

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Umut KAYAPINAR

GÜNÜMÜZ RESMİNDE KALİGRAFİK ÇAĞRIŞIMLI ORGANİK FORMLARIN
ÇİZGİ VE RENK AÇISINDAN İRDELENMESİ

Danışman
Yrd.Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU

Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2006

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından
..... Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ OLARAK kabul edilmiştir.

İmza

Başkan:

Üye (Danışman):

Üye:

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

.../.../.....

İmza

.....

Müdür

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
SUMMARY	iii
GİRİŞ	
1.BÖLÜM :BAŞLANGIÇTAN GÜNÜMÜZE KALİGRAFİ VE KALİGRAFİK ÇAĞRIŞIMLI ORGANİK FORM ANLAYIŞI	3
1.1. Kaligrafi'nin Tanımı ve Tarihçesi	3
1.2. İslam Kaligrafisi ve Uzak Doğu Kaligrafisi	8
1.2.1. İslam Kaligrafisi	8
1.2.2. Uzak Doğu Kaligrafisi	11
1.3. Resimde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Değerlendirilişi	14
1.4. Kaligrafik Anlayışla Resim Yapan Sanatçılardan Örnekler	15
2.BÖLÜM: GÜNÜMÜZ RESMİNDE, PLASTİK ELEMAN OLARAK ORGANİK FORM, ÇİZGİ VE RENK	42
2.1. Organik Form	42
2.2. Çizgi ve Renk	43
2.2.1. Çizgi'nin Tanımı	43
2.2.2. Resimde Kaligrafik Çizgi Çeşitleri ve Psikolojik Etkileri	46
2.2.3. Plastik Eleman Olarak Çizgi'nin Kaligrafik Resim Anlayışındaki Önemi	54
2.2.4. Renk'in Tanımı	55
2.2.5. Plastik Eleman Olarak Renk ve Kaligrafik Resim Anlayışı	57
3. BÖLÜM: RESİMLERLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR	59
3.1. Kaligrafik Eleman Olarak Geyik Motifli Resimler	63
3.2. Kaligrafik Eleman Olarak Hiyeroglifler Kullanılan Resimler	80
SONUÇ	93
KAYNAKÇA	95
RESİM DİZİNİ	99
ÖZGEÇMİŞ	103

Ö Z E T

Çalışma “*Günümüz Resminde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi*” konusu ile sınırlı tutulmuştur. Bu tez hem kuramsal hem de uygulama olarak ele alınmıştır. Tez çalışmasının kuramsal kısmı üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde kaligrafinin tarihsel gelişim serüveni hakkında bilgi verilmektedir. Aynı zamanda kaligrafinin tanımlarını literatür taraması sonucu elde edilen veriler derlenmiştir ve değerlendirilmiştir. Bu bağlamda resim sanatının modernleşme çabalarının görülmeye başladığı 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başları ile birlikte sanat alanında yenilikler arayan sanatçılar doğu kültürüne yönelmişlerdir. Buradan Uzakdoğu ve İslam kaligrafisi resim sanatında kendisine yer bulmuştur.

Kaligrafik anlayışın resim sanatında nasıl yer aldığına değinilen bu bölümde, kaligrafik anlayışın estetik değerleri ile birlikte kompoze edilişindeki değerlere değinilmiştir. Ayrıca resim sanatında tez kapsamında kaligrafik anlayışta çalışan sanatçıların bu konuyu nasıl ele aldıklarına ve nasıl bir anlayış sergilediklerine örneklerle yer verilmiştir.

İkinci bölümde resim sanatını temel plastik elemanlarından olan organik form, renk ve çizgiye değinilmiştir. Bu bağlamda tanımlanmış, psikolojik etkileri araştırılmıştır ve resim sanatında nasıl ele alındığı araştırılmıştır.

Üçüncü bölümde ise tezin uygulama kısmından çıkarılan sonuçlar ve ortaya çıkan yapıtlara yer verilmiştir. Resimlerde genel olarak doğadan herhangi bir çıkış noktası aramadan, resimleri kendi düş gücüne dayalı olarak çalışılmıştır. Çalışmalar sırasında kompozisyonun gerektirdiği kaligrafik anlayışa bağlı olarak rastlantısal oluşumlara yer verilmiştir. Böylece boyanın heyecan verici biçimlere dönüştürülmesi ile ilgilenilmiştir. Bir resmin oluşumunda yaşanan heyecanlar, ortaya çıkan sürprizler, resmin organik gelişimi sırasında teknik bir yeterliliği de beraberinde getirmiştir. Çünkü teknik, yalnızca malzemenin kullanımı değildir. Teknik, aynı zamanda sanatçının kendine özgü sanat düşüncesinin gerçekleşme aşamasıdır.

S U M M A R Y

This study is limited with the topic, “The Study of Calligraphic Association of Ideas of Organic Forms according to the Lines and Colors in Today's Illustrations”. This thesis is discussed in both two parts, theoretical and execution. The theoretical part of the thesis is consisting of three sections.

In the first section, information about historical development adventure of calligraphy is given. Also, calligraphy definitions obtained at the end of a literature scan, are compiled and evaluated. In this sense, the artists looking for innovations, however the efforts of modernism of illustration art at the end of 18th Century and the beginning of 19th Century, are tended to eastern culture. For this reason, the Islamic and the Far-east calligraphy had taken a place in the Illustration Art.

In this section where it is referred how the calligraphic mentality had taken a place; it is also referred to calligraphic mentality which is composed with its esthetic values. Furthermore, it is referred with examples that how the artists which are studying with calligraphic mentality in illustration arts as thesis and what kind of sensibility is exposed by them.

In the second section, the basic plastic elements of the illustration art, the line, the color and the organic form is referred. It is defined; its psychological effects are researched and how it is discussed in the illustration art, are investigated in this sense.

In the third section, the results obtained from the application of the thesis and revealed productions are referred. The illustrations are depended on self imagination without looking for any extract from nature. During the studies, random formations had taken a place due to the calligraphic mentality supposed by the composition. Thus, transformation of the paint to the exciting forms is interested. Excitement feeling on the formation of an illustration and exposed surprises are bringing about a technical sufficiency during the organic development of an illustration. Technique is not only the usage of the material. Technique is also a fruition step of an artist's own specific thought.

GİRİŞ

Resim Sanatı'na baktığımızda farklı konularda kaligrafik anlayışla çalışan birçok sanatçı olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda kaligrafik anlayışla oluşturulan resimlerin organik form, renk ve çizgi açısından değerlendirdiğimizde, içinde yaşadığımız çağ ve sanatçılarıyla birlikte her dönemde farklı plastik dille var olduğuna tanık olmaktayız.

Tez'in kuramsal kısmında kaligrafik anlayış doğrultusunda, öncelikle sorunu saptamak ve kavramak bakımından kaligrafik anlayışın, plastik sanatlardaki etkisini ele alırsak, kaligrafinin geçmişine bakılması gerektiği düşünülmektedir.

Kaligrafik resim anlayışının Batı Resmi ile birlikte Türk Resim Sanatı'nda önemli bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Kaligrafinin resimsel anlamda ele alınışına birinci bölümde yer verilmiştir. Resim ile kaligrafinin ilişkisi, resmin bir anlatım aracı olarak anlaşılmasını mümkün kılar. Resim, yazının bulunmasından önce doğacı bir anlatıma sıkı sıkıya bağlı idi. Yazının bulunuşu, onu bu özelliğinden sıyırıp şematizme götürmüştür. Yazının keşfi, insandaki soyutlama yeteneğinin gelişmesine bağlı bir olgudur. Soyutlayıcı yetenek yazıda bir işaret dilinin kurulmasını mümkün kılar ve bu görsel işaretlerin her biri; ya bir nesneyi ya da bir kavramı gösterir. Bu da kaligrafik anlayışın gelişim serüvenini desteklemektedir. Tarihsel süreçte pek çok eski yazı çeşidine Resim Sanatı'nda karşılaşılmaktadır; Uzak Doğu Kaligrafisi, Mısır ve Mezopotamya Hiyeroglifleri v.b. bu yazı çeşitleri sanatçıların yapıtlarına, sanatçıların yorumları doğrultusunda yer bulmaktadır.

Kaligrafik anlayışın gelişim evresi yazının temel anlamıyla yeterince açıklanamaz. Çünkü kaligrafi, yazıdan farklı olarak sanatçının estetik değerlerini de yüklenmiştir. Bu bağlamda kaligrafinin resim sanatı ile ilişkisi yönünde önemli ipuçları vermektedir. Kaligrafi yoluyla harf ve çizginin sanatsal olarak estetik kaygıya dönüştürülmesi sağlanmak istenmiştir.

Kaligrafik anlayış doğrultusunda incelenen sanatçılar, resimlerin oluşum süreçlerinde esin kaynağı oluşturmaktadır. Resim sanatında kaligrafik dilin özellikle soyutlayıcı eğilimlerin temelinde boya, renk ve çizgi araştırmalarına önemli katkıda bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte özgünlüğe giden süreçte kaligrafik eğilimlerin tek biçim olmadığı da açıktır.

Tezin üçüncü bölümünde ele alınan kaligrafik anlayışla yapılan resimlerde genel olarak çalışma sırasında yaşanan coşku, ortaya çıkan sürprizlerden de yararlanılmıştır. Resimsel bağlamda kaligrafiyi, ressamın yazı yazıyormuşçasına rahat fırça kullanması sonucu oluşan el yazısı tadındaki plastik dil olarak tanımlayabiliriz. Kuşkusuz bu plastik anlayış, sanatçının içselliğini de ön plana çıkarmaktadır. Buradan hareketle kompozisyonlarda önceden belirlenen hiçbir nesnel motife bağlanmadan resim yüzeyi üzerinde oluşan yazısal izlenim uyandıran formlar olduğu gibi, doğa çıkışlı organik formlardan da esinlenilmektedir. Ayrıca yazısal biçimlerin resmin temel elemanları olan renk ve çizgi açısından resimsel mekan üzerinde bıraktığı etkileri de önem kazanmaktadır. Resimlerde renk ve çizginin biçimlenme serüveni ile aldığı soyutlanmış form ve çizgilerin resimsel açıdan kaligrafik özgün bir plastik dile dönüştürülmesi amaçlanmıştır.

1. Bölüm

BAŞLANGIÇTAN GÜNÜMÜZE KALİGRAFI VE KALİGRAFİK ÇAĞRIŞIMLI ORGANİK FORM ANLAYIŞI

1.1. Kaligrafi'nin Tanımı ve Tarihçesi

Kaligrafi genel olarak '*güzel yazı*' olarak adlandırıldığı halde, resim sanatında sanatçının benliğinin ortaya çıkmasına olanak sağlayan, fırça vuruşlarının sonucu meydana gelen işaretler olarak tanımlanabilir.

Bu konuda literatürde çok sayıda tanımlama ile karşılaşılmıştır. Konuyu yeterince netleştirmek bakımından kaligrafiye ilişkin bazı tanımlara değinmek yerinde olacaktır.

Kaligrafi "Güzel el yazısıdır. Hattatların yazdıkları sanat yazısıdır. Özgün kaligrafi terimi, ressamın yazarmışçasına rahat fırça kullanması sonucu ortaya çıkan, el yazısı karakterlerindeki çizgiler için kullanılır."¹

Kaligrafi terimine Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde şöyle değinilmiştir; "Harfler arasındaki boşlukları belli estetik ve tasarım kurallarına göre düzenleyerek kâğıt ya da ideografik benzeri malzeme üstüne kalem ya da fırçayla güzel ve zarif yazı yazma sanatı. İslam sanatında hat adıyla anılır. Yazı temelde işlevsel bir amaca hizmet etmekle birlikte öbür sanat dallarının üslupsal gelişimleriyle de yakından ilgilidir. Resimyazı ya da ikonografik yazı (Eski Mısır, Kolomb Öncesi Amerika), biçimsel ya da ideografik yazı (Çin, Japonya, Kore) ve alfabetik yazı (İslam ve Batı) bu gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır."²

"Kaligrafi, Çin ve Japonya'da fırça ile Batı'da ise genellikle yazı kalemi ile yapılan süslü olarak kullanılan yazı..."³ dır.

İnsanlar, ilk çağlardan itibaren iletişim kurma isteğindedir. Kimi zaman bu iletişim söz ve diyaloglarla olsa da, bu iletişim türünün yetişemediği yerde devreye yazı girmiştir. Yazı, çizgiler, simgeler veya sembollerle desteklenmiştir.

¹ Turani, 2003(a), s.62.

² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, s. 934-935.

³ Smith, 1993, s.38.

İlk insanlar yaşadıkları ya da barındıkları mekânlar olan mağara duvarlarına gündelik uğraşları olan avlanma sahnelerini, av hayvanlarını ve kullandıkları yöntemleri resmetmişlerdir. Bunun nedeni, yaşadıkları güçlükleri diğerleri ile paylaşmak ya da günümüzde de bazı kültürlerde görülebilen büyücülerin kullandığı gibi, büyüsel amaçlı olabilir. Hayvanları bu yolla etkileyeceklerini ve daha kolay bir şekilde avlayabileceklerini düşünmüş olabilirler. Yani, mağara resimleri ilk insanların yaptıklarını, inançlarını, korkularını yansıtan bir ifade aracı olarak değerlendirilebilir.

Yazı'nın ilk olarak nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemesine rağmen bir iletişim aracı ve görsel ifade aracı olarak her zaman ilgi çekmiştir.

İlk resmin, yazı niteliği taşıdığı söylenebilir. Çünkü konuşmanın bilinmediği dönemlerde, sanatında ilk çıktığı dönem sayılabilecek, mağara resimlerini de bu doğrultuda yazı olarak nitelendirebiliriz. Resimli yazı sembollerinin çizgisel özellikleri, resmin çizgisel özelliklerine de temel oluşturmuş olabileceği düşünülebilir. Yazı özellikleri ve resim üslupları arasında gözden kaçmayacak ortaklıklar vardır.

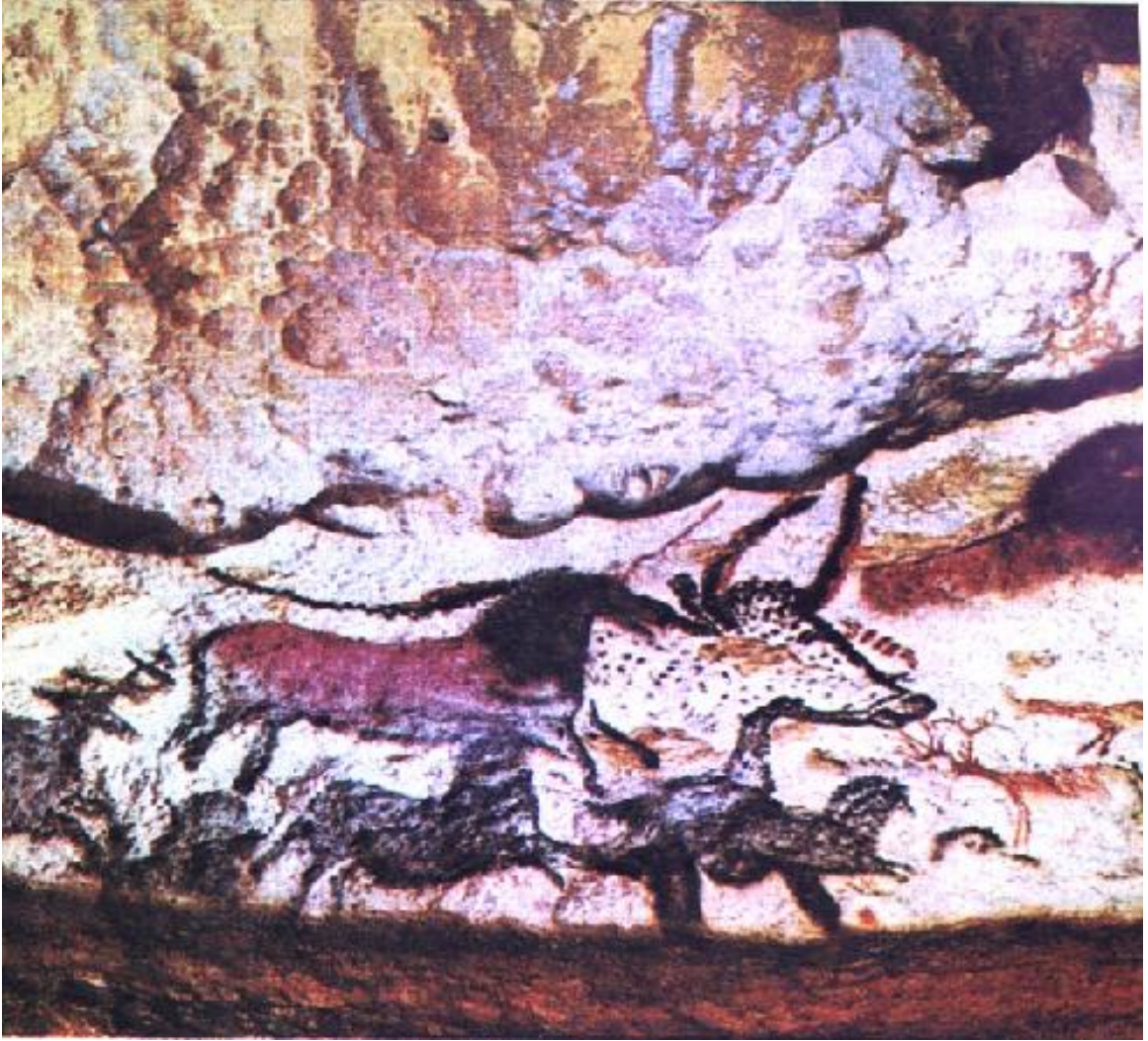
İlk yazılarda çizgi ve simgelerin varlığı birer doğuş nedenidir. Bu simgeler ve işaretler ilkçağlarda en çok bilinen eşya ve aletlerden örnekler alınarak şematize edilmesiyle kullanılmıştır. “Bu biçimler, zamanla değişe değişe her yaşayan toplumda farklılaşarak değişik birer yazı ortaya çıkmış, daha sonra uluslara özgü olmuştur.”⁴

Resim ile kaligrafinin ilişkisi, resmin bir anlatım aracı olarak anlaşılmasını mümkün kılar. Resim, yazının bulunmasından önce doğacı bir anlatıma sıkı sıkıya bağlı idi. Yazının bulunuşu, onu bu özelliğinden sıyırıp şematizme götürmüştür. Yazının keşfi, insandaki soyutlama yeteneğinin gelişmesine bağlı bir olgudur. Soyutlayıcı yetenek yazıda bir işaret dilinin kurulmasını mümkün kılar ve bu görsel işaretlerin her biri; ya bir nesneyi ya da bir kavramı gösterir. Buda Kaligrafik anlayışın gelişim serüvenini desteklemektedir.

İlk resim-yazılar M.Ö. 3500 yıllarında Mezopotamya ve Mısır'da kullanılmaya başlamıştır. Binlerce yıllık eski Mısır kültürü resim-yazılar sayesinde günümüze kadar ulaşabilmiştir. Mısırlılarda tarım ve hayvancılık gelişmeye başladığı için, artık her bir hayvan ya da eşyanın tek tek resmini yapmak zorlaşmıştı ve bu nedenle resim-yazı denilen sembolleri kullanmaya başladılar. Yazı'nın gelişimi üzerine Yüksel Uslay şöyle demiştir;

⁴ Uslay, 1989, s.8

“Doğadan alınan en çok bilinip kullanılan biçimlerin yan yana dizilmesiyle oluşan bu resim-yazılar da her biçim gelişimiyle Mezopotamya da çivi yazısı, Mısır’da da Hiyeroglif⁵ yazı doğmuştur, zamanla kullanılan biçimler haline gelmiştir. Böylece her sözcük bir simgeyle anlatıldığı yazı türü logografi doğmuştur. Bu yazı türünde, doğadan alınıp sadeleştirilen biçimler mutlaka doğada olduğu durumda değil, değişik biçimlerde sıralanarak yazı dizisine uygulanmaya çalışmıştır.”⁶ (Resim 1)



Resim 1- Fransa’da Lascaux mağarası,
Yaklaşık 15.000 yıl önce yapılmış ve tavan resmidir.

Piktogram adı verilen resimli yazı sembollerinin çizgisel özellikleri, geçerli oldukları dönemlerde resme de temel oluşturmuş olabilir. Yazı özellikleri ve resim üslupları arasında gözden kaçmayacak ortaklıklar vardır. Eski Mısır’ın sembolik resimlerden oluşan hiyeroglif yazısı, Mısır resim anlayışının tüm temel özelliklerini barındırmakta idi. Resimli biçimlerden

⁵ Hiyeroglif: İnsan ve eşyaların basitleştirilip sembolize edilmiş biçimlerinden çıkmış eski Mısır yazısıdır. Grekçe de; “kutsal işaretler” anlamına gelmektedir.

⁶ Uslay, age, s.5-6

meydana gelen Çin yazısının çizgi estetiği de, Çin resmine yansımış olmalıdır. Hint uygarlığında henüz okunmayan eski bir yazı çeşidinin, en eski çağlardaki Hint resim çizgisinin temeli olduğu ileri sürülebilir.

Resim-yazı diye adlandırılan çivi ve hiyeroglif yazıyı da içeren piktografi⁷ yazının en ilkel aşamasıdır. Bu bağlamda resim-yazı sembollerinin çizgisel özellikleri, resim sanatına da temel oluşturmuş olabileceği düşünülebilir. Yazı özellikleri ve resim üslupları arasında gözden kaçmayacak ortaklıklar vardır. Bu konuyu Serin şöyle ifade etmiştir:

“İnsanoğlu kültür çevresi ne olursa olsun ilk insandan günümüze kadar iletişim kurma zorunluluğu duymuştur. İletişime yardımcı olarak da imler ve simgeler kullanmıştır. Bu biçimlerle diyalog Mısır, Hiyeroglif yazısı ve Çinlilerin eski yazılarıyla uygar dünyanın oluşum süreci gerçekleşmiştir. Simgelerden başlayan ve sadeleşen resimlerle biçim ve ses ilişkisi hecelere ve harflere dönüşmüş. Hiyeroglifin sonraları Gotik yazıya dönüşmesi, tüm alfabelerin aslı kabul edilen Fenike Yazısı'nın da Mısır Yazısı üzerine temellenmiş olması ilginçtir. Yazının kaynağı ve doğuş nedenlerini netleştirmek için İslam kaligrafisine de tarihsel bir bakış gerekir. Zira Arap yazısının Yunan-Latin gibi Fenike menşeli olması bu gelişimi anımsatmayı gerektirmektedir. Geçmiş zamanlarda dünya ticaretine hakim olan Fenikeliler, ticari münasebetleri neticesinde yazılarını doğu ve batıda yerleşmiş milletlere yaymışlardır. Batıda Latin alfabesi, Doğuda İbrani ve Arami yazıları bu münasebetlerin mahsulüdür.”⁸

Sembolik resimsel yazılar ile kaligrafik çizgilerin, Eski Mısır ve Doğu kültürlerindeki ilişkisi Antik Yunan ve Roma dünyasında oldukça değişik bir görünüş ortaya koyar. Bu, yazı ve resmin yollarının birbirlerinden tümü ile ayrılmasıdır. Resim sanatı bir yandan doğacı ve gözlemci bir yolla gelişirken; yazı ölçülü bir soyut işaretler dili olarak kendi görevlerini yüklenir. Bu yazı, kendi biçimsel değerleriyle görsel coşkuların bir aracı olamaz.

Toplumlar birbirleri ile iletişim sağlamak amacıyla yukarıda da belirtildiği gibi çeşitli sembollerden oluşan kaligrafik simgeler kullanmışlardır. Bunların arasında Mısır Hiyeroglifleri, aynı zamanda duvarlara çizilen figürlerin bir araya gelmesi ile oluştuğu için önemli bir yere sahiptirler. Bu kaligrafik simgeler resim sanatında sıklıkla eleman olarak kullanılmıştır. Bu semboller kimi zaman tek bir işaretle, bir kelimeyi temsil etmektedir. Kimi zaman birkaçı bir araya gelerek bir kelimeyi oluşturmaktadır.

⁷ Piktografi: Harf yerine resim kullanılan yazı, resimyazı.

⁸ Serin, 1982,s.31.

Eski Mısır'ın sembolik resimlerden oluşan hiyeroglif yazısı, Mısır resim anlayışın gelenekçi bütün özelliklerini taşır. Resimli sembollerden oluşan eski Çin yazısının çizgi kıvraklığı da Çin resmine yansımıştır. Hint uygarlığında henüz okunmayan eski bir yazı çeşidinin, en eski çağlardaki Hint resim anlayışının temeli olduğu ileri sürülür.

Mısır yazısı, sembollerden oluştuğu için bir alfabe olarak düşünülemez. Şekillerin anlatım gücünü ve iletişim gücünü yansıtmaktadır. Bu konuda Friedrich şu ifadeleri kullanmıştır.

“Mısır Hiyeroglif yazısı sahip olduğu içyapı itibari ile bir alfabe değildir. Bizim alışık olmadığımız üç farklı türden, yani ideogramlar'dan, fonetik⁹ işaretler'den ve determinatifler'den meydana gelmektedir. İdeogramlar, canlı bir varlığı veya bir eşyayı görüntü olarak yansıtan işaretlerdir. Bunların sözcük okunuşları dikkate alınmaz. Bir varlığın yada eşyanın görünen ya da bilinen anlamını ifade eder. Çin yazısı da bu tür işaretleri bünyesinde barındırmaktadır, ama Mısır yazısı bunlara daha geniş yer vermektedir. Anlatılmak istenen düşünceyi yalnızca ideogramlar ile dile getiren bir yazı sistemi, o dilin pratiğini yapmayan bir kişi tarafından da şu veya bu şekilde anlaşılabilir. Bu durumda bu tür yazı sistemleri kelimenin okunuşuna değil, onun yansıttığı düşünceye dikkat çeker.”¹⁰

Kaligrafik anlayışın gelişim evresi yazının temel anlamıyla yeterince açıklanamaz. Çünkü kaligrafi, yazıdan farklı olarak sanatçının estetik değerlerini de yüklenmiştir. Bu bağlamda kaligrafinin resim sanatı ile ilişkisi yönünde önemli ipuçları vermektedir. Kaligrafi yoluyla harf ve çizginin sanatsal olarak estetik kaygıya kavuşturulması sağlanmak istenmiştir.

Günümüzde kaligrafik anlayış, yazı dışında sanatsal bir sürecin içerisinde yer almıştır. Resmin temelini oluşturan plastik elemanlardan çizgi, renk ve biçim öğelerini içerdiğinden bu elemanlar ile birlikte resim sanatı düşüncesi tarafından yönlendirilmektedir. Bu durum kaligrafideki espaslar ve ritmik hareketlerin vermiş olduğu yapısal soyutlamalarla birlikte gelişmiştir.

Bu konuda E. Yazar'ın açıklaması kaligrafi kavramını tanımlama bakımından yeterli olacağı için önemlidir. Ona göre; “Yazı, bir ihtiyaçtan doğmuş ve öncelikle fayda amacı taşırken, kaligrafi de ise, estetik değerlere bağlı kalınması onu diğer sanatlara yaklaştırmış ve hatta Çin'de olduğu gibi resimde de geride olmayan etkili bir sanat konumuna getirmiştir. Bu etki Eski Mısır ve Pre-Kolombiyalı Amerika'daki, pitografik ya da ikonografik yazıda; Çin ve

⁹ Fonetik: Ses bilgisi, Sese dayalı olan.

¹⁰ Friedrich, 2000, ss. 21–22

Japonya'daki ideografik ya da sentezci yazıda veya Kufi, Karolenj, Gotik ve Rönesans yazılarındaki gibi alfabetik yazıda görülebilen özelliklerdir. Bu yazılar bazı grafik sanatçılarındaki olduğu gibi resimlerle kaynaşabilir.”¹¹

1.2. İslam Kaligrafisi ve Uzak Doğu Kaligrafisi

İslam kaligrafisi ve Uzak Doğu kaligrafisi, batılı ressamın daha çok 20. yüzyıl'daki modern sanat akımları doğrultusunda aradıkları farklılıklar arasındadır. Batılı sanatçılar, bu arayışlarında Doğu kültürüne yönelişlerde bulunmuşlar. İslam kaligrafisindeki esnek hareketler soyut biçimlerin oluşmasına neden oldukları için estetik yönden batılı sanatçıların dikkatini çekmiştir. Arap yazısının estetik yapısı ve sanat için bulunmaz bir kaynak olduğunu fark ettiklerinde bunu kullanma isteği duymuşlardır. Uzak Doğu kaligrafisinin sembolizmi, doğu sanatçılarındaki yazıtları aynı zamanda resim sanatının birer elemanı idi. Buradan yola çıkarak sanatçılar, Uzak Doğu kaligrafisindeki geometrik yapı ile sembolleşmeye yönelmişlerdir.

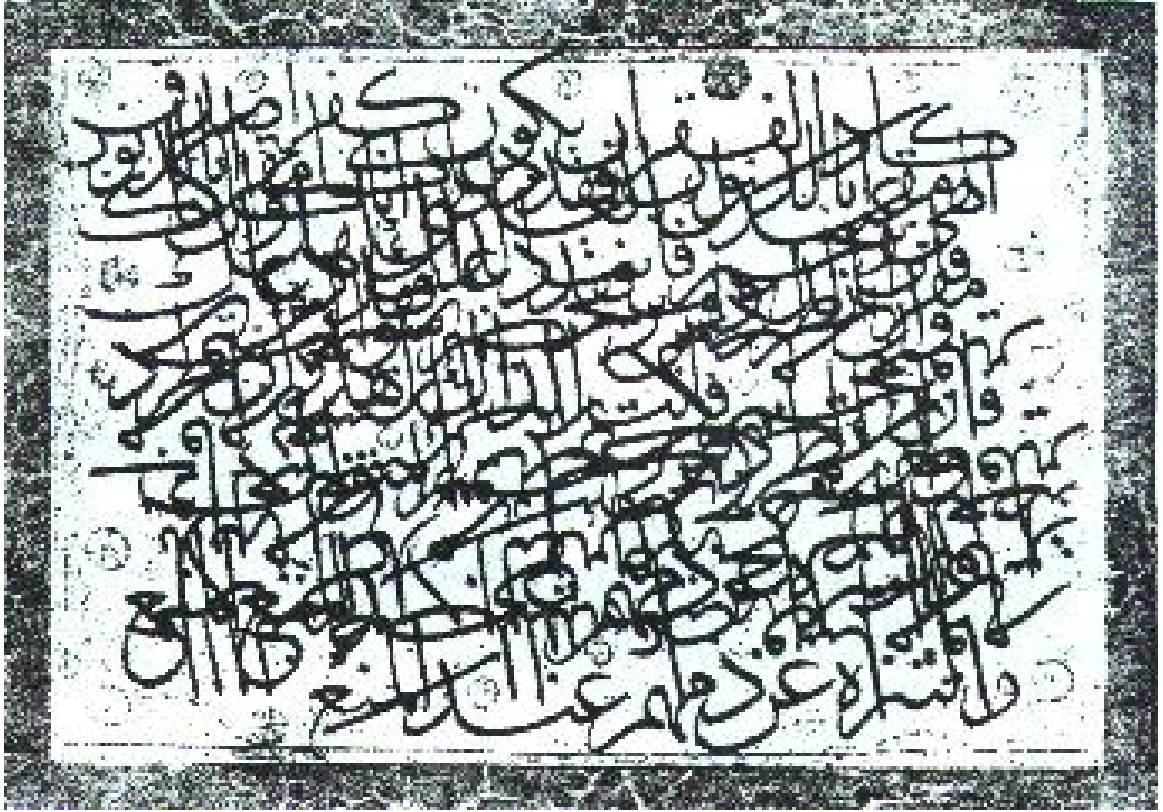
1.2.1. İslam Kaligrafisi

İslam kaligrafisi, ilk olarak İslam dinini kabul eden Arap toplumunda ortaya çıkmıştır. Osmanlı döneminde de yazı olarak Arap alfabesi İslam dininin kabulünden sonra toplum tarafından benimsenmiştir. Bu konuya Berk bir makalesinde şöyle değinmiştir;

“İslam yazısını ele alan ve derinlemesine inceleyen doğuda ve batıda pek az eser vardır. Bu sanat genel olarak Doğu sanat tarihinin bir kolu bilinmiş, plastik ifade hassaları üzerinde hiç durulmamıştır. Batılılar, İslam yazısının doğuşunu ve kökenini bilmekle beraber, gelişmesi, stilleri, fikir ve metafiziği hakkında bilgisizlerdir. Bu sanat, Doğuda, Hiyeroglif yahut Sümer yazıları gibi arkeolojik bir bilim kolu olarak görülmektedir.”¹² (Resim 2)

¹¹ Yarar, 1987,s.7.

¹² Berk, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, s. 49.



Resim 2- **Hafız Osman**'ın Bir Karalaması.

Bir önceki bölümde değinilen Hiyeroglif yazı ile Arap yazısı birbirlerinden farklıdır. Hiyeroglif yazının sembolik biçimlerine karşın Arap yazısı estetik yapısı ile batılı sanatçıların dikkatini çekmiştir. Resim sanatında kendisine yer bulmuştur;

Mısır hiyeroglif yazısının, sembolik resimleri kapsayan bir yazı çeşidi olarak düşünceyi sınırlayıp tutsaklaştırdığı söylenir. Buna karşın düşüncenin engin soyutlamalara yöneldiği Arap kaligrafisi dünyasında, Arap kaligrafisinin kıvrak ve çabuk oluşumları düşünce özgürlüğünün de bir işareti sayılır. Arap kaligrafisi sembolik resim niteliğinden o derece uzaklaşmış, o derece soyut bir çizgi dili haline gelmiştir ki bu yazının harflerini kullanarak resim ortaya koyan halk esprisi, düşünceyi belli bir ölçüde somutlaştırmak istediğini dile getirmiştir.

İslam kaligrafisi, İslam dini ile doğrudan ilintilidir. İslam dini insan ve hayvan figürlerinin tasvir edilmesine karşı çıkmakta idi. Bundan dolayı geleneksel resim anlayışının tersine, daha çok esnek yapısıyla soyut sanata yatkın görülebilir. Bu konuda Baltacıoğlu şu ifadeleri kullanmıştır;

“ İslam sanatlarının kaçındığı konu plastik konular değil belki bu konuların natüralist bir kopyasıdır. ... Ancak İslam sanatçıları resimleri, heykelleri natüralizm anlayışı ile değil,

sürrealizm anlayışı ile yapıyorlardı. Onlar bu resimleri, heykelleri Rönesans ressamı gibi değil, orta zaman primitifleri gibi yapıyorlardı. İşte daha açık olarak anlaşılıyor ki İslam sanatlarında tabiat kopyacılığından kaçan bir oluş vardır. Bu oluş Türklerin elinde İslam yazılarının ileri bir plastik sanat olması sonucunu hazırlamıştır.”¹³

İnsanların en eski çağlardan beri kullandıkları bu anlatım aracı Türkler tarafından da kullanılmıştır. Orta Asya'nın bozkırlarında yaşayan Türk boylarının, ele aldığı konulardan dolayı "hayvan üslubu" olarak adlandırılan resimler yaptığı bilinmektedir. İslamiyet benimsendikten sonra dinsel yasaklar nedeniyle betimleyici resim daha az kullanılmış, onun yerine süsleyici resim sanatları gelişmiştir.

Gene de daha önceki dönemlerden kalan bazı yapıtların resim sanatı içinde sayılabileceği unutulmamalıdır. Az sayıda da olsa Anadolu Selçuklularından bazı yapıtlar kalmıştır. Bunlar kabartmalar, çini üstüne yapılan çizimler biçimindedir. Osmanlı döneminde de yoğun olarak minyatür örnekler görülür. Fatih Sultan Mehmet döneminde batıdan ressamın getirtilerek padişahın ve ailesinden kişilerin resimlerinin yaptırıldığı bilinmektedir. Osmanlı sanatçıları da sanat eğitimi için İtalya'ya gönderilmiştir. Bu tür girişimler daha sonraki dönemlerde yinelenmemiş, kendine özgü kuralları olan minyatür sanatı sürdürülmüştür. Elyazması kitapların resimlendirilmesinde kullanılan minyatürlerin betimlemeci yanı da vardır. Bu sanatta gerçekçi olmaktan çok simgesel anlatımlar önemlidir.

Cumhuriyetin ilanından önce, Türk toplumu çeşitli dönemlerde değişik yazı türleri kullanmıştır.

“Göktürk, Soğd, Uygur, Süryani, Arap, Ermeni, Latin v.b. harfler kullanmışlardır. Ama en çok dört tanesi kullanılmıştır.

1. Göktürk Alfabesi(Orhun Abidesi): İlk Türk milli alfabesidir. Asli şekillere dayanır. Türkiye’de ilk yazıt olarak literatürde yer edinen Orhun yazıtları bu dönemde çıkmıştır. Bu yazıtlarda bulunan simgeler resim sanatçılarının dikkatini çekmişlerdir.

2. Uygur Alfabesi: Türklerin ikinci milli yazısıdır. Göktürklerden sonra en çok kullanılan alfabedir. Arap alfabesine dönülmeden önce kullanılmıştır.

¹³ Baltacıoğlu, 1993, s.13

3. Arap Alfabeti: İslamiyet'in kabulünden sonra 10. yüzyıla girmiş, 20. yüzyıla kadar 10 yüzyıl sürmüştür. Daha sonrada Arap yazıları resim sanatında görsel bir eleman olarak kullanılmıştır.

4. Latin Alfabeti: Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk tarafından yapılan Harf İnkılâp'ı ile birlikte kabul edilmiştir.¹⁴

1.2.2. Uzak Doğu Kaligrafisi

Sanatçıya estetik olanaklar sunan kaligrafi, İslam kültüründe 'hat'¹⁵ veya 'hüsn-ü hat'¹⁶ olarak adlandırılırken; Çin, Japonya gibi uzak doğu ülkelerinde resim ya da heykel sanatına eşdeğer tutulur.

Batı sanatçıları doğu kültürüne yönelişlerinde, kaligrafik eğilimli resimlerinde, İslam hat sanatından ve uzak doğu kaligrafisinden etkilenmişlerdir. Günümüzdeki Batı Sanatı'nın Latin alfabesinden yaralanmayıp doğuya yönelmesindeki sebep etkin olarak Latin alfabesinin geometrik yapısına karşın, Uzak Doğu ve İslam kaligrafisinin sanata daha yatkın bir yapıda bulunması gösterilebilir. Çünkü Doğu kaligrafisi estetik değerlere sahiptir. Bu konuda E. Yarar şu ifadeleri kullanmıştır.

“Geometrik olarak ölçülüp kullanılabilen rasyonel ve sanatçının kişiliğini yansıtmaya müsait Batı kaligrafisi, düşünceye dayalı, önceden tasarlanmış kompozisyon kurgusu içinde ve genellikle okunurluluğu bakımından kullanılmaktadır. İslam ve Uzak Doğu kaligrafisinde ise, çoğu kez sanatçının kişiliğini ortaya koymasına imkân sağlayan, eğilir- bükülür, sentezciliğe ağırlık veren üsluplarıyla duyguyu ve ifadeyi yansıtmak isteyen bu felsefi teknik, sanatçılarla kavranması gereken kaynaklar olarak değerlendirilebilir.”¹⁷

Uzak Doğu kaligrafisindeki soyutlaşmış imler, resim sanatında kaligrafik anlayışı tercih ederek resim yapan sanatçıların ifade gücünü güçlendirmek amacıyla kullandıkları simgelerdi. Tansuğ bu görüşü şöyle özetlemiştir;

“İnsan ürünü olarak ortaya çıkan harfler, dünyevi varlıkların resmi oldukları ancak zamanla simgesel resim niteliğine dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşümle algılanması gereken, bu resimli yazı sembollerinin çizgisel özelliklerinin ileride resim çizgisine temel

¹⁴ Uğur,1994. s.33

¹⁵ Hat: Çizgi, Yazı.

¹⁶ Hüsn-ü Hat: Güzel yazı.

¹⁷ Yarar, age, s.11-12

olduklarıdır. Uzak doğunun Japon ve Çin gibi ülkelerinin çağdaş sanat dönemlerinde bile yazının geleneksel ifade gücünün kullanımı terk edilmemiştir.”¹⁸

İslam kaligrafisinin bir özelliği, olabildiğince somutlaştırmadan uzaklaşma, bu iki kültürün karşılaştırılmasına neden olmuştur. Turani’ye göre;

“Çince de ‘yazı ustası’ ile ‘ressam’ sözcükleri aynı anlamı içermektedir. Kaligrafi’nin kalem, fırça, kamyş ve benzeri araçlarla yazılan yazı özelliğine sahip olması bağlamında Çin resim sanatı tarihine baktığımızda, Avrupa sanatının resimdeki yazısal biçimlere yani kaligrafiye en erken 17. yüzyılda vardığı noktayı, Çinliler yüzyıllar öncesinde kavramışlar.”¹⁹

Çin yazı sanatı hakkında yazı ustaları, Çin yazısının felsefi yaklaşımları bakımından gerçek varlıklara bağlandıklarını savunmuşlardır. Ayrıca doğadaki her nesnenin resmini yaparak oluşturdukları şekilleri iletişim aracı olarak kullanmışlardır. Bu yaklaşımlar için aşağıda Shi Bo’nun yazmış olduğu “Kaligrafi Üzerine Düşünceler” adlı makaleye bakmamız gerekmektedir. Aynı makalede Tayvanlı araştırmacı Lin Jinzhong Çin kaligrafisinin yapısı hakkında şu görüşüne değinilmiştir: “Çin kaligrafisi, bilgileri, düşünceleri, dahası duyguları aktarma gücüne sahiptir. Harflere dair sonsuz şekil ve çeşitlemelerin kaynağı, yüksek bir plastik sanat olan kaligrafi, yalnızca bir işaret güzelleştirme uğraşı değil, yazının görünür ruhudur. Çin dünyasının bu insansı işaretler sanatı, okumayı zevkli ve göze hoş kılmakla kalmaz, çok farklı algılamalarla da izlenebilir.”²⁰

Çin kaligrafisinin felsefi, edebi yaklaşımlar bakımından da geleneksel yaşayışlarına bağlıdır. Aynı makalede bu konuya şu şekilde yaklaşmışlardır;

“Gerçekten de yazı sanatı, edebi, felsefi birikimlerin, Çin tarihi bilgisinin bir ifadesidir. Geleneksel yaşayış ve düşünüşle de iç içedir. Büyük şair Su Shi şunu söylemişti: ‘Dağlar oluşturacak kadar kopyalama çalışması yapmak yetmez. Ruha ancak on bin kitap okuduktan sonra ulaşabilirsiniz!’”²¹

Çin kaligrafisindeki harflerinin yaşayan varlıklar olduğu konusuna değinmiştik. Yine büyük yazı ustalarından olan Su Shi’nin bu kişisel görüşüne değindikten sonra, Çin kaligrafisi için vazgeçilmez beş öğeye değinmemiz gerekiyor. “Eser olabilecek bir çalışmanın kendi

¹⁸ Tansuğ, 1992 (b), s.16

¹⁹ Turani, 1992 (b), s. 302

²⁰ http://www.suavikendiroglu.com/site/shi_bo_ustayla_karsilasma.html

²¹ http://www.suavikendiroglu.com/site/shi_bo_ustayla_karsilasma.html

ruhu, nefesi, iskeleti, eti ve kanı olmalıdır. Bunlardan biri eksikse Yazı var olamaz. Bu beş vazgeçilmez öğeyi sayalım:

— Ruh: Her yazı eseri sanatçısının ruhsal durumunu ve akıl süreçlerini ifade etmelidir. Bu aşama yazı sanatının en önemli noktalarından biridir.

— Nefes: Sanatçı duygularını, düşüncelerini, enerjisini, tek kelimeyle ifade etmek gerekirse duyarlılığını fırçasıyla kâğıda aktarır. Bunu yaparken, bazen dolgun ve canlı, bazen de ince ve kuru çizgileri kullanır. Bu değişik çizgiler gereken yerde kullanıldıklarında eserde bir denge içinde buluşurlar.

— İskelet: Uyumlu bir şekilde birbirleriyle buluşan çizgilerin sınırladığı yüzey ya da harfin kapladığı alandır.

— Et: Duyarlılık derecesi ve ruh haline göre yazı ustası, fırçasındaki mürekkebi kâğıda aktarmada çeşitli teknikler kullanır. Fırçanın kâğıda uyguladığı basınç, fırçanın hızı harfe “et” kazandırır.

— Kan: Burada kastedilen şey çoğu sudan oluşan mürekkeptir. Mürekkepteki su miktarına göre çizgiler soluk ya da koyu olabilirler. Bu nüanslar yazı sanatçısının ruh halini ifadede kullanılmakla kalmaz, sanatsal olgunluğunu da belli eder.”²²

Çin kaligrafisinin yazısal bütünlüğü ve dengeli yaklaşımına da aynı makalede değinilmiştir;

“Yazı sanatında önemli olan dengedir. Yalnızca yapısal değil, eserin ruhundaki bir dengedir bu. Büyük usta Yu Shinan yazıdaki denge üzerine şunları söylüyor: ‘Ruh dengeli değilse, yazı eseri de dengeli olamaz. Konsantrasyonunuz tam değilse, harfleriniz sakattırlar.’ Bundan ne anlamalıyız? Yazı kâğıda dökülmeden önce, sanatçının zihninde oluşur, düzeltilir, arındırılır. Burada esas çalışan ve ele yön veren iç gözümüzdür. Sonuçta yazı düzenlemesindeki denge, uzaysal ve sabit değil, zihin durumunun ürettiği bireydir. Bundan olağanüstü bir ifade ve yaratma potansiyeli doğar.”²³

²² http://www.suavikendiroglu.com/site/shi_bo_ustayla_karsilasma.html

²³ http://www.suavikendiroglu.com/site/shi_bo_ustayla_karsilasma.html

1.3. Resimde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Değerlendirilişi

Öncelikle sorunu saptamak ve kavramak bakımından kaligrafik anlayışın, plastik sanatlara olan etkisini ele alırsak kaligrafinin geçmişine bakılması gerekmektedir. Buna paralel olarak da yazının plastik tadının çözülmesi gerekir. Kaligrafik anlayış, ressamın yazı yazıyormuşçasına rahat fırça kullanması sonucu oluşan elyazısı tadındaki plastik dildir. Bu çalışmalar sonucunda ortaya çıkan biçim, çizgi ve leke değerleri bir daha tekrarlanamaz organik bir biçim durumuna gelmektedir. Resimle de özdeşleştirilen kaligrafi anlayışı, fırça ve çizginin spontan kullanımı ile ortaya çıkmıştır. ‘Kaligrafik Resim Anlayışı’ Batı Resmi ile birlikte Türk Resim Sanatı’nda da yer almıştır. Kaligrafi’nin resimsel anlamda ele alınışı hakkında tanımlara birinci bölümde yer verilmiştir.

Kaligrafi, resim sanatında birçok dönemde kendine yer bulmuştur. Ancak en çok kendisini hissettirdiği dönem sanatçıların, Doğu Sanatı’ndan etkilenecek, Doğu’ya yöneldiği dönem olmuştur.

Bunların ilki sert yüzeyler üzerine çelik kalemle yazılmış yazının kavissiz bitişik olmayan geometrik oluşumlarken, ikincisi yumuşak kamyıla parşömen üzerine hızlı bir şekilde yazılmış olanlardır. Bu tür yazı biçimi ruhtan bağımsız olarak çıkan duygunun ve düşüncenin biçimleştirilmesidir. Resim Sanatı’nda, kaligrafik anlayış çerçevesinde geliştirilerek yazıtın oluşumunda spontan bir biçimde oluşmasıdır.

Bununla birlikte iki zıt yazı üslubu, iki ayrı resim üslubu oluşumuna neden olmuştur. Bu iki üslup sanatçıların farklı anlatım biçimleriyle benlik ve özgünlüklerinin yansımalarına esin kaynağı olmuştur. Özgünlüğün her üslupta ortaya çıkışı doğal olarak farklı olur. Bu sınıflandırma Yazar’ a göre şöyledir:

“Birincisi, katı resim düzenlemeye yönelen, kişisel imza ve çizginin hatta bütün yazılı yüzeyin onun ve simetrisini göz önüne alırken, özenli dizme ve yerleştirme sonucu ortaya çıkan anıtsal ya da resmi bir üsluptur. Bu üslubun geometrik biçimlendirmenin getirdiği geometrik mantıkla oluşturduğu söylenebilir. İkincisi ise çoğu kez yazıcının kişiliğini ortaya çıkartan eğilir- bükülür ve sezgisel üsluptur. Avrupa’da kaligrafinin gelişimi, geometrik ve sezgisel üslup açısından; Doğu’da ve Uzak Doğu’da, ise genel olarak sezgisel üsluba

yöneliktir. Bu bağlamda her iki üsluptaki kaligrafi de ressamalar için farklı anlatım biçimleri yaratmakta yardımcı olmuştur.”²⁴

Benzer biçimde resimsel bir yapıt hangi çağda yapılırsa yapılsın, hangi anlayışta başlanırsa başlansın saplantılar içinde kalmadığı sürece kendine özgü çok yönlü ve hatta birbirini tahrip edecek olan geometrik kuruluşlu motif ve estetik çizgilerden meydana gelecektir. Bu konuyu Adnan Turani'nin, ideo-plastik biçimleme²⁵ dediği ilk çağ resimlerinden verdiği resim örneğinde olduğu gibi geometrik çizimli resim ve geometrik şematizmin gereğini vurgulamıştır.

1.4. Kaligrafik Anlayışla Resim Yapan Sanatçılardan Örnekler

Bu yönelişle, ele alınacak olan sanatçıların kaligrafik anlayış bağlamında tezin uygulama kısmına esin kaynağı oluşturan sanatçıların bu konuya yaklaşımlarına değinilerek bakılmalıdır. Bu bağlamda birkaç sanatçının eserlerindeki kaligrafik eğilimler açıkça görülebilmektedir. Bu sanatçılara kısaca ve konuyu destekleyecek kadar ayrı ayrı değinmekte yarar vardır:

Wassily Kandinsky (1866 – 1944):

“1904'de Kandinsky ve Münter 4 yıl sürecek olan Venedik, Tunus, Hollanda, Fransa ve Rusya gezilerine başladılar. Gezileri boyunca Van Gogh, Gauguin ve Monet gibi Empresyonistler'in sanat yaklaşımları konusunda incelemelerde bulundular. 1908'de tekrar Münih'e dönerek yerleştiler. Birlikte, diğer Ekspresyonistler'den bağımsız bir sanat biçimi olarak form ve perspektifin önemini azaltan yönelimler denediler. Ürünlerinde kalın renk bölgeleri giderek yaygınlaşıyordu. Kandinsky'nin sanatı Rus folkloru, kuleleriyle kasabalar, tepeler, atlar ve biniciler gibi simgesel elemanlara daha çok yer vermesiyle soyuta yöneldi. Sonraları Kandinsky radikal bir adım atarak resmindeki tüm simgesel elemanlardan vazgeçti ve içsel gereklilikleri ile resim yapmaya başladı.”²⁶ (Resim 3)

²⁴ Yazar, age, s.101

²⁵ ideo-plastik biçimleme, nesne varlık ya da tasarımların simgesel inşai çizimlere indirgenmesidir. Dolayısı ile bu biçimlemede optik görüntü önemini yitirmektedir. İdeo-plastik terimi, düşünsel biçimleme diye de ifade edilebilir.

²⁶ **Kandinsky** (1866 – 1944) , **Münter** (1872 - 1962).



Resim 3- **Wassily Kandinsky**, “*Kompozisyon*”
www.glyphs.com

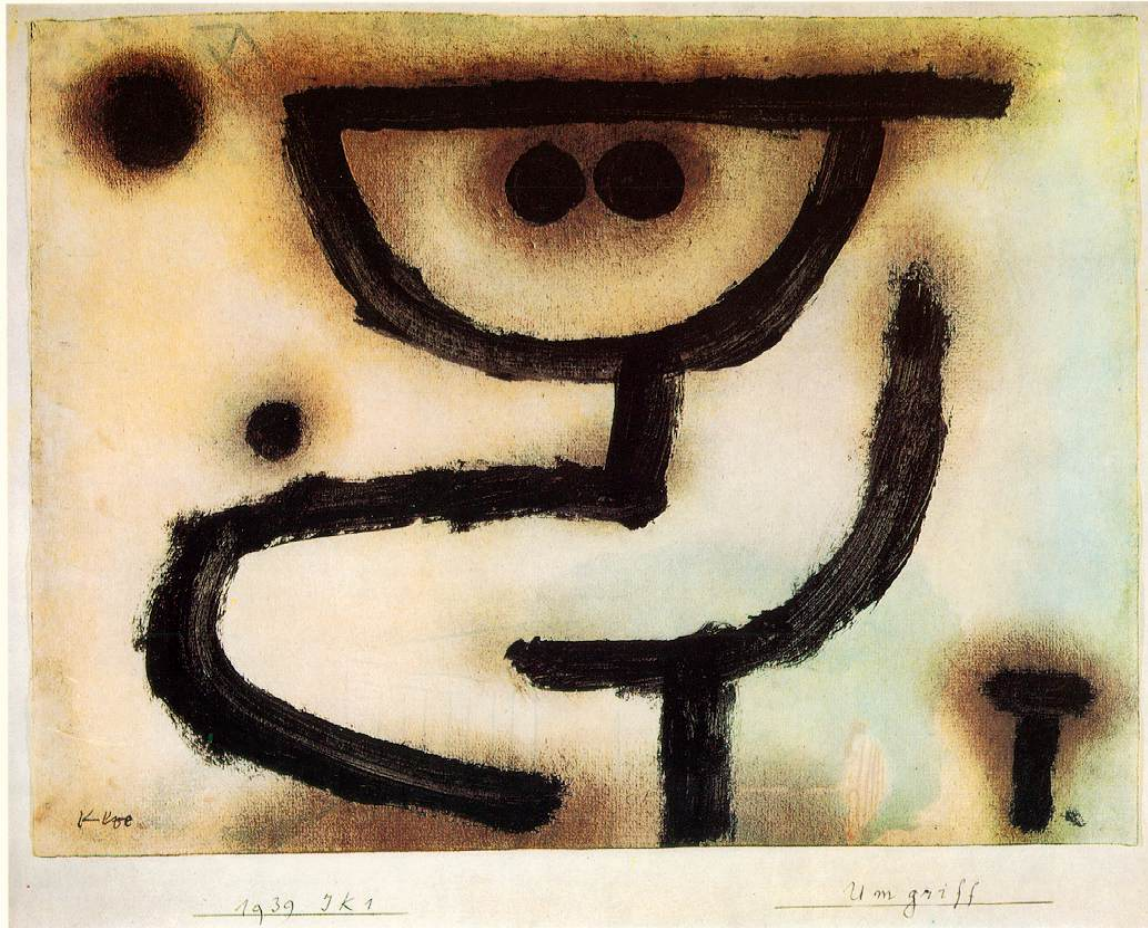
Kandinsky, o dönemlerde daha çok halk sanatlarıyla ilgilenmekteydi. Yapıtlarındaki rengin özgür dağılımının sırrını çözmeye çalışmaktaydı. Nokta, çizgi, leke gibi resimsel bağlamdaki kaligrafik anlayışın vazgeçilmez öğelerinden olan yazısal motifleri yapıtlarında belirgin olarak kullanmıştır. Leke değerleri arasındaki çizgisel elemanlar geometrik ve estetik açılarından kaligrafik etkiler yansıtmaktadır. (Resim 4)



Resim 4- **Wassily Kandinsky**, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110 x 120.6 cm

Paul Klee (1879–1940):

Sanatçı figürlerini deniz kenarından toplamış olduğu, deniz kabukları v.b. objelerden seçmiştir. Bunların dışında kullanmış olduğu çizgiler, kaligrafik değerlere yaklaşıp. Klee de kendine özgü biçimler ve figür anımsatan çizgiler gözlenebilir. Bu figürler doğüstü, tamamen hayal ürünü olan figürlerdir ve sanatçının fırçasından bir kerede çıkmış etkisi vardır. Bu etki Klee'nin yapıtlarına kaligrafik bağlamda değerlendirilmesine yol açar (Resim 5 ve 6).



Resim 5- Paul Klee, “kucaklaşma” 1939, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 9 1/2 x 12 1/4 in;Dr. Bernhard Sprengel Koleksiyonu, Hanover



Resim 6- Paul Klee, “Adaya Ait Dulcamara” , 1938
88 x 176 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya, Kunstmuseum, Bern,

Joan Miro (1893-1983)

Bir döneminde Lirik Gerçekliği bırakarak Sürrealist akımı benimsemeye başlar. Ancak halk sanatından etkilenerek yaptığı figürlerden ve çocuksu çizgilerden anlaşılmağın eserlerinde lirizmden tamamen kopamaz; resimlerdeki soyut, figüratif işaretler ve kaligrafik çizgiler onun sanatının özgünlüğünü oluşturur. (Resim 7 ve 8)



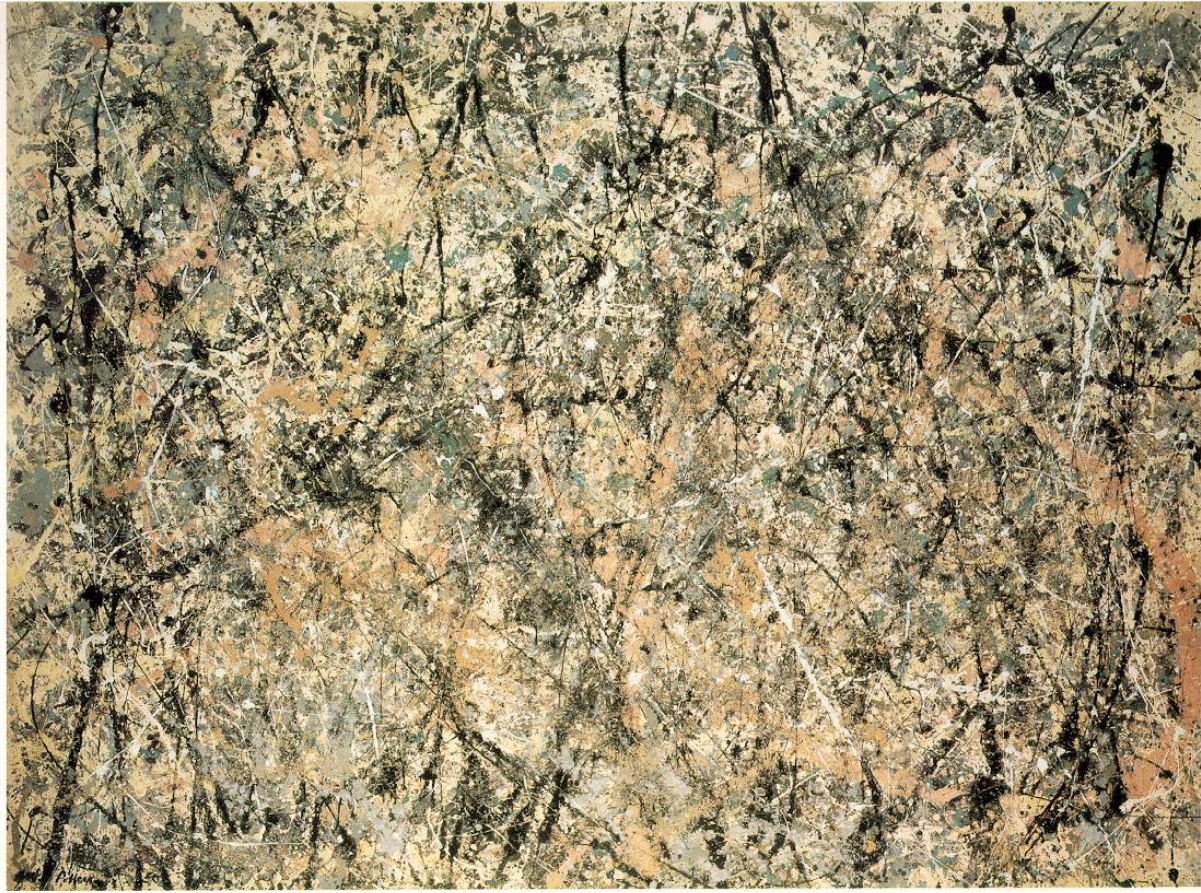
Resim 7-Joan Miro, "Pentür Resmi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 3/4 x 148 3/4 inches.
Solomon R. Guggenheim Müzesi. Paris.



Resim 8- **Joan Miro**,
“*Oturan Kadın II (Femme assise II)*”, 1939. Tuval Üzerine Yağlıboya,
162 x 130 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu. Paris.

Jackson Pollock (1912–1956):

“Soyut dışavurumcu ressam, 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından kabul edilir. Damlatma tekniği (*drip painting*) ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışılmış uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle sonradan aksiyon/hareket resmi adı verilen resimler yapmıştır. Bu özelliğinden ve 'kötü adam' imajından ötürü *Jack the Dripper* lakabıyla da anılmıştır.”²⁷ (Resim 9)



Resim 9- **Jackson Pollock**,1950 , Tuval Üzerine Yağlıboya, 221 x 300 cm, Ulusal Galerî, Washington, D.C

Pollock 1940'lı yılların ortalarında yapıtlarının temel ögesi olarak boyanmış sembollerin yerine serbestçe uygulanan boyayı kullanmaya başladı. Long Island, New York'taki küçük kırsal bir kesim olan Springs'e taşdıktan sonra doğa temalarına ayrılan bir takım ritmik, dinamik tablolar yaptı. Bu yapıtların en büyük ebatlısı üst kattaki atölyesinin zemini kadardı. Çünkü atölye bir ressam sehпасını içine alamayacak kadar küçüktü.

²⁷ http://tr.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock

Pollock bu çalışma yöntemini çok hoş buluyordu ve 1946 sonbaharında atölyesini yenilenen bir ahıra taşıdığına tuvallerini zemine koymaya ve dizleri üzerinde, onların etrafında çalışmaya devam etti. 1946–1947 kışında, geleneksel yağlıboya yanısıra ayrıca emay ve sanayi boya da kullanmaya başladı. Bunları çeşitli kol ve bilek hareketleriyle, çubuklar ve fırçalar yardımı ile tuvallerine damlatırdı. 1936’da henüz bir öğrenciyken sadece bu yaklaşımla değil, fakat ayrıca konuk Meksikalı ressam David Siquinos’un atölyesinde sanayi boya ile deneme yapmıştı. Hiç şüphesiz kendisine, sanat danışmanı eleştirmen Clement Greenberg (1909–1994) ile birlikte gördüğü kendini yetiştirmiş ressam Janet Sobel’in (1894–1968), küçük damla tablolardan oluşan 1946 sergisi, bu deneyimleri hatırlatmıştı.

Greenberg’in “Modern Sanatın Ana Görüşü’nün temsilden ve şövaleden soyutluğa ve büyük ölçekli duvar resimlerine doğru kaydığı görüşü”²⁸, bu zamanda Pollock’un biçimsel evrimine dayalı, dikkatle düzenlenen iç içe geçmiş fırça darbelerinin ve renk düzlemlerinin birikimini temsil ediyor (Resim 10).



Resim 10- **Jackson Pollock**, “*Numara 27*”, 1950, Whitney Amerikan Sanatlar Müzesi.

“Pollock önceleri ilk mitlere ait ince imalar arayarak kişilik kavgası veriyordu, daha sonraları ilkel sanat örneklerine yöneldi. Pueblo Kızıl Derilileri’nin kum resimleri hakkında bildiklerini değerlendirmiş ve onların farklı renklerde kumlardan, dinsel amaçlarla sembolik simgeler yaratma işlemlerinden yararlanarak uzun ömürlü olmayan eserler yaratmıştır. Ressam belki de Ernst’in boya dolu delikli bir kutuyu, tuvalin üzerinde değişik yönlerde bir sarkaç gibi sallayarak, düz çizgiler meydana getirme marifetini de biliyordu. Tobey’in, Doğu

²⁸ Modern Sanatın Ana Görüş fikri için Bkz. Greenberg (1959), sayfa110.

kaligrafisinden esinlenerek, resimde koyu bir yüzey üzerinde beyaz çizgilerden bir ışık demeti etkisi sağladığı tablolarını da Pollock'un görmüş olduğu muhakkaktır²⁹. Ancak Kooning'in yapıtının gerçek kökleri Titian, Rubens gibi ressamların ve ten rengini boyaya dönüştüren onların mirasçılarının Venedik tarzında yatar.

“Soyut Ekspresyonizmin ‘Resimde Rastlantısal oluşumlar’ elde etme ve ‘Süreç’in önemine dikkatin çekildiği Action Painting³⁰ dalında belli başlı ressamın Pollock değil de Willem de Kooning (1904–1997)³¹ olduğu görülür. De Kooning’in resimleri ve son günlerde yaptığı heykelleri en başta, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçle, ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuvalerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturduklarını fark ederiz. Bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de bu tür belirgin bir çağrışımı çürüten yapıtlar da görülebilir. Üstelik bu resimler, elle tutulup gözle görülemeyen tinsel bir hava da yaratırlar. Kandinsky³²,nin 1910’dan sonra yaptığı ‘soyut’ resimler³³ açıkça figürleri, atları, binaları, manzaraları akla getirirler. Klee³⁴, Miro³⁵ ve Ernst resim yaparken ayrı ayrı yollardan bir biçimler dizisi sağlamışlardır. Bunların hepside saygın Soyut üslupla çalışan ressamlardı. Birçok eleştirmen ve halktan kişiler De Kooning’in resimlerine figürü sokma ilkesine karşı çıktı. Bu, resimde soyutlama ve figürasyon çatışmasının aslında ne denli nazik bir sorun olduğunu ortaya koyar. Ancak ortada bir başka sorun daha vardır. Olaya maddecilikten tiksinerik ve bir tür entelektüel belirsizlik arayarak yaklaşan insanlar, Pollock ve arkadaşlarının resimlerini yalnızca soyut resimler olarak görmediler. Ressamın kişiliğinin derinliklerinde yatan, kendine özgü bir biçimde merkezlenen Ekspresyonizm ile, bu resimler arasında bağ kurdular. Jung’tan öğrendikleriyle de insanlar Pollock’un resimlerinde ilk örnek mitlerle ilgili özellikler buldular. Ancak, De Kooning’in yaptığı hem ezici, hem etkileyici korkunç kadınlar için aynı şey söylenemezdi. Onlar saf ve yüce gönüllü olan herhangi bir şeyi hoşnutlukla benimsemeye ve hakiki ifadeye ulaşabilmek için harcanan çabanın kanıtı olarak şiddeti, hatta zorbalığı kabullenmeye hazırıldılar. Ancak yine halkın kabalığı ve terbiyesizliği kabullenmeye hazır olduğu söylenemez. Daha sonraları De Kooning, kadınlarının komik olduklarını kimsenin fark etmediğini söylemiştir.”³⁶

²⁹ Lynton (1982), sayfa 235.

³⁰ Action Painting: Eylem resmi.

³¹ The Book of Art, Volume 8, Modern Art s. 75–77

³² Kandinsky ve çalışmaları hakkında Bkz. Grohman (1956)

³³ The Book of Art Volume 8 Modern Art s. 66–68

³⁴ Klee’in biyografisi, eserleri ve düşünceleri için Bkz. Grochman (1954) ve Klee (1958).

³⁵ Joan Miro için Bkz. Sweeney (1941); Greenbern (1948) ve The Book of Art Volume 8 Modern Art, sayfa 91-93

³⁶ Lynton (1982), sayfa 238.



Resim 11; Willem De Kooning, "Kadın", 1954, Nebraska Üniversitesi.

“Elbette Soyut Ekspresyonizm’in Sürrealist bir “kara mizah” açısından bile komik olması beklenemezdi. De Kooning, arkadaşlarının umudunu kırmış ve Soyut Ekspresyonizm’in adını bir bakıma karalamıştır.”³⁷

De Kooning’e göre ‘Soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir.’ Ressam, yaptığı resimlerde herhangi bir nesneye benzetilebilecek motifler ortaya çıkıyorsa, bunları resimden atmaya çalışmakla kendine kötülük edecektir. Figüratif soyutlama yapıyor gibi gözükmeye karşın sanatçı içinde bulunduğu hareket doğrultusunda çalışmış ve sanki yazı yazıyormuşçasına kol hareketleri ile oluşturduğu kaligrafik anlayışla kadın figürlerini oluşturmuştur. Kaligrafik oluşum içindeki De Kooning’in fırçası ağızlar, omuzlar, göğüsler, kalçalar ve bacakların biçimini verme eğilimindeydi (Resim 11). Fırçanın bu benzettiklerini ve onlarla birlikte değişebilen, çarpıtılabilen yapıyı tüm olarak ele aldığımızda ‘biçimi’ hem güvenilir, hem de daha da aşırı bir özgürlüğün göstergesi olarak kabul edebiliriz. Gerçek ve bütünüyle soyutlaşan resim, salt ressamın bıraktığı bir ize, adeta onun imzasına dönüşür.

“Görünüşte soyut ama açıkça figüratif resimler yapmaya başlayan De Kooning, ender görülen ifade canlılığıyla ve olağanüstü kendiliğindenliğiyle dikkat çeken eserler ortaya koymuştur. Ressamı çalışmaları sırasında yakından izleyenler, De Kooning’in uzun resim yapma uğraşını, konuyu tekrar tekrar ele alışını, tekrar tekrar gözden geçirişini ve sonunda resimlerin kendiliğinden nasıl ortaya çıkıverdiğini anlatırlar.”³⁸

Pollock ve De Kooning, Soyut Ekspresyonizm’in ‘Action Painting’ adı verilen kanadının öncüleri olarak kabul edildiler ve çok geçmeden diğer ressamlar da bunlara uydular. De Kooning’in arkadaşı olan Franz Kline³⁹ (Resim 12), bir yıl içerisinde gerçekçi resimlerden Soyut Ekspresyonist resimlere dönüş yaptı. Siyah boya kullanarak kağıt üzerine küçük fırça kullanarak yapılan ve zaman zaman doğulu karakterler taşıyan resimler; aynı şeyin daha büyük tuvaler üzerinde badana fırçaları kullanılarak yapılabileceğini düşündürdü. Bu resimlerin etkisi: İdeografik bir simge ifade eden çarpıcı görünümleri vardı ve aynen bir Pollock resmi gibi, bunları da ‘gözle görünür hale gelmiş bir eylem’ olarak değerlendirilebilir.

³⁷ Lynton (1982), s. 239.

³⁸ Lynton (1982), s. 239

³⁹ Franz Kline’in biyografisi ve çalışmaları için Bkz.



Resim 12- **Franz Kline**, “*Siyah ve Beyaz*”, 1950, Whitney Amerikan Sanat Müzesi

Eleştirmenlerin de katıldığı bu anlayışı en iyi anlatan görüş; sanatçının kendisini ifade etmek için umarsızca, gerekirse tüm vücudu ile resim yapma sürecine katılabileceği görüşüydü. Böylece, ince ince boyama ve resim zemini üzerinde nesnel tanımlama yerine ressamın eylemi sonucu ortaya çıkıveren, rastlantısal bile olsa, oluşumlar elde etme onlar için önemliydi.

Türk resminde ise kaligrafik anlayışlar, aslında, Osmanlı’da nakkaşlarla birlikte başlar. Cumhuriyet’in ilanından sonra Türk Sanatı’nda, Kaligrafik eğilimler 1950’lerde başlayan soyut eğilimler içerisinde bir üslup olarak kendisini gösterir. 1950’li yıllar soyut resmin Türkiye’ye girdiği yıllardır. Bu yıllarda Türkiye’ye gelen ünlü sanat yazarlarının ve eleştirmenlerinin de bu gelişmeye katkıda bulunduğu kabul edilebilir.

Türk resminde 1950 sonrası kaligrafik eğilimlerin incelenmesi sonucunda, resim sanatında kaligrafik eğilimlerin birbirinden farklı özelliklere sahip oldukları görülür. Resim

sanatındaki bu kaligrafik farklılıklar iki şekilde incelenebilir; a) Okunurluluğu olan kaligrafik eğilimler, yazı formunun biçimini bozmadan eserin içinde yer aldığı eğilimlerdir. b) Okunurluluğu olmayan eğilimler, bireysel olan spontan hareketlerle oluşan eğilimler (soyutlayıcı eğilimler). Bu araştırma kapsamında yapılan kişisel uygulamalar daha çok okunurluluğu olmayan eğilim içerisinde sınırlı tutulmaya çalışıldı. Bu konuda Yazar'ın saptamaları ise üç biçimde gruplama yönünde olmuştur;

“1. Yazı formunun okunurluluğunu koruyarak İslam kaligrafisinden yararlanma. 2. İslam kaligrafisinin plastik niteliklerinden yararlanma. 3. Sanatçının kaligrafisinin soyutlayıcı biçimlerinin ortaya çıkışı.”⁴⁰

Kaligrafik elemanlarla, kaligrafik anlamda resim yapan sanatçılar arasında; Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Eren Eyüpoğlu, Adnan Çoker, Abidin Dino, Abidin Elderoğlu, Erdal Alantar, Selim Turan, Adnan Turani, Süleyman Saim Tekcan öne çıkanlardır.

Günümüz Türk Resmi'nin kısa geçmişine karşın özgünlük arayışlarının yoğun olduğu bir süreç içindedir... Arayış kimi zaman Batı Resim kavramlarını öykünme biçimine dönüşmüş, kimi zaman tarihsel kaynakların yorumuna gidilmiştir. Bu bağlamda İslâm kaligrafisinin Türk resminde yorumu her iki açıdan da incelemeye değer niteliktedir.

Kaligrafik anlayış, Türk Resmi'nde başlıca iki biçimde uygulanır. Yazı niteliği korunarak ve soyutlama temelinde, yazı motifi olarak kullanıldığında kaligrafi resmin konusuna bağımlıdır. Tarihsel olarak 1950'lere dek süregelen bu eğilimde hat sanatına duyulan saygı hatta övgü vardır. Bu bilgi, Osman Hamdi'de Batı resminden esinlenen oryantalist bir yönelim içinde, Şevket Dağ'da ise daha gelenekçi bir yaklaşımla yorumlanır. Figüratif anlayış içinde gerçekleştirilen bu örnekler Malik Aksel, Cevat Dereli ve hatta Feyhaman Duran'ı da içeren bir süreklilik içindedir.

Kaligrafi, Osmanlı'da da, Doğu ülkelerinde olduğu gibi şekil ve çizgilerle kendini bulmuştur. Buradan Doğu ve Arap kökenli yazılarla 20. yüzyıl Türk Sanatı'na yansımıştır.

Kaligrafi'nin resimde soyutlayıcı bir eleman olarak kullanılışı 1940-1950'lerde başlar. Bu dönemde, Batı Resmi'ne paralel bir biçimde soyut resme olan ilgi artmış, öte yandan resimde Doğu-Batı sentezi fikrini savunanlar açısından kaligrafi, kuramsal bir zemin yaratmıştır denilebilir.

⁴⁰ Yazar Age, ss.245–250

Kaligrafik anlayış soyutlama temelinde kullanılabilir ve soyut bir harf formu olarak görülebilir. Harfin okunurluğu bozulmadan, form olarak taşıdığı soyut görünüm vurgulanır. Örneğin Elif Naci'nin 1940-1950'lere tarihlenen resimlerinde harfler, soyut düzenlemenin temel elemanı olarak kullanılır. Daha geç örneklerde, 1960'larda Bedri Rahmi kaligrafiyi mimariyle bütünleşen bir yorumla sunar. 1980'lerde Süleyman Saim Tekcan yazıyı kompozisyonda soyut bir leke olarak değerlendirir. Erol Akyavaş ise yazı metninin, dini ve tinsel içeriğe uygun bir anlayışla kelime değerini korumayı amaçlar. İkinci tür soyutlamada harfin okunurluğu bozulur ve yeni bir soyut biçime dönüşür. Selim Turan, Şemsi Arel, Adnan Çoker, Arif Kaptan, Cemal Bingöl, Sabri Berkel, Fahrünnisa Zeid, Nuri İyem, Erol Akyavaş gibi sanatçılar 1950 ve 1960'lı yıllarda harflerin çizgisel akıcılığı ve hareket yeteneğinden yararlanarak soyut veya soyutlamacı kompozisyonlar oluştururlar. Aynı anlayış çerçevesinde Kemal Bastuji'nin yapıtları yurt dışında yaşayan Türk sanatçıları için de kaligrafinin geçerli bir kaynak olduğunu gösterir.

1960-1970'ler soyut Ekspresyonizm'in Türk resminde yaygınlık kazandığı yıllardır. Bu dönemde kaligrafik anlatım saptanan sanatçılarda Kaligrafi, bilinçaltı, müzik, doğa, Afrika sanatı ve kimi zaman da Uzak Doğu kaligrafisi esin kaynağı olmuştur. Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Selim Turan, Hasan Kavruk, Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Lütfü Günay, Şadan Bezeyiş, Abidin Dino, Adnan Çoker, Fethi Arda, Erdal Alantar ve Ferruh Başağa gibi sanatçıların 1960-1970'lere tarihlenen yapıtlarında genellikle soyutlamacı bir anlayış temelinde kaligrafik anlatım saptanır. Bu sanatçılar kimi zaman doğa biçimlerinden yararlanmış olsalar da resimleme işlemleri genellikle belleğe dayalı görüntü imgelerine ve tuval yüzeyinde boyanın organik oluşumuna bağlıdır. Ayrıca Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Nejad Devrim, Erdal Alantar, Selim Turan ve Adnan Çoker, bu gruptaki diğer sanatçılara oranla kaligrafik anlatım biçimini daha uzun süre benimsemiş görünmektedirler. Desen resmine yönelik çizgisel kaligrafiğin araştırılmasında ise Tiraje Dikmen, Abidin Dino, Arif Dino ve Yüksel Arslan'ın resimleri ayrı bir grup oluşturur.

Kaligrafinin Batı Resmi'ndeki yorumu, soyut kavramının temellendirilmesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda, İslam inancıyla Allah sözü olan yazının ayrılmaz birlikteliği ve Uzak Doğu Kaligrafisi'nde doğayla bütünleşen anlatım gücü, sanatta tinselliğin araştırılmasına kaynaklık ederler. Bunlara yerli/ilkel sanatı, çocuk resimleri, bilinçaltı ve müzik de eklenir. Ruh, bellek ve bilinçaltının kompozisyon yüzeyine yansımaları dolaysız olmalıdır. El, bunu gerçekleştiren bir araçtır. Böylece resmin kompozisyon yüzeyindeki oluşum süreci, boya ve çizgiye dayalı işlemlerin hızlı çözümünü zorunlu kılar. Sanatçının spontan el hareketi kişisel özellik kazanır ve el yazısı karakterine eş, sanatsal biçimler meydana gelir. Soyut

Ekspresyonizm, Action-Painting ve Soyut-Sürrealizm, kaligrafik anlayışın yaygın olarak izlendiği akımlardır.

Türk Resmi'nde Soyut ve Soyut Ekspresyonizm'in ilgi görmesi, resimsel kavramlara yeni boyutlar getirir. Kompozisyonun hızlı oluşum süreci tuval yüzeyinde bulunuşu zorunlu kılar. Sonuç, her sanatçı için ayrı bir fırça ve çizgi dokusu, farklı anlatım biçimleri demektir. Bu bağlamda yukarıda belirtilen ve okunurluğu olmayan kaligrafik eğilimler Türk Resmi'nde kendisine yer bulmuştur.

Genel olarak Türk resminde özgünlüğü arama çabasıyla kimi zaman gelenekçi, yerel, ulusal; kimi zaman ise Batıcı bir yaklaşımla İslâm kaligrafisinin yorumlanması bazı saptamalar ortaya koyar. Buna göre, sanatta özgünlük hazır/bulunmuş yinelenmesiyle sağlanamaz. Motif, kompozisyonun yapısal bütünlüğü içinde estetik bir işleve sahip değilse, yaratıcılığı sınırlayan bir aktarımdan öteye gidememektedir. İkinci olarak Doğu ya da Batı sanatının doğrudan yinelenmesi sanatçıyı özgün ya da çağdaş da yapmamaktadır. Resimde yaratıcılık, ancak sanatçının özel felsefeler geliştirmesi ve resimsel unsurların malzemeye dayalı organik araştırma süreci içinde olasıdır.

Sonuç olarak; kaligrafik anlayış, Türk Resmi'nde özellikle soyutlayıcı eğilimlerin temelinde boya, renk ve çizgi araştırmalarına önemli katkıda bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte özgünlüğe giden süreçte kaligrafik eğilimlerin tek biçim olmadığı da açıktır.

Kalın ve ince fırça vuruşlarıyla sanatçının, sançtı kişiliğini yansıtmaya çalışan spontan hareketler, kaligrafik eğilimlerdendir. Burada da konuyu yerine oturtma açısından Türk sanatçılarından bazılarına değinmek gerekmektedir.

Adnan Turani (1925-):

Sanatçı, Türk Resim Sanatı'nda kaligrafik resim anlayışını kendine göre özgün bir anlayışla yorumlayarak lirik- soyut bir anlayışla eserler vermektedir. Kendine göre oluşturmuş olduğu çizgisel elemanlar kaligrafinin bir yazı olmadığını, sanatsal anlamda fırça hareketleri ile oluşan çizgisel elemanlar olduğunu göstermektedir. Bu konuda Gültekin şu ifadeleri kullanmıştır;

“1954'te lito taşı ve tuşe mürekkebi ile gerçekleştirdiği lekesele çalışmaları onu yazısal sonuçlara götürmüş, bu kaligrafik çizgiler ya da lekesele rastlantıların oluşturduğu motifsele bir

lirik-soyut anlatımına gitmiştir. 1958'den sonra kesin bir non-figüratif anlatımı 1970'lerden sonra ise gerçekleştirdiği kaligrafik ve soyutlama organik desen çalışmaları, 1975'e kadar sürmüştür. Bu tarihten sonra yapıtlarında, lirik- soyut anlatımla birlikte, lirik- soyutlamalara yer vermiştir. Michel Regon, onun resminin lirik-ekspresif yönünün ağır bastığını belirtmektedir. 1970'lerden sonra üslubunda belirlediği geniş fırça hareketleri ile oluşturulan boya katları ve bu katlar arasında yer verdiği yazısal motifler ince ve doğaçtan bir dışavurumla, bir eğri çizgiler sistemi olarak ortaya koyar. Özellikle halı, kilim ve seccade motiflerinden esinlenen lirik-soyut çeşitlemelerinde: bir rengin tonları ya da komşu renklerle oluşturduğu fon, o rengin kontrastı ile dengelenir.”⁴¹ (Resim 13)



Resim13 – Adnan Turani, “Kaligrafik Düzenleme”

Adnan Turani'nin resim anlayışı ile ortaya çıkan kaligrafik biçimler sanatçının birikimi ile spontan yaratmış olduğu biçimler olarak ön plana çıkabilir. Şematik yapıya

⁴¹ Gültekin, 1992, s.104

benzeyen ve sanki bir kerede oluşturulmuş hissi yaratan biçimler, Turani'nin resimlerinde yer alan kaligrafik elemanlar okunurluluğu olmayan çizgilerin oluşumu sayılabilir. Bu konuda Kaya Özsezgin, Adnan Turani'nin kaligrafik elemanları resimlerinde kullanım biçimini şöyle değerlendirmiştir; “Soyut eğilimler içerisinde çalışmalarını sürdüren Turani özellikle Uzakdoğu yazısını çağrıştıran lekesele anlatımlara kaligrafik yorumlar katmıştır. Adnan Turani'nin çalışmaları eski kaligrafinin soyut dünyası ile özdeşlik kuran biçim şemalarına varıncaya kadar esnek ve değişken arayışlar düzeninde gelişmiştir.”⁴²

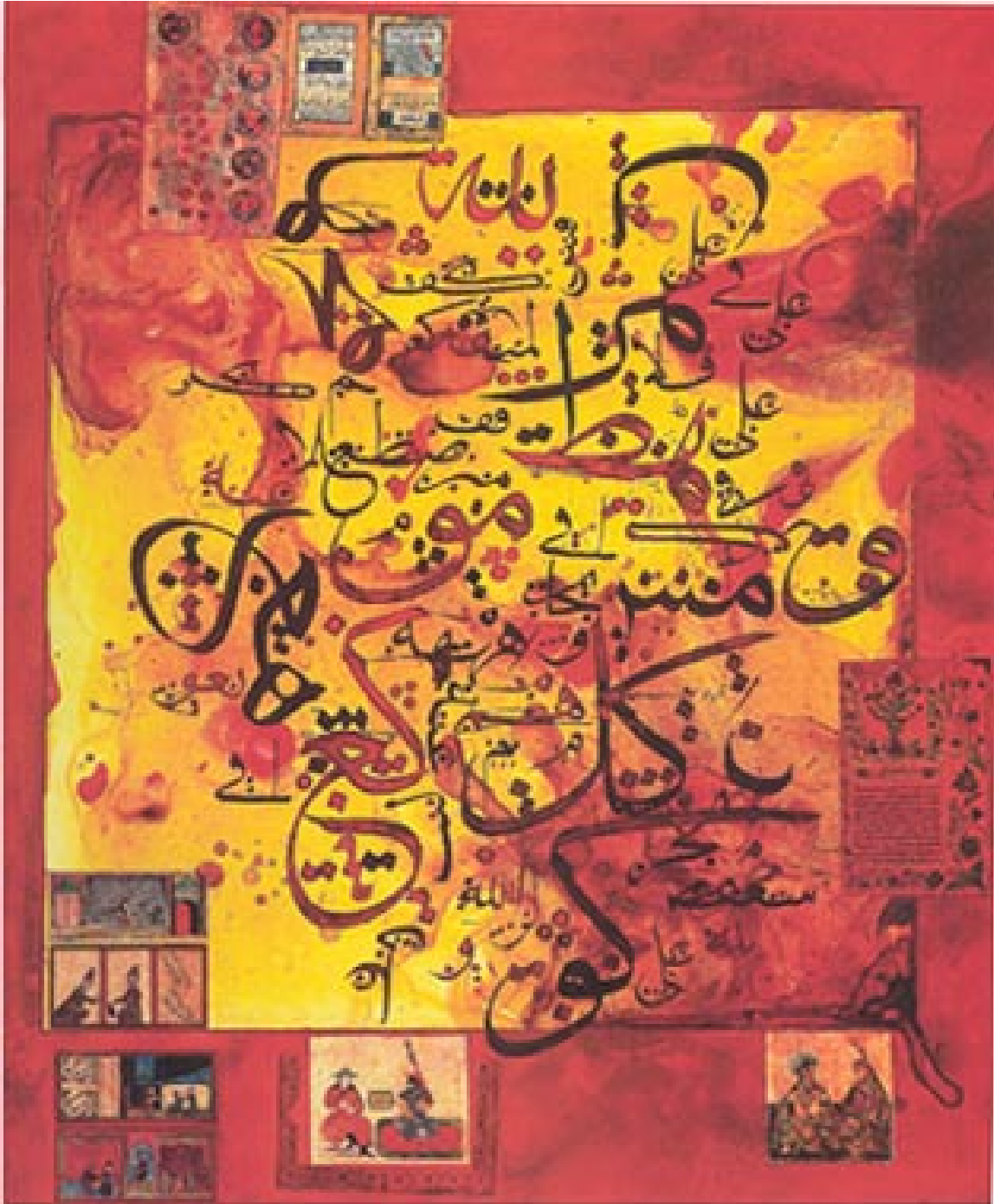
Erol Akyavaş (1932- 1999):

Türk Resim tarihinde 1950 sonrası sanatın gelişiminde, kaligrafik anlayışta resim yapan önemli sanatçılarımızdandır.

“1950 yıllarında katıldığı Batı sanat ortamında genç yaşında başarıya ulaşmıştır. Gününün tavrına uygun serbest, lekeci kompozisyonlarla iç dünyanın bilinmezlerine yönelen resimlerinde giderek kendi öz gelenekleri, Doğu estetiği yüzeye çıkmaya başlamıştır. 1970'lerde Akyavaş İslam duyarlılığını daha çok benimseyerek Türk resmi içinde iddialı bir kimlik ve gelenek sorununa odaklanmıştır. Zamanla Işık ve renkte yoğunlaşan resimleriyle Akyavaş, sanata tekrar kutsal olanla anlamlandırmaya çalışan ve İslam anlayışına çağdaş bir ifade getirebilen ender sanatçılardandır.”⁴³ (Resim 14)

⁴² Kaya Özsezgin, M. Aslıer, 1989, s.75.

⁴³ <http://www.kulturturizm.gov.tr/gsanatlar/sanatci.asp?belgeno=2742>



Resim 14- **Erol AKYAVAŞ**, “*Hem Bâtın Hem Zâhir*”, 1993
76 x 63 cm., orijinal litografi

Erol Akyavaş’ın resim anlayışında kompozisyonun geneline hakim olan renk fonu oluşturmaktadır. Ayrıca kullanılan kaligrafik imler yer yer kaybolur ve tekrar ortaya çıkar. Bu tür yaklaşımla kullanılan biçimler bir yazı işaretinden çok, bir soyut resim elemanı şeklinde görülebilir.

“Erol Akyavaş, kırk yılı aşkın sanat yaşamı boyunca, son derece serbest bir dille, resmin birçok farklı ifade biçimini denemiştir. Erken yıllarında leke ve kaligrafik imgelere,

soyut biçimlere ilgi duyan sanatçı; daha sonraları figürü ve mimari öğeleri yoğunlukla kullanmış, ancak düzenlemelerdeki irrasyonel yan yana gelişlerle sürrealizme yakınlaşmıştır. Leke, işaret, yazı, figür ve soyut biçimleri bir arada kullanarak kendine özgü bir kompozisyon anlayışı sergileyen Akyavaş'ın resmi, son yıllarda giderek imgelerden arınmış, renk ve ışığa yönelmiştir.”⁴⁴(Resim 15)



Resim 15- **Erol AKYAVAŞ**, “*Padişahların Zaferi*”, 1959
121.8x214 cm., tual üzerine yağlıboya
New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) Koleksiyonu

Ergin İnan (1943-):

Resim sanatımızda Ergin İnan adı yazıtlar/mektuplar serilerinin ressamı olarak tanınır. Genellikle resimleri düşsel atmosferlerle doludur, kalın boya tabakaları resminin zeminini oluşturmaktadır. Yazı, Ergin İnan’ın resimlerinde önemli yer tutar ve resimsel bir eleman olarak yerini alır. Bunun dışında böcek veya küçük haşereler, insan vücudu tamamlayıcı eleman olarak kompozisyonu oluşturur. Kıymet Giray, Ergin İnan’ın resimlerindeki yazının önemini şöyle özetlemiştir;

“Sanatçının yapıtları arasında sayısal çoklukların yazıtlar/mektuplar çevresinde ortaya çıkar. Bunun yanı sıra, gerçekten bir mektup yazma çabasının ürünü olarak ilk örneğini

⁴⁴ <http://www.kulturturizm.gov.tr/gsanatlar/sanatci.asp?belgeno=2742>

vermesi, özgün bir buluşun resme dönüşümü anlamını taşımasına neden olur. Teknolojinin geliştirdiği ulaşım ve iletişim ağları içinde neredeyse yan yana, iç içe yaşamaya başlayan dünya insanının evrensel yakınlaşmalarını, birbirini anlamalarını sınırlayan dil sorununu gündeme getirir.

Bir sanatçı olarak, İnan'ın çözümü biçimler ve onların anlatım güçleridir. Akdeniz uygarlığının izlerini çözümlediğimiz, tarihin derinliklerinden bize olayların en küçük ayrıntılarına varan sıralamalar içinde anlatan Mısır Hiyeroglifleri'nin biçimsel formlarla çözümlenmesine koşut bir yaklaşım içindedir. Sanatçı kendi formlarını bulma ve çoğaltma yolu ile anlaşılır kılma istemi içinde durmaksızın mektuplar ve yazıtlar yazmakta/resmetmektedir. Bu aşamada iki farklı kavramı bir araya getirir. Özel okullar dışında çok az kişi tarafından okunan zaman sınırları içerisinde terkedilmiş eski yazılar varlıkların dünyası. Böcekler ve insan figürlerinin katıldığı bir yazın/mektup türü İnan'ın sanat anlayışının verileri olarak örnek vermeye ve çoğaltılmaya başlar.⁴⁵ (Resim 16)



Resim 16- Ergin İNAN, “Yazı Damla İçinde”, 1993
30 x 25 cm, ahşap üzerine kolaj ve yağlıboya

⁴⁵ Giray, 2001, s.272

Abidin Elderoğlu (1901–1974):

"Ressam ya da besteci sıcak tonlar ve tınları doğru kullanıp 'sıcak' yapıtlar yaratırsa birdenbire ısınır, hatta yanarsınız. Kusura bakmayın ama gerçek müzik ve resim canınızı yakandır"⁴⁶ diyen Elderoğlu resmin izleyici üzerine etkisinin önemine dikkat çeker.

Abidin Elderoğlu'nun resimleri gün ışığına özenir. Sergi salonunun loş, yapay ışığıyla onu gördüğünüzde bir eksiklik duygusu, bir tamamlanmamışlık gelir oturur yüreğinize. Yarım kalanın ne olduğunu ancak gün ışığının parlak renkleriyle karşılaştığınızda anlayabilirsiniz. Resimlerin içinden yükselen ışık, renkler, kaligrafinin her an canlanıverecekmiş gibi duran biçimleriyle de birleşip sokağa çıkmak isterler. Karşıtlarıyla yüzleşmek, onunla bütünleşmek, yeni bir devinim yaratmaktır bütün dertleri.

"Amaç bir kaos yaratmaktır. Buysa, resim elemanlarını bu yönde yeniden örgütlemek, onlara etkin görevler vermek, ya da görevlere uygun etkin plastik öğeler yerleştirmekle olur."⁴⁷

Kaligrafik anlayışın en önemli özelliği insan bedeniyle olan ilişkisidir. Bu ilişki çok boyutlu bir ilişkidir. Her harfin insan vücudunun bir duruşuna karşılık gelmesinin yanında, hattatların yazıyı dizlerinde yazdıkları da söylenir. Bu demektir ki, insan vücuduyla başlayan öykü yine orada son bulmaktadır. Doğu toplumlarında, kaligrafi insan bedeninin kutsanması, aşkınsallaştırılması anlamında değil de tam tersi bir doğrultuda ele alınmıştır hep orada tanrısal lütfun, insanın "tek anlama yetisi"yle kavranabilecek tek bir ipucu bulunur. Böylece antik çağın ve Rönesans'ın güzel duyusuyla, örneğin İslam kaligrafisinin güzel duyu anlayışı, söz konusu olan aynı eleman, yani insan bedeni bile olsa, birbirinden farklıdır (Resim 17).

⁴⁶ Kandinsky, Vassili. Aktaran: İPŞİROĞLU, Nazan. 1995, s. 111.

⁴⁷ Abidin Elderoğlu, sergi davetiyesinden,

<http://kirpi.fisek.com.tr/index.php?metinno=diger/20050318085712.txt>



Resim 17-Abidin Elderoğlu, “İsimsiz”,
11x15 cm., 1962, Kağıt Üzerine Mürekkep.

Çağdaş sanatı bunları da düşünerek ama bundan ayrı bir yerde değerlendirmek gerekir elbet. Çünkü Elderoğlu'nun resimlerinde tanık olduğumuz şekliyle yalnızca mistik olanla değil, olanaklı olanla da ilgilidir bu. Canhıraş bir şekilde dağa tırmanan insanların yarattıkları beden şekilleri, kaligrafik çalışmalarında, evrenin sonsuzluğunda devinen şekillere dönüşürler. Bu, somutun soyutla girdiği ilişkide bir sentez arayışı olarak değerlendirilebilir (Resim 18).



Resim 18-Abidin Elderoğlu, “Çizgi Kompozisyon”, 45x 120 cm,1969

Erdal Alantar (1932-):

Soyut Türk Resmi'nin en önemli sanatçılarından olan Erdal ALANTAR, resimlerinde çizgi, renk ilişkisi ile ilgilenmiştir. Dolayısı ile resimlerinde kaligrafik izlere rastlayabiliyoruz. Bu konuda Lale Yılmaz'ın, Milliyet gazetesinde çıkan "Senfonik resimler" başlıklı makalesinde Erdal Alantar'ın "Sevgi ve Devnim" adlı sergisindeki soyut resimleri hakkındaki yorumların içerisinde şöyle değinmiştir:

"1960'lı yıllarda soyut dışavurumculuk akımından etkilenerek çalışmalarını bu yönde yoğunlaştıran sanatçı, kendisine Michelangelo'yu örnek aldığını belirtiyor. Ressam Erdal Alantar, eserlerini Wagner, Mozart ve Beethoven melodileri eşliğinde barok fırça darbeleriyle yaratıyor. Eylem resminin (action - painting) etkisinde gelişen bu büyük boyutlu yapıtları, tuvalin sınırlarını aşan bir enerjiyi ve müziğin görsel yansımalarını taşıyor. Yalın bir deyişle 'Kompozisyon' olarak adlandırdığı tuval üzerine yağlıboya tekniğindeki eserleri, maviden siyaha, kırmızıdan yeşile birçok ayrı rengin tonlarını aynı fırçada topluyor. İçgüdüsel fırça hareketlerinin oluşturduğu sağlam kurgulu kompozisyonlar, müziğin notalardan bütüne ulaşılan uyumunu andırıyor. Kaynaklarını geleneksel hat sanatımızın kıvrımlarında bulan, bu etkiyi 'Barok yuvarlaklıklar' ile buluşturan biçimsel anlatım, her biri kendi içinde değerlendirilen senfonik resimler oluşturuyor. Geniş mekânlarla ilişkilendirilen büyük boyutlu resimlerinde olduğu gibi küçük boyutlu eserlerinde de izleyiciyi tuvalin içine çeken bir hareket gözleniyor. Tuval üzerine dijital baskıyla gerçekleştirilen el ayası üzerine yerleştirdiği fırça vuruşları, sanatçının günümüz olanaklarından yararlanarak gelişimini sürdüren sanat düşüncesinin bir sonucu olarak sergide bulunan eserler arasında yer alıyor."⁴⁸

(Resim 19,20)

Alantar'ın resim anlayışı kalın fırça vuruşlarını bilek hareketleri ve fırça darbeleri ile oluşturduğu geniş çizgisel lekelerdir. Bu lekeler kaligrafik anlayış içinde genel bir bütünlük teşkil etmektedir. Geniş yüzeylerde ki kaligrafik anlayıştaki fırça izleri onun kompozisyonlarında canlanır ve sonsuz bir hareket içerisine girer.

⁴⁸ <http://www.milliyet.com.tr/2002/10/11/sanat/san11.html>



Resim 19-Erdal Alantar, “*Kompozisyon*”, 54x73 cm,1986
Tuval Üzerine Yağlıboya.



Resim 20-Erdal Alantar, 50x60 cm Tuval Üzerine Yağlıboya

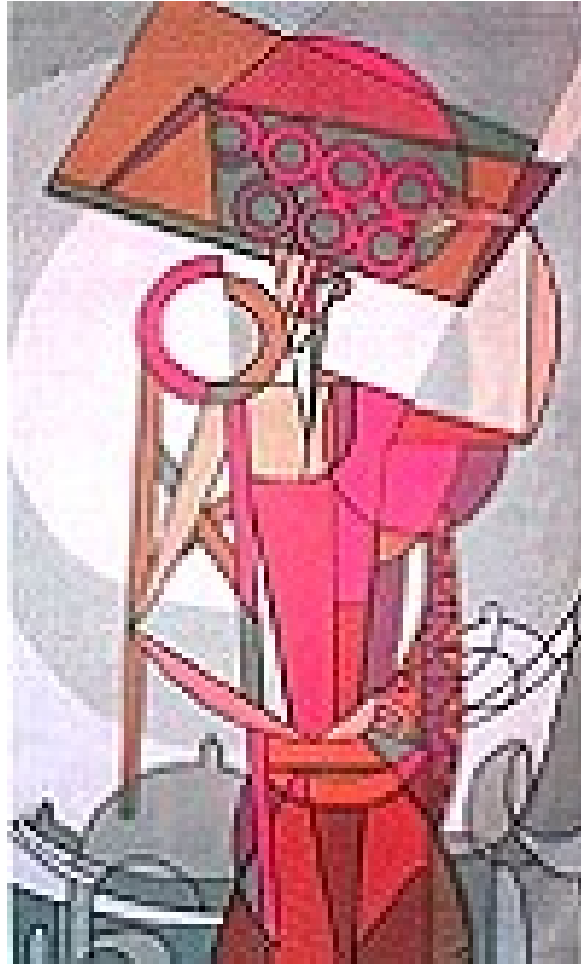
Sabri BERKEL (1907–1993):

Türk Resim Sanat Tarihi'ndeki soyutlama eğilimlerle geometrik soyutlamaya giden sanatçı bu bağlamda renk ve çizgi bütünlüğü içerisinde kompozisyonlar kullanmıştır. Renkçi bir yaklaşımda resimler yapmıştır. Yapıtlarında kullanmış olduğu biçimler aynı zamanda kaligrafik bağlamda da incelenebilirler. Berkel'in sanat anlayışı içerisinde renkçi yaklaşımla bütünlük sağlanmış ve çizgisel elemanlarla figürler tamamlanmıştır. Berkel'in yapıtlarındaki motifler sanki geometrik bir yaklaşımın yanında kaligrafik anlayışa yön verebilecek cinstendir.

“1950'lerden sonra Türk sanatında yaygınlaşan soyut eğilimlerin resim alanındaki ilk önemli temsilcisi olan Sabri Berkel, 50'li yılların başında soyut- geometrik arabeskler adını verdiği bir dizi çalışmaya yoğunlaşmış, 1955'de kaligrafik- soyut düzenlemelere yönelmiştir. Resim yüzeyini; renk, biçim, mekân, ışık, çizgi, leke, düzlem gibi öğelerin bir kompozisyon içerisinde değerlendirilmesi doğrultusunda üzerinde kafa yorulması gereken bir denklem gibi algılayan sanatçı, bu tavrıyla pek çok çağdaşından ayrılmaktadır. Geometrik ya da amorf renkli soyut biçimlerin birbirleriyle renk, şekil ve düzlem ilişkisi içerisinde değerlendirildiği eserleri Türk resminde soyut anlayışın ilk yapıtları olmuştur. 1950'li yılların başlarına tarihlenen Simitçi, Yoğurtçu ve Efe Başı gibi resimler bu dönemde ürettiği eserlerden bazılarıdır. Bundan sonra hayatının sonuna değin soyut anlayışa bağlı kalan Berkel, saf geometrik biçimlerden kaligrafik formlara, lekesel düzenlemelerden yerel motiflere değin çeşitli unsurları kullanarak soyut resmin ülkemizdeki en üretken temsilcisi olmuştur.”⁴⁹

(Resim 21)

⁴⁹ http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=178&lang=TR



Resim 21- Sabri BERKEL- “Simitçi”, 1955

Zeki Faik İzer (1905–1988):

1950 sonrası Türk Resim Sanatı’nda kaligrafik öğelerin ağırlıklı kullanıldığı soyut resme ilk yönelen sanatçılarımız arasındadır denilebilir İzer için. İzer resimlerinde formdan çok renk kullanımı ile ön plana çıkmış bir ressamdır. Sanatçının resimlerinde genel olarak çizgisel bir kompozisyon anlayışı vardır. Bu konuda Nilgün Yıldırıcı, *Renkçi Ressamın Desenleri* başlıklı genel olarak desenlerine değindiği yazısında şöyle değinmiştir;

“Kendi kişiliğini yansıtan eserleriyle soyut resme yönelişin öncülerinden ve Türkiye’nin en renkçi ressamlarından biri Zeki Faik İzer. Sanatçı, gözüne ilişen, dikkatini çeken her tür varlığın özüne indi. Bu özü irdeledi ve ayrıntılardaki kayda değer farklılıkları yapıtlarında ifade etti.

Zor ve keşfedilmemiş olanın peşinden giden İzer’in resimlerinde desen ön planda. En canlı biçim ve renkleri eşyanın doğasına katan sanatçının eserleri, düşünsel yaşantısının genel

çizgilerini ele verir nitelikte. Cesur fırça darbeleri ve renk anlayışıyla resim kendiliğinden ritim kazanıyor ve eşya doğasından çıkarak bir düşe yuvarlıyor izleyenleri.

1947’de Paris’te soyut resmin başlangıcına şahit olan İzer’in sergilenen desenlerinde Uzakdoğu sanatının da etkilerini görmek mümkün. Sanatçının resmi kıvrak hatlarıyla, kesişen çizgileriyle ilk bakışta insanı büyük bir karışıklıkla yüz yüze getiriyor. Yabancılıktan doğan bu karışıklık hissi bakışların, düşüncelerin odaklanmasının sebebi oluyor ve o kesişen çizgiler güzel bir uyuma dönüşüyor desenlerinde.

Yanan kırmızıları, yoğun turuncuyu, çiğ sarı ve yeşilleri de resminde kullanarak büyük bir renk yelpazesini Türk resmine kazandıran renkçi ressamlardan Zeki Faik İzer. Batı’nın büyük sanat kenti Paris’e âşık İzer’in orada yaşadığı yıllarda yaptığı desenleri yer alıyor bu sergide. Desenlerinde balık, çiçek gibi varlıkları soyut bir tarz ile aktarmış.⁵⁰ (Resim 22)



Resim 22-Zeki Faik İzer , “Kelebek”, 50 x 63 cm.
Kâğıt Üzerine Guaj

⁵⁰ <http://www.milliyet.com.tr/2002/02/19/sanat/san13.html>

2. Bölüm:

GÜNÜMÜZ RESMİNDE, PLASTİK ELEMAN OLARAK ORGANİK FORM, ÇİZGİ VE RENK

2.1. Organik Form

Organik Form'un temel olarak anlamı doğal olarak oluşan formlardır. Ancak ele alınan tez çalışmasında söz konusu doğal formlar, kaligrafik anlayışın oluşumu sırasında spontan oluşan gelişen biçimler olarak da değerlendirilmiştir.

Araştırmalarda daha çok bitki bilim dallarında karşılaşılan organik form kavramı, zaman zaman mimari alanda da yer bulmuştur. Daha çok doğası gereği geometrik elemanlarla gerçekleşmek zorunda olan mimari yapılarda, tamamı ya da bazı kısımları geometrik olmayan biçimde tasarlanmış yapılar için kullanılmaktadır. Gerçekte plastik açıdan bakıldığında doğru görünmemekle birlikte, ticari reklam biçimi olarak, doğal olmayan şeylerin insana verdiği zararların giderek artan bir şekilde konuşulmaya başlandığı zamanlarda, doğal yaşam çağrıştırdığından, organik mimari kavramının bir cazibe unsuru olarak yerleşmeye başladığı düşünülebilir.

Aslında doğa da var olan ya da doğada kendiliğinden oluşan canlı ve cansız varlıklar için 'organik' teriminin kullanılması, bunların yapılarının dışa yansımaları olan dış görünüşlerini de bir genelleme yaparak 'organik biçim' olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada Organik form kaligrafik anlayışla bağdaştığı için resimde plastik eleman olarak ele alınmıştır.

Buraya kadar yapılan saptamaları aşağıdaki paragraf oldukça desteklemektedir.

“Biçim ve şekil, her biri organik ya da geometrik diye de tanımlanabilir. Tipik olarak karla kaplı çakıl taşları gibi organik biçimler düzensiz taslaklardır ve asimetriklerdir. Organik biçimlerin daha çok doğal olarak oluşmuş oldukları düşünülür. Bazı tasarlanmış biçimler kurlsuz, düzensiz tasarımlara sahiptir.”⁵¹

Gerçektende evrende bulunan varlıkları morfolojik olarak sınıfladığımızda, sivri köşeleri, dümdüz yüzeyleri, keskin kenarları ve sert yapıları ile bu tür varlıklar insana insani gelmezler. Onlar psikolojik olarak tamamen suni, itici, ürkütücü hatta tiksindirici bulunurlar.

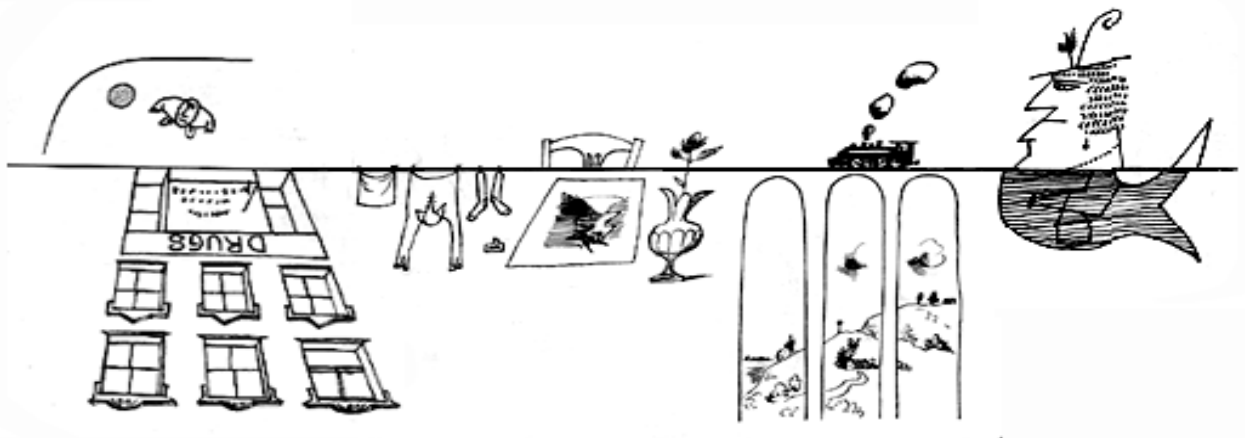
⁵¹ <http://char.txa.cornell.edu/language/element/form/form.htm>

Örneğin mükemmel tasarlanmış ve kusursuz üretilmiş tertemiz, pırıl pırıl metal bir maşrapaya göre topraktan ya da ahşaptan yapılmış, kullanıla kullanıla yosun bağlamış pis görünen bir testi daha fazla tercih edilir. Özellikle doğal yaşamı içinde yaşayan insanlar için durum böyledir. O altından yapılmış bile olsa pek fazla şey değişmeyecektir. Elbette geometrik biçimlerin de biçimsel olarak kendine özgü birer estetik yapıları vardır. Onların da çekici tarafları vardır. Belki kişisel bir çıkarsama olarak da bulunabilir ama organik görünen biçimler daha sıcak, daha dokunulabilir olarak görülmektedir. Bu bağlamda baktığımızda diğer plastik sanat yapıtlarında olduğu gibi resim sanatında da sanatçılar tarafından tercih edilen ve belki de biçimlemeye dayalı sanat dallarında sanatçıya verdiği fırsatlardan dolayı benimsenen biçimsel özellik olarak değerlendirilebilir.

2.2. Çizgi ve Renk

2.2.1. Çizgi'nin Tanımı

Çizgi, resim sanatının en önemli plastik elemanlarından biridir. Fırça v.b. malzemeler aracılığı ile tuval üzerinde bırakılan izlerdir. Bir düzlem üzerinde noktaların bir araya gelmesiyle oluşan doğrulardır. Sanatsal olarak, bir sanatçının ifade gücüne yön vermesiyle oluşan biçimler bütünüdür. Bu konu ile ilgili çok geniş tanımlara ulaşmak mümkündür. Resim sanatında, kaligrafik resim anlayışının temel elemanıdır. Bazı kaynaklarda çizginin tanımı, resimsel değeri açısından şu şekilde verilmiştir:



Resim 23

“Bir çizgi, yönü, genişliği, yön ve genişliğindeki değişimlere göre sahip olunan psikolojik dürtü ve hareket eden bir nokta tarafından yapılmış bir işarettir. O, anormal

kullanışlı ve çok yönlü grafik aleti görsel ve fiili yolların her ikisinde de işlev yapmıştır. Sembolik bir dil olarak eylem yapabilir ya da karakter ve yönü sayesinde duyguyu iletir.



Zebbras

Resim 24

Çizgi, sanatçı ve tasarımcının suni yaratımında kesin değildir; o, dallar gibi yapısal bir özellik olarak doğada vardır, ya da bir kaplan veya deniz kabuğu üzerinde olduğu gibi yüzey tasarımı olarak doğada vardır.



Resim 25

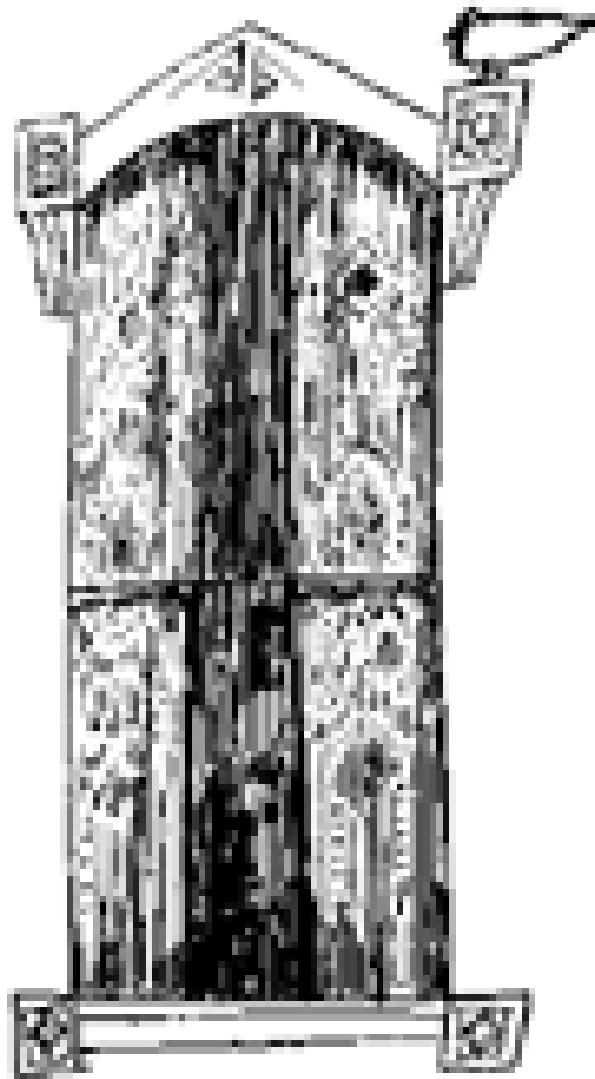
Tanımlanabilen telkin edici biçimlere bağlı işlevi olabilir. Bu, burada sunulan Saul Steinberg yanılısaması ya da en çok sınırlayıcı çizgi ile figür hakkında çok miktarda bilgi taşıyan Alexander Calder’in minimal tel heykellerindeki gibi çizimler de görülebilir.”⁵²

Çizgi sanat alanında daha kapsamlı bir tanımla aşağıdaki gibidir.

“Teknik olarak, iki nokta arasındaki en kısa iz olarak anlatılsa da, sanatta çizgiyi hareketin sürekli izi olarak tanımlamak gerekir.”⁵³

⁵² <http://char.txa.cornell.edu/language/element/line/line.htm>

⁵³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi c. 1.s.s. 410–411.



Resim 26

2.2.2. Resimde Kaligrafik Çizgi Çeşitleri ve Psikolojik Etkileri

Çizginin insan psikolojisindeki etkileri bilim çevrelerince tartışılması gereken bir gerçektir. Ancak bunun sanata yansımaları da olmuştur. Çünkü sanat çizgilerin ve lekelerin oluşturduğu görsel bir şöendir ve sanat çizgilerle yön bulur. İnsan yaşamında sanat önemli bir yere sahip olduğu için çizgide psikolojik olarak biçim ve şekilleri oluşturur. Bu bağlamda Çelenk “Yaşam Çizgisi” başlıklı bir makalesinde yaşamın çizgiselliğini şöyle vurgulamıştır;

“Sanatın çizgi ile başladığı gerçektir, yaşamın da. Yaşamın çizgisi, sanatın çizgisi kadar önemlidir bu nedenle. Göz nesneyi görürken el çizgiyi gerçekleştirir. Ya yüreğin gerçekleştirdiği çizgiler; karmaşık, sade, sık, seyrek, ince, kalın... Hayallerin çizgisi yaşamın çizgisine dönüşürken kazandırdığı ya da yitirdiği değerleri ile çizgi, nesneyi görme biçimine

dönüşür. Çizgi, iki gözün bakışında saklı olan bir görsel öğedir. Bakışın sıcaklığında eriyen ya da soğukluğunda kalın siyah bir görselliğe dönüşen. Yaşamımızdaki noktalar yan yana gelip yeni biçimiyle çizgi olup bir yol izler, uzun ya da kısa olan. Nokta konulup bitiyor mu? Hayır yaşam tek nokta değil ki, bir çok nokta. Bazen yanyana gelip sıralanan bazen yumağa dönen ilişkilerin içinde yer alan. Nokta, yanyana dizilerek uzarken çizgiyi oluşturuyor, insanların birlik olup değiştirebildikleri şeyler gibi, bir biçim yanyana geldiğinde başka biçimler ürüyor. Çizgi sınırları belirleyen oluveriyor. Doğada çeşitli çizgisel yapıyla karşılaşırız. İnsanların çizdiği çizgi, salt kâğıda değil kalemle. Yaşamına çektiği çizgi. Farklı, siyah, gri ya da renkli olan. Önemli olan çizginin zengin verilerinden yararlanmaktır, bilinçli bir şekilde ve sevgiyle. Çizginin şekilleri ve birbiriyle olan ilintisinden doğan farklılık bizde değişik etkiler bırakır. Hareket, durgunluk, derinlik vs. gibi.

Çizginin konumu yönünden bakarsak yatay, eğik, düşey olarak sunulması da farklı etkiler yaratır. Yatay hareketsizliğin, düşey devinimin göstergesidir. Yataydan dikeye geçerken devinim ya da durağanlık siyahla beyaza geçerken arasındaki gri tonların gittikçe açılması ya da tam tersi koyulaşması gibidir. Yön, doğrultu tasarımda önemli öğedir. Kırık çizgi sertliği dalgalı, eğri çizgiler; yumuşaklığı çağırıştırır. Yumuşak kavisler sakinliği, ani kırılmalar coşkuyu yaşatır insana. Düz, paralel, yatay çizgiler; durağanlığı, dikey çizgiler; hareketi, kırık çizgiler; karmaşayı, sıklaşan seyrekleşen çizgiler; ritmi oluştururlar. Birbiriyle ilişkili, belli sistemlerle kalınlaşan, incelen, uzaklaşan, yaklaşan, uzayan, kısalan çizgiler yüzeye optik bir hareket kazandırır. Aynen yinelenen çizgiler monotonluğu beraberinde getirir. Çizgi görsel düzende hareketi, dengeyi, dokuyu, zıtlığı, bütünlüğü, parçayı oluşturur. Çizgilerin biçimleri ve birbiriyle olan ilintileri bizde farklı etkiler uyandırır. Önemli olan bu duyumun sanatsal bağlamda doğru değerlendirilmesi ve yaratıcı bir tasarımla olgunlaştırılmasıdır. Aynı şeyler yaşamda da geçerlidir. Doğru değerlendirme ve doğru seçim çizgisinde olabilmek. Bir de çizgi yanında olanlarla değer kazanır ya da kaybeder, her şeyde olduğu gibi. Değeriniz yanındakilerle, seçtiklerinizle artar ya da eksilir.”⁵⁴

Çizginin insan yaşamını etkileyici şekilde anlamlı nitelikleri vardır. Çizginin belirli düzenlemeleri, yaygın olarak bilginin belirli türlerini nakletmede anlaşılabilir.

⁵⁴ Tülay Çelenk, Yıldız Teknik Üniversitesi, 06 Mayıs 2003 (Makale).



Resim 27

Örneğin kaligrafî, dil bilmediğimiz zamanlarda bile kelimelerin bir gösterimi olarak tanınabilir. Kaligrafik tasvir bilinmeyen bir dilin kodunda gizemli mesajlar ima etmesi sebebiyle basitçe günümüz sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılmıştır.

Ayrıca çizgi, karakter ve yönü sayesinde aklın durumlarını, duyguyu iletir.

Genel olarak çizgi ve yönünün anlam farklılıkları bizim bedensel deneyimlerimize bağlıdır.

“Yatay çizgi, rahatlama ve dinlenme hissi önerir. Yeryüzünde paralel nesnelere, yerçekimine bağlı olarak dinlenmederler. Bu yüzden yatay çizgilerin baskın olduğu kompozisyonlar, duyguda durgun ve sakin olmaya yönlendirirler. Frank Lloyd Wright’ın

mimari tarzının kayda değer özelliklerinden biri, arsaya yapı konstruksiyonu/structure⁵⁵ ilişkisini vurgulayan yatay elemanları kullanmasıdır.

Dikey çizgiler, kibirlilik ve ruhanilik duygusu (feeling of loftiness and spirituality) iletirler. Dik çizgiler insanın menzili ötesine, yukarıya doğru, gökyüzüne doğru uzanmış görünürler.

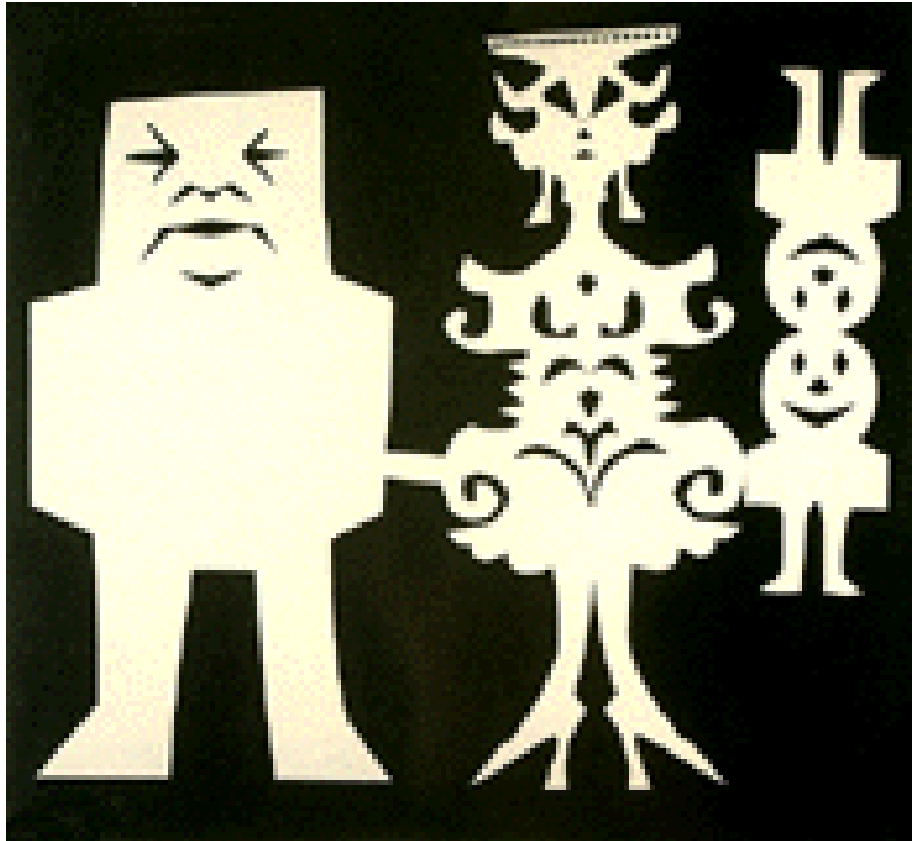


Resim 28

Diyagonal çizgiler, hareket ve yön duygusu telkin ederler. Çünkü diyagonal bir pozisyondaki nesnelere, ne yatay ne dikey olan, yer çekimiyle ilişkili olarak kararsızdırlar ve onlar neredeyse her biri düşerler ya da zaten hareket halindedirler. Tıpkı, dansçıların bu grubundaki durum gibi. (Resim 28) Bu dansçıların duruşlarına sanki çizgisel bir elemanmış gibi baktığımızda kaligrafik bir resme bakıyormuş hissine kapılmaktayız. Kompozisyondaki çizgisel bütünlük ve diyagonal bütünlük bir dengeli bir oluşum içerisinde. Diyagonal çizgiler, iki boyutlu kompozisyonlarda da mekân yanılması yaratan resim içine izleyicileri

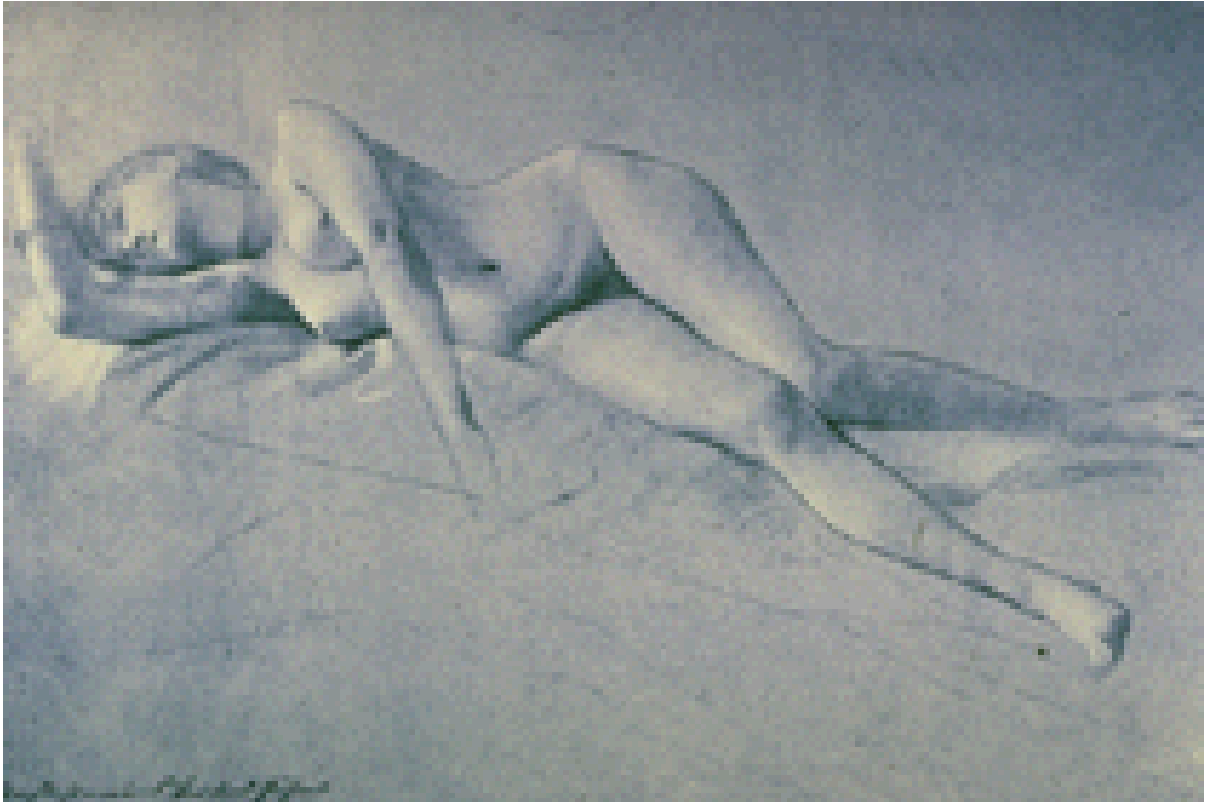
⁵⁵ Structure: Yapı

çeken ki bu, içeriye doğru hareket edebilen biri, bir perspektif yanılsaması derinliği belirtmek için kullanılmıştır. Böylece eğer hareket ve hız hissi arzu edilmişse ya da aktivite hissi, diyagonal çizgiler kullanılabilir.



Resim 29

Kompozisyon içinde yatay ve dikey çizgiler, durağanlık ve yalnızlığı iletirler. Doğrusal çizgiler yerçekimine bağlı olarak destekli dururlar ve benzer olarak muhtemelen üst üste durmazlar. Bu durağanlık kalıcılığı, güvenilirliği ve emniyeti önerir. Resim 29'da görülen aile grubundaki insanların durumunda çizgiler, hantallık noktasında durağanlığı ima ediyor görünürler.



Resim 30



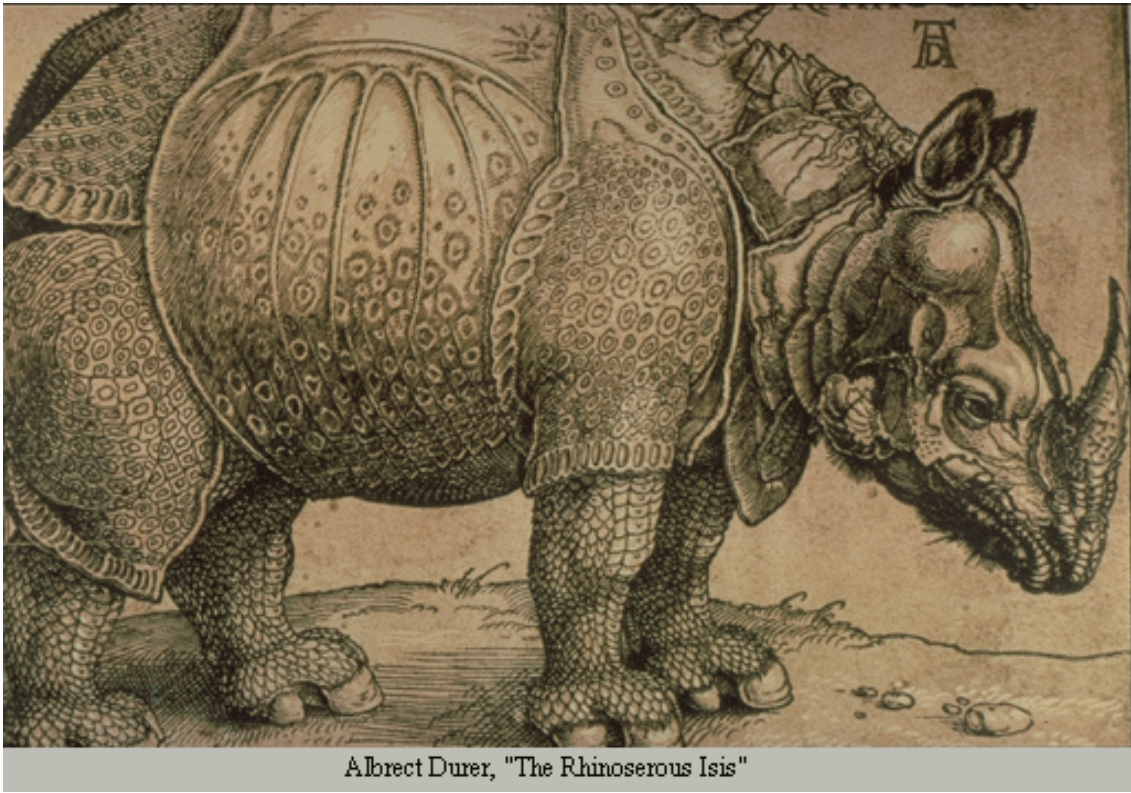
Albrecht Durer, Lion, 1521

Resim 31

Öte yandan koyu ve ince çizgiler, bir yığın biçimi tarafından telkin edilen çizgiler kargaşası ya da ip yumağı kaosu, bir fırtınadaki dağların zorlamasındaki gibi tamamıyla çılgınlık, düzensizlik, karışıklık telkin eder. Karıştırılmış çizgiler telaşçı, uçarı bir kişilik önerme üstüne gösterilen aile grubunda anne biçiminde kullanılmıştır.

Bununla birlikte kıvrılmış çizgiler, anlamda farklılık yaratırlar. Yumuşak, üstünkörü eğriler rahatlığı, emniyeti, serbestliği, dinlenmeyi önerirler. Onlar insan vücudunun kıvrımlarını anımsatırlar ve bu yüzden zevk veren tensel özelliğe sahiptirler.

Çizginin niteliği, herhangi başka tek başına bir eleman için iddia edilemeyen kapsamda, kendi içinde temel görsel bir dildir. Onun kullanılışı, aynı zamanda evrenseldir ki ona tam ve derin olarak duyarlıyızdır. Tam olarak sanatçının egzersizi dışında biz, bir çizimde kullanılmış çizgi türünden hatırı sayılır anlamlar çıkarabiliriz. Bir aslanı bu çalışmada görüldüğü gibi hızlı bir eskizin düzensiz çizgileri ile gerçek yaşamda olduğundan farklı, daha uysal olarak tanımak mümkündür.



Albrecht Dürer, "The Rhinoceros Isis"

Diğer taraftan gevrek, dikkatlice yerleştirilmiş gergedanın çizgileri, dikkatle çalışılmış atölye çizimi, daha çok bir taslak tipiğidir.



Resim 33

Çizginin niteliği kendi içinde eserin moduna katkıda bulunur, usta bir sanatçı için çizginin niteliği kendi tarzının temel ifadesidir.”⁵⁶

⁵⁶ <http://char.txa.cornell.edu/language/element/line/line.htm>

Resim 33'teki desen çalışması yazı yazarmış gibi rahat bir şekilde yapılmıştır. Buradaki rahatlık sanki tek seferde çizilmiş eskiz tadı vermektedir. Bu bağlamda kaligrafik etki görülmektedir. Çizgiler arasındaki ahenk ve yer yer incelik kalınlaşan izler kaligrafik oluşumlara ışık tutmaktadır.

2.2.3. Plastik Eleman Olarak Çizgi'nin Kaligrafik Resim Anlayışındaki Önemi

Çizgi resim sanatının olmazsa olmaz plastik elemanlarından biridir. Sanat tarihi boyunca en temel eleman olarak yer almıştır. Gerek kontur çizgisi olarak sınırlandırıcı etkisi ile gerekse direk olarak resmin kompozisyonunu oluşturmaktadır. Hat ve kaligrafi sanatında ya bir yazı olarak ya da sanatçı tarafından spontan gelişmiş olan soyut bir çizgisel eleman olarak kullanılmıştır. Bu konu Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde şu ifadelerle yer bulmuştur⁵⁷;

Gerek hat ve kaligrafi, gerek resim ve çizim sanatlarında çizgi, görülen nesnenin, düşüncedeki imgenin sanatçının duygusal ve yorumsal tepkisiyle bütünleşerek yüzey üstünde bıraktığı iz olarak tanımlanabilir. Çizgi, nesnenin görüntüsü ile sanatçının onu anlatmasındaki davranışın bir bileşimi, aynı zamanda hareketin ve statik olanın bütünleşmesidir. Çizgideki, gerek uygulamada gerek algılamada yer alan hareket, resim sanatına zaman kavramı sokan başlıca olgudur. Görsel alanda insanın en temel ve ilkel anlatım aracıdır. Mağara duvarını kullanarak sert çizgi bileşimleriyle mızraklı avcılar, hayvanları anlatan ilkel insan gibi, çocuk da anlamaya, kavramsallaştırmaya başladığı algı ve izlenimlerini önce çizgilerle anlatır. Bu nitelikleriyle çizgi görsel sanatlar içinde en ilkeli ve temeli olabildiği gibi, resim sanatı içinde de en zengin, arı ve yetkin anlatım sağlayabilecek üstünlükte bir araçtır.

Çizginin, nesneyi anlatmanın ötesinde soyut ve tümüyle sözlerle aktarılamayan evrensel anlatımları olduğu üzerinde durulmuştur. Özellikle 20. yüzyıl başında görsel dil üzerine yapılan çalışmalarda bazı çizgi türlerinin bazı ruh hallerine koşut olabileceği, çizgilerin simgesel anlatımlar taşıyabileceği ve bazı çizgilerin evrensel anlatımları bulunabileceği üzerinde durulmuş; öncelikle Seurat gibi sanatçılar resimlerinde çizgileri neşeli, durgun, hüzünlü, eril, dişi gibi nitelikleriyle bilinçli olarak kullanmışlardır.

20. yüzyılda soyut çalışan sanatçılar kadar dışavurumcularda birçok duyguyu aktarmak için çizginin bu tür niteliklerine başvurmuşlardır. Çizginin bu anlam zenginliği ve

⁵⁷Bu konu ile ilgili görsel temalar "Kaligrafik Anlayış'ın Resimsel Özellikler Bakımından Değerlendirilmesi" bölümünde detaylı olarak gösterilmektedir.

soyutlama gizilgücü, Picasso gibi temelde figüratif olan bir sanatçının işlerini çoğu kez soyut kılmıştır.”⁵⁸

2.2.4. Renk’in Tanımı

Renk, sanat dışında yaşam için olmazsa olmazlardan bir elemandır. Sanat içinse en temel plastik elemanlardandır. Her renk, değerini bir başka rengin yanında kazanır veya yitirir. Daha açık veya daha koyu hatta başka bir renk gibi algılanabilir. Tamamlayıcı renkler (sarı-mor, kırmızı-yeşil, turuncu-mavi) yan yana geldiklerinde daha parlak ve canlı etkiye sahip olurlar. Renk için çeşitli kaynaklar da şu tanımlar yapılmaktadır;

Renk, tasarım elemanlarının en güçlülerinden biridir. Müthiş etkileyici niteliklere sahiptir. Rengin kullanılış anlayışı, güzel sanatlar ve tasarımda, etkili bir kompozisyon için önemlidir.

Kaligrafik bağlamda renk, kompozisyona bir derinlik ve bütünleyici olarak katılmaktadır. Çizgideki farklı fırça dokunuşu ile oluşan ton farklılıklarıyla zenginlik kazanmaktadır. Fırça ve biçimlerle ilgili araştırmalarla birlikte çizginin dışında kalan boşlukları lekesele renkle bütünlüştürmektedir. Bu konuya Ergüven şu şekilde yaklaşmıştır;

“... Çizgi ile boş yüzey arasında tanık olduğumuz ilişki, her şeyin tözü olan sonsuz boşluğun renge benzer bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır. Figürler (biçim) bu boşluğa yazılmış imgelerdir artık; çizgi, bu sonsuz mekandan almaktadır gücünü; boşluğun varlığını hazırlarken, aslında ona eklenirken kendi varlığını güvenceye alan bir araca dönüşmüştür çizgi. Kaligrafi ile resim arasındaki sınır çizgisinin kayganlığı, bir tür *yazıresim* ile karşı karşıya olduğumuzun en çarpıcı kanıtıdır esasen.

Resim yapılmaz, *yazılır* burada; bu yüzden resimde rengin değeri, yazı için mürekkep renginin taşıdığı önemden pek farklı değildir sonuç itibarıyla.”⁵⁹

Yukarıda da belirtilmiş olduğu üzere çizgi ile rengin, kaligrafi de pek bağdaşmadığını da görüyoruz. Çizgi çizilirken boya tek hamlede kullanılarak yazı yazarmış gibi kullanılmaktadır. Aslında bu hareket bağlamında fırçanın yoğunlaştığı ve incelendiği noktalarda ara değerler oluşmaktadır. Renk ve kullanılan nesne arasında da bağlantı kurulmak zorunludur. Bu konuyu Ergüven şöyle desteklemektedir;

⁵⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi c. 1.s.s. 410–411.

⁵⁹ Ergüven, 1992, s. 66

“Renk ile ait olduğu nesne arasındaki ilişkinin kuramsal açıdan soyut bir platformda tartışmaya açık olması, beraberinde tüm resim tarihine ışık tutan bir dizi ölçüt getirmiştir. En azından, resmin yüzyıllar boyu süren serüvenini derli toplu algılama söz konusu olduğunda, rengin kuram ve uygulamada bağımsız tasarlanabilme olasılığı bizim için son derece önemli bir çıkış noktasıdır.”⁶⁰

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi daha bilimsel bir yaklaşım getirmiştir rengin tanımına;

“Elektromanyetik enerji dalgalarından biri olan ışık, rengin kaynağıdır. Bu bakımdan renk, fizik biliminin bir dalı olmakla birlikte, görsel algının öznelliğinden ötürü, yalnızca nesnel bir olgu olarak anlaşılabilir. Nitekim renk insanda uyandırdığı sonsuz etkilerden ve içerdiği anlam gizilgücünden dolayı görsel sanatların en önemli biçimsel ögesi olmuştur. Tarih boyunca zaman zaman görsel sanatların bütün dallarında bezeme, benzetme ve anlatım aracı olarak kullanılan renk, resim sanatının hiçbir zaman vazgeçemeyeceği bir öğedir. Vurgusu ister içerik, ister biçim olsun bir ressamın çoğu kez kaygısı renk olmuştur.”⁶¹

Ayrıca sanatsal bir tanım olarak ta Turani'nin yapmış olduğu tanıma bakmamız gerekecektir;

“Plastik sanatlardan resim de esas öğedir. Plastik sanatlarda renk derinlik anlamı kazanarak kullanılır. Renklere, birbirleri ile karıştırılarak istenilen yere uyan bir değer = ton kazandırılır. Eğer renkler ara tonlu ise, bu durumda oylum duygusu uyandıran renk değerleri ortaya çıkar. Bir renk diğer renklere uymuyorsa bağırıcı etkiler, uyuşuyorsa rahat etkiler uyandırır. Renk saf değerleri ile duygusal bir etki, yaratırlar. Bu etki plastisitesi olan tonlu renklerin etkisinden başkadır. Plastik renkler etki bakımından etrafı ile uyum halinde bir biçimin etrafında armonik olarak değerlendirilmiştir. Bu bakımdan renk, satılaşmayı; valörlü renkler ise hacmi gösterir. Renklerin insanda uyandırdıkları derinlik etkisi yüzünden sanatçılar renk perspektifine önem verirler.”⁶²

Renk ve çizgi kaligrafik resim anlayışını ele alan sanatçılar için vazgeçilmez bir unsurdur.

⁶⁰ Ergüven, 1992, age.

⁶¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi c. 3, ss. 1545–1546

⁶² Turani, 2003(a), s. 116

2.2.5. Plastik Eleman Olarak Renk ve Kaligrafik Resim Anlayışı

Resim sanatının başlangıcından itibaren, tüm dönemlerinde renk, kullanılış ve uygulanılış yönünden farklı etkilere sahip olmuştur. Örneğin bazen rengin yoğunluğu çok düşük şekilde veya daha saydam şekilde iken bir dönemde kalın renk katmanları ile oluşturulan yapıtlarla karşılaşmaktayız. Bu genelde sanatçının ruh hali ile de doğru orantılıdır. Konu ile ilgili resim tarihinde renk kullanılışı hakkında kısa bir araştırma yaparsak karşımıza kesin bilgiler çıkabilir.

Tarih boyunca resim sanatında renk uygulaması çeşitli nedenlere bağlı olarak farklılık göstermiştir. Bunlar mevcut boya maddeleri, kültürel tercihler, sanatçının ruhsal ve anlatımsal özellikleri olabilir.

“İzlenimci renk kuramlarını en arı biçimde kullanan Yeni-İzlenimciler siyah, kahve gibi tüm karışım renklerini paletlerinden atmışlar, rengin optik özelliklerini en üst düzeyde uygulamışlar, renk karışımlarını palette değil görsel olarak tuvalde yaratmıştır. Örneğin, mavi ve kırmızıyı yan yana sürerek mor etkisi vermişlerdir. Van Gogh, rengin anlatımcı özelliklerini vurgulayarak siyah ve keskin renkleri bir arada kullanmış, Gauguin ise yaşadığı Pasifik çevresinden esinlenerek hazcı ve simgesel bir palete yönelmiştir. Resimlerindeki pembeler, turuncular, yeşil ve morlar arasındaki büyük beyaz lekelerle o zamana değin görülmemiş bir çarpıcılık sunar. İzlenimci geleneğin devamı olan Bonnard ise Fransız resminin özelliği olan nüans niteliğini en üst düzeyde gerçekleştirmiştir. Renklerine beyaz katarak renk içindeki renk etkileri sağlamıştır. 20. yy’ın devrimci ressamlarından Fovistler ise çarpıcı keskin renklerle siyah tonları bir arada uygulayarak Dışavurumcular’ın anlatımcı paletine yol açmışlardır. 20. yy’da doğal boyalara eklenen sentetik boya türleri, örneğin titan beyazı ve ptalosiyenin türünde renkler, modern sanatın paletini çok genişletmiştir.

20. yy’da anlatımcı renk kullanımlarının yanı sıra, özellikle Op ve Minimalist sanatçılarda olduğu gibi, rengin optik özelliklerine bağlı olarak etkiler yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir. Renk kuramlarının sınıflandırdığı temel renklerin sayılı olmasına karşın, bunların karışımları, siyah, beyaz ve özellikle bugünkü sentetik boyalarla elde edilebilecek renk sayıca sonsuzdur. Bu potansiyele bir de renklerin asıl etkilerinin birbiri ile olan görsel ilişki ile elde edilen çeşitli etkiler eklenirse, renk dünyasının sonsuz bir evren olduğu ortaya çıkar.”⁶³

⁶³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi c. 3, s. 1545–1546

Başka bir kaynakta ise rengin sanat eserlerinde kullanılışı hakkında bilgi verilmektedir;

“Sanatsal anlamda da olsa renk farklı yönlere dağılır. Resim sanatında, fotoğraf sanatında, matbaa ofset baskı alanında, ışıksal, ışınal elektronik algılayıcılar alanlarında ana renk farklılıkları gözlenir.

Ana renkler; sarı, kırmızı, mavidir. Elektronik renk ayırımında (skaner) sarı-macenta-siyan-siyah dörtlüsünü görürüz. Işınal elektronik algılayıcılarda sarı-yeşil-kırmızı üçlüsü karşımıza çıkar.

Ana renklerden, ara renklerin elde edilmesi sırasında daha önemli bilgilere gereksinim vardır. Resim sanatı yönünden konuyu incelersek iki farklı kırmızı (kırmızı-macenta), iki farklı mavi (siyan-Prusya), iki farklı sarı (limon-orta kadmiyum), Doğru ara renkleri bulmak için yeşil=limon+Prusya, turuncu=kırmızı+kadmiyum, mor=Prusya+macenta renklerini kullanmamız gerekir.

Renklerin açık ve koyu tonlarını bulmak için karıştırılan renklerde miktar ön plana çıkar. Örneğin açık yeşil için bir ölçü limon sarısına daha az ölçülerde Prusya mavisi katmak gibi...⁶⁴

⁶⁴ <http://www.sagusad.org/sayfa/sanattarenk.htm>

3. Bölüm:

RESİMLERLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR

Çalışmalarda kaligrafik etki biçimine bağlı olarak kompozisyonların yapısına uygun spontan biçim arayışlarına gidilmiştir. Kaligrafik anlayış diliyle kompozisyonların yapısına uygun olarak geliştirilmeye çalışılan biçimler, sanki yazı yazarmışçasına tek bir hareketle oluşturulmaya çalışılmıştır. Resimlerin başlangıç aşamasında çıkış noktası olarak Göktürk Kaan Damgaları'ndan esinlenilmiştir. Göktürk Kaan Damgaları'nda ki geyik motifinin kaligrafik dile uygun bir biçim olması nedeniyle gerçek anatomisine bağlı kalınmadan çizgisel biçimde ifade edilmesi ve kaligrafik bir yaklaşıma yönelmesinde etkileyici olmuştur. Geyik imgesi eski Türkler için bir çok psikolojik anlamlar içermektedir. Bu tür hayvan motiflerinin kendilerine göre gücü ve kudreti simgelediklerine inanılmıştır. Bu bağlamda ele alınan imler sanat tarihi boyunca sanatsal yaratım sürecine kaynaklık etmiştir. Çalışmaların zeminlerinde kullanılan renkler oluşurken bir saydamlık kaygısı güdülmüştür. Renklerin insanlar üzerinde bırakacağı psikolojik etkiler göz önünde tutularak kompozisyonlar gerçekleştirilmiştir. Adnan Turani'ye göre; Resimde Geometrik Biçimlere ilişkin gözlem ve Değerlendirmeler yaparken “sanatçılar tarafından yapılan çalışmaların çözümlenmesinin gerektiği”⁶⁵ zorunluluğuna dikkat çekmiştir. Göktürk Kaan Damgaları'nda ki geyik motifinin kaligrafik dili giderek daha soyut biçimlere dönüştürülmeye başladı ve daha zevkle ele alınan yapıtlar oluşmuştur.

Ayrıca çalışmalarda soyut biçimlerle birlikte Mısır Hiyeroglifleri ve Piktogramlarından esinlenerek farklı kompozisyon araştırmaları yapıldı. Hiyerogliflerdeki sembolik imler, çalışmalarda değişik şekillerde, güncel kompozisyon anlayışı doğrultusunda geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu sembolik imlerin, bir iletişim aracında çıkartılarak, resim sanatının bir parçası olduğu saptanmıştır. Bu konuya mizahi biçimde de yaklaşma yoluna gidilmiştir.

Bu bağlamda resimler iki şekilde gruplandırılmıştır.

⁶⁵ Turani, 1978 (c), s: 11.



Resim 43- “UKI”, 100 X110 cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim, araştırmalar sonucu elde edilen veriler ışığında giderek artan coşku ve hevesle yapılmaya başlanır. Tuval üzerinde öncelikle serbest boya tabakaları oluşturulur. Amaç renk lekelerinin mekân üzerinde verdiği fırsatları sınamaktır. Renk lekelerinden çıkarılan çağrışımlarla algılamalarda buluşan biçim ve çizgiler serbest fırça darbeleri ile yavaş yavaş somutlaştırılır. Resim yüzeyindeki oluşumlar leke, çizgi, ışık, gölge, boşlukla birim tekrarları bakımından değerlendirilerek dengeli bir armoni yakalanmaya çalışılır (Resim 43-UK 1) .

Resimde fırçanın tuval üzerinde bıraktığı lekeler mekân olgusunun vurgulanmasını güçlendirmektedir. Her renk ve renk içi nüanslar farklı ebatlarda olduğundan iki boyutlu resim düzlemine üç boyutluluk görünümü katmaktadır. Lekeler arası ilişkiler önde ve arkada görünme yanılsamalarına da neden olduğundan dolayı alabildiğine derinlik hissi vermektedir. Ayrıca birim içi tekrarlanan irili ufaklı, özentisiz kümeler resmi yeknesaklıktan kurtararak ahenkli bir devinime neden olmaktadır. Resim yüzeyinde, daha resim yüzeyini astar

denebilecek boya tabakası ile kaplarken kendiliğinden oluşuveren bize bir şeyler anımsatan lekese ve çizgisel görüngülerin peşine takılarak bazı netleştirme ve somutlaştırma çabaları adeta bulmaca çözme hevesini gidermektedir. Düşünülen aynı tavrın sanat izleyicisi tarafından da sezilebilmesi ve bu hazzın paylaşılabilmesidir.

Bu resimde, henüz tamamlanmamışlık görünür durumdayken, yeni bir resmin zeminini oluşturma isteği tutuşmaya başladığında, çoktan tuval boyanmaya hazırlanmıştır bile. Çünkü önceki resimde yakalanan deneyim sonuçlarının elden uçup gidivereceği sanılmaktadır. Belki de resimle aynı etkileşim kurulamayacağından sonuç arzulanan düşlere fırsat vermeyecektir. Bu kuşku bile, yeni bir çalışmanın tohumlarını atmak için dayanılmaz bir istek uyandırmaktadır. Bazen çok sayıda tuvali tıpkı konfeksiyonda yüzlerce tek tip ürün için kumaş keser gibi boyayı verme arzusu duyulur. Bunu bir başka araştırma için rafa kaldırarak tuval yüzeyinde, önceden kazanılmış boya bilgisi doğrultusunda, boya katmanları hesapsızca sürülerek oluşturulur. Resim yüzeyi rastlantısal sürülen boyalarla doldukça kargaşa artmakta, tıpkı huzursuz bir toplum gibi görüntü oluşmaktadır. Bu noktadan itibaren resim yüzeyinde adeta bir orkestra şefi edasıyla resmi yönetmek resmi yapana kalmaktadır. Onun elindeki fırçaya aldığı her boya tabakası, resim yüzeyinde dokunduğu yerleri diğer lekese ve çizgisel elemanlarla ahenkle bir arada bulunmayı düzenlemek içindir.

Bu düşüncelerle yapıcı tavrın peşinden sürüklenirken etrafında dönülmesi gereken kaligrafik anlayışta organik biçimler oluşturma çabası da unutulmamıştır. Resim yüzeyi önceki resimde ortaya çıkan duygularla kapatılırken serbest birkaç fırça darbesi ile resme kaligrafik elemanlar eklemek ve eklentide kaligrafik çağrışımlı organik formlar elde ederek bunları renk ve çizgi açısından irdelemek önemlidir. Resim yüzeyinde kıpırdayan lekese düzlemler, kendi devinimini ve lekeler arası titreşimleri sürdürmektedir. Söz konusu düzlemler arasında hem bağ kurmada hem de kesintiler hissettirmek için var olmaları gerektiği algılanabilmektedir.



Resim 44- "UK2", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resimde fırça bir rengin üzerinden geçerken bıraktığı renk eğer bir başka renk ise ister istemez bir sürüşte kapatıcı olamamakta, alttan önceki renk kendini kuvvetle hissettirmektedir. Bu resim yüzeyindeki lekelerde sünger doku gibi algılamaya neden olmaktadır. Malzemenin sağladığı fırsat olarak elde edilen bu resme doğrudan organik bir yapı kazandırmaktadır. Organik yapılar izleyende katı ve kesin söylem etkisinden çok yaklaşılabılır esnek ve incitmeyecek görünüşler sunduğundan resmin çekim gücü artmaktadır. Tüm bunların yanısıra, resme dikkatle bakıldığında net ve somut biçimli objeler sunulmadığından, izleyenin görmek istediğini görme olanağı artmaktadır. Örneğin Resim 44'de kalın fırça darbeleri ile oluşturulan çizgisel kaligrafik çağrışımlar ilk bakışta resme hakim gibi algılanmakta, ancak resim bir bütün olarak dikkatle ve geri çekilerek gözlendiğinde resim yüzeyinde pek çok irili ufaklı, farklı duruşlarda insan figürünün varlığı algılanmaktadır.

3.1. Kaligrafik Eleman Olarak Geyik Motifli Resimler

Buraya kadar yapılan resimlerde daha önce tarafımızdan lisans tezi kapsamında yapılan “Resimde Rastlantısal Oluşumlar” konulu araştırmaların etkileri görülmüştür. Bu iki resim denemesini daha sonraki resimlere kaynak tutarak tez çerçevesine yeniden dönebilmek için üçüncü resmin hazırlıkları başlatılmıştır.



Resim 45- “UK3”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Fırça ele alınarak yeni bir resim için tuvalin karşısına geçilince içgüdüsel ya da kazanılmış refleksler gereği tuval üzerinde yine renk lekeleri ile kapatıcı boya katmanları oluşturulur. Bundan şu sonuç çıkmaktadır; sanatçı her yeni resme başladığında edindiği bir tavırla başlangıç yapar. Bu tavır ressamın yapmış olduğu ve yapacağı tüm yapıtların belli bir sistematik doğrultusunda oluştuğunu göstermektedir. Resimde ya da diğer sanat dallarında özneliliği oluşturan unsurlardan biri de hiç kuşkusuz bu olmalıdır.

Bu resimde Göktürk Kaan Damgaları'nda ki geyik motifinden esinlenilerek bir kompozisyon oluşturulmuştur. Soğuk sıcak renk lekeleriyle kompozisyonda bir denge sağlanmaya çalışılmıştır. Bir defada oluşan fırça darbeleriyle oluşturulan geyik motifi ve koyu leke değerleriyle de, resmin kaligrafik etkisi artırılmaya çalışılmıştır. Resmin oluşumunda kendiliğinden ve kişisel tavra bağlı olarak gelişen renk kurgusu resme katılan motifte kullanılan hemen hemen aynı renk lekesi ile biraz daha vurgulanmıştır. Ayrıca geyik motifinin duruşunun, resmin sol alt köşesini içeride aynı köşenin sürüklenerek taşınmış olduğu duygusu uyandıran renk lekesini, resim yüzeyinde diğer yerlerde kullanılmış benzer lekelerle yönlendirme bakımından yararlı bir işlevi de üstlendiği saptanmıştır. Resim düzleminin oluşturulma çabalarında inşacı bir yaklaşımla plastik sanatlara ilişkin resim organizması kurulurken uyulması gereken kıstaslar elbette göz ardı edilmezler. Ama resmin oluşumunda esas alınan, esas iletiyi oluşturacağı düşünülen geyik motifinin inşası önem kazanmaktadır.

Geyik motifini oluştururken, Birinci Bölüm'de Kaligrafi'nin Resimsel Özellikler Bakımından Değerlendirilişi başlığı altında daha önce de değinilmiş olan Adnan Turani'nin ideo-plastik dediği saptaması ışığında hareket edilmeye çalışılmıştır. Amaç günümüz resmine kaynaklık eden öncellerin resimsel tavrını yakalamaktır. Tıpkı (Resim 45)'de görüldüğü gibi, düz yüzeyli şematik bir biçimleme ortaya konmuştur. Bu tavırla ilk insanlar tarafından mağara duvarlarına kazınmış tasvirlerdeki dolaysız anlatım etkisinin oluşup oluşmadığı sınınanmıştır. Burada, objenin resme girişindeki amaç yalnızca bu kıstasta tutulmuştur. Geyik tasvirinde yalın bir silüet aranırken geyiğin aslında organik bir yapısının olduğu da düşünülerek kesin sınırları olmayan, detaylardan arındırılmış anatomik yapıda, bazı lekesele farklılıklarla daha önce açıklandığı gibi organik görüntü elde edilmeye çalışılmıştır. İki boyutluluk vurgulanılmaya özenilmiştir. Figüre düz çizgiler halinde yapıyı oluşturan fırça darbeleri, boynuz ve bacak çizimlerdeki eğrilik ve kavislerle karşılanarak enerjik bir gerilim sağlamaktadır.

İmgelem dünyasında buluşulan geyik imgesi renk ve ton bakımından tek renk ve tek değerde bir çizimdir. Ancak bu tasvire bakılırken şu unutulmamalıdır; “Desen bir form değildir; desen, formu görme tarzıdır.”⁶⁶

“Sanat tarihlerinde yer alan resim yapıtları, daima mağara dönemi desenlerinden başlatılır. Bununla beraber, sanat yapıtının kompozisyonel bir bütün olduğu görüşü de paylaşılır. Ancak bu resimlerin sınırlı bir yüzey üzerinde yapılmadıkları dikkate alınırsa, sanat

⁶⁶ Valéry. S, 143. Edgar DEGAS'ın bir saptaması.

yapıtı sayılmamaları gerekir. Demek ki bu resimlerde seçilen motif ile uygulandığı yüzey arasında bir bağlantı düşünülmemiştir⁶⁷ diyen Adnan Turani, Paul Valéry’i kaynak göstererek desen ile düzenlemenin birbirinden kesinlikle ayrı şeyler olduklarını vurgulamıştır.

Burada önemli olan mağara duvar desenlerindeki seçilen motif ile uygulandığı yüzey arasında bir bağ olmayışına karşın (Resim 45 ve Resim 46)’deki yapıtlarda özellikle resimde mekânsal çözümlene ile motif arasında kurulmaya çalışılan lekesel ve çizgisel bağ önem kazanmıştır.

(Resim 47)’de resim yüzeyinde inşacı bir yöntemle iki boyutlu resim mekânında öznel boyama tekniği ile derinlikler ve yükseltmeler algılatmaya yönelik lekesel düzenlemeler de yapılarak fonda üç boyutluluk aranmıştır. Bir önceki resimde çözümlenen geyik motifi yine resim yüzeyinde aynı yerde ancak farklı bir pozisyonla yerleştirilmiştir. Resim 46’da beklenen sonuç elde edildiğinden bu resimde resmin köşesini içeri taşıyarak katman oluşturma endişesinden uzaklaşmıştır. Geyik motifindeki organik yapı, rahat fırça darbeleri ile resim yüzeyinin gerektirdiği yerlere, estetik anlayışa göre, parçalar halinde dağıtılarak lekede dengeli bir dağılım elde edilmiş ve kompozisyona ritim duygusunun algılatılması da katılmıştır. Resim zemininde saydam ton farklılıkları oluşturmak için tasarlanmış olan ve boyama eylemi öncesi tuval üzerinde kalın boya dokusu ile oluşturulmuş çizgisel dokular, yüzey oluşumu sonrası kalın boya dokusu etkisi uyandırarak resimde üç boyutluğu güçlendirirken çizgisel bağlantılar kurduğu için resmin bütününde kaligrafik algılamayı zorlamaktadır. Elbette burada değinilmek istenen kaligrafik biçim daha önce 22. sayfada irdelenen okunabilirliği olmayan türdendir. Gerek kalın boya dokusuyla elde edilmiş, gerekse isteyerek fırça darbeleri sonucu oluşturulmuş kaligrafik çağrışımlar her ne kadar okunur türden olmasalar da istif ve dengeli dağılım bakımından adeti tek yüzeyle bir yazıt ya da can sıkıntısı ile tutulmuş boş zamanların notları gibi rahat ama karmaşık, yalın ama çeşitli duyguların söylemini içermektedir.

⁶⁷ Turani, 1978 (c), s.42



Resim 46- "UK4", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resimde bunlardan başka yine değişik hareketlerde insan figürlerini çağrıştıran kaligrafik lekeler de oluşmuştur.



Resim 47- "UK5", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Yeni bir resim aynı içerik ve yöntemle canlanmaya başladığında başka bir rengin tonlarının yer yer kümeleştiği fırça izlerinin mekân duygusu yarattığı alanlar hareketlenir (Resim 48) . Kaan damgası motifi geyik tasviri tuvalde yerini almıştır. Resim kompozisyonu üzerinde fırçaya paletten doğaçlama alınan boyalarla yalnızca ritim ve tuval yüzeyindeki hareketi yönlendirmek amacıyla konan lekeler yine mekan duygusunu artırmaktadır. Lekelerin oluşumunda kullanılan sıvı boyaların kısmen akarak, kendi akışkanlıkları ile kendi biçimlerini yaratmalarına izin verilmiştir.

Resim sanatında ilkler sayılan mağara duvarlarına birer anlatım aracı olarak yapılan resimlerden itibaren "yüzey halinde tasvirden derinliğine tasvire doğru bir gelişme oldu, .."⁶⁸

⁶⁸ Wölfflin, 1990, s.90.



Resim 48- "UK6", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Bu bağlamda en belirgin ayırım 16. ve 17. yüzyıllar arasında görülmüştür. 16. yüzyılda resimde "bütün dikkat, sahenin önüne paralel, birbiri ardına sıralanan düzlemlere çevrilidir; ikincisindeyse gözü bu arka arkaya düzlemlerden kurtarmaya, onları değerden düşürmeye ve görülmez hale getirmeye çalışmıştır, bunun için resmin ön ve arka kısımları bir bütün halinde birleştirilmiş ve bunun sonucu olarak da seyirci derinliğine bağlılıkları görmeye zorlanmıştır."⁶⁹

Kaligrafik çağrışımlarda ise bu düzleme bağlılık esastan kaçınılmaya çalışılmıştır. Gerçekleştirilen uygulamalarda sahneyi derinleştirmeye tamamen hakim olunur olunmaz bilerek ve isteyerek, resim yüzeyini düzlemlere ayıran bir tasvir şekli benimsenmiştir. Resimde düzlemler oluşturma ister bilerek ister, istem dışı gerçekleşsin günümüze kadar vazgeçilmez bir unsur olarak süregeldiği görülebilmektedir.

⁶⁹ Wölfflin, 1990, age.



Resim 49- "UK7", 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

“İlkel sanatın derinliğine motifleri çoğu zaman birbirini tutmaz şeylerdir ve üst üste yatay tabakalar halindeki tasvirler sadece yoksulluk izlenimi verir; ondan sonraki sanattaysa düz ve derin, tek bir eleman haline gelmiştir ve hepsinde rakursiler de bol bol bulunduğu göre düzlemler halinde tasvirle yetinmeyi sanatçı bilerek ve isteyerek yapmış, sükun ve görülebilirlik uğruna zenginlikler kısılmıştır.”⁷⁰

Wölfflin’in bu saptaması Resim 45’deki sınanmasıyla gelişerek Resim 49, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 70 ve 71’de uygulanmaya çalışılmıştır.

⁷⁰ Wölfflin, 1990, age.

Elbette resim ya da diğerk sanatlarda üstünkörü sayılabilecek az sayıda gerçekleşen uygulamalarla ortaya çıkıveren olguları basmakalıp formüllere bağlamanın doğru olmayacağı da gözardı edilmemelidir.



Resim 50- "UK8", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resimde düzlem içinde düzlem arayışı tamamen antik dönem kalıntıları olan Hatti, Hitit, Asur, Frigliler, Fibulalar, Roma, Mısır, Mezopotamya Uygarlıkları'nın tabletlerinin müzelerdeki sunum şekli ya da aynı tablet fotoğraflarının yazılı kaynaklarda yayınlanış şeklinden yola çıkılarak gelişmiştir. Tabletlerin üç boyutlu nesnel yapısı ile zemin arasındaki atmosferik farklılıklardan dolayı resimde buna dikkat çekmeye zorlamıştır.



Resim 51- "UK9", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 50, 51, 54'te kısmen, 59, 60, 61, 69, 70 ve 71'de sınanan bu olgu, tıpkı sanat tarihinin gelişim sürecinde olduğu gibi, klasik düzlem anlayışı olarak nitelenen, bütün çizgilerin bir düzleme muhtaç olmaları yüzünden, akraba olduğu çizgisel anlayış gibi, bu düzlemler üzerinde toplanış gevşedi ve resim elemanlarının derinlemesine sıralanması başladı. Bu özellik yaptığımız uygulamaların tümünde resim yüzeyi üzerine ilkesiz dağılım olarak görülebileceği gibi, ayrıca Resim 55, 56, 57, 58, 62, 64, 66, 67, 72 ve 73'te sadece bu unsurun ele alınarak Günümüz Resminde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi ve Uygulamaların çözümlenmeye çalışıldığı görülebilir.



Resim 52- "UK10", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resimlerdeki fırça darbeleri ile oluşan kaligrafik elamanların yanında daha çok, renk lekelerinin resim yüzeyinde bulunuşları araştırılmıştır. Burada antik dönemlerden günümüze ulaşabilmiş bazı tabletlerdeki yüzeyde atmosferdeki kimyasal ve fiziksel etkiler sonucu oluştuğu düşünülebilecek gümüşsü, parlak aşınmışlık duygusu veren malzemedeki yılların yorgunluğu renksel lekelerle yansıtılmaya çalışılmıştır. Resim 50, 57, 59 ve 60'da düzlemler üzerinde, resimlere yerleştirilen yazının henüz gelişmediği dönemlerde de kullanılagelmiş sonraları ise daha önceki bölümlerde yer verildiği gibi Kaan damgası olarak kullanılmış geyik motiflerinde, süsleme elemanları kullanma isteğiyle gelişmiştir.

Bu türden zenginleştirmeler resmin ana karakterini oluşturan kaligrafik elemanlara koşut olarak resim yüzeyinde resmin sınırları içinde kalınmak koşuluyla lekesele çırpıştırmalar şeklinde ortaya çıkmıştır. Resme farklı birer eleman olarak katılan renk lekeleri üzerine leke

araştırmaları resimde başka çağrışımları da kodlamaktadır. Bu bakımdan resimde görülenler kişisel algılama bazında izleyene bağlı olarak artmaktadır.



Resim 53- "UK11", 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

Mağara duvar resimleri, bazı kùltürlerde kullanılan mezar taşları, kitabe ya da yazıtlarda başvurulan anlatım aracı şekilsel figürler okunur olmaları zorunluluğundan belli bir sıralamayı gerektirmiştir. Bir düzlem üzerine sıralanan her biri bir anlam içeren şekillerin yerleri değiştiğinde verecekleri mesaj da değişecektir gerçeği inkâr edilemez. Bu amaç dışında gerçekleştirilen resim yüzeyi üzerinde tamamen plastik kaygılarla yapılmış kaligrafik düzenlemelerde yalnızca plastik elemanlar bakımından yeni bir kompozisyon oluşumu dikkat çekmektedir.



Resim 54- "UK12", 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik..

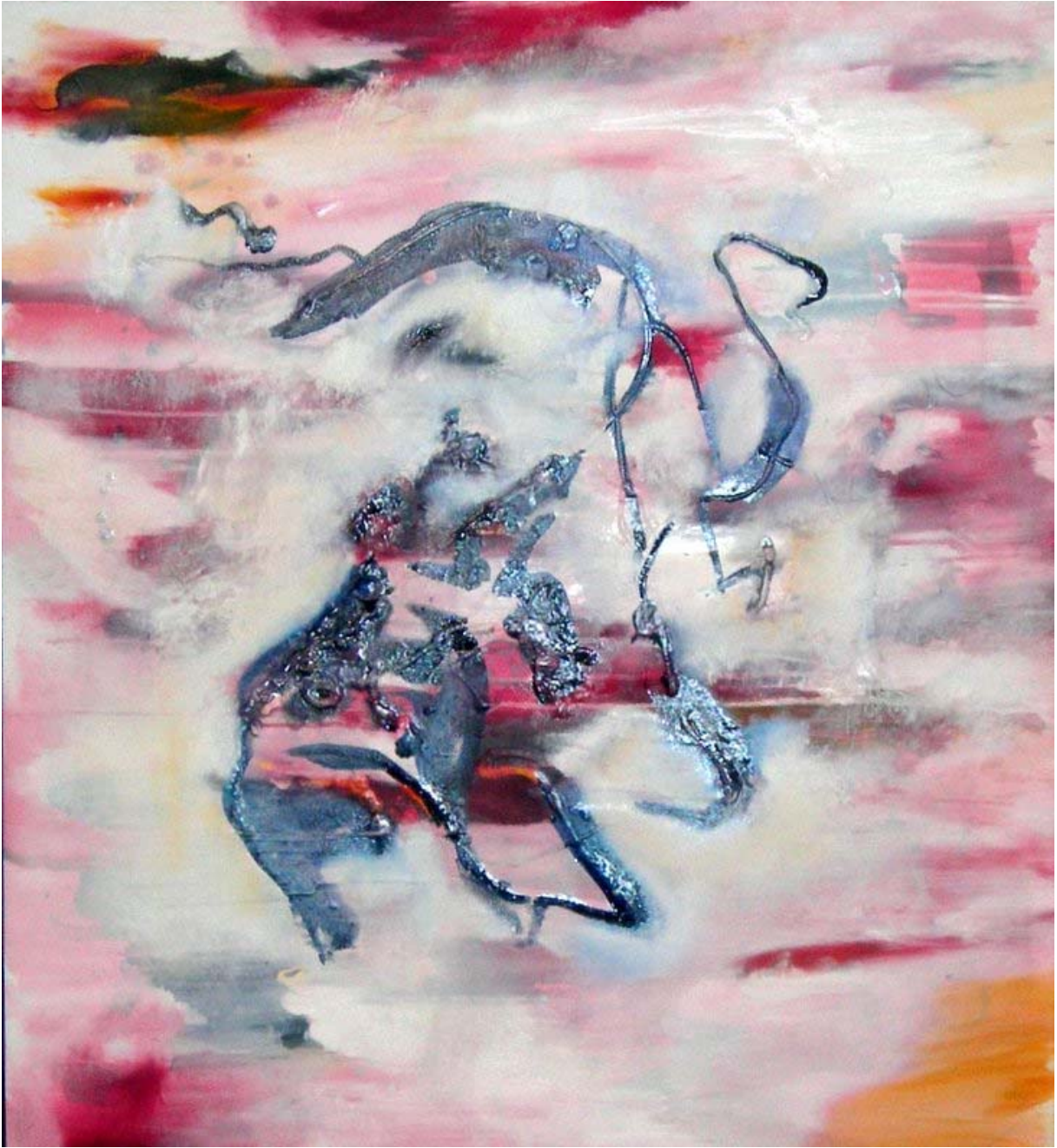
Uygulamalarımızda araştırma konusu gereği, resimler ve yorumlar birbirine bağlı bir biçimde gelişir. Anlatımda klasik yöntem ard ardalık ilkesine bağlı kalmak, sonuçları olumsuz etkileyeceği, yani, birini tamamladıktan sonra diğerini sınamak, toplam çalışma sürecinde varılmak istenen hedefi olumsuz yönlendirecektir. Oysa sanat dünyasında hazır bulunan zaman ve uygulamaya duyulan istenç özneliği oluşturmada son derece önemli bulunmaktadır.

Resim 55'da diğer uygulamalarda ortaya konanlardan farklı bir sunum yapılmaya çalışılmıştır. Burada bilinçli olarak ele alınan iki insan figürü tıpkı geyik motifi ile elde kaligrafik çağrışımlar gibi ele alınmak istenmiştir. Ayrıca daha öncekilerdeki tek figürlü yerleştirme esası kırılarak, adeta simetri de zorlanarak karşılıklı yerleştirme çabaları öne çıkmaktadır.



Resim 55- "UK13", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Daha önce yapılan resim yüzeyinde farklı düzlemler oluşturma isteğinde, boya tabakaları arasında ortaya çıkan derinliğine giden geçitlerin olduğu dikkati çekmişti. Demek ki resim yüzeyine yerleştirilen iki benzer tabakadan oluşan figür arasında her ne kadar duygusal ya da fiziksel yakınlık verilmeye çalışılırsa çalışılın aslında gerçekte de olan aralarındaki derin bir uçurumun varlığı gösterilmiş olacaktır. Resmin zeminindeki renk lekeleri her ne kadar eş değerlerle dolaşarak resimde bağlantılar kurarsa kursun, figürler arasındaki tekillik ilişkisinden dolayı derinliğine geçit aşılammamaktadır. Yüzey ve figürler üzerinde bağlayıcılığın artırılacağı düşüncesiyle serpiştirilen minik boya damlaları ve çizgisel oluşumlar figürleri ve resim yüzeyini daha da derinlere iterek geçitleri şiddetle öne çıkarmıştır.



Resim 56- "UK14", 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

Resme kaligrafik elemanlar yerleştirmede ister istemez her şeklin bir objeye benzetilme isteğinden uzaklaşılması için fırça darbeleri kesintisizce uygulanarak belirgin bir kargaşa yaratılmaya çalışılmıştır. Daha önceki araştırmalarımızdan bildiğimize göre kargaşa tıpkı evrende olduğu gibi resimdeki düzen olgusunu ortadan kaldırmaz, aksine algılanması zor, daha dikkat çekici, kaos düzeni oluşturur.⁷¹

⁷¹ Gleick 2000. (Kaos ve düzen konusunda geniş bilgi için bakınız.)



Resim 57- "UK15", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Göz ilk bakışta hiç kuşkusuz bütün olarak görür. Çalışmalarda bütünü görmekte olan gözün kavrayabildiğinden fazlası verilmek istenmez. "Bir eserin bir noktadan, tüm olarak görüşe dayandığının kabulü için kullanılan ölçütler çok çeşitlidir."⁷² Bu görüşlerin hepsinin tek tek sınanmasının araştırma konusunu dağıtmaktan başka yarar sağlamayacağından vazgeçilerek yalnızca bu uygulamayla sınırlı kalınmıştır.

Resmi "Tüm olarak görüş, tabiatıyla belirli bir uzaklık ister. Ama uzaklık, nesnelerin kabartılarının ve yuvarlaklıklarının gittikçe daha fazla yassılaşmasına sebep olur."⁷³ Resim 56'de bu durum açıkça gözlemlenebilmektedir. Kaligrafik elemanlar ne kadar dokusal ve kıpırtılı yapırlarsa yapılsınlar görsel olarak belirgin bir düzlük etkisi sezilebilmektedir.

⁷² Wölfflin, 1990, s.36.

⁷³ Wölfflin, 1990, age

“Bunlar, tek bir şeklin büyük bir birliğe, tüme yaygın bir hareket izlenimi meydana gelecek yolda, bağlanmış olduğu motiflerdir. (...) , şekillerin birbirine girişi, nesnelerin görünüşü ve aydınlanış tarzıdır, ama katı, hareketsiz maddiliğin üzerinde, nesnenin kendinde olmayan bir hareketin büyüğü vardır; bu da şu demeye gelir ki: artık burada her şey sadece göz için bir resimdir ve asla, hatta düşünsel anlamda bile, elle tutulamazlar.”⁷⁴ Bu saptamayı kişisel resim dünyamızda her türe, genelleyerek gönderme yapabiliriz.



Resim 58- “UK16”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Bundan başka, Filiz Özdem’in yazısında; “Dubuffet’e göre yalnızca sanatsal olarak kurgulanmış ve göze hitap eden form ve renklerden oluşan güzel objeler üretmemeli, daha zengin ve derin etkiler yaratan objeler yaratmalıdır. Böylelikle de göze değil ruha

⁷⁴ Wölfflin, 1990, age..

seslenmelidir.”⁷⁵ İfadesi ile karşılaşmamız yapılanların gerekliliği konusunda bizi daha da cesaretlendirmiştir.

Resme kişisel bir tavırla yaklaşarak başlama şekli artık yerli yerine oturmuştur ve Dubuffet’in dediği gibidir: “Sanat malzemedен doğmalıdır... Her malzemenin kendine özgü bir dili vardır.”⁷⁶



Resim 59- “UK17”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

⁷⁵ Sanat Dünyamız.97, 2006, s. 29.

⁷⁶ Sanat Dünyamız.97, 2006, s. 33.

3.2. Kaligrafik Eleman Olarak Hiyeroglifler Kullanılan Resimler

Bu aşamada kompozisyonda geyik motiflerinin biçimden çıkarak daha soyut kaligrafik elemanlara dönüştürülme çabası görülmektedir. Sonuçta hiyeroglif sembollerin kompozisyonlarda asıl kullanılış amaçlarının dışına çıkarak çalışmalarda plastik eleman olarak yer almaktadır. Soyut yaklaşımlarla oluşturulan resimlerde tuvali tamamen renk lekeler ile kapatma isteğiyle yüzeyde mekânsal arayışlar ve bunun üzerinde konu ile ilgili kaligrafik çağrışımlı organik formların oluşumu salt malzemedan kaynaklanmaktadır. Bunun da ötesinde resmin nasıl olacağını ya da nasıl sonuçlanacağını kullanılan malzemenin kendisi belirlemektedir. Bunun için resimlere üzerinde taşıdıkları boyanın yapısı, kullanılan fırça ve diğer spatula ya da incelticilerin yönlendirmesi sonucu olarak bakılmalıdır.



Resim 60- "UK18", 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resmin gelişiminde elbette resmi yapanın araştırdığı konu ve dendiği olguların da önemli yer tuttuğu göz ardı edilemez. Resmin örgensel yapısı ve şematik kurgular sanatçısının aktarmak ya da göstermek istediklerinden başka bir şey değildir.

Bu noktada resimlerin spontan şekilde kendiliğinden oluşlarına dikkat çektikten sonra konu ile ilgili olarak Tiraje'nin yaklaşımına değinmenin de zamanı geldi. "Tiraje'nin Paris'le İstanbul arasındaki yaşamı; Tiraje'nin güncel-sosyal gelişmelere de gönderme yapmasına rağmen anlatıcı olmadan, 'yaşanan atmosferi' betimleyen bir çizgi-boya anlayışı getirmesine yardımcı oldu."⁷⁷



Resim 61- "UK19", 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

⁷⁷ Sanat Dünyamız, 93. s.69.

Çalışmaların yöntemi ile özdeşleşen düşünceler ve çalışmalar gerçekleştirmek kendine güveni bir kat daha artırmaktadır. Resme başlama ve resmin gelişimi konusunda yaklaşımımızı daha önce kaydetmiştik.

Benzer şekilde Tiraje; “1990’dan sonra hem dünyanın hem de Türkiye’nin gündeminden düşmeyen göç temasını resimlerinde ayrı bir kurgu diliyle yorumlayan sanatçı bu konuları çalışmalarında farklı perspektiflerden kuşatarak, Türk resminde karşılığı olmayan anlam/anlatım zenginliğine ulaştı. Kendi resim evrenini kuran sanatçı; ne gösteriş düşkünlüğüne varan bir desen becerisi ne de ‘ben bunları yaptım’ diyen dekoratif boya tuzaklarına düşmeksizin, çizgi ile boyanın birlikteliklerini sorguladı.”⁷⁸



Resim 62- “UK20”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

“Çizgilerin özünde peinture’ün gücü var. Hepsi yağlı boya ile yapılmış. Bazen fırçanın içindeki ikinci renk siyahın içinde kaldığı için, siyah-mavi-yeşil arasında gidip gelen

⁷⁸ Sanat Dünyamız, 93. age.

ara tonlar da taşıyor kağıt yüzeyine beyaz schoeller kendine özgü tok beyazı. Çizgilerin tamamı ise tek renkli. Ama resimlerin hepsinde renk olgusunun ağırlığı kendini belli ediyor.”⁷⁹



Resim 63- “UK21”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Daha önce kaligrafinin tarihçesi başlığı altında benzer bir ifadeye yer verilen yeni bir ifade ile yapılan çalışmaları desteklemek yerinde olacaktır. 30 adetle sınırlandırılmaya çalışılan tez çerçevesi içinde sürdürülen resim serüveninde bir duraklama oluşturup yeniden devam edebilmek için yeniden bir noktaya açıklık getirmek zorunluluğu doğmuştur.

“1950’lerin ressamaları, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaniteyi denemişler, yenilenme sorunlarına gerek bu yönde,

⁷⁹ Sanat Dünyamız. 93, age.

gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk planları ve tezyini⁸⁰ değerleri yönünde çözümler aramışlardır.⁸¹



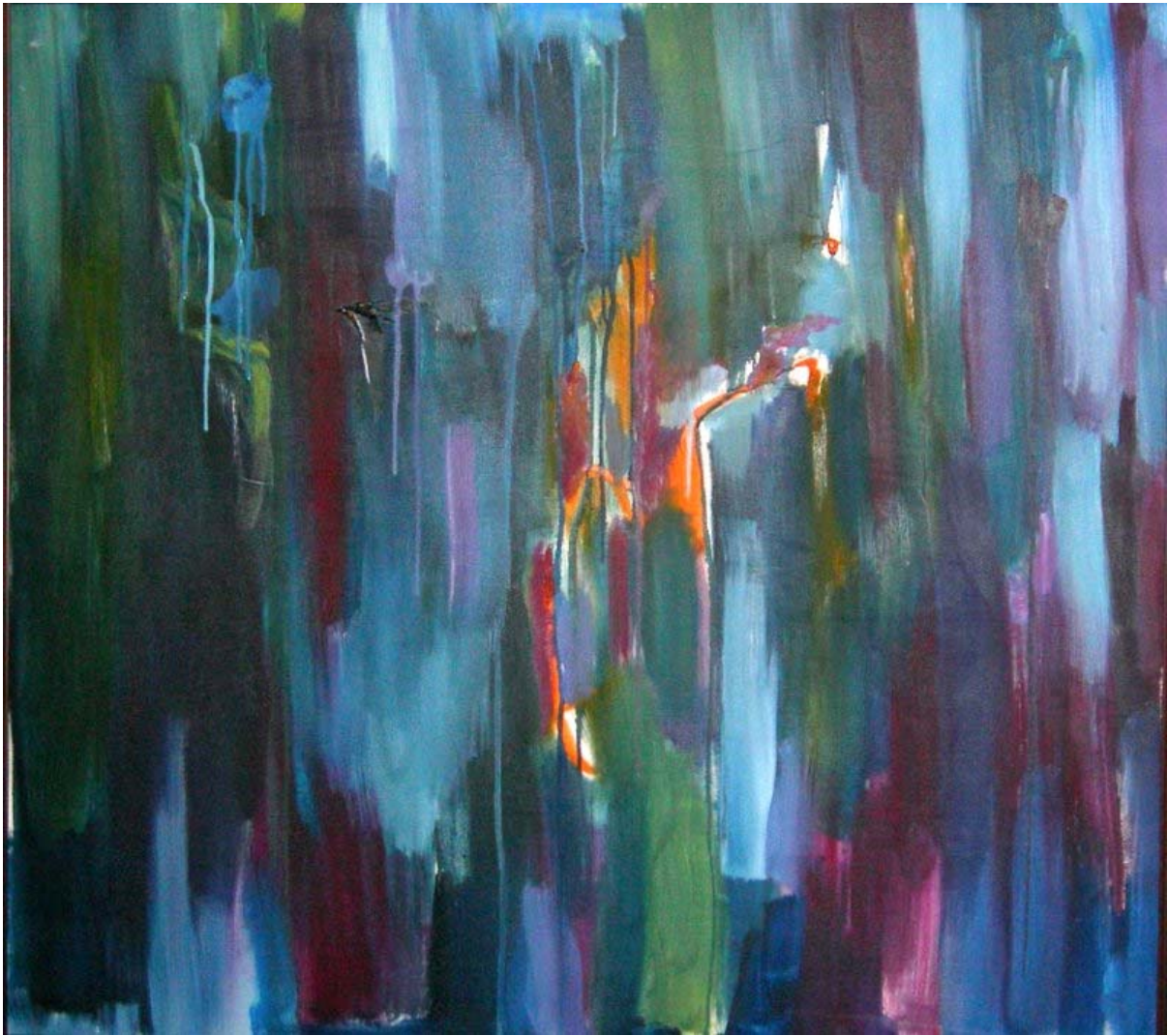
Resim 64- "UK22", 100 X 120cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Tez'in uzun soluklu resimsel araştırmaları çalışmasının bu noktasında tamamen Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi bağlamında yaptığı yeni bir deneme ile karşılaşılır. Diğerlerinden başlama ve gelişim bakımından aynı fakat ele alınan tema bakımından farklı olarak bir hasta odası canlandırması yapmıştır. Resim 65 dikkatle incelendiğinde diğer resimlerdeki gibi kaligrafik çağrışımların kolaylıkla alınabildiği görülebilecektir. Ancak bir adım öteye giderek resme daha geriden bakıldığında yatağında yatmakta olan mecalsiz bir hastanın ironik tavrı, hastanın ruh haliyle adeta özdeşleşen yatağın dirençsiz anlatımı, duvarda hastanın güncesi denebilecek kayıt çizelgesi, sol alt yanda çizelgenin içeriğinin yansıdığı çizelgeden farklı olmayan sehpa vari bir eleman, yatak çiziminin arka planında hasta yakını kompozisyona alınmıştır. Bu çalışma ile ulaşılan

⁸⁰ Tezyini; süslemeye dayanan.

⁸¹ Tansuğ. 1986 (a), s. 247.

nokta, tez konusunun konulu resim anlayışı ile de ters düşmeyeceği, istenirse bu kapsamda da çok sayıda çalışma yapılabileceğiydi.



Resim 65- “UK23”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

“Güncel yorum çabalarının dayandığı araştırma verileri ortamı, Çağdaş Türk Sanatı’nın oluşumunda rol oynayan etkenlerin belirleyici işlev mekanizmasıyla kendini gösterdiği koşullarla içicedir. Sanat ve düşünce uğraşlarının güncel devinimi, çağdaşlığa yönelik oluşum evrelerinin ne suretle belirlenmiş olduğu sorununu her zaman canlı ve gündemde tutmaya devam etmektedir.”⁸²

⁸² Tansuğ. 1986 (a), s.15.



Resim 66- “UK24”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Soyut organik biçim şemaları üzerinde, gerçeklikle gerçekdışı olanın ilişkilerini, kendine özgü bir teknik düzeyinde yansıtmakta, insan bedeninin yapısından kaynaklanan bir bütünlüğü, görsel organizmanın da yapısal karakteri olarak değerlendirmektedir.

Bu karakterler geçmiş uygarlıkların yazı karakterleri ile bu tezin bazı resim araştırmalarında yer bulmuştur. Araştırmalar sonucunda yaratılan kompozisyonlar bu yazı karakterleri ile birlikte değerlendirilerek oluşturulmuş ve renk, biçim olarak kişisel yorumlarla birlikte geliştirilmiştir.



Resim 67- “UK25”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Ancak resimde modle işlemi yapılmayınca, yani bir rengin açık koyu değerler dizisi, biçimleme için uygulanmayınca, kompozisyon yüzeyinde monoton ve tek değerde resme yabancı, resmin dışında kalan bir leke elde edilmiş olmaktadır. Bu resim yüzeyinde istenmeyen sonuçlar doğurmaktadır. Yapılan denemelerde kullanılan renkler, resmin çizgisel ve lekesel gelişim düzenine bağlıdır. Özellikle organik formlar elde etmeye yönelik, kaligrafik çağrışımlar uyandıran çizgisel ve lekesel edimler, renkli lirik fırça tuşları⁸³ halinde sonuçlandırılmaya özen gösterilmiştir.

“Bir resim kompozisyonu için, bir rengin yeri ve doğrultusu büyük önem taşır.”⁸⁴ Resimlerde kullanılmaya çalışılan, resmin kurgusu sırasında ortaya çıkan kaligrafik çağrışımlar sembolik anlamlara göre de gelişmişlerdir. Çünkü resimde görsel ifade olarak

⁸³Turani. 1978 (c), s,91. Notlar kısmında Lirik fırça tuşlarını şu şekilde tanımlamıştır; Lirik fırça tuşları, kapalı formu dağıtan, yani kontur devamlılığına bağımlı olmayan yazısal serbest notlardır.

⁸⁴ Itten. 1961. s, 144.

Adolf Loos'a göre "yatay çizgi kadını, dikey çizgi erkeği ifade ediyor."⁸⁵ Piet Mondrian'a göre ise "erkekçe anlatım dikey çizgilerde, kadıncası, yatay çizgilerde gösterilir."⁸⁶



Resim 68- "UK26", 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 69'da Girit yazılarından olan Linear A yazı tabletlerinden faydalanarak oluşturulan kompozisyonuna rastlanmaktadır. Kompozisyondaki boya damlatmaları bireyselleşme ve bir tarz yaratma konusundaki çabaya bir örnektir.

⁸⁵ Loos. 1968. s,277

⁸⁶ Seuphor.1957 s,117.

Bu tabletlerde kullanılan yazı karakterleri daha önce projede 1. Bölüm deki Kaligrafi'nin Tarihçesi başlıklı kısımda sıkça değinilen Mısır hiyerogliflerine benzer yapılar içermektedir.



Resim 69- "UK27", 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Bu çalışma ile resimsel uygulamalara yazınsal teoriler üretmek kuramsal sonuçlar almak gibi bir telaş içine düşülmemiştir. Çünkü "manifesto, teori ve teorilere uyma, bizzat resim yapıtı organizmasının gelişimini durdurma anlamına gelmekte ve onun kendiliğindenliğine ters hareket olmaktadır. Ayrıca resim yapanın sonsuz oluşum ihtimallerine ve göze hitabına cevap vermemektedir. Kaldı ki, önceden bilinmeyen resimsel olaylar gelişimi, sanatçıya, daima değişen doğa görüntüsünün bile geçersizliğini göstermekte,

onu sanatla ilgili kendi gerçeğine yaklaştırmakta ve hatta bilinenin, yani manifesto ve teorilerin akılcı, sıkıcı tehlikelerinden korumaktadır.”⁸⁷



Resim 70- “UK28”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resimleri hakkında üzerinde durulması gereken bir başka konu da resimlere başlarken biçimsel anlamda ne yapılmak istendiğinin kesin olarak önceden bilinmemesidir. Raslantısal oluşumlar sonucunda, sanki yazı yazıyormuşçasına oluşturulan kaligrafik biçimlerdir. Resim 44’le başlayan ve resim 73’le tamamlanan bu resimsel araştırmalarda, organik formlu kaligrafik çağrışımlar alma esas tutulmuştur. Osmanlı döneminde gelişen ve zirveye çıkan hat sanatı, Çin resim yazı sanatı, mısır hieroglif yazısı, Göktürk yazıtlarında yapılan kaligrafik unsurların önceden bilinen bir biçimde düzenlenmesidir. Bunlarda tamamen anlama bağlı syntax (sözdizim) yasaları çalışmanın nasıl oluşacağını belirlemektedir. Yazıcıların yapıtlara kattıkları sadece görsel güzelliştir. Bunun da el yatkınlığı, ustalık ve bezeme bilgisine

⁸⁷ Turani. 1978 (c), s,82.

dayandığı söylenebilir. Yani bu türlerde kaligrafik biçimleme işlemleri, önceden kesin olarak bilindiğinden, sonuç araştırmaya dayanan yaratıcı bir çalışma olmaktan uzaklaşmaktadır. Resmin yapısal kurgusu ve kuruluşunu hazır bilgilere göre önceden saptama çalışmayı sanatsal bir sonuca götürmemektedir.⁸⁸ Bu sebeplerden resim sanatında iyi bir işçiliğe dayanmayan programlama ve programa uyma fikri yanlış olmaktadır. Bu düşünceden hareketle resimlerde illaki benzetme ya da tasvir edilenin bir anlam içermesi gibi endişeler taşınmamıştır.



Resim 71- “UK29”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim uygulamalarını yapan kişi özellikle sembolik değerler taşıyabilecek organik formlar oluşturmak isterken doğadan alınabilecek optik görüntülerden uzaklaşmaya çalışmıştır. Çünkü Kasimir Malewicz’e göre “Ressam, doğa biçiminin ağırlığını, hareketini,

⁸⁸ Turani. 1978 (c), age.

zamanını ve mekânını yitirdiği anda, kendi resmine varır.”⁸⁹ “Ayrıca leke resmi, nesne ve figür ile ve bunların arasını eş anlamda değerlendirme yolunu açmaktadır. Nesne ve figür görüntüsü lekesel bir işlem olarak biçimlendirilince, optik görüntü resimsel bir anlatıma boyun eğmeye başlar.”⁹⁰ Bu yolla resimde varılmak istenen hedefe yaklaşılmaktadır.



Resim 72- “UK30”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi otuz resimlik uygulama süreci ile tamamlanarak araştırmalar sonucu elde edilen bilgi öbekleri ile çıkarsamaların sınanması için yeterli görülmüştür.

Daha çok bu çalışmalarla bireysel yüzleşme esas alınmıştır, başkalarının bu çalışmada beklenen ya da yakalananları algılaması farklı olabileceği gerçeği de göz ardı edilmemiştir.

⁸⁹ Malewitsch. 1962, s,66.

⁹⁰ Hofmann. 1957, s, 107.

SONUÇ

Tez çalışmasında kaligrafik çağrışımlı organik formların çizgi ve renk açısından günümüz resmindeki yeri ve önemi vurgulanmış, resim sanatındaki gelişimi ve etkileşimi araştırılmıştır. Kaligrafik anlayışla ele alınan çalışmalar tezin kuramsal kısmına paralel doğrultuda gerçekleştirilmiştir. Resimlerde gerek Türk toplumlarında kullanılan imlerden esinlenilmiş, gerek Mısır ve Mezopotamya'daki geleneksel yazı olan piktogramlar esinlenilmiştir. Bu imlerden yola çıkılarak özgün bir ifade dili oluşturulmaya çalışılmıştır.

Kaligrafik anlayış doğrultusunda incelenen sanatçılar, resimlerin oluşum süreçlerinde esin kaynağı olmuştur. Çalışmalarda renk, çizgi ve biçimi nasıl ele aldıkları araştırılmış ve farklı kompozisyon denemeleri yapılmıştır. Bu bağlamda öncelikle konunun çatısını oluşturan renk, çizgi ve organik form tek tek tanımlanarak bilgi bütünlüğü sağlanmıştır. Kavramsal sorgulama ve ilişkilendirmelerin uygulanışlarıyla genel literatür taraması yapılmıştır. Bulunan veriler yorumlanarak geçmiş ve günümüz sanatında kaligrafik anlayışa nasıl yaklaşıldığını saptamaya ve yorumlamaya çalışılmıştır. Bu bağlamda tanımlarına, Resim Sanat tarihinde nasıl ele alındıklarına değinilmiştir.

Resimlerin uygulama süreci içerisinde birçok kompozisyon denemesi yapılmıştır. Resimlerde yağlıboya, akrilik ve karışık teknik kullanılmış, farklı tekniklerin olanaklarıyla birlikte kaligrafik çağrışımlı organik formların çizgi ve renk açısından farklı etkileri araştırılmıştır. Ayrıca boyanın olanakları araştırılarak, farklı dokular elde edilmiş ve saydam-mat ilişkiler renk ve form bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Resimlerin oluşumunda, tuvali boya ile kapatma kaygısı, boyama işlemi sırasında elde edilen lekeler arası ilişkiler, resim yüzeyinde görsel denge arayışı, kaligrafik çağrışımlı organik formlar yakalama işlemleri kendine özgü bir sistemliliği geliştirmektedir. Bu bağlamda yapılan denemelerde, kimi zaman belli biçimlerin kendiliğinden resme girdiği olmuş, kimi zaman da kompozisyonunu gereği olarak biçimlerden kalanlarla resmin oluştuğu görülmüştür. Resimlerde renk ve boyanın biçimlenme serüveni ile alacağı soyut değerler ve çizgiler, başından sonuna bir defada oluşuveren etkidedir. Herhangi bir kararsızlık ve duraksama görülmez ve ilkinden itibaren giderek biçimleme süratlilik ve kaligrafik çağrışım sorunları ele alınmıştır. Kaligrafik etki biçimi, ressamın fantezi dünyasına dayanarak yazı yazıyormuşçasına rahat fırça kullanması sonucu oluşan el yazısı tadındaki plastik dil olarak

tanımlayabiliriz. Kuşkusuz bu plastik anlayış, sanatçının içselliğini de ön plana çıkarmaktadır. Buradan hareketle kompozisyonlarda önceden belirlenen hiçbir nesnel motife bağlanmadan resim yüzeyi üzerinde oluşan yazısal izlenim uyandıran formlar olduğu gibi, doğa çıkışlı organik formlardan da esinlenilmektedir.

Gerçekte resim sanatının en soyut ögesi olan çizgi, burada, boya katmanları olarak görülen resimlerdeki gibi tek başına bir ifade aracı olmakta ve kişisel bir ifadeye ulaşmaktadır. Çalışmalarda resimler biçimlenirken, dış algıların etkisine dayanan çizgiler ve lekelerin kaos yarattığı söylenebilmektedir. Bu nedenle de hemen silme eylemini teşvik ettiği bir gerçektir. Aslında bu durum kararlı biçimin bulunması için şarttır. Resmin organik algılanma serüveni bu gelişim süreci sonunda ortaya çıkar. Böylece giderek kararlı bir çizgi ve leke düzeni oluşturulmaya çalışılır. Ancak istenen sonuca tam olarak ulaşamayabilmir. Bu nedenle, sanatçının kaligrafik leke çizgileri bir defada yerine oturtma gücüne ulaşmasının önemi yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Burada algılama gücü, heyecan ve disiplinin iç içe olması gerekir.

Kaligrafik biçim dili oluşturma bağlamında renk ve çizgiye bağlı olarak, sürpriz biçimleri ve yeni etkiler oluşabilmektedir. *Günümüz Resminde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi* esası ile yapılan resimler, yazısal mesajlar taşımaları da her hangi bir şeyin bildirisi, bir açıklaması olmaları da, öncelikle kendi başlarına boyasal çözümlerdir. Bu tez konusunda resimsel kurguların oluşum mantığıdır ve her çalışmada benzer fakat ayrı bir şekilde gelişmiştir. Bu da uğraşların tümünde belli bir bütünlük kurulmasına olanak sağlamıştır.

Bu bağlamda oluşacak eserlerin, uygulanış biçimi ile bunun getirdiği kaligrafik biçimler ve resim yüzeyinde oluşan lekeler güncel bir anlayışla ele alınmıştır. Bu yönde özgün bir üslubun yakalanmasıyla birlikte Günümüz Resim Sanatı'na katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

- AKDENİZ, H., “*Adnan Turani, Desenler, Boya Resimleri*”, Enlem 80 Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yazı Dizini, Kitap 1, Ankara, 1989.
- ARSEVEN, C. E., “*Türk Sanatı*”, Cem Yayınları, İstanbul, 1980.
- AYDIN, O., “*Sanatta Renk*”, <http://www.sagusad.org/sayfa/sanattarenk.htm> (09.04.2006)
- BALTACIOĞLU, İ. H., “*Türkler’de Yazı Sanatı*”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- BERK, N., “*İslam Yazısında Plastik ve İfade*”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara, 1955 1–2. sayı.
- ÇELLEK, T., “*Yaşamın Çizgisi*” Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul. 2003
- ÇORUHLU Y., “*Sanat Dünyamız*”, Ed: Mine HAYDAROĞLU, Yapı Kredi Yayınları, sayı:97, İstanbul, 2006, ss. 109-123.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, c.1, İstanbul, 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, c.2, İstanbul, 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, c. 3, İstanbul, 1997.
- ERGÜVEN, M., “*Yoruma Doğru*”, Yapı kradı Yayınları, İstanbul, 1992.
- GİRAY, K. “*Ergin İnan*”, Mas Matbaacılık A.Ş. ,İstanbul, 2001.
- GLEICK, J., Çev: Fikret ÜÇCAN, “*Kaos- Yeni Bir Bilim Teorisi*”, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 9. bs, İstanbul, 2000.
- GÜLTEKİN, G., “*Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*”, Ajans-Türk Matbaacılık A.Ş. Ankara, 1992.
- GREENBERG, C., “*Barnett Newman, A Selection, 1946-1952,*” exhibition catalog (New York, NY: French & Co., 1959), n.p.

- GREENBERG, C., “*Miro*”, New York, 1948.
- GROHMAN, W., “*Paul Klee*”, London, 1954.
- GROHMAN, W., “*Wassily Kandinsky*”, London, 1956.
- FRIEDRICH J., “*Kayıp Yazılar ve Diller*”, Çev: Recai Tekoğlu, Kanaat Basımevi, İstanbul, 2000.
- HOFMANN, W., “*Zeichen und Gestalt. Fischer Bücherei*”, No. 161, Frankfurt/M. 1957.
- İPŞİROĞLU, N.- M., “*Sanatta Devrim*”, Remzi Kitapevi, 3.bs., İstanbul, 1993.
- ITTEN, J., “*Kunst Der Farbe*”, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1961.
- KANDINSKY, W., Aktaran: İPŞİROĞLU, Nazan. “*Resimde Müziğin Etkisi*”, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1995.
- KLEE, P., “*The Inward Vision, Watercolors, Drawings*”, London, 1958.
- LOOS, A., “*Sämtliche Schriften*”, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1968.
- LYNTON, N., “*Modern Sanatın Öyküsü*”, Çev: Cevat Çapan- Sabri Öziş, Remzi Kitapevi, 2.bs. İstanbul, 1991.
- MALEWİTSCH, K., “*Suprematismus-Die Gegenstandlose Welt*”, DuMont Dokumente, Verlag M. DuMont Schouberg, Köln 1962.
- ÖZSEZGİN, Kaya. M. ASLIER, “*Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*”, c.4. İstanbul, 1989.
- SERİN, M., “*Hat Sanatımız*”, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1982.
- SEUPHOR, M., “*Dictionnaire De La Peinture Abstrait*”, Édition Hazan, Paris, 1957.
- SMİTH, E. L., “*Dictionary of Art Terms*”, The Thames and Hudson, 3. ed., Slovenia, 1993.
- SÖNMEZ N., “*Sanat Dünyamız*”, Ed: Mine HAYDAROĞLU, Yapı Kredi Yayınları, s:97, İstanbul, 2006, 69-77
- SUBAŞI, M. H., “*Yazıya Giriş*”, Dersaadet Kitapevi, İstanbul, 1995.

ŞAHİNOĞLU, M., “*Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Elaman Olarak Kullanılışı*”, Türk Eğitim Vakfı, Ankara, 1981.

TANSUĞ, S., “*Çağdaş Türk Sanatı*”, Remzi Kitapevi, 3.bs. İstanbul, 1993(a).

TANSUĞ, S., “*Resim Sanatının Tarihi*”, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992(b).

TANSUĞ, S., “*Türk Resminde Yeni Dönem*”, Remzi Kitapevi, 3.bs. İstanbul, 1993(c).

The Book of Art, “From Fauvism to Abstract Expressionism”, Volume 8 Modern Art, Grolier Incorporated, 1965

TURANİ, A., “*Sanat Terimleri Sözlüğü*”, Remzi Kitapevi, 9. bs. İstanbul, 2003(a).

TURANİ, A., “*Dünya Sanat Tarihi*”, T.C. İş Bankası Kültür Yayınları, 3. bs., Ankara, 1983(b).

TURANİ, A., “*Resimde Geometri: İşlemleri- Sorunları*”, T.C. İş Bankası Kültür Yayınları, 1. bs. Ankara, 1978(c).

“Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler”, Türkiye'de Sanat, Ed: Yusuf Cemal İSLAMOĞLU, Kasım/Aralık 1991, S. 1, s. 33–38

UĞUR, A., “*Epigrafi ve Paleografi*”, Erciyes Üniversitesi Yayınları, 1. bs., Kayseri, 1994.

USLAY, Y., “*Yazı Sanatı*”, Namat A.Ş, 2.bs. İzmir, 1989.

YARAR, E., “*20.y.y. Türk Resminde Kaligrafik Eğilimler*”(Doktora Tezi, Hacettepe Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1987).

YAZIR, M. B., “*Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde: Kalem Güzeli*”, Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları, 2.bs., Ankara 1981.

VALÉRY, P., “*Degas Dance Dessing*”, 21. Édition, Éditions Gallimard, Paris 1958, s. 143.

WOLFFLIN, H., “*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*”, Çev: Hayrullah Örs, Remzi kitapevi, 3.bs, İstanbul 1990.

WOLRRINGER, W., “*Soyutlama ve Özdeşleyim*”, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1985.

<http://vision1.eee.metu.edu.tr/~metafor/yazi/2123kandmunt.htm> “**kandinsky** (1866 – 1944) **ve münter** (1872 – 1962)” [yaman kayıhan](#) : 23.01.2002

<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/16trk.htm> (02.04.2006)

<http://www.glyphs.com/art/kandinsky/comp6640.jpg&imgrefurl=http://www.glyphs.com/art/kandinsky/> (22.01.2006)

<http://kirpi.fisek.com.tr/index.php?metinno=diger/20050318085712.txt> (Bu metin daha önce Evrensel Kültür dergisinin Ocak 2004 tarihli 145. sayısında yayımlanmıştır (s. 41-44).)

<http://www.milliyet.com.tr/2002/10/11/sanat/san11.html> (29.01.2006)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock (29.01.2006)

<http://www.kulturturizm.gov.tr/gsanatlar/sanatci.asp?belgeno=2742> (31.03.2006)

<http://www.milliyet.com.tr/2002/02/19/sanat/san13.html> (02.04.2006)

<http://char.txa.cornell.edu/language/element/form/form.htm> (07.04.2006)

<http://char.txa.cornell.edu/language/element/line/line.htm> (07.04.2006)

<http://char.txa.cornell.edu/language/element/color/color.htm> (07.04.2006)

<http://www.tdk.gov.tr/> (09.04.2006)

Shi Bo- “Kaligrafi Üzerine Düşünceler “

http://www.suavikendiroglu.com/site/shi_bo_ustayla_karsilasma.html (11.04.2006)

RESİM DİZİNİ

- Resim 1- Fransa’da Lascaux mağrası, Yaklaşık 15.000 yıl önce yapılmış ve tavan resmidir. GOMBRICH, E.H. “*Sanat’ın Öyküsü*”, Çev. Bedrettin CÖMERT, Remzi Kitabevi, İst. 1986, s.19
- Resim 2- “**Hafız Osman**’ın Bir Karalaması”, BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı. “*Türkler de Yazı Sanatı*”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ank.1993., s.119
- Resim 3- **Wassily Kandinsky**, “*Kompozisyon*”,640 x 421Pixel
<http://www.glyphs.com/art/kandinsky/comp6640>, 15.12.2005
- Resim 4- **Wassily Kandinsky**,1913; Tuval ÜzerineYağlıboya, 110 x 120,6 cm
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/pleasures/>,15.12.2005
- Resim 5- **Paul Klee**, “*Kucaklaşma*”,1939 Kağıt Üzerine Yağlıboya, 9 1/2 x 12 1/4 in; Dr. Bernhard Sprengel’in koleksiyonunda, Hanover
<http://virgo.bibl.u-szeged.hu/wm/paint/auth/klee/klee.embrace>, 15.12.2005
- Resim 6- **Paul Klee**, “*Adaya Ait Dulcamara*”, 1938,88 x 176 cm, Kağıt Üzerine Yağlıboya, Kunstmuseum, Bern, Paul Klee_Stiftung, Bern.
<http://www.mcs.csuhayward.edu/~malek/Klee5.html>, 15.12.2005
- Resim 7- **Joan Miro**, “*Pentür Resmi*”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 3/4 x 148 3/4 inches. Solomon R. Guggenheim Müzesi. Paris.
http://www.guggenheimcollection.org/images/lists/work/109_1_lg. 18.12.2005
- Resim 8- **Joan Miro**, “*Oturan Kadın II (Femme assise II)*”, 1939. Tuval ÜzerineYağlıboya, 162 x 130 cm. Peggy Guggenheim Koleksiyonu. Paris.
http://www.guggenheimcollection.org/images/lists/work/109_1_lg. 18/12/2005
- Resim 9- **Jackson Pollock**,1950, Tuval ÜzerineYağlıboya; 221 x 300 cm, Ulusal Galeri, Washington, D.C
<http://images.google.com.tr/imgres?imgurl>
- Resim 10 – **Jackson Pollock**, “*Numara 27*”, 1950, Whitney Amerikan Sanat Müzesi
- Resim 11- **Willem de Kooning**, “*Kadın*”,1954, Nebraska Üniversitesi.
- Resim 12- **Franz Kline**, “*Siyah ve Beyaz*”, 1950, Whitney Amerikan Sanat Müzesi

Resim13 – **Adnan Turani**, Kaligrafik Düzenleme

Resim 14-**Erol Akyavaş**, “*Hem Bâtin Hem Zâhir*”, 1993,76 x 63 cm., Orijinal Litografi

http://www.galerinev.com/snt/s_erlaky.html, 28.01.2006

Resim15 - **Erol Akyavaş**, “*Padişahların Zaferi*”, 1959,121.8x214 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya

New York Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) Koleksiyonu.

http://www.galerinev.com/snt/s_erlaky.html,28.01.2006

Resim16-**Ergin İnan**, “*Yazı Damla İçinde*”, 1993, 30 x 25cm, Ahşap Üzerine Kolaj ve Yağlıboya,

http://www.galerinev.com/snt/s_ergnin.html, 28.01.2006

Resim 17- **Abidin Elderoğlu**, “*İsimsiz*”,1962,11x15cm.,Kağıt Üzerine Mürekkep.

http://www.galerinev.com/basbult/bb_abdeld.html, 28/01/2006

Resim 18-**Abidin Elderoğlu**, “*Çizgi Kompozisyon*”, 1969, 45x 120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya.

http://www.lebriz.com/v3_exh/exh_Show.aspx?exhID=20&lang=TR, 28.01.2006

Resim 19-**Erdal Alantar**, “*Kompozisyon*”, 54x73 cm,1986, Tuval Üzerine Yağlıboya.

http://www.galeribinyil.com.tr/stok_erdal_alantar.htm

Resim 20-**Erdal Alantar**, 50x60+50x60 Tuval Üzerine Yağlıboya

http://www.galeribinyil.com.tr/stok_erdal_alantar.htm

Resim 21- **Sabri Berkel**, “*Simitçi*”, 1955

http://www.lebriz.com/v3_artst/san_Bio.aspx?sanID=178&lang=TR

Resim 22- **Zeki Faik İzer**, “*Kelebek*”, 50 x 63 cm. Kağıt Üzerine Guaj

http://www.lebriz.com/v3_exh/exh_Show.aspx?exhID=442&lang=TR

Resim 23, 24, 25, 26, 27- <http://char.txa.cornell.edu/language/element/line/line.htm>

Resim 28, 29, 30, 31, 32, 33-<http://char.txa.cornell.edu/language/element/line/line.htm>

Resim 34,- <http://char.txa.cornell.edu/language/element/color/color.htm>

Resim 35,36, 37, 38, 39, 40, 41, 42-

<http://char.txa.cornell.edu/language/element/color/color.htm>

Resim 43- “UK1”, 100 X110 cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 44- “UK2”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 45- “UK3”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 46- “UK4”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 47- “UK5”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 48- “UK6”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 49- “UK7”, 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

Resim 50- “UK8”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 51- “UK9”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 52- “UK10”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 53- “UK11”, 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

Resim 54- “UK12”, 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

Resim 55- “UK13”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 56- “UK14”, 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

Resim 57- “UK15”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 58- “UK16”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 59- “UK17”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 60- “UK18”, 100 X 110cm, 2005, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 61- “UK19”, 100 X 110cm, 2005, Karışık Teknik.

Resim 62- “UK20”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 63- “UK21”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 64- “UK22”, 100 X 120cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 65- “UK23”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 66- “UK24”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 67- “UK25”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 68- “UK26”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 69- “UK27”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 70- “UK28”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 71- “UK29”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Resim 72- “UK30”, 100 X 110cm, 2006, Tuval Üzerine Yağlıboya.

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve Soyadı : Umut KAYAPINAR

Doğum Tarihi ve Yeri : 1979-Afyon

Medeni Durumu : Bekar

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Talas Lisesi / Kayseri

Lisans Diploması : Erciyes Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Resim Bölümü / Kayseri

Yükseklisans Diploması:

Tez Konusu : Günümüz Resminde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi

Yabancı Dil / Diller : İngilizce

Sanatsal Faliyetler

- 2002 20 Haziran-25 Temmuz Antalya Uluslararası Expo Center "KAYAPINAR SANAT STANDI".
- 2003 VI. Akdeniz Üniversitesi Şenlikleri karma sergisi.
- 2005 “Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formlar” Kişisel Sergisi.
- 2005 “450 ressam-heykeltıraş” karma sergisi.
- 2006 “TBMM” Koleksiyon’u
- 2006 “Umut & Ayhan KAYAPINAR Resim Heykel sergisi” Karma Sergisi.
- 2006 “Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Resim Sergisi” Karma Sergisi. (5-12 Haziran 2006)
- 2006 “Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formlar II” Kişisel Sergisi.(9-23 Haziran 2006)
- 2006 “1. Orhan Polat Resim Sempozyumu”, Antalya (07-18 Ağustos 2006).
- 2006 “Uluslararası XIII. Resim Sempozyumu”, PRAG - Çek Cumhuriyeti. (20-25 Ağustos 2006).

İş Denevimi

Çalıştığı Kurumlar : Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat dalı, Araştırma Görevlisi

Adres : Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü / Topçular

Tel. Numarası : +90 242 3232360 -213