

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM SANAT DALI

DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİLERİNİN RESİM
SANATINDAKİ YERİ

Ahmet Fatih ÖZMEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN

KONYA-2015



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin

Adı Soyadı	Ahmet Fatih ÖZMEN		
Numarası	134256001006		
Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora	☐
Tezin Adı	DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİLERİNİN RESİM SANATINDAKİ YERİ		

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

Ahmet Fatih ÖZMEN



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ahmet Fatih ÖZMEN		
	Numarası	134256001006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora ☐	
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN		
Tezin Adı		DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİLERİNİN RESİM SANATINDAKİ YERİ		

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri başlıklı bu çalışma 28/07/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Doç.Dr. Ahmet DALKIRAN

Danışman

(Signature of Doç.Dr. Ahmet DALKIRAN)

Doç.Dr. İsa ELİRİ

Üye

(Signature of Doç.Dr. İsa ELİRİ)

Doç.Dr. Neslihan KIYAR

Üye

(Signature of Doç.Dr. Neslihan KIYAR)



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ahmet Fatih ÖZMEN		
	Numarası	134256001006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora ☐	
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN		
Tezin Adı		DİJİTAL BASKI TEKNOLOJİLERİNİN RESİM SANATINDAKİ YERİ		

ÖZET

“Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri” konulu tez çalışması kapsamında baskı teknolojilerinin resim sanatındaki kullanımına dair örneklerin araştırılması amaçlanmıştır. Zira, içerisinde yaşanan teknoloji çağında birçok resim sanatçısının eserlerini üretirken farklı teknolojik teknikleri geleneksel yöntem ve tekniklere tercih ettiği görülmektedir. Söz konusu tercih çağın bir getirisi olarak bir kısım sanatçıyı isteyerek bir kısım sanatçıyı da istemeyerek de olsa kendisine dâhil etmektedir. Bu bağlamda hızla gelişmekte olan teknolojilerinden dijital baskı teknolojisi de, resim sanatında sıkça kullanılan günümüz yöntemlerindendir. Bu nedenle dijital baskı teknolojilerine ait kavramların araştırılması ve söz konusu dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki yansımalarına ait örneklerin tespit edilerek bulgu ve yorumlarına ait sonuçların bir başlık altında toplanması, ilgili literatüre katkıda bulunulması ve bu yolla alan araştırmacılarına yeni bir kaynak oluşturulmasının oldukça önem arz ettiği düşünülmüştür.

Araştırmada 1975-2015 yılları arasında Batı resim sanatı içerisinde eser üreten sanatçılardan; Andreas Gefeller, Arnulf Rainer, Barbara Nessim, Catherine Yass, Gerhard Richter, Robert Rauschenberg ve Victor Acevedo ile Türk resim sanatı içerisinde eser üreten sanatçılardan; Atilla İlkyaz, Balkan Naci İslimyeli, Burhan Doğançay, Bedri Baykam, Devrim Erbil, Ekrem Kahraman ve Mehmet Yılmaz’a ait

dijital baskı teknolojileri etkilerinin görüldüğü eser örnekleri incelenmiştir. İncelenmek üzere seçilen sanatçıların araştırma konusu kapsamındaki istikrarlı çalışma tutumları tercih edilmelerinde referans olmuştur.

Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde “*doküman incelemesi ve görüşme*” yöntemi kullanılmıştır. Görüşmelerde veri toplama aracı olarak, “*Sanatçı Görüşme Formu*” ile ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesi kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Teknoloji, Resim, Dijital Baskı.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Ahmet Fatih ÖZMEN	
	Numarası	134256001006	
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒	Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN	
Tezin İngilizce Adı		THE PLACE OF DIGITAL PRINTING TECHNOLOGIES IN THE PAINTING ART	

SUMMARY

In the scope of the thesis headed: “Digital Press Technology’s Place in the Art of Painting”, it is intended to research the utilization of press technology in the art of painting. Because it can be seen that while artists are creating their work, they prefer technological techniques rather than traditional painting methods because of the technological era we live in. The mentioned selection makes some artists willingly and others unwillingly part of this impact. In this context, the digital press technology of the rapidly developing technologies is one of the methods frequently used in today’s art of painting. For this reason, the notions of digital press technologies need to be researched and the examples of the topic digital press technologies reflections in the art of painting to be determined and the results of the comments to be compiled under a heading. It is considered that such a study will contribute to the relevant literature and will create a significant new source for the researchers in this field.

In the research; examples of Western artists that created art between the years 1975-2015; Andreas Gefeller, Arnulf Rainer, Barbara Nessim, Catherine Yass, Gerhard Richter, Robert Rauschenberg and Victor Acevedo and also Turkish artists that created art; Atilla İlkyaz, Balkan Naci İslimyeli, Burhan Doğançay, Bedri Baykam, Devrim Erbil, Ekrem Kahraman and Mehmet Yılmaz are examined which showed digital press technology’s influences. The chosen artists’ work consistency on the research topic was a reference in their selection.

In this general screening model based study, qualitative research methods and techniques are used. In order to obtain qualitative data, during the research process “document examination and interview” methods were used. During the interviews, as a data collection tool, “Artist Interview Form”, an audio recorder and a camera was used.

Key Words: Art, Technology, Painting, Digital Press

ÖNSÖZ

İçinde bulunulan yüzyıl, insanlığın yaşam biçimini tamamen değiştiren teknolojinin hâkimiyet yıllarıdır. Artık insanlar daha çok bilgisayar başındalar ve twitter, facebook gibi sosyal paylaşım sitelerinde zaman geçiriyorlar, cep telefonları sayesinde yerlerinden kalkmadan işlerini hallediyorlar, elektronik fırınları ile istedikleri yemekleri istedikleri zamanda pişiriyorlar, el değmeden bahçelerinin sulanmasını sağlıyor, dev boyutlu televizyonlarında üç boyutlu film izleme keyfi sürüyorlar. Kısaca hızla ilerleyen ve yaşamı kolaylaştıran teknoloji hava gibi su gibi insan hayatının vazgeçilmezleri arasına girmiştir.

Günlük yaşamın bu denli içerisinde olan teknoloji doğal olarak sanat alanına da nüfuz etmiştir. Özellikle bilgisayar teknolojileri önem kazanmış ve bu durum bazı sanatçıların sanatsal üsluplarını teknoloji üzerine kurmasına bazılarının da teknolojinin sunduğu yeni ve zahmetsiz teknikler kullanmalarına imkân sağlamıştır. Dijital baskı tekniği de, kullanıcıya sunduğu kolaylık, hız ve yenilenebilir estetik deneyimi ile söz konusu teknolojik olanaklardandır ve çağın sanatçısı tarafından önemli ölçüde kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu konuda geleneksel yöntemlerle resim yapan sanatçılar tarafından bir yadırgama durumu da yok değildir. Hatta dijital baskı yöntemleriyle oluşturulan çalışmaların sanat eseri olup olmadığını sorgulayan sanatçıların sayısı da azımsanmayacak derecededir.

İşte bu noktada, araştırma konusunu oluşturan “Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri” isimli çalışma ile dijital baskı teknolojilerinin resim sanatı üzerindeki etkilerinin araştırılması önemli görülmüş ve elde edilen sonuçlarla ilgili literatüre katkı sağlayarak sanatçılara yeni bakış açıları geliştirmelerinde yardımcı olmak amaçlanmıştır.

Yüksek Lisans tezi araştırma sürecimin başından sonuna öneri ve desteği ile yanımda olan, ayrıca bu zamana kadar akademik anlamda gelişmeye yardımcı olan değerli danışmanım Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN’a, tez konusu kapsamında görüş ve önerileri ile destek veren Prof. Mümtaz SAĞLAM, Prof. Atilla İLKİYAZ’a ve her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkür ederim.

Ahmet Fatih ÖZMEN

Konya-2015

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa-No</u>
Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Yüksek Lisans Tez Kabul Formu.....	ii
Özet.....	iii
Summary.....	v
Önsöz.....	vii
Kısaltmalar ve Simgeler Sayfası.....	xi
Görseller Listesi.....	xii

I. BÖLÜM - GİRİŞ

1. Giriş.....	1
1.1. Araştırmanın Problem Durumu.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Önemi.....	1
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı.....	2
1.5. Araştırmanın Varsayımları.....	2
1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi.....	2
1.7. Araştırmanın Yöntemi.....	2

II. BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2. Sanat ve Teknoloji ile Teknolojinin Resim Sanatına Yansıma Sürecine Genel Bakış.....	4
2.1. Sanat Kavramına Genel Bakış.....	4
2.2. Teknoloji Kavramına Genel Bakış.....	5
2.2.1. Dijital Teknolojiler.....	7

2.2.1.1. Bilgisayar.....	8
2.2.1.2. Dijital Baskı Makineleri.....	9
2.2.1.2.1. Yazıcılar.....	10
2.2.1.2.2. Geniş Format Baskı Makineleri.....	11
2.2.1.3. Fotokopi Makineleri.....	11
2.2.1.4. Fotoğraf Makineleri.....	12
2.3. Teknolojinin Resim Sanatına Yansıma Sürecine Genel Bakış.....	15

III. BÖLÜM – BULGULAR VE YORUM

3. Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri.....	37
3.1. Dijital Baskı Teknolojilerinin Batı Resim Sanatındaki Yeri.....	44
3.1.1. Andreas Gefeller.....	45
3.1.2. Arnulf Rainer.....	48
3.1.3. Barbara Nessim.....	52
3.1.4. Catherine Yass.....	55
3.1.5. Gerhard Richter.....	58
3.1.6. Robert Rauschenberg.....	63
3.1.7. Victor Acevedo.....	67
3.2. Dijital Baskı Teknolojilerinin Türk Resim Sanatındaki Yeri.....	72
3.2.1. Atilla İlkyaz.....	72
3.2.2. Balkan Naci İslimyeli.....	77
3.2.3. Burhan Doğançay.....	81
3.2.4. Bedri Baykam.....	85
3.2.5. Devrim Erbil.....	90
3.2.6. Ekrem Kahraman.....	94

3.2.7. Mehmet Yılmaz	99
----------------------------	----

IV. BÖLÜM – UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4. Ahmet Fatih Özmen’in Resimlerinde Dijital Baskı Teknolojilerinin

Yeri.....	105
Sonuç ve Tartışma.....	124
Kaynakça.....	129
Elektronik Kaynakça.....	140
Görsel Kaynakça.....	143
Ekler.....	148
Özgeçmiş.....	158

KISALTMALAR VE SİMGELER

JFK	: John Fitzgerald Kennedy.
KT	: Karışık Teknik.
NY	: New York.
TÜİB	: Tuval Üzerine İpek Baskı.
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlı Boya.
TDK	: Türk Dil Kurumu.
RIP	: Raster Image Processing.
DPI	: Dots Per Inch.
M.Ö	: Milattan Önce.
MSGSÜ	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
UPSD	: Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği.
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri.
T. Y.	: Tarih Yok.
S. Y.	: Sayfa Yok.
CGD	: Bilgisayar Destekli Tasarım.
USB	: Universal Serial Bus (Evrensel Seri Veriyolu).

GÖRSELLER LİSTESİ

	<u>Sayfa-No</u>
G 1. Sanat Olgusu	5
G 2. İlk Bilgisayar, Eniac, Philadelphia.	8
G 3. Camera Obscura.	12
G 4. L. Da Vinci tarafından çizilen ‘Camera Obscura’ tasviri.	13
G 5. Steve Sasson, İlk Dijital Fotoğraf Makinesi, 1975.	14
G 6. Jan Vermeer, “The Music Lesson”, 1665.	17
G 7. Eadweard Muybridge, “Animal Locomotion”, 1887.	19
G 8. Degas, “Jockey Vu De Profil”, 1887.	19
G 9. Pablo Picasso, Hazeranlı Natürmort, 1912, KT.	22
G 10. Giacoma Balla, “Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi”, 1912, TÜYB, Albright Art Galery.	23
G 11. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917.	25
G 12. V. Kandinsky, “Beyaz Üzerine II”, 1923.	27
G 13. Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915.	27
G 14. Max Ernst, “Sıcaklığı Nasıl Yok Edeceğine Dair Hidrometrik Gösteri”, 1920, Kolaj.	27
G 15. Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?”, 1956, Kolaj, G.F Zundel Koleksiyonu.	29
G 16. Victor Vasarely, “Tau Ceti”, 1955-1965.	30
G 17. Sibel Avcı Tuğal, “no1”, 2011, CGD.	31
G 18. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, KT.	33
G 19. Resim Türleri.	37
G 20. Niepce, Dünyadaki İlk Fotoğraf, 1826.	38

G 21. A. Gefeller, “Sanat Akademisi R 220”, 2009, 180 x 139 cm, KT.	46
G 22. A. Gefeller, “Sanat Akademisi R 210”, 2009, 180 x 139 cm, KT.	47
G 23. A. Gefeller, “Sanat Akademisi R 227”, 2009, 180 x 139 cm, KT.	48
G 24. Arnulf Rainer, “Kırmızı Gözyaşları”, 1975, Fotoğraf Üzerine Boya.	49
G 25. Arnulf Rainer, “İsimsiz”, 1975, Fotoğraf Üzerine Boya.	50
G 26. Arnulf Rainer, “Weinkruzifix”, 1978, KT.	51
G 27. Barbara Nessim, “Sea Pearl”, 2010, Dijital Baskı.	53
G 28. Barbara Nessim, “Beyond The Pale”, 2009, Dijital Baskı.	54
G 29. Barbara Nessim, “Runway Runner”, 2009, Dijital Baskı.	55
G 30. Catherine Yass, “Hasar”, 2005, KT.	56
G 31. Catherine Yass, “Invisible City”, 2001, Dijital Baskı.	57
G 32. Catherine Yass, “Lock”, 2006, Dijital Baskı.	58
G 33. Gerhard Richter, “Ohne Titel”, 1992, Dijital Baskı Üzerine Yağlı Boya.	60
G 34. Gerhard Richter, “Ohne Titel II”, 1992, Dijital Baskı Üzerine Yağlı Boya.	61
G 35. Gerhard Richter, “Flowers”, 1992, Tüyb.	62
G 36. Robert Rauschenberg, “Untitled”, 1987, KT.	64
G 37. Robert Rauschenberg, “HighWay King”, 1990, KT.	65
G 38. Robert Rauschenberg, “From the Seat of Authority”, 1979, KT.	66
G 39. Robert Rauschenberg, “Swim/ROCI USA”, 1990, KT.	67
G 40. Victor Acevedo, “Impaled Armless Daddy”, 1987, Dijital Baskı.	69
G 41. Victor Acevedo, “Eric in Orense”, 2000, Dijital Baskı.	70
G 42. Victor Acevedo, “Metologue v1 (Tower)”, 1987, Dijital Baskı.	71
G 43. Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT.	73
G 44. Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT.	74

G 45. Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT.	75
G 46. Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT.	76
G 47. Balkan Naci İslimyeli, “İstanbul: Hava - Su - Toprak - Ateş Serisi”, t.y. KT.	78
G 48. Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının 300 yıllık uykusunun resmi”, KT.	79
G 49. Balkan Naci İslimyeli, “İstanbul: Hava - Su - Toprak - Ateş Serisi”, t.y. KT.	80
G 50. Burhan Doğançay, “Eye Opener”, 2009, KT.	82
G 51. Burhan Doğançay, “Viva Che”, 2008, KT.	83
G 52. Burhan Doğançay, “Wall Street Tango” 2009, KT.	84
G 53. Bedri Baykam, “Meet The Turk”, 1985, KT.	86
G 54. Bedri Baykam, “Rüya sahneleri”, 2007, KT.	87
G 55. Bedri Baykam, “Rüya sahneleri”, 2008, KT.	88
G 56. Bedri Baykam, “Rüya sahneleri”, 2008, KT.	89
G 57. Devrim Erbil, “İsimsiz”, 2013, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı.	92
G 58. Devrim Erbil, “Soyutlama Kırmızı”, 2013, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı.	93
G 59. Devrim Erbil, “İsimsiz”, 142x100 cm, 2013, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı.	94
G 60. Ekrem Kahraman, “Ortak Paradoks”, 2012, 205x235 cm, KT.	94
G 61. Ekrem Kahraman, “İkna Etmemiş Girişim”, 2012, 180x200 cm, KT.	96
G 62. Ekrem Kahraman, “Sonsuz Soru Sonsuz Cevap”, 2012, 205x205 cm, KT.	97
G 63. Ekrem Kahraman, “Kutsal Uzaklık”, 2012, 150x200 cm, KT.	99
G 64. Mehmet Yılmaz, “Düşan ve naşüD-1”, 2011, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya.	100
G 65. Mehmet Yılmaz, “Veysel ve lesyeV”, 2013, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya.	102
G 66. Mehmet Yılmaz, “Taş ve şaT-6”, 2012, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya.	102

G 67. Mehmet Yılmaz, “Çekiç ve çikeÇ”, 2012, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya.	103
G 68. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-1”, 2014, 100x130 cm, KT.	106
G 69. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-2”, 2014, 100x130 cm, KT.	108
G 70. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-3”, 2014, 100x100 cm, KT.	110
G 71. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-4”, 2013, 100x130 cm, KT.	113
G 72. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-5”, 2014, 100x130 cm, KT.	115
G 73. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-6”, 2014, 100x130 cm, KT.	116
G 74. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-7”, 2014, 100x130 cm, KT.	117
G 75. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-8”, 2014, 130x150 cm, KT.	119
G 76. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-9”, 2015, 100x130 cm, KT.	120
G 77. Ahmet Fatih Özmen, “isimsiz-10”, 2015, 100x130 cm, KT.	122

I. BÖLÜM - GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problem Durumu

“*Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri*” konulu yüksek lisans tez çalışmasında problem durumunu; “*Resim Sanatında Dijital Baskı Teknolojileri Kullanılmakta mıdır?*” cümlesi oluşturmaktadır. Araştırma da söz konusu problem durumuna yönelik aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Resim Sanatında dijital baskı teknolojileri ne ölçüde kullanılmaktadır?
2. Dijital baskı teknolojileri yardımıyla oluşturulan eserlerin sanatsal değeri ile geleneksel yöntemlerle yapılan resimlerin sanatsal değerleri arasında bir fark var mıdır?

1.2. Araştırmanın Amacı

“*Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri*” konulu yüksek lisans tez çalışması kapsamında amaç, baskı teknolojilerinin resim sanatındaki kullanımına dair örneklerin araştırılmasıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

İçerisinde yaşanan günümüz teknoloji çağında birçok resim sanatçısının eserlerini üretirken farklı teknolojik tekniklere başvurduğu görülmektedir. Söz konusu başvuru çağın bir getirisi olarak bir kısım sanatçıyı isteyerek bir kısım sanatçıyı da istemeyerek de olsa kendisine dâhil etmektedir. Bu bağlamda hızla gelişmekte olan teknolojilerinden dijital baskı teknolojisi de, resim sanatında sıkça kullanılan günümüz yöntemlerindendir. Öyle ki, geleneksel yöntemlerle çalışmaya devam eden ve teknolojinin getirisi olan dijital yöntemleri reddeden bir kısım günümüz sanatçısına rağmen hızla yayılmaktadır. Bu nedenle dijital baskı teknolojilerine ait kavramların araştırılması ve söz konusu dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki yansımalarına ait örneklerinin tespit edilerek kullanım esas ve ölçülerine ait değerlendirmelerin bir başlık altında toplanarak ilgili literatüre katkıda bulunulması ve bu yolla alan araştırmacılarına yeni bir kaynak oluşturulmasının oldukça önem arz ettiği düşünülmüştür.

1.4. Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma, 1975-2015 yılları arasında Batı resim sanatı içerisinde eser üreten sanatçılardan; Andreas Gefeller, Arnulf Rainer, Barbara Nessim, Catherine Yass, Gerhard Richter, Robert Rauschenberg ve Victor Acevedo ile Türk resim sanatı içerisinde eser üreten sanatçılardan; Atilla İlkyaz, Balkan Naci İslimyeli, Burhan Doğançay, Bedri Baykam, Devrim Erbil, Ekrem Kahraman ve Mehmet Yılmaz’a ait dijital baskı teknolojileri etkilerinin görüldüğü eser örnekleri ile sınırlıdır. İncelenmek üzere seçilen sanatçıların araştırma konusu kapsamındaki istikrarlı tutumları tercih edilmelerinde referans olmuştur.

1.5. Araştırmanın Varsayımları

Araştırma kapsamında elde edilen bilgilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

1.6. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Türk ve Batı resim sanatının 1975-2015 yılları arasında, eserlerinde dijital baskı teknolojilerine ait etkiler görülen resim sanatçıları araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Araştırmanın evreni içerinden, araştırma konusundaki istikrarlı tutumları nedeniyle seçilen Andreas Gefeller, Arnulf Rainer, Barbara Nessim, Catherine Yass, Gerhard Richter, Robert Rauschenberg ve Victor Acevedo’nun dijital baskı teknolojilerine ait etkiler içeren eser örnekleri ise Batı resim sanatına ait örneklemi oluşturmaktadır. Yine aynı şekilde Türk sanatına ait evren içerisinden seçilen sanatçılardan, Atilla İlkyaz, Balkan Naci İslimyeli, Burhan Doğançay, Bedri Baykam, Devrim Erbil, Ekrem Kahraman ve Mehmet Yılmaz’ın dijital baskı teknolojilerine ait etkiler taşıyan eser örnekleri ise Türk resim sanatındaki örneklemi oluşturmaktadırlar.

1.7. Araştırmanın Yöntemi

Genel tarama modelinin esas alındığı araştırmada, nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel verileri elde edebilmek için araştırma sürecinde “*doküman incelemesi ve görüşme*” yöntemi kullanılmıştır. Görüşmelerde veri

toplama aracı olarak, “*Sanatçı Görüşme Formu*” ile ses kayıt cihazı ve fotoğraf makinesi kullanılmıştır. Araştırma yurt içi kütüphanelerde ve ulusal/uluslararası sanal ortamlarda da yapılmış, elde edilen veriler toplanarak değerlendirilmiştir. Ayrıca konuyla alakalı bildiri, makale ve ulusal tez veri merkezindeki tezlerin taraması yapılarak araştırmayı destekleyici bilgilerden yararlanılmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünü oluşturan bu bölüm hazırlandıktan sonra ise tezin II. bölümünde araştırmaya alt yapı oluşturması bağlamında sanat ve teknoloji kavramları ile dijital baskı teknolojilerinin çeşit ve gelişim süreçleri ve teknolojinin resim sanatına yansıma süreci genel olarak ele alınmıştır. Daha sonra ise araştırmanın III. Bölümünü oluşturan Bulgular ve Yorum kısmında; *Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri* ana başlığı altında ilk olarak *Dijital Baskı Teknolojilerinin Batı Resim Sanatındaki Yeri* sonra da *Dijital Baskı Teknolojilerinin Türk Resim Sanatındaki Yeri* başlıkları altında araştırmanın örneklem kısmında isimleri belirtilen sanatçılara ait eser örnekleri incelenmiştir. Sanatçılara ait inceleme sonuçları ise; isme göre alfabetik sırada verilmiştir.

Son olarak ise, araştırmanın IV. bölümünde uygulama çalışmalarına ait eser örnekleri incelenmiş ve incelemeye ait yorumlara yer verilmiştir.

II. BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2. Sanat ve Teknoloji ile Teknolojinin Resim Sanatına Yansıma Sürecine Genel Bakış

2.1. Sanat Kavramına Genel Bakış

Sanat, sözcüklerle sınırlanamayacak kadar geniş boyutlu bir olgudur. Kesin tanımlamanın zorluğuna karşın çeşitli kişiler, aşağıdaki ifadeler içinde sanatı tanımlamaya çalışmışlardır (Kavuran, 2003: 1). “*Sanat*”, en genel anlamıyla yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olarak anlaşılır. Sanat nedir? sorusu, toplumda herkesi ilgilendirmese de en azından bir çok kişinin kendine sorduğu bir sorudur. Genel olarak *sanat nedir?* sorusunun cevabı, kullanılan ölçüm araçlarına göre farklı farklı yanıtlarla verilebilir. Yanıtlar bazen birbirleriyle çakışırken bazen de temeli aynı şekilde kalarak değişkenlik gösterebilir. Bu bağlamda;

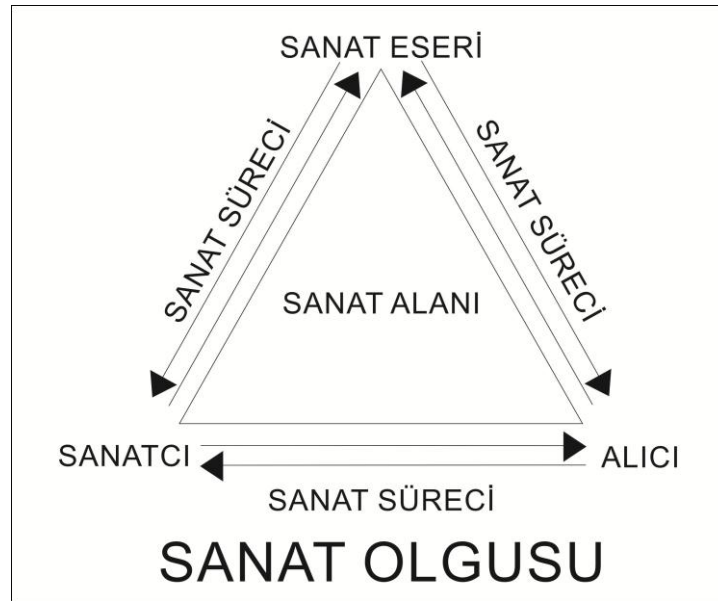
Erinç sanat hakkında; “*Sanat; gözüümüz, kulağımız ya da zihnimiz aracılığı ile bize haz duygusu yaratandır. Bu haz duygusu biraz gelenekseldir, biraz ezberdir, adeta biraz şartlı refleksir*” demektedir (Erinç, 2009: 12).

Ünlü filozof Kant’a göre sanat bir ‘oyun’ dur. Dolayısıyla sanatın kaynağı da ‘iş’ tir. Diğer yandan Hegel’e göre sanat; “*Ruhun madde içindeki görünümü*” dür (Bozan, 2011: 10).

Gombrich’e göre ise; ‘*sanat*’ diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır. Eski zamanlarda insanlar renkli topraklarla bir mağaranın duvarına bizonları resmediyorlardı. Bugün de insanlar boyaları satın alarak duvarları ya da yüzeyleri resimliyorlar ve bunun gibi pek çok şey üretiyorlar. Tüm bu etkinliklere ‘*sanat*’ diyebiliriz hiçbir sakınca olmadan ama sadece ‘*sanat*’ sözcüğünün yer ve zamana göre farklı anlamlara gelebileceği unutulmamalıdır. Bu nedenle günümüzde korkuluk şeklini alan ve kimi insanlar tarafından tapınma aracı haline gelen ‘*sanat*’ diye bir şey yoktur (Gombrich, 2011: 15).

Sanatın tanımı hakkında buraya kadar verilen tanımlardan sonra, sanat için kısaca; kişiye, topluma, çağa göre değişkenlik gösteren göreceli bir kavramdır denilebilir.

Sanat tarihi boyunca her dönem de kendi zamanına damgasını vurmuş sanat akımları olmuştur. Bu sanat akımları kimi dönemlerde kendinden önceki sanat akımını destekleyici nitelikte, kimi dönem ise zamanın akımına karşıt görüş olarak ortaya çıkmıştır. Ama tartışmasız bir gerçek vardır ki sanat tarihi boyunca çıkan akımlar her zaman sanat ortamının gelişmesine ve sanat kavramının daha geniş bir alanda anlaşılmasına destek olmuştur. XX. yüzyıl sanat ortamında ise durum olağanüstü yaratıcılık serüvenine dönüşmüş ve bu gelişim sürecinde farklı tekniklerin kullanımının hızla yaygınlaştığı görülmüştür. Söz konusu hızın artmasında ise toplumların XX. yüzyılda tüketim toplumu konumuna geçmeleri ile Sanat'ın sanatçı, sanat eseri ve alıcı arasındaki bir döngüye girmesi etkili olmuştur (Görsel 1).



Görsel-1: Sanat Olgusu (Erinç, 2004: 34).

2.2. Teknoloji Kavramına Genel Bakış

Teknoloji terimi yunanca 'sanat' ve 'bilmek' sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. Teknoloji insanoğlunun gereklerine uygun yardımcı alet ve araçların yapılması ya da üretilmesi için gerekli bilgi ve yetenektir. Teknoloji ayrıca, bir sanayi dalıyla ilgili üretim yöntemlerini, kullanılan araç-gereç ve aletleri kapsayan bilgidir. Bir insan etkinliği olarak teknoloji, insanlık tarihinde bilim ve mühendislikten önce ortaya çıkmıştır. Teknolojinin, bilimin uygulamacı yönü olduğu görüşleri de vardır. Teknoloji, günümüzde veri paylaşımının en etkin bir biçimde

kullanılarak keşiflere yön verilmesinin etkin bir parçası olarak da tanımlanabilmektedir (Sanal-1, 2014).

Teknoloji, Özkan’a göre; “...araç, alet veya herhangi bir hususi bilgiyi gerektiren eşyayı üretme, kullanım, tamir ve geliştirme ilmidir” (Özkan, 2002: 11).

Teknoloji nedir? sorusunun yanıtını Artut ise şöyle açıklamaktadır;

“‘Teknoloji’ nedir? Biraz olsun dikkatli şekilde bakarsak, aynı sözcüğün nesneleri, eylemleri, süreçleri, yöntemleri ve sistemleri temsil etmede kullanıldığını görürüz. ‘Teknoloji’ sembolik olarak hem önemli çalışma prosedürlerinde bir lakap olarak kullanılmakta hem de ilerlemeyi temsil etmede kullanılmaktadır” (Aktaran: Artut, 2014: 21).

Teknolojinin varlık sebebi insanın fiziksel kapasitelerini çoğaltabilmek, daha öteyi görebilmek, daha güçlü olabilmek, daha fazlaya ya da daha kolay ulaşabilmektir. Bu yüzden teknoloji denilince akla sadece ileri teknoloji ürünleri gelmemelidir. Ateş ya da taş parçası araç olarak dönüştürülmeye başlandığı andan itibaren teknoloji çalışmaktadır. Bu anlamda bir çay kaşığı ya da bir kurşun kalem de teknoloji ürünüdür (Aktaran: Avcı, 2013: 46).

Teknolojik gelişme toplumsal ve ekonomik değişimin başlıca nedenlerinden birisidir. Hızlı teknoloji, toplumun ekonomik ve sosyal yapısının da hızla değişmesine neden olur. Teknolojik değişim aynı zamanda iktisadi kalkınmanın temel kaynaklarından birisidir.

Teknoloji, yenilikler veya buluşlar biçiminde kendini gösterir. Bu bakımdan teknoloji temel bilimlerin uygulamalı yönünü oluşturur. Bazı buluşların ortaya çıkması tesadüflere bağlı olsa da teknoloji esas olarak araştırma ve geliştirme faaliyetlerinin sonucunda elde edilmektedir (Sanal-2, 2014).

Teknolojinin yoğun etkisi altında kalınmış bir çağda, insanoğlu mümkün olduğunca teknolojiye dayalı bir dünyayı kontrol etmekte ve yeniden inşa etmektedir (Artut, 2014: 10). Kısaca, teknoloji olmasaydı bugün yaşadığımız dünyanın birçok bölgesine gidemez ve yerleşemezdik. Ayrıca, gündelik hayatımızda yaptığımız çoğu şeyi de yapamazdık (Basalla, 2013: 29). Bu nedenle insan yaşamını sürdürebilmek için, kendi yarattığı olan teknolojiyi de üretmeye başlamıştır (Yeşiltaş, 2012: 273).

Teknolojinin gelişimi, üretimi ve kullanım alanlarını tamamen kavramak için teknoloji tarihini kategorize etmek ve derinlemesine incelemek gerekmektedir

Teknolojinin gelişimindeki etkenlerin genel olarak kategorizesi ise aşağıdaki şekildedir;

- Psikolojik ve Düşünsel Etkenler
- Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Etkenler
- Ekonomik ve Askeri Etkenler
- Toplumsal ve Kültürel Etkenler
- Coğrafi Etkenler ve Keşifler
- Din, Düşünceler ve Liderler

Teknolojik değişim ve gelişim süreci yenilikler tarafından sürdürülen yaratıcı bir süreçtir. Bu sürecin yaratıcılığı ise yapıcı ve yararlı olmasının yanında aynı zamanda yıkıcı da olmasından kaynaklanır. Zira bu süreç, kaynakların firmalar, meslekler, sanayiler ve hatta ülkeler arasında yeniden dağılımını öngörür. Bu nedenle de sürece ayak uyduramayanlar ise ya yok olurlar ya da geride kalırlar (Sanal-3, 2014).

Bu durum sanat için de geçerlidir. Zira geçmişten bugüne sanatta, ait olduğu zamanın teknolojisinden yararlanmıştır. Günümüzde geleneksel olarak kabul edilen teknolojiler bile ortaya çıktıkları zaman için yeni ve modern teknolojilerdir. Bu nedenle araştırma kapsamında ele alınan dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki kullanımının da uzun yıllar sonra geleneksel bir yöntem olarak anılacağı söylenebilir. Ancak şu an için söz konusu teknoloji eski değildir ve araştırma için yeni ve bakir bir konudur.

2.2.1. Dijital Teknolojiler

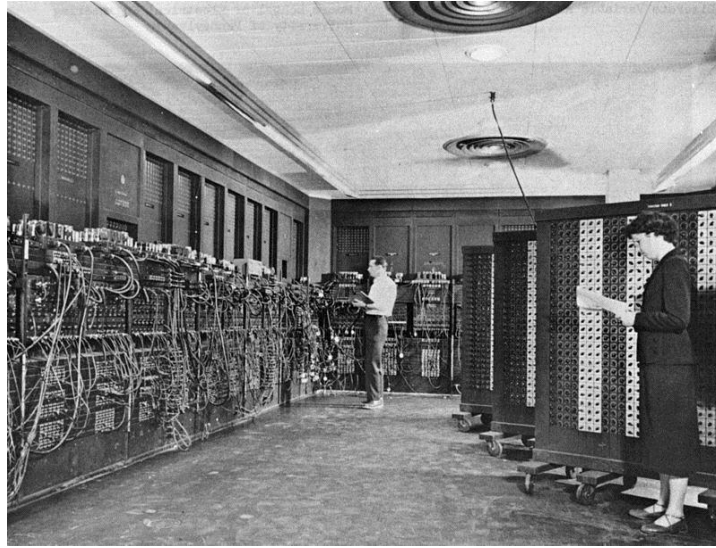
Birkaç yıl öncesine kadar radyo, televizyon, fotokopi makinesi, faks gibi kitle iletişim araçları, ileri teknolojiyi ifade eden araçlar iken bugün onların yerini bilgisayar, dijital baskı makineleri ve yazıcılar gibi daha yeni teknolojiler almıştır (Avcı, 2013: 46). Bütün bu araçların oluşturduğu ortama ‘dijital ortam’ denilebilir.

Dijital ortama ait dijital teknolojiler, temelde bilgi ve iletişim araçlarını esas almakta ve bunların gün geçtikçe yenilenmesiyle oluşmaktadır. Fakat unutulmaması gereken önemli bir nokta ise bu kavramların gün geçtikçe kapsamının değişmesidir. Özellikle XX. yüzyılın sonlarına doğru toplumsal açıdan “dijital teknolojiler” farklı kelime kullanımları ile tanımlanabilmektedir (Kır, 2008: 53). Kısaca kavramlar kendini güncelledikçe bulunduğu dönemin “yeni teknolojisi”, “iletişim teknolojisi”, “dijital teknolojisi”, “bilgisayar teknolojisi” olmaktadır.

2.2.1.1. Bilgisayar

Bilgisayar, uzun ve çok karmaşık hesapları kullanıcının isteği doğrultusunda büyük bir hızla yapabilen, mantıksal bağlantılara dayalı karar verip, bunları sabit disk, kompakt disk gibi dış belleklerde istenen sürede saklayabilen, istenen şekilde yazı, ses, görüntü olarak çıktı verebilen elektronik makinelerdir (Cantürk, 2007: 6).

Bilgisayar, en basit bakış açısıyla bir matematiksel işlemci, yani veri işleme tabanlı bir hesap aracıdır. Bazı kaynaklarda basit hesap makinesi olarak tanımlanan abaküs, ilk bilgisayar olarak tanımlanmaktadır (Sanal-4, 2014).



Görsel-2: İlk Bilgisayar, Eniac, Philadelphia, (“Sanal”, 2015).

Her ne kadar ilk bilgisayarın tarihi abaküse dayandırılrsa da ilk modern bilgisayar II. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmıştır (Yeşiltaş, 2012: 323-324) (Görsel-2). İlk elektronik bilgisayar, ABD ordusunun silahlarının atış cetvellerinin

hesaplanması amacıyla tasarlanmıştır. Söz konusu bilgisayarın 170 metre karelik bir alan kapladığı ve otuz ton ağırlığında olduğu bilinmektedir (Basalla, 2013: 222-223).

Bugün ise bilgisayarlar insanların ceplerine girecek oranda küçülmüşler ve onların hayatlarını birçok alandaki kullanımları ile büyük ölçüde kolaylaştırmışlardır. Araştırma kapsamında incelenen dijital baskı teknolojilerin kullanıldığı dijital baskı makineleri de bunlardan biridir.

2.2.1.2. Dijital Baskı Makineleri

Dijital baskı teknolojisi, kişisel bir bilgisayardan ya da diğer dijital bir saklama cihazından metin veya grafik içerikli dokümanların baskı katmanına aktarım işlemini tanımlar. Diğer dijital işlemler gibi depolama ve yeniden basma işlemleri için bilgi sayısal koda dönüştürülerek dijitalleştirilir. Dijital baskı teknolojisi, düşük üretim maliyetleri ve çok fazla ayarlama yapma gereği olmadan basılacak iş üzerindeki son dakika düzeltmelerini mümkün kılması dolayısıyla birçok pazarda, özellikle tüketici ve işletme seviyesinde ofset baskı sistemleri karşısında tercih edilmeye başlanan bir teknolojidir (Özer, 2008: 18-19).

Dijital baskı makinelerinin sistemlerinde, geleneksel baskı yöntemlerindeki gibi basılması istenen görüntülerin, baskı altı malzemeler üzerine taşınmasını sağlayan bir kalıp kullanımı gerekmemektedir. Dijital veriler, dijital baskı makinesinin kullandığı *RIP* yazılımına gönderilir, baskı işlemi gerçekleşir ve baskı sonrası işlemler aşamasına geçilir. Bu işlemleri oluşturan ve bu işlemleri dijital bir alt yapıyla gerçekleştiren makinelere dijital baskı makineleri denilmektedir (Altay, 2010: 2).

Dört farklı temel teknolojinin kullanıldığı dijital baskı makineleri (dijital baskı teknolojileri) kendi aralarında birçok kategoride incelenmektedir (Yavuz, 2010: 35). Bunları sıralamak gerekirse;

- Yazıcılar
- Geniş Format Dijital Baskı Makineleri
- Üretim Makineleri
- Dijital Ofset Baskı Makineleri

-Dijital Fotoğraf Baskı Makineleri'dir.

2.2.1.2.1. Yazıcılar

Elektronik ortamdaki herhangi bir grafik ya da metinleri bir kâğıt üzerine mürekkeple işleyen alete yazıcı denir. Çoğu yazıcı bilgisayara yazıcı kablosu veya USB ile bağlanır. Bazı yazıcılar direkt olarak hafıza kartından, fotoğraf makinesinden ve tarayıcıdan çıktı alabilir.

Öztürk (2007: 18); yazıcıları, bilgisayarda hazırlanan çalışmaların kâğıt üzerine veya baskıda kullanılabilir film yüzeyler üzerine çıkışlarını almak için kullanılan araçlar olarak tanımlamıştır. Yazıcılar kendi içlerinde baskı teknolojisi açısından sınıflara ayrılmaktadır. Bunlar;

-Nokta Vuruşlu Yazıcılar

Nokta vuruşlu yazıcılarda kafa olarak tabir edilen kısımda teknolojisine ve amacına göre 8, 16, 32 pin (iğne) vardır ve bunlar matris şeklinde dizilmişlerdir. Kafa ile kâğıt arasında eski daktilolarinkine benzer yaklaşık 1 cm genişlikte mürekkep emdirilmiş bir bant vardır ve pinler bu banta vurunca izi kâğıda çıkmaktadır.

Fakat söz konusu yazıcıları daktilonun çalışma mantığından ayıran özellik başlıkların daktilolarda olduğu gibi belli karakter kümelerini değil basılacak bütün görüntüleri noktalarla oluşturmasıdır. İlk yazıcı modelleri olan nokta vuruşlu yazıcıların yavaş baskı yaptığı bilinmektedir. Bunun sebebi de kâğıdın yazıcı içerisinde ilerlemesidir (Yavuz, 2010: 35).

-Lazer Yazıcılar

Son geliştirilen yazıcı türüdür. Sessiz, yüksek baskı kalitesine sahip ve diğer yazıcılara göre daha hızlıdır. Temel olarak fotokopi makinesine benzer bir baskı tekniği kullanırlar. Fotokopi makinesi ile lazer yazıcıyı birbirinden ayıran özellik; lazer yazıcının, baskı kaynağının bilgisayardan gelen sayısal kodlarının olmasıdır (Sanal-5, 2014).

-Mürekkep Püskürtmeli (Ink-Jet) Yazıcılar

Evlerde ve iş yerlerinde sıklıkla kullanılan mürekkep püskürtmeli yazıcılar, yüksek kalitede fotoğraflık baskılar yapabilir. Baskı hızı daha yavaş, baskıları suya ve ışığa karşı hassastır. Mürekkep püskürtmeli yazıcılarda yazım kalitesi çıktının kalitesi ile ifade edilir. Yoğunluk Dots-Per-Inch (DPI) başına düşen nokta sayısı olarak belirlenir. Bu yazıcılarla net, lekesiz bir baskı elde edilebilir. Çoğu model, baskıdaki renk geçişlerinin daha yumuşak olması için 6 farklı renkte mürekkep kartuşu bulundurmaktadır (Öztürk, 2007: 20). Püskürtme başlıkları aracılığıyla kâğıda çok az miktarda boya veya pigment tabanlı mürekkep püskürtür. Fotoğraf kalitesinde baskı yapan mürekkep püskürtmeli yazıcıların baskı çözünürlüğü yazıcı modeline göre 2880 DPI'a kadar çıkar (Megep, 2007: 29).

2.2.1.2.2. Geniş Format Dijital Baskı Makineleri

Bu makineler, kullandıkları sisteme ve materyale göre iç mekân baskı makineleri ve dış mekân baskı makineleri olmak üzere sınıflandırılmıştır.

İç mekân baskı makineleri, ürünlerinin kullanım alanı iç mekân olduğundan, bu makinelerin baskı genişlikleri maximum 152 cm'dir. Bu makineler; hitap ettikleri mecra gereği yüksek çözünürlükte baskı üretmek durumundadırlar. Bu yüzden, baskı materyali ile temasında kolay dağılmayan su bazlı mürekkep ile çalışırlar. Sistemde yüksek çözünürlük esas olduğundan baskı materyali çok büyük bir öneme sahiptir (Dolanbay, 2007: 16-17).

Dış mekân baskı makineleri, iç mekâna göre daha düşük çözünürlükte baskı kalitesine sahip oldukları için daha seri baskılar yapabilmektedirler. Serigrafi baskı tekniğinin yeterli gelmediği durumlarda dış mekân baskı makineleri devreye girmektedir. Sert ve düzgün yüzeylere kolaylıkla baskı yapabilecek teknolojiye sahiptirler. Maliyet ve uygulama zamanının düşük olmasından tasarruf sağlamaktadırlar (Yavuz, 2010: 39).

2.2.1.3. Fotokopi Makineleri

Fotokopi makinesi, çeşitli belgeleri ve diğer görsel materyalleri hızlı ve ucuz bir şekilde çoğaltmak için kullanılan bir cihazdır. TDK fotokopi makinesi

için ‘*tıpkıçekim*’ sözünün uygun bir karşılık olduğunu bildirilmektedir. İlk fotokopi makinesi 1938 yılında Chester Carlson tarafından icat edilmiştir. 1960’lı yıllarda ABD’li Xerox firması tarafından fotokopi makinesi geliştirilmiştir. Günümüzde pek çok fotokopi makinesi *Karbon* elementinden oluşan tonerler yardımıyla belge kopyalama işlemi yapmaktadır. Bu sistemden daha önce; elektrostatik kâğıda baskı yapan, sıvı mürekkeple çalışan makineler vardır. Bugün üretilen dijital fotokopi makinelerinin, analog makinelerden farkı, esas olarak görüntüyü tarama yöntemidir (Sanal-6, 2014).

2.2.1.4. Fotoğraf Makineleri

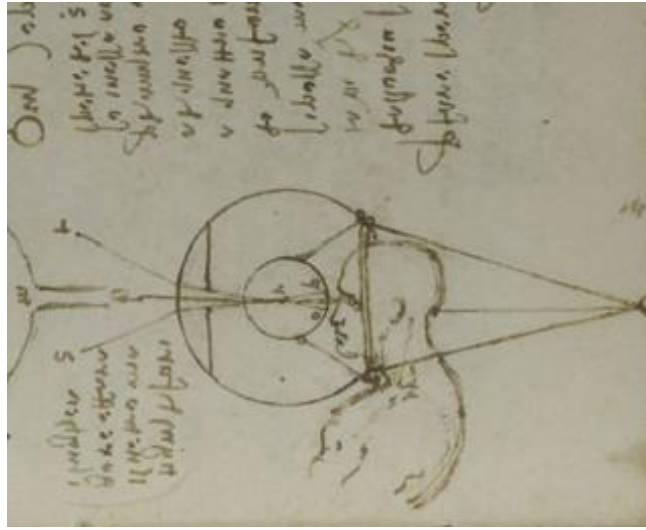
İlk olarak geleneksel fotoğraf makinelerinden bahsetmek gerekirse; fotoğraf makinelerinin en ilkel olanı *Camera Obscura* (Görsel-3) diye isimlendirilen makinedir. *Camera Obscura*; Latince; Camera: kubbeli hazne/oda, Obscura: karanlık, karanlık oda anlamına gelmektedir. Çok yönlü Arap bilim adamı İbn-i Heysem, ünlü bilimsel optik kitabında *Camera Obscura*’yı tanımlayan ilk kişidir (Higgins, 2014: 201).



Görsel-3: Camera Obscura, (“Sanal”, 2014).

Camera Obscura’nın mantığı, bugünkü bilgilerimize göre yaklaşık olarak M.Ö V. yüzyıla dayanmaktadır. İlk olarak Aristo (M.Ö 384-322) küçük bir delik tarafından karanlık bir kutu ya da ortamda oluşturulan “iğne deliği görüntüsü” olarak adlandırılan görüntüden söz etmiştir. Aristo’dan yaklaşık bin beşyüz yıl sonra XIII. yüzyıl’ın ikinci yarısında Roger Bacon X. yüzyıl Arap yazmalarından öğrenmiş olduğu karanlık kutunun ayrıntılı bir tanımını yapmıştır. *Camera Obscura* (karanlık

kutunun)’nın prensibi çok basittir. İlk uygulamalarda; karanlık bir odanın içerisine, bir delikten düşürülen ışığın yardımıyla dışarıda var olan görüntünün bir düzlem üzerinde yeniden oluşturulması mantığına dayanmaktadır. Ancak görüntü kutunun arka iç yüzeyine ters olarak düşürülür. Bahsedilen bu icat kolay bir şekilde bulunmamış çalışma prensibini bulmak yüzyıllar almıştır (Sanal-7, 2014). Ayrıca XVI. yüzyıl da Leonardo da Vinci de karanlık kutunun gizemiyle ilgilenmiştir. Leonardo da Vinci “Atlantik El Yazması” (*Codex Atlanticus*) adlı eserinde *Camera Obscura*’yı ve çalışma ilkelerini tanımlamıştır (Görsel-4) (Çetin, 2006: 8-9).



Görsel-4: Leonardo da Vinci tarafından çizilen ‘Camera Obscura’ tasviri, *Codex Atlanticus*, 1508, (“Sanal”, 2014).

Camera Obscura, temel olarak görüntüyü sabitlemeden yansıtma işlevinde kullanılmıştır. Daha sonra gelişen teknik ve yöntemler sayesinde görüntü sabitleme yapılmıştır. Günümüz fotoğraf makinelerinin gelişmesine ikinci ve en büyük adım olarak başlanmıştır.

Sabit görüntüyü elde edebilmek için cam negatif kullanan makinelerde, vizör yerine görüntünün filme düşeceği alana buzlu cam yerleştirilmiştir. Buzlu camdaki görüntü, ışıksız ortamda daha kolay izlendiği için siyah bir perdenin altından eğilerek kontrol edilmekte ve görüntü ters görülmektedir. *Daugetrotype* olarak adlandırılan ve sehpa üzerinde kullanılabilen kutu biçimindeki makine ile kadraj, zorluklarla kontrol edildikten sonra deklanşör yerine objektif kapağı elle açılıp kapatılarak filmin pozlanması sağlanmaktadır (Tokatlı, 2010: 11).

Söz konusu geleneksel fotoğraf makineleri, günümüzde kullanılmamaktadır. Bu makinelerin yerlerini “dijital fotoğraf makineleri” almış bulunmaktadır. Dijital teknolojiler altında gelişen fotoğraf makinelerinin tarihi, yakın geçmiş zamana dayanmaktadır. Bunlara günümüzde ‘dijital fotoğraf makineleri’ denilmektedir. Dijital fotoğraf makineleri, hızla gelişmekte olan teknolojinin sonucunda maddi açıdan toplumun her kesimine hitap etmektedir (Bingöl, 2011: 45).

İlk dijital fotoğraf makinesi (Görsel-5) 1975 yılında Kodak mühendisi Steve Sasson tarafından icat edilmiştir (Güler, 2013: 152).



Görsel-5: Steve Sasson, İlk Dijital Fotoğraf Makinesi, 1975, (“Sanal”, 2015).

Dijital fotoğraf makineleri, görüntüleri piksel denilen küçük kareciklere sığdırır. Piksel boyutu ne kadar büyük olursa fotoğraf da o kadar büyük olur. Piksel sadece fotoğrafın boyutuyla ilgilidir. Görüntünün netliği fotoğraf makinesinin üzerinde bulunan diğer ayarlardan daha çok etkilenir. En büyük faktör ise lensdir. Dijital Fotoğraf makineleri günümüzde dört kategoriye ayrılır. Bunlar; *Ultra Compact*, *Compact*, *DSLR Like*, *DSLR*’dir (Sanal-8, 2014).

Eski tip (filmlili) ve dijital fotoğraf makinelerini karşılaştırmak gerekirse; tüm makineler objektiflere sahiptir. Her iki tür makineler sabit odak uzaklığına veya değişken odak uzaklığına sahip objektifleri kullanırlar. Her makinenin optik veya elektronik, çekilen konuya yoğunlaşıp kompozisyon yaratılmasına yardımcı olan bir

bakacı (vizör) vardır. Tümünün deklanşörü, enstantane ve diyafram ayarı vardır (Altın, 2006: 31).

2.3. Teknolojinin Resim Sanatına Yansıma Sürecine Genel Bakış

Sanat ve teknoloji, tarih boyunca birbiriyle doğru orantılı gelişen ve insanı diğer varlıklardan ayıran iki temel unsur olarak var olmuştur (Bozan, 2011: 10).

Sanat'ın *teknoloji* ile ilişkisi irdelendiği zaman, sanat tarihi dolayısıyla insanlık tarihi incelenmelidir. İnsanoğlu, bir taş veya tahta parçasını herhangi bir araç olarak kullanmaya başladığı zaman teknoloji kavramı da ortaya çıkmıştır. Sanat tarihine bu bağlamda bakıldığı zaman, oluşturulan ilk sanat yapıtları, şüphesiz herhangi bir araç vasıtasıyla oluşturulmuştur. Söz konusu bu araçlardan kasıt, o dönemde boya olarak kullanılan doğadaki bitkilerin kökboyası, yazı-çizi için kullanılan taş veya metal muadili ürünler (örn; çivi) olabilir.

Sanat ve söz konusu *araçların* ayrılmaz birer parça olduğu düşünüldüğünde aslında *sanat* ve *teknoloji* birlikteliğinin hiç bir zaman ayrı olmadığı sonucu çıkmaktadır. Hatta söz konusu kavramların birbirinden ayrılmaz, biri diğerinden türetilmiş kavramlar olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda örnek vermek gerekirse; bir yüzeye resim yapmak için bir takım malzeme gerekmektedir. Bu malzemeler (boya, fırça, kalem, taş, kömür, v.b) sanat adına kullanıldığı zaman, sanat ve teknoloji kavramları birliktelik göstermektedir.

Sanat ve teknoloji birlikteliğine eski çağlardan günümüze özet halinde örnekleme getirmek ve teknolojinin yoğun etkisinin görüldüğü XX. yüzyıl resim sanat akımlarından bahsetmek konu bütünlüğü açısından yararlı olacaktır. Ancak, eski çağ denince tabiki yaratılışa kadar inmemiz mümkün olmayacak ve zaten konu özet niteliğinde verileceğinden çok eskilere gitmek konuyu gereksiz şişirecektir. Bu nedenle M.Ö 1500'lere kadar inmek uygun görülmüştür.

M.Ö 1500'lerde *fresk* tipi resimlerin yapıldığı bilinmektedir (Turan, 2011: 4). *Fresk* tipi resimler yapılırken yaş siva üzerine sulu boya tekniği uygulanmaktadır. Bu bağlamda dönemin sanatçıları eser üretmek için birden çok malzeme kullanmak durumundadır. Örneğin; yaş siva üzerine kullandıkları boya maddeleri, doğadaki

bitkilerden çeşitli metotlarla elde edilerek kendileri tarafından hazırlanmış renklerdir. Bu renkleri oluştururken bir araç gereç kullanımı gerekmektedir. Bu nedenle M.Ö 1500’lü yıllarda teknoloji ve sanatın iç içe olduğu söylenebilir.

Hızla ilerleyen zaman içerisinde her alanda hızla değişim ve gelişim yaşanmıştır. Bu gelişim sanat ve teknolojiyi de kapsamıştır ve *fresk* sanatının bilinen ilk tarihinden yaklaşık 3000 yıl sonra *barok* ve *rönesans* döneminde de usta sanatçılar dönemin teknolojilerinden yararlanmaya devam etmişlerdir. Hatta *rönesans* döneminde sanatçılar sadece teknolojiden faydalanmamış teknolojiye de katkı sağlamışlardır. Örneğin Leonardo da Vinci; ortaya koyduğu birçok icatla teknolojiye büyük katkılar sağlamıştır. Tabiki söz konusu icatlarda tartışmasız Leonardo da Vinci’nin sanatına büyük katkıda bulunmuştur (Turhan, 2006: 2).

Da Vinci’nin, icat ettiği araçların tasarım çizimlerini dahi estetik bir kaygı ile tamamladığı bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında teknoloji ve sanatın iç içeliği daha da barizleşmektedir.

Teknoloji ve Sanat ilişkisine XVII. yüzyıl Batılı sanatçılarından; Jan Vermeer (Görsel-6), Antonio Conalettö ve Corel Fabritius’un eserleri de örnek olarak verilebilir. Söz konusu sanatçıların eserlerinde, teknolojiden ne şekilde yararlandığını Tüfekçi şu şekilde açıklamaktadır;

“...Jan Vermeer, Antonio Conalettö ve Corel Fabritius yapıtlarını gerçekleştirirken *Camera Obscura*’dan yararlanmıştır. 17. yüzyıl sanatçıları arasında *Camera Obscura* stilinin yapıtlarında en yoğun şekilde görüldüğü ressam Jan Vermeer’dir. Optik perspektif, ön ve arka plan arasında optik kaynaklı yaklaştırma fluluklar, ışığın tek bir noktadan dağılışı, nesnelerin izdüşümü olan gölgelerin bu kadar başarılı ve gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirilmiş olması Jan Vermeer’in *Camera Obscura* kullanımının açık kanıtıdır. Vermeer’in resimlerinde doğa, optiğin getirmiş olduğu doğrusal bir perspektif içinde ele alınmıştır. O, resimlerinde özellikle perspektif sorunları üzerinde yoğunlaşmış ve bu nedenle *Camera Obscura*’nın yardımına başvurmuştur” (Aktaran: Çetin, 2006: 9).

Sanat ve teknoloji işbirliği XVII. yüzyıl ve sonrasında ise daha hızlı bir sürece girmiştir. Bu sürecin hızlanmasında ise XVII. yüzyılda, aklın başat konumu

ve bilimsel bilginin akılda inşa süreci olarak tanımlanabilecek Aydınlanma Dönemi'nin çok büyük etkisi olmuştur. Bu dönemde bilimsel yöntem ve rasyonel düşünme ilkeleri, bilimleri ortaya çıkarmış ve sonuç olarak teknolojiyi etkilemiştir. Özellikle ışık ve renk alanındaki gelişmeler ressamaları büyük oranda etkilemiştir. Özellikle XIX. yüzyılda o güne kadar atölye dışına çıkmayan sanatçıların kendilerini atölye dışına atmalarına neden olmuş. Işığın, gölgenin resim yüzeyindeki kullanımları yeni bir bakış açısıyla ele alınır olmuştur. Yine fotoğrafın icadı da resmin kendisine yeni çıkış yolları aramasına sebep olmuştur. Ancak XIX. yüzyıldaki tüm bu gelişmeler toplum ve sanat camiasında bir anda kabul görmemiş ilk etapta teknolojiye koşul çalışan sanatçılar gruplandırılarak izlenimciler, fovlar, kübistler gibi adlarla isimlendirilmişlerdir.



Görsel-6: Jan Vermeer, “The Music Lesson”, 1665, TÜYB, Royal Col. Of Her Maj. Queen Elizabeth II, London, (“Sanal”, 2014).

Resim sanatında özellikle teknoloji ve bilimsel gelişmelerin yansımaları görülen gruplar XIX. yüzyıldan XX. yüzyılın ikinci yarısının başlarına kadar

varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu grupları sırayla ele alarak teknoloji-sanat işbirliğine değinilecek olursa ilk olarak izlenimcilerden başlamak gerekecektir.

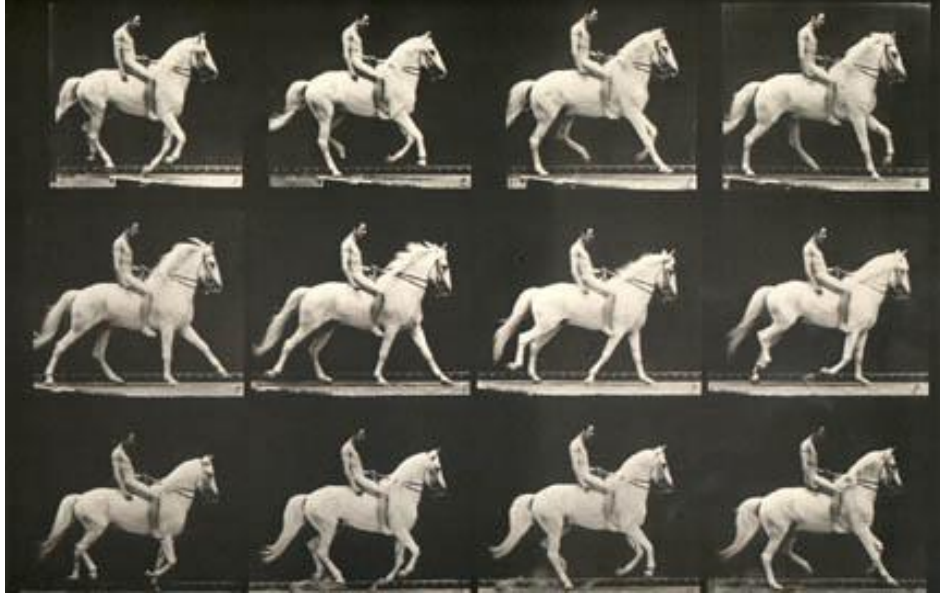
İzlenimcilik (Empresyonizm);

XIX. yüzyılın son yarısında Fransa’da ortaya çıkmış ve bütün sanat dallarını etkilemiştir. Bütün Avrupa’ya ve Avrupa dışı ülkelere yayılmış bir sanat anlayışının, hatta bir sanat döneminin adıdır. Akımın en ünlü öncüleri Claude Monet, Edgar Degas ve Camille Pissarro’dur (Sarıkaya, 2008: 5). İzlenimcilik akımında, dış mekândan edinilen izlenimin yapıta aktarılması amaçlanmıştır. Bu akımı takip eden sanatçılar, resmedilen nesne veya olaydan çok, günün belirli bir anında, belirli bir ışıktaki doğa üzerindeki izlenimlere önem vermekteydiler. İzlenimciler, gün ışığında yaptıkları ile atölyede yaptıklarının ışık-gölge farklılıklarını fotoğrafın yapısal özelliklerinden faydalanarak görmüşlerdir. Buna benzer detayların dikkatlerini çekmesi, fotoğrafa yeni bir yaklaşım içinde olmalarına sebep olmuştur (Gök, 2010: 16). Konuya bu bağlamda bakıldığında zaman *fotoğraf* söz konusu dönemde keşfedilmiş ve o dönem için büyük bir teknolojik gelişme olarak görülmüştür.

Fotoğrafın görüntü elde etme işini çok kısa bir zamanda yapması, izlenimci ressamı etkilemiş ve ‘an’ı yakalamak için hızlanmalarını sağlamıştır. Ayrıca, fotoğraf resamlara betimleme kolaylığı sağlamanın yanı sıra bir malzeme olarak da çok yardımcı olmuş ve özgün alternatifler sunabilmiştir. Birçok ressam fotoğraflardan farklı biçimlerde faydalanmayı bilmiştir. Kimi yardımcı bir araç olarak kimi ise bir tamamlayıcı unsur olarak fotoğrafı tercih etmiş, resimlerine eklemiştir (Şahin, 2012: 38).

İzlenimci ressamların fotoğraflardan etkilenme sürecine Muybridge’in *Animal Locomotion* adlı fotoğraf serisi örnek olarak gösterilebilir. Muybridge’nin fotoğrafında, bir atın koşma sekansları profilden görünmektedir (Görsel-7). Bu fotoğrafların gösterdiği, bir atın koşarken yaptığı bacak hareketleri ressamların yüzyıllardır resimlediğinden farklıdır. Muybridge’in fotoğrafları, gerçeğin gözle algılanamayan açılarını kaydederek, görünen gerçeğin göreceliğini saptamakta ve bilinen gerçeklik kavramını yok etmektedir. Degas, Muybridge’in fotoğraflarından fazlasıyla etkilenmiştir. Muybridge’in at fotoğraflarından desenler çizdiği gibi

insanların farklı eylemler üzerindeki hareketlerini belgelediği yüzlerce fotoğrafından da etkilenmiştir. Degas'ın balerin fotoğraflarında bu etki bariz bir şekilde görülür. Ayrıca Degas sayesinde resime anlık görüntü de (Snapshot) (Görsel-8) girmiştir (Şen, 2000: 9).



Görsel-7: Eadweard Muybridge, “Animal Locomotion”, 1887, (“Sanal”, 2014).



Görsel-8: Degas, “Jockey Vu De Profil”, 1887, (“Sanal”, 2014).

İzlenimcilik akımında dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta da, izlenimcilik akımının aktif olduğu dönemlerde yağlı boyanın endüstri devriminin bir getirisi olarak tüplere girmiş olmasıdır. Yağlı boyanın tüplere girmesi ressamlar adına çok büyük kolaylıklar sağlamıştır. İzlenimci ressamlar bu teknolojik gelişmeyi kullanarak boyaları elde üretirken kaybettikleri zamandan kurtulmuş ve hız kazanmışlardır (A. İlkyaz ile kişisel iletişim, 28 Mayıs 2015).

Sonuç olarak ışık ve renk alanındaki bilimsel gelişmeler ve bu gelişmelerin teknolojiye etkisiyle fotoğrafın icadının izlenimci ressamların düşüncelerine etki ettiği ve izlenimcilerin dolaylı ya da dolaysız bilim ve teknolojiden faydalanarak resim sanatı tarihine şerh düştükleri söylenebilir.

İzlenimcilerin hüküm sürdüğü XIX. yüzyılın son çeyreği tamamlanıp XX. yüzyılın ilk çeyreğine girildiğinde ise; toplumsal hayatın karışıklıklarının yayıldığı, büyük imparatorlukların çöktüğü ve özellikle Avrupa’da toplumsal yaşamın altüst olduğu görülmektedir. Yüzyılın ilk büyük savaşının ayak seslerinin duyulduğu bu zaman diliminde, resim sanatında Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Soyut Sanat ile II. Büyük savaştan sonra, Pop Art ve Op Art gibi teknolojinin durdurulamaz hızına tutunmuş yeni sanat akımları ardı ardına ortaya çıkmıştır (Sabahat, 2012: 16).

Söz konusu dönemde ortaya çıkan sanat akımları, endüstriyelleşme ile dolaylı ya da dolaysız olarak etkileşimde bulunmuşlardır. Sanatçılar, bu dönemde kullanılan teknolojik yenilikleri ve sosyal değişimi sanatlarına teknik olarak veya konu olarak dâhil etmişler ve bir akım bütünlüğü içerisinde çalışmaya devam etmişlerdir. Bu bağlamda teknoloji-sanat ilişkisi kapsamında XX. yüzyıl sanat akımları kronolojik olarak incelemeye devam edildiğinde Kübizm’le başlamak gerekir.

Kübizm;

Paris’te 1908’den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso ile Fransız ressam Georges Braque’ın öncülüğünde gelişen yeni bir sanat akımıdır. Eleştirmen Louis Vauxcelles’in yazdığı bir yazı sonucunda ‘Kübizm’ olarak adlandırılmaya başlanmıştır. 1909’dan itibaren Bağımsızlar Salonu’nda, sonraki yıllarda ise Sonbahar Salonu’nda Albert Gleizes, Jean Metzinger ve Fernand Leger gibi sanatçıların bu oluşan tarzda resimler sergilemesiyle kübizm akımı yaygınlık

kazanmaya başlamıştır (Antmen, 2013: 45).

Kübizm sanat akımı, plastik sanatların içinde bulunduğu kuşku ve karışıklık çağının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Toplumsal açıdan bakıldığında, kübist resim sanatının işlevi, endüstri uygarlığı nedeniyle her yeri kuşatan çirkin biçimlere yeni anlamlar yüklemektir. Böylece eğilip bükülmüş tellere, karışık makine parçalarına insan emeğine ilişkin nitelikler kazandırmaktadır. Başka bir deyişle, fabrikaların ve büyük kentlerin oluşturduğu çölü, gözler önünde bir masal ormanına dönüştüren yeni bir görsel sınıflandırmayı öğretmektir (Beşgen, 1996: 9).

Kübizm’de renk önem kazanmış, natüralist resim alışkanlığının gölgeleme tekniği bırakılarak lokal renk anlayışı ortaya çıkmıştır. Doğanın birebir taklit edilme kaygısı tamamen ortadan kalkmıştır. Kübizm’de renk yalnızca biçime ait olarak, yüzey boyaması şeklinde yer almaktadır. Işık ise; renge bağlı olarak biçim yüzeyine aittir ve ışığı resmin kendisi oluşturmaktadır (İsgilip, 2014: 61).

Kübistler, biçim sorununu ön plana alarak rengi ikinci plana atmışlardır. Analitik ve sentetik kübizm olarak iki şekilde ilerlemiştir. 1910-1911 yıllarında, tuval üzerine monokrom boyayla yaptıkları işlere “Analitik Kübizm” adı verilir. 1912’den sonra ürettikleri eserlerde, işe yaramaz kâğıt parçalarını tuvale yapıştırmaları ise “Sentetik Kübizm” olarak bilinir. Kes yapıştır tekniğini kullanarak oluşturdukları natürmortlara sadece birkaç çizgi ya da boya darbesi vurarak oluşturdukları resimlere giderek daha farklı malzemeleri de katarak asamblaj tekniğini de resimde kullanmışlardır. Kübizm’de teknolojinin ürettiği her türlü malzeme ne kadar mütevazı veya gündelik olursa olsun sanat için kullanılabilir (Sabahat, 2012: 20). Bu teknolojik malzemeler dönemin gelişmekte olan endüstri kavramıyla paralel bir yapıya sahiptir. Örnek vermek gerekirse; ‘Sentetik Kübizm’ adı altında üretilen eserlerin birçoğu kolaj (kes-yapıştır) tekniğiyle üretilmiştir (Görsel-9). Kullanılan kolaj malzemeleri doğal olarak çeşitli materyallerdir ve bu materyaller arasında o döneme ait kâğıt, cam, plastik vb. gibi malzemeler bulunmaktadır.

Hızla gelişen teknolojinin ürünleri olan söz konusu malzemelerin resim sanatında kullanılıyor olması ise; hem teknolojinin doğrudan resme girmesi, hem de

teknolojinin işlenip boyut değiştirerek dolaylı olarak sanat tarafından izleyiciye yeniden sunulması olarak değerlendirilebilir.



Görsel-9: Pablo Picasso, Hazeranlı Natürmort, 1912, KT, (“Sanal”, 2014).

Fütürizm;

Endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç giriş yapan İtalyanların modern sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak tanımlanan avangart (öncü) bir akımdır. Akımın çıkış merkezi Milano’dur (Kaplanoğlu, 2008: 177). Kelime kökeni olarak Fransızca *futurisme*, İtalyanca *futurismo*, gelecek anlamında futuro’dan gelmektedir

Sanayi ve endüstri devriminin yaşandığı XIX. yüzyılda birçok ülkede yoğun bir şekilde endüstriye dönüşüm süreci başlamıştır. İtalya, bir Avrupa ülkesi olmasına rağmen, hızla gelişen ve teknolojik anlamda devrim yaşayan Avrupa’nın çok gerisinde kalmış ağır ve köklü sanat mirasının altında yeniliğe açık olmayan eserleriyle varlığını sürdürmektedir. Klasik sanat eserleriyle de Avrupa’daki hıza yetişememiştir. İtalya, devrimlerin mutlak sonucu niteliğindeki dinamizme bağlı değişimlere yetişebilmek için yeni bir rönesansa ihtiyaç duymuştur. İtalya’nın, söz konusu rönesansı sağlayabilmesi içinse eski değer ve gelenekleri bırakarak, yeni değerler elde etmesi gerekmiştir. İşte Fütürizm sanat akımı İtalya’da böyle bir ortam da, 1909 yılında doğmuştur (Altay, 2011: 15).

Çağdaş yaşamın hareketliliği ve sanayi toplumunun gücüne tutkun olan Fütürizm sanatçıları, geleceğe geçişte mekanik yaşam ve teknolojinin yüceltilmesi

için çaba sarf etmişler ve bu amaçla da anlatılan hareketin eş zamanlı değişik görüntülerini bir araya getirmeye çalışmışlardır (Dalkıran, 2006: 32).

Fütürist sanatçılar, ‘güç’, ‘kuvvet’ ve ‘hıza karşı duyulan çağdaş büyülenmeyle birlikte makinelerin dinamizmi’ konularını vurgularken, aynı zamanda geçmişin durağan ve eski moda sanat kurumlarını da reddetmişlerdir. Fütürist sanatçılara göre; her şey kımıldar, koşar ve çabucak değişir. Hareket halindeki her şey, daha gözde bıraktığı tesir idrak edilinceye kadar çoğalır, mesafe dâhilindeki titreşimleri takip ederek biçimini değiştirir. Bu sebeple, koşan bir at ya da köpek dört değil, yirmi ayaklıdır (Görsel-10) ve ayaklarının hareketi de üçgen biçimindedir (Dalkıran, 2006: 33).



Görsel-10: Giacomo Balla, “Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi”, 1912, TÜYB, Albright Art Galery, (“Sanal”, 2014).

Özet olarak Fütürizm (gelecekçilik) hareketinin amaçlarını sıralamak gerekirse;

-Hareket kavramıyla ilgilidir,

-Her şeyin bir değişim içinde olduğunu ve sanatın da bunu yansıtması gerektiğini savunur,

-Hareket halindeki nesneler, makineler ve canlılar resmedilir (Sanal-9, 2014).

-Teknoloji ve sanatın etkileşim içinde bulunması gerektiğini savunur.

Ayrıca Fütürizm, teknolojik gelişmenin ürünü olan fotoğraftan da etkilenen sanat akımları içerisinde (Şen, 2000:3).

Dada (Dadaizm);

Zürih’te 1916’da doğmuş olan bir sanat akımıdır. Alman şair ve düşünür Hugo Ball’ın Zürich’in bir arka mahallesinde açmış olduğu gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekân olan Cabaret Voltaire, Dada’nın başladığı yerdir (Antmen, 2013: 121).

Dada, kelime manası olarak ‘*Tahta At*’ demektir. Türkçe’de ise bu sözcük ‘*Deh Deh*’ anlamına gelmektedir. Dadalar bu sözcüğü seçerek, çocukların dünyasındaki bebek heceleme gibi henüz başlangıcında ve dürüst olan bir sanat hareketini anlatmak istemişlerdir (Dalkıran, 2006: 34).

Dada adı verilen anlayış, Hugo Ball’un öncülük etmesiyle başlatılmış olsa da aslında ne Hugo Ball’un, ne Huelsenbeck’in, ne de Zürich’in yarattığı bir akımdır. Bu anlayış, savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmesi ya da bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunu kanıtı olarak reddetmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Aktaran: Akdemir, 2007: 1).

Dada hareketi, o dönemdeki sanat anlayışını canlandırmak amacıyla Dada manifestosu çizgisinde deneysel ifade formları bulmak için çaba göstermiştir. Dada hareketinde hiçbir sınırlama olmadığı bilinmektedir. Dadalar’ın, kendi dönemlerinde bütün imkânları ve teknolojik gelişmeleri estetik değerler içerisinde sanatlarına ekledikleri görülmektedir. Dadalar, o dönemdeki bütün imkânları kullanırken, protesto ettikleri “*teknolojiye körü körüne bağlı olmak*” ilkesine dikkat gösterip bu çizgide eser üretmişlerdir. Bu bağlamda bakıldığında zaman dadaların bu tutumu kendi içerisinde ironi bir durum haline gelmektedir. Çünkü dadalara göre protest olması gereken genel anlamda “*teknolojiye körü körüne bağlı olmak*”tır. Ama eserlerinde genellikle dönemin endüstri ürünlerini tercih etmeleri söz konusu fikirlerine zıt görünmektedir.

Dadaizm’in en önemli temsilcileri, geçmişleri kübizme kadar uzanan Marcel Duchamp ve Francis Picabia’dır. Duchamp; dada hareketinden günümüze kadar olan süreçte adı geçen en etkin isimlerden biridir. “Dadaizm” kelimesiyle birlikte

“Duchamp” isminin aynı anda telaffuz edilmesi özellikle günümüz sanat tarihi öğretilerinde kaçınılmazdır. Duchamp’ın bu denli ön planda olmasının ve dada deyince akla gelmesinin sebeplerinden bir tanesi, şüphesiz “Çeşme” (Görsel-11) isimli eserinin o dönemde yarattığı etkidir.



Görsel-11: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917, (“Sanal”, 2014).

Söz konusu eser (Görsel-11), *Dadas on Art* kitabında Lucy Lippard’ın yazdığı bir metinde şu şekilde anlatılmıştır;

“Dediklerine göre altı dolar ödeyen her sanatçı sergiye katılabilirmiş. Bay Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Herhangi bir tartışma söz konusu olmadan bu ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt’ın çeşmesini reddetmenin dayanakları nelerdi:

-Bazıları onun ahlakdışı, kaba olduğuna inanıyordu.

-Başkaları, onun intihal olduğuna, basit bir tesisat malzemesi olduğuna inanıyordu.

Bay Mutt’un çeşmesi ahlakdışı değil, bunu söylemek, bir banyo teknesinin ahlakdışı olduğunu söylemek kadar saçma. O her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğünüz tesisatlardan biri.

Bay Mutt’un çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu seçti. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi -o nesne için yeni bir düşünce yarattı. Tesisat

malzemesi demek de saçma. Amerika'nın ortaya koyduğu sanat eserleri onun tesisatlarından ve köprülerinden ibaret” (Aktaran: Harrisson, 2011: 283).

Görüldüğü gibi Duchamp'ın çeşmesi, dadaizm ortaya çıktığında büyük bir sansasyon yaratmıştır. Sanat camiası söz konusu eser için sanattır, sanat değildir gibi söylemlerle tartışmalara girmiştir. O günlerden bugüne yaklaşık yüz yıl geçmiş ve artık sanat camiası kesin olarak kabul etmiştir ki, Duchamp'ın çeşmesi gerçek bir sanat eseridir. Ancak ne o dönemin sanat camiasının ne de bugünün sanat camiasının reddetmeyeceği bir gerçek vardır ki o da: Duchamp'ın eserinin teknoloji ile üretilmiş bir endüstri ürününün farklı bir bakış açısıyla ve isyansal bir sanat olarak insanlığa sunulduğudur.

Sonuç olarak Dadaizm bir sanat okulu değildir. Çünkü bir estetiği, güzelliği yoktur. Dadaizm bir isyandır. Cemiyeti bahane ederek sanatçının kendi kendisini yıkmasıdır (Dalkıran, 2006: 34). Teknolojik bağlılığa teknoloji ile cevap veren bir anlayıştır.

Soyut Sanat (Soyut Anlayış);

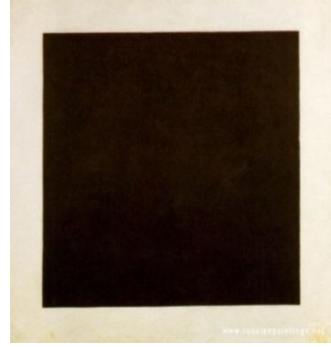
Genel anlamıyla doğa görüntülerine bağlı olmayan eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı yer yer reddederek, yer yer de yararlanarak, renk, çizgi ve düzenlemelerle estetik kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinen bir XX. yüzyıl sanat anlayışıdır (Erden, 2013: 4). ‘Non-objektif’ ve ‘non-figüratif’ sözcükleriyle de tanımlanmaktadır (Erzen, 1997: 1689).

Soyut resim doğayı asla ortadan kaldırmamış ve doğayı başka bir biçimde anlatmıştır. Soyut resimde sanatçılar saf kompozisyon ve renk elemanlarından yararlanmışlardır. Empresyonistler doğaya bakarak resimler yaparken, soyut resim yapan sanatçılar kendi hayal dünyalarından bir şeyler katarak eserlerini oluşturmuşlardır. Soyut sanat hiçbir zaman yok olmayacak bir sanat akımıdır. Soyut sanat her şeyi söyleyebilme ve yaratabilme gücüne sahiptir (Erden, 2013: 16).

Soyut sanatın ilk etkin ismi Kandinsky’ (Görsel-12) dir. Jean Arp, Alberto Magnelli, Paul Klee, Kazimir Malevich (Görsel-13), Piet Mondrian ise zaman içerisinde soyut sanatta etkin olan sanatçılardandır.



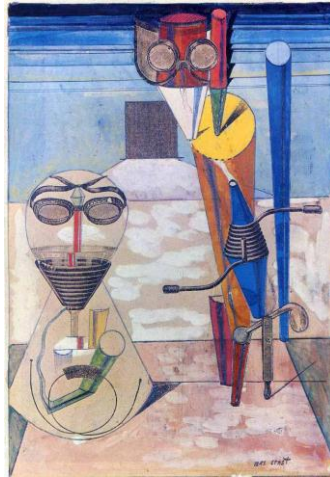
Görsel-12: V. Kandinsky “Beyaz Üzerine II”,
1923, TüYB, Paris, (“Sanal”, 2014).



Görsel-13: Kazimir Malevich, “Siyah Kare”,
1915, TüYB, Rusya, (“Sanal”, 2014).

Soyut Sanat anlayışı bir ya da iki akımla sınırlandıramayacak kadar kapsamlı bir anlayıştır. Soyut sanat anlayışında malzeme ve teknik kullanımı ikinci plandadır. Asıl olan eserin iç yapısı yani sanatçının izleyiciye ulaştırmak istediği mesajdır. Kısaca soyut sanat anlayışında üretilen eserlerde, kullanılan malzemelerden ziyade kompozisyon gibi unsurlara dikkat edilmektedir. Bu nedenle soyut sanat eserleri incelendiği zaman farklı tekniklerle ve malzemelerle eser üretildiği görülmektedir. Teknolojik yenilikleri ve malzemeleri soyut anlayışta kullanmak tabii bir şekilde serbesttir ve söz konusu sanat anlayışına aykırı değildir.

Bu bağlamda Max Ernst’in “*Sıcaklığı Nasıl Yok Edeceğine Dair Hidrometrik Gösteri*” (Görsel-14) isimli eser, örnek olarak gösterilebilir. Söz konusu eser; her ne kadar Dadaizm ve Sürrealizm akımında değerlendirilse de, Soyut Sanat anlayışının niteliklerini de taşımaktadır.



Görsel 14: Max Ernst, “Sıcaklığı Nasıl Yok Edeceğine Dair Hidrometrik Gösteri”, 1920, Kolaj, (“Sanal”, 2015).

Sanatçı, matbaada yere atılmış basılı kâğıt kalıplarını alıp, bunların üstüne çeşitli malzemeler ve kalem ya da fırçayla eklemeler yaparak kolaj tekniğiyle eserlerini oluşturmaktadır (Şahin, 2012: 59). Bu bağlamda sanatçının, eserlerini üretirken kullandığı teknikte, özgür davrandığı ve yaşadığı dönemin teknolojik ürünlerini, eserlerine bir şekilde dâhil ettiği söylenebilir.

Sonuç olarak, Soyut Sanat anlayışı içerisinde üretilen eserler hakkında; gelişen teknolojiye koşut üretilen ürünlerin, sanatçıların sanat anlayışları doğrultusunda kullanıldığı söylenebilir.

Pop Sanat (Pop Art);

Pop Sanat terimi ilk kez, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından *Architectural Design* dergisine yazılan “*Sanatlar ve Kitle İletişimi*” başlıklı makalede kullanılmıştır. Lawrence Alloway ‘pop’ kelimesini yenilik, hız ve neşeyi ifade eden yönüyle İngiliz sanatçıların çalışmalarını çözümlerken kullanmıştır (Öğüt, 2008: 64).

Popüler Sanat’ın geçmişi 1955, hatta kimi kaynaklarda 1952 yılına kadar uzanmaktadır (Sözeri, 2007: 29). Pop Sanat, Amerika Pop Sanat’ı ve İngiltere Pop Sanat’ı olmak üzere iki kısma ayrılmıştır. Ancak İngiltere ve Amerika’da birbirinden bağımsız olarak çıkmış olsa da, düşüncesi Londra’da bir grup sanatçı tarafından ortaya atılmıştır. Bu grubun amacı için, bir takım sanatsal faaliyetlerle birlikte, söz konusu dönemdeki toplumun eğilimlerini irdelemek ve sanatın toplum içindeki yerini sorgulamaktır denilebilir (Muraz, 2009: 4).

Popüler sanata verilebilecek ilk ve önemli örnekler arasında Richard Hamilton’un “*Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?*” başlıklı kolaj (Görsel-15) çalışması gösterilebilir. Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır. XX. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması, bizzat kendisinin içinde bulunması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması, hizmet etmesi de o kadar kaçınılmazdır. Bu değerlendirmenin karşılığı tam olarak Hamilton’un kolajına uygundur (Antmen, 2013: 159).



Görsel-15: Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?”, 1956, Kolaj, G.F Zundel Koleksiyonu, (“Sanal”, 2014).

İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway, Pop Sanat’ı birkaç aşamada incelemektedir. 1955-1958 tarihleri arasında yer alan Pop Sanat’ın birinci aşaması, teknolojiyle ilgili konularla bağlantılıdır. Richard Hamilton’un 1955 tarihinde “*Hareket Halinde İnsan ve Makine*” başlıklı sergisinde, özellikle fotoğraf görüntülerinin ön plana çıkartıldığı görülmektedir. Hamilton’un söz konusu sergisinde, yalnız belgesel kayıtlara değil, aynı zamanda toplumda kökleşmiş insan gerçeğini kullanarak makineyle insan arasındaki yakın ilişkiyi yakaladığı görülmektedir. Bu açıdan sanat ve teknolojinin ilişkisine değinildiği gibi dönemin endüstri bağlılığına dikkat çekildiği de anlaşılmaktadır (Turani, 2010: 717).

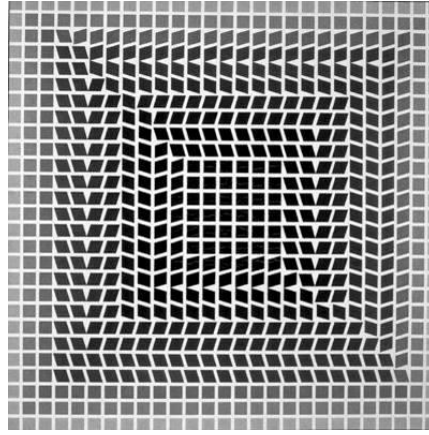
Sonuç olarak Pop Sanat, fotoğrafla resmi somut bir biçimde iç içe geçirmiştir. Hatta medya ve sanatı en etkin biçimde kullanan sanat akımlarından bir tanesidir. Bu bağlamda Pop Sanat, teknolojik yeniliklerle (örn: fotoğraf, çeşitli basılı malzemeler vb.) en fazla ilgilenen sanat akımıdır. Kolaj çalışmalarına, dönemin medyasına ve baskı tekniklerine Hamilton’un birçok eserinde rastlamak mümkündür. Bu eserlerde Pop Sanat’ın teknolojiyle ne kadar iç içe olduğunu göstergesidir.

Optik Sanat (Op Art);

Çağdaş bir sanat akımı olan Optik Sanat (Op Art), Amerika’da ve Avrupa’da 1960’lı yıllarda başlamıştır. İlk defa “Op Art” terimi 23 Ekim 1964 yılında *Time* dergisinin çağdaş sanat akımları ile ilgili bir makalesinde yer almıştır. Optik Sanat,

Seurat, Kandinsky ve Mondrian'ın izini süren, temel kavramlarını renk ve ışığın optik yanılsamasına dayandıran sanatçıların tuval ya da yerleştirmelerinde özgün bir iz bırakmaktan ziyade, izleyicinin fiziki katılımını gerekli kılan ortak bilinç sergiledikleri bir akımdır (Özmen, 2010: 2-3). Optik Sanat'ın en önemli temsilcisi Victor Vasarely (Görsel-16) dir.

Optik Sanat'ı, Turani şu şekilde yorumlamıştır; II. Dünya Savaşı sonrasında özellikle Avrupa'da gelişen ve ilerleyen dönemlerde ABD'de dekorasyon işlerinde uygulama alanı bulan, duygusal resim anlayışlarına ve Action Painting ile lekeciliğin boyasal sarhoşluğuna ve rastlantıya dayanan içgüdüsel otomatik yazı resmine bir tepki olarak çıkan sanat hareketlerinden biridir (Turani, 2010: 742).



Görsel-16: Victor Vasarely, “Tau Ceti”, 1955-1965, (“Sanal”, 2014).

Sanatın gündelik yaşamla birebir yaklaşması ve iç içe geçmesi sonucunda toplumun sanat anlayışında, yenilenmenin olduğu söylenebilir. Op Art ile sanat, modern günlük yaşama girmiştir (Tuğal, 2011: 176). Optik Sanat, bilimsel ve teknolojik gelişmeleri her dönem yakından takip etmiş, zaman içinde gelişen dijital teknolojileri de kullanarak değişimini sürdürmüş ve teknoloji ile iç içe olmuştur (Özel, 2007: 395).

Teknolojinin gelişimi sonucunda; sanatçılar, bilgisayar teknolojileri vasıtasıyla da sanat yapmaya başlamıştır. Gelişen bilgisayar teknolojileri ile Optik Sanatta ki göz yanılmaları, simetrik çalışmalar ve aynalama teknikleri hata payı olmaksızın oluşturulur hale gelmiştir. Bu gelişmeler sonucunda Optik Sanat bağlamında eser üreten sanatçılar söz konusu teknoloji ile eserler ortaya koymuştur. Söz konusu

eserlere Türk resim sanatından da bir örnek vermek gerekirse; Sibel Avcı Tuğal'ın 'no1' isimli (Görsel-17) eseri örnek gösterilebilir.



Görsel-17: Sibel Avcı Tuğal, “no1”, 2011, CGD, (Tuğal, 2011: 214).

Kavramsal Sanat;

Kavramsal sanat, XX. yüzyılın ikinci yarısında başlayan ve uluslararası sanat ortamında etkin olan bir sanat anlayışıdır.

İlk başta ‘Düşünce Sanatı’, ‘Enformasyon Sanatı’ gibi isimlerle anılan ‘Kavramsal Sanat’ terimi ilk olarak, Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında ‘Artforum’ dergisinde yazdığı ‘*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*’ başlıklı yazıdan sonra yaygınlık kazanmıştır (Antmen, 2013: 193).

Geniş anlamında Kavramsal Sanat, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır. Sanatı, bilimle özdeş bir konuma getirmiş herhangi bir sanat dalının kapsamıyla sınırlı tutmadan, bütünlük içinde irdelemiştir. Çağdaş sanatı sınıflandıran birçok yayında Kavram Sanatı, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Vücut Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat ve Video Sanatı ile birlikte Nesne Sonrası Sanat/Nesnesiz Sanat ana başlıkları altında verilmiştir. Bu sanatların hepsinin ortak özelliği, düşünceyi-kavramı iletmede bir araç-gösterge olarak dili, çeşitli nesneleri, insanın kendisini ya da doğayı kullanmalarına karşın, bu göstergelerin bir sanat yapıtı olarak algılanmamasının gerekliliğidir. Eğer ki tüm bu

sanatlarda bir yapıt aranıyorsa, bu ancak sanatçının iletmek istediği düşünce ve kavramdır (Aktaran: Dalkıran, 2006: 63).

Kavramsal Sanat'ın düşünce temeli, Duchamp'a kadar uzanmaktadır. Duchamp'ın sanat anlayışı hakkında; üründen çok, düşüncelere ilgi duyduğu söylenebilir. Kavramsal sanatın da bu kıvılcımdan ortaya çıktığı söylenmektedir. Duchamp'ın 1913'te bisiklet tekerleğini, mutfak taburesine takarak onun dönüşünü seyretmesi, 1915'te hırdavatçıdan bir kar küreği satın alarak, üstüne 'kol kırılması olasılığına karşı' diye yazması, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklenme çabasının sonucudur (Hatipoğlu, 2003: 12).

Kavramsal Sanat'ı ve kavramsal sanatçıları Karakuş; *“Kavramsal sanat üreten kişi için o eserin beğenilmesi, estetik bir değeri olması önemli değildir. O yapıtın akla seslenmesi, bir şey anlatıyor olması ve bir fikrin, bir düşüncenin izleyici tarafından yakalanması amaçlanmaktadır. Diğer sanat eserleri gibi saklanamaz, o anda bakılır ve tüketilir. Sadece o yapıtın fikri nedir? İzleyici onu araştırır, bulmaya çalışır. Kavram sanatı, fikir sanatı olarak da geçer. Sanatçılar, bir resim veya heykel yapmak yerine fikirlerine uygun malzemeleri ile ifade etme amacı güderler. Klasik anlamda resim veya heykel tarzı nesneler, ticari olduklarından sanatsal yaratı ve beğenininde dışında tutulur. Sanatçılar seyredilmek ve beğenilmek üzere bir yapıt meydana getirmezler, bu yapıtlar alınıp satılmaz”* biçiminde açıklamaktadır (Karakuş, 2015: 7).

Araştırma bağlamında Kavramsal Sanat incelendiğinde sanatçıların eserlerinde dolaylı olarak teknolojik ürünleri kullandıkları gibi Yeryüzü Sanatı, Elektronik Sanat ve Video Sanatı gibi yaklaşımlar içerisinde teknoloji ile bir fiil etkileşim içerisinde oldukları görülmektedir.

Bu bağlamda Turani; *“Çağdaş teknolojik sanatların etkilendiği kaynaklar farklıdır. Bunlar arasında her şeyden önce fotoğraf ön plandadır. Bunların ardından teknik ve estetik etkenlerin karşılıklı etkileşiminden yararlanmayı sağlayan sinematografi devreye girmiştir. Bunların dışında kavramsal sanatın çevresel boyutu olan Land Art; gene kavramsal sanatın elektrik ve sonraki elektromanyetik*

karakteriyle Light Art yani Işık Sanatı; makinenin sağladığı fizik hareketin büyük rol oynadığı kinetik sanat, hep çağdaş teknolojinin kullanıldığı alanlardır” demektedir (Turani, 2010: 759).

Sonuç olarak XX. yüzyılın ikinci yarısının başlarında ortaya çıkan ve teknoloji sanat işbirliğinin çok açık gözlenebildiği Kavramsal Sanat tıpkı kendisinden önceki akımlar gibi uzun soluklu olmamıştır. Ancak bu dönemde önceki dönemlerden farklı olarak sona eren sanat akımlarının yerine yeni sanat akımları ortaya çıkmamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan, akımdan ziyade sanat anlayışıdır. XX. yüzyılın II. yarısına damgasını vuran bu sanat anlayışı ise; Postmodernizm olarak isimlendirilmiştir.

Postmodernizm;

Postmodernizm terimi ilk olarak Chapman tarafından 1917’de de R. Pannwitz tarafından kullanılmıştır. Temel olarak Postmodernizm kavramı iki merkezli olan mimari ve edebiyatta gelişmiştir. Postmodern kavramının mantığı, “modern” sözcüğünün “tam şimdi” anlamına gelen kökeni Latince *modo*’da yakalanabilir (Appignanesi ve Garratt, 1996: 1-13).

Postmodernizm; görsel sanatlar, müzik ve edebiyatta kolaj tekniğini kullanarak geçmişle bugünü birleştirmektedir. Bu, sanatta yeniden üretim düşüncesini, geçmişe bağlı kalarak, bir anlamda yeni olguları geçmişin üstünde yeniden yapılandırarak gerçekleştirmektedir. Postmodernizm, aynı zamanda alışlagelmiş sanat anlayışı yerine sürekli olarak geçişlerin sağlanabildiği bir sanat ortamı da yaratmayı amaçlamıştır (Ayık, 2010: 31) (Görsel-18).



Görsel-18: Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, KT, (“Sanal”, 2014).

Hikmet Şahin, Postmodern dönemi;

“...modernizmin soluğunun kesilişi, hızının ve potansiyelinin azalışı, tükenişi, gündeminde ortaya çıkarılabilecek "saf, özgün, temiz" teoriler kalmayışı, yeni bir dönemin, yani "Post-Modern Zamanlar" sürecinin doğmasına yol açtı. Post-Modernizm başta mimari ve plastik sanatlar olmak üzere çarpıcı bir değişiklikler ve değişkenlikler dizisi ile kendini belirginleştirirken, aynı zamanda kendinden önce yaşanmış diğer bütün akımlara da referans sağlayabilmekte. Yani ortada artık belirgin, katı, öz kurallar kalmadı. Bunlar yerini her şeyin serbest olduğu, günahların kalktığı ya da "her şeyin günah olduğu" yeni bir dünyaya bıraktı...” (Aktaran: Şahin, 2012: 98) biçiminde aktarmıştır.

Sonuç olarak, Postmodern eserlerde söz konusu düşüncelerin etkileri açık bir şekilde görülmektedir. Örneğin; geçmiş sanat eserleriyle günümüz eserlerinin sentezlenmesi kolaj ya da dijital baskı teknolojileri sayesinde gerçekleştirilmiş ve yeni bir sanat eseri oluşumu sağlanmıştır.

Sanat ve teknoloji birlikteliğine, konu bağlamında değinilmesi gereken sanat akımları kapsamında kronolojik olarak değinilmiştir. Ancak günümüz şartlarında ve felsefe açısından da değerlendirmede fayda görülmektedir. Bu bağlamda değerlendirmek gerekirse;

XXI. yüzyıl teknoloji çağı olarak adlandırılmaktadır. Bu yüzdendir ki sanat teknoloji ilişkisi hiçbir dönemde olmadığı kadar iç içedir. Bu dönemde XX. yüzyılın başındaki teknolojik gelişmelerin sonucunda var olan sanat anlayışlarına sadece teknolojiyle var olan sanatlarda eklenmiştir (Uğurlu, 2008: 249).

Teknoloji sayesinde sanatçılar daha önce hayal bile edemeyecekleri imkânlarla sahip olmuşlardır. Bu imkânlar içerisinde ilk akla gelenler, elle yaratılması imkânsız karmaşık görüntülerin ve olası varyasyonların saniyeler içinde oluşturulabilmesi, bilgisayar programlarında tasarlanan eserlerin istenilen boyutlarda yorumlanabilmesi ve internet aracılığıyla dünyanın birçok yerine saniyeler içerisinde aktarılabilmesi imkânları sayılabilir. Dijital teknolojilerin, kültürü ve çağdaş sanatı derinden etkilediği bu yüzyılda sanatçılar da bu sürece bağlı olarak, dijital aletleri, gerek ortam gerekse araç olarak kendi yaratım süreçlerinin içine dâhil etmişlerdir. Dijital sanatın

geleneksel formları arasında baskılar, fotoğraflar, heykeller, enstalasyonlar, video, canlandırma animasyon müzik ve performans sayılabilir (Tanyıldızı, 2008: 8-9).

Sanat teknoloji ilişkisine günümüz araştırmalarında birçok araştırmacı ve sanatçı değinmiştir. Bu konu hakkında çok farklı noktalar ortaya çıkmamıştır. Çünkü sanat ve teknoloji arasındaki bağ özellikle günümüz sanatlarında inkâr edilemez bir hale gelmiştir. Bu konuda Ünver; *“Sinema, video, bilgisayar programları gibi ışık ve dijital verilere dayalı yapılan sanatlar gelişmeden öte bir çeşitlenme ve değişimi ifade eder. Çünkü gelişen teknolojidir. Önemli olan sanat elemanlarının, sanat ilkelerine bağlı olarak kullanımında gösterilen yetenektir”* (Ünver, 2005: 2) demektedir.

Sanatçılar zaman ve bütçe gibi birçok sınırlamalar sebebiyle bütün tasarımlarını gerçekleştiremeyebilirler. Oysa teknolojiyle beraber sanatçılar, tasarımlarını çok daha kısa sürede sonuçlandırıp, en iyi olasılığı değerlendirme ve gerçekleştirme şansı kazanmışlardır. Bu konu hakkında örnek olması niteliğinde dijital heykeller üreten bir heykeltıraş olan Robert Michael Smith, bu durumu şöyle ifade etmektedir: *“Estetik gelişim açısından kendimi sanki bir ‘scooter’ dan inip MACH10’a (MACH: ses hızı) çıkabilen bir süpersonik jetin kokpitine binmiş gibi hissettim. Başka türlü gerçekleştirmeye vaktimin yetmeyeceği sayısız olasılık ve temalarda formlarımı hızla üretiyorum”* (Turhan, 2006: 7-8).

Sanat-teknoloji ilişkisi felsefi açıdan ele alındığı zaman; Platon ve Marksist kökende farklı olmalarına rağmen sanat konusunda bir yerde birleşmiş olarak gözükmektedir. Bunları kısaca açıklamak gerekirse;

Platon şölen diyalogunda sanat bağlamında şöyle demektedir: *“ ‘yaratma’ dediğimiz şey, çok geniştir biliyorsun, var olmayan bir şeyi var etmenin her türlüüne ‘yaratma’ deriz. Buna göre, insanın duygu ve düşüncelerini bir maddi varlığa, taşa, toprağa, sese, boyaya aktarmasıyla meydana gelen, ama deneysel dünyada, doğa dünyasında var olmayan tüm sanat ve zanaat yapıtları, bir yaratma ürünüdürler ve onlar deneysel doğa dünyasının kategorilerinin dışında yer alırlar”* (Tunalı, 2002: 38).

Marksist estetiğine göre ise; “salt doğa objesi” ile insan etkinliğinin ürünü olan obje arasında önemli bir fark vardır. Bu fark, insan emeğinin yarattığı farktır. Zihinsel ya da fiziksel emekle ortaya konan bir obje, artık herhangi bir obje, bir doğa varlığı olma durumundan kurtulur ve insan etkinliğinin ürünü olur. O artık toplumsal ve tarihsel bir üründür. Bu durum, sanat objesi için de geçerlidir. Fakat bir objenin sanat yapısı olması için, yalnız toplumsal ve tarihsel bir ürün olması yeterli değildir. Aynı zamanda, onu kavrayabilecek, estetik niteliğini algılayabilecek, bir izleyici gerekmektedir. Ancak böyle bir kavrayışın sahibi olan obje bir sanat yapısıdır (Turhan, 2006: 19).

Yukarıda açıklanan iki farklı felsefi açılım köken olarak farklı olmalarına rağmen bir ortak paydada birleşmişlerdir. Bu birleştikleri nokta ise sanat eserlerinin ontolojik yapısıdır. Bu görüşlerin ortak fikrine göre sanat eserleri insan tarafından üretilir ve insan tarafından algılanmalıdır. Asıl olan eserin maddi yapısı değil, insanın ona biçim vermesidir (Turhan, 2006: 18-19).

Tüm bu nedenler ve sonuçları kapsamında çıkarabilecek en önemli sonuç, teknoloji yardımıyla yapılmış bir yapının maddi bir nesneye dönüşmeden daha dijital ortamda iken bile sanat eseri sayılabileceğidir. İnsan estetik değerler içerisinde sanal olan tasarımı (sanat kavramını) algılayabiliyorsa, sanatçı vermek istediği mesajı izleyiciye ulaştırabiliyorsa, şüphesiz sanat ve teknolojinin iç içeliği gözlenebilen bir sanat eseri ortaya çıkmış demektir.

III. BÖLÜM – BULGULAR VE YORUM

3. Dijital Baskı Teknolojilerinin Resim Sanatındaki Yeri

Dijital baskı teknolojisinin resim sanatındaki yerinin anlaşılabilmesi için öncelikle ‘resim’ kavramına hangi başlıkların dâhil olduğunun bilinmesi gerekir (Görsel-19).

Dijital baskı sadece bir tekniktir. Klasik baskı anlayışının modern hali de denilebilir. Bu bağlamda gravür, serigrafi ve linol baskı tekniği ‘baskı resim’ adı altında resim sanatına dâhil ediliyorsa, dijital baskı da bu kategoriye dâhil edilebilir. Dijital baskı teknolojisi özünde *Fotoğraf* ve *Serigrafi* kavramlarını içermektedir. Bu nedenle dijital baskı teknolojisinin atası olarak nitelendirilen *Fotoğraf* ve *Serigrafi*’nin tarihçesine ve resim sanatına ne şekilde dâhil olduklarına kısaca değinmekte fayda vardır.



Görsel-19: Resim türleri (Yılmaz, 2013: 45).

İlk olarak *Fotoğraf* tan bahsedilecek olursa; tek bir kişinin buluşu değil, endüstri devrimi sonrasında teknoloji ve sosyal yaşamdaki gelişmelere bağlı olarak

birbirini izleyen çabaların sonucudur. XIX. yüzyıl Avrupası'nda orta sınıfın gelişmesi, artan gereksinimlerin ihtiyaçtan fazla üretilmesi, matbaa teknolojisinin geriliği, çizimlerin kolayca çoğaltılabilmeye isteği yeni yolların arayışını hızlandırmıştır. Artan yoğun istek sonucunda ise insanlık fotoğrafla tanışmıştır. (Gök, 2010: 6).

Fotoğraf tekniğinin (sabit görüntü) bulunuşu, kayıtlara göre XIX. yüzyılın birinci yarısında olmuştur. Fransız donanmasında subay olan iki kardeş Joseph Niepçore Niepce ve Claude Niepce görüntü sabitleştirme konusunda deneyler yapmışlardır. Camera Obscura ile deneylerine devam eden Niepce kardeşler, 1816 yılının Nisan ayında, gümüş klorürle duyarlaştırılmış kâğıt üzerine çiftlik avlusunun görüntüsünü düşürmeyi başarmış fakat bunun bir negatif olması nedeniyle pozitif kopyasını gerçekleştirmeyi başaramamışlardır. Yıllar süren çalışmaları sonucunda ışıkla kararan maddeler yerine sertleşen maddeleri deneyerek başarıya ulaşan Niepce kardeşler, 1826'da kurşun ve kalay karışımı bir metal üzerine lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü (yahuda bitümü) sürüp Camera Obscura'ya yerleştirerek pencereden avluya yöneltmişlerdir. 8 saatlik pozlandırmadan sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilenmediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç pozitif bir görüntü ve tarihin ilk fotoğrafı oluşmuştur (Görsel-20) (Çetin, 2006: 12).



Görsel-20: Niepce, Dünyadaki İlk Fotoğraf, 1826, ("Sanal", 2014).

Fotoğraf (sabit görüntü) bulunduktan sonra fotoğrafçılar ve ressamlar karşılıklı etkileşim sürecine girmişlerdir. Bu süreçte fotoğrafçılar, resimsellik kavramının nasıl oluşturabileceğini araştırırken, ressamlar da fotoğraftan ne şekilde yararlanabileceğini araştırmışlardır.

Araştırmalar neticesinde; fotoğrafçılar, resimde uygulanan kompozisyon kurallarını fotoğraflarına uygulamaya çalışarak resimsel fotoğraflar elde etmeye başlamıştır.

Ressamların ve fotoğrafçıların birbirlerinden etkilenmelerinin en belirgin şekilde görüldüğü zaman dilimi 1875 yılından sonra olmuştur. Bu dönemde fotoğrafçılar, resim sanatının en soylu türleriyle rekabete girmeyi denemişlerdir. Dönem içinde ki dinsel, tarihsel ve alegorik konulu fotoğrafları çoğaltmışlar; bu fotoğraflarda kostümlü figürler kullanmışlardır. Fotoğrafçıların kullandığı bu yöntemle ‘*combination printing*’ denilmektedir. Söz konusu yöntemle ‘fotomontaj’ da denilmektedir. Bu deneysel çalışmalar sonucunda *High Art Photography* akımı ortaya çıkmış ve fotoğraf, sanat bağlamında değerlendirilmeye başlanmıştır (Bajac, 2012: 104-105).

İlerleyen dönemlerde ise bazı portre ressamlarının fotoğraf saflarına geçmesiyle fotoğraf alanında resimsellik etkisi çok daha fazla belirgin bir şekilde görülmeye başlamıştır.

Söz konusu dönemdeki resimlerde de durum aynı şekilde gelişme göstermiştir. Ressamlar, fotoğrafın “an”ı yakalamasından etkilenerek resimlerindeki ışık, gölgeyi fotoğrafta olduğu gibi resmetmeye çalışmışlardır.

Günümüzde ise fotoğraf, resim sanatı içinde hem yardımcı hem de alternatif bir malzeme olarak halen kullanılmakta ve gün geçtikçe etki alanını ve çeşitliliğini de arttırmaktadır (Şahin, 2012: 38).

Walter Benjamin’in aktardığı; “*Geleceğin cahilleri yazmayı bilmeyenler değil, fotoğrafı bilmeyenler olacaktır*” (Benjamin, 2012: 38) sözü ise fotoğrafın günümüz yaşantısındaki ve gelecekteki etkin rolünü açıkça ortaya koymaktadır.

Serigrafi; ahşap, cam, seramik, metal ve mermer gibi ürünlerin yüzeylerine uygulanabilen şablona dayalı bir baskı tekniğidir. Ayrıca şablon, ipek, elek baskı tekniği gibi adlarla da anılmaktadır (Kılınçeri, 2004: 1).

Serigrafi baskı tekniğinin tarihi çok eski zamanlara kadar uzanmaktadır. Bu konuyu Sözen (1993: 7); *“Bin yıl kadar önce bazı kültürlerde eski Mısırlılar, Romalılar, Çinliler ve Japonlarda duvar, yer, tavan süslemeleri ile çömlekçilikte ve dokuma bezemelerinde şablon tekniğinin kullanıldığını gösteren kanıtların varlığından söz edilebilmektedir”* biçiminde açıklamaktadır.

XIX ve XX. yüzyıl endüstrisi açısından bakıldığı zaman ise serigrafi tekniği büyük yeniliklerle gelişme göstermiştir. Örneğin; fotoğraf tekniğinin bulunması serigrafi tekniğine yeni bir nefes kazandırmıştır (Kılınçeri, 2004: 21).

Serigrafi baskı tekniğinin resim sanatında kullanılması, 1800-1900 yılları arasında görülmüştür. Teknik, ilk olarak 1870’te İsviçre ve Almanya, 1900 yıllarında Amerika’da resim sanatında kullanılmaya başlanmıştır. Ancak, tam olarak II. Dünya Savaşı’ndan sonra resim (baskı resim) sanatına dâhil olmuş ve aktif olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hans Arp, Joseph Albers, Willi Baumeister, Victor Vasarely, Jacson Polloc, Robert Rauschenberg, Andy Warhol bu teknikten yararlanarak özgün baskı resimler yapmışlardır (Bacaksız, 2009: 52).

Fotoğraf ve *Serigrafi*’nin tarihçesi ve resim sanatına ne şekilde dâhil oldukları yukarıda açıklanmıştır. Ancak açıklanmış olan kısım; dijital baskı teknolojilerinin temelini oluşturan kavramlardan ibarettir. Tez konusunun ana teması güncel olduğundan günümüz tartışmalarına ve günümüz sanatçıların eleştirel tutumlarına daha fazla açıktır. *Dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki yeri* farklı görüşlerle ve tespitlerle açıklanmaktadır. Çeşitli görüşlerden bir kısmı söz konusu teknolojiyi resim sanatında tabii bir şekilde kabul ederken, diğer bir kısmı da, söz konusu tekniğin sanatın değerini düşürdüğü algısıyla kabul etmemektedir. Bu bağlamda farklı görüşlere yer vermek gerekirse;

Elle tutulan bir obje formuna dönüşmüş fotoğraf, (yazıcıdan çıktı alınmış üzerinde görüntü olan kâğıt parçası) dijital baskı teknolojisi ürünüdür. Bu bağlamda çıkan bu görüntü *fotoğraf* mıdır? *resim* midir? Eğer çıktı alınan görüntü bir ressamın

yağlı boya resmi ise resim, ya da herhangi bir fotoğrafçının makinesiyle çektiği fotoğrafsa fotoğraf mı olmalıdır? Aynı fotoğrafın birden çok olabilmesi, resmin ise orijinalite açısından bir tane olması düşünüldüğünde ise Picasso'nun çoğalttığı baskı resimleri resim değil midir? Resim; yağlı boya ile yapılır. Fotoğraf; fotoğraf makinesi ile çekilmelidir diye bir yönetmelik veya ahlaki bir kural var mıdır? Bu soruları Mehmet Yılmaz'ın düşünceleriyle açıklamak gerekirse,

Yılmaz'a göre; resim ve fotoğraf arasındaki ilişki, hayvan ve köpek arasındaki ilişkiye benzer: Her köpek hayvandır, ama her hayvan köpek değildir. Tıpkı bunun gibi, hangi amaçla çekilirse çekilsin, her fotoğraf resimdir, ama her resim fotoğraf değildir (bazı resimler yağlıboyadır, bazıları çinko baskıdır, bazıları kesyaptır, karışık tekniktir vs... 'Resim mi yoksa fotoğraf mı' sorusu, 'hayvan mı yoksa köpek mi' sorusu kadar saçmadır. Fotoğraf bir resim türüdür. Bazı resimler fırçayla bazıları da makineyle yapılır; tıpkı bazı kazakların tığla bazıların da makineyle örüldüğü gibi. Nitekim fırça da, tığ da, makinede birer araçtır. İmgelerin hangisinin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, neyi yansıttığı, nasıl ve ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil tikel bir meseledir (Yılmaz, 2013: 17, 66).

Herhangi bir yağlı boya resmin, sanat eseri olma kriterlerinden bir tanesi yapıldığı döneme ve ya 'an'a tanıklık etmesidir. Ancak söz konusu tanıklık vasfının yanı sıra bir hikâyesi, anlattığı düşüncesi olmalıdır. Bu bağlamda söz konusu resmi sanat eseri kılan olgu, hangi teknikle yapıldığı olmamalı, ne anlattığı olmalıdır. Aynı şekilde sanat bağlamında çekilmiş bir *fotoğrafta* bu kriterlere sahiptir. Çünkü söz konusu zamana tanıklık ise *fotoğraf* kesinlikle en doğru tanıktır. Çünkü yanılma ya da yanlış anlatım biçimi yoktur. Resmi, resim yapan biçimsellikten öte fikir ve düşünce ise pekâlâ fotoğrafta bu vasıfları taşımaktadır. Ayrıca, söylenmesi gereken başka bir nokta da; fotoğrafın da resimdeki gibi kompozisyon öğelerini taşımasıdır. Öyleyse tüm bunlar göz önüne alındığı zaman, fotoğraf resimdir, denilebilir.

Söz konusu durumu Şahin (2012: 17); "*Fotoğraf ve resim arasında bir karşılaştırmaya girilecek olursa; fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler, bir şeyler duyup da şüpheyle karşılanabilen şey ise fotoğraflandığında ispatlanmış olur. Bu durumda fotoğrafın haklı çıkarıcı ve doğrulayıcı işlevi bizi o şeyin varlığına*

inandırmaktadır. Bu bakımdan fotoğrafın inandırma gücü resimden daha üstün olduğu düşünülebilir” biçiminde açıklamaktadır.

Resmin biçimsel olarak sorgulanmaması gerektiğini Joseph Kosuth, “*Art After Philosophy*” isimli yayınında özetle şu şekilde açıklamaktadır; Biçimci sanat (resim ve heykel) süslemenin öncüsüdür ve tam anlamıyla, onun sanat koşulu o kadar minimaldir ki, bütün işlevsel amaçlar çerçevesinde kesinlikle sanat olmadığı, saf estetik araştırmaları olduğu söylenebilir. Biçimci eleştiri morfolojik bir bağlamdaki belli nesnelerin fiziksel özelliklerinin bir analizinden başka bir şey değildir. Ama bu bizim sanatın doğasına ya da işlevine yönelik anlayışımıza herhangi bir bilgi (ya da olgu) katmaz. Analiz edilen nesnelerin sanat eseri olup olmadığı konusunda bile yorum yapmaz. Bugünlerde bir sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir (Harrison, 2011: 900-902).

Konu hakkındaki bir diğer görüş ise Mehmet Yılmaz’a aittir. Yılmaz; fotoğraf resimdir iddiasına, karşıt savunma yapanlara; Fotoğraf kelimesindeki ‘graf=resim’, ‘foto=ışık’ ise fotoğraf aslında Işıkesim’dir (Yılmaz, 2013: 44) şeklinde cevap vermektedir.

Ancak yukarıda açıklanan fotoğraf eşittir resim görüşlerine karşıt olarak, Berger özetle; fotoğraf ve resim arasındaki fark, yorumlama meselesidir. Resim yaparken sanatçı gerçek bir nesneyi ele alsa da onu yorumlamak durumundadır. Sanatçının kendi yorumuyla resim anlam bulmaktadır. Fotoğraf makinesi ise yorumlamaz; bir ortamdan diğer bir ortama taşıyarak dönüştürmektedir. Ayrıca resim, gösterdiği şeyin yaşama zamanından bağımsız olarak kendi zamanına sahiptir. Bu zaman tekdüze değildir. Kısaca çizilen her şey aynı zaman dilimine sahip değildir. Kimi önce çizilmiştir, kimisi sonra. Kimine fazla zaman ayrılmıştır, ayrıntıya inilmiştir, kimi ise belki saniyeler içinde oluşturulmuştur. Fotoğrafta ise durum farklıdır çünkü fotoğrafta zaman tekdüzedir. Fotoğraf, ansal olarak algılamakta ve içerdiği tek an gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır. Fazladan zaman ayırma söz konusu değildir (Aktaran: Şahin, 2012: 19) demektedir.

Berger’in fotoğraf ve resim kıyaslamasına karşılık Susan Sontag, fotoğrafın resim karşısında her zaman galip geldiğini savunmakta ve fotoğrafın sadece alıntı

yapmadığını aynı zamanda yorum da yaptığını ileri sürmektedir (Aktaran: Şahin, 2012: 19).

Söz konusu yaklaşımlar bağlamında sonuç olarak fotoğraf resim mi sorunsalının sadece zihni bir olgu olduğu, biçim eleştirisinden öte bir şey olmadığı ve sanat eserinde mutlak olanın malzeme ve teknik değil, verilmek istenen mesaj olduğu söylenebilir. Zira günümüz postmodern anlayışında, resme yağlıboya, akrilik, baskı, fotoğraf vb. şeklinde bir ayrımla bakmamaktadır. Baskı, fotoğraf ya da yağlıboya sadece işin teknik kısmıdır. Sanatçı, özgürce istediği teknikten yararlanabilmektedir. Dijital baskı teknolojileri de günümüz sanatçılarının sıkça başvurduğu bir yöntemdir.

Bu bağlamda dijital baskı teknolojilerinin resim sanatında kullanımına geçildiğinde;

Dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki yerini Mümtaz Sağlam; *“İdeolojiyi (fikri) görselleştirecek herhangi bir tekniğin kullanımı mubahtır. Sanatçı, herhangi bir fikri, derdi, problemi görselleştirirken fikrine hangi teknik kullanımı uygunsu onu rahat ve doğrudan kullanabilir. Kısaca, resim boyayla yapılır, kes-yapıştır yapılır, suluboya yapılır gibi sabit bir kural olamaz, olmamalıdır. Çünkü resmin çağdaş anlamı; deneysel veya medya olarak adlandırılan her türlü uygulamaları içermektedir. Sonuç olarak, önemli olan nokta sanatçının iddia, ideoloji (fikir) sahibi olmasıdır. Bu bağlamda sanatçı, fikirleri doğrultusunda böyle bir teknik kullanımını kendinde zorunluluk olarak görüyorsa söz konusu tekniği kullanabilir. Sanatçılar için sadece bu teknikle veya o teknikle eser üretmelidir gibi kurallar konulamaz. Çünkü sanat yönetmelikle sınırlandırılan bir kavram değildir. Kullanılan farklı bir teknikle ortaya konulan çalışmayla ilgili olarak sanatçının ‘bu sanattır’ iddiası, sanatsal bir öneridir. Bu tekniği diğer sanatçılar beğenir ya da beğenmez, kullanır ya da kullanmaz bu olay karşındaki sanatçının kendi problemidir”* (M. Sağlam ile kişisel iletişim, 13 Şubat 2015) biçiminde açıklamaktadır.

Sağlam dijital baskı teknolojisi kullanılarak ortaya konulan eser için; oluşturulan sanat eseri, örneğin; dijital baskı alınmış bir tuval resmi incelenirken, hangi yöntem kullanılmış sorusuyla bir inceleme yapmak doğru değildir. Çünkü sanatçılık daha zihinsel, entelektüel bir olaydır. Oluşturulan esere bakarken

kompozisyon kurallarına dikkat edilmelidir. İlk olarak biçimsel sorunları çözülmüş mü ona bakılmalıdır. Resimde denge, armoni, vs. düzenli ve uygun bir biçimde kullanılmış mı? Ancak tabiki bu aşamalarda tek başına resmin sanat eseri olması için yeterli değildir. Bunlar sadece resmi doğru görmemizi sağlayan etkenlerdir. Ön kabullerimizdir. Bu aşamalardan sonra dikkat edilmesi gereken de resmin anlam ve yapısı itibariyle bir sanat eserini ifade edip etmediğidir. Eğer ediyorsa resim olmuştur diyebiliriz (M. Sağlam ile kişisel iletişim, 13 Şubat 2015) demektedir.

Buraya kadarki incelemelerden sonra dijital baskı teknolojilerinin resim sanatında kullanımının sanatçıların çoğunluğu tarafından benimsendiği ve geleneksel resim tekniklerine koşut bir biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Dijital baskı teknolojilerinin resim sanatında kullanımını benimsemeyen sanatçıları olduğu göz önüne alınsa bile, söz konusu tekniğin çağın Postmodern sanat anlayışı içerisinde var olduğu, çağın sanatçısının sanata yaklaşımını ifade etmesinde bir araç olarak kullanıldığı gerçeği, Türk ve Batı resim sanatlarında, dijital baskı teknolojilerinin yerinin araştırılarak incelenmesini gerekli kılmaktadır.

3.1. Dijital Baskı Teknolojilerinin Batı Resim Sanatındaki Yeri

‘Yeni’ denilen şeyler sürekli evrim halindedir. Ama yine de pek çok sanatçı, geleneksel araçlarda bulamadıkları yaratıcı fırsatları, dijital aletlerin sağladığı imkânlarla yakalamışlardır.

Dijital aletlerin getirdiği faydalardan birisi, sanatçı denetiminin artmasıdır. Tabi ki daha fazla denetim, yaratıcı tesadüflere daha az rastlanması anlamına geldiğinden bu durum hem bir lütuf hem de bir lanet olabilir. Öte yandan, kasten oluşturulmuş tesadüfi etkiler, sanatçıları önceden hiç dikkate almadıkları sonuçlarla yüz yüze getirebilir. Söz gelimi bir sanatçı, bilgisayarın yüzlerce varyasyonunu yaratmasına, sonra da içlerinden en iyilerini seçmesine imkân tanıyan bir çerçevede ‘zamanda hep ileri giden bir şekilde görüntüyü değiştiren’ bir yazılım yapabilir. Geliştirdiği bu yazılım sayesinde istediği görüntüyü sanatsal estetik çerçevesinde evrime sokarak nihai bir sonuç elde edebilir (Wands, 2006: 12).

Bu alanda ortaya çıkan sanatçılar artık dijital aletleri daha doğrusu dijital baskı teknolojilerini kendi hayatlarının ayrılmaz bir parçası kılmış durumdadır. Bu

sanatçılar dijital olanaklar ile sanat yapmayı, geleneksel araçlar kullanarak sanat yapmaktan farklı görmezler. Söz konusu sanatçılar, XXI. yüzyılın çağdaş sanat anlayışı içerisinde aslında haksız da sayılmazlar.

Batı resim sanatında dijital baskı teknolojileri özellikle XX. yüzyılın son çeyreğinde kendisini göstermiş ve birçok sanatçı tarafından tekniğin sağladığı kolaylıkların da etkisiyle sanatçıların kendilerini daha özgür hissetmesi gibi nedenlerle günümüze kadar artan bir ivme ile kullanılmıştır.

Ancak araştırma kapsamında Batı resmi içerisinde eserlerinde dijital baskı etkilerinin istikrarlı bir biçimde izlenebildiği Andreas Gefeller, Arnulf Rainer, Barbara Nessim, Catherine Yass, Gerhard Richter, Robert Rauschenberg ve Victor Acevedo ele alınmıştır.

3.1.1. Andreas Gefeller

Bilgisayar, fotoğraf, internet, yazıcı ve tarayıcı cihazları gibi çeşitli araçlar, dijital teknolojinin temelini oluşturan gelişmelerdir. Bu araçların yanı sıra fotoğraf işleme, resim yapma, 3 boyutlu görüntü ve animasyon üretme programları dijital eserlerin üretiminde kullanılmaktadır. Birçok sanatçı halen geleneksel yöntemleri kullanarak eserlerini üretirken, bazı sanatçılarda geleneksel araçlarda bulamadıkları yaratıcı fırsatları gördükleri için dijital teknolojilere yönelmişlerdir. Dijital teknolojilerle birlikte sanatçıların sahip oldukları imkânlar artarken, içinde bulunan teknoloji çağını yansıtan çağdaş eserler üretme şansı sanatçıları bir hayli etkilemektedir (Özel Sağlamtimur, 2010: 220).

Bu bağlamda dijital teknolojileri, eser üretmek için sanatına dâhil eden sanatçılardan birisi de Andreas Gefeller'dir.

Almanya 1970 doğumlu olan ve halen Almanya'da sanat hayatına devam ettiği bilinen Gefeller, eserlerinde dijital baskı teknolojilerini kullanırken çağın birçok dijital teknolojisinden de yararlanmaktadır. Zira söz konusu dijital baskı teknolojilerini kullanabilmek için birçok teknolojilerden de yardım almak veya yardımcı malzeme olarak kullanmak gerekmektedir. Örneğin; dijital baskı teknolojileri kullanılarak oluşturulacak bir eser için fotoğraf makinesi, bilgisayar, çeşitli dijital yazılımlar gibi araçlara ihtiyaç vardır.

Gefeller'in eserleri incelendiği zaman, XX. yüzyıl resim sanatı akımlarından olan soyut dışavurumcu akımla benzer bir biçim yapısı görülmektedir. Sanatçının eserlerinde ilk bakışta Pollock'un resimlerini anımsatan bir etkiyle karşılaşılsa da daha sonra naif bir yapı ile karşı karşıya kalınmaktadır (Görsel-21).

Gefeller'in eserlerinden oluşan serilerinden en ünlülerinden birisi 'Sanat Akademisi' adlı seridir.



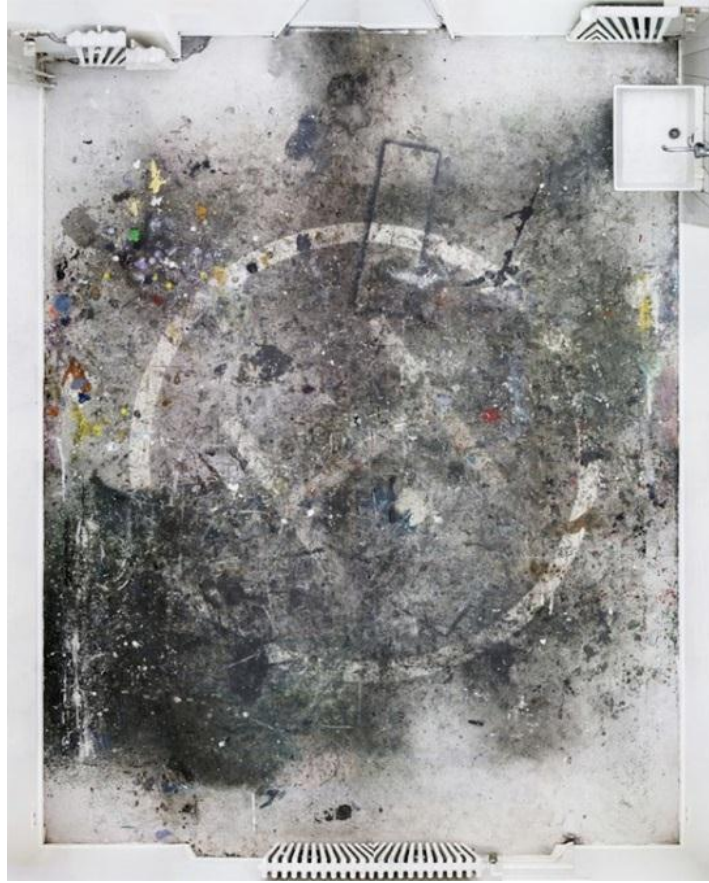
Görsel-21: A. Gefeller, "Sanat Akademisi R 220", 2009, 180 x 139 cm, KT, ("Sanal", 2014).

Gefeller'in, söz konusu serisi içerisinde yer alan eserlerinden birisi olan "Sanat Akademisi R 210" (Görsel-22) isimli eseri, Bernd ve Hilla Becher'in ders verdiği Düsseldorf'taki ünlü Kunstakademie'nin sınıflarından birinde yer almaktadır. İlgili eser boş stüdyonun kuş bakışı görünümünü içerir ve akademinin bütün katlarının yer aldığı 4 metre uzunluğundaki seri çalışmanın yalnızca küçük bir kısmını oluşturur. Eser sanki *Google Maps*'ten indirilmiş gibi bir izlenim vermektedir (Higgins, 2014: 180).



Görsel-22: A. Gefeller, “Sanat Akademisi R 210”, 2009, 180 x 139 cm, KT, (“Sanal”, 2014).

Gefeller bu durumu şöyle açıklamaktadır; “Çocukken diğer gezegenlerin yüzeylerinin görüntüleri (...) özellikle de düzinelerce ayrı parçanın bir araya getirildiği görseller (...) beni büyülyordu.” Sanatçı, eserlerini oluştururken sabit duran bir fotoğraf makinesini yerden 1,5 metre yüksekte duracak şekilde bir alete bağlamakta ve aylarca fotoğraf çekmektedir. Bunun sonucunda ortaya çıkan binlerce fotoğraf karesinin büyük bir kompozitini oluşturmak için, elde edilen görüntüler, dijital ortama aktarılmakta ve birleştirilmektedir. Daha sonra ise oluşan son görüntü uygun bir malzeme yüzeyine (tuval, duralit v.b. malzeme olabilir) dijital baskı yöntemleri ile aktarılıp süreç tamamlanmaktadır (Higgins, 2014: 181).



Görsel-23: A. Gefeller, “Sanat Akademisi R 227”, 2009, 180 x 139 cm, KT, (“Sanal”, 2014).

Berger’e göre ; *“baktığımız herhangi bir anda, görünümüler önceden görünmüş olan şeylerin enkazından yorumlanıyorsa, tam da bu yorumun her şeyin bir gün fark edilebileceği hale geleceği ve gözden kaybolma akışının sona ereceği fikrine yol açması anlaşılabilir”* (Aktaran: Şahin, 2012: 17).

Sonuç olarak Gefeller’in sanat anlayışı hakkında; sanatçının eserlerini (Görsel-21, Görsel-22, Görsel-23) üretirken, hem dijital baskı teknolojilerini kullandığı hem de dijital yazılımlar, bilgisayar ve fotoğraf makinesi gibi dijital aletlerden yararlanarak kompozisyonlarını oluşturduğu söylenebilir.

3.1.2. Arnulf Rainer

Avusturya’da 1929 yılının Aralık ayında dünyaya gelen sanatçı, neredeyse yarım asırlık sanat hayatında sadece yağlı boya resim sanatı ile ilgilenmeyip, fotoğraf ve baskı resim gibi, resim sanatının farklı kategorileri ile de ilgilenmiştir.



Görsel-24: Arnulf Rainer, “Kırmızı Gözyaşları”, 1975, Fotoğraf Üzerine Boya, (“Sanal”, 2014).

Rainer sanat kariyerinin başlangıcını; “...1951’li yıllarda, psişik otomatizm ideolojisiyle ilgilenmeye başladım, gözlerimi kapattım ve yeni bir dünya keşfetmeye karar verdim...” (Linck, 2013: 1) biçimde açıklamaktadır.

Rainer, hem geçmişi hem de bugünü işin içine katacak şekilde imgeyle imgenin yok edilmesi ve ölüm kavramını yorumlamak amacıyla fotoğraf üzerine yaptığı karalamalarla dikkat çekmektedir (Görsel-24, Görsel-25). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilen bir çağda, imgenin sıradan niteliğini vurgulamak amacıyla, görüntülerin üstlerini boyayarak imgeyi yok etmeyi hedeflemektedir. Röprodüksiyonlar üzerinde de yeniden çalışan Rainer, çalıştığı eserleri özgün yapıtlar olarak tekrar hayata kazandırmaktadır (Şahin, 2012: 85).

Rainer’in, üzerleri boyanmış ve çizilmiş olan eserleri hakkında, ölümün hemen öncesinde ki duygusal anı tasvir ederek ölümle bir karşılaşma öngörüsü tasvir ettiği söylenebilir (Akbaş, 2009: 26). Ancak Rainer’in fotoğraf üzeri resimler dışındaki *isa portreleri* ve *çarmıha geriliş* sahnelerine ait eserlerine (Görsel-26) bakıldığında anlatmak istediklerinin sadece ölüm olmadığı anlaşılmaktadır. Sanatçı, ölüm kavramını bugünkü dünyanın işkence izlerini de göstermek amacıyla ele almıştır.

Söz konusu izlenimlerden kasıt; insan hakları ihlalleri, işkenceler, farklı düşünceyi ötekileştirmeye yönelik davranışlar, baskılar ve saldırılar olabilir. Sanatçının eserleri: çekilen, çekilmekte olan ve çekilecek olan acıların metaforik göstergeleri olarak sonsuza kadar var olacaktır (Başarır, 2008: 126).

Ölüm kavramının ve ilişkili sorunların görsel olarak iletimi ya da görsel sanatlardaki tasviri paleolitik dönem mağara resimlerine konu olacak kadar eskiye uzanır. Fransa’da bulunan Lascaux mağarasında, paleolitik döneme ait ünlü mağara resimlerinde ölümün görsel sanatlardaki bilinen en eski tasviri vardır. O dönemden günümüze her tür mecrada ölüm kavramı sayısız defa tasvir edilmiştir (Akbaş, 2009: 25).

Örneğin; Bruce Conner'ın 60'lardaki asamblajı, Hermann Nitsch'in 60'larda katledilmiş hayvanlarla sergilediği performanslarında söz konusu ölüm temasına rastlanır.



Görsel-25: Arnulf Rainer, “İsimsiz”, 1975, Fotoğraf Üzerine Boya, (“Sanal”, 2014).



Görsel-26: Arnulf Rainer, “Weinkruzifix”, 1978, KT, (“Sanal”, 2014).

Şahin, Rainer’in resimleri hakkında; “Özellikle yüz maskaralığı ve vücut dili/motor pozlar olarak nitelendirilen dış görünüş, Rainer’in çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Bu başkalığın, kendiliğinden oluşun ve masumiyetin uyum sağlamış kavramları, onun çalışmalarına göre, sadece eşit şekilde yapay, uyduruk ve sofistike mecazlar ile hayat bulabilmektedir. Bu nakış gibi süslenen fotoğrafları karalayan insafsız grafik tarafından yasalaşan biçim bozma ve telafi etmenin sembiyotik süreci, bir dizi unutulmaz ve akıldan çıkmayan en iyi görüntülerle sonuçlanmaktadır. Sanatçı, verdiği sayısız garip, utangaç, utanmaz, komik ve hatta katatonik duruşlarda hicap, kızdırma ve bazen kabul edilebilir sosyal davranışı yöneten dikkatlice tanımlanmış limitlere tanık olmayı proveke eden yeteneklerini birleştirmektedir. Kimlik ve kişilik ile ilgili konular ve bu sosyal düzeni kurmadaki dilin rolü, birçok çağdaş Amerikan sanatçısının çalışmalarının merkezindedir. Batı

toplumunun logosentrik karakterine ve faloidsentrik dil doğasına post-yapısalcı teori üzerine yakın temel üzerinde kurulan çalışmaları vasıtasıyla saldıran bu kavramcı ve feminist sanatçılara karşılık olarak Rainer, tutarsız siyasete başvurarak kaçınmaktadır” (Şahin, 2012: 87) demektedir.

Sonuç olarak; Rainer’in fotoğraf üstü resimleri, geleneksel imgelemi dönüştüren ve ona yeni kavramsal boyutlar kazandıran çağdaş bir estetik önermedir (Şahin, 2012: 86). Resimlerindeki kendine özgü karalamalar, vücudun doğumdan ölüme kadar geçirdiği mücadeleyi yansıtmaktadır. Sanatçı, eserlerini izleyenlere felsefi açıdan genel olarak kalıcılık ve geçicilik kavramlarını sorgulatmaktadır. Ayrıca çalışmalarıyla resim sanatına yeni kavramsal boyutlar kazandırmış ve dijital baskı teknolojilerinin resim sanatında bir teknik olarak kullanılabileceğini bu konuda öncü bir sanatçı olarak açıkça göstermiştir.

3.1.3. Barbara Nessim

Amerika’da 1939 yılında dünyaya gelen Nessim, 1956-1960 yılları arasında New York’ta Pratt Üniversitesi’nde okumuştur. Dolayısıyla sanat hayatına genç yaşta başlamıştır. Üniversiteden mezun olduktan kısa süre sonra New York’un *Times*, *The New York Times* dergilerinde hakkında yazılar çıkarak ün kazanmaya başlamıştır.

Dijital çağın başarılı sanatçısı Nessim, Pratt Üniversitesi’nden mezun olduktan sonra ilk olarak tekstil tasarımı alanında çalışmalarda bulunmuştur. Daha sonra ise illüstrasyon çalışmalarına devam etmiştir. Daha sonraları ise gravür baskı gibi baskı resim altında değerlendirilen tekniklerle eser veren sanatçı, ilerleyen dönemlerde XX. XXI. yüzyılın insanlara getirdiği teknolojik yenilikleri göz ardı etmeyip eserlerinde söz konusu teknolojik yeniliklere yer vermiştir (Görsel-27).

Bir fareyle (mouse) çizim yapmak sıkıcı ve zor bir işken, bugün bir grafik tablet, yalnızca kurşunkalem, dolmakalem ve fırçayı taklit eden değil, aynı zamanda yeni ve tamamen eşsiz çizim imkânları da sağlayan eğlenceli bir alettir. Bazı sanatçılar, doğrudan bilgisayarda çizim yapmak ya da eskiz görüntüler için grafik tabletler kullanmayı tercih ederler. Barbara Nessim de dijital baskı eserlerinin temelini, geleneksel desenler yanında dijital yazılımlarla oluşturduğu çizimlerle

oluşturmaktadır. Bu durumun, sanatçının yalnızca çalışma usulü üzerinde değil, onun kavramsal ve estetik yaklaşımı üzerinde de muazzam bir etki yaptığı görülmektedir. Günümüzde pek çok sanatçı tıpkı Nessim gibi dijital öğeleri nihai esere dâhil ederken, geleneksel yöntemler kullanarak görüntüler yaratmayı sürdürmektedir. Bu sanatçıların gözünde, dijital yöntemler yerini bulamamış değildir; söz konusu olan daha ziyade sanat yaparken tercih ettikleri usullerin artmış olmasıdır (Wands, 2006: 32).



Görsel-27: Barbara Nessim, “Sea Pearl”, 2010, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı, (“Sanal”, 2015).

Nessim; eserlerinde, dijital baskı teknolojilerini gerek yardımcı malzeme açısından gerekse doğrudan kullanarak, çağdaş sanatçılar arasında dijital çağın sanatçısı olarak anılmakta ve XXI. yüzyılda medya devriminin her zaman ön sıralarında yer almaktadır.

Sanatçının, eserlerinde konu olarak birden çok tema ele alınsa da ‘tekstil’ ana tema olarak dikkat çekmektedir. En çok dikkat çeken serisini ‘*Modeller Projesi*’ adlı seri oluşturmaktadır (Görsel-28) (Roalf, 2009: 8).

Nessim’in eserlerin de, tekstilin ana tema olarak ele alınmasının sebebi, sanatçının sanat hayatının ilk yıllarda tekstil tasarımıyla uğraşması ve bu alanda kendini geliştirmesidir.



Görsel-28: Barbara Nessim, “Beyond The Pale”, 2009, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı, (“Sanal”, 2015).

Barbara Nessim, eserlerini oluştururken ilk olarak dijital resimleri tuvale aktarmaktadır. Daha sonra interaktif programla günlük mücadelelerini resimlemektedir. Sanatçının “*Runway Runner*” (Görsel-29); adlı eseri, incelendiğinde insan vücuduna ait bazı organları gereğinden büyük ya da gereğinden daha küçük yaparak söz konusu uzuvlara vurgu yaptığı görülür. Sanatçı eserinde; yeşil yüz, modelin kafasındaki büyük oranlı göz ve ifade etmek istediği konuyu desteklemek için de yapay yosun kabuğu gibi nesne imgelerine yer vermiştir. Ayrıca esere ilk bakıldığında, Cindy Sherman’ın 1998 yılında çektiği “*To My Little Sister*” adlı fotoğraf zihinlerde canlanmaktadır (Bozan, 2011: 63).



Görsel-29: Barbara Nessim, “Runway Runner”, 2009, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı, (“Sanal”, 2015).

Sonuç olarak, sanatçının insan vücudunun özellikle portre kısmına ait detayları kendine has bakış açısıyla dijital teknolojinin nimetlerinden de faydalanarak, dijital baskı teknolojileri yardımıyla yüzey üzerine aktararak içinde bulunan postmodern çağın anlayışına uygun özgün eserler ürettiği söylenebilir.

3.1.4. Catherine Yass

İngiliz asıllı sanatçı 1963 Londra doğumludur. Londra’daki Slade Güzel Sanatlar Okulu ve Goldsmith College’de eğitim almıştır.

Yass, sanatsal kariyerinin başından beri ekonomik, siyasi ve sosyal alandaki gelişmelerin toplum üzerindeki, ilk bakışta fark edilmeyen etkilerini araştırmakta ve eserleri aracılığıyla topluma sunmaktadır (Luis, 2015: 1).

Sanatçı’nın eserleri incelendiği zaman genellikle fotoğrafik etkileri değişim geçirmeye maruz bıraktığı görülmektedir.

Yass'ın eserleri incelendiğinde; birkaç saniye içerisinde birbirinin peşi sıra çekilmiş benzer görüntülerin pozitif ve negatifinin üst üste bindirilerek özgün bir görsel elde edildiği anlaşılmaktadır. Bu durum için sanatçının eserlerin de adeta bir imza niteliğinde tekniğe dönüştüğü söylenebilir.

Sanatçı, eserlerini oluştururken önce büyük formatlı fotoğraf makinesiyle kompozisyonu oluşturmak istediği yere gidip çekimler yapmaktadır. Daha sonra, dijital teknolojiler yardımıyla oluşturduğu görüntüyü, yine dijital teknolojinin bir ürünü olan, dijital baskı tekniğiyle istediği yüzeye (kanvas, metal v.b) aktarmakta ve ortaya çıkan çalışmayı, kompozisyonu ilk oluşturduğu yani fotoğrafını çektiği yere götürmektedir. Daha sonra ise, bir hafta kadar eserini orada bekletip tamamlamaktadır. Genellikle kompozisyonları 'su' üzerine olduğu için baskısını suda bekletmektedir (168 saat). Bu durum kompozisyon ve teknik açısından farklılık oluşturmaktadır (Görsel-30, Görsel-31) (Higgins, 2014, 205).



Görsel-30: Catherine Yass, “Hasar”, 2005, KT, (“Sanal”, 2014).

Yass'ın eserlerindeki genel yaklaşım, felsefi olarak Gaston Bachelard'ın mekânın boyutlar üzerindeki yansımalarına benzetilebilir. Bu konuda Bachelard'ın dediği gibi; “*Enginlik, iki mekânın ahenkli birleşmesinden ortaya çıkan bir uyumdur. İçtenlik mekânı ve dünya mekânı*” dır. İnsanın büyük yalnızlığı derinleştğinde, bu iki

sonsuz büyüklük birbirine dokunmakta ve birbiriyle karışmaktadır. Günümüz insanının içine düştüğü bir diğer psikolojik sonuçlar örgüsü; içinde bulunduğu çevrenin, olduğundan büyük görünen ve boyun eğdiren yapısıdır. Yass'ın eserlerindeki hissettirilmek istenen konsept de bu olmuştur. Eserlerdeki görüntüler, tamamen gerçek görüntülerden elde edilmiş ve saniyelik döngüler halinde, bir 'an'dan ziyade, deşifre edilemeyen bir fanteziyi gözler önüne sermekte gibidir. Yass, eserlerinde manzara imgeleminde ne kadar başarılı olduğunu kanıtlarcasına, onun doğasına özgü olan kusursuz ve saf görsellik anlayışını durmadan tekrar eden bir söylem hissi geliştirmiştir (Luis, 2015: 1).



Görsel-31: Catherine Yass, “Invisible City”, 2001, Dijital Baskı, (“Sanal”, 2014).

Yass'ın, kompozisyonları ilk bakışta önemsiz ve rastlantısal gibi gözükse de aslında durum böyle değildir. Resmettiği kompozisyonlar kesinlikle rastlantısal değildir. Yass'ın kompozisyonları önemsiz ve rastgele gibi gösterme isteği kendisi tarafından tercih edilen bir davranıştır. Örneğin; ‘lock’ adlı eserinde (Görsel-32), *The Three Gorges* olarak bilinen dünyadaki en büyük hidroelektrik barajını resimleyerek göndermelerde bulunmaktadır. *The Three Gorges* adlı baraj; 1993 yılında inşasına başlanmış, 2005 yılında tamamlanmış, inşasından beri tartışma konusu olan bir barajdır. Tartışmalara; evleri sular altında kalmış yaklaşık 2 milyon insanın yerinin

değişmesi ve çok geniş ölçüde çevresel zarara sebep olması yol açmıştır. Yass, bu tartışmalara seyirci olarak kalmayıp, sorunu dile getirmek amacıyla söz konusu olayı eserlerinde dile getirmiştir. Yass, aynı zaman da ‘*nereye gidiyoruz-nerde bulunuyoruz*’ mesajını da iletmektedir (Schwenderer, 2007: 1).



Görsel-32: Catherine Yass, “Lock”, 2006, Dijital Baskı, (“Sanal”, 2014).

Yass’ın eserlerindeki, pozitif ve negatifleri kullanım biçimi, ışığın manipülasyonu, desatürasyon (doymuş bileşiğin, doymamış bileşik haline dönüşmesi) ve yavaş yavaş gözden kayboluyormuş havası veren imgeler, Yass’ın özel olarak şairane tarzda oluşturduğu ‘*gerçekliğin kayboluşu*’ duygusunun ortaya çıkışını temsil eder (Luis, 2015: 1).

3.1.5. Gerhard Richter

Kapitalist yaşamın günlük yaşantılarını, gündelik tüketim alışkanlıkları, pornografi, reklâm öğeleri gibi olguları olduğu gibi fotoğraf karelerinden birebir yansıtan, dolayısı ile fotoğrafın, çalışmalarında önemli yer tuttuğu, aynı zamanda dijital baskı teknolojileri ile üretilen eserlerin üzerine klasik anlayışta müdahale eden Richter, 1932’de Almanya’da dünyaya gelmiştir (Çakmakçı, 2007:114).

Fotoğraftan hareketle, değişken anlatım biçimleri geliştiren Richter, sanat yaşamına sahne dekorları boyayarak başlamıştır. İlk olarak ‘Toplumsal Gerçekçilik’ doğrultusunda çalışmış, Batı Almanya’ya geçtikten sonra ise *Serbest Biçimli Sanat*’ta ustalaşmıştır. Ancak söz konusu sanat anlayışını tam olarak benimseyemediğinden fazla sürdürememiştir. 1962-1963 yılları arasında Lichtenstein’in çizgi roman türündeki yapıtlarını gördükten sonra Pop Sanat’a yakınlık duyan Richter, sanatsal-siyasal-kişisel gerçeğinin ikilemini geleneksel anlatım biçimlerinin dışına çıkabileceğini hissederek fotoğrafa ilgi duymuş ve ‘Foto-Gerçekçi’ resimler yapmıştır. Aynı zamanda cinayete kurban giden kadınların haber fotoğraflarından da esinlenmiştir (Rona, 2008: 1319).

Sanatçı, ilk olarak sahne dekorasyon ressamı olarak sanat ortamına giriş yapmış ve daha sonra bir devlet kurumunda reklam ressamlığı yapmıştır (Y.100 Ressamı, t.y.: 166). Richter, XX. ve XXI. yüzyılın önemli ve değerli sanatçıları arasında yer almaktadır. Sanatçı’nın, yaklaşık olarak 60 senedir sanat ortamında bulunduğu ve sanat alanına birden çok teknik ve kategoride eser verdiği bilinmektedir.

Orhan Cebraioğlu, Richter’i; “1932 yılında sanatta Modernizmin son aşamalarının yaşandığı bir dönemde dünyaya gelen sanatçı Nasyonel sosyalizm tarihini yansıtan ilk Alman ressamlardan biridir. Dresden’de doğan sanatçı, hayatının ilk 30 yılını Nazi rejimi altında geçirir. Bu sebeple fotoresim çalışmalarından soyut çalışmalarına kadar tüm üretimlerinde bu yılların etkilerini görmek mümkündür. Sanatçı yaşadığı bu dönemi, çalışmalarında imge zincirinin bir kaynağı olarak kullanmıştır” (Cebraioğlu, 2013: 117) biçiminde tanıtmaktadır.

Richter, üretim sürecinin her alanında imgelem gücünün algılanması ve algılatılması amacı ile ironik bir biçimde kullanacağı ilk fotoğraf makinesini 1945’te annesinden Noel hediyesi olarak almıştır. Aldığı fotoğraf makinesi, sanatçının sanat yaşamındaki en önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Fotoğraf makinesi ile sanatçı arasında zamansal ve mekânsal anlamda aşkınlaşan bir bağ kurulmuştur. Sanatçı bu bağ aracılığı ile fotoğraf makinesini sanat hayatının ilk yıllarından itibaren günümüze kadar ürettiği eserlerinde sanatının bir yardımcısı olarak kullanmıştır (Cebraioğlu, 2013: 117-118).

Richter kendi eserleri ve sanat anlayışı hakkında; bir malzeme olarak resmi kullanıp “fotoğraf yaptığını” söylemektedir. Fotoğrafı taklit etmediğini, fotoğraf ürettiğini belirten sanatçı, bir yanılsama tekniğini kullanmadığını ve resimlerinin yarattığı etkinin de yanılsama olmadığını savunmaktadır (Şahin, 2012: 72). Bu bağlamda Mehmet Yılmaz’ın ‘*fotoğraf resimdir*’ savı akıllara gelmekte ve aynı görüşe Richter’in de sahip olduğu anlaşılmaktadır.



Görsel-33: Gerhard Richter, “Ohne Titel”, 1992, Dijital Baskı Üzerine Yağlı Boya, (“Sanal”, 2014).

Richter’in birden çok teknikle eser ürettiği bilinmektedir. Ancak araştırma bağlamında konuya uygun ve sanatçının diğer serilerine göre daha çok bilenen resim serilerinden biri ‘*Foto-Resimler*’ serisidir.

Sanatçı söz konusu eserlerini; 1962’de çektiği fotoğrafları ve gazetelerden topladığı imgeleri tuvale aktarıp sonra yağlı boya ile üzerine müdahale ederek oluşturmuştur (Higgins, 2014: 65) (Görsel-33, Görsel-34).

Richter, ilk fotoğraftan resim denemelerini oluştururken hissettiklerini; “...bir fotoğraftan ilk resim yaptığımda, bunu neşe ve korkuyla yaptım, kısmen çağdaş fluxus olaylarından güçlü bir şekilde etkilendiğim için, kismende bir süre fotoğrafçılık yapıp on sekiz ay fotoğrafçı olarak çalıştığım için: Her gün film

banyosundan geçen o fotoğraf kitleleri kalıcı bir travma yaratmış olabilir. Başka nedenlerde olmalı. Tam olarak bilemiyorum” (Harrison, 2011: 801) biçiminde açıklamaktadır.



Görsel-34: Gerhard Richter, “Ohne Titel II”, 1992, Dijital Baskı Üzerine Yağlı Boya, (“Sanal”, 2014).

Richter’in açıklamasına ilaveten küratör Markus Heinzelman’da Richter’in resimlerini kısa bir ifade ile; *“görsel içinde gerilim unsuru (kuruyan boya buruşup büzüşünce şiddetlenen bir his) yaratma sürecidir”* (Higgins, 2014: 65) biçiminde açıklamaktadır.

Richter, XX. yüzyılda fotoğraf üzerine yaptığı resimlerle çağdaş sanat dünyasının dikkatini çekmiş ve sanat alanında dimdik kalmayı başarmıştır.

Sanatçı fotoğraf üzerine yaptığı yağlı boya resimler dışında salt yağlı boya ile yüzey üzerinde fotoğrafik etki veren çalışmalarda yapmıştır (Görsel-35). Richter’in bu açıdan, yağlı boya ve dijital baskı üzerine yapılan çalışmaların arasında sanatsal değer bağlamında hiçbir farkın olmadığını da gösterdiği söylenebilir. Söz konusu

yağlı boya resimleri, adeta bir fotoğraf makinesinde *focus*lanmış gibi, ele aldığı görüntülerin bazı kısımlarının öne çıkartılıp diğer kısımlarının bulanıklaştırıldığı görüntüleri içermektedir (Görsel-35) (Vargı, 2014: 1).



Görsel-35: Gerhard Richter, “Flowers”, 1992, TÜYB, (“Sanal”, 2015).

Richter, çalışmalarında eski ile yeni olanın bir kombinasyonunu sunmaktadır. Hem figüratif hem soyut resim dilini aynı anda ustalıkla kullanmasının ardında yatan sebep de budur. Sanatçının çalışmalarındaki bu çok yönlü dilin en önemli nedenlerinden biri muhtemelen modernizm ve postmodernizm dönemlerini tecrübe etmesidir. Dönemin sanat merkezlerine olan yakınlığı ve teknolojiyi çalışmalarında yardımcı bir eleman olarak başarılı bir şekilde kullanması onun sanatının gücünü artırmıştır. Sanatçının çalışmaları genellikle deneysel bir çizgi oluşturmakta ve foto resimleriyle birlikte büyük boyutlu renk çözümlemeleri onun soyut çalışmalarını beslemektedir. Sanatçının beslendiği bir diğer alan ise kendi geçmişinde izlerini taşıdığı siyasi olaylardır (Cebraioğlu, 2013: 124).

3.1.6. Robert Rauschenberg

Rauschenberg, 1925-2008 yılları arasında yaşamış, performans, heykeltıraş, fotoğraf sanatçısı ve ressam olarak bilinmektedir.

Pop sanat akımı altında 1960'larda üne kavuşan Rauschenberg'in XX.yüzyıl sanatı içindeki önemi, söz konusu akımın akademiye karşı gelen ilkelerinden yola çıkarak, sanatın gereç, teknik, içerik, biçim ve amaç sınırlılığını aşmasından gelmektedir (Erzen, 2008: 1303).

Rauschenberg, genelde tuval üzerine yağlı boya ile gazetelerden aldığı fotoğrafları, baskı teknikleriyle bir araya getirmiş ve yapıtlarına sembolik anlamlar yüklemiştir (Görsel-36, Görsel-37, Görsel-38, Görsel-39). Sanatçı bu yöntemi kullanırken toplumsal bir iletiyi verme amaçlı kullanması ile değil, geleneksel resim anlayışı düşüncesinden kopmasıyla dikkati çekmiştir. Sanatçının varlığını ortaya koyan fırça darbeleriyle bir araya getirdiği popüler kültür nesneleri pop art geleneği haline gelmiştir. Örneğin; Modernist hareketin erken döneminin resimlerinden biri olan Manet'in "Olimpia"sı, Tiziano'nun "Venüs"ü modernite ile gelenek arasında bir kopuşa işaret etmek için kullanıldığını düşündürmektedir. Söz konusu durum Rauschenberg'in resminde de kendini göstermektedir (Çakmakçı, 2007: 108).

Rauschenberg, 1960'larda 'Sanat ve Teknoloji Deneyimleri' adlı bir grup oluşturarak, endüstri ve teknoloji kurumlarıyla birlikte büyük sanat projeleri gerçekleştirmiş, öte yandan sanatçıların telif haklarını korumaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Genç sanatçılara yardım amacıyla ünlü sanatçılar arasında satış kampanyaları düzenlemiştir. Rauschenberg, belirli bir süre söz konusu durumlarla çalışmalarına devam etmiş ve belirli bir süre sonra da Uzakdoğu Sanat'ına ilgi duymuştur. Baskı sanatı alanında, Japonya ve Çin'in kültürlerinden etkilenerek yenilikler ortaya koymuştur (Erzen, 2008: 1303).

Rauschenberg'in sanat anlayışı hakkında; herhangi bir sanat akımına dâhil edilemeyecek derecede bireyselci olsa da soyut dışavurumcu ile pop sanat akımı arasında köprü vazifesi görmüş olduğu söylenebilir.

Rauschenberg kendisi hakkında; *"Resim hem sanat hem yaşamla ilgilidir. Ancak ne birine ne diğerine ulaşılabilir. Ben ikisinin arasındaki boşlukta hareket*

etmeye çalışıyorum” demektedir. Ancak bu sözleriyle, yaşam ve sanat arasında bir ilişki kurmak yerine ikisi arasındaki gerilimi sürdürmeyi amaçladığı söylenebilir (Şahin, 2012: 60).



Görsel-36: Robert Rauschenberg, “Untitled”, 1987, KT, (“Sanal”, 2015).

Rauschenberg; sanatın biçim ve içerik ikileminin ötesinde, gerek kullandığı malzemeler, gerekse eserlerini ürettiği sanat disiplinleriyle sanatın yaşamın içerisinde konumlanabilmesini önemsemiştir. Rauschenberg, gündelik nesnelerle, sanatsal nesnelerin benzerliklerini ve farklılıklarını sorgulayarak; sanatın, sanat yapıtının ve sanatçının limitlerini zorladığı, sınırlarını genişlettiği eser örnekleri vermiştir (Yılmaz, 2012: 113-114). Ayrıca Rauschenberg’in sanat anlayışı diğer benzer sanatçılar ile karşılaştırıldığı zaman; Duchamp ve Schwitters ile benzerlikler göstermektedir.

Rauschenberg’in birbirine benzeyen ve soyut dışavurumcu tarzda çalıştığı resimlerinde Jasper Johns ile aynı tezi savunduğu söylenebilir. Bunlar içgüdüsel hareketlerle oluşmuş resmin saflığını irdeler. Bu amaçla Jasper Johns’un yaptığı gibi yalnızca yaşamda yaygın olan imgelerden değil, her türlü kaynaktan yararlanmıştır (Karahana, 2003: 25).



Görsel-37: Robert Rauschenberg, “HighWay King”, 1990, KT, (“Sanal”, 2015).

Jale Erzen, Rauschenberg’in sanatsal süreci ile ilgili;

“...Kolaj ve Birleştirme sanatı örnekleriyle ünlü olan Dada sanatçısı Scwittters’in bir sergisini gören Rauschenberg, birçok bakımdan onu akademik saymasına karşın sanat tarihinde kendi yaptıklarına bir örnek bulmakla cesaret kazanmıştır. 1955’te ‘Yatak’ adını verdiği ve üstüne boya dökerek duvara çivilediği yorgani, o yıllar Amerikan sanatının skandalı olmuştur. Bundan sonra Rauschenberg bulunmuş kutular, doldurulmuş tavuk ya da keçi postu yapıştırılmış resimlerle oluşturduğu yapıtlarıyla tümüyle avant garde bir ortamın kahramanı olarak ün kazanmaya başlamıştır” (Aktaran: Karahan, 2003: 30) demektedir.

Rauschenberg’in eserlerin de dikkat çeken ilk olgular kompozisyon ve felsefesinden ziyade, eserlerinde kullanmış olduğu tekniktir. Rauschenberg’in eserlerinde bu denli farklı malzeme ve teknik kullanmasını, sanatçının geçmişte aldığı eğitimle özdeşleştirerek açıklamak yerinde olacaktır.



Görsel-38: Robert Rauschenberg, “From the Seat of Authority”, 1979, KT, (“Sanal”, 2015).

Rauschenberg’in 1940’lı yıllarda Kansas Şehir Sanat Enstitüsü’nde aldığı sanat eğitimi sadece resim sanatı ile alakalı olmayıp, heykel, grafik, müzik, anatomi, moda tasarımı gibi birden çok sanat alanını içermektedir (Türkmenoğlu, 2008: 30). Bu bağlamda; Rauschenberg, aldığı eğitimlerden kaynaklı olarak farklı ve birikimli bir sanat teorisine sahiptir. Dolayısıyla bütün birikimlerini tek bir yerde toplayıp eser üreten sanatçının ürettiği eserlerde birden çok sanat alanının sentezi görülmektedir. Ürettiği eserler ise çağdaş sanat anlayışına uygun ve bu denli eser üretmekte olan diğer sanatçılara örnek olma niteliğindedir.

Sanatçının teknik kullanımı dışında dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta ise; sanatçının daima teknolojik yeniliklere açık olmasıdır. Sanatçının, teknolojik yeniliklere açık olması farklı teknik kullanımlarını reddetmeden zihnindekileri özgürce eserlerine yansıtmasını sağlamıştır.

Bu bağlamda Mümtaz Sağlam; “...sanatçılık daha zihinsel, entelektüel bir olaydır...” (M. Sağlam ile kişisel iletişim, 13 Şubat 2015) demektedir.

Sağlam'ın görüşü ile Rauschenberg'in eserleri tam olarak uyuşmaktadır. Çünkü Rauschenberg'in eserleri, 'resim şöyle ya da böyle olmalıdır' tutuculuğunu yıkarak, sanatın aslında zihinde olması gerektiğini açıkça göstermektedir.



Görsel-39: Robert Rauschenberg, “Swim/ROCI USA”, 1990, KT, (“Sanal”, 2015).

Sonuç olarak Rauschenberg, eserlerinde birçok tekniğe yer vermiştir (Görsel-36, Görsel-37, Görsel-38, Görsel-39). Dijital baskı tekniği de bu tekniklerden birisidir. Rauschenberg, eserlerinde farklı birçok teknik kullanarak resim sanatında her türlü malzemenin kullanılabileceğini açıkça göstermiştir.

3.1.7. Victor Acevedo

Teknolojinin yaşamla en iç içe geçtiği zaman dilimi şüphesiz XXI. yüzyıldır. İnsanların birçoğu bilgisayar kullanmakta ve işlerinin çoğunu dijital yazılımlar sayesinde yapmaktadır. Teknolojinin bu denli ilerlemesi, hayatı kolaylaştırmakta, hızlandırmakta ve tüketim potansiyelini arttırmaktadır. Günlük hayatın bu kadar içinde olan teknoloji, hayatın hemen hemen her alanında kendini göstermektedir (Ünsal, 2010: 1).

Sanat kavramı da söz konusu yüzyılda, teknolojinin gelişim ivmesiyle birlikte hızla şekillenmektedir. Artık sanattan beklenen şeyler farklılaşmaya başlamış, sanatçının hayal gücü ile birlikte gerçekleştirdiği eylemlerin her biri değişime uğramıştır. Bu bağlamda Tolstoy, yaklaşık bir asır önce şu saptamalarda bulunmuştur; *“Sanatsal etkinlik yapma olanağını, bütün insanlar bulacaktır; çünkü geleceğin sanatı, çağımız sanat yapıtlarını çarpıtan büyük bir gerilim ve zaman kaybını gerektiren tekniği zorunlu kılmayacak ve mekanik çalışmalarla değil, beğenin eğitilmesiyle elde edilen açıklık; yalınlık ve yoğunluğu gerekli kılacaktır. Ayrıca, bugün ancak birkaç kişinin gidebildiği profesyonel okullara karşıt, sanatsal etkinliği halk insanların hepsi gerçekleştirebilecek, müzik ve resim, ilkokullarda öğretilecek ve bu alanlarda ilk bilgileri alanlar, bir sanat konusunda yetenek gösteriyorlarsa, bunu gerçekleştirebilecekler ve böylece düzmece sanatın bugün israf ettiği bütün güçler, tüm halk arasında sanatı yaygınlaştırmak için harcanacaktır”* (Ertok Atmaca, 2011: 294).

Tolstoy’un bugünün sanatı için öngördüğü saptamaların çoğunun şaşırtıcı şekilde gerçekleştiği görülmektedir.

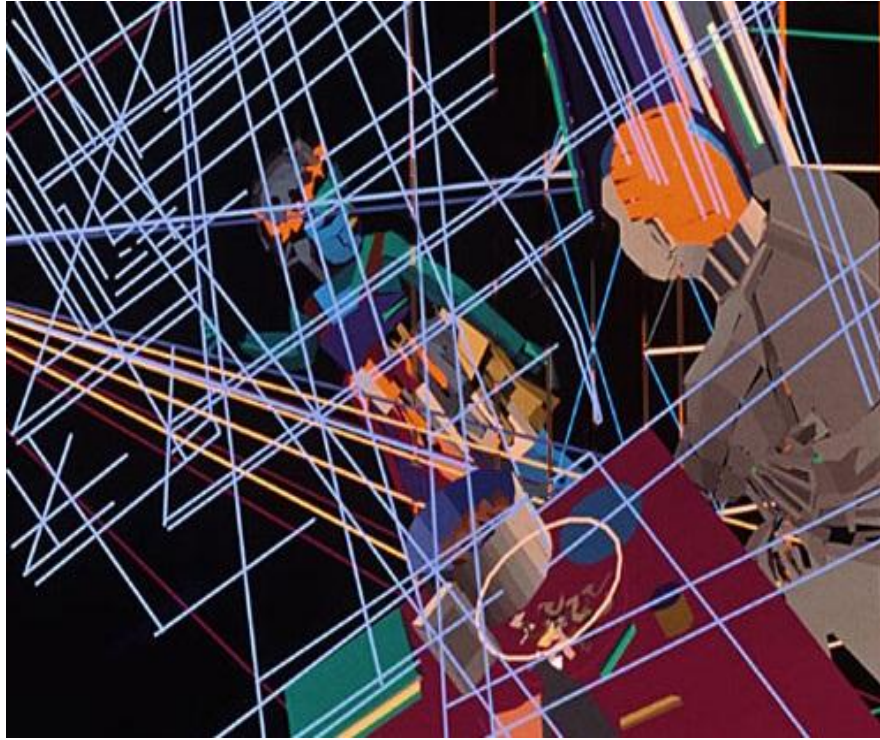
Tolstoy’un açıklamasına ek olarak Gençaydın da; “Sanat yapıtının, nesne olarak güzel ya da çirkin olması değil; çağını yansıtabilmesi önemlidir” (Aktaran: Ertok Atmaca, 2011: 295) demektedir.

Dijital teknolojilerin XXI. yüzyılda, resim sanatı alanında önem kazanması, bazı sanatçıların tekniklerine yardımcı olması için bilgisayar programlarını tercih etmelerine, bazılarının ise sanatsal üsluplarını dijital teknoloji üzerine inşa etmelerine neden olmuştur (Ünsal, 2010: 1). Bu kapsamda dijital baskı teknolojilerini, eserlerinde yardımcı araç olarak kullanan önemli sanatçılardan biri Amerikalı Victor Acevedo’dur.

Acevedo, 1954 yılında ABD’nin Los Angeles eyaletinde doğmuş olan günümüz çağdaş sanatçılarından. Acevedo’nun resimle ilk buluşması, daha küçük bir çocukken kendi kendine yaptığı çizimlerle olmuştur. Daha sonra ise lisede sanat dersleri alarak, sanat hayatına devam etmiştir (Sanal-12, 2015).

Acevedo'nun resimlerindeki (Görsel-40, Görsel-41, Görsel-42) görüntüler, genellikle dijital teknolojilerle oluşturulmuştur. Acevedo'nun bu konudaki açıklaması, eserlerinde dijital baskı teknolojilerini ne şekilde ve ne ölçüde kullandığını açıkça belirtmektedir.

Acevedo açıklamasında; *“benim çalışmalarım fotoğraftan yararlanır, ama bilgisayar tabanlıdır, zira son görüntüler dijital âlemde yaratılıp geliştirilmektedir. Dahası, çalışmanın asli amacını fiilen ortaya koyan da bilgisayarda oluşturulmuş unsurlardır. Benim niyetim, resim tarihinin özünde açık bir şekilde görülen metaforik ve grafik mekânsal temsil geleneğini ileriye taşımaktır”* (Aktaran: Wands, 2011: 43) demektedir.



Görsel-40: Victor Acevedo, “Impaled Armless Daddy”, 1987, Dijital Baskı, (“Sanal”, 2015).

Acevedo'nun, eserlerindeki dijital teknolojilerin yeri hakkında şöyle bir açıklaması daha vardır; *“Dijital teknolojiler, çalışmalarımın oluşumu için çok önemlidir. Örneğin, bilgisayar; metaforik (fizik-enerjik-moleküler) modelli eserlerimin sanal ortamda üç boyutlu çalışılması için bir araç ya da enstrümandır. Dijital teknolojiler; sanatçı, eser üretirken yardımcı ve kolaylaştırıcı malzeme olmaktadır”* (Sanal-17, 2015).

Frost, Acevedo'nun eserlerini; *“Victor Acevedo'nun çalışmaları, ayırıp ve birleştiren post-operatif sanatı temsil etmektedir. Victor Acevedo, nikah töreninde bulunan insanlar gibi, oldukça sıradan bir görüntüyü alıyor ve kelimenin tam anlamıyla dijital görüntüleme ile parçanın başından sonuna kadar ayırıyor. Kullandığı dijital görüntüler hem tanıdık gelen hem de yabancı gelen metalik yapıları andırmaktadır. Her gün karşılaşmıyor olmamıza rağmen, benzerleri ile daha önce de karşılaştık: moleküler yapılar; yapı iskelesi; hatta filmlerdeki uzay ile ilişkin yapılarda bile; her yapı gibi, ‘perde arkası’ hissi vardır. Fakat bunların orijinal görüntüde bulunmaları ise alışılmadık bir şey. Bu elementlerin net bir biçimde ayrıştırılması, işi algısal olarak ve anlayışlı bir şekilde kurgular. Acevedo, aslına bakılırsa iki faktör hakkında ve birbirlerinden nasıl bağmsız oldukları konusunda bir müzakere başlatmaktadır”* (Frost, 2001: 1) biçiminde açıklamaktadır.



Görsel-41: Victor Acevedo, “Eric in Orense”, 2000, Dijital Baskı, (“Sanal”, 2015).

Acevedo'nun 'Eric in Orense' (Görsel-41) adlı çalışmasında kardeşi Eric'in 1983 yılında kuzey ispanyada çekilmiş fotoğrafı bulunmaktadır (Wands, 2011: 42).

Sanatçının söz konusu eseri hakkında; üç boyutlu matrislerin gündelik hayattan alınmış resimlere uygulanmasıyla çağdaş mekânın yapısı irdelenmektedir, denilebilir.



Görsel-42: Victor Acevedo, "Metalogue v1 (Tower)", 1987, Dijital Baskı, ("Sanal", 2015).

Sanatçının "Metalogue v1 (Tower)" (Görsel-42) isimli eserini, Frost; *"Acevedo'un çalışmasında, dijital Sanat'ta görülen modlar'da ki ayrıştırma ve yeniden bir araya getirme algımızdaki modlar ile yansıtılmaktadır. Fakat ayrıştırma atmosfer tarafından ima edilen düzenlenmiş bağlantıyı yok ettiği için, bizim algımız sürekli bir değişim içindedir"* (Frost, 2001: 1) biçiminde açıklamaktadır.

Sonuç olarak, Acevedo'nun çalışmalarının temel amacı hakkında; günlük yaşama ait görsellerdeki anları, kendine has bakış açısıyla yeniden görüntüleyerek, yaşamın yapısını keşfetmeye yöneldiği söylenebilir. Sanatçı, bu amaca yönelik, dijital yazılımları ve dijital baskı teknolojilerini kullanarak farklı geometrik alan çerçeveleri kurmakta ve sentetik yapıları dijital hale getirilmiş görüntüleri, resmin kompozisyon kuralları çerçevesinde izleyicilere sunmaktadır.

3.2. Dijital Baskı Teknolojilerinin Türk Resim Sanatındaki Yeri

Gelişen teknoloji ile birlikte insanlığın birçok alanda merak ettiği kavramlara ulaşmasında fiziksel engellerin ortadan kalkması ve dijital teknolojilerin ucuzlaması gibi etkenler insanlığın yaşamında sanatsal ve kültürel anlamda değişimleri de beraberinde getirmiştir. Özellikle dijital teknolojiye yönelik yeni vaatler ve imkânlar, geleneksel sanata meydan okuyarak, yeni biçimsel sunumların oluşmasına neden olurken, yeni anlatım biçimlerini de doğurmuştur. Ancak teknolojinin bu denli gelişmesiyle, baskı tekniklerinin boyutu da inanılmaz bir ivme kazanmıştır. Bu ivme hem baskı türlerinin çeşitlilik kazanmasını sağlamış, hem de yeni baskı çeşitlerinin meydana gelmesine neden olmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda baskı ve çoğaltım tekniklerinde geline son nokta dijital baskı teknolojileridir (Kodaman ve Sarı, 2013: 75,76).

Bu bağlamda, XX. yüzyılın son çeyreğinde ve XXI. yüzyılın başlarında birçok Türk resim sanatçısının, eserlerini üretirken, dijital baskı teknolojilerine başvurduğu görülmektedir. Söz konusu başvuru, çağın bir getirisi olarak bir kısım sanatçıyı isteyerek bir kısım sanatçıyı da istemeyerek de olsa kendisine dâhil etmektedir.

Türk resim sanatında dijital baskı teknolojileri özellikle günümüzde daha da yaygınlık kazanmış ve birçok sanatçı tarafından ifadede kendilerini daha özgür hissetmeleri gibi nedenlerle kullanılmaktadır.

Ancak araştırma kapsamında Türk resmi içerisinde eserlerinde dijital baskı etkileri istikrarlı bir şekilde görülen Atilla İlkyaz, Balkan Naci İslimyeli, Burhan Doğançay, Bedri Baykam, Devrim Erbil, Ekrem Kahraman ve Mehmet Yılmaz'a ait eser örnekleri ele alınarak incelenmiştir.

3.2.1. Atilla İlkyaz

Fotoğraf zamanın bir anını saklar ve sonraki anlar tarafından iptal edilmesini önler. Bu bakımdan fotoğraf bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir; ancak hatırlanan imgeler sürekli deneyimin kalıntısıyken, fotoğraf koparılmış bir 'an'ın görünümünü yalıtılmaktadır (Aktaran: Şahin, 2012: 18).

Eskiden sanatçılar algıladıkları gerçeği zihinsel bir işlemde geçirip, önce basit bir taslak çizip, çalıştıkça imgeyi geliştirip, ayrıntı üzerine ayrıntı yığarak resimlerini tamamlamışlardır. Oysa fotoğraftan yani gerçeğin tam röprodüksiyonundan yola çıkan günümüz sanatçıları bu işlemi tersine çevirmiş, fotoğrafın başlangıçta sunduğu bilgileri ayıklayarak çalışmalarında ilerlemişlerdir (Çakmakçı, 2007: 119).

Söz konusu içerikte eser üreten Türk resim sanatçıları arasında, Alaca’da 1962’de dünyaya gelen Atilla İlkyaz, örnek gösterilebilir.

İlkyaz’ın sanat anlayışı ve eserleri açıklanmadan önce Susan Sontag’ın fotoğraf üzerine söylediği bir sözü hatırlatmak konu açısından yararlı olacaktır.

“Ondokuzuncu yüzyılın en mantıklı aesthete’i olan Mallarme dünyadaki her şeyin bir kitapta son bulmak için varolduğunu söylemişti. Bugünse her şey bir fotoğrafta son bulmak üzere varoluyor” (Sontag, 1993: 38).



Görsel-43: Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT, (İlkyaz, t.y.: 38).

İlkyaz'ın eserlerine bakıldığında, aynı mekânda var olması imkânsız gibi görünen dünyaları dijital baskı teknolojilerinin yardımıyla üst üste bindirmek suretiyle bir araya getirdiği söylenebilir (Soyöz, 2008: 138).

İlkyaz'ın '*Şimdi Haberler*' ve '*Foto-Resimler*' (Görsel-43, Görsel-44) adını verdiği çalışmalarında fotoğrafı malzeme olarak kullanarak, resim ve fotoğraf teknolojisi arasında ortak bir dil ortaya koyduğu da söylenebilir (Şahin, 2012: 12).

İlkyaz; söz konusu teknoloji bağlamında oluşturduğu eserlerini, gazetelerde yer alan haber fotoğraflarına odaklanarak gerçekleştirmiştir. İlkyaz, fotoğraflarını teknolojinin olanakları ile büyüterek aynı zaman da çoğaltarak “altlık” olarak kullanmış ve bu altlıklar üzerine kendine özgü bir dil haline getirdiği çizgisel imlerini yerleştirmiştir.

Söz konusu çizgisel imleri; *post*, *yatan baş*, *öpüşenler*dir. İlkyaz'ın eserlerinde kullandığı imleri, onun kendi hikâyesini anlatmaktadır. İlkyaz söz konusu imlerini; “...*yatan baş*, *post*, *öpüşenler*, *çam ağacı* gibi imler benim alfabelerimdir. Nasıl ki Türkçede 29 harf var bunlar birleşince bir metin, hikâye oluşturuyorlar. Aynı şekilde benim resimlerimde de temel olarak kullandığım imlerim benim alfabelerimi oluşturmaktadır. Bu imler (alfabeler) bir araya gelince bir hikâye oluşturuyor...” (Atilla İlkyaz ile kişisel iletişim, 28 Mayıs 2015) biçiminde açıklamaktadır.

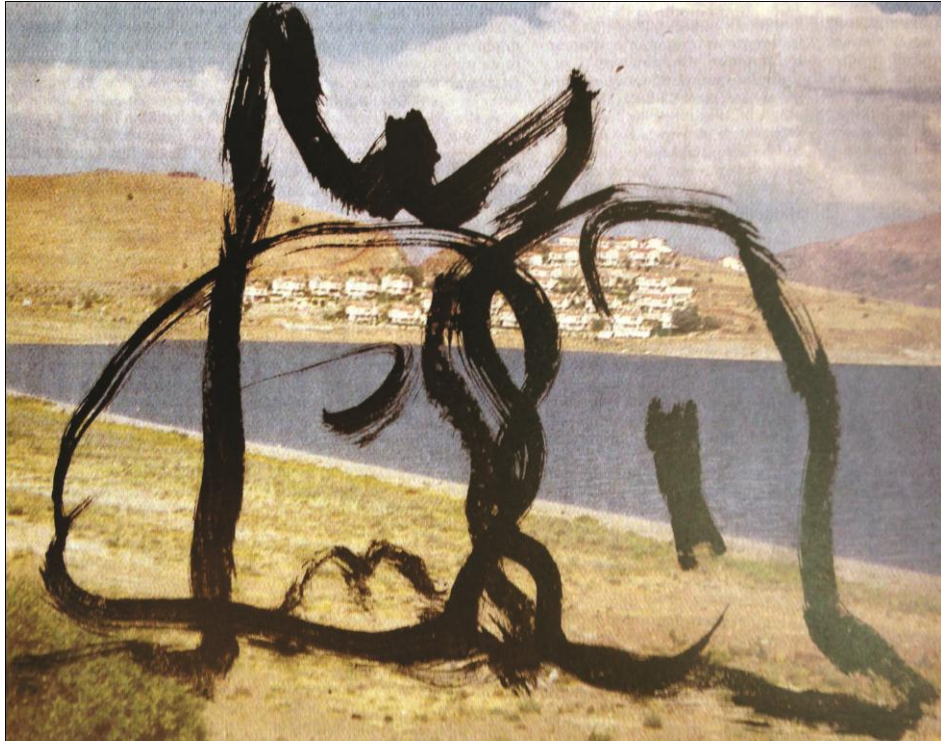


Görsel-44: Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT, (İlkyaz, t.y.: 34).

Açıklandığı üzere İlkyaz'ın resimlerinin derin bir hikâyesi vardır ve bu hikâyeyi anlamak için öncelikle İlkyazın imlerini (alfabesini) öğrenmek gerekmektedir. Çünkü resimde olan biten her şeyi imler (alfabeler) anlatmaktadır.

İlkyaz'ın eserlerinde bulunan imlerin (alfabelerin) bazılarını Weber; “... ‘post’ işareti çok derin ve karmaşıktır. İnsanoğlunun, en savunmasız, yaralanabilir, incinebilir, fakat aciz olmayan biçimi olarak okunması onu okuma yollarından biridir. Dans eder, başkalarıyla buluşur, manzarada yerini alır, heyecanlanır, canlıdır ve olan bitenlerin tanığı olarak orada bulunur. Ve çığlık atar. Bu insanla hayvanın kardeşliğini gösterir. Alfabenin önemli başka bir işareti/harfî daha var: ‘ölü’; gövdesiz bir baş, iri gözleriyle bir işaret gibi orada, manzarada, terk edilmiş bir taş gibi yerde yatan. Sonra: ‘aşıklar’, ‘öpüşme’, ‘ağaç’, ‘yol’... ” (Weber, 2011: 8) şeklinde açıklamaktadır.

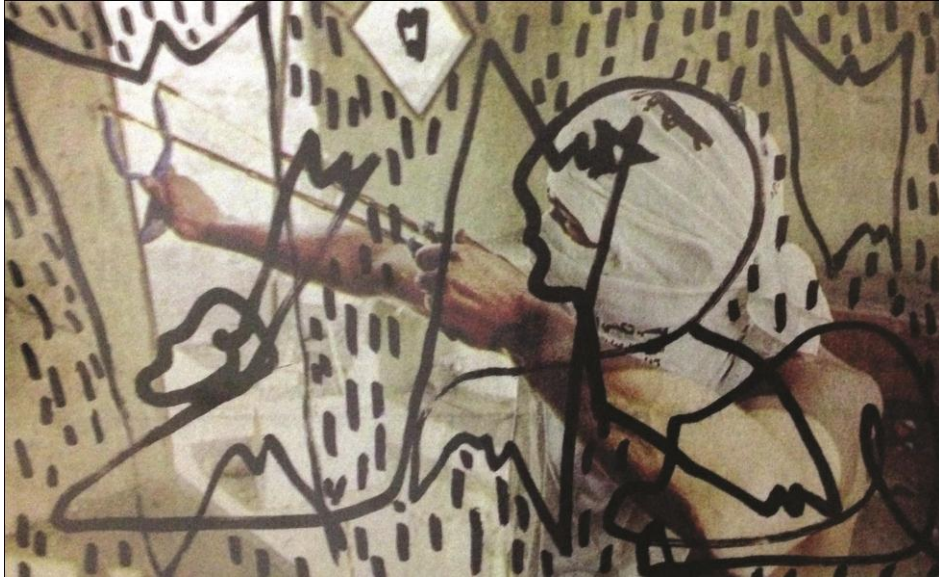
İlkyaz, eserlerinde kullandığı fotoğraf ve gazete kupürleri ile aynı zamanda resmin ontolojik yapısını da sorgulamaktadır (Atilla İlkyaz ile kişisel iletişim, 28 Mayıs 2015).



Görsel-45: Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT, (İlkyaz, t.y.: 36).

Temelde iki farklı ontolojik yapının üst üste bindirilmesi aslında içinde birçok alt temanın çatışmasını barındırır. Gerçekliğin, gündelik hayatın, anlık ve gelip geçici olanın, yani gazete kupürlerinin sıradanlığı ile İlkyaz'ın yıllardır geliştirdiği resim dilinin düşsel ve genellikle 'yüksek sanat' ile ilişkilendirilen simgeler dünyası aynı düzlemde bir araya gelir. Böylelikle başka seslerin, farklı dünyaların karşıtlıkları aynı mekânda iç içe geçer. Bu bir aradalık ve üst üste binme hali farklı dünyaların aynı zamanda hem çatışmasını hem de iletişime geçmesini sağlar. Fakat bu iletişim süreksiz bir ilişkidir, farklı yapılar 'sürekli olarak birbirinden koparak yeni ilişkiler içinde bir araya gelir' (Soyöz, 2008: 138).

İlkyaz, eserlerinde açık ve net bir şekilde dijital baskı teknolojilerini kullanarak teknoloji araçlarını kendi sanatına hizmetçi kılmıştır.



Görsel-46: Atilla İlkyaz, “Şimdi Haberler Serisinden”, 2001, KT, (İlkyaz, t.y.: 41).

İlkyaz'ın eserlerine bakıldığında (Görsel-43, Görsel-44, Görsel-45, Görsel-46), imgelerine alt zemin olarak kullandığı görüntüleri, yağlı boya tekniği ile yapmış olsaydı fark olur muydu? sorusu akla gelebilir.

Elbette fark olurdu. Oluşan fark; sanatçının eser üretme zamanında ki farktır. Ancak bir dezavantaj anlamında farktır.

Zeminlerde kullandığı görüntüler anlatım biçimi olarak fayda sağlamış ve aynı zamanda eser üretiminde hatırı sayılır şekilde hız kazandırmıştır. Bu bağlamda;

İlkyaz'ın fikrine ve sanatına hizmet ettiği için dijital baskı teknolojilerini resimlerinde kullanması, İlkyaz'ın sanatı için tartışmasız doğru bir uygulamadır. Ancak İlkyaz, sadece fikrine hizmet ettiğini için farklı teknik kullanımıyla eser üretmemiştir. Gerek fotoğraflar gerekse gazete kupürleri İlkyaz'ı sanatsal ve estetik açıdan kışkırtmış, söz konusu görüntüleri kullanmayı sanatsal açıdan zorunluluk olarak görmüştür.

3.2.2. Balkan Naci İslimyeli

Çağdaş Türk resim sanatı, birçok sanatçıya esin kaynağı olan minyatür ve kaligrafi vb. soyut motiflerden oluşan köklü bir geleneğin altında gelişmiştir. XIII. yüzyıl Anadolu Selçukluları zamanında, el yazmaları, resimli çinilere ve birçok soyut motife rastlanılırken XIV. yüzyıl beylikler döneminde bu örneklerle rastlamak mümkün değildir. Fatih Sultan Mehmet zamanında ise minyatürler, yazmalar gibi tarzlarda yapılmış hat çalışmaları ve İslam kültürünün özgün bir biçimde yorumlandığı pek çok eser örnekleri mevcuttur (Yıldız, 2011: 44).

İlerleyen zaman içerisinde XX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise İslam kaligrafisi, Türk resim sanatında resimsel bir unsur ve kompozisyonun temel biçimlerinden biri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Pek çok sanatçı kaligrafiden esinlenerek bireysel üsluplarını oluştururken, bazı sanatçılar da kaligrafiyi imgeleştirerek kavramsal yorumlarla eserler üretmişlerdir. Bazıları da kaligrafi ile dinsel anlam ve içerik yüklemişlerdir (Kılıç, 2013: 330).

Adapazarı'nda 1947'de dünyaya gelen ve genç yaşta akademik eğitimle sanat hayatına başlayan İslimyeli'de söz konusu içerikte eser üreten sanatçılar arasında, örnek gösterilebilir (Pelvanoğlu, 2008: 340).

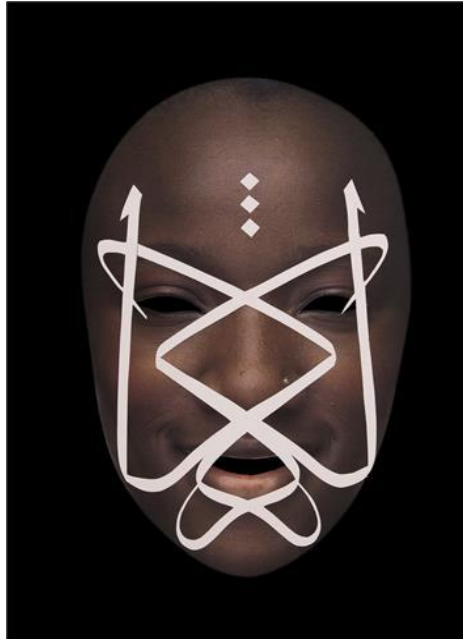
İslimyeli siyah-beyazın egemen olduğu ve yalın bir biçim anlayışıyla gerçekleştirdiği portreleri ile tanınır (Arslan ve Rona, 2008: 753).

Sanatçı, fotoğraf üzerine araştırmalar yapmış ve sanat üzerine yazılar yazmıştır. Fotoğraf yoluyla Doğu-Batı ayrımı, dinler ayrımı gibi kavramları sorgulayan İslimyeli, açtığı bir sergide kendi fotoğraflarını kullanarak ve performans sanatı ile birleştirerek 'ben' kavramını gündeme getirmiştir. XXI. yüzyılın başlarında

açtığı sergilerle de *bellek* ve *zaman* kavramlarını sorgulamıştır (Pelvanoğlu, 2008: 753).

İslimyeli'nin sanatı, araştırmacı kişiliğine uygun olarak sürekli değişim göstermektedir. Eserlerinde zaman, tarihsel bilinç ve doğa ilişkisi üzerinde yoğunlaşan sanatçının, eleştirel bir tavırla düşündürücü, tedirgin edici ve insanı derinlere sürükleyerek sorgulayan resimler ürettiği görülmektedir. İslimyeli, yapıtlarında kullandığı siyah, beyaz, pastel ve gri renklerle, gizemli bir boşluk içerisinde ki yalın figürleri ile gölge yüzey haline indirgeyerek (Görsel-47) resme gergin bir sessizlik yükler. Bu bağlamda sanatçının yapıtları, yaşamsallıktan uzaklaşmış ve mistisizm içinde efsanevi bir anlama bürünmüştür (Yıldız, 2011: 56-99).

İslimyeli'nin resimlerinde kaligrafî, dinsel imgelere dönüşmüştür. Dinsel imgeler İslimyeli'ye, yaşadığı ve köklerinin geldiği toplumun bilinçaltını tanımasına dair rehberlik etmiştir. İslimyeli'nin konudan doğrudan ilham almadığı, amacının dinsel bir olayı ya da zaten çözülmemiş bir simgeyi olduğu gibi kullanarak çağdaş bir üretimin var olamayacağı düşüncesi, onu farklı bir noktaya çekmiştir. Sanatçının eserlerinde ki imgelerin yüklendiği anlamlar, ancak çağdaş bir biçimde yeniden yorumlandığında güncel ifadesine kavuşmaktadır (Görsel-47) (Kılıç, 2013: 332).

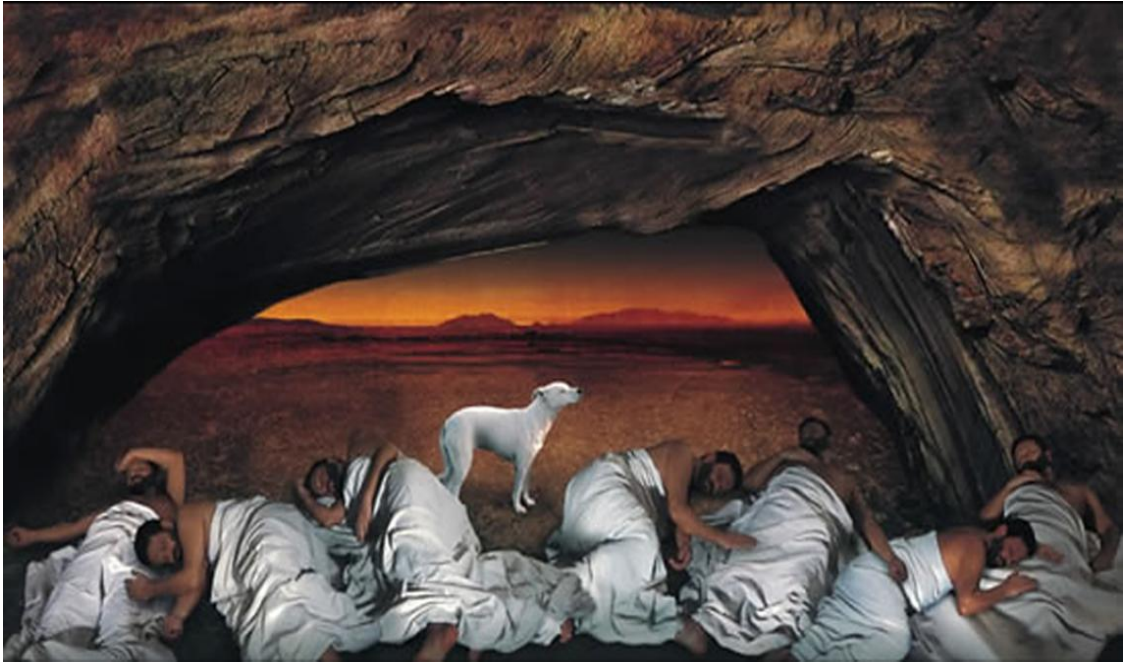


Görsel-47: Balkan Naci İslimyeli, “İstanbul: Hava - Su - Toprak - Ateş Serisi”, t.y. KT, (“Sanal”, 2015).

İslimyeli'nin sanat ortamında ön plana çıkması ve adını genç yaşta halka duyurması; daha öğrencilik yıllarında *Taksim Sanat Galerisi*'nde açtığı resim sergisi ile bir fiil sanat ortamına giriş yapması ile olduğu söylenebilir.

İslimyeli'nin eserleri ve sanat anlayışını Ahu Antmen; “...*İslimyeli'nin; hem fotoğrafa hem sinemaya hem tiyatroya hem de edebiyata yakın duran çok boyutlu resimleri günümüzün gelişen teknolojisinden yararlanıyor ama bir yandan da çerçeveyi aşmıyor...*” (Antmen, 2015: 2) biçiminde açıklamaktadır.

Söz konusu sanatçının eserlerini İpek Duben'de; “*Balkan Naci İslimyeli'nin resimleri tarihsel bilinci anlam ve biçim bütünlüğü içinde yansıtan çok boyutlu yapıtlardır*” (Duben, 2015: 2) biçiminde açıklamıştır.



Görsel-48: Balkan Naci İslimyeli, “Sanatçının 300 yıllık uykusunun resmi”, 1997-1998, KT (Taş, 2010: 65).

Antmen ve Duben'in İslimyeli hakkında açıklanan görüşlerine ilave olarak Bedrettin Cömert'in de İslimyeli hakkında; “...*sanatının araçlarına keskin bir zekâyla egemen olan bir sanatçıdır*” (Cömert, 2015: 2) biçiminde açıklaması vardır.

.İslimyeli'nin sanat eserleri ve sanat ortamında ki yerini farklı sanat eleştirmeni ve yazarlarının görüşleri ile açıkladıktan sonra, araştırma kapsamında İslimyeli'nin eserlerinde kullandığı tekniği ve içeriği incelemek gerekmektedir.

İslimyeli, “*İstanbul: Hava - Su - Toprak - Ateş Serisi*” isimli eserinde (Görsel-47), dijital baskı teknolojileri ile tuval yüzeyine aktarılmış olan *yüz* görüntüsünün üzerine yağlı boya veya akrilikle beyaz hat simgeleri ekleyerek çağdaş bir yorum ortaya koymaktadır. “*Bir edebiyatçı olarak metinle her zaman çok sıkı ilişkilerim oldu... Yazım benim desenim oldu her zaman... Özetle resim benim için bir tür ‘yazı meşki’ oldu.*” diyen İslimyeli’nin yazıyla ve edebiyatla olan ilişkisi eserlerinde kendini belli etmektedir. İslimyeli, yazı sanatının geleneksel ihtişamını, yazı-yazgı ilişkisini tümleyen hat örneklerini “*yüz okumaları*” serisinde izleyicilere aktarmaktadır. Söz konusu eserin kökleri sanatçının 1990-1991 yılları arasındaki *Deli Gömleği* serisine kadar uzanmaktadır. Ayrıca sanatçı Türk İslâm geleneğine ait motifleri öyle kendine has ve yaratıcı bir şekilde yorumlamaktadır ki; insan, bu noktada tekrara düşmeden ve işin felsefesini gözden kaçırmadan da çağdaş olunabiliyormuş demekten kendini alamamaktadır (Bozan, 2011, 60).



Görsel-49: Balkan Naci İslimyeli, “*İstanbul: Hava - Su - Toprak - Ateş Serisi*”, t.y. KT, (“Sanal”, 2015).

Sonuç olarak İslimyeli’nin kaligrafi ve dinsel temalara ait kavramları; dijital baskı teknolojilerini kullanarak, kendine has bir imge ve üsluba dönüştürdüğü söylenebilir (Görsel-47, Görsel-48, Görsel-49). Ayrıca geleneksel motifleri, çağdaş

bir anlayışla dijital baskı teknikleri ile izleyicilere sunan İslimyeli, Türk resim sanatçıları içerisinde dijital baskı teknolojilerini en aktif biçimde kullanan sanatçılar arasındadır.

3.2.3. Burhan Doğançay

Türk sanat ortamına II. Dünya Savaşı sonrasında giren Non-Figüratif anlayış, Figüratif resme güçlü bir alternatif olarak görülüp bir süre yaygınlık kazanmakla birlikte soyutlayıcı eğilimler içinde XX. yüzyılın son çeyreğine kadar kendisine kalıcı bir yer edinmemiştir. Ancak XX. yüzyılın son çeyreğinde, Türk resim sanatına sağlam bir şekilde tutunmaya çalışan soyutlamacı anlayışlarda, ‘ulusallık’ ve ‘toplumculuk’ kaygılarıyla doğaya, topluma ve insana dönük olarak ortaya konan bireysel arayışlar sürerken, sanat ortamında özgünleşme çabası gösteren farklı sanatçı hareketleri de görülmüştür (Başkan, 2014: 104-106).

Çağdaş Türk sanatında hangi sanatsal anlayış olursa olsun varlığını sürdüren ‘figüratif anlayış’ tümüyle Batılı; Gerçeküstücü, Kübist veya Naif de olsa kendi figüratif anlayışıyla figürlü resme yeni boyutlar getirmiştir. Bu yeni anlayışlardan birisi de kavramsal çerçevede açıklanan Pop sanat anlayışıdır. Özetle hatırlamak gerekirse; toplumunun nesnelerini değil, insanlık ve özgürlük adına savaş nesnelerini işlevsel gerçekliğinden kopararak, sanat nesnesi durumuna getirmiş; özgün formlar şeklinde oluşturduğu kompozisyonlarında, toplum içindeki farklı insan tiplerini eleştirel bir bakışla ele alarak baskının insan yaşamında yarattığı suskunluğu kavramsal olarak sorgulamıştır. Zekai Ormancı, Timur Kerim İncedayı ve Burhan Doğançay; endüstri çağı insanının, toplum ve yaşam imgelerini resimlemişler ve kavramsal sanat kapsamında Türk resmine örnekler üretmişlerdir. Özellikle üç boyutlu nesneleri pentürle aynı amaç için buluşturan, kavramsal resmi ve resim anlayışını en çok popülerleştiren sanatçı ise Türk pop sanat eğilimini başarıyla temsil etmiş olan Burhan Doğançay’dır (Başkan, 2014: 106).

Doğançay; 1929’da İstanbul’da doğmuş ve 2013’de hayatını kaybetmiştir. Doğançay, genel olarak duvarlardan gelişigüzel sökülmüş afişlerden esinlenerek gerçekleştirdiği Kolaj’ları anımsatan yapıtlarıyla tanınmaktadır. Türk resim tarihinin usta sanatçısı olarak anılan Doğançay’ın sanat eğitimini, babası ressam Adil

Doğançay'dan aldığı bilinmektedir. Sanatçının resimlerinin çıkış noktası duvarların üzerindeki yazılardır. Söz konusu şehir duvarlarında ki günlük yaşamın bir parçasını oluşturan yazılar, resimler, sloganlar, çocuk çizimleri ve aşk öyküleri bir ülkenin bir kentin hatta bir köyün ekonomik, tarihsel ve kültürel niteliğini ortaya koyar. 1965'ten başlayarak pek çok ülke gezen Doğançay, gezdiği yerlerdeki duvarları incelemiş, içeriklerini saptamış, fotoğraflarını çekmiştir. Bunları çeşitli biçimlerde sanatının hammaddesi olarak kullanmıştır. Hem duvarların kalıcı olmayan görüntüleri, hem ortak özellikleri hem de birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgilenmiş ve duvarların görsel niteliğini yakalamaya çalışmıştır. Duvar sanatının sunduğu olanakları soyut resim anlayışı içinde çözümleyerek bütünsel bir temele oturtmuş, bunu yaparken de somut olanaklardan yola çıkarak özgün bir duyarlılık içinde, gerçeğe ilişkisini koparmamıştır (Arslan ve Zona, 1997: 466).

Doğançay, yaşadığı süreçte hangi ülkede olursa, hangi işle meşgul olursa olsun hiç aksatmadan resim çalışmalarına devam etmiştir. Doğançay'ın en bilinen serilerinden bir tanesi söz konusu olan '*Duvarlar*' serisidir (Görsel-50, Görsel-51). Doğançay, '*Duvarlar*' serisidir. Çektiği fotoğraflarla daha sonraki yıllarda '*Çerçevesiz Duvarlar*' adlı eserler de üretmiştir.



Görsel-50: Burhan Doğançay, "Eye Opener", 2009, KT, ("Sanal", 2015).

Yahşi Baraz, Doğançay hakkında;

“Sanat kariyeri içinde çok zengin bir birikim sergileyen Burhan Doğançay, 1976 yılına kadar Türk sanat çevresinde henüz tanınmamıştı. Bugün en az elli beş önemli dünya müzesinde eserlerini kabul ettirmiş, kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçı olarak Türk ressamı arasında benzersiz bir yol çizmiş, özgür ve kararlı bir şekilde sanatsal gücünü kanıtlamıştır. 1962’de Türk sanat ortamının henüz New York’u tanımadığı bir dönemde Burhan Doğançay’ın dünya sanatının merkezi olarak Amerika’yı seçmesi, bugünkü üstün konuma gelmesine neden olmuştur...” (Aktaran: Çiftçioğlu, 1998: 200) demektedir.

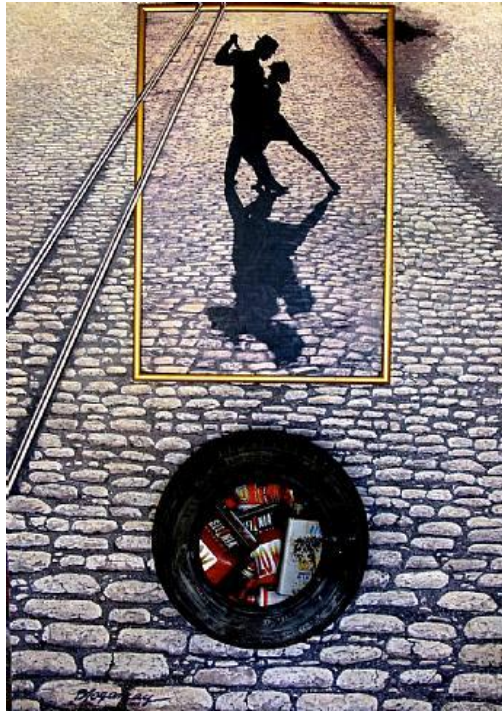


Görsel-51: Burhan Doğançay, “Viva Che” ,2008, KT, (“Sanal”, 2015).

Doğançay, söz konusu serisinde ki duvarlarını; *“Duvar resimleri bir toplumun aynasıdır. Toplumun sesini yankılar”* (Çiftçioğlu, 1998: 200) biçiminde açıklamıştır.

Doğançay, “duvarlar” isimli serisinde (Görse-50, Görsel-51) ürettiği resimlerle duvar resmi bağlamında dünyada ki tanınmış sanatçılar arasında yer almıştır.

Doğançay; söz konusu eserlerinde, düz yüzey üzerinde üçüncü boyutu, huni biçimli ve yırtılmış, kıvrıntılı kâğıt parçaları izlenimini veren akrilik çalışmalarında ulaştığı kaligrafik eğilimli oluşumların yarattığı nesnel imajlarla, kâğıdın maddesel yapısına farklı bir boyut ve anlam getirmiştir. Genellikle Tiyatro afişlerinin üzerine uyguladığı kıvrıntılı kâğıt formlarını ve kâğıt külahlarını andıran formlarla nesnenin gerçek algılama boyutları dışına çıktığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Ancak dijital baskı teknolojileri ürünlerinden sayılan tiyatro afişiyle, sınırlı kalmamış; söz konusu teknolojinin fotoğraf gibi diğer ürünlerini de kullanmıştır (Soğuksu, 2015: 122).



Görsel-52: Burhan Doğançay, “Wall Street Tango” 2009, KT, (“Sanal”, 2015).

Doğançay’ın üçüncü boyut ve espas anlayışına ilişkin kompozisyonları, soyut-kavramsal bir anlayışın ürünleridir. *Çerçevesiz Duvar* serisinin ‘*Wall Street Tango*’ (Görsel-52) adlı çalışmasını posterden yararlanarak karışık teknikte yapmıştır. Poster merkezde çerçeveleyerek ve dijital teknolojinin sunduğu imkânlarla, altta bir otomobil lastiğinin içine birçok metal kutu yerleştirmiştir. Posterde dans eden çiftin, XX. yüzyıl başlarında Arjantin’de göçmenlerin yaşam tarzı ve dünyaya bakış açısı olan tango ile beden dilinin estetik duruşuna karşı, Marcel Duchamp’ın Rade Made’lerinden referans alarak otomobil lastiği ve Andy Warhol’un konserve kutularından yararlanarak konuyu irdelemiştir (Bozan, 2011: 70).

Sonuç olarak, Doğançay hakkında; birçok teknikle eser ürettiği söylenebilir. Dijital baskı tekniği de bu tekniklerden birisidir. Ayrıca sanatçının, eserlerinde kullandığı birçok teknikle resim sanatında her türlü malzemenin kullanılabileceğini gösterdiği gibi, önemli olanın teknik değil kavram olduğunu vurgulamıştır.

3.2.4. Bedri Baykam

Sanat tarihi süreci içinde sanatçılar kendilerini ifade etmek için çeşitli problematik alanlar seçmişlerdir. Söz konusu alanlar sanatçının yaşadığı çevreye, aile yapısına ya da kişilik özelliklerine göre değişmektedir.

Araştırma kapsamında ele alınan Bedri Baykam'da siyasi kimliği ile politik ve siyasi problemlere, sanatı ile dikkat çekmektedir.

Baykam, XX. yüzyılın son çeyreğindeki politik dönemi yaşamış ve topluma olan sorumluluğu ile bireyselliği arasına sıkışan Türk sanatçıları arasındadır. Sanatçı, siyasal ve ekonomik sıkıntıların neden olduğu toplumsal bunalımların etkisini, kendisi ve toplumla hesaplaşma adına seçtiği dışavurumcu tavır ile yapıtlarına aktarmıştır (Kalkan ve Altinkurt, 2012:127).

Bu açıdan Baykam hakkında; Sanat ve siyaset bağlamında adını en çok duyuran sanatçı denilebilir. Sol/Kemalist bir çizgiyi benimseyen ve kendini yeni dışavurumculukla ilişkilendiren Baykam, yalnızca resim ve yerleştirmeleriyle değil, yazı ve demeçleriyle de aktif siyasetin içinde yer almıştır. Baykam, sanat siyaseti bağlamında ilk çıkışını, San Francisco'da *The Human Condition* (İnsanlık Koşulları) Sergisinin açılışında dağıttığı, protesto niteliğindeki “Modern Sanat Tarihi: Batı'nın Bir Oldu Bittisi” adlı bildirgesiyle 1984'te gerçekleştirmiştir. Baykam söz konusu bildirgede, Batı'nın modern sanat tarihini kendi tekeline aldığını iddia ederek, Batı dışı sanatçıların haklarına dikkat çekmiştir (Görsel-53) (Yılmaz, 2014: 303-304).

Ankara'da 1957'de dünyaya gelen Baykam, yurtdışında işletme ve ekonomi daha sonra ise ABD'de sanat öğrenimi görmüştür (Rona, 2008: 380). Sinema, sanat eleştirisi, fotoğraf, resim gibi birden çok sanat dalı ile ilgilenen sanatçı XX ve XXI. yüzyıl çağdaş sanatçıları arasındadır.

Baykam, yurtiçinde yeni dışavurumculuk anlayışını ilk uygulayan sanatçılardan birisi olmuştur. Baykam'ın Türkiye'de ki sanat anlayışına katkıları tartışma götürmez bir gerçektir. Zira Baykam'ın uluslararası bir akımı, eşzamanlı olarak Türkiye'de uygulama çabaları, takip edici özellikteki Türk sanatının katılımcı ve oluşturuıcı konuma gelmesinde büyük katkıları olmuştur (Akalin, 2013: 173).

Bu bağlamda Türk sanatında önemli bir yere sahip olduğunu söylemenin hiçte abartı olmadığı Baykam'ın eserleri incelendiğinde ise; üç aşama göze çarpmaktadır. Birinci aşamada, 1980'lerin ortalarına kadar kişisel, toplumsal, güncel olaylara değinmeler içeren, kadın figürlerinin ve kendi portrelerinin çoğunlukta olduğu, yer yer soyut alanlarla kaplanmış, yer yer duvar yazılarının etkisinde kısa 'sloganlar' taşıyan (Görsel-53) devinimli, kışkırtıcı resimlerle yüksek bir duyarlık ve ritim duygusu yansıtan Salt Soyut Dışavurumcu resimleri yan yana ve birbirini tamamlayıcı olarak üretmiştir. İkinci aşamada, kolaj tekniği öne çıkmış ve bir 'gerçekçilik' dönemi başlamıştır. Siyasal, toplumsal, kültürel değinmeler yargılayıcı yorumlara dönüşmüş ve fotoğraf gündeme gelmiştir. Sanatçı'nın resimleri giderek, kendisinin siyasal söyleminin sözcükleri haline gelmiştir. Üçüncü aşamada ise, Batı resminin eleştirisine girmiş; Batı'nın önyargısını ve gerçekte her şeyin yeniden üretilmekte olduğunu dile getirmiştir. söz konusu tutum içerisinde, Batı ressamlarının yaygın olarak bilinen resimlerinin sahtelerini üretmiş ve bunları Avrupa'da sergilemiştir. Ayrıca 1990'ların son zamanlarında aynı tekniği minyatürlere uygulamış, Batı'nın Oryantalist yaklaşımlarını eleştirel bir biçimde gündeme getirmiştir (Madra, 1997: 205).



Görsel-53: Bedri Baykam, “Meet The Turk”, 1985, KT, (Yılmaz, 2014: 303).

Baykam, kendi sanatı hakkında; *“Benim sayemde Türkiye ilk defa bir uluslararası akımı, hem görsel hem düşünsel hem de tüm taşıdığı sorunsalı tartışarak, batıyla aynı anda yaşadı. Ben “Fahişenin Odası” ve tüm diğer dönemsel çıkış yapıtlarımı gerçekleştirdiğimde, ortada ‘Yeni Dışavurumculuk’ akımının adı bile yoktu. Ressamlar birbirini tanımazdı. 1982 son baharında benimkilere benzer resimlerin o anda dünyada yapılmakta olduğunu dergilerden öğrenmeye başlayınca, ömür boyu unutamayacağım bir rahatlama hissetmişim”* (Aktaran: Akalın, 2013: 174) demektedir.

Bedri Baykam, son yirmi yıllık süreçte *Saydam Katmanlar, Dişi Entrikalar, At Serisi, Lolitart, Rüya Sahneleri* gibi serilerden yola çıkarak geliştirdiği ve dijital baskı teknolojisiyle lens teknolojisini kullanarak boyutlandığı eserler (Görsel-54, Görsel-55, Görsel-56) ortaya koymuştur (Atmaca, 2007: 1).



Görsel-54: Bedri Baykam, “Rüya sahneleri”, 2007, KT, (“Sanal”, 2014).

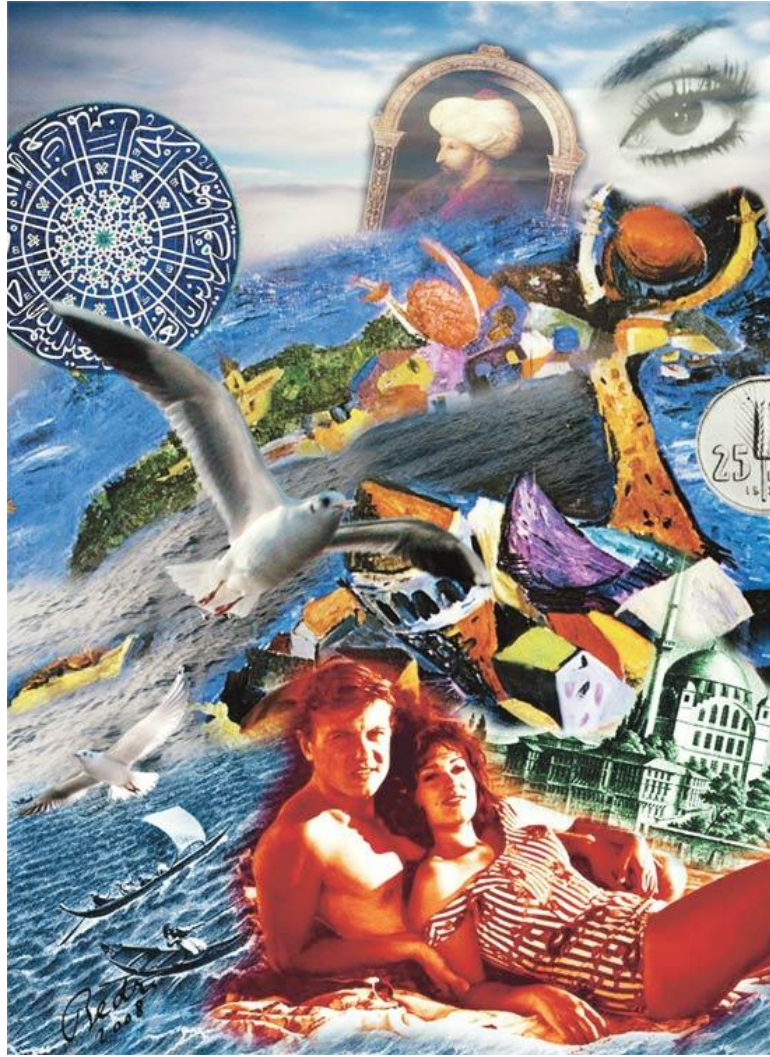
Baykam’ın söz konusu (*Saydam Katmanlar, Dişi Entrikalar, At serisi, Lolitart, Rüya Sahneleri*) serilerinde bulunan eserleri incelendiğinde, neredeyse hepsinde ilk dikkat çeken özellik çok katmanlılıktır.



Görsel-55: Bedri Baykam, “Rüya Sahneleri”, 2008, KT, (“Sanal”, 2014).

Baykam; kendi ifadesi ile söz konusu çok katmanlı eserlerini; “Tuval resminin fotoğraf, video ve bunlarla bağıntılı mekân düzenlemelerine girdiği ortamlar tasarlamayı tercih ettim. Bana göre bunlar, birbirinin alternatifi ya da düşmanı değil... Sanata genel bir bakış getirip, değişik çalışmaların ve değişik sanat dallarının birbirini beslediği ortamlar yaratmayı tercih ediyorum” (Akengin, 2012: 145) biçiminde açıklamaktadır.

Baykam, çift dijital baskı ve tuval üzerindeki saydamlıkların kaçınılmaz bir sonucu olarak oluşan 4-D eserlerini (Görsel-54, Görsel-55, Görsel-56) 2007 sonbaharında üretmeye başlamıştır. Söz konusu eserleri tuval, desen, fotoğraf veya video olarak adlandıramayacak nitelikte, baş döndürücü ve birbiri üzerine eklenen derinliklerle rüya sahneleri olarak adlandırılırlar. Baykam bu konuda; *“tuval, desen, fotoğraf veya video olarak adlandıramayacak nitelikte ve rüya özelliğine sahip oldukları için ‘rüya sahneleri’”* demektedir. Neden 4-D sorusunun cevabı ise; 3 boyut kavramına ek olarak eserlere zaman faktörünün de eklenmesidir. 9-10 katmanın birbiri üstüne oturtulduğu bu işler, sanatçının favori temaları olan erotizm, İstanbul, sanat tarihi ve pop kültüre göndermeler içerir (Artgalerim, 2009: 1).



Görsel-56: Bedri Baykam, “Rüya sahneleri”, 2008, KT, (“Sanal”, 2014).

Sonuç olarak Baykam'ın dijital baskı teknolojilerini kullandığı eserlerinde, Türkiye'de ki mevcut durumu postmodern biçim diliyle ele aldığı söylenebilir. Ayrıca entelektüel bir açılımla Resim sanatında dijital baskı teknolojilerinin kullanılabileceğini açıkça göstermiştir (Dolmacı, 2009: 26).

3.2.5. Devrim Erbil

Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencisi olan Erbil, 1959'da 'Soyutcu 7'ler' grubunu kurmuş ve ileriki yıllarda B. Rahmi Eyüpoğlu, Cemal Tollu ve Cevat Dereli'nin atölyelerinde asistanlık yapmıştır (Pelvanoğlu, 2008: 190).

Erbil, eserlerinin felsefi alt yapısında, tasarım ilkelerinin kullanımında geleneksel sanatlara göndermeleri ve modern üslubuyla ortaya çıkan sanatçılardan biridir. Erbil, özellikle minyatürlere değinmeleriyle şehir yorumları planlamalarında, Matrakçı Nasuh'un şehir krokilerinden etkilenmiştir. Bu krokilerde Matrakçı Nasuh gibi bakış açılarını tercih etmiştir. Çalışmalarında fotoğraflık görüntü yerine, çağdaş bir minyatürcünün yorumuyla farklı şehirler tekrar analiz edilmektedir (Atalay, 2012: 15). Elmas, Erbil'in eserlerinden bir tanesi hakkında;

“Matrakçı Nasuh'un Bağdat'a uzanan eski sefer yolu üzerindeki, kentler ve kasabaları tasvir eden menzil minyatür krokileri diğer bazı sanatçıların kuşbakışı modern, yeni İstanbul peyzajları oluşturma yöntemlerine kaynak olmuştur. Bu sanatçılardan biri daha önceleri soyutlanmış ağaç motifleri oluşturan Devrim Erbil'dir. ” (Elmas, 1998: 172) biçiminde açıklama yapmaktadır.

“Batıda gelişen akımları bizim topraklarımıza ekip filiz vermesini bekleyen davranışa karşıyım. Batıya bilinçli bir seçme ile yaklaşmak, sanat oluşumunu biçimsel şemaların ötesinde aramak çağdaş sorunlarımıza kendi sanat açımızdan bakarak batıyla hesaplaşmak gerektiğine inanıyorum” biçiminde açıklama yapan Erbil, her sanatçı gibi geleneksel sanatlara bağlılığı ile her zaman dikkati çekmiştir. 1962'lerden sonra lirik soyutlamada kendi kişiliğini arayan sanatçının, zamanla ağaç motiflerinden ya da yapraklı dallardan uzaklaşıp resimsel soyutlamaya ulaştığı bir dönemi olmuştur. 1963'lerde kahverengi zemin üzerine bir hamlede yapılmış, kalın boyalı fırça vuruşlarının bir motif yarattığı eserlerinde soyutlama örnekleri görülür. Daha sonraları ise, kuşbakışı bir düzen içerisinde ele aldığı İstanbul ve Anadolu

görünümleri konulu resimlerinde, geleneksel tasvir sanatıyla ilgili bir takım verilerden faydalanarak eserler üretmiştir (Elmas, 1998: 173).

Erbil'in söz konusu olan 1960'lı yıllarda ürettiği eserleri hakkında Mümtaz Sağlam;

“1960'lı yılları saran çizgi-renk-yüzey uyumu üzerine şekillenen soyut kompozisyonlardan, saf değerlerle zenginleşen yeni bir yüzey-doku-ritim arayışındaki resme geçmek, bir anlamda temel plastik sorunsallarla sürekli hesaplaşmak adına bütünlüğün bir göstergesi olarak yorumlanabilir” (Sağlam, 2002: s.y.) demektedir.

Erbil'in boya resim çalışmalarına genel olarak bakıldığında başlı başına bir desen karakteri taşımakta oldukları da görülmektedir. Çizginin ana unsur olarak yer aldığı resimlerinde çizgi ile renk birleşmiş durumdadır. Şehir görünümüleri ve sık mimari yapıların kuşbakışı görünümünün ele alındığı resimlerinde minyatür peyzajlarının etkileri göze çarpar. Sınır çizgileri ile belirginleştirilen resimlerindeki tüm biçimler yatay ve dikey sık çizgi örgüleri ile bir araya getirilmiş ve düzenlenmişlerdir (Pehlivan, 2013: 115-116).

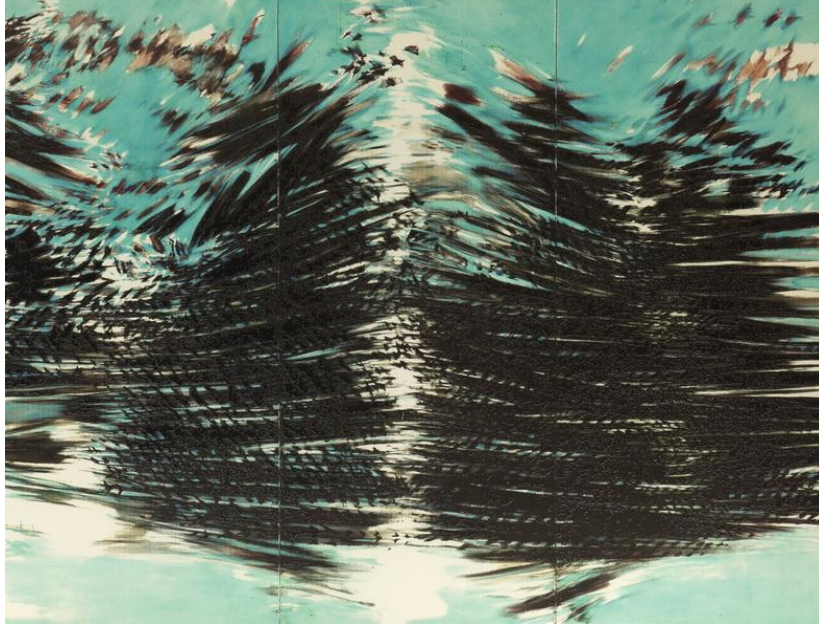
Özellikle Paul Klee'nin ağaç çizimlerini andıran çizgisel bir uyumu boya katmanlı bir zemin ve doku üzerinde sağlamayı amaçlayan Erbil'in resimlerinde; soyut dışavurumcu resme ilişkin ifade özelliklerini bulmak olasıdır (Sağlam, 2002: s.y.).

Erbil'in; doğadan yola çıkarak çizginin ağırlıklı olduğu eserlerinde, yüzeye dayalı bir kompozisyon kurduğu görülür. Mavi rengin egemen olduğu resimlerinde insan ve doğayı işlemeye başlamış, kesik sert çizgileriyle yeni bir ritim oluşturarak belirgin bir soyutlamaya yönelmiştir (Arslan, 1997: 531).

Erbil'in eserleri ve sanat anlayışı kısmen açıklanmış olsa da dikkate alınması gereken bir açı da, Erbil'in tuval resminin yanı sıra başta gravür ve ipek baskı olmak üzere uygulamalı sanat dallarını da çok önemsemiştir. Erbil hakkında; sanat ve eser üretme konusunda geniş görüşlü ve yeniliklere açık bir sanatçı denilebilir.

Erbil, XX. yüzyılın son çeyreği ve XXI. yüzyılın başlarında gelişen teknoloji ve artan malzeme çeşitliliği nedeniyle, farklı malzeme ve teknik kullanımını da

sanatına dâhil etmiştir. Dijital baskı tekniği de Erbil'in sanatına bu dönemde dâhil olmuştur.



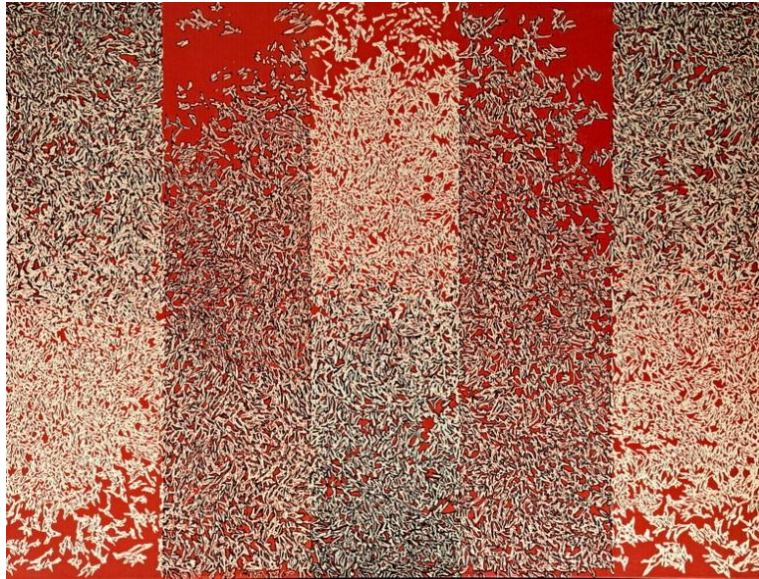
Görsel-57: Devrim Erbil, “İsimsiz”, 100x130 cm, 2013, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı, (“Sanal”, 2014).

Erbil, malzemede sınır tanımayan bir sanat aşkı ile resimden seramiğe, serigrafiden vitraya çeşitli disiplinlerde eserler üretmiştir. Ancak eserlerdeki malzeme çeşitliliğine rağmen Erbil'in ifade biçimleri aynı dili konuşmaktadır. Halıdan mozaik duvar resimlerine kadar hemen her dalda kendine özgü duyarlılığı farklı malzeme ile yeniden üretip aktarabilmesi bunun en çarpıcı kanıtıdır. Burada dikkat edilmesi gereken temel nokta; Erbil'in resimlerinde var olan özelliklerin başta gravür olmak üzere halı, seramik, vitray gibi diğer malzemelerle hiçbir nitelik kaybına uğramaksızın uyum sağlamasıdır. Titreşim ve hareketin ön planda olduğu çalışmalarında en belirgin özellik ‘ritim’dir (Karayel, 2013: 31). Tomur Atagök, Erbil'in resimlerinde ki ritim hakkında;

“...Çizgiyle olduğu kadar, duyarlı fırça dokunuşlarıyla var ettiği bu ritimle resmin yüzeyinde bir tül oluşturmaktadır, sanatçı. Gerilim noktalarının olmadığı tüm yüzeydeki tül yumuşak fakat hızlı tekrarlamalarla örülmüştür. Geleneksel Osmanlı çini ve mimarisindeki geometrik kompozisyonlara, minyatürlerimizdeki yüzeysel istifçiliğe dayanan, diğer taraftan yüz yılımızın en özgün sanatçıları soyut

dışavurumcuların, hareket ve gerilimi eserlerin tüm yüzeyine dağıttığı bir anlayış içeren bu çalışmalarda daim olan fon, yüzeyden, izleyiciye açılan ulaşan bir hareketin ifadesidir. Fon çizgi ve renklerle ufalanırken, yok edilmemiş, aksine çizgi titreyiş ve kıpırdamalarla yüzeyden izleyiciye uzanarak, ona kısa ve kesik ‘stokkato’ bir hareketlilik kazandırmıştır. Bu ritim, tekrarlamalarla güçlenen bir sestir. Tekrarlama ise İslam mimarisinin büyük yüzeylerini, geometrik bezemelerle canlandıran, minyatürün yalın kuş bakışı derinliği renkle ören bir ritmin vurgulanmasıdır. Gerilimin tüm yüzeye dağıldığı çizginin ya da rengin hep bir denge içinde bulunduğu yapıtlarındaki bu ritim Erbil’in biçeminde yeni bir anlatım bulmuştur” (Aktaran: Elmas, 1998: 175) demektedir.

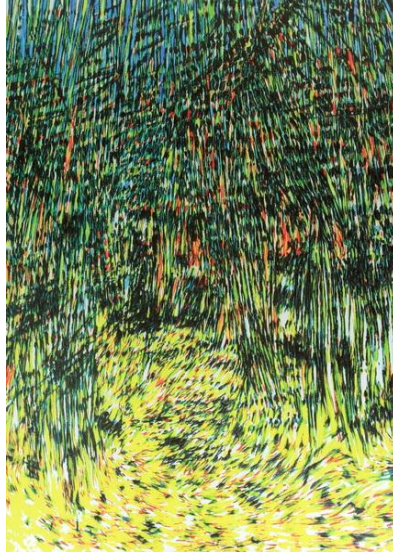
Bu bağlamda Erbil’in eserlerine içerikten ziyade teknik olarak bakıldığında dijital baskı teknolojilerini kullandığını görmek mümkündür. Ayrıca söz konusu teknoloji ile sınırlı kalmayıp her alandaki teknolojik yenilikleri görmekte mümkündür. Örneğin; Erbil, geçmiş yıllarda yapmış olduğu bir resmini dijital baskı makinelerinde alüminyum üzerine basarak farklı bir bakış açısıyla yeniden izleyicileri ile buluşturmaktadır (Görsel-57, Görsel-58, Görsel-59).



Görsel-58: Devrim Erbil, “Soyutlama Kırmızı”, 100x130 cm, 2013, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı, (“Sanal”, 2014).

Sonuç olarak, Erbil’in eserleri hakkında; başından sonuna kadar, müthiş bir düzen ve sistematığın kendini belli ettiği söylenebilir. Çalışmalarının çoğu; teknik

yönden sabıra dayalıdır. Devrim Erbil ve resimleri için çok şey yazılmış, çok şey de söylenmiştir (Aktaran: Çiftçioğlu, 1998: 220).



Görsel-59: Devrim Erbil, “İsimsiz”, 142x100 cm, 2013, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı, (“Sanal”, 2014).

3.2.6. Ekrem Kahraman

İstanbul Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü’nden 1971 yılında mezun olan Kahraman, çeşitli (Çiftçioğlu, 1998: 308) kurumlarda öğretmenlik yaptıktan sonra görevinden ayrılarak plastik sanatlar alanında yazılar yazmaya başlamıştır. Sanatçının çok sayıda ulusal ve uluslararası koleksiyonda eseri bulunmaktadır.



Görsel-60: Ekrem Kahraman, “Ortak Paradoks”, 2012, 205x235 cm, KT, (“Sanal”, 2014).

Ancak sanatçının eserlerine değinmeden önce genel olarak sanatı ve duygusal yönüne değinmek sanatçıyı daha iyi anlamak adına yerinde olacaktır.

Kahraman'ın resimlerindeki ışıltı ve büyü, Kahraman'ın 'yangın yeri yüreği'nden geldiği söylenebilir. Fakat bu tahmin, sanatçının resimlerini salt içten gelen sezgileriyle, bir 'ruh ateşiyle' yaptığını göstermez. Bu durumu sanatçının kendi sözleriyle aktarırsak; *"Rönesans öncesi, bilgiye dayalı olmayan, yapay mekân ve atmosfer anlayışlarından, izlenimciler ve dışavurumcuların anlık tepkisel izlerinden, heyecanlarından, kavramsal sanatçıların düşünsel referanslarından, malzemenin bulunduğu olanaklardan yararlanmaktan asla vazgeçmez."* Sanat tarihinde yer almış birçok sanat yaklaşımı ve sanatçı tutumundan Kahraman her zaman çekinmeden yararlanmıştır. Dahası, onun resimleri salt resim geleneği üzerine değil farklı alanlara ait birikimler, katmanlar üzerine kuruludur (Hatiboğlu, 2002: 15).

Kaya Özsezgin, Kahraman'ın resimleri ve özellikle resimlerindeki ışık hakkında şunları söylemektedir;

"...resimlerinde özellikle vurgulanmış olan bir nokta, derinliğin metafizik bir ışıkla pekiştirilmiş olmasıdır. Işık kavramı, Ekrem Kahraman'da sorunsal bir ilişki çemberini kuşatmış olarak karşımıza çıkar ve görselliğin geleneksel kalıbını kırarak fantezi ögesine bürünür. Bir başka deyişle, doğal bir ışık gibi görünmez. Resme dışardan bakan kişinin gözlemini, manzaranın derinliğine doğru çeker ama perspektif yaratmanın alışılmış işleviyle değil, anlam yükünü vurgulamakla görevlidir bu ışık. Bu yönüyle, doğal ışığın bir alternatifi ya da onun tamamlayıcısı izlenimi bırakır. Gökyüzünü resmin çerçevesinden içeriye doğru, birbirine sarmalanmış bulut yumaklarının uyumsal dokusuyla dolduran ışıklı motifler bize, bulutlu bir gökyüzünün bu derece görkemli bir donanımla olağan boyutlarının ötesine geçebileceğini düşündürür. Sanatçı, burada hem kendi hem imajinasyonu için uygun bir kapı aralamış olur hem de resmi karşısında izleyiciyi bu imajinasyona katılmaya çağırır. Daha doğrusu, resmi üreten kişiyle izleyen kişinin ortak fantezi arayışı devreye girer burada. Resimdeki evrensel ışığın peşine takılan göz, bulut kıvrımlarını izleyerek, toprakla gökyüzünün birleştiği çizginin ortalık yerine varır..." (Aktaran: Metin, 2002: 19) demektedir.

Sanatçı, çocukluğundan itibaren edebiyatla iç içedir. Edebiyatın ve antik çağın beşiği Çukurova’da doğmuş, yaşamış; Yaşar Kemal’in şiirselliğinden etkilenmiştir. Marksist gelenekle ilişkilerinden dolayı Rus edebiyatını içselleştirmiş, sanatçı kişiliğini ve ateşli ruhunu zenginleştirmiştir. Dostoyevski’nin her şeye çok yönlü bakışı; Tolstoy’un akıldan çok sezgiyi öne çıkarma tutumu; Yevgeni Yevtuşenko’nun hülyalı, hayalperest ve taşkın ruh yapısı ve Puşkin’in “ulusallıktan evrensele ulaşma ideali” onun da vazgeçilmezleri arasına girmiştir. Birçok Türk aydını ve sanatçısında olduğunu düşündüğü “Batı kompleksi” O’nda hiçbir zaman barınamamıştır. O’nun ilgisini çeken, Batının gerçekleştirdiği sanayi devrimi, Modernizm ve insanın bir birey olarak var oluşudur. Sanatçıya göre; sanat da, felsefe de bütün bilimler de bu noktada bir sıçrama içerisinden geçmiştir. Kendi sanat görüşünü anlatırken *“kendi adıma yetenekli olduğumdan değil filozofluğumdan dolayı sanatçı olduğumu fark ediyorum”* diyerek düşünsel zemini işaret etmektedir. Son olarak “Resmi okuldan çok şiir ve sinemadan öğrendim” diyen de sanatçının kendisidir (Hatiboğlu, 2002: 15).



Görsel-61: Ekrem Kahraman, “İkna Etmemiş Girişim”, 2012, 180x200 cm, KT, (“Sanal”, 2014).

Kahraman’ın resimlerine (Görsel-60, Görsel-61, Görsel-62, Görsel-63) bakıldığında ilk olarak toprak ve gökyüzü ile karşılaşmaktadır. Eserlerde söz konusu toprak ile gökyüzünün karşılaşma alanlarının, kodlanması mümkün olmayan

düşlemsel bir haritaya dönüştüğü görülmektedir. Sınır ve koordinatlarına Kahraman'ın hükmettiği bu uzam, kendisinin de belirttiği gibi “ne gökyüzüdür ne de yeryüzü”. Olsa olsa kalıplaşmış tüm kavramların tepe taklak olduğu özerk bir arenadır (Çalikoğlu, 2015: 3).

Kahraman'ın tamamen kendine gönderimli hesaplaşmasının ikinci etabı ise, yarattığı atmosferde tasarladığı imgeler ve imgelerin konumlandırılmasına ilişkindir. Kahraman'ın seçmiş olduğu imgeler; doğrudan yaşamdan gelen sonsuzluk, belirsizlik, yersizlik ve bilgiselliği temsil etmektedir. Söz konusu imgeler Kahraman'ın her eserinde farklı bir anlam kazanmakta ve resimlerindeki özerk arenada hiçbir imge başıboş bırakılmamaktadır (Boyacı, 2015: 5).

İmgelerin konumlandırılmasını açıklamak gerekirse; Kahraman bilir ki boşlukta gezinmenin bile bir kaidesi vardır. Her ne kadar “neyi nerede hissediyor ve duyumsuyorsam oraya yerleştiriyorum” türünde beylik bir açıklama günümüzde fazlasıyla rağbet görüyorsa da, alt yapısı hazırlanmamış bir uzamın kabul edebileceği sınırlar bellidir. Öte yandan, verili görüntünün saf gerçekliğinin aldatmacaya dönüştüğü bir zaman diliminde “benim atmosferimde bu biçim burada olmalı” iddiası bile başlı başına bir kendinden eminlik göstergesidir. Kahraman, bu bilincin verdiği güvenle, kökleri sonsuzluğa uzanan ağaç kümelerini, konstrüksiyonu cılız dallar olan cibinlikleri tüm metafizik kurallara karşı gelerek olması gereken yerlerinden ayırır sonsuzluğun ortasına öylece bırakır (Çalikoğlu, 2015: 3).



Görsel-62: Ekrem Kahraman, “Sonsuz Soru Sonsuz Cevap”, 2012, 205x205 cm, KT, (“Sanal”, 2014).

Kahraman'ın resimleri hakkında genel kanı; sanatçının resimlerinde sonu olmayan bir felaket duygusunun kol gezdiğine ilişkindir. Şüphesiz kendisinden sonra her şeyin biteceğine inanan birinin ürünlerinde bu kaygının yansımaları bulmak olasıdır (Çalıkoglu, 2015: 3).

Kahraman, güncel sanat'ı “*Sanat artık naif değil. Sanat artık bir güzellik sunucusu da değil. Sanat entelektüel bir dönüşüm mekanizması*” (Aktaran: Feyzoğlu, 2012: 106) biçiminde özetlemiştir. Kahraman'ın özeti, sanatın tabulardan yavaş yavaş arındığı ve tutucu tavırlardan kurtulduğu yönünde yorumlanabilir.

Araştırma kapsamında, sanatçının son dönem eserlerine (Görsel-60, Görsel-61, Görsel-62, Görsel-63) bakıldığında, resimlerinde dijital baskı tekniklerini de kullandığı görülmektedir.

Bu bağlamda Kahraman, eserlerinde kullandığı dijital teknikleri; “...*Çeşitli fotoğraflar çektim, resimlerimde bunları dijital baskı olarak devam ettirdim. Ancak tekniğim bugüne kadar kimsenin kullanmadığı bir teknik sanırım. Çünkü genellikle dijital baskı tekniği ya boş tuvale basılıyor ya da basılanın üzerine çalışılıyor. Ben ise resmim bitmeye yakınken resmimin içine uyguluyorum bu tekniği*” (Feyzoğlu, 2012: 106) biçiminde açıklamaktadır.

Çağdaş sanat anlayışına göre; sanatçıların eser üretirken kullandığı yöntemlere ve tarzlara Kahraman; “*Günümüz tarzlar çağı değil, bireysel tutumlar çağı. Dolayısıyla tarzlar çağı modern döneme ait bir çağdır ve benzer anlayışta ki benzer diller, benzer yolları kullanarak ortak fakat yine de kişisel olan sonuçlara gitmişlerdir. Günümüz sanatçılarında ise bu tavır zaman zaman etkin olsa da esas olarak bu değildir. Kişisel yollar tercih edilir. Sanatçılar her alandan, her farklı yoldan, her farklı akımdan etkilenirler ve kendilerine ait yolları bulurlar...*” (Aktaran: Uysal, 2013: 105) biçiminde açıklama getirmektedir.

Sonuç olarak; Kahraman, son dönem eserlerinde (Görsel-60, Görsel-61, Görsel-62, Görsel-63) söz konusu düşlerini gerçekleştirirken dijital baskı teknolojisini de kullanmıştır. Tuval üzerine dijital baskı teknolojisinin yardımıyla oluşturmak istediği imgeleri ya da mekânları yerleştirmiş ve daha sonra bu görüntülerin üzerine boya ile müdahale etmiştir. Kahraman'ın; “Resim yapmanın

kuralları aşılmalı ve bu niyetle hareket edilip, bütün olanaklar denenmelidir” (Yılmaz, 2015: 1) sözü, kendisinin geleneksel yöntemlerle oluşturulan eserlerle, postmodern yöntemlerle oluşturulan çalışmaları sanatsal açıdan aynı değerde gördüğünü göstermektedir.



Görsel-63: Ekrem Kahraman, “Kutsal Uzaklık”, 2012, 150x200 cm, KT, (“Sanal”, 2014).

3.2.7. Mehmet Yılmaz

İlk dijital baskı teknolojisini kullanan sanatçılar, şimdiki gibi üst teknolojilerle donatılmış makinelerle sahip olmadığından, dijital baskı teknolojilerini kullanmak onlar için ayrı bir meziyet gerektirmekteydi. Ancak XXI. yüzyılın çağdaş sanatçıları, gelişen dijital baskı teknolojilerine kolay bir şekilde ulaşabilmektedir. Hatta söz konusu teknoloji ilk zamanlarla kıyaslandığında devrim niteliğinde gelişmeler kaydetmiştir. İsteyen her insanın çalışma atölyesine dijital baskı teknolojilerinin bir ürününü koyabilme imkânı vardır.

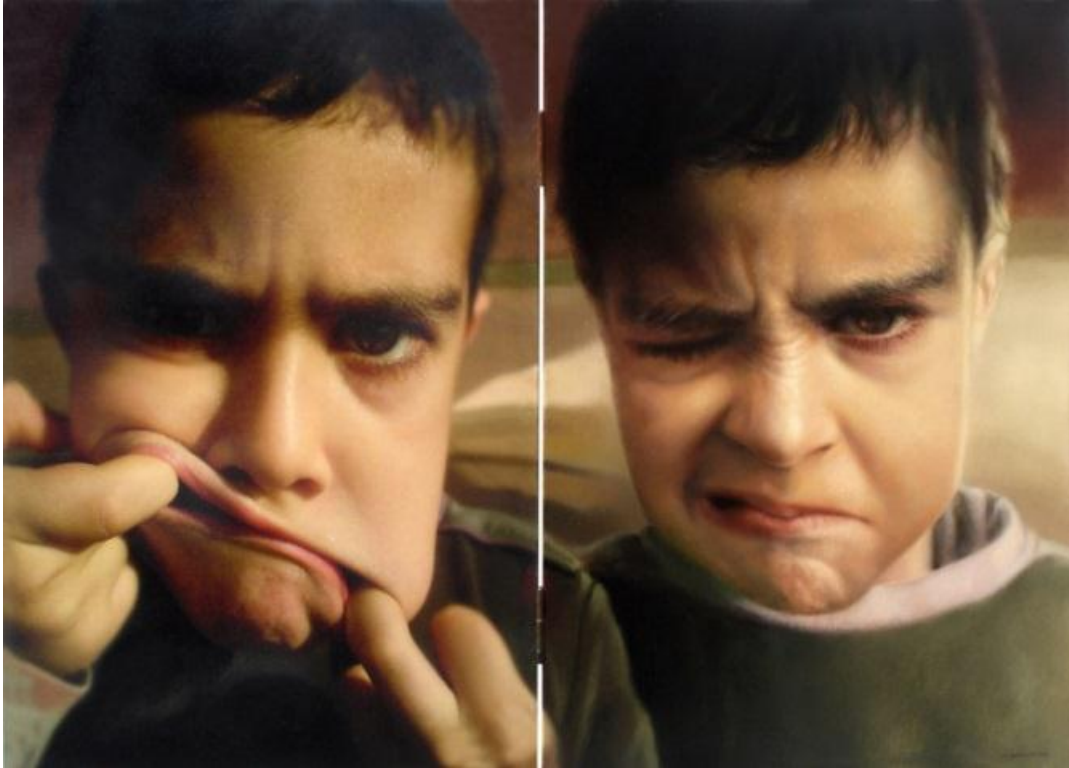
Dijital teknikler, bir evrim sürecinin en son adımı sayılabilir. Geleneksel çizim ve resim yöntemlerinin fiziksel tekniğin sınırlamalarıyla kısıtlandığı ve fotoğrafçılık ile videonun merceğe dayalı teknolojilerle işlediği bir yerde, dijital baskı teknolojileri, geleneksel yöntemleri ve dijital yöntemleri birleştirmektedir. Söz

konusu teknolojiler; foto-gerçekçilikten saf matematik soyutlamaya kadar bütün formları kullanmayı mümkün hale getirmektedir (Wands, 2006: 33).

Dijital baskı teknolojilerinden olan Ink-Jet yazıcılar, doğru rengi vermesi ve çeşitli yüzeylerde yüksek çözünürlüklü çıkış alınabilmesi sayesinde tercih edilen dijital baskı yöntemi durumuna gelmiştir. Bu bağlamda eser üreten sanatçılardan bazıları bir eserin sadece bir kopyasını kullanarak eser üretirken, bazı sanatçılarda birden çok kopya ile eser üretmektedirler.

Bu konuda çağdaş Türk resmi sanatçılarından yazar, ressam, hatta kendi deyimiyle videocu bir kişiliğe sahip olan Mehmet Yılmaz örnek gösterilebilir.

Yılmaz son dönem eserlerinde birbirlerine yakın iki imgenin bir tanesini dijital baskı teknolojileri yardımıyla tuval üzerine aktarıırken diğer imgesini geleneksel yöntemlerle (yağlı boya, akrilik boya) tuval üzerine aktarmaktadır.



Görsel-64: Mehmet Yılmaz, “Düşün ve naşüd-1”, 2011, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya, (“Sanal”, 2014).

Yılmaz’ın söz konusu son dönemde ürettiği eserler *ikizler* serisi adını taşımaktadır. Yılmaz eserlerinde dijital baskı tekniğini kullanmış hatta birden fazla

teknîği harmanlayarak eserler ortaya koymuştur. Yılmaz'ın, ikizler'den kastı aslında oldukça açıktır. Tuval olarak ikizler, figür olarak ikizler, teknik olarak ikizler'dir. Yani, sanatçı 'fotoğraf resimdir' savını eserleriyle desteklemektedir. (Yılmaz, 2013: 64).

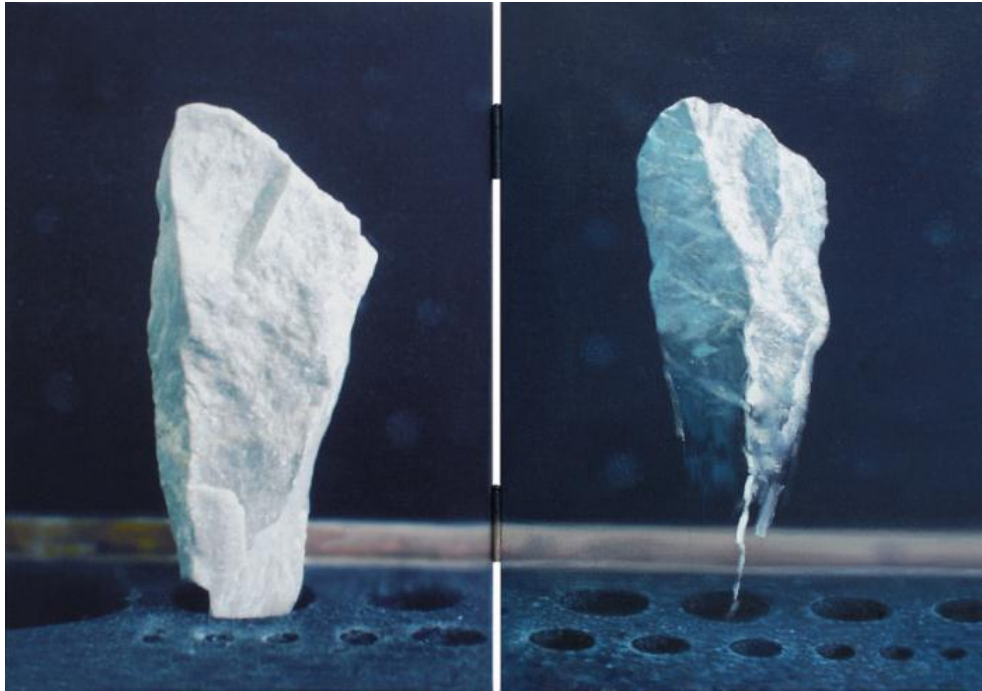
Yılmaz'ın eserlerindeki (Görsel-64, Görsel-65, Görsel-66, Görsel-67) kompozisyonun tamamına yayılan fotoğraflık etkinin yanı sıra tuvalleri birbirine bağlayan menteşelerin gözüktüyor olması dikkat çekicidir. Birbirine bitişik iki tuval olmayıp bu şekilde bırakılması bilinçli olup verilmek istenen mesaj, iki tuval arasındaki kan bağı kavramıdır (Yılmaz, 2013: 65).

Cebrail Ötgün, Mehmet Yılmaz'ın eserleri hakkında;

“Mehmet Yılmaz'ın 2011'den beri üzerinde çalıştığı İkizler başlıklı resim dizisi birden çok bağlama gönderme yapıyor. Kavram olarak ikizler, adını ikili tuvalden ve kompozisyonda kullanılan, ilk bakışta birbirinin aynısı gibi duran; ama aslında birbirinden farklı iki imgeden alıyor. Yani sıra, teknik olarak menteşeyle tutturulmuş ikili tuvalin sol tarafı dijital baskı, sağ tarafı ise yağlıboyadan oluşuyor ve bir arada, resmin kompozisyonunu tamamlıyorlar. Sağdaki imge, soldaki imgenin kopyası değil, ikizidir. Yılmaz'ın kendisinin de belirttiği gibi, amaçlarından biri, asıl dikkati boya ile yapılandan çok, dijital baskılı olana çekerek 'resmin neliğini sorgulamak; resim kavramının anlamını genişletmek'. Buna bağlı olarak bir diğer amacı da, kendisinin sık sık dile getirdiği 'fotoğraf resimdir' iddiasını pekiştirmeye yönelik. Bütün bunlar ikizler kavramının anlam katmanlarını çoğaltıyor... [...] İkizler dizisinde fotoğraf ve resim arasındaki üstünlük yarışının ve sınırın eridiği söylemine, fotoğraf ve resmi, daha doğrusu, kendi deyimiyle, boyasal resim ile mekanik/dijital resmi bir araya getirerek dâhil oluyor. Amacı, foto gerçekçi çözümlemeyle, ikizler kavramının öznel-düşünsel bağlamını oluşturmak. Yılmaz, dijital baskı ve boyasal resmi birlikte sunarak, birini diğerine üstün kılmak yerine, durumu eşitliyor. Bu iki türün, hem benzerliklerine hem farklılıklarına dikkat çekiyor [...]” (Aktaran: Yılmaz, 2013: 77-84) demektedir.



Görsel-65: Mehmet Yılmaz, “Veysel ve lesyeV”, 2013, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya, (“Sanal”, 2014).



Görsel-66: Mehmet Yılmaz, “Taş ve şaT-6”, 2012, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya, (“Sanal”, 2014).

Yılmaz, dijital baskı teknolojisinin resimlerindeki yerini şöyle açıklar; *“Fotoğraf makinesiyle yarışamayacağımı biliyorum. Ayrıca Fotogerçekçilik konusunda benden çok daha usta, hayranlık uyandıran ressamlar var. Bu dizide, teknik üzerinden giderek kendimce en temelde resmin neliğini kurcalamaya çalışıyorum. Hangi amaçla çekilirse çekilsin, her türlü fotoğrafın resim, daha doğrusu bir baskiresim türü olduğunu söylüyorum, o kadar. Bu açıdan bence kavramsal bir dizi aslında İkizler”* (Yılmaz, 2013: 73).



Görsel-67: Mehmet Yılmaz, “Çekiç ve çikeÇ”, 2012, sol, tuvale dijital baskı; sağ, tuvale yağlıboya, (“Sanal”, 2014).

Yılmaz’ın konu hakkında bir diğer ifadesi ise; *“Bir görüntüyü makineyle mi elde etmek daha büyüleyicidir, yoksa el ye fırçayla mı? Yanıt, adamına göre değişir elbet. Geleneksel el becerisinden yoksun olan sokaktaki insana sorarsanız, ressamların, özellikle de gerçeklik yanılsamasında kılı kırk varan ustaların yeteneklerine hayranlık duymamak, büyülenmemek elde değildir. Benim gibilere göreyse, son derece doğal bir insan yeteneğidir boyayarak bir imge meydana getirmek -bizim işimiz budur. Yine de, iyi örnekleri görünce bunun doğal bir yetenek olduğunu unutup, hangimiz ressamın ustalığına hayranlık duymayız ki? Ancak itiraf*

edeyim, görüntünün bir makineyle elde edilmesi bana çok daha büyüleyici geliyor. Düğmeye basıyorsun, oluyor! Fotoğraf makinesiyle bir imge elde etmenin sıradan bir iş sanılmasının tek nedeni, bu büyüğü herkesin yapabiliyor olmasıdır” (Yılmaz, 2013: 39-40) şeklindedir.

Sonuç olarak; Yılmaz’ın araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar arasından hem dijital baskı teknolojilerini çalışmalarında kullanması ile hem de ‘fotoğraf resimdir’ diyerek kuramsal alanda yayınlar yapması ve söz konusu tekniğin suluboya, yağlıboya, akrilik vb. tekniklerden hiçte farklı olmadığını savunmasıyla ayrıştığı görülmektedir.

IV. BÖLÜM – UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4. Ahmet Fatih Özmen'in Resimlerinde Dijital Baskı Teknolojilerinin Yeri

Avangart sanatın XIX. yüzyılda ortaya çıkışından önce sanatı belirleyen geleneksel tür ve konular, tarihsel, mitolojik ve dini konular, manzaralar, portre ve natürmortlar; genellikle iktidar sahibi kurumların ve güçlü bireylerin zevkine uygun olarak kökleşmiş gurupların bir sonucuydu. XX. yüzyılın sonlarında ise konuyu resimden tamamen kaldırarak, konunun, sanatın amacı, statüsü ve kalitesiyle tamamen ilgisiz olduğunu düşünmek dönemin temel düşünce sistemi olmuştur (Arda, 2014: 42).

Bugünün çağdaş sanatçıları ise eserlerinde formdan ve yöntemden ziyade içeriğe odaklanmışlardır. Geleneksel temalar yerine sosyo politik, ekonomik, ahlaki ve kültürel meseleler ön plana çıkmıştır. Çağdaş sanatçılar tarafından ele alınan tema ve meseleler çoğu zaman toplumun ya da günlük hayatın koşullarıyla ilişkilendirilmiştir. Sanat hiç olmadığı kadar günlük hayatla bağdaştırılarak sanatın sorunları hayatın sorunlarıyla birlikte dijital ve iletişim teknolojileri ile konuşulur hale gelmiştir. Çağdaş sanat büyük ölçüde insan yaşamındaki değişimlerin bir ifadesi olarak dünya gerçekliğini anlama çabasının yeni felsefi açılımlarından beslenmektedir. Dolayısıyla çağdaş sanatçılar her şeyden yalıtılmış bir ortamda çalışmazlar, sanatları kendi zamanlarının bir ürünüdür ve tarihsel, toplumsal, ekonomik, felsefi, teknolojik bağlam ve koşullardan etkilenirler (Arda, 2014: 42).

Sanatçılar, ısrarla gelişmekte olan dijital teknolojilere karşı koymaya çalışsalar da asla karşı duramazlar. Teknoloji az ya da çok çağımız sanatçısının eserine dahil olur. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken, teknolojinin eseri olmadan onu menfaatin doğrultusunda kullanmaktır.

Bu bağlamda eserlerinde dijital baskı teknolojilerinden faydalanan birisi olarak en çok dikkat ettiğim durum, yukarıda da belirtildiği gibi teknolojinin eseri olmamaktır. Teknoloji, gerçekleştirmek istediğim tasarımlarıma daha çabuk ulaşmamı sağlamakta ve eskiz denemelerimde azami derecede zaman tasarrufu kazandırmaktadır. Boya resmi ile çalışan bir sanatçı, çalışmasını boyadığında özellikle de çok emek ve zaman harcadıysa, eseri üzerinde renk değişimine

gidememektedir. Bazen resmi yoracağından çekinmekte bazen de yakaladığı etkiyi kaybedebileceğini düşünebilmektedir. Ancak ben dijital baskı teknolojileriyle hazırladığım çalışmalarım üzerinde son ana kadar sayısız biçim ve renk denemesi yapabilmekteyim. Bu açıdan kendimi oldukça özgür hissetmekteyim. Tabi şunu da belirtmeliyim ki, dijital baskı resimlerimi her zaman, olduğu gibi kullanmamaktayım. Gerektiğinde daha sonra boya ile üzerine müdahale etmekteyim ve içsel açıdan tatmin olana kadar da bunu sürdürmekteyim.

Eserlerimde dijital baskı tekniğini kullanmam tamamen bir tercih meselesi ve plastik açıdan bir ifade biçimidir. Bugün için kullandığım bir yoldur ve sanat serüvenimde beni ileriye taşıdığına inandığım bir araçtır. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki; yarın hangi nokta da olacağımın kesin bilinirliği yoktur. Dijitalin sanatımda ne kadar olacağının da kesin bir garantisi yoktur. Zira sanatçı, arı gibidir. Arı bal yapmak için her çiçekten polen alır. Bal'ın kalitesi arının polen aldığı çiçeklerle değil alakalıdır. Bu açıdan dijital teknolojiye benim için polen alınan ve kalitesine inandığım bir çiçek gibidir.

Şimdi buraya kadar ki açıklamalardan sonra dijital baskı tekniklerinden faydalanarak ortaya koyduğum çalışmalarım incelenecek olursa; eserlerimde ilk olarak dış yapı, daha sonra ise iç yapı değerlendirilecektir.



Görsel-68: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-1”, 2014, 100x130 cm, KT.

“İsimsiz-1” adlı eser ele alındığında; çalışma, 100’e 130 cm ebatlarındadır. Tuval üzerine dijital baskı teknolojileri ile aktarılmış tasarımın üzerine yağlı ve akrilik boya ile yapılmıştır. Söz konusu resme ilk bakıldığında göze çarpan ilk şey; dijital bir düzenleme olmasıdır. Renk düzeni açısından bakıldığında ise; nötr renk grubunda siyah rengin tonlarının hakim olduğu bir leke düzeni göze çarpmaktadır. Söz konusu lekelerin içerisinde, açık tonda sıcak renklerde bir denge unsuru olarak kendilerini hissettirmektedir.

Resmin dış yapısına daha ayrıntılı bakıldığında; ilk etapta resmin, altlı üstlü iki alana bölünmüş olduğu görülmektedir. Ancak yukarıdaki bölümde koyu ve nötr renklerin hakim olduğu, aşağıda ise yer yer turunculukların göze çarpmasına rağmen ağırlıklı olarak mavi tonda renklerin hakim olduğu görülmektedir. Fakat keskin bir biçimde görülmekte olan kesim çizgisi, ince ve kalın koyu lekelerle iki alanı birbirine bağlamış ve resmin parçalanmasını önlemiştir. Resmin üst bölümünde figür kullanılmamasına karşın, alt bölümünde koyu renklerle oluşturulmuş güvercin figürleri dikkat çekmektedir.

Çalışmada ritim ve devingenlik abartılı biçimde kullanılmıştır. Resmin her yerinde bir hareket söz konusudur. Koyu lekelerle oluşturulmuş kısımlarda da turuncu ve kırmızı tonları kullanılarak ritim arttırılmıştır. Bu şekilde güvercin figürlerindeki durağan, hareketsiz görünümle bir denge kurulmuştur.

Resmin iç yapısına gelince; tuval yüzeyinin tamamında etkili olan koyu lekelerin insanı karamsarlığa sürükleyen negatif duygulara işaret ettiği söylenebilir. Yer yer kullanılmış olan açık lekelerin ise her karanlığın ardında bir ışık olduğunu vurguladığı söylenebilir. Güvercin figürlerinin ise karanlığın ardındaki aydınlıktan iyimser haberler getiren mistik varlıklar olarak geçmişten günümüze iyiliği, doğruyu ve güzelliği ifade ettiği söylenebilir.

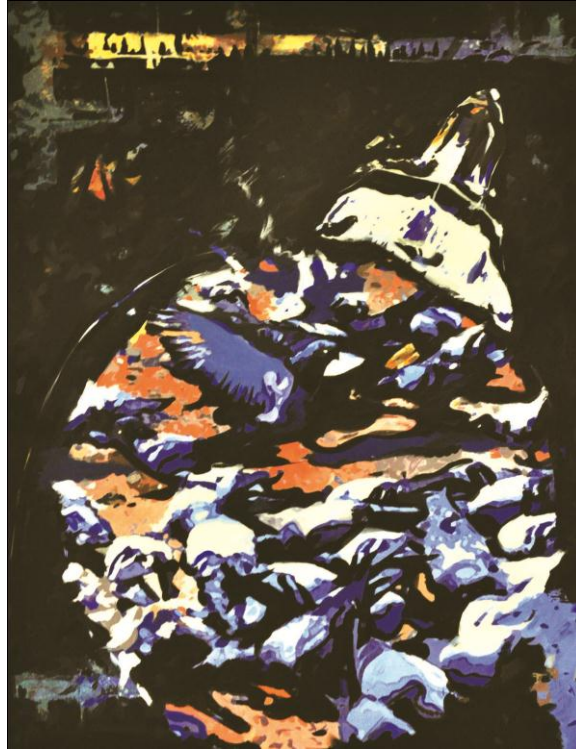
Güvercinler mistik yapıya sahip hayvanlardır. Söz konusu resimde, güvercinlerin haberci özelliklerine vurgu yapıldığı söylenebilir.

Bilim literatüründe *Columba livia* olarak bilinen güvercinler, geçmişten bugüne güçlü yön bulma yetenekleri sayesinde insanlara hizmet etmişlerdir. Güvercinlerin, XII. yüzyılda Bağdat’ta mesaj iletme amaçlı kullanıldığı ve dünyaca

nl *Reuters* haber ajansının kurucusu Paul Reuter'in XIX. yüzyılın ikinci yarısında Belçika'nın Brüksel kenti ile Almanya'nın Aachen kenti arasında, 45 gvercinden oluşan bir filo ile haber ve borsa tahvil fiyatlarını dağıttığı bilinmektedir (Sanal-13, 2015).

Bu bağlamda güvercinler insanlık tarihinde hemen hemen her dönem insanların hizmetinde olmuştur. İnsanların haber almalarını sağlamış ve bir umut kaynağı olmuştur. Söz konusu resimdeki güvercinler de, koyu lekeler ile belirtilmek istenen karamsarlığın, geçeceğini haber eden umut kaynağı olarak yer almıştır.

İlgili esere (Görsel-68) son olarak kuramsal yapı itibariyle bakıldığı zaman, yer yer Kübist tavrılar söz konusu olsa da Dışavurumcu bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.



Görsel-69: Ahmet Fatih zmen, "İsimsiz-2", 2014, 100x130 cm, KT.

Sıradaki ikinci çalışma olan "İsimsiz-2" (Görsel-69) adlı eser ele alındığında ise; 100'e 130 cm ebatlarında, tuval üzerine dijital baskı teknolojileri ile aktarılmış bir tasarımın üzerine akrilik ve yağlı boya ile müdahalede bulunulmuş bir resim

olduğu görülmektedir. Söz konusu resme ilk bakıldığında dikkati çeken, tasarımın dijital bir düzenleme olması ve kompozisyonun daire biçiminde ele alınmasıdır.

Çalışma, renk ve leke itibariyle koyu lekenin ağır bastığı bir düzenlemeye sahiptir. Ek olarak, hareketli bir kompozisyon olduğu söylenebilir. Kompozisyon dışarıya doğru devam ettiğinden açık kompozisyon düzeni vardır ve güvercin figürlerinin olduğu alanda ritim diğer yerlere göre daha fazladır.

Açık lekeler koyu lekelerle göre az olarak kullanılmıştır. Açık lekeler; sarı, beyaz ve toprak, koyu lekeler; siyah, gri lekeler ise; mavi tonlarıyla vurgulanmıştır.

İç yapıya bakıldığı zaman; resmin yüzeyindeki söz konusu olan daire formundaki tasarım bir ‘yeryüzü’ görüntüsünü çağrıştırmaktadır. Daire formunun hemen üzerindeki yatay olarak düzenlenmiş olan lekeler ise ufukta bir şehir silüetini canlandırmaktadır. Daire formunun merkeziliğini kırmak adına yerleştirilmiş olan diyagonal leke ise karamsarlıkta kaybolmaya başlayan şehir silüetiyle ‘yeryüzü’nü bir tutmaya çalışmaktadır. ‘İsimsiz-1’ adlı resimdeki gibi güvercin figürleri, insanların karamsarlıktan kurtulmaları için her zaman bir umut olduğuna işaret etmektedir.

Koyu lekenin evren olduğu düşünüldüğünde; güvercinler, evrende sadece karamsarlık ve kötü olayların olmadığı bütün bunlara rağmen hala temiz ve yaşamaya değer şeylerin olduğunun habercisidir. Ayrıca kompozisyondaki şehir silüetinin yarısının soğuk renkte olması güzel olan şeylerinde bir sınırının olduğunu vurgulamaktadır.

Güvercin figürleri mitolojik anlamda da kıymetlidir. Özellikle Yunan mitolojisinde insanlar hep tanrılarını göklerde aramışlardır. Hep gök tanrılarından medet beklemiş yer tanrılarında korkmuşlardır. Bu bağlamda söz konusu mitolojideki kuşlar, sadece güvercin olmayıp baykuş, kartal gibi çeşitlerde olsalar da sonuç itibari ile bir kuş çeşitleridir. Söz konusu tanrılar insanların arasına birden çok form ile girmiş olsalar da genel olarak kuş formuna girmeyi tercih etmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında kuşların mistik ve kutsal anlamları artmaktadır.

İlgili çalışmaya (Görsel-69) son olarak kuramsal yapı itibariyle bakıldığında bir önceki eserde olduğu gibi Dışavurumcu bir tavrın varlığı söz konusudur.



Görsel-70: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-3”, 2014, 100x100 cm, KT.

Sıradaki üçüncü eser ele alındığında; (İsimsiz-3: Görsel-70) 100’e 100 cm ebatlarında, yüzeyinde yağlı ve akrilik boya ile müdahale bulunmayan, dijital baskı teknolojileri ile tuval üzerine aktarılmış bir çalışma görülmektedir. Kompozisyon yüzeyinde, yoğun şekilde resim verniği kullanılarak bir katman oluşturulmuştur.

Dijital baskı tekniğindeki çalışmada ilk dikkati çeken, kare yüzeyin içerisindeki alt ve üstten biraz basılarak elips haline getirilmiş büyük daire formudur. Bu daire form, yukardan aşağıya dikey bir hatla bölünmüş ve hattın sağ tarafında daire içinde koyu lekeler dışında açık lekeler, sol tarafında daire içinde açık lekeler, dışında koyu lekeler hâkimiyet verilerek hem renk algısında hem de yüzey planlamasında denge güdülmüştür. Resmi yukarıdan aşağıya ikiye ayıran dikey hattınsa kompozisyonun merkez-sağından geçmesi olası merkezi kompozisyon algısının önüne geçmiş ve simetri oluşumunu engellemiştir.

Çalışmanın sol tarafındaki açık tondaki geniş boşluk, sağ tarafta duran ve birisi yarım gözüken üç adet büyük güvercinle (dar-geniş alan algısı) dengelenmiştir. Ayrıca güvercin figürünün yarım olması ve elipse ait çizgi hattının sol tarafta

kompozisyon sınırları dışına taşması çalışmayı açık-kompozisyon grubuna dâhil etmektedir.

Güvercin figürlerinin yüzey üzerindeki büyükten küçüğe derinleşerek giden dengeli dağılımı ve yine ilgili figürlerin üzerindeki açık-koyu leke dağılımları kompozisyonu hareketli hale getirmiş ve ritmi ön plana çıkarmıştır.

Mavi ve turuncu renklerin bir arada kullanılması resimde kontrastı sağlamaktadır. Ayrıca kompozisyonun alt kısmında birbirine paralel ve aşağı doğru seyir gösteren çizgi formundaki açık lekeler, sanki akıtılarak yağlı boya kullanılmış hissiyatı vermektedir.

Koyu lekeler; mavi ve siyah, açık lekeler; beyaz ve lila, gri lekeler ise; kırmızı ve mavinin açık tonlarıyla vurgulanmıştır.

Söz konusu resmin iç yapısına bakıldığında;

Kullanılan lekeler içerisinde mavi ve mavinin tonları sonsuzluğu ifade etmektedir. Mavi rengin soğuk renk olarak yarattığı uzaklık algısı derinliğe dönüşerek sonsuzluk ifadesini güçlendirmektedir.

Gelişen teknolojilerle birlikte insanlar arasındaki iletişim hiç olmadığı kadar kolay ve ulaşılabilir olsa da aslında bir o kadar ikili iletişimler birbirinden uzaklaşmıştır. Örneğin; herhangi bir yerde karşılıklı oturan bir çift insan, artık birbirlerine karşı yüz yüze iletişim yerine teknolojiyi aracı koymayı tercih etmektedir. Bu nedenle de insanlar birbirlerine kolay yakınlaştığı kadar uzaklaşmaktadır. Teknoloji, sağladığı yararlar yanında asosyal insanların çoğalmasına da neden olmuştur. İnsanlar arasındaki soğukluk ve samimiyetsizlik, çalışmada soğuk renklerle verilmeye çalışılmıştır.

Kompozisyonda kullanılan daire formu ‘yeryüzü’ olarak düşünüldüğünde, resim yüzeyindeki güvercin figürlerinden bir tanesinin net diğerinin soluk bir halde olması da; insanlar arasında ki bitmek bilmeyen hırs, savaş, dinsel kavgalar ve paylaşımsızlığı temsil etmektedir.

İnsanlar, hayatın herhangi bir alanında menfaatleri için diğer insanları ezmektedir. Bu durum özellikle günümüz şartları altında sıkça rastlanan bir durumdur. Genellikle herkes menfaatleri doğrultusunda hareket etmektedir.

Kırmızı'nın tonlarıyla betimlenmiş güvercin figürü soluk halde, mavinin tonlarıyla betimlenmiş güvercin figürü ise net olarak betimlenmiştir. Burada net olarak betimlenmiş figürün koyu, karamsar ve soğuk lekelerle verilmesi yukarıda belirtilen olumsuz davranışların toplum tarafından tasvip edilmemesinden kaynaklıdır. Diğer yandan kırmızının tonlarıyla betimlenmiş olan güvercin figürünün ise soluk olmasına rağmen, dikkat çekmesi ise haklı olan tarafa işaret etmektedir.

Güvercinler asla yerlerini ve yuvalarını unutmazlar. Güvercinler, bir evin çatısına alıştırıldıklarında çok uzak mesafelerden serbest bırakılsalar, hatta serbest bırakıldıkları yer daha önceden hiç tanımadıkları bir bölge olsa da her defasında yuvalarına yanılmadan dönebilirler. Ayrıca bir yerde birden çok güvercin olduğunda her biri kendi yerini bilir ve ona göre hareket eder. Üst paragrafta anlatılan söz konusu olumsuz davranışların, toplumlarda olumlu algıya sahip güvercinler aracılığıyla dile getirilmesi de insanların iyi-kötü, doğru-yanlış her şeyi bilmelerine rağmen, çıkarları doğrultusunda yanlış davranışlar sergileyebilmelerine gönderme yapmak içindir. Ancak hal böyle olsa da yine de bir umut ışığı vardır. Bu umut ışığını da çalışmadaki güvercinler taşırlar.

Zira, eski inanışlara göre güvercin ruhtaki huzuru simgelemektedir. Daha sonraki yüzyıllarda ise güvercinin dinsel anlamı zayıflamış ve doğrudan barışın sembolü haline gelmiştir. Günümüzde güvercinler genel olarak 'barış' kavramının temsilcileridir. Bu bağlamda çalışmada güvercin figürleri ile anlatılmak istenen, insanlara ait olumsuz davranışların sebep olduğu sorunların, yine insanların özverileri ve iyi taraflarını ortaya çıkarma gayretleri ile aşılabileceği ve toplumsal barışın huzur getireceğine vurgu yapılmaktadır. Son olarak ilgili resme kuramsal yapı açısından bakıldığında, önceki eserlerde olduğu gibi, yine Dışavurumcu yaklaşım sergilediği görülmektedir.



Görsel-71: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-4”, 2013, 100x130 cm, KT.

Sıradaki dördüncü çalışma (İsimsiz-4: Görsel-71) ele alındığında; 100’e 130 cm ebatlarında, tuval üzerine dijital baskı teknolojileri ile aktarılmış bir tasarımın üzerine akrilik ve yağlı boya ile müdahalede bulunulduğu görülmektedir.

Söz konusu resme ilk bakıldığında yüzey üzerindeki monokrom renk düzeni dikkati çekmektedir.

Kompozisyon, renk ve leke itibariyle koyu lekelerin ağır bastığı bir düzenlemeye sahiptir. Güvercin figürlerinin olduğu aşağı kısım kompozisyonun diğer alanlarına göre daha hareketlidir. Kompozisyon elemanları dışarıya doğru devam ettiğinden açık kompozisyon düzeni vardır.

Kompozisyonda, açık lekeler koyu lekelerle göre daha az kullanılmıştır. Açık lekeler; açık kırmızı ve beyaz, koyu lekeler; siyah, orta lekeler ise; koyu kırmızı ve gri tonlarıyla vurgulanmıştır.

Çalışmanın resmin iç yapısına bakıldığında; önceki çalışmalarda olduğu gibi resmin tamamında etkili olan koyu lekelerin, karamsar hava yarattığı söylenebilir. Ancak resim yüzeyinde yer yer kullanılmış olan açık lekeler, her karanlığın ardında bir aydınlığın olduğunu vurgular. Figür olarak güvercin kullanılması birden çok anlamla bağdaştırılabilir.

Güvercinler mistik yapıya sahip hayvanlardır. İlgili resimde, güvercinlerin mistik özelliklerine vurgu yapılmak istenmiştir. Hemen hemen her şehirde güvercinler, tarihi yerlerin vazgeçilmez simgeleri olarak yuva kurma özellikleriyle dikkat çeken canlılardır. Güvercinler, mitolojik anlam itibarıyla da Anadolu'nun uğurlu kuşlarıdır. Göç yapmayan, kendisine yuva edindiği yerleri bırakıp gitmeyen vefalı kuşlardır. Bu anlamda benim sanatıma olduğu gibi geçmişten bugüne birçok sanatçıya esin kaynağı olmuştur.

Resimde kompoze edilen güvercin figürleri resim yüzeyinin üst bölümünde yer alan karanlık içinde kalmış şehir görüntüsüne göndermelerde bulunarak, toplumunda sıkça görülen terk etme, yuva ve nankörce davranma gibi birçok davranışın olmaması gerektiğine işaret etmektedir.

Kompozisyonun alt kısmındaki güvercin figürlerinde ki renklerin üst bölümde de yer yer kullanılması söz konusu düşüncelerin insanlar tarafından kısmen de olsa kabul edildiği ve bu yönde değişimlerin gerçekleşmeye başladığına işaret etmektedir. Ama her ne kadar insanlar, toplumda birliğin sağlanması gerektiğini düşünselerde, düşüncelerini reel hayatlarında uygulayamamaktadırlar. Bu bağlamda doğruyu ve yanlış bilen insanların, tepkisiz kalarak ve bir gelişme göstermeden nötr şekilde hayatlarına devam etmeleri ise, resim yüzeyinde lekesel gri tonlarla vurgulanmıştır.

Söz konusu resme (Görsel-71) kuramsal yapı itibarıyla bakıldığı zaman, Dışavurumcu tavır söz konusudur.



Görsel-72: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-5”, 2014, 100x130 cm, KT.

Sıradaki beşinci çalışma (İsimsiz-5: Görsel-72) incelendiğinde; 100’e 130 cm ebatlarında, tuval üzerine dijital baskı teknolojileri ile aktarılmış bir tasarımın üzerine akrilik boya ile müdahalede bulunulduğu görülmektedir. Ayrıca resim yüzeyinde, yoğun şekilde resim verniği kullanılarak bir katman oluşturulmuştur.

Çalışma (Görsel-72), açık kompozisyon düzenine sahiptir. Her ne kadar soğuk renklerle yapılmış bir resim olsa da kompozisyonda kullanılan güvercin figürlerinin, durağan ve hareketli bir biçimde düzenlenmesi resme ritim katmaktadır. Kompozisyon tasarımı, dijital resim düzenleme yazılımları ile gerçekleştirilmiş daha sonra dijital baskı teknolojileri ile tuval üzerine aktarılmıştır.

Kompozisyonun, sol kısımda yer alan üçgen formunda ki koyu leke, sağ üst kısımda kullanılan koyu leke ile dengelenmiştir. Ayrıca kompozisyonun merkezinde uçar halde yer alan güvercin figürlerinin, kanatları açık tonlarla betimlenerek kompozisyonun odak noktası haline getirilmiştir.

İlgili görselin iç yapısı ele alındığında ise;

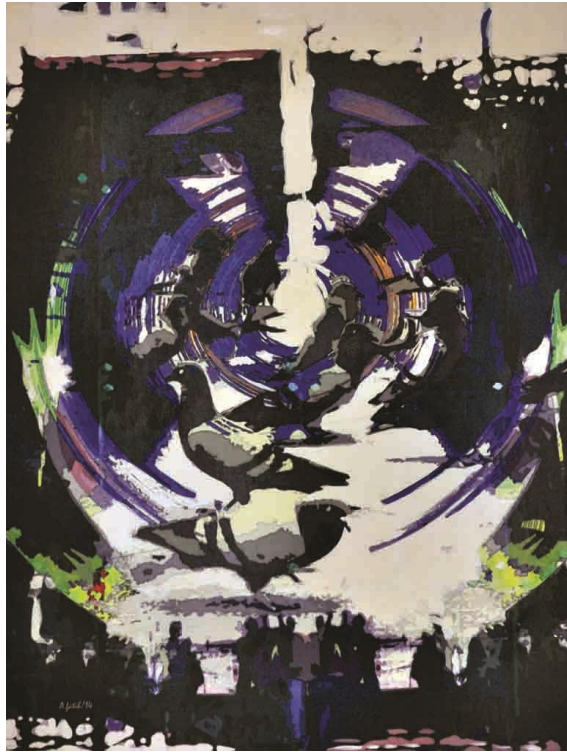
Mavi rengin sonsuzluğu ve göğü temsil ettiğine daha önce değinilmiştir. Bu konuda Cündioğlu; “*Mavi gerçekten insandan uzaklaşan bir renktir. Göğün rengidir,*

uzağın rengi... Ulvidir bu yüzden. Ulaşılmazdır. Uzaktır. Uzaktadır” (Cündioğlu, 2009: 18) demektedir.

Bu bağlamda çalışmada mavi rengin ağırlıkta olması sonsuzluk ve uzaklığı temsil etmektedir. Güvercin figürlerinin bir kısmının yerde, koyu lekelerle konumlandırılması ise; toplumda kendini herhangi bir şeye esir etmiş, karamsar insanları temsil etmektedir. Figürlerin hemen arkasındaki kare alanlara bölünerek tel örgü görünümü verilmiş kısım ise söz konusu esareti pekiştirmektedir

Kompozisyonda ki uçmakta olan veya uçmaya yeltenen güvercin figürlerinde ki beyaz lekeler, esareten kurtulmaya çalışanların, sonunda mutlaka aydınlığa çıkacaklarına vurgu yapmaktadır.

Çalışmaya (Görsel-72) kuramsal yapı itibariyle bakıldığında, önceki eserlerde olduğu gibi Dışavurumcu tavır söz konusudur.



Görsel-73: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-6”, 2014, 100x130 cm, KT.

Sıradaki altıncı çalışma (İsimsiz-6: Görsel-73) ele alındığında; 100’e 130 cm ebatlarında, yüzeyinde yağlı ve akrilik boya ile müdahale bulunmayan, dijital baskı teknolojileri ile tuval üzerine aktarılmış bir çalışma görülmektedir. Kompozisyon

yüzeyinde, yoğun şekilde resim verniği kullanılarak bir katman oluşturulmuştur. İlgili çalışmaya ilk bakıldığında dikkati çeken, daire formunda bir kompozisyon düzenine sahip olmasıdır.

Kompozisyona (Görsel-73) leke değerleri açısından bakıldığında; koyu ve gri ton lekelerinin hâkim olduğu görülmektedir. Önceki çalışmalara göre güvercin figürleri, sayı olarak daha az kullanılmıştır. Ayrıca kompozisyon elemanları dışarıya doğru devam ettiğinden açık kompozisyon düzeni vardır.

Çalışmada koyu lekeler; koyu mavi ve siyah, açık lekeler; beyaz, gri lekeler ise; mor ve yeşilin tonlarıyla vurgulanmıştır.

Resmin (Görsel-73) iç yapısına bakıldığında; Mavi renklerle vurgulanan yerler gökyüzünü temsil etmektedir. Uzun bir yola çıkmaya hazırlanır gibi tasvir edilen güvercinlerin kanatları ise, insanların yitirilmiş umutlarının, gösterebilecek bir çaba ile tekrar kazanılabileceğini ifade etmektedir.

Beyaz lekeler ışığı, aydınlığı, umudu ve ruhu simgelemekte, koyu lekeler ise, karanlığı umutsuzluk ve mutsuzluk ile karamsarlığı ifade etmektedir.

Dışavurumcu yapıdaki çalışmada, gölge biçiminde verilen insan figürleri ise, varlık sebeplerini unutarak umutsuzluğa düşmüş insanları temsil etmektedir.



Görsel-74: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-7”, 2014, 100x130 cm, KT.

Sıradaki yedinci eser (İsimsiz-7: Görsel-74) ele alındığında; 100'e 130 cm ebatlarında, tuval üzerine dijital baskı teknolojileri ile aktarılmış bir tasarımın üzerine akrilik ve yağlı boya ile müdahalede bulunulduğu görülmektedir. Söz konusu eserde dikkati çeken koyu lekelerin siyaha, açık lekelerin ise beyaza çok yakın olmasıdır. Ancak beyaz lekelerin komple resim yüzeyine yayılması, resmi yekpare bir görünüme kavuşturmuştur.

Eser, açık kompozisyon düzeninde, soğuk renklerin hâkim olduğu bir çalışmadır. Resmin alt kısmında kalabalık bir grup güvercin figürü yer almaktadır.

Resimde, açık lekeler; sarı ve beyaz, koyu lekeler; siyah, gri lekeler ise; mavinin tonlarıyla verilmiştir.

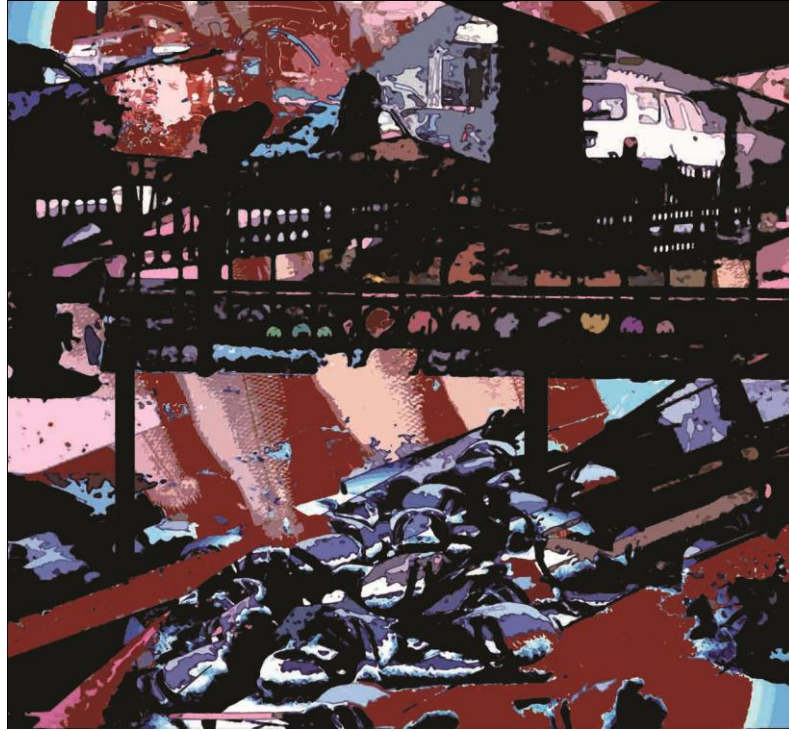
Söz konusu resmin (Görsel-74) iç yapısına bakıldığında ise; güvercin figürlerinin toplu halde olmaları, birliği ve barışı temsil etmektedir.

Dünyada özellikle XXI. yüzyılda insanların birbirlerinden giderek uzaklaşması, birlikte hareket edemez hale gelmeleri, birbirlerinin düşüncelerine saygı göstermemeleri, toplu halde yaşayamamaları sonucunda toplumlar arasında, anlaşmazlıklar ve savaflara neden olmaktadır.

Bu bağlamda çalışmada yer alan güvercin figürleri, insanların uyum içerisinde hareket etmesi sonucunda temiz ve yaşanılabilir bir hayata kavuşulabileceğini temsil etmektedir. Ayrıca söz konusu güvercin figürlerinin hepsinin hemen hemen aynı renk ve leke de olması, herkesin eşit olduğu, kimsenin kimseden üstün olmadığı bir düzeni temsil etmektedir.

Resim yüzeyindeki koyu lekelerse, söz konusu kötülüklerin dünyadaki yaygınlığına işaret etmektedir. Ancak güvercin figürlerinin olduğu alandan itibaren açık tonların koyu lekeleri örterek çoğalması ve resim yüzeyinin giderek beyazlara bürünmesi ise birlik ve dirlik sağlanırsa her şeyin düzeleceğini ifade etmektedir.

İlgili resmin kuramsal yapısı ise; Dışavurumcu'dur. Ayrıca, eserde iki farklı ontolojiye sahip malzeme kullanılması, çalışmanın postmodern bir yaklaşımla ele alındığını göstermektedir.



Görsel-75: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-8”, 2014, 130x150 cm, KT.

Sıradaki sekizinci çalışma (İsimsiz-8: Görsel-75) ele alındığında 130’a 150 cm ebatlarında, tuval üzerine dijital baskı teknolojileri ile aktarılmış bir tasarımın üzerine akrilik ve yağlı boya ile müdahalede bulunulduğu görülmektedir. Ancak ilgili çalışmada, dijital baskı teknolojileri ile aktarılan tasarımın üzerine geleneksel boya tekniği ile müdahale edilse bile dijital baskının hâkimiyeti, resim yüzeyinde yoğun şekilde ön plana çıkmaktadır.

Açık kompozisyon düzenine sahip, kırmızı renklerin hâkim olduğu bir resimdir. Resmin alt kısmında güvercin figürleri konumlandırılmıştır. Yüzey üzerindeki koyu lekelerin büyük ve küçük parçalarla kullanımı ise bütünlük etkisi oluşturmaktadır.

Kompozisyona genel olarak bakıldığında özellikle orta alanlarda, orta ton-renk lekelerinin valörleri ile hareketli bir yapı oluşturulduğu görülmektedir.

Yüzey üzerindeki açık lekeler; sarı ve beyaz, koyu lekeler; siyah, orta lekeler ise; mavinin tonlarındadır.

Kompozisyon iki katman halindedir. Yukarıdaki katmanda koyu ve toprak tonu renklerin, aşağıda ise ağırlıklı olarak mavi ve kırmızı tonlu renklerin olduğu görülmektedir. Fakat keskin bir biçimde görülmekte olan katmanlar arasındaki kesim çizgisi, inceli kalınlı olmakla birlikte koyu lekelerle kaynaştırılarak birbirine bağlanmaya çalışılmıştır. Söz konusu durum kompozisyonun parçalanmasını önlemiştir.

Resmin (Görsel-75) iç yapısına bakıldığında ise; kompozisyonun alt kısmındaki güvercinlerle, insan ilişkilerindeki saflık, temizlik, güven ve samimiyet gibi kavramlara gönderme yaparken, üst kısımdaki karmaşık şehir silueti ile, söz konusu ilişkilerin üzerinin örtüldüğü ve büyük oranda derinlerde kaldığı vurgulanmaktadır. Ayrıca geleneksel iletişimin simgesi olan güvercinlerin üst kısmındaki şehir silüetinde yerini kablolu-kablosuz iletişim ağlarına bırakması ile de; günümüzün büyük şehirlerindeki yapay iletişim ilişkilerine işaret edilmektedir. Eserin kuramsal yönü ise, ‘Dışavurumcu’ yapı sergilemektedir.



Görsel-76: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-9”, 2015, 100x130 cm, KT.

Sıradaki dokuzuncu çalışma (İsimsiz-9: Görsel-76) incelendiğinde;

Çalışma, 100'e 130 cm ebatlarındadır. Dijital ortamda hazırlanan kompozisyon tuval üzerine dijital baskı teknolojileri ile aktarılmıştır. Çalışmada koyu ve açık lekeler fazla, orta ton lekeler daha az kullanılmıştır.

Söz konusu resim (Görsel-76) renk ve leke itibariyle açık lekelerin ağır bastığı bir düzenlemeye sahiptir. Açık kompozisyon düzenindeki çalışmada güvercin figürlerinin olduğu orta ve üst alanda ritim algısı artmaktadır.

Resmin sağ tarafında bulunan geniş koyu leke, açık tonlu alanda bulunan, güvercin figürlerinde kullanılan koyu lekelerle kompozisyonun açık-koyu kontrastını dengelemektedir.

Açık lekeler; beyaz, koyu lekeler; siyah ve yeşil, orta lekeler ise; turuncu tonlardadır.

Resmin (Görsel-76) iç yapısına bakıldığında ise;

İnsanların çevre bilinci; hızla gelişmekte olan medya iletişimi yardımıyla artması gerekirken gün geçtikçe aksine azalmaktadır. Hatta toplumdaki duyarlı insanlar da, çoğunluğa uyarak sahip oldukları çevre bilinçlerini yitirmektedir. Ayrıca azalan canlı türleri, artan kirlilik, iklim değişimleri, hızlı kentleşme ve sağlıksız endüstrileşme XXI. yüzyılda dünyanın karşı karşıya geldiği önemli çevre problemlerini yaratmıştır (Yücel ve Morgil, 1998: 84).

Belirtilen çevre problemleri ise insanların duyarsızlıkları ile birleşince, yeni nesillere doğal ve temiz bir dünya bırakmanın neredeyse imkânsız hale geldiği söylenebilir. Hemen hemen her alanda, doğal olan birçok şey yerini yapaylığa bırakmaktadır. Bu nedenle toplumsal olarak bilinçlenmeli ve daha temiz bir dünya için çok daha fazla dikkatli olunmalıdır. Özellikle toplumun aydın kesimi olarak nitelendirilen sanat çevresi, bu konuda çok daha fazla duyarlı olmalı ve insanlığa sanat yoluyla güzel düşünceleri empoze etmelidir.

Bu bağlamda söz konusu resme (Görsel-76) bakıldığında; yeşil lekelerin azlığı, kirlenmekte olan çevreyi simgelemektedir. Turuncu lekeler ise toplumun duyarsızlığı sonucunda ortaya çıkan çevre felaketlerine (örn: yangın) dikkat çekmektedir.

Beyaz lekeler ise; saflığı, temizliği ve doğallığı temsil etmektedir. Güvercinler ise toplumsal çevre barışını simgelemektedir.

Kompozisyondaki koyu lekenin, sağ tarafta bulunan beyaz lekenin içine doğru girmesi bilinçsizliğe karşı tavır alınmazsa, temiz ve güzel olan her şeyin ilerleyen zamanda yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalacağına işaret etmektedir.

İlgili çalışma kuramsal açıdan ‘Dışavurumcu’ bir resimdir.



Görsel-77: Ahmet Fatih Özmen, “İsimsiz-10”, 2015, 100x130 cm, KT.

Sıradaki onuncu çalışma (İsimsiz-10: Görsel-77) ele alındığında; 100’e 130 cm ebatlarında, yüzeyinde yağlı ve akrilik boya ile müdahale bulunmayan, dijital baskı teknolojileri ile tuval üzerine aktarılmış bir eser görülmektedir. Kompozisyon yüzeyinde, yoğun şekilde resim verniği kullanılarak bir katman oluşturulmuştur.

Kompozisyona bakıldığında ilk dikkati çeken, koyu leke içerisinde sıcak renklerin hâkim olması ve iç içe geçmiş daire formlarının oluşturduğu derinliktir.

İlgili çalışma (Görsel-77) hakkında; sıcak lekelerin yoğun görüldüğü söylenebilir. Koyu lekeler; koyu kahverengi ve siyahla, açık lekeler; beyaz ve açık sarıyla, gri lekeler ise; turuncu tonlarıyla vurgulanmıştır.

Söz konusu resmin (Görsel-77) iç yapısına bakıldığında, çalışmanın temel felsefesi; insanların, günümüzde kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmaları üzerine kuruludur. İlgili çalışmada, insanlara ait asosyalite olgusu kompozisyondaki iç içe geçmiş daire formalarının oluşturduğu girdap algısı ile verilirken, insanın toplum içindeki yalnızlığı ise çalışmada sürü halinde olmalarına rağmen birbirlerinden habersizmiş gibi görülen güvercinlerle verilmek istenmiştir.

Ayrıca, Dışavurumcu bir yapı sergileyen çalışmada kullanılan ve barış ve özgürlüğün simgesi olarak kabul edilen güvercin figürleri ile çağın hastalığı haline gelen asosyal olgunun insan iradesi ve özgürlüğünü esir almasına gönderme yapılmak istenmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Sanat tarihi boyunca her dönem de kendi zamanına damgasını vurmuş sanat akım ve anlayışları olmuştur. Bu sanat akım ve anlayışları kimi dönemlerde kendinden önceki anlayışları destekleyici nitelikte, kimi dönemlerde ise zamanın anlayışlarına karşıt görüş olarak ortaya çıkmıştır. Ama tartışmasız bir gerçek vardır ki sanat tarihi boyunca çıkan akımlar her zaman sanat ortamının gelişmesine ve sanat kavramının daha geniş bir alanda anlaşılmasına destek olmuştur. XX. yüzyıl sanat ortamında ise durum olağanüstü yaratıcılık serüvenine dönüşmüş ve bu gelişim sürecinde sanatçıya hız kazandıran birçok farklı tekniğin kullanımı hızla yaygınlaşmıştır. Söz konusu hızın artmasında ise toplumların XX. yüzyılda tüketim toplumu konumuna geçmeleri ile sanatın sanatçı, sanat eseri ve alıcı arasındaki bir döngüye girmesi etkili olmuştur.

XX. yüzyılın sonu ve Dijital Çağ olarak da isimlendirilen XXI. yüzyıl da ise sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılan yardımcı, kolaylaştırıcı ve kurtarıcı tekniklerin başında *dijital baskı tekniğinin* geldiği görülmüştür.

İlgili tekniğin getirdiği kolaylıklardan birisi, sanatçı denetiminin artmasıdır. Tabi ki daha fazla denetim, yaratıcı tesadüflere daha az rastlanması anlamına geldiğinden bu durum hem bir lütuf hem de bir lanet olabilir. Öte yandan, kasten oluşturulmuş tesadüfi etkiler, sanatçıları önceden hiç dikkate almadıkları sonuçlarla yüz yüze de getirebilir (Wands, 2006: 12).

Yapılan araştırma da, içinde bulunulan *Dijital Çağ* da dijital baskı teknolojilerini kendi hayatlarının ayrılmaz bir parçası yapmış olan sanatçıların olduğu ve dijitalin imkânları ile sanat yapmayı, geleneksel araçlar kullanarak sanat yapmaktan farklı görmedikleri anlaşılmıştır.

Araştırma kapsamında eserler örnekleri incelenen Batı resim sanatından Andreas Gefeller, Arnulf Rainer, Barbara Nessim, Catherine Yass, Gerhard Richter, Robert Rauschenberg ve Victor Acevedo ile Türk resim sanatından Atilla İlkyaz, Balkan Naci İslimyeli, Burhan Doğançay, Bedri Baykam, Devrim Erbil, Ekrem Kahraman ve Mehmet Yılmaz'ın söz konusu sanatçılar arasında oldukları

görülmüştür. İncelenmek üzere ele alınan sanatçıların araştırma kapsamındaki istikrarlı tutumları tercih edilmelerinde esas olmuştur.

Bu nokta da, konu kapsamında incelenen sanatçılara ait bulguların sonuçları şu şekilde sıralanabilir;

Andreas Gefeller hakkında; sanatçının eserlerini üretirken, hem dijital baskı teknolojilerini kullandığı hem de dijital yazılımlar, bilgisayar ve fotoğraf makinesi gibi dijital aletlerden yararlanarak kompozisyonlarını oluşturduğu görülmüştür.

Arnulf Rainer hakkında; Rainer'in fotoğraf üstü resimleri, geleneksel imgelemi dönüştüren ve ona yeni kavramsal boyutlar kazandıran çağdaş bir estetik önermedir (Şahin, 2012: 86). Resimlerindeki kendine özgü karalamalar, vücudun doğumdan ölüme kadar geçirdiği mücadeleyi yansıtmaktadır. Sanatçı, eserlerini izleyenlere, felsefi açıdan genel olarak kalıcılık ve geçicilik kavramlarını sorgulatmaktadır. Rainer çalışmalarıyla resim sanatına yeni kavramsal boyutlar kazandırmış ve dijital baskı teknolojilerinin resim sanatında bir teknik olarak kullanılabileceğini öncü bir sanatçı olarak açıkça göstermiştir.

Barbara Nessim hakkında; insan vücudunun özellikle portre kısmına ait detayları kendine has bakış açısıyla dijital teknolojinin nimetlerinden de faydalanarak, dijital baskı tekniği yardımıyla yüzey üzerine aktararak içinde bulunan postmodern çağın anlayışına uygun özgün eserler ürettiği söylenebilir.

Catherine Yass hakkında; eserlerini oluştururken önce büyük formatlı fotoğraf makinesiyle kompozisyonu oluşturmak istediği yere gidip çekimler yapan sanatçının daha sonra, dijital teknolojiler yardımıyla oluşturduğu görüntüyü, yine dijital teknolojinin bir ürünü olan, dijital baskı tekniğiyle istediği yüzeye (kanvas, metal v.b) aktardığı görülmüştür. Sanatçı kompozisyonları genellikle 'su' teması üzerine kurulduğu için, ortaya çıkan dijital baskı eserini de suda bekletmektedir (168 saat). Bu durum kompozisyon ve teknik açısından farklılık oluşturmaktadır (Higgins, 2014, 205).

Gerhard Richter hakkında; sanatçı, çalışmalarında eski ile yeni olanın çok yönlü bir kombinasyonunu sunmaktadır. Sanatçının çalışmalarındaki bu çok yönlü dilin sebeplerinden biri muhtemeldir ki modernizm ve postmodernizm dönemlerini

tecrübe etmesidir. Dönemin sanat merkezlerine olan yakınlığı ve teknolojiyi çalışmalarında bir yardımcı olarak başarılı bir şekilde kullanması onun sanatının gücünü artırmıştır (Cebraioğlu, 2013: 124). Richter, dijital baskı fotoğraf üzerine yaptığı yağlı boya çalışmaları ve gazetelerden kestiği fotoğrafların üzerine yaptığı yorumlamaları ile birçok kavramsal esere imzasını atmıştır (Vargı, 2014: 1).

Robert Rauschenberg hakkında; 1960'larda '*Sanat ve Teknoloji Deneyimleri*' adlı bir grup oluşturarak, endüstri ve teknoloji kurumlarıyla birlikte büyük sanat projeleri gerçekleştirmiş olan sanatçının (Erzen, 2008: 1303) genelde tuval üzerine yağlı boya ile dijital baskı ürünü olan gazetelerden aldığı fotoğrafları, baskı teknikleriyle bir araya getirdiği ve yapıtlarına sembolik anlamlar yüklediği görülmüştür.

Victor Acevedo hakkında; sanatçının günlük yaşama ait görsellerdeki anları, kendisine has bakış açısıyla yeniden görüntüleyerek, yaşamın yapısını keşfetmeye yöneldiği görülmüştür. Sanatçının, bu amaca yönelik olarak, dijital yazılımları ve dijital baskı teknolojilerini kullanarak farklı geometrik alan çerçeveleri kurduğu ve sentetik yapıları dijital hale getirilmiş görüntüleri, resmin kompozisyon kuralları çerçevesinde izleyicilere sunduğu anlaşılmıştır.

Atilla İlkyaz hakkında; sanatçının çalışmalarında fotoğrafı (dijital baskıyı) alt yapı olarak kullandığı ve estetik bir duyarlılıkla üzerine boya ile müdahalelerde bulunarak vermek istediği mesajı yarı dijital yarı geleneksel bir anlayış çerçevesinde ortak bir dille vermek istediği tespit edilmiştir.

Balkan Naci İslimyeli hakkında; kaligrafi ve dinsel temalara ait kavramları, dijital baskı teknolojilerini kullanarak, kendine has bir imge ve üsluba dönüştürdüğü söylenebilir. Ayrıca geleneksel motifleri, çağdaş bir anlayışla dijital baskı teknikleri ile izleyicilere sunan İslimyeli'nin, Türk resim sanatçıları içerisinde dijital baskı teknolojilerini en aktif biçimde kullanan sanatçılar arasında olduğu görülmüştür.

Burhan Doğançay hakkında; sanatçının birçok teknikle eser ürettiği görülmüştür. Dijital baskı tekniği de bu tekniklerden birisidir. Ayrıca sanatçının, eserlerinde kullandığı birçok teknikle resim sanatının da her türlü malzemenin

kullanılabileceğini gösterdiği gibi önemli olanın teknik değil kavram olduğunu vurguladığı söylenebilir.

Bedri Baykam hakkında; sanatçının, Türkiye’de ki mevcut durumu postmodern biçim diliyle yorumladığı eserlerinde, dijital baskı teknolojilerine ait teknikleri kullandığı görülmüştür. Ayrıca entelektüel bir açılımla resim sanatında dijital baskı teknolojilerinin kullanılabileceğini açıkça göstermiştir (Dolmacı, 2009: 26).

Devrim Erbil hakkında; sanatçının eserlerinde, başından sonuna müthiş bir düzen ve sistematik kendini belli etmektedir. Çalışmalarının çoğu; teknik yönden sabıra dayalıdır. Devrim Erbil ve resimleri için çok şey yazılmış, çok şey de söylenmiştir (Aktaran: Çiftçioğlu, 1998: 220).

Sanatçının eserlerine teknik olarak bakıldığında dijital baskı teknolojilerine ait tekniklerin kullandığını görmek mümkündür. Ayrıca, Erbil’in çalışmalarında, sadece söz konusu dijital baskı teknolojisine ait teknikleri değil, malzeme olarak da alüminyum, pleksiglas vb. gibi birçok alanda kullanılan teknolojik yenilikleri de görmek mümkündür.

Ekrem Kahraman hakkında; özellikle son dönem eserlerinde dijital baskı tekniği kullandığı görülmüştür. Kahraman konu hakkında “...Çeşitli fotoğraflar çektim, resimlerimde bunları dijital baskı olarak devam ettirdim. Ancak tekniğim bugüne kadar kimsenin kullanmadığı bir teknik sanırım. Çünkü genellikle dijital baskı tekniği ya boş tuvale basılıyor ya da basılanın üzerine çalışılıyor. Ben ise resmim bitmeye yakınken resmimin içine uyguluyorum bu tekniği” (Feyzoğlu, 2012: 106) biçiminde açıklama yapmaktadır.

Son olarak Mehmet Yılmaz hakkında ise; sanatçının araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar arasından hem dijital baskı teknolojilerini çalışmalarında kullanması ile hem de ‘fotoğraf resimdir’ diyerek kuramsal alanda yayınlar yapması ve söz konusu tekniğin suluboya, yağlıboya, akrilik vb. tekniklerden hiçte farklı olmadığını savunmasıyla ayrıştığı görülmüştür.

Araştırma da, XX. Yüzyıl sonu ve XXI. yüzyıl başında dijital baskı teknolojilerinin resim sanatındaki yeri teknik olarak incelenirken ortaya çıkan

ürününün değeri açısından da sorgulanmış ve dijital baskı tekniğinin diğer boya teknikleriyle kıyaslanması sanatçıların bakış açıları yönünden değerlendirilmiştir.

Bu nokta da dijital baskı teknolojileri ile sanatçıların eserlerini istedikleri sayıda çoğaltabilme imkânları göz önüne alındığında geleneksel sanat anlayışı perspektifinde sanat eseri biricik ve tek olmalıdır yaklaşımı göz önüne gelmektedir. Evet, bunun olabilmesi için belki de sanat eserinin sadece elle üretilmesi gerekmektedir. Çünkü tekrar edilen asla orijinal olmayacaktır. Mutlaka küçük ya da büyük değişiklikler barındıracaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde sanat eseri, yeniden üretilir bilirlğe sahip olmamalıdır. Ancak durum böyle olduğunda Goya'nın baskı resimlerinin, Picasso'nun 100 kopyalık gravürlerinin, Dali'nin ipek baskılarının sanat eseri kavramı yönünden reddedilmesi gerekmektedir. Fakat sanat otoritelerinin hiç birisi söz konusu eserleri reddetmemekte ve onlar sanat değildir dememektedir (Yılmaz, 2013: 46). Bu açıdan bakıldığında bir resmin yeniden üretilmesinin çağın şartlarında, sanat eseri kriteri olamayacağı anlaşılmaktadır.

Benjamin'e göre; bir sanat eseri, ilkesel olarak, her zaman yeniden üretilir bir nitelik taşımıştır. İnsan elinden çıkmış olan şeyler her zaman başka insanlarca taklit edilebilmektedir. Sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış halinde bile bir öge eksiktir. Eksik olan, sanat eserinin zaman ve uzam içindeki buradalığıdır (Benjamin, 2012: s.y.).

Sonuç olarak; dijital baskı teknolojileri ile üretilen çalışmalar ile geleneksel yöntemlerle üretilen çalışmaların değersel yaklaşımına ait tartışmalara Gerhard Richter'in 1988'de söylemiş olduğu; *“Bence, bazı fotoğraflar en iyi Cezanne'dan daha iyi”* (Yılmaz, 2013: 43) sözü ile son nokta konulabilir.

KAYNAKÇA

- AKALIN, Tolga (2013). *Avrupa'da Ortaya Çıkan Dışavurum Akımının Türk Resim Sanatına Etkisi*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı/1, 163-177.
- AKBAŞ, Neşe Dijlay (2009). *Ölümü Görselleştirmek*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yedi Dergisi, Sayı/2, 25-29.
- AKDEMİR, Eda (2007). *Dadaizm Sanat Akımının Anti-Art Hareketi İçindeki Expresif Tutumu*. Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- AKENGİN, Gültekin (2012). *Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil*. Karadeniz Araştırmaları, Sayı/33, 139-146.
- ALTAY, Özge (2011). *Fütürizm Sanat Akımının Seramik Sanatı Üzerine Etkileri*. Seramik-Cam Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- ANTMEN, Ahu (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- APPİGNANESİ, Richard ve GARRATT, Chris (1996). *Postmodernizm*. (Çeviren: Doğan Şahiner). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- ARDA, Zuhale (2014). *Kadir Şişginoğlu: Otuz Yıl Bir Nefes Sanat Kataloğu*.
- ARSLAN, N. ve RONA, Z (2008). *İSLİMYELİ, Balkan Naci: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (2. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- ARSLAN, N. ve RONA, Z (1997). *DOĞANÇAY Burhan: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- ARSLAN, N. (1997). *ERBİL Devrim: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- ALTAY, Bilge Nazlı (2010). *Dijital Baskı Sisteminde Kullanılan Baskıaltı Malzemelerinin Renk Evrenine Etkisinin Tespiti*. Matbaa Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- ALTIN, Ali Fuat (2006). *Sayısal Teknolojinin Günümüz Fotoğrafçılığına Etkileri*. Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- ARTUT, Selçuk (2014). *Teknoloji - İnsan Birlikteliği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ATALAY, Mustafa Cevat (2012). *Türk Minyatür Sanatının Tasarım Ögelerinin, Türk Resminde Varlık Bulması*. Akdeniz Sanat Dergisi. Sayı/10, Cilt/5, 8-20.
- AVCI, Elif (2013). *Dijital Sanat Bağlamında Dijital Teknolojilerin Güzel Sanatlar Eğitimine Entegrasyonu: Bir Eylem Araştırması*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- AYIK, Erkan (2010). *Postmodernizm Sürecinde Görsel Sanatlarda Mitolojik Yapıt Çözümlemeleri*. Resim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- BACAKSIZ, Esra (2009). *Özgün Baskı Tekniklerinin İncelenmesi*. Matbaa Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- BAJAC, Quentin (2012). *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı* (3.Baskı). (Çeviren: Ali Berktaş). İstanbul: YKY Yayınları.
- BENJAMIN, Walter (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- BASALLA, George (2013). *Teknolojinin Evrimi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- BAŞARIR, Gülgün (2008). *Şimdiki Zamandan Geçmiş Zamana*. Anadolu Sanat Dergisi, Sayı/19, 125-134.
- BAŞKAN, Seyfi (2014). *Türk Resminde Yeni Eğilimler ve Kavramsallık Arayışları: 1960 – 1980*. Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks, Sayı/6, 99-114.
- BEŞGEN, Asu (1996). *Kübizm Sanat Akımının Modern Ve Modern Sonrası Mimarlığa Etkisi Üzerine Bir İnceleme*. Mimarlık Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

BİNGÖL, Hami Onur (2011). *Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Öğrencilerinin Sayısal Fotoğraf Kavramına İlişkin Bilgi ve Görüşleri*. Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

BOZAN, Abdulkerim (2011). *Dijital Teknolojinin Plastik Sanatlara Sağladığı Olanaklar*. Plastik Sanatlar Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

CANTÜRK, Gökhan (2007). *Bilgisayar Teknolojisinin Okul Yönetiminde Kullanımında, Okul Yöneticilerinin Bilgisayar Teknolojisine Karşı Tutumları İle Kullanma Düzeyleri ve Öğretmenlerin Bilgisayar Teolojisini Kullanma Düzeyi: Antalya İli Örneği*. Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

ÇAKMAKÇI, Mavi (2007). *Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik*. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

CEBRAİLOĞLU, Orhan (2013). *Modernizm-Postmodernizm Kışkacında Sıradışı Bir Sanatçı; Gerhard Richter*. Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı/32, 115-126.

ÇETİN, Nehir (2006). *20. Yüzyılda Fotoğraf-Resim Sanatı İlişkisi*. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim (1998). *Türk Plastik Sanatları*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

CÜNDİOĞLU, Dücan (2009). *Ölümün Dört Rengi*. İstanbul: Kapı Yayınları.

DALKIRAN, Ahmet (2006). *Günümüzde Soyut Sanat Anlayışının Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalları'nda Resim Anasanat*

- Atölye Derslerine Yansıması. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya..*
- DOLANBAY, Halil (2007). *Dış Mekan Ink-Jet Baskı Tekniğinde Baskı Materyaline Bağlı Olarak İdeal Çözünürlüğün İncelenmesi. Matbaa Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*
- ELMAS, Hüseyin (1998). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri. Resim Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.*
- ERDEN, Anıl Üner (2013). *Soyut Sanat ve Soyut Sanatta Mübin Orhon'un Yeri. Grafik Tasarım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Yeni Yüzyıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*
- ERİNÇ, Sıtkı M. (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.*
- ERİNÇ, Sıtkı M. (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.*
- ERTOK ATMACA, Anıl (2011). *Modern Sanat ve Bilgisayar Destekli Sanat Çalışmaları. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı/37, cilt/10, 293-302.*
- ERZEN, J. N. (1997). *Soyut Sanat: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.*
- ERZEN, J. N. (2008). *RAUSCHENBERG Robert: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (3. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.*
- FEYZOĞLU, Elif Bengü (2012). *Bir Dünyalı Sanatçı Ekrem Kahraman. Workplus Dergisi, Sayı/7, 102-107.*
- GOMBRICH, E.H. (2011). *Sanatın Öyküsü (7. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.*

- GÖK, Kemal (2010). *Fotoğraf Sanatında Resimsellik*. Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- GÜLER, Fatma Nur (2013). *Dijital Fotoğraf Öncesi Çağdaş Türk Fotoğraf Sanatı*. Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- HATİPOĞLU, Mehmet E. (2003). *Kavramsal Sanat Kapsamında Enstalasyon ve Türk Sanatçıları Üzerindeki Etkisi*. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- HARRİSON, Charles & WOOD, Paul (2011). *Sanat ve Kuram (1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi)*. İstanbul: Küre Yayınları.
- HİGGİNS, Jackie (2014). *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*. (Çeviren: Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İLK YAZ, Atilla (t.y.). *Atilla İlk yaz Sanat Kataloğu*.
- İSGİLİP, Arzu İzmit (2014). *Pablo Picasso ve George Braque'ın Kübist Dönem Eserlerinde Form Işık İlişkisi*. Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- KALKAN, Ayşegül ve ALTINKURT, Lale (2012). *Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galericiilerinin Görüşleri*. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı/34, 125-136
- KAPLANOĞLU, Lütfü (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm Fütürizm ve Dada*. Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- KARAHAN, Çağatay (2003). *Amerikan Sanat'ında Bir Öncü; Robert Rauschenberg*. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı/8, 22-34.

- KARAYEL GÖKKAYA, Evren (2013). *Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Ressamlar*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı/24, 25-40.
- KAVURAN, Tamer (2003). *Sanat ve Bilim’de Gerçek Kavramı*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2003/2, 225-237.
- KILIÇ, Erol (2013). *Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı/25, Cilt/6, 327-340.
- KILINÇERİ, Ülkü (2004). *Serigrafi Baskı Tekniği ve Eğitimde Kullanım Alanları*. Güzel Ssanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- KIR, Gülten (2008). *İnternet ve Gençlik*. İzmir: Şenocak Yayınları.
- KODAMAN, Leyla ve SARI, Safiye (2013). *Disiplinler Arası Bağlamda Tuval Resimlerinin, Dijital Baskı Yöntemi Kullanılarak Giyilebilir Sanatta Uygulanmasına Yönelik Bir Çalışma*. Cumhuriyet International Journal of Education, S/2, 72-83.
- MADRA, B. (1997). *BAYKAM Bedri: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- MEGEP, (2007). *Grafik ve Fotoğraf: Dijital Baskı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- METİN, Nevzat (2002). *Ekrem Kahraman Sanat Kataloğu*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- MURAZ, Özlem (2009). *Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi*. Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- ÖĞÜT, Çağdaş Gül (2008). *Popüler Kültürün Toplumsal Etkileri ve Pop Sanat*. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

- ÖZEL, Zuhâl (2007). *Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt/7, Sayı/2, 395-418.
- ÖZEL SAĞLAMTİMUR, Zuhâl (2010). *Dijital Sanat*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt/10, Sayı/3, 213-238.
- ÖZER, Burak (2008). *Yeni Bir İş Modeli Olarak İnternet Tabanlı Dijital Baskı Sistemleri*. İşletme Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZKAN, Ruşen (2002). *Teknolojinin Evrimi* (1. Baskı). İstanbul: Pınar Yayınları.
- ÖZMEN, Gülfidan (2010). *Optik Sanat ve Çağdaş Cam Sanatı*. Seramik Ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÖZTÜRK, Mahmut Sami (2007). *Eğitim Fakülteleri Resim-İş Öğretmenliği Bölümlerinde Grafik Eğitiminde Bilgisayar ve Baskı Teknolojisinin Kullanımı*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- PELVANOĞLU, Burcu (2008). *İSLİMYELİ Balkan Naci: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- PELVANOĞLU, Burcu (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 190-340.
- ROALF, Peggy (2009). *Dart- Desing Art Daily*. *New York Art Journal*. November 30, 2009. New York.
- RONA, Zeynep (2008). *RİCHTER Gerhard: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3. Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- RONA, Zeynep (2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 198-380.
- SABAHAAT, Hatice (2012). *20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandisky*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim

- Dalı Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- SAĞLAM, Mümtaz (2002). *Devrim Erbil'in Resimlerinde Dışavurumsal Niteliği Barındıran Soyutlama Üzerine*. Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi, Sayı/13.
- SARIKAYA, Sıdıka (2008). *Empresyonizm ve Sonrasında Oyun Alanları ve Sirkler Konusunun 10-11 Yaş Grubu Çocuk Resminde Kullanımı*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- SCHWENDERER, Martha (2007). *Alison Jacques Gallery: Galerie Lelong Catherine Yass*. Londra.
- SOĞUKSU, Nurten (2015). *Pop Art'ın Grafik Tasarım Üzerindeki Etkisi*. Grafik Tasarımı Anasanat Dalı Programı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- SOYÖZ, Ufuk (2008). *Açık Bir Yapıt: "... Şimdi Haberler"*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi. Sayı/1. 135-141.
- SÖZEN, Muharrem (1993). *Serigrafi Baskı İle Basılan Porselen Çıkartması ve İpek Sıklığının Baskı Kalitesine Etkisinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- SÖZERİ, M. Ayça (2007). *Popüler Sanat-Reklam Etkileşiminin Günümüz Sanatına Yansımaları*. Sanat Bilimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- ŞAHİN, Derya (2012). *Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler*. Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ŞAHİN, Hikmet (2012). *Postmodern Sanat*. İdil Dergisi, Cilt 1, Sayı 5, s 90-111.
- ŞEN, Yusuf Murat (2000). *Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı*. Fotoğraf Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- TANYILDIZI, Barış (2008). *Çağdaş Resim Sanatında Dijital Görüntü Estetiği*. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- TOKATLI, Akgün (2010). *Dijital Fotoğraf Makinelerinin Kullanılabilirliği İçin Geliştirilen Çok Kriterli Karar Verme Metodu*. Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- TUĞAL, Sibel Avcı (2011). *Işık ve Hareket: Op Art*. Sanat Bilimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TUNALI, İsmail (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNALI, İsmail (2002). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yem Yayınları.
- TURAN, Ferit (2011). *Ortaçağ ve Rönesans Sanatında Fresk Resminin Yeri ve Biçimsel Gelişimi*. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TURANI, Adnan (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (14.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURHAN, ÖZGÜR (2006). *Bilgisayar Teknolojilerinin Heykel Sanatına Sağladığı Yeni Olanaklar: Dijital Heykel*. Heykel Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TÜRKMENOĞLU, Dilek (2008). *Robert Rauschenberg'in Yapıtlarında Yüzey Organizasyonu Üzerine Bir Değerlendirme*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi. S.29-33.
- UÇAR, Şahin (2012). *Kültür Teknoloji ve Sanat Yazıları*. İstanbul: Şule Yayınları.
- UĞURLU, Hakan (2008). *Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüzde Teknolojik Sanatların Amacı*. Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, ½, S. 247-260.
- UYSAL, Zeynep (2013). *Ekrem Kahraman'la Röportaj*. Megalife Dergisi, Sayı/87.

- ÜNVER, Erdem (2005). *Bilim Teknoloji ve Sanat*. Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sayı/1.
- WANDS, Bruce (2006). *Dijital Sanatın Çağı*. (Çeviri: Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- WEBER, İris (2011). *Atilla İlkyaz Sanat Kataloğu*. (Çeviri: Bahar Aslan).
- YAVUZ, Volkan (2010). *Matbaacılık Sektöründe Dijital Baskı Sistemleri: Dijital Baskı Sistemi ve Ofset Baskı Sisteminin Karşılaştırılması*. Makine Eğitimi Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- YENİ BİNYIL YAYINLARI (t.y.). *Yüzyılın 100 Ressamı*. İstanbul: Yeni Binyıl Yayınları.
- YEŞİLTAS, Erkan (2012). *I. Dünya Savaşı Sonrasında Dünyada Bilim Teknoloji ve Sosyal Değişme*. (Editör: Bahri Ata). *Bilim Teknoloji ve Sosyal Değişme* (4. Baskı). Ankara: Pegem Akademi, 309-338.
- YEŞİLTAS, N. Kemal (2012). *I.ve II. Dünya Savaşları Arasında Dünyada Bilim Teknoloji ve Sosyal Değişme*. (Editör: Bahri Ata). *Bilim Teknoloji ve Sosyal Değişme* (4. Baskı). Ankara: Pegem Akademi, 250-308.
- YILDIZ, Bedriye (2011). *Türk İnanç Sisteminin Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- YILMAZ, Ayşe Nahide (2014). *Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı/14, 285-315.
- YILMAZ, Mehmet (2011). *Sakıncalı Çünkü Edepsiz*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- YILMAZ, Mehmet (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- YILMAZ, Serdar (2012). *1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg'in Etkileri*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi. S/10, 113-127.

YÜCEL, A. Seda ve MORGİL, F. İnci (1998). *Yüksek Öğretimde Çevre Olgusunun Araştırılması*. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı/14, 84-91.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu (2015). *Balkan Naci İçin Ne Dediler*. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=2&exhID=0>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- ATMACA, Efnan (2007). *Baykam'ın Fırçasına Takılan 25 Yıl*. <http://www.bedribaykam.com/bb/bibliyografya.html>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- ARTGALERİM, (31 Ocak 2009). *Bedri Baykam bölüm 1* (TV Programı). İstanbul: Show Max.
- BOYACI, Melis (2015). <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0>, Erişim Tarihi: 04.06.2015.
- CÖMERT, Bedrettin (2015). *Balkan Naci İçin Ne Dediler*. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=550&lag=TR&periodID=&pageNo=2&exhID=0>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- ÇALIKOĞLU, Levent (2015). *Ekrem Kahraman'da Boşluk Üzerine Yanılsamalar*. <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0>, Erişim Tarihi: 04.06.2015.
- DOLMACI, Sevil (2009). *Sanat ve Politika Bedri Baykam'ın Rüya Sahneleri: 4-D Çalışmaları Üzerine Düşünceler*. <http://www.bedribaykam.com/bb/bibliyografya.html>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- DUBEN, İpek (2015). *Balkan Naci İçin Ne Dediler*. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=2&exhID=0>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- HATİBOĞLU, Birsan (2002). <http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=3&exhID=0>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.

- KARAKUŞ, Zafer (2015). Kavramsal Sanat. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=543§ion=550&periodID=&pageNo=7&exhID=0&bhcp=1>, Erişim Tarihi: 25.06.2015.
- LUIS, Monica Nunes (2015). *Catherine Yass*. <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/29-catherine-yass/press/>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- ÜNSAL, Özlem (2010). *Teknoloji ve Sanatın Buluşması: Digital Art*. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleD=825&bhcp=1/>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- VARGI, Yasemin (2014). <http://www.ekavart.tv/Yazi/gerhard-richter-beyeler-foundationda-yazan-yasemin-vargi>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- LİNCK, Antje (2013). *Arnulf Rainer*. <http://www.artnet.com/artists/arnulfrainer/news>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- YILMAZ, Nevzat (2015). *Ekrem Kahraman ve Barış Sarıbaş'tan Temiz Havada Resim*. http://www.dailymotion.com/video/xf4v50_ekrem-kahraman-ve-baris-saribas-tan_shortfilms, Erişim Tarihi: 05.07.2015.
- Sanal, 1. (2014). <http://tr.wikipedia.org/wiki/Teknoloji>, Erişim Tarihi: 12.11.2014.
- Sanal, 2. (2014). <http://teknoloji.nedir.com/>, Erişim Tarihi: 12.11.20014.
- Sanal, 3. (2014). <http://www.ekodialog.com/Konular/bilgi-teknolojilerinin-sagladigi-yararlar.html>, Erişim Tarihi: 15.11.2014.
- Sanal, 4. (2014). http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgisayar%C4%B1n_tarih%C3%A7esi, Erişim Tarihi: 16.11.2014.
- Sanal, 5. (2014). [http://tr.wikipedia.org/wiki/Yaz%C4%B1c%C4%B1_\(bilgisayar\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yaz%C4%B1c%C4%B1_(bilgisayar)), Erişim Tarihi: 22.11.2014.
- Sanal, 6. (2014). <http://tr.wikipedia.org/wiki/Fotokopi>, Erişim Tarihi: 06.12.2014.
- Sanal, 7. (2014). http://tr.wikipedia.org/wiki/Kamera_Obscura, Erişim Tarihi: 24.11.2014.

- Sanal, 8. (2014). http://tr.wikipedia.org/wiki/Dijital_foto%C4%9Fraf_makinesi, Erişim Tarihi: 22.11.2014.
- Sanal, 9. (2014). <http://palmtree.blogcu.com/sanat-akimi-futurizmgelecekcilik/157475>, Erişim Tarihi: 30.10.2014.
- Sanal, 10. (2014). http://tr.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg Erişim Tarihi: 16.11.2014
- Sanal, 11. (2014). <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=120&lang=TR&artistID=603&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> Erişim Tarihi: 16.11.2014
- Sanal, 12. (2015). <http://www.acevedomedia.com/biograph.html>, Erişim tarihi: 07.06.2015.
- Sanal, 13. (2015). http://www.goktepeliler.com/forums/guevercinler-guevercinler_nasil-t12944.html, Erişim tarihi: 18.06.2015.
- Sanal, 14. (2015). <http://www.hastedkraeutler.com/artists/andreasgefeller/supervisions>, Erişim Tarihi: 20.06.2015.
- Sanal, 15. (2015). <http://www.artnet.com/artists/arnulf-rainer/biography>, Erişim Tarihi: 20.06.2015.
- Sanal, 16. (2015). https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_Nessim, Erişim Tarihi: 20.06.2015.
- Sanal, 17. (2015). <http://www.asci.org/members/acevedo/acevedo.html#bio>, Erişim Tarihi: 20.06.2015.
- Sanal, 18. (2015). <http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/29-Catherine-Yass/overview/>, Erişim Tarihi: 20.06.2015.

GÖRSEL KAYNAKÇA

- G. 1. ERİNÇ, Sıtkı M. (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş* (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.
- G. 2. <http://en.wikipedia.org/wiki/ENIAC>, Erişim Tarihi: 16.11.2014.
- G. 3. <http://ifod.org.tr/2011/05/gecmisten-gunumuze-fotograf>, Erişim Tarihi: 24.11.2014.
- G. 4. <https://runningstills.wordpress.com/2012/05/31/cinema-and-light-projectionexploring-leonardos-last-supper/>, Erişim Tarihi: 24.11.2014.
- G. 5. <http://www.bascek.com/93312/dunyanin-ilk-dijital-fotograf-makinesi-1975/>, Erişim Tarihi: 04.04.2015.
- G. 6. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Music_Lesson, Erişim Tarihi: 24.11.2014.
- G. 7. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge,_Eadweard\(1830-1904\)_Animal_Locomotion_-__\(1887\)_-_plate_617.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muybridge,_Eadweard(1830-1904)_Animal_Locomotion_-__(1887)_-_plate_617.jpg), Erişim Tarihi: 26.11.2014.
- G. 8. <http://books.google.com.tr/books?id=uhjBXYar8>, Erişim Tarihi: 26.11.2014.
- G. 9. <http://blog.kavrakoglu.com/tag/analitik-kubizm/>, Erişim Tarihi: 30.10.2014.
- G. 10. <http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla#supersized-featured-259438>, Erişim Tarihi: 01.11.2014.
- G. 11. <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=591>, Erişim Tarihi: 01.11.2014.
- G. 12. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kandinsky_white.jpg Erişim Tarihi: 01.11.2014.
- G. 13. <http://www.russianpaintings.net/doc.vphp?id=126>, Erişim Tarihi: 01.11.2014.
- G. 14. <https://kozmofof.wordpress.com/2013/03/31/max-ernstin-peyzajlari-dus-ve-teknik/>, Erişim Tarihi: 05.07.2015.
- G. 15. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_\(ressam\)#File:Image_Hamilton_appealing2.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton_(ressam)#File:Image_Hamilton_appealing2.jpg) Erişim Tarihi: 02.11.2014.

- G. 16. <http://www.irodalmiradio.hu/femis/vasarely/3black&white/06b&w.htm>, Erişim Tarihi: 02.11.2014.
- G. 17. TUĞAL, Sibel Avcı (2011). *Işık ve Hareket: Op Art*. Sanat Bilimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- G. 18. http://www.huffingtonpost.com/2012/11/28/robert-rauschenbergs_canyon_n_2203680.html, Erişim Tarihi: 02.11.2014.
- G. 19. YILMAZ, Mehmet (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayıncılık.
- G. 20. http://tr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Nic%C3%A9phore_Niepce, Erişim Tarihi : 24.11.2014.
- G. 21. <http://trendland.com/supervisions-series-by-andreas-gefeller/andreas-gefeller-supervisions-2/>, Erişim Tarihi: 30.11.2014.
- G. 22. http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/andreas_gefeller_R210.htm, Erişim Tarihi: 30.11.2014.
- G. 23. http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/andreas_gefeller_R217.htm, Erişim Tarihi: 30.11.2014.
- G. 24. http://www.art2day.co.uk/uploads/6/9/5/2/6952097/3960640_orig.jpg, Erişim Tarihi: 06.12.2014.
- G. 25. http://www.art2day.co.uk/uploads/6/9/5/2/6952097/4831225_orig.jpg, Erişim Tarihi: 06.12.2014.
- G. 26. <http://conchisblog.blogspot.com.tr/2010/11/arnulf-rainer.html>, Erişim Tarihi: 06.12.2014.
- G. 27. http://www.barbaranessim.com/2000s_Chronicles%20of%20Beauty_8.html, Erişim Tarihi: 05.06.2015.
- G. 28. http://www.barbaranessim.com/2000s_ModelProject_8.html, Erişim Tarihi: 05.06.2015.
- G. 29. http://www.barbaranessim.com/2000s_ModelProject_4.html, Erişim Tarihi: 05.06.2015.

- G. 30. <http://www.tate.org.uk/art/artists/catherine-yass-2386>, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 31. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/dec/23/catherineyass-art>, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 32. http://www.frieze.com/shows/review/catherine_yass/, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 33. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/water-scene-s-84/untitled-16592-14354>, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 34. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/water-scene-s-84/untitled-6792-14357/?&p=1&sp=32>, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 35. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/flowers-40/flowers-8088>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 36. http://www.artnet.com/artists/robert-rauschenberg/untitled-proposed-cover-of-new-york-times-a-BtW-U70E7ZBTLchifV_zEQ2, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 37. <http://www.artnet.com/artists/robert-rauschenberg/highway-king-FIxmMly5xpZ6Br3vCDYz-Q2>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 38. <http://www.artnet.com/artists/robert-rauschenberg/from-the-seat-of-authority-a-3CaADGw8BMA3j6FIqjGRg2>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 39. <http://www.artnet.com/artists/robert-rauschenberg/swimroci-usa-from-fireworks-series-a-o4kvhC8DlCl051xRqgZY-Q2>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 40. http://www.acevedomedia.com/image_home.html, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 41. http://www.acevedomedia.com/digital_37.html, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 42. http://www.acevedomedia.com/digital_05.html, Erişim Tarihi: 07.06.2015.
- G. 43. İLK YAZ, Atilla (t.y.). *Atilla İlkyaz Sanat Kataloğu*.
- G. 44. İLK YAZ, Atilla (t.y.). *Atilla İlkyaz Sanat Kataloğu*.

- G. 45. İLK YAZ, Atilla (t.y.). *Atilla İlk yaz Sanat Kataloğu*.
- G. 46. İLK YAZ, Atilla (t.y.). *Atilla İlk yaz Sanat Kataloğu*.
- G. 47. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 48. TAŞ, Mutluhan (2010). *XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hâkim Olan Tasavvuf Düşüncelerinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları*. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- G. 49. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=585§ion=130&=782>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 50. <http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.&lang=TR&=40>, Erişim Tarihi: 06.06.2015.
- G. 51. <http://www.dogancaymuseum.org/pPages/pGallery.aspx?pgID=579&lang=T=40>, Erişim Tarihi: 07.06.2015.
- G. 52. http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid, Erişim Tarihi: 07.06.2015.
- G. 53. YILMAZ, Ayşe Nahide (2014). *Sanat ve Siyaset İlişkisinin Dönüşümü*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı/14, 285-315.
- G. 54. http://www.sabah.com.tr/multimedya/galeri/yasam/ruya_bedri_baykam, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 55. http://www.sabah.com.tr/multimedya/galeri/yasam/ruya_bedri_baykam, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 56. http://www.sabah.com.tr/multimedya/galeri/yasam/ruya_bedri_baykam, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 57. <http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=27>, Erişim Tarihi: 06.12.2014.
- G. 58. <http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=27>, Erişim Tarihi: 06.12.2014.
- G. 59. <http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=27>, Erişim Tarihi: 06.12.2014.

- G. 60. http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 61. http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 62. http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 63. http://aasragallery.com/tr/ekrem_tablo18.html, Erişim Tarihi: 28.11.2014.
- G. 64. <http://mehmetyilmazmehmet.com/calismalar-works/xii-ikizler-fotografresimdir-twins-photography-is-painting/#jp-carousel-325>, Erişim Tarihi: 27.11.2014.
- G. 65. <http://mehmetyilmazmehmet.com/calismalar-works/xii-ikizler-fotografresimdir-twins-photography-is-painting/#jp-carousel-325>, Erişim Tarihi: 27.11.2014.
- G. 66. <http://mehmetyilmazmehmet.com/calismalar-works/xii-ikizler-fotograf-resimdir-twins-photography-is-painting/#jp-carousel-325>, Erişim Tarihi: 27.11.2014.
- G. 67. <http://mehmetyilmazmehmet.com/calismalar-works/xii-ikizler-fotograf-resimdir-twins-photography-is-painting/#jp-carousel-325>, Erişim Tarihi: 27.11.2014.
- G. 68. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 69. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 70. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 71. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 72. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 73. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 74. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 75. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 76. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.
- G. 77. Ahmet Fatih Özmen'in Kişisel Arşivi.

EK-1

SANATÇI BİYOGRAFİLERİ (Alfabetik isim sırasına göre dizilmiştir.)

Andreas GEFELLER (1970-)

Almanya'nın Düsseldorf kentinde 1970'de dünyaya gelen sanatçı, Essen Üniversitesi'nde sanat eğitimi almıştır. Resim ve fotoğraf sanatlarıyla ilgilenmekte ve bu alanlarda eserler üretmeye devam etmektedir. Sanatçı, 2002'de üretmeye başladığı *Supervisions* isimli resimleri ile ün kazanmıştır. Gefeller, eserlerinde çağın birçok dijital teknolojisinden aktif bir şekilde yararlanmaktadır. Sanatçının eserleri; *Düke Üniversitesi, Nasher Sanat Müzesi, Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Palazzo Strozzi Sanat Müzesi, Florence Sanat Müzesi, Elgiz Modern Sanat Müzesi, Taubman Sanat Müzesi, Roanoke Sanat Müzesi, Virginia Sanat Müzesi ve Norton Sanat Müzesi*'nde sergilenmiştir. Ayrıca *West Palm Beach* ve *Florida Sanat Galerisi* koleksiyonlarında da eserleri bulunmaktadır (Sanal-14, 2015).

Arnulf RAINER (1929-)

Avusturya'da 1929'da dünyaya gelen sanatçı, soyut anlayışta eserler üreten ressamlardan biri olarak ve fotoğraf üzerine yaptığı boyamalar ile tanınmaktadır. Rainer; sanat eğitimini, Viyana'da Uygulamalı Sanatlar ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde almıştır. Sanatçı, XX. yüzyılın son çeyreğinde; 'ölüm' kavramı üzerine yoğunlaşarak eserler üretmiştir. Rainer, daha sonraki dönemlerde ise; fotoğraf üzerine yaptığı çalışmalarla 'eski' ve 'yeni' kavramlarını sorgulamıştır. Sanatçının eserleri, uluslararası alanlarda ödül almış ve birçok müzede sergilenmiştir. Ayrıca sanatçının kendi adına 1993 yılında New York'ta, 2009 yılında ise Avusturya'da açılmış iki adet müzesi bulunmaktadır. Eserlerinin bulunduğu müzelerden bazıları *Pinakothek der Moderne, Kunsthalle Bern* ve *Solomon R. Guggenheim*'dir (Sanal-15, 2015).

Barbara NESSİM (1939-)

New York'ta 1939 yılında dünyaya gelen sanatçı, erken yaşta sanatla ilgilenmeye başlamıştır. 1956-1960 yılları arasında New York'ta Pratt Enstitüsü'nde

okumuştur. Sanatçı Pratt Enstitüsü'nden mezun olduktan kısa süre sonra tekstil ve moda tasarımı alanlarında çalışmalarda bulunmuştur. Daha sonra ise illüstrasyon alanına yönelmiştir. Bu alanda '*Adam ve Makine*' ile '*İllüstratörler Topluluğu*' özel ödülünü kazanmıştır. Nessim günümüzde, teknoloji bağlamında, çeşitli kurumlarda sanat dersleri vermektedir. Nessim'in eserleri; ünlü *Kunst* ve *Louvre* müzeleri de dâhil olmak üzere dünya çapında sergilenmiş ve sergilenmeye devam etmektedir. Sanatçının eserleri, İsveç'teki Modern Sanatlar Müzesi, Washington DC'deki Smithsonian Enstitüsü, Budapeşte'deki Victory-Albert Müzesi ve Bulgaristan Ulusal Galerisi'nin kalıcı koleksiyonları arasında bulunmaktadır (Sanal-16, 2015).

Catherine YASS (1963-)

İngiltere'de 1963 yılında dünyaya gelen sanatçı, Londra'daki Slade Güzel Sanatlar Okulu ve Goldsmith College'de eğitim almıştır.

Sanatçı, sanatsal kariyerinin başından beri ekonomik, siyasi ve sosyal alandaki gelişmelerin toplum üzerindeki, ilk bakışta fark edilmeyen etkilerini araştırmakta ve eserleri aracılığıyla topluma sunmaktadır (Luis, 2015: 1). Sanatçının eserleri, *Tate*, *Arts Council of England*, *The British Council and the Government Art Collection*, *The Jewish Museum*, *Scottish National Gallery of Modern Art*, *Edinburgh National Museum* ve *Women in the Arts Collection*'da sergilenmiştir (Sanal-18, 2015).

Gerhard RİCHTER (1932-)

Almanya'da 1932 yılında dünyaya gelen sanatçı, sahne dekorasyon ressamı olarak sanat ortamına giriş yapmıştır. Daha sonra bir devlet kurumunda reklam ressamlığı yapmıştır. Richter; mesleğini, diploma ile belgelemek için 1951'de Dresden Güzel Sanatlar Akademisin'de sanat öğrenimine başlamıştır. 1956'da mezun olan sanatçının ilk dönem eserleri, realizme dayalı figüratif kompozisyonlar olmuştur. Farklı türlerde resim çalışmalarıyla ilgilendikten sonra 1962'de '*Foto Resimler*' isimli eserler üretmiştir. Sanatçı, '*Foto Resimler*' isimli serisini, resimli dergilerden ve amatör fotoğraflardan yaptığı kolajlarla oluşturmuştur. Sanatçı, daha sonraki yıllarda ise fotoğraftan kısmen uzaklaşmış ve 1966'da '*Sarı Levhalar*', 1960'lı yılların sonunda peyzaj tabloları ve 1970'li yıllarda ise soyut resimlerle

ilgilenmiştir. Sonuç olarak sanatçının tarzı hakkında *Foto-Realizim* ile *Soyut Resim* arasında bir yerde olduğu söylenebilir (Y.100 Ressamı, t.y.: 166).

Robert RAUSCHENBERG (1925-2008)

Teksas'da 1925'de dünyaya gelen sanatçı; ressam, fotoğrafçı, heykeltıraş ve performans sanatçısı olarak anılmaktadır.

Sanatçı hakkında; herhangi bir akımın parçası sayılamayacak derecede bireyselci olsa da *soyut dışavurumculuk* ile *pop sanatı* arasında köprü vazifesi görmüş olduğu söylenebilir. Rauschenberg'in sanat alanında geliştirdiği birçok yeni teknik, ondan sonraki kuşakların genç sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Sanatçının tarzı, *Neo-Dada* sanat anlayışına uygundur ve etkilendiği sanatçılar arasında Dada sanatçısı Kurt Schwitters, ressam ve renk kuramcısı Josef Albers ve kavramsal sanatın öncülerinden Joseph Beuys sayılabilir. Sanatçı zaman zaman, sanat ve hayat arasındaki aralıkta çalışmak istediğini ifade etmiş ve gündelik nesnelerle sanatsal nesnelerin ayrımını sorgulayacak eserler vermiştir. Rauschenberg, araba lastiği, tenis topu, bisiklet lastiği, doldurulmuş keçi postu gibi nesneleri bir değişikliğe uğratmadan, dışavurumcu bir tarz kullanmak suretiyle boya ile kombine ederek eserler üretmiştir (Sanal-10, 2014).

Victor ACEVEDO (1954-)

Los Angeles'da 1954 yılında dünyaya gelen sanatçının resimle ilk buluşması, daha küçük bir çocukken kendi kendine yaptığı çizimlerle olmuştur. Sonra, lisede sanat dersleri alarak, sanat hayatına adım atmıştır (Sanal-12, 2015). Daha sonra ise; Albuquerque şehrinin New Mexico Üniversite'sinde sanat eğitimi almış ve profesyonel sanat hayatına geçiş yapmıştır. Acevedo, ilerleyen dönemlerde Kaliforniya'nın Pasadena'da Tasarım Koleji'nde modern sanatlar üzerine dersler vermiştir. Sanatçının, ellinin üzerinde kişisel ve karma sergisi bulunmaktadır. Ayrıca eserleri, dünya çapında birçok sanat galerinde ve müzelerinde sergilenmektedir (Sanal-17, 2015).

Atilla İLK YAZ (1962-)

Alaca'da 1962'de dünyaya gelen sanatçı, 1983'de Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nden mezun olmuştur. 1984-1987 tarihleri arasında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Yüksek Lisans'ını tamamlamıştır. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim- İş Bölümü'ndeki Okutmanlık görevi sırasında İtalya Hükümetinden kazandığı bursla, Floransa'daki müzelerde incelemelerde bulunmuştur. 1991'de Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik derecesi almıştır. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi'nde 1993'de Yardımcı Doçent olmuştur. 1998'de Doçent unvanı almış ve aynı yıl Macaristan Hükümetinden aldığı bursla Budapeşte Güzel Sanatlar Akademisi “Intermedia” ve “Disiplinlerarası Sanat” bölümlerinde çalışmalarda bulunmuştur. 2004 yılında Profesör unvanını almıştır. Ayrıca sanatçının eserleri, birçok özel ve resmi koleksiyonlarda bulunmaktadır (İlkyaz, t.y.: 70).

Balkan Naci İSLİMYELİ (1947-)

Adapazarı'nda 1947'de dünyaya gelen sanatçı, 1968-1972 tarihleri arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (MSGSÜ) Resim Bölümü'nde eğitim görmüştür. 1973'de aynı kuruma asistan olarak atanmıştır. 1975'de Salzburg Yaz Akademisi'nde Werner Otte'yle taşbaskı, 1980-1982 tarihleri arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fernando Farulli'yle resim çalışmaları yapmıştır. 1989-1991 tarihleri arasında New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ve 1995'de ise ABD Hartford Trinity College'de çalışmıştır. İslimyeli, başta Marmara Üniversitesi olmak üzere çok sayıda üniversitede dersler vermiştir. Sanatçı başlangıçta, çizgiselliğin belirgin olduğu düşsel bir dünyayı konu alan resimler yapmış, 1970'lerin ortalarına doğru, fantastik eğiliminden tümüyle uzaklaşmadan yeni bir figür anlayışı ve dışavurumcu bir tavır geliştirmiş, 1975'ten sonraysa kartpostal, eski fotoğraf ve afiş gibi malzemelerle kolajlar yapmıştır. 1980'lerin sonunda yalın bir biçim anlayışına ulaşan sanatçı, 1990'lardan sonra deneysel çalışmalar yapmaya başlamıştır. 1994'teki “Söz” adlı sergisinde “*dil*” temasını bir mekân düzenlemesi içinde işleyerek dikkatleri iletişim-iletişimsizlik ve medya

üzerine çekmeye çalışmıştır. Balkan Naci İslimyeli, deneysel çalışmalarında Doğu-Batı ikilemini ve bellek-zaman kavramının yanı sıra, “*Suret*” ve “*ben*” kavramlarını irdelemiş, tasarladığı giysilerin yer aldığı sergilerinde de tüketim toplumunun alışkanlıklarını hicvetmiştir (Pelvanoğlu, 2008: 340).

Burhan DOĞANÇAY (1950-2013)

İstanbul’da 1929’da dünyaya gelen sanatçı, 1950’de Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdikten sonra Doktora yapmak üzere Paris’e gitmiştir. Burada bir yandan Paris Üniversitesi’ne devam ederken, bir yandan da Grande Chaumiere Akademisi’ndeki dersleri izlemiştir. 1953’te Doktorasını almıştır. 1955’te Türkiye’ye dönerek Ticaret Bakanlığı’nda göreve başlamıştır. 1962’de Türk Turizm ve Enformasyon Ofisi müdürü olarak New York’a gitmiştir, 1964’te görevinden istifa ederek yaşamını bağımsız bir ressam olarak New York’ta sürdürmüştür. Burhan Doğançay, Paris’te bulunduğu 1950-1955 yılları arasında suluboya ve guvaşla izlenimci tarzda doğa ve kent görünümleri yapmış, ardından Türkiye’de, daha sonra da New York’ta benzer bir üslupla çalışmıştır. Burhan Doğançay, eserlerinde farklı birçok konuyu ele almıştır. Bunlar arasında dikkati çekenler “*duvarlar*” ve “*kapılardır*” isimli konulardır. Sanatçı’nın, “*duvarlar*”ı ve “*kapılar*”ı konu alması 1960’ların ortasına denk gelmektedir. Sanatçı o yıllardan bu yana, toplumun düşüncelerini açıkça yansıtabildiği yüzeyler üstündeki işaretlere, yazılara, yırtık afişlere ve bunların gölgelerine ilgi duymuş ve bu öğeleri resimlerinde işlemiştir. “*Metro Duvarları*” isimli serisi bu dizilerin ilkidir. Sanatçı ilerleyen zamanla birlikte gerçek nesneleri kullandığı, “*ikili Gerçekçilik*” (1990-1993), “*Boyacılar*” (1990-1993), “*Formula I*” (1990-1993), “*Grego*” (1993-1995), “*Alexander’in Duvarları*” (1995-2000) ve “*New York’un Mavi Duvarları*” (2001) gibi diziler gerçekleştirmiştir (Rona, 2008: 198).

Bedri BAYKAM (1957-)

Ankara’da 1957’de dünyaya gelen sanatçı, 1975-1979 arasında Paris’te Sorbonne Üniversitesi’ndeki İşletme ve Ekonomi, L’Actorat Okulu’ndaki oyunculuk eğitiminin ardından, 1980-1983 tarihleri arasında ABD’de Kaliforniya Uygulamalı Sanat Yüksekokulu’nda Sanat öğrenimi görmüştür (Çiftçioğlu, 1998: 380). 1987’ye

kadar yaşadığı Kaliforniya’da kısa metrajlı üç film yönetmiştir. Sanatçı, sanat ve siyaset üzerine birçok kitap yazmıştır. Çocuk yaşta resim yapmaya başlayan Bedri Baykam’ın, 1980’lerin başında gerçekleştirdiği figüratif resimler, o tarihlerde daha adı konulmasa da bugün Yeni Dışavurumculuk akımı içinde değerlendirilmektedir. Baykam genellikle, kişisel, toplumsal ve güncel olaylardan hareketle kadın figürüne ve kendi portrelerine yer verdiği resimler yapmıştır. Aynı dönem resimlerinde kullandığı kimi sloganları da duvar yazılarından esinlenerek kompozisyonlarına dâhil etmiştir. 1987’de Batı’nın sanata bakışını ve Batı resmini eleştiren resimler ve yerleştirmeler üzerinde çalışmaya başlamış ve bu yaklaşımını 1990’ların başında ünlü Batılı ressamların yapıtlarının sahtelerini yaparak sürdürmüştür. Sanatçının yapıtlarında, 1980’lerden beri sürekliliğini koruyan temel konular, kadın ve cinsellik üzerinedir (Rona, 2008: 380).

Devrim ERBİL (1937-)

Uşak’ta 1937’de dünyaya gelen sanatçı, 1955-1959 tarihleri arasında Güzel Sanatlar Akademisi’nde (MSGSÜ) Bedri Rahmi Eyuboğlu Atölyesi’nde eğitim görmüştür. 1962’de eğitim gördüğü kuruma asistan olarak atanmıştır. 1979-1982 tarihleri arasında Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğü yapmıştır.

Erbil, doğadan yola çıkarak çizgisel ağırlıklı yapıtlar gerçekleştirmiştir. 1960’ların ortalarına doğru, mavi rengin egemen olduğu resimlerinde insan ve doğayı işlemeye başlamış, kesik ve sert çizgileriyle yeni bir ritim oluşturarak belirgin bir soyutlamaya yönelmiştir. 1960’ların sonlarına doğru ise, minyatürün anlatım biçiminden yola çıkarak kent görünümüleri, özellikle de İstanbul ve Boğaz görünümüleri yapan sanatçı, iki boyutlu bir anlatımın egemen olduğu bu kompozisyon anlayışını 1980’lerin başına değin sürdürmüştür. Sanatçı, kullanacağı yüzeyi çeşitli büyüklükte dikdörtgenlere bölerek, kırık ve kesik çizgisiyle zaman zaman grafik bir düzene ulaşmıştır. 1977’den sonra kent, insan ve doğa görünümünün yanı sıra, mavinin egemen olduğu “*Kuşlar*” konulu resimlerini gerçekleştirmeye başlamıştır (Pelvanoğlu, 2008: 190).

Ekrem KAHRAMAN (1948-)

Tarsus'ta 1948'de dünyaya gelen sanatçı, 1971 yılında İstanbul Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nden mezun olup çeşitli ortaöğretim kurumlarında öğretmenlik yapmıştır. Sanatçı, 1989 yılında öğretmenliği bırakmıştır. Plastik sanatlar alanında yazılar yazmıştır. Yazıları; *Sanat Çevresi, Türkiye'de Sanat, Genç Sanat, Çekirdek Sanat, CEY Sanat, rh+, Sanart* ve *Artist* sanat dergilerinde yayımlanmıştır. 2007'de *Sanatçının Atölyesi* dergisini yayımlamaya başlamıştır. Yayımlanmış dört şiir kitabının (*Sessiz Bir Aşk Dillendirmek, Rıhtım ve İhlamur, Fısıltılar ve Çığlıklar, Aşk Olsun Hayat*) yanında; "*Aşk olsun Hayat*" isimli bir toplu şiirler ile bir seçme şiirler kitabı vardır. Ayrıca sanat ve sanatçılar üzerine deneme yazılarının yer aldığı bir kitabı da bulunmaktadır. Kahraman, yurtiçi ve yurtdışında seksenin üzerinde kişisel sergi açmıştır. Çok sayıda karma ve grup sergilerine katılıp, ulusal ve uluslararası fuarlarda yer almıştır. Yarışmalardan on altı adet ödül kazanmıştır. Ayrıca sanatçının sanatıyla ilgili iki adet belgesel film de çekilmiştir (Sanal-11, 2014).

Mehmet YILMAZ (1963-)

Mersin'de 1963'te dünyaya gelen sanatçı, 1987'de Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünden mezun olmuştur. 1989'da Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans, 1993'te Sanatta Yeterlik derecesi almıştır. 1990'da ODTÜ Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde yarı zamanlı Öğretim Görevlisi olarak çalışma başlamıştır. Daha sonra ise sırası ile Doçent, Profesör unvanlarını almaya hak kazanmış ve farklı üniversitelerde çalışmasına devam etmiştir. Mehmet Yılmaz, resim ve heykellerden oluşan ilk kişisel sergisini 1982'de açmıştır. 1982'den itibaren ise yurtiçi ve yurtdışı olmak üzere yirmiden fazla kişisel sergi açmıştır. "*Yeni Dünya Düzeninden Görüntüler*", "*Belleğimdeki Parçalar*", "*Pencere*" ve "*Bir Yanım İçerde*" gibi siyasal içerikli diziler yapmıştır. Daha sonra ise biçim ve kavramların karşılıklı çağrışımları üzerine yoğunlaştığı, öz yaşam nitelikli "*İçine Yabancı Dış*" ve "*Cin.s.el Şeyler*" gibi dizilere yönelmiştir. Sanatçı, 2011'den itibaren resmin neliğini sorguladığı "*İkizler*" adlı bir dizi üzerinde çalışmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013: 4).

EK-2

Mümtaz Sağlam ile kişisel iletişim, 13 Şubat 2015.

EK-3

Atilla İlkyaz ile kişisel iletişim, 28 Mayıs 2015.



Atilla İlkyaz ile kişisel iletişim, 28 Mayıs 2015.

EK-4

SANATÇI GÖRÜŞME FORMU

Araştırma Amaçları - Dijital baskı teknolojilerinin resim sanatında kullanımı hakkında sanatçı görüşünü araştırmak. - Bu tekniğin sanatçının eserlerine ne şekilde yansıdığını incelemek.
1. Sanat-Teknoloji ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?
-
2. Dijital baskı teknolojilerinin resim sanatında kullanımı hakkında ne düşünüyorsunuz?
-
3. Eserlerinizde dijital baskı teknolojilerini ne ölçüde ve ne amaçla kullanıyorsunuz?
-
4. Dijital baskı teknolojilerinden faydalanılarak üretilen resimlerle diğer tekniklerle üretilen resimleri sanatsal değer açısından ne ölçüde kıyaslıyorsunuz
-

ÖZGEÇMİŞ



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Ahmet Fatih ÖZMEN
Doğum Yeri:	KARAMAN
Doğum Tarihi:	21.09.1989
Medeni Durumu:	BEKÂR
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	İzmir Atatürk İlköğretim Okulu
Lise:	İzmir İmam Hatip Lisesi
Lisans:	Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Yüksek Lisans:	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
Becerileri:	Resim
İlgi Alanları:	Sanat Tarihi
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Hakkında bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Tel:	0536 466 20 00
Adres:	Bosna Hersek Mah. Mesaj Cad. Papatya Sit. No:59/22 Selçuklu/KONYA

İmza: