



**BASKİRESİM SANATINDA BEDEN İMGESİ**

**Rabiha ARSLAN YILDIRIM**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Resim Anasanat Dalı**

**2024**

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

**BASKİRESİM SANATINDA BEDEN İMGESİ**  
(Body Image In Printmaking Art)

SANATTA YETERLİK TEZİ

Rabiha ARSLAN YILDIRIM

Danışman: Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

2. Danışman: Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ

Erzurum  
Aralık, 2024

## KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Rabiha ARSLAN YILDIRIM tarafından hazırlanan “BASKİRESİM SANATINDA BEDEN İMGESİ” başlıklı çalışması 27/12/2024 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Ana Bilim Dalı, Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK tezi olarak kabul edilmiştir.

|                         |                                                      |                      |
|-------------------------|------------------------------------------------------|----------------------|
| Jüri Başkanı:           | Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ<br>Dicle Üniversitesi     | Aslı ıslak imzalıdır |
| Danışman:               | Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY<br>Atatürk Üniversitesi   | Aslı ıslak imzalıdır |
| Jüri Üyesi:             | Doç. Dr. Evren KAVUKCU<br>Atatürk Üniversitesi       | Aslı ıslak imzalıdır |
| Jüri Üyesi:             | Doç. Dr. Zafer LEHİMLER<br>Atatürk Üniversitesi      | Aslı ıslak imzalıdır |
| Jüri Üyesi:             | Doç. Dr. Cemile Didem ÖZİŞİK<br>Atatürk Üniversitesi | Aslı ıslak imzalıdır |
| Jüri Üyesi:             | Doç. Dr. Cem KARA<br>Marmara Üniversitesi            | Aslı ıslak imzalıdır |
| Jüri Üyesi:             | Doç. Dr. Gökçe Aysun KILIÇ<br>Balıkesir Üniversitesi | Aslı ıslak imzalıdır |
| İkinci Tez<br>Danışmanı | Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ<br>Dicle Üniversitesi     | Aslı ıslak imzalıdır |

Enstitü Yönetim Kurulunun ... /... /..... tarih ve ..... sayılı kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

27 / 12 / 2024

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

## ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

SANATTA YETERLİK Tezi olarak sunduğum “BASKİRESİM SANATINDA BEDEN İMGESİ” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

27 / 12 / 2024

Rabiha ARSLAN YILDIRIM

Aslı Islak İmzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun .... / .... / .... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun .... / .... / .... tarih ve ..... sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

## TEŞEKKÜR

Sanatta Yeterlik öğrenim sürecimin başlangıcından, tezimin sonuçlanmasına kadar akademik ve sanat bilgisini esirgemeyen, eserlerimin ortaya çıkmasında sanatsal deneyimini paylaşan sevgili danışmanım Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY’a ve ikinci tez danışmanlığımı yürüten değerli hocam Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ’a teşekkürlerimi arz ederim. Sanatta Yeterlik tez çalışmamın şekillenmesinde bilgilerini esirgemeyen değerli hocalarım Doç. Dr. Evren KAVUKCU ve Doç. Dr. Zafer LEHİMLER’e desteklerinden dolayı teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca bu tez çalışmasının uygulamaları, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından, SSY-2022-11494 numaralı proje kapsamında mali açıdan desteklenmiştir. Sanatta Yeterlik öğrenimim süresince gösterdikleri anlayış ve dayanışma için eşime, oğluma, kızıma ve aileme sonsuz teşekkürlerimle...

Rabiha ARSLAN YILDIRIM

## ÖZ

### SANATTA YETERLİK TEZİ BASKİRESİM SANATINDA BEDEN İMGESİ<sup>1</sup>

Rabiha ARSLAN YILDIRIM

Aralık 2024, 133 Sayfa

**Amaç:** Bu çalışmada tarih öncesinden günümüze, tüm dönemlerde pek çok sanat disiplininde eserin öznesi ya da nesnesi olarak ele alınan beden imgesinin, baskıresim sanatında ilk örneklerden günümüze ve post modern süreçte ele alınış biçimleri farklı sanat akımları ve sanatçıların eserleri üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır.

**Yöntem:** Eser-metin yaklaşımının benimsendiği bu çalışmada, baskıresim sanatında beden imgesinin kullanımı farklı sanat akımları ve sanatçıları hakkında, nitel araştırma kapsamında veri toplama tekniği olarak *belgesel tarama* modeli kullanılmıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda kuramsal metin oluşturulmuş ve bu araştırma doğrultusunda, beden imgesine dayalı fotogravür baskı tekniği ile baskıresim eserler ortaya konulmuştur.

**Bulgular:** Çalışmanın birinci bölümünde, baskıresim sanatının tarihsel gelişimi ve bu süreçte baskıresimlerinde beden imgesini ele alan sanatçılar incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, Postmodern süreçte geleneksel baskı yöntemleri ve çağdaş baskı tekniklerinin sınırsız olanakları doğrultusunda baskıresim sanatında beden imgesini, içselleştirerek kendi sanat anlayışları ile eserlerinde ele alan, baskı sanatına yön veren, yeni teknikler keşfeden ve geliştiren sanatçılar ve eserlerine yer verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde kuramsal temele bağlı olarak özgün baskıresim sanat eserleri ortaya konulmuştur.

**Sonuç:** Sonuç olarak, bedenin sanat alanındaki yolculuğu ve sanatçıların eserlerinde kullanım biçimleri göstermektedir ki; beden sanatçının ifade biçimi olmakla birlikte, zamanla sanatın nesnesi değil sanatın öznesi olmuştur. Bu bağlamda baskıresim sanatı alanında da beden imgesi kullanılmıştır. Yanı sıra, XXI. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmelerin; yaşamın ve sanatın her alanında etkili olduğu gibi, baskıresim sanatı alanında da önemli gelişmelerin yaşanmasında etkili olduğu saptanmıştır. Ayrıca gelişen, değişen dünya ve gelişen teknoloji, sanatçıların sürekli bir arayış içerisinde olmaları, sanat alanında kullanacakları anlatım yöntem ve tekniklerinin de yelpazesinin gelişeceğini göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Baskıresim, Yapıbozum, beden, fotogravür baskı.

---

<sup>1</sup>“Bu çalışma Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimince Desteklenmiştir.

Proje Numarası: SSY-2022-11494”

## ABSTRACT

### DOCTORAL DISSERTATION BODY IMAGE IN PRINTMAKING ART<sup>2</sup>

Rabiha ARSLAN YILDIRIM

December 2024, 133 Pages

**Purpose:** In this study, it is aimed to examine the body image, which has been handled as the subject or object of the work in many art disciplines from prehistory to the present, from the first examples in printmaking to the present and in the post-modern process, through the works of different art movements and artists.

**Method:** In this study, where the work-text approach is adopted, the Documentary Scanning model was used as a data collection technique within the scope of qualitative research on the use of body image in printmaking art, different art movements and artists. As a result of the literature review, a theoretical text was created and in line with this research, photogravure printmaking works based on body image were presented.

**Findings:** In the first part of the study, the historical development of printmaking art and the artists who dealt with the body image in their printmaking during this process were examined. In the second part of the study, artists and their works who internalized the body image in printmaking art in line with the unlimited possibilities of traditional printing methods and contemporary printing techniques in the Postmodern process, handled it in their works with their own artistic understanding, shaped the art of printing, discovered and developed new techniques were included. In the third part of the study, original printmaking artworks were presented based on the theoretical basis.

**Conclusions:** As a result, the journey of the body in the field of art and the ways it is used in the works of artists show that; although the body is the artist's form of expression, over time it has become the subject of art, not the object of art. In this context, body image has also been used in the field of printmaking. In addition, it has been determined that the technological developments experienced in the 21st century have had an impact on every aspect of life and art, as well as significant developments in the field of printmaking. In addition, the evolving, changing world and developing technology, as well as the fact that artists are in a constant search, show that the range of expression methods and techniques they will use in the field of art will also expand.

**Keywords:** Printmaking, Deconstruction, body, photogravure printing.

---

<sup>2</sup> “This work was supported by Research Fund of the Ataturk University. Project Number:SSY-2022-11494”.

## İÇİNDEKİLER

|                                              |     |
|----------------------------------------------|-----|
| KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....                  | i   |
| ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....                | ii  |
| TEŞEKKÜR .....                               | iii |
| ÖZ.....                                      | iv  |
| ABSTRACT .....                               | v   |
| İÇİNDEKİLER.....                             | vi  |
| ŞEKİLLER DİZİNİ.....                         | vii |
| KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....          | xii |
| GİRİŞ.....                                   | 1   |
| BİRİNCİ BÖLÜM.....                           | 5   |
| Baskıresim Sanatında Beden .....             | 5   |
| İKİNCİ BÖLÜM .....                           | 70  |
| Postmodern Süreçte Baskıresim Ve Beden ..... | 70  |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....                            | 105 |
| Sanatsal Uygulamalar .....                   | 105 |
| SONUÇ.....                                   | 121 |
| KAYNAKÇA .....                               | 123 |
| ÖZ GEÇMİŞ.....                               | 133 |

## ŞEKİLLER DİZİNİ

|                                                                                                                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 1. Cueva de las Manos, Río Pinturas (Eller Mağarası/Arjantin.....                                                                                                                                      | 5  |
| Şekil 2. Silindir mühür ve baskısı, Ur, Irak, M.Ö. y. 2700.....                                                                                                                                              | 6  |
| Şekil 3. “The Diamond Sutra”, (868).....                                                                                                                                                                     | 8  |
| Şekil 4. Hishikawa Moronobu, “Cariye ile oynayan genç adam”, 26x37 cm, yaklaşık 1680, Ağaç Baskı, Takahashi Koleksiyonu, Japonya.....                                                                        | 9  |
| Şekil 5. Torii Kiyomasu, “Kabuki Sanatçıları Partisi”, Edo Dönemi, Ağaç Baskı, 1715.....                                                                                                                     | 10 |
| Şekil 6. Suzuki Harunobu, “Denizi Geçen Daruma Olarak Geyşa”, 1766-67.....                                                                                                                                   | 11 |
| Şekil 7. Kitagawa Utamaro, “İşveli Kadın”, Mikalı, Renkli ağaç baskı, 37.5x24.5 cm, 1792-93, Tokyo Ulusal Müzesi, Japonya .....                                                                              | 12 |
| Şekil 8. Toshusai Sharaku, “Nihonmatsu Michinoku sodachi”, Ağaç baskı, 1794-95.....                                                                                                                          | 13 |
| Şekil 9. Katsushika Hokusai, “Yoshida on the Tôkaidô (Yoshida Tôkaidô)”, Fuji Dağı’nın Otuz altı görünümü serisinden, (Fugaku sanjûrokkei), Geç Edo Dönemi, Tahta Baskı, 25.7x38.7 cm, yaklaşık 1830-32..... | 14 |
| Şekil 10. Utagawa Hiroshige, “Dans Öğretmeni”, Ağaç baskı, 37.3 x 25.7 cm, 1847.....                                                                                                                         | 15 |
| Şekil 11. Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais afişi, 1892-3, Taş baskı, 80,8x60,8 cm. Metropolitan Museum of Art. New York.....                                                                        | 16 |
| Şekil 12. Keisai Eisen, “Ejderha Tasarımlı Uchikake Giyen Fahişe”, Ağaç baskı, 1830; Paris Illustre Le Japon, vol.4,no 45-46, İllüstrasyon,1886;Van Gogh, Fahişe (Eisen’den sonra), Tüyb. 1887 .....         | 17 |
| Şekil 13. Bois Protat, Ağaç baskı, c. 1370–1380.....                                                                                                                                                         | 18 |
| Şekil 14. İnançlı insan ölüm döşeginde, 1470 dolayları, tahta baskı, 22.5x16.5 cm; Ulm’da basılan Ars Moriendi “Ölme Sanatı” adlı kitap için yapılan 11. inci ve son baskiresim.....                         | 19 |
| Şekil 15. Michael Wolgemut, “Ölüm Dansı”, Ağaçbaskı, 195x224 mm. 1493. Liber Chronicarum by Hartmann Schedel. Nuremberg: Anton Koberger, Library of Congress, Washington, D.C.....                           | 20 |
| Şekil 16. Hans Holbein, “Ölümün Dansı” Alegorik Ölüm Arması, 1525, Ağaç Baskı 6,5x5 cm, British Museum, Londra.....                                                                                          | 21 |

|                                                                                                                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 17. Antonio Pollaiuolo, “On Çıplak” ın Savaşı” Gravür, 1470.....                                                                                                                                      | 22 |
| Şekil 18. Martin Schongauer, “İsa’nın Doğuşu”, 25,8x17 cm, Gravür, 1470-1473.....                                                                                                                           | 23 |
| Şekil 19. Albrecht Dürer, Mahşerin Dört Atlısı, Ağaç Baskı, 39.5x28 cm, 1498, British Museum, Londra, Birleşik Krallık.....                                                                                 | 24 |
| Şekil 20. Albrecht Dürer, Aziz Eustace, Gravür, 1501, 35x25.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.....                                                                                             | 25 |
| Şekil 21. Albrecht Dürer, Âdem ve Havva, 1504, oyma resim (gravür), 24.8x19.2 cm.....                                                                                                                       | 26 |
| Şekil 22. Jacques Callot, İki İtalyan Palyaçosu, 1622 dolayları, Asitle indirme Gravür.....                                                                                                                 | 27 |
| Şekil 23. Rembrandt van Rijn, Christ Preaching (İsa Vaaz Veriyor), 1652 dolayları, Asitle indirme, kuru kazıma ve burin baskı, 156x208 mm, Cleveland Museum of Art.....                                     | 28 |
| Şekil 24. Rembrandt van Rijn, The Three Crosses (Üç Haç), third state. 1653. Kuru kazıma (Drypoint)ve burin, 385x450 mm, British Museum, London.....                                                        | 29 |
| Şekil 25. Richard Earlom, Kraliyet Akademisi Akademisyenleri (1773), Mezzotint, (Johan Joseph Zoffany mezzotint'ten sonra), Ulusal Portre Galerisi, Londra.....                                             | 29 |
| Şekil 26. Francisco de Goya/Los Caprichos, no: 39 Asta su Abuelo (Büyükbabasına Kadar), Aquatinta/Leke baskı, 1799.....                                                                                     | 31 |
| Şekil 27. Francisco de Goya, Los Desastres de la Guerra, Plate 39: Grande hazaña! Con muertos! (Great deeds! Against the dead! ), 1810.....                                                                 | 32 |
| Şekil 28. Francisco de Goya, Feminine Folly (Kadınısı Çılgınlık), Los Disparates (Plate I of Los Proverbios). Aside yedirme ve aquatinta, 240x350 mm,1816-17, National Gallery of Art, Washington, D.C..... | 33 |
| Şekil 29. William Blake, The ancient of days, 23.3x16.8 cm, 1794, Suluboya ile renklendirilmiş Asitle indirme baskı.....                                                                                    | 35 |
| Şekil 30. Honoré Daumier, Gargantua, Litografi baskı, 21.4x30.5 cm, 1831.The Benjamin A. And Julia M. Trustman Collection, Brandeis University Libraries, Waltham, Massachusetts,Delteil 34.....            | 36 |
| Şekil 31. Honoré Daumier, Rue Transnonain, le 15 Avril, Litografi, 28.57x44.14 cm,1834..                                                                                                                    | 37 |
| Şekil 32. Honoré Daumier, Le passé. Le présent. L'Avenir, Litografi, 26 x 20.3 cm, 1834....                                                                                                                 | 38 |
| Şekil 33. Edgar Degas, Madamın İsim Günü, Monotip üzerine pastel boya, 26,6x29,6 cm, Musee Picasso, Paris. 1876-77.....                                                                                     | 40 |

|                                                                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 34. Edouard Manet, Charles Baudelaire, Full Face, after Nadar, III. 9,5x8 cm, 1869, Etching, Nationalmuseum, Stockholm (NMG 313/1924).....                                   | 41 |
| Şekil 35. Edouard Manet, Balon, Taşbaskı, 40.3x51.5 cm.1862. Bibliotheque Nationale de France, Departement des Estampes et de la Photographie, Paris.....                          | 41 |
| Şekil 36. Marry Cassatt, Mektup, Kâğıt kaplama üstüne kuru uçlu kalem ve aquatinta, 34.6x22.8 cm, 1891, Paris.....                                                                 | 42 |
| Şekil 37. Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue 1891, Renkli Litografi, 190 x 116,5 cm, The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Carter H. Harrison Collection..... | 43 |
| Şekil 38. Edvard Munch, Çılgılık, Taş baskı, 35.5x25.4 cm, 1895.....                                                                                                               | 44 |
| Şekil 39. Ernst Ludwig Kirchner, Çıplak Dansçılar, Ağaç Baskı, 42.8 x 67.2 cm, 1909, MOMA.....                                                                                     | 46 |
| Şekil 40. Erich Heckel, Yatan Fränzi / Fränzi Reclining (Fränzi liegend), Ağaç baskı, 35.6 x 55.5 cm, 1910, MOMA.....                                                              | 47 |
| Şekil 41. Vasily Kandinsky, Gece-Büyük Versiyon (Die Nacht-Grosse Fassung), Gravür, 37,2x19 cm,1903, MOMA.....                                                                     | 48 |
| Şekil 42. Ernst Barlach, Ölüm Dansı / Dance of Death II (Totentanz II) from The Transformations of God (Die Wandlungen Gottes), Ağaç baskı, 25 x 35,9 cm 1922, MOMA.....           | 49 |
| Şekil 43. Kathe Kollwitz, Anneler, The Mothers, Die Mütter, (War/Krieg serisinden 6. Levha), 34.3 x 40 cm,1921-22, MOMA.....                                                       | 50 |
| Şekil 44. Otto Dix, Yaralı Asker (Sonbahar 1916, Bapaume) /Verwundeter (Herbst 1916, Bapaume), Der Krieg/Savaş serisinden, Gravür, 19.7 x 29 cm 1924. MOMA.....                    | 52 |
| Şekil 45. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yazma Eser, 70x70 cm, 1952.....                                                                                                                    | 53 |
| Şekil 46. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Şakirem, Serigrafî,35x50 cm, 1980, IMOGA.....                                                                                                      | 58 |
| Şekil 47. Turgut Zaim, Ana ve Çocuk, Kâğıt üzerine ağaç baskı, 43 x 33 cm.....                                                                                                     | 59 |
| Şekil 48. Nevzat Akoral, “Pazarda Arabacılar”, Arşivsel Pigment Baskı, 40x54, 2015, IMOGA.....                                                                                     | 60 |
| Şekil 49. Muammer Bakır, “Ekmek Kuyruğu”, Ağaç Baskı, 95x25 cm, 1977 .....                                                                                                         | 62 |
| Şekil 50. Mustafa Aslier, “İsimsiz 3”, Gravür, 40x60 cm, 1976, IMOGA.....                                                                                                          | 64 |

|                                                                                                                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 51. Mustafa Asher, “İsimsiz”, Gravür, 30x24 cm, 1991, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.....                                                                                          | 64 |
| Şekil 52. Mürşide İçmeli, “Yazılıkaya”, Gravür, 43x35 cm, 1985, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi.....                                                                            | 66 |
| Şekil 53. Mürşide İçmeli, “Kahverengi Küreler”, Gravür, 67x90 cm, 1990, IMOGA.....                                                                                                          | 67 |
| Şekil 54. Hayati Misman, “Kompozisyon” Gravür, 40x50 cm, 1983.....                                                                                                                          | 68 |
| Şekil 55. Andy Warhol, Marilyn Diptych, İki Tuval Üzerine Akrilik ve Serigrafi, 1962.....                                                                                                   | 77 |
| Şekil 56. Andy Warhol, Four Mona Lisas, Serigrafi, 111.8x73.7cm 1963.....                                                                                                                   | 78 |
| Şekil 57. Andy Warhol, Renkli Mona Lisa, Serigrafi, 1978.....                                                                                                                               | 79 |
| Şekil 58. Robert Rauschenberg, Booster (Booster), 1967, Litografi ve Serigrafi, Renkli Baskı, Kompozisyon, 182.9x90.2 cm, Gemini GEL, Los Angeles.....                                      | 81 |
| Şekil 59. Robert Rauschenberg, Bellini Serisi; Bellini #2, 1987, Fotogravür ve Aquatint, Renkli Baskı, 148.6x95.1 cm, Whitney Museum of American Art, New York .....                        | 83 |
| Şekil 60. Robert Rauschenberg, Düşünceler: ‘topher’ (Ruminations), Fotogravür ve Intaglio, 99,7 x 74,9 cm, 1999, Universal Limited Art Editions (ULAE). New York Ulusal Sanat Galerisi..... | 84 |
| Şekil 61. Alex Katz, Ada Four Times 1-2-3-4, Serigrafi ve litografi, 30 1/8 x 22 5/8 inches 1979.....                                                                                       | 85 |
| Şekil 62. Chuck Close, Keith/Mezzotint, 1972.....                                                                                                                                           | 87 |
| Şekil 63. Nancy Spero, We are Pro Choice, Pembe Japon kağıt üzerine Renkli Sreigrafi, 47 × 76.2 cm, 1992.....                                                                               | 91 |
| Şekil 64. Nancy Spero, ‘Cri du Coeur’ (Kalbin Ağıtı), Kağıda ve Duvara Monotipi baskı, Galeri Lelong, New York, 2005.....                                                                   | 92 |
| Şekil 65. Nancy Spero, ‘Cri du Coeur’ (Kalbin Ağıtı), Detay.....                                                                                                                            | 92 |
| Şekil 66. Barbara Kruger, İsimsiz (Bedeniniz bir savaş alanıdır), 1989, Vinil üzerine serigrafi, 284,48x284,48 cm.....                                                                      | 95 |
| Şekil 67. Barbara Kruger, Kelimelerin Gücü, Mary Boone Gallery, New York, 1991.....                                                                                                         | 96 |
| Şekil 68. Kiki Smith, İsimsiz (Pembe Memeler), Guaj Boya Eklemeli Serigrafi, 52,5x83 cm, (1990-92) 1990 tarihli. MOMA.....                                                                  | 97 |

|                                                                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 69. Smith, “Lucy'nin Kızları”, Bez Üzerine İpek Baskı Yerleştirme, 1990, Rena Rosenwasser and Penny Cooper, Berkeley.....                                                                      | 98  |
| Şekil 70. Marilène Oliver, “Seni İçten Dışa Tanıyorum (I Know You Inside Out)” 3 mm şeffaf akrilik üzerine gümüş mürekkep ile serigrafi baskı, paslanmaz çelik çubuklar, 200 x 70 x 50 cm, 2001..... | 100 |
| Şekil 71. Marilène Oliver, Eksen Noktaları (Axis points), Cam organze üzerine boya süblimasyon baskısı, 215 x 40 x 30cm, 2007.....                                                                   | 101 |
| Şekil 72. David Hammons, İsimsiz, Kağıt üzerine gres yağ ve pigment,1976.....                                                                                                                        | 102 |
| Şekil 73. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 106 |
| Şekil 74. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 107 |
| Şekil 75. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 25x25 cm, 2024.....                                                                                                                         | 108 |
| Şekil 76. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 109 |
| Şekil 77. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 110 |
| Şekil 78. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür,19,5x24,5 cm, 2024.....                                                                                                                      | 111 |
| Şekil 79. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 29,5x29,5 cm 2024.....                                                                                                                      | 112 |
| Şekil 80. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 24x24 cmcm, 2024 .....                                                                                                                      | 113 |
| Şekil 81. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 114 |
| Şekil 82. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 115 |
| Şekil 83. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 17,5x25 cm, 2024.....                                                                                                                       | 116 |
| Şekil 84. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 117 |
| Şekil 85. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 118 |
| Şekil 86. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 17,5x25 cm, 2024.....                                                                                                                       | 119 |
| Şekil 87. Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.....                                                                                                                         | 120 |

## KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

GEL : Bir sanatçı atölyesi, sergi alanı ve sınırlı baskı eğitimi

IMOGA : İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi

MoMA : Modern Sanat Müzesi

ULAE : Evrensel Sınırlı Sanat Eğitimi



## Giriş

Beden, algı, düşünce, duygular ve hisleri ile var olan, hayatı deneyimleyen bir birim olarak ifade edilebilir. İnsanlar bedenlerinin imkânları çerçevesinde yaşamı deneyimler ve her insanın bedeni kendisine özgü bir yapıya sahiptir. İnsan bedeni, cinsiyeti, teninin rengi gibi sahip olduğu özelliklerden dolayı bir topluluğa ait kılınarak sınıflandırmalara, eleştirilere, alçaltılma ya da yüceltmelere maruz kalır. Beden, sosyoloji, felsefe ve sanat disiplinlerinde konu olarak ele alınmaktadır. Sanat disiplinlerinde, kadın ya da erkek bedeni, hatta sanatçının kendi bedeni sanatçının eserlerinde çıplak, giydirilmiş, kutsanmış, mükemmelleştirilmiş, parçalanmış vb. gibi farklı ifade biçimleri ile ele alınmıştır. Bedenin ilk çağlardan günümüze değişip dönüşerek, sanatın her döneminde üretilmiş eserlerde genel olarak ana konu olarak ele alındığı görülmektedir. Beden kavramı, mağara resimlerinden günümüz sanatına yansımaları ile bir sanat eserine dönüşmüş, gelişim göstermiş ve sanat imgesi olmuştur.

Baskıresim, sanatçının kendine özgü çalışmalarını, çoğaltma tekniklerinden yararlanarak bir baskı kalıbı hazırladıktan sonra, hazırladığı bu kalıptan istediği sayıda baskı yoluyla çoğalttığı ve numaralandırdığı baskıdır. Mağara duvarlarına kazınmış çizimler baskı tekniklerinin kökeni olarak ele alınmaktadır. Islak kil üzerine taştan yapılmış kalıplarla alınan baskılar geçmişte yapılan çoklu baskı üretiminin ilkel örneklerini oluşturmaktadır. Ağacın kolay bulunması ve kazınması, ağaç baskı kalıplarının kullanılarak yapılan erken baskı örneklerinin üretildiğini göstermektedir. XIV. yüzyılda ağaç kalıp kullanılarak yapılan baskılar, XV. yüzyılda metal üzerine kazıma ya da asitle indirgeme ile yapılan gravür baskılara yerini bırakmıştır. Metal malzeme kullanılarak yapılan gravür baskı olarak da adlandırılan baskı tekniği, ilk dönemlerde eleştirel bir tutumla üretilen eserlerin kitlelere yayılmasını sağlamıştır. XIX. yüzyılda serigrafi (ipek baskı) baskı ve litografi (taş baskı) baskı aracılığıyla yeni bir ifade biçimi bulan baskıresim sanatında seri üretime geçilmiştir. İlk başta litografi tekniği kullanılarak afiş ve duyuru gibi grafik ürünlerinin baskı yoluyla çoğaltımı için kullanılmış, zamanla bu baskı tekniği yeni bir ifade biçimi olarak sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Serigrafi baskı tekniği ise, kâğıt ya da bez gibi farklı malzemeler üzerine baskı alabilme özelliğiyle tüketim kültürüne hizmet eden bir anlayışla kullanılmıştır.

Bir aydınlanma projesi olarak XVIII. yüzyılda ortaya çıkan Modernizm, devamlı ve doğrusal anlamda bir ilerleyiş üzerinden varolmuştur. Aydınlanma felsefesine göre belli bir amacı olan bu ilerlemenin, ideal bir toplum düzeni olarak belirtilmektedir. Modernizm, özgür ve yaratıcı bir bireyin içinde bulunduğu, katkı sağladığı bilgi birikimi, insanlık olarak özgürleşme ve gündelik hayatın zenginleşmesi için kullanmak amacıyla ortaya çıkan modernite projesidir (Aslan & Yılmaz, 2001, s. 96).

Endüstri devrimi ile birlikte tarım toplumundan sanayi toplumuna geçilmesi ekonomik ve toplumsal değişiklikleri, modernleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Kültürel ve sosyal yapıda yaşanan değişimler sanat dünyası üzerinde etkili olmuş ve mekanik üretimle birlikte baskı teknolojilerinin gelişimini de olumlu yönde etkilemiştir. XIX. yüzyılda sanat dünyasında yaşanan önemli değişim ve gelişmeler baskıresim sanatının geniş kitlelere daha hızlı yayılmasını sağlamış, baskıresim teknikleri ile ilgili araştırmalara olanak sağlamıştır. II. Dünya Savaşı öncesinde sanatın merkezi olan Paris'te başlayan sanatta yenilik arayışları, savaş sonrasında Amerika'da devam etmiştir. Amerika'da, sanatta yeni anlayışların ortaya çıktığı, baskıresim alanında deneysel yaklaşımların başladığı ve sanatta köklü değişimlerin yaşandığı bir sanat ortamı oluşmuştur.

II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal olaylar ve modernizmin amaçladığı şeyleri yerine getirememiş olması sonucu, bir çok düşünür farklı bir arayış içine girmiştir. Bu bağlamda, özgürlükçü bir düşünce ve çoğulculuk esaslı bir anlayışı savunan postmodernizm ortaya çıkmıştır. Lyotard, yazmış olduğu *Postmodern Durum* adlı kitabı ile postmodernizmi tanımlamaya çalışmıştır. Esas itibariyle postmodernizm, modernizme karşı ortaya çıkmış bir düşünce olduğu gibi net bir tanımlaması da yapılamamaktadır. Parçalanmayı savunan postmodernizm, batıda ortaya çıkmış aydınlanmacı felsefeye ve modernizme yönelik bir eleştiri olarak ifade edilmektedir. “Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta estetik tarzda olsun her türlü bütünleşmeyi, sentezi hor görür, onları dışlar.” (Aslan & Yılmaz, 2001, s. 96). Genel itibariyle Postmodernizme göre bir olgu, sadece bir anlama sahip değil, birden fazla anlama sahip olabileceği gibi hiçbir anlama da sahip olamayabilir.

Yapıbozum, terimi ilk kez post-yapısalcı düşünür Jacques Derrida tarafından edebiyat alanında kullanılmıştır. Yapıbozum bir şeyi parçalarken yani yapıbozuma uğrattırken asıl amaç onu kökten ortadan kaldırmak değil, yapıbozuma uğrattırken yeniden inşa etmektir. Yanı sıra bir okuma tekniği olan yapıbozum, “mutlak bir doğruyu gösteren ya da doğruyu, hakikati açıklamaya çalışan metinleri, anlayışları yıkmamızı isterken aynı zamanda eleştirel bakış açısıyla olayların değerlendirilmesini istemektedir...” (Yanık, 2016, s. 94).

1960'larda kültürel ve toplumsal yapının değişip dönüşmesi ile birlikte sanat ortamı da bundan etkilenmiştir. Bu dönemde sanatçılar, kendi kimlikleri ile radikal çalışmalar üreterek, sanatı yüceltmek yerine sanatı sorunsallaştırarak yeni olanı ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu süreçte sanatçı geleneksel olanı tekrar sorgulamış ve yeni arayışlara girmiştir. Bu gelişmelerden sonra sanatçı, sanat eserinin teknik imkânlarını ve sergileme mekânlarının olanaklarını zorlamıştır. Böylelikle geleneksel baskıresim sanatında da önemli dönüşümlerin yaşandığı süreç başlamıştır.

Tarih öncesinden günümüze tüm dönemlerde resim, heykel sanatında ele alınan beden imgesi, baskiresim sanatında da izlenebilmektedir. Baskiresim sanatına dair ilk örneklerde görülen beden imgesi, bütün dönemlerde olduğu gibi günümüzde de pek çok sanat disiplininde eserin öznesi ya da nesnesi olarak ele alınmaktadır. Teknolojik gelişmeler ışığında gelişme gösteren baskiresim sanatı, çerçeveden çıkmaya sınırlarını aşmaya başlamıştır. Günümüz sanatında dijital baskı büyük bir gelişme göstermiş ve baskiresim sanatında yer edinmiştir. Bu bağlamda araştırmacı, sanatta yeterlik (eser-metin) çalışmasını tarih öncesinden günümüze kadar baskiresim sanatında dönemler ve sanatçıların eserlerinde beden imgesinin ele alınış yöntemlerini incelemiştir. Geleneksel baskı yöntemlerinin yanında deneysel ve dijital baskı teknikleri de kullanılarak, Beden imgesinin baskiresim sanatında ele alınış biçimi sorgulanarak ve post yapısalcı Jacques Derrida'nın yapıbozum/yapısöküm kavramı çerçevesinde yeni bir bakış açısıyla farklı bir ifade biçimi ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

İlkel mağara resimlerinde başlayan beden tasvirleri, çağlar boyunca sanatın içerisinde yer almış, çağdaş sanatta pek çok farklı eğilim ve tutumlarda varlığını sürdürmüştür. Baskiresim sanatında da varlığını sürdüren beden imgesi, ilkel sanattan günümüze kadar kullanımları incelenerek beden imgesinin geçirdiği değişimler ile Sanatta Beden imgesine yeni bir bakış açısı getirmesi bu çalışmanın önemini göstermektedir. Eser metin olarak yapılan bu araştırmada, uygulama çalışmaları; baskiresim tekniklerinden biri olan fotogravür baskı tekniği kullanılarak, bazı sanatçıların çalışmaları ile ilişkilendirilmiş ve yapıbozum anlayışı çerçevesinde uygulama çalışmalarıyla neticelendirilmiştir. Tez çalışması, tarihsel gelişimi ile birlikte, 1960'tan günümüze Postmodern süreçte beden imgesini baskiresim eserlerinde konu edinen, sanatçıların incelenmesi ve tez kapsamında yapılan uygulamalar için beden olarak kadın ve erkek bedeni ile sınırlandırılmıştır.

Yapılan literatür incelemesi sonucunda baskiresim sanatında beden imgesi ile ilgili kapsamlı olarak yapılmış herhangi bir veriye ulaşılamamıştır. Literatürdeki bu boşluk araştırmacı tarafından bir eksiklik olarak görülmüş ve bu eksikliğin giderilmesi hususunda böyle bir çalışmanın yapılmasına karar verilmiştir. Literatürdeki bu boşluğun giderilmesi, Günümüz baskiresim sanatına ve Postmodernist çalışmalar yapan sanatçılara kaynak olması veya yeni bir bakış açısı kazandırması yönünden bu çalışmanın önemli olduğu düşünülmektedir. *Baskiresim Sanatında Beden İmgesi* adlı çalışmada, beden konusu daha kapsamlı bir şekilde ve Derrida'nın yapıbozum kavramı çerçevesinde incelenmiştir. Bu açıdan bu tez çalışması bahsedilen çalışmalardan ayrılmaktadır. Söz konusu araştırma, sanat

arşivlerine yeni bir konu kazandırdığı, literatürdeki boşluk doldurularak ve kendinden sonraki çalışmalara kaynak olacağı da söylenebilir.

Yöntem olarak, bu araştırma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma kapsamında veri toplama tekniği olarak *belgesel tarama* modeli kullanılmıştır. Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya *belgesel tarama* denir. Tarananlar: geçmişteki olguların iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina, heykel vb. kalıntılarla; olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. leridir (Karasar, 2009, s. 183). Bu kapsamda; problem hakkında bilgi içeren görsel, yazılı kaynaklar analiz edilerek ve çıkarımlar yapılmıştır. Elde edilen veriler, aynı yöntemle ulaşılan ve problemi örneklemeye uygun olduğu düşünülen görsel materyallerle desteklenmiştir. Veriler konuya göre derlenerek yorumlanmış ve konu arasında bağlantılar kurulmuştur. Bu çalışmada eser-metin ile ilişkili çözümlemeler üzerinde durulmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### Baskiresim Sanatında Beden

İnsanlık, ilkel çağlardan itibaren başlayan ve asırlar boyu devam eden, yeme-içme, barınma, avlanma vb. gibi ihtiyaçları doğrultusunda doğa karşısında sürekli mücadele ve hayatta kalma çabası içerisinde olmuştur. Bu çaba doğrultusunda, çevrelerinde gördükleri her türden malzemeyi ihtiyaçları doğrultusunda kullanarak yaşamlarını kolaylaştırmak asıl amaçları olmuştur. Yanı sıra, insanlığın bu gayesine odaklanıp sürekli bir arayış içinde olmaları, ürettikleri araçların işlevselliği, bu araçlar aracılığıyla ortaya koydukları teknik gelişmişlikleri ile birlikte, psikolojik ve ruhsal durumlarını yansıtan resimleri mağara duvarlarına çizmeleri ya da farklı malzemelere oymaları görsel ve düşünsel anlamda gelişmişliklerini göstermektedir. Böylelikle, ilk insanların barınma amacıyla kullandıkları mağara duvarlarına avladıkları hayvanların bedenlerinin görsellerinin yanı sıra kendi bedenlerinin de bir uzvunu ya da bedeninin tamamını boyama, kazıma ya da yontma resimler şeklinde resmetmesi ile birlikte bedeninin sanat alanındaki yolculuğu başlamıştır. Bu bağlamda, mağara duvarlarında rastlanan el izlerinin, bedeninin ilk çağlardan itibaren bir ifade biçimi ve sanatın odak noktası olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sanat, ilk çağlarda insanların mağara duvarlarına çizdikleri bu resimlerle ortaya çıkmış ve tarih boyunca yaşanan gelişmeler ışığında şekillenmeye, değişip dönüşmeye başlamıştır.

#### Şekil 1

*Cueva de las Manos, Río Pinturas (Eller Mağarası), (tahmini 13500 yıllık, M.Ö 11.000 - M.Ö 7.000'li yıllar). Arjantin.*



(Cueva de las Manos/Río Pinturas, M.Ö 11.000 - M.Ö 7.000)

Paleolitik döneme tarihlenen, mağara duvarlarına yapılan kazıma hayvan figürleri ya da püskürtme boya ile yapılan el baskıları (şablon baskıya ilk örnek) baskiresim sanatının ilk

örnekleri olarak kabul edilmektedir. Paleolitik dönem mağara resimlerinde negatif ve pozitif baskı olmak üzere iki teknikle yapılmış el izi baskılarına rastlanmaktadır. Pozitif ve negatif baskı tekniklerinde yapılmış olan el izleri, bir kaya yüzeyine boya uygulama yöntemi ile yapılmıştır. Pozitif baskı yöntemi ile yapılmış olan baskılarda, parmaklar ve avuç içi önce boyaya batırılıp sonra duvara baskı yapılmışken; negatif baskı yöntemiyle yapılan baskılarda ise, önce el duvar üzerine koyulup sonra sulandırılan pigment elin üzerine püskürtülerek baskısı alınmıştır (Lewis Williams, 2019, s.204, Akt., Şenol & Akyol, 2022, s.442). “Río Pinturas’taki Cueva de las Manos, 13.000 ila 9.500 yıl önce yapılmış olağanüstü bir kaya sanatı koleksiyonunu barındırıyor.” (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [UNESCO], 2024).

Tarih boyunca her uygarlık, yaşamlarını sürdürebilmek için inanç doğrultusunda büyü amaçlı imgeler ortaya koymuşlardır. Esmer (2005), bu imgelerin çoğaltılması ve seri üretimin ilk deneyimi olması yönünden bilinen ilk örneklerin, Asur ve Sümer ruloları olduğunu ifade eder (s.2). Sümerler, yaklaşık olarak M.Ö. 4000 civarında bilim ve teknik alanında önemli adımlar atmalarının yanı sıra, politik, dinsel, ekonomik, sanatsal ve mimari gelenekler geliştirerek batı uygarlığının temellerini atmıştır. Uygarlık olarak oldukça gelişmiş, çağın ilerisinde ve birçok ilkin sahibi olmaları ile birlikte, ticari alanda kullanmak üzere çivi yazısı ya da figüratif çizimlerle oyulmuş ilk silindir mühürleri (Farthing, 2014, s.20) icat ederek baskıresmin ilk oyma baskı örneklerini vermişlerdir. Sanatsal anlamda, oyma yöntemi ile yapılmış olan bu silindir mühürler “üzerlerine soyut ve figüratif desenler işlenmiş, sert taşlardan yapılmış 5 cm civarındaki silindirler, mum veya nemli kil üzerine yuvarlandıklarında genellikle mülkiyeti belirten bir kabartma işaret bırakırlar.” (Honour & Fleming, 2020, s.43).

## Şekil 2

*Silindir mühür ve baskısı, Ur, Irak, M.Ö. y. 2700. Taş, yaklaşık yüksekliği 3,8 cm. Şarkiyat Enstitüsü, Chicago Üniversitesi.*



(Honour & Fleming, 2020, s.42)

Uygarlık içerisinde çeşitlilik gösteren ve özel mülkiyetin bir kanıtı olan silindir mühürlerin üzerinde, insan bedenleri ile birlikte tanrıları sembolize eden hayvan bedenleri ve hayvanlarla mücadele içerisinde olan yarı insan yarı hayvan biçiminde tasvir edilen mitolojik karakterlerin bedenleri de yer almaktadır. “Sümerlerin kil üzerinde döndürerek, silindir mührün üzerindeki biçimleri kil üzerine aktarmaları ve böylece kalıp yardımıyla çoğaltılabilir imgeler/nesneler üretmeleri baskıresim tarihi açısından önemli bir aşama olarak kabul edilir.” (Esmer, 2005).

Antik Mısır uygarlığı, Sümerler ve Asurlar gibi önemli Mezopotamya uygarlıklarından aldığı baskı tekniklerini ve Hiyeroglif (resimli yazı) yazı sistemini geliştirmesinin yanı sıra Mısır rahipleri, imgenin büyüsel gücünün olduğuna dair düşünceyi de geliştirmişlerdir. Ayrıca heykel, mimari yapılar, duvar resimleri, alanında büyüleyici eserler ile birlikte; boyama teknikleri, ahşap oyma, hacimli formlar, kireçtaşına yapılmış kabartma rölyef gibi birçok yapıda, gözleri ön cepheden bakan ve ayakları düz bir zemin çizgisi üzerine yerleştirilmiş beden imgelerine yer verilmiştir. Ayrıca, kumaş üzerine ağaç kalıplarla baskılar yaptıkları bilinmektedir (Esmer, 2005, s.2). Antik mısırlıların kullandığı bilinen ağaç baskı, bilinen en eski baskı tekniğidir. Bu teknik kullanılarak Çin’de kâğıdın bulunuşuna kadar olan süreçte farklı yüzeyler üzerine baskılar yapılmıştır.

Çin’de kâğıdın bulunması M.S. 105’e tarihlenmektedir. Kâğıdın bulunması ile birlikte bilgi ve düşüncenin insanlara ulaşmasında kolaylık sağlaması açısından bir devrim yaşanmıştır. Yanı sıra baskıresim sanatında da önemli gelişmeler yaşanmasını sağlamıştır. Kâğıdın bulunmasından önce de ağaç baskı yapılmaktaydı, ancak yapılan baskılar çok az sayıda insana ulaşmaktaydı. Bu durum kâğıdın icadıyla değişmiş ve yapılan baskılar birçok insana ulaşmaya başlamıştır. Daha çok dini düşünceleri yayma, insanlara ulaştırmada kullanıldığı bilinen ağaç baskı tekniği, kâğıdın bulunmasıyla birlikte; Budist öğretileri yaymak, gizli ayinler, büyü efsunların olduğu tılsımlar, ağaç kalıplara oyma yapılarak kâğıtlara baskı yapılmıştır. Bu teknikle basılarak günümüze kadar gelebilen belgelerden biri Londra British Müzesinde bulunmakta olan “The Diamond Sutra” olarak bilinen eserdir (Şekil 3).

### Şekil 3

“The Diamond Sutra”, (868), Londra British Müzesi.



(The Diamond Sutra, 868)

Ağaç kalıplar kullanılarak resimli metnin baskısının yapılmasına M.S. 868’e tarihlenen *Diamond Sutra*’dan önce başlanmıştır (Honour & Fleming, 2020, s.270). Ancak günümüze ulaşan en eski ve ilk resimli ağaç baskı rulosu özelliğine sahip olan *Diamond Sutra*, 5 metre uzunluğundaki kâğıt üzerine Budizm’in kutsal metnlerinin baskısı yapılmıştır. Yanı sıra, Budizm’i anlatan metin içerisinde insan figürlerinin de yer aldığı görülmektedir.

Çin etkisi altında olan ve baskiresim sanatını Çin’den öğrenen Japonya’da, baskiresim sanatının ortaya çıkması yaklaşık M.S. 540 yıllarına tarihlenmektedir. Bu tarihten sonra Çin’in sanat fikirleri ve baskı yöntemlerindeki gelişmelerin, Japonya’da da yaygınlaşmaya ve gelişmeye başladığı görülmektedir. Japonlar ilk başlarda Çin (Budacı) sanatının yeni baskı örneklerini taklit etmiş ve ağaç baskı tekniği ile din büyüklerinin portreleri, koruyucu tanrılarını resmetmişlerdir. Sonrasında, XVII. yüzyıl ortalarında, Çin’den öğrendikleri ağaç baskı sanatını geliştirmeleri ile birlikte Japon baskiresim sanatında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Kendilerine özgü “durağan olmayan/değişken/hareketli dünyanın resmi” veya “Ukiyo-e” olarak da bilinen baskiresim üslubunu ortaya koymuşlardır. Baskiresimlerde daha çok sumo güreşleri, güzel kadınlar, geyşalar, tarih, mitoloji, manzara, kabuki tiyatrosu ele alınan konular olmuştur (Esmer, 2005, s.12).

Japon baskiresim sanatında ortaya çıkan *Ukiyo-e* sanat üslubu, 1603-1876 yıllarını kapsayan Edo döneminde yaygınlaşmaya başlamıştır. “*Ukiyo*, (değişken dünya) herşeyin bir yanılısına olduğunu söyleyen Budist öğretilerden etkilenmişti ve Edo dönemi boyunca bu terim, geçici zevklerin peşinden koşulması anlamına geldi.” (Farthing, 2014, s. 236).

Ukiyo-e, Tokyo’da yaşayan orta sınıfın güçlenmesiyle bu dönemde popüler olmuştur. Genellikle orta sınıfın yaşantısını; piknik yapan aileler, sumo güreşleri ve benzeri gibi konuları ele alan baskıresimler yapılmaktaydı. Asai Ryoi, 1661 tarihli *Ukiyo Monogatari* (Yüzer Gezer Dünyadan Hikâyeler) adlı kitabında ukiyo-e’yi şöyle tanımlıyordu:

Yalnızca ânı yaşamaya, ayın, karın, kiraz ağaçlarının, akçaağaçların yapraklarının keyfini çıkarmaya, şarkı söylemenin, şarap içmenin zevkini yaşamaya, kendini sadece akıntıya bırakmaya, burnumuzun dibine kadar girmiş fakirliği zerre kadar önemsemeden, cesaretimizin kırılmasını reddederek, nehrin akıntısına kapılmış bir su kabağı gibi yüzmeye: işte biz buna ukiyo deriz. (Yonemura, 1995, s. 4, Akt., Erden, 2016, s. 25)

Maddi açıdan çok fazla maliyeti olmayan ve çoğaltma olanağı sunması yönünden tercih edilen ağaç baskı tekniği, birçok resmin çok az bir maliyetle çoğaltılması ve *Ukiyo-e* resimlerinin herkese ulaşmasını sağlamıştır. Böylelikle artık sıradan halk da sanattan haz almaya başlamış ve sadece seçkin sınıfa ait bir imtiyaz olmaktan çıkmıştır (Farthing, 2014, s. 236). Halkın sanatla buluşmasında yaptığı tek sayfalık baskılarla önemli katkıları olan sanatçı Hishikawa Moronobu eserlerinde; sokak sahnelerini, kalabalık insan topluluklarını konu olarak ele aldığı baskıresimleri ile ukiyo-e sanatının daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır.

#### Şekil 4

*Hishikawa Moronobu, “Cariye ile Oynaşan Genç Adam”, 26x37 cm, yaklaşık 1680, Ağaç Baskı, Takahashi Koleksiyonu, Japonya.*



(Arda, 2015, s.98)

Japon sanatının erken dönem görsel tasvirlerini yapanlar anonim sanatçılardı. Ancak 1670’li yıllarda Ukiyo-e’nin ilk ustası olan Hishikawa Moronobu, ailesinin tekstil işinde

aldığı eğitim sayesinde, güzel kadın konusunu ilk defa işlediği baskıresim eserlerinde kumaş desenlerini kullanmıştır. Moronobu, bu yaklaşımıyla kaligrafi tarzını siyah-beyaz ağaç baskılarına uyarladığı ve çizgiyi manipüle ettiği bir ifade yaratmıştır. Shunga veya erotik albümden bir yaprak olan *Cariye ile Oynaşan Genç Adam* adlı ağaç baskıresminde, Moronobu, cansız ve donuk nesneler kullanarak insan hassasiyetlerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu eserde, figürlerin üzerindeki giysilerin kıvrımları, içinde bulundukları mekânın düz çizgileriyle paralel, bedenleri ve giysileri birbirine geçmiş genç bir erkek ve bir kadın figürü, arkalarında ise bakış açısı nedeniyle boşlukta süzülüyormuş gibi görünen bir üst giysi, birbirine paralel uzanan kollar ve üç telli yaylı müzik aleti ile kılıcın ilişkisi, çiftin yakınlığı fikrini güçlendirmektedir (Moronobu, 1675-1680). Moronobu’nun *Cariye ile Oynaşan Genç Adam* adlı baskıresmi, birçok *Ukiyo-e* sanatçısının baskıresim eserleri içerisinde önemli bir bölümü oluşturan müstehcen ve erotik *shunga* (bahar resimleri) türünün ilk örneği olmuştur (Farthing, 2014, s. 237).

#### Şekil 5

Torii Kiyomasu, “Kabuki Sanatçıları Partisi”, Edo Dönemi, Ağaç Baskı, 1715.



(Kiyomasu, 1715)

Kabuki tiyatrosu, popüler Japon tiyatrosu olmakla birlikte, *Ukiyo-e* sanat üslubunun vazgeçilmez konusu olmuş ve *Ukiyo-e*’nin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Torii Kiyomasu, Edo döneminin toplumunda ünlü statüsüne yükselmiş olan kabuki oyuncularının

performanslarını halka duyurmak için genellikle *yakusha-e* (aktör resimleri) baskiresimleri yapmıştır. Sanatçı, “*Kabuki Sanatçıları Partisi*” adlı baskiresminde kabuki oyuncularının bir arada performans sergiledikleri bir sahneyi göstermektedir. Baskiresim, kaligrafiyle süslenmiş, oyuncuların ellerinde müzik aletleri ile dans ederken, bitkisel formlar ve kaligrafik süslemelerle bezenmiş giysiler içerisinde betimlemiştir. Kiyomasu’nun figürleri, zarif, serbest bir biçimde süzülen çizgileri ve konik fırça işi kullanması eserlerinin karakteristik özelliğini yansıtmaktadır (Farthing, 2014, s. 237).

1740’lı yıllarda baskiresimleri, ticari olarak daha cazip bir ürün haline getirmek için erken dönem eserlerinin üretiminde birden fazla renk kullanılarak elle boyama yapılmaktaydı. Öncelikle siyah dış hatların baskısı alınmakta sonrasında, gül pembesi ve bitki köklerinden elde edilen yeşil renklerin kullanılmasıyla ilk çok renkli baskılar yapılmıştır. Bu baskı türü *benizuri-e* (kırmızı baskılı resimler) olarak adlandırılmaktaydı. Dönemin sanatçılarının tamamen renkli baskiresimler yapmak istemeleri ile birlikte; 1765 yılında Suzuki Harunobu’nun, farklı kalıpların üst üste baskı alınarak elde edilen efekti içeren *nishiki-e* (brokar resimleri) baskiresim tekniğini keşfetmesini sağlamıştır (Farthing, 2014, s. 237). Harunobu’nun keşfettiği bu teknikle geliştirdiği çok renkli baskıları yayılmaya başlamış ve pek çok sanatçıyı etkilemiştir.

#### Şekil 6

Suzuki Harunobu, “*Denizi Geçen Daruma Olarak Geyşa*”, 1766-1767.



(Harunobu, 1766-1767)

Suzuki Harunobu, Edo döneminde birden fazla kalıpla çok renkli baskılar yapan ilk yaratıcı baskıresim sanatçısı olmuştur. Harunobu, dönemin zengin ve soylu erkekleri ile birlikte olan güzel kadınları betimlediği *nishiki-e* baskılarıyla ün kazanmıştır. Bu baskılarından biri olan *Denizi Geçen Daruma Olarak Geyşa* adlı baskıresminde, kırmızı pelerin giymiş ve arkasındaki sazlıklardan anlaşılabileceği üzere, esen rüzgâra karşı gözlerini ileriye dikmiş vaziyette olan güzel bir kadın tasvir etmiştir. Harunobu bu eserinde, renkleri ustalıklarla kullanarak “sadece şuh kadın sahneleriyle değil ukiyo-e resmi içinde teatral sahneleriyle de (zira buradaki kadın mitolojik Daruma karakterine bürünmüştür) tanındığını göstermektedir. Edo döneminde kabuki tiyatrosu son derece ilgi görüyor ve buna benzer sık sık sahnedeki popüler oyuncular ve karakterleri tasvir ediyordu.” (Dickerson, 2021, s. 231). Harunobu, yapmış olduğu çok renkli baskıları ile ukiyo-e sanatının tanınmasında önemli katkıları olmasının yanı sıra, Edo döneminin ticari yönden de en başarılı sanatçılarından biri olmuştur.

#### Şekil 7

Kitagawa Utamaro, “İşveli Kadın”, Mikalı, Renkli ağaç baskı, 37.5x24.5 cm, 1792-1793, Tokyo Ulusal Müzesi, Japonya.



(Farthing, 2014)

Kitagawa Utamaro; kadın portrelerini, bıkkın yüz ifadelerini, kadınların çıplak bedenlerini, çekiciliklerini betimleyen gerçekçi bir tarzda yapmış olduğu kadın tasvirleri ile

“XIX. yüzyılın ilk yarısında, Japon sanatında, Ukiyo-e baskılarının altın çağını yaşamasına öncülük etmiştir.” (Farthing, 2014, s. 237). Utamaro, her yaştan ve sosyal sınıftan kadınların portrelerini realist tarzda betimlediği, güzel kadın görüntülerini odak noktası yaptığı *bijin-ga* eserleri ile tanınmaktadır. Bu tarzda yapmış olduğu çalışmaları popüler bir *ukiyo-e* türüdür. Yayımcı Tsuyata Juzabaro ile başarılı bir işbirliği yaparak bir dizi *okubi-e* (büyük portre) resmi yapmıştır. Utamaro, bu eserlerinde kadınların bedeninin üst kısmını ve portrelerini detaylandırarak betimlemiştir. Sanatçı, baskiresimlerinde kullandığı modellerin fiziksel özellikleri, kişilik ve ruhsal durumlarını yakalayabilmek için onlarla yalnız kalıp onları daha dikkatli incelemeyi tercih etmiştir. *Kadın Fizyonomisi Üzerine On Çalışma* başlıklı seride yapmış olduğu *İşveli Kadın* adlı eserinde, henüz banyodan çıkmış, dağınık giysileri ile işveli bir duruş sergileyen kadının, dudakları hafif aralıklı bir şekilde ve baştan çıkarıcı bir edayla duruşuyla kadının cinselliğine vurgu yapmıştır (Farthing, 2014, s. 239).

### Şekil 8

Toshusai Sharaku, “*Nihonmatsu Michinoku sodachi*”, Ağaç baskı, 1794-1795.



(Sharaku, 1794-1795)

Toshusai Sharaku, Kabuki tiyatrosunun aktörlerini abartılı yüz hatlarıyla ve güzel kostümlerle ortaya koyduğu baskiresimleri ile 1790-1795 yılları arasında dönemin popüler sanatçılarından biri olmuştur. Portrelerini yaptığı aktörleri güçlü ve karakteristik bir ifade ile ele alarak anlatımcı bir tarz yakalamıştır. Bu anlatımcı ifade ile ele aldığı hareketli bir duruş

sergileyen figürlerin ve dramatik bir yüz ifadesiyle portrelerin gerçekçi duruşu, Kabuki tiyatrosu oyunlarından önemli bir sahneyi yakalamış gibi betimlemiştir (Esmer, 2005, s.14).

Katsushika Hokusai ve Utagawa Hiroshige XIX. yüzyılın ilk yarısında, seri halinde yapmış oldukları manzara baskılarıyla *Ukiyo-e* sanatının yeniden gündeme gelmesi ve yaygınlaşmasında önemli rolleri olmuştur. Hokusai, Fuji Dağı'nın otuz altı farklı açılardan görünümünün baskılarını yapmıştır. Sanatçı, yapmış olduğu manzara görünümünün yanı sıra kompozisyonlarında insan figürlerine de yer verdiği baskıresimler yapmıştır.

### Şekil 9

Katsushika Hokusai, “Yoshida on the Tōkaidō (Yoshida Tōkaidō)”, *Fuji Dağı'nın Otuz altı görünümü serisinden, (Fugaku sanjūrokkei), Geç Edo Dönemi, Tahta Baskı, 25.7x38.7 cm, yaklaşık 1830-1832.*



(Hokusai, 1830-1832)

Hokusai'nin yapmış olduğu *Fuji Dağı'ndan Otuz Altı Manzara* (yaklaşık 1829-1833) adlı baskıresim serisi, manzara resimlerinin popüler olmasında önemli bir eser olmuştur. *Yoshida Tōkaidō*, adlı baskıresminde bir çayevinde oturan insanları ve arkada Fuji dağının görüntüsünü resmetmiştir. Çay evi, Fuji dağı manzaralı bir yerde olduğundan dolayı, çay evine *Fujimi chaya* (Fuji Dağı manzaralı çay evi) adı verilmektedir. Çay evinin ismi resmin merkezinde bulunan yatay panelde yazılmaktadır. Çay evinin penceresinde oturan ve manzaranın keyfini çıkaran iki kadın figürünün duruşu, Fuji Dağı'nın biçimsel özelliğini yansıtmaktadır (Hokusai, 1830-1832).

## Şekil 10

Utagawa Hiroshige, “Dans Öğretmeni”, Ağaç baskı, 37.3 x 25.7 cm, 1845-1848.



(Hiroshige, 1845-1848)

Hokusai'nin genç çağdaşı olan Utagawa Hiroshige, *Fuji Dağı'ndan Otuz Altı Manzara* adlı eserden etkilenmiş ve ona ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda Hiroshige, XIX. Yüzyılın Japonya'sını anlatan değerli bir kayıt olarak nitelendirilen *Yüz Ünlü Edo Manzarası* adlı baskı serileriyle topografik tema çalışmalarını yapmıştır. Edo halkının hayal gücüne hitap eden ve seyahat ederken görülebilecek doğa güzelliklerini yansıtan, farklı mevsimlerde yapılmış lirik ve romantik Japonya kırsal alanlarını resmederek “Edo toplumunun kaotikleşmeye ve yozlaşmaya başlamış gerçekliğinden uzaklaşma imkânı sunar” (Farthing, 2014, s. 290). Hokusai'den etkilenen sanatçı, onun gibi sadece manzara resimleri değil manzaralarında insan figürlerini ustaca kullanmış ve figüratif resimler de yapmıştır. Sôjô Henjô'nun Şiiri: Shirabyôshi Dansçısı Hotoke Gozen, Yüz Şairin Yüz Şiirinin Ogura Taklitleri (Ogura nazorae hyakunin isshu) serisinden, *The Dancing Teacher* adlı eserini dans ederken yerde soluna doğru uzanmış renkli ve desenli giysileri içinde güzel bir kadın dansçının, dans ederken her an yerden kalkacakmış gibi bir izlenim yaratan, dizlerinin ve ellerinin üzerine çökmüş, yere bakan bir yüz ifadesiyle betimlemiştir.

1851 yılında Londra’da gerçekleştirilmeye başlanan Dünya Fuarı ve XIX. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri’nde düzenlenen uluslararası sergi ve fuarlar, yeni kurulan Japon hükümetinin uluslararası arenada yer alma isteğini doğurmuştur. 1862 yılında Londra’da düzenlenen Dünya Fuarı’nda Ukiyo-e baskıları, bronz, seramik, sırlı eserler ve kumaşlar gibi çeşitli Japon sanatı örnekleri sergilenmiştir. Böylelikle, Ukiyo-e sanat tarzı dünyada tanınmaya ve batılı sanatçılar üzerinde etkili olmaya başlamıştır (Farthing, 2014, s. 291). Bu bağlamda Japon sanatı, Fransa’da, Paris’te Japon modası ve Japonizm yükselişe geçmiş Empresyonist ve Post-Empresyonist sanatçıları *Ukiyo-e* baskılarındaki görsel dinamizmden etkilenmişlerdir. İzlenimci eserler üreten sanatçılar, *Ukiyo-e* sanatının baskılarındaki renklilik, abartılı rakursi, kompozisyonlarındaki asimetri ve figürlerin hareketliliğinden etkilenerek eserlerinde uygulamaya başlanmışlardır (Farthing, 2014, s. 291). Edo döneminde (1603-1868) geliştirilmiş ve Japoncada *fani dünyanın resimleri* anlamına gelen *Ukiyo-e*, XIX. yüzyılın sonlarında yükselişe geçmiş ve sonrasında XX. yüzyılda da yapılmaya devam edilmiştir. Edo dönemini yansıtan, Japon ağaç baskıları ve resimlerini ifade etmede kullanılan üslup, Fransa’da empresyonist sanatçıların eserleri üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur (Dickerson, 2021, s. 230).

### Şekil 11

*Henri de Toulouse-Lautrec, Divan Japonais afişi, 1892-1893, Taş baskı, 80,8x60,8 cm. Metropolitan Museum of Art. New York.*



(Toulouse-Lautrec, 1892-1893)

1854 yılında, Japonya ile imzalanan Shimoda Ticaret Anlaşması ile Batı’yla ticaret başlamıştır. Bu bağlamda Fransız entelektüellerinin, Japon kültürüne olan ilgileri

*Japonaiserie* yani Japon modasının yaygınlaşması kaçınılmaz olmuştur. Böylelikle, Japon modasının etkileri, Paris’te eğlence sektöründe kendini göstermeye başlamış, Parisli sanatçıların ve yazarların uğradığı en önemli mekânlardan biri olan “*Divan Japonaise*” adlı kabarenin duvarlarında, Japon resimleri ve süslemeleri görülmeye ve sokaklarda yapılan duyurularda ise Lautrec’in posterlerinin kullanıldığı görülmektedir (Erden, 2016, ss.22-23).

## Şekil 12

*Keisai Eisen, “Ejderha Tasarımlı Uchikake Giyen Fahişe”, Ağaç baskı, 1830; Paris Illustré Le Japon, vol.4,no 45-46, İllüstrasyon,1886;Van Gogh, Fahişe (Eisen’den sonra),Tüyb. 1887.*



(Eisen, 1830; Van Gogh, 1887)

Japon sanatının Paris’te yükselişe geçmesiyle birlikte, Japon sanatçı Keisai Eisen’in *Ejderha Tasarımlı Uchikake Giyen Fahişe* (1830) adlı orijinal baskısının ayna görüntüsü alınarak yapılan illüstrasyon, 1886 yılında *Paris illustré* dergisinin kapağında çoğaltılmıştır. Eisen’in bu çalışması, Ukiyo-e sanat tarzından etkilenmiş olan Empresyonist sanatçı Vincent van Gogh’un *Fahişe (Eisen’den sonra)* adlı tablosunun ilham kaynağı olmuştur. Van Gogh, bu Japon figürünü kopyalayıp büyötmek için ızgara tekniğini kullanmış ve bir gravür gibi çalışarak, parlak renkler ve cesur hatlar kullanmıştır. Eisen’in baskısını yapmış olduğu kadın figürü aslında bir fahişedir. Kadının bir fahişe olduğu, saç toplama tarzından ve üzerindeki kimonosunun arkadan değıl ön tarafından bağlanmış olan kemerinden (obi) anlaşılmaktadır. Van Gogh ise, bu kadın figürünü nilüfer çiçekleri, bambu sapları, turnalar ve kurbağalarla dolu olan bir gölet ile çerçevelemiştir. Van Gogh’un yapmış olduğu bu sahnenin: Fransızca argo kelimeler olan ve ‘fahişe’ anlamına gelen; Grue (turna) ve grenouille (kurbağa) kullanması gizli bir anlam katmıştır (Van Gogh, 1887).

XIV. yüzyıl öncesinde Avrupa’da, ağaç baskı tekniği bilinmekte ve kullanılmaktaydı. Ancak yeterli sayıda kâğıt olmaması nedeniyle kumaş üzerine süsleme yapma amacıyla ağaç baskı yapılmaktaydı. “Kumaş basımında Avrupa’da ilk bulunan kalıp 1350 tarihlidir” (İçmeli, 1987, s. 56). Yanı sıra Esmer (2005), 1380 yılına tarihlenen ve Saone-et-Loire’de bulunmuş olan en eski ağaç baskı kalıbın *Protat* ağacına oyulduğunu ifade etmiştir (s. 18). Baskiresim sanatının tarihsel gelişim sürecinde, Çinlilerin kâğıdı bulması yaşanan en önemli gelişmelerden biri olmuştur. Avrupa’nın kâğıtla tanışması ise ticari ilişkiler aracılığıyla olmuştur. XII. yüzyılda kâğıt, önce İspanya’ya oradan İtalya’ya, sonra Fransa’ya oradan da Almanya’ya gelmiştir. Avrupalıların kâğıtla tanışmasıyla beraber kâğıt fabrikaları kurulmaya başlanmış ve Avrupa’da kâğıt yaygınlaşmaya başlamıştır. Avrupa’da ilk olarak oyun kartları basılmış, yanı sıra kâğıt üretimi ile birlikte Avrupa baskiresim sanatında da önemli gelişmeler yaşanmıştır (Esmer, 2005, s.18). Böylelikle XIV. yüzyıldan itibaren genel olarak dini konuların betimlenmesinde kullanılan ağaç baskı tekniği Avrupa’da kullanılmaya ve yaygınlaşmaya başlamıştır.

### Şekil 13

*Bois Protat, Ağaç baskı, c. 1370–1380.*



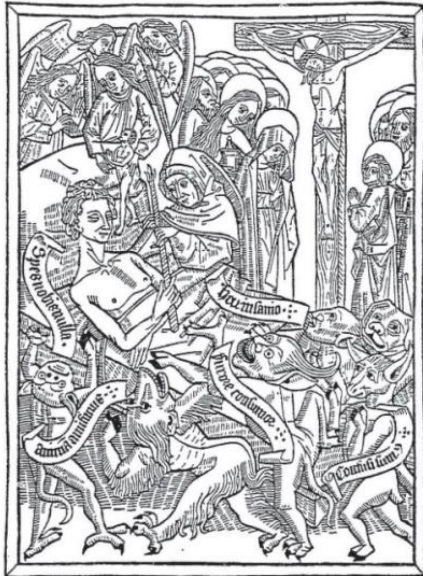
(“Bois Protat”, 2024)

XV. yüzyıl ortalarına gelindiğinde ağaç baskı tekniği resimli kitaplar basmak içinde kullanılmıştır. Yazı ve resim, hazırlanan ağaç kalıba oyularak ve bir defada tek sayfaya baskısı alınmıştır. Bu sayfalar daha sonra ikiye katlanarak kitap haline getirilmiştir. “Avrupa’da bu teknikle basılan kitaplar, metin ve görsellerin birlikte oyulduğu kalıplardan basıldığı için kalıp baskı kitap (block-book) veya ksilografika (xylographica) olarak adlandırılır.” (Balamber, 2018, s. 118).

Avrupa’da, ortaya çıkan insan derisini koyu mor bir renge dönüştürdüğü için Kara Veba (Kara Ölüm) olarak da adlandırılan veba salgını, 1348-1350 yıllarında başlayarak Avrupa’yı büyük oranda etkisi altına almıştır (Alchon, 2003, s. 21, Akt., Balamber, 2018, s.121). Veba hastalığının ortaya çıkmasıyla birlikte; çok hızlı bir şekilde yayılmış, büyük, küçük, zengin, fakir ya da din adamı demeden herkesin ölümüne neden olmuştur. Hristiyanlık inancına göre, ölen insanların cenaze törenlerini gerçekleştirecek rahiplerin de çok fazla sayıda ölmesi ve sayıca azalmaları nedeniyle; Hristiyanların, rahip olmadığında ölüme nasıl hazırlanabileceklerini gösteren resimli kitaplar basılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda, ihtiyaç sonucu *Ars Moriendi* ortaya çıkmıştır. Ağaç baskı tekniği kullanılarak basılan Kılavuz niteliğinde olan bu resimli kitaplarda, ölmekte olan insanlara; ölürken iyi ölme yollarını göstermek, dualar, davranışlar hakkında bilgi vermek ve ölmekte olan Hristiyanlara rehberlik etmek amaçlanmıştır (Dugdale, 2005, s. 7, Akt., Balamber, 2018, s.121).

#### Şekil 14

*İnançlı insan ölüm döşeğinde, 1470 dolayları, tahta baskı, 22.5x16.5 cm; Ulm’da basılan Ars Moriendi “Ölme Sanatı” adlı kitap için yapılan 11. inci ve son baskı resim.*



(Campbell, 1995)

Orijinal dili Latince olan ve *Ölme Sanatı* anlamına gelen *Ars Moriendi* kitabında, görseller aracılığıyla ölüm döşeğinde olan bir hastaya, ölürken iyi ölmek için nasıl davranılması gerektiğinin yanında, dini nasihatler vermeyi ve ölüme hazırlanmasında hastanın kendisi ve yakınındakilere bir kılavuz olarak yol göstermesi amaçlanmıştır (Campbell, 1995, s.1). Kitabın son sayfasında yer alan bu baskiresimde, inancılı ve ölmekte olan bir insanın etrafında toplanmış birden fazla beden kullanılmıştır. İyi bir ölme anını yansıtan baskıda, ölmek üzere olan kişinin ruhunu bir meleğe teslim ettiği gösterilmektedir. Resmin ön planında, çirkin bedenlerle betimlenmiş iblisler yer almaktadır. İblislerin orda bulunma

amaçlarını “ağızlarından çıkan yazılardan ne söylediklerini anlıyoruz: “Öfkeden titriyorum”, “Onurumuzu yitirdik”, “Şaşkınlık içindeyim”, “Bunun tesellisi yok”, “Kaçırdık onun ruhunu elimizden” (Gombrich, 2004, s.282). Dolayısıyla, ölüm döşeğindeki insanın, ruhunu çocuk figürü şeklinde meleğe teslim ederek, şeytana istediğini vermediği ve arka planda İsa ve azizlerin figürleri ile inançlı bir insanın iyi bir şekilde ölüm anının tasviri yapılmıştır.

Memento Mori sanatının ilham kaynağı *Dance Macabre* ve *ölme sanatı* anlamına gelen *Ars Moriendi*’dir. Ölümle ilgili hazırlanmış olan *Ars Moriendi* kitabında birden çok bölüm bulunmaktadır. Ancak, *Memento Mori* sanatını yaratmada en etkili olan kısım, ölmekte olan insanı rahatsız eden beş unsur; inanç eksikliği, umutsuzluk, sabırsızlık ve manevi gurur ve açgözlülük olmuştur (Wisdom, 2024).

Ortaçağ Avrupa’sında, ölüm teması sanat alanında da etkili olmuştur. Sanatçılar, insanlara ölümü hatırlatma amacıyla *Memento Mori* resimler ve baskiresimler yapılmışlardır. Bu eserlerde sıklıkla ölümü hatırlatacak kafatası, kemikler, ölüm temsili veya ölüm meleği gibi tasvirler yapılmıştır. Yanı sıra, zamanla çürüyen meyveler, yiyecekler, kelebekler, mumlar gibi geçici nesnelere de sembolik olarak yer verildiği görülmektedir. Sanatçılar bu simgeleri; ölümün kaçınılmaz ve evrensel olduğunu, mizahi bir dille ve eşitlikçi bir anlayışla betimlemişlerdir. Böylelikle zengin, fakir, din insanı, çocuk, bürokrat gibi kim olduğuna bakmaksızın her canlının ölümlü olduğu mesajı verilmiştir (Dağlı, 2022, s. 4).

### Şekil 15

Michael Wolgemut, “Ölüm Dansı”, Ağaçbaskı, 195x224 mm. 1493. *Liber Chronicarum* by Hartmann Schedel. Nuremberg: Anton Koberger, Library of Congress, Washington, D.C.



(Kayaalp, 2023)

Michael Wolgemut’ un, “Ölüm Dansı” adlı eserine bakıldığında, ilk göze çarpan mezarlarından çıkmış ve sırtarak müzik aleti çalan, müziğin etkisiyle kendinden geçmişçesine kol ve bacakları çok hareketli bir şekilde dans eden, eğlenen beş insan iskeleti betimlenmiştir. Yanı sıra, betimlenen sahneye yaşayan herhangi bir canlı varlık dâhil

edilmemiştir. Dans eden iskeletlerin neden dans ettikleri ya da neden bu kadar mutlu oldukları net olarak bilinmemekle birlikte, ölümle birlikte “dünyevi sıkıntıların sona ermesinden kaynaklandığı ve kötülükten dans etmedikleri iddia edilebilir” (Cianflone, 2006, Akt., Dağlı, 2022, s. 5).

### Şekil 16

*Hans Holbein, “Ölümün Dansı” Alegorik Ölüm Arması, 1525, Ağaç Baskı 6,5x5 cm, British Museum, Londra*



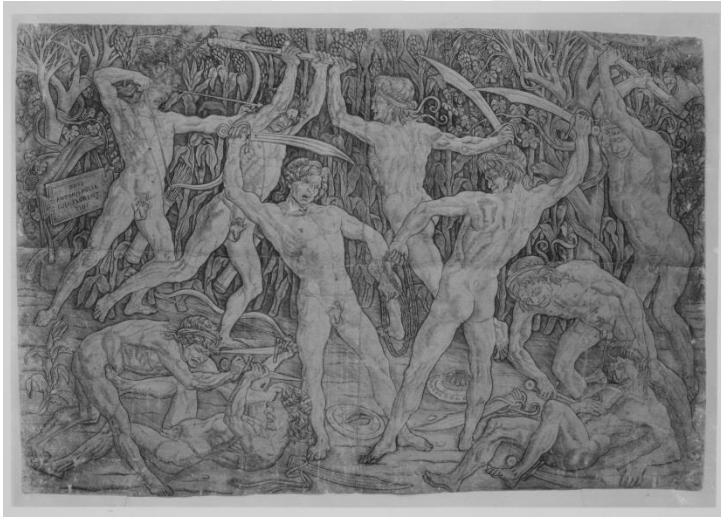
(Mancoff, 2022)

Ölüm Dansı konusu, birçok sanatçının eserine konu olmuştur. Bu bağlamda ölümle ilgili eserler üreten sanatçıların başında Hans Holbein de gelmektedir. Holbein, ölümü tasvir eden kırk parçadan oluşan bir gravür serisi yapmıştır. Esasında statülerine bakılmaksızın, insanları bir araya getirerek ölümü temsil eden “iskelet biçimindeki Azrail, Geç Ortaçağ ikonografisinde güçlü ve kalıcı bir motifti. Elçiler’de de Dinteville şapkasının sağ alt kısmına kafatası şeklinde iğne bir iğne takıyor. Bu bir Memento Mori (Ölümü Hatırla) idi. Her canlının bir gün öleceğinin yararlı bir hatırlatıcısı...” (Mancoff, 2022, s. 73). Holbein günlük yaşamda ölümün oynadığı rolleri tasvir ederken ölüm sembolleri kullanmıştır. Gravür serisinin üçüncüsünde Adem ile Havva’nın cennetten kovulmasını tasvir ettiği sahne, beşinci gravürde ise bir dizi enstrüman çalan insanları iskeletler halinde betimlemiştir (Buchler, 2010, Akt., Dağlı, 2022, s. 6).

Ortaçağ sonlarında basit, sade çizgilerle ve ağaç kalıplarla yapılan baskılar, etkili ve yararlı olmalarına rağmen, resim baskısı açısından oldukça kaba bir yöntem olarak görülmektedir. Ancak dönemin büyük sanatçıları; tutkularını, ayrıntıdaki ustalıklarını ve gözlem yeteneklerini sergilemek için bir arayış içerisine girmişlerdir (Gombrich, 2004, s. 282). XV. yüzyıl ortalarında, malzeme olarak ağaç yerine bakır, metal plakalar kullanılmaya başlanmasıyla gravür baskı tekniği ilk defa Almanya ve İtalya’da ortaya çıkarak geliştirilmiştir. Böylelikle gravür baskı tekniğini kullanan sanatçılar etkili ve ayrıntılı eserler üretmeye başlamışlardır. Bu baskı tekniğinin, sanat alanında kullanılmaya başlanması ile birlikte sanatın gelişiminde önemli bir yol katedilmiştir. Baskı sanatının gelişiminde önemli çalışmalar yapan ve ilk büyük sanatçılarından İtalyan heykeltıraş, ressam, kuyumcu ve metal ustası olan Antonio Pollaiuolo, niello atölyelerinde çalıştığından dolayı yaptığı gravürlerinde çelik kalemi ustalıkla kullanmıştır “İtalyan okulunun kazı resim sanatçısı olan, Andrea Mantegna (1431-1506) ve Pollaiuolo, gölge ışığa aldırmadan yoğunluk verme çabasını gütmüşlerdir.” (Gölönü, 1979, ss. 72-73).

### Şekil 17

*Antonio Pollaiuolo, “On Çıplak”ın Savaşı” Gravür, 1470*



(Pollaiuolo, 1470-1490)

Antonio Pollaiuolo, *On Çıplak’ın Savaşı* adlı gravür çalışmasında, resmettiği erkek bedenlerini, güçlü, kaslı birer savaşçı edasıyla ve çıplak bir şekilde ellerinde silahlarla birbirleri ile savaşıırken betimlemiştir. Sert kontur çizgilerden yararlanarak ışık ve gölgeyi vermesinin yanı sıra erkek bedenlerinin hareketli duruşlarına tarama çizgiler kullanarak heykel izlenimi vermiştir. XV. yüzyılın başarılı ve ünlü, oyma baskıresim sanatçılarından bir diğer büyük sanatçısı olan Martin Schongauer, resim dışında, gravür tekniğini ustaca kullanarak önemli eserler vermiştir.

## Şekil 18

Martin Schongauer, “İsa’nın Doğuşu”, 25,8x17 cm, Gravür, 1470-1480.



(Schongauer, 1470-1480)

Schongauer, *İsa’nın Doğuşu* adlı baskıresminde betimlediği figürleri ve nesneleri tüm ayrıntılarıyla belirtmeye çalışmıştır. Baskı ayrıntılı incelendiğinde, sanatçının büyük bir sabır ve özveriyle tüm detayları çalıştığını söylemek mümkündür. Her bir figürün bedensel duruş ve özelliklerinin, estetik bir kaygıyla nasıl betimlendiği gözlemlenebilmektedir. Schongauer’in tasvir ettiği sahne, yıkıntı halinde olduğundan dolayı ahır olarak kullanılan kilisede, pelerininin bir ucuna bebeğini yatırmış ve ona tapınan Meryem; elinde fenerle ayakta duran Aziz Yusuf, babacan ve endişeli bir yüz ifadesi ile Meryem’e bakmaktadır. Öküz ve eşek figürlerinin Meryem ile birlikte ibadet ettikleri görülmektedir. Schongauer bu eserinde, Hristiyanlığı yansıtan ve kökleşmiş olan motifleri kendine özgü bir tarzla bir araya getirmiştir (Gombrich, 2004, s. 284).

XV. yüzyılda ilk defa *klasik öğretinin yeniden doğuşu* anlamında kullanılan Rönesans terimi; kökenlerini antik çağdan, klasik değer ölçülerinden, hümanizmden alarak yaşamın bütün alanlarında *büyük keşiflerin yapıldığı bir çağ* olarak bilinmektedir (Esmer, 2005, s. 29). Yanı sıra Rönesans, XV-XVI. yüzyıllarda sanat alanında büyük yenilikler ve antik sanatın değerlerini yeniden yorumlanması çağı olarak da tanımlanmaktadır. Rönesans ile birlikte, normal insan ölçüleri ile birlikte insanın kendi yapısına yönelmesini ifade etmesinin yanında (Tansuğ, 1992, s. 262), insanın hacimli olarak ele alındığı bir anlayış ortaya çıkmıştır (Turani, 1992, s. 347). Böylelikle “Rönesans dönemi İtalyan ustalarının büyük başarıları ve buluşları,

Alp dağlarının kuzeyinde yaşayan insanlar üzerinde derin etkiler yarattı. Bilginin yeniden doğuşuyla ilgilenen herkes klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin keşfedildiği yer olan İtalya'ya bakmayı alışkanlık haline getirdi..." (Gombrich, 2004, s. 341). İtalyan ustalarının bilimsel perspektifi keşfetmeleri, güzel bir insan vücudunun kusursuz bir şekilde gösterilmesi yani anatomi bilgisinin gerekliliği ve klasik mimari bilgisi olarak bu üç başarısına ulaşmayı istediler. Bu gelişmeler ışığında Schongauer'den sonra dönemin bir diğer ünlü ve önemli sanatçısı Dürer'in eserlerinde Rönesans etkilerine rastlamak mümkündür. Alman baskiresim sanatçısı Albrecht Dürer, ustalıkla yapmış olduğu detaylı çizimleri, resimleri ve baskılarıyla tanınmıştır. Dürer, "sanatçılara tavsiyede bulunmak için *İnsan Bedeninin Oranlarına Dair Dört Kitap* adlı kitabı yazmıştır. Kendine güvenen ve bilimsel bir zihniyete sahip olan Dürer, Leonardo da Vinci gibi görünen dünyaya ilgi duymaktaydı. Usta bir baskı ressamı olması için gereken beceri ve deneyimi" (Dickerson, 2021, s. 165) ile almış olduğu kuyumculuk eğitimi sonucu, baskiresim çalışmalarında çizgileri ustalıkla kullanarak yeteneğini ortaya koymuştur. "...Bakır oymanın, iğne ile ilk kazıma baskiresimlerini de o yapmıştır. Bu da gene onun önemli bir buluşudur ve derin baskı tekniğinin ilk örnekleri olmuştur. Dürer'in ağaç ve bakır oyma resimleri bütün Avrupa'ya yayılmış ona servet ve ün getirmişti..." (Turani, 1992, s. 385). Dürer, yapmış olduğu gravürleri ve ağaç baskıları ile baskiresim sanatının gelişiminde önemli derecede katkıları olmuştur.

### Şekil 19

*Albrecht Dürer, Mahşerin Dört Atlısı, Ağaç Baskı, 39.5x28 cm, 1498, British Museum, Londra, Birleşik Krallık*



(Farthing, 2014)

Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı* adlı baskiresim çalışmasını, Yeni Ahit'teki Vahiy Kitabı'nda bahsedilen mahşeri tasvir etmiştir. Bu eserini on beş baskiresimden oluşan bir seri

olarak yapmıştır. Sanatçı serinin dördüncü ahşap baskısı olan bu eserinde, estetik bir kaygı ile oluşturduğu yenilikçi tarzda bir teknik kullanmış, insan ve hayvan figürlerinde açık-koyu tonlar, hacim veren çapraz taramalar, paralel çizgiler kullanmıştır. Atların üzerindeki insan figürlerini diyagonal bir şekilde yerleştirerek esere dinamizm katmıştır. İnsanların dünyanın sonunun geldiğine inanması ve mahşer gününü tasvir eden resimler dönemin gündemini oluşturmuştur. İncil’de geçen;

Tanrı’nın Kuzusu’nun elinde tuttuğu Kutsal Kitap’ın ilk dört mührü kırıldıktan sonra dört atının ortaya çıkacağı yazar (Vahiy VI: 1-8). Binicilerin kimliği sahnenin betimlenme şekline göre değişir: Dürer’in versiyonunda elinde yay tutan atlı, salgın hastalığı; kılıcını havaya kaldıran figür, savaşı; boş terazi ile at süren figür, kıtlığı; insanları cehennemin pençesine sürükleyen figür ise ölümü simgeler. Temanın esas kaynağı, Eski Ahit’te geçen, Zekeriya’nın her birini farklı renkli atların çektiği ve “göğün dört ruhu” olarak tanımlanan dört savaş arabasının geleceğini haber verdiği kehanet olabilir. (Zekeriya VI: 1-7, Akt., Farthing, 2014, s. 187)

## Şekil 20

*Albrecht Dürer, Aziz Eustace, Gravür, 1501, 35x25.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.*



(Dürer/, 1501)

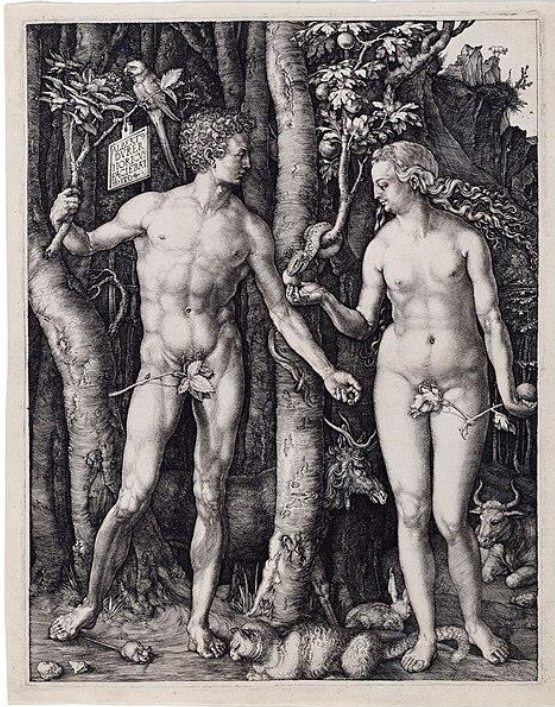
Gravür baskı tekniğini ustalıkla kullanan, gölge ve ton geçişleri ile birlikte farklı dokular da oluşturduğu ve tekniğin sanatsal anlamda gelişiminde önemli katkıları olan Dürer, Aziz Eustace’in büyük bir gravür baskı resmini yapmıştır. Placidus adlı Romalı bir generalin Hristiyanlığı kabul etmesini tasvir ettiği bu baskıresimde;

Aziz Eustace'in avlanırken boynuzlarının arasında haç duran bir geyik hayali görüp Hristiyanlığı kabul etmesi, popüler bir hikâyeydi ve arka planında bir kır manzarası gerektirmekteydi. Dürer'in bu amaçla uyguladığı manzara, bitkileri ve hayvanları kayda geçirmekte benzersiz bakış keskinliğini ve elinin maharetini açığa vurmaktadır. Tetikte beklercesine bakan köpekler, arka bacağını dinlenmek için kaldıran at, yerden fışkıran ot kümeleri, hava şartlarının eğip büküğü ağaç gövdeleri hatta tepenin üstünde dönen kuş sürüleri (biçimlerine bakılırsa kırlangıçlardır). Dürer, Aziz Eustace baskısında Tanrı'nın doğanın güzelliğinde kendini açığa vurması gibi özel bir anlam yüklenen ve böylece azizin mucizevi hayaline evrensel bir geçerlilik kazandıran şeyleri çizmekten zevk almaktaydı. Zira bu, görünen dünyanın olduğu gibi aktarılması değildir. (Honour & Fleming, 2020, s. 455)

Dürer, bu baskıresminde ele aldığı manzarayı, insan ve hayvan figürlerini kendi özellikleri ile birlikte her birini farklı açılardan tasvir etmiştir. Her bir figürün duruşunu ve yüz ifadesini, bu önemli olaya tanıklık ettikleri anı büyük bir ciddiyetle betimlemiştir. “Gotik sanatın hemen hemen tamamen dışa ittiği, ama şimdi tüm ilgileri üstüne çeken bir amaç vardı: İnsan vücudunu, klasik sanatın ona kazandırmış olduğu ideal güzellikte göstermeyi başarmak” (Gombrich, 2004, s. 346).

### Şekil 21

*Albrecht Dürer, Âdem ve Havva, 1504, oyma resim (gravür), 24.8x19.2 cm*



(Gombrich, 2004).

Dürer, hayatı boyunca kendisini meşgul eden çalışmalardan biri olan “Âdem ve Havva” gravür baskısında, güzellik ve uyum ile ilgili bütün yeni düşüncelerini somutlaştırarak, büyük bir övünçle, adının Latince karşılığını yazarak: ALBERTUS DURER NORICUS FACIEBAT 1504 (1504'te Nürnbergli Albrecht Dürer [bu oymayı] yapmıştır) şeklinde imzasını atmıştır. Sanatçı bu eserini, pergel ve cetvel kullanarak yapmış olduğu

ölçümler ve dengelerle birbiriyle uyumlu bir kadın, erkek figürü ve hayvan figürlerini ormanlık bir alanda betimlemiştir. Figürlerin biçimleri ve duruşlarının yanı sıra simetrik olan kompozisyonda hafif bir yapaylık hissedilmektedir. Ancak Dürer'in ustalıklı betimlediği kedi ve fare figürlerinin birbirini rahatsız etmediği, geyik, inek, tavşan ve papağan figürlerinin yanında bulundukları insanlardan korkmadığını, bilgi ağacının yetiştiği ormanlık alanın derinliğine bakıldığında, ağacın üzerindeki yılan figürünün Havva'ya yasak meyveyi verdiği ve Âdem'in yasak meyveyi almak için elini uzattığı anı gerçekçi bir tarzda tasvir etmiş ve yapaylıktan kurtarmıştır. Ayrıca Dürer, Âdem ile Havva'nın çıplak bedenlerini, ince çizgilerle hacimlendirerek, ormanlık alanın koyu gölgeleri üzerine yerleştirmiş ve bu figürleri kesin dış hatlarıyla açık bir şekilde ortaya koymuştur (Gombrich, 2004, s. 349). Dürer, kendine ait incelikli, her bir çizgisi ustaca atılmış baskıresimleriyle kendisinden sonraki sanatçılar üzerinde etkili olmuştur.

## Şekil 22

*Jacques Callot, İki İtalyan Palyaçosu, 1622 dolayları, Asitle indirme Gravür.*



(Callot, 1621-1622)

Fransız sanatçı Jacques Callot, asitle indirgeme tekniği ile yapmış olduğu baskıresimleri ile döneminin büyük bir baskı sanatçısı olarak kendisinden sonraki sanatçıları da etkilemiştir. Callot, eserlerinde Tintoretto ve hatta El Greco gibi, uzun, sıska figürler kullanarak, geniş ve alışılmamış gözlemleme yeteneği ile şaşırtıcı düzenlemeler oluşturmuştur. Eserlerinde ele aldığı konular olan serseriler, askerler, sakatlar, dilenciler, gezgin tiyatro oyuncular, canlı figür stili ile itişip kalkışan kalabalıkları bir araya getirerek, yaşamdan aldığı sahnelerle insanların aptalca davranışlarını sergilemiştir (Gombrich, 2004, s. 385). Callot, *İki İtalyan Palyaçosu* adlı eserinde karşılıklı dans eden tuhaf maskeli iki

palyaçoğu resmetmiştir. Bu figürlerin dans ederken vücutlarını grotesk ve karikatürize bir tarzda betimlemiştir.

Rembrandt, *Barok* dönemin ve *Hollanda Altın Çağı* 'nın önde gelen büyük bir ressamı olmasının yanı sıra başarılı baskılarıyla bir grafik sanatçısı olarak da tanımlanmaktadır. Yağlıboya resimlerinin yanı sıra, eserlerini baskıresim tekniklerinden ağaç baskı ya da bakır oyma yerine daha çok *asitle indirme (etching)* baskı tekniğini kullanarak üretmiştir. Rönesans döneminde resim sanatında kullanılan Chiaroscuro tekniğini, Caravaggio'dan sonra Rembrandt, yapmış olduğu asitle indirme eserlerinde başarılı bir şekilde kullanmıştır.

### Şekil 23

*Rembrandt van Rijn, Christ Preaching (İsa Vaaz Veriyor), 1657, Asitle indirme, kuru kazıma ve burin baskı, 156x208 mm, Cleveland Museum of Art.*



(Rembrandt van Rijn, 1657)

Rembrandt, Kutsal Kitap'tan canlandırdığı *İsa Vaaz Veriyor* adlı baskıresmini asitle indirme tekniğini kullanarak yapmıştır. Eserinde ele aldığı sahnede, İsa'nın etrafında toplanmış ve onu dinleyen yoksul ve zavallı insanları; birbirine sokulmuş bir vaziyette, yerde oturmuş ya da ayakta durmuş bir şekilde tasvir etmiştir. Figürlerin duruşlarından anlaşılacağı üzere İsa'nın anlattıklarını kendinden geçmiş bir halde ya da düşünceli bir şekilde dinleyen bu insanları, güzelliğe aldırmayan ve çirkinlikten çekinmeyen Rembrandt, Caravaggio gibi; gerçekliği ve içtenliği, güzellik ve uyumdan üstün tutmuştur. İsa, yoksul, aç ve acılı insanlara vaaz etmiştir (Gombrich, 2004, s. 427).

## Şekil 24

Rembrandt van Rijn, *The Three Crosses* (Üç Haç), *third state*. 1653. Kuru kazıma (Drypoint) ve burin, 385x450 mm, British Museum, London.



(Rembrandt van Rijn, 1653)

Rembrandt van Rijn, *The Three Crosses* (Üç Haç) adlı eserini, asit oyma kullanmadan kuru kazıma tekniği ile yapmış ve farklı yüzeylere baskı yapmıştır. Parşömen kâğıdına basmış olduğu bu eserinde, birden fazla figür kullanarak resmettiği insanları, günlük hayattaki gibi en doğal halleri ile kendilerini ifade ettikleri biçimde, yani oldukları gibi betimlemiştir. Sanatçı, kompozisyonda ele aldığı insan figürlerini çizgisel de olsa her bir figürün beden, ruh halleri, hareket ve ifadelerinde güçlü ve etkili bir dil kullanarak sahneyi tasvir etmiştir.

## Şekil 25

Richard Earlom, *Kraliyet Akademisi Akademisyenleri* (1773), Mezzotint, (Johan Joseph Zoffany mezzotint'ten sonra), Ulusal Portre Galerisi, Londra



(Earlom, 1773)

Mezzotint baskı tekniğini ustalıkla kullanmış olduğu *Kraliyet Akademisi Akademisyenleri* adlı baskıresminde birden çok figür kullanmış olan Richard Earlom,

dönemin en büyük Mezzotint ve kuru kazıma gravür sanatçılarından biridir. Earlom, yapmış olduğu çizimler ve gravür çalışmalarıyla pek çok ödül kazanmıştır. Sanatçı, çağdaşlarından ve eski ustalardan sonra olağanüstü eserler ortaya koymuştur. Sanatçı, *Kraliyet Akademisi Akademisyenleri* adlı eserinde, döneminin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısını bir oda içerisinde toplanmış insan kalabalığından oluşan bir kompozisyonla yansıtmaya çalışmıştır. Kompozisyon, iç mekân içerisinde sağ tarafta duran iki çıplak model ile birlikte kraliyet akademisinin akademisyenlerini resmetmiştir.

Kavram olarak XVII. Yüzyılın başlarına dayandırılan ancak 1780 yılında Fransız Devrimi ile birlikte canlanan Romantizm sanat akımı, XVIII. yüzyılın sonlarında anlamını bulmuş ve XIX. yüzyılın başlarında ise doruk noktasına ulaşmıştır. Romantizm kelimesi, bir grup Alman yazar tarafından klasisizme karşı savı olarak kullanıldığı bilinmektedir. “Klasisizm, bireyin akıl ve düşünce sistemini temel alırken, Romantizm’de bireyin iç dünyasını, coşku ve hayal gücünü ortaya çıkarmaktadır.” (Göktepe, 2020, s. 46). Sanat alanında ve sanatçılar üzerinde etkili olan sanat akımı, birçok sanatçının eserlerinde de etkilerini göstermiştir.

Romantizm sanat akımının önde gelen sanatçılarından Goya, resim ve gravürleri ile döneminin toplumsal olaylarını eleştirel bir dille ele almış ve güçlü bir gözlem gücüyle yorumlayarak belgelendirmiştir. Sanatçının yaşadığı toplumun kültürel özellikleri ve kendisinden önceki sanatçılarla kurduğu sağlam ilişkiler, sanatının gelişiminde ve güçlü adımlarla ilerlemesinde önemli etkileri olmuştur. Goya bu anlamda “üç ustam var: Rembrandt, Velazquez ve doğa” ifadesini kullanmıştır (Rapelli, 2001, s. 114, Akt., Esmer, 2008, s. 84).

Goya, eserlerinden etkilendiği Rembrandt gibi asitle indirme tekniğini kullanarak, gravür baskıresim dizileri yapmıştır. Rembrandt’ın çizgilerle koyu lekesele etkiler elde ettiği gravürlerden etkilenmiş ancak yeni bir teknik olan ve lekesele etkiler elde edilen *aquatinta* (leke baskı) baskı tekniğini kullanarak baskıresimlerini yapmıştır (Gombrich, 2004, s. 488). Goya, çağının toplumsal olaylarını ele aldığı dizi resimlerinden bağımsız olarak dizi baskıresimler yapmıştır. Sanatçının baskıresim alanında yapmış olduğu dizi baskıresimlerinin en önemlileri; *Kaprisler/Kapriçyolar*, *Savaşın Felaketleri*, *Boğa Güreşi*, *Atasözleri* (*Akılsız Yaratıklar-Zırvalar-Saçmalık*) ve *Bordeaux Boğaları* adlı dizi baskıresimleridir. Daha sonra eklemeler yapmış olduğu diziler yaklaşık olarak 300 baskıdan oluşmaktadır. Sanatçı, yapmış olduğu bu baskı dizilerinin hepsinde, dönemin baskıcı yönetimine ve toplum içerisinde var olan geleneklere karşı, dikkat çekici bir şekilde özgürlükçü bir tutum benimsemiştir. Goya, yapmış olduğu bu dizi baskıresimlerinde, yaşadığı toplumun gerçekliklerini gözler önüne

sermiş, yanı sıra toplum içerisinde yaşanan çelişkileri ve açmazları yansıtan bir aynaya dönüştürerek, belgesel niteliğinde diziler ortaya koymuştur. Onun bu dizilerinin belgesel niteliği taşımasında, yaşadığı dönemdeki olay ve olgulara doğrucu bir tanıklık yapması ve bunları eserlerinde yansıtmada cesaretli olmasındandır (Esmer, 2008, s. 82).

Goya'nın gravürlerinin konuları, kendinden önceki sanatçılar gibi Kutsal Kitap'tan sahneler, tarihten ya da günlük hayattan alınmış sahneler değildir. Eserlerinin çoğunda ele aldığı konuların hiçbirisi bilinen konularda değil, daha çok büyücü kadınların ve esrarengiz hayaletlerin fantastik görüntülerinden oluşmaktadır. O'nun ele aldığı konuların bazıları yaşadığı dönemin İspanya'sında tanıklık etmiş olduğu aptallık ve gericiliğe, savaşa, barbarlığa, vahşete, acımasızlığa ve baskıya karşı çıkışları olmalarının yanı sıra diğerleri ise sanatçının kâbusları şekillendirmektedir (Gombrich, 2004, s. 488).

## Şekil 26

*Francisco de Goya/Los Caprichos, no: 39 Asta su Abuelo (Büyükbabasına Kadar), Aquatinta/Leke baskı, 1799.*



(Goya, 1799)

Goya, 1799 yılında 80 plakadan oluşan ilk gravür dizisi *Kaprisler* dizisini yayınlamıştır. Sanatçı bu dizisinde, toplumun ileri gelenlerinin portrelerini kullanarak, bireysel dürtülerine esir düşmüş ve bencil duygular içerisinde göstererek, dönemin yönetimine ve topluma yönelik eleştirel bir dil kullanmıştır. Yayınladığı dizinin büyük tepki alması sonucu sanatçı eserlerini geri çekmiş ancak özgür bir birey olarak eleştirel tutumunu değiştirmeden eserlerini üretmeye devam etmiştir. Dönemin meclis başkanı Manuel Godoy'un Got krallarından gelen bir soyu olduğunu ispatlamaya çalışmaktadır. Goya bu

olaydan yola çıkarak yapmış olduğu *Büyükbabasına Kadar* adlı gravür baskısında eşek bedenini kullanarak acımasız bir şekilde eleştirmiştir. Bu bağlamda Goya, 6 plakadan oluşan ve eşek bedenini metafor olarak kullandığı gravür baskılarında aristokrasinin, yöneticilerin ve kendi koruyucularının bir simgesi olarak eleştirel bir dil kullanmıştır. Bu çalışmasında acımasız bir eleştirel dil kullanmış olsa da eşek figürü, gururlu bir şekilde sandalyede oturmuş ve elindeki kitaptan uzun ve soylu geçmişe sahip ailesini göstermektedir. Goya'nın kullanmış olduğu eşek metaforu, daha önceleri yine aristokrasiyi eleştirmek için Hogart tarafından *Modaya Göre Evlenme* dizisinde kullanılmıştır (Esmer, 2008, s. 87). Sanatçı *Kaprisler* adlı dizisinde, insan bedenleri dışında metaforik bağlamda canavar, baykuş, yarasa, hayalinde canlandırdığı figürlerin insani bedenlerinin özelliklerinden uzaklaşmış ve değişime uğramış tuhaf yaratıklara dönüşmüş figürler yaratmıştır.

### Şekil 27

Francisco Goya, *Los Desastres de la Guerra*, Plate 39: *Grande hazaña! Con muertos!* (Great deeds! Against the dead!), 1810.



(Goya, 1810)

Goya, *Los Desastres de la Guerra* (*Savaşın Felaketleri*) adlı gravür baskıresim serisinde, Fransız askerlerin Madrid'e gelmesi ile birlikte; İspanyol halkının savaşa karşı direnişlerini ve Fransız askerlerin İspanyol halkına yaptığı zulümleri, katliamı, vahşeti konu olarak ele almıştır. Sanatçı, *Plate 39: Grande hazaña! Con muertos!* adlı eserinde yeni filizlenmeye başlamış kuru bir ağacın gövdesinin, arka kısmında ayaklarından bağlanmış başı yerde çıplak bir erkek, ön tarafta ise; kolları arkadan ağacın gövdesine sarılmış bir şekilde bağlanmış ve cinsel organı kesilmiş çıplak bir erkek figürü görülmektedir. Resmin sağ tarafında ise, ağacın kuru dalına bağlanmış gövdesi, başı ve kolları parçalanmış bir şekilde asılmış çıplak bir erkek figürü ile savaşın vahşetini, insanlığın ölümünü, barbarlığı, katliamın

tarifsiz acısını gözler önüne sermektedir. İnsan bedeninin savaşta yaşadığı zulmü acı bir şekilde yansıtmaktadır. Goya'nın, savaşın kötü yüzünü gösteren bu gravür serisi, kendisinden sonraki sanatçıların çalışmalarını da etkilemiştir. Esmer'in de (2008) ifade ettiği gibi;

Manet'nin İmparator Maximilien'in Kurşuna Dizilmesi ve Picasso'nun Kore'de Katliam resmi bu kompozisyon şemasının uyarlanmış şekilleri olarak bilinmektedir. Günümüzde ise, Chapman kardeşler, Goya'nın bu dizisinin tümünü, kompozisyon şemasını olduğu gibi alarak, aynı sembol ve imgelerle yine onun tekniğini ve çizgisel anlayışını kullanarak, biraz da güncelleştirerek - Nazi imgelerinin ilaveleri gibi - kendi bakış açılarıyla yeniden yorumladılar. Hatta kompozisyonlardan birinin (Savaşa Karşı Büyük İşler) enstalasyonunu gerçekleştirdiler. Goya tüm bu görsel etkilenmelerin dışında, önemli bir şeye daha belirginlik kazandırmaktaydı. Bu da: sanatçının toplum içindeki konumu idi. Sanatçı artık burjuva toplumunun, aristokrasinin, otoritenin beklentilerine yanıt veren kişi değil, insani bir tavır sergileyerek halkın yanında yer alan, onların özgürlük tutkularını kışkırtan, onları aydınlatan, bilinçlenmelerini sağlayan, hatta eylemlere katılarak taraflı duruşunu sergileyen kişiydi. Son derece politik olan bu tavır, daha sonraları Daumier, Courbet, Dix, Grosz, Beckmann, Picasso ve daha pek çok sanatçının eylemci yönleriyle de sahiplendiği ve sürdürdüğü yeni bir geleneğin başladığına işaret ediyordu. (s. 90)

Goya, "*Los Disparates (saçmalıklar, çılgınlıklar)*" adlı baskıresim serisini, sağlık durumunun pekiyi olmadığı ruhsal olarak çöküntüye uğradığı, hayatının son zamanlarında yapmıştır. Sanatçı bu gravür serisinde, bilinçaltında oluşturduğu ve geliştirdiği düşleri, İspanyol halkı arasında inanılan batıl inançları, kilise ve din adamlarının halkı istismarları, imkânsız hayalleri ve korkularını konu olarak ele almış ve bunları imgelere dönüştürerek resmetmiştir (Hults, 1996, s.421).

## Şekil 28

Francisco Goya, *Feminine Folly (Kadınsı Çılgınlık)*, *Los Disparates (Plate I of Los Proverbios)*. Aside yedirme ve aquatinta, 240x350 mm, 1815-1819, National Gallery of Art, Washington, D.C.



(Goya, 1815-1819)

Goya, “*Los Disparates (saçmalıklar, çılgınlıklar)*” adlı gravür serisinde, kadın erkek ilişkilerinde, kadınların erkekleri cinselliği kullanarak baştan çıkarmasını, erkeğin kadınların kuklası olmasından rahatsızlık duyması ve bu duruma karşı çıktığını iğneleyici bir dille betimlemiştir. Bu bağlamda sanatçı; “Kadınsı Çılgınlık” adlı gravür baskıresminde, kadınların daire şeklinde bir battaniyeyi hem dans ederek hem de gergin tutarak, battaniyenin ortasında yatan bir eşek figürü ve bir mankenin yanı sıra, havaya fırlamış erkeği temsil eden manken kuklaları aşağı yukarı zıplatmaktadır. Bu ifadeyle; kadınların erkekler üzerinde cinsel gücünü gösteren, anti-feminist hicivde kullanılan eski bir ana motif ve büyüleyici bir 18. yüzyıl oyununu tasvir etmiştir (Hults, 1996, s. 421).

Goya bu serisinde ve önceki serilerinde, dönemin toplumsal yapısını, aristokrasiyi, otoriteyi, cinselliği, geleneksel ve çağdışı alışkanlıkları eleştirel bir dille yorumlamıştır. Sanatçının seri halinde yapmış olduğu gravür baskıresim eserlerinde kullandığı bedenler, grotesk, gerçekçi, hayali, deforme edilmiş, konusuna göre başkalaşım geçirmiş bir şekilde betimlenmiştir. Goya’nın üslubu, toplumsal olaylardan yola çıkarak zamanla olgunlaştığı ve ruhsal durumunun da etkili olduğu, düşlerinin karanlık yönünü yansıtan kabuslardan ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Sanatçının deneyimlediği ve kullandığı teknikler de bu gelişimde önemli rol oynamıştır. Goya, yaşadığı çağın geleneklerinden bağımsızlığını, bireysel özgürlükleri çerçevesinde ortaya koymuş olduğu çalışmalarıyla, sanata farklı bir yaklaşım göstermiş olmasından dolayı modern sanatçı olarak da anılmaktadır.

Romantizmin bir diğer öncülerinden İngiliz şair ve ressam William Blake, yazdığı şiirlerinde kullandığı basit ama güçlü üslubu ile kendine özgü bir yöntem geliştirmiş ve yazdığı şiirleri bakır levhalara çizerek onları resimlemiştir. Blake, yazdığı şiirler ve yaptığı baskıresimleri ile XVIII. yüzyıl edebiyat ve sanat dünyasında adını duyurmuştur. Blake, sembollerle yüklü yazmış olduğu şiirlerinde “doğayı, insan doğasını, iyi-kötü, masumiyet-tecrübe gibi insan ruhundaki zıtlıkları betimledi. 1789 yılında yazdığı *Songs of Innocence* (Masumiyet Şarkıları) insanın iyi ve masum yönünü ele alırken 1794 yılında yazdığı *Songs of Experience* (Tecrübe Şarkıları)’de ise insanın kötü, yıkıcı ve deneyim kazanmış” (Bayoğlu-Kına, 2021, s. 67) yönüyle ele almıştır.

Goya’dan on bir yaş küçük olan Blake, kendine has özellikleri olan, kendi dünyasında yaşayan dindar biridir. Akademilerin resmi sanatını küçümseyen ve kurallarını kabul etmeyen sanatçının sanatına pek az kişi inanmıştır. Yaşamını kendi şiirleri ya da başkalarının şiirleri için yapmış olduğu asitle indirme gravür baskılar yaparak sürdürmüştür. Blake yazmış olduğu *Avrupa, Bir Kehanet* adlı şiiri için yapmış olduğu *Günlerin Atası* adlı baskıresminde, aşağı doğru eğilmiş ve kumpasıyla yerküreyi ölçmekte olan yaşlı bir insan figürünü resmetmiştir.

Sanatçının, resmetmiş olduğu bu sahneyi Londra'nın, Lambeth semtinde yaşadığı zamanlarda bir merdivenin üzerinde karşılaşmış olduğu görüntüden esinlenerek yapmış olduğu bilinmektedir. Kutsal Kitap'ta Akıl'dan söz açan bir bölüm vardır (Süleyman'ın Meselleri, viii: 22-27): “Tanrı daha yolunun başlangıcında, her şeyden önce bana sahip oldu... dağlar yerleşmeden, tepeler oluşmadan önce yaratıldım ben... Gökleri hazırlarken, ben oradaydım. Karanlıkları kumpasla ölçerken: Üstte bulutları yerleştirirken: derinliklerdeki su kaynaklarını güçlendirirken.” (Akt., Gombrich, 2004, s. 490).

### Şekil 29

William Blake, *The Ancient of Days*, 23.3x16.8 cm, 1794, Suluboya ile renklendirilmiş Asitle indirme baskı.



(Blake, 1794)

Blake, *The Ancient of Days* (*Günlerin Atası*) adlı baskıresminde, kumpas kullanarak karanlıkları ölçmekte olan Tanrı'nın görkemli görüntüsünü resmetmiştir. Sanatçı, çalışmasında kullanmış olduğu figürü Goya gibi, düşsel ve fantastik bir imgeye dönüştürerek kendi mitolojisini oluşturmuştur. Blake, hayalinde yaratmış olduğu ve *Urizen* adını verdiği bu varlığın, dünyanın yaratıcısı olduğunu ve ona göre kötü bir yer olan dünyanın, yaratıcısının da kötü ruhlu olduğuydu. Blake'in bu hayali tanrısı, karanlık ve fırtınalı bir gecede bulutların arasından şimşeğe benzeyen kumpasıyla ortaya çıkarak, ürkütücü bir karabasan gibi görünmektedir (Gombrich, 2004, s.490).

XIX. yüzyılda sanat alanında yaşanan gelişmelerin ve ilerlemelerin baskıresim alanında da Romantizm, Gerçekçilik, İzlenimcilik ve bunların izinden giden Sembolizm gibi akımların benimsenmesine ve buna bağlı olarak da akademik değer sistemine yönelik ilerleyici yaklaşımların öne çıkması sayesinde orijinal baskı sanatı -*sanatçının iç duygulara*

veya dış görünümlere verdiği imzalı yanıt olarak- yavaş yavaş bir statü kazanmaya başlamıştır (Hults, 1996, s. 431). Bu bağlamda, XVIII. yüzyılın sonlarında Alois Senefelder tarafından doğrudan taş üzerine çizimler yapılarak baskı alma yöntemi olan litografi baskı tekniğinin keşfedilmesi, farklı teknik arayışı içinde olan sanatçılar için önemli bir keşif olmuştur. XIX. yüzyıl sanat ortamında, sanatçıların yeni arayışlar, yeni kuramlar ve açık havada sadece renkler değil biçimleri de incelemeye başlamaları ile birlikte, başlangıçta kitap çoğaltma ve afiş basımında kullanılan litografi baskı tekniğinin resimsel ifade biçimi sunması, bu baskı tekniğine ilgiyi arttırmıştır. Taş üzerine doğrudan çizim ve çizgisel ya da lekese resimler yapılabilmesi gibi olanaklar sağlaması nedeniyle, uygulaması uzun süreç gerektiren gravür baskının, metal plakalar üzerine çizgisel kazıma yapılması veya asit oyma tekniklerinin uzun ve meşakkatli bir uğraş istemesinden dolayı litografi baskı tekniği daha çok tercih edilmeye başlamıştır. Yanı sıra “popüler ağaç gravürler ve taş baskılar, özümsemiş, yeniden işlenmiş ve diğer etkilerle birleştirilmiş, yüzyılın en önemli tablolarından bazılarında katkıda bulunmuştur.” (Hults, 1996, s. 445).

Fransız realist sanatçı Honoré Daumier, erken yaşlarda litografi baskı tekniği ile tanışmış ve eserlerini üretmede bu baskı tekniğini kullanmasının yanı sıra tekniğin ustası olmuştur. Dört binden fazla litografi baskı yapan ve Fransız kültürü ve siyasetini sürekli olarak izleyen, Daumier, bireysel anlamda normal bir Fransız vatandaşının “saygı ve ahlak anlayışına sahip, yoğun ve saf duyguları içermiş tipik bir adamdır. Doğuştan gelen bir hiciv yeteneğine sahip olsa da onun asıl erdemi herhangi bir kibir ya da asabiyet taşımasıdır. Hayatı boyunca sanata saygı duymuş, harmoni, ritim ve sınırlı prensiplere” bağlı kalmıştır (Artinian, 1938, ss.45- 46, Akt., Gökmen, 2018, s. 48).

### Şekil 30

*Honoré Daumier, Gargantua, Litografi baskı, 21.4x30.5 cm, 1831. The Benjamin A. And Julia M. Trustman Collection, Brandeis University Libraries, Waltham, Massachusetts, Delteil 34.*



(Daumier, 1831)

Daumier, Fransız kültürü ve politikasını hicivli bir dille ele almış ve Kral Louis Philippe'i temsil eden *Gargantua* adlı karikatürünü litografi baskı tekniği ile yapmıştır. Sanatçı, kralı dev bir koltukta oturan grotesk bir bedene sahip dev bir insan ve yedikçe doymayan obez bir formda iğneleyici bir dille ele almıştır. Daumier, François Rabelais tarafından 1532-35 tarih aralığında yayımlanmış *Gargantua et Pantagruel* kitabında anlatılan Gargantua karakterinden esinlenerek yapmıştır (Childs, 1992, s.26).

Daumier, kralın şahsını hem kraliyet bedenine hem de siyasi yapıya hakaret etme aracı olarak benimseyerek, kralın kendi adil cezasını aldığı gülünç bir adalet mahkemesini sahnelemiştir. Kral, tahtının efendisi olmasına rağmen aynı zamanda hem tuvaletinin tutsağı hem de kendi bedeniyle cezalandırılmıştır. Bu baskı, esasında maddi ayrıcalıklara yönelik bir saldırı olmasının yanı sıra Daumier, onun krallığını devirmek için temel bir maddeye, dışkıya ayrıcalık tanımıştır (Childs, 1992, s.31).

### Şekil 31

*Honoré Daumier, Rue Transnonain, le 15 Avril, Litografi, 28.57x44.14 cm, 1834.*



(Daumier, 1834a)

Daumier'in *Rue Transnonain* adlı eseri, içerik bakımından ve izleyici üzerinde oluşturduğu etki açısından önemli eserleri arasında yer almaktadır. Sanatçı bu etkileyici eserini litografi baskı tekniği ile realist tarzda çalışmıştır. Kompozisyonda yer alan figürler sivil halktan insanlardır. Transnonain sokağında, dönemin egemen güçlerinin askerleri tarafından öldürülen sivil insanlara ithafen yapmıştır. Sanatçı, dağılmış bir yatak odasında betimlediği sahnede, üzerinde gece elbisesi ve başında başlığı olan erkek figürünü yerde yatmakta ve figürün altında ezilmiş bebek figürünün başı görünmektedir. Sağ tarafında yerde yatan yaşlı bir erkek figürü ve sol kısımda ise yerde yatan bir kadın figürü görülmektedir.

Sanatçı, realist tarzda yapmış olduğu çalışmada, işçi sınıfından insan figürlerini kullanarak, savunmasız insanlara yapılan zulmü ve ölümün soğuk yüzünü göstermektedir.

Nisan 1834’de bir grup gösterici, yasama meclisi tarafından yeni geçirilen ve içeriği özel olarak finanse edilen küçük siyasi birlikleri yasaklayan yasaya karşı Paris’in en dar sokaklarına barikatlar kurarlar. Bu yeni ‘Dernekler Kanunu’ Lyon’daki ipek işçileri arasında çoktan bir ayaklanmaya sebep olmuş ve Louis Philippe Paris ayaklanmalarının kontrol altına alınmasına yardım etmesi ve barikatların yıkılması için orduya çağrı yapmak zorunda kalmıştır. 13 Nisan 1834 günü akşamı Transnonain sokağı ve Montmorency sokağının köşesindeki evde oturan birkaç insan, caddenin karşısında yüksek bir barikat inşa etmek için yardım isteyen şiddetli göstericiler tarafından kuşatılmıştır. Dehşete kapılan ev sakinleri ön kapılarını sürgülemiş ve hafif piyade tugayının gelerek barikatı yıkıp göstericileri tarumar edeceği ertesi sabah saat 5’e kadar kimsenin içeri girmesine izin vermemiştir. Ev sakinlerinin kapılarını askerlere açtığı zaman ne olduğu sorusunun içeriği Daumier’in litografinin ve 19. yüzyıldaki birçok hikayenin ana konusunu oluşturmuştur. (Symmons, 2004, s. 40, Akt., Gökmen, 2018, s. 73)

### Şekil 32

*Honoré Daumier, Le passé. Le présent. L'Avenir., Litografi, 26 x 20.3 cm, 1834.*



(Daumier, 1834b)

Daumier, baskiresimlerinde kullandığı hicivli dili daha da güçlü kılmak için insan bedenlerini metamorfik bedenlere dönüştürmektedir. Sanatçı, Louis Philippe’i tasvir ettiği birçok eserinde armut imgesini kullanmıştır. Sanatçı, *Le passé. Le présent. L'Avenir /Geçmiş. Şimdi. Gelecek* adlı litografi baskısında, kralı üç farklı yüzünü armut şeklinde tasvir etmiştir. “La Caricature’da baskıya eşlik eden metinde, geçmiş yüzün genç ve dolgun, şimdiki yüzün solgun, zayıf ve endişeli, gelecekteki yüzün ise kasvetli ve yıpranmış olduğunu” belirtmiştir (McPhee & Orenstein, 2011, s. 180).

Modern sözcüğünün ilk olarak XII. ve XII. yüzyıllarda geleneksel mimaride kullanılmasından sonra XVIII. yüzyılda yine mimari alanda kullanılmış ancak XIX. yüzyıldan itibaren dönemi, düşünce, sanat, kültür ve sosyo-politik anlamda belirleyen temel bir kategori olmuştur (Tunalı, 2011, s. 212). Klasik sanat anlayışının sınırlarını sorgulayarak, endüstri devrimi ve beraberinde yaşanan bilimsel gelişmelerin getirdiği toplumsal ve kültürel bağlamda değişimlerin olduğu süreçte ortaya çıkan Modern Sanat, daha çok deneyselliğin ön planda olduğu devrim niteliği taşıyan sanatsal bir harekettir. Bu bağlamda sanat üretimi yapan sanatçılar modern sanat akımlarının da ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Fransa’da ortaya çıkan ve zamanla diğer ülkelere yayılmaya başlayan modern sanat akımı Empresyonizm (İzlenimcilik), “resim sanatında gerçek bir devrim olarak nitelendirilmiştir.” Empresyonistler, genel anlamda, varolan kurallara aldırmaksızın kendi bireysel izlenimlerine göre doğayı, nesneleri resmetmeyi amaçlamışlardır. Ortaya çıktığı andan itibaren yenilikçi bir yapıya sahip olan sanat akımının sanatçıları, kendilerinden önceki sanatçılardan, Venedikli Rönesans ressamı, İspanyol ressamı Velasquez, El Greco ve Goya gibi sanatçıların eserlerinden etkilenmişlerdir (Serullaz, 2004, s. 7). Yanı sıra Empresyonist sanatçılar, 1854’ten sonra Fransa ve Japonya arasında yeniden kurulmaya başlayan diplomatik ilişkiler sonucu, Fransa’da Japon sanatı ile ilgili sergiler açılmaya başlamıştır (Serullaz, 2004, s. 12). Böylelikle Fransız sanatçılar, Japon baskı sanatı ile tanışmış ve baskıresim sanatıyla da ilgilenmeye, etkileyici eserler üretmeye başlamışlardır. Bu sanatçılardan Manet, Monet, Renoir, Van Gogh, Tholouse-Lautrec, Gauguin, Cassatt ve özellikle Degas gibi birçok sanatçı Japon sanatından etkilenmiş ve ilgilenmeye başlamışlardır.

Edgar Degas, baskı tekniklerinden mono tip baskı tekniğini daha çok kullanarak, genelev ya da bununla ilişkili sahneleri içeren elliden fazla resminin çoğunu yapmıştır. Sanatçı bu baskı tekniği ile yapmış olduğu baskıresimlerinde, deseni bakır levha yüzeyine doğrudan çizerek ya da mürekkeple boyayarak kâğıda baskı alıyordu (Rubin, 2015, s. 364).

### Şekil 33

*Edgar Degas, Madamın İsim Günü, Monotip üzerine pastel boya, 26,6x29,6 cm, Musee Picasso, Paris. 1876-1877*



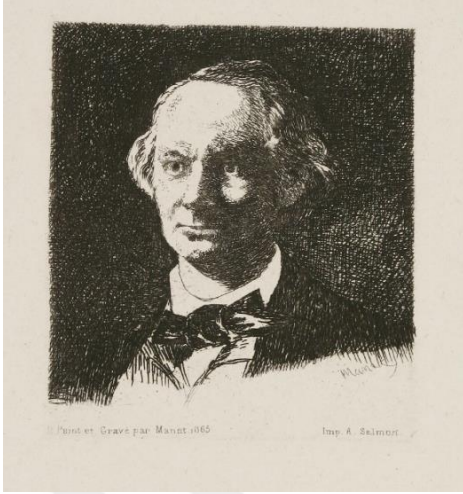
(Rubin, 2015)

Degas, *Madamın İsim Günü* adlı baskıresminde, yapmış olduğu renklendirme ve ele aldığı konu itibariyle etkileyici bir yapıt ortaya koymuştur. Sanatçı, genelevden bir sahneyi anlattığı eserde hayat kadınlarını çıplak bedenleri ile tasvir etmiştir. Rubin (2015, s. 364), dolgun ve anaç bir duruşla oturan genelev sahibesi madamın etrafında çıplak bedenleriyle oturan ve ayakta çıplak bir şekilde durmakta olan kadınlar, burjuva ritüellerini alaycı bir şekilde taklit eden genelev çalışanlarının verdiği çiçekleri kabul ettiği sahneyi betimlediğini ifade etmiştir. Sanatçı genelev sahibesini, siyah bir giysi içerisinde ancak çalışanlarını dizlerine kadar mavi ve bordo renkte çorap giymiş, vücut hatlarında bozulmalar olmasına rağmen kendilerinden emin, dolgun vücutlu, çirkin, grotesk yapıda ve tüm çıplaklıklarıyla betimlediği anatomilerini gözler önüne sermektedir.

Goya, konularını kendisinden önce yapılmış örneklerden de olmasına rağmen, kendine özgü yorumuyla yeni bir içerikle ele alıyordu. Böylelikle kendisinden sonraki birçok sanatçıyı etkilemesinin yanı sıra onun baskıresimlerini örnek alarak kendilerine bir kılavuz olarak kabul etmişlerdir. Manet, bu sanatçılardan biridir. Sanatçının yapmış olduğu gravürleri ile Goya'nın baskıları arasında güçlü bir bağlantı olduğu dikkat çekmektedir. Manet'in gravürlerinde teknik, çizgi ve leke kullanımı, Goya'nın eserleri ile aradaki benzerlikler göze çarpmaktadır (Esmer, 2008, s. 85). Manet' in gravür tekniği kullanarak yapmış olduğu *Charles Baudelaire* adlı gravüründe Goya'nın etkileri gözlenmektedir.

### Şekil 34

*Edouard Manet, Charles Baudelaire, Full Face, after Nadar, III. 9,5x8 cm, 1868, Etching, Nationalmuseum, Stockholm (NMG 313/1924)*



(Manet, 1868)

XIX. yüzyılda yaygınlaşmaya başlayan taşbaskının (litografi), sanatçıya doğrudan pürüzsüz bir yüzeye sahip olan taşa çizim yapabilme imkanı vermesi bu baskı tekniğinin tercih sebebi olmuştur. Çoğaltılabilme özelliğine sahip baskıresim tekniklerine ilginin artmasının yanı sıra, Litografi tekniği, Honoré Daumier gibi politik karikatürlerin üretiminden sanat alanında yapılan baskılara kadar yapılan her türlü illüstrasyon çalışması için bir popüler kültür unsuru olmuştur. Manet, kendisine ait yağlı boya resimlerinin reproduksiyonlarını yaparak ilk baskılarını yapmıştır. Sanatçı bu baskılarını, Cadart ve şirketinin sponsorluğunda, sekiz gravürlük gruptan oluşan bir albüm şeklinde yayınlamıştır (Rubin, 2015, s. 360).

### Şekil 35

*Edouard Manet, Balon, Taşbaskı, 40.3x51.5 cm.1862. Bibliotheque Nationale de France, Departement des Estampes et de la Photographie, Paris.*

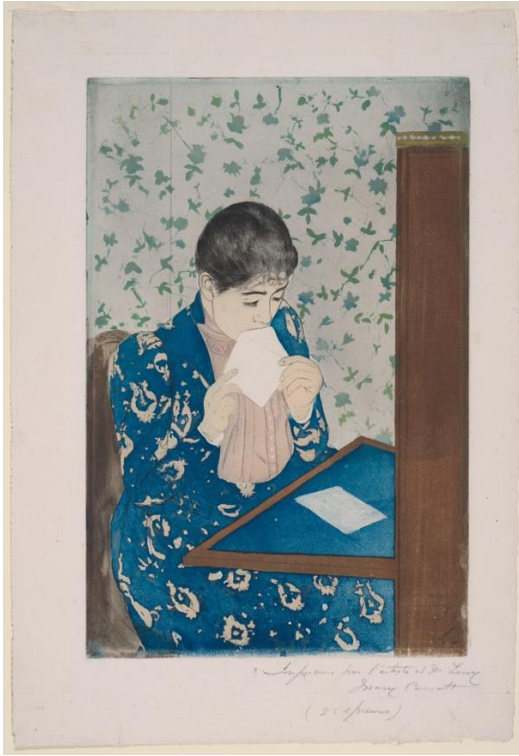


(Rubin, 2015)

Manet, “Balon” adlı litografi baskıresminde Montgolfier balonunun gökyüzüne uçurulması esnasında kamusal alanda toplanan hareketli insan kalabalığını, çizgisel ve lekesele bir tarzda modern hayatı yansıtan, serbest bir karalama şeklinde tasvir etmiştir. Böylesi bir gösteri sahnesinde, “kamusal eğlencelerin modernitenin dini mi yoksa bir tür vahşet mi olduğu sorusunu ortaya atıyor. Bu daha karamsar olan ikincisi düşünüldüğünde, kompozisyonun tam ortasında sakat biri bulunuyor... Modernitenin bir bedeli var... Yalnızca beş kopyası bulunan bu taşbaskılar hiçbir zaman yayınlanmadı.” (Rubin, 2015, s. 361).

### Şekil 36

Marry Cassatt, *Mektup*, Kâğıt kaplama üstüne kuru uçlu kalem ve aquatinta, 34.6x22.8 cm, 1890-1891, Paris



(Cassatt, 1890-1891)

Baskıresim çalışmaları yapan bir diğer sanatçı Marry Cassatt, yetenekli bir baskıresim sanatçısıdır. Cassatt, özgün ve önemli eserleri arasında olan on tane renkli aquatinta gravür içeren baskıresim serisinden albüm yapmıştır. Bu albümün bir parçası olan *Mektup* adlı baskıresminde *Ukiyo-e* Japon baskı sanatının etkileri gözlenmektedir. Edouard Manet’yle başlayarak, gelip geçici dünyanın resimlerini ifade eden *Ukiyo-e* Japon sanatının resimsel görünümünü 1860’lı yıllardan itibaren ilk kez keşfeden İzlenimcilerin eserlerinin ilham kaynağı olmuştur. 1890 yılında Ecole des Beaux-Arts’da açılan bir Japon baskıresim sergisi, bunların yeniden popüler olmasını sağlamıştır. Bu baskıresim sergisi Cassatt’ın ilham kaynağı olmuştur. Cassatt, yapmış olduğu Japon işi albümündeki baskılarda bu Japon resim tarzının etkileri açık bir şekilde göze çarpmaktadır. Kullanmış olduğu “renkli koyu alanlar, açılı bakış

noktaları, güçlü kenarlarla vurgulanmış kesik figürler, sadeleştirme -bunların tümünde Japon baskı estetiğinden ilham alınmıştı- bu eserlere güçlü bir etki ve modern bir görünüm veriyordu.” (Rubin, 2015, s. 368). Cassatt, resimlerinde ele aldığı konuları baskıresim çalışmalarında da ele almış ve gravür çalışmalarını renkli baskıresim tekniği kullanarak yapmıştır. *Mektup* adlı baskıresminde çalışma masasında oturmakta olan mavi elbiseli kadın figürünün mahrem ev içi görünümünden bir kesit vermiştir. Sanatçının betimlediği kadın figürünün giysisi ve arka plandaki duvar kâğıdında Japon sanatından etkilendiğini açıkça göstermektedir. Kadının mavi elbisesinin desenleri Japon giysisi kimonoyu anımsatmaktadır.

Henri de Toulouse-Lautrec, dönemin diğer sanatçıları gibi Japon sanatından etkilenmiş ve litografi baskı tekniği ile afiş tasarımları yapmıştır. Tasarımlarında daha çok Paris’in gece hayatını, eğlence mekânlarını ele almıştır. Litografi baskı tekniği ile yapmış olduğu afişlerinde kullandığı insan bedenlerini işleyiş tarzında Japon sanatının izleri görülmektedir.

### Şekil 37

*Henri de Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue 1891, Renkli Litografi, 190 x 116,5 cm, The Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Carter H. Harrison Collection.*



(Toulouse-Lautrec, 1891)

1889 yılında açılan ve Paris’in ünlü gece kulübü Moulin Rouge, Lautrec’in tasarımına konu olmuştur. Toulouse-Lautrec’in renkli litografi tekniği ile yapmış olduğu *Moulin Rouge: La Goulue* adlı eseri bilinen en ünlü eseridir. Bu çalışmasında kankan dansı yapan kadının dansın son hareketini yaptığı anı yakalamıştır. Dansçının büzgülü ve paçalı iç çamaşırını gösterme amacıyla eteğini kaldırdığı anı betimleyerek karikatürize ettiği afişte Japon sanatının etkilerini taşımaktadır. Arka planda dans eden kadını izleyen silüet şeklinde bir insan kalabalığı ve ön planda yer alan yine silüet şeklinde ve yapıbozuma uğramış bir erkek figürü göze çarpmaktadır. “Bazı taslaklarda ön plandaki centilmen beyin silüeti o kadar pürüzlüdür

ki Seurat'nın Kankan Dansı'nda da olduğu gibi Yeni izlenimciliğe esprili bir boyut kazandırıyormuş gibi görünür." (Rubin, 2015, s. 368).

### Şekil 38

Edvard Munch, *Çığlık*, Taş baskı, 35.5x25.4 cm, 1895.



("Where can I see the scream?", n.d.)

Edvard Munch, 1895 yılında yapmış olduğu *Çığlık* adlı eserini litografi baskı tekniği ile yapmıştır. Sanatçı eserinde, ani bir heyecanın, korkunun, bütün duygusal izlenimlerimizi ne şekilde ya da nasıl etkileyebileceğini anlatmayı amaçlamıştır. Munch, baskıresimdeki tüm çizgilerin, resmin odak noktasına doğru gittiğini, ön plandaki figürün ise, gözleri korku ve şaşkınlığı yansıtan, oyuk yanaklarıyla kafatasına benzeyen bir yüz ifadesine sahip yapıbozuma uğramış bir bedeni tasvir etmiştir. Sanatçı, siyah beyaz renklerle etkileyici bir ifade yakalamıştır. "Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çığlığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız." (Gombrich, 2004, s. 564).

XX. yüzyıl başlarında Empresyonizm sanat akımına bir tepki olarak ve sanatçının dış dünyadan uzaklaşarak, iç dünyasına yöneldiği, ruhsal dünyasında yaşadığı kişisel duygu ve düşüncelerini dışavurma düşüncesi ile Ekspresyonizm sanat akımı ortaya çıkmıştır. Yanı sıra dışavurumcu ve bireyin ön planda olduğu bir akım olmasıyla birlikte; Empresyonizmin aksine renk kullanımında, koyu renklerin kullanımı radikal bir düzeyde sadeleştirilmiş, biçimde bozma ve güzellik kavramı yeniden ele alınmıştır. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) sanat

akımı, terim olarak ilk kez 1912 yılında “yenilikçi sanat dergisi *Der Sturm*’un (Fırtına) sahibi Herwath Walden” tarafından kullanılmıştır. Almanya’da ortaya çıkan Ekspresyonizm sanat akımının sanatçıları, eserlerinde yoğun, doğrudan ve bireysel ruh halleri ile izleyiciyi karşı karşıya getirecekleri bir sanat yaratmayı amaçlamışlardır (Farthing, 2014, s. 378).

Ekspresyonist sanatın her alanında olmasa da birçok alanında aşırı coşkulu olmak belirleyici bir kimlik yapısı olmuştur. Yağlıboya resimlerinin yanı sıra baskıresim çalışmalarında, zıt düzlemlerde, ruhsal anlamda gerginliği yansıtan açılı, köşeli biçimler ve taramalarda da karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle dışavurumcu sanatla birlikte çirkinliğin ve şiddetin estetiği öne çıkmaya başlamıştır (Wolf, 2005, s. 10). Yanı sıra ekspresyonistler, ruhsal anlamda yaşadıklarını dışavurumda ağaç baskı tekniğini bir ifade aracı olarak tercih etmiş ve eserlerinde abartılı ve şiddetli renk kullanımı ile biçimde çirkinleştirmeye, yapıbozuma giderek olağandışı bir etki elde etmeye başlamışlardır. Ekspresyonistlerin eserlerinde renk ve üslup olarak, birbiri ile benzerlik göstermesinin yanı sıra yalınlıkta görülmektedir. Biçimsizleşmiş bedenler, şiddetli renk kullanımı ile yüzler belirsizleşmiş genel itibariyle yapıbozuma uğramıştır. Sanatın her döneminde olduğu gibi, ekspresyonizm sanat akımında da beden olgusu eserlere konu olmuş ve varlığını korumaya devam etmiştir.

Ekspresyonist ressamalar, Albrecht Dürer (1471-1528) ve Mathis Grünewald (yaklaşık 1475-1528) gibi Alman Rönesans sanatçılarıyla da ilgilendiler. Bu ressamaların eserleri, beyaz üstüne siyah renk kullanmanın yarattığı ifade gücü konusunda ekspresyonistleri hayli ikna etti ve ahşap kalıplarla yapılan Orta Çağ baskı tekniklerini yeniden hayata geçirmeye çalıştılar. Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) yalnızca tahta baskılara değil ürkütücü bir görünümü olan *Otoportre* adlı çalışmasında ilham aldığı Afrika kabile sanatına da odaklandı. Vincent van Gogh (1853-90) ve Edvard Munch’un (1863-1944) eserleri de ekspresyonist sanatçıları etkiliyordu Filozof Friedrich Nietzsche’nin “güzellik, tuhaflık, kuşku, korku ve kutsallıkla dolu” olarak gördüğü daha derin şeylerin arayışında olan bu ressamalar, geleneksel toplum anlayışının dışına çıktılar ve doğanın birebir taklidini yapmayı reddettiler. (Farthing, 2014, s. 379)

Modern bir sanat akımı olan Ekspresyonizm sanatında, “...Ekspresyonist sanatçının paleti, Fovlardaki gibi cüretlidir. Ekspresyonizm “Brücke” grubunca ortaya atılmış, “Der Blaue Reiter” grubu tarafından geliştirilmiş, Kuzey melankolisi, Slav coşkunuğu, Felemenk sağlamlığı ve Yahudi endişesi ile kaynaşmıştır...” (Turani, 1992, s. 572). Almanya’nın Dresden ve Münih kentlerinde, akımın önde gelen sanatçıları Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adlı gruplar altında bir araya getirmiştir. 1903-1913 yılları arasında Dresden’de Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluff, bir araya gelerek Die Brücke (Köprü) grubunu oluşturmuşlardır. Daha sonra Emile Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gruba katılmışlardır. 1911-1914 yılları arasında ise, Vasily Kandinsky ve Franz Marc’ın bir araya gelerek Almanya’nın Münih şehrinde Der Blaue Reiter

(Mavi Süvari) grubunu kurmuşlardır. Grup adını, Kandinsky ve Marc'ın atlara olan sevgilerinin yanı sıra Marc'ın mavi renge olan sevgisinden aldığı düşünülmektedir (Antmen, 2010, ss. 37-38).

Ekspresyonizm' in öncülerinden olan sanatçı Ernst Ludwig Kirchner, Dresden kentinde Die Brücke sanatçı grubunu kurmasıyla birlikte güçlü kişiliği, yeteneği ve lider ruhuyla grubun liderlik rolünü de üstlenmiştir. Sanatçı, Die Brücke sanatçıları ile birlikte eserlerinde konu olarak; Berlin'in gece hayatını, portreler ve stüdyoda çıplak model yoğunluklu çalışmıştır. Sanatçı 1909-1911 yılları arasında Moritzburg Gölleri'nde ve 1912-1914 yılları arasında Baltık adası Fehmarn' da Brücke grubu sanatçıları ve modelleri ile birlikte yaz aylarında doğada özgürce dolaşan nüleri betimleyen birçok yapıt ortaya koymuştur. Kirchner, Afrika, Hint ve Okyanus sanatlarından etkilenecek bunu eserlerine yansıtmıştır. Resmin yanı sıra baskiresim sanatıyla da yakından ilgilenen sanatçı; ağaç baskı, gravür ve litografi baskı tekniklerini kullanarak iki binden fazla baskiresim yapmıştır (Figura, 2011).

### Şekil 39

*Ernst Ludwig Kirchner, Çıplak Dansçılar, Ağaç Baskı, 42.8 x 67.2 cm, 1909, MoMA.*



(Kirchner, 1909)

Kirchner, *Çıplak Dansçılar* adlı eserinde, ön planda çıplak kadın figürünü ağaç baskının elverdiği keskin ifade biçimi ile kalın konturlu çizgilerle ve başının arkasında saç gibi duran siyah büyük bir leke, kadının çirkin yüz ifadesinin, arka planda ise biri uzanmış diğeri oturmuş iki çıplak figür göze çarpmaktadır. Sanatçı, baskiresimdeki çıplak kadın bedenleri ile ifade gücü yüksek bir soyutlamaya doğru gitmekte olduğu ifade edilebilir.

Grubun bir diğer üyesi Erich Heckel, eserlerinde arkadaşları ile birlikte çalıştığı stüdyodaki çıplak modeller, kabare, çeşitli doğa görünüşleri, insanların çeşitli hallerini ve davranışlarını konu olarak ele almıştır (Richard, 2005, s. 60). Sanatçı Birinci Dünya Savaşında, resim ve baskı yapmaya devam etmesine olanak sağlayan sanat tarihçisi Walter Kaesbach başkanlığındaki, Kızıl Haç tıbbi birlikleri ile beraber Belçika'da görev yapmış ve

orada James Ensor ile yakınlaşma fırsatı bulmuş ve Max Beckmann ile tanışmıştır. Heckel, savaş dönemi ve sonrasındaki yıllarda ruhsal izolasyon ve melankoli konusunu ele aldığı birçok portre, otoportre ve manzara resmi yapmıştır. Sanatçı eserlerini ortaya koymada baskıresim tekniğini kullanarak binden fazla baskı yapmıştır.

#### Şekil 40

*Erich Heckel, Yatan Fränzi / Fränzi Reclining (Fränzi liegend), Ağaç baskı, 35.6 x 55.5 cm, 1910, MoMA.*



(Heckel, 1910)

Heckel, *Yatan Fränzi* adlı eserini oluşturmak için tahta kalıbı oyduktan sonra kalıbı parçalara ayırıp, daha sonra parçalara ayrı ayrı kırmızı ve siyah mürekkep vererek tekrar birleştirip baskısını almıştır. Sanatçının, Fränzi'nin ergenlik çağındaki bedenini, düz, zayıf tasviri ve abartılı maske gibi özellikleri resmetmesi, onun Afrika heykellerine olan ilgisinin etkilerini göstermektedir (Figura, 2011).

XX. yüzyılın önemli kuramcılarından, ressam ve soyut sanatın öncülerinden sanatçı Vasily Kandinsky, Moskova'da hukuk ve siyasal eğitimini aldığı esnada resim yapmaya ve sanatla yakından ilgilenmeye başlamıştır. Sanatçı daha sonra sanat eğitimi almak üzere Münih'e taşınmıştır. 1911 yılında Franz Marc ile birlikte Der Blaue Reiter adlı sanat grubunu kurmuştur (Richard, 2005, s. 65).

#### Şekil 41

Vasily Kandinsky, *Gece-Büyük Versiyon (Die Nacht-Grosse Fassung)*, Gravür, 37,2x19 cm,1903, MoMA.



(Kandinsky, 1903)

Kandinsky, iki yüz baskı resim yapmış ve bunların yaklaşık üçte ikisini 1900-1911 yılları arasında yapmıştır. Sanatçının yapmış olduğu bu gravürler, 1902 ve 1904 yılları arasında elliden fazla Jugendstil ve peri masallarından ilham alarak yapmış olduğu gravürler; 1907 ve 1911 yılları arasında *Klänge (Sesler)* adlı kitabı için daha çok soyutlamaya yönelik elli altı gravür yapmıştır (Figura, 2011). “Kandinsky, gravür ortamının lirik şiire benzer olduğunu düşünüyordu: her iki biçim de esas olana yoğunlaşmayı gerektiriyordu. Ağaç baskı, onu imgelerini basitleştirmeye itti; dalgalı çizgileri ve dekoratif desenleri aslında özlemin güçlü simgeleridir. Baskıresmin teknik gerekliliklerinin tetiklediği bu denemeler, Kandinsky’nin soyutlamayı geliştirmesinde” (Hess, 2011) oldukça önemli bir rol oynamıştır. Kandinsky, 12 ağaç baskıdan oluşan *Stichi bez slov (Verses without words/Sözsüz Mısralar/Ayetler)* adlı baskıresim serisini yapmıştır. Bu seride yer alan *Gece* adlı ağaç baskı çalışmasında kadın figürünü resmetmiştir. Bu baskı serisi ile ilgili Hess (2011);

*Stichi bez slov (Sözcüksüz Şiirler)* adlı portfolyosunda Vasily Kandinsky modern dünyayı ve tüm dikkat dağıtıcı şeyleri terk eder ve Viking gemilerine binip Ren Nehri’nden aşağı doğru, cesur atlı biniciler, zarif hanımlar, huzurlu manzaralar ve soğan kubbeli kiliselerle dolu bir masal dünyasına yelken açar. Almanca şiir yazma girişimlerinden bıkan Kandinsky, bu tahta baskıları, kelimelerle ifade etmesinin imkânsız olduğunu düşündüğü Rus anavatanına duyduğu nostaljiyi şekillendirmek için kullandı. Arkadaşı ressam Gabriele Münter’e açıkladığı gibi, “Bunları yapmalıyım,



figürün korkulu bakışlarını, giysilerindeki sert çizgileri, siyah beyaz rengin verdiği kasvetli ve karmaşık ortam ile eserin çekiciliğini arttırmıştır.

Sanat akımlarından hiçbirine dahil olmayan ve üyeliği kabul etmeyen Kathe Kollwitz, kısmen de olsa Ekspresyonizm akımından etkilenmiştir. “I. Dünya Savaşı yıllarında ekspresyonizmin anlamı, siyasi ve özgürlükçü bir anlayışa eşdeğer olarak görülmüş ancak bu düşüncenin savunucuları giderek azalmaya başlamıştır.” (Ayan, 2010, s. 16). Kollwitz, Max Klinger, Ernst Barlach, Theophile-Alexandre Steinlen gibi dönemin sosyalist sanatçılarından ve edebi eserlerden etkilendiğini söylemek mümkündür (Ayan, 2010).

Kathe Kollwitz, I ve II. Dünya Savaşlarına tanıklık etmiş, dönemin toplumsal olaylarını, işçi sınıfını, savaşı, kadını, çocukları, savaşın getirisi olan; açlığı, yoksulluğu, çaresizliği, acıyı, ölümü eserlerine konu edinmiş ağaç, litografi ve gravür baskı tekniklerini kullanarak dışavurumcu bir ifade ile önemli eserler ortaya koymuştur. Sanatçı yapmış olduğu tüm eserlerinde beden imgesini kullanmıştır. Kadın, erkek, çocuk bedenleri; sanatçının ürettiği baskıresim kompozisyonlarında, afişlerinde, heykel çalışmalarında ana temayı oluşturmaktadırlar. İşçi sınıfının yoksulluğunu, çaresizliğini, dönemin erkek egemen sistemine karşı kadının mücadelesini ve yaşanan toplumsal olaylar karşısında çocukların yaşadıkları travmaları, tanıklıklarını güçlü bir ifade biçimi ile eserlerinde ele almış belge niteliğinde eserler ortaya koymuştur.

### Şekil 43

Kathe Kollwitz, *Anneler, The Mothers, Die Mütter*, (War/Krieg serisinden 6. Levha), 34.3 x 40 cm, 1921-1922, MoMA



(Kollwitz, 1921-1922)

Kollwitz, toplumsal gerçekçiliği dışavurumcu bir ifade ile yansıttığı baskıresim serileri yapmıştır. Bu serilerden bir tanesi olan *Savaş* serisinin altıncı levhası *Anneler (Die Mütter)*

adlı eserinde, birbirine kenetlenmiş insan bedenleri göze çarpmaktadır. Bu bedenler, küçük çocuklar ve çocuklarını savaş ve ölümden korumaya çalışan annelere aittir. Anne konusunu daha önce birçok defa ele almış olan sanatçı, bu eserinde çocuklarını savaştan korumak için bir araya gelmiş çaresiz ve korku dolu bakışlarla birbirlerine kenetlenmiş bir grup anneyi resmetmiştir. Savaşın özellikle anneler ve çocuklar üzerindeki etkisi; bedenleri, yüz ifadeleri ve bakışlarındaki korku gözler önüne serilmektedir. Sanatçı, bunu siyah beyaz renk kullanarak ifade biçimini daha da güçlendirmiştir.

Savaşın olumsuz sonuçlarının yarattığı travmalar tüm insanlığı derinden etkilemiştir. Bunu savaşa katılıp savaşan ya da katılmayan herkes yaşamıştır. Toplumun birer bireyi olan sanatçılar yaşadıklarını tanıklıklarını eserleri aracılığıyla insanlara yansıtmaya çalışmışlardır. Savaşa bizzat gönüllü olarak katılan sanatçılardan biri olan Otto Dix, sonraki yıllarda savaş zamanı ile ilgili şunları ifade etmiştir: “Her şeyi birebir yaşamalısınız. Ben o kadar gerçekçi bir insanım ki, emin olmak için her şeyi kendi gözlerimle görmek isterim.” (Akt., Keuerleber, 2005, s. 13). Bu düşünce ile savaşa katılan ve savaşı bizzat deneyimleyen sanatçı, savaştan döndükten sonra yaşadıklarını, tanıklıklarını hiç unutmamış ve savaş dönemini yansıtan tarihsel belge niteliği taşıyan eserler üretmiştir. Richard (2005) Dix için;

...resimlerinde cehennemi, savaş olaylarını yalnız belgelemekle kalmıyor, aynı zamanda onları kendinden geçmiş dışavurumsal görüntülere dönüştürmeyi de beceriyordu. Kendi düzenleri içinde parçalara bölünmüş gibi görünen bu biçimler ve çizgilerdeki saldırgan ritim, sanatsal sorunların çözümünden çok, dünyayı değiştiren bu büyük ve sarsıcı olayın zaman geçmeden betimlenmesinin tek olanağıydı. (s. 50) ifadesini kullanmıştır.

Sanat eğitimi almak için Dresden’e giden Otto Dix, Die Brücke, der Blaue Reiter ve Fütürizm sanat akımlarından esinlenmiş, 1912 yılında açılan Van Gogh sergisi, çağdaş sanat akımları sanatına yön vermiştir (Ercivan-Zencirci, 2012, s. 39). Yanı sıra, Birinci Dünya Savaşı’na gönüllü asker olarak katılan ve savaşı yaşayan sanatçı Otto Dix, savaş esnasında ve savaş sonrasında yapmış olduğu çizimlerinde, baskiresimlerinde savaşın korkunç yüzünü yansıtmaya çalışmıştır. Otto Dix savaş ile ilgili eserler üreten Kathe Kollwitz gibi; savaşın olumsuzluklarını, travmalarını konu olarak ele almış olduğu baskiresim serisinde dışavurumcu bir ifade kullanmıştır.

#### Şekil 44

Otto Dix, *Yaralı Asker (Sonbahar 1916, Bapaume) / Verwundeter (Herbst 1916, Bapaume)*, *Der Krieg/Savaş serisinden, Gravür, 19.7 x 29 cm 1924. MoMA.*



(Dix, 1924)

Otto Dix, savaş sonrasında yaşadıklarından kaçmaya çalışsa da kendisini derinden etkilemiş olan savaş yıllarını unutamamıştır. Savaşı anlatan *Der Krieg/Savaş* adlı 50 gravürden oluşan seriyi yapmıştır. Sanatçı, 1923 sonbaharında başladığı ve 1924 ilkbaharında tamamladığı gravür serisinde; patlama sonucu parçalanmış bedenler, çürümeye yüz tutmuş ölülerin bedenleri, tecavüze uğramış, korkmuş, yaralı, kurşuna dizilen bedenler vb. gibi Goya'nın savaş felaketlerini anımsatan sahneler yer almaktadır. Savaş serisinin bir parçası olan *Yaralı Asker* adlı eserinde, patlama sonucu yerde yatan ve bedeninden kolu kopmuş askerin korku ve acı dolu bakışlarını etkileyici bir şekilde yansıtmıştır. O anki ortamı ve duyguyu daha iyi verebilmek için sanatçı aquatinta tekniğini kullanarak, siyah beyaz lekese bir kompozisyon oluşturmuştur.

XX. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde resim sanatının gelişiminin yanı sıra fotoğraf sanatı, sinema ve baskı sanatlarının teknolojik gelişmelerle birlikte hızlı bir gelişme içerisine girmiştir. Sanatçılar görüntü teknolojisinin imkânları doğrultusunda yaratıcılıklarını ortaya koymaya başlamışlardır. Bu bağlamda baskıresim sanatında da XX. yüzyıl sanat ortamında yaşanan gelişmeler paralelinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemin önemli sanatçılarından ve kübizm sanat akımının öncüsü olan İspanyol sanatçı Pablo Picasso, baskı tekniklerinin hemen hemen hepsini kullanarak 1000'den fazla baskıresim yapmıştır. Sanatçı baskıresim eserlerinin çoğunluğunu Fransa'da yapmış ve baskı sanatı dünyasında yeni bir ruh kazandırmasının yanı sıra "Braque, Matisse, Rouault, Chagal, Joan Miro, Max Ernst, Salvador Dali" gibi birçok ünlü sanatçı üzerinde etkili olmuştur (Yıldız & Aslan, 2019, s. 3155).

Pablo Picasso (1881-1973): İspanyol ressam ve heykeltıraş olan Picasso, modern sanatın en önemli figürlerinden biridir. Kübizm akımının öncüsüdür ve sanat dünyasına dair pek çok yenilikçi fikirle gelmiştir. *Les Femmes d'Alger* gibi önemli eserleri modern sanatın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Eser, iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir nesneyi başarıyla göstermektedir. Esere baktığımızda eser bizimle iletişim kurmaktadır. Eser, yüzey üzerine üç boyutlu olarak kurgulanmıştır. Eserin önden ve yandan gözlemleri izleyici için doğrudan etkileşim sağlamaktadır. Üç boyutlu yapısı nedeniyle anlatımı geometrik ve çok yönlüdür. Perspektif derinliğini ortadan kaldıran üç boyutlu kurgusu ile ışık, geometrik form ve renk ifadesini kullanmıştır.

Anadolu'da baskı sanatının geçmişi çok eski zamanlara dayanmaktadır. Kökenlerini antik uygarlıkların kullanmış oldukları silindir mühürlerden alan yüksek baskı tekniği, günümüzde ağaç baskı tekniği ile kumaşlara yapılan baskılar *Yazmacılık* halk sanatı ile günümüze kadar gelmiştir (Akan, 2003, s. 130). Yazmacılık adı verilen baskı tekniği; Anadolu'da kağıdın kullanımından önceki dönemlerde ağaç kalıplar kullanılarak kumaş üzerine baskı uygulamaları yapılmaktaydı. *Yazmacılık* tekniği ile yapılmış ilk baskı örnekleri, XVI. yüzyıldan önce yapılmış ve günümüze kadar gelmiştir (Ercivan-Zencirci, 2013, s. 85). Avrupa'da ise *Block Printing* olarak adlandırılan yazmacılık tekniği, Anadolu'da özellikle; Tokat, Kayseri, Kastamonu, Bartın, Gaziantep, Hatay, Ankara, Diyarbakır, Elazığ, Bursa ve Adıyaman gibi yörelerde daha çok gelişmiştir (Kınık, 2015, s. 31). Günümüz Türk sanat ortamında, yazmacılık alanında uygulamalar yapan tek sanatçı Bedri Rahmi Eyüboğlu olduğu söylenebilir. Resimlerinde kullanmış olduğu figüratif desenleri tahta kalıplara oyarak yazma kumaşlara uygulamış ve yazma eserler üretmiştir (Şekil 45).

#### Şekil 45

*Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yazma Eser, 70x70 cm, 1952.*



(Ercivan-Zencirci, 2013)

Sanat tarihinin her döneminde sanatçıların sürekli bir arayış içerisinde olmaları, evrensel nitelikte önemli eserler ortaya çıkmasını ve sanat alanında büyük gelişmeler yaşanmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, resim ve heykel sanatlarında yaşanan gelişmelerin yanı sıra, baskıresim sanatında da sanatsal anlamda önemli gelişmeler olmuştur. Özgün baskıresim sanatı, sanatsal anlamda XIX. yüzyılda, gelişmiş ülkelerde önem kazanmaya ve gelişmeye başlamıştır. Avrupa ve Amerika’da gelişme göstererek değer görmeye başlayan baskıresim, Türkiye’de başlangıçta sanatsal anlamda gereken rağbeti görmemiştir. Türk Özgün Baskıresmi, ilk başlarda endüstriyel alanda kullanılmış ve ilk endüstriyel baskı tekniği “1730 yılında İbrahim Müteferrika’nın bastığı “Tarihi Hindi Garbi” adlı kitabında uygulanmış, kitaptaki resimler yüksek baskı tekniğinde, bir dünya haritası da çukur baskı tekniğinde basılmıştır. Yine o dönemde Katip Çelebi’nin “Cihannüma” adlı kitabındaki haritalar bakır plaka kullanılarak çukur baskı tekniğinde çoğaltılmıştır.” (Atar, 2004).

Türkiye’de Ağaç baskı tekniğinin tarihi *Yazmacılık* geleneğine bağlı olarak eskilere dayanmaktadır. Ancak, gravür baskı tekniği Türk resim sanatının çok genç bir dalıdır. XVIII. Yüzyılın sonlarında Almanya’da keşfedilen Litografi ise, Türkiye’ye erken gelmiş ve sanatsal anlamda en erken kullanılan baskı tekniği olmuştur (Dalkıran, 2013, s. 5). Türkiye’de “İlk taşbaskı atölyesi 1831 yılında Henry Cayol tarafından İstanbul-Beyoğlu’nda kurulur ve burada Hüsrev Paşa’nın ‘Nuhbettüttalim’ adlı kitabı basılır. Başlangıçta, askeri eğitim amacıyla basılan kitap ve broşürlerdeki haritalar, şemalar, insan figürleri çoğaltılmış, taşbaskı tekniği sayesinde yazı sanatının güzel örnekleri kitlelere ulaşmıştır.” (Atar, 2004).

Taşbaskı tekniğini ilk kez, askeri okullarda resim öğretmenliği yapan Hoca Ali Rıza sanatsal amaçla kullandı. 1915’lerden başlayarak çok az sayıda sanatçının taşbaskı tekniğini uyguladıkları, 1950’li yıllarda bu ilginin arttığı ve giderek sanat ortamında yerini aldığı görülür. Sanat alıcısına ne denli kolay ulaşıldığı bilinci oluşukça, sanatçılar baskıresim yapmanın gerekliliğini fark ettiler. Sanayi-i Nefise Mektebinde kurulan Hakkaklık Bölümü’nde yabancı öğretim üyeleri döneminde bazı denemeler yapılmış ise de sonuç alınamamıştır. 1927’den başlayarak Güzel Sanatlar Akademisi adını alan bu okulda Leopold Levy’nin başkanlığını yaptığı Resim Bölümü’nde bir baskı atölyesi kurulur. Çukur baskı ve taşbaskı tekniklerinin uygulandığı bu atölyede çok sayıda genç sanatçı çalışmıştır. Sabri Berkel, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Selim Turan, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Neşet Günal bunlardan bazıları. (Atar, 2004)

1882 yılında İstanbul’da, arkeolog, müzeci, Osman Hamdi Bey’in öncülüğünde *Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane* ismiyle Güzel Sanatlar Akademisi açılmıştır. Osman Hamdi bey, okulun kurucu müdürlüğünü yapmış ve “... o güne kadar sadece askeri okullarda verilen resim eğitiminin sivil topluma da verilebilmesini sağlamıştır.” (Öztürk, 2014, s. 20). Okulda resim eğitiminin yanı sıra, baskıresim alanında da eğitimler verilmiştir. Türkiye’de sanat eğitimi kapsamında sanatsal amaçla yapılan ilk baskılar;

Stanislas Arthur Napier'in 1892-1897 yılları arasında "Sanayi-i Nefise"de ders verdiği yıllarda yapıldığı bilinmektedir. Ayrıca bu dönemde dışarıdan gelen bazı yabancı gravürcüler de çalışmalar yapmışlardır. Ancak nerede baskı yaptıkları bilinmiyor. Osman Hamdi Bey ile Hoca Ali Rıza Bey tarafından da taş baskı ile ilgili bazı çalışmalar yapılmıştır. Cumhuriyetin kuruluşundan sonraki yıllarda Fransa'dan getirilen Léopold Lévy'nin şefliği zamanında da litografi, serigrafi ve gravür teknikleri denenmiştir. (Özsezgin, 1987, s. 17, Akt., Arslan & Yazar, 2021, s. 693)

Türkiye'de Cumhuriyetin kuruluşundan sonraki 20 yıllık süreçte, Leopold Levy öncülüğünde baskıresim çalışmaları başlamış ve Türk baskıresim sanatında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Dönemin sanatçılarının, gravür tekniğini sevmeleri ve bu teknikle eserler vermeleri, XX. yüzyılın ilk yarısından itibaren Türkiye sanat ortamında, yağlıboya resim dışında baskıresim çalışmalarında da dikkat çeken gelişmeler olmuştur. Baskıresim eserler üreten bu sanatçılar; Aliye Berger, Mustafa Plevneli, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Turgut Zaim, Nevzat Akoral, Cemal Tollu, Cihat Burak, Burhan Doğançay, Muammer Bakır, Mehmet Güler, Süleyman Saim Tekcan ve Mustafa Aslier' dir. Bu sanatçıların ortaya koydukları eserlerde, "yaratıcı örneklerin her biri farklı bir yaşam alanını göstermektedir. Sanatçılar kullandıkları farklı teknik ve ifade biçimleri ile izleyicinin, sanatseverlerin dikkatini çekmeyi başarmışlardır." (Arslan & Yazar, 2021, s. 693).

1960'lı yıllardan sonra ilk kez, hemen hemen sadece baskıresim çalışan sanatçı kuşağı yetişmeye başladığı görülmektedir. Aliye Berger, Fethi Kayaalp, Fethi Karakaş, Muammer Durmuş, Mustafa Plevneli, Ali İsmail Türemen, Uğur Üstünkaya, Necati Balaban, Teoman Armağan, Osman Kehri, Süleyman Saim Tekcan, Kadri Özayten, Filiz Başaran Özayten, Ergin İnan, Mehmet Güler, Mehmet Uyanık, Gündüz Gölünü, Ülkü Bartınoğlu, Güngör İblikçi, Adnan Turani, Veysel Erüstün, Nevzat Akoral, Gülşen Çalık, Orhan Çetinkaya, Muammer Bakır, Aydın Erkmen, Haydar Durmuş, Fevzi Karakoç, Cihat Burak, Devrim Erbil, Mustafa Aslier ve Mürşide İçmeli baskıresim çalışmalar yapan başlıca sanatçılardır (Aslier, 1989, s.126, Akt., Ercivan-Zencirci, 2013, s. 104 ).

1960 yılından sonra Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda Mustafa Aslier'in yönettiği atölyede öğrenci veya konuk olarak çalışmaya başlayan genç sanatçılar bu alanda eserler vermişlerdir. Erol Denenç, Uğur Üstünkaya, Mustafa Plevneli, bu kurumdan yetişen ilk kuşak sanatçılardır. Ergin İnan, Sabiha Erengönül, Mehmet Uyanık, İsmail Türemen, Fevzi Karakoç, Muammer Durmuş, Sinan Baykurt, Kadri Özayten, Filiz Özayten, Mahmut Celayir, Demet Hamzaoglu, Avni Koyun, İsmail Çoban ikinci kuşağın isimleridir. Daha yakın yıllarda yetişmiş veya son yıllarda özgün baskılar yapmış son kuşak sanatçıları olarak da, Berna Türemen, Tayfun Erdoğan, Gülüm Aripek, Yalçın Özel, Sema Temel, Elif Ayiter Görgün, Balkan Naci İslimyeli, Mehmet Özer, Gülşen Gürel isimlerini sayabiliriz. Üçüncü merkez olarak gösterilen Gazi Eğitim Enstitüsü'nde özgünbaskı çalışmaları yapan öncü kuşak olarak; Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Adnan Turani, Mürşide İçmeli, Veysel Erüstün, Nevide Gökaydın, Orhan Çetinkaya; 1970-1980 yıllarında aktif olan, ikinci kuşak

özgün baskı sanatçıları Mehmet Güler, Haydar Durmuş, Hayati Misman, Hasan Pekmezci, Hüseyin Bilgin, Akgün Büyükişleyen, Behiye Büyükişleyen, Zahit Büyükişleyen, Gören Bulut gibi sanatçılardır. (Özsezgin & Aslier, 1989, ss. 168-169, Akt., Ercivan-Zencirci, 2013, ss.107-108)

Özgün baskiresim, Avrupa ve Amerika'dan sonra Türkiye'de “ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren boya resminden farklı bir sanat olayı olarak kabul görmüştür. Görsel sanatların tüm estetik değerleri bu alanda da geçerli olmasına karşın, kullanılan baskı tekniklerinden dolayı pentürde elde edilemeyen değişik tatlar ortaya çıkmıştır” (İçmeli, 2006, s. 10). Özellikle 1960'lerden sonra, özgün baskı tekniklerinde yaşanan gelişmeler sonucu sanatçılar kendilerini ifade etmeye, baskiresim sanatçısı kimliklerini kazanmaya ve ilgilerini baskiresim alanına yöneltmeye başlamışlardır. Bununla birlikte sanatçıların baskiresim sanatına yönelmeleri için gerekli sosyo-kültürel ortamın ve olanakların oluşumu da bu yıllardan itibaren olmuştur. 1960 öncesinde baskiresim atölyelerinin sınırlı sayıda olmasından dolayı gerekli çalışma ortamı sağlanamamıştır. Yanı sıra, “özgün baskiresme duyulan ilgi ve pazarlama girişimleri de olmadığından hak ettiği yeri alması gecikmiştir. Bu sebepten özgün baskı ‘ressamların’ bir tür yan uğraşı olarak kalmıştır. 1970'lerden sonra ise sadece özgün baskı resim sanatı ile uğraşan bir sanatçı kuşağı doğmuştur.” (Limon, 2011, s. 24). 1970'li yıllarda sanatçıların baskiresme ilgisinin artması ile birlikte, baskı resim sanatı modernist bir bakış açısıyla biçimlenmeye başlamıştır. Baskiresim sanatının, “bu dönemde anonim özelliklerinden sıyrılarak, üslup, dil ve teknik yapıya yönelik arayışlarla kendine özgü bir karakter kazandığı görülmektedir...” (Esmer, 2012).

Türkiye'de, baskiresim sanatının 1960'lı yıllardan itibaren gelişim göstermesinde iki önemli faktör öne çıkmıştır. Bunlardan birincisi, baskiresim sanatında, batıda yaşanan gelişmeler gibi Türkiye'de de 1960'lerden sonra yaşanan gelişmeler ışığında baskiresim sanatının sanatçı için bir yan uğraş olmaktan çıkması ve hayatını, sanatını baskiresme adayan sanatçı kuşağının ortaya çıkması ve alanın gerektirdiği sorumlulukları alması; ikinci etmen olarak da özellikle 1980'lerden sonra teknolojik gelişmelerle birlikte çoğaltılabilir özelliğe sahip bir değer olması, ticari anlamda ilişkilerin başlamasını sağlamasıdır. Ülkemizde, Baskiresim sanatının anlaşılabilmesinde bu iki unsurun göz önüne alınması, onun görülebilmesinde, gelişmesinde, yaygınlaşarak kitlelere ulaşmasında, kabul görmesi ve evrensel değer kazanmasında önemli etkenler olduğu görülmektedir (Esmer, 2011, s. 11).

1980'lerden sonra Türk baskiresim sanatında yaşanan gelişmeler, her ne kadar Batı sanatına göre geride olsa da; sanatçıların baskı teknikleri ile tanışmaları, yeni ifade biçimlerini keşfetmeleri, yeni yöntem ve yorumlar ile eserlerini ortaya koymaları, eserlerini baskının çoğaltılabilir özelliği ile birden fazla kitleye ulaştırabilmeleri, baskiresimin sanatçıların asıl

sanat ifadeleri olmaya başlaması gibi durumlar Türk baskıresim sanatının, dünya baskı sanatında önemli bir yere gelmeye ve çağdaşlaşmaya başladığını göstermektedir. Sanatçıların baskıresim çalışmalarında ele aldıkları konular bağlamında ele alındığında ise, birçok sanatçının baskı tekniklerini kullanarak ürettikleri eserlerinde manzara, günlük yaşamdan kesitler, soyut, nü ve beden vs. gibi konuları işledikleri ancak, bu konuları batı sanatından farklı bir anlayış ve üslupla ifade ettikleri görülmektedir. Bu bağlamda Tansuğ (1997);

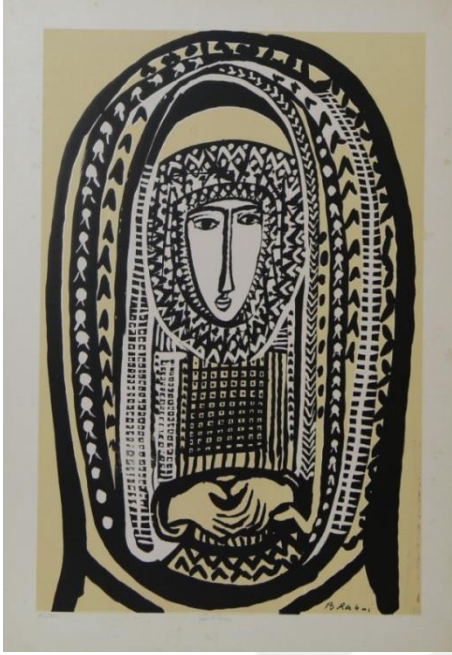
...Türk ressamı insan figürünü hiçbir zaman bir Fransız, bir İtalyan, bir Alman ya da bir Amerikalı gibi yorumlamaz. Figüratif yaklaşım Türkiye’de farklıdır. Bu tavır bir batılı için ilgi çekici olabilir ya da olmayabilir, bu önemli değildir; önemli olan bu farklı yaklaşımın nasıl bir tarihsel duyuş açısına bağlı olduğunun kavranabilmesidir. (s. 20) demiştir.

Türk baskı sanatında beden konusunu ele alan sanatçılar, daha çok kendi iç dünyalarını yansıtan dışavurumcu bir anlayışta, Anadolu insanını ve kültürünü ise toplumsal gerçekçi bir anlayışta ele almışlardır. Bu bağlamda sanatçılar, eserlerinde beden imgesini gravür ve litografi baskı teknikleri ile daha gerçekçi ve çizgisel bir üslupta, ağaç ve linol baskı teknikleri ile ekspresyonist bir biçimde yorumladıkları görülmektedir. XX. yüzyıla kadar özgün baskı alanında eserler veren sanatçılar, geleneksel baskı teknikleri ile beden imgesini kendi ifade biçimleri ile ele almışlardır. Teknolojik gelişmelerin beraberinde getirdiği yenilikler ve malzemeler baskı sanatının çağdaşlaşması sürecinde sanatçılara önem arz eden kolaylıklar sağlamıştır. “Sanatçı yaşadığı çağın koşullarına bağlı olarak, eserlerinde çağa uygun araç ve gereç kullanır. Böylelikle güncel ve çağın ötesinde işler ortaya çıkartmaktadır. Sanatçıların kullandıkları malzemeler değiştikçe sanatçı yaratıcılığını ortaya koyarak, biçimler de beğeni algısına, yapmak istediklerine, duyu ve düşüncelerine göre şekillenecektir...” (Şen-Akkaş, 2017, s. 32). Yanı sıra sanatçılar, eserlerinde duyu ve düşüncelerini yorumlarken kullanacakları malzemenin ve tekniğin uygunluğu özgün eserler ortaya koymalarında önem taşımaktadır.

Anadolu insanını ve kültürünü eserlerinde ele alan önemli sanatçılardan biri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Türk sanatının çağdaşlaşması sürecinde, halk kültürünü plastik sanat olguları ile buluşturmuştur. Sanatçı, manzara ve figür konulu eserlerine, Anadolu’nun nakış ve yöresel motiflerini stilize ederek uygulamıştır. “Türk sanatında Eyüboğlu’nun eserlerindeki yöresel izlerin yansımaları, sanatçının öğrencilerini de etkilemiştir.” (Burunsuz, 2024, s. 75). “Anadolu coğrafyasının zenginliğini gözlemleyerek eserlerine aktaran Bedri Rahmi Eyüboğlu; halk kültüründen aktarılan formları kendi bakış açısıyla sunmaktadır. Halk kültürünün izleri, biçimleri sadeleşerek Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun soyut anlayışıyla buluşmaktadır. Sürekli karşılaşılan motifler, desenler sanatçının sanatsal üslubu ve derinliğiyle aktarılmaktadır” (Burunsuz, 2024, s. 76).

#### Şekil 46

Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Şakirem*, Serigrafi, 35x50 cm, 1980, İstanbul Museum of Graphic Arts (IMOGA).



(Eyüboğlu, 1980)

Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Şakirem* adlı serigrafi baskısında, kadın figürünü Anadolu motiflerinin biçimlerini sadeleştirerek oluşturduğu, kendisine has stilizasyon sanatçının soyut anlayışıyla bütünleşmiştir. Eserlerini üretirken geleneksel halk kültüründen yararlanan Eyüboğlu, Anadolu'nun geleneksel motiflerini Batı sanatı tarzında ürettiği baskiresimlerinde kullanmış ve geleneksel sanatları yeniden yorumlayarak kendisine özgü bir üslup oluşturmuştur. Eyüboğlu gibi ressam Turgut Zaim de Anadolu'nun geleneksel sanatlarını eserlerine konu edinmiş ve kendi üslubuyla yeniden yorumlamıştır.

Avrupa'da aldığı sanat eğitimi sonrasında, Türkiye'ye dönen Turgut Zaim, Anadolu'da öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Böylelikle, öğretmenlik yaptığı yerlerde yöre halkının yaşam biçimlerini yakından gözlemleme fırsatı olmuştur. Sanatçı;

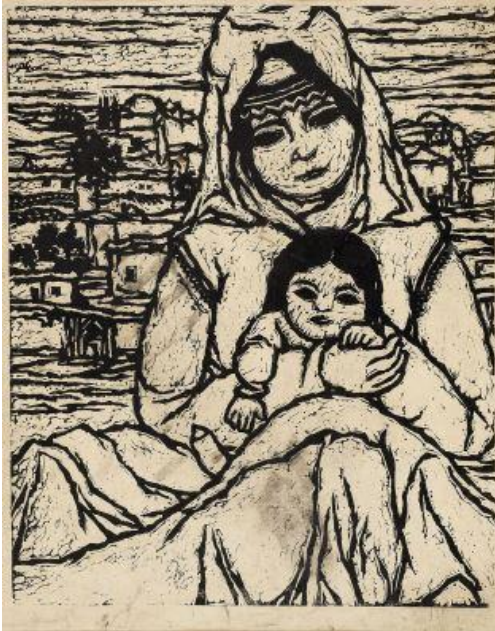
Anadolu insanına, Anadolu insanının günlük yaşamından sahnelere eserlerinde sıkça yer vermiştir. Zaim'in eserlerinde yer alan figürlerde mitleşmiş öğeler, çekik gözler, örgülü saçlar, minyatürü andıran figür algısı, şematikleşme gibi özellikler üç boyutlu renk anlayışıyla birleşmiştir. Halkın yaşamı, günlük faaliyetleri bir masal gibi izleyiciye aktarılmıştır. Hamur açan kadınlar, sofrada yemek yiyenler, yün eğirenler, keçilerle birlikte yörükler sanatçının eserlerinde yörük yaşamının simgesi olarak görev üstlenirler. Anadolu'da yaşayan yörüklerin, göçerlerin yaşam biçimleri ve özelliklerine Zaim eserlerinde yer verilmiştir. Sofrada oturan, keçilerini otlatan, dokuma tezgâhında dokumacılık yapan ve yün eğiren yörüklerle ait figürlerle sanatçının eserlerinde karşılaşılmaktadır. Yörük yaşamının ana merkezinde yer alan hayvan figürleri,

yaşamın devamı için önemli bir kaynaktır. Türk geleneklerini, özgün anlatım diliyle eserlerine yansıtan Zaim kültürel bağlamda önemli izler bırakan ressamlarımız arasında yer almaktadır .(Burunsuz, 2024, s. 77)

Zaim, linol ve gravür baskı teknikleri ile yapmış olduğu eserlerinde; Anadolu insanının günlük yaşam biçimini, zengin kültürünü kendi süzgecinden geçirerek yansıtmıştır. Her ayrıntıyı ele aldığı özgün baskiresimleri, Anadolu'nun folklorik zenginliğini ve kültürünü yansıtan birer belge niteliği taşımaktadır. “Anadolu’yu karış karış gezen sanatçının Anadolu insanı ve yaşamını işlediği özgün baskılarının konuları çok çeşitlidir. Bu özgün baskıları, kendi içlerinde farklı konulara ve temalara ayrılmıştır. Özgün baskılarının büyük bir çoğunluğu kadın ve anne temasından oluşmuştur.” (Kaymakçı, 2021, s. 231).

#### Şekil 47

*Turgut Zaim, Ana ve Çocuk, Kâğıt üzerine ağaç baskı, t.y. 43 x 33 cm.*



(Zaim, t.y.)

Turgut Zaim, *Ana ve Çocuk* adlı baskiresminde, ön planda iki figür, arka planda ise uzakta bir köy yer almaktadır. Resmin ön planında, geleneksel giysileri ve yörük kadınlarına özgü bir baş bağlaması, kucağında çocuğu ile birlikte oturan köylü kadını görülmektedir. Sanatçı, figürlerin yüzlerini ve arka plandaki köyü, siyah beyaz renkte, çizgisel ve lekesel bir şekilde vurgulamıştır. Zaim eserlerinde, Anadolu insanının günlük yaşamını, kültürünü, yerel giyim şeklini toplumsal gerçekçi bir anlayışla yansıtmaktadır. “...Toplumsal gerçekçi anlayışta gerçekleştirilen eserler her türlü duygu durumunu birebir yansıtırken, Zaim figürleri neşeli ve mutlu olarak ifade etmiştir. Bozkır yaşamının yakın tanığı, toprağın ressamı olarak bilinen Zaim, figürlerin yaşamının büyümesine kapılarak, ulusal ve yerel atmosferi folklorik bir bakış açısıyla aktarmaktadır.” (Burunsuz, 2024, s. 79).

Anadolu insanını ve kent yaşamını eserlerinde ele alan sanatçılar arasında yer alan Nevzat Akoral, “Orta Anadolu yöresinin insanını ve yaşamını konu aldığı...” (Özsezgin, 2010, s. 36) baskıresimler yapmıştır. Sanatçı, Anadolu insanının günlük hayatı ve doğasını figüratif bir anlayış çerçevesinde ele almıştır. Özellikle Orta Anadolu yöresine ait izlenimlerini, kendi ifade biçimiyle yorumlamıştır. Akoral yağlıboya çalışmalarının yanı sıra ağaç ve linol baskı tekniklerini kullanarak yapmıştır. “Sanatçının ilk dönem yağlıboya ve baskı resimlerinde grafiksel bir anlatım, kalın konturlar ve lekesele bir anlayışın hâkim olduğu, rengin ikinci planda kaldığı lekeci tavrının ön plana çıktığı görülür.” (Çoban & Günebakmaz, 2021, s. 137). Akoral’ın baskıresimlerinde daha çok Anadolu kültürünü yansıtan yöresel değerler esas tema olmuştur.

#### Şekil 48

Nevzat Akoral, “Pazarda Arabacılar”, Arşivsel Pigment Baskı, 40x54, 2015, IMOGA.



(Akoral, 2015)

Akoral, *Pazarda Arabacılar* adlı eserinin ilk baskısını bilinmeyen bir tarihte ağaç baskı tekniği ile yapmıştır. Aynı eserin 2015 yılında ise Imoga müzesinde ipek baskı tekniği ile yeniden baskısını almıştır. Sanatçı, siyah beyaz lekesele bir anlayışla oluşturduğu kompozisyonda günümüzde az rastlanan bir meslek olan arabacıları arabaları ile betimlemiştir. Dikey bir kompozisyon içerisinde yatay bir şekilde üst kısımda arabalar ve alt

kısımda arabacıları tasvir etmiştir. Alt kısımda arabacıların soğuk bir kış gününde ısındığının göstergesi olan ateşi kırmızı bir leke ile göstermektedir. Sanatçı, at arabacıların bedenlerini siyah bir leke içerisinde, duruş biçimlerini ve yüz ifadelerini, ellerinde sopaları ile beyaz çizgisel bir konturla detaylandırarak betimlemiştir.

Anadolu insanının yaşamını yansıtan ve baskıresimlerinde beden imgesini kullanan bir diğer sanatçı Muammer Bakır, heykel, yağlıboya, suluboya çalışmalarının yanı sıra baskıresim alanında da önemli eserler vermiştir. Sanatçı, “özellikle resim dalında, ağaç elyafını baskı tekniği yönünden değerlendirici çalışmalarıyla, bu türün öncüleri ve yol açıcıları arasında yer aldı.” (Özsezgin, 2010, s. 94). Bakır, ağaç baskı tekniğini kullanarak ağacın dokusunu ve beden imgesini de ekleyerek yorumladığı kompozisyonlardan oluşan özgün baskıresim eserlerini üretmiştir. Pekmezci (2020), ağaç, tahta, ahşap yüzeylerin Anadolu’nun her yerinde birçok çeşidiyle birlikte bulunabilecek bir baskı resim gereci olduğunu; gürgenin, çamın, köknarın, ıhlamurun ayrı ayrı dokuları, etkileri ve fırsatları olduğunu belirtmiştir. Özgün baskıresim eserler ortaya koyan Muammer Bakır’ın, bunu çok iyi çözümleyen, anlayan, uygulayan ressamlardan biri olduğunu ve sanatçının az sayıda metal baskılarının yanında ağırlıklı olarak ağacın ve tahtanın dokularını doğanın dokularıyla özdeşleştirdiğini, görselleştirdiğini ve resim diline dönüştürdüğünü söylemiştir. Bu bağlamda Bakır’ın, bir yağlı çam tahtasının lifsel dokularının yarattığı etki üzerine şablon baskı ile yerleştirdiği figürlerle bir Anadolu köylüsünün tarlada çift sürmesini betimleyebilme sadeliğinin özgün bir dille baskılarında görüldüğünü ifade etmiştir.

Muammer Bakır, ağaç baskılarını özgün bir dille üretmiştir. Sanatçının kendine özgü bir özelliğe sahip olan ağaç baskılarında, ağacın dalgalı çizgilerden oluşan dokusu ile şablon kullanarak silüet şeklinde yorumladığı beden imgesini birlikte kullandığı kompozisyonlarında, Anadolu insanının yaşamından sahneleri yorumlayarak, yaratıcılığını ve duygularını ifade etme biçimini güçlendirmiştir. “Tarla, Ekmek Kuyruğu, Sürü, Çoban, Saçını Tarayan adlı eserleri onun heyecanını, ahşapla olan mücadelesini en iyi anlatan doku ve leke etkili çalışmalarıdır.” (Şen-Akkaş, 2017, s. 53).

#### Şekil 49

Muammer Bakır, “Ekmek Kuyruğu”, Ağaç Baskı, 95x25 cm, 1977



(Şen-Akkaş, 2017)

Muammer Bakır, *Ekmek Kuyruğu* adlı ağaç baskı çalışmasında, biçimsel olarak ekmeği anımsatan ağacın dokularını da kompozisyonuna dâhil ederek, arka arkaya dizilmiş insan bedenlerini betimlemiştir. Ekmek almak için kuyrukta bekleyen insanlar, sıradan bir gün ve günlük giysileri içerisinde tasvir edilmişlerdir. Ağaç formunun dar açılı üçgen bir yapıya sahip olması nedeniyle insan bedenleri arka arkaya sıralanmış bir şekilde perspektifsel bir mantık çerçevesinde resmetmiştir. Ağacın dalgalı çizgilerini daha da güçlendiren insan bedenlerini dalgalı bir şekilde yerleştirmiştir. Toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla yansıttığı ve her figürün ayrı detaylandırıldığı eserde dönemin toplumsal gerçekliğini yansıtmıştır.

Türk baskiresim sanatında toplumsal gerçekçi yaklaşımla eser üreten sanatçılar, ifade biçimlerine uygun baskı tekniklerine yönelmiş ve kendilerine özgü bir üslup oluşturmuşlardır. Bu anlayışta eser üreten öncü sanatçılardan biri olan Mustafa Aslier, Türk baskiresim sanatında önemli bir yere sahiptir. Anadolu insanını ve günlük yaşamlarından sahneleri, toplumsal olguları konu olarak ele almış; simgesel, geometrik ve figüratif bir üslupla eserlerinde yorumlamıştır. Aslier, Türk özgün baskiresim sanatının çağdaşlaşması sürecinde ve baskı tekniklerinin gelişmesinde, öğretici, uygulamacı, özgün ve yenilikçi yönüyle önemli katkılar sağlamıştır. Türk resim sanatına, baskiresim sanatındaki karmaşıklığı ortadan kaldırmak için *özgün baskiresim* kavramını kazandırmıştır. Yanı sıra Aslier, dönemin koşullarının yetersizliğine rağmen farklı tekniklerde baskılar yapmayı denemiştir. Sanatçı, gençliğinde Rembrandt ve Goya'nın gravürlerinden etkilenmiştir (Şahin, 2019, s. 68). Aslier,

litografi baskı tekniklerini Matbaacılık Meslek Lisesi'nde, Rasim Arseven adlı ustadan öğrenmiş ve yapmış olduğu ilk taşbaskı resimlerinin, Hoca Ali Rıza'nın sanatsal anlamda üretmiş olduğu taşbaskılardan sonra Türkiye'de üretilen ilk sanatsal taşbaskılar (Litografiler) olduğunu ifade etmiştir (Aslier, 2010, s. 8, Akt., Şahin, 2019, s. 69).

Mustafa Aslier, deneysel anlamda farklı baskı tekniklerinin çoğunu denemiş ancak ağırlıklı olarak gravür baskı tekniği ile eserler üretmiştir. Aslier, kendine özgü stilizasyon anlayışı ile geometrik formlarda, yöresel konuları ele aldığı gravür eserlerinde simgesel öğeleri de birlikte kullanmıştır. Sanatçının gravürlerinde beden, başlıca konu eksenini oluşturmaktadır (Özsezgin, 2010, s. 76). Aslier, ilk dönem eserlerinde gerçekçi bir ifade biçimiyle yapmış olduğu insan bedenlerini zamanla sadeleştirmeye yönelik çalışmalar yapmaya başlamıştır. Mustafa Aslier (1995, ss.11-12), bu yönelişinin gerekçelerini şöyle ifade etmiştir:

Münih Grafik Akademisi'ne konuk öğrenci olarak devam ettim. Tipografik öğelerle sanatsal ve işlevsel tasarım çalışmaları yaptıran Prof. Joseph Kaeufer'in atölyesi ilgimi çekti. Bu atölyede yaptığım ve gördüğüm çalışmalarla, müze ve sergilerde karşılaştığım salt soyut ve soyutlama ağırlıklı doğal şekil yorumları beni de bu yönlerde yeni denemelere yöneltti. Artık insanları anatomik yapılarını değil de, onların şekil oluşturma olanaklarını öne çıkaran yorumlara yöneldim. Giderek konunun duygusal anlatımı yansıtan ayrıntılardan uzaklaşmama karşın, bir şeyler anlatma alışkanlığımın baskısı ile yorumlarım yalın şekilden çok estetik kaygılı dekoratif motifleşmeye kaydı. Bu sapmadan kurtulmak için daha yalın biçimler aradım. Tahta oyma basma tekniğinin ayrıntı değil de şekil oluşturma olanağı çalışmalarımın bu çıkmazdan kurtulmasını kolaylaştırdı. İnsanları ayrıntı çizimini beraber getiren giysilerini atmaya başladım. Figürler bir yandan yalın şekillere dönüşürken, anlatım gereksinimimi onların simgeleştirilmesiyle karşılıyordum (Akt., Şahin, 2019, s. 70).

Mustafa Aslier, Avrupa da aldığı eğitim sürecinde ve sonrasında ilk dönem eserlerinden farklı olarak zamanla soyut geometrik bir üslup ortaya koymuştur. Renkli ve siyah beyaz gravür baskıresimlerinde, genel anlamda Anadolu insanını soyut geometrik bir şekilde yorumlamıştır. “Sanatçı, Almanya'ya gittikten sonra yaptığı linolyum oyma-basma tekniği ile denemelerinde yalın ve sade bir anlayışın izlerini oluşturur. Sade yalın sanat çizgisine götüren çalışmaların ilk denemelerini Aslier, 1957 yılında yapar.” (Tosun, 2008, s. 48).

## Şekil 50

Mustafa Aslier, “İsimsiz 3”, Gravür, 40x60 cm, 1976, IMOGA

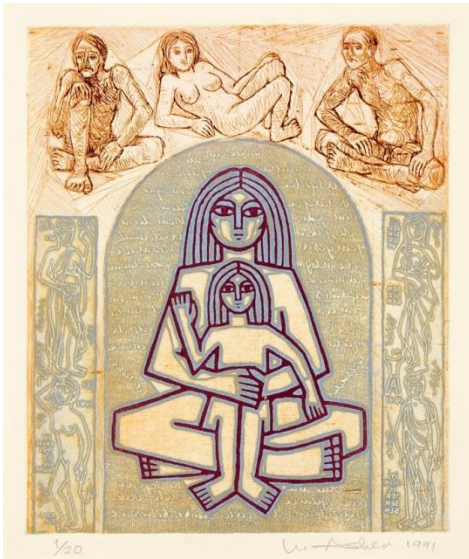


(Aslier, 1976)

Aslier, yalın bir ifade biçimine ulaşmak için resmettiği insanların giysilerini attığı, çıplak ve geometrik bir stilizasyona uğrattığı *İsimsiz 3* adlı gravür baskısını, dikdörtgen bir yapı içerisinde üç planda yapmıştır. Baskıresmin orta kısmında kare bir form içerisinde oturmakta olan bir kadın ve bir erkek figürü çıplak bir şekilde, stilize edilmiş, yalın ve köşeli geometrik bir biçimde ve lekesele monokromatik renkle yorumlanmıştır. Cinsellik ön planda olmadığı gibi bu iki insanın sohbet ederken yüzlerinde gülümseyen bir ifade vardır. Baskıresmin sağ ve sol planında üst üste istiflenmiş kadın erkek figürleri çıplak bedenleri ile göze çarpmaktadırlar.

## Şekil 51

Mustafa Aslier, “İsimsiz”, Gravür, 30x24 cm, 1991, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir.



(Aslier, 1991)

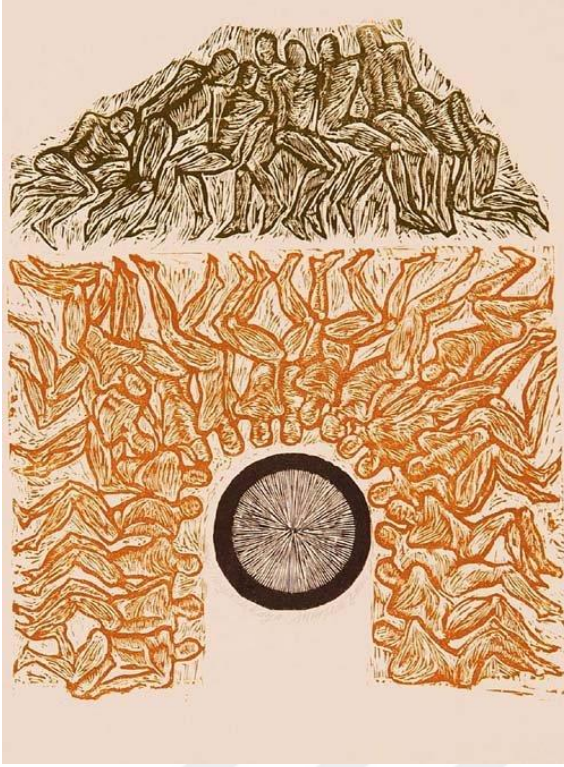
Mustafa Aslier, *İsimsiz* adlı gravür baskıresminde sade ve yalın bir ifade biçimi kullanmıştır. Sanatçı, bu ifade biçimini insanları giysileri olmadan, soyut ve geometrik bir şekilde ele alarak ortaya koymuştur. Yanı sıra yöreye özgü özellikleri, duruşları, bakışları, oturuş biçimleri ile kompozisyonu oluşturmuştur. Çok fazla renk kullanmadığı ve soyut geometrik bir şekilde vücudunu stilize ettiği kadın figürü ve kucağındaki çocuk figürü ön planda yer almakta, sert ve keskin çizgiler kullanarak geometrikleştirmiş ve anıtsal bir görünümde geometrik bir mekân içerisinde yansıtmıştır. Kadın ve çocuk figürlerinin sağ ve sol taraflarında sert köşeli sütun formunun içerisinde ayakta duran farklı insan bedenleri yer almaktadır. Üst kısımda ise sert çizgilerle ele aldığı bir kadın ve iki erkek figürü yer almaktadır. Bunlar, ortada yana doğru hafif yan yatar bir pozisyonda çıplak kadın bedeni ile sağ ve sol tarafında farklı oturuş biçimleri ile oturan iki çıplak erkek bedenidir. Bu üç figür diğer figürlere göre biraz daha gerçekçi vücut hatlarına sahip ve farklı renk kullanılmıştır. Aslier, bu eserinde olduğu gibi diğer baskıresim eserlerinde de lekese ve çizgisel bir yaklaşımla kompozisyonlar oluşturmuştur. Sanatçı, kompozisyonlarında stilize, geometrik mekânlar, katı ve sert köşeli formlar, yalın nesneler, geometrikleştirilmiş insan bedenleri, dengeli ve estetik yönden bütünlüklü bir üslup kullanarak, güçlü bir anlatım biçimi ile karakteristik özelliğini ortaya koymuştur.

Anadolu kültürünün izlerini taşıyan eserler üreten bir diğer sanatçı Mürşide İçmeli, kompozisyonlarında geometrik ve simetrik bir düzen oluşturmuştur. Sanatçı, kendine özgü bir anlayış çerçevesinde oluşturduğu kompozisyonlarını; kabartma ve gravür tekniği ile soyut geometrik biçimlerde, renkli ve siyah beyaz bir denge ile üretmiş olduğu gravürlerinde üst üste yığılmış insan bedenlerini resmetmiştir. İçmeli, baskıresimlerinde teknik ve biçimsel açıdan belli bir olgunluğu ve sağlamlığı yakalamıştır. Sanatçı gravürlerinde yaşamı, yeniden doğuşu, yok oluşu, toprak ve dirilişi özgün bir dille ele almıştır.

Mürşide İçmeli'nin sanatı, Anadolu kültür katmanlarından, Hitit, Selçuklu ve arkaik dönemlerden önemli oranda etkilenmiştir. Resminde, evren, dünya, büyük evren, küçük evren sorunsalı hem bir gizem yaratmakta, hem de bilim ve sanata yardımcı olmaktadır. İçmeli'nin resmi soyuttur. Resimlerindeki geometrinin yanında figüre de başvurur. Figürler insanlık kavramıyla ilgilidir. Bakışımı, şematik etki bırakan kompozisyon kurgusu, çeşitlemelerde ve kendini yinelerken oluşturduğu matematiksel dille seçkinleşir. Doğulu kimliğini hep içinde taşıyan İçmeli, geleneğe, eski bir düşünceye, yeni bir konuya hep aynı uzaklıktan çağdaş bakışın verileri ve kavramlarıyla yaklaşır. (Ankara Resim Heykel Müzesi, 2024)

## Şekil 52

Mürşide İçmeli, “Yazılıkaya”, Gravür, 43x35 cm, 1985, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi.



(İçmeli, 1985)

Mürşide İçmeli, *Yazılıkaya* adlı gravür baskıresminde soyutladığı kadınlı erkekli insan bedenleri için Keskinok (1981), “... bu çıplak topluluk, çevresini kuşatan çağdaş kabuğu yaratmak için toplanmış, ya da yerini, canlı ve çağdaş olanın kapsamı olmak için kapalı dünyalarında kalmayı, acı çekmeyi göze almış gibidirler. Burada sanatçının doğa ötesi (metafizik) bir duyarlılık içinde bulunduğu düşünülebilir.” (s. 25, Akt., Kalafat-Alpaslan, 2007, s. 142) ifadesini kullanmıştır. Eserdeki kalabalık insan bedenleri, bireysel özellikler taşımadıkları, herhangi bir topluluk ya da bireyi temsil etmedikleri gibi ekspresyonist bir yaklaşım gözlenmektedir. Sanatçının geometrik soyut bir düzenleme içerisinde kurguladığı kompozisyonlarında, matematiksel bir hesaplama gözlenmesinin yanı sıra, yapmış olduğu kompozisyon düzenlemelerinde baskı tekniğini ustaca kullanması ile birlikte yalın ve anlam yönünden etkili baskıresimler yapmıştır.

### Şekil 53

Mürşide İçmeli, “Kahverengi Küreler”, Gravür, 67x90 cm, 1990, IMOGA.



(İçmeli, 1990)

Türk baskiresim sanatının modernleşmesi sürecinde önemli katkıları olan sanatçılardan Hayati Misman, baskiresimlerinde beden imgesini dışavurumcu bir anlayışla ele almıştır. Sanatçı eserlerini oluşturma ve olgunlaştırma sürecinde, eskiz yapmadan duygu ve düşüncelerini, kişisel deneyimlerini doğrudan plaka üzerine anlık bir şekilde titizlikle aktararak tekniğe olan hâkimiyetini de ortaya koymaktadır (Purtaş & Küpeli, 2023, s. 3293). Misman’ın, eserlerinde kadın bedenini soyut ve dışavurumcu bir ifade biçimi ile ele alması düşünsel anlamda derin ve duygusal bir yoğunluk taşımaktadır. Sanatçı için çizgi, önem arz etmekte ve yaşamı temsil etmektedir. Yanı sıra çizgi, eserlerinde “...psikolojiyi, insana dönük bir sosyal yapıyı, hatta heyecanları ortaya koyar. Bu nedenle sanatçının çizgileri, tipik dışavurumcu çizgilerdir. Çok hırçın da olabilir, çok yumuşak da. Ayrıca çizgilerinin bir özelliği de doğallıktan yana oluşları ve o denli de spontan bir özellik taşımalarıdır.” (Eroğlu, 2002, ss. 11-13). Misman eserlerinde, “bir figürü birebir resmetmez, mutlaka bazı hislerini de işin içine sokarak tam bir dışavurumcu gibi davranır.” (Eroğlu, 2002, s. 19). Misman, eserlerinde etrafını çevreleyen dünyayı çizgi aracılığıyla sorgulamaktadır. Sanatçının eserlerinde konunun pek önemi olmadığı anlaşılabilmekte ve daha çok görsel biçimleri kullanım tarzı ile anamlanarak, inandırıcı olmaktadır (Eroğlu, 2002, s. 62).

Hayati Misman'ın eserlerinde, figür olarak daha çok kadın bedeninin kullanımı göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Akdeniz;

Misman'ı kadın imgesine iten nedenler yaşamının derinliklerinde yatmaktadır. Daha anne karnındayken babasını kaybetmiş olması, annesinin acımasız yaşam koşullarına karşı mücadele vererek, onursal bir dirençle aileye sahip çıkması vb. gibi durumlar bunun önemli nedenleri olarak saptanabilmektedir. Kadın imgesi onda; sevgi, mutluluk ve aile kavramlarının simgesidir. Onun kadınları üretken, koruyucu, doğurgan, ailenin sürekliliğini sağlayan kadınlarıdır. Onun resimlerinde kadın bir seks ögesi olarak yer almaz. Onda kadın, sonsuz sevgi ve saygı duyulan, aşkın, özgürlüğün, onurun ve her baskıya karşı koyan onursal direncin simgeleridir. Bir yazarın, tahrip edilen, öldürülen, yok edilen bir dünyada kadının, yaşamın devamını sağlama içgüdüüne sahip olduğu sözleri, sanki Misman'ın kadınları için söylenmiş gibidir. Misman'ın resimlerinde kadın başat durumunu, yüklendiği görev ve yaşama katılımıyla, sanki bu sürekliliğin simgesi olmuştur. Bu kadınlar aynı zamanda, onun ilk dönem kendi yöresinin anılarını sergileyen kadınların dışında, hep çağdaş görünümlü kadınlarıdır...". (Akt., Eroğlu, 2002, ss. 68-71)

Misman, baskıresim çalışmalarının kompozisyonlarını bir ya da birden fazla kadın bedeni kullanarak oluşturmaktadır. Dışavurumcu ve soyut bir ifade biçimiyle betimlediği, ayakları yere basmayan, havada uçuşan ve görünüm olarak biraz sert olan kadın bedenleri Misman'ın simgesel figürleri olmuştur. Sanatçının eserlerindeki kadın bedenlerine estetik anlamda bakıldığında; stilizasyon, deformasyon, heykelsi bir dışavurum tarzı gözlenmektedir.

#### Şekil 54

*Hayati Misman, "Kompozisyon" Gravür, 40x50 cm, 1983.*



(Eroğlu, 2002)

Hayati Misman, *Kompozisyon* adlı gravür baskıresim çalışmasında, yatay ve dikey 5 farklı kompozisyonu bir arada kullanmıştır. Yanı sıra kompozisyonda birden fazla kadın bedeni ve birkaç tane erkek figürü de yer almaktadır. Sanatçı Dışavurumcu bir çizgi ve soyut bir ifade biçimiyle yapmış olduğu bu eserinde ayakları yere basmayan, havada uçuşan ve kadın bedenleri tasvir edilmiştir. Misman'ın gravür baskılarında oluşturduğu kompozisyonlar için Eroğlu (2002), "Hayati'nin resimlerinde kullandığı insan figürleri an ve an her türlü coşkusal harekete bürünebilmektedir. Sanatçı farklı renklerin çatısında buluşturduğu subjelerini, böylece farklı zamanlara bağlayabilmektedir. Ne olursa olsun belirsiz insan yüzlerine rağmen, resmin dışına, biz izleyiciye direkt bakış atan insan figürlerine bile rastlamaktayım." (s. 27) ifadesini kullanmıştır.

Genel anlamda Modern sanatın ortaya çıkışı konusunda kesin bir zaman dilimi tartışma konusudur. Her ne kadar çok eski dönemlerde olduğu ifade edilse de modern sanatın daha önce de bahsedildiği gibi izlenimcilerin çalışmalarında ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Akademik geleneklere karşı çıkarak atölyelerinden çıkıp açık havada doğayı doğal ışık altında resmetmeye başlayan izlenimcilerin başlattığı sanat anlayışı, modern sanat hareketinin ilki olmuştur (Grzymkowski, 2022, s. 162). Bu bağlamda modern sanat anlayışının ortaya çıkması ve gelişmesi Gauguin, Munch, Van Gogh, Picasso, vb. gibi sanatçıların yapmış oldukları resim çalışmaları, kendilerinden sonraki sanatçılara ilham kaynağı olmuşlardır. Modern sanatla birlikte sanat ortamında yaşanan gelişmeler baskıresim sanatında da yaşanmıştır. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte birçok sanatçı, eserlerini üretme sürecinde teknik anlamda baskı tekniklerini tercih etmişlerdir.

XX. yüzyıla kadar baskıresim sanatında bedenin ifade biçimi sanatçıların kendi sanat anlayışları ve ifade biçimleri çerçevesinde olmuştur. Teknolojik gelişmelerle birlikte geleneksel baskı tekniklerinin yanı sıra dijital ve deneysel baskı teknikleri sanatçılara sınırsız üretim, teknik ve malzeme imkânı sunmuştur. Böylelikle dijital baskı teknikleri, çağdaş baskıresim sanatçıları için daha özgür bir yaratım süreci ve imkânı sunmuştur. Sanatçıların kullandıkları tekniklerin sağladığı olanaklar paralelinde beden imgesinin ifade biçiminde değişim ve dönüşümler olmasıyla birlikte zengin ifade biçimlerinin de ortaya çıkmasına imkân tanımıştır. XX. yüzyılın sonu ve XXI. yüzyılın başlarından itibaren çağdaş sanatta yaşanan/ yaşanmakta olan gelişmeler baskıresim sanatında da görülmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### Postmodern Süreçte Baskıresim Ve Beden

Postmodernizmin, modernizme karşı bir tepki olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Modern dünyayı kendi düşünce çerçevesinde yeniden anlamlandırma çabası içerisinde olması, modernizmi eleştirmesi, modern anlayışı reddetmesi gibi yaklaşımlarla sanat ortamında etkili olma çabası içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. “Postmodern düşünce -aydınlanma felsefesinin yapılandığı- modern anlayışın reddettiği ya da dışarıda bıraktığı klasik yapılarla bağlantı kurmaya çabalar. Ancak bu bir geçmişi yüceltme çabası değildir. Modernizmin kutsallarını yadsıdığı gibi ütopya da inancı yoktur.” (Uzunoğlu, 2019, s. 22). Böylelikle, modern düşüncenin kaidelerini ortadan kaldırmak için “pastiş, parodi, kolaj, montaj, çift kodlama ve temellük” (Uzunoğlu, 2019, s. 22) gibi anlatım yöntemlerini kullanır.

Modern sonrasını işaret eden Postmodernizm, hemen hemen modernizmin dışladığı ve insanlığın geçmişinde kaldığı düşünülen kavram ve uygulamaların, yeniden sanat alanında yaygınlaştırıldığı bir süreç olmuştur. Böylelikle bu süreç içerisinde ortaya koyulan çalışmalar açık ya da kapalı bir modern aykırılık ve tepkiselliği barındırmaktadır. Bundan dolayı postmodern kavramı beraberinde modern karşıtlığını da içermektedir. Bu bağlamda Postmodernizm, modernizmden radikal bir kopuş olarak değerlendirilse de esasında modernizmle olan ilişkisi içerisinde tanımlanmaktadır. “Modern sanat; mutlak, zamana ve yere göre değişmeyi bulmayı ve ifade etmeyi amaçlarken, postmodernist sanatın kuşkuyu, yaklaşımın ve arayışının temeline oturttuğu söylenebilir” (Kuş, 2019, s. 1004).

Postmodernizm, ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı süreç içerisinde birçok alan ve disiplinde ele alınarak tartışıldığı, modernitenin bakış açısının yadsınarak sorunsallaştırıldığı söylenebilir. “Postmodernizm, bu anlamda kendine yönelik itiraz ve eleştirileri de kapsar biçimde, modernizm/modernite/modernlik tartışması olarak görülmektedir.” (Fırıncı, 2012, s. 26). Postmodern, sözcük olarak geniş, karmaşık ve belirsiz bir anlam alanına sahiptir (Şaylan, 2020, s. 78). Postmodernizmin içerisinde kuralsızlık, melezleşme, belirsizlik, metinsellik, parçalanma, yapıbozum, çokluk gibi kavramlar yer almaktadır.

Postmodern sanat ve estetik tartışmaları konusunda, birçok çağdaş sosyolog, eleştirmen ve düşünürün farklı yorumlamaları, tanımlamaları mevcuttur. Postmodernizm kavramı; öncelikle, felsefede sonraları ise politika, tarih, ekonomi, edebiyat, mimari ve sanat alanında kullanılmaya başlanmıştır. Lyotard, Jameson, Harvey, Baudrillard gibi düşünürler tarafından, sanat ve estetik anlayışı yansıması yönünden 1960’lı yıllarda kullanılmıştır. Sanat alanında; Rauschenberg, Baselitz, Schnabel, Kiefer, Warhol; felsefe alanında ise Derrida,

Lyotard ve Baudrillard Postmodernizmde daha çok öne çıkan önemli isimler olmuşlardır (Sarup, 2019, s. 185). “Postmodernizm terimi 1960’larda New York’ta yaşayan sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmıştır, 1970’lerdeyse Avrupalı kuramcılarca yenir yutulurcasına benimsenmiştir.” (Sarup, 2019, s. 188). Bu kuramcılardan biri olan Lyotard, *Postmodern Durum* adlı kitabında;

Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunumlamasının kendisinde ileri götüren olacaktır; güzel biçimlerin tesellisini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkâr edecektir, bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayanın güçle bir anlamını veren yeni sunumlamaları araştıracaktır. Postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat yapıtının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir. (Lyotard, 1990, s. 97)

1970’li yıllarda, insan ve toplumsal hayatın her alanında yaşanan değişimler, düşün ve sanat alanında da yeni yaklaşımların veya söylemlerin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu yaklaşım ve söylemler genel anlamda “İngilizce ve Fransızca gibi batı dillerinde sonrası anlamına gelen post sözcüğü ile yapılan tamlamalardır” (Şaylan, 2020, s. 31). Modernizm sonrası ortaya çıkan postmodernizm ile ilgili yapılan tartışmalar ve açıklamalar Avrupa ve Amerika’da hızlıca yayılmış, 1970’li yılların sonlarına doğru sanat tarihi sözlüğüne girmiştir. Ancak 1970’li yılların son yarısına gelindiğinde sanat ortamında yaygınlık kazanmaya başlamasına rağmen, kapsam ve sınırlarının günümüzde hala tam anlamıyla netlik kazandığı görünmemektedir (Antmen, 2010, s. 275). *Postmodernizm, Post yapısalcılık, Post-Marksizm* kavramları sanat, felsefe ve bilim alanlarında etkin ve yeni söylemlerin ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Bu yeni söylemler ya da yaklaşımların, Postmodernizm kavramı içerisinde toplanabilmesi, 1980’li ve 1990’lı yıllarda hemen her alanda tartışma konusu olmuştur. Günümüzde de hala devam etmekte olan tartışma; modern sanatın bittiği, yerine gelen postmodern sanatın veya estetiğinin ne olduğu, özelliklerinin neler olduğu, vb. gibi konulardır (Şaylan, 2020, s. 32).

“Postmodernizm Nedir?” adlı kitabında Charles Jencks, “modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır” diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, David Harvey “yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle” bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, ‘söylem’ tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur. İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin ve bir ‘medya toplumu’ haline gelmenin, Soğuk Savaş sonrasında ABD’nin egemenliğinde şekillenmekte olan yenedünya düzeninin ve ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamaz bu yeni duygu ve düşüncelerin sanata olan yansımalarını belli bir üslupta, tek bir sanatsal harekette aramaksa, olanaksız gibidir. Bir dizi ekonomik, toplumsal ve kültürel dönüşümün

kesişim noktasında ortaya çıkan postmodernizm, 1979 tarihinde Jean-François Lyotard'ın "Postmodern Durum" adlı incelemesinde öne sürdüğü gibi, modern çağın meşrulaştırıcı 'büyük anlatılarının' ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonudur. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonuna işaret eden postmodernizm, Charles Harrison'ın vurguladığı gibi özünde "modernizm" in nasıl tanımlandığıyla da son derecede ilişkilidir. (Antmen, 2010, s. 275)

Modernizm ve postmodernizm Dempsey (2018)'in ifade ettiğine göre; "modernizm, birleştirici bir ahlak ve estetik bir ütopya yaratmaya çalışmış, postmodernizm ise XX. yüzyılın sonunun çoğulculuğunu yüceltmıştır. Bu çoğulculuk bir yönüyle kitlesel medyanın doğasıdır ve imgelerin basılı ve elektronik formda evrensel boyutta hızla çoğalmasıdır." (s. 150). Fineberg'e (2014) göre ise; "Postmodernizm, hem görüntüleri hem de kavramları radikal biçimde çok taraflı olarak görür." (s. 353). Yanı sıra Modernizm düşünce yapısına karşı, belirsizliğin ve kuralsızlığın yer aldığı bir duruşu olan Postmodernizm, modernizmin kutsadığı her şeyi sorgulayıcı bir yaklaşımla ele almaktadır (Karaduman, 2010, s. 2894). Möngü (2013), postmodernizmi aydınlanma sonrasında düşüncenin temel kavram ve akımlarının tartışılmasını, irdelenmesini, soruşturulmasını ve hatta bunların radikal bir şekilde ironik olarak reddedilmesini içeren bir modernite sorgulaması veya eleştirisi olarak görmüştür (s. 28). Yanı sıra, Aydınlanma Çağının mevcut iradeyi dışlaması ve yerine insanı koyma mantığı, Rönesans olarak adlandırılan kültürel dönüşümün, Reform hareketlerinin, sanayi devriminin, bilimsel gelişmelerin, büyük teknolojik gelişmelerin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan ideolojik oluşumların... vs. gibi tüm bu değişimlerin modern dünyanın inşasına yön verdiğini belirtmiştir. Yapısal olarak "Postmodern yapının temel kavramı parçalanmadır ve ekonomik, kültürel ve toplumsal anlamda birbirine bağlı fikirlerden oluşmaktadır." (Alyakut, 2016, s. 697).

Postmodernizm 'ne olsa uyar' ve 'herkes haklıdır' mesajları veren, modernite içindeki birçok paradoksu gündeme getiren ve modernitenin üst-anlatılar, evrensellik, hakikat, akıl, gerçeklik, çizgisellik, diyalektik, sınıf gibi temel kavramları karşısında perspektif çokluğu, yerellik ve tikellik, imge ve benzetim, yorum, görecelik, olumsuzluk, kimlik, farklılık, çoğulculuk gibi yeni kavramlar icat eden; araçsal rasyonalite ve kurtuluş söylemlerine kuşkuyla bakan bir düşünce tarzıdır şeklinde yorumlanabilir. (Möngü, 2013, s. 35)

Modern sanatın eleştirisi ve devamı olarak kabul gören postmodern sanat, "Modern Sanat dönemindeki evrensel ve ilerlemeci anlayışa karşı çıkan sanatçılar, Postmodern Sanat ile farklı bir estetik ve düşünsel çerçeve oluşturmuşlardır. Bu dönemde sanat, tek bir büyük anlatıya dayanmak yerine farklı kültürel, tarihsel ve bireysel anlatılardan oluşan bir mozaik gibi ele alınmıştır." (Erciş, 2023, s. 4327). Bunun yanı sıra postmodernizm için "artık sanatta gerçeğin temsili yoktur. Öte yandan Foucault ve Derrida'ya göre ise postmodernizm

özgürleştirmekten çok disipline eden modernizme bir başkaldırıdır” (Özsevgeç, 2017, s. 136).

Antmen’e (2010) göre postmodern sanat;

Steven Connor’un, muhalif ve eleştirel-çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Krauss (1941-), Douglas Crimp (1944-), Craig Owens (1950-1990) ve Hal Foster gibi Postmodern kuramcılarının anlayışına göre Postmodern sanat, “iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır; sanat yapısının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye” çalışır. Bu çerçevede, “tek-değerliliğin karşısına çok değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, ‘yapıt’ ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı” koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm ‘orijinallik’ ve ‘özgünlük’ belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar. Sonuç olarak Postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının –örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir. (s. 277)

Postmodernist sanata genel anlamda bakıldığında zaman, bilimsellik ve bireysellik sorgulanmakta, modernizmin belirlediği keskin sınırlar ve bu sınırlamaların getirdiği olumsuzlukları, eleştirel bir yaklaşımla yaklaşımla ele alınmaktadır. Böylelikle modernizmin sanatsal anlamda sunduğu özgürlük alanları ile ilgili olumsuzluk ve eksikliklerin belirlenerek alternatif olarak sanatsal anlamda üretim önerileri sunulmaktadır (Kuş, 2019, s. 1004). Postmodern sanat yapıtları; geçmişe sırtını dönen, klasik estetik anlayışından uzaklaşan, çoğulluğu önemseyen bir anlayışa sahiptirler. Eserin çoğullaşmasına imkân tanımalarının yanı sıra her okumanın ötekiyle eşit olduğunu savunan bir düşünce ile okura, izleyiciye ve dinleyiciye yorum yapma serbestliği verilir. “Özneyi öne alan, gerçeği değişik öznelerin katılımıyla çoğullaştırmaya dayanan görüngübilimsel (fenomenolojik) bir okuma yasal konuma böylelikle gelmiştir.” (Aktulum, 2016, s. 12). Yanı sıra Postmodern eserlerin çoğunluğunda görülen temsil konusu en önemli odak noktası olmuştur. Bunlar; geçmişte yapılmış işlerden alıntılanan veya uyarlanan motifler ya da imgelerin, yeni ve sarsıcı bir şekilde ele alınması, ya da geleneksel anlamlarından sıyrılarak yapıbozuma uğratılması şeklindedir (Dempsey, 2018, s. 150). Postmodernist sanatçılar, var olan, alışlagelmiş toplum düzeninin korunması veya toplumun daha iyi bir düzene sahip olmasının gereksinimi ile ilgili bir amaca sahip olmadıkları gibi, anti-temelci bir yaklaşımla var olan teorilerin içini boşaltarak ve zayıflatarak bir kargaşa yaratmak amacındadırlar. Bu sebeple, postmodernizmin sorunlara çözüm üretmek gibi bir kaygıları olmadığı gibi çözüm önerileri de yoktur (Möngü, 2013, s. 28). Lyotard (1990) Postmodernist sanatçının, “...ürettiği çalışma, ilke olarak

önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez...” (s. 97) olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda bilinen imgeleri tekrar bir araya getirerek, yapılmış bir eseri ödünç alarak kendine mal edip yeniden ortaya koyarak, işaret sistemlerinin tahrik edici, çoğunlukla eleştirel bir bakış açısını sergileyen Postmodernizmde sanatçılar, tarih, tüketim kültürü, cinsiyet, sanat pazarı ve ırk konularını ele alırlar (Fortenberry & Melick, 2015, s. 76). Andy Warhol, Julian Schnabel, Gerhard Richter, Sherrie Levine, Gary Hume, Anselm Kiefer, Marcus Harvey, Richard Patterson, Marcel Broodthaers, Haim Steinbach, Cindy Sherman, Robert Rauschenberg, Jake Dinos Chapman, Peter Halley, Jeff Koons, Damien Hirst, Georg Baselitz Postmodern Sanatın önde gelen ve önemli sanatçılarıdır (Kuş, 2019, s. 1007).

Postmodernist sanatta, sanatsal üretimlerde bireysel yaratıcılığın önem kazanması sonucu, teknoloji tabanlı televizyon, bilgisayar, internet, video, fotoğraf vb. gibi ürünlerin sunduğu imkanlardan yararlanarak ve teknolojinin sunduğu yeniliklerle dijital sanat, video sanatı, yerleştirme sanatı, serigrafi vb. gibi sanatsal üretimler yapan sanatçılar geleneksel üretim yöntemlerinden ziyade bu yeni teknolojinin sunduğu olanaklardan yararlanmışlardır. Esasında postmodern düşünce, sanatsal anlamda yapılabilecek bütün yeniliklerin daha önce keşfedilmiş olması ve anlam alanının yerini modaya bırakmasının verdiği sonuçtan hareket etmektedir. Bu şekilde gösterdiği yaklaşım ile içerisinde tanımladığı zamanlardan önce ortaya çıkmış olan, sanat ve düşünce ekollerinin çoğunluğunu barındırmaktadır. Öncelikli olarak hızın ve teknolojinin, şiddete karşı gösterdiği sevgiyi yansıtan ve geleneği reddeden, erken isyancılar olarak isimlendirilen Fütürizm sanat akımını içselleştirmiştir. Düşünce yapısı bağlamında, *meşrulaştırılmış ve ticarileştirilmiş sanat karşıtı* Dadaizm’den esinlenen Marcel Duchamp’ın *ready made* ve *obje retrace* eserlerine kadar uzanan süreçleri içermektedir. Gerçeküstücülüğün hayal ürünü bir durumu yansıttığı ve gerçek olandan daha *gerçek* bir algı yaratan üslubu ve Pop Art’ın kitlesel olarak *düşük sanat*, seri anlamda yapılan üretim, metalaştırılmış kültür düşünceleri postmodern sanatın sanatsal üretiminde çoğunlukla ele aldığı olgular olduğu görülmektedir (Kuş, 2019, s. 1006). 1970’lerden sonra sanat alanında yaşanan gelişmeler sanatçıların eserlerini sergileme biçimlerinde de değişikliklere yol açmıştır. Böylelikle artık bir atölye ortamında eser üretilmesi ya da bir *beyaz küp* mekânında eserin sergilenmesi şart olmaktan çıkmıştır. Geleneksel olarak bir heykelin kaide üzerinde ya da bir resmin duvara asılan bir tablo ve yahut bir baskiresmin çerçeve içinde sergilenmekten kurtulmaya, görsel sanatlar alanında yeni ve keşfedilmemiş bir alana doğru adım atılmaya başlanmıştır (Rajchman, 2022, s. 28).

Postmodernist ilk hareket olarak kabul edilen, popüler kültürü yansıtan Pop art, tüketim kültüründen herkesin tanıdığı ve bildiği; sabun paketleri, fast-food yiyecekler, çizgi

filmler, çizgi romanlar, konserve kutuları, vb. gibi tüketim ürünlerinin yanı sıra sanat dünyasının popüler sanatçıları ile sanat yapılmıştır. Pop art sanatçıları ve diğer sanatçılar, baskı tekniklerinden serigrafi baskı yöntemini kullanarak çalışmalarını çanta, kupa, tişört, vb. gibi ürünlerin üzerine baskı almak suretiyle sanatı demokratikleştirmek gibi girişimlerde bulunmuş ve daha da ileri gitmişlerdir. Böylelikle, postmodernizm sanat anlayışının sanatın özgünlük ve otantiklik yönünü ortadan kaldırmak gibi bir eğilim içerisinde bulunmasını örneklemektedir. Bundan dolayı postmodernistler, yeni kombinasyonlar ve pastişler oluşturmak adına yeniyi geleneksele uygulayarak farklı ifade imkânlarını araştırmışlardır. Sanatsal anlamda üretimde, ortaya koyulacak bir sanat eserinin daha önce belirlenmiş herhangi bir kurala göre yapılmadığı, sanatçının bireysel olarak yaptığı tercihleri ve seçimleri doğrultusunda gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu sebeple modernist bir yaratım sürecinde ele alınmayan duygu, öznellik, hayal gücü, yaratıcılık ve sezgi postmodern sanat eserlerinde çoğunlukla ele alınmıştır (Kuş, 2019, s. 1007).

Pop Art, kısmen de olsa baskın olan Soyut Ekspresyonist üslubun oluşturduğu psikolojik kargaşa ve duygu yoğunluğuna karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Pop art sanatçıları, yaptıkları sanatın tam olarak nasıl ve neyin oluşturduğu konusunda izleyicinin sormasını istiyor ve sıradan görünümü ile gündelik konularda yepyeni bir ilişki kurma eğilimi içerisindeydiler (Fortenberry & Melick, 2015, s. 76). *Pop* terimi, 1957 yılında Londralı eleştirmen Lawrence Alloway tarafından popüler kültürün görsel tasviri diye tanımlanarak ilk defa kullanılmıştır (Fortenberry & Melick, 2015, s. 76). Marco Livingstone Pop sanatı için, “1940-1950’li yıllarda Amerika’da ortaya çıkan bir sanat akımı olan soyut anlatımcılığın temel özellikleri sayılan Avrupa resminin geleneksel akımına içkin duyarlılığı yok eder, özellikle varoluşsal iç sıkıntısını, yoğun içsellliği ve tinselliğin rolünü, bireyin kimliğini ve kendi içerisine kapanma düşüncesini yok eder.” (akt. Aktulum, 2016, s. 199) ifadesini kullanmıştır.

‘Pop’ sözcüğü, sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir. Bu yeni akım için başka pek çok isim önerilmiştir. Bunlardan ‘New Vulgarianism’ (Yeni Bayağılık, Adilik), eleştirmenlerin duyduğu tiksintiyi ifade ederken, ‘Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dadacılık’ gibi isimlerse bu akımların sanat tarihiyle olan bağlarını vurgular. ‘Pop’ isminin tutunmasının nedeni, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarına ilgiyi çekmesidir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete, dergiler vb.), başka hiçbir sanat akımında görülmemiş bir katılımla, Pop Art adlı bu hareketin gelişmesine destek olmuştur. Çünkü Pop Art, biraz savaşçı olduğu kadar eğlendiriciydi de. Üstelik kitle iletişim araçları, Pop Art’ın babası olarak görülüyordu. (Lynton, 2004, s. 289)

Belli belirsiz bir çekiciliğe sahip olan parlak ve ışıltılı tüketim dünyası, Amerikalı sanatçıların ilgi odağı olmuştur. Amerikan Pop sanatının sanata ve topluma yönelik meydan okuma tutumu, ilk başlarda İngiltere'ye göre çok daha fazla olmasıyla birlikte çok hızlı bir şekilde de özümsemiştir. Amerikalı sanatçılar, bu akımla ünlü ve başarılı olmalarının beraberinde getirdiği, kendilerini tekrar kanıtlamak gibi bir kaygıya neden olmuş ve kendilerinden beklenen tarzda eserler vermeye devam etmişlerdir. İngiltere'de ise sanatçılar, ideallerini gerçekleştirmek konusunu ön planda tuttukları için pop sanat hareketi hızlı bir şekilde dağılarak parçalanmıştır. Ancak, Amerika sanat ortamında 1960'larda ortaya çıkan pop sanatçıları, 1970'lerin sonunda bile varlıklarını devam ettirmişlerdir (Lynton, 2004, s. 293).

Savaş sonrası ilk on yılın soyut ressamaları, yapıtlarını gerçeğe daha yakın hale getirmek uğruna somut nesne betimlemekten vazgeçmişlerdi. Pop art sanatçıları şimdi nesneleri saklandıkları deliklerden dışarı çıkartıyor ve akla gelebilecek her biçimde resimlerine sokuyorlardı. "Popüler Sanat" ın kısaltılmış hali olan Pop Art İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde aynı anda gelişmiştir. Batı'da savaş sonrası ekonomilerin çok üretken olduğu, "ekonomik mucizeler" in yaşandığı 1950'li yıllarda modern günlük hayatın alelade nesnelerini sanat eseri mertebesine çıkarttı. Pop Artçılar popüler kültürün imajlarından, bulvar basınından reklam dünyasından, magazin dergilerinden, sinemadan ve ürün ambalajlarından yararlanıyordu. Sanat, gündelik hayata giderek daha fazla giren ve damgasını vurmaya başlayan resimli medyayla rekabete girmek zorundaydı. Ressamlar popüler kültürün imajlarını resimlerine katarak bu rekabette yer almak istediler. Ortaya çıkan yeni eserler artık sanatçıların düşünsel ürünleri olmaktan çok "resme bakarak yapılmış resim" lerdi. (Krausse, 2005, ss. 113-114)

Pop sanat hareketinin sanatçıları, eserlerinde çoğunlukla teknik olarak kendilerini daha iyi ifade ettiğini düşündükleri serigrafi baskı tekniğini kullanmışlardır. Bu baskı tekniğini kullanarak eserlerini üreten ve akımın önemli sanatçılarından Andy Warhol (1928-1987), ünlülerin serigrafi baskılarını yapmış ve sayısız özgün eserleri ile 1960'ların Pop Art hareketine ivme kazandıran sıra dışı ve öncü bir sanatçı olmuştur. Sanatçı, yapmış olduğu serigrafi baskılarında ünlü sanatçıların yanı sıra, Brillo kutuları, Campbell konserve kutuları gibi seri üretimi yapılan ürünleri birer sanat eserine dönüştürmüştür (Grzymkowski, 2022, s. 226). Warhol, Pop sanatın öncülerinden biri olmasının yanı sıra dünyaca tanınan ve büyük bir üne sahip, görsel sanatların gerçek pop starı olarak tanımlanmaktadır. Sanatçı, çoğulcu bir anlayışla yapmış olduğu özgün eserleri ile kendisinden sonraki sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. Bu durum, Warhol'un herhangi bir siyasi görüşe dayanmadan ve anlamsal bir kaygıya girmeden sanatını icra etmesi ile olmuştur. Sanatçının eserlerinde gizli bir anlam olduğundan bahsedilirse eğer, ilk bakışta göze çarpmayan alaycı ve eleştirel bir tutumla yapmış olduğu gözlenebilir. Warhol'un yaptığı esasında herkesin tanıdığı bildiği markalar ve

ünlülerin fotoğraflarını kullanarak, onları hızlıca bir sanat eseri haline getirerek yabancılaştırmaktır. Böylelikle tanınmış imgelerin birer sanat eserine dönüşerek insanların karşısına gelmesi onlarda bir hoşlanma bir beğeni yaratmıştır. Bu bağlamda, “Warhol’un Pop-Art’ını bugüne kadar böylesine cazip kılan özellik, dâhiyane bir saçmalığın ötesinde, bir imajın gayet iddiasız ve ısrarlı bir tarzla yeniden önümüze sürülmesidir.” (Krausse, 2005, s. 116). Warhol’un yapmış olduğu çoğaltma (Mekanik Röprodüksiyon), sanat olduğu kadar sanatçının imzası olmuştur. Sanatçı 1960’lı yıllarda yapmış olduğu serigrafi eserleri ile seri üretimin gittikçe büyümekte olan etkisini ustalıklı yansıtmalarının yanı sıra izleyici kitlesi üzerinde yarattığı etki ile gündelik yaşamdan ve ünlülerin dünyasından dikkate değer bir şeyler bulmaları için de onları sevk ediyordu (Grzymkowski, 2022, s. 228).

### Şekil 55

*Andy Warhol, Marilyn Diptych, İki Tuval Üzerine Akrilik ve Serigrafi Baskı, 1962.*



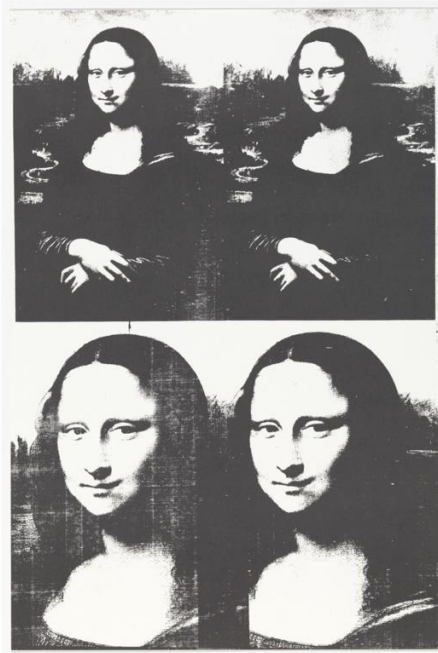
(Warhol, 1962)

Andy Warhol, *Fabrika (Factory)* diye isimlendirdiği atölyesinde yardımcılarını ile birlikte tüketim ürünlerini, eğlence dünyası, gazeteler, ünlü film yıldızları, haberler, televizyonlarda çıkan kazazedeler veya intihar edenlerin fotoğraflarını kullanarak baskiresimler üretmiştir (Krausse, 2005, s. 116). Warhol, kendi dönemindeki sanatçıların aksine ünlülerin dünyasına katılmış ve popüler, tanınmış bir sanatçı olmasının yanı sıra, eserlerinde ele aldığı ünlülerin görüntülerini çoğaltma işleminde serigrafi baskı yöntemini kullanarak, güzel sanatların fırça ve boya vb. gibi araçlarını kullanmayı tercih etmemiştir (Fortenberry & Melick, 2015, s. 76). Sanatçı, belirlediği bir konuyu sadece bir biçimini tuval üzerinde tekrar tekrar baskısını yaparak fotoğrafa özgü imgeleri de kullanmıştır. Warhol, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi ünlü film yıldızlarını, Jackie Kennedy, Warhol’un kendisi gibi kamuoyunca tanınan kişileri, suçluları, trafik kazaları vb. gibi günlük

yaşamdan konuları eserlerinde ele almıştır (Lynton, 2004, s. 294). Sanatçının çok farklı versiyonlarını yaptığı ve en çok bilinen eserlerinden *Marilyn Diptych*’nde, Monroe’nin görüntülerini tekrar tekrar kopyalayarak bedenin bir parçası olan portreyi çoğulcu bir anlayışla yansıtmış ve izleyiciye sunmuştur. Sanatçı ritmik bir tekrarla baskısını yaptığı eserde siyah beyaz rengin dışında parlak renkler kullanarak çoğaltma işlemini yapmıştır. Warhol, “Tamamen aynı bir şeye ne kadar çok bakarsanız, anlam o kadar kaybolur ve siz de kendinizi o kadar iyi ve boş hissedersiniz.” (Akt., Fineberg, 2014, s. 245) diyerek eserlerini üretirken anlama çok önem vermediğini göstermektedir.

### Şekil 56

*Andy Warhol, Four Mona Lisas, Serigrafi, 111.8x73.7cm, 1970.*



(Warhol, 1963)

Andy Warhol, 1962 yılında hızlı ve kolay bir çoğaltma tekniği olarak kullandığı serigrafi baskı yöntemi ile önceden var olan ürünleri ve görüntüleri çoklu kopyalama baskı sürecini benimsemiş ve 1963 yılında bu teknikle yaptığı *Four Mona Lisas* adlı eseri en eski çalışmalarından biridir. Çoğaltma yönteminin sağladığı kolaylık, Warhol’un ünlü sanatçı Leonardo da Vinci’ye ait Mona Lisa (1503–1506, Louvre) tablosunun bir reproduksiyonunu, iki farklı biçimde dört defa kopyalayarak, geleneksel, sanatsal deha ve yazarlık kavramlarını temsil eden bir şaheseri eski halinin soluk bir gölgesine indirgemıştır (Warhol, 1963).

## Şekil 57

Andy Warhol, Renkli Mona Lisa, Serigrafi, 1978



(Warhol, 1978; McKenna, 2014)

Warhol, 1978 yılında farklı renk ve ölçülerde *Four Mona Lisas* serisini yeniden resmeder. Mona Lisa'nın gülüşü ve yüzüne odaklanarak, çok fazla ayrıntıya girmeden alıntıladığı eseri kendi başına bir simgeye dönüştürmüştür (Aktulum, 2016, s. 208). Aynı görüntünün tekrar tekrar baskısının alınarak çoğaltılması, kendi başına bir ikon olması, onu kişisizleştirerek kurtarmadığı gibi sıradanlaştırmıştır. Andy Warhol gibi Roy Lichtenstein, yaptığı resimler dışında çizgi romanlardan alıntılar yaparak resim yapan bir diğer pop sanatçılarına katılmıştır. Warhol eserlerini, serigrafi baskı yöntemini kullanarak seri olarak üretim yapmıştır. Ancak Lichtenstein, resmin olanaklarını da kullanarak mekanik röprodüksiyon yöntemiyle daha çok taklit eser üretmiştir (Aktulum, 2016, s. 208). Roy Lichtenstein, ünlü sanatçıların eserlerini taklit etmesinin dışında çizgi romanlardan yaptığı alıntılarla “çizgi romanların estetiğine hayran olduğundan ticari değeri düşük Ben Day noktalama baskı tekniğinin renklerini ve görünüşünü korurken aynı zamanda konuyla ve ölçekle oynardı.” (Fortenberry & Melick, 2015, s. 76).

1961 yılında Andy Warhol, görüntüleri tuval üzerine tekrar tekrar kopyalama işlemi için foto-serigrafi (photo-silkscreens) baskı yöntemini kullanmaya başlamış ve 1962 yılında Johns ve Rauschenberg'i de bu teknikle tanıştırmıştır. Bu baskı tekniği ile tanışan Robert Rauschenberg (1925-2008), kısa sürede foto-serigrafiyi, standart resmetme yöntemi olarak benimsemiştir. Böylelikle sanatçı, foto-serigrafi yöntemi ile fotoğrafik buluntu nesneleri kullanarak, kombine resimler yerine büyük baskiresimler yapmaya başlamıştır (Fineberg, 2014, s. 176). Rauschenberg, bu serigrafi baskiresimlerinde rastgele kullandığı bir görüntü

kargaşası yaratarak, bir kanaldan bir diğerine geçiş yapılan televizyon ekranı ya da belgesel gibi bir kurgu yapmıştır. Çok fazla görsel kullandığı baskıresimlerinde geçmişten yaptığı çıkarımlar, medya çağının bilinç akışı şekli ve yeni bir deneyimlemeyi etkileyecek bir hale getirilecek tarz yönünden daha da karmaşık bir düşünce oluşmuştur. Rauschenberg, “Televizyon setleri ve dergiler tarafından, dünyanın aşırılıklarıyla bombardımana tutulmuştum ve samimi bir çalışmanın tüm bu unsurları kapsaması gerektiğini düşündüm.” demiştir. Rauschenberg’in 1960’lı yılların başlarında yapmış olduğu bu eserler, bir anlamda güncel olayları yorumlayan Modern Tarih resimleridir. Rauschenberg, Başkan Kennedy’yi herhangi bir başka kamusal kişilikten daha sık kullandı; yenilikçi gündeminden dolayı J.F.K.’nin fotoğrafı değişimin sembolüydü ve Rauschenberg bu imajdan kendi toplumsal duyarlılığının bir ifadesi olarak faydalandı (Fineberg, 2014, s. 176).

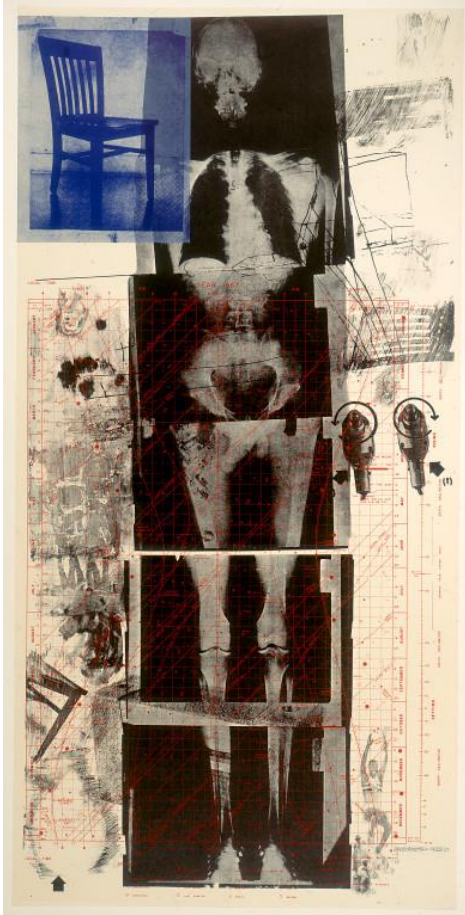
1962 yılında Tatyana Grosman, kendisine ait olan Long Island’da bulunan Universal Limited Art Editions (ULAE) adlı matbaasında litografi baskı tekniğini denemesi için Rauschenberg’i ikna etmiştir (Fineberg, 2014, s. 176). Sanatçı kolektif çalışmalara önem verdiği için yetenekli matbaacılarla işbirliği yaparak baskı tekniklerinin, malzemenin sınırlarını zorlayarak Litografi, serigrafi ve gravür baskı tekniklerine yönelik geleneksel yaklaşımları yeniden ele alarak ve dijital görüntülemeyi de kullanarak kağıt, karton, kumaş, plastik vb. gibi farklı malzemelere baskı yapmıştır.

Sanatçı, 1980’lerden sonra baskıresim tekniklerinden aquatinta, asit oyma, Fotogravür, litografi ve serigrafi yöntemlerini kullanarak *Bellini* ve *Soviet American Array* adlı baskı resim serilerini yaparak, yaşadığı dönemi eleştirel bir dille ele almış ve döneminin ünlü bir sanatçısı olmuştur. Resimlerinde, soyut anlatımcıların eserlerinden farklı bir dil kullanmasının yanı sıra eserleri birer kolaj resim görünümüne sahiptirler. Eserlerinde sıradan nesneler, fotoğraflar, gazete parçaları, içi doldurulmuş hayvan figürleri kullanmıştır. Sanatçı, kolaj resimlerini serigrafi baskı tekniği ile yapmıştır. Rauschenberg, eserlerini oluştururken Klasik dönemin önemli sanatçılarının resimlerini sıklıkla kullanmıştır. Yanı sıra yaptığı kolaj çalışmalarında resim aktarmaları yapmış, heykel, giysi, mobilya vb. gibi görselleri de yan yana getirerek çeşitli gereçler kullanmıştır. Özgün bir dille oluşturduğu bu karma özelliğe sahip eserlerinde ortaya koyduğu ayrışık görünüm ile izleyicinin eserlerini yorumlaması hususunda özgür bıraktığı söylenebilir (Aktulum, 2016, s. 201). Sanatçı, izleyiciyi de içine alacak şekilde resmin alanını geniş tutmasının yanı sıra yaptığı baskıresim çalışmalarında “...dışarıyı görmek için resmin içine bakar; dolayısıyla resim hem dış dünyayı hem de sanatçıyı yansıtır. Formlar arasındaki yinelemeler ve çok miktarda özel referanslar belleğin öznel düşünce süreçleri gibi işlev görür...” Yanı sıra Rauschenberg’in resimlerinde

betimlediği olaylar örgüsü, esasında O'nun kim olduğu ile ilgilidir. Bu olaylarla ilgili olarak, “ne yaptığını ve sana ne olduğunu bildirecek bir araçtır.” ifadesini kullanmıştır (Fineberg, 2014, s. 177).

### Şekil 58

*Robert Rauschenberg, Booster (Booster), 1967, Litografi ve Serigrafi, Renkli Baskı, Kompozisyon, 182.9x90.2 cm, Gemini GEL, Los Angeles.*



(Fineberg, 2014)

Robert Rauschenberg, altmışlı yılların sonlarına doğru *Booster (Booster)* adlı baskıresim çalışmasını, Litografi ve Serigrafi baskı tekniklerini kullanarak yapmıştır. Renkli baskısını yaptığı kompozisyonda, yapıbozuma uğrattığı kendi bedeninin her bir parçasının ayrı ayrı çekilmiş röntgenini kullanarak yeniden düzenlemiş, bu proje kapsamında Gemini G.E.L. (Graphic Editions Limited) ile işbirliği yapmış ve proje için özel üretilmiş tek bir kağıt kullanarak iki taşla basmıştır. Büyük boy çalıştığı *Booster* adlı bu baskıresim çalışması sanatçının, “teknolojik dilin filtresinden geçirilmiş olan -röntgen, 1967 yılının gökyüzü hareketlerinin astronomik çizelgesi ve bunları açıklayan oklarla matkap görüntüleri- kendi portresidir; aynı zamanda boş bir sandalyenin yinelenmesini de içerir, adeta birinin yokluğunu ima eder gibi...” (Fineberg, 2014, s. 177).

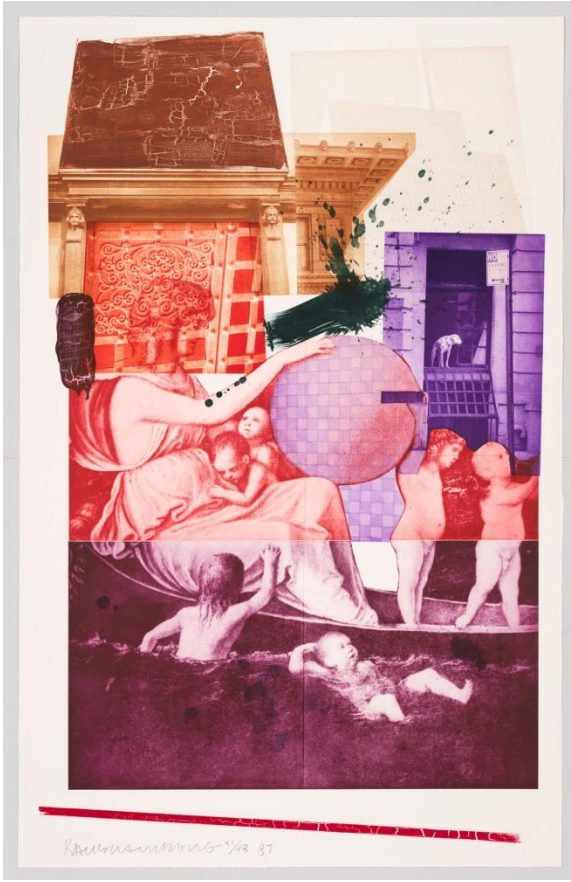
Modern zamanlarda yapılan resimsel alıntı, bir yöntem olmasının haricinde resim düzeyinde bir dizi etki yaratmasıyla birlikte, Avangard ve kübist dönemlerden başlayarak pop art ve Postmodern olarak isimlendirilen eserlerde alıntı, temel bir olgu şeklinde öne çıkmaktadır. Böylelikle eserlerin üretiminde alıntı kullanılması ile ortaya koyulan en temel etki *ayrışıklık* olmuştur. “Resim yüzeyinde beliren çoksesli/çok katmanlı yapılanma çoğu zaman algıyı güçleştirdiğinden yapıtlar yoruma açık duruma gelmektedirler. İzleyicinin etkin katılımını gerekli kılan bu türden yapıtlarda “ayrışıklığın” ve onunla ilintili kimi kavramların (çokseslilik, çok biçimcilik, kopukluk, süreksizlik vb.) estetik bir değer olarak karşımıza çıkması şaşırtıcı değildir” (Aktulum, 2016, s. 19).

Eski dönemlerde yapılan bir uygulama olan taklit etme, kopyalama, herhangi bir şekilde gönderme yapma eski dönem sanatçıları tarafından da yapılmaktaydı. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de ötekinin eserini resim haricinde farklı sanatsal şekillerde alıntılama yöntemi çoğunlukla başvurulmuş bir teknik olmuştur. “Alıntı(lama)nın, yeniden resmetmenin, yeniden yaratmanın, yeniden üretmenin vb. resim dışında, sanatın değişik biçimlerindeki yaygın kullanımını, izlerini somutlaştırmak amacıyla” (Aktulum, 2016, s. 27) sanatçılar eserlerini üretmişlerdir. Bu sanatçılardan biri olan Robert Rauschenberg (1925-2008), fotoğraflardan, eski sanatçıların resimlerinden yaptığı kolaj düzenlemeleri üzerine baskı uygulamaları yaparak farklı ve özgün bir tarz ortaya koymuştur. Sanatçı, yaptığı kolaj ve baskı çalışmaları ile Pop Art ve Soyut Dışavurumculuk sanat akımları arasında adeta bir köprü vazifesi görmüştür (Aktulum, 2016, s. 201).

Rauschenberg, çoğunlukla günlük hayattan konuların yer aldığı fotoğraflar ile eski büyük sanatçılardan biri olan Venedik Rönesans ustası Giovanni Bellini’nin (yaklaşık 1430/1435-1516) resimlerinden uyarladığı görüntüler ile birleştirerek 1987 yılında ULAE işbirliği ile *Bellini Series* baskıresim serisini yapmıştır. Bellini’nin büyütülmüş alegorik erdem ve ahlaksızlık figürlerini içeren türünün en iyi örneklerinden bazıları yer almaktadır. Sanatçı uyarladığı resimlerin çoğunluğundaki arka plan manzaralarını kırarak, manzaraların yerine kendi fotoğraflarını yerleştirdiği kompozisyonlar yapmıştır. Ancak, kullandığı görüntüler için kısmen telif hakkı alması gerektiğinden dolayı, sanatçı baskıresim eserlerinde 1980’lerde neredeyse sadece kendi fotoğraflarını kullanmaya başlamıştır.

## Şekil 59

Robert Rauschenberg, *Bellini Serisi; Bellini #2*, 1987, *Fotogravür ve Aquatint, Renkli Baskı*, 148.6x95.1 cm, Whitney Museum of American Art, New York.



(Rauschenberg, 1987)

Rauschenberg, Giovanni Bellini'nin eserlerinden alıntılar yaparak yaptığı *Bellini Serisi* nin ikincisi olan *Bellini#2* adlı baskıresim çalışmasında, *Four Allegories: Fortune (or Melancholy)* eserinden insan bedenlerini alıntılarını, arka plan manzarayı atarak yerine kendi fotoğraflarından uyarladığı bina, manzara ve mimari detayları kullanmıştır. Baskıresmin fotogravür ve aquatint baskı tekniklerini kullanan sanatçı, renk konusunda 1940'ların sonlarında Kuzey Carolina'daki Black Mountain Koleji'nde öğretmenlerinden biri olan büyük renk teorisyeni ve sanatçısı Josef Albers'in etkisini de ortaya koyarak renk konusundaki yeteneğini de açıkça göstermiştir.

1980'lerden beri, yenilikçi yönüyle bilinen ULAE'de yapılan baskılarda kullanılan baskı tekniklerinden biri olan fotogravür baskı tekniği, daha çok fotoğrafların yeniden üretimi için etkili bir yöntem olarak düzenli bir şekilde Rauschenberg tarafından kullanılmıştır. Fotogravür yöntemi, farklı derinliklerde çöküntülerin metal bir plakaya kazınması anlamına gelen bir oyma işlemidir. Fotogravürler son derece ince ayrıntıları yakalayabilse de,

fotosensitize edilmiş plakadaki rastgele tane deseninden zengin, özellikle de birden fazla plakanın mürekkeplenmesi ve hizalanması durumunda ton elde etme sürecine hâkim olmak zorludur.

### Şekil 60

Robert Rauschenberg, *Düşünceler: 'topher' (Ruminations)*, Fotogravür ve Intaglio, 99,7 x 74,9 cm, 1999, Universal Limited Art Editions (ULAE). New York Ulusal Sanat Galerisi.



(Robert Rauschenberg/Düşünceler: 'topher'(Ruminations) 1999)

Rauschenberg, çoğunluğunu kendisinin çekmiş olduğu aile ve arkadaşlarının fotoğraflarından oluşan koleksiyonundan görüntüler kullanarak 1999 yılında *Ruminations* adlı serisini yapmıştır. Serinin bir parçası olan *Topher* adlı baskıresminde sanatçı, eski eşi Susan Weil ve oğulları Christopher'ın küçüklüğünün fotoğrafını kullanmıştır. Rauschenberg, fotogravür tekniği ile yaptığı bu çalışmasında siyah beyaz renk kullanmıştır.

Rauschenberg, ULAE'de çalıştığı süreçte, devamlı bir yenilik arayışında olmuş ve modern baskı sanatının gelişimine büyük katkılar sağlamıştır. Dahası sanatçı, sanat yolcuğu boyunca yeni malzemeleri ve yöntemleri çok çabuk benimsemiştir. Ayrıca, baskı sanatının teknik ve mekanik yönleri, baskı esnasında sanatçının müdahalelerine izin vermesi, çoğaltma özelliğiyle kitlelere kolay ulaşabilmesi yönüyle cazip gelmiştir.

Amerikalı Pop Art sanatçılarından Alex Katz (1927-), 1946 yılında Manhattan'daki Cooper Union Sanat Okulu'nda Morris Kantor'dan resim eğitimi, Modern sanat teorileri ve teknikleri konusunda eğitim almıştır. Okul yıllarında resimlerden yaptığı çizimler ve Skowhegan'ın açık hava resimlerinin ona "hayatını resme adanmak için bir sebep" verdiğini ifade etmiştir. New York Okulu sanatçıları ve diğer sanat alanlarından sanatçılar ile kurduğu ilişki sanatçının sanatının gelişiminde etkili olmuştur. Sanatçının bu arkadaşları arasında figüratif ressamlardan Jane Freilicher, Fairfield Porter ve Larry Rivers, fotoğrafçı Rudolph Burckhardt ve şairler John Ashbery, Edwin Denby, Kenneth Koch, Frank O'Hara ve James Schuyler yer almaktaydı (Katz, 2024).

Katz, 1950'lerden itibaren monokrom arka planlar kullanarak yaptığı, model olarak arkadaşları ve özellikle ilham kaynağı olan karısı Ada'nın portre resimlerini yapmaya başlamıştır. Sanatçı 1950'lerde baskiresim sanatıyla tanışmış, ancak 1965 yılından itibaren ağaç, gravür, litografi ve serigrafi baskiresim tekniklerini kullanarak manzara, çiçek ve portre baskiresimleri yapmaya başlamıştır. 1960'ların başında filmlerden, televizyon ve billboard reklamlarından etkilenen sanatçı genellikle dramatik bir şekilde kırılmış yüzlerin resimlerini yapmaya başlamıştır. 1964'ten sonra, gittikçe artan kompleks figür gruplarını resmetti. 1970'li yıllara kadar etrafındaki ressamların, şairlerin, eleştirmenlerin ve diğer meslek gruplarının da yer aldığı kompleks grup resimlerine devam etti (Katz, 2024).

### Şekil 61

Alex Katz, *Ada Four Times 1-2-3-4*, Serigrafi ve litografi, 30 1/8 x 22 5/8 inches 1979.



(Katz, 1979)

Alex Katz, *Ada Four Times* adlı baskiresim çalışmasında Serigrafi ve litografi tekniklerini birlikte kullanmıştır. Çalışmada model olarak eşi Ada'nın dört farklı açıdan ve farklı zamanda portresini pop art anlayışında ve fazla detaylandırmadan yapmıştır.

XIX. yüzyıl başlarında fotoğrafın icat edilmesi ile birlikte çoğu sanatçı, eserlerinin üretiminde fotoğraftan yararlanmışlardır. Fotoğrafi referans olarak en çok kullanan sanatçılar Fotorealistler olmuştur. Fotorealistler, fotoğrafı resim olarak tekrar üretilmesinden sonra ortaya çıkan görüntünün gerçekçi olmasının yanı sıra büyük bir oranda *gerçeklik ve yapaylık* arasındaki farklılıkları irdelemektedir. Fotorealizm sanat akımı, üslup olarak fotoğraftaki görüntü/görüntülerin, ayrıntı ve gerçekçiliğini aynı düzeyde vermeye çalışmaktadır (Öcal-Çağlayan, 2023, s. 791). Fotorealizm, Soyut ve Kavramsal Sanat akımlarına bir tepki olarak ortaya çıkan diğer birçok sanat akımı ile beraber 1960'ların sonlarında Amerika'da ortaya çıkmıştır. "Fotorealizm ortaya çıkan tablonun, gerçeğe bir fotoğraf karesi keskinliğinde benzemesi için resmin son derece titiz bir şekilde yapılmasıydı. Neredeyse sanatsal bir fikir bile sayılmazdı. Sanatçının tek amacı mümkün olduğu kadar gerçekçi görünen eserler üretmek için incelikli bir şekilde sanatsal becerilerini kullanmaktı." (Hodge, 2016, s. 196).

Hipergerçekçilik, her ne kadar Fotorealizm sanat akımından türemiş bir hareket olarak ortaya çıktığı kabul görse de, onun gibi dolaysız değildir. XX. yüzyılın sonlarında bazı sanatçılar, Fotorealist sanatçılar gibi ayrıntılı ve titiz işler üretmeye başlamışlardır. Ancak daha çok insancılığı öne çıkaran mesajlar vermeye çalışmışlardır. Yanı sıra Hiperrealist sanatçılar, kendi aralarında farklı çalışma yöntemleri ile şehir ve doğa manzaraları, portre, figür ya da tür resimleri, anlatımlı kompozisyonlar vb. gibi konuları çalışmalarında ele almışlardır. "Bu işin eğlenceli tarafı, eserlerin izleyicileri gördükleri imgenin bir fotoğraf mı yoksa boya ve fırçalarla oluşturulmuş bir resim mi ya da bir heykelin gerçek mi yoksa bir sanatçının tasviri mi olduğu konusunda karar vermeye teşvik etmesidir." (Hodge, 2016, s. 197).

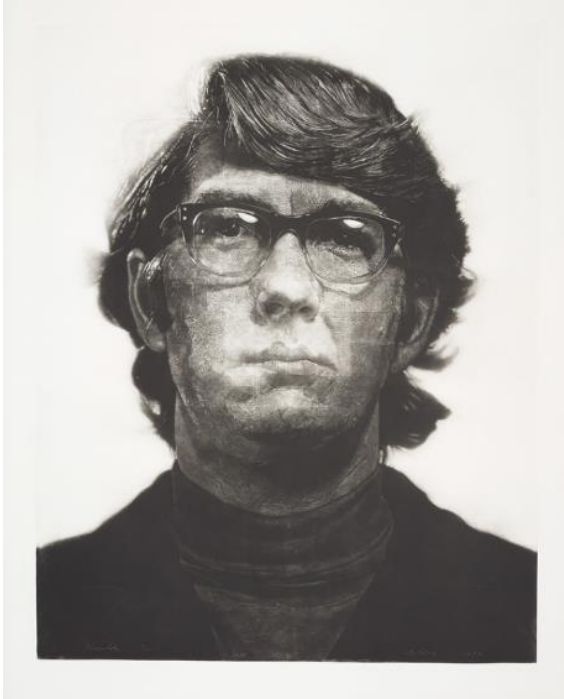
Toplumsal farkındalık Fotorealizm, 1960'larda Pop Art'ın içinden çıkan bir akım olarak sıradan ve gündelik hayata dair temaların ustalık ve titizlikle resmedilmesini ön plana çıkardı. Fotorealistler genellikle insani duygular, politik içerik ve anlatımsal unsurlardan kaçınmaktaydılar. Buna karşın, Hiperrealistler ise güncel kültür, politika ve toplumsal meselelerle ilgileniyorlardı. Bu nedenler, tüketim toplumunun görgüsüzlüğü, acı çekmenin uç noktaları, işçi sınıfının içinde bulunduğu zor koşullar ve insan bedeninin kırılabilirliği gibi eserlerinde birçok farklı temayı işlediler. (Hodge, 2016, s. 196)

Pop Art'ın içinde oluşan Fotorealizm sanat akımı gibi ilk Hiperrealist sanatçılar da Amerika'dan çıkmıştır. Denis Peterson (1945-), Ron Mueck (1958-), Ralph Goings (1928-2016), Richard Estes (1936-), Audrey Flack (1931-) ve Chuck Close (1940-) vs. bu isimlerden bazılarıdır. Bu sanatçılar arasında etkili portre çalışmaları ile yer alan Chuck Close (1940-2021), Hiperrealist portre çalışmalarında izleyiciye taviz vermeden, doğrudan bakan bakışlara sahip, fotoğraftan yararlanarak yaptığı insan bedeninin en önemli parçası olan baş kısmını yani portre resimlerini devasa bir şekilde yapmıştır. Geleneksel portre kurallarına bağlı

kalarak, bir fotoğrafı resme uyarlarken görsel efektlerde sonsuz değişiklikler yaparak eserlerini ortaya koymuştur. Fotoğraftan yararlanarak yaptığı portre resimlerini, baskıresim tekniklerini kullanarak elli beş baskıresim eser ortaya koymuştur. Yanı sıra sanatçı, çoğaltılabilir özelliğe sahip olması ve istediği etkiyi elde etmesinde kolaylık sağlamasından dolayı tercih ettiği baskı teknikleri ile yaptığı eserlerinin büyük bir kitleye ulaşmasını sağlamıştır. Close, uzun bir süreç gerektiren ve az sayıda eser üretilebildiğinden dolayı resim yerine istediği sayıda eser üretebilmesine olanak sağladığı için baskıresim tekniklerini kullanarak eserlerini üretmeye başlamıştır (MoMA, 2024a). Close, baskıresim tekniklerinden yararlanarak mezzotint, yumuşak ve sert zemin gravürleri, aquatintler, litografler, tahta baskılar, indirgeme linol baskılar, serigrafi baskılar yapmıştır (Lambra, 2004).

## şekil 62

*Chuck Close, Keith/Mezzotint, 1972*



(Close, 1972)

Chuck Close, 1972 yılında yapmış olduğu *Keith* adlı ilk baskıresim çalışması ile baskı sanatıyla tanışmış ve aktif bir şekilde baskıresim eserler üretiminin ilk adımını atmıştır. Close'un, bu baskıresim projesi çalışmaları Crown Point Press'te usta baskıcı Kathan Brown ile çalışmasını ayarlayan, Parasol Press'ten yayıncı Robert Feldman'ın teşvik etmesiyle ortaya çıkmıştır. Sanatçı uzun süredir kullanılmayan ve zahmet isteyen bir teknik olan Mezzotint baskı yöntemini kullanmayı tercih etmiştir. Tekniğin sağladığı imkanlar dahilinde sanatçı, deneme baskılar aldığı süreçte oluşan ızgaralı görünüme sahip baskılar ortaya çıkarmıştır. Sanatçı bu görüntünün verdiği etkiyi sevdiği için çalışmalarının tüm ortamlarında genellikle

bu ızgaralı görünümü kullanmaya başlamıştır. Baskı sanatıyla uğraşanlar ile birlikte böyle verimli işbirliği yapılması ve baskı tekniklerini yeniden canlandırma dürtüsü, Close'un bütün çalışmalarında tekrar tekrar yansıdı ve baskiresim sanatı sanatçının sanatsal pratiği olarak vazgeçilmezi olmuştur.

Chuck Close, akrilik, yağlıboya, sulu boya, özgün baskı, kolaj, fotoğraf, CYMK renk ayrımları, dijital görüntüleme, parmak izleri, kağıt hamuru ve ip dahil olmak üzere çok çeşitli teknik ve malzemelerle çalışmıştır. Chuck Close'un yüzeyin en küçük detaylarından bütüne ulaşması, onun tüm çalışmalarına damgasını vuran temel bir niteliktir. Pop Art'tan Puantilizme ve Antik Roma mozaiklerine kadar pek çok farklı stil ve teknikten etkilenmiştir. Eserleri, fotorealizm, soyut ve kavramsal sanat nitelikleri arasında bir denge oluşturmaktadır. (Öcal-Çağlayan, 2023, s. 798)

Postmodern süreçte, baskiresim sanatının teknolojik yeniliklerinden beslenerek pek çok önemli sanatçı, dijital teknolojinin sunduğu imkânları değerlendirerek sanatsal üretimlerini zenginleştirmişlerdir. Dijital baskı, baskının bir nesne olarak yapısı üzerine sanatçının kontrolünün dışında bilgisayar tarafından yapıldığı düşüncesiyle, sorgulayan bir anlayışla karşılaşmış ve uzun süre tartışma konusu olmuştur. Kavramın ön plana çıktığı bir sanat ortamında bilgisayarın getirdiği yeniliklerle dijital baskı, uluslararası baskı sanatları yarışmaları ve sergileri ile yaygınlaşarak, geniş kitlelerce benimsenmiştir. Birçok baskı sanatçısı için dijital yöntemler önemli değişimleri beraberinde getirmiş ve tek başına ya da diğer baskı teknikleriyle birleştirilerek her zamankinden daha çeşitli baskı eserler üretilmesini olanaklı kılmıştır (Kılıç, 2014, s. 38).

Dijital Baskı, günümüz teknolojisinin sağladığı olanaklarla büyük boyutlarda basılabilmekte ve farklı malzemelere baskı alma imkânı veren yazıcılar ise baskı alma olanaklarını daha da genişletmektedir. Araştırma kapsamında ele alınan sanatçıların eserlerini üretmede kullandıkları bilgisayar, geleneksel baskı sanatları tekniklerinin gelişmesi, kitlelere ulaşmada kolaylık sağlaması, sergileme biçiminde değişimler olması ve alanını güçlendirmesi açısından önemli bir gelişme olmuştur. Geleneksel baskı yöntemleri ve dijital baskı denemeleri ile çağdaş baskılar, Postmodern süreçte, giderek daha çok boya resimlerle ve heykellerle birlikte, yerleştirmeler içinde veya baskı yerleştirme olarak öne çıkmıştır. Teknolojik gelişmeler ile birlikte baskiresim sanatının geleneksel çerçevesinden çıkması, galeri duvarlarının dışına taşınması ve hayatın her alanında karşılaşmamız olanaklı hale gelmiştir. Ayrıca baskı tekniklerindeki gelişmeler ile birlikte; sanatçılar ortaya koydukları eserlerinde ele aldıkları diğer konular dışında, beden imgesini farklı şekillerde ele almış ve farklı amaçlar çerçevesinde şekillendirmişlerdir. Bu bağlamda postmodernizm öncesinde ve postmodernizm sürecinde, baskiresim tekniklerini eserlerinin üretiminde kullanan birçok sanatçı gibi feminist sanatçılar da bu teknikleri bir sanat pratiği olarak benimsemişlerdir.

İlk olarak XVIII. yüzyılda İngiltere’de ortaya çıkan Feminizm, XIX. yüzyılın ortalarında Amerika ve Avrupa’da güçlü bir hareket olarak, kuramsal bir söylem olmasının yanı sıra toplumsal ve siyasal bir pratik olmuştur (Alp, 2014, s. 339). Feminizm; kadınların özgürleşmesi, kadın haklarının korunması, kamusal ya da özel alanlardaki eylem ve faaliyetlerinde eşit haklara sahip olmasını savunan bir yaklaşım olmasının yanı sıra, sosyo politik açıdan kadın erkek eşitliğini savunan bir kavramdır. “Feminizm, kadın-erkek ayrımcılığına karşı durarak, karşı cinler arasında hür türlü ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel ve toplumsal eşitliği savunan bir yaklaşımdır.” (Taş, 2016, s. 165). Geçmişten günümüze kadına yönelik yapılan en büyük ayrımcılık cinsiyet ayrımcılığıdır.

Cinsiyet en çok beden üzerinden ele alınan bir kavramdır. Pazar ekonomisi bedeni nasıl olduğu üzerinden değil nasıl olması gerektiği üzerinden işlemektedir. Bu durumda bedenin kendisi de bir tüketim nesnesine dönüşürken en büyük yabancılaşma beden üzerinden çalışmaktadır. Beden bugün hiç olmadığı kadar siyasallaşmış ve hegemonyanın belirlediği bir alan olmuştur. Özellikle kadın bedeninin çağdaş sanat pratiklerinde ele alınmasının nedenlerinden birisi, kadın bedeninin kültür ekonomisi içinde bir meta olarak boy göstermesidir. Kuşkusuz günümüz çağdaş feminist hareketleri ve feminist sanat pratikleri tek bir cümlede tüketilemeyecek denli çok boyutlu bir tartışma alanıdır. Bu bakımdan feminist sanatın üzerinde durduğu beden kavramı dün olduğu kadar bugün de pek çok felsefi, sosyal, sanatsal ve bireysel kuram ve pratiğe sahne olmaktadır. (Alp, 2014, s. 341)

Toplumsal cinsiyet eşitliğini ve kadın haklarının savunulması yönünden, sadece politik bir hareket olmadığı gibi akademi ve sanat dünyasında da önemli bir hareket olarak varlığını ortaya koymuştur. Feminist düşünce ve kadın sorunlarına yönelik ifade biçimlerinden biri olarak sanat önemli bir araç olmuştur. Böylelikle feminist sanatçılar, sanatın farklı disiplinlerini kullanarak eserlerini üretmişlerdir. Feminist sanatçılar kadın bedeni ve temsillerine, doğurganlığına, ana tanrıça kültürüne, kadının biyolojik özellikleri imgeselleştirerek, vajinal imgeleri kullanarak ikonografik bir anlatım biçimine sahip *ilk kuşak* feminist sanatçılardan sonraki sanatçılar, kadının bedeninden ziyade bedeni her tarafından kuşatmış kültürel kodları eleştirel bir dille ele almışlardır. Feminist sanat, 1960’ların sonlarından itibaren kadın sanatçıların bilinçlenmesi ile güçlenmeye başladığı ve 1970’lerde bunun devam ettiği süreçte bu sanatçıların ataerkil toplumun yapısını sorgulayarak, kadın deneyimini, değerlerini, haklarını savunmak için ortaya çıkmıştır (Dönmez-Aydın, 2016, s. 33). Kısacası feminizm, kadının varlığını ortaya koymak için var olmuş ve feminist sanat bu anlamda çok önemli bir role sahip olmuş, varlığını sürdürmeye olmaya devam etmektedir.

Baskıresim eserlerini farklı malzemeler aracılığıyla üreten ve farklı sergilemeler ile izleyiciye sunan, baskıresim sanatının önemli kadın sanatçılarından biri olan Amerikalı feminist ve aktivist sanatçı Nancy Spero (1926-2009), Chicago Sanat Enstitüsünden 1949 yılında mezun olduktan sonra Paris Ecole des Beaux Arts’ta sanat eğitimini tamamlayarak ve

1950’lerden itibaren kadın bedenini temel aldığı feminist, eleştirel figüratif resimler yapmaya başlamıştır. Eserleri ile Paris’te tanınan Spero, bir dönem İtalya’da yaşamış ve bu süreçte daha sonraki yıllarda yapacağı çalışmalarına kaynaklık edecek antik Etrüsk ve Roma freskleri ile ilgili incelemelerde bulunmuştur. Eserlerinin üretiminde sergilediği politik tavrı, malzeme ve konu seçimi üzerinde etkili olmuştur (Kılıç, 2022, s. 92).

Nancy Spero, sanat dünyasında kadın sanatçıların çalışmalarının görmezden gelinmesine rağmen bütün dünya kadınlarının sorunlarına eserleri aracılığıyla farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Eserlerinin odağında daha çok toplumsal, politik, feminist bir yaklaşım, mitolojik hikayelerden, eski çağlardan ve çağdaş kadınlar yer almaktadır. Sanatçı, kadına yönelik şiddet ve baskıları yansıttığı eserleri ile sanat ortamında 1960’lardan itibaren malzeme ve teknik değişikliğine giderek baskıresim sanatına yönelmiştir. 1970 sonrasında, çalışmalarında kadın konusunu ağırlıklı olarak ele alması yoğunlaşmıştır. Spero, eserlerini baskıresim sanatının tekniklerinin sağladığı imkânlar dâhilinde tuval yerine daha çok kâğıt işler ile üretmeye ve yerleştirme ile birlikte izleyiciye sunmaya başlamıştır. Sanatçı kâğıt üzerine mürekkep, sonraları şablon baskıların yanı sıra baskıresim tekniklerinden de yararlandığı eserlerini kendi tarzında ve özgür bir şekilde ortaya koymuştur.

Feminist sanatın önemli sanatçılarından biri olan Spero, “Baskıresim sürecinin doğasında var olan tekrar, kadınların tarihteki önlenemez varlığının da yankısıdır. Farklı tarihsel dönemlerden ve çeşitli kültürel bağlamlardan kadınları bir araya getirerek baskıresimlerimde yeniden ele almaya çalışıyorum” (Perrella, 2009, ss. 29-30, Akt., Kılıç, 2022, s. 93) diyerek sanat anlayışını ifade etmiştir. Türk-Kaya (2015), Antik çağlardan günümüze kadar kadının yaşadıkları veya yaşattıkları ile Spero’nun eserlerinin merkezinde yer alan esas konu olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, sanatçının şablonlardan kestiği görselleri fotokopi ile çoğaltarak ya da baskıresim tekniklerini kullanarak çalışmalarını oluşturduğunu; kâğıt, parşömen, ince plastik veya ince deri parçalarını kullanarak kadına ve kadın bedenine dair mesajlar verdiğini ifade etmiştir. Yanı sıra, yırtılmış, parçalanmış, zarar görmüş eski zaman tanrıçaları, kadın savaşçıları, acı çeken kadınları ve günümüz kadınlarını yansıtan sahneleri yaptığı baskıresim çalışmalarının içine serpiştirdiğini belirtmiştir (s. 90).

### Şekil 63

Nancy Spero, *We are Pro Choice*, Pembe Japon kağıt üzerine Renkli Sreigrafi, 47 × 76.2 cm, 1992



(Spero, 1992)

Spero, eserlerinde tarih ve kültürden esinlendiği kadın imgelerini kullanarak oluşturduğu kompozisyonlarında, kendi tarzını yaratmış ve bu kadın imgelerini enstalasyonlarda biraraya getirerek sergilemiştir. Yanı sıra kadınları pasif, güçsüz, savunmasız olduklarını ifade eden erkek egemen düzenin kendisine meydan okuyan çeşitli kadın imgelerini seçip eserlerinde ele almıştır. Tarihten, mitolojiden öykündüğü kadın bedeni dışında erkek bedenini de ele alan sanatçı, bedenleri stilize bir ifade biçimi ile betimlemiştir. Nancy Spero, *We are Pro Choice* adlı baskıresmini serigrafî tekniğini kullanarak yapmıştır. Sanatçı, eserdeki farklı duruş biçimlerinde olan kadın ve erkek bedenlerini; hem stilize, hem fotoğrafik hem de gerçek beden formları kullanarak yapmıştır.

Spero'nun diğer sanatçılardan ayıran özelliği, geleneksel baskı yöntemlerini kullanırken tamamen özgür davranarak yapıtlarını çağdaş bir zemine oturtmasıdır. Geleneksel baskı yöntemleriyle yarattığı bu parçaları enstalasyon mantığıyla oluşturarak ve bu baskıları mekân kurgusuna dahil ederek sergilemektedir.

## Şekil 64

Nancy Spero, 'Cri du Coeur' (Kalbin Ağıtı), Kağıda ve Duvara Monotipi baskı, Galeri Lelong, New York, 2005



(Spero, 2005)

## Şekil 65

Nancy Spero, 'Cri du Coeur' (Kalbin Ağıtı), Detay



(Spero, 2005)

Spero, *Cri du Coeur* (Kalbin Ağıtı) adlı baskıresim yerleştirmesini, galerinin duvarlarının zemine yakın olan kısımlarına baskı yoluyla uygulamıştır. Sanatçı, bu enstalasyon çalışmasını sadece sergi mekânına özel olarak tasarladığı için çalışma kalıcı olmayan bir eser niteliği taşımaktadır. *Cri du Coeur* adlı çalışmasının, 2004 yılında İspanya'da sergilenmesinin ardından 2005 yılında New York'ta tekrar düzenleyerek izleyiciyle buluşturmuştur. Baskı tekniğiyle oluşturduğu beden imgeleri, Mısır sanatındaki kadın tasvirlerine ve kurgu anlayışına gönderme yapmaktadır. Mono tipi baskı tekniği ile parşömen kâğıda basılmış olan bu baskılar, Mısır kültüründeki papirüs kâğıtlarını hatırlatmakta ve baskı parçaları bir araya getirilerek yer seviyesindeki duvara uygulanmıştır.

Spero, galeri mekânındaki boşluğu da yapıtına dâhil ederek etkileyici bir görüntü yaratmıştır. Sanatçı, küçük figürlerin üzerine daha yüksekte olan sekiz figür daha eklemiş ve bu figürler cennete yükseliyor gibi resmedilmiştir. Galerideki beyaz boşluk en büyük bilinmez olan yaşamdan sonraki hayata referans vermektedir. Bu boşluk tüm mekânı domine etmektedir. Bu anlamda galeri mekânının duvarı sıra dışı bir şekilde kullanılmıştır. Boşluğun bu denli kullanımı *Cri du Coeur* yapıtının en belirgin özelliğidir. Burada resmin beyaz boşluğa oranı, tarih ve kozmosa oranla insanın ne kadar küçük ve önemsiz olduğunun farkındalığıyla paraleldir (Ferber, 2014, ss.48-49, Akt., Yurdunmal, 2018, s. 123).

Feminist sanatın önemli sanatçılarından olan bir diğer sanatçı Amerikalı sanatçı Barbara Kruger (1945-), eserlerinde izleyiciyi doğrudan hedefleyen kelimeleri kullanmaktadır. Yanı sıra sanatçı, posterlerde, fotoğraflarda ve yaptığı yerleştirmelerinde çoğunlukla seçilmiş imgeleri de kullanmaktadır. Kruger, grafik tasarımcısı olarak New York moda dergisi olan *Made-moiselle*'de çalışmaya başlamış ve sonrasında Los Angeles'ta dört yıl öğretmenlik yaptığı süreçte, sanatının odak noktasını oluşturacak siyasi ve sosyal konularla ilgilenmeye başlamıştır. Sanatçı, döneminin çoğu insanı gibi “Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan ve Jean Baudrillard'ın edebi, toplumsal ve psikolojik kuram yazılarından” (Honour & Fleming, 2020, s. 885) etkilenmiştir.

Barbara Kruger, grafik tasarıma dayanan dijital baskı tekniği ile eserlerini üretmektedir. Syracuse Üniversitesi ve New York Parson's School of Art and Design da sanat eğitimi almış olan sanatçı, çerçeve içerisinde iki boyutlu baskılarının yanı sıra beden imgesini ve yazıyı birlikte kullanarak kompozisyonlar oluşturmaktadır. Kruger, oluşturduğu kompozisyonların dijital baskı yöntemleri ile istediği boyutta baskısını alarak, mekâna özgü ve mekânı kaplayan yerleştirmeler yapmaktadır. Sanatçının, yerleştirmelerinde kullandığı yazı ve görüntüler, reklam, TV vb. gibi kitle iletişim araçlarına ait olan söylemler, fotoğraf, yazı ve renkle birleştirilerek çarpıcı bir dil oluşturmasının yanı sıra, çağın getirdiği ideolojik ve tüketime dayanan mesajlar içermektedir. Bu mesajlar kamusal alan ya da galeri mekânlarının duvarlarını kaplayarak tüketim öznesi olan izleyici üzerinde sarsıcı bir etki yaratır.

Kruger'i diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliği yazılarla oluşturduğu grafik bakma şeklinin, galeri mekânını devasa bir afiş alanına dönüştürmüş olmasıdır. İzleyici galeri mekânına girdiği zaman reklam afişleri tarafından etrafının sarıldığını hisseder ve reklam söylemlerinin bombardımanına tutulur. Yazıları okumadan edemeyen izleyici renklerin etkisiyle rahatsızlık hissine kapılır. Kruger Chicago, Los Angeles ve New York şehirlerinde daha önce yapmadığı bir yöntemle yapıtlarını sergilemeyi seçmiştir. Onun kaygıları, mekânın önem ve performans sahası işlevine ilişkin mesajın iletilmesinin temelini oluşturmuştur.

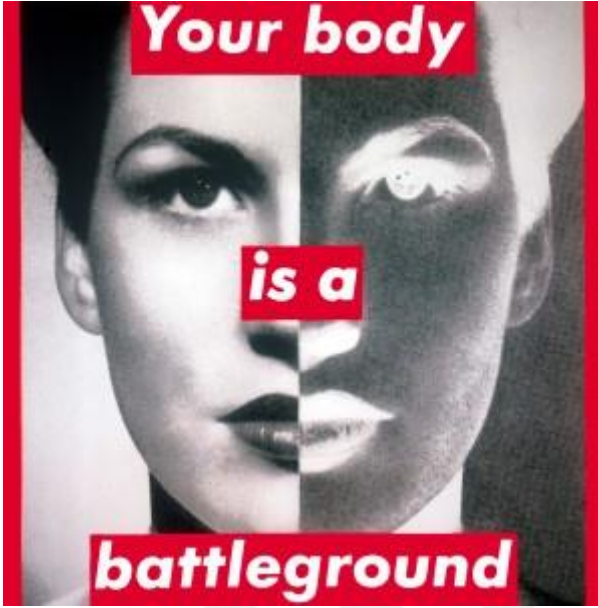
Galeri mekânının içine saldıran fotomontaj görüntüleri ve metinleri mimariyi manipüle eden enstalasyonlara dönüştürmüştür. Mekâna özgü bir şekilde kurguladığı yapıtlarında mekân ve mimari her zaman önemli bir kavram olmuştur (Yurdunmal, 2018, s. 136). “Kruger, metinlerinde, yazı karakteri olarak -1950’lerin sonlarında sade, kayıtsız Modernist üslubun simgesi olarak başlamış, şimdi ise kurumsal homojenliğin her yerinde görülen işareti haline gelmiş- Helvetica’yı kullanmaktadır.” (Honour & Fleming, 2020, s. 885)

Kruger, dijital baskı yöntemi ile yaptığı çalışmalarında daha çok kolaj, fotoğraf, yazı ve hazır imgeleri kullanarak, tüketim toplumuna yönelik mesajları ve kodları grafiksel bir zemine oturtarak sergilemektedir. Sanatçı, çalışmalarında kadın bedenine yönelik kodları sorgulayan farklı görseller ve imgelerden alıntılar yaparak ve müdahalelerle iletişim yönüyle güçlü afiş mantığıyla izleyiciye sunmaktadır (Burunsuz, 2020, s. 110). Sanatçının seçtiği mekânlar alışkın olduğumuz reklam afişlerini üç boyutlu bir forma dönüştürerek farklı bir bakma şekli sunmuştur. İmge ve metinlerle izleyiciyle doğrudan bir ilişki kuran bu yapıtlar mekânla birlikte izleyiciyi sarmalamaktadır. Sanatçının yapıtlarını sadece galeri mekânında değil kent mekânlarında da sergilemeyi tercih etmesi, çalışmalarını izleyiciye daha çok yakınlaştırmıştır. Mağaza ve istasyonlarda, reklam panoları gibi kentin çeşitli yerlerinde sergilenen bu yapıtlar kamusal hayatın içerisine doğrudan girmektedir. Kruger mekân, sınır ve sınırlama ile ilgili konuları çalışmalarında irdelemiştir. Onun kırmızı ve siyah renkleri, görüntülerinin en büyük belirleyicisi olmuştur. Bu renkler, izleyiciyi keskin bir şekilde rahatsız etmektedir (Yurdunmal, 2018, s. 137).

Kruger’in çalışmalarının özünde, varolan fotoğraf imgelerini çoğaltarak zemin ya da fon niteliğinde kullanması dikkat çekicidir. Zeminle bütünleştirdiği yazılı metinleri, kavram ve görsel bileşenleri çoğunlukla kullanmaktadır. “Sanatçı genel çıkış noktası olan görsel imgeleri ise dergilerden ve çoğaltılmış fotoğraflardan seçerek kendine mal etmektedir. İşaretler, harfler, baskın renklerle birlikte siyah-beyaz kompozisyonlara dönüşmektedir. Toplumun değişen ve dönüşen beğenileri, yargıları, tüketim kültürü eleştirel bir dil aracılığıyla sorgulanmaktadır.” (Burunsuz, 2020, s. 111)

## Şekil 66

Barbara Kruger, *İsimsiz (Bedeniniz bir savaş alanıdır)*, 1989, Vinil üzerine serigrafi, 284,48x284,48 cm.

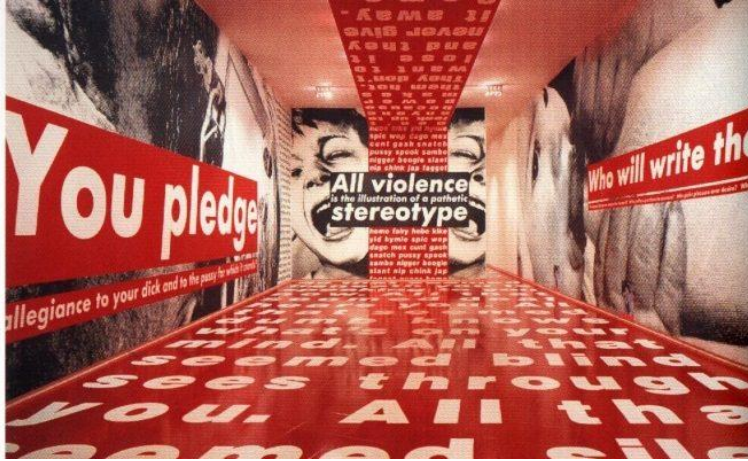


(Kruger, 1989)

Barbara Kruger, medya ve siyaseti magazinsel, sansasyonel, otoriter ve doğrudan, onların kendi ana dilinde ele aldığı çalışmalarında kullandığı sözler ve imgeler ile ticaret ve sana dünyasını birleştirerek eleştirel yankıları ve kültürel hiyerarşileri yerle bir ediyor. 1989 yılında, 1973 Roe v. Wade Yüksek Mahkemesinin kararı olan kürtaj karşıtı yasaya karşı, Washington'da kürtaj haklarını savunan gösterilerin düzenlendiği kadın yürüyüşü için ürettiği, *İsimsiz (Bedeniniz bir savaş alanıdır)* adlı çalışmasını kadınların üreme özgürlüğünü desteklemek için yapmıştır. Sanatçı, bu çalışmasını vinil üzerine serigrafi baskı yöntemini kullanarak büyük boyutta bir baskı yapmıştır. Baskıresimde kadının yüzü, bedensiz, negatif ve pozitif pozlarda ikiye bölünmüş ve yazı ile gizlenerek keskin bir ayrımı işaret etmektedir. (Kruger, 1989). Sanatçı, böylelikle hem sanat hem protesto yaparak dönemin iktidarına yönelik duruşunu belirtmiştir. Kruger'in en çok bilinen eseri, "*Bedenin bir savaş alanıdır*, kendisini, Kruger'in başlangıçta düşünebildiğinden çok daha fazla açıklamaktadır. Aynı şekilde bu yapıt artık bir zamanlar olduğu gibi sadece dişil bedende cereyan eden savaş politikasının değil, bir sanat yapıtının *bedeni* ve konumu hakkında devam eden savaşın sloganıdır" (Grovier & Bryson, 2018, s. 174, Akt., Kılıç, 2022, s. 97).

## Şekil 67

Barbara Kruger, *Kelimelerin Gücü*, Mary Boone Gallery, New York, 1991.



(Merwe, 1997)

Kruger'in Mary Boone Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Kelimelerin Gücü* adlı yapıtında; duvar, tavan ve zeminin metin ve insan bedenleri ile birlikte kaplandığı görülmektedir. Bu sergileme biçimi galeri mekânına da yeni anlamlar kazandırmıştır. Titizlikle minimize edilmiş ve adeta kutsal bir mekânmış gibi addedilen 'beyaz küp' siyah ve kırmızıdan oluşan şiddetli renklerle adeta bir muhalefet alanına dönüşmüştür. Galerî mekânının naif yapısı tamamen görünmez olmuş ve ezici bir mimariye bürünmüştür. Sanatçının dili ana araç olarak kullandığı bu enstalasyon, renklerle birlikte iletişimin ezici noktasını ortaya çıkarmıştır. Dil görsel ve entelektüel bir ivme kazanmıştır. Dilin gücü serginin odağını oluşturmaktadır, ancak mekânın tasarımıyla birlikte bu anlam güçlenmiştir. Gri, siyah ve beyaz monokrom tonlarının üzerinde kırmızının etkisi vahşi bir şekildedir. Tavanı ve zemini kaplayan bu görseller harflerin olduğu bir denize dönüştürülmüştür (Zimmerman, 2009). İletişimsel bir dil kullanan sanatçı kompozisyonlarında kitle kültürüne göndermeler yapan sloganlar kullanmaktadır. Sanatçının düşüncelerinin gerçekliği ile toplum gerçekliğini yüzleştirdiği reklam imgelerini kullanarak eserlerindeki esas aktarımı işlevsel olarak sağlayan imgeler yer almaktadır (Burunsuz, 2020, s. 112). "Kruger cinsiyet zamirleri kullanmamış -Ben, sen, biz- yazarın ve okuyucunun cinsiyetini varsaymıştır; dilde izleyicinin yerinin belirlenmemiş ve sıralanmamış olduğunu da kabul etmiştir. Eserlerinin birçoğu doğrudan sanata ilişkindir." (Honour & Fleming, 2020, s. 886).

Feminist sanatın önemli isimlerinden biri olan Kiki Smith (1954-), birçok feminist sanatçı gibi eserlerinde insan bedeni üzerine yoğunlaşmış ancak direk alıntılama yapan bir şekilde çalışmalar yapmıştır (Fineberg, 2014, s. 467). Eserlerinde Feminist bir yaklaşım sergileyen sanatçı, kendi bedenini de kullanarak çalışmalarını üretmektedir. Sanat eğitimini Hartford Art'ta kısa bir dönem alan Amerikalı sanatçı, eserlerini fotoğraf, heykel, enstalasyon

ve baskiresim tekniklerini kullanarak yapmaktadır. Smith, “erken dönem işlerinden itibaren damarları, cildi, kemikleri, cinsel organları, sıvıları kullanmaya başlamış ve bu imgelerin ham ve tavizsiz sunumu ile adeta izleyeni yüzleştirerek ve rahatsız etmiştir.” (Kılıç, 2022, s. 98).

Smith, insan figürünü ve parçalarını daha vahşice ve daha kavramsal olarak yorumluyor. İnsanlık vizyonunda daha geniş, evrensel bir gerçekliğe bağlı görünürken, burada ve şimdi somutla ve günlük yaşamdaki kendi iddiasıyla ilgilenir. Smith için figürler fiziksel bedenler haline gelir. Sanatında bu motifleri tartışırken, Bedenlerimiz temelde bizden çalındı ve bu, kişinin kendi alanını veya burada olma araçlarını geri almak, ona sahip olmak ve onu nasıl olduğumuza bakmak için kullanmaya çalışmakla ilgilidir. (Wye, 1996, s. 18)

Kiki Smith, eserlerini üretirken beden imgesini daha iyi yansıtabilmek için kumaş, cam, kağıt, balmumu vb. gibi malzemeleri kullanmayı tercih etmiş, yanı sıra kendi bedenini de kullanarak rahatsız edici de olsa feminist bir yaklaşımla işlerini ortaya koymuştur. Sanatçı, 1970’lerin ortalarında baskiresim teknikleri ile çalışmalarını yapmaya devam etmiştir.

#### Şekil 68

Kiki Smith, *İsimsiz (Pembe Memeler)*, Guaj Boya Eklemeli Serigrafî, 52,5x83 cm, (1990-92) 1990 tarihli.



(Smith, 1990a).

Kiki Smith, *İsimsiz (Pembe Memeler)* adlı baskiresim çalışmasını serigrafî tekniği ile yapmış, sonradan guaj boya ile eklemeler yapmıştır. Sanatçı kendi bedeninden bir parçayı kullanarak yaptığı baskiresim çalışmasında serigrafî baskı yöntemini kullanmıştır. Dört ayrı baskıdan oluşan çalışmada, memelerin uçlarından fişkırان sıvının beyaz renk olması, bir annenin süt fişkırان memesi ya da pembe renk kullanmasından dolayı meme kanserine yönelik bir algı oluşturarak hasta bir kadının gözyaşları olduğu da söylenebilir.

## Şekil 69

Kiki Smith, “Lucy'nin Kızları”, Bez Üzerine İpek Baskı Yerleştirme, 1990, Rena Rosenwasser and Penny Cooper, Berkeley.



(Smith, 1990b)

Kuşağının önemli isimlerinden biri olan Kiki Smith, zengin bir anlatım ile insan durumlarını doğal ve manevi duygularla sosyal algıya göndermeler yapmıştır. Heykel üretimlerin yanı sıra baskı teknikleriyle üretilmiş çalışmalar yapan sanatçı, *Lucy'nin Kızları* isimli arka arkaya dizilmiş hatta bir yığın izlenimi oluşturan üç boyutlu figürleriyle kadının evrim sürecini irdelemiştir. Kumaş üzerine serigrafi baskı tekniğiyle yapılan figürden oluşan eser, yalnız kendi başına ve toplum içinde bir birey olarak kadınları irdelemiştir.

Küçük büyük, uzun kısa formlar ile farklı yaş gruplarına gönderme olarak kabul edilerek bir kadının her yaşta karşılaştığı kimlik mücadelesini ele almıştır. Yığın görünümü kadının içinde yaşadığı duygusal durumlara ve karşılaştığı ortak evrensel sorunlara gönderme yapmıştır. Kadının birey olarak toplum ve topluluk içinde var olabilme, bireyselliği kabul ettirme çabası ele alınmıştır. Her türlü yüzeyin eserin bir parçası haline gelmesine olanak veren baskı teknikleri sanatçının üretimini sınırsızlaştırmıştır. (Kılıç, 2014, s. 47)

Baskıresim teknikleri ve beden imgesini kullanarak, dijital üç boyutlu çalışmalar üreten İngiliz sanatçı Marilène Oliver (1977-), Central Saint Martins’de Güzel Sanatlar okuduktan sonra, Royal College of Art’ta çağdaş sanatta tıbbi görüntülemenin kullanımı üzerine *Flesh to Pixel*, *Flesh to Voxel*, *Flesh to XYZ* adlı uygulama tabanlı araştırma projesini tamamlayarak MPhil derecesi aldı ve Edinburgh Üniversitesi’nde Görüntüleme alanında Yüksek Lisans yapmaktadır. Sanatçı, çalışmalarında kullandığı yeni dijital teknolojiler, geleneksel baskı teknikleri ve heykel gibi üç boyutlu eserleri ile sanal ve gerçek dünyalar

arasında bir bağ kurmaktadır. Oliver, kime ya da neye dönüştüğünü, bedeninin nasıl 'etsiz' bir hale geldiğini anlayabilmek umuduyla veri formuna çevrilmiş bedenle çalışmaktadır. Sanatçı, çalışmalarının üretiminde tıpta kullanılan MRI (Manyetik Rezonans Görüntüleme), BT (Bilgisayarlı Tomografi) ve PET (Pozitron Emisyon Tomografisi) gibi çeşitli tarama teknolojilerini kullanarak, bedeninin içini geri kazanmak ve giderek dijitalleşen benliklerimizi maddi olarak tefekkür etmek için eserlerini üretmektedir (Oliver, 2024). Sanatçı sanat anlayışının ve sanatının nasıl şekillendiğini;

Malzemem dijitalleştirilmiş bedenlerdir. Hans Moravec'in 1988'de 'hayatta kalmak için bilincimizi veri manzarasına indirin' çağrısı gibi kavramlar, Dijital Çağ'da nasıl hayatta kalabileceğimizi, yeniden şekillendirebileceğimizi ve evrimleşebileceğimizi tahmin eden sanat eserleri yaratmak için sıçrama tahtası görevi görür. Tarama veri kümeleriyle çalıştığım süre boyunca (2001'de taramaları kullanarak ilk çalışmamı yaptım), hem tıp dünyasında hem de günlük yaşamda dijitalleşmenin etkisi ve doğası önemli ölçüde değişti. İlk başta e-posta iletişimi için bir araç olmaktan çıkıp, artık işten sosyalleşmeye ve boş zamana, alışverişten vücut bakımına ve geçmişimizi hatırlamaktan geleceğimizi planlamaya kadar hayatımızın hemen her alanına nüfuz etti. Bir sanatçı olarak odak noktam, bu değişikliklere özellikle uyum sağlamak ve sanat eserlerimde bunlara meydan okumaktır şeklinde ifade etmektedir. (Oliver, 2024)

Oliver, yaptığı üç boyutlu dijital baskıresim çalışmalarında, enstalasyonlarında, dijital çağın beraberinde getirdiği farklı malzeme seçenekleri ile birlikte beden imgesini kullanarak, baskıresim sanatı alanında büyük bir değişimin ve dönüşümün kapılarını açmıştır. Coldwell (2010, s. 175) Oliver için, dijital teknolojinin sadece yapım sürecini değil, aynı zamanda internet aracılığıyla da kaynak materyal sağladığını, 'Makinenin vücuda nasıl baktığı'nın onun ilgisini çektiğini ve tıbbi görüntüleme verilerine çevrimiçi olarak erişerek, verileri işleyerek 'figürlerini' oluşturabildiğini ifade etmiştir.

## Şekil 70

Marilène Oliver, “*Seni İçten Dışa Tanıyorum (I Know You Inside Out)*” 3 mm şeffaf akrilik üzerine gümüş mürekkep ile serigrafi baskı, paslanmaz çelik çubuklar, 200 x 70 x 50 cm, 2001.



(Oliver, 2001)

Marilène Oliver, 2001 yılında yaptığı ilk üç boyutlu baskıresim çalışması olan *Seni İçten Dışa Tanıyorum* adlı eserini, hüküm giymiş bir katil olan Joseph Paul Jernigan'ın, internetten taranmış beden görüntülerini 90 adet 3 mm şeffaf akrilik levhaya serigrafi baskısını almıştır. Daha sonra akrilik levhaları üst üste dizerek üç boyutlu bir baskı oluşturmuştur. Üç boyutlu baskıresim çalışmasına farklı açılardan bakılabilmekte ve etrafında dönülerek bedenin farklı açılardan görüntüleri izlenebilmektedir. Sanatçının üç boyutlu baskıresim olarak yapmış olduğu bu çalışmasını, sonraki çalışmalarının kaynak materyali olacak Bilgisayarlı Tomografi (BT) veri kümelerini kullanmıştır. Kılıç (2022), ultrason ve 3D lazer tarama gibi tıbbi teknolojik cihazların, sanatçının eserlerini üretim sürecinde sağladığı katkının baskı sanatı ile heykelsi yaklaşımını yansıttığını ifade etmektedir (s. 102).

Figürler bulanık, maddi olmayan, gerçek ile sanal, katı ile yanıltıcı arasında asılı almış alır. Oliver, bronz mürekkeple baskı yaparak, geleneksel heykelin ağır sağlamlığına kasıtlı olarak atıfta bulunur, ancak yarı saydama karşı opak olmayan ve katı ile gerçek

olmayan arasında dalgalanan görüntülerin yaratılmasına yer vererek imayı alt üst eder. Bedeni resmetmenin bilimsel biçimlerini uyarlarken ve çalışmanın yapısında, aynı zamanda bilim kurgunun görsel mecazlarından da yararlanır. Askıya alınmış canlandırma süreçleri ve ışınlama yoluyla bedenlerin demoteryalizasyonu ve yeniden bütünleşmesini sağlar. (Saunders & Miles, 2006, s. 40)

### Şekil 71

*Marilène Oliver, Eksen Noktaları (Axis points), Cam organze üzerine boya süblimasyon baskısı, 215 x 40 x 30cm, 2007.*



(Oliver, 2007)

Marilène Oliver, 2007 yılında *Eksen Noktaları (Axis points)* adlı cam organze üzerine süblimasyon baskı yaptığı heykelsi enstalasyonunu, Osirix tıbbi görüntüleme yazılımı aracılığıyla bulunan anonimleştirilmiş BT veri seti Melanix kullanarak yapmıştır. Oliver, verileri farklı eksenler etrafında bir yelpaze şeklinde taramalar çıkarmak için sonradan işlemiş ve bu eserinde kullandığı gibi sonraki çalışmalarında basılı renkler kullanarak da eserler üretmeye devam etmiştir (Oliver, 2024). Marilène Oliver, baskiresimlerini bir heykel gibi üç boyutlu yapabilmek için tıbbi görüntüleme cihazlarını kullanarak, beden imgesini etsizleştirip, dijitalleştirerek kendi iç dünyasında özdeşleştirmiş, özgün ve güçlü bir ifade biçimi yaratmıştır. Sanatçı, “...dijital baskılar aracılığıyla yüzey organizasyonlu çalışmaları ile beden imgesini çarpıcı bir dille yapıtlarında yansıtmıştır.” (Kılıç, 2022, s. 91).

XX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Afrika kökenli, Asya kökenli, Latin kökenli ve doğma büyüme Amerikalı ile Afrikalı, Asyalı ve Avustralyalı sanatçılar, kendi

geleneklerine bağılı kalarak, kültürel anlamda etkileşime karşı direnerek ya da Modernizm ve Postmodernizm’ de yaşanan küresel gelişmelere kayıtsız kalmayarak kendilerini ifade etmek için yeni yöntemler bulmuşlardır (Honour & Fleming, 2020, s. 888). Bu sanatçılardan biri olan Amerikalı heykeltıraş, performans, enstalasyon ve baskı sanatçısı David Hammons (1943-), “hem çağdaş sanata heyecan verici bir katkıda bulunan hem de ardındaki egemen - büyük kısmıyla beyaz ve orta sınıf- değer sistemiyle yüzleşen eserler yaratan en önemli sanatçılar arasında” (Honour & Fleming, 2020, s. 888) yer almaktadır.

David Hammons, 1960’ların sonlarından 1970’lerin ortalarına kadar, geleneksel baskı tekniklerini kullanmadan farklı ve yaratıcı bir yöntem kullanarak baskıresim sanatına bir yenilik getirmiştir. Hammons, kendi bedenini ve giysilerini baskı kalıbı gibi düşünerek yağlı boya, margarin ya da gres yağ ve mürekkep sürerek, tahta ya da kağıt tabakalarının üzerine uzanıp ortaya çıkan kompozisyonu, toz pigment, grafit ya da serigrafi ile baskıyı sonuçlandırarak, yüzün üzerinde *beden baskısı* yapmıştır (MoMA, 2024b).

#### Şekil 72

*David Hammons, İsimsiz, Kağıt Üzerine Gres Yağ ve Pigment Beden Baskısı, 1976.*



(Dafoe, 2021)

Hammons, *İsimsiz* adlı baskıresminde, kendi bedenine yağ sürerek kağıda yüzünün baskısını yaptığı çalışmasında toz pigment sürerek renklendirme yapmıştır. Cama yaslanmış

gibi bir görüntü elde ettiği bu çalışmasında, farklı ruh halleri ve grotesk bir görünüm göze çarpmaktadır.

### **Yapıbozum/yapısöküm**

Sanat ve felsefe arasındaki ilişki, tarihsel süreçte sürekli bir tartışma konusu olması ile birlikte sanat alanındaki gelişmelerde önemli bir role sahip olmuştur. Sanat alanında; akımların, üslupların, farklı uygulama tekniklerinin ortaya çıkmasında felsefi çalışmalar azımsanmayacak derecede katkı sağlamıştır. Bu bağlamda felsefi bir yaklaşım olan postyapısalcılık, modern ve çağdaş sanat yaklaşımlarının gelişiminde belirgin bir rol oynamıştır. Geleneksel sanatın geri planda kalmasında etkili olan Post yapısalcılık, sanatçılara üretimlerinde daha özgür bir ifade biçimi sunmasının yanı sıra anlamın değişebileceğine, çoğullaşabileceği gibi anlamın yeniden inşa edilebileceğine imkan vermiştir. Böylelikle “Postmodern süreçte, gerçekleştirilen sanatsal pratikler, postyapısalcı felsefi söylemlerin ortaya konulması ile felsefi temeller üzerinde tartışılarak görsel alana taşınmıştır. Postmoderne özgü sanatsal deneyimler, edebiyatta metin temelinde ortaya koyulan sorgulamalar ve bu sorgulamalara karşılık üretilen alternatif cevaplar neticesinde sayısız biçim, anlam kazanmıştır.” (İlhan, 2023, s. 384).

Postyapısalcı felsefenin önemli düşünürlerinden Jacques Derrida, edebiyat alanında ortaya koyduğu yapıbozum kavramını metni çözümlemek için kullanmıştır. Bu bağlamda Derrida bir metni çözümlemeye, o metni farklı yönlerinden ele alarak, metin içerisindeki çelişkileri ayrıştırarak parçalaması ile metnin yeniden anlamlandırılmasını, metinde anlam çoğalmasına gidilmesini sağlayan çalışmalarda bulunmuştur. “Bir metin yapıbozuma uğradığında, onu her türlü anlama ve yoruma açık hale getiriyor, metindeki anahtar düşünceleri bulup çift anlamlı, karşıt ve sert tanımlarla sabitleyorduk: örneğin, iyi ve kötü, erkek ve dişi.” (Barrett, 2019, s. 257). Derrida metni yapıbozuma uğrattığında, “gerçekliğin muğlak yapısını ortaya koyarken, mutlak bir doğrunun olabilme ihtimalini de ortadan kaldırmıştır.” (İlhan, 2023, s. 383).

Post-yapısalcı görüşün temelinde, metnin söylemek istediği, söyler gözüktüğü kesin bir metin anlamı yoktur düşüncesi yatar. Derrida’ya göre gösterenin tek bir gösterileni olamaz; bu nedenle metin, geleneksel yapının mevcudiyet düşüncesinin yerleştiği bütünlüklü ve sabitlenmiş bir bağlamda ele alınamayacak, yeni okuma ve yazma yöntemleri ile söküme uğratılabilir. Yapısökümün yazı/metin içinde anlamı üreten okuyucuya tanıdığı, metni çizme-karalama ve yeniden yazma olarak üretebileceği sonsuz bir döngü içindeki dolaşımdır. (Çulha, 2014, s. 127)

Derrida’nın yazın alanında yapıbozum kavramını ortaya koyması ve buna yönelik düşünceleri, sanat alanında postmodern anlayışın gelişiminde etkili olmuştur. Bu bağlamda Derrida’nın görüşleri, sanatta postmodern yaklaşımların ortaya çıktığı 1960’lı yıllarda

başlayan postmodern süreçte, sanat alanında disiplinlerarası bir yaklaşımın benimsenmesinde, sanatın kavramsal ve biçimsel yönden gelişim göstermesinde önemli bir rol oynamıştır.

Yapıbozum, postmodernizmin eleştirel bir ifadesi olarak sanatsal üretimlerde etkili bir kavram olmuştur. Böylelikle sanat nesnesinin yorumlanması, çözümlenmesi, anlamlandırılması, yeniden ele alınması ve okunmasında önemli bir kavram olarak disiplinlerarasılığın önemini ortaya koymuştur. Bu bağlamda yapıbozum, “Modern sanat kavramları üzerine geliştirdiği sorgulamaya yönelik geleneksel sanat eleştirisinden farklı, multidisipliner bir anlayışla yenilik getirmiştir. Yapıbozum, sanat ürününde dilin kurgulanma sürecine odaklanarak sanat eserini üreten kişiler değil, eserin ifade ettikleri önemlidir.” (Süzen, 2022, s. 310). Yapıbozum esasında, herhangi bir metnin ya da bir eserin yapıbozumuna uğratılması, onu tamamen ortadan kaldırmak amaçlanmadığı gibi onu yeniden inşa ederek yeni bir anlam kazandırmak fikrine dayanmaktadır. “Yine de, Yapıbozmacılık bizi sanat ve özellikle sanatı kavrayışımız hakkında yeni bir biçimde düşünmeye çağırır; bu yeni düşünme biçimi, Derrida’nın deyişiyle hem seyirciyi hem de sanat yapıtını ‘rastlantısallık hali’ne sokacak anın yaratıcı gücüne yönelik olmalıdır.” (Murray, 2009, s. 122).

...Yapı-bozmacılık hiçbir zaman *herhangi bir şeyin* belirli anlatımı değildir; herhangi bir şeyin *anlamıyla* ilgilenmez; bunun yerine bize, kuramlarımızın, haksız yere varsayımında bulunduğumuzda ortaya çıkan boşluklarına parmak basma girişimi sağlar. Tek bir sanat yapıtı bile bütünüyle var olamaz; çünkü bütünüyle var olmak efsanedir. Resmin gerçeği ve anlamına ilişkin sorular, dilin gerçeği ve anlamına ilişkin sorulara dönüşür ve bu da bizi, eleştirel düşüncelerimizi bildirmemize yarayacak sağlam bir dayanak yaratmaktan alıkoyan sonsuz sayıda soruya geri götürür. (Murray, 2009, s. 119)

Derrida’nın yapıbozum kavramı ile ilgili yaptığı çalışmalar, edebiyatla sınırlı kalmadığı gibi, sanat alanında postmodernizmin gelişiminde ve sanatta gerçekliğin algılanmasında da etkili olmuştur. Böylelikle sanatçı, sanatta gerçeklik algısının sınırlarını zorlayarak farklı, yeni bir yaratım ortamının yanı sıra, Postmodernizm ile eser üretiminde ele alacağı tema, uygulama yöntem ve tekniklerinde daha özgür bir ifade biçimini yakalamıştır. Yapıbozum, sanat alanında uygulama açısından resim, heykel, baskıresim vb. gibi alanlarda yapılan üretimlerde bir kaynak olmuştur. Ayrıca sanatçının, parçalanmış bütünlüğü, yeniden inşa etmesi, farklı bir söylem ve biçim ortaya koyması açısından farklı bir ifade biçiminin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, yapıbozum bu tez çalışmasının uygulamalarının da kaynağı olmuştur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### Sanatsal Uygulamalar

Bu çalışmada, baskıresim sanatında beden imgesini kullanarak duygu, düşünce ve ifade biçimlerini ortaya koyan sanatçılar ve eserleri sanat akımları çerçevesinde incelenmiştir. Çalışmayı yapan Rabiha Arslan Yıldırım, kendi çalışmalarında fotogravür baskı tekniğini kullanarak yaptığı baskıresimleri ile Yapıbozumcu bir dil ortaya koymuştur. Yapıbozum Derrida'nın edebiyat alanında ortaya koyduğu Post yapısalcı bir okuma biçimidir. Yapıbozum düşüncesi sanatın diğer alanlarında postmodern süreçte farklı bir anlatım dili olmuştur. Sanatçıların eserlerinde etkisini hissettirmiştir. 1960 sonrasında yaşanan gelişmeler sanatçıların deneysel arayışları farklı ifade biçimlerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Modern öncesi, sonrası ve postmodern süreçte sanatçıların beden imgesini kullanarak yapmış oldukları baskıresim çalışmaları açıklanmıştır. Bu bağlamda, sanatçıların baskıresimlerinde kullandıkları beden imgesi, Arslan-Yıldırım'ın baskıresim eserlerini ortaya koymasında önemli bir imge olmuştur.

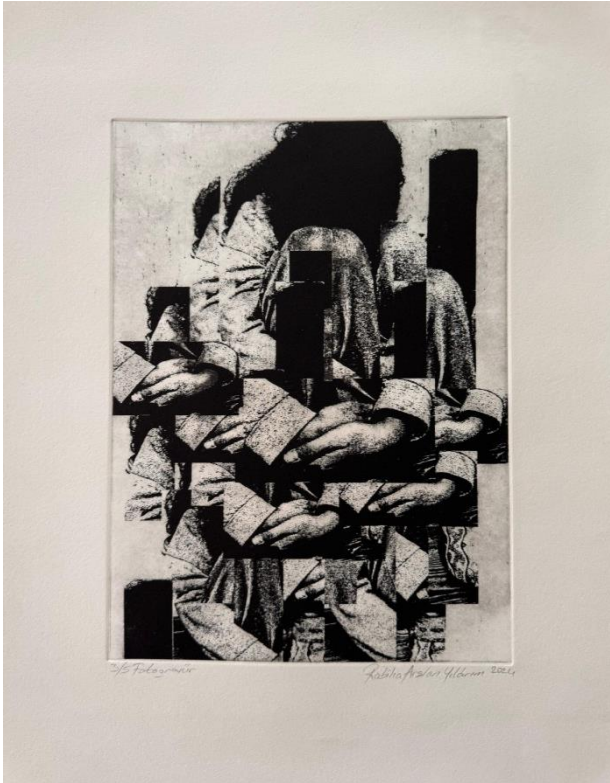
Baskıresim sanatı teknolojik gelişmeler paralelinde, özellikle 1960 sonrası sanatçılarının, hem teknik anlamda hem de malzeme kullanımında sınırsız bir ifade biçimi geliştirmeleri ile birlikte sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olmalarının yanı sıra kendi bedenlerini de baskıresimlerinde kullanarak yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Arslan-Yıldırım'a göre de, baskıresim eserlerin oluşum sürecinde baskı tekniklerinin imkânları dâhilinde duygu ve düşüncelerin aktarımında, uygun teknik tercih edilmelidir. Arslan-Yıldırım, baskıresim tekniklerinden fotogravür tekniğini kullanarak duygu ve düşüncelerinin aktarımında, anlatım biçimini daha etkili bir dille vermeyi amaçlamıştır. Kendisinin iç dünyası ve çevresindeki bireylerin yaşamından etkileşimleri, parçalanmış bedenleri, bireyin bedeni üzerinden yaptığı anlam sorgulamaları, içselleştirdiği olguları dışavurumcu bir dille aktarmaktadır.

Rabiha Arslan Yıldırım, içinde doğup büyüdüğü toplum, toplumun kültürel yapısı, değerleri, yargıları, yaşadığı çevre, bir birey olarak yaşadığı parçalanmışlıkları, kendi iç dünyasında içselleştirdiği duyguları, kimlik sorgulamaları, beden ve yapıbozum düşüncesi üzerinden dışavurumcu bir yaklaşımla baskıresimlerinde ortaya koymuştur. Çalışmalarında beden imgesini yapıbozuma uğratarak, bedeni farklı parçalara ayırdığı, sonra tekrar üst üste ya da yan yana yeniden inşa amacıyla bir araya getirerek oluşturduğu kompozisyonlarında, siyah beyaz rengin en şiddetli halini kullanarak, duygu ve düşüncelerini yansıtan etkili bir anlatım dili yakalamıştır. Arslan-Yıldırım, baskıresimlerinde kullandığı fotogravür tekniği ile

beden imgesinin parçalanmalarını, tekrar eden parçaları, siyah beyaz renk dengesi çerçevesinde eserlerinde bir denge sağlamaya çalışmıştır. Arslan-Yıldırım için beden, doku, renk ve teknik iç dünyasını yansıtmada vazgeçilmez öğeler olmuşlardır. Yanı sıra, baskıresimlerinde ele aldığı beden imgesi ile içselleştirdiği parçalanmışlıkları, duygu durumlarını sorgulayan dışavurumcu bir dil kullanmıştır. Çalışmalarında kullandığı fotogravür tekniği, siyah beyaz renkler ve parçalanmış beden temel ifade aracı olmuştur.

### Şekil 73

*Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, fotogravür, 20x30 cm, 2024.*



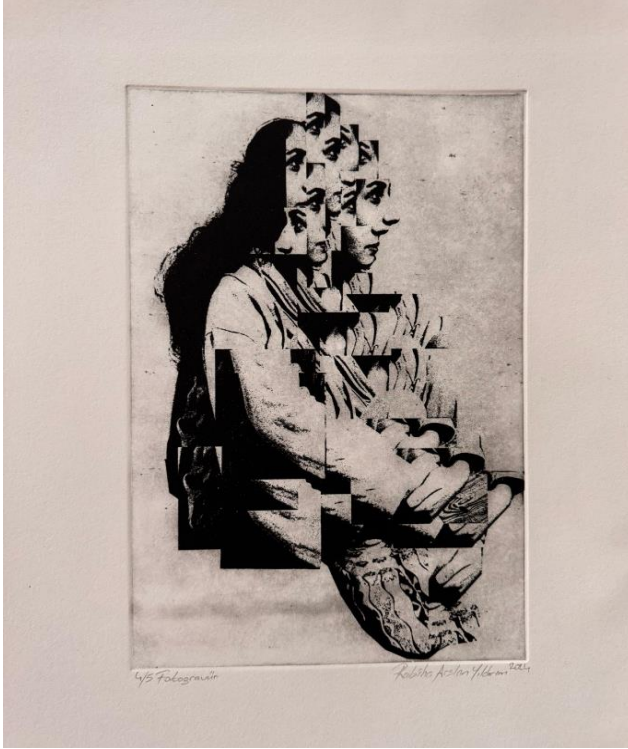
Resme ilk bakıldığında, oturan bir kadın figürü görülmektedir. Başını dizlerine kapamış ve elleri bacakları üzerinde birleşmiş, oturur bir vaziyette olan bu kadın figürü yatay ve dikey bir şekilde parçalara ayrılmıştır. Bedenin parçaları, birer katman şeklinde üst üste getirilerek ve birden çok tekrar eden kavuşturulmuş ellere vurgu yapmıştır. Eser, baskıresim tekniklerinden biri olan fotogravür tekniği ile yapılmıştır. Siyah-beyaz zıt renklerle kontrast bir yapı oluşturulan kompozisyonda; zengin, lekese ve çizgisel değerlerle doku ve ışık-gölge dengesi sağlanmıştır. Çalışmanın genelinde, açık-koyu renk değerleri hâkim olmasına rağmen ışığın değeri güçlüdür.

Kadın bedeninin parçalarının tekrar biraraya getirilmesi ile bireyin iç dünyasında yaşadığı, kargaşa, karamsarlık, çaresizlik, yalnızlık, güvensizlik vb. gibi parçalanmış duyguları bastırmaya çalıştığını, kendi içine kapanıklığını yansıtmıştır. Bunun yanı sıra

Arslan-Yıldırım, bedeni farklı yerlerinden parçalayarak daha sonra tekrar birleştirerek parça ve bütün ilişkisini görsel anlamda sorgulayarak dikkat çekici bir dil yaratmıştır. Arslan-Yıldırım, Alman sanatçı Kathe Kollwitz'in baskiresimlerinden etkilenmiştir. Kollwitz'den farklı olarak çalışmasında insan bedenini yapıbozuma uğratarak, bireyin iç dünyasını yansıtan parçalanmışlığı duygusal ve düşünsel anlamda kimlik karmaşasını yansıtarak, izleyicide farklı duygu ve yorumlamalar uyandırmayı amaçlamıştır. Yanı sıra kendi iç dünyasında yaşadığı karmaşayı, içsel gerginliği ve bunların yanında olumlu duyguları da barındıran Arslan-Yıldırım; yaşamın güzelliklerini, yeniliklerini, umudu ve değişimi de izleyiciye yansıtmaya çalışmıştır. Arslan Yıldırım, daha etkili bir anlatım için minimal bir renk seçimi ile duygusal ve düşünsel anlamda izleyicinin detaylara odaklanmasını amaçlamıştır.

#### Şekil 74

Rabiha Arslan Yıldırım, "İsimsiz", Fotogravür, 20x30 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, oturan bir kadın figürü göze çarpmaktadır. Sırtını boşluğa dayamış, karşıya bakar vaziyette, dizlerini karnına doğru çekmiş ve ellerini bacakları üzerinde birleştirmiştir. Kadın bedeni ve portresi, yatay ve dikey bir şekilde parçalara ayrılmış, parçalar üst üste getirilerek bedenin yanısıra portreye de vurgu yapmıştır. Eser, baskiresim tekniklerinden biri olan fotogravür tekniği ile yapılmış ve zıt renklerle kontrast bir yapı oluşturulmuştur. Siyah-beyaz rengin zengin, lekese ve çizgisel değerleri ile kompozisyonda ışık-gölge dengesi sağlanmıştır. Arslan-Yıldırım, yapıbozum bağlamında ele aldığı bu çalışmada, bedeni ve yüzü parçalayarak, daha sonra üst üste katman katman yerleştirerek

öznenin bütüncül yapısını tekrar inşa etmeye çalışmıştır. “Yapıbozum, aynı zamanda yıkılmakta olan, yok olmamış ama parçalanıyor olan bir şeyin, hatta bir yıkıntının imgesini çağrıştırabilir. Bir yapıyı *sökmek*, bir şeyi parçalarına ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ilk adım olduğu fikrini ortaya atar” (Richards, 2020, s. 18). Bedenin yapıbozuma uğratılarak yeninden inşa edilmesi ile amaçlanan, izleyiciye bireysel olarak iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini yapıbozuma uğratarak, bir anlam sorgulamasına girmesini de amaçlamıştır.

### Şekil 75

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 25x25 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, elini yere koymuş hafif geriye doğru oturan bir kadın figürü göze çarpmaktadır. Bedenini geriye doğru yaslamış olan kadın figürü, sağ bacağına yerde içeri doğru çekmiştir. Sol bacağına ise dizden kendine doğru yukarı çekmiş ve sol elini bacağının üzerine koymuştur. Yere koyduğu sağ elinden destek alarak, geriye doğru boşluğa yaslanır bir şekilde oturmaktadır. Başını hafif yana eğmiş ve yüzünde hafif bir gülümseme ile boşluğa bakmaktadır. Kadın bedeni ve portresi, parçalara ayrılmış, birbirini tekrar eden parçalar üst üste getirilerek hareketli ve fütüristik yapıda bir kompozisyon oluşturulmuştur. Eser, baskiresim tekniklerinden biri olan fotogravür tekniği ile yapılmış ve kontrast renkler siyah-beyaz kullanılmıştır. Baskiresimde, büyük ve lekesele değerlerle siyah renk hakimdir. Arslan-Yıldırım; parçalanmışlık ve bedenin çoğullaşması, siyah rengin çağrıştırdığı karamsarlık havası ile bireysel olarak iç dünyasında, duygu ve düşüncelerinde bir anlam sorgulamasına

girmiştir. Figürün duruşu ile yansıttığı boşvermişlik, vazgeçme, düşünme, karamsarlık, hüznün gibi duygular karmaşası içerisinde olmasına karşın, yüzündeki hafif gülümseme ile boşluğa bakması ise geleceğe dair bir umut ışığının var olabileceğinin içsel sorgulamasının dışavurumudur.

### Şekil 76

*Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 20x30 cm, 2024.*



Resme ilk bakıldığında, bacaklarını karnına doğru çekmiş cenin pozisyonunda uzanmakta olan bir erkek figürü görülmektedir. Figürün gözleri kapalı, kollarını kucağında birleştirmiş ve ayaklarını üst üste koymuştur. Fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmış olan çalışmada büyük ve lekesel siyah renk hakimdir. Arslan-Yıldırım, kadının bedeninin yanı sıra, bu çalışmada olduğu gibi erkek bedenini ele almıştır. Baskıresimdeki bedenin cenin pozisyonunda duruşu, bireyin iç dünyasında yaşadığı çaresizliğin, yalnızlığın, umutsuzluğun, terk edilmişliğin verdiği acının karamsarlığını, güçlü erkek imajının arkasında, onun da bir insan, bir baba, bir eş, bir arkadaş, bir insan olduğunu, acı çekebileceğini, üzülebileceğini ifade etmiştir. Kiki Smith'in bedene ilişkin kaygılarını, hayatın hassas ama daimi ruhunu yansıtmaya çalıştığı eserlerinden biri olan “Sueño” adlı gravür çalışmasından etkilenerek yaptığı bu baskıresimde Arslan Yıldırım, insan bedeninin kırılganlığını, ruhsal yapısını sorgulamıştır.

## Şekil 77

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 20x30 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, hafif geriye ve yana doğru yaslanmış bir şekilde oturan erkek figürü görülmektedir. Bedenini geriye doğru sağ kolunun dirseğine yaslanmış olan erkek figürü, sağ bacağını yerde içeri doğru çekmiştir. Sol bacağını ise dizden kendine ve hafif yana eğik bir şekilde yukarı çekmiş, sol elinde sigara ve bedenini sağ tarafına doğru hafif eğmiştir. Figür yere koyduğu sağ kolunun dirseğinden destek alarak, hafif geriye doğru boşluğa yaslanır bir şekilde oturmaktadır. Baş hafif sağa dönük ve yüzünde hafif bir gülümseme ile sağ tarafına doğru bakmaktadır. Eser, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Siyah-beyaz renklerin ve gri tonların hakim olduğu kompozisyonda beden ve portre yatay ve dikey parçalara ayrılmıştır.

Arslan-Yıldırım, erkek bedenini ele aldığı baskıresim çalışmasında, günlük hayatın herhangi bir zamanında yaşanan duygu etkileşimlerinden bir anı yansıtmaktadır. Bireyin yüzünün parçalanmasına rağmen kaybolmayan gülümsemesinin her şeye rağmen yine de bir umut olduğuna işaret etmektedir. Bu bağlamda Giddens, bedenün özellikle benlik ve bireysel kimlik gibi kavramlarla karşılaştırıldığı zaman, basit bir kavram gibi görüldüğünü, bedenün bize özel ya da kendisine mahkum olduğumuz, içinde yaşadığımız bir nesne, huzur ve haz duygularının kaynağı olduğunu ancak aynı zamanda bir rahatsızlıklar ve gerilimler alanı olduğunu ifade etmiştir. Yanı sıra bedenün sadece sahip olduğumuz fiziksel bir varlık

olmadığını aynı zamanda bir eylem sistemi, bir praxis tarzı olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, bedenün günlük yaşamın etkileşimleri içerisinde pratik bir şekilde yer almasının tutarlı bir bireysel-kimlik duygusunu sürdürmenin esaslarından biri olduğunu söylemiştir (Giddens, 2014, s.132).

### Şekil 78

*Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 19,5x24,5 cm, 2024.*



Resme ilk bakıldığında, parçalanmış kadın portresi göze çarpmaktadır. Yatay ve dikey bir şekilde parçalanmış resmin genelinde, siyah-beyaz renk hakimdir. Eser, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Arslan-Yıldırım bu baskıresim çalışmasında kendi otoportresini ele almıştır. Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* adlı çalışmasından esinlenen Arslan-Yıldırım'ın baskıresim çalışmasında, bakışlar izleyiciye dönüktür. Çalışmanın parçalanması görsel anlamda yapısal sınırları sorgulayarak izleyiciye bütünlük algısını vermemekle birlikte izleyiciyi düşündürmektedir. Bedenin bir parçası olan baş kısmının ön tarafı olan yüz kullanılarak yapılan çalışmada, bütünlük algısı ortadan kaldırılmış ve parçalanmışlık hissi ile günümüz insanının kendilerine dayatılmış çoklu kimlik algısını, parçalanmışlığı, anlam karmaşasını izleyicinin sorgulamasını amaçlamıştır. Arslan-Yıldırım bu çalışmada, anlam bakımından sadece bir anlamın olmadığını, çoklu anlamların olduğunu vurgulamıştır.

## Şekil 79

*Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 29,5x29,5 cm, 2024.*



Resme ilk bakıldığında, parçalanmış kadın portresi görülmektedir. Yatay ve dikey bir şekilde parçalanmış resmin genelinde, siyah-beyaz renk hakimdir. Eser, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Arslan-Yıldırım, ifade olarak karamsarlığın hakim olduğu bu çalışmada, kare form içerisinde kendi otoportresini ele almıştır. Biçimsel yönden yapıbozuma uğratarak ve parçaları yeniden biraraya getirerek inşa ettiği baskıresimde, anlam yönünden sadece bir anlam değil anlam çoğullaşmasına gitmiştir. Ayrıca, kare form içerisinde sınırlandırılmış portrenin, yer yer soyutlanması, renk olarak siyah beyaz rengin kullanılması ile; siyahın karamsarlığı, ölümü çağrıştırması, beyazın ise saflığı, temizliği ve özgürlüğü çağrıştırması yönünden bir kadın olarak kendi iç dünyasını yansıtmaktadır.

## Şekil 80

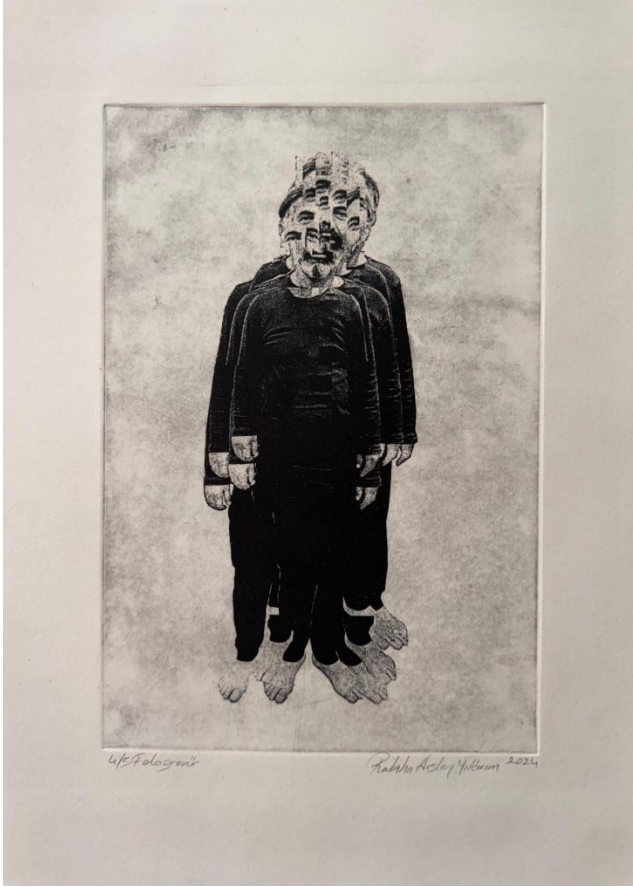
*Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 24x24 cm, 2024.*



Resme ilk bakıldığında, gözlerin ön planda olduğu parçalanmış kadın portresi görülmektedir. Yatay ve dikey bir şekilde parçalanmış resmin genelinde, siyah-beyaz renk hakimdir. Eser, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Çalışmada kullanılan kare formu, kadının erk sisteminde belli bir kalıba sokulmasını sorgulamaktadır. Bu bağlamda Arslan-Yıldırım, bedenin bir parçası olan yüzü, yapıbozuma uğratarak ve yeniden inşa ederek, bireyin gülün yüzünü yok etmeden umudun, gülümsemenin, olumlu duyguların da varlığını yansıtmaktadır. Ayrıca bireyin yapıbozuma uğrayan parçalanmış yüzü, esasında anlam kaybına uğramadan yeni bir anlam kazanmıştır. Arslan Yıldırım, gülümseyen bireyin parçalanmışlığını, gerçekliğini, iç ve dış dünyasını yansıtan bu çalışma ile izleyicinin bütünlük, parçalanmışlık ve gerçeklik gibi kavramları sorgulamasını amaçlamıştır.

## Şekil 81

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 20x30 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, ayakta duran erkek figürü görülmektedir. Siyah rengin ve gri tonların hakim olduğu çalışma, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Arslan-Yıldırım, Dijital çağın sağladığı farklı malzemelerle bedeni eserlerinde ele alan Marilene Oliver’in üç boyutlu baskıresim yerleştirmelerinden etkilenerek yaptığı bu çalışmada, erkek bedenini yapıbozuma uğratmıştır. Eserde, mutlak bir anlamın olmadığını çoğullaşan bir anlamın olduğunu yansıtmıştır. Çoğullaşan beden ile birey, özne, beden algısı ve anlamı sorgulamaktadır.

## Şekil 82

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 20x30 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, ayakta duran kadın figürü göze çarpmaktadır. Siyah rengin ve gri tonların hakim olduğu çalışma, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Marilene Oliver’in üç boyutlu baskıresim yerleştirmelerinden etkilenecek yapılmış olduğu bir diğer baskıresim çalışması olan bu eserde, kadın bedeni yapıbozuma uğratılmıştır. Arslan-Yıldırım bu çalışmada, dikdörtgen forma sıkıştırılmış kadın bedeninin parçalarını üst üste gelen katmanlar halinde yeniden inşası; kendi iç dünyasında yaşadığı çatışmaları, karmaşıklığı, parçalanmışlığı, sıkışmışlığı dışa vurmuştur. Yapıbozuma uğramış olan beden esasında anlam bozumuna uğramamış aksine yeniden oluşturulmuş ve yeniden anlamlandırılmış bir bedendir. Arslan-Yıldırım bu eseri, Derrida’nın “Metnin dışında bir şey yoktur” sözünden etkilenecek yapılmıştır. Postmodern düşünür Derrida’nın, metinlerinde mevcut bir anlamın olmadığı, sonsuz anlamların olduğu görüşü ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

### Şekil 83

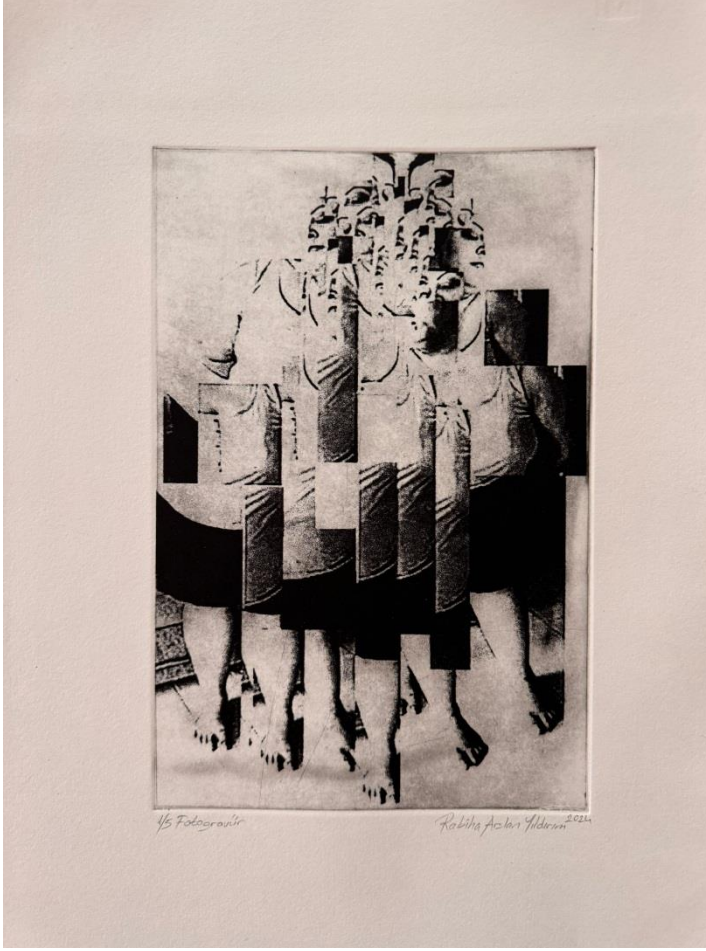
Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 17,5x25 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, ayakta duran ve gövdesinin üst kısmı görünen erkek figürü göze çarpmaktadır. Baş hafif öne eğik ve gülümseyen erkek figürü, sağ eli göğüs hizasında durmakta ve sol elini hafif aşağı doğru uzatmış bir şekildedir. Siyah rengin ve gri tonların hakim olduğu çalışma, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Arslan-Yıldırım, Derrida'nın bir metnin çözümlenmesinde “*her şey mübahtır*” (Glendinning, 2014, s. 22) sözünden yola çıkarak oluşturduğu çalışmasında, olumsuz duyguların, yalnızlığın, hüznün, bireyin içsel gerginliğinin yanı sıra olumlu duyguları, mutluluğu, gülümsemeyi, yaşama sevincini de sorgulamaktadır. Ayrıca, yaşamın güzelliklerini, yeniliklerini, umudu ve değişimi de bu eser aracılığıyla izleyiciye yansıtmaya çalışmıştır.

## Şekil 84

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 20x30 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, ayakta duran kadın figürü göze çarpmaktadır. Kollarını arkada birleştirmiş, sol bacağına öne sağ bacağına ise geriye doğru uzatmış olan figür, hafif öne doğru eğilmiş bir şekilde boşluğa doğru bakmaktadır. Çalışmada, kadın bedeni ve yüzü, yatay-dikey bir şekilde kesitler alınarak parçalara ayrılmış, tekrar üst üste getirilerek bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Siyah-beyaz renklerin ve gri tonların hakim olduğu çalışma, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Arslan-Yıldırım, bireyi postmodern çoğulluk esasına dayanarak tek bir kimliğe sahip olmadığını, çoğul kimliğinin yanı sıra birçok parçanın bir araya gelerek yapısal bir bütünlük oluşturduğunu vurgulamıştır. Derrida'nın yapıbozum anlayışına göre yaptığı bu parçalamaları ve sonra tekrar biraraya getirerek bir bütünlük oluşturması, bireyin kimliğinin sadece bir anlamdan oluşmadığını vurgulayarak kimlikteki anlam çoğulluğunu sorgulamaktadır.

## Şekil 85

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 20x30 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, elinde telefonu ile gövdesinin dizden yukarısı görünen ve ayakta duran kadın figürü göze çarpmaktadır. Çalışmada, kadın bedeni ve yüzü, yatay-dikey bir şekilde kesitler alınarak parçalara ayrılmış, tekrar üst üste getirilerek bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Siyah-beyaz renklerin ve gri tonların hakim olduğu çalışma, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Arslan-Yıldırım, yapıbozuma uğratılmış insan bedeninin sadece bir anlamının olmadığını sürekli değişen bir anlam içerisinde olduğunu vurgulamaktadır. Yanı sıra, bu yaklaşımla Arslan-Yıldırım, toplum içerisinde farklı hayatların, farklı hikayelerin kesiştiği ve birbirleri ile etkileşim içerisinde olduğunu yansıtmaktadır. Arslan-Yıldırım, çalışmada bireyin elindeki telefon ile dijital çağın gerçekliğini ve bireyin içinde bulunduğu teknolojik kaosun etkilerini sorgulamaktadır. Ayrıca, bireyin postmodern çağda yalnızlaşan bir varlık olarak, sürekli değişen anlam karmaşasında zaman kavramını da sorgulamaktadır. Bu bağlamda zaman, beden ve anlam kavramlarını izleyiciye sorgulatmaktadır.

## Şekil 86

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 17,5x25 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, ayakta duran ve gövdesinin bilekten yukarısı görünen erkek figürü göze çarpmaktadır. Gülümseyen bir yüz ifadesi ile izleyiciye bakan figür, sol eli sağ elinin üstünde ve önünde kavuşturmuş bir şekilde durmaktadır. Erkek figürünün başı ve bedeni yatay ve dikey parçalara ayrılmış, tekrar üst üste getirilerek bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır. Siyah rengin ve gri tonların hakim olduğu çalışma, fotogravür baskıresim tekniği ile yapılmıştır. Arslan Yıldırım, parçalara ayırdığı bedeni, tekrar birleştirerek bireyin bir bütün olarak değil yanı sıra parçalanmaları ile bir tanımlama kaygısı taşımıştır. Bu parçalanmışlık bireyin gerçekliğinin tek bir gerçekliğe indirgenemeyeceğini çoğul bir gerçekliğe indirgenebileceğini göstermektedir. Arslan Yıldırım, Postmodern düşünür Derrida'nın yapı söküm ile edebiyat alanında yaptığı, gösterilenin bir gösteren olduğunu göstermeye çalışması fikrinden yola çıkarak yapmış olduğu bu çalışmada, parçalanmış bedenin aslında bir bütün olduğunu, postmodern çoğulcu bir anlayışla tekrar eden kavuşturulmuş ellere vurgu yaparak, saygı, nezaket, hoşgörü kavramlarını sorgulamaktadır.

## Şekil 87

Rabiha Arslan Yıldırım, “İsimsiz”, Fotogravür, 20x30 cm, 2024.



Resme ilk bakıldığında, oturan bir kadın figürü göze çarpmaktadır. Sırtını boşluğa dayamış, izleyiciye bakar vaziyette, dizlerini karnına doğru çekmiş ve ellerini bacakları üzerinde birleştirmiştir. Kadın bedeni ve portresi, yatay ve dikey bir şekilde parçalara ayrılmış, parçalar üst üste getirilerek bedenin yanı sıra portreye de vurgu yapmıştır. Siyah-beyaz renklerin ve gri tonların hakim olduğu çalışma, baskıresim tekniklerinden biri olan fotogravür tekniği ile yapılmış ve zıt renklerle kontrast bir yapı oluşturulmuştur. Arslan-Yıldırım, yapıbozum bağlamında ele aldığı bu çalışmada, bedeni ve yüzü parçalayarak, daha sonra üst üste katman katman yerleştirerek öznenin bütüncül yapısını tekrar inşa etmeye çalışmıştır. Bu çalışmada, izleyicinin kendi iç dünyasında yaşadığı yalnızlığı, duygu ve düşüncelerini sorgulamasını amaçlamıştır.

## SONUÇ

“Baskıresim Sanatında Beden İmgesi” adlı eser-metin çalışmasında postmodernizm öncesi ve postmodern süreçte baskıresim sanatında beden imgesinin kullanımı ile ortaya koyulan eserler, sanat akımları ve sanatçı eserleri incelenmiştir. Dolayısıyla beden imgesinin baskıresim sanatında ele alınış biçimi de incelenen dönem ve süreçlere göre farklılıklar göstermiş olduğu gözlenmiştir. Bu bağlamda; elde edinilen bilgiler neticesinde, örnek baskıresim çalışmaları yapılmıştır. Uygulamalar boyunca yapılan baskı resim çalışmalarında, postmodern dönem öncesi ve postmodern süreçte sanatçıların beden imgesini kullanarak ürettikleri eserler temel alınmış ve yapıbozum anlayışı bağlamında baskıresim uygulamaları yapılmıştır.

İnsanlığın, mağara döneminden modern dönemi kapsayan tarihsel süreçte baskıresim sanatında beden imgesinin kullanımından vazgeçilmemiştir. Yanı sıra, sanatçıların baskıresim eserlerinde beden imgesini kullanım amacı ve biçimi ile daha etkili bir anlatım yakalamışlardır. Öte yandan, sanatçıların eserlerini ortaya koymak için sürekli bir arayış içerisinde olmaları; yeni malzeme ve farklı baskı tekniklerinin ortaya çıkmasında, bu tekniklerin gelişimi ve dönüşümünde etkin bir rol oynadığı görülmüştür. Avrupa, Amerika, Çin, Japonya ve Türkiye’de, sanatçıların bu arayışlar sonucunda ortaya koydukları baskıresim tekniklerini kullanarak ürettikleri eserlerinde daha çok figüratif bir anlayışı esas aldıkları görülmüştür.

Postmodern süreçte ve günümüz baskıresim sanat ortamında yaşanan gelişmeler ile birlikte, sanatçıların eserlerinde beden imgesini farklı disiplinlerle de ele aldıkları tespit edilmiştir. Ayrıca, sanatçıların teknolojik gelişmeler paralelinde eserlerini üretme aşamasında, baskıresmin geleneksel tekniklerinin yanı sıra dijital baskı tekniklerini de kullanarak, baskıresim sanatını ileri bir boyuta taşıdıkları görülmüştür. Sanatçılar beden imgesini, postmodern çoğulcu ve yenilikçi bir anlayışla ele alarak, sanat ve beden arasındaki bağı güçlendirmişlerdir. Yanı sıra, eserlerinde ele aldıkları beden imgesini, günümüz sanat ortamında geleneksel baskı teknikleri ile birlikte ya da sadece dijital baskı tekniğini kullanarak anlatımlarını daha da güçlendirdikleri tespit edilmiştir. Geçmişten günümüze baskıresmin çoğaltılabilir özelliği, birçok sanatçının bu disiplinde eser üretmesine vesile olmuştur. Dolayısıyla eserlerin birden fazla sayıda üretilebilmesi, eserlerin büyük bir kitleye de ulaşabilmesini sağlamıştır.

Eser-metin olarak yapılan bu çalışma kapsamında Rabiha Arslan Yıldırım, yapmış olduğu incelemelerden elde ettiği bilgiler doğrultusunda baskıresim çalışmalar ve bu

Çalışmaların özmlerlerini yapmıştır. Arslan-Yıldırım beden imgesini, post yapısalcı Jacques Derrida'nın yapıbozum kavramı çerçevesinde yeni bir bakış açısıyla, kadın ve erkek bireyin bedenini yatay-dikey parçalara ayırmış ve bu parçaları tekrar biraraya getirerek yeni bir anlam ile anlamlandırmış, farklı bir ifade biçimi ile baskıresim çalışmaları ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Edebiyat alanında J. Derrida'nın ortaya koyduğu yapıbozum anlayışı esas alınarak, disiplinlerarası çalışmaların önemli olduğu ve baskıresim sanatı alanında da sanatsal değeri yüksek ürünler üretilebileceği görölmüştür.

İnsanlığın varoluş süreci içerisinde hayatını kolaylaştırmaya yönelik çevresinde bulunan malzemelerden birtakım araç ve gereçlerin yapımından günümüz dijital dünyasının son gelişmiş buluşuna kadar geçen süreç içerisinde teknoloji gelişmeye devam etmiş, gelecekte de devam edecektir. 21. yy. teknolojik gelişmeleri hayatımızın her alanını etkilediği gibi sanat alanında da köklü yeniliklere vesile olmuştur. Bu doğrultuda 21. yy. sanatçıları da teknolojik gelişmeler ışığında eserlerini farklı bir anlatım yöntemi kullanarak üretme eğilimine girmişlerdir. Bu eğilimler baskıresim sanatçılarının dijital baskı teknikleri ve Arslan-Yıldırım'ın da eserlerinde kullanmış olduğu gelenekseli ve dijitali sentezleyerek kullanılan fotogravür gibi tekniklerin kullanılmaya başlandığı görölmüştür. Bu teknolojik gelişmeler ilerledikçe sanatçıların eserlerinde kullanacakları anlatım yöntem ve tekniklerinin de yelpazesinin gelişeceği kuşkusuzdur.

Postmodern dönem öncesi ve postmodern süreçte olduğu gibi, bundan sonraki süreçlerde de beden imgesi, sanatçıların baskıresim eserlerinde önemini korumaya devam edecektir.

## KAYNAKÇA

- Akalan, G. (2003). Türkiye’de özgün baskıresme tarihsel bir bakış; gravür’ün sorunları ve çözüm önerileri. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8), 129-138. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunikkefd/issue/2767/36966>
- Akoral, N. (2015). *Pazarda Arabacılar* [Arşivsel pigment baskı]. İstanbul Museum of Graphic Arts (IMOGA). <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/nevzat-akoral/techniques/03>
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel alıntı resimlerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Çizgi Kitabevi.
- Alp, K. Ö. (2014). Feminist sanatta beden ve yabancılaşma. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(14), 338-365. <https://doi.org/10.21602/sgsfsd.15289>
- Alyakut, Ö. (2016). Postmodern toplumda kadın kimliğinin bedeni üzerinden inşası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(47), 696-708. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/the-building-of-women-identity-through-body-in-postmodern-society.pdf>
- Ankara Resim Heykel Müzesi. (2024). *Mürşide İçmeli (1930-2014)*. <https://arhm.ktb.gov.tr/artists/detail/2126/murside-icmeli-1930-2014>
- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yy. Batı sanatında akımlar* (3. Baskı). Sel.
- Arda, Z. (2015). Aşk estetiği ve resim. *İdil*, 4(16), 81-106. <https://doi.org/10.7816/idil-04-16-05>
- Arslan, E. & Yazar, T. (2021). XX. yüzyıl Türk ressamlarının özgün baskı resim çalışmalarında sanatsal özellikler. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 7(39), 692-704. <https://doi.org/10.31589/JOSHAS.594>
- Aslan, S. & Yılmaz, A. (2001). Modernizme bir başkaldırı projesi olarak postmodernizm. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Aslier, M. (1976). *İsimsiz 3* [Çukur baskı, gravür]. İstanbul Museum of Graphic Arts (IMOGA). <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/mustafa-aslier/techniques/05>
- Aslier, M. (1991). *İsimsiz* [Gravür]. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi. <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/aslier-mustafa>
- Atar, A. (2004). Özgün baskıresim yöntemlerinden taşbaskının (Litografi) Türkiye'deki geçmişi ve gelişimi. *Sanat Bülteni, BRHD*, (40). <https://www.atillaatar.com/yayimlanmis-yazi/5-tasbaskinin-turkiyedeki-gecmisi-ve-gelisimi>
- Ayan, H. M. (2010). *Weimar Dönemi kadın devrimci ruhu ile Kathe Kollwitz*. Sone.
- Aytekin, S. (2020). *Resim sanatında yaratıcı bir tavır olarak yapıbozum*. (Tez No. 611562) [Yüksek lisans tezi, Kastamonu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Barlach, E. (1922). *Ernst Barlach Dance of Death II (Totentanz II) from The Transformations of God (Die Wandlungen Gottes) (1922, executed 1920-21)* [Woodcut]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/66608>
- Balamber, B. (2018). On beşinci yüzyılda iyi ölme sanatı: Ars Moriendi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (40), 117-133. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/36820/339739>

- Barrett, T. (2019). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. (Güncellenmiş 2. Baskı, E. Ermert, Çev.). Hayalperest. (Çalışmanın orijinali 2008’de yayımlanmıştır).
- Bayoğlu-Kına, F. (2021). William Blake’in eserlerinde insan. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (66), 66-80. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniefd/issue/62743/950838>
- Blake, W. (1794). *Günlerin Atası* [Asit oyma, sulu boya resim]. Daily Art. <https://www.getdailyart.com/tr/18709/william-blake/gunlerin-atasi>
- Bois Protat (2024). In Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Bois\\_Protat#/media/File:Le\\_bois\\_Protat\\_block\\_and\\_print.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bois_Protat#/media/File:Le_bois_Protat_block_and_print.jpg)
- Burunsuz, M. (2020). Postmodern sanatta eser ve kavram bileşenleri üzerine bir değerlendirme. *Yıldız Journal of Art And Design*, 7(2), 100- 120. <https://doi.org/10.47481/yjad.741865>
- Burunsuz, M. (2024). Yerel sanat anlayışın temsilcisi Turgut Zaim’in eserlerinde folklorik öğeler üzerine çözümlemeler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (33), 73-91. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1371140>
- Callot, J. (1621-1622). *Jacques Callot (Nancy, 1592 - 1635) [da] I BALLI DI SFESSANIA* [Engraving] <https://www.gonnelli.it/uk/auction-0020-1/callot-jacques-i-balli-di-sfessania-.asp?pbback=results-list&pagBack=2>
- Campbell, J. (1995). *The ars moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter latin version*. (Unpublished Master’s Thesis) University of Ottawa.
- Cassatt, M. (1890-1891). *The Letter* [Color aquatint]. Art Institute of Chicago. <https://www-artic-edu.translate.goog/artworks/13508/theletter? x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=tc>
- Childs, E. C. (1992). Big trouble: Daumier, Gargantua, and the censorship of political caricature. *Art Journal*, 51(1), 26–37. <https://doi.org/10.1080/00043249.1992.10791549>
- Close, C. (1972). *Keith/Mezzotint* [Mezzotint]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works>
- Cueva de las Manos/Río Pinturas. (M.Ö 11.000 - M.Ö 7.000). *Cueva de las Manos, Río Pinturas*. <https://whc.unesco.org/en/list/936/>
- Çoban, İ., & Günebakmaz, M. K. (2021). Nevzat Akoral, Muammer Bakır, Mustafa Aslıer, Kürşat Günebakmaz’ın baskı resimlerinde Anadolu insanı ve yaşamı. *Kalemîşi*, (19) 130–147. <https://doi.org/10.7816/kalemisi-09-19-03>
- Çulha, D. (2014). Post-yapısalcı argümanlar ekseninde müellif ve sanat nesnesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 123-140. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30214/326153>
- Dafoe, T. (2021, April 19). *After initially declining to participate, David Hammons unexpectedly added never-before-seen works to his drawing center show*. Artnet. <https://news.artnet.com/art-world/david-hammons-drawing-center-1960247>
- Dağlı, B. (2022). Batı resim sanatında ölüm ve ölümlülüğün hatırlatıcısı olarak kullanılan temsiller. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(1), 1-10. <https://doi.org/10.22252/ijca.980213>

- Dalkıran, A. (2013). Leopold Levy'nin çağdaş Türk resmine katkısı. *Sanat Dergisi*, (22), 1-14. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33587>
- Daumier, H. (1831). *Gargantua. from the journal La Caricature* [Lithograph]. Yale University Art Gallery. <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/218712>
- Daumier, H. (1834a). *Rue Transnonain, le 15 Avril, 1834, Plate 24 of l'Association mensuelle* [Lithograph]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365806>
- Daumier, H. (1834b). *The Past, the Present, and the Future (Le passé – Le présent – L'Avenir)*, published in *La Caricature*, no. 166, Jan. 9, 1834 [Lithograph]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.16.1/>
- Dempsey, A. (2018/2019). *Modern sanat*. Hep Kitap.
- Dickerson, M. (2021). *A'dan Z'ye sanat tarihi tarihöncesinden postmodern zamanlara görsel sanatlar*. (3.Baskı, O. Düz, Çev.). SaY Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2013'te yayımlanmıştır).
- Dix, O. (1924). *Otto Dix Wounded Man (Autumn 1916, Bapaume) (Verwundeter [Herbst 1916, Bapaume]) from The War (Der Krieg) 1924* [Aquatint]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/87725>
- Dönmez-Aydın, H. (2016). Kadına biçilen role karşı bir direnme yolu olarak feminist sanat. *Yasama Dergisi*, (33), 29-49. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yasamadergisi/issue/54466/741350>
- Dürer, A. (1501). *Saint Eustace*. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336232>
- Earlom, R. (1773). *The Academicians of the Royal Academy* [Mezzotint]. National Portrait Gallery. [https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw112659/The-Academicians-of-the-Royal-Academy?search=sp&sText=Earlom&rNo=11&gl=1\\*p2nurz\\*up\\*MQ.\\*ga\\*MTg2ODY4NTQ2MC4xNzQ2NTI5NDkw\\*\\_ga\\_3D53N72CHJ\\*czE3NDY1Mjk0OTAkbzEkZzEkdDE3NDY1Mjk1ODEkajAkBDaKaDA](https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw112659/The-Academicians-of-the-Royal-Academy?search=sp&sText=Earlom&rNo=11&gl=1*p2nurz*up*MQ.*ga*MTg2ODY4NTQ2MC4xNzQ2NTI5NDkw*_ga_3D53N72CHJ*czE3NDY1Mjk0OTAkbzEkZzEkdDE3NDY1Mjk1ODEkajAkBDaKaDA)
- Eisen, K. (1830). *Courtesan Wearing Uchikake with Dragon Design* [Print]. Scholten Japanese Art. <https://www.scholten-japanese-art.com/printsV/1032>
- Erciş, M. A. D. (2023). Modern sanattan postmodern sanata. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 9(74), 4321-4334. <http://dx.doi.org/10.29228/smryj.71604>
- Ercivan-Zencirci, D. (2013). *Özgün baskıresim sanatı tarihsel gelişim ve teknik*. Tükelmat.
- Ercivan-Zencirci, D. (2012). Otto Dix ve “Der Krieg” Gravür Serisi. *Sanat Dergisi*, (22), 31-40. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2610/33589>
- Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*. Hayalperest.
- Eroğlu, Ö. (2002). *Hayati Misman*. Bilim Sanat Galerisi.
- Esmer, H. (2005). *Baskı sanatları tarihi ders notları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Esmer, H. (2008). Akıl ve saçmalığın sınırlarında bir muamma: Goya'nın baskıresimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 81-101. <https://doi.org/10.18603/std.75953>
- Esmer, H. (2011). *Türkiye'de baskıresim bakmak*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Esmer, H. (2012). *Bir bilanço: Türkiye'de Baskıresim*. <http://hayriesmer.com/makale/bir-bilanco-turkiye-de-baskiresim/51?ln=tr>

- Evre, B. (2007). Bir düşünüş biçimi olarak postmodernizm ve temel parametreleri. *Akdeniz İİBF Dergisi*, (13), 1-23. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/auibfd/issue/32315/359102>
- Eyüboğlu, B. R. (1980). *Şakirem* [Elek baskı, serigrafi]. İstanbul Museum of Graphic Arts (IMOGA). <https://www.imoga.org.tr/collection/artists/bedri-rahmi-eyuboglu/techniques/07>
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. (2. Baskı, G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest. (Çalışmanın orijinali 2010'da yayımlanmıştır).
- Fıncı, M. (2012). Postmodern süreçte sanatın değişen anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(10) 25-38. <https://doi.org/10.18603/std.00986>
- Figura, S. (2011). *Alman Ekspresyonizmi: Grafik Impulse*. New York Modern Sanat Müzesi. [https://www.moma.org/s/ge/curated\\_ge/index.html](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/index.html)
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. (S. Atay & G. E. Yılmaz, Çev.). Karakalem.
- Fortenberry, D., & Melick, T. (Eds.). (2015). *Tarih boyunca sanat. Dünya sanat tarihinde üsluplar ve akımlar*. (S. Evren & D. Şendil, Çev.). Yapı Kredi. (Çalışmanın orijinali 2014'te yayımlanmıştır.)
- Goya, F. (1799). Plate 39 from "Los Caprichos": And so was his grandfather (Asta su Abuelo) [Aquatint]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359901>
- Goya, F. (1810). Plate 39 from "The Disasters of War" (Los Desastres de La Guerra): 'An heroic feat! With dead men!' (Grande hazaña! Con muertos!) [Etching, lavis, drypoint]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/381365>
- Goya, F. (1815-1819). 'Feminine Folly' from the 'Disparates' (Follies/Irrationalities) [Etching, aquatint, drypoint]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333980>
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve bireysel kimlik*. (2. Baskı). Say Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1991'de yayımlanmıştır).
- Glendinning, S. (2014). *Derrida*. (N. Öрге, Çev.). Dost Kitabevi. (Çalışmanın orijinali 2011'de yayımlanmıştır).
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü*. (4. Basım, E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi. (Çalışmanın orijinali 1950'de yayımlanmıştır).
- Gökmen, A. F. (2018). *Honoré Daumier'in toplumsal ve politik litografileri*. (Tez No. 509846) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Göktepe, M. (2020). Romantizm sanat akımı ve sanatçıları üzerine bir değerlendirme. *Journal of Arts*, 3(1), 45-66. <https://doi.org/10.31566/arts.3.005>
- Gölönü, G. (1979). *Kazı resim*. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını.
- Grzymkowski, E. (2014/2022). *Sanat 101: Leonardo da Vinci'den Andy Warhol'a sanat hakkında bilmeniz gereken her şey*. (14. Baskı). Say Yayınları.
- Harunobu, S. (1766-1767). *Parody of Bodhidharma (Daruma) Crossing the Water on a Reed* [Woodblock print]. MFA Boston. <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc149261>
- Heckel, E. (1910). *Erich Heckel Fränzi Reclining (Fränzi liegend) 1910* [Woodcut]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/60684>

- Hess, H. (2011). Alman Ekspresyonist Dijital Arşiv Projesi, Alman Ekspresyonizmi: Koleksiyondan Eserler. [https://www.moma.org/s/ge/curated\\_ge/index.html](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/index.html)
- Hiroshige, U. (1845-1848). *Poem by Sôjô Henjô: The Shirabyôshi Dancer Hotoke Gozen, from the series Ogura Imitations of One Hundred Poems by One Hundred Poets (Ogura nazorae hyakunin issyu)* [Woodblock print]. MFA Boston. <https://collections.mfa.org/objects/218229>
- Hodge, S. (2011/2016). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. (5. Baskı). Domingo.
- Hokusai, K. (1830-1832). *Yoshida on the Tōkaidō (Tōkaidō Yoshida), from the Series Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei)* [Woodblock print]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55283>
- Honour H., & Fleming, J. (2020). *Dünya sanat tarihi* (H. Abacı, Çev.). Alfa Kitap.
- Hults, L. C., (1996) *An introductory history the print in the Western world*. The University of Wisconsin Press.
- İçmeli, M. (1985). *Yazılıkaya* [Gravür]. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi. <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/icmeli-murside>
- İçmeli, M. (1990). *Kahverengi Küreler* [Gravür]. İstanbul Museum of Graphic Arts. <https://www.imoga.org/tr/collection/artists/murside-icmeli/techniques/05>
- İçmeli, M. (2006, 16 Mayıs-31 Temmuz). Çağdaş bir müze IMOGA. *İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi (IMOGA) Sergi Kataloğu*.
- İçmeli, M. (1987). *Ağaç baskiresimin özgün baskiresimdeki rolü/Türkiye’de ve Almanya’da ağaç baskı sanatı*. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- İlhan, S. (2023). Yapıbozum ve sanatta postmodern pratikler. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 13(2), 382-395. <https://doi.org/10.14230/johut1483>
- Kalafat-Alpaslan, T. D. (2007). Türk gravür baskı sanatının doğuşu ve öncü bir sanatçı: Mürşide İçmeli. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 12(12), 137-145. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/karadearas/issue/10084/124358>
- Kandinsky, V. (1903). *Vasily Kandinsky The Night - Large Version (Die Nacht - Grosse Fassung) (1903)* [Woodcut]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/61896>
- Karaduman, S. (2010). Modernizmden postmodernizme kimliğin yapısal dönüşümü. *Journal of Yaşar University*, 5(17), 2886- 2899. <https://doi.org/10.19168/jyu.49976>
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi* (19. Basım). Nobel.
- Katz, A. (1979). *Ada Four Times 1-2-3-4* [Screenprint and lithograph]. Alex Katz. [https://www.alexkatz.com/print\\_archive](https://www.alexkatz.com/print_archive)
- Kayaalp, A. (2023, 4 Şubat). *Ölüm Dansı: Cimetière des Saint-Innocents’ın Freskleri*. E-skop. Sanat ve Eleştiri. <https://www.e-skop.com/skopbulten/olum-dansi-cimetiere-des-saint-innocentsinfreskleri/6534>
- Kaymakçı, G. N. (2021). Turgut Zaim’in özgün baskı resimleri üzerine bir inceleme. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 7(15), 213-238. <https://doi.org/10.25306/skad.992340>
- Kılıç, S. (2014). *Baskı sanatlarında yeni arayışlar (Avrupa ve Amerika örneği)*. (Tez No. 373595) [Sanatta yeterlik tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Kılıç-Ateş, S. (2017). Baskı sanatlarının günümüz örnekleri. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(15), 199-210. <https://doi.org/10.16950/inustd.292679>
- Kılıç, G. A. (2022). 1960 sonrası kadın sanatçıların baskiresimlerinde beden imgesi. *Art-e Sanat Dergisi Haziran*, 15(29), 89-107. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1078430>
- Kınık, M. (2015). *Grafik tasarım, tarih & teknoloji*. (2. Basım). Gazi Kitabevi.
- Kirchner, E. L. (1909). *Ernst Ludwig Kirchner (German, 1880–1938)* [Woodcut]. MoMA. [https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/objbyartist/objbyartist\\_artid-3115\\_tech-5\\_role-1.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-3115_tech-5_role-1.html)
- Kiyomasu, T. (1715). *Kabuki Actors' Party* [Woodblock print]. Ukiyo-e. <https://ukiyo-e.org/image/harvard/HUAM-CARP08030>
- Kollwitz, K. (1921-1922). *Käthe Kollwitz The Mothers (Die Mütter), state VII/VII, plate 6 from War (Krieg)1921–22, published 1923* [Woodcut]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/69687>
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür.
- Kruger, B. (1989). *Untitled (Your body is a battleground)* [Photographic silkscreen]. The Broad. <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>
- Kuş, M. (2019). Postmodern sanat ve günümüz. *İdil*, (60), 1003-1010. <https://doi.org/10.7816/idil-08-60-06>
- Lambla, J. (2004). Chuck Close: Prints and process. <https://tfaoi.org/aa/4aa/4aa278.htm>
- Limon, B. (2011). *Çağdaş özgün baskı resim sanatında politik söylemler* (Tez No. 280658) [Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (3. Basım, C. Çapan & S. Öziş, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Lyotard, J. F. (1990). *Postmodern durum-postmodernizm*. Ara.
- Mancoff, D. N. (2022) *Sanatın sırları*, (Ö. İlk, Çev.) Hayalperest. (Çalışmanın orijinali 2021'de yayımlanmıştır).
- Manet, E. (1868). *Édouard Manet, Charles Baudelaire Full Face III, 1868* [Etching]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/edouard-manet-charles-baudelaire-full-face-iii>
- McKenna, A. (2014). Art and Incarnation: Oscillating Views. *Anthropoetics, the Journal of Generative Anthropology*, XIX(2). <https://anthropoetics.ucla.edu/ap1902/1502mckenna/>
- McPhee, C. C., & Orenstein, N. (2011). *Infinite jest: caricature and satire from Leonardo to Levine*. Metropolitan Museum of Art.
- Merwe, J. v. d. (1997). Deconstruction and Appropriation. The use of an artistic language-game in postmodernism. (Unpublished Master's Thesis). Port ElizabethTechnikon. [https://www.researchgate.net/figure/Barbara-Kruger-installation-1991\\_fig6\\_368838971](https://www.researchgate.net/figure/Barbara-Kruger-installation-1991_fig6_368838971)
- MoMA. (2024a). *Chuck Close*. <https://www.moma.org/search/?query=Chuck+Close>
- MoMA. (2024b). *David Hammons*. <https://www.moma.org/artists/2486-david-hammons>
- Moronobu, H. (1675-1680). *Two Lovers* [Woodblock print]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37123>

- Möngü, B. (2013). Postmodernizm ve postmodern kimlik anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(2), 27-36. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunisobil/issue/2833/38540>
- Murray, C. (2009). *Yirminci yüzyılda sanatı okuyanlar*. (S. Öncü, Çev.). Sel.
- Oliver, M. (2001). *I Know You Inside Out* [Sculpture]. Marilène Oliver. <https://www.marileneoliver.com/portfolio/iknowyouinsideout>
- Oliver, M. (2007). *Axis points* [Sculptural installation]. Marilène Oliver. <https://www.marileneoliver.com/portfolio/Axis%20points>
- Öcal-Çağlayan, S. (2023). Fotorealist bağlamda Chuck Close portreleri. *Premium E-Journal of Social Sciences*, 7(33) 790-799. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8278603>
- Özsevgeç, Y. (2017). Postmodernizm üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10(54) 135-142. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20175434580>
- Özsezgin, K. (2010). *Görsel sanatçılar ansiklopedisi*. Doruk.
- Öztürk, M. S. (2014). *Viking ödüllü baskiresim sergileri ve sanatsal kazanımları*. (Tez No. 481674) [Doktora tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Pekmezci, H. (2020, 14 Mart). Baskiresim ustası bir sanatçı: Muammer Bakır. *Sanattan Yansımalar*. <https://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/hasan-pekmeczi/baskiresim-ustasi-bir-sanatci-muammer-bakir/2269/>
- Pollaiuolo, A. (1470-1490). *Battle of the Nude Men* [Engraving]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/339971>
- Rajchman, J. (2022). *Çağdaş: Yeni bir fikir mi?; Çağdaş sanat nedir? Modern sonrası sanat*. (4.Baskı, A. Artun & N. Özge, Ed.). İletişim. (Çalışmanın orijinali 2013'te yayımlanmıştır).
- Rauschenberg, R. (1987). *Bellini #2* [Photogravure and aquatint]. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/collection/works/7185/>
- Rauschenberg, R. (1999). *'topher (Ruminations)* [Photogravure]. ULAE. <https://www.ulae.com/artists/robert-rauschenberg/99.e009-1999-topherruminations/>
- Rembrandt van Rijn. (1657). *Christ Preaching called La Petite Tombe* [Engraving]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371733>
- Rembrandt van Rijn. (1653). *Christ Crucified between the Two Thieves: The Three Crosses* [Engraving]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354631>
- Richards, K. M. (2020). *Yeni bir bakışla, Derrida*. (2. Baskı, Z. Talay, Çev.). Kolektif Kitap. (Çalışmanın orijinali 2008'de yayımlanmıştır).
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm sanat ansiklopedisi*. (4. Basım, B. Madra, S. Gürsoy & İ. Usmanbaş, ÇEev.). Remzi Kitabevi. (Çalışmanın orijinali 1984'te yayımlanmıştır).
- Rubin, J. H. (2015). *İzlenimcilik nasıl okunur (Bakma biçimleri)* (F. T. Kazancı, Çev.). Hayalperest.
- Sarup, M. (1993/2019). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm-Eleştirel bir giriş*. (6. Basım, 2. Edisyon). Pharmakon.
- Saunders G., & Miles, R. (2006). *Prints now: Directions and definitions*. V&A Publications .
- Schongauer, M. (1470-1480). *The Nativity*. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366982>

- Serullaz, M. (2004). *Empresyonizm sanat ansiklopedisi* (4. baskı). Remzi Kitabevi.
- Sharaku, T. (1794-1795). *Bandō Hikosaburō III in the Role of Obiya Chōemon and Iwai Hanshiro IV in the Role of Shinanoya Ohan, from the Play “Nihonmatsu Michinoku sodachi”* [Woodblock print]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37373>
- Smith, K. (1990a). *Untitled (Pink Bosoms)* [Screenprints]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/90036>
- Smith, K. (1990b). *Lucy's Daughters* [Screenprints]. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/collection/works/29084>
- Spero, N. (1992). *We are Pro Choice* [Screenprint]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/nancy-spero-we-are-pro-choice-2>
- Spero, N. (2005). *Cri du Coeur* [Installation]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/nancy-spero-cri-du-coeur>
- Süzen, H. N. (2022). Çağdaş sanatta yapıbozum okumaları. H. Arapgirlioğlu (Ed.) *Güzel sanatlar alanında uluslararası araştırmalar* içinde (ss. 309-320). Serüven.
- Şahin, S. (2019). Mustafa Aslıer'in yüksek baskı resimleri üzerine bir analiz. *Ulakbilge*, 7(32), 63-84. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-07-32-05>
- Şaylan, G. (1999/2020). *Postmodernizm*. (6. Baskı). İmge Kitabevi.
- Şen-Akkaş, Ş. (2017). *Türk özgün baskıresim sanatında figür yorumlamaları*. (Tez No. 491239) [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Şenol, F., & Akyol, A. A. (2022). Tarihöncesi (Prehistorik) resim sanatı ve tarihlendirme yöntemleri üzerine bir değerlendirme. *Amisos*, 7(13), 439-446 <https://doi.org/10.48122/amisos.1212771>
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk sanatına temel yaklaşımlar*. Bilgi.
- Tansuğ, S. (1992). *Resim sanatının tarihi*. Remzi Kitabevi
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: Kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163-175. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27268/287075>
- The Diamond Sutra. (868). *The Diamond Sutra*. Londra British Müzesi <https://sangnguyenbuddhist.blogspot.com/p/diamond-sutra.html>
- Tosun, L. (2008). *Mustafa Aslıer ve sanat anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Trakya Üniversitesi.
- Toulouse-Lautrec, H. (1891). *Moulin Rouge: La Goulue* [Lithograph printed in four colors]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/333990>
- Toulouse-Lautrec, H. (1892-1893). *Divan Japonais* [Lithograph printed in four colors]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334197>
- Tunalı, İ. (2011). *Modern resim (Felsefenin ışığında modern resimden avangard resme)* (8. Basım). Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi* (4. Basım). Remzi Kitabevi.
- Türk-Kaya, S. (2015). Nancy Spero'nun “Akrobat” adlı yapıtı: Muhallif dans. *Fine Arts*, 10(2), 87-95. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2015.10.2.D0166>

- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). (2024). *Cueva de las Manos*. <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6297>
- Wisdom (2024). *History of Memento Mori Art*. <https://dailystoic.com/history-of-memento-mori-art/>
- Uzunoglu, M. (2019). Yapıbozumcu çağdaş sanat pratikleri. *Yedi*, (21), 21-31. <https://doi.org/10.17484/yedi.418434>
- Keuerleber, E. (2005). *Otto Dix 1920'li yıllardan baskılar / "Savaş". Otto Dix Eleştirel Grafik 1920-1924/ Özgün Baskı "Savaş" 1924*. Yapı Kredi.
- Van Gogh, V. (1887). *Courtesan (after Eisen)* [Oil on Cotton]. Van Gogh Museum. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0116V1962>
- Yanık, H. (2016). Yapısöküm üzerine birkaç not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 91-98. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akader/issue/28203/299486>
- Yıldız, E. M., & Aslan, M. (2019). Disiplinlerarası etkileşimlerin baskıresim sanatına yansımaları. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 6(43), 3153-3161. <http://dx.doi.org/10.26450/jshsr.1519>
- Yurdunmalı, G. (2018). *Çağdaş baskıresim sanatında mekânsal arayışlar*. (Tez No. 511361) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Warhol, A. (1962). *Marilyn Diptych* [Painting]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>
- Warhol, A. (1963). *Mona Lisa* [Painting]. The Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489409>
- Warhol, A. (1978). *Four Mona Lisas* [Painting]. Art Institute. Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/229361/four-mona-lisas>
- Where can I see the scream? (n.d.). In *Munchmuseet.no*. <https://www.munchmuseet.no/en/The-Scream/where-can-i-see-the-scream/>
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. (Çev: M. T. Yalım). Taschen/Remzi Kitabevi.
- Wye, D. (1996). *Thinking print: Books to billboards, 1980-95*. Museum of Modern Art.
- Zaim, T. (t.y.). *Ana ve Çocuk* [Ağaç baskı]. Artium Modern. <https://www.artiummodern.com/urun/1707596/turgut-zaim-1906-1974-ana-ve-cocuk-kagit-uzerine-agac-baski-ed-11-12-43-x-3>

## ÖZGEÇMİŞ

|                                       |                        |
|---------------------------------------|------------------------|
| <b>Kişisel Bilgiler</b>               |                        |
| Adı Soyadı                            | Rabiha ARSLAN YILDIRIM |
| Doğum Yeri ve Tarihi                  |                        |
| <b>Eğitim Durumu</b>                  |                        |
| Lisans öğrenimi                       |                        |
| Yüksek Lisans Öğrenimi                |                        |
| Bildiği Yabancı Diller                |                        |
| <b>Sanatsal/Bilimsel Faaliyetleri</b> |                        |
| Karma Sergiler                        |                        |
| Yayınları                             |                        |
| <b>İş Deneyimi</b>                    |                        |
| Çalıştığı Kurumlar                    |                        |
| <b>İletişim</b>                       |                        |
| E-posta Adresi                        |                        |
| <b>Tarih</b>                          | 27/12/2024             |