

T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

JACKSON POLLOCK 'UN EYLEM RESMİ VE DRIPPING
ÜSLUPSAL TAVRI İLE TÜRK EBRU SANATI TEKNİKLERİNİN
KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Şükriye AKSOY BAHŞI

Danışman
Prof. Dr. Mahmut ÖZTÜRK

BOLU-2018

YÜKSEK LİSANS TEZİ ONAY FORMU

Şükriye AKSOY BAHŞI tarafından hazırlanan Jackson Pollock'un "Eylem Resmi" ile "Dripping" üslupsal tavrı ile Türk Ebru sanatı teknikleri benzerlik ve farklılıklarının incelenmesi" başlıklı çalışma jüri tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Eğitimi Bilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir. .../.../2018

Jüri Üyeleri

Akademik Unvan, Adı ve SOYADI

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Mahmut ÖZTÜRK

Üye : Doç. Dr. Aylin BEYOĞLU

Üye : Yrd. Doç. Dr. Meral PER

Üye (Yedek) : Prof. Dr. Alparslan Uçar

Üye (Yedek) : Yrd. Doç Dr. Mehtap KODAMAN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nün Onayı

Prof. Dr. Türkan ARGON

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

Etik İlkelerle Uyulduğuna İlişkin Beyan

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum, “Jackson Pollock’un “ Eylem Resmi” ve “Dripping” üslupsal tavrı ile Türk Ebru sanatı tekniklerinin karşılaştırılarak incelenmesi ” başlıklı çalışmanın yazılmasında bilimsel ve etik kurallara uyduğumu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda atıfta bulunduğumu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim. .../.../2018

Şükriye AKSOY BAHŞI

İTHAF



Oğlum Toprak Yiğit'e

TEŞEKKÜR

Beni yüreklendirerek daima destek olan Prof. Dr. Mahmut ÖZTÜRK' e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bana olan inançlarını hiç kaybetmeyen ve hep yanımda olduklarını bildiğim annem Şeref AKSOY, babam Sabahattin AKSOY, eşim Erdem BAHŞI ve oğlum Toprak Yiğit BAHŞI' ya teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

Etik İlkelere Uyulduğuna İlişkin Beyan	i
İTHAF.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
RESİMLER DİZİNİ	i
KISALTMALAR DİZİNİ.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
I.BÖLÜM.....	1
1.Giriş.....	1
1.1.Problem.....	4
1.2.Alt Problemler	4
1.3. Araştırmanın Amacı	5
1.4. Araştırmanın Önemi	5
1.5.Sayıtlılar	5
1.6.Sınırlılıklar.....	6
1.7. Tanımlar	6
II. BÖLÜM	8
2.Kavramsal Çerçeve ve Konuyla İlgili Literatür	8
2.1.Eylem resmi ve Dripping’in Doğuşu ve Gelişim Süreci	8
2.1.1. Soyut sanat nedir?	8
2.1.2. Soyut dışavurumculuğun doğuşu ve gelişim süreci.....	9
2.1.3. Soyut Dışavurumcu Jackson Pollock ile Eylem resmi ve Dripping	22
2.1.3.1. Jackson Pollock hayatı	22
2.1.3.2. Jackson Pollock ve Eylem Resmi ile Dripping Uygulamalarının İncelenmesi	27
2.2.Geleneksel Ebru Sanatı.....	34
2.2.1.Ebru nedir?.....	34
2.2.2.Geleneksel Ebru Sanatı Tarihçesi	35
2.2.3.Geleneksel Ebru Sanatı Kullanılan Malzemeler ve Yapım Aşamaları.....	39

2.2.3.1.Kullanılan Malzemeler	40
2.2.3.2.Ebru sanatı Yapılış Aşamaları ve Teknikleri	46
2.2.4.Ebru Sanatı Teknikleri ve Uygulama Biçimleri	49
2.2.4.1.Battal Ebru	49
2.2.4.2.Gelgit Ebru	51
2.2.4.3.Şal Ebru	52
2.2.4.4.Taraklı ebru	53
2.2.4.5.Bülbülyuvası	54
2.2.4.6.Kumlu ebru.....	55
2.2.4.7.Hafif ebru	56
2.2.4.8.Akkase ebru.....	56
2.2.4.9.Yazılı ebru	57
2.2.4.10.Hatip Ebru	59
2.2.4.11.Hatip-i Mütenevvia	60
2.2.4.12.Çift Baskılı Ebru	61
2.2.4.13.Çiçek ebrusu.....	62
2.2.4.13. 1. Lale ebrusu	63
2.2.4.13.2. Karanfil ebru.....	64
2.2.4.13.3. Menekşe ebru.....	65
2.2.4.13.4. Gül ebru	66
2.2.4.13.5. Papatya ebru	67
2.2.4.13.6. Sümbül ebru.....	68
2.2.4.13.7. Gelincik ebru	69
III. BÖLÜM	70
3. Yöntem.....	70
3.1. Araştırmanın Modeli	70
3.2. Evren.....	70
3.3. Örneklem	71
3.4. Verilerin Toplanması.....	71
3.4. Verilerin Analizi	71
IV. BÖLÜM.....	72
4. Bulgular ve Yorumlar	72

4.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular	72
4.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular	77
4.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular	78
4.5. Araştırmanın Altıncı Beşinci Problemine İlişkin Bulgular	81
V. BÖLÜM	84
5.1. Tartışma.....	84
5.2.Sonuç ve Öneriler.....	87
KAYNAKÇA.....	93



RESİMLER DİZİNİ

Resim 2.1. Claude Monet, Saman Balyaları – 1891.....	10
Resim 2.2. Kandinsky'nin “Kompozisyon 7”, 1913.....	11
Resim 2. 3. Van Gogh, Selvilerle Mısır Tarlası, 1889.....	13
Resim 2. 4. Pablo Picasso, “Dostluk”, 1908.....	14
Resim 2. 5. Salvador Dali, “Belleğin Azmi”, 1931.....	15
Resim 2. 6. Edvard Munch, “Çılgılık”, 1895.....	16
Resim 2. 7. Franz Kline, “2 Numaralı Resim”, 1954.....	18
Resim 2. 8. Jackson Pollock, “Mavi Direkler”, 1953.....	19
Resim 2. 9. Hans Namuth, “ Jackson Pollock”, 1950.....	20
Resim 2. 10. Jackson Pollock’un atölyesinden bir fotoğraf.....	21
Resim 2. 11. Jackson Pollock, “Gizli Muhafızlar”, 1943,.....	22
Resim 2. 12. Jackson Pollock’un atölyesinden bir fotoğraf.....	23
Resim 2. 13. Jackson Pollock’un atölyesinden bir fotoğraf.....	24
Resim 2. 14. Jackson Pollock, “Büyük Ayının yansıması”, 1947.....	26
Resim 2. 15. Jackson Pollock, “Numara 1A”, 1948.....	28
Resim2.16. Jackson Pollock, “Sonbaharın Ritmi Numara 30”, 1950.....	31
Resim 2. 17. Lale Ebru Uygulama Örneği.....	48
Resim 2. 18. Lale Ebru Uygulama Örneği.....	48
Resim 2. 19. Lale Ebru Uygulama Örneği.....	48
Resim 2. 20. Lale Ebru Uygulama Örneği.....	48

Resim 2. 21. Şükriye Aksoy Bahşı, Battal Ebru Örneği, 2017.....	43
Resim2. 22. Şükriye Aksoy Bahşı, Gelgit Ebru Örneği, 2017.....	44
Resim2. 23. Şükriye Aksoy Bahşı, Şal Ebru Örneği, 2017.....	45
Resim2. 24. Şükriye Aksoy Bahşı, Taraklı Ebru Örneği, 2017.....	46
Resim 2. 25. Şükriye Aksoy Bahşı,Bülbül Yuvası Ebru Örneği, 2017.....	47
Resim 2. 26. Şükriye Aksoy Bahşı, Kumlu Ebru örneği, 2017.....	48
Resim 2. 27. Şükriye Aksoy Bahşı, Hafif Ebru Örneği, 2017.....	49
Resim 2. 28. Şükriye Aksoy Bahşı, Akkase Ebru Örneği, 2017.....	50
Resim 2.29. Şükriye Aksoy Bahşı, Yazılı Ebru Örneği, 2017.....	51
Resim 2.30. Şükriye Aksoy Bahşı Yürekli Hatip Ebru Örneği, 2017.....	52
Resim 2.31. Şükriye Aksoy Bahşı Hatip Ebru Örneği, , 2017.....	52
Resim 2.32. Şükriye Aksoy Bahşı, Hatip-i Mütenevveria Ebru Örneği, 2017.....	53
Resim 2.33. Şükriye Aksoy Bahşı, Çift Baskılı Ebru Örneği, 2017.....	54
Resim 2.34. Şükriye Aksoy Bahşı, Çiçek Ebru Örneği, 2017.....	55
Resim 2.35. Şükriye Aksoy Bahşı, Lale Ebru Örneği, 2017.....	56
Resim 2.36. Şükriye Aksoy Bahşı, Karanfil Ebru Örneği, 2017.....	57
Resim 2.37. Şükriye Aksoy Bahşı, Menekşe Ebru Örneği, 2017.....	58
Resim 2. 38. Şükriye Aksoy Bahşı, Gül Ebru Örneği, 2017.....	59
Resim 2. 39. Şükriye Aksoy Bahşı, Papatya Ebru Örneği, 2017.....	60
Resim 2. 40. Şükriye Aksoy Bahşı, Sümbül Ebru Örneği, 2017.....	61
Resim 2. 41. Şükriye Aksoy Bahşı, Gelincik Ebru Örneği, 2017.....	62
Resim4.1. Jackson Pollock dripping uygulama anı.....	73
Resim4.2. Ebru uygulama anı.....	74
Resim4.3. Jackson Pollock, “Yaz zamanı Numara 9A”, 1948.....	76
Resim4.4. Şükriye Aksoy Bahşı, Battal Ebru, 2017.....	76
Resim4.5. Jackson Pollock, Numara 8, 1949.....	77

Resim4.6. Jackson Pollock dripping uygulama anı.....	79
Resim4.7. Ebru uygulaması.....	80
Resim4.8. Tarak Ebru uygulama anı	81
Resim4.9. Gelgit Ebru uygulama anı.....	81
Resim4.10. Battal Ebru uygulama anı.....	81
Resim4. 11. Jackson Pollock, 5 Numara, 1948.....	83
Resim4.12. Jackson Pollock, 1 Numara, 1948.....	83
Resim4. 13. Jackson Pollock, 1 Numara, 1950.....	84

KISALTMALAR DİZİNİ

Agy : Adı geçen yayın

Akt : Aktaran

bknz . : Bakınız

y y. :Yüzyıl

M. Ö. : Milattan önce

Syf. : Sayfa

TÜBİTAK: Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu

TDK : Türk Dil Kurumu

vb. : Ve benzeri

ÖZET

JACKSON POLLOCK 'UN EYLEM RESMİ VE DRIPPING ÜSLUPSAL TAVRI İLE TÜRK EBRU SANATI TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ

AKSOY BAHŞI, Şükriye

Yüksek Lisans Tezi

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Resim iş Eğitimi Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mahmut ÖZTÜRK

Şubat, 2018-viii+100 Sayfa

Jackson Pollock’ un “Eylem Sanatı” ve “Dripping” üslupsal tavrı ile Türk Ebru sanatının; üslup, teknik, oluşum süreci, sınırlılık ve estetik bağlamda incelenerek çağdaş ile geleneksel sanat arasındaki benzerlik ve farklılıklarının karşılaştırılarak incelenmesi araştırmanın temel amacıdır.

Araştırmada Jackson Pollock’ un “Eylem Sanatı” ve “Dripping” üslupsal tavrını sergilediği eserlere literatür taraması yapılarak; ebru sanatı tekniklerinin incelendiği eserlere ise araştırmacının bireysel çalışmaları kullanılarak, karşılaştırma yapılmak amacı ile incelenmiştir.

Araştırma altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Problem cümlesi, alt problemler, araştırmanın önemi, amacı ve sınırlılıklarından oluşmaktadır. İkinci bölümde, soyut sanat, soyut dışavurumun doğuşu; araştırmaya konu olan Jackson Pollock’un eylem resmi ve dripping uygulamaları ile ebru sanatının kavram ve literatür taramasına değindikten sonra, kullanılan malzeme ve tekniklerinin uygulama çeşitlerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde, araştırmanın yöntemi, araştırma modeli, evren ve örnekleme ele alınarak veri toplama teknikleri ile sıralandırılmıştır. Dördüncü bölüm olan; Bulgular ve Yorumlar kısmında araştırmanın alt problemleri altı başlıklar altında cevaplandırılmıştır. Beşinci ve son bölüm olan öncelikle tartışma başlığın altında yapılan karşılaştırılma ele alınmıştır. Sonuç ve öneriler kısmında ise Türk ebru sanatı ile eylem resmi ve dripping’in karşılaştırılan yönleri değerlendirilmiştir.

Geleneksel süsleme sanatlarından ebru ile eylem resmi ve dripping uygulamalarının soyut olarak nitelendirilen imgeleri barındırıyor olmaları sebebiyle kullanılan tekniklerin benzer özelliklere sahip oldukları düşünülmektedir. Ancak Pollock'un çağdaş dünya sanatına en büyük katkısı olan eylem resmi ve dripping uygulamalarının özgün bireysel bir üslupla ortaya çıkması, ebru sanatın geleneksel katı kurallara olan bağlılığı, temel bir farklılığın varlığını ortaya koymaktadır. Oluşum süreçlerinin tarihsel açıdan da farklılık göstermesinin yanı sıra oluşturma sırasındaki dökme ve damlatma uygulamaları ile benzer teknik özellikleri kullandıkları görülebilmektedir. Pollock'un dripping uygulamaları sırasında kullandığı bilinçli, devinimsel ve dinamik el ve kol hareketleri, ebruzenin geleneksel kurallar ve malzeme ile daha önce belirlenmiş olan ebru boyalarını tekne yüzeyi ile buluşturduğu dökme işlemlerinin biçimsel anlamda benzer yanlara sahip olduklarını düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ebru sanatı, Eylem resmi, Dripping, Jackson Pollock, Görsel Sanatlar Eğitimi

ABSTRACT

COMPARATIVE INVESTIGATION OF JACKSON POLLOCK 'S ACTION PAINTING AND DRIPPING STYLE AND THE TURKISH MARBLING ART TECHNIQUES

AKSOY BAHŞI, Şükriye

Master's Thesis

Education of Fine Arts

Department of Art Teaching

Thesis Advisor: Prof. Dr. Mahmut ÖZTÜRK

February, 2018-viii+ 117 Pages

This study aimed to identify the similarities and differences between modern and traditional art by examining Jackson Pollock's "Action Painting" and "Dripping" style and "Turkish Marbling Art" in terms of style, technique, formation process, limitations and aesthetics.

The study compared Jackson Pollock's works on "Action Painting" and "Dripping" style obtained via literature review and the works of Turkish Marbling Art based on the individual work of the researcher.

The study includes six sections. The first section is composed of the problem statement, sub problems, the significance of the current study, its purpose and limitations. The second section addresses abstract art, birth of abstract expressions, concepts and literature reviews related to Jackson Pollock's action painting and dripping practices and the marbling art followed by types of practices related to materials and techniques. The third section includes the method, research model, universe and sample of the study and discusses the data collection techniques. The fourth section, Findings and Interpretations, provides answers to the sub problems under six headings. The fifth and last section, Discussion, addresses the comparisons undertaken in this study. Results and Suggestions include the assessment of the comparative aspects between Turkish Marbling Art and "Action Painting" and "Dripping" style

The fact that marbling art, a traditional decorative art and action painting/dripping practices both have abstract images makes one think that the techniques used in marbling and action painting have similar features. However, there is a basic difference since action painting/dripping practices of Pollock which are his most fundamental contributions to modern world of art have been created with an authentic individual style and marbling is committed to strict traditional rules. Pollock's conscious, kinetic and dynamic hand and arm movements used during dripping and the marbling artist's act of sprinkling and brushing which is used to bring the marbling

paint (predetermined according to traditional rules and materials) together with the marbling board show that they are stylistically similar.



Key Words: Marbling Art, Action Painting, Dripping, Pollock, Visual Arts Education

I.BÖLÜM

1.Giriş

“Doğa kendi biçimini kendi amacı için, sanat, kendi biçimini kendi amacı için yaratır” (Turani, 2003). Doğanın kendi amacı için yarattığı somut imgeler dünyasını taklit etmeyi terk eden çağdaş sanat 20.yy da ki soyut eğilimleri ile kendi imgeler dünyasını yaratmaya başladığı düşünülmektedir. Böylece klasik estetik yargıların ve topluma mesaj verme kaygılarının ötesinde yaratıcı özgün yeni bir sanat dili oluştuğu söylenebilmektedir.

Soyut sanatın ortaya çıkması ile doğayı taklit etmekten ziyade duyguların dışavurumunu farklı malzeme ve teknikleri kullanarak ele alan sanatçılar çağdaş sanat tarihinde yerini almışlardır. Çeşitli akımlara dahil olmanın yanı sıra bireysel tavırlarını da ortaya koyan sanatçıların çağdaş sanat tarihine yön verdiği düşünülmektedir.

Soyut sanat; yapıtın doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlememesi anlayışı. Modern sanat çok büyük oranda soyut anlayışa yöneliktir. İlk gerçek soyut resimlerin 1910’lar da Kandinsky tarafından yapıldığı söylenebilse de aslında soyut eğilimler sanatta tarih boyunca hep var olmuştur (Sözen ve Tanyeli, 2010).

Kandinsky (2013); “ Yalnızca gerçek sanatçılara değer veririm onlar bilinçli ya da bilinçsiz şekilde, içsel yaşamlarını tümüyle özgün biçimde ifade eder, yalnızca bu amaca ulaşmak için çalışırlar” demiştir. Soyut sanatı ifade tarzı olarak benimseyen sanatçıların, somut dünyanın sunduğu imgeleri tekrar etmeyi reddederek kendi sezgileri ile yeni bir dünya oluşturmalarını daha değerli gördüğünü ifade ettiği düşünülmektedir.

Sanatçının, duygu ve sezgileri ile yarattığı soyut imgelerin bilinen herhangi bir gerçeğe karşılık gelmeyecek farklılıkta olanın değer gördüğü yeni ve özgün bir sanat dilinin oluşumunun temelinde önemli sebeplerin varlığı bilinmektedir. 20. yy.’ da yaşanan dünya savaşları öncesi oluşan endüstri çağının, içe kapanıklık ve ruhsal birikimlere neden olduğu bilinmektedir. Bu durumun çağdaş sanat da farklı

yaklaşımların ortaya çıkmasını sağladığı düşünülmektedir. Yeni sanat yaklaşımlarının, insanların içinde bulunduğu çağın sosyokültürel, sosyoekonomik değişimlerle var olan dünyadan uzaklaşmasının bir sonucu olduğu da söylenebilmektedir. Böylece sanatçıların, tüm ruhsal birikimlerinin tetiklemesi ile bilinen sanat anlayışlarından farklı, özgün üslupsal tavırları ile dışavurumsal çalışmalara yöneldikleri de düşünülmektedir.

Birey ve kitle bilinçaltılarının modern sanata etkisi, 19. yy. 'ın son çeyreği ile 20. yy.'ın ilk çeyreği arasındaki dönem sanatçıları için ön plandaydı. O dönemdeki sanatçılar kendi rüya yorumlarını ve bilinçaltı derinliklerini keşfedip bunu ruhsal dünyasına özgü bir ifadeyle, "monologue interieur" yani; kendiyle konuşması olarak anlatıyordu (Turani, 1998).

Yaratıcı bireysel tavrını özgürce ortaya koyan sanatçıların, duyguları ve sezgileri ile algıladıklarını, dışavurumsal olarak ifade ettikleri düşünülmektedir. Bu ifade tarzı dışavurumculuk akımının farklı gruplara ayrılmasına da sebep olduğu söylenebilmektedir. Gruplara ayrılan Dışavurum akımı sanatçıların bireysel tavırları ile de sanat dünyasına yön verdikleri düşünülmektedir.

20. yy boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur (Antmen, 2009).

Soyut dışavurumculuk akımının içerisinde yer alan sanatçıların özgürce biçimde, bireysel özgün tavırlarını sergilemelerin de sanatın merkezinin değişmesinin etkili olduğu düşünülmektedir. Yaşanılan dünya savaşlarla birlikte gelen baskılar sonunda sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınmıştır. ABD'nin özgürlükçü sanat politikası sanatçıların bireysel tavırlarını ortaya koymalarını da sağlamıştır. Jackson Pollock 'da bu sanatçılardan bir tanesidir. Pollock Avrupa da başlayan soyut dışavurum akımına eylem resmi uygulamaları dripping tekniği ile önemli bir katkıda bulunmuştur.

Eylem resmi ve dripping üslupsal tavrı, Pollock'un günümüz sanatına tarihine sunduğu en önemli ve etkileyici katkısıdır. Avrupa'da ortaya çıkmış olan Soyut Dışavurumcu akıma, ABD'nin sunduğu olanaklarla birlikte ortaya çıkarak ilk katkısı olma özelliğini taşıyan eylem resmi herhangi bir ön hazırlık ya da eskiz çalışmasına ihtiyaç duymadan gerçekleştirilmekte olduğu bilinmektedir. Eylem resmi ve dripping uygulamalarının; sanatçının bilinçli el kol hareketleriyle bilinçaltının dışavurumu olduğu düşünülmektedir. Pollock'un akıttığı, damlattığı ya da döktüğü boyaların şövaleden alıp yere serdiği tuval yüzeyinde bıraktığı izdüşümünün çağdaş sanat tarihinde önemli bir yeri olduğu söylenebilmektedir.

Şövale resmini terk ederek büyük boyutlu duvar resimlerine geçen Pollock, boyaların yüzeyin her yerinde neredeyse eşit dağılımından ötürü çalışmaları All Over (Tüm Yüzey) resmi olarak da adlandırılmıştır. All Over ve Dripping tekniğiyle resim sanatına iki büyük yenilik getirmiştir. “Bu resim türünün bu kadar yayılmasında ve başarılı olmasında da en büyük etkenlerden biri de kuşkusuz sanatçı Jackson Pollock’tur” (Ötgün, Cebail, Bolat, Evren, Aktaran; Öztürk,2012).

Soyut resmin, tarihsel süreç de uğradığı değişim Pollock’la birlikte yeni bir tekniğe de sahip olduğu düşünülmektedir. Pollock’un eylem resmi ve dripping uygulamaları modern sanat tarihine yaptığı en önemli katkısı olduğu da söylenebilmektedir. Sanatçının üretim sürecinin merkezinde olduğu eylem resmi ile dripping uygulamalarında, Pollock’un klasik estetik yargıları ve topluma mesaj verme kaygılarını da ortadan kaldırdığı düşünülmektedir.

Pollock’un eylem resmi ve dripping uygulamalarındaki dökme damlatma tekniği ile geleneksel Türk ebru sanatında ki uygulama yöntemlerinin benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir. Bu düşünceden yola çıkarak, 20. yy. modern sanat tarihinde önemli bir yer tutan Pollock’un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrının geçmişi 500 yıl önceye dayanan geleneksel Türk süsleme sanatlarından ebru ile karşılaştırılabilir olduğu düşünülmüştür.

Geleneksel süsleme sanatlarından ebru; Yoğunlaştırılmış su yüzeyine damlatılan ya da serpilerek özel boyalar üzerine bir tabaka kâğıda yatırılarak gerçekleştirilen bezeme sanatı (Sözen ve Tanyeli, 2010) olarak tanımlanmaktadır. Su yüzü olarak da bilinen ebru bulutumsu harelili görünümü ile soyut olarak da nitelendirilebileceği düşünülmektedir. Ebrunun biçimsel kaygılardan uzak, yalnızca boyaların su üzerine serpilmesi ve kâğıda alınması ile son bulan yapım aşaması sonunda elde edilen renk kümelerinin “soyut” olduğu söylenebilmektedir. Ancak bu durumun Türk ebru uygulamalarının “soyut sanat” adı altında değerlendirilip değerlendirilmeyeceği konusunun incelemeye açık olduğunu düşündürmektedir.

Soyut sanat sözcüsü Micheal Seuphor “Bir resimde günlük gerçeği göremiyorsak, o resim soyuttur. Bir ressam doğadan (dış gerçekten) değil de kendi iç gerçeğinden hareket ediyorsa o ressam soyut bir ressamdır. Bir resmin soyut olabilmesi için dış gerçeklerle bütün ilişkisini kesmiş olması gereklidir.” (Eti,1977). Bu açıklamadan yola çıkarak çağdaş sanat akımlarından biri olan soyut dışavurumcu sanatla, geleneksel süsleme sanatı olan ebru arasındaki damlatma bakımından rahatça yakınlık kurulabileceğini söylenebilmektedir. Burada sözü edilen yakınlık soyut imgeleri barındırmasından çok, Jackson Pollock’un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatında olduğu gibi akıtma, damlatma, sıçratma, dökme biçiminde ifade etmesi ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Geleneksel Türk ebru çalışmaları

sırasında kitreli su yüzeyine fırça yardımı ile damlatılan boyaların oluşturduğu spontane değerler sürecinin eylem resmi ve dripping uygulamalarına çağrışım yaptığı söylenebilmektedir.

Gerek soyut resimde, gerekse ebruda resme ait temel öğelere önem verilmiştir. Dengeli bir kompozisyon, renklerin ve çizgilerin uyumlu dağılışı ile ebru örneklerimizin çoğu batılı soyut resimlerle aynı düzeydedir (Eti,1977). Bu tespitin sorgulanabilirliği sebebiyle eylem resmi ve dripping uygulamaları ile ebru sanatının karşılaştırılabilir olduğu düşünülmektedir.

Eylem resmi ve dripping uygulamaları ile ebru sanatının karşılaştırması teknik malzeme ve ortaya çıkan eserlerle de yapılabilmektedir. Geleneksel süsleme sanatlarından ebru ile eylem resmi ve dripping uygulamalarının soyut olarak nitelendirilen imgeleri barındırıyor olmaları açısından karşılaştırılabilir oldukları düşünülebilir. Aynı zamanda bu karşılaştırmanın yapım süreci için de yapılabileceği söylenebilmektedir.

Jackson Pollock’ un “Eylem Sanatı” ve “Dripping” üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatının; üslup, teknik, oluşum süreci, sınırlılık ve estetik bağlamda incelenerek benzerlik ve farklılıklarının belirlenmesi amacı ile karşılaştırılabileceği düşünülmüştür. Bu incelemeyle, karşılaştırılan uygulama ve tekniklerin yanı sıra eğitim öğretim ortamlarında görsel sanatlar eğitiminde, öğrencileri biçimsel kaygıdan uzaklaştırarak daha özgür bir üretim sürecine dahil edeceği bu alanda yeni araştırmaların yapılabileceğine dair öneriler de bulunulabileceği de düşünülmektedir.

1.1.Problem

Jackson Pollock’un “Eylem Resmi” ve “Dripping” üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

1.2.Alt Problemler

1.Jackson Pollock’un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem resmi – dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin benzerlikleri nelerdir?

2.Jackson Pollock’un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem resmi – dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin farklılıkları nelerdir?

3.Jackson Pollock’un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem resmi – dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin spontane uygulamalarındaki benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

4. Jackson Pollock’un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem resmi – dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin oluşum ve oluşturma sürecindeki benzerlik ve farklılıkları nelerdir?

5 Jackson Pollock’un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem sanatı – dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin sınırlılıkları nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Araştırmada, Jackson Pollock’ un “Eylem Resmi” ve “Dripping” üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatının; üslup, teknik, oluşum süreci ve sınırlılık bağlamda incelenmesi amaçlanmıştır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Araştırmanın önemi Jackson Pollock’ un “Eylem Resmi” ve “Dripping” üslupsal tavrı ile geleneksel süsleme sanatlarından ebrunun benzerlik ve farklılıklarını araştırarak, çağdaş sanatın ve geleneksel sanatların sanat eğitimindeki önemine vurgu yapmasıdır. Ayrıca bu araştırma gelecekte ebru sanatı üzerine yapılacak olan araştırmalara kaynak olması açısından önemlidir.

1.5.Sayıtlılar

Bu araştırmada temel alınan varsayımlar aşağıda ifade edilmiştir.

1.Jackson Pollock’un araştırma için seçilen eserleri sanatçının eylem resmi ve dripping üslupsal tavrını en iyi şekilde ifade eden eserlerdir.

2.Türk ebru sanatı örneklerinden seçilen çalışmalar geleneksel tekniklerinin tümünü yansıtan çalışmalardır.

3.Jackson Pollock’un eylem resmi ve dripping ile Türk ebru tekniklerine ait literatür bilgileri yapılan karşılaştırma için yeterlidir.

1.6.Sınırlılıklar

Bu araştırma Jackson Pollock’un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı üzerine yazılmış ulaşılan kaynaklarla sınırlıdır.

Araştırma, Jackson Pollock’un eylem resmi ile dripping üslupsal tavrını gösteren 9 eser ve araştırmacının yapmış olduğu ebru sanatının farklı tekniklerini ifade eden 21 çalışma ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Tanımlar

Action Painting-Eylem Sanatı: Soyut ekspresyonizmde yaratma işlemi, resmin bir çeşit konusu olmaktadır ve jestlere bağlı olan lekelerin ve materyallerin kendiliğinden oluşarak kompozisyonun akılla düzenlenmesinin ortadan kalkması. (Turani,1998)

Akkase: Sözcük “Aks” kökünden gelmektedir. Hat sanatı ürünlerinin meydana getirilmesinde kağıdın yazı yazılacak kısmının ayrı, etrafının da ayrı renge boyanmasına verilen addır (Elhan S.).

Aharlama: Cilalama, parlatma (Sönmez, 2007).

Dripping: Jackson Pollock’un doğaçlamaya dayalı akıtmaları (dripping). (<https://oraclered.wordpress.com/2017/06/15/sanat-sozlugu-a/> , Erişim;01.03.2018)

Ebru: isim Kâğıt süslemeciliğinde kitre, kola vb. yapıştırıcılarla yoğunlaştırılmış su üzerine, petrol yağı ile sulandırılmış yağlı boya damlatılarak yapılan ve kâğıda geçirilen süs (<http://www.tdk.gov.tr/> 2017) .

Ebruzen: Ebrucu. Ebru yapan Sanatkara verilen ad (Elhan 2006).

Ekspresyonizm: İfadecilik anlamına gelir. Natüralizm, Akademizim ve Empresyonizme bir tepki olarak doğmuştur (Turani,1998).

Estetik: Güzelliğin insan aklı ve duyuları üzerindeki etkilerini konu olarak ele alan felsefe dalı (Turani, 1998).

Modernizim: Çağdaş anlayışauyarak bilinen teknikler içinde sanat yapma görüşü ve mesleği, çağcılık (Turani,1998).

Mühre: Kuruyan ebruları üzerinde kalan kitre vasıtasıyla parlatmaya yarayan alete verilen addır (Elhan,2006).

Nonfigüratif: İnsanı, hayvan ve tabiat öğelerini işlemeyen (sanat), betisiz (sanat) (<http://www.tdk.gov.tr/>.2017) .

Otomatizm: Bir cihaza, bir alete otomatik bir işleyiş kazandırmak için gerekli olan düzen. Otomatiklik (<http://www.tdk.gov.tr/> 2017) .

Soyut ekspresyonizm:1946 /1947' ler de New York' da geometrik soyutlamanın form yapısını reddeden bir resim anlayışı ile sanatçı, kendi fiziksel hareketlerini de yansıtan bir boyamayı gündeme gelen sanat hareketidir (Turani,1998).

Soyut Sanat: Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat (Turani,1998).

Spontane: Anlık, kendiliğinden olan (<http://www.tdk.gov.tr/> 2017).

Suminagashi: Sumi ressamaları, tuval üzerinde kullandıkları fırçaları temizlerken, suyun üzerinde biriken boyaları başka kağıda aktarmışlar ve "Suminagashi" adı verilen boyama tekniğini bulmuşlardır

(<http://www.ismek.ist/tr/branslar.aspx?bransCode=558&bransBaslikCode=1/> ,2017).

Üslup: Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapılarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünü (Sözen ve Tanyeli, 2010)

II. BÖLÜM

2.Kavramsal Çerçeve ve Konuyla İlgili Literatür

2.1.Eylem resmi ve Dripping'in Doğuşu ve Gelişim Süreci

2.1.1. Soyut sanat nedir?

Soyut sanat kavramı farklı şekillerde tanımlanmıştır. Turani(1998) soyut sanatı; “Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat ” olarak tanımlamaktadır. Soyut sanatın, biçimler dünyasına ait olanı üretme kaygısı taşımadığı bilinmektedir. Var olanın şekline birebir benzetme amacının İzlenimcilik akımı ile birlikte terkedilmesi ile başlayan çağdaş sanat tarihinin, soyut sanatın bir ifade biçimi olmasına temel olduğu düşünülmektedir.

Gerçeğin temsilinden ayrılıp onu sadece renkle ve şekillerle ifade eden, soyut resimsel ifadenin temellerini Matisse, Cezanne ve Wassily Kandinsky’in attığı kabul edilmektedir. Soyutun-soyutlamanın ön koşulum sürecine bakıldığında insanı soyutlamaya götüren dürtülerin netliğine ulaşılacaktır (Batur, 1998).

Soyut sanatın, felsefe olarak değil biçim olarak ele aldığımızda 20. y y.’ dan çok daha önce ortaya çıktığı gözlenebilmektedir. İlahi dinlerde figür resimlerinin yapılmasının yasak olması sebebi ile süsleme sanatı niteliğinde soyut sanatın ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Türk geleneksel süsleme sanatları başlığı altında toplanan ebru, hat, tezhip sanat dalları da bunlara örnektir. Geleneksel başlığı altında toplanan bu sanat dalları dekoratif soyut biçimleri barındırdıkları bilinmektedir. Bu sebeple farklı alanlarda faydacılık ilkesine hizmet ettikleri için varlıklarını günümüze dek sürdürmüş oldukları düşünülmektedir.

Çağdaş resim sanatında var olan soyut sanat ise dekoratif bir süsleme amacı güdülerek ortaya çıkmadığı bilinmektedir. Çağdaş soyut sanat anlayışının, somut

dünyada ki varlıkların değil duyguların, duyulardan yola çıkarak somut imgeler dünyasından uzaklaşmayı amaçladığı bilinmektedir.

Kandinsky ile Kasimir Malevich ilk defa tamamen soyut olarak nitelendirilebilecek resimler yapmışlardır (Lynton, 2004). Çağdaş sanat tarihinde ilk soyut resmin sahibi olan Kandinsky' nin, var olan somut dünyadan başka; sezgi ve duyularla algılanabilecek yeni biçimleri barındıran; bilinenin ötesinde olanı gösteren çalışmaları soyut sanatın miladı niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Kandinsky'nin sözleri, soyut resimle ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir; “Doğa kendi biçimini kendi amacı için, sanat, kendi biçimini kendi amacı için yaratır”(Turani,2003). Bu sözden yola çıkarak, soyut sanatın sanatçının sanatın doğayla olan kopmaz bağıını terk ederek, kendi bilinçaltı ile yarattığı içsel dünyasının farklı malzemeler ya da farklı yöntemler kullanarak dışavurumu olduğu söylenebilmektedir. Kandinsky ile başladığı varsayılan soyut sanat yöneliminin endüstri çağı ve yaşanan dünya savaşları ile birlikte birçok akım ve sanatçı tarafından sanatsal ifade biçimi olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

2.1.2. Soyut dışavurumculuğun doğuşu ve gelişim süreci

II. Dünya savaşının ardından sosyokültürel ve psikolojik etkilenmelerin yansımaları sanat alanında da kendini göstermiştir. Var olan somut dünyadan uzaklaşarak realizmin terkedildiği eserlerde soyut dışavurumcu yeni oluşumlar gözlemlenmektedir.

21. yüzyılın başlıca ifade aracı olan soyutluk, 19. yy' ın sonunda izlenimcilikle başlayan bir serüvenden sonra sanatçıların artık görünen dünyanın gerçekliğinden kopmasıyla ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu akım tek bir kişiye ya da gruba ait değildir. Bu sanatın amacı dış gerçekliği ifade etmenin yerine sanatın kendi özünün ortaya konmasıdır. Renk, çizgi, espas, şekil gibi biçimsel öğelere önem veren sanatçılar soyutlama ilkesini 20. yy' ın başında fovizm, kübizm, fütürizm ve konstrüktivizm gibi bir çok akım da kullanmıştır (Batur,1998).

Tüm bu sanat akımlarının ortaya çıkmasında dünya savaşlarının etkisi olduğu düşünülmektedir. Yaşanılan dünya savaşları ve endüstri çağıyla birlikte ülke sınırlarının da değiştiği bilinmektedir. Bununla birlikte insanları sosyal, kültürel, ekonomik vb. tüm alanlarda kalıcı ve büyük değişimlere zorladıkları da gözlemlenebilmektedir. Bu değişimlerden biri de kaçınılmaz biçimde sanat alanında olduğu düşünülmektedir.

İkinci Dünya savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınmasıdır. Sanatsal ortam, 1930'lu yıllarda Nazizm'in ilerlemesi, savaşın da etkisiyle özgürlüklerden çıkıp baskıcı bir ortamda devam etme çabasına girmiştir. Artık özgürlükçü sanatçılar Alman ordusunun olmadığı yerlere kaçıyorlardı. Alman ordusu da aynı zamanda Avrupa'ya yayıldığından, sanatçılar, Avrupa'dan göç etmeye başlamışlardı (Little, 2006; akt.; Antmen, 2009).

Avrupa'dan ABD'ye doğru yaşanan göç hareketi sosyo kültürel etkilerinin yanı sıra sanatsal anlamda farklı eğilimlere ve değişimlere de sebep olduğu düşünülmektedir. Sanat alanında da yaşanan değişimlerin, sanatçıların bireysel tavırlarının ön plana çıkardığı bir süreci de peşi sıra getirdiği gözlemlenebilmektedir. Yalnızca güzel olanın peşine düşerek, beğenilme kaygısı ile varlığı sürdürmekten öteye geçen çağdaş sanatçıların dünya üzerinde yaşanan milat niteliğinde ki tarihi süreçlerden de etkilendiği düşünülmektedir.

Tarihsel etkenler açısından incelendiğinde modern çağın sanat görüşünün bazı tarihi süreçler sonrasında ortaya çıktığı görülür. Endüstri Çağı, bütün çağı etkisine alan oldukça geniş bir kavramdır. Endüstri, toplumsal çevreyi dolayısıyla da insan hayatını, dünya politikasını ve insanın hayata bakışını etkileyen en büyük etkenlerden sayılabilir. Sanatçının da böyle bir ortamdan etkilenmemesi düşünülemez. Endüstrinin, materyalizmin doğmasına ve insanda iç huzursuzluklara yol açan hatta kişiliği tehdit eden en önemli etkenlerden biri olduğu söylenebilir. Materyalizm insanda sürekli olarak endişe ve huzursuzluğa neden olduğundan sanatçılar bu duruma tepki göstermeye başlamıştır. Tepkiler eserlerde eşyanın gerçek görünüşünü parçalayıp yok etmek olarak kendini bulmuştur. İlk tepki Kübist ve Ekspresyonist sanatçılar tarafından gösterilmiştir (Turani, 1999).

Çağdaş sanat akımlarından Kübizm ve Ekspresyonizmin biçimleri parçalayıp yok ederek özgün ve bilinmeyen yeni bir sanat oluşumu olan soyut sanatın temellerini attıkları da düşünülmektedir. Çağdaş sanat tarihi yaşanan dünya savaşları ile şekillenmeye devam ettiği de söylenebilmektedir. Sanatçıların tüm bu yaşananları seyretmekten öteye gittiği o döneme ait sanat eserlerinde rahatlıkla gözlemlenebilmektedir.

20. yy.'da yaşanan bu değişimlerin çağdaş sanat tarihindeki yansımalarından birinin de sanatçıların bireysel tavırlarının özgürce ortaya koymalarının olduğu bilinmektedir. Soyut imgelere eserlerinde yer veren Kandinsky'nin 1910 yılında soyut resim yapmaya başlaması Moskova'da katıldığı empresyonistlerin sergisiyle olmuştur (İbşiroğlu, 1993).



Resim 2.1. Claude Monet, “Saman Balyaları” , 1891

Kandinsky karşılaştığı Monet’ in , “Saman Yığını” adlı eserinden aldığı izlenimler şöyle anlatmaktadır; “Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silinemeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin, o zamana kadar bana gizli kalmış olan gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun artık önemi kalmamıştır” (İbşiroğlu,1993, agy.).



Resim 2.2. Kandinsky'nin “Kompozisyon 7”, 1913

Kandinsky'nin bu sözlerinden ve (bkz; Resim 2.2.) “Kompozisyon 7” eserinde de gözlemlenebildiği gibi; somut dünyanın sunduğu imgelerden tamamen farklı, var olan dünyaya ait olmayan, duyguları ve sezgileri ile yeniden oluşturduğu imgeleri, renk ve fırça darbeleri ile ifade ettiği söylenebileceği düşünülmektedir. Eserde konu ya da somut biçim terkedilmiş, sanatçının yarattığı soyut imgeler ile plastik sorunlarını çözümleme çabasına girmiş olduğu gözlemlenebilmektedir. Eserin isminin de bu gözlemi destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Kandinsky'den yola çıkarak yeni sanat yaklaşımlarının, insanların içinde bulunduğu çağın sosyokültürel, sosyoekonomik değişimlerle var olan dünyadan uzaklaştırdığı; böylece sanatçıların, tüm ruhsal birikimlerinin tetiklemesi ile bilinen sanat anlayışlarından farklı biçimde bilinçaltına yöneldikleri söylenebilmektedir.

Birey ve kitle bilinçaltılarının modern sanata etkisi, 19. yy. 'ın son çeyreği ile 20. yy.'ın ilk çeyreği arasındaki dönem sanatçıları için ön plandaydı. O dönemdeki sanatçılar kendi rüya yorumlarını ve bilinçaltı derinliklerini keşfedip bunu ruhsal dünyasına özgü bir ifadeyle, “monologue interieur” yani; kendiyle konuşması olarak anlatıyordu (Turani, 1998).

Soyut sanat; tarihsel sürece bakıldığında 1907'de başlayan Kübizm, 1910'da Fütürizm, 1911'de Ekspresyonizm, 1913'de Süpramatizm, 1914'de Konstrüktivizm, 1916'da Dada hareketi, 1918'de Pürizm ve 1923'de Sürrealizm gibi sanat ekolleriyle birlikte yüzyılı tamamlamıştır. Dünya savaşları ve endüstri çağı ile birlikte Avrupa'da yaşanan göçlerin sanatın merkezini de değiştirdiği bilinmektedir.

Paris, 1940'lardan itibaren artık sanatın tek merkezi olmaktan çıkmıştır. Bir tür sanat göçü olan bu olay Amerika'da Soyut Dışavurumculuğun ortaya çıkmasını sağlamıştır. New York Okulu olarak adlandırılan bu akımın gelişmesinde Avrupalı ressamlar grubu sanatçıların katkısı büyüktür. 1940-1970 yıllarında Amerika hemen her konuda olduğu gibi sanatsal etkinliklerde de ön plana çıkmıştır (Lynton, 2004).

Bu bilgiden yola çıkarak, ABD'nin devlet politikalarından biri de güçlü ekonomisiyle destek verdiği sanat alanında olduğu söylenebilmektedir. Halkını Avrupa'da yaşanan dünya savaşlarının tetiklediği baskı ve kargaşa ortamından uzak tutmak amacı ile geliştirdiği sanat politikası modern sanat tarihine de yön verdiği bilinmektedir. Almanya'da doğan yeni sanat akımları varlığını ABD 'de de geliştirerek sürdürdüğü söylenebilmektedir. Soyut Dışavurumculuğun alt yapısını oluşturan Dışavurumculuk akımının Almanya'da ortaya çıkması bu düşüncenin doğruluğunu kanıtlar nitelikte olduğu düşünülmektedir.

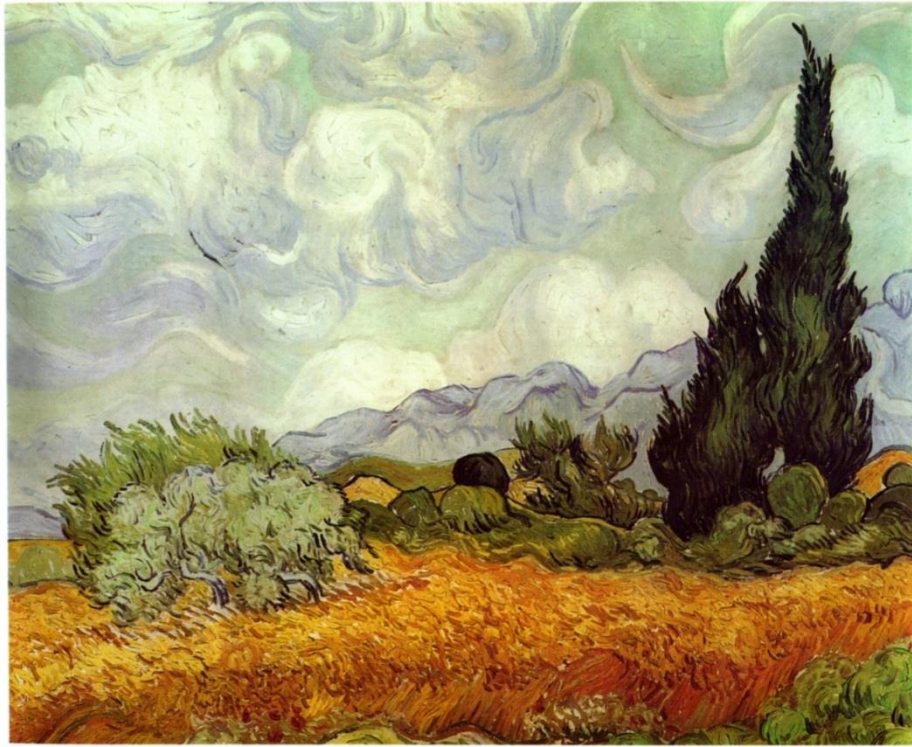
Modern sanat hareketlerinden biri olan Dışavurum (Ekspresyonizm) 1952'den itibaren Almanya'da var olan bir sanat akımının temel ögesidir. Bu akım 20 yy. başlarında etkin bir akım olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Aslında dışavurumculuk 1905-1925 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan bir olgudur. Bundan dolayı Soyut Dışavurumculuk olgusunun alt yapısını dışavurumculuğun oluşturduğu söylenebilir. Her iki akımın ortak ve en belirgin özelliği içten geldiği gibi karşı gelme ve isyankâr bir tavır sergilemeleridir. 1920' li yıllarda Almanya'da gündeme getirilen soyut dışavurumculuğun tanımını, ilk olarak Kandinsky' in, resimlerini açıklamak için kullanılmıştır. Amerika'da ise bu terimi ilk kez 1946 yılında Hoffmann bir yazısında kullanmıştır. Tarihsel açıdan bu akım hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olma özelliği taşır (Eroğlu, 2009).

Kandinsky'nin çağdaş sanat tarihine yön veren soyut yönelimleriyle, yeni bir akımın ortaya çıkmasına sebep olduğu da söylenebilmektedir. Dışavurumculuk akımı içinde yer alan sanatçıların bir arada ya da bireysel olarak ortaya çıkardıkları özgün tavırları ile yeni isimler aldığı bilinmektedir. Temel de varolanı parçalayarak yeni biçimler yaratma amacı güden Dışavurumculuk akımının farklı gruplara ayrıldığı bilinmektedir.

20. yy boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur (Antmen, 2009).

ABD'nin sanatçılara sunduğu özgür çalışma ortamının özgün yaratıcı süreçlerin asıl sebebi olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca Amerikan halkının yeni ve farklı olanı yadırgamadan kabul etmesini sanatçıların iç dünyalarını özgür biçimde ifade etmelerine de olanak sağladığı düşünülmektedir. Bireysel tavırlarıyla duyguları ve sezgilerini farklı imgelerle ifade etme peşinde olan soyut dışavurumcuların etkilendiği sanatçıların varlığı bilinmektedir.

Modernizmin gelişmesinde ve dışavurumcuların üzerinde etkili olan iki önemli sanatçıdan söz edilebilir. Bunlar Vincent Van Gogh ve Paul Gauguin' dir. Bu sanatçılar için Uwe M. Schneede şu sözleri söylemiştir; "Çarpıtılmış perspektifi, derinliksizliği ve bozulmuş biçimleriyle, ham görüntü"... Bilinen, alışılmış bütün sanat geleneklerine ters düşer... "Ham görüntü "dediğimiz şey kaba tuval üzerine hızlı, geniş fırça vuruşlarıyla kabaca boya sürülmesi ve tuvalin kimi bölümlerinin açık bırakılmasıdır. Bu da resim yapma sürecinin aşamalı karakterini ortaya koyar..." (Wolf, 2005).



Resim 2. 3. Van Gogh, “Selvilerle Mısır Tarlası”, 1889

Van Gogh’un, Selvilerle Mısır Tarlası (1889) çalışmasında devingen biçimdeki özgün fırça vuruşları ve renk kullanımı gözlenebilmektedir. Van Gogh’un özgün fırça darbelerinin yarattığı dokusal etkinin, realist tavrıdan çok bireysel renk kullanımı olduğu söylenebilmektedir. Sanatçının doğaya yönelik tutku dolu çalışmaları renk ve fırça kullanımına da yansıdı düşünülmektedir.

20.yy’da dışavurumculuğun kendini en yaygın bir şekilde hissettiren eğilim olmasında Van Gogh’un doğaya yönelik tutku dolu ifadesi ve ham renkleri, Edward Munch’un kişisel dertlerini dünyaya haykırdığı imgelerinin de katkısı büyüktür. Sanatçıların bu buhranlı dönemlerindeki yapıtlarında, endüstri köleliği, hayatın sunduğu katı kurallar ve kültürsüz bilgisiz kişilerin yapmış olduğu hoş olmayan endüstri ürünlerine karşı baş kaldırılar görülmektedir. Bu başkaldırma o dönemde sanatın merkezi olan Fransa (Paris)’te değil de Almanya’daki endüstri insanının sanatında görülmektedir. Bu da şunu göstermiştir; 19.yy’da bunalan insanoğlu kendi iç dünyasına kapanarak mutluluğu, huzuru araması düş kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Bu da gerçeküstücülükle kendini ortaya koyacaktır; fakat insanın iç dünyasındaki umutsuzluğunun açığa çıkarılması Ekspresyonistler sayesinde olmuştur (Antmen, 2009; Turani, 1998, akt.; Ahmetoğlu, Denli, 2013).

Ekspresyonizmin, Dışavurumculuk anlamına gelmesi bunu açıklar nitelikte olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu akıma ait sanatçıların, toplumsal buhranın insanlardaki ruhsal baskısına başkaldırı şeklinde de yorumlanabileceği söylenebilmektedir. Dışavurumcuların Kübizm ve sürrealizm den etkilenmeleri de bilinmektedir.

İkinci Dünya savaşıdan sonra eski ve yeni birçok eğilim ve anlayışın çeşitli yönlerinin birleşmesiyle meydana gelen soyut dışavurumculuk; Kübizmin son dönem ürünlerinden etkilendiği gibi Sürrealizmden de etkilenmiştir. Bu etkilenme süreci de akımların gereçlerine ve tekniklerine yeni bir anlayış geliştirmeleriyle olmuştur. Kübizm; 1908 yılında Paris’te İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque’ın öncülüğünde gelişmiş olan, resme yenilik ve farklılık katmasından dolayı dönemine damgasını vuran başlıca sanat akımıdır. Alışılmışın dışında, geleneksel perspektif kurallarına başvurulmadan, doğanın betimleyici üslupta değil de kavramsal yorumların yansıtılmasından ve resimsel kurgulardan oluşturulmuştur (Antmen, 2009).



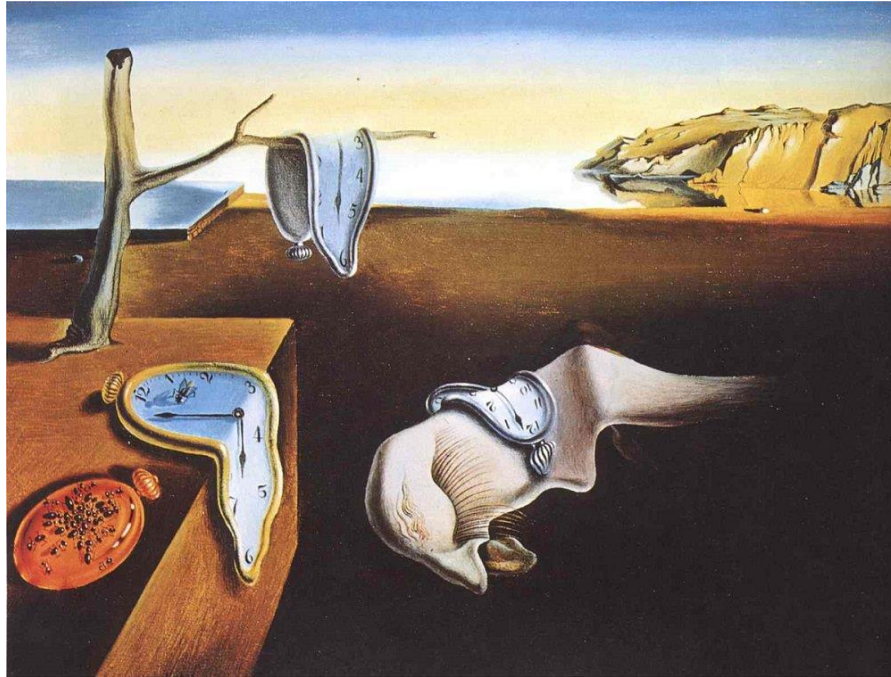
Resim 2. 4. , Pablo Picasso, “Dostluk”, 1908

Soyut dışavurumcuların yaratmayı amaçladıkları yeni imgelerin kaynağı ile kübistlerin görünür dünyaya farklı açılardan bakarak resmediyor olmalarının ortak noktası duygu ve sezgileri olduğu söylenebileceği düşünülmektedir. Lynton (1991)’nın; “Kübistler için hacim nesnenin ana temeli olup eserlerinde duygulara yer vermemişlerdir” bilgisini, (Bkz. Resim 2. 4.) Pablo Picasso’nun “Dostluk” eserinde de gözlemleyebilmekteyiz. Sanatçının iki insan figürünü geometrik biçimde parçalayarak,

perspektif kurallarını adeta yıkıp resimlediği eseriyle izleyiciye özgün bir ifade sunduğu düşünülmektedir. Görünen gerçeklikten uzakta olan iki figür ile hem soyut sanat yolunda hem de deforme edilmiş olsa dahi kedinden bir önceki akımlar da olduğu gibi biçimsel ifadenin de gözlemlenebildiği söylenebilmektedir.

Sanatın 20. yy'a kadar geçirdiği evreler içinde Kübizm ve dışavurumculuk akımları o çağa kadar görünen gerçekliği betimleme anlayışını benimseyerek, geçirilen evrelerde resim sanatına soyutlama yolunda yeni üsluplar sağlamıştır. Bu akımlar birbirine hem benzerlik hem de farklıklar gösterir. Şöyle ki, Kübist sanatçılar çalışmalarında nesnenin, fiziksel özelliklerini inceleyerek parçalayıp tuvale aktarırken aynı zamanda birden fazla odak noktası kullanmışlardır. Dışavurumcu sanatçılar ise, nesnel gerçekliği, duyguların dışavurumunu da kullanarak, rengi ifade aracı olarak kullanmışlardır. Bunun yanında bu sanatçılar doğadan da tamamen kopmamışlardır (Tanyeli, 2006).

Soyut dışavurumcu sanatçılar eserlerinde bilinen dünyadaki tüm nesnel gerçekliği terk ederek; sezgilerini, duygularını, yeni ve bilinmeyen imgelerle ifade etme peşindedirler. Kübist sanatçıların görünür dünyayı farklı bakış açıları ile gösteren eserlerinin yanı sıra Sürrealistlerden etkilendikleri düşünülmektedir. Sürrealizmin mekan ve biçimlere yönelik, realist olduğu kadar şaşırtıcı biçimdeki alışlagelmiş olmayan farklı yorumları soyut dışavurumcuları etkilediği de düşünülmektedir.



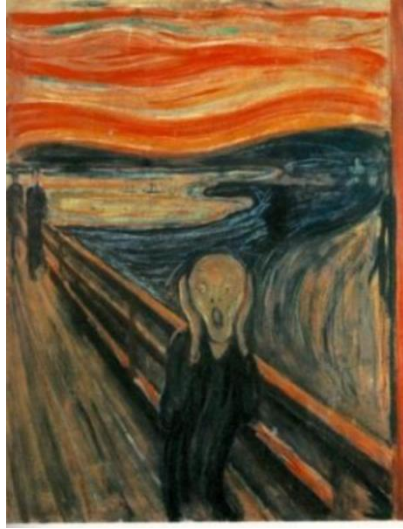
Resim 2. 5. , Salvador Dali, Belleğin Azmi, 1931

Soyut dışavurumcular sürrealistlerden de etkilenmiş olmalarını; Avrupa’da 1920’li yıllarda, oluşum temellerini Dada hareketinden alan bir akım olan sürrealizmin soyut sanatın gelişimde önemli bir başlangıç niteliği taşır. Bu akımın savunduğu düşünce her türlü töresel ve sanatsal baskının bir yana bırakılarak, düş gücünün olabildiğince sınırsız kullanılmasını savunur. Sürrealist akımın temel ilkelerinden olan özdevinim , “otomatizm” daha sonraları Soyut Dışavurumcuların da yaygın olarak kullanacakları bir yöntem olmuştur diyerek açıklamıştır. Sürrealistçilerden soyut dışavurumculara kalan miras, yalnızca sürrealistlerin asi ruhları değildir. Bununla birlikte sosyal protesto veya bölgeselciliğin reddedilişinden motive olan ve kolay anlaşılır figüratif formlarla izleyici kitlelerine sosyal fikirler aşlamayı amaçlayan Mason, Miro ve hatta Picasso’nun otomatist teknikleri ve biyomorfik sürrealist betimlemeleridir (Antmen, 2009, akt.; Ahmetoğlu, Denli, 2013).

Sürrealizmin asi ruhu soyut dışavurumcularda kendini biçimler dünyasını parçalayarak yeni yaratıcı bir ifade tarzı ile kendini göstermiş olduğu düşünülmektedir. Kübizm ve Sürrealizmin çağdaş sanattaki mirasçılarının Soyut Dışavurumcular olduğu söylenebilmektedir. Aynı zamanda Dışavurumcuların açtığı yeni ve olmayanı ifade etme tarzının, Soyut Dışavurumcu sanatçılarda kimi zaman grup hareketleri, kimi zaman bireysel tavırları ile de gözlemlenebildiği düşünülmektedir.

Dışavurumculuk ilk kez 1911’de kullanılmıştır. İfadecilik anlamına gelen dışavurumculuk doğanın biçim ve renklerin yansımasına dayanan bir anlatıma karşı olarak, insan içinin yeni taraflarını yeni olanaklarla biçimlendirmek gerektiğine inanarak yeni bir renk ve biçim görünüşü aramak zorunda kalmıştı. Dışavurumculukla yeni bir renk anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu görüş Alman Die Brücke(Köprü) ve Derr Blaue Reiter ile Fransız Fov sanatçılarında ortaktır. Bu görünüşün ilk izlerini Munch’da da görürüz (Turani,1998).

Edvard Munch’a ait olan, “Çılgılık” eserinde de sanatçının rengin devingen biçimde kullanılan fırça darbeleriyle oluşturulan dışavurumsal olan dokusal etki (Bkz. Resim 2. 6.) görülebilmektedir. Eserde yer alan renk kullanımının figürün ruh halini destekler biçimde olduğu düşünülmektedir. Kontrast renklerin fırça kullanımı ile devingen bir etki yarattığı gözlemlenen eser çağdaş sanat tarihinde önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir.



Resim 2. 6. , Edvard Munch, “Çılgılık”, 1895

Dışavurumculuğun alışık olunmayan duruşu için farklı açıklamalar getirilmiştir. Dışavurumcu sözcüğünü kullanan bir diğer sanatçı Wilhelm Worringer'dır. Worringer, Sturm dergisinde Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Henri Matisse'in resimlerini nitellemek için kullanmıştır. Alman Die Brücke Grubu ressamı Max Pechstein dışavurumculuğu şu sözlerle açıklamıştır: “Çalışmak! Kafayı bulmak! Kafa Patlatmak! Çiğnemek, yemek, tıkmak, kökünden söküp çıkarmak! Kendinden geçiren doğum sancıları! Fırçayla dürtmek, daha iyisi tuvali dosdoğru delip geçmek. Boya tüpleri üzerinde tepinmek...”Sarsma, kışkırtma, at gözlüklü düzene başkaldırma; Pechstein gibi birçok kişi dışavurumculuğun böyle geliştiğine inanıyordu (Wolf, 2005).

Worringer'in yaptığı bu tanımlama ile adı geçen sanatçıların gerçek dünya biçimlerini klasik estetik kaygılarla resmetmekten vazgeçmesi, çağdaş dünya sanat tarihinin milatlarından biri olduğu düşünülmektedir. Sarsmak, kışkırtmak tanımlamaların eserlerden çok izleyici için yapıldığı söylenebilmektedir. Bu sarsma biçiminin ileri tarihte bir akıma ya da gruba ait olma ilkesinin de terkedilerek bireysel özgün tavırlarla ortaya koyulduğu düşünülmektedir. Dışavurumcu olarak nitelendirilen sanatçıların bir gruba ait olmakla birlikte bireysel özgün tavır sergileyerek plastik sorunlarına yaşadıkları çağın sarsıcı olaylarını ifade ederek farkındalık yaratarak çözüm aramış olduklarının gözlemlenebildiği de düşünülmektedir.

Little (2006)' a göre dışavurumculuk için köklerinin VanGogh, Edvard Munch'da bulunabilecek, duygusal aşırılıkla karakterize bir Avrupa olgusudur. Huzursuzluğun ve gerçeğin arayışının sanatıdır. Sanatçılar çoğu zaman doğal afetleri ve yaşanan olaylara göndermeler yaparak görselleştirmişlerdir ifadelerini kullanmıştır.

Avrupa da doğmasına karşın 2. Dünya savaşından sonra egemen sanat olarak Amerika'da varlığını sürdüren soyut dışavurumculuk aslında savaş öncesindeki çeşitli sanatların da mirasçısıdır. Bu akım, kendine özgü özellikleriyle diğerlerinden farklıdır (Antmen, 2009).

I. Dünya savaşı ile başlayarak tüm Avrupa'yı etkileyen, her tarafı çevrelemiş olan savaş tehdidi, devlet eli ile desteklenmekte olan sanat alanında da kendini gösterdiği düşünülmektedir. Bu durumun sonucu olarak sanatçıların kendilerini özgürce ifade edebilmelerine ket vurulduğu söylenebilmektedir. Avrupa'da, resim sanatının, kontrol mekanizması niteliğinde devlet destekli olmasına karşın Amerika'da ki özel yardım ve teşviklerin varlığı sanatçılara özgür bir üretme ortamı sunduğu düşünülmektedir. Amerika'nın Avrupa'dan çok daha önce açtığı modern sanat müzeleri ve yeniliklere açık sanat anlayışı sanatçıların bireysel tavırlarını, mesaj verme kaygısı gütmeyen özgürce ifade edebilmelerine ortam hazırladığı düşünülmektedir.

ABD çağdaş sanatçıları, bireyselliğin ön planda olduğu, sanatçının kendi içselliğinin gereksinimlerinin sonucu olarak sanata yönelmesi ve toplumsal mesaj verme kaygısı duymadan özgürlükçü bir şekilde sanatlarını oluşturmuşlardır. Tuvalini yere sererek adeta bir ritüel halinde resim yapan, bütün enerjisini tuval yüzeyinde görünür kılan Pollock ile rengin farklı tonlarında ruh hallerini açığa vuran Rothko' nun resimleri arasındaki benzerlik, sadece kendiliğinden anlamını bulan saf sanat anlayışıdır. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg bunu saf sanat olarak nitelemiştir. Greenberg' in savunduğu saf resim anlayışının başlıca temsilcileri de New York Okulu ressamlarıdır. Eleştirmen , "Modernist Resim" başlıklı makalesinde saf sanatın ne olduğunu ifade etmiştir (Antmen, agy.,2009).

Clement Greenberg'in saf resim tanımlamasının soyut dışavurum sanatçılarının ortaya koydukları eserlerini en anlaşılır ifadesi olduğu düşünülmektedir. Pollock' un dripping uygulamalarının biçim kaygısını ortadan kaldırarak yalnızca üretim anına odaklanan sanatçının duygu durumunu bilinçli ve yalın biçimde yere serdiği tuvallere aktarması için de saf sanat tanımlamasının yapılabileceği söylenebilmektedir. Bu özgür tutumun arkasında ABD'nin toplumsal politikalarının sürekliliğini sağlamaya yarayan özgürlükçü sanat politikasının olduğu düşünülmektedir. Özgür bireysel tavırların sanatın başkentinin değişmesiyle birlikte Amerikan soyut dışavurumu başlığı altında toplanan sanatçıların tarafından hızla benimsendiği düşünülmektedir. Modern sanat müzelerinin varlığı ve maddi biçimde desteklemeye ve farklı olanı yadırgamayan toplumsal yapısı ile sanatçıların kendilerini bireysel ya da gruplar halinde akımsal ifadelerini desteklediği de düşünülmektedir.

20. yy boyunca Dışavurumculuk, Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilirken, bu

gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi de dışavurumculuğun doğasına ilişkin bir durumdur. Bu da şunu göstermiştir ki her birinin soyut dışavurum enerjileri birbirinden farklıdır. Bu farklılıklardan dolayı 1940'ların ortalarında ABD'de ortaya çıkan Amerikan soyut dışavurumcu resmi 1950'li yılların sonuna doğru iki eğilime ayrılmıştır. Bunlardan birincisi, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların fiziksel hareketini vurguladığı ,“Eylem Resmi” , diğeri ise 1960 ‘ larda Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis gibi sanatçıların temsil ettiği ,“Renk Alanı Resmi” dir. Greenberg renk alanı resmini, geç resimsel soyutlama olarak tanımlamıştır (Antmen, agy).



Resim 2. 7. , Franz Kline, “2 Numaralı Resim”, 1954

Türkçeye Eylem resmi olarak çevrilen “Action Painting” terimi ilk kez 1939 - 1945 yıllarında savaştan sonra ABD’de ortaya çıkan resim akımı olarak eleştirmen Harold Rosenberg tarafından ortaya atılan sözcük, ünlü ressam Jackson Pollock’un tutumunu tanımlamak için kullanılmıştır. Bu tür resimler klasik çizim ve boya yöntemleri ile değil, boyanın püskürtülmesi, damlatılması, serpilmesi vs. gibi eylemlerle oluşturulurlar. Dolayısıyla yapıt bir ön planlamanın sonucunda yaratılmaz; sanatçının spontane eylemlerinin dolaysız bir sonucudur (Tanyeli, Sözer, 2010).

Eylem resmi Jackson Pollock (1912-1956) eylem resmi akımının tipik bir temsilcisidir(Sanat Tarihi Ansiklopedisi,1994).Sanatçı eylem resmi uygulamalarının yanı sıra kendini çağdaş sanat tarihin de dripping uygulamaları ile tanıtmış olduğu bilinmektedir. Sanatçının üslupsal tavrı olan eylem resmi ve dripping uygulamalarının bilinen tüm tekniklerden farklılık gösterdiği düşünülmektedir. Pollock alışlagelmiş şekilde şövalede duran tuvali yere sererek bireysel bir çalışma tavrı sergilemiştir.

Eylemsel resim tanımına karşılık geldiği düşünölen bu hareket Pollock tarafından bundan sonraki çalışmalarında kullanılmaya devam edilmiştir.

Pollock çalışmalarını; yere serdiği geniş tualler üzerinde akışkan hale getirdiği boyaları bir teneke kutudan ya da bir ölçekten akıtarak, damlatarak yapmaktaydı. Pollock'un tual üzerinde bıraktığı izler, çeşitli açılardan yaklaşarak, kolunu çeşitli yönlerden sallayıp, boyayı saçarak oluşmaktaydı. Pollock'un resimleri şiddet korku içermekten çok, zarif; rastgele olmaktan çok, ritmik; baleyi andıran törensi bir etkiye sahip olmanın yan ısıra soyut nitelikli bir eğilimdir (Lynton, 2009).



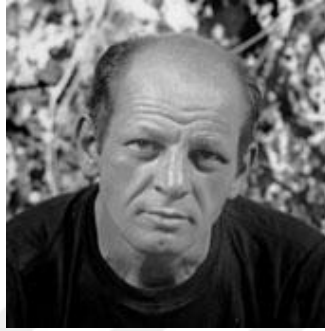
Resim 2. 8. , Jackson Pollock, "Mavi Direkler", 1953

Soyut nitelikli eğilimleri barındırdığı düşünölen eserlerinden biri de Pollock'un 1953 yılına ait olan "Mavi Direkler" (Bknz. , Resim 2. 8.) eseridir. Dinamik, ritmik ve bilinçli hareketlerle, tual yüzeyine akıtılmış ya da sıçratılmış boyaların eylem resmi ve dripping tanımının karşılığına denk düşen özellikleri barındırdığı gözlenebildiği düşünölmektedir.

Eylem resmi ve dripping üslupsal tavrı, Pollock'un günümüz sanatına tarihine sunduğu en önemli ve etkileyici katkısı olduğu düşünölmektedir. Avrupa'da ortaya çıkmış olan Soyut Dışavurumculuk akıma, ABD'nin sunduğu olanaklarla birlikte ortaya çıkarak ilk katkısı olma özelliğini taşıyan eylem resminin herhangi bir ön hazırlık ya da eskiz çalışmasına ihtiyaç duymadan gerçekleştirildiği de bilinmektedir. Eylem resmi ve dripping uygulamaları; sanatçının bilinçli el kol hareketleriyle akıttığı, damlattığı ya da döktüğü boyaların şövaleden alıp yere serdiği tual yüzeyinde bıraktığı izdüşümü olarak da tanımlanabileceği düşünölmektedir.

2.1.3. Soyut Dışavurumcu Jackson Pollock ile Eylem resmi ve Dripping

2.1.3.1. Jackson Pollock hayatı



Resim 2. 9. , Fotoğraf Hans Namuth, “ Jackson Pollock”, 1950

Soyut dışavurumculuğun ve bu akımdan doğan hareketli soyutun en önemli temsilcilerinden biri sayılan ABD’li ressam çeşitli üslup ve teknik denemelerden sonra 1947’de akıtma resim tekniğini geliştirmiştir. Çocukluğu California ve Arizona’ da geçmiştir. 1920’ lerin sonlarına doğru Los Angeles’ ta Teasofi derneği üyelerinden ressam ve illüstratör Friderick John de St. Vrian Schwankovsky’nin öğrencisi oldu. Aynı dönemde gerçeküstücülerin bilinçaltı imgelerinden etkilendi. 1930 sonlarında New York kentine giden Pollock, Sanat öğrencileri birliğine girdi ve Thomas Hart Benton’ın öğrencisi oldu. 1935’te Federal Sanat Projesi’ne (FAP) katıldı. 1937’de alkolizm nedeni ile tedavi görmeye başladı. 1943’de FAP sona erince Peggy Guggenheim’in Bu Yüzyılın Sanatı dergisi ile anlaşma imzaladı, aynı yıl ilk kişisel sergisini açtı. 1945’de ressam Lee Krasner ile evlendi. Bir araba kazasında yaşamını yitirmesine değin bu kentte yaşadı. (Ana Britanica Ansiklopedisi, 1994)

Jackson Pollock’un soyut dışavurum akımına eylem resmi ve dripping uygulamalarıyla katkıda bulunması sanatçının farklı biçimlerde etkilenmesi ile olduğu söylenebilmektedir. Sanat hayatına yön veren milat niteliğindeki olaylardan biri olarak bilinen ve mistik ifade tarzına yönelmesinin ilk adımlarından olan karşılaşma yaşadığı bilinmektedir.

Pollock’un, John Graham tarafından 1937 yılında kaleme alınmış ‘Primitif Sanatlar ve Picasso’ adlı makaleyi okuması, yaşamında bir dönüm noktası oluşturmuştur. (Alfred A. Knopf, 1956, akt.; Rana Solaker, 2006) Bu bilgiden yola

çıkarak, Pollock'un ilk dönem resimlerinin mistik öğeleri barındırmasının ilk sebebi olarak gösterilebilecek olan bu makale sanatçıyı büyük oranda etkilemiş olduğu düşünülmektedir. Sanat hayatında bir dönüm noktası olana bu karşılaşmanın yaşandığı tarihte Pollock'un bilinçaltı ile ilgilendiği de bilinmektedir. Ruhsal duygu durumunu ve bilinçaltının harekete geçirdiği devingen el kol hareketleriyle sanatçı tarafından bilinçli biçimde hayata geçirilmiş olduğu söylenebilmektedir.

Bilinçaltının sanat üzerindeki önemini anlatan bu makale, zaten sanatı için iç dünyasına yönelmeye büyük bir eğilimi olan Pollock'u oldukça etkilemiş ve sanatçı, Graham'ın yazdıkları doğrultusunda bilinçaltındaki gizli duyguları ve imajları resmine aktarmaya başlamıştır. 1930'lu yılların sonunda alkolizm ve depresyonla boğuşmaya başlayan ve sorunlarıyla yalnız basa çıkmanın mümkün olmadığını anlayan Pollock'un, 1939 yılından itibaren Jung ekolünden gelen bir psikoterapisti görmeye başlaması, sanatçının bilinçaltına var olan ilgisini daha da arttırmıştır (R.Solaker, 2006).



Resim 2. 10. „Jackson Pollock'un atölyesinden bir fotoğraf

Sanatçı yere serdiği geniş tuvaler üzerine bir teneke kutudan ya da bir ölçekten boyayı damlatarak, dökerek yaptığı resimleri ilk kez Ocak 1948' de sergilemiştir. Pollock'un bu resimlerinde beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta içten bir kaynaşma halindedir. Resim doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde “temsil edilen şey” olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın izleriyle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin bir film karesi gibi dondurularak aynı anda hareketsizliğini veren bir alan olmuştur. Dünyanın her yerinde ki eleştirmenler Pollock'un sanatını şok edici olarak

nitelendirmelerine karşın ardından çok çabuk benimsemişlerdir. Artık pek çok genç ressam bu öncü tarzla ilişki kurarak boyayı çılgınca yöntemlerle kullanmaya başladılar. Kimileri boyaları tuvale fırlatıyor, kimleri tuvalin üzerinden bisiklet ile geçiyor kimileri bedeni boyanmış çıplak kadınları yuvarlıyorlardı. Pollock'un 1947-1951 yılları arasında yaptığı resimler daha planlı, daha ılımlıdır. Öncesi yaptığı resimler fazlaca şiddet içerir ve ilk mitlere ait ince göndermeleri arayarak verilen bir kişilik kavgasının ürünüdürler. İlkel sanatlardan etkilenen Pollock, Pueblo Kızılderili'lerinin kum resimlerine özgü sembolik simge yaratma yoluna gitmiştir (Lyton,2009).

Pollock'un arayış da olduğu düşünülen ilk döneme ait eserlerin de mistik simgeleri anımsatan işaretlere yer verdiği gözlemlenebilmektedir. Sanatçının dripping çalışmalarının öncesine ait bu eserler Kızılderili kum resminin uygulama sürecinde olduğu gibi tuvalin yüzeye yatırarak çalışmaya başladığını da gösterdiği düşünülmektedir.



Resim 2. 11. Jackson Pollock , Gizli Muhafızlar, 1943

Sanatçının 1942 ve 1948 yılları arasında yaptığı çoğu resme mistik ve primitif öğeler taşıyan Guardians of the Secret, Moon Woman, ve Totem Lesson gibi isimler vermesi, mistik öğelerin Pollock üzerindeki etkisine güzel bir örnek olarak gösterilebilir (Fineberg, Jonathan, Akt. Rana Solaker,2006) .

Pollock' un çalışmaları, öncülüğünü yaptığı eylem resmi ve dripping, hareketin resmidir. Pollock eserleri ile var olanın değil el kol hareketleri yeni bir varoluşun özęün biçimde resmini yapmaktadır. Eylem resmi ve inatla sürdürdüğü Dripping uygulamalarıyla aynı çağda bulunduğu sanatçılara yeni bir yol açtığı da söylenebilir. Kullandığı tekniği ile fırça ya da kutulardan akıttığı boyaları kullanma şekline odaklanarak, fırçanın havada bıraktığı çizgisel etki ile lekeyi öne çıkaran Pollock' un yeni tekniğinin rasgele olmayan planlanmış fakat ön çalışma yahut bir eskize bağlı kalınmaksızın plastik sorunsallarını ele alma biçimi olarak eyleme geçme olduğu söylenebilir.



Resim 2. 12. „Jackson Pollock' un atölyesinden bir fotoğraf

Pollock' un **Resim 2. 12'** de atölyesindeki fotoğrafında görüldüğü gibi devingen el kol hareketleriyle tuval yüzeyine akıtmakta olduğu boyanın izdüşümünden meydana gelen eylem resmi ve dripping uygulamaları bilinçsizce rastgele yapılan ve tesadüfen ortaya çıkan çalışmalar değildir. Sanatçı üretim süresince eser ile bağlantısını kopmasına izin vermeden uzun süre çalışmaya devam ettiği bilinmektedir.



Resim 2. 13. „Jackson Pollock’un atölyesinden bir fotoğraf

Pollock nasıl resim yaptığını şöyle özetler; “Resmimin içindeyken ne yaptığının farkında değilim, ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit ‘yaptığımı fark etme’ döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan vs. korkmam, çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım. Eğer resimle olan ilintim koparsa sonuç; anlamsızlaşır. İlintim sürdükçe saf bir uyum, kolay bir alışveriş söz konusudur ve iyi bir resim ortaya çıkar (Lyton, 2009, agy.).

Jackson Pollock’un yaratım süreci boyunca durmaksızın çalıştığı bilinmektedir. Eserlerinde gözlemlenen dinamik biçimde birbirini takip eden çizgisel renk öbeklerini ara vermeden çalışmasının bir sonucu olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca dripping uygulamaları sırasında sonucunda ne çıkacağından çok, sürece odaklanan sanatçının üzerinde bilinçaltının yönlendirmesinin etkin olduğu da düşünülmektedir.

Pollock resim yapma tekniği ve seçtiği konularla Amerikan resim sanatına taze bir soluk getirmiştir. Pollock’un resimleri, çağdaş olan Amerikan ressamlarından daha cesurdur. Bütün benliğiyle resim yapan Pollock, bilinçaltının en karanlık kısımlarını bile resimlerine aktarmaktan çekinmemiş, resmi tuvalden ayırmış, resmin üzerinde dolaşarak sanatının bir parçası olmayı seçmiştir. Pollock’un resmi, modern zamanların ve insanların en primitif arzularının ilginç bir bileşimidir (R.Solaker, agy.).

Pollock, “Resim insanın kendi kendisini keşfetmesidir.”(Sanat Dünyamız, 1995, Akt. Özkan, 2012) Sanatçının bu sözünden yola çıkarak; insan, kendinin keşfetme ve tanıma sürecinde resim sanatını araç olarak kullanırken, ilerleyen aşamada ise varoluşunun amacı olarak kullanacaktır çıkarımında bulunulabileceği söylenebilmektedir. Pollock’un özgürce ortaya koyduğu özgün yaratıcı tavrı çağdaşlarını da etkilediği düşünülmektedir.

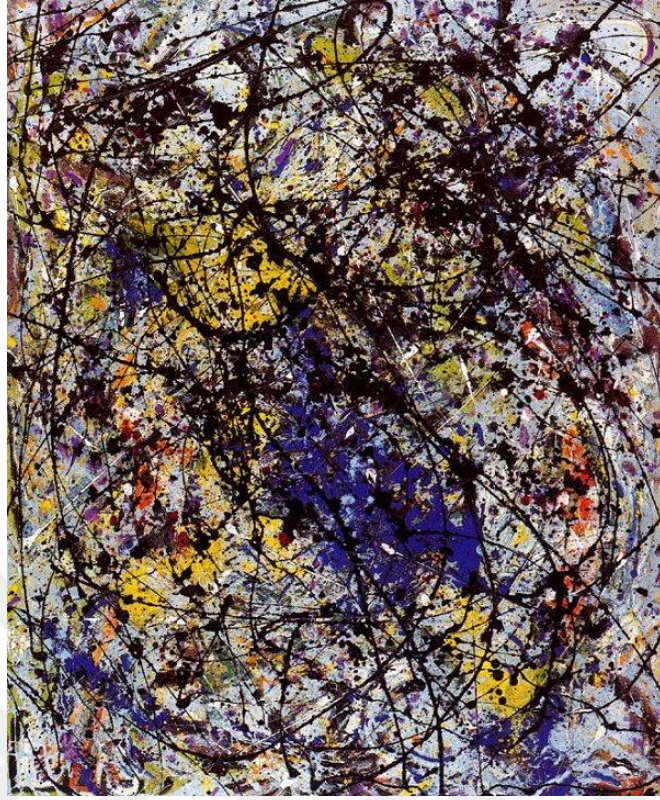
2.1.3.2. Jackson Pollock ve Eylem Resmi ile Dripping Uygulamalarının İncelenmesi

“Eylem Resmi” olarak dilimize çevirdiğimiz “Action Painting” ile damlatma, dökme, serpmeye anlamına gelen “Dripping”, Jackson Pollock’un çağdaş sanat tarihine sunduğu en önemli katkı olduğu düşünülmektedir. Eylem resmi, Avrupa’da doğan Soyut Dışavurum akımının içerisinde yer almasının yanı sıra dripping uygulamasıyla birlikte Avrupa Soyut Dışavurumuna katkı niteliği taşıdığı bilinmektedir.

İlk kez ABD’de ortaya çıkmış olan ve Soyut Dışavurumculuk akımının içerisinde yer alan ‘Eylem Resmi’, her türlü ön hazırlığa karşı çıkarak, tüm el ve kol hareketinin, doğrudan doğruya yapıya yansımaları ve yapıtın özünü oluşturmasını amaçlamaktadır. Bu yeni sanat anlayışı aynı zamanda ABD resminin Avrupa soyut resmine ilk tepkisi olmasının yanında Avrupa resim sanatına ilk katkısı olma özelliğini de taşımaktadır. “Eylem resmi” kendini yaratma, kendini tanımlama ya da kendini aşmayla ilişkilidir. Ancak bu onu yarasa, büyü ile birlikte egoyu olduğu gibi kabul eden kendini ifade edenden ayırır. “Eylem resmi”, konusu sanatçının bireysel olanakları olsa bile ‘kişisel’ değildir (Rosenberg, 1952, akt. Kilimci, 2012).

Eylem resmi ve dripping üslupsal tavrı ile tanınan Jackson Pollock soyut dışavurum akımına olan yakınlığı ile de bilinmektedir. Sanatçının kendi yaratıcı özgün tavrına erişebilmesinin farklı eğilimlerden etkilenmesi sonucunda gerçekleştiği düşünülmektedir. Pollock’un mistik kültürlerden etkilenmesi ile başlayarak dripping uygulamaları ile son bulan sanat yaşamı dönemlere ayrıldığı bilinmektedir.

Sanat tarihçileri Pollock’un Eylem Resmi’ inin gelişim süreci olarak 1943 yılını “başlangıç” aşaması, 1947 yılını “geçiş” aşaması ve 1950 yılını da “klasik” aşama olarak gruplamışlardır. Ayrıca “organik” olarak betimlenmiş olan ve zirvede olduğu 1947-1952 yıllarında yapmış olduğu damlatma resimlerindeki imgelerin doğaya gönderme yaptığı da söylenmiştir (Rampley, Matthew, 1996, akt. Kamışoğlu, 2012) .



Resim 2. 14. , Jackson Pollock, “Büyük Damlanın Yansıması”, 1947

Pollock’un sanat yolculuğu, modern sanat akımlarından çok etnik sanatlardan etkilenmesi ile başladığı, sonunda kendisinin dahi nereye varacağını bilmediği şeklinde yorumladı süreç sanat tarihine eylem resmi ve dripping üslupsal tavrını kazandırdığı düşünülmektedir. Dripping uygulamaları sırasında şövaleden alarak yere serdiği tuvaleri ile dikkatleri çekmiş olduğu söylenebilmektedir. Tuvali yüzeye yerleştirerek çalışma fikrini Kızılderili kum resimlerinden etkilenmesinin hemen ardından hayata geçirdiği bilinmektedir.

Jackson Pollock’un olgunluk dönemi sanatı olan “Eylem resmi” ’ne Kızılderililere ait geleneksel kum resminin de çok önemli etkileri olmuştur. 1941 yılında Jackson, Modern Sanat Müzesi’ndeki “Birleşik Devletler ’deki “Kızılderili Sanatı” isimli sergideki, müzenin zeminine konumlandırılmış olan Navajolu sanatçıların kum resimlerini dikkatle izlemiştir. Bu gözlem; ona çalışmalarında tuvali yere konumlandırarak, yüzeye her taraftan müdahale etme fikrini kazandırmış ve Kızılderili resmindeki parlak renkleri kendi çalışmalarında kullanmasına yol açmıştır. Pollock, ileride, Kızılderililerin sanatı için düşüncelerini şu sözleriyle açıklamıştır:

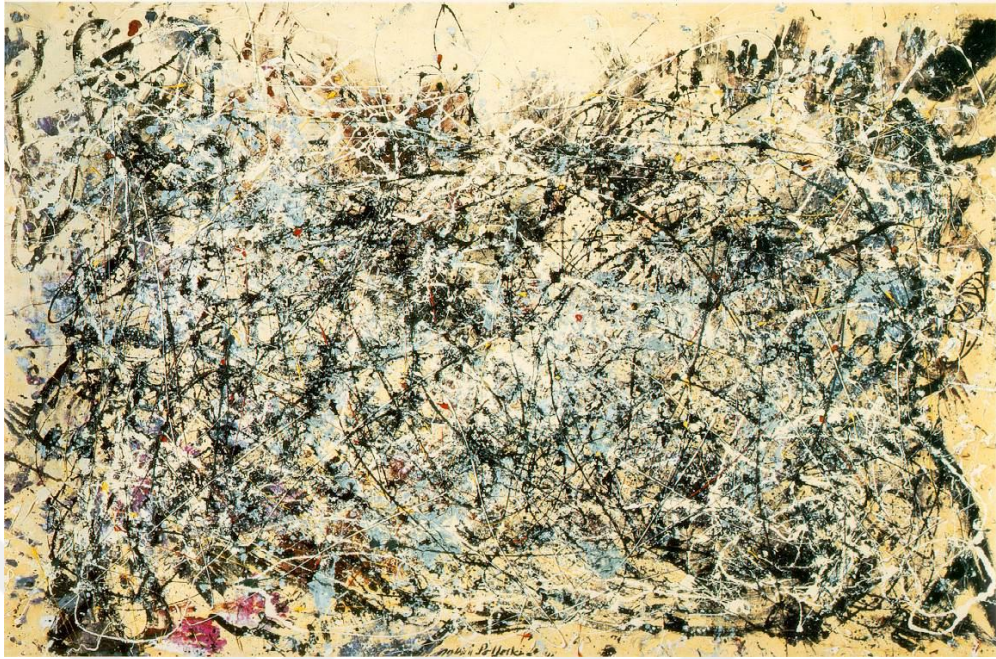
“Kızılderililerinin sanatının plastik niteliklerinden hep etkilenmişimdir. Onların renkleri özünde batılıdır, vizyonları gerçek sanatın evrenselliğine sahiptir.” (Jackson Pollock, A Questionnaire, 2005, akt. Kınacı, 2008).

Pollock, Kızılderili kum sanatı eserleri için kullandığı, evrensel olma nitelendirmesiyle, özgün yaratıcı özelliğine sahip olduklarına vurgu yapmak istediği düşünülmektedir. Bir akıma ait olma kaygısı gütmeyen özgür ve bireysel bir tavır ile hareket etmeleriyle evrensel dile sahip olabildiklerini de söylenebileceği düşünülmektedir.

1947’de damlatma resminin ortaya çıktığı yılda Pollock; “Amerikan Yerli sanatının plastik nitelikleri beni her zaman etkiledi. Yerliler uygun imgeleri yakalama yetenekleri, ressam için konuyu neyin kurduğunu anlama bakımından gerçek bir ressamın kapasitesine sahipler... Onların vizyonunda bütün gerçek sanatların temel evrenselliği var.” demiştir(Rushing, W. Jackson, 1987,akt. Kınacı, 2008) .

Zemine yerleştirdiği büyük boyutlu tuval yüzeylerini şövale resmine tercih eden Pollock’un boyaları tüm yüzeye eşit olarak dağıtarak çalıştığı gözlemlenebilmektedir. Pollock’un eserlerinde kullandığı özellik ile Türkçe ye “Tüm yüzey” olarak çevrilen “All Over” teriminin ortaya çıkmasını sebep olduğu da söylenebilmektedir. Tüm yüzey resimlerinde kullandığı tekniklerinden biri olan “Dripping” Türkçe’de “damlatma, dökme, serpmeye” anlamına geldiği de bilinmektedir.

Damlatma tekniği (drip painting) ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle sonradan aksiyon/hareket resmi adı verilen resimler yapmıştır.



Resim 2. 15. Jackson Pollock, “Numara 1A”, 1948

Tüm yüzey (All Over) ve damlatma (Dripping) tekniğiyle resim sanatına iki büyük yenilik getirmiştir. “Bu resim türünün bu kadar yayılmasında ve başarılı olmasında da en büyük etkenlerden biri de kuşkusuz sanatçı Jackson Pollock’tur” (Ötgün, Cebail, Bolat, Evren,1950).Dripping uygulamaları, ısrarlı çalışmalarıyla Pollock’un bireysel tavrı özelliği olarak tanındığı da söylenebilmektedir.

Pollock’un 1950 tarihinde yapmış olduğu “Numara 1A” isimli eserinde (Bkz., Resim2.15) sanatçının boyayı tüm yüzeyi kaplayacak biçimde akıttığını gözlemlenebilmektedir. Ayrıca eserde yer alan birbiri içine geçmiş leke ve çizgi kümelerinin sürekliliğinin olduğu da gözlemlenmektedir. Tüm yüzey çalışması olmasının yanı sıra dripping uygulamalarının özelliklerini de barındırdığı düşünülmektedir.

Tüm yüzeye önem veren Amerikan sanatı ile derinliğe önem veren Avrupa sanatı arasındaki ayrımı da temsil etmektedir. “Eylem resmi” terimi, 1952 yılında ilk kez Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg tarafından kullanıldı. Terim kullanıldıktan sonra New York Okulu eleştirmenlerinin de estetik perspektifinin yönünün değişmesini sağlayan bir etkiye bulunmuş oldu. Eleştirmen Greenberg ise, “Eylem resmi” sanatçıları için, çalışmalarının onların varoluşsal mücadelesi olduğu şeklinde bir değerlendirmede

bulunmuştu. Fransız sanat eleştirmeni Michel Ragon 'a göre ise, New York Okulu coğrafi açıdan Amerikan olmasına rağmen törel ve estetik açıdan öyle değildi ve aslında "Eylem resmi" Amerikan sanat tarihinde sadece bir kaza idi. Bazen jest soyutlaması anlamına gelen ve "gestural abstraction" olarak da adlandırılan "Eylem resmi", Jackson Pollock tarafından 1947 yılında, yere serilen büyük boyutlu tuvaler üzerine, tenekelerdeki boyları dökerek, damlatarak, akıtarak gerçekleştiriyordu. Aslında bu tekniği deneyen ilk kişi değildi ve bunu biliyordu. Kendisinden önce Mark Tobey beyaz çizgilerle koyu renkli zeminler üzerine mistik resimler çalışıyordu. Max Ernst ise altını deldiği kutulardan çalıştığı tuval üzerine boylar akıtarak resimler yapıyordu ve o dönem çalışmalarının büyüsel etkisi vardı. Ancak her iki sanatçı da denedikleri bu tekniği geliştirmek ve kişiselleştirmek konusunda iddialı davranmamışlardı. Oysaki Pollock bu teknik konusunda ısrarlı yaklaşımlarıyla tekniği kişiselleştirerek olgunlaştırmıştır. Yaptığı resimleri ise vahşi ve rastgele olarak adlandıranların dışında, Lynton zarif ve ritmik olarak tanımlamıştır. Harold Rosenberg'in, "The American Action Painter" ta öne sürdüğü üzere Pollock resimlerindeki karmaşık görsel sistemi incelerken bilinmesi gereken şey tuvalde ortaya çıkanın "resim değil bir olay" olduğudur (Rosenberg, 1991 akt. , Kınacı, 2008).

Pollock'un eserlerinin sonunda neye benzeyeceği ya da nasıl sonuçlanacağına odaklanmayarak üretimini sürdürdüğü düşünülmektedir. Sanatçı için sonunda izleyicisi tarafından klasik estetik yargıyla beğeni kazanabilecek bir çalışma yerine yeni özgün ve yaratıcı hatta izleyicisini şaşırtarak çizgisel renk öbekleriyle eserin üretim sürecine dahil etmeyi de amaçlamış olabileceği düşünülmektedir.

Pollock'un yaptığı resimler diğer sanatçıların yaptıklarından çok daha farklıydı. Çünkü tuval dışında kullanmakta olduğu bu cıvık boyları cam yüzeyler üzerinde de damlatarak resimler yapıyordu ve kumu da malzemelerine dahil etmişti. Yaptığını resmin karşısında durarak değil, çevresinde dönerek, içine girerek yaratan Pollock, geleneksel fırça darbelerinin tuval yüzeyinde bıraktığı kesikçizgiler yerine eşsiz bir şekilde sürüp giden hatlar oluşturmak için boyayı dikey olarak tuvalin üzerine aralıksız akıtıyordu ve çalışma tekniği hakkında : "Yerdeyken kendimi çok daha rahat hissediyorum. Kendimi tabloya daha yakın hissediyorum, dahası tablonun bir parçası oluyorum; zira bu şekilde, tablonun üzerinde her yere hareket edebiliyorum; her bir köşeden başlayarak çalışabiliyorum ve kelimenin tam anlamıyla tablonun içinde olabiliyorum. Bu yöntem, kum üzerinde çalışan; Batı'daki Kızılderili ressamların kullandığı yöneme benziyor." şeklinde bir açıklama getirmiştir (Farago, France, 2006) .

Çağdaşlarından farklı olabilmeyi başaran Pollock'un yere serdiği tuvalerinden etkilenen birçok ressamın aynı biçimde denemeler yaptığı bilinmektedir. Tüm bu denemeler Pollock'un özgün tavrını güçlendirmekle beraber diğer sanatçılara da yeni yollar açtığı düşünülmektedir. Üretim esnasında tuvalin tüm yüzeyine hakim biçimde

yaptığı eylem resmi ve dripping uygulamaları sırasında tamamen bilinçle hareket ettiği bilinmektedir.

Kullandığı bu yöntem, Pollock'un büyük ölçülere sahip yüzeylere çalışmasına olanak vermişti ve çalışma tekniği hakkında “şöyle bir açıklaması daha vardır; “Tablonun içindeyken yaptığım şeylerin bilincinde değilim. Ancak belli bir ‘biçimlenme’ anından sonra yapmak istediğim şeyi görebiliyorum. Değişiklikler yapmaktan, ya da yarattığım imgeyi ortadan kaldırmaktan korkmuyorum, çünkü bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun bu yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum ve kolay bir değiş-tokuş söz konusudur; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor (Farago, France, 2006).

Buradan yola çıkarak Pollock'un üretim öncesinde herhangi bir eskize bağlı kalmıyor olması sanatçının rastgele biçimde bilinçsizce çalışmadığını söyleyebilir. Ayrıca sanatçının tüm üretim sürecine boyunca bilinçli biçimde biçimlendirdiği yeni imge ya da renklerin spontane oluşumu ile uyum içinde çalıştığının söylenebileceği düşünülmektedir.

Pollock'un son dönem çalışmalarını oluşturan damlatma resimlerini takip eden 50' li yılın başlarında bu teknik kutuplaşmalara neden olmuş olsa da hem sanat tarihçiler hem de halk bu motifleri estetik olarak bir devrim niteliğinde görmekteydi. Ayrıca Pollock'un denediği bu teknik sanat camiasında çok yeni ve ilginç bulunmuştu. Tuvaller bir savaş alanı gibi şiddet duygusunu veriyordu ve teknik Pollock ile özdeşleşmişti. Bu da Pollock'un yaptığını taklid ediyorum hissini vermek istemeyen diğer sanatçıların Williem De Kooning'in eserlerine yönelmelerine yol açmıştı. Bu arada New York Okulu sanatçıları olarak Pousette, Dart, Gottlieb ve Pollock kendi çağlarının söylencesini yaratmak amacıyla Amerikan Yerli geçmişinden alınan simgelerin icatçı ve güçlü güdücüleriydi (Rushing,1997, akt.; Kamışoğlu, 2012).

Bahsedilen Amerikan Yerli tarihine ait mistik öğelerin Pollock'un çalışmalarında da gözlemlenebileceği bilinmektedir. Ayrıca kendisi ile bütünleşen eylem resmi ile dripping uygulamalarında ki özgün anlatımıyla geleneksel kuralların ve toplumsal değerlerin sınırlayıcı etkilerini terk eden tavrı ile çağdaşlarını da etkilediği söylenebilmektedir. Pollock'un yaptığı gibi tuvallerini yere sererek yahut dripping tekniğini duvara asılı tuvallere uygulayan pek çok sanatçının denemelerden öteye gidemediği düşünülmektedir.

Eylem resminin en önemli sayılan Jackson Pollock'un yapıtlarında gerçeküstücülerin geliştirdiği ve Avrupa'da 1920'lerle 30'larda egemen olan otomatizmin etkileri bulunuyordu. Ama bir dizi rastlantısal ve psikolojik imgenin, mantık denetimi olmaksızın tuvale aktarıldığı gerçeküstücülükte otomatizm temelde

izleyicinin bilinçdışı harekete geçirmek amacıyla kullanılırken, eylem resmi ve dripping uygulamaları özellikle sanatçının içgüdüsüne dayanan yaratıcı gücünü özgürce dışa vurması ve bu gücü doğrudan izleyiciye aktarması için bir araç sayılıyordu. Ayrıca eylem resminde sanatçıyla malzeme arasındaki yaratıcı etkileşim sürecinin bitmiş üründen daha önemli olduğu bilinmekteydi (Ana Britanica,1994).

Pollock'un bilinçli devingen el kol hareketlerinin sürekliliği otomatizmi çağrışırsa da bu hareketlerin bilinçaltının dışavurumu olmasıyla özgün bir tavır olduğu düşünülmektedir. Ayrıca sanatçıya üretimin merkezi olma özelliğini yükleyen bu durumun toplumsal mesaj verme kaygısında terk edildiğinin düşünülmesine sebep olduğu söylenebilmektedir.

Pollock'un 1947'lerde geniş kol hareketleriyle oluşturduğu akıtma resimlerinin, eylem resminin içinde yer alan dripping uslupsal tavrını oluşturduğu düşünülür (Ana Britanica,1994). Dripping çalışmalarının sanatçının imzası olmadan da ona ait olduğunun biliniyor olması Pollock'un özgün tavrı olarak tanınmakta olduğu düşünülmektedir.

Jackson Pollock'un 1950 tarihli “ Sonbaharın resmi, Numara 30” (Bkz., Resim 2.16.) eserinde otomatizm özelliğini sürekliliği olan devingen çizgisel renk kullanımlarında gözlemleyebilmekteyiz. Sanatçının yaratıcı gücünün özgür bir tavırla tuvale aktardığı dripping uygulamalarının bir örneği olan eserin aynı zamanda “all over” yani tüm yüzey çalışmalarından biri olduğu düşünülmektedir.



Resim 2. 16. Jackson Pollock, “Sonbahar Ritmi, Numara 30”, 1950

Pollock, 1950’lerde “Klasik Dönem” resimleri olarak adlandırılan çalışmalarını gerçekleştirirken filme alınıyordu. Önceden eskiz hazırlamıyor, çalışmaları özgür bir dansla bedeninin bütününden oluşuyordu. “Sonbaharın Ritmi, Numara 30” (Bkz.,Resim 2. 15.) adlı eserde doğaçlama olarak çizmiş olduğu eğriler ve karşı eğrilerin yarattığı oyun hemen fark edilir. İlk kez 1951 senesinde Art News’ te yer alan bir makalede Goodnought Pollock yönteminin detaylı bir tarifini yapmaktadır. Bu sürecin ilk başlangıcında Pollock boş ve temiz bir tuvalle başlar ve Goodnought’ un gözlemlerine göre yoğun ve yorucu bir şekilde çalışma yürütür (yaklaşık iki saat) ve Pollock bu sürecin sonunda yorgun düşer. Goodnought şöyle devam eder: Bir süre sonra eline bir vernik kutusu aldı ve kısa ve kalın fırçasını boyaya batırdı. Daha sonra kollarını ritmik olarak hareket ettirmeye başladı ve boya tuvale çeşitli hareketlerle düşmeye başladı. Bazı anlarda fırçasını tuvale yaklaştırarak eğilirdi ve yine ayağa kalkıp etrafında hareket edip daha sonra ortaya doğru adım atardı. Yarım saat içinde bütün yüzey birbiriyle kesişen ritimlerle dolmuştu. Siyah boyayla daha önceki alanların üzerinden geçerek devam ettikçe ritimler önlerini kesen hareketlerle yoğunlaşmaktaydı (Halsall, Francis,2008, akt.; Kamışoğlu, 2012).

Pollock’un eylem resminde dripping tekniği üzerine yaptığı ısrarlı çalışmaları bireysel bir tavır halini almasına sebep oldu. Sanatçı çağdaşlarının da zaman zaman denediği damlatma ve dökme uygulamalarına; önceleri mistik sonraları ise plastik sorunsallarını bilinçli şekilde, ayrıca ön hazırlığa ya da eskize gerek duymadan; 1947 – 1954 yılları arasında devam etti.

Eylem resmi, günümüze dek birçok sanat akımına esin kaynağı olmuştur. Beden Sanatı, Süreç Sanatı, Performans Sanatı, Fluxus, Kavramsal Sanat, Video Sanatı bu akımlardan oldukları düşünülmektedir.

2.2.Geleneksel Ebru Sanatı

2.2.1.Ebru nedir?

Türk geleneksel süsleme sanatlarından olan ebru ile ilgili çeşitli kaynaklarda farklı tanımlar yapılmıştır. Kitreli su yüzeyine yapılması ile birlikte serpilen boyaların bıraktığı harelî görünüm sebebi ile “su yüzü” ya da “bulutumsu” görünüm anlamlarına

gelen ebru ismi verilmiş olduğu bilinmektedir. Ebru sanatının için yapılan tanımlardan bir kaçısı şu şekildedir;

Ebru: Aslı Farsça Ebri = bulut renginde ve daha doğrusu Çağatayca Ebre = Roba (elbise) yüzü, kürk kabı. Hare gibi dalgalı ve damarlı kumaş, kağıt vb. (isim) Cüz ve defter kabı yapmak için kullanılan renkli kağıt (Şemseddin Sami Bey, 2016).

Ebru kelimesinin asıl olarak “Ab-ru” dan geldiğini, bunun ise Fars çevirisine göre “yüzsuyu”, başka bir kurala göre ise “su yüzü” manasını taşıdığı, ama bu sanatın su üstünde icra edildiğinden yüzsuyu anlamı yerine “su yüzü” anlamına geldiğini söyleyenler de vardır (Yazır, 1994).

Ebru, kitre ve benzeri maddelerle yoğunluğu arttırılmış su üzerine, özel fırçalar yardımıyla boyaların serpilip, orada meydana gelen desenlerin kâğıda alınmasıyla elde edilen bir sanat alanıdır (Arıtan, 1999).

Ebru kıvamlı suyun üzerine, gül dalı ve at kılından mamül fırçalar yardımıyla, sığır ödü ilave edilerek ayarlanmış, suda erimez boyaların serpilip, kâğıda alınmasıyla oluşan kağıt bezeme sanatıdır (Dere, 2007).

Ebru kâğıdı üstünde buluta benzeyen renk kümeleri meydana gelmektedir. Bu yüzden bulutumsu- bulut manasına gelen Farsça Ebri adını alan kâğıtlar, yüzyıllar boyunca böyle anılmıştır. Ancak ebru kelimesi daha ahenkli bulunduğu için, sanat isim değiştirmiş ve ebru kâğıdı veya ebruculuk denilmeye başlanmıştır (Derman, 1977).

Yapılan tüm tanımlarının özünü oluşturan bulutumsu hareli görüntüye sahip ebru sanatı, su yüzeyine yapılması sebebi ile su yüzü resmi olarak bilinmektedir. İlk olarak “Ebri” ismi ile yapılan sanat çeşitli yollarla Anadolu’ya gelerek “Ebru” ismini aldığı bilinmektedir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde Ebru ismi ile Türk süsleme sanatlarında yerini aldığı düşünülmektedir.

2.2.2.Geleneksel Ebru Sanatı Tarihçesi

Geleneksel süsleme sanatlarından olan ebrunun, hangi tarihte uygulanmaya başladığı tam olarak bilinmemektedir. Yapılan ebru çalışmalarının ilk örnekleri olduğu tahmin edilenler kitap kapaklarına ve pervazlarına yapılmış süsleme niteliğindeki ebru çalışmalarıdır. Ele geçen kitap pervaz ve ciltlerinde yer alan ebru çalışmalarına herhangi bir tarih atılmamış olması ile bu kitapların yazılma tarihinden sonra tadilatı ile eklenmiş olma ihtimali doğru bir bilgiye ulaşabilmeyi engellediği düşünülmektedir.

“Şemseddin Sami, Kamus-ı Türki adlı eserinde ebrunun kaynağını 15. yy Türkistan’da Çağatay devri olarak göstermiştir. Türkistan’da doğduğu belirtilen ebru, burada fazla bir gelişme göstermeden İpek yolu ile Anadolu’ya ebru ismini alarak geçmiş ve burada en güzel örnekleri verilmiştir. Yazı, Kıt’a, levha, minyatür kenarlarına ve ciltlerin ön ve arka kapak içlerinde çok kullanılmıştır.” (Ersoy, 1989, Aktaran; Sarı, 2008).

Geleneksel ebru sanatı bir önceki paragrafta ismi geçen eserde belirtilen göç ve ticaret yolları ile farklı coğrafyalara taşınmıştır. “Ebru” isminin değişime uğradığı da söylenebilmektedir. Bahsedilen göç sonrasında “Ebru” olan isminin süsleme sanatın zamanla “Ebru” olarak değişmiş olabileceği düşünülmektedir.

Ebru tarihçileri ittifakla bu sanatın kökenlerinin Orta Asya olduğunu söylerler. Ancak; Ebrulu desenler; antik çağlardan beri beğeni görmektedir. Mısır’da bulunan M.Ö. 1365 tarihli cam şişelerde taraklı ve gel-git ebrularını andıran desenlere rastlanmıştır. Çin’de Sung Hanedanlığı zamanından kalma (960-1279) bazı çömleklerde battal ebrularının benzeri görüntülere rastlanmaktadır (Barutçugil, 2007).

Battal ebru, geleneksel ebru sanatının tekne ile bulunduğu ilk tekniktir. Çin’li Sumi ressamlarının kullandığı su yüzeyinde oluşan renk kümelerinin bir kâğıt yüzeyine alınarak elde edilen suminagashi sanatının ebru sanatı ile olan yakın benzerliği olduğu düşünülmektedir.

“Suminagaşi (Suminagashi); Japonya’da Sumi ressamlarının fırçalarını temizlemek için batırdıkları suyun yüzeyinde biriken boyaların başka bir kâğıda alınması ile bulunduğu tahmin edilen tekniktir. Ebru tekniğine çok benzemektedir. Ancak Ebru ile ilişkisinin olup olmadığı bilinmemektedir (Barutçugil, 2001).

Bu bilgiden yola çıkarak suminagaşi ile ebru arasında yadsınamaz olan benzerliklerin olduğu düşünülmektedir. Ayrıca adı geçen ve sumi ressamların kullandığı su yüzeyinde biriken boyaların tesadüfen kâğıda alınması ile elde edilen suminagaşinin, ebru sanatının Anadolu topraklarına gelmeden önceki evresinde etkileşim içinde oldukları da düşünülmektedir.

“Doğuda filizlenen ortaya çıkan bu sanat Anadolu’ya, Türklerin ata yurdundan vatanından İpek Yolu ile gelerek, Türkistan’ a, Buhara’ya yola çıkmış daha sonrada, İran üzerinden adını da beraber alarak Anadolu’ya yerleşmiştir” (Yazan, 1986, 41,akt. Dağlı, 2016).

Ebru sanatının yüzyıllar boyunca devam eden bu yolculuğuna ait yazılı belge niteliğinde çok az bilgiye ulaşılabildiği bilinmektedir. Tarihi belirlenebilen en eski eser, her sayfasında ebru bulunan, şair Arifi ‘ye ait “Guy-i Çevgan” isimli, 1539-1540 tarihli

kitaptır. Ebru konusunda yazılmış, günümüze kadar gelebilen en eski kitap ise 1608 tarihli "Tertibi Risale-i Ebri" dir. Bu kitapta söz edilen malzeme ve teknikleri, geleneksel yöntemle çalışan ebru ustalarımızın kullanması ve halen kullanılıyor olması, ebru sanatının "Türk Kağıdı" olarak yaşamasının temelidir (Barutçugil,2008).

Avrupa’da ve dünyanın pek çok ülkesinde ebru sanatının, "Türk Kâğıdı" ya da hareli görüntüsü sebebi ile "Türk Mermer Kâğıdı" olarak isimlendirildiği bilinmektedir. Sözen (1998) ‘ de; Alman araştırmacıların belirttiğine göre 17.yy başlarında Almanya’ya gönderilen ebrularla bu sanat Avrupa’da tanınmış, tekniği öğrenilmiş ve kısa sürede yayılmıştır. Ancak Avrupalı sanatçıların ürünleri, Türk sanatçıların düzeyine çıkamamıştır. 1635-1640 yılları arasında Fransa da yapılan ebrular daha çok battal, taraklı olarak tanınan ürünlerdir. 1646 da ise Roma’da ebru tekniği konusunda bir yayın yapılmıştır” demiştir. Bu bilgiden yola çıkarak da Avrupa’da da ebrunun estetik görüntüsü ve farklı alanlarda kullanılabiliyor olması ile de tanınmış ve yayılmış olduğu düşünülmektedir.

Ebru sanatının uygulandığı kitle ile yoğunlaştırılmış su yüzeyine atılan boyaların spontane biçimde dağılımı şüphesiz ki somut biçimlerden çok uzaktır. Renklerin adeta dans ettiği ebru sanatını, somut karşılığı olan soyut tanımı ile açıklayabileceğimiz bir yere kadar mümkündür. Yalnız ebru sanatının yakın zamanda ki gelişimi ile farklı tekniklerin eklendiği bilinmektedir. Ebru sanatına eklenen çiçek ebru tekniklerinin somut dünya da görebileceğimiz nitelikte ki biçimlere benzetilme arzusu ile yapıldığı da gözlenebilmektedir. Yakın tarihte yapılan tüm bu denelere rağmen ebru sanatı kendiliğinden oluşan soyut biçim ve renk kümelerine sahip olması sebebi ile soyut olarak nitelendirilebileceği düşünülmektedir.

Ebru sanatı öğretmekle, okumakla, yazmakla anlatılmayan, en önemlisi bizzat deneyime ve pratiğe dayalı olan, tüm klasik Osmanlı sanatlarında olduğu gibi usta çırak yöntemi ile öğrenci yetiştiren bir sanat dalı olduğundan, gerçek değerde ebru yapabilmek, uzun yıllarını hatta ömrünü bu sanata adanmış olan sanatkârlara nasip olmuştur (Yazan, 1986, Akt. Sarı, 2008) .

Bir önceki paragrafta ki bilgiden hareketle ebru sanatının usta çırak ilişkisi ile yüzyıllardır varlığını sürdürmekte olduğu söylenebilmektedir. Usta çırak ilişkisinin zanaat alanında sürdürülmesine karşın geleneksel süsleme sanatlarında da aynı öğretinin günümüzde de devam ettiği bilinmektedir.

Osmanlı döneminde birçok ebru ustası yetiştiğine vurgu yapan Barutçugil, (2007) ayrıca şunları belirtmiştir: bu ustaların eserleri zengin evlerinin duvarlarını süslemiş yahut bir sultandan, paşadan soyludan bir diğerine hediye olarak gönderilmiştir. Zamanla ebru ustalarının yaptığı bu çok güzel pastel ve açık renkli desenli kâğıtlar devlet belgelerinde ve resmi yazışmalarda zemin olarak kullanılmaya

başlanmıştır. Buradaki başlıca amaç estetik değerlerin yanı sıra tahrifat girişimini engellemeyi amaçlamaktadır ki, bugün çek, senet ve kâğıt paralar üzerindeki karmaşık desenlerin mantığına dayanmaktadır. Bu arada yaygın olarak kullanılan aherli kâğıt sahtekârlığa uygun olduğu gerekçesiyle Osmanlı kanunlarına göre yasaklanmıştı. Ahersiz ebrulu kâğıt, üzerinde daha sonra yapılacak herhangi bir değişiklik fondaki ebru desenini bozacağı için daha güvenli bir ortam sunuyordu. Bu ebru desenleri, tasarımlarının ve boya reçetelerinin nasıl yapıldığına dair bilgiler, belirli ve az sayıda ustalar tarafından bilindiği için böyle kâğıtlar ek bir tedbir oluşturunuyordu.

Ayrıca resim yapmaya teknik ve yorum açısından son derece uygun olan bu güzide sanatımızın bu yönü yüzyılımıza kadar maalesef anlaşılamamış durumu engin öngörüsüyle fark eden Atatürk ebrunun güzel sanatlarda ders olarak okutulmasını istemiştir. O zaman Necmettin Okyay akademiye öğretici olarak atanmış, daha sonra öğrencisi olan Mustafa Düzgünman bu konuya dâhil olmuştur (İslam Ansiklopedisi, 1994).

Ebru sanatının usta çırak öğretisi ile geleneksel kurallar çerçevesinde korunarak günümüze dek gelebildiği düşünülse de Türk ebru sanatının Mustafa Kemal Atatürk'ün engin öngörüsü ile güzel sanatlarda ders olarak okutulmaya başlamasının da etkisinin olduğu söylenebilmektedir. Ayrıca ebru sanatının yakın tarihte, dekoratif özelliği dışında resmi yazışmalarda da kullanıldığı da bilinmektedir. Faydacılık ilkesine hizmet etmesi sebebi ile varlığını sürdüren ebru sanatı geleneksel süsleme sanatlarının önemli bir alanı olmaya devam ettiği düşünülmektedir.

Ebru sanatının yapım aşamasında kendiliğinden biçimlenen olma durumu buradan hareketle söylenebilmektedir. Bulutumsu ve hareli görüntüsü ile soyut nitelik taşıyan ebru sanatına yakın tarih de yeni form ve biçimler eklendiği bilinmektedir.

Çiçekli ve akkase formlarının 20. yüzyılın başlarından itibaren gelişmeye başlaması ve modern resim anlayışındaki abstre (soyut) resim zevkinin gelişmesi, ebruyu kitap ve yazı albümlerinden duvarlara taşıyarak bir plastik sanat hüviyetine büründürmüştür. Eski zamanlarda ebruya başlı başına bir sanat olarak değil, daha çok kitap sanatlarının bütünleyici bir unsuru olarak bakılmıştır (Dere,1997)

Geleneksel sanatlardan ebrunun, plastik sanatlar içinde var olabilmesini destekler nitelikteki yeni figür denemeleri yakın tarihte gerçekleştiği bilinmektedir. Ebrulu kâğıt yüzeyi üzerine çoğu zaman minyatür geleneğini anımsatan resimleme çalışmaları bir çok sanatçı tarafından gerçekleştirilmiş olduğunu, Mandıracı (2004) 'nin "Günümüz ebru sanatçılarından Nedim Sönmez ebruda resim yapmayı başarmıştır. Son zamanlarda ebruda kuş resimleri yapmak suretiyle yenilik arayan modern tarzdaki sanatçılar arasında Köksal Çiftçi de bulunmaktadır" örnekleri ile de bilinmektedir.

Cansever (1998)' de, Ali İsmail Türemen; “Resimle bütünleşmesinin kurallarını birlikte yarattık. Bazen ben ebrunun çizgilerine uydum, bazen de ebruyu kendi desenime uydurdum. Ebrunun çizgisini çizgilerini izleyerek desenimi üzerine çizdim. Karışık teknikler kullandım” diyerek geleneksel süsleme sanat dallarından biri olan ebruyla, plastik resim sanatını birlikte kullandığını belirtmiştir.

2.2.3.Geleneksel Ebru Sanatı Kullanılan Malzemeler ve Yapım Aşamaları

Ebru sanatının yapımı plastik sanat dallarından farklı bir hazırlık aşamalarını barındırmaktadır. Ebru uygulama sırasında hatta öncesi ve sonrasında da geleneksel malzemelerin kullanıldığı yoğun bir hazırlık sürecine sahip olduğu bilinmektedir. Üç farklı aşamadan oluşan ebru uygulaması için ilk olarak malzeme hazırlığı yapılmaktadır. İkinci aşama da ise kitreli su yüzeyine ebru teknikleri icra edilmektedir. Üçüncü ve son aşama da ise tekne yüzeyine yapılan ebru, kağıt üzerine alınarak kurutulup ardından aharlanıp mührlenme işlemleri ile tamamlandığı bilinmektedir.

Abru (su yüzü), bu sanatın en kısa tarifidir. Su yüzü resmidir. Yoğunlaştırılmış bir sıvı üzerine, içine öd ve su katılmış boyaların serpilmesi ile ebru yapımına başlanır. Yüzeyde oluşan renk damlaları yapılacak desene göre ya olduğu gibi alınır ya da biz, tarak gibi muhtelif aletler kullanılarak desenler oluşturulur. Bunlara zemin ebruları denilir. Bu ebrular üzerine çeşitli motifler (hatip gibi) ve çiçekler (Necmettin ebruları gibi) de yapılabilir. Desenleme işlemi tamamlandıktan sonra emici bir kâğıt, bu boyalı suyun üzerine yatırılır. Boyalar kâğıda yapışır, kâğıt, sıyrılarak tekneden alınır, kurumaya bırakılır (Barutçugil, 2007).

Ebru sanatı, günümüzde geleneksel malzemeler kullanılmadan da yapılabildiği söylenebilmektedir. Ayrıca ebru yapımı sırasında kullanılan hazır kimyasal boyalar toprak boyaların yerini alması ile ebruzenlere büyük kolaylık da sağladığı düşünülmektedir. Bu kolaylık diğer taraftan, geleneksel malzeme ile hazırlık ve yapım aşamalarının zorluğunu ortadan kaldırarak daha fazla ebrucunun yetişmesini sağlayabileceği de düşünülmektedir.

2.2.3.1.Kullanılan Malzemeler

Ebru, sadece bir ya da birkaç malzeme ile ortaya çıkarılan bir sanat değildir. Birçok araç ve gerek kullanılmaktadır. Geleneksel ebru yapımında kullanılan malzemeler; tekne, su, kitre (kıvam artırıcı), boya, deste-seng (el taşı), hayvan ödü, at kılı fırça, ebru kâğıdı, tarak, biz, kâğıt ve yardımcı malzemelerdir. Tüm bu malzemelerin halen el ile hazırlanarak elde edilmesi geleneksel kurallara olan bağlılığa devam edildiğinin kanıtı olduğu düşünülmektedir.

Ebru yapımın üç ayrı işlem grubundan oluşmaktadır. İlk olarak boyaların ve kitrenin hazırlandığı ön hazırlık ardından boyaların tekneye serpilerek uygun teknikler kullanılarak gerçekleştirilen yapım aşaması ve son olarak tekne yüzeyine yapılan ebrunun kâğıt üzerine çekilerek kurutulup mührelemeyle aharlama işlemleridir.

Geleneksel Türk ebru sanatının yapımında kullanılacak olan araçlar; tekne, biz, tarak, destezeng, ve fırçadır. Bu malzemelerin yapımında kullanılacak olan maddelerin sudan etkilenmeyen özelliğe sahip olması gerektiği söylenebilmektedir.

Türk ebru sanatı yapımında, kitre ile yoğunlaştırılmış suyun konulduğu kaba tekne adı verilmektedir. Tekne cam, tahta ya da galvaniz gibi paslanmaz metal malzemelerden yapılabilmektedir. Eski dönemlerde ebru ustaları budaksız çamdan yapılmış ve içleri ziftlenmiş tekneler kullanılmaktadır. Ağaç teknelerin avantajı sıcak ve soğuk ortamdan çok etkilenmemesi ve oluşabilecek küfleri engellemesidir. Alüminyum tekneler ucuz olmasının yanında suyu çabuk soğutmasından dolayı kullanışlı değildir. Galvanizli paslanmaz sac ya da çelik sacdan yapılan tekneler diğerlerine göre daha pahalıdır ancak küf tutmadığından daha kullanışlıdır (Sönmez, 2007).

Teknelerin boyutları genellikle kullanılacak ebru kâğıdının boyutlarından 1-2 cm fazlası olmalıdır. Bunun sebebi olarak; teknede ıslanan kâğıt her kenarından birkaç cm genişleyecektir. Derinliğinin ise yaklaşık 5 ya da 10 cm olması yeterlidir. Teknenin kenarının pütürlü ya da keskin olmamalıdır. Ebrulu kâğıdın teknedeki çıkarılma esnasında zedelemektir. Bu yüzden de teknenin kenarı pürüzsüz, zımparanmış olmalıdır.

Türk ebru sanatı yapımında, at kılı ve gül dalı gibi doğal malzemelerden yapılmış olan fırça kullanılmaktadır. At kılı malzeme olarak görsel sanat dallarında kullanılmadığı bilinmektedir. Fırçanın sap kısmında kullanılan gül dalı ise esnekliği sebebi ile tercih edildiği söylenebilmektedir.

Fırça, boyaları karıştırmak ve boyaları ebru astarının üzerine serpmek için kullanılmaktadır. Fırçalar hazır olarak da bulunabilmektedir fakat istenilen sonuca bu

fırçalarla ulaşmak çok mümkün değildir. Hazır fırçalar ile boyayı serpmeye esnasındaki kontrolü sağlamak kolay olmamaktadır. Ebrucular hem geleneksel olarak hem de daha iyi sonuç alabilmek için kullanacakları fırçaları kendileri yapmaktadır (Barutçugil, 1999).

Ebruzen tarafından yapılan at kılı ve gül dalı ebru fırçaları önemli özelliklere de sahiptir. Fırçaların boylarının önemli olduğu bilinmektedir. Boya karıştırmak için ayrı serpmeye işlemi için ayrı uzunlukta fırçaların kullanıldığı gözlemlenebilmektedir.

Ebru fırçaların yapımında atkuyruğunun kılları ve gül dalı kullanılmaktadır. Kılların sert olması fırçanın kullanımını kolaylaştırdığından genellikle yaşlı atların kılları tercih edilmektedir. Gül dalı kullanılmasının sebebi ise sağlam ve esnek olmasının yanı sıra gül dalının antiseptik özelliğidir. Öd ile suyun karışması ile oluşabilecek bakterileri gül dalının antiseptik özelliği engellemektedir (Barutçugil, 1999).

Serpmeye işleminde kullanılan at kılı fırçaların farklı boyutları farklı amaçlara hizmet etmekte olduğu söylenebilmektedir. Bu sebeple dikkat edilmesi gereken ölçülere sahip olmaları gerektiği bilinmektedir.

Gül dalı, kullanım durumuna göre genellikle 25-30 cm uzunluğunda, at kılları ise 5-6 cm uzunluğunda kesilmektedir. Gül dalının kalınlığına göre at kılları dalın etrafına yapıştırılmakta ve misina ya da naylon ip kullanılarak sarılmakta, düğümsüz bağlama yöntemi ile bağlanmaktadır. Kılların uzunluğu ebru yapımında kullanılacak olan teknenin büyüklüğü ile orantılanmaktadır. Kılların kesilmesinde dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da aynı seviyede kesilmesidir. Fırça yapımında kullanılan kılların uzunluğu ve sıklığı çok önemlidir. Boyaları karıştırma amacı ile kullanılacak fırçalardaki kıllar ince olmalıdır. Fakat boyayı tekneye serpmeye amacı ile kullanılacak olan fırçalardaki kıllar sık ve kalın bağlanmalıdır. Kılların uzunluğu istenilenin üzerinde olursa boyayı çok fazla alan fırçadan boyalar dengeli bir şekilde serpilmeyecektir. Kılların kısa olması da fırçanın boyayı çok az almasına neden olacak ve tekrar boya alıp serpmeyi gerektirecektir. Tekneye ilk serpilene boya ile ikinci serpilene boya arasında ise renk farkı ortaya çıkacaktır (Başar ve Tiryaki, 2006).

Ebru yapımının her basamağında kullanılan malzemeler belli özelliklere sahip olmalıdırlar. Yapılacak olan her teknik için kullanılacak araçların boyutları değiştiği bilinmektedir. Sönmez (2007) 'nin verdiği bilgiye göre; ebrucular alt zeminin çabuk ve büyük şekilde dolması için kalın fırçaları, üst zeminin ise küçük lekeler ile dolmasını sağlamak için ince fırçaları tercih etmektedirler.

Türk ebru sanatı yapımında, boyayı ezmek amacı ile deste-seng (el taşı) kullanılmaktadır. Toz halinde olan toprak boyalar su ile deste-seng yardımı ile sıvı hale getirildiği söylenebilmektedir. Deste-seng, sert malzemeden yapıldığı da bilinmektedir.

Genellikle sert mermer ya da çakmak taşından yapılmaktadır. Deste-sengin porselen, cam veya sert taşlardan yapıldığı da olmaktadır. Deste-sengin üzerinde kullanıcının tutması için de bir tutamak bulunmaktadır (Elhan, 2004).

Ebru yapımında kullanılan toz haldeki boyayı su ile birlikte ezerek sıvı hale getirebilmek için kullanılan deste-seng (el taşı), genellikle sert mermer ya da çakmak taşından yapılmaktadır. Sert ve parçalanmayacak malzemeden yapılmış olması gereken deste-sengin her renk boya yapımından sonra temizlenmesinin önemli olduğu da bilinmektedir.

Türk ebru sanatı yapımında, desenleri oluşturmak için biz ve tarak kullanılmaktadır. Tarak, düz bir tahtanın üzerine eşit aralıklarla çakılan çelik tel, iğne veya çividen oluşturulan bir malzemedir. Teknenin içerisine sığabilecek büyüklüktedir. Tellerin aralığı ve inceliği tamamen ebruzenin kararına bağlıdır.

Biz, bazı desenlerin yapımında, çiçek yapımında boyanın taşınmasında ve boyaya şekil verilmesinde kullanılan malzemeye verilen addır. Kullanılan bizim paslanmaz çelik, sarı bakır ya da pirinç olması kullanımı açısından önemlidir. Biz, hatip, gelgit ve çiçekli ebru yapımında kullanılmaktadır (Elhan, 2004).

Geleneksel ebru yapımında suda erimeyen toprak boyalar ve bitkisel boyalar kullanılmaktayken günümüzde kimyasal boyalar ulaşılabilirliklerinin kolay olması sebebi ile tercih edilebilmektedir. Ebru sanatının geleneksel malzeme ile yapılagelmesi unutulmasına sebep olabileceği düşünülmektedir. Ebruzenler için malzemelerin hazırlık aşamasının kolaylaştırılmasının önemli olduğu da düşünülmektedir.

Günümüzde ebru yapımında sentetik ebru boyaları, yağlıboya, akrilik ve mürekkep gibi boyar maddeler kullanılsa da asıl olarak klasik ebru yapımında suda erimeyen toprak boyalar ve bitkisel boyalar kullanılmaktadır. Toprak boyalar, doğada içlerindeki minerallere göre farklı renklerde bulunan topraklardan elde edilmektedir. Her ülkenin, her bölgenin toprağının kendine özgü bir rengi vardır. Bitkisel boyalar ise bitkilerin kök, gövde ve yapraklarından elde edilmektedir (Sönmez, 2007).

Toprak boyaların uzun ve meşakkatli işlemler sonucunda sıvı hale getirilerek öd ile buluşması ebruzen tarafından gerçekleştirilen önemli bir ön hazırlık olduğu söylenebilmektedir. Ön hazırlık aşamasının önemli bir basamağı olan öd ayarı ebruzen için ustalık gerektiren bir aşama olduğu da bilinmektedir. Ebru boyaların hazırlığının en önemli ve titizlik gerektiren aşamasının öd ayarı olduğu düşünülmektedir.

Toprak boyaların hazırlanmasında öncelikle boya yapılacak toprağın ince kısmından alınarak elekten geçirilmesi gerekmektedir. Daha sonra bir kaba konulup üzerine su ilave edilerek, eriyene dek karıştırılmalıdır. Eridikten sonra elek görevi görecek bez torba ya da çoraptan geçirilmelidir. Bu işlem, toprak çamur haline gelene kadar elekten geçirilerek en temiz hale getirilmelidir. Karışım bir kaba konulmalı ve kabın tabanına tam çökmeden üstteki sulu kısım başka bir kaba alınarak dinlenmeye bırakılmalıdır. Üstte kalan su atıldıktan sonra kalan toprak boya güneş altında kurutulmalıdır. Boya kurutulduktan sonra mermer ya da cam üzerine konularak kireçsiz su ile spatula yardımı ile karıştırılmalı ve deste-seng adı verilen el taşı ile mermer üzerinde, merhem kıvamına gelene kadar, 8 çizilerek ezilmelidir. Tamamen ezilen boyalar tekrar spatula yardımı ile mermer üzerinden kullanılacağı kaplara alınmalı ve üzerine az miktarda su ve öd ilave edilerek dinlenmeye bırakılmalıdır. Toprak boyalarda olmayan farklı tondaki renkler için bitkisel bazlı boyalar da kullanılmaktadır. Bunlarda bitkinin çeşitli kısımlarından elde edilmektedir. Bu renklerin elde edildiği çivit bitkisi genellikle; Pakistan, Hindistan, Çin, Yemen ve Amerika'da yetişmektedir. Sert lifler halinde satılan bu bitki öncelikle dövülerek inceltilmekte daha sonra su ile mayalanmaya bırakılmaktadır. Mayalanma sonunda bitkide bulunan boya olarak kullanılacak madde olan indigosil sıvısı hava ile temasa geçince mavi şekilde dibe çökmektedir (Sönmez, 2007).

Oldukça yoğun bir çalışma gerektiren boya hazırlama süreci ebruzenin ustalığı ile gerçekleştirdiği uzun bir aşama olduğu bilinmektedir. Usta çırak öğretisinin ön plana çıktığı hazırlık aşamasında boyaların öd ayarlarının da büyük önem taşıdığı bilinmektedir.

Toprak boyalar; beyaz renk, titanyum oksit ya da kurşun karbonat (üstübeç-isfidaç) içeren topraklardan elde edilmektedir. Sarı renk, arsenik sülfür (zırnık) içeren topraklardan elde edilmektedir. Kırmızı renk (koyu kırmızı), gülbahar da denilen bu boya demir oksit içeren topraklardan elde edilmektedir. Kırmızı, kızıl kahverengi gibi farklı tonları da bulunmaktadır. Turuncu renk, sülüğün (sülyen) de denilen bu boya yaklaşık yüzde 80 kurşun oksit ile yüzde 20 kurşun monoksit içermektedir. Tütün rengi, çamlıca toprağından elde edilmektedir. Siyah renk, baca isi kullanılarak meydana getirilmektedir. Siyah isi ezebilmek için içine Çamlıca toprağı katılır. Çamlıca toprağı isin yağını emer ve etrafa dağılarak çevreyi kirletmesine de engel olarak su ile karışıp ezilmesini de kolaylaştırır (Sönmez, 2007).

Türk ebru sanatı yapımında kullanılan en önemli malzemelerden biri de öddür. Öd, hayvanlardan alınan ve kullanımının ustalık gerektirdiği söylenebilmektedir. Öd ayarının ustalık gerektiği de bilinmektedir.

Ebru yapımında yoğunlaştırılmış suyun üzerine serpilene boyanın dibe çökmeden açılmasını sağlayan madde öddür. Ebru yapımında genellikle büyük baş hayvanlardan alınan sığır ödü kullanılırken kumlu ebru yapmak için Lahor çivitinin içine kalkan balığı veya tavuk ödü katılmaktadır. Ödün içerisinde bulunan safra asitleri kullanılan boyanın gerilimini sağlamaktadır. Ebru ustalarına göre ebru yapmanın sırrı olan ödün uzun bir hazırlık aşamasından geçmesi gerekmektedir. Öd ayarı deneme yanılma yolu ile yapılabilmektedir (Sönmez, 2007).

Öd ayarı yapılamayan boyalar ebru yapımında istenilmeyen durumlara neden olabilir. Öd miktarı az ise boya kitre yüzeyinde açılmayacak ve dibe çökecektir. Öd miktarı fazla ise de tam tersi boya çok fazla açılacaktır. Bu olumsuz durum açık renklerin ve büyük desenler elde edilmesinde kullanılmaktadır.

Boyaların tekneye serpilme sırası ebruzenin isteğine bağlıdır. Ayrıca boyaların tekneye serpilme sırası boyaların öd miktarı ile alakalı bir durumdur. Ebru yapımına başlarken boş olan teknede boyanın rahat açılmasını sağlayacağından öd miktarı az olandan çok olana doğru atılmaktadır.

Türk ebru sanatı yapımında kullanılan diğere bir malzeme de kıvam artırıcı özelliğe sahip olan kitredir. Kitre, dağlarda yetişen geven otunun gövdesinden elde edilmektedir. Hazırlanan kitreli suyun yoğunluğunun homojen olması gereklidir. Kitrenin homojen olarak suda dağılması önemlidir. Kitre yoğunluğu ebrunun yapılışını büyük oranda etkilemektedir. Kitrenin hazırlanması aşamasında yapılacak ilk işlem 2 litre suya yaklaşık 20 gram kadar parçalanmış kitre konulup birkaç gün karıştırılarak elde edilmelidir. Suda yumuşayan kitre el yardımı ile karıştırılarak yoğrulmalıdır. Kitre suda homojen şekilde tamamen eridiğinde, bir bez torbadan geçirilmelidir. Kitrenin yoğunluğun göre içerisine su ilave edilmelidir. Tekneye alınan kitreli suyun rengi koyu değil şeffafa yakın olmalıdır.

Ebru yapılan suyun yoğun olması üzerindeki boyada uygulanacak olan hareketlerin istenilen şekilde olabilmesi için gerekli bir özelliktir. Bu yoğunluğun sağlanabilmesi amacıyla, geven, salep, ayva çekirdeğı gibi yoğunlaştırma özelliğı olan bazı maddeler kullanılmaktadır. Ancak günümüzde en fazla kullanılan yoğunlaştırıcı kitredir. Kitre, dağlarda yetişen geven otunun gövdesinden çıkan sıvının hava ile teması sonucu kemikleşen bir salgıdır (Barutçugil, 2007).

Kitre dışında salep ve tuzlu su ile de ebru yapımı denemeleri gerçekleştirilse de istenilen başarıya ulaşamadığı gözlemlenmiştir. Kitre dışındaki malzemeler ile yoğunlaştırılan su üzerine serpilene boyaların istenilen özelliklere sahip görüntü vermedikleri de söylenebilmektedir. Ayrıca su yüzeyinden kağıda alınma işleminde de başarı sağlanamayacağı düşünülmektedir.

Herhangi bir kıvam artırıcı kullanılmazsa da ebru yapılabilenkte ancak kıvamı olmayan suyun üzerinde oluşan renkleri bir desene çevirmek mümkün değildir. Kıvam artırıcının az ya da çok kullanılması da ebru yapımında istediğimiz sonucu vermemektedir. Suyun yoğunluğu gereğinden az ise biz yardımı ile çektiğimiz astar istediğimiz yerde durmayacak ilerlemeye devam edecektir. Suyun yoğunluğu gereğinden fazla ise de astar bizi çektiğimizde geri çekilecektir. Her iki durum ebru yapımında istenilmemektedir. Oluşturacağımız desen, astar üzerinde hareket ettirdiğimiz bizi bıraktığımız yerde kalmalıdır. Astarın koyu olmasının oluşturacağı bir diğer sorun da üzerine serpilen boyanın dibe çökmesidir. Tam tersi astar ince ise serpilen boya gereğinden fazla açılacak ve dengesiz dağılacaktır. Kitreli suyun hazırlanmasında suyun kıvamı kadar ısı da önemlidir. Kullanılacak boya ile astarın sıcaklığı birbirine eşit olmalıdır. Kitrenin çok soğuk ya da çok sıcak olması istenilen sonuca ulaşmayı engelleyecektir (Barutçugil, 1999).

Ebru sanatının en önemli özelliği zemin olarak kullanılan su yüzeyidir. Bu durum kullanılacak suyun belli özellikleri barındırması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Kireçli su kullanılmaması gerektiği bilinmektedir. Dinlenmiş içme suyu kitrenin yoğunlaşmasında önemli bir etken olduğu söylenebilmektedir.

Türk ebru sanatı yapımında kullanılan su çok önemlidir. Günümüzde çeşmeden akan içme sularının içerisinde çok sayıda kimyasal olduğu bilinmektedir. Sertliği, kloru ve kireci az olan suyun tercih edilmesi gerekmektedir. Arı ve damıtık olmayan suyun kimyasalları ebru boyalarını bozmaktadır. Bazı şehirlerin sularının asit oranı çok düşüktür bu sular ebru yapımında kullanılabilir. Önceleri ebru ustaları ebru yapımında yağmur suyu kullanmaktaydı fakat günümüzde bu da pek mümkün değildir. Bunun için ebru yapımında kullanılacak suyun sertliği, kloru ve kireci az olmalıdır. Bu özelliklere sahip olmayan ve içerisinde kimyasal bulunan su ebru yapımında kullanılan boyaları bozmaktadır (Barutçugil, 1999).

Ebru boyalarının kitreli su yüzeyinde başka bir kimyasal madde ile birleşmesiyle bozulabileceği bilinmektedir. Boyaların ve kitrenin bozulmaması için kullanılacak su kadar tekne üzerine yapılmış ebrunun alınacağı kağıdın da önemli olduğu söylenebilmektedir. Su yüzeyine yapılan ebru çalışmasının kağıt üzerine alınması ayrıca kullanılacak olan kağıdın emicilik oranı da oldukça önemlidir.

Geleneksel ebru yapımında, kullanılan kâğıdın en önemli özelliği emici olmasıdır. Emici özelliği olan çeşitli kâğıtlar kullanılsa da asitsiz kâğıt olması en iyi sonucun alınmasını sağlayacaktır. Makinede üretilen ve rulo olarak çıkan kâğıtlar ıslandıklarında kuruma aşamasında, makineden çıkış yönü yani su yolu yönünün tersi yönde çekme yapmaktadır. Ancak el yapımı kâğıtlarda dağılım eşit yönde olmaktadır. Teksir kâğıdı ve üçüncü hamur kâğıtlar da ebru yapımında kullanılır fakat zamanla renk

değiştirdiklerinden dolayı usta ebrucular elde yapılan asitsiz kağıtları kullanmaktadırlar (Barutçugil, 2007).

Ebru sanatı uygulanan kâğıda mühreleme ve aharlama işlemleri yapılmaktadır. Mühreleme kâğıdı terbiyeleme yöntemidir. Mühre çeşitli şekilde cam ya da billur gibi malzemelerden yumurta biçiminde yapılmış aletlerdir. Kuru sabun sürülmüş mühre daha sonra kâğıdın üzerinde kırışıklıklar gidene kadar bastırarak gezdirilmektedir. Mühreleme işleminden sonra kâğıt, daha parlak görünmesi amacı ile aharlanmaktadır. Ahar boyanın dayanıklılığını artırır. Genellikle nişasta ve yumurtadan yapılmaktadır fakat daha önceki zamanlarda nişadır, Arap zankı, kitre ve üstübeç gibi maddelerle de yapılmaktaydı. Ebrulanmış kâğıt yumurta veya nişasta aharına batırıldıktan sonra kurutulmakta daha sonra ise tekrar mührelenmektedir. Kâğıdı aharlamanın sebebi ise hem ömrünü uzatmak hem de ebrunun daha parlak görünmesini sağlamaktır (Sönmez, 2007).

Akkase ebru yapımında Arap zankı kullanıldığı bilinmektedir. Arap zankının yapışkan yapısı kâğıt ile ebrulu yüzey arasında koruyucu bir tabaka işlevi gördüğü söylenebilmektedir. Kâğıt ile buluşamayan yüzeyin daha önce yapılmış ebrulu bir kâğıt da olabileceği yapılan denemelerde başarı göstermesi sebebi ile tercih edilebileceği bilinmektedir.

Arap zankı akasya ağacının çeşitlerinden elde edilen bir tür zankıdır. Ebru sanatının türlerinden olan akkase ebru, yazılı ebru yapımında Arap zankından faydalanılmaktadır. Arap zankı ılık suda eritilerek bir tülbentten süzülür ve yazılacak yazı ebru yapılacak kâğıda yazılır. Arap zankı olan kısma boya geçmediğinden o kısımlar boş kalır (Elhan, 2004).

2.2.3.2.Ebru sanatı Yapılış Aşamaları ve Teknikleri

Ebru uygulama aşamasından hemen önce ön hazırlıklar yapmak gerekmektedir. İlk aşama boyaların ve kitrenin hazırlanmasıdır. Boyalar ebru yapımına başlanmadan önce temin edilmeli ve boyanın cinsine göre bazı işlemlerden geçirilmelidir. Kullanılacak boya toprak ya da bitkisel boya ise içerisinde herhangi bir yabancı madde kalmayana kadar elekten geçirilmeli ve üzerine bir miktar su konularak eriyene kadar karıştırılmalıdır. Daha sonra bez bir torbadan geçirilmeli ve tekrar bir kaba alınarak içerisine su konulmalıdır. Kabın tabanına tam çökmeden üstteki sulu kısım başka bir

kaba alınarak dinlenmeye bırakılmalıdır. Üstte kalan su atıldıktan sonra kalan toprak boya güneş altında kurutulmalıdır. Boya kurutulduktan sonra mermer ya da cam gibi sert bir yüzey üzerine konularak su ve spatula yardımı ile karıştırılmalı ve deste-seng adı verilen el taşı ile istenilen kıvama gelene kadar ezilmelidir. Daha sonra üzerine az miktarda su ve öd ilave edilerek dinlenmeye bırakılması gerektiği bilinmektedir.

Ebru yapımında önceden yapılacak işlemlerden biri de kitreli su hazırlamaktır. Belirli miktarda suya yaklaşık yeteri kadar parçalanmış kitre konulup iki gün boyunca arada bir karıştırılarak bekletilmelidir. Suda yumuşayan kitre yoğrularak eritilip, iri tane kalmayana kadar sık dokunmuş bir bez torbadan geçirilmelidir. Kitrenin koyuluğuna göre içerisine su ilave edilmelidir. Tekneye döküldükten sonra dinlendirilen suyun rengi şeffaf olmalıdır. Yapım aşamasından önce kitre misali ebru kağıdı da hazırlanmalıdır. Emici özelliği olan, teknenin büyüklüğüne uygun kağıt, ebru yapımından sonra tekneyi temizlemek için kullanılmak üzere atık kağıt, çöp kovası bunlardan birkaçı olduğu söylenebilmektedir.

Ebru yapımına başlanacağında teknenin içerisindeki yoğunlaştırılmış kitreli suyun miktarı ve kıvamı kontrol edilmeli yavaş bir şekilde karıştırılmalı ve üzerinde oluşan köpükler gazete ya da biz yardımı ile alınmalıdır. Daha sonra boyaların öd miktarının kontrolü yapılması gerektiği bilinmektedir. Ayrıca tüm bu işlemlerin serin bir ortamda gerçekleştirilmesi aksi takdirde boya ve kitrenin bozulabileceği de düşünülmektedir.

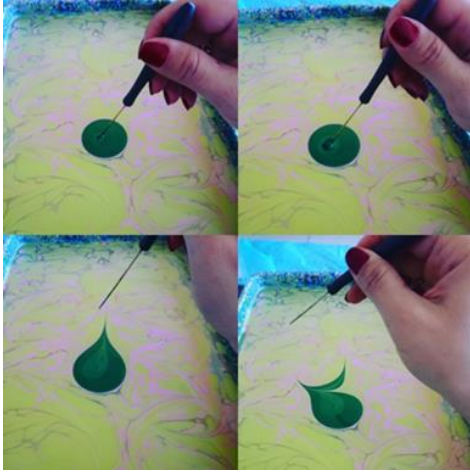
Boyaların tekneye serpilmesinde at kılları ve gül dalından yapılmış fırçalar kullanılmaktadır. Fırça yatay olarak tutulup diğer elin işaret parmağına hafif hafif vurularak tekneye boyaların dengeli bir şekilde serpilmesi sağlanır. Yapılacak ebrunun türüne göre ilk serpmeden sonra ya direkt olarak ikinci serpmeye geçilir ya da biz yardımı ile gelgit şeklinde desen verilebilir. Bu ebrucunun kararına bağlıdır. Gelgit veya herhangi bir desen oluşturmak için kullanılacak biz ya da iğne her kullanımdan sonra ıslak bez ile temizlenmelidir. Daha sonra isteğe göre ikinci, üçüncü defa boya serpilebilir. Boyaların tekneye konulmasında herhangi bir sıralama yoktur. Tekneye konuş sırası boyaların öd miktarı ile alakalı bir durumdur. Teknenin boş olması boyanın rahat açılmasını sağlayacağından öd miktarı az olandan çok olana doğru atılmalıdır. Ayrıca fırça kullanımında dikkat edilmesi gereken kurallardan biri de her boya için ayrı bir fırça kullanılmasıdır. Bir boya için kullanılan fırça diğer boya için de kullanılırsa hem boyanın rengi farklılaşacak hem de boyaların içerisindeki öd miktarı değişeceği de bilinmektedir.

Boyaların astar üzerinde kendilerine yer açabilmeleri için bir önceki atılan boyadan daha kuvvetli yani daha fazla ödlü olması gerekmektedir. Bu kurala uyulduğu

takdirde boya sayısında herhangi bir sınırlama yoktur fakat klasik ebruda beş renkte karar kılınmıştır (Sönmez, 2007).

Yoğunlaştırılmış su üzerinde yapımı tamamlanan ebrunun kâğıda geçirilme aşaması büyük bir dikkatle yapılmalıdır. Kâğıt kısa veya uzun kenarlarının ortalarından tutularak esnetilmeli ve tekne üzerine hava kabarcığı kalmayacak şekilde serilmelidir. Kâğıt yüzeye serildikten sonra öncelikle kâğıtla ebru yüzeyi arasında kalan hava kabarcıkları okşanarak alınmalı ardından kısa bir süre bekletilmeli ve biz yardımı ile teknenin ebru yapan kişi tarafındaki iki köşesinden kaldırılmalı. Ebrulu kâğıdın tekneden kaldırılması esnasında dikkat edilmesi gereken nokta kâğıdın iki köşesinden kaldırıldıktan sonra teknenin kenarına sürülerek çekilmesidir. Böylece ebrulu kâğıtta bulunan fazla boya ve kitreler yeniden tekneye bırakılmış olacaktır. Ebrulu kâğıdın temizlenmesi amacı ile tekne kenarına sürülmesi sonucu tekne boyası kalıntıları olacaktır. Daha sonra aynı tekne yapılarak çekilecek olan ebrulu kâğıdın lekeli çıkmasına engel olmak için ebruzen tarafından tekne kenarı her seferinde temizlenmelidir. Kâğıt üzerine alınan ebru tekne yüzeyinden çekilerek alınır. Bu işlemde sonra ise serin ve düz bir yerde kurumaya bırakılmalıdır. Son aşama ebru yapılmış ve kurutulmuş kâğıt mührlenmeli ve düzeltilmelidir. Mührlenerek ya da düzeltilerek kullanıma hazır hale getirilen ebrulu kâğıt farklı alanlarda değerlendirilebilir. Çoğu zaman yazılı bir belgenin arka yüzünde göze hoş gelecek şekilde yahut bir kitabın ara ciltlemesinde değerlendirilebilir. Son dönemde eklenen çiçek motifleriyle duvara asılabilir olma niteliği de kazandığı bilinmektedir.

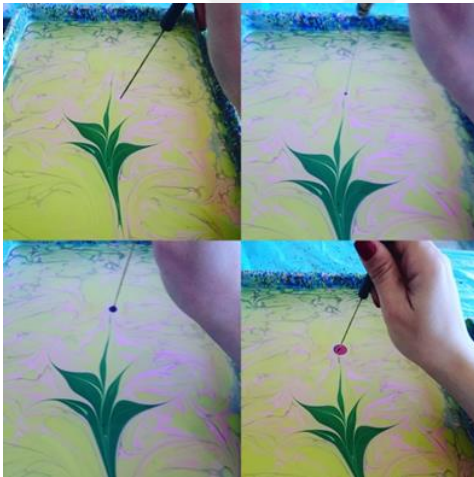
Necmettin ebrusu olarak da bilinen çiçek ebru teknikleri de diğer ebru teknikleri gibi geleneksel kurallara sadık kalınarak yapıldığı bilinmektedir. Geleneksel kuralların tüm ebru tekniklerinde farklılık gösteren bir sıralaması olduğu söylenebilir. Resim 2. 17. , Resim 2. 18. , Resim 2. 19. , Resim 2. 20. 'de çiçek ebru çeşitlerinden lale ebru tekniğinin adım adım yapımı görülebilmektedir. Tüm bu yapım aşamaları adım adım takip edilmesi gereken geleneksel teknik kurallarla belirlenmiştir. Ortaya çıkarılmak istenen lale motifi için izlenilmesi gereken kurallar bütününden herhangi bir tanesinin dahi atlanılmadan yapılması mecburidir. Türk ebru sanatının, geleneksel süsleme sanatlarının önemli bir alanı olması sebebi ile bilinen motiflerinin aynısını elde etmek de ki çabanın, dekoratif bir etkinin ön plana çıkarılmak istenmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir.



Resim 2. 17. , Lale Ebru Uygulama Örneği



Resim 2. 18. , Lale Ebru Uygulama Örneği



Resim 2. 19. , Lale Ebru Uygulama Örneği



Resim 2. 20. , Lale Ebru Uygulama Örneği

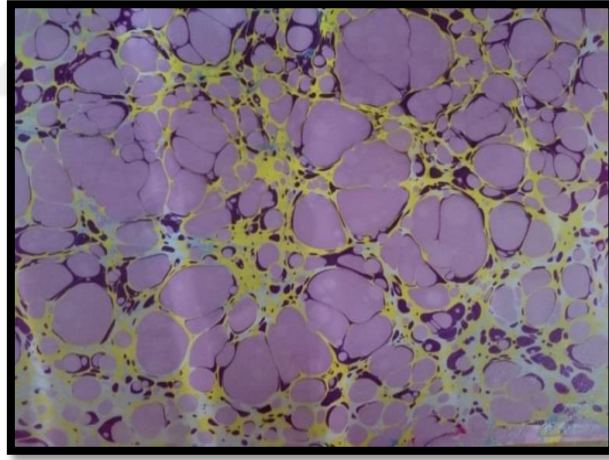
2.2.4.Ebru Sanatı Teknikleri ve Uygulama Biçimleri

2.2.4.1.Battal Ebru

Battal ebru tekniği, diğer ebru tekniklerinin başlangıcı niteliğindedir. Ebru fırçası ile kitreli su dolu ebru teknesine boyaların serpilmesi ve ardından kâğıdın tekne yüzeyine kapatılarak çekilmesi ile son bulan adımlara sahip olduğu söylenebilmektedir.

Battal, sözcüğünün; Türkçede iri, büyük anlamında kullanılmaktadır (Sönmez, 2007). Battal sözcüğünün anlamı ile de örtüşmesi sebebi ile bu teknikte isim olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Geleneksel ebru sanatı tekniklerinin ilk sırasında battal ebru olduğu bilinmektedir. Kitreli su yüzeyine boyaların serpilmesinin ardından elde edilen büyük renk kümelerinin görüntüsü sebebi ile battal sözcüğüyle nitelendirildiği düşünülmektedir.

Battal ebrunun bir özelliği ise sadece fırça ile boyaların serpilmesiyle yapılmaktadır. Biz veya tarak gibi yardımcı malzemeler kullanılmamaktadır. Yapılan işlem bakımından en basit ebru olmasına rağmen sonuç itibarıyla yapımı en zor ebrudur. Çalışmanın güzel yapılabilmesi için zemin atışının çok iyi öğrenilmesi gerekmektedir. Yapımı ise koyu bir renk tekne yüzeyine fırça yardımıyla serpilir. Damlalar 5-6 cm. çapında daireler oluşturur. Bu rengin üzerine daha açık bir renk ile boyalar tekrar serpilir. İkinci renk ilk atılan boyayı iterek bir yer açar ve bütün boşluklar doldurularak iki renkli bir battal ebru meydana gelmektedir. Daha güzel bir görüntü için bu ikinci rengin üzerine tekrardan boya atılabilir. Genelde klasik ebruda iki, üç, dört renk kullanılmaktadır. Üç, dört renk boya atıldıktan sonra bir de serpmeye ilave edilebilir (Başar ve Tiryaki, 2006).



Resim 2. 21. , Şükriye Aksoy Bahşı, Battal Ebru örneği, 2017

Merhum Nusret Hepgülün yapmış olduğu değişik battal türlerinin sıralanmış olduğu bir tasnif var. Bunlar: Zemin battal, tarz-ı kadım, M. Düzgünman batalı, Ethem efendi battalı, nefli battal, somaki battal, serpmeli battaldır (Barutçugil, 1999). Sıralanan bu battal ebru tekniklerinin ana özelliğinin tekne yüzeyine fırça ile serpilip kâğıda çekilmesi olduğu söylenebilmektedir.

2.2.4.2.Gelgit Ebru

Battal ebru desenine, biz ile sağdan sola ya da yukarıdan aşağı şekilde çizgiler çizilerek elde edilen ebru tekniğine Gelgit ebru adı verildiği bilinmektedir. Ebru yapımı sırasında el kol hareketlerinin şekli sebebi ile bu ismin verildiği düşünülmektedir.

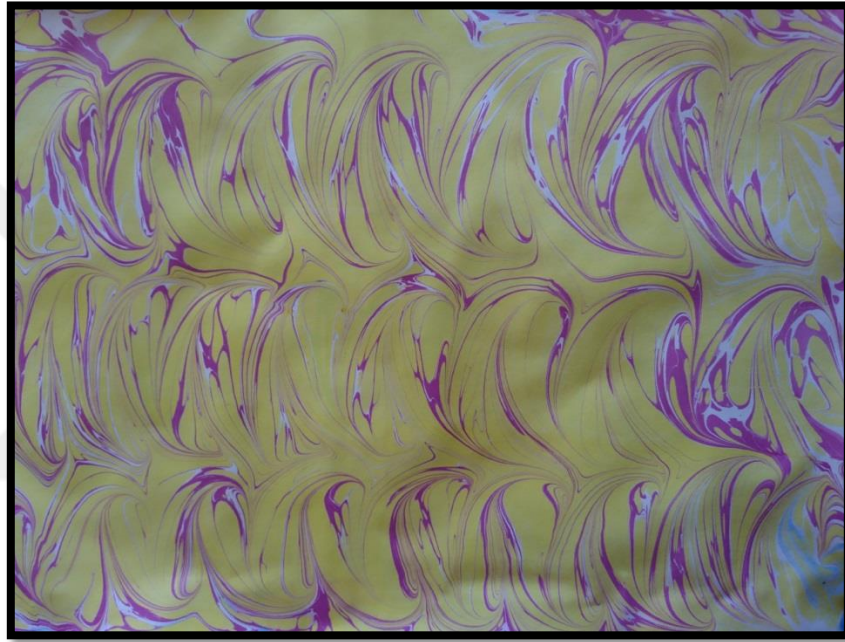


Resim2. 22.Şükriye Aksoy Bahşı, Gelgit Ebru, 2017

Gelgit ebrusunda, tekne yüzeyine battal ebrusu yapılır. Daha sonra bu kompozisyon üzerine biz yardımıyla sağdan sola, soldan sağa birbirine paralel ve düzgün bir şekilde gidip gelinir. Bu çizgi aralıkları istenilen genişlikte de olabilir. Gidip gelinmesinden dolayı ismini de buradan almıştır. Bu ebruya Gelgit ebru denir (Elhan, 2004).

2.2.4.3.Şal Ebru

Şal motifine benzemesi nedeniyle bu ismi almıştır. Şal ebruda önce teknenin yüzeyine battal ebrusu yapılır. Daha sonra gel-git ebrusu uygulanır. Bu kompozisyon üzerine, enine üç adet (S), boyuna iki adet (S) harfi çizilir, aralarına istenildiği kadar (S) kavisler çizilerek dokular oluşturulur. İstenirse dıştan içeri doğru daireler de çizilebilir (Sönmez, 2007).



Resim2. 23. , Şükriye Aksoy Bahşı , Şal Ebru Örneği, 2017

2.2.4.4.Taraklı ebru

Taraklı ebru tekniği kendi içinde de düz ve test tarak gibi farklı isimlerle çeşitlenmektedir. Düz tarak, ters tarak ebru bunlarda verilebilecek örneklerdendir. Tarak boyutunun tekne boyutu ile uyumlu olması gerektiği bilinmektedir.

Taraklı ebru, önce zemin battal ebrusu olarak hazırlanır. Daha sonra gel-git kompozisyonu uygulanır. Burada dikkat edeceğimiz husus gelgit sağdan sola uzanıyor ise tarak yukarıdan aşağıya doğru çekilmesidir. Kullanılan tarağa göre ebru isim alır. İnce taraklı ebru, ince dişli sık aralıklı bir tarak yardımıyla yapılır. Kaim taraklı ebru, kaim dişli seyrek aralıklı bir tarak yardımıyla yapılır. Fantezi taraklı ise tavûsî ebru olarak bilinir. İnce ya da kalın taraklı ebruların ikinci bir tarak yardımıyla taranmasından ortaya tavus kuşu kanadı görünümü çıkar. Dalgalı taraklı, ince ya da kaim taraklı ebruların ikinci bir tarak yardımıyla dalgalı bir biçimde taranmasından ortaya çıkan ebru çeşididir (Başar ve Tiryaki, 2006).



Resim 2. 24. , Şükriye Aksoy Bahşı, Taraklı Ebru Örneği, 2017

2.2.4.5.Bülbülyuvası

Ebru teknesine atılan boyaların biz yardımı ile helezon halinde şekillendirilmesi sonucunda oluşan şekillere bülbülyuvası denilmektedir. Bülbülyuvası tekniği yapımında ince ve kalın bizler kullanılabilir. Ayrıca helezon şeklini anımsatan bülbülyuvası ebrusunun boyutlarının birbiri ile uyumlu olması gerektiği de bilinmektedir.

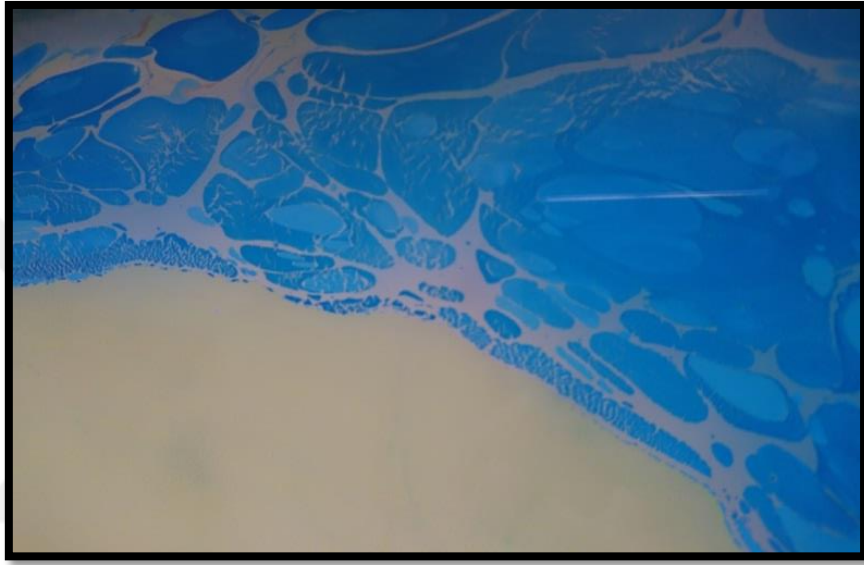


Resim 2. 25. , Şükriye Aksoy Bahşı, Bülbül Yuvası Ebru Örneği, 2017

Bülbülyuvası ebrusunda, tekneye istenilen renkler atılarak battal ebru yapılır. Dıştan başlayıp içe doğru istenilen çapta (genellikle 3-5 cm. çapında) spiraller çizilir. Bu spiraller içten dışa da olabilirler. Ayrıca gel-git, taraklı gibi desenler üzerine de bülbülyuvası yapılabilir. Bülbülyuvaları; bir biz yardımı ile tek tek yapılır ya da geniş aralıklı kalın uçlu bir tarak ile hatta tüm tekneyi kaplayacak, özel bir tarak yardımı ile bir seferde de yapılabilir (Barutçugil, 2007).

2.2.4.6.Kumlu ebru

Kum görüntüsünü benzemekte olan ebru tekniğidir. Tekne yüzeyine serpilen boyaların beklemesi sonucunda elde edilir. Kumlu ebru tekniğinin, boyanın tekne yüzeyinde uzun süre beklemesi sonucunda yüzeydeki kırıklı görüntüden bu ismi aldığı da bilinmektedir.



Resim 2.26. , Şükriye Aksoy Bahşı, Kumlu Ebru örneği, 2017

Eskiden kitrenin kirlenmeye başladığı zamanlarda yapılmaktaydı. Şimdilerde tekne daha yeni iken yapımı tercih edilmektedir. Yapılışı ise su miktarı az, öd miktarı çok olan tekneye lahor çividi bir damlalıkla ya da bizle yakın mesafeden aynı noktaya damlatılır. Boyanın açılması beklenir, açılma işlemi durduktan sonra da tekrar damlatılır. Damlalar bir tekneyi dolduran açık koyulu görünümde bir ebruyu meydana getirir. 3-5 dakika beklenir. Bu bekleme esnasında havadaki tozların tekneye düşmemesi için tekne bir cam ile kapatılabilir. Başka önemli bir husus ise kağıt tekne kenarına sıyrılmadan çıkartılmalıdır. Çıkan ebruya ise "kumlu ebru" denir (Elhan, 2004).

2.2.4.7.Hafif ebru

Hattatların üzerine yazı yazması ya da önemli evrakları değiştirilip tahrip edilmesine karşın önlem için kullanmış olduğu açık, soluk renkli ebru çeşididir. Hafif ebrulu kağıt yüzeyine resim yazı kolaylıkla uygulanabilmesinden dolayı fazlaca da tercih edildiği düşünülmektedir.



Resim 2.27. Şükriye Aksoy Bahşı, Hafif Ebru örneği, 2017

Kitrenin kıvamı cıvıklaştırılır. Boyaların su ve öd miktarları artırılarak yapılmaktadır, böylece renkler kolay ve çokça açılacağından açık renkli olurlar (Barutçugil, 1999).Kitre oranının az olması boyanın yüzeyde daha fazla genişlemesine ayrıca açık bir tonla kağıda geçmesine sebep olduğu bilinmektedir.

2.2.4.8.Akkase ebru

Bir ebru kâğıdının üzerine birden fazla baskı yaparak yazı veya desen elde edilen ebru çeşididir. Ebrulu ya da temiz kağıt yüzeyine önceden belirlenen şeklin Arap zamkı ile pürüzsüz biçimde uygulanması akkase ebrunun ilk aşamasıdır. İkinci aşamasında ise kurutma işlemi geldiği bilinmektedir. Arap zamkı uygulanan kısmın tamamen kurduğuna emin olduktan sonra akkase ebru uygulaması yapılabileceği söylenebilmektedir.



Resim 2. 28. , Şükriye Aksoy Bahşı, Akkase Ebru örneği, 2017

Arapçada akkase, aks eden, yansıyan anlamında kullanılmaktadır. Ebrulu kağıdın üzerine önce Arap zamkı boya tutmamasını istediğimiz yüzeye istenilen şekilde fırça ile sürülür. Arap zamkı sürülmüş yüzey kuruduktan sonra üzerine boya atılmış tekneye yatırılır. Zamklı yüzey boyayı almaz, kullanılan kağıdın rengi görünür. Kağıt kuruduktan sonra ebrulu bölüm Arap zamkı ile örtülür ve tekneye yatırılır. İkinci defa tekneye yatırılan kâğıdın daha önce boş kalan kesimleri boyayı alır, diğer bölümler almaz. Böylelikle düzgün hatlardan oluşan bir yazı veya desen ortaya çıkar. Bu tipteki ebrulara Akkaseli Ebru adı verilir (Başar ve Tiryaki, 2006).

2.2.4.9.Yazılı ebru

Hattat Necmeddin Okyay'ın buluşu olan bir ebru tekniğidir. Yazılı ebru ister kağıt üzerine istenirse de ebrulu yüzeye arap zamakı direkt olarak kullanılarak da yapılabildiği bilinmektedir. Ebrulanmış kağıt üzerine de yazı yazılabildiği söylenebilmektedir.



Resim 2.29. , Şükriye Aksoy Bahşı, Yazılı Ebru Örneği, 2017

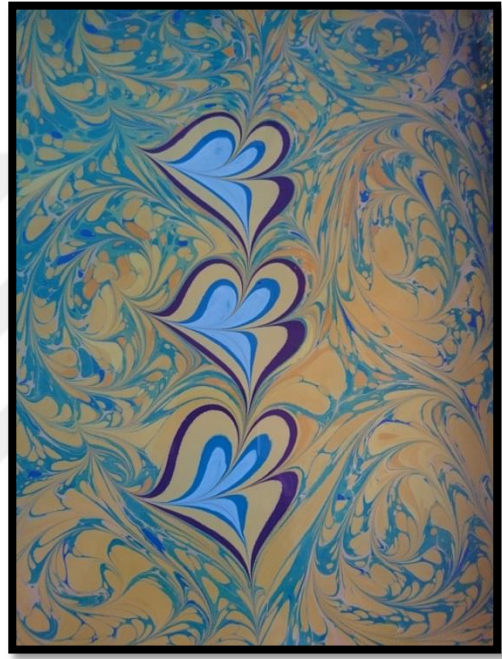
Yazılı ebruyu nasıl yaptığını rahmetli hocamız şöyle anlatıyor; "önceleri yazıyı ayrı bir kağıda yazar, nevrengen denilen oyma bıçağı ile oyarak çıkartıp, sonra bunu ebru yapacağım kağıda Arap zamkı ile yapıştırırdım. Teknenin içinde bu kısımlar ıslanarak ayrılır ve onların yapıştırılan yerler ebruyu almazdı. Ancak, bu iş çok zahmetli ve zaman alırdı. Bir gün, oyup yapıştırdığım yazıların etrafından taşan zamkların altında kalan yerlerin de ebruyu almadığına dikkat ettim. Ebrunun üzerine, yazıyı zamk ile yazdım. Netice mükemmel olmuştu. Artık düz kağıda yazıları oymak yapıştırmak külfetinden böylece kurtulmuş oldum". Böylece yazılı ebru daha pratik bir şekilde yapılmaya başlanmıştır. Ebru kağıdına istenilen yazı Arap zamkıyla yazılır ve kurutulur. Kurutulmuş yazılı kağıt tekneye atılır. Arap zamkı ile yazılan yüzey ebruyu almaz ve kağıt renginde kalır. Tekneden alınan kağıt yazılı ebrudur (Elhan, 2004).

2.2.4.10.Hatip Ebru

Ayasofya Camii'nin hatibi Mehmet Efendi tarafından yapıldığı ve çok kullanıldığı için onun adıyla anılan ebru çeşidine "Hatib ebrusu" denir.Hatip ebrunun bir çok çeşidinin olduğu bilinmektedir. Ayrıca hatipli ebru tekniğinin Çiçek ebru tekniklerinin ortaya çıkmasında önemli etkisi olduğuda düşünülmektedir.



Resim 2.30. , Şükriye Aksoy Bahşı
Yürekli Hatip ebru örneği, 2017



Resim 2.31. , Şükriye Aksoy Bahşı,
Hatip Ebru Örneği , 2017

Battal ebru zeminin üzerine orantılı bir şekilde koyudan açığa 3 sıra ve 3-6 merkezli iç içe 1-6 renk üst üste gelmek kaydıyla damlatılır. Oluşturulan iç içe dairelerin biz yardımıyla yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya, soldan sağa, sağdan sola şekillendirilmesi ile elde edilen ebrulara Hatib Ebrusu adı verilir.

2.2.4.11.Hatip-i Mütenevvia

Hatip ebrusunda kullanılan tüm şekillerin tek bir kağıt üzerinde yer alan örneğidir. Menekşeli Hatip, hatip ebrusunun menekşeye benzeyen örneğidir. Yürekli Hatip, hatip ebrusunun kalp motifine benzeyen örneğidir. Taralı Yürekli Hatip, yürek ebrusunun kenarlarının taranmış örneğidir. Yıldız Hatip, hatip ebrusunun yıldız biçiminde taranmış örneğidir (Başar ve Tiriyaki, 2006).



Resim 2.32. , Şükriye Aksoy Bahşı, Hatip-i Mütenevvia ebru örneği, 2017

2.2.4.12.Çift Baskılı Ebru

Çift baskılı ebru, daha önce yapılmış bir ebrunun (battal ebrusu, gelgit ebrusu, şal ebrusu Hatib vb.) üzerine ikinci bir ebrunun yapılmasıdır. Çift ebru yapılırken ilk ebrunun üstündeki renklerin kontrast renklerle yapılması ebruyu daha iyi gösterir. . Beğenmediğimiz ebruları çift ebru denemeleri yaparak yeni ebrular haline dönüştürebiliriz (Elhan, 2004)



Resim 2. 33. , Şükriye Aksoy Bahşı, Çift Baskılı Ebru Örneği, 2017

2.2.4.13.Çiçek ebrusu

Necmeddin Okyay'ın geliştirdiği ve kendi adı ile anılan ebru çeşididir. Çiçekli ebrulara bu adın verilmesini öğrencisi olan Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver önermiştir. Bu ebruların lale, karanfil, hercaî menekşe, gelincik, gonca gül, kasımpatı, sümbül gibi çeşitleri vardır. Necmeddin Okyay'ın öğrencisi olan ebruzen Mustafa Düzgünman papatya ebrusunu ilave etmiştir.



Resim 2.34. , Şükriye Aksoy Bahşı, Çiçek Ebru Örneği, 2017

Çiçekli ebru yapmak için önce açık renk bir zemin hazırlanır. Tekne büyüklüğüne göre çiçek sap ve yaprakları hesaplanarak teknede yerleri saptanır. Yapılacak çiçeğin sap ve yaprak kısmı için gerekli boya tekneye ortalananarak damlatılır. Bu renk yığını aşağıdan yukarıya doğru çekilir. Çiçeğin çeşidine göre sap ve yaprak şekli verilerek çiçeğin yapımına başlanır. Çiçek biz yardımıyla şekillendirilmeye çalışılarak kompozisyon tamamlanır. Tekneden çıkarılan kağıt daha önce hazırlanmış olan kurutma yerlerine getirilir ve kurumaya bırakılır (Elhan, 2004).

2.2.4.13. 1. Lale ebrusu

Çiçek ebru teknikleri Necmettin Ebrusu olarak da isimlendirildiği bilinmektedir. Çiçek ebrularımızdan en bilineni olan lale ebru tekniğidir. Lale ebru, çiçek ebru tekniklerinden yapımının kolay olması sebebi ile ilk öğretileni olduğu da söylenebilmektedir.



Resim 2. 35. , Şükriye Aksoy Bahşı, Lale Ebru Örneği, 2017

Lale ebrusu, çiçekli ebrularda zemin olarak aynı rengin bir açık bir de koyusu hazırlanır. Koyu renk tekneye atılır, üzerine öd miktarı fazla olan boya atılır. Bu zemin üzerine yeşil boya damlatılır ve yaprak, sap biz yardımıyla çizilir. Teknenin boyutuna göre orantılanmalıdır. Biz ya da iğne tekneden çıktıktan sonra mutlaka silinmelidir, yoksa beyaz lekeler oluşturur. İkinci hareket sapa yakın yerden yeşil rengin sol ve sağından ortalanarak iki yana çekilir. İkinci renk de sağ ve solundan iki yana çekilir. Daha sonra daire sapın hemen yanından ikiye bölünerek aşağıya (ikinci daireye kadar) çekilir. İkinci hareket dairenin sapa yakın diğer tarafından yine ortalanarak bu kez tamamen aşağıya doğru çekilir, bu hareket sonrası çiçeğin sapı ve yuvarlak yaprakları tamamlanmış olur. Yaprakların uç kısmı bir iğne ile yukarıya doğru çekilir. Sapın bittiği yere lale yapmak için uygun olan renkler damlatılır. Damlatılan boya bir bizle üstten ikiye bölünür. Aynı bizle ikiye bölünen bir ucu aşağıdan yukarıya doğru “s” kavisini çizilerek çekilir. İkinci uçta da aynı hareket tekrarlanır. Bu ebruya "laleli ebru" ismi verilir (Elhan, 2004).

2.2.4.13.2. Karanfil ebru

Bir diğerk çiçekli ebru çeşidimiz, karanfil ebrudur. Yapım aşaması lale ebru tekniğine göre daha uzun işlem basamaklarını içerdiği de bilinmektedir. Kitrenin kıvamının daha yoğun olması karanfil ebru yapımında önemli olduğu söylenebilmektedir.



Resim 2. 36. , Şükriye Aksoy Bahşı, Karanfil Ebru, 2017

Karanfil ebrusu, ilk Necmeddin Okyay tarafından denenmiştir. Önce açık battal bir ebru yapılır. Yapılacak olan karanfilin yeri belirlenir. Üçer santim aralıklarla biz yardımıyla yeşil renkteki boyadan damlatılır. Üstteki damla biraz büyük olabilir. En üstteki damladan sap çıkarılır ve üstteki ve alttaki yeşil damlalar bir bizle sağa ve sola çekilir. Üstteki iki yeşil damla sapın yakınından dairelerin ortalarından aşağıya çekilir. Sonra üst kısmına paralel bütün yeşillerin ortasından olacak şekilde aşağı doğru çekilir. Sap kısmına istenilen renk damlatılır. Bu rengin üstüne başka bir renk daha damlatılabilir. Böylece dört - beş cm çapında bir daire elde edilir. Bir biz yardımıyla sağa sola doğru çekilerek elips şekline getirilen boyaya karanfil şekli verilir. Sap ile çiçek arasına aynı yeşilden bir damla damlatılır. Taç yaprak sağa sola ve ortaya olmak üzere üçe bölünür (Elhan, 2004).

2.2.4.13.3. Menekşe ebru

Bir diğerk çiçekli ebrularımızdan biri ise menekşe ebrusudur. Biz yardımı ile yapıldığı bilinmektedir. Hercai menekşeye olan benzerliği sebebi il bu ismi aldığı düşünülmektedir.



Resim 2. 37. , Şükriye Aksoy Bahşı, Menekşe Ebru Örneği, 2017

Menekşe ebrusu, zemin, battal ebru olarak hazırlanır. Sap ve yaprak yapımı papatya ve gelincik yapımında olduğu gibidir. Çiçek sapı istenilen çoklukta yapılabilir. Yaprak kısmı ince biz ile yarım santim arayla içe doğru çekilerek yapılır. Çiçek yapımında sırayla önce koyu - açık - koyu bir renk birinci damladan sonra uç uca gelecek şekilde damlatılır. Son rengin üst tarafından ince bir biz ile yarıya kadar çekilir. Soldan da yarıya kadar çekilir böylece ortaya menekşe çiçeği çıkmaktadır. Bütün saplara bitkinin özelliği olan iğneler çekildikten sonra çiçeğin yandan görünümü için kalın bir bizle kitreye hareket verilerek boyunları eğilir. Menekşenin dalları daha kısa ve yere yakın bir görüntü verir (Elhan, 2004).

2.2.4.13.4. Gül ebru

Bir diğer çiçekli ebrularımızdan biri ise gül ebrusudur. Gül ebru tekniği ustalık gerektirmektedir. Biz yardımı ile yapıldığı bilinmektedir.



Resim 2. 38. , Şükriye Aksoy Bahşı, Gül Ebru Örneği, 2017

Gül ebrusu, her çiçekte olduğu gibi, gül çiçeği yapımında da zemin battal ebrusu olarak hazırlanır. Gül sapının yapımı diğer çiçeklerin saplarının yapımından biraz daha farklıdır. Damlaya kalın bir çizimle yukarı-aşağı çekilir ve uzaması sağlanır ve bir ana sap ve iki ya da üç küçük sap çıkartılır. Küçük sap çıkarmaların ucuna yine yeşil boya damlatılır ve yaprakları oluşturulur. Ana sap üzerine kırmızı boya damlatılır. Kırmızı boyanın içine farklı tonlarda renkler ya da farklı renkler katılarak karıştırılıp gül formu verilir. Daha sonra karanfilde olduğu gibi taç ve çanak kısmına (gül ile sap arasına) yeşil boya damlatılır. Sağa, sola ve ortaya çekilen yeşil boyayla taç ve çanak yapraklar oluşturulur (Elhan, 2004).

2.2.4.13.5. Papatya ebru

Bir diğerk çiçekli ebrularımızdan biri ise papatya ebrusudur. Papatya ebrusu Necmettin ebrusu olmadığı bilinmektedir.

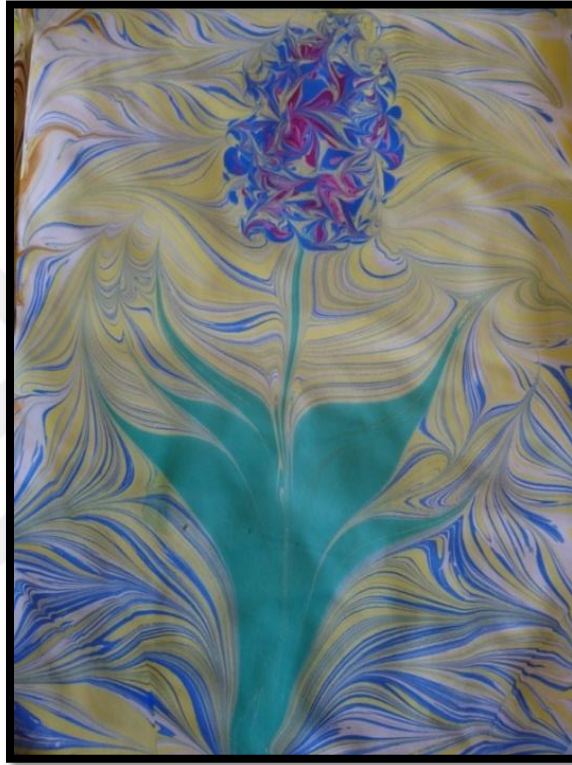


Resim 2. 39. , Şükriye Aksoy Bahşı, Papatya Ebru, 2017

Papatya ebrusu, tekneye battal ebrusu olarak hazırlanır. Papatya çiçeğinin saplarını oluşturacak yeşil boyalar arka arkaya aralıklı olarak damlatılır. Sap çıkması yapılır ve bizle yukarıdan aşağıya çizilerek saplar oluşturulur. Yaprakları ince ince bölünür. Her sapın ucuna beyaz boya, öd karışımı su, biz ile damlatılır. Ödlü su, ebrulu zemin üzerine boşluk meydana getireceğinden ebru kâğıda geçirildiğinde bu boşluklar beyaz kalacaktır. Elde edilen beyaz daireler biz yardımı ile dıştan içe doğru karşılıklı olarak önce ikiye, sonra dörde, sekize, on altıya bölünerek papatya formu verilir. Daha sonra ortasına biz ile sarı renk damlatılır. Elde edilen şekle "papatya ebrusu" adı verilir (Sönmez, 2007).

2.2.4.13.6. Sümbül ebru

Bir diğer iekli ebrularımızdan biri ise sümbül ebrusudur. Sümbül ebrusunun yapımı farklı biz kullanımı gerektirdiği bilinmektedir. Bizin ucuna aynı anda alınacak birkaç renk boya ile de yapılabildiği söylenebilmektedir.

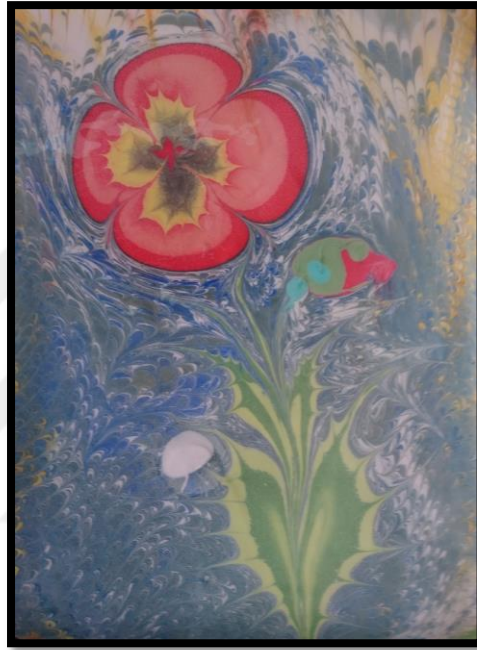


Resim 2. 40. , Şükriye Aksoy Bahşı, Sümbül Ebru rneği, 2017

Sümbül ieği telden yapılmış altı - sekiz uçlu özel bir biz ile yapılır. Bu kalıbın sapından tutarak düz bir kaba konulan boyaya batırılır. Sapın uç kısmına yakın yerinden kalıptaki boya kitre üzerine değdirilir. Smbln büyüklüğüne göre bir iki kez boya alınıp kalıp tekrar batırılır. Sonra bir ie bir dışa hareketler verilerek sümbül çiçeği oluşturulur, ince biz ile iek içinde gelgit yapılarak taranır. Aynı rengin bir açığı birde koyusu aynı tarakla (kalıpla) kitreye batırılarak çiçeğin birkaç renkte olması sağlanabilir (Elhan, 2004).

2.2.4.13.7. Gelincik ebru

Bir diğerk çiçekli ebrularımızdan biri ise gelincik ebrusudur. Gelincik ebru en son eklenen çiçek ebru tekniklerinden biri olduğu bilinmektedir. Doğal görüntüsüne uygun biçim verilmeye çalışıldığı düşünölmektedir. Bu sebeple doğal renkler tercih edildiğı söylenebilmektedir.



Resim 2.41., Şükriye Aksoy Bahşı, , Gelincik Ebru Örneğı, 2017

Gelincik ebrusunda, zemin olarak battal ebrusu olarak hazırlanır. Papatyadaki gibi sap ve yaprak kısımları oluşturulur. En üst tarafına da 4 cm aralıkla kırmızı renkteki boya damlatılır. Gelincik yapılacak kırmızının ortasına ince biz yardımı ile siyah ve onun ortasına da sarı renk damlatılarak gelinciğın özelliğini gösteren renkler kullanılmış olur. Biz yardımı ile dörde bölünür. Yapılan işlem gelinciğın tam üstten görüntüsünü verir. Tomurcuğun çanak yaprağını oluşturmak için tekrar yeşil boyadan ince biz ile bir damla damlatılıp kırmızı renk etrafından yuvarlanır. Profilden görünen gelinciklerin kırmızılarını iki yandan yukarı çekilir. Gelinciğı oluşturan kırmızı taç yaprak (U) şeklindedir. (U) şeklinin tam tabanına küçük bir siyah nokta konur. Elde edilen ebruya "gelincik ebrusu" adı verilir (Sönmez, 2007).

III. BÖLÜM

3. Yöntem

Bu bölümde araştırma modeli, evren, örneklem, verilerin toplanması ve verilerin analizi ile ilgili açıklamalar yer almaktadır

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın yöntemi ‘Tarama Modelleri’nden Belgesel Tarama yöntemidir. Karasar’a (2015) göre, varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar; geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, filmi araç-gereç, heykel gibi kalıntılarla; olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü rapor, kitap ve ansiklopedilerdir (Karasar, 2015).

Bu araştırmada Jackson Pollock’un eylem resmi ile dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı ile ilgili literatür taranarak yorumlanmış ve her iki sanat çeşitli faktörler yönünden karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıkları yönünden sonuçlara varılmıştır.

3.2. Evren

Araştırmanın evrenini; Jackson Pollock’un “Eylem resmi” ve “Dripping” tekniğini kullandığı eserleri ile geleneksel Türk ebru sanatı tekniklerinin yapıldığı çalışmalar oluşturmaktadır.

3.3. Örneklem

Jackson Pollock'un 'Eylem Sanatı' ile "Dripping " tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği 9 eser ve Geleneksel Ebru sanatı tekniğini yansıtan 21 çalışma; Bu araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

3.4. Verilerin Toplanması

Araştırmanın verilerinin toplanması aşamasında öncelikle Jackson Pollock'un eylem resmi ile dripping uygulamaları ve Türk ebru sanatı teknikleriyle ilgili kaynaklar taranmış ve elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Bu veriler temel alınarak Jackson Polloc'un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrını en iyi yansıttığı düşünülen 11 eser seçilmiştir. Ayrıca araştırmacıya ait Türk ebru sanatının geleneksel tekniklerinin her birini gösteren 21 çalışma seçilmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Konuya ilişkin kaynakların taranması sonucunda elde edilen bilgiler araştırmacı tarafından analiz edilmiş ve yorumlanmıştır.

Jackson Pollock'un eylem resmi ile dripping uygulamaları ve Türk ebru sanatı teknikleri ve bunlara ait seçilen eserler –çalışmalar genel benzerlik ve farklılık, spontane uygulamalarındaki benzerlik ve farklılıklar, oluşum ve oluşturma sürecindeki benzerlik ve farklılıklar ve sınırlılıkları bakımından karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

IV. BÖLÜM

4. Bulgular ve Yorumlar

Bu bölümde araştırmanın soruları yanıtlanarak, araştırma sonucunda bulgular elde edilmiştir.

4.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular

Birinci alt problemde yer alan; Jackson Pollock'un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem sanatı ve dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin benzerlikleri incelenmiştir.

Jackson Pollock'un eylem resmi ile dripping uygulamaları ve ebru sanatının tekniklerinin uygulama biçimleri açısından benzerlikler gösterdiği düşünülmektedir. Ayrıca her iki uygulamanın da tüm yüzey özelliğine sahip olması sebebi ile açık kompozisyon olması bakımından da benzerlik taşıdığı söylenebilir.



Resim4.1. Jackson Pollock dripping uygulama anı



Resim4.2. Ebru uygulama anı

Her iki tekniğin uygulama biçimleri açısından benzerlikleri ele alındığında ebru sanatının uygulamasının; kitreli su dolu tekne üzerine, at kılı gül dalı fırçaların uçuna alınan öd ayarı yapılmış ebru boyalarının serpilerek yapıldığı bilinmektedir. Tüm ebru tekniklerinin aynı biçimde yapılmaya başlanıldığı söylenebilmektedir. Ancak battal ebru tekniği dışında kalan diğer ebru tekniklerinin biz ve tarak ile şekillendirildiği de bilinmektedir. Battal ebrunun Jackson Pollock’un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrını sergilediği eserleri ile olan benzerliğinden söz edilmektedir. Ancak bu benzerliğin dripping uygulamaları ile ebru sanatının boyayı tekne yüzeyine dökme işlemi ile sınırlı olduğu gözlemlenmektedir. Pollock’un dripping uygulama anı ile ebru sanatının uygulama anına ait olan Resim4.1. ve Resim4.2. ‘de bu durumun gözlenebildiği düşünülmektedir. Pollock’un da ebruzeninde boyayı yere paralel olarak yerleştirdikleri zemine dökerek, sıçratarak ya da serperek uygulamayı gerçekleştirdikleri söylenebilmektedir. Ayrıca Pollock’un eserlerini oluştururken kullandığı “Tüm yüzey” özelliği, ebru çalışma süresince boyaların tüm yüzeye eşit biçimde dağılarak oluşmasının da benzer özelliklerinden biri olduğu söylenebilmektedir.

4.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Tartışma

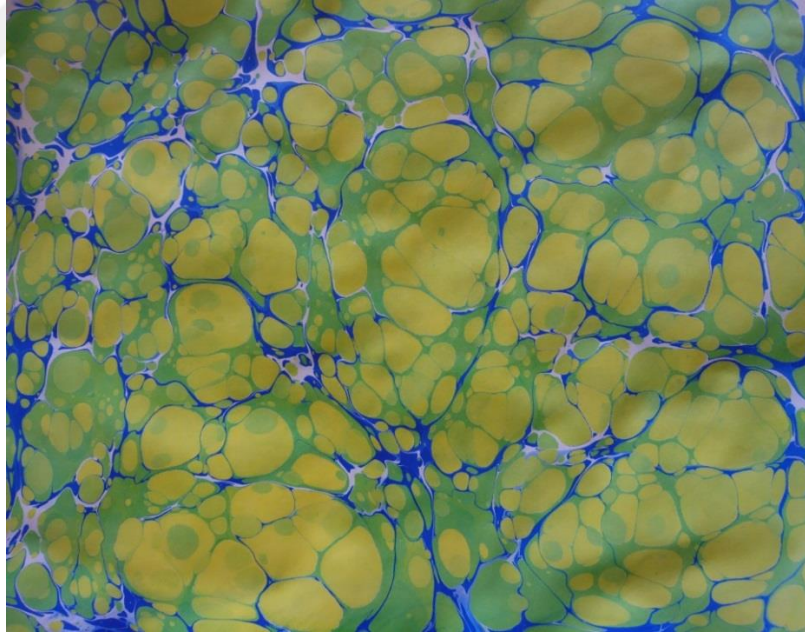
İkinci alt problemde yer alan; Jackson Pollock'un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem sanatı ve dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin farklılıkları incelenmiştir.

Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamaları ile ebru sanatı tekniklerinin arasında gözlemlenen benzerlikler dışında önemli farklılıklarının da olduğu düşünülmektedir. Öncelikle Battal ebru tekniği ile dripping tekniği kullanılarak yapılan eserlerin karşılaştırılması yapılmıştır. Karşılaştırma Jackson Pollock'a ait olan 1948 yılında yaptığı “Yaz zamanı, Numara 9A” (bkz; Resim 4.3.) ile araştırmacıya ait olan Battal ebru çalışması (bkz; Resim4.4.) üzerinden incelenmiştir.

Pollock'un dripping uygulamalarının önemli bir örneği olan “Yaz zamanı” isimli eserinde serpme dökme ya da akıtma teknikleri ile gerçekleştirdiği gözlemlenebilmektedir. Sanatçının kuru tuval yüzeyi üzerine döktüğü boyaların yerçekimi etkisi ile dağılarak lekesel etki bırakması dışında el kol hareketlerinin sürekliliği ile çizgisel bir görünüme de sahip oldukları söylenebilmektedir. Üst üste ve devingen hareketlerle yapılan dripping uygulamasının özellikleri dışında sanatçının özgün yaratıcı tavrının da gözlenebildiği düşünülmektedir. Ancak Battal ebru çalışmasında (bkz; Resim4.4.) bu özelliklere rastlanılmadığı söylenebilmektedir. Yere paralel biçimde yerleştirilen kitreli su dolu tekne yüzeyine serpilerek boyaların iç içe geçmiş dairesel etkisinin gözlemlenebilmektedir. İç içe geçmiş dairesel renk kümeleri tüm yüzeye eşit biçimde yayılmasının sebebinin ebrunun su üzerine yapılmasının bir sonucu olduğu düşünülmektedir. Tüm bu özellikler açısından yapılan karşılaştırma ardından Pollock'un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrı ile ebru sanatı teknikleri ile yapılmış eserlerin farklılık gösterdiği düşünülmektedir.

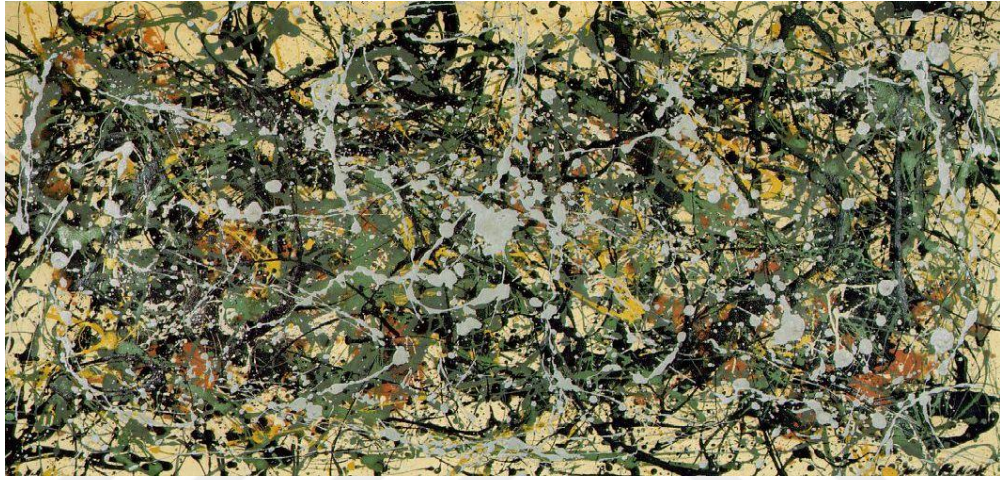


Resim4.3. Jackson Pollock, Yaz zamanı, Numara 9A, 1948



Resim4.4. Şükriye Aksoy Bahşı, Battal Ebru, 2017

Ebru sanatının uygulama basamakları geleneksel kurallara bağılı kalması ile eylem resminden ayrılmaktadır. Eylem resmi sanatçıyı özgür kılan kuralsızlıkları ile geleneksel resmin uygulama biçimlerinden oldukça uzaktır. Eylem resmi çalışmalarında dripping tekniği kullanılarak yüzeye akıttığı boyalar, Pollock'un anlık ve içgüdüsel olmasının yanı sıra planlı biçimde havaya kol hareketleriyle çizdiği biçimlerin iz düşümüdür. Ebru sanatı ise damlatma uygulamasının ardından yapılacak olan uygulamaların her basamağına bağılı kalındığı kurallara sahiptir.



Resim4.5. Jackson Pollock, Numara 8, 1949

Ebru sanatının yapım süreci oldukça kısa bir zaman diliminde tamamlanmaktadır. Ebruzenin ustalığının ve geleneksel kuralların ön planda olduğu yapım aşamasının birkaç dakika ile sınırlı olmasına karşın dripping uygulamaları sırasında sanatçının uzun saatler boyunca durmaksızın çalıştığı bilinmektedir.

Ayrıca Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamalarının gerçekleştirilmesi için taslak ya da eskiz gibi bir ön hazırlığa ihtiyaç duymamaktadır. Ebruzeninse geleneksel kurallarla sınırlandığı ve daha önce başka ebruzenler tarafından yapılan taslak niteliğindeki ebru çalışmalarına bağılı kalmak zorunda olduğu bilinmektedir. Dripping uygulamaları, Pollock'un özgün yaratıcı bireysel dili ile sanatçıyı oluşum sürecinin merkezinde tutmasıyla ebru sanatından keskin biçimde ayrılmaktadır.

4.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Üçüncü alt problemde Jackson Pollock'un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem resmi – dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin spontane uygulamalarındaki benzerlik ve farklılıkları incelenmiştir.

Eylem resmi ve dripping uygulamalarının, sanatçının tek seferde yere serdiği tuvalin tüm yüzeyini kaplayacak şekilde uzun saatler çalışarak tamamlanmakta olduğu bilinmektedir. Buna karşın ebrunun birkaç dakika içerisinde yapılabildiği bilinmektedir. Ayrıca eğitim gerekmeden birkaç dakika içerisinde herkes tarafından yapılabildiği bilinmektedir. Kendiliğinden biçimleniyor olması ebrunun herkes tarafından yapılabilir olması durumuna sahip olmasının bir sebebi olduğu düşünülmektedir. Ebrunun su yüzeyinde oluşması ile ebruzenin hâkimiyetinin sınırlandırılmasının zorunlu bir sonucu olduğu söylenebilmektedir. Bu durumdan yola çıkarak ebrunun ebruzenin tüm müdahalelerine rağmen spontane olarak, kendiliğinden biçimlenen olma özelliği olduğu söylenebilmektedir. Eylem resmi ve dripping uygulamalarında ise Pollock'un tüm sürecin merkezinde, biçimlendiren durumda olduğu bilinmektedir. Bu durumun spontaneliği kontrollü hale getirebileceği düşünülmektedir. Ebru yapım aşaması suyun üzerine serpilen boyaların nasıl bir biçim büyüklüğe sahip olacağı önceden bilinmemektedir. Ebruzenin ustalığı etkili olsa da ebru kendiliğinden gerçekleşmektedir. Pollock da ise boyanın yerçekimi etkisi ile damlatıldığı yüzeyin kuru tuval olduğu bilinmektedir. Ayrıca sanatçının dripping uygulaması süresince boyayı dökme amacı ile tüm hareketlerini bilinçli biçimde yaptığı da bilinmektedir. Bu bilinçli hareketlerin rastlantısal sonuçlar meydana getirmeyeceğini Pollock'un açıklamalarından yola çıkarak da söyleyebilmekteyiz.

Ebru sanatının spontane oluşumunun, doğal bir süreç olduğu bilinmektedir. Ebru boyasının spontane biçimlenmesinde ebruzenin geleneksel kurallarla sınırlanan bir kontrolörlüğünün olduğu söylenebilmektedir. Biz ve tarak gibi malzemelerle yapılan müdahalelerin sonunda daha önce yapılmış olana benzetme kaygısı ile tekniksel kuralları uygulayan ebruzenin, ebruyu kağıda aktarma aşamasında oluşabilecek hava kabarcıkları ya da suda ki dalgalanmalara müdahale edemiyor olması spontane sonuçların meydana gelmesine olanak sağladığı da düşünülmektedir. Buna karşın dripping uygulamaları esnasında Pollock'un herhangi bir taslak yahut önceden çalışılmış bir eskize bağlı kalmamasına rağmen üretim esnasında malzemenin akışkanlığını kontrol edebiliyor olması ile kendiliğinden oluşma durumunu kontrollü şekilde ortadan kaldıracak şekilde söylenebilmektedir. Buradan yola çıkarak Pollock da kontrollü bir spontanelik varken, ebru uygulamasından da spontanelik gözlemlenmesine karşın sınırlı bir kontrollüğün olduğu düşünülmektedir.

4.4. Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Dördüncü alt problemde Jackson Pollock'un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem resmi – dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin oluşum ve oluşturma sürecindeki benzerlik ve farklılıkları incelenmiştir.

Eylem resmi ve dripping ile ebrunun oluşum süreçlerini tetikleyen sebeplerinde farklılık göstermektedir. Bu tarihsel süreçler ebru sanatının geleneksel başlığı altında oluşumunu sürdürmesine sebep olurken, eylem resmi ve dripping uygulamalarını çağdaş olarak nitelendirmektedir. Ebrunun katı geleneksel kurallarını yaşadığı çağ ile özdeşleştirmekten kaçınması bunun nedeni olabileceği düşünülmektedir.

Bilinen tarihsel geçmişi 500 yıl önceye dayanan Türk ebru sanatı oluşum süreci özel malzeme ve kurallara sahip olması ile geleneksel sanat dalları arasındadır. Ebru sanatında özel at kılı fırçaların ucuna alınan belli miktarda ki boyaların rastgele biçimde, Kitreli suyun bulunduğu tekneye damlatılarak elde edilen çalışma şeklin de de yerçekimi kullanılmaktadır. Ancak sıkı sıkıya bağlı kalınan malzeme ve tekniksel kurallarla, Pollock'un fiziksel hareketleriyle havaya çizdiği bilinçli çizimleri ile taban tabana farklılık gösterdiği de gözlenebilmektedir. Ebru uygulamaları sırasında tekne yüzeyinin tümünü kaplayacak şekilde yapılan damlatma işlemi yine Pollock'un “all over” yani tüm yüzeyi kaplayan çalışmalarına karşılık gelmesine rağmen yerini bilinçli fiziksel hareketlere bırakmıştır.



Resim4.6. Jackson Pollock dripping uygulama anı

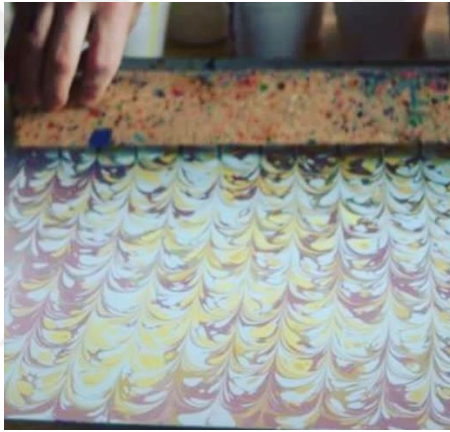
Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamalarındaki renk ve çizgi kümelerinin dinamik biçimleriyle bilinçli biçimde sanatçı tarafından oluşturulduğunu söyleyebilmektedir. Sanatçının devinimsel el kol hareketlerinin bir ritüel ya da tekniksel kurala bağlı olmaması; özgür, yeni ve özgün bir sanat dili oluşturmasını da sağlamıştır. Ebrunun oluşumunda ise ebruzeni ikinci planda bırakan, kendiliğinden gerçekleşen doğal bir süreç olduğu düşünülmektedir. Ebruzenin tekneye serptiği boyaların yüzeyde ne kadar büyüyeceğine ve yüzeyin ne kadarlık kısmını kaplayacağını bilemez ve hükmedemez olduğu gözlemlenebilmektedir (Bknz; Resim 4.7.).



Resim4.7. Ebru uygulaması

Ebru sanatının oluşum süreci ilk olarak araç ve gereçlerin hazırlanması, ikinci olarak tekne ile boyaların buluşturulması ve tekne yüzeyine yapılan ebru uygulamasının kağıt yüzeyine alınarak mührlenip kurutulması ile son bulan üç aşamadan oluşmaktadır. Tüm bu zahmetli oluşum süreci ebruzene su yüzeyine yaptığı tekniksel müdahaleler dışında özgün olabilme konusunda zorlayıcı olduğu düşünülmektedir.

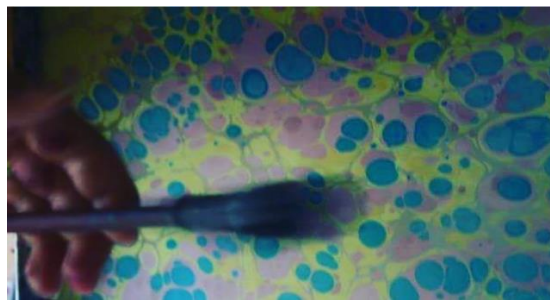
Oluşturma süreçleri karşılaştırıldığında; dökme ve damlatma işlemleri dışında ebruda biz ve tarak malzemesi ile yapılan el kol hareketeleri dripping ve eylem resminde de gözlemlenebilmektedir. (Bknz; Resim4.8. , Resim4.9.) Pollock’un eserlerini oluşturma esnasında kullandığı yerçekimi etkisi ebru sanatında da kullanılmaktadır. Benzer yanlarının dışında, ebru sanatının geleneksel kuralları ile eylem resmi ve dripping uygulamalarının sanatçının bireysel kararlarına kalmış teknik özellikler açısından birbirinden ayrılan oluşum süreçlerine sahip oldukları düşünülmektedir. Tüm kurallarına karşın ebrunun kendiliğinden doğal olarak gerçekleşen biçimlenmesiyle eylem resmi ve dripping uygulamalarında sanatçı tarafından biçimlendiriliyor olma özellikleri ile oluşturma süreçleri açısından tamamen farklı oldukları düşünülmektedir.



Resim4.8. Tarak Ebru uygulama anı



Resim4.9. Gelgit Ebru uygulama anı



Resim4.10. Battal Ebru uygulama anı

4.5. Araştırmanın Altıncı Beşinci Problemine İlişkin Bulgular

Beşinci alt problemde Jackson Pollock'un eserlerini ortaya koyarken kullandığı eylem resmi dripping üslupsal tavrı ile Türk ebru sanatı tekniklerinin sınırlılıkları konusuna cevap aranmıştır.

Geleneksel süsleme sanatlarının önemli bir dalı olan ebrunun faydacılık özelliği ile sınırlı olmasına karşın, Pollock'un eylem sanatı ve dripping uygulamaları her hangi bir kullanım alanına fayda sağlamak amacı ile üretilmemiştir. Uzak doğu da suminagashi benzeri özelliklere sahip olarak doğan ardından da ipek ve baharat yolları ile Anadolu'dan batı dünyasına yayılan ebru, tüm bu gelişim süresince, kitap kabı yahut önemli belgelerin tahrip edilmesini önlemek amacı arka yüzey olarak kullanılması ile faydacılık niteliğini korumuştur.

Geleneksel kuralların baskın biçimde olması ebru uygulamalarının sınırlılıkları arasında gösterilebilir. Geleneksel kuralları adım adım takip etmesi zorunlu olan ebruzenlerin özgün bir tavır sergilemekte sınırlı oldukları düşünülmektedir. Battal ebru tekniğinden, yakın tarih de ebru sanatını duvara asılabilir olmasını sağlayan çiçek ebru tekniklerine kadar tüm ebru çeşitlerinin katı uygulama kuralları olduğu söylenebilmektedir. Tüm bu geleneksel kurallar ebrunun su yüzeyine yapılıyor olması ile rastlantısal biçimlenmelerle kendiliğinden oluşmaktadır. Bu durum ebru sanatı için ebruzeni ötelemesine rağmen, spontane biçimde gerçekleşen tekrarlanamaz ve biricik olma durumu kazandırmaktadır. Bilinen somut biçimlere benzetme kaygısının olmaması, sanatçının beğenilme kaygısını da ortadan kaldırarak daha özgür tavır sergilemesini destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir. Tüm bu özgür ruh hali uygulama sırasında sanatçı eseri üzerinde istediği değişikliği yine istediği teknikle yapabildiği bilinmektedir. Ayrıca Pollock' un farklı tarihlerde yaptığı iki ayrı eserine aynı ismi verdiği de bilinmektedir (Bknz; Resim4.11, Resim4.12).



Resim4. 11. , Jackson Pollock, 5 Numara, 1948



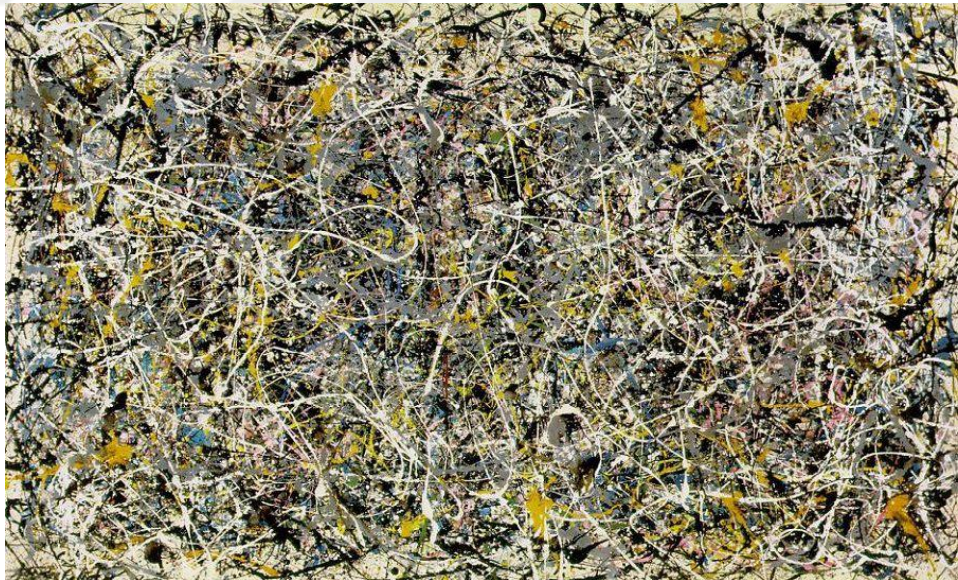
Resim4.12. , Jackson Pollock, 1 Numara, 1948

Ebru sanatının, 17. yy.' a ait ebru tekniklerinin anlatıldığı “Tertîb-i Risâle-i Ebrî” (1608) kitabında yer alan geleneksel tekniklere 21. yy.' da halen sıkı sıkıya bağlı kalınarak uygulanıyor olması ebruzen tekniklerinin geleneksel kurallarının yanı sıra ebru malzemeleriyle de sınırlanmaktadır. Kullanılan boyalara eklenmesi gereken öd miktarı, kitrenin su içerisindeki homojen olma durumu, fırçaların at kılı ve gül dalında olması bunlardan bazılarıdır.

Geleneksel kurallar ve malzemelerin sunduğu zorunlu sınırlılıklarla ebruzen, ebru teknesinin kendisine sunduğu sınırlar çerçevesinde malzemeleri doğru kullanmaya odaklanarak üretimine devam eder. Teknenin boyutları ebruzenin üreteceği ebruların boyutları ile aynı olmak zorundadır. Eylem resmi ve dripping uygulamalarının

sanatçının belirlediği ölçülere sahip tuvaler dışında bir sınırlılıktan bahsedilemeyeceği rahatlıkla söylenebilmektedir. Sanatçı uygulama öncesi ya da sonrası bağlı kalması gereken kurallarla sınırlandırılmamıştır. Ebru sanatın da ise malzeme sınırlılığının yanı sıra uygulama yüzeyinin akışkan yapıya sahip olmasının olumsuz etkilerinden söz edilebilir. Akışkan yüzey üzerine geleneksel malzemeler kullanılarak serpilen boyaların kendiliğinden biçimlendiği bilinmektedir. Bu biçimlenme sürecine, geleneksel kuralları sırayla uygulaması dışında etkisi olmadığı gözlemlenen ebruzenin arka planda kaldığı düşünülmektedir. Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamaları ise uygulama süresince akıtılan boyanın hangi malzeme kullanılarak ne şekilde yüzeye buluşturulacağı tamamen sanatçının içsel ve anlık kararlarına bağlıdır.

Ebru sanatının kendiliğinden biçimlenmesi ile gelişen tekrarlanamaz olma durumu dripping ve eylem sanatı uygulamalarında farklılık göstermektedir. Pollock'un tuvaleri yan yana getirip ardından dripping ve eylem resmi uygulamalarını yaptığı daha sonra tuvaleri birbirinden ayırarak her birine farklı numaralarla isimler verdiği Resim4. 11. ve Resim4. 12. 'da gözlemlenebilmektedir. Bu çalışma yöntemi ile oluşan eserlerin birbirine benzer çizgisel renk kullanımları olmalarına rağmen imzaya gerek duyulmadan Pollock'a ait olduklarını söyletebilecek özgünlüğe sahip oldukları düşünülmektedir.



Resim4. 13. , Jackson Pollock, 1 Numara, 1950

V. BÖLÜM

5.1. Tartışma

Soyut sanat sözcüsü Micheal Seuphor “Bir resimde günlük gerçeği göremiyorsak, o resim soyuttur. Bir ressam doğadan (dış gerçekten) değil de kendi iç gerçeğinden hareket ediyorsa o ressam soyut bir ressamdır. Bir resmin soyut olabilmesi için dış gerçeklerle bütün ilişkisini kesmiş olması gereklidir.” Çağımızın en büyük sanat akımlarından biri olan soyut sanatla, beş yüz yıllık geleneksel ve klasik Türk sanatı olan ebru arasındaki biçim bakımından rahatça yakınlık kurabiliriz. Ne var ki bu sözünü ettiğimiz yakınlık yalnızca lirik soyutlama ile. Lirik soyutlama ile ebru sanatının birçok ortak yanlarını gösterebiliriz (Eti,1977). Ebru sanatı ile eylem resmi ve dripping uygulama sonuçlarının, dış gerçeklik olarak nitelendirilen somut dünyada var olan biçimlerden uzak, soyut özellikler taşıdığı, bu özellikleri açısında da benzerlik gösterdikleri gözlemlenebilmektedir. Buna rağmen soyut sanat başlığı altında değerlendirilmesi halinde ebru ve eylem resmi ile dripping uygulamalarının keskin sınırlarla birbirinden ayrıldıkları düşünülmektedir. Ebrunun kendiliğinden biçimlenen olmasına karşın eylem resmi ve dripping biçimlendirilendir. Buna rağmen ebru yapımı sırasından tekneye serpilen boyaların su yüzeyi üzerinde kendiliğinden oluşan harelî ya da bulutumsu görüntüsünün soyut olarak nitelendirilebileceği söylenebilmektedir. Eylem resmi ve dripping uygulamalarının ise soyut özelliğe sahip olan çizgisel ve lekesel renk öbekleri sanatçı tarafından biçimlendirilmektedir. Bu çalışma ile karşılaştırılan Soyut dışavurum akımına ait olan eylem resmi ile dripping uygulamalarının ve ebrunun soyut imgelere sahip olmalarına rağmen ebru sanatının “soyut sanat” olarak ele alınması güçtür.

Literatürde Pollock ve ebru sanatına yönelik bazı görüşler bulunmaktadır. Eti’ye göre (1977); Soyut resim de, ebru da temelde sezgiye dayanır. Ebru sanatçısı da soyut ressam gibi boya damlacıklarına sezgisiyle biçim vermeye çalışır. Kandinsky gibi, ebru sanatçısı da duygu ve ruh bilinciyle karıştırır, şekillendirir. Dış gerçeklikten kopar ve kendi iç dünyasıyla baş başa kalır. Böyle, iç dünyaya dönük çalışma anında, ebru sanatçısı da bir ebru ya da Pollock gibi trans halinde değil midir? Sorusu dikkati çeker. Bu araştırmada gözlemlendiği gibi, Pollock’un ritüel şeklinde tuvalin tüm yüzeyini kaplayacak biçimde akıttığı boyalarla bir tür dışavurum gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Buna benzer biçimde her ne kadar geleneksel kurallara bağlı kalınarak

yapılıyor olsa da ebru sanatını icra eden ebruzenin de ruh halinin su yüzeyine yansıdığı söylenebileceği de düşünülmektedir.

Araştırma sonuçlarına göre, Ebru ve eylem sanatı ile dripping uygulamalarının, kendi çağdaşlarından farklı, özgün tekniklere sahip oldukları anlaşılmıştır. Eylem sanatı ve dripping uygulamaları sırasında yere serilen tuvaler üzerine rastgele dökülen, damlatılan, serpilen boyalar ile Battal ebru uygulaması esnasında tekne yüzeyine boyaların dökülmesi ya da serpilmesi açısından benzerlikler göstermektedir. Eti' de (1977) Bir Battal Ebrusu ile bir Pollock kompozisyonunu ile kıyaslamıştır. Soyut resminde, ebru tekniğinde yapılmış resmin de dekoratif karakterleri vardır. Soyut resimde de, ebruda da renk uyumu önemlidir. Battal ebru tekniği sırasında tekne yüzeyinde oluşan ardı ardına dökülmüş farklı renklerdeki boya damlalarının görüntüsünün benzerlik göstermektedir. Ele alınan her iki uygulama esnasındaki bedensel hareketlerinde benzer biçimdedir. Ebru ve dripping' in damlatma akıtma ya da serpme uygulamaları temelde bu açılardan benzemektedir. Özçimi' de (2010) benzer şekilde yaklaşım ve çalışma tarzı açısından plastik boyutta karşılaştırıldığında geleneksel ebru sanatımız ile batının soyut sanatı arasında, düşünsel ve plastik açıdan bir bütünlük içerisinde lekese benzerlikler görüldüğünü ifade etmektedir. Ebru sanatçılarımızın ortaya koyduğu Battal ebruları aralık yön mesafe renk doku espas denge biçim vb. plastik form elemanları ile mukayese ettiğimiz zaman aralarındaki ayrışan farklılıklar ve benzerlikler araştırmanın sonucunu desteklemektedir.

Araştırmanın sonuçlarına göre Pollock'un kurumuş fırça ya da dibini deldiği boya kutulardan akıttığı boyaların yüzeye buluşmasının ebruzenin fırçasının ucuna aldığı boyaları diğer eline ritimsel hareketlerle vurarak serptiği boyanın tekneyle buluşması sırasında yerçekiminin etkisinden yararlanmaları ortak özellikleri arasında yer almaktadır. Her iki uygulama da şaşkınlık ardından gelen hayranlığın sebebinin, benzersiz olmalarının ortak benzer yanları olduğu söylenebilir. Eti (1977) bu bulguyu destekleyecek şekilde, soyut resmin de, ebrunun da illüzyon yarattığını belirtmiştir. Bu tespitten yola çıkarak su yüzeyinde ebruzenin fırçaya vurma biçimi ile değişim gösteren renk hareketleri ile dip kısımları delinmiş içi boya dolu kutuların Pollock'un kol hareketleriyle yüzeyde oluşturdukları iç içe geçmiş devinimsel biçimleri barındıran resim yüzeyleri, izleyiciyi kendine çeken sihirli benzer yanlardan biri olabileceği düşünülmektedir.

Ebru sanatı ve eylem sanatı uygulamaları sırasında kullanılan boyaların dengeli biçimde yüzeye düşmesine önem verildiği, oluşturulacak kompozisyonun önceden tasarlanarak harekete geçilmemesine rağmen tüm yüzeyi kaplayacak şekilde çalıştıkları gözlenebilmektedir. Bunun yanı sıra ebru gibi eylem sanatı ile dripping de defalarca tekrarlanabilir olma özelliğine sahip olmalarına karşın aynısının yapılamayacağı için tek kalmaya özelliğine sahip olmaları ile benzerlik gösterdikleri saptanmıştır.

Eti (1977) gerek soyut resimde, gerekse ebruda resme ait temel ögelere önem verilmiştir. Dengeli bir kompozisyon, renklerin ve çizgilerin uyumlu dağılışı ile ebru örneklerimizin çoğu batılı soyut resimlerle aynı düzeyde olduğunu ifade etmiştir. Türk ebru sanatı ve eylem sanatı ile dripping uygulamalarının teknik açıdan benzer nitelikler barındırdıkları görülmüştür. Fakat eserlerin bitirilmesinin ardından elde edilen sonuçların birbirlerinden oldukça farklı olduğu saptanmıştır. Eti’de (1977) soyut resimle ebru arasında büyük farklılıklar olduğunu ifade ederek bu sonucu desteklemektedir. Özçimi (2010)’ de bu farklılığı, Soyut sanat ile ebru arasındaki farklılıkta bahsedilmesi gerekenin soyut resim sanatçısı eserini her şekilde kontrol atında ortaya koyar. Plastik kurgu ön plandadır. Rasgelelik burada yoktur. Ebrunun batı resminden ayrıldığı teknik yön soyut resimde yapılan yanlışları düzeltme imkânı var olduğu halde ebru sanatçısı böyle bir şansa sahip olmadığı şeklinde ifade etmiştir.

Ebru sanatı tekniklerinin uygulama kurallarının sıralaması önemlidir. Uygulama basamakları niteliğindeki bu kural sıralamasının değiştirilmesi ya da atlanması, elde edilmeyi amaçlanan ebru eserinde olması gereken özellikleri barındırmaması ile sonuçlanacaktır. Sonuç istenilen nitelikleri barındırmıyorsa, tekne yüzeyine aynı teknikte yeni bir ebru çalışması daha yapılabilir. Oysaki eylem resmi ve dripping uygulamaları ile kendi plastik sorunlarını farklı biçimde sorgulayan Pollock’un elde edeceği sonucu kendisinin dahi bilemeyeceği gözlemlenmektedir.

Araştırmanın sonuçlarına göre Türk ebru sanatı teknikle sınırlı olmasına karşın rastlantılar işin içindedir. Jackson Pollock’u kullandığı eylem resmi ve dripping tekniklerinin uygulama sırasındaki kontrollü kol hareketleri de herhangi bir kurala bağlı olmamasına karşın biçimlendirilen olması ile bilinçli bir oluşum olduğu söylenebilmektedir. Eti (1977)’ ye göre ebru sanatçısı ise tekniğin kuralları ile sınırlıdır. Su üzerinde gelişen hareli damlaların sonuçlarına hükmedemez. Bu yüzden bir ebrunun oluşumunda rastlantıların payı çok büyüktür.

Araştırma sonuçlarına göre geçmiş 500 yıl önceye dayanan Ebru sanatı oluşum süreci özel malzeme ve kurallara sahip olması ile geleneksel sanat dalları arasındadır. Ebru sanatında da özel at kılı fırçaların ucuna alınan belli miktarda ki boyaların rastgele biçimde, Kitreli suyun bulunduğu tekneye damlatılarak elde edilen çalışma şeklin de de yerçekimi kullanılmaktadır. Ancak sıkı sıkıya bağlı kalınan malzeme ve tekniksel kurallarla, Pollock’un fiziksel hareketleriyle havaya çizdiği bilinçli çizimleri ile taban tabana farklılık göstermektedir. Ebru uygulamaları sırasında tekne yüzeyinin tümünü kaplayacak şekilde yapılan damlatma işlemi yine Pollock’un “all over” yani tüm yüzeyi kaplayan çalışmalarına karşılık gelmesine rağmen yerini bilinçli fiziksel hareketlere bırakmıştır. Karşılaştığımız her iki uygulama sırasında da yerçekiminden faydalanan olmaları Eylem sanatı ile ebrunun benzeyen en önemli özelliklerinden biridir. Cernuschi, Claude, (1998, akt. Özkamışoğlu, 2012) da bu sonuçları destekler

nitelikte Pollock tuvali zemine yerleştirdiği, havada boyadığı ve boyanın yerçekimi kuvveti ile tuvalin üzerine düşmesine izin verdiği için, eserlerindeki çizgiler onun boşluktaki fiziksel hareketlerinin izleri olarak işlev gördüğünü belirtmektedir.

Eti (1977) soyut resimlerin, çeşitli ölçülerde çoğaltılabileceği, hatta tekrarlanabileceği şeklinde açıklamıştır. Yine Barutçugil (1967)' de Soyut resimde eserlerin çoğalabilir özellikler taşıırken ebrunun bir defalık bir süreç olduğunu ve bir kerede yapılan eserin tekrarı olamayacağını ifade etmektedir.

Araştırma sonuçlarından biri ebru sanatı İslam dini ile bağlantı kurmaya çalışırken, eylem resim sanatçısının maddi dünyaya yönelik tavırlarından doğmasıdır. Böylece Ebru ve eylem resmi bu konuda sınırlılıklarıyla da farklılık göstermektedir. Can ve Gün, (2012)' de ebruzenin çalışmalarına imza atmamasının geleneksel kural olduğunu belirtmiştir. Bunun sebebi ise; “İslam sanatçısı eserlerini oluştururken, yaratıcı ile bir yarış halindeymiş gibi algılanmaktan mümkün olduğunca uzak durmaya çalışması, "kendi yaratımı" üzerinde yorumlamaktan ziyade, “Tanrı'nın yarattıklarının keyfi” üzerinde yorumlamayı öne çıkaran bir bakışa sahip olması şeklinde ifade etmiştir.

5.2.Sonuç ve Öneriler

Bu bölümde araştırmanın bulguları doğrultusunda elde edilen sonuçlara ve sonuçlardan yola çıkılarak geliştirilen önerilere yer verilmiştir.

Geleneksel ve çağdaş sanatları birbirlerinden ayıran temel öğelerin varlığının yanı sıra benzeyen özelliklerinin de analiz edilmesi önemlidir. Buradan yola çıkarak bu araştırmada, modern soyut dışavurum akımı sanatçılarından Jackson Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamaları ile Türk ebru sanatının üslup, teknik, sınırlılık, oluşturma süreçleri ile spontane yanlarının karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıklarına dair analizler yapılmıştır.

Jackson Pollock'un eylem resmi ile dripping uygulamaları ve ebru sanatın tekniklerinin uygulama biçimleri açısından benzerlikler gösterdiği görülmektedir Ayrıca her iki uygulamanın da tüm yüzey özelliğine sahip olması sebebi ile açık kompozisyon olması bakımından da benzerlik taşıdığı saptanmıştır.

Her iki tekniğin uygulama biçimleri açısından benzerlikleri ele alındığında ebru sanatının uygulamasının; kitreli su dolu tekne üzerine, at kılı gül dalı fırçaların uçuna alınan öd ayarı yapılmış ebru boyalarının serpilerek yapıldığı bilinmektedir. Tüm ebru tekniklerinin aynı biçimde yapılmaya başlanıldığı söylenebilmektedir. Ancak battal ebru tekniği dışında kalan diğer ebru tekniklerinin biz ve tarak ile şekillendirildiği de bilinmektedir. Battal ebrunun Jackson Pollock’un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrını sergilediği eserleri ile olan benzerliğinden söz edilebileceği görülmüştür. Ancak bu benzerliğin dripping uygulamaları ile ebru sanatının boyayı tekne yüzeyine dökme işlemi ile sınırlı olduğu belirlenmiştir. Pollock’un da ebruzeninde boyayı yere paralel olarak yerleştirdikleri zemine dökerek, sıçratarak ya da serperek uygulamayı gerçekleştirdikleri saptanmıştır. Ayrıca Pollock’un eserlerini oluştururken kullandığı “Tüm yüzey” özelliği gibi ebruzeninde çalışma süresince boyaların tüm yüzeye eşit biçimde dağılarak oluşması yönündeki çalışmalarının da benzer özelliklerinden biri olduğu sonucuna varılmıştır.

Pollock’un eylem resmi ve dripping uygulamaları ile ebru sanatı tekniklerinin arasında gözlemlenen benzerlikler dışında önemli farklılıklarının da olduğu saptanmıştır. Öncelikle Battal ebru tekniği ile dripping tekniği kullanılarak yapılan eserlerin karşılaştırılması yapılmıştır. Yapılan karşılaştırmada Pollock’un dripping uygulamalarının önemli bir örneği olan “Yaz zamanı” isimli eserinde serpme dökme ya da akıtma teknikleri ile gerçekleştirdiği görülmüştür. Sanatçının kuru tuval yüzeyi üzerine döktüğü boyaların yerçekimi etkisi ile dağılarak lekesel etki bırakması dışında el kol hareketlerinin sürekliliği ile çizgisel bir görünüme de sahip oldukları belirlenmiştir. Üst üste ve devingen hareketlerle yapılan dripping uygulamasının özellikleri dışında sanatçının özgün yaratıcı tavrının da gözlenebildiği belirlenmiştir. Ancak Battal ebru çalışmasında bu özelliklere rastlanılmadığı görülmüştür. Yere paralel biçimde yerleştirilen kitreli su dolu tekne yüzeyine serpilen boyaların iç içe geçmiş dairesel etkisinin gözlemlenmiştir. İç içe geçmiş dairesel renk kümeleri tüm yüzeye eşit biçimde yayılmasının sebebinin ebrunun su üzerine yapılmasının bir sonucu olduğu saptanmıştır. Tüm bu özellikler açısından yapılan karşılaştırma ardından Pollock’un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrı ile ebru sanatı teknikleri ile yapılmış eserlerin farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Ebru sanatının uygulama basamakları geleneksel kurallara bağlı kalması ile eylem resminden ayrılmaktadır. Eylem resmi sanatçıyı özgür kılan kuralsızlıkları ile geleneksel resmin uygulama biçimlerinden oldukça uzakta olduğu belirlenmiştir. Eylem resmi çalışmalarında dripping tekniği kullanılarak yüzeye akıttığı boyalar, Pollock’un anlık ve içgüdüsel olmasının yanı sıra planlı biçimde havaya kol hareketleriyle çizdiği biçimlerin iz düşümü olduğu görülmüştür. Ebru sanatı ise damlatma uygulamasının

ardından yapılacak olan uygulamaların her basamağına bağlı kalındığı kurallara sahip olduğu saptanmıştır.

Ebru sanatının yapım süreci oldukça kısa bir zaman diliminde tamamlandığı gözlemlenmiştir. Ebruzenin ustalığının ve geleneksel kuralların ön planda olduğu yapım aşamasının birkaç dakika ile sınırlı olmasına karşın dripping uygulamaları sırasında sanatçının uzun saatler boyunca durmaksızın çalıştığı belirlenmiştir.

Ayrıca Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamalarının gerçekleştirilmesi için taslak ya da eskiz gibi bir ön hazırlığa ihtiyaç duymadığı da saptanmıştır. Ebruzeninse geleneksel kurallarla sınırlandığı ve daha önce başka ebruzenler tarafından yapılan taslak niteliğindeki ebru çalışmalarına bağlı kalmak zorunda olduğu görülmüştür. Dripping uygulamaları, Pollock'un özgün yaratıcı bireysel dili ile sanatçıyı oluşum sürecinin merkezinde tutmasıyla ebru sanatından keskin biçimde ayrıldığı sonucuna varılmıştır.

Eylem resmi ve dripping uygulamalarının diğer plastik sanat uygulamalarında olduğu gibi istenilen biçimi tuval yüzeyine aktarabilmek kaygısıyla boyanın kurummasını bekleyip yeniden aynı tuval başına defalarca geçilen bir yapım aşaması söz konusu olmadığı görülmektedir. Sanatçının çoğu zaman tek seferde yere serdiği tuvalin tüm yüzeyini kaplayacak şekilde yaptığı dripping uygulamalarını uzun saatler çalışarak tamamlamakta olduğu da bilinmektedir. Buna karşın ebru uygulamasının birkaç dakika içerisinde yapılabildiği görülmüştür. Herhangi eğitim gerekmeden birkaç dakika içerisinde herkes tarafından yapılabildiği de saptanmıştır.

Eylem resmi ve dripping ile ebrunun oluşum süreçlerini tetikleyen sebeplerinde farklılık göstermektedir. Bu tarihsel süreçler ebru sanatının geleneksel başlığı altında oluşumunu sürdürmesine sebep olurken, eylem resmi ve dripping uygulamalarını çağdaş olarak nitelendirildiği görülmüştür. Ebrunun katı geleneksel kurallarını, yaşadığı çağ ile özdeşleştirmekten kaçınmasının bir nedeni olabileceği belirlenmiştir.

Bilinen tarihsel geçmişi 500 yıl önceye dayanan Türk ebru sanatı oluşum süreci özel malzeme ve kurallara sahip olması ile geleneksel sanat dalları arasındadır. Ebru sanatında özel at kılı fırçaların ucuna alınan belli miktarda ki boyaların rastgele biçimde, Kitreli suyun bulunduğu tekneye damlatılarak elde edilen çalışma şeklin de de yerçekimi kullanıldığı görülmüştür. Ancak sıkı sıkıya bağlı kalınan malzeme ve tekniksel kurallarla, Pollock'un fiziksel hareketleriyle havaya çizdiği bilinçli çizimleri ile taban tabana farklılık gösterdiği de saptanmıştır. Ebru uygulamaları sırasında tekne yüzeyinin tümünü kaplayacak şekilde yapılan damlatma işlemi yine Pollock'un "all over" yani tüm yüzeyi kaplayan çalışmalarına karşılık gelmesine rağmen yerini bilinçli fiziksel hareketlere bıraktığı sonucuna varılmıştır.

Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamalarındaki renk ve çizgi kümelerinin dinamik biçimleriyle bilinçli biçimde sanatçı tarafından oluşturulduğunu görülmüştür. Sanatçının devinimsel el kol hareketlerinin bir ritüel ya da tekniksel kurala bağlı olmaması; özgür, yeni ve özgün bir sanat dili oluşturmasını da sağladığı belirlenmiştir. Ebrunun oluşumunda ise ebruzeni ikinci planda bırakan, kendiliğinden gerçekleşen doğal bir süreç olduğu saptanmıştır. Ebruzenin tekneye serptiği boyaların yüzeyde ne kadar büyüyeceğine ve yüzeyin ne kadarlık kısmını kaplayacağını bilemez ve hükmedemez olduğu sonucuna varılmıştır.

Ebru sanatının oluşum süreci ilk olarak araç ve gereçlerin hazırlanması, ikinci olarak tekne ile boyaların buluşturulması ve tekne yüzeyine yapılan ebru uygulamasının kağıt yüzeyine alınarak mührlenip kurutulması ile son bulan üç aşamadan oluşmakta olduğu saptanmıştır. Tüm bu zahmetli oluşum süreci ebruzene su yüzeyine yaptığı tekniksel müdahaleler dışında özgün olabilme konusunda zorlayıcı olduğu sonucuna varılmıştır.

Oluşturma süreçleri karşılaştırıldığında; dökme ve damlatma işlemleri dışında ebruda biz ve tarak malzemesi ile yapılan el kol hareketleri dripping ve eylem resminde de olduğu saptanmıştır. Pollock'un eserlerini oluşturma esnasında kullandığı yerçekimi etkisi ebru sanatında da kullanıldığı görülmüştür. Benzer yanlarının dışında, ebru sanatının geleneksel kuralları ile eylem resmi ve dripping uygulamalarının sanatçının bireysel kararlarına kalmış teknik özellikler açısından birbirinden ayrılan oluşum süreçlerine sahip oldukları belirlenmiştir. Tüm kurallarına karşın ebrunun kendiliğinden doğal olarak gerçekleşen biçimlenmesiyle eylem resmi ve dripping uygulamalarında sanatçı tarafından biçimlendiriliyor olma özellikleri ile oluşturma süreçleri açısından tamamen farklı oldukları sonucuna varılmıştır.

Geleneksel süsleme sanatlarının önemli bir dalı olan ebrunun faydacılık özelliği ile sınırlı olmasına karşın, Pollock'un eylem sanatı ve dripping uygulamaları her hangi bir kullanım alanına fayda sağlamak amacı ile üretilmediği saptanmıştır. Uzak doğu da suminagashi benzeri özelliklere sahip olarak doğan ardından da ipek ve baharat yolları ile Anadolu'dan batı dünyasına yayılan ebru, tüm bu gelişim süresince, kitap kabı yahut önemli belgelerin tahrip edilmesini önlemek amacı arka yüzey olarak kullanılması ile faydacılık niteliğini korumuş olduğu sonucuna varılmıştır.

Geleneksel kuralların baskın biçimde olması ebru uygulamalarının sınırlılıkları arasında gösterileceği belirlenmiştir. Geleneksel kuralları adım adım takip etmesi zorunlu olan ebruzenlerin özgün bir tavır sergilemekte sınırlı oldukları düşünülmektedir. Battal ebru tekniğinden, yakın tarih de ebru sanatını duvara asılabilir olmasını sağlayan çiçek ebru tekniklerine kadar tüm ebru çeşitlerinin katı uygulama kuralları olduğu belirlenmiştir. Tüm bu geleneksel kurallar ebrunun su yüzeyine yapılıyor olması ile rastlantısal

biçimlenmelerle kendiliğinden oluşmaktadır. Bu durumun ebru sanatı için ebruzeni ötelemesine rağmen, spontane biçimde gerçekleşen tekrarlanamaz ve biricik olma durumu kazandırdığı saptanmıştır. Bilinen somut biçimlere benzetme kaygısının olmaması, sanatçının beğenilme kaygısını da ortadan kaldırarak daha özgür tavır sergilemesini destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir. Tüm bu özgür ruh hali uygulama sırasında sanatçının eseri üzerinde istediği değişikliği yine istediği teknikle yapabildiği sonucuna varılmıştır.

Ebru sanatının, 17. yy.' a ait ebru tekniklerinin anlatıldığı "Tertîb-i Risâle-i Ebrî" (1608) kitabında yer alan geleneksel tekniklere 21. yy.' da halen sıkı sıkıya bağlı kalınarak uygulanıyor olması ebruzen tekniklerinin geleneksel kurallarının yanı sıra ebru malzemeleriyle de sınırlanmakta olduğu saptanmıştır. Kullanılan boyalara eklenmesi gereken öd miktarı, kitrenin su içerisindeki homojen olma durumu, fırçaların at kılı ve gül dalında olması bunlardan bazıları olduğu belirlenmiştir.

Geleneksel kurallar ve malzemelerin sunduğu zorunlu sınırlılıklarla ebruzen, ebru teknesinin kendisine sunduğu sınırlar çerçevesinde malzemeleri doğru kullanmaya odaklanarak üretimine devam ettiği görülmüştür. Teknenin boyutları ebruzenin üreteceği ebruların boyutları ile aynı olmak zorunda olduğu belirlenmiştir. Eylem resmi ve dripping uygulamalarının sanatçının belirlediği ölçülere sahip tuvaler dışında bir sınırlılıktan bahsedilemeyeceği rahatlıkla söylenebileceği sonucuna varılmıştır. Sanatçı uygulama öncesi ya da sonrası bağlı kalması gereken kurallarla sınırlandırıldığı görüşmüştür. Ebru sanatın da ise malzeme sınırlılığının yanı sıra uygulama yüzeyinin akışkan yapıya sahip olmasının olumsuz etkilerinden söz edilebileceği saptanmıştır. Akışkan yüzey üzerine geleneksel malzemeler kullanılarak serpilene boyaların kendiliğinden biçimlendiği belirlenmiştir. Bu biçimlenme sürecine, geleneksel kuralları sırayla uygulaması dışında etkisi olmadığı gözlemlenen ebruzenin arka planda kaldığı belirlenmiştir. Pollock'un eylem resmi ve dripping uygulamalarınınsa, uygulama süresince akıtılan boyanın hangi malzeme kullanılarak ne şekilde yüzeyle buluşturulacağı tamamen sanatçının içsel ve anlık kararlarına bağlı olduğu sonucuna varılmıştır.

Ebru sanatının kendiliğinden biçimlenmesi ile gelişen tekrarlanamaz olma durumu dripping ve eylem sanatı uygulamalarında farklılık göstermekte olduğu saptanmıştır. Pollock'un tuvaleri yan yana getirip ardından dripping ve eylem resmi uygulamalarını yaptığı daha sonra tuvaleri birbirinden ayırarak her birine farklı numaralarla isimler verdiği gözlemlenmiştir. Bu çalışma yöntemi ile oluşan eserlerin birbirine benzer çizgisel renk kullanımları olmalarına rağmen imzaya gerek duyulmadan Pollock'a ait olduklarını söyletebilecek özgünlüğe sahip oldukları saptanmıştır.

Araştırmada ele alınan geleneksel Türk ebru sanatı ve Jackson Pollock'un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrına yönelik elde edilen sonuçların ışığında yeni araştırmacılara yönelik aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

1. Ebru sanatının çağdaş resim sanatı uygulamalarındaki yeri ve ilişkisi incelenebilir.
2. Pollock'un dripping ve eylem sanatının sanat felsefesi ile ebru sanatındaki faydacılık ilkesine karşılık gelen estetik değerlendirmeleri incelenebilir.
3. Geleneksel Türk ebru sanatı ve Jackson Pollock'un eylem resmi ve dripping üslupsal tavrının benzerlik ve farklılıkları vurgulanarak eğitim öğretim ortamlarında bu uygulamalara yer verilebilir.
4. Geleneksel ebru sanatı uygulamalarının eğitim-öğretim kurumlarının farklı kademelerinde kalıcı öğrenme ilkesine etkileri araştırılabilir.
5. Eğitimin önemli bir parçası olan görsel sanatlar eğitiminde yer alan soyut resim uygulamalarında, öğretime elverişli olan ebru tekniklerine yer verilebilir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009)Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Aritan, A. S. (1999). Türk Ebru Sanatı ve Bugünkü Durumu. Selçuk Üniversitesi SosyalBilimler Enstitüsü Dergisi, 5, 441-471:Konya
- Ana Britannica Ansiklopedi (1994), cilt.25, 361;cilt14,424,Ana Yayıncılık: İstanbul
- Ayvazoğlu, B. (1989). İslam estetiği ve insan, Çağ Yayınları: İstanbul
- Barutçugil, H. (2010). Geçmişten Günümüze Ebru Sanatı Ve Çağdaş Bir Yorum İle Günümüz Tekstline Uygulanması. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)Haliç Üniversitesi: İstanbul.
- Barutçugil, H. (1999). Renklerin Sonsuzluğu (Geleneksel Türk Ebru Sanatı), Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları: İstanbul.
- Barutçugil, H. (2004). Siyah Beyaz, Ebristan Yayınları: İstanbul.
- Barutçugil, H. (2007). Türklerin Ebru Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü: Ankara
- Barutçugil, H.(2001) Suyun Rüyası, Ebristan Yayınları: İstanbul
- Barutçugil, Hikmet, (1967). Eski Ebrulardan Yeni Kumaşlara, Hayat Mecmuası, 21,34:İstanbul
- Batur, E. (1998), Modernizmin Serüveni. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul
- Berk, N., Turani, A. (1981), Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi Cilt 2. Tilgat Basımevi, İstanbul.
- Beykal, C.(1988),Dışavurumculuk Sanat Seçkisi, Sayı:7
- Boydaş, N. (1994). Sanat olarak ebru, Bilim ve Teknik Dergisi, Mart

Büyükişleyen, M. Z. (1978). Sanat eserlerini inceleme. Yaygın Yüksek

Öğretim Kurumu Büyükşehir Belediyesi Sanat Ve Meslek Eğitimi Kursları,
İsmek Yayınları: Ankara

Can, Y., & Gün, R. (2012). İslam Sanatına Giriş (2. Baskı), Dem Yayınları:İstanbul

Cansever, M. (1998). Ebruya Pencereden Bakıyorum. Art Dekor Dergisi,44,162168.

Cernuschi, Claude, (1998),“ Jackson Pollock at MOMA”: On the Surface and

under the RugAuthor(s): Archives of American Art Journal, Vol. 38, No. 3/4 pp.
30-38, <http://www.jstor.org/stable/1557780> . 05/04/2011 03:34
Erişim:11.06.2016

Çetişli, İ. (2013). İslam sanatlarının estetik temelleri ve nitelikleri, Bizim Külliye
Dergisi, 54,45-51.

Dağlı, Z. ,(2016) İslam ve Ebru Sanatında Soyutlama Düşüncesi Kapsamındaki

Çalışmaların Modern Resim Sanatıyla Plastik Bağlamda İlintisi, The Relation rn
Painting And Islamic Artistic And Ebru Works in The Context of Abstraction
Thought Cilt/Volume:2 Sayı/Issue:3 Page:74-99,Sinop

Denli, S Ahmetoğlu, Ü. ,(2013), Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk

Resim Sanatına Yansımaları, İnönü Üniversitesi Sanat Tasarımları Dergisi,
Sayı 3, syf. 8, Samsun

Dere, Ö. F. (2007). Ebru Sanatı, Tarihçe-Malzeme-Uygulama. İstanbul: İstanbul

Derman, M. U. (1977). Türk Sanatında Ebru, Ak Yayınları, İstanbul

Elhan, S. (2004), Yapım Yöntemleriyle Ebru Sanatı, Murat Kitapevi, İstanbul

Erdem, S. (1963). Modern sanat, Türkiye Basımevi, İstanbul

Ergün,M. Estetik(Sanat felsefesi), file:///C:/Users/toshiba/Desktop/sanاتفelsefesi.pdf
,Erişim;21.12.2017)

Erika Doss, (2002) Twentieth-Century American Art, Oxford University Press, , s. 132

Eroğlu,Ö. (2009), SoyutDisavurumculuk,<http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat>

=yazilar&baslik=36 (Erişim Tarihi:10.04.2017)

- Eti, S. (1977). Soyut resim ve Ebru, Türkiye'miz Kùltür ve Sanat Dergisi
- Genç, A., & Sipahioğlu, A. (1990). Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç: İzmir
- Germaner, S., Koçak, O., Rona, Z., Erdemci, F.(2008). Modern ve Ötesi: 1950 – 2000. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul.
- Gönenç, T. (1988). Ferruh Başağaya Saygı. Sanat Çevresi Şubat, Sayı 88.
- Grabar, O. (1988). İslam sanatının oluşumu.(Çeviren; Nuran Yavuz). Hürriyet Vakfı: İstanbul
- Gürel, P. (1994). Estetik Üzerine Bir Giriş Denemesi.53-55.Çerçeve Yayınevi:İstanbul
- Halsall, Francis, Chaos, (2008).Fractals, and the Pedagogical challenge of Jackson Pollock's "All-Over" Paintings, The Journal of Aesthetic Education, Volume 42, Number 4, pp.1-16,
- Hepgöl, N. (1990). Boya ile kâğıdın suda aşkı. Vip Mecmuası, 13,57-58.
- İbşiroğlu, N., İbşiroğlu, M.(1993) Sanatta Devrim. Remzi Kitapevi, İstanbul
- İpşiroğlu, M. Ş. (1973), İslam'da resim yasağı ve sonuçları. Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları, İstanbul
- İslam Ansiklopedisi (1994). Türkiye diyanet vakfı İslam ansiklopedisi, Cilt 10, s.80-82 İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- İz, M. (1968). Tasavvuf: mahiyeti, büyükleri ve tarikatlar. Kitabevi Yayınevi: İstanbul
- Jung, C. G. (2006). Analitik psikoloji. (Çeviren; Ender Gürol) (2.Baskı)Payel Yayınevi: İstanbul
- Kahraman, H. B. (2002). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. Everest Yayınları: İstanbul
- Kandinsky, V. (2013) Sanatta Ruhsallık Üzerine, (Çeviren; Gülin Ekinci)Altıkırkbeş Yayın: İstanbul

- Karasar, N. (2005) Bilimsel Araştırma Yöntemleri, (28.baskı), Nobel yayınevi: İstanbul
- Kınacı, V. (2008), *Soyut Eylem Resmi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi,
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: İstanbul.
- Kınay, C. (1993). Sanat tarihi. Kültür Bakanlığı: Ankara
- Kilimci, P. (2012), *Anish Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı*, Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Kollektif. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı-Endüstri Merkezi, İstanbul
- Krause, A. C.(2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü
(Çeviren: Dilek Zaptçioğlu).Literatür Yayıncılık, İstanbul
- Kuşoğlu, Z. (1944). Dünkü Sanatımız ve Kültürümüz. ,Ötüken Yayınları, İstanbul
- Littel, S. (2006) İzimler. (Çeviren: Derya Nükhet Özer). Yapı-Endüstri: İstanbul.
- Lynton, Norbert, (2009), Modern Sanatın Öyküsü,
(Çeviren; Cevat Çapan-Sadi Özis), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Mandıracı, S. (1994) Ebru sanatının günümüzdeki konumu nedir?-
geleceği nasıl daha iyi olabilir. Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde–
Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu
Bildirileri,(syf 295-301)
- Yazır M B. (1981),Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem
Güzeli, Diyanet İşleri Başkanlığı,İstanbul
- Mosses, Omri,(2004), “Jackson Pollock’s Adress to the Nonhuman”,
Oxford University , Press, Oxford Art Jurnal 27.1.2004, s.11.
- Müller, J. E. (1972).Modern sanat. (Çeviren; Mehmet Toprak), Remzi
Kitabevi, İstanbul
- Ökten, S. (2014), Fincanımda kola var. İstanbul: Tutikitap Yayınevi.
- Ötgün, Cebail, Bolat, Evren, (1950),Yapıt Okuma: Jackson Pollock: Numara 1,

- (Lavanta Kokusu) Sanat Dergisi, s.15.
- Özçimi, S. (2012), Gelenekli ebru sanatımız. Bursa'da Zaman Dergisi, 3,100-107.
- Özçimi, S.(2010), Ebru, BİKSAT Bilim Kültür Sanat Derneği: İstanbul
- Özkamışoğlu, S.,(2012) , Jackson Pollock ve Junk İlişkisi ,Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Özsezgin, K. (1982). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi
Tiglat Basımevi: İstanbul.
- Press, P. (1994). Sanat Kitabı 500 Sanatçı – 500 Sanat Eseri.(Çeviren: Mine
Haydaroğlu). Yapı - Endüstri Merkezi: İstanbul
- Ragon, M. (2009). Modern Sanat. (Çeviren: Vivet Kanetti). Cem Yayınevi: İstanbul
- Rampley, Matthew, (1996),“Identity and Difference”: Jackson Pollock and the
Ideology of the Drip, Oxford Art Journal, Vol. 19, No. 2, pp. 83-94,
<http://www.jstor.org/stable/1360731>, 28/09/2010
- Richard, L.(1991). Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi. (Çeviren: Beral Madra,
Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş). Remzi Kitapevi: İstanbul
- Rosenberg, Harold, (1952), "The American Action Painters” from Tradition of the
New, originally in Art News 51/8,
- Saraç, T. (1990), Büyük Fransızca Türkçe Sözlük, Adam yayınları: İstanbul
- Sanat Dünyamız, (1995),“Avant-garde 1945–1995”, Sanat Dünyamız, Bahar
Sanat Tarihi Ansiklopedisi, (1983) Görsel Yayınlar, 1012: İstanbul
- Schinck, I. C. (1988). Kalıpla ebru yapma sanatı ve yeni bir yazı ebru ustası Feridun
Özgören.Antika Dergisi, 36, 19-22.
- Sobacı, A. (2001). *Klasik Türk Ebru Sanatı ve Kompozisyon*, Yayınlanmamış
Yüksek Lisans tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum
- Solaker, Rana,(2011) Bir Modern Zaman Samanı: Jackson Pollock,

<http://www.ekavart.tv/Yazi/modern-zaman-samani-jackson-pollock>, Erişim

28.12.2011

Sönmez, G. (2007) Gelenekselden Günümüze Ebru. İnkılap Yayınevi. İstanbul

Sözen, N.(1986) Ebru Sanatında Yenilikler. Sanat Dünyamız, 39,27-31.,

Sözen, M., Tanyeli, U. (2010)Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul

Stevens, M. Swan, A.(2005). De Kooning, An Amerikan Master. Alfred A. Knopf Publishing.

Şemseddin Sami Bey,(2016), Kamus-ı Türki büyük lügatı, (Hazırlayan: Raşid Gündoğdu, Ebul Faruk Önal), Nadir Eserler Kitaplığı - Yayınevi Genel Dizisi: İstanbul

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2007). Türklerin Ebru Sanat, Semih Ofset Matbaacılık: Ankara

Tanarşlan T. (1988). Bir Ebrucu Gözü ile Ebru. Antika Dergisi, 36, 13-15.:İstanbul

Tansuğ, S. (1999). Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul

Tanyeli, P.Y. (2006). *Willem de Kooning Resimlerinin Sanatın Gerçekçilikle Kurduğu İlişki Bağlamında İncelenmesi* ,Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi., Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

Temel Britannica. (1993). Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi, Cilt 6. Hürriyet Ofset: İstanbul

Tunalı, İ. (1963). Grek Estetik'i., Baha Matbaası: İstanbul

Turani, A.(2003), Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi: İstanbul

Turani, A. (1998). Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi: İstanbul

Turani, A. (1999) Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitapevi: İstanbul

Türk Dil Kurumu, www.tdk.gov.tr.

- Vesper, Y., (2004)“Acıyı Çarmıha Geren Bacon”, Radikal, Haberler, Mayıs.
- Wolf, N. (2005). Dışavurumculuk (Ekspresyonizm),
(Çeviren: Mehmet Tahsin Yalım). Remzi Kitapevi: İstanbul
- Yakutcan, A., Ömür, C. (1991). İslam’da resim heykel ve musiki Nil Yayınevi: İzmir
- Yazan, I. (1986). Ebru sanatı. Antika Dergisi, 20, 40-43.
- Yener, T. , (2006)Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, ,“*Varoluşçu Bacon, Malevich, Pollock Ve Giamotti’nin Yapıtlarındaki Plastik Açidan İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ütopya Yayıncılık: İstanbul
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (7. Baskı). Seçkin Yayıncılık: Ankara
- Yücel, Ü. (2000), “İstanbul Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Ders Notları”:
İstanbul<<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/ressam2.php?action=hd&lang=tur&har>> Erisim: 11.09.2016.
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_%28ressam%29>,Erisim: 31.08.2016
- <<http://www.felsefeekibi.com>> Erisim: 15.06.2016.
- <<http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=2&aid=1897>>Erisim:19.03.2016
- <<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir.php?id=1376>> Erisim: 31.08.2016
- <<http://www.sanatsayfam.com/ressamlar/alberto-giacometti.html>>
Erisim:11.09.2016
- <<http://www.tumgazeteler.com/fc/ln.cgi?cat=33&a=83022>> Erisim:11.09.2016
- <http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=2&aid=1897>, Erişim;19 Mart 2016
- <http://www.arkitera.com/v1/sanat/2004/05/haberler/hafta10_15/carmih.htm>
Erişim;21.10.2017
- < [http://www.fotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-soyut disavurumculuk](http://www.fotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-soyut-disavurumculuk)>

Erişim;21.10.2017

<<http://www.ismek.ist/tr/branslar.aspx?bransCode=558&bransBaslikCode=1/> >

Erişim ; 10.12.2017

