin kendisi yüzeyde oluşan görüntüdür. Bu çalışmalar, deneyim, hız, konsantrasyon ve geriye dönüş olmadan tek seferde fırça kullanımı gerektirir (Görsel 215).



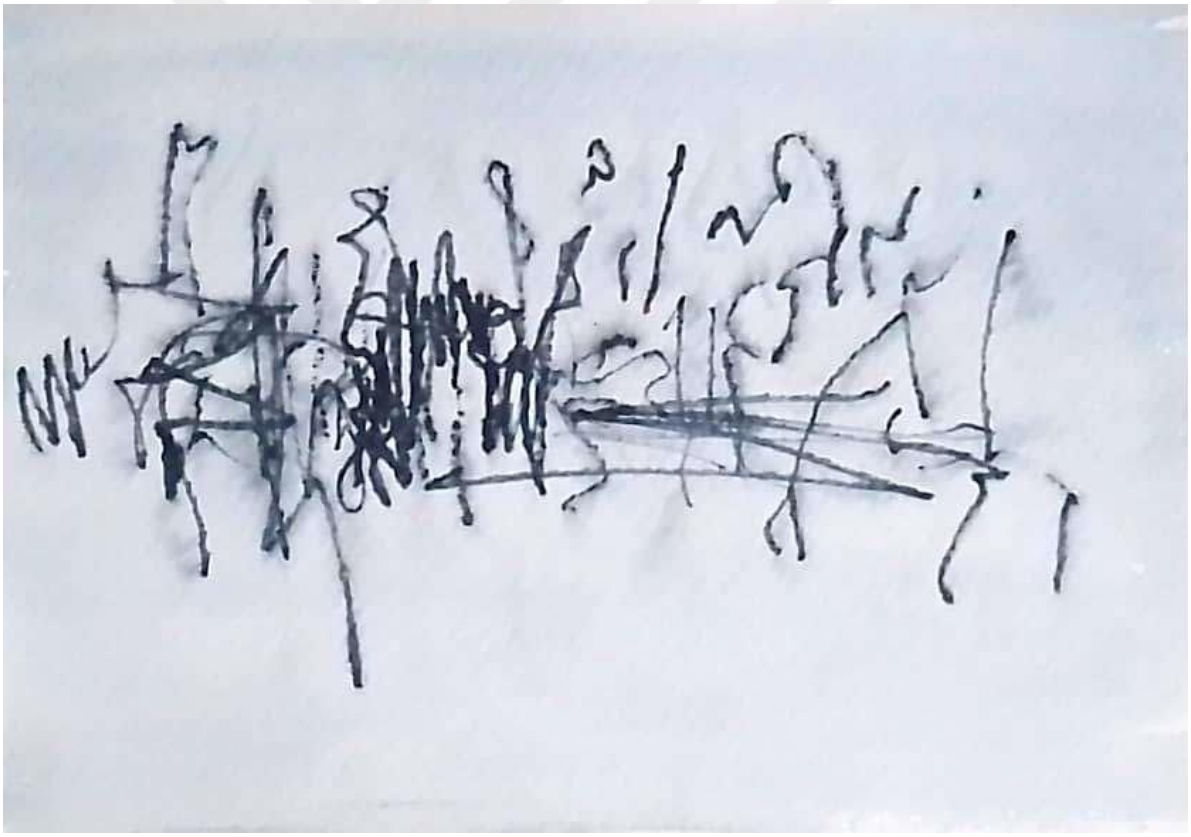
Görsel 216. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine mürekkep, 31 x 42cm.



Görsel 217. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm.

Uygulama çalışmalarımda, anlık etkileşimler, görünümler, düzensizliği ve düzeni aynı düzlemde hissetmemizi sağlarken, aynı zamanda lirik ve kaligrafik bir hareket duygusunu da çağrıştırmaktadır. Bu düzeni sağlamak, yüzeydeki boşluğun önemi ile mümkün olmaktadır. Üst üste gelen lekeler, çizgiler, hızlı bir uygulama ile biçimlendirilerek fırça vuruşlarının da etkisiyle derinlik oluşturmaktadır. Lekeler, kesintisiz ve sınırı olmayan bir düzlemi hissettirir (Görsel 216, 217).

Eserlerimin birkaçı kullanmış olduğum teknikler açısından bu tez metninde yer alan Mathieu, Soulages, Hartung, Pollock gibi sanatçıların çalışmalarıyla da benzer görünümler taşımaktadır (Görsel 218, 219). Çalışmalarımın çok hızlı, tek seferde ve deneysel düşünce ile hareket edilerek yapılmış olması çok sayıda kağıdı kullanmamı gerektirdi, bu durumun sonunda ise mürekkep ile yapılmış bir seri elde etmiş oldum.



Görsel 218. Zeynep Karaboğa, 2023, kağıt üzerine çini mürekkebi ve aquarell kalem, 18 x 25 cm.



Görsel 219. Zeynep Karaboğa, 2020, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 18 x 25 cm.



Görsel 220. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2022, kağıt üzerine Hint mürekkebi, 18x 25 cm.

Kağıt üzerine mürekkep ve fırça kullanarak yapmış olduğum Görsel 219'da yer alan çalışmada ön koyu, fon ise mürekkep su ile seyreltilerek kullanıldığı için, atmosferik etki barındırmaktadır. Bu etkiler çalışmalarımda ilerleyen süreçlerde de devam etmiştir. Bu çalışmalar planlı olarak yapılmamış olup tamamen rastlantısallığa bırakılmıştır. Görsel 220'de ise leke değerlerinin arasındaki uzaklık yakınlık, açık ve koyuluk serbest oluşumlar ile kendiliğinden oluşan yeni merkezler ortaya çıkarılmıştır.



Görsel 221. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz,* 2019, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm.

Görsel 221'te ise kağıt yüzey üzerine öncelikle suyla seyreltilmiş mürekkep fırçayla uygulamış olduğum ve sonrasında koyu fırça darbelerini ön planda tuttuğum bu çalışma da rastlantısal ögeleri barındırmaktadır. Ön plan koyu, arka ise açık gri tonlardan oluşan bir izlenim vermiştir. Görsel 221 ve 222 de ise kağıt yüzeye fırça ile suyla seyreltilmiş hint mürekkebi sürülmüş olup, sonrasında yüzeye yazı yazar gibi etki ile vurgulanmıştır. Bu çalışmalarda beyazı ve siyahı, hacim ve biçim yaratmada özellikle kullandım ve kağıt üzerinde yapılan mürekkep çalışmalarımda soyut anlatımımı fiziksel ve psikolojik deneyimlerim ile yorumladım. Bu resimler oluşturulurken kullanmış olduğum eylemsel hız,

yüzey üzerinde karşıtlık, enerji, dinamizm efektleri oluşturmuştur. Çalışmalarımda jestlerimin yönlendirmesiyle hareket ederek tek renkli bir resim dili kullandım. Devingen bir bakış açısıyla oluşturduğum çizgisel biçimler, kendine özgü estetik ögeler ile ritimsel ve hızlı hareketlerin görüntüsünü soyut bir tavırla ortaya koymamı sağlamış rastgele oluşan çizgi ve lekeler ise fırçanın esnek hareketleri ile ortaya çıkmıştır (Görsel 223-227).



Görsel 222. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm.



Görsel 223. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz,* 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm.



Görsel 224. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm.



Görsel 225. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine Çin mürekkebi, 18 x 25 cm.



Görsel 226. Zeynep Karaboğa, *İsimsiz*, 2023, kağıt üzerine çini mürekkebi, 18 x 25 cm.

ALTINCI BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Mürekkep, yüzyıllardır insanlığın vazgeçmediği, ona bir ruh atfettiği özel bir oluşumdur. Mürekkebin, yüzeyde oluşturduğu tesadüfi biçimlerin düzlemde yarattığı uzamsal sınırsızlık, çoğu zaman müdahaleye gerek bırakmaz. Mürekkebin kendisi, içinde bir ruh da barındır. Bu tez metninde de belirttiğim üzere, mürekkep yapım aşamasında bile onu toz haline getiren kişinin enerjisini taşır. Bu açıdan bakıldığında, bir malzeme değil de ruhsal bir iletişim ögesi olarak da ifade edilebilir.

Mürekkep resimleri, uluslararası sanatsal ifade formudur. Avangart sanatçılar, çalışmalarında mürekkebin geleneksel algısının ötesine geçmeyi sağlamışlardır. Mürekkep, sanatçının doğayla bütünleşmesini, yaşam biçimini, varlığını temsil etmiştir.

Yazı, görsel yönüyle bir sanat biçimidir. Yazı yazmanın estetik açıdan güzelliği, *kaligrafi sanatı* olarak isimlendirilmiştir. Öyle ki yüzyıllardır bu sanatın icrası devam etmektedir. Yazı ve resmin birleşimi, piktogramlardan günümüze büyük aşamalar geçirmiştir. Kaligrafinin gelişim süreci, yazıdan farklı olarak kültürel dönüşümün estetik unsurlar ile özgünleşmesidir. Ayrıca kaligrafi, sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını da içine almaktadır. Kaligrafi sanatı, spontane oluşumlarla öne çıkan bir sanat dalıdır. Kaligrafik yazı, kendi soyut varlığının sanatçıya ruhsal bir ifade biçimi oluşturmasına imkan vermiş ve soyutlama yeteneğinin gelişmesine de yardımcı olmuştur. Bu durum, sanatta biçimlerin renk uyumu ile birlikte sunulduğu yüzeyde, kaligrafik etkiler ve devinimsel görünüm sergilemektedir. Özellikle Uzak Doğu kaligrafisindeki soyut biçimler, resim sanatında kaligrafik anlayışı tercih ederek resim yapan sanatçıların ifadesini güçlendirmek amacıyla kullandıkları simgelerdir.

Uzak Doğu kaligrafisi, felsefi ve edebi yaklaşımlar bakımından da Lirik Soyut sanatçıları etkilemiştir. Uzak Doğu kaligrafisinin iki temel öğesi olan fırça ve mürekkep, lirizmin şiirselliğini resimde görebilmemizi sağlayan en uygun malzemelerdir. Mürekkep, Uzakdoğu'da uzun yıllar boyunca büyük kağıtlar üzerine kullanılmıştır. Büyüyen kağıt ebatlarıyla birlikte fırçalar da büyük yüzeylerde kullanılmak için daha kalın ve yoğun uçlarla kullanılmıştır. Yazı karakterlerinin özgün stillerle buluşması, bu şekilde gerçekleşmiştir. Özellikle Uzakdoğu'da mürekkep ile oluşturulan monokrom resimler, binlerce yıldır

süregelen, yalınlık ve özgünleşme yolunda, sanatçılara özgün uygulama biçimlerini bulmaya yönlendiren özel bir yol olmuştur. Bu özgün stilleri İnoue Yuichi ve Morita Shiryu çalışmalarında özellikle kalın uçlu ve büyük fırçalarla yapmış oldukları performanslarıyla yansıtmayı başarmış sanatçılardandır.

1950'lerin Avrupa ve Amerikan soyut resminde gözde bir oluşum haline gelen monokrom sanat eserleri, aynı zamanda Japonya'da ortaya çıkan Avangart kaligrafiyi de yansıtır. Hem hattatlar hem de ressamlar, güçlü renk kontrastı oluştururken çok az bileşen kullanarak soyutlama dilini oluşturan siyah beyaz eserler üretmişlerdir. Çizgi ve boşluktan oluşan bu görüntüler, görsel ve yorumlayıcı deneyler için oldukça zengin bir zemin oluşturmuştur. Bu çalışmalar, izleyicinin kültürel, sanatsal ve felsefi geçmişine bağlı olarak farklı yorumlara da izin vermektedir. Bu sayede, artık izleyici de resme dahil olmuştur. Siyah beyaz soyut resim ile kaligrafi arasındaki görsel karşılaştırma, o dönemde Herbert Read, Michel Tapie gibi sanat eleştirmenleri tarafından da çok sık kaleme alınmıştır. Coğrafi ve kültürel olarak birbirinden uzak sanatlardan bu tür monokrom sanat eserleri arasındaki paralellikler, resim ve kaligrafi arasındaki bu yeni etkileşimin ayırt edici özelliği haline gelmiştir.

Lirik Soyutlama, 1945'ten günümüze değin devam etmekte olan soyut sanat eğilimidir. Aynı döneme paralel, 1940'lı yılların ortalarında II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika'da ortaya çıkan avangart bir sanat akımı olarak Soyut Dışavurumculuk (Jestüel resim) ve yine Avrupa'da ona paralel İnformel Sanat (Art İnformel, Biçimsel olmayan, jestüel teknik; Action Painting içinde de değerlendirilebilir.) ve Taşizm (Lekecilik) ile Japonya'daki Bokujinkai birbirine benzer oluşumlardır. Ressamın yüzeyi boyama sürecini nasıl geçirdiği, uygulama hızı, biçim ve jestlerin önceden tasarlanmaması, spontane oluşumlara izin vermesi, eylemin performansa dönüşmesi, konsantrasyon durumunun gerekliliği bu düşüncede eser üreten sanatçılar için benzer yönlerdir. Bu iki yönelimde, sanatçıların boyayı sürme ve yöntemleri her birinde farklı özellik göstermiş olsa da damlatma, sıçratma, akıtma, kaligrafik sürüş, lekesel üslup gibi benimsemiş oldukları yönelimler ve uygulama biçimleri benzerdir. Bu eserlerde, eylemsel ifade ile birlikte, sanatçıların kullandıkları malzeme de önem kazanmıştır. Bu kapsamda mürekkep, deneysel anlamda yüzey üzerinde rastlantısal oluşumlara izin veren bir malzeme olduğu için bu süreçte sanatçılar tarafından tercih edilmiştir.

1945 sonrasında Batı'da eylem resmi, soyutlamaya yeni bir yaklaşım sunarken, Doğu'da farklı bir soyutlama tarzının evrensel biçim anlayışıyla hareket eden Bokujinkai ve Gutai gibi sanatçı topluluklarının gelişimi de Batı'da gözlemlenmiştir. Zen söylemi, bu sanatçılara geleneksel kompozisyon yapısını terk etmeleri için kuramsal bir yaklaşım sağlamıştır. 1950'lerden 1970'lere kadar Kuzey Amerika, Avrupa ve Asya'da savaş sonrası kültürel atmosferde, Zen'e ve onun dünyaya felsefi yaklaşımına olan ilgi giderek genişlemiş ve kültürel bir eğilim oluşturmuştur. Batıdaki Lirik Soyut ve Soyut Dışavurumcu üslupta çalışan sanatçılar da bu eğilimin bilincinde olmuş, yazılarında ve röportajlarında Zen Budizm'ine ilgi duyduklarını ve bu durumun çalışmalarını etkilediğini dile getirmişlerdir. Bu süreçte Japon Avangart kaligrafisi sanatçıları, Inoue Yuichi, Morita Shiryu, Nakamura Bokushi, Eguchi Sögen, Sekiya Yoshimichi eserlerinde ve tartışmalarında Zen konularına atıfta bulunmuş, uluslararası izleyici kitlesine ulaşmış, Doğu Asya sanatının uluslararası kabulüne yeni bir boyut getirerek onun Zen ve Taoculuk gibi Doğu Asya maneviyatıyla olan ilişkisini gündeme getirmişlerdir. Artık yüzey üzerinde daha derin bir içerik anlayışına yön vermişlerdir.

Avrupa ve Amerikalıların hat sanatını anlama, hem bilinmeyen bir dili hem de alışılmadık sanatsal geleneği içselleştirme zorluğu, savaş sonrası izleyicileri için de ilgi çekici olmuştur. Bu eğilimin bilincinde olan Bokujunkai hattatları, sanatlarının dini ve felsefi boyutlarını ve bunun Zen Budizmi ile olan bağlantılarını vurgulamışlardır. Doğu'nun çok eskilere dayanan ve korunan *Hat Sanatı* geleneğini, uluslararası izleyici kitlesinin gözünde çağdaş bir sanat olarak yeniden oluşturmuşlardır. Bu çalışmanın sonucunda, Japon Avangart kaligrafisi ile 1950'lerin Avrupa-Amerikan Soyut resmi arasındaki görsel ve kavramsal benzerlik de açıkça görülmektedir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, bütün dünyada sanatsal çalışmaları bir araya getiren çok sayıda sanat fuarları, sergiler ve bienaller düzenlenmeye başlanmıştır. Bu etkinlikler ile birlikte ülkelerdeki sanat eleştirmenlerinin görüşleri de önem kazanmıştır. Bu süreçte, sanatı uluslararasılaştırmaya yönelik ulaşım olanaklarının artmasıyla farklı kültürlerin iletişim içine girmesi, sanatı tartışılabilir ortamların oluşturulabilmesinde önemli katkı sağlamıştır. Bu süreçte ülkelerde, artan ulusal sanat yayımları ve Batı ülkelerinde öğrenim görenler, sanat alanında ulusal bir etki yaratmıştır. Yine bu dönemde, Japonya'dan Amerika'ya tüm ülkelerde soyut bir anlatım dili oluşmuştur. Bu dil, resimde biçimin ön planda olmadığı, lekesel ve çizgisel alanların oluşumuyla kendini göstermiştir.

Uygulama çalışmaları olarak mürekkep ile yapmış olduğum, Lirik Soyut ve Dışavurumcu anlayışta olan eserlerimde, tez metninde yer alan Jackson Pollock, Pierre Soulages, İnoue Yuichi, Zao Wou Ki, Hemri Michaux, Georges Mathieu gibi sanatçıların çalışmalarıyla yöntem ve uygulama biçimleri açısından benzerlik de göstermektedir. Bu açıdan, çalışma metodu olarak yere sererek çalışma, akıtma, sıçratma gibi mürekkebi kullanma biçim ve yöntemlerim benzerlik taşımaktadır. Rastlantısal oluşumlar ve boşluk, bu resimlerin oluşumunda temel kavramlar olup, fırça hareketleri ön planda tutulmuş, yüzeye yayılan lekesel etkilerle doğaçlamanın ön planda olduğu bir tavırla bütünü oluşturmaya yönelik bir yaklaşım sergilenmiştir. Lekeler arası uzak-yakın, açık-koyu ilişkilerle serbest çağrışımlı, kendiliğinden oluşan yeni değerler ortaya çıkarılmıştır. Özellikle 2019'dan 2023 yılına kadar olan süreçte mürekkeple deneyimleyerek ortaya koyduğum eserlerde gerek siyah gerekse renkli mürekkep kullanarak farklı kompozisyonlar elde ettim. Bu eserler, seyircilere bir yönlendirmede bulunmamak için isim verilmeyerek *İsimsiz* olarak yer almışlardır.

Mürekkebin geleneksel yorumlarla içselleştirilmiş olması, çağdaş düşüncede yer bulmasını engellememiş, tam tersine soyut imgelerin ifadesinde an'da olabilmekle varlığını sürdürmüştür. Çağdaşlık, Hegel'in yorumuyla 'salt tin'e ulaşmak için yeni bir mantık ortaya koymanın', An'da olup biteni anlayabilmenin ve yorumlayabilmenin, hatta yorumlarken onu aşabilmenin, yeniye ve evrenselliğe ulaşabilmede insanlığın varoluşsal bütünlüğünü ortaya çıkarmasıdır. Bu açıdan bakıldığında mürekkep, çağdaşlığın resim sanatında kendini gösterme şeklidir. Mürekkep bu yönüyle, evrenselliğini hiç kaybetmeyecek ve resim sanatında deneysel ve kuramsal çalışmalar için sınırsız bir düzlem gibi araştırma evreni sunmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Akdeniz, H. (1989). *Adnan Turani Desenler Boya Resimler*, Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi, Enlem Seksen: Ankara.

Alain, S. (2011). *Christian Dotremont Logogrammes*, Centre Pompideu, GaleriD'art Graphique: Paris.

Alparslan, A. (1997). Hat, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 2,766-865) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Alparslan, A. (1997). Yazı Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 2,766-865) İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Ando, H. (2018). "Yu-Ichı Inoue 1916-1985 La calligraphie liberee". Exposition du 14 juillet au 15 septembre, Maison de la culture du Japon, Paris, Dossıer de Presse: Paris.

Anonymous, (1963) "Hans Hartung Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen", 12 Jul ibis 15 September, Ausstellungs, Kunsthalle Grabbeplatz: Düsseldorf.

Anonymous, (2021) "Zao Wou Ki", Il ne Faıt Jamaıs Nuıt'Hotel de Caumont Centre D'art Aıx En Provence Catalogue, 29 Avrıl 10 Octobre, Caumont Art Centre: France.

Anonymous, (2007). *China: Five Thousand Years of History and Civilization.* City University of Hong Kong Press: Hong Kong.

Anonymous, (2020). "Zao Wou Ki". Vıllepın Gallery Catologue Press: Hongkong.

Anonim, (2001). Çizgi ve Eller Osman Hamdi Bey'den Günümüze Türk Resminde Desen, Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi Kataloğu: İstanbul.

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* Sel Yayıncılık: İstanbul.

Antoni Tapies, (2005). *Works on paper &sculpture,* Waddington Galleries: London.

Artun, D. Müftüoğlu G. (2005) *Abidin Elderoğlu*. Galeri Nev: İstanbul.

Barthes, R. (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*. Şule Demirkol (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Batur, E. (1998). *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.

Blank, H. (2017). *Antikçağda Kitap*, Zehra Aksu Yılmazer (çev.). Alfa Yayıncılık: İstanbul.

Bloom, J. M. (2001). *Paper Before Print The History and Impact of Paper in the İslamic World*, Yale University Press: New Haven and London.

Bogdanova-Kummer, E. (2020). *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Gard*. Brıll: USA.

Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik*. Kubilay Koş (çev.). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Bonnefoı, G. (1976). Henri Michaux: Peintures. Exhibition Catalogue. Saint-Paul (Alpes Maritimes). Imprimerie Arte: Paris.

Budak, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları: Ankara.

Burckhardt, T. (2019). *Doğu'da Ve Batı'da Kutsal Sanat.* Tahir Uluç (çev.). İnsan Sanat Yayınları: İstanbul.

Büreger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. Erol Özbek, Şeyda Öztürk (çev.). İletişim Yayınları: İstanbul.

Briony, F. (2000). *On Abstract Art.* Yale University Press: New Haven and London.

Cabanne, P. (2019). "Nihayet Batılı Bir Hattat". Işık Ergüden (çev.). *Sanat Dünyamız Dergisi*, S. 57.

Catoir, Barbara. (1991). *Conversations with Antoni Tapies*. by Prestel-Verlag: Munich.

Chalhaub, S. (2018). "Published by Opera Gallery to coincide with the exhibition Black & White", March 14 - April 16, Exhibition Catalogue: Beirut.

Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. Kaya Özsezgin (çev.). İmge Kitabevi Yayınları: İstanbul.

Christiansen, T., Cotte M., Loredo-Portallar, R., Lindelof, P. E. (2017). "Scıentıfic Reports, The nature of ancient Egyptian copper-containing carbon inks is revealed by synchrotron radiation based X-ray microscopy". 31 October. 10.1038/s41598-017-15652-7

Curiger, B. (1996). *Birth of Cool American Paintings*. Distrubuted in the US. D.A.P Distrubuted Art Publishers: New York.

Cummings P., Merkert, J., Stoullig, C. (1983). *Willem de Kooning, Drawings, Paintings, Sculpture.* Witney Museum of American Art: New York.

Çakmakoğlu K. A. (2007). "Ortaçağ Anadolu Türk Mimarisinde Hz. Ali Yazıları". *Milli Folklor Dergisi*, S.74. 53.

Davıds, T. (1856). *The History Of Ink Vox*. Dıcta Perıt, Lıtera Scrıpta Manet. Arşiv; Sterling And Francine Clark Art Institute Library: New York.

Delamare, F., Guineau. B. (2007). *Renkler ve Malzemeleri*. Orçun Türkay (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Deleuze, G. (2009). *Duyumsamanın Mantığı, Francis Bacon*. Norgunk Yayıncılık: İstanbul.

Derman, M. U. (2006). Mürekkeb. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C 32, 46-47). Ankara: TDV Yayınları.

Dow, A. W. (1905). "Composıtıon", The Baker And Taylor Company, 33 East Seventeenth Street: New York.

Drouin, R. (1956). "Tachisme is only a Word". *Architectural Design*, Ağustos S. 26.

Eco, U. (2021). *Açık Yapıt*. Tolga Esmer (çev.). Can Yayınları: İstanbul.

Emre, G. (2010). *Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, Kültürel Miras Ve Turizm Programı: Ankara.

Erinç, S. M. (1990). *Zeki Faik İzer,* Türkiye Halk Bankası Yayınları: Ankara.

Eriş, M. N. (2016). *Nun ve Kalem*. Bursa Kültür A.Ş. Yayınları: Bursa.

Eroğlu, Ö. (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*. Öke Yayınevi: İstanbul.

Erzen, J. R. (1997). Tapies. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (C 3, 1641-1735-1797-1750). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Erzen, J. N. (2020). *Çoğul Estetik*. Metis Yayınları: İstanbul.

Eu, E. (2016). "A Stpı Annual Specıal Exhıbıtıon Zao Wou-Kı". 7 July - 27 August, No Boundarıes Press Release: Singapur.

Hergott, F. (2019). "Hans Hartung La Fabrique Du Geste" ,11 October-1 March, Musee d'Art Moderne de Paris.

Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü.* Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu (çev.). Hayalperest Yayınları: İstanbul.

Faulmann, C. (2020). *Yazı Kitabı*. Itır Ada (çev.). İş Bankası Yayınları: İstanbul.

Fineberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat*. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz (çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları: İzmir.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji*. Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (çev.). Payel Yayınları: İstanbul.

Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü,* Remzi Kitabevi: İstanbul.

Gören, A. K. (2018). *Türk Resmini Soyutlama ve Soyut Serüveninde Abidin Elderoğlu*. Dirimart yayınları: İstanbul.

Guenon, R. (2019). *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*. Fevzi Topaçoğlu (çev.). İnsan Yayınları: İstanbul.

Güngören, İ. (2016). *Zen Budizm Bir Yaşama Sanatı*. Yol Yayınları: İstanbul.

Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe Sözlüğü*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Harrison, C. ve Wood P. (2020). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Sabri Gürses (çev.). Küre Yayınları: İstanbul.

Hobbs, S. (2009). "Motherwell's Open: Heidegger, Mallarme, and Zen". 21 Publishing Ltd. : London.

Hodın, J. P. (1972). *Manessier*. Praeger Publishers: New York, Washington.

Honour H., Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*, Hakan Abacı (çev.). Alfa Yayınları: İstanbul.

Horowitz, D. (2010). "Yves Kleın Wıth The Voıd Full Powers". May 20- September 12 exhibition catologue, *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, Smithsonian Institution, Washington, DC, and the Walker Art Center: Minneapolis, MN.

İnal, G. (2006). *Çağdaşlar, Güzel Sanatlar Akademisi 51 Mezunları*. İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.

İrepoğlu, G. (2005). *Zeki Faik İzer*. İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü Bilim ve Sanat Merkezi Resim Galerisi, 2004. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Jean G. (2020). *Yazı İnsanlığın Belleği*. Nami Başer (çev.). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Jiro, Y. (2013). *From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989*. The Museum of Modern Art: New York.

Kahraman, H. B. (2016). *Sanat Rastlantısı Rastlantının Sanatı*. 30 Eylül-3Aralık, Akbank Sanat Sergi Kataloğu: İstanbul.

Karaboğa, Z. (2021). "Georges Mathıeu'nun Lirik Soyut Yapıtlarında Mürekkep Kullanımı", *International Socıal Scıences Studıes Journal*, 7 (87), 3787-3796. https://orcid.org/0000-0001-6855-9722

Karadağ, R. (1997). "Türk Halı Kilim ve Kumaşlarında kullanılan Doğal Boyarmaddeler". *ARIŞ (Halı dokuma ve işleme sanatları dergisi)* S. 2. 40-42. https://doi.org/10.34242/akmbaris.2019.92

Kınaytürk, H. (1987). *Türk Resminde Modernleşme Süreci*. Galeri Baraz Yayınları: İstanbul.

Kleıner, S. F. (2009*). Gardner's Art Through Ages A Concıse Global History*. Second Editıon: Boston, U.S.A.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. Yasemin Tezgiden (çev.). Metis Yayınları: İstanbul.

Leggett, T. (1987). *Zen and The Ways*. Published by the Charles E. Tuttle Company, Inc. Of Rutland, Vermont: Tokyo, Japan.

Luc, J., Toula, B. (2019). *Zen*. Işık Ergüden (çev). Dost Yayınları: Ankara.

Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. Cevat Çapan, Sadi Öziş (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul.

Mark, A. C. (2005). "Matting the Monochrome: Malevich, Klein, and Now", *Art Journal Winter*. 64 (4), 95-108.

Mattison, R. S. (2011). "Franz Kline Coal and Steel". With an essay by Irving Sandler, Allentown Art Museum of the Lehigh Valley: Pennsylvania.

Messer, T. (1983). "Handbook: The Peggy Guugenheim Collection". The Solomon R. Foundation: New York.

Michaux, H. (2010). *Çin'de İdeogramlar*. Orçun Türkay (çev.). Norgunk Yayınları: İstanbul.

Michaux, H. (1976). "Henri Michaux: Peintures". Exhibition Catalogue. With texts by J. Dupin and Genevieve Bonnefoi. Catalogue by H. Drude and F. Gaillard. St Paul de Vence: Foundation Maeght, Galerie Bordas: İtaly.

Milwright, M. (2017). *İslamic Arts and Crafts*. Edinbugh University Press: Great Britain.

Momıyama, N. (1966). *Sumi-e and Introduction to Ink Painting*. Second Printing, Japan Society: New York.

Mondadori, A. (1983). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi* (C 4, 709). Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç (çev.). İstanbul: Görsel Yayınlar.

Monroe, A. (2009). *The third mind : American artists contemplate Asia, 1860-1969*. Guggenheim Museum: New York.

Moos, D. (1996) *Forces Of The Fifties*, The Ohio State University, Wexner Center for the Arts,: Ohio.

Munroe, A. ve Tiampo M. (2013). *Gutai : Splendid Playground*. Guggenheim Museum Publications: New York.

Mürekkep. (1983). *Büyük Larousse Ansiklopedisi* (C 16, 8461) İstanbul: Milliyet Yayınları.

Naci, E. (1981). *Anılardan Damlalar*. Karacan Yayınları: İstanbul.

Nanako, K. (2014). "Oriental Calligraphy in Jackson Pollock: A study of the formation of the Black Paintings". *The Japanese Society for Aesthetics*, S.21. 45-54.

O'Connor, F.V. (1967). *Jackson Pollock.* The Museum of Modern Art: New York.

O'hara, F. (1965). *Robert Motherwell : with selections from the artist's writings*. The Museum of Modern Art: New York.

O'hara, F. (1960). *New Spanish painting and sculpture*. The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday: New York.

Okamoto, N. (1996). *Japanese İnk Painting The Art of Sumi-e*. Sterling publishing: New York.

Özcan, A. R. (2012). *Hat ve Tezhip Sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.

Özdem, F. (2006). "Jean Dubuffet : Batı Kültürü ya da Bu Elbise Olmamış!*"*. *Sanat Dünyamız*, S. 97.

Özsezgin, K. (1987). "Otomatik Desen'in şiirsel tadı". *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 180.

Özsezgin, K. (1987). "Hans Hartung Anlatıyor" . *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 246.

Quiangong, L. (2018). *Çin Sanatı*. Çev. Özlem Karadağ, Kaynak Yayınları: Ankara.

Parish, N. (2008). “Between Text and Image, East and West: Henri Michaux’s Signs and Christian Dotremont’s Logogrammes” *Rilune*, S.8, 67-80.

Passeron, R. (1988). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Sezer Tansuğ (çev.). Remzi Kitabevi: İstanbul.

Post War and Contemporary Art. (2006). Day Sale, Friday 23 June, Chrıstıe’s: London.

Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. Vivet Kanetti (çev.). Cem Yayınları: İstanbul.

Rathke, E. (2006). “Wols, (1913-51), Fotoğraf, Suluboya, Gravür Sergisi”, Milli Reasürans Sanat Galerisi, 25 Ocak-25 Şubat Sema Bulutsuz (çev.). Milli Reasürans T.A.Ş. Yayınları: İstanbul.

Read, H. (1959). *A Concise History of Modern Painting*. Printed in Great Britain by Jarrold and Sons Ltd.: Norwich.

Ritchie, A. C. (1955). *The New decade : 22 European painters and sculptors*, The Museum of Modern Art Press: New York.

Rona, Z. (1997). “Mürekkep”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, (C 2, 934-937). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Rose, B. (2006). *Monochromes From Malevich to Present*. University of California Press: California.

Rose, B. (1980). *Jackson Pollock, Drawing into Painting*. The Museum of Modern Art: New York.

Rubin, W. (1976). *Andre Masson*. The Museum of Modern Art Publishing: New York.

Sağdıç, O. (1984). *Abidin Elderoğlu*. İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.

Sarıdikmen, G. (2008). “Gelibolu Doğumlu Bir Ressam: Elif Naci (1898-1987)”, *Gelibolu Değerleri Sempozyumu*, 25-31 Ağustos 2008, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, Çanakkale. 205-225.

Sartre, J. P. (1997). *Estetik Üzerine Denemeler*. Mehmet Yılmaz (çev.). Doruk Yayınları: Ankara.

Sato, S. (2013). *Shodo, The Quiet Art of Japanese Zen Calligraphy*. Tuttle Publıshıng: Singapure.

Sato, S. (2010). *Sumi-e The Art of Japanese Ink Painting*. Tuttle Publishing: Singapore.

Schmied, W. (2016). *Zero Geleceğe Geri Sayım*. Ayşen Anadol vd., (çev.). Sabancı Müzesi Yayınları: İstanbul.

Schwartz-Arenales L. (2021) "Eloge de la lumiere , (In Praise of Light) Pierre Soulages-Tanabe Chikuunsai IV" 17 November -27 March, Baur Foundation Museum of far Eastern Art: Geneve.

Shuzo, T. (2012). *Callıgraphy East And West 1957, From Postwar to Postmodern, Art in Japan 1945-1989*. Moma Primary Documents: New York.

Smith, K. (2019). "Mürekkepten, Çin Güncel Sanatından Yorumlamalar". Kaya Genç (çev.). Pera Müzesi Sergi Kataloğu: İstanbul.

Solomon, R. (2015). "Zero Countdown to Tomorrow,150's-1970's.". October 10, January 7, Guggenheim Museum Publications: New York.

Soysal, A. (2004). *Hüsnühat*. Norgunk Yayınları: İstanbul.

Sönmez, N. (2016). *Selim Turan Tez Antitez Sentez*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Sönmez, N. (2022). *Paris Tecrübeleri Ecole de Paris-Çağdaş Türk Sanatı: 1945-1965*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Sönmez, N. (2000). *Türk Ressamları ve Paris Okulu*. Yapı Kredi Kültür Yayınları: İstanbul.

Sönmez, N. (1993). "Hans Hartung: Soğuk ve Çağırıcı". *Sanat Dünyamız Dergisi*, S. 54. 76.

Sönmez, N. (1995). "Jean Dubuffet". *Sanat TR*, AFAA (Association Française Daction Artistique Ministire des Affaires Etrangeres), Dumat Offset: Ankara.

Stark, F. (2000). *Sanatta Etkileşim*. Zeynep Yasa Yaman (çev.). İş Bankası Yayınları :İstanbul.

Taburoğlu, Ö. (2016). *Resim, söz ve yazı: İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*. Doğu Batı Yayınları: Ankara.

Tansuğ, S. (2006). *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tansuğ, S. (1988). *Türk Resminde Yeni Dönem*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tansuğ, S. (2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Bilgi Yayınevi: İstanbul.

Tansuğ, S. (1994). *Zeki Faik İzer*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Tapies, A. (2014). *Sanat Pratiği*. İsmet Birkan (çev.). Dost Yayınları: Ankara.

Yao, M. (2015). *The Influence of Chinese Calligraphy on Western Informel Painting*. Dietger Müller: Düsseldorf.

Tobey, M. (2001). *Bilder von 1940 bis 1975*. Baukunst Galerie: Köln.

Turani, A. (2017). *Dünya Sanat Tarihi*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Turani, A. (2020). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi: İstanbul.

Vıtruvıus, P. (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları: Ankara.

Watts, W. A. (1998). *Zen Yolu*. Sena Uğur (çev.). Şule Yayınları: İstanbul.

Webel, S. (2005). "*XX. Yüzyılın Büyük Bir Sanatçısıyla Buluşma Jean Dubuffet, Baskılar ve Resimler 1944-1984*". Esra Özdoğan, Levis Keir Johnson, Carol Lamotte (çev.). Pera Müzesi Yayınları: İstanbul.

Weitemeier, H. (1998). *Yves Kline*. Taschen: Germania.

Whitfield, S. (2005). *Antonı Tapies Works on Paper &Sculpture*. Waddington Galleries: London.

Wright, W. (1999). "Interview, The Springs, Long Island, New York, Broadcast on radio WERI, Rhode Island, 1951. Jackson Pollock, İnterviews, Articles, and Reviews". Edited by Pepe Karmel, The Museum of Modern Art: New York.

Wye, D. (1991). *Antoni Tapies in print, The Museum of Modern Art*. Distributed by H.N. Abrams. Inc: New York.

Yaman, Z. Y. (2002). *D Grubu 1933-1951*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Yazır, M. B. (1972) Yazı çeşitleri, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli* (C 1, 84-103). Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Yazır, M. B. (1974). Mürekkep Çeşitleri, *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli*. (C 2, 180-186). Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Yıldız, N. (2000). *Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu*. Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.

İnternet Kaynakları

Alfred Manessier Kağıt Üzerine Mürekkep, (2023, 24 Temmuz). Erişim adresi: https://www.auction.fr/_en/lot/alfred-manessier-1911-1993-composition-1970-encre-de-hine-sur-papier-signee-et-16959026

Alfred Manessier (2023, 17 Ocak) Erişim adresi: https://dianedepolignac.com/wp-content/uploads/2020/11/biographie-alfred-manessier-fr.pdf

Antoni Tapies Kağıt Üzerine Mürekkep (2023, 7 Ağustos) Erişim adresi: www.macba.cat/en/art-artists/artists/dau-al-set-grup-dartistes/revista-dau-al-set-antonitapies0?_gl=1*r29jav*_up*MQ..*_ga*Mzg2NjM1ODY4LjE2OTIxOTkwMTU.*_ga_QB5KEH763B*MTY5MjE5OTAxNS4xLjAuMTY5MjE5OTAxNS4wLjAuMA

Claude Lorrain, Bir Grup Ağaç, (2023 20 Ekim). Erişim adresi: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Oo-6-72

E-skop Sanat Tarihi Eleştiri (2014, Eylül, 4) Tiraje'yle söyleşi: Desen Bir Bütün, Öncesi Sonrası yok!... Ekim 28, 2023 tarihinde, https://www.e-skop.com/skopbulten/tirajeyle-soylesi-desen-bir-butun-oncesi-sonrasi-yok/2101 adresinden alındı.

Galeri Nev. (2019, Mayıs 1-5). Yüksel Arslan Sürgünde Bir Kral. Ekim 25, 2023 tarihinde, https://galerinev.art/tr/yuksel-arslan adresinden alındı.

Georges Mathieu (2022, 4 Şubat). Erişim adresi: https://georges-mathieu.fr/en/publications/what-we-owe-georges-mathieu/

Georges Mathieu, Hızın Estetiği (2022, 7 Şubat) Erişim adresi: https://www.artprice.com/artmarketinsight/georges-mathieu-the-aesthetics-of-speed

Georges Mathieu Kağıt Üzerine Mürekkep, (2023, 20 Haziran). Erişim adresi: www.mutualart.com/Artwork/Pare/56D5CE8E0E8BCB58

Georges Mathieu Kağıt Üzerine Çin Mürekkebi, (2023, 4 Mayıs). Erişim adresi: tr.pinterest.com/pin/404057397791951649/

Georges Mathieu Mürekkep, (2023, 1 Mayıs). Erişim adresi: www.wikiart.org/en/georges-mathieu/utan-titel

Hans Hartung (2022, 9 Aralık). Erişim adresi: https://www.hans-hartung.com/

Hans Hartung Kağıt Üzerine Mürekkep (2023, 24 Haziran). Erişim adresi: www.tate.org.uk/research/tate-papers/very-late-style-hans-hartung

Hans Hartung 1956, (2023, 12 Aralık). Erişim adresi: https://www.perrotin.com/artists/Hans_Hartung/308/sans-titre/68053

Happening (2022, 7 Şubat) Erişim adresi: https://www.britannica.com/art/Happening Hat Sanatının Kullanım Alanları, (2023, 20 Temmuz). Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/hat

İnoue Yuichi, kağıt üzerine mürekkep (2022, 20 Aralık). Erişim adresi: www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=78&d=140

İnoue Yuichi, Knazan Cold Mountain (2023, 29 Haziran). Erişim adresi: www.japan-art.com/en/artists/26-yu-ichi-%28inoue-yuichi%29/biography/

İnoue Yuichi, Kanzan Soğuk Dağ (2023, 28 Ağustos). Erişim adresi: https://soundcloud.com/metmuseum/2088-inoue-y-ichi-kanzan-cold

İnoue Yuichi Atölye (2023, 28 Haziran). Erişim adresi: http://www.yu-ichi.com/

İnoue Yuichi Kişisel Sergi (2023, 28 Ağustos). Erişim adresi: www.japan-art.com/en/artists/26-yu-ichi-%28inoue-yuichi%29/biography/

İnoue Yuichi (2023, 20 Ocak). Erişim adresi: https://www.japan-art.com/en/artists/26-yu-ichi-%28inoue-yuichi%29/overview/

Jackson Pollock Kağıt Üzerine Mürekkep, (2023, 30 Ağustos). Erişim adresi: https://digital.nga.gov.au/archive/exhibition/abstractexpress/default.cfm%3Firn=45702&bioartistirn=17393&mnuid=3&galid=0&viewid=2.html

Mark Tobey ‘den metinler, (2023, 24 Mart). Erişim adresi: http://www.cmt-marktobey.net/texts-from.html

Morita Shiryu (2023, 15 Ocak). Erişim adresi: http://japanesescreens.com/catalogue/modernpost-war/7367/?wpp_export=pdf

Morita Shiryu Kaligrafi Performansı (2023, 1 Temmuz). Erişim adresi: https://moritashiryu-bokujin.com/english

Morita Shiryu Kişisel Sergi (2023, 1 Temmuz). Erişim adresi: https://moritashiryu-bokujin.com/english

Morita Shiryu Kağıt Üzerine Mürekkep (2023, 1 Temmuz). Erişim adresi: https://moritashiryu-bokujin.com/english

Morita Shiryu Usabuku (2023, 2 Temmuz). Erişim adresi: https://moritashiryu-bokujin.com/english

Morita Yasuji (2023, 20 Ağustos). Erişim adresi: www.moma.org/calendar/exhibitions/3320?installation_image_index=0

Mübin Orhon Kağıt Üzerine Mürekkep (2023, 20 Eylül). Erişim adresi: https://www.artiummodern.com/urun/361235230-x-38-cm

Paris Ekolü içinde Türk Ressamları (2023, 1 Haziran). Erişim adresi: http://www.xxortacag.sakarya.edu.tr/pdf/31kgiray.pdf

Pierre Soulages Kağıt Üzerine Mürekkep, (2023, 27 Ağustos). Erişim adresi: www.mutualart.com/Artwork/Composition/7D7EC40073AD2DC8

Pierre Soulages Mürekkep, (2023, 20 Ağustos). Erişim adresi: www.mutualart.com/Artwork/SansTitre/9AF924B72A67F091E8EC16A192D0B63

Pierre Soulages Kağıt Üzerine Mürekkep, (2023, 24 Ağustos) Erişim adresi: www.mutualart.com/Artwork/Untitled/A4F45F166CC16E57

Studio İnternational, (2011, October, November 11-26). Robert Motherwell: Works on Paper. Mayıs 07, 2023 tarihinde, https://www.studiointernational.com/index.php/robert-motherwell-works-on-paper adresinden alındı.

Şeref Akdik Kıt'a (2023, 25 Ekim). Erişim adresi: https://www.sakipsabancimuzesi.org/sanatci/274/248

Willem de Kooning Kağıt Üzerine Mürekkep, (2023, 7 Eylül). Erişim adresi: https://www.drawingsandnotes.com/roma-new-york-1953-1964/

Yves Kline ANT 80 (2023, 21 Ekim). Erişim adresi: www.yvesklein.com/

Yves Kline ANT 100 (2022, 21 Ekim). Erişim adresi: www.yvesklein.com/

Yves Kline IKB 27 (2022, 21 Ekim). Erişim adresi: https://www.yvesklein.com/

Yves Kline (IKB) (2023, 1 Temmuz). Erişim adresi: https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513

Zao Wou Ki Kağıt Üzerine Mürekkep (2023, 24 Ağustos). Erişim adresi: www.zaowouki.org/en/the-artist/works/inks/#11

Zao Wou-Ki Biyografi (2022, 10 Temmuz). Erişim adresi: https://www.zaowouki.org/en/the-artist/biography/