

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZ ÖZGÜN BASKI SANATINDA
İFADE BİÇİMLERİ

Sezen KASSAP

İZMİR - 2010

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZ ÖZGÜN BASKI SANATINDA
İFADE BİÇİMLERİ

Hazırlayan

Sezen KASSAP

Danışman

Doç. Dr. Mehmet FIRINCI

İZMİR – 2010

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “GÜNÜMÜZ ÖZGÜN BASKI SANATINDA İFADE BİÇİMLERİ” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../2010

Adı Soyadı

Sezen KASSAP

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Baskı resim sanatı, önceleri grafik sanatlarla bir arada anılıyordu. Türkiye’de iletişim aracı olarak grafik ve baskı tekniği uzun yıllar uygulamalarda kendini göstermiştir. Grafik kavramı baskı yoluyla çoğaltılan bütün etkinliklere verilen ortak bir addır. Özgün Baskı resim, grafik-çoğaltma özelliğinden çıkıp artık resim sanatı içerisinde özgün yaratılara farklı teknik ve ifade biçimleri oluşturmasıyla Türk Resim Tarihinde, yerini kolaylıkla almaktadır. Özellikle 1950’lilerden sonra Türk Sanatında farklı türleri; çizgi, leke ve renk ilişkilerinde birbirinden farklı değişik yorumlara neden olmasıyla sanatçılar tarafından tercih edilmektedir. Kişisel anlatım biçimini oluşturma da özgün yapıtlar ortaya çıkarmak için bir yöntem olarak görülebilir. Özgün Baskı Sanatı içerisinde görülen çalışmalar resim sanatından ayrı düşünülemezler. Anlatımda kullanılan her teknik işin ortaya çıkması için gereklidir. Bu tezin adı altında alınan sanatçılar daha çok Özgün Baskı Resimde özgün anlatımı için daha çok o alanda eserler veren sanatçılardan seçilmesi gerekse de, tez içerisinde bu bir kısıtlama gerektirmemektedir. Özgün baskı bu tezde anlatım açısından araç olması şekliyle ele alınmıştır. Teknik farklılıkları, salt biçim açısından incelenemeyecektir. Amaç kişinin anlatımını ihtiyacı doğrultusunda istediği şekilde-teknikte- üretmesidir.

Araştırma süreci boyunca bilgi ve deneyimleriyle bana her türlü desteği sağlayan; katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen, değerli danışmanım Sayın Doç. Dr. Mehmet FIRINCI’ ya, fikirlerimin olgunlaşmasında ve kaynaklarıyla araştırmama yardımcı olan Araş. Gör. Sabire SUSUZ’a, çeviri de yardımlarından dolayı Deniz ÇATAN ve Yankı ÜNSALAN’a, desteklerinden dolayı arkadaşlarıma ve aileme teşekkürlerimi sunarım.

Sezen KASSAP

İzmir 2010

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	I
DEĞERLENDİRME KURULU ÜYELERİ	II
ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
RESİM LİSTESİ	VI
ÖZET	XI
ABSTRACT	XII

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1 Problem Durumu	1
1.2 Amaç ve Önem	1
1.3 Problem Cümlesi	2
1.4 Alt Problemler	2
1.5 Sayıtlar	2
1.6 Sınırlılıklar	2
1.7 Tanımlar	3
1.8 Kısaltmalar	3

BÖLÜM II

2.1 Sanatta Anlam ve İfadenin Durumları	4
2.1.1 Sanatta İçerik ve Biçim Durumu	18
2.2 Özgün Baskı Resim Sanatı İfade Biçimleri	23
2.2.1 Eleştirel (Toplumsal) Anlatım	25
2.2.2 Dışavurumcu (İfadeci) Anlatım	33

2.2.3 Sembolik (Simgesel) Anlatım	55
2.2.4 Soyutlamacı Anlatım	65
2.2.5 Geometrik biçimlendirme	84
2.3 Günümüz Sanatında Özgün Baskı Resmin Anlatım Olarak Kullanımı	95

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli	104
3.2. Evren ve Örneklem	104
3.3. Veri Toplama Araçları	104
3.4. Veri Çözümleme Teknikleri	104

BÖLÜM IV

ALT PROBLEMLERE İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

4.1 20.yy 'da felsefecilerin, düşünürlerin ve eleştirmenlerin sanatta ifade hakkındaki söylemleri neler olmuştur?	105
4.2 Sanatçıların içinde buldukları ortamın koşulları ifadelerinin biçim ve içeriklerini nasıl şekillendirmiştir?	105
4.3 Sanatçıların sanat anlayışları özgün ifadelerine biçimsel olarak nasıl etki etmektedir?	106

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER	107
KAYNAKÇA	110

RESİM LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1: Rene Magritte, “Kişisel Değerler”, 1952, Litografi	5
Resim 2: René Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 1928-1929, Yağlı Boya, 63.5x93 cm	6
Resim 3: Adolph Gottlieb, “Kırmızı Patlama”, 1969, Litografi, 65x50 cm	7
Resim 4: Joshef Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965	8
Resim 5: Mark Rothko, “Mavi ve Gri”, 1962, Litografi	10
Resim 6: Pablo Picasso, “Topuzlu Kadın”, 1952, Litografi	11
Resim 7: Paul Klee, “Kış”, 1938, Litografi, 35x 24.5 cm	12
Resim 8: Lucian Freud, “Kendi Portresi”, Metal Gravür, 1996	12
Resim 9: Barnett Newman, 1961, Litografi, 58.1x 41.4 cm	15
Resim 10: August Macke, “Hayvanat Bahçesi”, 1912, Linol, 26.8x35.3 cm ...	23
Resim 11: Franz Marc, “Dinlenen Atlar”, 1911-12, Ağaç Baskı	24
Resim 12: Albert Dürer, “Melankoli I”, 1514, Metal Gravür, 20x17 cm	25
Resim 13: Rembrandt Van Rijn, “Üç Haç”, 1653, Metal Baskı-Kuru Kazıma .	27
Resim 14: Francisco Goya, “Savaş III”, 1812-15, Metal-Aşındırma-Aquatint .	28
Resim 15: Francisco Goya, “Usun Uykusunu Canavarlar Yaratır”(Kaprisler Dizisi), 1799, Metal Gravür-Asit oyma ve Aquatint, 21.2x15.5 cm.	29

Resim 16: Aydın Ayan, “Elektrik İşkencesi”, 1986, Metal Gravür	30
Resim 17: Aydın Ayan, “Patron”, 1989, Metal Gravür	31
Resim 18: Aydın Ayan, “Yaşantımızdan Çatışma I”, 1989, Metal Gravür	32
Resim 19: Basri Erdem, “Kadınlarımız”, 1981, Metal Gravür	32
Resim 20: Basri Erdem, “Olay”, 1983, Metal Gravür	33
Resim 21: Maurice De Vlaminck, 1921, Litografi, 38x46 cm.	34
Resim 22: Maurice De Vlaminck, 1957, Litografi, 30.8x48 cm.	34
Resim 23: Karl Schmidt Rottluff, 1916, Ahşap Baskı	35
Resim 24: Ernst Ludwig Kirchner, “Çıplak Dansçılar”, 1909, Ağaç Baskı	36
Resim 25: August Macke, “Banyo Yapanlar”, 1912, Linol Baskı, 23.5x30 cm.	37
Resim 26: Erich Heckel, “Tramvayda”, 1916, Litografi	37
Resim 27: Otto Dix, “Gazın Altında İlerlerken Stormtroops”, 1924, Metal	38
Resim 28: Otto Dix, “Yaralanan Asker”, 1916, Metal Gravür.....	38
Resim 29: James Ensor, “Ölümün Ölümlü Sürüsünü Takip Etmesi”, 1896, Metal-Kuru Kazıma, 31.9x24.9 cm	39
Resim 30: Burhan Uygur, “Kapılı Kompozisyon”, Kapı, 1987	40
Resim 31: Burhan Uygur, “Bahar Sevincinden Yaz Hüznüne”,1982, İpek Baskı.....	40
Resim 32: Burhan Uygur, “Denize Düşen Bir Meleğin Son Günü”, 1984, İpek Baskı	41
Resim 33: Burhan Uygur, “Umarsız Bir Anı Sahibinin Aziz Suskunluğu”, 1982, İpek Baskı, 70x50 cm	42
Resim 34: Marc Chagall, “Judah Kabilesi”, Litografi, 1964	44
Resim 35: Orhan Peker, Kedi, Özgün Baskı	45
Resim 36: Basri Erdem, “Buz Üstünde”, 2007, Litografi, 50x70 cm.	46
Resim 37: Basri Erdem, “Umarsız”, 2008, Metal Gravür	48

Resim 38: Lucian Freud, “Dördüncüden Önce”, 2004, Metal Gravür	49
Resim 39: Aliye Berger, “Mum Işığında”, 1948, Metal Gravür, 12,5x17,5 cm.....	50
Resim 40: Aliye Berger, “Aşklar”, 1949, Metal Gravür, 10x15 cm.	50
Resim 41: Emin Koç, “Aşk”, Litografi, 75x49 cm.	51
Resim 42: Emin Koç, Metal Gravür	51
Resim 43: Asım İşler, Metal Gravür, 55x40 cm.	52
Resim 44: Arif Ziya Tunç, “Vazo ve Çiçekler”, 2003, Linol Baskı	52
Resim 45: Arif Ziya Tunç, “İzler”, 2004, Linol Baskı, 70x100 cm.	53
Resim 46: Mahmut Durmuş, “Dart”, 2004, Metal Gravür, 90x65 cm.	53
Resim 47: Mahmut Durmuş, 2005, Metal Gravür, 17x18 cm.	54
Resim 48: Sema Ilgaz Temel, “İmkansız Aşk II”, 2004, Serigrafi	54
Resim 49: Sema Ilgaz Temel, “Ayrılık”, 2005, Metal Gravür	55
Resim 50: Eugène Delacroix, 1833, Metal Gravür-Kuru Kazıma, 11.2x16.2 cm.....	56
Resim 51: Gustav Klimt, “Hukuk”, 1914, Litografi	58
Resim 52: Ergin İnan, Dost’a, 1987, Serigrafi, 43x30cm.	61
Resim 53: Ergin İnan, “İki Sayfalık Mektup”, 2000, Litografi	62
Resim 54: Süleyman Saim Tekcan, 2004, Metal Gravür, 27x54 cm.	63
Resim 55: Süleyman Saim Tekcan, 2006, Metal Gravür, 27x60 cm.	64
Resim 56: Yusuf Taktak, “Kreksiklet”, 2005, Özgün Baskı, 75x53 cm.	65
Resim 57: Pablo Picasso, “Model”, 1965, Metal Gravür, 38x27.5 cm	66
Resim 58: Jackson Pollock, 1951, Litografi, 18.5x20 cm.	69
Resim 59: Jackson Pollock, 1967, Metal Gravür-Kuru Kazıma	70
Resim 60: Sabri Berkel, 1970, Litografi, 43x41 cm.	73

Resim 61: Sabri Berkel, 1965, Litografi, 65x50 cm.	73
Resim 62: Mürşide İçmeli, “Kahverengi Küreler”, 1990, Metal, 54x74 cm. ...	74
Resim 63: Mürşide İçmeli, “Dört Kız Kardeş”, 1999, Ağaç Baskı, 50x40 cm...75	
Resim 64: Mustafa Aslıer, “İki Zeybek”, 2005, Linol Baskı, 48x49 cm.	76
Resim 65: Mustafa Aslıer, “Geride Kalanlar”, 2008, Tahta Oyma	76
Resim 66: Şenol Yoroğlu, “Milyonluk Yemek 1”, 1983, Serigrafi	77
Resim 67: Şenol Yoroğlu, “Milyonluk Yemek 2”, 1983, Serigrafi, 50x70 cm...77	
Resim 68: Fevzi Karakoç, İsimli, 1995, Litografi	78
Resim 69: Fevzi Karakoç, 2004, Metal Gravür	78
Resim 70: Devrim Erbil, “İstanbul Galata”, 2006, İpek Baskı, 40x 60cm.	79
Resim 71: Devrim Erbil, “İstanbul Yeni Cami’den”, 1991, Metal Gravür	80
Resim 72: Atilla Atar, “Kavaklar”, 2000, Litografi	82
Resim 73: Atilla Atar, “Kavaklar”, 2001, Litografi	82
Resim 74: Atilla Atar, 2004, Litografi, 25,5x35 cm.	83
Resim 75: Hayati Misman, Kompozisyon, 1989, Metal Gravür, 69x99 cm.	85
Resim 76: Hayati Misman, 2008, Metal Gravür, 55x80 cm.	86
Resim 77: Hayati Misman, 2008, Metal Gravür, 55x80 cm.	87
Resim 78: Pablo Picasso, “Palyaço ve Komik Karakteri”, 1971, Litografi	88
Resim 79: Hayri Esmer, “Protez Yaşam”, 1995, Metal Gravür, 88x58.5 cm....	89
Resim 80: Hayri Esmer, “Şiddetin İmleri II”, 2000, Metal Gravür, 40x30 cm...90	
Resim 81: Hayri Esmer, “Kıyıda Olmak”, 2006, Metal Gravür, 14.5x14.5 cm..90	
Resim 82: Hayri Esmer, “Yıkıntı”, 2002, Metal Gravür, 49x38.5 cm.	92
Resim 83: Yusuf Demirtaş, “Akıl Dinden Önce Gelir” Serisi, 2009, Metal....	93
Resim 84: Yusuf Demirtaş, 2009, Metal Gravür	93

Resim 85: Mehmet Fırıncı, 2005, Linol Baskı	94
Resim 86: Mehmet Fırıncı, 2007, Linol Baskı	94
Resim 87: Neriman Polat, “Siyah Çamaşırlar”, 2005, Serigrafi, 70x100 cm. ..	97
Resim 88: Andy Warhol, “Altı Tane Kendi Portresi”, 1967, Yağlı Boya-İpek Baskı	98
Resim 89: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1967, İpek Baskı	99
Resim 90: Selma Gürbüz, “Uzun Saçlı Kadın”, 2006, Litografi, 65x48 cm. ...	100
Resim 91: Sabire Susuz, “İçimden Biri Beni Ele Verecek”, 2003, Serigrafi ...	101
Resim 92: Sabire Susuz, “Neredeyim?”, 2006, Serigrafi, 50x50 cm.	101
Resim 93: Güler Akalan, “Balıklar”, 2002, Metal Gravür	102
Resim 94: Güler Akalan, “İnişler ve Çıkışlar”, 2006, Metal Gravür	102
Resim 95: H.Yakup Öztuna, “Bekliyor”, 2002, Serigrafi, 60x80 cm.	103
Resim 96: H.Yakup Öztuna, “Anne ve Oğul”, 2007, Serigrafi, 60x80 cm.	103
Resim 97: Ergin İnan, Gravür, 17X13 cm.....	107
Resim 98: Aliye Berger, İsimsiz, 1957, Metal Gravür, 21x29 cm.....	108

ÖZET

Sanatta ifade biçimleri kişinin yorumuna göre farklılıklar gösterir. Farklı anlatımlar özgün bir ifade için önemlidir. Kişi kendini belli bir akıma, yaklaşıma ait hissedebilir ve onun ışığında belli yapıtlar üretmeye başlar. Zamanla değişen fikirlerle başka bir anlatım şekli de kendini gösterebilir.

İzleyici olarak kişinin anlatımını sadece biçimsel yönden ele almak, yorumlamak ne kadar kolay olsa da içerik açısından biçimle nasıl örtüştüğü de önemsenmelidir. Sadece biçime yönelik inceleme sanatçıyı anlamak için yetersiz, eseri hakkında ise eksik bilgilenmemize neden olacaktır.

Türkiye’de özgün baskı resim, kişisel üslup sağlaması açısından, bir anlatım dili olarak tercih edilir. Özgün baskı resmin sunduğu teknik farklılıklar, kişinin anlatım diline katkıda bulunmaktadır. Özgün baskı resim, kişinin işlediği konuya, takındığı tavra uygun, farklı görsel anlatımlar sağlamaktadır.

Bugün sanat kavramsal ağırlıklıdır ve hiçbir sanatsal yaklaşım düşünsel olmaksızın etkili olamaz. Günümüzde, uygulanan işlerde özellikle baskı resim sanatının ne durumda olduğu ve bu gelişmeler bağlamında ne kadar düşünce ile iç içe olduğu incelenecektir.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Türkiye’de özgün baskı, bir anlatım biçimi olarak, teknik farklılıkları nedeniyle özgünlük açısından tercih edilmiş ve günümüze kadar oldukça gelişim göstermiştir. Bunun yanında bu tezde üzerinde durulması istenen günümüze kadar ki, son on yıllık süre zarfında “Türkiye’de Özgün Baskı Resim Sanatı” ne durumdadır? Özgün Baskı Resim Sanatçıları hangi anlatımları tercih etmektedirler? Farklı yaklaşımlar ifade biçimlerini nasıl etkilemektedir? Günümüze kadar bakış açıları özgün baskı sanatı üzerinde nasıl biçimlenmektedir? Sanatçılar sadece biçimsel olarak mı kendilerini ifade etmektedirler?

Bu tezin amacı, Türkiye’de, günümüzde, Özgün Baskı Resim sanatçılarının, tercih ettikleri anlatım biçimlerinin içerikle nasıl örtüştüğünü incelemek olacaktır.

ABSTRACT

The formats of expression about art shows difference due to commentary of the commentator. Different statements are important for individual expressions. Person can feel him/her self dependent to a cause or approach and can produce some compositions in the light of this feeling. And also another kind of expression can born due to change of the ideas by the time. Even if it is too easy to considering or making comment over the format of statement that expressed by the commentator, it is also important that if the content is matching up with the format. Just inspecting the format would be insufficient to understand the artist also would cause us to take less information about this work of art.

In Turkey the individual press of painting accepted as a language to provide a personal style of expression. Technical differences that offered by the individual art has a positive influence over expression of the person. Individual art is providing different visual expressions due to subject processed or mood performed by the artist.

Art is mentally based today and none artistic approach can be effective without being fictive. We will be inspecting the works which are being applied nowadays especially the condition of the art of press picture and how much it is related with the ideas depending on these advances.

From the first half of 20.century, individual press has been preferred as way of expression because of its technical differences and has shown advance until today. Besides the topic of this thesis is The situation of “Individual Press

Painting Art in Turkey” in last ten years, Which expressions is being preferred by the Individual Press Paint Artists? How does the different approaches effect the way of expressions? How does perspectives formed over the art of individual printing nowadays? Are artists explaining their selves in a formal way?

The purpose of this thesis will be how does the expression way matches up with the content that Individual Press Painting Artists prefer.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1 Problem Durumu

Sol Lewitt' in, (1967) “*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*” yazısını yayınlama amacı, geleneksel yöntemlerden ayrılan sanatçıların düşünce yapısının kavranabilmesi için bir kaynak oluşturmakta olarak açıklanabilir.

Sol Lewitt: “Yapıt iyi görünmüyorsa, bu onu yapıtın saymamak için bir neden olmayabilir. Bazen ilk anda tuhaf görünen bir şey süreç içinde görsel olarak hoş gidebilir.” (Antmen, 2008: 198)

“İzleyicinin sanat yapıtını gördüğünde sanatçının kavramlarını anlayıp anlamaması o kadar önemli değildir. Yapıt bir kere elinden çıktıktan sonra izleyicinin yapıtını nasıl algılayacağı konusunda sanatçının bir denetimi yoktur. Farklı kişiler, aynı şeyi farklı biçimde algılayabilir.” (2008:199)

İfade biçimi, sanatçının özgür iradesiyle belirlenir. Bu, tesadüflerle de olabilir ya da sanatçı daha önceden ne yapmak istediğinin bilincinde de olabilir. Her durum sanatçının kendi tercihidir. İhtiyaca uygun bir yolu bulmak sanat yapıtını oluşturmanın temel durumlarından biridir. Yüzyıllar boyunca tesadüflerle, sorgulamalarla, araştırmalarla birçok ifade şekli ortaya çıkmıştır. Bunlar, birbiri ardına gelerek veya bir birine zıt kavramları ortaya koyarak, sonuçları meydana getirdi. Sanatta ifade biçimleri nasıl, hangi durumlarda oluştu? Bununla birlikte sanattaki ifade biçimlerinin özgün baskı sanatındaki etkileri nasıl olacaktır?

1.2 Amaç ve Önem

Pablo Picasso, 1923'te ‘*Picasso Konuşuyor*’ isimli yazısındaki “*Sanat açısından baktığımızda somut ya da soyut biçimler değil, daha az ya da çok ikna*

edici olan biçimler vardır” söyleminde esere bakış açısında, kişisel farklılıkların oluşturduğu düşüncelerin meydana getirdiği sonuçlarının olabileceğini vurgulamak istemektedir.(Antmen, 2008: 57)

Ernst Fischer’da, ‘Sanatın Gerekliliği’ isimli yapıtında şöyle demiştir: *“Yeryüzünde her şey bir biçim ve madde bileşimidir.”* Fischer, biçim denilen şeyin, nesnel öğelerinin birbirleriyle belli bir düzende denge oluşturması olduğunu dile getirmektedir. (Fischer, 1995: 115)

Biçim ve içerik ilişkisi bir eserin oluşumunda ana unsur olarak sayılmaktadır. Ortaya koyulan bir eserde algılanan her şey biçim ve içeriktir. Bir eserin biçimsel yapısında içerik, anlam, dile getirilen bir durum, iletilmesi düşünülen bir durum, amaç vardır. Bu nedenle biçim ve içerik, özellikle biçim unsurları baskın gibi görünse de, içeriğin biçimden ayrı tutulamaz, daima bir etkileşim içerisinde dirler. Görünen biçimsel öğeler anlatılmak istenen içeriğin birer dışavurumudur diyebiliriz. İsmail Tunalı’ya göre; *“İçerik bir devinim içerisindedir. Bu biçimi etkilemektedir. Yani, ‘dışsal’ olan şey, daima ‘içsel’ olan şey tarafından belirlenir.”* söylemi bu açıklanmaya çalışılan biçim içerik durumuna bir katkı sağlamaktadır. (Tunalı, 2002: 89)

İçerik, konunun ya da durumun yapıtın içinde aldığı durumdur. Bir yapıtın içinde anlatılmak istenen şey “içeriktir” diyebiliriz. Anlatılmak istenen durumlar, olaylar, duygular veya anlamlar içeriği oluşturur.

Berna Moran: *“Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir.”* diyerek bu anlamda yapıtlarda görülen görsel unsurların birbirleriyle kurduğu bağların bütününe biçim denebileceğini dile getirmektedir. Bunun yanında, *“Her eserin biçimi o eserdeki içerik öğelerine, fikre vb. bağlandığı gibi, içerikte ancak o biçimle belirleniyor.”* ile devam ederek bu düşüncelerini pekiştirmektedir. Eser birçok görsel unsurdan meydana gelir. Bunların bir araya gelmesiyle oluşan anlamlar sanatçının içindeelediği unsurlarla kendine bir anlatım dili oluşturur. (Moran, 2003: 167)

Biçim, genellikle dış biçim olan görünüşle karşılaştırılır. Oysa genel anlamda nesne, durum, kavram, olay söz konusudur. Biçimde kendini ayırt ettiren özellik özüdür. Öz biçimden dolayı kendi olanağını gerçekleştirir. Sanatta bazen ‘ *resimsel olan her şey biçimle ilişkilidir*’ denir bazen de sadece içeriğin biçimi meydana getirdiğini düşünülüp biçim ikinci planda tutulur.

Bu çalışmanın amacı, Özgün Baskı Resim Sanatında ifade biçimlerini, bunun öncesinde batıda ve Türkiye’de sanattaki yaklaşımlarını, sanatçıların yaklaşımlardan nasıl etkilendiklerini, eserlerinin bununla ilişkisinin ne durumda olduğunun araştırılması ve sorgulanmasıdır.

1.3 Problem Cümlesi

Günümüz Özgün Baskı Resim Sanatında ifade biçimleri nelerdir? Bu ifade biçimleri, sanatçıların özgün anlatım biçimlerine nasıl yansımaktadır?

1.4 Alt Problemler

1. 20.yy ‘da felsefecilerin, düşünürlerin ve eleştirmenlerin sanatta ifade hakkındaki söylemleri neler olmuştur?
2. Sanatçıların içinde buldukları ortamın koşulları ifadelerinin biçim ve içeriklerini nasıl şekillendirmiştir?
3. Sanatçıların sanat anlayışları özgün ifadelerine biçimsel olarak nasıl yansımaktadır?

1.5 Sayıtlılar

1. Türk ve Batı sanatında -özgün baskı sanatında- sanatçıların hepsi bir ifade biçimi oluşturmuştur. Çalışmalarını bu yönde biçimlendirmektedirler. Günümüz Özgün Baskı Sanatı’nda bu durum incelenecektir.

2. Sanatçıların içerik ve biçim arasındaki ilişkileri görülecektir. Özgün Baskı sanatçılarının savundukları içerik biçim ile ilişki görülecektir.

1.6 Sınırlılıklar

Araştırma, literatür taraması sonucu ulaşılan kaynaklar, konu ile ilgili güncel yayınlar, makaleler, haberler ve internet erişimi ile sınırlıdır. Araştırma bu çerçevede özgün baskı resim ve güncel çalışma örnekleriyle sınırlandırılmıştır.

1.7 Tanımlar

Özgün Baskı: Baskı, kelime ve resimlerin mekanik olarak mürekkep kullanarak çoğaltılmasıdır. Baskı, genellikle az miktarda kopya yerine çok miktarda çoğaltma şeklindedir. Farklı araç ve malzeme kullanarak doğrudan veya kalıplar yolu ile kağıda veya benzeri malzeme üzerine uygulanıp sanatçı tarafından basılan resimlere “*özgün baskı resim*” denir. (<http://www.turkresmi.com>)

İfade: Anlatım (<http://tdkterim.gov.tr>)

Biçim: İçeriğin karşıtıdır. Bir nesnenin, biçim almamış içeriğinden ayırmak üzere, onun dışını, dış çizgilerini, aynı zamanda iç yapısını, kuruluşunu, düzenini belirleyene denir. Bunun yanında, biçim almamış özdeğe karşılık, belli bir düzene girmiş olana “biçim” denir. (<http://www.felsefeekibi.com>)

1.8 Kısaltmalar

Cm: Santimetre

Vb: Ve benzeri

BÖLÜM II

2.1. Sanatta Anlam ve İfade Durumları

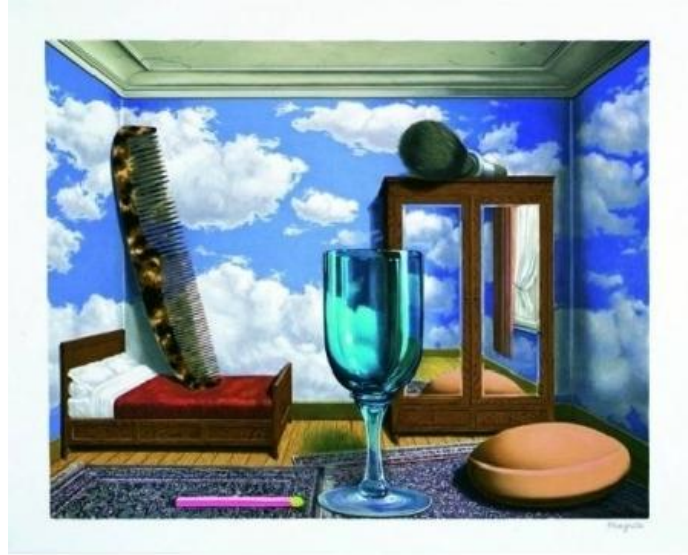
Yapıtta, sanatçının anlatmak istedikleri olabilir; bu anlatmak istediklerinin içinde yaşadığı dönemi kapsayan durumlar, olaylar yaşanmış olabilir. Yaratılar ve yaratıldığı dönem, olay ve durumlar, özgün bir bütün içerisinde algılanabilir. Öyleyse resimlerin anlamlandırılmasında; biçim, konu, içerik, öz, kavramlarının ilişkisinin bilinmesi gerekmektedir. Anlam, çok yönlü bir sorun olarak karşımıza çıkabilir. Kişi kendi görüşü doğrultusunda anlam sorununu çözmeye çalışır. Yapıttaki anlam, düşünce ve imgelerin oluşumundan da meydana gelmektedir.

Anlamları inceleyen bir bilim dalı olan “*Anlambilim*” (Semantik), felsefi ya da mantıksal ve dilbilimsel olmak üzere iki farklı açıdan ele almaktadır. Felsefi(mantıksal) yaklaşım, göstergeler ya da sözcükler ile bunların ortaya çıkış yerleriyle bağlantısına önem verir. Dilbilimsel yaklaşım ise, zaman içinde anlam değişiklikleri ile dilin yapısı, düşünce ve anlam arasındaki karşılıklı bağlantı gibi konular üstünde durmaktadır.

Anlam, birçok farklı söylemi içinde barındırabilir. Çünkü anlam, farklı yorumlamalara açık olmak durumunda kalabilir. Dolayısıyla farklı anlayışlar farklı anlamları meydana getirecektir. Bu durum da, farklı söylemleri doğurur diyebiliriz.

20. yüzyılda gelişen kimi yöntemler-Yapısalcılık ve Göstergibilim gibi – Gombrich için farklı düşünceleri doğurmuştur. Gombrich’in, üzerinde durduğu algı, imgelerin anlamı ya da mantığı konusunda söylemleri olacaktı. Ruhbilimsel bir çözümleme yaklaşımından etkilenecek olan Gombrich, sanat tarihinin özgül sorunlarını aydınlatmak için; algı, devinim, jestler, anlatım biçimleri, göstergeler gibi hem kendi içinde çözümlenme olanağı bulacak hem de sanatsal yapıların mantığını, oluşan olguların üzerinde duracaktır.

Rene Magritte: “Resimlerimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek, onların gerçek doğasını görmezlikten gelmektir... İnsanlar bir takım nesnelere hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünmeleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek, onları belli anlamlar aramaya itiyor... Yaslanacakları bir şey olsun istiyorlar, rahatlamak istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulabilmek için tutunabilecekleri güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar. Simgesel anlamlar arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden geçiriyorlar. Bir gizem sezebildiklerine şüphe yok ama, bir an önce kurtulmak istiyorlar o sezgiden. Korkuyorlar. 'Bu ne anlama geliyor?' diye sorarken, gerçekte her şeyin anlaşılır hale gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar, başka sorular soruyorlar.” (Antmen, 2008:141)



Resim 1: Rene Magritte, “Kişisel Değerler”, 1952, Litografi

Çalışmalarını çoğunlukla bilinen şeylere yeni manalara kazandırmaya ve sıradan nesnelere alışılmadık bir içerikle göstermeye dayandırmaya çalışmıştır. Objelerin görüldüklerinin dışındaki anlatımsal kullanımına örnek “*Bu bir pipo değildir*” çalışması olmuştur. Bu doğrudur; resim bir pipo değil, piponun bir görüntüsüdür. Sanatçı bu yaklaşımını çalışmalarında devam ettirdi. Magritte’in göstermeye çalıştığı gerçekçi sanata ne kadar yaklaşılsa yaklaşılsın, ögenin kendisine yaklaşılamayacağıdır.

“Biz, bir pipo resmiyle tütün içemeyiz”. Eserlerinde hiçbir şey anlatmayan görsel imgeler kullandığını dile getirmektedir. “Akla gizemi getirirler. Doğrusunu isterseniz, benim resimlerimi gören biri kendi kendine şu basit soruyu sorar: ‘Bunun manası ne?’ O resmin bir manası yoktur. Çünkü zaten gizem de aslında hiçbir şeydir, bilinmeyendir.” (http://tr.wikipedia.org/wiki/Rene_Magritte)



Resim 2: René Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 1928-1929, Yağlı Boya, 63.5x93 cm

“Tablolarım, özgür düşüncenin maddi işaretleri olarak tasarlanmıştır. Bu nedenle anlamda kusur etmeyen duyarlı imajlardır”. Gerçeğin sürekli sorgulanması, resmin neyi gösterdiği ve ne anlam taşıdığı arasındaki ilişki, sözcükler ve imajlar arasındaki sorgulama, nesnelere ve temsil ettikleri üzerine kurulu olan Magritte’in eserleri, izleyicide bir nevi “gizem duygusu” uyandırır. Öte yandan Magritte’e göre, gizem gerçeğin olasılıklarından bir değil ama gerçeğin olabilmesi için gerekli bir elemandır. (Bayramoğlu, 2003: 80)

Amerika’ya Soyut Dışavurumculuk, özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanat ortamındaki değişikliklerin oluşmasıyla başlar. Paris’te çalışan sanatçılar artık Amerika’ya doğru bir yol izlemişler. Böylelikle sanatın merkezi artık sadece Paris değildi. II. Dünya Savaşı öncesinde Amerikan sanatı, figüratif ve genelde yerel konuları ele alınırken artık bu değişimle soyut ve dışavurumcu etkiler görülmekteydi. Amerikan Soyut Dışavurumcularından Adolph Gottlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman, 1943’te yaptıkları açıklamalarda yaptıklarına bakış açılarını dile getirmişlerdir.

“Amacımız resimlerimizi savunmak değildir. Resimlerimiz, kendi kendilerini savunabilecek düzeydedir. Bize göre bu resimler, gayet açık bir biçimde kendilerini ifade etmektedir. Bu resimlerin görmezlikten gelinmesi, hor görülmesi ya da küçük görülmesi dahi izleyici ile bir iletişim kurabildiklerinin kanıtıdır. Ayrıca resimleri savunmayı reddetmemiz, savunamayacak durumda olmamızdan değildir.” (Antmen, 2008: 153)



Resim 3: Adolph Gottlieb, “Kırmızı Patlama”, 1969, Litografi, 65x50 cm.

Joshef Kosuth, Kavramsal Sanat'ın öncülerindendir ve 1960'larda dil temelinde yapıtlar üretmiş ve uygulamalar yapmıştır. Yapıtlarıyla, sanatta anlamın işlevi ve üretimini sorgulamıştır.

1960'larda, Joseph Kosuth, döneminde sanat sorgulamalarına koşut olarak, resim ve heykel geleneğini çözümlenemektense, biçim ve sunuş konusunda bir ilerleme sağlamak için, temelinde "estetik" değerler olan sanatın başka bir biçimde eleştirisine girişti. 1969'da yayınlanan “*Felsefeye Göre Sanat ve Sonrası*” (Art After Philosophy and After) başlıklı yazısında, Kosuth, Marcel Duchamp'ın öncelikle sanatın işlevi sorununu gündeme getirdiğini belirtiyor ve çıkış noktasını şöyle açıklıyordu: “*Sanatta başka bir dilde konuşarak bir anlam üretmenin olanaklı olduğunun ayırımına vardırın eylem, Duchamp'ın*

işlenmemiş hazır-nesnesini oluşturur. İşlenmemiş hazır-nesne ile sanat yönünü değiştirmiştir: Dilin biçiminden söze doğru.” (Kuspit, 2006: 113)

1965’te Kosuth “*Bir ve Üç Sandalye*” adlı yapıtını sergilemiştir. Bu yapıtta gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır.



Resim 4: Joshef Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965

Özünde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda, yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsalci yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı-profesyonel sanatçının tekeline çıktığı-günümüzün Batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir.

Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulamıştır. Çağın hızlı gelişen teknolojik değişimlerini kullanır ya da teknolojiye başkaldırır. Bu amaçla, geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasındadır ve kavramsal sanatçıların görüşlerini çağdaş düşünceyle temellenmiştir.

Aslında kavramın sanattaki önemi yeni değildir. Düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı Marcel Duchamp'ta öteden beri var olan bir görüştür.

Duchamp, sanatçının yaratım sırasında, ilkel duyguların iletimini kullandığını düşünür. Bunun için malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan aracıya dönüşmektedir. Bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Sanatçı, sanat eserini yaratmak için, bir tür kendi kendini analiz etme sürecine girecektir. Kuspit; bu görüşle ilgili olarak, her bir sanat eserinin, sanatçının kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği “*analitik bir seansı*” temsil edeceğini savunur. Duchamp, sanat nesnesinin hem fiziksel hem de zihinsel emekle üretilmesi gerektiğini düşünür.

Marcel Duchamp: “*İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi bir sanat oluverir.*” diyerek savını daha güçlendirmek istemektedir.(Kuspit,2004: 39)

1965'lerden sonra çok sayıda sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil ama daha çok sanatın kendisi, anlamı-amacı-üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Sol LeWitt de, düşüncelerin birer sanat yapıtı olabileceğini, bunların maddeye dönüşebileceğini bir o kadar da her düşüncenin maddeye dönüşme zorunluluğunun olmadığını söylemektedir.

Adolph Gottlieb, Mark Rothko ve Barnett Newman yine, 1943'te yaptıkları açıklamalarda karmaşık düşüncelerin yalın hallerinin ifade edilmesinin peşinden gitmekte olduklarını belirtirler. Büyük boyutların, güçlü biçimlerin kendileri daha iyi gösterebildiğine, ifade edebileceğine inanmaktaydılar.

Açıklamalarında; “Resimleri açıklayıcı notlar, ancak zekası kıt insanların işine yarayabilir.” diyerek sert bir yükümlü buldukları görülebilir. “Dolayısıyla bizim resimlerimize bakarken bir tür açıklayıcı notlar aranmamalıdır. Resimlerin neyi anlattığı, resim ile izleyici

arasında yaşanmış ilişkinin kendisindedir. Buradaki mesele, bize göre, resimlerin neyi anlattığı değil, bu resimlerin çerçevesi içinde saklı duyguların bir önemi olup olmadığıdır. Sanatçı olarak işlevimiz dünyayı izleyiciye onun gördüğü gibi değil, bizim gördüğümüz gibi gösterebilmektir” (Antmen, 2008: 153)



Resim 5: Mark Rothko, “Mavi ve Gri”, 1962, Litografi

Gombrich, Picasso ile ilgili olarak, sanatçının dış dünyada gördüğü gerçekliği olduğu gibi yansıtmadığını, soyutlamalara başvurarak çalıştığını vurgular. “*Hepimiz 'nesnelere böyle görünmez' diye ayaküstü yargılara varmaya yatkınsanızdır. İşin tuhafı, doğanın hep geleneksel tablolarındaki gibi görüldüğünü sanırsınız.*” diyerek bu konudaki katı tutuma karşı olduğunu açıklar.

Pablo Picasso, çalışmalarda çeşitlemenin evrim anlamına gelmediğini düşünür.

Picasso; “Eğer ifade etmek istediğim konular farklı ifade biçimleri gerektirdiyse, onları üstlenmeye hiçbir zaman tereddüt etmedim. Hiçbir zaman denemeler ya da deneyler yapmadım. Ne zaman söyleyecek bir şeyim olduysa, söylenmesi gerektiğini hissettiğim şekilde söyledim. Farklı amaçlar ister istemez farklı ifade biçimleri gerektirir. Bu evrim ya da gelişim değil, kişinin ifade etmek istediği bir fikrinin olması ve onu ifade edecek araçlara sahip olması anlamına gelir.” (Antmen, 2008: 58)



Resim 6: Pablo Picasso, “Topuzlu Kadın”, 1952, Litografi

Gombrich, ‘Sanat ve Yanılsama’ yapıtında tarihin alanı içerisinde gerçekliğin yansıtılışını ele alır. Kitabın ana sorusu, görünen dünyanın, ayrı zamanlarda ve çeşitli halklarda, neden bunca değişik biçimler içinde betimlendiğidir. “*Sanatın bir tarihi vardır, çünkü sanatta yanılsama, sanatçının görüngüler dünyasına ilişkin çözümlemesinin yalnızca bir sonucu olmayıp, aynı zamanda da onsuz olunamaz nitelikteki donanımdır.*” (Gombrich, 1992: 42)

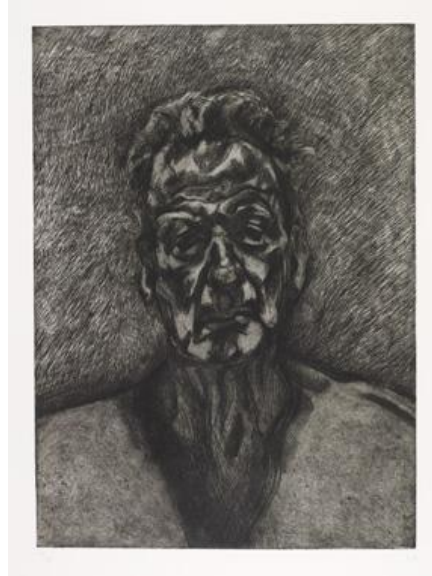
Sanatı bir görsel düşünme biçimi olarak ele almak, gereksiz bir taraflılık olarak görülebilir. Paul Klee günlüğüne, “*Ağlamamak için yaratıyorum; tek gerekçem bu*” diye yazdığında, açıktır ki, Klee’nin çizim ve resimleri böyle büyük bir ressam ve böyle zeki bir insan için, ancak ve ancak ağlanacak şeyin ne olduğuna, hal böyleyken ya da buna rağmen insanın nasıl yaşayabileceğine açıklık getirdiklerinden ötürü ağlamanın yerine geçebilmektedirler.



Resim 7: Paul Klee, “Kış”, 1938, Litografi, 35x 24.5 cm.

İngiltere'nin en özgün ressamlarından sayılan Lucien Freud, resmin yalnızca bir resim olduğunu dile getirmiş ve eserin yaratılması hakkında şöyle demiştir:

“Sanatçı, bir sanat yapıtını yaratma sürecinde hiçbir zaman mutlak anlamda bir mutluluk anı yaşamaz. Gerçi yaratma eylemi sırasında buna benzer bir duygu vardır içinde; ama yapıtın tamamlanma anı yaklaştığında bu duygu da uçup gider. Çünkü sanatçı o zaman yarattığının yalnızca bir resim olduğunun bilincine varır. Oysa o ana değin neredeyse canlanacağını umut etmiştir.”
(http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_sanatta_yanilsama_py_gamalion.html)



Resim 8: Lucian Freud, “Kendi Portresi”, 1996, Metal Gravür

Edmund Husserl, her şeyi oluşturan ögenin ne olduğunu sormanın yararsız bir çaba olduğunu düşünür. Dolayısıyla, "*Sanat nedir?*" diye soru sormanın yersiz olduğunu söyler. Bu soruların karşılığını yaşamın kendisi, yaşadığımız deneyimlerin kendisi verecektir. Deneyimlerimiz, insanların yaşamında sanat diye bir şeyin varlığını gösterdiğini düşünebiliriz. Bu yanıtlar, gerçekliğin ne olduğuna, niçin olduğuna bir yanıt değil, gerçekliğin görünüşünün betimlenmesidir, yani Fenomenolojisi'dir. Bir diğer adı Görüngübilim olan Fenomenoloji, metafiziği(duyularla kavranamaz olan) sona erdirerek somut yaşantıya dönmek ve böylece felsefeye yeni bir başlangıç yapma iddiasındadır. "*Fenomenoloji, 'öz'lerin araştırılması konusudur. Ona göre nesne, öznenin dış dünya ile girdiği ilişkiler sonucunda duyu organlarıyla algıladığı bir durum, daha doğrusu bir deney verileridir.*" (Cömert, 2007: 13)

Son yılların özelliğini oluşturan çeşit çeşit akım ve sanat anlayışları, bağımsızlığını yeni kazanan bir gücün kendini gerçekleştirmesidir. Bu nedenle sanatı tanımlamanın boş bir çaba olduğu düşünülebilir. Husserl sanatın, özelliği uyarınca, tanımını reddettiğini düşünmektedir. Çünkü sanat, hiçbir zaman uzun süre bir tanım kalıbına bağlı kalmaz. Sanat yalnızca eyleme dökülür. "*Sanat nedir?*" sorunu yanıtlamaya kalkmak, sanatçılar ve eleştirmenler karşısında kural koyucu bir tavır takınmak olabilir. Bunun da, sanatın yaşantısına saygısızlık demek olduğunu düşünür.

Günümüz İtalyan estetikçilerinden Dino Formaggio, sanatı tanımlarken şu cümleyi kullanmaktadır. "*İnsanların sanat adını verdikleri her şey sanattır*" Görüldüğü gibi bu da bir tanım değildir. "*İnanmıyorum demek bile bir yerde inanmak gibi bir şey*" olduğuna göre sanatın tanımlanamayacağını ileri sürmek de bir anlamda onu tanımlamak oluyor demiştir. Ne var ki, bu "*olumsuz*" tanımların, yani tanımlamadan çekinişlerin, aslında bizi daha gerçekçi bir yönetime götürdüğü ileri sürülebilir.(Cömert, 2007: 14)

Benedetto Croce'ye göre, sanatın bağımsızlığından ve bağımlılığından, özerkliğinden ve özerksizliğinden söz etmek, aslında, sanatın olup olmadığını, var ise, ne olduğunu araştırmak demektir. İlkesi, başka bir etkinliğin ilkesine bağlı bir etkinlik, özde, o başka etkinliktir. Dolayısıyla ahlaka, hoşlanmaya veya felsefeye bağlı sanat da, sanat değil, ahlak, hoşlanma veya felsefedir. O halde, sanatın bağımsız olduğunu savunuyorsak, bu bağımsızlığın neye dayandığını, yani sanatın ne yolla ahlaktan, hoşlanmadan veya felsefeden ve tüm öteki etkinliklerden ayrıldığını araştırmak gerekir.

Türkiye’de 1970’lileri belirleyen en önemli yönelim, portre çalışmalarınıdır. Fahrelnissa Zeid, çocukluk yıllarında yaptığı portrelerden sonra 1970’lerin sonlarında yeniden portre yapmaya başladığında, soyuttan nasıl olup da somut olan bir şeye, portreye döndüğü soruyu “*Bence bu da soyuttur, hiç farkı yok. Ben yüzün fotoğrafını çekmiyorum, iç dünyasını yansıtmaya çalışıyorum. İnsanın iç dünyası da soyuttur.*” biçiminde yanıtlar. Kişinin iç dünyasını yansıttığı portre çalışmaları, keskin dış çizgileri ve stilize renkleriyle ikon etkisi yaratmaktadır. (Zeynep Yasa Yaman, 2006: 47)

Fahrelnissa Zeyd’in bu söylemine benzer bir anlayışa sahip olan Marcel Duchamp’ın, geleneksel ve kabul gören sanat üretim yöntemlerini ironi ve yergi eşliğinde yıkmak sanat anlayışının ana fikirlerinden olmuştur.

Duchamp şöyle diyordu: “*Nesnenin 'görünüşü' hakkında dikkatli olmak zorundaydım. Yaklaştığınız şeye, sanki hiçbir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız.*” Buna göre Donald Kuspit, açıkça görüldüğüne göre hazır nesnenin iki anlamı olduğunu anlar.

“Hazır nesne bir muammadır, hiçbir düşünsel kılıcın kesemeyeceği bir Gordion düğümüdür. Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır nesnenin sabit bir kimliği yoktur. Sanat olarak gördüğümüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onun sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer, izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü anda da ciddi sanat oluverir...” der. (Kuspit, 2006: 38)

Kuspit: “Sanatı anlamak için çaba sarfetmeye gerek kalmayacak, çünkü anlaşılacak pek bir şey olmayacak ya da sanat gündelik terimlerle anlaşılabilir hale gelecek. Duchamp'ın estetiğe duyulan bu isyankar nefret, izleyiciye duyulan ironik nefreti simgeler.” (Kuspit, 2006: 45)

Duchamp ve Newman'a göre sanat, sanatı yanlış temsil etmekten ve yanlış ifade etmekten kurtulamayan, esasen sanatsal olmayan bir deneyimin bir başka bir dile çevrilmesidir (başka bir alfabeyle yazılmış gibi yapılmasıdır); söz konusu deneyime ilişkin olarak, aksi taktirde ifade edilemeyecek hakikati temsil ve ifade eden bir estetik dönüşüm değildir.(Kuspit, 2006: 45)



Resim 9: Barnett Newman, 1961, Litografi, 58.1x 41.4 cm.

Newman'ın resimleri, Duchamp'ın hazır-nesnelere farklı olsa da, resmin “*zihnin hizmetinde*” olması, yani “*düşünsel ifade*” olması gerektiği konusunda onun da Duchamp'a katıldığı belirtilebilir. Newman; “*Modern sanat soyuttur, düşünseldir.*” diye yazar. “*Modernizm, sanatçıyı ilk ilkelere geri döndürmüştür. Sanatın duygusal ve yapay ‘güzelliğin’ değil, düşüncenin, önemli doğruların ifadesi olduğunu öğretmiştir.*” (Kuspit, 2006: 47)

Birçok estetikçi, sanatın duyguları ifade etme gücünün hem ona özgü, hem de onun değerinin ana kaynaklarından biri olduğunu kabul eder. Bu düşünceyi açık bir biçimde açıklayabilenlerden biri R.G Collingwood'tur. "*Sanatın İlkeleri*" (1938) adlı kitabında yer alan, "*Bir şeyi ifade etmenin hiçbir tekniği olamaz.*" görüşü olmuştur. Bu yazı, Collingwood'un ne demek istediğini açıklayabilmektir. (Murray, 2009: 96)

Collingwood, bir şey ifade etmek isteyen kişinin kafasında tasarlanmış belirli bir amaçla -ya da planla- yola çıkamayacağını söylemek ister. Kişinin ilkin farkında olduğu tek şey 'nasıl bir şey' olduğunu bilmeden içinde hissettiği bir kıpırtı ya da heyecandır. İnsan bu durumdayken duygularıyla ilgili yalnızca 'Hissediyorum, ne hissettiğimi bilmiyorum' diyebileceğini düşünür. Collingwood bir de şu noktanın altını çizer: "*İnsan duygusunu ifade edene kadar bunun ne duygusu olduğunu henüz bilmez.*" Bunun anlamını: "*Duygu ifade etmek onu zaten var olan bir duyguya uydurmak değil duygunun onsu yaşanamayacağı bir edimdir.*" diyerek açıklığa kavuşturur. (Murray, 2009: 97)

Buradan bunu anlayabiliriz ki, Collingwood iki yönlü bir iddia ortaya çıkarır. Birincisi, insanın kendini ifade etmesi, teknik kuramın savunduğu gibi ne duyduğunu önceden tamamen bilmesi ve bu duyguyu bir yoldan başarılı bir biçimde ifade etmeye girişmesi yerine, kişinin ne duyduğunu fark etmesiyle olur. İkincisi, duygunun ifadesi duygunun dönüşümüdür. Başlangıçtaki belirsiz karışıklık durumundan çıkılınca duygu açıklık kazanır ve biçimlenir. Bu yüzden bir duygu ifade edilince ne olduğu anlaşılır demek yerine, duygu ifade edilince oluşur demek gerekir.

Rudolf Arnheim'in ise, yapıtlarındaki amacı, görsel algıyı ve görsel sanatları düşünme yolu olarak yeniden canlandırmaktı. Görmenin kendisinin bulunmadığı hallerde bile görsel düşünebileceğini ortaya koyar. Arnheim'in öngördüğü gibi, düşünce görsel bir ortam gerektirir. Belki de zihin dünyayı anlamak için, gözden fiziksel uyarı gelmediği zaman bile görsel modeller yaratıyor olabilir.

Rudolf Arnheim'in ileri sunduğu sanat tanımı ise şöyledir:

“İster doğal, ister insan yapımı olsun, sanat algısal nesnelere ile eylemlerin görünümü yoluyla, insanın deneyim dinamiklerinin uygun yönlerini yansıtan güçleri bir arada temsil edebilmektir. Daha belirli söylenecek olursa, bir ‘sanat yapıtı’ bu gibi dinamik özellikleri düzenli, dengeli, yoğun biçimlerle temsil etmeyi amaçlayan insan yapımı bir nesnedir.” (Murray, 2009: 31)

Arnheim, insanın algı ve biliş yeteneğine ilişkin evrensel iddialarda bulunmuştur. Arnheim, Picasso gibi ressamların yapıtlarındaki görsel sorunları nasıl çözdüklerini anlatır. Bütün insanların dünyanın görsel düzenini tanımlama ve yaratma yetisine sahip olmalarını aksiyomatik sayar. (Aksiyom, kanıtlanması gerekmeyen kabullerdir.) Örneğin, göz görsel nesnelere boyut, renk, yer, doku gibi ortak özelliklere göre kümelendirir. Göz karmaşık biçimleri daha basit biçimlere ayırıp birleştirir. Arnheim, bu evrensel özelliklerin bütün sanat yapıtlarınca paylaşıldığını düşünmektedir. Böylece sanat yapıtları, kültür ya da tarihsel döneme, farklılıklara bakılmaksızın, herkesin yorumuna, yorumlanmasına açıktır.

Sanatsal yaratımda, bir düşüncenin, bir içeriğin maddi olarak cisimlendirilmesi işi sona erdiği zaman, bu içeriğin taşıyıcısı olacak Kagan’a göre “*maddi nesnenin kuruluşu*” işi de kendiliğinden yaratılmış olur. Sanatçı, bu gibi nesnelere, doğada bulduğu malzemelerden ya da insanın kendi üretici etkinliğiyle yaratmış ürünlerden-metalden, camdan, boyadan, kağıttan vb.- yapabileceği gibi; vücut hareketleriyle de yapılabilir. Bu gibi malzemelerle yapılmış çalışma, birbirleriyle sınıksız, tam bir ilişki içinde olması gerektiği söylenmektedir. Biçimin bütün öğeleri birbirleriyle bağlantılı olabilmeli, bu içerikle bağlantısını gösterecektir. Kagan, sanatsal olarak biçimlendirilmiş teknik bir şeyin, bir sanat yapıtı haline geldiğinde, biçiminde herhangi bir değişiklik yapılmasını beklenemez saymıştır. Sanatsal biçimin kurulması, kendi içinde başka bir anlam taşıyabilir.

Bir diğer yandan sanatsal biçimin, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbirleriyle bağıntılı iki işi görmek zorunda olmamız gerektiğini savunur.

Kagan; “Birincisi, sanatsal bir içeriğe cisim verme; ikincisi, başlı başına bu içeriği iletme. Demek, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca kuruluşsal-estetik bir özellik değil, ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktır. Buna göre, sanatın içeriği, onu dile getiren ve onu ileten gösterge sistemi açısından ele alındığında, sanatsal bildirişim olarak tanımlanabilir.” (Kagan, 1993: 293)

Burada ifade edilmek istenen; göstergenin yapısının, iletmek zorunda olduğu anlamın yapısıyla belirlenmesinin önemli olduğudur.

2.1.1 Sanatta İfade ve Biçim Durumu

Bir eserin dilini, üslubunu, kuruluşunu, estetik özelliğini onun içeriği belirler. İçerik demek, sanatçının gerçekliği temsili ile sürdürdüğü yaşantı ve belirttiği ideoloji demektir. Genel olarak, biçim sıklıdan sıkıya içeriğe bağlıdır. Plehanov, biçimin sıklıdan sıkıya bağlı olduğunu savunduğu gibi elbette ki az çok biçimin içerikten ayrıldığı dönemlerinin de varlığını kabul etmektedir. Böyle dönemlerde biçim içeriği yahut içerik biçimi geride bırakır. Bunun yanında biçimin özden, içerikten çok beğenilmeye, değer kazanmaya başlanması da mümkün görünmektedir.

Plehanov, “*Her edebi eser zamanını belirtir. Onun biçimi ve içeriği zamanındaki beğeniler, eğilimler ve alışkanlıklarla belirlenir*” diyerek savunusunu bir kez daha dile getirmiş olur. (Plehanov, 1999: 41)

Sanatta estetiğin temel sorunlarından biri, sanatta biçim ile içerik ilişkisi sorunudur. Biçimle içeriğin birliği, içeriğin önceliği ve biçimin etkin rolü gibi etkenler estetiğin sorunları arasında yer alır. Ancak estetik bağlamda sadece bu ilkelerle yetinmek yeterli olmaz. Estetik, biçim ve içerik dahil diğer güzel ilişkilerini konusu içerisine alır. Aristo’ya göre sanat, eşyada devamlı var olanı taklitten doğmuştur. Biçim değişime uğrayabilir ama öz kalıcıdır. Platon’a göre ise; Bozulmaya ve değişmeye meyilli olan obje güzel olamaz. Estetik, müzik, tiyatro edebiyat veya plastik sanatların parçasal kuramların verilerinden yola

çıkarak yeni genellemelere ve sonuçlara yönelir. Bu parçasal kuramların her biri farklı sanat alanlarının kendi özgül ve özgün çizgilerini incelerken, bir sanat alanının niteliği ile diğer sanat alanının niteliğini birbirine karıştırmaz. Estetik, bir dünya görüşüne bağlı olduğu ve yöntem bilimsel bir kapsam taşıdığı için, eleştirel çözümlemenin yönelişini ve ilkelerini belirler.

Sanat eseri, sanatçının kendi yaratıcı gücü, yeteneği ve coşkusunun oluşturduğu estetik objedir. Doğa kendi başına güzel değildir. Nesnelar dünyası, bir madde dünyasıdır. Yaratma olayı, sanatçının algıladığı maddi varlığa duygu, düşünce ve hayal gücünü katması olayıdır. Bir sanat eseri, sanatçının ve seyircinin kendinden kattığı değerlerle anlam kazanır. Maddeyi anlamlandırılarak, maddeye biçim verilmesi olayıdır. Biçim kazanmış, maneviyat kazanmış maddi varlık, artık maddi varlık olmaktan çıkar ve bir sanat eserine dönüşür.

Sanatçı önce kendine, çeşitli etkinlikleriyle bağlantı içinde bulunduğu nesneların, olayların ve eylemlerin -kendine özgü- ne gibi bir değer taşıdığını anlamasına fırsat tanır. Gerçekliğin ve sanatın estetik olarak algılanışında, biçim ile içerik arasında ilişki kurulması, düşüncelerin etkinliği ile çözümlenebilecek herhangi bir mantık işlemi ya da yargılama değildir. İnsan, bu ilişkiyi, nesneyle ilişige geçip onu algıladığı ilk anda sezgisel olarak kurar.

Estetik algı, insanın doğadaki, nesnelardaki, ya da öbür insanların eylemlerindeki belirli görünüşleri yaşantı adına yaşantılaştırdığı, kendi içinde kapalı ve kendine dayanan bir sistemken, aynı nesneların sanatsal algısı, kendine dayanmayan, kendi dışında yatan, açık bir sistemi oluşturur.

Sanatta, yaşamın yansıtılması ile yaşamın dönüşüme uğratılması arasındaki ilişkilerin somut biçimi, birçok biçimlerle meydana gelebilir. Yaratım süreci sırasında ortaya çıkarılan sanatsal bildirim özelliği, her şeyden önce, sanatçının kişiliğiyle bağıntılıdır. Bu yüzden edebiyat ve sanat tarihçileri, sanatçının kişiliğini en yetkin biçimde verebilmek için, kendi araştırmalarının doğrudan doğruya bir nesnesi olan, sanatçının kişiliğini inceleyemeye koyulurlar

her zaman. Ancak, böyle bir araştırma çalışması, insan kişiliğinin yapısı doğaçtan, örgütsüz ve rastlantısal olduğu sürece, hele sanatçının kişiliği özellikleriyle bilinmiyorsa, bu nitelikler içinde kalmaya zorunlu kılınabilir. İnsan etkinliği yapısının belirlenişinden olduğu kadar, kişiliğin, “*kişileştirilmiş etkinlik*” oluşundan da yola çıkar.

Sanatçının damgasını taşıyan bildirim, ancak kişinin, özgül bir biçimde, imgesel olarak düşünme gücüne, dünyayı şiirsel olarak algılama yeteneğine sahip olması halinde, yani sanat yetisi olması halinde, gerçek sanatsal bir bildirim haline gelebilir. “*Yeti, sanatçının manevi dünyasında oluşan düşünceleri, duyguları, tasarımları tüm zenginliği içinde, özgül bir sanatsal bildirişim haline dönüştürebilme gücüdür.*” (Kagan, 1993: 364)

Sanatçının yaratıcı yöntemi, kendi pratik etkinliğini temellendirdiği ilkelerden oluşan bir sistemdir. Sanatçıya kendi yetisi ile ustalığını nasıl kullanacağını, bunları ne yönde geliştirmesi gerektiğini, hangi yaşamsal malzemeyi seçeceğini, bu malzemeyi ne yolda dönüşüme uğratacağını, hangi hedefe ulaşmaya çalışacağını, kimin adına hareket edeceğini gösterir. Dolayısıyla yöntemin, yapısı ile yetinin ve ustalığın yapısı arasında bir uygunluk olması gerekir; yeti ile ustalık yöntemle eklenerek, kişilik olarak sanatçının manevi dünyasının içeriğine bağlanabilmelidir.(366) Sanatsal yaratım, süreç olarak, ürün haline gelişiyle sona erer.

Kagan; “Her şeyden önce, bir sanat yapıtı düşüncesinin ortaya çıkışından anlarız. Bunun için iki olasılık vardır. Birincisi, yaşamdan alınan belli bir olay, ilk yaşamsal pırıltı belli bir etkilenim dolayısıyla, düşünce olarak belirir; sanatçının duygu ve düşünceleri üstünde bir etki uyandırarak, yaratıcılık sürecini kendi içinde başlatır. İkincisi, bir düşünce, daha önceki bir etkilenmeyle ta baştaki bağıntısı belirsiz biçimde, bir sanatçının, belli bir zihinsel, ruhsal durumu anlatabilmek için birdenbire bilincine vardığı bir gereksinimden kendiliğinden de ortaya çıkabilir.” (Kagan, 1993: 412)

Sanatsal-içeriksel bildirim meydana gelebilmesi için, tüm yaratıcılık sürecinin işin içinde olması gerekir. İçeriğin vurgulanabilmesi, yaratımın bir

parçasıdır. Eğer içerik, biçimin yardımı olmadan, başkalarına ileilmeyecekse, o zaman sanatta biçime gerek kalmazdı. Bu yüzden sanatta, biçim ile içeriğin birliği gereklidir. Çünkü biçimin dışında ya da yanında, düşünce belirsiz bir durumda kalacaktır. Düşüncenin kendini oraya koyabilmesi için biçime gerek duyacaktır.

Kagan'a göre; "Bir resmin içeriği, yalnızca konuyu vurguluyorsa ve tuvaldeki boya 'kütlesi' ile 'içerik' arasında hiçbir ilgi bağı yoksa o zaman o resim, gerçekten nitelikli bir resim yapıtı olamaz; bir şeyi hikaye etme olarak kalır. Öte yandan, bir resim, hiçbir zihinsel kapsamı dile getirmeksizin, boyanın güzelliğini, gücünü, havasını yansıtan soyut renk ilişkilerini gösteriyorsa, o zaman o yapıt yine nitelikli bir resim olamaz; olsa olsa ressamın süslemeci yanını gösterir." (Kagan, 1993: 423)

Biçim, içerikle sürekli bir uyum içinde olmalıdır; ama tüm yapısıyla birden, içerikle yalnızca bir uygunluk değil, aynı anda tümüyle bir uygunluk göstermelidir. Biçim ile içerik arasında uygunluk olmadığı zaman biçim, içeriğin açığa çıkmasına engel olur, onu kısıtlamış olabilir. Biçimin yaratım sürecinde göreceği işlev, biçim ile içerik arasındaki somut ilişkiyle belirlenir. Bu nedenle, bu sürecin verimliliği, biçimle içeriğin ne kadar uyumluluk gösterebileceğiyle belirlenebilir. Sonuç olarak, içerik ile biçim arasındaki ilişki derecesi ne kadar yüksek olursa olsun, biçim ile içerik birbiriyle ne denli iç içe geçmiş olursa olsun, bu ilişki göreceli olacaktır.

Yaratım sürecinde içerik ile biçim arasında yer alan karşılıklı gelişme, bu ikisi arasında hiçbir sınır çizgisi olmayışıyla belli olur. Tam tersine, sanat yapıtında her şey biçim olabileceği gibi, sanat yapıtında, her şey içeriktir de olabilir. Bu nedenle, bir sanat yapıtında içerik ile biçim, anlam ve gösterge birbirinden nasıl ayrılıyorsa öyle ayrılır. Sanatçı kendi duygu ve düşüncelerini hangi malzemeyle getirirse getirsin durum değişmez. Bir yapıtın içeriği, kendi biçiminin anlamı, onu oluşturan gösterge sisteminin anlam durumu ve bildirimidir.

Sanatta tema, konu ve anlam 'öz' kavramını meydana getirir. Konu dış olay gibi görülebilirse, tema da iç olay sayılır. Konu bir durumu biçimlendirir.

İçeriksel değeri ne olursa olsun biçimlenmediği fikirsel ifade zayıf kalabilir. Çalışma, yorumlayışa göre öz ve neyin sunulduğu değil, nasıl, hangi biçimde, hangi ortamda, ne derece bireysel duyarlılıkla ortaya konduğuyla ele alınabilir. Ki içeriksiz sanatın savunucuları da olmuştur. Örnek; Süprematizm, Nihilizm gibi 'içeriksiz' gibi dile gelse de onun da içeriğinde bir anlam söz konusudur. Savundukları görüşe bir biçim oluşturmuşlardır. Çünkü biçim, duygu ve düşünceyi barındırmasıyla var olmaktadır. İzleyici, önce renk, hacim belki çizgiyle biçimi, ardından da bunun altında yatan içeriğini kavramaya çalışır. Sanatçı elindeki malzemeye biçim vermekle ortaya bir eser çıkarır. Biçim için bir içeriğin var olması gerekir. Değer taşıyan öz, toplumun ve bireyin değişimiyle de değişiklik gösterir. Bireyin, toplumun yaşam biçimleri, düşünceleri değiştikçe sanatta da buna paralel ortaya yeni görüşler belirir. Buna uygun biçimler yaratılır.

Kagan, içeriğin yapısının incelemesinde önce bazı tanımlamalara açıklık kazandırmak ister. Bu açıklık, konu ve tema üzerinedir. Ona göre konu, romanda, oyunda, resimde ya da filmde canlandırılan somut bir olaydır. Somut eylemlerle etkileşim söz konusudur. Tema da anlatılmak istenen ise, o yapıtta, tartışılacak siyasal, dinsel, felsefi ve estetik türden, özgül bir yaşamsal sorun olmasıdır. *“Tema kavramı, daha genel anlamda bir şeyi; konu kavramı ise, daha somut olan bir şeyi kapsar.”* Konu, doğrudan doğruya algılanan dış eylemdir; tema ise, görünmese de, duyulmasa da, kavranması gereken doğrultuda, bir eylemin iç anlamıdır. (Kagan, 1993: 429)

Her sanatçı, belirli temalara yakınlık gösterir, belirli temalara karşı ilgisiz kalır ya da tümünden geri çevirir. Belirlediği tema üzerinden bir düşünce geliştirir. Sanatçı bulduğu temayı nasıl anlamlandıracağına, temada hangi soruyu sorup bundan nasıl yanıt alacağına bakar. Sanatçının söyleyecek bir şeylerinin olması canlandıracağı şeyle arasında bir ilişki kurmasıyla görülebilir. Canlandırılan olaylar, farkında olarak veya olmayarak bir yargıda bulunulmasıyla biçimlenir. Bu durumda denebilir ki, aktarım, açık veya kapalı şekilde sanatçının isteği doğrultusunda biçim alır. Sanatsal biçim, içeriğin maddileştirilmesidir. Biçim, hem içeriğe hem de malzemeye bağlıdır. Bir sanat yapıtının biçimi; konu, ritm,

plastiklik, renk, ezgi, uyum ve birçok öğeden meydana gelebilir. Sanatsal biçim bu öğeleri çözümlendiği zaman, içerikle ve malzemeyle bağlı olduğu görülebilecektir.

2.2. Özgün Baskı Resim Sanatında İfade Biçimleri

“*Biçimler, etkili yaşamların güçlü ifadeleridir.*” der August Macke. İfadedeki çeşitlilik, düşüncelerden kaynaklanır. Her düşünce, duygu, farklı biçimleri doğurur. İnsanların düşünceleri değiştikçe de ifade biçimleri değişim gösterebilir. Anlatılmak istenilen konunun üzerine düşülürse, devamında biçim olarak kendini gösterecektir. Sadece biçimi yaratmaya yönelik çalışma, ‘öz’den uzaklaşmaya neden olabilir. Eğer farklı, sadece biçime yönelik bir ifade biçimi oluşturulacaksa, savunulan kavram, düşünce biçimi sağlamlığını güçlü bir şekilde ortaya koymalıdır. August’un dediği “*Biçim boş ve temelsizse, o zaman sanatta yok demektir.*” sözünü daha çok kuvvetlendirir. (Antmen, 2008: 43)

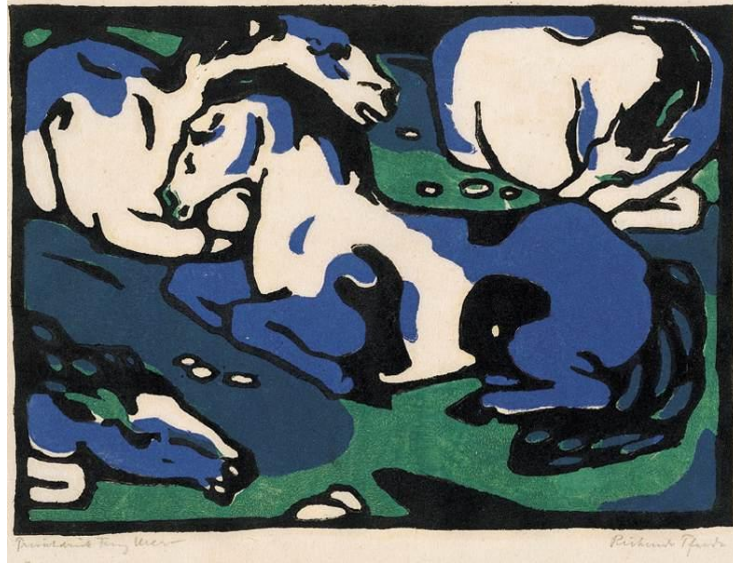


Resim 10: August Macke, “Hayvanat Bahçesi”, 1912, Linol, 26.8x35.3 cm.

Çeşitlilik sunması açısından özgün baskı teknikleri, sanatçıya farklı görsel anlatımlar için olanak sunar. Tekniğin çeşitliliği görsel öğeleri oluşturma da farklılık yaratır. Örneğin; Rembrandt’ın çizgiyle elde ettiği geniş ve derinlikli koyu alanları; Goya ise, aquatint yoluyla daha kolay bir şekilde elde eder.

Aquatint burada, Goya için hem zengin tonlamada, hem de atmosfer yaratmada önemli bir araç olmuştur. Goya, çizgi ve lekenin sunabileceği olanaklardan da yararlanır. Karakterler, biçimlendirmeler ve dramatik etkiler, çizgi ile görsel bir boyut kazanır. Çizginin güçlü biçimlendirme niteliklerinden ileri derecede yararlanmıştır. Bu yönüyle Rembrandt'ı örnek aldığı da söylenebilir. Aynı şekilde onun gravürlerinde de çizginin sunduğu olanakların, çizgi açısından bir arayışa dönüştüğü görülür. Özellikle de koyu alanların biçimlendirilmesinde. Rembrandt'tan farklı olarak bu noktada Goya'nın yardımına yeni bir yöntem olan 'Aquatint' yetişir.

Bunun yanında, Alman dışavurumcu sanatçılar da, baskı tekniklerinin farklılıklarının, anlatımlarını daha güçlü kıldığını görmüşlerdir. Özellikle ahşap baskı, bazı sanatçılar tarafından, özellikle dışavurumculukta, diğer baskı tekniklerinden öncelik taşımaktadır.



Resim 11: Franz Marc, “Dinlenen Atlar”, 1911-12, Ağaç Baskı

Sanatsal biçimin nitelikleri, sanatçının kendine ne gibi somut bir malzeme seçimiyle de belli olur. Malzeme seçim olanakları her zaman için çok geniştir. Malzeme seçimi, her durumda, dile getirilecek içeriğin kendi öz niteliğiyle göstereceği uygunlukla gösterilir. Burada önemli olan sanatçı, içerikle uyumlu olabilecek malzemeyi tam olarak kestirebilmesidir.

2.2.1 Eleştirel (Toplumsal) Anlatım

Bir sanatçı yapıtında kendi düşünce ve duyularını, kendi kişisel manevi yaşamını tüm doluluğuyla yaratır; bu anlamda da, kendi yarattığı her zaman için, “kendisinin anlatımı”dır. Toplum, yalnızca sanatçıyı değil, sanatçının içindeki benini de kuşatabildiği için; “toplumsal ilişkilerin bir toplamı” olduğu için, sanatçı eninde sonunda, yani bilerek ya da bilmeyerek, isteyerek ya da istemeyerek kendi kişisel yanlarını dile getirdiği zaman, toplumsal önemi olan şeyleri de dile getirmiş olur. (Kagan, 1993: 379)

Albert Dürer’in doğayı aslına uygun biçimde verdiği suluboyalarında, desenlerinde, yağlıboya, ahşap baskı, bakır oyma ve grafik işlerinde ağırlıklı olarak dinsel konuların tasvirleri ve portreler vardır. Portreleri yumuşak, baskıları sert, ifadeci ve çizgiseldir. Üslubuyla Alman Rönesansı’nın en güçlü örneklerini oluşturmuştur. Yaşamı boyunca insanlarla ilişkilerinde soğuk ve mesafeli duran sanatçı ilişkilere korku ve öfkeyle yaklaşmıştır denebilir.

Bu duruşa sahip bir Dürer çalışması da “*Melankoli I*” adlı bakır gravürdür. İsa gibi oturan ve başını eli arasına almış bir kadının görüldüğü sembolizm açısından zengin ve alegorik bir tasvirdir. Gravürün geneline dağılmış nesnelere daha çok geometricilerin, mimarların ve marangozların kullandıkları bilimsel, teknik aletler: cetvel, kerpeten, testere, çekiçtir.



Resim 12: Albert Dürer, “Melankoli I”, 1514, Metal Gravür, 20x17 cm.

Görünenin değil bir başka şeyin göstergesi olan nesnelere çevrili kadının sağ tarafında bir değirmen taşı üzerindeki örtünün üstüne oturmuş kıvrık saçlı, sağlıklı ve tombul olarak çizilmiş küçük kanatlı bir çocuk figürü elinde tuttuğu şeye bakıyor gibidir. Arka planda duran Gökkuşağının Ortaçağ'da su baskınlarına yol açtığı inanılır.

(http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_albrecht_durer.html)

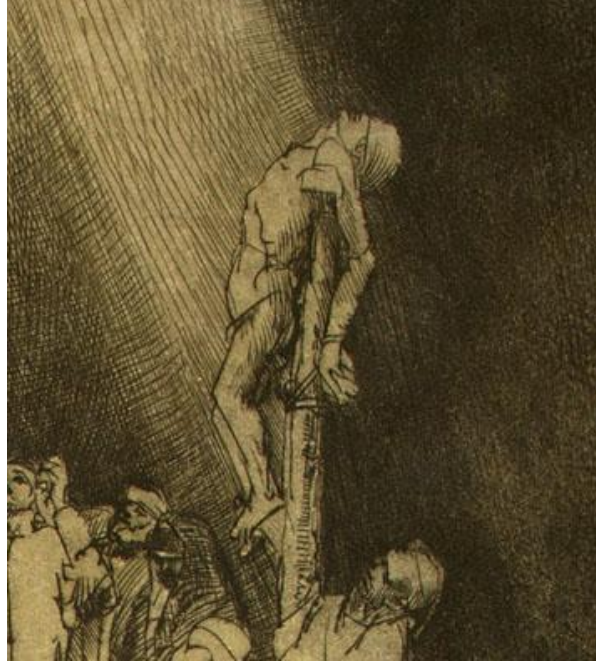
Yaşadığı döneme özgü giysisi içindeki kadın halsizdir ve oturduğu yere çökmüştür. Elbisesinin bel kısmından aşağıya para kesesi ve anahtarlar sarkar. Dürer, bu gravür ile ilgili olarak yaptığı bir açıklamada '*Anahtar gücün, para kesesi de zenginliğin sembolüdür*' diye yazar. İki simge Satürn çocuklarının yani melankoliklerin özellikleri olarak bilinir. Satürn mitolojide zenginliğin koruyucusudur. Ölçü sanatının, harmoninin, zamanın, geometrinin yanı sıra çalışma ve emek tanrısıdır. Diğer yandan, Ortaçağ'da Satürn etkisi altındaki melankolikler hasta ve uğursuz sayılırken Rönesans 'Hümanist Düşüncesi'nde toplumun en yaratıcı insanları olarak benimsenirler.

Avrupa'da hızla ünlene ve esrarlı evrenin yansıdığı bu eserin ikonografik öğeleri sanatçılar tarafından özellikle melankoli ile ilgili konularda kullanılır. Gombrich, bu alegorik çalışmanın bir bilmece olduğunu ve gizemliliğinin etkilerini sonraki dönemlerde de sürdürmüş olabileceğini düşünür. (http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_albrecht_durer.html)

Konularının çeşitliliği ve tekniğine olan kusursuz hakimiyetiyle baskı alanında etkileyici eserler veren Rembrandt, gravürlerinde siyah-beyaz, ışık-gölge kontrastlarından yararlanarak tekniği yaratıcı bir şekilde kullanmıştır.

Rembrandt, peyzaj resimlerinde çizgiyle oluşturulmuş güçlü lekese karşıtlığın egemenliğine dayalı bir anlayış ile birlikte ışık problemleri üzerinde durur ve onun olanaklarını araştırır. Gravürlerinde bunu beyaz alanı yoğun siyah çizgilerle olabildiğince azaltarak kompozisyonlarına yansıtır. Başlangıçta desen

kurgusuyla başlamakta, ilerleyen aşamalarda kompozisyonlardaki bazı figür ve öğeleri koyulaştırma sayesinde ışığı ortaya çıkarmaktaydı.



Resim 13: Rembrandt Van Rijn, “Üç Haç”, 1653, Metal Baskı-Kuru Kazıma

Temalar ve insanlar, sanatçının yaşadığı dönemin sıkıntıları, güçlükleri ve çağının insan sorunları olarak yansır dinsel kompozisyonlarına. Bu bağlamda onun “Üç Haç” ismiyle bilinen ünlü gravürü önemlidir. Bu resim iki hırsız ile birlikte çarmıha gerilmiş İsa’yı göstermektedir.

“Kutsal bir varlık olarak İsa’nın adi suçlu hırsızlarla birlikte çarmıha gerilmesi, tanrısal olanın sıradan olanla birlikte sergilenmesi, sanatçının aradaki sınırı kaldırma arzusunu dile getirmektedir. Ayrıca kurban olarak İsa’nın çektiği acıyı betimlemeye yönelik olan bu gravürde, sanatçının son yıllarında artan ruhsal ilgisinin yansımalarını görmek zor değildir. İlk yapılan versiyonda egemen olan güçlü çizgisel örgü ve kalabalık, sekiz yıl sonra tekrar yaptığı son versiyonda figürlerin karanlığa gömülmüş olduğu daha koyu bir etkiye bırakmıştır yerini.” (Esmer, 2006)

Resmin arka planında yer alan çizgisel yüzey, kompozisyonun büyük bir kısmını kaplamıştır. Hemen hemen karanlıkla kaplanan resmin tümü, figürleri görünmez kılmış gibidir. Arka plandan öne doğru yayılan ışık figürleri karanlıkta

bırakmaktadır. Bunun yanı sıra, Esmer'e göre, İsa'nın çektiği bu çile, resimde güçlü bir imgeye dönüşmüş olabilir.

Baskı resim, dizilerine başladığında, mesleki kariyerinin üst noktalarına gelmiş olan Francisco Goya; orta yaşını geride bırakmış, hayatının en önemli çalışmalarını ürettiği olgunluk dönemini yaşadığı zamanlarda, yönetimle olan ilişkilerinin, toplumsal olaylara karşı tavrının, bağımsız düşünüp hareket edebilmesi konularında düşüncelerinin olgunlaştığını gösterip, ele aldığı konulara karşı acımasız eleştirel tavrının belirginleşmiş olduğunu işaret eder. Baskıcı yönetime ve İspanyol geleneklerine karşı sert tavrının altında, bu deneyim ve bilinçten beslenen cesaretin yattığı söylenmektedir.

Baskı dizilerinin tümünde, onun baskıcı yönetime ve toplumun bağlı olduğu akıldışı geleneklere karşı, özgürlükçü bir tutum benimsemesi dikkat çekicidir. O, bu dizilerinde toplumun içine düştüğü bunalımlardan, çaresizliklerden ve gelenek sarmalından kurtulabilmesinin olanaklarını araştırır. Bu nedenle de yaşadığı toplum gerçeğini gözler önüne sererek onun sorgulanabilir yönüne dikkat çeker. Yapıtlarını toplumun yaşadığı çelişkilerin ve açmazların aynasına dönüştürür. Hem o dönem yaşanan olay ve olgulara tanıklık etmiştir, hem de bunları cesaretle yapıtlarına yansıtabilmiştir.



Resim 14: Francisco Goya, “Savaş III”, 1812-15, Metal Gravür-Aşındırma-Aquatint

Francisco Goya'nın “*Kaprisler*” dizisi, zengin tonlamalar ile güçlü lekesele karşıtlıkların yaratıldığı, çarpıcı metaforik imgeleri içermesi açısından etkileyicidir. Goya bu gravürlerde, İspanyol toplumunun duyumsadığı gerçeğin sıkı tanıklığının da ötesinde güçlü bir ifade bulunmaktadır.

Hayri Esmer: “İnsanlar, canavarlar, yarasalar, baykuşlar ve tuhaf yaratıklar sanatçının geleneklere ve kilise kurallarına karşı zekice taşlamaların birer metaforu olarak kullanılmaktadır. Figürlerin çoğu insansı özelliklerini yitirmiş, tuhaf yaratıklara bürünmüşlerdir. Uygulanan sansür, sindirilen halk, ağır sorgulamanın aptallığı, mahkemelerdeki entrikalar, İspanyol toplumunun kibirli ve ikiyüzlü tutumu, zoraki evlilikler, kötü eğitim, dinsel bağnazlık, ortalığı yakan ve zapturapt altına alan krala karşı alaycı tutum, çizginin yalın anlatımında ve sanatçının sıra dışı yorumunda yeniden hayat bulur.” (Esmer, 2008)

Esmer'e göre, burada Goya'nın çalışmalarının yorumlanmasında, her tür durumların Goya tarafından gözler önüne serilerek, toplumun aydınlanmasının sağlanmaya çalışıldığı gözler önüne serilmeye çalışıldığı anlaşılmalıdır.

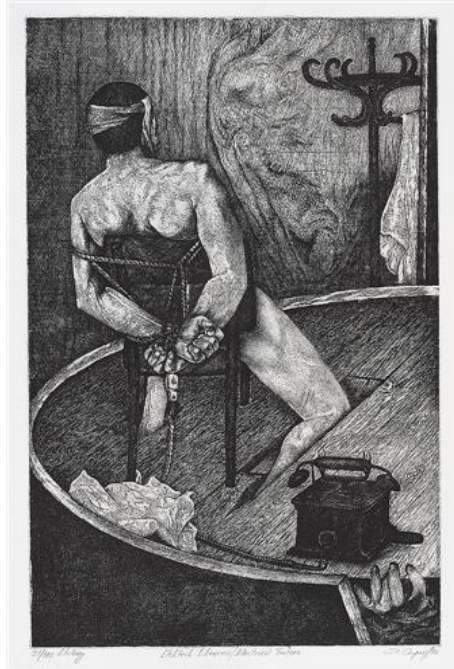


Resim 15: Francisco Goya, “Usun Uykusu Canavarlar Yaratır”(Kaprisler Dizisi), 1799, Metal Gravür-Asit oyma ve Aquatint, 21.2x15.5 cm.

Goya, tüm bu dizilerinde, yaşama ve toplumsal olaylara karşı eleştirel tutumunu, sergilemekten çekinmemiştir. Yaşadığı çağın olay ve olgularını insani bir duyarlılıkla irdelemiş; bunları kendisinin yaşamı boyunca edindiği estetik ve kültürel deneyimlerle bütünleştirerek, aydınlanmacı ve modern bir sanatçı olarak görselleştirmiştir. Ele aldığı konulara getirdiği psikolojik çözümlerle benin derinliklerine ulaşabilmesi ve bireyin ruhsal varlığını bütün duyularımızı kavrayan bir biçimleme yetisiyle ortaya koyabilmesi, yaşanan zaman dilimine dair önemli izleri de yansıtmayı sağlamıştır.

Sanatın toplumsal bir bilinç biçimi olduğunu belirten Aydın Ayan, kendi resim anlayışını şöyle dile getirmektedir:

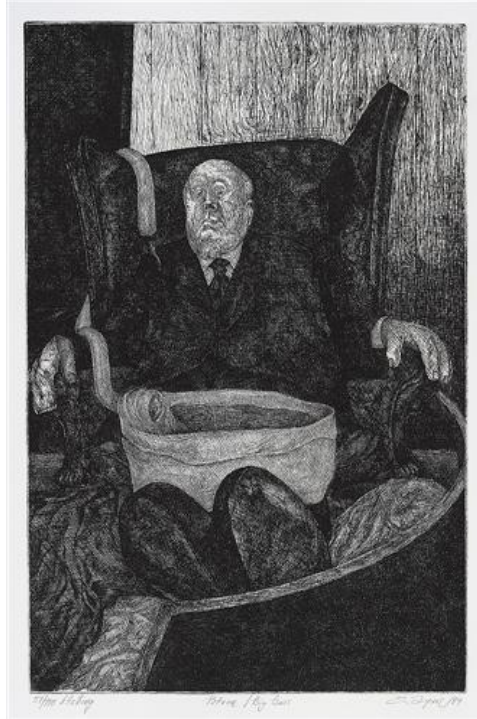
“Hemen her resmimde konu olarak insanı ele alırım. Bu ele alış her zaman insanı resmetme biçiminde olmasa bile anlatılan gene insandır... Resimlerim bir şeyler anlatırlar-görünmeyeni de gösterme bağlamında-resimlerim gerçekte örtüşen düşüncenin geniş açılı olarak resmedilmesidir.” (www.aydinayan.com)



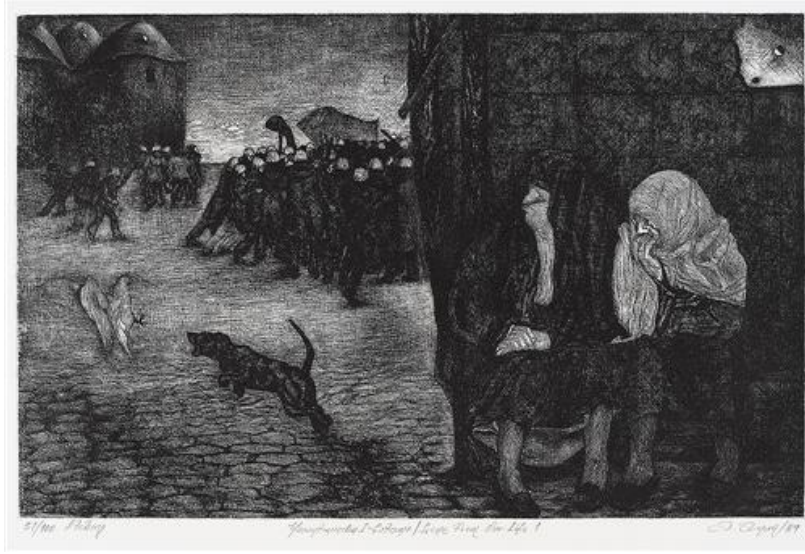
Resim 16: Aydın Ayan, “Elektrik İşkencesi”, 1986, Metal Gravür

“*Elektrik İşkencesi*” ve “*Patron*”; ‘12 Mart Muhtırası’ sonrasında, siyasetin giderek tırmanışa geçtiği sancılı bir dönemin ürünüdür. Tek bir yapıt

oluşturan bu iki resimden “Elektrik İşkencesi”nde kolları arkadan bağlanmış iskemle üstünde oturan çıplak bir adam vardır. Diğerinde ise Ara Güler’ in çektiği bir fotoğraftan resmedilen korku ustası Alfred Hitchcock’ un bir portresi görünmektedir. Patron siyah giysileri içinde, ayaklarını uzatmış işkence görenin çıplak vücudu önünde oturmaktadır. Bu tür karşıtlıklar resmin irkiltici içeriğini güçlendirmekte ve izleyenle kendisi arasına bir mesafe koymaktadır. Amaç onun duygusal olarak eserle bütünleşmesi değil, fakat bir adım geri giderek resmin anlamı hakkında kendi yorumunu oluşturmasıdır. Fotoğraftan da yararlanan bu çalışma dışavurumcu ve simgesel öğelerin kullanımıyla (el, telefon, çöken zemin vs.) adeta gerçeküstü bir atmosfere kavuşmaktadır. (http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=7&lang=TR)



Resim 17: Aydın Ayan, “Patron”, 1989, Metal Gravür



Resim 18: Aydın Ayan, “Yaşantımızdan Çatışma I”, 1989, Metal Gravür



Resim 19: Basri Erdem, “Kadınlarımız”, 1981, Metal Gravür



Resim 20: Basri Erdem, “Olay”, 1983, Metal Gravür

2.2.2. Dışavurumcu (Anlatımcı) Yaklaşım

Yazın dünyasında özellikle 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler görsel sanatları etkilemiştir. Dönemin önde gelen düşünürlerinden Nietzsche, “*Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir*” gibi düşünceleriyle, özellikle Alman dışavurumcuları üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır.

Bu açıdan bakıldığında dışavurumculuğu bir akım olarak görmenin yanında, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak ele almak daha doğru olacaktır. Bu durumda çok çeşitli dışavurumculuktan söz etmek mümkündür olacaktır. 20. yüzyıl boyunca dışavurumculuk, soyut dışavurumculuk, yeni dışavurumculuk gibi başlıklar altında çeşitli gruplaşmalardan söz edilebilir. Bu gruplaşmalar içindeki sanatçıların hemen hiçbirinin bir diğerine benzememesi dışavurumculuğa ilişkin bir durumdur. Kişisel bir dışavuruma dayandığı için bireysel ve öznel bir ifade biçimi olan

dışavurumculuk, fovistlerden Maurice de Vlaminck, sanatçının içsel özgürlüğünün ve sınırsız dışavurumunun gerçek olduğunu savunur.



Resim 21: Maurice De Vlaminck, 1921, Litografi, 38x46 cm.



Resim 22: Maurice De Vlaminck, 1957, Litografi, 30.8x48 cm.

Sanatta sezgi ve ifadenin aynı şey olduğunu ifade eden İtalyan filozof Benedetto Croce, sanatçıların yoğun bir sezgisel güce sahip olduğu varsayımından hareket eder. Croce'ye göre herkesin sanatçı olamamasının nedeni, sezgileri teknik olarak ifade edebilme yetisi değil, bir sanatçı gibi sezememesidir. Sezgi, bilincin doğuş sürecidir. Dünya ve öz-ben ayrımının belirme sürecidir ve böylece dünya, incelenmeye, yargılanmaya, çözümlenmeye,

açıklanmaya, niyet, duygu ve arzuya uygun ve hazır bir nesnelere ve olaylar karışımı gibi görülür. Zihnimizin farkında olduğu nesnelere ve olayları yapılandırmaya yardımcı olacağı ve bu yapılandırıcı sürecin sezgi olduğu kanısına vardırılmaktadır. Her sezginin aynı zamanda bir ifade olduğunu söylemeye çalışır. Bir sezginin, ait olduğu insanın kişiliğini, geçmişini ve özellikle duygularını ifade ettiğini söylemek ister. Croce'ye göre sanatın tanımı; sezimler sanatsaldır ve sanat bütünüyle bir sezgidir denebilir. (Cömert, 2007: 52)

Burada dışavurumculuğun dönem dönem farklılık göstermesi durumu anlatılmaktadır. Hem dönem dönem farklılık gösterecek, hem de kişisel üslupları açısından farklılık gösterecektir. Dönem farkı gözetmeksizin her koşulda dışavurumcu yaklaşım tercih edilebilir bir akım olacaktır, akımın dışında bir düşünme biçimi olarak kendini var edecektir. Dışavurumculuk konudan önce ifadeyi algılamaya yönelik gelişir. Dışavurumculukta biçim biraz daha geride bırakılabilir. Kendisi buna imkan sağlamaktadır. Bu akımın özgürlükçü anlayışı sadece fikirsel değil biçimsel anlamda da bize farklılıklar sunmuştur. Örnek verecek olursak “*Köprü*” (Die Brücke) grubuyla ortaya çıkan çalışmalarda özgün baskı alanında da birçok başarılı ve özgün eserler kazandırılmıştır.



Resim 23: Karl Schmidt Rottluff, 1916, Ahşap Baskı

Düşünce biçimini ortaya çıkarabilecek uygun bir teknik olarak ta ahşap baskı tekniğini önümüze sunarlar. Ahşap baskı sanatının 20. yüzyılda yaygınlık kazanmasında ki en önemli etken dışavurumculuk akımıdır.

“*Köprü Grubu*”(Die Brücke), sanatla yaşam arasında bir yakınlık kurmayı amaçlamıştır. 20. yüzyılda ortaya çıkan modern sanatın gelecekteki gelişmelerine temel oluşturacak olan bu akım, dışavurumculuk akımının oluşumuna etken olmuştur. Buna göre dışavurumcu sanatın amacı, sanatçının duyguları ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışavurmasıdır. Bu duyguları daha iyi yansıtabilmek için sanatçı, geleneksel kuralların dışına çıkarak gerçeğin biçimini bozma yöntemini kullanır ve sanatçının öznel duygularına dayanmaktadır.



Resim 24: Ernst Ludwig Kirchner, “Çıplak Dansçılar”, 1909, Ağaç Baskı

Biçimler, etkili yaşamların güçlü ifadeleridir. İfadedeki çeşitlilikler, malzemedен, sözden, renkten, sestен ahşaptan veya metalden kaynaklanabilir ve insanın her biçimi anlaması gerekmediğini savunur August Macke (1912). Bunun devamında “*İnsanın her dili konuşması gerekmez.*” diyerek anlamaya çalışmanın güzel olabileceğini fakat bu esere rahatsızlık verecek şekilde sonuç doğuruyorsa, herkesin aynı dili konuşmasının beklenmeyeceği gibi, sanatçıyı da anlamaya çalışmanın önemli olunmayacağını düşünmemizi sağlar. (Antmen, 2008: 43)



Resim 25: August Macke, “Banyo Yapanlar”, 1912, Linol Baskı, 23.5x30 cm.



Resim 26: Erich Heckel, “Tramvayda”, 1916, Litografi

Otto Dix'in savaş imgelerine bakıldığında, ölümü ve yıkımı tuhaf bir biçimde estetik açıdan güzel bir sahneye dönüştürmesi eleştirel açıdan, olaya muhabir gibi yaklaşan bakış açılarından daha etkili bir bakış açısı sunuyor. İzleyenin bilincinin daha da açılmasına sebep oluyor. Fotoğraf etkileyici olabilir fakat bire bir yaşanan bu olayların resmedilmesi izleyiciyi daha rahatsız edici duygular hissettirebilecektir. Otto Dix, rahatça, çekinmeden kullandığı imgeleriyle bu gerçekçi duyguları uyandırabilmektedir.



Resim 27: Otto Dix, “Gazın Altında İlerlerken Stormtroops”, 1924, Metal

“Fotoğraf bize yıkıcı sahneyi gösterir, ama Dix'in imgeleri yalnızca yıkımı göstermekle kalmaz, bizi, konuyla biçimin diyalektiğine benzer biçimde, karmaşık bir özdeşleşme ve özdeşleşmemenin diyalektiğiyle - sarsılmayla gelen bağlılık ve kararlı uzaklaşmayla-yıkımın içine sokar. Kısacası estetik özerklik kişisel özerkliğin başlangıcı, hatta temel parçasıdır.” (Kuspit, 2006: 53)

Otto Dix'in yaşamı, iki dünya savaşının varolmasını sağlayan koşullarla yaşanmış bir yaşamdı. Buna onun tüm yaşananlara tanık olmak istemindeki ısrarı da eklenirse; onun yaşamı, o dönemin tam bir kesitini verir. Savaşın, milliyetçiliğin ve her tür yıkıcılığın yüceltilen bir değer olarak anılacak olan bu dönemin sanatçıları da insani sorunlara karşı ilgili kişiler olarak ortaya çıkmaktaydı. Dix'in birçok çalışması da parçalanmış biçimlerin hakim olduğu soyutlamalardır.



Resim 28: Otto Dix, “Yaralanan Asker”, 1916, Metal Gravür

Bir şeyleri bulup yakalayabilen birinin, ‘sanatçı’ olabileceğini savunan Burhan Uygur için kuralsızlık tek kural olmuş, etkileşim sadece bir gereklilikten ibaret kalmıştır. Etkilendiği isimlerin başında Klee, Bonnard ve Ensor gibi isimler gelmiş, ancak sanatçı bu etkileri kendi sanatçı kimliğinde özümsemeyi ve özgün bir üslup yakalamayı başarmıştır. Onun sanata bakışı, bu özgün üslubun biçimlenmesindeki temel unsur ortaya koymaya yetmektedir.

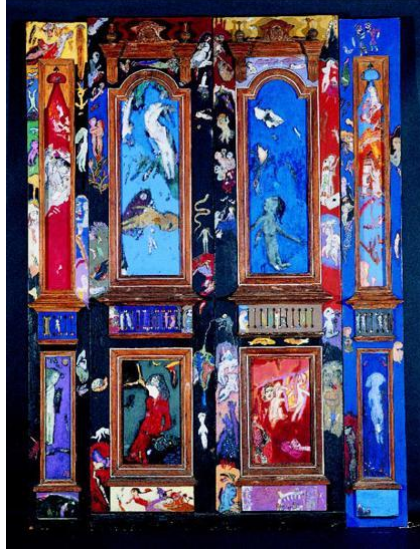


Resim 29: James Ensor, “Ölümün Ölümlü Sürüsünü Takip Etmesi”, 1896, Metal-Kuru Kazıma, 31.9x24.9 cm

Türk Resmi’nde beyaz rengi olabildiğince etkileyici vurgu ve tonda kullanan ender sanatçılardan biri olarak nitelenen Uygur, hemen her rengi hiç çekinmeden kullanmış, rengin ifadeyi güçlendiren temel etken olduğuna inanmıştır.

Kimi zaman bir tuvali ya da bir kartonu süsleyen sanatı, kimi zaman da bir kapı, bir taş veya seramik üzerinde var olmuştur. 1988’de sergilediği Kapılı Kompozisyon bu anlamda özellikle dikkat çekici bir çalışma niteliğini taşımaktadır. Duygularını ifade etmek için bir kapıyı seçmesi, sanatçının mekan

ve ifade arasındaki zorlukları yok sayan, adeta bu zorlukları ifadeyi güçlendiren yeni yöntemlere dönüştüren bir tarzı benimsediğini işaret etmektedir.



Resim 30: Burhan Uygur, “Kapılı Kompozisyon”, Kapı, 1987

Lewis Williams’ın imgeyle imgenin üzerinde bulunduğu yüzey arasındaki ilişkiye dair düşünceleri, Uygur’un kapıya farklı bir anlam yüklemiş olduğu ve onu farklı bir dünyanın iletişim aracı olarak ele aldığı fikrini destekler niteliktedir. Lewis Williams’a göre; ilk tasvirler bizim düşünöldüğü gibi temsili imgeler değil başka bir dünyanın sabit zihinsel imgeleriydi.

(<http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?articleID=9§ionID=1&lang=TR>)



Resim 31: Burhan Uygur, “Bahar Sevincinden Yaz Hüzününe”, 1982, İpek Baskı



Resim 32: Burhan Uygur, “Denize Düşen Bir Meleğin Son Günü”, 1984, İpek Baskı

Uygur’un figürlerindeki deformasyon, yapıtlarına sıra dışı bir gerçeklik kazandırmaktadır. Bu durum izleyicide, sanatçının figürün stilize halini ilk gerçek hali gibi algıladığı izlenimini uyandırmaktadır. Sanatçının kendine özgü üslubuyla olduğu kadar konu seçimiyle de, resme bakan üzerinde yarattığı duygu yoğunluğu, sanatının genel karakterini nitellemektedir.

1950’lerde soyut resimdeki gelişmelerde, Türk resminde ‘figüratif eğilimler’ ivme kaybetmiş gibi görünse de, Burhan Uygur’un da aktif bir sanatçı kimliği olarak sanat ortamında kendini gösterdiği 1960’larda figüratif resme yönelme süreci yaşanmıştır. Neşet Günal, Cihat Burak, Nedim Günsür, Orhan Peker gibi farklı tatlardaki figüratif yaklaşımlar arasında Uygur, kendine özgü tavrıyla, kendinden sonra gelen kuşakları derinden etkilemiştir. (http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=375)

Uygur, konu seçiminde de ayırım yapmaz: “Bir masanın üzerinde bir bardak, yanında bir çiçek bile içinde insan figürü olan bir resim kadar beni cezbeder, alıp başka taraflara uçurur. Hepsinde aynı tatlı acıyı çekerim, aynı tatlı zevki tadarım. Yeter ki seveyim”. “Günlük yaşamdaki her şeyi resimlerime konu olarak alırım”. (<http://lebriz.com/pages/lis.aspx?articleID=9§ionID=1&lang=TR>)

İnsanların kafasının içindekileri ve içinden çıkamadığı sorunları çizmeye çabalar. Çalışmalarında insan ve çevresindeki nesnelere birlikte yaşama tanıklık gösterebilir. Portrelerinde çizgisellik dikkat çeker. Kalemle figürü çizip ana hatlarıyla belirledikten sonra boyar. Portresini yaptığı kişinin gözlerindeki ifadeden ve gösterdiği davranışlardan iç dünyasını saptayıp aktarır. Kendi portrelerinde de kimi zaman kaygılı, hüzünlü, bazen de coşkulu ve neşeli iç dünyasından yansımalar gözlenir.



Resim 33: Burhan Uygur, “Umarsız Bir Anı Olarak Sahibinin Aziz Suskunluğu”, 1982, İpek Baskı, 70x50 cm.

“Siyah, kahverengi, gri, sarı, beyaz, mavi, yeşil, kırmızı gibi renkleri ustaca bir araya getirir ve lekecilikle bütünleştirir. Sıklıkla yer alan beyaz koyu tonlarla karşıtlık oluşturur.” (<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=9§ionID=1&lang=TR>)

Karşıtlık renkleri genelde yan yanadır; kırmızı üzerinde veya yanında yeşil, mor ve mavi gibi. Bazen de bu renklerin hepsi birden aynı yüzeydedir. Figürü veya herhangi bir nesneyi belirli bir renkle sınırlar. Bazen figür lekelerden oluşabileceği gibi bazen de figürün çevresinde lekeler vardır. Koyu gri ya da siyah renkte de ışığa rastlanır. Lekesiz ve çizgisel doku yüzünden nesne, figür ve doğa görüntüleri asıl biçimlerini gösteremez böylece soyuta yaklaşılır. Bu tarz resimlerden tek bir figür çıkarılsa tek başına bir şey ifade edemeyebilir.

Bütünlük içinde bir anlama sahiptirler. Biçimsel özelliklerde tonlamada, renk, leke ve düzende kendine özgü bir birliktelik ve uyum göze çarpar. Çizgi, renk ve leke birbirlerinin önüne geçmeden tamamlayan öğelerdir. (<http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?articleID=9§ionID=1&lang=TR>)

Nesnelerin ve insanların görünümünün ötesinde içindeki farklı, dışarıda görünmeyen peşinde olan Burhan Uygur, dış görünüşlerin ötesine geçerek açığa çıkmayan korkuları, acıları, istekleri resmeder. İmgelem gücüyle simgeledikleri arasındaki uyum onu sembolistlere yaklaştırır. Sembolistlere göre ruh maddeden önce gelir. Sezgi ve iç duyular önemlidir. Özellikle ‘düşler’ sık başvurdukları bir kaynaktır. Buna göre her sanatçı kendi düşlerinden yola çıktığı için bir öznelik vardır. Burhan Uygur, hayallere sık yer vermesiyle sembolistlere uyabilmektedir. Sembolist sanatçı ele geçemeyene, gerçekliğin görünümüleri arkasına gizlenen şeylere ve gözünün erişemediği gizemli dünyaya ulaşmaya çalışmaktadır denebilir. Burhan Uygur’da yaşadığı, her an gördüğü günlük gerçeklerin gizini; iç dünyasında biriktirdikleriyle, iç dünyanın gerçekleriyle ve yorumuyla birleştirir. Resimlerine girenler sadece gördükleri değil aynı zamanda zihnindeki görünmeyenlerdir. Simge yaşamın kendisine dönüşmektedir. Örnek verilecek olursa, ‘ölüm’ karşıtlık olsa da yaşamı simgeler. İç dünyanın geçmiş, an ve gelecek birlikteliğini zamansız ve mekansız bir yerde bütünleştirilebilir.

Renk ve çizgi kullanımıyla resimlerinde insan derinliklerindeki açığa vururken iç ve dış dünyayla bir köprü kurmaya çalışan Chagall gibi çocuksu bir çağrışım içindedir. Hayal ile gerçeğin kaynaşması, duyguların tuvale aktarımı, şiirselliği ve çocukluktan kalan imgelere yer vermesi Uygur’un, Chagall’la olan benzerlikleridir. Dışavurum ve coşkuda bu birlikteliğin yanı sıra figürlerdeki bilinçli çarpıtma, deforme etme, figürlerin boşlukta asılı kalması ve mekansızlıkta uçuyor görünmesi, ters veya yan duran figürler de iki sanatçının resimlerindeki ortak noktaları gibi görülmektedir.



Resim 34: Marc Chagall, “Judah Kabilesi”, Litografi, 1964

Burhan Uygur, hem hüznü, hem neşeyi, hem umudu, hem karamsarlığı yansıtmak istemektedir. Karşıtlıkların birbiri içinden doğduğunu ve nesnelerin görünüşlerinin yanıltıcılığını sezmektedir. Uygur da Klee gibi karşıt görüşlerin çarpıştığı dünyada insanın onun bir parçası olduğunun ve oluşumu sürdürdüğünün farkındadır. Resimlerindeki öyküsellik Chagall'daki gibi biçimin önüne geçer. Biçim, malzeme onun için bir araçtır. Önemli olan kafasındaki hikayeyi aktarabilmesidir. Klee gibi o da anlatmak istediklerini renk, çizgi ve leke gibi öğelerle uyumlu bir şekilde resmeder. İç dünyalarındaki fırtınaları ve isyanları renkle ifade eden Ekspresyonistlerle benzerliği onun da kendi yaşantısını, aklındakini ve çevresindeki insanların ruhsal durumlarını görselleştirmesidir.

“Klee’yi, Lautrec’i, Van Gogh’u severim. Ancak seviyorum diye onlar gibi resim yaparsam ben, ben olamam ki. Ekspresyonistleri ve ekspresyonistleri beğenirim ama beğeniyorum diye onların izlerini taşırsam ben ben olamam ki. Sanatçı eğitiminin ve görgüsünün verdiği izleri taşır. Ancak fırçası benliğini bulduktan sonra bu izlerin görünmelerinin silmek zorundadır. Bazen bir tuvalde ufak bir mavi, başka bir tabloda bir siyah gölge eskilerden kalmıştır. Sanatçı bu mavilerin, gölgelerin üzerine kendi özünden gelenleri eklemelidir”. (<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=9&bhcp=1>)

Bunun yanında Orhan Peker'de ekspresif bir anlatımı sağlamaya çalışmaktadır. “Genel sanat çizgim, ekspresif bir figürasyona varmak çabasıdır. Sanatçı her şeyden önce içinden geldiği gibi çalışmalıdır. Sürekli ve içtenlik bu çalışma, sanatçının dilini yapar.” 1965 yılında sanat üzerine, düşüncelerini böyle ifade eden Orhan Peker, “ekspresif bir figürasyona” ulaşmak yolunda, tuvali adeta bölgelere ayıran geniş renk lekeleri kullandı ve rengi ön plana çıkardı. (Made In Turkey, 2006: 59)

Lekeci anlayışla yaptığı figüratif resimleriyle tanınan Onlar Gurubu ressamlarından Orhan Peker, Resimle ilişkisini “içten olmak” sözcükleriyle açıklar, sanat anlayışı konusunda şunları belirtmişti:

“Resim sanatında her şeyden önce içtenliğe inanırım. Sanatçı topluma bu yoldan varabilir. Sanatçı her şeyden önce içinden geldiği gibi çalışmalıdır. Sürekli ve içtenlikli bir çalışma sanatçının dilini yapar. Gerçi üslup bir tutsaklıktır. Üstelik günümüzde fabrikasyon yapan patent ressamı da alabildiğine çoğalmıştır. Bunların ünlerinden ileriye fazla bir şey kalacağını sanmıyorum. Ben değişmeyi, ana görüşlerden sapmadan doğal buluyorum.”
(<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/135181.asp>)



Resim 35: Orhan Peker, Kedi, Özgün Baskı

“Sanatçı içindeki heyecanları ve duyguları ifade etmek ihtiyacını şiddetle duyar. Adeta bunlardan kurtulması lazımdır. Önüne geçilmez bir itiyile 'yaratma' eylemine girer ve duygularını eserinde dile getirince rahatlar. Derinliği ve duyarlılığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dahi dediğimiz adeta Tanrısal bir varlıktır. Yazılarında sanatçının bu kişiliğini buluruz, çünkü eserleri onun ruhunu açığa vurur.” (Moran, 2003:102)

Anlatım, adlandırma değildir. Duygunun anlatımı ile betimlenmesi (adlandırılması) arasında bir ayırım yapılması gerekmektedir. Bir duygunun anlatımı o duygunun adını vermekle olmaz. Berna Moran, 'öfkeliyim' demekle insanın, duygusunu anlatmış olmasının yeterli olamayacağını düşünür. Sadece dile getirmiş olur. Betimlenmiş ya da adlandırmış olur. “*Duygunun dile getirilişinde adını söylemenin yeri yoktur ve gerçek bir sanatçı buna başvuramaz. Duygunun adını verme genellemeye yol açar; bir sınıflandırmadır. Anlatımda ise bireyleştirme söz konusudur.*” (Moran, 2003: 105)

Sanatçı, eserinde, anlamamız gereken eğer hayatın anlamsız olduğuna inanıyor ve bu inancın doğurduğu duyguyu eserinde dile getiriyorsa, hayatın anlamsız olduğu konusunda aldanmış bile olsa, eserinde anlatılan gerçektir. Demek ki eserin gerçekliği anlatması konusunda anlatımcılığın koyduğu ölçüt, sanatçının içtenliği denebilir.



Resim 36: Basri Erdem, “Buz Üstünde”, 2007, Litografi, 50x70 cm.

Berna Moran'a göre, anlatımcılığın görüşü, sanatçıda eserin nasıl meydana geldiğini ve bu süreçte fikrin rolünü açıklar, yani betimleyici bir kuramdır. Bu kuram birçok eserler için doğrudur da diyebiliriz, ama değerlendirme konusunda işe yaramaz. Çünkü iyi eserle kötü eseri ayırt etmek için sanatçının yaşantısına başvurmak zorunluluğu vardır. Bu eleştiri de güvenilir bir yol değildir. Bildiğimiz sadece önümüzdeki eserdir, sanatçının yaşantısını bilemeyiz. Anlatımcılık da diğer kuramlar gibi “*Sanat nedir?*” sorusuna cevap vermek için sanatın özünü bulup çıkarmak ister. Acaba bütün sanat eserleri gerçekten sanatçının kendi duygularının anlatımı mıdır? Sanatçı her zaman duygularını dile getirmeye mi çalışıyor? Birçok sanatçının bir duygu ile işe başladığını ve bunu ifadeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bazı eserler böyle yaratılır. Ama bütün sanatçılara uygulamaya kalkıştık mı yanlış bir genellemeye varırız. Bazı sanatçılar duygudan hareket etmez de bir fikirden hareket edebilir, belki tarihin akış felsefesi ilgilendirir onu, ya da bir devirdeki sosyal durumları, koşulları deşmek, bunlara dikkati çekmek ister. Belki okumuş olduğu bir tarih eserinde, ya da bir masalda bazı imkanlar sezer, bunu denemek istiyor olabilir. Bundan ötürü bütün sanatçıların kendi duygularını anlatmak için yazdıkları söylenemeyebilir. (Moran, 2003: 111)

“*Anlatım, duygu uyandırma değildir.*” Croce ve Collingwood kuramı, sanatçının duyguyla ilişkisi kendi duygularının bilincine varmak, anlamak ve böylece dile çevirmektir. (Moran, 2003: 106)

Collingwood'a göre, kuşkusuz kişi, ifade etme sürecinin başında, ifade edeceği şeyle ilgili biraz fikir sahibi olabilir. Örneğin insan duygularını mutsuzluğa yakın olduğunu ve hatta biraz kırgınlık taşıdığını bilebilir. Ama bunu yalnızca duyguyu tanımlayabilmeye yarar. Duygunun ifade edildiğini göstermez ve insanın zihninde, süreç sona erince ifade bulacak ayrıntılı bir tasarım bulunduğu anlamına gelmeyebilir.

Bir şeyi betimlemek o şeyi, “*şu gibi bir türden bir şey*” diye tanımlamak, bir kavramın kapsamına sokmak, sınıflandırmaktır. Bunun tersini ifade etmek bir

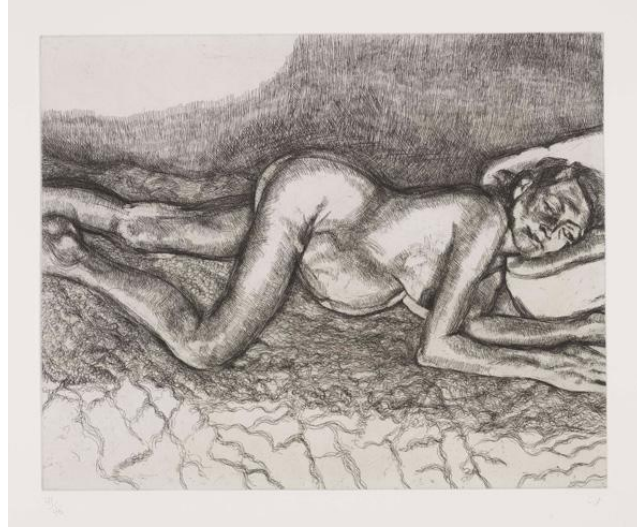
şeyi bireyselleştirmektir. Gerçek sanatçı duyguyu bireyselleştirme arayışıyla fark edilir. “*Tam sanatçı*” der Collingwood; “*Bir duyguyu ifade etme sorunuyla uğraşırken, ‘Bunu açıkça anlatabilmeliyim’ diyen kişidir. Başka hiçbir şeyi, bu şey ne kadar düzgün anlatılmış olsa da, açıkça anlatmak onun işine yaramaz. Sanatçı belirli türden bir şey istemez, belirli bir şey ister.*” Başka bir deyişle, yalnızca duygusunu betimleyerek sınıflandırmak istemez ve buna razı olmaz. Bu duygunun bireyselleştirilerek açıklığa kavuşmasını, benzersiz niteliğinin ifade bulmasını isteyebileceğini söyler.(Murray, 2009: 98)



Resim 37: Basri Erdem, “Umarsız”, 2008, Metal Gravür

Dışavurumculuklarından da anlaşılacağı gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün ifadesi olan yeni dışavurumcu resimde modernist resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir.

Modernizmin genel olarak dışladığı figüratif resim 1980’lerde yeni dışavurumcu ressamlarla birlikte yeniden ilgi odağı olmuş, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modernizm şemalarında bir de İngiliz ressam Lucian Freud(1922-) gibi kimi eski kuşak figüratif ressamlar adeta yeniden keşfedilmiştir. 1980’lerde doruk noktasını yaşayan resme yönelik ilginin temelinde, kimi eleştirmenlere göre “*görsel ve duyuşal olana yönelik müthiş bir özlem*” in ifadesi vardır.(Antmen, 2008: 265)



Resim 38: Lucian Freud, “Dördüncüden Önce”, 2004, Metal Gravür

Türk Resminde dışavurumculuk, kendini daha çok ‘figüratif anlatım’ şeklinde göstermektedir. Çağdaş Türk Resminde, insan figürüne olan ilgi soyut sanatın etkisiyle kaybolmuş gibi göründe de belli bir süre sonra soyut sanatla ilgilenenler de, figüratif çalışmaktan kendilerini geri alamayacaklardır. Aliye Berger, anlatımını güçlü kılan figüratif anlayışıyla özgün baskı sanatında da önemli bir yeri vardır. Metal gravürle tanışması bir rastlantı olsa da, oluşturduğu çalışmalarında yaşadıklarından yola çıktığı görülmektedir. Birçoğunun isimlendirilmesi bu çıkarımı doğrular gibidir.

Aliye Berger eşi Carl Berger’i kaybettikten sonra ablası Fahrünnisa Zeyd ile Londra’ya gider. Metalleri eline aldığıında yaptığı çalışmalarını şöyle yorumlar.

“Öfke ile, sevgiyle mi, bilemeyeceğim o metal plakaları oymaya başladım. Anılarımı deşiyordum bu sert plakalarda. Onları, anılarımı böylece yeniden var ediyordum. Gözle görülür duruma getiriyordum. Yaşar kılıyordum kendimce. Londra’da bu sert metal plakaları oymaktan başka bir şey yaptığım yoktu.” (Berger, 1980: 10)



Resim 39: Aliye Berger, “Mum Işığında”, 1948, Metal Gravür, 12,5x17,5 cm.



Resim 40: Aliye Berger, “Aşıklar”, 1949, Metal Gravür, 10x15 cm.

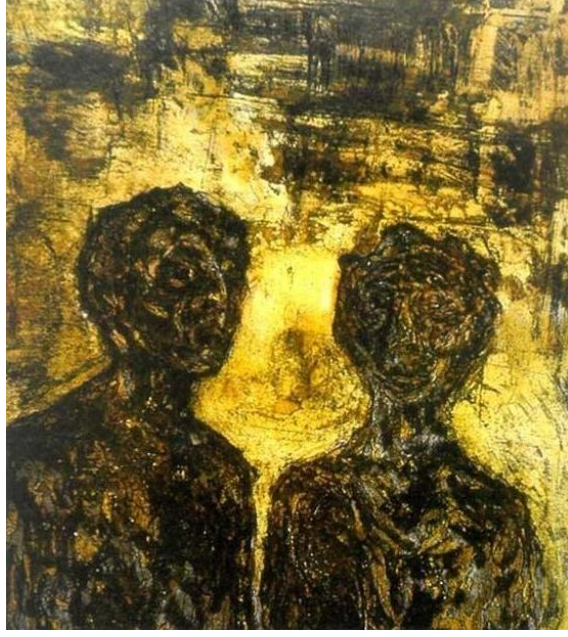


Resim 41: Emin Koç, “Aşk”, Litografi, 75x49 cm.

Emin Koç, genellikle kadın temasını ele aldığı çalışmalarında, dışavurumcu bir ifade göstermektedir. Çalışmalarında derinlik gözlemlenmemektedir. Kullandığı figürlerin de ifadeden sonra soyutlamaya gitmiştir.



Resim 42: Emin Koç, Metal Gravür



Resim 43: Asım İşler, Metal Gravür, 55x40 cm.

Soyut dışavurumcu tavrı benimseyen Arif Ziya Tunç, figür-mekan ve derinlik kavramlarını; kurgu aşamasında lekesele bir yaklaşımla düzenlemektedir. Tunç; kendisini “Soyut dışavurumcu” olarak kendini ifade etmektedir.



Resim 44: Arif Ziya Tunç, “Vazo ve Çiçekler”, 2003, Linol Baskı



Resim 45: Arif Ziya Tunç, “İzler”, 2004, Linol Baskı, 70x100 cm.



Resim 46: Mahmut Durmuş, “Dart”, 2004, Metal Gravür, 90x65 cm.



Resim 47: Mahmut Durmuş, 2005, Metal Gravür, 17x18 cm.



Resim 48: Sema Ilgaz Temel, "İmkansız Aşk II", 2004, Serigrafi



Resim 49: Sema Ilgaz Temel, “Ayrılık”, 2005, Metal Gravür

2.2.3. Sembolik (Simgesel) Anlatım

Düşünceler şekle gerek duyar ve şekil de bir ortamdan türemelidir. Düşünce, imgeleri gerektirdiği gibi imgelerde düşünce içermek zorundadır.

Düşünce imgeleri, işlevlerini yerine getirmek için akıl yürütmenin bütün yönlerini şekillendirmesi gereğidir, çünkü bu imgeler düşüncenin şekillendiği ortamdır. Öte yandan bir resim, düşüncelerin bir ürünüdür. Gözlemci yorumlayarak bu düşünceyi imgeden çekip çıkarmaya çalışabilir. Düşünce imgelerinde şekil verilmemiş şey ortada olmazsa, başka bir yerden sağlanamayabilir. İmgeler, resimler ya da simgeler olarak iş görebilirler; sadece gösterge olarak da kullanılabilirler. Kural olarak imge, hangi işlevi göstereceğini söylemez. *“Bir üçgen, bir tehlike göstergesi ya da bir dağ resmi veya bir hiyerarşi simgesi olabilir. Çeşitli imgelerin ne derecede iyi ya da kötü biçimde görevlerini yerine getirdiğini anlamamız gerekiyor.”* (Arnheim, 2007: 157)

Bir imge, bir içeriğin ayırt edici özelliklerini görsel olarak yansıtmaksızın onun yerine geçiyorsa sadece bir gösterge olarak hizmet eder. İmgeler gösterge olduklarında, sadece dolaylı araçlar olarak hizmet edebilirler, çünkü işlevleri sadece yerine geçtikleri şeylere gönderme yapmaktır. Onların benzeri değildir ve bu yüzden kendi başlarına düşünce araçları olarak kullanılamayabilirler. Bunun yanında imge, simgenin kendisinden daha yüksek bir soyutluk düzeyindeki şeyleri betimliyorsa da bir simge olarak davranabilir.

Sanatçı, kendi dışındaki ve içindeki dünyayı imgeler oluşturarak yorumlar. Keşfetmek ve açıklamak, algılanabilir modelleri gerektirir. “*Mantık sayesinde kanıtlarız, oysa sezgi sayesinde keşfederiz.*” diyor Henri Poincare. Bir imge, birbirleriyle zihnin kavrayabileceği denli basit ve açıkça ilişkili biçimler olarak örgütlenmedikçe, anlaşılmaz, tikel bir vaka olarak kalır. İmgeleştirilen şey ancak ve ancak görünümündeki genellikler sayesinde bir şey olarak görülmekte ve dolayısıyla anlaşılabilir kılınmaktadır. Doğrudan deneyimin akla getirdiği şekiller, zihnin o deneyime tepki olarak ileri sürdüğü “*saf şekiller*” ile etkileşim içindedir. (Cassou, 1987: 305)

“İmgelem, yazınsal alanda olduğu kadar plastik sanatlar alanında da rasyonalist ve pozitivist öğretilere karşı çıkar. Büyük romantik Delacroix lirik bir dille çoktan imgeleme başvurmuştur.” (Cassou, 1987: 30)



Resim 50: Eugène Delacroix, 1833, Metal Gravür-Kuru Kazıma, 11.2x16.2 cm.

Jean Cassou'ya göre sezgisel ve zihinsel bilme yetisi olarak sembolik anlatımda, düşünme ve problem çözenin büyük bölümü sezgisel bilme yetisi dahilinde ve aracılığıyla gerçekleşir. Algılamada, görsel nesnelerin büyüklüğünü, biçimini, rengini belirleyen düşünce mekanizmaları, alan süreçleri arasındaki etkileşimlerdir. Bir sanat yapıtının kompozisyon düzeni de aynı şekilde yaratılıp kontrol edilir. Zihin, doğrudan deneyimden kazanılan algısal kavramları yavaş yavaş katılaştırarak, tutarlı düşünmeye katkıda bulunan kararlı şekiller kazanır.(Cassou, 1987: 261)

Eğer düşünme, imgeler aleminde gerçekleşiyorsa, zihin çoğu kez yüksek soyutlama düzeylerinde iş gördüğü için, bu imgelerin pek çoğunun oldukça soyut olması gerek. Ne var ki bu imgelere ulaşmak kolay değildir. İmgelerin epey büyük bir bölümünün bilinç düzeyinin altında ortaya çıkabileceğini ve bilinç düzeyinde ortaya çıksalar dahi, tuhaf bir iş olan kendini gözlemlemeye alışık olmayan kişiler tarafından kolaylıkla gözden kaçırılabilir. En iyi durumda zihinsel imgelerin tanımlanması zordur ve kolayca bozulurlar. Bu yüzden bu tür imgeleri anlattığı düşünülen çizimler, hoş giden malzemelerdir.(Arnheim, 2007: 137)

Sembolizm anlayışında olan sanatçıları anlayabilmek için akım hakkında biraz bilgi verilebilir.

Sanat tarihçisi Kurt Badt: “Simgeciler, kendi dünya temsillerini tekil nesnelere sağladılar; bu temsili, tekil figürlerin etrafında inşa ettiler, nesnelere yükledikleri anlam ne olursa olsun, niyetleri realistlerinkiyle aynıydı. Empresyonistlerse; bütüne dair izlenimlerden, şeyler arasındaki bağlantıdan, bu şeylerin gelişip dönüştüğü ve doğal büyümeleriyle yarattığı bağlantıdan çıkararak ilerlediler.” (Arnheim, 2007: 63)

Sembolistler yaratıcı güce sahip olunması gerektiğini düşünürlerdi. Kendilerini düş kurmaya alışkın ilan edenlerde ve XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl başı döneminin gerçek şair ve sanatçılarda görülen ve yaratıcı imgelemleriyle besledikleri belli bir kişisel ve başkalarına devredilemez derinliğe Sembolizm adı verilmişti. Burada imgelem deyimine girmek daha

açıklayıcı olabilir sembolizm akımı için, çünkü bu kavram bütün gücünü düşeyiminin özgürce simgelediği şeylerle uyum halinde olmasından almaktadır.



Resim 51: Gustav Klimt, “Hukuk”, 1914, Litografi

Simgesel sanat ürünlerinin, belirgin bir özelliği olmuştur. İster resimde, ister müzikte, ister yazında olsun, sanat yapıtlarında hep aynı iç sıkıntısı, aynı karamsarlık belirlemektedir. Kuram olarak simgecilik, “*Evrenin görüntülerin ötesinde bir anlamının olduğundan, evrende her şeyin duyarlı olduğunu bilen sanatçının bu görüntüleri aşmak, gerçeğe ulaşmak istemesinden yola çıkar.*” (İnal, 1981: 169)

Simgelemek, eyleminde gizli olan anlam ‘*yaklaştırma*’, bütün bir simgeci kuşağın estetik eylemini çözümleyen bir sözcük olmuştur denebilir. Görülmeyen dünya ile görülen dünya arasındaki ilişkiyi, dengeyi sezinlemek, çözmek, bunu yaparken de sözcüklerin, müziğin, resmin, yazının yardımına çağrıda bulunmayı gerektirir. Bu görevi üstlenenlerden biri de Charles Baudelaire'dir.

Baudelaire’in çözümlenmeleri yapısal ve biçimci niteliktedir ve temelde gösterge, şifre ve benzerleriyle ilgilidir. Simgesel dünyanın bir parçası olan bu

sanatın dıştaki bir gerçekliğin temsili ve sahiplenilmesi yerine geçmediğini de belirtir. Baudelaire'in son yazılarında kuramıyla ilgili yaptığı değişiklikler dikkat çekicidir ve değişikliklere “*değişim olanaksızlığı*” kavramı hakimdir. Çağdaş kültürü çözümlmek için, sanal gerçeklik öncelik kazandıkça zaman ve mekan konusundaki düşüncelerimizi tersine çevirmek gerektiğini savunur: “*Olaylar artık devamlı ve düz çizgide ilerleyen zaman ve mekanda yer almaz; daha çok bunun tersi söz konusudur.*” Örneğin kendi önerisine göre oya resim “*değişim olanaksızlığın basitleştirilmiş biçimi*” diye nitelendirilebilir. Bir tabloya ilişkin söylenecek en doğru şey diyecek hiçbir şey olmadığını söylemektir; bu da görülecek hiçbir şeyi (nesnelere, imgeleri v.b.) olmayan bir tabloyla eşdeğerdir. (Murray, 2009: 49)

Bir yaratıcının imgelem gücü ne yerleşik kurallardan, ne benimsenmiş örneklerden, ne de zorunlu kaynaklardan yararlanmaktadırlar. Bu akımın, diğer sanat akımlarından ayıran özelliği her zaman sanatsal yaratının ağır basan belirgin niteliği olan imgelemi, bilinçli ve ısrarlı bir şekilde kullanmak istemeleri olabilir.

Sembolistler tarafından, doğanın ruhunu ve nesnenin gizini melankolik bir şekilde çağrışımlara ve sembollere başvurarak aktarmak istenir. Gördüklerini, yaşadıklarını, edebiyattan ve efsanelerden aldıklarını imgelem ve hayal gücüyle bir araya getirirler. Simgesel ve mitolojik resimlerde ruhsal durumun yansımalarına önem verirler. Plastik sanatlarda Sembolizm, değişik etkilerden geçmiş olan bir yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel anlatımıdır. Sembolist estetik, yeni bulgulara yol açacak en umulmadık biçimler ele geçirmiştir. Düş ve düşsel, fantastik ve gerçekdışı, uyku ve ölüm, büyü gibi kavramlardan çıkabilir.

Sembolizm, madde karşısındaki duyguya önem vermiştir. Sembolistler, bilinci canlandıran güçlere başvurudular. Algıyı, düşseli, dile getirmemiş olanı ortaya çıkarmaya çalıştılar.

Hans.H.Hoffstatter: “Resim sanatının temel görevi, imge yoluyla kavranmaları ve betimlenmeleri, tam anlamıyla düşünsel bir çözümlemeyi tamamlamak zorunda olan ideolojik sorunların anlatılmasıdır.” şeklinde bir tanımlama yapar. Düş, gönül gözüyle görme ve sanrı, gerçek gerçekliğin sürekli araştırılmasında, bilinmezin dünyasına daha çok nüfuz edilmesine olanak sağlar. Nietzsche’ye göre, düşün sanatsal dünyası düzen, ölçü, dinginlikten oluşmaktaydı.(Cassou, 1987: 31)

“Düş yaratıcıdır. Düş, sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Her biri bu yeteneği işledi, geliştirdi ve kendi özgünlüğünden, kendi serüveninden yola çıkarak yaratıcı amaçları doğrultusunda kullandı.” (Cassou, 1987: 8)

Günümüz Özgün Baskı Sanatında, önemli eserler veren Ergin İnan, özellikle simgesel anlatımda önemli bir duruşu vardır. Ergin İnan, dünyayı ayrıntıya indirgeyerek başlamıştır. Bazen de rastlantısal durumlar yaratım işine katkıda bulunmaktadır. İnan, gizli-kapalı bir anlatımdan uzak durmuştur. Çok sayıda im’i, özel anlam yüklemeksizin öylece karşımıza çıkarmaktadır. Ergin İnan bu rastlantısallığı şöyle açıklar:

“ Böcekler bir zaman aralığında belki bir şey ifade edememe güçlüğüyle ortaya çıktı. Anlatmak istediklerimi sözel olarak dile getiremediğim için semboller kullandım. Mektubumu bir profesör ressama yazıyordum. O arada böcekleri gördüm ve nasıl ifade edebilirim diye düşündüm. Her ne kadar sembolik olarak algılansa da, bence böcekler bir yazı diliydi, mektup yazar gibi, anlatırcasındaydı. O vakit Almancam iyi değildi, İngilizceyi de çat pat konuşuyordum. Bu kısıtlamalarla kendimi nasıl ifade edebilirdim?” (İnan, 2009: 19)

Ergin İnan, bunun sonrasında Kafka’yı okumuş ve inceleme fırsatı bulmuştur. Franz Kafka’nın “Metamorfoz” adlı yapıtında bilinçaltını açığa vurmaktaydı. Kafka bir sabah gördüğü korkunç, ürkütücü rüyanın etkisiyle sarsılarak uyanmıştır. Bir metamorfoz yani bir ‘dönüşüm’ yaşamıştır. Dönüşümü sorgulayan ve yaşamı altüst eden serüven böyle başlar. Kafka, yapıtında bahsettiği dönüşümünden sonra böcek olarak yaşamına devam edecektir.

“Değişim sancılıdır ve belli bir cesareti zorunlu kılmaktadır. Beden-dönüşüm gibi kavramlar gündeme geldiğinde Ergin İnan’ın resimleri akla gelebilmektedir.” (Doğanay, 2009: 18)



Resim 52: Ergin İnan, Dost’a, 1987, Serigrafi, 43x30cm.

Sadece metamorfozik bir sınırla kalmaz, çalışmalarına kaligrafi ve tarihsel getirileri de ekler. Resimlerinde içe dönük bir durum gözlenmektedir.

İnan, izleyiciyi kendi haline bırakarak onu özgür kılar. Yaratıcı olmanın ayrıcalığına fırsat tanımaktadır. Canlılarla insan üzerinde çeşitlemelerde bulunur. Böcekler dünyasına duyulan tesadüf ilgiyle, insanla canlı arasındaki sınırı ortadan kaldırmaya çalışır. İmgelediği şey ne kadar belirgin-algılanabilir olsa da, yine de tamamen özgürdür. Figürü dış dünyaya açıkça gönderme yapar. Sadece gösterge değildir. Kendi dışında da her şeyi temsil etme potansiyeline sahiptir. Bunun için örnek olarak böcek, insanla bütünleşmeyi aşmış, onun yerine geçmesi mümkündür. Peter Handke’in sözü Ergin İnan için söylenmiş gibidir: “Şurada bir böcek, burada bir salyangoz, orada bir arı, bir kelebek durur ve hiçbiri diğerlerinin varlığından haberdar olmasa bile, bir bakışta, benim bakışında bir araya gelirler.” (Ergüven, 2003: 147)



Resim 53: Ergin İnan, “İki Sayfalık Mektup”, 2000, Litografi

Ergin İnan: “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 kağıtlar 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: 18)

Süleyman Saim Tekcan da yapıtlarında; yaşadığı çevreden, doğadan, Anadolu uygarlıklarından ve Osmanlı Sanatından kaynaklanan biçimlerle bir ifade şekli oluşturmuştur.

Süleyman Saim Tekcan: “Erol Akyavaş bizim atölyede yapılan minyatür çalışmaları döneminde gelip, çalışan bir sanatçıydı. İç mekân resimleri yapıyordu, tuğlalar ve iç mekân görüntülerinin yer aldığı birçok resim vardı ki bizde yaptığı baskılar da bunun kanıtıdır. Ondan sonraki dönemlerde Ergin İnan atölyede çalışıyordu. Bu ortamdan ben de etkilendim.”
(http://suleymansaimtekcan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=355§ion=7&lang=TR)

O zamanlardaki atölye deneyimlerine, sanatçıların ortak düşüncelerine değinmektedir. Süleyman Saim Tekcan'ın gerçekleştirdiği “Uygarlıklar” ve “Atlar ve Hatlar” gibi serileri bu dönemin düşüncelerinden etkilenen, bu görüşleri paylaşan ve yansıtan örneklerdir.



Resim 54: Süleyman Saim Tekcan, 2004, Metal Gravür, 27x54 cm.

Doğalcı betimlemelerin ötesinde yapıtında plastik farklılıklar, çeşitlemeler arayan sanatçı atlarının yanında Osmanlı dönemine ait tuğraları, eski paraları, mühürleri, eski yazıyı kullanmıştır. İzlenimlerden yararlanarak biçimler oluşturmaktadır. “*Atlar ve Hatlar*” serisinde at resimlerinin yanında ya da üzerinde Osmanlı kaligrafi örnekleri yer alır.

Sanatçı kullandığı bu yazılar için kitabelerden, mezar taşlarından ve çeşitli Osmanlı kaligrafi örneklerinden yararlanmıştır. Yazıların ritmik ve kaligrafik özellikleri resme hareketli bir doku katmak amacıyla biçimsel bir öğe olarak ele alınmaktadır.

"Hayatımı nasıl disipline ediyorsam, sanatımı da aynı şekilde disipline etme eğilimindeyim. Bu disiplin, ya da düzen kimi resimlerimde kendini hacimsel öğelerde, kavisler, eğimlerde, kimi resimlerimde ise hiçbir zaman rastgele olmayan kararlaştırılmış çizgilerde hatta resmin çerçevesinde kendini gösterir. Bu akış içerisinde, resimlerimin strüktürü ve textürü getirdiğim limitlerden oluşan oluktan boşalır ve hür bir şekilde ortaya çıkar ve işte bu; her birinin diğerinden farklılaşmasını sağlar." (http://suleymansaimtekcan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=355§ion=7&lang=TR)



Resim 55: Süleyman Saim Tekcan, 2006, Metal Gravür, 27x60 cm.

Yöntem olarak Yusuf seçtiği imgeyi, ne üretiminin ayrıcalıklı nesnesi kılar ne de onu bütün içerisinde kaybolup gidebilecek bir ayrıntıya dönüştürür. Bugün ile geçmiş arasında kurmaya çalıştığı köprü ile kültürel bir imgeyi varsayarak onu kendi içeriğine dahil eder. Bu sayede somut ve nihaî bir nesnelleşme noktası yaratmadan, yapıtının pek çok yol boyunca özgür ve delişmen bir biçimde çoğalan bir anlam zenginliğine akmasını sağlar. Yusuf Taktak'ın yaptığı, anlamların güçlü ve vazgeçilmez bir gerekçe olarak ileri sürüldüğü “*Modernist Estetik*”in imkanlarını bozma ve onu yeniden inşa etme isteği ile ilgilidir denebilir.

Levent Çalıkoğlu, Yusuf Taktak imgeleri için; “*Tek bir biçim ve an olarak dondurulmayan imgeler (bisiklet, dikilitaş) saf ve akıcı bir sürecin parçasına dönüştürülür.*” görüşünde bulunmuştur.

(http://www.yusuftaktak.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=363§ion=7&lang=TR)



Resim 56: Yusuf Taktak, “Kreksiklet”, 2005, Özgün Baskı, 75x53 cm.

2.2.4. Soyutlamacı Anlatım

Soyutlama, bir kavramın bilgi içeriğini azaltma veya indirgeme sürecidir. Bu özden kaybolma, somuttan uzaklaşma anlamına gelmez. Basitleştirmeden kastedilen, bir nesnenin gerçeğinden tamamen kopartılmadan kişi tarafından algıladığı gibi yorumlanmasıdır. Doğada var olan varlığını sürdüren nesnelerin ve bunlara ait bilgilerin düşünsel boyutta yeniden düzenlenerek biçimlendirilip yeni anlamlar yüklenmesidir. Soyutlama sadece biçim bozmak olarak görülmemektedir.

Soyutlama yapmanın başlıca amacı gerçekliği daha güçlü yapılarla ortaya koyar. Somuttan daha kolay bir eylem olarak görülemez. Bunun içindir ki Picasso: “*Kim bilir belki de en soyut şey gerçekliğin doruğudur, son aşamasıdır.*” derken dikkati soyutlamaya çeker.



Resim 57: Pablo Picasso, “Model”, 1965, Metal Gravür, 38x27.5 cm.

“Soyutlama eylemi, sadece biçim bozmakla kalmayıp, gerçek içinde yeni gerçeklikler arayan, bu gerçekliklere bireysel katılımlarla yeni görünüm ve anlamlar yüklemeyi hedefler. Amaç, konuyu ya da nesneyi biçimsel boyutta yeni anlamlarla tasarlayarak saf-yalın biçimlere indirgeyip, özünü vurgulamaktadır.” (Atalay, 2007: 102)

Soyutlama, soyut gibi, nesneyi tamamen gerçeklikten koparmaz. Mekan - konu veya kavram sanatçının imgesinde şekillenir ve öze bağlı kalınarak bunu en basit şekilde yansıtmaya çalışır. Bunun içindir ki biçim ve içerik soyutlamanın en önemli unsurlarıdır.

Kavrama, yaklaşım önemlidir. Kavram, Hançerlioğlu'na göre; insan zihninin soyut ya da somut bir düşünce nesnesinde edindiği algıların, o nesneye ait, bir düzende anlayışı sağlamasına olanaklı kılan soyutlama eylemidir. Bu eylemde, dış dünya ile iç dünya arasında bir bağlantı vardır. Sanatçıyı soyutlamaya iten neden, doğayı değiştirme ya da yeniden düzenleme arzusudur.

“Bir şeyi bilmek demek, ona bir kavram yükleyebilmek demektir. Örneğin ağacı biliyoruz; çünkü ona "dallıdır, yapraklıdır, gövdelidir, köklüdür, uzundur, yeşildir vb." gibi birçok kavramlar yükleyebiliyoruz. Ağacı bu kavramlardan soyutlayın, ortada sadece bir "dır" (odur), eş deyişle "varlık" kavramı kalır; ama hangi nesneyi kendisine yükletilen kavramlarından soyutlarsanız hep bu "varlık" kavramını elde edersiniz.

Demek ki varlık, eş deyişle kavramsaldır. Varlığı varlığından da soyutlayın, yokluğu elde edersiniz; demek ki gerçek, varolan değil, varolmayandır, bireysel olan değil, genel ve kavramsal olandır.” (Hançerlioğlu, 1980)

Sanat yapıtı sanatçı ve izleyici arasında ortak bir konu ise yapıtı gören, izleyen kişinin, onu iç yaşamı yoluyla kavraması, Wilhelm Worringer teorisinin temel taşıdır. İzleyici bir yapıtı baktığı zaman, burada kendisinin yaşamla kurduğu ilişkileri devreye girer. Worringer, izleyeni devreye sokmakla izleyenin psikolojisini de devreye sokar. Örneğin doğada bir ağaç parçası görüp, ‘ne kadar doğal’ denir. Bu söylemi Worringer kabul etmez. O bir ağaç parçasının üzerine içsel bir anlam yüklemekle ilgileniyor. Bunun ilerisinde içsel anlam yüklenmiş olan bu ağaç parçası, izleyenin bakışıyla bağımsızlaşıyor. Worringer’in soyutlama ve özdeşlik üzerindeki düşüncelerine de bakmamız doğru olacaktır. Sanatın, insanın doğayla bir hesaplaşması olduğunu söyler. Soyutlama içtepisinin nedeninin, insanın dış dünyayla olan ilişkisinin karşısında hissettiği büyük bir iç huzursuzluğu olduğuyula açıklar. Worringer sanatsal biçimin soyut niteliğini bir geri çekilme tavrına bağlamıştı. Soyutlama, duyuların sunduğu ve doğalcı sanatın bağrına bastığı karmaşıklıktan koruyan bir sığınağa dönüşmüştü. Bu yaklaşım, soyutlamayı içeren sanat ile içermeyen sanat arasında zararlı bir kuramsal bölünmeye yol açtı. Geri çekilme ile soyutlama arasında önemli bir bağlantı vardır. Zihin kendisini hayatın karmaşıklığından uzaklaştırdığında, bu karmaşıklıkların yerine basitleştirilmiş bir hal alındığı ortaya çıkar. (Arnheim, 2007: 214)

Soyut sanat öncüleri, ‘sanat için sanat’ görüşünü benimsemişlerdir. Soyut sanat, 20.yüzyıl Modernizm’in başlıca ifade biçimi olmuş, 19.yüzyıl sonunda izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. 20.yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olan soyutlamayı benimsemiştir. Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akımın genel ilkesi 'soyutlama' olmuştur. Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur.

Bir görünümü anlık ifade etmeden önce -soyutlamaya varmadan- sanatçı, onun hakkında bir duyguya varmalıdır. Zihnimizde görüntünün, durumun dışına çıkıldığı zaman soyutlama eylemi gerçekleştirilebilir. Hem duygusal bakmayı hem de kendini dışında tutarak bu eylemi izlemeyi gerçekleştirebilir. Kişi, karşılaşma sonrasında bilinçaltında içselleştirdiği imge ile yeniden farklı bir biçim üretebilme durumu gösterebilir. Kaynağı nesnel gerçek olan bu imgeler, kişinin bilincinde somutlaşarak biçime dönüşürler. Sanatçı bu somutlaştırdığı yeni biçimle söylemini de gerçekleştirmiş olur. Soyutlama ya da başka bir anlatım, kişinin zaman içerisinde algıladığı durumların değişimiyle de paralellik gösterebilir.

“Algı bir paradokstur ve algılanan şeyin kendisi de paradoksaldır. Yalnızca bir kimsenin onu fark etmesiyle var olur. Bir anlığına dahi olsa kendinde bir nesneyi hayal edemem. Berkeley’in söylediği gibi, dünyanın şimdiye değin hiç ziyaret edilmemiş bir yerini hayal etmeyi denesem, benim orayı hayal etmem gerçeği bile beni orada mevcut kılar; dolayısıyla benim bizzat mevcut olmadığım algılanabilir bir yer tasarlayamam. Ancak şu anda bulunduğum yerler bile bana bütünüyle verilmemiştir, gördüğüm şeyler ancak kavranabilir yönlerinin ötesine geçmeleri koşuluyla benim için şeyler olurlar.” (Ponty, 1996: 50)

Evrensel dil olarak soyutlama, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra insanların içinde her şeye yeniden başlama arzusu vardı. Soyut resim, 1950’lerde Batının en baskın stili haline geldi. 1945’ten sonra gelen sanat akımları, temelleri 20. yüzyılın ilk yarısında atılmış olduğu için her şeye sıfırdan başlamadılar. Görüş açısından yeni bir başlangıç yaptıkları görülmüştür. Genel olarak soyutlama eyleminin zorlukların ardından ortaya çıktığı söylenebilir. Gerçeğin ne olduğu, görünenin dışında ne hissettirdiği bir sorun halini almıştır. Nasıl Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra ‘dışavurumculuk’ güçlü bir ifade biçimi gösterdiyse, soyutlama da güçlü bir ifade biçimi göstermiştir. Gerçek dünyayı yeniden ifade etme güclüğü çektiler. Kendi ifade tarzlarını atlayarak, bunun sonucunda değişik akım ve üsluplar çıktı. Birçok akımın temeli, soyutlamadan etkilenerek gelişmiştir.

Dışavurumculuk gibi soyutlamada, özneliği mesele haline getirmiştir. Estetik gelenekler, biçimsel ifadeler, anlamın önüne geçemeyecektir. Sanatçılar, çalışmaların da kurallara uyma zorunluluğunun gerektirdiğini düşünmüyorlardı. Kuralları, ortadan kaldırmak kişiyi daha özgür kılacaktı. Bu tabii ki sanatçıyla izleyici arasındaki ilişkiyi zorlamaktaydı fakat bu durum hiç umurlarında değildi. Artık bir resmin neyi betimlediğini bakıp çıkarmak değil, resme bakıp çağrışımlar yaratmaktı, izleyiciden beklenen. Özellikle düşünmeyi, sorgulamayı, hayal gücünü ortaya çıkarmaları gerekmekteydi. Görünür de mesaj verme niteliği taşııyordu bu eserler, öyle bir istekleri de yoktu. Sanatçı içinde, izleyici içinde içe dönmenin yaşanması önemli olacaktı. Kendisi ve dünya hakkında düşünmek zorunda bırakılması bekleniyordu.

Jackson Pollock'un, resimlerine bakarken izleyicinin resmin kendisine ne verdiğiyle ilgilenmesini söylemesiyle, bu durumun ne kadar önemli olduğunu görebiliriz. İfade edilen bir şeyler olduğu sürece boyanın nasıl uygulandığı önemli değildir. Teknik sadece bir ifadeye varmak için kullanabilecek yollardan biridir.



Resim 58: Jackson Pollock, 1951, Litografi, 18.5x20 cm.



Resim 59: Jackson Pollock, 1967, Metal Gravür-Kuru Kazıma

Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi akımlar, dış gerçekliğe tam anlamıyla sırtını dönmemişlerdir. Bununla birlikte pek çok sanatçı, izleyicinin önüne 'biçimsel çözümler' ile algılanabilecek yapıtlarla çıkmayı tercih etmişlerdir. Ancak biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelere tanınmaz hale geldiği analitik kübist resimlerde bile saf bir soyuta varılmamış, nesne varlığını korumuştur.

Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki bir görünümünden soyutlanarak gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, salt bir tür 'kendinden şey' olarak ortaya çıkan 'soyut' yapıtları birbirinden ayırmak gerekir.

Sanatı sadece görsel bir beğeni olarak ele almak istemeyen Rudolf Arnheim, görsel düşünmeye neden olabilecek durumları açıklamak istemiştir. Soyutlama üzerine konuşurken soyutlamanın ne olmadığına da üstünde durarak, belki soyutlamadan uzaklaşmak isteyip daha yakın bir ilişki kurmak istemiştir. Arnheim, sözcük anlamıyla soyutlama (abstraction) olumsuzdur diyerek başlar. Abstrahere fiili, bir şeyi bir yerden etkin bir biçimde çekip çıkarmak ve edilgen

olarak bir şeyden çekip çıkarılmak anlamlarına geldiği için soyutlama uzaklaştırmayı işaret edeceğini belirtir.

“*Dalgın bir insan soyutlanmıştır gibidir...*” Bir şeyi soyutlamak, onu bir yerden ayırmak anlamına gelir. Uzaklaştırma ve ayırma anlamı, zihinsel işlemin adına olumsuz bir yük bindirir. Psikoloji kuramında soyutlama terimi, çoğunlukla duyuşal verilere dayanan, ama bu duyuşal verileri geride bırakıp tümüyle terk eden bir sürece gönderme yapar. Örnek olarak John Locke, “*Soyutlamak için, belli nesnelere edinilmiş belli fikirleri alıp, onları, ‘zaman, yer ya da başka fikirler gibi diğer bütün varoluşlardan ve gerçek varoluş koşullarından’ ayırdığımızı söylemiştir.*” (Arnheim, 2007: 177)

Soyutlamanın, soyut olanın ötesine geçmek ve kendisini ondan kurtaran bir eylem olması gerektiği düşünölmüştür. Bunun yanı sıra, geleneksel düşünceye göre soyutlama, doğrudan deneyimden bir geri çekilme olabilir. Bu görüş, algı ile düşünme arasında bir ikilik olduğunu varsayar: “*İnsan sadece tikelleri algılar, fakat genellikler halinde düşünür ve bu yüzden de, düşünmek için zihnin algısal malzemelerden temizlenmesi gerekir. Soyutlamanın bu işlevi yerine getirdiği varsayılmaktadır.*” (Arnheim, 2007: 213)

Geri çekilme olarak görölebilen soyutlamada, algı ve düşünmenin, birbirleri olmadan yapamayacaklarına dikkat çekilmektedir. Soyutlama, algılama ve düşünme arasındaki bir halka olarak görülür; daha doğrusu algılama ve düşünmenin en temel ortak özelliği olarak düşünölmür. Arnheim, Kant’ın bir açıklamasında da bunu daha iyi görebileceğimizi düşünmüştür. “*Soyutlama olmadan görme yetisi kördür, görme yetisi olmadan soyutlama boştur. Ciddi bir uyarıdır bu.*” (Arnheim, 2007: 213)

Soyutlamanın, doğrudan deneyimden bir geri çekilmeyi gerektirdiği yönündeki kavrayış, üretken düşünmenin gerçeklikle ilgili tavrının yanlış sunulmasına da yol açmaktadır. Tümüyle soyut düşünme yeteneği göstermek

için, içinde bulunulan hayat koşullarına aldırılmaması, karşı gelinmesi, ters düşünülmesi gerektiğini ileri sürmektedir.

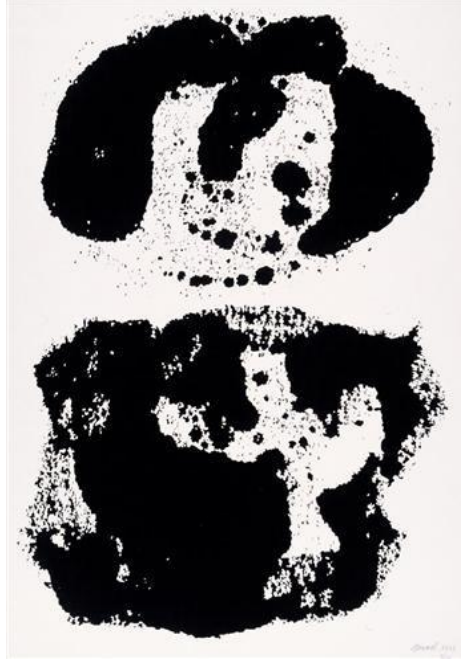
Soyutlama, bir şeyin karmaşık tipinin yapısal özelliklerini kavramak ve basitleştirilmiş bir temsilde bu özellikleri fark etmek anlamına da gelir. Bunun yanı sıra soyutlamayı, şeylerin doğal düzenini bozma durumuyla da tanımlayabiliriz. Bunun için, soyut resim yapan sanatçılar, kimseye bir şey açıklamak niyetinde olamamışlardır. İzleyici ikinci bir sanatçı gibi resmi anlamak, yorumlamak zorundadır. İzleyici her baktığında farklı anlamlar çıkarabilir. Anlama eylemi, kişinin gerçek dünyada algıladıkları şeyleri nasıl kavradığıyla açıklanabilir. Türkiye’de de soyut resim, biçimsel soyutlama ve geometrik soyutlama gibi farklı anlatım biçimleri kendini göstermektedir. Bunların örnekleriyle birlikte, ilerleyen bölümlerde açıklamalar getirilecektir.

Akımlardan; Realizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Taşizm ve Geometrik soyutlama akımları içinde hacimsellikten yüzeysel ifadeler ve çizgisel ritmlere ulaşan Sabri Berkel, resminde form usla yapılır ve usla algılanır ancak form, Berkel’in sanatında başlı başına bir sanat davranışı, resminin hem amacı, hem aracı olmuştur. Geometrik klasik düzen fikri, Berkel’in tüm sanatsal yaşamında egemen bir düşünce olmuştur. Bu temel düşünceyi geleneksel, figüratif betimsel resimlerinde de, soyut resimlerinde de vazgeçemediği altyapı olarak kullanmıştır.

Figüratif çalışmalardan başlayarak soyuta doğru bir değişim gösteren Berkel, giderek doğadan uzaklaşmış, biçimler, çizgiler ve renklerin soyut dünyasını yansıtan geometrik çalışmalara varmıştır.

“Belli bir figüratif aşamayı izleyen çalışmaları içinde, Sabri Berkel’in soyut leke anlayışına farklı biçimsel boyut getirdiği görülmektedir. Hiçbir duygusal ve hikayeci yoruma olanak bırakmadan yalın bir şekilde soyut biçimlerle çalışmalarını oluşturur. Anlatımcılıktan uzak bir durum gözlenmektedir.”

(http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_sabri_berkel.html)



Resim 60: Sabri Berkel, 1965, Litografi, 65x50 cm.



Resim 61: Sabri Berkel, 1970, Litografi, 43x41 cm.

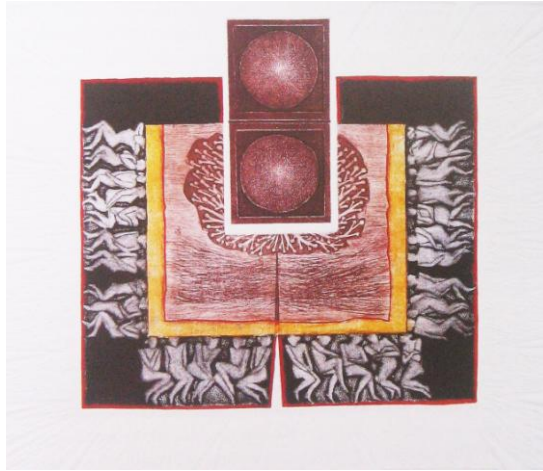
“Onun baktığı şey, bu kompozisyonun kurgusu, formel yapısının sağlamlığı uyumuydu Berkel, tüm sanatsal yaşamı boyunca en nesnel resimlerinden, en soyut resimlerine kadar her bir nesneye, her bir figüre, her bir canlıya da cansız objeye bu vizyon doğrultusunda bakmıştır. Onun içindir ki hiçbir canlı ya da cansız varlığın algılanmasında herhangi bir ayrıcalıklı bakışa yer verilmemiş, her nesne form ve kompozisyon güzelliği adına bakış ve algılayış alanına girebilmeye hak kazanmışlardır.

Berkel için soyut sanat sadece ‘yapmak’ fiiliyle açıklanamaz aynı zamanda soyut sanat düşün-bütünlüğe ulaştırılacak nesnelere. Soyut dönemde aynı temel görüş nesnelere forma ve renge ya da ritmik işaretlere dönüştürülmesinde de egemen olacaktır.”

(http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler_alfabetik_turk_sabri_berkel.html)

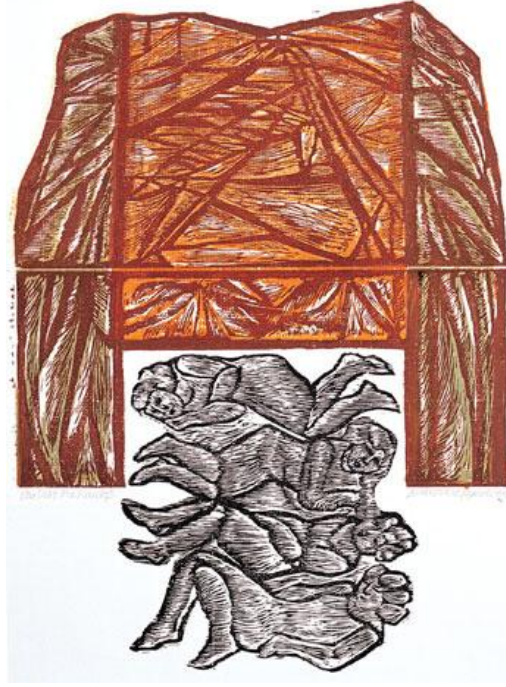
Form; çizgi kararlılığını ve keskinliğini, içgüdüsel dinamizmi değil, ama Berkel’de gözlemediği gibi optik bir kinetizmi renk yoluyla gereksinim duyar. Bu planlamalarda hedonist (hazcı) bir resim anlayışı görülemez denebilir.

Mustafa Aslıer’in, oluşturduğu kategorilerde “*Biçimsel Kurgucular*” a, Mürşide İçmeli’yi örnek verir. İçmeli, geometrik düzeyde bir biçimciliğe önem veriyordu. Bu kurgunun olanakları içerisinde kendi özgün tavrını yakalamaya çalışmıştır diyebiliriz. Resmin genel düzeninde tam geometrik, biçimlerde ise nesnel ve geometrik karışımı, simgeci de sayılabilecek bir anlatım oluşturduğunu söylemektedir. (Aslıer, 1989: 173)



Resim 62: Mürşide İçmeli, “Kahverengi Küreler”, 1990, Metal Gravür, 54x74 cm.

Geometrik ve simetrik kompozisyon içerisinde bulunan çalışmalarında, figür ve geometrik biçim birlikte kullanılmaktadır. Figür kalıp biçime dönüşmüş, birçok çalışmasında benzer anlatımlar görülmektedir. Sıkışık, istif edilmiş figürlerin, kalabalık ve birbirleriyle benzer özellikte ifade edilmiş diyebiliriz.



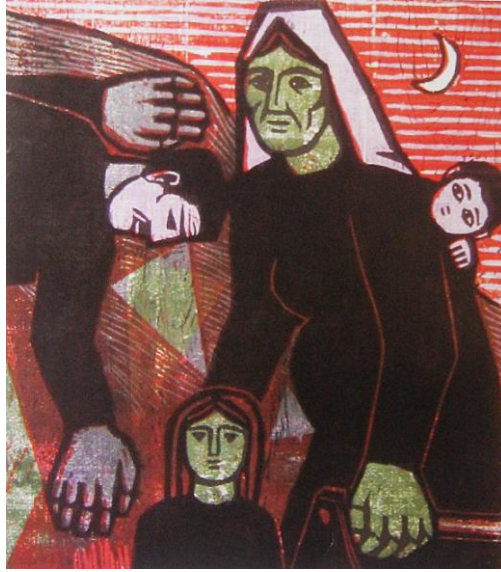
Resim 63: Mürşide İçmeli, “Dört Kız Kardeş”, 1999, Ağaç Baskı, 50x40 cm.

Mustafa Aslier ise metal gravür türündeki siyah-beyaz ve renkli özgün baskı resimleriyle, genellikle yöresel nitelikli figürlerin geometrik soyutlayıcı yönüyle hareket eder. Mustafa Aslier, çalışmalarında Anadolu kökenli figür gruplarını, geometrik bir düzen içinde ele alıp, yöreselliğin yönünü, yüzey geometrisine bağlı bir duyarlılıkla geliştirir. Büyük parçalar, birbirini bütünleyen biçimler, doku ayrıntılarına egemen olur ve çizginin niteliği ön plana çıkar.

Aslier: “Zaman yoldaşım olan yurdum insanlarının, ortak duygu ve düşüncelerinden kaynaklanan çağrılarını çizerek geleceğe aktarmaya çalışıyorum. Başka bir deyişle, insanlarıma “Türkü”lerimi görsel öğelerle söylemeyi deniyorum. Bu yolda ilerlerken, görsel öğeler, görsel dünyayı algılama ve yorumlama konularında, insanlığın aydınlattığı değerleri tanıma ve inceleme olanağı buluyorum.” diyerek çalışmalarını gerçekleştirme nedenlerine cevap bulmayı istemektedir. (Aslier, 2009)



Resim 64: Mustafa Aslıer, “İki Zeybek”, 2005, Linol Baskı, 48x49 cm.



Resim 65: Mustafa Aslıer, “Geride Kalanlar”, 2008, Tahta Oyma

Soyut anlayışta yoğunlaşan resimleri, figürü, soyut bir izlenim olarak içinde saklar. Büyük lekeler ve geniş tuşlar, soyut anlatımcı bir sanat görüşüne belirginlik kazandırır. Yoroğlu: ‘*Mizah, politika ve resmi nasıl birleştirebilirim?*’ sorusu üzerinden çalışmalarını sürdürmeye çalışmıştır. Toplumu uyarmayı kendine amaç edinerek, bunu mizahı ihmal etmeden gerçekleştirebilmektedir.

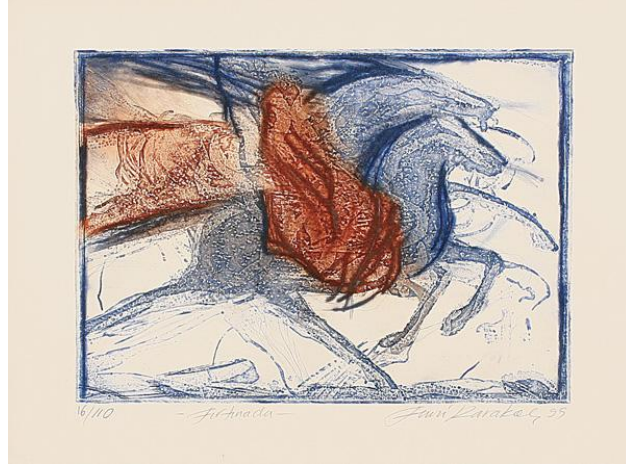


Resim 66: Şenol Yoroğlu, “Milyonluk Yemek 1”, 1983, Serigrafisi



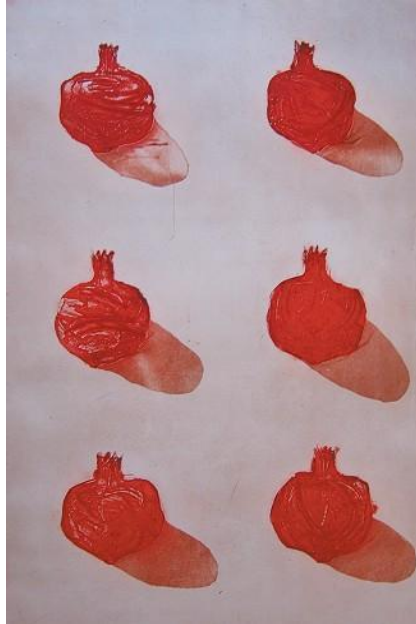
Resim 67: Şenol Yoroğlu, “Milyonluk Yemek 2”, 1983, Serigrafisi, 50x70 cm.

Fevzi Karakoç'un resimle olan uğraşısı boyunca, resimlerinde, yaşamış olduğu bölgeden edindiği kültürel kalıntıların tortularının ipuçlarına rastlanır. Bu etkilenmeleri çok belirgin olarak kullanmak istemez ama resmine bakıldığı zaman bu izler hissedilebilir. Karakoç, resimleriyle bir olayı veya öyküyü anlatmaya çalışmamaktadır, aksine bundan özellikle kaçınmaktadır. Onun resminin temelinde doğu resminin uzay-mekan olgusu olmayan, insanların ve nesnelerin üst üste sıralığı, öndekiyle arkadakinin aynı mesafede olduğu, aynı nesnelerin farklı resimlerde farklı anlamlar yükledikleri gözlemlenebilir. Derinlik hissini ışık gölge ile elde eder. Bazı eserlerinde kullandığı atlar göçebeliği, kültürün taşınmasını ve dostluğu sorguluyordu ancak atın yerini motorlu araçların alması atları yaşamımızın daimi bir parçası olmaktan çıkardı.



Resim 68: Fevzi Karakoç, İsimsiz, 1995, Litografi

Figürler zamandan, güncel olaylardan ve mekandan soyutlanarak salt görsel olarak yalınlaştırılıyor. Soyut lekeci bir yönelme içinde Anadolu'nun zengin kültürel mirası şematize edilmiş, atlı süvari figürleriyle minyatüre gönderme yapıyor. Hızlı hareketler, kıvrak dönüşümlerle atak bir çizgi geliştirmiş oluşu, ayrıntılara yer vermeyişi, renksel seçimleri, ona özgün bir kimlik kazandırıyor. (Ersoy, 2004: 300)



Resim 69: Fevzi Karakoç, 2004, Metal Gravür

“Şimdi meyveler ve sebzeler de aynı şekilde başka bir yokoluşun serüvenini yaşamaktalar. Fevzi Karakoç, kendi değerlerimizden çıkışlar yapılabileceğine inanarak çalışmalarını sürdürmektedir. Karakoç, resmin kendi başına bir anlatım olduğuna inanır.” diyerek Kaya Özsezgin, Fevzi Karakoç için şöyle devam eder:

“Fevzi Karakoç’ un geleneksel tasvirlerdeki konu ve mekan ilişkisini kavramaya yönlendiren bakış açısı, yeni resimlerinde de varlığını sürdürüyor. Eski atlı figürlerinin boşlukta dört nala koşmaları gibi, meyve nesnelerini de konu alan yeni resimlerinde de soyut bir espas, bu nesnelere salt "kendileri" olmaktan koparmakta, onları kendi içinde yüzer-gezer düzeye getirmektedir. Mekanın reddini amaçlayan, ama aynı zaman- mekan kavramına gönderme yapmayı da ihmal etmeyen böyle bir sanatçı yorumu ilginç olduğu kadar kendi tür yapısını sorgulama bilincini de gündeme getirmektedir. Karakoç, böylece kendini aktarmacı bir üslup özentisinden uzak tutmaya çalışıyor.”(<http://www.cekirdeksanat.com/tr/hhaber/habergoruntule.asp?bolum=317>)

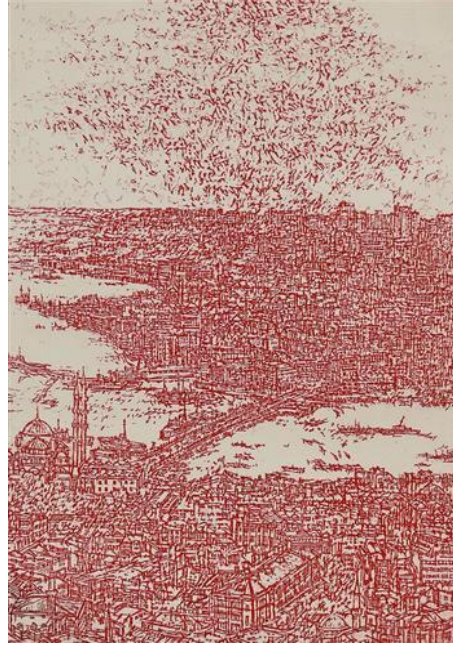
Yaratıcılığın tekrar ile çeşitleme arasındaki hassas sınır çizgisinde yol alma zorunluluğu Devrim Erbil için ölümcül bir sınavdır... Ne var ki, bunun ciddi bir sorun olduğunu hep başkası düşünür; ilk günden bu yana şaşırtıcı bir üretim hızıyla çalışan Erbil’in ise bu yönde hiçbir takıntısı yoktur; her resim sonraki çalışmanın başladığı yerde bitmektedir çünkü. Üretimindeki kesintisiz akış kendini ortaya koymasıyla bağlanabilir.(Ergüven, 2003: 127)



Resim 70: Devrim Erbil, “İstanbul Galata”, 2006, İpek Baskı, 40x 60cm.

Duyarlığa mesafeli yaklaşımın belirleyici olduğu bu üretim modelinde, doğal olarak yaşantı içeriğinin temsili hep geri planda kalır; hatta kasıtlı bir biçimde dışlandığını söylemek bile mümkündür. Erbil, duyarlığı geri plana itmenin rahatlığıyla bu koşulları irdeler; oluş sürecine kendini kaptırmamak, buradaki soğukkanlı tutumu- ya da kazanılmış mesafeyi- malzeme ile hesaplaşmanın gereksindiğı sağduyuya yardımcı kılmaktadır.(Ergüven, 2003: 130)

Belki de bu yüzden, doğayı bir tesadüfler zinciri yahut rastlantılar manzumesi olarak görür Erbil; tabiat, sürekli hareket halindeki şeylerin nihai biçime savaş açtığı bir çiçek dürbünü olup, resmin oluş süreci de bu gizemli kaleydoskopun ardındaki mantığın temsili tarzda yeniden üretimidir son tahlilde.(Ergüven, 2003: 132)



Resim 71: Devrim Erbil, “İstanbul Yeni Cami’den”, 1991, Metal Gravür

“Ben İstanbul’a hep uzaktan bakmayı yeğledim. Yakınlaşmayı seven bir insan değilim. İstanbul uzaktan bakınca güzel de içine girince yaşamın zorlukları, artıkları, üzüntü veren yanları gün ışığına çıkıyor.” (Erbil, 1999: 107)

Soyut resme yönelmenin nedenini Bedri Rahmi Atölyesi'nin de bir etkisi olduğunu söylemiştir. Atölyede “*minyatür*”ün sözü sıkça geçmektedir. Minyatüre ilgisinin artmasıyla doğu ve batı felsefelerinin ayrımını daha rahat kavrayabilmiştir. Ona göre, Doğu, gerçeği yakalamak yerine, gerçeklerden bir imge yaratmak, gerçeği imgelerle, simgelerle vermeye yöneliktir.

“Birisi analize yönelirken, diğeri senteze yönelir. Avrupa’da Rönesans’tan beri geçerli olan değerler olan perspektif, anatomi, mekan olgusu, ışık-gölge gibi değerler Doğu sanatında görülmez. Bu onların özgün eserler vermediği anlamına gelmez. Ben o özgünlüğü yakalamaya çalıştım. Batı resminin değerleri yerine Doğu sanatının içinde olan yığma perspektif, bir yüzey resmi, ufak farklarla olan hiyerarşik bir mantık içinde düzenlenmiş gruplar. Ben bu resimlerdeki şiirselliği yakaladım.” (Erbil, 1990: 99)

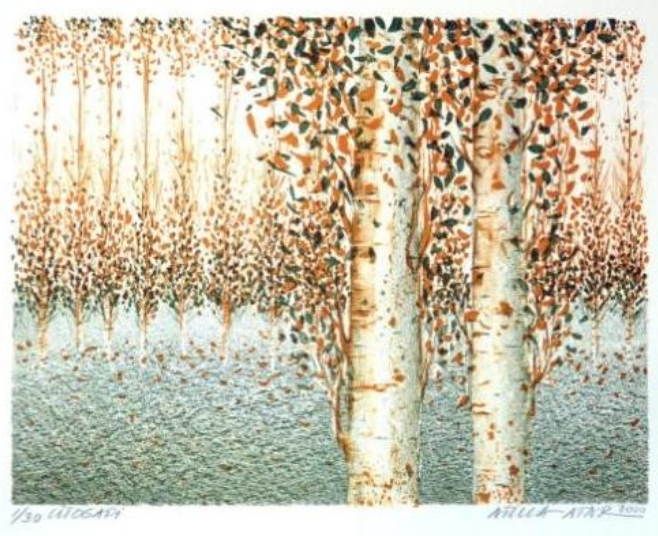
Atilla Atar'ın 80'li yılların sonunda soyut doğa imgeleri üzerine kurduğu baskı resimleri iki yönlü etkiyi yansıtır. 90'lı yılların sonunda soyutçu yaklaşım, görüntü imajını bütünüyle silmeye yönelik bir yörünge izler. Hacimsel ve üç boyutluluk soyutçu bağlamda varlığını sürdürür.

(<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=atilla-atar>)

Özgün baskı resim tekniklerinden litografinin, diğer tekniklerden daha çok ilgisini çekmesinin nedenini, hem baskı aşamasının hem de çalışma disiplinine daha uygun olduğunu fark etmesi neden sayılabilir. Çalışma sürecinde, çalışma ortamı, o an içinde bulunduğu ruh hali, imge, algı, bellek, imgelem gibi ussal süreçler, dış uyarılar gibi etkenlerle, renk, çizgi, doku, boşluk, doluluk gibi sanatsal değerlerle düşünen aklın ürününü gerçekleştirirken karşılaştığı durumlarda işlerinde istediği sonuçlara varmasına neden olmuş olabilir.

Atilla Atar: “Litografi tekniğiyle tanışmadan önce çalıştığım pentürün tadını yakalıyorum. Litografide kullanılan baskı mürekkeplerinin transparan özelliği, litografilerimde derinsellik etki elde etmemde bana kolaylık sağlıyor.”

(<http://www.scribd.com/doc/22145012/Interview-with-Atilla-Atar-on-Lithography>)



Resim 72: Atilla Atar, “Kavaklar”, 2000, Litografi

Atilla Atar’ın 2000’li yıllardaki çalışmalarında, adlandırmada sadeliğe doğru bir yol aldığı görülmektedir. Çalışmalarını adlandırmada giderek sıfırlamaya yöneldiği söylenebilir. Bu, sanatçının sözle bağı konusunda önemli bir gösterge olarak görülebilir. Sanatçı, görsel olarak yaptığına dikkat çekilmesini isteyebilir ve bu çekilme bir yalınlaşma hareketi olarak da algılanabilir. Belki bir ada gerek yoktur. Belki de sanatçı, adlandırmayı kaldırmakla izleyicilerinin yorumlarını yönlendirmekten kaçınmak istemektedir. Aynı dönemlerde, farklı görselliklerle aynı anlamsal sorunları anlatma seçenekleri üzerinde gelip gittiği görülebilir.



Resim 73: Atilla Atar, “Kavaklar”, 2001, Litografi

“Kavaklar” çalışmasında, gerçek olanla düşsel olanın somutlanması görülmektedir. Bu iki dünyanın algılanması seyirciye bırakılmaktadır. Düşsel olan ile gerçeklik izlenimi veren, aynı yerde sunulmuştur. Resim bir yandan doğaya benzerliğe uzanırken bir yandan da insanın zihinseline uzanıyor.



Resim 74: Atilla Atar, 2004, Litografi, 25,5x35 cm.

Atilla Atar’ın yapıtlarında, figürün olmayışı, onları non-figüratif kılmaya yetiyor ama onu figürsüz bırakmıyor. Yukarıya doğru uzayan prizmatik biçimleri dikkati çekmektedir. Prizmatik biçimler, kaotik, kıyametimsi karmaşayla buluşturulabilecek bir yıkılışı, devrilişi anlatmaktadır.

(<http://www.scribd.com/doc/22146805/Interpreting-Some-Litographs-of-Atilla-Atar>)

Çalışmalarda ilk bakışta kübik resimleri çağrıştıran bir durum gözlemlenebilir. Ne var ki çalışmalarında klasik bir anlayış bile bulunabilir. Klasiklerde üç birlik anlayışı vardır. Tek bir günde tek bir mekan da tek bir olay. Atar da durmadan neredeyse aynı konu üzerinde çeşitlenmeler sunuyor gibidir. Ne var ki Atar’ın çalışmaları görüntüselden, kübizmden, soyutlamalardan, klasik bir değerden beslense de en durağan görünen çalışmasında bile bir hareket izlenimi bırakır. Atar’ın resimlerindeki prizmatik formlar kimi yerde konutları kimi yerde gökdelenleri çağrıştırdığını düşünülse de yine birebir görüntü olmaktan uzak kalmaktadır. Temsili görüntülerdir. Ne tam benzetim ne simgesel

ne de metaforiktir. Burada bir belirsizlik görülmektedir. Bu durum da Atarın, çalışmalarında birebir yorum yapılmasına izin verilmemiş gibi görülebilir. İzleyicinin çalışmalarından bireysel yorumlamalarda çıkarım da bulunmalarını ister bir tavrı görülebilir.

2.2.5. Geometrik Biçimlendirme

Geometrik biçimlendirme Türk Resim Sanatında ilerleme gösteren ve sanatçıların ifade biçimi olarak mutlaka bir dönem kullandıkları bir yaklaşım olmuştur. Kübizm akımının bu yöndeki etkisi yadsınamaz. Kübizm akımıyla başlanan bu serüven günümüzde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bunun için Kübizm akımıyla, geometrik bir anlayış daha açıklayıcı kılınabilir.

Yeni bir dil olarak görülen Kübizm için “*Kübizm, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir.*” diye başlar Apollinaire, (ünlü şair ve sanat eleştirmeni) “*İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyici*” ye, Kubizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Apollinaire'e göre kübizm, Fransa'da döneminin en yüce sanat akımıdır. Fovizm'in renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır. (Antmen, 2008: 45)

“*Kübizmin deneysel evresi sona ermiş olsa da etkisi, her zamankinden daha yoğun bir şekilde hissedilmeye başlanmış ve geometrik soyutlamacı yaklaşımlar, kübizmin temelleri üzerinde gelişerek modern sanat dilinin başlıca biçimsel ifadesi olmuştur.*” (Antmen, 2008: 51)

Hayati Misman, büyük parçalarla, renksel ve lekesel ayrıntılar arasında, birbirini bütünleyici ilişkiler aradığı resimlerinde, kompozisyonun önemini vurgular. “*Gestalt*” kuramı uyarınca, genel biçimin ya da kompozisyonun, kendisini oluşturan ikincil öğeler ve elemanlarla yakın bir bağıntı içinde

bulunması gerektiği inancını dile getiriyor. Kaya Özsezgin, “En verimli dönemde bulunduğuna inandığım Misman’ın sanatı, bir süredir dönüştürücü ve soyutlayıcı doğrultuda gelişen görüntüsüyle yeni aşamalara doğru uzanmaktadır.” yorumunu getirmiştir. (<http://x-hall.ada.net.tr/misman/kaya.html>)



Resim 75: Hayati Misman, Kompozisyon, 1989, Metal Gravür, 69x99 cm.

Metalin tüm olanaklarını kullanan Misman, metali sadece üzeri çizilen, asitle oyulan düz plaklar olarak görmez. Metali, irili ufaklı keser ve bazen de onları deler. Metal üzerine yaptığı her aşama, işlem özgün tavrını biçimlendirmenin ana unsurları olmuştur. Her biri başka karakterdeki bu kalıplar, bir kısım geometrik biçimli değişik yapı elamanları gibidirler. Misman, kendisine nasıl biçimlendirdiğine ilişkin bir soruyu şöyle yanıtlar:

“Bir baskı resmi yapmaya karar verdiğin zaman, kafamda önce resmin genel çatısını oluşturan lekeleri kurgularım. İlk aşama da bu lekeleri ana hatlarıyla plakalar yerleştirir, sonra da değişik aşamalarda üzerlerinde yer alacak biçimleri ve ayrıntıları spontane bir biçimde belirlemeye çalışırım. Çalışma genellikle üç dört aşamalı bir prova baskısı ve yeniden çalışma döneminden sonra ancak baskı aşamasına gelir. Aldığım her prova baskının üzerinde yağlıboya tablo çalışır gibi boyayla çalışırım. Böyle bir çalışma süresinden sonra ancak resimlerimdeki espriye ulaşabiliyorum. Önemli olan bu espriyi yakalamaktır. Espriyi yakaladıktan sonra onu metal üzerinde yeniden yapmak benim için bir problem değildir. Her aşamada gerekli değişiklik ve düzeltmeler yapıp, son müdahale ve değerlendirmeler tamamlandıktan sonra çalışma artık numaralı baskıya hazırdır.” (Tunç, 1994: 154)

Misman, kompozisyonla ilgili kurgusunu genelde çerçeve düzeniyle sağlar. Yatay ve çoğu kez de dikey geometrik formlardan, geniş yüzeyleri bölmede ve bu yüzeyler içine figüratif anlatımına uyabilecek, zeminleri oluşturma da yararlanır. Bununla figüratif anlatımına uyabilecek, zeminleri oluşturma da yararlanır. Bununla figüratif stilizasyon kompozisyonuna egemen niteliğini kazandırdığı kadar, irili-ufaklı çerçeve düzenleriyle tanımlanabilen kurgu yöntemleri de figüratif oluşum ve ayrıntıların dağılımına ait ilkeleri belirler.

Hayati Misman, baskılarında figürsel anlatımı benimser. Ana motif kadın olmakla birlikte, bunu güzel duyguları simgeleyen kuş ve çiçek resimleriyle destekler. Misman baskılarında kadın figürünü stilize eder ve çizgisel bir zenginlik içinde verir. Kompozisyonlarında genellikle biçim olarak yer kaplayan bu kadın figürü, daha küçük figüratif imgelerle desteklenir. Bunu da renkle ve anlamlı duygularını, coşkusu ve heyecanını yitirmemek istercesine bol çizgiyle başarır. Baskılarının yapısı sadece figürsel anlatımın dışında çok zengin bir renk ve biçim zenginliğine sahiptir. Kompozisyonunu oluşturan büyük lekeler onda kişiselleşmiş, geometrik bir kurguyu oluşturur. Kompozisyonlarının genel görüntüsü içine serpiştirilmiş gibi görünen figür ve soyut objeler, gerçekte kendi aralarında bütünlük gösterir ve aynı zaman da, genel bütünlüğü de sağlar.



Resim 76: Hayati Misman, 2008, Metal Gravür, 55x80 cm.



Resim 77: Hayati Misman, 2008, Metal Gravür, 55x80 cm.

Pablo Picasso: “Ben ingilizce okuyamıyorsam, ingilizce bir kitap benim için anlamsız bir kitaptır ama bu ingiliz dilinin var olmadığı anlamına gelmez ve ben eğer hakkında hiçbir şey bilmediğim bu dili anlamıyorsam, kendimden başka kimseyi suçlamam mümkün müdür?” diyerek resmin anlaşılmasını eleştirilerine, bir eleştiri niteliği taşır. (Antmen, 2008: 58)

Çeşitlemenin, evrim anlamına gelmediğini savunan Picasso, eğer bir sanatçı ifade biçimini çeşitlendiriyorsa, bu yalnızca düşünce biçimini değiştirdiği anlamına geldiğini ve değişimin, hem iyi hem de kötü yönde olabileceğini söylemektedir. Picasso:

“Sık sık evrim sözcüğünü de duyuyorum. Bana tekrar tekrar resminin nasıl evrimleştiği soruluyor. Oysa bana göre resimde geçmiş ya da gelecek diye bir şey yoktur. Eğer bir sanat yapıtı her an şimdide değilse, söz konusu edilmeye değmez. Sanat kendi kendine evrimleşmez, insanların düşünceleri değiştikçe ifade biçimleri değişir.” (Antmen, 2008: 58)

Kübizm esas olarak biçimlerle uğraşan bir sanattır ve bir biçim gerçekleştirildiğinde kendine özgü bir varoluşa sahiptir. (Antmen, 2008: 59)



Resim 78: Pablo Picasso, “Palyaço ve Komik Karakteri”, 1971, Litografi

Kaya Özsezgin, Hayri Esmer’in çalışmalarına: “Hayri Esmer’in, resimlerinde yüzeye yaydığı ve birbiriyle organik bir ilişki çemberi içinde ele aldığı biçimler, yaşamdan edinilmiş izlenimlerin soyut yansımalarıdır kanımca. Hızla değişen ve başkalaşan bir dünyada, sürprizlerle dolu bir çevrede, bu biçimsel yansımaların göstergesel anlam yükleriyle dolu olması, resimlere aynı zamanda bir “dizi” karakteri yüklemektedir. İç içe geçen ve kaynaşan biçimsel oluşumlar, Esmer’in resimlerindeki leke ve çizgi devinimlerini, izleyicinin gözünde somut bir anlamlılık imajıyla bütünleşmektedir.” diyerek yorumda bulunmaktadır. (<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=h-ayri-esmer>)

Esmer, baskı tekniğini kullandığı resimlerinde, yoğun ve dinamik bir görsel etkiyle mimari kurgu, mekan ve boşluk kavramlarını öne çıkarıyor. Hayri Esmer’in sanatının özgünlüğünün yanı sıra yaratıcı bilinci, araştırmacı kişiliği ve keşif duygusuyla sanatçı; bilgiye, evrene, saklı olana açık tutumuyla kendi sanatında yol almayı sürdürüyor. Görsel-kavramsal gönderimli geçmişten bu güne getirdiği çalışmalar içinde, düşünceyi ve kavramı görsel kıldığı kadar, bu görsellik alanı boyutunda özgün düşünsel derinlikler de yakalamış ve onu yeniden yaratmıştır.



Resim 79: Hayri Esmer, “Protez Yaşam”, 1995, Metal Gravür, 88x58.5 cm.

Sanatın temelinin bir arayış estetiğine dayandığının farkında olan sanatçı, durmaksızın gelişen bir dinamik strüktür kurgulaması da burada yatıyordu. Hayri Esmer, aynı zamanda plastik değerlere de gerekli ağırlığı vermiştir. Sanat onun için, denge oluşturmaktır. Esmer tarafından, dengeye ulaşan yapı, biçim-içerik ilişkisinin ortak bir değer yaratması şeklinde algılanmaktadır.

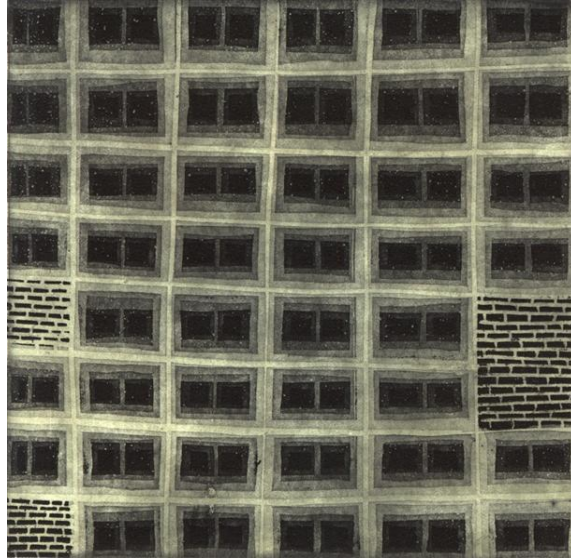
Her bir eserde başka bir düşünel dōngü yakalamayı ve bu düşünselliği görsel olanla birlikte yüksek ayar bir plastiğe dönüştürmeyi hedefleyen sanatçı, çalışmalarının tümünde bunu da ortaya koymuştur.

Dramatik etki, Hayri Esmer’in hemen hemen bütün çalışmalarında görülebilir. Bu dram, kaotik veya hayata gri bir gerçekliğin ötesinden bakma biçiminde değil; hayatın içindeki buruk yalnızlığı, hapsedilmişliği ve iletişimsizliği keşfetme, sezme boyutunda ilerlemekte, ortaya çıkmaktadır.



Resim 80: Hayri Esmer, “Şiddetin İmleri II Serisi”, 2000, Metal Gravür, 40x30 cm.

Hayri Esmer: “Sanatçı için öncelikli ve kutsal olan şey kendisini ifade etmesidir. Bu ifadeye en uygun, en güçlü aracın hangisi olduğuna inanırsa onu kullanır. Onun ötesi bana göre sanatçının arayışlarının önünü tıkar ve olası açılımlarını da ikincilleştirir. Öte yandan benimkisi ise yalnızca şu anın bir tercihi sadece. Belki de bu kadar popüler, bu kadar baskın ve hemen herkesin bir ön kabulle benimsediği bu tercihten, bu bakma şeklinden uzaklaşma isteği.” (http://he-art.anadolu.edu.tr/elestiri_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=82)



Resim 81: Hayri Esmer, “Kıyıda Olmak”, 2006, Metal Gravür, 14.5x14.5 cm.

Hayri Esmer' in resmi, öncelikli olarak yapılarla “duvar”lar arasında ilişkilendirilen bir dizi imgeyi içerir. Sur, kale, ev, hapisane ve/veya “pencere” ile desteklenmiş, resmi taşıyan mekânsal unsurlar vardır. Ortak kültürün belirleyici olduğu yaşam biçimlerini ve algı alışkanlıklarını kanıtlayan, içeren veya saklayan yapılara dönüşmüş denebilir. Esmer' e göre; gerilim ve tehdit unsuru olarak yapılaşan/anıtlaşan/taşlaşan bu yapılar, düşünceyi sınırlayan özelliğe sahiptirler.

Hayri Esmer, baştan bu yana, yoğun ve dinamik bir görsel etkinin peşindedir. Figüratif unsurları kendi resim dilinin olanakları içerisinde mekân ve zaman kavramlarının temsiliyle yükümlü bir dizgede kullanan sanatçı, daha çok mekâna ve derinliğe atıflı görünen bir yönsemeye bu soyut ve şematik figürasyonu tercih eder.

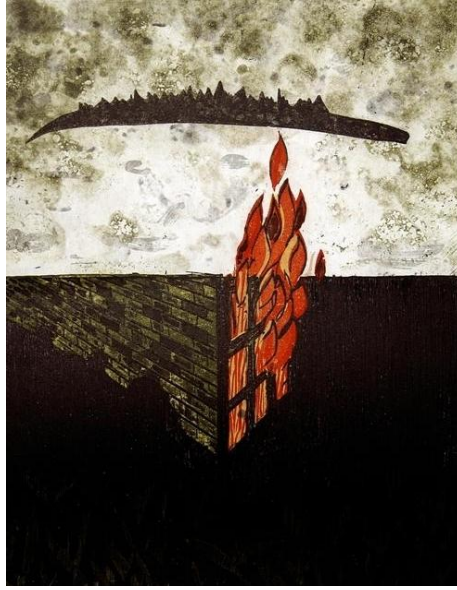
Mümtaz Sağlam “Çok Katmanlı İnce Bir Doku Ya Da Kötücül Bir Dünyadan İzlenimler” başlıklı yazısında Hayri Esmer'in çalışmaları üzerine yorumda bulunur.

“Resimlerini öncelikle bir “ince bir buluş”la şekillendirir. Mekânsal niteliği baskın olan bir düşünceye dayalı buluş, bir anda kendi kavramsal karşılığını şematik bir çerçevede ortaya koyar. Genel imgesel yapılanmada, uzamı da hiyerarşik bir düzende şekillendiren duvar'sı elemanlarla, resmin içinde alanlar ve sınırlar yaratır.(http://he-art.anadolu.edu.tr/elestiri_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=81)

Hayri Esmer kendisini nasıl tanımladığına, ne formalist ne modernist ne de soyut dışavurumcu olarak dile getirir.

“Bahsedilen anlayışlarla ilişkimin olduğu, belli dönemlerde ve de bugün onları referans aldığım muhakkak. Ama gerek geçmişte gerekse bugün kendimi onlara bağlı kılmak ve o ekseninde yapıt vermek gibi bir sorunum, bir ön kabulüm olmadı.” diyerek açıklama gereği duymaktadır. (http://he-art.anadolu.edu.tr/elestiri_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=82)

Hayri Esmer'in ilgisini kentler çekmektedir. Büyük kent kavramı, kentlerin karşıt söylemlere rağmen hala merkez özelliklerini sürdürmeleri, her tür iyiliğin ve kötülüğün kaynağı olmaları, cazibelerini, çekiciliklerini korumaları ona her defasında ilham vermektedir denebilir. Ayrıca bu elemanları, resminde kullanılırken doğada varolan nesnelere olup olmaması onun için önemli olmuyor. Onun için ister doğadan olsun ister zihinden, önemli olan duyguları anlatan formlar yaratmaktır.



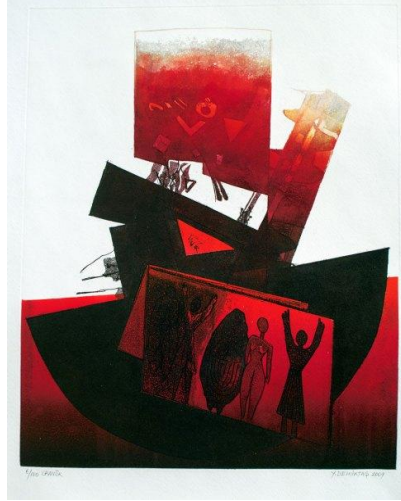
Resim 82: Hayri Esmer, “Yıkıntı”, 2002, Metal Gravür, 49x38.5 cm.

Geometrik parçalanmışlıklardan şiddeti tema olarak kullandığı çalışmaları olmuştur. Gerilim, enerji ve aynı zamanda korku ve kaygıyı deşifre eden derin duygulanımı kendisine yakın görmektedir.

Yusuf Demirtaş, Türk resmindeki soyut geleneğiyle olan ilişkisinde soyut ve soyut dışavurumcu eğilimlerin takipçisi olmuştur. Biçimlenmesinde bu eğilimlerin de etkisi olmuştur. Gerek düşünsel dayanakları gerekse bunları ifade etmede, araçları kullanma şeklinin batıdan çok doğuya özgü olduğunu söyleyebiliriz.

“Akıl dinden önce gelir” anlayışını kavramlaştırmasıyla Demirtaş, yapıtlarında göze çarpan mekanik formları “*çalışan parçaların birlikteliği ve uyumu*” olarak tanımlıyor. Yapıtlarında soyutlamaların öne çıktığını ve figürsel ayrıntıların yerini daha kavramsal ve bütüncül öğelere bıraktığı söylenebilir. Bu düşünce de onun figürden tamamen uzaklaştığı anlamına gelmeyebilir.

Demirtaş’ın mekanizmalara olan ilgisi de görülmektedir. Kimi yapıtlarında bir makinenin hareketinin bir anını ve bütün parçaların birbiriyle uyumunun dondurulmuş bir anını yakalama isteği görülmektedir. (http://blog.milliyet.com.tr/Yusuf_Demirtas_in_ozgun_Baski_Sergisi___Akil_dinden_once_gelir_/Blog/?BlogNo=219812)



Resim 83: Yusuf Demirtaş, “Akıl Dinden Önce Gelir” Serisi, 2009, Metal



Resim 84: Yusuf Demirtaş, 2009, Metal Gravür



Resim 85: Mehmet Firinci, 2005, Linol Baskı



Resim 86: Mehmet Firinci, 2007, Linol Baskı

2.3 Günümüz Sanatında Özgün Baskı Resmin Anlatım Olarak Kullanımı

Belirli bir hikayeyi, sembolü vb. ve bununla birlikte kişisel yaşantısını, düşüncesini kullanmak isteyen sanatçı, izleyicinin doğrudan kendi yaşantısından yola çıkarak resimdeki boşlukları doldurabilmesini isteyebilir. Bunun yanında sanatçı çalışmalarında, yorumların önünün açılması gerektiğini düşünebilir. Bu anlamda günümüzde sanatçı ve izleyici arasında bir ortaklık kurulması daha farklı anlamlar ortaya çıkması açısından önem taşıyabilir.

Kişinin kendisini başka bir kişinin ya da bir şeyin yerine koyarak onunla özdeşleşme durumu da yaşanabilir; hem yapıtla hem sanatçıyla. Yaşantısı; kişinin kendini başka bir varlıkta hissedebilir. Duyumsadıkları, kendi yaşantısıyla paralellik gösterebilir. Özdeşleşim, insanın kendisini bir başkası olarak imgeleme gücüdür. Kişiye başkalarının duygularını ve düşüncelerini anlama yetisi kazandırır.

Günümüz sanatı, çalışmayı düşünsel bazda ele alır. Fikir ile malzemeyi özgürce, mekan kısıtlaması olmaksızın birleştirerek bir ürün ortaya çıkarmaya çalışırlar. Malzeme, fikirden sonra bir önem taşır. Malzemenin görevi fikre hizmet etmektir. Tek başına bir anlam ifade etmeyebilir, nesne olmaktan öteye geçmeyebilir. O zaman amaç, düşünceyi malzemeyle gerçekleştirmektir. İşte o vakit malzeme önem kazanabilir. Malzemeyi, araç olarak ele alınmalıdır diyebiliriz.

Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan kavramsal sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan kavramsal sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynamıştır. (Antmen, 2009: 196)

Fikre, biçimle öne sürmesi açısından kavramsal sanat, sanatının işlevinin fikir olduğunu söyler. Günümüzde bazı baskı resim çalışmalarında kavramsal sanatın tanımının etkileri görülmektedir. Neriman Polat'ın “*Siyah Çamaşırlar*” isimli serigrafik tekniğiyle yapılan eseri buna örnek verilebilir. Neriman Polat, İstanbul'un kent dokusuna yalın bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Serigrafik tekniğiyle gerçekleştirilmiş eserlerinde arka planda görülen şehir manzarasına, kalabalık içindeki yalnızlığa ve insan ilişkilerine göndermelerde bulunuyor.

Çalışmalarını gündelik hayatının içerisinde üretmektedir. Bu yüzden, geçmişten günümüze halen devam eden toplumsal bir sorunu ele almak istemiştir. Polat, eleştirisini, rahatsızlığını dile getirebilmek için teknik olarak serigrafik baskıyı tercih etmiştir. Bu, işin kavramsal olarak uzak olduğunu göstermez. Aksine istenilen gibi -sanatın işlevi açısından- bu işin, kavramsal bir iş olduğunu gösterir. İşlerinde de gerçekliğin ele alınmış bir kesitini ve somut süreçlerin dışavurumunu görüyoruz.

Neriman Polat: “Malzemeyi belirleyen anlatmak istediğim ile ilgilidir. Yani işin, projenin kendisi malzemeyi belirler. Benim için asıl mesele olaylar arasındaki ilişkileri kurmak ve bundan bir şey üretmeye karar vermek oluyor. Öte yandan kendi dilimi kurmaya ve bulmaya çalışıyorum; kendimi geri plana alarak ama yine de bakışımı ya da bakışın kendisini ön plana çıkartarak. Benim konularım, kafama taktığım, rahatsız olduğum, kritik ettiğim, ironik bulduğum şeylerden ortaya çıkıyor. Gündelik hayat beni ilgilendiriyor. Gündelik hayatın içindeki söylemler, gizli iktidar biçimleri, insanlar ve nesnelere üzerindeki yansımaları gibi... Genel büyük söylemler yerine, herhangi bir zaman kesitinin içerisinde yer alan küçük söylemlerle uğraşmak daha enteresan geliyor bana. Çok büyük bir söz söylemek yerine, bütün o büyük sözün içerisinde yer alan o küçük sözü yakalayıp onun altına çizmek, onun katmanlarını hissettirmek...”
(http://www.nerimanpolat.com/texts/text_09.htm)



Resim 87: Neriman Polat, “Siyah amaşırlar”, 2005, Serigrafi, 70x100 cm.

Sanatçı ifade biçimini, klasik sayılabilen yöntemlerin yanında, fotoğraf, video ve ses kayıtlarıyla da gerçekleştirmektedir. Önemli olan düşüncenin hangi biçimle ortaya çıkacağıdır. Bu çalışmada da görüldüğü gibi, iki boyutlu olmasından ötürü geleneksel bir tavır gösterse de Özgün Baskı, fikri ortaya koyma durumuna hizmet eder. Böylece, baskı resmin anlatım gücünün geleneksel kullanımının yanı sıra kavramsal işlerde de, anlatımda önemli bir yeri olduğunu görmekteyiz.

Düşünceyi, kavramsal sanatla kısıtlamamak gerekir. Kavramsal Sanatı benimseyenler zaten sanat eseri üretmeyi reddediyorlardı. Daha çok konunun sorunsalı üzerine eğiliyorlardı. Her nesnenin, her resmin hatta her soyut resmin bile anlattığı bir şey olduğunu ve bir anlamda içinde bir alt-metin, bir anlatı ya da bir anlam taşıdığını düşünüyorlardı. Bu yüzden günümüzde yapılan her iş, malzeme ne olursa olsun, altında bir anlam barındırmalıdır. Anlatmak istediği bir düşünce var olduğu sürece, yapıt bir anlam taşıyabilir. Salt görüntü artık önemini yitirmiştir. Görsel beğeni tek başına yeterli gelmemektedir. Sadece görselliğe hitap eden eser, beğeni kazanılması için yapılan bir çalışmadır. Görsellik artık bir sanat eserinin olmazsa olmaz koşulu değildir.

Bunun yanında anlam taşıma açısından eserde bulunan imgenin hiçbir anlam taşımadığını da düşünenler vardır. Bunlardan biri olan Andy Warhol, böyle sert düşünmesinin yanı sıra kendini de üretmekten alıkoyamamıştır.

Andy Warhol'un “*ister ‘sanat’ densin ister başka bir şey*” biçimindeki ifadesi çok şey anlatmaktadır. Artık ona göre sanatın ne olduğu ya da ne anlama geldiği ya da neden önemli olduğu açık değildir. Postmodern nihilizmin (hiççilik), Warhol tarafından, bu eksiksiz sayılabilecek ifadesi, sanatın kendine olan inancını neden kaybettiğini açıklar. Duygusal ve varoluşsal derinliğini yitirmiştir ve böyle bir derinliğe sahip olmak için bir neden görmemektedir.

“Artık derinlere dalmaz istemez-zaten yaşamda derinlik olduğuna da inanmaz ve yaşamda derinlik olduğuna inansa bile bu derinliğin baskısına dayanma günü yoktur- bu nedenle risksiz postsanat haline gelmiştir, inandırıcılığını yitirmek içinde yapay bir yaşam deneyimine dayanmaktadır hayatı.(Kuspit, 2006: 165)

Warhol: “*Andy Warhol’la ilgili her şeyi bilmek istiyorsanız yüzeye bakmanız yeterli: Resimlerime, filmlerime ve bana bakın, işte ben oradayım. Bunun ötesinde bir şey yok.*” (Kuspit: 165)



Resim 88: Andy Warhol, “Altı Tane Kendi Portresi”, 1967, Yağlı Boya-İpek Baskı

Warhol’un betimlediği ünlülerin, kendisi de dahil olmak üzere, derinliği olmaması bir yana, varoluşsal gerçekliği bile yoktur. Onlar varmış gibi yapmaktadırlar, gerçek anlamda var değildirler. Warhol’a göre insanlar, yalnızca toplumsal kimliklerden ibarettir. Kişi değildirler, ama toplumsal bir yer kaplarlar. Toplumsal rolleri dışında insani yönleri bir boşluktan ibarettir. Zaten

Warhol'da kendisinin öyle olduğunu düşünüyordu. Warhol gibi onlar da içsel bir yaşam sürdüremezler, içsel yaşam diye bir şeyin varlığını inkar ederler. Onun sanatı içsel yaşama değer vermediği gibi, içsel yaşamdan kurtulmak için de elinden geleni yapar, çünkü toplumsal yaşamla karşılaştırıldığında içsel yaşam anlamsız görünmektedir. (Kuspit, 2006:165)



Resim 89: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1967, İpek Baskı

Bu anlayışa göre, hiçbir sanat eserinin, kendi eserleri de dahil olmak üzere, hiçbir önemi yoktur. Sadece yapılmak için yapılırlardır. Ünlü kişilerin portrelerini yaparak göz alıcı renklerle bunların sayısız çeşitlemelerini basmıştır. Böylece sanat yapımını mekanik bir ürün haline getirmeyi, sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlamayı amaçlamış ve bunu başardığı görülmektedir. Özgün Baskı Teknikleri çoğaltılabilir olma özelliğiyle de Warhol'un ulaşmak istediği amacına araç olduğu görülmektedir.

Bunun yanında düşünceyi önemseyen en belirgin sanat akımı Dışavurumculukla başlamış olup ondan sonra gelen birçok sanat akımını etkilemiştir. Türkiye'de de önem kazanan Kavramsal sanat, yirminci yüzyılın ikinci yarısını kaplamıştır. Ardından gelen akımlar, fikirler kavramsal sanat'ın önüne geçemez, üzerine bir şey koyamaz. Günümüzde halen kişiler, fikirlerini kavramsal işlerle ortaya koymaktadır. Kavramsal sanat, düşünceyi, sorgulamayı önemseyen için halen vazgeçilmez bir ifade biçimi olarak kullanılır. Bu durum

geleneksel sanatı nasıl etkilemektedir? Kavramsal sanatın baskı resme etkisi olabileceği düşünülemez mi?

“1970’lerden sonra Kavramsal sanat hızını yitirmeye başlasa da daha sonraları soyutlamanın dışladığı konuları yeniden canlandırdı. Bunlara; beden, psikoloji ve sosyal konular da dahildi. Bu anlamda, kavramsalcılık iki uzlaşmaz yaklaşımı kendi içinde aynı anda barındırmaktaydı. Birincisi varlığın bilincinde olarak yaptığı eleştirel yaklaşım, diğeri ise her şeyin olanaklı olabileceği düşüncesiydi.” (Smith, 1999: 28)

Malzeme seçimi, her durumda, dile getirilecek içeriğin kendi öz niteliğine uygunlukla belirlenir. Burada önemli olan şey, sanatçının bu uygunluk derecesini belirlemesidir. Bu bölümde de görülmesi beklenen düşüncenin hangi malzemelerle biçimlenmesinin ön görülmesidir. Bu malzemelerden Özgün baskının, Türkiye’de sanatçılar tarafından tercih edildiği durumların var olduğu görülecektir.



Resim 90: Selma Gürbüz, “Uzun Saçlı Kadın”, 2006, Litografi, 65x48 cm.

Selma Gürbüz: “Benim için son zamanlarda kadın-erkek diye bir cinsiyet ayrımı hem var hem de yok. Eserlerimde kadın varken kostüm de oluyor, kostüm kadını getiriyor. Gölge figürü giriyor. İşin içine kadının romantikliği, kırılganlığı, erotikliği giriyor yani ben giriyorum işin içine. Aslında ben kendi kendimi model olarak, figür olarak çok kullanıyorum.” (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=187725>)

Sabire Susuz'da; *“Başka birinin hayatında iyi bir nesne olmaktansa, zor olsa da kendi hayatımın öznesi olmayı seçtim.”* diyerek bu toplumda, kadın olarak doğduğunuzda, toplumsal roller içinde bir şeyin nesnesi; birinin kızı, birinin öğrencisi, eşi olunduğunu dile getirir. *“Bunu önce fark etmiyorsun, bir çarkın içinde dönüyorsun. Sonra bir bakıyorsun bu senin hayatın değil. Orada kendini fark edip sorgulamaya başlıyorsun.”* Bunun için, kendini tanımak için yalnız kalınması gerektiğini savunmaktadır.

“Benimki biraz sezgisel başladı. Ama sonra yapanları araştırmak istedim. Sonuçta bir tür psikolojik çözümleme gibi kendimle yüzleştim. O sürecim çok ilginçti. Bu “Narsistçe” bir şey değil, tümüyle kendi var oluşumu sağlamaya yönelik. Otoportre yapmam yalnızca sanatsal bir ifade tarzı değil, tercih ettiğim ve oluşturmaya çalıştığım yaşama biçiminin otobiyografik bir uzantısı.” Sabire Susuz



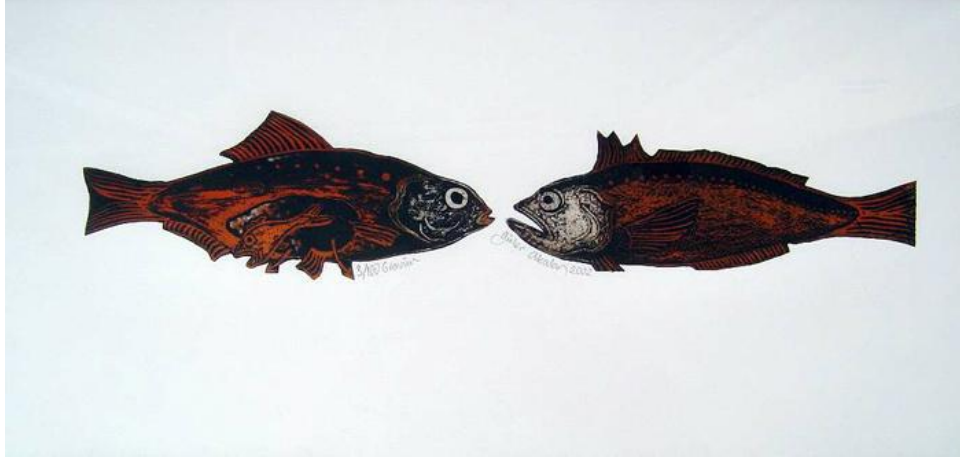
Resim 91: Sabire Susuz, “İçimden Biri Beni Ele Verecek”, 2003, Serigrafî



Resim 92: Sabire Susuz, “Neredeyim?”, 2006, Serigrafî, 50x50 cm.

Nesne, anlam ve amaç değer-kuramsal olarak yönetmeye son verir ve değerli verilmiş bir şey olarak, yaşanmış bir deneyimin karakteristik bir özelliği haline geldiğini dile getirmek isteyen Mihail Bahrin:

“Yaşanmış bir deneyim, var olan şeyde anlamın bir belirtisidir, var olan şeyin yansıttığı anlam pırlıtusudur. Yaşanmış bir deneyim, kendi içinde hayatını kendi kaynaklarıyla değil, kendi sınırları ötesinde yakalamaya çalıştığı anlam aracılığıyla sürdürür, zira bir anlam yakalamada başarısız olursa, sonuçta hiçbir varoluşu olmayacaktır. Yaşanmış bir deneyim, anlam ile nesne ile bir ilişkidir ve bu ilişkinin ötesinde kendisi için var olmaz. Değer kazanmış bir biçim haline gelir, oysa anlam, içerik haline gelir. (Soydemir, 2005: 152)



Resim 93: Güler Akalan, “Balıklar”, 2002, Metal Gravür



Resim 94: Güler Akalan, “İnişler ve Çıkışlar”, 2006, Metal Gravür



Resim 95: H.Yakup Öztuna, “Bekliyor”, 2002, Serigrafi, 60x80 cm.



Resim 96: H.Yakup Öztuna, “Anne ve Oğul”, 2007, Serigrafi, 60x80 cm.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada ağırlıklı olarak tarihi, betimleme yöntemleri kuramsal düzeyde araştırma olarak uygulanacaktır. Araştırmada, baskı resim sanatı ve içerik-biçim konularına açıklık getirmesi bakımından tarihi yöntemi kullanılırken, baskı resim örnekleri ve konuyla ilgili literatür taranarak uygun betimleme biçimleri oluşturulacaktır.

3.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini özgün baskı resim ve güncel sanattaki örnekler oluşturmaktadır. Ayrıca ifadenin tarihsel gelişimi, kuramsal açıklanırken, alanında kendini kanıtlamış sanatçıların özellikle özgün baskı çalışmalarının dahil edilmesi planlanmıştır.

3.3 Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada, veri toplama araçları, kaynak kitaplar, tezler, yayınlanmış röportajlar, süreli yayın ve makalelerin yanında, konu örneklemini üzerinde yakın geçmişe ait değişimlerin incelenmesi açısından ve görsel toplama sürecinde internet üzerinden birçok bilgiye ulaşılmıştır. Bu veriler kaynakçada detaylı olarak verilmiştir.

3.4 Veri Çözümleme Teknikleri

Araştırmada sonuca ulaşmak için, elde edilen örnek çalışmalarda özgün baskı resimde kaynaklar paralelinde içerik ile biçim arasındaki ilişkilendirilmeler ifade kavramı incelenerek elde edilmiştir.

BÖLÜM IV

ALT PROBLEMLERE İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLAR

4.1 20.yy 'da felsefecilerin, düşünürlerin ve eleştirmenlerin sanatta ifade hakkındaki söylemleri neler olmuştur?

“*Sanat nedir?*” sorusuna verilen cevaplar yüzyıllar önce başlayıp hala günümüzde de devam etmektedir. Tabi ki sadece “*Sanat nedir?*” sorusu ele alınmamaktadır. Algı, kavram, ifade, biçim, içerik ve biçim-içerik gibi daha pek çok açıklanabilir durumlarla karşı karşıya kalınmaktadır. Özellikle sorgulamanın yoğun yaşandığı alanlardan biri olan felsefe, bu kavramlara açıklamalar getirmeye çalışmıştır. Felsefe de sanat gibi öznel çıkarımların önemli olduğu bir bilim dalıdır. Sanatçılarda kendi anlayışlarını daha iyi ifade edebilmek için felsefeden etkilenmektedirler. Kimi düşünür, sanatta ifadenin taklitten oluşabileceğini, kimi anlatımın kişinin kendi içinden çıkması gerektiğini, kimi ise belli kavramlar üzerinden düşünülerek oluşturulması gerektiğini düşünmektedir. Örneğin Edmund Husserl, bir şeyi oluşturan ögenin ne olduğunu sormanın gereksiz bir çaba olduğunu söyler ve dolayısıyla sanatın ne olduğu sorusunun da cevabının verilmesinin gereksiz olduğunu düşünür. Bu soruların karşılığını yalnızca yaşamın kendisinin ve yaşadığı deneyimlerin olabileceğini üzerinde durmaktadır.

4.2 Sanatçıların içinde buldukları ortamın koşulları ifadelerinin biçim ve içeriklerini nasıl şekillendirmiştir?

Sanatçı, önce yaşadığı ortamın içine ne kadar dahil olup olmadığını gözlemleyebilir. Kendisini yaşadığı durumların ne kadar içinde veya dışında olabildiğini çalışmalarında da ifade edebilir. Açıkça veya gizli bir şekilde bu görülebilir. Bu farklı seçimler ifade biçimlerini oluşturmaktadır. Farklı anlatımlar farklı biçimleri meydana getirebilirler. Kendi öznel yaşamı ve yaşadığı toplum içerisinde durduğu kendisi, yapıtlarında birer ifade şekline

dönüşebilir. Bunun için kullanacağı malzeme sadece araç olarak belirecektir. Sanat tarihinde bunun yanı sıra sadece biçim veya teknik ele alınarak da bunun üzerinde yapılan araştırmalarda kendini göstermektedir.

Buna örnek olarak, Ergin İnan'ın 'böcek' imgesi yaşadığı bir olay anında belki tesadüf denilebilecek bir şekilde meydana gelmiştir. Böcekler, bir şeyleri ifade etmenin zorluğu yaşanırken ortaya çıkmaktadır. Profesör bir ressama bahçede, mektup yazmaya çalışırken, yabancı dilinin yetersizliği onu çevresindeki sembollere daha dikkatli bakmasına sebep olmuştur. Bunları nasıl ifade edebilirim sorunuyla karşı karşıya gelmekte ve belki de ressamlar arasında resimsel bir dil kullanarak iletişim kurmaya çalışmaktadır.

İnan: *“O vakit Almanca iyi değildi, İngilizceyi de çat pat konuşuyordum. Bu kısıtlarla kendimi nasıl ifade edebildim? Böcekleri kendimce en iyi şekilde çizerek ifademi yarattım.”* demiştir. (Artist Dergisi, 2009: 20)



Resim 97: Ergin İnan, Gravür, 17x13 cm.

4.3 Sanatçıların sanat anlayışları özgün ifadelerine biçimsel olarak nasıl etki etmektedir?

Özgün ifade şekilleri ne kadarsa o kadar da bunun oluşturduğu biçimsel anlatımlar ortaya çıkar. Kiminin hayatında yaşadığı trajedi bir ifade şekline dönüşür. Bunun için bir örnek vermek gerekirse Aliye Berger eşi Carl Berger'i kaybettikten sonra özgün baskıyla tanışmıştır. Onun öncesinde yağlı boya çalışan Berger, metal gravürle ilk özgün baskı örneklerini oluşturmuştur. Dışavurumcu bir tavır sergileyen sanatçı, eşiyle yaşadıklarını, anılarını metal plakaya iletme gereği duymuştur. Yaşadığı üzüntü, acı, onda ekspresif bir yaklaşım meydana getirmiştir.



Resim 98: Aliye Berger, İsimsiz, 1957, Metal Gravür, 21x29 cm.

BÖLÜM V

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

SONUÇ

Özgün baskı resim ve anlatım için kullanılan teknikler, araştırmadaki tüm bu tartışmalar doğrultusunda, sanatçının kendi özgün anlayışını belirlemede etkilidir. İfade üzerine söylenen söylemler, sanatçıların kendi anlayışlarını belirleme de önemli bir yere sahip olduğu görülebilir. Bu açıdan felsefeciler ele aldıkları kavramlarla sanatçılara anlatımlarını açıklamak için kolaylık sağlamaktadırlar. Aktarımı doğru ele alabilmeyi, eleştirebilmeyi sağlaması bakımından araştırma konusu olarak seçilmiştir.

20. yüzyılın başlarından günümüze kadar olan süreçte sanat disiplinlerinde olduğu gibi özgün baskı resim alanında da gelişmeler, yenilikler olmaktadır. Türkiye’de dünyada olduğu gibi zaman içinde ifade biçimlerinin farklılıklar göstermesiyle beraber uygulamalarda çeşitlikler artmıştır. Bu gelişmelere paralel olarak güncel sanatta da özgün baskı resim sadece teknik olarak değil bir anlatım şekli olarak karşımıza çıkabilmektedir. Klasik anlatımla kısıtlanamayan Özgün baskı resim günümüzde kavramsal sanat anlayışında da kullanılmaktadır.

Özgün baskı resimde kullanılan teknik, içeriğin oluşturma da ve içeriği açıklama da etkin bir rol oynamaktadır. Özgün baskıdaki teknik farklılıklar biçim açısından farklı anlatımları doğurabilmektedir. Bunu izleyiciye yansıtmının yanında, izleyiciyle sanatçı arasındaki iletişimi de sağlayan unsurlardır. Anlatımında yer alan biçimsel unsurlar, çalışmanın içeriğinin neyle ilgili olduğunu anlatmaya yardımcı olabilir. Kişinin anlatmak istediği açık veya kapalı bir şekilde seyirciye iletilebilir.

Özgün baskı resim farklı anlatım biçimleriyle batıda olduğu gibi günümüz sanatında da etkisini göstermektedir. Çalışmanın seyirci tarafından algılanışı genelde biçimsel öğelerle sağlanmaktadır. Birçok sanatçı sadece biçimsel öğelerin durumu açıklamasını istemez. Seyircinin de yorumunun katılması gerektiğini düşünür. Sanatçı çalışmasının ne ölçüde algılanması gerektiğini yapıtlarında belirleyebilir.

Sonuç olarak, sanatçının çalışmalarında, ifade sürecinin bir parçası olan biçim ve içerik-özgün baskı resim göz önünde bulundurularak-çalışmanın içeriğini yansıtmak adına biçimin içerikle nasıl uyumlu bir anlatım ile oluşturulmasının görsel bütünlüğü sağladığını söylemek mümkündür.

TARTIŞMA

Özgün baskı resim diğer teknikler gibi her çalışmada olduğu gibi ifade şeklinin vazgeçilmez bir unsurudur. Her tür ifade biçimi, düşünce tarzı kendini anlatan bir biçim bulabilir. Biçim sanatçıyla izleyici arasında iletişim kurmalarında önemli bir rol oynar. Biçim önemsenmesi gereken bir durumdur. İçeriğin maddileşmesi halidir. Sanatçının dile getirmek istediği durum, olay veya duygunun, biçim ve içerik yönünden çalışmayla bütünlük oluşturması; seyirciyle de istenilen iletişimin gerçekleştirilmesine yardımcı olacaktır.

Özgün Baskı Resim tekniklerinin sanatçının üslubunu farklı ele almasında seçenekler sağladığı görülecektir. Bunun yanında teknik farklılıkların farklı sonuçlar oluştursa da istenildiğinde nasıl üsluptan ayrı düşmediği de görülecektir.

ÖNERİLER

Sonuç ve tartışmalar doğrultusunda; araştırmanın bu noktasında söylenebilir ki; “İfade” kavramının çalışma tekniği ne olursa olsun, anlatılmak istendiği sürece her biçime girebilir. Bir sanat yapıtının biçimi, tıpkı içeriği gibi çok yönlü olabilir. Sanatta biçimin, her şeyden önce içerikle bağlantılı olduğu bilinebilir.

Özgün baskı resim alanında da “ifade” düşünülduğünde, içeriğin biçimle ilişkisi detaylı olarak incelendiğinde, örnekler üzerinden gösterildiğinde ele alınabilir.

Yine bu araştırmada, biçimsel ifadenin içerikten daha üstün duruma geçtiği durumlarda da, çalışmalarda, yine içeriğin biçimle olan ilişkisinin bağı görülebilir.

Ayrıca, Özgün Baskı resmin yanı sıra kavramsal sanatta, önemli olan fikre uyan her türlü malzemenin kullanıldığı bu sanatta, kavramların düşünceleri biçimlendirme durumunda baskı tekniklerinden de yararlanılabileceği görülebilir.

KAYNAKÇA

RESİMLERİN ALINDIĞI KAYNAK VE İNTERNET SİTELERİ

Resim1:http://www.amorosart.com/artwork-magritte-les_valeurs_personnelles_1952-5262-en.html

Resim 2: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:MagrittePipo.jpg>

Resim 3: http://spaightwoodgalleries.com/Media/Gottlieb_Red_burst.jpg

Resim4:http://www.marginalia.it/mediawiki/images/Joseph_Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

Resim 5: <http://www.globalgallery.com/enlarge/31339/>

Resim6:http://www.amorosart.com/artwork-picasso-tete_de_femme_au_chignon-4453-en.html

Resim 7: <http://www.affordableart101.com/images/quee%20winter.jpg>

Resim 8: <http://eaesthete.files.wordpress.com/2007/12/etching.jpg>

Resim9:http://www.moma.org/collection_images/resized/729/w500h420/CRI_10729.jpg

Resim10:<http://www.germanexpressionism.com/exhibitions/2000catalogue/images/AM1.gif>

Resim 11: <http://mattis.kfki.hu/english/blaehtm/2marc/2/index.html>

Resim12:<http://lebriz.com/pages/lrd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=632&bhcp=1>

Resim13:<http://cruciality.wordpress.com/2009/05/04/the-grace-of-judgement-and-the-judgement-of-grace/rembrandt-van-rijn-christ-crucified-between-the-two-thieves-1653/>

Resim 14: http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Goya_War3.jpg

Resim15:http://he-art.anadolu.edu.tr/yazilar_Detay.aspx?islem=yaziDetay&id=43

Resim16:http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=3&lang=TR

Resim17:http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=3&lang=TR

Resim18:http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457§ion=3&lang=TR

Resim 19: <http://basrierdem.com/imajlar/baskiresim/images/26b.jpg>

Resim 20: <http://basrierdem.com/imajlar/baskiresim/images/32b.jpg>

Resim 21: <http://spaightwoodgalleries.com/Pages/Vlaminck2.html>

Resim 22: <http://spaightwoodgalleries.com/Pages/Vlaminck2.html>

Resim 23: <http://www.vam.ac.uk/images/image/42392-large.jpg>

Resim24:http://www.moma.org/collection_images/resized/078/w500h420/CRI_120078.jpg

Resim25:<http://www.germanexpressionism.com/printgallery/macke/images/AM0004.gif>

Resim26:<http://www.germanexpressionism.com/exhibitions/2000catalogue/index.html>

Resim 27: http://www.cerritos.edu/soliver/new_page_3.htm

Resim28:<http://www.students.sbc.edu/feiss06/Senior%20Seminar%20Images/128588.jpg>

Resim 29:
http://www.moma.org/collection_images/resized/123/w500h420/CRI_4123.jpg

Resim30:http://1.bp.blogspot.com/_wVYNn3yKIBU/SrstSh4ZgzI/AAAAAAAAAANK/VKaB-pAXKH0/s1600-h/burhan+kap%C4%B1.JPG

Resim31:http://2.bp.blogspot.com/_wVYNn3yKIBU/SrsvD6scaI/AAAAAAAAAANC/OTfJq857Br8/s320/burhan6.jpg

Resim 32:
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=9&bhcp=1>

Resim 33:
<http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=42>

Resim 34: http://www.georgetownframeshoppe.com/marc_chagall_signed.html

Resim 35: <http://www.umag.org.tr/images/photos/ressamvetablo/103.JPG>

Resim 36: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/Koleksiyon3/berdem.jpg>

Resim 37: <http://basrierdem.com/imaglar/baskiresim/images/43b.jpg>

Resim 38: <http://artmatters.ca/wp/wp-content/uploads/2010/01/remfreud-1.jpg>

Resim 39: Aliye Berger, Yaşamı/Sanatı/Yapıtları, Ada Yayınları, İstanbul, Nisan, 1980, sf.56

Resim 40: Aliye Berger, Yaşamı/Sanatı/Yapıtları, Ada Yayınları, İstanbul, Nisan, 1980, sf.101

Resim41: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1009

Resim42: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1009

Resim43: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1005

Resim44: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1891

Resim 45: <http://www.arifziyatunc.com/tekyuksekbaskilar/izler.htm>

Resim46: http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&modPainters_artistDetailID=1081

Resim 47: Mahmut Durmuş

Resim 48: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/Koleksiyon3/34stemel.htm>

Resim49: <http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=3381>

Resim 50: <http://www.williamweston.co.uk/images/m/1279.jpg>

Resim 51: http://www.gingrassgallery.com/gustav_klimt.htm

Resim 52: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/27inan.htm>

Resim53: <http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=63>

Resim54: <http://www.artpark.com.tr/main.php?module=deytawebsite&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id=2608>

Resim55:<http://www.artpark.com.tr/main.php?module=deytaweb&page=pgcontent&lang=tr&bkcontent.id=2608>

Resim 56: http://www.beyazart.com/images/works/big/work_11228.jpg

Resim 57: www.rsjohnsonfineart.com/picasso1970.htm

Resim58:http://www.semo.edu/museum/exhibitions/exhibitionarchive_21440.htm

Resim59:<http://www.artadox.com/american-printmaking-when-americans-were-kings-of-prints/>

Resim60:<http://212.58.11.161/pages/exhibition.aspx?exhID=966&lang=TR&bhcp=1>

Resim61:<http://212.58.11.161/pages/exhibition.aspx?exhID=966&lang=TR&bhcp=1>

Resim 62: İçmeli Mürşide, Rona, Zeynep-Antmen, Ahu, Türkiye Sanat Yıllığı 2000, sf.101

Resim 63: <http://www.sanatumuzesi.hacettepe.edu.tr/44icmeli.htm>

Resim 64: Aslıer, Mustafa, Özgün Baskı Resim Geçmiştenli Sergisi Kataloğu(1947-2009), 2009

Resim 65: Aslıer, Mustafa, Özgün Baskı Resim Geçmiştenli Sergisi Kataloğu(1947-2009), 2009

Resim66:<http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=491>

Resim67:<http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=491>

Resim 68: <http://www.sanatumuzesi.hacettepe.edu.tr/33karakoc.htm>

Resim69:<http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=522>

Resim70:<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=96&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>

Resim71:<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=96&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>

Resim 72:<http://www.scribd.com/doc/22146805/Interpreting-Some-Litographs-of-Atilla-Atar>

Resim 73:<http://www.scribd.com/doc/22146805/Interpreting-Some-Litographs-of-Atilla-Atar>

Resim74:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=265

Resim 75: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/57misman.htm>

Resim 76: http://www.fmv.edu.tr/images/vakif/galeri_tesvikiye/misman1_b.jpg

Resim77:<http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=5&exhID=1516&sanID=598&katID=0>

Resim 78: www.masterworksfineart.com/art/printmaking.html

Resim 79: <http://he-art.anadolu.edu.tr/Icerikler.aspx?islem=sayfa&id=139>

Resim 80: <http://he-art.anadolu.edu.tr/Icerikler.aspx?islem=sayfa&id=140>

Resim 81: <http://he-art.anadolu.edu.tr/Icerikler.aspx?islem=sayfa&id=136>

Resim 82: <http://he-art.anadolu.edu.tr/Icerikler.aspx?islem=sayfa&id=142>

Resim 83: <http://basakaltin.files.wordpress.com/2009/12/demirtas-241.jpg>

Resim 84: <http://basakaltin.files.wordpress.com/2009/12/demirtas-5.jpg>

Resim 85: “Ata’ya Saygı” 7.Karma Sergi Kataloğu

Resim 86: “Ata’ya Saygı” 9.Karma Sergi Kataloğu, sf.23

Resim87: <http://www.acikradyo.com.tr/i/img/xlfoto/naturmort/NerimanPolat.jpg>

Resim 88: <http://www.thomasmorearts.ca/image/SixPortraits.jpg>

Resim89:<http://www.artknowledge.com/files/AndyWarholMarilynMonroe.jpg>

Resim 90: http://www.galerinev.com/artist_detail.asp?id=28

Resim 91: <http://www.sabiresusuz.com/#>

Resim 92: <http://www.sabiresusuz.com/#>

Resim 93: http://www.stilllife.com.tr/guler_akalan.htm#

Resim94:http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=268

Resim 95: H.Yakup Öztuna, Özgün Baskı Grafik Sergi Kataloğu, Ege Üni. 50.Yıl Köşkü Sanat Galerisi, 2010

Resim 96: H.Yakup Öztuna, Özgün Baskı Grafik Sergi Kataloğu, Ege Üni. 50.Yıl Köşkü Sanat Galerisi, 2010

Resim 97: <http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/tablolari/x-ergin-inan-3.jpg>

Resim 98: Aliye Berger, Yaşamı/Sanatı/Yapıtları, Ada Yayınları, İstanbul, Nisan, 1980

KİTAPLAR

- Antmen, A.(2008). **20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul, Sel Yayıncılık
- Arnheim,R. **Görsel Düşünme**. (Öğdül, R., Çev.) İstanbul: Metis Yayınları, 2007
- Ashton, D. **Picasso Konuşuyor**, (Yılmaz, M.- Yılmaz, N., Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi, 2001
- Aslier, M. (1989). **Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, İstanbul: Tıglat Yayınları, 173.
- Bahtin, M. **Sanat ve Sorumluluk**, (Soydemir, C., Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005
- Berger, A.(1980) **Hayatı/Sanatı/Yapıtları**, İstanbul: Ada Yayınları
- Cassou, J. (1987). **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, (İnce, Ö.-Usmanbaş, L., Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cömert, B. (2007)**Croce'nin Estetiği**, Ankara: De ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Ergüven, M. (2003) **Kurgu ve Gerçek**, İstanbul: Gendaş Kültür A.Ş.
- Ersoy, A. (2004) **500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"**, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Fischer, E. (1995) **Sanatın Gerekliliği**, (Çapan, C., Çev.), İstanbul: Payel Yayınları
- Gezgin, Ü. (2001) **"Süleyman Saim Tekcan Gravürler" Kataloğu**
- Gombrich, E. H. **Resimde Anlam Sorunu**, (Tükel, U., Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995
- Gökberk, M. **Felsefe Tarihi**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974
- Günyaz, A. (2009) **Devrim Erbil 50. Sanat Yılı**, İstanbul: Mart Matbaacılık Sanatları Tic. ve San. Ltd. Şti.
- Hançerlioğlu, O. (1980) **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, 3. Cilt, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kagan, M. **Estetik ve Sanat Dersleri**, (Çalışlar, A., Çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 1993

- Krausse, A.C. (2005) **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, (Zaptcıoğlu, D.), Literatür Yayıncılık
- Kuspit, D. (2006) **Sanatın Sonu**, (Tezgiden, Y., Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık
- Made In Turkey, (2008) **1978'den 2008'e Türk Sanatçıların Konumları**, Frankfurt.
- Mengüşoğlu, T. **Felsefeye Giriş**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000
- Moran, B. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2007
- Murray, C. (2009) **20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, (Öncü, S., Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Plehanov, G.V. **Sosyalist Açıdan Toplum**, Sanat, Eleştiri,(Bezirci, A., Çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1999
- Ponty, M.M. (1996) **Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları**, (Yıldırım, Y., Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Rifat, M. **Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008
- Rona, Z.- Antmen, A. (2001) **Türkiye Sanat Yıllığı 2000**, İstanbul: Sanat-Bilgi-Belge Ltd.
- Smith, E.L.- King, L. **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, (Kılıç, E., Kovulmaz, B., Akınhay, O., Çev.)İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 2004
- Sağlam, M. (2006) **“Hayri Esmet” Pencereleer 2004-06 Sergi Kataloğu**
- Tansuğ, S. **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991
- Tunalı, İ. (2002) **Sanat Ontolojisi**, İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Tükel, U.. (1995) **E.H. Gombrich: Yaşamı ve Yapıtı (E.H. Gombrich, Resimde Anlam Sorunu)** , İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Wittgenstein, L. **Tractatus Logico-Philosophicus**, (Aruoba, O., Çev.) İstanbul: Metis Yayınları, 2006

MAKALE VE DERGİLER

Acar, B. (2007). E. H. Gombrich'in Yapıtlarında "Sanat ve Gerçeklik" Sorunu, Sanatçının Atölyesi; Düşünce ve Sanat Kültür Seçkisi, S.3, 119-125.

Atalay, R. (2007). Brancusi'nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama, Anadolu Sanat, S:18,102

Bayramoğlu, Z. (2003) Bu Bir Magritte Değildir. Skala Dergisi, S:22, 80.

Doğanay, E. (2009). Ergin İnan İle İçsel Yolculuk. Artist Actual Dergisi, S.23, 18-21.

İnal, T. (1981) Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı, Ankara: Ankara Üni. Basımevi, 1981, 169-173.

Karayađmurlar, B. (2001). Resimde Anlam Sorunu. Agora Sanat Edebiyat Dergisi, S:17, 14-17

Özsezgin, K. (2003). Bağımsız Bir Çıkış, Artist Dergisi, S.11, 50-52.

TEZLER

Adın, S. (2001). *Türkiye’de 1980’den Günümüze Gelişen Özgün Baskı Resim Tekniklerinin Sanatsal Alandaki Etkinliği*. Bitirme Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Gürelli, E. (2003). *Soyut ve Soyutlama Bağlamında 1980 Sonrası Batı Resim Sanatında Yeni Yaklaşımlar*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

Terzi, S. (2008). *12 Eylül 1980 Sonrası Sanat-Siyaset İlişkisi ve Plastik Sanatlara Etkisi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Yüksek Lisans Tezi

Tunç, A. Z. (1994) *Özgün Baskıresimde Kişisel Yaratıcılık ve Biçimlendirmeler*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Bölümü Yüksek Lisans. 127 - 154.

İNTERNET KAYNAKLARI

www.arsiv.ntvmsnbc.com

www.beyazart.com

www.biyografi.info

www.felsefeekibi.com

www.felsefeekibi.com/sanat

www.felsefeekibi.com/sanat/isimler_turk/isimler

www.he-art.anadolu.edu.tr

www.lebriz.com

www.radikal.com.tr

www.sanalmuze.org/sanatci/bcontent.php

www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr

www.suleymansaimtekcan.com

www.turkishpaintings.com

www.turkresmi.com