



NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK GRAVÜR SANATINDA FİGÜRATİF SOYUTLAMALAR

MERVE KİTİZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:

DR.ÖĞR. ÜYESİ ÖMER TAYFUR ÖZTÜRK

KONYA – 2023



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ



Sosyal Bilimler Enstitüsü

Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Merve KİTİZ		
	Numarası	20811901002		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlamalar			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığımı bildiririm.

Merve KİTİZ



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Merve KİTİZ		
	Numarası	20811901002		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Tezin Adı	Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlamalar			

Çağdaşlaşma süreci içerisinde Türk resminde değişen sanat anlayışına paralel, figüratif resmin soyutlamaya yönelik anlatım dili zenginleşmiş, sanatçılar kendi farklı özgün dillerini yaratmaya başlamışlardır. Bu özgün yaratılara farklı yorum getirebilen teknik, biçim ve değerlere sahip olan gravür, kısa sürede sanatçılar tarafından benimsenerek, geliştirilmiş, yayılmış ve Türk resminde gravüre özgü anlatım biçimleri oluşmaya başlamıştır.

20. yüzyıl itibariyle de Türk resminde yerini pekiştirerek modern sanat anlayışına, kalıbın hazırlanmasından basılmasına kadar kendine özgü teknikleriyle entegre olan Gravür, hızlı bir ivmeyle gelişim göstererek zamanla otoritelerce kabul gören bir çağdaş sanat dalı olmuştur.

Bu nedenle bu tezde “Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlama” kapsamındaki betimlerinin ele alınmış şekilleri ve sanatçıların gravüre özgü oluşturdıkları anlatım dilleri irdelenmiştir.

Bu tezin temel amacı; figüratif soyutlamalara dair betimlemelerin, çağdaş Türk gravür sanatında biçim ve içerik açısından eski ya da modern tekniklerle ne şekilde yansıtıldığını ortaya koymak, figüratif soyutlama kapsamında çalışmış önemli çağdaş Türk gravür sanatçılarının eserlerini analiz ederek, gravüre özgü anlatım dillerini irdelemek ve gravürün bir ifade aracı olarak bu eserlerdeki etkisini anlatmaya çalışmaktır.

Anahtar Kelimeler: Gravür, Çağdaş Türk Gravür Sanatı, Soyut, Soyutlama, Figüratif Soyutlama



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü



ABSTRACT

Author' s	Name and Surname	Merve KİTİZ		
	Student Number	20811901002		
	Department	Fine Arts		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Title of the Thesis/Dissertation	The Figurative Abstractions in Contemporary Turkish Engraving Art			

In parallel with the changing art perception in Turkish painting during the modernization process, the expressive language of figurative painting towards abstraction has become richer, and artists have begun to create their own unique languages. Engraving, with its various interpretations of techniques, forms, and values, was quickly adopted, developed, and spread by artists, giving rise to unique forms of expression specific to engraving in Turkish painting.

As of the 20th century, engraving had solidified its place in Turkish art, integrating its unique techniques from mold preparation to printing into modern art perception. With rapid development, engraving eventually became an accepted contemporary art form by authorities.

Therefore, this thesis examines the descriptions of Figurative Abstraction in Contemporary Turkish Engraving Art and the expressive languages created by engraving artists.

The main purpose of this thesis is to reveal how the descriptions of figurative abstraction are reflected in contemporary Turkish engraving art in terms of form and content, whether through old or modern techniques. By analyzing the works of important contemporary Turkish engraving artists who have worked within the scope of figurative abstraction and examining their unique expressive languages, this thesis attempts to explain the impact of engraving as a means of expression in their works.

Keywords: Engraving, Contemporary Turkish Engraving Art, Abstract Abstraction, Figurative Abstraction

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

20. yüzyıldan itibaren Türkiye’de çağdaş bir sanat disiplini haline gelen gravürün, modern sanat anlayışlarının yeni yorumlamalar getirdiği insan figürünün soyutlanmasına dair yapılan çalışmalarda, kendine özgü tekniklerle zengin biçim ve içerik sağlaması bunun yanı sıra sanatçıların özgün anlatım biçimleri oluşturmada gravürü önemli bir resimsel dil olarak görmeleri bakımından bu tez konusu ilgi çekici bir araştırma alanı sunmaktadır.

Bu kapsamda tezde; figürün soyutlanmasına yönelik çalışmaların, gravürün geleneksel ve modern teknikleriyle sanatçıların eserlerinde ne şekilde yorumlandığı, seçilen sanatçılar ile eserleri sanat anlayışları çerçevesinde incelenerek “Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlamalar” konusu araştırılmıştır.

Tezimi oluştururken her aşamada bilgi ve önerileriyle verdiği desteklerden dolayı başta değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK olmak üzere tez jürimde bulunan ve araştırmama gravür alanındaki uzmanlığıyla katkı sağlayan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Mustafa KÜÇÜKÖNER’e, tez jürimde görüşlerini benden esirgemeyerek araştırmamda bana yön veren Lisans dönemim boyunca bilgi ve tecrübeleriyle eğitimime emek vermiş kıymetli hocam Prof. Dr. Ahmet DALKIRAN’a, bu süreçte hem maddi hem de manevi desteğiyle yanımda olan eşim Fatih Alper KİTİZ’e, annem Seher KOYUNOĞLU’na ve babam Adnan KOYUNOĞLU’na katkılarından dolayı teşekkür eder, bu çalışmanın bu alanda araştırma yapacak olan herkese fayda sağlamasını temenni ederim.

Merve KİTİZ

2023, Konya

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
BİLİMSEL ETİK SAYFASI	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
GÖRSELLER LİSTESİ	x

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı	4
1.5. Araştırmanın Yöntemi	5
1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi	6

İKİNCİ BÖLÜM

GRAVÜR SANATI VE TEKNİKLERİ

2.1. Gravürün Tanımı	7
2.2. Gravür Sanatının Teknikleri	7
2.2.1. Klasik Gravür Teknikleri	8
2.2.2. Modern Gravür Teknikleri	14

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GRAVÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. Gravür Sanatının Tarihsel Gelişimi	23
3.2. Çağdaş Türk Gravür Sanatının Tarihsel Gelişimi	29

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FİGÜRATİF SOYUTLAMA KAVRAMI

4.1. Figür ve Figüratif Resim	39
4.2. Soyut Kavramı	40
4.3. Soyutlama Kavramı	44
4.4. Figüratif Soyutlama	46
4.5. Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Anlayışlar	48

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK GRAVÜR SANATINDA FİGÜRATİF SOYUTLAMALAR

5.1. Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlama Bağlamında Eser Üreten Bazı Sanatçıların İncelenmesi	81
5.1.1. Mustafa Aslıer (1926-2015)	81
5.1.2. Mürşide İçmeli (1930-2014)	88
5.1.3. Mustafa Pilevneli (1940-)	96
5.1.4. Asım İşler (1941-2007)	106
5.1.5. Ergin İnan (1943-)	113
5.1.6. Hayati Misman (1945-)	121
5.1.7. Fevzi Karakoç (1947-)	128
5.1.8. Yusuf Ziya Aygen (1968-)	137
5.1.9. Mustafa Küçüköner (1971-)	143
SONUÇ	151
KAYNAKÇA	158

KISALTMALAR LİSTESİ

- cm. : Santimetre
Çev. : Çeviren
Ed. : Editörlü
Eds. : Birden fazla editörlü
t.y. : Tarih yok
yy. : Yüzyıl
vb. : ve benzeri
s. : Sayfa
ss. : Sayfa sayısı

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1:** Tarih Öncesi Duvar Kazısı, İnsan ve Hayvan Figürü
- Görsel 2:** Sümer Dönemine Ait Silindir Mühür ve Kil Üzerindeki Baskısı
- Görsel 3.** Kâtip Çelebi, Kitab-ı Cihannüma
- Görsel 4.** Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet Portresi
- Görsel 5.** Jean Baptiste Van Mour, Aşık Türk
- Görsel 6.** Leopold Lévy, Model Emine'nin Portresi
- Görsel 7.** Sabri Berkel, İsimsiz
- Görsel 8.** Ferruh Başağa, Figüratif
- Görsel 9.** Wassily Kandinsky, Soyut Kompozisyon
- Görsel 10.** Avni Arbaş, Portre
- Görsel 11.** Neşet Günal, Bir Portre III
- Görsel 12.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, Portre
- Görsel 13.** Aliye Berger, İsimsiz
- Görsel 14.** Turgut Zaim, Hamur Açan Kadın
- Görsel 15.** Ercüment Kalmık, Çayda Çıra
- Görsel 16.** Cihat Burak, Venüs'ün Doğuşu
- Görsel 17.** Fethi Kayaalp, Dinamit Balıkçısı
- Görsel 18.** Adnan Turani, İsimsiz
- Görsel 19.** Nuri Abaç, Balıkçılar
- Görsel 20.** Orhan Peker, Balık ve Kadın
- Görsel 21.** Gündüz Gölönü, Pipe Dance
- Görsel 22.** Gündüz Gölönü, Organic Geometric
- Görsel 23.** Mustafa Ayaz, İsimsiz
- Görsel 24.** Özer Kabaş, Figürlü Kompozisyon
- Görsel 25.** Mehmet Güleryüz, İsimsiz
- Görsel 26.** Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz

- Görsel 27.** Erol Deneç, Anne ve Çocuğu
- Görsel 28.** Sabiha Erengönül, Zodiac Düşü
- Görsel 29.** Utku Varlık, İsimsiz
- Görsel 30.** Ali İsmail Türemen, İsimsiz
- Görsel 31.** Ali İsmail Türemen, Figürlü Kompozisyon
- Görsel 32.** İlhami Ercivan, Küskün Dansçı
- Görsel 33.** Alaettin Aksoy, İsimsiz
- Görsel 34.** Teoman Südor, Koro
- Görsel 35.** Ahmet Aydın Kaptan, Ağ Tamircisi
- Görsel 36.** Ahmet Aydın Kaptan, Yitikler
- Görsel 37.** Mehmet Güler, İsimsiz
- Görsel 38.** Gülseren Südor, İsimsiz
- Görsel 39.** Kadri Özayten, Pazarda
- Görsel 40.** Hanefi Yeter, İnsan Hatalarını Sever
- Görsel 41.** Fevzi Tüfekçi, Yaşlı Dilenci
- Görsel 42.** Gülseren Kayalı, Neyzenler
- Görsel 43.** Basri Erdem, İsimsiz
- Görsel 44.** Yunus Güneş, İsimsiz
- Görsel 45.** Yusuf Demirtaş, İsimsiz
- Görsel 46.** Gülbin Koçak, Çıkış Yolu
- Görsel 47.** Aydın Ayan, Patron (Big Boss)
- Görsel 48.** Hasip Pektaş, Atilla Atar Exlibris
- Görsel 49.** Faruk Cimok, Köylüler
- Görsel 50.** Fatih Mika, İsimsiz
- Görsel 51.** Sema Ilgaz Temel, İsimsiz
- Görsel 52.** Emin Koç, İz
- Görsel 53.** Mahmut Durmuş, Toplumsal Cinnet

- Görsel 54.** Mahmut Durmuş, İsimsiz
- Görsel 55.** Umut Germeç, Yitik
- Görsel 56.** Belgin Onar Durmaz, Kadın
- Görsel 57.** Erkin Keskin, İsimsiz
- Görsel 58.** Lütfü Kaplanoğlu, Hazine
- Görsel 59.** Lütfü Kaplanoğlu, İsimsiz
- Görsel 60.** Mustafa Aslier, İsimsiz
- Görsel 61.** Mustafa Aslier, İsimsiz
- Görsel 62.** Mustafa Aslier, Aile Kentte
- Görsel 63.** Mürşide İçmeli, Hiroşima
- Görsel 64.** Mürşide İçmeli, Ağacın Gölgesinde
- Görsel 65.** Mürşide İçmeli, İsimsiz
- Görsel 66.** Mustafa Pilevneli, Kybele
- Görsel 67.** Mustafa Pilevneli, Sultan Ahmet Meydanı
- Görsel 68.** Mustafa Pilevneli, Galata Kulesi
- Görsel 69.** Asım İşler, Tirebolu Destanı
- Görsel 70.** Asım İşler, İsimsiz
- Görsel 71.** Asım İşler, Sazlıdere
- Görsel 72.** Ergin İnan, El Görür
- Görsel 73.** Ergin İnan, Ayak İzi
- Görsel 74.** Ergin İnan, İsimsiz
- Görsel 75.** Hayati Misman, Figüratif
- Görsel 76.** Hayati Misman, Figürlü Kompozisyon
- Görsel 77.** Hayati Misman, İsimsiz
- Görsel 78.** Fevzi Karakoç, İki Sırada
- Görsel 79.** Fevzi Karakoç, Mavide Karşılaşma
- Görsel 80.** Fevzi Karakoç, Figürlü Kompozisyon

Görsel 81. Yusuf Ziya Aygen, İsimsiz

Görsel 82. Yusuf Ziya Aygen, İsimsiz

Görsel 83. Yusuf Ziya Aygen, İsimsiz 2

Görsel 84. Mustafa Küçüköner, Köpekli Adam

Görsel 85. Mustafa Küçüköner, Big Man

Görsel 86. Mustafa Küçüköner, Hasat



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Tarih öncesinden günümüze doğanın odağında olan insan, her çağda figüratif resimlere referans oluşturmuştur. Figüratif resim bir varlığın, nesnenin ya da sahnenin sanatçının zihninde yoğrulup biçimlemelerle iki boyutlu halde ortaya konmuş temsildir (Erdok, 1977, s.9). İnsan figürünün ortaya konan temsili sadece gerçeklikten vücut bulacağı gibi soyutlanmış formlarla da betimlenebilir. Soyutlama, sanatçıya dış gerçekliği olduğu gibi yansıtmadan figürleri kendi tarzına göre stilize ederek dış dünyada algıladığı nesnelere yeniden anlamlandırma imkânı verir. Soyutlama içerisinde bazen bir renk bazen de bir çizgi figürün sancısını yansıtmaya güce gelir (Tunalı, 2003, s.119). Öte yandan soyut bir resimde izleyici, imge ile gerçeklik arasında bir ilişki kurarak figürasyonu algıyorsa, bu bir figüratif resimdir (Erdok, 1977, s.9).

Figürün betimlendiği figüratif resimlerde; soyutlama doğrultusunda biçimsel arayışlar söz konusu olduğunda gravür sanatının sağladığı teknik zenginlik, malzeme çeşitliliği ve özgün yaratım gücü önem arz etmektedir. Bu araştırmada “Figüratif Soyutlama” kavramı, insan figürünün hem soyut anlatım hem de soyutlama kapsamında ortaya konmuş betimlemelerine karşılık gelmektedir.

19. yüzyılda Batıda Monet, Cézanne ve Turner gibi öncü sanatçıların, resimlerinde nesneyi silikleştirmesiyle başlayan soyutlama eğilimi, 20. yüzyılda natüralist ifadeden ayrılmış aşama aşama gerçeklikten koparak gelişmeye devam etmiştir. Empresyonizmden sonra pek çok akım soyutlama bağlamında yalnızca biçimsel çözümlemeyle algılanabilecek sanat yapıtları ortaya koymuştur (Antmen, 2008, s.80). Bu yapıtların birçoğu doğa bir referans olsun ya da olmasın “Figüratif Soyutlama” çerçevesinde değerlendirilebilecek niteliktedir.

Ülkemizde ise 1930’lu yıllarda başlayan soyutlama eğilimleri ancak 1950’li yıllarda resimdeki yansımaları bulmuştur. Cumhuriyetin ilanının sanatçıya yarattığı özgür düşünce anlayışı, Türk sanatına ivme kazandırmıştır. Diğer taraftan 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sanatta batılılaşma hareketleri yoğunlaşmış, bütün bu gelişmeler

doğrultusunda çağdaşlaşmanın getirdiği üslup ve teknik zenginlik, figür stilizasyonunu benimsemiş sanatçıların yolunu açmıştır.

Artan toplum bilinci ve kültürlerarası etkileşim Türk resim sanatının gelişimini hızlandırmış, özgün ve yenilikçi tavrı benimseyen sanatçılar kendine özgü ifadeleriyle figürü stilize etmiş ve soyutlamıştır. Nihayetinde kendi biçimsel anlatımlarını farklılaştırmak veya geliştirmek adına teknik arayışında olan sanatçıların gravürle tanışması geç olmamıştır. 20. yüzyıldan itibaren çağdaş Türk gravür sanatının geldiği noktadaki özgün yaratım gücü, ülkemiz sanatçılarının eserlerinde kendini göstermiştir. Gravür sanatının teknolojiyle paralel değişen ve çeşitlenen teknikleri, figüratif soyutlama kapsamında eserler üreten sanatçıların biçim dilini etkilemiş ayrıca kişisel bir üslup oluşturma açısından tercih edilen bir sanat disiplini haline gelmiştir.

Araştırmanın amacı çağdaş Türk Gravür Sanatı içinde soyutlama ve soyut anlatım eylemlerinin, figüratif resim bağlamında kuramsal bir çerçevede incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda araştırma ana problem olarak “Çağdaş Türk gravür sanatında figüratif soyutlama kapsamında insan bedeni nasıl betimlenmiştir?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Bu nedenle bu çalışmada; 19. yüzyıl itibariyle, çağdaş Türk resim sanatında ortaya çıkan figüratif resmin gravür sanatına yansımaları, gravür sanatının bir ifade aracı olarak soyutlama ve soyut anlatım bağlamında betimlemenin ortaya koyma sürecinde nasıl bir etki yarattığı, gravüre özgü oluşturulmuş anlatım dilleri, sanatçıların geçmişten günümüze figüratif bağlamda gravüre nasıl bir entegrasyon sağlayarak ilerlediği, bu anlayışta üretilen eserler incelenip yorumlanarak ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problemi

İnsan figürünün “Figüratif Soyutlama” kapsamındaki betimlerinin “Çağdaş Türk Gravür Sanatına” yansımaları ile Türk sanatçıların gravürde kullandıkları geleneksel ve modern yöntemlerle sanat anlayışlarına uygun şekilde figüre dayalı anlatımlarının biçim ve içerik açısından yorumlanması bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

20.yüzyılda Türk sanat Dünyasında meydana gelen çağdaş yenilikler resimsel bir dil olan gravür sanatında da kendini göstermiştir. Eserlerinde çoğunlukla figüratif betimlemelere yer veren sanatçılar yine aynı yüzyıl içinde soyutlamaya dayalı ve soyut resim anlayışıyla anlatım biçimleri geliştirmeye başlamışlardır. Bu noktada gravür sanatının sunduğu güçlü ve farklı teknik olanaklar sanatçılara zengin ve geniş biçim oluşturma imkânı tanınması bu konuyu araştırmaya değer kılmıştır.

Bu nedenle çağdaş Türk gravür sanatında figüratif soyutlama kapsamında insan figürünün, nasıl betimlendiğinin irdelenmesi bu araştırmanın ana problemini oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra araştırmada, bu genel ana problem çerçevesinde aşağıdaki alt problemleri oluşturan sorulara yanıt aranmıştır.

1. Çağdaş Türk gravür sanatında özgün bir sanat olarak gravür, Figüratif soyutlama eylemi üzerinde nasıl bir etki yaratmıştır?

2. Sanatçıların bu temada gravüre özgü oluşturdukları anlatım dilleri nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Tezin temel amacı Türkiye’de 20. yüzyılda önemli bir yer edinmiş olan gravür sanatında insan bedeninin soyut anlatım ve soyutlama kapsamındaki betimlemelerin, nasıl ifade şekli bulunduğunu ortaya koymak ve özgün bir resim sanatı olarak gravürün etkilerinin neler olduğunu anlatmaya çalışmaktır. Bu kapsamda çağdaş Türk gravür sanatının duayen sanatçıları arasından seçilen Mustafa Asher, Mürşide İçmeli, Mustafa Pilevneli, Asım İşler, Ergin İnan, Hayati Misman, Fevzi Karakoç, Yusuf Ziya Aygen ve Mustafa Küçüköner’in tezin sınırlılığı doğrultusunda figüratif soyutlama bağlamında çalıştığı eserleri irdelenerek gravürün bu eserlerdeki yansıması ve etkileri incelenmek istenmiştir. Ayrıca konu ile ilgili olarak literatüre ve bu sanat alanında araştırma yapacak olanlara katkı sağlanması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma konusu, gravür sanatının 20. yüzyıl itibariyle ülkemizde önemli hale gelmesi ve sanatçının hem fiziksel hem bilinçsel manadaki kurgularının birleştirilmesinde spontane ya da istemli tekniksel zenginliğe bağlı farklı biçimsel olanaklar sağlaması sebebiyle seçilmiştir. Türk resim sanatında 1980’li yıllar sonrası

baskiresmin dolayısıyla da gravürün hızlı gelişim göstermesiyle, bu değişimin yapısını inceleyecek ve onun arka planını güçlendirecek kuramsal çalışmaların yetersiz kalmış (Esmer, 2011) olması bu tezin ikincil araştırılma sebebini oluşturmaktadır.

Bu araştırma öncelikle “Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlama” kapsamında insan bedeninin soyut anlatım ve soyutlama bağlamında ortaya konmuş betimlemelerinin nasıl ifade şekli bulduğunun irdelenmesi ve yorumlanması açısından önem arz etmektedir. Bununla birlikte seçilen konu Türk gravür sanatçılarının Figüratif soyutlama kapsamındaki örnek eserlerinin incelenip yorumlanarak, gravür sanatının çağdaş Türk sanatçıların anlatım dilinde yarattığı farklılıkların ve gelişimlerin incelenmesine imkân tanımaktadır.

Araştırma, içeriği gereği hem ele alınan sanatçıların eserlerinin hem anlatım tarzlarının hem de çağdaş Türk gravür sanatının tekniklerinin daha yakından tanınmasına olanak verecek boyuttadır. Diğer taraftan araştırma; içeriği kapsamında ele aldığı konular ve eser örnekleriyle, ileride yapılacak olan benzer çalışmalar için kaynak oluşturabilir ya da ipuçları verebilir niteliktedir. Ayrıca bu tezde anlatılmak istenen konu bağlamında irdelenmesi tercih edilen kronolojik yaklaşım sayesinde bazı tarihsel konulara ışık tutulacaktır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

“Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlamalar” konulu tez çalışmasında, araştırma aşamasında gravürün ülkemizde önemli bir sanat dalı haline gelerek gelişme gösterdiği 20. yüzyıl ve sonrasına daha çok ağırlık verilmiştir.

Araştırma çağdaş Türk gravür sanatında soyut anlatım ve soyutlama bağlamında figüratif betimlemelerle eser üretmiş olan sanatçılar arasından seçilen Mustafa Aslier, Mürşide İçmeli, Mustafa Pilevneli, Asım İşler, Ergin İnan, Hayati Misman, Fevzi Karakoç, Yusuf Ziya Aygen, Mustafa Küçüköner ve eserleri ile sınırlıdır.

“İnsanın çevresini ve kendisini anlatmada kullandığı ölçü, genellikle daima kendi vücudu olmuştur. Böylece figüratif sanatçı genellikle anlatım dilinin ana öğelerini oluştururken insan vücudu öğelerinden yararlanmıştır” (Turani, 1978, s.64).

Tarih öncesinden günümüze resim sanatının öncelikli konularından olan insan figürü, resimsel bir dil olan gravür sanatının da hep gündemindedir. Bu nedenle araştırmada figüratif soyutlama kavramı insan figürünün soyutlanması çerçevesinde yapılan eserler ile sınırlıdır.

Bunun yanı sıra ağaç kalıpların 20. yüzyıl itibariyle çukur baskıya nazaran yüksek baskı çalışmalarında daha çok tercih edilmesinden dolayı bu araştırmada; metal gravür teknikleriyle oluşturulmuş çalışmalar analiz edilerek yorumlanmıştır.

1.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, literatür tarama ile elde edilen verilerden faydalanılmıştır. Verilerin elde edilmesi ve yazım aşamalarında; yabancı kaynaklar da dâhil olmak üzere kitaplar, sanat dergileri, makaleler, sanatçı katalogları, sergi kataloğu, tezler ve sanal ortamdan görsel ile yazılı kaynaklar tez konusu doğrultusunda titizlikle taranmıştır. Konuya dair elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiştir.

Betimsel analize göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenip yorumlanmaktadır. Verilerden elde edilen bulgular arasında neden-sonuç ilişkisi aranarak karşılaştırmalar yapılır. Ayrıca betimsel analizde gözlenen bireylerin görüşlerini daha etkili bir şekilde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara da yer verilmektedir (Şimşek ve Yıldırım, 2011, s.221,224).

Araştırmada son bölüm için kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Son bölümde irdelenen sanatçılar her 15 yıllık periyoda bir sanatçı olmasına dikkat edilerek gravürde düzenli çalışan ya da çalışmış duayen çağdaş Türk sanatçıları arasından belirlenmiştir. Bunun için öncelikle çağdaş Türk gravür sanatında figüratif soyutlama kapsamında eser üretmiş Türk sanatçıları tespit edilerek her biri hakkında kısa bilgiler birer örnek eseriyle birlikte literatüre konulmuştur. Sanatçılar geçmişten günümüze doğum tarihlerinin belirlendiği bir kronolojide sıralanmıştır.

Seçilen sanatçıların gravürde figürü ifade etme şekillerini daha iyi yorumlayabilmek için eserlerdeki figüratif kurgu, sadece biçimsel yönden değil içerik açısından da incelenmiştir. Çünkü içerik bir eserin, "...kendi biçiminin anlamıdır. Onu

oluşturan işaret sisteminin anlam yüküdür, yapıtın tüm görüntüsel dokusu içinde çıkan manevi bildirimdir” (Kagan, 1982, s.404).

1.6. Araştırmanın Evren ve rneklemi

Araştırmanın evrenini ağdaş Türk gravür sanatında, insan figürünün soyut anlatım ve soyutlama anlayışıyla ortaya konduğu kapsamda eser üretmiş ve üreten sanatçılar ile eserleri oluşturmaktadır.

Bu bağlamda araştırmanın örneklemini ise söz konusu evren içerisinden istikrarlı çalışmaları nedeniyle seçilen Mustafa Aslıer, Mürşide İçmeli, Mustafa Pilevneli, Asım İşler, Ergin İnan, Hayati Misman, Fevzi Karakoç, Yusuf Ziya Aygen, Mustafa Küçüköner ve konu kapsamındaki eser önekleri oluşturmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

GRAVÜR SANATI VE TEKNİKLERİ

2.1. Gravürün Tanımı

Metal, ahşap, plastik gibi üzerinde aşındırma yapılabilecek plakaların yüzeyine, çeşitli araçlar ile oyma, kazıma, indirme ve aşındırma yöntemleri uygulayarak bir kalıp oluşturma ve oluşturulan kalıbın çukurlarına boya vererek limitli sayıda baskı yapma tekniğine gravür denir. Gravür kelimesi; kazıma ve oyma anlamına gelen Fransızca "gravüre", Almanca "graben", İngilizce "engraving" ,Yunanca yazmak, çizmek anlamındaki "grafikes", Osmanlıca 'da ise kabartma ile kazıma anlamına gelen "hakk" sözcüklerine karşılık gelmektedir (Küçüköner, 2004, s.58).

"Resmedilen yapıtın orijinalitesini ortaya koymada ve aynı zamanda çoğaltmada en uygun yöntem olan gravür baskı için kullanılan plaka yüzeyindeki çukur kısımların boya ile doldurulmasına intaglio (çukur baskı) adı verilmiştir" (Fidan, 1989, s.20). İtalyanca "to carve or cut into" kesmek ya da oymak anlamına gelen "intagliare" sözcüğünden türeyen İntaglio kelimesi, "...aşındırma (etching) ya da kazıma (engraving) anlamına gelir ve metal plakalar üzerine baskı yapmayı tanımlar. Çağdaş uygulamalarda çukur baskı/İntaglio terimi, mürekkebin kalıbın çukur bölgelerine verildiği her türlü kalıp baskılarına karşılıktır" (Grabowski & Fick, 2012, s.103).

2.2. Gravür Sanatının Teknikleri

Gravür baskı resim, temel olarak "Kalıp hazırlama ve Basma" olmak üzere iki aşamadan oluşmaktadır. Tüm teknikler bu iki eylem üzerine temellenmekte, ancak her biri kendine özgü uygulamalarla farklı etkiler ortaya çıkarmaktadır.

Gravür; lekesel ya da çizgisel her sanatçının kendi tarzına yönelik malzemeler keşfedip uygulaması ve kendini en iyi şekilde ifade etmesi noktasında çok sayıda tekniğe sahiptir. Geniş teknik skalası kişisel yaratımlarla birlikte yeni resimsel anlatım olanaklarının yolunu açabilmektedir. Bu bağlamda, hem geleneksel hem modern yöntemleri bünyesinde barındıran gravür sanatının tekniklerini incelemekte fayda vardır.

2.2.1. Klasik Gravür Teknikleri

Kuru Kazı (Engraving) Tekniği

En basit anlamıyla kuru kazı tekniği metal levha üzerinde herhangi bir indirici işlemi olmadan kazıyıcı, oyucu, yırtıcı ve benzeri eylemleri gerçekleştiren aletlerle doğrudan çalışmak şeklinde ifade edilebilir. Kalıba boya verildikten sonra yüksekte kalan kısımlar temizlenerek çukurda kalan kısımlardaki boyalardan baskı alınır. Bu yöntemde kullanılan araçların uçları daima keskin olmalıdır.

Kuru uç gibi sert ve sivri uçlu araçlar metal üzerinde yığıntılarla birlikte yırtıklar oluşturur. Kuru kazının aslında bir çeşiti olan “İğne Kazı (Dry point)” şeklinde adlandırılan bu yöntemde önemli olan çizgiden çok aracın plaka üzerinde itilmesiyle iki tarafta oluşan yığıntının oluşturduğu değerdir.

Bu teknikte “Kuru ucun yanı sıra, iğneli fırça ve zımpara taşlı kalemler de kullanılabilir. Plaka yüzeyi, baskıda hoş gri tonlar verecek şekilde pürüzlendirir. Metalin bu şekilde pürüzlendirilmesiyle derin çukurluklar açılmadığı için parlatici ile yeniden düzeltmeler yapmak kolaydır” (Brunner, 2001, s.44). “Bunların dışında plaka oymada teknolojinin sunduğu elektrikli oyma motorları gibi imkânlar da vardır” (Küçüköner, 2012, s.83).

Diğer bir kuru kazıma yöntemi ise çelik kalemlerle (bürin) yapılandır. Bu yöntemde ucun açısı plaka üzerinde çeşitlilik sağlar. Kare, paralel kenar, oval ve yuvarlak kesitli uçlu kalemlerle metal levha üzerinde tercihe göre derin, hafif ya da düzgün net çizgiler elde edilebilir.

Kuru Leke Kazı Tekniği (Mezzotinta)

Mezzotinta, tekniği aydınlık bölgelerin, siyah alandan çıkarıldığı bir “Manière Noire’ ya da ‘siyah tarz’ tekniğidir (Grabowski & Fick, 2012, s.114). Daha çok bakır levhalar üzerinde çalışılır. Bu teknikte, baskıda dokusal siyah alanlar elde etmek için metal levha üzerinde bolca mürekkebin kalmasını sağlamak amaçlanır. Bu eylemi gerçekleştirmek için yay şeklindeki bıçağında birbirine yakın yivler bulunan mezzotinta tarağı (dişli bıçak) aleti metal levha üzerine bastırılarak ileri geri sallama hareketiyle yüzeyde noktacıklar elde edilir.

“Beyaz veya çeşitli tonlar elde edilmek istendiğinde ise sıyırıcı veya mısıkala alete yardımıyla levha üzerinde oluşturulan çukurluklar yok edilir veya hafifletilir. Diğer bir yöntemde elektrikle çalışan aletler kullanılarak ucuna takılan gerek iz elde etmede, gerekse elde edilen izleri silme veya metali parlatmada kullanılabilir” (J. Ross, Romano, & T. Ross, 1990, s.16).

Mıhlama Tekniği

Bu teknikte kazıyıcı ile levha üzerine köşeli noktalar işlenir. Bu noktalar yapılırken köşede oluşan çapaklar boya tutacağından farklı bir değer katmak adına sanatçı tarafından resme dâhil edilebilir.

Krayon Yöntemi

Bu yöntemde amaç metal levha üzerinde kurşun kalem çiziklerinin dokusunu elde etmektir. Bu işlem için rulet ya da mulet adı verilen üzerinde nokta, ince dikey ve çapraz çizgiler halinde dişler bulunan topuz, konik ya da silindir biçimindeki döner aletler kullanılır.

Doğrudan metal üzerinde kullanılan krayon yöntemi laklı yüzeyler için de uygundur. Doğrudan metal üzerinde çalışmak için rulet döndürülürken daha fazla güç uygulamak gerekir.

Niello Yöntemi

“Bu tür baskı çukur baskının kaynağını oluşturur” (Uçman, 2000, s.6). “Bazen, oyulmuş olan çizgilere, daha da öne çıkmalarını sağlamak için pigment sürülmüştür. Bir süre sonra, bundan kâğıt ya da parşömen üzerine baskı alma isteği doğmuş olabilir” (Brunner, 2001, s.42).

Kalburlama Gravür (Crible, Noktalama)

Gravüre kaynaklık eden ilk çalışmalardan olan kalburlama, 15. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Sivri uçlu bir alete çekicinin vurulması vasıtasıyla ağaç ve metal levhalar üzerinde noktacık şeklinde çukurluklar oluşturma tekniğidir.

Genellikle bürin kullanılarak yapılır. Noktacıklar birleştirilerek ya da seyrek şekilde oluşturularak açık-koyu değerler elde edilir.

Sert Zemin(Çizgi Gravür) Tekniği

Geleneksel olarak sert zemin uygulamalarında reçine, asfalt ve balmumu karışımının hem katı hem de sıvı hali kullanılmaktadır. Bu tekniğin yaygın uygulamasında levhanın tüm yüzeyi lak ile kaplanır. Lakın sertleşmesinin ardından levha üzerinde tasarım doğrultusunda iğne uçlu kalem, tel fırça, çelik yünü, zımpara gibi aletlerle çizgisel ve tonal çalışmalar yapılır. Daha sonra asitleme işlemine geçilir.

Balmumlu Sert Zemin: Balmumu bazlı karışımlarla elde edilen lak, temizlenip yağı alınmış levha üzerine top şeklinde bırakılır. Set üzerine yerleştirilen levha ısıtılarak üzerindeki lakın erimesi sağlanır. Eriyen lak yüzey üzerinde düz ve eşit şekilde merdane ile yayılır. Yayılan lakın koyu renkte olması metal üzerine çizilecek resmin görünürlüğü açısından önemlidir. Bu sebeple laklanmış zemini islendirme (tütsüleme) işlemi yapılabilir (Grabowski & Fick, 2012, s.116).

Sıvı Sert Zemin: Günümüzde sıvı sert zemin uygulamalarında yaygın olarak şase boyası ve asfalt kullanılmaktadır. Daha zehirsiz bir ortam sunmalarından dolayı akrilik sıvı laklar da son zamanların tercihleri arasındadır. Sıvı lakların ısıtılmasına gerek yoktur. Siyah renkteki şase boyası sentetik tinerle inceltilerek metal plakanın üzerine uygulanır. Hızlı kuruyan yapısı, özellikle aşamalı indirme söz konusu olan çalışmalarda zaman açısından avantaj sağlamaktadır.

Akrilik lak, şasi boyası gibi bir fırça yardımıyla yüzeye uygulanır. Sağa sola çevirerek ve alt-üst ederek de yayılım sağlanır. Hızlı kuruyan bir yapısı vardır. Akrilik laklar su bazlıdır ve yapısında zehirli maddeler bulunmaz (Özgür-Karaalan, 2018, s.315). Sıvı sert zemin çalışmaları sanatçıya tasarladığı bir resmi doğrudan aktarmanın yanı sıra direkt yüzey üzerinde lakla çalışma yapma imkânı sunar.

Yumuşak Zemin Tekniği

Yumuşak zemin muhtemelen sanatçıya en esnek çalışma imkânı sunan yöntemdir. Dokusal çalışmaların ve ton geçişlerinin rahatlıkla elde edilebileceği bu yöntem, zemin kalıba uygulandıktan sonra yumuşak kalmaya devam edeceğinden hassas çalışma gerektirir. Yanlışlıkla oluşacak bir parmak izi dâhi asitte inecektir.

Yumuşak laklar genellikle bir miktar akrilik bazlı vernik, yağ ya da iç yağdan

oluşur. Balmumuyla yumuşak hazırlanmış laklar ve yumuşak zemin macunları da bu teknikte kullanılabilir. Bunun yanı sıra alternatif arayışlarla birlikte solvent bazlı mürekkepler de lak olarak kullanılabilmektedir (Grabowski & Fick, 2012, s.120).

Yumuşak vernikler farklı kullanımlar için farklı yoğunluklarda kullanılırlar. Örneğin doku çalışmaları için vernik oldukça yumuşak kullanılır. Geleneksel yumuşak zemin tekniğinde deri kaplı rulo ile iç yağı ya da balmumu macunu bir ısı kaynağı üzerine yerleştirilmiş levha üzerine bırakılır. Isındıkça açılan lak bir rulo ile levha üzerine yayılır. Daha sonra levha soğuk bir mermer üzerine alınarak yayılan lakın tekrar donması için beklenir.

Desen aktarma aşamasında olası izleri engellemek adına levha ince pürüzsüz bir yağlı kâğıt veya parşömen ile kaplanır. Daha sonra kurşun kalem ile tasarım levha üzerine aktarılır. Çizim esnasında kaymaması için kâğıt arkadan bantlanmalıdır. Tercihe göre kâğıt ile levha arasına doku elde edilebilecek kumaşlar yerleştirilebilir.

Yumuşak vernik tekniğiyle baskıda son derece resimsel etkiler elde edildiğinden önemli bir çalışma yöntemidir.

Aquatinta (Tozlama Leke Tekniği)

Aquatinta tekniği ortaya koyduğu suluboya resim etkisiyle baskı teknikleri arasında farklı bir öneme sahiptir. Bu teknikte metal levha üzerinde farklı tonlar aşamalı indirme yapılarak elde edilir. Tek aşamalı indirme yaparak da uygulanabilir. Aşamalı indirme uygulaması koyudan açığa doğru yapılır. Levha üzerinde lak ile ilk kapatılan kısım resimdeki beyaz alanları oluşturur. Daha sonra sırasıyla en açık tondan en koyuya doğru kapatma ve indirme yapılır.

Aquatinta tekniği için öncelikle bir avuç kadar reçine ya da asfalt tozu tuzluk misali kullanılacak bir kap içine doldurularak metalin yüzeyine tozlar serpiştirilir. Elde edilecek tonun kalınlığına göre kabın ağız kısmındaki süzek bezin dokusuna karar verilmelidir. Bu manuel teknik yüzey üzerindeki tozların eşit şekilde dağılması için elverişli değildir. Ancak dağınık bir değer arayışı söz konusuysa avantaj yaratır. Yüzey üzerinde eşit toz dağılımı için tozlama dolabı kullanılmaktadır. Bir avuç reçine ya da asfalt tozu bir tozlama dolabının zeminine bir arada koyulur. Daha sonra üzerine

ayakları 10 cm yüksekliğinde bir ızgara yerleştirilir. Dolabın ön tarafında aşağı yöne açılan bir kapak ve kapağın altında bir delik bulunmalıdır. Bu delikten içeri hava verilerek tozların havalanması sağlanır. Günümüzde havalandırma işlemi için saç kurutma makinaları ya da elektrikli hava motorları kullanılabilir (Küçüköner, 2012, s.88-89) .

Havalandırma işleminden sonra metal hızlı ve dikkatli bir şekilde ızgaranın üzerine yerleştirilir. Bir süre sonra havada uçan tozlar metalin yüzeyine eşit şekilde yerleşecektir.

Tozlama yapılan metal ızgaranın üzerine yerleştirilerek bir ısı kaynağıyla alttan ısıtılır. Isıtma işlemi genel olarak ispiroto ile yapılmaktadır. Isınan tozlar eridikçe zemine yapışarak tutunmaya başlar. Eriyip yapışan tozlar renk değiştirir. Isı kaynağı renk değişimi takip edilerek metalin alt tarafında dolaştırılır. Bu aşamada tozların fazla eriyip birbirine yapışmaması için ısıtma işlemi dikkatli yapılmalıdır.

Metal soğutulduktan sonra lak ile çalışılarak aşamalı ya da tek seferli indirme yapılır. İndirici reçine olan kısımları yemeyeceğinden metal üzerinde noktalı dokusal bir alan yaratılmış olacaktır. İndirme işleminden sonra lak ve reçineler uygun çözücülerle temizlenerek boya verme ve basma aşamasına geçilir.

Aquatintalı Mezzotinta Tekniği

Bu teknik adından da anlaşılacağı gibi mezzotinta etkisi yaratmak için kullanılır. Aquatinta yöntemi ile hazırlanan kalıp, siyah elde etmek için indirilir. Deneme baskısı alınarak istenilen siyah etkinin elde edilip edilmediği kontrol edilir. Daha sonra tasarım kalıp üzerine aktarılarak açık tondaki alanlar ovalanarak ya da zımparalanarak yeniden oluşturulur. Bu teknik daha yumuşak formlarla yarattığı için son derece resimsel etkiler sunar.

Spit-Bite Aquatinta Tekniği

Spit-Bite tekniğinde, desen aquatinta uygulanmış kalıp üzerine doğrudan istenilen kurguda asit kullanılarak çizilir. Fırça kullanılarak metal üzerine uygulanan asit yumuşak ve dumanlı etkiler yaratır (Grabowski & Fick, 2012, s.127). Bu özelliğiyle baskıya son derece resimsel bir hava katar.

Şekerli Aquatinta (Lift Ground) Tekniği

Teknik, aquatinta etkilerini yakaladığı için bu adı almıştır. Öncelikle bir miktar çini mürekkebi, şeker ve sudan bir karışım elde edilir. Metal üzerine fırça ile bu karışım doğrudan uygulanarak resim çalışılır. Resimleme sona erince metal kurumaya bırakılır. Kuruduktan sonra üzerine bir kat siyah vernik uygulanır ve tekrar kurutulur. Daha sonra metal ılık su ile dolu küvetin içine bırakılır. Bir süre sonra metal üzerindeki şekerli çini olan kısımlar yerinden çıkacaktır. Bu şekilde resim tamamen ortaya çıkarak aquatinta dokusu kazanacaktır. İşlemlerin tamamlanmasının ardından asitlemeye geçilir.

Fırça ile Asitleme Tekniği

Resim tadında ara tonlar elde etmek için kullanılan bu teknikte fırça ile asit aquatinta dokusu olmayan yüzeye doğrudan uygulanır. Ancak asit metal yüzeyde belli belirsiz pürüz bıraktığından baskı yapıldıkça zamanla kaybolan ince ve dayanıksız etkiler elde edilir. Ayrıca normal sertlikteki bir asit çözeltisi ile istenilen derinliği vermeye yetecek kadar mordanı tek bir fırça darbesi ile sürmek mümkün değildir (Brunner, 2001, s.94). Sanatçıya metal levha üzerinde hareketli fırça ile özgürce desen oluşturma imkânı tanıyan bir tekniktir.

Asitle Derin Oyma Tekniği

Bu teknik çukur baskının yanında metal levhalarla rölyefe benzeyen çalışmalar yapma imkânı sunar. Lakla gereken kısımlar kapatıldıktan sonra metal uzun süre belki birkaç gün asitte bekletilir. Böylece derin oyuklar elde edilir. Asitleme işlemi istenilen çukurluklar elde edilene kadar devam ettirilir. Daha sonra mürekkep verilerek baskı alınır (Küçüköner, 2012, s.108). Rölyefe benzeyen çalışma stili sanatçıları çarpıcı sonuçlara ulaştırır.

Mixografi Tekniği

Döküm kalıp tekniği olarak da bilinir. Bu teknikte yumuşak verniğin sağladığından daha ayrıntılı dokular elde etmek mümkündür. Elde edilecek dokuya sahip malzemeler mum veya aynı sonuca ulaştıracak bir malzeme üzerine bastırılarak doku aktarımı sağlanır ya da elle hassas çizimler yapılır. Elde edilen mum kalıp üzerine

alçı dökülerek bir levha ile kapatılır. Görevini tamamlamış olan mum eritilerek alçıdan boşaltılır. Daha sonra donmuş alçıya bronz dökümü yapılır. Böylelikle çukur baskı için kalıp hazır hale gelir (Can, 2008, s.67).

2.2.2. Modern Gravür Teknikleri

Çok Kalıplı Renkli Baskı Tekniği

Çok kalıplı renkli basım; hem çukur hem de yüksek baskıda kullanılan bir tekniktir. Basılacak olan tasarımın renk tonlarına göre kalıp sayısı belirlenir. Her kalıpta farklı renk tonu uygulaması yapılır ve sırayla basılır.

Basılacak olan tasarımın aşama aşama her bir levhaya aktarımı söz konusu olduğu için kaymayı engellemek adına ekstra dikkat isteyen bir çalışma yöntemidir. Bu sebeple bazı aktarım yöntemleri geliştirilmiştir. Örneğin baskı makinasının tablasına diğer tekniklerde de fayda sağlayan asetat üzerine hazırlanmış bir şablon yerleştirilmesi, basılacak olan her kalıbın aynı pozisyonda kalmasını sağlar. Ayrıca her baskı işleminde baskı makinasının silindiri basım yapılan kâğıdın uç kısmında tutulmalıdır. Böylece baskı kâğıdının kaymasının önüne geçilmiş olur (Grabowski & Fick, 2012, s.98). Oldukça renkli öğelerin kompoze edilebildiği bu modern çalışma yöntemi sanatçıya sayısız renkli tasarım imkânı verir.

Aşamalı Renkli Yüksek Baskı Tekniği

Bu renkli çalışma yönteminde tek bir kalıp kullanılır. Her baskı işleminden sonra basılan kısım iptal edilerek çalışılır. Çalışma sonucunda elimizde daha sonra basmak üzere bir kalıp kalmayacağından baskı öncesi baskı sayısı belirlenerek ona göre baskı kâğıdı hazırlığı yapılır. Levhaya ilk önce tasarımın ilk aşaması işlenerek bütün kâğıtlara baskı alınır. Daha sonra baskı kâğıtlarındaki mürekkep kuruduktan sonra aynı levha üzerine ikinci aşama işlenerek aynı kâğıtlara ikinci aşama basılır. Bu işlem tasarım tamamlanana kadar devam eder. Genellikle ağaç baskı yöntemlerinde kullanılan bu teknik yüksek baskı çalışmalarında daha verimlidir.

Monokrom Baskı Tekniği

Adından da anlaşılacağı gibi tek renk ile yapılan çalışma yöntemidir. Aşamalar çok kalıplı baskı tekniğindeki gibidir. Farkı tek bir renk ve onun tonlarının

uygulanmasıdır. Her kalıba rengin bir tonu işlenerek gerçekleştirilir. Çalışılacak olan tasarım tonlara ayrılarak ton sayısı kadar kalıp hazırlanır ve her bir kalıp mürekkeplenerek nemli kâğıda art arda basılır.

Â La Poupêe ve Çift Damla Tekniği

Fransızca bir kelime olan Â la Poupêe , “küçük bebekler” anlamına gelirken baskı tekniklerindeki karşılığı tampon haline getirilmiş top bez parçalarıdır. Tek bir baskı levhasında birden fazla renk uygulaması yapılan bu uygulamada her bir top bez tampon, bir renk için kullanılır. Böylece renklerin daha temiz uygulanması sağlanacaktır. Bu açıdan mürekkep verildikten sonra silme işlemleri farklı tarlatanlarla yapılmalıdır (Grabowski & Fick, 2012, s.138). Kuru kazı, aquatinta gibi teknikler uygulanmış metal kalıplarda “Â la Poupêe” ile renklendirme uygulaması daha yaygındır.

Çift damla, bir kâğıda iki kere aynı kalıbın mürekkeplenerek basılması tekniğidir. “Â la Poupêe” uygulanarak basıldıktan sonra kalıp tekrar daha koyu bir renkle mürekkeplenip silinerek aynı şekilde yeniden basılır (Grabowski & Fick, 2012, s.138).

Şablon Baskı Tekniği

Genellikle ağaç ve linol bazlı yüksek baskıda kullanılırken, metal gravür çalışmalarında da özellikle tümsek alanlara mürekkep verilmesi söz konusu olduğunda faydalı bir tekniktir.

Basılacak tasarım sert bir asetat kâğıdına aktarıldıktan sonra mürekkep verilecek olan kısımlar asetat üzerinden kaldırılır. Daha sonra kalıp üzerine hazırlanmış olduğumuz bu şablon yerleştirilerek merdaneyle kalıba boya verilir. Şablon sadece mürekkep verilecek alanların boyanmasını sağlar diğer yerler temiz kalacaktır. Baskı işlemi tasarıma göre bu şekilde ilerler, kimi çalışmalar birden fazla şablon gerektirebilir. Özellikle renkli çalışmalarda birden fazla şablon kullanılarak her bir renk kalıp üzerine temiz bir şekilde uygulanacaktır. Bu tarz tekniklerde transparan renkler üst üste getirilerek farklı etkiler elde edilebilir (Can, 2008, s.74).

Puzzle Baskı Tekniği

Bu teknik tamamen kalıbın kullanım şekliyle alakalıdır. Bir yüksek baskı tekniği çeşiti olmasına rağmen metal gravür kalıplarında kullanımı oldukça etkili sonuçlar ortaya koymaktadır.

Metal levhanın birleştiginde resmi tamamlayacak şekilde parçalara ayrılarak her bir parçanın farklı renklerde ya da farklı uygulamalarla kullanılmasına imkân sağlayan bir tekniktir (Küçüköner, 2012, s.99).

Gofraj Baskı Tekniği

Endüstriyel olarak kabartma doku yapma eylemine “Gofraj” denir. Baskıda da baskı kâğıdı üzerinde kabartma oluşturmak amacıyla kullanılan tekniktir.

Gofraj baskıda ilk yöntem derin oymadır. Baskıda doku yapılacak alanlar metal levha üzerinde açıkta bırakılarak güçlü asit banyosuna atılır. Bir diğer çalışma şekli ise hazırlanıp baskı makinasının tablasına yerleştirilen metal kalıp üzerine ya da etrafına etkili kabartma yaratacak sanatçı tarafından seçilen malzemelerin isteğe göre yerleştirilerek renksiz basılmasıdır. Baskı işlemi sonucunda kâğıt üzerinde kabartmalar meydana gelecektir. Her iki çalışma yönteminde de dokulu alanlar boyalı ya da boyasız çalışılabilir (Küçüköner, 2012, s.100). Renkli ya da renksiz oldukça dinamik etkiler yaratan bu teknik arka plan çalışmalarında da estetik sonuçlar ortaya koymaktadır.

Hazır Nesnelere Baskı Tekniği

Bu baskı tekniği, alışılmış kalıpların dışında üzerinde kendine özgü dokuların ve özelliklerin bulunduğu nesnelere çukurlarına ya da tümseklerine boya verip basmakla ilgilidir. Kullanılan bu hazır malzemeler üzerinde değişiklik yapmak mümkündür. Metal para yüzeyine boya vererek basmak bu tekniğe verilecek en basit örnektir. Baskıda kullanılan nesnelere elde edilen dokular tek başına sanatsal bir değer taşımayabilir.

Monotip Baskı Tekniği

Mono (tek) ve tip (baskı) kelimelerinin birleşiminden ismini alan bu teknikte, anlaşılacağı üzere tek bir orijinal baskı resim elde edilmektedir (Wisneski, 1995, s.13). Çeşitli denemelere oldukça fırsat veren monotip baskı en genel haliyle; düz ve temiz bir kalıba mürekkep ya da yağ bazlı bir boya ile resmedilmiş görüntünün, nemli bir kâğıda basılarak aktarılması şeklinde anlatılabilir. Resmedilen görüntünün baskıda ters olacağı unutulmamalı ve ona göre çalışma yapılmalıdır (Rocklen, 1979).

Baskı işlemleri baskı makinası ya da merdaneyle yapılabilir. Merdane kullanımında kâğıdın yüzeydeki mürekkebi tam olarak alabilmesi için dikkatli bir şekilde basınç uygulanmalıdır.

Monotip baskının günümüzde uygulanan başka bir yöntemi daha mevcuttur. Bunun için düz ve temiz bir masada baskı mürekkebi merdane ile ince olacak şekilde açılır. Mürekkep yüzeyde hazır olunca üzerine baskı kâğıdı yerleştirilir. Daha sonra kâğıdın üzerine kalem ile resim yapılır. Böylece kalemin geçtiği yerlerdeki boya kâğıda kalemin uygulanış şiddetine göre aktarılmış olur ve resim tamamlanır. Sanatçı kalem yerine çizim yaparken tasarımını en iyi uygulayacağı malzemeyi seçmekte özgürdür. Hatta bu yöntem doku denemeleri yapmayı mümkün kılabilir. Levent Tosun'un "Monotip Baskı Nasıl Yapılır" isimli videosunda, yöntem uygulanırken sanatçı çizim aracı olarak kalemin arkasını kullanmıştır. Ayrıca videonun başında yaptığı resimle baskıyla elde ettiği resmin etkilerinin ne kadar benzeştiğini göstermiştir (Tosun, 2021). Bunun yanı sıra farklı yüzeylere farklı renklerde çalışmalar uygulanarak bunların her birinin bir baskı kâğıdına sırayla basılmasıyla ise renkli çalışmalar elde edilmektedir.

Viskozite Tekniği (Tek Plakalı Renkli Çukur Baskı):

Bu teknikte "viskozite" kelimesi mürekkebin yoğunluğunu ifade etmektedir. Renkli baskının tek bir kalıpla yapılmasını mümkün kılan bu teknik, kullanılan her renk için farklı yoğunlukta mürekkep kullanılması ilkesine dayanır ve hem yüksek hem de çukur baskı mantığında kullanılabilir. Mürekkep yoğunluğu eklenen yağ miktarıyla ayarlanır. Renklerin yağ oranı artırılarak ve merdanelerin sertliği değiştirilerek levhaya aşamalı olarak boya verilir (J. Ross, Romano, & T. Ross, 1990).

Bu teknikte kalıp genellikle metal levhalardan hazırlanmaktadır. Metal kalıp üzerine uygulanacak ilk zemin rengi nispeten yoğun olmalıdır.

Bu teknikte farklı yoğunluktaki mürekkeplerin farklı sertlikteki merdanelerle uygulanması renklerin birbirine karışmasını önlemektedir. Ancak bazı kısımlarda meydana gelen karışmalar çalışmaya spontan estetik etkiler katabilmektedir. Bunun yanında viskozite tekniği uygulanmış şekli gereğince çok fazla çeşitliliğe izin verdiği için elde edilen orjinal baskı sayısı sınırlı olmaktadır.

Kollagrafi Tekniği

Adını kolaj ve grafik kelimelerinin birleşimden almıştır. Sanatsal bütünlük yaratacak parçaların bir araya getirilmesi ile elde edilen görüntünün baskıları arasındaki bağı ifade eder (Grabowski & Fick, 2012, s.141). Kollagrafi tekniği temelde ana kalıp ve onun üzerine yerleştirilen küçük kalıpların birlikte basılması mantığına dayanmaktadır. Bu teknik kalıp üretme aşamasında sanatçıya sınırsız malzeme ve yaratı imkânı sunar. Ana kalıp üzerinde desen oluşturmak için yüzeye kendinden dokulu hazır nesnelere yapıştırılabildiği gibi kendinden yapışkanlı kâğıt ve bantlar da tercih edilebilir.

Genel olarak ilk adımda; hazırlanmış metal kalıba boya verilerek fazla boyası silinir. Ardından sanatçının tasarımına uygun olarak belirlediği küçük parçalar, boya verilerek ana kalıp üzerinde dizayn edilerek baskı alınır. Bu ve buna benzer bazı çalışmalarda iki baskı keçesi kullanılmaktadır (Küçüköner, 2012, s.110).

Bir diğer yöntem ise sonradan sertleşen sıvı dolgu malzemeleriyle istenilen şekilde kabartılar oluşturmaktır. “Lateks boya, likit polimerler, akrilik jeller, alçı ve vinil macun ayrı ayrı ya da birlikte çeşitli efektler yaratmak için kullanılabilir”. (Grabowski & Fick, 2012, s.152). Kollagrafik uygulamalar siyah zemin üzerinde eksiltme yapmak amacıyla da kullanılabilir. Bu çalışma şekli siyah tarzda hazırlanmış bir kalıbın üzerinde mürekkebi daha az alacak dokulu alanlar yaratma esasına dayanmaktadır.

Kolaj Baskı Tekniği

Kolaj, renk uyumu ve denge kaygısı gözetilerek belli bir ritimle fotoğraf, gazete, dergi vb. malzemelerden alınan kesitlerin bir araya getirilmesiyle kompozisyon kurularak yapılan resim tekniğine denir. Kolaj baskı ise basım işleminin sonucu estetik bir görüntü elde etmek için; çukur, tümsek, kabartı ve doku yaratacak çeşitli materyallerin ana kalıp üzerinde bir araya getirildiği baskı tekniğidir. Kollagrafinin bir kolu olarak kabul edilmektedir (Can, 2008, s.69).

“Kolaj tekniğinde ana kalıp üzerinde; pürüzlü kâğıt, ince bez gibi çeşitli malzemelerin altı zamklanarak dokulu alanlar oluşturulabilir ”(Grabowski & Fick, 2012, s.45). Lehim ve zımpara gibi yüzey üzerinde katman yaratacak malzeme seçimleri sanatçıların keşif ve denemelerine bağlı olarak çeşitlenecektir.

Foto Kollagrafi Tekniği

Bu teknikte kalıp hazırlama aşamasında seçilen malzeme, likit emülsiyon ile kaplanarak bir pozitif saydamla pozlanır. Kollagrafi yöntemlerinde olduğu gibi ana kalıp, resme dokusal veri katacak malzemelerden seçilebilir. Kalıp hazırlarken jel, yat macunu, alçı ve lateks astar gibi sıvı dolgu malzemeleri tek tek ya da bir arada kullanılarak yüzeyde dokular ve resimsel alanlar yaratılır (Grabowski & Fick, 2012, s.149). Bu kısım tamamen sanatçının yaratıcılığıyla sınırlıdır. Emülsiyon kaplama yapılmadan önce elek baskı kumaşı, yapıştırıcı ile kalıbın yüzeyine sabitlenir. Eğer dokusuz düz bir alanda resim çalışması yapılacaksa emülsiyon altında mürekkep alacak bir katman olmalıdır. Emülsiyon karanlık bir odada uygulanmalıdır. Yoğunluğu çalışma stiline göre inceltilebilir. Daha seyrek emülsiyon resimsel fırça darbelerine imkân sağlayacaktır. Ancak seyrek emülsiyon kullanımlarında gerektiğinde ikinci katman uygulaması yapılmalıdır. Uygulanan emülsiyon tamamen kuruduktan sonra resim ortaya çıkana kadar tazyikli su ile dikkatlice yıkanır ve tekrar bir saat kadar kurumaya bırakılır. Kurumadan önce karborandum uygulaması yaparak emülsiyona yapışması sağlanabilir. Kalıp hazırlama orta ve ince granüllü zımpara ya da sprey gomalak ile bitirilir (Grabowski & Fick, 2012, s.153). Resmi zenginleştiren doku nüanslarıyla ilham verici bir teknik olan foto kollagrafi, sanatçının yansıtmak istediği tasarımın içerikten ayrılmaksızın etkili biçimde ortaya konulmasına imkân sağlar.

Karborandum Tekniği

Karborandum tekniği, metal levhanın mezzotintada olduğu gibi aşındırılmasını içerir. Ancak aşındırma işlemi kazıma ya da perdahlama işlemiyle yapılmaz. Koruyucu vernik; metal ya da zımpara tozuyla karıştırılarak metal bir levhanın yüzeyine yapışması sağlanır. Fırça yardımıyla “...yüzeye asit dirençli bir desen çizilir ve plaka bir asit banyosuna daldırılır. Çukurlu yüzey, geniş çizgilerin kazınmasına ve mürekkebin tutulmasına izin verirken, kazınmamış alanlar da çukurlu yüzeylerinde mürekkebi tutar. Plaka bir kabartma olarak mürekkeplenmiştir, böylece alt yüzey pütürlü bir doku olarak basılır veya kabarık çizgiler, üstte kabartma olarak görünebilecekleri kadar yüksek bir kabartma ile koyu basılır (Medley-Buckner, 1999, s.34). Karborandum kendine has etkileriyle farklı bir efekt kombinasyonu sağlar. Aquatintayla metal yüzeyde grenli, tonal bir alan elde edilir ancak karborandum kabartma bir doku elde etmek için kullanılır. Bunun yanında kollagrafik kalıplarda kullanılan malzemelerin mürekkep almasını sağlamak için kullanılmaktadır.

Fotogravür Tekniği (Foto-Çukurbaskı)

Foto gravür tekniğinde kalıp, ışığa karşı duyarlı filmler ile hazırlanır. Tonlama çalışmalarına imkân sunan bu teknikte ton aralığını genişletmek için uygulamanın en başında temizlenip parlatılmış metale aquatinta tozlama işlemi ya da zımpara işlemi yapılır.

“Foto-çukurbaskı kalıbı yapmak için, film plakaya yapıştırılır, ardından pozitif bir saydam ile pozlanır. Geliştirildiği zaman pozitif görüntü, altındaki metali pozlayarak dağılıp gider, film gelişip sertleştiği zaman, baskı doğrudan doğruya film yüzeyinden alınabilir ya da kalıp geleneksel indirme teknikleriyle oluşturulur” (Grabowski & Fick, 2012, s.128). Foto gravür tekniğinde oyma işlemi ferriklorit (demir klorit) ile yapılır. İndirici, metal yüzeydeki gelişmiş filmin kalınlığına bağlı olarak koyu, orta ve açık tonlu alanları aşındıracaktır. Filmin metal üzerine mükemmel bir şekilde yapışması için yüzeyin temiz ve düz olması gerekmektedir. Ayrıca filmler ışığa duyarlı yapıda oldukları için yapıştırma işlemi karanlık bir odada gerçekleştirilmelidir.

Modern uygulamalarla gelişimi devam etmekte olan bu tekniğin özellikle non-toxic (zehirsiz) yöntemlerinde çoğunlukla fotopolimer film plakaları kullanılmaktadır. Fotopolimer filmler iki asetat katman ile katmanlar arasında bulunan polimer emülsiyondan oluşur. Asetat katmanlardan ince olanı filmin metal yüzeye yapıştırılması için kaldırılır. Diğeri ise kalıbı geliştirmeden önce pozlamadan sonra kaldırılır (Grabowski & Fick, 2012, s.130).

Chine Collê Tekniği

Kolaj tekniğinin bir kolu olan “Chine Collê”, renkli baskı yöntemlerindedir. Çin kolaj tekniği olarak adlandırılmıştır. Bu teknikte renkli kâğıt kesitleri doğrudan renkli baskı elde etme de kullanılır. Baskı alınacak kâğıda farklı doku ve renkteki kâğıt kesitleri yapıştırmak amaçtır. Bu renklendirilmiş kâğıt kesitleri daimi görüntüyü oluşturur. Yapıştırıcının uygulandığı taraf üst kısımda kalmalıdır. Yerleştirme aşamasından sonra ıslatılıp kurulan kâğıt dikkatlice kalıp üzerine yerleştirilerek baskı alınır. Çalışmaya başlamadan önce hedeflenen baskı sayısı kadar yerleştirilecek kâğıt kesitleri hazırlanmalıdır (Can, 2008, s.69; Grabowski & Fick, 2012, s.138).

Klişe Baskı Tekniği

Bu baskı yöntemi daha çok baskı kâğıdında desenin renkli ya da renksiz kabartmasını elde etmek ile alakalıdır. Bunun için metal levha üzerine tasarım aktarıldıktan sonra döküm yolu ile aynı kalıptan bir tane daha oluşturulur. Daha sonra iki kalıp arasına baskı kâğıdı yerleştirilerek baskı alınır. Baskı renksiz sadece kabartma şeklinde alınacaksa mürekkep uygulaması yapılmaz.

Vitreografi Tekniği

Cam kalıp ile gravür yapma tekniğine vitreografi denir. Bu teknikte cam yüzey üzerinde aşındırma işlemi; karborandum, kumlama, buzlanma ve kostik solüsyonla dağlama yöntemleri ya da elmas uçlu kalem, dişli bıçak, elektrikli motor gibi aletlerle kazıma yaparak gerçekleştirilir. Aşındırma işlemi sonucunda kalıba verilen mürekkep, yüzeyde oluşan girinti ve çatlaklarda birikir, fazla mürekkep silinerek nemli bir kâğıda baskı alınır.

Vitreografi tekniğinde çok kalıplı renkli baskı yöntemi uygulamak da mümkündür. Bir kaç cam kalıp hazırlanarak farklı renk uygulamalarıyla art arda basım yapılabilir.

Bu teknik sanatçıya metal kalıplara nazaran daha canlı ve kaliteli renk avantajı sağlar. Ayrıca cam kalıplarla yapılan çalışmalarda, metal levhalarda yaşanan verilen mürekkebin okside olması problemi yaşanmaz. Sarı renk uygulaması baskı sonucunda sarı olarak çıkar, yeşillenmez (Kerslake, 1992'ten Akt: Ulu, 2016, s.205).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GRAVÜR SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. Gravür Sanatının Tarihsel Gelişimi

İnsanlar arasında her daim bir iletişim dili de olan sanat eserleri, geçmişten günümüze gelişen teknikler ve buna paralel olarak değişen malzemelerle yeni formlara bürünmüştür. İnsanlığın en başından günümüze bilgi dağılımı ile iletişimi sağlamak amacıyla yapılan, çalışmalar tarihin her döneminde paylaşılmak ve çoğaltılmak istenmiştir. İnsanoğlunun ta mağara döneminde başlayan bu dürtüsü baskı sanatının doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Paleolitik dönemde sert bir cisimle katı bir malzemeyi kazıyarak ya da oyarak kendini ifade eden ilk insanın duvarda bıraktığı çizgiler, gravürün hikâyesini başlatmıştır. **(Görsel 1)** Kaya, boynuz, kemik, duvar gibi sert alanlara duygu düşünce ve yaşantısını aktararak iletişim kuran insanoğlu; belli bir süre sadece kazıma ile sınırlı kalmış, baskı aşamasına geçememiştir. Zamanla ihtiyaçları doğrultusunda kullanılan teknik ve arayışlarla kendine yeni kapılar açmıştır.

Duvar resimlerinden sonra, M.Ö. 3000 yıllarında Çin’de kâğıt bulununcaya kadar ahşap mühürleri oyarak bastıkları ipek üzeri baskılar, M.Ö 2000’li yıllarda Sümerlerin yine ahşap ve kireç taşı gibi malzemelerden ürettikleri silindir mühürleri kil üzerinde döndürmek suretiyle gerçekleştirdikleri baskı faaliyetleri gravürün erken örneklerinden sayılabilir. **(Görsel 2)**



Görsel 1. Tarih Öncesi Duvar Kazısı,
İnsan ve Hayvan Figürü, Yazılıkaya Mağarası.



Görsel 2. Sümer Dönemine Ait
Silindir Mühür ve Kil Üzerindeki Baskısı

Yine M.Ö 2000’li yıllarda edebiyat ve bilimsel alanda ileri gitmiş Sümer, Babil, Kalde medeniyetlerinin taş bloklar üzerine bastıkları yazınların ise ilk yazılı gravür çalışmalarından olduğu söylenebilir (Küçüköner, 2004, s.58-59).

Bunun yanı sıra Mısır ve Babil’de de M.Ö. 7. veya 6. yy.’da ahşap kalıp kullanılarak kumaş üzerine yapılmış mühür baskılarına rastlanmıştır. Bunun yanı sıra gravürün 15. yüzyıldan önce kâğıt üzerinde baskı alındığına dair bir kanıt bulunmamıştır. Çoğunlukla kabartma bloklardan baskı ve tekstil üzerine desen uygulaması için kullanılmıştır. M.S.105 yılında Çin’de kâğıdın bulunmasından sonra ahşap mühürler, su bazlı boya ile kâğıt üzerine basılmaya başlanmıştır (Akalın, 2000, s.2-3; Hind, 2011, s.19).

Alfabenin bulunması ve gravür için önemli bir adım olan kâğıdın icadı yazılı metin baskılarının artmasını sağlarken, dinsel metinlerin ağırlıklı olduğu kitap basımlarını da başlatmıştır. Zamanla bu kitaplarda yapılan resimleme çalışmaları ise sanatsal kaygı taşıyan nitelikli baskıların önünü açan elzem bir etken olmuştur.

Ahşabın kalıp edildiği baskılar; deseni kumaş üzerine uygulamak, oyun kartları üretmek, dini metinler ile imgeleri çoğaltmak ve kitap resimlemek için bir dönem yoğun şekilde kullanılmıştır. Yine ahşap kalıplarla Çin’de M.S. 868’li yıllarda büyük boyutlarda kâğıtlar üretilerek Budizm’e dair ihtişamlı gravürler basılmıştır. Bu gravürlerden Wang Chieh tarafından basılan “Diamond Sutra” resimsel özellikteki ilk ağaç baskı olarak kabul edilmiştir (Akalın, 2000, s.3).

Tarih boyunca ahşap kalıpların yanı sıra metalden de, özellikle zanaatkârlar tarafından gravür baskı diyebileceğimiz kriterlerde kullanıldığını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra M.Ö. 600’lü yıllarda Mısır ve Yunanlılar madeni para ve sikkeleri, oyararak hazırladıkları kalıplara döküm yaparak elde etmişlerdir (Küçüköner, 2012, s.5).

15. yüzyıl ortalarında metalden malzemeleri oyma teknikleri; zanaatkâr kuyumcu ve metal ustaları tarafından, çeşitli takı, silah ve nesnelere süslemek için metal madenlerin oyulmasıyla keşfedilmiştir (Akalın, 2000, s.49). Daha sonraki zamanlarda oydukları bu desenleri saklamak ve etkilerini anlamak için; is ile kil üzerine basıp aktararak baskı yöntemlerinin geliştirmişlerdir (Gölönü, 1979, s.72). Oyma ve kazımanın ardından başta bakır ve çelik olmak üzere metalden kalıplarda

kimyasal aşındırma tekniklerinin keşfedilmesi çok gecikmemiştir (Aslier ve Özsezgin, 1989, s.146).

Bu yüzyılda gravüre dair teknik bilgilerin Çinli seyyahlar tarafından Avrupa'ya taşınması ve Avrupa'da seri kağıt üretiminin başlaması baskı çalışmalarının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Yine 15. yüzyılda matbaanın keşfedilmesiyle baskı faaliyetleri artmış, kitap, oyun kartı, afiş gibi malzemelere yönelik baskılar da çoğalmıştır. Matbaada hareketli harflerin icadıyla yapılan tipografik baskılarda kullanılan resimler gravür baskı tekniğiyle yapılmıştır. Gravür baskının kitaplarda bu şekilde kullanılması başlarda illüstratif özellik yaratırken sonraları sanatsal aktiviteye dönüşmüştür.

Avrupa'da metal oyma faaliyetlerinin en yoğun olduğu yerler başlarda Almanya ve İtalya olmuş, gravürün ilk denemelerine buralarda rastlanmıştır (Gölönü, 1979, s.73). 16. yüzyılda Almanya'da baskı teknikleri, özellikle Albrecht Dürer'in ve Holbein'in katkılarıyla birlikte farklı boyutlara ulaşmıştır. Sanatçıların her ikisi de genel olarak dini konular üzerine çalışmalar yapmıştır (Gökaydın, 2010, s.45).

O devirde Almanya ve İtalya'da metal levhalar üzerine "Crible" yöntemi uygulanmıştır. Crible çekiçleme anlamına gelir. Çekicinin sivri bir alete vurulmasıyla levha üzerinde nokta şeklinde çukurluklar elde etme tekniğidir. Başta ağaç levhalara yapılan bu teknik metal levhalara uygulandıktan sonra oluşan çukurlara siyah bir madde verilerek (niello) baskılar alınmıştır. Başlarda niello, desen ve motiflerin daha etkili görünmesi için uygulanırken 15. ve 16. yüzyıllarda kitap resimlemede önemli bir teknik olmuştur. Bu baskı türleri, çukur baskının kaynağı olarak kabul edilebilir. (Gölönü, 1979, s.73).

16. yüzyılda renkli baskı çalışmalarının yoğun olarak yapılması, kalıpları oyan sanatçı ve ustaların, baskı alanında niteliklerinin artmasını sağlamıştır (Gölönü, 1979, s.73) O dönemlerde sanatçılar ustalıklarının artmasıyla ünlü gravür ustalarının baskılarını çoğaltmaya ve çeşitli baskı teknikleriyle ünlü yağlı boya tabloların reproduksiyonlarını yapmaya başlamışlardır. 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar baskı sanatında, kopya ederek çoğaltma faaliyetleri ağır basmıştır (Gölönü, 1979, s.77).

Metal madenleri oyma ve kazıma işlemlerinin zorluğu asitle yedirme tekniğinin bulunmasını sağlamıştır. İtalyan ressam Raphael'in gravür okulunda keşfedilen asitle indirme yöntemini; İsviçreli Urs Graf, bakır levhalar üzerinde uygularken Dürer, sac plakalarda denemiştir (Akalan, 2000, s.59). Ayrıca Dürer, balmumuyla kaplanmış metalin üzerinde çizimler yaptıktan sonra kimyasal yolla yedirerek gerçekleşen oyma tekniği ile ilk değerlendirilen Augsburg'lu sanatçı Daniel Hopfer'in de yönteminden yararlanmaya başlamıştır (Aslier ve Özsezgin, 1989, s.148). İtalya'ya gittiğinde ise ayrıntılı çizgi ve çeşitli renklerle hareketli figür gravürleri yapan İtalyan ressam Titian'dan etkilenmiştir. Baskı sanatında oldukça önemli bir yere sahip olan Dürer'in diğer sanatçılardan edindiği tecrübeler, sanatının mükemmelliğinin temelini oluşturmuştur.

17. yüzyılda asitle indirme tekniği sanatçılara yeni yöntem kapıları açarken, ağaç kalıplar popüleritesini yitirmeye başlamıştır. Asitle çeşitli denemeler yapan sanatçılar, metal levha üzerinde dokular, tonlar ve lekeler elde etmeyi sağlayan aquatinta, mezzotinta gibi teknikleri bulmuşlardır. Portre resimlerin revaçta oluşu o dönemde Rönesans'ın önemli sanatçılarından Rembrandt da manzara, İncil ve klasik mitolojik sahnelerin yanı sıra bu tekniklerle oldukça resimsel portre ile otoportre gravürleri yapmıştır (Akalan, 2000, s.59). Mezzotinta tekniği başlarda, genellikle portre yapımı ve ünlü tabloların reproduksiyonunda kullanmıştır.

Yeni tekniklerin keşfedilmesi, ihtiyaca ve kopya ile çoğaltmaya yönelik baskıların yanında sanatsal kaygı taşıyan resimlemelerin de yolunu açmıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde gravür ile reklam afişi, kitap, oyun kartı, portre ve reproduksiyonlara yönelik üretimler devam etse de, Goya gibi ünlü sanatçılar tarafından sanat kaygısı taşıyan çalışmaların da ortaya çıkarıldığı görülmektedir. "18.yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında asitle yedirmede leke baskı, aquatinta yöntemini en iyi kullanan sanatçılardan biri, Francisco Goya'dır" (Akalan, 2000, s.63). 18. ve 19. yüzyıllarda İspanyol ressam Goya'nın yanı sıra; Almanya'da Dürer, İtalya'da Piranesi, İngiltere'de William Blake ve Fransa'da Jean Babtiste Lebrince'le gravür baskı tekniklerinin gelişimi devam etmiştir.

19. yüzyılda fotoğrafın icadına kadar gravürün sanatsal bazdaki gelişimi aşamasında, sanatçıların özellikle yağlı boya resimleri baskıyla taklit etmeleri, farklı zengin değerlere sahip yöntemler keşfetmelerini ve kendi özgün çalışmalarını ortaya koymalarını sağlamıştır. Ta o dönemlerde yağlı boya, sulu boya, pastel ve karakalem resimlerin kopya edilmesine yetebilen gravür sanatı, çok geçmeden fotoğrafik görüntülerin üretilmesine de entegre olmuş, 1826'da Fransız mucit Joseph Nicéphore Niépce tarafından foto kazıma tekniği keşfedilmiştir (Ransom, t.y.).

Fotogravürün temelleri atılırken, diğer taraftan modern sanat akımlarının ortaya çıkması, gravür teknik ve çalışmalarının gelişmesini sağlamıştır. Fotoğrafın bulunmasıyla gravüre olan ilgi azalmış da olsa, modern resim çağı tekrar gravüre olan ilgiyi canlandırmıştır. Bunun yanı sıra fotoğrafın icadıyla baskı tekniklerinin çoğaltmaya yönelik eylemlerinin ikinci planda kalması gravürde sanatsal kaygı taşıyan eserlerin artmasını sağlamıştır diyebiliriz.

19. yüzyıl itibarıyla İngiliz sanatçı William Turner, John Constable, Edgar Degas, Pissarro, Corot, Milet, Manet, Picasso, Edvard Munch, Georges Braque, Juan Gris ve Mc Neil Whistler gibi ünlü sanatçılar kendi tarzlarında özgün gravür eserler üretmişlerdir (Bayav, 2013, s.133-134).

20. yüzyılda 1. Dünya Savaşı öncesi Dışavurumcu, Fov ve Kübist sanatçılar gravür çalışmalarına, her biri kendi biçimsel anlatımına göre modernlik ve canlılık getirmişlerdir. Yirminci yüzyılın sonlarından bu yana Fransa'da Picasso, Manet, Gauguin, Corot, Rodin, Degas, Derain, Chagal; Almanya'da Liebermann, Corinth, Mein, Orlik, Slevoght; İngiltere'de Moore; İskandinavya'da Munch gibi sanatçılar gravür teknikleriyle özgün eserler vermişlerdir (Aslıer ve Özsezgin, 1989, s.149). Jacques Villon, James Ensor, Auguste Renoir, Georges Rouault ve gibi dönem sanatçıları da kendi stillerinde çeşitli tekniklerde eserler üretmişlerdir.

I. Dünya Savaşı sonrası gravür sanatında, modernleşme ile değişen sanat yapısına göre yeni teknikler keşfedilmeye devam edilmiş, her yeni keşif gravürün sanattakini yerini sağlamlaştırmıştır.

20. yüzyılda baskı tekniklerini geliştirmeye ve yeni teknikler keşfetmeye yönelik denemeleriyle ön plana çıkan İngiliz sanatçı Stanley William Hayter, Paris'te

“Atölye 17” adı ile tanınan atölyesini kurduktan sonra burada başka sanatçılarla birlikte kuru kazıma, indirme, tozlama, çelik kalem gibi teknikleri çeşitlendirmek adına çalışmalar yapmıştır. Bu tekniklerin resimde sonsuz imkân sağladığını ileri süren sanatçının bu atölyesinde gravürü daha ileri taşıyacak adımlar atılmıştır (Gölönü, 1979, s.88). Atölye 17; Paris’teki çalışmalarını askıya alarak New York’a taşındıktan sonra, otomatizme dayanan stilinden dolayı kendini bir Sürrealist olarak gören Hayter’in gravür üzerindeki anlık soyutlamaya dayalı çalışmaları Rothko, Pollock, Louise Bourgeois ve Robert Motherwell gibi birçok Avrupalı ve Amerikalı sanatçı tarafından denenmeye başlamıştır (Tüzün, 2019, s.732).

Bunun yanı sıra, sürekli yeni teknik ve deneyimlemelerin yapıldığı bu atölyede farklı renkteki mürekkeplerin viskoziteleriyle oranlamalar yaparak tek plakalı renkli çalışma yöntemi olan “viskozite” tekniği bulunmuştur (Tüzün, 2019, s.732). Bu teknik Hayter’in soyutlamalarıyla birleşince etkileyici gravürler ortaya çıkmıştır. Hayter’in haricinde Jackson Pollock, Max Ernst, John Miro, Alexander Calder ve Alberto Giacometti gibi dönem sanatçıları da viskozite tekniğiyle gravür yapan önemli sanatçılardır. Sanatçıların sınavla alınarak özgürce denemeler yapabildiği Atölye 17, Türk özgün baskı da dâhil olmak üzere baskı resmin gelişimine büyük katkı sağlayan bir proje olmuştur. Türk ressam Ali Teoman Germaner ile ressam ve baskı sanatçısı Asım İşler, Fransa’da eğitim alırken bu atölyede çalışma fırsatı yakalamışlardır (Tüzün, 2019, s.733).

20. yüzyılın önemli sanatçılarından Picasso’nun yanı sıra Henri Matisse, Pierre Bonnard ve Maillol da gravür tekniği ile resim yapmıştır (Karadoğan, 2016, s.100).

20. yüzyıldaki diğer bir önemli gelişme serigrafinin etkisi ile gravürde ışıkla kalıp oyma tekniğinin ilerleme kaydetmesidir. Giderek artan teknolojik yeniliklerle dijital baskı olanaklarının çoğalması beraberinde yeni materyallerin üretimini getirmiştir. Bu dönemde gelişime açık fotokollagrafik yöntemler için ışığa karşı duyarlı filmler üretilmiş ve sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Yeni materyal keşifleri fotogravür çalışmalarını kuvvetlendirirken, dönemin tekniği olan karborandumu da pozitif manada etkilemiştir.

Günümüze geldiğimizde gelişimi yavaşlarsa da hala yeniliklere açık olan gravür sanatı, hem geleneksel hem de modern yöntemleri ile birlikte kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra daha sağlıklı çalışma ortamı yaratmak adına zehirsiz baskı yöntemleri üzerine de yoğunlaşmıştır.

3.2. Çağdaş Türk Gravür Sanatının Tarihsel Gelişimi

Baskı resmin Anadolu da ilk ne zaman yapıldığına dair bir belge olmasa da Osmanlı zamanında yüksek baskı tekniği ile kadınların kullandığı yazmalara yapılan desen ve motiflerin ilk faaliyetler olduğu öne sürülebilir.

Bunun yanında Anadolu’da ilk basımevini kurmasıyla tanınan İbrahim Müteferrika, yayımladığı kitaplarının harita çizim ve resimlemelerini ahşap ile metal kalıplardan aldığı baskılarla yapmıştır. Böylelikle basım ve çoğaltma imkânlarının artması sayesinde dil ve coğrafya konularına dair ilk kitapların yayımları gerçekleştirilmiştir (Tepecik, 1995, s.87).

Müteferrika bu matbaada 17 kitap ve birçok harita basmıştır. “Batı Hint Tarihi” (1730) ve “Cihannüma” (1733) (**Görsel 3**) adlı kitaplarda, batı anlayışına yakın baskı resimlerin olduğunu söylenmektedir (Akalın, 2010, s.30).



Görsel 3. Kâtip Çelebi, Kitab-ı Cihannüma, Müteferrika Matbaası’nda Basılan On Birinci Kitap, 1732 Tarihli

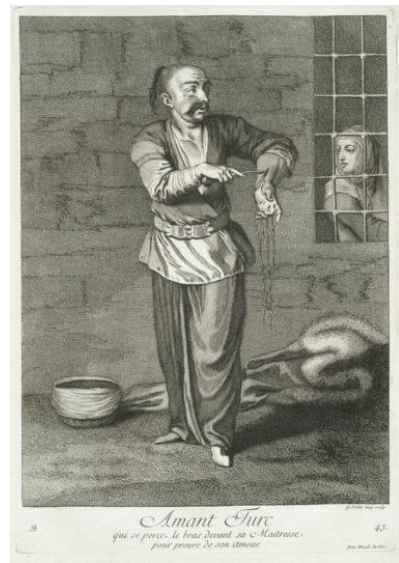
Haritalarını baskı yöntemi ile hazırlayan İbrahim Müteferrika’nın bu baskılarının özgün baskı nezdindeki ilk çalışmalarından olduğu söylenebilir. Ayrıca Hoca Ali Rıza ve askerlerinin 1800’lü yıllarda kurdukları taş basma atölyesinde yaptıkları baskılar ve Anadolu’nun geleneksel kahve resimleri, Türk özgün baskı resim sanatının diğer öncü çalışmaları olarak kabul edilebilir (Aslıer ve Özsezgin, 1989, s.55).

Coğrafi konumu itibariyle Afrika, Asya ve tüm Uzakdoğu'yu Avrupa'ya, Avrupa'yı da dünyanın diğer yarısına bağlayan ülkemiz neredeyse yedi kıtadan aldığı kültürel ilham esintileriyle sanatını her zaman zenginleştirmiştir. 15. yüzyılda deniz taşımacılığının uzak menzilli seyahatlerde yoğun kullanılmaması sebebiyle kara yolu ön planda olmuştur. Dolayısıyla “İpek yolu üzerinde bulunan Anadolu Doğu ve Batıda oluşan tüm sanatların anlatım ve aktarılmasında bir köprü, aynı zamanda pek çok uygarlığı da bünyesinde barındırmasıyla uygarlığın beşiği olmuştur” (Akalan, 2010, s.83).

Gravür sanatının Anadolu'ya ulaşması 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı'ya gelen seyyah, bilim adamı, arkeolog ve ressamlar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Osmanlı her daim batılı sanatçıların gözdesi olmuştur. O dönemlerde yapılan bu gravürler Anadolu'yu ve yaşantısını tasvir eden belge niteliğindeki çalışmalardır. Bunun yanı sıra İstanbul'un fethi sonrası Osmanlı'da esir düşen veya dönemin padişahları tarafından özellikle çağırılan sanatçılar; İstanbul'un sosyo-kültürel yapısını, tarih ve mimarisini anlatan gravürler yapmışlardır. Aynı dönemlerde Fatih Sultan Mehmet Venedik sarayında tanıştığı ressam Gentile Bellini'ye ilk oto portresini yaptırmıştır. **(Görsel 4)** 1500'lü yıllarda İstanbul'da bulunan Flemenk ressam ve heykeltıraş Pieter Coeck ve Melchior Lorich ise Kanuni'nin gravür portrelerini yapmışlardır (Karadoğan, 2016, s.101).



Görsel 4. Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet, 1480



Görsel 5. J. B. Van Mour, Aşık Türk.

17. yüzyılda Hollandalı ressam ve seyyah Cornelis Van Bruyn, İzmir'den başlayarak Anadolu'nun pek çok ilinde bulunmuş, gittiği yerlerin gravürlerini yapmıştır. İstanbul'da uzun seneler kalan bir diğer sanatçı J.B. Van Mour'un burada bulunduğu süre boyunca gravürlerle hazırladığı Lale Devri'ne ait "Osmanlı Kıyafet Albümü" Avrupa'da Türk modası akımına öncülük etmiştir (Umunç, 2009).

Ayrıca 1800'lü yıllarda Thomas Allom, W.H. Bartlett, John Frederick Lewis, Corneille Le Bruyn gibi yüzyıllar boyunca topraklarımızı ziyaret etmiş bu önemli sanatçı gezginlerin gravürleri günümüzde hâlâ önemini korumakta ve bize o dönemlerden zengin bilgiler sunmaktadırlar.

Osmanlı dilinde basılan ilk gravürler ise Tunuslu Hacı Ahmed'e aittir. Venedikli bir tüccar tarafından esir tutulduğu dönemde, tüccarın isteği üzerine 1559 yılında 6 adet elma ağacı kalıplarından bir Dünya haritası hazırlamıştır. Avrupa'da Arap harfleri ile Türkçe olarak basılmış ilk harita olma özelliği taşıyan bu Dünya haritası, erken modern çağın önemli başarılarından (İşler, 1997, s.68-69).

Anadolu'da ilk kez 18. yüzyılda İbrahim Müteferrika ve Said Çelebi tarafından matbaanın kurulmasından sonraki bir diğer önemli gelişme ise 19. yüzyılda Mehmet Hüsrev Paşa'nın emriyle, Fransa'dan gelen Henri Cayol'un malzeme ve donanımlarıyla İstanbul'da ilk defa bir taş baskı atölyesinin kurulmasıdır. Ordunun emrindeki bu atölyede "Nuhbetü't Talim" ilk olmak üzere birçok eğitim kitapları basılmıştır. 1836'da bu basımevi kapatılmış, Cayol kardeşler tarafından Beyoğlu'nda tekrar açılmıştır. Takip eden yıllarda ise başka özel basımevleri açılmıştır (Aslıer ve Özsezgin, 1989, s.153).

1900'lü yılların başlarında dikkat çeken ilk baskı ressamımız Hoca Ali Rıza olmuştur. Askeri okullarda resim dersleri vermiş ve yüzlerce karakalem resim yapmıştır. Kurdukları taş baskı atölyesinde bu resimleri çoğaltılarak yayılmıştır. (Aslıer ve Özsezgin, 1989, s.154-155).

O dönemlerde diğer bir önemli gelişme II. Abdülhamid döneminde Osman Hamdi tarafından 1882'de İstanbul'da kurulan Sanay-i Nefise mektebinde 1892'de Hakkaklık (Gravürcülük) bölümünün açılmasıdır (Esmer, 2011). O zamanlarda bu bölümde ders verecek bir eğitimcinin olmaması sebebiyle faaliyete ancak Fransa'dan

Stanislas Arthur Napier adındaki ustanın getirilmesiyle başlanmıştır. 1898 yılında onun yerine Nesim Efendi geçmiştir (Akalan, 2000, s.106). Başlarda matbaalarda basılan kitapların resimlemeleri için usta yetiştirmek üzere açılan Hakkaklık bölümünde, otuz yıl kadar eğitim verilmesine rağmen bu süreçte özgün baskı kapsamında herhangi bir sanatçı ve eser ortaya çıkmamıştır (Aslier ve Özsezgin, 1989, s.156). Bu bölüm 1923 yılına kadar eğitim vermiştir. Cumhuriyet kurulduktan sonra 1928 yılında Sanay-i Nefise mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi olarak yeniden faaliyete geçmiş, yurt dışından sanatçı eğitmenler getirilmiştir. 1969 yılında bilimsel özerkliğe kavuşarak İstanbul Devlet Güzel Sanatlar adı altında faaliyetlerini sürdürmüş, 1982 yılında Kanun Hükmünde Kararname ile Mimar Sinan Üniversitesi adını almıştır. 2004 yılından bu yana ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak devam etmektedir (Tutap, t.y.).

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte yavaş yavaş 1. Dünya Savaşı'nın da buhranlarından sıyrılan Türkiye, sosyo-ekonomik ve kültürel olarak geriye gidişini telafi etmek için bazı atılımlarda bulunmuştur. Bunlardan biri eğitim-öğretimdeki reform hareketleridir. Bu sebeple çok sayıda eğitimci ve Türk sanatçı Avrupa ülkelerine gönderilmiş, Türk sanatının çağı yakalayarak kendi köklerine bağlı bir anlayışla gelişmesi sağlanmıştır.

1936 yılında sanatsal kaygı güden eserlerin basılması ve bu amaçla ustaların yetişmesi, Güzel Sanatlar Akademisi'ne sanatçı Leopold Lévy'nin gelmesiyle başlamıştır. Leopold Lévy'nin gravüre dair bilgilerine dayanarak akademide baskı atölyesi açılmıştır. Gravür, taş ve linol baskı çalışmaları yapılan bu atölyenin ilk sanatçıları Turgut Zaim ve Sabri Berkel olmuştur (Akalan, 2000, s.108). Gravür sanatında önemli eserler üreten Lévy, İstanbul manzaralarının yanı sıra, portre ve nü çalışmaları yapmıştır. Sabri Berkel, Floransa'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde gravür ve freskolar üzerine çalışmıştır. 1935 yılında Türkiye'ye dönerek İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde ilk sergisini açmıştır. Sergisinde yağlıboya, karakalem ve gravürleri yer almıştır. 1939 yılında akademide baskı atölyesinin sorumluluğu Sabri Berkel'e verilmiştir. Güzel Sanatlar Akademisi'ne kadar İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nde resim eğitimi vermiştir.



Görsel 6. Leopold Lévy, Model Emine'nin Portresi,
12x9 cm, Gravür



Görsel 7. Sabri Berkel, İsimsiz, 35x32 cm
Gravür, 1942

Güzel Sanatlar Akademisi ve burada yetişen sanatçılar; bilinçli ilk özgün nitelikli baskıların üretilmesini sağlaması sebebiyle, Türk gravür baskı sanatında önemli bir yere sahiptir (Aşler ve Özsezgin, 1989, s.158). 1948 yılında çıkan yangınla kullanılmaz hale gelen akademi, 1953 yılında yenilenerek tekrar faaliyete geçirilmiştir. 1940'larda bu atölyede baskı resim yapan önemli sanatçılar; Mazhar Olgun, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Fethi Karakaş, Nejad Melih Devrim, Selim Turan, Nuri İyem, Ferruh Başağa ve Neşet Günal'dır (Aşler ve Özsezgin, 1989, s.158). Yangına kadar olan dönemde atölyede gravür çalışmaları yapan sanatçılar ise Mustafa Aşler, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fethi Karataş, Orhan Peker, Muammer Bakır, Aliye Berger, Mustafa Pilevneli, Nevzat Akoral, Neşet Günal ve Cemal Tollu 'dur (Dönmezer, 2012, s.32).

Yangın dolayısıyla baskı resim faaliyetleri 1950'li yıllarda azalsa da; çağdaş eserlerin üretimi artmış, 1960'lardan itibaren ise preslerin onarımı tamamlanarak Sabri Berkel ile baskı atölyesi yeniden açılmıştır. Fethi Kayaalp'te Sabri Berkel'in yanına yardımcı öğretim elemanı olarak atanmıştır. 1960 sonrası bu atölyeden mezun gravür sanatında duayen sanatçılar: Gündüz Gölönü, Ercan Gülen, Devrim Erbil, Adnan Çoker, Özer Kabaş, Ali Teoman Germaner, Güngör İblikçi, Süleyman Saim Tekcan, Asım İşler, Fevzi Tüfekçi, Aydın Ayan, Gülseren Südor ve Teoman Südor'dur (Akalan, 2000, s.111-117).

Türk gravür sanatı, 1930'lardan sonra ancak 1960'lı yıllarda yerini sağlamlaştırmış ve daha fazla sanatçının ilgi odağı haline gelmiştir. Yeterli donanım ile teknik bilginin bulunmadığı bu zaman aralığında sanatçılar gravürü tanımaya çalışmış ve denemeler yapmışlardır. Bu nedenle “Bu dönemde yapılmış çoğu çalışmanın gravürün soğuk kazıma, asit oyma tekniklerinin kullanılmasıyla yapılmış gözleme dayalı desen algısına dayanan çizgisel yapı üzerine inşa edilen çalışmalar olduğu görülmektedir” (Esmer, 2011).

1932 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde açılan Resim-İş bölümü baskı resme katkı sağlayan diğer bir kuruluştur. Resim öğretmeni yetiştirmek üzere açılan bu bölümde pek çok sanatçı ve eğitimci yetiştirilmiştir. Grafik ve baskı alanlarında eğitimlere yurtdışına giden sanatçılar arasında Şinasi Barutçu, yurtdışından yurda dönüşte bir gravür presi yaptırmıştır (Akalan, 2000, s.119-120). Ancak diğer ekipmanların eksik olması sebebiyle 1960'lara kadar linol, ağaç ve monotip baskılar üzerine çalışmalar yapılmıştır (Aslıer ve Özsezgin, 1989, s.160).



Görsel 8. Ferruh Başağa, Figüratif, Gravür, 1940

“Akademi, Fransız Leopold Lévy tarafından yönetilirken (1937), Gazi Eğitim ise daha çok Almanya'dan dönen sanatçıların ekolünde biçimlenmişti. Lévy Akademide Taş baskı ve Gravür atölyesi kurarak Türk özgün baskı sanatına soyut eğilimler kazandırmıştır” (Ayan, 2007, s.35).

Melik Aksel ve Refik Epikman bölümün ilk eğitimcileri olmuşlardır. 1960'lerden sonra eğitimci kimlikleri ön plana çıkan Hayrullah Örs, Şinasi Barutçu ve Ferit Apa gibi sanatçılar bölümde öğretmenlik yapmış öğrencilerin ilgi ve yetenekleri doğrultusunda, onları baskı atölyesine yönlendirmişlerdir (Esmer, 2011). Bunun yanı sıra bu dönemlerde özgün baskıda kendini geliştirmek isteyen sanatçılar kurum bünyesinden mezun olduktan sonra yurtdışında eğitim almışlardır. Bu kapsamda Nevide Gökaydın İngiltere'ye, Mürşide İçmeli önce İspanya sonra İngiltere ve Fransa'ya Mustafa Aslıer, Adnan Turani ve Ferit Apa Almanya'ya, Muammer Bakır ile Nevzat Akoral da Amerika'ya gitmiştir (Akalan, 2000, s.125-127).

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümünde eğitim veren ve alan sanatçılar, özgün Türk baskı sanatının tam anlamıyla gerçekleştirilebilmesi ve yeni nesillere aktarılması konusunda üstün çaba sarf etmişlerdir. Bu bölümde özgün baskıdaki gayret veya eserleriyle tanınan ilk kuşak sanatçıları Muammer Bakır, Malik Aksel, Hakkı Uludağ, Hayrullah Örs, Nevzat Akoral, Şinasi Barutçu, Süleyman Saim Tekcan, Refik Epikman, Mustafa Aslıer, Mürşide İçmeli ve Veysel Erüstün'dür (Dönmezer, 2012, s.55).

Gazi Eğitim Enstitüsü 50'li yıllar kuşağında ise Muammer Bakır, Refik Epikman, Şinasi Barutçu, Necdet Pençe, Nevzat Akoral, Hidayet Telli, Nevide Gökaydın, Mürşide İçmeli, Adnan Turani, Mustafa Aslıer, Mustafa Tömekçe, Turan Erol, Hamza İnanç ve Kayıhan Kesinok yer almaktadır. Bunun yanı sıra aynı kurumda o yıllarda öğrenci olan Süleyman Saim Tekcan, Mustafa Ayaz, Halil Akdeniz, Nadide Akdeniz, Zahid Büyükişleyen, Mehmet Subaşı, İsmail Gümüş ve Osman Akbay günümüz baskıresim sanatının önde gelen sanatçıları arasında yer almaktadır (Ankara Resim ve Heykel Müzesi, t.y.)

Bunun yanı sıra bu bölümden mezun olan ikinci kuşak sanatçılar; İlhami Ercivan, Mehmet Güler, Atilla Atar, Behiye Eyikan, Hasan Pekmezci, İhsan Çakıcı, Şükrü Ertürk, Ahmet Aydın Kaptan, Zahit Büyükişleyen, Hayati Misman, Abdurrahman Kaplan ve Yüksel Bingöl'dür (Akalan, 2000, s.110-129). Kurumun baskıresim eğitimleri 70'li yıllardan sonra da önemini korumuş ve bugün hala özgün yapıtlar veren sanatçıların yetişmesini sağlamıştır (Esmer, 2011).

1960'lerden itibaren baskıresme olan ilgi, temel akademik eğitimini ülkemizde almış ve uzmanlaşma aşaması için yüksek donanıma sahip ülkelere gitmiş sanatçıların olgunluk evrelerinde yurda dönüp edindiği cevheri eserlerine yansıtılmalarıyla gözle görülür olarak artmıştır. Akademik kariyer basamakları için özellikle Avrupa'yı tercih eden Türk sanatçılar, baskıresme dair bugüne kadar tüm öğrenilmişlik ve örneklenmişliği ülkemiz sanatına temel teşkil etme amacıyla taşımaları neticesinde çağdaş Türk gravür sanatının omurgasını oluşturmuştur.

Baskıresmin evriminin mimarlarından biri de bu doğrultuda hareket eden Mustafa Aslıer'dir. Sanatçı Almanya'dan döndükten sonra 1957 yılında Bauhaus ekolünde eğitime başlayan İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisine, 1958 yılında; tam donanımlı çukur, yüksek ve taş baskı atölyelerinin açılmasını sağlamıştır (Aslıer, 1998, s.20). 1962 yılında ise çabalarıyla Almanya'dan en büyük olanı 70 x 150 cm boyutlarında tablalı metal gravür presi alınmıştır. Bunun yanı sıra "Özgün Baskıresim" adı ülkemizde ilk kez Mustafa Aslıer tarafından kullanılarak 1972 yılında dilimize yerleşmiştir (Aslıer, 1985, s.33).

"Bu tam donanımlı özgün baskı resim atölyesi kurulduktan sonra sanatçı on yıl kadar sadece metal gravür eserler üretir. Sanatçı, 1960 yılı ile tahta oyma-basma tekniğini ile sanat anlayışına yerleşen lekeci, geometriksel ve soyutlamacı tavrı 1962 yılı sonrası ağırlık verdiği metal gravür resimlerinde de aynen devam ettirir. 1962 ile 1966 yılları arasında yaptığı metal gravürlerin ortak özelliği, bu eserlerde renkli, aquatinta tekniğine ağırlık vermiş olmasıdır" (Tosun, 2008, s.72).

O sıralar onarımda olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi sanatçıları ile İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi'nde baskıresim üreten önemli sanatçılar Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aliye Berger, Ergin İnan, Cihat Burak, Mustafa Pilevneli, Uğur Üstünkaya ve Erol Deneç olmuştur. İkinci kuşak olarak da Hüsametdin Koçan, Berna Türemen, Ali İsmail Türemen, Fevzi Karakoç, Sabiha Erengönül, Demet Hamzaoğlu, Hanefi Yeter, Yalçın Özel ve Mahmut Celayir'dir. 1970'lerden itibaren bu akademide eser üreten önemli sanatçılar ise Muammer Durmuş, Sema Ilgaz Temel, Kadri Özayten ve Emre Becer olarak bilinmektedir. Daha sonraları Aliye Berger, kendi pres makinasını edinerek kişisel atölyesinde çalışmalar yapmıştır

(Akalan, 2000: 135,138).

Bahsettiğimiz üç büyük kurumun haricinde 1970'lerde İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü ve İzmir Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümlerinde de gravür atölyeleri kurulmuştur. Açılan atölyelerde özgün baskı çalışmalarından ziyade matbaaya yönelik uygulamalar yapılmıştır.

20. yüzyılın son çeyreği itibariyle; Batıda ortaya çıkan yeni sanat akımları, ülkemizde yerini edinirken baskıresimdeki modernist yaklaşım sürecinin etkileriyle birlikte çalışmalarda kendini göstermeye başlamıştır. Sanatçılar kendi bakış açılarındaki ifade arayışlarını baskıresim üzerine yönlendirmenin yanında henüz özümseme sürecindeki oldukları akımları da eserlerine yansıtmışlardır. Bunun yanı sıra bu dönemlerde akademilerin güzel sanatlar fakültelerinde donanımlı baskı atölyeleri açılmaya devam ederken özel atölyelerin de sayısı çoğalmıştır. Artan atölyelere müteakip baskıresim çalışmaları artmış ve sergiler yapılmıştır.

1980'li yıllar sonrası Türk baskı sanatının hem oluşması hem de gelişmesi aşamasında büyük katkı sağlayan modern sanatçı Süleyman Saim Tekcan, birçok üniversitede baskı atölyesinin açılmasında ve çağdaş sanat anlayışının yaygınlaştırılmasında öncülük etmiştir. 1975-95 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'nin baskı atölyesini yönetirken, misafir sanatçılara da çalışma imkânı verdiği özel atölyesinde kendi çalışmalarını üretmiştir. 1974 yıllarında açtığı atölyesini, 2006 yılında Dünya standartlarında çağdaş bir baskıresim müzesine çevirerek İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'ni (İMOGA) kurmuştur. Hem yerli hem yabancı sanatçıların binden fazla eserinin yer aldığı bu müze dünyanın ender baskıresim müzelerindedir (Kıran, 2016, s.73). İmoga'nın ardından Hüsamettin Koçan'ın katkısıyla 2008 yılında Marmara Üniversitesi Baskıresim Müzesi açılmış, bunun yanı sıra üniversitelerin Çağdaş Sanatlar Müzeleri'nde baskılara yer verilmeye başlanmıştır. Ayrıca 1980'li yıllardan itibaren baskıresimler sergilerin yanı sıra, önemli yarışmalarda da yerini alarak değerlendirmeye tabi tutulmuştur (Şahin, 2019, s.407). Baskıresmin önemli bir üyesi olan gravür tekniğiyle yapılmış baskı eserler sergi, yarışma ve müzelerde kendine yer buldukça gravür, Türk resim sanatındaki yerini pekiştirmesinin yanı sıra modern sanat anlayışına kendine özgü entegrasyonu

otoritelerce kabul gören bir çağdaş sanat dalı olmuştur.

O dönemlerde yarışmalardan “Viking Baskıresim Yarışması”, sonradan baskıresmin dâhil edildiği “DYO Resim Yarışması” ve “Devlet Özgün Baskı Yarışması”, Resim Heykel Müzesi ve Mimar Sinan Üniversite’nin birlikte düzenlediği “Uluslararası Özgün Baskı Yarışması”; sergilerden ise Marmara Üniversitesi’nde “Geçmişten Günümüze Gravür” sergisi, Keza Tem Sanat Galerisinin “Bizden ve Onlardan” sergisi ve İMOGA ile Işık Üniversitesi iş birliğiyle düzenlenen Uluslararası Baskıresim Bienali gibi organizasyonlar, hem ülkemiz baskıresminin tarihsel niteliklerini ortaya koymuş, hem de baskıresme dair birikimlerimizin uluslararası kapsamda tanınmasına olanak sağlamıştır. Bütün bunlara ek olarak Anadolu Üniversitesi’nde Çağdaş Sanatlar Müzesi koleksiyonuna uluslararası sanatçılara da ait eserlerle birlikte baskıresim koleksiyonunun oluşturulması, “Özgün Baskıresim Sanatçılar Derneği” ve “İstanbul Exlibris Derneği” gibi örgütsel yapıların oluşturulması, ülkemizde baskıresmin çağdaş sanata katılmasını sağlayan önemli atılımlardan olmuştur (Esmer, 2011).

1960’lı yıllarda başlayan gayretli sanatçıların da katkılarıyla baskıresmin gelişim, yaygınlaşma ve tanıtılması adına yapılan girişimler; amacına ulaşmıştır. 1980’lerden itibaren baskıresim, önemli bir sanat dalı haline gelmiş, pek çok sergi, yarışma ve galerilerde yerini almıştır. Uluslararası organizasyonlarla, batı sanat dünyası ile entegrasyonuna kendi kültürünü de katıştırarak diğer uluslarca baskıresim birikimimizin tanınması sağlanmıştır. Bütün bunlarla birlikte baskı resmin, lisans ve lisansüstü derecelerde üniversitelerde uzmanlık eğitimlerine başlanmış, gravür resim yapan sanatçı ve öğrenci sayısı oldukça artmıştır. Zamanla geldiği noktada resim koleksiyonerlerinin de dikkatini çekmiş müze, galeri ve arşivlerde yer edinmiştir (Esmer,2011).

Bu bağlamda söyleyebiliriz ki günümüzde geleneksel teknik ve resim anlayışlarının yanı sıra değişen algıyla şekillenen disiplinler arası ve deneysel çalışmaların da yaygınlaştığı gravür sanatı; çağdaş bir sanat dalı olarak hem kuramsal hem de tekniksel bazda araştırmalara açıklığını sürdürerek sanatçıları cezbeden bir dirilikle ülkemiz çağdaş Türk resminde önemli bir yere sahip olmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FIGÜRATİF SOYUTLAMA KAVRAMI

4.1. Figür ve Figüratif Resim

Figür, tarih boyunca sanatçıların doğada, diğer insan ve canlılarla muhakkâki yaşantısal döngüsü sonucunda dolaylı ya da doğrudan plastik sanatlarda betimledikleri her türlü varlıktır.

Bir varlık ya da vücudun dış çizgileri, bir insan ile hayvanın desen, gravür, resim veya heykeldeki tezahürü, biçimsel anlamda figürü tanımlamaktadır (Özsezgin, 1992, s.46). Tanyeli figürü; resim ve heykel sanatında betimlenen, doğada rastlanan ya da düşsel olan her tür varlık ve nesnenin genel adı olarak tanımlamıştır (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 108). Mülayime göre ise figür, genel anlamda sanata konu olabilecek çiçek, hayvan, ağaç, bardak vb. gibi her hangi bir nesnedir. Ancak plastik sanatlarda figür, özellikle insanı ifade eder (Mülayim, 1994, s.60).

Daha mağara duvarlarında kendini gösteren stilize figür resimleri, farklı biçim ve anlatımlarla günümüzde halen süre gelen eserlerin çoğunluklu kaynağını oluşturmaktadır. Figürün çizgisel, renkli ya da lekesel biçimlerde tasviri ne olursa olsun sanatçının figürü nasıl algıladığı ve eserlerinde hangi yöntemle nasıl yansıttığı önemlidir. Bu bağlamda figürün sanattaki tasvirini kavramada doğa (gerek karşı çıkılan gerek öykünülen) önemli bir referanstır (Yılmaz, 2013, s.98) .

“Sanatçı doğaya bakar, etkilenir; onu belli bir perspektifle algılar; ortaya çıkardığı eser de şu ya da bu derecede doğadan izler taşır. Doğayı en sadık biçimde taklit etmeye çalışan sanatçıdan tutun, ondan mümkün olduğunca uzaklaşmaya çalışan sanatçıya kadar, gizli ya da açık, her yapıt doğayla bir ilgi içindedir. Tuvalinde doğal görüntülerden eser bırakmayan sanatçının zihninde doğa en azından düşünsel olarak vardır ”(Yılmaz, 2013, s.99).

Burada doğa, sanatçının dış dünyada algıladığı bütün figüratif nesnelere kapsamaktadır. Ele alınan nesnenin gerçekliği, sanatçının hareket noktası olsun ya da olmasın, herhangi bir şekilde nesnenin gerçekliğini çağrıştıran sanat, figüratif sanattır.

Figüratif resim ise bir varlığın ya da nesnenin sanatçının zihninde yoğrulup iki boyutlu halde ortaya konmuş temsilidir. Bir nevi sanatçının kendini dış dünyaya anlatma şeklidir de diyebiliriz. Ortaya konan temsilde, figürün sade gerçekliği vücut bulacağı gibi ondan kopmadan uzaklaşarak ‘soyut’ olarak da imgelenebilir. Sanatçı ‘soyutlama’ aşamasında figürden ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın tekrar figürle yüzleşmektedir. Ortaya konan soyut resimde izleyici, imge ile dış dünyanın nesneları arasında bir ilişki kurarak figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir. Bu bağlamda figüratif resmin imgeleri sanatçı tarafından ne kadar gizlenirse gizlensin idmanlı bir izleyici nesne ile imge arasındaki ilişkiyi yakalayacaktır (Erdok, 1977, s.9). Sanatta estetik bir kategori sayılan imge ise gerçek olanın yansımalarının, özgün şekilde ifade edilmiş şeklidir. Gerçeği kavramsal düşünceden ayırt eder (Turgut, 1991, s.189). Bu yanılsama, algıların, iki boyutlu yüzeylede sanatla vücut bulmuş halidir.

Adnan Turani’ye göre figüratif resimlerde; hareket noktası figür ya da ona yaklaşma ise öncül amaç, onların doğal biçimleriyle ele alınması ve yorumlanmasıdır. Henüz optik görüntünün değerlendirilmediği dönemlerde anlatımlar genel olarak iki boyutlu ve şematik biçimlenmiştir (Turani, 1978, s.64). Figürün naturasına bağlı anlatımlar, zamanla gelişim göstermiş; optik görünüm ile akli biçim ve ölçülere daha çok yaklaşım olmuştur. Bunun yanı sıra zamanla hem batıda hem de Türkiye’de geleneksel figürlü resmi sürdüren sanatçılar, figür çözümlemelerinde soyut resim anlayışlarından faydalanmaya başlamıştır (Berk ve Turani, 1981, s.160).

4.2. Soyut Kavramı

Soyut ve soyutlama kavramları birbirine benzer gibi görünen ancak figürün temsildeki bunalımı söz konusu olduğunda, yani gerçek ve onun eserlerde ortaya konan görüntüsün yorumlanması aşamasında, birbirlerinden tamamen ayrılmışlardır. Öyle ki soyut sanat figüratif olmayan, nesnel olmayan sanat olarak atfedilmiştir. (Gombrich, 2007, s.570). Ahu Antmen; soyut sanatın soyutlama doğrultusunda çeşitli eğilimleri yapısında barındırsa da, esas olarak soyutlamanın da ötesinde bir ifade arayışının sonucu olduğunu, bu açıdan da dış dünyadaki bir görünümün soyutlanmasıyla ortaya konan eserlerle, herhangi bir dış gerçeklikten beslenmeden, Kant’çı anlamda salt bir tür olarak ortaya çıkan “soyut” eserleri birbirinden ayırmıştır (Antmen, 2012, s.80).

Soyut sanat (abstract art); modern sanat anlayışı itibarıyla, figür ve nesneden referans almayı reddeden sanatçının, tamamen duygularındaki verileri dizginleştirip tasarladığı kendi düşsel dünyasını; renk, çizgi, doku ve düzlem çözümlenmeleri doğrultusunda genelleştirilmiş bir tavırla eserlerinde kompoze ettiği sanat olarak anılmaya başlamıştır. Kısaca figürlerin değil, figürlerin olgusal anlamlarının resmedilmesidir. Bu noktada psikolojik duygular da devreye girmektedir. Bu konuda Worringer, soyut sanatın; ilkel ya da çağdaş insanın, en temel gereksinimi olan huzur ve güvenlik arayışlarıyla ortaya çıktığını öne sürmüştür (Worringer, 1985, s.16).

Soyut sanat; "...Mücerret sanat, Abstrait (abstre) sanat ve Non-figüratif, Non-Objektif gibi isimlerle de anılan sanattır. Doğadaki gerçek görünüşleri tasvir etmeyi amaçlamayan, salt çizgi ve renk değerlerini kapsayan, geleneksel perspektifi kesinlikle reddeden bir anlayıştır (Dalkıran, 2006, s.36).

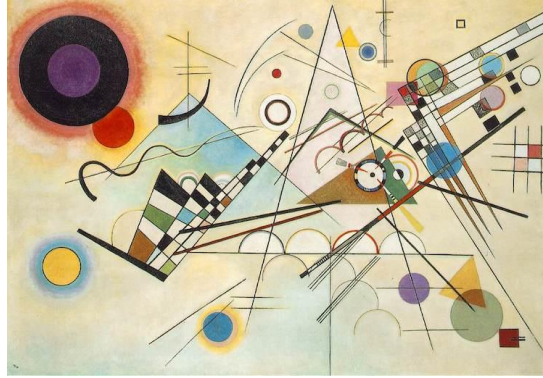
Soyut sanat anlayışındaki resimler; somuttan uzak, doğrudan bilinen bir konusu olmayan ya da konusu içinde saklı resimlerdir. Bu resimler, tamamıyla düşünsel madde ötesi bir dünyanın tasviri olabileceği gibi bir figür ya da nesnenin formunun giderek sadeleştirilmesiyle de elde edilebilir (Erzen, 1997, s.1689). Figürün biçiminin sadeleştirilmesi noktasında devreye soyutlama kavramı girmektedir. Bu noktada, figüratif olmayan bir resimden bahsetmek imkânsızdır. Ancak soyut resim kendini yeni bir form olarak önermektedir.

Figüratif olmayan, nesnel olmayan olarak anılsa da soyut sanat, doğadan bir çağrışım içeriyorsa soyut ve soyutlama olarak nitelendirilebilir. Tanyeli ve Sözen'e göre " Soyut sanatta, yapıtın doğada rastlanan gerçek varlıkları betimlememesi anlayışı, bu tür bir anlayışla yapılan yapıt sanat-dışı gerçekliklere gönderme yapmamaktadır" (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.219). Belçikalı ressam Michel Seuphor, yapıtın ortaya koyulması aşamasında doğa bir çıkış noktası olsun ya da olmasın, gerçeği herhangi şekilde çağrıştırmayan sanatın, soyut sanat olduğunu öne sürmüştür (Tunalı, 1984, s.87). Bu ifadesiyle soyut sanatın, herhangi bir figür ya da nesneden dolaylamaya ihtiyaç duymadığını, anlatılmak istenenin renk, form ve dokularla tasvir edilebileceğini vurgulamıştır. Ona göre resimde yola çıkılan şey figür ya da nesne değil onların özleridir artık. Resmedilense optik değil, içsel görüntünün somut halidir.

Soyut resmin öncüsü Wassily Kandinsky ise; figürün soyutlamasına ihtiyaç duyulmadan derin, insan bilincinin sınırlarını aşan bir dışavurumun mümkün olduğunu kanıtlamış, sesin kendinde yarattığı tesiri, renk-form ve biçim arasında çağrışımsal bir denge kurarak eserlerinde kompoze etmiştir.

Kandinsky'nin, "Sanatta Ruhsallık Üzerine" isimli kitabında, renklerin insan üzerindeki psikolojik etkileri anlatılmıştır. Canlı bir kırmızı rengin insanı bir boru sesinin etkilemesi gibi etkilediğini örneklemiştir. Bu şekilde eserlerine müziğini, renklerle yansıtarak soyut sanat bağlamında ilk resim denemeleri yapmıştır. 1910 yılında bu düşünce ile yapılan ilk soyut resmin Kandinsky'ye ait olduğu ortaya atılsa da, tarih boyunca soyut eğilimler hep var olmuştur (Gombrich, 2007, s.570).

Ancak yine de Kandinsky'nin soyut sanatı resimde anlamlandırma potansiyeli göz önüne alındığında, bu sanatın en önemli öncüsünün o olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Öyle ki bu noktada resim sanat tarihinde, temsili gerçeklikten tamamen koparak özellikle renk ve şekillere odaklanan resim yapısıyla özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçı olarak atfedilmesi kaçınılmazdır (Antmen, 2012, s.81). **(Görsel 9)**



Görsel 9. Wassily Kandinsky, Soyut Kompozisyon, 140x201 cm, TÜYB, 1923, Solomon R. Guggenheim Museum New York

Kandinsky'yle birlikte Paul Klee, Piet Mondrian, Kazimir Malevich, Robert Delaunay ve Mac Donald gibi sanatçılar da soyut resim sanatında öncülük ettikleri bu yeni anlatım diliyle, geleneksel kuralların dışında yepyeni bir sanat akımı ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Kandinsky' e göre soyutun saf gerçekliği, figüratifi amaçlayan resmin çok ötesindedir (Turani, 2010, s.598). Figüratif soyutlama yapılan resimlerde doğrudan figür ya da nesneye bağlanılır ve arkasında başka bir gerçeklik aranmaz. Ayrıca non-figüratif resimlerde mekân içinde derinlik, perspektif, ön-arka ilişkisi yaratma gibi kaygılar gereksizdir. Çünkü doğadan ödünç alınan renk, hareket ve formlar hiçbir nesne ile ilişkide içinde olmamalıdır. Sanatçı doğadan ne kadar ayrılırsa o kadar kendi saf içsel anlatımını ortaya koyar (Kandinsky, 2010, s.125).

Modern soyut sanatçılardan Jawlensky, sanat yapıtının, gördüklerini değil, sanatçının ben dünyasında sahip olduklarını ifade ettiğini belirtmiştir (Tunalı, 2003, s.130). Bu anlayış temelde sanatçının kendini dış dünyaya, dış dünyadan arınarak en saf haliyle kendi iç dünyasındaki objelerle anlatmasını içerir. Söz gelimi soyut sanat, sanatçının iç dünyasında yeni formlar araması ve bulmasıyla ilgilenmektedir. Bu yüzden “soyut sanatın saf gerçekçiliği, objeyi amaç edinen resmin gerçekçiliğinden çok ileridedir ve “Yeni Gerçekçilik” zaman ve oylumun dışında kalır” (Turani, 2010, s.600). Bu bağlamda soyut resim, simgesel formlarla bile ele alınsa doğadan kopmuş, insanın iç dünyasına evrilmiştir.

Buraya kadar ele aldığımız boyut doğrultusunda soyut sanatın, kendine özgü bir felsefesinin ve dünya görüşünün olduğunu görmekteyiz. “Soyut Sanat” kavramının şimdiki anlamına ve ifade ediliş şekline ulaşmasının, Empresyonizmle başladığı öne sürülen soyutlama eyleminin (Antmen, 2012, s.79), zamanla ortaya çıkan sanat akımlarında şekil değiştirerek ve gelişerek devam etmesi sonucu meydana geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Söz gelimi, gerçeklikten ayrılma, uzaklaşma eğilimiyle başlayan soyutlaşma nihayetinde gerçeklikten tamamen kopma ya da ondan hiç esinlenmeme düşüncesini de beraberinde getirmiştir diyebiliriz.

Figürden (nesne ya da gerçeklik) tamamen kopmuşluk ya da Kandinsky'nin söylemiyle “Sanatta Tinsellik” (Kandinsky, 2005) bağlamında; sırasıyla Süprematizm, Konstrüktivizm De Stijl (Neo Plastik Hareket), Abstre Ekspresyonizm (Soyut Dışavurumculuk), Taşizm (Lekecilik), Kinetik Art, Op Art, Pop Art, Minimalizm gibi soyut sanat akımları doğmuştur.

4.3. Soyutlama Kavramı

Latince’de ‘abstrahere’ kelimesine karşılık gelen soyutlamanın, başka bir yere çekmek, algılanan nesne ya da figürden kavramsalı, düşünsel veya duygusal olarak ayırarak, gerçek olan “öz”ü aramaya çabası anlamına gelmektedir (Franek & ark., 1985, s.6-8). Bu tanımlamadan yola çıkıldığında soyutlama; doğadan esinlenilerek dolaylanan nesne ya da figürlerin, kişinin düşünselinden geçip biçimlenerek yeniden anlamlandırılması süreci olarak da yorumlanabilir.

Bir başka anlamı figürün parçalara ayrılması, bozulup yeniden düzenlenmesi, yapı ve formunun değiştirilmesi, ayrıştırılarak çözümlenmesidir. Ancak eylem; sadece biçimin bozularak esere aktarılması değil, bireysel katılımlar doğrultusunda figürün yeni anlamlarla görüntüsünün yeniden tasarlanarak sadeliğe indirgenmesi, özünün vurgulanmasıdır (Atalay, 2007, s.102). Sonuçta ortaya çıkan biçim yine figürün yine ilk baştaki halini çağrıştıracaktır. Dolayısıyla yeniden ortaya koyulan biçimin “Soyut” yerine “Soyutlama” bağlamında düşünülmesi gerekir (Kalkan, 2006, s.4) Gel gelelim bu kopuşla birlikte dışavurum ne kadar profesyonelce olursa sanatçının soyutlama tavrı o kadar güçlü olacaktır.

Soyutlama kapsamında bir indirgenmeden bahsedilse de soyut sanat akımında olduğu gibi somuttan tamamen kopma söz konusu değildir. Bu sadelik, sanatçının algı süzgecinden geçen gerçekliğin, yorumlanışının sonucudur. Öyle ki soyutlama, bu eylemle gerçeğin daha güçlü şekilde ortaya koyulmasını sağlamaktadır (Kalkan, 2006, s.4). Turani’ye göre gerçek doğa biçimlerinden, bilinmeyene ya da tanınmayana doğru giden yeni biçimleme ve renkler soyuttur (Turani, 2015, s.96). Bu bağlamda soyutlama eylemi, görünenin aynen taklit edilmesinden çok daha öte bir eylemdir.

Picasso’ya göre soyutlamayla elde edilen en somut görüntüler bile görüldüğü kadar somut değildir, ama soyut da değildir. Elde edilen görüntü fikrin ta kendisi, bir simge ya da simgeler karmaşığdır (Timuçin, 2013, s.23-24).

Başka bir açıdan soyutlama, bir figürün bireyde uyandırdığı ya da onda önemli kılınan niteliklerinin zihinde ayrıştırılması yani bir nevi özünün bulunması ve farklı bir formda sunulmasını kapsamaktadır (Hale, 1993, s.17). Bunun için dış dünyanın bilgisine ihtiyaç vardır. Hançerlioğlu’na göre soyutlama, dış dünyadan edinilen

bilgiler doğrultusunda yeniden gerçek bir somutluğa ulaşmak ve somut olanın bütünü oluşturarak parçaların birbirleriyle bağlantıları içinde tümünü kavramak üzere kullanılan bir araçtır (Hançerlioğlu, 2015, s.147).

Soyutlama eyleminde, soyut sanatın aksine figür (veya nesne); mekân, konu ya da kavram ile birlikte sanatçının düşünselinde şekillenerek özüne bağlı biçimde resimlere yansır. Bu yüzden biçim ve içerik soyutlamada en önemli faktördür.

Soyutlamanın ilk ne zaman yapıldığına dair düşünceler, bizi tarih öncesi insanın mağara duvarlarındaki stilize edilmiş betimlemelerine götürür. Yapısı gereği doğada yaşamını daha güvende ve hazır sürdürmek isteyen insan, onu tanımak, benimsemek, onunla iletişimini güçlendirmek adına, doğanın kendince tasvirlerini yaptı. O zamanlarda doğada gördükleriyle ve deneyimledikleriyle oluşturduğu bilgi birikimini, algı süzgecinden geçirerek ortaya koyduğu bu betimlemelerle farkında olmadan eşsiz soyutlama gücünü kullandı (Yılmaz, 2013, s.100). Bu eylem onun hem diğer insanlarla hem de doğayla iletişim kurma şekliydi. Zamanla doğadan korkmamayı öğrenen insan ve evren arasındaki dostluk sonucu natüralist sanat ortaya çıkmış (Berk, 1959, s.4), çağ ilerledikçe soyutlama eylemi bilinçli olarak istemli şekilde yapılmıştır.

Resim sanatında 19. Yüzyılda (Empresyonizm) İzlenimcilerle başlayan Soyutlama eğiliminin gelişimi, zaman geçtikçe sanatçıların dış dünyanın gerçekliğinden adım adım kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir akım ya da sanatçıya atfedilemeyen bu kopma, sanatın öz gerçekliğini dış dünyanın gerçekliği yerine koyan, nihayetinde renk, şekil, çizgi ve espas gibi biçimsel öğeleri taban alan sanatçılarla birlikte gerçekleştirilmiştir. 19. yüzyılda soyutlama eğilimlerinin erken örnekleri arasında Claude Monet, Paul Cézanne, William Turner, J.A.M. Whistler'ın eserleri dikkat çekmiştir. Bu eserlerde gerçeklikten tam anlamıyla kopulmamış, mamafih biçimsel arayışlar ve boyasal etkiler ön planda tutulmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde neredeyse her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimseyerek "sanat için sanat" görüşünü benimsemiş, Modernizmin başlıca ifade biçimi olmuştur (Antmen, 2012, s.79-80).

Gelinen bu noktada, gerçekliğe sırtını tamamen dönmeden ve anlatım dilini oluşturmada soyutlamanın gözlemlendiği Avrupa’da gelişip yaygınlaşarak ülkemizde de yerini sağlamlaştıran bu modern sanat akımlarının; Empresyonizm, Neo Empresyonizm, Post Empresyonizm, Sembolizm, Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Hangi akım özelinde olursa olsun bilinçli olarak gerçekleştirilen soyutlama, temelinde her daim düşünme ve yaratıcılığı barındırmalıdır.

4.4. Figüratif Soyutlama

20. yüzyıla gelindiğinde tüm Dünyada gelişen teknoloji, endüstrileşme, kentsel yaşam ve sosyo-ekonomik etkilerle hem kültürel hem de politik-ekonomik faaliyetlerde, köklü bir değişim yaşanmıştır. Âdeta yeni planlı bir düzen kuruluyormuşçasına hızlanan dünya çapındaki iletişim, etkileşim ve ticaret, kapitalizmin etkisindeki modern hayatın doğuşuna imkân sağlamıştır. Modern hayattaki gelişimlerin, özellikle fiziksel manada insan yaşamına sağladığı kolaylıkların olumlu etkileri bir yana, bilinci her geçen gün artan insanın, gelip geçici, anlık ve parçalanmış bir hayata uyum sağlaması, onda olumsuz bir psikoloji yaratmıştır. Modern hayatla birlikte şekillenen sistemin hegemonyası altındaki insanın, yaşanan bilinç düzeyindeki tüketimin artması, yeni düzenin yaşattığı güvensizlik, sosyal sınıf farklılıklarının yol açtığı hayata dair kotalar ile mücadelesi (yüzleşmesi) onu buhrana sürüklemiştir. “Böyle bir doğada insanın yalnızlığı karşısında uzayıp incilmesi, eğilip bükülmesi, renkten renge girmesi, parçalanıp tekrar toparlanması kaçınılmaz olmuştur” (Endirlik, 2006, Özet).

Her daim evrenin ötesini görmeye ve ifade etmeye odaklı sanatçıların böyle bir çevreye kayıtsız kalması olanaksızdır. Yaşadığı buhranlarla içine kapanmayan sanatçının en büyük silahı ise sanattır. 20. yüzyılın getirdiği tüm sorunlarla bambaşka akım ve teknikler ortaya koyarak insanlığa rehberlik etmişlerdir. Yeni bir dünya yaratma arzusu, huzur arayışı ve uyum sağlama dürtüleriyle idealarına tutunarak kendi gerçekliklerini yaratmak bir nevi dünyanın özünü anlatmak adına soyutlamaya başvurmuşlardır.

20. yüzyılla birlikte sanat, aykırı bir söylem olmuş, yaratının her aşamasının sorgulandığı kendini bile değerlendirmeye alan bir yapıya ulaşmıştır (Edgü, 2017, s.19). Soyut bir dünyada soyut değerler sistemiyle yaşayan sanatçı, giderek ampirik gerçeklik dünyası ile olan ilgisini azaltmış, soyutlamaya bağlı bir ifade arayışına başlamıştır (Tunalı, 2003, s.117). Artık yeni bir sanat algısı sahnede yerini almıştır. Böylece değişen sanat algısıyla birlikte ortaya çıkan modern resimsel dil, çoğunlukla soyutlama eğilimini kapsamış ve kısa sürede figüratif resimlerde kendini göstermiştir. Soyutlama eyleminde olan sanatçıların bazıları zamanla dış dünyanın gerçekliğinin ötesinde anlam arayışlarına başlayarak soyut sanat anlayışına yönelmiştir.

Genel kapsamda figüratif resim, dış dünyanın gerçek nesne ve canlılarının sanatçının yorumuyla yeniden ortaya koyulduğu; imge ile dış dünya ile arasında bir ilişkinin kurulabildiği resimdir. Figüratif resimlerde süre gelen zamandır ele alınan betimlemeler, insanın benliğiyle ve dış dünyayla olan frekansı değiştikçe farklılaşmış; kimi zaman sadeleştirme kimi zaman da yeni anlamlar yükleme bağlamında deformasyon, parçalama, renk, şekil veya çizgi ile ifade etme eylemleri sanatta soyutlama kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır diyebiliriz. Bunun yanı sıra non-figüratif bir anlayışla ele alınmış eserlerde; izleyici, imge ile gerçeklik arasında bir ilişki kurarak, figüratifi algılıyorsa bu da bir figüratif resimdir (Erdok, 1977, s.9).

Bu doğrultuda da bir insan ya da canlı varlığın soyutlanması ya da soyut anlayış ile ele alınmış bile olsa figürasyonun tekrar gerçeğe yaklaşarak kendini ortaya çıkarması; “Figüratif Soyutlama” kapsamında değerlendirilebilir.

Bununla birlikte bireysel ve toplumsal kimlikleri görsel olarak ortaya koymada, en iyi anlatım aracı olan insan bedeni (Papila, 2007, s.177), özellikle 20. yüzyılın çoğunluklu abstrelerini oluşturmuştur.

Yeni dünyada soyutlama içerisinde yeniden şekillenen insan figürü, bazen bir renk bazen bir form bazen de sanatçının tinsel süzgecinden geçerek deformasyona uğratılmış metamorfik bir biçim olmuştur. Sanatçının içinde yaşadığı hayatı ve onda bıraktığı izleri, en iyi şekilde ifade edebileceği resimsel dillerden biri olan “Figüratif Soyutlama”; doğaya özgü tasvirlerden kavramsallığı yansıtan gerçekliğe doğru giden yolda bir devrim yaratmıştır.

4.5. Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Anlayışlar

16. yüzyıl Türk resminde gravür çalışmalarının kapsamını genel olarak seyahatnameler, şehir manzaraları, topografik şehir görüntüleri ve Osmanlı kültürünün tanınmasına yönelik çalışmalar oluşturmuştur. Ortaçağın sonlarına doğru ise tanınan yeni tekniklerle gravür baskılar, pratik beklentilere cevap vermiş, sanat dışı alanlarda kullanılmaya devam etmiştir.

Baskı resim, imgenin çoğaltılması ihtiyacını karşılayabilen tek yöntem olması sebebiyle kitap, yazı süslemesi, harita çizimi ve askeri okullarda talimat yönergelerini içeren yazınlar gibi yayın alanlarında kullanılmıştır. Bu gibi nedenlerle baskiresim kapsamında gravürün de 1900'lü yılların başlarına kadar kullanımı sanatsal kaygı taşımamıştır. İbrahim Müteferrika'nın 18. yüzyılın başlarında bastığı Cihannüma ve Tarih-i Hindi Garbi kitaplarında, metal kalıplara hazırladığı harita ve görselleri gravür tekniğiyle basarak yaptığı resimlemeler ilk örneklerindedir. Takip eden zamanlarda da benzer şekillerde kitap resimleme örnekleri görülmüştür. Ancak resimlemeler son derece basit, İslam etkisiyle oldukça estetikten uzak ve sanattan ziyade toplumsal yaşam ihtiyaçlarına yönelik illüstrasyonlar olmuşlardır (Esmer, 2011). 19. yüzyıla kadar İslam etkisiyle yapılan resimlerde figür yoktu ancak portre çalışmaları yapılmaktaydı. Figür bağlamında değerlendirilebilecek bu portre çalışmalarının gravür resimde de figürücü eğilimlerin oluşmasına imkân tanıdığını söylemek yerinde olacaktır.

Zira Müteferrika'dan sonra, ilerleyen dönemlerde özellikle askeriyede litografi atölyelerinin açılmaya başlamasıyla harita ve eğitim amaçlı basılan materyallerde ve çoğaltılan halk resimlerinde insan bedeninin tasvirleri yer almıştır. Ayrıca el yazması kitaplarda minyatür dönemi kapanarak, taş baskılarla basılarak Köroğlu, Ferhat ile Şirin gibi hikâyeler basılmıştır. Minyatür geleneğine eklenilebilecek figür betimlemelerini de içeren bu resimler, Türk baskı resmin öncülerinden sayıldı (Ashier ve Özsezgin, 1989, s.155; Akalan, 2000, s.97).

19. yüzyıla gelindiğinde Sanayi-i Nefise mektebinde Hakkaklık bölümünde yapılan gravür çalışmalarında, figür betimlemeleri tekniğin daha çok başlarında olunması sebebiyle daha sade, çizgisel ve gözleme dayalı olsa da, İslam sanatına özgü

figürsel ifadelerin etkisini kaybetmeye başladığı söylenebilir. 20. yüzyıl başlarında ise Hoca Ali Rıza, yaptığı karakalem desenleri, yol göstermesi için çoğaltarak öğrencilerine dağıtmış, amacı farklı olsa da baskının çoğaltma özelliğiyle sanatsal nitelikli baskılar yapmıştır. “Hoca Ali Rıza’nın resim anlayışına paralel olarak, figürün detaycı ve natüralist bir yaklaşımla ele alındığı bu desenlerin, derin bir gözlem inceliği içermesi, öğrenciler için öğretici çalışmalar olmasının ötesinde sanatsal yaratı nitelikleri güçlü özgün baskiresim çalışmaları olduğunu da göstermektedir” (Esmer, 2011).

Cumhuriyet’in ilanı ile toplumda değişen kültürel algı ve batıya artan ilginin ülkemiz sanatına daha çok yansıtılmaya başlanması bu durumu hızlandırmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi’nin açılmasıyla da Türkiye’de özgün baskı resimler oluşturulmaya başlanmıştır (Akan, 2000, s.110). Akademiye çalışılan gravürlerde, figür betimlemeleri, gözleme dayalı çizgisel yapıda da olsa estetik kaygı ile oluşturulmuştur. Bunun yanı sıra Lévy’nin akademiye kurduğu gravür ve taş baskı atölyeleri Türk özgün baskı sanatına soyut eğilimler kazandırmıştır (Ayan, 2007, s.35).

Sonraki dönemlerde gravürün tekniksel bazlı kullanımına aşinalık ve sanatsal nitelikli eser üretimi, Gazi Eğitim Enstitüsü’ndeki gayretli çalışmalar ile yurt dışında eğitim görme olanağı bulan sanatçılarla artmaya başlamıştır (Esmer, 2011). Bu bağlamda ülkemizde resimle birlikte gravürün teknik yönünden gelişmesinde, Avrupa’da eğitim alarak dönen sanatçıların büyük katkısı olmuştur diyebiliriz. Yurtdışı eğitimleri ile yeni sanat anlayışlarının ve tekniklerin kapısının açılması Türk resminin çağdaşlaşma yönündekini adımlarını da hızlandırırken gravür resminde figüre yaklaşımı etkilemiş, insan bedeninin resimlerdeki betimleri giderek değişmiştir.

Açılan bu akademilerde gravür resme karşı artan ilgi ve gelişmesine yönelik çabalar, temellenerek 20. yüzyılın sonlarına doğru evrilmiştir. Bu süreçte bir yandan batıda ortaya çıkan sanat akımları, yurdumuzda git gide resimlerde etkilerini göstermiş dolayısıyla gravür baskı çalışmalarında da karşılığını bulmuştur. Yeni sanat akımlarının baskı resimlerde yarattığı dönüşümler modern sanat kaygılarını da beraberinde getirmiştir. Bunlardan biri olan “Figürün Temsili” konusu, her sanatçı

figürün betimlenmesinde kendine özgü bir tarz yaratana kadar resimle birlikte gravür sanatının da gündemini bir süre meşgul etmiştir.

1930-60 tarihleri arasındaki gravürlerde baskı atölyelerinin tekniksel olarak yetersiz kalması sebebiyle komplike süreçlere yönelik estetik arayışlar görülmemiştir. Bu tarihler arasında yapılan çalışmaların bazılarında, desen algısı etrafında şekillenen çizgisel ve lekesele formlardan soyutlamalara yer verilmiştir (Esmer, 2011). O dönemki eserleri göz önüne alındığında bu yıllar arasında insan figürü gravür çalışmaları yapan sanatçılar; Turgut Zaim, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Leopold Lévy, Avni Arbaş, Malik Aksel, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Neşet Günel, Aliye Berger, Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur.

Bu dönemde Lévy'nin portre ve nü çalışmaları, Turgut Zaim, Cemal Tollu, Malik Aksel'in ise Kübizm uzantılı figür betimlemeleri baskiresme taşıdığı görülmektedir. Sabri Berkel ve Ferruh Başağa daha sonraları eserlerinde Soyut Dışavurumcu bir tarza kadar yarı figüratif betimlemelerle eser üretmiş, resim çalışmalarını Dışavurumcu bir tavırla devam ettiren Avni Arbaş, Neşet Günel ve Nuri İyem ise gravürlerinde hafif deformasyona başvurmuşlardır.



Görsel 10. Avni Arbaş, Portre, Gravür, 1939



Görsel 11. Neşet Günel, Bir Portre III

Aliye Berger'in ise bu dönemlerde Dışavurumcu ve fantastik gerçekçi tarzda ele aldığı eserlerinde lirik anlatımcı bir tarz vardır. Bunun yanı sıra bu dönemlerde soyutlama bağlamında ele aldığı figür betimleri, 1970'lerden sonra renkli ve soyut bir tarzda devam etmiştir. **(Görsel 13)** Lirik-soyut bir anlatıma ulaşana kadarki dönemlere ait pentür resimlerini daha çok Fovizm ve Dışavurumculuk ile ilişkilendirebileceğimiz Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun ise o dönemki gravürlerinde de figür deformasyonları yer almaktadır. **(Görsel 12)**



Görsel 12. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Portre, Gravür

O dönemlerde resim sanatına göre daha yeni olduğundan gravür tekniklerine olan hâkimiyetin daha az olması dolayısıyla birçok sanatçının boya resimlerinde yakaladığı kendine özgü soyutlama etkileri, gravür resimlere tam olarak yansıtılamıyor olabilir. Ancak zamanla çoğalan tekniksel çeşitliliğin ve artan hâkimiyetin bu sınırı ortadan kaldırdığını belirtmek yerinde olacaktır. Söz gelimi; gravüre dair gelişimlerin giderek çoğalmasıyla gravürün, estetik anlayışa hizmet eden, figüratif bağlamda yapılan çalışmalara değer katacak kendine has bir dili oluşmuştur.



Görsel 13. Aliye Berger, İsimsiz,
29x21 cm, Metal Gravür, 1957



Görsel 14. Turgut Zaim,
Hamur Açan Kadın, 23 x 24 cm, Gravür

1960'lerden sonra İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda açılan donanımlı gravür atölyesi sanatçılara, batıda öğrendiklerini ülkemizde de rahatça uygulayabilme imkânı yaratırken, figüratif soyutlama kapsamında çalışan sanatçılara da kendilerini daha iyi ifade edebilecekleri bir ortam sağlamıştır. Bu dönemlerde giderek artan teknik ve sanatsal nitelik donanımlarıyla birlikte sanatçının figüratif resme karşı değişen bakış açısı, profesyonel bir dille gravürlerine yansımaya başlamıştır. Ayrıca 1970'li yılların ardından gravürde pek çok sanatçı kendi özgün figüratif dilini yaratmış bunu yaparken bir yandan da tekniğin inceliklerini keşfetmiştir. Bu dönemlerde Süleyman Saim Tekcan, Özer Kabaş, Asım İşler, Alaattin Aksoy, Fevzi Karakoç, Hasan Pekmezci, Mustafa Aslıer, Hayati Misman, Kadri Özayten ve Ergin İnan baskılarında figüratif çalışmalara yönelik eserler üretmiş, yorum imkânlarını genişletmişlerdir (Şen-Akkaş, 2017, s.29). Sanatçıların yorum imkânlarının gelişmesi figür içeren resimlerin soyutlama bağlamında çalışılması hususunda etkili olmuştur.

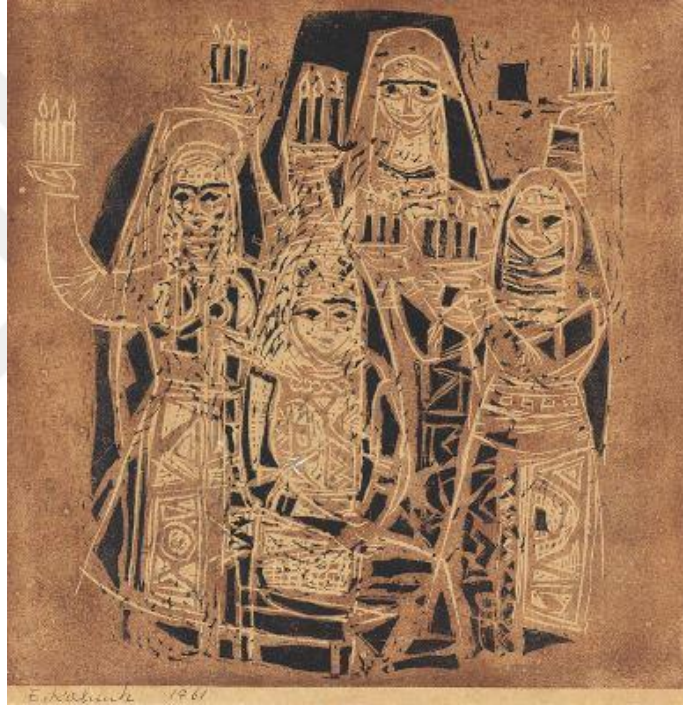
Baskı resmin en verimli olduğu yıllar 1970'lerken, özellikle ifadede en güçlü olduğu yıllar ise 1980 sonrası olmuştur. Bu dönemlerde toplumsal, siyasal ve kültürel alanlardaki dönüşümlerle yeniden şekillenen yaşam anlamı ve algısı, sanat dünyasını da biçimlendirmiştir. “Gerek sanatın anlamına ve ne olduğuna dair sorgulamalar, gerek sergileme şekline, gerekse piyasa koşulları ile ilişkilerine dair sorgulamalar ve yeni öneriler, kuşku yok ki bu süreci yepyeni bir döneme dönüştürerek, baskı resmin yeniden var olmasını sağlamıştır” (Esmer, 2011).

1960'lı yıllardan itibaren başlayan yeni figürasyon eğilimleriyle, soyut non-figüratif resim çalışmalarına figüratif yön veren birçok sanatçı da olmuştur. 1950'lerde başlayan bu yeni anlayışlar, 1980'lerdeki çalışmalar için temel oluşturmuştur. Bu yaklaşımların yanı sıra doğa gözlemine dayalı lirik yaklaşımlar da 1960'lardan sonra gelişim dönemine girmiştir. Ayrıca figüratif resimde içeriğe önem veren bireysel üslup çeşitliliği artmaya devam etmiştir (Tansuğ, 2008, s.269).

1980'li yıllardan itibaren baskiresim anlatım dili olarak geleneksel kalıplarını esnetmiş; numaralandırma, çerçeveyle sergilenme, boyutlandırma, yalnızca kâğıt üzerine baskı gibi bir kaç özelliğin dışına çıkmıştır. Gelenekselden bu tarz kopuşlar, baskiresmin yeni ifade arayışlarındaki özgürlüğünden kaynaklanmıştır. Yakın çağ gravür sanatçılarının, teknolojinin her sunduğu tekniğe karşı hızlı adaptasyonu ve kendini yenileme yönelimleriyle, ya teknikleri kendi ifade biçimlerine uygun hale getirip yeni anlam ve biçimlemeler elde ederek ya da tekniklerin doğrudan veya rastlantısal ifade gücünden faydalanarak yepyeni figüratif soyutlamalar ortaya çıkarmışlardır.

Turgut Zaim, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Leopold Lévy, Avni Arbaş, Malik Aksel, Nuri İyem, Ferruh Başağa, Neşet Günal, Aliye Berger, Bedri Rahmi Eyüboğlu'na ek olarak eserleri göz önüne alındığında 20. yüzyıl itibariyle insan bedeninin soyutlanmış ya da soyut biçimlerde ele alındığı gravür eser üreten çağdaş Türk sanatçılar; Adnan Turani, Aydın Ayan, Nuri Abaç, Gündüz Gölönü, Fethi Kayaalp, Fevzi Tüfekçi, Süleyman Saim Tekcan, Asım İşler, Özer Kabaş, Gülseren Südor, Emin Koç, Fevzi Karakoç, Alaattin Aksoy, Mustafa Aslıer, Hayati Misman, Kadri Özayten, Ergin İnan, Mürşide İçmeli, Ercüment Kalmık, Mustafa Pilevneli, Fatih Mika, İlhami Ercivan, Mehmet Güler, İhsan Çakıcı, Mustafa Ayaz, Ahmet Aydın Kaptan, Cihat Burak, Orhan Peker, Ali İsmail Türemen, Sema Ilgaz Temel, Erol Deneç, Mustafa Küçüköner, Mahmut Durmuş, Gülbin Koçak, Belgin Onar Durmaz, Utku Varlık, Basri Erdem, Lütfü Kaplanoğlu, Yunus Güneş, Gülseren Kayalı, Yusuf Demirtaş, Hasip Pektaş, Sabiha Erengönül, Teoman Südor, Umur Germeç, Mehmet Güleriyüz, Faruk Cimok ve Yusuf Ziya Aygen olarak tespit edilmiştir.

Boya resimlerinde lirik figüratif ve non-figüratif bir anlatım tarzı benimsemiş olan hem sanatçı hem de sanat tarihçisi **Ercüment Kalmık**'ın (1908-1971), insan figürü içeren gravürlerini incelediğimizde, keskin olmayan geometrik yapıların resimsel düzeni ve yorumsal soyutlamalarla ortaya koyulmuş dışavurumcu bir anlatım gözlemlenmektedir. Bu çalışmalarda çizgi, renk, leke ve tekstür hep birlikte zengin bir kompozisyon kurgusu oluşturmakta, Anadolu kadının yansıması olan deforme figürler, soyutlaşmış mekânlarla kaynaşarak adeta parça-bütün ilişkisi içerisinde ele alınmaktadır. (Görsel 15)

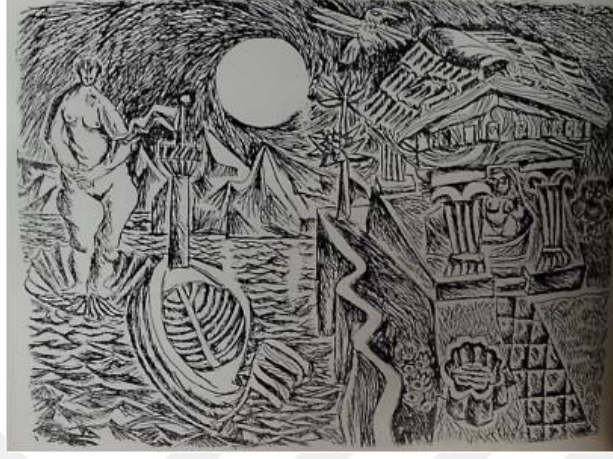


Görsel 15. Ercüment Kalmık, Çayda Çıra, 25x25 cm, Gravür, 1961

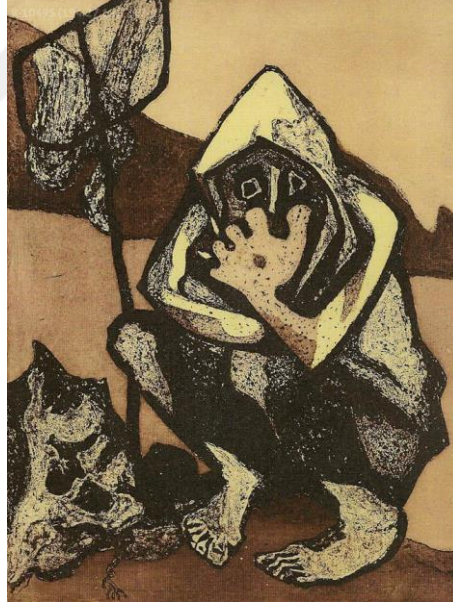
Çağdaş Türk resminde Naif sanatçılardan sayılan **Cihat Burak** (1915-1994), gravürlerine fantastik gerçekçi kurgudaki konularını çizgisel bir tarzla titizlikle işlemiştir. Dışavurumcu anlayışın ön plana çıktığı gravür eserlerinde deformasyona bağlı figüratif soyutlamalar mevcuttur. Eserlerinde kendi hikâyelerinden yola çıkan sanatçı bunun yanı sıra çevresinde gördüğü olaylardan, mitolojiden ve duygularından yansımaları eserlerine taşımaktadır. (Görsel 16)

Fethi Kayaalp (1923-), desen çizimindeki ustalığını gravür eserlerine başarılı bir şekilde yansıtmakta gravürlerinin genel konusunu oluşturan balık ve balıkçı

temasını farklı bir duyarlılıkla eserlerine yansıtmaktadır. Gravürlerinde yalın bir geometrik kurgu ile lirik anlatım bir arada gözlemlenmektedir. (Görsel 26)



Görsel 16. Cihat Burak, Venüs'ün Doğuşu, Metal Baskı, 1963



Görsel 17. Fethi Kayaalp, Dinamit Balıkçısı, 64 x 79 cm, Şekerli Çini ve Aquatinta, 1974, Kayaalp Aile Koleksiyonu

Çağdaş Türk resminin soyut eğilimli lirik eser üreten sanatçılarından **Adnan Turani'nin (1925-2016)**, figüratif boya resimlerinde açık-koyu kontrastının ön planda olduğu dışavurumcu bir tavır gözlenirken, non-figüratif eserlerinde renk, leke, çizgi ve ritimle figürasyonu ortaya çıkardığı görülmektedir. Figüratif gravür eserlerinde ise

dışavurumcu bir anlayış görülmekte lirik soyutlamacı bir tavır gözlemlenmektedir.
(Görsel 18)



Görsel 18. Adnan Turani, İsimsiz,
24x33 cm, Gravür



Görsel 19. Nuri Abaç, Balıkçılar,
21x27 cm, Gravür, 1987

Fantastik gerçekçi sanatçılardan **Nuri Abaç (1926-2008)**, gündelik hayattan görüntüleri ve Anadolu'ya özgü söylenceleri konu edinmiş, 1975'e kadar sembolik obje ve figürlerle fantastik yorumlamalarla çalışmıştır. Daha sonra gravürlerinde de gözlenen "Hacivat ve Karagöz" tasvirlerindeki bir biçim anlayışıyla devam etmiş, perspektiften bilinçli olarak kaçtığı bir kurguda devam etmiştir. **(Görsel 19)**

Mustafa Asher (1926-2015), yalın geometrik düzenlemeleriyle dikkat çekmektedir. Organik bir yapı olan insan bedenini inorganik çizgilerle keskin geometrik bir düzende betimleyerek figürü kendi doğal ortamından soyutlar ve simgesel bir anlatım yaratır (Tosun, 2008, s.37,38). Konularını Anadolu insanı ve yöresel yaşantılardan oluşturan sanatçının kompozisyonlarının ana eksenini simgeci figürler oluşturur. Ana figürlerde anıtsal bir etki vardır figüratif istiflemeler ise kompozisyonu güçlendirmektedir. **(Görsel 60), (Görsel 61), (Görsel 62)**

Orhan Peker (1927-1978), gravürlerinde lekeci ve geometrik denilebilecek düzeyde ekspresif bir figürasyonla çalışmıştır. Eserlerinin temel konusunun Anadolu insanı olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçının eserlerinde hem insan hem de hayvan figürlerine yer verilmekte figürler mekânla birlikte soyutlanmaktadır. **(Görsel 20)**



Görsel 20. Orhan Peker, Balık ve Kadın, 34x50 cm, Gravür

Biçimci kurgucu bir sanatçı olan **Mürşide İcmeli (1930-2014)**, gravür çalışmalarında; kompozisyonlarının genel düzeninde tam geometrik, biçimlerde hem nesnel hem geometrik karışımı, simgeci denilebilecek bir anlatım oluşturmuştur (Aslıer ve Özsezgin, 1989, s.173). Figüratif istifler ile geometrik biçimler birbirini tamamlayan öğelerdir. Figüratif istifi oluşturan insan figürleri hemen hemen aynı özelliktedir. (**Görsel 63**), (**Görsel 64**), (**Görsel 65**)



Görsel 21. Gündüz Gölönü, Pipe Dance, 33x26 cm, Renkli Gravür, 1974



Görsel 22. Gündüz Gölönü, Organic Geometric 53,5x78 cm, Çukur Baskı, 2006

Gravürlerinde geometrik biçimli kompozisyon ile lirik bir anlatımın bir arada görüldüğü diğer bir sanatçı **Gündüz Gölönü (1937-2015)**, farklı dönemlerinde hem soyut hem figüratif yaklaşımlarda eserler üretmiştir. Kimi soyuta ulaşan geometrik

kurgulu gravürlerinde Türk minyatür resim geleneğini çağdaş bir düzeye taşımış, figüratif biçimleri ikinci planda bırakmıştır. (Görsel 21), (Görsel 22)

Türk resminde lirik çalışmalarıyla ön plana çıkan **Mustafa Ayaz'ın (1938-)** bu lirik soyutlamacı tavrı ve yarattığı düşsel atmosferi, gravür eserlerine de taşıdığı görülmektedir. Özel olarak kurguladığı fantastik mekânlara yerleştirdiği resimlerinin genel imgesini oluşturan kadın figürleriyle, eserlerinde kavramsal temalar yaratarak tam bir dışavurumcu tavır sergilemektedir. Gravür çalışmalarında yer alan figür yorumlamaları güçlü bir çizgi ile aktarılmıştır. (Görsel 23)

Fantastik gerçekçi bir yaklaşımla gravür eserler üretmiş olan **Özer Kabaş'ın (1938-1998)** figüratif ve figüratif istif ile oluşturduğu kompozisyonlarında, dışavurumcu bir anlatımı benimsediği görülmektedir. Desenci tavrın ön plana çıktığı gravürlerinde deformasyona dayalı bir soyutlama söz konusudur. (Görsel 24)



Görsel 23. Mustafa Ayaz, İsimsiz, 48x34 cm,
Gravür, 2014



Görsel 24. Özer Kabaş, Figürlü Kompozisyon,
36x28 cm, Gravür, 1982

Toplumsal Gerçekçi eser üreten sanatçılardan bir diğeri olan **Mehmet Güleryüz'ün (1938-)** eserleri kara mizah içermekte, dışavurumcu bir anlatımla yansıtılmaktadır. Genel olarak temasını insan figürünün oluşturduğu kompozisyonlarında toplumsal eleştiriler, simgesel ve fantastik ifadelerle sağlam bir desen anlayışıyla ele alınmaktadır. Gravürleri ve resimleri benzerlik gösteren sanatçı,

figürlerini deformasyona uğratarak yüzlerine eleştirel yapıdaki anlatımını destekleyecek şekilde ifade vermiştir. **(Görsel 25)**



Görsel 25. Mehmet Gülyüz, İsimli, 50x70 cm, Gravür, 1990

Soyut kaligrafik öğeler ve Anadolu motifleri ile at bazen de insan figürünü birleştirerek geleneksel çağdaş bir anlatıma dönüştüren **Süleyman Saim Tekcan (1940-)**, geometrik bir düzende figüratif soyutlamalar yapmaktadır. Eserlerinde Türk süsleme sanatıyla benzerlik gösteren yansımalar bulunmaktadır. Anadolu uygarlıklarına ait motifler, yaşadığı çevreden insan figürleri, at ve kaligrafik öğelerle tekniğin sunduğu saydamlık ve katman sayesinde kompozisyonları farklı bir soyut kurguya dönüşmüştür. **(Görsel 26)**

Gravürlerinde Anadolu'ya ait Tanrı ve Tanrıça gibi mitolojik kahramanlarla mistik bir anlatım oluşturan **Mustafa Pilevneli (1941-)**, illüstratif bezemeci bir üslup benimsemiştir. Genel olarak resimlerinde olduğu gibi gravürlerinde de minyatür resim sanatının kompozisyon etkileri gözlemlenmektedir. Eserlerini dışavurumcu olarak değerlendirebileceğimiz sanatçının figür yorumları deforme biçimdedir. **(Görsel 66), (Görsel 67), (Görsel 68)**



Görsel 26. Süleyman Saim Tekcan, İsimsiz, 124x60 cm, Gravür, 2010

Fantastik Gerçekçi eğilimin öncülerinden **Erol Deneç'in (1941-)** gravürlerinde güçlü bir desen ile zengin doku ve biçim özelliği ön plana çıkmaktadır. Sanatçının gravürlerinin genellikle mitolojik kahramanlar ve burçlar gibi fantastik konulardan oluştuğu görülmektedir. Dışavurumcu tarzda ele aldığı eserlerinde fantastik figürler abartılı biçimlerde betimlenmiştir. (**Görsel 27**)

Hem boya hem gravür resimlerinde soyut ve çizgisel bir tarzdan hareket eden **Asım İşler (1941-)**; farklı tekniksel olanaklarla eserlerinde bir form ve renk dengesi yaratmıştır (Sarıkartal, 2007, s.154). Siyah-beyaz ve renkli gravürlerinde kompozisyonunu kalıbı oluşturma aşamasında ortaya koyan sanatçı, soyut anlatımcı bu üslupla figüratif endişeden uzakta çalışmakla birlikte bazı çalışmalarında figürasyonu ortaya çıkaran betimlemelerde bulunmaktadır. (**Görsel 69**), (**Görsel 70**), (**Görsel 71**)



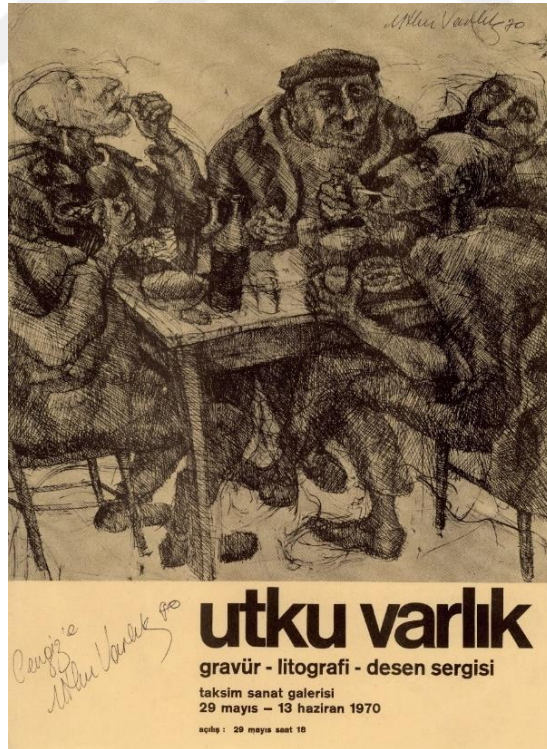
Görsel 27. Erol Deneç, Anne ve Çocuğu, 32x26 cm, Gravür, 2005

Eserlerinde gerçeküstü öğelere rastlanılan fantastik gerçekçi sanatçılardan **Sabiha Erengönül'ün (1941-1982)** gravür çalışmaları; ölüm korkusu gibi insanın soyut iç dünyasının dışavurumcu bir anlatımla aktarılmış yansımalarıdır. Kimi kurgularında yaşanmış Türk Halk öykülerinden esinlenmiş, kimi çalışmalarında da kozmolojik öğelerden yararlanmışır. Gravürlerindeki figürlerin stilize edilerek betimlendiği gözlemlenmektedir. (**Görsel 28**)

Boya resimlerinde gerçeküstü bir anlatıma yönelen **Utku Varlık (1942-);** gravürlerinde de fantastik kurgularla eserler üretmiş, figürlerini dışavurumcu bir anlatımla betimlemiştir. Gravürlerinde toplumsal konulardan yola çıkan sanatçının **Görsel 29'**daki çalışmasında desenci bir tavır gözlemlenmektedir.

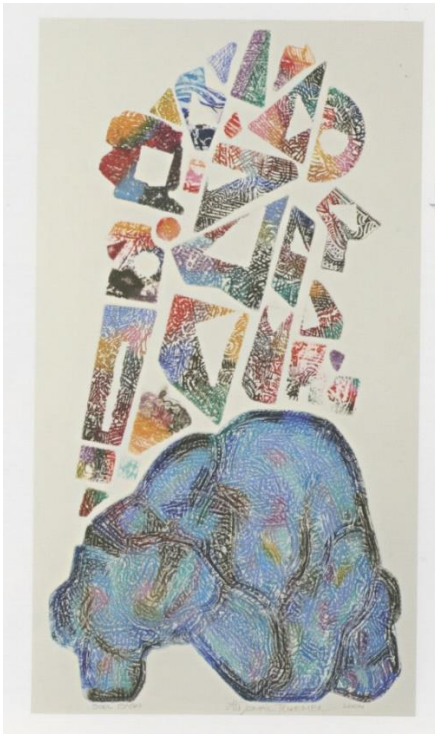


Görsel 28. Sabiha Erenönül, Zodiac Düşü, 29x29 cm, Gravür, 1978

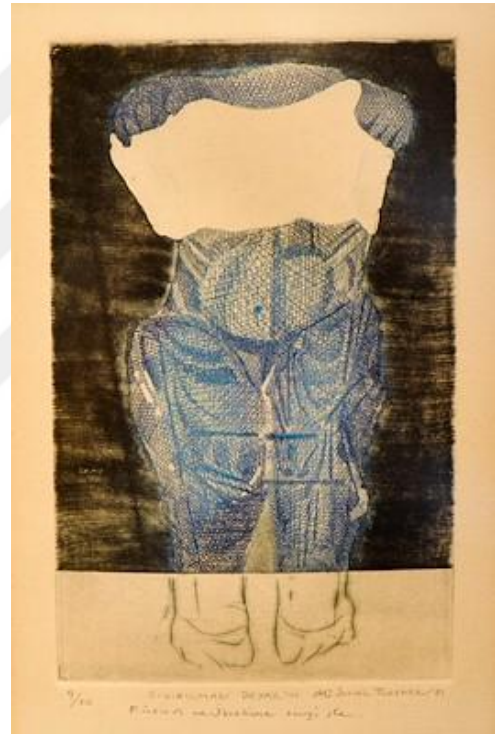


Görsel 29. Utku Varlık, İsimsiz, Gravür

Ali İsmail Türemen (1942-), genellikle mavi rengin hâkim olduğu, deforme edilmiş figürlere yer verdiği eserlerinde; bazen mitolojik çağrışımları da hissettiren soyutlaşmış imgeler, bazen de iri, boğumlu, cüsseli ve hacimsel kitle oluşumlarına neden olan mavi figürasyonlar ortaya koymaktadır (Ersoy, 1998, s. 110). Resimlerini Yeni Dışavurumculuk anlayışında değerlendirebileceğimiz Türemen'in gravürlerinde de aynı iri, boğumlu figürlere rastlanmakta biçim ve doku ikilemi gözlemlenmektedir. **(Görsel 30), (Görsel 31)**

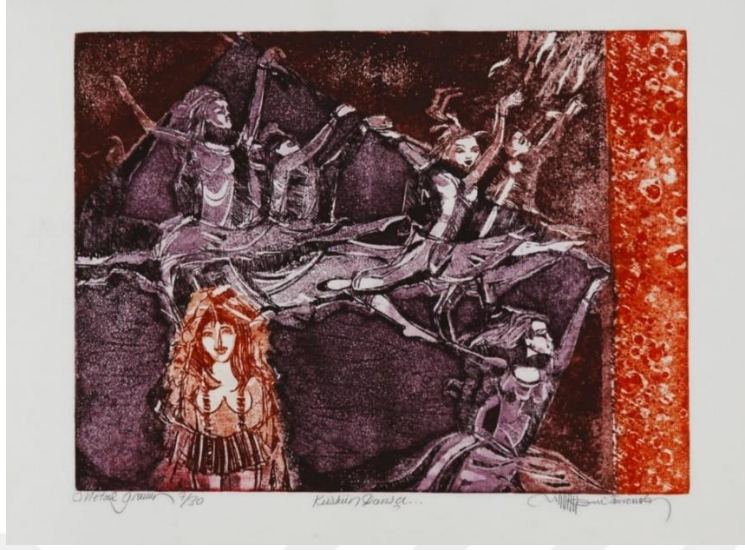


Görsel 30. Ali İsmail Türemen, İsimli, 80x50 cm, Gravür, 2004



Görsel 31. Ali İsmail Türemen, Figürlü Kompozisyon, 26x24 cm, Gravür, 1981

Boya resim ve gravürlerinde gerçeküstü bir anlatımın görüldüğü **İlhami Ercivan (1942-)**, geometrik renk ve şekil düzenlemeleriyle kurduğu kompozisyonlarında genel olarak soyutlanmış kuş figürleri ve istifleriyle bir armoni oluşturmuştur. Sanatçının insan figürü içeren gravürlerini dışavurumcu bir tarzla biçimlendirdiği görülmektedir. **(Görsel 32)**



Görsel 32. İlhami Ercivan, Küskün Dansçı, 50x37 cm, Gravür, 1998

Resimlerinin konusunun çoğunlukla insan olduğu ve boya ile gravür resimlerinde figüratif bir yaklaşımla çalışan **Alaettin Aksoy (1942-)**, insana dair içsel duyguları fantastik bir kurguda yansıtmaktadır. Resimlerinde olduğu gibi gravürlerinde ele aldığı figürler, tanımlanamayan soyut bir zaman ve mekân içinde öznelleşmektedir. Eserlerinde dışavurumcu bir anlatımla betimlenen bu figürler, abartı ve deformasyonla bir ifade bulmaktadır. (**Görsel 33**)



Görsel 33. Alaettin Aksoy, İsimsiz, Gravür, 1999

Gravürlerini, böcek çizimleri, yusufçuklar, kaligrafik kolajlar ve anatomik insan bedeni etütlerinin bazen tekli, bazen çiftli bazen de 3 lü kullanarak kompoze eden **Ergin İnan (1943-)**, fantastik gerçekçi bir anlatım sergilemektedir. Bu tarz çalışmalarıyla dış dünyadan aldığı bilgileri kendi düş âleminden görsele yansıtarak simgeleştirmektedir. Gravürlerini dışavurumcu bir anlayışta nitelendirebileceğimiz sanatçının yağlı boya kompozisyon kurguları daha soyut bir düzendedir. (**Görsel 72**), (**Görsel 73**), (**Görsel 74**)

Anadolu hikâye ve mitlerinden etkilenerek eserlerine yön veren **Teoman Südor (1943-)**, toplumsal yaşantıdan edindiği nesnelere kendine özgü dışavurumcu bir dil yaratmıştır. Gravür çalışmalarında fantastik gerçekçi kurgulara rastladığımız sanatçı, bu çalışmalarında çizgiselliği ve simgesel ifadeleri ön plana çıkarmıştır. Bazı gravürlerinde geometrik parçalı alanlar ve simgesel formlar yaratarak anlatımını güçlendirmiştir. (**Görsel 34**)



Görsel 34. Teoman Südor, Koro, Gravür

İlk dönem resimlerini toplumsal gerçekçi ve dışavurumcu tarzda değerlendirebileceğimiz **Ahmet Aydın Kaptan (1943-)**, giderek soyutlaşan parçalı bir kompozisyon yapısına yönelmiştir. Daha kavramsal bir anlatıma dönüşen son dönem gravür çalışmalarında yaşadığı yöreye ait balık, balıkçı, kayık, martı gibi öğeleri

soyutlayarak yapısalcı ve modern bir Dışavurumla ortaya koymaktadır. Bazı gravürlerinde parçalı kısımlar ayrı ayrı kompoze edilmiş geometrik formlardan oluşmaktadır. Bazılarında ise figüratif istiflere yer verilmiştir. (Görsel 35), (Görsel 36)



Görsel 35. Ahmet Aydın Kaptan,
Ağ Tamircisi, Gravür, 2005



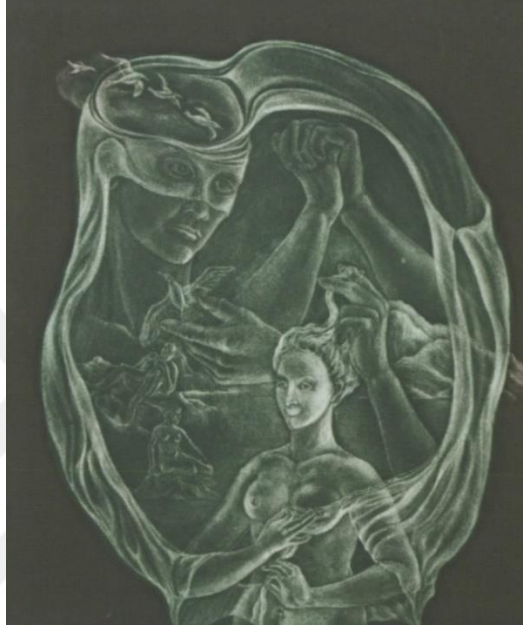
Görsel 36. Ahmet Aydın Kaptan,
Yitikler, Gravür

Kurgu aşamasında ve yorumda lirik bir anlayış sergileyen **Mehmet Güler'in (1944-)** baskı resimlerinde Anadolu'ya ait insan ve yaşantısı; Dışavurumcu bir anlayışla ortaya koyulmaktadır. Simgeselleşen nesnel öğelerle kurguladığı modernist yapıdaki bu kompozisyonlarında çizgisel, dokusal ve lekesele etkiler gözlemlenmektedir. Daha çok ağaç baskı ile çalışan sanatçının metal gravürleri de mevcuttur. (Görsel 37)



Görsel 37. Mehmet Güler, İsimli, 37x50 cm, Gravür, 1976

Baskı resimlerinde fantastik gerçekçi bir anlatıma sahip olan **Gülseren Südor (1945-)**, kimi eserlerinde gerçeküstü boyutlara ulaşacak seviyede dışavurumcu tavrını değiştirmiştir. Gravür çalışmalarında genellikle kadın figürüne rastladığımız sanatçının deformasyonları yok denecek kadar azdır. Anlatımını daha çok kurguladığı fantastik sahnelerle güçlü bir hale getirmektedir. (**Görsel 38**)

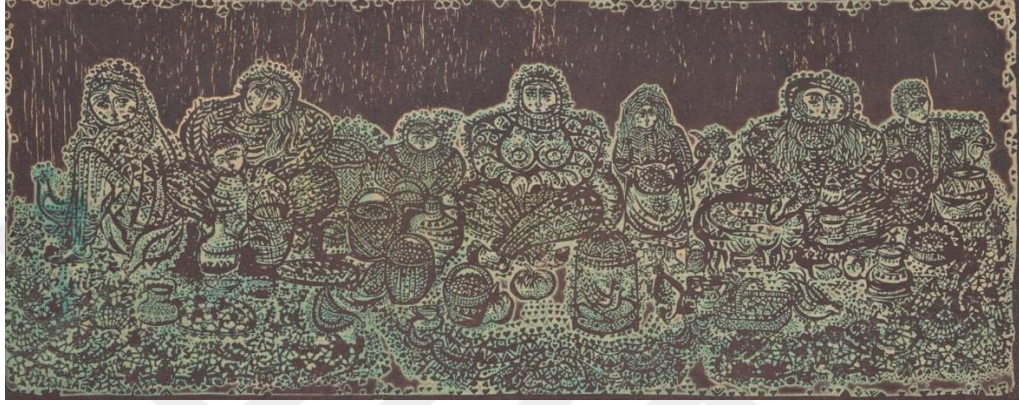


Görsel 38. Gülseren Südor, İsimsiz, 70x50 cm, Gravür, 1997

Çalışmalarını lirik dışavurumcu bir tarz olarak yorumlayabileceğimiz **Hayati Misman (1945-)**, özellikle gravür çalışmalarında güçlü çizgisi ve desenci tavrıyla ön plana çıkmaktadır. Gravürlerinin temasını kadın imgeleri oluşturmaktadır. Eserlerinde, deforme biçimde betimlediği bu figürleri geometrik formlar içerisinde dengeli şekilde kompoze ettiği gözlemlenmektedir. Mustafa Aslıer'in çalışmalarında olduğu gibi bazı gravürlerinde ana figüratif dengeleyen diğer küçük figüratifler kompozisyonlarının parçasını oluşturmaktadır. (**Görsel 75**), (**Görsel 76**), (**Görsel 77**)

Resimlerinde insanı tema alan **Kadri Özyayten (1947-)**, insanoğlunun gizemlerini ve varlığını irdelemektedir. Gravür çalışmalarının yanında serigrafî çalışmaları da yapan sanatçının serigrafîlerinde yer verdiği insan başları lekese olarak betimlenmekte ve figürlerin üzerinden geçen insanın gizemine bir gönderme sayılabilecek sistemli ya da gelişmiş güzel şeritler yer almaktadır. Gravür çalışmalarını

dışavurumcu bir anlatım olarak nitelendirebileceğimiz sanatçı, Anadolu'nun görsel kültürünü geometrik soyutlamacı bir dille yansıtmıştır. İnsan ve doğa; kelebek, kuş, ağaç gibi kompozisyonun birer parçası figürlerin simgeselliğiyle bütünleşmektedir. Gravürleri genel olarak çizgisel dokular ve bu dokularla yaratılan tonlamalarla oluşturulmuştur. (Görsel 39)



Görsel 39. Kadri Özyayten, Pazarda, 39,5×64,5 cm, Gravür, 1975

Gravürlerinde Dışavurumcu, boya resimlerinde ise Yeni Dışavurumcu bir anlatım sergileyen **Hanefi Yeter'in (1947-)**, eserlerinin temasını insan oluşturmaktadır. Eserlerinde insanı ve insan hayatındaki döngüyü doğa ile bir ilişki içerisinde irdeleyen sanatçı, bunu gerçekleştirirken değişime ayak uydurarak bazen toplumsal olayların insanda yarattığı olumsuz duyguları bazen de güzelliklerin insana verdiği mutluluğu figürlerine yansıtmaktadır. Sanatçının renkli boya resimlerinin aksine siyah-beyaz olarak ele aldığı gravürlerinde daha karamsar bir atmosfer kurguladığı görülmektedir. Soyutlama yolu ile betimlenen figürlerle sanatçı, adeta insan ve onun dış dünya ile olan etkileşiminin sonuçlarını yansıtmaktadır. Mekân kurgusunun ikinci planda kaldığı bu gravürlerde figürler, desenci bir tavırla ustalıkla işlenmiştir. (Görsel 40)

Eserlerinde atlı insan figürünü ve atları tema alan **Fevzi Karakoç'un (1947-)**, figüratifleri hareket unsuru içeren dinamik bir yapıyla ele aldığı görülmektedir. Gravürlerindeki figürler zamandan, mekândan ve güncel olaylardan soyutlanarak yalınlaşmakta, minyatür etkisinde oluşturulduğunu söyleyebileceğimiz kompozisyon genel olarak soyut bir anlatıma ulaşmaktadır. Soyut lekesel bir hal alan figüratiflerin,

estetize edilerek bir ritimle kompoze edildiği görülmektedir. Sanatçının gravürlerinde kavramsallık ön plana çıkmaktadır. (Görsel 78), (Görsel 79), (Görsel 80)



Görsel 40. Hanefi Yeter, İnsan Hatalarını Sever, 55,5x76 cm, Gravür, 1989

Lirik Non-Figüratif çalışmalarıyla bilinen diğer önemli sanatçı **Fevzi Tüfekçi (1948-)**, kimi gravürlerinde soyut dışavurumcu bir tarzla figürasyonu ortaya çıkaran eserler üretmiştir. Gravürün birkaç tekniğini art arda kullanarak hem tesadüfi hem istemli etkileri ustalıkla birleştiren sanatçının eserlerinde leke, doku ve ritim kompozisyonlarının önemli öğeleridir. Bunun yanı sıra sanatçının gravürlerinde açık-koyu kontrastı, doluluk-boşluk oranı ve bazı eserlerinde karşılaşılan hat yazısını andıran ritimli formlar diğer dikkat çekici özelliklerdir. (Görsel 41)



Görsel 41. Fevzi Tüfekçi, Yaşlı Dilenci, Aquatinta, 1976

Müziyenler, halı, kilim, kedi ve masal gibi temalarla çalışan **Gülseren Kayalı (1948-)**, boya resimlerinde renk unsurunu ustaca kullanmakta ve kompozisyonlarında perspektifi minimize etmektedir. Sanatçının genel eserleri göz önüne alındığında, dışavurumcu anlatım tarzındaki çalışmalarının giderek soyut bir hal aldığı görülmektedir. Sanatçının **Görsel 42'**deki gravür çalışmasında neyzenlerden oluşan bir grup, dışavurumcu bir anlatımla minyatür etkisinde bir kompozisyon yapısıyla yansıtılmıştır. İnsan figürlerinde deformasyon söz konusudur.

Dışavurumcu anlatım tarzıyla doğanın gerçekliğinden yola çıkan **Basri Erdem'in (1948-)** çalışmalarında günlük yaşantıdan insan görüntüleri ve hayvan görüntüleri gözlemlenmektedir. Neredeyse soyutlanmış betimlemelerinde figürlerin kendi çevrelerinden ayırıştırılarak ele alınması onları gerçeklikten uzaklaştıran bir nitelik olmaktadır. Eserlerindeki figüratifler çizgi ve lekesel alanlarla oluşturulmuş, genel olarak baskılarında renk az düzeyde kullanılmıştır. (**Görsel 43**)



Görsel 42. Gülseren Kayalı, Neyzenler, 39x53 cm, Gravür, 1983



Görsel 43. Basri Erdem, İsimsiz, 19,5x26,5 cm, 19,5x26,5 cm, Gravür, 2010

Genel tarzı toplumsal gerçekçi ve dışavurumcu bir anlatım olan **Yunus Güneş'in** (1950-) bazı gravürlerinde illüstratif nitelikler görülürken, bazı gravürlerinde güçlü desenci bir tavır ön plana çıkmaktadır. Bunun yanı sıra her tür gravür çalışmasında deformasyona dayalı figür yorumlamaları mevcuttur. (**Görsel 44**)



Görsel 44. Yunus Güneş, İsimsiz, Gurbetçiler, 41x50 cm, Gravür

Gravürlerinde geometrik biçimciliğin ön planda olduğu sanatçı **Yusuf Demirtaş (1951-)**'ın soyut dışavurumcu bir anlayış izlediği görülmektedir. Genel renk anlayışının kırmızı ve kahverenginin tonları olduğu gravürlerinde, deforme figüratiflerde yer alan dokusal yapı anlatımını güçlendirmektedir. **(Görsel 45)**



Görsel 45. Yusuf Demirtaş, 36x65 cm, Çinko Gravür, 2014

Eserlerinin genel temasını kadın figürü oluşturan sanatçı **Gülbin Koçak (1952-)**, zengin biçimsel dokulara başvurarak anlatımı güçlü dışavurumcu tarzda gravür çalışmaları yapmıştır. Antik ve modern kadını aynı kupada eriterek, kendine has bir tarzla kadını imgeye dönüştürmektedir. **(Görsel 46)**

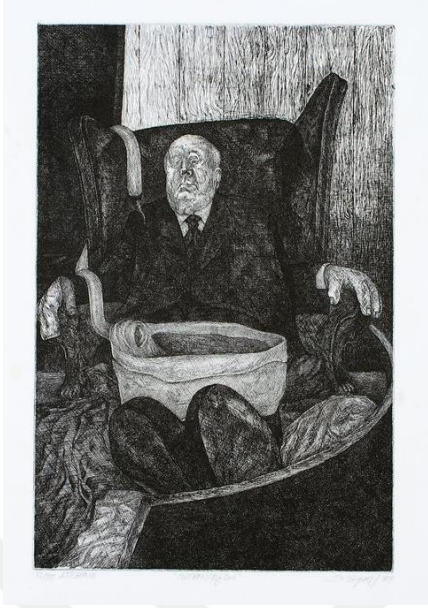
Eserlerinin genel teması insan olan toplumsal gerçekçi sanatçılardan **Aydın Ayan (1953-)**, resim ve gravürlerinde kasvetli bir atmosferle insana dair ölüm, şiddet, yaşam, yalnızlık gibi konuları dışavurumcu bir anlatımla işlemektedir. Gravürlerinde figüratif gerçekçi bir yol izleyen sanatçı, figür betimlemelerinde az düzeyde deformasyona başvurmuştur. Genel olarak siyah-beyaz olan gravürler çalışmalarında çizgisellik ve lekesellik dengeli bir şekilde yansıtılmıştır. **(Görsel 47)**



Görsel 46. Gülbin Koçak, Çıkış Yolu, Gravür, 2006

Çağdaş Türk resminde Exlibris üzerine çalışmalarıyla bilenen **Hasip Pektaş (1953-)**, gravürün yanı sıra birçok baskı tekniğiyle çalışmış, kimi zaman dışavurumcu kimi zaman da soyut bir anlayışla eserler ortaya çıkarmıştır. (**Görsel 48**)

Resimlerinde insan ve hayvan figürüne ağırlık veren **Faruk Cimok 'un (1956-)** boya resimlerinde genel olarak modern İstanbul ile insan görüntülerini konu edindiği görülmektedir. Sanatçının eserlerinde sürekli bir eylem halinde olan deforme figürler ve sanatçıya özgü canlı sıcak renkler, kompozisyonunu dinamik tutan nitelikler olarak görülmektedir. Hem boya resimlerinde hem de gravürlerinde dışavurumcu bir anlatım sergileyen sanatçı hayatın içinden seçtiği figürlerle toplumsal gerçekçi eserler de üretmektedir. (**Görsel 49**)



Görsel 47. Aydın Ayan, Patron,
59,5x32,5 cm, Gravür, 1985



Görsel 48. Hasip Pektaş, Atilla Atar,
Exlibris, Gravür, 1996

Kurgularında geometrik düzeyde biçimciliğin ön planda olduğu sanatçılardan bir diğeri **Fatih Mika (1956-)**, gravürlerinde Türk kültürüne ait mitolojik zengin öğeleri sanatsal imgelere dönüştürerek çağdaş bir anlatımla ortaya koymaktadır. Anadolu motifleri ve Osmanlı kaligrafik öğelerini soyutlayarak dokusal etkiler yarattığı kompozisyonlarında genel olarak güvercin, balık ve atlı insan figürleri yer almaktadır. Genel renk anlayışı kırmızı ve mavi tonları olan sanatçı bazı gravürlerinde soğuk baskı ile elde edilmiş renksiz alanlarla anlatımını daha da güçlendirmiştir. **(Görsel 50)**



Görsel 49. Faruk Cimok, Köylüler, 33x50 cm, Gravür



Görsel 50. Fatih Mika, İsimsiz, 60x80 cm, Gravür, 2013

Boya resimlerinde kendine özgü fantastik gerçekçi bir tarzla doğa ve kadın temalarını birleştiren **Sema Ilgaz Temel'in (1957-)**, gravür ve serigrafilerinde daha dışavurumcu bir anlatım sergilediği görülmektedir. Eserlerinde mitler, masal ve hikâyeler kendi iç dünyasından figürlerle yansıtılmıştır. (**Görsel 51**)

Gravür çalışmaları lirik bir dışavurumun ürünü olan **Emin Koç'un (1962-)** genel olarak şeffaf etkilerle yarattığı soyut mekânlar üzerinde, deforme figürlerle çalıştığı görülmektedir. Sanatçının gravürlerinin genel temasını oluşturan kadın figürlerinin bazı çalışmalarında hayvan figürleri ve simgesel öğelerle birlikte kompoze edildiği görülmektedir. Soyut kompozisyon düzenindeki gravürlerinde birbiriyle dengeli dokusal ve lekese alanlar anlatımı güçlendirmektedir. (**Görsel 52**)



Görsel 51. Sema Ilgaz Temel, İsimsiz,
100x70 cm, Gravür, 2005



Görsel 52. Emin Koç, İz, 50x35 cm,
Gravür, 2002

Eserlerinde günlük toplumsal konuları işleyen **Mahmut Durmuş (1962-)**, Kübist olarak değerlendirebileceğimiz kurgular ortaya koymaktadır. Sanatçının gravür çalışmalarında insan bedenini geometrik biçimlerle stilize ederek bir biri içine geçen matematiksel bir kompozisyon düzeninde olduğu görülmektedir. Eserlerinde soyutlanmış insan, hayvan gibi figürler ve nesnelere kalın çizgilerle betimlenirken açık-koyu kısımlar lekese alanlarla sağlanmıştır. Sanatçının bazı gravürleri ise illüstratif nitelikli betimlerden meydana gelmektedir. (**Görsel 53**), (**Görsel 54**)



Görsel 53. Mahmut Durmuş, Toplumsal Cinnet, 23x89 cm, Gravür, 2017



Görsel 54. Mahmut Durmuş, İsimsiz, 29x70 cm, Collography, 2018

Dışavurumcu bir anlatımla eser üreten **Umut Germeç'in (1963-)** gravürlerinde boya resimlerinde olduğu gibi genel temayı ağaç oluşturmaktadır. Boya resimlerinde canlı rengin ön plana çıktığı soyut resim anlayışıyla çalışan sanatçının gravürlerinde rengin az düzeyde kullanıldığı görülmektedir. Sanatçı doğaya olan sevgisini, gravürlerinde insan ve ağacı özdeşleştirerek yansıtmaktadır. Deforme ederek soyutladığı insan figürleri çizgi ve lekelerle ördüğü kompozisyonlarında doğayla iç içe geçermişçesine ustalıkla ağaçlara karışmaktadır. (**Görsel 55**)

Dışavurumcu ve figüratif bir anlatım tarzıyla gerçeküstü kurgular oluşturan **Belgin Onar Durmaz'ın (1965-)** baskı resimlerinin ana temasını, kimi zaman "Kybele" gibi mitolojik kahramanları da kapsayan kadın figürleri oluşturmaktadır. Baskı resimlerinde çizgi, leke ve açık-koyu etkileri çarpıcı bir şekilde yöneten sanatçı; özellikle monotiplerinde, monotip baskının sağladığı imkânları sonuna kadar kullanarak iç dünyasının en derin boyutlarına kadar ulaşmıştır. Kadının daha çok manevi tarafının var oluşunu irdeleyen sanatçının kompozisyonlarının her biri adeta bir andan bahsetmektedir. Anlık deformasyon ile oluşan bu figürler, mekân ve zamandan tamamen soyutlanarak, sanatçının kendi soyut kurgusal mekânlarında bütünleşmektedirler. (**Görsel 56**)



Görsel 55. Umut Germeç, Yitik,
50x35 cm, Gravür, 2009



Görsel 56. Belgin Onar Durmaz, Kadın,
50x35 cm, Monotip, 2019

Dışavurumcu anlatımıyla ön plana çıkan diğer bir sanatçı **Yusuf Ziya Aygen'in (1968-)** gravür çalışmalarında kendine özgü desenci bir tavır görülmektedir. Mitolojik kahramanları modern bir anlatımla eserlerine taşıyan sanatçının, geometrik formlar, açık-koyu kontrast alanlar ve soyut öğelerle anlatımını zenginleştirdiği kompozisyonlarını hesaplı bir şekilde oluşturduğu görülmektedir. Açık ve koyu betimlemeleriyle birbirini tamamlayan figürler arayış ve başkalaşımın ürünü olarak kısmi deformasyonlarla ortaya koyulmuştur. Sanatçı gravürlerinde, kimi zaman parçalı olarak ayrıştırılmış soyut mekânlarda yer yer birbirine geçen, kimisi mitolojiden kimisi gerçeklikten gelen figürleriyle adeta kendi mitolojik dünyasını yaratmıştır. **(Görsel 81), (Görsel 82), (Görsel 83)**

Hem hesaplı kurgular hem de spontan etkilerle dinamik ve parçalı kompozisyonlar oluşturan **Erkin Keskin (1969-)** gravür çalışmalarında kadın temasını; toplumun sosyal, kültürel ve politik yapısı içerisinde irdelemektedir. Kadın figürlerini çok parçalı soyut mekânlar içerisine ustalıkla yerleştiren sanatçı; bu mekânları oluştururken gazete, belge gibi yazılı materyaller, geometrik formlar, ışık-gölge ile açık-koyu etkiler ve zengin dokusal alanlardan faydalanmıştır. Sanatçının

çalışmalarında göze çarpan adeta ana taslağa ait diyebileceğimiz homojen çizgiler, zengin yapıli kompozisyonlarda yüzeyleri ayırıştıran bir rol oynamaktadır. (Görsel 57)



Görsel 57. Erkin Keskin, İsimsiz, 59x49 cm, Gravür



Görsel 58. Lütfü Kaplanoğlu, Hazine,
57x68 cm, Gravür, 2013



Görsel 59. Lütfü Kaplanoğlu, İsimsiz,
100x200 cm, Gravür, 2017

Gravürlerinde genel olarak belgelendirmeye dayalı olarak Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarından mekânları konu edinen **Mustafa Küçüköner'in (1971-)**, figürlü kompozisyonları da mevcuttur. Sanatçının figüratif çalışmalarında soyutlamaya dayalı matematiksel bir kurguyla oluşturulmuş dışavurumcu bir yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında rengi az düzeyde kullanan sanatçı, siyah-beyaz çarpıcılığı ve kimi zaman spontan kimi zaman ritimli dokusal etkilerle anlatımını daha çok güçlendirmektedir. Sanatçı bazı çalışmalarında tuval üzerine gravür ile plastik ve renk bakımından benzer görselleri çeşitlendirmiş farklı dokusal etkiler elde etmiştir. Bu çalışmalarında çizgilerin dinamik yapısı ve açık-koyu kontrastı güçlü bir duygu uyandırmaktadır (Kaplanoğlu, 2013, s.152). **(Görsel 84), (Görsel 85), (Görsel 86)**

Anadolu'ya dair tarihsel ve kültürel birikimi dışavurumcu bir anlatımla eserlerine yansıtan **Lütfü Kaplanoğlu (1973-)**, kendine özgü sembolist bir dil yaratmıştır. Gravür çalışmalarında geometrik yapı, kültürel ve dinsel imgeler parça-bütün ilişkisi içinde ifade bulmaktadır. Sanatçının kimi çalışmaları geometrik şekil ve sembolik öğelerle oluşturulmuş bir kolaj havasındadır. Bu tarz çalışmalarını soyut kompozisyon düzeni olarak değerlendirebileceğimiz sanatçının bazı gravürlerinde ise geometrik soyutlamaya dayalı dışavurumcu bir tarz vardır. **(Görsel 58) (Görsel 59)**

Konuyu daha iyi aydınlatmak adına çağdaş Türk gravür sanatında figüratif soyutlama bağlamında eser üretmiş sanatçılardan bazılarının yakından incelenmesinde fayda vardır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK GRAVÜR SANATINDA FİGÜRATİF SOYUTLAMALAR

5.1. Çağdaş Türk Gravür Sanatında Figüratif Soyutlama Bağlamında Eser Üreten Sanatçıların İncelenmesi

5.1.1. Mustafa Aslier (1926-2015)

Türkiye’de baskı resmin gelişmesinde ve yaygınlaşmasında önemli bir isim olan Mustafa Aslier, ayrıca Türk resim sanatına “Özgün Baskı” kavramını kazandırmıştır (Aslier, 1985, s.33). Çok yönlü yapısı gereği özgün baskı resmin taş, linol, ağaç ve metal baskı tekniklerinde eserler üreten sanatçının eserlerinde; uzun süre gözlemlediği Anadolu köy yaşamının, yöresel hikâyelerin, şehir yaşantılarının ve Anadolu aile kavramının yansımaları, yalın simgeselleşen betimlemelerle çağdaş bir kurguda sunulmuştur.

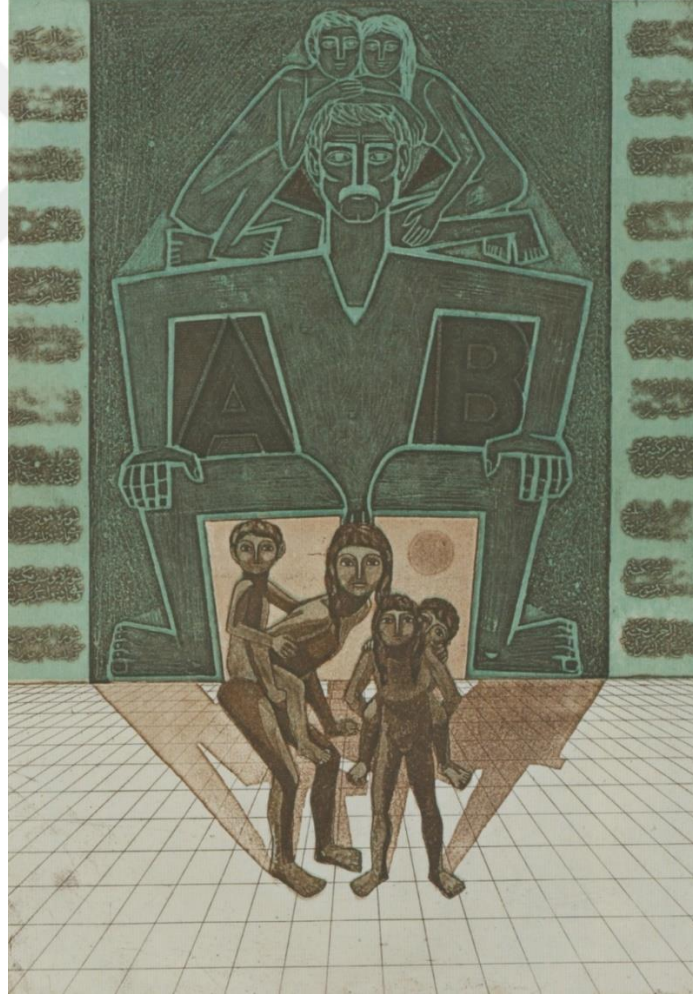
Sanatçı soyutlama anlayışı içinde çalıştığı bu figüratif resimlerini, geometrik formlarda, simgesel yaklaşımlarda ve figüratif istif düzenlemeleriyle kurgulamıştır. Çalışmalarının çoğu iki boyutlu düzende biçimlenmiştir. Bunun yanı sıra kompozisyonlarındaki bütün elemanlar ve renkler sanatçı tarafından önceden titizlikle hesaplanarak kurulmuştur.

Mustafa Aslier için konu her daim birinci planda olmakla birlikte kendini en iyi şekilde ifade edeceği biçim ve özgün bir çizginin sanatçının başarısını ortaya koyan en önemli etken olduğunu öne sürmüştür (Tosun, 2011, s.138). Baskı sanatı üzerine uzun denemeleri sonucunda elde ettiği renk ve biçimlemeler neticesinde kendi dilini oluşturmuştur. Buradan yola çıkarak söyleyebiliriz ki baskı sanatı, kendi özgün dilini yaratma da diğer pek çok sanatçıda olduğu gibi önemli bir rol oynamıştır.

Baskı hayatına monotiplerle başlayan sanatçı, kendi sanatının başlangıcı saydığı bu dönemlerde figür resimlerinde formun yorumlanmasına ihtiyaç duymadan doğal tavırla resimler yapmıştır (Tosun, 2011, s.37). Sanatçının sanat anlayışı ve biçim dili üzerine en önemli değişimi 1957’de gittiği Almanya’da aldığı eğitim sonrasında görülmüştür. Anadolu yaşantısı ile Almanya’da deneyimlediği yeni anlayış ve denemeleri aynı potada eriterek kendi özgün dilini yaratmıştır (Tosun, 2008, s.20).

Bu dönemden sonra sanatçının resimleri figür ağırlıklı olup; figürler, perspektiften uzak, simgeci, motifleşmeden arınmış, yalın geometrik formlarda ele alınmıştır. Böylelikle sanatçı anatomik kaygıdan uzaklaşarak, resimlerinde figürlerini kişi olarak değil sembol olarak yansıtmıştır. Bu sembolikleşme anlayışı zamanla figürlerin kıyafetlerini gereksiz kılmıştır.

Sanatçı 1960'lerden sonra geometrik, lekeci ve yalın bu soyutlamacı tavrını metal gravür üzerine yönlendirerek 1970'li yılların ilk çeyreğine kadar gravür baskının aquatinta ve renkli çukur baskı teknikleriyle eserler üretmiştir. 1980'lerden sonra sanatçı soyutlamadan natüralist yaklaşıma doğru kaymış resimlerinde gerçeğe bağlı betimlemeler de yerini almaya başlamıştır.



Görsel 60. Mustafa Aslier, İsimsiz, 60x40 cm, Gravür, 1976

Sanatçının kendine has stilizasyon anlayışına yönelik işlediği yöresel konulardan biri **Görsel 60**'daki eserde ataerkil bir aile yapısı gözlemlenmektedir. Eser dikey ve açık kompozisyon düzeninde resmedilmiştir. Kompozisyonun büyük bir alanını kaplayan figüratifler anne, baba ve çocuklarından oluşmaktadır. Sanatçının sık sık eserlerinde rastladığımız Anadolu yöresinin kalabalık aile düzeni burada da kaşımıza çıkmaktadır. En büyük figürü oluşturan baba figürü omuzlarında iki figür taşımakta, anne ve büyük kız çocuğu olarak düşünebileceğimiz figürün sırtında küçük çocuk figürleri bulunmaktadır.

Figürler geometrik formlarda betimlenerek, ayrıntıdan uzak yalın biçim arayışıyla oluşturulmuştur. Resmin geri planında bulunan baba figürü ve omzundakiler geometrik mekân kurgusu içinde, iki boyutlu olarak yüzeyselleşirken, anne ve çocuk figürleri derinliği olan perspektif oluşturulmuş bir zeminde, üç boyutlu düzende mekân algısı yaratılarak oluşturulmuştur. Işık ve gölge etkisi ön planda yer alan anne ve çocuklarda görülmektedir. Geri planda ilk bakışta göze çarpan simetri ve durağanlık, ön planda yaratılmış bu etkilerle dengelenerek anlatım daha dinamik bir hale getirilmiştir.

Bunun yanı sıra bütün elemanların ve renklerin ustalıkla hesaplandığı eserde dikey-yatay, açık-koyu dengesi ve çizgisel ile dokusal alanların uyumu anlatıma bütünlük kazandırmaktadır.

Sanatçının giysisiz figür çalışmaları yaptığı döneminden olan bu eserinde yalın ve simgeci bir anlatım söz konusudur. Baba figürünü çevreleyen kalın kontur ve babanın ev şeklinde bir forma benzetilmesi eril aile yapısındaki babanın gücüne işaret etmektedir. Anıtsal bir etki yaratılan geri planda, kapısı açık bir eve benzetilen baba simgesi ailesine dair sorumlulukları güçlü bir şekilde omuzlamaktadır. Sanatçının genellikle eserlerinde yer verdiği değişim ve ilerlemeyi temsil eden "A ve B" harfleri (Dokuzlar-Canpolat, 2015, s.52), evin pencereleri gibidir ve etkiyi artırmak amacıyla merkeze yerleştirilmişlerdir.

Eserin iki katmanlı oluşturulması, aile yapısının katmanlılığına ve nesillerin başkalaşımındaki çok yönlülüğe işaret etmektedir. Eserde baba, anne ve büyük kardeş kim olursa olsun ailedeki her üyenin üzerine düşen bir sorumluluğunun olduğu

yansıtılmış, cinsiyet ve ebeveynler arasındaki eşitliğe vurgu yapılmıştır. Bunun yanında kapının dışında betimlenen güneş, figürlerin evin içinde olduğu algısını yaratmakta bu da ataerkil bir ailedeki baba figürünün sahiplenici ve kollayıcı olması özelliğini ortaya çıkarmaktadır.

Sanatçının az düzeyde renk kullandığı bu eserinde aquatinta ve renkli çukur baskı yöntemi birlikte kullanılmıştır. Önce aquatinta ile açık, koyu ve orta tonlu alanları oluşturan sanatçı daha sonra kademeli olarak renkli çukur baskı tekniği uygulayarak renkler arasında net bir geçiş sağlamıştır. Böylelikle kurguladığı gibi renklerin birbirine kaynaşmasının önüne geçilmiştir.



Görsel 61. Mustafa Ashier, İsimsiz, 24x27 cm, Gravür, 1995

Sanatçının “İsimsiz” (**Görsel 61**) eserinde, Anadolu’nun köy yaşantısından bir kare sunulmuştur. Resimde bir ağacın gölgesinde dinlenen anne, baba ve iki çocuktan oluşan bir aile vardır. Resmin sağ tarafında bir eşek, sol tarafında ise daha uzaktan bir kesiti andıran yaprak formu içinde sunulmuş bir ağaç ile altında otlayan iki inek yer almaktadır. Resmin alt kısmının sağ tarafına bir testi, iki tarafına ise yöreye özgü bir

tür bitki yerleştirilmiştir. Arka planda resmin geneline hâkim olan yalınlığın ön plana çıkmasını sağlayan lorem Ipsum¹ kalıbı tarzında yazı dokulu bir alan yaratılmıştır.

Eserde kompozisyon kurgusu kapalıdır ve merkezi anlatım söz konusudur. Figür ağırlıklı olan eser dikey konumdadır. Resim yüzeye büyük-küçük geometrik formlarda dengeli bir örüntü içinde ve iki boyutlu düzende yerleştirilmiştir. Figürlerdeki durağan düz diyagonal çizgiler, diğer birimlerdeki yuvarlak formdaki çizgilerle bir denge içinde kurgulanmıştır.

Resimde, perspektif algısı minyatür resimlerle benzeşirken, mekân anlayışı üç boyutluluktan çıkarak yüzeysel bir hal almış ve ışık-gölgeye yer verilmemiştir. Bununla birlikte negatif alanda kullanılan durağan renk tonu figür ve diğer biçimleri ortaya çıkararak ön plan, arka plan algısı yaratılmıştır. Ayrıca geometrik kurgu içindeki bu düzende figürlerin dış konturlarının daha belirgin biçimde olması figürlere güçlü bir etki kazandırmıştır.

Bunun yanı sıra resimde renk armonisi ustalıkla yönetilmiş; yakın renklerin uyumu gözetilerek genele hakim olan soğuk renkler, dengeli biçimde resmin çeşitli kısımlarına dağıtılarak sıcak kırmızı renk ile kontrast oluşturmuştur. Geometrik formların birbirine geçtiği kısımlarda ise renkler karışmayıp aksine ayrıştırılarak kompozisyon güçlendirilmiştir. Ayrıca gravürün genelinde yer yer kendini gösteren aquatinta etkisiyle yaratılan hafif dokusal tonal geçişler resmin anlatımını zenginleştirmiştir.

Birlik ve beraberlik içindeki bir ailenin bütünlüğünün sembolize edildiği bu resimde figürler ve diğer biçimler geometrik formlarda, yalın bir şekilde soyutlanmıştır. Asher'in genellikle Anadolu'nun yöresel temasını güçlendiren yalın detaylı motif işlemlerine bu eserde figürlerin kuşaklarında yer verilerek anlatım zenginleştirilmiş, yalınlığı ön plana çıkararak arka plan dokusu dengelenmiştir. Sanatçının 1960'lardan sonra ulaştığı özgün dilin meyvelerinden olan bu eseri, renkli

¹ Lorem Ipsum: Tasarımcılar ve yazıcılar tarafından kullanılan standart yer tutucu metindir. Anonim bir matbaacının numune kitap oluştururken yazı galerisini karıştırarak oluşturduğu ve 1500'li yıllardan bu yana kullanılan sahte metinlerdir (Atatürk Üniversitesi, 2021).

gravür baskı tekniği ile aquatinta birlikte kullanılarak başarılı bir şekilde ortaya konulmuştur.

Sanatçının özgün dili doğrultusunda, insan figürünü anatomik yapısıyla değil, onun geometrik formlar, leke-çizgi ve renklerle, şekil oluşturma olanaklarını öne çıkarmayı hedefleyen (Tosun, 2008, s.37,71) sanat anlayışındaki yorumlarına bir örnek olan bu eserde, figür ve yalınlaştırılmış diğer nesnelere karşıt konumlarda dengeli ve hesaplı bir kompozisyon kurgusunda ele alınmış, rastlantılara yer verilmeden estetik bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır (Ersoy, 1998, s.170).

Sanatçının “Aile Kentte” (Görsel 62) adlı eseri; köyden şehre gelmiş Anadolu ailelerinin şehirdeki durumunu anlatan figüratif kurgularından biridir. Metal gravür tekniği ile yapılan resimde tek bir oda içinde yatmakta olan aile, üstten bakış açısıyla resmedilmiştir. Resimde ailenin diğer fertleri uyurken anne uyanık ve yorgun bir ifadeyle bebeğini emzirmektedir. Anadolu kadının anaçlığı ve aileyi birleştirici yönü bu şekilde sembolize edilmiştir. Ailenin tek bir odadaymışçasına resmedilmesi ise Türk ailelerinin bütünlüğüne ve yaşam mücadelelerini birlikte göğüslediklerine dair bir gönderme olabilir.



Görsel 62. Mustafa Aslıer, Aile Kentte, 38x35 cm, Metal Gravür, 1994

Resmin arka planını oluşturan sağ ve sol kısımlarda sert ve keskin formlar içinde istiflenmiş figürler yer almaktadır. Sol kısımda baba figürü toprağa dikim yaparken, endişeli otururken, tarıma dair işler yaparken sağ tarafta anne figürü ise çocuğuyla otururken, ayakta ve çalışırken farklı farklı durumlarda gösterilmiştir. Eserde parçalanmış alanların olması ve rengin bu alanlarda doğru kullanılması görsel açıdan resme etkili bir zenginlik katmıştır.

Resmin merkezindeki; sert kalın konturla çevrelenmiş ve kıyafetleri geometrik siyah formlarla etkili şekilde betimlenen ana figürler lekeci bir tavırla oluşturulurken, diğer resmin iki tarafına istiflenmiş figürler geometrik formlarda ve biçimci tavırla soyutlanmıştır.

Kapalı kompozisyon anlayışıyla resmedilen eser figüratif resim anlayışındadır. Kare, üçgen ve daire formlarından yararlanılarak iki boyutlu düzeyde yalın biçimlerle kurgulanmıştır. Resimdeki perspektif algısı minyatür resimlerle benzeşmektedir. Işık ve gölgeye yer verilmeyerek figürler mekânda yüzeyselleştirilmiştir. Bu yüzeyselleşme içinde renkler birbirine zıtlık yaratacak şekilde kullanılarak vurgulanmak istenen formlar ön plana çıkarılmıştır. Formları oluşturan durağan ve diyagonal çizgiler ile yuvarlak dalgalı yapıdaki çizgiler bir denge içinde kurgulanmıştır.

Ayrıca eserin merkezinde yer verilen güreş tutan figürler, atlı figür ve sanatçının kimi eserlerinde kullandığı “ABC” harfleri adeta diğer kısımlardaki çizgisellikleri dengeler niteliktedir. Bu figürler Anadolu kültürünü sembolize ederken ABC harfleri Türkiye’deki devrim ile ilgili bilgi vermektedir. Bunun yanı sıra sanatçının bu gravüründe rastlantısal etkilere yer verilmemiş olup aquatinta ve renkli gravür baskı yöntemleri uygulanmıştır. Aquatinta ile oluşturulan hafif dokulu alanlar, yalın leke biçimindeki formlarla bir denge içinde resmedilmiştir.

Sanatçının 1960’lardan sonraki figür ve kompozisyon anlayışıyla resmedilen bu eser, geometrik mekân kurgusuyla düzenlenmiş olup, simgeci bir yaklaşımla ortaya koyulmuştur. Kullanılan teknik ile estetik bir bütünlük sağlanarak hesaplı ve dengeli bir kompozisyonla Anadolu’nun geleneksel aile kavramı etkili biçimde yansıtılmıştır.

“Simgeci ve biçimci anlatımımın ve yalın düzenlemelerim eserlerime anıtsal bir görüntü sağladığını bana çok söylediler. Bunu ben de bildiğim için küçük boy özgün baskı resim denemeleri yaparken bile çok kez bu eserlerimi duvar resmi olarak tasarladım” (Aslier, 1995, s.108), söylemiyle bir çalışma şekline bahseden sanatçının bu eserinde de anıtsallık söz konusu olmuştur.

5.1.2. Mürşide İçmeli (1930-2014)

Türk gravür sanatını, uluslararası boyutlardaki tekniklerle yaygınlaştıran Mürşide İçmeli, gravürde biçimciliğe önem veren kendine özgü bir anlayışla eserler üretmiştir. Baskı resimde çok yönlü çalışmalarıyla bilinen sanatçı, iyi bir baskı sanatçısı olmanın yanı sıra iyi bir eğitimci olmuştur.

Özgün baskı resim sanatında taş, ağaç, ipek ve çukur baskı gibi birçok teknikle çalışmalar yapmış, 1970’lerden sonra gravür üzerinde yoğunlaşmıştır (Giray, 1997, s.833).

Sanatçının sanat anlayışı, yeteneğinin yanı sıra adeta Anadolu kültüründen başlayarak bu topraklara yerleşen uygarlıkların kalıntılarının, halı ve kilim gibi Anadolu’nun folklorik formların, Avrupa sanatının, savaş yıllarının yarattığı buhranların, yaşanmışlıklarının ve çok yönlü araştırmacı kişiliğinin etkilerinin bir kupada eritilmesiyle oluşmuştur (Yılmaz, 2017, s.152). Ayrıca İçmeli’nin sanatı, Anadolu kültür katmanlarının yanı sıra, Hitit, Selçuklu ve arkaik dönemlerden büyük ölçüde etkilenmiştir. Böylelikle eserlerinde evren, dünya, büyük-küçük evren sorunsalıyla gizem yaratarak hem sanata hem de bilime katkı sağlamıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y.).

Eserlerini bir denge ve düzen içerisinde kurgularken, seçtiği öğelerdeki kesinlik ve yer yer yalnızca kâğıdın beyaz dokusuna başvurarak kabartmayla oluşturduğu ifadeler ile izleyicilere daha az betimlemeyle daha çok şey ifade eden yalın bir tasarım sunmuş; Böylelikle sembolize ettiği insan-doğa, varlık-yokluk, yalnızlık gibi metafizik temaların daha güçlü şekilde iletimini sağlamıştır (Ersoy, 1998, s.172). İlgisi ve entelektüelliği doğrultusunda oluşturduğu kendine özgü üslup özellikleri ile geometrik formlar ve figüratif istifler genel olarak kompozisyonlarının ana elemanlarını oluşturmaktadır. Bir geometrik form içine yerleştirilmiş “...insan

yumağı, kadınlı erkekli bu çıplak topluluk, çevresini kuşatan çağdaş kabuğu yaratmak için toplanmış, ya da canlı ve çağdaş olanın kapsamı olmak için kapalı dünyalarında kalmayı, acı çekmeyi göze almış gibidirler” (Kesinok, 1986, s.25’den Akt: Kalafat-Alpaslan, 2007, s.142).

Kendi sanatıyla ilgili olarak; “Bana en çok etki eden tarih öncesi ve arkaik devirlerin biçimleri ile halı ve kilimlerdeki simetrik güzellik, motifler ve aralarındaki denge, minyatürlerdeki geometrik düzen oldu” ifadesinde bulunan sanatçı (Kalafat-Alpaslan, 2007, s.141-142), sanat eserinin üretim aşamasında geleneksele bağlı bir taklitle değil, dışavurumun hesaplanmış titizlikle kurgulanmış sağlam bir kompozisyonda vücut bulmasını ilke edinmiştir. Sanatçının eserleri doğa biçimlerinden çok düşünce ürünü olan betimlemelerden oluşsa da yine de içinde yetiştiği doğanın sembolik izlerini taşımaktadır. 1970’lerden itibaren matematiksel hesaplamalarla prensipli bir eksende oluşturduğu eserlerini oran-orantı, denge, doluluk-boşluk ve espas ilişkisi dikkatinde kompoze ederek gravürde çağdaş biçimci bir temel oluşturmuştur.

Öyle ki soyut ve geometrik biçimsel düzenlemeler, dairesel soyut bölünmeler ve kübist bir anlayışla şematize edilerek istiflenmiş figürlerin bir bütün oluşturduğu eserlerinde, hem çizgi hem de lekeyi yineleyerek ve hesaplayarak kullanmıştır. Böylelikle resmin tamamında bir ahenk yaratmış diğer taraftan dil ve anlatım bütünlüğünü sağlamlaştırmıştır.

Ashier, Mürşide İçmeli’yi biçimci kurgucu olarak değerlendirmiştir. Ona göre sanatçı resmin genelinde geometrik, betimlemelerde ise hem nesnel hem geometrik karışımı simgesel sayılabilecek bir anlatım tarzı oluşturmuştur (Ashier ve Özsezgin, 1989, s.173). Çevresel etkilerden soyutladığı insan imgesini içeriksel olarak zenginleştirmiş, geometrik ritimlerle evrene dair simgesel sezgiler yaratmıştır. (Ersoy, 1998, s.172).

İçmeli’nin eserlerinde bir yığın halinde cansızlaştırılan figürler, bir nevi sanatçının dış dünyayı sorgulama şekli bağlamında soyutlaştırılmıştır. İnsanın vücut dokusunu bir kitle halinde ele alarak, ona metafizik anlamlar yüklemiştir. Dışavurumcu bir tavırla işlediği eserlerinde gravürün ona sağladığı bütün olanaklardan

faydalanmıştır. Sanatçının gravürlerindeki tekniksel olgunluk ve biçimsel ifade gücü her daim eserlerinde ön planda olmuş izleyiciye kendini hissettirmiştir. Sanatçının akılcı tavırdaki renkli ya da siyah-beyaz gravürlerini ortaya koyduğu yalın ve sağlam biçim anlayışı, her daim ön planda olmuş duygunun önüne geçmiştir (Ersoy, 1998, s.172).

Sanatçının gravürlerinde dikkat çeken renksiz dokulu alanlar, soğuk (gofre) baskı yöntemiyle elde edilmiştir. Sanatçı bu alanları oluştururken kâğıdın dokusal niteliğine ve boşlukla yaratacağı negatif-pozitif görüntü dengesine her daim dikkat etmiştir.



Görsel 63. Mürşide İçmeli, Hiroşima, Metal Baskı, 1979

Sanatçının Hiroşima adlı gravür çalışması; (**Görsel 63**), aquatinta tekniği ile yapılmıştır ve geometrik (kare) biçimde kurgulanmıştır. Resmin sağ üst ve sol kısımlarına; üç boyutlu düzende ön-arka ilişkisi kurularak, simetrik şekilde, soyut

figür yığınları yerleştirilmiştir. Figürlerde başlayan simetri resmin geneline hâkimdir. Figür kütleleri, resmin en büyük alanını kaplayan koyuluk içine adeta gömülmüşlerdir. Resmin merkezinde devam eden koyu lekenin içinde küresel formlar göze çarpmaktadır. Küresel formları çevreleyen siyah dikdörtgen lekesele formlar resmin genel kare formuyla bir denge yakalamaktadır. Birbirinin simetriği olan küresel formlar bir atom çekirdeğini anımsatmaktadır.

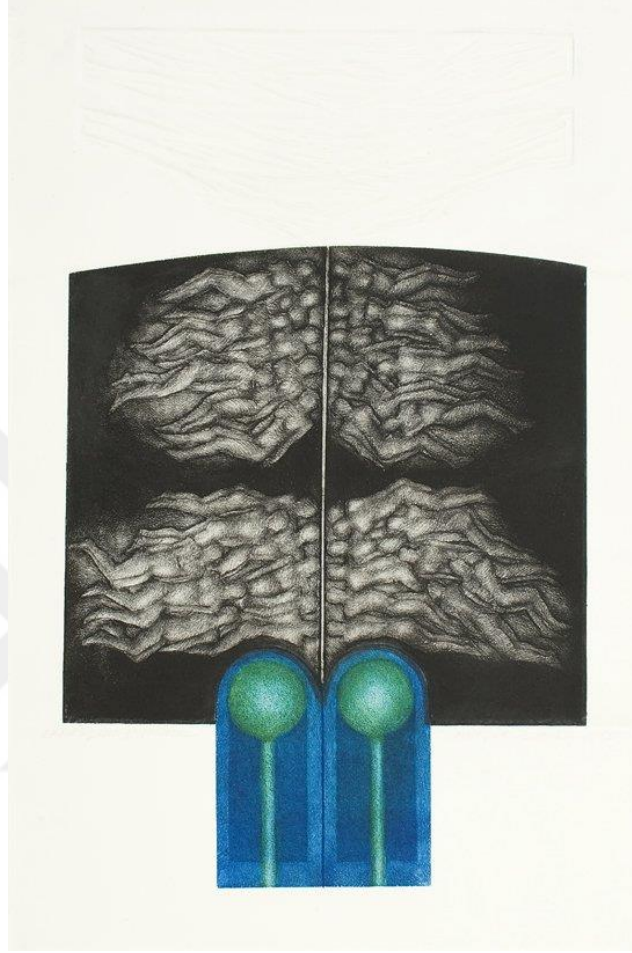
Resimde soyut geometrik biçimlerle-figür kontrastı yalın bir dille anlatılmıştır. Resimde açık-koyu zıtlığı yaratılarak figürlerin ön plana çıkması sağlanmış, merkezdeki küreler ile figür yığınları yatay-dikey bir görsellik yaratarak kompozisyonun dengesini sağlamıştır. Eserde göze çarpan bir diğer önemli denge ögesi doluluk ve boşluk oranıdır. Eserlerinde genellikle rengi en az düzeylerde kullanan sanatçı bu eserde de siyah-beyaz etkiyi bozmayan yalın tek bir rengi lekesele biçimde kullanmıştır. Dolayısıyla en fazla alanı kaplayan koyu renk figürlerin etkisini değiştirmemiştir.

Bir geometrik form içinde kalıplaşarak yerlerini bulan figürler, ifadesiz, kalabalık ve benzer özelliktedir. Bu figür kalıpları adeta insanın kalabalık bir kargaşadaki yalnızlığının ve çaresizliğinin sembolize edilmiş halidir. İçmeli, bu eserde olduğu gibi genellikle insanın hayatına dair varoluşsal döngüyü, sanki figürlerini karanlığın içerisinde var ederek anlatmaya çalışmaktadır. İnsanın yok oluşta gideceği yerin yine karanlık olduğunu vurgulamak istemiş olması muhtemeldir.

Sanatçının dışavurumcu bir anlatımla ortaya koyduğu eserde karamsarlık söz konusudur. Bazı eserlerinde figür istifleriyle, Goya'nın İspanya'daki iç savaşı konu edindiği baskılarına atıfta bulunan sanatçı; bu çalışmasında eserin adı ile betimlediği atom çekirdeklerinden de tahmin edileceği üzere "Nagazaki" ve "Hiroşima"ya atılan atom bombalarının sebep olduğu toplu ölümlerle gelen karanlığı yansıtmıştır. Bu bağlamda sanatçının istiflenmiş figürleri bedenlerin kitlesel ölümünü sembolize etmektedir.

Ayrıca simetrik biçimde ele alınan figürler, ilk bakışta insan beyninin iki lobunu andırmaktadır. Bu betimlemeyle sanatçının; atomu parçalayacak güce sahip

olan insan beyninin, bilinen en küçük parçacıkla en büyük yıkımlara sebep olduğu ve insanın kendi sonunu kendisinin getirdiğini ifade etmiş olması muhtemeldir.



Görsel 64. Mürşide İcmeli, Ağacın Gölgesinde, 46x38 cm, Gravür, 1986

Görsel 64'deki "Ağacın Gölgesi" isimli gravür çalışmasında, stilize edilmiş birbiriyle aynı özellikteki çıplak figürler, kareye yakın siyah geometrik bir form içinde istifleme usulü simetrik bir düzende karşılıklı dört parça halinde yerleştirilmiştir. Bu alanda siyah-beyaz yüzey geriliminden faydalanılmış figüratiflerin ön plana çıkması sağlanmıştır. Resmin orta alt kısmında içlerinde birer küre ve ince silindir bulunan simetrik mavi iki geometrik form bulunmaktadır. Bu iki form eserin adı temel alındığında bir ağaç gövdesine benzetilebilir. Gövdenin üzerinde bulunan yüzeyde yer alan figürler ise bu ağacın dalları ve yaprakları olarak düşünülebilir. Figürlerin geometrik formlar içerisinde ele alınması eserde metafizik bir etki yaratılmasına katkıda bulunmaktadır.

Sanatçı figür betimlemelerinde oluşturduğu her çizgi ve lekeyi yineleyerek bir ritim oluşturmuş; bu ritim, geometrik formlardaki durağanlığa karşın resmin dinamizmini artırmıştır. Genel olarak eserlerinde siyah-beyaz dengesine önem veren sanatçı bu eserinde de siyah-beyaz ve orta tonun hesaplı dengeli kullanımı ve yumuşak geçişlerle figürlerinde üç boyutluluk yaratmıştır. Resmin alt kısmında yer alan mavi ve yeşil renkler arasında da yumuşak geçişler ve üç boyutlu betimleme gözlemlenmektedir. Eserde kabartmalar da dâhil olmak üzere düz zeminleri dengeleyen çeşitli dokulardan faydalanılarak, anlatım güçlendirilmiştir.

Sanatçının özgün sanatının bir parçası olan gofre baskı resmin en üst kısmına uygulanarak anlatım güçlendirilmiş, renkli alanlar bu kabartmalarla dengeli bir uyum yakalamıştır. Bunun yanı sıra genel olarak biçimci bir kurguyla hesaplanarak oluşturulmuş kompozisyonda simetrik ve geometrik bir düzen anlayışı görülmektedir. Kompozisyon dikey ve kapalı düzendedir.

Matematiksel bir hesaplama ile kompozisyonlarını oluşturan sanatçının eseri dolu-boş, açık-koyu, oran-orantı ve yatay-dikey gibi etkenler doğrultusunda incelendiğinde her açıdan dengeli yapıda bir dil ve anlatım bütünlüğü ortaya çıkmaktadır.

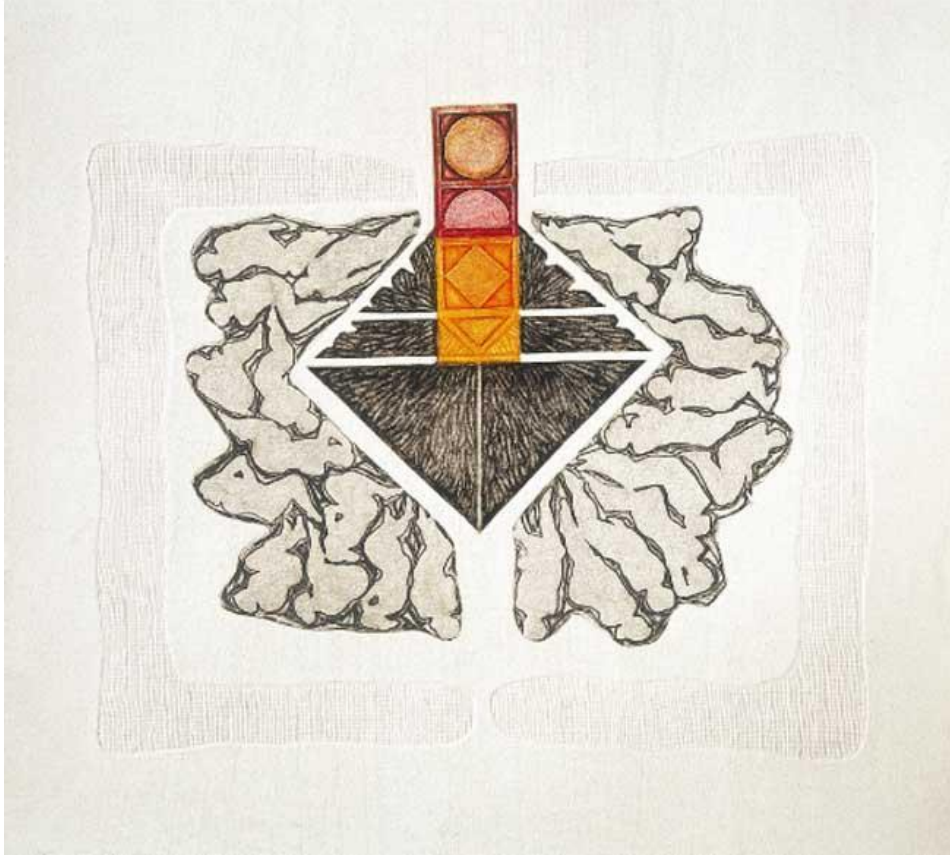
Sanatçının bu gravüründe aquatinta ve soğuk baskı teknikleriyle çalışılmış olduğunu söyleyebiliriz. Aquatinta ile gerekli tonlamalar yapıldıktan sonra ilk basım gerçekleştirilmiş daha sonra soğuk (rölyef-kabartma) baskı işlemi uygulanarak anlatımın etkisi artırılmıştır. Eserdeki yumuşak geçişler, üç boyutluluk ve figürlerdeki ayrıntıyı incelediğimiz zaman, aquatinta tekniğinin ayrıntılı çalışmalarda ve yumuşak geçişli tonlamalarda oldukça başarılı olduğunu gözlemlemekteyiz.

Sanatçının dışavurumcu bir anlatımla ortaya koyduğu bu eserinde, resimlerinin genelinde olan karamsar havanın hâkim olduğunu görmekteyiz. Metafizik bir anlamın yaratıldığı figürlerin tek düze ve melankolik bir atmosferde sunulması, adeta kalabalığın içindeki yalnızlık, kargaşa, endişe gibi topluma dair nevrotik duyguların vurgulanmasıdır.

Ancak eserin ismi bağlamında eseri yorumladığımızda figürleri ağacın birer meyvesi olarak düşünebiliriz. Tıpkı bir ağacın insan yaşamının döngüsü gibi meyve

verip tekrar onları dökmesi gibi, figürlerin karanlığın içinden çıkması bizi hem varoluş hem ölüm fikrine götürmektedir. Soldan sağa ve yukarıdan aşağıya figür istiflerinin dört parçada olması yine hayatın başlangıcı ve bitişine gönderme yaparak bahsettiğimiz fikri desteklemektedir. Resmin alt kısmında bulunan eş iki formda; hayatın temeli olan hava ve suyun rengi olan mavi ve umudun rengi olan yeşil kullanılmıştır. Formların içerisindeki küre ve çubuğumsu yapıyı da ana rahmindeki bir yumurtanın döllenmesi olarak düşünürsek; bu iki formla hayatın başlangıcına ve doğuma gönderme yapıldığını söyleyebiliriz.

Hayatın başlangıcı, varoluş ve ölüm konuları söz konusu olduğunda bu iki eşit formu Âdem ile Havva'ya benzetmek de mümkündür.



Görsel 65. Mürşide İçmeli, İsimsiz, Metal Gravür

Neredeyse kare formda tasarlanan **Görsel 65**'te yer alan metal gravür çalışması, simetrik düzende kompoze edilmiş geometrik formlardan ve figür yığınlarından oluşmaktadır. Bu eserinde figürler geometrik üçgen biçimlemelerin

etrafını çevrelemektedir. Figür istiflerindeki ve merkezdeki soyut formda sağlanan dokusal etkinin, resmin geneline hakim olan yalınlık içindeki dinamizmi, eserde güçlü bir vurgu yaratmaktadır. Genel figür istif anlayışının aksine bu eserdeki figürler, yalın biçimlerde ele alınarak dokusal etki çevrelerinde oyularak yaratılan çizgisellik ile sağlanmıştır. Ayrıca dikeyliklerin ve yataylıkların dengeli bir hesapla oluşturulduğu bu eserde, belirgin olmayan bir mekân düzeni vardır.

Resmin üst merkezinde yer alan sıcak renklerden oluşan dikey form kendi içinde ton geçişlerine ve geometrik şekillerden oluşan bölümlere sahiptir. Resmin genelinde olduğu gibi formun içinde yer alan kare, üçgen ve daireler birbirini dengeler nitelikte öğelerdir. Çalışmalarında rengi az kullanan sanatçı, bu resminde de rengi sadece anlatmak istediğini vurgulayacak düzeyde kullanmış; böylelikle siyah-beyaz etkiyi korumaya devam ederken kompozisyonunu güçlendirmiştir.

Sanatçının kendine özgü anlatım dilinin bir parçası olan gofraj baskı ile elde ettiği geometrik strüktürleri, bu eserinde de yer almaktadır. Resmin arka planında en dış çeperde hem doku hem de biçimsel olarak çalışmaya etki katan bu gofreler, diğer geometrik birimlerle bir denge içinde ve yüzey-doku gerilimi gözetilerek kurgulanmıştır.

Kıyafet ve ifadeden arındırılmış cinsiyetsiz, gerektiği kadar detaylı, olabildiğine yalın figürler; sanatçının dış dünyayı sorgulama şekline hizmet ederken, gravürün rastlantısallıklarına izin verilmeden soyutlanmış, metafizik anlamlara ulaştırılmıştır. Betimlenen figürler, içe dönük ve melankolik bir izlenim yaratsa da resmin genelinde saklı ipuçlarını takip ettiğimizde söyleyebiliriz ki; sanatçının bu eseri karamsar bir dışavurum değil yaşam döngüsünün simgesel bir tasvirini yansıtmaktadır.

İçmeli'nin genel resim duyarlılığının aksine bu eserde koyu lekese alanlara yer verilmemesi, sıcak renklerin; adeta güneşin doğuşu ve batışını andıran alandaki psiko-sosyolojik çağrışımı bizi insanın varoluşuna götürmektedir. Aşama aşama insanın yaşam döngüsünü anlattığı ayrıştırmalı bölgedeki; daire ile yarım daire formları güneşin doğuşu ve batışıyla insanın bir gününün, tam dörtgen insanın yaşamının tamamının, takibi karanlık alana ulaşan üçgen ise yaşamın sonunun sembolleridir.

5.1.3. Mustafa Pilevneli (1940-)

Doğayı ve doğaya olan sevgisini kendine özgü anlatımıyla eserlerine taşıyan Mustafa Pilevneli; ön plana çıktığı tablo resim ve gravürlerin yanı sıra seramik, vitray, duvar boyama, fotoğrafçılık ve mozaik çalışmalar da yapmış; ahşap, alüminyum, beton gibi farklı materyallerle sayısız uygulamalar gerçekleştirmiştir (Pilevneli, 2017).

Her tür malzeme ile sanatın gerçekleştirileceği yönünde eylemsel bir bilinç kazanan sanatçının çeşitli malzemelerle çalışabildiği eğitim dönemi, sanatçı kimliğinin oluşmasında büyük katkı sağlamıştır (Özsezgin, 1997, s.12).

Farklı araç ve gereçleri kullanım tekniklerine göre uygun betimlemelerle bir araya getirmek, kendine has malzemeleri sentezlemek, çocukluk döneminden bu güne kadar ilgi alanlarından biri olmuştur (Özsezgin, 1997, s.208). Böylelikle 1960'lardan günümüze kadar görsel sanatların çeşitli dallarında eser üreten çok yönlü sanatçı araştırmacı ve meraklı yapısıyla her daim modern sanatın öncülerinden olmuş, ayrıca Çağdaş Türk resminin ve baskı sanatının önemli temsilcilerinden sayılmıştır.

Geçiş aşamasında pastel manzara ve ahşap üzerine figüratif yağlı boya çalışmaları yapmış (Özsezgin, 1997, s.118), 1960 öncesi öğrencilik yıllarında peyzaj ağırlıklı sulu boya ve yağlı boya resimler üretmiştir (Özsezgin, 1997, s.46). Pilevneli o yıllarda yaptığı "Fenerbahçe ve Marmara Adası'nda Kış" gibi yağlı boya eserlerini, geniş fırça vuruşları, kalın dış çizgi ve canlı renklerin hâkim olduğu dışavurumcu bir anlatımla ele almıştır (Rona, 1997a, s.1480). İlerleyen zamanlarda gelişen üslubu doğrultusunda mavi renk öncülüğünde resimler üreten sanatçının, dışavurumcu resim anlayışının gelişerek baskı çalışmalarına da yansıdığı görülmektedir.

Mustafa Pilevneli, 1970'li yıllardan sonra neredeyse bütünüyle sulu boya ve baskı resim teknikleri doğrultusunda yoğunlaşarak, illüstrasyon nitelikli bezemeci bir üslup geliştirmiştir (Rona, 1997a, s.1480). Gel gelelim sanat yaşamında baskiresmi önemli bir uğraş olarak gören sanatçılardan biri olan Pilevneli, Mustafa Aslier ve Süleyman Saim Tekcan atölyelerinde pek çok gravür çalışması yapmıştır (Esmer, 2011). O dönemlerde Mustafa Aslier tarafından doku biçim ikilemcisi olarak tanımlanmış, gravürlerinde Devrim Erbil, Ali İsmail Türemen ve Gündüz Gölönü gibi biçim ve motif dokularından yararlanmış (Aslier ve Özsezgin, 1989, s.176).

İlk olarak sulu boyalarında Fenerbahçe'nin pitoreskleriⁱⁱ ve Anadolu gezileri sonucu yerinde saptadığı izlenimleri resmetmeyle başlayan sanatçı (Özsezgin, 1997, s.118), özellikle 1970'lerde çıktığı Anadolu seyahatlerinde halk sanatından, eski medeniyetlerin kültürel mirasından ve yöresel insanlardan etkilenerek kompozisyonlarında denizi, kıyıları, ağaçları, doğa görünümünü, gökyüzünü, ay ışığını, mimari yapıları, insanları ve ahenk içindeki canlıları betimlemiştir. Sulu boya; sağladığı saydam renk değerleri ve zengin nüanslarıyla; leke-biçim, renk-doku ilişkilerini ustaca kullanan ve hareket, renk, ışık değişimlerini dikkatli biçimde yakalayan sanatçı için uygun bir yöntem olmuştur (Rona, 1997, s.1480; Ersoy, 1998, s.107). Genel çalışma tekniği rengin şeffaflığından faydalanmak olan sanatçı; yağlı boya, akrilik ve gravür çalışmalarına da bu transparan etkileri taşımış, kendi özgün resimsel dilini bu şekilde yaratmıştır.

Genel olarak sanatçının eserlerinin genel yapısı ve dokusu gerçeklikten yola çıkılarak kompoze edilmiştir. Onun eserleri doğanın birebir yansıması değil belleğinde biriktirdiklerinin kendine özgü değerleriyle estetize edilmiş betimleridir. Kendini düş gezgini olarak tanımlayan sanatçı, uzun zamandır gidemediği yaşantısını özlediği, artık karşılaşamadığı ya da hiç görmediği mekânların soyut kavramlar halinde resimlerini yapmıştır. İster şehrin içinden yaşama dair bir ayrıntı ister mimari bir görüntü olsun sanatçının eserlerinde her bir ayrıntının yeri önceden bellidir. Bu konu ile ilgili olarak resimlerini ilk başta kafasında yaptığını belirten sanatçı, adeta satranç oynar gibi ele alacağı mekânın ne istediğini hesaplı kurgularıyla önceden belirlemektedir (Pilevneli, 2022a).

Ferit Edgü tarafından çevresine bakmasını bilen, bakıp gören ve bunu resim diliyle en iyi şekilde anlatan; Türk Sanatına dair birikimleri yineleyerek değil modern bir anlayışla ortaya koyan sanatçı olarak yorumlanan Pilevneli (Edgü, 1997: 137; Edgü, 1985: 7), İstanbul'da doğup büyüdüğü "Fenerbahçe" başta olmak üzere vakit geçirerek anı biriktirdiği Sultanahmet, Bodrum gibi pek çok yeri kendine has

ⁱⁱ "Pitoresk resim – (Fr. pittoresque; Alm. malerisch.) : Doğa parçalarının katı bir biçimde anlatılmamış çalak ve artistik bir heyecanla yapılmış olan resimlerine denir. Yani boyanın kendi güzelliğinin görünüşüne önem vererek yapılmış resim" (Turani, 1975, s.104).

anlatımıyla yeniden yaratmıştır. Eserlerinde yoğunlukla yer verdiği deniz teması ve havada betimlediği figürler sanatçının özgürlük tutkusunu evrensel boyutlara taşımaktadır.

Sanatsal gelişimi süresince birçok türde ve konularda çalışmasıyla birlikte Anadolu'ya ilişkin konulara yer vermesinin en önemli nedeni ise kuşkusuz ki şahsından çok şey öğrendiği ve teknik ile malzeme açısından benzerlik gösterdiği Bedri Rahmi Eyüboğlu olmuştur (Başkan, 1991, s.114).

Söz gelimi uzun sanat yaşamı boyunca pek çok seyahatte bulunmuş olan Pilevneli'nin, düşlerinde yeniden dolaştığı mekânlar, gravürleriyle birlikte pek çok resminin ana konusunu oluşturmuştur. Çocukluğu, yaşantısı ve düşleriyle yoğun bir ilişki içerisinde olan bu eserlerinde İstanbul ve maviye olan tutkusu her daim ön plana çıkmaktadır.

Sanatçıya göre denizler, göller, nehirler, okyanuslar ve sonsuzluğa kadar uzanan gökyüzü düşünüldüğünde yer küredeki, renk skalası mavi ağırlıklıdır (Pilevneli, 2022b). Bu bağlamda sanatçı tabiatın temsili maviyi, transparan etkilerle katmanlarına ayırmakta her bir katmanla izleyiciyi de kendi yolculuğuna çıkarmaktadır.

Mustafa Pilevneli'ye göre sanatın hangi yönü olursa olsun sanatla ilgilenenin sürekli kuytulardan bir şeyler bulup çıkarması gerekmektedir. Bu anlayış doğrultusunda sanatını şekillendiren sanatçının yapıtlarının temelinde mutlak bir değişim yatmaktadır. Ülkesinin yerel kültürünü tanımadan insan ve doğa ilişkileri hakkında gözlem yapmadan yaratıcı bir senteze varmanın mümkün olmadığını öne süren sanatçı, yaptığı çalışmalarda düşlem ve fantastik zenginlik düzeyini daha çok genişletmiştir (Özsezgin, 1997, s.74).

Özellikle gravürleri genel bir boyutta değerlendirildiğinde görülüyor ki; Anadolu'nun yerel olan kültüründen derlenen figürlerin veya olguların, birbirini izleyen ve tamamlayan tasarımsal elemanlar olarak kompozisyon kurgusuna yayıldığı, böylece aynı temanın farklı yorum olanaklarıyla çağdaş bir anlatım dizgesi yönünde ele alınmaktadır. Onun eserlerinde Anadolu mitolojisinden Tanrı ve Tanrıçalar,

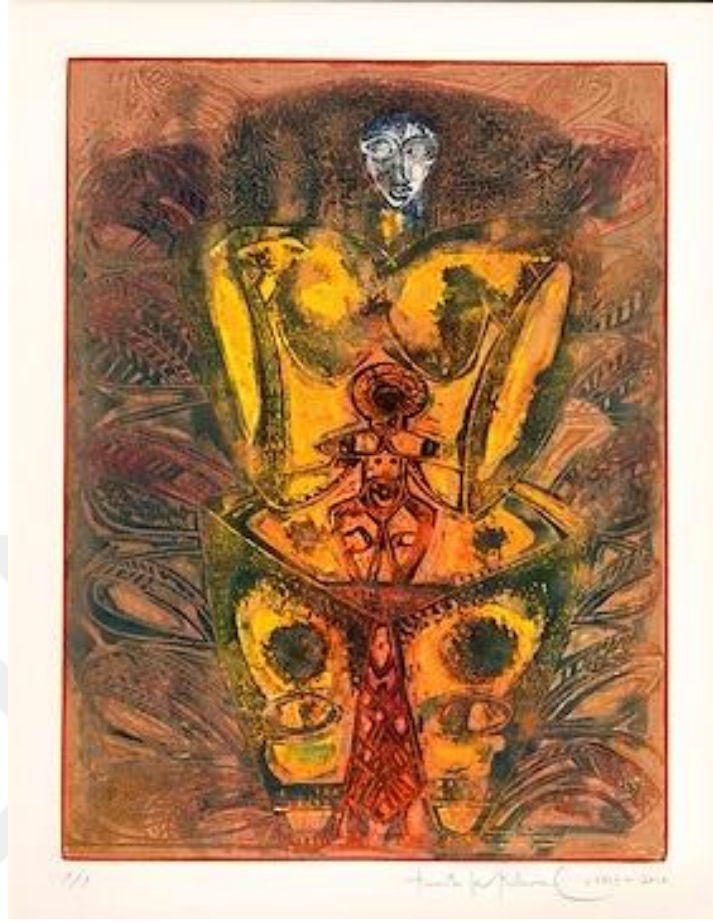
kendilerini oluşturan kültürel ortamın ve koşulların birer ürünü olsalar da, Pilevneli'nin renkli gravürlerinde, bu koşulları aşmaktadırlar (Özsezgin, 1997, s.96).

Kimi zaman “Pıtıraklı Ana” diye tabir ettiği Kibebe’yi (Kybele) (Kaymakçı, 2022), kimi zaman da bir şarap veya Hitit Tanrısı ya da Tanrıçasını yansıttığı bu gravürlerinde, konuya dâhil figürün ve onun efsanesinin boyutları sanatçının fantazyasında yaratıcı bir duyarlılıkla esneklik kazanmakta imgelem sınırları yorumsallığın kışkırtıcı noktalarına ulaşmaktadır (Özsezgin, 1997, s.44).

Bunun yanı sıra bir bakıma sanatçının ilk göz ağrısı olan gravür, Anadolu mitolojisi ve folklorik kaynaklardan beslenerek oluşturduğu kompozisyonları için, ilk yerel motiflemelerin biçimlenmesine ortam sağlamıştır. Pilevneli’ye göre gravür, çalışmalarının bir kısmını aktardığı teknik olmasının yanında üstlendiği misyonun da ta kendisidir (Özsezgin, 1997). Öte yandan sanatçı en aşırı soyutlamalarını gravürlerinde gerçekleştirmiştir (Edgü, 1985, s.5).

Sanatçının gravür eserleri çoğunlukla, genel resim anlayışındaki illüstratif etkili doğa görüntülerinin tasviri ile hayali figüratif karakterlerin birlikte kurgulandığı kompozisyonlardan oluşmaktadır. Aynı suluboya etkilerinin ve bezemeci üslubun devam ettirildiği bu gravürlerde mavi rengin genellikle ilk planda olmadığı, sıcak renklerin daha çok tercih edildiği görülmektedir.

Sanatçının “Kybele” (**Görsel 66**) isimli renkli gravüründe resmin ortasına yerleştirilen Tanrıçanın (Kybele) iri bir gövdesi ve tombul bacakları vardır. Onun da ortasında iki eliyle tuttuğu göğüs hizasında daha illüstratif bir betimlemeyle genel Kybele tanımlarında olduğu gibi çok daha küçük bir erkek figürü bulunmaktadır. Resmin arka planında neredeyse simetrik sayılabilecek bir düzende Tanrıçanın saçıyla bütünleşen motiflemeler göze çarpmaktadır.



Görsel 66. Mustafa Pilevneli, Kybele, 32,5 x 24,5 cm, Monoprint, 1969-2016

Sanatçının genel renk anlayışının tersine sıcak renklerin hâkim olduğu eserde; yalnızca figürün kafası resmin bütünlüğünü bozmayan soğuk bir renkte ele alınmıştır. Renk armonisi ustalıkla yönetilerek, yakın renklerin uyumu gözetilmiştir. Resmin tamamında yumuşak renk geçişleri sağlanmış olup, figüratif ve motifsel betimlemeler siyah renk ile oluşturulmuştur. Siyahlıklar kimi kısımlarda yer yer diğer renklere karışarak kompozisyonun geneline dengeli biçimde dağılmış, anlatım güçlendirilmiştir. Bunun yanında renk geçişleri ve arka plana yerleştirilmiş motifsel öğeler kompozisyonun dinamizmini artırmıştır.

Eser kapalı kompozisyon düzeninde figüratif merkezli ve üç boyutlu düzendedir. Kybele ve motiflemeler yüzeye geometrik sayılabilecek formlarda dengeli olarak yerleştirilmiştir. Betimlemeler genel olarak yuvarlak hatlı çizgilerle oluşturulmuş olup dikey ve yatay çapraz çizgiler birbirleriyle hesaplı bir kurgu içinde tasarlanmıştır.

Perspektif algısı minyatür resim anlayışıyla benzeşirken, sanatçı düş dünyasının ürünü olan figürlerini dışavurumcu bir tarzda ele alarak, anatomisi değiştirilmiş deforme Kybele formlarını geleneksel atmosfer yaratan motiflemelerin yer aldığı soyut bir mekân içerisine yerleştirmiştir. Bu bağlamda mekân perspektifle açıklanamayacak düzeyde belirsizleştirilmiştir.

Monoprint tekniği ile elde edilen eserde, renk kurgusu lokal renklendirme ile yapılmış renklerin birbirine geçmesi sağlanmıştır. Siyah kısımlar yer yer keskin çizgi ve lekeler halinde yer yer de diğer renklerle yedirilerek oluşturulmuştur. Böylelikle figüratifte etkili bir gölgelendirme sağlanırken, baskının da etkisiyle sağlanan hafif dokusal tonlu geçişler anlatımı güçlendirmiştir. Tasarlanan kalıptan tekrar baskı almanın mümkün olduğu bu teknikte, onun yerine plakaya ekleme veya çıkarma işlemleri uygulandığından yeni alınacak baskılar farklılık gösterir. Bu nedenle sanatçının imzalı bu gravür çalışmasından bir adet mevcuttur.

Eserin konusunu oluşturan “Kybele”; başta Anadolu olmak üzere diğer kültürlerle birlikte doğurganlık, bereket ve üretkenlik düşüncelerinden ayrılmaksızın modern sanatın her noktasında farklı form ve betimlemelerle simgesel bir hal almıştır.

Bunun yanı sıra bazı kültürlerde cinsiyetsiz kabul edilen Tanrıça, Anadolu’da, kadınları temsil etmekte şişman, geniş kalçalı, iri memeli, genellikle kolları göğsünde bir tahtta oturur vaziyette ya da ayakta ve uzanır şekillerde betimlenmektedir (Aslan, 2010, s.23-24). Bazı betimlemelerinde kucağına yapışmış vaziyette ufak bir erkek figür bulunur. “Attis” adındaki bu figür, bazı kültürlerce Tanrıçanın çocuğu bazılarında ise sevgilisidir (Erhat, 1996, s.183). Kybele ve Attis’e ilişkin birçok söylenenlerin tamamın da tüm bereket mitoslarında olduğu gibi toprak- bereket, ölme-dirilme, inancının ifadesi yaşatılır (Özen, 2009, s.16).

Bu eserde gravüre aktarılan Kybele ve Attis, genel kabul görmüş formlarından ve kültürel ortamlarından uzaklaşmış, çağdaş bir sanatçının imgesel yorumuna evrilmiştir (Özsezgin, 1997, s.94-100).

Pilevneli’nin eserinde olduğundan farklı ama aynı fiziksel özelliklerde geniş kalçalı, göbekli ve iri göğüslü olarak karşımıza çıkan Kybele, adeta zengin söylencelerin tamamını kapsayan bir verimlilik olgusuna dönüşmüştür. Kybele ve

Attis; sanatçının iç dünyasının bir yansıması olarak kendine has bir kimlikle renk, doku ve ton olmuş; görsel biçimlendirme öğelerinin anlam kattığı bambaşka bir sanat yapıtı olmuşlardır (İndirkaş, 2001, s.35).



Görsel 67. Mustafa Pilevneli, Sultan Ahmet Meydanı, 40x55 cm, Gravür, 1973

Sanatçının **Görsel 67**'deki Sultan Ahmet Meydanı isimli çalışmasında Sultan Ahmet Cami ile Galata Kulesi ve Fener Rum Erkek Lisesi'ni andıran yapılara yer verilmiştir. Resmin alt kısmında yer alan kule ve lisenin arasında stilize formda figürler yer almaktadır. Gravür çalışması genel olarak illüstratif bir etkide bezemeci bir tavırla biçimlendirilmiş olup, sanatçının hayali karakterlerini temsil eden figüratifler etkili bir doğa görüntüsü içerisinde ustalıkla kompoze edilmiştir. Eser yatay olarak açık kompozisyon düzeninde kurgulanmıştır.

Siyah renk ile oluşturulmuş çizgisellik ve lekesellikten oluşan bezemeli örüntü bir ritim yaratmakta ve anlatıma bütünlük kazandırmaktadır. Sıcak renklerin resmin genelinde kullanılması da bütünlüğü desteklemektedir. Eserde sarı ve turuncu renkler sulu boya etkisinde yumuşak ton geçişleriyle kullanılmış, yakın renklerin armonisi göz önünde bulundurulmuştur. Renklerin açık tonlarda kullanımı, siyahın ön plana çıkmasını sağlayarak etkili bir anlatım ortaya çıkarmıştır. Eserde gölge etkisi koyu lekesel alanlarla sağlanmıştır. Eserde boyutlandırma az düzeydedir ve yer yer açık-

koyulukla yer yer siyah lekese alanlarla sağlanmıştır. Eserin en açık yeri beyaz olarak betimlenen kuledir. İkinci açık yerleri ise figürler ve gökyüzü oluşturmakta, daha açık alanlar dengeli bir şekilde kompozisyona dağılmaktadır.

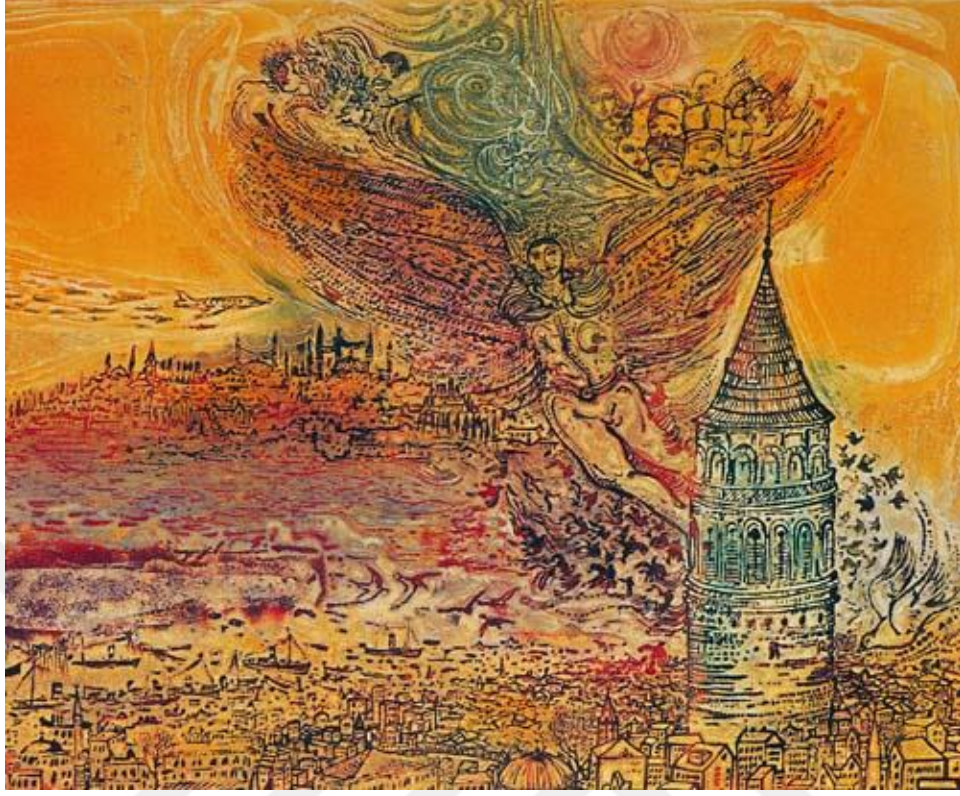
Eserde ufka doğru küçülen betimlemelerle perspektif ve derinlik etkisi yaratılmıştır. Ancak yer yer soyutlaşmalar söz konusu olduğundan perspektif eserin tamamında etkili olmamıştır.

Bunun yanı sıra eserde; özellikle figürlerde görülen hareketli ve yuvarlak ifadeler, resme dinamik ve masalsı bir atmosfer kazandırmıştır.

Çizgisel ve lekese değerlerin bir arada kullanıldığı bu gravürde, kalıba asitte indirme tekniği uygulanmıştır. Sanatçı siyah kısımları oluşturan çukur alanları bu şekilde elde ettikten sonra lokal renklendirme yaparak renkli alanları oluşturmuştur diyebiliriz.

Siyah rengin diğerlerine karışmayıp renkli kısmın oldukça temiz olmasından dolayı baskının iki aşamada gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Sanatçı renklerin viskozitesini hesaplı bir şekilde ayarlayarak sulu boya etkisi yaratan bir renklendirme yaratmış ardından ilk baskıyı almıştır. İkinci siyah alanları oluşturan baskıyı ilk baskıdan sonra kurutma uygulayarak yapmış olma ihtimali vardır. Sanatçı bu şekilde gravür tekniklerini kullanarak, şeffaf bir görüntünün yaratıldığı renk geçişleri ve siyah çizgi-leke örüntüsü ile sağladığı süreklilikle izleyiciyi düş yolculuğuna çıkaran etkili bir anlatım ortaya koymuştur.

Mitolojik ve masalsı bir anlatımın ön plana çıktığı eser, bir efsanenin İstanbul manzarasıyla özdeşleşerek modern bir tarzda ortaya koyulmuş halidir. Sanatçı İstanbul'a dair zihninde kalanları fantastik sayılabilecek bir kurguyla doğa ve Anadolu'nun mitolojik kahramanlarına ilgisi bağlamında yeniden anlamlandırmış dışavurumcu bir ifadeyle resmine yansıtılmıştır. Eserde mutlu bir ifadeyle betimlenen figürler, adeta düş gezgini sanatçının duygularını ve heyecanını yansıtılmaktadır.



Görsel 68. Mustafa Pilevneli, Galata Kulesi, 33x44 cm, Gravür, 1975

Pilevneli'nin düş yolculuklarından bir kare olarak değerlendirebileceğimiz **Görsel 68**'deki eserde; Galata Kulesi, onun civarı ve denizin karşı tarafını kapsayan bir doğa pitoreskinin üzerinde kanat açarak uçmakta olan, Anadolu'nun mitolojik tanrıçalarından olarak yorumlanabilecek, nü bir kadın figüratifi bulunmaktadır. Kanatları adeta büyülü gibidir ve bir insan topluluğunu üzerinde taşımaktadır. Kanat üzerinde toplanmış insan figürleri detaylı incelendiğinde, bunların Osmanlı dönemine ait fes taktıkları dikkat çekmekte, hatta birinin elinde cami alemi bulunduğu gözlemlenmektedir. Kanatlı figürün tam üzerinde ise Osmanlı tuğrasına yer verilmiştir.

Yatay pozisyonda kurgulanan eser açık kompozisyon düzenindedir ve dış mekân resmedilmiştir. Eserde üç boyutluluk açık-koyu renk etkisiyle sağlanmaya çalışılmıştır. Kompozisyonun tamamında görülen soyutlaşma sebebiyle perspektif kısmen kendini hissettirmektedir. Bunun yanı sıra figürlerle birlikte kompozisyonun geneline renkle uygulanan ışık-gölge etkisi, mekân algısı ve derinlik yaratmıştır. Rengin ufka doğru koyulaşması derinlik hissini kuvvetlendirmiştir.

İllüstratif etkilerin ön plana çıktığı eserde; sarı, turuncu, kırmızı ve az miktarda mavi renklerin yumuşak ton geçişleriyle birbirine kaynaştığı görülmektedir. Siyah renk ile bezemeci bir üslupla ortaya çıkarılan kompozisyon, arka planda sulu boya etkilerinin gözlemlendiği bu kaynaşmalar üzerinde ön plana çıkmakta böylelikle güçlü bir anlatım oluşmaktadır.

Gravür tekniği ile yapılan bu eserde, sanatçının kalıbı asitte istediği yapılanmayı elde edene kadar beklettikten sonra çukur kısımlara siyah boya vererek, geçişli renkleri lokal renklendirme ile elde ettiği söylenebilir. Sanatçının oldukça temiz kullandığı bu renkleri farklı viskozite oranlarıyla kullanmış olabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Böylelikle sanatçı genellikle resimlerinde kullandığı şeffaf etkileri bu gravüründe de yer yer yakalamıştır. Sanatçının renk kurgusuna göre bölgesel uyguladığı sıcak-soğuk renk geçişleri ve yarattığı şeffaf etkiler gravürlerinde de diğer çalışmalarında olduğu kadar etkili masalsi bir anlatım sağlamaktadır.

Sanatçı gravürünü halk sanatı etkisinde, mitolojik ve şiirsel bir yaklaşımla ele almış; figürleri ve İstanbul manzarasını birbirine masalsi bir örüntüyle bağlı biçimde yansıtmıştır. Kendine özgü kıvrak bir ritimle işlediği eseri, düş gezgini olan sanatçının adeta doğa sevgisi ile Anadolu'nun eski uygarlıklarına olan ilgisinin birleşimidir.

Eserin geneline hâkim renk tonları ve çarpıcı boyutta göze çarpan düşsel yapısı değerlendirildiğinde; yansıtılan İstanbul manzarası sanatçının aklında kalan zihninden çektiği bir fotoğrafın görüntüsünün kültürel birikimiyle yeniden yoğrularak ortaya çıkarılmış bir dışavurumdur.

Anıtsal değeri olan Galata kulesi ve İstanbul manzarasının öykülemeci bir yaklaşımla ele alındığı eserde; bir Tanrıçayı andıran figürün kanatlarında, başlarındaki feslerden ve ellerindeki alemden yola çıkılarak Osmanlı döneminden olabilecekleri yönünde yorum yapılabilir bir grup insan, âdeta geçmişten geleceğe bir yolculuk yapmıştır. Tanrıçanın hemen üzerinde yer alan büyük olarak betimlenmiş Osmanlı tuğrası bu düşünceyi pekiştirmektedir. Havada betimlenen uçak; bize göre şimdiki zamanların, eserde yer alan Osmanlı dönemi insanların ise geleceğinin resmedildiğine dair ipucu vermektedir. İstanbul'un manzarasının masalsi gizemli bir

hava içinde yansıtıldığı eserde, Tanrıça tıpkı Pilevneli' nin hayal ettiği gibi İstanbul'un bütün güzelliklerini gözler önüne sermek istemişçesine uçmaktadır.

Özsezgin'in genel yorumuna göre; Pilevneli'nin sanatına genel olarak bakıldığında, hem maddi hem manevi etkenlerin, çevresine dair ilgi odakları üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Sanatçının devamlı artan bu ilgi odakları, Anadolu'ya özgü gelmiş geçmiş geleneksel kültürleri ve doğa güzellikleri etrafında biçimlenmektedir. Anadolu topraklarında tarihin eski dönemlerinden günümüze yeşermiş olan tüm kültürlerin Pilevneli tarafından kendi malı gibi benimsenmesi eğilimi, eserlerine evrensel olarak içerik kazandıran başlıca değer olmaktadır (Özsezgin, 1997: 278).

Tarihimize, geçmişe ve eskiye dair kültürel değerlere daima önem veren Pilevneli, bu eserinde de Anadolu'nun geleneksel kültürü ile doğaya olan düşkünlüğünü bütünleştirmiş, gravür çalışmasıyla izleyiciye aktarmak istediklerini ustaca yansıtmıştır.

5.1.4. Asım İşler (1941-2007)

Çağdaş Türk sanatında hem pentür hem gravür resimleriyle ön plana çıkan Asım İşler, döneminde gravür resmin gelişmesine ve yaygınlaşmasına önemli katkısı olan sanatçılardandır.

İşler, uzun yıllar akademide gravür öğrencileri yetiştirmenin yanı sıra Türk resim sanatında gravürün tanınmasını sağlamıştır. 1970 sonrası Paris'te bulunduğu dönemlerde Stanley William Hayter'in atölyesi "Atölye 17" de çalışmış, Hayter'in derin oyma ve viskozite tekniğini öğrenerek, Türk gravür sanatına kazandırmıştır.

Modern sanatın öncülerinden pek çok sanatçının çalışma yaptığı Atölye 17, gravüre getirilen gelenekselin dışında yeni tekniklerle, İşler'in kendi özgün dilinin oluşmasına büyük katkı sağlamıştır.

"Benim araştırma ve denemeye olan yatkınlığım, bu teknikler ve resimsel bir form ve renk armonisi peşinde oluşum, gravür ile boya resim arasında bir bağı güçlendirmeyi hedefler. Çoğaltma yetkisini bir yana bırakırsak, bu tekniğin anlatımı, resimsel öğeler ile modern

anlayışta özgün biçimlere dönüştürme gücü, gravür alanında ilerlememin nedenidir” (İşler, 2003, s.38’den Akt: Sarıkartal, 2007, s.156).

Kendi gravür sanatı ile ilgili olarak; bu ifadelerde bulunan sanatçı, otomatizme dayalı doğrudan plaka üzerinde yaptığı çalışmalarla da ön plana çıkmıştır.

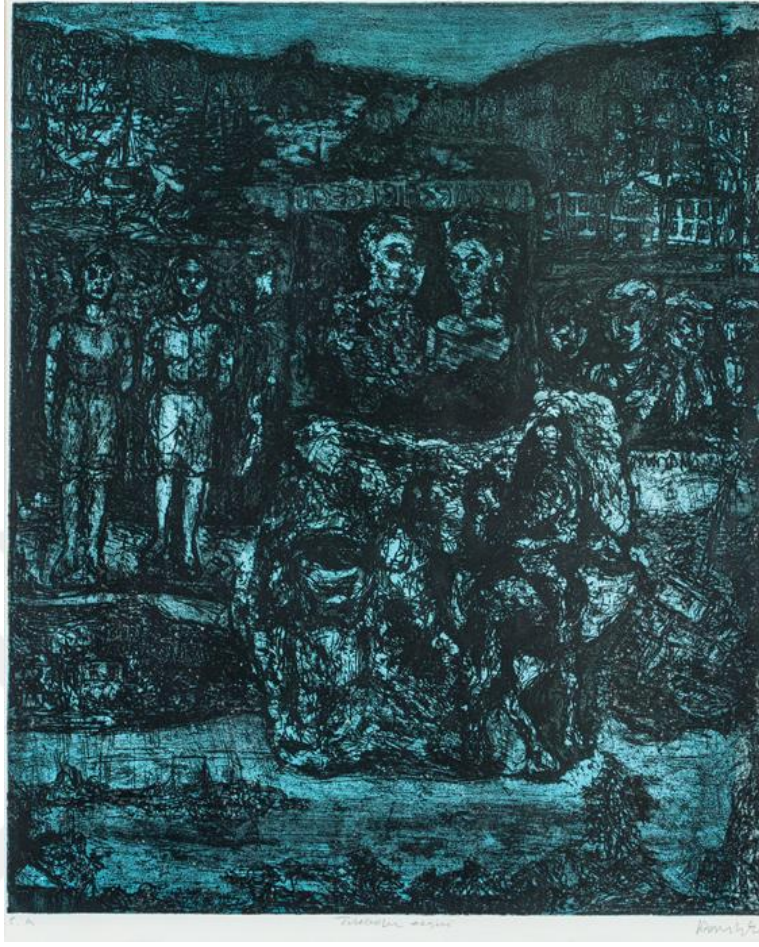
S.W. Hayter, Asım İşler’in atölyede bulunduğu zamanlardaki çalışma performansını değerlendirirken; tekli ile çoklu plakalarla renkli baskı tekniklerini kendi biçim ve eğilimlerine kolayca adapte edebildiğinden bahsetmiştir (İşler, 1985’ten Akt: Tüzün, 2022).

Sanatçı geçmişten gelen bilgi birikimlerine yenilerini katarak ilerlediği gravür yolculuğunda, derin oyma başta olmak üzere renkli vizyona dayanan S. W. Hayter’in öğretileri ve viskozite teknikleriyle soyut ekspresyonizme dayanan eserlerinde güçlü bir yorumlama yeteneği sergilemiştir.

Öyle ki sanatçının soyut anlatımcı yordamı daha kalıbı oluşturma yaşantısında oluşmakta, sanatçı kalıbı yorarak kendi estetiğine ulaşmaktadır (Germeç, 2009).

Bunun yanı sıra yeniliklere her daim açık olan sanatçı, ilerleyen zamanlarda ortaya çıkan fotogravür tekniklerine ve yeni deneysel çalışmalara sıcak bakmıştır. Sanatçı ilerlediği bu yolda kendine kattıklarını öğrencilerini de aktarmıştır (Tüzün, 2022).

Sanatçının 1960’larda başlayan soyut düzendeki figüratif içerikli gravürleri, sosyo-politik ve yerel gerçekliklerin dışavurulmuş resimleridir. Sanatçı; sanatının temelini oluşturan soyutlama eylemi için en uygun tekniğin gravür olduğunu öne sürmüştür. Gravürde elde edilen çizgilerin en etkili çizgisel sonuçları verdiğini belirten sanatçı, böylelikle hiçbir teknikle elde edilemeyen ifade biçimini sanatına eklemiştir (Sarıkartal, 2007, s.160). Sanatçıya göre gravür sanatının, yeni arayışlar ile deneyselliğe olanak sağlayan yapısı özellikle yaratım sürecinde cezbedici olmaktadır.



Görsel 69. Asım İşler, Tirebolu Destanı, 65x75 cm, Gravür, 1976, DYO Sanat Ödülleri

Sanatçının karamsar bir atmosfer içerisinde ele aldığı **Görsel 69**'daki eseri; figürler ve mekân somut dünyanın görüntüsünden esinlenilerek, barok tarzı bir resmi anımsatan tarzda dışavurumcu bir tavırdadır ve derin duyarlılık içeren duygu durumuyla yorumlanmıştır (Gören, 1998, s.204). Resim Giresun-Tirebolu doğumlu sanatçının "Tirebolu Destanı" adlı eseri; destandan bir bölümün özgün yorumudur. Tarih, kültür ve doğa bilincine sahip olan eser, Londra Victoria and Albert Museum Koleksiyonu'nda yerini almıştır (Tüzün, 2022).

Sanatçı gravür resmi, doğrudan metal üzerinde kazıma yaparak oluşturmuştur. Figürler karmaşık çizgisel bir yapıda betimlenmiştir. Gravürde, lekese alanlar çizgisel yoğunlukla sağlanmıştır. Biçimlemeler spontanlığın değil disiplinli bir çalışmanın kararlı arayışlarıyla ortaya çıkmıştır.

Ayrıca sanatçının daha önceki serilerinde siyah-beyaz olarak resmettiği gravüre eklenen mavi renkteki tonlama karamsar havayı pekiştirmektedir. Mavi renklendirme, metalin yüksek kısmına merdaneyle boya verilerek elde edilmiştir.

Figüratiflerle birlikte resmin geneline uygulanan ışık-gölge etkisi derinlik ve mekân algısı yaratmıştır. Bunun yanında eser üç boyutlu olarak yüzeyde kurgulanmıştır. Perspektif, eserin genelinde görülen soyutlaşma sebebiyle kısmen kendini göstermektedir. Açık-koyu, dikey-yatay alanlardaki denge ve çizgisel ile dokusal alanların birbiriyle uyumlu sürekliliği anlatımda bir bütünlük sağlamıştır.

Resmin en ön kısmında ortada bir taş üzerine yerleştirilmiş üstü yazılı bir çerçeve yer almaktadır. Çerçevenin üzerinde soyutlanmış biri kadın biri erkek olan iki figürün portresi çizilidir. Taşın arkasında resmin iki yanında grup halinde insan figüratifleri bulunmaktadır. Resmin en arka planına ise tepe yamacına pencerelerden anlaşılacağı üzere bir köy kondurulmuştur. Eserde, figürlerin ifadesiyle de güçlenen melankolik havayla; eserin ismi bağlamında değerlendirildiğinde, adeta Birinci Dünya Savaşı sırasında neredeyse üç yıl boyunca Rus ordusu tarafından işgal altında olan Doğu cephesinin, Erzurum'dan başlayarak Tirebolu'nun Harşit çayına kadar olan topraklarımızdan kaçan Türk halkının trajedisi yansıtılmaya çalışılmıştır. Genel olarak Tirebolu Destanı'ndan bir bölümün anlatıldığı resmi sembolik bir anlayışta değerlendirirsek; Ortada yer alan taş ile üzerindeki çerçeve; etrafında toplanmış figürlerle bir cenaze törenini andırmaktadır. O dönemki işgal sonucu yaşanan kitlesel kayıp bir kadın ve erkek figürü orijininde yansıtılmıştır. Destana tanıklık edercesine etrafta toplanmış figürlerle; belki de o dönemin yaşanmışlıklarına sonraki zamanlarda tutulan yas anlatılmıştır. Köyün uzakta bir yerlerde betimlenmesi ise insanların, işgal yüzünden evinden, köyünden en önemlisi yurdundan uzakta kalmasına bir gönderme olabilir.

Sanatçının “İsimsiz” (Görsel 70) eserinde figürler çizgi, leke ve dokusal unsurlarla soyutlaşmıştır. Daha durağan arka plan işçiliğinin daha fazla olduğu figürlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Kompozisyonun genelinde sarı rengin tonal geçişleriyle ışıklı ve koyu alanlar yaratılmıştır. Figürlerde baskın olan koyu renk resmin arka planına da taşınarak görsel bir bütünlük sağlanmıştır.



Görsel 70. Asım İşler, İsimsiz, 55x40 cm, Gravür

Figüratif resimde resmin pozitifini yan yana betimlenen kadın ve erkek figürleri oluşturmaktadır. Figürlerin bedenleri lekesele bir form gibi algılansa da, kalın konturlarla ifadeleri belirginleştirilmiş ve kısmen üç boyutluluk kazandırılmıştır.

Figürlerin dikey pozisyonu arka planda yaratılan yatay hareketlerle dengelenmiştir. Bazı gravürlerinin aksine sanatçının bu gravüründe figürler karanlığın içinde değil, aksine gün ışığı ile aydınlanmış hissi yaratılan bir ortamda resmedilmiştir. Resimde kısmen hissedilen bir zaman-mekân algısı vardır. Resmin en aydınlık bölümü olan arka planın açıklığının figürlere taşınması, ışık-gölge etkisi yaratarak figürlere derinlik kazandırılmıştır.

Sanatçı eserinde figürlerin somutluğundan yola çıkarak soyut bir anlatım diliyle adeta biri kadın biri erkek iki figürün aydınlık içinde kararmışçasına soyutlaşmış bedenleriyle, hayatın ışığına rağmen insanın ruhunun sonsuz boşluğunda oluşan olumsuz hissi izlerin yansımaları resmedilmiştir. Bu bağlamda resimdeki

olabildiğine melankolik figürler, hayatın insanın hem ruhunda hem de bedeninde yarattığı karanlığın karakterize edilmiş hali olarak yorumlanabilir.

Sanatçının genel olarak eserlerinde karşılaşılan dramatik, karamsar hava bu çalışmasında da mevcuttur. Sanatçı, iç dünyasını fiziksel boyuta taşıma aşamasında, metal üzerinde doğrudan çalışmıştır. Sanatçının renkli olan bu çalışmasında viskozite ve derin oyma tekniklerini kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Yumuşak geçişlere sahip bol çizgi yoğunluğu ve dokusal zenginliğin olduğu resimde, gravür sanatı anlatıma yeni bir içerik sağlamıştır.



Görsel 71. Asım İşler, Sazlıdere, Renkli Metal Baskı

Asım İşler'in "Sazlıdere" (**Görsel 71**) isimli gravür çalışmasında iki figüre yer verilmiştir. Sağ tarafta bulunan figürün omzunda sarılmış bir yük asılı gibidir. İki figür birbirleriyle iletişim halinde biçimlendirilmiştir. Figürler aydınlık bir atmosfer içinde siyah karmaşık çizgisel bir yapıda betimlenmiştir. Çizgisel yapı eserde ritim ve

dokusal bir zenginlik yaratmıştır. Figürler gittikçe lekesele bir hal almış gibi görünse de; figürlerin üzerindeki arka planı dengeleyen beyazımsı, sarı ve mavi açıklıklar, daha dokusal algılanmalarını sağlamaktadır.

Dikey ve kapalı kompozisyon düzenindeki eserde yalın ve yumuşak bir renk anlayışı vardır. Kompozisyonu oluşturan yatay, dikey ve çapraz hareketler birbiriyle dengeli, dolu-boş alanlar ise orantılı kurgulanmıştır.

Tamamen soyut resim düzeninde oluşturulan eserde figürasyon belli belirsiz olarak ortaya çıkmaktadır. Figürleri meydana getiren karmaşık çizgiler, resme hareketli bir yapı kazandırmakta ve yer yer yoğunlaşarak az düzeyde de olsa bir derinlik yaratmaktadır. Figürleri meydana getiren bu karmaşık yapının arka plana, arka plandaki renklerin de figürlere taşınması ise anlatım da bir bütünlük sağlamaktadır. Bunun yanı sıra durağan arka plan yapısı, soyut biçim anlayışıyla elde edilen figürleri ön plana çıkarmaktadır.

Soyut bir anlatımla ele aldığı eserinde olabildiğince zaman ve mekândan soyutlaşmış figürler sunan sanatçı, izleyiciyi melankoli ve karamsarlık içeren bir kompozisyonla baş başa bırakmaktadır. Bu melankoli ve karamsarlık bağlamında eserin ismini de dikkate aldığımızda, “Sazlıdere” ismi bizi bu eserde Osmanlı Devleti’nin Balkanlar’daki fetihlerinin bir sonucu olan Sazlıdere Savaşı’na götürmektedir. Esere bu açıdan yaklaşıldığında figürleri askere benzetmek mümkündür.

Sanatçının bu gravür çalışmasında figürleri meydana getiren koyu ve karmaşık çizgiler derin oyma tekniğiyle oluşturulmuştur. Renkli olan bölgede ise viskozite tekniği kullanılmış, merdaneyle kalıbın yüksek yerlerine boya verilerek baskı gerçekleştirilmiştir. Sanatçı derin oyma ile çizgilerinin kuvvetini artırarak ve yer yer de lekeseleşmeler sağlayarak soyut anlatımını güçlendirmiştir.

5.1.5. Ergin İnan (1943-)

Simgesel anlatım gücüyle ön plana çıkan Ergin İnan, kaligrafik kolajlar içerisinde böcek ve anatomik figür betimlemelerini bir arada kullanarak özgün baskı resim sanatında kendine özgü güçlü bir anlatım dili oluşturan sanatçılardandır.

İnan, Mustafa Aslıer atölyesinde çalıştığı Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'ndan 1968 yılında mezun olduktan sonra, 1971 yılında Alman Akademik Mübadele bursunu kazanarak, Münih'te 1973'lü yıllara kadar Prof. Mac Zimmermann ve Prof. Rudi Tröger ile baskı resim çalışma fırsatı elde etmiştir (Rona, 1997b, s.844).

Sanatçı Almanya'da eğitim aldığı bu dönemlerde baskı resimdeki gelişiminin yanı sıra entelektüel bir kültür gelişimi de göstermiş olup, Doğu ve Batı sentezi içerisinde farklı malzemelerle ortaya koyduğu gravürlerinde kaligrafik yazı, böcek familyasından canlı betimlemeleri ve insanın felsefi metamorfozik bağlamlarını boya resimlerinden daha etkili bir dille ortaya koymuştur.

Mustafa Aslıer atölyesinde kendine has bir arayışla adım attığı gravür çalışmalarını, Almanya'da yeni yöntemlerle zenginleştiren sanatçı, keşfettiği yöntemlerin ürettiği eserlerde önemli farklılıklar yarattığını ifade etmiştir (Giray, 2001, s.26). Sanat Tarihiçi Erzen, İnan'ın çizgisel betimlemelerini Alman sanatının Rönesans köklerindeki biçimlere benzetmiştir (Giray, 2001, s.21).

Yaklaşık 1970'lerden sonra Francis Bacon'ın resimsel biçimsellikten ziyade düşünceden yola çıkan Dışavurumcu tavrı sanatçının ilgisini çekmiş, insan figürlerindeki ekspresif parçalardan etkilenecek, yeni figürel anlatımlara başvurmuştur. Böylelikle yeni figürasyon biçimlemelerini dışavurumcu tarzda tekli ya da çoklu kurgulamalarla ele almaya başlamıştır. Sanatçının bu biçimlemeleri deformasyon arayışının ürünleri olmuş ve zamanla insanın gerçek varlığı düşünsel bağlamda simgesel bir tavırla öne çıkmıştır. Sanatçı kendi dışavurumculuk anlayışını şu sözlerle açıklamıştır:

“İçe dönük olmak önemli bir özelliktir. Hep dışa bakıp, dıştan etkilenecek bir şeyleri var etmek, insanı görünenden öteye götürmez. Yolculuk dediğimiz şey de görünmeyeni aramaktır. Bunun yanında

eskimeye yüz tutmuş şeylerde dikkatimi çekmiştir. El yazması kâğıtlar gibi... İçinize döndüğünüz vakit belki de varoluşu arıyorsunuz ama ararken de biçimlerle uğraşıyorsunuz. İşte o biçimlerde bu şekilde ortaya çıkıyor. Yaptıktan sonra sorguluyorum, „acaba koyduğum bu sembol nedir veya biçimsellik nasıl oluştu diye; çünkü o anlık bir oluşum” (Doğanay, 2009, s.18).

Sanatçının sanat anlayışının oluşmasına; çocukluk yaşantısında merak duyduğu böcekler, yaşadığı kentler, okuduğu kitaplar, İslam ikonaları ve Türk halk el sanatı yazmaları katkı sağlamıştır.

İnan, sanat anlayışına paralel ortaya koyduğu böcek, yazı ve insan biçimlemelerini, özel bir anlam yüklemeyen ancak gizli bir ilişki içinde ortaya koymaktadır. Gravürlerinde minyatür titizlendiğinde işlediği bu öğelerini bir arada kompozite ederken bazen rastlantısal durumları yaratım sürecine dâhil ederek bazen de kalıbını keserek anlatımını güçlendirmektedir.

Sanatçının eserlerinde yazı ve böcekler onun vazgeçilmez öğeleridir. Ergin İnan, eski din kitabı sayfası, eski mezar taşını andıran yazılı yüzeyler kaligrafik yazı, portre, yüz, söz, el-ayak ve böceklerle ilgili imleri eserlerine ekolojik, biyolojik ve tinsel bağlamda ele alarak aktarmaktadır. Bunlar kültürel imgelerin yanı sıra evrensel imgelerin yansımalarını da oluşturmaktadır (Ersoy, 1998, s.139).

Sanatçı, eserlerinde yer verdiği böcek familyasından imlerin, bir zaman aralığında Alman bir profesör ressamın mektuplar yazarken bir şey ifade edememe güçlüğüyle ortaya çıkmış olabileceğini belirtmiştir. Anlatacaklarını sözel yazıyla dile getiremeyince o anda gördüğü böceklerle sembolik olarak algılanacak bir yazı dili geliştirerek mektubunu tamamlamıştır (Doğanay, 2009, s.19).

Kurgularındaki böceklerin sözcük düzeyinde bir karşılığı bulunmamaktadır. Eserlerindeki imler kendi dışında her şeyi temsil ederken, izleyicinin kendi düşüncesinde bir anlam bulur. İnan'ın sanatı varlık-yokluk kavramları arasındaki gerçek ötesi anlamın, kendi iç dünyasında irdelenip yorumlanarak dışa vurulmasıdır (Akdeniz, 2008, s.164). Öte yandan sanatçının eserlerinde böcek ve insan arasında

sınırları kaldıran güçlü bir bağ kurulmuş olup, adeta bir bütünleşme hatta metamorfik bir ilişki yaratılmıştır.



Görsel 72. Ergin İnan, El Görür, 30x14 cm, Gravür

Sanatçının “El Görür” isimli bu eserinde (**Görsel 72**) el izi bir tema olarak belirlenmiştir ve “on iki tıpkıbasım” serisinden biridir. Eserde şekil unsuru olarak soyutlanmış elin ortasında daire şeklinde bir boşluk oluşturan alana figüratifler yerleştirilmiştir. Resmin büyük bölümünü oluşturan el betimlemesinde ana renklerden sarı, mavi, kırmızı ve bu renklerin yer yer karışımıyla oluşan yeşil, turuncu ve mor renkleri kullanılmıştır. Sanatçının kendine has renk duyarlılığında çalıştığı bu gravüründe sıcak-soğuk renklerin karşıtlığından ziyade komşu renklerin uyumu dikkat çekmektedir.

Figüratifler ise siyah-beyaz tonlamayla, ışık-gölge etkisinde derinlik yaratılarak üç boyutlu biçimde soyutlanarak resmedilmiştir. Figürleri resmin bütünlüğüne katkı sağlayan siyah-beyaz bir yazı çevrelemektedir. Sanatçı renkli alanın tamamında böcek familyasından canlılar ile kaligrafi ve eski yazıları defalarca resimlemiştir. Böcekler ve yazılar sanatçının bazı eserlerinin aksine dokusal bir hal almış daha soyut bir görüntü sağlamıştır.

Dikey ve kapalı kurguda tasarlanan eserde başta parmakların oluşturduğu dikeylikler, bilekteki yatay yazılı alanla dengelenmiştir. Yine parmaklardaki durağan çizgiler dairenin yarattığı hareketle dengede bir uyum yakalamıştır. Resimde dokular ve çizgiler aynı oranda kullanılmıştır.

Gravür tekniğiyle yapılan bu eserde kalıbın el şeklinde kesilerek hazırlanması özellikle resmin bütünlüğüne hizmet eden farklı renk geçişlerine sahip dış kenar çizgilerinin oluşmasını sağlamış bu da resme farklı bir anlatım gücü katmıştır. Bu gravürde kuru kazı ve asitle indirme teknikleri kullanılarak zahmetli ancak oldukça cezbedici boya resimde uygulanması güç bir renklendirme uygulaması yapılmıştır.

Eserlerinde genel olarak sembolik bir duruş sergileyen sanatçı, bu eserinde de iç dünyasını dışavurumcu bir tavırdan aktarırken simgenin gücüne başvurmuştur. Sanatçı esrarlı evrenini yansıttığı eserinde İslami ikonografik öğeleri adeta ölümü hissettiren bir melankoli içerisinde sunmaktadır. Doğadaki böceklerle insanı; İslami tasavvuf felsefesi, metafizik ve mistik duyarlılıkla gerçeklik duygusu içerisinde fakat gerçekdışı nesnelere bütünü olarak resimleyen sanatçı, karmaşık biçimde etüt ettiği görüntüler içinde tevekkülle yaşamı ve ölümü sorgulamaktadır (Ersoy, 1998, s.139). Bu bağlamda Semiyotik (Göstergebilim) alanında pek çok anlamı olan el betimlemesinin, eserde yazıların da yarattığı etkiyle ölüme vurgu yapan bir mezar taşı ya da bir yazıtı andırıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanatçının küçük yaşlarda başlayan Mevlana'ya olan ilgisi, çalışmalarında tasavvufi etkilerin oluşmasını sağlamıştır. Sanatçının bu eseri de Mesnevilik etkisi barındırdığına dair ipuçları taşımaktadır.

Öyle ki resimde ruhun farklı hallerine gönderme yapan iç içe geçmiş çift perspektifli yüzler ve gözler, İslam dünyasının tasavvufi yönünü imgeleştiren fal nâme, yıldız nâme, mühür, tılsım ve kaligrafik yazının plâstik yapısı ve el organına atfedilen büyüsel bir bakış ile mistik bir ilişki içinde ele alınmıştır (Artam, t.y.). Resmin kendisini oluşturan el formu, İslam felsefesinin bir parçası ve bereket tılsımı olan “Fatma Ananın Eli” nin kendiyile özdeşleşerek yeniden yorumlanmış halidir.

Tasavvufa olan ilgisi Sahaflar Çarşısı’nda Muzaffer Ozak adlı bir hocayla tanışması sonucu pekişen Ergin İnan (Soylu, 2019, s.2341), özellikle eski kitap ve mektup gibi dokümanların sayfalarında, insana dair yaşanmışlıkların gizemini hissettiren yıpranmışlık ile resimleme ve yazıların bir arada yarattığı etkiyi estetik bularak, yaşadığı bu hazzı eserlerinde farklı bir prezansla gözler önüne sermiştir.

Simgesel bir anlatım tarzıyla ortaya koyulan “Ayak İzi” adlı eserde (**Görsel 73**), ayak izi bir şekil unsuru olarak soyutlanmıştır. Ayak izi formunun içerisinde öne çıkan ilk detay birbiri içerisine geçmiş dışavurumcu bir tavırla soyutlanmış figürlerdir. Onlara ek olarak kompozisyonda formun tamamına dağılmış böceklerle ve yazılara yer verilmiştir. Bu öğeler figüratiflerden daha çok yer kaplamaktadır. Sanatçının genel sanat anlayışına ait eski yazılar, mektuplardan alıntılar tarzında yazılardan oluşan kısımlar ve böcek familyasından çeşitli canlılar resmin geneline ritmik bir kurguyla dağıtılarak, anlatım hareketlendirilmiştir. Böceklerin ve yazıların bu şekilde dağılımı soyut bir görüntü yaratmış böylelikle mekân algısı da soyutlaşmıştır.

Bunun yanı sıra mekânın yaratılmadığı bu kurguda yer alan figürler ve böcek familyasından canlıların her biri kendi alanlarında ışık-gölge etkisiyle üç boyutluluk kazanmıştır.

Kompozisyonda oldukça canlı olarak kullanılan renkler genel olarak sarı, mavi, turuncu, yeşil, pembe ve kırmızı olmakla beraber, renkler yer yer bazı kısımlarda birbirine geçerek farklı tonları meydana getirmektedir. Betimlerde göze çarpan komşu renklerin uyumu anlatıma bir ahenk katmakta, eserde renklerin kompozisyon genelinde kararlı dağılımı anlatıma bir bütünlük kazandırmaktadır. Bunun yanı sıra eserin alt kısmında göze çarpan sıcak renk geçişlerine sahip çapraz taramalar bir durağanlık dengesi yaratmaktadır.



Görsel 73. Ergin İnan, Ayak İzi, Gravür, 1985

Dikey ve kapalı kompozisyonda; parmakları oluşturan dikeylikler, alt kısmın ve yazılı betimlerin yatay hareketiyle dengelenmiş, çapraz taramalarla da bu denge güçlendirilmeye çalışılmıştır. Kompozisyonda dokular ve çizgiler aynı oranda kullanılmıştır. Perspektif algısı yalnızca figürlerde kendini hissettirmektedir.

Gravür tekniğiyle meydana getirilen bu eserde kalıp ayak izi şeklinde kesilerek hazırlanmış, figüratifler ve diğer öğeler kuru kazı ve asitle indirme tekniği ile kalıba işlenmiştir. Marjinal renk kullanımına uygun şekilde kalıba boya verdikten sonra basımı gerçekleştiren sanatçı, bu eserinde de boya resimlerde daha zor elde edilecek etkili bir görüntü yakalamıştır. Basım sırasında renklerin birbirine geçmesi eserde farklı bir renk dili ortaya koymuştur.

Sembolik bir anlatımla ortaya konulan eser, tamamına bakıldığı zaman eski zamandan bir yazıtı veya bir mezar taşını andırmaktadır. Yazı ve böcek betimlemeleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Figürlerin birbirine geçmiş şekilde farklı açılardan ele alınması; insanın başkalaşımına, dönüşümüne veyahut farklı ruh hallerine bir gönderme olabilir. Ayak izi ise metaforik olarak insanın yaşam-ölüm döngüsü içerisinde geçirdiği evrim ve dönüşümler sonucu evrene bıraktığı olumlu ya da olumsuz izlerin sembolüdür.

Başka bir açıdan değerlendirildiğinde; tabiatın alt canlısı böcekler ile üst bir canlı olan insanın birlikte harmanlanmasıyla, can alıcı renkler de göz önüne alındığında, eserde yaşamsal döngünün dipten doruğa sahip olduğu harmoninin yansıtıldığı da söylenebilir.

Sanatçının farklı bir tarzla ele aldığı “İsimsiz” (**Görsel 74**) eseri, figür merkezli bir gravür çalışmasıdır. Resmin merkezinde kolunu açmış olan figürün sağ ve sol arkasında bedenleri görünmeyecek kadar silikleşmiş diğer figürlerin başları yer almaktadır. Diğer başlar üzerindeki taramalar onların ortadaki figürün arkasında olduğu algısını yaratmaktadır. Figürler böcek familyasından farklı türde canlılar tarafından çevrelenmiştir. Figürler şekil unsuru olarak soyutlanırken taramalar ve çizgisel arayışlarla ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca hem böceklerde hem figürlerde tonlama uygulanmıştır.

Bu gravür, genellikle renkli çalışmalar yapan sanatçının siyah-beyaz bir eseridir. İyi bir desen ustası olan sanatçı, eserde ışık ve gölgeyi başarılı bir şekilde uygulayarak, figürleri üç boyutlu olarak biçimlendirmiştir. Gravür uygulaması, genellikle kuru uç ve asitle indirme tekniklerini kullanan sanatçının desendeki gücünün hakkını vererek duyguyu izleyicisine geçiren etkili bir çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Eserin geneline çizgisellik hâkimdir. Tarama çizgileriyle yaratılan lekesel alanlar resmin geneline dengeli şekilde dağıtılmıştır. Bunun yanı sıra resimde koyuluklar ve açıklıklar bir denge içinde kompozisyonun her bölgesine dağıtılmıştır. Figürleri ve başları saran koyuluklar, biçimlemenin etkisini artırmış ve derinlik algısını yaratmıştır.



Görsel 74. Ergin İnan, İsimsiz, 39x27 cm, Gravür, 2010

Öte yandan betimlemelerin her birinde ayrı ayrı perspektif algısı yaratılırken, merkezde yer alan figüratifler böceklerle yaratılan soyut biz düzlemde kurgulanmıştır. Ortadaki belirgin figürün bedeni kompozisyonda bir dikeylik yaratmış başların oluşturduğu yataylıkla denge sağlanmıştır.

Desen çalışmalarından biri olan sanatçının bu eserinde figürlerdeki anatomik kas ve dokular ayrıntılı şekilde ele alınmış, hem yüzlerde hem de vücutta deformasyon uygulanmıştır. Gravürdeki bu betimleme adeta sanatçının bilincinin ve belleğinin değil imgeleminin desenidir.

Figüre dolaysız yaklaşan sanatçı, diğer eserlerinde olduğu gibi, bu eserinde de düş dünyasının imgesi olan çoklu figürlerini dışavurumcu tarzda soyutlamıştır. Sanatçının eserlerinde genellikle insan figürlerinin cinsiyetsiz oluşu bir imgeselleşme içinde olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu imgeselliğin karşılığı böceklerle birlikte

insanın adeta toplumdaki yalnızlığı olabileceği gibi yalnızlığını aynı ortamı paylaştığı canlılarla giderdiğine dair bir gönderme de olabilir.

Ergin İnan'ın, içe dönük bu tarz çalışmalarını, kimi zaman Franz Kafka' nın "Metamorfoz" adlı yapıtının etkisinde kalarak gerçekleştirdiği düşünüldüğünde (Giray, t.y.) bu eserinde de insanın aynı ortamı paylaştığı böceklerle gizemli bir başkalaşım içerisinde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü Ergin İnan'ın eserleri ayrıntılı halde gözler önüne serilmesine rağmen, doğadaki nesnelere; gerçek varlığının dışındaki bilinmeyi anlatan bir tinsellik bağlamıdır. Özellikle bu eserde merkezdeki figür ile ardı sıra simetrik bir düzende ele alınan figürler adeta geçmişte başlamış ve devam edecek olan bir başkalaşımın evrelerini yansıtmaktadır. Ortadaki figür şimdiki, soldaki ve sağdakilerin giderek çoğalan silikliği ise geride kalmış geçmiş ile sonu bilinmeyen bir geleceği anlatmaktadır.

Öte yandan sanatçının gravürlerinde kullandığı kimi nesnelere bilinç dışı bir şekilde sembolleşmiş olması ihtimali vardır. İnan'ın bir şeyi temsil etme potansiyeli olan figürleri ve nesnelere, izleyicisinin özgür yorumuna bırakılmaktadır. Ancak bunu yaparken insan ile canlılar arasındaki bilinmez perdeyi kaldırarak yorumlamalara dair metafizik ipuçları vermektedir.

5.1.6. Hayati Misman (1945-)

Çağdaş Türk baskı sanatının önemli gravür sanatçılarından olan Hayati Misman, eserlerinde oldukça yaratıcı ve kurgusal dünyasını dışavurumcu bir tarzla ortaya koyarken, gravür sanatının bütün inceliklerine olan hâkimiyetiyle izleyiciyi kendine hayran bıraktırır.

Bir sanatçının kendini ifade etme biçimini değişik alanlarda devam ettirmesinin yaratıcılığı etkileyen en önemli hususlardan biri olduğunu vurgulayan sanatçı, başta gravür olmak üzere, pentür resim, heykel ve metal kolaj gibi sanat alanlarında pek çok yapıt üretmiş ve üretmektedir. Özgün baskı hayatına, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nde eğitim görürken, öncü gravür sanatçılarından Mürşide İçmeli'nin teşvikiyle başladığını belirten Misman, kendine özgü prensipleriyle kısa sürede özgün tarzını yakalamıştır. Bunun yanı sıra özgün baskıda, Türkiye'de en büyük boyuta sahip

olan ve Dünya baskıresim standartlarında da çok büyük kabul edilen baskılar yapmıştır (Misman, 2019).

Metal kalıbı kimi zamanlarda farklı şekillerde keserek ya da delerek kompoze eden sanatçı bu formlar arasında kullandığı çizgisel ve lekesel ayrıntılarla resme zenginlik katarken parçalar arasındaki bütünleyici ilişkiyi de diri tutar.

Çok kalıplı olarak çalıştığı gravürlerinde sanatçının eserlerinin çoğunluğu figüratif düzendedir ve genellikle çağdaş kadın imajının imgelemine yer verilmiştir. Sanatçının gravürlerindeki bu kadınlar daima naif ve ince olarak resmedilmiştir. Dışavurumcu tavrındaki bu eserlerde kadın figür stilizasyonlarının yanı sıra sanatçı, kuş ve çiçek betimlemeleriyle kompozisyonlarına dinamik bir atmosfer katmaktadır. Kuş ve çiçeğin haricinde zaman zaman eserlerinde sarmal formlara, sütun başlıklarına ve Anadolu uygarlıklarına özgü imgelere de rastlanır.

Sanatçının eserlerinde ele aldığı betimlemeler, dış dünyanın gerçekliğinden soyutladığı nesne ve figürlerin, kendi iç dünyasından anlık olarak dışavurduğu stilizasyonlarıdır. Bu yüzden sanatçı bazı eserlerini doğrudan kalıp ya da kalıplar üzerinde spontan dürtülerle gerçekleştirmiştir. Bu doğal spontane çizgi ve değerler, yerine göre hırçın zaman zaman da yumuşak olabilen dışavurumun tavrına özgü karakterdedir ve tekrarı mümkün olmayan desenler meydana getirmektedir.

Figüratif anlatımlarının yanında sanatçının, eserlerinde, renk ve biçimlemelere yer verdiği kompozisyonlarla oluşturduğu büyük lekeler, geometrik bir kurguyla düzenlenmiştir. Büyük lekeler küçük imgeler ve soyut objelerle tamamlanmıştır. Eserlerin estetiğinin temelini sanatçının devingen, ritmik ve imgeleşen biçimlerin birbiriyle olan yakın bütüncül bağıntısı oluşturmaktadır (Eroğlu, 2002, s.37).

Bunun yanı sıra sanatçının sınırsız yaratı gücünün başka bir ögesi çizgidir. Eserlerindeki doğal ve spontane çizgiler bir araya gelerek lekeler, tonlar ve formlar oluşturmaktadır. Sanatçının dışavurumcu çizgisi ve bu çizgideki desenci tavrı her zaman boyasal alanlara göre daha ön planda olmuştur. Öyle ki sanatçı çizgilerinin özgünlüğünü muhafaza etmek için, deseni doğrudan plaka üzerine aktarmış, asitle indirme işlemlerinde çizginin fazla yenmemesine özen göstermiştir (Eroğlu, 2002, s. 9).

Sanatçıya göre desen resimlerinin olmazsa olmazıdır. Anlık soyutlama ile ortaya koyduğu eserlerinde başlangıç noktası ile bitiş noktası önceden tasarlanmamıştır. Bir resme başladığı zamanki düşünceleri ile bitirdiği zamanki düşüncelerinin farklı olduğunu belirten sanatçı (Misman, 2019), çalışırken spontane gelişen tesadüfi unsurları, nerede nasıl değerlendireceğini çok iyi bilmektedir. Öyle ki, sanatçının resimde her bir adımını diğerini tetikleyecek nitelikte olup, bu yaratım örüntüsünde renkler bir armoni içinde biçimler ise birbiriyle orantılıdır.



Görsel 75. Hayati Misman, Figüratif, 70 x 67 cm, Gravür, 1992

Sanatçının figüratif eserinde (**Görsel 75**), kırmızı bir zeminde, uzanan siyah elbiseli, ince yapıda bir kadın resmedilmiştir. Arka plan; neredeyse eşit yer kaplayan, açık-koyu yatay iki büyük renk alanı, soyut çizgisel formların olduğu dikey alan ile dengelenerek oluşturulmuştur. Renkler arasındaki zıtlık figürün ön plana çıkmasını sağlarken; figür üzerindeki koyu renk, dikey formdaki alana soyut birimler şeklinde taşınarak resimde bütünlük sağlanmış modern tarzda bir derinlik yaratılmıştır. Büyük renk lekelerinin yanı sıra çizgisel taramalarla oluşturulmuş küçük soyut birimler resimde tamamlayıcı öğeler olarak yer almaktadır. Ayrıca figürün portre, saç ve

boynunda başlayan çizgisellik, bazı kısımlarda yoğunlaşmış, çizgilerin farklı ritimlerde bir araya gelmesi dokusal alanlar yaratmıştır.

Figür merkezli olan eser, büyük lekelerle geometrik bir kurgu düzeninde olup açık kompozisyon biçimindedir. Çağdaş kadının bir yansıması olan bu resimde, figür deforme edilerek dışavurumcu bir çizgide izleyiciye sunulmuştur. Eserin genelinde denetimli biçimde kurgulanan çizgi, renk, hareket, ritim, doku ve öğelerin birbirleriyle spontan ya da bilinçli bir ilişki içinde olması resimde fantastik bir atmosfer yaratmaktadır.

Koyu renk tonuyla ön plana çıkarılan kadın figürü geometrik ve keskin bir formda stilize edilmiş, çizgi, leke ve dokunun bir arada uyumlu kullanımı güçlü bir betimleme yaratmıştır. Bunun yanı sıra figür üzerinde mavi ton geçişleri kırmızı renk ile karşıtlık oluşturacak bir modülasyon içinde kullanılmıştır.

Sanatçının genel olarak çok kalıplı renkli baskı tekniği ile oluşturduğu eserlerinden biri olan bu gravür çalışmasında, kazıma yöntemi ile elde ettiği çizgiler zengin biçimlemelere olanak sağlamıştır. Kazıma yöntemiyle çizgilerini anlık oluşturan sanatçı koyu lekesel alanları çizgisel yoğunluk ile elde etmiştir. Tasarımlarını kalıp üzerinde doğrudan oluşturan sanatçının güçlü çizgileri, bu gravür çalışmasında da ön plana çıkmaktadır. Sanatçının figürde, spontan gravüre özgü çizgileriyle başarılı bir deformasyon elde ettiği görülmektedir.

Sanatçının **Görsel 76**'daki eseri dikey konumda ve kapalı kurguda kompoze edilmiştir. İki parça metal kalıpla oluşturulan eserde kazıma ve renkli gravür baskı yöntemleri kullanılmıştır. Bunun yanı sıra metali her zaman tek düze kullanmayan sanatçı dışavurumunun sonucunda sadece resmi değil adeta metal kalıbı da soyutlamış iç dünyasını en iyi şekilde ifade edeceği şekle sokmuştur. Bunun yanı sıra sanatçı, figüratifte kazıma ile başarılı bir deformasyon yakalamıştır.

Eserde dans eden, modern, zarif yapıda bir kadın figürü resmedilmiştir. Figürün dans ettiği yer bir dış mekânı andıran ton geçişlerine sahiptir. Resmin alt kısmında başlayan koyu kahverengi tonun resmin üst kısımlarına doğru açılarak mavi, turuncu ve sarı renklere bürünmesi adeta topraktan gökyüzüne doğru bir yeryüzü kesitinin dışavurumunu yansıtmaktadır. Gökyüzündeki güneş ışığı yansımasını

andıran; sarı ve turuncu tonlamalar soğuk mavi renk ile zıtlık oluşturarak resmin genelinde estetik bir armoni yaratmıştır.



Görsel 76. Hayati Misman, Figürlü Kompozisyon, 43x31 cm, Gravür, 1998

Resimdeki parçalı durağan yapıda olan geometrik formlar, figürde ve resmin üst kısmında yaratılan hareketlilik ile dengelenerek yüzeyde kurgulanmıştır. Ayrıca eserde diklikler yatay formlarla, açık alanlar koyu alanlarla bir denge içinde resmedilmiştir. Resmin tamamlayıcısı niteliğindeki soyut imgeler ise resmin geneline hâkim olan çizgisellik ile bir bütünlük yaratmıştır.

Resimde figür üç boyutlu düzende ortaya koyulmuştur. Figürü çevreleyen koyuluk; ön plan ve arka plan algısı yaratırken resme modern tarzda bir derinlik sağlamıştır. Sanatçı; bu eserinde deformasyon ve soyutlamaya yönelerek, çizgi, renk ve kendine has değişik tonlarla hareketli bir atmosfer içinde yarattığı zengin bir

biçimleme ile dışavurumcu anlayışta bir yol izlemiştir. Diğer eserlerinde olduğu gibi bu resminde de sanatçı figürünü deforme ederken anatomisini değiştirmiş, üzerinde oynayarak resimdeki mekânı, yerçekimi veya perspektifle açıklanamayacak biçimde belirsizleştirmiştir.

Özsezgin'e göre Hayati Misman genel olarak eserlerinde izleyene içinden çıkılmayan mesajlar vermek amacıyla olmadığından anlatımında derinlik sağlayacak zaman ve mekân gibi öğeleri detaylandırmaz. Onu etkileyen, hayatında yeri olan olayları, semboller aracılığıyla kendi duyarlılığı içinde şekillendirerek izleyiciyle paylaşır (Özsezgin, 2010).

Sanatçının “Genelde insana ve ilişkilerine dair lirik, duyarlı tavrı, zaman zaman dramatik olduğu kadar kendiliğinden yaklaşımı, yaşamı sanatın diliyle sorgulaması, sanatçının diri ve sağlıklı yaratma sürecindeki ilgi çekici noktalarıdır” (Karoğlu ve Ateş, 2018, s.452).

Misman'ın **Görsel 77**'deki gravür çalışmasında dörtgen bir formun içine yerleştirilmiş dans eden kadın figürleri bulunmaktadır. Resmin merkezinde yer alan iki kadın figürü de eteklidir ve belirgin bir biçimde betimlenmiştir. Resmin merkezi üst kısmında ise dörtgen alandan taşan kahverengi ve yeşil renklerde sarmal bir form bulunmaktadır. Sarmal formun alt kısmını mavi, kırmızı ve pembe renk geçişleri olan yarım bir şerit kapsamaktadır. Dörtgenin etrafı, bu yarım şeriti hem renk hem de boyut bağlamında dengeleyen mavi, sarı, kırmızı ve yeşil renk geçişleri olan diğer bir şeritle çevrilmiştir. Ustaca hesaplanarak kurgulanan eserde büyük-küçük parçalar, renksel-likesel yüzeyler ve açık-koyu alanlar arasında birbirini bütünleyen bir ilişki gözlemlenmektedir.

Yatay ve kapalı düzende kurgulanan kompozisyonun genel çerçevesini üç geometrik form oluşturmaktadır. Bu geometrik formlar büyük ve küçük olarak kendi aralarında bir denge içindedir. Bunun yanı sıra kompozisyonun doluluk-boşluk ve yataylık-dikeylik bağlamında da dengede olduğu görülmektedir.

Bunun yanında eserde koyu renkli katı, gerilimli dörtgen formun durağanlığına karşın figürleri meydana getiren yoğun spontane çizgiler, spiral formun hareketli

yapısı ile dengeli ve yerinde kullanılmış renk faktörü eseri devingen bir anlatıma ulaştırmaktadır.



Görsel 77. Hayati Misman, İsimsiz, Gravür, 66x69 cm, 2000

Eserin ana temasını oluşturan kadın figürleri geometrik bir yapıda stilize edilerek, üç boyutluluk veren çizgisel bir zenginlikle ortaya koyulmuştur. Figürlerin anatomilerinin alışılmadık dışında olması kompozisyondaki mekân ve perspektif algısını belirsizleştirmiştir. Merkezdeki iki kadın figürü koyuluk içerisinde giderek silikleşen diğer figüratif imgelerle desteklenmiştir. Silikleşen figüratifler esere modern bir derinlik katmakta açıklığı destekleyerek anlatımı güçlendirmektedir.

Figürler, sanatçının genel ifade anlayışına uygun olarak ince ve narin yapıdadır. Figürlerin yüzlerine anlamlı, kendinden geçmişçesine bir ifade katılmıştır. Eserde oldukça hareketli biçimde betimlenen figürler, Misman'ın anlık duyguları doğrultusunda şekillenen, dışavurumcu çizgi anlayışının birer ürünüdür. Çağdaş idealist kadını temsil eden bu figürlerin dans halinde resmedilmesi özgürlük

arayışlarına ve var olma çabalarına işaret etmektedir. Hayatında etki yaratan olayları semboller aracılığıyla çalışmalarına aktaran sanatçının bu gravüründe kullandığı spiral, figürlere yüklenen anlamı güçlendirir niteliktedir. Spiral form; eserde fantastik bir ortam yaratmakta, karanlığı; kadın hayatındaki engel ve zorluklara bir gönderme olarak düşündüğümüzde, olumsuzluklara rağmen kadının hayatında yer alan bir çıkış noktasını sembolize etmektedir diyebiliriz. Ya da bu spirali, dans halinde olan figürlerin özgürlük arayışlarında yön gösteren bir müziğin ritmine gönderme olarak da değerlendirebiliriz.

Karanlığın içinde silikleşen figürleri ise mücadele içinde olan kadınların bir temsili olarak düşündüğümüzde, spiral formu tekerrür eden olay/olgular döngüsünde kadının bir dönüşüm ve gelişim içindeki sürekli başkalaşımına bir gönderme olarak değerlendirebiliriz. Tabiatlarında temelde benzer özünde bambaşka yansımaları olan kadınların, bir kısmı arka planda silikleşmiş adeta hala kendi mücadelelerini vermekte, diğer iki tanesi mücadelesini kazanmış ön plana çıkmaktadır.

Gravür çalışmalarında uygulamaları o anki duygularına göre kalıba doğrudan uygulayan sanatçı, figürlerini spontane dürtülerle güçlü desenci bir tavırla ortaya koymuştur. Gravürde çizginin gücünü sonuna kadar kullanan sanatçı, gravürün sağladığı çizgi özgünlüğünü korumuştur. Çalışma biri spiralin diğeri dörtgen formun olduğu iki kalıpla yapılmış, kazıma ve renkli çukur baskı teknikleri kullanılmıştır.

5.1.7. Fevzi Karakoç (1947-)

Fevzi Karakoç; çalışmalarında ana tema olarak at üzerinde insan figürüne yer vermiş, “Türkler sanki at üstünde doğmuşlardır, yerde yürümesini bilmezler” (Kafesoğlu, 1995, s.221) tabirinin hakkını veren lirik anlatımcı bir üslupla, resim ve gravürdeki özgün dilini yaratmıştır. At-insan figürünün hareket unsuru barındıran dinamik yapısını, özgür ama kararlı biçimlemelerle soyutlaştırıp kurguladığı kompozisyonlarıyla kavramsallığı ön plana çıkan eserler ortaya koymuştur.

Türklerin atı ilk ehlileştiren ve atı yetiştiriciliğinde en ileri düzeye ulaşan ırk olması gerçeği; hem ticari faaliyetlerini hem konargöçer yaşam tarzındaki becerilerini hem de kültürel etkileşimle artan bilgi/medeniyet seviyesini meydana getirmiştir.

Tarihteki at üzerindeki Türk'e dair bu başarı, diğer kültürlerin de gelişmesinde katkı sağlamıştır (Koppers, 1941, s.471).

Öte yandan binicilik hususundaki bu üstünlük, savaşlarda kendini gösteren Türk ırkının ününün atla anılıp yayılmasını sağlamıştır. Bir süre sonra at üzerinde sporlar geliştirmişlerdir. Okçuluk, cirit, kök böri ve at yarışları bu sporlar arasında yer almıştır (Durmuş, 2021, s.9).

Sanat anlayışı hakkında bu bilgiler doğrultusunda yorum yapabileceğimiz Fevzi Karakoç; sanatına getirdiği modern yorumlamayla, özellikle geçmiş Anadolu kültürümüzün önemli bir mirası olan atın üzerinde sürdürülen yaşamları, yerine göre; konar göçerliği, kimi zaman savaşçı ve avcılık geleneğini kimi zaman da at yarışlarını eserlerine yansıtmıştır. Ayrıca sanatçı atları, üzerinde seyahat ya da göç etmiş çeşitli medeniyetlerdeki insanların bilgi ve kültürlerinin bir yerden bir yere taşınmasını sağlayan araçları olmalarının yanı sıra medeniyetlerin kurulmasını sağlayan temel unsur olarak yorumlamaktadır. Eski Türk medeniyetlerinden bu yana yaşanmışlıklarla birikmiş ve katmanlaşmış kültüre dair öğelerin eserlerinde esintilerine rastlanan sanatçı, figüratifleriyle imgenin ötesini irdelemektedir (Karakoç, 2022).

1980'li yıllardan sonra gravür çalışmalarına ağırlık veren sanatçı, at üzerindeki figürlerini daha üslupçu bir yöntemle ele almıştır. Geleneksel figüratif ve soyut kavramlarının ötesine geçen sanatçı, eserlerinde resimsel biçimcilik ekolünü takip etmektedir.

Ok atan ve dörtnala koşan at ile üzerindeki insanın dinamik ve güçlü yapısını daha kıvrak bir ifadeyle ortaya koyarken; kompozisyonlarında birbiriyle kavramsal bazen de biçimlemelerle bütünleşmiş figüratiflerini; çoklu yinelemelerle, esteteze edilmiş bir ritimle ele almıştır (Özsezgin, 2006). Ayrıca boya resimlerinde lekeci bir anlayış izleyen sanatçı, gravürlerinde düz lekesel alanlarla çizgiselliği dengeli şekilde kullanarak kuru kazıma ve asitle indirme tekniklerini kullanmıştır.

Karakoç; resminin herhangi bir akım ya da manifestoya bağlı olmadığını, felsefe olarak eserleriyle bir olay ya da hikâye anlatma kaygısı taşımayarak, sadece görsel anlatımlar yaratmaya çalıştığını ifade etmiştir. Sanatçı üretirken kendini kurallardan ve bağlardan sıyırdığını belirtmiş resimlerini müziğin insana verdiği

hazzın görsel bir ifadesi olarak yorumlamıştır. Bunun yanı sıra Fevzi Karakoç'un eserleri yaşadığı bölgelerin kültüründen izler taşımaktadır. Yaşanmışlıklarının ve benliğini oluşturan etkenlerin dışı vurulduğu eserlerinde, Batı'nın sanat anlayışından uzak durmaktadır (Karakoç, 2020).

Atların ve süvarilerin adeta ruhlarını resmeden sanatçı, figürlerini; renk, şekil ve doku gibi kompozisyonun estetik bir unsuru olarak kullanmaktadır. Karakoç; eserlerinde doğrudan mesaj vermekten kaçınarak salt resim anlayışıyla, resimdeki duyguları izleyicisiyle paylaşırken atlar bağlayıcı bir ortak nokta olmaktadır. Çünkü at neredeyse herkesin aşına olduğu bir hayvandır ve sanatçının dışavurumları, resme her bakanın kendi dünya algısı doğrultusunda şekillenerek bir hikâyeye dönüşecektir (Karakoç, 2022).

Fevzi Karakoç'u eskinin sınırlarını reddeden, kendi kurallarıyla modern resim yapan, bir sanatçı olarak betimleyen Marcus Graf, sanatçının konusunun Doğu'ya özgü, dışavurumcu tarzda kavramsal yaklaşımdaki dilinin ise batısal olduğunu ve bu özelliğiyle resimlerinin farklı kültürler arasında bir köprü oluşturduğunu öne sürmüştür. Graf'a göre Osmanlı döneminden yadigâr olan atın, sanatçının eserlerindeki iki boyutlu sunumu, minyatür resimlere bir göndermedir (Şen-Akkaş, 2017, s.141-142).

Sanatçının bazı eserlerinde minyatür misali iki boyutlu yalın bir ifadeyle resimlediği elinde ok, yay ve cirit bulunan atlıları, geleneksel Türk resim sanatına dair bir motifin modern tarzdaki biçimlemesidir. Bu resimlerinde perspektif yoktur ve ışık-gölge ile derinlik sağlanmıştır.

Bununla birlikte sanatçının resminin temelini mekân ve perspektif algısı olmadan düz bir renk yüzeyi üzerinde karşıtlık oluşturularak; art arda, üst üste aynı mesafelerle ritmik bir düzende sıraladığı figüratiflerinin, farklı eserlerde farklı anlamlar yüklenebilen kurguları oluşturur. Kompozisyonlarındaki özelliklerin bazı eserlerinde sanatçının figürlerini motifsel bir kimliğe büründürdüğü görülmektedir.

Sanatçının üçlü beşli diziler halinde resminin yüzeyini dolduran soyutlanmış koşar pozisyonundaki atlı figürleri, bazı eserlerinde hız kavramına vurgu yapmaktadır. Hız kavramı çalışmaların ana temasına hizmet ederken, kompozisyonda estetik bir

işlev yaratmaktadır. Resmini daha ileriye taşımak adına biçimsel ve kavramsal arayışlarını her daim sürdüren sanatçı, soyutlama eylemini artırarak bazen monokrom bazen de figürler ile arka plandaki renk, doku ve şekil organizmalarının yarattığı etkilerle eserlerinin anlatımını güçlendirmiştir.

Sanatçı; atlı kompozisyonları haricinde 1968-1990 yılları arasında, insanlar arası ve toplumsal ilişkileri yansıttığı eserleriyle karakterize edilirken, sonraları figüratif yinelemeler olsun renk, şekil ve doku unsurlarının kullanımında ulaştığı soyutlama bazlı biçimlemeler olsun sanatını, somutluktan oldukça uzak, farklı içsel kavramsal mevzuları ilgi odağı haline getiren bir sanatsal strateji boyutuna ulaştırmıştır (Graf, 2022).

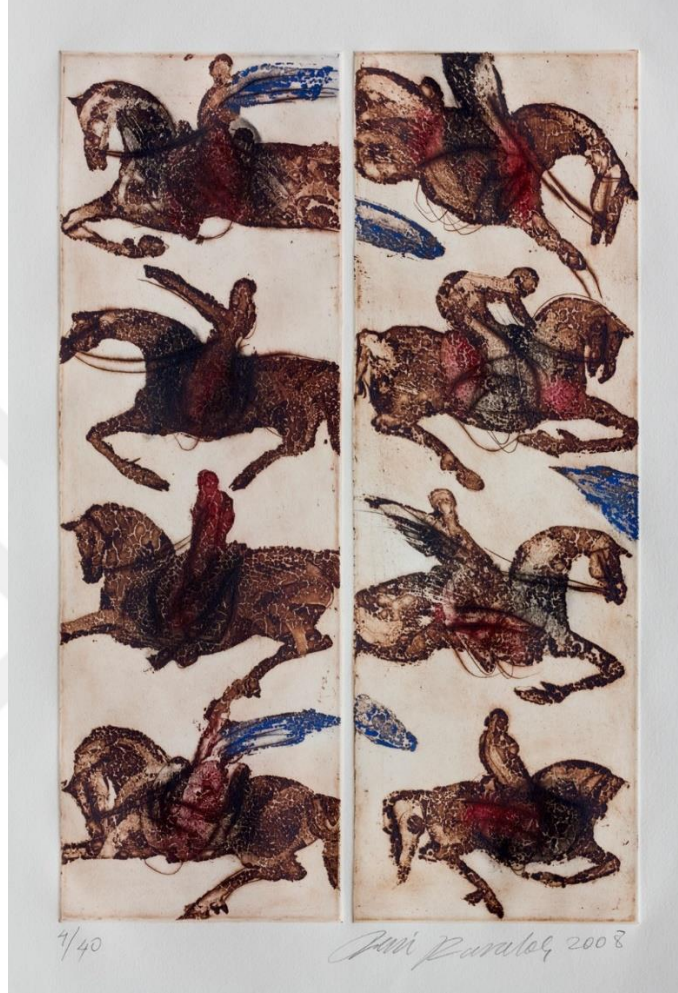
Sanatçının renkli çalışmalarından olan gravürü (**Görsel 78**), simetrik gibi görünen iki parçadan oluşmaktadır. İki parçada da farklı hareketlerde betimlenmiş dörder atlı figür bulunmaktadır. Resimde atlıların boş bir düzlemde kıvrak hareketlerde resmedilmesi algıda bir özgürlük kavramı yaratmaktadır.

Eserde kırmızı sıcak rengin tamamlayıcısı soğuk mavi renk, her iki parçada da dengeli şekilde yerini almıştır. Dokusallığın ön plana çıktığı figürlerde açıklık ve koyuluk yer yer boyanın inceltmesi ile sağlanmış, ton geçişlerine yer verilerek ışık-gölge etkisiyle figürlerde derinlik ortaya çıkarılmıştır. Bunun yanı sıra soyutlanmış figürler ilk bakışta ayrıntıdan arınmış gibi görünse de, yer yer dokulardaki ton geçişleri ve çizgisel desteklerle at ile insana özgü anatomik özellikler ortaya çıkarılarak biçimleme güçlendirilmiştir.

Açık kompozisyon düzeninde kurgulanan iki parça; renk, doku ve biçimsel uyumla birbirini bütünler nitelikte olup resmin bir bütün olarak algılanmasını sağlamaktadır. Resimde zaman ve mekân algısı yaratılmadığından atlı figürler, kendinden başka hiçbir şeyle alakalı olmayarak sembol işlevi görmemişlerdir. Bu bağlamda eser, izleyiciyi daha kavramsal anlamlara sürükleyebilmektedir.

Atlı figürler, renk organizmasının uyumlu yapısıyla dengeli şekilde soyutlanmış, diğer taraftan renk ve doku unsuruyla düz yüzey üzerinde karşıtlık yaratarak adeta motifsel bir dizi görünümüne bürünmüşlerdir. Ayrıca at ve insan figürlerinin ikisinin birden kahverengi tonlarda ele alınması, insanın bir dönem

yaşamının önemli bir parçası olan at ile bütünleşmesine bir gönderme olarak yorumlanabilmektedir.



Görsel 78. Fevzi Karakoç, İki Sırada, 50 x 33 cm, Gravür, 2008

Öte yandan sanatçının koşar pozisyondaki atlarıyla hız kavramına vurgu yapılırken, at üzerinde konumlanmış figürün farklı hareketleri adeta bir yarıştaymış hissini uyandırmaktadır. Figürlerin at üzerindeki hareketleri ise attaki hız vurgusunu pekiştirmiş; güçlü, heyecanlı ve dayanıklı yapıda bir insanın betimlemesini yansıtmıştır.

Hız vurgusunun yanı sıra insan figürlerinin at üzerindeki hareketleri daha dikkatli incelendiğinde savaştaki bir süvarinin coşkulu bir yansıması dikkat çekmektedir. Baş, gövdesi dik, hırsla atını hızlandırırçasına üzerine eğilmiş ve elinde adeta bir bayrak taşırcasına farklı halleriyle betimlenmiş figürler, sanki savaş

sahnesinden cesur bir askerin mücadelesinin betimlemesidir. İlk parçada iki figürün kolunda ikinci parçada ise boş alanda yer alan mavi formlar ise, hareket esnasında dalgalanan bir bayrağın farklı hareketlerle pekiştirilmiş betimidir. Bu ifadeler doğrultusunda söyleyebiliriz ki; eserde Göktürk Devleti'nin bayrağını sembolize eden Doğu'nun gök mavisine yer verilerek, atıyla bütünleşen eski bir Türk savaşçısına vurgu yapılmıştır. Ayrıca oldukça hareketli biçimlemeler, Türklerin binicilikteki ustalığına ve at üzerindeki hâkimiyetlerine bir gönderme olarak yorumlanabilir.

Sanatçının soyut lekesele gerek aquatinta ile yarattığı biçimlemeler ve ton geçişleri gerekse sulu boya resim etkisi, etkili bir teknik yetkinliğin sonucudur. Renkler metal üzerinde yer yer kaynaştırılarak ışık-gölge ve tonlamalara hizmet eden geçişlerle anlatım zenginleştirilmiştir.

Sanatçının renkli gravür çalışmalarından bir diğeri olan **Görsel 79**'daki eserde, ton geçişleri olan mavi arka plan üzerinde, altı atının kısım kısım yer aldığı bir kompozisyon düzeni görülmektedir. Eserde atlı figürler, kompozisyonun kenar kısımlarına doğru dağıtılmış biçimde yarım olarak yerleştirilmiştir. Atlıların bu şekilde konumlandırılması savaş ortamı havası yaratmaktadır. Durağan yapıdaki arka planda atların ve üzerindeki figüratiflerin, devinimli betimi anlatımı güçlendirmekte; atlılara daha çevik, hareketli ve özgür bir görünüm katmaktadır.

Eserde mavi renge, kırmızı ve koyu kahverengiden daha çok yer verilmiştir. Ancak sıcak rengin kompozisyon üzerine dengeli dağılımıyla soğuk rengin genel hâkimiyeti azaltılmış bir bütünlük yakalanmıştır. Bunun yanında arka planda yer alan mavi rengin figürlerde de kullanılması, bu bütünlüğü güçlendirmiştir.

Soyut bir anlayışla ele alınan figürlerde az düzeyde üç boyutluluk söz konusudur. Figürler; zamandan ve mekândan soyutlanarak eskiz görünümünde basit ama kararlı bir çizgisellikle ele alınmış, anatomik özellikler az düzeyde de olsa belli edilerek anlatım güçlendirilmiştir. Figürlerin zaman ve mekândan bağımsız olması, yalnızca birbirleriyle olan ilişkilerini ön plana çıkarmıştır. Bu bağlamda eserdeki anlatım daha kavramsal bir hal almıştır.



Görsel 79. Fevzi Karakoç, Mavide Karşılaşma, 50x33 cm, Gravür, 2008

Bunun yanı sıra atlılarda ön plana çıkan çizgiselliğin yanında lekese alanlara da yer verilmesi kompozisyonun bütünlüğü artırmıştır. Kompozisyon soyutlanan figürlerle, soyut anlatıma ulaşan bir düzende oluşturulmuştur. Figürler hemen hemen birbiriyle aynı boyutta minyatür kompozisyon düzeninde kurgulanmış ve renk unsuru aynı düzeyde kullanılmıştır. Kompozisyonda açık-koyu ve dolu-boş alanlar ile yatay-dikey hareketlerin dengeli bir uyumu vardır.

Eserde at ile insan figürlerinin aynı tonlamalarla ele alınması, insanın özellikle geçmiş tarihlerdeki atla olan ilişkisine; savaş meydanında savaşırken, yük taşıırken, yolculuk ederken ve ihtiyaçlarını karşılarken atın insanın hayatındaki önemli işlevi sonucu bütünleşmişliklerine işaret etmektedir.

Öte yandan atların ayak hareketleriyle atın hızlı ve çevik yapısına vurgu yapılmakta, insan figürlerinin atlarıyla birbirleriyle karşı karşıya ve farklı hareketlerde betimlenmesi bir savaş meydanı görüntüsü yaratmaktadır. Figürlerin bazıları kolları ileride dik yapıda savaş meydanında adeta hırsıyla öne atılmış, bazıları ise başları öne eğik umutsuzca resmedilmiştir.

Sanatçının soyut bir düzende figüratif soyutlamayla oluşturduğu bu gravürü, yalın bir arka plan içinde ele alınan güçlü bir çizgisel ve lekesele anlatımı içermektedir. Çizgiler ve lekeseleşmeleri göz ardı edildiğinde daha koyu bir arka plan içinde atlıların, beyaz ve keskin bir formla oluşturulmuş şablon görüntüsü oluşturmasından yola çıkarak; bu gravür çalışmasında, öncelikle figüratiflerin olduğu kısımların lak ile kapatılarak, istenilen koyuluk elde edilene kadar arka plan için asitle indirme yapıldığı söylenilebilir. Daha sonra figüratiflerdeki çizgisel ve lekesele alanların ise kuru kazıma ve fırça ile asitleme yöntemlerinin uygulanmasıyla oluşturulduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra metal üzerinde kırmızı ve koyu kahve renkleri bölgesel olarak uygulanmıştır diyebiliriz.

Figüratiflerin şablon misali oluşturulması oldukça temiz ve etkili bir görüntü yaratırken, sanatçının soyut anlatımı başarılı bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Sanatçı, **Görsel 80**'deki figürlü kompozisyonda atlı figüratifleri oluşturduğu her bir leke ve renk unsurunu yineleyerek bir ritim oluşturmuş, bu ritmi lekesele bir betimlemeyle ikisi büyük ikisi küçük figüratiflerle arka plana taşımıştır. Leke ve dokunun ön planda olduğu eserde az düzeyde çizgiselliğe yer verilmiştir. Ayrıca kompozisyonda doluluk boşluk oranı ile yatay-dikey hareket dengesine dikkat edilmiştir.

Arka plan ve figüratifler neredeyse aynı dokusal özelliklere sahip olsalar da, arka planda kullanılan durağan renk odağın atlı figürlerde toplanmasını sağlamıştır. Figüratiflerde mavi, sarı, kırmızı ve mor renklerden faydalanılmış, durağan renkteki arka planda figüratiflerin canlı ve devinimli yapısı anlatımı güçlendirmiştir. Böylelikle atlılar daha hareketli ve çevik bir anlam kazanmıştır. Bunun yanı sıra figüratiflerin kompozisyonda yaklaşık aynı boyutlarda ve aynı tonlarda dengeli biçimde dağılmasıyla anlatımda bütünlük sağlanmıştır.



Görsel 80. Fevzi Karakoç, Figürlü Kompozisyon, 65x50 cm, Gravür, 2001

Dikey şekilde çalışılmış bu eser, açık kompozisyon düzenindedir ve bir mekân algısı yoktur. İki boyutlu olarak yansıtılan figürler, renk ve lekesele betimlemeyle sembolleştirilerek mekândan ayrılmıştır. Soyut bir anlatımla ele alınan eserde atlı figürlerin anatomik özellikleri kısmen korunmuştur. Üç boyutluluktan uzaklaşarak yüzeyselleşen figüratifler, motifsele bir kimliğe bürünerek kendi içinde bütünsel bir anlam kazanmışlardır.

Atlı figürlerin bu şekilde zaman ve mekândan bağımsız olması, birbirleriyle ve izleyiciyle olan ilişkisini pekiştirmiştir. Böylelikle anlatım daha çok çağrışımlı kavramsal bir hal almıştır. Figüratiflerde lekesele etkilerin yanı sıra canlı renklere ve hareketli çizgilere yer verilmesi, atlı figürlerdeki hız ve çeviklik kavramlarını ön plana

çıkarmıştır. İnsan figürlerinin atlarıyla adeta bütünleşmiş şekilde yansıtılması atların geçmiş tarihlerden bu yana insan hayatındaki önemini ortaya çıkarmaktadır. Kompozisyonun geneline bakıldığında ise karşımıza çıkan sahnenin, bir savaş anından, atlılarla yapılan bir oyundan ya da at yarışından bir görüntünün yansımaları olduğunu söyleyebiliriz. Arka planda yer verilen figüratiflerle ise geçmişe bir gönderme yapılmaktadır.

Gravür tekniği ile oluşturulmuş bu eserde baskının iki aşamada yapıldığı öne sürülebilir. Sanatçının asitle indirme tekniği ile oluşturduğu birinci kalıbı bastıktan sonra aquatinta ile oluşturduğu diğer kalıbı basmış olabilir. Eserde renkler ustalıklarla birbirinden ayırarak gerektirdiği yerlerde kaynaştırılarak gravür tekniği ile etkili bir anlatım ortaya koyulmuştur.

5.1.8. Yusuf Ziya Aygen (1968-)

Resimlerinde figüratif soyutlamaya yönelik çalışmalara ağırlık veren Yusuf Ziya Aygen, yurt içinde ve dışındaki sergilerin yanı sıra, bir çok grup etkinliklerine ve bienallere katılmıştır. İMOGA'nın önemli sanatçılarından biri olan Aygen, burada düzenlediği workshoplar, sergiler ve kendine özgü çalışmalarıyla Çağdaş Türk özgün baskı sanatına katkı sağlamıştır. Sanatçı çalışmalarına halen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitimci kimliğiyle birlikte devam etmektedir. Eğitimini grafik bölümünde tamamlayan sanatçı, İMOGA'nın haricinde Çamlıca Sanat Evi'nde de baskı çalışmaları yapmıştır. Sanat hayatı boyunca çalışmaları, aralarında Devlet Resim Yarışmaları kapsamındaki Özgün Baskıresim Ödülleri de bulunan dört ödüle layık görülmüştür (İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi, t.y.).

Bunun yanı sıra Bayburt Bayraktar Köyü'nde kurulan "Baksı" adındaki özgün baskı müzesinin kurulumunda bulunmuştur (Arkitera Sanat, 2012).

Dışavurumcu tarzıyla ön plana çıkan sanatçının genel temasını oluşturan figür, eserlerinde fantastik anlatımlara ulaşmaktadır. Kompozisyonları kimi zaman portrelerden kimi zaman ifadeleri daha az belirtilmiş çoklu nü figüratiflerin anlamlı bir bütünlük içinde bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Diğer bir ifadeyle açık ve koyu betimlemeleriyle birbirini tamamlayan figürler, arayış ve başkalaşımın ürünü olarak kısmi deformasyonlarla ortaya koyulmaktadır.

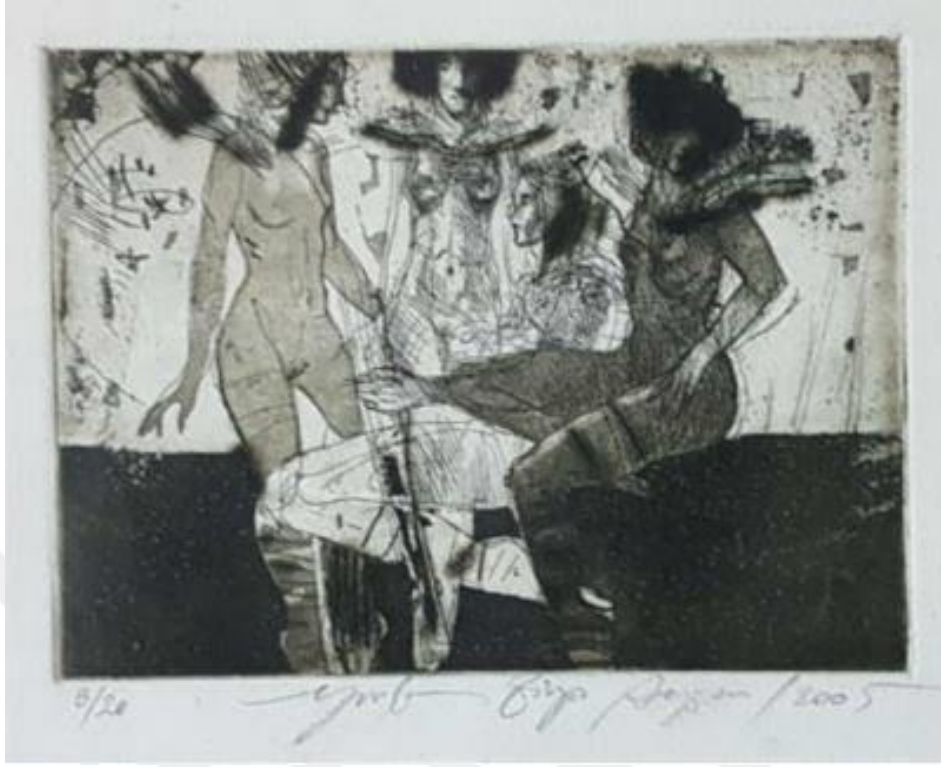
Gravürlerinde mitolojik öğelerden yararlanan sanatçı, kompozisyonlarını çizgi, leke ve doku uyumu içerisinde rengi ustalıklı yöneterek sunmakta, soyut ve geometrik öğelerle anlatımını güçlendirmektedir. Gravürde sanatçı hem renkli hem siyah-beyaz çalışmalar gerçekleştirmektedir.

Bu mitolojik söylem estetiği boyutunda Yusuf Ziya Aygen; kendi özgün desen algısıyla giderek büyümlü bir atmosfere taşıdığı figürlerini, çok çağrışımlı bir dille, gerçek ve gerçek olmayan bir açılım içine öylesine yerleştirmiştir ki böylelikle ortaya eskicil olduğu kadar günümüzü, insanı olduğu kadar insana dair kavramları, efsaneleri olduğu kadar gerçek anlamları kapsayan özgün bir anlatım çıkmıştır. Eserlerinde çağrışım ve boyutu çok yönlü kılan sanatçı, bu dil de yarattığı üslup bütünlüğü içinde değişim ve dönüşümü de imlemiştir. Onun eserlerinde eski uygarlıklardan günümüze ulaşan kültür özellikleri ve insan, adeta tüm zamanlara özgü bir insan formu ve kültüründe güçlü bir şekilde yalınlaştırılıp üsluplaştırılmış böylelikle anlam çağrışımsal bir boyuta ulaşmıştır (Gezgin, t.y).

Yusuf Ziya Aygen, refere mitolojik kahramanlarla kendi kişisel mitolojisini oluşturan bireyleri göstermektedir. Gotik heykeller gibi uzun ve hareketli kısmen izole figürler baskılarının kaçınılmaz görüntülerini oluşturmaktadır. Arayış ve değişim içindeki güçlü ancak yalınlaştırılmış mitoloji temelli bu figürler, izleyiciye onun bireyleri tanılaştırdığını hissettirmektedir (Tüzün, 2016, s.263).

Sanatçının **Görsel 81**'deki "İsimsiz" eseri yatay konumda olup açık kompozisyon düzenindedir. Kompozisyon genel olarak kısmen birbiri içine geçmiş, farklı yönlerle doğru dönük çoklu kadın nü figürlerden meydana gelmektedir. Renksiz biçimde ele alınan eserde resmin en alt kısmında neredeyse yüzeyin 3'te 1'ini kaplayan koyu alan, kompozisyona dengeli biçimde dağılmış figürlerde ve çevrelerinde yer alan diğer koyu lekesel alanları dengelemektedir. Böylelikle resmin odak noktası figürlerde kalmaya devam etmektedir.

Deforme bir stilizasyonla ele alınan figürlerin ifadeleri belli belirsiz yansıtılmıştır. Bunun yanı sıra figürlerin tonlamaları adeta farklı ten renklerini ortaya koymak istercesine farklı tonlamalarla ele alınmıştır.



Görsel 81. Yusuf Ziya Aygen, İsimsiz,15x19 cm, Gravür, 2005

Eserde figürlerin yarattığı dikey hareket, alt kısımda yer alan yatay hareketle uyum içerisinde. Dışavurumcu bir anlayışla ele alınan eserde soyut bir mekan kurgusu söz konusu olmakla birlikte kısmen perspektiften söz edilebilir.

Resimde açık-koyu oranı gözetilerek çizgisel ve lekese alanlar yaratılırken, oldukça yalın biçimde tasarlanan arka plana karşın figürlerdeki hareketlilikle anlatım güçlendirilmiştir.

Sanatçının bu çalışmasını kuru kazı ve aquatinta yöntemi uygulayarak ortaya koyduğu düşünülebilir. Aşamalı indirme ile elde ettiği tonlamalar resmin anlatımını güçlendirmekte, kazıma ile oluşturulan alanlar ise sanatçının özgün desen anlayışını başarılı biçimde ortaya koymaktadır. Sanatçı bu çalışmada hareketli ve çeşitli yapıdaki çizgileri kuru kazı yöntemi ile ustalıkla işlemiş, metalin sert yapısına rağmen oldukça yumuşak formlu çizgileriyle masalsi ve fantastik anlatıma dayalı kompozisyonunu ortaya çıkarmıştır. Bunun yanında sanatçı, bazı kısımlarda asitle indirme tekniği kullanılarak çizgisini güçlendirmiştir.

Aygen'in mitolojik bağlamdaki eserlerinden biri olan bu gravüründe, figürlerde simgeselliğe bir yönelim olduğu söylenebilir. Çıplak olarak betimlenen figürler gerçekle alakalı pek çok anlamdan uzaklaştırılırken, çok çağrışımlı sembolik anlamlara sevk edilmiştir. Birbirleriyle ve izleyiciyle bir iletişim halinde sunulan bu figürler, hem yaşamımızda karşımıza çıkan hem de fantastik bir masalın içinde hayal edebileceğimiz yüzler olmaktadır.



Görsel 82. Yusuf Ziya Aygen, İsimsiz, 34x48 cm, Gravür, 2006

Aygen'in **Görsel 82**'deki "İsimsiz" çalışması yatay konumda olup açık kompozisyon düzeninde resmedilmiştir. Kompozisyonda farklı yönlere dönmüş üç nü kadın figürü ve mitolojik bir öğeyi andıran daire formu betimlenmiştir. Figürlerden birinin elinde sopayı andıran bir nesne bulunmaktadır. Figürler adeta koyu bir kara parçası üzerinde konumlandırılmıştır. Resmin alt kısmında yer verilen bu alan kompozisyon genelinde bulunan koyu lekelerle dengelenmiştir. Resimde kısmi bir mekan ve perspektif vardır.

Resimde dikey-yatay ve çaprazlıklar birbiriyle dengelenmiştir. Açıklık ve koyuluk dengeli şekilde resme yansıtılmıştır. Figürlerin baş kısımlarında vurucu düzeyde bir koyulukla yoğun taramalara yer verilmesi odağın figürlerde olmasını

sağlamıştır. Figürlerin başlarında kendilerini gösteren bu soyutlaştırma, bir nevi figürün dış gerçeklikten uzaklaştırılması bağlamında anlatımı zenginleştirmiştir.

Dışavurumcu bir anlayışla ortaya koyulan gravür eserde, kadın figürleri farklı renk tonlarında ve deforme bir stilizasyonla betimlenmiştir. Figürlerde sanatçının özgün desen anlayışı ön plana çıkmıştır. Rengin az düzeyde kullanıldığı eserde yakın renklerin uyumu gözetilerek sarı ve kahverengi tonlarına başvurulmuştur. Renkler ve figürlerin yönleri dolayısıyla eser, M.Ö. 530’lu yıllarında ortaya çıkan toprak rengindeki Yunan Mitolojisine ait resimleri andırmaktadır.

Bu gravür çalışmasında kazıma, asitle indirme, aquatinta ve şekerli çini tekniklerinin kullanıldığı öne sürülebilir. Resmin en alt kısmında yer verilen koyu alanda şekerli çini ile elde edilebilecek dokusal bir görüntü vardır. Resmin geneline uygulanan tonlamalar aquatintanın etkili biçimde kullanılmasıyla elde edilmiştir. Yer yer kendini gösteren taramalar ve farklı karakterdeki çizgiler ise kazıma ve asitle indirme tekniği ile oluşturulmuştur.

Kompozisyondaki daire form, bu eserde mitolojik atmosferi pekiştiren en büyük öge olmaktadır. Bu daire formun Şaman mitine ait “Kam” davulunun bir yansıması olarak betimlenmiş olabileceğini düşünebiliriz. “Şamanlar, içinde yaşanılan dünyâdan öteki, kutsal güçlerin bulunduğu dünyâya geçmek için hazırlık yaparlar. Bunlar şamanın sırtına giydiği kaftan, başına taktığı başlık, davul, ayna ve at başlı sopadır” (Seyidoğlu, 1995, s.91). Bu bilgi doğrultusunda kadın figürlerini birinin elindeki sopa, başlarındaki başlık ve kam davulu ile değerlendirdiğimizde bu eseri şaman mitolojisine ait bir inanışın modernize edilmiş bir yansıması olarak yorumlayabiliriz.

Sanatçının “İsimsiz 2” (**Görsel 83**) adlı bu gravürü yatay formda ve açık kompozisyon düzeninde tasarlanmıştır. Kompozisyon, biri erkek ikisi kadın olmak üzere ifadeleri belli belirsiz olan üç nü figüratiften oluşmaktadır. Figürler resmin merkezinde ve odağındadır. En soldaki kadın figürü elinde hafif çizgilerle belirtilmiş asaya benzeyen bir nesne tutmaktadır. Figürlerin etrafı çerçeveyi andıran bir dörtgenle çevrelenmiştir.

Figür merkezli dışavurumcu tarzda ele alınan eserde soyut bir mekan algısı mevcuttur. Figürler, anatomik kaygı gözetilerek deformasyona bağlı bir soyutlama ile çizgiselliğin ön planda çıktığı bir desen anlayışıyla ortaya çıkarılmıştır. Figürlerde ışık-gölge etkisi ile üç boyutluluk sağlanmıştır.



Görsel 83. Yusuf Ziya Aygen, İsimsiz 2, 39x27 cm, Gravür, 2008

Figürlerin portrelerinde olduğu gibi figürlerin geneline hâkim olan çizgisellik, figürlerde ve çerçevede yer verilen lekese alanlarla dengelenmiştir. Figürlerde farklı değerlerdeki çizgiler yüzeyde süreklilik sağlarken, toprak rengi ton geçişlerine sahip arka planda bir durağanlık yaratılmıştır. Arka plandaki durağanlık, figürlerdeki hareketli çizgilerin daha dinamik bir hava katmasını sağlamıştır. Çizgilerin yanı sıra koyu lekeler resmin geneline dengeli bir şekilde taşınarak resimde bütünlük sağlanmıştır. Figürleri saran çerçeve ise anlatımı güçlendirmiştir. Figürlerin renkli bir arka plan üzerinde renksiz şekilde betimlenmesi ön plana çıkmalarını sağlamış, çerçevenin de eklenmesiyle odak tamamen figürlerde toplanmıştır. Bunun yanı sıra eserde dikey ve yatay hareketler ve açık-koyu uyumu birbiri ile bir denge içinde sunulmuştur.

Sağlam desen anlayışına uygun şekilde soyutladığı figürlerini mitolojik kahramanlardan izler taşıyan küçük ayrıntılarla tamamlarken ayrıca resmin anlatım dilini güçlendirmiştir. Bu gravüründe de sanatçı metalde çizginin bütün olanaklarını kullanmış, figürleri meydana getiren çeşitli karakterdeki hareketli çizgileri bedenlerin yapısına uygun olarak sınırlandırmıştır. Bunun yanı sıra eserde dengeli şekilde dağıtılmış koyu lekesel alanlar metal üzerinde çizgilerin yoğunlaştırılmasıyla ve asitle indirme tekniği ile elde edilmiştir. Arka plan renginin figürlere karışmaması figürlerde şablon kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Aygen'in genellikle figürlerine yansıttığı fantastik hava bu eserde de gözlemlenmektedir. Eserde dik duruşları ve çıplak bedenlerine rağmen taşıdıkları aksesuarlar göz önüne alındığında figürlerin mitolojik birer kahraman olduğunu söylemek mümkündür. Figürlerin bir dörtgenle çevrelenmesi ise çerçevelenmiş bir resmi andırmaktadır.

5.1.9. Mustafa Küçüköner (1971-)

Çağdaş Türk resminin önemli isimlerinden Mustafa Küçüköner, gravür sanatının gelişmesinde ve yaygınlaşmasında büyük rolü olan nadir sanatçılardandır. Bu bağlamda bir çok proje gerçekleştirmiş; kişisel sergilerinin yanı sıra ulusal ve uluslararası sergilerde yer almış; workshop, sempozyum ve çalıştaylara katılmış; kitap ve makaleler yayınlamıştır.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki eğitiminin ardından Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde araştırma görevlisi olmuş, Türkiye'nin altıncısı sayılabilecek özgün baskı resim atölyesinde yoğun gravür dersleri vermiştir. Bu dönemde Lütfü Kaplanoğlu ile belgelendirme ve betimlemeye dayalı yorumların yer aldığı gravür çalışmaları projeleri yürütmüştür.

2000'li yıllarda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Aydın Ayan ve İrfan Okan ile resim, Asım İşler ve Fevzi Tüfekçi ile de gravür çalışmaları yapan sanatçı, halen Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi'nde "Prof. Dr." olarak eğitim vermeye devam etmektedir. Öte yandan "İstanbul Exlibris Derneği" ve "Özgün Baskı Sanatçıları Derneği" üyesi olan

sanatçının, pek çok exlibris (Ekslibris)ⁱⁱⁱ çalışması ile exlibris sanatına dair çalışma tekniklerini içeren yayımları mevcuttur.

Sanatçı; kendine has bir stilizasyon anlayışıyla, geometrik formlu parçalanmalar ve matematiksel kurgular ile ortaya koyduğu eserlerinde, çoğunlukla eski Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarından günümüze kadar ulaşmış yapıları konu edinmektedir. Ağırlıklı olarak çalıştığı gravür tekniklerinin olanaklarını sonuna kadar kullanan sanatçının; çok yönlü düşünce yapısıyla hem teknik hem de ifade biçimi kapsamında sanatını hep ileri taşıdığı görülmektedir.

Öyle ki geleneksel gravür tekniklerinin yanı sıra, farklı materyal ve malzemelerle deneysel çalışmalar yapmıştır. 2011’de Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’ndeki Yakın Doğu Üniversitesi’nde ve Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde düzenlenen çalıştaylarda hazır ve atık nesnelere oluşan bu çalışmaları dikkat çekmiştir. Çalıştayda CD, kumaş, tül, ahşap ve tüy gibi doğada bulunan hazır nesnelere boya verilerek çeşitli kolaj tarzında kompozisyonlar oluşturulmuş yine bu malzemelerin dokusal özelliklerinden yararlanılarak baskının geleneksel teknikleriyle harmanlanmış modern çalışmalar ortaya konmuştur. Söz gelimi, sanatçının bu tarzdaki modern çalışmaları gravürün keşfe açık bir sanat olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Ayrıca sanatçı baskı resim çalışmalarının haricinde, bahse konu geliştirdiği kimi teknikleri tuvallerine de taşımış, tuval resmi ve baskı sanatını bir arada kullandığı kendine has bir yaratım süreci başlatmıştır.

Örneğin; “Güncellenen Güncellemeler” serisini oluşturan 2006-2012 yılları arasında ürettiği “Babil” konulu resimlerinde, gravür ve yağlı boyanın yanı sıra tuval üzerine ahşap baskı tekniği uygulayarak farklı bir anlatım dili yaratmıştır (Kaplanoğlu, 2013, s.152)

ⁱⁱⁱ“Ekslibris kelimesi kitapseverlerin kitaplarının iç kapağına yapıştırdıkları üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu özgün yapıtlardır” (Pektaş, 2017, s.11’den Akt: Küçüköner, 2020, s.201).

Öte yandan çok yönlü modern tarzını her daim diri tutan sanatçı, kimi eserlerini oluştururken kullandığı bazı baskı kalıplarını farklı kurgularla yeni anlatımlara dönüştürmüştür. Sanatçı, 2020 yılında asıl kalıplar ile kalıpların farklı tezahürlerini oluşturan eserleri içeren “Yansımalar” sergisinde bu çeşit bir çalışma tarzını ortaya koymuştur. Ayrıca Yansıma konusunun asıl odağını oluşturan ahşaptan spiral tarzında yaptığı “Vav” biçimli enstalasyonu ile diğer çalışmaları arasında modern bir bütünlük yaratmıştır.

Onun eserleri, geçmiş zamanlardan günümüze pek çok yüksek medeniyetin izlerini biriktirmiş kompozit yapıdaki mekânların, kendi belleğinden süzölmüş dışavurumlarıdır. Çalışmalarının odağına Anadolu’nun öz değerlerini koyan sanatçı, gravürleriyle kültürel belleğin modern aktarıcısı olmakta, geçmişi en güncel haliyle yaşatma gücü ve yetisi bağlamında eserlerini de sürekli güncellemektedir.

Sanatçıya göre, “Güncelleme; önceden olmuş bitmiş bir olayın biçimlenmiş bir değerini ya da bir nesnenin taşıdığı imgenin bir süre sonra, tekrar ortaya çıkarılması, harekete geçirilmesi ve şimdiki zamanın içindeymiş gibi kabul edilmesi demektir” (Küçüköner, 2013, s.17).

Bu bağlamda sanatçı eserlerinde daha önceden icra edilmiş mimari yapıtları ve Anadolu insanını; öz biçim ve içeriklerinden tamamen kopmadan, soyutlama yoluyla kendi yorumunu da katarak tekrardan ele almış, yeniden tasvir etmiştir.

Geçmişin izlerini geleceğe dair olgularla şekillendirdiği eserlerinde imgesel arayışlarla giderek daha soyut anlatımlara ulaşan sanatçı; özellikle gravürlerinde, baskının çoğaltmaya yönelik dinamizmi sayesinde, kültürel belleğin yaşamsal ve mekânsal izlerinin sürdürülmesine katkı sağlamakta, kaybolmaya yüz tutmuş değerleri ölümsüzleştirmektedir.

Bu kapsamda Anadolu’ya ait tarihi yapıtlar ve Babil antik şehrine dair yaptığı çalışmalar ön plana çıkmıştır. Bunun yanında sanatçı, eğitimci vasfıyla sanat anlayışı doğrultusunda öğrencilerini teşvik eden projeler gerçekleştirmektedir. Gerçekleştirildiği bölgelere ait tarihi, kültürel ve sosyal değerlerin güncellenmiş olduğu bu projelere örnek olarak “ Gravürlerle Ani Harabeleri”, Atık Nesnelerin Sanata Dönüştürülmesi”, “Erzurum Gravürleri”, “Ahlat Gravürleri” projeleri

verilebilir. Devam eden bu projelerde ortaya çıkan eserler Anadolu'nun çeşitli illerinde sergilenerek; hem gravür sanatının gelişmesi ve geniş kitlelere ulaşması sağlanmakta, hem de geçmişe dair değerler canlı tutulmaktadır.

Sanatçının figüratif merkezli “Köpekli Adam” isimli eseri (**Görsel 84**); geometrik parçalamaya dayalı soyutlama sonucunda oluşan düzlemlerle, hesaplanarak kurgulanmış dengeli bir geçiş oyunu üzerinde temellendirilmiştir. Eserde insan, köpek ve buldukları çevre betimlenirken, bu parçalamalarla adeta bir puzzle atmosferi yaratılarak çözümlene girdabı oluşturulmuştur.



Görsel 84. Mustafa Küçüköner, Köpekli Adam, 47x 37 cm, Asit Oyma ve Aquatinta, 2005

Resimde alan; tek bir rengin farklı valörleri ve geometrik biçimlerle; derinlik, üçüncü boyut ve kontrast yaratılarak düzenlenmiş, ele alınan nesnelere kompozisyon geneline parçalar halinde dağıtılmıştır. Bunun yanı sıra saf haliyle oldukça görünür haldeki zıtlıklar, resmin genelindeki durağan çizgi ve renk kullanımına karşı dinamikliği artırmıştır.

Dikey konumda açık kompozisyon düzenindeki eserde, çizgi ve lekeye dayalı bir anlatım yöntemi söz konusudur. Kompozisyonda açık-koyu ve ışık-gölge etkisi çizgi yoğunluğuyla sağlanmıştır. Bu bağlamda sanatçı çizgiyi yinelerken hesaplayarak kullanmıştır. Resmin geneline hâkim olan dikey, yatay ve diyagonal çizgisel taramalar, yuvarlak hatlı çizgilerle dengelenmiştir. Öte yandan dikey-yatay hareketlerdeki denge ile çizgisel ve dokusal alanların birbiriyle oranlı uyumu anlatımda bütünlük sağlamıştır.

Asit oyma ve aquatinta tekniklerinin birlikte kullanımıyla ortaya çıkarılan bu gravür eserde, açıktan koyuya tonlamalar, metalin indirme aşamasında asitin farklı sürelerde kullanımıyla elde edilmiştir. Çizgisel yoğunluğun artırılarak sağlandığı koyu kısımlar, açık kısımlara nazaran asite daha uzun süre maruz bırakılarak, metal gravüre özgü bir lekelleşme sağlanmıştır. Diğer birbirinin farklı tonlarındaki lekesele parçalar ise aquatinta ile etkili bir şekilde elde edilmiştir. Böylelikle parçalar arasında hem açık-koyu hem de çizgi-doku kontrastı meydana getirilerek anlatım güçlendirilmiştir.

Eserde soyut anlayışa bir yönelme söz konusudur. Bu anlayışa uygun haldeki geometrik formlar her ne kadar dağınık olsalar da insan ve köpek ögesine ait betimlemeler resimde kendilerine bir yer bulmaktadırlar. Parçalanarak çoğaltılmış bedensel bütünlükleri olmayan ama tanımlanabilir nitelikteki bu figüratifler, dış gerçekliğin reddedilmeden, sanatçının görsel ve duyuşsal algılarının birleşiminin plastik bir sistemde ortaya koyulmuş bütünsel bir imgelemdir. Eserdeki figürler ve onları çevreleyen alan, gerçek görüntülerinden soyutlanarak adeta tek bir varlığın parçaları olarak birbirine geçmişlerdir. Bu bağlamda sanatçının anlatım diline özgü kodlar takip edilerek dikkatli bakıldığında oturan bir adam ile kucağındaki köpeği ortaya çıkmaktadır.

Eserde doğanın en temel dingin rengi olan yeşil rengin ağırlıkta kullanımı, insan, hayvan ve doğa denkleminde bir gönderme olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte hayvanların insanlar kadar doğanın ayrılmaz parçaları olduğu, bu eserde; insan-köpek bağıllığı çerçevesinde anlatılmış olup insan ve köpek figürü sistematik olarak iç içe geçmiş biçimde soyutlanarak izleyici, yoğun konsantrasyona ve duyuşsal odaklanmaya sevk edilmiştir.

Gerçeklikten yola çıkılarak geometrik soyutlamaya dayalı bir yöntemle ele alınan **Görsel 85**'teki eser, figüratif bağlamda dışavurumcu bir çalışmadır. Eserde resmin merkezinde kafasında sarık bulunan ağzı kapalı erkek bir figür görülmektedir. Figür ve arka plan birbirini tamamlayan örüntülü geometrik formlarla yüzeye yerleştirilmiştir.



Görsel 85. Mustafa Küçüköner, Big Man, 48,5x35,5 cm, Kuru Kazı, 2005

Dikey konumda kuru kazı uygulaması ile çalışılan eserde ışık-gölge etkisi çizgisel yoğunlukla belirlenmiş olup, açık-koyu geçişlerle yumuşak bir armoni ve üç boyutluluk etkisi yaratılmıştır. Eserin genelinde uygulanmış hesaplı ışık-gölge etkisiyle, derinlik ve mekân algısı oluşturulmuştur. Renksiz biçimde tasarlanan eserin açık-koyu alanları resmin bütününde birbiriyle dengeli biçimlerde kompoze edilmiş, hareketli çizgilerin çoğunlukta yer alması anlatımda dinamizmi artırmıştır.

Biçimselliğin ön plana çıktığı ve siyah-beyaz karşıtlığının hâkim olduğu eserde sanatçı çizgisinin gücünü kuru kazı yöntemiyle farklı bir boyuta taşıyarak özellikle

figürdeki soyutlamayı ve mekân kurgusunda görülen soyutlaşmayı başarılı şekilde yönetmiştir. Sanatçının çizgisel tavırla ortaya çıkardığı bu eserinde, geçmiş dönemlerden adeta bir bedevi, bir seyyah veyahut eserin adı bağlamında düşünüldüğünde tarihten önemli bir kişilik, derin öyküsel bir anlatımla ilişki kurularak sanatçının zengin iç dünyasının yansımalarıyla ortaya koyulmuştur.



Görsel 86. Mustafa Küçüköner, Hasat, Çap 17,5 cm, Asit Oyma, 2005

Sanatçının figüratif kapsamda ürettiği eserlerinden “Hasat” adlı gravürde (Görsel 86) akşam vakitlerinde Hasat yapan bir Anadolu kadını resmedilmiştir. Resmin merkezine yerleştirilen kadının bir elinde orak bir elinde çapa bulunmaktadır. Arka planda ise harman yeri ufka doğru uzanmakta hava perspektifi ile giderek silikleşmektedir.

Yuvarlak biçimde tasarlanmış eserde merkezi anlatım söz konusudur. Eser çizgisel ve lekesele bir üslupla çalışılmış olup, açık-koyu etkisi arka planda lekelerle,

figürde ise yoğunlaşan taramalarla sağlanmıştır. Resmin genelinde uygulanan ışık-gölge etkisiyle resimde derinlik ve mekân algısı yaratılmıştır. Bunun yanı sıra açık-koyu, dikey-yatay kurgularındaki denge ve çizgisel ile dokusal alanların birbiriyle uyumlu sürekliliği anlatımda bir bütünlük sağlamaktadır.

Resim yüzeye büyük-küçük geometrik formlarla dengeli bir örüntü içinde ve üç boyutlu düzende yerleştirilmiştir. Biçimlendirilen bu formlar spontanlığın değil hesaplı bir kurgunun sonucudur. Figürde geometrik parçaları oluşturan düz ve diyagonal taramalar, resmin genel yuvarlak formunu ve dalgalı yapıdaki çizgileri dengeler niteliktedir.

Figür ve mekân; dış dünyanın gerçekliğinden yola çıkılarak, dışavurumcu bir tavırla yorumlanmıştır. Sanatçının geometrik soyutlamaya dayalı yorumlanmış bu gravür eserinde asit oyma tekniğinin taramalarda ve çizgilerin lekeseleşmesinde sağladığı etki, resmin anlatımını güçlendirmekte ayrıca sanatçının tekniğe olan hâkimiyetini ön plana çıkarmaktadır. Asitin kontrollü kullanımıyla çizgisel taramaların metal üzerinde yer yer kaynaşması sağlanarak, ışık-gölge ve tonlamalara hizmet eden geçişler yaratılmıştır.

Resimde açık-koyu kontrastı yaratılarak figürün ön plana çıkması sağlanmış, geometrik parçalı kurgu içindeki bu düzende figürün dış konturunun daha belirgin olması figüre bütün bir güçlü etki kazandırmıştır. Böylelikle tüm dikkat kadın ile yaptığı işe yönlendirilmiştir. Bunun yanı sıra resimdeki en koyu bölgeyi merkezde figür oluştururken, renk unsuru en az düzeyde kullanılarak açık-koyu kontrastının ve perspektifin etkisi güçlendirilmiştir.

Anadolu uygarlıklarına ait izleri eserlerinde güncelleyerek kendine has yorumlamalarıyla ortaya koyan sanatçı figüratif bu eserinde, Anadolu'nun kırsal yaşamından emekçi rençber bir kadın figürünü sergilemektedir. Sanatçının rençber kadın tercih etmesinin nedeni; Türk kadınının çalışkanlığını ön plana çıkarmak, ağır emekçi karakterine vurgu yapmak içindir.

Resimde kadın figürünün ön planda ancak koyu tonlarda olması, bir akşamüstü vaktinin resmedildiğini göstermektedir. Akşamüstü vaktine kadar çalışmış olan

kadının hâlâ sıkı sıkıya çapa ve orağına sarılmakta olduğu gözlemlenmektedir. Sanatçı bu şekilde aktarmak istediği duygusal etkiyi güçlendirmektedir.

Resmin merkezi anlatımında olan kadın figürünün, bir eliyle çapasını bir eliyle orağını sıkıca kavramış şekilde resmedilmesi, adeta günün ilk ışıklarıyla başlayan mücadelesine rağmen yorulmadan hayata ve ailesine karşı sorumluluklarına büyük bir özveriyle sıkı sıkıya sarıldığını yansıtmaktadır. Figürde kendini gösteren geleneksel giysi ifadesi sanatçının genel sanat anlayışına dair tarzını pekiştirirken, Anadolu kadını imajını yaratmaktadır. Bunun yanı sıra kadının her iki elinin de işlevsel biçimde betimlenmesi, hayatın ve yaşamsal yükümlülüklerin hepsine tam anlamıyla katkı sunabildiği manasına gelmektedir. Hem güçlü hem de fedakâr yapıda imaj sergileyen figüratifi oluşturan parçalanmalar ise, kadının tüm bu mücadele içinde zamanla yıpranışının ifadesidir.

SONUÇ

Hayatın ve dolayısıyla sanatın, hem üreten hem konu edinilen bağlamda, temelini oluşturan insan; sanatçıların sorgulayıcı yapısı gereği yeni arayışlarıyla, eserlerinde farklı anlatım tarzları ve akımlarla her daim yerini almıştır. İnsan bedeni bu eserlerde kimi zaman soyutlamaya dayalı figüratif betimlemelerde, kimi zaman da soyut bir anlayışta figürasyonun ortaya çıkarıldığı biçimlemelerde yansıma bulmuştur.

Toplumsal bir yapılaşma içerisinde; kültürlerarası etkileşim, değişen teknolojik şartlar ve yaşamsal dinamikler doğrultusunda, sanatçının farklı bir hâl alan bilinç yapısı ve dünyayı anlama-anlamlandırma şekli, giderek kendini ifade etmede kullandığı anlatım biçimlerini de değiştirmiştir. Sanatçı, sanatının evrildiği noktada hangi anlatım dili üzerinden gidecekse bunu en iyi şekilde yansıtacak teknik ve donanıma sahip olmak istemiştir.

Gravür sanatı; teknikleri ve ilkel çağda mağaralarda başlamış köklü tarihçesiyle zamanla Dünya çapında ve ülkemizde önemli bir sanat dili haline gelmiştir. Türk resminde 19. yüzyıldan itibaren kendini göstermeye başlayan gravür sanatına dair çalışmalarda; başlarda, olanakların sınırlı olması, atölyelerin azlığı ve bu alanda çalışan sanatçı sayısının fazla olmaması sebebiyle, sanatsal kaygıların görülmesi yaklaşık 20. yüzyılı bulmuştur. Modernleşme sürdükçe çoğalan akademiler ve bu akademilerde art ardına açılan atölyeler diğer baskı teknikleri ile birlikte gravür tekniğiyle çalışan sanatçı sayısının da artmasını sağlamış, gravürle uğraşan pek çok sanatçı kendi özgün figüratif dilini yaratmıştır.

Diğer taraftan Türk resminde başlayan çağdaşlaşma hareketleri, Cumhuriyet'in ilanı ile ivme kazanarak devam etmiş nihayetinde Türk resim sanatında yenilikler meydana gelmiştir. Ayrıca yurt dışında eğitim gören sanatçı sayısı giderek artmıştır. Bütün bu gelişmeler doğrultusunda gerçeğin birebir yansıtılmasına dair kalıplar yıkılmaya başlanmış, Batı tarzı sanat anlayışları Türk resmini etkileyerek soyutlamaya ve soyuta yönelik anlatım dilleri oluşmaya başlamıştır.

Resim sanatındaki tüm bu gelişmeler paralelinde diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi gravürde de yenilikler ve gelişimler meydana gelmiş, 1928 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nin açılmasıyla başlayan özgün baskı gravür çalışmaları; özellikle

renkli tekniklerin çoğalmasıyla boya resimler kadar önemli olmuştur. Bunun neticesinde, gravür; Çağdaş Türk resminde ayrı bir disiplin ve anlatım şekli olarak karşımıza çıkmıştır. Sanatçıların sürekli yaratıcılıkta kendilerini bir ileri taşıma dürtüsü doğrultusunda resimlerde değişen figürün ifade edilme şekli gravürde de farklı biçimlere ulaşmıştır.

Figürün soyuta ve soyutlamaya dayalı ifadelerine özgü; biçimsel, dokusal, çizgisel, lekese ve renkli kimi zaman istemli kimi zaman spontan değerlerini, kendine özgü teknikleriyle yakalayan gravür sanatı, sanatçının iç dünyasını aktarma aşamasında sayısız başkalaşım olanağı sağladığı gibi, sanatçının toyluktan uzmanlığa kadar zaman içinde kendini nasıl ifade edeceği doğrultusunda güncelliğini ve özgünlüğünü korumaktadır.

Bu çalışmada; gravürün koleksiyonerler tarafından biriktirilen, yurtiçi-yurtdışı sergi, yarışma gibi pek çok etkinlikte yer alan, müzelerde sergilenen, derslerde okutulan ve neredeyse Türk resim sanatında ün yapmış her ressam tarafından en az bir kere denenilen bir sanat dili olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca gravürün teknikleri, genel tarihçesi ve Türkiye'deki gelişim evreleri incelendiğinde özellikle, tarihteki Dünyaca ünlü sanatçıların gravürlerinin saptanması, gravür sanatının önemini ön plana çıkarmıştır.

Çağdaş Türk gravür sanatında yenilikçi ve kendilerine özgü bir dille, figüratif soyutlama bağlamında çeşitli sanat akımlarıyla eser üreten sanatçıların, hem özgün bir dil yaratma hem de iç dünyalarını en iyi şekilde ifade etme aşamalarında gravür sanatının kendine has etkileri ve zengin teknikleriyle etkin bir rol oynadığı; Türk gravür sanatında yer edinmiş sanatçıların eserleri, biçim ve içerik açısından irdelenerek anlaşılmıştır. Sanatçıların çalışmalarında biçim ve içeriğin birbiriyle uyumu bağlamında görsel bir bütünlük sağlanmıştır. Ayrıca sanatçılar yarattıkları her biri kendine özgü farklı anlatım diliyle gravür eserlerinde, anlatmak istediklerini etkili bir şekilde izleyiciye yansıtmıştır.

Araştırmanın neticesinde; her sanat türünde olduğu gibi gravürde de gelişimlerin olduğu, bazı sanatçıların modern bazılarının geleneksel tekniklerle kendilerine özgü bir gravür dili yarattığı gözlemlenmiştir.

Anadolu insanın yaşantısını eserlerine taşıyan Mustafa Aslıer; mekan ve perspektif öğelerini ikinci plana atmış kompozisyonlarını yalın grafiksel düzenlemelerle kurgulamıştır. Sanatçı; etnik yöresel figürlerini geometrik formlarda ve simgesel bir yaklaşımla ele almıştır. Bazı çalışmalarında halı, kilim ve kıyafetlerde yöresel motiflere yer vermiştir. Ancak sonraları Anadolu kırsalından insanları; simgeselleşme düşüncesiyle giderek kıyafetlerden arındırmış; daha yalın ve anıtsal etki yaratarak ortaya koymuştur. 1960'lardan sonra metal gravürlerinde geometrik, lekeci ve yalın soyutlamacı tavrı ön plana çıkan sanatçı; gravür baskının aquatinta ve renkli çukur baskı tekniklerinden faydalanarak eserler üretmiştir. Bunun yanı sıra hesaplı olarak kurguladığı kompozisyonlarında sert ve köşeli formlar içine istiflediği figürlerle anlatımını güçlendirdiği görülmektedir.

S.W. Hayter'in atölyesinde çalışarak baskı konusunda kendisini geliştiren Asım İşler, Türk özgün baskıresim sanatına da katkı sağlamıştır. Hem siyah-beyaz hem renkli gravür çalışmaları olan sanatçı, resmi, doğrudan metal üzerinde kazıma yaparak oluşturmuştur. Figürler genel olarak karmaşık çizgisel bir yapıda betimlenmiştir, kompozisyondaki genel lekese alanlar çizgisel yoğunlukla sağlanmıştır. Biçimlemeleri ise spontanlığın değil disiplinli bir çalışmanın kararlı arayışlarıyla ortaya çıkarmıştır.

Mustafa Aslıer gibi çalışmalarında biçimciliğe önem veren Mürşide İçmeli'nin gravürlerinin genel kompozisyon yapısında hesaplı simetrik ve geometrik bir düzen ön plana çıkmaktadır. Sanatçı kendine özgü üslup özellikleriyle kurguladığı eserlerinde geometrik formları figürlerle birleştirmiştir. Sanatçı, eserlerinde insan bedeninin dokusunu bir soyutlama eylemi içinde, kitleler halinde ele alarak metafizik anlamlara ulaşmıştır.

Bunun yanı sıra İçmeli'nin figüratif istiflemelerini oluşturan figürlerin; Mustafa Aslıer'in figürlerinin aksine genellikle cinsiyetsiz, ifadesiz ve tek tip olduğu görülmektedir.

Gravürlerini titizlikle hesaplayarak kompoze eden İçmeli, genel olarak aquatinta tekniği ve soğuk baskı tekniklerini kullanmıştır. Özellikle ayrıntıya yer verdiği figüratif istiflerini göz önünde bulundurduğumuzda aquatintanın, ayrıntılı

çalışmalarda ve üç boyutluluk kazandıran yumuşak geçişlerde oldukça başarılı olduğunu görmekteyiz.

Eserlerinde İstanbul manzaralarına yer veren Mustafa Pilevneli, tarihsel ve kültürel mirası tema edinmiştir. Gravür çalışmalarında düş manzaralarını, Anadolu medeniyetlerine ait tanrı ve tanrıçalardan oluşan mistik kahramanlarla kompoze eden sanatçı, dışavurumcu bir anlayışla soyutladığı bu kahramanları birer imgeye dönüştürmüştür.

1970’li yıllardan sonra gravür ve sulu boya çalışmalarına daha çok ağırlık veren sanatçının, sulu boya etkilerini gravürlerine de başarılı bir şekilde yansıttığı görülmektedir. Gravürlerinde genel olarak ton geçişlerinin olduğu şeffaf sulu boya etkilerinin viskozite tekniği ile oluşturulduğu söylenebilir. İllüstratif nitelikli ve bir örüntü içinde ele aldığı siyah kısımlarda ise kazıma ve asitle indirme teknikleri uygulanmıştır diyebiliriz. Ayrıca sanatçının yağlı boya resim etkisinin gözlemlendiği renkli monoprint çalışmaları da mevcuttur.

Pilevneli’de olduğu gibi eserlerinde mistik bir anlatım etkisi göze çarpan bir diğer sanatçı Ergin İnan, hem siyah-beyaz hem de renkli gravür çalışmaları yapmıştır. Gravürlerinde yer verdiği figürler dışavurumcu bir eğilim içinde soyutlanmıştır. Sanatçının genel olarak gravürlerinde figürlerin yanı sıra böcekler ve eski yazılar vazgeçilmez öğeler olarak yer almaktadır. Kompozisyonlarında bu böcek ve yazıların her biri birer "im"e dönüşerek eserlerine metafizik bir anlam kazandırmaktadır.

Genel olarak böcek ve yazıları bezemeci bir üslupla kompoze eden İnan, kompozisyona dair bu öğeleri Pilevneli de olduğu gibi bir örüntü içinde değil kendine özgü bir ritimle ele almıştır.

Ergin İnan, kimi gravürlerinde metal kalıbı, el veya ayak izi şeklinde kesip kullanarak anlatımını güçlendirmiştir. Figüratifler ve diğer öğelerde ise kuru kazı ve asitle indirme tekniği kullanılmıştır. Sanatçı, renkli gravürlerinde renklerin birbirine geçtiği farklı bir renk dili ortaya koymuştur.

Metal kalıpları farklı şekillerde keserek kullanan bir diğer sanatçı Hayati Misman, eserlerinde genel olarak kadın temasını kullanmıştır. Dışavurumcu bir

anlayışla ortaya koyduğu gravürlerinde desenci tavır ön plana çıkmaktadır. Hayati Misman çağdaş kadını simgeleyen figürlerini, gravürlerinde, Mustafa Aslıer ve Mürşide İçmeli gibi geometrik formlar içinde stilize ederek kompoze etmiştir.

Dışavurumunu yoğun çizgi kullanımı ile gerçekleştiren sanatçının kompozisyonlarında büyük geometrik lekesel alanlara ve tamamlayıcı olarak da küçük soyut objeler ile sarmal biçim gibi imgelere yer verilmektedir.

Dışavurumculuğun yapısı gereği metal plakalar üzerinde çizgisel gücünü doğrudan ortaya koyan Misman'ın, kazıma yöntemi ile elde ettiği çizgiler zengin biçimlemelere olanak sağlamıştır.

Hayati Misman, Ergin İnan, Mürşide İçmeli gibi figürlerini oluşturmada desenci tavrıyla ön plana çıkan bir diğer sanatçı Yusuf Ziya Aygen, gravürlerinde günümüz insanına bağlı mitolojik içerikli kompozisyonlarıyla ön plana çıkmıştır. Gravürlerinde günümüz insanına bağlı mitolojik içerikli kompozisyonlarıyla ön plana çıkmıştır. Kendine has ortaya koyduğu diline bağlı olarak çoğunlukla başvurduğu çizgiselliği ve lekeselliği gravür teknikleriyle etkili bir şekilde ortaya çıkarmıştır.

Fevzi Karakoç, insan ve toplumlararası ilişkileri konu edindiği çalışmalarından sonra, at ve insan temalı eserler üretmiştir. At üzerinde insan figürünün hareketli yapısını, soyutlama eylemi içinde kompoze ederek kavramsallığın ön plana çıktığı eserler ortaya koyan sanatçı, mekân ve perspektif algısının olmadığı yüzeylerde art arda, üst üste farklı bazen zıt dizilimlerle ritmik bir düzende figüratiflerini sıralayarak kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Figüratifler motifsel bir kimliğe bürünerek kendi içinde bütünsel bir anlam kazanmışlardır.

Gravürlerinde lekesel alanlar ve yer yer ton geçişlerine yer veren sanatçı aquatinta tekniğini kullanmıştır. Aquatinta etkili bir sulu boya etkisi yaratmıştır. Renklerin baskı sırasında birbirine geçerek oluşturduğu spontan etki, ışık-gölge ve tonlamalara hizmet etmiştir.

Atlı kompozisyonları haricinde ele aldığı gravürü diğerlerinin aksine siyah-beyazdır. Renk unsurunun ortadan kalkmasıyla bu eserinde metal üzerindeki çizgisel ve dokusal işçiliği daha çok ön plana çıkmıştır. Sanatçının bu tarzdaki eserleri

dışavurumcu bir anlayışla ele alınmıştır. Bunun yanı sıra eserlerde minyatür resim sanatının kompozisyon etkileri vardır.

Mürşide İçmeli, Mustafa Aşier gibi hesaplı kurguyla eser üreten bir diğer sanatçı Mustafa Küçüköner; gravürlerini, dengeli büyük-küçük alanlar yaratan geometrik bir parçalanma içinde ortaya koymuştur. Parçalar arasındaki kompozisyonu bütünleyen açık-koyu ilişkisini sağladığı, çizgi ve leke unsurlarını metal kalıp üzerine ustalıklı işleyen sanatçının genellikle tek bir rengin valörlerini kullanması, gravürlerinde çizgisinin gücünü ön plana çıkarmıştır. Kimi çalışmaları yuvarlak biçimde tasarlanmıştır.

Figüratif eserlerinde dışavurumcu anlatımı ön plana çıkan sanatçı, “Köpekli Adam” isimli eserinde soyut anlatıma ulaşan bir dil kullanmıştır. Soyut bir anlatım içinde parçalar bir bütün halinde figürasyonu ortaya çıkarmıştır.

Desen ustası sanatçıların eserlerinde ön plana çıkan çizgi gücü, gravürlerinde de kendini göstermiş, bazı sanatçılar asitle indirme tekniği ile çizgilerinin etkisini artırmış farklı etkiler elde etmişlerdir. Eserlerde genel olarak çizgisel, dokusal, lekese alanlara yer verilmiş; geometri ve dışavuruma dayalı soyutlamalar ile non-figüratif tarzda figürasyonun ortaya çıkarıldığı figüratif resimlerde gravür teknikleri çok yönlü ve deneyselliğe açık esnek yapıyla etkili anlatım şekilleri sağlamıştır. Kimi çalışmalarda gravüre özgü spontane etkiler kompozisyona dahil edilerek güçlü bir anlatım sağlanmıştır. Ayrıca eserlerinde ayrıntılı çalışmayı benimsemiş sanatçılar, metal üzerinde ayrıntılı biçimde çalışabilmiştir.

Çalışmaların hem siyah-beyaz hem de renkli kurgularla gerçekleştirildiği görülmüştür. Bazı sanatçılar doğrudan kalıp üzerinde çalışarak dışavurumcu anlatımını pekiştirmiştir. Ayrıca hesaplı kurgularla çalışan sanatçıların eserlerinde gravür, titiz çalışmalara imkân sağlamıştır.

Kalıplar yalnızca dörtgen olarak değil, çeşitli şekillerde kesilip kullanılmıştır. Kimi çalışmalarda bir kaç kalıp parçası birleştirilerek, kimilerinde de birden fazla kalıp art arda basılarak görüntü oluşturulmuştur. Kalıpların bu şekildeki esnek kullanımı hem soyut anlatım hem de soyutlama kapsamındaki çalışmalarda farklı bir destek ve anlatım çeşitliliği sağlamaktadır.

Sonuç olarak; günümüzde gravür sanatı, araştırmalara ve deneyselliğe hala açık olan önemli bir anlatım aracıdır. Tekniklerde kullanılan malzemelerin çeşitlendirilebildiği, neredeyse her aşamasında sanatçının müdahale ederek yaratım gücüne göre yön verebildiği, hatta bazı sanatçılarının yaptığı gibi atık ya da hazır nesnelerin sürece dâhil edilebildiği bir yapısı vardır. Zira, gravür sanatı anlatımda sağladığı farklı etkilerin yanı sıra geliştirilebilir bir sanat olmasıyla; ülkemizde ve Dünya çapında pek çok sanatçıyı cezbetmekte, böylelikle gravüre olan ilgi gün geçtikçe artmaktadır.

Öte yandan disiplinler arası çalışma koşullarına da uyum sağlayabilen gravür sanatı, soyutlama bağlamında yeni bir özgün düşünce ve görselliğe ulaşma aşamasında sanatçıya bu yönüyle de olanak sağlamaktadır. Bu konudaki diğer bir ayrıcalık ise ortaya çıkarılan kalıbın deneme baskılara tabi tutulabiliyor olmasıdır. Özellikle soyuta veya soyutlamaya dair anlayışlardaki resimlerde, renk, doku, leke gibi unsurların daha fazla önem arz ettiğini düşünürsek; bu unsurların birbiriyle iletişimini ve uyumunu denetleme de ve gerekirse değişiklik yapılmasında gravürün bu özelliği büyük fayda sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Ahmetoğlu, Ü. (2011). *Soyut Dışavurumculukta Anlam ve Renk Zenginliği* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akalan, G. (2000). *Gravür*. Kale Seramik Sanat Yayınları Baskı Armoni Ltd. Şti.

Akalan, G. (2010). Türkiye’de Özgün Baskıresme Tarihsel Bir Bakış; Gravürün Sorunları ve Çözüm Önerileri. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8), 129-138.

Akdeniz, H. (2008). *Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Koleksiyonu’ndan Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Sanatı*. Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası.

Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar - Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla* (4. Baskı). Sel Yayıncılık.

Arslan, N. (1997). Aliye Berger. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). Yem Yayınları.

Aslan, A. (2010). *Steatopijik Ana Tanrıça Heykelcikleri ve 20. Yüzyıl Heykel Sanatına Etkileri*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ashier, M. (1985). Son Yüzyılda Türkiye’de Özgün Baskı Resim Sanatı. *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (Panel)*. (ss. 31-38). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Ashier, M. (1995). *Sanatçı Kataloğu* (N. Erkmen, İng. Çev.) Bilim Sanat Galerisi.

Ashier, M. (1998). *Türkiye Cumhuriyeti ile Gelişen Bir Sanat Dalı. 75. Yıla Armağan Türk Plastik Sanatçıları*. Bilim Sanat Galerisi.

Atalay, R. (2007). Brancusi’nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama. *Anadolu Sanat*, (18), 101-106.

Ateş, Ö. Ve Karaoğlu H. (2018). Özgün Baskımın Gelişimi; Hayati Misman ve Mürşide İçmeli’nin Sanata Katkıları [Konferans Bildirisi]. *Uluslararası Mühendislik ve Teknoloji Yönetimi Kongresi*, Türkiye, 441-456.

Ayan, H. M. (2007). *Sosyolojik Açıdan Özgün Baskıresim Sanatının Bugünkü Durumu İle İlgili Profesyonel Sanatçıların Görüşlerinin İncelenmesi* (Publication No. 28513147) [Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi]. ProQuest Dissertations & Theses Global.

Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları* (1. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Bayav, D. (2013). *Geleneksel ve Deneysel Yönleri İle Gravür Baskı*. Paradigma Akademi Yayınları.
- Berk, N. (1959, Aralık). Soyut Sanat Üzerine. *Varlık Dergisi*. Varlık Yayınları.
- Berk, N. ve Turani, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (2. Cilt). Tıglat Yayınları.
- Biçinciler, H. (2006). Ulusal Resim Sanatının Ustası Turgut Zaim. *Anadolu Sanat Dergisi*, 17, 181-187. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Breton, A. (2009). *Surrealist Manifestolar* (1. Baskı). (A. Güngör, A. Günebakanlı, Y. Seber Çev.) AltıKırkbeş Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 1924).
- Brunner, F. (2001). *Gravürün El Kitabı* (F. Yaman, Çev.). Atelye Alaturka. (Orijinal eserin basım tarihi 1968).
- Can, Ş. (2008). *Gravür (Çukur Baskı) Teknikleri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dalkıran, A. (2006). *Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda Resim Ana Sanat Atölye Derslerine Yansımaları* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Diğler, M. (Eylül/2009). Turgut Zaim'in Sanatı ve Hayatı. *Artist Modern*, (8), 36-41.
- Doğanay, E. (2009), Ergin İnan ile İçsel Yolculuk. *Artist Actual*, (23), 18-21.
- Dokuzlar-Canpolat, G. (2015). *Mustafa Aslier'in Sanatı ve Özgün Baskıresme Katkıları* (Publication No. 28635534) [Master dissertation, Anadolu Üniversitesi]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Dönmezer, S. H. (2012). *Türkiye'de Baskıresmin Gelişimi Üzerine Bir Araştırma* (1. Baskı). Murat Kitabevi.
- Durmuş, İ. (2021). Türk Kültür Çevresinde At. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 1-12.
- Edgü, F. (1985). *Mustafa Pilevneli* (1. Baskı). Ada Yayınları.
- Edgü, F. (1997). *Mustafa Pilevneli*. Bilim Sanat Galerisi.
- Edgü, F. (2017). *20. Yüzyılda Sanat*. Sel Yayıncılık.
- Endirlik, A. (2006). *20.yy Resminde Figür Soyutlamaları ve Burhan Uygur* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sergi Metni]. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Erdok, N. (1977). *Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi*. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları.
- Erhat, A. (1996). Kybele. *Mitoloji Sözlüğü* (6. Basım) içinde. (183). Remzi Kitabevi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2002). *Hayati Misman*. Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı - 1950'den 2000'e* (1. Baskı). Bilim Sanat Galerisi.
- Erzen, J. (1997). Soyut Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3.Cilt). Yem Yayınları.
- Franek, P., & Ark. (1985). Architecture and Abstraction. *Pratt Journal Of Architecture*, (1), Rizzoli 1-8.
- Germeç, U. (2009). *Kazınmış İmgenin Boyanmış Olan Baskınlığı* [Sergi Kataloğu]. Galatea Art.
- Giray, K. (1997). Mürşide İçmeli. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Cilt). Yem Yayınları.
- Giray, K. (2001). *Ergin İnan*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Grabowski, B., & Fick, B. (2012). *Baskıresim - Kapsamlı Materyaller & Teknikler Rehberi* (S. Atay-Eskier ve A. Z. Tunç, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları. (Orijinal eserin basım tarihi 2011).
- Gombrich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1950).
- Gökaydın, N. (2010). *Temel Sanat Eğitimi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gölönü, G. (1979). *Kazı Resim Sanatı*. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi.
- Gören, A. K. (1998). *50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Gümüşay, S. (2008). *İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hale, N.C. (1993). *Abstraction In Art And Nature*. Dover Publications.
- Hançerlioğlu, O. (2015). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar S-T* (6. Cilt). Remzi Kitabevi.
- Hind, A. M. (2011). *A History of Engraving and Etching*. Courier Corporation.

- İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar, Kybele ve Çağdaş Türk Resimlerindeki İzdüşümleri* (1. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İşler, A. (1985). 16 Şubat-02 Mart 1985 Yılında Beyoğlu Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde Açtığı Gravür Sergisi Davetiyesi.
- İşler, A. (2003). *Asım İşler* (Ed. Şegan İşler). Mas Matbaacılık.
- İşler A. Ş. (1997). *Geçmişten Günümüze Gravür ve Ağaç Baskı* (Publication No. 28528618) [Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Kafesoğlu, İ. (1997). *Türk Milli Kültürü* (16. Basım). Ötüken Yayınları.
- Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat* (A. Çalışlar, Çev.). Altın Kitaplar Yayınevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1974).
- Kalafat-Alpaslan, T. D. (2007). Türk Gravür Baskı Sanatının Doğuşu ve Öncü Bir Sanatçı: Mürşide İçmeli. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, (12), 137-145.
- Kalkan, M. (2006). *Resim Sanatında Soyutlama* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (G. Ekinci, Çev.). AltıKırkbeş Yayın. (Orijinal eserin basım tarihi 1977).
- Kaplanoğlu, L. (2013). *Mustafa Küçüköner'in Resimlerinde Babil Güncellemeleri* (1. Basım). Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Karadoğan, H. (2016). Geçmişten Günümüze Gravür Tekniğinin Resim Sanatında Yeri ve İstanbul Gravürleri. M. Nuhoğlu (Ed.), *Engravist Uluslararası İstanbul Baskiresim Etkinlikleri Bildiri Kitabı*. (ss. 96-112). Tor Ofset.
- Kerslake, K. (1992). *Impressions: Vitreography, The Art and Technique of the Glass Print. Winter Quarterly*. Florida Printmakers Society.
- Kesinok, K. (1986). Mürşide İçmeli'nin Sanatı Üzerine Düşünceler. *Sanat Çevresi*, (90), 24-25. Kültür ve Sanat Yayınları.
- Kıran, H. (2016). Çağdaş Baskı Resim Sanatına Genel Bir Bakış. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(1), 54-77.
- Koppers, W. (1941). Etnolojiye Dayanan Cihan Tarihinin Işığı Altında İlk Türklük ve İlk İndo-Germenlik. *Belleten*, 5(20), 439-480.
- Küçüköner, H. (2012). *Gravür Sanatı Tarihi ve Modern Uygulamalar* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Küçüköner, M. (2004). *İmge ve Çoğaltma* [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçüköner, M. (2013). *Güncellenen İmgeler Babil*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Küçüköner, M. (2020). Ekslibris Sanatında Aquatinta Yöntemi İle Tonlama. *Uluslararası Ekslibris Dergisi*, 7(11), 200-211.
- Lloyd, J. (2000). Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk (C. Uster, Çev.). *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, (16), 94-104.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1980).
- Medley-Buckner, C. (1999). Carborundum Mezzotint and Carborundum Etching. *Print Quarterly*, 16(1), 34-49.
- Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş - Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme*. Bilim Teknik.
- Mürteza, F. (1989). *Metal Gravür* (Publication No. 28532205) [Master dissertation, Marmara Üniversitesi]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Okkalı, İ. C. (2022). Micromegas'tan Güneşin Doğuşu'na İlham Dolu Bir Yolculuk: Aliye Berger. *Sanat ve İnsan Dergisi*, Özel Sayı, 165-178.
- Özen, M. (2009). *Günümüz Sanatında Ana Tanrıça Kybele'nin Plastik Değer Olarak Kullanılması* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgür-Karaalan, S. (2018). Akrilik Dirençlerle Metal Gravür Uygulamaları. *Kesit Akademi Dergisi*, (16), 311-322.
- Özsezgin, K. (1992, Kasım). Sergiler. *Milliyet Sanat Dergisi*, (299).
- Özsezgin, K. (1997). *Mustafa Pilevneli*. Bilim Sanat Galerisi.
- Özsezgin, K. (2006). *Fevzi Karakoç Sanatçı Kataloğu*. Tem Sanat Galerisi Yayınları.
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi* (3. Baskı). Doruk Yayıncılık.
- Özsezgin, K. ve Aslier, M. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (4. Cilt). Tıglat Yayınları.
- Papila, A. (2007). Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1) 176-190.

- Papila, A. (2012). Cumhuriyet Döneminin Türk Kimliğinin, Cumhuriyet İdeolojisinin Oluşturduğu (1923-1950) Yılları Arasında Üretilen Resimler Üzerinden Analizi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 151-168.
- Pektaş, H. (2017). *Ekslibris*, İstanbul Ekslibris Derneği Yayını.
- Rocklen, M. (1979). *The Monotype-Its Background and Contemporary Roles* (UMI No. EP29406) [Master dissertation, Southern Connecticut State University]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Rona, Z. (1997a). Pilevneli Mustafa. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3. Cilt). Yem Yayınları.
- Rona Z. (1997b). İnan Ergin. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Cilt). Yem Yayınları.
- Ross, J., Romano, C., & Ross, T. (1972). *The Complete Printmaker- Techniques, Traditions, Innovations*. The Free Press.
- Sarıkartal, Z. (2007). Bir Portre: Asım İşler: Baskı Resimde Özgünlük (Atelier 17 Süreci, Etkileri, İzleri). *Beşkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 154-171.
- Seyidoğlu, B. (1995). Mitolojik Dönemde At. E. Gürsoy-Naskali (Ed.), *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. (ss. 91-94). Türkiye Jokey Kulübü.
- Soylu, R. (2019). Ergin İnan Resimlerinde Tasavvuf İmgeleri. *International Journal of Social Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 6(41), 2339–2347.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Şahin, S. (2019). Türk Baskıresim Sanatında Öncü Kadın Sanatçılar ve Baskıresim Sanatına Katkıları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(55), 403-413.
- Şen-Akkaş, Ş. (2017). *Türk Özgün Baskıresim Sanatında Figür Yorumlamaları* (Publication No. 28740764) [Master dissertation, Uludağ Üniversitesi]. ProQuest Dissertations & Theses Global.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı* (8. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Tepecik, A. (1995). Cumhuriyet Dönemi İlk Türk Grafik Sanatçısı. *Kültür Sanat Dergisi*, 87-91.
- Timuçin, A. (2013). *Estetik* (9. Baskı). Bulut Yayınları.
- Tosun, L. (2008). *Mustafa Asker ve Sanat Anlayışı* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tosun, L. (2011). *Mustafa Asker Monografisi* (1. Baskı). Haylaz Yayınları.

- Tunalı, İ. (1984). *Sanat Ontolojisi* (3. Baskı). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tunalı, İ. (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim* (6. Baskı). RH+ Sanat Yayınları.
- Turani, A. (1975). Pitoresk. *Sanat Terimleri Sözlüğü* (3. Baskı) içinde. (104). Toplum Yayınları.
- Turani, A. (1978). *Resimde Geometri-İşlemleri Sorunları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (14. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2015). *Çağdaş Sanat Felsefesi* (13. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Turgut, İ. (1991). *Sanat Felsefesi* (2. Baskı). Bilgehan Matbaası.
- Tüzün, M. (2016). Contemporary Turkish Printmaking. R. Efe, G. Nyussopava, İ. Cürebal, E. Atasoy (Eds.), *Recent Researches In Interdisciplinary Sciences*. (ss. 245-269). St. Kliment Ohridski University Press Sofia.
- Tüzün, M. (2019). 20. Yüzyıl Baskı Resminde Stanley Hayter ve Atölye 17. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(41), 727-736.
- Uçman, A. (2000). *Rıza Tevfik'in Sanat ve Estetikle İlgili Yazıları*. Kitabevi Yayınları.
- Ulu, E. F. (2016). Baskıresimde Cam Kalıplar İle Çukur Baskı Tekniği: Vitreografi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(2), 196-208.
- Umunç, H. (2009). Türkiye'de Hollandalı Bir Seyyah: Cornelis de Bruyn ve Gözlemleri. *Bellekten*, 73(266), 145-164.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2. Baskı). Ütopya Sanat Dizisi.
- Yılmaz, S. (2017). Mürşide İcmeli'nin Sanat ve Eğitim Anlayışı. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(Özel Sayı). 141-159.
- Walker, G. A. (with Moser, B.). (2005). *The Woodcut Artist's Handbook: Techniques and Tools for Relief Printmaking*. (1. Baskı). Firefly Books.
- Wisneski, K. (1995). *Monotype/Monoprint: History and Techniques*. Bullbrier Press.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (İ. Tunalı, Çev.; 1. Baskı). Remzi Kitabevi. (Orijinal eserin basım tarihi 1953).

İnternet Kaynakçası:

Ankara Resim ve Heykel Müzesi. (t.y.). *Muammer Bakır*. <https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2118/muammer-bakir#:~:text=%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F%20T%C3%BCrk%20Ressamla> Son Erişim: 25/12/2021

Arkitera Sanat. (2002). *Baskı Değil Baksı*. <https://v3.arkitera.com/v1/sanat/2002/12/haberler/baksi.htm> Son Erişim: 02/09/2022

Artam, (t.y.). *Ergin İnan (1943)*. <https://artam.com/sanatcilar/ergin-inan-1943> Son Erişim: 18/01/2023

Atatürk Üniversitesi. (2021). *Lorem Ipsum*. <https://birimler.atauni.edu.tr/guzel-sanatlar-egitimi-bolumu/2021/06/13/lorem-ipsum/> Son Erişim: 12/08/2022

Esmer, H. (2011, Aralık 1). *Türkiye’de Baskıresme Bakmak*. Hayri Esmer. <https://hayriesmer.com/makale/turkiye-de-baskiresme-bakmak/81?ln=tr> Son Erişim: 22/11/2022

Gezgin, Ü. (t.y.). *Yusuf Ziya Aygen “Ütopya Platform”da*. <http://artsanathaber.com/haberler.asp?id=537> Son Erişim: 03/09/2022

Giray, K. (t.y.). *Ergin İnan Resimleri Üzerine Bir Analiz "Evrenin Gizi"*. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=13§ion=550&periodID=&pageNo=1&exhID=0&lang=TR&bhcp=1> Son Erişim: 27/01/2023

Graf, M. (2022, 9 Ocak). Marcus Graf Yazıo: Fevzi Karakoç-İmgenin Ötesi. *Onedio*. <https://onedio.com/haber/marcus-graf-yazio-fevzi-karakoc-imgenin-otesi-1033057> Son Erişim: 24/02/2023

İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi. (t.y.). *Yusuf Ziya Aygen*. <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/yusuf-ziya-aygen> Son Erişim: 02/09/2022

Karakoç, F. (2020, 24 Ocak). Uçan Atların Ressamı Fevzi Karakoç. İhsan Yılmaz ile Söyleşi. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/ucan-atlarin-ressami-fevzi-karakoc-41426170> Son Erişim: 22/02/2023

Karakoç, F. [Marcus Graf]. (2022, Ocak 25). *Fevzi Karakoç, İmgenin Ötesi, TRT2, Sanat & Hayat, Ocak 2022* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3j8vWhYxV4c> Son Erişim: 19/02/2023

Kaymakçı, K. [HT Stüdyo]. (2022, Ekim 1). *Mustafa Pilevneli’nin ‘Mavilerde 60 Yılı’nın Öyküsü* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=j_LG28zaceA Son Erişim: 10/12/2022

Misman, H. [piece of art NEWS]. (2019, Kasım 28). *Beyaz Tuval 98.Bölüm Hayati Misman* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yLkOTFOZkSs> Son Erişim: 28/01/2023

Pilevneli, M. [ARTtv]. (2017, Haziran 5). *Mustafa Pilevneli | Pilevneli'nin Dünyası | Galeri FE | ARTtv* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=B15Gb-cjhm> Son Erişim: 21/11/2022

Pilevneli, M. [ARTtv]. (2022a, Mart 16). *Mustafa Pilevneli | "Maviler, Düşler" | Galeri FE | ARTtv* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pRYsEhjsGLo> Son Erişim: 23/11/2022

Pilevneli, M. [Ekotürk Tv]. (2022b, Ekim 11). *Mustafa Pilevneli'nin Sanat Öyküsü İş Sanat'ta* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XT3wirQ60VM> Son Erişim: 05/12/2022

Ransom, H. (t.y.). *The Niepce Heliograph..* Harry Ransom Center, <https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/> Son Erişim: 16/12/2021

Sönmez, N. (2003). *Berger Yüz Yaşına Bastı.* <https://www.radical.com.tr/haber.php?haber-no=99912> Son Erişilen Tarih: 05/01/2019

Tosun, L. [Levent Tosun]. (2021, Mayıs 17). *Monotip Baskı Nasıl Yapılır - Monotip Baskı - Monotype Printing - Mono Type Print* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Qc4kcFZU6Ug> Son Erişim: 11/12/2021

Tutap. (t.y.). *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.* https://www.tutap.com.tr/detay_tanimim/mimar-sinan-guzel-sanatlar-universitesi/461 Son Erişim: 19/12/2021

T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y.). *Ölçü, Gizem, Matematik ve Mürşide İçmeli* (e-Kitap). <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80295/olcu-gizem-matematik-ve-murside-icmeli.html> Son Erişim: 24/08/2022

Görsel Kaynakça:

Görsel 1. <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/04/anadoluda-tarih-oncesi-magara-yasami.html> Son Erişim: 12/12/2021

Görsel 2. Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (14. Baskı). Remzi Kitabevi. s.96 Son Erişim: 12/12/2021

Görsel 3. <https://phebusmuzayede.com/54412-kitab-i-cihannuma-katip-celebi-cihannum-muteferrika-matbaasi-nda-basilan-on-birinci-kitap-1732-tarihli-bastan-170-sayfa-eksik-istanbul-haritasi-mevcut-19x27-cm.html> Son Erişim: 17/12/2021

Görsel 4. <http://cevadmemduhaltar.com/arastirma-resimleri.html> Son Erişim: 18/12/2021

Görsel 5. <https://www.modamuzayede.com/urun/2498107/gravur-306-yillik-osmanli-kiyafet-gravuru-1714-yili-jean-baptiste-van-mour-asik> Son

Erişim: 18/12/2021

- Görsel 6.** <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/levy-leopold> Son Erişim: 21/12/2021
- Görsel 7.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/sabri-berkel/techniques/05> Son Erişim: 21/12/2021
- Görsel 8.** <https://artam.com/muzayede/324-online-muzayede/ferruh-basaga-1915-2010-uc-adet#images-2> Son Erişim: 23/12/2021
- Görsel 9.** <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/> Son Erişim: 03/02/2022
- Görsel 10.** <https://artam.com/muzayede/350-cagdas-ve-klasik-tablolar/avni-arbas-1919-2003-iki-adet> Son Erişim: 11/02/2022
- Görsel 11.** <https://nesetgunal.org/tr/portfolio/diger/> Son Erişim: 16/02/2022
- Görsel 12.** https://www.kitantik.com/product/Bedri-Rahmi-Eyuboglu-Celik-Baski-17100-2003-Varisi-denetiminde-basilmistir_1br9qfwklm9iois1cqo Son Erişim: 18/02/2022
- Görsel 13.** <http://www.leblebitozu.com/aliye-berger-eserleri-ve-hayati/> Son Erişim: 19/02/2022
- Görsel 14.** Kaymakçı, G. N. (2021). Turgut Zaim'in Özgün Baskı Resimleri Üzerine Bir İnceleme. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 15(7), 213-238. s.233 Son Erişim: 24/02/2022
- Görsel 15.** <https://www.artiummodern.com/urun/1515222/ercument-kalmik-1909-1971-cayda-cira-imzali-1961-gravur-uzerine-karisik-tek> Son Erişim: 24/02/2022
- Görsel 16.** Sevinç, M. (2012). *Gravürün Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yeri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. s.150 Son Erişim: 26/02/2022
- Görsel 17.** Kayaalp, A. (Temmuz/2021). Bozcaadalı Bir Sanatçı: Fethi Kayaalp. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Troy Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(Özel Sayı), 9-29. <http://troyart.dergi.comu.edu.tr/dosyalar/Troyart/18-mart-sanat-gunleri-temmuz-ozel-sayi.pdf> s.22 Son Erişim: 27/02/2022
- Görsel 18.** <https://www.gugamuzayede.com/urun/3533084/adnan-turani-1925-2016-gravur-cerceveli-imzali-24-x-33-cm> Son Erişim: 27/02/2022
- Görsel 19.** <https://www.ankaraantikacilik.com/urun/4664233/nuri-abac-1926-2008-balikcilar-gravur-e-a-imzali-1987-tarihli-21-x-27-cm> Son Erişim: 28/02/2022

- Görsel 20.** <https://www.istanbulmuzayede.com/urun/601014/orhan-peker-1927-1978-balik-ve-kadin-ozgun-baski-imzali-34-x-50-cm> Son Erişim: 28/02/2022
- Görsel 21.** <https://www.artiummodern.com/urun/3422954/gunduz-golonu-1937-2014-pipe-dance-imzali-1974-kagit-uzerine-renkli-basil> Son Erişim: 06/03/2022
- Görsel 22.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/gunduz-golonu/techniques/05> Son Erişim: 06/03/2022
- Görsel 23.** <https://www.dev muzayede.com/urun/2473240/mustafa-ayaz-baski-2014-gravur-r-ea-48x34-cm> Son Erişim: 06/03/2022
- Görsel 24.** <https://www.artiummodern.com/urun/3130135/ozek-kabas-1938-1998-figurlu-kompozisyon-imzali-1982-tarihli-gravur-36-x-28> Son Erişim: 10/03/2022
- Görsel 25.** <https://www.anatoliamuzayede.com/urun/1402980/mehmet-guleryuz-gravur-imzali-50x70-cm> Son Erişim: 13/03/2022
- Görsel 26.** <https://www.sanatgezgini.com/suleyman-saim-tekcan-ozgun-baski-gravur-isimsiz-1026> Son Erişim: 15/03/2022
- Görsel 27.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/erol-denec/techniques/05> Son Erişim: 19/03/2022
- Görsel 28.** <https://www.galamuzayede.com/sabiha-erengonul.html> Son Erişim: 20/03/2022
- Görsel 29.** <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/50660> Son Erişim: 22/03/2022
- Görsel 30.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/ali-ismail-turemen/techniques/05> Son Erişim: 25/03/2022
- Görsel 31.** <https://www.artpointgallery.com/urun/2411959/ali-ismail-turemen-figurlu-kompozisyon-26x24-cm-kagit-uzerine-gravur-4-10-1981-i> Son Erişim: 25/03/2022
- Görsel 32.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/ilhami-ercivan/techniques/05> Son Erişim: 27/03/2022
- Görsel 33.** <https://www.sanatmezat.com/aleattin-aksoy.html> Son Erişim: 28/03/2022
- Görsel 34.** Gümüőođlu-őentürk, G. (2011). *20. Yüzyıl Türk Gravür Sanatında Figüratif Eğilimler* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. s.22 Son Erişim: 02/04/2022

- Görsel 35.** <http://www.gorselsanatlar.org/turk-sanati/ahmet-aydin-kaptan/14/> Son Erişim: 04/04/2022
- Görsel 36.** <https://twitter.com/AhmetAydnKapta3/status/1446517901712822275/photo/1> Son Erişim: 06/04/2022
- Görsel 37.** <https://phebusmuzayede.com/105024-mehmet-guler-tarafindan-imzali-gravur-baski-1976-37x50-cm.html> Son Erişim: 07/04/2022
- Görsel 38.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/gulseren-sudor/techniques/05> Son Erişim: 09/04/2022
- Görsel 39.** <https://argonotlar.com/kadri-ozayten-ve-vaktinden-once-olen-kelebekler/> Son Erişim: 13/04/2022
- Görsel 40.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/hanefi-yeter/techniques/05> Son Erişim: 13/04/2022
- Görsel 41.** <https://www.instagram.com/fevzitufekci/?hl=en> Son Erişim: 15/04/2022
- Görsel 42.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/gulseren-kayali/techniques/05> Son Erişim: 18/04/2022
- Görsel 43.** <https://www.leyl.art/basri-erdem.html> Son Erişim: 20.04.2022
- Görsel 44.** <https://www.artpointgallery.com/en/product/5256475/yunus-gunes-gurbetciler-41x50-cm-gravur-imzali> Son Erişim: 24/04/2022
- Görsel 45.** <https://www.ankaraantikacilik.com/urun/551319/yusuf-demirtas-d-1951-cinko-gravur-7-30-imzali-2014-tarihli-36-x-65> Son Erişim: 26/04/2022
- Görsel 46.** <https://www.sergirehberi.com/sergi/img/3148.jpg> Son Erişim: 27/04/2022
- Görsel 47.** <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/ayan-aydin> Son Erişim: 28/04/2022
- Görsel 48.** <https://art.if.com.tr/?p=8171> Son Erişim: 29/04/2022
- Görsel 49.** <https://www.nefsmuzayede.com/urun/2653913/faruk-cimok-koyluler-gravur-e-a-imzali-33-50-cm> Son Erişim: 02/05/2022
- Görsel 50.** <https://phebusmuzayede.com/28524-fatih-mika-gravur-2013-yilina-ait-imzali-edisyonlu-45-50-60x80-cm.html> Son Erişim: 04/05/2022
- Görsel 51.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/sema-ilgaz-temel/techniques/05> Son Erişim: 07/05/2022

- Görsel 52.** <https://www.sanatgezgini.com/emin-koc-ozgun-baski-gravur-iz> Son Erişim: 10/05/2022
- Görsel 53.** <https://docplayer.biz.tr/182825076-Near-east-university-publications-yakin-dogu-universitesi-yayinlari.html> Son Erişim: 13/05/2022
- Görsel 54.** <https://docplayer.biz.tr/182825076-Near-east-university-publications-yakin-dogu-universitesi-yayinlari.html> Son Erişim: 15/05/2022
- Görsel 55.** <https://www.sanatgezgini.com/ozgun-baski-gravur-umut-germec> Son Erişim: 19/05/2022
- Görsel 56.** <https://gaziresimissanalsergi.gazi.edu.tr/eser-detay/221/kadin> Son Erişim: 20/05/2022
- Görsel 57.** <https://art.if.com.tr/?p=5922> Son Erişim: 23/05/2022
- Görsel 58.** <https://www.lutfukaplanoglu.com/gravur-46/> Son Erişim: 26/05/2022
- Görsel 59.** <https://www.lutfukaplanoglu.com/gravur/> Son Erişim: 31/05/2022
- Görsel 60.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/mustafa-aslier/techniques/05> Son Erişim: 02/06/2022
- Görsel 61.** <https://www.galamuzayede.com/mustafa-aslier16230.html> Son Erişim: 05/06/2022
- Görsel 62.** <https://www.galamuzayede.com/mustafa-aslier16230.html> Son Erişim: 08/06/2022
- Görsel 63.** <https://tr.pinterest.com/pin/hiroimaartist-mrde-mel--554224297863982708/> Son Erişim: 08/06/2022
- Görsel 64.** <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/icmeli-murside> Son Erişim: 15/06/2022
- Görsel 65.** <https://abdullahabdurrahman.wordpress.com/2018/11/15/murside-icmeli-alintidir/> Son Erişim: 18/06/2022
- Görsel 66.** <https://www.artiummodern.com/urun/2326768/mustafa-pilevneli-d-1940-kybele-imzali-1969-2016-tarihli-kagit-uzerine-renkl> Son Erişim: 20/06/2022
- Görsel 67.** <https://www.artiummodern.com/urun/2414161/mustafa-pilevneli-d-1940-sultanahmet-meydani-imzali-1973-tarihli-gravur-ed> Son Erişim: 22/06/2022
- Görsel 68.** <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/pilevneli-mustafa> Son Erişim: 25/06/2022

- Görsel 69.** <https://yasarvakfi.org.tr/sayfa/dyo-resim-yarismasi-odulleri/27> Son Erişim: 28/06/2022
- Görsel 70** http://turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/04/01/2023_large/work_5334.jpg Son Erişim: 13/07/2022
- Görsel 71.** Sevinç, M. (2012). *Gravürün Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yeri* [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. s.128 Son Erişim: 15/07/2022
- Görsel 72.** <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/inan-ergin> Son Erişim: 19/07/2022
- Görsel 73.** <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/inan-ergin> Son Erişim: 26/07/2022
- Görsel 74.** <https://www.galeriartget.com/urun/3226012/ergin-inan-gravur-7-100-39x27-cm-imzali> Son Erişim: 31/07/2022
- Görsel 75.** <https://artam.com/muzayede/327-online-muzayede/hayati-misman-1945-figuratif> Son Erişim: 03/08/2022
- Görsel 76.** <https://www.artpointgallery.com/urun/2732292/hayati-misman-figurlu-kompozisyon-43x31-cm-kagit-uzerine-gravur-83-125-1998-imza> Son Erişim: 07/08/2022
- Görsel 77.** <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/hayati-misman/artworks/page/1#eser/a2f3374f427e83fba5b599a45de60984/27630> Son Erişim: 12/08/2022
- Görsel 78.** <http://fevzikiparakoc.net/en/original-prints/> Son Erişim: 21/08/2022
- Görsel 79.** <http://fevzikiparakoc.net/en/original-prints/> Son Erişim: 27/08/2022
- Görsel 80.** <https://www.dev muzayede.com/urun/3455127/fevzi-karakoc-1947-gravur-baski-ea-1-imzali-2001-tarihli-figurlu-kompozisyon> Son Erişim: 30/08/2022
- Görsel 81.** <https://www.anatoliamuzayede.com/urun/1315178/yusuf-ziya-aygen-gravur-20-8-imzali-15x19-cm> Son Erişim: 04/09/2022
- Görsel 82.** <https://www.uxmuzayede.com/en/product/3715886/yusuf-ziya-aygen-2-30-edisyon-34x48-cm-2006-baski-imzali> Son Erişim: 11/12/2022
- Görsel 83.** <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/yusuf-ziya-aygen/techniques/05> Son Erişim: 14/12/2022

Görsel 84. Sanatçının kendi arşivinden edinilmiştir. Son Erişim: 16/12/2022

Görsel 85. Sanatçının kendi arşivinden edinilmiştir. Son Erişim: 28/12/2022

Görsel 86. Sanatçının kendi arşivinden edinilmiştir. Son Erişim: 07/01/2023



