



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Grafik Anasanat Dalı

**DIŞAVURUMCU KALİGRAFİDE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR
VE IKIGAI TEMALİ KALİGRAFİ UYGULAMALARI**

Gözde ASLAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2026



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Grafik Anasanat Dalı

DIŞAVURUMCU KALİGRAFİDE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR
VE IKIGAI TEMALİ KALİGRAFİ UYGULAMALARI

Gözde ASLAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2026

DIŞAVURUMCU KALİGRAFİDE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR VE IKIGAI TEMALİ KALİGRAFİ UYGULAMALARI

Danışman: Profesör, Serdar PEHLİVAN

Yazar: Gözde ASLAN

ÖZ

Doğanın yapısı incelendiğinde, kendi iç dinamikleri doğrultusunda sürekli yenilen-
diği ve daha güçlü bir forma dönüşerek varlığını devam ettirdiği anlaşılmaktadır.
Söz konusu yenilenme olgusundan yola çıkılarak, bir yöntem olarak kaligrafi sa-
natının kullanımıyla, yüzeylerin ve mekânların doğadaki bu döngüye benzer bir
biçimde dönüştürülmesi mümkündür. Örneğin, insan bedeninde oluşan bir yaranın
kendi kendine iyileşebilmesi gibi, duvarda bir soyulma veya bir çatlak oluştuğunda,
bu kusurlu yüzey bir kaligrafi uygulaması ile estetik, sanatsal ve aslında kusurlu-
lukla dönüşen bir hâle getirilebilmektedir. Böylece kusur denebilecek yüzey hem
yenilenmiş olmakta hem de alanlar sanatsal bir dışavurum ile birleştirilmektedir.

Doğanın bir parçası olan insan vücudu kendini nasıl yenileyebiliyorsa kaligrafi de
kendisini yenileyip, dönüştürüp farklı yüzeyler üzerinde günümüz gelişen teknolojisi
ile insanın değişken görsel ve işitsel duyularını yansıtabilmektedir. Bu araştırma-
da, kültürün DNA'sını yansıtan kaligrafinin bir kültürün özelliğini taşıma biçiminden
yola çıkılıp, dışavurumcu kaligrafide deneysel yaklaşımlar ele alınmaktadır. Böylece
kişilerin hayattaki amaçlarını bulmalarına yardım edecek ve yaşamlarını güzelleştire-
cek, estetik dokunuşlar yapmak adına ikigai temalı kaligrafi uygulamalarının de-
neysel bir çerçevede farklı yüzey ve alanlarda gerçekleştirilmesi düşünülmektedir.

Araştırmanın amacı, dışavurumcu kaligrafi pratiğindeki deneysel yaklaşımları “İki-
gai” felsefesi çerçevesinde incelemek, varoluşsal amacı (yaşam enerjisini) keş-
fetmeyi ve bu içsel keşfi kaligrafi formlarıyla görselleştirmeyi hedefleyen deneysel
uygulamalar ortaya koymaktır. Süreç odaklı bir sanat anlayışının benimsendiği bu
çalışmada, sanatsal deneyimin bizzat kendisi önceliklendirilmektedir. Bu doğrultu-
da, gerçekleştirilen eylemlerin eşzamanlı olarak belgelenmesi ve tezin uygulama
boyutunda yer alan tüm sanatsal süreçlerin bir video sanatına dönüştürülmesi he-
deflenmektedir.

Anahtar sözcükler: Dışavurumcu Kaligrafi, Deneysel Kaligrafi, Ekspresyonizm,
İfadecilik, Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk, İkigai, Yaşam Sanatı, Perfor-
mans Sanatı.

EXPERIMENTAL APPROACHES IN EXPRESSIVE CALLIGRAPHY AND CALLIGRAPHIC PRACTICES BASED ON THE CONCEPT OF IKIGAI

Supervisor: Professor, Serdar PEHLİVAN

Author: Gözde ASLAN

ABSTRACT

An examination of nature's structure reveals that it constantly regenerates itself through its own internal dynamics, persisting by evolving into more resilient forms. Inspired by this phenomenon of renewal, it is possible to transform surfaces and spaces by employing the art of calligraphy as a methodology, mirroring nature's cyclical process. For instance, much like the self-healing capacity of a wound on the human body, a crack or peeling on a wall can be transformed into an aesthetic and artistic state—embracing the beauty of imperfection—through calligraphic intervention. In this way, a surface perceived as flawed is renewed, while spaces are unified through artistic expression.

Just as the human body, as part of nature, possesses the capacity for self-renewal, calligraphy can also regenerate, transform, and manifest itself across diverse surfaces, reflecting the fluctuating visual and auditory senses of humanity through evolving contemporary technologies. This research examines experimental approaches in expressive calligraphy, departing from the premise that calligraphy acts as a vessel for a culture's DNA. Consequently, it proposes the execution of Ikigai-themed calligraphic practices within an experimental framework across various surfaces and spaces, aiming to make aesthetic contributions that assist individuals in discovering their purpose in life and enriching their existence.

The objective of this research is to examine experimental approaches in expressive calligraphy through the lens of 'Ikigai' philosophy, aiming to reveal existential purpose (life energy) and to manifest this internal discovery through calligraphic forms. By adopting a process-oriented approach to art, the artistic experience itself is prioritized. Accordingly, the study aims to document these actions concurrently and to transform the entire artistic process involved in the practical dimension of the thesis into a video art piece.

Keywords: Expressive Calligraphy, Experimental Calligraphy, Expressionism, Abstract Expressionism, Ikigai, Art of Living, Performance Art.

TEŞEKKÜR

Başta Sanatta Yeterlik tez sürecimde değerli bilgilerini paylaştan, sadece tezimin yazım ve kontrol sürecinde değil aynı zamanda uygulama aşamasında da desteğini esirgemedi bana yol gösteren çok saygı değer danışman hocam sayın Prof. Dr. Serdar Pehlivan'a,

Değerli yönlendirmeleriyle ve profesyonel birikimi ile tezime katkı sağlayan, desteğini, önerilerini esirgemeyen ve hep yanımda olan Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarımı Programı değerli Bölüm Başkanım, hocam sayın Prof. Dr. Serap Buyurgan'a,

Tezimin içeriksel gelişimine kıymetli yönlendirmeleriyle destek veren ve özellikle uygulama bölümünün nitelik kazanmasında vizyon açıcı önerilerini esirgemeyen değerli hocam Sayın Prof. Dr. Özden Pektaş'a,

Yoğun programı arasında vakit ayırarak tecrübelerini benimle paylaştan, yapıcı eleştirileri ve yol gösterici fikirleriyle uygulamalarımın olgunlaşmasına büyük katkı sunan değerli hocam Sayın Prof. Dr. Özge Mazlum'a,

Hem metin yazım aşamasında hem de pratik uygulamalar sürecinde engin bilgi birikimiyle yanımda olan, kıymetli tavsiyeleriyle çalışmamı zenginleştiren değerli hocam Sayın Prof. Dr. Banu Bulduk'a,

Kaligrafi uygulamalarımı hayata geçirebilmem için uygun çalışma ortamı bulma sürecimde yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Ziya Kazan'a,

Belgelenmesi amacıyla, kâğıt yapım sürecimin video ve fotoğraf çekimlerinde bana destek olan Faruk Kaya'ya,

Çalışmamın zorlu uygulama aşamalarında; hamilelik dönemimdeki kâğıt yapım süreçlerinden, doğum sonrası ahşap atölyesinin kapılarını bana açmasına kadar her anımda yanımda olan, deneysel üretimlerime cesaret veren canım babam Recep Çoban'a,

Tezimin hem yazım hem de yoğun üretim süreçlerinde en büyük dayanağım olan, oğlum Aslan'a sevgiyle bakıp Aslan'ın büyümesini sağlayan, hakkını ne yapsam ödeyemeyeceğimi bildiğim ve minnetimi kelimelere sığdıramadığım canım annem Müzehher Çoban'a,

Eserlerimin belgelenmesi aşamasında video, fotoğraf çekimi ve kurgu süreçlerini büyük bir özveriyle üstlenerek bana her daim destek olan sevgili eşim Onur Aslan'a,

Sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İTHAF

*"Hayatın karmaşası içinde bana her zaman
en saf mutluluğu yaşatan, doğallığı ve dengede kalmayı hatırlatan,
her anne dediğinde içimi titreten oğlum Aslan Aslan'a...
Varlığın bu hayattaki en güzel iz Kalbim."*

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: DİŞAVURUMCULUKTA DÖNEMSEL ETKİLER.....	3
1.1. Dışavurumculuk.....	3
1.2. Soyut Dışavurumculuk.....	22
1.3. Yeni Dışavurumculuk.....	29
2. BÖLÜM: KALİGRAFİDE DİŞAVURUMCU YAKLAŞIMLAR.....	33
2.1. Dışavurumcu Kaligrafi.....	36
2.1.1. Soyut Kaligrafi.....	42
2.1.2. Performatif Kaligrafi.....	60
2.1.3. Zen Odaklı Meditatif Kaligrafi.....	80
2.1.4. Doğa ile Etkileşimli Kaligrafi.....	97
2.1.5. Kavramsal Kaligrafi.....	112
2.2. Deneysel Kaligrafi Uygulama Yöntemleri.....	130
2.2.1. Çeşitli Malzeme ve Teknik Kullanımı.....	134
2.2.2. Farklı Mekân ve Yüzey İlişkisi.....	141
3. BÖLÜM: “İKİGAI” EKSENİNDE DENEYSEL KALİGRAFİ UYGULAMALARI.....	150
3.1. Uygulamanın Konusu ve Amacı.....	152
3.2. Uygulamanın Yöntemi, Kapsam ve Sınırlılıkları.....	153
3.3. Doğanın İzi: Yüzeyde Doku ve Kaligrafik Diyalog.....	153
3.4. Çağrı: Doğada Performatif Devinim.....	180
3.5. Maddenin Dili: Buluntu Nesneler ve Kaligrafik İfade.....	196
3.6. Yaratma Sancısı: Video Sanatı Çalışması.....	209
SONUÇ.....	212
KAYNAKÇA.....	214
EKLER.....	222
Ek 1: Makale Yayın Bilgisi.....	222
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	223
ETİKBEYANI.....	224
SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	225
PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT.....	226

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu.....	41
Tablo 2. Mark Tobey, "Kristalleşme" Analiz Tablosu.....	44
Tablo 3. Franz Kline, "Chief" Analiz Tablosu.....	47
Tablo 4. Golnaz Fathi, "Sunset" Analiz Tablosu.....	49
Tablo 5. Cy Twombly, "Untitled" Analiz Tablosu.....	52
Tablo 6. Etem Çalışkan, "Garip" Analiz Tablosu.....	55
Tablo 7. Antoni Tàpies, "391" Analiz Tablosu.....	58
Tablo 8. Jackson Pollock, "Autumn Rhythm (Number 30)" Analiz Tablosu.....	62
Tablo 9. Georges Mathieu, "Les Capétiens partout" Analiz Tablosu.....	65
Tablo 10. Fabienne Verdier, "Walking Painting / Rouge" Analiz Tablosu.....	68
Tablo 11. Zhang Huan, "Family Tree" Analiz Tablosu.....	72
Tablo 12. Monica Dengo, "Body as Dream" Analiz Tablosu.....	75
Tablo 13. Hassan Massoudy, "The World" Analiz Tablosu.....	77
Tablo 14. Thich Nhat Hanh, "Zen Circle Enso, Circle of Enlightenment" Analiz Tablosu.....	82
Tablo 15. Kazuaki Tanahashi, "Miracles of Each Moment No. 6 Green" Analiz Tablosu.....	86
Tablo 16. Nakajima Hiroyuki, "Live Performance - Fossils of the Earth" Analiz Tablosu.....	90
Tablo 17. Alok Hsu Kwang-Han, "What is Zen?" Analiz Tablosu.....	93
Tablo 18. Wang Dongling, "The Road in Bamboo Groves" Analiz Tablosu.....	99
Tablo 19. Richard Long, "River Avon Mud Circle" Analiz Tablosu.....	104
Tablo 20. Xu Bing, "Stone Path Series" Analiz Tablosu.....	107
Tablo 21. Loredana Zega, "Sečoveljske Soline" Analiz Tablosu.....	110
Tablo 22. Nja Mahdaoui & Naseer Shamma, "Nja Mahdaoui Meets Naseer Shamma" Analiz Tablosu.....	115
Tablo 23. Xu Bing, "Book from the Sky" Analiz Tablosu.....	118
Tablo 24. Shirin Neshat, "Women of Allah" Serisi Analiz Tablosu.....	122
Tablo 25. Brody Neuenschwander ve Yukki Yaura. "The Pillow Book"Filmi Analiz Tablosu.....	127
Tablo 26. Gözde Aslan, "Bir Kutu İfade" Analiz Tablosu.....	161
Tablo 27. Gözde Aslan, "Ağacın Ruhu" Analiz Tablosu.....	165
Tablo 28. Gözde Aslan, "Yolculuk" Analiz Tablosu.....	167
Tablo 29. Gözde Aslan, "Doğa Kanunu" Analiz Tablosu.....	170
Tablo 30. Gözde Aslan, "Enso'nun Kalbi" Analiz Tablosu.....	174
Tablo 31. Gözde Aslan, "Kalbim" Analiz Tablosu.....	177
Tablo 32. Gözde Aslan, "Yolculuk" Analiz Tablosu.....	183
Tablo 33. Gözde Aslan, "Buluşma" Analiz Tablosu.....	187
Tablo 34. Gözde Aslan, "Yeryüzünün Nefesi" Analiz Tablosu.....	190
Tablo 35. Gözde Aslan, "Toprak Esintisi" Analiz Tablosu.....	193
Tablo 36. Gözde Aslan, "Evrensel Gizem" Analiz Tablosu.....	198

Tablo 37. Gözde Aslan, “Kavrulmuş Bellek” Analiz Tablosu.....	202
Tablo 38. Gözde Aslan, “Dönüşüm” Analiz Tablosu.....	206

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Edvard Munch, “Çılgılık”. 1893. (Taş Baskı). https://www.kisa.link/oiepo	7
Görsel 2. Edvard Munch, “Hasta Odasında Ölüm”. 1893. (Tuval üzerine yağlı boya). https://www.kisa.link/RFAmS	8
Görsel 3. Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”. 1889. (Tuval üzerine yağlı boya). https://www.kisa.link/nGtUg	9
Görsel 4. Erich Heckel, “Yel Değirmeni”. 1909. (Tuval üzerine petrol (gaz yağı) ile inceltirilmiş yağlı boya). https://www.kisa.link/NBODu	12
Görsel 5. Erich Mendelsohn, “Einstein Kulesi”. 1921. (Tuğla yığma ve betonarme karkas üzerine kireç-çimento sıva). https://www.kisa.link/DAecr	20
Görsel 6. Hans Poelzig, “Büyük Tiyatro”. 1919. (Çelik karkas üzerine alçı ve kireç sıva). https://www.kisa.link/vGVZx	21
Görsel 7. Willem de Kooning, “Kadın V”. 1952-53. (Tuval üzerine yağlı boya ve füzen). https://www.kisa.link/BFXcR	24
Görsel 8. Mark Tobey, “Broadway”. 1935-36. (Mukavva üzerine tempera (yumurtalı boya) ve kurşun kalem). https://www.kisa.link/ayYgo	25
Görsel 9. Mark Tobey, “Beyaz Yazı”. 1959. (Saman kâğıdı üzerine guaj). https://www.kisa.link/hOnGC	26
Görsel 10. Mark Tobey, “Kristalleşme”. 1944. (Kâğıt üzerine tempera ve suluboya). https://www.kisa.link/SHoEO	44
Görsel 11. Franz Kline, “Chief”. 1950. (Tuval üzerine yağlı boya). https://www.kisa.link/dhrIV	46
Görsel 12. Golnaz Fathi, “Sunset”. 2021. (Tuval üzerine akrilik, ink ve spreyci boya). https://www.kisa.link/QjleY	49
Görsel 13. Cy Twombly, “Untitled”. 1970. (Tuval üzerine yağ bazlı ev boyası ve balmumu kalem). https://www.kisa.link/TdrBZ	52
Görsel 14. Etem Çalışkan, “Garip”. 2016. (Tuval üzerine çoğunlukla akrilik ve karışık teknik). (Çoban, Gözde, 2020).....	55
Görsel 15. Antoni Tàpies, “391”. 2001. (Tuval üzerine karışık teknik ve kolaj). https://www.kisa.link/eYgRP	57
Görsel 16. Jackson Pollock, “Autumn Rhythm (Number 30)”. 1950. (Tuval üzerine emaye boya). https://www.kisa.link/MckEA	62
Görsel 17. Georges Mathieu, “Les Capétiens partout”. 1954. (Tuval üzerine yağlı boya). https://www.kisa.link/SyNmF ve https://www.kisa.link/oGnXN	65
Görsel 18. Fabienne Verdier, “Walking Painting / Rouge”. 2015. (El yapımı kâğıt üzeri akrilik boya). https://www.kisa.link/AmibC	68
Görsel 19. Zhang Huan, “Family Tree”. 2000. (Sanatçının kendi yüzü üzerine mürekkep ile üç kaligraf tarafından yazılan kaligrafi). https://www.kisa.link/XKPKf	71
Görsel 20. Monica Dengo, “Body as Dream”. 2015. (İnsan vücudu üzerine sumi mürekkebi). https://www.kisa.link/HwblZ	74

Görsel 21. Hassan Massoudy, "The World". 1995. (Kâğıt üzerine sulu boya ve pigmentler). https://www.kisa.link/rEYNh	77
Görsel 22. Thich Nhat Hanh, "Zen Circle Enso, Circle of Enlightenment". 2024. (Kâğıt üzeri sumi mürekkebi). https://www.kisa.link/WWzQv	82
Görsel 23. Kazuaki Tanahashi, "Miracles of Each Moment No. 6 Green". 2021. (Kâğıt üzeri akrilik boya). https://www.kisa.link/FaJOI	86
Görsel 24. Nakajima Hiroyuki, "Live Performance - Fossils of the Earth". 2024. (Kâğıt üzeri sumi mürekkebi). https://www.kisa.link/nKBoz	89
Görsel 25. Alok Hsu Kwang-Han, "What is Zen?". 2010. (Xuan kâğıdı üzerine sumi mürekkebi). https://www.kisa.link/ajKBF	93
Görsel 26. Wang Dongling, "The Road in Bamboo Groves". 2017. (Bambu üzeri sumi mürekkebi, enstalasyon). https://www.kisa.link/SkucH	99
Görsel 27. Richard Long, "River Avon Mud Circle". 1984-2011. (Duvar üzeri Avon Nehri çamuru, duvar resmi). https://www.kisa.link/sgioQ , https://www.kisa.link/UcrxZ , https://www.kisa.link/aCcw	103
Görsel 28. Xu Bing. "Stone Path Series". 2018. (Taş oyma). https://www.kisa.link/etpCK	106
Görsel 29. Loredana Zega. "Sečoveljske Soline". 2011. (Sečovlje Tuzlası üzerine çamur ve tuz ile kaligrafi performansı). https://www.kisa.link/tLVrt	109
Görsel 30. Nja Mahdaoui & Naseer Shamma. "Nja Mahdaoui Meets Naseer Shamma". 2022. (Rulo kâğıt üzeri ud enstrümanı tınıları ile kaligrafi performansı). https://www.kisa.link/UJZux ..	114
Görsel 31. Xu Bing. "Book from the Sky". 2016. (Karışık teknik yerleştirme / 'sahte' karakterler kazınmış kalıplarla basılmış el yapımı kitaplar ve tomarlar). https://www.kisa.link/PfwkD	117
Görsel 32. Shirin Neshat. "Women of Allah" Serisi. 1993-1997. (Siyah-beyaz gümüş jelatin fotoğraf baskı üzeri fırça ve mürekkep ile kaligrafi). https://www.kisa.link/RyVbo	121
Görsel 33. Brody Neuenschwander ve Yukki Yaura. "The Pillow Book" Film. 1996. (Canlı beden üzeri mürekkep, kalem ve e-maki). https://www.kisa.link/gooTY	126
Görsel 34. Shotei Ibata, "Calligraphy: Dancing". 1970. (Kaligrafi, kâğıt üzeri mürekkep, 177.5 x 92.5 cm). https://www.kisa.link/gSFLV	132
Görsel 35. Lach, Denise. (2014). İsimsiz. London: Thames & Hudson, s. 26-27, 30-31.....	135
Görsel 36. Lach, Denise. (2014). İsimsiz (Cola pen, pipet). London: Thames & Hudson, s. 66-67, 86-87.....	136
Görsel 37. Denis Brown, 2021, İsimsiz. (Pleksiglas üzerine kaligrafi, cam sanatı, enstalasyon). https://www.kisa.link/oEEPm	137
Görsel 38. Cora Pearl, "The Laughing Heart". 2018. (Kâğıt üzeri guaj, akrilik ve jel kalem). https://www.kisa.link/wyBJD	138
Görsel 39. Ayumi Shibata, "Poem of Life" (Hayatın Şiiri). 2025. (Kâğıt heykel). https://www.kisa.link/qGEjy	139
Görsel 40. Heidi Marie Faessel, "Handmade Brushes Film Project" (El Yapımı Fırça Film Projesi). 2018. (doğadan toplanan malzemeler). https://www.kisa.link/IXyfi	140
Görsel 41. Aoi Yamaguchi, "Calligraton". 2025. (Kaligrafi, canlı performans, ses, ışık). https://www.kisa.link/MDxaw	142
Görsel 42. Jackson Pollock, "Lavender Mist". 1950. (Kaligrafi, performans, damlatma tekniği).	

https://www.kisa.link/dpzka	143
Görsel 43. Kōji Kakinuma, “Brush Up”. 2024. (Kaligrafi, canlı performans, trans, ses, ışık). https://www.kisa.link/Heavf	144
Görsel 44. Wang Dongling, “Griffin Court”. 2018. (Kaligrafi, pleksiglas, akrilik boya). https://www.kisa.link/SIxBz	145
Görsel 45. Xu Bing. “The Living Word” 2001. (Kaligrafi, enstalasyon, pleksiglas, lazer kesim, akrilik boya). https://www.kisa.link/mVWVB	147
Görsel 46. Xu Bing. “The Living Word” 2018. (Kaligrafi, enstalasyon, pleksiglas, lazer kesim, akrilik boya). https://www.kisa.link/SHmyx	147
Görsel 47. Xu Bing. “The Living Word” 2021-2022. (Kaligrafi, enstalasyon, pleksiglas, lazer kesim, akrilik boya). https://www.kisa.link/wcWpC	148
Görsel 48. İikigai Haritası. https://www.kisa.link/knXYc	152
Görsel 49. Kâğıt yapımı için toplanan atık kâğıt toparları ve doğal malzemeler.	154
Görsel 50. Kâğıdın parçalanarak çözünmesi ve bulamaç olarak eklenme süreci.....	155
Görsel 51. Kâğıdın süzülme ve transfer aşaması.....	156
Görsel 52. Kâğıdın kurutulma ve kumaştan ayrılma aşaması.....	156
Görsel 53. Kütük seçimi.....	157
Görsel 54. Pürmüzleme ve dokuyu belirginleştirme.....	158
Görsel 55. Fırçalama.....	158
Görsel 56. Boyama ve baskı.....	159
Görsel 57. Gözde Aslan, “Bir Kutu İfade”. 2025-2026.....	161
Görsel 58. Gözde Aslan, “Ağacın Ruhu”. 2025.....	164
Görsel 59. Gözde Aslan, “Yolculuk”. 2025.....	167
Görsel 60. Gözde Aslan, “Doğa Kanunu”. 2025.....	170
Görsel 61. Gözde Aslan, “Enso’nun Kalbi”. 2025.....	173
Görsel 62. Gözde Aslan, “Kalbim”. 2025.....	177
Görsel 63. Doğadan malzeme toplama süreci.....	181
Görsel 64. Toplanan dallardan fırça sapı oluşturma aşaması.....	182
Görsel 65. Fırça yapımı.....	182
Görsel 66. Gözde Aslan, “Yolculuk”. 2025.....	183
Görsel 67. Gözde Aslan, “Buluşma”. 2025.....	187
Görsel 68. Gözde Aslan, “Yeryüzünün Nefesi”. 2025.....	190
Görsel 69. Gözde Aslan, “Toprak Esintisi”. 2026.....	193
Görsel 70. Gözde Aslan, “Evrensel Gizem”. 2026.....	197
Görsel 71. Kâğıt hamuru üretim süreci.....	201
Görsel 72. Gözde Aslan, “Kavrulmuş Bellek”. 2025-2026.....	202
Görsel 73. Gözde Aslan, “Dönüşüm”. 2025-2026.....	205
Görsel 74. Sanatçının hamilelik ve üretim süreci.....	209
Görsel 75. Sanatçının anda kalarak, derin bağ ile üretme süreçleri.....	210
Görsel 76. Sanatçının doğanın döngüsellğine ve geçiciliğine verdiği reaksiyon.....	211

GİRİŞ

Doğa, tarih boyunca sanatsal yaratım süreçlerinin temel ilham kaynağını oluşturmuştur. Ekolojik ve evrensel döngü incelendiğinde, doğadaki her formun ve eylemin belirli bir varoluşsal nedene ve amaca dayandığı görülmektedir. Bu süreçte her unsur; dışsal bir zorlama olmaksızın, doğal bir akış ve kendi içsel ritmi doğrultusunda değişip dönüşerek ilerlemektedir. İnsanın da doğanın uzantısı olan bir varlık olduğu göz önüne alındığında, bireyin içsel iyilik halinin ve dengesinin doğanın bu müdahalesiz akışında yer aldığı anlaşılmaktadır. Tıpkı doğadaki sistemler gibi, her bireyin de yegâne ve kendine özgü bir yaşam gayesi vardır. Önemli olan, bireyin anksiyeteden uzak bir biçimde bu gayeyi bulması ve eylemleriyle örtüşen, tatmin edici bir akış durumuna (flow state) ulaşabilmesidir. Temelini Japon kültüründen alan 'Ikigai' felsefesi, bireyin yaşam amacını ve bu akış içindeki varoluşsal bütünlüğünü tanımlayan kavramın bizzat kendisidir. Dünyaya faydası olan ve aynı zamanda tutkularını bir amaca dönüştürmek için hiçbir zorlama olmadan, günlük rutin içerisinde, akışta kalarak, o amacı kendiliğinden gerçekleştirme ve kişinin kendi doğasına uygun bir amaçla yaşama isteğidir. Bu bakış açısından hareketle “Dışavurumcu Kaligrafide DeneySEL Yaklaşımlar ve Ikigai Temalı Kaligrafi Uygulamaları” başlıklı araştırmanın amacı, doğanın kendini belli bir akış içerisinde yenileme olgusundan esinlenerek, soyut, performatif, zen odaklı meditatif, doğa ile etkileşimli ve kavramsal kaligrafi sanatçıları ve eserleriyle ilgili analizler ve ikigai temalı deneySEL kaligrafi uygulamaları gerçekleştirmektir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Veriler, doküman incelemesi ve görsel analiz yöntemiyle toplanmış; doğadaki değişim, dönüşüm olgusundan yola çıkılarak kaligrafinin dışavurumcu yönü, yaşam sanatı olan ikigai teması ile ele alınmıştır. Araştırma kapsamında belirlenen yirmi dört kaligrafi sanatçısının yirmi dört eseri (iki kaligrafi sanatçısının kaligraflerinden oluşan bir film tek eser olarak incelenmiş; bir sanatçıdan da iki eser seçilmiştir), ontolojik açıdan ön yapı ve arka yapı kategorileri üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırma dışavurumcu kaligrafi eserleriyle sınırlandırılmış; soyut, performatif, zen odaklı meditatif, doğa ile etkileşimli ve kavramsal kaligrafler ele alınmıştır. Araştırma soyut kaligrafi sanatçılarından; Mark Tobey'in "Kristalleşme", Franz Kline'in "Şef", Golnaz Fathi'nin "Sunset", Cy Twombly'nin "Untitled", Etem Çalışkan'ın "Garip" ve Antoni Tàpies'in "391" başlıklı eserleri; performatif kaligrafi sanatçılarından; Jackson Pollock'un "Autumn Rhythm (Number 30)", Georges Mathieu'nun "Les Capétiens Partout", Fabienne Verdier'nin "Walking Painting / Rouge", Zhang Huan'ın "Family Tree", Monica Dengo'nun "Body as Dream" ve Hassan Massoudy'nin "The World" başlıklı eserleri; zen odaklı meditatif kaligrafi sanatçılarından; Thich

Nhat Hanh'ın "Zen Circle Enso, Circle of Enlightenment", Kazuaki Tanahashi'nin "Miracles of Each Moment No. 6 Green", Nakajima Hiroyuki'nin "Live Performance - Fossils of the Earth" ve Alok Hsu Kwang-Han'ın "What is Zen?" başlıklı eserleri; doğa ile etkileşimli kaligrafi sanatçılarından; Wang Dongling'in "The Road in Bamboo Groves", Richard Long'un "River Avon Mud Circle", Xu Bing'in "Stone Path Series" ve Loredana Zega'nın "Sečoveljske Soline" başlıklı eserleri ve kavramsal kaligrafi sanatçılarından; Nja Mahdaoui'nin "Nja Mahdaoui Meets Naseer Shamma", Xu Bing'in "Book from the Sky", Shirin Neshat'ın "Women of Allah" Serisi, Brody Neuenschwander'ın ve Yukki Yaura'nın "The Pillow Book" Filmi başlıklı eserleri ile sınırlandırılmıştır.

Dışavurumcu kaligrafi; sanatçının içsel gerçekliğini renk, doku, leke ve çizgiler vasıtasıyla görselleştirmeyi, duygu durumlarını yakalayarak izleyicide bu ruh hâline dair derin bir estetik deneyim uyandırmayı amaçlamaktadır. Bu temel yaklaşımdan hareketle araştırmanın birinci bölümünde dışavurumcu sanat merkeze alınmış; dışavurumculuk kavramı ve tarihsel arka planı, Nietzsche'nin felsefi yaklaşımı ve diyonizyak sanat kuramı bağlamında irdelenmiştir. Çalışmanın devamında dışavurumculuğun resim, edebiyat, sahne sanatları ve mimarideki yansımaları incelenmiş; soyut dışavurumculuk akımının kavramsal çerçevesi, öncü temsilcileri, varoluşçu felsefeyle olan ilişkisi ve sanatsal üretimdeki duygu odaklı yönelimleri kapsamlı bir biçimde analiz edilmiştir. Bölüm kapsamında ayrıca yeni dışavurumculuk (neo-ekspresyonizm) kavramı irdelenmiş; söz konusu akımın sanatsal pratiklere yaklaşımı ve düşünsel altyapısı analiz edilerek öncü temsilcileri bağlamında değerlendirmelere yer verilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümünde; kaligrafideki dışavurumcu yaklaşımlar genel çerçevesiyle ele alınarak kaligrafinin kavramsal tanımı, üslupları, öncü temsilcileri, malzeme ve teknik çeşitliliği ortaya konmuştur. Devamında dışavurumcu kaligrafi olgusu; soyut, performatif, Zen odaklı meditatif, doğa ile etkileşimli ve kavramsal yönelimler bağlamında kategorize edilerek irdelenmiştir. Son olarak deneysel kaligrafi uygulama yöntemleri analize tabi tutulmuş; bu kapsamda öncelikle kullanılan araç ve teknikler, ardından ise söz konusu uygulamaların somutlaştırıldığı mekânlar, alanlar ve yüzeyler kapsamlı bir biçimde incelenmiştir.

Üçüncü bölüm tezin uygulama bölümü olup, ilk olarak ikigai kavramına giriş yapılmış, ikigai temalı kaligrafi uygulamalarının konusu, amacı, yöntemi, kapsam ve sınırlılıkları hakkında bilgi verilmiştir. Bu bölümde, tez kapsamında gerçekleştirilen deneysel kaligrafi uygulamaları, uygulamaların süreç ve analizleri ve tüm uygulamaların sürecini gösteren bir video sanatı ve teaser (merak uyandırıcı tanıtım) da yer almıştır.

1. BÖLÜM: DIŞAVURUMCULUKTA DÖNEMSEL ETKİLER

Empresyonizme karşı olarak ortaya çıkan dışavurumculuk, biçim açısından diğer akımlarla yakınlık kurabilmiş fakat yaklaşımın asıl özelliği bütün sanat biçimlerine karşı köktenci bir başkaldırma olmuştur (Ayaydın, 2016, s. 126). Empresyonistlerin nesneleri objektif bir biçimde ele alma yaklaşımlarının yerine dışavurumcular, insanın iç dünyasındaki hislerini ifade etmek için ortaya çıkmışlardır (Hodge, 2018, s. 100). Dışavurumculuk bir akım değil, bir yaklaşım olarak ele alınmış ve yaklaşımda biçimsel ifadeye yansıyan duygu durumu söz konusu olmuştur. 20. yüzyıl boyunca çeşitli dışavurumcu yaklaşımlardan söz edilmiştir. Dışavurumculuk; soyut dışavurumculuk ve yeni dışavurumculuk (neo-ekspresyonizm) gibi çeşitli alt kategorilere ayrılmaktadır. Söz konusu akımları benimseyen sanatçıların birçoğunun üslup bağlamında birbirinden farklılık göstermesi, dışavurumculuğun bireyselliği merkeze alan doğasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu da kişisel bir dışavuruma dayanan ve öznel bir bakış açısına sahip olan dışavurumculuğun fovistlerden Maurice de Vlaminck'in belirttiği üzere, "Herkesin kendi gözüyle yeni bir dünya yaratma" çabasını gözler önüne sermiştir. İçsel özgürlük ve sınırsız dışavurum esas alınmıştır (Antmen, 2009, s. 34).

1.1. Dışavurumculuk

Dışavurumculuk bir diğer deyişle ekspresyonizm adını "ifade etme" anlamına gelen "expression" kelimesinden almıştır. Bu nedenle bazı kaynaklarda ekspresyonizme ifadecilik olarak da yer verilmiştir. Ekspresyonizm resim, heykel ve mimarlık sanatlarında etkili olan özellikle resim ve heykelde sanatçının dış gerçekliği olduğu gibi yansıtmadığı ruhsal durumuna, amaçlarına, hatta politik tercihlerine göre değerlendirdiği, renk düzeninde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde ele aldığı bir yaklaşımdır (Sözen ve Tanyeli, 1992, s. 76). Turani'ye (2014, s. 83) göre dışavurumculuk; insanın ilk defa karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını şekillendiren bir sanat anlayışı olmuştur.

"Yaşamsal olan nokta, insanın kendisini yeniden bulması gerektiğidir. Schiller şöyle sorar: "Ne amaçla olursa olsun, insanın yazgısı kendini yitirmek olabilir mi?" Bu yitirilişi kendi doğasına rağmen insana dayatmak, zamanımızın insanlık dışı çabasıdır. İnsan basit bir alete dönüşüyor, kendi işinin aracı haline geliyor. Makinenin hizmetinde olduğu için artık duyguları da yok. Makine onu ruhundan çaldı. Ruh şimdi onu geri istiyor. İşte yaşamsal sorun bu. Yaşadıklarımız, ruh ile makinenin insanı ele geçirmek için sürdürdükleri müthiş bir kavgadan başka bir şey değil. Artık yaşamıyoruz, yaşıyoruz; hiçbir özgürlüğümüz kalmadı, kendimiz hakkında karar veremiyoruz. Tükendik, ruhsuzlaştık, doğa insansızlaştı. [...] Daha önceki hiçbir dönem, böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çılgılığı. Sanat da bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk bu" (Batur, 1999, s. 227).

Dışavurumculuk sanatta her zaman var olmuştur. Kuralların ve düzen anlayışının olduğu Rönesans döneminde dahi ifadecilik yani sanatçının duygularını dışa vurması söz konusu olmuştur. Dışavurumcu ifade, 16. yüzyılın aykırı sanatı olan Maniyerizm El Greco'da bilinçli olarak biçim bozma anlayışı ve mistik bakış açısıyla kendini göstermiştir. Bu dönemlerdeki sanatçılar eserlerini Ekspresyonist olarak kabul etmeseler de gerçekleştirdikleri eserler bu gruba girmiştir. Bununla beraber 20. yüzyılın ilk yarısında özellikle Almanya'da ortaya çıkan ve sanatçının duygusal deneyimini ve iç dünyasını çarpıcı ve abartılı bir şekilde yansıtmaya odaklanan bir sanat anlayışı olmuştur (Ayaydın, 2016, s. 116).

Dışavurumculuk Avrupa'da yayılmış farklı sanat çevrelerinde ortaya çıkmış ve doruk noktasına 1905 ile 1920 yılları arasında ulaşmıştır (Little, 2009, s. 104). Dışavurumcu ve dışavurumculuk kelimeleri sanat literatüründe ilk defa Avrupa'da 1911'li yıllarda avangard sanat için kullanılan genel bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Aynı kelime, Ağustos 1911 tarihli Fırtına (Der Sturm) isimli dergide sanat tarihçisi olan Wilhelm Worringer tarafından Paul Cezanne, Vincent van Gogh ve Henri Matisse'in sanatını anlatmak için kullanılmıştır (Wolf ve Grosenick, 2006, s. 6). Söz konusu dergi, ekspresyonist sanatçıların düşünsel ve biçimsel arayışlarını paylaştıkları ortak bir sanatsal platform işlevi görmüştür. 1910 yılında Berlin'de yaygınlaşmaya başlayan derginin sahibi Herwarth Walden'in de gözlemlediği gibi ekspresyonist gruplaşmalarının ortak noktası, dışarının izlenimi yerine, içerinin dışavurumuna yönelmeleri olmuştur (Ayaydın, 2016, s. 117). Dışavurumculuk, sanatçıların canlı, güçlü, yoğun ve şekli bozulmuş imgeler eşliğinde ortaya çıkardıkları ruh hâllerini, duygularını ve fikirlerini anlatmak için kullanılmıştır. Dışavurumculuk, gerçekliği objektif bir şekilde temsil etmek yerine, renk, şekil ve çizgileri yoğun ve çoğunlukla çarpıtılmış bir şekilde betimlediği subjektif duyguları ve yanıtları vurguladığı için öznel ve kişisel bir sanat anlayışı olarak görülmüştür (Hodge, 2018, s. 100).

Dışavurumculuk sadece güzel sanatlar alanıyla sınırlı kalmamış; sanatın pek çok farklı disiplinde etkisini göstermiştir. Edebiyatta, dramada, sahne sanatlarında, dansa, müzikte, filmde ve mimaride ekspresyonist bir üslup izleme arzusu aynı derecede yaygınlaşmıştır (Elger, 1994, s. 11). Dışavurumculuk aynı zamanda entelektüel alanda her şeyi etkileyerek, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yönlendirmiştir.

Önemli dışavurumcu sanatçılar arasında; ressam ve heykeltıraş Ernst Ludwig Kirchner, ressam Wassily Kandinsky ve Edvard Munch yer almaktadır. Ayrıca, Franz Kafka ve August Strindberg gibi yazarlar da dışavurumculuk yaklaşımına edebiyat alanında katkıda bulunmuşlardır.

Felsefe tabanlı baktığımız zaman dışavurumculuk, çoğunlukla Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin düşünceleriyle ilişkilendirilmiştir. Friedrich Nietzsche, 19. yüzyılın en önemli filozoflarından biri olarak kabul edilmekle beraber sanatla ilgili görüşleri de büyük ölçüde etkili olmuştur. Nietzsche'nin, "Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir" şeklinde ifadeleri dışavurumcu sanatçılar ve bilhassa Alman dışavurumcular üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır (Antmen, 2009, s. 34). Nietzsche özellikle bir sanat olarak trajedinin üzerinde durmuş ama bu trajediyi en üst yaşama biçimi olarak nitelendirmiştir. Sanatı ve yaşamı birbirinden ayırmayan filozof, trajedinin özündeki bu ikiliği Dionysos ve Apollon figürleri üzerinden okumuştur. Nietzsche için bu iki tanrı birer kavram değil, Yunan yaşamına karışmış ve onu etkilemiş iki varlık olmuştur. Filozofun düşünce sisteminde bu iki tanrı, salt soyut birer metafor olmanın ötesine geçerek Antik Yunan kültürel yaşamına nüfuz eden ve onu şekillendiren yaşamsal varlıklar olarak konumlandırılmaktadır. Eski Yunan Pantheon'unda Dionysos ve Apollon, karşıt görevleri olmasına rağmen her ikisi de sanatla ilgili tanrılar olmuşlardır (Kuçuradi, 1997, s. 27-28). Filozof, "Tragedya'nın Doğuşu" adlı eserinde Diyonizyak ve Apolloncu sanat formları üzerine düşüncelerini ifade etmiştir:

"Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız keskinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız: tıpkı insan soyunun cinsiyetlerin ikiliğine, sürekli savaşa ve yalnızca dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi. Bu isimleri, sanat görüşlerinin en derin gizli öğretilerini gerçi kavramlarda değil, ama tanrılar dünyasının net figürlerinde, kavrayışlı kişiler için algılanabilir kılan Yunanlılardan ödünç alıyoruz. Yunan dünyasında kökene ve hedeflere göre, yontucunun sanatıyla, Apolloncu olanla, müziğin görsel olmayan sanatı, Dionysosçu olan arasında muazzam bir karşıtlık bulunduğuna ilişkin bilgimiz, onların bu iki sanat tanrısına, Apollon'a ve Dionysos'a dayanır: birbirinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez birbiriyle açık bir uyumsuzluk içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar, o karşıtlığın, ortak "sanat" sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını yeni baştan başlatmak için; ta ki sonunda Helen "istenci"nin metafizik bir harika edimiyle, birbirleriyle çiftlenmiş görününceye ve bu çiftlenmede Attika tragedyasının hem Dionysosçu hem de Apolloncu sanat yapısını üretinceye kadar" (Nietzsche, 2022, s. 17).

Apolloncu sanatta öncelikle gözü alarma geçirme söz konusu olmuştur. Ressamlar, heykeltıraşlar, epik şairler gözlem yapan sanatçılar olduğu için amaçları bakış açısı kazanma olmuştur (Nietzsche, 2021, s. 72). Apolloncu sanat, düzen ve özenle oluşturulmuş biçimleri simgelemiş, bu nedenle Apollon plastik sanatların ustası olarak görülmüştür. Plastik sanatçı, şeylerin sınırlarını çizerek biçimler ortaya koymuştur. Onlar için biçimsizlik kaçınılacak bir şey olmuş ve görünür olarak ortaya koydukları şeyler "phainomena" olarak adlandırılmıştır. Apollon, her ne pahasına olursa olsun, biçimli, güzel görünüşler yaratmayı amaç edinmiştir. (Kuçuradi, 1997, s. 28-29). Diğer taraftan Diyonizyak sanat rasyonel düşünce yerine kaosu, aşırılığın ve yoğun duyguların olduğu öznel bir tavır takınmıştır

(Hodge, 2018, s. 103). Duygusal sistemin harekete geçirildiği, yoğunlaştırıldığı ve içgüdüsel ifadenin görüldüğü bir sanat olmuştur. Böylece doğayı doğrudan temsil ve taklit etme durumu bitmiştir. Çünkü diyonizyak sanatta sanatçı duygulardan gelen her türlü sinyale açık ve en yüksek derecede anlama ve kutsallaştırma yeteneğine sahip olduğu için her duyguya nüfuz ederek, kendisini devamlı dönüştürmüştür (Nietzsche, 2021, s. 72).

Diyonizik olanın saf olarak gerçekleştiği sanat alanı müzik olmuştur. Müzikte sınır ve görüntü olmadığı için diyonizik insan görünenlere bakmadan, görünenlere dalarak, temelde olanı konuşturmuştur. Diyonizik durumda olan insan yaratan kişi değil, yaratılmış “Ana Bir”den kopmuş ve tekrar “Ana Bir”e yani “varlığa” dönmek isteyen, ona tekrar kavuşmak isteyen varlık olmuştur. Nietzsche’nin “Ana Bir” ile belirtmek istediği “varlık” kavramı olmuştur. Apollonik, diyonizik sayesinde “Ana Bir” ile bağ kurmuştur. Bu nedenle diyonizik ile apollonik arasında karşılıklı bir bağın bulunması karşılıklı bir dayanışma getirmiştir. Bu da sanatçının bu ikililiği kavrayıp, gözler önüne sermesine neden olmuştur. Yunanlılar yaşayabilmek için tanrılarını yaratmış, insanlar da yaşayabilmek için sanat yapıtları yaratmak zorunda hissetmişlerdir. Böylece Nietzsche için sanat var olmanın baş koşulu olmuştur (Kuçuradi, 1997, s. 30-33).

Resim alanına bakıldığında zaman dışavurumculuk anlayışına göre sanatın amacı sanatçının iç dünyasını çizgi ve renkler aracılığıyla yansıtmak olmuştur. Bununla beraber sanatçılar iç dünyalarını ve duygularını daha güçlü ifade etmek için deformasyona başvurmuş, renkleri doğal hâlden kopartarak kullanmışlardır (Erden, 2012, s. 54). Resimde kullanılan çarpıtma, biçimini bozma, coşma, aşırı duygu hâli ve yoğun görsel ifadeler kişisel bir üslupla yansıtılmıştır (Richard, 1999, s. 12).

Dışavurumculuk anlayışının en önemli temsilcilerinden olan Edvard Munch, Vincent van Gogh ve Gustav Klimt’in eserleri dışavurumcu sanatçıları etkilemiştir. Norveçli bir ressam olan Edvard Munch (1863-1944), dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden biri olarak görülmüştür. Munch, eserlerinde çoğunlukla insan deneyiminin çarpıcı ve rahatsız edici taraflarını vurgulamıştır. Eserlerinde daha çok korku, ölüm, melankoli ve anksiyete gibi güçlü duygusal ve psikolojik konular üzerine odaklanmıştır (Lampe ve Chéroux, 2012, s. 117). Örneğin, Munch’un 1893 tarihli ‘Çılgılık’ isimli taş baskı resmi dışavurumculuğun ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Erden, 2012, s. 54). İzleyiciye derin bir anksiyete, acı ve çaresizlik hissi veren bu eserinde, gerçekliği çarpıtarak ve abartarak, dışavurumculuğun temel özelliklerinden biri olan duygusal deneyimi ifade etme biçimini kullanmıştır. Dışavurumcu resimde doğanın çarpıtılmasından

çok güzellik kavramından uzaklaşılması izleyiciyi rahatsız etmiştir. Fakat Munch, bir acı çığlığının güzel olmayacağını, yaşamın sadece güzel taraflarını görmenin ikiye zıtlık olacağını söyleyerek yanıt vermiştir (Görsel 1). Dışavurumcular, insanların çektiği acıyı, yoksulluğu, vahşeti ve tutkuları derinden hissettikleri için sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmeyi dürüstlüğü reddetmek olarak görmüştür (Gombrich, 2004, s. 564). 1893 tarihli ‘Hasta Odasında  l m’ isimli eserinde Munch’ın ve ailesinin amansız bir hastalığın yarattığı zarar sonucu olarak yaşadığı umutsuzluk ve acı resimlenmiş ve ölüm amansız bir kader olarak tasvir edilmiştir. Yüksek perdeli, biraz zehirli renkler ve resimdeki kompozisyon; ölümü, hastalığı ve kederi simgelemek üzere tasarlanmıştır (Görsel 2). Ölüm ile ilişkili kişisel deneyimi ve bu yaşananların onun üzerinde bıraktığı duygusal etki resimlerinde hissedilmiştir (Cavazzini, 2013, s. 136). Dolayısıyla sanatçının eserleri, genellikle rahatsız edici temaların kullanılması, subjektif duygusal deneyimin ifadesi, gerçekliğin çarpıtılması ve abartılmasından dolayı dışavurumculuk anlayışının en önemli ve etkili örneklerinden olmuştur.



Görsel 1. Edvard Munch, ‘ığlık’. 1893. (Taş Baskı). <https://www.kisa.link/oiepo>



Görsel 2. Edvard Munch, “Hasta Odasında Ölüm”. 1893.
(Tuval üzerine yağlı boya). <https://www.kisa.link/RFAmS>

Dışavurumculuk akımının biçimsel ve düşünsel temellerini atan bir diğer öncü figür olan Hollandalı ressam Vincent van Gogh (1853-1890); hem sanatsal üretim pratiği hem de yaşama biçimi bağlamında dönemin yerleşik sanat algısının ötesine geçen, oldukça özgün ve sıra dışı bir profil çizmiştir. Resimlerine bakan kişilerin resimle kendilerini sınırlamadan resmin dışına taşan sonsuz yaşamı da hissetmelerini istemiştir. Duygularını tuvallerine tarlalar, çiçekler, ağaçlar ve gökyüzü ile aktararak kendini ifade etmiştir (Arte, 2021, s. 25). Paris’e geldiği zaman Pissarro, Monet, Renoir gibi empresyonistlerin sergilerini gezmiş, Pissaro ile sohbet etmiş, birkaç empresyonist resim denemesi olmuş o nedenle kendisinden genellikle empresyonist olarak bahsedilmiş fakat onlardan biri hiç olmamıştır (Arte, 2021, s. 14). Van Gogh’un yapıtları, 20. yüzyılın başlarında oluşan sanat ortamını, bilhassa Almanya’nın sanat gündemini büyük ölçüde etkilemiş ve ekspresyonizmin temellerini atmıştır. Dönemin ölçülü ve gerçekçi yaklaşımına karşı tepki gösteren bazı sanatçılar, Van Gogh’un zengin renk kullanımının ve hareketli fırça darbelerinin izinden gitmiştir. Van Gogh, çağın endişelerini vurgulamak isteyen ve dış dünyanın kendi duygularını yansıtmassı gerektiğini düşünen sanatçılar için örnek olmuştur. Birçok eleştirmen, sanatçının eserlerindeki yoğun dışavurumları göz önüne alarak, onun acılarını ve tutkularını birleştiren yanını ele almıştır (Tortorolo, 2000, s. 130-132). Van Gogh, eserlerinde renkleri ve fırça darbelerini abartılı kullanmasıyla duygusal durumunu ve iç dünyasını yansıtmıştır. Örneğin, ruh sağlığı hastanesinde yaptığı en ünlü tablolarından, ‘Yıldızlı Gece’ isimli eserinde, renk ve yoğun fırça kullanımıyla görsel bir betimlemeden ziyade, sanatçı duygusal yanını ve iç dünyasını ifade etmiştir (Görsel 3).

Resimlerinde döner fırça darbeleri ve kıvrılan çizgiler kullandığı dönem bu zamana rastlamıştır. Zihinsel değişkenlik, obsesifliğin göstergesi olarak kullandığı işaretler, eserlerinde bir imza niteliği taşımıştır (Erkaya Öncel, Yüzbaşıoğlu ve Ünlü, 2007, s. 11). Sanatçının bu özellikleri dışavurumcu yaklaşımın temellerini oluşturmuş ve sanat tarihinde önemli bir yer edinmesini sağlamıştır.



Görsel 3. Vincent van Gogh, “Yıldızlı Gece”. 1889.
(Tuval üzerine yağlı boya). <https://www.kisa.link/nGtUg>

Dışavurumculuğa dair katkı sunan bir diğer ressam olan Gustav Klimt (1862-1918), bir atılım gerçekleştirerek tarzını bir adım daha öteye taşımanın mücadelesini vermiştir. Fin-de-siecle yani yüzyıl sonu olarak isimlendirilen tarzı aşmak istemiştir. Bu nedenle resimdeki formları konunun bizzat kendisi hâline getirmiş ve yeni yollar aramıştır. Onun açtığı bu yol dışavurumcular tarafından iyi bir sonuca ulaşmıştır. Klimt’in soyut kavramı, dışavurumcular ile bir anlam kazanmıştır (Erkaya Öncel, Yüzbaşıoğlu ve Ünlü, 2006, s. 14). Modernizmin doğduğu dönemde modern olduğunu iddia eden “Sezasyon” isimli grupta yer alsa da modernist bir ressam olmamıştır. Geleneksel resimlerini dekoratif bir şekilde ifade etmiştir (Erden, 2012, s. 114). Klimt’in çalışmaları hem soyut hem sembolik hem de dışavurumcu izler taşıdığı için sanatçıya bu alanda yer verilmiştir.

Fransız ressam Paul Gauguin’e (1848-1903) bakıldığında, Tahiti’deyken, daha önceki yüzyıllarda görüntülerin seri üretiminin başlıca aracı olan gravürü yeniden keşfettiği

görülmüştür. Thomas Bewick'in ahşap gravür icadıyla, bu kadar ince çizgi veremeyen ahşap baskı kullanılmaz hâle gelmiş ve Litografinin/taş baskının kullanılmaya başlanmasıyla birlikte geçerliliğini daha da yitirmiştir. Öte yandan Gauguin; ahşap baskı tekniğini, yoğun duygusal dışavurumlar sağlamada güçlü bir sanatsal mecra olarak değerlendirmiştir. Sanatçı bu yenilikçi yaklaşımını, Tahiti'deki yaşam deneyimlerini aktardığı ve ilk kez 1896'da yayımlanan Noa Noa adlı eseri için kaba oyma tekniğiyle ürettiği illüstrasyonlarda belirgin bir biçimde ortaya koymuştur (Margolin, 2015, s. 537).

Akademisyenlerin genellikle Gauguin'i Alman Ekspresyonistlerin öncüsü olarak görmemesine rağmen onun daha ilkel bir yaşamı benimsemesi ve daha az rafine sanat formlarına olan ilgisi, Dresden'deki Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970) ve Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) dâhil olmak üzere genç sanatçılar grubu için önemli bir emsal teşkil etmiştir (Margolin, 2015, s. 537). Almanya'da dışavurumculuk, Dresden'de ve Münih'te bulunan, ortak amaçlara ve fikirlere sahip olan iki sanatçı grubuyla ilişkilendirilmiştir: Köprü (Die Brücke) ve Mavi Süvari (Der Blaue Reiter). Her iki grup da içten duyguların saflaştırılmasının ya da temizlenmesinin gerektiğini hissettikleri bir toplum tarafından infaz edildiğini keşfetmişlerdir. O nedenle sanatçılar bu süreci daha çok doğal afetlerin, örneğin bir ormana düşen yıldırımın betimlenmesi ya da dünyanın öfkeli bir yaratan tarafından yok edilip yeniden var edildiği Apokalips gibi İncil sahnelerine gönderme yaparak görselleştirmişlerdir (Little, 2009, s. 104). 1905'te Dresden'de kurulan Köprü grubunda yer alan sanatçılar, köşeli çizgilerden ve güçlü ifade renklerinden oluşan resimleriyle ve başta gravür olmak üzere baskılarıyla eşit derecede tanınmıştır (Margolin, 2015, s. 537). Köprü grubunu Ernst Ludwig Kirchner liderliğinde, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ve Fritz Bleyl isimli dört Alman sanatçı kurmuştur. Grubun adının nereden geldiğine bakılacak olursa, Schmidt-Rottluff'un önerisiyle, Nietzsche'nin insanın kendi kendinin sonunu getirmede iyi bir gelecek arada köprü kurduğu fikrinden yola çıkarak gruba "Köprü" demişlerdir (Farthing, 2020, s. 379). 15. yüzyılın sonlarında ve 16. yüzyılın başlarında Albrecht Dürer'in ustaca ahşap baskılarıyla zirveye ulaşan bir geleneği yeniden canlandırmışlar ancak Dürer'den ayrılan Brücke sanatçıları, Dresden Etnografya Müzesi'nde gördükleri Afrika ve Okyanusya heykellerinin güçlü doğrusal formlarından büyük ölçüde yararlanmışlardır. Gravür baskı olarak; kitap illüstrasyonları, sergi posterleri ve katalog kapakları üretmişlerdir (Margolin, 2015, s. 537-538). Köprü sanatçıları ilk zamanlar Empresyonizm ve Post-Empresyonizm izleri taşısa da, daha sonra dışavurumcu üsluba kayarak, geleneksel şekilde kabul gören güzel sanatlar tarzına meydan okumuştur. Eserlerinin geçmiş dönem ile modern sanat arasında köprü görevi göreceğine inanmışlardır. Sanatçıların çoğu özellikle basit ve kaba halde bırakılmış resimler yaparak belirli unsurları ön plana çıkararak, abartmıştır. Nesneleri ve renkleri anlamlı bir şekilde bozdukları bir

Üslup geliştirmişlerdir. Modernitenin giderek artan saldırganlığını ve tehditkâr dünyasını yansıtmak amacıyla ağırlıklı olarak modern kent imgeleri üretmişlerdir (Hodge, 2018, s. 101). Eserlerindeki temel hedef; başvurdukları rengin şiddetini görünür kılmak ve bu plastik ifade gücünü en üst düzeye çıkarmak olmuştur. Bu doğrultuda, kendilerini yaratım sürecine iten içgüdüsel dürtüleri açığa çıkaran ve söz konusu dinamikleri özgün bir üslupla yeniden yorumlayan sanatçıları tek bir çatı altında toplamışlardır (Batur, 1999, s. 230).

Köprü Grubu’nun asıl lideri ve kurucusu Ernst Ludwig Kirchner olarak kabul edilmiştir. Kirchner kısa süreli sanat eğitimini Münih’te tamamlamış ve orada ağdaş sanatla ilgili Alman resimlerinin yer aldığı bir sergiye gitmiştir. Sergide duygusuz, sıradan, cansız, kansız, acemice yapılmış stüdyo resimleri olması nedeniyle izleyenlerin sıkıldıklarına şahit olan Kirchner ‘in yaşadığı bu deneyim, harekete geçerek Köprü Grubu’nu  ğrenci arkadaşıyla kurmasına neden olmuştur (Ayaydın, 2016, s. 130-131). Kirchner ‘in çalışmalarında 1909 yılına kadar empresyonist, post-empresyonist etkisi görülmüştür. Fakat daha sonra cesur, rahat fırça darbeleriyle, canlı ve doğal olmayan renkler kullanarak, abartılı, kendine özgü bir tarza yönelmiştir. Daha çok hayattan, genellikle hareketli figürlerden, şehirdeki yaşam sahnelerinden yararlanmış veya Köprü Grubu’nun kırsal alanlara düzenlediği gezilerde hızlı eskizler yapmıştır. Bir süre sonra kabaca yontulmuş tahta heykeller yapmaya başlamıştır. Berline taşındığı sırada, 1912’de hem resim hem de grafik çalışmaları daha köşeli hale gelmiş ve çalışmalarını pürüzlü çizgiler, ince, zayıflamış formlar ve agresif duygularla yansıtmıştır (Bassie, 2012, s. 300). Ernst Ludwig Kirchner’in 1906 tarihli Die Brücke manifestosu, hiçbir tipografik emsali takip etmeden elle kestiği köşeli harflerden oluşmuştur. Kirchner, Dürer’in daha önce yaptığı gibi bir çizimin ince çizgilerine yaklaşma girişiminde bulunmamıştır. Bunun yerine ahşabın düzensiz yüzeyinin kâğıt üzerindeki rastgele mürekkep izleri aracılığıyla belirginleşmesine izin vermiştir (Margolin, 2015, s. 538).

Diğer kitap projelerinde hem Kirchner hem de Erich Heckel oyulmuş harflerden başlıklar ve metinler yazmışlardır. Heckel, Oscar Wilde’in “Reading Zindanı Baladı”nı, gravür illstrasyonlarına eşlik edecek orijinal alfabenin yer aldığı bir başlık sayfası şeklinde oluşturmuştur. Kirchner ise Alman yazar Alfred Döblin ve Ekspresyonist şair Stephen Heym’in kitapları için benzer bir başlık ve metin sayfaları oymuştur. Brücke sanatçıları aynı zamanda Ekspresyonist hareketle bağlantılı Heckel’in ismini oyduğu Der Anbruch, Franz Pfemfert’in editörlüğünü yaptığı Die Aktion ve Editörü Herwarth Walden olan Der Sturm isimli Berlin kültür dergilerinin kapakları için gravür illüstrasyonlar da üretmişlerdir (Margolin, 2015, s. 538). Köprü Grubu sanatçıları, anlık izlenimlerini olabildiğince doğrudan ve

hızlı fırça darbeleriyle kaydetmeyi hedeflemiştir. Bu nedenle Heckel, boyanın daha düzgün yayılmasını sağlamak için petrol gibi farklı tinerlerle deneysel çalışmalar yapmıştır. Resimlerinde hızlı fırça darbelerine yer vermiştir. Yeşil ve kırmızı arasındaki tamamlayıcı zıtlıktan yararlanmış ve her rengin parlaklığını artırmaya hizmet etmiştir (Elger, 2018, s. 54-58). Boyayı petrole inceltterek kullandığı, dönemin en tipik deneysel örneklerinden, "Yel Değirmeni" isimli resminde malzemenin kimyası ile oynama şekli zıt renklerin birbirini daha çarpıcı bir şekilde göstermesine olanak tanımıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Erich Heckel, "Yel Değirmeni". 1909.
(Tuval üzerine petrol (gaz yağı) ile inceltilmiş yağlı boya). <https://www.kisa.link/NBODu>

Köprü Grubu kuruluş aşamasında ekipte olan bir diğer sanatçı Karl Schmidt-Rottluff, 1884 yılında Saksonya Rottluff'ta doğmuş ve 1905 yılından sonra soy adına doğduğu kentin adını eklemiştir. Lider ruhlu bir sanatçı olan Schmidt-Rottluff'un önerisiyle, grubun adı "Köprü" olmuştur. 1906 yılında gerçekleştirdiği "Küçük Ev" resminde Van Gogh yapıtlarının etkisi görülmüştür. 1909 yılındaki Köprü Albümü'nün tümü onun yapıtlarına ayrılmıştır (Crepaldi 2004, s. 28-30).

1906-1907 yılları arasında Köprü Grubuyla birlikte çalışan Emil Nolde (1867-1956), dindar bir kimliği olan sanatçı deniz manzaraları ile ün kazanmış olmasına rağmen İncil'de geçen menkıbelerden de yararlanmıştır. Köprü Grubu ona ağaç baskı tekniğini öğretmiş, o da grubu asit oyma tekniği ile tanıştırmıştır. 1906 yılında Köprü Grubuna katılan Hermann Max Pechstein (1881-1955), post-empresyonist üslupta natüralistik portreler ve dekoratif eserler ortaya koymuştur. Akademide eğitim alan Pechstein, bir resimdeki renk dağılımından ziyade formlarla belirlediği öğretisini bırakmak istememiştir. Fakat yine de dışavurumculu-

ğun dramatik atmosferine ve açılı çizgi kullanımına bağlı kalmıştır. Pechstein, 1908 yılında Dresden'den Berlin'e taşınmıştır. 1911 yılının başlarında tüm grup üyeleri onu izlemiş ve ilk başta grup kimliğinin Berlin'e uygun olduğunu düşünmüşler fakat burada bireysel hareket ederlerse başarılı olabileceklerini anlamışlardır (Farthing, 2020, s. 380). Zamanla daha az birlikte çalışmaya başlayan Köprü Grubu 1912 yılında dağılmış ve 1913 yılında da resmi olarak kapatılmıştır (Richard, 1999, s. 16).

Dışavurumcu akımın öncüsü bir diğer grup olan Mavi Süvari (Der Blaue Reiter) 1911 yılında Münih'te bir grup sanatçı tarafından kurulmuştur. Grubun temsilcileri; Wassily Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee, Alexej von Jawlensky ve Auguste Macke olmuştur. Grubun ruhsal gerçekleri açığa çıkarmak gibi bir amacı olmuş, ismini de Kandinsky'nin 1903 tarihinde yaptığı "Mavi Süvari" resminden almıştır. (Hodge, 2018, s. 102-103). Bir diğer kaynağa göre, Kandinsky, Sindelsdorf'taki yazlık evinde kahve içerken ismin bulunduğunu ifade etmiştir. Marc ile ikisinin de maviyi sevdiklerini, bununla beraber Marc'ın atları, kendisinin de atlıları sevdiğini söylemiştir. Mavi Süvari isminin de bu şekilde ortaya çıktığını açıklamıştır (Elger, 2018, s. 142). Grup, Köprü Grubundan farklı olarak toplumun sorunlarından ziyade resmin plastik sorunlarıyla ilgilenmiştir (Öncel, 2004, s. 112). Grubun sanatçıları basit, hayat dolu ve çok renkli imgeler üreterek, duygularını aktarmışlar ve modern dünyayı yorumlamışlardır (Hodge, 2018, s. 103). Ahşap baskı, Mavi Süvari Grubu ile bağlantılı sanatçılar için önemli bir araç olmuştur (Margolin, 2015, s. 538). Mavi Süvari, aslında Wassily Kandinsky ve Franz Marc tarafından editörlüğü yapılmış bir yayın başlığı olarak, Reinhard Piper Publishers tarafından bir almanak şeklinde ortaya çıkarılmıştır. Teorilerini sanat eserlerinde göstermek için 1911 ve 1912 yılında iki kez sergi düzenlemişlerdir. Sanatçılar almanakta ya makaleleriyle ya da resimleriyle yer almıştır (Elger, 2018, s. 141). Almanak aracılığıyla bakış açılarını ortaya koymuşlardır. Rönesans sonrası batı sanatı haricinde, her ülke ve dönemden müzik, resim, tiyatro alanlarına yer verilmiştir. Bununla beraber sanat eserlerinin illüstrasyonlarını sunan bir sanat yapıtı olmuştur (Ayaydın, 2016, s. 138).

Rus dışavurumcu sanatçı Wassily Kandinsky (1866-1944), Almanya'daki sanatsal pratiğini kapsamlı ve güçlü bir kuramsal altyapı üzerine inşa eden nadir isimlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının kaleme aldığı teorik metinler, zaman zaman kendi plastik üretiminin de ötesine geçerek modern sanatın gelişimi üzerinde derinlemesine bir etki bırakmıştır (Elger, 2018, s. 147). Mavi Süvari grubunun öncü figürü olan Kandinsky; renk ve çizgi dinamiklerini soyut birer anlatım aracı olarak kurgulayarak insanın tinsel dünyasını görselleştirmiştir. Grubun ortaya çıktığı dö-

nemde yazdığı, “Sanatta Ruhsal Yanla İlgili” isimli yayınında herhangi bir nesneye ihtiyaç olmadan, soyut çizgi ve renk kullanarak resimde anlatımın gerçekleştirilmesi gerekliliğini açıklamıştır. Ondan sonra bu çalışma soyut sanatın başlangıcı olarak kabul görmüştür. Figürsüz ilk resimler Kandinsky tarafından yapılmıştır. Grubun tüm üyeleri figürsüz çalışmalar yapmasa da Kandinsky’nin problem olarak edindiği biçimlerle ilgilenmişlerdir (Öncel, 2004, s. 112-116). Pek çok bilim adamı tarafından tamamen soyut resim yapan ilk sanatçı olarak kabul edilen Kandinsky, 1912’de yayınladığı *Blaue Reiter Almanach*’ın kapağında ve 1913 tarihli kitabı *Klänge*’nin soyut illüstrasyonlarında gravürlerden yararlanmıştı (Margolin, 2015, s. 538).

1910 yılında Bavyera bölgesindeki Sindelsdorf’ta tanışan Franz Marc ve Auguste Macke dost olmuş ve çoğunlukla beraber, birbirlerinden etkilenecek resim yapmışlardır. Avrupa dışında kalan ilkel sanatı savunup, dekoratif sanatları yeniden değerlendirecek sanatlar arasında yaşanan bölünmeleri ortadan kaldırmak istemişlerdir. Bununla beraber duygusal değerleri vurgulayarak, resim ve müzik arasında ilişki kurmaya çalışmışlar ve soyutçu anlayışa yaklaşmışlardır. Mavi Süvari Grubunun ömrü kısa olmuş (Crepaldi, 2004, s. 60), 1914 yılında 1. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla beraber Franz Marc ve Auguste Macke Alman ordusuna çağırılmışlar ve kısa bir zaman sonra savaşta ölmüşlerdir. Grubun Rus üyelerinin hepsi evlerine dönmek zorunda kalmış ve bu olaydan sonra Mavi Süvari Grubu dağılmıştır (Hodge, 2018, s. 103).

Almanya merkezli olarak filizlenen dışavurumculuk akımı; coğrafi ve kültürel sınırları aşarak Avusturya sanatında da güçlü yansımalar yaratmıştır. Oskar Kokoschka (1886-1980) ve Egon Schiele (1890-1918) Avusturya’daki dışavurumculuğun önde gelen isimlerinden olmuşlardır. 1906 yılında, Viyana’daki o dönemin en yenilikçi okullardan Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu’nu kazanan Schiele, buradaki eğitimi beğenmeyerek, aynı yıl Viyana Güzel Sanatlar Akademisi’ne girmiştir. Daha sonra geleneksel resim anlayışından şikayet eden arkadaşlarıyla beraber akademiden ayrılmış ve Yeni Sanat Grubu’nu kurmuştur. Önceden tanıştığı Klimt’in vesilesiyle Viyana’daki sanat çevresine girmiş ve bu dönem çoğunlukla portreleriyle ön plana çıkmıştır (Erden 2020, s. 149- 150). Viyana’da, Oskar Kokoschka, Egon Schiele ve Max Oppenheim (1885-1954) gibi sanatçılar, sanat sergileri ve tiyatro gösterilerini duyurmak için içgüdüsel litografik posterler tasarlamışlardır. Brücke üyelerinden farklı olarak bu sanatçılar gravürü romantikleştirmemişlerdir. Bunun yerine Viyana’nın yoğun kültürel ve psikolojik serasında çalışarak, posterlerinde, büyük olasılıkla Rudolph von Larisch’in harf teorilerinden alınmış, ağır siyah harflerle birlikte, aşırı duygu ve umutsuzluk resimleri çizip boyamışlardır. Kokoschka’nın 1908 Kunstschau sergisindeki bir tiyatro performansı için hazırladığı poster, üstte ve altta kalın siyah harflerle çerçevelenmiş, kucaklaşmış iki ölümcül figürden oluşan Pietà

versiyonunu tasvir etmiştir. Ancak Kokoschka, Freud'un rüya teorisinden yararlanan 1908 tarihli "Die Träumenden Knaben" ("Dreaming Boys") adlı şiirini resmetmek için gravürü benimsemiştir (Margolin, 2015, s. 538).

Bağımsız bir şekilde özellikle savaşın vahşeti başta olmak üzere güçlü duyguların dışavurumu üzerine çalışmalar gerçekleştiren diğer önemli Alman Dışavurumcular arasında; Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959), Max Beckmann (1814-1950) ve Lionel Feininger (1871-1956) ve diğer ülkelerde eş zamanlı eserler üreten dışavurumcu ressamalar arasında Fransa'daki Georges Rouault (1871-1958) yer almıştır (Hodge, 2018, s. 103).

Dışavurumcu poster ve kitap tasarımları Berlin ve Münih'teki Sachplakat sanatçılarının grafikleri ile aynı anda üretilmiştir. Her ne kadar dışavurumcuların ticari sanat üzerinde hiçbir etkisi olmasa da, eğitilmiş bir tipograf olan Rudolf Koch'un da yapması gerektiği gibi Alman kitap illüstrasyonu ve harflendirme geleneğine geri dönmüşler ve böylece poster ve katalog tasarımlarındaki kişisel anlayışı korumuşlardır (Margolin, 2015, s. 538-539).

Dışavurumculuk, sadece resimde değil edebiyatta da etkisini ortaya koymuş ve kişinin ilk defa karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını biçimlendiren bir sanat anlayışı olarak tanımlanmıştır (Turani, 2014, s. 83). Resimde dışavurumculukta kendini gösteren izlenimciliğe karşı bir başkaldırı anlayışının söz konusu olduğu üslup arayışı şiirde de kendini göstermiştir. Aynı parçalanmış biçime, bir diğer deyişle dil bilgisi ve söz diziminin parçalanmasına rastlanmıştır. Dışavurumcu resimlerde olduğu gibi bazı şiirlerde de köklü bir başkaldırı egemen olmuştur. Savaş nedeniyle birçok ressam gibi birçok yazar da ölmüştür. Fakat edebiyat alanında bıraktıkları etkiler hızlı bir şekilde gelişmiş, barışsever şiirler, tiyatro oyunları ve ürkütücü tablolar öncü sanat dergilerinde, antolojilerde ve almanaklarda peşi sıra yayınlanmaya başlamıştır (Batur, 1999, s. 255).

Alman Edebiyatı tarafından dışavurumculuk, ilk olarak Natüralizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau akımına karşı çıkan bir anlayış olarak görülmüştür. Akımın temsilcilerinden Kurt Hiller, kavgaya katılarak, dışavurumcuların sözcüsü olmuştur. Hiller, dışavurumcular olarak kendileri için önemli olanın, bir öz, bir irade ve bir ahlakın vurgulanması olduğunu belirtmiştir (Richard, 1999, s. 129). Dışavurumculuğun on yıllık saltanatı süresince merkezi hep Berlin olmuştur. Taşradaki edebiyat şeklini Berlin'den almış, yazarlar hep orada buluşmuştur. Berlin'de ön plana çıkan Die Aktion ve Der Sturm adında iki dergi varlık göstermiştir. Die Aktion, ilk kurulduğu zamanlar, resmi olmayan okuma ve konuşma etkinlikleriyle

sınırlı kalmıştır. Daha sonradan alanını genişleterek, editörü Pfemfert önderliğinde bazı yayınevlerinin dizilerinden, bilhassa da Alfred Richard Meyer aracılığıyla Verlag'ın "Uçuşan Lirik kâğıtlar" isimli eserinden esinlenerek hazırladığı dört Aktion dizisinin ilk kitaplarını basmıştır. Der Sturm'un stilini taklit ederek, grafik sanatı sergileri düzenlemiş ve Aktion kitapları satmıştır. Die Aktion, 1915 yılında kendi siyasal partisini kurmuş ve Ekim 1918 yılında kapatılmıştır. Der Sturm dergisinin editörü Herwarth Walden, Pfemfert'in aksine, müzik, edebiyat ve görsel sanatlardan da anlayan kültürlü bir kişi olarak, derin bir bakış açısına sahip olmuştur. İlk sayılarında grafik sanatlara eğilse de daha sonra Walden'in August Stramm'ın şiirlerini keşfetmesiyle beraber edebiyata ve edebiyat kuramına ağırlık veren bir dergi olmuştur (Batur, 1999, s. 244-245). Der Sturm dergisi etrafında bir araya gelen birçok yazar, kendilerini sözcükler üzerinde çalışmaya vermişlerdir. Sözcükleri daha yoğun, daha anlatımlı kılmayı amaç edinmişlerdir. Alfred Döblin, ilk başta Marinetti'nin kuramlarına karşı bir tutum sergilese de 1909 yılında yayınlanan Fütürüst Mafarka'yı beğenmiş ve 1913-1924 yılları arasında yazdığı romanlarında Marinetti'nin hiçbir virgölün ayırmadığı uzun ad ve fiil dizilerini kullanmıştır (Richard, 1999, s. 130).

Dışavurumculuğa yaklaşan yazarlar arasında, ateşli hayalci görüşlere sahip olan Alfred Mombert (1872-1942), modern metropollerdeki bireyin yalnızlığını vurgulayan Georg Heym (1887-1912) ve varoluşçu karamsarlıkla çevrili bir sembolizmle dolu şair Georg Trakl (1887-1914) yer almıştır. Bununla beraber, Niteliksiz Adam'da I. Dünya Savaşı arifesindeki Avusturya toplumunun çözümlemesini yapan Robert Musil, II. Wilhelm'in Almanya'sına karşı duruşun simgesi olan Thomas Mann'ın kardeşi Heinrich Mann, İki savaş arasında yaşanan varoluşçu sorunlara can veren Hermann Hesse ve Franz Kafka ismi ön plana çıkmıştır (Crepaldi, 2004, s. 58). Prag doğumlu Çek asıllı Franz Kafka, dünya çapında bilinen önde gelen dışavurumcu yazar olmuştur. Eserleri Alman dışavurumcu akımı içine alan on yıl içerisinde yazılmış ve dışavurumcu anlayışa sahip dergi, gazete ve yayınevlerinde yayınlanmıştır. Öldüğünde altı küçük kitabı basılmıştır. Fakat Kafka'nın dünyaca ünlü bir yazar olmasını sağlayan, ünlü yazar dostu Max Brod'un Kafka'nın tanınmayan, "Dava (1925), Şato (1926) ve Amerika (1927)" isimli üç romanını yayınlaması olmuştur (Richard, 1999, s. 146).

Dışavurumculuk, bütün sanat biçimlerini tek bir felsefi ve estetik anlayış içerisinde toplamaya çalışan son Avrupa Kültür Hareketi olmuştur (Crepaldi, 2004, s. 120). Dışavurumculuk, entelektüel alanda hızla yayılarak sadece resim ve edebiyatı değil, aynı zamanda tiyatro, sinema, müzik ve dansı da yönlendirmiş ve sahne sanatlarını da etkilemiştir.

Dışavurumculuk, en şaşırtıcı yaratımlarını özellikle tiyatrodaki göstermiştir. Tiyatro oyunlarının birçoğu 1912-1916 yılları arasında yazılmış fakat sansür korkusu nedeniyle oynanmaya cesaret edilememiştir. 1920'li yıllara gelindiğinde, Max Reinhardt ve Leopold Jessner, bu zamana kadar sadece şiirlerle ve resimlerle tanınan duyarlılığı sahneledikleri bir seri dışavurumcu oyunla geniş bir seyirci kitlesine yaymıştır (Batur, 1999, s. 256). Dışavurumcu tiyatro seyirci ile iletişim sağlamak için büyük bir arayış içerisine girmiş, gerçeklere karşı bir uyumsuzluk sergilemiş, tuhaf bir din ve politika karışımı yaratmışlardır. Hatta yazar Ernst Toller (1893- 1939) politik bir edebiyat anlayışı ile dinden esinlenen edebiyat arasında çok da fark olmadığını ileri sürmüştür. Dışavurumculuk ve Alman Dışavurumcu tiyatro, tüm zıtlıkları, istekleri ve biçimleri ile çok bunalımlı bir devre tanıklık etmiştir. Buna rağmen dışavurumcu yazarlar bu devrin problemlerini ciddi bir şekilde ele almamış, bunlara çözüm arama kaygısı gütmemiş; fakat dönemin sorunları yazdıklarına öylesine işlemiştir ki, bu eserler dönemi yansıtan birer ayna konumuna gelmiştir (Richard, 1999, s. 163). Dışavurumcu tiyatro alaycı ve yergici bir tavır takınmış veya varoluşçu derin bir karamsarlık içeren yapıtlar aracılığıyla kendini göstermiştir. Yazarları çoğunlukla saldırgan, özlü bir dil kullanmışlardır (Crepaldi, 2004, s. 120).

Bununla beraber tiyatro sahne tekniği, dekor ve ışık düzeni, aktörlerin oyunu ve dramatik dilde büyük değişimler gözlemlenmiştir (Batur, 1999, s. 257), Ernst Toller ve Bertolt Brecht (1898-1956) ön plana çıkan yazarlar olmuştur. Toller, kendi neslinin huzursuzluklarına, ütopyalarına ve özgürlük hayallerine tanıklık etmiştir (Crepaldi, 2004, s. 120). Brecht'in yapıtlarından özellikle "Gece Çalınan Trampetler" ve "Kentlerin Fundalıklarında" bu dışavurumcu tiyatronun biçimsel buluşundan üzerine düşen payı almıştır. Dışavurumcu dekorlar yabancı eleştirmenlerinde ilgisini çekmiş ve Alman sınırlarının dışına resimden çok tiyatro sayesinde çıkmıştır. Bununla beraber dışavurumcu üslubun sadece Almanya'da değil, Avrupa ve ABD'de yayılması sinema sayesinde olmuştur. Robert Wiene'nin "Doktor Caligari'nin Muayenehanesi" ve Paul Leni'nin "Balmumu Müzesi" isimli filmleri, önemli dışavurumcu filmler arasında yer almıştır. Öz konusu dönem sineması; bir yandan yoksulluk, işsizlik ve enflasyonla mücadele eden bir Almanya tablosu çizerken, diğer yandan I. Dünya Savaşı öncesindeki sanatsal patlamayla karmaşık bağlar kuran bir dünyayı gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte dışavurumcu sinemada, bütünüyle saf ve katışıksız bir dışavurumculuk olgusuna oldukça nadir rastlanmaktadır. Dışavurumculuk, bir filmin yapısında, dekorunda yer almıştır. Çok az film ışık ile gölgeler arasındaki çarpıcılığı ortaya koymuş, bu nedenle aydınlatmalarda çoğu kez üslup karışımı gözlemlenmiştir (Batur, 1999, s. 257-273). Dışavurumcu sinema, dışavurumculuğun ideallerini özümsemiş ve o idealleri güçlü çelişiklere sahip olan

hırçın bir ritimle, çoğunlukla toplumun kafasını karıştıran yeni bir sözdizimiyle dile getirmiştir (Crepaldi, 2004, s. 120). En ünlü yönetmeler arasında doğayı stüdyo ortamında ya da çevresinde yeniden yaratmayı uygun gören “Metropolis” filmi- nin yaratıcısı Fritz Lang, Robert Wiene, Paul Leni, Bern kentindeki Alman elçiliği hesabına çokça kısa propaganda filmi çeken Friedrich Wilhelm Murnau ve daha birçok isim yer almıştır (Richard, 1999, s. 224-237).

Dışavurumculuk olgusu, müzik disiplininde diğer sanat dallarına oranla daha az belirgin bir düzlemde karşılık bulmuştur. 1910 ile 1925 yılları arasında faaliyet gösteren müzisyenler ve besteciler, benimsedikleri üslubu ‘dışavurumcu’ kavramı altında kategorize etme eğiliminde olmamışlardır. Sadece Vladimir Vogel, piyano için yazdığı parçalara dışavurumcu başlığı eklemiştir. Onun dışında Schönberg, Anton Webern (1883-1945) ve Alban Berg (1885-1935)’in müzik yapıtlarında, dışavurumcu şiiri anımsatan özellikler bulunmuştur. Burada kişinin derinliklerindeki benlik duygusu dış dünya ile karşı karşıya gelmiştir. Haykırmalar, korku ve başkaldırı, kaygı ve kendinden geçiş görülmüştür (Richard, 1999, s. 245-249). Dışavurumcu ressamların birçoğu sanatsal üretimlerinin yanı sıra müzikle de yakından ilgilenmiş ve enstrüman çalmışlardır. Genellikle kendi resimleriyle müzikal besteler arasındaki biçimsel benzerlikleri vurgulamış, bestecilerin notaları kullanma biçimine benzer şekilde renkleri kullanma arzusu duymuşlardır. Bu etkileşimin en başarılı örnekleri 1910-1911 yılları arasında yayımlanan Armoni adlı kitapta görülmektedir. Arnold Schönberg’in geliştirdiği on iki ton dizisi (skalası) müzik dünyasında devrim yaratmış ve müziğin geleneksel yapısını kökten değiştirmiştir. Alban Berg de dışavurumculuğun şiirsel değerlerine vurgu yapan iki yapıtın ortaya çıkmasına imkân tanımıştır. Bunlardan biri Wozzeck, kötülüğün ezdiği yaşam hakkında trajik görüşün hissedildiği bir eser olmuştur. Bir diğeri de Lulu, Wedekind’in dramından alınmış ve ilk iki perdeden sonra yarım kalmıştır. Bununla birlikte Anton Webern, Mavi Süvari Grubunun resimleriyle karşılaştırılabilecek titreşimle ve aşırı duygusal bir müzikle, abartılı sonuçlara götüren atonal araştırmalar yapmıştır (Crepaldi, 2004, s. 64). Atonal müziğin doğup büyümesine imkan sağlayan bu dönemde tüm diğer sanatlar gibi dans da dışavurumcu anlayıştan etkilenmiştir. Dans, derin bir zorunluluğa, bazı fiziksel, psikolojik ve duygusal ihtiyaçlara karşılık veren, insanlar tarafından yaşanan bir coşkunun ya da bir duygunun kendiliğinden anlatımı olarak ifade edilmiştir. François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze ve Rudolf van Laban’ın kuramlarını temel alan bir grup dansçı, yaşanmış duyguları, iç deneyimi anlatan dışavurumcu anlayışa yönelmiş ve bu anlayıştan hareketle yeni teknikler geliştirmişlerdir. Kuramcılar ve koreograflar tarafından incelenen hareket kuramları, dışavurumcu dansçılarla yapacakları çalışmalar ve gözlemler için önemli olmuştur. Hareketin kalbin dili ve düşüncenin görsel ifadesi olmuş, her arzunun vücudun gerçekleştirdiği hareketle dışa vurulabileceğini

iddia eden filozof Delsarte, Amerikan Modern Dansı'nı etkilemiştir. Avrupa'da bes-teci Jacques-Delcroze'un öğretisi ve Özellikle Laban'ın fikirleri yeni bir bale dilinin yaratılmasına neden olmuştur. Isadora Duncan klasik bale kostümünü ve ayakka-bısını reddeden ilk dansçı olmuş, çıplak ayakla hareketi engellemeyen kostümleri benimsemiştir. Bununla beraber gereksiz gördükleri her ayrıntıyı sahneden çıkar-mışlar, böylece dışavurumcu dansın yayılmasını sağlamışlardır (Türkmüt, 2016). Mary Wigman'ın balesi, müziğin bir yorumu olarak değil de varlığın bir yorumu şek-linde açıklanmıştır. Diaghilev'in Rus Balesi, 1909-1929 yılları arasında yer alan dı-şavurumcu döneme katılmış ve Richard Strauss'un Salome'sindeki dışavurumcu noktaları ortaya çıkarmıştır (Richard, 1999, s. 251).

Dışavurumculuk yaklaşımı, salt estetik biçimlenişlerin ötesine geçerek sarsıcı bir kültürel sentezi ve bütünsel bir dünya görüşünü temsil etmiş, bununla birlikte toplumsal dinamikleri de kuramsal çerçevesine dâhil etmiştir. Mimari pratiklerin gündelik yaşamı doğrudan etkileme gücü göz önüne alındığında; konut sorunu, ortak kentsel yapılanma ve çevresel ekosistem gibi konular, dönemin aydın ve vizyoner gençliğinin mimari söyleme büyük bir önem atfetmesine zemin hazırlamıştır. Hem birinci dünya savaşından önceki ressamalar kent, yol ve farklı yapı görsellerini resimlerinde kullanmış, hem de Der Sturm, Die Aktion, Die Erhebung ve Das hohe Ufer gibi dışavurumculukta önemli yeri olan dergi ve yayınlarda mimarların yazıları ve çizimleri yayınlanmıştır (Richard, 1999, s. 117). Dışavu-rumcu mimarlık, modern mimarlık anlayışından yola çıkmış ve I. Dünya Savaşı sonrası diğer dışavurumcu sanatlar gibi Almanya'da kendini göstermiştir. On-dokuzuncu yüzyılın sonlarında Almanya'da ve Avusturya'da mimari henüz katı ve değişmeyen sabitlikte bir akademiklikle devam etmiştir. İlk kırılma noktası yeni yüzyılın başlarında yeni çizgi ve malzemeler kullanarak, çağı yakalayan Av-rupa Hareketi değerlerini benimseyen Sezession tarafından gerçekleştirilmiştir. Otto Wagner, Peter Behrens, Joseph Olbrich Sezession oluşumunun önde gelen temsilcileri olmuştur (Crepaldi, 2004, s. 98).

Mimaride dışavurumcu yaklaşım, gelenekten uzak, mimarının yalnızca işlevsel bir yapı olmasından öteye geçerek, kişiler üzerinde duygusal bir etki bırakan ve onları etkileyen bir sanat eserine dönüşmesini sağlamıştır. Daha çok göze, do-kunmaya ve sinestetik duyuya hitap etmiştir. Binaların psikolojik etkisi ön planda olmuştur. Dışavurumcu mimaride formlar abartılmış, ütöpik biçimler geliştirilmiş-tir. Birçok mimarın yapıtlarında anıtsallığa, sembolizme ve 'yeni mantıksızlık' kavramına vurgu yapılmıştır. Dışavurumcu mimaride, mimarlık eleştirmenleri ve tarihçilerin kullanımıyla, "ileri görüşlü, fantastik, rüya ve ütöpik mimarlık" gibi te-rimler kesinlik kazanmıştır (Görk, 2001, s. 72-75).

Mimaride dışavurumculuğun önemli temsilcileri; Erich Mendelsohn, Bruno Taut, Hans Poelzig olmuştur. Mimarlar, Alman dışavurumcu anlayışa dair modern anlatımlı, güçlü heykelsi formlar yaratmış, tamamıyla yeni ve dinamik bir simgesel mimari yaratmaya girişmişlerdir. Anlayışı örnekleyen yapılardan biri, Mimar Erich Mendelsohn'un yaptığı, 'Einstein Kulesi' 1917-1919 yılları arasında tasarlanmış ve Berlin'in dışında yer alan, Almanya Potsdam'a 1919-1921 yılları arasında inşa edilmiştir. Münih'te mimarlık eğitimi alan Mendelsohn'a göre mimarlığın işlevi, "insanın içsel duygularının fiziksel formda gerçekleştirilmiş simgesel anlatımı" olmuştur. Birinci Dünya Savaşı meslek yaşamını etkilese de savaş esnasında mimarlık kuramını yazmaya başlamış ve kütle ve hareket duygusu veren, hatları belirgin enerjik çizgileri olan küçük taslaklar çizmiştir. Savaş sonrası Berlin'deki sergi için taslaklarını çizmesi için teşvik edilmiş, Einstein'ın enerji ve madde arasındaki ilişki kuram çalışmalarının yapılabileceği bir gözlemevi ve laboratuvar inşasını üstlenen bir grubun dikkatini çekmiştir. Ardından 1917-1919 yılları arasında gözlemevi projesi, betonarme malzemeden, cesur bir şekilde biçimlendirilmiş şekilde detaylandırılmış fakat inşa edilme zamanı geldiğinde Alman ekonomisinin çöküşünden dolayı, gerekli beton bulunamamıştır. O nedenle strüktür, beton sıva ile kapatılarak, beton temellerden tuğla bir kule inşa edilmiştir (Görsel 5). Form değişikliği yapmadan malzeme değişikliği yapmak Gropius veya Mies için düşünülemezken, Mendelsohn'a göre asıl önemli olan form olduğundan dolayı malzeme değişikliği sorun teşkil etmemiştir (Roth, 2019, s. 637-641).



Görsel 5. Erich Mendelsohn, "Einstein Kulesi". 1921.
(Tuğla yığma ve betonarme karkas üzerine kireç-çimento sıva). <https://www.kisa.link/DAecr>

Mimaride dışavurumculuğun bir diğer önemli temsilcisi olan Alman mimar Bruno Taut'a değinmek gerekirse, bütün sanatsal yaratımların insanın tinsel yaşamından köklendiği düşüncesinde ısrar etmiştir. Taut'a göre mimarlık biçimleri canlandıran yaratıcı hayal gücünden doğmuştur. Genellikle işlevselliğe düşmanca bir tavrı olmuştur. 1914 yılında gerçekleşen 'Deutscher Werkbund' sergisi için camdan yapılmış 'Sanayi Pavyonu' hakkında şöyle demiştir: "Başlangıçta bu yapının ne amaçla yapıldığını soran halk, sonunda mimarlığın, mimari güzellikten öte bir amacı olmadığını anlamayı başaracaktır." Taut ve arkadaşları katedral sanatına, tinsellikten gelen bir ilhamla yaratılan, dışavurumcu bir anlayışla dile getirildiği ölçüde beğeni duymuşlardır. Doğu'da dördüncü yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar yapılan tapınakları övmüş, çünkü bunlar içten gelen yüksek bir amaçla biçimlendirilmiş ve mimarlık ile heykel arasında mükemmel bir birleşime ulaşmıştır. Berlin doğumlu Hans Poelzig'e gelince, kendisi sürekli uyanık, yaratıcı bir kimliğe sahip bir mimar olarak tanımlanmıştır. Bu nedenle ki dışavurumcu anlayışa ilgi göstermiş ve hem hayal gücünü artıran hem de toplumsal işlevi olan yapılara yönelmiştir. Berlin'deki yapıtı olan 'Büyük Tiyatro' dışavurumcu mimarinin bir örneği olarak gösterilmiştir (Richard, 1999, s. 120-125).



Görsel 6. Hans Poelzig, "Büyük Tiyatro". 1919.
(Çelik karkas üzerine alçı ve kireç sıva). <https://www.kisa.link/vGVZx>

1.2. Soyut Dışavurumculuk

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa kendini toparlamakla meşgulken, Amerika güçlü bir konuma gelmeye başlamış ve dolayısıyla birçok Avrupalı sanatçı Amerika'ya göç etmiştir. Amerika'da sanatlarını gerçekleştirmek ve öğretmek için çalışan sanatçılar soyut dışavurumculuk anlayışı altında bir araya gelmişlerdir. Soyut dışavurumculuk (ekspresyonizm) terimi ilk defa 1919 yılında, Alman dışavurumcuların yaptığı figüratif olmayan soyut çalışmaları tanımlamak amacıyla Alman *Der Sturm* dergisinde kullanılmıştır (Farthing, 2020, s. 452). Terim, 1946 yılında Amerikalı *The New Yorker* yazarı, sanat eleştirmeni Robert Coates tarafından derin duygularını iletme üzere, yeni soyut sanat dilleri geliştiren bir grup Amerikalı sanatçıları tanımlamak için kullanılmıştır (Phillips, 2016, s. 78). Soyut dışavurumcu sanatçılara göre tanımlar sınıflandırıcı ve sınırlı gelmiştir. O nedenle soyut dışavurumculuğun kesin ve kodlanmış bir tanımı olmamıştır ki bir kısıtlama, tanımsal ve manifesto odaklı tutum yaklaşıma da aykırıdır. Soyut dışavurumcu ressam, sanatçı Mark Rothko "sınıflandırmak, mumyalamaktır" diyerek bu anlamdaki düşüncesini dile getirmiştir (Klin, 2016, s. 24-28).

Amerika'daki Soyut dışavurumculuk anlayışının temsilcileri; Mark Tobey, Willem de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock, Barnett Newman, Robert Motherwell, Mark Rothko ve Arshile Gorky gibi sanatçılar olmuştur. Sanat dünyasının odağı Avrupa'dan New York'a kaymaya başlamış, sanatçıların çoğu New York'ta çalıştıkları için grup, "New York Ekolü" olarak isimlendirilmiş (Hodge, 2022, s. 42), New York'ta oturan sanatçılar, savaş sonrasında sıkça bir araya gelip, Batı Avrupa sanatından ayrılan, yeni bir sanat yapısı üzerine tartışmışlardır. Yapmak istedikleri üslupsuz ve kişilikten uzak bir sanat olmuştur. Kurallara bağlı olarak hareket etmemişlerdir. Soyut dışavurumculuğu benimseyen bu sanatçılar, anlayışı kendilerinin bulduklarını savunsalar da anlayış, Almanya'daki "Mavi Süvari" isimli grubun sanatçıları tarafından 1. Dünya Savaşı öncesinde gerçekleşmiştir. Buna kanıt olarak da Kandinsky'nin New York Modern Sanatlar Müzesi'nde, New York Ekolü oluşmadan önce yer alan soyut dışavurumcu eserleri görülmüştür (Turani, 2010, s. 704-705). Bir diğer kaynağa göre, soyut dışavurumculukta Amerikalı sanatçılar, kendinden önce görülen Toplumsal Gerçekçilik ve Bölgecilik akımlarının aksine, duygularını bireysel ve doğaçlama yaparak ifade etmişlerdir. Onları belirli bir tarzdan çok bir tavır olmuştur. Daha çok eserlerinde büyük tuvaler, geniş boya alanları ve gerçek nesneleri resimlerine çok dâhil etmeden çerçevesiz resim kullanımı gibi özellikler görülmüştür (Hodge, 2018, s. 162-163). Soyut dışavurumcu yaklaşımın temsilcileri arasında üslup benzerlikleri veya kuramsal bir ortaklık bulunmamakla beraber birleştikleri iki nokta olmuştur. Birincisi resmin

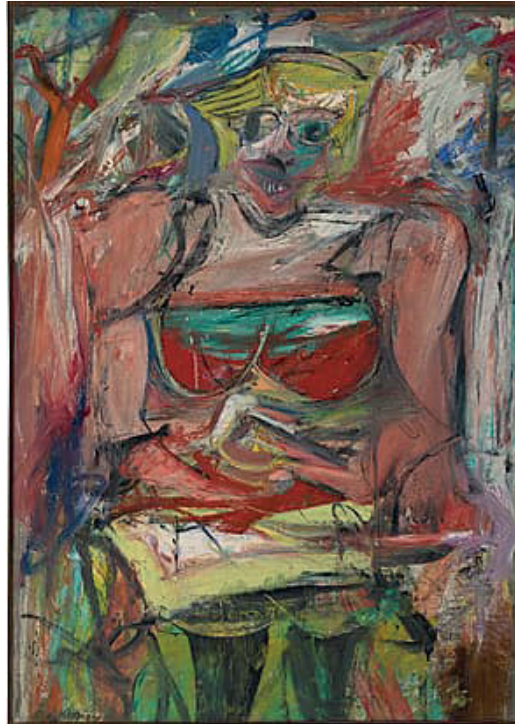
nasıl sonuçlanacağını planını yapmadan resme başlamaları, ikincisi de büyük yüzeylere eserlerini çalışmaları olmuştur (Öncel, 2004, s. 132).

Soyut dışavurumcu ressamalar, köklü bir reformcu olmaktan ziyade idealist bir anlayışa sahip olmuşlardır. Çevrelerindeki dünya yerine kendi iç dünyalarına yelken açmışlar veya antik mitlerde gördükleri evrensel değerlerle ilgilenmişlerdir. Kendilerine katkı sağlayacak her fikre kucak açmışlar, Carl Gustav Jung ve Søren Kierkegaard'ın Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) düşüncelerini benimsemişlerdir (Lynton, 2015, s. 227). Soyut dışavurumculuğun dünya görüşü varoluşçulukla şekillendiği için sanatçı tek başına ve kaygılı bir ruh hâli içerisinde olmuştur (Phillips, 2016, s. 78). Bununla beraber soyut dışavurumcu sanatçıların ifadelerinde çoğunlukla Edgar Allan Poe, Henry David Thoreau ve Walt Whitman'a ait düşüncelerin izleri de görülmüştür (Lynton, 2015, s. 227).

Soyut dışavurumcu yaklaşımda Eylem Resimleri ve Renk Alanı Resimleri olmak üzere iki temel tarz ortaya çıkmıştır. Eylem Resmi yapan sanatçıların birçoğu çalışmalarını iç dünyalarını yansıtmak üzere, bilinçli bir plansızlık ile sezgisel olarak büyük yüzeyler üzerine fırça ya da kendi yarattıkları araçlarla yarattıkları coşkulu, enerjik ve dışavurumcu bir yaklaşımla ortaya çıkarmışlardır. Eylem ressamaları arasında, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Tobey, Franz Kline, Robert Motherwell yer almıştır. Renk Alanı Resmi de ilk defa 1950 yıllarında Barnett Newman, Mark Rothko ve Clyfford Still gibi ressamaların eserlerini tanımlamak üzere kullanılmıştır. Sanatçıları çoğunlukla belli belirsiz şekiller arasında büyük alanlarda sınırlı sayıda renk kullanarak gerilim yaratan eserler gerçekleştirmişlerdir. İlgili alanları arasında din ve mitler olan bu ressamalar, renklerin ifade gücünden yararlanarak, ruh hâllerini ortaya koymuşlar ve izleyicide bir düşünme hâli uyandırmayı amaçlamışlardır. Dış dünya ile eser arasında bir sınır koymamak için resimlerde çerçeve tercih edilmemiştir. Resimlerde gereksiz ayrıntılar ortadan kaldırılmış, yüzeyler iki boyutlu olarak kullanılmıştır (Hodge, 2018, s. 163-167). Renk Alanı Resmi, Eylem Resmi'ne karşıt gibi görünse de soyut dışavurumculuğun bir başka türü olmuştur. Renk Alanı Resmi'nde üslupsal canlılık kaybolmuş, onun yerine aydınlık ve örtücü renkler yüzeyleri kaplamıştır. Eylem Resmi dansın fiziksel enerjisini, Renk Alanı Resmi fikrin psişik enerjisini taşımıştır (Little, 2009, s. 122).

Soyut dışavurumcu ressamalardan Hollanda doğumlu Amerikalı Willem de Kooning (1904-1997), yaklaşımın öncülerinden olmuş (Erden, 2012, s. 126), eylem ressamı olarak tanınmıştır. Daha çok özgür, agresif ve uçuşan fırça darbeleri barındıran bozulmuş kadın resimleri yapmıştır. Tuvalleri üzerinde çokça yeniden çalışmış,

dinamizm ve merak uyandıracak şekilde tamamlanmamış olarak bırakmıştır (Hodge, 2016, s. 194). Fırça darbelerindeki özgürlük ve keskinlik izleyiciyi etkilemiş, eserlerindeki ateşli görünüm eleştirmenlerin ilgisini çekmiştir. Willem de Kooning'in resimlerinde figür kullanımına karşı çıkan birçok eleştirmen ve konuyla ilgilenen halktan kişiler olmuş, fakat olaya entelektüel belirsizlik arayışı içinde yaklaşan insanlar, ressamın kişiliğinin sadece resmi soyutlama ile değil, sanatçının kişiliğinin derinliklerinde yatan bir dışavurumla bağdaştırmışlardır. İlk kadın resimlerini 1950 yılında yapmaya başlamış ve on sekiz ay çalıştıktan sonra bu figürlü resimlerini değersiz görerek, bırakmıştır. Sanat tarihçisi Meyer Schapiro, de Kooning'i bu konuda çalışmaya tekrar ikna etmiş ve 1953 yılında sanatçının figüratif öğeleri soyut formlarla birleştirdiği, ünlü altı adet "Kadın" tablosu sergilenmiştir. De Kooning, figür ve duygunun bir arada var olduğu çalışmalar gerçekleştirmiş ve 'soyut biçimler bile bir şeye benzemeli' görüşünü benimsemiştir. Kadın isimli tablolarında ve daha öncelerde yaptığı soyut eserlerinde demek istediği anlaşılmış, resimlerinde kullandığı nesne ve motifleri atmaya çalışması kendini dürüstçe ifade edememesi anlamına geleceği için fırçasını özgür bırakmıştır (Görsel 7). Fırçası ağız, omuz, göğüs ve kalça biçimi verme eğiliminde olmuştur. Çarpıtılabilen figürlü yapıyı kabul etmiş ve böylece daha dürüst daha özgür bir yaklaşım sergilemiştir (Lynton, 2015, s. 234-235). Fırçayla oluşturulmuş büyük boyutlu soyut resimlerinde yazısal notlar kompozisyonuyla son çalışmalarında çok belirgin olmayan kadın figürü ve mekânı agresif bir tavırla boyamış, çizgi ve lekelerle soyut bir biçimlemeye dönüştürmüştür (Turani, 2010, s. 706).



Görsel 7. Willem de Kooning, "Kadın V". 1952-53.
(Tuval üzerine yağlı boya ve füzen). <https://www.kisa.link/BFXcR>

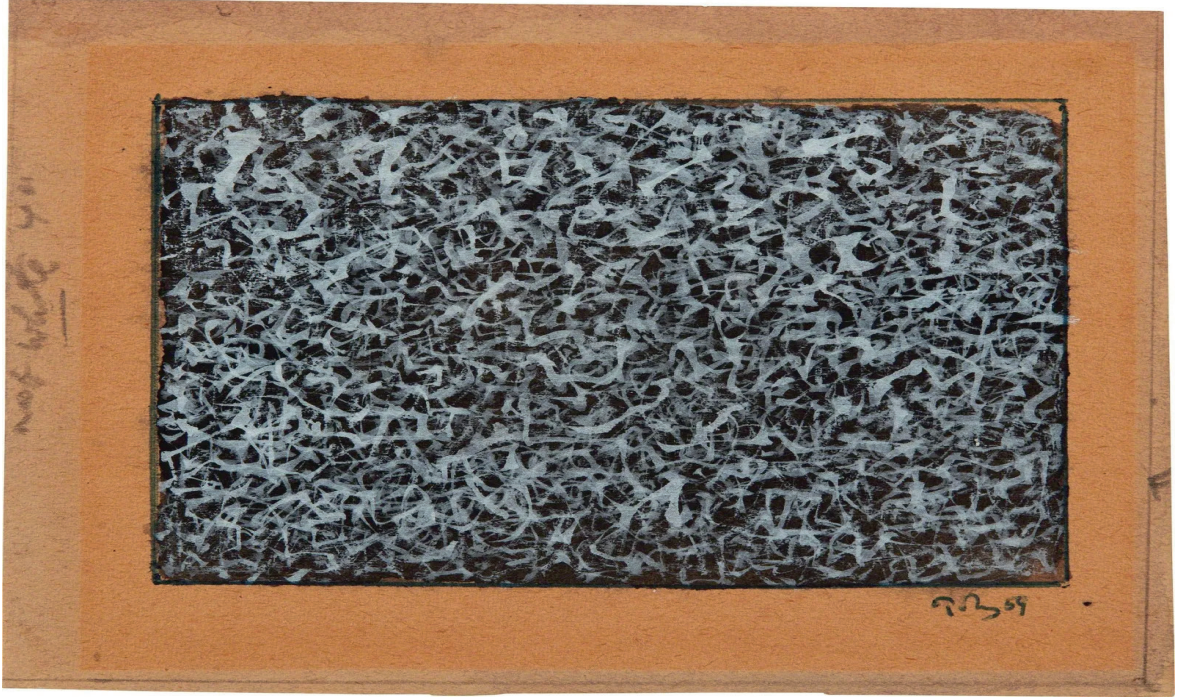
Soyut dışavurumculuğun en önemli yılı olan 1948 yılında soyut dışavurumcu sanatçıların ortalama yaşları kırkın üzerinde olmuştur (Lynton, 2015, s. 229). Aralarında yaşça en büyük olan eylem ressamı Mark Tobey (1890-1976), Avrupalı eski ustaların yöntemleri ve anlayışlarıyla eserler ortaya çıkarmıştır. Asya'ya yaptığı gezi esnasında Bahai mezhebinin tanıdığı ve bu mezhebe girmiştir. Avrupa'nın Londra ve Paris gibi sanat merkezlerinde uzun zaman geçirmiştir. Bununla beraber Japonya ve Çin'de de bulunmuş, bu kültürlerin kaligraflarını incelemiş ve fırça darbelerinin bıraktığı soyut trüklerinden¹ etkilenmiş ve bunlara değer vermiştir. Daha sonra 1950'li yıllarda eserleri Avrupa'nın önemli galeri ve müzelerinde sergilenmiştir. Sanatçının resimleri daha çok küçük boyutlarda üst üste yapılmış kaligrafik boyasal fırça darbelerinden oluşmuştur. Birbirine benzemeyen beyaz boyalı fırça darbeleri ile kaligrafik notlar şeklinde resimler yaptığı için kendi resimlerinde yer verdiği derinlik duygusu yaratan, yazısal üslubunu 'beyaz yazı' şeklinde adlandırmıştır (Turani, 2010, s. 705). Beyaz yazı tekniğinin en önemli ve en erken örneklerinden biri New York'un Broadway bölgesini temsil eden "Broadway" isimli eseridir. Eser, kaligrafi benzeri beyaz çizgiler kullanılarak, ışıklı ve dinamik bir soyut kompozisyon olarak gerçekleştirilmiştir (Görsel 8). Tobey'in bir diğer eseri 1959 yılında gerçekleştirdiği, teknikle aynı adı taşıyan "Beyaz Yazı" isimli eseridir. Tobey yazıyı burada bir dil aracı olarak değil, ruhsal ve görsel bir ritim anlayışıyla yorumlamaktadır (Görsel 9). Bu teknik daha sonra Pollock gibi sanatçıların soyut dışavurumcu eserlerine zemin hazırlamıştır.



Görsel 8. Mark Tobey, "Broadway". 1935-36.

(Mukavva üzerine tempera (yumurtalı boya) ve kurşun kalem). <https://www.kisa.link/ayYgo>

¹ Trük: Sinemada, tiyatrodaki gerçek duygusu vermek için teknik ustalıkla yapılan gösteri, numara.



Görsel 9. Mark Tobey, “Beyaz Yazı”. 1959.
(Saman kâğıdı üzerine guaj). <https://www.kisa.link/hOnGC>

Eleştirmen Harold Rosenberg, Willem de Kooning ve Franz Kline’ın eylem ressamı olarak nitelendirdiği Jackson Pollock (1912-1956), yaklaşımın öncü sanatçılarından olmuştur. Willem de Kooning gibi Pollock da sürrealizmin doğaçlamalarından ilham almış ve bilinçdışındaki gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır. İki sanatçı da bilinçdışı gerçeklerin bilinçli bir şekilde dışa vurulamayacağını fakat kapsayıcı ve hareketli fırça vuruşlarıyla, ortaya çıkarabileceklerine inanmıştır. Pollock da bu anlayışla deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Atölyesinin zeminine ya da duvara serdiği büyük boyutlu tuval bezleri üzerine etrafında dolaşarak boya dökme, damlatma ve akıtma yöntemiyle eserlerini yapmıştır (Farthing, 2020, s. 453). Bununla beraber sıçratma, fırlatma yöntemini kullanmış, cam-kum gibi malzemeleri atıp çiğneme yöntemiyle yaptığı eserler onu farklılaştırmıştır. Sanatçının eserlerinde kullandığı teknik ve yaklaşımı deneysel kaligrafinin dışavurumcu ve lekesel tavrı ile uyum sağlamaktadır. Sanatçıdaki bu deneysel tutumun deneysel kaligrafiden farkı harf formlarını bilinçli bir serbestlikle kullanma zorunluluğunun olmamasıdır. Gerçi deneysel kaligrafide de bu harfleri oluşturmak için kullanılan fırça (ya da hangi araç kullanılıyorsa) darbeleri zamanla soyutlaştığı için lekesel bir forma dönerek, Pollock’un yaptığı çalışmalarla benzer özellikler taşımıştır. Bununla beraber Pollock, eserlerini bol malzemeyle gerçekleştirmiş, çoğunlukla uzun bir zaman içerisinde yapmıştır. Eserlerinde kullandığı teknikler, sanata bakış açısı ve kendine özgü tarzıyla Eylem Ressamı olarak anılmıştır. Çevresindeki genç ressamlar tarafından kendisine hayranlık duyulmuştur.

Matisse'i dahi eleştiren Clement Greenberg, 1947 yılında Pollock'un Miro'dan bu yana döneminin en güçlü sanatçısı olduğunu açıklamıştır (Turani, 2010, s. 708).

Bir diğer eylem resimleri yapan sanatçı Franz Kline (1910-1962), Pollock'un resimlerine göre daha çok kalın fırça darbeleriyle güçlü kontrast yaratan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kline'in kendiliğinden gelişen ve geniş badana fırçası ile yüzeyde bıraktığı izler, tuvaldeki boş alanlarla renkli alanların iç içe geçmesini sağlamıştır (Farthing, 2020, s. 453). Bilhassa siyah yağlı boya kullanarak büyük hareketlerle gerçekleştirdiği fırça darbeleri ve etkileyici kaligrafik yaklaşımı, sanatçıyı kendi resimsel üslubuna yaklaştırmıştır. Sanatçı bu farklı üslubu ile diğer soyut dışavurumculardan ayrılmıştır (Turani, 2010, s. 707). Franz Kline'in kaligrafik yaklaşımına örnek olabilecek en önemli eseri "Şef" olmuştur. Kline'in imzası niteliğinde olan siyah-beyaz çoğu resim, sanatçının büyüdüğü Pennsylvania ve New York manzaralarını içermiştir. Sanatçının bu çalışmaları doğu kaligrafisiyle karşılaştırılmıştır. Daha önceleri gerçekçi bir üslupla çalışmalarını yapan sanatçı, Kooningle tanıştıktan sonra güçlü sembolik ifadeler kullanmış, harekete dayanan aktif üslubunu geliştirmiştir (Hodge, 2016, s. 69).

Fransız şiirine ve estetiğine hâkim bir sanatçı olma özelliği ile diğer soyut dışavurumcu sanatçılardan farklı bir kimliğe sahip olan Robert Motherwell (1915-1991), eylem resimleri ile soyut dışavurumcu anlayışın tanınan ismi olmuştur (Lynton, 2015, s. 229). Edebiyat ve tarih kaynaklarından esinlenmiş ve figüratif çağrışımlı olmasına rağmen bilhassa oval şekillerin çeşitlemeleri üzerine çalışmış, soyut dışavurumcu anlayışı benimsemiştir (Antmen, 2009, s. 150). Motherwell, Harold Rosenberg'in bir şiiri için oluşturduğu biçimlerden 1953 yılında "İspanya Cumhuriyetine Ağıt" isimli eserini ortaya çıkarmıştır. Sanatçı hem bu eserleri ile hem de başka yollarla devamlı olarak yaşamla bağ kurmaya çalışmıştır (Lynton, 2015, s. 243). Yapıtlarında cesur bir şekilde kullandığı büyük yüzeyli ve boya katmanlı kompozisyonları, sanatçının güçlü bir estetik algıya ulaştığını kabul ettirmiştir (Turani, 2010, s. 709).

Barnett Newman (1905-1970) da birçok soyut dışavurumcu sanatçı gibi geleneksel sanat yaklaşımlarının o dönemde uygun olmadığını düşünmüş ve toplumun içinde bulunduğu depresyona çözüm olmak adına yeni şeyler yaratma gerekliliğine inanmıştır. Newman, insandaki temel güdünün yaratmak olduğunu fark etmiş ve kendinden önceki sanatçıların yaratıcı eğilimlerle ortaya çıkardıkları primitif sanat eserlerini incelemiştir. Fakat kendi yaşlılarının harekete dayalı soyut dışavurumcu anlayışının dışına çıkarak, renk alanı resimleri yapmıştır (Hodge, 2016, s. 66). Newman, renk alanlarını ayıran düşey çizgiler kullanarak, metafizik

dünyaların arasında yer alan birleştirici sınırı vurgulayarak, 'enerji resmi' şeklinde adlandırdığı çalışmalar gerçekleştirmiştir (Phillips, 2016, s. 78). Sanatçı ilkel bir imge araştırmış ve resimsel üslubunu iki öğeye indirgemıştır: İlk önce geniş, bölünmemiş ve düzene sokulmamış bir renk alanı, daha sonra bu alanı bölen ve kesen bir başka renk sütunu kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde yer alan dikey çizgiler, durgun ve sonsuz bir ortamda görülen hareketler olarak yorumlanmıştır. Devasa boyutlarda yaptığı çalışmalarında renk alanları ve sütunlarla sağladığı zıtlıklar, tanrısal bir yaratılış hissi veren sonsuz bir izlenim bırakmıştır (Lynton, 2015, s. 238-239).

Bir diğer renk alanı resmi yapan, gerçek adı Marcus Rothkowitz olan, Rus ressam Mark Rothko (1903-1970), tiyatroya ilgi duymuş ve kısa süreli bir oyunculuk kariyeri yapmıştır. Sanatçıya göre resimleri 'drama' ve resimlerinin içindeki biçimler de 'oyuncu' olmuştur. Kariyeri boyunca yeniliğin peşinden koşan sanatçı, tuvalinde sahneyi özgür bir şekilde sergilemenin yöntemini aramıştır (Grzymkowski 2019, s. 177). 1913 yılında Rusya'dan Amerika'ya göç etmiş ve 1926 yılında New York'ta Art Students League'de resim üzerine eğitim almıştır (Turani, 2010, s. 705). Renk alanı ressamlarının büyük boyutlu tuvaleri kırılmamış renklerden oluşmuş, Mark Rothko'nun resimlerinde görülen yumuşak kenarlı kısımlar gözde şiddetli duygusal hisler bırakmıştır. Rothko, Newman ve yine soyut dışavurumcu bir ressam olan Adolph Gottlieb 1943 yılında New York Times'a gönderdikleri bir mektupta, içeriksiz görünen bu resimlerin 'trajik ve zaman üstü' olduğunu savunmuşlardır (Phillips, 2016, s. 78). 1946 yılında geleneksel formlardan uzaklaşıp, 'çok biçimli' resimlerle tanınmaya başlanmıştır. Büyük tuvallerinde bulanık ve geniş renk sütunları kullanmıştır. Sanatçıya göre bu resimler figür olmadan insan dramasını örneklendirmiş ve böylece sadece duyguyu yansıtmıştır. Rothko bir açıklamasında, "Ben trajedi, esrime ve yıkılış gibi büyük duyguları ifade etmekle ilgileniyorum." demiştir (Grzymkowski 2019, s. 180).

Kanadalı sanatçı Clyfford Still (1904-1980) in resimleri kertikli formlarıyla ön plana çıkmıştır (Phillips, 2016, s. 79). Still eserlerini büyük monokrom zıtlıkların olduğu yüzeylerden oluşturmuştur. Avrupa resminden etkilenmemiş, kendine özgü bir anlayışla eserlerini Amerikan resmine kazandırmıştır (Turani, 2010, s. 707). Rothko'nun Renk Alanı Resimlerini ilk defa sergilediği yıl, Still de farklı türlerde çeşitli renklere bulanmış tuvallerini sergilemiştir. Rothko'nunkinin aksine Still, kumaş veya yırtık kâğıt parçalarını anımsatan kompozisyonlarıyla düzensiz ve pürüzlü yüzeyler kullanmıştır. Aralarında bulunan farklara rağmen Renk Alanı Ressamlarının tümü gereksiz ayrıntıları ortadan kaldırmış, yüzeyin iki boyutluluğunu vurgulamış, sanatçının ruh durumunu ortaya koymuş ve tefekkür için teşvik gibi ortak amaçlar taşımışlardır (Hodge, 2018, s. 187).

Soyut dışavurumcu sanatçıların eserlerine bakıldığında çoğunlukla kaligrafik etkiler görülmüştür. Bunun nedeni İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan olumsuzlukların sanatçıları Batı kültürü ve inanışından uzaklaştırarak, Budizm düşüncesiyle gelişen Uzak Doğu felsefesi ve kaligrafi sanatına yönelmesi olmuştur. İlgisini Uzak Doğu'ya çeviren Mark Tobey gibi birçok soyut dışavurumcu sanatçı kaligrafinin yüzeyde bıraktığı lekesel estetik ritmi merak etmiş, yerinde görmek istemiş ve çokça Uzak Doğu seyahatleri gerçekleştirmiştir. Böylece sezgisel yönü güçlü lekesel formlar ve işaretlerle gerçekleşen eserler ön plana çıkmış, hislerin dışavurumunun kendini gösterdiği eserler üretmişlerdir.

1.3. Yeni Dışavurumculuk

Yeni dışavurumculuk (neo-ekspresyonizm); 1970'li yıllardan itibaren, 1960-1980 aralığında baskın olan kavramsal ve minimalist pratiklere bir tepki olarak Avrupa ve Amerika sanat ortamında ortaya çıkmış, figüratif ve resimsel eğilimleri yeniden merkeze alan bir kavramdır (Antmen, 2009, s. 263).

1960'lı yıllarda soyut sanata duyulan ilgi azalmış, sanat ortamında dikkat çekmek amacıyla 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başında yağlı boya ve akrilik ile yapılan resimler; video sanatı, performans sanatı ve kavramsal sanat gibi rekabet hâlinde olan birçok sanatsal stratejiden dolayı giderek eklektik² bir yapıya dönüşmüştür (Farthing, 2020, s. 544; Phillips, 2016, s. 120). Pek çok yakın dönem tasarım ve sanat akımında ön plana çıkan içe dönük entelektüalizmden sıkılan bir grup sanatçı, 1970'li yılların sonunda Amerika, Almanya, İtalya ve diğer ülkelerin bir kısmında eş zamanlı olarak agresif ve dışavurumcu şekilde çalışmalar ortaya koymaya başlamıştır. Minimalizm ve kavramsal sanatı geri çevirerek duyguların dışavurumlarına yönelmişlerdir (Hodge, 2018, s. 192). Modernist resimde görülen biçimsel kaygılar arka plana atılarak, Yeni dışavurumcu resimde özgür bir üslup kullanılmış ve öznellik ön plana çıkmıştır. Yeni dışavurumcu sanatçılarda görülen ortak nokta, her birinin figüratif resme olan ilgisi olmuştur. 1980'li yıllarda modernizmin dışladığı figüratif resim, yeni dışavurumcu sanatçılarla beraber yeniden popülerliğini kazanmıştır (Antmen, 2009, s. 265). Bununla beraber sanatçılar, yoğun ve agresif konuları ele almış, çoğunlukla büyük tuvalerin kullanıldığı ve sanatçıların bilhassa boyayı rastgele hızlı bir şekilde sürdükleri yeni dışavurumcu anlayışla beraber resim sanatı yeniden yükselişe geçmiştir. Bu tür resimlerin yüzeyine genellikle farklı malzemeler eklenmiş ve bu teknikle gerçekleştirilen resimlerin algılanması güçleşmiştir. Dolayısıyla bu teknikle gerçekleştirilen bazı yeni dışavurumcu eserlerin eleştirmenler tarafından

2 Eklektik: Sanattaki farklı dönem ve üsluplardan veya farklı felsefi sistemlerden harmanlanan unsurların yeni bir sistem, tasarım, ürün veya düşünce akımı içinde yeniden kullanılmasıdır.

“kötü resim” olarak nitelendirmesine sebep olmuştur. Kötü resim tabiri sadece eserin duygu değerini ortaya çıkarmak için bilhassa kötü yapılan resimler için değil, aynı zamanda tümüyle karmaşıklığı yansıtan eserler için de kullanılmıştır (Farthing, 2020, s. 544).

Yeni dışavurumcu yaklaşımın önemli temsilcileri arasında; Almanya’dan Georg Baselitz, Anselm Kiefer ve Jorg Immendorf, Amerika’dan Julian Schnabel ve İtalya’dan Francesco Clemente gibi sanatçılar yer almıştır.

Georg Baselitz (1938), çoğunlukla provokatif eserler çalışmıştır (Farthing, 2020, s. 544). 1963 yılında Batı Berlin’de kişisel bir sergi açmış, abartılı dışavurumcu ve şok edici, şiddet ve cinsel öğeler içeren resimler sergilediği için, eserlerin bir çoğu uygunsuz bulunarak, polis tarafından eserlere el konmuş ve sergi kapatılmıştır (Antmen, 2009, s. 265; Hodge, 2018, s. 193). 1969 yılında baş aşağı duran figürler, portreler ve manzara resimleri çalışmış (Farthing, 2020, s. 544), cila-lanmamış ve öylesine umursamaz bir üslupta eserler yapmıştır (Hodge, 2018, s. 193). Baselitz, baş aşağı yaptığı resimler için “temsil edileni içerikten bağımsız kılmanın en iyi yolu olduğunu” ifade etmiştir (Farthing, 2020, s. 544-545). Nadir olsa da heykeller yapmaya da devam etmiştir. 1970’li yıllarda duygusal içerikli, öylesine uğraşılmadan yapılmış resimler yapan ve Neuen Wilden (Vahşi Gençlik) olarak bilinen bir grup Alman sanatçının lideri olarak konumlandırılmıştır. Bu grupta Anselm Kiefer (1945), Markus Lüpertz (1941), Eugen Schönbeck (1963) ve A.R. Penck (1939) gibi sanatçılar yer almıştır (Hodge, 2018, s. 193-194).

Bu sanatçılar arasında Doğu ve Batı Almanya arasındaki gerilimi anlatan ‘Cafe Deutschland’ serisi ile ünlenen Jorg Immendorf (1945-2007) da bulunmuştur. Jorg Immendorf, 1963 yılında Yeni Dadaist olarak kariyerine başlamış ve Almanya Düsseldorf’taki Staatliche Kunstakademie’de heykeltıraş, performans sanatçısı ve sanat kuramcısı olan Joseph Beuys’tan eğitim alırken sanatçı arkadaşlarıyla beraber o dönem ressamlarının resim yapmaya devam edip etmeme problemi konusunda düşünmüşlerdir. Kendi öğretmenleri dahi resmin itibar kaybetmiş bir sanat olduğunu düşünmesine rağmen Immendorf ve sanatçı arkadaşları, resim yapmaya karar vermişlerdir. Immendorf’un boyayı kullanma şeklinden dolayı sanatçının yaklaşımı yeni bir Alman dışavurumculuğu ile ilişkilendirilmiştir (Farthing, 2020, s. 545-547).

Yeni dışavurumcular da soyut dışavurumcular gibi Jung’ın düşüncelerinden etkilanmışlerdir. Yeni Alman dışavurumcu Anselm Kiefer sanatını, ‘olayların kontrol edildiği bir psikolojik merkez’e başvurmak şeklinde tanımlamıştır. Sanatçı Alman tarihinin temelini oluşturan psikolojik kuvvetleri sanatsal yönden incelemiş ve bunun üzerine kapsamlı bir şekilde çalışmıştır (Little, 2009, s. 136).

Yeni dışavurumculuk, Almanya’da olduğu kadar Amerika’da da 1980’li yıllarda sanatsal üslup anlamında döneme damgasını vurmuştur. Amerikan yeni dışavurumculuğunun en önemli isimlerinden olan Julian Schnabel (1951), resimlerinde kullandığı kırık tabaklar ile kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. 1979 yılında New York’ta Mary Boone Galerisi’nde açılan sergisinde yeni bir Pollock olarak anılmıştır (Antmen, 2009, s. 267). Schnabel, daha çok abartılı, dışavurumcu ve göz alıcı bir üslupta gerçekleştirdiği büyük tuvallerdeki çalışmaları ile tanınmıştır. Bununla beraber tuvalin iki boyutlu düzleminden çıkarak, kabataslak ve dağınık yüzeylerle çalışmış, postmodern evrende ruhani bir huzur sağlanabileceğine karşı çıkmış fakat resmin henüz anlamlı bir sanat türü olduğunu göstermiştir (Farthing, 2020, s. 544). Schnabel, “Anatomi beni hiç ilgilendirmiyor. Kusursuz yapılmış bir çizim, benim için sadece birinin iyi çizim yapabildiğini göstermesinden ibarettir.” demiştir (Hodge, 2018, s. 195). Sanatçının eserlerinde kullandığı gündelik hayattan malzemeler ile yarattığı dokusal yaklaşım dikkat çekmiştir. Fakat bunun kadar sanat tarihinden imgelerle popüler kültür imgelerini harmanlaması ve tarihsel, kültürel kaynaklar arasında bir fark gözetmemesi ilgi uyandırmış ve bu özellik Amerikan yeni dışavurumculuğunun temelini oluşturmuştur (Antmen, 2009, s. 267-268).

Yeni dışavurumculuk İtalya’da, 1979 yılında eleştirmen Achille Bonito Oliva’nın Francesco Clemente, Sandro Chia, Mimmo Paladino ve Enzo Cucchi gibi bir grup genç ressamı, “Transavanguardia” ismiyle anıp, çalışmalarını desteklemeye başlamasıyla gelişmiştir. Francesco Clemente (1952), İtalya dışında Amerika ve Hindistan’da da yaşamış ve yaşadığı yerlerin imgelerini eserlerine yansıtmıştır. Bilhassa sanatçının otoportreleri dikkat çekmiştir (Antmen, 2009, s. 267). Bununla birlikte resimlerinde çoğunlukla insan vücudu, cinsellik, mitler ve tinsel öğeler, batılı olmayan işaretler ve düşsel imgeler, temalar kullanmıştır. 1981 yılında New York’a geldikten sonra, büyük boyutlu yağlı boya tablolar yapmıştır. İnsanın ruhsal ve fiziksel dünyasının sınırlarına ilgi duymuş, insanların rasyonel ve irrasyonel taraflarını, bilinç ve hayal arasında yaşadığı çelişkileri ve kavgaları sorgulayan eserler üretmiştir (Hodge, 2018, s. 193).

Yeni dışavurumcuların ortaya çıkış nedenleri ve fikirleri farklılık gösterse de çoğu eser ortak özellikler taşımıştır. Yeni dışavurumcu sanatçılar Kavramsal sanat, Pop Art ve Minimalizm’in hayal gücünü harekete geçirmediği yönünde ortak düşüncelere sahip olmuştur. Kendiliğinden ortaya çıkan duyguların dışavurumu asıl odakları olmuş, geleneksel çizim ve resim becerilerine, alışılmış kompozisyon ve tasarım fikirlerine önem vermemişlerdir. Çoğunlukla abartılı, rahatsız edici, kaotik unsurları ön planda tutmuş, kabataslak ve karışık resimler yapmışlardır.

Estetik kaygılardan ziyade dünyada gördükleri acımasızlıkları eserlerine yansıtmışlardır. 1990'lı yılların ortasında da yeni dışavurumculuk anlayışı popülerliğini yitirmiştir (Hodge, 2018, s. 195).

Sonuç olarak dışavurumcu anlayışta dönemsel etkilere bakıldığı zaman 20. yüzyıl boyunca çeşitli dışavurumcu yaklaşımlardan söz edilmiş; dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk ve yeni dışavurumculuk olarak üçe ayrılmıştır. Yaklaşımın biçim anlamında diğer sanat akımlarıyla yakınlık kurmasına rağmen genel olarak tüm sanat akımlarına karşı bir duruş sergilediği görülmüştür. Dışavurumcu anlayışta sanatçılar ruh hâllerini, duygularını ve fikirlerini canlı, güçlü, yoğun, şekli deforme edilmiş, renk blokları ve lekesel formlarda ortaya çıkarmışlardır. Bu şekilde sanatçılar, duygusal sistemin harekete geçirildiği dışavurumcu anlayışta dönemin etkilerini objektif olarak değil, iç dünyalarını renk, şekil ve çizgileri çarpıtılmış ve yoğun olarak subjektif bir şekilde eserlerine yansıtmışlardır.

2. BÖLÜM: KALİGRAFİDE DIŞAVURUMCU YAKLAŞIMLAR

Bu bölümde kaligrafide dışavurumcu yaklaşımlar ve araştırma kapsamında yirmi dört sanatçıya ait seçilen yirmi dört eserin ontolojik ön yapı ve arka yapı yöntemi ile yapılan analizleri yer almaktadır.

Kaligrafi, “kalos” güzel ve “graphein” yazmak kelimelerinin birleşiminden türemiş ve kökensel anlamı güzel yazı olarak ifade edilmiştir. Kaligrafi, en geleneksel haliyle belli yazı stilleri kullanılıp, harfler ve kelimeler arası uyuma dikkat edilerek, estetik bir düzenle yazı araç gereçleri ile gerçekleştirilen güzel yazı yazma sanatıdır.

Kaligrafi, tarihsel süreçte farklı medeniyetlerin yazı kültürlerinde, işlevsel aktarımın ötesine geçerek estetik bir disiplin olarak gelişim göstermiştir. Batı geleneğinde kaligrafi orta çağın ileri gelen soyluları ve din adamlarının siparişi üzerine yazılan ve Hristiyan kilisesi tarafından desteklenen el yazmalarıyla ortaya çıkmıştır (Drogin, 1980, s. 7). O dönem yazıcıları yaratıcı olmaktan ziyade var olan belgeleri çoğaltmak için sanatlarını konuşturmuşlardır (Jean, 2018, s. 74). Ayrıca yazı yüzeyi olarak papirüs ve parşömen kâğıdı kullanılmıştır. Özellikle akıcı ve işlek yazıma olanak sağlayan parşömen, kaligrafinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Ganiz, 2012, s. 2). Kaligrafi tarihine bakıldığında batıdaki önemli ustalardan biri William Morris'tir. 1872-1944 yılları arasında Morris'in kaligrafileri kaligraf Edward Johnston'a esin kaynağı olmuştur. Johnston, kendi oluşturduğu kalemle eski el yazmalarının stillerini öğrenmiş ve “Foundational Hand” ismi verilen temel yazıyı bulmuştur. Bu nedenle Latin kaligrafisinin duayeni olarak bilinmektedir (Ünver, 2003, s. 28). Almanya'da 20. yüzyıl yazı estetiğine yön veren Hermann Zapf, kaligrafi ve tipografi alanının önemli isimlerinden olmaktadır. Türkiye'de de kaligrafi anlamında gerçekleştirilen resmi değişikliklere ve yeniliklere öncülük eden, kaligrafi sanatını son Cumhuriyet Dönemi hattatlarından öğrenen ve Arap alfabesi ile Latin alfabesini kullanarak iki üslup arasında köprü görevi üstlenen Emin Barın (Ünsal, 2016, s. 5-8), Barın'ın öğrencilerinden “Beşi Bir Yerdeler” grubu olarak sanat dünyasında bilinen ve “Barın Ekolü” olarak ortaya çıkan geleneğin önde gelen temsilcilerinden, Yılmaz Özbek, Savaş Çevik, İlhami Turan, Etem Çalışkan ve İslam Seçen sadece yazı yazmayı değil, aynı zamanda yazıyı bir tasarım unsuru olarak kullanmayı benimseyen kaligrafi duayenleri olarak bilinmektedir (Çevik, 2012). Bununla beraber önemli Latin kaligrafi sanatçıları arasında otuz yılı geçkin kaligrafi, tipografi deneyimi ve tasarımcı kimliğiyle tanınan New York'lu John Stevens, 1982 yılından beri hizmet verdiği “Prose and Letter” isimli tasarım firması olan, kaligrafi üzerine çalışan ve birçok kitabı olan Cari Ferraro (Ferraro ve Stevens, 2020, s. 128), İrlanda'lı geleneksel Latin kaligrafisini yenilikçi bir tavırla, farklı malzeme ve teknikler deneyerek kullanan Denis Brown yer almaktadır.

Uzak Doğu kaligrafisine bakıldığında da Çin'in öncü olduğu ve önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Çin kaligrafisinin Şang hanedanı döneminde geliştiği söylenirken bazı araştırmacılara göre daha erken dönemlere dayandığı ifade edilmektedir (Wolf, 2017, s. 49). Çin'de kaligrafinin en büyük ustası olarak kabul edilen ve kaligrafinin gelişmesinde önemli bir rolü olan Wang Xizhi, kendine özgü kişisel "Yan Stili" tarzıyla tanınan hem güçlü hem de zarif bir dengeye sahip karakterler kullanan Yan Zhenqing, Japonya'da Çin yazı karakterlerini bu coğrafyaya getirerek, "Shodo" adı verilen kaligrafinin yaygınlaşmasında etkisi olan Budist rahip ve kaligraf Kukai, Kore'de Çin kaligrafisinden etkilenen fakat kendine özgü cesur fırça darbeleri ve köşeli formlara sahip bir kaligrafi stili geliştiren Kim Jeong-hui önemli kaligrafi sanatçı ve ustaları olarak sayılmaktadır.

Orta Doğu'da kaligrafi, "cisimleşmiş geometri" anlayışı üzerinden ilahi olanın görsel geometrisi olarak form bulmaktadır. Yedinci yüzyılda kutsal metinlerin kayıt altına alınması süreciyle başlamakta ve onuncu yüzyılda Abbasî veziri İbn Mukle tarafından sistemleştirilen ve harf oranlarını "nokta" birimine göre matematiksel bir disipline bağlayan bu gelenek, kaligrafi kişisel yorumdan ziyade evrensel bir dengeye hizmet etmeye yönlendirmektedir. Bu geometrik temeli estetik bir zarafetle geliştiren İbnü'l-Bevvâb ve kalemin ağzını eğik keserek yazıya teknik bir derinlik katan Yakut el-Musta'sımî, Orta Doğu kaligrafisinin klasik temsilcileri olarak bu disiplini evrensel bir dengeye hizmet eden bir sanat formuna dönüştürmektedirler (Alparslan, 2004). Klasik dönemde bu ustaların eliyle şekillenen katı geometrik disiplin, yirminci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Hurufiyye hareketi ile yerini daha özgür ve dışavurumcu arayışlara bırakmaktadır.

Bugün kaligrafinin geldiği nokta incelendiğinde, daha özgür formların benimsendiği, geleneksel çizgilerin sınırlarının genişletildiği ve sanatçının bireysel ifadesine öncelik veren bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren kaligrafi, sadece estetik bir yazı biçimi olmanın ötesine geçerek, sanatsal bir dışavurum aracı hâline gelmiştir (Brown, 2017, s. 42). Kaligrafinin bu dönüşümünde, yazı karakterlerinin okunabilir olmasından çok, biçimsel ifade, çizgisel dinamizm ve ritm ön plana çıkmıştır. Bu anlayış, kaligrafinin soyut sanatla, performans sanatıyla, zen sanatıyla, arazi sanatıyla, ekolojik sanatla, çevresel sanatla, süreç odaklı doğa sanatıyla (ephemeral art) ve kavramsal sanatla yakınlık kurmasına zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte kaligrafi, yüzey olarak kâğıt ile sınırlı kalmamış; kumaş, duvar, ahşap, kaya, toprak, dijital ekran vb. gibi alternatif zeminlerde de uygulanmaya başlanmıştır. Kaligrafinin disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınması, sanatçıya materyal ve ifade açısından birçok yeni fırsat sunmuştur. Bu dönüşüm, kaligrafinin geleneksel sınırlarının ötesine geçmesini

sağlamıştır: Geleneksel malzemeler arasında kamış kalem, divit, mürekkep, fırça ve doğal boyalar yer alırken, çağdaş uygulamalarda ise spreyci boya, akrilik boya, pigment, damlalık, pipet, fırça kalemler, dijital kalemler, sanatçının kendi ürettiği fırçalar, farklı yüzeyler, ışıqla boyama ve bedensel hareketler gibi deneysel araçlar tercih edilmektedir. Kaligrafi, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen Soyut Dışavurumculuk ve Eylem Resmi (Action Painting) gibi akımların etkisiyle ontolojik bir dönüşüme uğramıştır. Bu süreçte kaligrafik çizgi; okunabilir bir gösterge olmaktan çıkarak, bedensel bir performansın ve jestin yüzeydeki kalıcı izi hâline gelmiştir. Bu anlamda John Stevens'in dövüş sanatı ustalarının kaligrafik ifadeleri belgeselleştirdiği "The Art of Budo" çalışması, kaligrafi ile jestin, hareketin ve beden bütünlüşebileceğine dair örnek olmaktadır (Stevens, 2022, s. 15). Bununla birlikte Jackson Pollock'un "action painting" tarzı, kaligrafik performansa dönüşen çizgisel hareketlere esin kaynağı olmuştur. Benzer biçimde Michel Foucault, kaligrafiyi sadece görsel bir ifade değil, aynı zamanda düşüncenin biçime dönüşmüş hâli olarak yorumlamış ve "Bu Bir Pipo Değildir" adlı kitabında görsel ile yazı arasındaki ifade ilişkisini sorgulamıştır (Foucault, 2019, s. 25).

Günümüzde kaligrafinin kullanım alanları oldukça genişlemiş ve çeşitlilik kazanmıştır. Geleneksel el yazmalarından daha özgür formların benimsendiği lekesel bir dile, bununla beraber kullanılan araç gereçlerin sınırlılığının kalkarak, sanatçıların her türlü aracı bir kaligrafi kalemi ve fırçası olarak kullandığı bir anlayışa ve sadece kâğıdın değil her şeyin kaligrafi yüzeyi olarak kullanılabileceğine kadar çok geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bu yayılım, kaligrafinin evrimsel bir sanat formu olduğunu ve her dönem kendi estetik kodlarına uygun biçimde yeniden tanımlandığını göstermektedir (Ferraro & Stevens, 2020, s. 132). Özellikle "calligraffiti" gibi sokak sanatıyla harmanlanan yaklaşımlar, harflerin yalnızca okunabilir semboller olmadığını, aynı zamanda bir kültürel hafıza taşıyıcısı ve duygusal anlatım aracı olduğunu ortaya koymaktadır (Üzlikcan, 2017, s. 473).

Kaligrafinin deneysel yönü, modern ve postmodern sanat anlayışı içerisinde daha fazla vurgulanmaya başlanmıştır. Bu yaklaşımlarda çizgi yalnızca bir biçim değil, bir hareketin, bir sürecin, hatta bir eylemin izine dönüşmektedir. Kaligrafi artık sadece "ne yazıldığıyla" değil, "nasıl yazıldığıyla" da anlam kazanmaktadır. Bu da kaligrafi ile performans sanatını, beden hareketlerini ve duygu durumlarını aynı zeminde buluşturmaktadır (Gompertz, 2019, s. 202).

Kaligrafi, tarihsel köken bakımından yazının işlevsel oluşumuna dayansa da zamanla ifade gücü yüksek, özgün görsel bir dil olarak, bir ifade pratiği hâline gelmiştir. Biçim, ritim, doku, çizgi, jest, hareket, boyut, denge ve boşluk ilişkisi üzerinden

düşünsel bir pratik sunan kaligrafi; hem estetik bir düzlemde hem de kavramsal boyutta sanatçının iç dünyasını, kültürel referanslarını ve duyuşsal deneyimlerini görünür kılmayı hedeflemektedir. Bu disiplin; fırça, kalem, mürekkep, dijital kaligrafi araçları gibi geniş bir malzeme çeşitliliği ile uygulanan, yüzey tercihinine göre sürekli dönüşen teknik yaklaşımları barındırmaktadır. Geleneksel Batı, Orta Doğu ve Uzak Doğu ustalarından modern temsilcilerinin dışavurumcu çizgi pratiklerine, kâğıt yüzeyi denemelerinden performatif eylemlerine kadar geniş bir perspektif sunmaktadır. Bu yönüyle kaligrafi, yalnızca metni biçimlendiren bir araç olmaktan çıkarak sanatçının bedeni, hareketi ve düşüncesiyle bütünleşen çok katmanlı bir üretim alanı hâline gelmektedir. Bu bölüm, geleneksel yöntem ve tekniklerle çalışan sanatçı ve eserleri dışarıda bırakarak, kaligrafinin söz konusu dönüşümünü destekleyen dışavurumcu uygulamaları, deneysel yaklaşımları, farklı coğrafya ve kültürlerden seçilen sanatçılar üzerinden inceleyerek, kaligrafi disiplininin günümüzde ulaştığı yaratıcı potansiyeli, bütüncül bir çerçevede incelemeyi amaçlamaktadır.

2.1. Dışavurumcu Kaligrafi

Dışavurumculuk bir diğer deyişle ekspresyonizm adını, “ifade etme” anlamına gelen “expression” kelimesinden almaktadır. Bu bağlamda akım, sanatçının dış dünyayı olduğu gibi kopyalaması yerine, zihninde yankılanan duyguları ve psikolojik durumları çizgi, biçim ve renk aracılığıyla yeniden kurgulamasını esas almaktadır. Bu anlayışta yaratılan eser, görünen nesnel dünyanın bir kopyası değil, sanatçının varoluşsal yaşantısının bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Dışavurumcu kaligrafi de bu bağlamda incelendiğinde, kaligrafinin yazının okunabilirlik önceliğini geri plana iterek ve yazı stillerindeki form kaygılarından oluşan geleneksel tavrını bir kenara bırakarak; sanatçının o andaki tinsel ve psikolojik durumunun yazı araçları ve yüzey arasındaki etkileşimi ile doğrudan kaydedilen bir sanat formu olduğu görülmektedir. Bu noktada kaligrafi artık sadece dilsel bir gösterge, biçimsel bir kompozisyon olarak değil, sanatçının bedensel hareketiyle somutlaşan bir farkındalık hâline dönüşmekte ve kendine sanatçının ruh hâlinin görünür hâle geldiği varoluşsal bir eylem ve deneyim alanı bulmaktadır (Gompertz, 2019, s. 63). Bu eylem ve deneyim alanı, tarihsel süreçte farklı coğrafya ve kültürlerin yazı estetiğinde kendini göstermektedir.

Batıda, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen “Lyrical Abstraction” (Lirik Soyutlama) ve “Gestural Painting” (Hareket Odaklı Boyama) akımlarının harfi bir sembol olmaktan çıkarıp, saf bir enerji izine dönüştürdüğü görülmektedir. Lirik Soyutlama akımının en önemli isimlerinden Hans Hartung veya Eylem Resmi akımının ikonik

isimlerinden olan Franz Kline gibi sanatçıların çalışmalarında görülen bu tavır, yazıyı okunabilir bir metinden çok, bedensel bir performansın kaydı olarak ele almaktadır. İrlandalı kaligraf Denis Brown da soyut kavramsal sanat anlayışıyla gerçekleştirilen kaligrafik çizgiyi, soyut bir fikrin kaligrafın ruhunun bedensel hareketi aracılığıyla görünür hâle geldiği bir süreç olarak değerlendirmektedir. Brown'un bu yaklaşımı, çizginin düşünce ile jest arasında gidip gelen bir "hareket dili" olduğunu vurgulamaktadır. Bununla birlikte mürekkebin kendi doğasına uygun biçimde akmasına izin veren çalışmalarında Uzak Doğu'nun 'anda kalma' yaklaşımına vurgu yapmaktadır (Brown, 2017, s. 239–248). Foulquié'nin eylemi, "varoluşun kendini doğruladığı bir varlık hamlesi" olarak ele alması (Foulquié, 1967, s. 23), kaligrafide eserin yüzeyine düşen izin, sanatçının kendi varlığıyla kurduğu ontolojik ilişkiyi ifade ettiğini göstermektedir. Önemli olan, eylemin ne olduğundan çok o eylem yapılırken taşınan niyettir (Foulquié, 1995, s. 86). Sanatçının dünyayı kavrayış biçimi, öznel bir görüşü somut bir eyleme dönüştürme şekli, çizginin sadece bir form değil, bir farkındalık hâli olduğunu açıklamaktadır (Gompertz, 2019, s. 63). Filozof Ioanna Kuçuradi'nin sanat eserlerinde "yaşantının yoğunlaşarak görünür hâle geldiği" yönündeki yorumu (Kuçuradi, 1997, s. 58-60) da kaligrafik çizgiyi, hem duyuşsal hem de varoluşsal deneyimsel sürecin yeri hâline getirmektedir. Bu doğrultuda dışavurumcu kaligrafi; jestin bedensel sezgiyle uyumlandığı, izin yaşantıyı derinleştirdiği ve çizginin Zen estetiğindeki dingin ritme eşlik ederek anın değişken dokusuna nüfuz ettiği sakin bir oluş alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Türk sanat dünyasına bakıldığında bu dışavurumcu ve lekese kaligrafi anlayışının en özgün temsilcilerinden biri Tarsus doğumlu Etem Çalışkan'dır. Çalışkan, kurallar içerisinde kurlsız bir bakış açısıyla geleneksel kaligrafi disiplini, modern bir grafik duyarlılık, deneysel ve özgür fırça darbeleriyle birleştirmektedir (Bulduk Türkmen, 2023, s. 445-446). Sanatçıya göre kaligrafi, kâğıt üzerinde kalan sabit bir form değil, fırçanın dokunuşuyla o anda oluşan ve biten canlı bir organizmadır. Çalışkan'ın çizgilerindeki bu "anlık" ve "kendiliğinden" olan tavır, sanatçının düşüncelerinde ve dolayısıyla eserlerinde de özgür olabilme fikrini desteklemektedir.

Benzer bir dışavurumcu anlayış Orta Doğu'da da mevcuttur. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkan "Hurufiyye" (Lettrism) hareketi ile birlikte Orta Doğu kaligrafisi, harfin semantik ve geometrik kalıplarını kırarak; sanatçının anlık tinsel devinimini ve bedensel jestini merkeze alan dışavurumcu bir boyuta evrilmektedir (Ali, 1997). Hurufiyye hareketinin öncü isimlerinden biri olan Madiha Omar, harfin geleneksel bağlamından koparılıp soyut bir form olarak tuvale aktarılabilceğini savunan ilk sanatçılardan biri olmaktadır. Benzer şekilde, Iraklı sanatçı Shakir Hassan Al Said, kaligrafiyi mistik ve felsefi bir boyuta taşıyarak

harfi fiziksel bir gösterge olmaktan çıkarıp tinsel bir ize dönüştürmektedir. Lübnanlı Etel Adnan ve İranlı sanatçı Charles Hossein Zenderoudi gibi isimler de kaligrafik çizgiyi modern resmin lekesele değerleriyle birleştirerek geleneği dışavurumcu bir dille yeniden kurgulamaktadır. Bu şekilde kaligrafi, kutsal metnin kusursuz temsilinden çıkarak, sanatçının iç dünyasının ritmik ve lekesele bir dışavurumuna dönüşmektedir (Blair, 2006).

Dışavurumcu kaligrafide çizgiyi oluşturan jest, sadece teknik bir manevranın sonucu değil, sanatçının varoluşa yönelen bilincinin anlık bir açığa çıkışıdır. Bu perspektif daha çok Uzak Doğu sanatında görülmektedir. Uzak doğu estetiğine göre sanat, sadece biçimin sergilenmesinden çok, içsel duyguların dışavurumu üzerine kurulu olarak tanımlanmakta ve zihinle duygu arasındaki etkileşime dayanmaktadır. Bu da jestin hem psikolojik hem de varoluşsal bir boyut taşıdığını düşündürmektedir.

Çizgi, hem bedenın nefesiyle hem de zihnin dinginliğı ile bir an pratiğıne dönüşmektedir. Çizgiyi mümkün kılan jest, İtalyan filozof Benedetto Croce'nin ifadesiyle duygunun "sezgi hâline dönüşmesi"nin doğrudan dışavurumudur (Croce, 1994, s. 28). Bu jestin yüzeyde bıraktığı iz, felsefeci İsmail Tunalı'nın (1989, s. 112) vurguladığı biçimiyle, "biçimsel bir görünüşten çok yüzeye sinen yaşantı yoğunluğu" nu görünür kılmaktadır. Zen felsefesinde olduğu gibi hareket, bedenin ritmik akışıyla birleştiğinde, sadece grafik bir gösterge olmaktan çıkmaktadır. Hareket, bedensel eylem ile içsel devinim arasındaki uyumu arayıp; çizgi, ritmin duraksamaları ve hızlanmalarıyla varlığını bulmaktadır. Böylece kaligrafi, Heidegger'in (2011, s. 43) sanat eseriyle ilişkilendirdiğı anlamda, hakikatin kendisine "açığa çıkma mekânı" bulunduğu ontolojik bir olaya dönüşmektedir. Bu nedenle dışavurumcu kaligrafi, jestin bedenden yüzeye aktığı, hareketin zamansal bir iz bıraktığı ve ritmin varlığın akışına uyumla yerleştiğı meditatif bir eylem olarak anlaşılmaktadır.

Garcia ve Miralles'in (2020, s. 39) ifade ettiğı gibi, düz olan doğaya ait değildir; "Orijinallik aslına geri dönmekten ibarettir" düşüncesiyle yola çıkan La Sagrada Familia'nın yaratıcısı Antoni Gaudí, "Düz çizgiler insanoğluna, kıvrımlar Tanrı'ya aittir" sözüyle bu gerçeğı desteklemektedir. Bu düşünce, Uzak Doğu estetik felsefesinin üç temel ilkesiyle doğrudan örtüşmektedir:

1. Sadece kusurlu olan güzeldir; hatasız ve simetrik olanın aksine, doğanın kendi kaynağından gelen çatlaklar, kıvrımlar ve asimetrik formlar daha yüksek bir estetik değer taşımaktadır.

2. Sadece geçici olan güzeldir; doğadaki her şey doğar, dönüşür ve ölür. Bir nesnenin ya da durumun sonsuza dek yaşaması ya da sürmesi onun değerini belirsizleştirmektedir. Örneğin, sonbaharda dalından düşen bir yaprak, geçiciliğiyle anın paha biçilemez değerini hatırlatmaktadır. Hayatı süreçte kalarak ve anda yaşamak kıymetlidir.

3. Sadece tamamlanmamış olan güzeldir; doğada devamlı bir oluşum ve dönüşüm devinimi bulunduğundan, hiçbir şey bir bitmişlik içinde değildir. Zen felsefesinde kaligrafi sanatçıların çizdikleri enso çemberini bilerek açık bırakmaları, hayatın bu sonsuz ve tamamlanmamış akışına duyulan derin bir saygının ifadesidir (Garcia & Miralles, 2020, s. 113-114).

Araştırma kapsamında dışavurumcu kaligrafi; soyut, performatif, zen odaklı meditatif, doğa ile etkileşimli ve kavramsal kaligrafi olmak üzere beş temel kategori altında incelenmektedir. Belirlenen sanatçı ve eserleri bu beş temel kategorinin birini veya bir çoğunu kapsayabilmekte; bir çoğunu kapsamaması durumunda eserin en belirgin ve vurgulanmak istenilen özelliğine göre kategorileştirilmektedir. Bu sınıflandırma, kaligrafinin teknik bir uygulama olmaktan ziyade, bedensel sezgi ve tinsel derinlikle kaplı çok katmanlı bir disiplin olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte her bir kategori altında belirlenen sanatçılar; geleneksel yöntem ve tekniklerle eser üreten sanatçılar dışında kalanlar olup, farklı coğrafya ve kültürlerden dışavurumcu tavrı olan, geleneksel formu bozarak özgün bir dil yakalayan, varoluşsal süreci, kavramsal derinliği ve anda kalma felsefesini benimseyen sanatçılardır.

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış; doküman inceleme ve eser analizi (ön yapı-arka yapı) yapılmıştır. Nitel araştırmalar yazılı kaynaklar ile birlikte video, film ve fotoğraf gibi görsel dokümanlarla da yapılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 189-190). Doküman incelemesinde ve seçilen eserlerin çözümlenmesinde, yeni ontoloji akımının kurucusu Alman filozof Nicolai Hartmann'ın "Ontolojik Tabakalar Görüşü" temel alınarak hazırlanan analiz modeli kullanılmaktadır. Hartmann'a (2024, s. 158-161) göre, bir sanat eserinin ontolojik yapısı çok katmanlı iki varlık alanı çerçevesinde açıklamaktadır. Buna göre sanat eserleri birbiriyle etkileşim hâlinde bulunan iki ayrı varlık alanının kesişiminden oluşmaktadır: Birincisi, eserin duyusal ve maddi boyutunu oluşturan "Ön Yapı" (ritim, doku, jest, ölçek) olup gerçek (real) varlık alanına karşılık gelen biçimsel yapıyı ifade etmekte; ikincisi ise eserin anlam ve duygu boyutunu oluşturan, tinsel ve anlamsal olan "Arka Yapı" olup gerçek dışı (irreal) varlık alanına karşılık gelen içeriği temsil etmektedir. Hartmann'ın modeli araştırmacının ana omurgasını oluştururken; eserlerin maddi

boyutunu oluşturan ‘ön yapı’ çözümlenirken, özellikle fırça hareketinin bedenselliğini vurgulamak adına Roland Barthes ve Judith Butler’ın performatif yaklaşımlarından faydalanılmaktadır. Eserlerin tinsel ve ruhsal derinliğini, anlamsal bakışını, kültürel yanını ve zaman ekseninde kurduğu diyalogu temsil eden ‘arka yapı’ analizinde ise, anlamın çok katmanlılığını açıklamak amacıyla Umberto Eco’nun ‘Açık Yapıt’ kuramı temel alınmaktadır. Böylece kaligrafi, hem fiziksel bir icra hem de felsefi bir gösterge olarak bütüncül bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Yapılan doküman incelemesine göre bu araştırmada sanat eserleri, ön yapı ve arka yapı kategorileri kapsamında analiz edilmektedir. Analiz süreci, aşağıdaki tabloda yer alan kuramsal çerçeve ve sorular rehberliğinde gerçekleştirilmektedir:

Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Gözlem Odağı	Kuramsal Çerçeve	Analiz Soruları
ÖN YAPI (Duyusal/ Maddi)	Ritim & Hız	Fırça vuruşlarının temposu, akışkanlık ve duraksamalar; nefes-hareket senkronizasyonu; hızlanma ve yavaşlama dinamikleri.	R. Barthes: Bedensel ritmin ve nefesin yazıya aktarımı.	Fırça vuruşlarının temposu ve duraksama örüntüsü nasıl kurgulanmıştır? Bu yapısal ritim, sanatçının o andaki akış sürecini nasıl yansıtır? Duraksamalar bilinçli bir “sessizlik” mi yoksa bedensel bir sınırın ifadesi midir?
ÖN YAPI (Duyusal/ Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Boya/mürekkep yoğunluğu, kâğıt/yüzey direnci, impasto ve lekeler; malzemenin fiziksel davranışı (emilim, yayılma, kuruma); doğal ve yapay malzeme ayrımı.	N. Hartmann: Maddenin sanatçının tinsel niyetine gösterdiği direnç.	Malzeme ve yüzey etkileşimi eserde ne tür fiziksel izler üretmiştir ve anlatılmak istenen kavramın ağırlığıyla örtüşüyor mu? Malzeme seçimi, sanatçının tinsel niyetinin maddi bir “dirençle” karşılaşmasını mı yoksa uyumlu bir akışı mı temsil ediyor?
ÖN YAPI (Duyusal/ Maddi)	Jest & Hareket	Fırçanın izlediği yol, bedensel koordinasyon ve enerji; kolun, bileğin, omuzun ve tüm beden hareketi; jestin spontanlığı veya kontrollülüğü.	J. Butler: Kimlik inşası olarak performatif eylem. Kaligrafik jestin anlam üretimi.	Çizgi, bitmiş bir formdan ziyade bir “eylemin kanıtı” olarak mı duruyor? Jest, sanatçının bedensel varoluşunun kalıcı bir izi mi yoksa geçici bir performansın belgelenmesi midir?
ÖN YAPI (Duyusal/ Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin fiziksel boyutları ve sanatçının vücut ölçüleriyle oranı; mekânsal kuşatıcılık veya mahrem yakınlık; izleyicinin bedensel konumlanması.	J. Butler & Merleau-Ponty: Bedensel mekânın sınırları ve kuşatıcılık.	Eserin ölçeği, kuşatıcı bir mekân mı yaratıyor yoksa mahrem bir gözlem alanı mı sunuyor? Sanatçının bedensel sınırları, eserin boyutlarında nasıl bir iz bırakıyor?

ÖN YAPI / ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kompozisyonel asimetri ve boyanmamış (negatif) alanların kâğıttaki yerleşimi; doluluk-boşluk oranı; "mu" (無) kavramı.	U. Eco & Zen Estetiği: Anlamın askıya alınması ve "Açık Yapıt".	Boşluk fiziksel bir eksiklik midir, yoksa izleyicinin tinsel katılımı için bırakılmış bir "anlam alanı" mıdır? Negatif alan, Zen estetiğindeki "mu" (無) kavramıyla nasıl bir diyalog kuruyor?
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/ Kültürel)	Kavramsal Odak	Eserin varoluşsal, meditatif ve spiritüel boyutu; Eserin göstergesel yapısı, düz anlam (denotation) ve yan anlam (connotation) katmanları; Eserin ait olduğu kültürel gelenek (Doğu Asya, İslam, Batı, vb.); geleneksel formun korunma, dönüştürülme veya yıkılma biçimi; farklı kültürel kodların melezlenmesi; eserin kültürel kimlik inşasındaki rolü.	U. Eco: Seçimlerin özgürlüğü ve anlamın çoğulluğu. "Açık Yapıt" ve göstergebilim.	Eser, belirli bir ruhsal mesaj mı dayatıyor yoksa tinsel deneyimin çoğulluğuna mı alan açıyor? Harfin/formun soyutlaşma derecesi, anlamın askıya alınarak çoğalmasına mı hizmet ediyor? Eser, tek bir sabit anlama mı kapanıyor yoksa yapısal olarak çoklu okumalara mı açılıyor? Kaligrafik jest, bir arınma (catharsis) ritüelinin kalıntısı olarak mı duruyor? Eser, referans verdiği kültürel geleneği nasıl dönüştürüyor? Geleneksel formun "kırılması", yeni bir kültürel kimlik inşası mı yoksa geleneğin yeniden yorumlanması mı? Farklı kültürel kodların melezlenmesi, eserde nasıl bir gerilim veya uyum yaratıyor?

Tablo1. Dışavurumcu Kaligrafi: Metodolojik Analiz Tablosu

Dışavurumcu kaligrafi; soyut, performatif, zen odaklı meditatif, doğa ile etkileşimli ve kavramsal kaligrafi olmak üzere beş temel yönelim üzerinden değerlendirildiğinde; ruhsal yansıma ve bedensel jest gücünü bünyesinde barındıran bütüncül bir ifade pratiği olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda eser yaratım süreci, daha önceden belirlenmiş estetik bir hedefe ulaşmaktan ziyade, sanatçının bedeni, zihni ve izleyiciyle kurduğu anlık ilişkinin ortaya çıktığı bir farkındalık alanına dönüşmektedir. Dışavurumcu kaligrafide çizgi, artık sadece biçimsel bir işaret olarak değil; sanatçının şu anda, bedende ve düşüncede gerçekleşen varoluşsal karşılaşmasının tekil ve geri döndürülemez izi olarak kendine yer bulmaktadır. Bu iz, sanatçının kontrolü askıya aldığı, akışı ve rastlantıyı yaratımın ana unsurları olarak kabul ettiği bir oluşum anlayışını yansıtmaktadır.

Bundan dolayı ortaya çıkan eser, tamamlanmış bir nesne olmaktan ziyade, yaşanmış bir deneyimin somut bir tanığı niteliği taşımaktadır. İzleyici, bu yaşanmış deneyimle karşılaştığında, eseri sadece görsel olarak değil, duyuşsal ve bedensel düzeyde de algılamaya davet edilmektedir. Bu yaklaşım biçimi, dışavurumcu kaligrafiyi temsil temelli sanatlardan ayırmakta, deneyim ve süreç odaklı çağdaş sanat pratikleriyle aynı çerçevede konumlandırmaktadır. Dışavurumcu kaligrafinin bu çok katmanlı yapısı; tezin izleyen bölümlerinde yukarıda belirtilen beş temel kategori (soyut, performatif, meditatif, doğa odaklı ve kavramsal kaligrafi) altında seçilen sanatçı ve eseri üzerinden incelenmektedir. Bu kapsamda her bir sanatçı ve eser, yukarıda sunulan metodolojik analiz tablosu rehberliğinde; fırça izinden tinsel derinliğe, bedensel jestten kültürel koda kadar uzanan bir perspektifle çözümlenerek, kaligrafi disiplininin güncel sanat pratikleri içindeki yeri somutlaştırılmaktadır.

2.1.1. Soyut Kaligrafi

Soyut, sözcük anlamı bakımından somut bir karşılığı bulunmayan, genelden ayrılmış, düşünsel olanı ifade etmektedir. Soyut sanatın öncüsü ve aynı zamanda renk ve kompozisyon ustası olarak bilinen, dışavurumculuk akımının ilham kaynaklarından biri olan Wassily Kandinsky (Hodge, 2016, s. 57), soyutun bir “yokluk” olmaktan ziyade, nesnenin dış kabuğunun ötesinde bulunan “içsel zorunluluk” olduğunu savunmaktadır. Sanatçıya göre soyut bir form, maddi dünyadan arınıp, doğrudan ruhsal bir titreşime hitap eden, saf sanatsal bir ifadedir (Kandinsky, 2021). Estetik kuram çerçevesinde incelendiğinde soyut, nesnesizlik anlayışının bir yansıması olarak ele alınmaktadır. Alman sanat tarihçisi ve estetik kuramcısı olan ve özellikle soyutlama kavramına getirdiği psikolojik yaklaşımla tanınan Worringer (1985)’e göre soyut, insanın dış dünyanın karmaşası karşısında hissettiği huzursuzluktan uzaklaşarak, değişmez ve mutlak olan geometrik veya organik yasalara yönelme ihtiyacıdır. Bu doğrultuda soyut, görünen dünyanın rastlantısallığından kurtulup, özün, mutlak formun ve tinsel olanın ortaya çıkarılması sürecini ifade etmektedir.

Soyutlama kavramına bakıldığında da soyut kavramından farklı olarak sonuçtan ziyade bir süreci temsil etmektedir. Soyut, eserin bütününde erişilen kavramsal derinliği açıklarken, soyutlama sanatçının formu nasıl bozduğunu açıklamaktadır. Soyutlamada süreç içerisinde bir nesne ya da kavramın duyuşsal gerçekliğinden kopararak; renk, çizgi, form ve doku gibi plastik unsurların özgün bir dille ifade edildiği görülmektedir. Soyutlama, dışa dünyanın taklidinden vazgeçilerek, sanatçının iç dünyasındaki ritmik ve tinsel enerjinin doğrudan forma dönüştürülmesidir. Bu süreç esnasında sanat eseri, bir şeyin temsili olmaktan ziyade, kendi varlığıyla bir gerçeklik oluşturmaktadır (Read, 2014).

Soyut kaligrafinin ne olduğu noktasına gelindiğinde de kaligrafinin temel taşı olan yazı stilleri ve okunabilirlik kaygısının ötesine geçildiğı anlaşılmaktadır. Harfin anatomik yapısının bozularak, soyut kaligrafinin lekesele bir değeri, ritmik bir unsur, insanoğlunun yarattığı alfabeler ile okutulan değil, sanatçının iç dünyasını jest, mimik ve duygu aktarımıyla gösterdiği lekesele formlarla yeni bir dil oluşturduğu görülmektedir. Mediavilla (1996) ‘ya göre soyut kaligrafi harfin semantik işlevinden uzaklaştırılarak, saf bir görsel imgeye dönüşmektedir. Bu anlamda kaligrafi artık bir mesaj iletme görevinden ayrılarak, sanatçının bedensel jestinin, hızının ve o andaki ruhsal halinin yüzeyde bıraktığı geri döndürülemez izi konumuna gelmektedir (Stevens, 2013). Böylece soyut kaligrafi geleneksel kaligrafiden farklı olarak, odağının yazılan şeyin ne olduğundan ziyade nasıl bir eylemle ortaya çıktığı noktasında konumlanmaktadır. O nedenle bu tez kapsamında soyut kaligrafi, geleneksel formun sınırlarını genişleten, dışavurumcu anlayışı merkezine alan ve yazma eylemini varoluşsal bir oluş süreci olarak ele alan bir bakış açısıyla incelenmektedir. Bu bölümde farklı kültür ve coğrafyalardan kaligrafiyi soyut bir dışavurum aracına dönüştürme noktasında önemli rol oynayan sanatçılardan; Mark Tobey , Franz Kline, Golnaz Fathi, Cy Twombly, Etem Çalışkan ve Antoni Tàpies’in eserleri “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” doğrultusunda analiz edilmektedir.

Bir önceki bölümde değinilen, soyut dışavurumcu anlayışın öncü isimlerinden Mark Tobey, Uzak Doğu fırça disiplini ile Batı lirik soyutlamasını sentezleyen bir sanatçıdır (Lynton, 2015). Tobey’nin Bahai inancıyla gelişen evrensel bütünlük arayışı ve Zen kaligrafisinden öğrendiğı bedensel disiplin, onun “beyaz yazı” olarak isimlendirdiğı özgün üslubunu oluşturmaktadır (Turani, 2010). Tobey’e göre yazı, okunabilir bir metin olmanın ötesinde; evrendeki ritmi, enerjiyi ve ışığı yüzey üzerine kaydeden tinsel bir eylem olmaktadır. Tobey, kaligrafiyi bir dil aracından ziyade, saf bir soyut dışavurum, lekesele bir tavır ve ruhsal bir ritim aracı olarak kullanmaktadır. Sanatçının fırçasından dökülen bu soyutlanmış işaretler, yüzeyde bir tek odak noktası yaratmaksızın yüzeyin tamamına dağılan titreşimli ve organik bir iletişim kurmaktadır. Geleneksel figür-zemin hiyerarşisinin kırıldığı bu lekesele bütünlük, Uzak Doğu’nun içsel boşluk felsefesiyle Batı’nın dinamik enerjisini bir araya getirerek izleyiciyi meditatif bir uzama davet etmektedir. Bu anlamda soyut kaligrafi bağlamında analiz edilecek en güçlü ve olgun eseri, beyaz yazı üslubunun tinsel derinliğini ve teknik katmanlarını maddeyle buluşturan ve en karakteristik örneklerden biri olan Tobey’nin 1944 yılında gerçekleştirdiğı “Crystallization” (Kristalleşme) olmaktadır (Görsel 10). Eser, “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda değerlendirilmektedir:



Görsel 10. Mark Tobey, “Kristalleşme”. 1944.
(Kâğıt üzerine tempera ve sulu boya). <https://www.kisa.link/SHoEO>

Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Beyaz çizgiler, birbirini kesen ve üst üste binen mikro fırça vuruşlarıyla yüksek bir tempo sergilemektedir. Roland Barthes’ın bedensel ritim vurgusunda olduğu gibi, fırçanın hızı sabit görünmesine rağmen duraksamalar kristalize bir yapı oluşturacak kadar seyrek. Bu eser, sanatçının o andaki akış sürecinin kesintisiz bir konsantrasyon sonucu oluştuğunu göstermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Sanatçı teknik olarak kâğıt üzerine tempera ve sulu boya kullanmaktadır. Tobey, mürekkebin şeffaf ve emici doğasıyla, temperanın opak ve kapatıcı doğasını zıtlık yaratacak şekilde kullanmaktadır. Böylece tempera kullanımı, mürekkebin yüzeydeki şeffaflığını ve katmanlılığını artırmaktadır. Bu durum, Hartmann’ın ‘maddenin direnci’ ilkesi uyarınca, sanatçının tinsel ışığı (tempera) maddi karanlığın (mürekkep) üzerinde görünür

		kılmasına olanak tanımaktadır. Boyanın sanatçının zihnindeki ışık dalgalarını yansıtacak bir hafifliğe bürünmesinden dolayı maddenin (boyanın) tinsel niyete direncinin burada minimum olduğu görülmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Çizginin geleneksel kaligrafideki harf anatomisinden tümüyle koptuğu görülmektedir. Judith Butler'ın performatif eylem teorisiyle örtüşen Tobey'nin eserindeki jestler, sanatçının o andaki varoluşsal deviniminin bir kaydı niteliğindedir. Hareketin, bilek ve parmak odaklı mikro bir performans olduğu anlaşılmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, "33 x 48,3 cm" boyutundadır. Eserin küçük bir ölçekte olması, Tobey'nin kaligrafik yaklaşımının anıtsal bir gösteriştten uzaklaşarak, mikro-kozmik bir tefekkür alanı olduğunu kanıtlamaktadır. Tobey'nin küçük ölçekli çalışma tercihi, eseri izleyici için mahrem bir kontemplatif deneyim alanı hâline getirmektedir. Bu nedenle izleyiciyi içine çeken bu mikro-kozmos, bedensel bir ifadeden ziyade zihinsel bir kuşatıcılık yaratmaktadır.
ÖN YAPI \ ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Tobey'nin eserinde boşluk, çizgilerin arasında değil, içinde yer almaktadır. Sanatçı geleneksel boş kâğıt anlayışı yerine çizgilerin yoğunluğuyla bir enerji boşluğu yaratmaktadır. Zen estetiğindeki "Mu" (無) kavramı, bu eserde doluluğun yarattığı o tinsel sessizlikte kendini göstermektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/ Kültürel)	Kavramsal Odak	Mark Tobey'nin bu eseri, Umberto Eco'nun "Açık Yapıt" kuramına uygun bir şekilde anlamın tekil bir noktada sabitlenmesini reddetmekte ve izleyiciye anlamın çoğulluğuna dayanan bir alan açmaktadır. Kaligrafinin ulaştığı yüksek soyutlama derecesi, belirli bir ruhsal mesajı dayatmaktan çok, izleyicinin kendi tinsel deneyimini tetikleyerek anlamı devamlı bir askıya alınma ve yeniden üretim sürecinde tutmaktadır. Bu anlamda eser, Doğu Asya'nın fırça disiplini ile Batı'nın dışavurumcu anlayışını harmanlamakta; geleneksel kaligrafiyi bir iletişim aracı olmaktan çıkarıp, modern bir arınma ritüeline dönüştürmektedir. Geleneksel kaligrafinin bu radikal bozuluşu, bir yıkımdan çok farklı kültürel kodların uyumlu birleşimiyle yeni bir evrensel kimlik inşasına hizmet etmektedir. Böylece kaligrafik jest, dini ya da kültürel bir referansa

		bağlı kalmadan, tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açan, çok katmanlı ve açık bir gösterge sistemine evrilmiştir.
--	--	--

Tablo 2. Mark Tobey, “Kristalleşme” Analiz Tablosu

Bir önceki bölümde ifade edildiği üzere, Kooning’in etkisiyle gerçekçi üslup-
tan güçlü, sembolik ve dinamik bir dışavuruma yönelen Franz Kline, kaligra-
fik çizgiyi anıtsal bir ölçeğe taşımaktadır. Sanatçının imzası niteliğinde olan
siyah-beyaz kompozisyonlarının en belirgin örneklerinden “Chief” (Şef), Uzak
Doğu kaligrafisinin fırça disipliniyle Batı’nın endüstriyel enerjisinin radikal bir
sentezi olarak kendini göstermektedir. Tobey’in mikro-kozmik alanının tersine
Kline, fırçayı fiziksel bir güç ve mimari bir iskelet olarak kurgulamaktadır. “Şef”
isimli eser adını sanatçının çocukluğunda duyduğu bir lokomotif sesinden alsa
da, herhangi bir nesneyi temsil etmekten çok, kaligrafik eylemin kendisini ve
o eylemin oluşturduğu büyük mekânsal gerilimi merkezine almaktadır (Görsel
11). Kline’in tuval yüzeyine uyguladığı büyük agresif müdahaleler, lekesele saf
bir enerji formunu ve mekânsal bir mührü temsil etmektedir. Sanatçının mad-
deyle girdiği bu ontolojik ilişki, kaligrafik izi sadece görsel bir leke olmaktan çı-
karıp, bedensel varoluşun maddi dirençle çarpıştığı, tuval üzerine düşen anlık
bir kanıta dönüştürmektedir. Eser, “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik
Analiz Tablosu”na göre aşağıda değerlendirilmektedir.



Görsel 11. Franz Kline, “Chief”. 1950.
(Tuval üzerine yağlı boya). <https://www.kisa.link/dhrlV>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserde genel kompozisyonu domine eden büyük fırça darbelerinin yarattığı ana kütlelerde makro-ritim hakimdir. Fırça darbelerinin, bedensel bir ivme ve fiziksel bir momentumla atıldığı eserde yoğun kütlelerden sonra hızdan dolayı incelen alanlardan anlaşılmaktadır. Bununla birlikte hız, fırça darbelerinin uçlarındaki saçaklanmalardan ve boyanın sıçrama biçiminden okunmaktadır. Bu, Franz Kline'in o andaki varoluşsal dışavurumunu yansıtan yüksek bir tempodur.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Kline'in, eserinde tuval üzerine yağlı boya yaptığı ve büyük boyutlu fırçalar kullandığı görülmektedir. Hartmann'ın ontolojik çerçevesinden incelendiğinde; boya (maddi tabaka), sanatçının eylemine karşı bir direnç oluşturmada, onun kinetik enerjisi ve hızıyla bir uyum sergilemektedir. Siyah-beyaz renklerden oluşan bu eserde beyaz alanlar sadece zemin olarak değil, aynı zamanda siyahla aynı seviyede çatışan pozitif birer kütle olarak kendini göstermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Jest, Butler'ın performatif eylem teorisine yakın bir çerçeve çizmektedir. Fırça darbesi, sadece parmak veya bilekle değil, vücudun tümüyle katıldığı, geniş açılı kol hareketleriyle oluşturulan bir eylemin kanıtıdır. Kline için fırça darbesi bir şeyi betimlemez; eser fırça darbesinin atılma anındaki varoluşsal hamleyi temsil etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	"148.3 x 186.7 cm" boyutlarındaki bu anıtsal ölçekteki eser, izleyiciyi fiziksel olarak kuşatmaktadır. Tobey'in mahremiyetinin aksine Kline'in bu boyutlardaki eseri, izleyiciyi fırça darbesinin büyüklüğü ve eylemin fiziksel gücüyle karşı karşıya bırakmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Siyah ve beyazın birbirleriyle olan çekişmesi, dinamik bir asimetric denge oluşturmaktadır. Beyaz alanlar, siyahın biçimini yontan aktif güçler olarak hissedilmektedir. Zen estetiğindeki "Mu" kavramı, eserde sessiz bir boşluktan çok, siyahın enerjisini dengeleyen potansiyel bir güç alanı oluşturmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, Eco'nun Açık Yapıt kuramına göre tamamen belirsizliğe dayanmaktadır. Eserin çıkış noktası Kline'in çocukluk döneminde yaşadığı Pennsy Ivania'dan geçen "The Chief" isimli buharlı bir lokomotif

		olsa da tren formunun eserin içinde tamamen soyutlaştığı ve anlamı askıya aldığı görülmektedir. Sanatçı bu eserinde bir treni betimlemekten ziyade, çocukluğunun gürültülü ve heybetli dünyasına bir gönderme yapmaktadır. Lokomotif artık bir nesne değil, sadece lokomotifin taşıdığı hız, ağırlık ve enerjinin kaligrafik bir dışavurumudur. Kaligrafik jest, dilsel bir iletişimden uzaklaşarak, vuku bulma, kendini gerçekleştirme hâline dönüşmektedir. Lokomotif referansı, sanatçıya göre somut bir model değil; sanatçının kaligrafik jestini doyuran duygusal ve endüstriyel bir bellek olmaktadır. Eser, Uzak Doğu'nun tinsel disiplini ve Batı'nın endüstriyel gücüyle harmanlanarak yeni bir kültürel kimlik inşa etmektedir.
--	--	---

Tablo 3. Franz Kline, "Chief" Analiz Tablosu

Soyut kaligrafi başlığı altında ele alınan bir diğer sanatçı 1972 Tahran doğumlu, çağdaş kaligrafi sanatçısı Golnaz Fathi'dir. Fathi, İran hat sanatının bin yıllık disiplinini, Batı'nın soyut dışavurumcu tavrıyla birleştiren önde gelen sanatçılarından biridir. Geleneksel eğitimini Tahran'daki İran Kaligrafi Derneği'nde tamamlayarak hattat unvanını alan sanatçı; geleneksel kaligrafinin katı kurallarını yıkıp, sözcüklere dayalı anlam dünyasının dışına çıkarak, harfi saf bir çizgisel enerjiye dönüştürmektedir (Sundaram Tagore Gallery). Fathi'nin soyut kaligrafi ile olan ilişkisi, kaligrafiyi okunması için değil, kaligrafinin hissedilmesi üzerine oluşturma arzusundan gelmektedir. Sanatçıya göre kaligrafi, zamanla harflerin anatomik özelliklerinin ötesine geçerek; meditatif bir tekrarın, tinsel bir dışavurumun ve bedensel bir performansın, aracı olmaktadır. Sanatçının geleneksel harf formlarını okunaksız asemik bir yapıya indirgemesi, harfin sadece dilsel bir mesaj taşıyıcısı olma fonksiyonunu reddederek onu görsel bir ritmin parçası konumuna getirmektedir. Yüzeyde birbirine dolanan, üst üste gelen ve yoğun çizgi istifleriyle oluşturulan bu katmanlı yapı, izleyiciyi metni zihinsel olarak okuma çabasından uzaklaştırarak sezgisel bir deneyime davet etmektedir. Fırçanın kesintisiz, anlık ve dinamik hareketleri, sanatçının nefes alış verişleriyle senkronize olan eyleminin doğrudan izlerini yansıtmaktadır. Böylece harfler, belirli bir kültürel kodun kısıtlamalarını aşarak evrensel bir dile bürünmektedir. Bu anlamda Golnaz Fathi'nin erken dönemlerindeki monokrom siyah-beyaz disiplinden, olgunluk döneminden dramatik ve renk odaklı bir yapıya geçişini ve doğanın döngüsü ile sanatçının içsel ritmi arasındaki bağı temsil etmesi nedeniyle "Sunset" (Gün Batımı) isimli eseri (Görsel 12) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir:



Görsel 12. Golnaz Fathi, “Sunset”. 2021.
(Tuval üzerine akrilik, ink ve spreay boya). <https://www.kisa.link/QjleY>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserdeki ritim, gün batımını ifade eden dramatik ama dinamik bir tempodadır. Fırça darbeleri, Fathi'nin imzası olan mikro ve makro vuruşlardan oluşmakta ve eser ufuk çizgisine paralel bir yayılım göstererek geniş bir mekânsallık kazanmaktadır. Eserdeki ritim, sanatçının akış sürecini hem zamansal bir harita hem de görsel bir kayıt olarak yansıtmaktadır. Fathi'nin fırça darbeleri, geleneksel hat sanatındaki tek nefeste yazma geleneğinin modern bir uzantısıdır. Ritimdeki süreklilik, Fathi'nin o andaki meditatif konsantrasyonunun ve dış dünyadan uzaklaşarak sadece ruh-beden-zihin koordinasyonuna teslim olduğunu göstermektedir. Vuruşlar arasındaki hız farkları, Fathi'nin zihnindeki duygusal dalgalanmaların iz düşümleridir. Eserdeki duraksamalar, izleyiciye nefes aldıracak alanlar bırakmak için yapılmış bilinçli estetik tercihler olmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eserde tuval üzerinde geleneksel hat sanatının ana malzemesi olan mürekkep ve modern anlayışın akrilik ve spreay boya kullanımıyla hibrit bir yapı, puslu bir etki ve katmanlı bir doku oluşturulmaktadır. Bu hibrit malzeme kullanımı ışığın kırılma anlarını simgelemektedir. Hartmann bağlamında incelendiğinde bu malzeme çeşitliliği, sanatçıya

		yüzeyde derinlik ve farklı varlık tabakaları inşa etme imkânı sunmaktadır. Sanatçının tinsel niyeti, sprej boyanın kontrol edilemez, dağılan yapısı, akriliğin yarattığı fiziksel pürüz ve yüzeyin genişliği maddeyi kendi formuna büründürmeyi amaçlarken, madde doğası gereği direnç sergilemektedir. Bu direnç esere sarsıcı ve dramatik etkisini veren asıl neden olmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki vuruşlar ve sprej boya kullanımı, bir harfi temsil etmemekte; sanatçının tuval önündeki fiziksel hamlesinin hızının, fırça üzerine uyguladığı basıncın ve vuruş yönünün bir kanıtı olmaktadır. Vuruşların başlangıç ve bitiş noktalarındaki yoğunluk farkları, boyanın sıçrama şekli ve sprejin dağılımı; izleyiciye bitmiş bir nesneyi değil, vuku bulmuş bir eylemin görsel kanıtını sunmaktadır. Bu durum eseri bir sonuç olmaktan çıkararak, bir süreç olarak konumlandırmaktadır. Fathi'nin kaligrafik jesti burada geçici bir performansın zamana karşı duran kalıcı bir izi olarak kendini göstermektedir. Eser hem kontrollü bir hat disiplini hem de kontrolsüz bir duygu boşalımını içermektedir. Judith Butler'ın performatiflik kuramı ışığında Fathi'nin kuralları yıkarak yaptığı her bir asemik ifade, sanatçının modern kimliğini yeniden inşa etmesi anlamına gelmektedir. Bu da Eco'nun Açık Yapıt'ı gibi o andaki eylemle tümüyle yeni ve açık bir yapıya dönüştüğünü kanıtlamaktadır. Anlam, biten bir sözcükte değil, o yazma eyleminin sürekliliğinde bulunmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	"130 x 170 cm" boyutlarındaki bu büyük ölçekteki eser, sanatçının bedensel sınırlarını zorlamakta ve izleyiciyi sadece bir seyreden olma konumundan çıkararak, eserin yarattığı duygusal alanın tam merkezine dâhil etmektedir. Böylece eser, bedensel bir kuşatıcılık yaratmakta ve kaligrafik enerjinin tüm alana yayılmasını sağlamaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Renkli alanlar ile fırça darbelerinin yoğunlaştığı karanlık alanlar arasındaki denge, doğadaki ışık-gölge ilişkisine benzemektedir. Umberto Eco bağlamında ele alındığında boşluk, anlam alanı olarak, eserin anlamının sanatçıdan çıkıp izleyiciyle birlikte yaratılmasına olanak tanımaktadır. Eser zen estetiğindeki "mu" (無) kavramı bakımından incelendiğinde de boşlukların, nefes alma durakları olarak kullanıldığı ve kaligrafik

		enerjinin yayılmasını sağladığı görülmektedir. Eserdeki bu enerjinin yayılmasını sağladığı görülmektedir. Eserdeki bu sessizlikler, dinlenme alanları olarak düşünülmektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, “Gün Batımı” ismiyle somut bir doğa olayına referans vermesine rağmen görsel yapı tamamen soyuttur. Bu anlamda eser, anlamın askıya alındığı, izleyicinin kendi zihnindeki gün batımı imgesiyle eseri tamamladığı bir açık yapıttır. Yapısal olarak bir tek sabit alana kapanmaz. Eser kaligrafik formun asemik yapısı gereği, tinsel deneyimin çoğulluğuna büyük bir alan açmaktadır. Fathi’nin esere küçük dokunuşları, sanatçının geleneksel eğitimindeki “meşk” (tekrar) disiplininin gelen bir arınma ritüelinin kalıntısıdır. Geleneksel formun yıkılması, sadece bir yeniden yorumlama değil; yeni bir kültürel kimlik inşası olmaktadır. Sanatçı hattat kimliğinin getirdiği gelenekselliği kırarak, küresel sanat dünyasında kendi öznel, soyut kaligrafisini yaratmakta ve kaligrafinin geleneksel tavrını modern bir ifade aracına dönüştürmektedir. Uzak Doğu’nun tinsel derinliği ile Batı’nın dışavurumcu enerjisi çatışmalı ama yeni bir uyum doğurmaktadır. Bu hibrit estetik farklı kültürel kodları birbirine eklemlenmekte ve doğanın dönüşümü teması etrafında şekillenmektedir.

Tablo 4. Golnaz Fathi, “Sunset” Analiz Tablosu

Soyut kaligrafiye örnek olabilecek bir diğer sanatçı Cy Twombly’dur. Tam adı Edwin Parker Twombly Jr.’dır. 25 Nisan 1928 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nin Virginia eyaletinde yer alan Lexington şehrinde doğan ve 2011 yılında Roma’da hayatını kaybeden sanatçı, kaligrafiyi bir mesaj iletme aracı olmaktan çıkarak, onu saf bir bedensel iz ve bellek alanı olarak yeniden tanımlayan en önemli isimlerden biridir. Twombly, kaligrafiyi okunaklılıktan kopararak, eserlerinde anlamsız yazı anlamına gelen asemik yazıyı kullanmaktadır. Bu da sanatçının soyut kaligrafiyle olan bağlantısını ve eserlerindeki kaligrafinin harfin anatomisini taşımasına rağmen dilsel bir karşılığı olmayan lekesele tavrını açıklamaktadır. Bu bağlamda Twombly’nin New York Modern Sanat Müzesi’nde (MoMA) bulunan, 1967-1971 yılları arasında gerçekleştirdiği “Blackboard” (yazı tahtası) serisinden 1970 yılında oluşturduğu ve sanatçının tarzını temsil eden en güçlü ve serinin en büyüğü olan “Untitled” (İsimsiz) anıtsal eseri (Görsel 13) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 13. Cy Twombly, “Untitled”. 1970.
(Tuval üzerine yağ bazlı ev boyası ve balmumu kalem). <https://www.kisa.link/TdrBZ>

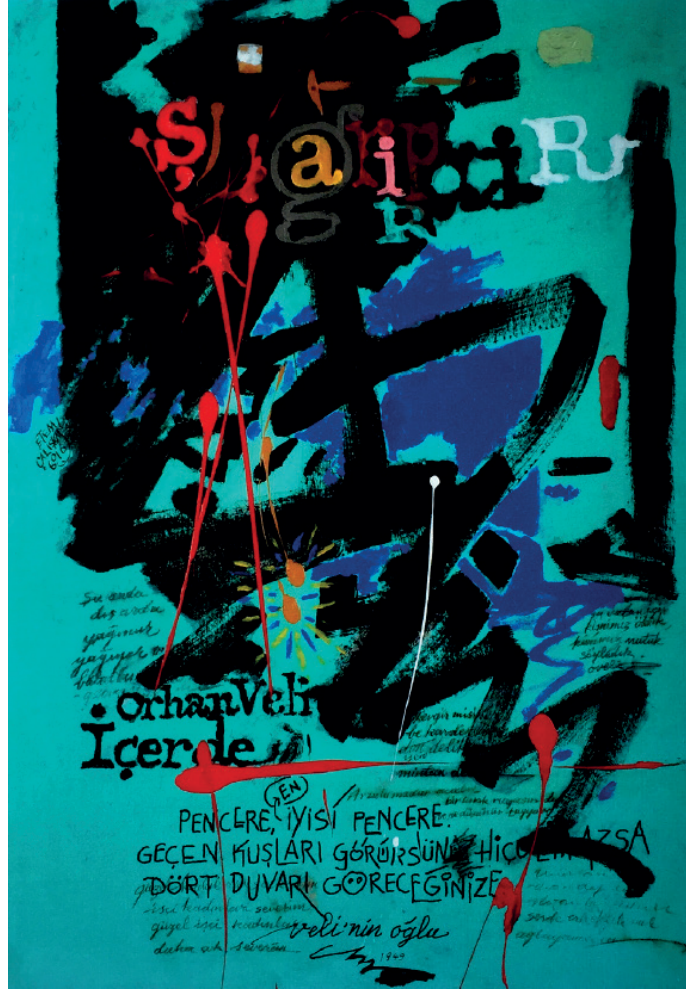
Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserdeki spiral çizgilerin temposu, her şeyi unutmaya çalışan bir insanın mekanik ve obsesif hızını yansıtmaktadır. Eserdeki spiral çizgiler birbirinin içine geçtikçe tempo hızlanmakta; çizgi incelmekte ve keskinleşmektedir. Bu eserde ritim, takıntılı ve durdurulamaz bir devinim şeklindedir. Duraksamalar, Twombly’u omuzlarında taşıyan kişinin yorulması, dengesini kaybetmesi ya da tuvalin sonuna gelip tekrar geri dönmesi gibi fiziksel sınırlardan doğmaktadır. Bununla birlikte balmumu kalemin yüzeydeki direnci de duraksamaların nedenidir. Sanatçının başka birinin bedeniyle beraber oluşturduğu hız ve ritim, duraksamaların olmasından kaynaklı kesintisiz değil, takıntılı bir akışı temsil etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eser, ilkokulda kullanılan yazı tahtalarını simgelemektedir. Gri yağ bazlı ev boyası üzerine balmumu kalem kullanımı, Hartmann’ın maddi direnç kavramını desteklemektedir. Balmumu kalemin yüzeye takılarak bıraktığı puslu ve

		kesintili izler, sanatçının tinsel niyetinin maddi bir dirençle karşılaşarak gerçeklik kazanmasını sağlamaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserde spiral çizgiler, bitmiş bir formun değil, takıntılı bir eylemin kanıtıdır. Jest, Twombly'un disiplinli elinden ziyade mekanik ve obsesif bir tavır yansıtmaktadır. Jest, geçici bir performansın dondurulmuş kaydından ziyade sanatçının başka birinin omuzlarına oturarak, tuval boyunca bir uçtan bir uca gidip gelerek, bu sürekli çizgileri yaratmasına olanak tanımasından dolayı bedensel varoluşun tuval üzerindeki kalıcı izi niteliğindedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	"405 x 640.3 cm" lik bu devasa boyut, kaligrafiyi yazılan bir yüzeyden içinde yaşanılan bir alana dönüştürerek atmosferik bir mekân yaratmaktadır. Sanatçı, bedensel sınırlarını bilerek, insan boyunun iki katından fazla bir tuvale başka birinin omuzlarına binerek çalışmaktadır. Büyük boyutlu bu eserde tekrarlanan spiral çizgilerin kesilmesi, bedensel yorgunluğun ve fiziksel sınırların göstergesidir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Eserdeki spirallerin yoğunluğu, arka planda kalan gri boşluklar izleyicinin tinsel katılımı için bırakılmış, zaman derinliğini hissettiren bir anlam alanıdır. Boşluklar, çizgilerin oluşturduğu kalabalık içinde bırakılmış tinsel nefes alanları olmaktadır. Bu bağlamda karalamalar, hiçliğin içinde varlık kazanan, görünen kısımda geçici ama aslında kalıcı ruhsal izlerdir. Twombly, okunaklı sözcükleri bilerek yok ederek dilin yarattığı anlamı askıya almaktadır. Bu durum zihni, sözcüklerin ağırlığından kurtarıp, saf bir sezgisel algıya yöneltme çabasıdır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, izleyiciye herhangi bir dini ya da spiritüel dogmayı dayatmamakta ve okunaklılığın kaybolmasıyla tinsel deneyimin çoğulluğuna devasa bir alan açmaktadır. Eser, bu spiral çizgilerin içerisinde izleyicinin içsel ritmini ve ruhsal yankısını bulmasına imkân tanımaktadır. Bu nedenle eser, her okumada yeniden inşa edilen bir açık yapıt olarak kendini göstermektedir. Twombly'nin jesti, bir kaligrafın ustalığını sergileme çabası olmaktan ziyade, fiziksel yorgunluk ve mekanik bir tekrarla zihni boşaltma, yani bir arınma ritüelinin bedensel kalıntısıdır. Spiraller, sanatçının tinsel enerjisinin tuval

		üzerindeki tortusudur. Eser, hiçbir sabit anlam taşımamakla beraber, harfin tamamen soyutlaşması, anlamın dilsel düzeyde askıya alınmasına, fakat tinsel ve duygusal düzeyde çoğalmasına hizmet etmektedir. Eğer bir sözcük olsaydı tek bir şeyi ifade ederdi; fakat bu karalamalar her şeyi ve hiçbir şeyi aynı anda söylemektedir. Sanatçı, Batı'nın rasyonel yazı geleneği ile Doğu'nun disiplinli kaligrafi anlayışını aynı anda kırmaktadır. Bu kırılma, sadece yeniden gerçekleştirilen bir yorumlama olmaktan ziyade; unutan, karalayan ve hata yapan insan bedenini merkezine alan yeni bir kültürel kimlik inşasıdır. Klasik mitolojinin Doğu'nun Antik lirik ruhu ile modern Batı'nın Graffiti Amerikan sokak estetiğinin melezlenmesi; bir gerilim yaratmakta fakat bu gerilim, eserin canlı ve dinamik bir biçimde kalmasını sağlamaktadır.
--	--	--

Tablo 5. Cy Twombly, "Untitled" Analiz Tablosu

Soyut kaligrafi özelinde ele alınan bir diğer sanatçı, Türk grafik sanatı ve kaligrafisinin efsane isimlerinden biri olan, geleneksel kaligrafi disiplinini modern estetik ve dışavurumcu bir yaklaşımla birleştiren Etem Çalışkan'dır. 1928 yılı Tarsus doğumlu olan ve 1 Şubat 2025 tarihinde 97 yaşında hayatını kaybeden Etem Çalışkan için kaligrafi, Emin Barın'ın geleneksel eğitimiyle başlasa da, zamanla harfin okunabilir olma zorunluluğunu terk ederek, hissedilebilir, özgür olma aşamasına geçmektedir. Yazıyı resme, resmi yazıya dönüştüren sanatçı, "Sanatın kurallara göre hapsedilemeyeceği kadar özgür bir alan olması gerekir" bakış açısını savunmaktadır. Harflerle resim yapan ressam olarak da bilinen Çalışkan'a göre, yazı sadece bir iletişim aracı olmaktan çok, nesnenin bir anlatım biçimi ve resimdir. "Yazı sözdür, harfler ise sözlerin notasıdır" diyen sanatçı, sözcüklerin insanların iletişimde çıkardıkları seslerin ahengini ifade ettiğini belirtmektedir (Uygungöz, 2025, s. 62-63). Sanatçının kaleminden ya da fırçasından dökülen her bir çizgi, belli bir metni okutma kaygısından sıyrılarak, yüzey üzerinde görsel dinamik bir enerji alanı oluşturmaktadır. Geleneksel hat sanatındaki katı boşluk-doluluk dengesi, Çalışkan'ın pratiğinde yerini doğaçlamayla gerçekleştirilen jestüel bir tavra bırakmaktadır. Böylece harfler, kültürel köklerinden beslenen semboller olmanın ötesinde, evrensel bir değere kavuşmaktadır. Bu anlamda Çalışkan'ın 90. yaşı onuruna düzenlenen İstanbul'daki "Çizginin Gücü" sergisinde sanatçının geleneksel harf formunu modern dışavurumcu bir anlayışla harmanladığı, 2016 tarihli "Garip" isimli eseri (Görsel 14) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 14. Etem Çalışkan, “Garip”. 2016.
(Tuval üzerine çoğunlukla akrilik ve karışık teknik). (Çoban, Gözde, 2020).

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fırça darbeleri iki farklı hız katmanına sahiptir. Arka plandaki siyah fırça darbeleri ve doğrudan tüpten çekilen kırmızı boya yüksek bir bedensel ivmeyi yansıtırken, Orhan Veli Kanık'ın şiir dizeleri ve yukarıdaki rengarenk tipografi daha yavaş, kontrollü bir ritim sergilemektedir. Bu yapısal ritim, Etem Çalışkan'ın coşkulu bir tavır ile metne duyulan saygı arasındaki akışını yansıtmaktadır. Duraksamalar bedensel bir sınır olarak değil, şiirin nefes aralıklarını yansıtan bilinçli tinsel sessizlikler olarak kendini göstermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Tuval üzeri akrilik boyanın turkuaz arka plandaki emilimi ve kırmızı boyanın tüple aktarımı eserde kaotik ama canlı fiziksel izler bırakmaktadır. Bu malzeme tercihi, Orhan Veli şiirindeki umulmadık ve umut veren duyguyla zıtlık yaratmaktadır. Malzeme ve renk

		seçimi, tinsel niyetin dirençle karşılaştığını; bununla birlikte rengarenk “garip şair” yazısının da kaotik yapısı altında oluşan üçgen pencerenin içerisinde belli belirsiz lekelerle algılanan kuşların ve yukarıdaki beyaza yakın “R” harfi ile ona gönderme yapan eserin ortasında yer alan beyaz noktadan çıkan çizgi uzantısının karanlıktan sonra gelen ışığı yani umudu vurguladığı görülmektedir. Burada depresif turkuaz tonu ve mor alanlar üzerindeki siyah leke yoğunluğu umuttan önceki karanlığı ifade etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Çizgi, bitmiş bir dekoratif formdan çok, sanatçının o andaki varoluşsal eyleminin kanıtı olarak kendini göstermektedir. Jest, lekesele vuruşlar, kırmızı boya damlaları, arka planla kurgulanan silik yazılar, şiirin lettering yaklaşımı ve parçalanmış tipografi kullanımıyla geçici bir performansın dondurulmuş belgesi olarak değil, Çalışkan’ın zihinsel dışavurumuyla oluşturduğu bedensel varoluşunun tuval üzerindeki kalıcı ve dinamik bir izdüşümü olmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	“100 x 150 cm” ölçülerindeki eser, izleyiciyi kuşatan bir mekân yaratmaktadır. Mahrem bir okumadan çok, izleyiciyi şiirin anlamına ve lekenin içine çekerek kuşatmaktadır. Sanatçının kol ve omuz genişliğine yayılan vuruşların büyüklüğüyle oluşan canlı ve kaotik izler de vücut ölçüleriyle birebir orantılı bir bedensel sınırın izini taşımaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Turkuaz negatif alanlar fiziksel bir eksiklik olarak değil, izleyicinin tinsel katılımı ve şiirin yankılanması üzere bırakılmış anlam alanlarıdır. Boşluk, Zen’deki “mu” kavramıyla paralel olarak, şiirin lekesele dolulukla girdiği diyalog sayesinde anlamın belirginleşmesini ve çoğalmasını sağlamaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, burada belirli bir mesaj dayatmakla beraber görsele yarattığı tinsel deneyimin çoğulluğuna da alan açmaktadır. Harflerin okunaklılığının düşürülmesi, silik ve karmaşık yapı anlamı yok etmez, aksine eserin duyusal boyutta çoğalmasını sağlamaktadır. Burada geleneksel kaligrafi formunun kırılması, yeni bir kültürel kimlik inşasıdır, geleneksel bir tavrın yorumu görülmektedir. Farklı kodlardan oluşan kaligrafi, şiir, tipografi, lettering ve lekenin melezlenmesi, eserde çağdaş ve dinamik bir duruş yaratmaktadır.

Tablo 6. Etem Çalışkan, “Garip” Analiz Tablosu

İncelenmek üzere ele alınan bir diğer sanatçı, Antoni Tàpies (1923-2012)'dir. Barselona doğumlu, İspanyol sanatçının ciddi bir hastalıktan sonra üniversite eğitimini yarıda bırakarak, resme yöneldiği görülmektedir. 1948 yılında Dau al Set dergisinin kurucularından olan ve Joan Miró ile Paul Klee'den etkilenen sanatçı; kariyeri boyunca Venedik Bienali'nde önemli başarılar elde ederek, 1993 yılında Resim Ödülü'ne layık görülmüştür. Tàpies, eserlerinde kum, mermer tozu, pigment ve bağlayıcı tutkallardan oluşan yoğun dokulu "materia" (madde) adını verdiği ağır kütleler kullanmaktadır. Somut malzeme kullanımıyla fiziksel dönüşümü vurgularken, Uzak Doğu ve Batı kültüründen gelen tavır ruhsal dönüşümü vurgulamaktadır. İkonografiye duyduğu ilgiden dolayı yoğun dokulu tuvaler boyayarak, madde odaklı özgün bir stil geliştirdiği anlaşılmaktadır (Museutapies). Sanatçının soyut kaligrafi ile bağlantısı, yazıyı bir bilgi taşıyıcısından olmaktan çok, madde üzerine kazınan arkaik bir iz ya da bir yara olarak ele almasında yatmaktadır. Mührü gibi hemen hemen her eserinde kullandığı "t" veya "+" formu hem isminin baş harfini hem de bir şeyi iptal etme ya da bir koordinat noktasını temsil eden evrensel bir sembol işlevi görmektedir. Soyut kaligrafi başlığı altında sanatçının olgunluk döneminin en rafine işlerinden biri olan "391" isimli eseri (Görsel 15) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 15. Antoni Tàpies, "391". 2001.
(Tuval üzerine karışık teknik ve kolaj). <https://www.kisa.link/eYgRP>

		gelmektedir. Bu boyutlar, izleyiciyi kuşatan anıtsal bir mekân etkisi yaratmaktadır. Tàpies'in bedensel sınırları ve erişim mesafesi, tuvalin her yerinde kendini gösteren jestlerde fiziksel bir iz bırakarak esere mahrem bir alandan ziyade, mekânsal bir heybet kazandırmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kompozisyonadaki boşluk eserin arka planı olan bej alanlardan oluşmaktadır. Buradaki boşluk fiziksel bir eksiklikten ziyade, izleyicinin tinsel katılımı üzere bırakılmış bilinçli bir anlam alanı olmaktadır. Zen estetiğindeki “mu” yani hiçlik kavramıyla diyalog kuran bu negatif alanlar, Eco'nun açık yapıt kuramında olduğu gibi anlamın kesin bir yargıya ulaşmadan askıya alınmasını sağlamaktadır. Boşluk, ortadaki siyah çorap ve siyah darbelerin oluşturduğu lekelerin yarattığı dolulukla yarışmamaktadır. Bunun yerine 391, +, B sembollerinin ve sağ üstte yer alan kazıma yazının tinsel bir zeminde yankılanmasına izin vermektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Umberto Eco'nun açık yapıt kavramıyla paralel bir biçimde, eser izleyiciye tek bir ruhsal mesajı dayatmak yerine tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açan bir yapı sergilemektedir. Eserdeki kaligrafik jestler ve merkezdeki agresif leke, yüzeyde sanatçının maddeyle girdiği varoluşsal ilişkinin ve bir arınma ritüelinin kalıntısı olarak belirlemektedir. Eser, tek bir sabit anlama kapanmaktan çok, maddenin ruhsal dönüşümüne dair izleyiciye çoklu okuma alanları açmaktadır. Sanatçı, harf, işaret ve sayıları alışlagelmiş düz anlamından koparıp soyutlaştırarak anlamın sabitlenmesini engellemektedir. Böylece göstergenin yan anlamlarının çoğalmasına hizmet etmektedir. Bu anlamda eser, referans verdiği Uzak Doğu'nun meditatif kaligrafisi ile Batı'nın maddeci dışavurumculuğunu harmanlayarak, geleneksel formu yeniden yorumlamaktadır. Bununla birlikte kültürel kodların bu gerilimli uyumu üzerinden yeni, evrensel bir sanatsal kimlik inşa etmektedir.

Tablo 7. Antoni Tàpies, “391” Analiz Tablosu

Özetle soyut kaligrafi; harfin geleneksel anlam yükünden arındırıldığı, buna karşılık kaligrafi eyleminin kendisinin varoluşsal bir damga niteliği kazandığı, dinamik bir disiplinlerarası alanı ifade etmektedir. İncelenen sanatçıların yak-

laşımları, soyut kaligrafinin ne denli zengin bir çeşitliliğe ulaştığını kanıtlar niteliktedir: Mark Tobey'in mikro-evrensel beyaz yazıları, Uzak Doğu öğretilerini spiritüel bir görüntü şeklinde yüzeye aktarırken, Franz Kline kaligrafiyi görkemli ve mimari bir iskelet olarak tasarlayarak Batı'nın endüstriyel enerjisini yansıtmaktadır. Golnaz Fathi'nin geleneksel kaligrafi disiplininin koparak yazıyı ya da bir ritme evriltilmesi ve Cy Twombly'nin kusurlu ve karalayan insan bedenini merkezine alan çizgisel anlatımı, kaligrafinin bir yazı olmanın ötesinde fiziksel varoluşun sismografik bir kaydına evrildiğinin en belirgin kanıtıdır. Yerel açıdan Etem Çalışkan, kaligrafiyi geleneksel formun sınırlarından çıkarıp dışavurumcu bir estetikte buluştururken, Antoni Tàpies kum ve mermer tozu gibi materyalist öğelerle tinsel niyetin karşısına fiziksel bir direnç koyarak kaligrafiyi yüzeyde açılan bir yara ya da kalıcı bir iz olarak tekrardan inşa etmektedir.

Son olarak, incelenen bu altı farklı eser; Uzak Doğu'nun meditatif derinliği ile Batı'nın agresif ve maddeci dışavurumculuğunu ortak bir zeminde birleştirmektedir. Soyut kaligrafi, Umberto Eco'nun düşünce yapısıyla, izleyiciyi sabit bir okuma yerine anlamın çok katmanlılığına davet eden açık bir yapıt ortaya koymaktadır. Bu aşamada sanatçı; yüzeye attığı her fırça darbesi, kazıdığı her sembol ve bıraktığı her lekeyle sadece bir yapıt ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda fiziksel ve ruhsal sınırlarının maddeyle zıttlaştığı yeni bir benlik inşasını gerçekleştirmektedir.

2.1.2. Performatif Kaligrafi

Performans, en genel tanımıyla bir hareketin, bir işin ya da bir düşüncenin fiziksel olarak gerçekleştirilmesi ve bir eylem aracılığıyla somutlaştırılmasıdır. Sanatsal düzlemde ele alındığında performans sanatı, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatın görsel nesne üretme zorunluluğuna dayalı modernist yaklaşımı sorgulayarak; beden, süreç, mekân, eylem ve zaman gibi unsurları sanatın merkezine konumlandıran radikal bir dönüşüm olarak görülmektedir. Kavramsal sanatın bir parçası olarak sınıflandırılan performans sanatı, sanatçı ve izleyicinin birbirleriyle etkileşim içinde olmalarını gerektiren bir yapıya sahiptir. Performans sanatı, sanatçıların fikirlerini ortaya çıkarmak için bedenlerini kullandıkları, izleyici ile etkileşime geçtikleri, bir defaya mahsus ya da birçok kez, belirli ya da beklenmedik alanlarda, doğaçlama ya da hazırlıklı olarak gerçekleştirilen bir ifade biçimidir (Hodge, 2018, s. 184). Goldberg (2011, s. 9) de performans sanatını, sanatçının fiziksel varlığını birincil ifade aracına dönüştüren ve eylemi yapıtın kendisi hâline getiren bir pratik olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısıyla performans sanatı hem düşünsel hem de estetik bir eylem biçimi olarak sanatın sınırlarını genişleten bir noktaya getirmektedir.

Performans sanatının temel yapı taşı oluşturan en önemli detay, bedenin hem araca hem de içeriğe dönüşmesidir. Gürcan (2015, s. 37-38), performans sanatını sanatçının bedenini düşünsel bir yapının taşıyıcısı niteliğinde kullanan disiplinlerarası bir ifade yöntemi olarak açıklamaktadır. Bu bakış açısı, bedeni sadece temsil edilen bir araç olmaktan çıkararak, duygusal, düşünsel ve fiziksel bir alanda anlam üretim sürecini destekleyen dinamik bir öge olarak ortaya koymaktadır.

Kaligrafinin performans ile bağlantısına bakıldığında; Doğu Kaligrafisinde meditasyon, aydınlanma, anda kalma, kusursuzluk yaklaşımı ile beden, ruh ve zihnin beraber çalıştığı, köklü ve felsefi bir geçmişe sahip olan performans kavramı; performansın sanat olma noktasında, 20. yüzyılın ortalarından itibaren Uzak Doğu'da geleneksel yüzey, mekân ve boyutlardan çıkarak çağdaş bir dışavurum sergilemektedir. Bununla birlikte performans sanatının beden, süreç, zaman, eylem ve mekânı birincil malzeme olarak kabul eden radikal yaklaşımı, Batı ve Orta Doğu kaligrafisinin de geleneksel sınırlarını aşarak, performatif kaligrafi alanına evrilmesinde kilit bir rol oynamaktadır. Performans sanatında odak noktasının bitmiş bir formdan ziyade o formun oluşum sürecindeki anda kalma yaklaşımı, kaligrafide harfin okunabilirliğini birincil amaç olmaktan çıkararak fırça darbelerinin bedensel enerjisini ve ritmini merkeze almaktadır. Bu anlamda, kaligrafi sadece estetik bir yazı disiplini olmaktan ziyade; Roland Barthes'ın üzerinde durduğu bedensel ritmin ve Judith Butler'ın ifade ettiği eylem yoluyla gerçekleşen kimlik inşasının somutlaştığı canlı bir sürece dönüşmektedir. Sanatçı, fırçayı ya da kalemni sadece bir araç olmaktan ziyade, bedensel varoluşunun mekândaki uzantısı olarak kullanmaktadır. Bunu yaparken de ortaya çıkan her iz, performatif süreçte sanatçının bedensel enerjisinin, hızının ve jestlerinin yüzeye doğrudan bıraktığı ham ve fiziksel bir kanıt niteliği taşımaktadır. Böylece kaligrafi, dilsel bir ifadeden sıyrılarak, sanatçının maddeyle girdiği varoluşsal hesaplaşmanın ve o anda gerçekleşen fiziksel devrimin dondurulmuş bir kaydı olmaktadır. Bu kuramsal çerçeveden hareketle, farklı kültür ve coğrafyalardan kaligrafiyi performatif yönüyle ele alan sanatçıların yaklaşımları incelenmektedir. Batı dışavurumculuğunun radikal jestlerinden Uzak Doğu'nun felsefi derinliğine, Orta Doğu'nun ritmik kompozisyonlarından çağdaş müdahalelere uzanan bu geniş yelpazede; Jackson Pollock, Georges Mathieu, Fabienne Verdier, Zhang Huan, Monica Dengo, Hassan Massoudy'nin eserleri, "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu" doğrultusunda analiz edilmektedir.

Performatif kaligrafinin temelini oluşturan Barthes'ın bedensel ritim anlayışı ve Butler'ın eylem yoluyla kimlik inşası, çağdaş sanatta ilk defa Jackson Pollock ile bu kadar görünür hale gelmektedir. O nedenle ilk olarak Amerikan Soyut Dışavur-

rumculuğu'nun performatif kaligrafi anlamında ele alınabilecek en önemli figürü olan Jackson Pollock (1912-1956) incelenmektedir. Sanatçı 1930'da New York'a taşınarak sanat eğitime başlamaktadır. Geleneksel yöntemleri reddederek sanat tarihini değiştiren damlatma tekniğini geliştiren ve tuvali yere sererek etrafında dönerek çalışan sanatçı, sanat tarihinde şövale resmini bitirerek, eylem sanatının doğuşuna katkı sağlamıştır. Pollock'un performansları vücut hareketine önem veren, rastlantısal ve içsel üslubu ile değerlendirilmektedir. Pollock'un performanslarında ortaya çıkan kaligrafik izler de bedenin içsel hareketlerinin yüzey üzerinde bıraktığı enerjik bir performans olarak görülmektedir. Bu yaklaşım, performatif kaligrafinin sadece bir yazı üretimi olmaktan çok; akışın, bedensel bir eylemin ve zihinsel farkındalığın sanatsallaşmış bir formu olduğunu ortaya koymaktadır. Bu anlamda sanatçının devrimini en iyi temsil eden "Autumn Rhythm (Number 30)" isimli eseri (Görsel 16) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 16. Jackson Pollock, "Autumn Rhythm (Number 30)". 1950.
(Tuval üzerine emaye boya). <https://www.kisa.link/MckEA>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fırça darbelerinin temposu çok dinamik ve sis-mografiktir. Pollock tuvalin etrafında hareket halindeyken boyanın akış hızı, bedenin enerjisiyle belirlenmektedir. Yapısal ritim, sanatçının o andaki tuval üzerindeki dansını yansıtmaktadır. Hızlanan çizgisel lekeler yüksek enerjiyi, yoğunlaşan lekeler de bedensel yavaşlamayı ifade etmektedir. Eserdeki duraksamalar, Roland Barthes'ın belirttiği nefesin yazıya

		aktarımı bakış açısıyla nefes alışlarına benzetmektedir. Bunlar bir sessizlikten daha çok beden bir sonraki hareketi için topladığı enerjinin ifadesi olmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Pollock eserinde, geleneksel yağlı boya kullanmak endüstriyel emaye boya tercih etmektedir. Esere ismini veren ve sonbahar hissini pekiştiren bej ve krem tonlarının zeminde kullanıldığı görülmektedir. Eserin en belirgin ve ritmik hatları siyah renk ile verilmektedir. Bununla birlikte siyahla zıtlık oluşturan ve kompozisyona ışık, derinlik veren parlak beyaz renk kullanılmaktadır. Ayrıca eserin zemininde ve ara katmanlarında yer alan kahverengi lekeler, doğallığı ve maddeyi temsil etmektedir. Boyanın akışkanlığı, sanatçının tinsel niyetinin maddeyle uyum içinde akmasını sağlamaktadır. Hartmann bakış açısıyla madde, sanatçıya direnç göstermekten ziyade sanatçının bedensel ritmine uyum sağlayan bir işbirlikçiye dönüşmektedir. Tuvalin ham dokusu ve emaye boyanın parlaklığı “sonbahar” kavramının kaotik fakat düzenli yapısıyla örtüşmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki darbeler, bitmiş somut bir form yani harf ya da figür olmaktan tamamen çıkmaktadır. Eserdeki her bir damla, çizgi ve leke, Judith Butler’ın vurguladığı gibi bir eylemin kanıtıdır. Pollock, eserde fırçayı yüzeye değdirmeden bedenini ve aracını hareket ettirerek ve boyayı damlatarak saf enerji transferi gerçekleştirmektedir. Sonuç değil süreç odaklı bir yaklaşımla ve anda kalarak yaratılan bu eserde jest, sanatçının bedensel varoluşunun yüzeydeki kalıcı sis-mografik kaydı hâline gelmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	269.9 × 528.3 cm ölçülerindeki ve 6.7 cm tuval kalınlığındaki eser, sanatçının vücut ölçülerini fazlasıyla aşan, kuşatıcı bir yapıdadır. Dolayısıyla eser mahrem bir gözlem alanı değil, izleyiciyi içine dâhil eden kuşatıcı bir mekân yaratmaktadır. Pollock’un adım genişliği ve kol boyu, lekelerin uzandığı sınırlarda hissedilmekte; ritmik ve aynı zamanda kaotik bir iz bırakmaktadır. İzleyici, eserin karşısında olmaktan çok, o devasa ritmin tam olarak içerisinde konumlanmaktadır.

ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Tuvalin her yerine yayılan kompozisyon anlayışıyla, merkezi olmayan bir denge kurulmaktadır. Boşluklar fiziksel bir eksiklik olarak değil, Umberto Eco'nun açık yapıt kavramındaki tinsel katılım alanlarını oluşturan anlam alanları olarak kendini göstermektedir. Negatif alanlar, Zen estetiğindeki boşluk-doluluk oranını gösteren mu yani hiçlik kavramıyla diyalog kurarak, gözün sonsuz bir döngüde dolaşmasına ve anlamın sabitlenmeden meditatif olarak akmasına olanak tanımaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, burada belirli bir ruhsal mesajı dayatmaktan çok, izleyiciyi tinsel bir deneyimin çoğulluğuna çağırmaktadır. Kaligrafik jest, bir arınma ritüelinin kalıntısı gibi durmaktadır. Eser çoklu okumalara açılmakta ve doğrudan bir harf formunun olmaması, anlamın çoğalmasına hizmet etmektedir. Batılı bir sanatçı olan Pollock, eylem resmi ile Doğu'nun kaligrafik ritmini harmanlamaktadır. Böylece geleneksel şövale resmini yıkarak, onun yerine eylemi başat unsur olarak kabul edip yeniden inşa edilen bir kültürel kimlik ortaya koymaktadır. Eser sabit bir anlam vermez, her izlendiğinde yeniden üretilen soyut bir metin sunmaktadır.

Tablo 8. Jackson Pollock, "Autumn Rhythm (Number 30)" Analiz Tablosu

Bir diğer sanatçı, Jackson Pollock'un damlatma tekniğiyle başlattığı eylem resmi devrimini, bir adım öteye taşıyarak doğrudan seyirci önünde gerçekleştirilen bir sahne performansına ve kaligrafik bir şova dönüştüren Georges Mathieu (1921–2012) dur. Fransa doğumlu varlıklı ve bankacı bir ailenin çocuğu olduğu için disiplinli ve aristokratik bir altyapıya sahip olan Mathieu, kaligrafiyi sadece tuval başında değil, izleyici karşısında gerçekleştirilen, hızlı ve tiyatral bir estetiğe dayalı performatif bir disiplin hâline getirdiği görülmektedir. Sanatçı, 1940'lı yılların sonunda ortaya çıkan lirik soyutlama akımının öncü ismidir. Pollock'un eylem resmini Avrupa'ya taşıyarak, ona Fransız zarafetini ve kaligrafik disiplini ekleyen sanatçıdır. Georges Mathieu'nun performatif kaligrafi bağlamında tiyatral icra ve hız kavramlarını en iyi yansıtan ve kariyerindeki en ikonik eseri "Les Capétiens partout" (Her Yerde Kapetler) isimli performansıdır. Sanatçının 1954 yılında Paris'teki Sarah Bernhardt Tiyatrosu'nda, "La Nuit de la Poésie" (Geleceğin Gecesi) isimli etkinlikte yoğun bir izleyici topluluğu önünde gerçekleştirdiği bu performans (Görsel 17) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 17. Georges Mathieu, “Les Capétiens partout”. 1954.
(Tuval üzerine yağlı boya). <https://www.kisa.link/SyNmF> ve <https://www.kisa.link/oGnXN>

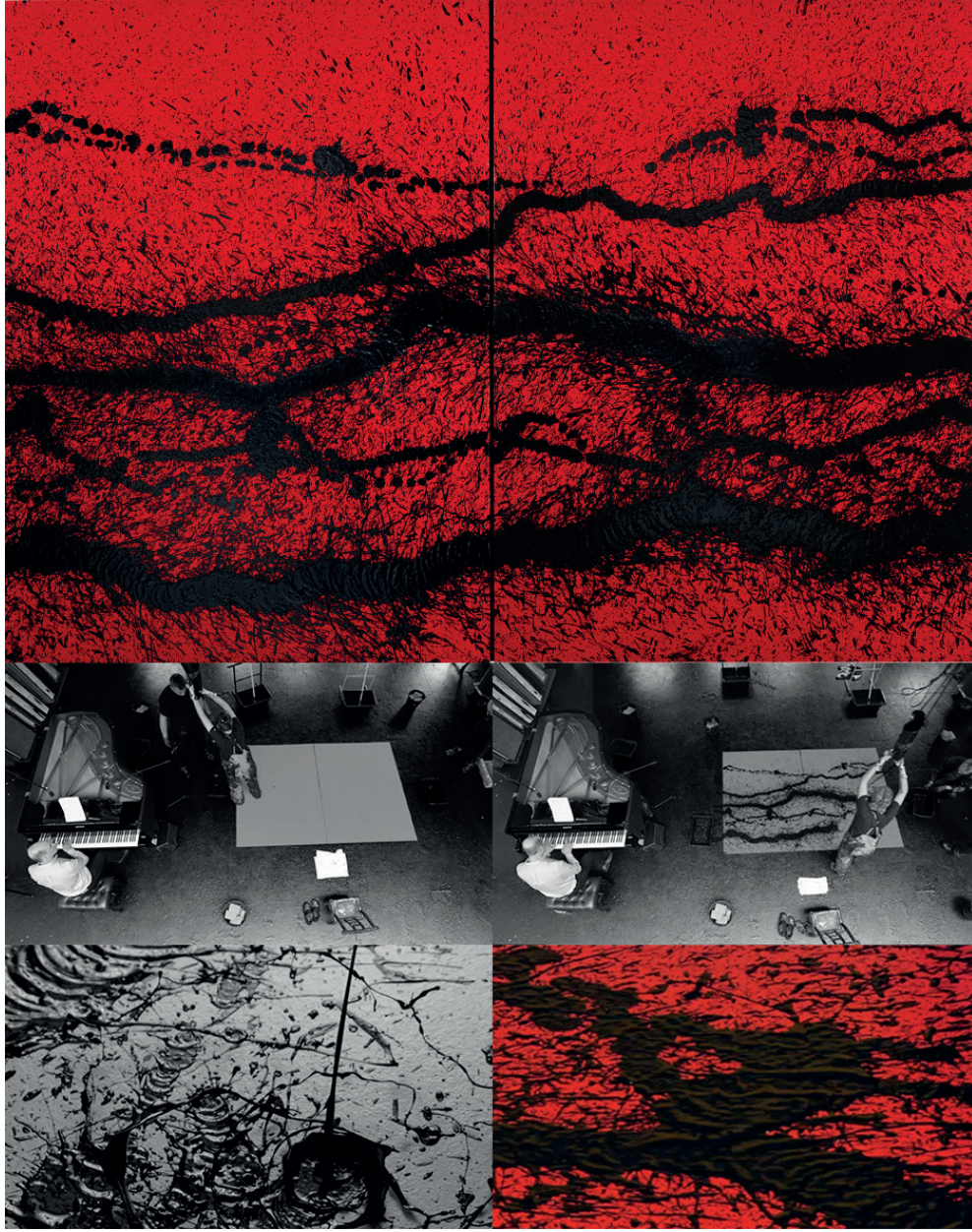
Hartmann'ın Tabakası	Bıçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fırça vuruşları yıldırım hızıyla hareket ettirilen bir tempoda kendini hissettirmektedir. Mathieu'nun performansındaki hız, zihnin bedene müdahalesini engelleyen ve beden üzerindeki egemenliğini kıran dinamik bir araçtır. Eserdeki yapısal ritim, sanatçının performans anındaki bedensel coşkusunu ve lirik enerjisini devamlı bir akışla yansıtmaktadır. Barthes'ın kuramsal çerçevesinde ele alındığında performanstaki duraksamalar, fiziksel bir sınır değil, nefesle bir sonraki dışavurumcu patlama öncesi alınan, bilinçli birer sessizlik alanıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Tuval üzerine yağlı boya olan bu eserde Mathieu boyayı doğrudan tüpten sıkarak kullanmaktadır. Tüpten sıkılarak oluşturulan kalın boya katmanları ve zemindeki ham tuval, yüksek bir fiziksel direnç oluşturmaktadır. Boya katmanlarının kalınlığı, ışığın bu renkli katmanların üzerine

		düşmesinden dolayı kendi gölgesini yaratmaktadır. Bu durum da rengin sadece görsel bir öge olarak değil, fiziksel bir kütle olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte eserde kullanılan kırmızı ve toprak tonları, Fransa tarihinin en köklü ve önemli hanedanlarından biri olan Kapet Hanedanı'nın çağrıştırdığı tarihi, soylu ve bazen savaşçı ruhu vurgulamak için kullanıldığı görülmektedir. Siyah ve beyaz darbeler de sanatçının hızıyla birleşerek, eserin kaligrafik biçimini oluşturmaktadır. Malzeme seçimi Hartmann bağlamında incelendiğinde, sanatçının tinsel niyetinin maddeyle girdiği diyalog, bir çatışma/düello durumunu temsil etmektedir. Sarah Bernhardt Tiyatrosu'nda eser gerçekleştirilirken, tıpkı bir krallık ilan edencesine o anda yaratılan darbeler, anlatılmak istenen hız, güç ve otorite kavramlarının ağırlığıyla tam bir görsel uyum içindedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki vuruşlar bitmiş bir form yerine Butler'ın ifadesiyle bir eylemin kanıtı olarak durmaktadır. Mathieu'nun bilek, kol, omuz ve tüm vücut ağırlığıyla gerçekleştirdiği jest, bedensel performansının dondurulmuş ve kalıcı bir izini oluşturmaktadır. Hareketler hem kendiliğinden hem de bir kaligrafın disipliniyle kontrollü gerçekleştirilmektedir. Her bir leke sanatçının performans anındaki varoluşsal mührüdür.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin devasa ölçeği 2,95x6 metre olup, kuşatıcı bir mekân yaratmaktadır. Merleau-Ponty'nin bedenini sadece fiziksel bir yer kaplamadığını, hareket ederek kendi mekânını yarattığı düşüncesinden yola çıkılarak, Mathieu'nun kendi vücut ölçülerine göre bu büyük ölçekli eserde bedensel mekân sınırlarını zorladığı görülmektedir. Sanatçının bedensel sınırları, tuvalin hemen hemen yer yerine uzanan kaligrafik izler bırakmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Eserde boşluk fiziksel bir eksiklik değildir. Eco'nun açık yapıtında ifade ettiği üzere boşluk, izleyicinin tinsel katılımı için bırakılmış aktif anlam alanlarıdır. Eserdeki negatif alanlar, Zen estetiğindeki mu yani hiçlik kavramıyla, merkezdeki yoğun enerjinin yayılarak, izleyicinin bu enerjiyi kendi zihninde tamamlamasına olanak tanıyan bir diyalog kurmaktadır.

ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kül- türel)	Kavramsal Odak	Eser, belirli bir mesajı dayatmaktan çok, tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açmaktadır. Kaligrafik jest, Fransız modern zarafetiyle örtüşen bir arınma ritüelinin kalıntısı olarak durmaktadır. Bununla beraber eser çoklu okumalara açılmaktadır. Sarah Bernhardt Tiyatrosu'nda eser gerçekleştirilirken, tıpkı bir krallık ilan edercesine o anda yaratılan darbeler, anlatılmak istenen hız, güç ve otorite kavramlarının ağırlığıyla tam bir görsel uyum içindedir. Formun soyutlaşma derecesi, anlamın çoğalmasına hizmet etmektedir. Mathieu'nun Batı resmini geleneksel biçiminden çıkarıp, Uzak Doğu'nun nefes ve beden disipliniyle melezleyerek yeni bir kültürel kimlik inşa ettiği anlaşılmaktadır.
--	---------------------------	---

Tablo 9. Georges Mathieu, “Les Capétiens partout” Analiz Tablosu

Performatif kaligrafi altında ele alınan bir diğer isim Fransız Fabienne Verdier (d. 1962), kaligrafinin özünü anlamak üzere 1980'li yıllarda Çin'e giderek, on yıl süresince geleneksel kaligrafi ustalarıyla çalışma gerçekleştiren nadir Batılı sanatçılardandır. Verdier, Uzak Doğu geleneğini taklit etmek yerine, kaligrafiyi mühendislik disiplini ve meditatif bir anıtsallıkla birleştirmektedir. Bununla birlikte büyük ölçekli fırçalar ile kaligrafilerini soyut ama aynı zamanda performatif bir anlayışla gerçekleştirmektedir. Verdier'nin eserleri çoğunlukla doğayı taklit etmektedir. Rüzgârın esintisi, ağaç dallarının hareketi, dağların oluşumu, ve nehirlerin akışı, sanatçının kaligrafilerinin kaynağını oluşturmaktadır. Verdier'nin atölyesinin tavanına asılı duran içi boya dolu devasa fırçalar, dikey uzamı ve yerçekimini sanatsal eylemin ayrılmaz bir partneri hâline getirmektedir. Sanatçı, yatay konumlandırılmış devasa tuvalin etrafında ve üzerinde gezinirken fırçayı doğrudan elleriyle değil; tüm bedeninin ağırlığı, adımlarının ritmi ve ivmesiyle yönlendirmektedir. Bu eşsiz bedensel koreografi, geleneksel bilek hareketinin sınırlarını yıkarak, doğanın barındırdığı kaotik enerjiyi kesintisiz, anıtsal ve akışkan lekelere dönüştürmektedir. O nedenle Verdier'nin bu çok katmanlı sanat anlayışı, Zen'den gelen meditatif hazırlığı, doğanın fiziksel yasalarıyla girdiği etkileşimi ve soyut izleri kaligrafiyi anıtsal bir mimariye dönüştüren bedensel bir performans olarak performatif kaligrafi başlığında ele alınmaktadır. Kaligrafiyi masa başından alıp bir seyahate dönüştürerek, sanatçının bedenini fırçanın bir uzantısı hâline getirdiği ve bir seri olarak ürettiği “Walking Painting / Rouge” isimli eserinin 2015 tarihli olanı (Görsel 18) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 18. Fabienne Verdier, “Walking Painting / Rouge”. 2015.
(El yapımı kâğıt üzeri akrilik boya). <https://www.kisa.link/AmibC>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Büyük boyutlu bu performansın yatay kısmında Verdier, kâğıt üzerinde sarkacı kendi uzantısı gibi kullanıp, yaklaşık 4-5 adım atarak, o araçla beraber hareket etmektedir. Bu yapısal ritim, Barthes'ın belirttiği bedensel ritim ile nefesin senkronize olduğu bir yürüyüş temposu şeklinde gerçekleşmektedir. Duraksamalar bedensel bir yorgunluk olarak değil, devasa sarkacın hareketini kontrol etmek üzere uygulanan bilinçli meditatif sessizlikler olarak kendini göstermektedir.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eser, yan yana gelmiş iki ayrı parçadan oluşan dip-tik bir yapıdadır. Ortadaki siyah dikey çizgi, yüzey direncine fiziksel bir şekilde eşik etmektedir. El yapımı kâğıdın emici dokusu ve akrilik boyanın kırmızı tonunun yoğunluğu, sarkacın bedenle olan ortak hareketi yüzeyde anıtsal bir iz bırakmaktadır. Hartmann bağlamında kâğıt yüzey, sanatçının tinsel niyetine karşı ciddi bir fiziksel direnç göstermektedir. Yoğun boyanın gerilmesi, sıçraması, yayılması ve katlanması sırasında ortaya çıkan direnç ve madde ilişkisi, sanatçıya göre sadece jeomorfolojinin mikro ölçekteki bir yansımasıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	İki parçalı yapı, Verdier'nin eser üzerindeki yürüyüşü esnasında fiziksel bir geçiş anı yaratmaktadır. Jest, bu dikey çizginin birleşim noktasında sekteye uğramamaktadır. Tam tersi sanatçının iki panel arasındaki boşluğu fiziksel bir hareketle nasıl birleştirdiğinin kanıtı hâline gelmektedir. Böylece eser, eylemin sürekliliğini kanıtlayan performatif bir başarı olarak var olmaktadır. Performansta kaligrafinin bıraktığı iz kolun değil, tüm bedenin sarkaçla beraber kâğıt üzerindeki seyahatin kanıtıdır. Butler'ın performatif eylem kuramına göre bu izler, sanatçının o anda meydana gelen varoluşsal dengesinin kalıcı bir izi olmaktadır. Kaligrafik Jest, rastlantısal bir savurma değil, bedenin sarkaç düzeneğiyle kurduğu ruhsal ve zihinsel bir iş birliğidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	"183 x 268 cm" boyutundaki eser, insan vücudunun kol açıklığını aşmaktadır. Sanatçı sarkacıyla birkaç adım atarak eseri oluşturmaktadır. Merleu-Ponty'nin bedensel mekân teorisine göre eser, izleyiciyi içine alan kuşatıcı bir alan sunmaktadır. Böylece bakan göz eseri sadece karşıdan izlemez, eserin sunduğu devasalıkta bedensel olarak konumlanmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Ortadaki dikey siyah çizgi, bir boşluk yaratarak, kompozisyonu ikiye bölerken aynı zamanda mimari bir denge kurmaktadır. Bu boşluk, Zen estetiğindeki ikilik içindeki birlik anlayışıyla örtüşmektedir. Bu şekilde performansta siyah lekelerin bu boşluğu aşarak devam etmesi, tinsel enerjinin fiziksel sınırları aşabildiğini göstermektedir. Eco'nun açık yapıt kuramı bağlamında bu boşluk, izleyicinin tinsel katılımı ve lekenin enerjisini kendi zihninde tamamlaması için bırakılmış bir anlam alanı olmaktadır.

ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Performans, izleyiciye dayatılan bir dini ya da ruhsal öğreti sunmamaktadır. Tam tersi devasa boyutu ve kırmızının oluşturduğu yoğun hisle izleyiciyi tinsel bir boşluğa davet etmektedir. Verdier'nin kaligrafik jesti, bir arınma ritüelinin kalıntısıdır. Burada sanatçının sarkaçla tuval üzerinde attığı her adım, zihinsel kalabalıktan kurtulup saf varoluşa ulaştığı anın fiziksel bir kaydı olarak kendini göstermektedir. Performans, Umberto Eco'nun açık yapıt kuramına tam olarak hizmet etmektedir. Siyah lekeler kimi izleyici için bir nehir yatağıyken kimi için bir nabzın atışı veya kozmik bir enerji akışıdır. Formun soyutlaşma derecesi, anlamı sabit bir kapama yerine sonsuz olasılığa açmaktadır. Bu durum anlamın askıya alınması değil, izleyicinin kendi içsel durumuna göre çoğalması anlamına gelmektedir. Sanatçı, Uzak Doğu kaligrafisi geleneğinin fırça, nefes ve enerji (Qi) disiplini Batı'nın anıtsal soyutlamasıyla melezlemektedir. Geleneksel biçimin kırılması, onu yok etmek amaçlı değil; geleneği 21. yüzyılın fiziksel koşulları ve mekânsal diliyle yeniden yorumlamak için gerçekleştirilmektedir. Sanatçı kaligrafiyi, geleneksel kâğıt üzerindeki küçük bir bilek hareketinden, bedensel bir yürüyüşe ve anıtsal bir ölçeğe taşımaktadır. Performansta Uzak Doğu'nun meditatif huzuru ile Batı'nın eylem resmi arasında büyüleyici bir uyum bulunmaktadır. Gerilim, iki panel arasındaki o dikey çizgide hissedilmekte ve çizgi hem Batı rasyonalizmini hem de Uzak Doğu düalizmini temsil etmektedir. Eser, sanatçının Batı kökenli olması ve Çin eğitimi almasından dolayı performansına yansıyan hibrit anlayışı, yeni ve özgün bir küresel kaligrafi dili olarak inşa etmektedir.
---	-----------------------	---

Tablo 10. Fabienne Verdier, "Walking Painting / Rouge" Analiz Tablosu

Çin çağdaş sanat dünyasının en radikal ve uluslararası ölçekte tanınan isimlerinden 1965 yılı doğumlu Zhang Huan, burada performatif kaligrafi bağlamında ele alınmaktadır. Bunun nedeni bedenini doğrudan bir yüzey malzemesi olarak kullandırması yani üç kaligrafa vücut sanatı yaptırması, süreç odaklı yaklaşımı ve anda gerçekleşen eylemlerin izlerine yönelik çalışmasıdır. Sanatçı performa-

tif kaligrafinin sunduğu bedensel imkânları kullanarak, kaligrafiyi kavramsal bir düzleme taşımaktadır. Burada kavram performatif bir anlayışla beden üzerinden izleyicinin hissetmesi sağlanarak, ifade edilmektedir. O nedenle Huan'ın kaligrafiyi kâğıt ya da tuval gibi nesnelerden çıkarıp doğrudan kendi bedenine taşıdığı ve bir gün boyunca yüzüne geleneksel Çin kaligrafisiyle isimler, aile geçmişi, hikayeler ve kaderle ilgili kavramlar yazdirdığı “Family Tree” isimli performansı (Görsel 19) performatif kaligrafi başlığı altında “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 19. Zhang Huan, “Family Tree”. 2000. (Sanatçının kendi yüzü üzerine mürekkep ile üç kaligraf tarafından yazılan kaligrafi). <https://www.kisa.link/XKPKf>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Performans, sabah saatlerinde başlayıp gün batımına kadar süren, hemen hemen bir günlük bir sürede tamamlanmıştır. Fırça vuruşları, geleneksel üç kaligrafın kontrollü ve sakin temposuyla gerçekleştirilmiştir; fakat bu ritim kümülatiftir. Huan'ın yüzüne yazılan ilk kelime tek başına bir anlam taşıırken, ikincisi onun üzerine gelmekte, üçüncüsü diğerlerini kapatmakta ve süreç böyle devam etmektedir. Burada eylem sadece bir yazı yazmanın dışına çıkmakta ve kelimeler üst üste binerek bir yığın oluşturmaktadır. Barthes bağlamında, bedensel ritim Huan'ın yüzündeki her bir boşluğu doldurmaya odaklı gerçekleştirilmektedir. Yüzün ilk fotoğraftaki nefes alan sade hâli ile son fotoğrafta dönüştüğü siyah leke arasındaki 10-12 saatlik süreç, aslında kültürel yükün zamanla birikmesini temsil etmektedir. Kaligraflar gerçekleştirilirken yapılan duraksamalar, bilinçli bir sessizliktir, fakat sanatçının yüzünde üst üste binen sözcüklerin yarattığı ağırlaşma bedensel sınırın ifadesidir. Akış, dışarıdan bakıldığında durağan görünen fakat içsel olarak sanatçının kendi bedeninde yaşadığı çok yoğun bir sabır ritmi ile yansımaktadır. Burada yapısal ritim bir birikim şeklinde kendini göstermektedir. Akış, başlangıçta bir eylem hâliken, performans biterken bir teslimiyet hâline dönüşmektedir. Sanatçının yüzündeki siyah leke, artık yazma eylemini değil, yazılma ve yok olma sürecini kabul ettiği derin bir akış anını yansıtmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Yüzey malzemesi olarak sanatçının teni, kaligrafinin hem maddi hem de tinsel temelini oluşturan en kadim boya malzemesi olarak da geleneksel sumi mürekkebi kullanılmaktadır. Sadece bir boya değil, kaligrafın nefesi ve hareketiyle canlı, yaşayan bir organizma olarak kabul gören bu mürekkebin ten üzerindeki yayılımı, malzemenin yine canlı bir doku olan sanatçının teniyle etkileşimini göstermektedir. Hartmann bağlamında madde yani ten, sanatçının tinsel niyeti olan hafızayı kaydetmeye başlangıçta uyum sağlamaktadır fakat sözcükler üst üste geldikçe ten kararmakta, sözcükler kaybolmakta ve nefes alamaz hale gelmektedir. Bu durum, vurgulanmak istenen kültürel yükün ağırlığıyla tam bir fiziksel uyum içindedir.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Kaligrafi, tamamlanmış bir biçimden ziyade Butler'ın ifadesiyle kimlik inşası aşamasındaki performatif bir eylemin kanıtıdır. Jest, sanatçının kendi bedenini bir tuval olarak kullanmasıdır. Bu, geçici bir performansın belgelenmesi olmakla birlikte, üst üste yazılan sözcüklerden dolayı mürekkebin yoğunlaşarak, yüzün en son noktada siyah olması kimliğin silinişini anlatmakta ve sanatçının bedensel varoluşunun kalıcı izine dönüşmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Performans, insan yüzü ölçeğinde mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. Burada izleyici, sanatçının bedensel sınırlarının mürekkeple nasıl kuşatıldığını görmektedir. Merleau-Ponty bağlamında, bedensel mekân burada daralmakta ve üç farklı kaligrafın dışsal müdahalesi tarafından işgal edilmektedir. Ölçek, izleyiciyi klostrofobik bir yakınlığa zorlamaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Başlangıçta boşluk tinsel bir potansiyelken, süreç ilerledikçe doluluk-boşluk oranı değişerek, yüzey dolmaktadır. Eco bağlamında, anlamın aşırı yüklenmesiyle boşluk yani anlam alanı yok edilmektedir. Negatif alanın kaybolması, Zen estetiğindeki mu kavramının bir çelişkisidir. Saf doluluk, hiçbir şeyin okunamadığı bir siyah hiçliğe yol açmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Bu performans bir aile hikayesini, ailenin ruhunu anlatmaktadır. Sanatçı, yüzüne soy ağacındaki kişilerin isimlerini, onlardan devraldığı kültürel kodları ve atalarının hikayelerinin kaligraflarını yaptırarak; kendinden öncekilerin bir toplamı olduğunu vurgulamaktadır. Fakat bu toplam o kadar çoktur ki, bireyin kendi yüzü yani var olan kimliği bu devasa mirasın altında görünmez hale gelmektedir (Zhang Huan). Performans, sözcüklerin üst üste gelerek birbirini yok ettiği kümülatif tarzıyla sabit bir anlama kapanmayı reddetmektedir. Harfler, aşırı yoğunluktan dolayı tamamen soyutlaşmaktadır. Tam da bu nedenle Umberto Eco'nun açık yapıt kuramında belirttiği üzere anlamın kontrolsüz bir şekilde çoğalarak bir tür anlamsal gürültüye ve kasa dönüşmesine hizmet etmektedir. Huan, binlerce yıllık Çin kaligrafi geleneğini kâğıttan başka bir yüzeye yani canlı tene aktararak radikal bir biçimde dönüştürmektedir. Böylece sanatçı geleneksel formun kırılması geleneği reddetmekten ziyade, bireyin üzerinde bir ağırlık oluşturan

		kültürel mirasın kurucu ama aynı zamanda boğucu gücünü hibrit bir kültürel kimlik inşası olarak performansında göstermektedir. Bu süreçte Uzak Doğu'nun disiplinli geleneksel kodları ile Batı'nın eylem ve birey odaklı sanat dili arasında kurulan gerilim, performans sonlanırken yüzün tamamen siyah bir hiçliğe dönüşmesiyle, geleneğin ağırlığı altında kişinin kendi kimliğinin silinmesi sarsıcı ancak bir o kadar da kaçınılmaz bir uyumu ifade etmektedir. O nedenle bu performans, bireyin kültürel miras altında ezilmesini konu alan bir arınma ritüelidir.
--	--	--

Tablo 11. Zhang Huan, "Family Tree" Analiz Tablosu

Bir sonraki incelenen isim bedenin andaki ritmini yüzeye aktaran, hareketsel özgürlük ve işaretin saf varlığına odaklanan çağdaş kaligrafi ve lettering sanatçısı ve aynı zamanda eğitmen olan 1966 yılı İtalya doğumlu Monica Dengo'dur. Dengo kaligrafi ve lettering hakkındaki düşüncelerini, "El yazısının, insanlığımızın dışavurumu için güçlü bir araç olduğuna inanıyorum ve yazma eylemini, varlığımızı işaretleme eylemi olarak görüyorum; bu, taşıdığı sözel mesajdan bağımsız olarak, başlı başına derin bir anlamı olan bir jesttir." şeklinde ifade etmektedir (Monica Dengo). Zhang Huan kendi bedeni üzerinde başka kaligraflara yazı işini bıraktığı bir performans gerçekleştirirken Monica Dengo, geleneksel kaligrafiden tümüyle ayrılarak ve yazma eylemini insan bedeni üzerinde kendi gerçekleştirmektedir. Vücut sanatını bu anlamda bir performansla dönüştürdüğü ve İtalyan fotoğraf sanatçısı Marco Ambrosi ile bir araya gelerek yazılı dili ve insan kimliğini keşfeden meditatif bir seri oluşturdıkları "Body as Dream" isimli seri eser (Görsel 20) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 20. Monica Dengo, "Body as Dream". 2015.
(İnsan vücudu üzerine sumi mürekkebi). <https://www.kisa.link/HwblZ>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fırça vuruşları, bedenin kavisli formuna uyum sağlayan dairesel ve akışkan bir tempoya sahiptir. Bu tempo mekânsal bir alan yaratan kâğıt üzerinde de devam etmekte ve vücudu desteklemektedir. Barthes'ın bedensel ritim kuramı açısından incelendiğinde; fırça darbeleri sanatçının nefes alışverişiyle senkronize bir akış hâlini yansıtmaktadır. Duraksamalar bedensel bir sınırın değil, ten üzerindeki bir kıvrımdan diğerine geçişin bilinçli sessizliğini ve saygı anını ifade etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Burada eserin bir yüzeyi insan vücudu olduğu için, Dengo'nun kaligrafisi ve Ambrosi'nin fotoğrafları ile sürekli değişen ve hareket eden bir performans olarak ortaya çıkan sonuç bir seri eser olmaktadır. Dengo tarafından kaligrafi performansı gerçekleştirilirken sumi mürekkebinin akışkanlığı, insan teninin üç boyutlu ve pürüzlü yapısıyla malzeme ve yüzeyin etkileşime girdiği görülmektedir. Bununla birlikte yüzey sadece bir insan vücudu değil, aynı zamanda kaligrafi yapılan vücut ile bütünleşen mekân olarak kullanılan devasa kâğıttır. Performans Hartmann'ın madde direnci kavramı açısından incelendiğinde; mürekkebin insan tenine direnmemesi, onun bir parçası yani ikinci bir deri konumunda olması ve kâğıt yüzeyin kaligrafi uygulanan vücut ile olan kompozisyon bütünlüğü burada maddenin yani mürekkebin tenle ve kâğıtla uyumlu bir akışa dönüştüğünü göstermektedir. O nedenle malzeme seçimi, bu performansta tinsel niyetin bedende ve mekânda somutlaşmasını sağlamaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Kaligrafi, bitmiş bir harf formundan çıkarak, Butler'ın performatif eylem diye adlandırdığı sürecin yaşayan kanıtı olarak kendini göstermektedir. Monica Dengo'nun bu çalışması vücut sanatı adı altında gerçekleştirilen geçici bir performanstır; fakat Marco Ambrosi'nin performansı fotoğrafla sabitlemesi sanatçının bedensel varoluşunu kalıcı bir iz hâline getirmektedir. Bu performansta hareket; kolun, bileğin ve bedenin ten ve kâğıt üzerindeki dansını belgelemektedir.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Performans, insan bedeninin gerçek ölçüleri esas alınarak 1:1 ölçekte, yani modelin kendi boyutlarında gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte kâğıdın tam ölçülerine ulaşılammakta fakat mekânsal bir alan yarattığı fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Böylece bu büyük kâğıt yüzey, izleyiciye kuşatıcı bir gözlem alanı sunmaktadır. Merleau-Ponty bağlamında incelendiğinde, performansta bedensel mekânın sınırları kaligrafi ile yeniden tanımlanmakta; vücut artık sadece biyolojik bir kütle değil, üzerine anlam katılmış bir eser ve kâğıt da mekân hâline gelmektedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Performanstaki negatif alan olarak bırakılan kaligrafi yapılmamış yerler, pasif bir boşluk değil; izleyicinin tinsel deneyiminin çoğulluğuna açılan meditatif anlam alanlarıdır. Eco'nun bakış açısıyla bu boşluklar, izleyicinin kendi rüyasını konumlandırabileceği açık kapılardır. Monica Dengo'nun 'Body as Dream' performatif kaligrafi serisinde negatif alan, Zen estetiğindeki 'mu' kavramına paralel olarak aktif, dengeleyici bir işlev görmektedir. Kaligrafik jestlerin hareketli yapısıyla bedenin boş kalan kısmı diyalog kurarak, varlığın okunmayan bir dille işgali karşısında tinsel bir sessizlik ve nefes alanı yaratmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Performans, belirli bir mesajı dayatmaktan çok, tinsel deneyimin çoğulluğuna yer açan bir açık yapıttır. Kaligrafik jest, bedeni yazı vuruşlarıyla var etme üzerine kurulu bir ayin olarak görünmektedir. Harflerin okunamayacak düzeyde soyutlaşması, anlamın çoğalmasına ve bedenin yeni bir dille kaplanarak, iletişim kurmasına hizmet etmektedir. Geleneksel kaligrafi biçiminin bedende kırılması, geleneğin tekrardan yorumlanması ve insan kimliğinin sözcüklerle yeniden inşası olmaktadır. Uzak Doğu'nun meditatif yaklaşımı ile Batı'nın kaligrafik ama bilinçli olarak stili soyutlaştırma şekli ve fotoğraf dili arasında kusursuz bir uyum hissedilmektedir. Böylece performans, kültürün ve kişisel rüyaların işlendiği yaşayan bir palimpseste yani beden üzerine tekrar tekrar yazılan bir parşömene dönüşerek; yazının kalıcılığı ile tenin geçiciliği arasında kalan güvensiz ama etkileyici eşikte durmaktadır.

Tablo 12. Monica Dengo, "Body as Dream" Analiz Tablosu

Bir diğ er ele alınan isim, geleneksel Arap kaligrafisini modern bir estetikle buluştur an ve kaligrafideki harf formlarını anıtsal bir boyuta taşıyan, yaşayan ef-sane 1944 Irak doğumlu Hassan Massoudy'dir. 25 yaşındayken Paris'e taşınan sanatçının Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim aldıktan sonra kaligrafiyi ge-le-neksel formundan çıkararak,  ağdaş sanatın  zg r ifadesiyle buluşturduğu an-laşılmaktadır. Bu anlamda Massoudy'nin anıtsal kaligrafi fırça darbesi tekniğini Arap harf formlarına entegre ettiği erken örneklerinden "The World" isimli kalig-rafisi (Görsel 21) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 21. Hassan Massoudy, "The World". 1995.
(Kâğıt  zerine sulu boya ve pigmentler). <https://www.kisa.link/rEYNh>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel �ge	Analiz ve Gözlemler
�N YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Ritim, eserdeki kompozisyona hâkim olan ge-niş turuncu fırça vuruşlarıyla tek seferde oluş-turulmuş, dinamik bir akış halindedir. Fırça vu-ruşlarının hızı, boyanın seyrelen ve şeffaılaşan yerlerinden okunmaktadır. Bu durum fırçanın kâğıt üzerinde hızlıca kaydığını göstermektedir. Barthes'ın bedensel ritim kuramı açısından; bu

		anıtsal fırça vuruşları, Massoudy'nin tüm kolunu omuzdan itibaren kullandığı, vuruşları tek bir nefesle tamamladığı bir jestin kaydı olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte alt kısımdaki farklı boyutlarda gerçekleştirilen yazılar, daha kontrollü bir ritme sahip olup, önde geride hissinin yaratarak, eserin perspektifini genişletmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eserde kâğıt üzerine sulu boya ve pigmentler kullanılmaktadır. Bu pigmentlerin ve geniş paralel uçlu fırçanın kâğıt üzerindeki şeffaf iz düşümleri baskın görünmektedir. Fırçanın kâğıda ilk değdiği andaki yoğunluk ile bitişteki seyrelme, fiziksel bir enerji boşalımını göstermektedir. Bilhassa turuncu formun kenarlarında görünen kuru fırça etkisi, pigmentlerin kâğıdın dokusuna tam olarak nüfuz edemediği hız anlarını belgelemektedir. Dünya kavramı, sanatçıda kütsel ve ağır bir yük olarak değil; saydam, akışkan ve her an değişen bir enerji kütsesi olarak ortaya çıkmaktadır. Pigmentlerin su kullanılarak inceltilebilir saydam görüntüsü, dünyanın maddesel ağırlığı yerine tinsel ve ışığa dayalı bir ruhu yansıtmaktadır. Alt kısımda yer alan koyu kahverengi ve kırmızı kaligrafi, üstteki uçucu turuncu fırça darbelerinin hafifliğiyle zıtlık oluşturarak dünyanın çift yönlü yapısını maddesel bir dengeyle sunmaktadır. Bu eserde boya ve kâğıt, tinsel niyetle uyum içindedir. Sanatçının istediği hareketi yakalayabilmek adına kendi tasarladığı geniş fırçalar, elin ve kolun tinsel hareketine direnç sergilemez; aksine bu niyetin kâğıt üzerine sorunsuz aktarılmasına eşlik etmektedir. Sanatçı malzemeyi iyi terbiye ettiği için direnç burada minimize edilmekte; madde bundan sonra tinsel niyetin önündeki bir engel değildir; aksine Massoudy'nin taşıyıcısı konumundadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Fırça darbeleri, bitmiş bir harf formu olarak değil, Butler'ın performatif eylem yaklaşımıyla sürecin yaşayan bir kanıtı olarak görünmektedir. Jest, Massoudy'nin tinsel coşkusunun kâğıda mühürlenmesidir. Kompozisyonda hâkim bir yere sahip olan turuncu kaligrafi, fırçanın kâğıt üzerinde dikey ve dairesel hareketini belgelemektedir. Bu jest, sanatçının varoluşunun kalıcı bir izidir ve sadece bir yazma eylemi

		olarak değil, bir oluş halini yansıtmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, “75 x 55 cm” olup, mahrem bir yakınlık sunmasına rağmen, kompozisyonun merkezindeki jestin ölçeği, Massoudy’nin kol menziline sınırlarını zorlayarak anıtsal bir form oluşturmaktadır. Merleau-Ponty bağlamında incelendiğinde, bedensel mekânın sınırları kaligrafik formlarla yeniden tanımlanmaktadır. Kâğıt artık sadece bir yüzey olarak değil, sanatçının fiziksel ve tinsel enerjisinin yayıldığı bir alan olarak kendini göstermektedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kompozisyon, büyük turuncu fırça darbeleri, anıtsal dikey kaligrafi ile yatay akışkan kaligrafi arasında bir denge kurmaktadır. Beyaz bırakılan alanlar, pasif bir eksiklik yerine, tinsel bir anlam alanı oluşturmaktadır. Eco bağlamında bakıldığında bu boş alanlar, izleyicinin kendi meditatif alanını oluşturduğu açık kapılardır. Eser, Zen estetiğindeki mu kavramıyla diyalog kurarak, kaligrafi ile kâğıdın sessizliği arasında bir denge sağlamakta ve jestin tinsel enerjisinin görünmesine alan açmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, belirli bir mesaj dayatmaz, onun yerine tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açan bir açık yapıttır. Harflerin okunamayacak derecede soyutlaşması, çoklu okumalara ve kaligrafinin saf bir tinsel enerjiye dönüşmesine hizmet etmektedir. Arap kaligrafisi ile çağdaş Batı kaligrafisi fırça tekniği arasındaki gerilim, eserde boyutsal farklılıklarla kompozisyonda bir uyum yaratmaktadır. Arap kaligrafisinin anıtsallığı ile Batı’nın fırça disiplininin hibrit bir anlayışla kurgulanması, geleneksel formun yıkılarak geleneğin tümüyle yok olması değil, bedensel bir özgürlüğe dönüşerek yeniden yorumlanmasıdır.

Tablo 13. Hassan Massoudy, “The World” Analiz Tablosu

Eserleri analiz edilen sanatçılar, kaligrafik jestin boyutunu ve hedefini bedensel bir performans alanına taşıyarak geleneksel biçimde yazma eylemini yeniden tanımlamaktadır. Jackson Pollock’ta kaligrafik jest, yerçekimi kuvvetiyle boyanın tuvalle çarpışan kaotik bir özgür eylem alanına dönüşürken; Georges Mathieu’de bu eylem alanı, hızla doğru orantılı bir aristokratik meydan okuma ve o anın bir

dışavurumdur. Fabienne Verdier, büyük ölçekli dev sarkaçlarıyla bedeni bir uzantı gibi kullanarak kaligrafiyi yerçekiminin etkisiyle meditatif bir alana dönüştürmektedir. Bunun dışında Zhang Huan, kaligrafiyi bedene yüklenen kültürel ve tarihsel bir ağırlık olarak kurgulayıp, kimliğin yok oluşunu acı bir ritüelle ifade etmektedir. Monica Dengo'ya gelince kaligrafi, bedeni soyut kaligrafik formlarla kuşatan ve Marco Ambrosi'nin fotoğraflarıyla sabitlenen kalıcı bir iz olmaktadır. Son olarak Hassan Massoudy, Arap kaligrafisinin disiplinini Batı'nın çağdaş fırça tekniğiyle melezleyerek, jesti tek nefeste tamamlanan anıtsal bir tinsel kompozisyona evirmektedir.

Sonuç olarak, performatif kaligrafi tüm bu sanatçılar için sadece bir yazıyı veya metni doğrudan iletme aracı değildir. Hartmann'ın tabakalarıyla açıklandığı üzere, performatif kaligrafi arka yapıda yer alan tinsel, ruhsal, anlamsal ve kültürel niyetin bedensel bir hareket aracılığıyla ön yapıda yer alan duyusal ve maddi dünyada bıraktığı kalıcı ve varoluşsal bir izdir. Bu iz, Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi perspektifinden hareketle, beden sanatçının dünyayı algılama ve mekânda var olma biçiminin doğrudan bir uzantısıdır. Kaligrafi aracının yüzey üzerindeki bu performatif hareketi, Roland Barthes'ın vurguladığı üzere, sadece görsel bir form üretmemektedir. Daha çok doğrudan elin, bileğin, omzun kas yapısını, o andaki nefes alışverişini ve sanatçının iç dünyasındaki tinsel gerilimleri, duyguları ve bedensel ritmini kaligrafiyle yüzeye aktararak kendini bir beden sismografına dönüştürmektedir. Dolayısıyla bu kaligrafik müdahale, Butler'ın ifadesiyle sanatçının her fırça vuruşlarında kendi kimliğini yeniden inşa ettiği ya da geleneği yeniden yorumladığı, Eco'nun bakış açısıyla da izleyicinin tinsel katılımına devamlı açık kalan bir yapıt niteliği taşımaktadır.

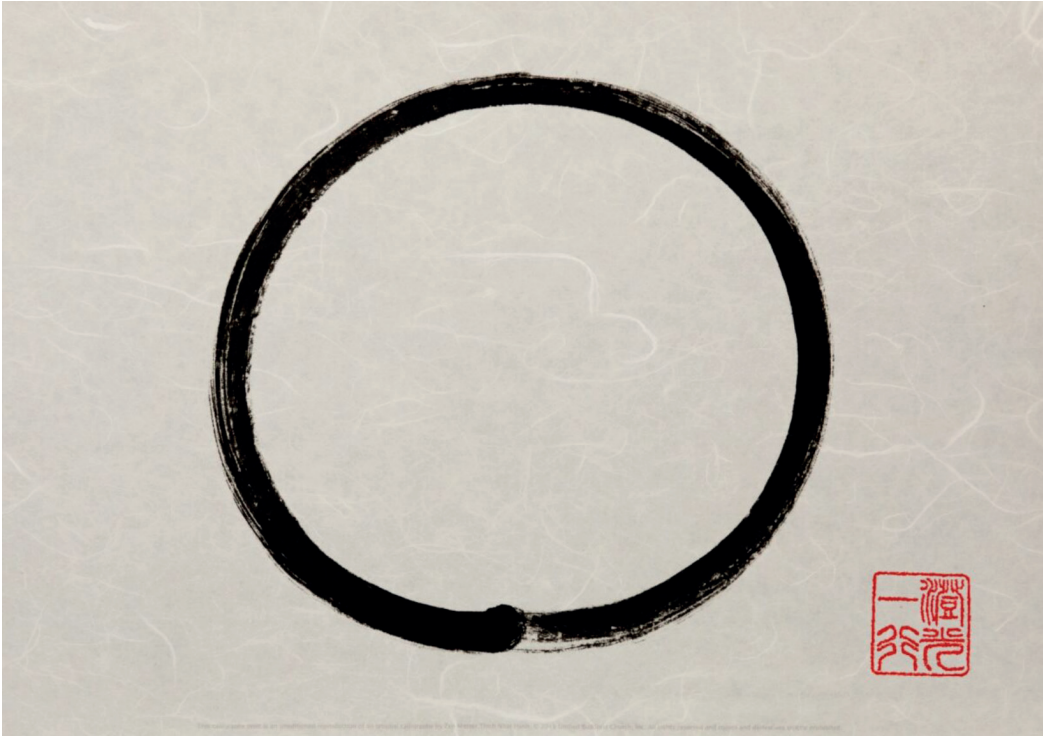
2.1.3. Zen Odaklı Meditatif Kaligrafi

Deneyisel kaligrafinin performatif boyutunda karşılaşılan dışa dönük, kaotik anlayışın dışında Zen Odaklı Meditatif Kaligrafi bağlamında performatif kaligrafinin de içine incelenen eserlere bakıldığında dâhil olan bedensel enerji, burada da kendini göstermektedir. Bununla birlikte mürekkep ve fırçanın izlediği yolculuk, sanatçının içsel dünyasına doğru genişleyen ruh, beden ve zihnin beraber hareket ettiği meditatif bir pratik olarak ortaya çıkmaktadır. Bu pratiğin kuramsal ve felsefi omurgasını oluşturan Zen ve meditasyon kavramları incelendiğinde; Sanskritçedeki derin tefekkür ve odaklanma anlamına gelen “Dhyana” sözcüğünden türeyen, Çin’de “Chan”, Japonya’da da “Zen” olarak isimlendirilen bu öğretiyi; katı zihinsel şablonlardan, kullanılan dilin sınırlılıklarından ve zihinsel yoğunluktan arınarak, evrenin ve özün doğrudan deneyimlenmesini amaçlayan bir yaşam felsefesidir. Zen, meditasyon anlamına gelen, Sanskritçe “Hyaena”

kelimesinden türetilmiş bir isimdir (Okakura, 1964, s. 28) ve varoluşu, sakinliği, sadeliği, doğallığı, derin kabullenmeyi ve anda kalmayı ifade etmektedir (Fischer ve Moon, 2016, s. 26). Bununla birlikte Zen, özellikle meditasyon ve bilinçli farkındalık üzerine yoğunlaşmaktadır. İnsanın aradığı her şey aslında şu anda mevcut olan bir gerçekliktir. Hayatın içinde olmak ve her yeni güne, hiçbir koşul olmadan, hediye olarak uyanmak, büyük bir mutluluktur. Ancak çoğu zaman insanlar geçmişin hatıralarına ya da geleceğin kaygılarına takılıp, önlerindeki güzellikleri fark edemezler. Farkındalık, durup, anın içinde tamamen var olmayı sağlayan bir enerjidir. Bu enerji, insanın hem iç dünyasında hem de çevresindeki dünyada olup bitenleri gözlemlemesini sağlamaktadır. Herhangi bir şey yaparken, düşüncelerden arınarak, yargılamadan ve endişelenmeden sadece nefes alabilmek, farkındalık yolculuğunun anahtarıdır. Şu anın içinde kalabilmek, bu sürecin temelidir. Nefes almak, zihni ve bedeni bir araya getirmektedir. Vücutta hissettiğimiz gerginlikleri, yorgunlukları ya da rahatlamayı fark etmek, ilk adım olmaktadır. Buna iç görü denmektedir. Bu farkındalık, huzurlu bir yaşamın başlangıcını oluşturmaktadır (Hanh, 2015, s. 7-8). Zen, sadece bir meditasyon (za-zen) pratiği değil, gündelik yaşamın bir arada, farkındalıkla deneyimlenmesini gerektiren sade yaşam biçimi olarak tanımlanmaktadır (Petts, 2021, s. 42-52); çünkü meditasyon dış dünyadan ayrılma değil, her şeyle uyum içinde olma halini ifade etmektedir (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2006). Bu anlamda Zen odaklı kaligrafide fırça darbesi, akılcı ve şematik dilin bittiği yerde zihni şimdi ve anda kalarak farkındalığa sabitleyerek; nefesin ritmini, boşluğun tinsel gücünü ve o andaki aydınlanmayı yüzey üzerinde somut bir varoluş izine dönüştürmektedir. Bu kuramsal açıdan bakıldığında, farklı kültür ve coğrafyalardan kaligrafiyi Zen odaklı meditatif yönüyle ele alan sanatçıların yaklaşımları incelenmektedir. Uzak Doğu'nun kökenine dayanan Zen'nin felsefi bakışından ve Batı odaklı meditatif yaklaşımlara uzanan bir yelpazede; Thich Nhat Hanh, Kazuaki Tanahashi, Nakajima Hiroyuki ve Hsu Kwang-han'nın eserleri, "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu" doğrultusunda analiz edilmektedir.

Öncelikle "Mindfulness" (Bilinçli Farkındalık) hareketinin ve meditatif yaşamın en büyük öncülerinden biri olan Vietnam doğumlu, Thay olarak seslenilen zen ustası Thich Nhat Hanh incelenmektedir. Thay dönüşüm, farkındalık ve şifa eserleriyle dünya çapında bilinen ruhani bir lider, keşiş, akademisyen, şair, yazar ve barış aktivisti olarak tanınmaktadır (Hanh, 1992). Sanatçı, kaligrafiyi bir meditasyon pratiği olarak görmektedir. Çay ve meditasyon binlerce yıldır birlikte var olduğu için kaligrafilerini yazmadan önce muhakkak bir fincan çay içmekte ve içtiği çaydan çin mürekkebine karıştırmaktadır. Bununla beraber kaligrafi yaparken bilinçli nefes alma pratiği yapmakta ve düşünmemektedir.

Çünkü ona göre düşüncelerin çoğu faydasızdır. Çizerken sadece çizmenin tadını çıkarmaya, yürürken sadece yürümeye odaklanmaya, nefes alırken sadece nefes almanın kıymetini bilmeye önem vermektedir. Thay bu düşüncesiyle anda kalmanın önemine vurgu yapmaktadır. Thay'ın kaligrafisi, plastik ya da biçimsel bir sanat kaygısından önce, giriş bölümünde belirtildiği gibi meditasyonun doğrudan kendisinin kâğıda dökülmüş halidir. Zen geleneğinde şiir, sanat ve meditasyon her zaman beraber ilerlemektedir. Eserin uygulanma anı, kaligrafinin tam olarak yaratıldığı an değildir. Bir sanat eseri, sanatçı onu düşünmezken bilinçaltının derinliklerinde tasarlanmaktadır. Bu tasarı, yürüyüş yaparken, nefes alırken veya havuç keserken dahi olabilmektedir. O nedenle kaligrafinin uygulanmaya başlandığı an, sadece sanatçının bebeğini dünyaya getirdiği andır. Bu doğrultuda Thay'ın varoluşun saflığını yansıtan enso çemberi çalışması, “Zen Circle Enso, Circle of Enlightenment” isimli kaligrafisi (Görsel 22) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 22. Thich Nhat Hanh, “Zen Circle Enso, Circle of Enlightenment”. 2024. (Kâğıt üzeri sumi mürekkebi). <https://www.kisa.link/WWzQv>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fırça darbeleri, Batı soyut dışavurumculuğundaki kaotik hızın aksine, kontrollü, dingin ve

		kararlı dairesel yavaş bir tempoyla oluşturulmaktadır. Bu yapısal ritimde Thay, bir enso çemberi çizerken fırçasını eline aldıktan sonra birkaç saniye bilinçli nefes almakta ve nefes alırken çemberin yaklaşık üçte birini, nefes verirken de çemberin geri kalanını tamamlamaktadır. Çemberin tümünü tamamlamak yaklaşık beş saniye sürmektedir. Burada önemli olan nefes alırken nefes almaya, nefes verirken de nefes vermeye odaklanmaktır. Bu şekilde enso çemberi çizerken gerginlik olmamakta ve çember rahat bir biçimde kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle duraksamalar teknik bir yetersizlik değil; bilinçli bir sessizlik anıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Siyah sumi mürekkebi ve emici el yapımı pirinç kâğıt etkileşimi incelendiğinde; başlangıçta fırça izi ıslak bir doku oluştururken, çember çizilirken duraksamalardan dolayı ve çember tamamlanırken yavaşlamadan kaynaklı kuru ve dokulu bir his bırakmaktadır. Hartmann'ın maddenin direnci kavramı bağlamında; bu eserde akış uyumlu bir teslimiyet içinde görünmektedir. Thay malzemenin karakteriyle savaştırmaz; aksine sumi mürekkebinin akışkanlığını tinsel niyetinin bir ortağı olarak yüzeye davet etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Enso, fırça darbesinin başlangıç ve bitiş noktalarının birleşmediği kusurlu bir çemberdir. Kusurluluğun kabulünü sembolize etmektedir. Bu nedenle bir enso çemberini bulunduğu mekâna asmak bir dekorasyon olmaktan ziyade Zen pratiğinin özünü günlük hayata davet etmekle ilgilidir. Enso çemberi, bulunduğu mekâna huzur ve bilinç getiren; nefes almayı, anda kalmayı, sadeliğin güzelliğini kucaklamayı hatırlatan bir farkındalık çanı görevi görmektedir (Plum Village Shop, n.d.). Bu da omuzdan bileğe aktarılan dairesel enerjinin yönünü gösteren canlı bir eylemin kanıtı olmaktadır. Butler'a göre bu iz, mekanik bir belgeleme değildir. Thay'ın saf bedensel ve tinsel varoluşunun pirinç kâğıt üzerinde sabitlenmiş kalıcı ve ontolojik bir göstergesidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Thich Nhat Hanh'ın bizzat kendi fırçasından çıkan ve Plum Village arşivinde muhafaza edilen

		diğer kaligrafiğinde olduğu gibi bu kaligrafisi orijinal eserin boyutu tam olarak “29.7 × 21 cm” yani A4 ölçüsündedir. Günümüzde Thay’ın de Plum Village tarafından A2, A3 ve A5 boyutlarına ölçeklendirilerek satılmaktadır. Thay’ın bu kaligrafisi de dâhil olmak üzere ürettiği tüm kaligrafi, anıtsal ölçeklerden ziyade alçakgönüllü ve mahrem yakınlık ölçeğindedir. Kaligrafinin bu mahrem boyutu, Merleau-Ponty’nin beden fenomenolojisinde ifade ettiği kuşatıcı mekândan ziyade izleyiciyi kendine doğru çeken meditatif bir alan oluşturmaktadır. Ustanın bedensel sınırları enso çemberinin çapını belirlemektedir. Bedensel sınırlarla oluşturulan kaligrafinin boyutu Zen tevazusunun fiziksel yansımasıdır. Büyük bir içsel güce ve bilgeliğe sahipken dahi egoyu tamamen devre dışı bırakabilme becerisidir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Enso çemberinin içindeki ve dışındaki alanlar Eco’nun düşüncesiyle izleyicinin tinsel katılımı için açılan aktif anlam alanlarıdır. Bununla birlikte çember oluşturulurken dairenin ucunun bilinçli olarak kapatılmaması, Zen felsefesinin ve estetiğinin en derin kuramsal katmanlarından biri olan Wabi-Sabi felsefesini temsil etmektedir. Bu felsefe kusurlu, geçici ve tamamlanmamış olanın içindeki tinsel güzelliği yüceltmektedir. Doğada hiçbir şey geometrik olarak mükemmel değildir. Çemberin açık bırakılması, kişinin kendi eksikliğini, kusurluluğunu ve doğanın asimetrik yapısını olduğu gibi kabullenen bir tevazu göstergesidir. Bu durum Zen felsefesindeki Mu kavramıyla doğrudan diyalog kurmaktadır: Çemberin siyahlığı varlık ve boşlukta kalan beyazlık da hiçlik sayesinde görünür olmaktadır. Asimetrik olması doğal ve ucu açık yapı da nefes alan meditatif bir ortam yaratmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Thay’ın hiçbir rasyonel sözcük ya da açıklayıcı dilsel bir kod barındırmayan bu kaligrafisi, yapısındaki bu mutlak sadelik sayesinde izleyiciye dikte edici bir ruhsal formu reddederek, Eco’nun tanımıyla anlamın izleyicinin tinsel algı seviyesine göre biçimlenen mutlak bir açık yapıt

		alanı inşa etmektedir. Kaligrafideki açık uçlu, asimetrik dairesel jest, Batı soyut dışavurumculuğundaki travmatik ve kaotik bir arınma ritüelinin kalıntısı olmak yerine, nefes ile bedenin işbirliği derin bir içsel dengenin ve o andaki aydınlanmanın şeffaf bir izdüşümüdür. Harfin saf dışı bırakılarak formun en ileri düzeyde soyutlaşması, anlamın akılcı seviyede askıya alınarak tinsel alanda sınırsız bir biçimde çoğalmasına hizmet etmektedir. Bununla birlikte referans alınan kadim fırçanın zen yolu olan Hitsuzendō geleneğinin kurallarından arındırılması, geleneğin kırılmasının yerine, onun özündeki boşluk ve Wabi-Sabi kusurlu güzellik felsefesinin çağdaş bir dille yeniden anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Son olarak, Uzak Doğu'nun bin yıllık meditatif kaligrafi disiplini ile Batı'nın minimalist, kavramsal sanat estetiğini aynı yüzeyde buluşturan bu kaligrafi, özünde hiçbir gerilim barındırmadan Batı'nın az çoktur anlayışı ile Uzak Doğu'nun boşluk varlığı var eder düşüncesini kusursuz bir şekilde sentezleyerek zamansız ve global bir meditatif kaligrafi dili inşa etmektedir.
--	--	--

Tablo 14. Thich Nhat Hanh, “Zen Circle Enso, Circle of Enlightenment” Analiz Tablosu

Thich Nhat Hanh'in dingin ve mahrem ölçekli başlangıcından sonra, tamamen saf simgeye ve anıtsal deneyselliğe yönelen 1933 yılı Japonya doğumlu Kazuaki Tanahashi ele alınmaktadır. Kendisine Kaz diye de seslenilen Tanahashi, dünyaca tanınan bir kaligraf, Zen araştırmacısı, ressam, yazar ve çevirmendir. Usta, 1977 yılına kadar Japonya'da sonrasında da Amerika Birleşik Devletleri'nde aktif olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Bilhassa Zen ustası Dogen'in eserleri başta olmak üzere, Budist metinlerin çevirileriyle tanınmaktadır. Bununla birlikte kendisi barış aktivisti ve World Academy of Art and Science üyesidir (Brushmind). Tanahashi, Thich Nhat Hanh'in siyah sumi mürekkebi kullanımının aksine odağını sadece Zen'in en köklü sembolü olan akrilik boyayla oluşturduğu renkli, katmanlı, devasa büyüklükteki fırça ve yüzeylerle Enso çemberi üzerine kurmaktadır. Bu anlamda ustanın renkli enso çemberlerinden biri olan “Miracles of Each Moment No. 6 Green” isimli kaligrafisi (Görsel 23) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 23. Kazuaki Tanahashi, “Miracles of Each Moment No. 6 Green”. 2021.
(Kâğıt üzeri akrilik boya). <https://www.kisa.link/FaJOI>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserde Thay'ın tek seferde biten doğrusal yavaşlığının aksine, enso çemberi üst üste binen üç renkli fırça darbeleriyle akışkan bir tempo yakalamaktadır. Bu yapısal ritimde fırçanın kâğıda ilk dokunuşundaki yoğun ve kararlı hız ye-rini daha sonra üst üste gerçekleştirilen fırça darbelerinin pürüzlü izlerine bırakarak yavaşlamaktadır. Barthes bakış açısıyla çemberi çizerken yaptığı duraksamalar fiziksel bir tükenme ya da bedensel bir sınırdan kaynaklanmaz. Bunlar Tanahashi'nin her bir fırça darbesi arasında şu ana yeniden odaklandığı ve tinsel enerjiyi topladığı bilinçli, meditatif görsel eserlerdir. Her fırça darbesi, eserin ismi gibi her anın mucizelerinin ritmik birer kayıdır.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Geleneksel sumi mürekkebi geleneğini yıkan bu eserde, yoğun yeşil akrilik boya kâğıt üzerinde katmanlar yaratmakta; aralara sızan altın sarısı ve siyah renk de heterojen bir doku oluşturmaktadır. Bu heterojen doku eserin yüzeyini monotonluktan çıkıp, dinamik ve katmanlı bir karakter kazanmasını sağlamaktadır. Tanahashi, bu eserde teknik olarak; fırçaya üç ayrı rengi yan yana alarak ve en sonunda fırçayı homojen hale getirilmiş yeşil renge batırıp, daireler çizmektedir. Böylece yeşilin yoğunlukta olmasına, fırça hareketine devam ederken de aralardan altın sarısı ve siyah renklerin belirmesine olanak tanımaktadır. Fırçanın ve akrilik boyanın kâğıt üzerindeki fiziksel ağırlığı ve sürtünme direnci, anın mucizesi kavramının ağırlığıyla örtüşmektedir. Çemberin sağ kenarındaki fırça darbeleri ve tüylenen lifli dokular, Tanahashi'nin malzeme üzerinde tamamen kontrol sağlamasından çok onun ham doğasıyla aktif bir diyaloga girmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki yeşil renk ağırlıklı dairesel form, statik ve dekoratif bir çember yerine, omuzdan bileğe Tanahashi'nin oluşturduğu katmanlı, dinamik ve eylemsel bir kanıt olarak yer almaktadır. İzleyici, fırçanın açısını, baskı noktalarını ve bileğin dönüş hareketini net bir şekilde görebilmektedir. Butler açısından bu jest, geçici bir hareketin belgelenmesi değildir. Tanahashi'nin bütün fiziksel ve tinsel varoluşunun yüzey üzerinde mühürlenmiş kalıcı bir göstergesidir. Tanahashi, bedensel eylem aracılığıyla o andaki varoluşsal kimliğini inşa etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin orijinal boyutuna kaynaklardan ulaşılamamakla birlikte Lion's Roar Store'da orijinal eserin baskı yöntemiyle çoğaltılarak, "15 × 20 cm, 22 × 28 cm, 28 × 43 cm ve 43 × 56 cm" olmak üzere 4 farklı ölçekte satışı olduğu bilinmektedir. O nedenle Tanahashi'nin fırça kaligrafisi disipliniyle ürettiği bu küçük ölçekli eserin yapısı, izleyiciye mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisine bakıldığında, küçük ölçekli bu yapı, kaligrafın beden sınırlarını aşan değil, bilek ve omzunu zihin gücüyle birleştirerek gerçekleştirdiği bir eser olduğunu ortaya koymaktadır.

ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Çemberin merkezinde ve etrafında bırakılan beyaz alanlar kompozisyonel bir eksiklik olmaktan ziyade; Eco bakış açısıyla izleyicinin tinsel algısıyla tamamlayacağı nefes alan aktif anlam alanları olmaktadır. Bu negatif alan, Zen felsefesindeki Mu kavramıyla doğrudan diyalog kurmaktadır. Tanahashi’de boşluk, etrafındaki yoğun yeşil darbelerin ve renklerin dinamik sesi sayesinde çok daha vurucu hale gelmektedir. Yeşil katmanlar Varlık, beyaz zemin hiçlik sayesinde görünür olmaktadır. Çemberin sol alt ucunun bilinçli olarak kapatılmaması yani açık bırakılması, içteki ve dıştaki boşluğun sürekli akışını sağlayarak anlamı askıya almaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eserde hiçbir rasyonel harf, kelime veya didaktik bir metin bulunmamaktadır. Eser en yalın düzeyde soyutlaştığı için izleyiciye dogmatik bir mesaj dayatmamakta; anlamın askıya alınarak tinsel katmanda sınırsız bir şekilde çoğalmasını sağlamaktadır. Eco bağlamında incelendiğinde eser, yapısal olarak tek bir sabit anlama kapanmayı reddetmekte; izleyicinin ruh hâline göre anlam kazanan tam bir açık yapıttır. Kaligrafik jest, Batı soyut dışavurumculuğundaki travmatik bir arınma kalıntısı olarak değil; her darbeye her anın mucizesini yakalayan içsel bir arınma deneyimi olarak durmaktadır. Eser, referans verdiği kadim fırçanın zen yolu geleneğini, kuralcı monokrom yapısından çıkararak, Batı’nın çağdaş akrilik malzeme ve canlı renk paleti kullanımı ile eylem resmi anlayışıyla buluşturarak radikal bir biçimde dönüştürmektedir. Böylece geleneksel formun kırılması geleneği reddetmemekte; aksine onun özündeki boşluk ve kusurlu güzellik anlayışının çağdaş ve küresel bir dille yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır. Batı’nın eylem resmi anlayışı ile Uzak Doğu’nun meditatif derinliği arasında bir gerilim yaratmayan bu melezleme, eserin yapısında kusursuz bir uyum ve sentez sağlayarak, global bir meditatif kaligrafi dili inşa etmektedir.

Tablo 15. Kazuaki Tanahashi, “Miracles of Each Moment No. 6 Green” Analiz Tablosu

1956 doğumlu Japon çağdaş kaligrafi sanatçısı Hiroyuki Nakajima, kâğıt üzerindeki o patlayıcı ve güçlü lekeleri, doğadaki bir ağacın, rüzgârın, suyun o andaki

fiziksel etkisi yerine, kendisinin saatlerce süren meditatif bir odaklanmayla kendi içinde biriktirdiği “Qi” (yaşam enerjisi) gücünü dışa vuran, Zen odaklı canlı performans kaligrafiler yaratmaktadır. Sanatçı yere serilen kâğıt üzerinde, kâğıdın içine girerek, öncelikle ayaklarını kâğıdın üzerine yayarak, vücudunu aşağı indirmekte ve sonra hem ellerini hem de ayaklarını kullanarak yaylar çizmektedir. Tai Chi hareketlerine benzer bir şekilde çok fazla düşünmeden, sadece dışarıdaki bir güçten ilham alarak kaligrafi performanslarını gerçekleştirdiğini ve bunun sonucunda beklentisinin çok ötesinde bir sonuçla karşılaştığını ifade etmektedir. Bununla beraber ortaya çıkan sonucu zihninde inşa etmediğini, aksine kendiliğinden oluştuğunu belirtmekte ve fırçayı hızlıca sallayıp, bıraktığında mürekkebin kâğıda yayılma biçimini doğayla ilişkilendirmektedir. Nakajima, çalışmalarının kontrol edilemez olmasını olumlu bir şekilde kabul etmekte, çalışmalarını doğadan güç alarak tamamlamakta ve “Doğayı kendi çıkarlarımız için nasıl kontrol ederiz değil, doğa için kendimizi nasıl kontrol ederiz” şeklinde düşünmektedir (Nakajima Hiroyuki, 2020). Bu yaratım biçimi, çağdaş sanat kuramında sürecin ortaya çıkan sonuçtan önce geldiği yaklaşımlarla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Nakajima’nın kaligrafisi, Clement Greenberg’in biçimsel özerklik anlayışından daha çok, performans ve süreç bağlamında değerlendirilebilecek bedensel ve zihinsel bir eylem olarak konumlanmaktadır. Burada sanat eseri, tamamlanmış bir nesne olmaktan ziyade, eylemin bıraktığı etkiler üzerinden anlam kazanmaktadır. Sanatçının kontrolü geri çekmesi, yaratıcı eylemi bir sürece dönüştürmekte; bedensel farkındalık, akış ve rastlantı estetik bir değer olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda Nakajima’nın kaligrafisi, Zen düşüncesinin çağdaş sanat kuramındaki süreç, eylem ve geçicilik kavramlarıyla kesiştiği bir alan oluşturmaktadır. Bu anlamda Nakajima’nın İtalya “The 13th Festival Settimana delle Culture” (13. Kùltürler Haftası Festivali)’nde gerçekleştirdiği “Fossils of the Earth” isimli canlı performansı (Görsel 24) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 24. Nakajima Hiroyuki, “Live Performance - Fossils of the Earth”. 2024. (Kâğıt üzeri sumi mürekkebi). <https://www.kisa.link/nKBoz>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Nakajima'nın performansı mekanik, tekdüze, sabit hızlı ve tahmin edilebilir bir ritimden tamamen uzaktır. Nakajima kaligrafisine başlamadan hemen önce hareketin akışı tümüyle içsel nefese bağlı ve organik olmaktadır. Kâğıt üzerindeki her bir leke, dokunuş, sanatçının o andaki kalp atışının ve nefes alışverişinin somut bir kaydı olarak yüzeye işlenmektedir. Sanatçı, fırça olarak kullandığı boya dolu kabı kâğıda fırlatmadan önce bedenini mutlak bir hareket-sizliğe davet ederek derin bir nefes almaktadır. Boyanın kâğıtla buluştuğu o ilk saniyeler, Zen felsefesindeki Satori'de yani anlık aydınlanmada olduğu gibi şok edici, patlayan, sıçrayan ve son derece hızlı bir tempoyla başlamaktadır. Duraksamalar, fiziksel bir yorulmadan ya da bedensel bir sınırdan kaynaklanmaz. Tam tersi iki eylem arasındaki meditatif boşluğu destekleyen, bilinçli bir sessizlik anıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Nakajima, fırça yerine boya dolu bir kap ve kendi parmaklarının ucuna taktığı araçları kullanmaktadır. Bununla birlikte Batı'nın renk paletini dışlayarak siyah Sumi mürekkebine sadık kalmaktadır. Canlı performansta mürekkebin akışkanlığı ile kâğıdın emici yüzeyi arasında belirgin bir gerilim okunmaktadır. Boyanın kâğıda sert bir şekilde çarpmasıyla etrafa kontrolsüzce sıçrayan mürekkep damlaları ve sanatçının parmaklarının ucuna taktığı aracın susuz kalarak yüzeyde bıraktığı çizgisel pürüzlü dokular, esere heterojen bir doku kazandırmaktadır. Hartmann'ın madde tin ilişkisi anlamında malzeme, burada sanatçının tinsel niyetine doğrudan teslim olan pasif bir unsur olmaz. Onun yerine mürekkebin kendi doğal karakteriyle; akarak, yayılarak ve sıçrayarak sürece dâhil olmasına bilinçli olarak izin verilmektedir. Söz konusu durum, maddi direnç ile tinsel niyetin zıtlığı yerine malzemenin özgür bırakıldığı tamamlanmamış, kusurlu ve geçici olanın içinde var olan güzelliği görmeyi vurgulayan Wabi-Sabi odaklı bir yaklaşım sağlamaktadır.

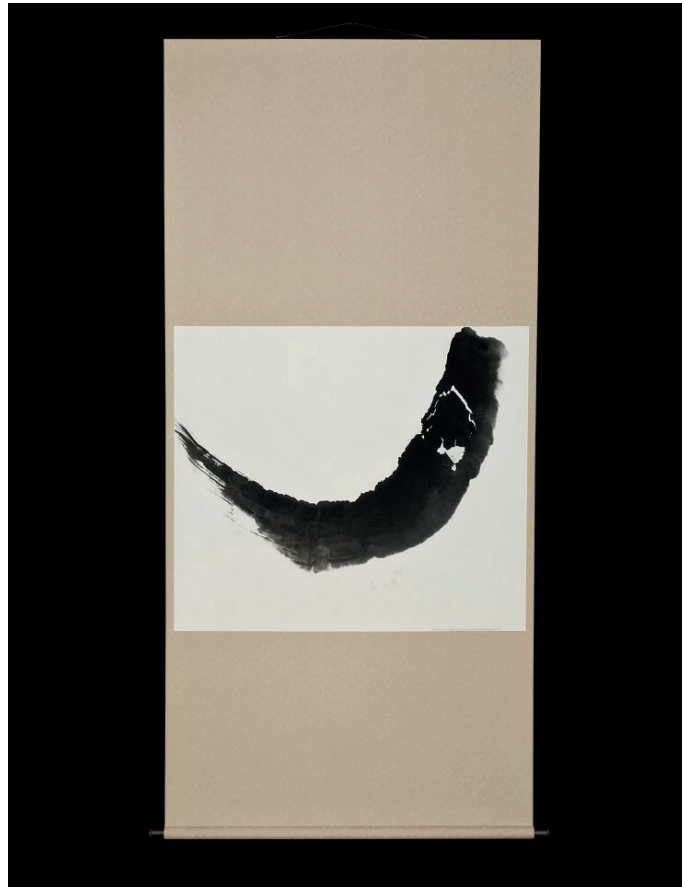
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki lekeler, bitmiş statik bir form yerine, dramatik ve saf bir eylemin izi olarak yer almaktadır. Nakajima, boyayı fırlatırken sadece eliyle değil; dizlerini kırıp, çömelerek tüm vücut ağırlığını merkeze toplamakta ve omuz aksını tamamen açarak, bir samuray gibi performans sergilemektedir. Judith Butler'ın performatif eylem teorisine göre incelendiğinde kaligrafik jest, önceden planlanmış bir formun temsili değildir. Jestin kâğıt üzerinde anlık olarak icra edilmesi, sanatçının o andaki tinsel varoluşunu ve kimliğini baştan inşa etmektedir. Böylece lekeler, geçici bir performansın belgesi olmanın ilerisinde, fiziksel enerjinin zamana karşı elde ettiği kalıcı bir zafer anı olarak kendini göstermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Sanatçı, küçük masa başı kaligrafisini tamamen yıkarak yere serilen büyük ve hatta anıtsal bir ölçekte yüzey kullanmaktadır. Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi açısından eserin boyutu, hem sanatçı hem de izleyici için kuşatıcı bir mekân yaratmaktadır. Yüzeyin büyük olmasına rağmen, eser tek darbelerle Nakajima'nın kol, bacak ve adım atma alanının doğal sınırlarıyla gerçekleşmektedir. İzleyici açısından bakıldığında eser sanatçının bedensel sınırlarının oluşturduğu enerjinin içinde, performatif ama aynı zamanda meditatif bir mekân deneyimi yaşatmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kâğıt üzerinde yer alan devasa boşluklar, fiziksel bir eksiklik değildir. Aksine kompozisyonu yapılandıran aktif birer anlam alanı olarak yer almaktadır. Siyah lekelerin agresif ağırlığı ve asimetrik oluşu, bu beyaz boşluklarla dengelenmektedir. Zen'deki mu kavramıyla doğrudan iletişim kuran bu yapı, Umberto Eco'nun açık yapıt kuramıyla da birleşmektedir. Burada boşluk, izleyicinin zihnini rasyonel sorulardan arındırıp, onu tinsel katılıma davet etmektedir. Eserde anlam, bu mutlak boşluk sayesinde katı bir kalıba sıkışmaktan kurtularak, askıya alınmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, izleyiciye öğretici ya da belirli bir ruhsal mesaj dayatmamakta; aksine tinsel deneyimin çoğulluğuna sorunsuz bir alan açmaktadır. Kaligrafik jest, sade bir şekilde ruhsal bir arınma

		ritüeli olarak görülmektedir. Esere bakıldığında geleneksel formun kırılması; radikal bir kopuş veya sıfırdan yaratılmış bir kültürel kimlik inşası değildir. Aksine geleneğin en rafine şekilde baştan yorumlanması ve özüne döndürülmesidir. Bu durum, dışarıdan bakıldığında geleneksel kaligrafinin kurallarını yok sayan yıkıcı bir avangart hareket gibi anlaşılabilir da arkasında tamamen meditatif Zen felsefesinin formsuzluk düzeyine ulaşmak hedefi vardır. Eco'nun açık yapıt kuramına göre; kaligrafinin bu kadar soyutlaşması ve izleyicinin meditatif bir yaklaşımla kendi ruh hâlini, iç dünyasını ve tinsel derinliğini esere yansıtmaya durumunu birleştirerek, anlamın çoğalmasında olanak tanımaktadır. Her ne kadar anıtsal ölçekli kaligrafik performanslar ve formun bozulması Uzak Doğu'nun köklü "Hitsuzendō" (Fırçanın Zen Yolu) geleneğine uzansa da, Nakajima'nın bu performansı global çağdaş sanat sahnesine taşıma şekli, Doğu ve Batı sanatı tarihinin iki taraflı diyalektiğini içeriğinde barındırmaktadır. 1950'li yıllarda Batı'nın Soyut Dışavurumculuğunun Zen kaligrafisinden beslenmesine rağmen; Nakajima geleneksel kaligrafi disiplini Batı çağdaş sanatının anıtsal soyutlama dili ve performansı ile yeniden harmanlamaktadır. Bundan dolayı eserdeki hibrit anlayış, kökensel bir taklit olmamakta; Uzak Doğu'nun bin yıllık meditatif felsefesinin, Batı'nın çağdaş sanat anlayışıyla tekrar karşı karşıya gelişidir.
--	--	--

Tablo 16. Nakajima Hiroyuki, "Live Performance - Fossils of the Earth" Analiz Tablosu

Zen, bir felsefedir ve zen felsefesi, kavram ve düşünce üzerine zihinsel bir çalışma yapmak yerine, doğrudan deneyimlenerek, mevcut anı yaşayıp bilinçli farkındalık kazandıkça gerçeği anlamaya, içsel aydınlanmaya ve uyanıklık hâline ulaşma üzerine odaklanmaktadır. Zen pratiğinin, bilhassa çay seremonisi, resim, kaligrafi, dövüş sanatları ve bahçe düzenlemeleri gibi alanlarda önemli bir yeri vardır. Bu alanlar, Zen'in sanat formları olarak kabul edilmekte ve her biri sadelik, meditasyon, içsel huzur, anda kalma ve bilinçli farkındalık gibi temel felsefi kavramları yansıtmaktadır (Farthing, 2020, s. 160-161). Bu bağlamda 1938 Çin doğumlu, uluslararası atölye ve çalışmalar gerçekleştiren, Zen ustası Alok Hsu Kwang-Han, Zen'i düşünceden önce ortaya çıkan bir yaratıcılık hâli olarak tanımlamaktadır. Ustaya göre Zen, hızlı, olumlu ve

sezgisel tepkilerle kendini gösteren, bütünüyle şimdiki anda kalma durumudur. Alok, bilmemenin verdiği huzuru, akışa kendini bırakmayı ve kâğıdın sonsuz beyazlığını çağrıştıran, tüm biçimlerin temelinde yer alan “boşluk” kavramına geri dönmeyi önemsemektedir. Bu nedenle yaratıcı süreci özgürleştiren bir deneyim olmasından dolayı Zen sanatını gerçekleştirirken kullanılan ifadelerin ve kalıplaşmış söylemlerin bilinçli biçimde bozulmasından memnuniyet duymaktadır (Hsu, 2019). Bu bağlamda Alok’un çağdaş sanat kuramındaki süreç, farkındalık ve deneyim odaklı bir bakış açısıyla gerçekleştirdiği “What is Zen?” (Zen Nedir?) isimli eseri (Görsel 25) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 25. Alok Hsu Kwang-Han, “What is Zen?”. 2010.
(Xuan kâğıdı üzerine sumi mürekkebi). <https://www.kisa.link/ajKBF>

Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserde Batı resmindeki gibi homojen ya da süreklilik arz eden bir yapıdan çok kusurlu ve organik doğrusal olmayan bir ritim egemendir. Eserdeki ritim, Alok’un kontrolü dışında anlık ruh hâline verilen reflektif yanıtın temposuna evrilmektedir. Roland Barthes’ın bedensel ritmin

		aktarımı bağlamında; sanatçının nefesini fırçanın yüzeye dokunuşuyla meditatif bir kabulle kesintiye uğratmadan kâğıda aktardığı görülmektedir. Eser, zihinde kurgulanan bir tasarıyla oluşmamakta; bedenin rahatlatılması ve zihnin boşaltılması sonucu saliselik bir refleksten doğmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Alok eserde, Çin'in Anhui eyaletine bağlı Xuancheng şehrinde geleneksel yöntemlerle bir tür karaağacın kabukları ve özel bir pirinç sapı karışımından üretilen, Uzak Doğu resminin ve kaligrafisinin en kutsal ve nitelikli Xuan kâğıdı üzerine sumi mürekkebi kullanmaktadır. Böylece sanatçı yüzey üzerinde akıcı ve mürekkebin akışkanlığıyla rastlantısal bir şekilde oluşan bir leke ve doku oluşturmaktadır. Bununla birlikte "Zen Nedir" isimli bu yaratım; Zen'nin bilginin birikim yoluyla değil, deneyimin arınmasıyla elde edildiği bir anlayışa dayandığını göstermektedir. Eserde bilmemenin verdiği özgürlükle, insan doğasına ve içe dönüşü, dolayısıyla sanatçının kendine yarattığı beyaz alan üzerine odaklanılmaktadır. Hartmann'ın madde direnci bağlamında; Alok malzemeyle savaşmak yerine, araçlarla bir bütün olarak, mürekkebin kâğıt lifleri arasında kontrol etmeden yayılmasına izin vermektedir. Bu sanatçının enerjisiyle bütünleşen uyumlu estetik tavır, zihinle birlikte malzemenin özgür bırakıldığı ve kusurluluğun kutsandığı bir Wabi-Sabi diyalogu üretmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	leke, planlanmış ya da bitmiş bir form olmaktan ziyade; saf, estetik bir form yaratma kaygısı olmadan ve düşünülmeden bir refleksin kanıtı olarak yer almaktadır. Judith Butler'ın performatif eylem teorisine eş olarak kaligrafik jest; önceden belirlenmiş bir temsil değildir. Tam tersi o yaratım anında, sanatçının fırçasını mürekkebe bulayarak kâğıda hissederek aktarma biçimi, Alok'un esnek ve meditatif varoluşunu o salise-de inşa eden kalıcı bir eylemdir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin ölçeğine bakıldığında; Xuan kâğıdı "69.3 cm x 79 cm", çevresindeki krem rengi rulo paspartu "83.3 cm x 181.7 cm" boyutlarındadır.

		Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi bağlamında insan, dünyayı kendi boyutu ve bedensel sınırları üzerinden algılamaktadır. Ortalama bir insan boyunu geçen ve 1.8 metreyi aşan dikey rulo paspartu mekânda izleyicinin karşısında, anlamsal ve anıtsal bir kuşatıcılık kurmaktadır. Ancak asıl kaligrafinin gerçekleştiği yüzeyin ölçüğü mahrem alanı oluşturmaktadır. Bu durum, izleyiciyi esere yaklaşıp, fırça kılının bıraktığı mürekkep lekesinin iç dokularını incelemeye davet etmektedir. O nedenle ölçük; uzaktan bakıldığında dikey bir anıtsallıkla izleyiciyi kuşatmakta, yakından incelendiğinde de eserin oluşturulduğu kâğıdın boyutlarıyla ona mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. Bu eserin ölçüğü, Alok'un oturduğu ya da eğildiği yerden, omuz ve kol eklemlerini zorlamadan, fırçayla ulaşabileceği en yüksek fiziksel kontrol alanını temsil etmektedir. Fırçanın eseri oluşturduğu meditasyon hâlinde, Alok'un kâğıdın merkezine kaligrafi yapması, bedenin doğal sınırları içinde kalma refleksi olarak algılanmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kâğıt yüzeyinin yaklaşık %50'sini kaplayan beyaz alan, fiziksel bir eksiklik değil; eserin görsel omurgasını oluşturan en belirgin anlam alanıdır. Sanatçının kâğıttaki beyaz alana yani boşluk kavramına önem verdiği; çoğu az ile anlatma, dolayısıyla yalınlık ilkesinden yola çıkarak az renkle az çizgi kullandığı görülmektedir. Alok'un çalışmasında görülen boşluk kullanımı, sadece biçimsel bir tercih değil; varlığın potansiyel hâlini temsil eden ontolojik bir ortam olarak değerlendirilebilir. Bu boşluk kullanımı, izleyiciyi pasif bir yerden çıkararak, eserin anlamını izleyicinin kendi deneyimiyle tamamlamaya davet etmektedir. Bundan dolayı sanatçı, eser ve izleyici arasındaki hiyerarşik ilişkiyi dönüştüren, yoruma açık, katılımcı bir estetik deneyim sunmaktadır. Zen estetiğindeki Mu kavramıyla doğrudan etkileşen bu yapı, Umberto Eco'nun açık yapıt kuramıyla birleşmektedir. Boşluk, izleyicinin zihnini susturarak kişiyi tinsel katılım davetiyle karşı karşıya bırakmakta ve anlamı dogmatik kalıplardan kurtararak askıya almaktadır.

ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kül- türel)	Kavramsal Odak	“Zen Nedir?” sorusuyla düşündüren bu eser, sanatçının egosunu geri çekerek; bilinçli kontrolü durdurduğu bir farkındalık alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durum da Eco’nun açık yapıt kuramında vurguladığı gibi, anlamın izleyicinin meditatif aynalığında çoğalmasına, devingen bir şekilde zenginleşmesine zemin hazırlamaktadır. O nedenle formun soyut olması, anlamı kısıtlayan şablonlardan arındırarak, ucu açık tinsel bir deneyim alanına dönüştürmektedir. Süreç, farkındalık ve deneyim odaklı gerçekleştirilen kaligrafik jest, aslında bir arınma ritüeli olarak kendini göstermektedir. Eserde somut geleneksel formun yıkılması, geçmişin bir reddi olmamakta; aksine, geleneğin yeniden yorumlanması olgusu olarak ortaya çıkmaktadır. MÖ 14. Yüzyıla dayanan kuralcı ve normatif formlara sahip olan Shodo sanatı, MS 6. Yüzyıl ile birlikte Zen felsefesinin kelimelere dayanmama ilkesiyle karşılaşarak bir dönüşüm yaşamıştır. Dolayısıyla bu tarihsel süreçte Zen kaligrafisi geleneksel harf yapısını biçimsel olarak işlevsizleştirilerek Shodo’nun katı kabuğunu kırarken; Zen’in özündeki eylemsizlik ve zihinsizlik felsefesini serbest bırakmaktadır.
--	---------------------------------	---

Tablo 17. Alok Hsu Kwang-Han, “What is Zen?” Analiz Tablosu

Sonuç olarak, Zen odaklı meditatif kaligrafi, geleneksel kaligrafinin dilsel ve betimsel sınırlarını aşarak formu nefes, enerji ve varoluş alanına dönüştürmektedir. Tarihsel süreçte dogmatik kurallara ve normatif kalıplara sahip olan Shodo geleneği, Zen kaligrafisinin sözcüksüzlük ilkesiyle karşılaşarak formsal olarak işlevsizleştirilmekte ve formun soyutlaşma derecesi en son noktaya taşınmaktadır. Tam da bu noktada Thay/Thich Nhat Hanh’in kaligrafiyi saf bir farkındalık ve nefes alanına dönüştüren sakin dokunuşları, Kaz/Kazuaki Tanahashi’nin renkli enso çemberleri ve çok katmanlı felsefi yaklaşımları, Nakajima Hiroyuki’nin kâğıt yüzeyinde fiziksel bir sismograf gibi bıraktığı kaligrafik jestleri ve Alok/Hsu Kwang-Han’ın geleneksel harf anatomisini bütünüyle dağıtarak düşünmemenin özgürlüğüyle oluşturduğu fırça darbeleri, dönüşümün özgün ve somut varyasyonlarıdır. Merleau-Ponty’nin beden fenomenolojisi özelinde incelenen ritim, ölçek ve jest; eseri mesafeli bir seyir nesnesi olmaktan çıkararak, sanatçının beden ve özne olarak malzeme ve ayrıca mekânla girdiği diyalogun sabitlendiği canlı performans anına dönüştürmektedir. Fırça darbelerinin iç dokusunda

görünen yırtılmaların yarattığı malzeme odaklı estetik direnç, akışkan ve daire-sel hareketlerin kendiliğindenliği ile birleşerek; eseri durağan bir yüzey olmak-tan çıkarmakta ve sanatçının malzemeye olan meditatif, o anlık ve devingen varoluş mücadelesini görünür kılmaktadır. Formun ileri düzeyde soyutlaşması, rasyonel zihnin aradığı düz anlamı ortadan kaldırarak; anlamın bir anlık askıda kalmasına, sonrasında izleyicinin kendi meditatif ve içsel dünyasında çoğalarak derinleşmesine zemin hazırlamaktadır. Özetle Zen odaklı meditatif kaligrafi; ne geçmişin bir tekrarı ne de ondan ayrı radikal bir reddir. Ayrıca geleneğin ku-rumsal kabuğunu yerinden oynatarak, tinsel özünü serbest bırakan derinlikli, devingen ve ucu açık bir deneyim metodolojisidir.

2.1.4. Doğa ile Etkileşimli Kaligrafi

Bir önceki başlıkta ele aldığımız Zen, doğayla yakın bir ilişki içindedir. Bu ilişki, çağ-daş Japon kültüründe shinrin-yoku (orman banyosu) pratiğiyle fenomenolojik³ bir paralellik taşımaktadır. Masuno'nun (2019, s. 58–69) belirttiği gibi, Zen bahçeleri insanı yavaşlatan, zihni dinginleştiren ve duyularını açan mekânlardır. Orman içinde yürürken shinrin-yoku'nun oluşturduğu bilinç hâli de zihni sadeliğe ve anda kalmaya yönlendirmektedir. Sakamoto (2023, s. 41–52) ise Zen bahçelerinde yer alan taş, rüzgâr sesi, yosun ve boşlukların, shinrin-yoku'nun duyusal dünyasıyla ilişkili bir farkındalık alanı yarattığını ifade etmektedir. Bu bağlamda Garcia ve Miralles (2020, s. 112), shinrin-yoku deneyiminin, duyuların yeniden açılmasına ve insanın doğayla kurduğu içsel bağın görünür bir hâle gelmesine yardımcı olduğunu vurgulayarak, pratiğin yalnızca bir yürüyüş olmadığını, derin bir farkındalık süreci olduğunu belirt-mektedir. Zen ve shinrin-yoku pratiği, insanı doğadan ayrı bir izleyici olarak görmez; insanı yeryüzünün organik bir parçası olarak konumlandırmaktadır. Dolayısıyla İn-sanın beş duyusuyla doğayı duyumsamayı amaçlayan bu tinsel birikim, doğa ile etkileşimli kaligrafideki jestin, sadece zihnin değil, doğayla bütünleşen bir varoluşun da görsel bir taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Doğa ile etkileşimli kaligrafide ge-leneksel atölye mekânlarından ve kâğıdın iki boyutlu kısıtlamalarından kurtularak, tinsel birikim açık alana taşınmaktadır. Sanatçı soğuk, rüzgâr, nem ve sıcaklık gibi unsurlarla mücadele etmekten çok; Zen'in Wu Wei yani zorlamasız eylem ilkesine tutunarak doğanın bu kendiliğinden ve anlık etkilerini kaligrafinin bir parçası hâline getirmektedir. Kaligrafik jest; suyun titreşimiyle, ağaçların dikey uzanışıyla, rüzgârın ritmiyle ve kayaların anıtsallığıyla senkronize olmuş fiziksel bir enerji akışına dönü-şürken, formun doğadaki elementler tarafından yavaş yavaş silinmesiyle anlam da sınırlarından arınarak askıya alınmakta ve çoğalmaktadır.

³Fenomenolojik: Bu yaklaşım, sanatsal üretimi nesnel özellikleriyle değil, sanatçı ve izleyicinin bedeni, algısı, duyusu, zamanı ve mekânı içinde yaşadığı bir deneyim olarak ele almaktadır.

Doğa ile etkileşimli kaligrafi, yeryüzünün ve gökyüzünün kendisini doğrudan bir tuval olarak kabul ettiğinden dolayı kullanılan araç gereç ve malzemeler de radikal bir dönüşüm yaratmaktadır. Burada geleneksel kâğıtların yerini ıslak topraklar, nehir taşları, kaya yüzeyleri, ya da kar kütleleri gibi doğal ve geçici yüzeyler alırken; doğaya mutlak bir kontrol dayatmak yerine onunla uyumlanmayı sağlayan malzemeler tercih edilmektedir. Açık havanın devasa ölçeğine cevap verebilmek üzere kalın hayvan kollarından ve ağaç dallarından üretilen anıtsal fırçalara ek olarak doğadan kurumuş bitki kökleri, toplanan dal parçaları ya da sanatçının çıplak elleri birer kaligrafi enstrümanına dönüşmektedir. Doğanın ekolojik yapısını korumak ve elementlerle uyumlu bir reaksiyona girmek amacıyla, ağaç külleriyle koyulaştırılmış sular, kaya üzerinde kurudukça yok olan saf su ya da topraktan elde edilen organik pigmentler eser yaratımında boya olarak seçilmektedir. Böylece eser biten bir tüketim objesi olmaktan çıkarak, canlı bir organizma hâline gelmektedir. Bu kuramsal bakış açısıyla, farklı kültür ve coğrafyalardan kaligrafiyi doğa ile etkileşimi bağlamında ele alan sanatçıların yaklaşımları incelenmektedir. Batı'dan Uzak Doğu'ya kadar uzanan bir skalada; Wang Dongling, Richard Long, Xu Bing ve Loredana Zega'nın eserleri, "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu" doğrultusunda analiz edilmektedir.

İlk olarak geleneksel Çin kaligrafisini çağdaş sanat dünyasıyla buluşturan, 1945 yılı Çin doğumlu, yaşayan en dinamik ve anıtsal kaligrafi sanatçılarından biri olan Wang Dongling ele alınmaktadır. Sanatçı aynı zamanda Çin Sanat Akademisi Kaligrafi Sanatı Bölümü'nde profesör ve Çağdaş Kaligrafi Sanatı Araştırma Merkezi'nin direktör olarak görev yapmaktadır. Yıllar içinde uluslararası bir üne sahip, yetenekli ve en çok saygı duyulan Çinli çağdaş kaligrafi sanatçılarından biri olan Wang, eserlerinde gelenek ile çağdaş sanatı, Uzak Doğu ile Batı'yı, sanat ile yaşamı ve soyut ile somutu bir araya getirmeyip, harmanlamayı araştırmaktadır. Hem bir kaligrafi sanatçısı hem de bir eğitmen olarak, geleneksel Çin kaligrafisinin yaratımında ve çağdaş Çin kaligrafisinin gelişmesinde uzun süredir aktif bir rol üstlenmektedir. Wang'a göre, "Kaligrafi sadece çağdaş sanat ile gelenek arasındaki bir diyalog değil, aynı zamanda global medeniyet ile dijital teknoloji arasında da bir diyalogdur" (Chinadaily). Wang'ın eserlerinde karakterler üst üste binerek, birbirinin içinde erimekte ve kaligrafi dilsel bir araç olmaktan çıkıp ritme, saf bir enerjiye ve lekeye dönüşmektedir. Wang'a göre kaligrafi, insanın içindeki yaşam enerjisinin yazı aracı ile dışarı salınmasıdır. Wang da açık alanda çalışırken havayı, rüzgârı, ışığı ve o andaki mekânın atmosferini sürecin bir parçası yapmaktadır. Doğaya hükmetmek yerine, doğanın getirdiği anlık durumlarla ortaklık kurmayı ter-

cih etmektedir. Büyük ölçekli ağaç dallarından ve hayvan kıllarından yapılan, anıtsal fırçalarla rüzgâr ve doğanın akustik ritmi eşliğinde eserler yaratmaktadır. Wong kaligrafilerini sadece kâğıt üzerine yapmamakta; aynalar, akrilik levhalar, bambular ya da doğrudan açık havadaki sert yüzeyleri kullanmaktadır. Wong doğayı eserin fonu olarak değil, direkt gövdesi şeklinde görmektedir. Bu bağlamda Wong'un çağdaş bir bakış açısıyla doğrudan bambuların üzerine gerçekleştirdiği “The Road in Bamboo Groves” (Bambu Korularındaki Yol) isimli eseri (Görsel 26) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 26. Wang Dongling, “The Road in Bamboo Groves”. 2017.
(Bambu üzeri sumi mürekkebi, enstalasyon). <https://www.kisa.link/SkucH>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserdeki fırça darbelerinin temposu, bambuların dikey, ardışık ve ritmik dizilimiyle senkronize bir biçimde şekillenmektedir. Wang, kâğıt yüzündeki serbest akışın dışına çıkarak, bir bambu gövdesinden bir diğer bambu gövdesine geçişte korunun kendi yapısına uyumlu bir akışla ilerlemektedir. Fırçanın temposu; bambuların dikey, yuvarlak ve pürüzsüz gövdesinde hızlanırken, bambular arasında geçiş yaparken havada asılı kalan kinetik bir ritme kavuşmaktadır. Roland

		Barthes'ın vurguladığı gibi nefes, korunun rüzgârı ve sanatçının bedensel ritmiyle birleşerek yüzeye aktarılmakta; fırça darbeleri, doğanın organik titreşimini yansıtan dinamik bir hız örüntüsü sunmaktadır. Eserdeki duraksamalar, bambu gövdeleri arasındaki geçiş anlarında oluşan bilinçli ve aynı zamanda meditatif birer sessizlik alanıdır. Bununla birlikte duraksamalar bedensel bir sınır değil, sanatçının bir sonraki bambuya yapacağı kaligrafi için enerjisini topladığı, nefesini korunun derinliğiyle yeniden eşitlediği bilinçli eslerdir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Wang'ın mürekkebi emmeyen, su geçirmez, organik, sert bir yüzey ve yüzeyinde balmumu ve yağlar olan canlı bambu kabukları üzerine kaligrafi yapabilmesi birkaç teknik müdahale ile mümkün olmaktadır. Sanatçının pürüzsüz dokuyu sağlaması ve homojen tutuşu elde edebilmesi için bambu gövdelerini zımparalayarak veya alkol ile silerek, ya da mürekkep tutan mat bir vernik sürerek yüzeyi kaligrafi için hazırlaması gerekmektedir. Yoksa eserde farklı fiziksel izler üretilir ve sumi mürekkebi, bambunun doğal dokusu boyunca yer yer süzülür, yer yer de fırça darbeleri kayardı. Bambu üzerindeki bu kaligrafiler, mürekkebin doygun siyahı ile bambunun yaşayan sarı/yeşil dokusunu melezlemektedir. Bu fiziksel etkileşim, doğanın kalıcı varlığı ile insanın doğaya bıraktığı geçici iz arasındaki meditatif diyalogu göstermektedir. Nicolai Hartmann'ın estetik teorisi bağlamında incelendiğinde, yaşayan bambu gövdesi sanatçının yüzeyin mürekkep tutuşunu sağlamasından dolayı tinsel niyete karşı maddi bir direnç göstermez. Aksine bambunun yuvarlak formu üzerine fırçanın mürekkebi sabitlemesine, böylece bambu gövdeleri üzerinde uyumlu bir akış gerçekleştirmesine destek olmaktadır. Doğa ile etkileşimli bu kaligrafinin özü gereği, sanatçı karşılaşacağı direnci uyumlu hale getirerek, fırçasını bambunun kıvrımlarına teslim etmektedir. Bundan dolayı tinsel niyet uyumlu bir akışı temsil etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Kaligrafi, bambuların dikey gövdesini saran, gövdeyi kuşatacak biçimde dairesel olarak dönen ya da yukarıdan aşağıya inen canlı bir eylemin sismografik kanıtı olarak durmaktadır.

		İzleyici esere baktığında durağan harfler görmek yerine Wang'ın kollarını ve tüm bedenini kullanarak, bambu ağacını nasıl sardığını ve fırçayı bambunun etrafında nasıl döndürdüğünü okumaktadır. Yazılar, bitmiş kaligrafik bir formdan ziyade, bedenin bambuyla girdiği fiziksel temasın ve performansın yüzey üzerindeki canlı izidir. Judith Butler'ın performatif eylemi temelinde jest; hem korunun içinde yaşanıp biten geçici meditatif bir ritüelin belgesi hem de Wang'ın yaşayan bir organizma üzerine mühürlediği kalıcı, varoluşsal izidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, bambu korusunun kendi anıtsal dikey ölçeği üzerinde gerçekleştirildiği için izleyiciyi tümüyle içine alan kuşatıcı bir mekân inşa etmektedir. Merleau-Ponty'nin beden-özne ilişkisi özelinde, sanatçı kendi fiziksel sınırlarını korunun sınırlarıyla birleştirmektedir. Wang'ın adımlayabildiği genişlik ve erişebildiği yükseklik eserin doğal sınırlarını belirlemektedir. İzleyici özelinde de eser karşısına geçildiğinde iki boyutlu bir çerçeve sunmamakta; bambularla birlikte izleyicinin etrafını saran kaligrafik mekân, orman banyosunun içinde hissettirmektedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Bu doğa etkileşimli kaligrafide boşluk, geleneksel kâğıt üzerinde bırakılan beyaz alanlardan çok daha derin bir anlama sahiptir. Burada beyaz alan; kaligrafi yapılmayan bambu gövdeleri, bambular arası boşluklar, yukarıdan süzülen ışık ve korunun içindeki hava koridorları olmaktadır. Eco'nun açık yapıt kuramı açısından bu boşluklar, izleyicinin nefes alabileceği ve enstalasyonun içinde yürüyerek katılabileceği yaratıcı birer anlam alanıdır. Korunun kendi boşlukları, Zen estetiğindeki mu kavramıyla doğrudan bir diyalog kurmaktadır. Mürekkebin siyahlığı ile korunun boş kısımları arasındaki asimetric denge, izleyiciye evrendeki boşluk ve doluluk diyalektiğini hissettirmektedir. Boşluk bir eksiklik olmaktan çok, enstalasyonda bambuların nefes almasını ve doğanın kendi sesini kaligrafiyle duyurmasını sağlayan kurucu bir unsurdur.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Enstalasyon, izleyiciye didaktik ya da dinsel bir mesajı dayatmamaktadır. Tam tersine, orman banyosu deneyiminin getirdiği o saf arınma ve farkındalık hissinin görünür kılarak, izleyicinin korunun içinde kendi meditatif derinliğini keşfedeceği bir deneyim

		çoğulluğu sunmaktadır. Wang'ın "Chaos Script" (Kaos Yazısı) stiliyle bambular üzerine yazdığı karakterler tümüyle soyutlaştığından dolayı kaligrafinin dilsel görevi tamamen devre dışı bırakılmaktadır. İzleyici bambuların üzerinde okunacak bir sözcükten ziyade; içinde kendini bulacağı doğasal bir alanda dolaşmaktadır. Eco'nun belirttiği üzere, anlam doğanın dönüşümü içinde askıya alınarak, çoklu okumalara açılmaktadır. Kaligrafi artık bir harf ya da sözcük değil, bambunun damarı ve özsuğu gibi organikleştikten dolayı sabit bir anlama kapımayı tümüyle reddetmektedir. Bambu korusunun kalbinde, zihni ve egoyu sıfırlayarak gerçekleştirilen bu dinamik fırça darbeleri ve izleyicinin içinde bulunarak meditatif bir ortam yakalaması tam anlamıyla bir arınma ritüelinin fiziksel kalıntısıdır. Fırçanın bıraktığı iz, sanatçının zihnini boşaltarak beden ve fırçanın mutlak farkındalıkla hareket ederken doğayla kurduğu tinsel bağlantıyla yaşadığı uyanış anının belgesidir. Wang, bin yıllık Çin yazı geleneğini reddetmemekte; tam tersine kaligrafiyi masa başı yazısından ve akademi tekelinden çıkararak ilham aldığı doğaya yani köklerine iade etmektedir. Geleneksel yüzeyin yıkılarak kaligrafinin bambuların üzerine aktarılması, yıkıcı bir kopuş olmamaktadır. Aksine geleneğin temelindeki Zen ve doğayla bir olma felsefesinin çağdaş sanat diliyle yeniden yorumlanmasıdır. Eserde, Batı'nın arazi sanatı ve performatif eylem resmi ile Uzak Doğu'nun meditatif kaligrafi geleneği hibrit bir anlayışla kullanılmaktadır. Fakat bu hibrit yaklaşım, Batı sanatındaki gibi doğaya meydan okuma gerilimi taşımamakta; aksine Sanatçının Batı'nın anıtsal ölçeğini alarak, onu Uzak Doğu'nun Wu Wei yani zorlamasızlık ve orman banyosu felsefesiyle birleştirmektedir. Sonuç olarak bu karşılaşma, sanatçının jesti ile bambunun gövdesi arasında kusursuz ve aynı zamanda karşıtlıklar barındıran bir uyum inşa etmektedir.
--	--	--

Tablo 18. Wang Dongling, "The Road in Bamboo Groves" Analiz Tablosu

1945 yılı İngiltere doğumlu Richard Long, Londra'daki Saint Martin's School of Art'ta heykel eğitimi almasına rağmen geleneksel heykelin bronz, mermer gibi ağır ve kalıcı malzemelerini reddederek, doğadaki malzemelerle anlık izler bırakmayı ve doğanın içinde yürümeyi sanatsal bir disiplin olarak görmektedir.

Long geleneksel bir kaligraf değildir. Doğa ve beden temelinde kaligrafinin soyut kökenleriyle doğrudan ve çok güçlü bağlar kurmaktadır. Kaligrafide fırça kâğıda nasıl bir leke bırakıyorsa; Richard Long da kendi bedenini ve özellikle ellerini ve ayaklarını doğrudan bir fırça gibi kullanarak yeryüzüne izler bırakmaktadır. Kaligrafi, kâğıdın iki boyutlu hâlinde çıkarak doğanın üzerine kazınmaktadır. Bununla beraber Long, doğada ıssız yerlerde yürürken topladığı dalları, taşları ya da çamurları kaligrafilerinde kullanarak; daire, düz çizgi ya da spiral geometrik formlar oluşturmaktadır. Bu formlar, insanlığın mağara duvarları üzerine çizdikleri ilk işaretlerin, ideogramların ve piktogramların kökenidir. Bilhassa daire, Uzak Doğu’da aydınlanmayı, mutlak boşluğu ve döngüsellliği simgeleyen Enso çemberiyle birebir felsefi bir ilişki taşımaktadır. Ayrıca Long, taşlarla yeryüzüne devasa büyüklükte anlamsal işaretler bırakmaktadır. Sanatçının doğada bıraktığı bu işaretler kalıcı değil, geçicidir. Long’a göre önemli olan bitmiş bir obje satmak değil; doğanın dönüşen ritmi içinde, o anda gerçekleşen estetik oluşumu ve bütünleşme anını yaşamaktır. Bununla birlikte Long sadece açık alanda çalışmamakta; doğadan getirdiği malzemeleri, özellikle İngiltere’nin Güney Batı’sında yer alan Avon Nehri çamurlarını müze duvarlarına taşımaktadır. Sanatçı ellerini doğrudan sulandırılmış nehir çamuruna batırarak dikey ya da dairesel hareketlerle galeri/müze duvarlarına büyük ölçekli kaligrafiler yapmaktadır (Krölller Mül-ler, 2019). Bu pratikte çamur, duvar üzerinde aşağıya doğru süzülürken benzer bir şekilde sumi mürekkebinin kâğıt üzerinde bıraktığı rastlantısal sıçrama, kayma, akma ve kuruma izlerini meydana getirmektedir. Böylece Long, nehrin ve toprağın hafızasını duvara mühürlemektedir. Richard Long’un Bristol’daki Avon Nehri’nden topladığı çamurla oluşturduğu “River Avon Mud Circle” (Avon Nehri Çamur Çemberi) isimli en karakteristik duvar resmi ve çamur çemberi serisi (Görsel 27) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 27. Richard Long, “River Avon Mud Circle”. 1984-2011. (Duvar üzeri Avon Nehri çamuru, duvar resmi). <https://www.kisa.link/sgioQ>, <https://www.kisa.link/UcrxZ>, <https://www.kisa.link/aCcwZ>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserde fırça yerine çıplak el kullanılmaktadır ve dairesel alanda elin dönüş hızı yüksek, devamlı ve kesintisiz bir tempo sergilemektedir. Döngüsel bir ritme sahip olan eser, dairesel formun oluşturulmasına yönelik sanatçının kovadan eline aldığı çamurun kıvamı ve yoğunluğuna göre bir akış yakaladığını göstermektedir. Long, Avon Nehri'nin kendi doğal akış ritmini fiziksel bir hızla duvara aktarmaktadır. Duraksamalar bedensel bir sınırdan çok, çamurun duvarda akışkanlığını kaybetmeden ve kurumadan form almasını sağlayan meditatif, kinetik bir ritmin ifadesi olarak bilinçli bir sessizliktir. Burada zihin devre dışı olmakta ve ritim bütünüyle saf bir şekilde ilerlemektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Avon Nehri'nden toplanan çamur, sanatçının sıçrayan ve parmakların çizgisel izini bırakan darbelerinden anlaşıldığı üzere akışkan ama tutucu bir kıvama sahiptir. Galeri/müze beyaz duvarının sert yüzeyi, bu çamurla karşılaştığında maddi bir direnç üretmektedir. Çamurun akışkan ve tutucu yapısı, dairesel formun sınırlarında savrularak kendiliğinden boşluklar oluşturmaktadır. Hız, yerçekimi ve basınç diyalektiği, duvarda sumi mürekkebinin oluşturduğu gibi doğal bir "Feibai" (Uçan Beyaz) ⁴ etkisi yaratmaktadır. Malzeme seçimi, sanatçı ile doğanın içinden gelen bir malzeme olan çamur arasındaki görünüşte dirençli olmasına rağmen arka planda uyumlu bir akışı temsil etmektedir. Çamur, duvara doygun ama aynı zamanda akışkan bir leke olarak işlenmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Daireyi meydana getiren her bir çamur izi, bitmiş bir geometrik form değil, Long'un kol ve omuz gücüyle duvar üzerinde gerçekleştirdiği fiziksel eylemin sismografik kanıtı olmaktadır. İzleyici, bitmiş bir nesne gibi görünmesine rağmen aslında bir eylemin kalıntısına bakmaktadır. Bu eserde jest, doğası gereği efemer yani geçici bir performansın galeri/müze içerisinde geçici olarak dondurulduğunu göstermektedir. Eser herhangi bir kimyasal madde ile sabitlenmeden, sadece

⁴ Feibai (Uçan Beyaz), geleneksel Uzak Doğu'da gerçekleştirilen kaligrafilere fırçanın yüzey üzerinde hızlı bir şekilde kayarak oluşturduğu, mürekkebin yer yer ayrılarak yüzeyin beyaz boşluğunu açığa çıkardığı performatif bir fırça tekniğidir.

		kendiliğinden zamanla kuruyup dökülmeye açık olan bir çamur olduğundan dolayı galeri/müze eserin sergilenme süresi bittikten sonra eseri silmek yerine, üzerini bütünüyle kapatan koruyucu bir alan inşa etmiştir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, insan boyunu geçen, anıtsal ölçeğiyle izleyiciyi tamamen içine alan kuşatıcı bir mekân deneyimi sunmaktadır. Ancak bu devasa formun içinde, sanatçının mikro seviyedeki bedensel sınırları saklıdır. Long iskele üzerinde eseri gerçekleştirmekte ve yukarı aşağı inip çıkarak kendi fiziksel boyutlarını aşan, mekânı dönüştüren anıtsal bir daire inşa etmektedir. Çamuru fırlatma, duvara yaklaşma ve dairesel süpürme hareketlerinin her biri, sanatçının o andaki fiziksel sınırlarının, uzuvlarının uzunluğunun ve kinetik enerjisinin doğrudan bir göstergesidir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Duvarın beyaz boşluğu, çamurun kahverengi tonuyla kontrast oluşturmaktadır. Eserdeki beyaz boşluk bir eksiklik olarak değil, formun nefesten doğmasına neden olan tinsel bir anlam alanı olarak yer almaktadır. Dairenin tam ortasındaki ve etrafındaki boşluk, Zen estetiğindeki Mu kavramıyla doğrudan örtüşmektedir. Eserdeki boşluk, çamurun savrulan lekeleriyle uyumlanarak anlamı tek, sabit bir anlama hapsedmez, aksine askıya almaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, belirli bir kalıp ya da mesaj dayatmamakta; doğanın saf enerjisiyle kurulan tinsel ve meditatif bir deneyimin çoğulluğuna alan açmaktadır. Çamurla oluşturulan form soyut bir daireye dönüşmekte ve anlamı özgür bırakılmış bir açık yapıt hâline getirmektedir. Kaligrafik jest, sanatçının denetleyici ve öğrenilmiş zihnini susturduğu bir akış hâli ve arınma ritüelinin fiziksel kalıntısıdır. Eser, Batı'nın eylem resmi mantığı ile Uzak Doğu kaligrafisinin en kutsal formu Enso çemberini dinamik bir etkileşimle melezlemektedir. İngiltere'nin nehir çamuru ile Uzak Doğu'nun zihinsizlik felsefesi aynı dairesel form üzerinde birleşmektedir. Bu eserde gelenek kırılmamakta; ilkel, evrensel ve eylem odaklı olarak yeniden yorumlanmaktadır.

Tablo 19. Richard Long, “River Avon Mud Circle” Analiz Tablosu

Dünyaca ünlü 1955 yılı Çin doğumlu ve Pekin’de büyüyen çağdaş sanatçı Xu Bing, dilin, yazının ve kültürün sınırlarını yeniden biçimlendiren ve aşan, kavramsal sanatın dünyadaki en nüfuzlu ve ufuk açıcı isimlerinden biridir. Batı’nın kavramsal sanat pratikleri ile geleneksel Çin kaligrafisini ve matbaa kültürünü, melezlemektedir. Sanatçı, Pekin’deki Merkezi Güzel Sanatlar Akademisi’nde (CAFA) Özgün Baskı bölümünde profesör olarak görev yapmaktadır. Kültür Devrimi dönemini propaganda afişleri için kaligrafi yaparak, doğrudan deneyimleyen sanatçının iktidar ve dil bağlantısına olan sanatsal ilgisi yaşamını şekillendirmektedir. Günümüzde eserlerini hem Pekin hem de New York’taki atölyelerinde aktif olarak sürdüren sanatçı, global olarak anıtsal sergiler açmaya devam etmektedir. Xu Bing’in bu başlık altında konumlandırılmasının nedeni, sanatçının yazıyı kelimelerden kurtarıp kaligrafiyi doğrudan doğanın piktografik ve sismografik kökenine geri döndürmesidir. Çin kaligrafisinde karakterler; ağaç, dağ, su, kaya ya da kuş gibi doğadaki unsurların bedensel jestlerle soyutlanmasından meydana geldiği için; Xu Bing’in en köklü dönüşümlerinden biri, Çin yazı sisteminin özünde yatan piktografik yazı karakterlerini yeniden canlandırmaktır. Xu Bing, doğa ile etkileşime girerken oradaki objeleri harflere, harfleri de doğaya dönüştürmektedir. Kaligrafi sanatçı için bitmiş bir metin değil; aksine doğanın kendini yeryüzüne mühürleme biçimidir. Bu açıdan bakıldığında Xu Bing’in taş kazıma tekniğiyle gerçekleştirdiği “Stone Path Series” (Taş Yol Serisi) isimli çalışması (Görsel 28) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 28. Xu Bing. “Stone Path Series”. 2018.
(Taş oyma). <https://www.kisa.link/etpCK>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Bu seride fırçanın hızlı hareketine dayalı dinamik bir tempo hâkim olmamakla birlikte taş yüzeyi yontan metal aletlerin çıkardığı sert, mekanik ve kesintili bir ritim kendini göstermektedir. Her bir yazı, sabırlı ve yavaş fiziksel bir emeğin ürünüdür. Akış, burada kontrollü, zamana yayılan ve aşamalı bir sürece sahiptir. Duraksamalar, sanatçının taşın sert dokusu karşısında zorunlu olarak maruz kaldığı bedensel sınırın ve yoğun fiziksel eforun bir ifadesidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Nehirden toplanan büyük doğal taşlar üzerine gerçekleştirilen kaligrafi, sanatçının müdahalesine karşı yüksek maddi direnç göstermektedir. Oyulan karakterlerin içindeki ve kenarlarındaki kırık ve pürüzlü doku, taşın kendi katı doğası nedeniyle meydana gelen mikro kırılmalar ve dökülmelerdir. Ayrıca oyukların içerisine dolan yağmur suyu, kar vb. gibi doğa olayları, kaligrafiyi doğanın bu devingen ruhuyla belirginleştirmektedir. Taşın grimsi, ham yüzeyi ile karakterlerin oyuklarında oluşan yoğun koyu tonu arasında sert bir kontrast vardır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Taşa derinlemesine işlenen karakterler, anlık ve kendiliğinden bir jestin değil, Xu Bing'in taşın direnciyle doğrudan zıtlaşan kontrollü kol ve omuz enerjisiyle oluşan ve sonrasında doğayla etkileşerek süreç içerisinde dönüşen bir eylemin kanıtı olarak durmaktadır. Taşa kazıma işlemi çoğunlukla kalıcı bir iz bırakmak için yapılmaktadır. Fakat burada Xu Bing, taşları galeri ya da müze yerine doğrudan açık havaya yani doğanın kalbine teslim ederek eylemi tersine çevirmektedir. Bundan dolayı jest, doğanın aşındırma süreçlerine teslim olan ve sürekli dönüşen geçici bir performansın ilk adımıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Yapıtı oluşturan taşlar “52 x 42 x 26 cm, 61 x 41 x 27 cm, 61 x 41 x 27 cm, 58 x 44 x 24 cm, 61 x 39 x 23 cm, 62 x 39 x 25 cm” ölçülerinde olup, tek başına mahrem bir gözlem alanı sunarken, ard arda dizilerek meydana getirdikleri yolun boyutuyla izleyiciyi çevreleyen kuşatıcı bir mekân oluşturmaktadır. Taşların 23-27 cm arası yüksekliği ve 52-62 cm arasındaki yüzey

		genişliği, sanatçının kazıma sırasında diz çöken fiziksel sınırlarını ve taşın sert gövdesi üzerindeki performatif erişim alanını doğrudan belirlemektedir. Beden-öznesi ile obje hacmi arasında tam bir uyum vardır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Taşın oyulmayan geniş yüzeyleri, fiziksel bir eksiklik olmaktan çok, karakterlerle beraber izleyicinin nefes alması için bırakılan tinsel birer anlam alanıdır. Taşın ham dokusunda kalan bu sessiz boşluklar, Zen estetiğindeki Mu kavramıyla doğrudan iletişim kurmaktadır. Karakterlerin boşlukta oluşturduğu koyu tonu ile taşın boş kısmı denge-lenerek, anlam tek bir sabit fikre hapsedilmemek-te, aksine doğanın akışına bırakılmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Çin yazı sisteminin gelişim sürecinde kullanılan kadim taş, kaya ve dağ yamaçlarına yazı kazıma (Moya Shike) geleneği anıtsal ve felsefi bir gelenek olarak kabul edilmektedir. Keşişler, imparatorlar ve usta kaligraflar; yapay bir şekilde oluşturulmuş taş bloklar yerine, doğrudan uçurumlara, dağların çıplak kayalıklarına ve nehir kenarındaki büyük kaya kütlelerine yazılar kazımaktadırlar. Eserinde bu gelenekten esinlenen Xu Bing, arketipsel piktogramlar ve nehir taşı kullanmakta; fakat karakterlerini kazıdığı nehir taşlarını çimenlerin ortasına, herkesin yürüdüğü ve üzerine basılacak bir yol gibi dizerek geleneksel kutsal alan kurgusunu kırması sanatçının geleneği yeniden yorumladığını göstermektedir. Bu enstalasyonda en kalıcı kazıma malzemelerden biri olan taş, açık havada çimenlerin üzerine bırakılarak, rüzgâra, yağmura, toprağa ve insan adımlarına terk edilmektedir. Bundan dolayı sanatçı eseri doğanın aşındırma süreçlerine ve devingen zamanına bırakarak, geçici bir karaktere büründürmektedir. Bu nedenle eser, tek bir anlama kapanmayan bir açık yapıttır.

Tablo 20. Xu Bing. "Stone Path Series" Analiz Tablosu

1980 yılında Slovenya'nın sahil şehri olan Koper'de doğmuş, büyümüş bir çağdaş kaligrafi sanatçısı, performans sanatçısı ve eğitimcisi olan Loredana Zega, geleneksel kaligrafi kültürünü tiyatro, modern dans ve mekâna özgü enstalasyonlarla melezleyen, Avrupa çağdaş kaligrafi sanatının en dinamik isimlerinden biridir. Kaligrafi yolculuğu tasarımcı olan teyzesine gelen kaligrafi ile yazılmış tebrik kartları

ile geleneksel olarak başlayan sanatçı, uluslararası arenada tanınmak istediği için zamanla kendi tarzını yaratarak ve çağdaş sanatın deneysel kanallarına geçerek uluslararası platformlarda uygulamalar yapmaya ve dersler vermeye başlamıştır (Deneen, 2019). Sanatçı, tiyatro ve dansa olan ilgisini açıkça gösteren, elin, omzun ve tüm bedeninin müzikle ritmik bir uyum içinde hareket ederek yüzeyde izini bırakan canlı kaligrafi performansları ile tanınmaktadır. Kaligrafi performansı çalışmalarında toz, toprak, su, araba, sokak zemini gibi yüzeyleri de kullanan Zega, her gün çalışmalarına doğada yürüyüş yaptıktan sonra başlamaktadır. Sanatçının doğayla etkileşimi, doğayı kontrol etmek ya da doğa üzerinde kalıcı bir iz bırakmak değil; doğanın o andaki fiziksel durumuyla uyumlu bir şekilde hareket etmek üzerine kuruludur. Bu anlamda Zega'nın "Sečoveljske Soline" (Sečovlje Tuzlası) üzerinde gerçekleştirdiği doğa ile etkileşimli kaligrafi performansı (Görsel 29) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 29. Loredana Zega. "Sečoveljske Soline" . 2011.
(Sečovlje Tuzlası üzerine çamur ve tuz ile kaligrafi performansı). <https://www.kisa.link/tLVrt>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Çamurun ve tuzun doğası gereği fırça darbelerinin temposu pürüzsüz bir akışkanlık barındırmamakta; darbeler yer yer ağırlaşan, kesintili ve malzemenin yoğunluğuna göre şekillenen organik bir ritimle hareket etmektedir. Geleneksel kâğıt üzerindeki hız, tuzla gerçekleştirilen kaligrafide akışkanken; sulu çamur içinde gerçekleştirilen performansta balçığın yoğunluğu karşısında yavaşlamaktadır. Duraksamalar, sanatçının fırça darbelerini oluşturma sürecinde çamuru iterken harcadığı fiziksel efor bedensel sınırlarının bir ifadesi olmasına rağmen; tuz üzerinde yaptığı kaligrafide bilinçli bir sessizlik olarak görünmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Sanatçı, tuzlanın ham çamurunu ve iri tuz tanelerini doğrudan çalışma yüzeyi ve boya malzemesi olarak kullanmaktadır. Bu performanstaki maddi direnç; taş kadar sert değil, ancak yoğun hissedilmektedir. Çamurun koyu, mat rengi ve çatlak yapısı ile tuzun beyaz, parlak ve kristalize yapısı arasında bir opaklık ve doku kontrastı kurulmaktadır. Tuz kristallerinin çatlak tuzla yüzeyinde sürüklenirken bıraktığı pürüzlü, parçalanmış kaligrafik darbeler, doğanın kendi enstrümanı ile yarattığı yapısal bir doku sunmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Çamurda açılan her yarık, üzerine yine tuzlardan alınan çamurla uygulanan kaligrafi ve tuzla atılan her fırça darbesi, sanatçının eğilerek, dizlerinin üstüne çökerek ve tüm beden ağırlığını kullanarak gerçekleştirdiği performatif eylemin bizzat kanıtıdır. Canlı bir performans olarak gerçekleştirilen bu kaligrafi, kalıcı bir sanat objesi üretmeyi amaçlamamakta; aksine eylemin o andaki üretimini, jestin anlamını ve kendisini var ettiği geçici bir belge olarak kendini göstermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Tuzlanın açık, geniş ve uçsuz bucaksız doğal peyzajı, kuşatıcı bir mekân sergilemektedir. Performans, doğanın sunduğu çatlaklık, çamur ve tuz ile insan bedeninin ortak çalışmasını göstermektedir. Kaligrafinin ölçeği, Zega'nın tuz havuzlarının çeperlerinde ya da bizzat çamur

		düzleminde yürüyerek, diz çökerek, eğilerek gerçekleştirdiği performansın maksimum fiziksel erişim çeperiyle doğrudan sınırlandırıldığı görülmektedir. Burada beden, doğanın yani tuzlanın coğrafi sınırlarına tabi olmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Çamurun dokunulmamış mat düzlemleri ya da tuz havuzunun şeffaf su tabakası, tuz havuzunun çeperinde kompozisyonu dengeleyen tinsel birer anlam alanı işlevi görmektedir. Kaligrafinin bıraktığı koyu iz ile tuzlanın o kadim, durağan ve ıssız boşluğu bir araya gelerek Zen estetiğindeki Mu kavramıyla uyumlanmaktadır. Burada kaligrafi doğanın büyük boşluğu içinde erimekte ve doğanın dönüşümünden dolayı ilk başta uygulanan eserden farklı olarak, zaman içinde boşluk ve denge unsuru da değişime uğramaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Performansta sanatçının ekolojiyle, yeryüzüyle ve doğadaki elementlerden su, tuz ve toprak ile kurduğu o arkaik ve tinsel bağ deneyimin çoğulluğuna alan açmaktadır. Çamurla ve tuzla temas ederek gerçekleştirilen bu dirençli üretim; analiz eden, mantık yürüten, neden-sonuç ilişkisi kuran, planlayan zihnin estetik kibirliliğini yıkan, Zega'nın bedensel bir arınma ritüeline dönüşmektedir. Batı kaligrafi kültürünün geleneksel yapısı, Slovenya'nın güneybatısında, Adriyatik Denizi kıyısında bulunan bir köy olan Sečovelje'deki tuzlanın çamuru ve tuzuyla melezlenmektedir. Performans bittikten sonra tuzlanın doğal yapısı gereği kaligrafi; kurumaya, tuz kristalleri gelgitte su altında kalmaya ya da rüzgârla savrulmaya mahkumdur. Başlangıçtan itibaren efemer yani geçici olarak kurgulanan bu performans, doğanın aşındırma süreçlerine tamamen maruz bırakılarak tamamlanmayı reddeden ve tek bir anlama kapanmayan bir açık yapıttır.

Tablo 21. Loredana Zega. “Sečoveljske Soline” Analiz Tablosu

“Doğa ile Etkileşimli Kaligrafi” başlığı altında gerçekleştirilen eser analizleri, kaligrafinin sadece kâğıt üzerinde form alan bir simge olmadığını; tam tersine doğanın döngüsü, ritmi ve mekânsal dinamikleriyle doğrudan etkileşim içinde olan canlı bir organizmaya dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Analiz edilen

eserlerde Wang Dongling, kaligrafik jesti anıtsal boyutlara taşıyarak bambular üzerinde gerçekleştirdiği kaligrafiyi evrensel bir enerji ve beden-mekân bütünleşmesi olarak yeniden yorumlamaktadır. Richard Long, doğanın bizzat kendi malzemesini ve mekânın kendisini bir kaligrafik iz gibi kullanarak insanın yeryüzündeki varoluşsal hareketini duvara ya da doğaya işlemektedir. Xu Bing, doğanın dilini ve geleneksel kaligrafiyi yeniden yorumlayarak izleyiciyi kültür ile doğa arasındaki yapay sınırları sorgulamaya davet ederken; Loredana Zega da kaligrafiyi su, çamur, tuz gibi doğal unsurlarla birleştiren ve açık havada savrulan dinamik jestler oluşturan performatif bir deneyime dönüştürmektedir. Sonuç olarak bu sanatçılar, doğayı sadece bir yüzey ya da fırça aracı olarak görmemektedir. Doğa, hem kaligrafik eylemin varoluşsal bir partneri hem de açık yapıtın tamamlanmaya açık, dinamik bir bileşenidir. Kaligrafinin doğayla kurduğu bu etkileşim ve deneysel bağ, sanatçının tinsel ritmi ile doğanın evrensel döngüsünün aynı düzlemde bir araya geldiği performatif ve meditatif bir varlık alanı temellendirmektedir.

2.1.5. Kavramsal Kaligrafi

Yirminci yüzyılın ortalarında sanat camiasında köklü bir paradigma kırılması yaratan kavramsal sanat, ilk olarak 1961 yılında “Kavram Sanatı” ifadesi ile ortaya çıkmıştır. Fluxus sanatçısı Henry Flynt, 1963 yılında yayınlanan bir makalesinde “Kavram Sanatı” ifadesini dille bağlantısı olan bir sanat türüne atıfta bulunmak için kullanmıştır. Daha sonraki yıllarda Kavramsal Sanat ve Minimalizm akımlarının öncü isimlerinden biri olarak kabul edilen Amerikalı sanatçı Solomon “Sol” LeWitt tarafından “Kavram Sanatı” ifadesi “Kavramsal Sanat” olarak değiştirilmiştir (Marzona, 2005, s. 6).

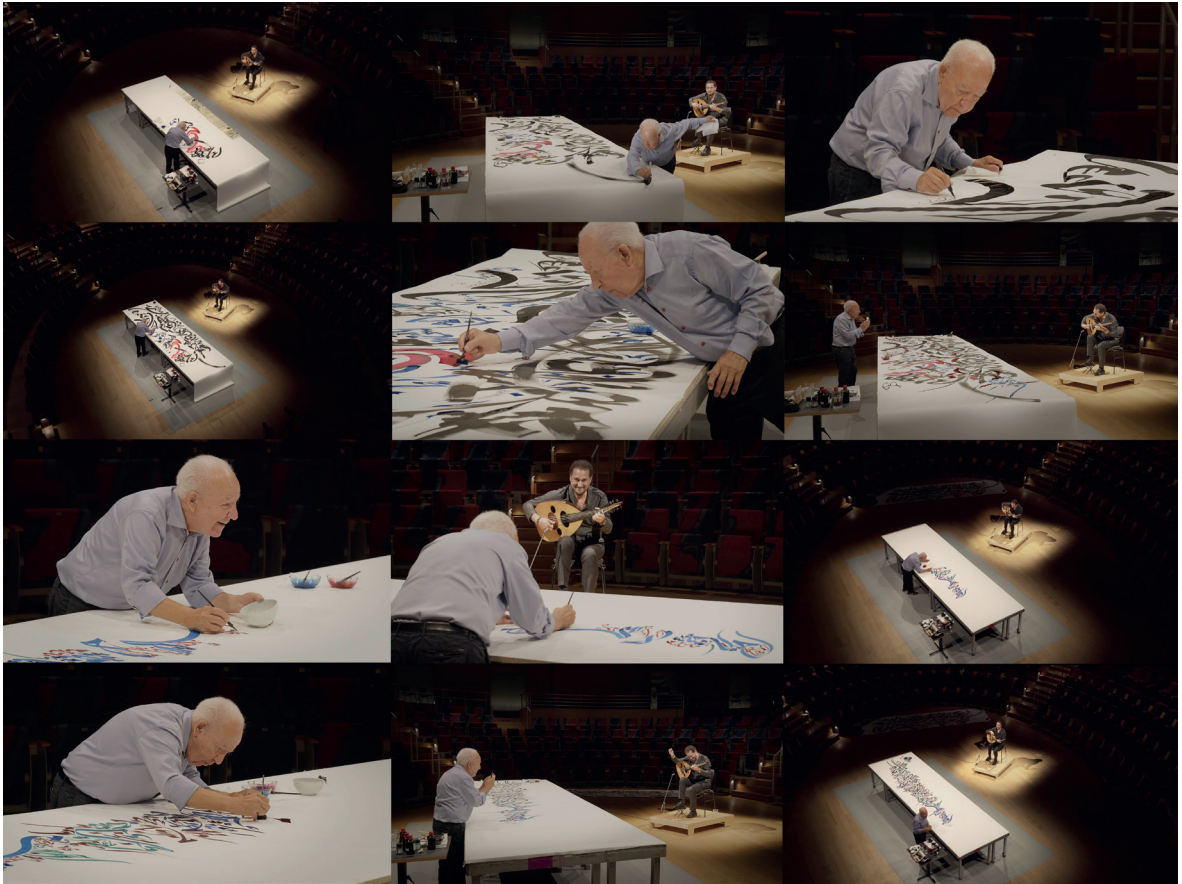
Kavramsal sanat, düşünsel içeriği estetik formdan öncelikli kılan bir sanat akımı olmasıyla ön plana çıkmaktadır. Sol LeWitt bu görüşü, “Fikirler tek başına sanat eseri olabilir; er ya da geç bir şekle bürünecek bir gelişim zincirinin içindedirler. Tüm fikirlerin fizikselleştirilmesi gerekmiyor.” şeklinde ifade etmektedir (Hodge, 2018, s. 181). Genellikle teorik olarak daha yoğun ve entelektüel bir sanat biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu akımın en temel özelliği, sanat eserlerinin fiziksel yönlerinin, sanatçıların eserlerinde kullanılan malzeme ve tekniklerin yanı sıra, sanatçının fikirlerinin izleyicinin zihninde uyanmasını sağlamak için kullanılan kavramlara dayalı olması ve eserin taşıdığı anlamın önemli hale gelmesidir (Marzona, 2005, s. 6-10). Kavramsal sanat, daha çok yazılı dil, sanat eseri veya başka şekillerde iletişim sağlayan eserlerle ilişkili olmaktadır.

Marzona (2005, s. 11), kavramsal sanatın görsel imgelerle ifade edilen düşünsel içeriklerinin, izleyiciyi derin bir anlam arayışına götürmek için kullanıldığını belirtmektedir. Bu sanat akımında, çoğunlukla sanatın geleneksel anlayışını sorgulama yer almaktadır ve sanatçı eserlerini, izleyicinin eser hakkındaki düşüncelerini oluşturan bir araç olarak kullanmaktadır. Eserin, fiziksel varlığından daha çok düşünsel ve anlamsal yapısını vurgulayan bu yaklaşım, kaligrafinin geleneksel sınırlarını zorlamasında ve aşmasında önemli bir rol oynamakta ve geleneksel sanat formlarından olan kaligrafiye yeni bir anlam katmaktadır. Kaligrafide kavramsallık, harfi harfine okuma zorunluluğundan, klasik kurallarından, harf anatomilerinden ya da süslemeci bir zanaat olmaktan çıkarak, doğrudan kavramsal bir sorgulama alanına ve bir düşünce aktarım aracına dönüşmektedir.

Kavramsal kaligrafi, özünde dilin, yazının ve kültürel kodların yapısal olarak çözümlenmesiyle şekillenmektedir. Yazıyı biçimsel bir form olmanın ötesine taşıyan sanatçı; onu politik bir manifestonun, kültürel bir eleştirinin, zamansal bir iz ya da kimlik sorgulaması olarak yapılandırmaktadır. Burada odak noktası harfin kusursuz yazılması değil, bilakis yazma eyleminin dil ile kurduğu paradoksal etkileşimin doğurduğu felsefi derinliktir. Bu süreçte kaligrafi zaman zaman okunabilirliğini kaybederek anlamı askıya almakta, bazen de mekân ve bedenle bütünleşerek disiplinlerarası bir kavrama dönüşmektedir. Bu niteliksel dönüşüm, geleneksel yazı sistemlerinin ve yerel kültürlerin çağdaş sanat diliyle kurduğu diyalogu ve çatışmayı görmek açısından global bir çeşitlilik sunmaktadır. Dolayısıyla kavramsal kaligrafinin tamamen zıt coğrafyalarda, medeniyet havzalarında ve kültürel belleklerde nasıl yankılandığını ve ne tür özgün görsel diller ürettiğini incelemek, çalışmanın zeminini oluşturmaktadır. Bu amaçla tezin bu başlığı altında farklı kültür ve coğrafyalardan bilinçli olarak seçilen ve bununla birlikte kavramsal kaligrafinin yerelden evrensele uzanan disiplinlerarası sınırlarını, ideolojik katmanlarını ve dil ile imge arasındaki o hassas alanı anlamlandırmayı sağlayan ve kronolojik bir izlek doğrultusunda ele alınan; Nja Mahdaoui, Xu Bing, Shirin Neshat, Brody Neuenschwander ve Yukki Yaura'nın eserleri, "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu" doğrultusunda analiz edilmektedir.

Burada ilk olarak ele alınan 1937 yılı Tunus doğumlu Nja Mahdaoui, Arap dünyasının kıdemli ve öncü çağdaş kaligrafi sanatçılarından biridir. Eğitimine Tunus'ta başlayan Mahdaoui, Roma'da Accademia Santa Andrea ve Paris'te Cité Internationale des Arts gibi önemli akademilerde çalışmalar yaparak; anıtsal sanat, performans ve grafik tasarım üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçının yüzey

tercihi incelendiğinde parşömen ve tuvalin sınırları dışına çıkarak, ahşap, pirinç, alüminyum, kumaş, mimari cepheler ve uçak gibi mekanik yüzeyler üzerinde kaligrafilerini yaptığı görülmektedir. Harflerin koreografi olarak bilinen sanatçı, ilhamını Arap kaligrafisinden almakta, fakat harflerin asıl anlamlarını bilinçli olarak yok ederek kaligrafiyi dinsel ve edebi anlamından çıkararak kavramsal ve evrensel bir işaret sistemine dönüştürmektedir (Pierre Boulez Saal). Geleneksel kuralları esneten Mahdaoui, kaligrafilerinde bir şeyi direkt anlatma görevini reddederek, kaligrafik fırça darbelerinin doğrudan kendisini bir kavram ve obje olarak kullanmayı tercih etmektedir. Böylece harfleri dogmatik kurallardan özgürleştirmektedir. Arap harflerini okuma zorunluluğundan çıkararak kavramsal bir göstergeye dönüştürmesi ve kaligrafide kavramsalılığı Orta Doğu-Batı sentezi üzerinden genişletmesi bakımından Nja Mahdaoui'nin 2022 Arap Müziği Günleri kapsamında küratör ve ud sanatçısı Naseer Shamma ile birlikte gerçekleştirdiği kavramsal kaligrafi performansı (Görsel 30) dille kurulan paradoksal ilişki açısından "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 30. Nja Mahdaoui & Naseer Shamma. "Nja Mahdaoui Meets Naseer Shamma" . 2022. (Rulo kâğıt üzeri ud enstrümanı tınıları ile kaligrafi performansı). <https://www.kisa.link/UJZux>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Mahdaoui'nin fırça darbelerinin temposu, hızı ve akışı udun ritmine o anda verdiği anlık ve içgüdüsel refleksif bir yanıttır. Bununla birlikte sanatçının akış süreci, sesi kaligrafiye dönüştüren o anda gerçekleşen bir trans durumunu yansıtmaktadır. Duraksamalar da udun eslerine göre Mahdaoui'nin kaligrafinin ritmini ayarladığı meditatif ve bilinçli bir görsel sessizlik olarak görülmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Performans Shamma'nın ritmiyle Mahdaoui tarafından masanın üzerine serilen rulo kâğıdın üzerinde gerçekleştirilmektedir. Mürekkebin kâğıt yüzeyde doğrudan emilmesi, bir direnç olmaktan çok bütünüyle bir uyum ve teslimiyet olarak kendini göstermektedir. Bu o andaki emilim, udun telinden çıkan melodinin, havada kaybolarak giden geçici ses dalgalarının kâğıt yüzeyde kalıcı bir belleğe dönüşmesini sağlamaktadır. Mürekkebin kâğıtla kurduğu bu geri dönülemeyen bağı, dille kurulan paradoksal etkileşimin hafifliğini, performans esnasında oluşan ve bir daha tekrarı olmayan tinsel niyetin lekesel, somut bir kanıtı olarak yüzeyde var olmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Kaligrafi, bitmiş ve donmuş bir form kesinlikle değildir. O anda sahnede sergilenen görsel ve işitsel eylemin canlı bir kanıtıdır. Bu performanstaki jestler, geçici bir eylemin anlık belgelenmesinden ziyade; Shamma'nın fiziksel olarak mekânda çıkardığı tinsel sesin Mahdaoui'nin fırçasıyla oluşan kalıcı, görsel izleridir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin boyutu, izleyici ve sanatçı arasında algısal bir karşıtlık kurmaktadır. İzleyici için uzaktan bakıldığında devasa rulo kâğıt, mekanın büyüklüğü göz önüne alındığında minyatür bir yüzey gibi algılanırken; Mahdaoui'nin kendi bedensel boyutlarında kâğıt, sanatçının tüm fiziksel sınırlarını genişleten, etrafında yürüdüğü anıtsal bir performans alanıdır. Böylece sanatçının izleyiciden uzak sergilediği performans; havada seslerin uçuşmasıyla dilin kavramsallaştığı ve kaligrafinin okunmayan, kavramsal yönüyle de örtüşmektedir. Mahdaoui'nin boyunun neredeyse üç katı olan bu ölçek, kaligrafik

		jestin yalnız elle değil, kâğıdın çevresinde adımlanarak oluşturulan performatif bir yüzey olduğunu kanıtlamaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Burada boşluk, fiziksel bir eksiklik değildir. Daha çok izleyicinin tinsel katılımı ve müziğin duyulması adına bırakılmış bir anlam üretme alanıdır. Bu negatif alan, Zen estetiğindeki mu kavramı, harflerin sustuğu yerde yani boşluklarda müziğin ve içsel odaklanmanın konuşmasına imkân tanımaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Mahdaoui'nin fırçayı eline aldığı anda sorunsal güzel bir soyut resim yapmaktan çok; udun sesiyle fırçanın izi arasındaki görünmez diyalog ve süreç ile iki farklı disiplinin birbirinin varlık yapısını dönüştürmesidir. Dolayısıyla eser, belirli bir dinsel veya ruhsal mesaj dikte etmemektedir. Aksine anlamı dışarıda bırakarak tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açmaktadır. Harflerin ve sesin bütünüyle soyutlaşması, eserin düz anlamını yıkarak yan anlam katmanlarını çoğaltmaktadır. Bu yönüyle eser tamamen bir açık yapıttır. Kaligrafik jeste gelince, sanatçının müziğin ritmiyle kendinden geçerek, harflerin gürültüsünden uzaklaşan bir arınma ritüelidir. Mahdaoui geleneksel Arap kaligrafisinin okunabilir formunu radikal bir şekilde kırarak, kaligrafiyi dinsel dogmalardan özgürleştirmekte ve çağdaş, meditatif bir kimlik inşası yaratmaktadır. Batı'nın eylem resmi mantığı ile Orta Doğu'nun Arap kaligrafisi harf formunun yarattığı özgür ritmi, yüzeyde kusursuz bir uyumla karşılaşmaktadır.

Tablo 22. Nja Mahdaoui & Naseer Shamma. "Nja Mahdaoui Meets Naseer Shamma" Analiz Tablosu

Bir önceki başlıkta doğa ile etkileşimli olarak gerçekleştirdiği eseri ele alınan Xu Bing, burada okunarak anlamlandırma algısını, dilin otoritesini ve kültürel kodları sanat objesi olarak yapı sökümüne uğratmasıyla yer bulmaktadır. Xu Bing için kaligrafi, sadece estetik bir form ya da iletişim aracı değil; zihnin dünyayı algılama şeklini yapılandıran, insanı manipüle edebilen ve ideolojileri taşıyan bilişsel bir sistemdir. Çin Kültür Devrimi döneminin dilsel kodlar üzerinde kurduğu totaliter baskıyı doğrudan deneyimleyen sanatçı, kaligrafiyi denetleyici zihnın konfor alanını bozacak biçimde yeniden kurgulamaktadır. Xu Bing'in kavramsal odaklı kaligrafilerinde derin bir felsefi sorgulama yatmaktadır. Bu

anlamda Çin kaligrafi kültüründe metinlerin kutsallığının, elit sınıfın entelektüel taşıyıcısı olması durumunun, insanların sorgusuz sualsiz güven duyduğu yazılı bilgi sistemlerinin ve kültürün gerçekte ne kadar yapay ve manipülatif olabileceğini sorgulatan, 1991 yılından itibaren çeşitli ülke ve ABD'nin eyaletlerinde sergilenen "Book from the Sky" (Gökyüzünden Kitap) isimli 2016 yılı ikonik enstalasyonu (Görsel 31) "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu"na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 31. Xu Bing."Book from the Sky". 2016.
(Karışık teknik yerleştirme / 'sahte' karakterler kazınmış kalıplarla basılmış el yapımı kitaplar ve tomarlar). <https://www.kisa.link/PfwkD>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Xu Bing'in bu enstalasyonda 4000 sahte karakteri Song Hanedanlığı köşeli ve katı matbaa tarzını taklit ederek tasarladığı ve ahşap baskı ile oluşturulduğu görülmektedir. Bu nedenle fırça darbelerinin temposu, ölçülü, mekanik ve sabittir. Kendiliğinden akan bir hızı yoktur. Onun yerine milimetrik bir yavaşlama ve duraksama hâkimdir. Buradaki yapısal ritim, sanatçının andaki akışını değil; zamana yayılan, sabırlı ve meditatif bir adanmışlıkla gerçekleştirilen bir üretim disiplini yansıtmaktadır. Duraksamalar bedensel bir sınırın ifadesi olmamakla birlikte tamamen bilinçli bir sessizlik örüntüsüdür. Okunabilir bir metin gibi görünen fakat okunur olmayan bu sahte karakterlerin kusursuz bir ritimle sıralanması, zihni susturan, Çince bilen ya da bilmeyen herkese kapı açan bir anlamsızlık ayinidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Xu Bing bu enstalasyonda karakterleri ilk önce fırçayla tasarlayarak, sonrasında da ahşap bloklara kazıyarak el yapımı kitap ve devasa kâğıt tomarların üzerine ahşap baskı yapmaktadır. Bu fiziksel izler, sözcüklerin anlamlarının boşaltılarak dilin insanları manipüle etmesine ve içi boşaltılmış entelektüalizme karşı verilmiş bir sanatsal tepki olarak durmaktadır. Dolayısıyla sanatçının biçim ile öz arasındaki bağı koparması anlatılmak istenen kavramın ağırlığıyla örtüşmektedir. Malzeme olarak Song Hanedanlığı dönemi ahşap baskı tekniğinin seçilmesi, ortaya çıkan köşeli, mekanik ve kutsal metin otoritesini kazandıran Çin yazı stili ile tinsel niyetin uyumlu bir akışını temsil etmektedir. Xu Bing, karakterlerin sahte olduğunu maskelemek ve izleyiciye resmi yazı hissi vermek adına bilinçli olarak bu katı yazı stilini taklit etmekte ve malzemenin tinsel niyetine direnç göstermesine izin vermemektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Yazı karakterleri sanatçının yıllar boyunca verdiği el emeğinin, kazıma ve baskı eylemlerinin doğrudan katı bir form almış halinin kanıtı olarak durmaktadır. Buradaki jest, Xu Bing'in bedensel varoluşunun, emeğinin ve zamanının objeye mühürlendiği kalıcı, anıtsal bir izidir. Judith Butler'ın performatif eylem kuramı an-

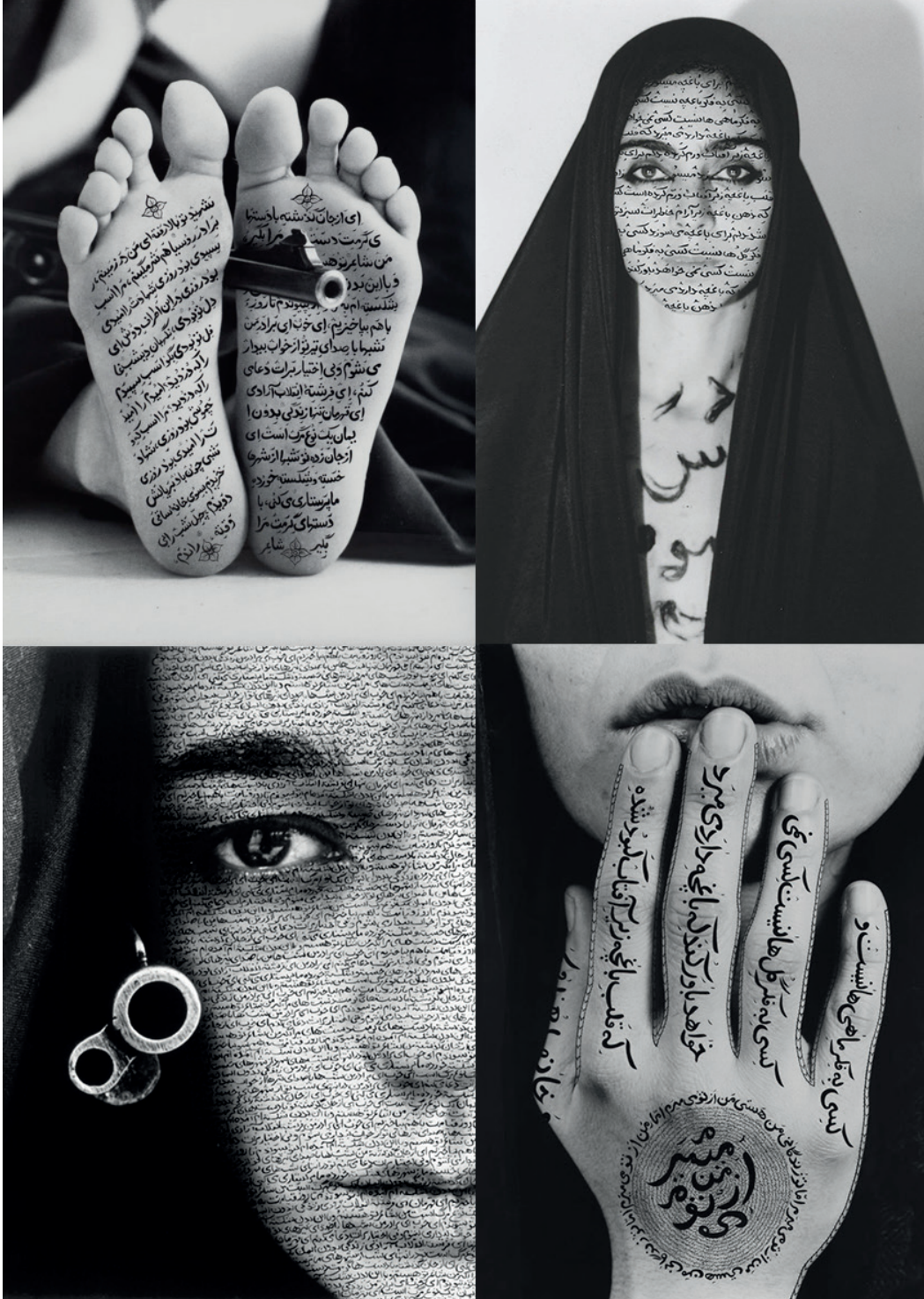
		lamında sanatçı, defalarca aynı el hareketini tekrarlayarak, sessizliğe gömülmüş bir yazar kimliğini eseri oluşturma anında kalıcı olarak inşa etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin ölçeği, tavandan sarkan tomarlar, duvardaki, yerdeki kitaplar ve panolar izleyiciyi her yerden saran, bütünüyle baskın ve kuşatıcı anıtsal bir mekân yaratmaktadır. Tavandan sarkan yaklaşık 15-20 metre boyundaki rulo şeritleri gökyüzünü, şeritlerin hemen altında, yerde sergilenen kitap serisi de yeryüzünü temsil ederek izleyiciyi bir yazı aleminin içinde hissettirmektedir. Xu Bing'in ahşap baskılarını yaparken harflerin tek, bloklu ve mahrem bir boyutta olması sanatçının bedensel sınırları dâhilindedir; ancak eserin bitmiş bütününe bakıldığında insan bedeni sınırlarını aşarak anıtsallaşan bir enstalasyondur. İzleyici, bu boyutların ağırlığı karşısında ezilirken, yerdeki tek bir karaktere bakmak üzere eğildiğinde mahrem bir okuma mesafesine zorlanmaktadır. Merleau-Ponty bağlamında izleyicinin, fiziksel olarak yazının altında ve hatta ortasında konumlanması, dilin ezici otoritesini hissetmesine sebep olmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Yazı karakterlerinin arasında ve ruloların kenarlarında kalan boş alanlar fiziksel bir eksiklik değildir. Tam tersi izleyicinin dilin ağırlığından kaçabilmesi ve tinsel katılımı için bilinçli bırakılmış anlam alanlarıdır. Zen estetiğindeki Mu kavramıyla doğrudan ve radikal bir diyalog kurar. Karakterlerin yazılı olduğu dolu alanların ifade ettiği bir şey olmadığı için, özünde eserdeki boşluk ile doluluk kavramsal olarak yer değiştirmektedir. Burada yazı karakterleri Zen estetiğindeki Mu kavramıyla boşluğa dönüşerek diyalog kurmaktadır. Enstalasyon ile müzede esere ayrılmış alanda kalan boşluk, eseri sadece kâğıt üzerinde nefes alan bir konumdan çıkararak; izleyicinin içinde dolaşırken, anlamsızlığın tinsel hafifliğiyle yüzleştiği açık yapıt, anıtsal bir anlam alanı hâline gelmektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser dogmatik değildir ve doğrudan bir ruhsal mesaj dayatmamakta; aksine tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açmaktadır. Xu Bing sahte yazı karakterleri ile kaligrafiyi bir iletişim aracı

		olmaktan çıkararak; askıya almakta ve çoğaltmaktadır. Böylece dilin sınırlarını, insan zihninin bilme arzusunu ve kültürün yapaylığını sorgulayan felsefi bir argümana dönüştürmektedir. Burada kaligrafik jest, rasyonel zihnin her şeyi kontrol etme ve anlamlandırma kibirliliğini kırarak, Xu Bing'i ve izleyiciyi dilin esaretinden kurtaran bir arınma ritüelidir. Eser, referans verdiği Çin matbaa ve kaligrafi geleneğindeki yazı karakterlerinin kusursuzluğu ve anatomik yapıya sadık olması, içeriğin anlamsızlığıyla zıtlık oluşturarak kavramsal sanatın en güçlü ironik örneklerinden birini sunmaktadır. Geleneksel yapının anlamsal olarak kırılması, geleneğin radikal kavramsal bir yapı bozumuyla yeniden yorumlanmasına neden olmaktadır. Burada Çin kültürünün kutsal hazinesi olan yazı ile Batı kavramsal sanatının anlamsızlaştırma kodları melezlenmektedir. Bu melezlenme eserde diyalektik bir gerilim yaratmaktadır. Anlamı barındırmamasına rağmen kusursuz görünen kutsal yazı estetiği, entelektüel olarak mutlak bir boşluk yaratmaktadır. İzleyici bu gerilim nedeniyle dili tekrar tekrar sorgulamak zorunda kalmaktadır.
--	--	---

Tablo 23. Xu Bing. "Book from the Sky" Analiz Tablosu

Xu Bing'den sonra 1957, İran doğumlu, Orta Doğu ve Batı'nın gelenek ile çağdaş yaklaşımı, şiir ile politika arasında olan gerilimli güvenli olmayan sınırlarında işler üreten ve çağdaş sanat dünyasının kavramsal kaligrafi uygulamalarının en ikonik ve ödüllü isimlerinden Shirin Neshat ele alınmaktadır. Batı yanlısı bir ailede büyüyen sanatçı on yedi yaşından sonra Amerika'da eğitimini tamamlayarak, İran'da gerçekleşen İslam Devrimi nedeniyle ülkeden ayrılmış ve 1990 yılında ülkesini ziyaret ettiği sırada karşılaştığı köklü toplumsal ve ideolojik değişimleri görerek yaşadığı şoku sanatına yansıtmıştır. Halen New York'ta yaşamını ve sanat çalışmalarını üreten Shirin Neshat, daha çok fotoğraf ve video enstalasyonları üzerinde kimlik, bellek, ideoloji, iktidar ve toplumsal cinsiyetin insan bedeni üzerinde oluşan baskıyı sorgulayan sanat eserleri üretmektedir. Eserlerinin arka planında çoğunlukla Orta Doğu'nun kaligrafi ve şiir geleneğini göstermektedir (Public Delivery). Kaligrafiyi estetik bir unsur ya da dinsel bir aktarım nesnesi olmaktan çıkararak, kadın bedeni üzerinde ideolojik bir öğeye, politik bir kalkana ve sessiz bir çığlığa dönüştürmektedir. Bu anlamda sanatçı-

nın karmaşık duygularını işleyen, siyah-beyaz fotoğraflarda çoğunlukla gözler, eller, ayaklar ve yüzlerin ya da tamamen çarşafı kadınların ve silahlı pozların olduğu fotoğraf üzeri kaligrafisi ve dünyaca ünlü kavramsal serisi “Women of Allah” (Allah’ın Kadınları) (Görsel 32) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 32. Shirin Neshat. “Women of Allah” Serisi. 1993-1997.
(Siyah-beyaz gümüş jelatin fotoğraf baskı üzeri fırça ve mürekkep ile kaligrafi).
<https://www.kisa.link/RyVbo>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fotoğraf yüzeyinde kadınların bedenleri üzerine yazılan Farsça karakterlerin ritmi, bedendeki uzuvların kıvrımlı ve gümüş jelatinin akışkan yapısıyla Orta Doğu geleneksel kaligrafi temposunu anımsatmaktadır. Eserlerde satırların sıkışık, birbirine yakın ve milimetrik paralelliği, fırça darbelerinin son derece kontrollü, yavaş ve hesap yapılan bir tempoda ilerlediğini göstermektedir. Bununla birlikte sağ üst köşedeki eserde fırça darbelerinin temposunun Shirin Neshat'ın bedeninin göğüs bölgesinde kaligrafik formun özgürleşerek, hızlandığı anlaşılmaktadır. Yapısal ritim bu seride, kendiliğinden ve taşkın bir mantıksal bilincin dışına çıkma akışını değil; aksine sabırlı, titiz ve denetimli bir süreci yansıtmaktadır. Roland Barthes bağlamında, nefes ile elin koordinasyonu, fotoğrafı bozmamak üzere kontrollü bir seviyede ilerlemektedir. Kaligrafideki duraksamalar sanatçının fiziki yorgunluğunun ya da sınırının ifadesi değildir. Bunlar, tamamen bilinçli bir sessizlik örüntüsüdür. Kadın bedenine giydirilen bu sık dokulu kaligrafik yazılar, konuşması yasaklanan, sesi kısılan İran kadınının dış dünyayla arasına koyduğu sessiz ve politik bir direnç katmanıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Burada fotoğrafları çekilen Neshat, hem kendi hem de farklı kadın modellerin bedeninin Siyah-beyaz gümüş jelatin fotoğraf baskılarının pürüzsüz ve kaygan yüzeyi üzerine doğrudan siyah mürekkep kullanarak fırçayla kaligrafilerini yapmaktadır. Mürekkebin fotoğraf yüzeyi tarafından emilmemesi, yüzeyde opak, mat ve pürüzsüz doku yaratmaktadır. Bu fiziksel izler, sesi kısılan kadın figürü üzerinden vurgulanmak istenen baskıcı ideolojinin, çadorun ve sansür kavramının ağırlığıyla örtüşmektedir. Neshat'ın tinsel niyetine karşı kaygan fotoğraf yüzeyi maddi bir direnç göstermektedir. Sanatçı bu maddi direnci, kaligrafik harfleri birbirine bağlayarak, kontrollü bir yazım ve örtücülükle yakalayarak aşmaktadır. Burada kaygan yüzey malzemesi seçimi, İran kadınının maruz kaldığı toplumsal baskının, kadının kendini baskılamak zorunda bırakılmasının fırçanın dikkatli ve sabırlı hareketiyle doğru orantılı kullanılması

		plastik bir metaforu simgelemektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Judith Butler'ın Performatif eylem kuramına ve kavramsal sanat mantığına göre incelediğimizde; siyah-beyaz bir fotoğraf defalarca çoğaltılabilen bir nesnedir. Fakat Neshat, basılan bu fotoğrafların üzerine bir mürekkep ve fırçayla kaligrafisini manuel olarak eklediğinde, fotoğraf imgesine müdahale etmektedir. Bu nedenle kaligrafi sanatçının fotoğraf yüzeyinde adım adım ilerleyen elinin ve yazı karakterlerini beden üzerine mühürleme eyleminin zamansal kanıtıdır. Bununla birlikte kaligrafi, estetik bir nesne üretmek amacıyla değil, İran kadınına yasaklanan konuşma, yazma ve sesini duyurma eylemini vurgulamak için vardır. Dolayısıyla kaligrafi yazan, bende buradayım diyen, kendi eliyle ve diliyle sansürü delen İran kadınının ve aslında sanatçının politik bir eylem kanıtı olarak okunmaktadır. Buradaki kaligrafik jest, sanatçının bedensel ve zihinsel çabasının fotoğraf üzerindeki kalıcı bir izidir. Judith Butler'ın performatiflik kuramı bağlamında Neshat, eril iktidar yapısı ve siyasi bir obje hâline getirilen kısıtlama getirilen kadın bedeni üzerine feminist kadın şairlerin şiirlerini yazarak, kimliği eylem anında kalıcı bir şekilde tekrardan inşa etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Seri eserlerin boyutları çoğunlukla "50 x 70 cm, 60 x 90 cm ya da 100 x 150 cm" civarında, insan ölçeğine yakın fotoğraflardan oluştuğundan kuşatıcı anıtsal bir mekân ortamı yaratmamaktadır. Aksine eserlerdeki kadınların elleri, yüzü ya da ayakları izleyiciyle karşı karşıya geldiğinde, izleyicinin kendi beden ölçüleriyle birebir eşitlik kurmasını sağlamakta, izleyiciye yüz yüze gelme deneyimi yaşatan mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. Fotoğraf üzerinde belirlenen kısıtlı alanlara kaligrafi uygulandığından dolayı eser sanatçının bedensel sınırlarını zorlamamaktadır. Yazı karakterlerinin boyutu, insan bedeninin ölçeğiyle sınırlıdır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kadın bedeni üzerine kaligrafi yapılmayan boşluklar fiziksel bir eksiklik olmamakta; aksine, izleyicinin kadının beden algısı üzerine vurgu yapılan kısma odaklanmasını ve bu ideolojiyi

		anlamaya yönelik empatik katılımı için bırakılmış anlam alanlarıdır. Sık yazılan satırlar beden üzerinde bir denge kurmaktadır. Fakat kaligrafi bulunmayan boş alanlar Zen estetiğindeki Mu kavramıyla derin bir iletişim kurarak anlamı askıya almaktadır. Bu anlamda eserler, izleyicinin zihninde tamamlanmayı bekleyen açık yapıt halini almaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eserler, izleyiciye sabit, dogmatik bir politik ya da ruhsal mesaj dayatmamakta; aksine toplumsal ve tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açmaktadır. Fotoğraftaki kadının görünmeyen elinde ve ayakları arasında tuttuğu silah ile bedeni üzerindeki lirik şiirler arasında kurulan organik ve paralel bütünlük, eserleri İran'ın karmaşık ve trajik varoluşsal gerçekliğine götürmektedir. Kaligrafilerdeki metinlerin, kadının maruz kaldığı varoluşsal sancıları ve baskıyı anlatan feminist şiirlerden seçilmesi; bu direniş manifestosunu sabit bir ideolojik anlama kapandıktan kurtarmaktadır. Kaligrafinin sık dokulu ve opak yapısı, global izleyici üzerinde anlamın askıya alınarak çoğalmasını sağlarken; aynı zamanda eseri tamamen çoklu okumalara açılan, devingen bir açık yapıt olarak konumlandırmaktadır. Kaligrafinin sunduğu estetik kalkan ile silahın eylemsel gerçekliği, bir kalıba sığdırılamayacak kadar derin, sürekli yeniden üretilen politik ve tinsel bir anlam alanı inşa etmektedir. jest, sesi kısılan, susturulan İran kadınının çığlığını bedenine mühürleyen, onu bir obje olmaktan çıkarıp özneye dönüştüren bir arınma ritüelidir. Geleneksel Orta Doğu kaligrafisinin el yazmaları ve cami duvarlarındaki kutsal ve eril otoritesi tümüyle yıkıma uğratılarak, dönüştürülmektedir. Kaligrafi, erkeğin elinden alınıp kadının bedenine verilmektedir. Böylece gelenek radikal bir şekilde kavramsal yapı bozumuna uğratılarak, yeni bir kültürel kimlik inşası doğurmaktadır. Orta Doğu'nun kaligrafik ve edebi mirası ile Batı'nın çağdaş sanatının fotoğraftaki estetik kodları melezlenmektedir. Bu melezlenme eserlerde müthiş bir çatışmalı ve devingen ilişki üretmektedir. Böylece Batılı izleyici kaligrafiyi sadece estetik bir form olarak görürken; dili bilen İran izleyicisi

		için kaligrafi, ülkedeki politik yangının manifesto- sudur. Bu eserlerde estetik Farsça kaligrafi gös- teren, feminist şiirler gösterilen olmaktadır. Bu yarılma, eserleri global çağdaş sanatın en güçlü, kavramsal açık yapıtlarından biri yapmaktadır.
--	--	---

Tablo 24. Shirin Neshat. “Women of Allah” Serisi Analiz Tablosu

Son analizde kaligrafi sanatçısı 1958 yılı Houston, Teksas doğumlu Brody Neuenschwander ve 1958 yılı Japonya doğumlu Yukki Yaura ele alınmaktadır. Brody Neuenschwander, Princeton Üniversitesi’nde aldığı Sanat Tarihi ve Arkeoloji eğitiminden sonra Londra’da bulunan hatırı sayılır üniversitelerden Courtauld Institute of Art’ta doktora eğitimini tamamlayan ve günümüzde yaşamını Belçika’nın Brugge kentinde devam ettiren, çağdaş sanatçı ve kavramsal kaligrafi dehalarından biri olarak bilinmektedir. Neuenschwander’ın kavramsal kaligrafinin odağına yerleşmesinin temel nedeni; kaligrafiyi doğrudan bir iletişim ya da güzel yazı yazma sanatı olmaktan çıkarıp eylemin, belleğin, zamanın ve mekânın kendisini sorgulayan görsele felsefi açıdan bakılan bir enstrümana dönüştürmesidir. Kaligrafiyi çağdaş ve kavramsal bir boyuta taşıyan bir diğer sanatçı Yukki Yaura, hayvan heykelleri ve insan bedenleri üzerine gerçekleştirdiği kaligrafi çalışmalarının dışında; geleneksel, masanın üzerinde yatay olarak açılan ve sağdan sola doğru okunan tomarlardan oluşan e-maki sanatını; ekoloji, varoluş ve soyut düşünce gibi çağdaş konuları işlemek üzere bir araç olarak kullanmaktadır. Bu şekilde kaligrafilerini açıldıkça okunan ve deneyimlenen zamansal bir performansa dönüştürmektedir. Bu bağlamda her iki sanatçının birlikte kavramsal kaligrafi odaklı çalıştığı, “The Pillow Book” (Tuval Bedenler) isimli psikolojik drama filminin içeriğiyle bağlantılı kaligrafileri incelenmektedir.

Filmin yönetmeni ve yazarı Peter Greenaway’ın Japon saray nedimesi Sei Shōnagon’un günlüğünden esinlenerek, metin ve kaligrafiyi insan bedeniyle bir araya getirmektedir. Filmde hem baş karakter Nagiko’nun çocukluk dönemindeki babasıyla gerçekleşen geleneksel kaligrafi ritüellerinde hem de gerçekleştirilen on üç farklı yaşayan kitap konseptinde, metin ile beden buluşması sadece estetik bir kaligrafi-yüzey ilişkisi değil; varoluşa, yazının kökenine ve hafızaya dair derin bir ontolojik sorgulama olmaktadır. Bu nedenle Uzak Doğu’nun fırça estetiği ile Yukki Yaura ve Batı’nın performatif kaligrafi anlayışıyla Brody Neuenschwander tarafından Tuval Bedenler’de ortaya çıkan kaligrafileri (Görsel 33) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu”na göre aşağıda analiz edilmektedir.



Görsel 33. Brody Neuschwander ve Yukki Yaura. "The Pillow Book"Filmi. 1996.
(Canlı beden üzeri mürekkep, kalem ve e-maki). <https://www.kisa.link/gooTY>

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Filmin ilk sahnelerinde kaligrafi, her doğum gününde çocuk Nagiko'nun yüzüne ve sırtına babasının gerçekleştirdiği bir ritüel olarak ortaya çıkmaktadır. Burada fırça darbelerinin temposu yavaş, hipnotik ve soluksuz bir odaklanmayla kendini göstermektedir. Daha sonra genç ve güzel bir kız olan Nagiko, görücü usulü ve Nagiko'nun okuma ve yazma aşkına saygı duymayan bir evlilikten kaçarak, babasının vefatından da sonra tıpkı babası gibi bedene iyi bir kaligrafi yapabilecek bir yazar ve sevgili aramaktadır. Birçok kişinin bedenine kaligrafi yapmasına izin vererek sonunda Jerome ile tanışır ve Onun da yazısını beğenmez ama "bana bir kitabın sayfasıymışım gibi davran" sözünden sonra önce kendi bedeni sonra farklı bir ok beden ve en sonunda Jerome ile bir araya gelerek birbirlerinin bedenlerini kaligrafi yüzeyi olarak kullanmaya ve aşk yaşamaya başlamaktadırlar. Bu sahnelerde fırça vuruşlarının temposu erotik, kontrollü, yavaş, sakin ve hipnotiktir. Bu yapısal ritmin sanatçıların bedenlerin ve hislerin birbiriyle kurduğu o andaki tinsel ve cinsel akışla ilerlediğini göstermektedir. Buradaki duraksamalar kesinlikle mekanik bir duraklama değildir. Tam tersi ölü ve canlı bedenin kıvrımlarına, ölü bedende matem duygusuyla yavaşlayan ve duraksayan bir örüntüye, canlı bedende de nefes alıp verirken hareket eden göğüs kafesine ve insani reflekslere dokunan bedensel sınırların tinsel ve zorunlu bir ifadesidir. Fırçanın durduğu her an, kaligrafi yapan ve yapılan beden arasındaki erotik, gerilimli ve mahrem diyalog bilinçli bir sessizlik alanı oluşturmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eserde geleneksel sumi mürekkebi ile canlı ve cansız insan bedeni ve yüzeyindeki deri etkileşime girmektedir. Filmde Nagiko kaligrafi yapacağı bedenleri yazmaya uygunluğuna bakarak seçmektedir. Bunlar çoğunlukla pürüzsüz, tüysüz ya da tıraş edilen ve yoğun teri olmayan bedenlerden oluşmaktadır. Böylece yer yer dağılma ve kaligrafilerde beklenmedik lekesele izler bulunmaz. Bu fiziksel izler; filmin konusunda yer alan doğum, erotizm, ölüm ve yas gibi insani kavramların derinden etkileyen

		ağırlığıyla bütünüyle örtüşmektedir. Malzeme seçimi, burada sanatçının tinsel niyetine karşı yüksek bir seviyede direnç göstermektedir. Kâğıt gibi statik olmayan, devamlı hareket eden ve esneyen canlı deri; sanatçının mutlak kontrol isteğini baltalamaktadır. Ancak sanatçı malzemenin bu asi doğasıyla ve direnciyle savaşmamakta, bedene uyum sağlamaktadır. Aslında buradaki en büyük direnç maddi değil, psikolojiktir. Bir zamanlar sevilen, aşk yaşanan canlı bedenine dokunulan insanın cansız bedenine atılan her fırça darbesi, yaşanmışlıkları, ihaneti ve intiharın ağırlığını taşımakta ve duygusal direnç oluşturmaktadır. Bununla birlikte filmin ilerleyen sahnelerinde ölen aşkının derisinin yüzülerek, beden üzerindeki “Aşığın Kitabı” isimli metnin e-maki stili bir kitaba dönüştürülmesi de malzemenin karşılaştığı trajik, radikal ve katı bir maddi direnç göstergesidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Beden yüzeyine gerçekleştirilen kaligrafi, durağan bir formun ötesinde, bir eylemin kanıtıdır. Kaligrafinin beden üzerindeki her bir hareketi, sanatçının bedensel koordinasyonunu, elinin ve saikin bilek dönüşlerini ifade etmektedir. Canlı beden üzerine kaligrafi eyleminde jest, silinebilecek ya da yıkanıp gidebilecek geçici bir performansın o anki belgelenmesidir. Ancak Jerome’un ölümünün ardından derisinin yüzülerek bir e-maki sanatçı kitabına dönüştürülmesiyle birlikte burada jest, belleğin zamana meydan okuyan kalıcı izine ve bedensel varoluşuna evrilmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Ölçek, insan bedeninin anatomik boyutlarıyla sınırlı olduğundan dolayı izleyiciye doğrudan erotik, baştan çıkarıcı ve mahrem bir yakınlık alanı sunmaktadır. İzleyici isterse kaligrafik insan bedenine mikro mesafede yaklaşabilmektedir. Sanatçının fiziksel sınırları ile modellerin beden ölçüleri neredeyse örtüşmekte; geniş bir beden dahi olsa kolun tek seferde uzanabildiği, isterse daha yakından bölge bölge detay çalışabildiği bir mesafe olmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Burada beden üzerinde bırakılan çıplak deri alanlar, fiziksel bir eksiklik değildir. Tam tersi, kaligrafinin ağırlığını hafifleten, bedene ve izle

		yiciye nefes aldırın, izleyicinin tinsel katılımına açık anlam alanlarıdır. Kaligrafi bulunmayan çıplak ten, Zen estetiğindeki potansiyel varlık ve mutlak hiçlik anlamına gelen Mu kavramıyla yoğun bir diyalog içindedir. Boşluk burada fetiş arzusunun, bedenin sessiz çılgılığının ve kendi sıcaklığının dildeki karşılığı olmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kül- türel)	Kavramsal Odak	Kaligrafiler, izleyiciye tek bir mesaj dayatmaz; aksine tinsel deneyimin devingenliğine ve çoğulluğuna alan açmaktadır. çıplak bedenin erotizmi ile üzerine yazılan edebi metinler arasındaki ilişki, metinler bir mesaj iletme kaygısı taşısa dahi kaligrafinin beden üzerinde yarattığı formlar düz anlamı tamamen sarsarak eserleri çoklu okumalara açmaktadır. Filmde babasının Nagiko'nun her doğum gününde törenle kızının yüzüne ve sırtına yaptığı kaligrafi ve ölen sevgilisinin cesedine saygıyla mühürlediği kaligrafi; yazma pratiğini salt bir sanat olmaktan çıkarıp kavramsal odaklı olarak; bir sadakat, matem ve trajik bir arınma ritüeline dönüştürmektedir. Tarihsel olarak parşömene ya da kâğıda yazılan kutsal metinlerin kurallı yazı stilleri, Nagiko'nun elinde kuralsızlaşarak canlı erkek bedenine aktarılmaktadır. Bu durum, geleneksel kaligrafinin doğrudan bir yıkımı değil; cinsiyet, kimlik ve bellek kavramları üzerinden geleneğin en fetiş arzularla radikal biçimde yeniden yorumlanmasıdır. Bununla birlikte kaligraflar, Batı'nın rasyonel yazı disiplini ile Uzak Doğu'nun dikey, hiyerarşik ve spiritüel kaligrafi geleneğini filmde birleştirerek tek bir mecrada melezlemektedir.

Tablo 25. Brody Neuenschwander ve Yukki Yaura. "The Pillow Book"Filmi Analiz Tablosu

Sonuç olarak kavramsal kaligrafi, metnin, kelimenin ya da harfin sadece okunabilir bir araç olması yönündeki geleneksel algıyı kırarak, kaligrafiyi başlı başına performatif, zihinsel, ideolojik, psikolojik ve kültürel bir sorgulama alanına dönüştürmektedir. Kavramsal odaklı kaligrafi çalışan sanatçılar, geleneksel kâğıt, fırça ve mürekkep disiplinini çağdaş formlarla ve alanlarla buluştururken, kaligrafiyi sadece estetik bir obje olmaktan çıkarıp bellek, kimlik, yabancılaşma, politik ve dilin sınırları gibi temaların konuştuğu devingen bir zemine taşımaktadırlar. Bu anlamda; Nja Mahdaoui'nin düşünceden bağımsızlaştırılmış koreografik ve ritmik

bir müzikle buluşan, Xu Bing'in kültürel kodları yıkan, okunmayan sahte karakterlerden oluşan, Shirin Neshat'ın İran kadını figürü ile şiirin bir araya gelerek politik ve feminist protest yaklaşımı, Brody Neuenschwander'ın ve Yukki Yaura'nın aynı filmde buluşan insan bedenini yüzey olarak kullanan erotik, fetiş ve psikolojik odaklı kaligrafları estetik obje olmanın ötesinde yazının kavramsal kısmına odaklanmaktadır. Bütün bu çok katmanlı ve disiplinler arası yaklaşımlar göstermektedir ki, kavramsal kaligrafi, sadece kâğıt üzerinde var olan bir sanat değil; akıl ile duygu, gelenek ile gelecek, beden ile madde arasında bağlantı kuran ve kavrama göre kendine alan/yüzey bulan entelektüel bir manifesto niteliğindedir.

2.2. Deneysel Kaligrafi Uygulama Yöntemleri

Çağdaş sanat uygulamaları içerisinde bir kavramı, yöntemi ya da eylemi "deneysel" olarak tanımlamak, önceden belirlenmiş kuralların, yerleşik kalıpların ve normların ötesine geçerek henüz keşfedilmemiş olanın peşinden gitmeyi ifade etmektedir. Sözlük anlamı bakımından deneysel, tecrübe ve sınırsız denemelere dayanan, mutlak sınırların ötesinde yeni olasılıkları sorgulayan ve araştıran bir eğilimi tanımlamaktadır. Sanat kuramı bağlamında deneysellik, bitmiş bir ürüne ya da kusursuz estetik bir objeye erişme kaygısından ziyade; yaratım sürecinin kendisini bir deney alanı hâline getirme, hata ve rastlantısallığı sanata dâhil etme ve sanatın geleneksel ve kurumsal sınırlarını esnetme ve bazen de bozma tavrıdır (Foster, 2004, s. 12-15). Bu anlamda deneysel kaligrafi; harfi, sözcüğü veya metni biçimsel anatomik kurallardan, geleneksel araç gereç sınırlayıcılığından ve mutlak okunabilirlik kriterlerinden özgürleştirmektedir. Böylece kaligrafi jest, beden, malzeme ve mekân ile etkileşime giren soyut, kavramsal, performatif ve ucu açık bir process art (süreç sanatı) olarak yeniden konumlandırılan çağdaş bir disiplin olmaktadır.

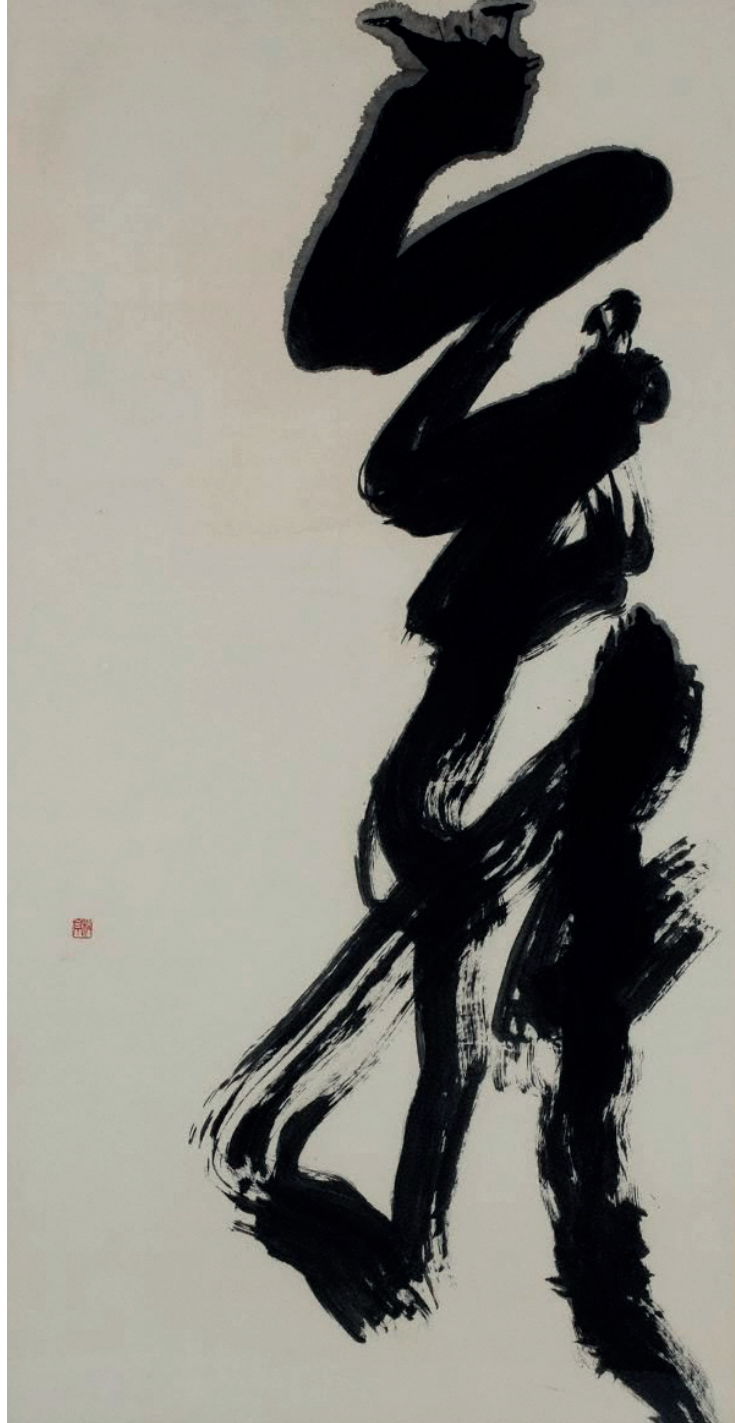
Deneysel kaligrafik yaklaşımlar, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çağdaş sanatın yaşadığı dönüşümün temel dinamiklerinden birini oluşturmaktadır. Sanatçının sadece belirli tekniklere veya geleneksel malzemelere bağlı kalmadan, biçimin veya yazının estetik bir düzenleme alanı olmaktan çıkarak; beden, jest, mekân, malzeme, süreç, bilinç, doğa ve kavramsal düşünce çerçevesinde yeni ifade olanakları araştırması, deneysel kaligrafi üretiminin karakterini belirlemektedir. Bu yeni ifade olanakları, çağdaş sanat uygulamalarında görülen dışavurumcu eğilimlerle paralel bir şekilde, biçimin veya yazının temsil ettiği anlamdan çok, üretim sürecinin kendisinin sanatsal içeriğe dönüşmesiyle ilişkili olmaktadır. Bu bağlamda deneysel kaligrafik yaklaşımlar, kaligrafiyi sonuç odaklı bir yapıdan çıkararak araştırma, keşif ve süreç temelli bir yapıya dönüştürmektedir.

Çağdaş sanatın ön plana çıkan özelliklerinden biri, yöntem, malzeme ve düşünce arasındaki sınırların bilinçli olarak bulanıklaştırılmasıdır. Bu durum, kaligrafi yaratımını sadece biçimsel ya da teknik bir sorun olmaktan çıkararak, kavramsal ve felsefi bir araştırma alanına dönüştürmektedir. Deneysel kaligrafik yaklaşımın sadece teknik çeşitliliği değil; bununla birlikte sanatçının düşünsel pratiğinde disiplinlerarası bir açıklık yarattığını göstermektedir. Estetik kuramcı Peter de Bolla, çağdaş sanatın önceden tanımlanmış estetik kategoriler içinde değil, sınırların ihlal edildiği alanlarda ortaya çıktığını vurgulamaktadır (de Bolla, 2012, s. 37). Bu yaklaşım, deneysel kaligrafi uygulamalarının temelinde yer alan sorgulayıcı tavrı göstermektedir. Deneysel kaligrafik yaklaşım sadece bir yöntem değil aynı zamanda zihinsel bir pozisyon ve bir tavır olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda kaligrafinin geleneksel tarafına bakıldığında kaligrafi; anatomi, okunabilirlik, denge ve ustalık gibi normlar çerçevesinde değerlendirilirken, deneysel tarafı bu normları bilinçli bir şekilde esnetmekte ya da askıya almaktadır. Bu bağlamda kaligrafi, sabit ve tamamlanmış estetik bir formdan ziyade, sürece tanıklık eden ve sanatçının içsel durumunu doğrudan dışa vuran bir eylem alanı hâline gelmektedir. Bu yaklaşım, kaligrafinin deneysel tarafını ve anda kalma felsefesini destekler nitelikte olmaktadır.

Uzak Doğu kaligrafi geleneğinde de bu süreç temelli anlayış, özellikle Zen düşüncesiyle iç içe geçmektedir. Japon kaligrafi sanatı olan Shodo geleneğinde yazı; nefes, zihinsel bir dinginlik ve bedensel farkındalık hâlinde ortaya çıkmakta ve yazıyı oluşturan fırça darbeleri sanatçının o anlık bilinç durumunun doğrudan bir kaydı olmaktadır (Sato, 2013, s. 10). Bu nedenle geleneksel kaligrafide bozulma, kusur veya kontrolsüzlük olarak görülen unsurlar, kaligrafinin deneysel tarafından bakıldığında estetik kusur sayılmamakta; bilakis içsel durumun dışavurumu olarak değerlendirilmektedir. Deneysel bir yaklaşımla gerçekleştirilen kaligrafide sonuçtan çok süreç odaklı yaklaşım benimsenmekte; sürecin doğallığı ve kendiliğindenliği ön plana çıkmaktadır.

Deneysel yaklaşımların kaligrafi alanında güçlenmesinde, 20. yüzyıl performans sanatının etkisi vardır. Performans sanatı, sanat nesnesini geri plana iterek, sanatçının bedenini ve hareketi merkeze almaktadır (Goldberg, 2011, s. 7–9). Bu anlayış, kaligrafinin yazma eylemini performatif bir sürece dönüştürmektedir. Zihinsel hazırlık, nefes, fırçanın hareketi ve bedenin ritmi, eserin ayrılmaz parçaları olmaktadır. Çağdaş Japon kaligrafisi yapan Shotei Ibata, kaligrafi (şodo) disiplinini performans sanatına dönüştüren öncü sanatçılardan biri olarak tanınmaktadır. Ibata'nın kaligrafisi yazı stillerini kullanmanın ötesinde dev fırçalar ile büyük kâğıtlar üzerine bedenin hareketini kullandığı ve izleyici önünde

gerçekleştirdiği bir performatif kaligrafidir. Sanatçının performanslarındaki önemli detay fırçanın o anda bıraktığı biricik etki, sanatçının nefesi ve bedeninin eserine yansıyan ritmi olmaktadır. O nedenle Ibata'nın eserleri, geleneksel Japon kaligrafi sanatını sadece estetik bir nesne olarak değil, beden ritmi, anda kalma pratiği ve o anda canlı olarak izleyicinin önünde gerçekleştirdiği bir performans olarak sunmaktadır (Görsel 34).



Görsel 34. Shotei Ibata, "Calligraphy: Dancing". 1970.
(Kaligrafi, kâğıt üzeri mürekkep, 177.5 x 92.5 cm). <https://www.kisa.link/gSFLV>

Batı merkezli çağdaş kaligrafi uygulamalarında da benzer bir yönelim vardır. Çağdaş Batı kaligrafi ustası John Stevens, dövüş sanatı ustalarının kaligrafik çalışmalarını ele alırken, kaligrafi ile bedenin disiplini arasındaki ilişkiye vurgu yapmaktadır. Kaligrafinin teknik bir beceriden çok, zihinsel bir yaklaşım ve yaşam pratiği olduğunu ifade etmektedir. Sanatçıya göre kaligrafi, savaş sanatlarındakiyle benzer bir şekilde; nefes, beden ve zihinsel odaklanmayla gerçekleşen bir eylemdir (Stevens, 2022, s. 45-52). Bu yaklaşım, deneysel kaligrafiyi sadece görsel değil, bedensel ve ruhsal bir pratik olarak konumlandırır.

Batılı kaligrafi ustası Denis Brown, çağdaş deneysel kaligrafide geleneksel yöntemle harflerin formlarının doğru bir şekilde bilinmesinin gerekli olduğunu belirtmekle birlikte; kaligrafinin ritminin, akışının ve ruhunun keşfedilerek, ortaya çıkan eserin harflemenin ötesine geçmesinin önemini vurgulamaktadır. Brown bu bilinçle çalışmalarında harflerin anatomik önemini bilerek, harfleri rahatlıkla geri planda bıraktığını ve Onun için önceliğinin harfler olmadığını ifade etmektedir (Brown, 2017, s. 237). Çünkü sanatçı için önemli olan harflemenin ötesine geçmek ve kaligrafinin ruhunu, akışını ve ritmini yakalamaktır. Aynı zamanda sanatçı geleneksel araçların yanı sıra farklı yüzeyler, malzemeler ve mekânsal düzenlemeleri kullanarak; yazıyı sabit bir estetik formdan çıkarıp, deneysel bir uygulama alanına dönüştürmektedir. Burada kaligrafi, estetik bir sonuçla beraber, araştırma temelli deneysel bir süreç olarak ele alınmaktadır.

Sümerolog, bilim insanı ve tarihçi olan Muazzez İlmiye Çığ'ın bireyin varoluşunu anlamlandırma biçimi üzerine kurduğu anlatısı, deneysel yaklaşımlarla gerçekleştirilen kaligrafideki içsel arayışla kavramsal bir paralellik sunmaktadır. Çığ, insanın kendini ifade etme gerekliliğinin, yaşamı anlamlandırma kararlılığıyla doğrudan ilişkili olduğunu belirtmekte ve ekleme yaparak; hayatın anlamının, üretmek ve sevmek üzerine kurulu olduğunu vurgulamaktadır (Çığ, 2023, s. 16-17). Bu anlamda deneysel yaklaşımlarla gerçekleştirilen kaligrafi, sanatçının kendi benliğini yazı aracılığıyla görünür kıldığı bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak deneysel kaligrafik yaklaşımlar, kaligrafiyi geleneksel bir disiplin olmaktan çıkararak; felsefi, bedensel, performatif ve kavramsal bir ifade biçimine dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, dışavurumcu sanat bakış açısıyla kesişerek, kaligrafiyi sanatçının iç dünyasını doğrudan yansıtan bir araç hâline getirmektedir. Deneysel yaklaşımla üretilen, farklı malzeme ve tekniklerin bir arada kullanıldığı kaligrafi çalışmalarında; yüzey ve mekân arayışları, kaligrafiyi anda kalmaya dayalı bir araştırma sürecine dönüştürmekte; geleneksel sınırların dışına çıkarak farklı malzemelerle uygulama yapmayı, sanatçının iç dünyasını görünür kılmayı ve doğayla uyum içinde bir ifade dili geliştirmeyi mümkün kılmaktadır.

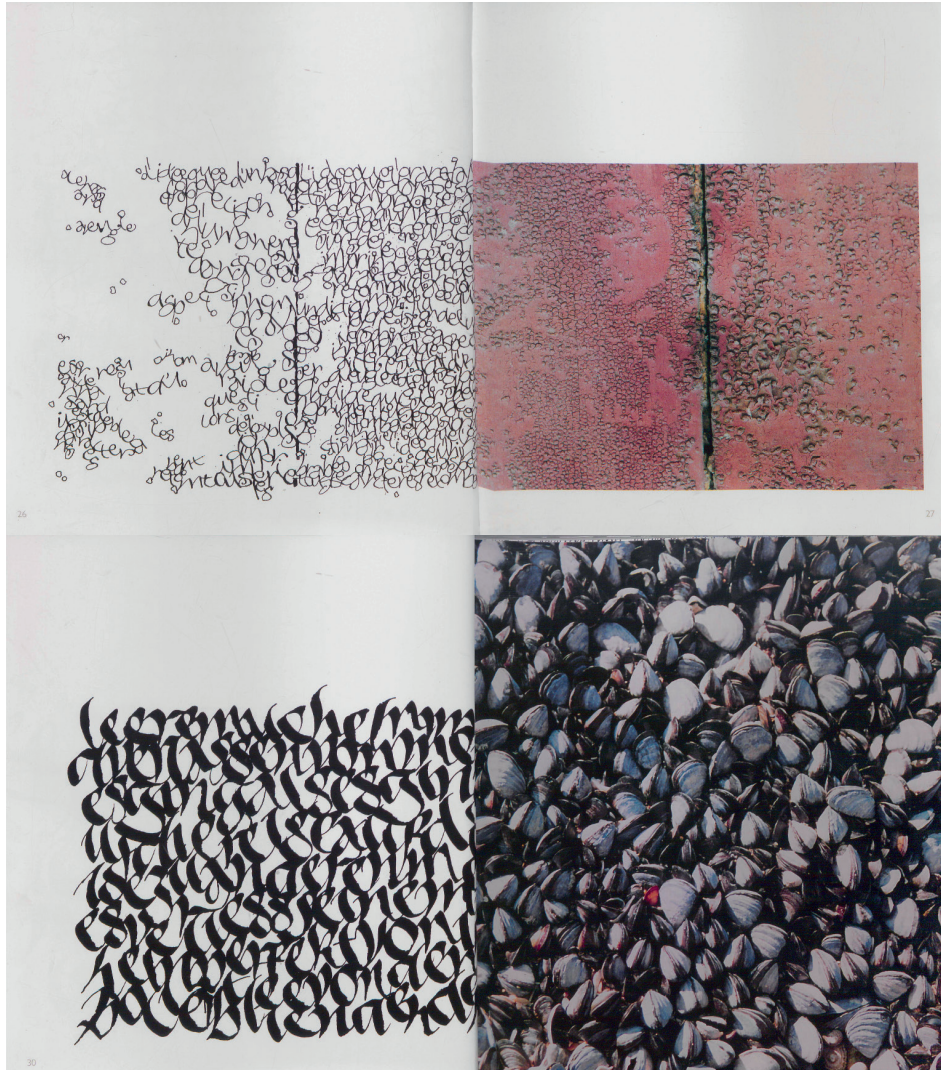
2.2.1. Çeşitli Malzeme ve Teknik Kullanımı

Harf temelli bir görsel sanat olan kaligrafinin günümüzde yazıyı ele alma biçiminin değiştiği görülmektedir. Kaligrafi artık sadece niyetleri ve olayları tanımlamak için kullanılan bir araç olmaktan çıkarak, kişisel duyguları ifade etmeyi sağlayan ve ruhsal durumları dile getiren bir araç olarak kullanılmaktadır (Hanart TZ Gallery, 2023). Bu bağlamda dışavurumcu kaligrafi yaklaşımında malzeme ve teknik, yazının estetik olarak üretilmesini sağlayan unsurlar olmanın ötesinde, sanatçının bedensel hareketini, jestini, sezgisel yönelimini ve içsel deneyimini doğrudan ortaya çıkaran temel ifade araçları hâline gelmektedir. Bu yaklaşımda kaligrafi, önceden belirlenmiş formların tekrarı biçiminde değil; zaman, beden ve yüzeyle kurulan anlık ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla deneysel yaklaşımla gerçekleştirilen dışavurumcu kaligrafide kullanılan malzeme çeşitliliği, sadece teknik bir zenginlik değil, aynı zamanda kavramsal bir yönelimin başat göstergesidir.

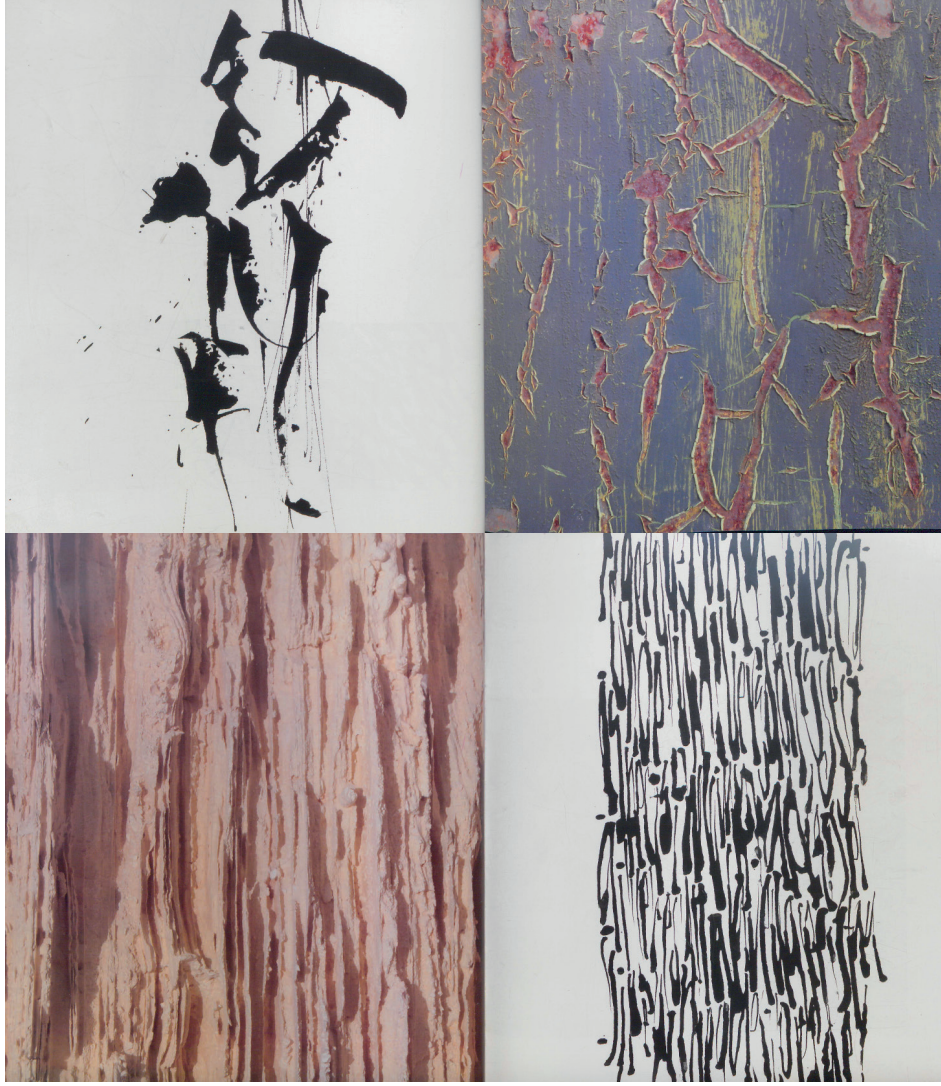
David Harris, kaligrafinin tarihsel gelişimini ele aldığı kitabında, Latin kökenli yazıları resmi yazılar ve günlük yazılar olmak üzere iki kategoriye ayırmaktadır. Tarih gösteriyor ki resmi yazılar zamanla el yazısına dönüşmekte ve daha sonra tekrar zaman içinde gelişerek yeni birer yazı olarak resmi statüye ulaşmaktadır. Harris, Latin kökenli yazının sosyal ve teknolojik değişimlerle gelişip, değiştiğini ve bunun da kaligraflar için zengin ve çeşitli bir kaynak sağladığını ifade etmektedir (Harris, 1995, s. 6). Zamanla yazı okunabilirlik ve resmi amacının dışına çıkarak; simgesel, ruhsal ve estetik anlamlar taşıyan bir ifade biçimi olarak kendini göstermektedir. Kaligrafi, kullanılan araç gereç ve teknikler aracılığıyla yazının ruhunu görünür kılmakta; bu yaklaşım deneysel bir şekilde oluşturulan dışavurumcu kaligrafi anlayışında daha da ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle malzeme seçimi, kullanılan teknik, deneyimin kendisi ve süreci yazının taşıdığı anlamla doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşım, çağdaş ve deneysel olarak gerçekleştirilen kaligrafide kullanılan malzemenin nötr bir araç olmaktan çıkarak, anlam üretiminin etkin bir unsuru hâline geldiğini göstermektedir.

Çağdaş, deneysel ve harf temelli kaligrafilere tek bir doğru araç gereç anlayışı geçerliliğini yitirmektedir. Her kalem ucu, fırça veya farklı araçlar, sanatçıyla alternatif bir fiziksel ilişki kurmakta ve bu ilişki doğrudan çizginin karakterine yansımaktadır. Engelbrecht bu durumu, “each [tool] has a different feel and reacts differently to the user” (Her aracın hissi başkadır ve kullanıcıyla etkileşimi farklı şekillerde olur) ifadesiyle açıklamakta ve kaligrafideki deneysel sürecin çeşitli uygulama ve sezgiye dayalı doğasını vurgulamaktadır (Engelbrecht, 2011, s. 12). Bu görüş, dışavurumcu

kaligrafide bedensel farkındalığın ve araç gereçle kurulan kişisel ilişkinin kaligrafinin merkezinde konumlandığını göstermektedir. 1985 yılından beri kaligrafi ve kaligrafinin kavramsal tarafıyla ilgilenen Denise Lach'a (2014, s. 162-186) göre; ilham, deneme ve eleştirel inceleme süreci sanatçının duygusunu, ritim ve denge unsurunu netleştiren geniş bir yaratıcı perspektif sunmaktadır. Sanatçı kaligrafilerini gerçekleştirirken doğadan esinlenerek, bir iplikle örgü yapar gibi iki boyutlu dokular yaratmaktadır (Görsel 35). Kullandığı malzeme çeşitliliğine bakıldığında geleneksel kaligrafide kullanılan kalem uçları, ruling kalem, cola kalem, pipetler, damlalıklar, damga yöntemi ve birçok aracı bir arada kullanarak oluşturduğu kaligrafilerinin olduğu görülmektedir (Görsel 36). Bununla birlikte sanatçı iz bırakan her şeyle yazı yazılabileceği gibi iz bırakılabilen her şeyin üzerine de kaligrafi yapılabileceğini ifade etmektedir. Yazı yüzeylerinin gelişimi taş killerden, papirüse ve parşömene ve günümüzde en yaygın kullanılan kâğıda doğru ilerlemesiyle birlikte kullanılan yazı aracı ve mürekkep/boya türüne göre, yapı, ağırlık, emicilik ve renk gibi faktörler göz önünde bulundurularak istenilen yüzeye kaligrafi uygulanabilmektedir.



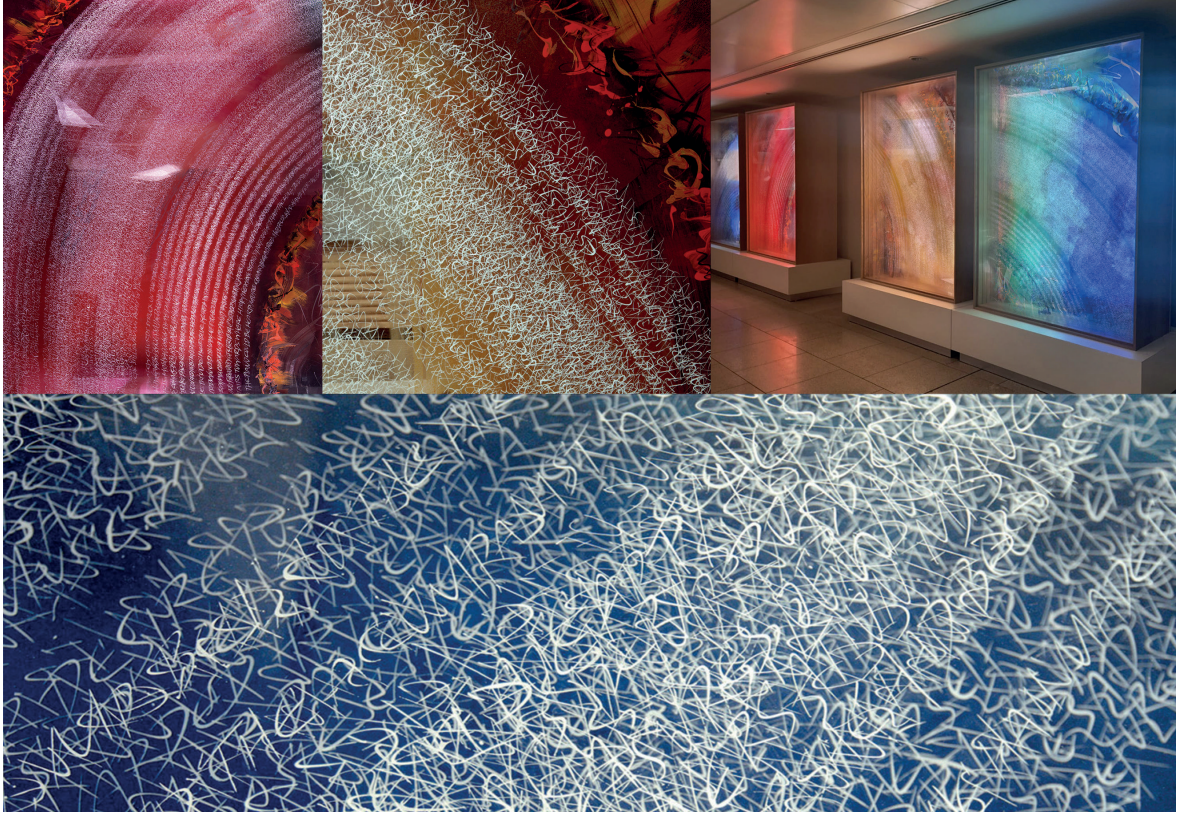
Görsel 35. Lach, Denise. (2014). İsimsiz. London: Thames & Hudson, s.26-27,30-31.



Görsel 36. Lach, Denise. (2014). İsimsiz (Cola pen, pipet). London: Thames & Hudson, s.66-67,86-87.

İrlandalı dünyaca ünlü batı kökenli kaligrafi ustası Denis Brown da deneysel kaligrafi pratiğini, geleneksel kuralların bilinçli olarak esnetildiği bir ifade alanı olarak ele almaktadır. Brown'a (2017, s. 87) göre kaligrafi, sadece disiplinli bir el becerisi olmaktan ziyade; aynı zamanda kişisel jestin, dokunmanın, ritmin ve bireysel ifade dilinin açığa çıktığı bir süreçtir. Bu amaçla kullanılan malzemelerin çeşitliliği, sanatçının kendi görsel dilini oluşturmasına olanak tanımaktadır. Brown, özellikle geniş uçlu kalemler, mürekkep, kolaj, doku, cam vb. gibi araçlar kullanarak, kaligrafilerindeki geniş ve farklı yüzeylere yapılan vuruşların duygusal yoğunluğunu ön plana çıkararak dışavurumcu eğilimlerini güçlendirmektedir. Her bir malzemeye özgü kendine has yaklaşımlar geliştiren sanatçının özellikle pleksiglas üzerine yaptığı kaligrafleri dikkat çekmektedir. Bu çok katmanlı yüzey anlayışıyla hareket eden cam sanatı olarak isimlendirdiği çalışmalarına örnek olarak, 2021 yılında gerçekleştirdiği Dublin Havalimanı T1 Göçmenlik Salonu için yaptığı sanat eserleri verilebilmektedir. Eserlerinde üç

adet pleksiglas levhanın her iki yüzünde de yazı dokuları bulunmakta ve bu levhalar 15 cm aralıklarla boyalı arka plan üzerine yerleştirilmektedir. Arka plan tarafından bakıldığında da yine üç adet pleksiglas tabaka daha bulunmaktadır. Eserlerin etrafında dolaşıldığında veya alttan-üstten bakıldığında boyutlu yapı izleyiciye büyüleyici bir atmosfer sunmaktadır (QuillSkill, 2026) (Görsel 37).



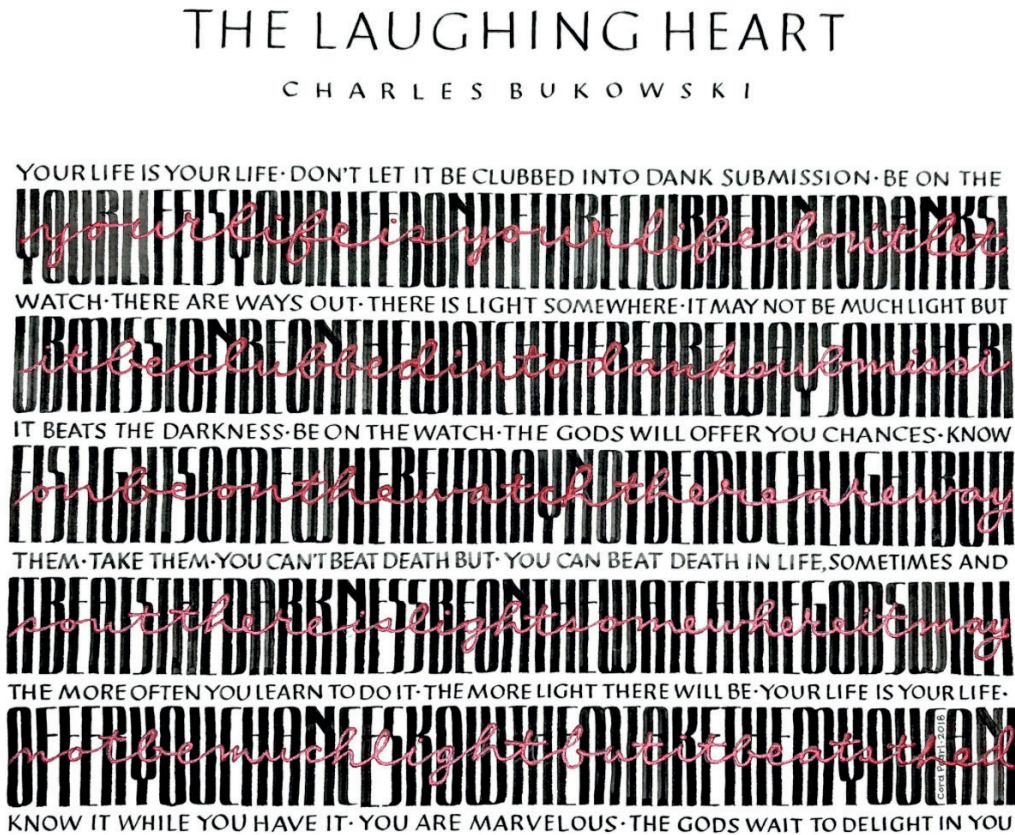
Görsel 37. Denis Brown, 2021, İsimsiz.
(Pleksiglas üzerine kaligrafi, cam sanatı, enstalasyon). <https://www.kisa.link/oEEPm>

Çağdaş ve deneysel kaligrafide fırça ve kalemlerde olduğu gibi mürekkep ve boya kullanımı, kaligrafideki vuruşların karakterini belirleyen temel unsurlardan biridir. Akri-lik mürekkep, guaj, Uzak Doğu kaligrafisinde kullanılan sumi mürekkebi ve turba yo-sunundan yapılan ceviz mürekkebi gibi farklı sıvı ve krem- si malzemelerin akışkanlık ve yoğunluk özellikleri, sanatçıyı deneyselliğe teşvik etmektedir (Engelbrecht, 2011, s. 15). Bu çeşitlilik, kontrol ile rastlantı arasındaki farklılığı görünür kılarak, vuruşları statik bir formdan ziyade dinamik bir iz hâline getirmektedir.

Margaret Shepherd, dünya kaligrafi geleneklerini ele aldığı kitabında, kaligrafinin siyasi, dini ve kültürel bağlamla birlikte şekillendiğini ifade etmektedir. Shepherd'a (2011, s. 26) göre farklı coğrafyalarda kullanılan malzeme ve teknik; fırça, kamış kalem, mürekkep ve farklı yüzey türleri, kaligrafinin sadece biçimini değil, ruhunu da oluşturmaktadır. Bu saptama, çağdaş deneysel kaligrafide çeşitli malzeme ve tek- niklerin birlikte kullanılmasının, sadece bireysel bir tercih değil; çok boyutlu kültürel bir mirasın güncel bir yorumu olduğunu ortaya koymaktadır.

Yüzey tercihleri de deneysel yaklaşımla gerçekleştirilen dışavurumcu kaligrafide belirleyici bir rol üstlenmektedir. Engelbrecht'in (2011, s. 16) belirttiği gibi, Bristol, parşömen kâğıdı, sulu boya kâğıdı, baskı kâğıtları, el yapımı kâğıtlar gibi yüzeylerin her biri yazının akış hızı ve iz bırakma şekli üzerinde farklı etkiler yaratmaktadır. Bu durum, yüzeyi pasif bir taşıyıcı olmaktan çıkararak, yazıyla etkileşime giren aktif bir alan hâline getirmektedir.

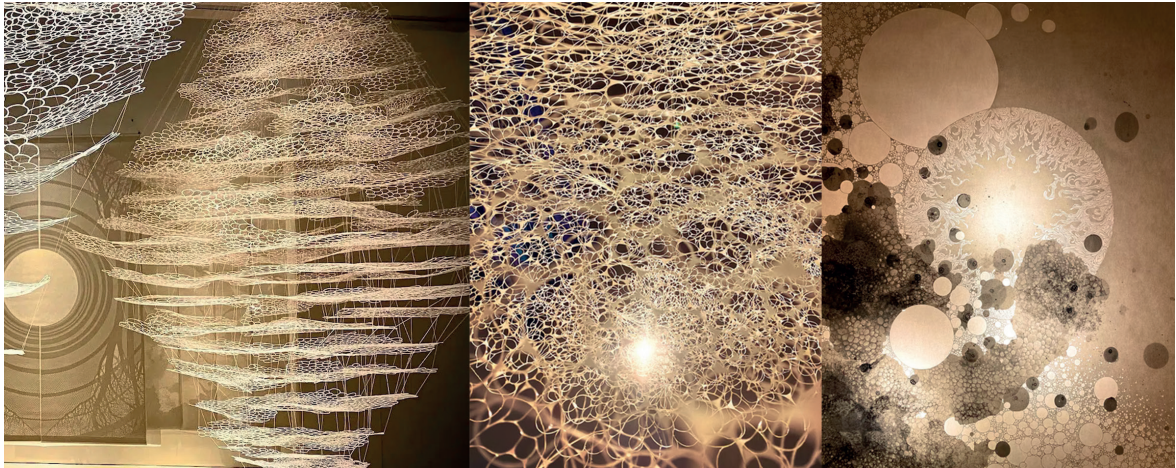
Portland Society for Calligraphy'nin 50. yıl yayını, deneysel yaklaşımla gerçekleştirilen dışavurumcu kaligrafide malzeme yelpazesini somut örneklerle ortaya koymaktadır. Yayında yer alan çalışmalarda metal uç, kömür, grafit, guaj ve akrilik gibi farklı malzemelerin aynı yüzeyde birlikte kullanıldığı görülmektedir. Upaya Chants isimli kaligrafi çalışmasında metal uçlar, mürekkep, grafit kullanımı, bir yüzeyde birçok malzeme kullanımının tercih edilen bir yöntem olduğunu göstermektedir. Bununla beraber mürekkep kullanımı hem kaligrafi hem de gravürde katmanlı bir etki bırakmaktadır (Portland Society for Calligraphy, t.y., s. 10). Charles Bukowski'nin şiirini kullandığı, Cora Pearl'in "The Laughing Heart" isimli kaligrafisinde de kâğıt üzerine guaj, akrilik ve jel kalem tercih edilmesi, çoklu malzeme kullanımına bir örnektir (Görsel 38). Böylece kaligrafinin izleyici ile kurduğu iletişime bakıldığında izleyicinin ruhunun derinliklerinde etkiler yarattığını ortaya koymaktadır (Portland Society for Calligraphy, t.y., s. 11).



Görsel 38. Cora Pearl, "The Laughing Heart". 2018.
(Kâğıt üzeri guaj, akrilik ve jel kalem). <https://www.kisa.link/wyBJD>

Portland Society for Calligraphy'de yer alan sanatçı ifadelerinde deneysel yaklaşımın kavramsal boyutu açıkça görülmektedir. Bir sanatçının üretim sürecini “breaking free of constraints” (kısıtlamalardan kurtulmak) olarak tanımlaması (Portland Society for Calligraphy, t.y., s. 12), malzeme ve teknik çeşitliliğinin sadece biçimsel değil, duygusal ve zihinsel bir özgürleşme alanı sunduğunu göstermektedir.

Uzak Doğu'da gerçekleştirilen deneysel yaklaşımlı dışavurumcu kaligraflar ele alındığında, geleneksel fırça-mürekkep ilişkisini aşan bir tavır ile malzeme ve teknik kullanımı ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda kaligrafi, malzemelerin doğası ve üretim süreçleri üzerinden anlam kazanmaktadır. Örneğin, Japonya doğumlu bir sanatçı ve kâğıt heykel ustası olan Ayumi Shibata, kaligrafi ve doğa arasındaki ilişkiyi keşfetmeye yönelik eserler üretmektedir. Sanatçı, Pirinç kâğıdının mineral içerikleri ve suyun etkileşimini kullanarak, kâğıt kesme sanatının geleneksel yöntemini de çalışmalarına entegre ederek, kaligrafik izler oluşturmaktadır. Bu açıdan sanatçı, geleneksel yaklaşımdan farklı olarak, doğa tabanlı malzemeden oluşturulan sanat anlayışını benimsemektedir (Ayumi Shibata) (Görsel 39).



Görsel 39. Ayumi Shibata, “Poem of Life” (Hayatın Şiiri). 2025.
(Kâğıt heykel). <https://www.kisa.link/qGEjy>

Deneysel yaklaşımlı dışavurumcu kaligraflerde tercih edilen araçların bir sınırı olmamakla beraber doğadan elde edilen çeşitli malzemelerin fırçaya dönüştürülerek kullanılması hem teknik çeşitlilik hem de kavramsal zenginlik sağlamaktadır. Multi-disipliner bir sanatçı olan Heidi Marie Faessel çalışmalarında, günlük hayattan ve dönüştürülebilir malzemelerden yapılan soyut resimlere ve heykellere yer vermekte, bu bağlamda da dönüşüm, geçicilik ve bağlantı temalarını keşfetmektedir. Heidi'nin süreci, keşfi, kusuru ve deneyi birleştirirken, aynı zamanda dikkatli ve tasarlanmış bir kompozisyon da içermektedir. Keşif ruhuyla hareket eden sanatçı, eser yaratım sürecinde derin bir tatmin ve sınırsız bir potansiyel bulmaktadır (Heidi Marie Faessel). Bununla birlikte sanatçı deneysel pratiklerini yaparken, Avustralyalı sanatçı

Lorna Crane'den ilham alarak, ormandan topladığı malzemelerle oluşturduğu el yapımı fırçalarla içsel durumunu yansıttığı özgür formlar yaratmaktadır (Görsel 40).



Görsel 40. Heidi Marie Faessel, "Handmade Brushes Film Project"

(El Yapımı Fırça Film Projesi). 2018. (doğadan toplanan malzemeler). <https://www.kisa.link/IXyfi>

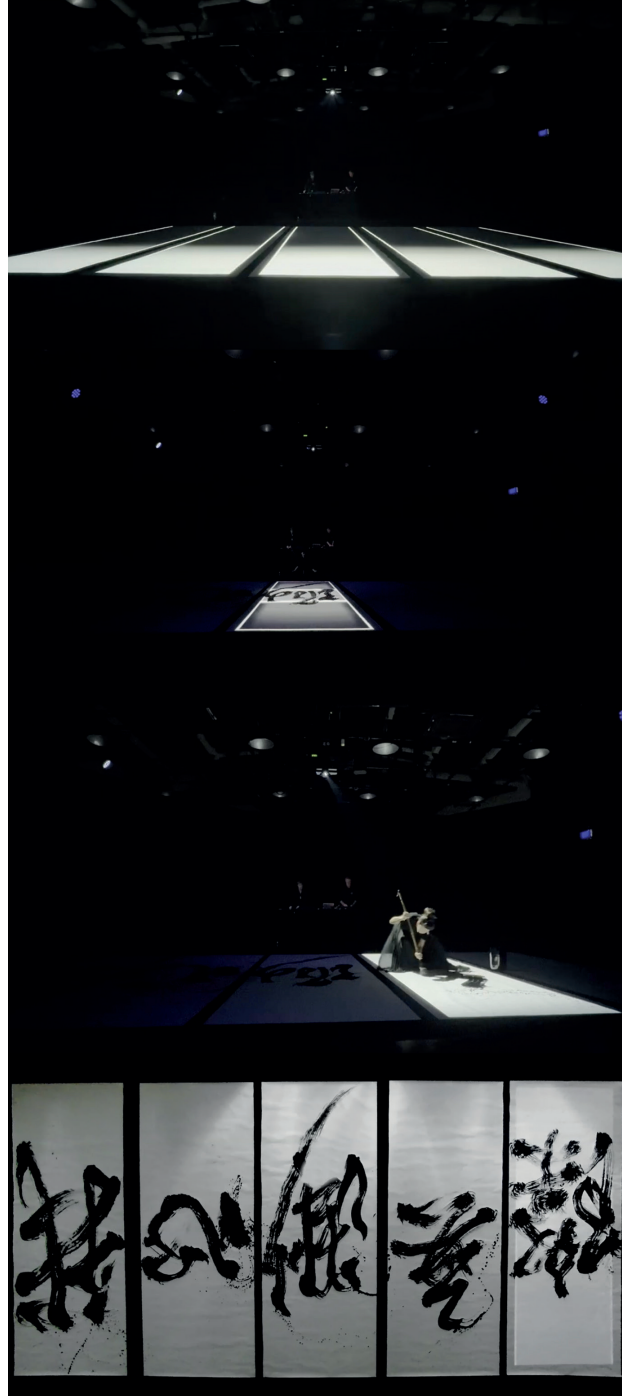
Sonuç olarak deneysel yaklaşımla gerçekleştirilen dışavurumcu kaligrafide kullanılan malzeme ve teknik; sanatçının içsel deneyimini doğrudan yansıtmaktadır. Araç, mürekkep ve yüzey arasındaki ilişki, kaligrafiyi sabit bir formdan çok sezgisel, bedensel ve zamansal bir oluş süreci olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşım, tezin üçüncü bölümünde yer alan ikigai temalı uygulamalara kuramsal bir zemin hazırlamakta; kaligrafiyi yaşam pratiği ve içsel denge arayışıyla bağlantı kuran bütüncül bir çerçevede değerlendirmektedir.

2.2.2. Farklı Mekan ve Yüzey İlişkisi

Eski zamanlardan beri insanoğlu, barınmanın ötesinde yaşadığı mekânı kendinden bir şeyler katarak, dönüştürmek istemektedir. Mekân, insanoğlunun fiziksel ihtiyaçlarını karşılayan bir yer olarak varlığını sürdürürken, aynı zamanda duygusal ve zihinsel ihtiyaçların karşılandığı bir alan olmaktadır. İnsan, duygu ve düşüncelerini, deneyimlerini ve kültürünü yaşadığı mekâna yansıtmak istemektedir (Taşcıoğlu, 2020, s. 16). Bu anlamda deneysel yaklaşımla gerçekleştirilen dışavurumcu kaligrafi, sadece kullanılan malzeme ve tekniklerle değil, paralel olarak yüzey ve mekân tercihiyle de güçlü bir bağ kurmaktadır. Bu anlamda gerçekleştirilen kaligrafik ifadelerin yerleştirileceği yüzeyin seçimi, ifade biçimini doğrudan etkilemektedir. Geleneksel kaligrafide genellikle kâğıt ve parşömen gibi sabit yüzeyler tercih edilirken, deneysel yaklaşımla oluşturulan dışavurumcu kaligrafi, yüzeyin kendisini bir ifade aracı olarak kullanmaktadır. Bu yaklaşım sanatçının malzeme ve ortamla kurduğu ilişkinin yoğunluğunu artırarak, mekânın doğası ile kaligrafinin anlamını dönüştürme gücüne sahip olmaktadır.

Kaligrafi, bulunduğu mekân ile olan iletişimi sayesinde anlamını derinleştirerek, sadece yazının uygulandığı yüzeyle değil, aynı zamanda çevresindeki fiziki ortamla da etkileşim kurmaktadır. Bilhassa kavramsal sanat, performans sanatı ve zen sanatı uygulamalarında, kaligrafi sadece sabit bir yüzeyde konumlanmadan, çevre faktörüyle doğrudan etkileşime giren bir dönüşüm sahası olarak kabul edilmektedir. Fiziksel ortam, sanatçının zihinsel ve bedensel hareketiyle etkileşime girerek anlam kazanmaktadır. Böylece kaligrafi, çevreyle kurulan etkileşim sayesinde bir performansa dönüşmektedir. Sanat eleştirmeni Julie Anne Sjaastad, Japon kaligrafisi üzerine yaptığı bir araştırmada, kaligrafinin sadece fiziksel olarak değil, beden ve zihin uyumu ile çalışılması gereken bir sanat formu olduğunu belirtmektedir. Sjaastad, kaligrafideki zihinsel odaklanma, bedensel eylem ve mekânla etkileşimin birlikteliğinden doğan dinamik ilişkinin, eylemin teknik bir süreçten fazlası olduğunu vurgulamaktadır (Julie Anne Sjaastad, 2019). Örneğin, altı yaşından beri kaligrafi çalışan Japon sanatçı Aoi Yamaguchi, geleneksel teknikleri korumakla beraber kaligrafiyi performatif bir ifade biçimine dönüştürmektedir. Sanatçının 2025 yılının Ekim ayında Asya-Avrupa Vakfı (ASEF) desteğiyle Singapur'da düzenlenen "Calligraton" isimli canlı performansında, kaligrafi ve görsel-işitsel koreografi iç içe geçerek, mekân, ışık, ses ve jestlerin bir arada kullanıldığı görülmektedir (Aoi Yamaguchi) (Görsel 41). Sanatçı, kaligrafilerinde bedensel hareket ve zihinsel meditasyonu kullanarak, sanatçının bedensel varlığı ile izleyicinin

mekân algısını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda sanatçının mekanla kurduğu bütünsel ilişki deneysel yaklaşımla gerçekleştirilen dışavurumcu kaligrafi anlayışını desteklemektedir.



Görsel 41. Aoi Yamaguchi, “Calligraton”. 2025.
(Kaligrafi, canlı performans, ses, ışık). <https://www.kisa.link/MDxaw>

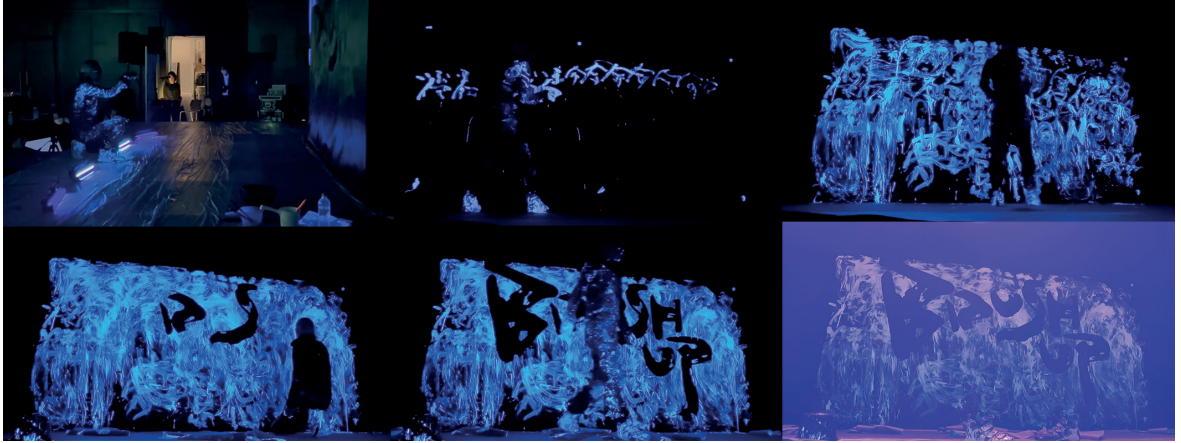
Dışavurumcu Kaligrafi, mekân ve yüzey seçimleriyle derin bir ilişki kurarak, ortaya çıkan eserin formunu dönüştürmektedir. Mekân, sadece kaligrafinin uygulandığı veya sergilendiği fiziksel ortamın dışına çıkararak, aynı zamanda sanatçının ve izleyicinin mekânda kaligrafiyle kurduğu deneyim bakımından

ilişkilendirilmektedir. Mekânın fiziksel boyutu, izleyicinin çalışmaya yaklaşımını etkileyerek, kaligrafinin yerleştirildiği ortamla olan ilişkisinde yeni bir dil yaratmakta ve bu dil izleyicinin algısını yönlendirmektedir. Örneğin, Jackson Pollock, resim yapma eylemini geleneksel yüzey ve mekânın ötesine taşıyarak, eser yaratımını bedensel bir performansa dönüştürmektedir. Pollock, kendisinin eser yaratım yöntemiyle ilgili yaşanan tartışmalara, “Her çağ kendi tekniğini bulur. Yeni ihtiyaçlar yeni teknikler gerektirir” şeklinde cevap vermektedir (Harrison & Wood, 1992, s. 575). Özellikle 1947 yılından sonra geliştirdiği, 1950 yılında yarattığı, “221 x 299 cm” boyutlarındaki “Lavender Mist” isimli eserinde açıkça görülen drip painting (damlatma) tekniği (Görsel 42), kullanmaktadır. Sanatçı boyayı damlatmak dışında; sıçratarak, akıtarak ve katman katman uygulayarak yüzeyde ritmik, enerjik bir yapı oluşturmaktadır. Damlatma tekniği, sanatçının tuvali duvara asılı bir yüzey olmaktan çıkararak, zemine konumlandırılan, çevresinde dolaşılabilir ve eserin içinde var olunan bir alan hâline getirmesiyle doğrudan ilişkilidir (Oggusto, 2025). Bu yaklaşım, mekânı sadece üretimin gerçekleştiği bir yer olarak değil, sanatın başat unsurlarından biri olarak konumlandırmaktadır. Sanatçı tuvalini yere sererek, tüm bedenini sürece dâhil ettiği bir ortam yaratarak; kol ve bilek hareketinin ötesinde, adımlar, yön değişimleri ve ritim duygusuyla oluşturulan beden hareketleriyle bulunduğu mekânda eseriyle bütün olmaktadır. Tuval böylece bir yüzeyden çok, sanatçının içinde var bulunduğu bir eylem alanı hâline gelmektedir (Rosenberg, 1952, s. 22-23).



Görsel 42. Jackson Pollock, “Lavender Mist”. 1950.
(Kaligrafi, performans, damlatma tekniği). <https://www.kisa.link/dpzka>

Bir diğerk sanatçı çağdaş Japon kaligrafisinin en önemli temsilcilerinden biri olarak uluslararası alanda tanınan performans sanatçısı Kōji Kakinuma'dır. Sanatçı, kaligrafiyi sadece kâğıt üzerinde değil, aynı zamanda kaligrafinin mekân ile beden ilişkisini kullandığı performans sanatında, çağdaş artistik dışavurum arayışı içinde yaratıcı bir ifade formu olarak sunmaktadır. Sanatçının çalışmaları ya büyük boyutlu ya da ifadenin defalarca yazıldığı, kendisinin “trance work” (trans işi) olarak adlandırdığı devamlı tekrarlar biçimindedir. Bu nedenle Kakinuma kaligraflerini mekândaki hareketi ve etkileşiminden dolayı enstalasyon, konser ve performansla ilişkilendirmektedir. Sanatçı için yüzey sadece bir arka plan olmanın ötesinde, aktif bir uygulama alanıdır (Kakinuma, 2025). Bu yaklaşımda, kaligrafinin, yerleştirildiği ya da canlı olarak uygulandığı alana ait bir dil formuna dönüştüğü görülmektedir. Örneğin, sanatçının “Brush Up” isimli performansı izleyicilerin karşısında tekno müzik eşliğinde, karanlık bir ortamda yapılmaktadır. Kaligrafi, sanatçı müziğin ritmiyle yazdıkça teknonun ruhuna uygun bir ışıkla parlamaktadır. Burada kaligrafi, zamansal ve mekânsal bir performans alanına dönüşmekte; müziğin ritmi ile uyumlu ve trans hâlinde gerçekleşmektedir (Görsel 43). Performansta kullanılan ses, ışık, büyük fırça, geniş yüzey, ritme dönüşen çizgi hareketleri ve sanatçının tüm bedenini içine alan uygulama biçimi, mekân–beden–zihin üçlüsünü bütüncül ve eşzamanlı bir deneyim alanı hâline getirmektedir.



Görsel 43. Kōji Kakinuma, “Brush Up”. 2024.
(Kaligrafi, canlı performans, trans, ses, ışık). <https://www.kisa.link/Heavf>

Kaligrafinin konumlandığı mekân seçiminin eser üzerinde derin bir kavramsal etkisi olmaktadır. Özellikle kaligrafi sanatçısı, kullandığı yüzeylerin yapay veya doğal olmasının ötesinde, mekânın fonksiyonu ve yerin anlamı üzerinde düşünerek eserlerini gerçekleştirmektedir. Deneysel bir yaklaşımla oluşturulan kaligrafi çalışmalarında kullanılan yüzeyler, kaligrafinin anlamı ve içeriği üzerinde doğrudan bir etki yaratmaktadır. Farklı yer ve yüzeyler

kaligrafiye farklı izlenimler kazandırarak, izleyicinin eserle olan iletişimini yönlendirmektedir. Burada söz konusu olan yer seçimi, sadece fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve psikolojik anlamlar taşıyan bir tercih olmaktadır. Örneğin, Çinli çağdaş kaligrafi ustası Wang Dongling'in geniş çaplı kâğıt veya pleksiglas üzerine fırça ve akrilik boya ile yaptığı kaligrafiler, geleneksel kaligrafiyi çağdaş sanatla harmanlayan, fırçanın mekânla etkileşimi üzerine, yenilikçi bir anlayış sunmaktadır. Özellikle sanatçının 2023 yılında Hanart TZ Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Dolaşan Enerjiler" isimli kişisel sergisinde yeni çalışmalarından oluşan bir seçki sunulmaktadır. Seçkide 2018 yılında Chicago Sanat Enstitüsü'nde gerçekleştirdiği "Griffin Court" isimli enstalasyonu yer almaktadır. Kaligrafiler, mekânın aydınlatmasıyla pleksiglasın şeffaflık özelliği sayesinde akrilikle gerçekleştirilen renkli kaligrafilerle ritim ve ivme kazandırılarak, izleyiciyle etkileşim içinde sergilenmektedir (Görsel 44). Bu sergileme yöntemi sayesinde kaligrafinin içsel gerginliği kamusal alanın bir etkisi olarak izleyici tarafından deneyimlenmektedir (Hanart TZ Gallery, 2023).

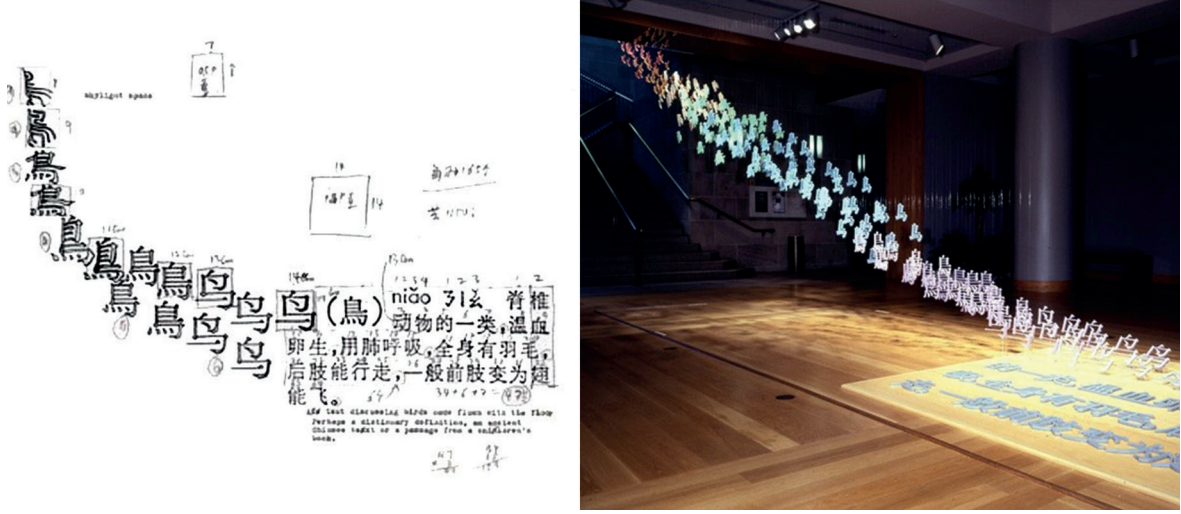


Görsel 44. Wang Dongling, "Griffin Court". 2018.
(Kaligrafi, pleksiglas, akrilik boya). <https://www.kisa.link/SlxBz>

Günümüzde kaligrafide kullanılan yüzeyler, geleneksel kalem ve kâğıttan çok daha fazlasına dönüşebilmektedir. Bu yüzeyler doğal malzemeler, duvar, seramik, cam, ahşap, kumaş, su veya beton gibi yapısal yüzeyler olabilmektedir. Brown (2017, s. 55-57), geleneksel kaligrafide kullanılan parşömenden ziyade, günümüz kaligrafisinde kullanılan farklı yüzeylerin, sanatçının ifade biçimini dönüştürdüğünü vurgulamaktadır. Sanatçı için yüzeyin yapısı, seçilen araç gereç kadar önemlidir. Yüzeyin dokusu, hissi ve sertliği, seçilen fırça ve mürekkep ile etkileşime girerek, kaligrafiyi çok katmanlı ve dinamik bir hale getirmektedir. Bu bakış açısıyla yüzey, kaligrafinin sadece taşıyıcısı değil, aynı zamanda eser oluşturma sürecinin aktif bir unsuru hâline gelmektedir. Sanatçı, yüzeyle kurduğu fiziksel ve duyuşsal etkileşim aracılığıyla çizginin ritmini, basıncını ve yönünü yeniden tanımlamaktadır. Bu şekilde kaligrafi, kontrol ile rastlantısallık arasında yer alan bir yapı kazanmaktadır. Özellikle cam, beton ya da ahşap gibi dirençli yüzeyler, kaligrafiyi daha bilinçli ve bedensel bir çaba gerektiren performatif bir sürece dönüştürmektedir. Bu tür sert yüzeylerde ortaya çıkan darbeler, sanatçının uygulaması kadar malzemenin doğasına da bağlı olarak şekillenmekte ve özgün, tekrar edilemez sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle çağdaş bakış açısıyla şekillenen deneysel dışavurumcu kaligrafi, yüzey, araç gereç ve beden ilişkisini merkeze alarak, yazıyı hem mekânsal hem de deneysel bir araştırma alanı olarak yeniden konumlandırmaktadır.

Bir diğer önemli sanatçı ve kaligrafi ustası Xu Bing, günümüzde göstergebilim ve dil alanında çalışmalar üreten en önemli kavramsal sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı, “The Living Word” (Yaşayan Sözcük) isimli bir seriden oluşan anıtsal enstalasyonlarını fiziksel ve deneyimsel bir yaklaşımla ele almaktadır. İlk enstalasyonu, 2001 yılında Washington D.C’de Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution’da akrilik boya ve lazer kesim kullanılarak gerçekleştirilmiş; bu çalışma, kaligrafiyi mekânsal bir deneyime dönüştürerek, geleneksel yüzey sınırlarını aşan kavramsal ve performatif bir ifade alanı sunmuştur. Bu çalışmalarda Xu Bing, kuş anlamına gelen 鸟 karakterini kullanarak, karakterin Mao döneminde sadeleştirilmiş güncel biçiminden başlamış, morfolojik tarihini geriye doğru izleyecek şekilde tasarlamış ve sonunda uçan bir kuşun özgün doğal formuna dönüştürmüştür (Ink Studio, 2018). Bu karakterler, zeminden yukarıya doğru uzanan, bir iz hattı şeklinde mekâna yerleştirilmiştir. Galerinin zemininde, Mao döneminde yaygınlaştırılan “simplified style” (sadeleştirilmiş yazı) stiline Çin karakterleri kullanılarak niao kelimesinin sözlük tanımı yazılmıştır (Xu Bing Studio, 2001). Burada vurgulanması gereken temel husus, doğal formların salt dilsel birer göstergeye indirgenmesi değil; aksine kaligrafik karakterlerin özlerindeki organik biçimlere dönerek devingen ve yaşayan birer forma kavuşmasıdır. (Görsel 45).

Daha sonra aynı seri 2002 yılında New York'ta Cornell Üniversitesi Herbert F. Johnson Sanat Müzesi'nde ve 2011 yılında New York'ta Morgan Kütüphanesi ve Müzesi'nde plastik, lazer kesim ve sprey boya kullanılarak gerçekleştirilmiştir.



Görsel 45. Xu Bing. "The Living Word" 2001.

(Kaligrafi, enstalasyon, pleksiglas, lazer kesim, akrilik boya). <https://www.kisa.link/mVWVB>

Ardından 2018 yılında Xu Bing, Ink Studio'da gerçekleştirdiği The Living Word enstalasyonunu siyah zemin üzerine beyaz baskı biçiminde izleyicinin deneyimine sunmuştur. Enstalasyonlarını aynı felsefe ile gerçekleştirmiş olsa da, mekân içinde yaşadığı duygu ve deneyim, mekânlar arası kurduğu etkileşim farklıdır (Görsel 23).



Görsel 46. Xu Bing. "The Living Word" 2018.

(Kaligrafi, enstalasyon, pleksiglas, lazer kesim, akrilik boya). <https://www.kisa.link/SHmyx>

2021-2022 yılları arasında Şanghay Doğu Kütüphanesi Koleksiyonu için gerçekleştirdiği The Living Word enstalasyonu, sanatçı tarafından geliştirilerek, tekrar yorumlanmaktadır. Enstalasyonda yenilikçi bir yazı formu olan "Square Word Calligraphy" nin (Kare Sözcük Kaligrafisi) farklı stillerde yazılmış sekiz yüzden fazla kuş karakteri yer almaktadır. Sözlüğe göre kuş sözcüğü, "Yumurtlayan omurgalıdan, akciğerli, sıcakkanlı, vücudu tüylerle örtülü, gagalı, iki ayaklı, iki kanatlı

uçuşu hayvanların ortak adı” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu). Bu tanı-
mı başlangıç noktası olarak alan çalışmanın mekân ile ilişkisine bakıldığı zaman,
kuş sözcüğü basılı yazıdan düzenli yazıya, resmî yazıya ve küçük mühür yazısına
doğru evrilerek havaya doğru yükselmekte; sonunda da antik hiyerogliflerdeki kuş
karakterlerine dönmektedir. Sözcüklerin bir kitaptan çıkarak, giderek yükselen bir
biçimde kütüphanedeki açık gökyüzüne açılan pencereye doğru yöneldiği görül-
mektedir. Kütüphane mekânı bağlamında göstergebilimsel bir kurguyla hayata ge-
çirilen bu kaligrafik enstalasyon; izleyiciyi sözcük, bilgi, kavram, sembol ve imge
gibi iletişim yapı taşlarının anlamsal katmanları üzerine düşünmeye sevk eden,
ilham verici bir deneyim sunmaktadır (Xu Bing Studio, 2022) (Görsel 47).



Görsel 47. Xu Bing. “The Living Word” 2021-2022.

(Kaligrafi, enstalasyon, pleksiglas, lazer kesim, akrilik boya). <https://www.kisa.link/wcWpC>

Doğal yüzeyler, kaligrafiye sadece farklı bir görünüm kazandırmakla kalmaz,
aynı zamanda sanatçının doğa ile olan ilişkisini ve etkileşimini de simgelemek-
tedir. Kaligrafinin doğayla olan bağı ve doğal materyallerin yüzeylerde kullanımı
kaligrafiyi daha kişisel kılarak, esere anlam katmaktadır. Doğal yüzey kullanı-
mı sanatçının içsel dünyasını dışavurmasına olanak tanıyan önemli araçlardır.
Bu yüzeylerin her biri, sanatçının çevresini anlama ve ona tepki verme şeklini

yansıtmaktadır. Sanatçıların kaligraflerinde yapraklar, taşlar, dallar gibi doğal malzemeler kullanılarak; yazının formunu dönüştürmekte, yazıya doğal ve organik bir karakter kazandırmaktadır. Doğadaki unsurlar, sadece kaligrafiyi zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda doğanın özgün dokunuşlarını ve izlerini sanatın bir parçası hâline getirmektedir. Bu bağlamda, doğal yüzeylerin kaligrafi üzerindeki rolü, sadece yazmak ile ilgili değil, bununla birlikte sanatçının içsel dünyasını ve çevresine dair algılama şekillerini de ortaya koymaktır.

Sonuçta, deneysel bakış açısıyla gerçekleştirilen kaligrafi pratiklerinde doğal yüzeyler, yüzeyin dokusal özellikleri ve mekânın fonksiyonu, kaligrafinin sadece görsel bir unsur olarak değil, yerle kurulan anlamlı bir etkileşim alanı olarak yeniden tanımlanmasına olanak tanımaktadır. Duvar, kumaş, seramik, cam, ahşap ve su gibi yapısal yüzeyler, kaligrafik ifadenin teknik sınırlarını genişletirken, yüzeyin geçirgenliği, fiziksel direnci ve ölçeği sanatçının beden kullanımını, jestini ve ritmini doğrudan belirlemektedir. Bu bağlamda mekân ve yüzey seçimi, sadece bir taşıyıcı seçim olmaktan çok; eserin kavramsal çerçevesini oluşturan, izleyiciyle kurulan iletişimi biçimlendiren temel bir unsura dönüşmektedir. Kaligrafinin performans sanatı ve enstalasyonla kesiştiği bu yaratım alanında, mekân; beden, zaman ve eylemle beraber çalışan aktif bir öge hâline gelmektedir. Böylece kaligrafi, bulunduğu yere özgü bir dil üretmekte; mekân ile kurulan etkileşim sayesinde kaligrafi hem fiziksel hem de zihinsel anlamda deneyimlenen, çok boyutlu ve bütüncül bir ifade alanı olarak yeniden anlam kazanmaktadır.

3. BÖLÜM: “İKIGAI” EKSENİNDE DENEYSEL KALİGRAFİ UYGULAMALARI

Bu bölümde araştırmacı tarafından gerçekleştirilen “Doğanın İzi: Yüzeyde Doku ve Kaligrafik Diyalog”, “Çağrı: Doğada Performatif Devinim”, “Maddenin Dili: Buluntu Nesneler ve Kaligrafik İfade” temalı toplam on iki uygulama ve “Yaratma Sancısı: Video Sanatı Çalışması” başlıklı tüm uygulamaların sürecini gösteren bir video ve teaser (merak uyandırıcı tanıtım) da yer almaktadır.

Herkesin hayata gelmek için bir amacı vardır. Kimi bunu yaşarken keşfeder kimi de keşfedemeden hayata veda eder. Aslında insanın hayattaki amacı sadece mutlu bir şekilde yaşamaktır. İşte bu mutluluk kavramı da herkes için farklı şekillerde ortaya çıkmakta ve bu noktada ikigai kavramı devreye girmektedir. İkigai, en yakın anlamıyla hayatın anlamı, insanın her gün yataktan kalkmak için bir nedeninin olmasıdır. “Hayatın yaşamaya değer olduğu her şey” olarak tercüme edilmektedir (Garcia ve Miralles, 2019, s. 13).

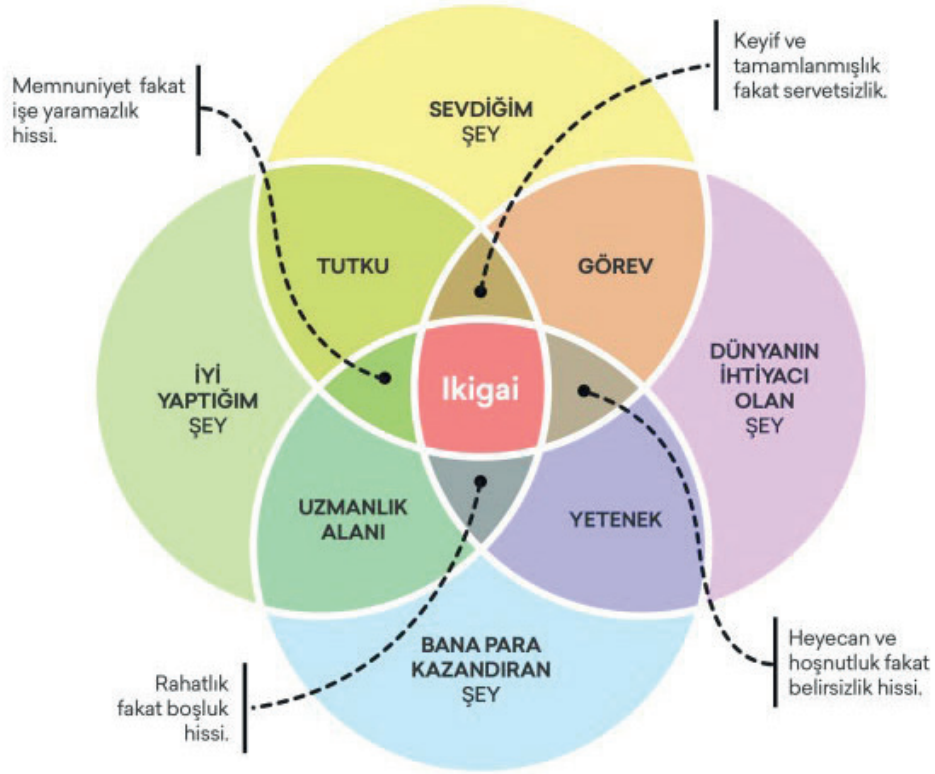
İkigai, “iki” ve “gai” sözcüklerinin birleşmesinden oluşan Japonca bir kelimedir. “İki” hayat veya hayatta olmak, “Gai” hedef, amaç ve gaye anlamına gelmektedir (Mogi, 2017, s. 11). İkigai kavramı Japon kültürüne özgü önemli bir farklılaştırıcıdır (Longhurst, 2018, s. 29). İkigai bir gayeye ya da arzuya hiçbir zorlama olmadan içten ve kendiliğinden bağlılık hissetme duygusudur. Kişinin yataktan mutlu bir hisle çıkarak, hedefe odaklanmasını sağlamaktadır. Kişinin hayatına anlam katan, misyon yükleyen ve çevresi için faydalı olacağını hissettiği bir amaçtır.

Kişinin hayatında bir hedefinin ve temel itici bir gücünün olması önemlidir. İkigai bu itici güçtür (Longhurst, 2018, s. 33). Daha da önemlisi, ikigai demokratik bir kavramdır ve yaşamın çeşitliliğinin kutlanması ile iç içedir. Profesyonel hayatta başarılı olmayı gerektirmez. İkigaiye sahip olmak başarı ile sonuçlanabilmekte, ancak başarı ikigai sahibi olmak için gerekli bir koşul değildir. İkigai, sabah alınan hava, içilen bir fincan çay, güneş ışığı, bebek bakımı, yürüyüş, bahçe işleri, herhangi bir zanaat ve sanat vb. gibi zengin bir yelpazeye sahiptir. Sanılanın ve dayatılanın aksine insanın değerini ve kendi öz değer duygusunu başarı belirlemez. İkigaisini bulan bir insan, kendini bu şekilde kanıtlamak zorunda kalmadan yaşamak için olduğu haliyle bir değere zaten sahiptir (Mogi, 2017, s. 12-13). Central Research Services tarafından 2010 yılında yapılan bir ankete katılan iki bin Japon kadın ve erkeğin sadece yüzde otuz biri ikigaiyi işi olarak görmektedir. Onun dışında ikigai daha çok boş zamanlarda gerçekleştirilen bir hobi olarak görülmektedir (Mitsuhashi, 2018, s. 12). Sadece hayat amacını henüz bulamamış bir kişiye ikigaisini bulmak üzere denemeye devam etmek gerekmektedir. Bir japon atasözüne göre, “Eğer denersen, başarabilirsin. Eğer denemezseniz, başa-

ramazsınız. Bu her şey için geçerlidir. Başarısızlık, denememiş olmanın sonucudur.” (Longhurst, 2018, s. 35). Özünde bireylere yaşamsal bir gaye ve anlamlı bir varoluş hissi kazandıran ikigai felsefesinin, doğrudan sosyoekonomik koşullarla bir ilişkisi bulunmamaktadır. Ikigai, kişilerin zorunluluk hissiyle veya güçlkle yaptıkları işleri değil; içsel bir motivasyonla, özgürce ve doğal bir akış içinde deneyimledikleri yaşam pratiklerini kapsamaktadır. Ikigai eve yakındır; bireyin iç kimliğini yansıtmakta ve güvenli hissetmesini sağlamaktadır. Kişilerin kendini rahat hissedebileceği yeni bir zihinsel dünya inşa etmektedir (Luck, 2020, s. 11). Kişinin hayata bakış açısını bütüncül ve temsili bir şekilde yansıtan bir parametre olan ikigai, kişinin hayatını tam anlamıyla dönüştürüp, daha uzun, daha sağlıklı, daha mutlu, daha tatmin olmuş ve daha az stresli bir yaşam sunmaktadır. İngiliz psikolog Galton’a göre, bir ırkın karakterindeki önemli bireysel özellikler o kültürün dilinde kodlanmaktadır. Özellik ne kadar önemliyse, dilde tek bir kelime olarak yakalanması oldukça yüksek bir olasılıktır. Dolayısıyla ikigainin tek bir kelime olarak ortaya çıkması, bu kavramın Japonların yaşam biçimiyle ilgili önemli bir psikolojik özelliğe işaret ettiği anlamına gelmektedir. Ikigai, Japon yaşam bilgeliğini, Japon toplumunda emsalsiz bir biçimde geçerli olan ve birbirine sıkı sıkıya bağlı olan Okinawa adası toplumunun yüzlerce yıl boyunca evrimleşen duyarlılıklarını ve davranış biçimlerini temsil etmektedir (Mogi, 2017, s. 16-20).

Hector Garcia ve Francesc Miralles’e (2017, s. 169-171) göre, “Ikigai Japonların Uzun ve Mutlu Yaşam Sırrı” adlı kitabında, herkesin kendi ikigaisini bulmasında yardımcı olabilecek on kuralı paylaşmaktadır. Bunlar; aktif kalarak emekli olmamak, ağırdan almak, yemeği fazla kaçırmamak, iyi arkadaşlar edinmek, kendine kısa vadeli ulaşılabilir hedefler koymak, gülümsemek, doğayla bağlantı kurmak, teşekkür etmek, anı yaşamak ve son olarak da kişinin kendi ikigaisini takip etmesidir. Son kuralın olmasının nedeni kişinin birden fazla ikigaisinin olabilmesi ve/veya her yaşta yaşama amacının değişebilmesidir. Kişilerin motivasyonunun bir süre sonra gelişmesi veya yön değiştirmesi karakteristiktir (Luck, 2020, s. 12). Kişilerin her gün farklı ilgi alanları bulması ve neşe kaynağının bu ilgi alanlarına göre değişmesi doğaldır. İkigai, kişinin kendisiyle büyüüp, gelişen ve değişen bir şeydir. Sonuçta kişinin ikigaisini bilmesi kendini tanımasıyla, keşfetmesiyle ilgilidir. Bu da zamanla ve farklı deneyimlere açık olarak olmaktadır (Mitsubishi, 2018, s. 19).

Kişilerin ikigailerini bulması dört soru etrafında çalışmaktadır: Neyi seviyorsunuz, hangi işte iyisiniz, dünyanın neye ihtiyacı var ve size ne için para ödeniyor. Kişilerin bu dört soruya verdiği her bir cevap ve onların kesişen tüm parçaları kişileri ikigailerine götürmektedir. Haritanın odak noktasında da ikigainin çözümü yer almaktadır. Japonların hayat anlayışına göre bu çözüm kişilerin mutlu ve uzun bir hayat yaşamalarının anahtarıdır (Luck, 2020, s. 13-15).



Görsel 48. Ikigai Haritası. <https://www.kisa.link/knXYc>

İkigai, kişi için hayatın zevklerinden anlamlı olanları keşfetmek, tanımlamak ve takdir etmekle ilgilidir (Mogi, 2017, s. 21). Bu nedenle araştırmacı, bu bölüm kapsamında doğaya olan tutkusunu ifade etmek ve doğa ile olan bağını güçlendirmek amacıyla ikigai teması üzerinden doğayla ilişkilendirilen kaligrafi çalışmaları gerçekleştirmektedir. Bu şekilde yazar ikigaisi olan doğayı kullanarak hem kişisel tatmin duygusunu artırmakta ve kendinin de doğanın bir parçası olduğunu hatırlamakta hem de izleyicilere, doğanın girintili çıkıntılı, devingen organik yapısından esinlenerek, insanın üzerindeki kusursuz olma baskısını ortadan kaldırmak konusunda ilham olmayı hedeflemektedir. Bu noktada yazarın uyguladığı kaligrafi geleneksel kaligrafiden ayrılarak; çağdaş, deneysel ve çoğunlukla Uzak Doğu'daki Zen kaligrafisinin meditatif, dışavurumcu tarafı ikigai teması ile birleşerek hayat bulmaktadır. Bu anlamda seçilen malzemeler de doğadan gelen ya da esinlenilen fırçalar, buluntu nesneler, dokular, dönüştürülmüş kâğıtlar ve farklı yüzeylerden oluşmaktadır.

3.1. Uygulamanın Konusu ve Amacı

Herkesin ikigaisi farklıdır. Ancak ortak olan bir şey varsa o da bilinçli farkındalığa ulaşmak isteyen herkesin bir amaç edinmeye çalışmasıdır. Bununla beraber kişilerin kendi ikigailerini sanatsal bir ifade aracı olan kaligrafi ile yansıtma yaratıcılığı

ve sanatı da teşvik etmektedir. Sonuçta dışavurumcu kaligrafi odaklanmayı gerektiren, rahatlatıcı bir uygulama etkinliğidir. Dolayısıyla dışavurumcu kaligrafi kişilerin günlük stresten uzaklaşmalarına ve zihinsel olarak rahatlamalarına yardımcı olarak, hayattaki amaçlarına biraz daha yaklaşmalarına destek olabilmektedir. Bu anlamda ikigai ekseninde deneysel kaligrafi uygulamalarının amacı, doğa kavramını kaligrafinin dışavurumcu tarafıyla birleştirerek hem sanatsal hem de kişisel gelişime katkıda bulunmaktır. Bu uygulama çalışmalarında dışavurumcu kaligrafinin meditasyon ve içsel keşif aracı olarak kullanılarak, izleyicinin ve sanatçının hem sanatsal bakış açısını genişletmek hem kusursuzluk kaygısını yenmek hem de kendi yaşam amaçlarını keşfetmesine ve kendisini anlamasına yardımcı olmak hedeflenmektedir.

3.2. Uygulamanın Yöntemi, Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu araştırma kapsamında, ikigai felsefesi ve doğa teması ekseninde deneysel kaligrafi uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Farklı yüzey, malzeme ve tekniklerin incelendiği bu süreçte; sanatçının içsel durumuna ve doğanın sunduğu olanaklara bağlı olarak şekillenen deneysel eserler üretilmiştir. Uygulama evresi; el yapımı kâğıt üretimi, ahşap transfer baskı, doğadan elde edilen materyallerle sanatsal araç gereç yapımı ile doğayla etkileşimli ve performatif kaligrafi pratiklerini içermektedir. Bu bütüncül yaklaşım aracılığıyla, sanatçının kendi ikigaisini keşfetmesine zemin hazırlanması ve sanatsal hedeflerine ulaşma noktasında içsel bir motivasyon sağlaması amaçlanmıştır. Tezin uygulama kapsamı; hazırlanan birçok eskiz ve ön çalışmanın yanı sıra, bir adet sanatçı kitabı ve farklı boyut, malzeme ile yüzeylerde üretilen 11 adet eser olmak üzere toplam 12 deneysel kaligrafi çalışmasıyla sınırlandırılmıştır. Söz konusu deneysel uygulamalarda nihai sonuçtan ziyade üretim sürecine odaklanıldığı için, tüm aşamalar video ve fotoğraf kayıtlarıyla belgelenmiştir. Bu sayede, tamamlanmış eserlerde doğrudan görülemeyen sanatsal etkiler ve dinamikler, süreç odaklı bu kayıtların bir araya getirilmesiyle bir dokümantasyon videosuna ve merak uyandırıcı kısa tanıtıma dönüştürülmüştür.

3.3. Doğanın İzi: Yüzeyde Doku ve Kaligrafik Diyalog

Bu başlık altında, deneysel kaligrafi uygulamalarına hazırlık aşamasında kâğıt yapım ve üretim süreçleri ile ahşap transfer baskı tekniği kullanılarak oluşturulan sanatsal pratikler ele alınmaktadır. Bu kapsamda, el yapımı kâğıt üretimiyle başlayarak; bu yüzeyler üzerinde somutlaşan ahşap transfer baskı pratikleri ve sonrasında deneysel kaligrafi eserleri; Nicolai Hartmann'ın "Ontolojik Tabakalar Görüşü" referans alınarak çözümlenmektedir. Bu anlamda analizler, tezin ikinci bölümünde kuramsal altyapısı belirlenen "Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu" kriterlerine göre gerçekleştirilmektedir. Üretilen yapıtlar; biçimsel (ön yapı) ve kavram-

sal (arka yapı) olmak üzere iki temel katmanda ele alınmaktadır. Ön yapıyı inşa eden renk, doku, malzeme, yüzey, ritim, jest, hareket, ölçek, denge ve boşluk gibi plastik öğeler ile arka yapıda bulunan tinsel, anlamsal ve kültürel katmanlar, Hartmann'ın çok boyutlu hiyerarşik ontoloji modeli bağlamında analiz edilmektedir. Bu analiz aracılığıyla, doğanın organik izleri ve deneysel kaligrafinin yüzeyle kurduğu etkileşim, maddi olandan tinsel olana doğru evrilen bir yapıda ortaya konmaktadır.

Kâğıt Yapımı Süreci

El yapımı kâğıt üretim süreci; doğanın yenilenme olgusunu, döngüsellikliğini ve atık malzemelerin sanatsal bir yüzey objesine dönüşümünü esas alan aşamalı bir metodolojiyle gerçekleştirilmektedir. Süreç, kâğıt yapımında kullanılan maddenin geri dönüşüme katkı sağlayan ya da doğadan seçilerek toplanmasından ve kâğıdın kuruma sonrasında yapısal olgunluğa ulaşmasına kadar şu aşamalardan oluşmaktadır:

Üretim sürecinin ilk aşaması, kâğıdın dokusal karakterini ve dayanıklılığını belirleyecek olan ham maddelerin seçimidir. Bu anlamda; sürdürülebilirlik ve geri dönüşürülebilir atık kâğıt tomarları selüloz kaynağı olarak toplanmaktadır. Kâğıdı doğanın kendi ritmiyle buluşturmak üzere, yüzeyde heterojen dokular oluşturan saman, çimen, is ve çiçek de estetik birer imge ve doğal renk olarak sürece dâhil edilmektedir (Görsel 49).



Görsel 49. Kâğıt yapımı için toplanan atık kâğıt tomarları ve doğal malzemeler.

Toplanan atık kâğıtlar, öncelikle selüloz bağlarının gevşemesi amacıyla küçük parçalara ayrılarak su içerisinde yumuşamaya bırakılmaktadır. Bu süreci hızlandırmak adına kaynar su da kullanılabilir. Saman gibi sert bir yapıya sahip bitkisel malzemelerin liflerinin ayrışması kâğıt kadar kolay olmamakta; dolayısıyla bu bitkisel malzemeler el yapımı kâğıt üzerinde heterojen bir doku oluşturmaktadır. Çözünen kâğıt kütlesi ilk olarak su ile yoğunluğu dengelenerek endüstriyel karıştırıcılar yardımıyla kovada bulamaç hâline getirilir. Daha sonra bulamaç hâline getirilen kâğıtlar, kâğıt teknesinde olan suyun içerisine kâğıdın oluşturulmak istenilen kalınlığı doğrultusunda eklenmektedir (Görsel 50).



Görsel 50. Kâğıdın parçalanarak çözünmesi ve bulamaç olarak eklenme süreci.

Ardından kaynatılarak yumuşatılan ya mikser yardımıyla minik parçalara ayrılan ya da doğrudan eklenen is gibi toz hâlindeki organik malzemeler, bu kâğıt teknesinde süspansiyon hâline getirilmektedir. Çerçeve ve düzeneği hazırlanan kâğıt yapım eleği, hazırlanan sulu süspansiyona belirli bir açıyla daldırılarak liflerin elek üzerinde dengeli ve eşit bir şekilde dağılması sağlanmaktadır. Eleğin yukarı doğru çekilmesiyle su süzülerek, selüloz ve bitkilerin iç içe geçmesiyle kâğıdın ilk ıslak formu elek üzerinde görülmektedir.

Elek üzerinde kalan ıslak kâğıt tabakası, öncelikle süzülerek dikkatli bir şekilde emici kumaş yüzeyler üzerine aktarılmaktadır. Kumaşa aktarma aşamasında çeşitli yöntemler bulunmakla beraber burada elek üzerinde tabaka hâlinde kalan kâğıtların üzerine kumaş serilerek, kâğıdın fazla suyu süngerle bastırılarak alınmakta ve ardından elek kaldırılarak kâğıdın kumaşta kalması sağlanmaktadır. Artık kumaş üzerinde olan bu kâğıt tabaka üzerine kuru bir kumaş daha serilerek, kâğıt preslenmektedir (Görsel 51).



Görsel 51. Kâğıdın süzülme ve transfer aşaması

Presleme işleminden çıkan fazla suyu alınmış nemli kâğıt tabakaları, asılarak kuruma sürecine bırakılmaktadır. Suyun tamamen buharlaşmasıyla birlikte kumaş üzerinde kuruyan kâğıtlar; saman liflerinin parlak ve sert dokusu, isin rengi, çiçeklerin kâğıt ile iç içe geçen ya da üzerinde kalan organik formları yüzeyde deneysel ve kalıcı izler bırakmaktadır. Kuruma sonrasında kâğıt, kumaştan yavaşça ayrılarak el yapımı kâğıtlar oluşturulmaktadır (Görsel 52). Bu noktada kâğıt artık sadece üzerine yazı yazılan, çizilen pasif bir araç olmaktan çıkmakta; pürüzleri, bükülmeleri, kusurlu kenar yapıları ve mikro çatlaklarıyla kendi başına dahi estetik ve dışavurumcu bir anlam üreten organik, dinamik bir yüzeye dönüşmektedir.



Görsel 52. Kâğıdın kurutulma ve kumaştan ayrılma aşaması.

Ahşap Transfer Baskı Süreci

Bu süreç, doğanın değişim döngüsünü ve dokusal belleğini yüzeye aktarmayı amaçlayan kavramsal ve deneysel bir baskı yöntemidir. Ahşap kütüğün doğal halkalarından meydana gelen bir baskı kalıbı çıkarılmasını ve bu kalıbın yüzeye transfer edilmesini kapsayan süreç, adım adım yapılandırılmaktadır.

Sürecin ilk aşaması, karakteristik yüzeylere ve belirgin büyüme halkalarına sahip kütüklerin seçimi olmaktadır. Tercihen damarları derin ve lif yapısı yoğun olan çam, söğüt, meşe ve ceviz gibi ağaç türlerinden elde edilen kütük kesitleri, öncelikle nem oranının dengelenmesi amacıyla denetimli bir kurutma sürecine tabi tutulmaktadır. Bu aşamanın ardından, baskıya elverişli dokulu bir kesit elde edebilmek için yüzey hazırlığına geçilmektedir. Kesim işleminden kaynaklanan oran-tısızlıkları gidermek üzere, kütüğün doğal yapısına zarar vermeden zımparalama ve ön temizlik işlemleri uygulanmaktadır (Görsel 53).



Görsel 53. Kütük seçimi.

Ardından seçilen kütüklerin yüzeyi, yüksek ısı bir pürmüz aracılığıyla kontrollü bir şekilde yakılmaktadır. Bu ısı işlemi sırasında, ahşabın anatomik yapısının yumuşak dokusu ile daha sert ve yoğun dokusu, malzemenin ısıya verdiği farklı tepkilere dayanmaktadır. Pürmüzleme işlemi sonucunda ahşabın yüzeyinde homojen bir karbon tabakası yani is meydana gelirken, dokunun kodları derinleşerek belirginleşmektedir (Görsel 54).



Görsel 54. Pürmüzleme ve dokuyu belirginleştirme.

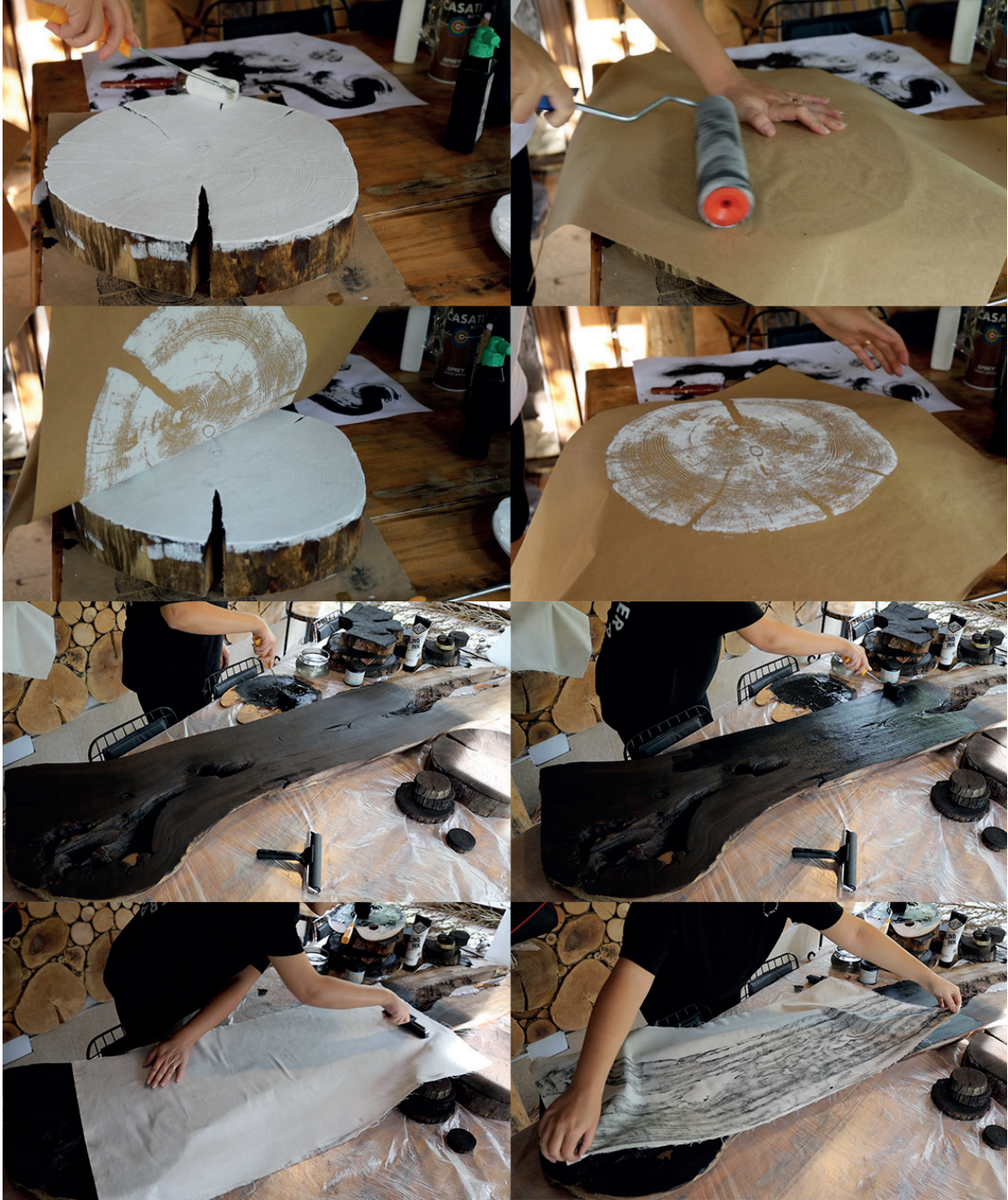
Ahşap yüzey üzerinde meydana gelen karbon tabakası, sert kıllı tel fırçalar aracılığıyla ağacın lif yönüne doğru taranmaktadır (Görsel 55). Isıyla kömürleşen yumuşak halkalar fırçalama sonucunda kazınarak derin oyuklara dönüşürken; ısıya direnç gösteren sert halkalar yüksekte kalarak doku oluşturmaktadır. Bu işlem, düz yüzeyli kütük kesitini, derinlikli bir yüksek baskı kalıbına dönüştürmektedir.



Görsel 55. Fırçalama.

Hazırlanan ahşap kalıbın yüzeyine, kaligrafi uygulamasının kavramsal yaklaşımına uygun olarak seçilen rulo fırça kullanılarak boya sürülmektedir. Boyama sırasında yüksekte kalan dokuların boyayı tutarken, derin oyukların da boşlukta kalması sağlanmaktadır. Böylece ağacın zamanla oluşan büyüme halkaları görsel birer kayıt niteliğinde yüzeyde kendini göstermektedir.

Sürecin son aşamasında, boyanan ahşabın üzerine baskı alınacak yüzey yerleştirilmekte ve denetimli bir şekilde presleme ve oval basınç uygulanmaktadır. Bu şekilde ahşabın üzerindeki tüm organik dokuların izi, yaş halkaları ve damarları doğanın belleğini taşıyacak biçimde yüzeye transfer edilmektedir. Baskı sonucunda, ağacın zamansal katmanlarını ve yaşam döngüsünü keskin karşıtıklara dayalı bir estetikle somutlaştıran, monotip ve özgün nitelikte bir sanat nesnesi meydana getirilmektedir (Görsel 56).



Görsel 56. Boyama ve baskı.

Araştırmanın bu evresinde, doğanın dokusal belleğini ve zamansal döngüsünü somutlaştıran el yapımı kâğıtlar ile ahşap transfer baskı tekniği ve kaligrafik dışavurum arasındaki kavramsal ve estetik etkileşim, ortaya konulan yapıtlar bağlamında incelenmektedir. İnceleme doğrultusunda, bir adet seri ve beş adet tekil kurgudan oluşan toplam altı özgün eser değerlendirmeye alınmaktadır. Serideki diğer bileşenlerde ve tekil çalışmaların bir bölümünde ise ahşap materyalin otantik görsel dili belirgin kılınmaktadır. Böylece transfer edilen doğal izler, üzerinde bir kaligrafi olmadan, sadece bütünlüğü simgeleyen bir anlayışla kendini göstermektedir. Söz konusu eserler; kaligrafik jestlerle malzemenin kendi belleğinin kesişim noktalarını, insan elinin müdahalesi ile doğanın kendiliğinden bıraktığı izi arasındaki meditatif ve ince sınırı ortaya koymaktadır.

Analizin merkezini oluşturan seri çalışma, el yapımı kâğıt yüzeye aktarılan toplam 44 adet ahşap transfer baskıdan meydana gelmektedir. Bu baskılardan 24 adedi, ağacın damarları ve büyüme halkaları üzerine, bu dokularla kontrast ya da ritmik bir uyum oluşturan deneysel kaligrafi uygulamalarından meydana gelmektedir. Deneysel kaligrafiler farklı dillerde doğa ile ilgili sözler, kelimeler ve bazen de ahşabın tek başına konuştuğu, bir sessizlikten doğmaktadır. Burada sanatçı ikigaisi olan doğa temelinde hareket etmekte ve doğanın döngüsünün sunduğu olanakları kabul ederek, akışta kalarak kaligrafi uygulamalarını yapmaktadır. Doğanın izini taşıyan ahşap transfer baskı ile el yapımı kâğıtların heterojen dokusu sanatçıyı her uygulamada doğanın kalbinde tutmakta ve doğayı hissederek devam edebilmesine yardımcı olmaktadır. Bununla birlikte bu çok sayfalı eser, sanatçısının vermek istediği mesaja göre farklı biçimlerde hazırlanabilen bir sanatçı kitabı olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı kendi kâğıt hamurunu oluşturarak hazırladığı bu kutuda, sanatçının vermek istediği “kusurluluğun güzelliği” mesajını formundaki doğallık ve pürüzlük ile sağlamaktadır. Böylece sanatçı kitabının amacına uygun olacak malzemeyi ve nesneyi taşıyacak şekilde biçimlendirilmiş olmaktadır (Kutlu, 2016). Kitabın içeriğinin değerinden dolayı koruyucu olarak kullanılan bu organik kutu, sadece fiziksel bir obje değil; bununla birlikte doğanın kusurlarında gizli kalan estetik döngüyü muhafaza eden bir bellek alanına dönüşmektedir. Sanatçının kâğıt hamuru ile başlayan müdahalesi, içeride ham kütüğün yüzey kodlarıyla buluştuğunda, her bir sayfa tekrarlanamaz ve tekil birer görsel varoluş kazanmaktadır. Bu anlamda sanatçı kitabı formatında gerçekleştirilen “ Bir Kutu İfade” isimli (Görsel 57) serinin diyalogu “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 57. Gözde Aslan, "Bir Kutu İfade". 2025-2026.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	44 sayfadan oluşan sanatçı kitabının kaligrafisi içeren 24 sayfasında fırça darbeleri, ağacın transfer edilen yaşlanma halkalarının dairesel ritmini kiminde dikey akışlarla kesmekte kiminde de bu ritme uyum sağlamaktadır. Barthes'ın bedensel ritmin yazıya aktarımı teorisi anlamında; fırçanın

		yüzey üzerindeki hızı sabit kalmamaktadır. Ağacın yoğun ve yavaş büyüdüğü sert halkaları üzerinde fırça yavaşlamakta, yayılarak duraksamaktadır. Yumuşak halkaları üzerinde de daha dinamik ve akışkan bir hareket kazanmaktadır. Kaligrafideki duraksamalar bedensel bir sınırın değil, bilinçli oluşturulan meditatif bir sessizliğin ifadesidir. Sanatçı, doğanın kendi örüntüsü içinde sessiz büyüme döngüsüne, mürekkebin kendi kendine bitmesine müsaade ederek ya da fırçayı yüzeyden kaldırarak ayak uydurmaktadır. Ritim, hareket ve nefes uyumunun yüzeydeki somut kanıtıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Hartmann'ın maddenin direnci kavramı bu sanatçı kitabı sayfalarında zirveye ulaşmaktadır. Sanatçı, endüstriyel ve pürüzsüz bir yüzey yerine, kendi ürettiği pürüzlü, heterojen, lifli, yer yer bitki ve saman kalıntıları içeren el yapımı kâğıdı ve kâğıt hamurundan yapılan bir kutu seçmektedir. El yapımı kâğıt yüzey, transfer edilen çam, meşe, söğüt ve ceviz ağaçlarının dokusu ile etkileşime girerek; yüzeydeki pürüzler mürekkebe karşı ciddi bir fiziksel direnç göstermektedir. Bu durum, sanatçının tinsel niyeti ile seçilen malzemenin doğasından gelen yapısal özellikler arasında uyumlu bir akış ve ikigai yaratmaktadır. Sanatçı, malzemenin direncini ve kendiliğinden oluşan kusurlarını kontrol etmeye çalışmaz; tam tersi doğanın devingen ve pürüzlü tarafını estetik ifadenin kurucu bir unsuru olarak kabul etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Butler'ın performatif eylem kuramı açısından bakıldığında, kimi sayfalarda yüzeydeki her fırça darbesi bitmiş durağan bir formdan ziyade, sanatçının o andaki eyleminin ve bedensel varoluşunun kalıcı birer kanıtıdır. Kimi sayfalarda da metnin ya da sözcüğün taşıdığı anlam odağında kaligrafi bitmiş bir form olarak algılanmakta; ancak doğanın özüne inilerek, kavramsal çerçevede düşündürmektedir. Buradaki düşünce, doğanın ve varoluşun henüz bir forma bürünmemiş en ilkel enerjisinin, fırçanın kökleriyle buluşmasıdır. Fırçanın ağacın yaşam izini taşıyan halkaları üzerindeki hareketi, kendiliğindenlik ile derin bir odaklanmanın kesişimidir. Bilek, kol ve omuzun bütünsel hareketiyle

		atılan her bir fırça darbesi, doğanın içinde olma deneyiminin anlık performans kayıtlarıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Sanatçı kitabının iç sayfa boyutları “17 x 22 cm”, kutu “20 x 25 x 6 cm”dir. Eserin genel ölçeği, Merleau-Ponty’nin bedensel mekân sınırları teorisine göre ele alındığında, kuşatıcı ve anıtsal bir mekân yaratmaktan ziyade; izleyiciye mahrem bir gözlem alanı sunarak, izleyiciyle meditatif bir yakınlık kurmayı hedeflemektedir. İki elin arasına sığabilen bu küçük boyut, eseri bir sığınak objesi hâline getirmektedir. Büyük boyutların hissettirdiği meydan okumanın aksine, küçük ölçekle oluşturulan eser izleyiciyi sayfaları tek tek deneyimlemeye, yakından okumaya ve dokunmaya davet ederek sessiz ve içsel bir deneyim alanı sunmaktadır. Böylece sanatçının bedensel sınırları, kitabın el ölçüleriyle kavranabilen mahrem bir ölçekte var olmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Sayfalardaki kompozisyonlarda asimetrik yaklaşım hâkimdir. Ahşap transfer baskının kâğıdın tümünü kaplamadığı, bazen taşıdığı bazen de kâğıt yüzeyde küçük bir alan kapladığı görülmektedir. Kaligrafi de bu baskıların üzerinde ya da çevresinde konumlanmaktadır. Eco’nun açık yapıt kuramı ve Zen estetiğindeki mu kavramı doğrultusunda; bırakılan boş alanlar fiziksel bir eksiklik değil, tinsel anlamın oluşturulduğu en yoğun alanlardır. Ağacın dokusu ile kaligrafinin sözü arasındaki sessiz bir köprü oluşturan negatif alanlar, izleyicinin tinsel katılımını gerçekleştirebilmesi ve eser üzerindeki formlardan sıyrılıp nefes alabilmesi adına bilinçli olarak korunmaktadır. Boşluk, doğanın kendi döngüsündeki duraksama anlarını temsil etmekte ve nefes almayı hatırlatmaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, izleyiciye dogmatik bir mesaj dayatmamakta; aksine anlamın çoğulluğuna alan açmaktadır. Sayfaların bazılarında Uzak Doğu felsefesine ait yazı karakterleri bulunurken, bazılarında Wordsworth ya da Thoreau gibi Batı filozoflarından alıntılara yer verilmektedir. Doğanın evrensel dili altında buluşan bu kültürel melezlenme pürüzsüz bir uyum yakalamaktadır. Kaligrafinin zaman zaman tümüyle soyutlaşması, sözcük anlamından koparak salt bir

		enerji ve leke hâline gelmesi, anlamın askıya alınarak çoğalmasını sağlamaktadır. Kaligrafik jest, sanatçının doğayla bütünleştiği ve akışta kaldığı bir arınma ritüelinin kalıntısıdır.
--	--	--

Tablo 26. Gözde Aslan, “Bir Kutu İfade” Analiz Tablosu

Doğa sadece izlenecek bir manzara değildir. Her ağacında, taşında ve su-yunda canlı bir kutsallık alanı olarak ilahi bir ruh barındırmaktadır. Bununla birlikte evrendeki hiçbir şey tek başına var olmaz, her şey birbiriyle bağlantılı ilerlemektedir. Dolayısıyla bu iki görüş doğadaki dengenin insan zihni ile olan bağlantısını açıklığa kavuşturmaktadır. Zen’in de savunduğu bir düşünceye göre, insan sadece doğanın döngüsüne uyum sağladığında kendi özünü bulabilmektedir. Bu anlamda insanın kendi zihnini bir ağacın dokusunda, bir suyun akışında yani doğanın dinginliğinde bulmasını ifade eden Japonca anonim bir söz olan “自然の中の心” ile karşılaşılmaktadır. Doğanın içindeki kalp/ruh anlamına gelen bu söz; sanat dünyasında doğayı sadece bir malzeme olarak değil, diyalog ortağı ya da yaşayan bir bellek olarak gören çağdaş sanatçıların manifestolarında sıklıkla görülmektedir. O nedenle doğanın izi alınarak ilerlenen bu uygulama kapsamında “Ağacın Ruhu” isimli (Görsel 58) eser “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 58. Gözde Aslan, “Ağacın Ruhu”. 2025.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fırça vuruşlarının temposu, direnç gösteren bir keten kumaş yüzey üzerine gerçekleştirildiğinden dolayı yavaştır ve duraksamalara sebep olmaktadır. Yapısal ritim doğanın sakinliğiyle sanatçının elinin dinamik hareketini yavaşlatan meditatif bir akışa sahiptir. Yukarıdan aşağıya doğru inen fırça darbeleri nefese ve yerçekimine teslim olunan bir hızı göstermektedir. Duraksamalar bedensel bir sınırdan kaynaklanmaz, aksine bilinçli bir sessizliktir. Kaligrafi ile ağaç kütüğünün dikey damarları birbirine paralel bir ritimde ilerlemekte; fırça, ağacın büyüme hızına paralellik gösteren yavaş bir tempoyla yüzeyde iz bırakmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eser malzeme ve yüzey etkileşimi açısından incelendiğinde; insan yapımı yapay bir etkiyi reddederek, kâğıdın kenarlarındaki ipliklere ve girinti-çıkıntılara dokunulmayarak doğal bırakıldığından ve doğanın yani ceviz ağacının kendi dokusunu doğrudan yüzeye taşıdığından dolayı kavramın ağırlığıyla tamamen örtüşmektedir. Burada ceviz ağacının dokusu monokrom bir şekilde ağacın yaşanmışlığını yüzeye taşımaktadır. Sumi mürekkebinin keten liflerinden kaynaklı yer yer yüzeyde kalarak yavaş emilmesi pürüzlü bir etki bırakmakta; dolayısıyla Wabi-Sabi'nin kusurlu güzellik estetiğini beslemektedir. Malzeme seçimi, keten kumaşın lifli, iri gözenekli, pürüzlü ve ham yapısı, sanatçının tinsel niyetine uyumlu bir direnç göstermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki her bir yazı karakteri, bitmiş bir formdur. Dolayısıyla kaligrafideki dikey akış, bilek, kol ve omuzun koordineli hareketinin kumaş üzerindeki kalıcı bir izidir. Bu jest, kendiliğinden ve anlık oluşmaz; arkasında Uzak Doğu disiplininin getirdiği yüksek bir konsantrasyon barındırmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin dikey, "50 x 107 cm" ölçülerinde olması, tümüyle meditatif ve mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. Bu ölçek, sanatçının kendi kol, gövde ve uzanma sınırlarının doğrudan bir yansımasıdır. Sanatçının bedensel sınırları açısından bakıldığında; 107 cm' lik yüzey boyu, sanatçının kumaşın üzerinde vücudunu ya da

		merkezini değiştirmeden, sadece tek bir kol hareketiyle yüze ye boydan boya hâkim olduğunu işaret etmektedir.
N YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Eserdeki boş bırakılan ham keten alanları fiziksel bir eksiklik değildir. Aksine mu kavramıyla kesişen, eserin nefes almasını sağlayan tinsel boşluk alanlarıdır. Bu nefes almaya müsaade eden boşluk izleyicinin zihninde serbest bir katılım alanı amaktadı. Dolayısıyla eser Eco’nun görüşüyle, izleyicinin boşluğa kendi içsel anlamını ve dingingliğini yansıttığı; açık yapıt konumundadır. Sol tarafta konumlanan büyük ağaç dokusunun yoğunluğu ve sağ taraftaki boşluk akan kaligrafi ile dengelenmektedir. Böylece eser üçte bir kuralının dinamik yapısını taşımaktadır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, Zen ğretilerine ve Katsushika Hokusai’nin doğayla bütünleşme manifestosuna açık bir duruş sergilemektedir. Düz anlamı Japonca “doğanın içindeki kalp/ruh” demekken; yan anlamı insan zihninin ancak doğayla uyumlanarak kendi özüne dönebileceğini ifade etmektedir. Uzak Doğu kaligrafisi, ham keten kumaş zerine Türkçe eklenen “Doğanın her çizgisinde bir ruh vardır” alt metni aracılığıyla melezlenmekte ve ağdaş kavramsal bir kaligrafi formuna dönüştürülmektedir. Eser tek bir dogma dayatmamaktadır. Yazı karakterlerinin ağaç dokusuyla yakınlık kuran yapısı ve anlamı sayesinde, kaligrafik jest bir tür arınma ritüeline dönüşmekte ve izleyiciyi kendi içsel durumuyla baş başa bırakmaktadır.

Tablo 27. Gözde Aslan, “Ağacın Ruhu” Analiz Tablosu

El yapımı kâğıdın organik ve ham dokusu üzerine transfer edilen ağaç halkaları, yaşanmışlığın, zamanın ve büyümenin somut birer kanıtıdır. Bu dairesel hareket, açılan mesafeleri ve hayatın kendi döngüsünü simgelerken; üzerinde kullanılan güçlü, dinamik fırça darbeleri bu doğal döngüye hareket, yn ve insan ruhunun izini fısıldamaktadır. Bu izler, doğanın kendi kendine oluşturduğu bir tarihin üzerine sanatçının kendi hikayesini, yolculuğunu eklemesiyle oluşan derin bir diyalog zemini. Sanatçının Uzak Doğu kaligrafisinin dinamik enerjisini, doğadaki döngüselliği ifade eden ağacın dairesel ve ritmik halkaları ile bir araya getiren bir diğer eseri “Yolculuk” (Görsel 59) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 59. Gözde Aslan, “Yolculuk”. 2025.

Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Fırça darbeleri başlangıçta yüksek bir enerjiyle, agresif ve hızlı bir tempoyla yüzeye aktarılırken; aşağıya doğru indikçe eserin merkezinde bilinçli bir şekilde yavaşlamakta, yayılmakta ve dinginleşmektedir. Bu durağanlaşmaya rağmen alt kısımda kıvrımlı, ani ve dinamik bir yön değişimiyle son bulmaktadır. Yapısal ritme bakıldığında, sanatçının o andaki akışı inişli çıkışlı bir devinim barındırmaktadır. Eserdeki duraksamalar ve mürekkebin seyredildiği yerler bedensel bir sınırdan ziyade bilinçli birer “sessizlik” ve nefes alanıdır. Yolculuk sözcüğünün barındırdığı anlamdaki devam etme, duraklama ve yeniden yola koyulma anlarını ifade eden eser, bilinçli bir duraksamayla sessizlik ve nefes alanı yaratmaktadır.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	El yapımı kâğıdın emici, pürüzlü ve lifli yapısı, fırçanın hızlı bir şekilde geçtiği yerlerde mürekkebin tümüyle tutunamamasına neden olarak “uçan beyaz” (feibai) etkisi üretmektedir. Bu etki, yolculuğun inişli çıkışlı olduğunu, yüzeyin direnciyle şekillendiğini gösterdiğinden dolayı kavramın ağırlığıyla tamamen uyum sağlamaktadır. Fırça kıllarının ve çam ağacı kesitinin el yapımı kâğıdın liflerine takılması, insanın hayatta karşılaştığı engellere benzemektedir. O nedenle tinsel niyet bu direnç sayesinde plastik bir kimlik kazanmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Kaligrafi, kesinlikle bitmiş, durağan bir form değil; aksine canlı bir eylemin kanıtıdır. Fırçanın kâğıtla temas ettiği ilk sert dokunuş, dönüş yaptığı ve yukarı kalktığı an açıkça okunabilmektedir. Buradaki jest, sanatçının o andaki ruhsal ve bedensel varoluşunun kâğıt üzerine bıraktığı silinmez, kalıcı bir izdir. Sanatçı fırçayı yüzey üzerinde hareket ettirirken kâğıdın varlığını kendi varlığıyla mühürlemektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, “30 x 35 cm” ölçülerinde olup, kuşatıcı ve anıtsal bir mekân yaratmak yerine izleyiciyi içine çeken mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. El yapımı kâğıdın dirençli yapısı, sanatçının el, bilek ve kol hareketinin sınırlarını doğrudan belirlemektedir. Ağaç dokusunun yarattığı dairesel form, insanın gövdesel merkezini çağırıştırırken, kaligrafik hareket bu merkezi formun dışına taşma eğilimindedir. Dolayısıyla sanatçının bedensel sınırları, denetimli bir serbestlikle eserin çeperlerine meydan okumaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Eserdeki bilhassa ağaç dokusunun sağ tarafındaki yoğun boşluk ve kaligrafindeki pürüzlü boşluklar fiziksel bir eksiklik değildir. Tam tersine, izleyicinin kendi tinsel ve zihinsel yolculuğunu konumlandırmak üzere bırakılmış bir anlam alanıdır. Negatif alan, Zen estetiğindeki mutlak boşluk/hiçlik anlamına gelen mu kavramıyla doğrudan diyalog kurmaktadır. Kaligrafinin baskınlığı ve ağacın dokusal kalabalığı, boşluğun varlığı sayesinde nefes almakta ve anlam kazanmaktadır. Boşluk, eseri var eden kurucu unsurdur.

ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kül- türel)	Kavramsal Odak	Eser izleyiciye okunabilir, dogmatik ya da belirli bir ruhsal mesaj dayatmamakta; aksine yolculuk kavramı bağlamında tinsel deneyimin çoğulluğuna alan açmaktadır. Kaligrafi okunabilir bir harften çok soyutlaşarak saf bir biçime dönüştüğünden dolayı anlam askıya alınarak, çoklu okumalara açılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kaligrafik jest, sanatçının zihnini arındırdığı ve iç dünyasını boşalttığı bir yolculuk ritüelinin kalıntısı olarak durmaktadır. Eser, geleneksel Uzak Doğu kaligrafisinin fırça, mürekkep ve mühür kullanımına referans vermesine rağmen bu geleneği doğadan alınan bir ağacın doku transferiyle birleştirerek çağdaş ve evrensel bir dille melezleyerek yeniden yorumlamaktadır. Burada geleneksel kaligrafinin sınırları kırılarak; insan eli ile doğa arasında hem büyüleyici hem de gerilimli bir uyum yakalanmaktadır.
--	---------------------------------	---

Tablo 28. Gözde Aslan, “Yolculuk” Analiz Tablosu

İnsanın hayatta amacına ya da ikigaisine ulaşmak için acele etmesine gerek yoktur. Hayatın kendine özgü ritmini keşfetmek, günümüz modern çağının dayattığı hızlı ve doğrusal zaman algısının tersine, derin bir teslimiyet ve sabır gerektirmektedir. Tıpkı doğada olduğu gibi yavaş fakat istikrarlı bir yolculuk da bizi anlamımıza götürmektedir. Nitekim Uzak Doğu felsefesinde varoluş, zorlayarak değil, akışa uyum sağlanarak anlam kazanmaktadır. Bu düşünceyle Uzak Doğu felsefesinin ilham verici ve en köklü yaklaşımlarından biri olan Taoizm’in kurucusu olarak tanınan filozof, Lao Tzu (Laozi)’nin “Doğa hiçbir şeyi aceleye getirmez, ama sonunda her şeyi tamamlar.” sözü akıllara gelmektedir. Söz konusu bu yaklaşım, evrenin kendi kendine işleyişine müdahale etmeme sanatı olarak bilinen, “wu wei” (eylemsizlik) ilkesinin de en saf yansımalarından biridir. Bu söz Laozi’nin 道德經 Tao Te Ching adlı eserinin 73. bölümünden çıkarılan bir çeviri yorumudur. Sözün orijinal hâline en yakın ifadesi: “天之道，不爭而善勝，不言而善應，不召而自來，繹然而善謀。” dir. İfade yaklaşık olarak, “Göğün yolu savaşmadan yenmesini bilir, konuşmadan yanıt vermesini bilir, çağrılmadan gelmesini bilir; sakinlikle her şeyi iyi yönde düzenler.” anlamına gelmektedir (Laozi, 2016). Metindeki Göğün Yolu kavramı, evrenin ve doğanın mutlak yasasını işaret etmektedir. Laozi’nin bahsi geçen sözünün hem Türkçe hem de Çince yazıldığı, sanatçının “Doğa Kanunu” isimli eseri (Görsel 60) “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 60. Gözde Aslan, "Doğa Kanunu". 2025.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserdeki fırça vuruşlarının temposu, tümüyle değişken ve organik bir duraksama örüntüsü sunmaktadır. Merkezde konumlanan, devasa ağaç gövdesi dokusunun yüzey üzerinde kontrollü, sakin ve kâğıdın direncine karşı duran yapısının aksine; sağ üst köşedeki Çince yazı karakterleri ile orta altta Latin alfabesiyle yazılmış Laozi'nin sözü, daha kesintisiz, akıcı ve nefes-hareket senkronizasyonunu yansıtan bir tempoya sahiptir. Roland Barthes'ın bedensel ritmin ve nefesin yazıya aktarımı kuramı

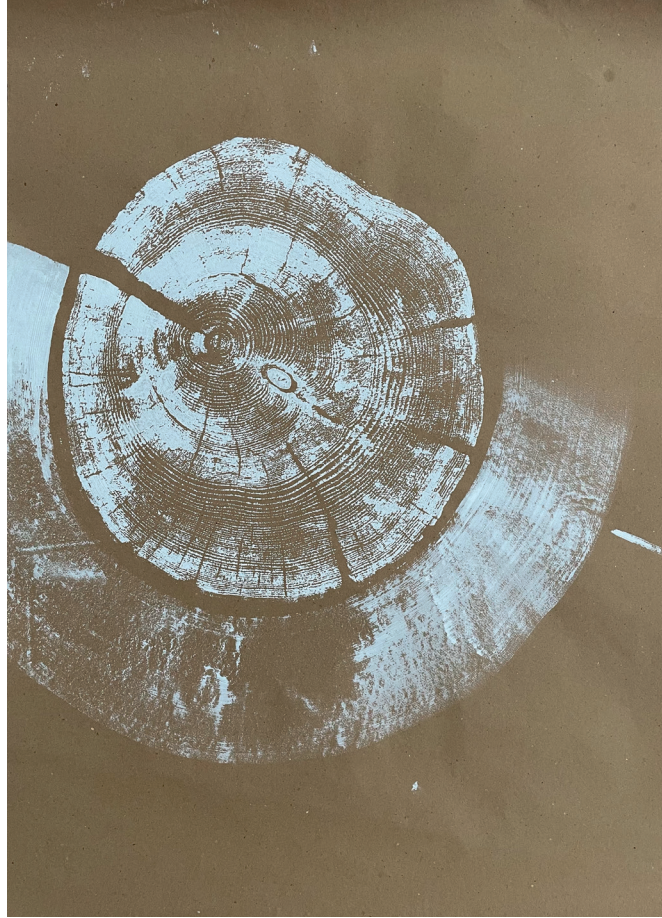
		açısından değerlendirildiğinde; yapısal ritim, sanatçının ölçülü bir tempoyla, anın getirdiği içsel akışa teslim olarak hareket ettiğini göstermektedir. Eserde mürekkebin yoğunlaştığı alanlar ve duraksamalar bedensel bir sınırdan öte, Laozi'nin felsefesinde yer alan evrensel sükunetin ve bilinçli bir sessizliğin görsel karşılığıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Canson kâğıdın hafif pürüzlü, emici dokusu ve fırçanın hareketi siyah sumi ve linol mürekkebinin yoğunluğuyla doğrudan bir etkileşime girmektedir. Arka plandaki ceviz ağacının dokusu transfer edilirken, linol mürekkebin canson kâğıt tarafından tam anlamıyla emilmediği, ağaç baskının kâğıdın pürüzleriyle karşılaşarak yer yer kuru fırça etkisi yarattığı görülmektedir. Sanatçı, malzemeyi tamamen kontrol etmek yerine, mürekkebin kendi doğal yayılma ve kuruma davranışını serbest bırakmaktadır. Kâğıdın kendi doğal renginin ve siyahın oluşturduğu monokrom yapı, evrenin yin-yang dengesini çağrıştırmaktadır. Malzemenin bu müdahale edilmeyen ham davranışı, eserin felsefi omurgasını şekillendiren “doğanın kendi kendine işleyişi” kavramının ağırlığıyla kusursuz bir biçimde örtüşmektedir. Malzeme seçimi ve yüzey etkileşimi, ağaç baskı ve canson kâğıt arasında bir direnç gösterse de sanatçının tinsel niyeti, tıpkı doğanın kanunda olduğu gibi, mürekkebin ve kâğıdın doğasına uyumlu bir şekilde hareket etmeyi ve akışı temsil etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki kaligrafi, bitmiş bir form olmakla beraber; aynı zamanda bir eylemin kanıtıdır. Hem ağaç kütüğünün transfer baskısında hem de kaligrafilerin konumlanma itibarıyla eserde dikey bir kompozisyon hakimdir. Çince kaligrafi darbeleri ile Latin kaligrafisindeki kıvrımların jestsel doğası, sanatçının kâğıda doğrudan bedensel enerjisini transfer ettiğini göstermektedir. Bu anlamda kaligrafik jest, geçici bir performansın belgelenmesi değildir. Aksine sanatçının o anki meditatif, varoluşsal durumunun kalıcı bir izidir. Denetimli bir şekilde atılan her bir fırça darbesi, bedenin doğrudan felsefeyle bütünleştiği ve zihnin devreden çıktığı bir kaligrafik jest üretmektedir.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin “50 x 65 cm” lik dikey yönelimli ölçeği, izleyici üzerinde kuşatıcı bir mekân yaratmak yerine, meditatif ve mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. Merleau-Ponty’nin bedensel mekânın sınırları teorisi bağlamında, kâğıdın sınırlarının sanatçının bedensel erişim alanıyla kısıtlandığı görülmektedir. Bu mahremiyet, izleyicinin esere yaklaşıp, mürekkebin dokusunda ve kaligrafinin detaylarında derinleşmesine imkân sağlamaktadır. Böylece Laozi’nin felsefesini, içsel anlam arayışı ve ikigai kavramlarını biçimsel olarak desteklemektedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Eserin en güçlü plastik unsurlarından biri kompozisyonda yer alan asimetrik dengedir. Geniş lekelerin ağırlığı, kâğıdın negatif alanlarıyla dengelenmektedir. Eco’nun açık yapıt kuramı ve Zen estetiği üzerinden değerlendirildiğinde; bu bırakılan boş alanlar fiziksel bir eksiklik değil, aksine anlamın askıya alındığı, izleyicinin tinsel katılımı için bırakılan, aktif varlık alanlarıdır. Bu negatif alan, Taoist felsefe ve Zen estetiğindeki mu kavramıyla doğrudan diyalog içindedir. Laozi’nin sözünün anlamında yatan “konuşmadan yanıt vermesini bilir, çağrılmadan gelmesini bilir” ifadesi, eserdeki bu boş bırakılan alanların sessiz gücünde hayat bulmaktadır. Boşluk, eserin nefes almasını sağlayarak, acele etmeyen doğanın zamansızlığını görsel bir dile dönüştürmektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, tek sabit bir anlama kapanmaz, yapısal olarak çoklu okumalara açık tipik bir açık yapıt özelliği taşımaktadır. Ağaç dokularının transfer esnasında bilerek belli belirsiz bırakılması, anlamı katmanlaştırmaktadır. Kırmızı mühür kullanımı ve Çince metin Uzak Doğu kaligrafisi geleneğiyle doğrudan sadık bir bağ kurarken; hemen altındaki yer alan çağdaş Latin kaligrafisi ve dokunun dışavurumcu niteliği Batı’nın soyut dışavurumculuğu ile Uzak Doğu’nun tinsel kaligrafisini melezlemektedir. Bu iki farklı kültürel kodun aynı yüzeyde birleştirilmesi bir gerilim yaratmaktan ziyade, felsefenin evrenselliğini işaret eden hibrit bir uyum üretmektedir. Geleneksel form korunmakta, ancak ağaç dokusunun kesit şeklinde kullanımı ve metnin

		Türkçe kaligrafi yorumuyla gelenek dönüştürülmektedir. Sonuç olarak bu kaligrafik eylem, çağın getirdiği hızdan arınma ritüelinin bir parçası olmaktadır. Dolayısıyla eser, insanın ikigaisini bulmasını ve kendi içsel ritmini doğanın ritmiyle eşleştirme çabasını ifade etmektedir.
--	--	--

Tablo 29. Gözde Aslan, “Doğa Kanunu” Analiz Tablosu

Taoist felsefe ve Zen estetiğinin hibrit bir anlayışla ele alındığı tinsel düzlemde Enso çemberi, doğayı durağan ve dışarıdan izlenen bir nesne olarak değil, insanın bizzat eklemlendiği devingen ve mutlak bir evrensel düzen olarak görünür kılmaktadır. Mekanik ve doğrusal bir zaman algısını kabul etmeyen bu dairesel form; gece ile gündüzün birbirini takibi, mevsimlerin dönüşü ve suyun döngüsellliği gibi evrensel ritimlerin görsel sanatlardaki en yalın izdüşümüdür. Bu doğrultuda, insanın ve doğanın zamansal katmanlarını Enso çemberi ve ağacın dokusunda görünür kılan sanatçının “Enso’nun Kalbi” isimli eseri (Görsel 61), “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 61. Gözde Aslan, “Enso’nun Kalbi”. 2025.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Bu eserde iki farklı döngüsel zaman katmanı diyalog hâlinindedir. İlki, insan iradesinin ötesindeki izsel, yavaş ve mikro-ritmik ağaç dokusunun temsil ettiği doğa zamanıdır. İkincisi de bu ağaç dokusunun çevresini saran, sanatçının Enso çemberiyle tek bir nefeste kâğıda mühürlediği geniş, makro-ritmik ve dinamik dairesel harekettir. Karakteristik fırça darbesinin temposu, günümüz modern çağının doğrusal hızını reddeden, dairesel ve geniş bir ivmeye sahiptir. Yapısal ritim, dairesel jestin yoğun beyazlık ile başlaması, hareketin devamında boyanın kâğıt üzerinde pürüzler ve kesintiler oluşturmaları ve seyrelerek flulaşmasına rağmen sanatçının fırçayı istediği alana kadar durmadan getirmesi eylem ve nefes uyumunu görünür kılmaktadır. Çemberdeki ani kesintiler ve boşluklar bedensel bir sınırdan çok, bilinçli bir sessizlik örüntüsüdür. Bu örüntü, doğanın kendi ritmi içinde esler vererek nefes almasını ve kendini yenilemesini simgelemektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Kraft kâğıdın doğal, sıcak toprak tonu üzerine uygulanan beyaz akrilik opak boya, yoğunluğuyla yüzeyde zıtlık oluşturarak katmanlı bir derinlik üretmektedir. Merkezdeki çam ağacı dokusu incelendiğinde, kütüğün üzerindeki en küçük girinti, çıkıntı ve çatlakların dâhi kâğıda transfer olduğu görülmektedir. Boyanın yer yer opak bir tabaka oluşturduğu, bazı yerlerde de boyanın seyrekliği ve fırçanın hareketinden kaynaklı olarak yarı geçirgen lekelerle dönüştüğü anlaşılmaktadır. Sanatçı boyayı ve kâğıdı kendi mutlak kontrolü altında ezmeyerek, tam tersine malzemenin doğal doku transfer etme, emilim ve kuruma davranışına alan açmaktadır. Bununla birlikte ağacın organik çatlağı ve sağ alta doğru uzanan keskin doğrusal hat, gözün çizgiyi tamamlamasını sağlayarak eseri ikiye bölmektedir. Bu durum doğanın kendi formu ile akrilik beyaz boyayla oluşturulan çizginin sanatsal sürece dâhil edilmesini temsil etmektedir. Böylece sanatçının tinsel niyeti ile maddi direnç arasında mutlak bir çatışma değil, felsefi bir teslimiyet ve doğanın izine duyulan saygılı bir uyum olduğu görülmektedir.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki Enso çemberi, bitmiş statik bir form değil; dirsek ve omuzun birlikte hareketiyle oluşturulan bir bedensel eylemin ve jestin zamansal kanıtıdır. Çemberin dönerek kâğıt üzerinde bıraktığı fırça izleri, hareketin enerjisini, yönünü ve hızını ele vermektedir. Buradaki kaligrafik jest, geçici bir performansın bir belgelenmesi olmamaktadır. Aksine, merkezdeki kadim doğa izinin, ağaç dokusunun etrafında dönen, onunla konuşan ve onu koruyan sanatçının bedensel varoluşunun yüzey üzerindeki kalıcı mührüdür. Kendiliğinden başlayan ancak merkezdeki ağacın dokusunu ortalayarak devam eden Enso çemberinin kontrollü jesti, sanatçının kendi ikigaisini yani varoluş amacını ararken doğanın iziyle kurduğu meditatif ve fiziksel bağın görsel bir kanıtı olmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	50 x 70 cm” lik eserin ölçeği, izleyiciyi mekânsal olarak kuşatmak yerine, onu merkezine çeken hipnotik ve mahrem bir gözlem alanı oluşturmaktadır. Ağaç dokusunun mikro detayları ile çevresinde konumlanan beyaz Enso çemberinin boyutu, sanatçının bileğiyle beraber omuz döndürme yarıçapı ve kol uzantısı ile doğrudan ilişkilidir. Kâğıdın boyutu sanatçının fiziksel erişim alanıyla çerçevelenmektedir. Bu boyut ilişkisi, izleyicinin eserle yakın bir ilişki kurmasını; ağacın özünü ve zamanın çizgilerini yakından incelemesini sağlamaktadır. Bu ölçeksel mahremiyet, insanın kendi özüne yani ikigaisine doğru yapacağı içsel yolculuğu biçimsel olarak desteklemektedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kompozisyonda, beyaz lekenin dinamizmi ile kraft yüzeyin sakinliği arasında asimetrik bir denge kurulmaktadır. Özellikle, Enso çemberi tamamlanan bir daire oluşturacak şekilde değil; sol ve sağ kenarlarda ucu açık olarak bırakılmaktadır. Bu bilinçli olarak tamamlanmayan alanlar asla fiziksel bir eksiklik değildir. Aksine izleyicinin özgürlük alanıdır; nefes alması, tinsel katılımı ve zihnini serbest bırakması için kurgulanan aktif bir anlam alanıdır. Bu negatif alanın Zen estetiğindeki mu kavramıyla kurduğu diyalog incelendiğinde; tamamlanmamış, ucu açık Enso çemberinin; doğanın, hayatın ve anlam

		arayışının sürekli devam eden, bitmeyen, devingen yapısını somutlaştırdığı anlaşılmaktadır. Boşluk, esere nefes aldirarak doğanın sakin tarafını, zamansızlığını tercüme etmektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, sabit ya da tek bir dogmatik anlama kapanmak yerine, yapısal olarak çoklu okumalara açılan katmanlı bir açık yapıt niteliğindedir. Eser, göstergesel açıdan incelendiğinde; düz anlam bir ağaç kütüğü ve boya iziyken; yan anlam evrensel döngüsellik, zamanın akışı ve insanın kendi anlam arayışını bulma yolculuğudur. Eser, ait olduğu kültürel gelenekleri kusursuz bir şekilde melezlemektedir. Uzak Doğu'nun tinsel Enso çemberi ile Batı'nın kavramsal sanat uygulamaları ve soyut dışavurumcu leke estetiği aynı yüzeyde buluşmaktadır. Geleneksel Enso çemberi, doğanın doğrudan kendi fiziksel dokusuyla birlikte yeniden yorumlanarak, kırılmaktadır. Bu bakımdan performatif ve kaligrafik jest, sanatçının günümüzde doğrusal hız baskısından sıyrılarak, bir arınma ritüelinin kalıntısı olarak yer almaktadır. Bu anlamda eser, referans verdiği kültürleri taklit etmemekte; doğanın kendi izini, insanın kendi hayat amacını bulma arayışıyla yüzey üzerinde buluşturarak tinsel, aynı zamanda çağdaş ve özgün bir sanatsal kimlik inşa etmektedir.

Tablo 30. Gözde Aslan, “Enso'nun Kalbi” Analiz Tablosu

Zen öğretisinin felsefi omurgasını şekillendiren varoluşsal sükunet, bireyin evrensel akışla bütünleştiği derin bağda somutlaşmaktadır. Bu anlamda, günümüz modern çağının dayattığı hız, başarı ve sonuç odaklı hedeflerin aksine, insanın içsel yönelimini ve hayat amacını bulma yolculuğu olan ikigai kavramı, doğrudan doğayla gerçekleşen tinsel bütünleşmeye ve bir eylemsizlik bilgeliğine dayanmaktadır. Uzak Doğu felsefelerinde varoluş, kontrol altına almaya çalışarak ya da dışsal unsurları manipüle ederek değil; evrensel düzenin bir parçası olduğunu kabullenip, akışta kalmakla mümkün olmaktadır. Dolayısıyla gerçek hayat amacı, ulaşılması gereken mekanik bir yer değil, doğayla birlikte var olmanın ve doğanın telaşsız, organik ritmine uyum sağlayarak gelen içsel huzurun kendisi olmaktadır. Bu meditatif yaklaşım, sanatsal düzlemde de egonun aradan çekilerek, yüzeyin, boyanın ve fırçanın kendi doğasına bırakıldığı bir alana dönüşmektedir. Doğrudan bu tinsel uyuma dikkat çeken Japon filozof Daisetz Teitaro Suzuki'nin “Zen, doğanın kalbini kendi kalbinde

duymaktır.” sözü, insanın iç dünyasındaki mikro-ritm ile dış dünyadaki makro-ritimin tek bir yüzeyde nasıl bir araya geldiğini özetlemektedir. Bu doğrultuda; insanın varoluşsal arayışını ve doğanın zamansal izlerini bir bütünlük, meditatif bir sükunet ve lekeler arasındaki diyalog içinde görsel bir dile ifade eden sanatçının “Kalbim” isimli eseri (Görsel 62), “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 62. Gözde Aslan, “Kalbim”. 2025.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserin ritmini iki temel katman oluşturmaktadır. Üst kısımda yer alan ağacın transfer baskısının işaret ettiği doğanın mikro-ritmi, insan iradesi dışında kalan yavaş ve sabır içeren zamanı simgelemektedir. Bununla beraber ağaç baskının üzerinde ve altında yer alan fırça darbeleriyle oluşturulan Latin kaligrafisi de bu kadim ritme eşlik eden bir makro-ritim üretmektedir. Yazı karakterlerinin dikey eksenindeki akışkanlığı, günümüz modern çağının dayattığı doğrusal hız baskısını reddeden, sakin, döngüsel bir tempoya

		sahiptir. Yapısal ritimde, Suzuki'nin dizelerindeki harf birleşimlerinin akıcılığı ile sözcükler arasındaki boşluklar, sanatçının eser üretim anındaki akış sürecindeki hareket-nefes senkronizasyonunu görünür kılmaktadır. Sözcükler arasındaki esler, zihnin dünyevi kalabalıktan arınarak doğanın ritmine uyum sağladığı anları temsil eden bilinçli bir sessizlik alanıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Canson kâğıdın dokulu beyaz yüzeyi ile siyah linol ve sumi mürekkebinin monokrom zıtlığı, esere meditatif bir sadelik kazandırmaktadır. Üst taraftaki ağaç transfer baskısında, çam ağacının tüm damarları, lifleri ve pürüzleri mürekkebin emilim özelliğine göre kâğıda aktarılmaktadır. Kaligrafide de Uzak doğu fırçası kullanılarak, mürekkebin harflerin bitiş noktalarında seyrelerek kâğıt dokusunu açığa çıkarması, malzemenin fiziksel davranışını özgürce sergilediğine işaret etmektedir. Canson kâğıdın emici pürüzlülüğü ile mürekkebin yayılma ve emilim özelliği, sanatçının tinsel niyetiyle bir uyum içindedir. Sanatçı malzemeyi kendi kontrol mekanizmasına indirgemen; mürekkep akışının ve doğrudan doğadan transfer edilen ağaç dokusunun kendi fiziksel yasalarını ortaya koymasına alan açmaktadır. Bu malzeme seçimiyle gelen yüzey etkileşimi, sanatçının tinsel niyetinin maddi bir dirençle karşılaşmasından çok, doğanın kendi izini sanatsal sürece dâhil eden felsefi bir teslimiyeti somutlaştırmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Eserdeki kaligrafi, bitmiş bir form olmakla beraber canlı bir bedensel yönelimin ve koordinasyonun zamansal kanıtlarıdır. Fırçanın kâğıt üzerinde izlediği eğrisel yol, bileğin ve kolun ritmik, meditatif hareketini göstermektedir. Ağaç transfer baskısının dairesel biçimini takip eden kaligrafik form, hareketin rastlantısal bir şekilde değil, doğanın formuyla iletişim kuran kontrollü bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Kaligrafik jest, geçici bir performansın belgelenmesi değil; sanatçının kendi hayat amacını doğanın merkezinde bulma şeklinin kâğıda aktarılan kalıcı bir izidir. Fırça darbelerindeki canlılık, egonun yıkılarak bedenin doğrudan felsefeyle bir olduğu eylemsizlik bilgeliğinin görsel bir kanıtı olmaktadır.

ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eserin “23,2 x 42 cm” dikey yönelimli boyutları, izleyiciyi mekânsal olarak kuşatmak yerine, kaligrafinin ve ağaç dokusunun mikro detaylarına yönlendiren mahrem bir gözlem alanı sağlamaktadır. Eserin ölçeği, sanatçının bedensel uzanım alanı ve fırça hakimiyetiyle çerçevelenmektedir. Bu mahremiyet, izleyiciyi esere yaklaştırarak, Suzuki’nin ifade ettiği “doğanın kalbini duyma” deneyimini daha bireysel, içsel ve odaklanılmış bir aşamada yaşamaya taşıyarak kavramsal odağı desteklemektedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kompozisyondaki denge asimetric bir şekilde, üstteki koyu, yoğun ağaç dokusu ile alttaki akıcı kaligrafinin etrafında yer alan, beyaz alanlar arasında kurulmaktadır. Kütüğün çevresinde ve yazının altında bulunan bu negatif alanlar, eserin nefes almasını sağlayan en önemli unsurdur. Bu boşluklar fiziksel bir eksiklik olmamakta; anlamın askıya alındığı, izleyicinin tinsel katılımı için bırakılan, aktif alanlardır. Negatif alan, Zen estetiğindeki mu kavramıyla doğrudan iletişim kurmakta; metin ve dokunun varlığı temsil ettiği kadar, boşluklar da o varlığı ortaya çıkaran sessiz gücü temsil etmektedir. Bu durum acele etmeyen doğanın her şeyi sessiz bir sükunetle tamamlamasına benzemektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, sabit bir anlama kapanmayarak, yapısal anlamda çoklu okumalara açılan bir açık yapıttır. Göstergebilim açısından incelendiğinde; düz anlam kaligrafik bir metin ve bir ağaç kesiti dokusu iken; yan anlam bireyin içsel varoluş ritmini doğanın evrensel yasasıyla eşleştirme çabası olmaktadır. Kültürel gelenek açısından eser; Uzak Doğu’nun doğa odaklı mistisizmini ve Zen felsefesini, Batı’nın çağdaş kaligrafi ve leke estetiğiyle melezlemektedir. Suzuki’nin sözü, kalıplaşmış sınırlarından çıkarılıp doğanın ham haliyle birleştirilerek; çağdaş bir şekilde yeniden yorumlanmaktadır. Sonuç olarak bu kaligrafik jest, sanatçının günümüz modern çağının sonuç odaklı hırslarından ve hızından uzaklaştığı meditatif bir arınma ritüelinin kalıntısı olmaktadır. Bu eserde doğanın kalbini kendi kalbinde duyan sanatçı, kendi içsel doğasını evrensel akışla bir araya getirerek hem kendine hem de izleyiciye özgün ve tinsel bir alan açmaktadır.

Tablo 31. Gözde Aslan, “Kalbim” Analiz Tablosu

Bölüm boyunca incelenen altı özgün eserin metodolojik analizleri, el yapımı kâğıt üretim aşamalarından ahşap transfer baskıya kadar uzanan malzeme odaklı yaklaşımın, biçimsel bir teknik tercih olmaktan ziyade tinsel bir varoluş ifadesine dönüştüğünü göstermektedir. Nicolai Hartmann'ın estetik tabakalar kuramı bakış açısıyla ele alınan bu süreçte, malzemenin kendi içsel doğası ve fiziksel kanunları sanatsal sürece direnç gösteren pasif nesneler olmak yerine; sürece yön veren, tinsel niyete eşlik eden aktif bileşenler olarak konumlandırılmaktadır. Ceviz, çam, söğüt ve meşe ağaçlarının kâğıda aktarılan izleri yavaş ve kadim zaman kayıtları ile Uzak Doğu fırçasının ve jestin yüzeyde bıraktığı devingen hız, günümüz modern çağının doğrusal hız algısını reddederek döngüsel bir uyumla birleşmektedir. Judith Butler'ın performatif eylem teorisi ve Roland Barthes'ın bedensel ritim yaklaşımı doğrultusunda, yüzeydeki her fırça darbesi ve malzemenin kendi özelliğine göre bırakılan her doğal leke, sanatçının zihinsel kalabalıktan ve dünyanın gündelik efemer illüzyonlarından kurtularak kendi özsel ritmini doğanın prensipleri ile senkronize etme uğraşını belgelemektedir. Umberto Eco'nun açık yapıt kavramı ve Zen estetiğindeki mu felsefiyle anlam kazanan boşluklara bakıldığında; yüzeydeki negatif alanlar, anlamı tek bir dogmatik anlayışa hapsetmeyerek izleyicinin tinsel katılımına yer açan aktif alanlar olarak işlev görmektedir. Sonuç olarak; Uzak Doğu'nun köklü Zen estetiği ile Batı'nın soyut dışavurumcu leke anlayışını özgün bir dille melezleyen bu çalışmalar, sanatçının kendi içsel hayat amacını kaligrafik diyalog ile beraber doğanın ham tanıklığı ekseninde aradığı meditatif birer arınma ritüelinin çağdaş ve kalıcı kanıtları niteliğindedir.

3.4. Çağrı: Doğada Performatif Devinim

Doğa, durağan bir fon ya da edilgen bir nesne olmanın ötesinde, sanatsal üretimde devingen ve etkin bir özne niteliği kazandığında performatif kaligrafi uygulamaları yeni bir anlam katmanı oluşturmaktadır. Çağrı başlığı altında somut uygulamalara dönen bu süreç; malzemenin ham halinin, doğadan yükselen organik seslerin ve açık alanın sunduğu zamansal değişkenlerin sanatçının bedensel ritmiyle senkronize olduğu performatif bir alanı içermektedir.

Doğada performatif eylem kapsamında ilk olarak, eserlerin fiziksel ve tinsel aşamasını oluşturan, doğadan toplanan organik araç gereçlerle gerçekleştirilen el yapımı fırça üretim süreci ele alınmaktadır. Sanatçının kendi üretim aracını doğanın bizzat kendisinden edinerek oluşturması, Judith Butler'ın performatif eylem kuramı anlamında kimlik inşasının ve Nicolai Hartmann'ın madde-tin diyalogunun ilk somut katmanını oluşturmaktadır. Yapay unsurlardan arındırılan bu doğal el yapımı araçlar, fırça darbesinin karakterini doğrudan etkileyerek,

esere kendiliğindenlik kazandırmaktadır. Fırça yapım sürecinin felsefi ve teknik arka planından sonra; bu özgün araç gereçlerle doğanın içinde gerçekleştirilen, meditatif adanmışlığın ve anlık hissin yüzeye aktarıldığı dört farklı performatif kaligrafi eserinin metodolojik analizi gerçekleştirilmektedir.

Fırça Yapım Süreci

Sürecin ilk adımı, doğa alanlarında gerçekleştirilen ve Japon kültüründe beş duyuyla ormanı deneyimlemek anlamına gelen Shinrin-yoku yani orman banyosu felsefesinden yararlanan, meditatif bir konsantrasyon içeren yürüyüşlerdir. Bu yürüyüşler sıradan bir malzeme arayışının ötesinde, sanatçının duyularının yeniden açılmasına ve insanın doğayla kurduğu içsel bağın görünür bir hâle gelmesine yardımcı olduğu derin bir farkındalık pratiğidir. Sanatçı, adımlarının ritmini doğanın mikro-ritmiyle uyumlu bir şekilde, oluşturacağı performatif eserin tinsel zeminini bu yürüyüş esnasında kurgulamaktadır.

Yürüyüşün doğal akışında, özellikle fırçanın ucunu oluşturacak organik dokular toplanmaktadır. Kurumuş otlar, dikenler, odun parçaları, yabani bitki lifleri, çam iğneleri ya da sert çiçek başları gibi doğanın kendi döngüsünde yüzeyde bıraktığı ham kalıntılar tek tek incelenerek seçilmektedir (Görsel 63). Her malzemenin fiziksel karakteri, yüzeyde bırakacağı rastlantısal izler ve mürekkebi tutma kapasitesi önceden öngörölmeye çalışılarak, fırçanın başı oluşturulmaktadır.



Görsel 63. Doğadan malzeme toplama süreci.

Ardından fırçanın gövdesini oluşturacak, el ergonomisine en uygun, dengeli ve performatif ivmeyi kâğıda doğrudan aktarabilecek uygunlukta ağaç dalları top-

lanmaktadır. Toplanan bu dallar, üzerindeki performansı engelleyecek fazlalıklardan, aşırı pürüzlerden ya da kıymıklardan arındırılarak kullanıma uygun hale getirilmektedir. Dalın doğal eğriliği, ham yapısı ve budak izleri tamamen yok edilmez; aksine malzemenin kendi içsel doğasına izin verilerek, ağacın organik formu ile sanatçının eli arasında uygun bir denge kurulmaktadır (Görsel 64).



Görsel 64. Toplanan dallardan fırça sapı oluşturma aşaması.

Son aşamada, doğadan toplanan fırça ucu ve fırça sapı; bantlar ya da jüt ipler yardımıyla birbirine bağlanmaktadır. Bu birleştirme işlemi, Nicolai Hartmann'ın ifade ettiği madde-tin diyalogunun ilk fiziksel kanıtı olmaktadır. Sanatçının tinsel niyetiyle oluşturduğu fırça sapı ve doğanın kendiliğindenliğini taşıyan fırça ucu, bu noktada performatif eyleme hazır, özgün ve eşsiz birer aktör hâline gelmektedir. Endüstriyel kusursuzluğa meydan okuyan bu el yapımı fırçalar, her darbeye doğanın kendine özgü imzasını yüzeye taşımaya hazır bir araç konumuna gelmektedir (Görsel 65).



Görsel 65. Fırça yapımı.

Malzemenin doğadan toplanıp bir araca dönüşme aşamasından sonra, bu araçların bedensel bir eylemle yüzeyde bıraktığı izlere ve performatif devinimin kendisine odaklanılmaktadır. Burada doğada performatif devinim adı altında şekillenen, materyal ve eylem ilişkisini farklı müdahale biçimleriyle irdeleyen dört farklı kaligrafi eseri analiz edilmektedir.

Öncelikle, doğanın bizzat bir yolculuk, bir serüven olduğu fikrinden yola çıkılan, el yapımı doğal fırçaların kullanıldığı “Yolculuk” isimli eserde aracın yüzeyle kurduğu ritmik ilişki ve performatif yaklaşımlar irdelenmektedir. Kaligrafik eylemi kapalı mekânın sınırlarından kurtarıp doğrudan açık alanın atmosferik ve fiziksel dinamikleriyle yüzleştiren anıtsal bir ölçek sunan eser (Görsel 66), “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 66. Gözde Aslan, “Yolculuk”. 2025.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Eserdeki fırça vuruşlarının temposu, bir yolculuğun doğasına benzer bir şekilde anlık koşullara uyum sağlayan değişken, dinamik ve kendiliğinden oluşan performatif bir yapıya sahiptir. Bu yapısal ritim, sanatçının yolda olmanın getirdiği hızlanma, durup seyretme anlarının ve doğayla kurduğu anlık temasın, görsel bir yansımasıdır. Detaylarda görüldüğü üzere; el yapımı fırçaların kâğıda ilk temas ettiği anlardaki yoğunluk, yer

		yer hızlanmaların ve duraksamaların olmasından dolayı yerini fırçanın kâğıdı kazıdığı, kıllarının ayrıldığı, akışkan ve hızlı devinimlere bırakmaktadır. Kimi yerlerde oluşan boya sıçramaları enerjinin ve hızın dışavurumudur. Duraksamalar, bedensel bir sınırın ya da yorgunluğun ötesinde, bilinçli bir sessizlik anlarıdır. Akışın aniden kesilip tekrar başka bir noktadan başlaması, nefes-hareket senkronizasyonunun yüzey üzerindeki ifadesidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Bu eserde el yapımı doğal fırçaların bilinçli olarak geçiciliği sorgulanmamakta, uygulanma esnasında oluşan dökülme, kırılma gibi etkiler doğal karşılanmaktadır. Kraft kâğıdın sağlam, emici yüzeyi ile siyah akrilik boyanın yoğun ve örtücü karakteri arasındaki etkileşim, güçlü bir kontrast doku yaratmaktadır. Malzeme ve yüzey etkileşimi, yüzeyle ilk temasta oluşan boyanın kütsel birikintileri ve sonrasında kâğıdın dokusunun fırça izlerini bölmesi, seyrekletmesi şeklinde fiziksel izler üretmektedir. Kraft kâğıdın geri dönüştürülebilir ve biyolojik olarak çözünebilir bir malzeme olması ve doğal malzemelerden oluşturulan fırçaların performans sırasında yıpranması, formunu kaybetmesi, bu kâğıt üzerindeki yolculukta hayatın ve anın geçiciliği, hiçbir şeyin sonsuz olmadığı sadece bir yolculuk olduğu kavramları vurgulamakta ve bu kavramların ağırlığıyla kusursuz bir şekilde örtüşmektedir. Malzeme seçimi, sanatçının tinsel niyetiyle uyumlu bir akış sergilemektedir. Seçilen malzemeler pürüzsüz bir akıştan çok; doğal aşınmayı, yolda karşılaşılan engelleri, her şeyin düz bir şekilde ilerlemediğini ve maddi dünyayla girdiği organik yolculuğu temsil etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Sanatçının eser üzerindeki bedensel konumu incelendiğinde; eylemin sadece bilek, kol ve omuzla değil, gövdenin öne atılımı ve geri çekilmesiyle senkronize olan tüm bedenin sürece dâhil edildiği performatif bir süreç izlenmektedir. Eserdeki büyük, soyut lekelerdeki kıvrımlar ve sıçramalar, tasarlanarak biten bir form olmaktan tamamen uzaktır; aksine süreç içerisinde akışta oluşan eylemin bir kanıtıdır. Lekeler, fırçanın izlediği yolu, yolculuğu temsil

		etmektedir. Kaligrafik jest, sanatçının o andaki bedensel varoluşunun, doğa içindeki mekânsal konumlanışının kalıcı bir izi olarak yüzeyde görülmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Ağacın gövdesinden başlayıp toprağa kadar uzanan rulo kraft kâğıt, totalde “50 cm x 50 m” ölçülerinde olup; performans sergilenen uzunluk yaklaşık 350 cm, iki insan boyu mesafesindedir. Merleau-Ponty’nin bedensel mekân sınırları açısından incelendiğinde; insan boyutlarını aşan anıtsal eser, kısıtlanan bir çerçeveden taşarak bizzat mekânın kendisi hâline gelmektedir. Dolayısıyla eserin ölçeği, doğanın içinde izleyiciyi yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya doğru bir gözlem yolculuğuna davet eden kuşatıcı bir mekân yaratmaktadır. Sanatçının uzanabildiği en üst noktadan yere eğilerek attığı fırça darbelerine kadar eserin boyutlarında ve izlerin dağılımında sanatçının fiziksel sınırlarını görünür kılan bu süreç; yüzeyde salt bir leke değil, bedenle doğayla kurduğu geçici, organik diyalogun performatif bir izini bırakmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Performans’ın kompozisyonu asimetric dikey bir akış üzerine kurulmuştur. Kraft kâğıdın devasa boyutları, siyah akrilik lekelerin çevresinde geniş negatif alanlar bırakmaktadır. Bu boş alanlar fiziksel bir eksiklik değil; tam tersine izleyicinin tinsel katılımına bilinçli olarak bırakılmış anlam alanlarıdır. Zen estetiğindeki mu kavramıyla kurduğu diyalog bağlamında negatif alan; eser içerisinde izleyiciyi gezdirerek, yolculuğun bir sonuç değil süreç olduğunu, insanların aslında hep bir seyir hâlinde ilerlediğini simgelemektedir. Siyah lekeler, bu devasa boşluklar sayesinde bir anlam ve ritim kazanarak; havada süzölme, asılı kalma ya da düşme hissini verebilmektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Yolculuk isimli performatif kaligrafi, doğanın içinde gerçekleştirilen ve kaligrafiyi kapalı bir metin olmaktan çıkarıp bedensel bir arınma ritüeline dönüştüren tinsel bir deneyimdir. Dolayısıyla Eco’nun açık yapıt kuramı doğrultusunda, eser izleyiciye sınırları çizilen tek bir okumadan

		ziyade; çoklu okumalara açılan bir deneyim alanı sunmaktadır. Kaligrafinin tümüyle soyutlanarak saf bedensel jسته dönüşmesi, anlamı askıya almaktadır. Siyah kaligrafik lekeler izleyicide rüzgarda savrulan bir form, bir şelale, kozmik bir enerji ya da sadece eylemin kendisi olarak kodlanabilmekte; yani yapısal olarak anlamın çoğalmasına alan açmaktadır. Sanatçının doğanın içinde, geçici etki sunan el yapımı bir fırça ile kâğıda kendi enerjisini aktardığı bu performans, bir arınma ritüelinin kalıntısıdır. Malzemenin aşınması ve sürecin doğal akışında bırakılması, bu arınmayı güçlendirmektedir. Eser, Uzak Doğu'nun fırça geleneği ve Zen felsefesinin tinsel temellerini almakta; fakat aynı zamanda Batı'nın enstalasyon yaklaşımı ve soyut dışavurumcu eylem resmiyle birleştirmektedir. Eser geleneksel okunabilir kaligrafik formun kırılması, geleneğin yıkılması değil; beden ve doğanın merkezde olduğu Zen geleneğinin Batı sanatıyla yeniden yorumlanmasıdır. Bu melezlenme, kaligrafinin kuralcı geçmişi ile doğanın evrenselliği arasında estetik ve üretken bir gerilim yaratmaktadır.
--	--	---

Tablo 32. Gözde Aslan, “Yolculuk” Analiz Tablosu

Performatif devinimin bir sonraki aşamasını oluşturan “Buluşma” isimli eser, doğa ile kurulan diyalogun en şiddetli ve dolaysız hallerinden birini temsil etmektedir. Geleneksel aracın bütünüyle devreden çıkarıldığı bu performansta; ağaç gövdesine sabitlenmiş kalın gramajlı ve dokulu bir kâğıda doğanın doğrudan içinden seçilen katmanlı bir ağaç dalının sumi mürekkebine bulanarak tek, yatay ve güçlü bir hamleyle vurulması eylemi görülmektedir. Bu eylem, kontrollü bir sanatsal ifadeden ziyade, doğanın ve bedeninin o andaki enerjisinin yüzeyde şiddetli bir şekilde çarpışmasıdır. Bir dal parçası olan malzemenin kendi budaklı ve organik yapısı, sanatçının performatif devinimiyle birleşerek, yüzey üzerinde kontrol edilmeden, rastlantısal bir biçimde, kaotik fakat bir o kadar da yaşamsal bir iz bırakmaktadır. Sanatçının yaratım tutkusunu ve içsel yaşam enerjisini doğanın gücüyle eyleme dönüştürdüğü bu an, uygulamayı salt bir sanatsal müdahale olmaktan çıkarıp, sanatçının varoluşsal amacını bulduğu saf bir ikigai deneyimine dönüştürmektedir. “Buluşma”, doğanın pasif bir obje ya da fon olmadığı, doğrudan performansın aracı olarak sürece aktif katıldığı bedensel ve mekânsal bir müdahaledir. Bu anlamda eser (Görsel 67), “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 67. Gözde Aslan, “Buluşma”. 2025.

Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Dal parçasının fırça olarak kullanıldığı bu performatif kaligrafide darbelerin temposunun akışkan ve sürekli bir süzülmeden ziyade; tek seferde, saniyelik ve patlayıcı bir vurma üzerine kurgulandığı görülmektedir. Süreç, dalın havaya kaldırılarak nefes alma anı ve yüzeye şiddetle çarpıldığı nefes verme anından oluşmaktadır. Bu yapısal ritim, sanatçının o andaki akış sürecinin meditatif bir sakinlikle değil, ani bir enerji patlamasıyla ortaya çıktığını göstermektedir. Performanstaki duraksama, bilinçli bir sessizlik arayışı değildir. Onun yerine yüzeye şiddetli bir çarpma ile oluşan eylemin zorunlu olarak sonlanmasına neden olan bedensel bir sınırın ifadesidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Kalın gramajlı beyaz sulu boya kâğıdının pürüzlü ve dirençli yüzeyi ile ağaç dalının düzensiz ve sert yapısı arasındaki çarpışma, ortada yoğun, çevreye doğru sıçrayan, kaotik mürekkep izlerinden oluşan lekeler üretmektedir. Dalın kendi organik anatomisi, yumuşak bir fırça kılınının tam tersine yüzeyde boyayı rastlantısal bir düzensizlikle bırakmaktadır. Malzeme ve yüzey etkileşimi, kalın dokulu kâğıt üzerinde

		topraktaki bir çatlağı ya da bir yara izini andıran fiziksel izler ürettiği görülmektedir. Böylece hedeflenen doğanın gücü ile anlık buluşma kavramının ağırlığıyla kusursuz bir şekilde örtüşmektedir. Malzeme seçimi, sanatçının tinsel niyetinin sert bir çarpışmanın oluşturduğu izlerden dolayı maddi bir dirençle karşılaşmasını temsil etmektedir. Bu uyumlu bir akış değil, çarpışmanın meydana getirdiği bir dirençtir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Performans sadece bilek ya da koldan değil, gövdenin gerilerek dalı bir sopa gibi yüzeye çarpmasıyla tüm bedenden güç almaktadır. Jest bütünüyle kendiliğinden ve anlıktır. Kâğıt üzerindeki lekeler, bitmiş estetik bir form değil, şiddetli bir eylemin kanıtıdır. Jest, harcanan yüksek enerjinin, yüzeye ve doğaya atılan bedensel bir çılgınlığın ve anlık bir performansın kalıcı bir izi olarak kendini göstermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Ağacın gövdesine sabitlenen “78 x 105 cm” ölçülerindeki kâğıt, sanatçının eylem ekseninde konumlanan bir karşılaşma ortamı yaratmaktadır. Eserin ölçeği, izleyiciyi tamamen saran anıtsal bir mekândan çok, anlık çarpışmanın gerçekleştiği sınırlı bir gözlem alanı sunmaktadır. Sanatçının bedensel sınırları bağlamında; bilhassa kolunun vuruş mesafesi, dalı savurma çapı ve dalın boyu, izlerin kâğıt üzerinde yatay bir biçimde yayılmasını sağlamakta; bedensel hız, lekenin boyutunda doğrudan bir izdüşüm yaratmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kompozisyon radikal bir asimetriye sahiptir. Darbenin kuvvetiyle yayılan siyah lekesele formlar, kâğıdın büyük bir bölümünü negatif alan olarak bırakmaktadır. Boşluk fiziksel bir eksiklik değildir; sanatçının bilinçli olarak bıraktığı, şiddetli vuruşun yankılanmasını sağlayan ve enerjisini hapseden bir anlam alanıdır. Zen estetiğindeki mu kavramıyla diyalogu; bu performansın hiçliği içinden aniden var olan ve tekrar hiçliğe dönen bir tek an olmasından gelmektedir. Bu durum Japon kültüründe her karşılaşmanın biricik olduğunu ve bir tekrarının olmadığını vurgulayan ichi-go ichi-e kavramına referans vermektedir. Negatif alan, eylemin yankısını izleyicinin kendi zihninde tamamlaması için bırakılan tinsel bir anlam alanıdır.

ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kül- türel)	Kavramsal Odak	“Buluşma” isimli performans, Eco’nun açık yapıt kuramının en uç noktalarından birini temsil etmektedir. Kaligrafi, geleneksel bağlarından tamamen kopartılarak, pür bedensel performans indirgenmektedir. Eser hiçbir spesifik okuma ya da ruhsal mesaj dayatmamaktadır. Sıçrayan siyah lekeler izleyici odağında; kimisi için bir yara, kimisi için bir kuş sürüsü, kimisi içinse salt enerjinin doğrudan bir dışavurumu olarak çoklu okumalara alan açmaktadır. Bu eserde yazı karakterinin soyutlaşma derecesinin ötesine geçilerek tümüyle yok edilmesi, anlamı askıya alarak eserin saf bir enerji ve his yansıması olarak çoğalmasına hizmet etmektedir. Kaligrafik jest, burada bir arınma ritüelinin kalıntısıdır. Bedenin, doğanın bir parçası olan dalı kullanarak kendi içsel enerjisini dışarı vurmasıdır. Kültürel anlamda performans; Uzak Doğu’nun meditatif kaligrafi pratiğini, Batı’nın soyut dışavurumcu eylem resmiyle sert bir şekilde melezlemektedir. Geleneksel, yumuşak tüylü kaligrafi fırçasının yerine, doğrudan sert bir dalın kullanılması, kaligrafinin forma sokulan kültürel yaklaşımının kırılmasıdır. Bu yıkım, ilkel ve yeni bir kimlik inşası yaratmaktadır. Böylece insan eylemi ile doğanın kontrol edilemezliği arasındaki gerilimi görsel bir dışavuruma dönüştürmektedir.
--	---------------------------------	--

Tablo 33. Gözde Aslan, “Buluşma” Analiz Tablosu

Eylemin giderek aracısızlaştığı bu sürecin bir sonraki adımını oluşturan “Yeryüzünün Nefesi” isimli eser, geleneksel kaligrafi aracının tamamen devreden çıkarılarak, beden doğrudan bir enstrümana dönüştüğü bir performatif kaligrafidir. Fırçanın yerini bizzat bedenin aldığı bu eserde sanatçı; doğanın kendi materyali olan çamuru akfil kumaş yüzeyine fırlatarak, toprakla kendi bedensel enerjisini dolaysız bir buluşmaya sokmaktadır. Çamurun havada savrulurken yerçekimiyle olan etkileşimi ve kumaşa çarptığında ortaya çıkan kontrol edilemez, rastlantısal sıçramalar, doğanın kendi içsel nefesinin ve ritminin yüzeyde yankılanmasıdır. Kaligrafik ifadenin estetik bir biçim yaratma kaygısından sıyrılarak, yeryüzüyle kurduğu sansürsüz bir köklenme ritüeline dönüştüğü bu buluşma anı; sanatçının yaratma arzusunu, içsel yaşam coşkusu ve doğayla bir olma tutkusunu performatif bir eyleme dönüştürdüğü bir Ikigai deneyimidir. Bu bağlamda insanın varoluşsal anlamını doğanın gücüyle girdiği enerjik ve kaotik diyalogda bulmasının bir göstergesi olan performans (Görsel 68), “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 68. Gözde Aslan, “Yeryüzünün Nefesi”. 2025.

Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Performansta geleneksel fırça darbelerinin yerini, kova yardımıyla kütleli bir çamur fırlatma eylemi almaktadır. Ritim; çamurun kovada iyice karıştırılması, havada süzülmesi ve yüze çarpması şeklinde üç aşamalı, şiddetli bir tempoya sahiptir. Bu yapısal ritim, sanatçının o andaki akış sürecinin kontrol edilen bir duraganlık yerine, doğanın enerjisiyle bütünleşerek senkronize olduğu taşkın bir yaşam coşkusu yansıtmaktadır. Çamurun kumaşa çarpma sonrası oluşan duraksama, estetik bir sessizlik arayışı değildir. Aksine performansın tüm fiziksel enerjisinin yüzeyle buluştuğu, ruhsal ve bedensel bir sınırın doğal sonucudur.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Suyun ve toprağın birleşiminden oluşan çamurun, beyaz akfil kumaşın emici fakat pürüzsüz yapısıyla çarpışması çok katmanlı bir doku yaratmaktadır. Çamurun etrafa sıçraması, saçılması ve yüzeyde kalın bir tortu bırakarak kuruması malzemenin kendi doğasına uygun

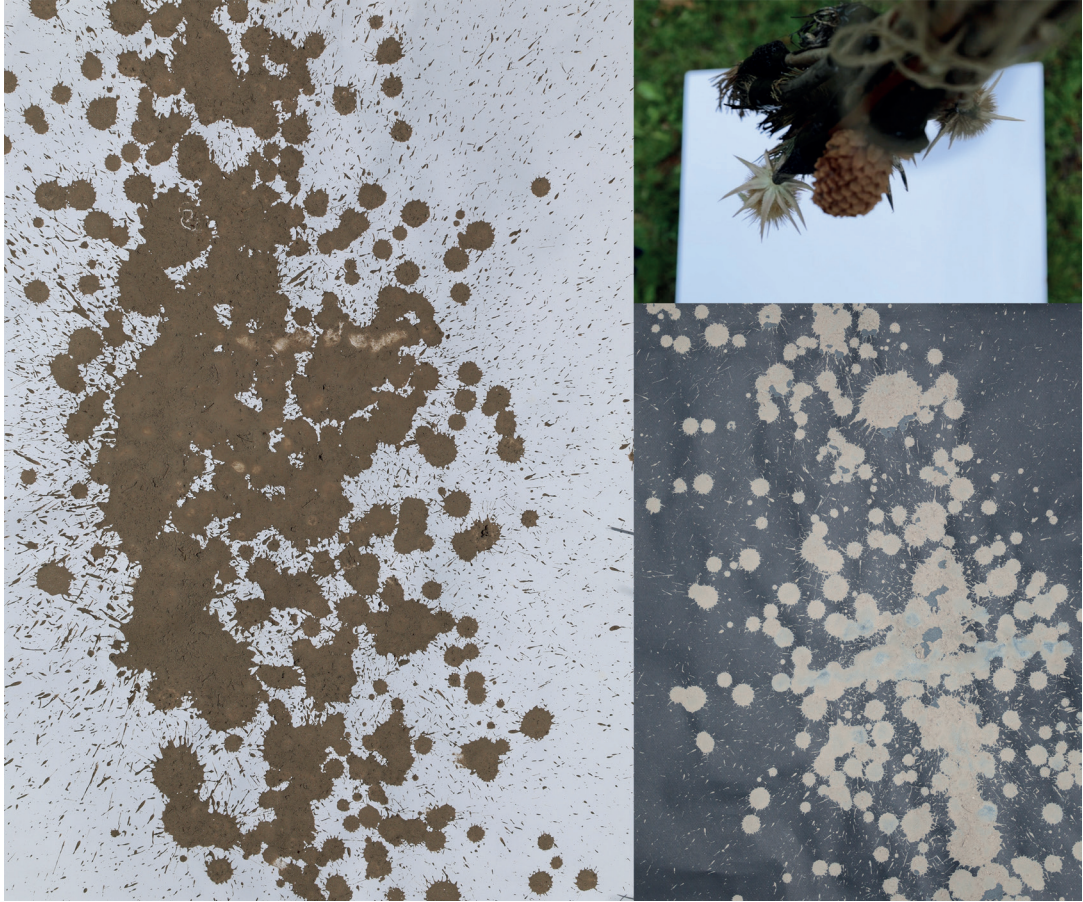
		fiziksel davranışdır. Malzeme ve yüzey etkileşimi, çamurun dökülmesi, çatlayarak kuruması, kumaşta bıraktığı dalgalı tonlardaki leke doğanın filtresiz gücünü fiziksel bir ize dönüştürmektedir. Bu durum, yeryüzüyle kurulan aracısız buluşma ve köklenme kavramıyla örtüşmektedir. Sanatçının tinsel niyeti, ikigainin yaratım tutkusu, kumaşın yerçekimi karşısındaki tepkisi ve çamurun ağırlığıyla güçlü bir direnç karşılaşması yaşamaktadır; bu, biçimin değil, doğrudan doğanın kendi özünün yüzeye aktarımıdır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Performans, elin ya da kolun mikro hareketlerinden çıkarak; bacakların yere basışından, gövdenin gerilişine ve kolun tüm gücüyle savrulmasına kadar bütüncül bir bedensel koordinasyona dönüşmektedir. Jest tamamen ilkel ve kendiliğinden oluşmaktadır. Akfil kumaş üzerindeki çamur izi, bitmiş estetik bir form değil; saf bir doğa eyleminin kanıtı olarak durmaktadır. Çamur ilk başta yaş olarak fırlatıldığında yüzey üzerinde bıraktığı izlerle çamur kuruduktan sonra kalan izler farklı olmaktadır. Dolayısıyla jest, sanatçının doğayla kurduğu ilişkinin, yaşam coşkusunu dışa vurduğu varoluşsal bir çılgınlığın ve doğa ile bütünleştiği geçici bir performansın belgelenmesidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	“121 x 140 cm” olan eserin boyutları, sanatçının bedensel gücünün, çamurun fırlatılma ivmesinin ve sıçramaların ulaştığı son noktaların somut bir haritasıdır. Eserin ölçeği, izleyiciyi doğanın enerjisiyle yüzleştiren kuşatıcı bir mekân yaratmaktadır. Sanatçının çamuru yüzeyde en uç noktalara savurma gücü, bedensel sınırlarını eserin boyutlarına doğrudan yansıtmaktadır. Bu kuşatıcılık, izleyiciyi de o şiddetli hayat amacının arandığı anın ve yeryüzünün nefesinin içine çekmektedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kompozisyon, çamurun rastlantısal savruluşunun yüzeyde yarattığı güçlü bir asimetri üzerine kuruludur. Çamurun yoğunlaştığı bölgelerin dışında kalan negatif alanlar, eserin nefes almasını sağlamaktadır. Bu boşluk fiziksel bir eksiklikten çok; izleyicinin tinsel katılımı için bırakılan ve çamurun şiddetini yankılayan aktif

		bir anlam alanıdır. Zen estetiğindeki mu kavramı açısından değerlendirildiğinde negatif alan; performans öncesindeki mutlak potansiyeli ve sonrasındaki sessizliği temsil etmektedir. Toprak ile kumaş arasındaki bu diyalog, yaşam amacının ve enerjisinin maddesel eyleme dönüştüğü o anlık buluşmayı ifade etmektedir.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kül- türel)	Kavramsal Odak	“Yeryüzünün Nefesi” isimli bu eser, Eco’nun açık yapıt teorisinin bir önceki “Buluşma” isimli eserde olduğu gibi radikal örneklerinden olmaktadır. Kaligrafik biçim bütünüyle yok edilerek, yerini doğanın kendi öz materyali olan çamura ve bedensel eylemin kontrol edilemez rastlantısallığına bırakmaktadır. Eser tek bir ruhsal mesaj dikte etmemektedir. Aksine insanın varoluşsal enerjisi ve doğanın kontrol edilemezliği bağlamında tinsel deneyimin çoğulluğuna koşulsuz bir alan açmaktadır. Formun bütünüyle ortadan kalkması, rastlantısal çamur sıçramalarına dönüşmesi, geleneksel yaklaşımı askıya alarak eserin his ve varoluşsal bir enerji kaydı olarak çoklu okumalara açılmasına hizmet etmektedir. Bu fırlatma jesti, ruhsal ve bedensel bir arınma ritüelinin fiziksel kalıntısıdır. Sanatçı, toprağın materyalini kullanarak kendi içsel sınırlarını, coşkusu ve hayat amacını filtrelemeden dışarı vurmakta; aslında yeryüzüyle doğrudan köklenmektedir. Kültürel açıdan eser; geleneksel Uzak Doğu kaligrafisinin sakinlik, disiplin ve biçim odaklı yapısını bütünüyle yıkarak, Batı’nın beden odaklı performans ve süreç sanatı kodlarıyla melezlenmektedir. Fırçanın devreden çıkarak beden ve toprağın yalnız kalması, geleneğin yeniden yorumlanması değil; kültürel formun kırılmasıdır. Bu kırılma, sanatçının doğayla bizzat etkileşime girdiği ilkel, yeni ve melez bir kültürel kimlik inşasının temeli oluşturmaktadır.

Tablo 34. Gözde Aslan, “Yeryüzünün Nefesi” Analiz Tablosu

Doğada performatif devinimin son olarak ele alındığı “Toprak Esintisi” isimli performatif kaligrafi, doğanın kendi devinimi ile insan iradesi arasındaki sınırları kaldıran, varoluşsal bir diyalog alanı oluşturmaktadır. Doğadaki elementlerin gücünü arkasına alan bu süreçte; rüzgârın kendi ritmiyle hareket eden bir ağaç

dalından sarkıtılan el yapımı fırça bağı, batırılan çamur ile yüzeye doğru savrulmaktadır. Bu performans, insanın doğaya hükmetmek yerine onun ritmiyle uyumlanmak, Japon felsefesindeki ikigai kavramının özünü, yaşamın kaynağıyla organik bir uyum yakalayarak var olma sevincini görünür kılmaktadır. Doğanın nefesi olan rüzgâr, can veren su ve gövdesi konumundaki toprak, sanatçının hazırladığı bu kinetik düzenekle birleşerek yüzey üzerinde ham, rastlantısal ve bir o kadar da tinsel bir kaligrafik iz bırakmaktadır. Nihai bir biçim arayışından çok, doğanın kendi kendini yazma sürecine yer açan meditatif bir yaşam pratiği olarak kendini gösteren performans (Görsel 69), “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.



Görsel 69. Gözde Aslan, “Toprak Esintisi”. 2026.

Hartmann’ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Performans olarak gerçekleştirilen eserde geleneksel bir fırça darbesi temposu yerine, ağaca bağlanan fırçaların rüzgârın şiddetine göre oluşan kesintili, organik ve kaotik bir salınım ritmi hâkimdir. Merkezdeki yoğun çamur birikintileri bağlanan fırçaların durakladığı ya da yavaşladığı

		anları, etrafa saçılan ince izler de rüzgârın anıvmelenmelerini yansıtmaktadır. Burada duraksamalar sanatçı elinin bilinçli bir sessizliği değil, doğanın fiziksel sınırlarının ve kendi nefes alış-verişinin doğrudan bir ifadesidir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Siyah ve beyaz kâğıt üzerine savrulan çamur, kurudukça kâğıt üzerinde pürüzlü, üç boyutlu kabuksu dokular bırakmaktadır. Toprağın bu organik yoğunluğu ve rengi, eserin kavramsal özü olan, köklere ve doğaya ait olma duygusunu fiziksel olarak doğrulamaktadır. Akış Süreci, malzemenin fiziksel direnci ile sanatçının tinsel niyeti arasında tümüyle uyum ve teslimiyet olduğunu göstermektedir. Sanatçı, çamurun yoğunluğuna ve kâğıdın emiciliğine müdahale etmeden; maddenin kendi özünü sergilemesine izin vermektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Yüzeydeki damlalar ve sıçramalar, tamamlanmış durağan bir form değil, doğanın hava, su ve toprakla olan diyalogunu gösteren kinetik bir eylemin kanıtıdır. Her bir leke, fırça demetinin hareket anını kâğıda aktardığı kinetik bir enerjidir. Performans esnasında çamurdan oluşan lekeler zamanla kurudukça dökülmekte, açılmakta ve kompozisyonu farklılaştırmaktadır. Dolayısıyla buradaki jest, sanatçının bedensel varoluşunun ötesinde, doğadaki rüzgârın hızı, çamurun ağırlığı ve yer çekiminin gücüyle ortak bir performansın yüzeydeki geçici izidir. Sanatçı sadece düzeneği kurarak performansı başlatmaktadır. Gerisini doğa kendi biçimlendirmekte; eylem doğanın kendi organik yapısına göre form alan geçici bir doğa anını kaydetmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Yüzeyin boyutları; “50 x 70 cm” lik beyaz bir kâğıt ve “50 x 65 cm” lik siyah bir kâğıttan oluşmaktadır. Bu matematiksel boyutun yanında performansın sürecinde eserin gerçekleştirildiği mekân doğanın kendisi olduğu için yüzeyle doğa arasında izlenen eylem, çamurun savrulma ve sıçrama lekelerinin geniş dağılımı, esere kuşatıcı ve geniş bir mekân hissi kazandırmaktadır. Ölçek, sanatçının bedensel sınırlarını aşarak; doğanın sınırsızlığıyla karşılaşmaktadır.

		DüzenegİNin asılı olduğu ağağ, ağacın dalı ve rüzgârın esme yönüne kadar görünen ve görünmeyen geniş bir doğa alanının enerjisi yüzeyin matematiksel kendi boyutlarına taşınmaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kaligrafik lekelerin dışında kalan beyaz ve siyah boşluklar birer eksiklik değildir. Boşluklar, savrulan ve sıçrayan çamurun enerjisini taşıyan, yüzeye nefes aldırان aktif, potansiyel negatif alanlardır. Negatif alanlar, Zen estetiğindeki mu kavramıyla doğrudan bir uyum yakalamaktadır. Örneğin, boşluk olmasaydı, toprak esintisinin yarattığı o şiddetli hareket algılanamazdı. Boşluk, toprağın sesinin duyulmasını sağlayan sessizliktir.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Performans, belirli bir kültürel ya da ideolojik mesaj dayatmamaktadır. Ancak doğanın rastlantısallığına alan açtığından dolayı izleyen her insanda farklı bir varoluşsal yankı bulmaktadır. Burada lekeler bütünüyle soyuttur ve geleneksel alfabenin sınırlarını olduğu gibi yıkmaktadır. Bu yönüyle süreç, insan denetiminin tam olarak bırakıldığı, zihnin egodan temizlendiği radikal bir arınma ritüelidir. Performans, geleneksel kaligrafi yaklaşımındaki fırça ve harf prensibini bütünüyle reddederek, jesti doğanın kendi kaligrafisi hâline getirmektedir. Batı'daki eylem resmi ile Uzak Doğu'nun Zen geleneği ve ikigai arayışı yüzeyde melezlenerek, global ve ekolojik katmanda tamamen yeni bir sanat dili inşa etmektedir.

Tablo 35. Gözde Aslan, "Toprak Esintisi" Analiz Tablosu

Sonuç olarak, doğadan toplanan organik öğelerle biçimlenen el yapımı fırçaların ve doğal elementlerin etkin bir şekilde yer aldığı bu deneysel süreç, kaligrafik lekeyi insan merkezli bir eylem olmaktan çıkararak doğanın kendi ritmini ve dinamiklerini yüzeye aktardığı performatif bir manifestoya dönüştürmektedir. İncelenen dört özğün uygulama süresince; el yapı fırçaların, suyun, toprağın ve ağağ dalı dokusunun sanatçının bedensel ritmiyle kurduğu iletişim, Nicolai Hartmann'ın madde-tin teorisini yüzeyde somutlaştırırken, her bir izi de Judith Butler'ın düşüncesiyle dönüşen, canlı ve anı kaydeden performatif birer kimlik hâline getirmektedir. İnsanın doğaya müdahale etmek yerine doğanın döngüsel ritmine uyum sağladığı bu meditatif adanmışlık, sanatsal yaratımı bitmiş bir obje olmanın ötesinde, evrensel akışla oluş-

turulan tinsel bütünleşmenin estetik birer izi hâline getirmektedir. Doğanın bu aktif çağrısına performatif kaligrafiyle verilen yanıt, kaligrafik izi harfsel kısıtlamalardan tümüyle ayırarak, zihnin evrensel hiçlikle buluştuğu ve egodan arındığı daha derin bir felsefi alanın kapısını aralamaktadır.

3.5. Maddenin Dili: Buluntu Nesneler ve Kaligrafik İfade

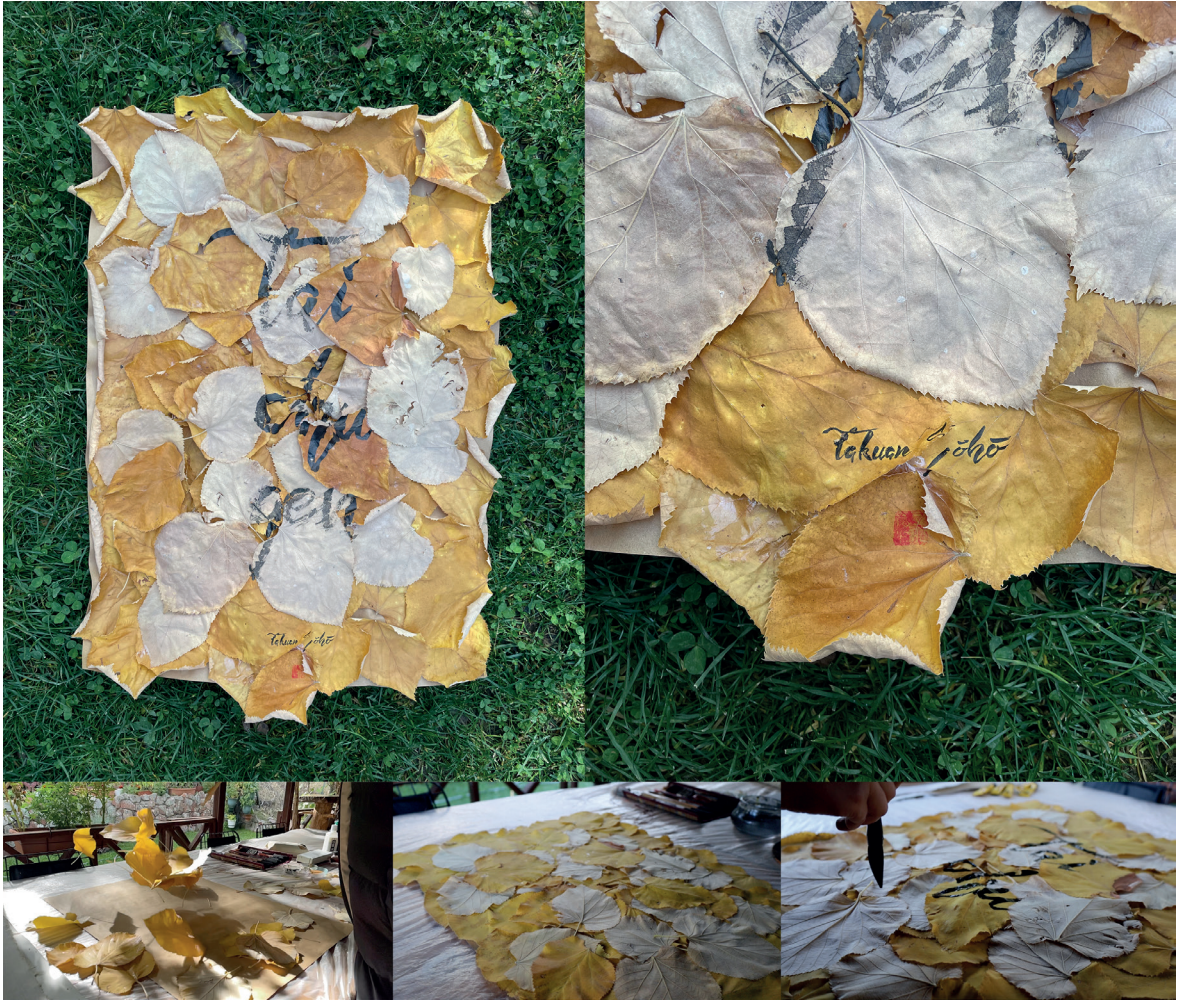
Doğanın kendi döngüsü içinde oluşturduğu, iklimin ve zamanın izlerini üzerinde taşıyan her bir parça, sanatçının tinsel niyetini besleyen canlı bir bellek nesnesi konumundadır. Buluntu nesneler ile oluşturulan kaligrafik ifadelerin yer aldığı bu bölüm; insan yapımı yüzey anlayışını geride bırakarak, doğadan toplanan yaprak, ağaç kabuğu ve kütük gibi buluntu nesnelerin kaligrafik dışavurumunun ana unsuru hâline geldiği deneysel bir süreci kapsamaktadır. Sanatçının bu doğal malzemeleri sanatsal eylemin kurucu bir öznesi hâline getirme pratiği, Japon felsefesindeki ikigai kavramıyla birebir ilişkilidir. Ikigai, burada sadece bireysel bir varoluş amacı bulma arayışı olmakla kalmaz; evrenin içindeki mütevazı ve en küçük parçayla dahi derin bir uyum içinde kalarak, yaşamın gizli potansiyelini ortaya çıkarma coşkusudur. Sanatçının doğada ömrünü tamamladığı düşünülen ve terk edilen bu buluntu nesneleri fark etmesi, onlara temas etmesi ve üzerlerindeki organik dokuyla bir diyaloga girmesi, meditatif yaklaşımın somut bir göstergesidir. Doğanın kendi zamanı içinde yoğurduğu bu maddeler, üzerlerine atılan kaligrafik jestle beraber yeni bir varoluşsal kimlik kazanmaktadır. Bu yönüyle buluntu nesnelerle oluşturulan kaligrafi; biten bir eser üretmekten çok, doğanın içsel ritmiyle etkileşim hâlinde olan ve var oluşun saf mutluluğunu yüzeye aktaran performatif bir yaşam pratiğidir.

Bu felsefi yaklaşım doğrultusunda, buluntu nesnelerin başat unsur olarak ön plana çıktığı üç özgün kaligrafik eserin metodolojik analizi gerçekleştirilmektedir. İlk olarak, dökülen sonbahar yapraklarının toplandıktan sonra önlü-arkalı bir şekilde yan yana getirilerek organik bir yüzey oluşturulması ve ardından bu katmanın üzerine kaligrafi gerçekleştirilmesiyle şekillenen eser incelenmektedir. İkinci pratikte, geleneksel sınırların aşılması el yapımı kâğıt hamuru üzerine ham bir ağaç kabuğu monte edilmekte ve bu melez yüzey üzerinde kaligrafi gerçekleştirilmektedir. Bununla birlikte bu eserin derinlemesine analizine geçilmeden önce, maddenin tinsel niyetle ilk buluşma anını temsil eden kâğıt hamuru yapım süreci ele alınarak, teknik ve yapısal boyutları incelenmektedir. Bölümün üçüncü ve son çalışması olarak da, insan boyunu aşan anıtsal pürmüzlü bir siyah kütük yüzeyine uygulanan dışavurumcu kaligrafinin, mekânla bütünleşen ve kendine yer bulan işlevsel bir aydınlatma elemanına dönüştürüldüğü, doğanın gövdesi ile insan yapımı bir

malzemenin bir araya getirildiği devasa eser “Dışavurumcu Kaligrafi: Genel Metodolojik Analiz Tablosu” kriterlerine göre analiz edilmektedir.

Ikigai, sadece bireysel bir amaç değil; aynı zamanda yaşamın tam merkezinde yer alan, her anın ve her maddenin içinde keşfedilmeyi bekleyen gizli bir anlam alanıdır. Doğada kendi döngüsünü tamamlayan buluntu bir nesneye sanatsal bir özne olarak yeniden hayat vermek, bu içsel anlam arayışının ve varoluşsal sevincin somut bir yansımasıdır. Nesne ile özne arasındaki sınırların kaldırıldığı bu meditatif algı, bizi doğanın en hassas katmanlarında bile evrenin güçlü bir gerçeğini görmeye davet etmektedir.

Tam da bu anlamda, Japonya’nın Sengoku ve Edo dönemlerinde yaşamış kaligraf, Zen ustası, şair, çay üstadı ve bahçe tasarımcısı olan çok yönlü Takuan Sōhō (1573–1645)’nın “Tai chu gen” (Varlığın bedeninde yaşamın özü yatar) sözüyle sonbaharın dokusunu taşıyan doğadan toplanan sarı yapraklar üzerine gerçekleştirilen “Evrensel Gizem” isimli eser (Görsel 70) analizi yapılmaktadır.



Görsel 70. Gözde Aslan, “Evrensel Gizem”. 2026.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Sonbahar yapraklarından oluşan yüzeyin getirdiği fiziksel hassasiyetten dolayı fırça, yavaş, kontrol-lü ve meditatif bir tempoyla ilerlemektedir. Akış, harflerin yaprak eklemlerine denk geldiği yerlerde hafif duraksamalarla şekillenmektedir. Bu yapısal ritim, sanatçının aceleci bir tavırla değil, malze-menin kırılğanlığına saygı duyan bir adanmış-lıkla süreci tamamlamasına neden olmaktadır. Duraksamalar hareketi engelleyen denetimsiz bir bedensel sınırın ifadesi olmaktan ziyade; sa-natçının malzemenin morfolojik yapısına bilinçli olarak uyum sağladığı, fırçanın temposunu yap-rağın doğasına uydurduğu meditatif bir sessizlik ve nefes kontrolüdür. Sanatçı, yaprağın sunduğu maddi engeli tinsel bir esnekliğe dönüştürerek, fi-ziksel yüzey engebelerini ritmin kurucu bir unsuru kılmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eserin yüzeyi kraft kâğıt üzerine toplanan son-bahar yapraklarının rastlantısal bir şekilde atıl-lılıp, yapıştırılmasıyla oluşturulmaktadır. Yüzey hâline gelen sonbahar yapraklarının damarlı, pürüzlü, ince ve kırılğan yapısı, mürekkebin homojen yayılımını engellemektedir. Mürek-kep, yaprağın ön sarı yüzünde emilirken, arka bej renkli yüzünde tutunamayan baloncuklu katmanlar oluşturmaktadır. Eser zamanla ku-ruduktan ve yaprakları kıvrıldıktan sonra sarı, bej rengine taba tonları da eklendiği görülmek-tedir. Doğanın dönüşümünün yarattığı bu fark-la beraber yaprak dokusu, siyah mürekkeple ve kırmızı mühürle güçlü bir organik kontrast üretmektedir. Malzeme seçimi, sanatçının tinsel niyetinin üst düzeyde maddi bir dirençle karşı-laşmasına neden olmaktadır. Yapraklar her an fırçayı takmaya ve yırtılmaya hazır bir direnç odağıdır. Sanatçının bu dirençle savaşmak ye-rine yaprakların kıvrımlarına uyum sağlaması, tinsel niyetin maddeyle tartışmadan, akışta ka-larak onun doğasına ayak uydurmaya çalıştığı-nı göstermektedir. Malzemenin sergilediği bu zamanla dönüşen, bükülen ve kırılğan fiziksel karakteri, eserde anlatılmak istenen kavramın ağırlığıyla kusursuz bir şekilde örtüşmektedir. Takuan Sōhō'nun "Varlığın bedeninde yaşamın

		özü yatar” öğretisi ve ikigai kavramı anlamında eserin özünü oluşturan geçicilik, yaşamın gizemli döngüsü ve her maddenin içinde saklı olan derin bir anlam arayışı, yaprağın renk değiştirme, kuruma ve yırtılma riski taşıyan bu efemer yapısında görünür olmaktadır. Madde- nin bu fani ağırlığı, tinsel anlamın derinliğini yü- zey üzerinde somutlaştırmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Hem yaprakların üst üste bindirilmesiyle oluş- turulan organik yüzeyden dolayı hem de bu organik yüzey üzerine uygulanan kaligrafinin zamanla kuruyan, dönen yapraklarla deforme olmasından kaynaklı eser bitmiş bir form ola- rak değil; bir eylemin kanıtı olarak durmaktadır. Buradaki jest, anlık bir performansın ötesinde, sanatçının kendi bedensel varoluşunu doğanın efemer bedenine yazdığı, dönüşüme açık bir iz- dir. Yaprak kendi doğasında döküldükten son- ra gerçekleşen ölümlü yapısı ile kaligrafik jestin anı mühürleyen kırılabilirliği yüzeyde bir araya gelerek; durağan bir formdan çok, malzemenin kendisi gibi sürekli değişen, dönüşen ve yok oluşu da kapsayan Butler’ın kuramı açısından da performatif bir kimlik inşa etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, “48 x 68 cm” ölçeğinde izleyiciyi yakından bakmaya davet eden mahrem bir gözlem alanı sunmaktadır. Yaprakların kendi doğal ölçekleri, kompozisyonun yoğunluğunu ve sınırlarını be- lirleyen temel bir etken olmaktadır. Sanatçının bedensel sınırları incelendiğinde, fırçanın hare- keti, bileğin ve nefesin mikro düzeydeki kontrollü sınırları içinde esere yansımaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kaligrafinin olmadığı, sadece sonbahar yaprak- larının saf dokusuyla ve renkleriyle kendi doğal varoluşuna bırakıldığı alanlar fiziksel bir eksiklik değildir. Aksine, fırça lekelerini anlamlandıran ve izleyicinin tinsel katılımını sağlayan aktif bir anlam alanıdır. Negatif alan, Zen estetiğindeki mu kavramıyla doğrudan konuşmaktadır. Yap- raklardan oluşan bu boşluklar, Takuan Sōhō’nun ifade ettiği yaşamın özünün sessizce nefes alıp verdiği alanlardır. Dolayısıyla mürekkebin ağır- lığı bu boşluklarla bir denge kurmaktadır.

ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kül- türel)	Kavramsal Odak	Eser, belirli bir ruhsal mesajı dayatmak yerine, izleyiciyi varlığın özü ve doğanın geçiciliği üzerine çok katmanlı bir tinsel deneyime davet etmektedir. Kaligrafi, Takuan Sōhō'nun "Tai chu gen" sözüne referans vererek düz anlam katmanını kurmaktadır. Kurumuş yapraklar üzerinde yer alan kaligrafik jest, doğanın devingenliği karşısında egonun yıkıldığı bir arınma ritüelinin izi olmaktadır. Eser, Batı'nın Latin harflerini, Uzak Doğu Zen kaligrafisinin fırça disiplini ve mühür geleneğiyle buluşturmaktadır. Geleneksel kâğıt yüzeyin reddedilerek bütünüyle doğadan gelen buluntu yapraklarla oluşturulması, referans verilen kültürel kodları melezleyerek ekolojik, efemer, evrensel ve çağdaş yeni bir sanat dili inşa etmektedir.
--	---------------------------	--

Tablo 36. Gözde Aslan, "Evrensel Gizem" Analiz Tablosu

Bu aşamada ikinci esere geçmeden önce eserin tinsel ve kavramsal taşıyıcısı olan kâğıt hamurunun üretim süreci ele alınmaktadır.

Kâğıt Hamuru Üretim Süreci

Sanatsal üretimde endüstriyel kâğıt yüzeylerin reddedilerek el yapımı kâğıt hamurunun tercih edilmesi, sanatsal nesnenin yüzeyini sıradan bir taşıyıcı olmaktan çıkararak sürecin asıl öznesi hâline getirmektedir. Teknik ve yapısal olarak kâğıt hamuru yapım süreci şu aşamalardan oluşmaktadır:

İlk işlem olarak, geri dönüşüm odaklı, endüstriyel olarak zaten bir kez işlenmiş, lifleri gevşemiş ve kısalmış hazır selüloz kütleleri olan yumurta viyolleri el yordamıyla yaklaşık 2 cm'lik parçalara ayrılarak derin bir kap içerisine alınmaktadır. Sonra üzerini tamamen kapatacak şekilde sıcak su eklenmektedir. Bu şekilde 1-2 saat bekleyen karton kütlesi suyu iyice emerek çürümektedir. Ardından bir el blenderı ya da matkap ucuna takılan boya karıştırıcısı yardımıyla viyoller homojen fakat lif hissi kaybolmamış bulamaç hâline getirilmektedir. Elde edilen püre kıvamındaki hamur, süzgeçten geçirilerek ya da ince bir tülbent üzerine dökülerek fazla suyundan arındırılmaktadır. Bu işlem yapılırken hamur tümüyle kurutulmamakta; sıkıldığında köfte kıvamında kalacak kadar bir nemliliğe sahip olması sağlanmaktadır. Bu aşamada hamurun bağlayıcılığını artırmak ve çatlamasını önlemek için içine az miktarda beyaz tutkal, cıvık olması durumunda da un ve nişasta eklenmektedir. Hamurun uzun süre muhafaza edilmesi gerekiyorsa biraz da tuz eklenebilmektedir. Hamur bu aş-

mada kıvam alana kadar iyice yoğrulmakta ve eğer kuruyorsa tutkal sıvıysa nişasta eklenmektedir. Gerekirse sıvı yağ da hamuru yumuşatma özelliğinden dolayı az miktarda kullanılabilir. Kıvama gelen hamur, daha sonra sanatsal amaçlarla kullanmak üzere yuvarlak bir forma getirilip, streç filmle hava almayacak şekilde sarılıp, buzdolabında saklanmaktadır. Eğer hemen kullanılması gerekiyorsa da düz bir zemine serilerek, merdane yardımıyla açılarak ya da direk koparılıp istenilen yüzey üzerine yapıştırılarak, ister üç boyutlu istenirse de düz bir zemin şeklinde yüzey hâline getirilebilmektedir. Son aşama olarak kurumaya bırakılmaktadır. Ortam koşullarına bağlı olarak en az iki günde kurumakla birlikte 4-5 gün de sürebilmektedir. Bu işlemlerden sonra sanat çalışma yüzeyi hazır hâle gelmektedir (Görsel 71).



Görsel 71. Kâğıt hamuru üretim süreci.

Bu teknik süreçten sonra, doğada ömrünü tamamlayan ağaçlardan dökülen kabukların sanatsal birer kurucu özneye dönüştüğü 'Kavrulmuş Bellek' isimli kaligrafi eseri (Görsel 72) ele alınmaktadır. Kış mevsiminde, yağın karın toprak tarafından hızla emilerek efemer bir dönüşüme uğraması sürecine tanıklık edilmesi eserin kavramsal omurgasını doğanın geçici ve devingen ritmiyle buluşturmaktadır. Sanatçı, beyaz kar rengiyle başlayıp aşağıya doğru hızla emilerek toprak rengine dönüşen eserin yüzeyindeki renk hiyerarşisini doğadaki şahitliğine ve mikro-döngüye sadık kalacak şekilde kurgulamaktadır. Yumurta viyolünden dönüştürülerek ham kâğıt hamuru katmanıyla eski bir tuval üzerinde bütünleşen bu buluntu obje, ikigai felsefesi ekseninde yaşamın odağında saklı duran kurucu özü yüzeyde arayan ve doğanın

kendi dokusuyla var olmasına fırsat yaratan bir süreç oluşturmaktadır. Sanatçı yaratılan bu pürüzlü yüzey ve iklimsel dirençle savaşmak yerine, kendi el yapımı fırçalarıyla kaligrafisini gerçekleştirerek malzeme ve doğayla uyum sağlamak ve akışta kalmaktadır. Bu anlamda eser metodolojik bir analize tabi tutulmaktadır.



Görsel 72. Gözde Aslan, "Kavrulmuş Bellek". 2025-2026.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	El yapımı kâğıt hamurunun pürüzlü yapısı ve yüzeye yerleştirilen ağaç kabuğunun ezici morfolojisi nedeniyle fırça darbeleri, yüksek bir gerilimle ilerlemektedir. Fırça darbeleri kâğıt hamurunun lifli çukurlarında yavaşlarken, ağaç kabuğuna çarptığı anlarda dinamik duraksamalarla kesin

		tiye uğramaktadır. Bu yapısal ritim, sanatçının malzeme karşısındaki denetimli gücünü ve kendiliğindenlik arasındaki dinamik gerilimi yansıtmaktadır. Duraksamalar bedensel bir yetersizlikten kaynaklanmamakta; malzemenin dayattığı dirençli dokuyu aşmak için verilen bilinçli bir nefes molası olmaktadır. Takuan Sōhō'nun zihni sabitlememe öğretisine göre, fırça bu pürüzlerde takılıp kalmamakta; tam tersine malzemenin mikro-yapısal düzensizliklere göre hızını ayarlayarak ritmi devingen kılmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Ana malzemesi yumurta viyolleri olan kâğıt hamurunun emici ve lifli yapısı siyah mürekkebin derinlemesine çekerken; dikey hatlar oluşturan ham ağaç kabuğu, yüzeyde katmanlı bir doku yaratmaktadır. Bununla birlikte eserin yüzeyindeki renk geçişi, sanatçının karlı bir kış gününde karın toprak tarafından hızla emilmesine şahit olmasından dolayı gerçekleştirilmektedir. Üst kısımdaki beyaz kar rengi, aşağıya doğru inerken hızla seyrekleşen toprak rengine dönüşen dikey bir geçiş izlemektedir. Malzeme seçimi ve iklim faktörü, sanatçının tinsel niyetinin maddi bir dirençle karşılaşmasını sağlamaktadır. Ağaç kabukları fırçaya takılmaya hazır birer direnç merkeziyken, yağın karın hızla emilimi zamansal bir direnci göstermektedir. Sanatçının yoğun dokulu yüzey ve iklimsel dirençle savaşmak yerine, el yapımı fırçalarıyla kabuğun dikey lif hatlarına ayak uydurması, tinsel niyetin maddeyle kavga etmeden akışta kaldığını göstermektedir. Bu dönüşen ağırlık, anlatılmak istenen bellek ve geçicilik kavramının ağırlığıyla kusursuz biçimde örtüşmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Kaligrafi, statik bir gösterge olmaktan ziyade; karın toprakla buluştuğu an yok oluşuna tanıklık etmenin getirdiği o tinsel uyanışın ve el yapımı fırça darbelerinin yüzeyin engebeli sınırlarında bıraktığı aktif bir eylemin kanıtı olarak durmaktadır. Buradaki jest, sanatçının iklimsel deneyimini ve kendi bedensel varoluşunu efemer bir yüzeye aktardığı, dönüşüme açık bir izdir. Kaligrafik jestin dinamizmi ile karın toprak tarafından saniyede emilmesi gibi bir doğa olayı yüzeyde bir araya gelerek; sabit

		bir formda değil, aksine malzemenin kendisi gibi devamlı dönüşen, Butler anlamında performatif bir kimlik inşa etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, “92 x 40 cm” boyutlarında ve 4 cm yüksekliğindedir. Ağaç kabuğunun dikey ölçeği ve eski bir tuvalin sınırları, izleyiciyi malzemenin liflerini ve kar-toprak dönüşümünü görmeye çağıran mahrem ve meditatif bir yakınlık alanı sunmaktadır. Sanatçının bedensel sınırları; fırçayı kabuğun dikey sınırlarında mikro düzeyde yönlendiren bilek, dirsek ve omuz hareketlerinin hassasiyeti esere yansımaktadır.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kaligrafinin müdahale etmediği, bütünüyle kardan toprağa dönen renk hiyerarşisine ve ağaç kabuğunun çıplak morfolojisine bırakılan alanlar bir eksiklik değildir. Tam tersine karın toprak tarafından emilme anındaki o sessizliği ve fırça lekelerinin nefes almasını sağlayan aktif anlam alanlarıdır. Bu negatif alanlar, Zen estetiğindeki mu kavramıyla doğrudan rezonansa girmektedir. Malzemenin kendi dokusal sessizliğine bırakıldığı bu boş alanlar, doğanın sessizce yankılandığı ve izleyicinin tinsel katılımıyla tamamlanan bir açık yapıttır.
ARKA YAPI (Tinsel/Ruhsal/Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser sabit bir mesaj dayatmamakta; karın toprakta eriyişi gibi anlık ve geçici doğa döngüleri üzerinden izleyiciyi kendi içsel bellek katmanlarıyla yüzleşmeye davet etmektedir. El yapımı fırça hareketlerinin soyutlaşma derecesi, formu sabit anlamlardan kopararak yan anlamlara açmaktadır. Geri dönüştürülmüş yumurta viyolü ve ağaç kabuğu üzerinde can bulan bu kaligrafik eylem, iklimin sertliği ve doğanın devingen yapısı karşısında egonun yıkıldığı bir arınma ritüelidir. Dönüştürülebilir bir malzeme olan viyolün ve doğadan dökülen ağaç kabuğunun hibrit bir yüzey olarak kurgulanması, referans verilen kültürel kodları çağdaş, ekolojik ve evrensel bir sanat dili ekseninde, yaşamın merkezinde gizli duran o kurucu özü parlatarak yeniden yorumlamaktadır.

Tablo 37. Gözde Aslan, “Kavrulmuş Bellek” Analiz Tablosu

İkinci eserdeki katmansal ve dokusal araştırmaların ardından, bölümün üçüncü ve son çalışması olarak “Dönüşüm” isimli kaligrafi eseri (Görsel 73) ele alınmaktadır. Bu çalışma; insan boyunu aşan anıtsal ölçeğiyle, pürmüzlenerek siyahlaştırılmış bir kütük yüzeyi üzerinde gerçekleştirilen dışavurumcu kaligrafinin, mekânla fiziksel olarak bütünleşerek aydınlatma objesine dönüştüğü hibrit bir eserdir. Eserde dışavurumcu kaligrafinin yapıldığı yüzey, sonradan inşa edilen endüstriyel bir zemin olmanın ötesinde, doğrudan ağaç kütüğünün kendisi bir buluntu nesne olma özelliği taşımaktadır. Doğanın ömrünü tamamlamış kadim gövdesini temel alan bu hazır buluntu yüzey, ikigai felsefesi doğrultusunda şekillenen varoluşsal bir uyanışı ve yeniden doğuşu somutlaştıran sanatsal bir zemine dönüşmektedir. Ikigai’nin, yaralı ve fani olanın tam odağında saklı bekleyen hayatta olma amacını ve gizli özü açığa çıkarma gayesi; eserin aydınlatmasında karanlığın içinden sızan sıcak ışıqla ve dinamik kaligrafisiyle görsel bir karşılık bulmaktadır. Doğanın bu dönüşen gövdesi ile endüstriyel bir aydınlatma unsurunun tinsel bir sentezini sunan devasa yapıt, sıradan bir sergileme nesnesi olmanın ötesine geçerek kendi mekânsal varlığını dayatmaktadır. Nicolai Hartmann’ın ontolojik tabaka kuramı açısından biçim, madde ve işlevin sınırlarını zorlayan bu yapıt, kaligrafinin mekânsal bir enstalasyona evrilmesini belgelemekte ve metodolojik bir analize tabi tutulmaktadır.



Görsel 73. Gözde Aslan, “Dönüşüm”. 2025-2026.

Hartmann'ın Tabakası	Biçimsel Öge	Analiz ve Gözlemler
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ritim & Hız	Pürmüzlenmiş ağaç kütüğünün lifli, karbonize ve bazı yerlerinde derin yarıklar barındıran yüzeyi, fırça darbelerine karşı şiddeti bir direnç oluşturmaktadır. Beyaz akrilik lekeler, kütüğün dikey morfolojisinde yer alırken, budak deliklerine ve derin çatlaklara rastladığı anlarda ani duraksamalarla kesintiye uğramaktadır. Bu anlamda yukarıdaki patlama anından aşağıya doğru süzülen kaligrafi, denetimli bir hız ile malzemenin getirdiği dirençli yapı arasında devingen bir tempo kurmaktadır. Kaligrafideki duraksamalar, malzemenin dokusal karakterini yok etmeden, aksine onun kendi doğal ritmine uyum sağlayan bilinçli eslerdir. Fırça, ağaç kütüğünün kendi doğasında zamanla oluşan oyuklarında takılıp kalmaz; Takuan Sōhō'nun zihni sabitlememe öğretisi doğrultusunda, malzemenin pürüzlü ve ham yüzey morfolojisine göre kendi hızını anlık olarak yeniden ayarlamaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Doku, Renk, Malzeme & Yüzey	Eserin yüzeyi, pürmüzleme tekniğiyle yakılarak kömürleştirilen ve lif dokusu iyice belirginleştirilen anıtsal bir ceviz ağacı kütüğüdür. Karbonize olmuş bu yoğun siyah zemin, üzerinde kullanılan opak beyaz akrilik boyayı emmeden yüzeyde tutarak, siyah ve beyazın en belirgin zıtlığını üretmektedir. Boyanın kütük liflerinin arasına geçerek oluşturduğu mikro-çatlaklar, malzemenin heterojen yapısını görünür kılmaktadır. Pürmüzlenmiş ve doğrudan bir hazır buluntu nesne olan anıtsal kütük yüzeyi, tinsel niyete karşı hem sembolik hem de maddesel bir direnç göstermektedir. Pürmüzleme işlemi kütüğü kırılğanlaştırmamakta; aksine onun güçlü, sarsılmaz ve zamana meydan okuyan gövdesini sabitleyerek yüzeyde katı bir karbonize tabaka yaratmaktadır. Karşısındaki bu sert, katı ve fiziksel olarak son derece sağlam olan organik kütle, fırçanın hareketlerine direnç gösteren bir ağırlığa sahiptir. Sanatçı, malzemenin bu heybetli ve sert karakterini evcilleştirmeye çalışmak yerine, uyumlanmaktadır. Doğanın bu sarsılmaz, dimdik ayakta kalan güçlü gövdesi; sanatçının dışavurumcu kaligrafisi ve arkasından sızan aydınlatmayla bütünleşerek felsefi

		bir yeniden doğuşu temsil etmekte; küllerinden doğan tinsel dönüşümü tamamen bir nesnel gerçekliğe kavuşturmaktadır.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Jest & Hareket	Yüzeydeki dikey, dairesel ve amorf kaligrafi izleri durağan, bitmiş bir sembol değildir. Aksine, atölye ortamında bu anıtsal gövde karşısında verilen fiziksel mücadelenin ve meditatif yaklaşımın canlı bir kanıtıdır. Üst kısımdaki agresif sıçramalar ve aşağıya doğru incelererek devam eden akış, fırçanın kütükle temas ettiği andaki o saf bedensel enerjiyi mühürlemektedir. Buradaki jest, anlık bir eylemin kaydı olmanın ötesine geçerek, sanatçının kendi varoluşsal ritmini doğanın yanmış ve fani bedenine aktardığı dönüşüme açık bir izdir. Kömürleşmiş siyah kütüğün ölümlü doğası ile kaligrafik jestin canlı dinamizmi ve arkadan vuran ışık yüzeyde bir araya gelerek; durağan olmayan, malzemenin kendisi gibi sürekli dönüşen ve zamana kafa tutan Butler anlamında performatif bir kimlik inşa etmektedir.
ÖN YAPI (Duyusal/Maddi)	Ölçek (Boyut)	Eser, “45 x 181 cm” ölçeğinde 6 cm yüksekliğinde insan boyunu aşan anıtsal boyutuyla izleyici üzerinde hakimiyet kuran, onu kendi mekânsal aurası içine çeken üç boyutlu bir güce sahiptir. İzleyiciyi, kütüğün siyah liflerine ve kendini gösteren kaligrafiye makro ve mikro düzeyde bakmaya zorlamaktadır. Fırçayı bu devasa dikey yüzeyde yönlendiren bilek, dirsek ve omuz hareketlerindeki performatif devinim bütünlüğü, sanatçının bedensel sınırlarının doğrudan esere yansımaları sağlamaktadır. Kütüğün gövdesi ile sanatçının gövdesi neredeyse birebir ölçekte bir güç ve denge ilişkisi içindedir.
ÖN YAPI/ARKA YAPI (Geçiş Köprüsü)	Denge & Boşluk	Kütük üzerinde kaligrafinin olmadığı, tamamen pürmüzlenmiş siyah karbon dokusuna ve budak deliklerine bırakılan alanlar fiziksel bir eksiklik değildir. Tam tersine, fırça lekelerinin ve arkadan sızan ışığın nefes almasını, anlam kazanmasını sağlayan ve izleyicinin tinsel katılımını destekleyen aktif anlam alanlarıdır. Bu negatif siyah alanlar, Zen estetiğindeki mu kavramıyla rezonansa girmektedir. Malzemenin fırça darbesinden arındırılarak kendi dokusal sessizliğine bırakıldığı bu alanlar; Takuan

		Sōhō'nun belirttiği, varlığın bedenindeki yaşam özünün sessizce yankılandığı yerlerdir. Eser, arkadan sızan sıcak ışıkla, bu boşlukları ve kütüğün amorf sınırlarını dramatik bir biçimde belirginleştirerek eseri izleyicinin tinsel katılımına açan bir açık yapıttır.
ARKA YAPI (Tinsel/ Ruhsal/ Anlamsal/Kültürel)	Kavramsal Odak	Eser, doğanın yanma, küllenme ve yok olma aşamalarından sonra kaligrafi ve ışıkla yeniden canlanmasını Ikigai felsefesiyle doğrudan ilişkilendirmektedir. Ikigai, sadece bireysel bir varoluş amacı değil; yaralı, fani ve atıl kalan her özün içindeki o saklı yaşam enerjisini uyandırma coşkusudur. Siyah kütüğün mutlak karanlığı ile arkadan sızan ışığın ve kaligrafinin yarattığı aydınlık, karşıtlıkların uyumunu görünür kılmaktadır. Kaligrafinin el yapımı fırça hareketleriyle soyut, dışavurumcu bir lekeye dönüşmesi, formu sözcük anlamlarından kayıarak saf bir tinsel enerjiye dönüştürmektedir. Doğadan temin edilen ve pürmüzlenen hazır buluntu bir kütük üzerinde gerçekleştirilen bu eylem, sanatçının kendi varoluş amacını doğanın yaralı ve kadim belleğiyle eşleştirdiği bir arınma ritüeline dönüşmektedir. Eser; Uzak Doğu disiplini ve kaligrafi zeminini, endüstriyel bir tasarım nesnesi ve buluntu bir doğa elementiyle sentezlemektedir. Kaligrafiyi üç boyutlu anıtsal bir mekân unsuruna dönüştürmek, kaligrafik formları çağdaş, ekolojik ve işlevsel bir sanat dili doğrultusunda, yaşamın merkezinde saklı duran kurucu özü parlatarak yeniden yorumlamaktadır.

Tablo 38. Gözde Aslan, “Dönüşüm” Analiz Tablosu

Hayata geçirilen sanatsal pratikler, dışavurumcu kaligrafinin iki boyutlu kâğıt yüzeyinin dışına çıkarak doğanın kendi özüyle bütünleşme biçimini görsel bir gerçeklikle ortaya koymaktadır. Süreçte kullanılan yapraklar, ağaç kabukları ve pürmüzlenmiş anıtsal kütük gibi hazır buluntu nesneler ile geri dönüştürülmüş kâğıt hamuru katmanları, pasif birer zemin olmaktan çıkmakta; Nicolai Hartmann'ın tabaka kuramı bağlamında eserin tinsel derinliğini ve ritmini belirleyen, bizzat doğanın esere dâhil olduğu birer kurucu özneye dönüşmektedir.

Bu noktada ikigai felsefesi ile hazır buluntu nesne seçimi arasında güçlü bir bağ kurulmaktadır. Ikigai; fani, atıl ya da doğadaki fiziksel ömrünü tamamlamış olan nes-

nelerin tam merkezinde saklı olan gizil varoluş amacını ve yaşam enerjisini ortaya çıkarma gayesini temsil etmektedir. Sanatçının müdahalesiyle karşılaşan hazır buluntu nesneler, kaligrafik jestin dinamizmi sayesinde kendi gizli özünü açığa çıkararak sanat üzerinden yeni bir yaşama sebebine kavuşmaktadır. Doğanın bu efemer ve dayanıklı unsurları, sanatçının eylemiyle birleştğinde adeta maddenin dili hâline gelerek kendi hikayelerini fısıldamaktadır. Malzemenin sunduğu bu dirençli yüzey morfolojisi, uysallaştırılması gereken bir engel olarak değil, Zen estetiğinin zihni sabitlememe anlayışına göre fırça hareketini devingen kılan doğal birer eşik olarak kabul edilmektedir. Sanatçının bilek, dirsek ve omuz eklemlerinden süzülen bütünsel bedensel-ritmik devinim; kar tanelerinin toprak yüzeyinde hızla emilmesi gibi geçici doğa olaylarına yönelik tinsel tanıklığı buluntu nesnenin morfolojisiyle harmanlanan kaligrafik bir dışavurum olarak yüzeye aktarmaktadır. Sonuç olarak tüm bu pratikler, Uzak Doğu disiplininin bedensel felsefesi ile Batı'nın dışavurumcu leke estetiğini fonksiyonel ya da işlevsiz doğa nesneleriyle melezleyerek, buluntu nesnelerin fani belleğini çağdaş, ekolojik ve evrensel bir sanat diline dönüştürmeyi başarmaktadır.

3.6. Yaratma Sancısı: Video Sanatı Çalışması

Bu çalışma, “Doğanın İzi: Yüzeyde Doku ve Kaligrafik Diyalog”, “Çağrı: Doğada Performatif Devinim” ve “Maddenin Dili: Buluntu Nesneler ve Kaligrafik İfade” başlıkları altında incelenen eserlerin tüm yaratım süreçlerini bütüncül bir video sanatı formatında sunmaktadır. “Yaratma Sancısı” ismini taşıyan bu video, sadece sanatsal bir üretimin teknik aşamalarını belgelemekle kalmaz; aynı zamanda sanatçının kendi ruhsal ve bedensel dönüşümünü, sanatsal yaratım pratiğiyle eşzamanlı olarak deneyimlediği bir dönemin manifestosu niteliğindedir. Eserlerin yaratım süreci, sanatçının hamilelik ve doğum sonrası süreçleriyle iç içe geçerek, biyolojik bir varoluş çabası ile sanatsal yaratım eylemi paralel bir düzlemde, birbirini besleyerek ilerlemiştir (Görsel 74).



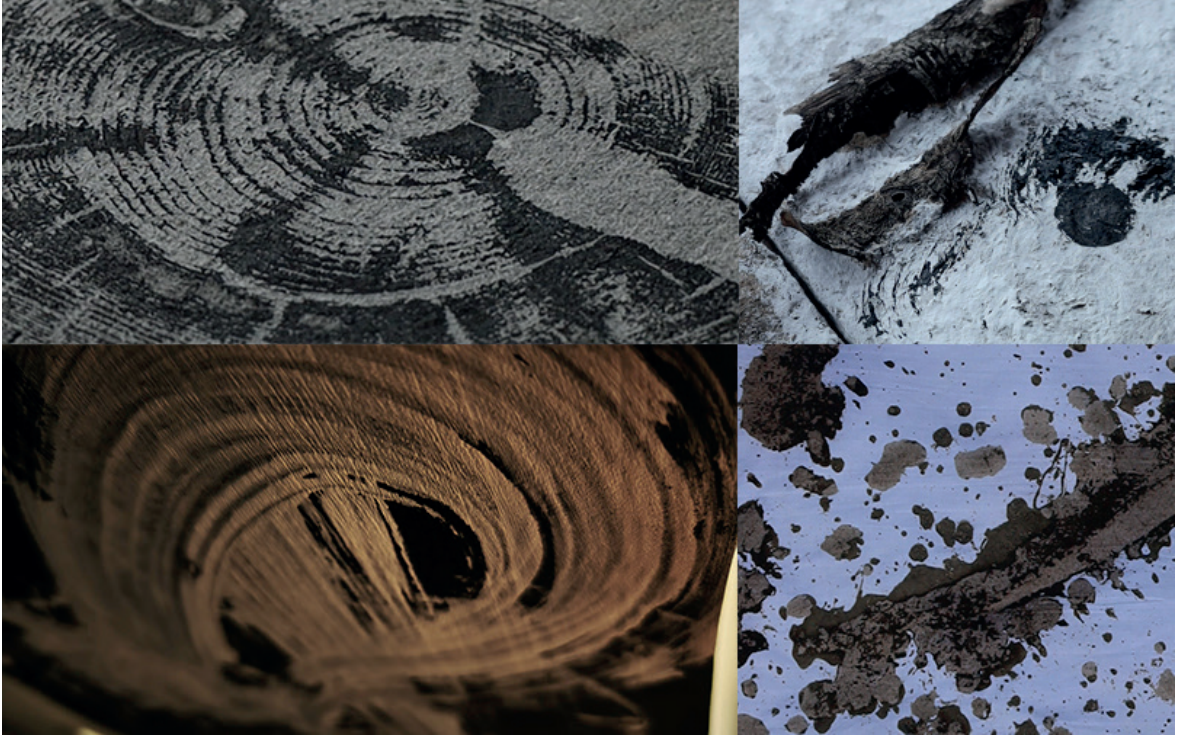
Görsel 74. Sanatçının hamilelik ve üretim süreci.

Videonun kavramsal altyapısı, her şeyin kusurlu güzelliğini ve geçiciliğini savunan Zen temelli wabi-sabi öğretisinin yanı sıra, sanatçının hayat amacını düşünmesini sağlayan ikigai kavramı üzerine temellenmektedir. Bu çalışmada ikigai, doğanın saflığı ve bir bebeğin dünyaya gelişiyle yeşeren saf sevginin varlığıyla kaligrafik yaratıma dönüşmesi olarak somutlaşmaktadır. Sanatçı için yaşamın merkezini oluşturan doğa ve bebek olgusu, kaligrafi uygulamalarına duyulan aşk ve derin bağ ile birleşerek videonun ana unsurunu meydana getirmektedir. Kâğıt yapımı, ahşap transfer baskı ve kâğıt hamuru oluşturma gibi el becerisi gerektiren incelikli süreçler, bu bütüncül sevginin ve sanatçının hayat amacının meditatif birer yansıması olarak ele alınmaktadır. Videoyu oluşturmak üzere hiçbir hikaye panosu çizilmemiş, eylemler tamamen doğanın ve bu yeni yaşam döngüsünün o anki içgüdüsel akışına bırakılarak gerçekleştirilmiştir (Görsel 75).



Görsel 75. Sanatçının anda kalarak, derin bağ ile üretme süreçleri.

Eser üretim süreci, doğanın döngüsel reaksiyonlarına, çevresel faktörlere ve anelik deneyiminin getirdiği manevi duyarlılığa karşı oldukça geçirgen bir yapıda kurgulanmıştır. Sonbaharda dökülen yaprakların yüzeye dönüşmesi, bir dal parçasının yüzeyde doğanın izini bırakması, toprak-su-hava elementlerinin sanatsal bir araç konumuna gelmesi, yağın karın toprak tarafından hızla emilişinin küresel ısınma gibi ekolojik sorunları düşündüren anlık bir eser hâline gelmesi ya da doğada rastlantısal bir şekilde bulunan ağaç kütüklerinin kendi enerjilerini transfer baskı yoluyla yüzeye aktarması; bu geçirgenliğin temel örnekleridir (Görsel 76). Bu bakış açısıyla sanatçı, doğaya dışarıdan müdahale eden bir özne olmaktan çıkarak, hayatının en temel iki merkezi olan bebeğinin ve doğanın sunduğu ilhamla, malzemelerle eşzamanlı ilerleyen bir aracı konumuna geçmiştir.



Görsel 76. Sanatçının doğanın döngüsellğine ve geçiciliğine verdiği reaksiyon.

Sonuç olarak “Yaratma Sancısı”, sanatçının varoluşsal döngüsü ile doğadaki malzemelerin sanatsal bir forma dönüşme gayretini aynı potada eriten bir video sanatı çalışmasıdır. Önceden kurgulanmış katı kuralların reddedildiği; varoluşsal bağların, sezgisel akışın ve doğanın sunduğu rastlantısallığın başrolde olduğu bu süreç, izleyiciyi doğanın kusurluluğu, geçiciliği ve yaratımın içerdiği o sancılı ama bir o kadar da dingin, sakin güzellik üzerine düşünmeye davet etmektedir.

SONUÇ

“Dışavurumcu Kaligrafide Deneysel Yaklaşımlar ve Ikigai Temalı Kaligrafi Uygulamaları” başlıklı bu araştırma; insanın kendi özünü ve varoluşsal amacını doğanın kendi döngüsel ritmi içinde arama gayretini, kaligrafinin dışavurumcu tarafıyla birleştirerek kapsamlı olarak teorik ve pratik bir zemin üzerinde incelemiştir. Doğanın kendi akışında, içsel dinamikleriyle ve müdahalesiz bir şekilde yenilenme biçimi; insanın hayattaki arzularını bir amaca (ikigai) dönüştürme süreciyle paralellik taşımaktadır. Bu bakış açısıyla tez süreci, içsel keşif, zihinsel bir rahatlama ve anı paylaşma pratiği olarak da ele alınmış, estetik form anlayışı zorunluluk oluşturmamıştır.

Araştırmada kaligrafinin geleneksel kurallarından sıyrılarak; soyut, performatif, zen odaklı meditatif, doğa ile etkileşimli ve kavramsal bir ifade biçimine dönüşümü; yirmi dört sanatçının eserleriyle ele alınmış; eserler, Nicolai Hartmann’ın “Ontolojik Tabakalar Görüşü” üzerinden ön yapı ve arka yapı anlamında analiz edilerek; eserin maddi/duyusal boyutu ile tinsel, ruhsal, anlamsal ve kültürel derinliği arasındaki ilişki ortaya konulmuştur. Araştırma sonucunda, incelenen eserlerdeki kaligrafik yaklaşımlara göre farklı kavramsal yönelimler tespit edilmiştir. Soyut kaligrafi pratiklerinde harflerin geleneksel formlarından çıkarılarak dilin anlamsal yükünden arındırıldığı; performatif yaklaşımlarda ise sanatçının kendi bedenini bir ‘beden sismografına’ dönüştürdüğü görülmüştür. Zen felsefesi odaklı meditatif çalışmalarda, nefes ve enerji aracılığıyla varoluşsal bir alana dönülerek sanatsal formun sanatçının iç dünyasını temsil ettiği anlaşılmaktadır. Öte yandan, doğayla etkileşimli kaligrafi örneklerinde sanatsal eylemin doğanın döngüsü, ritmi ve mekânsal dinamikleriyle bizzat etkileşim içinde olduğu; kavramsal kaligrafi eserlerinde ise performatif, zihinsel, ideolojik, psikolojik ve kültürel bir sorgulama alanı yaratıldığı sonucuna varılmıştır. Bu analizler, dışavurumcu kaligrafinin sadece bir yazı eylemi olmasından çıkarak, sanatçının anlık devinimini, ruh halini ve jestini bulunduğu yüzeye ve mekâna aktaran bütüncül bir eylem olduğunu göstermiştir.

Araştırmanın uygulama sürecinin felsefi özünü de doğanın organik yapısına teslim olma ve kusursuzluk kaygısının reddedilmesi fikri oluşturmaktadır. Söz konusu yaklaşım, araştırmanın temel dayanak noktalarından biri olan Uzak Doğu estetik felsefesinin (Wabi-Sabi) “sadece kusurlu olan güzeldir, sadece tamamlanmamış olan güzeldir ve sadece geçici olan güzeldir” üç temel ilkesiyle doğrudan örtüşmektedir.

Bu ilkeler doğrultusunda biçimlenen üçüncü bölümdeki deneysel yaklaşımlar, bir sonuç elde etme kaygısından çok, üretim ve yaratım sürecinin kendisine odaklanmıştır. Kâğıt yapımından, ahşap transfer baskıya, doğadan toplanan buluntu nesnelerle araç gereç üretilmesinden performatif kaligrafiye, kâğıt hamuru yapımından doğrudan buluntu nesne üzerine kaligrafiye kadar uzanan bu süreç; doğanın ve dünyaya yeni gelen bir bebeğin varlığının oluşturduğu derin sevgi bağının, dolayısıyla sanatçının kendi ikigaisinin dışavurumudur. Araştırmacı için hamilelik ve doğum sonrası süreçle tamamen iç içe geçen bu sanatsal üretim evresi, biyolojik bir varoluş çabası ile yaratım eyleminin aynı potada eridiği bir dönem olmuştur.

Uygulamalar sırasında hiçbir ön kurgu ya da hikaye panosu kullanılmamış; her şey doğanın o an sunduğu olasılıklarla içgüdüsel bir akışta gerçekleştirilmiştir. Mevsimsel değişimler, dökülen yapraklar, toprağın karı emiş biçimi ya da buluntu ahşap kütüklerin enerjisi, anlık olarak yüzeye aktarılmış; deneme yanılmalarla sonuca ulaşılmıştır. Toplamda bir adet sanatçı kitabı ve farklı ebatlarda on bir adet fiziki eserden oluşan on iki uygulamalık bu eserlerin sonucunda ortaya çıkan fiziksel yapıdan çok; süreçle gelen ruhsal devinim ön plana çıkmaktadır. Görünmeyen bu içsel süreç, yaratımın sancılı fakat dingin güzelliğini ve doğanın geçiciliğini belgeleyen “Yaratma Sancısı” başlıklı video sanatı ve merak uyandırıcı kısa tanıtım çalışmasıyla kayıt altına alınmıştır.

Araştırma sonucunda, ortaya çıkan eserler kaligrafiyi, harflerin estetik ve kurallı diziliminden çıkararak, insanın kusurlarını kucaklama, doğayla uyumlanma ve geçicilik içinde kendi yaşam amacını (ikigaisini) bulma serüvenine dönüştürmüştür. Yine araştırma sonucunda, dışavurumcu deneysel kaligrafi pratiklerinin, sanatçı ve izleyici için kusursuzluk beklentisini yıkan, yaşamın doğal ritmiyle bağ kurmayı sağlayan ve farkındalığı artıran güçlü bir meditatif araç olduğu ortaya konulmuştur. Bununla birlikte, kaligrafi uygulanan buluntu nesnelerin endüstriyel tasarıma dönüştürülme potansiyeli tespit edilmiş; söz konusu sanat disiplininin fonksiyonel bir nitelik kazanarak endüstriyel tasarıma dâhil edilmesi önerilmiştir.

KAYNAKÇA

Ali, W. (1997). *Modern Islamic art: Development and continuity*. University of Florida Press.

Alparslan, A. (2004). *Osmanlı hat sanatı tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.

Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Aoi Yamaguchi. Erişim: 20.12.2025. <https://www.aoiyamaguchi.com/portfolio/calligraton/>

Arte, U. (2021). *Umberto arte ile sanat i*. Destek Yayınları.

Ayaydın, A. (2016). Çeşitli yönleriyle çağdaş sanat akımları. Nobel.

Ayumi Shibata. Erişim: 18.12.2025. <https://www.ayumishibata.com/about>

Bassie, A. (2012). *Expressionism*. Parkstone International.

Batur, E. (1999). Modernizmin serüveni: bir “temel metinler” seçkisi. Yapı Kredi Yayınları.

Blair, S. S. (2006). *Islamic calligraphy*. Edinburgh University Press.

Brown, D. (2017). *Brown calligraphy*. Quill Skill Publishing.

Bulduk Türkmen, B. (2023). Kaligrafi ve lekecilik: Kaligrafide lekeci yorumlamalar. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 13(2), 435-450.

Brushmind. Erişim: 17.05.2026 <https://www.brushmind.net/zen-calligraphy-intensive>

Cavazzini, E. (2013). *Edvard Munch*. Plazzo Casati Stampa.

Chinadaily. Erişim: 23.05.2026. <https://govt.chinadaily.com.cn/s/202110/20/WS616f8d66498e6a12c1206de4/wang-donglings-solo-exhibition-explores-journey-of-chinese-calligraphy.html>

Crepaldi, G. (2004). *Art book: ekspresyonistler* (D. Kundakçı, Çev.) Dost Kitabevi.
Croce, B. (1994). *Estetik* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.

Çevik, S. (2012). *Emin Barın: yazı ve cilt sanatında bir usta*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Çığ, M. İ. (2023). *Yaşadım demek için ne yapmalı*. Tuhaf Yayınları.

de Bolla, P. (2012). *Art matters*. Harvard University Press.

Deneen, J. (2019, 12 Şubat). *A Conversation with Slovenian Calligrapher Loredana Zega*. [Blog yazısı]. Erişim: <https://rendezvouscalligraphy.org/en/blog/a-conversation-with-slovenian-calligrapher-loredana-zega>

Drogin, M. (1980). *Medieval calligraphy: its history and technique*. Dover Publications.

Elger, D. (1994). *Expressionism: a revolution in german art*. Taschen.

Engelbrecht, L. (2011). *Modern calligraphy & hand lettering*. Quarry Books.

Erden, O. (2012). *Modern sanat hakkında bilmeniz gereken her şey*. Tempo Dergi Yayını.

Erden, O. (2020). *Modern sanatın kısa tarihi*. Hayalperest Kitap.

Erkaya Öncel, M., Yüzbaşıoğlu, N., Ünlü, B. (2007). *Van Gogh*. Boyut Yayın Grubu.

Farthing, S. (2020). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Ferraro, C., & Stevens, J. (2020). *Kaligrafi ve tipografi el kitabı* (Ö. Ilık, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Fischer, N., & Moon, S. (2016). *What is zen? Plain talk for a beginner's mind*. Shambhala Publications.

Foster, H. (2004). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.

- Foucault, M. (2019). *Bu bir pipo değildir* (S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Foulquié, P. (1967). *Varoluş Felsefesi* (N. Topçu, Çev.). Hareket Yayınları.
- Foulquié, P. (1995). *Varoluşçuluk* (Y. Şahan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ganiz, S. (2004). *Yazı ve tasarımcıları*. Kastaş Yayınevi.
- Garcia, H., & Miralles, F. (2017). Ikigai japonların uzun ve mutlu yaşam sırrı. İndigo Kitap.
- Garcia, H., & Miralles, F. (2019). Ikigai uygulama rehberi japonların uzun ve mutlu yaşam sırrını hayata geçirin. İndigo Kitap.
- Garcia, H., & Miralles, F. (2020). *Shinrin-yoku: orman banyosu* (N. Turan, Çev.). İndigo Kitap.
- Goldberg, R. (2011). *Performance art: from futurism to the present* (3rd ed.). Thames & Hudson.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gompertz, W. (2019). *Pardon neye bakmıştınız?* (S. Evren, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Görk, R. (2001). Mimarlık ve endüstriyel tasarımda organik ve ekspresyonistlik eğilimler [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Grzymkowski, E. (2019). *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a sanat hakkında bilmeniz gereken her şey*. (O. Düz, Çev.). Say Yayınları.
- Gürcan, A. G. (2015). *Performans sanatı*. Tekhne Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt. (1980). *Japon kültürü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hanart TZ Gallery. (2023). Wang Dongling: Entangled energies [Exhibition information], Hanart TZ Gallery. Erişim: 19.12.2025. <https://www.hanart.com/exhibition/wang-dongling-entangled-energies/?lang=en>

Hanh, T. N. (2015). *The way out is in: the zen calligraphy of Thich Nhat Hanh*. Thames & Hudson.

Harris, D. (1995). *The art of calligraphy*. Dorling Kindersley.

Harrison, C., & Wood, P. (1992). *Art in theory 1900–1990: An anthology of changing ideas*. Blackwell.

Hartmann, N. (2024). *Estetik*. (T. Mengüşoğlu, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşılı, Çev.). De Ki Basım Yayım.

Heidi Marie Faessel. Erişim: 18.12.2025. <https://www.heidimariefaelles.com/about>

Hodge, S. (2016). *Beş yaşındaki çocuk bunu neden yapamaz: açıklamalı modern sanat* (F. C. Çulcu, G. Metin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Hodge, S. (2018). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (E. Gözğü, Çev.). Domingo.

Hodge, Susie. (2022). *Sanatın Kısa Öyküsü*. (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Hep Kitap Yayınları.

Hsu, K.-H. (2019). What is zen? Erişim: 17.03.2024. <https://www.zencalligraphy.com/page/1113/WahtlsZen>

INKstudio. (2018). Xu Bing 徐冰, Stone Path Series 石径系列. INKstudio. Erişim: 18.12.2025. <https://www.inkstudio.com.cn/exhibitions/30/works/artworks-2800-xu-bing-stone-path-series-2018/>

Jean, G. (2018). *Yazı insanlığın belleği* (N. Başer, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Julie Anne Sjaastad. (2019). Guide to Japanese calligraphy art. Time Out Tokyo. Erişim: 19.12.2025. <https://www.timeout.com/tokyo/art/guide-to-japanese-calligraphy-art>

Kandinsky, W. (2021). *Sanatta maneviyat üzerine* (G. Yıldız, Çev.). Yitik Ülke Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1911).

Kakinuma, K. (2025). Official artist profile. Koji Kakinuma Official Website. Erişim: 21.12.2025. <https://www.kojikakinuma.com/en/about/>

Klin, R. (2016). *Abstract expressionism for beginners*. For Beginners LLC.

Kr  llerM  ller(2019). Erişim: 25.05.2026. [https://krollermuller.nl/en/richard-long-from-the-river#:~:text=In%201984%20Richard%20Long%20\(Bristol,occasionally%20put%20on%20display%20again.](https://krollermuller.nl/en/richard-long-from-the-river#:~:text=In%201984%20Richard%20Long%20(Bristol,occasionally%20put%20on%20display%20again.)

Ku  uradi,  . (1997). *Sanata felsefeyle bakmak*. Ayra  Yayinevi.

Kutlu, F. M. (03.11.2016). Sanatçı Kitapları “Artist’s Books”. Erişim: 07.12.2019. <https://www.sanatduvari.com/sanatci-kitaplari-artists-books/>

Lach, D. (2014). *Calligraphy: A book of contemporary inspiration*. Thames & Hudson.

Lampe, A., & Ch  roux, C. (2012). *Edvard Munch: The modern eye*. Tate.

Laozi. (2016). *Tao te ching*. (S.   zbey,  ev.).     Bankası K  lt  r Yayınları.

Little, Stephen. (2009). *  zmler: Sanatı anlamak*. Yem Yayınları.

Longhurst, E. N. (2018). *A little book of japanese contentments: Ikigai, forest bathing, wabi-sabi and more*. Chronicle Books LLC.

Luck, M. (2020). *Ikigai: The japanese art for finding happiness and the meaning of life*. Independently Published.

Lynton, N. (2015). *Modern sanatın   yk  s  * (C.   apan, S.   ziş,  ev.). Remzi Kitabevi.

Margolin, V. (2015). *World history of design: Prehistoric times to world war i*. Bloomsbury Academic.

Marzona, D. (2005). *Conceptual art (basic art series)*. Taschen.

Masuno, S., Goldhawk, H., & Goldhawk, Z. (2019). *Zen: The art of simple living*. Penguin Books.

Mediavilla, C. (1996). *Calligraphy: From calligraphy to abstract painting*. Scirpus Publications.

Mitsubishi, Y. (2018). *Ikigai: Giving every day meaning and joy*. Kyle Books.

Mogi, K. (2017). *The little book of ikigai: The secret japanese way to live a happy and long life*. Quercus Books.

Monica Dengo. Erişim: 02.04.2026. <https://www.monicadengo.com/about/about-me.html>

Museutapies. Erişim: 01.05.2026. <https://museutapies.org/wp-content/uploads/2023/03/03-Biografia-4-ANG.pdf>

Nakajima, H. (2020). Artist/Calligrapher. Erişim: 27.05.2026. <https://www.nakajimahirokyu.com>

Nietzsche, F. (2021). *Putların alacakaranlığı* (S. Karaduman, Çev.). Halk Kitabevi.

Nietzsche, F. (2022). *Tragedyanın doğuşu* (M. Tüzel, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Oggusto. (11.08.2025). Jackson Pollock: Hayatı, eserleri ve bilinmeyenleri. Erişim: 15.12.2025. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatici/jackson-pollock-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>

Okakura, K. (1964). *The book of tea*. Dover Publications.

Öncel, M. (2004). *Resim ve heykelin öyküsü*. Boyut Yayın Grubu.

Petts, T. (2021). *Mindfulness and traditional chinese zen arts: The way of calligraphy, painting, kung fu, and tea*. Daoscape.

Phillips, S. (2016). *İzmler: modern sanatı anlamak* (D. N. Özer, Çev.). Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Pierre Boulez Saal. Erişim: 29.05.2026. <https://www.boulezsaal.de/en/online/arabic-music-days/exhibition-nja-mahdaoui>

Plum Village. (t.y.). Plum Village shop. Erişim: 25. 05.2025. <https://plumvillage.shop/>

Portland Society for Calligraphy. (2019). Portland Society for Calligraphy: 50 years.

https://portlandsocietyforcalligraphy.org/wp-content/uploads/2022/07/PSC_50_years_book_4-12-19-copy-3-RESIZED.pdf

Public Delivery. Erişim: 31.05.2026. <https://publicdelivery.org/shirin-neshat-speechless/>

QuillSkill. (2026). Glass art calligraphy by Denis Brown. Erişim: 22.12.2025. <https://quillskill.com/glass>

Read, H. (2014). *Sanatın anlamı* (N. Asgari, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. Remzi Kitabevi.

Rosenberg, H. (1952). The American action painters. *Art news*, 51(8), 22-23.

Roth, M. L. (2019). *Mimarlığın öyküsü*. Kabalcı Yayıncılık.

Sakamoto, M. (2023). *Zen in the garden*. Scribe UK.

Shepherd, M. (2011). *Learn world calligraphy*. Clarkson Potter.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. (2006). Japanese Zen Buddhist philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/japanese-zen/>

Stevens, J. (2013). *Scribe: Artist of the written word*. John Neal Bookseller.

Stevens, J. (2022). *The art of budo: The calligraphy and paintings of the martial arts masters*. Shambhala Publications.

Sözen, M. & Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Sundaram Tagore Gallery. Erişim: 26.04.2026. <https://www.sundaramtagore.com/artists/golnaz-fathi>

Taşcıoğlu, M. (2020). *Bir görsel iletişim platformu olarak mekân*. Dost Kitabevi.

Tortorolo, A. (2000). *Art book: Van Gogh* (B. Akkoyunlu, Çev.). Dost Kitabevi.

Tunalı, İ. (1989). *Estetik*. Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2014). *Çağdaş sanat felsefesi*. Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Güncel Türkçe sözlük. Erişim: 21.12.2025. <https://sozluk.gov.tr>

Türkmüt, E. (2016). Dışavurumcu Dans. *Sempatik Dans Dergisi*. Erişim: 11.12.2023. <https://www.tiyatrohane.net/blog/eceturkmüt-dans>

Uygungöz, M. (2025). Harflerin ressamı “Etem Çalışkan” İle Zamanın İzinde. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 15(Özel sayı), s. 53-73.

Ünsal, M. S. (2016). Türkiye’de Kaligrafi ve Serdar Kipdemir. *Mehmet Süha Ünsal’a ait 2015-16 Bahar Yarıyılı dersi final notları* (35 sayfa, teksir). Bilkent Üniversitesi Tarih Bölümü, Ankara.

Ünver, M. (2003). *Kaligrafi: Güzel yazı sanatı*. Asil Yayın Dağıtım.

Üzlikcan, B. B. (2017). Çağdaş Türk resminde soyut ifade biçimi olarak kaligrafinin kullanımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(29), 469-484.

Wolf, M. (2017). *Proust ve mürekkepbalığı “okuyan beynin bilimi ve hikayesi”* (F.B. Aydar, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları. (2007).

Wolf, N. & Grosenick, U. (2006). *Expressionism*. Taschen.

Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve özdeşleyim* (Çev. İ. Tunalı). Remzi Kitabevi.

Xu Bing Studio. (2001). The Living Word, installation detail. Erişim: 20.12.2025. <https://www.xubing.com/en/work/details/186?year=2001&type=year>

Xu Bing Studio. (2022). Work detail: Shanghai Library East installation. Erişim: 20.12.2025. <https://www.xubing.com/en/work/details/695?year=2022&type=year#695>

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Zhang Huan. Erişim: 12.05.2026. http://www.zhanghuan.com/worken/info_71.aspx?itemid=962&parent&lcid=193

EKLER

Ek 1: Makale Yayın Bilgisi

Sanat ve Tasarım Dergisi, 2025; (20. Yıl Armağan Sayısı | 35): 43-63 / Araştırma Makalesi
e-ISSN 2149 - 6595

THAY VE ALOK'UN FELSEFİ BAKIŞ AÇISI İLE ZEN SANATINDA DIŞAVURUMCU KALİGRAFİK YAKLAŞIMLAR

WITH THE PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE OF THAY AND ALOK
EXPRESSIONIST CALLIGRAPHIC APPROACHES IN ZEN ART

Öğr. Gör. Gözde Aslan
Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar,
Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Grafik Tasarımı Bölümü

Prof. Serdar Pehlivan
Hacettepe Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Grafik Bölümü.

ORCID ID: 0000-0001-7526-3161

ORCID ID: 0000-0002-5850-9112

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 31 Temmuz 2024 · YAYIMA KABUL TARİHİ: 27 Kasım 2024

Öz

Kaligrafi sanatçılarının bilinç altındaki durumları ve kendi iç dünyalarını zen sanat formlarından biri olan kaligrafi ile dışa vurma eğilimi vardır. Araştırmanın amacı, zen ustası Hsu Kwang-han ile Thich Nhat Hanh'nin felsefi bakış açılarını en iyi yansıtan kaligraflarının dışavurumcu tarafını ele almak, zen kaligrafisini ve dayandığı felsefeyi seçilmiş uygulamalar üzerinden incelemektir. Bu makalede nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmış ve eser analizi yapılmıştır. Araştırmada her iki sanatçıdan üçer zen kaligrafisi ön yapı – arka yapı kategorisi ile değerlendirilmiş, sonuçta zen sanatçılarının eserlerini oluşturma aşamalarında kendilerinin ve izleyicilerinin doğru nefes ile bilinçli farkındalığı artırma hedefleri olduğu görülmüştür.

Abstract

Calligraphers tend to express their subconscious states and inner worlds through calligraphy, one of the Zen art forms. The purpose of this research is to address the expressive side of the calligraphy of Zen masters Hsu Kwang-han and Thich Nhat Hanh, which best reflects their philosophical perspectives, and to examine Zen calligraphy and its underlying philosophy through selected practices. In this article, document analysis, one of the qualitative research methods, was used and artifacts were analysed. The research evaluated three Zen calligraphies by both artists under the category of front structure - back structure. The results show that Zen artists aim to increase their own and their audience's awareness through correct breathing during the creation phase of their works

Anahtar Kelimeler: Zen Sanatı,
Dışavurumcu Kaligrafi, Performans Sanatı,
Alok Hsu Kwang-han, Thich Nhat Hanh.

Key Words: Zen Art, Expressive
Calligraphy, Performance Art, Alok Hsu
Kwang-han, Thich Nhat Hanh.

* Aslan, G., Pehlivan, S. (2025). Thay ve Alok'un Felsefi Bakış Açısı ile Zen Sanatında Dışavurumcu Kaligrafik Yaklaşımlar. Sanat ve Tasarım Dergisi, (20. Yıl Armağan Sayısı | 35), 43-63.

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

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

23.07.2026

Gözde ASLAN

Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

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

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

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

ETİK BEYANI

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

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

beyan ederim.

23.07.2026

Gözde ASLAN

SANATTA YETERLİK ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: DIŞAVURUMCU KALİGRAFİDE DENEYSEL YAKLAŞIMLAR VE IKIGAI TEMALİ KALİGRAFİ UYGULAMALARI

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
14.07.2026	237	424.703	30.06.2026	%2	3611229098

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (23/07/2026)

Gözde ASLAN

Öğrenci No: N19248464

Anasanat Dalı: Grafik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	✓		

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Prof. Serdar PEHLİVAN

PROFICIENCY IN ART ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: **EXPERIMENTAL APPROACHES IN EXPRESSIVE CALLIGRAPHY AND CALLIGRAPHIC PRACTICES BASED ON THE CONCEPT OF IKIGAI**

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
14.07.2026	237	424.703	30.06.2026	%2	3611229098

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (23/07/2026)

Gözde ASLAN

Student No: N19248464

Department: Grafik

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

Professor, Serdar PEHLIVAN

