

T.C
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIMI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK BASKİRESİM SANATINDA
İMGE OLARAK KENT

SERCAN KOÇAK

DANIŞMAN: YRD. DOÇ. NAZLI GÜRGAN

2017 İZMİR.

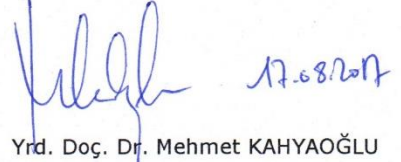
YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



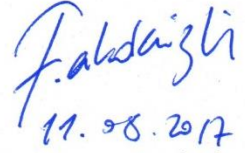
Yrd. Doç. Nazlı GÜRGAN

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

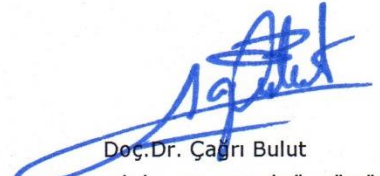


Yrd. Doç. Dr. Mehmet KAHYAOĞLU

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Doç. Fuat AKDENİZLİ

Doç. Dr. Çağrı Bulut
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

ÇAĞDAŞ TÜRK BASKİRESİM SANATINDA İMGE OLARAK KENT

Sercan Koçak

Yüksek Lisans, Grafik Tasarımı

Danışman Yrd. Doç. Nazlı GÜRGAN

2017

Kent, sürekli gelişme içerisinde olan ve toplumun yaşama gereksinimlerinin karşılandığı, genellikle sanayi ve ticaretle uğraşılan yoğun nüfuslu yerleşim birimleridir. Dünya üzerinde geçmişten günümüze kadar kenti oluşturan mimari yapılar ve kent toplumu sanat çevrelerince sürekli incelenmiş ve baskiresim teknikleri aracılığı ile ifade unsuru oluşturmuştur.

Türkiye’de, Cumhuriyet sonrası Akademilerin kurulmaya başlanmasıyla baskiresim teknikleri sanatsal bir üslup olarak kullanılmaya başlanmıştır. Birçok sanatçı Avrupa ve Amerika’ya bursla eğitime gönderilmiş ve yerinde öğrendikleri baskiresim tekniklerinin Türkiye’de de yayılmasına olanak sağlamışlardır. 1950 tarihlerine denk gelen bu dönemde, baskiresim akademik görsel bir dil olarak kullanılmaya başlamıştır.

Baskiresim tekniklerini sanatsal üslup olarak kullanan sanatçılarda, bir ifade unsuru kullanma ihtiyacı doğmuş ve dönemin öncelikli çalışma alanlarından olan kent bir kesim sanatçı tarafından çalışmalara yansıtılmıştır. Bu çalışmalar dönemin kentine, kent sorunlarına ve kent toplumuna tanıklık eden birer belge niteliğindedir. Aynı zamanda bu sanatçılar ve çalışmaları günümüz genç baskiresim sanatçılarına yön vermektedir.

Anahtar Sözcükler: Türk Baskiresmi, Kent, Kent İmgesi.

ABSTRACT

**CITY AS AN IMAGE IN TURKISH CONTEMPORARY
PRINTMAKING**

Sercan Koçak

Post Graduate, Graphic Design

Consultant Asst. Prof. Nazlı GÜRGAN

2017

City is a settlement, where perpetually changes, the society provides its means to survive, densely populated, and predominantly based on industry and trade. From the past until today, architecture and the society of the city has been a subject to artists, and become a form of expression.

As the academies started to be founded during the post-republic era, printmaking has become a style in Turkey. Many artists sent to Europe and America with scholarships, and spread the printmaking techniques in Turkey, which they learnt abroad. During this period in 1950s, printmaking has become an official academic visual language.

Artists, who used printmaking as an artistic style, started to need an expression form, thus city, which has been a research focus of the era, has been used by some artists. These works are documents, which testify the city, urban problems, and the urban society of its era, while these artists and their work influence today's young printmaking artists.

Keywords: Turkish Printmaking, City, Urban, Urban Image.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın planlanmasında, yazılmasında, yürütülmesinde ve tamamlanmasında ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren, sayın hocam Yard. Doç. Nazlı GÜRGAN’a teşekkürlerimi sunarım. Tezimin oluşum sürecinde yardımlarını esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Atilla ATAR, Prof. Gören BULUT ve Öğr. Gör. Mahmut DURMUŞ’a teşekkür ederim. Ayrıca sanat hayatına başlamamda katkısı olan hocam Oğuz DEMİR’e ve bu süreçte desteklerini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sercan KOÇAK

İzmir, 2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunmuş olduğum “ÇAĞDAŞ TÜRK BASKİRESİM SANATINDA İMGE OLARAK KENT” adlı çalışmanın, araştırılma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Sercan Koçak

17.07.2017

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
YEMİN METNİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM TÜRKİYE’DE BASKİRESİMİN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	
1.1. Cumhuriyet Öncesi Dönemde Baskiresim	2
1.2. Cumhuriyet Sonrası Akademik Gelişim.....	7
1.3. 1950 Sonrası Türk Baskiresmini Oluşturan Yeni Kuşak.....	14
1.4. 1980 Sonrası Sınırları Genişleyen Türk Baskiresmi.....	18
2. BÖLÜM ÇAĞDAŞ TÜRK BASKİRESİM SANATINDA İMGE OLARAK KENT.....	
2.1. Türkiye’de Cumhuriyet Sonrası Oluşan Yeni Kent Düzeni.....	23
2.2. Yeni Kent Düzeninin Sanat Çevrelerine Yansıması.....	25
2.3. 1950 Sonrası Kent İmgesini Konu Edinen Eserlerin İncelenmesi.....	26
3. BÖLÜM GÜNÜMÜZ KENT İMGESİNİ KONU EDİNER UYGULA ÇALIŞMALARI.....	
3.1. Uygulama Çalışmaları.....	56
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	71

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Bedri Rahmi Eyüpoğlu'na ait yazma örneği. http://geziyorumcekiyorum.blogspot.com.tr/2012/10/	3
Resim 2: Tarih-i Hindi Garbi' isimli kitapta şimşir kalıptan yapılma bir gravür. https://blogs.princeton.edu/cotsen/tag/tarih-i-hindi-i-garbi/	4
Resim 3: Halk Resimleri Örneği, "Leyla ile Mecnun". Yeliz Selvi (2014). Taşbaskı Halk Resimleri ve Kahvehane Kültürü, s. 115.....	6
Resim 4: Sabri Berkel, "Soyut", Serigrafi, 45x33 cm. Mustafa Aslıer (1989). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, s. 157.....	8
Resim 5: Eren Eyüpoğlu, Serigrafi, 40x57 cm, 1975. http://eyubogluvakfi.org.tr/?page_id=399	9
Resim 6: Muammer Bakır, "Çoban", Ağaç Baskı, 28x54cm, 1975. http://muammer-bakir.net/Artworks/02_shepherd.htm	11
Resim 7: Mürşide İçmeli, "Hayat Ağacı", Gravür, 30x48cm, 1974. http://hayriesmer.com/makale/turkiye-de-baskiresme-bakmak/81?ln=tr	11
Resim 8: Varlık Dergisi kapağından bir örnek. Sercan Koçak koleksiyon.....	12
Resim 9: Mustafa Aslıer, Halkımız, Metal Oyma Basma, 43,5x50cm. Mustafa Aslıer (1989). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, s. 151.....	14
Resim 10: Atilla Atar, Taşbaskı, 63.40x93.50 cm., 1989. http://www.atillaatar.com/donusum.asp	16
Resim 11: Ergin İnan, "Mesnevi", Serigrafi, 1989, 63x44cm. http://www.ergininan.com/#w_detail/1198	16
Resim 12: Güngör İblikçi, İsimsiz, Gravür, 2008, 60x49 cm. http://www.sanatgezgini.com/gungor-iblikci-ozgun-baski-gravur-isimsiz-1284	17
Resim 13: İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'nden Görüntü. https://imoga.org/pages/about-us-1	19
Resim 14: Süleyman Saim Tekcan, Gravür, 39x26cm. http://www.suleymansaimtekcan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=355&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=355&pageNo=0&exhID=0	19
Resim 15: Erkin Keskin'e Ait Ekslibris Örneği, 2009. http://www.aed.org.tr/wp-content/uploads/2015/06/Erkin_Keskin.jpg	21
Resim 16: Nevzat Akoral, "Ankara Kalesi", Ağaç Baskı, 51x33cm. https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/256nevzatakoral.jpg	27
Resim 17: Nevzat Akoral, "Ankara Kalesi", Linol Baskı. https://static.perabulvari.com/Common/Images/Vitrin/NevzatAkoral12885-2.jpg	27

Resim 18: Nevzat Akoral, “Pazarda Arabacılar, Ağaç Baskı, 63x41 cm. https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/257nevzatakoral.jpg..	28
Resim 19: Nevzat Akoral, “Çocuk”, Linol Baskı. Elif Karakaş (2006). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü 1932-1980 Dönemi Linol Baskıresim Çalışmaları ve Nevzat Akoral, s. 157.....	29
Resim 20: Gören Bulut, “Galata” 1982, Litografi, 47x42 cm. Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.19.....	30
Resim 21: Gören Bulut, “What is Happening Outside”, Ağaç Baskı, 1983, 55x58cm. Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.23.....	31
Resim 22: Gören Bulut, “Kondulardan”, Ağaç Baskı, 1970, 35x24 cm. Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.11.....	32
Resim 23: Gören Bulut, “Büyük Gün Başlarken”, Ağaç Baskı, 1983, 55x58 cm. Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.42.....	33
Resim 24: Atilla Atar, Litografi, 1999, 25.5x35.5cm. http://www.atillaatar.com/donusum.asp	34
Resim 25: Atilla Atar, Litografi, 2005, 44.8x60.2 cm. http://www.atillaatar.com/donusum.asp	35
Resim 26: Atilla Atar, Litografi, 2007, 25.8 x36.5cm. http://www.atillaatar.com/donusum.asp	36
Resim 27: Atilla Atar, Litografi, 2004, 58x43.4 cm. http://www.atillaatar.com/donusum.asp	36
Resim 28: Atilla Atar, Litografi, 2004, 73.5x56.5 cm. http://www.atillaatar.com/donusum.asp	37
Resim 29: M. Zahit Büyükişliyen, “Bizim Oralar”, Serigrafi, 1989, 36x40cm. https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/406mzb%C3%BCy%C3%BCki%C5%9Fleyen89.jpg	39
Resim 30: M. Zahit Büyükişliyen, “Beytepe’den Altındağ’a”, Serigrafi, 1989. https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/405mzb%C3%BCy%C3%BCki%C5%9Fle.jpg	39
Resim 31: Devrim Erbil, Serigrafi, 2010. http://www.erbilkare.com/urunler/34/devrim-erbil-serigrafi.html	42
Resim 32: Devrim Erbil, “İstanbul’a Bakış”, Gravür, 1991, 43x33 cm. http://www.besiktascagdas.com/images/imoga/DevrimErbil.jpg	43
Resim 33: Devrim Erbil, Serigrafi, 2010. http://www.erbilkare.com/urunler/34/devrim-erbil-serigrafi.html	43
Resim 34: Devrim Erbil, “İstanbul’dan Sevgilerle”, Serigrafi, 2011. http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-pazari/ozgun-baski-hakkinda-bilmek-istedikleriniz/1977	44

Resim 35: Devrim Erbil, Serigrafi, 2010. http://www.erbilkare.com/urunler/36/devrim-erbil-gravur.html	44
Resim 36: Gül Derman, “Altın Boynuz Hikayesi”, Serigrafi, 1992, 50x70cm. https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/193gulderman92.jpg..	45
Resim 37: Gül Derman, “Piyerloti’den Haliç”, Serigrafi, 1988, 60x70 cm. http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/12dermen.htm	46
Resim 38: Gül Derman, “İstanbul”, Serigrafi, 1987. https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/113gulderman87.jpg..	46
Resim 39: Fahri Sümer, Metal Gravür, 25x33cm .http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=13	47
Resim 40: Fahri Sümer, Metal Gravür, 2005, 33x25cm. http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=9	48
Resim 41: Fahri Sümer, Metal Gravür, 2005, 24x33cm. http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=14	49
Resim 42: Fahri Sümer, Metal Gravür, 2005, 33x24cm. http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=6	49
Resim 43: Fahri Sümer, Haydarpaşa, Serigrafi, 2002, 29x36cm. http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=1	50
Resim 44: Mahmut Durmuş, Ağaç Baskı, 1995, 109.5x78cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	51
Resim 45: Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Metal Gravür, 1995, 50x55cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	52
Resim 46: Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Metal Gravür, 1995, 70x100cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	53
Resim 47: Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Aquatinta, 1995, 50x60cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	54
Resim 48: Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Serigrafi, 1994, 70x100cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	54
Resim 49: Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Serigrafi, 1995, 70x100cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	55
Resim 50: Sercan Koçak, “Dönüşüm”, Ağaç Baskı, 2017, 70x100cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	58
Resim 51: Sercan Koçak, “Dev Çınar”, Ağaç Baskı, 2016, 42x85cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	59
Resim 52: Sercan Koçak, “Ağaçtan Betona”, Metal Gravür, 2016, 70x100cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	60
Resim 53: Sercan Koçak, “Sınırsız Yükseliş”, Ağaç Baskı, 2015, 70x90cm. Sercan Koçak Koleksiyon.....	61

Resim 54: Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 60x75cm. Sercan Koçak Koleksiyon.	62
Resim 55: Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 90x60cm. Sercan Koçak Koleksiyon.	63
Resim 56: Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 60x90cm. Sercan Koçak Koleksiyon.	64
Resim 57: Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 60x80cm Sercan Koçak Koleksiyon.....	65
Resim 58: Sercan Koçak, “Gölgedekiler”, Metal Gravür, 2014, 70x100cm. Sercan Koçak Koleksiyon.	66
Resim 59: Sercan Koçak, “İsimsiz”, Metal Gravür, 2014, 50x60cm. Sercan Koçak Koleksiyon.	67
Resim 60: Sercan Koçak, “İsimsiz”, Metal Gravür, 2014, 50x70cm. Sercan Koçak Koleksiyon.	68

GİRİŞ

Özgün baskıresim sanatına yönelik yapılan bu araştırmada amaç, Türkiye’de çağdaş baskıresim sanatının gelişim sürecinin incelenmesi ve 1950 sonrası kent imgesini konu edinen Türk baskıresim sanatçılarının araştırılmasıdır. Bu araştırmada, Cumhuriyet sonrası Türkiye kentleri incelenerek, bu kent unsurunun sanat çevrelerine yansımaları ve baskıresimler üzerinde imge olma süreçleri ile ilgili incelemeler bulunmaktadır.

Üç bölüme ayrılan araştırmada, birinci bölümde çağdaş Türk baskıresim sanatının gelişim süreci incelenmiştir. Cumhuriyet öncesi dönemden başlayarak günümüze kadar tüm gelişim süreci araştırmada yer almıştır.

İkinci bölümde, Çağdaş Türk baskıresim sanatında kent imgesi incelenmiştir. Öncelikli olarak Cumhuriyet sonrası oluşan Türkiye kentleri üzerine araştırmalar yapılmıştır. Kent imgesinin sanat çevrelerine yansımalarına yer verilmiştir. Bölümde son olarak 1950 sonrasında çalışmalarında kent imgesini, sorun bağlamında veya betimleme anlamında konu edinen sanatçılarla ilgili araştırmalar yapılmıştır.

Üçüncü bölümde ise tez yazarının günümüz kent sorunlarını yansıtan uygulama çalışmaları yer almaktadır.

1. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE BASKİRESMİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Cumhuriyet Öncesi Dönemde Baskiresim

Baskiresim, İslamiyet’ten önce Türkiye’nin Asya kıtasında kalan topraklarında, yani Anadolu’da ortaya çıkmıştır. Baskiresim basit tanımıyla ağaç, metal veya taş gibi malzemelerin oyularak veya aşındırılarak, üzerine boya verilip kağıt üzerine basılmasıdır. Ancak ilk örneklerine baktığımızda kağıt harici başka malzemeler üzerine basıldığı da görülmektedir. Anadolu uygarlıklarının kendi anlayışına göre; Doğu’da Taoist keşişlerin kötü ruhları kovmak için kullandıkları “tahta mühürler” Anadolu’da “muska” olmuştur. Düz ya da içbükey düğmeyi andıran muskalar, baskiresmin Anadolu’daki ilk örneklerindendir (Akalın, 2000: 85).

Anadolu’da kağıt üretimi yapılmasından önce tahta kalıplar oyularak kumaş üzerine basıldığı bilinmektedir. Halk sanatı olarak ifade edilen bu tekniğe “yazmacılık” adı verilmektedir. Yazmacılığın geçmişi Anadolu’da çok eski yıllara dayansa da bilinen ilk örnekleri 16. yüzyıla aittir. Özellikle Tokat, Kastamonu, Bartın, Gaziantep, Diyarbakır, Hatay, Malatya, Elazığ, Adıyaman, Bursa yörelerinde gelişen yazmacılık, 17. yüzyıl itibari ile İstanbul’da da çalışılmaya başlanmıştır. Desen, kompozisyon, renk olarak farklılık gösteren yazmalar, diğer halk sanatlarının etkilerini de yansıtmaktadır (Akalın, 2000: 87). Yazmaların Osmanlı döneminde önemli eşyalar arasında gösterildiği bilinmektedir. Öncelik kullanım amacı halkın örtünme ihtiyacını karşılayan kumaşların üstünü süslemek olsa da zamanla, yastık yüzleri, seccadeler, sofralar, sedir örtüleri gibi çeşitli kullanım alanlarına yayılmıştır. Yazmacılık resim sanatı içine dahil edilmese de kalıp oymaları ile yapılıyor olmasından dolayı uygulamalı sanatlarda baskı tekniğinin kullanımının ilk örnekleri arasında yerini almıştır.

Resim 1. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'na ait Yazma örneği



Kaynak: <http://geziyorumcekiyorum.blogspot.com.tr/2012/10/>

Türkiye’de baskiresmin akademik bir disiplin olarak kabul edilmesi Cumhuriyetin ilanı ile birlikte olsa da, 15. ve 16. yüzyıl itibariyle yurtdışından İstanbul’a gelen bazı sanatçıların burada baskiresim çalışmaları yaptığı bilinmektedir. Danimarkalı sanatçı ve şair Melchior Lorck bunlardan birisidir. 1570 yılında İstanbul’a gelmiş ve aralarında Birinci İbrahim’in portresinin de yer aldığı Osmanlı yaşamını konu alan birçok ağaç baskı ve gravür çalışmaları yapmıştır. 1500’lü yıllar itibariyle birçok sanatçının bu şekilde İstanbul’a gelip baskiresim çalışmaları yaptığı bilinmektedir (Esmer, 2011: 12). Bu baskiresimler genellikle şehir manzaraları, tarihi yapılar, sokaklar, camiler, şehir insanı gibi konulardan oluşmaktadır.

Bunların yanı sıra basılan resimli kitapları da baskiresime örnek gösterebiliriz. Gutenberg’in matbaayı buluşundan 43 yıl sonra Türkiye’ye göç eden Yahudiler tarafından ilk matbaanın kurulduğu bilinmektedir. 1567 yılında Sivaslı Apkar adlı Ermeni matbaa ustasının Venedik’te basımcılığı öğrenip, İstanbul’a dönerken yanında baskı makinasını getirdiği bilinmektedir. 1627 yılında ise Rumların Londra’dan getirdikleri baskı makinalarını İstanbul’da kullandıkları bilinmektedir (Dönmez, 2008: 9-10).

Şaîd Çelebi ve İbrahim Müteferrika’nın ortak çabasıyla 1727’de ilk Türk matbaası kurulmuştur. 1730’da ilk Türkçe kitap olan Tarih-i Hindi Garbi, Arap

harfleriyle İbrahim Müteferrika tarafından basılmıştır. Kitapta başlangıçta Hint tarihinden bahsedildiği düşünülse de aslında Amerika kıtasından bahsedilmektedir. Amerika'daki bitkiler, hayvanlar ve Amerika yerlileri kitabın içeriğini oluşturmaktadır. Oyulmuş bakır levhadan oluşan, çukur baskı tekniği ile basılmış bir dünya haritası ve şimşir kalıplardan basılmış 13 resim, 15. Yüzyıl batı gravürlerine teknik anlamda benzemektedir. Ayrıca İbrahim Müteferrika 1733 yılında bastığı, Katip Çelebi'nin "Cihannuma" adlı kitabındaki haritalarda bakır kalıp kullanılarak, çukur baskı tekniği ile yapılmıştır (Sevinç, 2012: 61-62).

Resim 2. Tarih-i Hindi Garbi' isimli kitapta şimşir kalıptan yapılma bir gravür



Kaynak: <https://blogs.princeton.edu/cotsen/tag/tarih-i-hindi-i-garbi/>

1730 yılında İbrahim Müteferrika ile başlayan resim kalıbı yapımı daha sonraki yıllarda, özgün baskı sanatını oluşturacak bir gelişme sağlayamamıştır. Kitap baskı işleri çoğalıp geliştikçe resimli kitaplar da çoğalmış, ancak bu resimler özgün eserler olarak kitap dışına çıkamamıştır. Bu resimlerin kitap dışına çıkışı, yüz yıl sonra Taşbaskı tekniğinin İstanbul'a gelmesiyle gerçekleşmiştir (Ashier, 1989: 153). 1831 yılında Mehmet Hüsrev Paşa'nın emriyle Fransa'dan gelen Jacques ve Henri Cayol

kardeşler yanlarında getirdikleri makinalar ile birlikte ordunun emrinde çalıştırılma amacıyla ilk taşbaskı atölyesini İstanbul Beyoğlu'nda kurmuşlardır. Taşbaskı tekniğinin resim çizip basmada sağladığı kolaylık sebebiyle uzun süre orduda kullanılmıştır. İlk özgün baskı örnekleri arasında olan; asker eğitimi, haritacılık, silah tanıtımı gibi konuları kapsayan kitap ve broşürler, taşbaskı tekniği ile çizilip askerler tarafından basılmıştır. Asker okullarında öğretmenlik yapmış Ressam Hoca Ali Rıza'nın (1864- 1935) karakalem çalışmaları taşbaskı tekniği ile basılmış ve öğrencilere örnek olarak gösterilmiştir. Hoca Ali Rıza'nın bu taşbaskı çalışmalarını Türk baskıresim sanatının ilk örnekleri olarak sayabiliriz.

Türk Baskıresim sanatının öncüleri olarak gösterilebilecek diğer çalışmalar ise, kahvehane resimleri olarak bilinen Halk Baskıresimleridir. Bu resimler genellikle kahvehane duvarlarına, işyerlerine, evlere asılan taşbaskı tekniği ile basılmış renkli resimlerdir (Ashier, 1989: 155). Halk baskıresimleri, Anadolu halkının kültürü ve gelenekleri doğrultusunda, inanç ve duygularını dile getirmek amaçlı halk sanatçıları tarafından yapılmıştır. Çoğu zaman iç mekan dekorasyonunda kullanılan ve konu bakımından son derece zengin olan bu resimler, yörelere, halkın inanç ve yaşam şekline göre çeşitlilik göstermektedir (Selvi, 2014: 105). Bu baskıresim geleneğinin 19. yüzyıl sonlarında başladığı kabul edilmektedir. Günümüzde bu resimlere ait yeterli örnek bulunmadığından ve bu resimlerde genellikle sanatçı ismi de belirtilmediğinden dolayı kesin tarih saptanamamaktadır. Ancak çalışılan konulardan yapım yılları tahmin edilebilmektedir. Meşrutiyet, Balkan Savaşı, Çanakkale Savaşı, Kurtuluş Savaşı yıllarında bu tür baskıresim çalışmalarının daha yoğun çalışıldığı görülmektedir. Çalışılan konulara baktığımızda, halk hikayeleri ve hikaye kahramanları (Köroğlu, Zaloğlu, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı, Karacaoğlu, Aşık Garip, Deniz kızı, Seyit Battal Gazi), inanca dayalı konular, sultanlar ve kahramanlar (Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Mustafa Kemal, İsmet Paşa, Mareşal Fevzi Çakmak), önemli savaşlar ve gemi resimlerinden oluşmaktadır. Yakın zaman çalışmalarından bazılarını yapan sanatçıların isimleri bilinmektedir. Bunlar Cumhuriyet sonrası Atatürk resimlerini çalışan Tarık Üzmen, Hüseyin Üzmen gibi basımevi sanatçılarıdır. Bu dönemde, sanat iddiası olmadan yapılan çalışmaların son örnekleri görülmüştür (Ashier, 1989: 156).

Resim 3. Leyla İle Mecnun, Halk Resimleri örneği.



Kaynak: Yeliz Selvi (2014). Taşbaskı Halk Resimleri ve Kahvehane Kültürü, s.115.

Osmanlı'nın son dönemlerinde, yurt dışından konuk olarak getirilen sanatçılar, padişahların da özgün baskı sanatına olan ilgisinin göstergesidir. Bu sanatçıların saray atölyelerinde gravür tekniği ile yaptığı resimler de bu ilginin sonuçlarındandır. 1882 yılında, II. Abdülhamit tarafından görevlendirilen Osman Hamdi Bey'in (1842-1910) çabalarıyla Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. 1883 yılında derslere başlanan eğitim kurumunda, resim, heykel, mimari bölümleri bulunmaktadır. 1892 yılında da Hakkaklık (Gravür) bölümü eklenmiş ve bölüm Fransa'dan gelen Stanislas Arthur Napier adlı usta ile faaliyete geçmiştir. Sert bir ağaç olan şimşir üzerine çalışmalar yapılmıştır. Ancak o dönemde hakkaklık yeterli ilgiyi görmemiştir. Napier görevinden ayrıldıktan sonra 1898'den, Cumhuriyet'in ilanına kadar bölümde Nesim Efendi görev yapmıştır.

İlk sanatçı lokali olarak 1901'de kurulan Elifba Kulübü'nün 1903 karma sergisinde, baskı eserleri bulunan sanatçılar arasında, daha çok azınlık isimleri geçmiştir. Çalışmaların çoğu günümüze ulaşmış olmasa da, daha çok çizgisel

yaklaşım ile doğal ortamlardan gözleme dayalı, betimleyici nitelikte, öğrenci düzeyinde çalışmalar olduğu düşünülmektedir (Esmer, 2011: 15).

Cumhuriyet ilan edildikten sonra açılan atölyelere kadar, baskıresmi sanat alanı olarak görüp çalışma yapan sanatçılardan bahsetmek oldukça güçtür. Bunun etkenlerinden birisi olarak o dönemin toplumsal ve kültürel koşulları gösterilmektedir.

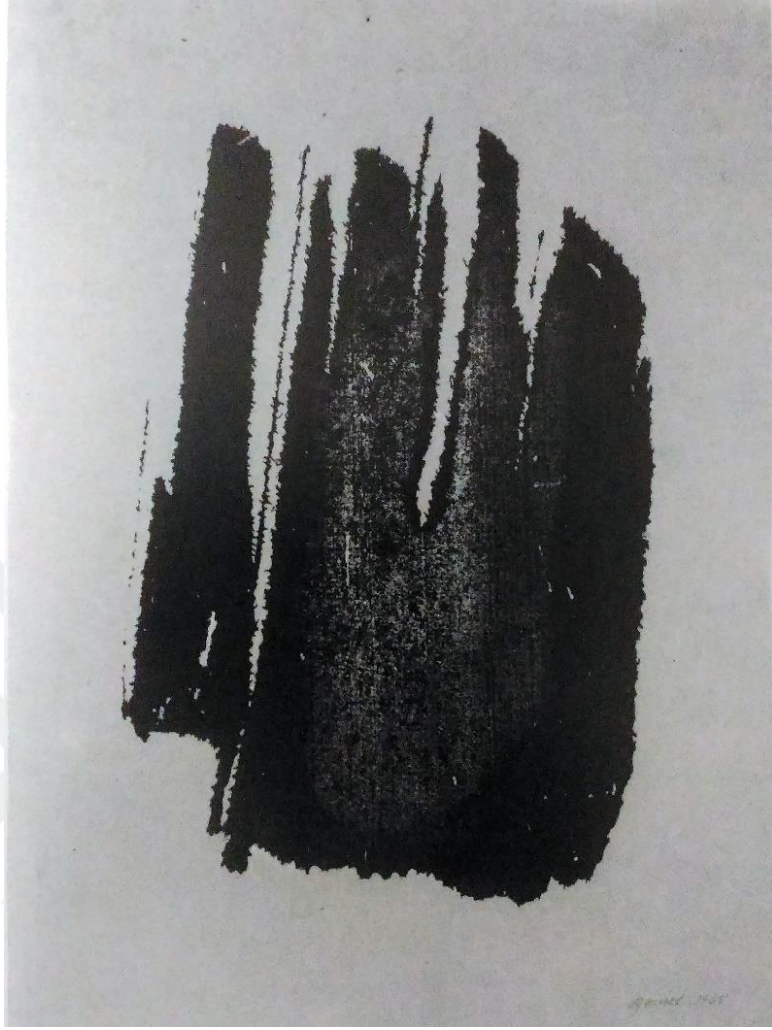
1.2. Cumhuriyet Sonrası Akademik Gelişim

Türkiye’de Cumhuriyetin ilanından sonra, 1923 - 1960 yılları arasında kapsayan birinci Anayasa döneminde, eğitim ve kültür alanında önemli reformlar yapılmıştır. Eğitim sistemi modern ve çağdaş yapıda temellendirilmek istenmiş, batıdaki sisteme yönelik bir sanat eğitimi anlayışı yapılandırılmaya çalışılmıştır. Bu çabalar doğrultusunda önemli yatırımlar yapılarak çağdaş baskıresim sanatının temelleri atılmıştır.

Türk baskıresim sanatının temelleri kurulan üç eğitim kurumuna dayanmaktadır. Bunlar Güzel Sanatlar Akademisi, Gazi Eğitim Enstitüsü ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Enstitüsü’dür. Güzel Sanatlar Akademisi, 1924 yönetmeliği ile kapatılan Sanayi Nefise Mektebi’nin yerine açılmıştır. Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılışından itibaren 1924-1936 yılları arasında baskıresim teknikleriyle ilgili bir öğretim yapılmadığı ve bu dalda atölye bulunmadığı görülmektedir (Aslıer, 1989: 157). 1936 yılı itibarıyla Akademide bir yapılanmaya gidilerek bu dönemde yurtdışından birçok sanatçı davet edilmiştir. Bunlardan birisi olan Fransız Leopold Lévy 1937’de Akademi resim bölümü başkanlığını üstlenmiştir. Lévy’nin başkanlığını yaptığı bölümde baskı atölyesi kurulmuş ve Sabri Berkel de bu atölyede onun asistanı olarak görevlendirilmiştir (Atar, 1995: 93).

Güzel Sanatlar Akademisi’nde Sabri Berkel yönetiminde çalışılan gravürler ve taşbaskılar Türkiye’de ilk deneysel baskılar olmalarının yanı sıra sanatsal anlamda çalışılmış ilk özgün baskılar olarak gösterilmektedir. 30’lu yıllarda faaliyet gösteren bu atölye Türkiye’de asitle kazı ve kuru kazıma tekniklerinin gelişmesini sağlamıştır. Sabri Berkel modern resmin Türkiye’de gelişimi, yaygınlaşması ve eğitimi konusunda önemli bir rol üstlenmiştir. Resim sanatında yaşanan dinamik ve etkin hareketlerin eğitim ve öğretime yansımaları ile farklı atölye ve anlayışlar öğrenci çalışmalarında gözlemlenebilmektedir (Sevinç, 2012: 70).

Resim 4. Sabri Berkel, Soyut, Serigrafi, 45x33 cm.



Kaynak: Mustafa Ashier (1989). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, s. 157.

Güzel Sanatlar Akademisinde 1948 yılında yaşanan yangın sonucu eğitime ara verilmiştir. Yaşanan yangına kadar atölyede çok sayıda genç sanatçı çalışmıştır. Bu sanatçılardan bazıları Nuri İyem, Selim Turan, Ferruh Başağa, Mümtaz Yener, Fethi Karakaş, Avni Arbaş, Fethi Kayaalp, Mazhar Olgun, Kemal İncesu, Neşet Günal'dır. Bu isimler Türkiye'de özgün baskı tekniği ile çalışan ilk çağdaş sanatçı grubu olarak gösterilmektedir (Akan, 2000: 110). Genellikle portre, manzara ve gündelik yaşam konularını işledikleri görülmektedir. Bu dönemde birçok genç sanatçı eğitim için yurt dışına gönderilmiştir. Ancak döndüklerinde baskıresimden çok pentür ile ilgilenmişlerdir. Bu isimler içinden sadece Fethi Kayaalp özgün baskı tekniği ile

eserler vermiştir. Yangın sonrasında, 1960 yılı itibari ile Sabri Berkel öncülüğünde atölye tekrar açılmış ve özgün baskı çalışmaları yapılmaya devam etmiştir.

Serigrafi tekniği 1940’lardan itibaren etkili olmaya başlamıştır. Türkiye’de ilk sanatsal serigrafi örnekleri ile 1948 tarihinde, Beyoğlu Kız Sanat Okulu’nda “Muasır Amerikan Sanatkarlarının Eserleri” adlı sergisinde karşılaşılmıştır (Aysan, 1985: 56). Serigrafi tekniğini sanatsal anlamda alanında ilk kullanan sanatçılarımızdan ikisi Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve Eren Eyüpoğlu’dur (Pekmezci, 2001: 37).

Resim 5. Eren Eyüpoğlu, Serigrafi, 40x57 cm, 1975.



Kaynak: http://eyubogluvakfi.org.tr/?page_id=399

20. yy başlarında Türk baskıresminin gelişmesini sağlayan bir diğer önemli atölye ise Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümünde kurulmuştur. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümü, 1932-1933 Öğretim yılında, Ankara’da eğitime başlamıştır (Asher, 1989: 160). Eğitimci olarak Refik Epikman ve Malik Aksel görevlendirilmiştir. Okulun kuruluş aşamasında Şinasi Barutçu, Melik Aksel, Hakkı

Uludağ, Veysel Erüstün, Hayrullah Örs ve yanlarında Refik Ekipman Almanya'ya eğitime gönderilmişlerdir (Akalan, 2000: 119).

Türkiye'de baskıresim sanatının gelişmesinin temelini oluşturacak olan çalışmaları kapsayan 'Grafik İşleri' dersi, 1941'de programda yer almıştır. Ders kapsamında atölyede Linol ve Monotip baskı teknikleri uygulanmıştır (Karakaş, 2006: 2). O tarihlerde ülkede malzeme eksikliği de Linol ve Monotip teknikleri üzerinde yoğunlaşmanın sebebi olmuştur. Ağaç baskı tekniği ile üretilen çalışmalar daha çok 1960 sonrası dönemde yoğunluk kazanmıştır.

Akademide 1935-50 arasında görülen yenilenme hareketleri, Ankara'da da devam etmiştir. Şinasi Barutçu bu çerçevede yurt dışından dönüşünde bir gravür presi yaptırmış, fakat savaş yılları olması ve araç-gereç yetersizliğinden bu presle hiç kalıp basılamamıştır (Akalan, 2000: 119). Bu atölyelerden mezun olanlar Anadolu'ya öğretmen olarak atanmışlar ve birçoğu dönemin zor şartlarında sanat üretimi yapamamışlardır.

Son dönem usta baskıresim sanatçılarının yetişmesi de bu döneme denk gelmektedir. 1950 yılına kadar mezun olan sanatçılar arasında Mustafa Aslier, Nevzat Akoral bulunmaktadır. Muammer Bakır, Mürşide İçmeli ise 50'li yılların hemen başında yine bu atölyeden mezun olmuş önemli sanatçılar arasındadır. Bu dönemde mezunlardan bazıları alanında uzmanlaşması için yurt dışına eğitime gönderilmiştir. Bu isimlerden Mustafa Aslier 1958'de, Almaya'da eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönmüş ve 1957-58 öğretim yılında açılan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne atanmıştır. Bir diğer isim Mürşide İçmeli ise, 1959 yılında mezun olduğu kuruma eğitimci olarak atanmıştır. 1962'de Muammer Bakır ve Nevzat Akoral da bursla Amerika Birleşik Devletleri'ne gönderilmişlerdir (Akalan, 2000: 125). Bu isimlerin dönüşü ile 1950 sonrası dönemde, Batıda, yerinde öğrenilen baskıresim, akademik bir dil olarak Türkiye'de açılan eğitim kurumlarında uygulanmaya başlanmıştır.

Resim 6. Muammer Bakır, “Çoban”, Ağaç Baskı, 28x54cm, 1975



Kaynak: http://muammer-bakir.net/Artworks/02_shepherd.htm

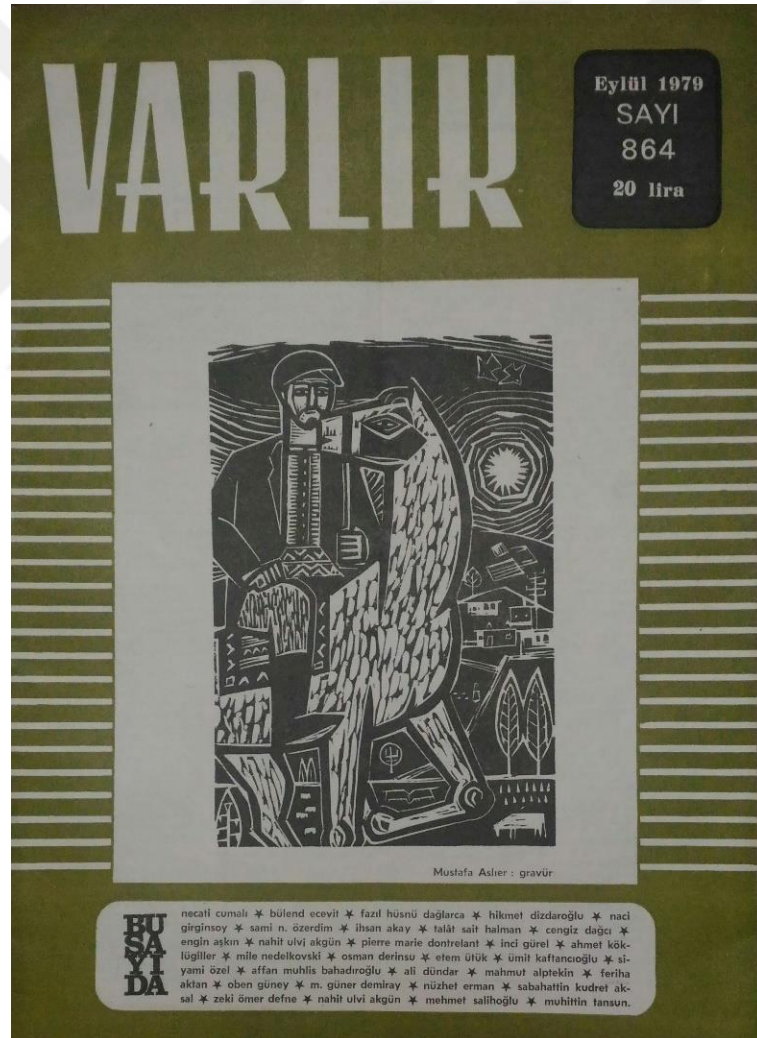
Resim 7. Mürşide İçmeli, “Hayat Ağacı”, Gravür, 30x48cm, 1974.



Kaynak: <http://hayriesmer.com/makale/turkiye-de-baskiresme-bakmak/81?ln=tr>

Cumhuriyet sonrası dönemde kurulan dergilerde de baskiresim sanatının etkileri görülmektedir. 1933 yılında Yaşar Nabi Nayır tarafından, Türk sanatında önemli yeri olan “Varlık” dergisi kurulmuştur (Anonim. (bt). Tarihçe. 20 Şubat 2017). Dergide edebiyat ve tiyatronun yanı sıra baskiresme de önemli yer ayrıldığı görülmektedir. Kapaklarında ve içeriğinde sık sık baskı teknikleri ile yapılmış çalışmalar yer almaktadır. Kurulumundan günümüze kadar geçen süreçte bu dönemde yetişen birçok Türk baskiresim sanatçısının eserlerine Varlık Dergisi’nde yer verilerek, okuyucularına baskiresim sanatını tanıtmada katkı sağlamıştır.

Resim 8. Varlık Dergisi kapağından bir örnek, 1979.



Kaynak: Sercan Koçak koleksiyon.

20. yy. başlarında ülkenin yeni savaştan çıkmış olması, Cumhuriyetin ilan edilmesi ile yeniden oluşan toplumsal ve siyasal yapı ülke sanatını da etkilemiştir. 1923 sonrası ile 1950'lere kadar geçen süreçte, 20. yy. başından itibaren Batıda ortaya çıkan sanat akımlarının iyice tanınması, onların yarattığı dönüşümlerin fark edilmesi ile Modernist baskiresim birikiminin Türkiye'de benimsenerek bu doğrultuda uygulamalar yapılmıştır (Esmer, 2011: 18).

20. yy boyunca Avrupa sanatına baktığımızda savaştan yeni çıkmış olmanın verdiği değişimlerin de etkisiyle, Modernizm'den Post-modernizm'e, ve sonrasında, yaygın tanımı ile "somut sanatın" kalıplarının geçerliliklerini iyice yitirdiği bir döneme girildiği görülmektedir. Avrupa'da savaşın ardından estetik nedenlerden çok ideolojik her türlü nesneci, somut sanat reddedilmiştir. Daha çok soyut sanat özgür batıya yakışan sanat tarzı olarak kabul edilmeye başlanmış ve 1950'lerde Avrupa'nın etkili sanat stili haline gelmiştir (Uzun, 2014: 6). Bu dönemde Türk sanatçıların da batı sanatını anlama ve özümseme isteğini ve bunu kendi sanatsal bakışları, kültür ve coğrafya ile örtüştürme çabalarının izleri gözlemlenmektedir. Yapılan çoğu çalışmada görüldüğü gibi, baskiresmin sunduğu olanakların genç sanatçılar ve öğrenciler tarafından denendiği ve tanınmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Yeterli teknik bilgi, malzeme ve donanımlı atölye eksikliğinden, baskiresim tekniklerinin karmaşık süreçlerine yönelik estetik kaygılar görülmemektedir. Genellikle küçük boyutlu, tek kalıplı yalın biçimsel kompozisyonlar konuları ise, Anadolu kültürüne göndermeler, yöresel konular, çevreden kentten izlenimler, soyutlamalar ve atölye ortamından betimlemelerden oluşmaktadır (Esmer, 2011: 19).

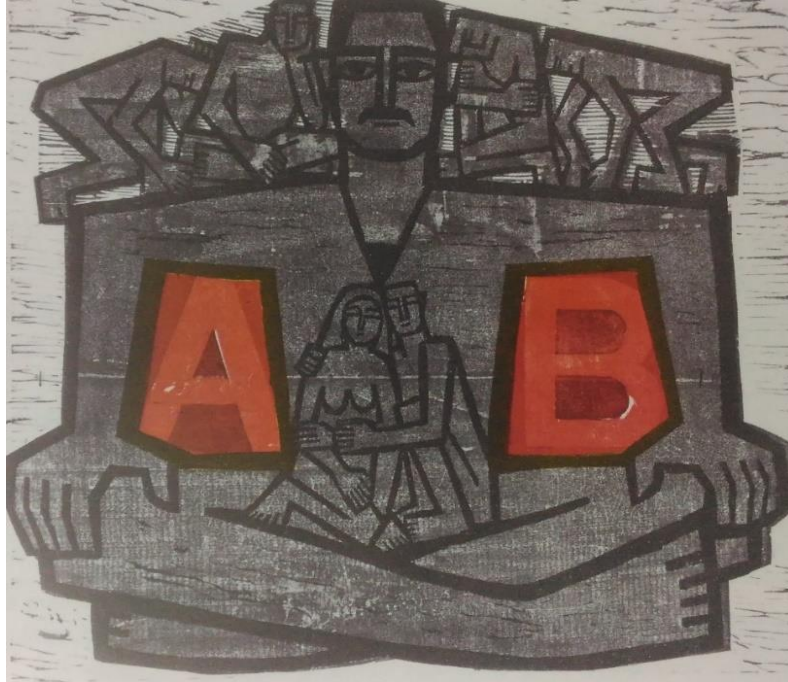
Türkiye'de akademilerin kurulmasıyla birçok genç sanatçı burs ile yurt dışına eğitime gönderilmiştir. Genç sanatçılar bu sayede batının sanat tarzlarıyla yerinde tanışmışlardır. Ülkeye dönen bu sanatçılar 1950'lerdeki Türkiye'yi konu alan toplumsal gerçeklik anlayışını benimseyen çalışmalar yapmışlardır. Ekonomik anlamda kötü durumda olan Anadolu insanının sıkıntılı yaşamını, köylerden kente yapılan göçleri, genellikle özgün sanatçı tavrı, özgün resimsel kompozisyonları, geometrik ve post-kübit anlayış ile betimlemeye çalışmışlardır.

1.3. 1950 Sonrası Türk Baskiresmini Oluşturan Yeni Kuşak

Sanatçılarda baskiresime olan esas ilginin bu dönem itibari ile arttığı görülmektedir. Türkiye’deki eğitim kurumlarında baskiresim tekniklerini tanıyıp, uzmanlık eğitimlerini yurtdışında almışlardır. Batıda öğrenilen teknik ve estetik donanım sayesinde sanatçılar baskiresim ile profesyonel bir ilişki kurabilmiştir. Ülkeye döndüklerinde buralarda edindikleri deneyimleri Türkiye’nin altyapısına uygun şekilde gözden geçirerek uygulamışlardır (Esmer, 2011:19).

Türk baskiresminin gelişmesinde önemli yeri olan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, 1957 yılında Bauhaus Okulu modeline benzer şekilde kurulmuştur. Okul, endüstri ve el sanatlarının geliştirilmesi, aynı zamanda bu alanlardaki ihtiyaçların çağa uygun olacak şekilde karşılanması amacını taşımaktadır. Mustafa Aslier’in Almanya’dan dönmesiyle, 1958 yılında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda Grafik Sanatlar Bölümüne öğretmen olarak atanmıştır. Aslier’in girişimi ile 1960 yılında, özgün baskı atölyesi çalışmalarına başlamıştır. O yıllarda Türkiye’de bu atölyenin dışında yalnız Akademideki bir atölye ve Aliye Berger’de küçük bir çukur baskı presi bulunmaktaydı (Aslier, 1989: 161).

Resim 9. Mustafa Aslier, “Halkımız”, Metal Oyma Basma, 43,5x50cm.

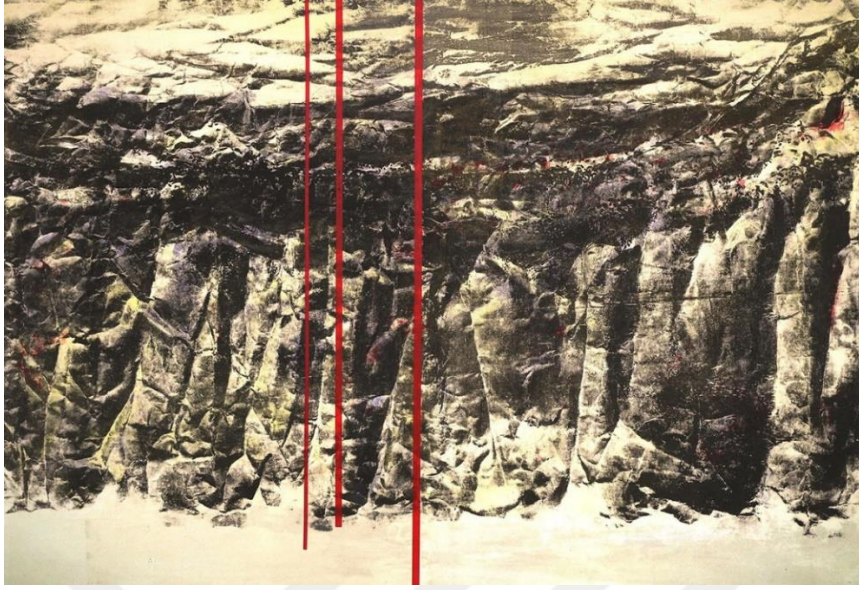


Kaynak: Mustafa Aslier (1989). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, s. 151.

Akademideki atölyenin yangın nedeniyle kapalı olmasından dolayı oradaki öğrencilerin de bu atölyeyi kullandığı bilinmektedir. Bu atölyenin 1960 yılı sonrası baskiresmin popülerleşmesinde büyük etken olduğu söylenmektedir. Atölye genç ve usta Türk sanatçıların çalışma merkezi haline gelmiştir. Aynı dönemde, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde göreve başlayan Veysel Erüstün gravüre ilgi duymuş ve Erüstün'ün gayretleriyle, 1966 sonrası gravür atölyesi kurulmuştur. Mürşide İçmeli ile çalışırken bölüme iki gravür presi daha yaptırılmıştır (Akalan, 2000: 126). 1970'li yıllardan itibaren sadece linol ve ağaç baskı teknikleri çalışılan atölyede yeni arayışlara gidilerek, baskı tekniğinin geliştirilmesi için çaba göstermişlerdir. Günümüz önemli sanatçı ve eğitimcilerinden bazıları da bu atölyeden mezun olmuşlardır. Bu atölyeden mezun olan ve dışardan çalışmaya gelen isimlerden birçoğu ilk kez bu atölyede baskiresimle tanışmış ve sanat yaşamlarında baskiresim önemli yer etmiştir. Bu isimlerden bazıları Bedri Rahmi Eyüboğlu, Aliye Berger, Cihat Burak, Erol Deneç, Fevzi Karakoç, Ergin İnan ve Mustafa Pilevneli'dir (Esmer, 2011:19).

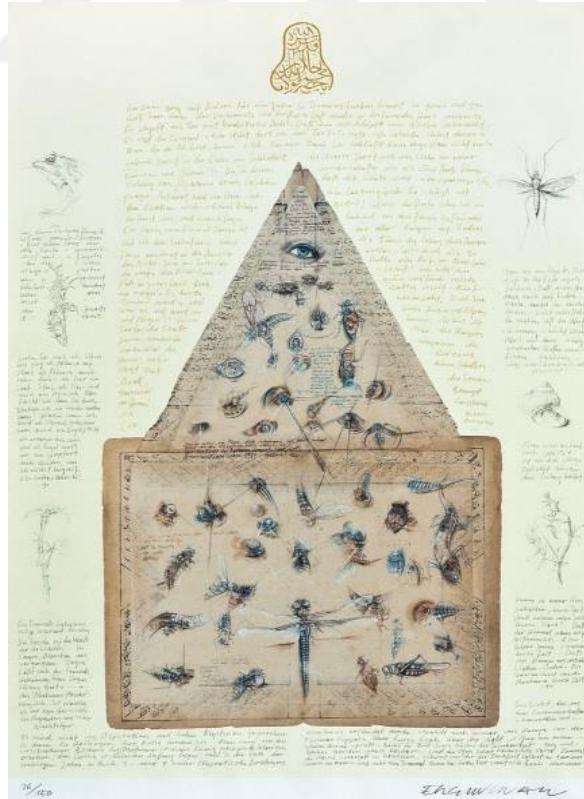
1970 sonrasında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi'nde, Samsun Eğitim Enstitüsü'nde ve İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü'nde gravür atölyelerinin kurulması ile ülke içerisinde baskiresim yayılmaya devam etmiştir. Bu dönem itibarıyla yalnızca baskiresim tekniklerini ifade biçimi olarak kabul eden sanatçılar yetiştiği görülmektedir. Mürşide İçmeli ve Mustafa Aslıer bu sanatçılara örnek gösterilmektedir. Bu dönemde baskiresmin, üslup ve teknik konusunda yeni arayışlarla kendine özgü bir karakter kazandığı görülmektedir. Yöresel temalar, tarihi ve geleneksel konular, toplumsal sorunlara karşı eleştirel bakış bu dönemi yansıtan genel bakışlardır. Mustafa Aslıer ve Mürşide içmeli başta olmak üzere, Süleyman Saim Tekcan, Asım İşler, Ergin İnan, Güngör İblikçi, Hayati Misman, Ali İsmail Türemen, Mehmet Güler, Atilla Atar, Gören Bulut, Fevzi Karakoç, Hasan Pekmezci gibi sanatçılar, baskiresmi özgün bir sanat dalı olarak kabul etmiş ve 70'li yıllardan sonra Türk baskiresminin gelişmesine katkı sağlamışlardır. Baskiresmin teknik altyapısından estetik algısına kadar alışkanlık süreçlerimizi oluşturmada bu kuşak etkili olmuştur. Bu sanatçılar, özgün üslup yaklaşımlarının yanı sıra, baskiresmin anonim özelliklerinden sıyrılarak, kendilerine özgü bir teknik geliştirmiş ve bu yönleriyle de özgün baskiresimle özdeşleşmiş isimler oldukları söylenmektedir (Esmer, 2011: 21-22).

Resim 10. Atilla Atar, Taşbaskı, 1989, 63.40x93.50 cm.



Kaynak: <http://www.atillaatar.com/donusum.asp>

Resim 11. Ergin İnan, “Mesnevi”, Serigrafi, 1989, 63x44cm.



Kaynak: http://www.ergininan.com/#w_detail/1198

Resim 12. Güngör İblikçi, İsimsiz, Gravür, 2008, 60x49 cm.



Kaynak: <http://www.sanatgezgini.com/gungor-iblikci-ozgun-baski-gravur-isimsiz-1284>

1970 sonrası ülkede sanatçıları baskiresim çalışmaya teşvik eden temel neden olarak, 1972’de ulusal, 1974’te de uluslararası baskiresim sergilerinin yapılması ve aynı zamanda 1974 yılında ilk kez baskiresim alanında ödül vermeye başlayan Devlet Resim ve Heykel yarışmaları gösterilmektedir. Ayrıca bu dönemde özel yarışmalarda da özgün baskiresim yer almaktadır. Bu özel yarışmalardan ikisi Yaşar Holding bünyesinde düzenlenmeye başlanmıştır. Önce 1967 yılında sadece resim dalında ödül veren DYO resim yarışmasının gelecekte özgün baskiresim için ayrıca ödül vermesi, daha sonra 1983 yılında Viking baskiresim birinci ödüllü sergisi adıyla başlayan daha sonraları her sene, ikinci(1984), üçüncü(1985), dördüncü(1986) olmak üzere düzenlenen sergiler özgün baskiresmin ülke içerisinde popülerleşmesine etken gösterilebilir (Öztürk, 2016: 991-992). Aynı zamanda Esbank’ın düzenlediği resim yarışmalarında da baskiresme yer verilmiştir. Bu kurumların düzenlediği yarışmalar baskiresmin sanatçıların üretimlerini sürdürebilmeleri açısından etkili olmuştur.

1.4. 1980 Sonrası Sınırları Genişleyen Türk Baskıresmi

Türkiye’de akademik anlamda temelleri atılan baskıresim, 1980 sonrası daha kabul edilir hale gelmiş ve sanat çevresinde de çoğaltılabilir özelliğinden dolayı ilgi görmeye başlamıştır. Baskıresmin 80 sonrası dönüşümünü Esmer (2011) şöyle anlatmaktadır;

“70’li yıllarda baskıresim yapmaya başlayan kuşağın en verimli ve önemli yapıtlarını ürettiği yıllar bu yıllardır. Bu dönemde toplumsal, kültürel ve siyasal yaşama bağlı olarak, küresel oluşumların da etkisiyle yeniden biçimlenen hayat, birçok şeyi değiştirmek zorunda bırakmıştır. Dışa açılıma ve liberal politikalarla uluslararası ilişkiler gelişmiş; sermaye yeni bir sürece girmiş; toplumsal ilişkiler karmaşık küresel ağı yapıyla yeniden biçimlenmiştir. Bu değişim sanat dünyasında da her yönüyle önemli, küresel bir hareketlilik yaratmış; ilişkiler, sergi organizasyonları, geçişlilik hızlanmış ve bunun sonucu olarak da dünyadaki sanatsal gelişmelere bir eşzamanlılık oluşmaya başlamıştır” (s. 22).

Bugün Türk baskıresminin ticari anlamda etkili olmasını sağlayan kültürün oluşması bu yıllarda başlamıştır. Çoğaltılabilir olmasının avantajıyla birçok kişi ve kurum tarafından ilgi görmüş ve galerilerde özgün baskıya özel sergiler açılmaya başlanmıştır. Aynı zamanda birçok özel baskı atölyesinin de açılmaya başladığı görülmektedir. Bu atölyeler içerisinde öncü diyebileceğimiz bir atölye, “Artess Özgün Baskı Atölyesi” 1974 yılında Süleyman Saim Tekcan tarafından kurulmuştur. Gazi eğitim mezunu sanatçı, eğitimciliği devam ederken tüm makine ve donanımlarını Almanya’dan getirdiği örnek projeleri uygulayarak, kendisinin oluşturduğu atölye ile Türkiye’de özgün baskı adına önemli bir örnek oluşturmaktadır. Başlarda atölyeyi sadece kendi çalışmalarını devam ettirme amacıyla kullansa da, kısa zaman içerisinde atölyeyi dönem sanatçılarına da açmıştır. Bu sayede sanatsal anlamda başarılı olan ancak baskıresim çalışmamış birçok sanatçıya baskı teknikleri ile tanışma olanağı tanımıştır. 1984 yılında yenilenen atölye ile sanatçılar burada bedel ödemek yerine, Amerika’daki baskı kuruluşlarında uygulanan sistem gibi baskılarının bir bölümünü atölyeye bırakmışlardır. Zamanla atölye, sanat hakkında konuşulup tartışılan aynı zamanda üretim yapılan bir mekana dönüşmüştür. 2004 yılında kurumsal çatı altında toplanan atölye, İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi’nin (İMOGA) kurulmasına olanak sağlamıştır. İmoga 100’ün üzerinde Türk ve yabancı sanatçının ürettiği 5000’i aşkın eser ve 30’un üzerinde sanatçıdan bağış ve satın alma yoluyla koleksiyona katılan 200’ün üzerinde eser ile dünyanın sayılı özgün baskım koleksiyonlarından birine

sahiptir. Böyle güçlü koleksiyona sahip olmasından dolayı İmoga Türkiye'nin öncü sanat kurumlarından birisi olarak gösterilmektedir (Anonim. (bt). Süleyman Saim Tekcan özgün baskı atölyesinden İmoga'ya ulaşan bir sanat yolculuğu. 10 Mart 2017).

Resim 13. İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi'nden Görüntü.



Kaynak: <https://imoga.org/pages/about-us-1>

Resim 14. Süleyman Saim Tekcan, Gravür, 39x26cm.



Kaynak:

<http://www.suleymansaimtekcan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=355§ion=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=355&pageNo=0&exhID=0>

1980 sonrası Dokuz Eylül Üniversitesi, Hacettepe Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültelerine baskı atölyeleri kurulmuştur. 1985 yılında kurulan ve halen işlerliğini koruyan Anadolu Üniversitesi'ndeki taşbaskı atölyesi yine bu dönemde kurulmuştur. Aynı zamanda var olan diğer kurumlarda da 80 sonrası yapılanmaya gidilerek bir takım değişiklikler yapılmıştır. Güzel Sanatlar Akademisine Mimar Sinan Üniversitesi adı verilmiştir. Diğer kurumlarda mimarlık haricinde tüm sanat dalları Güzel Sanatlar Fakültesi adı altında toplanmıştır. Eğitim Enstitüleri de Eğitim Fakültesi içerisinde Resim-iş bölümü olarak yer almıştır. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ise Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi olarak değiştirilmiştir.

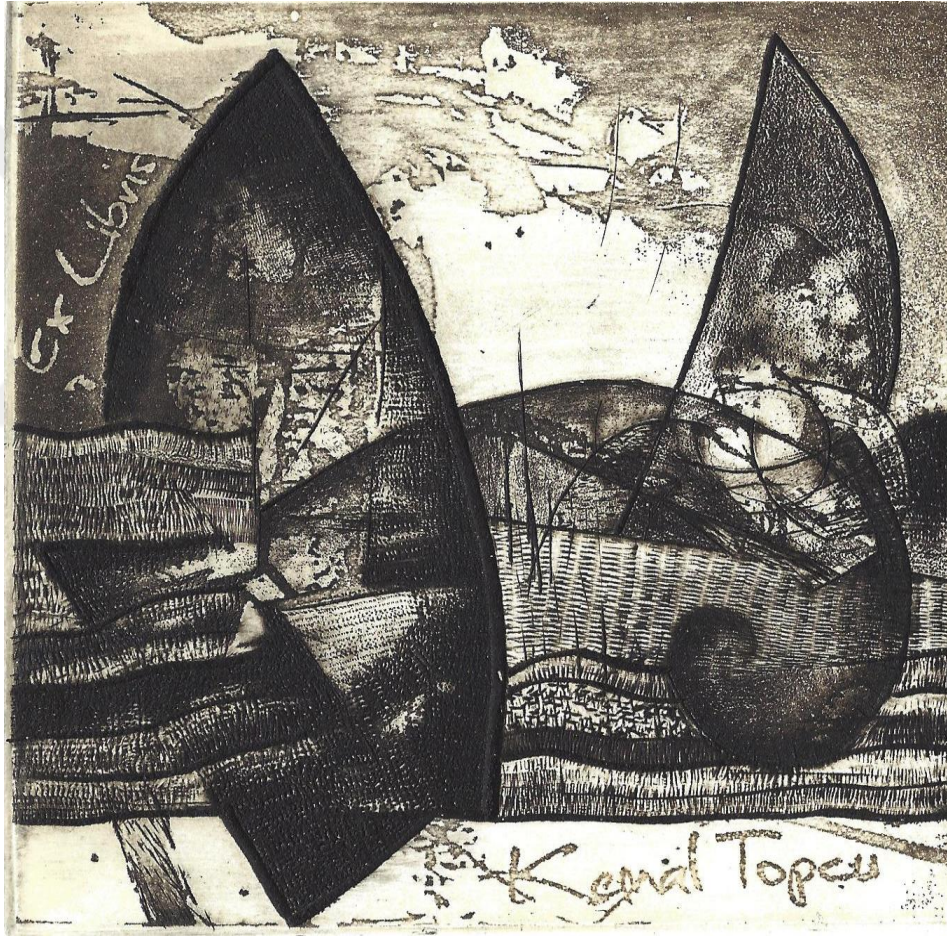
Anadolu Üniversitesi'nin aynı zamanda birçok Anadolu kentinde güzel sanatlar fakültesi kurulmasına öncülük ettiği bilinmektedir. Ayrıca, Türkiye'de üniversite bünyesinde kurulan ve ilk olma özelliğine sahip "Palet Sanat Galerisi" Eskişehir'in merkezinde kurulmuş ve gelecekte Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin kurulmasına öncülük etmiştir. Palet Sanat Galerisi 1987 yılında kurularak 10 yıl boyunca aktif çalışmış, önemli Türk ve yabancı sanatçıları ağırlayarak koleksiyonuna değerli birçok çalışmayı katmıştır. Bu koleksiyon sayesinde 2001 yılında Anadolu Üniversitesi bünyesinde Çağdaş Sanatlar Müzesi kurulmuştur. Müze açılışından itibaren T.C. Merkez Bankası, Türkiye İş Bankası, Quensen koleksiyonları ile Sadi Çalık Heykel, Abidin Dino ve Adnan Varınca gibi önemli kurum ve sanatçıların eserlerinin Anadolu'da sergilenmesine olanak sağlamıştır (Atar, A. (2011). Müzenin oluşum öyküsü. 10 Mart 2017).

Fakülteler dışında, ülke içerisinde özgün baskı teknikleri liselerde de programlara dahil edilmiştir. İlki 1989 yılında başta Milli Eğitim Bakanı Avni Akyol, Süleyman Saim Tekcan, Mürşide İçmeli, Mustafa Aslier tarafından kurulan Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi ile Güzel Sanatlar Liselerinin önü açılmıştır. Bu kurumlarda baskı teknikleri öğretilmesiyle genç nesile erken yaşta baskı teknikleri ile tanışma olanağı sunulmakta ve özgün baskının akademik temelleri erken dönemde atılmaktadır.

Ülkemizde kurulan ekslibris derneklerinin de, Türk baskıresminin dünya genelinde tanınmasında katkı sağladığı görülmektedir. Ekslibris, kitap sahiplerinin kitaplarının iç kısmına yapıştırdıkları üzerinde isimlerinin ve onları temsil eden konunun resmi olan küçük boyutlu özgün yapıtlardır. Ekslibrisler tüm baskı teknikleri ile çalışılabilmektedirler. Türkiye'de ilk olarak, Avrupa'dan gelen ekslibrislerin yer aldığı kitaplarda görülmüştür.

Türkiye’de ilk olarak 1997 yılında Ankara’da kurulan Ekslibris Derneği, 2008’den beri etkinliklerine İstanbul’da İstanbul Ekslibris Derneği olarak devam etmektedir. İstanbul Ekslibris Derneği, Türkiye’de 14 büyük şehrimizde sergiler açmış, ekslibrisi tanıtmış ve ekslibrise karşı ilgi yaratmıştır. Ayrıca KKTC, Danimarka, Çin, Almanya, İtalya, Belçika, Finlandiya, Beyaz Rusya, Kanada ve Rusya’da açtığı sergilerle Türk baskı sanatçılarının tanıtımına katkı sağlamıştır (Pektaş, H. (2015). Türkiye’de ekslibris. 19 Mart 2017).

Resim 15. Erkin Keskin’e Ait Ekslibris Örneği, 2009.



Kaynak: http://www.aed.org.tr/wp-content/uploads/2015/06/Erkin_Keskin.jpg

20. yy başlarında baskiresim Türkiye’de sanatsal anlamda neredeyse yok iken yüzyıl sonunda yurdun birçok yerinde fakültelerde baskiresim atölyeleri kurulduğu görülmektedir. Aynı zamanda 90’lı yıllarda Asım İşler öncülüğünde Paris’teki sanat okullarında eğitim almış isimlerle eser değişimi yapılmıştır. Bu eser değişimi

sonucunda sanatçılar arasında fikir alışverişi yapma imkanı doğmuş ve birçok baskıresim tekniğini deneme fırsatını yakalamışlardır. Bu çeşitlilik içerisinde sanatçılar kendi özgün resim dillerini bulma bilincine varmışlardır.

2000’li yıllara gelindiğinde ülkede ilk olma özelliğine sahip Anadolu Üniversitesi “Baskı Sanatları Bölümü” kurulmuştur. Bölümde eğitim gören öğrenciler yalnızca baskıresim teknikleri üzerine eğitim almaktadırlar. Aynı zamanda üniversite bünyesinde okullara ve özel atölyelere donanım sağlanması amacıyla, baskı makinası ve diğer baskı malzemelerinin üretimi yapılmıştır. 2008 yılında Balıkesir Güzel Sanatlar Fakültesi’nde de Baskı Sanatları Bölümü açılarak, ülkede baskıresime odaklanan genç sanatçılar yetişmesine olanak sağlanmıştır.

Günümüze bakıldığında artık birçok üniversitede özgün baskı eğitimi verilmektedir. Her sene birçok genç özgün baskı sanatçısı mezun edilmektedir. Düzenlenen birçok yarışmada, bienalde, çalıştayda özgün baskıresimler yer almaktadır. Bu gelişmelerde günümüzde baskıresim tekniklerinin ülke içerisinde kabul gören, ilgi uyandıran bir tekniğe dönüştüğünün göstergesidir.

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK BASKİRESİM SANATINDA İMGE OLARAK KENT

2.1. Türkiye’de Cumhuriyet Sonrası Oluşan Yeni Kent Düzeni

Kent, sürekli gelişme içerisinde olan ve toplumun yaşama gereksinimlerinin karşılandığı, genellikle sanayi ve ticaretle uğraşılan yoğun nüfuslu yerleşim birimleridir. Dünya kentleri yaşadığı olumlu ve olumsuz koşullara bağlı olarak değişime uğramıştır.

Türkiye’deki kent unsuru incelendiğinde, Cumhuriyet’in ilanından sonra kentlerin yeniden yapılandığı görülmektedir. Savaştan yeni çıkmış olmanın etkisiyle birçok yerde yeni düzenlemelere gidilmiş, öncelikli olarak da Ankara başkent ilan edilmiştir. Ankara başkent ilan edildikten sonra yoğun şekilde göç almaya başlamıştır. Ankara’ya çalışmak için gelenler iskana açılmamış mahallelerde ‘baraka’ adı verilen, gecekonduların da öncüleri sayılabilecek derme çatma yapılar inşa etmişlerdir. Gecekondularının 1950’li yıllara kadar Ankara başta olmak üzere birçok büyük şehirde oluşmaya başladığı bilinmektedir (Sağlam, 2016: 257).

Batıda 19. yüzyılda sanayileşme ile başlayan kentlere göç olayı, Türkiye’de 1950 sonrası yoğun şekilde görülmüştür. Sanayileşme ile batıda kalan İzmir, İstanbul gibi şehirlerin, 1950 öncesi nüfuslarına göre daha yoğun bir nüfus artışı ile karşı karşıya kaldığı bilinmektedir. Bu durum kentlerin hızlı ve plansız şekilde büyümesine sebep olmuştur. Tarihi değeri olan alanlar veya doğa fark etmeksizin birçok alanda gecekondular yayılmaya başlamıştır. 1950 sonrası yaşanan bu hızlı büyüme, önce gecekondulaşma sorununu doğurmuş daha sonraları 1960’lardan 1980’lere kadar olan dönemde çıkartılan imar yasaları ile büyük yapılara doğru dönüşümün önü açılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra başlayan bu hızlı kentleşme ve kırlardan kentlere doğru göç süreci kentlerde konut sorunu başta olmak üzere birçok toplumsal problemin yaşanmasına yol açmıştır. Bu problemlerin sonuçları Türkiye’de daha çok 1960 sonrasında ortaya çıkmıştır. Yeni kentli tabakaların şehrin kültürel dokusu içerisinde kendi kimliklerini ve taleplerini ifade etmeye başlamaları 1960’lı yıllar sonrasında görülmektedir. Yeni kentliler, ekonomik ve toplumsal hayata tutunmaya ve ayakta kalmaya başladıkları dönemde kentin kültürel hayatında da etkili olmaya başlamışlardır (Sağlam, 2016: 272).

1970 sonrası döneme bakıldığında yeni belediyeçilik hareketleri ortaya çıkmış ve büyük kentlerin fiziksel mekanlarında değişimler gerçekleşmiştir. Boş arsalar yapılaşmış, kente yeni büyük yapı alanlar eklenmiş ve ‘azman kentler’ oluşmuştur (Ataöv, Osmay, 2007: 63). Kontrolsüz şekilde çok katlı apartman konutlarına dönüşüm bu dönemde hızlı bir şekilde başlamıştır. Aynı zamanda yasallaşan gecekondu kent makroformunda yasal alanlara dönüşmeye başlamıştır (Şenyapılı, 1998: 311).

1980’lerde ise kırdan kente göç devam etmiş ancak bu dönemdeki göç unsurları arasında Doğu illerindeki güvenlik sorunları temel etken olarak görülmektedir. 80’lerde de artmaya devam eden büyük kentlerin nüfusu, yasallaşan gecekonduların çok katlı şekle geçmesine sebep olmuştur. Bu durum zaten çarpık ve güvensiz olan alanların daha sıkışık ve kalabalık görünümüne sebep olmuştur

2000’lerden günümüze kadar gelen sürece bakıldığında ise, “gentrification” (soylulaştırma) veya “kentsel dönüşüm” adı altında yeni düzenlemelere gidildiği görülmektedir. Bunlardan birincisi ve en kapsamlı olanı alt gelir sınıfındaki insanların yaşamını sürdürdüğü gecekondu bölgelerinin yıkılarak buralara site, alışveriş merkezi, rezidans gibi yapıların yapılmasını kapsamaktadır. İkincisi ise 60-70 döneminde yapılan apartmanların yenilenmesini, üçüncü dönüşüm hareketi ise orta ve üst gelir sınıfının faydalandığı kentin kırsal kesimindeki orman alanlarının yapılandırılarak büyük sitelere dönüştürülmesini kapsamaktadır. Kentin içinde kalan ve eskimeye yüz tutmuş tarihi binaların restore edilerek kente tekrar kazandırılması da dördüncü dönüşüm sınıfına dahil edilmektedir (Ataöv, Osmay, 2007:71).

Günümüzde özellikle birinci ve üçüncü tip dönüşüm şekli yaygın şekilde görülmektedir. Bu tip dönüşümler amacından uzak ve kontrolsüz şekilde yapıldıkça kent üzerindeki zaten bozuk olan düzen iyice içinden çıkılmaz bir hale doğru gitmektedir. Kent sokakları bir taraftan iyice sıkışık bir görünüme kavuşurken, bir taraftan da şehrin içinde kalan son küçük ağaçlık alanlarda talan edilmektedir. Bu gelişmeler sonucunda günümüz Türkiye’sinin yeni kent silüetini gökdelen gibi dev yapılar oluşturmaya başlamıştır.

Mimari anlamdaki bozukluk dışında halkın yaşam kalitesinde de bozukluklar görülmektedir. Sanayileşme ile köyden büyük şehirlere göçen halk kent yaşamına adaptasyon sorunu yaşamaktadır. Büyük kent içerisinde, gecekondu bölgesinde köy hayatını yaşamaya çalışan insanlar, kentliler tarafından dışlanmaya maruz kalmaktadırlar. Aynı zamanda düşük maaşla ağır şartlarda çalışarak büyük kent

içerisinde yaşam mücadelesi vermektedirler. Kent değişim sürecinin bu koşulları hiç kuşkusuz sanat üretimini de etkilemektedir.

2.2.Yeni Kent Düzeninin Sanat Çevrelerine Yansıması

Kent imgesinin Türkiye’deki özgün baskı sanatına yansımalarına bakıldığında, ağırlıklı olarak 1950 sonrası ortaya çıktığı görülmektedir. Türkiye kentleri bir taraftan büyüme gösterirken, bir taraftan da aldığı aşırı göç ve yanlış büyüme politikaları nedeniyle kentsel ve toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu kent sorunlarının da bazı sanat çevrelerince incelendiği görülmektedir.

Türkiye’de kent olgusunun sanat çevrelerinde geniş bir ilgi ve araştırma konusu olması 60’lı yıllardan 70’li yılların sonuna kadar uzanmaktadır. Bunu da 1960 müdahalesiyle 1980 müdahalesi arasındaki sosyo-ekonomik, politik süre olarak tanımlanmaktadır. Gecekondulaşma olgusunun sanayileşme süreci sonucunda oluştuğu düşünülmektedir. Fakat özellikle büyük kentler çevresinde ulaşımdan başlayarak, tüm altyapı noksanlıkları ile bunların doğurduğu vahim sonuçlara ulaşan gecekondulaşma, yönetimlerin başına sorunlar açması yanında, sanat çevrelerinde, soruna karşı aynı çözümsüzlüğün yansıtıldığı bir spekülasyon konusu olarak algılanmıştır. Sanayinin ülke yüzeyine dengeli bir biçimde yayılamaması, sanayileşme sürecinin ısrarla büyük kentler kıyısında toplanarak denetimsiz büyük nüfus hareketlerine yol açılması, gecekondu birimlerinin oluşmasına etken olduğu bilinmektedir (Tansuğ, 1995: 60).

1970’lerden sonra Türkiye’de toplumsal çalkantılar, özellikle politika ve düşünce alanında eleştirilerin artması, geçmiş yıllara oranla daha çok sayıda Türk sanatçının Avrupa ve Amerika’ya gidebilmeleri ve 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması Türkiye’deki sanat ortamını etkilemiştir. 1970-1990 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ile Batı’nın, modern ile geleneğin sorgulandığı, modern içinde yol ayrımlarının başladığı, sanatçıların bireysel ifadelere yöneldikleri dönem olmuştur (Erdemci vd., 2007: 18).

Sanatçılar bireysel ifadelere yönelirken dönemin ülke sorunlarını göz ardı etmemişlerdir. Birçok sanatçı yaşadığı kentin ve kent toplumunun sorunlarını çalışmalarına yansıtmıştır. Bir tarafta bir kesim sanat çevresi özgün baskıresim çalışmalarında bu kent sorunlarına değinirken, diğer tarafta da bir kesim kentin pitoresk yönlerini çalışmalarına yansıtmıştır.

1950 sonrası kentini baskıresimlerinde konu edinen sanatçıların birçoğu bugün halen hayatta ve genç kuşak sanatçıların eğitiminde önemli rol oynamaktadırlar. Günümüz genç sanatçıları da onların çalışmalarından beslenmekte ve bugünün kentini, bugünün kentinin sorunlarını çalışmalarına yansıtmaktadırlar.

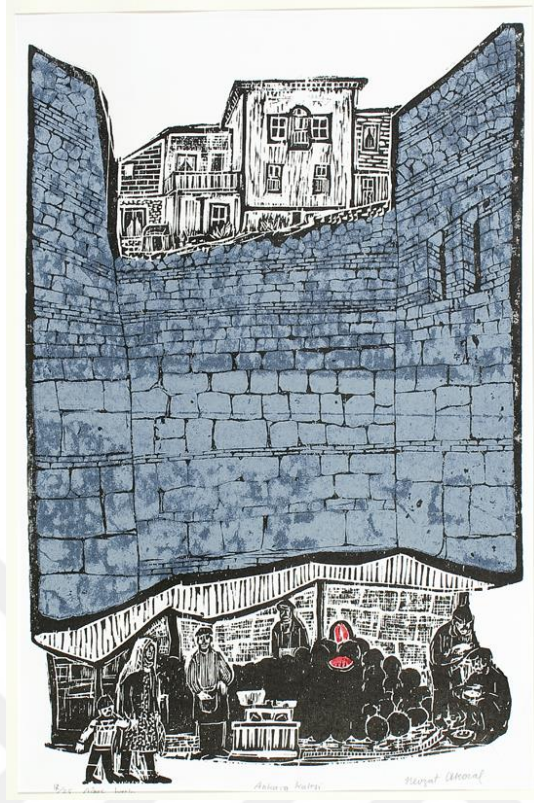
2.3. 1950 Sonrası Kent İmgesini Konu Edinen Eserlerin İncelenmesi

Birçok sanatçının kentlerdeki sorunları ve aynı zamanda bu sorunların kent toplumuna yansımalarını çalışmalarında işlediği görülmektedir. Nevzat Akoral da (1926-2016) çalışmalarında kırsal kenti ve toplumunu konu alan sanatçılara örnek gösterilmektedir. Gazi Eğitim Enstitüsü mezunu sanatçı 1962 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde İndiana Üniversitesi'ne bursla giderek eğitim almıştır. Ülkeye döndükten sonrada mezun olduğu kurumda eğitimciliğine devam ederken, bir taraftan da, özgün baskıresim tekniklerini kullanarak Ankara kentini konu alan eserler vermiştir.

Nevzat Akoral'ın çalışmalarını, linol, ağaç ve gravür baskı teknikleri ile oluşturduğu görülmektedir. Bu çalışmaların çoğu 1957-1970 yılları arasında yapılan ve baskı sayısı genellikle 10 ile 25 arasında değişen 31 adet linol baskıdan oluşmaktadır (Şener, 2004: 12). Akoral, baskıresimleri ile sembol-biçim gerçekleri grubunda yer almaktadır. Çünkü ülke insanıyla ilgili anlatımları sembole dönüşmüş, arınmış gerçek biçimleriyle çağdaş kurgusuyla karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca çalışmalarında doğaya yakın bir dil kullanımı görülmektedir. Malzemenin sunduğu olanakları iyi değerlendirip kendi anlayışıyla birleştirerek kendi tarzını yansıttığı görülmektedir (Karakaş, 2006: 152).

Ankara'nın barındırdığı öğeleri konu alan Akoral, Ankara'nın tarihi kent yapılarından da esinlenmiştir. "Ankara Kalesi" adlı çalışması da buna örnek gösterilebilir (Resim 16). Çalışmada Ankara için sembol haline gelen kale çalışmada kullanılmıştır. Akoral çalışma için birçok kez kalenin desenini çizdiğini ve fotoğraflarını çektiğini belirtmiştir. Kaleyi çizerken surlarını ve içindeki taşları leke olarak kullanmıştır. Kalenin dibinde yer alan karpuzcu tezgahlarını da yardımcı unsur olarak çalışmada yer vermiştir. Akoral hisarı leke olarak yansıtırken, üstteki eski evleri ise doku olarak çalışmasında yer vermiştir. Çalışmanın tümüne bakıldığında az renk kullanıldığı ve resme büyük bir lekenin hakim olduğu görülmektedir (Karakaş, 2006: 156).

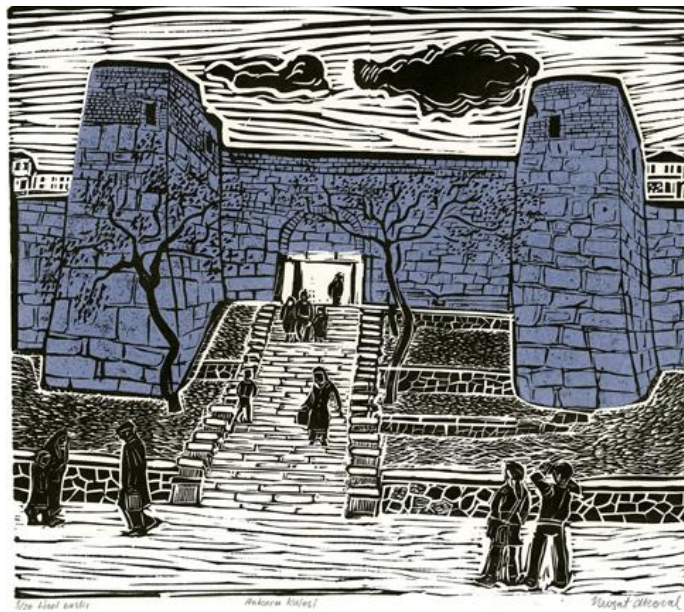
Resim 16. Nevzat Akoral, “Ankara Kalesi”, Ağaç Baskı, 51x33cm.



Kaynak:

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/256nevzatakoral1.jpg>

Resim 17. Nevzat Akoral, “Ankara Kalesi”, Linol Baskı.



Kaynak: <https://static.perabulvari.com/Common/Images/Vitrin/NevzatAkoral12885-2.jpg>

Özel otomobil sayısının çok az olduğu ve alışveriş merkezi sayısının bugünkü kadar çok sayıda olmadığı dönemlerde Ankara Kalesi Ankaralıların sık sık ziyaret edilen bir bölge olarak bilinmektedir. Hem Kale’den kentin seyredildiği, hem de Kale eteğindeki çarşılarından (Bakırcılar Çarşısı, Çıkırıçılar Yokuşu, Samanpazarı’ndaki dokuma, bakır çömlek, hasır deri gibi geleneksel el sanatları ürünleri, çeşitli takılar, süsler, hediyelikler ve her türlü antikanın satıldığı alışveriş mekanları) gereksinimlerin giderildiği bilinmektedir. Kale girişi önündeki işportacılar Akoral’ın resimlerinde de, linol baskılarında da yer almıştır. Aynı yıllarda yani motorlu taşıtların yaygınlaşmasından önceleri, taşıma işlerinde atlı arabalar yaygın olarak kullanılmakta, Ulus ve Kale çevresi arabacıların iş tuttukları merkezlerden biri olarak kabul edilmektedir. Linol baskılarından biri soğuk bir kış günü müşteri bekleyen arabacıların ateş yakıp ısınma telaşında oldukları bir anı betimlemektedir (Şenyapılı 2008: 123). Ankara’nın kırsal kesim insanına değindiği “arabacılar” adlı çalışmasında, kış günü yaktıkları ateş ile ısınmaya çalışan arabacılar konu almıştır. Perspektif kuralları dışına çıkarak arkada bekleyen arabaları sadeleştirerek resmin üst tarafına yerleştirdiği görülmektedir.

Resim 18. Nevzat Akoral, “Pazarda Arabacılar, Ağaç Baskı, 63x41 cm.



Kaynak:

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/257nevzatakoral.jpg>

Resim 19. Nevzat Akoral, “Çocuk”, Linol Baskı.

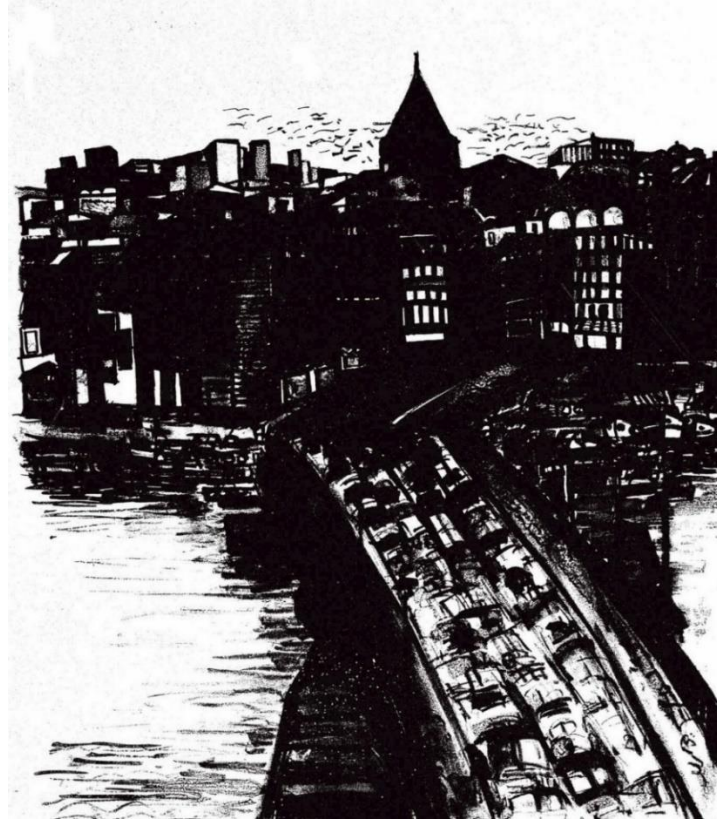


Kaynak: Elif Karakaş (2006). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü 1932-1980 Dönemi Linol Baskiresim Çalışmaları ve Nevzat Akoral, s. 157.

Çalışmaların geneline bakıldığında yöre yorumcusu olarak görülen Nevzat Akoral'ın, 1970 yılına kadar Ankara'nın kent yapısını öne çıkaran özgün baskı çalışmaları yaptığı görülmektedir. Ankara gecekondularının ön planda olduğu bu baskiresim çalışmalarında çizgi, leke, desen gibi plastik değerleri ön plana çıkarmıştır. Dönemin Ankara kentini ve yaşamını çalışmalarına yansıtarak günümüze aktarılmasını sağlamıştır.

Kent imgesi ayrıca siyasal ve sosyal yönleri ile de ele alınmıştır. Bu çalışmalara örnek olarak da Gören Bulut'un (1945-) işleri gösterilmektedir. 1967 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nü bitiren Gören Bulut, önce 1982 yılında Londra Saint Martin's School of Art'da Grafik, daha sonra 1983 yılında Londra Chelsea School of Art'ta Master of Art programını tamamlarken kent yaşamına yönelik izlenimlerini baskiresim çalışmalarına yansıtmıştır. Daha çok Yeni-Dışavurumcu yaklaşımda ağırlık kazanan çalışmalarını, ağaç baskı ve linol baskı teknikleriyle oluşturmuştur.

Resim 20. Gören Bulut, “Galata” 1982, Litografi, 47x42 cm.



Kaynak: Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.19.

Gören Bulut’un baskıresimleri, kentsel yorumların sanat ile gelişen teknoloji ve değişen toplum arasında ilişkinin şekillendiği, post-endüstriyel sürecin neden olduğu kentsel ve toplumsal tahribatı 1980’li yılların bilinç aralığında eleştiren çalışmalardan oluşur. Yeni bir görüntü konsepti oluşturan Gören Bulut, figür ve mekanı, bir araya getiren yaşamı niteleyen çalışmalar ortaya koymuştur. Sadeleştirilmiş figürler ile gerçekleştirdiği imgesel düzenle düşünsel bir tavır sergilemiştir. Bulut’un tasarım ağırlıklı baskıresimlerinde genellikle kent yaşamında sorun haline gelen varlık ve kimlik sorunları dikkat çekmektedir. Kent yaşamında ortaya çıkan tepkiler, kabuller ve diğer deneyimler sert bir grafik üslupla baskıresimlerine yansıttığı görülmektedir (Sağlam, 2011: 18).

Bulut’un çalışmaları, daha çok Yeni-Dışavurumcu anlayışta, postmodernizm süreciyle ilişkilendirilen, kentin çöküntü yönünü ele alan şiddet ve gerilimin ön planda gösterildiği baskıresimler olarak nitelendirilmektedir.

Gören Bulut'un kent üzerinde varlık ve kimlik sorunlarını yansıtan çalışmaları için Mümtaz Sağlam makalesinde şunları söylemiştir;

“Siyah- beyaz karışıklığını, yüzeye olabildiğince cüretli bir şekilde yayan Bulut; bu yaklaşımıyla ışığı hem plastik hem de anlam-içerik bağlamında çift değerli bir etkiye sahip kılar. Klasik betimlemede formu, hareketi, mekânı, derinliği, atmosferi tamamlayan tüm bu etmenler; bu işlevi ışıkla bütünleşen beyaza devretmiş durumdadır. Işık burada beyaz üzerinden, güncelliğin, umudun süre giden hayatın da soyut/kavramsal göstereni haline gelmektedir. Aynı oranda siyah da korkunun, tedirginliğin, kaosun, kaygının, karanlığın, şiddetin, sömürünün nesnesi ya da simgesi olacak tüm imgesel yapılanmanın temsiliyle yükümlüdür (Sağlam, 2011: 22).”

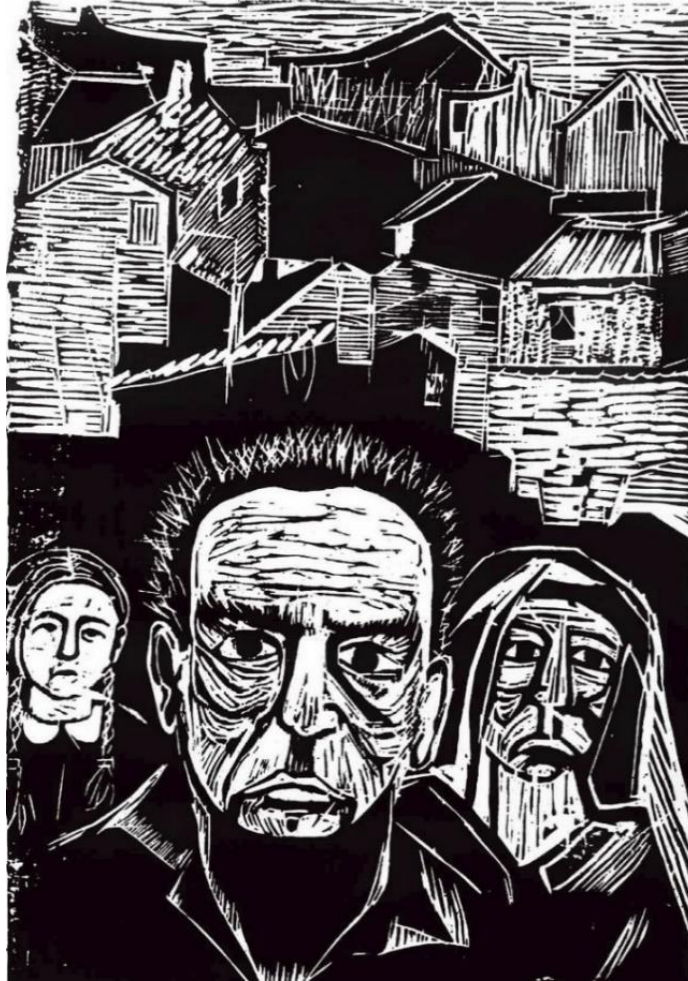
Resim 21. Gören Bulut, “What is Happening Outside”, Ağaç Baskı, 1983, 55x58cm.



Kaynak: Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.23.

Bulut'un kenti yansıtan etkili çalışmalarından "What is Happening Outside" (Resim 21) bakıldığında kompozisyon düzeninin tam ortadan ikiye bölündüğü görülmektedir. Sol tarafta resim geneline hakim olan karanlık içerisine yerleştirilmiş ve sağ tarafa sırtını dönmüş kadın figürü, resmin n planında yer almaktadır. Sol taraf kent içerisinde yer alan işçi, emekçi ve üretici tarafı ifade ederken, sağ taraf ise kalabalıklaşmış bir kentin kirli, gürültülü ve karmaşık yapısını betimlemektedir. Gören Bulut bu çalışmasıyla kent içerisinde bir pencereden bakıldığında kentin ne kadar boğucu bir karmaşa içerisinde olduğunu yansıtmaya çalışmıştır. Alanın yatay ve dikeyde e bölünmesi sonucu kesişim noktaları önemli öğelerin olduğu yerler (gzn rahat algılaması sebebiyle) bu çalışmada klasik bir kompozisyon biçiminin başarıyla uygulandığı görülmektedir.

Resim 22: Gören Bulut, "Kondulardan", Ağaç Baskı, 1970, 35x24 cm.



Kaynak: Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.11.

Resim 23. Gören Bulut, “Büyük Gün Başlarken”, Ağaç Baskı, 1983, 55x58 cm.



Kaynak: Mümtaz Sağlam (2011). Gören Bulut, s.42.

İnsanoğlunun kente verdiği tahribat ve bu tahribatın gelecekte yaratabileceği sonuçlarda baskiresim çalışmalarıyla yansıtıldığı görülmektedir. Bu çalışmalara örnek olarak Atilla Atar'ın baskiresimleri gösterilmektedir. 1944 doğumlu sanatçının 1965 yılında Gazi Eğitim Enstitüsünden mezun olduktan sonra devlet bursuyla 1975-76 / 1980-1981 yılları arasında gittiği Paris Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts'da baskiresim teknikleri üzerine, özellikle de litografi tekniğinde uzmanlık eğitimi görmüştür. 1986 yılında ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde Sanatta Yeterlilik derecesini almıştır.

Atilla Atar'ın son dönem baskiresimlerinde;

“...gittikçe adını daha çok anıyor olduğumuz ve belki de yakın bir gelecekte esas sorunumuz olacak olan, doğal yaşamın ve çevrenin yitimine göndermeleri içeren imgeleri kullanmaktadır. İnsanoğlunun yaşamış olduğu ortama karşı duyarsız kalması ve onu bu kadar pervasızca tahrip etmesi bu çalışmaların odaklandığı sorunsal olarak dikkatimizi çekmektedir. Bu tematik bakış zemininde sanatçı, parçalanmış ve yüzeye saçılmış gibi duran biçimleri, dengelerini yitirmiş güçlü kütleleri ve bunlar arasında sonsuz bir dip derinliğini andıran boşlukları, çölleşmiş ve kuraklaşmış izlenimi veren

bir atmosferde karakterize ederek, bozulan doğal dengenin bizi 'götüreceği ıssızlığı' göstermek ister gibidir (Esmer 2007: 4)."

Atar, kültür tarihinin geçirdiği evrimi simgeleyen anonim bir kent imgesine yöneldiği ve yalıtılmış, ıssızlığa mahkum edilmiş kentin süreç içinde yaşadığı yıkımları ve bu sürecin sonunda ulaştığı yeni estetiği konu edinmektedir. Yalıtılmış, terkedilmiş ve neredeyse ıssızlığa mahkum edilmiş kent imgesi, süreç içinde bir yıkım kültürü ve estetiği doğrultusunda kendi plastik örgütlenişini tamamlamaktadır. Özellikle yakın geçmişte tanık olunan terör-savaş ya da doğa olaylarıyla bağlantılı kitlesel yok oluşlar anımsandığında, Atar'da 1990'lı yıllarda dile gelen bu kavrayış ve sezginin bir öngörüyle bugüne işaret eder bir nitelik kazandığı görülmektedir. Atar'ın görsel yorumunu karakterize eden imge düzeninin; parçalanma, infilak ve dağılma esaslı etkileri betimleyen yapıtı zenginliğinin, artık anonim görüntülerle belleklere kazınmış bulunan şiddet estetiğinin öncelikli örnekleri olduğu görülmektedir (Sağlam, M. (b.t). Metafizik Gerçeği Kavrayan Algı Aralığı. 18 Mayıs 2017).

Resim 24. Atilla Atar, Litografi, 1999, 25.5x35.5 cm.



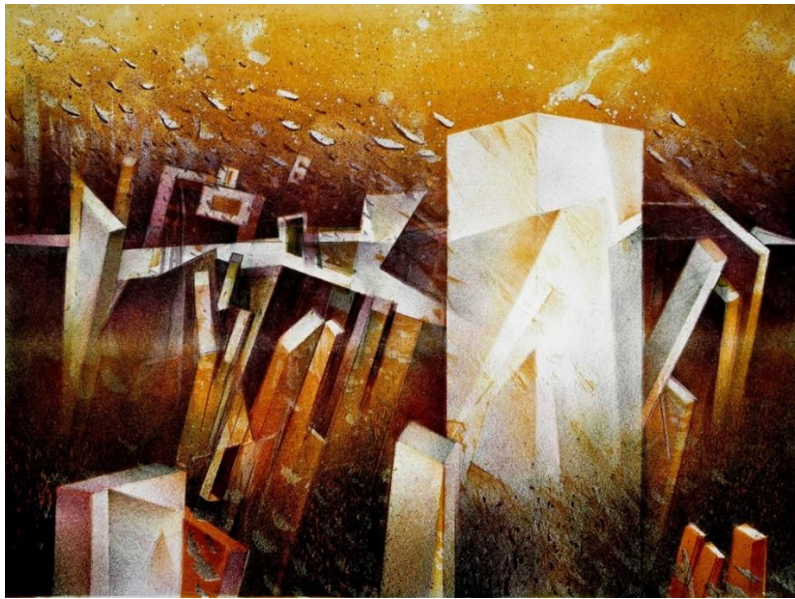
Kaynak: <http://www.atillaatar.com/donusum.asp>

Atilla Atar baskiresimlerinde hayatımızın ötelediği ama yaşam için vazgeçilmez olan kentin sorunlarını yapıtlarına taşımakta ve bunları kullanarak yitik bir geleceğin ipuçlarını vermektedir. Hunharca tahrip edilmiş; ıssız ve her şeyden de önemlisi terk edilmiş insansız bir dünya göstermektedir. ‘Donuk’ ve ‘insani olandan uzaklaşmış’ bir dünya. Mekanik ve tekdüze. Dengelerini yitirmiş mimari unsurlar, felaketlere maruz kalmış kentle, yaşam ve yıkımın iç içe geçtiği, geleceğe dair öngörülerin kaybolduğu, belirsizliğin ve insansızlığın hüküm sürdüğü, tapınağa dönüşmüş günümüzün kalabalık kentlerinin tersine, boşalmış ve terk edilmiş, cansız, ruhsuz, çölleşmiş bir dünya göstermektedir. Bunu da soyutlamacı bir anlatım dili ile yansıtmaktadır (Esmer, 2007: 4).

Çalışmalarında kasvetli bir kent görüntüsü ön plana çıkmaktadır. Parçalanmış yapılar kaosu temsil etmekte ve rahatsız edici bir atmosfer oluşturmaktadır. Kaos sonrası oluşan düzensizlik, düzensizliğin yol açtığı bozulma, çalışmanın geneline yayılmış parçacıklar, Atilla Atar’ın çalışmalarının karakteristik özelliğini yansıtmaktadır.

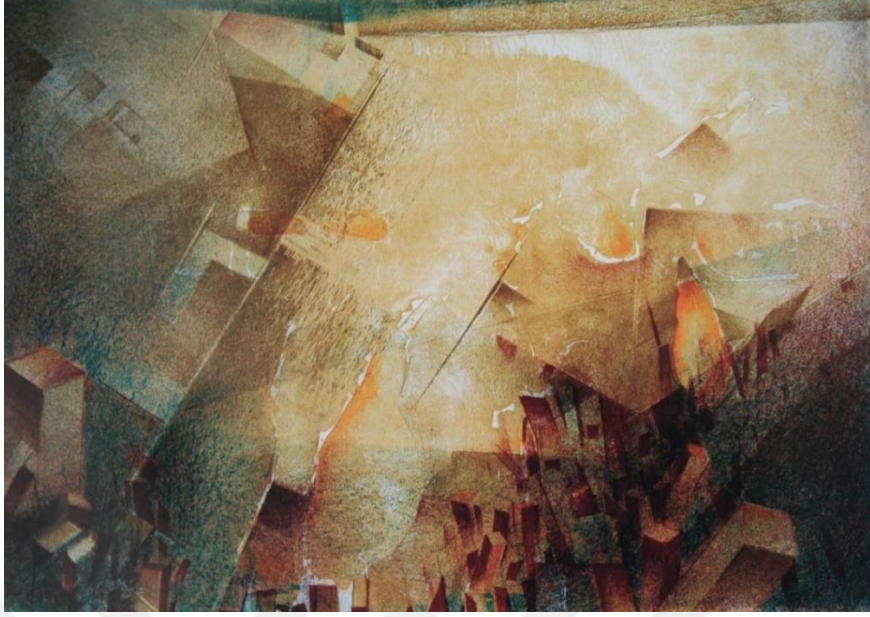
Litografi tekniğiyle oluşturulan tüm bu çalışmalarda, figüratif ile soyut arasından sıyrılmış bir karakterin var olduğu vurgulanmaktadır. Ya da soyut ile nesnelliğin iç içe geçtiği bir karakter içinde yapılanmış oldukları görülmektedir (Esmer, 2007: 4).

Resim 25. Atilla Atar, Litografi, 2005, 44.8x60.2 cm.



Kaynak: <http://www.atillaatar.com/donusum.asp>

Resim 26. Atilla Atar, Litografi, 2007, 25.8 x36.5cm.



Kaynak: <http://www.atillaatar.com/donusum.asp>

Resim 27. Atilla Atar, Litografi, 2004, 58x43.4 cm.



Kaynak: <http://www.atillaatar.com/donusum.asp>

Resim 28. Atilla Atar, Litografi, 2004, 73.5x56.5 cm.



Kaynak: <http://www.atillaatar.com/donusum.asp>

Baskiresim çalışmalarında kentin sorunlu bölgelerini ve burada yaşayanların sorunlarını soyut düzlemde konu edinen sanatçılara da M. Zahit Büyükişliyen (1946-) örnek verilmektedir. 1967 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra tual üzerine çalışmalar haricinde baskı teknikleri üzerine de çalışmaya devam eden Büyükişliyen, figür, mekan ve doğa soyutlamaları üzerine çalışmalar yaptığı görülmektedir.

1971 yılında uzmanlık eğitimi almak için devlet bursuyla Kassel Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne giden sanatçı, taşbaskı, serigrafi, gravür teknikleri üzerine eğitim görmüştür ve bu dönemde ağırlıklı olarak kent soyutlamaları üzerine çalışmalar yapmıştır. Büyükişliyen'in bu dönem çalışmalarında dışavurumcu özellikler ön plana çıkarken, kullandığı kolaj ve montaj teknikleri ile baskiresim teknikleri üzerinde yeni

arayışlara gittiği görülmektedir. Bunun yanı sıra tual üzeine ve baskiresim tekniklerini birbiriyle bağlantılı kullanma çabası göstermiştir. Boyaresimde amaçlanan tazeliği ve dinginliği, görsel coşkuyu yitirmeden her iki türü kendi mantık ve yaratım koşulları düzeyinde, bir arada sürdürmek gibi önemli bir sorunun üstesinden nasıl gelebileceği ile ilgi çalışmalar yaptığı bilinmektedir (Özsezgin, 2006: 29). Sanatçı, bu yıllardaki çalışmalarında kent silüetleri ve mimari çizimlere de yer vermiştir. Geometrik ya da mimari işaretlerle zenginleşen anlatım dili, anlamsal yer değiştirme, kesme, aktarma, yineleme, simge kullanma ve yer yer kolaj kullanımıyla bitmemişlik etkisi yaratan çalışmalar yaptığı görülmektedir (Ateş, 2011: 19).

1976 yılında Almanya'daki eğitimini bitiren sanatçı Türkiye'ye dönerek mezun olduğu Gazi Eğitim Enstitüsü'nde eğitimci olarak göreve başlamıştır. Bu dönem çalışmalarında çarpık kentleşme ve hava kirliliği konularında eleştirel tavır sergilemiştir. Ayrıca çalışmalarında dışavurum etkisinin daha da belirginleştiği görülmektedir.

Bunun nedenlerinden biri, belki de, yıllarca yaşadığı Almanya ile çalkantılı, yoksul ve 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle sonuçlanacak olan gizli bir iç savaşın yaşandığı Türkiye arasında derin uçurumun neden olduğu çelişki gösterilmektedir. Bunun yanı sıra, çarpık kentleşme, artan nüfus artışı, işsizlik ve o yıllarda Ankara'da hava kirliliğinin ölümlere neden olacak kadar artması sanatçıyı bir yandan derinden kaygılandırırken, diğer yandan da onun sanatına malzeme sağlamıştır. O yıllardaki resmin temel dokusu çevre sorunları etrafında biçimlenmiştir. Fakat doğrudan mesaj verme kaygısı gütmeyerek, resmini 'soyut' düzlemde tasarlayarak ve geliştirerek izleyicinin sezgisine sunmuştur (Ateş, 2011: 20).

Büyükışliyen'in 1988-89 döneminde yaptığı (Resim 29, 30), oluşturduğu soyut kompozisyonları, fotoğrafın, serigrafinin ve kolajın olanaklarından yararlanarak yaptığı müdahaleler sonucunda oluşmuştur ki bu da, teknik açıdan, yeni bir döneme girdiğini göstermektedir. Bu çalışmalarında, doldurulmuş kare ve dikdörtgenlerin tekrarıyla sağlanan devinim, hem grafiksel olarak hem de genel algılama sürecinde çarpıcı etki yaratmaktadır. Büyükışliyen teknolojinin sunduğu tüm olanakları kullanarak oluşturduğu soyutlamalarında, dünyanın hiçbir yerinde insanın kayıtsız kalamayacağı; doğanın ve doğal yaşamın deformasyonu, nükleer tehlike, çarpık kentleşme ve sanayileşmenin neden olduğu sıkıntıları yansıtmaktadır (Ateş, 2011: 21).

Resim 29. M. Zahit Büyükişliyen, “Bizim Oralar”, Serigrafi, 1989, 36x40cm.



Kaynak:

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/406mzb%C3%BCy%C3%BCki%C5%9Fleyen89.jpg>

Resim 30. M. Zahit Büyükişliyen, “Beytepe’den Altındağ’a”, Serigrafi, 1989.



Kaynak:

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/405mzb%C3%BCy%C3%BCki%C5%9Fle.jpg>

Kente bir sorun, eleştiri anlamında değil, imgesel betimleme olarak bakan sanatçılar incelendiğinde, öncelikli olarak Devrim Erbil görülmektedir. 1937 doğumlu sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra, 1965'te İspanya hükümetinin bursuyla Madrid ve Barcelona'da daha sonra da Londra ve Paris'te çalışmalar yapmıştır.

Devrim Erbil'in baskıresim çalışmalarına bakıldığında çizgisel öğelerin ağırlıklı bir konumda olduğu görülmektedir. 1970 sonrasında sanatçının kariyerinde baskıresim teknikleri boyaresim kadar etkili olmuş, özellikle 1990'lı yıllar ve onu izleyen dönemde serigrafi tekniği üzerinde ilgi alanının oluştuğu görülmektedir. Erbil baskıresimlerini daha çok kuşbakışı kent izlenimleri ve ağaçlar gibi yaygın izleklere bağlı tasarlamıştır. Bazı çalışmalarında, kent görünümüleriyle kuşlara ilişkin motiflerin, aynı kompozisyon yüzeyi üzerinde birleştiği görülmektedir. Özellikle gündüz ışığında ve ay ışığında Marmaris görünümünün konu alındığı gravürler, kentsel yapı özelliklerinin vurgulandığı çalışmalar olarak dikkat çekerler. Bunun yanı sıra "İstanbul'a bakış" ortak başlığı altında, mavi ve mor ya da sıcak renklerle çeşitlendirilen baskı örnekleri, kendi içlerinde özgün dizi karakteri göstermektedir. Süleymaniye'yi, İstanbul'un bu seçkin yapısını, çevre dekoru içinde görüntüleyen çalışmalar, bir kent topografyasının dokusunu ve İstanbul'un tarihsel kimliğini de vurgulamaktadır (Özsezgin, 2004: 25. 26).

Gravür ve serigrafi teknikleri Devrim Erbil'in boyaresimlerinin birer tamamlayıcısı olarak gösterilebilir. Devrim Erbil'in kent temalı çalışmalarında yatay, dikey, doğru, eğri, kıvrık, oval, ince kalın çizgiler uyum ve ritim sağlamakta, izleyiciyi zorlamadan soyutu kavramalarında yardımcı olmaktadır. Devrim Erbil'in sanatında çizginin dili hakim bir öğedir. Doğanın sürekliliği gücü ve gizleri en yalın çizgilerle dile gelmekte, doğa, ağaçlar, Anadolu kasabaları ve İstanbul temaları grafiksel ağırlıkta kırık çizgilerle özgün biçimler kazanmıştır (Ersoy, 1998: 61).

Devrim Erbil'in çalışmalarında, resmin büyük bölümü kaplayan kuşbakışı kent görünümü vardır. Camiler, evler sokaklar ve diğer kent yapıları çalışmayı zenginleştiren görsel temalardır. Bu çalışmalarında Erbil için önemli olan, kente özgü yaşam gerçekliğinin yorumudur. Dolayısıyla bu çalışmalarda karşımıza çıkan, Anadolu kent gerçeğinin anonim nitelikli görüntüsüdür (Özsezgin, 2004: 36).

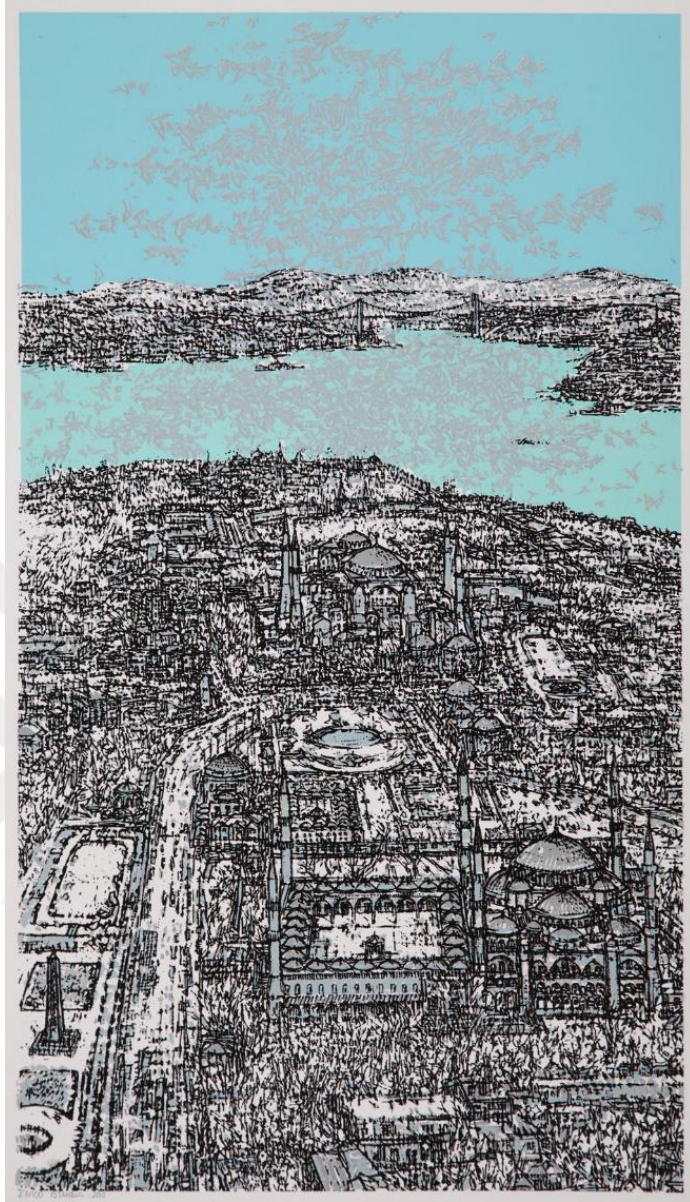
Erbil kent imgesini kuşbakışı izlenimle yansıtırken, perspektif kurallarına bağlı kalmamıştır. Bütün kenti kuşbakışı bir biçimde resmederken, içerisinde sadece camiye

karşıdan görülecek şekilde resmetmiştir. Bu da Erbil'in iki gözlem noktasını aynı anda kullandığını göstermekte ve soyutlamacı biçim anlayışını yansıtmaktadır.

Devrim Erbil çalışmalarında, zamandışı bir İstanbul kullanmaktadır. Bugünün İstanbul'u neredeyse hiç görünmemektedir. Çağdaş kentten yalnızca Boğaz Köprüsü'nü seçmekte ve onu modern öncesi İstanbul'la birleştirmektedir. Bir unutmama, bir yabancılaşma kararı sezilmekte ve yerin ruhunu yakalama, tarihsel sürekliliğin stilizasyonunu aramaya girilmektedir. Hem de İstanbul gravürleri geleneği ile buluşmaktadır (Batur, 2004: 162).

Mavi tonları kullanan bir zemine işlenmiş olan "İstanbul" adlı serigrafi çalışması, ilk bakışta Erbil İstanbul görüntülerinin en gerçekçi çizgilerine sahiptir. Resmin ekseninde Ayasofya Müzesi ve Sultanahmet Külliyesi bulunmaktadır. Boğaziçi'ne doğru açılan perspektifte Boğaz Köprüsü, bir nirengi noktası olarak yer almaktadır. Resmin konservatif denebilecek bir yerleşimi vardır. Ama bu bildik gelen kompozisyon, aynı eksen üzerinde yükselen kuşların, martıların ritmik devinimi ile ve seyrek/yoğun yayılımı ile değişmektedir. Deniz tümüyle hareketsizdir, bir tek gemi bile görünmemektedir. Buna karşılık Ayasofya'dan başlayarak uçan kuşlar, tabloda bir göz kaydırması başlatmakta ve gözü ufkun sonsuzluğuna çekmektedir (Batur, 2004: 162).

Resim 31. Devrim Erbil, Serigrafi, 2010.



Kaynak: <http://www.erbilkare.com/urunler/34/devrim-erbil-serigrafi.html>

Devrim Erbil'in bir diğer kent imgesini yansıtan "İstanbul'a bakış" adlı gravürüne bakıldığında; üç kara parçasının ve aralarında deniz ile birlikte Boğaziçi, Haliç ve Marmara'yı ana fikir olarak kurguladığı görülmektedir. Kara parçaları içerisinde kubbeler, minareler, köprüler gibi İstanbul'u yansıtan birçok kent detayı ritmik, sert çizgilerle yansıtmıştır. Deniz içerisinde gemilerin gidiş gelişlerini, Kız Kulesini yine çizgilerle aktarmıştır. Tüm bu kent unsurlarını üçüncü boyutlarını terk etmiş şekilde, zemine yan yatmış biçimde yansıtmıştır.

Resim 32. Devrim Erbil, “İstanbul’a Bakış”, Gravür, 1991, 43x33 cm.



Kaynak: <http://www.besiktascagdas.com/images/imoga/DevrimErbil.jpg>

Resim 33. Devrim Erbil, Serigrafi, 2010



Kaynak: <http://www.erbilkare.com/urunler/34/devrim-erbil-serigrafi.html>

Resim 34. Devrim Erbil, "İstanbul'dan Sevgilerle", Serigrafi, 2011.



Kaynak: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-pazari/ozgun-baski-hakkinda-bilmek-istedikleriniz/1977>

Resim 35. Devrim Erbil, Serigrafi, 2010.



Kaynak: <http://www.erbilkare.com/urunler/36/devrim-erbil-gravur.html>

İstanbul kentinin güzelliklerini çalışmalarında yansıtan bir diğ r sanatçı da G l Derman'dır (1948 – 1994). 1971'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan sanatçı, 1977'de Rochester Institute of Technology'de özgün baskı teknikleri üzerine çalışmalar yapmıştır.

Serigrafi tekniğı üzerine çalıştığı özgün baskıları, İstanbul'un doğı izlenimleriyle birlikte yöresel yaşam sahnelerinden oluşan kompozisyonlardır. izgisellikten uzak, açık tonlardan ve lekelerden oluşan çalışmalarla G l Derman kendine özgü bir görsel dil oluşturmuştur.

alışmalarında abartılı  ğ ler kullanmayarak samimiyet hissi yaratan, ayrıntılara boğulmadan bütünü amaçlayan, çarpıklıklara yönelmeden ağıdaş bir anlatımı yansıtmaktadır. G l Derman konuya genellikle belli bir noktadan ve yukarıdan bakmaktadır. Bu da ona belli bir objektif konum sağılamaktadır. (G nyaz, 1990: 14, 15). Derman, serigrafilerinde kent atmosferi içerisinde camiler, köprüler, deniz, gemiler, Kız Kulesi, ağılar gibi mavi ve yeşil tonların ağırlıkta olduğı kent yapılarını yansıtmıştır. Tüm bu resimsel nitelikler, G l Derman'ın ağıdaş Türk baskiresminde özgün bir anlatım yerinin olduğunu göstermektedir.

Resim 36. G l Derman, “Altın Boynuz Hikayesi”, Serigrafi, 1992, 50x70cm.



Kaynak:

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/193gulderman92.jpg>

Resim 37. Gül Derman, “Piyerloti’den Haliç”, Serigrafi, 1988, 60x60 cm.



Kaynak:

<https://csmuze.anadolu.edu.tr/sites/csmuze.anadolu.edu.tr/files/113gulderman87.jpg>

Resim 38. Gül Derman, “İstanbul”, Serigrafi, 1987.



Kaynak: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/12dermen.htm>

Baskıresim çalışmalarında kent imgesini konu edinen bir diğer Türk sanatçı da Fahri Sümer'dir (1942 -). 1965 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan sanatçının, 1990 döneminde genellikle Ege kentini çalışmalarında konu edindiği görülmektedir. Çoğunlukla metal gravür ve serigrafi teknikleriyle eser üreten Sümer, çizgiyi ön planda tutarak kent ve insan uyumunu soyutlayıcı anlatım biçimiyle çalışmalarına yansıtmıştır.

Resim 39. Fahri Sümer, Metal Gravür, 25x33cm.



Kaynak: <http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=13>

Sümer'in çalışmalarında geniş caddeler, dar sokaklar, kahveler ve sağa sola bir telaş içinde gidip gelen ya da kahvelerde oturan insanlar görülmektedir. Stilize edilmiş, kim olduğu bilinmeyen insan figürleri caddelerin kahvelerin kalabalığının arasına karışmış, تنها sokakların yalnızlığı içinde kaybolmuşlardır. Sanatçı peyzaj temalarını özgün çeşitlemelerle zenginleştirerek, bakış açısını sürekli değiştirerek ağırlıklı olarak İzmir'in kentsel dokusundan yoğun gözlem verilerini çalışmalarında kullanmaktadır (Ersoy, 1990: 46).

Gravür tekniği ile yaptığı çalışmalarda, kompozisyonu ritmik çizgilerle metala kazıdığı ve sadece siyah ile kağıda aktardığı görülmektedir. Serigrafı tekniğini kullanırken çok renge başvursa da kent yapılarını ve insan fiğrlerini oluştururken yine siyah ritmik çizgilerini kullanmıştır.

Resim 40. Fahri Sümer, Metal Gravür, 2005, 33x25cm.



Kaynak: <http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=9>

Resim 41. Fahri Sümer, Metal Gravür, 2005, 24x33cm.



Kaynak: <http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=14>

Resim 42. Fahri Sümer, Metal Gravür, 2005, 33x24cm.



Kaynak: <http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=6>

Resim 43. Fahri Sümer, “Haydarpaşa”, Serigrafi, 2002, 29x36cm.



Kaynak: <http://artshopgaleri.com/portfolio/fahri-sumer/#&gid=3&pid=1>

Sanatçılar kenti oluşturan mimari unsurlardan duvar yüzeylerini de ele almışlardır. Tarihsel sürecin birer yansıması olan ve sınırları belirleyen duvar yüzeylerindeki görüntüleri kompozisyonlarında yorumlamışlardır.

Duvar yüzeylerinin görsel etkisinin yorumları Mahmut Durmuş'un (1962-) eserlerinde görülmektedir. Mahmut Durmuş, 1988 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü'nde lisans eğitimini, 1977 yılında da Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanat Sanatlar Fakültesi'nde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır.

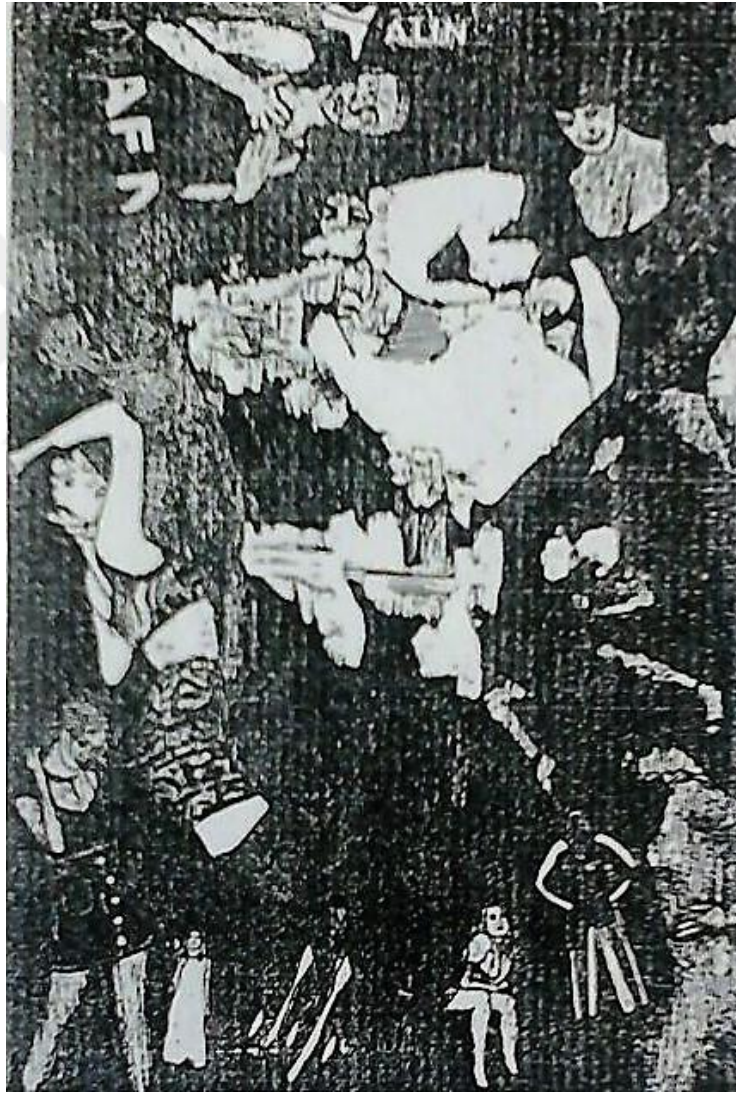
Durmuş, duvarlarda doğal oluşumların getirdiği yıpranma, yıkılma, dökülme gibi deformasyonlarını gerekse kent sakinlerinin kullanımından kaynaklanan yazılar, afişler, boyama ve kazımaları sonucu oluşan görsel etkileri özgün baskıresim çalışmalarına taşımıştır.

Mahmut Durmuş çalışmalarını oluşturmasında etken olarak, çoğu duvar yüzeyinin baskı klişeleri görünümünde olmasına bağlamaktadır. Fiziksel güçlerin serbest etkileri sonucu zamanla bu görünümü kazanan duvar yüzeyleri; doku, çizgi,

leke, renk ve espası bir arada taşımaktadır. Her duvar yüzeyinde, kendi iç benliğini ve zengin kompozisyon öğelerini gördüğünü söyleyen Durmuş, tüm bunlarla kısa süre içerisinde düşünce boyutunda birçok resim yaptığını belirtmektedir (Durmuş, 1997: 12).

Ağırlıklı olarak ağaç baskı, gravür ve serigrafi teknikleri üzerine çalışan Mahmut Durmuş, çalışmalarında baskıresmin teknik olanaklarını zorlayarak ve geleneksel anlayışın dışına çıkarak deneysel araştırmalara ağırlık vermiştir.

Resim 44. Mahmut Durmuş, Ağaç Baskı, 1995, 109.5x78cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Durmuş'un ağaç baskı çalışmalarına baktığımızda (Resim 44), duvar yüzeylerinde görülen temel tasarım elemanlarından çizgi, doku, leke, renk ve espasları resim yüzeyinde kompozisyon olarak kullandığı görülmektedir. Çalışmalarında çıkış noktası olarak soyut dışavurumcu Jackson Pollock'u alan sanatçı, rastlantısal olarak ortaya çıkan kompozisyonu, kalıp üzerinde yönlendirerek açık-koyu, büyük-küçük gibi kavramları resimde denge unsuru olarak ele almaktadır. Duvardaki dokuyu kalıba yansıtmak için deniz tutkalı kullanan sanatçı, üzerine doğal yırtılmış kağıtları yapıştırdıktan sonra zımpara ve tel fırça ile parçalayarak, duvardaki etkiyi kalıba yansıtmaya çalışmıştır. Duvarlardaki afişlerde görülen figür ve reklam yazılarını aktarmak içinde magazin dergilerinden yararlanmıştır (Durmuş, 1997: 13.14).

Resim 45. Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Metal Gravür, 1995, 50x55cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 46. Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Metal Gravür, 1995, 70x100cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Aquatint tekniği ile oluşturduğu çalışmalarında ise (Resim 47), İstanbul Yerebatan Sarnıcı'nın duvarlarından çektiği fotoğraflardan ve eskizlerden yola çıkmıştır. İklim koşulları ile deformasyona uğrayan duvarlarda, yağmurun yağmasıyla birlikte oluşan soyut lekeleri kompozisyonlarında resim elemanı olarak kullanmıştır. Gravür çalışmalarını da yine benzer teknik yaklaşımlar ile oluşturduğu görülmektedir. Serigrafi tekniği ile ürettiği resimlerinde de Matisse'nin kesilmiş ve yapıştırılmış kolaj çalışmalarından öykünmüştür.

Resim 47. Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Aquatinta, 1995, 50x60cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 48. Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Serigrafi, 1994, 70x100cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 49. Mahmut Durmuş, “Duvarlardan İzlenimler”, Serigrafi, 1995, 70x100cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

1950’li yıllar itibarı ile oluşan bu çalışmaların bir kısmı, yapıldıkları tarihlerde var olan kentsel sorunları ve kent içinde yaşayanların sosyolojik ve ekonomik sıkıntıları üzerine yansımalar içermektedir. Bir kısım çalışma ise, kentin görkemli yapısını, günlük yaşamını, ya da günlük yaşamda yanından geçip gittiğimiz yapıların duvarlarından izlenimleri yansıtmaktadır. Tüm bu çalışmalar, dönemin kentini günümüze belgeleme açısından önemli bir görev üstlenmektedir.

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ KENT İMGESİNİ KONU EDİKEN UYGULAMA

ÇALIŞMALARI

3.1. Uygulama Çalışmaları

Türkiye’de Cumhuriyet sonrasında oluşan büyük şehirlere yoğun göç, barınma sorunu ortaya çıkarmıştır. Bazı yanlış politikalar yüzünden büyük şehirlere göç eden insanlar buralarda kendi imkanlarıyla evler inşa etmişlerdir. Bu bölgelerde yapılan ve sadece barınma amaçlı inşa edilen yapılara “gecekondu” denilmektedir. Büyük şehirlerde hızla yayılan gecekondu, bir taraftan çarpık kentleşme sorunu ortaya çıkartırken, diğer taraftan da şehir yaşamında kaybedilen Anadolu kültürünü yaşatmaya devam ettirmektedir. Bu sebeple gecekondu sadece mimari anlamda bir yapı türünü değil, o bölgede yaşayanların toplumdaki yerlerini de tanımlamaktadır.

Günümüze baktığımızda, bu bölgelerin “gentrification” (soylulaştırma) adı altında yıkılıp yeniden inşa edildiğini görmekteyiz. Gentrification kentte alt sınıfın yaşadığı alanlardaki yapıların yıkılıp, orta ve üst sınıfın yaşayacağı lüks yapıların yapılmasını ve bölgenin sosyal, ekonomik, fiziksel karakterinin değiştirilmesini ifade etmektedir. Dönüşüm bölgesindeki evler, plansız yapılmış, eski, çürümüş binalardan oluşmaktadır. Ancak genellikle merkezi konumda, iyi bölgelerdir. Buralar “yerinde dönüşüm” ve “modern kent” söylemleriyle o bölgeye yıllardır yerleşmiş insanlar şehrin farklı noktalarında yapılmış apartman dairelerine sıkıştırılmaktadırlar. Boşalttıkları yerler ise toplumun farklı kesimlerini barındırmak üzere lüks siteler, rezidanslar ve alışveriş merkezi gibi beton yığını dev yapılarla doldurulmaktadır. Süreç içinde mahalle kültürü gibi, söz konusu kültüre ait açık\kapalı alanlarda yok edilmektedir.

Yüksek lisans süresince ve tez kapsamında yapılan baskiresim çalışmalarında kentin kaybedenler bölgesine bir bakış içermektedir. Eskinin getirdiği mütevazı, sıcak, renkli ve geleneksel estetik değerleri yansıtan yapıların terk edilip yerlerine grinin hükmettiği yapılara geçişi yansıtmaktadır. Bir taraftan neyin kaybettiğini izleyiciye aktarma gayretinde olunurken, bir taraftan da terk edilen bu yapıları belgeleyerek geleceğe sanatsal bir belge bırakma gayretinde bulunulmuştur. Aynı zamanda ülkedeki bu yanlış değişim politikasına da bir eleştiri getirilmektedir.

Çalışmalarda figür olmasa da evler aynı zamanda insanları temsil etmektedir. Bu evlere, yüksek binalarda yaşayanların görmediği, ya da görmemezlikten geldiği insanlar can vermektedir. Bu yüzden de bu yapıların her biri bir yaşamı ifade etmektedir. Toplum içinde kendisini yaşatmaya çalışırken, kent içerisinde de evini yaşatmaya çalışan insanları temsil etmektedir.

Dönüşüm yapılırken sadece eski yapılar değil aynı zamanda şehirde kalan son ağaçlık alanlar da yok edilmektedir. Şehrin nefes almasını sağlayan bu alanlarda yok edilmeye çalışılarak yerleri dev beton yapılara teslim edilmektedir. Bazı çalışmalarda bu yok oluş ve dönüşüm yansıtılmaya çalışılmıştır. Resmi ikiye bölerek bu ağaçlık alanların yok oluşunu ters şekilde aktararak, üst tarafa ise yerine gelen gökdelen yapılarını yerleştirerek dönüşüm yansıtılmaya çalışılmıştır.

Geçmiş dönem kent imgesini konu edinen usta baskiresim sanatçılarından edinilen izlenimler sonucunda, günümüz kent imgesinin sorunlarına yönelik aktarımlar yapılmıştır. Tüm bu konuyu ele alırken ki amaç da, kentli olan, kentte yaşayan veya yaşamaya çalışan izleyiciyi günümüz kent dönüşümünün çıplak gerçekleriyle baş başa bırakmaktır. İşlenen konu genellikle ağaç baskı ve gravür teknikleri ile yansıtılmaktadır. Çalışmalar günümüz teknolojisinin tüm olanaklarını kullanmaya çalışarak oluşturulma gayreti içerisinde bulunulmuştur. Genellikle sorunlu bölgelerden çekilen fotoğraflara dijital ortamda müdahaleler edilerek, bazılarında ise kolaj tekniği ile kompozisyonlar oluşturularak özgün baskı teknikleri ile çalışılmıştır. Çalışmaların genel kompozisyonunu oluşturan unsurlar çizgi, ışık, doku, leke ve yalın mimari formlardır. Oluşturulan bazı kompozisyonlar da (Resim 50, 51, 52, 53, 55, 58) alt tarafta eski yapılar veya ağaç formları yer alırken, üst tarafta ise bunların yok edilerek yerlerine inşa edilen dev yapılar yer almaktadır. Bu çalışmaların bazılarında, gerçekte bu bölgelerde grinin hakim olduğu bilinse de, geleceğe dair bir umut ifade etmesi amacıyla özellikle sarı ve kahverengi tonları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Resim 54, 56, 57 çalışmalarında ise gecekondu bölgelerinden izlenimler bulunmaktadır. Resim 59 ve 60 da ise eski yerleşim bölgelerinde kalan tarihi yapıları, çizgisel ve ayrıntıdan uzak şekilde yansıtılarak, yok oluşlarına bir gönderme yapılmaya çalışılmıştır.

Resim 50. Sercan Koçak, “Dönüşüm”, Ağaç Baskı, 2017, 100x70cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 51. Sercan Koçak, “Dev ınar”, Ağaç Baskı, 2016, 85x42cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 52. Sercan Koçak, “Aatan Betona”, Metal Gravür, 2016, 100x70cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 53. Sercan Koçak, “Sınırsız Yükseliş”, Ağaç Baskı,2015, 70x90cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 54. Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 60x75cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 55. Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 90x60cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 56. Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 60x90cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 57. Sercan Koçak, “İsimsiz”, Ağaç Baskı, 2015, 60x80cm.



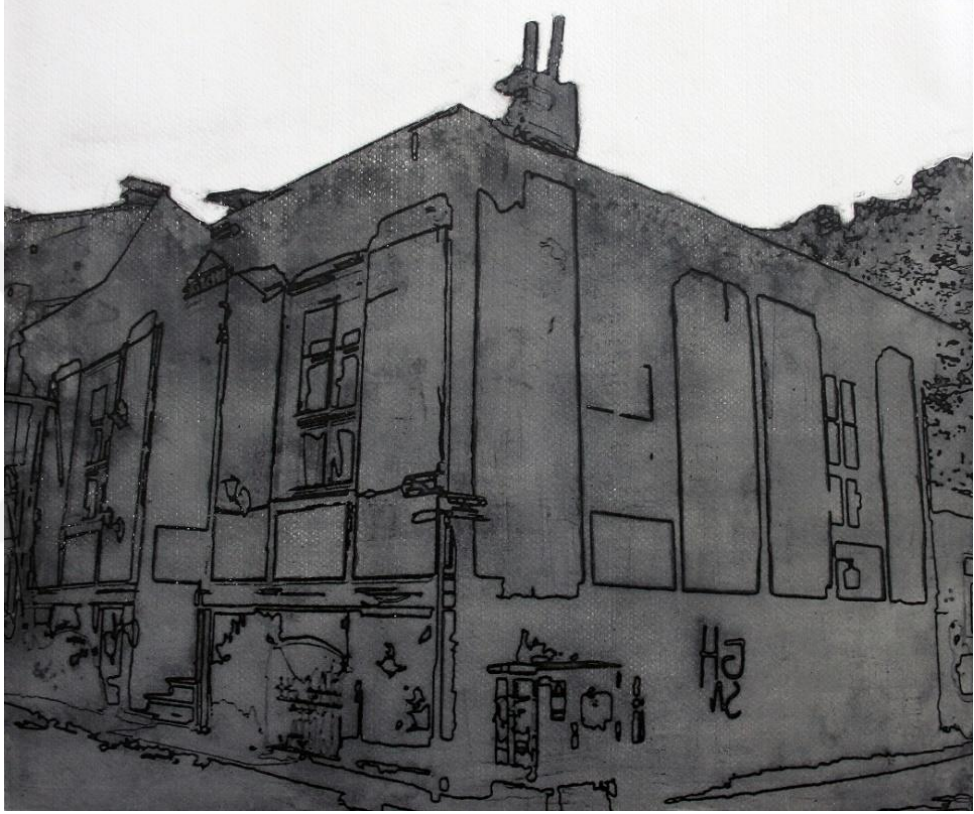
Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 58. Sercan Koçak, “Gölgedekiler”, Metal Gravür, 2014, 70x100cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 59. Sercan Koçak, “İsimsiz”, Metal Gravür, 2014, 50x60cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

Resim 60. Sercan Koçak, “İsimsiz”, Metal Gravür, 2014, 50x70cm.



Kaynak: Sercan Koçak Koleksiyon.

SONUÇ

Türkiye’de ilk olarak 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğretilmeye başlanan baskıresim teknikleri daha sonraları Gazi Eğitim Enstitüsü ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi’nde gösterilmeye başlanmıştır. Bu fakültelerde ve sonrasında yurdun birçok yerinde açılan fakültelerde eğitimini tamamlayan sanatçılar Avrupa ve Amerika’ya bursla eğitime gönderilmişlerdir. Bu sayede dönemin genç sanatçıları yurtdışında yeni akımları ve yeni ifade biçimlerini yerlerinde tanıma fırsatını yakalamışlardır. Bu sanatçıların eğitimlerini tamamlayarak yurda geri dönüşleri genellikle 1950 tarihine yakın dönemde gerçekleşmiştir.

Bu gelişmeler sonucunda sanatçılarda bir ifade unsuru seçme ihtiyacı doğmuş ve bir bölümü döneminde önemli eleştiri unsurlarından olan kent sorunlarını seçmiştir. Bir bölümü de kenti imgesel bakış açısıyla yansıtmıştır.

Avrupa’da 19. yüzyılda ortaya çıkan sanayileşme Türkiye’de daha çok 1950 tarihlerinde görülmeye başlamıştır. Sanayileşmenin büyük şehirlere yayılmasıyla halkın önemli bir kısmı özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlere göç etmiştir. Bunun sonucunda da büyük kentlerde gecekondulaşma sorunu ve buralarda yaşamaya başlayan Anadolu insanında uyum sorunu ortaya çıkmıştır.

Batıda eğitimlerini alan ve oradaki ifade biçimlerini de irdeleyen dönemim genç sanatçıları ülkede 1950 sonrasında üst seviyelerde olan kent sorunlarını çalışmalarında yansıttığı görülmüştür. Çalışmalarda konu olan kent imgesi ağırlıklı olarak büyük şehirlerden seçilmiştir. Çünkü sorun bağlamında bakıldığında hızla yaşanan nüfus artışı, bunun sonucunda ortaya çıkan çarpık ve izinsiz kentleşme sanatçılarda endişe kaynağı oluşturmuştur. Diğer taraftan bakıldığında da büyük şehirlerin görkemli yapısı ve tarihi yapıları sanatçıları etkilemiş ve çalışmalarında özgün ifade unsuru olduğu görülmüştür.

Kent imgesi çözümlemelerinde, dönemsel etkilerin ifade unsuru olarak kullanılması dikkat çekmiştir. Kente ait pitoresk izlenimlerin oluşturulması yanı sıra, kent üzerindeki sorunsallarında görmezden gelinmeyerek görsel anlatımlarda ön planda yer aldığı görülmüştür. Bu sayede dönemin kentinin mimari sorunlarını ve kent insanın psikolojik durumlarını belgeler nitelikte çalışmalar ortaya çıkmıştır.

Günümüz Türkiye'sini incelediğimizde yine benzer kent sorunları yaşanmaya devam ettiği görülmektedir. Günümüzün önemli problemi olarak da gecekonduların ve ağaçlık alanların yıkılıp yerine rezidans, alışveriş merkezi gibi beton yığını yapıların yapılması eleştiri konusu olmaktadır. Tez kapsamında yapılan uygulama çalışmalarında da bu gibi kent sorunlarını yansıtmaya gayretinde bulunulmuştur.

Sonuç olarak, sürekli gelişen ve değişen kent, kullanılan imgenin de sürekli değişmesini sağlamış ve özgün baskı sanatı için zengin bir konu oluşturmuştur. Özellikle 1950 sonrası kent imgesinin birçok sanatçı tarafından incelendiği, kent sorunlarına karşı duyarlılık göstererek kenti bir ifade unsuru olarak kullandıkları görülmüştür.

Sanat çevrelerinde kent imgesi bir kesim tarafından sorunsal anlamda incelenirken, bir kesim tarafından da kentin güzel yönlerinden betimlemelerin yansıtılmıştır. Bunun sonucunda da sanatçılar arasındaki bakış farklılıklarına ulaşılmış ve kent imgesinin zengin içeriği görülmüştür. Ayrıca kent imgesinin birçok farklı baskı tekniği ile yansıtıldığı fark edilmiştir.

Geçen yaklaşık 70 yıllık zaman diliminde kent imgesinin her dönemde ifade unsuru olarak kullanıldığı görülmüştür. Geçmiş dönemde kente sorunsal anlamda bakan sanatçılar kentin kötü gidişatını yansıtmaya çalışmış ancak günümüzde halen aynı problemlerin var olduğu görülmüştür. Uygulama çalışmalarında da bu değişken ve zengin kent imgesine bir bakış yansıtmaya amaçlanmış, özellikle günümüz kent sorunları aktarılmaya çalışılmıştır. Geçmiş dönem çalışmalarından farklı olarak yapılan uygulama çalışmalarında teknolojinin olanaklarının daha fazla kullanıldığı gözlemlenmiştir. 1950 döneminde var olan kent problemlerinin halen var olduğu gözlemlenmiş, problemin artarak gittiği ve geleceğe yönelik çözüm üretilmediği görülmüştür. Birçok sanatçı tarafından kent imgesinin incelenmeye ve baskıresim çalışmalarında kullanılmaya devam edeceği izlenimi uyandırmıştır.

KAYNAKÇA

- Akalan, G. (2000). *Gravür*. İstanbul: Kale Yayınları.
- Aslier, M. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul, Tıglat Basımevi.
- Ananim, (bt). Tarihçe. <http://www.varlik.com.tr/tarihce.aspx> (erişim tarihi: 20 Şubat 2017).
- Ananim, (bt). Süleyman Saim Tekcan Özgün Baskı Atölyesi'nden IMOGA'ya Ulaşan Bir Sanat Yolculuğu. <https://imoga.org/pages/tarihce-history>. (erişim tarihi: 10 Mart 2017).
- Atar, A. (1995). *Başlangıcından Günümüze Taşbaskı*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Atar, A. (2011). Müzenin Oluşum Öyküsü. <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-hakk%C4%B1nda/muzehakk%C4%B1nda> (erişim tarihi: 10 Mart 2017).
- Ataöv, A., & Osmay, S. (2007). Türkiye'de kentsel dönüşüme yöntemsel bir yaklaşım. http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2007/cilt24/sayi_2/57-82. (erişim tarihi: 27 Nisan 2017).
- Ateş, İ. (2011). Mehmet Zahit Büyükişliyen ve Soyut Peyzajları Üzerine Bir İnceleme. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 15-23
- Aysan, Ş. (1985). Sanatsal Serigrafi. *Sanat Çevresi*, 79, 56.
- Batur, A. (2004). İstanbul Deyince, *100 Yüze Devrim Erbil*, 162. Türkiye İş Bankası A.Ş.
- Dönmez, İ. (2008). Türk Baskıresminin Gelişim Sürecine Katkısı olan Kurum ve Sanatçılar. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, SBE, Eskişehir.
- Durmuş, M. (1997). *Baskıresim Tekniklerinin Görsel Anlatım Dili İle Duvarlardan İzlenimler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, SBE, Ankara.
- Ersoy, A. (1990). Fahri Sümer Sergisinden İzlenimler. *Sanat Çevresi*, 149, 46-47.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı İstanbul*, Bilim Sanat Galerisi.

- Erdemci, F. , Germaner, S. ve Koçak, O. , (2007). *Modern Ve Ötesi*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Esmer, H. (2011). *Türkiye’de Baskıresme Bakmak*. Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Esmer, H. (2007). Atilla Atar’ın Litografileri Üzerine, Atilla Atar Yeni Litoğrafler. Sergi Kataloğu.
- Günyaz, A. (1990). Gül Derman. *Sanat Çevresi*, 149, 14-15.
- Karakaş, E. (2006). Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü 1932-1980 Dönemi Linol Baskıresim Çalışmaları ve Nevzat Akoral. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, SBE, Bolu.
- Öztürk, M. (2016). Viking Ödüllü Baskıresim Yarışmalarının Değerlendirilmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5 (23), 985-1006.
- Özsezgin, K. (2006). *Zahit Bükişliyen Sanatta 40. Yılı*. İstanbul, İMGS Sanat Yayınları.
- Özsezgin, K. (2004). *Devrim Erbil*, İstanbul, Artdepo.
- Pekmezci, H. (2001). *Kız Teknik Öğretim Okulları İçin Serigrafi*. Ankara, MEB Devlet Kitapları, S.H.Ç.E.K Basımevi.
- Pektaş, H. (2015). Türkiye’de Ekslibris. <http://www.aed.org.tr/tr/turkiyede-ekslibris/>. (erişim tarihi: 19 Mart 2017).
- Sevinç, M. (2012). Gravürün Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Yeri. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Sağlam, S. (2016). 1923-1950 Yılları Arasında Türkiye’de Kent ve Kentleşme Olgusu. <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iusoskon/article/view/5000194852> (erişim tarihi: 17 Nisan 2017).
- Sağlam, M. (2011). *Gören Bulut*. İzmir, Akg Grubu Yayınları.
- Sağlam M. (b.t.). Metafizik Gerçeği Kavrayan Algı Aralığı. <http://www.atillaatar.com/hakkinda-metin.asp?id=5>. (erişim tarihi: 18 Mayıs 2017).
- Selvi, Y. (2014). Taşbaskı Halk Resimleri ve Kahvehane Kültürü. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/13_yeliz.pdf. (erişim tarihi: 5 Şubat 2017).

- Şener, D. (2004). Yöresel kurgulardan çağdaş yorumlara, Milliyet gazetesi-Haftalık Rehber Eki, 10-14 Nisan 2004, 12.
- Şenyapılı, T. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılı Gecekonduunun 50. Yılı, 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. İstanbul, Tarih Vakfı.
- Şenyapılı, Ö. (2008). Nevzat Akoral Resminde Kent ve Kır. *Yapı*, 325, 123.
- Tansuğ, S. (1995). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul, Remzi Kitapevi.
- Uzun, A. (2014), 1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Resim Anasanat Dalı, SBE, Erzurum.

