

YÜKSEK BASKI TEKNİĞİ VE TÜRK BASKİRESMİNE

YANSIMALARI

Gökçe Aysun KILIÇ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Gülbin KOÇAK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2012

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

YÜKSEK BASKI TEKNİĞİ VE TÜRK BASKİRESMİNE YANSIMALARI

Gökçe Aysun Kılıç

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2012

Danışman: Prof. Gülbin Koçak

“Yüksek Baskı Tekniği ve Türk Baskiresmine Yansımaları” adı altında yürütülen Yüksek Lisans Tez çalışmasında baskiresim tekniklerinin içerisinde en eskisi olarak bilinen yüksek baskı tekniğinin dünyada ve Türkiye’deki tarihsel gelişim süreci incelenmiştir. Bu bağlamda yüksek baskı tekniğinin Türk Baskiresim sanatındaki önemi ile birlikte yüksek baskı tekniği ile eser üreten sanatçılar incelenerek, sanat anlayışları ve yüksek baskı tekniğiyle ürettikleri çalışmalarına yer verilmiştir.

Yüksek baskı tekniği, düz bir yüzey üzerinde boya alması istenen yerlerin yüksekte, basılması istenmeyen yerlerin ise oyularak çıkarılması ilkesine dayalı ilk baskiresim tekniğidir. Yüksek baskı tekniğinde linolyum ve ağaç kalıplar kullanılır. Yüksek baskı tekniklerinden olan ağaçbaskı tekniği ilk olarak kumaş üzerine gerçekleştirilirken Çin’de kâğıdın bulunmasıyla birlikte tek bir kalıptan bir den fazla sayıda baskı elde edilmesine olanak sağlamıştır. Kâğıt üzerine ilk ağaç baskı ise içinde resimli metinler bulunan ve Wang Chienh tarafından M.S. 868 da betimlenen ‘Diamond Sutra Öğretisi’dir. Yüksek baskı tekniği başlangıçta salt çoğaltım amacı için kullanılırken tarihsel süreç içinde belli değişme, gelişme ve yorumlama ile birlikte uygulama alanları bulmuştur. Bu anlamda yüksek baskı tekniği oyun kartlarının ve dini kitapların basılıp çoğaltılmasında zaman içinde ünlü ressamın eserlerini çoğaltmak ve yaygınlaştırmak amacıyla kullanılmıştır. Yüksek baskı tekniği dünyada estetik ifade aracı olarak toplumsal değişim ve gelişime paralel olarak ilerleme kaydederken zaman zaman yaşanan politik, sosyal olayları anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Gutenberg’in matbaayı icadıyla 15. yüzyılda dini içerikli resimli kitaplarda kullanılmış olan ağaçbaskı Almanya’dan Fransa, İtalya ve İspanya’ya kadar uzanan bu gelişme 15. yüzyılın

sonlarına doğru estetik kaygularla sanatçıların eserlerini üretiminde kullandığı önemli teknik olmuştur. 17. yüzyılda Japonya’da Ukiyo-e sanatçıları tarafından uygulanan yüksek baskı, Avrupalı sanatçıları etkilemiş sanatsal ifade aracı olarak tekrar büyük bir ivme kazanmıştır. Linolyum ise ilk olarak 1867 yılında Fransız Çizek’in sanat eğitimi verdiği okullarda kullanılmış teknik Picasso’nun bulduğu eksiltme yöntemi ile en üst seviyelere ulaşmıştır. Türkiye’de ise ilk olarak yüksek baskı tekniklerinden ağaçbaskı 1730 yılında İbrahim Müteferrika’nın bastığı ‘Tarihi Hindi Garbi’ adlı kitapta kullanılır. Cumhuriyet’in kurulmasından sonra sanat eğitimi veren kurumlarda ağaç ve linol baskılar uygulanmaya başlanmış, sanat eğitimi almak üzere birçok sanatçı Avrupa’ya gönderilmiştir. Türkiye’ye tekrar dönen bu sanatçılar baskıresmin yaygınlaşp gelişmesinde önemli görevler üstlenmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar kültürel ve sosyal koşullardan dolayı eğitim kurumlarında yüksek baskı tekniğiyle eğitim vermişlerdir.

Baskı sanatının evrenselliği boyutunda sanatçılar kendine uygun malzemeyi ifade aracı olarak kullanmışlardır. Bu bağlamda baskıresim tekniklerinden biri olan yüksek baskı tekniği ilk baskıresim başlayan kişiler için en uygun tekniklerden biridir. Özellikle güzel sanatlar eğitimi veren kurumlarda baskıresim eğitiminde başlangıç olarak yüksek baskı tekniği tercih edilirken, müzelerde ve özel atölyelerde de uygulama alanı bulmuştur.

Bu araştırmanın önemli bir kısmını oluşturan üçüncü bölümde yüksek baskı tekniğini uygulayan sanatçılarla iletişime geçilmiş, teknik tercih nedenleri ve sanat anlayışları irdelenmiş, çalışmaları değerlendirilmiştir. Tezin içeriği doğrultusunda yüksek baskı tekniği anlatılmış ve araştırmacı tarafından ağaçbaskı tekniği ile uygulamalar yapılmıştır.

ABSTRACT**RELIEF PRINTING TECHNIQUE AND ITS REFLECTIONS ON THE
TURKISH PRINTMAKING****Gökçe Aysun Kılıç**

Department of Printmaking

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, June 2012

Advisor: Prof. Gülbin Koçak

In the thesis entitled “Relief Printing Techniques and Its Reflections on the Turkish Printmaking”, the historical process of the oldest printmaking technique which is known as relief printing techniques in the world and in Turkey has been analysed. In this respect, the importance of relief printing techniques in the Turkish printmaking and the artists who have produced art works using relief printing techniques their understanding of art and the art works they have created using relief printing techniques has also been studied.

Relief printing techniques is described as the first printmaking technique which rests on the principle that the places which want to be printed in a flat level should be placed higher and the places which do not want to be printed should come out by caving out. In this technique, linoleum and wood blocks are used. While the woodcut ;one of the relief printing techniques; woodcut has first been used on the fabrics, this technique has let one block create many blocks following the discovery of the paper in China. The first woodcut on the paper is called “Teaching of Diamond Sutra” which includes pictured texts and also described by Wang Chienh in A.D. 868. While, at the beginning, relief printing techniques has only aimed at copying, during the historical process, it has changed, evolved and interpreted thus leading to more application areas. Therefore, relief printing techniques has been used also in the copying and spreading of the art Works of the famous artists after the game cards and the religious books has been printed and spread. While this technique has made progress as the expression of the esthetics in the world paralel to the changes in the society and progress, from time to time

it has also been used at the expression statements of the political and social events. After the invention of the printing house in the 15th century by Gutenberg, the woodcut technique were used in the religious content books in Germany, France, Italy and Spain and the development of this technique has been the most important technique used by the artists having esthetics concerns at the end of 15th century. During the 17th century, relief printing has been applied by Ukiyo-e artists in Japan which has affected the artists in Europe in return and xylography has again accelerated as an expression of the art. Linolium has first been used in 1867 by the French artist Çizek who has taught art lessons in the schools and reaches to its climax with the reduction technique which is found by Picasso. One of the techniques used in the relief printing techniques; woodcut, has first been used in Turkey in 1730 in the book called “Tarih-i Hindi Garbi” printed by İbrahim Müteferrika. After the establishment of the Turkish Republic, woodcut and linocut techniques have started to be used in many art schools and many artists have been sent to Europe in order to get art education. With the return of these artists to Turkey, they have undertaken major tasks for the printmaking technique to develop and spread in the country. The artists have given trainings in relief printing technique because of the social and cultural conditions in this period.

The artists have used the appropriate substances as their expressions in the universality of the art printing. In this respect, one of the printmaking techniques which is xylography is one of the most suitable techniques for the people who will start the printmaking technique in the first place. The printmaking technique is preferred as the beginning point especially in the Faculty of Fine Arts and this technique has also found its application fields in the museums and the special workshops.

In the third part of this thesis, which makes up one of the most important part, interviews have been made with the artists who apply relief printing techniques, their technical choice reasons and their art understandings have been analysed and assessed. In accordance with the content of this thesis, the technique of xylography has been stated and applications have been used by the researcher using the xylography.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gökçe Aysun KILIÇ'ı “**Yüksek Baskı Tekniği ve Türk Baskiresmine Yansımaları**” başlıklı tezi **20 Haziran 2012** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Baskı Sanatları** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Gülbin KOÇAK
Üye : Prof. Hayri ESMER
Üye : Prof. Abdullah DEMİR

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Yüksek Baskı Tekniği ve Türk Baskıresmine Yansımaları” adlı tez çalışmamın konu seçiminden itibaren görüş ve yönlendirmeleri ile bana rehberlik eden, özellikle arşivinden yararlanmama olanak sağlayan danışmanım Sayın Prof. Gülbin Koçak’a, araştırma süresince bilgileriyle katkıda bulunan Sayın Doç. Hasan Kıran’a, büyük bir sabır ve özveri göstererek beni her daim destekleyen ailem ve eşim Ümit Kılıç’a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Gökçe Aysun Kılıç

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
RESİM LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BASKİRESMİN TANIMI ve BASKİRESİM TEKNİKLERİ.....	7
2. YÜKSEK BASKI TEKNİKLERİ	8
2.1. Ağaçbaskı Uygulama Çeşitleri.....	9
2.1.1. Rölyef Baskı.....	9
2.1.2. Chiaroscuro	10
2.1.3. Ağaç Gravür	10
2.2. Yüksek Baskıda Kullanılan Malzemeler.....	11
2.2.1. Kalıplar	11
2.2.2. Oyma Bıçakları	12
2.2.3. Boyalar	14
2.2.4. Baskı Tezgâhı	15
2.2.5. Kâğıtlar	16
2.2.6. Kurutma Rafı	16
2.2.7. Merdaneler ve Fırçalar.....	17

2.2.8. Baskı Keçeleri.....	18
2.2.9. Presler, Baren ve Tahta Kaşık	19
2.3. Yüksek Baskı Tekniğinin Uygulama Aşaması	21

İKİNCİ BÖLÜM

YÜKSEK BASKININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1. YÜKSEK BASKI TEKNİĞİNİN DÜNYADAKİ GELİŞİM SÜRECİ	26
2. YÜKSEK BASKI TEKNİĞİNİN TÜRK BASKİRESMİNE YANSIMALARI..	53
2.1. Cumhuriyet Öncesi Yüksek Baskı Sanatına Genel Bakış	53
2.2. Sanayi-i Nefise Mektebi	57
2.3. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü	58
2.4. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu.....	64
2.5. 1960 Sonrası Yüksek Baskımın Gelişimi	65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK BASKİRESMİNDE YÜKSEK BASKI TEKNİĞİNİ UYGULAYAN

SANATÇILAR

1. TURGUT ZAİM (1904-1974).....	68
2. SABRİ BERKEL (1907-1993).....	72
3. ERCÜMENT KALMIK (1908-1971)	75
4. MEHMET GÜLER (1914)	79
5. NAİL PAYZA (1920-1996).....	83
6. MUAMMER BAKIR (1926-1980).....	85
7. MUSTAFA ASLIER (1926)	88
8. NEVZAT AKORAL (1926).....	93
9. ERCAN GÜLEN (1932)	97
10. GÖREN BULUT (1945)	101

11. FEVZİ KARAKOÇ (1947)	104
12. GÜLTEKİN YILDIZ (1949)	107
13. GÜLÇİN GÜNAYDIN (1951)	110
14. GÜLBİN KOÇAK (1952)	112
15. REYHAN ELBİRLİLER (1954).....	115
16. MEHMET ASLAN (1954).....	118
17. HATİCE BENGİSU (1957)	120
18. NİLGÜN KÖSEOĞLU (1959)	123
19. MUHAMMET ŞENGÖZ (1964).....	125
20. BELGİN ONAR DURMAZ (1965).....	128
21. HASAN KIRAN (1966).....	131
22. GAZİ ŞANSOY (1968)	135
23. SERKAN ADIN (1977)	138
24. ERDAL KURUZU (1977).....	141
SONUÇ.....	144
EK 1. YÜKSEK BASKI UYGULAMALARI	147
EK 2. ÇAĞDAŞ YÜKSEK BASKI ÖRNEKLERİ	156
KAYNAKÇA	162

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 1 , Fezzan (Afrika) tarih öncesi kaya oyması.....	1
Resim 2 , Sümer Silindir Mühürleri	2
Resim 3 , Oyma bıçakları	12
Resim 4 , Yuvarlak oluklu bıçak	13
Resim 5 , Üçgen ağızlı bıçak	13
Resim 6 , Düz uçlu bıçak.....	13
Resim 7 , Yağ taşında bileme işlemi.	14
Resim 8 , Elektrikli oyma aracı	14
Resim 9 , Yağ bazlı boyalar.....	15
Resim 10 , Baskı tezgâhı	15
Resim 11 , Japon kâğıdı.....	16
Resim 12 , Kurutma rafı	17
Resim 13 , Küçük boyutlu merdaneler	17
Resim 14 , Büyük boyutlu merdaneler	17
Resim 15 , El yapımı at kuyruğu kıllarından oluşan fırçalar	18
Resim 16 , Baskı keçesi.....	18
Resim 17 , Küçük ebatlı silindirik pres.	19
Resim 18 , Büyük ebatlı silindirik pres	19
Resim 19 , Vidalı pres	19
Resim 20 , Bilyeli ve Klasik Japon Barenı.....	20
Resim 21 , Kaşıkla baskı işlemi	21
Resim 22 , Kompozisyonun parşömene geçirilmesi	22
Resim 23 , Çalışmanın kalıba aktarılması	22
Resim 24 , Oyulacak alan için uygun bıçağın kullanımı	22
Resim 25 , Oyma işlemi	22
Resim 26 , Kalıbın temizlenmesi.....	23
Resim 27 , Boyanın hazırlanması	23
Resim 28 , Boyanın tezgâhta hazırlanması.....	23

Resim 29 , Boyanın kalıba uygulanması	23
Resim 30 , Ağaç kalıbın paspartuya yerleştirilmesi	24
Resim 31 , Kâğıdın ağaç kalıba yerleştirilmesi	24
Resim 32 , Keçenin uygulanması	24
Resim 33 , Baskı işleminden önce pres ayarlanması.....	24
Resim 34 , Baskının sonlandırılması	25
Resim 35 , Kâğıdın kurumaya bırakılması	25
Resim 36 , Kâğıdın numaralandırılması	25
Resim 37 , Baskı kâğıdını imzalama ve tarihlendirme	25
Resim 38 , Diamond Sutra Öğretisi ilk ağaçbaskı örneği. Çin, 868.....	27
Resim 39 , Boist Protat Ağaçbaskı ve ağaç kalıp, 1380	29
Resim 40 , Anonim renkli baskı	30
Resim 41 , İsa zeytindağında, Ağaçbaskı, 15. yüzyılın ilk yarısı.....	30
Resim 42 , 15. yy. Alman oyun kâğıt örnekleri.....	31
Resim 43 , Ulm’da basılan İyi Ölme Sanatı, Ağaçbaskı 22.5x16.5 cm, 1470	32
Resim 44 , Albrecht Dürer, Kıyametin Dört Atlısı, 1515	35
Resim 45 Albrecht Dürer, Aziz Mikail’in Ejderle Savaşı, Ağaçbaskı 1498	35
Resim 46 , Albrecht Dürer, Gergedan, 1515	36
Resim 47 , Kitagawa Utamaro, Gime Doğu-Batı Müzesi, Paris 1973	38
Resim 48 , Utagawa Hiroshige, Ohashi Köprüsü, Ağaçbaskı, 37,4x25,6 cm. 1857	39
Resim 49 , Vincent Van Gogh, Yağlı boya, 73x54 cm, 1887	40
Resim 50 , Thomas Bewick, Ağaç Gravür, 1824	41
Resim 51 , Paul Gauguin, Noa Noa, Ağaçbaskı, 1893	42
Resim 52 , Edvard Munch, Öpücük, Ağaçbaskı, 46.7x46.4 cm, 1902	43
Resim 53 , Ernst Ludwick Kirchner, Nude Dancers, Ağaçbaskı, 1909	44
Resim 54 , Emile Nolde, The Prophet, Ağaçbaskı, 1912	44
Resim 55 , Wassily Kandisky, Ağaçbaskı, 1913	45
Resim 56 , Henry Matisse, Pasiphae, Linol Baskı, 1944	46
Resim 57 , Pablo Picasso, Bust of a Woman After Cranach The Younge, 1958	47
Resim 58 , Helmut Andreas Paul Grieshaber, Ağaçbaskı, 66,5x76,5 cm. 1964	48
Resim 59 , Georg Baselitz, Eagle, Ağaçbaskı, 87,8x62cm, 1981	49
Resim 60 , Georg Baselitz, Head and Bottle, Ağaçbaskı, 100,2x78 cm. 1981-82.....	50

Resim 61 , Jim Dine, Ağaçbaskı ve Taşbaskı, 1975	51
Resim 62 , Kestutis Wasılıunas, Ağaç Baskı+Obje, 2002	51
Resim 63 , Akiha Yamakami, Ağaç Baskı+Enstalasyon, 2008	52
Resim 64 , Tokat yöresine ait yazma örneği ve ağaç kalıbı	53
Resim 65 , Hacı Ahmed, Dünya Haritası, 1559	54
Resim 66 , Melchior Lorck, Süleymaniye Külliyesi'nin tahta baskısı.....	55
Resim 67 , İbrahim Müteferrika, Tarihi Hindi Garbi kitabından ağaçbaskı	56
Resim 68 , Şinasi Barutçu, Kendi Kendine Linol Oyma Talebe Kitabı, 1940	58
Resim 69 , Adnan Turani, Kırmızı Yazı, Ağaçbaskı ve Linol Baskı, 1973	60
Resim 70 , Mürşide İçmeli, Dört Kızkardeş, Ağaçbaskı, 50x40 cm, 1999	61
Resim 71 , Ferit Apa, Yaşlı Kadın, Linol Baskı, 22x28 cm.....	61
Resim 72 , Süleyman Saim Tekcan, Horon Tepenler, Linol Baskı, 1960.....	62
Resim 73 , Hasip Pektaş, Baykuşlar, Ağaçbaskı, 43,5x34,5 cm, 1973	62
Resim 74 , Hasan Pekmezci, Köyde Harman, Ağaçbaskı, 1968	63
Resim 75 , Nevide Gökaydın, Ağaçbaskı,1967	63
Resim 76 , Güler Akalan, Kompozisyon, Ağaçbaskı 42x35 cm, 1987	64
Resim 77 , Türkiye'de ve Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı Sergi 1987	66
Resim 78 , Turgut Zaim, Mısır Yiyen Köylü, Linol Baskı, 42x25 cm	69
Resim 79 , Turgut Zaim, Keçili Kadın, Linol Baskı, 22x25 cm	70
Resim 80 , Turgut Zaim, Çorap Ören Çocuklu Kadın, Linol Baskı.....	71
Resim 81 , Turgut Zaim, Zurnalı Genç, Linol Baskı, 33x20.5 cm.....	71
Resim 82 , Sabri Berkel, Lekeler, Linol Baskı, 30x42 cm, 1973	72
Resim 83 , Sabri Berkel, Leke, Linol Baskı, 37x32 cm. 1974	74
Resim 84 , Sabri Berkel, Leke, Linol Baskı, 40x35 cm,1974	74
Resim 85 , Ercüment Kalmık, İstanbul Limanı, Linol Baskı	76
Resim 86 , Ercüment Kalmık, Sedef Adası, Linol Baskı 50x41 cm.1967	77
Resim 87 , Ercüment Kalmık, Oyuncakçı I, Linol Baskı, 51x50 cm.1967	78
Resim 88 , Ercüment Kalmık, Oyuncakçı, Linol Baskı, 80x48 cm. 1969	78
Resim 89 , Mehmet Güler, Güneşte, Ağaçbaskı, 77x59 cm,1985	80
Resim 90 , Mehmet Güler, Seni Beklerken, Ağaçbaskı, 65x55 cm. 1993	80
Resim 91 , Mehmet Güler, İlk Karşılaşma, Ağaçbaskı, 75x59 cm. 1993	81
Resim 92 , Nail Payza, Ağaçbaskı, 1991	83

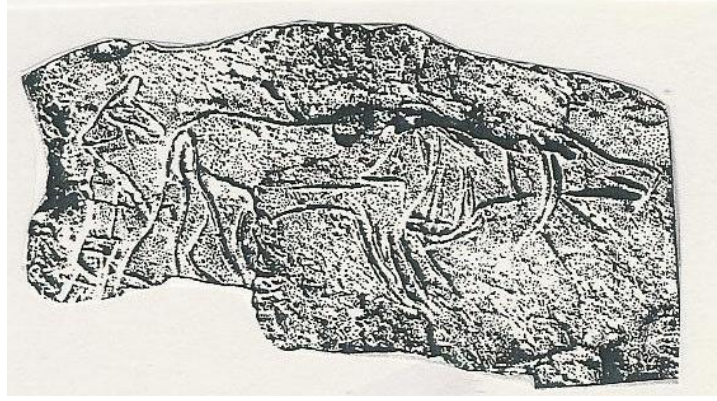
Resim 93 , Nail Payza, Gölbaşı, Ağaçbaskı, 30x34 cm. 1987	84
Resim 94 , Muammer Bakır, Sürü, Ağaçbaskı, 28.5x49,5cm. 1975	85
Resim 95 , Muammer Bakır, Tarla, Ağaçbaskı, 28x50 cm. 1969	86
Resim 96 , Muammer Bakır, Ağlarsa Anam Ağlar, Ağaçbaskı, 36x33 cm. 1979	87
Resim 97 , Muammer Bakır, Hindiler, Ağaçbaskı, 23x45 cm. 1980	87
Resim 98 , Mustafa Aslier, Satranç Oynayanlar, Linol Baskı, 20x30 cm. 1945	88
Resim 99 , Mustafa Aslier, Karakolda, Linol Baskı, 10x5 cm. 1957	89
Resim 100 , Mustafa Aslier'in ilk sergi afişi, Linol baskı, 10x5 cm. 1958	89
Resim 101 , Mustafa Aslier, Emekçi, Linol baskı 38x11 cm. 1956	90
Resim 102 Mustafa Aslier, Köylü Aile, Ağaçbaskı 44x50 cm. 1960	91
Resim 103 , Mustafa Aslier, Kızlarımızı da Okula Gönderelim, Linol Baskı	92
Resim 104 , Nevzat Akoral, Suda Mandalar, Ağaçbaskı, 32x42 cm	93
Resim 105 , Nevzat Akoral, Dolmuş Durağı, Ağaçbaskı, 28x48 cm	94
Resim 106 , Nevzat Akoral, Pazarda Arabacılar, Ağaçbaskı, 63x41 cm	95
Resim 107 , Nevzat Akoral, Ankara Kalesi, Ağaçbaskı, 51x33 cm	96
Resim 108 , Ercan Gülen, İki Horoz, Linol Baskı, 40x49 cm, 2002	97
Resim 109 , Ercan Gülen, Çıplak, Linol Baskı, 70x60 cm. 2004	98
Resim 110 , Ercan Gülen, Titi, Linol Baskı, 36x50 cm, 1997	99
Resim 111 , Ercan Gülen, Titi, Linol Baskı, 36x50 cm, 1997	99
Resim 112 , Gören Bulut, Ağaçbaskı, 57x57 cm, 1983	101
Resim 113 , Gören Bulut, Acı, Ağaçbaskı, 1974	102
Resim 114 , Gören Bulut, Ağaçbaskı	103
Resim 115 , Fevzi Karakoç, Düzenleme, Linol Baskı, 40x30 cm, 1990	104
Resim 116 , Fevzi Karakoç, Kapılardan Geçerken, Ağaçbaskı, 50x70 cm, 1994	105
Resim 117 , Fevzi Karakoç, Karelerde, Ağaçbaskı, 70x50 cm, 1992	106
Resim 118 , Gültekin Yıldız, Bir Demet Renk, Ağaçbaskı, 54x72 cm, 2009	107
Resim 119 , Gültekin Yıldız, Tekir Kedinin Rüyası, Ağaçbaskı, 51x60 cm, 1996	109
Resim 120 , Gültekin Yıldız, Ağaçbaskı, 1996	109
Resim 121 , Gülçin Günaydın, Ağaçbaskı, 100x70 cm, 2008	110
Resim 122 , Gülçin Günaydın, Ağaçbaskı, 70x55 cm	111
Resim 123 , Gülbin Koçak, Soykalar, Ağaçbaskı, 79x85 cm	112
Resim 124 , Gülbin Koçak, Ağaçbaskı, 2005	113

Resim 125 , Gülbin Koçak, Tapınak, Ağaçbaskı, 65x85 cm, 2002	114
Resim 126 , Reyhan Elbirliler, Linol Baskı, 70x80 cm, 2004.....	115
Resim 127 , Reyhan Elbirliler, Mola 2, Linol Baskı, 7x23 cm	116
Resim 128 , Reyhan Elbirliler, Ötekilerden Biri, Linol Baskı, 70x100 cm, 2002	117
Resim 129 , Mehmet Aslan, Linol Baskı, 50x60 cm, 2008.....	118
Resim 130 , Mehmet Aslan, Linol Baskı, 50x60 cm, 2008.....	119
Resim 131 , Hatice Bengisu, İlişki, Ağaçbaskı, 100x70 cm, 2002.	120
Resim 132 , Hatice Bengisu, İlişki, Ağaçbaskı, 85x45 cm, 2002	121
Resim 133 , Hatice Bengisu, Ağaçbaskı, 100x60 cm, 2011	122
Resim 134 , Nilgün Köseoğlu, Kadın 14, Ağaçbaskı, 73x95 cm, 2010.....	123
Resim 135 , Nilgün Köseoğlu, Kadraj 9, Ağaçbaskı, 50x70 cm, 2010	124
Resim 136 , Muhammet Şengöz, Gizem, Ağaçbaskı, 75x128 cm	125
Resim 137 , Muhammet Şengöz, Bakışlar, Ağaçbaskı, 61x85 cm, 1991.....	127
Resim 138 , Muhammet Şengöz, Dokunuş, Ağaçbaskı, 60x85 cm	127
Resim 139 , Belgin Onar Durmaz, Ağaçbaskı, 48x94 cm, 2004.....	128
Resim 140 , Belgin Onar Durmaz, Ağaçbaskı, 54x49 cm, 2001.....	130
Resim 141 , Belgin Onar Durmaz, Ağaçbaskı, R: 57 cm, 2000.....	130
Resim 142 , Hasan Kıran, Atlar Serisi, Ağaçbaskı, 93x71 cm, 2002.....	131
Resim 143 , Hasan Kıran, Kuşlarla Dans, Ağaçbaskı, 74.5x52 cm, 2005	132
Resim 144 , Hasan Kıran, Ağaçbaskı, 91x71 cm, 2005	134
Resim 145 , Hasan Kıran, Şamanın Rüyası, Ağaçbaskı, 68x46 cm, 2011	134
Resim 146 , Gazi Şansoy, Kural Dışı ve Ötesi, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 1992	135
Resim 147 , Gazi Şansoy, 5, Ağaçbaskı, 50x70 cm, 1999	136
Resim 148 , Gazi Şansoy, Ağaçbaskı, 100x70 cm, 1994	137
Resim 149 , Serkan Adın, Asyalı Kız, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 1999	138
Resim 150 , Serkan Adın, Bosnalı Kız II, Ağaçbaskı, 53.5x80.5 cm, 2004	139
Resim 151 , Serkan Adın, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2004	140
Resim 152 , Erdal Kuruzu, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2002	141
Resim 153 , Erdal Kuruzu, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2004	142
Resim 154 , Erdal Kuruzu, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2004	143
Resim 155 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimsiz, Ağaçbaskı, 56x83 cm, 2006.....	147
Resim 156 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimsiz, Ağaçbaskı, 52x87 cm, 2005.....	148

Resim 157 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimli, Ağaçbaskı, 40x82 cm 2010.....	149
Resim 158 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimli, Ağaçbaskı, 40x82 cm 2010.....	150
Resim 159 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimli, Ağaçbaskı, 40x82 cm 2010.....	151
Resim 160 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimli, Ağaçbaskı, 40x82 cm, 2010.....	152
Resim 161 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimli, Ağaçbaskı, 35x52 cm, 2010.....	153
Resim 162 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimli, Ağaçbaskı, 35x52 cm, 2010.....	154
Resim 163 , Gökçe Aysun Kılıç, İsimli, Ağaçbaskı, 35x52 cm, 2010.....	155
Resim 164 , Nanako Yoshikawa, Ağaçbaskı, 69x98 cm, 2007.....	156
Resim 165 , Natalia Pawlus, Boşluk, Linol Baskı+Kuru Kazıma, 2011	156
Resim 166 , Aria Komianou, Ağaçbaskı.....	157
Resim 167 , Geza Nemeth, Ağaçbaskı	157
Resim 168 , Francisco Martinez, Linol Baskı, 34x46.5 cm, 2007	158
Resim 169 , Erina Takeuchi, Chotengan, Ağaçbaskı, 103x73 cm, 2010	158
Resim 170 , Susan Lıtsıos, Çiçekler Açarken, Ağaçbaskı, 24.6x34 cm, 2003	159
Resim 171 , Ioannis Monogyios, Zen Bahçesinde, Linol Baskı, 55x55 cm, 2011	159
Resim 172 , Alberto Ramos Palacios, Ağaçbaskı, 40x100 cm, 2008	160
Resim 173 , Rew Hanks, Avcı ve Koleksiyoner, Linol Baskı, 70x104 cm, 2010.....	160
Resim 174 , Mariya Popova, Taş baskı+Yüksek Baskı+Kolaj, 37x54 cm, 2007	161
Resim 175 , Ariel Kofman, Ağaçbaskı+Taş Baskı, 67x100 cm, 2008.....	161

GİRİŞ

İnsanoğlunun kendisini görsel bir anlatımla ifade etmesinin başlangıcının mağara duvarlarına tinsel amaçlı yaptığı betimlemelerin olduğu bilinmektedir. İlk insan tarihsel serüven içinde bir taraftan yaşamının temel gereksinimlerini karşılamak için doğal yaşama karşı mücadele verirken, bir taraftan da kendini ifade etmek için ise, İ.Ö. 25. 000 ile 20. 000 yıllarında mağara duvarlarına boğa, bizon gibi hayvan figürleri ve av sahnelerinin betimlendiği resimler yapmışlardır. Bu resimler mağara duvarlarını boyayarak ya da kemik taş gibi kesici aletler kullanarak kazıma işlemiyle gerçekleştirilmiştir. Kazıma işlemiyle gerçekleştirilen Resim 1’de görülen bu kaya resmi baskıresmin kökenini oluşturan örneklerden ilki sayılmaktadır.



Resim 1, Fezzan (Afrika) tarih öncesi kaya oyması.

Kaynak: Gündüz Gölönü, **Kazı Resim**, (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No: 68, İstanbul 1979), s.73.

Farklı coğrafyalarda yaşamış olan birçok medeniyetin çeşitli amaçlar için baskı tekniklerini kullandıkları bilinmektedir. "İlk baskı uygulamalarını bundan 10.000 yıl önce insanlar kil veya taşa oyulmuş kalıplarla daha yumuşak kil üzerine"¹ gerçekleştirmişlerdir. Bunlardan ilk olarak Sümerlerin çamur levhalar üzerine sembol ve işaretlerin dönerek şekillerin basılmasıyla kullandıkları silindir tahta mühürleridir.

¹ Mustafa Asler, **Son Yüzyılda Türkiye’de Özgün Baskıresim Sanatı**, Türkiye’de Sanatın Dünü ve Bugünü, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1985), s.42.

“Sümerlerin, oyulmuş silindir mühürleri kil üzerinde döndürerek baskı tekniğini kullanmaları, tarihte baskı yönteminin ilk uygulamaları olarak kabul edilebilir.”² (Bkz. Resim 2)



Resim 2, Sümer Silindir Mühürleri

Kaynak, Gündüz Gölönü, **Kazı Resim,** (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No: 68, İstanbul, 1979), s.73.

“Mısır ve Babiller, tahta üzerine oydukları anlamlı şekiller üzerine hafif boya sürerek bu kalıpları mühür olarak kullanmışlar ve ‘tahta baskı sanatının’ ilk hareket noktasını oluşturmuşlardır.”³

“IV. Uruk döneminde bulunduğu sanılan “Çivi Yazısı”, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir.”⁴ Resimli yazı sisteminden oluşan “Mısır hiyeroglifleri, Sümerler, Asurlar ve Babiller’in silindir şeklindeki mühürleri, Romalıların paralarının üzerindeki yazılar, Yunan vazo resim alınlıkları, Roma mezar yapıtları, Bizans mermerleri vb. çalışmalar grafik sanatı kavramı içerisinde yer almaktadır.”⁵ Bu silindir mühürlerin üstüne çeşitli figürlerle, motifler kazınır ve genelde

² Gündüz Gölönü, **Kazı Resim,** (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını No: 68, İstanbul 1979), s.72.

³ Güler Akalan, **Gravür,** (Kale Seramik Sanat Yayınları, Ankara, 2000), s.1.

⁴ Emre Becer, **İletişim ve Grafik Tasarım,** (Dost Kitabevi, Birinci Baskı, Ankara, 1997), s.85.

⁵ Güler Akalan, **a.g.e.,** s.1.

de dinsel amaçlı kullanılırdı. Sümerler metinlerin yer aldığı silindir şeklindeki kalıpları ve damgaları çoğaltım amaçlı kil tabletler üzerine kazıyarak yazmışlardır.

İlk çağdan itibaren insanoğlu ihtiyaçları doğrultusunda her tür malzemeyi yaşamlarının farklı dönemlerinde farklı amaçlar için kullanmıştır. Bu araçları kullanırken kendi yaşadığı döneme ait keşiflerden de kendini de alamamıştır. Bu yeni arayışların yeni keşiflerin en önemlisi olan “kâğıt, bir saray memuru olan Eunuch Tusai Lun tarafından, İ.S. 105 yılında Çin’de bulunmuştur.”⁶

Kâğıdın bulunmasıyla birlikte tek bir kalıptan birçok baskı elde etmiş zamanla baskıresim tekniklerine birçok çoğaltım tekniği eklenmiş sosyal ve kültürel anlamda bu teknikler insanların ihtiyaçlarına cevap vermiştir. Bu teknikler yalnızca farklı malzemenin kullanımına değil aynı zamanda sanatçıların kendilerine özgü sanat düşüncesini, kendini farklı anlam ve biçimlerde ifade etmesine de olanak tanımıştır. Yüksek baskı tekniği tarih içinde anlatıma uygun olması nedeniyle ve günümüze kalan belgelerle sosyal ve politik tavırları yansıtmakta önemli bir rol üstlenmiştir. Örneğin; Alman dışavurumcular tavırlarını yansıtmakta ağaçbaskı tekniğine önemli bir işlev yüklemişlerdir. Bu anlamda sanatın biçimsel sorunlarıyla ilgilenmişler uygar dünyaya, siyasi baskılara ve makineleşen sisteme karşı zafer kazanmak için onun gibi vahşi, saldırgan tavır sergilemeleri en büyük özellikleri olmuştur. Modernleşen çağ ile birlikte dönem insanının umutsuzluğu bu sanatçıların yapıtlarına yansımış görünenin dünyanın ardında ki iç dünyanın tinsel karşıtlığı renklerdeki şiddetli, saldırgan tutum ve bir o kadar sert olmalarının en büyük nedeni olmuştur. Kendilerini ifade edecekleri en uygun sanat dili olarak ağaçbaskının sağlam anlatım gücünü tercih etmişler yapıtlarında ışık gölge yerine, yüzeysel bir o kadda katı siyah-beyaz karşıtlığı yer almıştır.

Baskıresim teknikleri çağının estetik oluşumu ve sanatçının yaratma edimiyle temellenir. Sanatçı yaratım sürecinde birçok farklı araç kullanır.

Çeşitli özgün baskı teknikleri sanatçıya yeni görsel anlatım olanak ve tekniklerini sunar.

Sanatçı böylesine zengin anlatım ve şekillendirme olanaklarını denemekten kendini alamaz.

⁶ Emre Becer, **a.g.e.**, s.88.

Bu denemeler ona hem kendi görsel anlatım dilini bulmasını sağlar, hem bu dili zenginleştirir. Bu tekniklerin görsel öğeleri oluşturmadaki zenginliği ve doğrudanlığı sanatçının kişiliğinin resimlere yansımada da kestirme ve kısa yollar sağlar.⁷

Baskiresim uygulamada teknik bilgi ve güçlü deneyimler gerektirirken sanatçı kendi diline uygun bulduğu tekniği seçer ve bu tekniği anlatım olanakları ölçüsünde uygular. Tekniğin olanakları doğrultusunda biçimlendirmenin estetik kaygısıyla ve kişinin içsel duyarlılığıyla nitelik kazanır. “Baskiresimde üretimde kullanılan tekniğin şu ya da bu olmasından çok onu üreten sanatçının gücü ve eserin sanatsal niteliğidir.”⁸

Örneğin Albrecht Dürer yapıtlarının bir kısmını yağlıboya bir kısmını ağaç baskı, bir kısmını da gravür tekniği ile yapmıştır. Dürer’in ağaç baskıları diğer eserleri kadar değerli ve özgündür. Teknikler arasında üstünlük hiçbir zaman söz konusu olamaz. Sanatçı yapıtını ortaya koyarken kendi kişisel yapısına hangisi uygunsu onu kullanır.⁹

“Aslında teknik yapıtın görsel biçimlendirilmesinde yardımcı bir unsurdur. Eseri yaratan sanatçının çalıştığı tekniği iyi bilmesi özelliğini bozmadan uygulaması gerekir.”¹⁰ “Her zaman ve her yerde teknik; bir anlatım biçimi yani araçtır. Tekniğin sağladığı verilerde anlatım biçimidir. Çünkü aslo lan “RESİM” dir...”¹¹ Tarih boyunca sanatçılar ifade aracı olarak kendi kişiliği ve becerisi doğrultusunda pek çok tekniği tercih etmiş iç dünyasını kendine özgü bakışıyla biçimlendirmiştir. Baskiresimde esas olan uygun bir kalıbın sanatçı tarafından tercih edilip uygun bir biçimde kullanılmasıdır. Kalıp yardımıyla basılan resmin birden fazla çoğaltılabilmesi, kullanılan tekniğin farklı olması, baskiresim sanatını boyaresim sanatından ayıran en temel özelliktir. Baskiresmin çoğaltılabilir özelliği uzun bir zaman sanat çevreleri tarafından hak ettiği ilgiyi görememiş daha sonraki dönemlerde sanatsal bir alan olarak değerlendirilmiştir.

⁷ Mustafa Asher, **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, (Tiglat Yayınları 4. Cilt, İstanbul,1989), s.132.

⁸ Hasan Pekmezci, “**Baskiresim Sanatı ve Türk Baskiresim Sanatı Üzerine**”, İçel Sanat Kulübü, (Sayı 105, 2001), s.15.

⁹ Mürşide İçmeli, “**Özgün Baskı**”, Sanat Çevresi, (Sayı 34, 1981), s.21.

¹⁰ Mürşide İçmeli, **a.g.e.**, s.21.

¹¹ Kadri Özyayten, “**Baskı Resim Olgusu**”, Sanat Çevresi, (Sayı 34, 1981), s.23.

“Çünkü, baskiresim ilk uygulandığı dönemlerde, okur- yazar olmayanlar için tıpkı bu günkü basın işini üstlenmiştir. Yani amaç sanat ve resim yapmak olmamıştır. Bu bağlamda baskiresim, amacı doğrultusunda düşünüldüğünde, insan yaşamının, sosyal, politik, teknolojik, tinsel ve estetik yönlerini kapsayan bir süreç olmuştur denilebilir.”¹²

Bu tezin amacı Türk baskiresmi içinde önemli bir yer edinen yüksek baskı tekniğinin günümüze kadar olan tarihsel sürecini incelemek ve sanatçıların eserlerini araştırmaktır. İleride yapılacak araştırmalara ışık tutması dolayısıyla da önemli bir işlev yüklenmiş olan tez çalışmasında aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

Yüksek baskı tekniği nedir?

Yüksek baskının tarihsel süreci nasıl gerçekleşmiştir?

Türk baskiresmi'ne yüksek baskının etkileri nelerdir?

Yüksek baskı tekniğini Türk sanatçılardan kimler tercih etmiştir?

Yüksek baskı sanatçıların uygulamalarına nasıl yansımıştır?

Yüksek baskı tekniği uygulamaları nasıl gerçekleşmiştir?

Bu araştırmada soruların cevapları doğrultusunda yüksek baskının Türk baskiresmi'nde yeri ve önemi vurgulanarak, sanatçılar ve sanatçıların yüksek baskı tekniğiyle üretmiş oldukları yapıtlarıyla tez desteklenmiştir. Bu bakış açısı ve araştırma yöntemiyle birlikte yapılan yüksek baskı tekniği uygulamaları ile çalışmalar birbiriyle ilintilendirilmek istenmiştir.

Çalışmanın sınırlılıkları;

“Yüksek Baskı Tekniği ve Türk Baskiresmine Yansımaları” adlı tez çalışmasında yüksek baskı tekniğinde kullanılan malzemeler ve uygulama aşamalarına yer verilmiş, yüksek baskının sanat tarihi içinde gelişim süreci incelenirken Türkbaskiresmi'ndeki yerine değinilmiş günümüz sanatına olan etkisi incelenmiştir. Tez çalışmasını destekleyen ve tezin önemli kısmını oluşturan son bölümde ise yüksek baskı tekniği ile eser üreten Türk sanatçıların çalışmalarından örneklere yer verilmiştir. Bu doğrultuda tez çalışmasında yer alan sanatçılarla irtibata geçilmiştir. Kuşkusuz yüksek baskı tekniği

¹² Gonca İlbeyi, “**Baskiresim**”, Anadolu Sanat, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı: 2, 1994), s.59.

üreten çok sayıda baskı sanatçısı olmuştur fakat bu çalışmada ele alınan sanatçıların seçilmesinde yüksek baskı tekniğini ısrarla tercih etmiş olmaları ve teknik yetkinlikleri de dikkate alınarak tez sınırlandırılmıştır. Türk baskıresim sanatında görülen teknik çeşitlilik ve sanatçıların birçoğunun hâlâ farklı baskıresim tekniklerle üretmekte olduğu da göz önüne alınarak, tez başlığının salt ‘yüksek baskı tekniğini kullanan sanatçılar’ ifadesiyle sınıflandırma yapılmasının doğru olmayacağıda düşünülmüştür. Tezde baskıresim tekniklerine kısa tanımlama şeklinde yer verilmiş, fakat bu tekniklerin tarihsel süreçlerine değinilmemiştir.

Önemi;

Tez çalışmasında yüksek baskının dünya sanatı ve Türk baskıresim sanatı içindeki yerinin belirlenmesi ve bu teknikle çalışan sanatçıların eserlerini incelenmesi açısından önemlidir. Yapılan araştırmada Türk baskıresiminde yüksek baskı tekniğini uygulayan sanatçıların ilk olarak bu teknikle sanat eğitimi aldıkları kurumlarda oldukça sık çalıştıklarını ve daha sonraki sanat hayatları boyunca da bu teknikle eser üretmekte devam ettiklerini görmek mümkün. Bu amaç dâhilinde Türk baskıresiminde içinde önemli bir eksiğin giderileceği düşünülmüş, sanatçıların yüksek baskı tekniği ile gerçekleştirdikleri eserler incelenerek çalışma yöntemlerine yer verilmiştir.

Çalışmanın yöntem ve teknikleri;

Bu çalışmada konuyla ilgili olarak ilk aşamada geniş bir literatür taraması yapılarak veriler toplanmış ve düzenlenmiştir. Literatür taraması Mimar Sinan Üniversitesi Kütüphanesi, Marmara Üniversitesi Kütüphanesi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, Gazi Üniversitesi Kütüphanesi, YÖK Kütüphanesi, Millî Kütüphane’de gerçekleştirilmiş ve internet ortamında konu kaynakları taranarak tez çalışmasıyla ilişkili olduğu düşünülen tezler incelenmiştir. Ayrıca tez konusu doğrultusunda araştırma yapılan sanatçıların sergi katalogları incelenmiş ve sanatçıların arşivlerinden yararlanılmıştır. Tez çalışmasında yer verilen sanatçılardan; Gültekin Yıldız, Gülçin Günaydın, Reyhan Elbirliler, Nilgün Köseoğlu, Belgin Onar Durmaz, Muhammet Şengöz, Hasan Kıran, Gazi Şansoy, Serkan Adın, Erdal Kuruzu ile e-posta aracılığıyla Ercan Gülen’le ise karşılıklı görüşme yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BASKİRESİMİN TANIMI ve BASKİRESİM TEKNİKLERİ

Baskiresim, sanatçının bizzat kendisi tarafından sanatsal ifadesine uygun olarak seçtiği tahta, metal plaka, taş ya da benzeri bir teknik ve malzemeyle, kâğıt ya da farklı bir yüzey üzerine aktarma işlemiyle gerçekleştirdiği sanatsal yöntem diline denir.

Baskiresim, Fransa’da ‘estampe’, İtalya’da ‘stampa’, İngiltere’de ‘print-printmaking’ ve Almanya’da ‘druckgraphik’ sözcükleri ile adlandırılırken ülkemizde özgün baskı tekniklerinin genel adı 1972 yılına kadar ‘gravür sanatı’ sözcüğüyle nitelendirilmiş ve bu kullanım anlam kargaşasına sebep olmuştur. Mustafa Aslier ‘Özgün Baskiresim Sanatı’ kavramını “ilk kez, DTGSYO Grafik Sanatlar bölümünde ve bir yazımda kullanmıştım”¹³ diye ifade eder.

Baskiresim teknikleri uygulama biçimlerine ve teknik özelliklerine göre dört gruba ayrılır bunlar: Yüksek Baskı Teknikleri, Düz Baskı Teknikleri (Litografi), Çukur Baskı Teknikleri (Gravür), Elek Baskı Teknikleri (Serigrafi, İpek Baskı)’dir.

Bu tekniklerin temel farkı kullanılan malzemedir. *Yüksek baskı tekniğinde*; ağaç ve linolyum kalıp, *düz baskı tekniğinde*; taş ve aynı duyarlılıkta metal kalıp, *çukur baskı tekniğinde*; ağaç, çinko ve bakır kalıp, *elek baskı tekniğinde* ise ipek kalıplar kullanılır.

¹³ Mustafa Aslier, “Özgün Baskı Tartışması”, Sanat Çevresi, Sayı 35, (1981), s.26.

2. YÜKSEK BASKI TEKNİKLERİ

Yüksek baskı tekniği boya alması istenmeyen yerlerin oyulması ilkesine dayanır ve “kökeni İtalyanca “rilievare” kelimesinden gelir. Anlamı yükselmek veya kaldırmaktır.”¹⁴ Yüksek baskı tekniğinde kalıp olarak ağaç-linol ve bunun benzeri malzemeler kullanılır. Ağacın doğal dokusundan faydalanarak gerçekleştirilen tekniklerinden biri olan ağaçbaskı ilk baskıresim tekniği olma özelliğine de sahiptir. Siyah beyaz çalışmalarda tek kalıp kullanılırken, renkli baskılarda ise her renk için yeni bir kalıp kullanılır veya tek kalıp üzerinden eksiltme yöntemiyle de çok renkli baskılar elde edilir. “Linolyum 1860 yılında İngiltere’de icat edilmiştir.”¹⁵ Kolay işlenebilir özelliği ile rahat uygulama yapılabilen yüksek baskı malzemesidir. Ayrıca, bu teknikte yanlış gerçekleştirilen bir uygulamada kalıp üzerine yapıştırma işlemi ile geriye dönüş yapmak mümkündür. Yüksek baskı tekniğinde özellikle renkli baskılarda her renk için farklı kalıplar hazırlanacağı gibi Picasso’nun 1950’de keşfettiği eksiltme (reduction) yöntemiyle de tek bir kalıp kullanılarak çok renkli baskılarda da öncelikli olarak açık renklerden koyu renklere doğru oyma işlemiyle de bir sıra izlenir. Batı tarzı ağaçbaskı tekniğinde boyalar yağ bazlı olup boya verme işlemi merdane yardımıyla gerçekleştirilirken, presle baskı yapılabileceği gibi kaşık yardımıyla da kâğıda baskı uygulanır. Uzakdoğu tarzı ağaçbaskılarda ise boyalar su özlü olup ağaç kalıp yüzeyine boya verme işleminde fırçalardan yararlanılır. Baskı işleminde de pres yerine kaşık veya baren kullanılır.

“Bilinen tüm sanatlar, birer anlatım aracıdır. Her biri kendine özgü farklı bir anlatım diline sahiptir. Araç gereç ve düşünce farkı, aynı çağ düzeyindeki sanat anlatımları düzeyinde bile, belirgin ayrılıkların doğmasına neden olur. Her sanat dalı farklı bir çizgi içerisinde kendini ortaya koyarken, onu açıklamak, yorumlamak, hatta eleştirmek için o sanatın özel dilini bilmek gerekir.”¹⁶

¹⁴ Rosemary Simmons and Katie Clemson, **Relief Print-Making**, London: Dorling Limited., 1988, s.76.

¹⁵ Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993), s.84.

¹⁶ Nevide Gökaydın, **Tahta Baskı Tekniği Dünü, Bugünü, Eğitimde Yeri**, Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1987), s.49.

Sanatçı estetik düşünceyi yansıtmak ve yaratıcı çalışmalar yapmak için kendine uygun olan baskı tekniğini bir araç olarak seçer. Bu süreçte önemli olan yapıtın hangi teknikle yapılmış olduğundan çok eserin plastik değerlerine ne kadar hizmet ettiği. “Sanatçının kendi sanat dilini bulma yolunda pek çok deneme ve araştırmalar yapması ilk koşuldur.”¹⁷ Yüksek baskı tekniklerinden ağaç kalıplarda oyma işleminden önce iyi düşünmek ona göre her oyma aşamasında dikkatli hareket etmek gerekir. Ağacın doğal yapısından kaynaklı geri dönüşüm oldukça güçtür. “Oyuna gelmez, oyulan yerin kolay değiştirilme olanağı yoktur. Bu yüzden düşünerek ve duyarak çalışmayı gerektirir.”¹⁸ Ama linol kalıplarda tekrar dönüşüm ağaç kalıplara göre daha kolaydır. Burada önemli olan sanatçının tekniğe ne kadar hâkim olduğu ve uyguladığı yöntemin dilini bozmadan uygulamasıdır. Bu anlamda yüksek baskı teknikleri zengin ve etkili anlatım özelliğinden yaratıcı eserler üretiminin sınırlarını zorlamaktadır. Ağaç kalıpların sahip olduğu doğal damarsal dokular kompozisyonların oluşumunda sonuca ulaşmada farklı yönler vermektedir. Ağacın sert dokusu özellikle siyah beyaz lekelerin oluşumunda oldukça güçlü etkiye sahiptir. Aslında burada önemli olan sanatçının biçimlendirme sürecinde tekniği olanakları doğrultusunda en etkili biçimde uygulamasıdır.

2.1. Ağaçbaskı Uygulama Çeşitleri

2.1.1. Rölyef Baskı

Rölyef baskıda, kompozisyonda ilk olarak beyaz kalması gereken yerler ağaç veya linol kalıp üzerinden oyularak çıkartılırken, yüksekte kalan kısımlara merdane ile boya verilir. Kalıp üzerine kâğıt yerleştirildikten sonra kâğıdın arkasından bir tahta kaşık veya benzer malzeme yardımı ile ovularak ya da pres yoluyla basınç uygulanarak aktarma işlemi gerçekleştirilir. Ağaçbaskı tekniğinde kullanılan malzemeler ve uygulama aşamaları linol tekniği ile aynıdır. Siyah beyaz çalışmalarda tek kalıp kullanılırken, renkli baskılarda ise her renk için yeni bir kalıp kullanılır veya tek kalıp üzerinden eksiltme yöntemiyle de çok renkli baskılar elde edilir.

¹⁷ Mustafa Asher, “1984 Yılında Özgün Baskıresim Sanatımız”, Sanat Çevresi, Sayı 80, (1985), s.17.

¹⁸ Bulut, a.g.e, s.9.

2.1.2. Chiaroscuro

Chiaroscuro yöntemi denilen bu teknikle suluboyaya yakın etkiler oluşurken “sepia, ochre, soluk gri, yeşil yada mavi kalıpların ardından siyah çizgi kalıbının basılmasıyla elde edilir.”¹⁹ Işık-gölge baskılar özellikle 16. yy’ın başlarında Lucas Cranach, Hans Burgkmair ve Hans Baldung tarafından yapılmıştır.

“Yeni realizmin etkisi altındaki onaltıncı yüzyıl sanatçıları, bölgesel rengi göz ardı ederek kuvvetli ışık ve gölge efektleri yaratmak için beyaz ve koyu renkler kullanarak renkli kâğıt üzerine çizimler yapıyorlardı. Bu yüzyılın başlarında Lucas Cranach ve diğer sanatçılar, bir birinin üzerine mürekkelenip basıldığında ışık ve gölge çizimiyle karşılaştırılması yapılabilecek etkiler ortaya koyan birkaç kalıp kesme yöntemini geliştirirler. Bu anlamda ışık ve gölgeli (chiaroscuro) olarak adlandırılan bu basım türü bu yüzyıl boyunca sürer ve renkli baskı yapımı için bu ışık ve gölgeli (chiaroscuro) yöntemi uygulanır. Bu teknik, onaltıncı ve onyedinci yüzyılda, İtalya ve Almanya’da yaygın bir şekilde kullanılır; aynı zamanda 1590’dan itibaren Fransa’da da bu tekniğe yer verilir. Onyedinci yüzyılda, bu teknik birçok ülkede popülerdir, bunu izleyen yüzyılda İngiltere’de de kullanılır.”²⁰

2.1.3. Ağaç Gravür

Ağaçbaskının tam tersi olup çukurda kalan alanlar boyayı alırken ilk olarak “16. yüzyılda Alman sanatçısı Urs Graf’ın yapmış olduğu Basel’in Bayrak taşıyıcısı eserinde ilk defa uygulanmıştır denilebilir.”²¹ “Ağaç gravürde metal gravürde kullanılan malzemeler kullanılır. Metal gravürle arasındaki temel fark ise ağaç gravürdeki beyaz çizgi yaklaşımıdır.”²² Teknikte “siyah çizgi ve beyaz çizgi olmak üzere belli başlı iki

¹⁹ Gören Bulut, **Tahta Baskı Sanatı**, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1994), s.22.

²⁰ Norman R. Eppink, **101 Prints: The History and Techniques of Printmaking**, (Norman: University of Oklahoma Press, 1971), s.18.

²¹ Mürşide İçmeli, **Ağaç Baskıresmin Özgün Baskıresimdeki Yeri**, Türkiye’de Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 6, 1987), s.59.

²² Donald Saff&Deli Sacilotto, **History and Process Printmaking**, (ABD: Waadsworth Thomas Learning (Akademic Resorce Centre) Inc. 1978), s.69.

yöntem vardır.”²³ Siyah çizgi yönteminde kompozisyon pozitif çizilir siyah olması istenen kısımlar oyulmazken istenmeyen bölgeler kalıptan oyularak çıkarılır. Kompozisyonda yüksek yerler boya alırken oyulan bölgeler beyaz görülür. Beyaz çizgi yönteminde ise siyah çizginin tam tersi kompozisyon negatif çizilir yüksekte kalan kısımlar siyaha boyanır deseni oluşturan çizgiler kâğıt yüzeyde beyaz görünür. Ağaç kalıplar oldukça sert ve sık dokulu olup ince çizgileri elde etmede tercih edilen tekniktir.

“Ağaç baskıdan ayrılan yönü ağacın damarları doğrultusunda değil, aksine yuvarlak levhalar halinde kesilerek kalıp haline getirilmesi, kullanılan ayma aletlerinin oluklu değil, içleri dolu çelik uçlar olması ve her yöne kolayca oyma yapabilmesi, çok ince ve kesintisiz çizgiler alınabilmesi, ince oyma tekniği ilke tonal geçişlere olanak tanınmasıdır.”²⁴

2.2. Yüksek Baskıda Kullanılan Malzemeler

2.2.1. Kalıplar

Yüksek baskı tekniklerinden olan ağaçbaskı tekniğinde kalıp olarak kullanılacak tahtanın yapısal özelliği oldukça önemlidir. Baskı işleminde kullanılacak kalıbın rahat oyulup kesilmesi için yumuşak ağaçlar tercih edilmelidir. Özellikle ağaç kalıp olarak armut, elma, kiraz, ceviz, ihlamur, çam, şimşir ve kavak kullanılır. Bu kalıplar içinde en çok yaygın olanı çam ağacıdır. Büyük çalışmalarda çam ağaçları yan yana preslenerek istenilen boyutta büyük kalıplarda elde edilebilir. Ihlamur ağacı ise yumuşak ve dayanıklı olmasının yanında farklı yönlere de oyma olanağı sağlar. Kavak ağacı diğer ağaçlara göre daha ucuz ve kolay bulunmasına rağmen baskı esnasında yumuşak olmasından kaynaklı baskı sırasında istenmeyen sorunlar çıkarabilir. Büyük boyutlu çalışmalarda ise kontraplaklar en uygun kalıplardır. “İnce izler kazımak için, ağacın liflerine dikey kesitten elde edilen tahtalar kullanılır. Büyük izli oymalar için, liflere

²³Gören Bulut, *Tahtabaskı ve Tahtagravür’de Teknik Yaklaşımlar*, Türkiye’de Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 6, 1987), s.8.

²⁴ Bulut, *a.g.e.*, s.9.

paralel kesilmiş tahtalar kullanılmaktadır.”²⁵ Ağaç gravürde ise özellikle armut ve şimşir ağaçları kullanılırken ağaçbaskıda olduğu gibi büyük boyut çalışmak olanaksızdır. Linol baskıda ise kalınlığı 5mm ve yumuşak yapıya sahip muşambalar kullanılır.

2.2.2. Oyma Bıçakları

Yüksek baskı tekniğinde Avrupa ve Japon oyma bıçakları kullanılır. Oyma bıçaklarında sabit bir sap ve onun değişen uçları olabildiği gibi sabit saplı uçlardan oluşan takımlar bulunmaktadır. Bunların içinde en yaygın olanı düz (-), oluklu (U) ve üçgen (V) çelik uçlardır. Bu uçlarla yüzey üzerinde oldukça farklı dokular elde edilir.



Resim 3, Oyma bıçakları

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Yuvarlak oluklu (U) bıçaklar; büyük alanları çıkarmada bu uçlardan yararlanılır. Kullanımı kolay ve en çok kullanılan bu oyma aletinin değişik boyutları bulunmaktadır.

²⁵ Aslier, a.g.e., s.142.



Resim 4, Yuvarlak o luklu bıçak.

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Üçgen ağızlı (V) oyma bıçaklar; kalıbı oymada en önemli alettir. Dik ve ince çizgileri oluşturmada kullanılırken çizginin yoğun olduğu kompozisyonlarda derin çizgileri oluşturmada da bu aletten yararlanır.



Resim 5, Üçgen ağızlı (V)

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Düz (-) uçlu bıçaklar; derin kenarları çıkarma işleminin yanı sıra sert çizgilerin yumuşatılması ile birlikte büyük yükselteleri indirmekte de kullanılır.

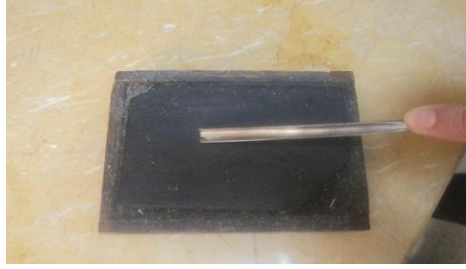


Resim 6, Düz uçlu bıçak

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Oyma aletlerinin uçlarının keskin olması için zımpara veya yağtaşında bileme işlemi uygulanır. Yağ taşında yapılacak bileme işleminde olduğunca oyma bıçaklarının uçları

yağ taşına çok bastırılmamalı ve kontrollü olarak iki elle dairesel hareketlerle yapılmalıdır.



Resim 7, Yağ taşında bileme işlemi

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Farklı yükselteler için elektrikli oyma araçlarından da yararlanır.



Resim 8, Elektrikli oyma aracı

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

2.2.3. Boyalar

Yüksek baskı tekniğinde kullanılan boyaları su bazlı ve yağ bazlı olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Uzakdoğu tarzı baskılarda ise boyalar su özlüdür. Su bazlı boyaların kullanımı yağ bazlı boyalara göre oldukça zordur. Özellikle çok kalıplı renklerde oldukça zor kullanılır. Çünkü bu boyalar kapaticı olmadığı gibi transparanlığının yanında oldukça mattırlar. Bu yüzden yağ bazlı boyalarda ulaşılan sonuca bu boyalarda ulaşmak zordur.

“Japon Ukiye-e okulu tahtabaskı sanatçıları, baskılarında pirinç pastası ile hazırladıkları suluboyayı kullanırlar. Pirinç pastası suluboyanın gerekli özü ve ana maddesidir. Bu karışım baskı işlemi sırasında kâğıdı kalba yapıştırır. Pirinç ile suyun karışımının

ısıtılmasıyla elde edilir. Soğutucuların karışım pigmentle karıştırılarak, fırça ile kalıplara sürülür. Bu karışım baskı sırasında tekrar ve taze olarak hazırlanmalıdır.”²⁶



Resim 9, Yağ bazlı boyalar

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Yağ bazlı boyanın kuruma zamanını hızlandırmak için kurutucu damlatılabilir. Kurutucu uygun miktarda kullanılmalı çünkü fazla kurutucu renk etkisini olumsuz yönde değiştirebilir

2.2.4. Baskı Tezgâhı

Baskı tezgâhı olarak cam ve mermer gibi düz yüzeyler tercih edilmelidir. Bu yüzeyler özellikle düz, boyayı emmeyen ve kolay temizlenebilen özelliğe sahip olmalıdır.



Resim 10, Baskı tezgâhı

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

²⁶ Gören Bulut, **Tahta Baskı Sanatı**, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1994), s.104.

2.2.5. Kâğıtlar

Yüksek baskı tekniğinde kullanılan kâğıtlar yumuşak fakat dayanıklı ve gramajının yüksek olması önemlidir. Özellikle Japon ve Avrupa el yapımı kâğıtlar en kaliteli olanlarıdır. Örneğin; “Japon ve Kore baskıresim kâğıdı (Washi) tercih edilebilir.”²⁷ Japon el yapımı bu kâğıtların yumuşak, emici ve duyarlı olması baskı kalitesini artırmaktadır.



Resim 11, Japon kâğıdı

Kaynakça: Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı**, (Dumat ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.42.

2.2.6. Kurutma Rafı

Baskı işlemi sonrası kâğıtların birbirine yapışmadan kuruması için kullanılan farklı düzenekler vardır. En çok kullanılan ise belli aralıkları olan kurutma raflarıdır.

²⁷ Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı**, (Dumat Ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.42.

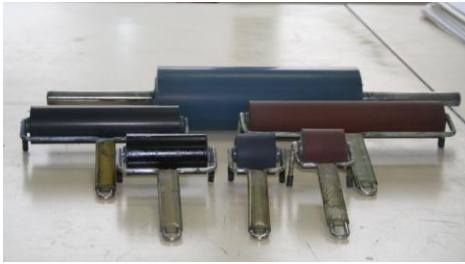


Resim 12, Kurutma rafı

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

2.2.7. Merdaneler ve Fırçalar

Yüksek baskıda kalıbın yüzeyini tamamen kaplayan çift saplı merdanelerinin yanı sıra küçük alanları boyama işleminde ortadan saplı taşıyıcı ayakları olan kauçuk veya deri merdaneler kullanılır.



Resim 13, Küçük boyutlu merdaneler

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 14, Büyük boyutlu merdaneler

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Fırçalar, özellikle su bazlı tekniklerde kullanılır. Farklı ebatlardaki “birden fazla fırça, her pigment, farklı konsantrasyonda kullanılır. Her fırça yavaş yavaş birbiri içinde renk tonları karıştırırken, yan yana kullanılarak aynı şekilde manipüle edilir. Farklı renkler,

çok yumuşak geçişler elde etmek için²⁸ fırçalardan yararlanır. Buroshi adı verilen ve sapı olmayan büyük fırçalarla geniş alanlara boya verilirken, küçük fırçalarla da küçük dairesel hareketlerle ince ayrıntılara varan boyama işlemi gerçekleştirilir.



Resim 15, El yapımı at kuyruğu kıllarından oluşan fırçalar.

Kaynak: Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı**, (Dumat ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.44.

2.2.8. Baskı Keçeleri

Keçenin boyutu, pres makinasının en ve boyuna göre tercih edilmeli, kalıpların derinliklerine göre uygun kalınlıkta olmalıdır. Böylece kâğıdın yıpranmasının yanı sıra silindireler arasındaki ağaç ve linol kalıpların bozulmasını engeller.



Resim 16, Baskı keçesi.

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

²⁸ Donald Saff & Deli Sacilotto, **a.g.e.**, s.67.

2.2.9. Presler, Baren ve Tahta Kaşık



Resim 17, Küçük ebatlı silindirik pres.

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 18, Büyük ebatlı silindirik pres

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 19, Vidalı pres

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Yukardan basmalı, vidalı, blok ve silindirik gravür presleri kullanılır. Gravür preslerinde alt silindir ve üst silindir arasında hareketli tabla bulunan mekanizmada basınç ayarları eşit olarak yapılarak kalıp sıkıştırılma işlemiyle baskıya hazır duruma gelir.

“Baren, baskı sırasında kâğıdın arkasına uygulanan küçük dairesel bir alettir. Üç kısımdan oluşur: yuvarlak bir kordonu, onu destekleyici disk ve bambunun sarılmış kaplaması.”²⁹ Özellikle su bazlı ağaçbaskı tekniğinde bambu yaprağı ile sarılmış barenler ve bilyeli barenler kullanılır. Bilyeli barenlerde kâğıdın keşiştiği yerde noktalar oluşurken basıncın şiddetine göre farklı sonuçlar ortaya çıkarken, hassas baskı alımında bambu yaprakla sarılı barenle baskı işlemi gerçekleşir.



Resim 20, Bilyeli ve Klasik Japon Baren i.

Kaynak: <http://images.artelino.com/images/images/paul-binnie-printing-methods5.jpg>

²⁹ Donald Saff & Deli Sacilotto, **a.g.e.**, s.65.

Elde yapılacak baskılarda da kâğıdın arka yüzünden tahta kaşık yardımıyla dairesel hareketlerle işlem kontrol edilerek de baskı alınır. Kalıp yüzey (ağaç-linol) üzerindeki boyanın yoğunluğu ve uygulama sırasında oluşan fiziksel basınç her seferinde farklı olacağı için bir öncekinden farklı sonuçlara ulaşılırken, her baskının benzersiz olmasını sağlar.



Resim 21, Kaşıkla baskı işlemi

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

2.3. Yüksek Baskı Tekniğinin Uygulama Aşaması

Resmin kalıp üzerine aktarma işleminin birçok farklı yöntemi vardır. Kompozisyon doğrudan elle çizilebileceği gibi karbon kâğıdı yardımıyla ya da parşömen kâğıdına çizim yapılarak da kalıba aktarılabilir. Orijinal resmin görüntüsünün ters yönde çıkacağı hesap edilmeli baskı sonucuna varmadan önce kompozisyonun yönüne önceden karar verilmelidir. Kalıp üzerine ters olarak yerleştirilen parşömen kâğıdı görüntünün kaymaması için bantla yapıştırılarak kontrollü bir biçimde fazla bastırılmadan kurşun kalem yardımıyla kalıba çizilir.



Resim 22, Kompozisyonun parşömeğe geçirilmesi

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 23, Çalışmanın kalıba aktarılması

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Önceden oyulacak yerleri hesaplanan kalıpta avuç içine en uygun tahta saplı farklı uçlar seçilerek oyma işlemine başlanır. Oyma bıçakları kalıp üzerine 30-45 derece açıyla uygulanarak istenilen derinliklere inilir. Kalıbı oyma aşamasında “rastlantı olasılığı fazladır. Tahtanın umulmadık bir yerinde ortaya çıkan, bir DOKU parçası, çalışmada umulmadık güzellikte, umulmadık derinlikte, bir anlatım oluşturabilir.”³⁰ Ağaç kalıpların sert bir fırça yardımıyla fırçalanması ile elde edilen dokuyu bazı sanatçılar kompozisyonları doğrultusunda kullanmayı tercih etmektedirler. “Yüzey, kolay boyun eğmez. Direnir. İşte bu direnç, ağaç baskıya diğer grafik baskılarda kolay yakalanamayan bir tat verir. Tahta baskı, malzemeyle sanatçı arasındaki mücadelenin sonucudur.”³¹ Ağacın oldukça sert bir yapıya sahip olması zaman zaman oyma işleminin güç olmasına neden olabilir. Ağaç baskının “olumlu niteliği, damarsal yapısından, olumsuzluğuysa, esnek olmamasından gelmektedir.”³²



Resim 24, Oyulacak alan için uygun bıçağın kullanımı

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 25, Oyma işlemi

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

³⁰ Gökaydın, **a.g.e.**, s.52.

³¹ Bulut, **a.g.e.**, s. 5.

³² Aynı, s.5.

Boya vermeden kalıpta oyma sırasında çıkan küçük tahta parçacıkları ve çapaklar baskı aşamasından önce sert fırça ile talaştan arındırılmış olmalıdır. Baskı sehпасında spatula yardımıyla ezilen boya merdane aracılığıyla kalıp üzerine aktarılır.



Resim 26, Kalıbın temizlenmesi

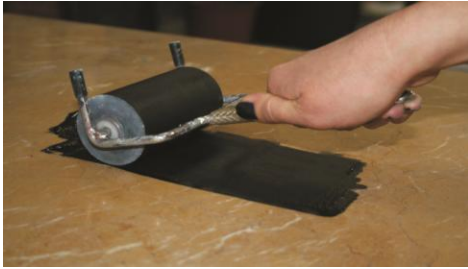
Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 27, Boyanın hazırlanması

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Merdanenin yüksek yüzeylere fazla boya verilmesi merdanenin iz bırakmasına neden olurken kâğıdın da kalıba yapışarak yırtılmasına neden olabilir. Bu yüzden boya verme işlemi merdanenin kendi ağırlığıyla kalıp yüzeyine aynı kalınlıkta eşit olarak yaydırılır. Kalıbın bir ucundan diğer ucuna eşit boya verdikten hemen sonra boya kurumadan basım işlemine geçilir.



Resim 28, Boyanın tezgâhta hazırlanması

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 29, Boyanın kalıba uygulanması

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Baskı yapılacak kâğıdın kenarlarından paspartu payı bırakılır ve kalıbın kaymasını engelleyerek pres üzerine ilk olarak paspartu kalıbı yerleştirilir. Hemen ardından üzerine ağaç veya linol kalıp yerleştirilir.



Resim 30, Ağaç kalıbın paspartuya yerleştirilmesi

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 31, Kâğıdın ağaç kalıba yerleştirilmesi

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Kâğıdın kalıp üzerine yerleştirilmesinden sonra keçe yerleştirilir ve kullanılan kalıba göre ayarları yapılan presle baskı işlemine geçilir.



Resim 32, Keçenin uygulanması

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 33, Baskı işleminden önce presin ayarlanması

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Bu işlemlerin sonunda ilk baskılarda istenilen net görüntüler çıkmayabilir. Özellikle preslere basınç ayarı kullanılan kalıba göre ayarlanırken, uygulanan boyanın miktarı da baskının sonucunu etkileyebilir. Preslerle yapılan fazla basınç kâğıdın yıpranmasına neden olacağı gibi kullanılan kalıbında (ağaç-linol) hasar görmesine de yol açabilir.

Baskı işlemi bittikten sonra kâğıt kurutma rafına kurumak üzere bırakılır.



Resim 34, Baskının sonlandırılması

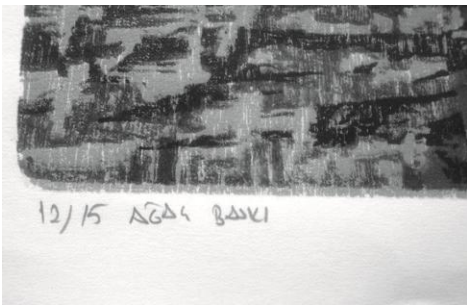
Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 35, Kâğıdın kuru maya bırakılması

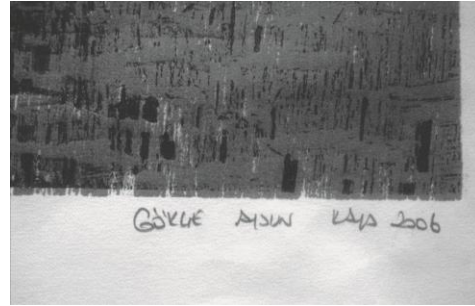
Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

Sanatçı baskı işlemini sonlandırmadan önce kaç adet basacağına karar verir ve baskısını tamamladığı çalışmanın sağ alt kenarına imzasını, hemen sağına da yapıldığı tarihi, kurşun kalemle yazar. “Sanatçıların baskılarını imzalamaları oldukça yeni sayılır. Daha önce imzalar baskı ile beraber basılırdı.”³³ Baskının numaralandırılması; 12/15 örneğinde olduğu gibi sol alt köşeye yazılan ilk rakam baskı sırasını gösterirken, kesir işaretinin altındaki rakam ise baskı sayısını belirtir. Baskı sayısının yanına yapılan baskının türü (ağaçbaskı veya linol baskı) yazılır. Kâğıdın sağ alt köşesine de sanatçının adı, soyadı ve baskı tarihi yazılır. “Baskı kalıplarının imhası ve basılan örneklerinin sayısını belirleyen sıkı bir disiplin 1960’daki Viyana 3. Plastik Sanatlar Kongresi’nde”³⁴ belirlenmiştir.



Resim 36, Kâğıdın numaralandırılması

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.



Resim 37, Baskı kâğıdını imzalama ve tarihlendirme

Kaynak: Gökçe Aysun Kılıç fotoğraf arşivi.

³³ Gören Bulut, **Tahta Baskı Sanatı**, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir, 1994), s.22.

³⁴ Sezer Tansuğ, “Özgün Baskı Bizde de Önem Kazanıyor”, Hürriyet Gösteri, Sayı 131, (1991), s.24.

İKİNCİ BÖLÜM

YÜKSEK BASKININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1. YÜKSEK BASKI TEKNİĞİNİN DÜNYADAKİ GELİŞİM SÜRECİ

Yüksek baskı tekniklerinden biri olan ağaçbaskı insanoğlunun tarihsel süreç içinde üretmek yayma bilinciyle yaptığı ilk tekniklerden biridir. Bu üretme isteği de tüm uygarlıkların varlığıyla kendini göstermiştir. Buna göre tarihte bilinen en eski ağaçbaskı örneği 4. yy da Mısır Ahmin-Panapolis'te bulunan ağaç kalıpla keten kumaş üzerine gerçekleştirilmiş olan çocuk entarisidir.

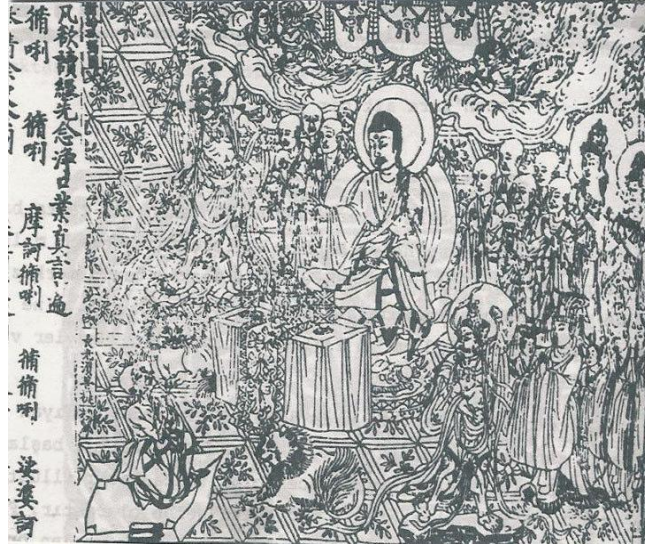
Kâğıdın Çin'de M.Ö. 105 yılında Eunuch T'sai Lun tarafından bulunmasıyla tahta ıstampalar mürekkeplenerek ipek ve kâğıt üzerine baskılar yapılmıştır. T'ang hanedanı T'ai-tsung döneminde 54.000 ruloluk kütüphaneler oluşturulmuş, Taoist keşişler kötü ruhlardan korunmak amacıyla tahtaya oyulmuş mühürlere fırça yardımıyla is ve bezir yağı ile yaptıkları boyaları ovma yöntemiyle baskılar gerçekleştirmişlerdir. Tahta kalıbın dışında taş, fildişi gibi malzemelerin oyulup daha sonra mürekkeplenmesiyle yapılan mühür oymacılığı da Çinlilerin diğer bir buluşu olmuştur.

Çinliler ve Japonlar arasında o dönemde yaşanan savaş bir grup Çinli keşişin Japonya'ya göç etmesine neden olur. "Bu sayede ağaçbaskıya büyük ilgi duyan Japonlar, keşişlerden bu sanatı öğrenmede büyük bir fırsat yakalamış olurlar. Bu tarihten itibaren Japonlar, Çinli keşişlerden öğrendikleri baskı yöntemini geliştirip yüzyıllar boyu sürdürmüşlerdir"³⁵

M.S. 868 da Japon İmparatoriçe Shotoku döneminde ağaçbaskı tekniği kullanılarak ilk basılan kitap 'Diamond Sutra' adlı resimli metinlerin yer aldığı budist öğretileridir. Wang Chienh tarafından gerçekleştirilen bu kutsal metinler Sanskrit dilinde Çin alfabesiyle

³⁵ Ahmet Şinasi İşler, *Geçmişten Günümüze Ağaç Gravür ve Ağaç Baskı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997), s. 14.

basılmış, uzunluğu 5 metre olan ve siyah-beyazın kullanıldığı bu metinde Buda, öğrencilerinin oluşturduğu bir daire içinde onlarla konuşurken resmedilmiştir. Bugün Londra British müzesinde bulunan Budist öğretisi baskiresmin gelişimine önemli katkı sağlayan kâğıt belge niteliğindedir. (Bkz Resim 38)



Resim 38, 'Diamond Sutra Öğretisi' ilk ağaçbaskı örneği. Çin, 868.

Kaynak: Güler Akalan, **Gravür,** (Kale Seramik Sanat Yayınları, Ankara, 2000), s.4.

Uzakdoğu sanatı Budizm'den oldukça etkilenmiş Budist öğretileri ilke edinmişler ağabaskılarda dinsel konuları merkez almışlardır. Budist rahiplerin Budizm'i yaymak için kullandıkları tahta kalıplar Hindistan üzerinden İtalya'ya oradan tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bu dönemin kitapları rulo şeklinde basılırken özellikle "kalıp olarak armut ya da erik ağacı kullanılmaktaydı. Çalışmaya başlamadan önce ağaçlar suda bekletilerek iyice ıslanmaları sağlanıyordu. Sonra yazılar kâğıt üzerine elle yazılıyordu. Ve bu yazılar ahşap kalıba yapıştırılarak 3 ile 5 mm derinliğinde kalıp oyuluyor, fırçalar yardımı ile kalıba boya sürülüp kâğıda basılıyordu."³⁶ 11. yy. Geç Heian Dönemi'nde ise dinsel tasvirlerdeki biçimlendirme anlayışının daha çizgisel olduğu görülür. 13.yy'da ise yapılan baskiresimlerin konularını tanrıçalar, rahipler ve azizler oluştururken bu baskılar halk tarafından büyük ilgi görmüş dinsel öğelerinde yaygınlık kazanmasına

³⁶ Hayri Es mer, **Uzak doğu Esintisi ve Ukiyo-e,** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü "Baskiresim Sanatı Tarihi" Ders Notları, Eskişehir, 2006, s.8.

katkı sağlamıştır. Dinsel metinlerin dışında Japonya’da ağaçbaskının ilk kullanılışı 1590 yılında gerçekleşen ve iki ciltten oluşan Çince Japonca sözlüktür. 16. yüzyılın sonlarında Japonya’da Tokugawa Shogun döneminde ise ağaç kalıpların kullanımıyla taşınabilir baskı kalıpların geliştirilmesiyle tekniğin gelişmesinde ilerleme kaydetmiş bu dönemden itibaren özel atölyeler açıldığı görülür. “Japonya’ya giden Koreli baskı ustaları ve sanatçılar ilk özel baskı atölyelerin kurulması görevini üstlendiler. Böylece Japonların ilk hareketli harf sitemiyle basılan kitabı 1592 tarihlidir.”³⁷ Dönemin özellikle Kabuki Tiyatrosu posterlerinin ve oyuncularının portrelerinin resmedildiği ağaçbaskılar birçok kesimin ilgisini çekmiştir. Başlangıçta Çin sanatından, Budizm’den etkilenen Japon baskı sanatı ticari ilişkilerde bulunduğu Batı’dan etkilenmiştir. Zaman içinde ağaçbaskı Budist metinleri ilistre etmekten çok özgün nitelikli resimlerin varlığını göstermesiyle özel atölyeler ve yayınevleri kurulmuştur. Tekniğin gelişmesiyle birlikte 17. yy.’da Ukiyo-e sanatı da bu alt yapılarla şekillenmiş ağaçbaskıya artan ilgi doğrultusunda biçimlenmiştir.

Avrupa’da 14.yy. dan öncede kumaş üzerine dekoratif amaçlı gerçekleştirilen tahta kalıp kullanılması kâğıdın keşfedilişine dek devam etmiştir. Kâğıdın batı ülkelerinde kullanılması ise doğu ile batı arasındaki ticari ilişkiler sayesinde sağlanmış ve ilk olarak kâğıt üretimi 12. yy.da İspanyollar tarafından gerçekleştirilmiştir. İtalya’da ise 1276 yılında Pece da Fabrona kâğıt yapma formülünü öğrendikten sonra ilk kâğıt üretim atölyesini kurmuştur. Almanya Nürnberg’de ise 1390 yılında ise kâğıt fabrikaları kurulmuştur. Avrupa’da en eski ağaçbaskı ise 14. yüzyıla ait kumaş üzerine basılmış olan ‘Bois Protat’ adlı baskıdır. Çarmığa gerilme sahnesinin anlatıldığı bu baskıda kalıbın her iki yüzüde kullanılmıştır. (Bkz. Resim 39)

³⁷ Esmer, a.g.e., s.11.



Resim 39, 'Boist Protat', Ağaçbaskı ve ağaç kalıp, 1380.

Kaynak: http://www.google.com/imgres?imgurl=http://blog.bnf.fr/uploads/10ans-et-apres/2008/12/bois-protat_image1.jpg

15. yy'da Almanya'da profesyonel baskıcı ve kalıpcılar ayrı çalışırlar özellikle tutulan bir usta ile orijinal desen kalıba çizilirdi. Bu baskıların bir ekip çalışması ürünü olması ve özgün çalışmaların taklitleri olmasından dolayı özgün nitelikte değillerdi. Anonim tahtabaskılar da çoğu zaman arka zemin siyah boyanırken, gölgelendirme nadir kullanılmış, yağlıboya tablolara göre daha ucuz olmaları da duvar ss olarak talep görmelerine neden olmuştur. (Bkz. Resim 40) 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren arka fonda peyzaj görüntülerine yer verilirken çizgilerin seyrekliğine göre gölge etkisi oluşturulmuştur. (Bkz. Resim 41)



Resim 40, Anonim renkli baskı.

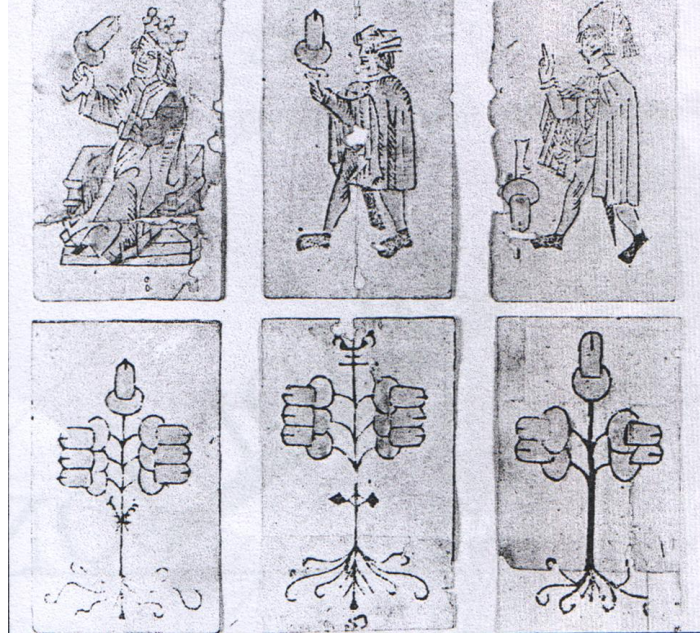
Kaynak: Gören Bulut, “**Tahta Baskı Sanatı**”, (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları,1994), s.11.



Resim 41, ‘İsa zeytindağında’, Ağaçbaskı, 15. yüzyılın ilk yarısı.

Kaynak: Gören Bulut, “**Tahta Baskı Sanatı**”, (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları,1994), s.14.

Avrupa’da kâğıdın kullanılması ve yaygınlaşmasıyla birlikte “Tahta baskiresimler ve kitaplar kısa bir süre sonra halk pazarlarında görülmeye başlandı; bu yöntemle oyun kâğıtları, komik resimler ve dinsel amaçlı baskılar yapıldı.”³⁸ (Bkz. Resim 42)

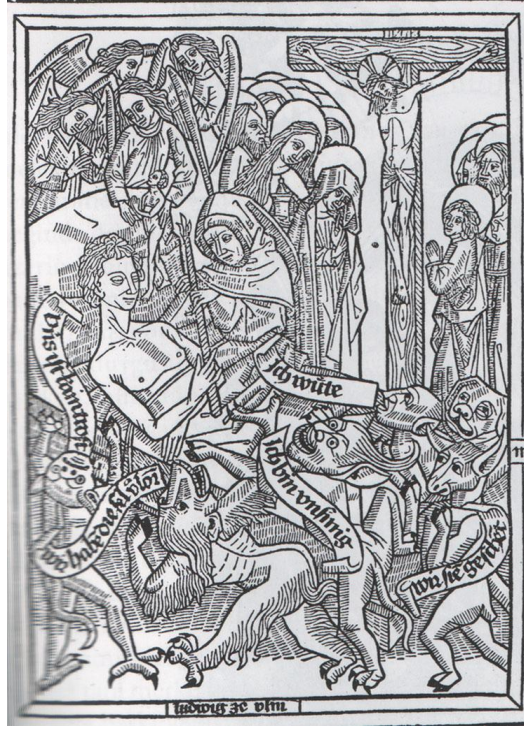


Resim 42, 15.yy. Alman oyun kâğıt örnekleri.

Kaynak: David L Oravez, **Woodcut**, Step-By-Step Lessons in Designing, Cutting and Printmaking the Woodblock, (New York: Watson-Guption Publications, 1992), s.15.

Ağaçbaskı ile resim ve metinlerin bir arada kullanılarak basılması özellikle rahiplerin dikkatini çekmiş çok geçmeden çeşitli dini konuların yer aldığı görsel baskılar okuma yazma bilmeyen halka kısa sürede ulaşmıştır. Dinsel metinlerin yer aldığı bu baskılarda çizgi anlayışı oldukça basit anlatım diline sahipti. Tahtabaskıları yapan kişiler kilise için ürettiklerinden yaptıkları işi kutsal bir görev olarak görürler ve bu yüzden imzalamazlardı. Avrupa’da en yaygın baskı merkezleri ise Venedik ve Ulm’da yer almaktaydı.

³⁸E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (Remzi Kitabevi, Üçüncü Baskı, Ankara, 2002), s.282.



Resim 43, Ulm’da basılan ‘İyi Ölme Sanatı’ adlı kitap için resim, Ağaçbaskı 22.5x16.5 cm, 1470.

Kaynak: E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, (Remzi Kitabevi, Üçüncü Baskı, Ankara, 2002), s.283

1440 yılında Gutenberg ağaç kalıptan yapmış olduğu harfleri yan yana getirerek yüksekte kalan kısımlara tampon yardımıyla boya verme işlemiyle kitap baskıları gerçekleştirmiştir. Gutenberg, basımevinde oyduğu bu ağaç kalıpların kullanımını bitince atıyor, yeni bir sayfa için yeni bir kalıp hazırlıyordu. Bu değiştirilebilir döküm harflerle baskı yapma işlemi bulması çok sayıda kitabın baskısının yapılmasında kolaylık sağlarken, ağaçbaskı sanat dalı olarak önem kazanmıştır. Gutenberg’in bu önemli buluşu olan basım yöntemiyle daha çok kitabın basılabilmesi ve kitap fiyatlarının düşmesiyle birlikte kitap okuma oranı artmış bunun sonucu olarak özgür düşüncenin doğmasına, bilimsel çalışmaların gelişerek bilginin daha büyük kitlelere ulaşmasına neden olurken büyük reformların yapılmasını hızlandıran koşulların da oluşmasını sağlamıştır. “Ağaç baskı resimlemelerle basılan ilk kitabın adı ise “Böhmen’li Çifçi”dir.(1460).”³⁹

³⁹ Becer, a.g.e., s.93.

Lucas Cranach ise Protestanlığı yaymak için gerçekleştirdiği ağaçbaskılarında ışık ve gölgeyi etkili (chiaroscuro) olarak kullanan sanatçılardandır.

Cranach gibi aynı yöntemi uygulayarak ağaçbaskılar üreten diğer bir sanatçı da Hans Burgkmair'dir. İmparator Maximilian hizmetinde çalışan Burgkmair imparator için 135 ağaç baskıdan oluşan özel bir seri gerçekleştirmiştir. Ağaçbaskılarında konularını saraylılar, av sahneleri, savaşlardan ve esirlerden oluşturan sanatçı, “yalın anlatımcılık anlayışına dayanan biçemi, zamanla, gölgeler içerisinde yoğunlaşan, sık taramalı; kumaş dokusunun değerlerini en ince ayrıntısına dek yansıtan bir çizgi zenginliğine varmıştır.”⁴⁰ Albrecht Altdorfer'de gravür ve mimari çizimlerinin yanı sıra çok kalıp kullanarak oldukça kaliteli baskılar gerçekleştirmiştir. Bunlardan en önemlisi ‘The Beautiful Virgin of Ratis Bon’ adlı baskısıdır. Altdorfer, 1519 yılına ait bu baskısında chiaroscuro yöntemini beş kalıp kullanarak ustaca uygulamıştır.

“Işık-gölge baskılar, özellikle 16.yy başlarında başlayıp, yüzyıl boyunca Alman sanatçıları Lucas Cranach, Hans Burgkmair ve Hans Baldung tarafından yapılmıştı. Bu yöntem muhtemelen Almanya’da doğmuştu. Ancak İtalya’da 1518’den bu yana Ugo de Carpi tarafından kullanılmış hatta bu yöntemin kendisi tarafından bulunduğunu iddia etmiştir.”⁴¹

Ugo da Carpi, ‘Diogenes’ adlı ağaçbaskısında dört kalıp kullanarak chiaroscuro yöntemini etkili uygulamış, Rafael’in yağlı boya tablolarını da ağaçbaskı tekniğiyle çoğaltmıştır.

“Almanya’da yaşayan iki şöhretli sanatçı, Dürer ve Holbein baskı sanatına, büyük atılımlar kazandırmışlardır. Desenleri uçla çalışmış gibi görüntü veren Dürer’in şaşırtıcı virtüozitesi vardır. Her iki sanatçı da çalışmalarına genellikle sade, din konularını seçmişlerdir.”⁴² Hans Holbein 42 baskıdan oluşan ‘Ölüm Dansı’ adlı ağaçbaskı serisini gerçekleştirirken Albrecht Dürer ise çeşitli ton değerlerini büyük bir titizlikle uyguladığı çalışmalarında tüm baskı tekniklerini büyük bir ustalıkla gerçekleştiren sanatçıydı.

⁴⁰ Zafer Gençaydın, **Beşyüzyıl Boyunca Alman Ağaçbaskı Sanatı**, Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987), s.35.

⁴¹ Bulut, **a.g.e.**, s.22.

⁴² Gökaydın, **a.g.e.**, s.47

Büyük İhtiraslar, Bakire Meryemin Hayatı ve Küçük İhtiraslar, serisini gerçekleştiren Dürer'in en önemli başyapıtlarından biri olan 'Apocalypse' ise 15 sayfadan oluşmaktaydı. Bu dizi ilk Johannes'in Öldürülüşü resmiyle başlar. Perspektifi on dokuz yaşında çözümlenmiş olmasına karşın Dürer'in bu resimde ön kısımda bulunan figürleri küçük çizerken arkadaki figürleri büyük betimleyerek perspektif kurallarını uygulamadığı görülür. Bu dizinin diğer bir resmi olan 'Kıyametin Dört Atlısı' çalışmasında ise "insanlığın başına gelecek olan korkunç olaylar 4 atlıda simgelenmiştir."⁴³ (Bkz. Resim 44)

Almanya'da kilise baskısına karşı Luther'in gerçekleştirdiği reformların Dürer'in çalışmalarında büyük etkisi olduğu görülmektedir. Dürer Kutsal Kitabın Yeni Ahit'in yedinci dizisinde de 'Aziz Mikail'in ejderle savaşı' adlı ağaç baskı çalışmasında "bu büyük olayı betimlemek için, bir kahramanın amansız bir düşmana karşı verdiği savaşımı zarif bir biçimde ifade etmek amacıyla ressamların başvurduğu geleneksel duruş biçimlerini bir yana itti."⁴⁴ Dürer bu serideki tasvirleri ince tarama çizgileriyle etüt ederek ağaçbaskı tekniğini gravür tekniğine yaklaştırmıştır. (Bkz. Resim 45)

⁴³ Gunther Thiem, **20. yüzyıl Alman Ağaçbaskı Sanatı Konulu Dia Gösterisi İçin Giriş**, Türkiye'de Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987), s.91.

⁴⁴ Gombrich, **a.g.e.**, s.345.



Resim 44, Albrecht Dürer, '*Kıyametin Dört Atlısı*', 1515.

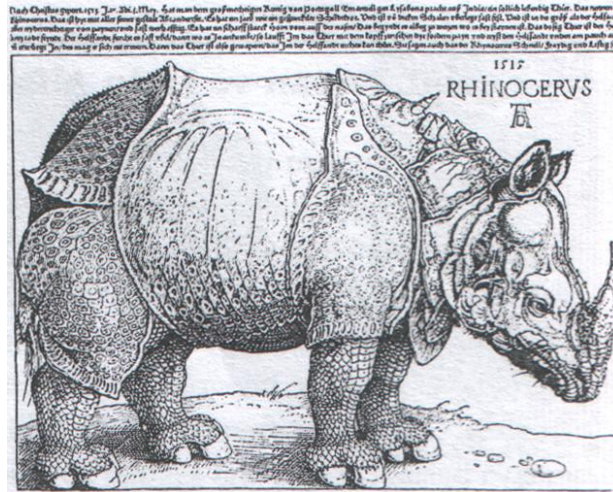
Kaynak: Gören Bulut, "*Tahta Baskı Sanatı*", (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları,1994), s.17.



Resim 45, Albrecht Dürer, '*Aziz Mikail'in Ejderle Savaşı*', Ağaçbaskı 39.2x28.3 cm, 1498.

Kaynak: E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Remzi Kitabevi, Üçüncü Baskı, Ankara, 2002), s.344.

Dürer'in ağaç oyma resimlerinde Gotik devrin biçim anlayışı ile "Rönesans resmindeki anlatım ve kompozisyon özgünlüğü izleri de eserlerinde görülmektedir."⁴⁵ Bu anlamda kalıplarını büyük bir ustalıkla oyan Dürer'in oyma işlemi esnasında oluşan hataları önlemek içinde özellikle armut ağacından yapılmış kalıplar kullanırdı. Son dönem tahta baskılarını İmparator Maximilien döneminde gerçekleştiren Dürer'in bu çalışmalarından en önemlisi büyük bir titizlikle tüm ayrıntıların betimlendiği zırhla kaplı 'Gergedan' adlı çalışmasıdır. Bütün teknikleri büyük bir ustalıkla gerçekleştiren Dürer chiaroscuro tekniğini bilmesine karşın çizginin gücünü ayrıntılı ve zengin ton efektleri ile uygulamayı tercih etmiş ve ilk olarak Avrupayı sonraki dönemlerde ise Alman ekspresyonistleri etkisi altına almıştır. (Bkz. Resim 46)



Resim 46, Albrecht Dürer, 'Gergedan', 1515.

Kaynak: Emre Becer, **İletişim ve Grafik Tasarım**, (Dost Kitabevi, Ankara, 1997), s.93.

Avrupa'da 15. yüzyılda başlangıçta kullanılan tahta kalıpların yerini daha sonra metal ustalarının levha oyma yöntemi almıştır. 15.yüzyılda gravür tekniğinin bulunması ve yayılması ile tahta yüzey de istenilen hassas etkiyi veremeyen ustalar çukur baskı tekniklerine yönelmişler bu nedenle ağaçbaskı tekniği 19. yy'a kadar etkisini yitirmiştir.

⁴⁵Mustafa Asler, **Grafik Sanatlar Tarihi**, (Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları, 1976), s.24.

17. yüzyıl'da Japonya'da anlam olarak değişken-durağan olmayan 'akan dünyanın resimleri'⁴⁶ olarak Edo kentinde (bugünkü Tokyo) Ukiyo-e sanat ekolü doğmuştur. 'Ukiyo-e' olarak bilinen ve geleneksel Japon kültürünü yansıtan bu sanat ekolü, konusunu günlük yaşam sahnelerinden, sumo güreşçilerinden, mitolojiden, kadınlardan ve tiyatrodan almıştır. Bu çalışmalarda ağaçbaskı tekniği ile su bazlı boyalar birlikte kullanılmış pirinç kâğıtlarla üzerine baskıresimleri gerçekleştirmişlerdir. İlk zamanlar sadece siyah mürekkeple basılan baskılar sonraları fırça yardımıyla renklendirilmiş ve perspektif etkisi ton farkıyla yakalanmıştır. Baskıların elle boyanması her baskıda aynı etkiyi yakalamada sıkıntılar yaratırken, baskı sayısını sınırlamış ve maliyetinde artmasına neden olmuştur. Kalıpların yontulmasından satışına kadar tüm uygulamalar ise ortak işbölümüyle gerçekleşmiştir. Kalıplara yapılan işaretlenme yönteminin geliştirilmesiyle birlikte birden fazla rengin kullanılması renkli baskılara olan talebin artmasına neden olmuştur. Bu artan talep doğrultusunda daha kaliteli üretim tekniğine ihtiyaç duyulmuş 19. yüzyılın sonuna kadar ticaret merkezi olan Edo şehrinde orta sınıfın bu baskılara ilgi göstermesi kitap basıncılığına önemli katkılar sağlamıştır.

Ukiyo-e sanatının pirimitif döneminin önemli sanatçısı tek kalıp kullanarak siyah beyaz resimlerinde yalın çizgileri kullanan Hishikava Moronobu'dur. Okamura Masanobu ise ağaçbaskılarını kendi pazarlamış ve benizuri-e⁴⁷ (renkli baskı metodu) tekniğini uygulayarak baskılarında çeşitli konuları işlemiştir. Zarif kadınları ilistre eden ve çok renkli baskı olan 'nişkikie' tekniği uygulayan Nishikowo Sukenobu, birden çok plaka kullanarak ilk renkli baskıyı gerçekleştiren Suzuki Harunobu'da Ukiyo-e nin önemli temsilcileri olmuşlardır. Ukiyo-e nin en üretken yaratıcı sanatçılarından Kitagava Utamaro, deniz kabuklarını, balıkları ve bölgesinde bulunan fahişeleri son dönemlerinde anne-çocuk konularını kitap ilüstrasyonlarında kullanmıştır. Kadın bedenini ince ve uzun betimleyen Utamaro'nun baskılarının büyük talep görmesi nedeniyle son dönem çalışmalarını asistanları tarafından basılmıştır. (Bkz. Resim 47)

⁴⁶ Bulut, a.g.e., s.33.

⁴⁷ 1740'larda kullanılmaya başlayan ve kırmızı ve yeşilin kullanıldığı renkli baskı metodu.



Resim 47, Kitagava Utamaro, Gime Doğu-Batı Müzesi, Paris 1973.

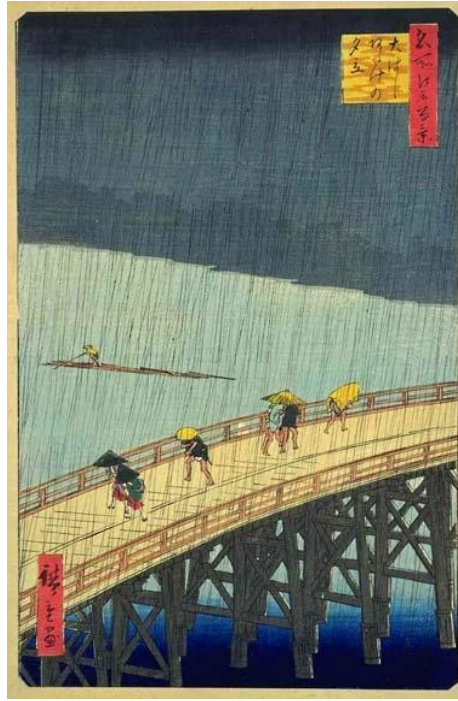
Kaynak: Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı** , (Dumat Ofset, Birinci Basım, Ankara 2010), s.11.

19 yüzyıl başlarında Ukiyo-e'nin gerileme dönemine girdiği dönemde Katsushika Hokusai ve Ando Hiroshige Ukiyo-e sanatında pek ilgi görmeyen peyzaj resmine yönelerek Japon estamp sanatına farklı boyut kazandırdılar. Hokusai'nin bilinen en önemli renkli seri çalışması 'Fuji Dağının 36 görüntüsü' adlı eseridir. Sanatçı doğayı direkt betimlememiş, gözlemlediği manzarayı doğanın üzerindeki değişimini gerçekçi detaylarla resmetmiş ve baskılarını 'Çılgın Yaşlı Adam' olarak imzalamıştır. Hiroshige ise Biwa gölünü ve Fuji dağının farklı açılardan görüntülerini seri halinde üreterek orada yer alan dükkânları, çalışanları ve o bölgeyi gezen insanları ince detaylarla dramatik anlatımla işlemiştir.

“19. yüzyılın sonlarında ağaç baskıda, modern anlayışın ilk örneklerini veren ve dikkat çeken Kiyochika Kobayashi'nin (1847-1915) eserlerindeki perspektif yorumu ve ışık

gölge yaklaşımı; Kanae Yamamoto'nun (1882-1946) ekspresif anlayıştaki yaratıcı işleri"⁴⁸ ile batı sanatında güçlü etkiler bırakmıştır.

Japon sanatçıların ağaçbaskıları ticari ilişkilerle birlikte Avrupalı sanatçıların çalışmalarını "özellikle 1867 Paris sergisinde Fransız sanatçıları Ukiyo-e baskıresimlerinden çok etkilendiler. Kısa sürede empresyonistlerin Ukiyo-e gözdesi oldu ve Art Nouveau'nun oluşumunu etkiledi. Claude Monet, Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec ve "Nabiler" bu sanatın hayranları ve propagandistleri oldular."⁴⁹ Vincent Van Gogh'da Hiroshige'nin ağaçbaskılarından etkilenerek kendine özgü tarzıyla bu baskıresimleri yeniden yorumlamıştır. (Bkz. Resim 48-49)



Resim 48, Utagawa Hiroshige, 'Ohashi Köprüsü', Ağaçbaskı, 37,4 x 25,6 cm, 1857.

Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://files.myopera.com/JohnWilliamGodward/blog/H-VGBridge.jpg>

⁴⁸ Kıran, a.g.e., s.15.

⁴⁹ Gülbin Koçak, "Ukiyo-e", Anadolu Sanat, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 13, 2002), s.142.

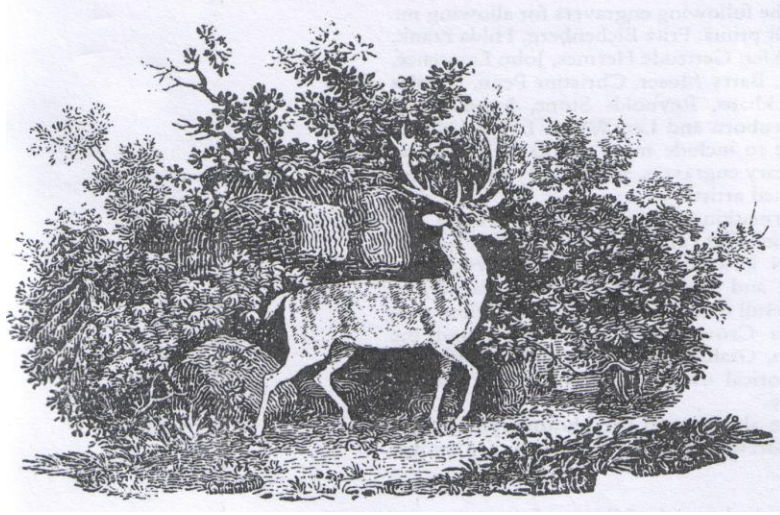


Resim 49, Vincent Van Gogh, Yağlı boya, 73x54 cm, 1887.

Kaynak: Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı**, (Dumat Ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.11.

1780 yılında İngiliz sanatçı Thomas Bewick ince detayların işlenmesine olanak veren “ağaç gravür” tekniğini geliştirdi. Bu teknikle ağaçbaskı tekniğine farklı bir boyut getiren “Bewick’in şimşir kalıbı çok dikkatli olarak mürekkepleyip bir pres aracılığı ile yüzlerce temiz baskı elde etmesiyle; kitap resimlemede köklü değişikliklerin yapılmasına neden olmuş ve böylece gazeteler, dergiler, kitaplar ve reklam dünyasında bolca kullanılmaya başlanmıştır.”⁵⁰ (Bkz. Resim 50)

⁵⁰ Akalan, **a.g.e.**, s.32.



Resim 50, Thomas Bewick, Ağaç Gravür, 1824.

Kaynak: Walter Chamberlin, **The Thames and Hudson manual of woodcut printmaking and related techniques**, (London: Thames and Hudson, 1978), s.8.

Bewick gibi beyaz çizgi yöntemini Eric Gill, William Blake, Edward Calwert, Gertrude Hermes, Vladimir Favorsky, Leonard Baskin'de büyük bir ustalıkla kullanmışlardır.

1862 yılında ise linolyum ilk olarak Frederick Walton tarafından çağdaş anlamda kullanılmıştır. Linolyum malzeme olarak rahat çalışılabilir ve kolay temin edilebilir olmasından dolayı sanat okullarında kullanılmaya başlanmış ve ilk olarak 1867 yılında Viyanalı resim öğretmeni Franz Çizek öğrencilerine uygulamalar yaptırmıştır. Çizek öğrencilerinin sadece ressamların resimlerini kopya ederek resim eğitimi almasına karşıydı. Öğrencilerinin yaratıcılıklarını ortaya çıkarmak için her çeşit malzemeyi kullanmaları gerektiğine inanıyor ve onları bu yönde teşvik ediyordu. 1908 yılında sanatçı Londra'da öğrencilerinin linolyum çalışmalarından oluşan bir sergi açtı. Linolyum bu anlamda sanat malzemesi olarak sanatçılar tarafından büyük bir ilgi görmüş ve kullanılmaya başlanmıştır.

Japon estamplarından etkilenen Paul Gauguin'de Tahiti'den döndükten sonra 'Tahiti Günlüğü' Noa Noa için ilüstrasyonlardan oluşan bir seri gerçekleştirmiş ağaçbaskı çalışmalarında tropik ağaç kalıpları kullanmış, özellikle kalıpta yer alan dokulu kısımları oymadan daha az boya vererek güçlü etkiler oluşturmuştur. Sanatçı dekoratif

biçimlerini primitif etkilerle oluştururken, tekniğin etkisini artırmak için kazıyarak alçalttığı yüzeylerle gri lekeleri oluşturmuştur. Tahiti'de heykellerin yapımında kullandığı aletleri tahta baskıları içinde kullanan Gauguin bu baskılarını sıcak tonlardaki kâğıtlar üzerine siyah mürekkeple başmıştır. (Bkz. Resim 51)



Resim 51, Paul Gauguin, 'Noa Noa', Ağaçbaskı, 1893.

Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://artobserved.com/artimages/2009/12/Gauguin-Noa-Noa-Nave-Nave-1893-Via-Cleveland-Museum.jpg>

Ağacın dokusundan yararlanan bir diğer sanatçı Norveç'li Edvard Munch'tır. Munch kompozisyonlarında büyük siyah lekeleri kullanarak çok sayıda ağaçbaskılar yapmıştır. "Tahtabaskıyı Gauguin'in ulaştığı noktadan daha ileriye taşıdı. Bulduğu yenilikler teknik açıdan rölyef baskının gelişimine yardımcı oldu. Örneğin kalıplarını çam, ladin ve maun gibi ağaçlardan yaparak ağacın lif dokusunu kullanırdı."⁵¹ (Bkz. Resim 52)

⁵¹ Bulut, a.g.e., s.45.



Resim 52, Edvard Munch, 'Öpücük', Ağaçbaskı, 46.7x46.4 cm, 1902.

Kaynak: <http://uploads4.wikipaintings.org/images/edvard-munch/kiss-iv-1902.jpg!xlMedium.jpg>

Ernst Barlach, Edvard Manet Mary Cassat, Vincent van Gogh, Edgar Degas, Camille Pissarro da ağaçbaskı tekniğini kullanarak çok sayıda eserler üretmişlerdir.

1905 yılında Almanya, Dresden'de Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff ve Erich Heckell, Die Brücke (Köprü) grubunu kurdular. Daha sonra bu gruba Otto Mueller, Emile Nolde ve Max Pechenstein'nde katılarak Almanya'da dışavurumcu sanatın öncülüğünü yapmışlardır. Anlatım aracı olarak ağaçbaskı tekniğini seçen grup üyeleri, ilk zamanlarda ekonomik sıkıntılardan dolayı kâğıt olarak kasap kâğıdını, mürekkep yerine ise ucuz yağlıboyalari kullanmak zorunda kalmışlardır. Die Brücke sanatçılarının çalışmaları halk tarafından oldukça ilkel bulunmasına karşın ağaçbaskı tekniğine uzun bir süre yeni bir boyut kazandırmışlardır. (Bkz. Resim 53-54)



Resim 53, Ernst Ludwick Kirchner, '*Nude Dancers*', Ağaçbaskı, 1909.

Kaynak: David L Oravez, **Woodcut.**, (New York: Watson-Guption Publications, 1992), s.25.



Resim 54, Emile Nolde , '*The Prophet*', Ağaçbaskı, 1912.

Kaynak: David L Oravez, **Woodcut.**, (New York: Watson-Guption Publications, 1992), s.24.

Wassily Kandisky ile Franz Marc, Heinrich Compdonk, Auguste Macke, Georges Braque, Paul Klee gibi isimlerin yer aldığı Der Blaue Reiter grubu (1911), Brücke grubununa göre baskıresimleri oldukça doğal, fırça ve mürekkep izleri taşırken teknik kalitesine bağlı kalmayarak, ağaçbaskının ideal dilini seçerek tekniğin gelişmesinde büyük katkıda bulunmuşlardır. Grubun öne çıkan isimlerinden biri olan Kandisky ağaç baskılarını folklorik masallardan ve efsanelerden kurgularken, formları sıcak-soğuk kontrast renklerle geçişler yaparak serbest bir biçimde kullanmıştır. (Bkz. Resim 55)



Resim 55, Wassily Kandisky, Ağaçbaskı, 1913.

Kaynak: http://www.kandinskyart.com/view_art.php?art_id=45&min=0&max=10000000&portrait=&sub=&original=&sort_by=&sold=

1916 yılında Zürih’te Dada akımının öncülerinden biri olan Jean Arp, 1912 yılında Der Blaue Reiter grubunun üyesi olmuş ağaçbaskılarında özgün soyut grafik etkisinde eserler üretmiştir. Alman sanatçılardan Kathe Kollwitz Dışavurumcularla aynı dönem ve koşullarda yaşamış olsa da farklı bir sanat dilini kullanmış baskılarında ele aldığı savaşın yaşantısında yarattığı yıkımın izlerini baskılarında siyah beyaz karşıtlığıyla vurgulamıştır. Kollwitz ağaçbaskı tekniğini kullanarak işlediği temalarda detaya girmeden yalın bir dille ifade etmeye çalışmış, çağının en özgün örneklerini üretmiştir. Tabiatçı gerçekçiliğe (naturalizm) son verip, bir takım yeni gerçekleri arama eğilimi gösteren Ekspresyonistler, bu tutumlarıyla kendilerinden sonra gelen “Soyut Sanat”a, Fütürizm, Sürrealizm gibi akımlara ışık tutmuş ve modern sanatın bir bütün olarak

gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Ekspresyonizmin etkilediği tahta baskı bu alanda başrolü üstlenerek yaşantı ve duyguları anlatımda ön saflarda yer almıştır.⁵²

1910 yılında Amerika’da Vostec Preissing linolyumu birçok sanatçıya tanıtmış hemen ardından teknik İngiltere’de sanatçıların üretimlerinde tercih ettiği malzemelerden olmuştur. Linolyum baskı kitap illüstrasyonlarının yanında afişlerde anlatım olanağı sağlamış, 1917 yılında Rus İhtilali süresince de linol baskı poster hazırlama aracı olarak kullanılmıştır. “Sovyet sanatçılar bir gecede posterler hazırlayarak Agit Prop hareketine karşı kullandılar, Alman Yahudiler ise Nazilere karşı ev tabanlarından söktükleri linolleri kullandılar.”⁵³ 1925 yılında Claude Flight İngiltere Grosvenor Modern Sanat Okulu’nda öğrencilere linolyum tekniğinde her renk için farklı kalıp kullanmayı öğretmiş ve böylece birden fazla renk kullanımını sağlamıştır. Fütürist lider Filippo Tommasso Marinetti ve Flight baskı atölyelerinde Fütürist mesajları linol baskılarla yayınladılar. 1930 yılında Amerika’da bir sanat projesi olan Amerikan Yüksek Programında linolyum tekniğinin ilgi görmesiyle birlikte teknik büyük bir önem kazanırken, İngiliz sanatçılardan Cyril Power ve Sybil Andrews renkli linol tekniğini en iyi örneklerini vermişlerdir. 1944 yılında Henry Matisse’de H. De Montherland’ın “Pasiphae” adlı kitabı için linolyum baskı tekniğiyle beyaz çizgilerin kullanıldığı illüstrasyonlar gerçekleştirmiştir. (Bkz. Resim 56)



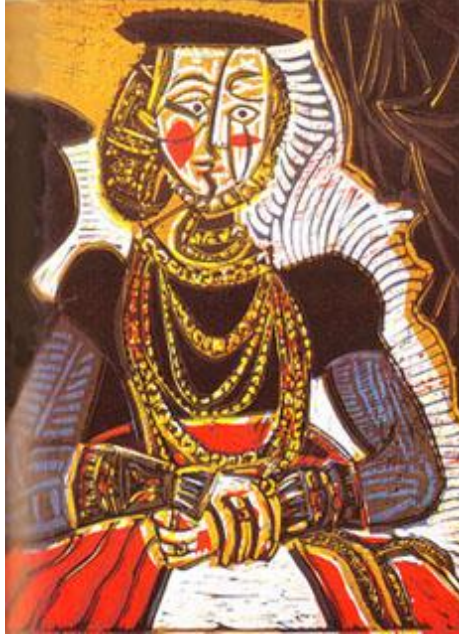
Resim 56, Henry Matisse, ‘Pasiphae’, Linol Baskı, 1944.

Kaynak: http://www.georgetownframeshoppe.com/henri_matisse_pasiphae44.html

⁵² Nevide Gökyayın, **a.g.e.**, s.49.

⁵³ Ercan Gülen, “**Linolyum Özgün Baskı Üzerine**”, İçel Sanat Kulübü, Sayı 57, (1997), s.17.

Pablo Picasso'da yüksek baskı tekniğine ilgi duymuş ve 1906 yılında ağaçbaskı tekniğiyle 'Baş' isimli eserini gerçekleştirmiştir. 50x70 cm ebadında toplam 107 tane linol baskı yapan (Bkz. Resim 57) Picasso gibi Gauguin, Vincent Van Gogh, Degas, Erich Heckel, Wassily Kandisky, Moissey Kogan, Moholy Nagy, Aleksander Rodchenko linolyum tekniğiyle eserler üretmişlerdir.



Resim 57, Pablo Picasso, 'Bust of a Woman After Cranach The Younger', Linol Baskı, 1958.

Kaynak: Donald Saff & Deli Sacilotto, **History and Process Printmaking**, (ABD: Wadsworth Thomas Learning (Academic Resource Centre) Inc. 1978), s.76.

19. yüzyılın sonlarına doğru Lucien Pissarro özellikle ağaçbaskılarında beyaz çizgi yöntemini kullanarak kendine özgün bir dil oluşturmuş ve sanatsal ifade aracı olarak tekniğe farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu dönemde kişiye özel yapılan matbaalar ağaç gravür tekniğinin yaygınlık kazanmasında önemli rol üstlenirken Pissarro'da kendisine ait matbaasında küçük kitapları ağaç gravür tekniğiyle basmıştır. Foto gravürün gelişmesine dek ağaç gravür kullanılan önemli tekniklerden biri olmuştur.

20. yüzyılda ise ağaçbaskı tekniği farklı tekniklerle bir arada kullanılmış, sanatçıları farklı bir çağdaş yorumlamalara yöneltmiştir. 1980'lerde Helmut Andreas Paul

Grieshaber, Jim Dine, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz gibi sanatçıların yer aldığı Yeni Dışavurumcu sanatçılar ağaçbaskı tekniğine yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Helmut Andreas Paul Grieshaber “kitap baskı sanatına bir yandan sadık kalırken, diğer yandan da anıtsal büyük boyutlu duvar resimlerine yöneldi. Büyük boyutlu ağaç oymaları ile serial duvar resimleri yarattı.”⁵⁴ (Bkz. Resim 58)



Resim 58, Helmut Andreas Paul Grieshaber, Ağaçbaskı, 70 x 80 cm. 1949.

Kaynak: Lothar Romain, **Graphics of the 50s Federal Republic of Germany**, (Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1990), s.72.

Ağaçbaskı resimlerinde büyük boyutlu çalışmaların yanında linolyum baskılar yapmış olan Baselitz, Penck’le birlikte Yeni Vaşşiler’in kurucusudur.

“...yoğun olarak insana yönelik bir ifade gücüne erişebilmek için Taşizme ve reçete-sanatına sırt çeviren bir grup genç ressamdır. Baselitz bu konuda başlangıcı 1966’da yapmıştı. “Kartal”da ve “Şişeli kafa”daki teknik özellik, resim formunun negatif yöntemle oluşmasıdır: “kartal”da beyaz çizgili kenarlar, “Şişeli kafa”da ise, önce tüm alanı kaplayan siyah bir kalıbın basılması ve bunun üstüne, resim kısmının kesilip

⁵⁴ Zahit Büyükişleyen, **1400 Başlarından Günümüze Kadar Alman Ağaçbaskısı**. Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987), s.24.

çıkartılmış olduğu, böylece basılmayan yerlerin siyah kaldığı bir sarı kalıbın basılması yoluyla.”⁵⁵ (Bkz. Resim 59-60)



Resim 59, Georg Baselitz, *'Eagle'*, Ağaçbaskı, 87,8x 62 cm. 1981.

Kaynak: <http://arttattler.com/archivebaselitz.html>

⁵⁵ Gunther Thiem, *a.g.e.*, s. 101.



Resim 60, Georg Baselitz, ' *Head and Bottle* ', Ağaçbaskı, 100,2x78 cm. 1981-82.

Kaynak: <http://arttattler.com/archivebaselitz.html>

Yüksek baskı geleneksel sergileme biçimleri yerine farklı yorumlama ve sergileme yöntemleri ile günümüz çağın sanat yapma edimiyle şekillenmektedir. Bu anlamda baskı metodları malzemenin çeşitlenmesi ile birlikte farklı düşünsel yorumsal yaklaşımlarla klasik anlayışın dışına çıkmayı başarmıştır. Bunun sonucu olarak yüksek baskı disiplinlerarası kurgularla geleneksellikten sıyrılarak özellikle mekân yerleştirmeleri ile özgün biçimlere ulaşmıştır. “Jim Dine litografi ile ağaçbaskı tekniğini birleştiren ‘Bornoz’ ”⁵⁶ isimli eserini üretirken (Bkz. Resim 61) bu eğilim içinde olan Litvanya’lı sanatçı Kestutis Wasilunas ağaçbaskı tekniğiyle ürettiği objeleri çarpıcı mekân düzenlemeleri içinde sergilerken (Bkz. Resim 62), Akiha Yamakami ise taş baskı ve ağaçbaskı uyguladığı bez torbaların içini doldurup tavana asarak (Bkz. Resim 63) çoklu düşünme ile alışık olunan sergileme yöntemlerinin dışına çıkmışlardır.

⁵⁶ Donald Saff & Deli Sacilotto, **History and Process Printmaking**, (ABD: Wadsworth Thomas Learning (Academic ResourceCentre) Inc. 1978), s.36.

Amerika'lı foto-gerçekçi sanatçı Chuck Close'da tuval üzerinde yarattığı büyük boyutlu portreleri ağaç kalıplar üzerine gerçekleştirmiştir. Bunlardan en önemlisi ise iki sene boyunca Yasu Shibata ile birlikte Ukiyo-e tekniğini kullanarak geleneksel yöntemlerle gerçekleştirdiği 'Emma' adlı ağaçbaskısıdır.



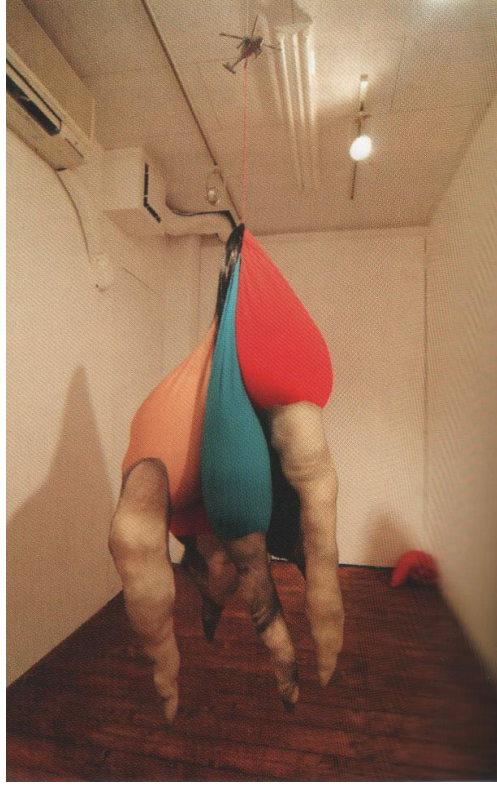
Resim 61, Jim Dine, Ağaçbaskı +Taşbaskı, 1975.

Kaynak: <http://www.originalprints.com/printview.php?dx=3&page=3&id=501&sid=>



Resim 62, Kestutis Wasilunas, Ağaç Baskı+Obje, 2002.

Kaynak: <http://www.kiwa.net/>



Resim 63, Akiha Yamakami, Ağaç Baskı+Enstalasyon, 2008.

Kaynak: Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı** , (Dumat Ofset, Birinci Basım, Ankara 2010), s.66.

2. YÜKSEK BASKI TEKNİĞİNİN TÜRK BASKİRESMİNE YANSIMALARI

2.1. Cumhuriyet Öncesi Yüksek Baskı Sanatına Genel Bakış

Anadolu'ya kâğıt gelmeden önce ağaç kalıplar kullanılarak birçok desenli kumaşlar gerçekleştirilmiştir. Geleneksel usta çırak ilişkisine dayanan “Yazmacılık” olarak adlandırılan halk sanatı Anadolu’da Tokat, Kastamonu, Elazığ, Bursa’da gelişmiş 17., 18. ve 19. yüzyıllarda İstanbul’da uygulanmaya başlanmıştır. İki farklı teknikle renklendirilen yazmalar; siyah-beyaz olarak basılır ya da motifin konturları siyah basılarak desenlerin içi sonradan renklendirilerek boyama işlemi sonlandırılan bu çalışmalar Türkiye’de ağaç kalıplarla kumaş baskılar üzerine yapılan bu geleneksel sanat oyma basma sanatının ilk örnekleri sayılmaktadır. (Bkz. Resim 64)



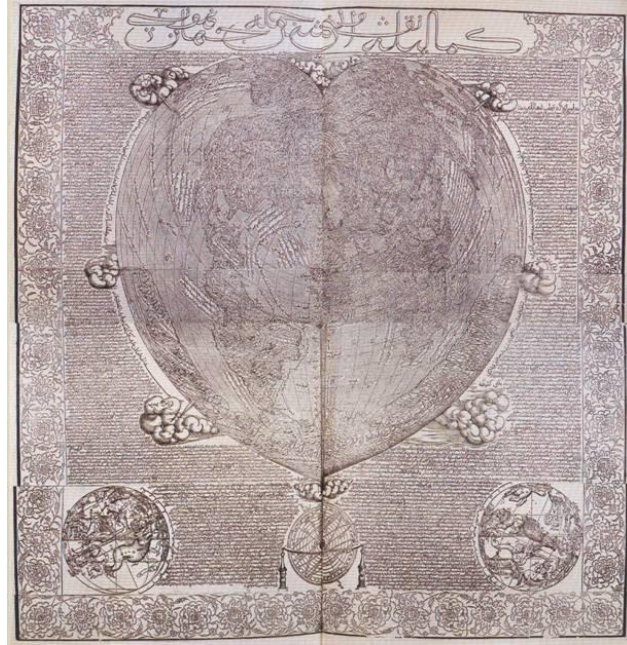
Resim 64, Tokat yöresine ait yazma örneği ve ağaç kalıbı.

Kaynak: http://3.bp.blogspot.com/_zAmc6Et6Qf4/RtmaP8VU4jI/AAAAAAAAADPM/hQ6hCH6nFgg/s400/IMG_0867.JPG

Bu gelenekten etkilenen ve Anadolu motifleri etkisinde birçok yazma üreten Bedri Rahmi Eyüboğlu akademide öğrencilerine bu geleneksel sanatı öğretmiş, yazmanın resimle olan ilişkisini şöyle ifade etmiştir:

‘Yazmanın resimle olan bir kardeşliği daha var; gerçi bu kardeşlik doğuştan değil fakat bir o kadar mühim. Kalıp meselesi. Yazma nakışları evvela bir tahtaya koyulur, sonra bu tahta mühür gibi boyanır, beze basılır. Aynı usul resimde, gravür sanatında kullanılır, yalnız tahta üzerine değil, çinko bakır veya taş üzerine yapılır, bez yerine kâğıda basılır. Yazmanın doğuşunda kalıp yok.’⁵⁷

1559 yılında ise Tunuslu bir haritacı olan Hacı Ahmed Arap harfleri ile basılan haritayı kalp şeklinde betimlediği baskıda dünya haritasının etrafında Türkçe yazılara yer vermiştir. Bu dünya haritası altı adet elma ağaç kalıbı üzerine çizilmiş ve 1794 yılında da 24 adet basılmıştır. (Bkz. Resim 65)



Resim 65, Hacı Ahmed, Dünya Haritası, 1559.

Kaynak: http://www.hgk.msb.gov.tr/ustbanner/turk/arapharita_dosyalar/image002.jpg

16. yy’da Osmanlının Avrupa ülkeleri ile ticari ve siyasi ilişkilerde bulunduğu dönemde batıdan gelen birçok sanatçı Osmanlı bilim ve kültürün gelişiminde katkıları olmuştur. ‘Sözgelimi, Danimarkalı sanatçı ve şair Melchior Lorck bunlardan biriydi. 1570’te

⁵⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Resme Başlarken**, Cem Yayınevi, Ankara, 1941, s.216.

İstanbul'a gelmiş ve aralarında Birinci İbrahim'in portresinin de yer aldığı bir dizi Osmanlı yaşamını konu alan Ağaçbaskılar ve gravürler yapmıştı.”⁵⁸ (Bkz. Resim 66)

“Melchior Lorck 1559 yılında Türkiye'yi terketti. Dört yıl boyunca çizdiği yüzlerce desen ve gravürü bir an önce kitaplaştırmak istiyordu ama kraldan gerekli desteği göremedi. Bir süre sonra bu çizimler ona yük olmaya da başlamıştı. Bu çizimlerden sadece 127 tanesinin ahşap oymasını bastırabildi.”⁵⁹

Lorck'un İstanbul'u farklı açılardan resmettiği baskiresimleri maddi sıkıntılardan dolayı yayımlanamamıştır. Sanatçının ölümünden sonra 1626 yılında Hamburgda basılan kitabın günümüzde sadece birkaç nüshası Topkapı Sarayı'nda birkaçı ise Avrupa'da kütüphanelerde muhafaza edilmektedir.



Resim 66, Melchior Lorck, Henüz birkaç yıl önce bitmiş olan Süleymaniye Külliyesi'nin tahta baskısı.

Kaynak: <http://t24.com.tr/haber/kanuni-doneminde-bir-seyyah-ressam-melchior-lorck/125296>

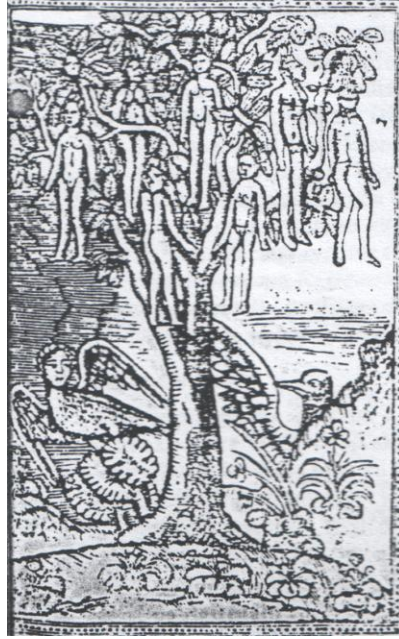
1727 yılında Damat İbrahim Paşanın fermanıyla birlikte Sait Çelebi ve İbrahim Müteferrika tarafından ilk Türk Basımevi kuruldu. Böylelikle ağaç kalıp kullanımı “ilk kez İbrahim Müteferrika'nın 1730'da bastığı “Tarihi Hindi Garbi” isimli kitapta görülmüştür.”⁶⁰ “Bu kitapta şimşire oyulmuş kalıptan, yüksek baskı tekniği ile basılmış 13 resim ve bakır levhaya oyulmuş kalıptan, çukur baskı tekniği ile basılmış bir dünya

⁵⁸ Hayri Esmer, **İşlevsellik Ekseninde Biçimlenen Baskiresim**, ‘Türkiye’de Baskiresim Bakmak’ Sergi Kataloğu, (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011), s.12.

⁵⁹ <http://t24.com.tr/haber/kanuni-doneminde-bir-seyyah-ressam-melchior-lorck/125296>

⁶⁰ Bulut, **a.g.e.**, s.60.

haritası bulunmaktadır.”⁶¹ (Bkz. Resim 67) Baskiresim tarihinde çoğaltma yöntemiyle ilk resimli kitap olma özelliğine sahip olan bu kitapta Amerikan yerlilerinin yanı sıra astronomi haritası, bitki, hayvan resimleri betimlenmiş özellikle 13 resim şimşir kalıplarla basılmıştır. “Ancak bunlar kitap resmi olarak kalmış, özgün baskiresim sanatımızın başlangıcı sayabileceğimiz çalışmalarını başlatmamıştır.”⁶²



Resim 67, İbrahim Müteferrika, ‘*Tarihi Hindi Garbi*’ kitabından Ağaçbaskı.

Kaynak: Sait Maden, **Grafik Sanatının Dünü, Bugünü,** (Grafik Sanatlar, 1984), s.816.

Fotoğraf keşfedilene dek kitaplarda yer alan tasvirler ilk olarak ağaç gravür tekniğiyle yapılmıştır. Bu dönemde ağaçbaskı tekniğini çizen ve basma işlemini gerçekleştiren farklı kişilerdir. Sadece dergi ve kitap resmedilmesinde kullanılmış olan teknik seri üretimin dışına çıkamamıştır.

⁶¹ Aslier, a.g.e., s.152.

⁶² Asım İşler, “**Başlangıcından Bugüne Türkiye’de Gravür Sanatı**”, Karşı Sanat Çalışmaları, 2001, s.21.

2.2. Sanayi-i Nefise Mektebi

19. yüzyılda sanat eğitimi veren yüksek dereceli okullara ihtiyaç duyulmuş 1882 yılında bu ihtiyaç doğrultusunda Avrupa’da eğitim alan Osman Hamdi Bey’in kurucu müdürü olduğu Sanayi-i Nefise Mektebi kurulmuştur. 1892 yılında bu kuruma Fransa’dan Arthur Napier getirilmiş Hakkaklık bölümü açılmıştır. “O yıllarda yayımlanan bir makaleden, öğrencilerin daha çok sert bir ağaç üzerine ilk baskı denemelerini yaptıklarını Napier’in “şimşir muallimi” olarak anıldığını ve bu mesleğin, yani hakkaklığın o dönemde pek itibar görmediğini anlamaktayız.”⁶³ Napier beş yıl çalıştıktan sonra ayrılmış yerine 1898’de Nesim Efendi getirilmiştir. Bu bölüm sanatçı yetiştirmekten çok basımcılık ve klişe oyan ustalar yetiştirmiştir. İlk ağaçbaskının uygulandığı bölümde kitap süsleme ağırlıklı uygulanmış ve şimşir kalıplarla ağaç gravür çalışmaları yapılmış fakat bu bölüm diğer bölümler kadar ilgi görmemiştir.

Cumhuriyet’in ilanıyla sanatsal amaçlı çalışmalar yapılacak bir okul açılması planlanmış bu amaçla birçok ressam yurtdışına gönderilmiştir. Fakat yurda dönen sanatçılar arasında baskiresim ile çalışan olmamıştır.

1927 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi, Güzel Sanatlar Akademisi adını almış 1936 yılında yeni yapılanma hareketlerinin görüldüğü akademide Resim Bölümünün başkanlığına Lepold Levy getirilmiştir. Levy ilk gravür atölyesini kurmuş Belgrad Güzel Sanatlar Okulunda gravür öğrenimi görmüş olan Sabri Berkel’i asistanı olarak atamıştır. Bu atölyede; metal gravür, linolyum ve litografi çalışmaları başlamış, okul dışından birçok sanatçıya da atölyelerini açmıştır. “İlk ürünleri ise, Sabri Berkel ve Turgut Zaim vermişlerdir.”⁶⁴ Akademi’den 1937’de mezun olan önemli sanatçılar ise Ercan Gülen ve Ercüment Kalmık’tır. Akademi 1948 yılında yangında büyük zarar görmüş presler onarıldıktan sonra 1960 yılında Sabri Berkel başkanlığında atölye tekrar faaliyete geçirilmiştir. “Genelde anlatımcılığın ağır bastığı Türk resmi içinde Berkel’in

⁶³ Kaya Özsegin, **Ağaç Baskı Türk Ressamları**, Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı. (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987), s. 80

⁶⁴ Akalan, **a.g.e.**, s.108.

sanatı evrensel ve kararlı bir yer alır.”⁶⁵ Sanatçı kimliği ile birlikte yazdığı önemli yazılarla da Türk sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan Nurullah Berk’in “linol oyma tekniği ile yapılmış bir dizi özgün baskı resmi vardır”⁶⁶

2.3. Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü

1932 yılında da Ankara’da ortaöğretim kurumlarına öğretmen yetiştirmek amacıyla Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü kurulmuş Enstitüde Refik Epikman, Melik Aksel öğretmen olarak görev almışlardır. 1936 yılında yenilenme hareketiyle birlikte atölyelerde yetenekli öğrencilere resim eğitiminin yanında yüksek baskı tekniğiyle de çalışma imkânı sağlanmıştır. Şinasi Barutçu yurt dışından döndükten sonra gravür presi yaptırmış yeterli malzeme olmadığından gravür basılamamıştır. Barutçu öğrencilerine monotipi ve yüksek baskı tekniğinde çalışmalar yaptırılmıştır. 1940 yılında ise Barutçu linol baskı tekniğinde kullanılan malzemeleri ve uygulamalarının oldukça basit bir dille anlattığı ‘Kendi Kendine Linol Oyma Talebe Kitabı’ nı yazmış, kitabı oluşturan tüm resimleri de linol baskı tekniği ile oluşturmuştur. (Bkz. Resim 68)



Resim 68, Şinasi Barutçu, ‘Kendi Kendine Linol Oyma Talebe Kitabı’, 1940.

Kaynak: Şinasi Barutçu, **Kendi Kendine Linol Oyma Talebe Kitabı**, (Çankaya Matbaası, Ankara, 1940)

⁶⁵ Mustafa Aslier, **Baslangıcından Bugüne Çağdas Türk Resim Sanatı Tarihi** (4. Cilt, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1989), s.158.

⁶⁶ Aslier, **a.g.e.**, s.168.

Şinasi Barutçu'nun öğrencilerinden olan Nevzat Akoral hocası için şunları söyler: "Öğrenciyi konuya motive edip doğru örneklerle karşılaşmasını sağladı. O dönem ki başarımızda öğretmenlerimizin ve okulun bize sağladığı olanaklar etkili oldu. Bölüm tarafından istediğimiz kadar boya, fırça, kâğıt gibi malzemelerin tümünü karşılanırdı.⁶⁷ Mustafa Aslier ise atölye hocası Barutçu'yu şu sözlerle anlatır:

"Grafik derslerimize Şinasi Barutçu geliyordu. Toplam haftada dört saatlik dersi 1.,2. ve 3. sınıflarla bir arada yapardı. Eskizlerimizi bitmiş işlerimizi gösterir eleştirileri alırdık. Özgün baskiresim için linol oyma bıçakları ve linolyum levhaları bölüm tarafından verilirdi. Teknik olanaklarını, önceki öğrencilerin çalışmalarına bakarak öğrenirdik. Siyah-beyaz yüksek oyma-basmaları severek yapıyor ve Şinasi Barutçu'nun övgüsünü kazanıyordum(...) Bölümün verdiği malzemeye bağlı olarak en büyüğü 18x24 cm.'yi geçmeyen linol oyma basma resimler ürettim."⁶⁸

"Mustafa Aslier 1945-48, Nevzat Akoral 1946-49, Muammer Bakır 1949-51, Mürşide İçmeli 1950-53, yılları arasında bölümden mezun olmuş, 1957'de bölüme öğrenci olarak giren Süleyman Saim Tekcan ise, 1960 yılında okulu bitirmiştir."⁶⁹ Şinasi Barutçu'nun öğrencisi olan Nevide Gökaydın 1952 yılından sonra grafik tasarım derslerinin yanında linol baskı derslerini de yürüttü. Gökaydın 1959 yılında Londra'ya baskiresim eğitim almak için giderken aynı yıl Mürşide İçmeli Resim-İş bölümüne asistan olarak göreve başlar. Bu sanatçılardan Nevzat Akoral ve Muammer Bakır alanında uzmanlaşmaları için 1962 yılında Amerika'ya bursla gönderilmişlerdir. 1964 yılında Bakır ve Akoral yurda döndüklerinde Nevide Gökaydın, Hidayet telli hocanın da desteğiyle grafik dersini, 'Grafik Sanatlar' adı altında ana sanat dalı haline getirmişlerdir. 1963 yılından itibaren Enstitü'de Nevide Gökaydın, Muammer Bakır ve Nevzat Akoralın katkılarıyla köklü bir değişiklik yapılmıştır. 1966 yılına kadar ağırlıklı olarak linol ve ağaçbaskı eğitimi verilmiştir. 1982 yılından itibaren ise yüksek baskı atölyesini Güler Akalan yönetmiştir. "Gazi Grubu çevresinde hoca ve sanatçılık

⁶⁷ Elif Karakaş, **Gazi Eğitim Enstitüsü Türk Resim-İş Bölümünde 1932-1980 Dönemi Linol Baskiresim Çalışmaları ve Nevzat Akoral.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.İ.B.Ü S.B.E., 2006), s.125.

⁶⁸ Bilim Sanat Galerisi Kataloğu, "**Mustafa Aslier**", (1995), s.9-11.

⁶⁹ Akalan, **a.g.e.**, s.125.

misyonunu birleştirmiş olan Adnan Turani'de baskıresim, bir dönemde ağaçbaskı ile de kaynaşmış olarak, bir uzmanlık disiplinine dönüşür.”⁷⁰ (Bkz. Resim 69)



Resim 69, Adnan Turani, '*Kırmızı Yazı*', Ağaçbaskı ve Linol Baskı, 20x20 cm, 1973.

Kaynak: Feyza Akder, **Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008), s.88.

⁷⁰ Özsegin, a.g.e., s.81.



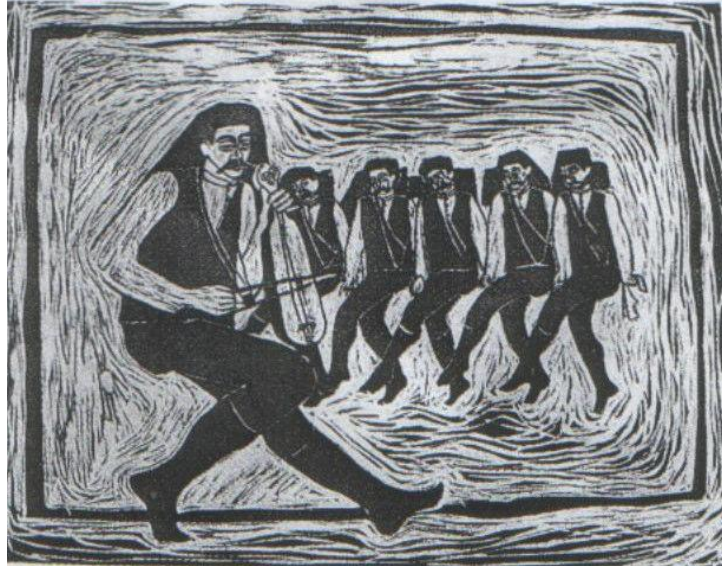
Resim 70, Mürşide İçmeli, '*Dört Kızkardeş*', Ağaçbaskı, 50x40 cm, 1999.

Kaynak: <http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr>



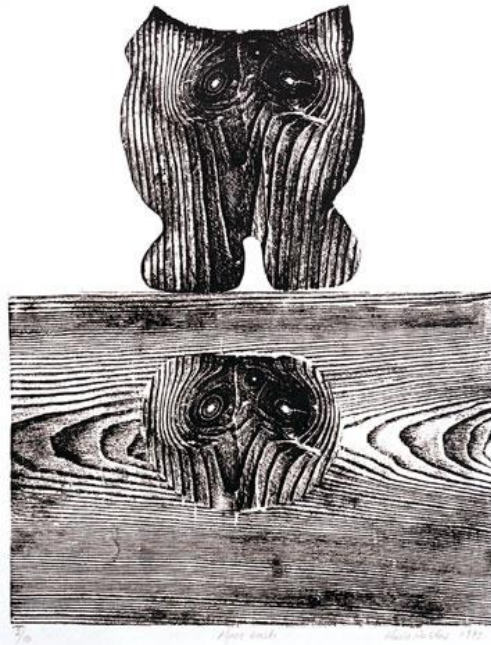
Resim 71, Ferit Apa, '*Yaşlı Kadın*', Linol Baskı, 22x28 cm.

Kaynak: Mustafa Asker, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, (Tiglat Yayınları, 4.Cilt, İstanbul, 1989), s.130.



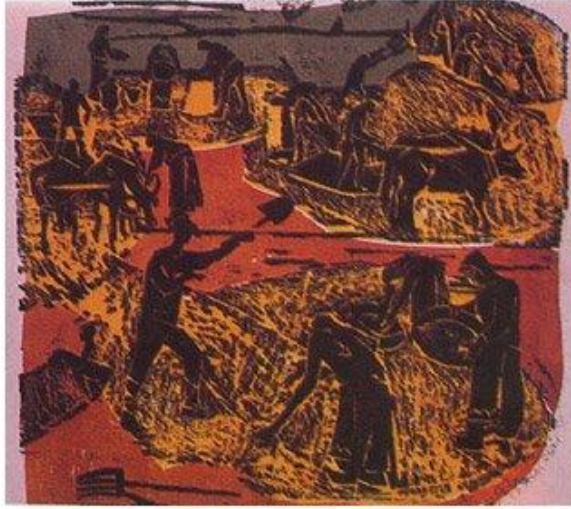
Resim 72, Süleyman Sa'im Tekcan, '*Horon Tepenler*', Linol Baskı, 50x 70 cm, 1960.

Kaynak: Elif Karakaş, **Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü 1932-1980 Dönemi Linol Baskıresim Çalışmaları ve Nevzat Akoral**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A. İ. B. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006)



Resim 73, Hasip Pektaş, '*Baykuşlar*', Ağaçbaskı, 43,5x34,5 cm, 1973.

Kaynak: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/63pektas.htm>



"Köyden Harman", ağaç baskı, 1968

Resim 74, Hasan Pekmezci, '*Köyde Harman*', Ağaçbaskı, 1968.

Kaynak: <http://www.hasanpekmezci.com/calismalar/category/13-1967-2007.html>



Resim 75, Nevide Gökyaydın, Ağaçbaskı, 1967.

Kaynak: <http://nevidegokaydin.com/sanatsal-calismalari.htm>



Resim 76, Güler Akalan, '*Kompozisyon*', Ağaçbaskı 42x35 cm, 1987.

Kaynak: Güler Akalan, **Gravür**, (Kale Seramik Sanat Yayınları, 2000), s.110.

2.4. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu

1957 yılında eğitime açılan endüstriyel gelişmelere paralel olarak sanat ve tasarımın önemini vurgulayan bu yenilikçi kuruma 1958 yılında Mustafa Aslier, Grafik Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atanır. Bu kurumda "yaratıcı kişilik yetiştirmeyi amaç edinen yeni bir eğitim metodu uygulanmıştır. Bu metot dünyada ilk defa bilinçli olarak 1920'de Almanya'da kurulan "Bauhaus" yüksek okulunda ele alınmıştır."⁷¹ Aslier, Stuttgart Akademisinden Prof. Adolf Schneck'i ve her bölüm içinde alanında uzman öğretmenleri Almanya'dan davet etmiştir. Baskıresim tekniklerinin hepsini büyük bir ustalıkla kullanan Aslier, litografi ve gravür presi alınana dek görev aldığı ilk iki yıl boyunca ağırlıklı olarak ağaçbaskı tekniğiyle eğitim verir, aynı dönemde yüksek baskı tekniği "ders olarak okutulmaya başlanmış, alt yapısı oluşturularak diğer baskı teknikleriyle beraber önemli bir düzeye"⁷² ulaştırmıştır. Aynı yıllarda Tekstil Sanatları Bölümünde kumaş üzerine ağaç kalıpların kullanıldığı baskılar gerçekleştirilmiştir.

⁷¹ Mustafa Aslier, "Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu", *Türkiyemiz*, Sayı 1, 1970, s.35.

⁷² Bulut, *a.g.e.*, s.61.

2.5. 1960 Sonrası Yüksek Baskının Gelişimi

“1962 yılından sonra Türkiye’de baskiresim sanatı alanında patlama diye nitelenebilecek bir gelişme ve yayılma başlamıştır.”⁷³ Bunun en önemli sebebi Türkiyede yüksek baskı ilk ağırlıklı olarak sanat eğitimi veren kurumlarda gelişme olanağı bulmuş olmasıdır. 1960 yılından itibaren özellikle sanatçıların kişisel çabaları sonucu özel baskı atölyeler ve müzelerde ciddi anlamda yüksek baskı tekniği uygulanmaya başlanmıştır. Özellikle Mustafa Aslier, Mürşide İçmeli, Nevide Gökaydın gibi birçok sanatçı baskiresim tekniklerinin önem kazanmasını sağlamıştır. “Bu dönemde tekniklerin giderek birbirinden ayrılmaya ve kendi içinde özerk birer kimlik kazanmaya başladığı görülür.”⁷⁴

“Özgünbaskıyı başlıca uğraş olarak seçen sanatçıların yaptıkları çalışmalarla bu tür resim toplum tarafından da benimsenmeye başlamış, çoğaltılmaya yatkın tekniği ile boya resmin tekil yapısına giderek üstün gelirken taşınabilir olmasının kolaylığı ile uzak yakın ayırmadan dünyanın her köşesindeki bienallere katılım sağlanmış, dışa açılmayı, yabancı sanatçılarla etkileşim ve iletişim kurma olanaklarına kavuşulmuştur.”⁷⁵

1974 yılında birçok Türk baskiresim sanatçısı İtalya, İngiltere ve Almanya’da açılan karma sergilere eserlerini gönderme fırsatı bulmuştur. Aslier katılımı gerçekleşen sergiler ile ilgili şunu söyler: “Elimize bu sergilerin katalogları geçmediği için kimlerin, nerede ve kaç yapıtla sergilere katıldıklarını öğrenemedik.”⁷⁶ Aynı yıl içerisinde Nevzat Akoral, Mustafa Aslier, Ercüment Kalmık ve Muammer Bakır’ın “Milano’da açılan “Asia Oggi” (Bugünkü Asya) konulu uluslararası tahta gravür sergisine katılmaları istenmiştir. Sergide Aslier ve Bakır dörder, Akoral ve Kalmık ikişer yapıtla temsil edilmişler ve katalogda kendilerine geniş yer verilmiştir.”⁷⁷

⁷³ Pekmezci, **a.g.e.**, s.18.

⁷⁴ Ayla Ersoy, **Günümüz Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, (Bilim Sanat Galerisi, 1998), s.169.

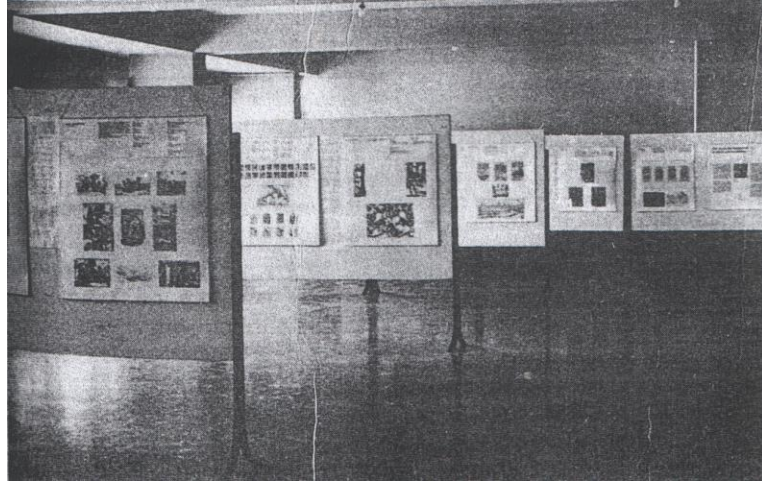
⁷⁵ Ersoy, **a.g.e.**, s.169.

⁷⁶ Mustafa Aslier, **1974’de Grafik Sanatlar Alanında Özgün ve Çağdaş Eserler Çoğaldı; Uluslararası Başarı Sağlandı**, (Milliyet Sanat, Sayı 112, 1974), s.24.

⁷⁷ Aslier, **a.g.e.**, s.24.

1987 yılında Alman Kültür Merkezi ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin işbirliği ile ‘Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı’ adlı seminer düzenlenmiştir. Mustafa Aslıer, Gören Bulut, Zahit M. Büyükişleyen, Zafer Gençaydın, Nevide Gökaydın, Süleyman Saim Tekcan, Mürşide İçmeli, Reyhan Kaya, Günter Thiem ve Kaya Özsezgin’in konuşmacı olarak katıldığı seminer sonunda konuyla ilgili olarak da bir sergi gerçekleştirilmiştir. (Bkz. Resim 77)

‘Üniversitenin Beytepe Kampüsünde düzenlenen serginin, tarihsel akışı toplu halde yansıtması ve ağaçbaskı tekniğinin, bu ülke sanatçı içindeki yerine bir kez daha ışık tuttuğu için yararlı olmuştur. Ama ondan da önemlisi, ağaçbaskı tekniğinin, bir özgünbaskı türü olarak, çağdaş Türk resmindeki yerinin ne olabileceği konusudur ki, gerek seminer boyunca üzerinde durulan sorunlar, gerekse serginin, Türk sanatındaki ağaç baskı örnekleri kapsayan bölümü, konuyu ilk kez, bu vesileyle gözler önüne sermesi açısından son derece önemli bir etkinlik olmuştur.’⁷⁸



Resim 77, ‘Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı’ adlı sergiden genel görünüm, 1987.

Kaynak: Kaya Özsezgin, “Ağaçbaskı Resim Seminerinin Ardından”, Sanat Çevresi, Sayı 103, (1987), s.18.

Günümüzde birçok Güzel Sanatlar Fakültesi’nde yüksek baskı tekniği eğitimi verilmekte olup özellikle baskiresim alanında uzman yetiştirmeyi hedef alan, Prof. Atilla Atar’ın 2000 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde

⁷⁸ Kaya Özsezgin, “Ağaçbaskı Resim Seminerinin Ardından”, Sanat Çevresi, Sayı 103, (1987), s.18.

kurduğu Baskı Sanatları Bölümünde ve 2008 yılında Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde açılan Baskı Sanatları Bölümünde yüksek baskıresim eğitimi verilmektedir. Yüksek baskı tekniği bu eğitim kurumlarının yanı sıra müzelerde ve özel atölyelerin oluşmasıyla yaygınlık kazanmaya devam etmektedir. Tüm bu gelişmelere paralel olarak geleneksel uygulamanın dışında deneysel ve disiplinlerarası uygulamalarla yüksek baskı tekniğini günümüzde birçok sanatçı “çağın seviyesine uygun biçimde yorumlamaktadırlar. Uluslararası bienallerde ve ülkemiz sergilerinde özgün yapıtları ile bizi temsil etmektedirler.”⁷⁹ Ülkemizde düzenlenen baskıresim yarışmalarından en önemlileri ise Wiking resim yarışması, Devlet Özgünbaskı Yarışması, DYO resim yarışması, Işık Üniversitesi'nin İMOGA ile düzenlediği I. Uluslararası Baskıresim Bienali ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin Resim Heykel Müzeleri Derneği ile gerçekleşen Uluslararası Özgün Baskı Yarışması'dır. 2011 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü'nün düzenlediği 1930'lu yılından itibaren tarihsel süreç içinde Türkiye'de baskıresme katkısı olan sanatçıların farklı baskıresim teknikleriyle yer aldığı “Türkiye'de Baskıresme Bakmak” adlı sergisinde yüksek baskı teknikleriyle eser üreten birçok sanatçı da yer almıştır.

⁷⁹ Süleyman Saim Tekcan, **Ağaçbaskı Teknolojisi ve Sanatsal Baskılar**, Türkiye'de Almanya'da Ağaçbaskı Sanatı, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987), s.85.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK BASKIRESMİNDE YÜKSEK BASKI TEKNİĞİNİ UYGULAYAN

SANATÇILAR

1. TURGUT ZAIM (1904-1974)

Güzel Sanatlara ilgili bir aileden gelen Turgut Zaim, Güzel Sanatlar Akademisi'ne 1920'de başlamış, akademide İbrahim Çallı ve Namık İsmail atölyesinde eğitim görmüştür. 1930 da mezun olduktan sonra kısa bir sürede Paris'te bulunmuştur. Cumhuriyetin ilk dönem Türk resim sanatının en önemli ressamlarından olan Zaim, 'Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği' ve 'D' Grubunda Anadolu'nun köklü geleneği ve yaşamından konular edinen resimleriyle yer almıştır. 1930 yılında kitap ve dergiler resmetmiş birçok illüstrasyonlarda üretmiş olan Zaim, 1939 yılından itibaren ise Devlet Tiyatroları ve Operası'nda dekoratörlük yapmıştır. Devlet Resim ve Heykel sergilerinde 1957 yılında ikincilik 1958 yılında ise birincilik ödülleri almıştır.

1960 ve 1966 yılları arasında yaptığı tahmin edilen on altı adet imzalı yüksek baskı gerçekleştiren ve kendi kuşağı içinde en çok üreten sanatçılardan biri olan Turgut Zaim, "belgeci bir kesinlik, sıcak bir içtenlik ve duyarlılığını yitirmeyen bir süreklilik ve tutarlılıkla Anadolu köylü ve göçer yaşamından sahneleri"⁸⁰ öyküleyici bir biçimde ele almış, yöresel kıyafetler içinde Anadolu köylüsünü kendine özgü estetik değerlerle yansıttığı çalışmasında hayvanlara olan sevgisini de betimlemiştir. (Bkz. Resim 78) Örneğin; "resimlerinde keçilere kıyamaz, toprağa oturtmaz bir yaygının üzerine resmederdi."⁸¹

⁸⁰ Sezer Tansuğ, "Turgut Zaim ve Resimde Anadolu Kırsal Kesim Belgeciliği", Hürriyet Gösteri, Sayı 7, (1981), s.17.

⁸¹ Nevit Kodallı, "Turgut Zaim", İçel Sanat Kulübü, Sayı 66, (1988), s.7.



Resim 78, Turgut Zaim, 'Mısır Yiyen Köylü', Linol Baskı, 42x25 cm.

Kaynak: Şener Öztop, "Turgut Zaim Üzerine", Artist Dergisi, Sayı 12, (2003), s.62.

Sanatçı sürmeli çekik gözlü figürlerini Türk minyatür resminin çağdaş anlamıyla betimlemiş, Anadolu insanını, aile yapısını, gündelik yaşantısını, yöresel kıyafetler içinde güçlü bozkır havasıyla dış mekânlarda şiirsel olarak resmetmiştir. (Bkz. Resim 79-80)

Baskiresimlerinde yer alan figürler zaman zaman benzerlik gösterirken Zaim'in resimlerinde öz-biçimi oluşturan unsurlar ise ulusal resim estetiği ve geleneksel duyarlılıkla yorumlanmıştır. Linol tekniği ile yaptığı baskiresimlerinde "ritm, çizginin yönlendirdiği biçimler ve bunları oluşturan büyük-küçük lekeler yüzeyde tekdüzeliğin (monotonluğun) oluşmasını önler ve çizgi ile sürekliliği sağlar."⁸² Figürlü düzenlemelerinde siyah-beyazın yer aldığı renk dengeleri ile derinlikli bir mekan

⁸² Hatice Biçinciler, "Ulusal Resim Sanatının Ustası Turgut Zaim", Anadolu Sanat, Sayı 17, (2006), s.187.

yarattığı linol baskılarında yoğun ve bir o kadar titiz çalışmalar ortaya çıkar. Resim yüzeyinde bütünü her bir parçasını oluşturan siyah kütleler bu uyuma hizmet edecek şekilde konuyla paralel bir dinamizm oluşturur. “İşte Turgut Zaim’in üslubunu belirleyen özelliklerin başında da; saçaksız, sarkıksız bir görünüş gelir. Bu toplu görünüş, onun klişeyi andıran figür çalışmasının da amacıdır.”⁸³ Sanat anlayışını özellikle Anadolu insanı üzerine kuran Zaim şunları ifade eder;

“Sanatçı samimi olduğu oranda kişiliğini yansıtabilir. Öncelikle yaptığı, işe inanması gerekir. Ard düşüncelerden uzak ve kuşkusuz olduğu oranda bir şeyler katabilir. Sanatçı resmi karşısında yalnız kalmasını bilen biri olmalıdır. Resimlerimde kişiliğimin baskın olduğunu, çocuksu bir havanın estiğini söyleyenler olmuştur. Buna bir de bilinçli güven duygusunu katabiliriz. Gravür çalışmalarında oyma tekniğinin arık tarafını tercih ettim.”⁸⁴



Resim 79, Turgut Zaim, *'Keçili Kadın'*, Linol Baskı, 22x25 cm.

Kaynak: Güler Akalan, **Gravür**, (Kale Seramik Sanat Yayınları, Ankara, 2000), s.110.

⁸³ Sezer Tansuğ, **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**, (Gelişim Yayınları, İstanbul, 1976), s.11.

⁸⁴ Aslier, **a.g.e.**, s.161



Resim 80, Turgut Zaim, '*Çorap Ören Çocuklu Kadın*', Linol Baskı.

Kaynak: Güler Akalan, *Gravür*, (Kale Seramik Sanat Yayınları, Ankara, 2000), s.110.



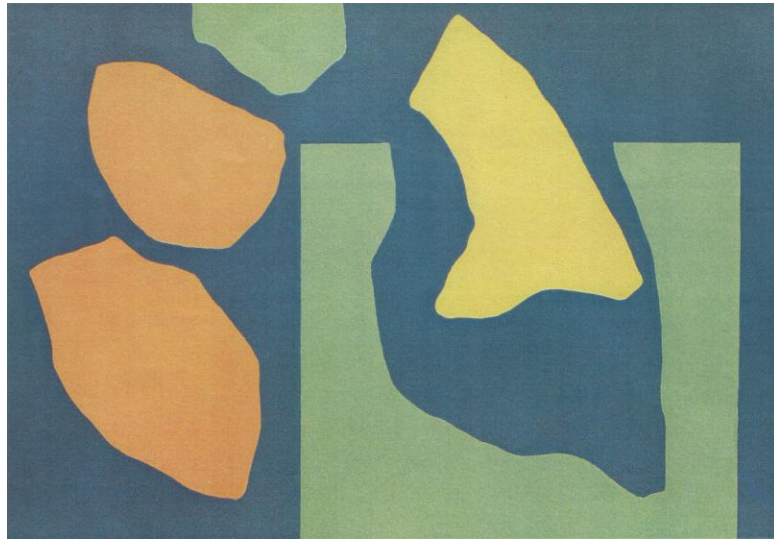
Resim 81, Turgut Zaim, '*Zurnalı Genç*', Linol Baskı, 33x20.5 cm.

Kaynak: Şener Öztop, *Artist Dergisi*, Sayı 12, 2003, s.62.

2. SABRİ BERKEL (1907-1993)

1907 yılında Üsküp’de doğan Sabri Berkel, Belgrad Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim almış, 1929-1935 tarihleri arasında akademide Felice Cerana’nın asistanlığını yapmış, aynı dönemde fresk ve gravür etüdüleri gerçekleştirmiştir. Berkel 1936 yılında Türkiye’ye yerleşmiş, 1939 yılında ise Lepold Levy’in çağrısı üzerine İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin gravür atölyesine asistan olarak atanmıştır.

‘Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği’ ve ‘D’ Grubuna üye olmuş birçok sergide farklı çizgisiyle yer almıştır. Batılı sanat ortamıyla iç içeyken yerellikten ödün vermeyen Berkel, ”Mimar Sinan’ın ifade yalınlığı ve kompozisyon mükemmelliği, Bizans’ın ışık saçan mozaik ve vitrayları, hat sanatının sade formu, yararlanacağı kaynaklar oldu.”⁸⁵ Estetik tavrını yerellik ve evrensellik ilkesiyle yoğurduğu linol baskılarında pentürden arınmış renklerin katışıksız halleri ile biçimler düz bir zemin üzerinde konumlanır. (Bkz. Resim 82)



Resim 82, Sabri Berkel, *'Lekeler'*, Linol Baskı, 30x42 cm, 1973.

Kaynak: Enlem 80, **Sabri Berkel**, (Çağdaş Türk Plastik Yayınları, Haziran 1995), sayfa yok.

⁸⁵ Ahmet Özel, “**Sabri Berkel**”, Rh Sanat, Sayı 2, (2002), s.47.

1948 yılı sonuna kadar sanatçı müzeciliğin kattığı deneyimle, klasik ve gerçekçi sanat yaklaşımın empoze ettiği “güçlü bir desen, titizlikle ayarlanmış bir ışık-gölge sistemi, dengeli bir düzen-kompozisyon bilgisi, aşırılığa gitmeyen bir palet ve hepsinden üstün bir sanat-zanaat karışımı, sanat duygusunun titizliğiyle uygun paralelizmi”⁸⁶ izlemiştir. Berkel 1950’li yıllarda soyut-geometrik arabeskler, 1960’lı yıllarda ise kaligrafik-soyut düzenleme olarak adlandırdığı bir dizi çalışmayı ustalıkla gerçekleştirmiş, tüm teknikleri büyük bir titizlikle uygulamıştır. 1956-57 yıllarında Uluslararası Venedik Bienali’ne, yapıtlarıyla katıldı. 1960’lı yılların sonuna doğru, yalın kaligrafik düzenlemeleri Berkel’in yapıtlarında iyiden iyiye kendini göstermeye başlamış ‘saf soyutlama’ ve ‘kompozisyon’ isimli lekesel kurguları oluşturmuştur.

“1960’lar sonu ve 1970’li yılların resimlerdeki biçimler, bize ne resimsel kompozisyonu düşündürürler, ne de herhangi bir şeye benzerliği. Kant’ın sanat eseri hakkında dediği gibi, doğaya benzedikleri için gerçek sanattırlar; yani artık onları sorgulayamayacağımız kadar doğal ve kendiliğinden dururlar, tüm inceden inceye hesaplanmışlıklarına rağmen. Res men sizi bir bütün olarak yalnızca kendiyile ilgilendirir.”⁸⁷

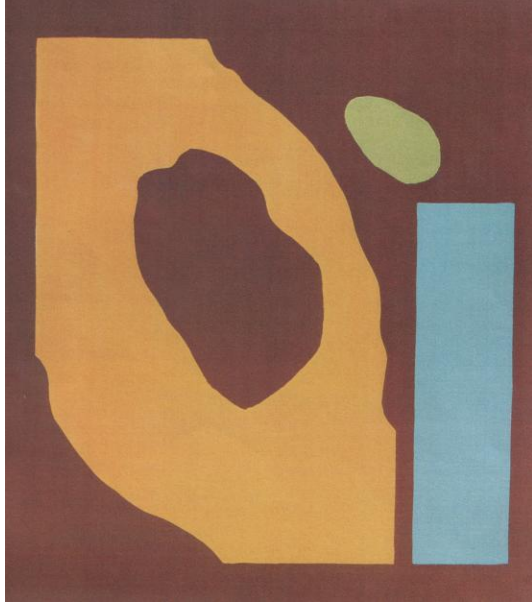
“Malzemenin imkânlarını sorgulamakla yetinmeyen Sabri Berkel”⁸⁸ didaktik bir üslupla renk sorunsalına girmiş, 1970 li yıllar ve onu izleyen süre içinde ise biçimleri en aza indirgemiş, leke-geometri-çizgiyi birbiriyle ilişkilendirerek çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Sert ve keskin hatların hüküm sürdüğü de geometrik soyutlaması, linol baskılarını oluşturan biçemlerin ritmik düzenlemesi belirgin olarak kendini göstermektedir. (Bkz. Resim 83) İnce hesaplarla tasarlanmış titreşimli büyük lekeler İslam kaligrafisinin etkisini hissettirirken diğer yandan geometrik soyutlamayı kâğıt yüzeyinde buluşturan çalışmayla karşımıza çıkar. “Berkel renkten çok biçim peşindedir. Biçimde vardığı değişik istiflere, aydınlığa, zenginliğe, titizlikte renkte pek rastlanmıyor.”⁸⁹

⁸⁶ Nurullah Berk, “Soyut Sanat ve Sabri Berkel”, Sanat Çevresi, Sayı 26, (1980), s. 16.

⁸⁷ Jale Erzen, “Sabri Berkel’in Resmine Yeniden Bakış”, P Dergisi, Sayı 21, (2001), s.88.

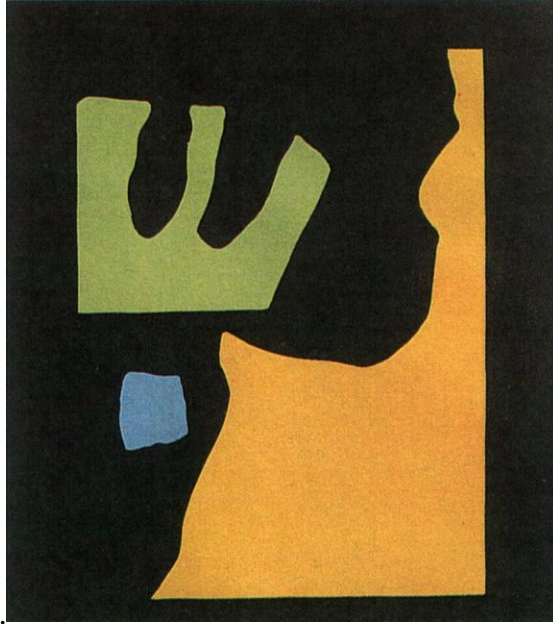
⁸⁸ Mehmet Ergüven, “Sabri Berkel”, Axa Oyak Sanat Galerisi Kataloğu, (2000), s.2.

⁸⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sabri Berkel”, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ‘Toplu Sergiler’, (1977), s.33.



Resim 83, Sabri Berkel, '*Leke*', Linol Baskı, 37x32 cm. 1974.

Kaynak: Enlem 80, Sabri Berkel, (Çağdaş Türk Plastik Yayınları, 1995), sayfa yok.



Resim 84, Sabri Berkel, '*Leke*', Linol Baskı, 40x35 cm, 1974.

Kaynak: Enlem 80, Sabri Berkel, (Çağdaş Türk Plastik Yayınları, Haziran 1995), sayfa yok.

Berkel iki boyutlu düzlemleri sanki bir kâğıttan kesipte yüzeye yapıştırmış gibi biçimlerdeki ritmik düzeni evrensel boyuta taşıyarak kendine özgü yorumlamaya başvurmuştur. Sanatçı çalışmalarında soyut leke düzenlemesiyle dikkat çekerken, sematik ve kurgucu bir mantıktan da kendini alamadığı linol baskılarındaki kurguları “zihinde etkisini gösteren ve bir çeşit kıvıltılı büyü haline dönüşen duyularla ağır ağır zenginleşiyor. Geometrik ya da soyut görünüşün altında, her yazısal ögenin konu haline geldiği, çizgilerin ve renklerin oyununda başrol oynadığı, modern anahtarlı figürsüz bir dünyaya özgü motifler gizleniyor.”⁹⁰ Berkel’in “resminde, örneğin gül ve kadın yoktu belki ama gülün renkleri ya da bir kadının “dolgun ve narin formları”⁹¹ vardı. (Bkz. Resim 84) Yalın bir ifade diliyle öznel dünyasının imgelerini ustalıklı kullanan Berkel kübizm uzantılı, geometrik kurgularını çarpıcı bir biçimde sentezleyerek Türk resminin ilk soyut ürünlerini vermiş, ”yeni sanat eski sanat diye bir şey yoktur. İyi ve büyük sanat, kötü ve küçük sanat vardır”⁹² diyerek sanat anlayışını bu sözlerle özetlemiştir.

3. ERCÜMENT KALMIK (1908-1971)

Ercüment Kalmık, 1923’de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünü bitirmiş, bir dönem gazete ve dergilerde çalışmıştır. 1939 yılında ise Paris’e giderek Andre Lhote atölyesinde çalışmış, Sarbone’da Sanat Tarihi eğitimi almış, “Alman işgali nedeniyle ertesi yıl Fransa’dan ayrılan Ercüment Kalmık, ilk sergisini de 1941 yılında İstanbul’da ”⁹³ açmıştır. 1947 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’nde Renk ve Şekil Kompozisyonu derslerini vermiş, 1949 yılında ise Prof. Hlj. Gute ile birlikte sanat eğitimi alanında önemli uygulamalar gerçekleştirmiştir.

Limanlar, yelkenliler, balık ağları ve Anadolu insanı gibi konuları etkili bir ifadeyle kurgulamış olan sanatçının baskıresimlerinin en belirgin özelliği soyutçu eğilimleriyle çağının önemli sanatçılarından biri olması. “Ercüment Kalmık, tekniği salt yüzeyde bir

⁹⁰ Giuseppe Marchiori, “Sabri Berkel’in Sanatı”, Sanat Çevresi, Sayı 73, (1984), s.22.-23.

⁹¹ Kaya Özsegin, “Uzun-ince Bir Sanat Yolculuğu”, Milliyet Sanat, Sayı 318, (1993), s.38.

⁹² Ayşegül Sönmez, “Sabri Fettah’ın İkinci Baharı”, Milliyet Sanat, Sayı 573, (2006), s.35.

⁹³ http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=253

düzen için kullanmıyor. Resme konu ettiği öğeleri iç dünyasını yansıtan bir araç olarak kullanıyor. İç ve dış dünya arasındaki sürekli bir denge halinde.”⁹⁴ “Renklerin Armoni Sistemi’ ve ‘Sanatta Doku’ adlı kitaplarında sunduklarını, 1955 sonrası resimlerinde sunma endişesi açıkça seziliyor. Muşamba üzerine oyma sonucu çoğalttığı siyah-beyazları gerçekten başarılı yapıtlar. Hareketli, kıvrak ve baktıkça değişik dokular çıkıyor ortaya.”⁹⁵ (Bkz. Resim 85) “Kent ışığını simgeleyen renk işaretleri, bir deniz kentinin simgesel biçim öğeleriyle, bilinen, alışılmış bir tasarıma yeni bir yorumla zenginleştirilmiş”⁹⁶ linol baskı tekniğini büyük bir ustalıkla kullanan Kalmık’ın ürettiği “siyah beyaz yüksek kazı tekniğinin ülkemizde yapılan en ilginç ve güzel örnekleridir. Büyük boylarda geliştirdiği ve uyguladığı bu işlerinde teknik ustalığın hemen göze çarpması kadar, konuya ilişkin içe işleyen bir lirizmin etkisi de duyulur.”⁹⁷



Resim 85, Ercüment Kalmık, ‘*Istanbul Limanı*’, Linol Baskı

Kaynak: Arkitekt Dergisi, **Ercüment Kalmık**, Sayı 2, (1975), s.67.

⁹⁴ Turgay Gönenç, “**Ercüment Kalmık Sergisi**”, Sanat Çevresi, Sayı 6, (1979) s.19.

⁹⁵ Gönenç, **a.g.e.**, s.19.

⁹⁶ Sezer Tansuğ, “**Ercüment Kalmık Da Şiirsel İnşa Kulübü**”, Türkiye Halk Bankası Yayınları, (Meteksan A.Ş. 1991), s. 72.

⁹⁷ Arkitekt Dergisi, **Ercüment Kalmık**, Sayı 2, (1975) s.93.

Linolyum üzerine elle boyama ile gerçekleştirdiği baskıresminde siyah-beyazın sertliğini, kirli yeşil, mavi ve turuncu renklerle yumuşatarak görsel bir dil yaratır (Bkz. Resim 86) Kalmık'ın son dönem çalışmalarında renkçi, bir o kadar yalın ve dengeli linolyum tekniğiyle eserler üretmiştir. Figüratif anlayışı merkeze alan geometrik soyutlamaların hakim olduğu kompozisyonlarında “yer yer Braque etkileri kendini gösteriyor.” (Bkz. Resim 87)



Resim 86, Ercüment Kalmık, '*Sedef Adası*', Linol Baskı, 50x41 cm. 1967.

Kaynak: Sıtkı M. Erinc, "**Ercüment Kalmık**", (Türkiye Halk Bankası Kataloğu, 1991), s.130.

“Günümüzdeki sanat oluşumlarının perspektifinden geriye doğru baktığımızda, Ercüment Kalmık'ın sanatı marjinal bir etkinlik olarak görürüz. Kübizmin doğaya bağlı yarını pek de önemsenmemiş, fantastik geometrizmle yetinmiş olması, Kalmık'ın resimlerine özgür bir yorumculuk katmışsa da, bu yorumculuğun tabana işleyen görüntüleri sürekli olmamıştır. Geometrik soyutlamadan şiirsel soyutlamaya kadar uzanan, ama daha çok da bir illüstratör olarak kazandığı deneyimleriyle lino kazılarında ve çinko gravürlerinde etkili bir siyah-beyaz ustası olarak kendini kabul ettiren çalışmaları, 1950'li yıllarda Türkiye'deki soyutçu eğilimler açısından önem taşır.”⁹⁸

⁹⁸ Kaya Özsegin, "**E. Kalmık: Marjinal, Bir Sanatçı**", Türkiye Halk Bankası Yayınları, Meteksan A.Ş. 1991), s.70.



Resim 87, Ercüment Kalmık, '*Oyuncakçı I*', Linol Baskı, 51x50 cm. 1967.

Kaynak: Sıtkı M.Erinç, "**Ercüment Kalmık**", (Türkiye Halk Bankası Kataloğu, 1991), s.130.



Resim 88, Ercüment Kalmık, '*Oyuncakçı*', Linol Baskı, 80x48 cm. 1969.

Kaynak: Nurullah Berk-Kaya Özsegin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, (Üçüncü Basım, Tisa Matbaası, 1983), s. 93.

4. MEHMET GÜLER (1914)

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü 1969 yılında mezun olan Güler aynı bölümde asistan olur. Soyut resmin önde gelen ismi Adnan Turani, Turan Erol ve Refik Epikman'ın öğrencisi olan Güler, yurt dışına çıkarak dünya sanatı hakkında izlenimler gerçekleştirmeyi hedeflediği Adem Genç, Bekir Sami Çimen, Halil Akdeniz ve Bilal Erdoğan'la birlikte 'Beştaşlar' grubunu kurarlar. Daha sonra kazandığı bursla Kassel Güzel Sanatlar Akademisi'nde grafik eğitimi alır. Akademiyi bitirdikten sonra 1976 da Türkiye'ye dönen sanatçı Gazi Eğitim Enstitüsü'nde bir yıl çalıştıktan sonra tekrar Almanya'ya dönerek orada yaşamaya başlar.

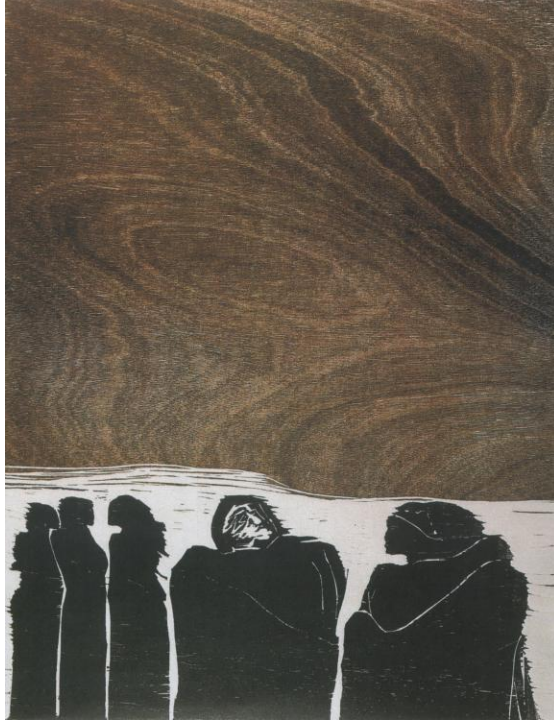
Güler'in baskiresimlerinde doğa ve insan başlıca konuları olmuştur. Özellikle kompozisyonlarında yaşadığı coğrafyanın etnik öğelerini, doğaya karşı mücadele veren insanları hikâyelemeyen, gerçek yaşamlarını dinamik, içtenlikli desen anlayışıyla birlikte betimleyen sanatçı kendisini şöyle ifade eder;

“Resimlerimde öz, bu insanların gerçek yaşamlarının da ötesinde, gizemleriyle, özlem ve tutkularıyla yansır. İnsanlar çoğu kez toprakla kaynaşmış, taşlaşmış birer heykel görünümünde olmalarına karşın , yürekleri sıcak, ana, aile sevgisi, insan sevgisi ile doludur. Her an birbirlerine sahip çıkacak, birbirlerine kucak açacak bir sevgi taşar gözlerinden. Yıllardır beni etkileyen bu çevre, bu insanlar ve bunların özlemleri, düşler tutkuları oldu. Bendeki yaratıcılık, bu insanların benliğimdeki etkilerinin tepkiye dönüşmesi ile oluşmaktadır.”⁹⁹

Yaratı listesini oluşturan simgeler ise toprak, su, insan ve gökyüzünün buluşmasının vurgulanışıdır. İlk bakışta soyutlama izlenimi veren figür ağırlıklı öğeler baskiresimlerinin temelini oluşturmaktadır. “Toprak ve su yaşam veren birer varlık, doğanın insanlara hediyesi ve insanların varoluşlarından beri süregelen geleneksel uğraşları. Yapıtlarda tekniğin üstünlüğü, çok iyi boyanmış gökyüzünün ayrı bir anlamı var. Sihirli bir etki. Gidip kavramak istenen bir duygu. Fakat gittikçe uzaklaşacakmış gibi bir etki.”¹⁰⁰

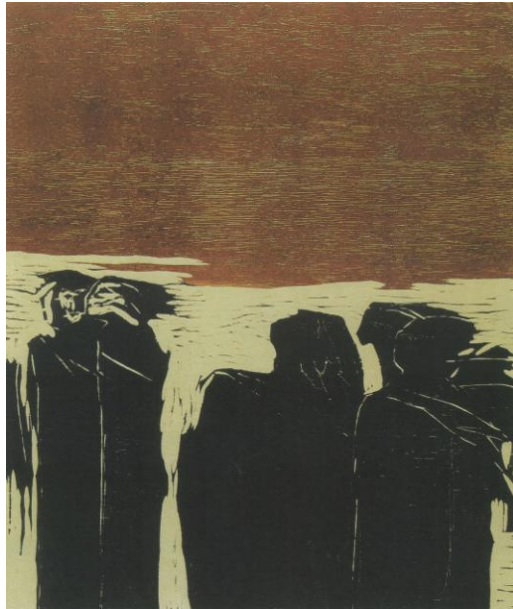
⁹⁹ Nevzat Boztaş, “**Mehmet Güler ile Görüşme**”, Yeni Boyut, Sayı 14, (1983), s.17.

¹⁰⁰ Günther Spornitz, “**Mehmet Güler ve Yapıtları**”, Ankara Sanat, Sayı 156, (1979), s.22.



Resim 89, Mehmet Güler, '*Güneşte*', Ağaçbaskı, 77x59 cm. 1985.

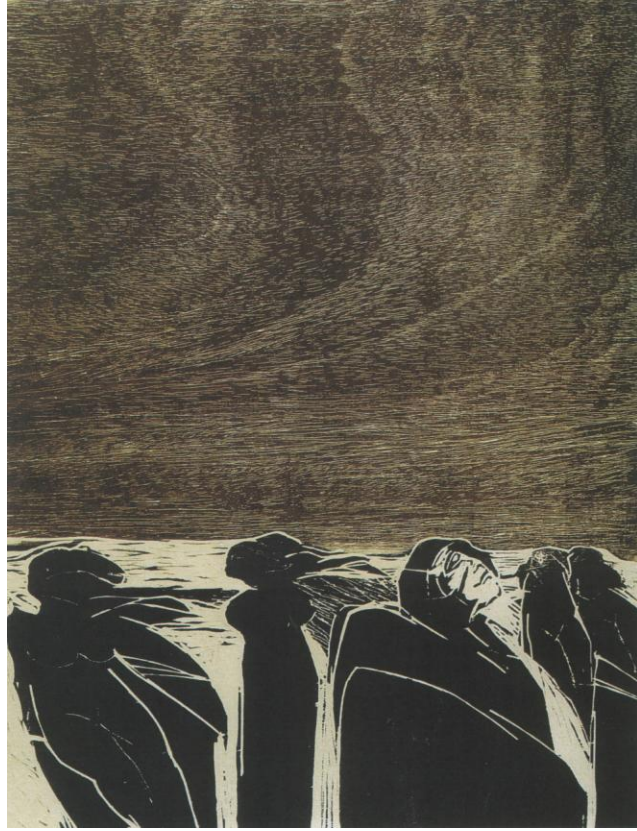
Kaynak: "Mehmet Güler", NuroI Sanat Galerisi Kataloğu, Ankara, (2003), s.20.



Resim 90, Mehmet Güler, '*Seni Beklerken*', Ağaçbaskı, 65x55 cm. 1993.

Kaynak: "Barışcıl Kuşatma", Galeri Binyıl Kataloğu, İstanbul, (2000), s.66.

Özellikle ağacın doğal yapısından kaynaklı dokular kompozisyonda işlenen gökyüzü renk, biçim ve temayı daha etkili ve heyecan verici hale getiriyor. Güler'in kompozisyonlarında "insan grupları yoğunlaştıkça, gölgeler derinleşir, ama bu derinleşme, insanların tinsel düşünce içerikleri için gerekli olduğundan, bir varlık koşuludur aynı zamanda. Bir başka deyişle Güler'in insanları, kendi çevrelerindeki gölgeleri derinleştirerek, gerçek insanlarla aralarındaki iletişimi sağlamlaştıracakları inancını, içlerinde diri tutarlar."¹⁰¹ (Bkz. Resim 89)



Resim 91, Mehmet Güler, '*İlk Karşılaşma*', Ağaçbaskı, 75x59 cm. 1993.

Kaynak: '*Barışçıl Kuşatma*', Galeri Binyıl Kataloğu, İstanbul, (2000), s.68.

¹⁰¹ Kaya Özsegin, "*Mehmet Güler'in Resimlerinde Salttl İnsan-Figür Mekan İlişkisi*", Galeri Binyıl Kataloğu, İstanbul, (2000), s.14.

Frank Günter Zehnder sanatçının yapıtlarını şöyle anlatır;

“Birçok insan durumlarında kederden bitkin yüzleri, yaşamın sertliğini, çalışmayı, içine kapalılığı ve yazgının darbelerini kavradığı, adlandırdığı, irdelediği bazı şeyleri sorguladığı, ama çoğunuda anlamaya çalıştığı zaman belkide grafikleri biraz daha fazla toplumsal gerçeğe bağlıdır. Bu yolla ancak Kathe Kollwittz’i düşünmek yeter. Grafik sanatı toplumu etkileyebilir, anlaşılmayan ya da ideolojik oluşlara girebilir, içgüdümün ikna edici biçimi görünürlüğüyle değiştirebilir ve yardımcı olabilir. Yine de Güler’in ağaç baskıları ajitasyon değil, sanattır. Yoğun biçimlemeli ve büyük düzenlemeli, ağaç karakterleriyle malzeme, hünerle kullanan bir yorum biçimidir. Onun ağaç baskılarının resim nesnesi ve konusu izleyiciyi ne kadar etkili çarpıyorsa, en derinden vurup uygulandırıyorsa, içini kabartıyorsa, o kadarda mükemmel bir bütün o kadar estetiksel ve kurgusal güzellikte bir görünüme sahiptir.”¹⁰² (Bkz. Resim 91)

Mehmet Güler, toplumcu gerçekçi çizgisi ile köklü Anadolu destanını evrensel boyuta taşıyarak birçok teknikle kendi anlayışını baskiresimlerinde anlatmıştır. Güler baskı çalışmaları için şunu ifade eder:

“Sanatçı yaşamı özellikle benim gibi birkaç tekniği, örneğin grafik sanatlar ve boyayı birden kullanan sanatçılar için zor ve uğraşılı bir yaşamdır. Çünkü sanatçı, yapıtlarının hem yaratıcısı, hem tüm teknik uygulamaları ile araştırmacı, üreticisi ve hem de pazarlayıcısı olmak zorundadır. (...) Malzeme ve teknik değişikliği bende ayrı bir heyecan uyandırıyor ve haz veriyor. Böylece çalışmamdaki sürekliliği ve tazeliliği koruyabiliyorum.”¹⁰³

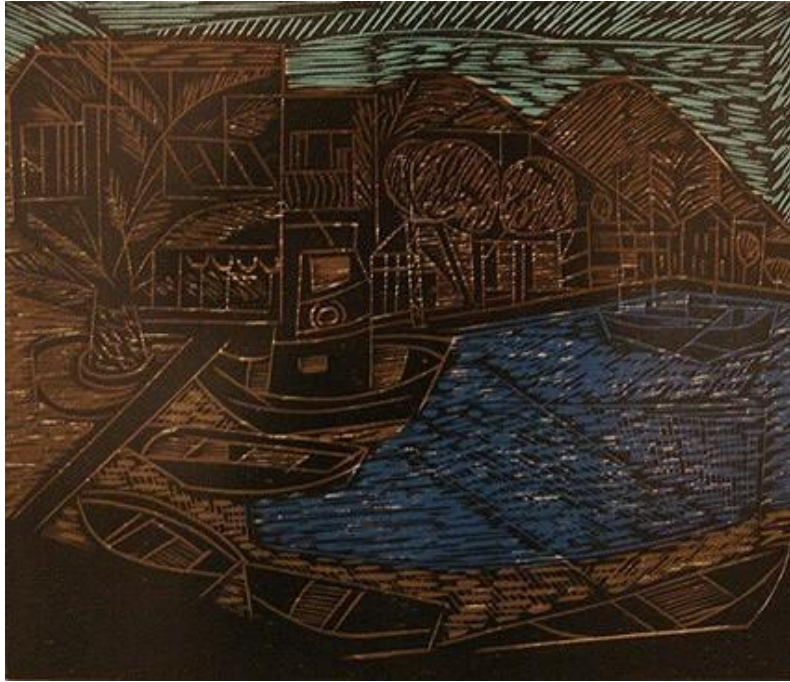
¹⁰² Frank Günter Zehnder, “**Barışçıl Kuşatma**”, Nuro Sanat Galerisi Kataloğu, Ankara, (2003), s.18.

¹⁰³ Boztaş, a.g.e., s.17.

5. NAİL PAYZA (1920-1996)

Nail Payza 1920 yılında İzmir'de doğdu. 1943 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi'ni bitiren Payza, Abidin Elderoğlu ve Arif Kaptan'ın atölyelerinde temel sanat eğitimi alır. Payza'nın asıl uzmanlık alanı olan biyokimyadır fakat kendisi 1985 yılında Mürşide İçmeli ve Hayati Misman'la baskıresim üzerinde yoğun olarak çalışma imkânı bulur. Nail Payza'nın;

'Figürleri, yağlıboyalara kıyasla baskılarında kullanmış ve çalışmalarında perspektife yer vermemiştir. Minyatürün temel ilkesi olan iki boyutluluğu ve her olayı bir çerçeve içinde gösterme, Nail Payza'nın çalışmalarında göze çarpar. Ağaca hakim olma isteğini, eline aldığı oyma uçlarıyla başarıyordu. Ağacın dokusu, istenilen şekilde oyulmaya izin vermez, ama Nail Payza bunu başaran nadir sanatçılardan birisidir.'¹⁰⁴ (Bkz. Resim 92)



Resim 92, Nail Payza, Ağaçbaskı, 1991.

Kaynak: <http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=3639&katID=0>

¹⁰⁴ Saime Hakan, "Nail Payza'nın Ardından", Anadolu Sanat, Sayı 6, (1997), s.77.

Payza'nın "ağaç baskı resimlerinde, Doğu efsanelerini ve Anadolu mitolojisini simgesel anlatımlar halinde yorumlama çabası ağır basar."¹⁰⁵

"Payza'nın çalışmaları, zaman zaman figüratif ve simgesel içeriklere sahip olsa bile, dinamiklerini büyük ölçüde saf soyut anlayış ile oluşturulmuş büyük boyutlu kompozisyonlarından alır. Birbirini değişik açılardan, değişik doğrultulardan kesen, ya da bir formun oluşumuna olanak veren çizgi ritmiyle, boyanın salt pentür değerini dışa vurmaya amaçlayan renksel bölmelerin mesajını, ortak bir payda altında toplayabilen Payza'nın resimleri, 1950 yıllarda etkinlik kazanan soyut sanat anlayışına eklenmektedir."¹⁰⁶



Resim 93, Nail Payza, 'Gölbaşı', Ağaçbaskı, 30x34 cm, 1987.

Kaynak: Hasan Kıran, "Ağaç Baskı Sanatı", (Dumat Ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.2

¹⁰⁵ <http://www.sanatmuzei.hacettepe.edu.tr/46payza-oz.htm>

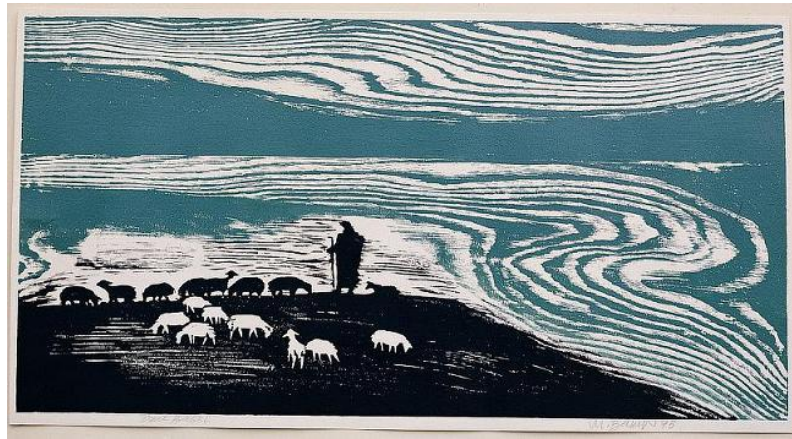
¹⁰⁶ **Türkiye'de Baskı Resim Bakmak Kataloğu**, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2011), s.56.

6. MUAMMER BAKIR (1926-1980)

1926 yılında Balıkesir’de doğan Muammer Bakır, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nden 1951 yılında mezun oldu. Gazi Eğitim Enstitüsü Plastik Metal Atölyesinde asistan olarak göreve başlayan Bakır, Şinasi Barutçu, Ferit Apa, Refik Epikman ve Melik Aksel’in atölyelerinde eğitimini tamamlamıştır. 1964 yılında devlet bursu ile Amerika’da Boston ve New York’ta litografi ve kitap resimleri üzerine eğitim almış, asistanlık yaptığı yıllarda birçok gazete ve dergide de grafiker olarak çalışmıştır.

Nevzat Akoral, Bakır’ın ağaçbaskı uygulamalarını şu sözlerle anlatır;

“Ağaç baskısı için ön çalışmaları ilginçti. Seçeceği tahta ya da kontrplağa bakar, damarlarını, dokularını günlerce inceler kafasındaki konuyla bunlar arasında bağ kurardı. Ya da dokuların verdiği çağrışımla konuyu bulurdu. Ondan sıkı bir çalışmayla konuyu bulurdu. Ondan sonra sıkı bir çalışmaya başlar, ağacın damarları ile konturlarını, siyah-beyaz lekelerini birbirine kaynaştırır, oyar, keser, sertliklerini gidermek için ikinci, üçüncü kalıplarla yaptığı renklerden yararlanırdı. Resim bittiği zaman ağacın damarları Ortaanadolu’nun geniş tarlaları, tepeleri ve onların üzerinde bir uçtan bir uca devinen heybetli bulutları oluşurdu.”¹⁰⁷ (Bkz. Resim 94)



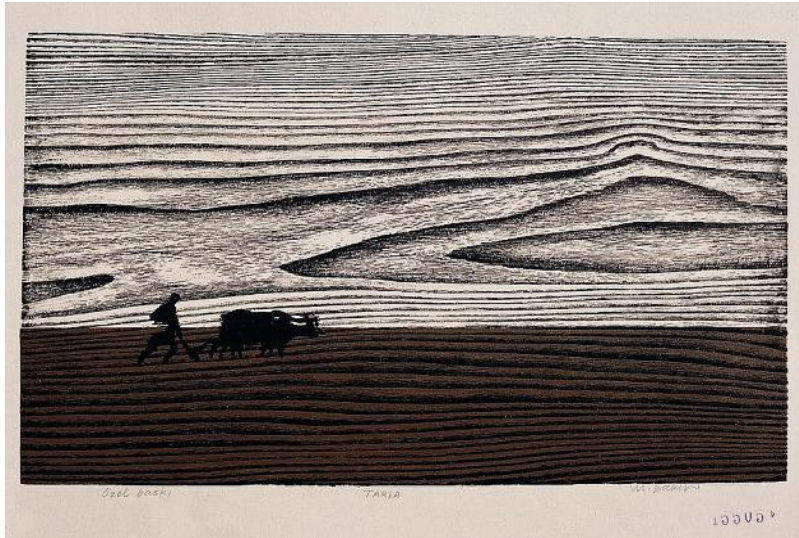
Resim 94, Muammer Bakır, ‘Sürü’, Ağaçbaskı, 28.5x49,5cm. 1975.

Kaynak: Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı**, (Dumat ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.26.

¹⁰⁷ Nevzat Akoral, “Arkadaşım Muammer Bakır”, Ankara Sanat, Sayı 171, (1980), s.14.

Kompozisyonlarında ağaçbaskının dokusal özelliğiyle yakaladığı çözümlenmeleri ustaca buluşturan sanatçı, derinlikli bir anlam yakalamıştır. Bakır'ın ağaçbaskı yapıtlarının geneli düşünüldüğünde tekniğin olanakları devreye sokularak ağaç kalıbın dokusal özelliğinden faydalandığı açıkça görülür. Bu açıdan sanatçının doğa görünümünü ağaç kalıbın karakteristik özelliğiyle birleşimidir. Anadolu yaylasının geniş tarlaları sanat biçimine sokularak izleyiciyi bu büyümlü atmosfere doğru çeker. Resimlerin yaratısında kullandığı özenli dil kullanımı ile biçimler, duyulur ve hissedilir hale gelir. Doğal ve sıcak renk seçimiyle de temayı destekleyerek Anadolu'yu içtenlikle betimler.

Bakır, ağaç dokusunu oldukça etkili kullandığı 'Tarla' adlı ağaçbaskı eserini İtalya'da açılan Uluslararası Ağaç Baskı Sergisine gönderir. Bakır'ın bu ağaçbaskı çalışması ödül kazanarak Carpi-Xilography Müzesine kabul edilir. Nevzat Akoral "Sergi açılınca bu iş büyük ilgi gördü ve epey sipariş aldı basıp, basıp gönderirken çok kıvançlanırdı; babamdan tarla kalmadı ama benim bu tarla ne bereketliymiş derdi"¹⁰⁸ diye belirtmiştir. (Bkz. Resim 95)

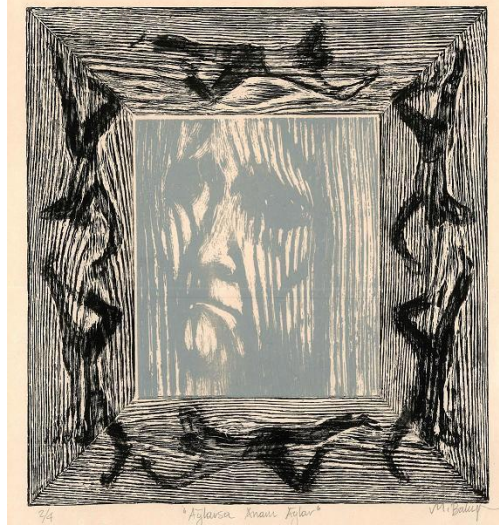


Resim 95, Muammer Bakır, 'Tarla', Ağaçbaskı, 28x50 cm, 1969.

Kaynak: http://muammer-bakir.net/Artworks/59_field.htm

¹⁰⁸ Akoral, **a.g.e.**, s. 14-15.

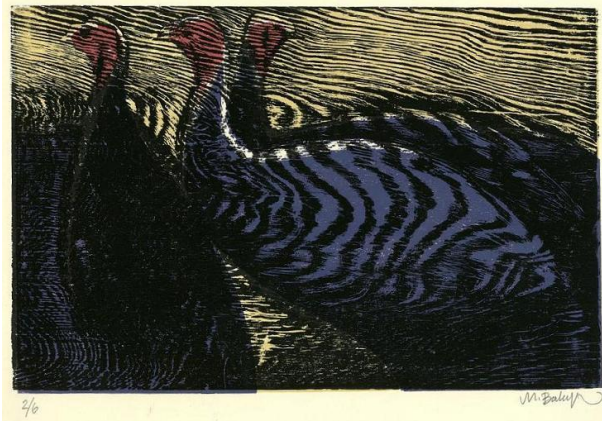
“1979 Yılında o günkü anarşik olaylarda her gün ölen gençlerin annelerine ithafen "Ağlarsa Anam Ağlar" adlı eserini yaratıyor.”¹⁰⁹ (Bkz. Resim 96)



Resim 96, Muammer Bakır, ‘Ağlarsa Anam Ağlar’, Ağaçbaskı, 36x33 cm. 1979.

Kaynak: <http://muammer-bakir.net/Artworks/91.htm>

“Damarlı tahtaların doğal dokusunu kullandığı baskıları”¹¹⁰ gerçekleştiren Bakır, en önemli ve son çalışması olan ‘Hindiler’ adlı eserini de vefat etmeden önce gerçekleştirir. (Bkz. Resim 97)



Resim 97, Muammer Bakır, ‘Hindiler’, Ağaçbaskı, 23x45 cm. 1980.

Kaynak: <http://muammer-bakir.net/Artworks/75.htm>

¹⁰⁹ http://muammer-bakir.net/tur/biography_tr.htm

¹¹⁰ Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı**, (Dumat Ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.25.

7. MUSTAFA ASLIER (1926)

Mustafa Aslier, 1925 yılında Bulgaristan Kırcaali’de doğmuş ve 1939 yılında ailesi ile birlikte Türkiye’ye göç etmiştir. 1945 yılında ilk yüksek baskı resmini ortaokul öğrenimi aldığı Balıkesir Necatibey İlköğretmen Okulu’nda gerçekleştirir. Siyah-beyaz olarak yaptığı ‘Satranç Oynayanlar’ adlı linol baskı çalışması öğretmeni Mahir Gürsel tarafından beğenilir ve Aslier’in grafik sanatçısı olarak eğitimini sürdürmesini önerir. Aslier Mahir Gürsel’in“siyah beyaz çalışmamı beğenmesinin beni oyma-basma resimlere yönelmeme”¹¹¹ neden olmuştur diye ifade eder.



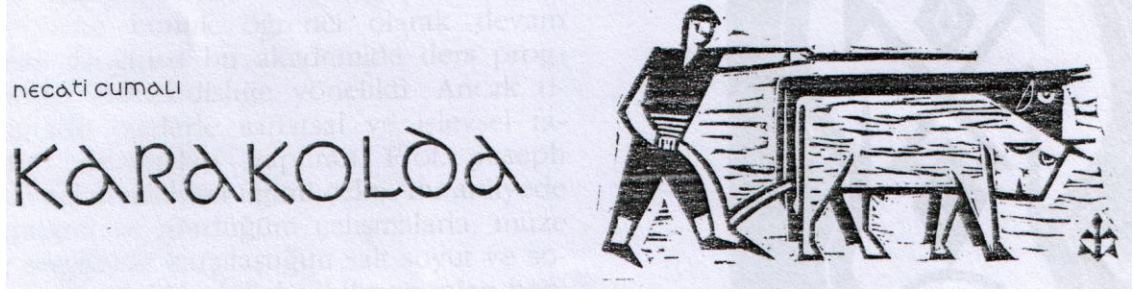
Resim 98, Mustafa Aslier, ‘*Satranç Oynayanlar*’, Linol Baskı, 20x30 cm. 1945.

Kaynak: “**Mustafa Aslier**”, Bilim Sanat Galerisi Kataloğu, (1995), s.9.

1946 yılında, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’nde sanat eğitimine başlar. Şinasi Barutçu, Refik Epikman, Melik Aksel’den eğitim alır.1949 yılında eğitimini tamamlayan Aslier, Matbaacılık Lisesi’ne öğretmen olarak atanır. 1954’te Münih Üniversitesi Grafik Sanatlar Akademisi’ne oradan Stuttgart Grafik Sanatlar Yüksek Okulu’na geçer 1958’de eğitimini tamamlar. 1957 yılında Prof. Wallter Staehle ile birlikte Necati Cumali’nin ‘Karakolda’ adlı şiirin çevirisini yaptıktan sonra, on iki

¹¹¹ Bilim Sanat Galerisi Kataloğu, “**Mustafa Aslier**”, (1995), s.7.

adet yüksek baskı kalıbı hazırlayarak kitap haline getirir ve bu baskı Offenbach Müzesi'ne girer. (Bkz. Resim 98)



Resim 99, Mustafâ Aslier, 'Karakolda', Linol Baskı, 10x5 cm. 1957.

Kaynak: "Mustafa Aslier", Bilim Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul, (1995), s.12.

Aslier, Stuttgart Galeri Senatore'de ilk özgünbaskı sergisini açar ve sergide yer alan çalışmalarıyla Almanya'da 'Türk Grafik Sanatı' adında sanat takvimi yapılır. (Bkz. Resim 99)



Resim 100, Mustafâ Aslier'in ilk sergi afişi, Linol Baskı, 10x5 cm. 1958.

Kaynak: "Mustafa Aslier Özgün Baskıresim Geçmiştenli Sergisi", Ege Basım, (2009), s.yok.

Musatafa Asler'in o dönem çalışmalarının yönünü en çok etkileyen gezdiği sergiler müzeler değiştirmiştir. "900 eserden oluşan bir Cezanne sergisi ondan daha büyük bir Picasso sergisi, Van Gogh'un litografileri Rembrant'ın gravürlerini"¹¹² izleme imkânı bulur. 1959 yılında Türkiye'ye döndükten sonra Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda Grafik Resim ve Yayın Grafiği dersleri vermeye başlar. Asler, 1947'den 1960'a kadar özellikle siyah beyazın hâkim olduğu kompozisyonların konusu hareketli figürler, bekleme salonları, kahvelerden oluşmuştur. Sanatçı, 'Emekçi' adlı linolyum baskısını şöyle anlatır; "Türk insanı, acısını da mutluluğunu da figür olmadan anlatma geleneğini yaratmıştır. Ben resmime figürü de koyarak anlattım. Bu resme "Emekçi" adını verdim. Ayağı var, eli ve kolu da var; ama midesi yok. Çalışmak için el, kol ve bacak yeterli. Bıyık var; ama yemek yemeye ağız yok."¹¹³ (Bkz. Resim 101) Sanatçı bu resmi, daha sonraki yıllarda değişik tekniklerle motiflerden arınmış yalın halde betimler ve "Bu resim beni özetleyen bir resimlerimdenidir"¹¹⁴ der.



Resim 101, Mustafa Asler, 'Emekçi', Linol Baskı 38x11 cm. 1956.

Kaynak: "Mustafa Asler", Bilim Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul, (1995), s.11.

¹¹² Nevzat Metin, "50. Sanat Yılı Sergisi", Bilim Sanat Galerisi Kataloğu, (1997), s.yok

¹¹³ Levent Tosun, **Mustafa Asler ve Sanat Anlayışı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), s.44.

¹¹⁴ Tosun, **a.g.e.**, s.44.

“A harfi öyle bir tasarım harikasıdır ki binlerce yıl sonra öküz başından bu halini almıştır. Aynı zamanda simgeleştirmenin, sadeleştirmenin bir sesi verecek kadar yalınlaşmış halidir. Ben de bu resimde sadeleştirme ile ulaştığımız yeni bir yolun A’sındayız, demek istedim. Figürlerle yaptığım sadeleştirme, A’nın binlerce yılda geçirdiği yalınlaşmaya denktir. A öküz başından uzaklaşmıştır; ama ben, babayı anne ve çocukları gerçeğinden uzaklaştırmadan A harfindeki aynı sadeliğe vardırımdım. Bu resim, beni en iyi anlatan resimdir. Resimde ne ararsan var, elemanlarla anlatım, ifadeyle, öge ve öyküyle de.”¹¹⁵
(Bkz. Resim 102)



Resim 102, Mustafa Aslıer, '*Köylü Aile*', Ağaçbaskı 44x50 cm. 1960.

Kaynak: “Mustafa Aslıer”, Bilim Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul, (1995), s.11.

Aslıer baskiresimlerini grafiksel anlatımla halk sanatının kendine özgü yerel motifleri geometrik bir üslupla kurgulamıştır. ”Resimlerimde soyut anlatımın geometrisi ile simgeci doğal anlatımın uyumunu belirleyebildiğimi sanıyorum ”¹¹⁶ diyen Aslıer 1960 yılında Paris Bienali’ne 1967 yılında ise Sao Paulo Bienali’ne Türkiye adına katılmış

¹¹⁵ Tosun, a.g.e., s.68.

¹¹⁶ Doğan Akça, *Türk Resminin Bir Büyük Ustası Daha Mersin’de Mustafa Aslıer*”, İçel Sanat, Sayı 59, (1997), s.59.

1970’li yıllardan itibaren siyah-beyaz lekeler yerini renkli anlayışa bırakmış, simgeler daha yalınlaşmıştır. Anadolu kilim ve halk sanatına özgü köşeli yerel motifleri simetrik biçimde kurgulayan Aslier, “Türk halı ve kilimlerinde görülen simetrik kutgulardan ‘pencerede veya kapıda duruş’ dediği sahnelemelerden yola çıkarak”¹¹⁷ ‘Kızlarımızı da Okula Gönderelim’ adlı linolyum çalışmasını gerçekleştirir ve resmi için sanatçı şu açıklamayı yapar:

“Bu resimde sosyal bakımdan topluma yararlı olmak adına hem sanatımı ortaya koymuş oluyorum hem de anlamı. Bu resimdeki figürleri önce yılbaşı kartına basmak üzere tek olarak düşündüm. Yılbaşı kartını bu biçimde yaparak etkinin her yere dağılmasını istedim. Kızlar okula gitsin istiyorum. Resme anneyi koymadım. Çünkü kızları okutmada asıl baba manidir, o yüzden resmime babayı koydum. Resimde baba figürü ‘Yahu artık okutalım bu kızları’ der gibi durur. Bu anlamı kuvvetlendirmek için bir tek baba değil de bütün babalar sanki kızların okumasını istiyormuş düşüncesini vermek üzere figürleri çoğaltım. Resme yazıyı da koydum; ama bunu öne çıkarmadım. Bu yazı resmin anlamını tamamladı.”¹¹⁸
(Bkz. Resim 103)



Resim 103, Mustafa Aslier, ‘Kızlarımızı da Okula Gönderelim’, Linol Baskı, 44x50 cm, 2006.

Kaynak: Levent Tosun, **Mustafa Aslier ve Sanat Anlayışı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008), s.105.

¹¹⁷ “Mustafa Aslier’le 50. Sanat Yılında Bir Söyleşi”, Sanat Çevresi, Sayı 234, (1998), s.40.

¹¹⁸ Tosun, a.g.e, s.104.

8. NEVZAT AKORAL (1926)

Nevzat Akoral Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü 1949 yılında bitirir ve mezun olduktan sonra Milli Eğitim Bakanlığının yönetmeliği gereğince Ankara'da deneyim sahibi hocalarla birlikte çalışma yapar. Bu dönemde Hakkı Tonguç'la birlikte çalışma fırsatı bulur.

1962 yılında Amerika'da İndiana Üniversitesi'nde grafik eğitimi alır ve yurda döndükten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde sanat eğitimi vermeye başlar.



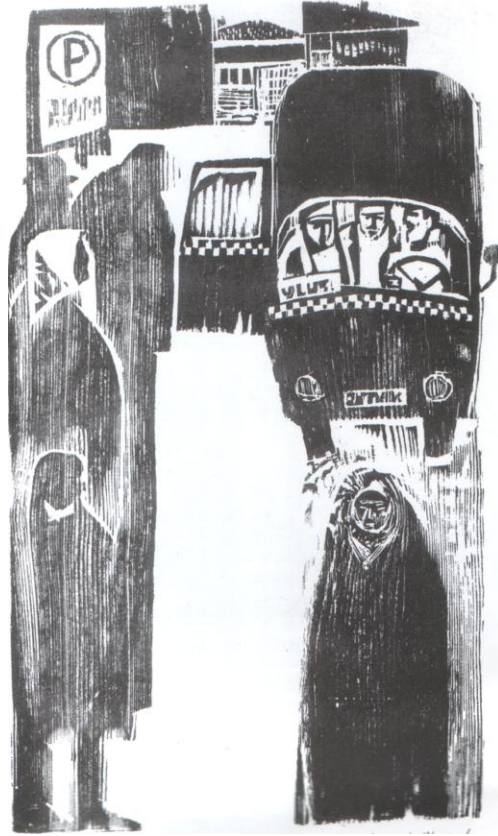
Resim 104, Nevzat Akoral, '*Suda Mandalar*', Ağaçbaskı, 32x42 cm.

Kaynak: "Nevzat Akoral Özgün Baskiresim Sergisi", Kavaklıdere Sanat Galerisi Kataloğu, Ankara, (2004), s.12.

Akoral ilk dönem çalışmalarında kalın konturlu çizgisel bir düzen kullanmış, 1946 ve 1976 yılları arasında da birçok kitap resimlemiştir. Bunlardan biride 1964 yılında

Muammer Bakır'la birlikte resmettiği 'Bir Fındık Düştü Dalından' isimli kitaptır. Sanat eğitimcisi olarak atandığı Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden 1946 yılında emekli olur.

Akoral, kompozisyonlarında Anadolu insanının güçlü birlik duygusunu işleyerek bu anlamda geleneksel sanata da yanıt verir aslında. Baskiresimlerinde Anadolu insanını ve köy yaşantısını, doğayla mücadelesini sağlam desen anlayışıyla birlikte grafiksel bir düzende resimler. Tekniğin mükemmel kullanımıyla renkler ve çizgiler lekelerle bürünerek, atmosferde eriyik bir halde derinlik sağlarken öte yandan biçimleri yerel bir dille yorumlamıştır.



Resim 105, Nevzat Akoral, '*Dolmuş Durağı*', Ağaçbaskı, 28x48 cm.

Kaynak: "Nevzat Akoral Özgün Baskiresim Sergisi", Kavaklıdere Sanat Galerisi Kataloğu, Ankara, (2004), s.12.

Baskıresim tekniklerinin hemen hepsini uygulayan Akoral özellikle gravür ve yüksek baskı tekniğini ısrarla tercih etme nedenini şöyle ifade eder: “Her iki tekniği de kendime yakın buldum. Birde benim için kompozisyonlarda leke önemli. Çünkü ben lekeci bir ressamım. Bu tavrımı ve en iyi etkiyi tek renkli baskıresimlerimde yüksek baskı teknikleriyle elde edebiliyorum iyi ve yalın görünümü güzel bir leke koyduğumuz zaman elde edebilirsiniz. Bu iyi bir etki sağlar.”¹¹⁹ Nevzat Akoral baskının ilk aşaması için ise şunları söyler:

“Baskı öncesinde sevdiğim bir konu üzerinde düşünürüm. İnsanların olduğu kompozisyonlar, mandalar, kuşlar vs. Öncelikle konuyu beynimde geliştirir ve yasarım. Uzun bir süreç içinde düşüncemi olgunlaştırırım. Bu aşama benim için çok zordur. Ardından düşüncemi en etkili şekilde lekeler ve kompozisyona dönüştürürüm. Bu süreç oldukça kolaydır. Sececeğim konu beni etkilemeli ve onu yaşamalıyım. Konuya karar verdikten sonra kalıba aktarma aşamasına geçerim. Burada hangi tekniği uygulayacağıma önceden karar verir. Ağaç veya linol baskı tekniği olarak uygularım.”¹²⁰



Resim 106, Nevzat Akoral, ‘Pazarda Arabacılar’, Ağaçbaskı, 63x41 cm.

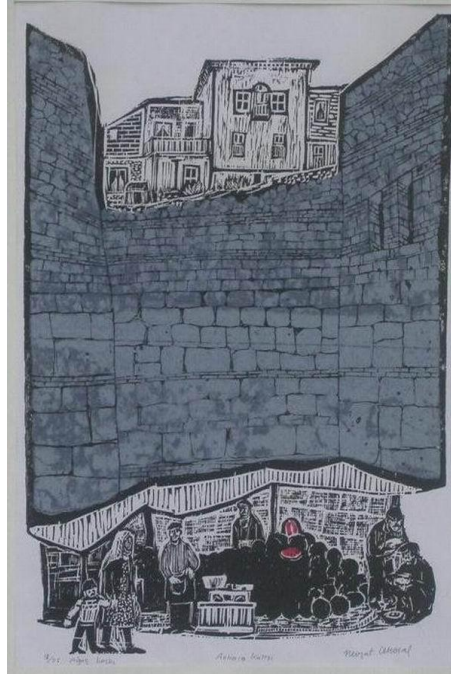
Kaynak: <http://www.cs.muze.anadolu.edu.tr>

¹¹⁹ Elif Karakaş, **Gazi Eğitim Enstitüsü Türk Resim-iş Bölümünde 1932-1980 Dönemi Linol Baskıresim Çalışmaları ve Nevzat Akoral,** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, A.İ.B.Ü S.B.E. , 2006), s.148.

¹²⁰ Karakaş, **a.g.e,** s. 155.

Akoral'ın yapıtlarının başlıca öğeleri Ankara keçileri, manda, yaşam mücadelesi veren Anadolu insanıdır. Tüm baskiresimlerini genel olarak bu öğeler üzerine kuran sanatçının yapıtlarında ilk göze çarpan kuvvetle vurgulanmış siyah-beyaz büyük leke kullanımıdır. Figürlerin her biri kendi yapısı içinde ağır bir o kadarda devingen olan yorumla kuvvetle vurgulanmış biçimleri ile dikkat çekerken konularının ele alış biçimiyle de toplumsal gerçekçi yönüne işaret eder. (Bkz. Resim 104-105)

“Ankara Kalesi” adlı çalışma, Ankara için sembol haline gelen kaleyi sevmem nedeniyle ortaya çıktı. Bu çalışma için birçok kez kalenin desenini çizdim. Fotoğrafını çektim. Kaleyi çizerken surlarını ve içindeki tasları bir leke olarak gördüm. Kalenin dibinde yer alan karpuzcu tezgâhlarını ve diğerlerini yardımcı unsur olarak değerlendirdim. Benim için önemli olan hisarı leke halinde, üstünde eski evleri doku yer verdim. Tamamına bakıldığında büyük lekenin hakim olduğu görülür. Bazen renk kullanmak istiyorum ve deniyorum. Az renk kullanmak içimden gelir. Bunu en iyi örnekleri “Arabacılar” ve “Ankara Kalesi” adlı baskiresimlerimdir.”¹²¹ (Bkz. Resim 106-107)



Resim 107, Nevzat Akoral, ‘Ankara Kalesi’, Ağaçbaskı, 51x33 cm.

Kaynak: <http://www.cs.muze.anadolu.edu.tr>

¹²¹ Karakaş, a.g.e., s.154.

9. ERCAN GÜLEN (1932)

1932’de İstanbul’da doğan Ercan Gülen 1960 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim bölümünden mezun olur. Akademide Sabri Berkel, Halil Dikmen ve Nurullah Berk atölyelerinde sanat eğitimi alan sanatçı 1968 yılında Amerika’ya yerleşir ve farklı şehirlerde resim öğretmenliği yaptı. 1976 yılında Türkiye’ye dönen Gülen, 1987 ve 1991 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi’nde Desen ve Sanat Analizi dersleri verir.

Linol baskıyı Picasso’dan öğrendim diyen Gülen ilk linol çalışmaları siyah-beyazdır Bunlardan ilki 1971 yılında yaptığı ‘Talebeler’ adlı çalışmasıdır. Sanatçı kullandığı tekniği şöyle özetler: “Ben çalışmalarımnda tek kalıp çok renk uygulamasına gidiyorum. Kalıp olarak linolu tercih ediyorum genelliklede renk olarak toprak rengi kahverengi ve siyah kullanmaktayım. Boya verme işleminde pres yerine tahta kaşık kullanmayı tercih ediyorum.”¹²²



Resim 108, Ercan Gülen, ‘İki Horoz’, Linol Baskı, 40x49 cm, 2002.

Kaynak: “Ercan Gülen”, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Kataloğu, (2005), s.yok.

¹²² Gökçe Aysun Kılıç, Ercan Gülen’le karşılıklı görüşme, (25 Aralık 2006)

Türk baskıresminde ilk kez tek kalıp çok renk linol baskıyı uygulayan Gülen linol baskıya başlamasını şu sözlerle anlatır:

“1978 yılında bir Amerika’lı hanım iki kitap getirdi. Biri Picasso’nun Linol baskıları, diğeri ise Morandi idi. Ben Picasso’dan bıktım dedim. O kitabı ikinci plana attım. Morandi’nini kitabıyla ilgilendim. İtalyan ressam Morandi’nin kitabını okuduktan sonra Picasso’nun kitabını elime aldım. Picasso’nun yüksek baskıları yani Linol baskılarını içeren kitabı incelemeye başladım. Kitabın birinci resmi beni etkiledi. 1957-59 senelerinde Picasso Linol baskılar yapmaya karar vermiş. İlk yaptığı baskı kopya bir portre altında ise tek kalıp beş renk’ten oluştuğuna ait bir ibare var. Bu bana çok normal geldi. Ancak ondan sonra çevirdiğim her sayfada tek kalıp üzerine çalışmalar devam etmeye başladı. Bunu ilgiyle izledim. O güne kadar tek kalıp ile Linol baskı Türkiye’de yapılmamış. Ülkemizde çok sayıda ressam olmasına rağmen tek kalıp la çalışma hiç bilinmiyor. O zaman, dil bilmemizin güzel tarafı, kitabı baştan sona okumaya başladım. Okuyunca bunun bir çıkarma tekniği olduğunu, sonuçta kalıbın kalmadığını, geri dönüşünün olmadığını, her şeyi önceden düşünmenin gerektiğini, resmin bitmesini, başlamadan bilmeniz gerektiğini anlatıyordu. Ben de bu kitaptan tek kalıp baskıcılığı öğrendim.”¹²³



Resim 109, Ercan Gülen, ‘Çıplak’, Linol Baskı, 70x60 cm, 2004.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

¹²³ <http://www.aso.org.tr/kurumsal/media/kaynak/TUR/asomedyamayis2002/dosyamayis2002.html>



Resim 110, Ercan Gülen, *'Titi'*, Linol Baskı, 36x50 cm, 1997.

Kaynak: Sanatçı arşivinden



Resim 111, Ercan Gülen, *'Titi'*, Linol Baskı, 36x50 cm, 1997.

Kaynak: Sanatçı arşivinden

“Ercan Gülen linol bıçağını kalem gibi kullanarak yüzeyi çizgisel (linear) biçimlerde parçalayarak objeyi belirliyor. Seyircinin çizgileri izlerken onların dikine enlemesine veya ani kırılmalarını yumuşak dönüşlerini insan duygusunda uyandırdığı heyecanları çok iyi hesaplayarak ilgiyi arttırmasını biliyor. Çizgisel tespitleri dengeli bir şekilde düzenlerken çizgileri yakın çizerek lekelerle dengeyi oluşturmasını etkili biçimde ayarlayabilmekte.”¹²⁴

Gülen’in linol baskıyı tercih etme sebebini ise: “linolyumun daha yumuşak olmasından dolayı linolyum bıçağını adeta bir fırça gibi rahat ve özgür kullanılabilmesidir.”¹²⁵ Boya vermede ise klasik yöntem olan kaşıkla basmayı tercih eden Gülen’in “İlk renkli baskılarında renk sayısı fazla iken giderek bu sayı azalmaya başlar. Sanatçı az renkle (yakın renk değerleriyle) çarpıcı anlatımlar yakalar.”¹²⁶ Gülen linolyum çalışmalarında kalıba farklı renklerde boyalar vererek birbirinden farklı baskılar elde etmeyi de tercih eder. (Bkz.Resim 110-111)

“Linol baskı resimlerinde figür kompozisyonu oluşturan temel eleman olarak varlığını hep korur. Figüre olan bu bağlılık da aslında resim sanatının işlevsel dinamiklerinden birine öncelik tanımanın doğal bir sonucundan başka bir şey değildir. Gülen’in kahverengi ve kızıla yatkın sarı renklerle değerlerini renksel bir ekonomi doğrultusunda sürdürme çabasına dayanır. Kahverengi ve tonların oluşturduğu figür kaynaklı ifade biçimini destekleyici bir işlevle de kuşatılmış görünür burada. Ama ifadeci bir anlayışın benzer örneklerinde sık sık karşımıza çıkan uzantıları Gülen in kompozisyonları için pek de geçerli değildir. O bize bir kadın modelin ölçülü oturuş tarzından kuş figürlerine varıncaya kadar resmine dâhil ettiği bütün elemanlarda resim yüzeyini bu elemanlar eşliğinde düzenleme mantığına ters düşecek bir biçimleme anlayışına karşı durur denge ve ölçü unsurlarının katkısını denetleyici gözün ışığı altında değerlendirir.”¹²⁷

¹²⁴ <http://www.ercangulen.com/article/04.doc>

¹²⁵ Erdal Ateş, “**Linolyumbaskı Sanatında Bir Usta: Ercan Gülen**”, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi Kataloğu, (2005), s.yok.

¹²⁶ Ateş, **a.g.e.**, s.yok.

¹²⁷ <http://www.ercangulen.com/article/07.doc>

10. GÖREN BULUT (1945)

1945 yılında Mürefte de doğan Gören Bulut, 1967 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünü bitirdikten sonra 1982 Londra Saint Martin's School of Art'da Grafik Eğitimi aldıktan sonra 1983 yılında ise Londra Chelsea School of Art'da master eğitimi aldı. 1986 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümüne Öğretim Görevlisi olarak atandı. "1986'da sanatta yeterlik aldı. 1989'da doçent, 1995'te Prof. oldu. Halen Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. İlk kişisel sergisini 1978'de Ankara'da (Sanat Kurumu) açtı."¹²⁸



Resim 112, Gören Bulut, Ağaçbaskı, 57x57 cm, 1983.

Kaynak: <http://www.cs.muze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=5&image=tablolar/goren-bulut-1.jpg&w=750&h=708,75>

¹²⁸ <http://www.cs.muze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=goren-bulut>

Gören Bulut baskıresimlerinin konusunu şöyle anlatır: “Her zaman ekmeği ile geçinen insanların içinde buldum kendimi. Bir yerde benim yaşamımdan kesitler bu resimler. Metropollerde kaybolan, büyük kentin önüne yığıldığı bir sürü sorunla çelişkiyi zaman zaman topluma küsen, kimi baş kaldıran, kimi kendi üstüne kapanan insanlar.”¹²⁹ (Bkz. Resim 112)

“Ağaç baskılarımda kaçınılmaz olarak tekniğin getirdiği disiplin her zaman kendini gösteriyor. Tekniğin gereği kestiğiniz, kazıdığımız bir yeri düzeltmeniz olası değil. Oysa yağlı boya, akrilik gibi tuval resimlerinde her aşamada karışma şansınız var. Ancak plastik dilleri de bir o kadar farklı gereçlerin. Bu özellikleriyle de yeni yeni anlatım biçimlerini gerektiriyor. Resimlerimdeki özgürlük çabası işte, birazda baskı resmini bıktırıcı disiplinden kurtulmak gizli isteğinden doğuyor. İki tekniğin de dilini, mantığını kavrayıp bir biresime ulaşmak, kalıcı şeyler, üretebilmek çabasındayım.”¹³⁰



Resim 113, Gören Bulut, ‘Acı’, Ağaçbaskı, 1974.

Kaynak: Nilgün Salur, **Ağaç baskının Dünü Bugünü Die Brücke ve Der Balaue Reiter Sanatçıları**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995), s.135.

¹²⁹ Nilgün Salur, **Ağaç Baskının Dünü Bugünü Die Brücke ve Der Balaue Reiter Sanatçıları**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995), s.128.

¹³⁰ Salur, **a.g.e.** , s.128.

Sanatçı yaşadığı sosyal yapıdan etkilenmiş ve var olduğu kültürün birikimiyle yüksek baskılarını üretmiştir. Bulut'un sorunu, kent yaşamının tekdüzelığı, insan yaşantısı üzerindeki olumsuz etkileri ve kendi gerçeklerine yabancılaşmış kimliklerin aktarımıdır. (Bkz. Resim 113)

Bulut, yapıtlarında özellikle kent olgusunun insanlar üzerinde doğurduğu gelecek kaygısının ve yaşam telaşının altını çizer. Kentin kalabalığı içinde kaybolan bıkkın bireyleri ele alan ve hissettiği duyguyu yaratmada siyah-beyaz renklerin zıtlığına başvuran sanatçı, duygu yoğunluğunu ağaçbaskı tekniği ile sınırsızca yansıtır. Figürler, yüzlerinde gerilim dolu ifadelerle taştan bir heykel gibi birbirine benzeyen ortak kaderi yaşayan görünüm içindedirler. (Bkz. Resim 114) Havadaki titremeler, toplumsal ve ekonomik eşitsizlikler ağaçbaskılar da açıkça hissedilir. Bulut'un figürleri bazen birbiriyle duyarsız bazen de resmin bir diğer ögesi olan makinelerle bütünleşmiş olarak belirir.



Resim 114, Gören Bulut, Ağaçbaskı.

Kaynak: <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.gorenbulut.com/wp>

11. FEVZİ KARAKOÇ (1947)

1972 yılında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Bölümünü bitiren Karakoç, aynı bölüme asistan olarak başlar. 1979 yılında ise Salzburg Yaz Akademisi'nde bir dönem litografi öğrenimi görür. "1972 yılında düzenlenen 'Çağdaş Türk Özgün Baskı Resim Sergisine' metal ve tahta oyma-basma"¹³¹ çalışmalarıyla alınmıştır. Karakoç aynı yıl ilk kişisel sergisini açmış, DYO, Wiking, 42. Devlet Resim Heykel Sergisi gibi yarışmalarda ödüller almıştır.

Figüre bağlı yarı soyut yarı somut özgün nitelikli çizgi diliyle baskılarını gerçekleştiren Karakoç yalnız figürleri boşluk içinde konumlayan plan ayrımının da usta bilinciyle seçkin baskiresimleri ortaya koymuş, devingen biçimlerle hız kavramını oluşturmuştur. "Kimi yerde biraradalıklarıyla sağlam bir kütle oluşturarak eseri ayağa kaldıran her bir atlının da bir diğerinden farklı olduğu, zamanla sezilebiliyor."¹³² (Bkz. Resim 115)



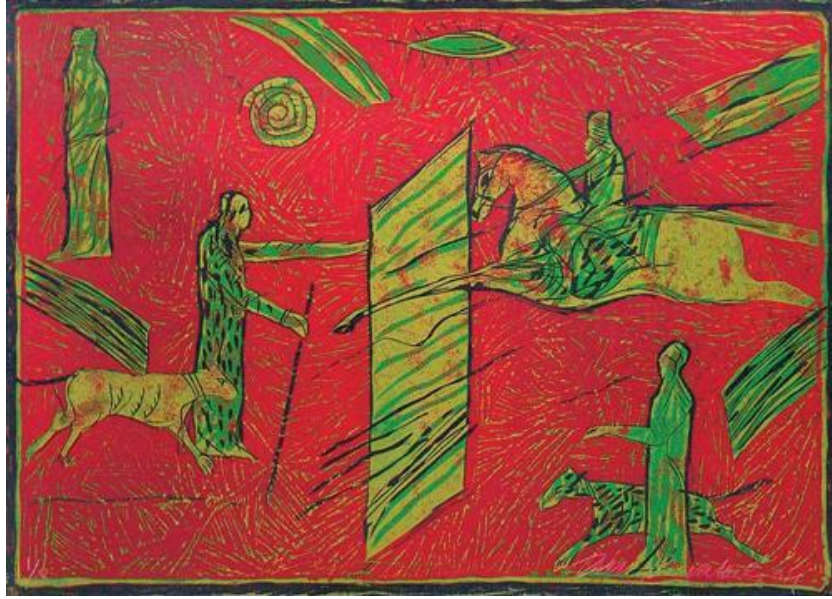
Resim 115, Fevzi Karakoç, 'Düzenleme', Linol Baskı, 40x30 cm, 1990.

Kaynak: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=374&bh=500&orjimage=/images/zfka14.jpg>

¹³¹ Mustafa Aslier, "Fevzi Karakoç ve Sanatını İzlerken", Sanat Çevresi, Sayı 150, (1991) s.45.

¹³² Evrim Altuğ, "Ortaköy'de Bir Düş Kavşağı", Milliyet Sanat, Sayı 556, (2005), s.62.

Farklı ritimlerdeki uçuşan dinamik at figürleri ve insan tekrarları sanatçının resminin ana teması. Karakoç ağaçbaskılarını figürlerin dinamizmini ve estetiğinin gücünü kendine özgü çarpıcı yaklaşımı ile yaratır. Yatay ve dikey olarak kurgulanan minyatür geleneğine yakın her biri kendi içinde anıtsal duruşlu “motifleşmiş figürleri ona bakmaya yeltenen gözü yüze kavramaya zorlamakla kalmıyor, bir içe dönme ile yüz yüze kalan insanın, kendini sorgulamasına da kapılar açıyor.”¹³³ (Bkz. Resim 116)



Resim 116, Fevzi Karakoç, '*Kapılardan Geçerken*', Ağaçbaskı, 50x70 cm, 1994.

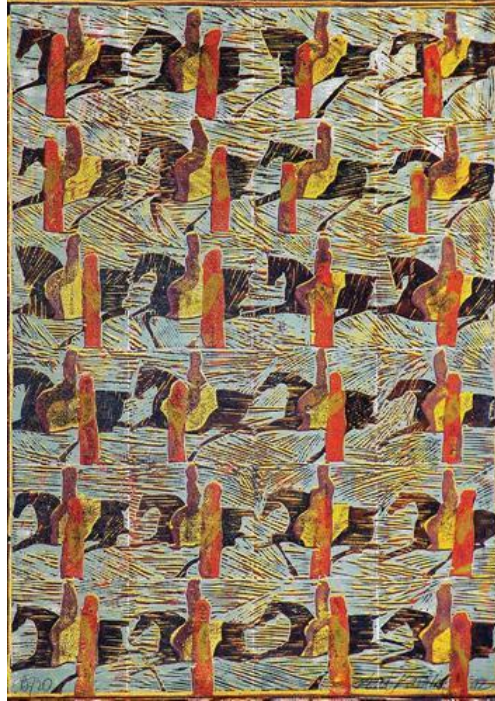
Kaynak: <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=454§i>

Fevzi Karakoç'un resimlerinde “ortak paydayı atlar oluşturmakta, bir işlev üstlenmemekte, bir leke, bir motif gibi kullanılmaktadır.”¹³⁴ Sonsuz dengelere dönüşen her an hızlanan bir o kadarda uyum içinde devinen güçlü “atlar, atlılar figürlerinden doğal nesnelere, tanımsızlaşan motiflere dönüşerek gizli bir çağrışım gücü

¹³³ Hüsamettin Koçan, “Fevzi Karakoç’un Sanatında Değişen Dil”, Hürriyet Gösteri, Sayı 125, (1991), s.33.

¹³⁴ Nazan Erkmen, “Anadolu’nun Kültürel Birikiminin Resimleri”, Hürriyet Gösteri, Sayı 225, (2001), s.60.

yüklenmektedir.”¹³⁵ (Bkz. Resim 117) “Renge yönelik çizginin boyutlarını genişleterek, piktürel anlayışında geniş lekelerle dayanan figür işçiliğinin detaylara indirgenmiş dışavurumcu tutumu, fovizm esprisine kayan renklerle bezenmiştir.”¹³⁶ “Türkiye’deki önemli koleksiyonlarda yer alan ve önemli Türk ressamlarından biri olduğu her geçen gün daha da açıklığa kavuşan Fevzi Karakoç çevre gözlemlerini kendi kültürüne bağlayan, bununla birlikte gerek istif gerekse rengi kullanma açısından”¹³⁷ resim düzleminde yüzey derinlik gibi zıtlık unsurlarını ele alır. Karakoç yapıtlarında “tahta oyma-basma tekniğinde yüzeyleri çizgileştirircesine akıcı bir dilde kullanmayı denedi ve başardı.”¹³⁸



Resim 117, Fevzi Karakoç, ‘Karelerde’, Ağaçbaskı, 70x50 cm, 1992.

Kaynak: Hasan Kıran, **Ağaç Baskı Sanatı**, (Dumat Ofset, Birinci Basım, Ankara, 2010), s.26.

¹³⁵ Ahmet Köksal, “Fevzi Karakoç”, Milliyet Sanat, Sayı 356, (1995) s.47.

¹³⁶ Emin Çetin Girgin, “Fevzi Karakoç’un Resim Tavrı Üstüne”, Sanat Çevresi, Sayı 72, (1984), s.21.

¹³⁷ M. Zahit Büyükişleyen, “Fevzi Karakoç’un Resmi Üzerine Düşünceler”, Artist, Sayı 3, (2002), s.32.

¹³⁸ Asher, a.g.e., s.44.

12. GÜLTEKİN YILDIZ (1949)

Gültekin Yıldız, 1995 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nde sanat eğitimini tamamladı. Sanatçı, dış dünyada olup bitenleri salt izleyene görsel bir imge olarak anlatmayı tercih etmemiş kendi iç dünyası ile yeni anlamlar yüklemiştir. Ağaçbaskılarında biçim ve içerik ilişkisini ortaya koyarken, renk dizeleri, çizgi ve lekenin etkisiyle temaya farklı gerçeklik kazandırır. Yıldız, doğa karşısında takındığı içsel eğilimini, ağaçbaskılarında kullandığı çizgi detaylarında da kararlı olarak izleyiciye sunar.

“Gültekin Yıldız, öncelikle kendini çevreleyen “gündelik yaşam” olgusunu merkeze alarak, onaylayıcı tavrıyla yaşamı gözlemleyen bir sanatçıdır. Bir takım özgün niteliklerin bu kanaldan elde edilen verilerle resmine girdiği açıkça görülür. Söz gelimi, çok sık yinelediği kedi ve vazoda çiçek kompozisyonları, biçimsel sorunların çözümünü takip eden süreci aşarak, leke etkilerinin yarattığı çerçevede içeriği belirleyen bir dış gözlemin göstergeleri konumuna evrilir. Böylece, her iki figüratif yapılanma, aynı zamanda, tutkulu bir biçimleme isteminin ürünü olarak da dizge içindeki yerini alır.”¹³⁹ (Bkz. Resim 118)



Resim 118, Gültekin Yıldız, *'Bir Demet Renk'*, Ağaçbaskı, 54x72 cm, 2009.

Kaynak: “Gültekin Yıldız”, Vakıf Bank Atakule Sanat Galerisi Kataloğu, Ankara, (2010).

¹³⁹Mümtaz Sağlam, “Gültekin Yıldız’ın Baskıresimleri Üzerine”, Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi Kataloğu, (1999), s.5.

“Gültekin Yıldız’ın ağaç baskı tekniğinin sert, dinamik ve ifadeci karakterine uygun bir tasarım yerine, yine bu dilin olanaklarının izinde soyutlama ve istifleme duyarlılığına yakın iyimser ve coşkulu resimlere yönelmesidir.”¹⁴⁰

“Yoğun çalışmalar sırasında büyük bir istek gözleriz. Gültekin’de üreteceği konusunu kağıt üzerine tasarlardı önceleri, şimdilerde daha çok özenle seçtiği tahta zemin üzerine çizer komisyonunu. Oyma aletlerini alınca eline, tahta ile savaşıma başlar. Kalıbın ilk aşamasını oluşturur öyle dinlenir. Gültekin Yıldız’azaltma yöntemini kullanarak, ağaç oyma tekniğini uygulamaktadır. Üretiminde zor yöntem ama Gültekin’in elinde, dikkatinde kolaylaşan tekniği.”¹⁴¹

Resim yüzeyinde birbirleri üzerinde çizgisel hareketlerle ve farklı konumlarda istiflenen figürler sanatçının gerçeklik duygusuyla günlük yaşam deneyimlerini biçimlendirir. Yıldız’ın baskıresimlerini oluşturan doğal görünüm ve figürler sakin bir karaktere bürünse bile son derecede canlı bir iç düşlemler olarak belirir. Kullanılan renklerin açık koyu etkileriyle yaratılan ışık gölge değerleriyle derinlik etkisi oluşurken baskıresimlere denge veren ölçülü yerleştirmeler ritim duygusuna dönüşür. (Bkz. Resim 119) Yıldız’ın ağaçbaskılarını, “yaşantı içeriğinin, seçilmiş bir takım göstergeler aracılığıyla yansıtıldığı içtenlik dolu çalışmalar” şeklinde tanımlamak doğru olacaktır.”¹⁴²

¹⁴⁰ Sağlam, a.g.e., s.5.

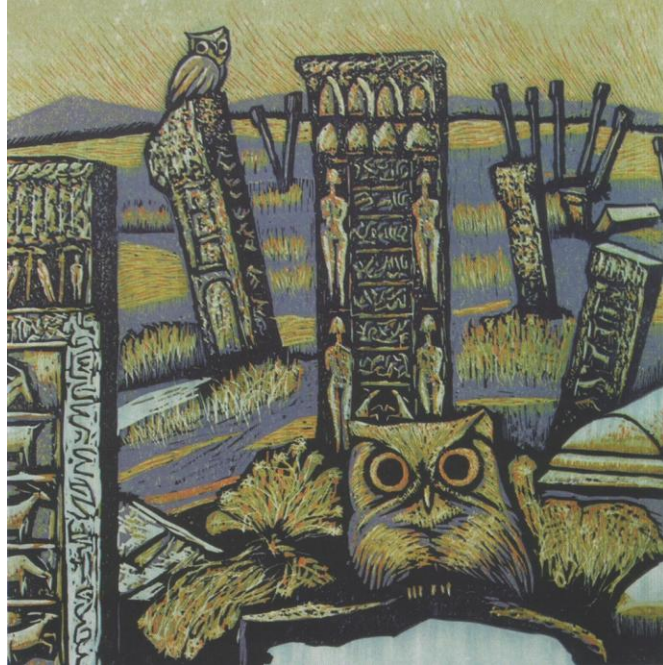
¹⁴¹ İlhami Ercivan, “Gültekin İçin;”, Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi, (1999), s.6.

¹⁴² Aynı, s.5.



Resim 119, Gültekin Yıldız, *'Tekir Kedinin Rüyası'*, Ağaçbaskı, 51x60 cm, 1996.

Kaynak: Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi Kataloğu , Ankara, (1999), s.26.



Resim 120, Gültekin Yıldız, Ağaçbaskı, 1996.

Kaynak: T.C. Ziraat Bankası Parmakkapı Tünel Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul, (2008), s.yok.

13. GÜLÇİN GÜNAYDIN (1951)

Gülçin Günaydın 1951 yılında İzmir’de doğdu. 1973 yılında Buca Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü Grafik bölümünden mezun olmuştur. 2007 yılında Japonya Kıwa 5. Ağaçbaskı yarışmasında Serius ödülünü kazanmıştır.

Uluslararası Plastik Sanatlar ve Femme-Art-Mediterranee üyesi olan Günaydın’ın eserleri için Prof. Dr. Kaya Özsezgin Türk Plastik Sanatçıları adlı kitabında”Kadın imgesinin ağırlıklı yer tuttuğu resimleri fantastik portre teması çerçevesinde yoğunlaşır, renkçi bir anlayış benimsemiştir”¹⁴³ demektedir.



Resim 121, Gülçin Günaydın, Ağaçbaskı, 100x70 cm, 2008.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskiresim Bienali Kataloğu**, İstanbul, (2008), s.105.

¹⁴³ Kaya Özsezgin, **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**, (Yapı Kredi Yayınları, 1994), s. 56.

Gülçin Günaydın'ın çalışmalarında “renklerin kullanımı ele alındığında, armonik düzenler kurmak niyetinde olmadığını açıkça görürsünüz. Renkleri çizdiği biçimin içini boyamak amacıyla kullanır. Bu nedenle resminde renkler, bir uyum oluşturmaktan çok biçimi tanımlamakla görevlidirler.”¹⁴⁴

Aslında imgeyi saran ve kontrastlıkları dengeleyen güçlü renk kullanımıyla Günaydın derinlik içerisinde masalsı bir dünya yaratır. “Günaydın, kadın dünyasından geldiğini düşündüğümüz bir takım imgeleri, kompozisyonlarının anlam katmanını oluşturan görsel imgeler olarak kullanıyor. Asıl biçim her zaman kadın ve kadın yüzü.”¹⁴⁵ (Bkz. Resim 121-122) Ağaçbaskılarında renk alanlarıyla mekândaki derinlik algısıyla anlatıyı destekleyerek çarpıcı bir dil yaratır. Bu anlayışın bir ürünü olan bu eserlerde yetkin biçimleme estetiğine dayalı bir yaklaşım görülür. Böylece imgelere yüklediği sembolik anlamlarla, kendi iç dünyasını figüratif bir dil üzerinden yansıtır.



Resim 122, Gülçin Günaydın, Ağaçbaskı, 70x55 cm.

Kaynak: “Gülçin Günaydın”, Ege Üniversitesi Kampus Kültür Merkezi Kataloğu, İzmir, (2009), s.yok.

¹⁴⁴Bedri Karayağmurlar, ”Gülçin Günaydın'ın Resimleri ve Fantezi”, (Ege Üniversitesi Kampus Kültür Merkezi Kataloğu, İzmir, 2009), s.yok.

¹⁴⁵ Karayağmurlar, **a.g.e.**, s.yok.

14. GÜLBİN KOÇAK (1952)

1952 yılında Adana’da doğan Gülbin Koçak, 1991 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünden mezun oldu. 1993 yılında Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik ASD’da Yüksek Lisansını bitiren sanatçı aynı yılda da kurumun Resim Bölüm’ünde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1996 yılında ise Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ASD’da Sanatta Yeterlilik eğitimini tamamlayan Koçak, halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü’nde öğretim üyesi olarak görevine devam etmekte olup yapıtlarıyla pek çok ulusal ve uluslar arası bienal, trienal ve karma sergide yer almış, yurt içinde ön üç, yurt dışında bir kişisel sergi açmıştır. 1991 yılında Marmara Üniversitesi, ‘Özgün Baskiresim Yarışması’, Başarı Ödülü’nü, 2002 yılında ise Uluslar arası Eklibris Yarışması’nda ‘Eklibris Nazım Hikmet 1902-2002’ ile birincilik ödülünü alan sanatçı 2008 yılında ise ‘Alfred Hrdlicka’ adlı kitabı yazmıştır.



Resim 123, Gülbin Koçak, '*Soykalar*', 79x85 cm, Ağaçbaskı.

Kaynak: "2. Şefik Bursalı Resim Yarışması" Kataloğu, 2002, s.66.

Çağdaş Türk Baskıresim sanatının en önemli isimlerinden olan ve baskıresim tekniklerinin hemen hepsini ustaca yorumlayan Koçak, dinamizm yüklü figür soyutlamalarıyla meydana getirdiği ağaçbaskı eserlerinde kompozisyonlarını renkle kurgulamayı tercih etmiştir. Çizgisini renksel seçimler eşliğinde ön plana çıkaran sanatçı duru bir yaklaşımı nesnel olarak ortaya koymaktadır. Baskıresimlerinde büyük lekeler beden parçalarının rolünü üstlenirken, ağaç kalıbın sanatsal bir anlatımla yorumsal dokusu da sanatçının özgün diline katkıda bulunur. Koçak, bu yaklaşımla kendi kişiliğinde biçimlenen kadın bedeninden yola çıkarak yapıtlarını bu eksene oturtur. Sanatçı bu derinlikli atmosferle birlikte ağaç dokusunun yardımcı unsur olarak devreye girmesiyle kendi bütünsel gerçeğine ulaşır.



Resim 124, Gülbın Koçak, Ağaçbaskı, 2005.

Kaynak: Sanatçı arşivinden

Seçtiği dilin söylem olanakları ile kompozisyona nefes aldırarak geniş ve düzlemsel renk alanları ahşap satıha ustalıklı müdahalelerle çözümler. Böylelikle ağaçbaskı tekniğini soyutlamacı bir tutumla buluşturduğu yapıtlarında, renk ilişkilerini lekesele anlamlar örüntüsüyle özel bir dile dönüştürerek izleyiciyle birebir iletişim kurmasını sağlar. (Bkz. Resim124) Konu olarak kadın teması üzerinde yoğunlaşan Koçak sanat anlayışını şu sözlerle ifade eder:

“Kadının toplumdaki yerini, duruşunu ve tavrını anlatmaya çalışıyorum. Güncel olanı anlamak ve anlatmak için tarihsel perspektifin de önemli olduğunu düşünüyorum ve bu nedenle bir anlamda “çağlar boyunca kadın” imgesini kristalize etmeye çalışıyorum. Hızlı dönüşümler ve değişimler içinde sanki hiç değişmeyen özler de var ve sanatın amaçlarından birinin bu özlerin yakalanması ve ifadesi olduğuna inanıyorum.”¹⁴⁶ (Bkz. Resim 125)



Resim 125, Gülbın Koçak, ‘*Tapınak*’, 65x85 cm, Ağaçbaskı, 2002.

Kaynak: Sanatçı arşivinden

¹⁴⁶ http://www.biglook.com/bigistanbul/kultur/aktv_detay.asp?aa_id=6&aktv_id=63455

15. REYHAN ELBİRLİLER (1954)

Reyhan Elbirliler Ege Üniversitesi İktisadi ve Ticari Bilimler Fakültesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünden mezun oldu. Kültür Bakanlığı Devlet Resim ve heykel, Turgut Pura Resim ve Heykel, Geleneksel Tekel Resim, T.C. Kültür Bakanlığı Şefik Bursalı Resim, 1. ve 2. Antalya Resim yarışması gibi yarışma sergilerinde yapıtları sergilenmeye değer bulundu. İki adet ulusal bir adet uluslararası ödülü bulunan sanatçının yurtiçi ve yurt dışı özel resim koleksiyonların da ve müzelerde yapıtları bulunmaktadır. Yurt içinde 35, yurt dışında 26 jüriye katılan sanatçı 9 kişisel sergi açtı.

Reyhan Elbirliler, kendi dramatik atmosferinin belirleyicisi olan unsurları yüksek baskı teknikleri ile anlatmayı tercih etmiş bir sanatçıdır. Mesaj verme kaygısı ile betimlenen bu resimler sanatçının iç dünyasındaki kaosları ve ilk bakışta kendini ele vermeyen figürlerin ifadesel yönlerini izleyene iletmeyi hedeflemiştir. Yüksek baskı tekniği ile imgeleme dayalı bir doğa içerisinde yorumlanan figürsel oluşumlarda ağaç kalıbın çizgisel efektlerinden yararlanmıştır. (Bkz. Resim 126)



Resim 126, Reyhan Elbirliler, Linol Baskı, 70x80 cm, 2004.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu**, İstanbul, (2008),

s.86.

Baskiresimlerde ilk göze çarpan figürlerin statik durumlarına karşın hareket duygusu ile oluşturulan güçlü enerjileridir. Renk parçalanmalarıyla biçimlenen ve desteklenen çizgiler perspektif etkisiyle güçlü bir derinlik oluşturur.

Elbirliler, içeriksel bir kurgu ile bütünlesen endişelerini dışa vururken, çizgisel bir anlayış üzerinde gelişen bir biçim düzeni ile renklere güçlü anlamlar yüklemiştir. Figürlerin duruşundaki duygusal ifade yoğunluğu, farklı renk değerlerinin kullanımıyla da baskiresimlerinde sıra dışı bir gerçeklik sezilir. İfadeleri renklerle güçlendiren sanatçının biçimleri teknik doğrultusunda titizlikle işlediği gözlemlenir.

“Resim sanatı diğerleri gibi bir iletişim aracı. İzleyenlerle “amacım” arasında iletişimi sağlamak, farkına vardırımak istediğimi sanat aracıyla gerçekleştirmek. Amacıma sanat yoluyla ulaşmak. Resimde ele aldığım amacımdır. Görmezden gelip dünyadaki yaşam alanlarını işgal ettiğimiz diğer canlılara, hayvanlara resim dünyasında yer vererek insanların doğaya yaşamdaki diğer canlılara karşı davranışlarını sorguluyorum. Konuyu öne çıkarmak belli anlatımlar sunmak yerine birkaç detayla görsel heyecanı resmin bütününe işlemek izleyiciyi de bu heyecana ortak etmek istiyorum. Resimlerimin önünde her izleyenin aynı özne üzerine farklı yorumları farklı heyecanların amacıma ulaştığının göstergesi oluyor.”¹⁴⁷



Resim 127, Reyhan Elbirliler, 'Mola 2', Linol Baskı, 7x23 cm.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

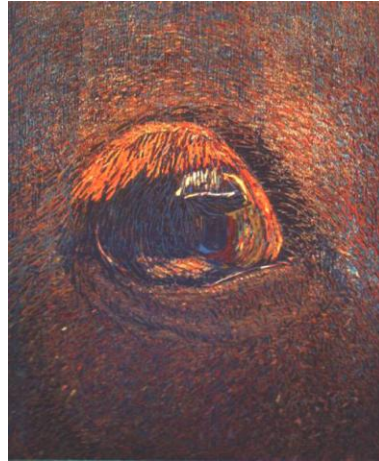
Linolyum ve ağaçbaskı tekniğini tercih etme nedenini şöyle ifade eder:

¹⁴⁷ Gökçe Aysun Kılıç, Reyhan Elbirliler ile e-posta aracılığıyla görüşmeden alıntı, Temmuz 2011.

“Heyecan vericiydi. Tuval resmi gibi sürekli karşında değildi. Baskı işleminin son aşaması bittiğinde kağıdı gözler önüne açarken yarattığı heyecan çok güzeldi. Düşündüğünüzden çok farklı renk, doku, şekil ile karşılaşabiliyordunuz. Baskı resim çalışmaları tuval çalışmalarımı da tamamlıyordu. Daha doğrusu her iki tekniğin bir bine çok büyük katkıları oluyordu. Bir salonda hem baskı hem de tuval resimlerimi rahatlıkla sergileyebiliyordum. Çalışırken birbirlerini desteklemişler, bir bütün olarak ortaya çıkışları amacıma ulaştığının göstergesi oluyor.”¹⁴⁸

Figürleri bazen tek bazen de grup halinde ele alan sanatçı anlatmak istediği düşünceyi yüksek baskı tekniğinin yarattığı olanak doğrultusunda yaratı dünyasında betimler. Bu bağlamda baskıresimlerinde malzemenin yarattığı çizgisel anlatım gücünü dengeli ve içeriksel kurguyla vurgular. (Bkz. Resim 127)

“İnsanlığın doğaya karşı tavrını, her zaman iç içe olduğumuz ama görmezden geldiğimiz hayvanlarla sorguluyor. Resmin sınırsız olanaklarıyla “Ötekiler” dediği canlılara, resim dünyasına yine onların yardımıyla yeni dünyalar yaratıyor. Temanın öyküsel anlatımından çok canlılar onun resminde bedenleri ve bakışlarıyla ön plana çıkıyor. Bazen tekil bazen de devleşen kent içinde küçülen bedenleriyle canlıların duygusal tepkilerini yakalamaya ve izleyiciye duyumsatmaya çalışıyor. Bazı resimlerinde ise figüratif gerçekçi anlatımdan uzaklaşarak hayvanların bedenlerini odaklayan soyut anlatımlar sergiliyor.”¹⁴⁹ (Bkz. Resim 128)



Resim 128, Reyhan Elbirliler, 'Ötekilerden Biri', Linol Baskı, 70x100 cm, 2002.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

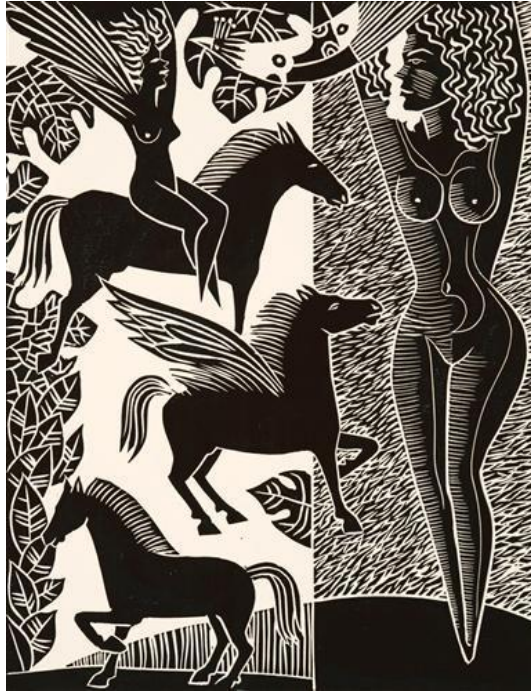
¹⁴⁸ Gökçe Aysun Kılıç, Reyhan Elbirliler ile e-posta aracılığıyla görüşmeden alıntı, Temmuz 2011.

¹⁴⁹ Dilek Şener, “Duygusalılığın Sınırlarında İki Sanatçı”, Milliyet Sanat, Sayı 579, (2007), s.69.

16. MEHMET ASLAN (1954)

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümünü 1970 yılında bitiren Mehmet Aslan birçok farklı kurumda grafik ve resim öğretmenliği, reklam ajanslarında grafikerlik yaptı. Karikatür ve heykeller üretti. Aslan çalışmalarını resim ve baskıresim üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Aslan, kendi mizansenine uygun olarak linolyum tekniğini tercih etmiş çizgi ve desen ağırlıklı eserler üretmiştir. “Resim yüzeyi üzerine yaptığım çalışmalar, görünen dünyanın değil, resmin kendisini hedef alan, biçimsel soyutlamalar, bölünmeler, ritim ve renk gerilimlerinin bir araya geldiği seyircinin yorumuna açık etkinliklerdir.”¹⁵⁰ (Bkz. Resim 129)



Resim 129, Mehmet Aslan, Linol Baskı, 50x60 cm, 2008.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu**, İstanbul, (2008), s.52.

¹⁵⁰ “**Mehmet Aslan**”, T.C. Ziraat Bankası Kültür Merkezi Mithatpaşa Sanat Galerisi, Ankara, (2006), s.yok.

Aslan'ın linol baskılarında grafikte olan bağlantısından kaynaklı çizgisel dokularla çeşitlenen farklı üslup yaklaşımı söz konusudur. Linolyum baskının sunduğu biçimlendirme olanakları ile sanatçı üretim alanını genişletir. Özellikle kompozisyonlarında siyah-beyaz rengin kullanımıyla çizgisel biçimlendirmelerle güçlü etkiler yaratmıştır. Sanatçı yarattığı çizginin atak yapısıyla linolyum baskıyı kişisel üslup ölçüleri içinde ayrıştırmıştır. Böylece teknik olanakları kullanırken çizginin süreklilik kazanan yapısı kendini belirgin hale dönüştürür. Figür işçiliğinin de detaylarıyla güçlü bir dil oluşturan Aslan sanat anlayışını şu sözlerle ifade eder;

“Bence plastik sanatlar değişik gereçlerle oluşturulan, çizgi, doku, açık-koyu ile estetik biçimler yaratma çabası taşıyan gizemli bir oyundur. Bu oyunda ben, deformasyon, soyutlama ve devinim olgusundan yararlanarak ele aldığım konu içindeki figürleri grafiksel bir düzen içinde sunmak istiyorum.”¹⁵¹ (Bkz. Resim 130)



Resim 130, Mehmet Aslan, Linol Baskı, 50x60 cm, 2008.

Kaynak: “Mehmet Aslan”, Kavaklıdere Sanat Galerisi Kataloğu, (2003), s.yok.

¹⁵¹ “Mehmet Aslan”, Kavaklıdere Sanat Galerisi, Ankara, (2003), s.yok.

17. HATİCE BENGİSU (1957)

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ni bitiren Hatice Bengisu yurt içinde dört kişisel sergi açtı. Ambassadors Art Prize 2003 Ödülü ile The 4th KIWA Exhibition 2003 Oni Clup Prize Ödülü, 2003 Ambassadors Art Prize Başarı Ödülü'nü aldı. Sanatçı halen Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde dekan olarak görevine devam etmektedir.

Bengisu formlarını siyah-beyaz renklerle çözümlerken ağaç yüzeyin dokusunu izleyene duyumsatan, küçüklü büyüklü figürlerden oluşan detayları ise malzemeye olan hakimiyetiyle ustaca kullanır. "Hatice Bengisu'nun 'siyah beyaz baskı resimlerine konu olarak baktığımızda o resimlerinin yarısında sevgi bağlamında bir ilişki çerçevesinde iki yetişkini, aileyi ve anne ile bebeğini (ya hamilelik halinde ya da bebeğini sırtında taşıırken) sunduğunu görürüz."¹⁵² (Bkz. Resim 131)



Resim 131, Hatice Bengisu, *'İlişki'*, Ağaçbaskı, 100x70 cm, 2002.

Kaynak: <http://www.gsf.balikesir.edu.tr/resim/galeri/htc3.jpg>

¹⁵² <http://www.scribd.com/doc/25984226/Hatice-Bengisu-Bask%C4%B1-Resimlerine-Bak>



Resim 132, Hatice Bengisu, *'İlişki'*, Ağaçbaskı, 85x45 cm, 2002.

Kaynak: <http://www.gsf.balikesir.edu.tr/resim/galeri/htc4.jpg>

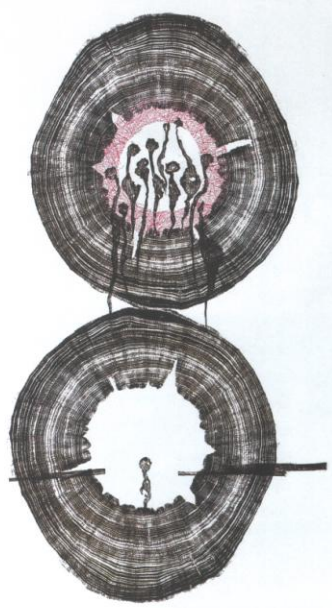
Sanatçı, tekniğin her türlü olanağına başvururken biçimler, derinlikli anlamlar örüntüsüyle görsel bir dile dönüşür. Ağaç baskılarının bünyesinde barınan çizgisel dinamizmin yanında nefes aldırın büyük boşluklar ise farklı bir olguya işaret eder. Kuşkusuz ki bu güçlü görsellik rastlantısallığın ötesinde kurguya paralel oluşumlardır. Ağaç dokunun yapısal özelliğiyle yalınlaştırılmış figürler ise çoğunlukla üst üste istiflenmiş bir halde boş bir mekân içinde belirir. Öykülemeci tavrından uzak tutumuyla 'İlişki' kavramını içsel bir kavrayışla ele alır. Bengisu ağaçbaskılarında biçimlendirme macerasında arzu ettiği atmosferi yakalamada kalıba uygulandığı güçlü müdahalelerle çözümler. Bu doğrultuda sanatçı, kurgusal anlamı güçlendirmek ve derinlik algısını yakalamak için burada ağacın doğal dokusundan faydalanır. (Bkz. Resim 132)

“Sanki tanrılar mekânı Olympos'ta uyum içinde insanlar. Bu insanlar bazı resimlerde yuvaya benzer bir mekâna yerleştirilmiş, bazı resimlerde ise mekândan taşınmış, yani onların mekânı; boşluk mekânıyla, kendileriyle var. Burada siyah beyaz karşıtlığında renklerin mekânlaştırılmasından söz edilebilir. Ve ara boşluklar öte mekânlara ileten değerlerdir. Elbette öte kavramını metafizik anlamda kullanmıyorum. Resimlerden ikisinde yalnızlık, iletişimsizlik izlenimi alıyoruz. Köpekle resmedilmiş adam figüründe, mutsuzluk ve yalnızlık okunuyor. Kalabalık insan figürlerinin yer aldığı bir resimde ise ilintisizlik duygusu egemen. Özellikle kalabalıktan ayrı, sanki üst mekândan düşmüş izlenimi veren

çocuk figürü bu duyguyu pekiştiriyor. Geri kalan resimlerde ise formlar, mekânlar bir soyutlamaya yönelişi imliyor.”¹⁵³

Kompozisyonlarda ilginç bir çizgisel bir görüngenü meydana gelir. Ağaç kalıbın sağladığı vurgu eşliğinde beliren figürler sanatçının yaşamı çevresinde anlam bulur. Soyutlamacı estetiğine dayalı anlayışla yalın kompozisyon düzenlemeleri teknikteki kusursuz yetkinliğini de ortaya koyar. Mustafa Asler Bengisu'nun çalışmalarını şöyle ifade eder:

“Tahta oyma basma tekniklerinin bütün olanaklarından ve malzemelerinden yararlandığıma tanık olduğum eserlerinde Bengisu'ya özgü bir oyun bütünlüğü taşıyan renk ve biçim beraberliği vardır. Biçim ve renk uyumu içinde bütünlüşmüş bir resim, bir sanat objesi olma düzeyine çıkmış demektir. Bengisu'nun her deneme eylemi tek başına var olan bir eserle sonuçlanıyor.”¹⁵⁴ (Bkz. Resim 133)



Resim 133, Hatice Bengisu, Ağaçbaskı, 100x60 cm, 2011.

Kaynak: ‘Türkiye’de Baskıresme Bakmak’ Sergi Kataloğu, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2011), s.199.

¹⁵³ <http://www.scribd.com/doc/25984226/Hatice-Bengisu-Bask%C4%B1-Resimlerine-Bak>

¹⁵⁴ Mustafa Asler, “Türkiye’de Baskıresme Bakmak” Sergi Kataloğu, (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2011), s.198.

18. NİLGÜN KÖSEOĞLU (1959)

Nilgün Köseoğlu 1979 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim- İş (Grafik) Bölümünden mezun oldu. Okulda Mustafa Ayaz, Hayati Misman ve Mürşide İçmeli atölyelerinde resim ve baskı çalışma fırsatı buldu. Sanatçının üretiminde ağaçbaskı tekniği söz konusu olduğunda ağacın doğal dokusunun da resimsel taşıyıcı unsurlarından biri haline dönüştüğü görülür. Bu bağlamda biçimsel ve anlamsal yapıya hizmet eden dokunun, yapıtı güçlendiren ve hatta resmin izleyiciyle iletişim kurmasını sağlayan bir rolü üstlenmekte olduğu da dile getirilebilir. Renkçi, lekeci ve dışavurumcu figüratif çalışmalar gerçekleştiren Köseoğlu,

“.....doğadan aldığı referans görüngüleri imgeye dönüştürdüğü yaratma sürecinde, gerek soyutlama gerekse soyut olarak sahip olduğu farkındalığı dillendiren yapıtlarında, kendi yaşam ve yaşam alanlarını kendine konu edinmesi suretiyle sanatsal üretme ediminde bulunmaktadır. Sanatçı yapıtlarında, sahip olduğu üslubal tavrın olanakları ve bireysel tercihlerinin belirlediği duyarlılığa bağlı olarak yaşamı, izleme ve yorumlama yordamıyla sanatma konu edinir.”¹⁵⁵



Resim 134, Nilgün Köseoğlu, '*Kadın 14*', Ağaçbaskı, 73x95 cm, 2010.

Kaynak: 70. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Kataloğu, (Grafik ve İletişim Hizmetleri, 2010), s.86.

¹⁵⁵ Orçun Çadırcı, “**Suluboyadan Özgün Baskıya Nilgün Köseoğlu**”, Ege Üniversitesi Prof. Dr. Yusuf Vardar-MÖTBE- Kültür Merkezi Sanat Galerisi Kataloğu, (2009), s.3.

Böylelikle baskiresimlerinde leke ve düzende kendine özgü bir birliktelik ve uyum göze çarpar. Lekenin etkisiyle oluşan planların birbirinden ayrılmasında figürlerin statik durumlarına rağmen oluşturulan enerji oldukça güçlüdür. Ancak rengin sıcak ya da soğukluğunun taşıdığı daimi içsellik, sanatsal ifadenin ilk elden taşıyıcısıdır. (Bkz. Resim 134) Ağaçbaskılarında yaşanmışlığın görsel yansımalarını da yakalamak mümkün.

“Köseoğlu’nun, özgün baskı çalışmalarına genel hatlarıyla değinecek olursak; ilk dikkat çeken tarafın, ağırlıklı olarak ağaç baskı tekniğinin kullanımı olduğu dile getirilebilir. İşlemesi kolay ve yumuşak bir malzeme olarak ahşabın sunduğu biçimlendirme olanaklarının, sanatçının özgür üretim alanını genişlettiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda, sanatçının kompozisyonlarında, ağaç baskının sunduğu çizgisel dil yordamıyla yakalanan ritmin, biçimlendirilmek istenilen ifadeyi taşıyan bir değer olarak karşımıza çıktığı aşikardır. Bu yöntem itibariyle, izlek olarak takip edilen figüratif kavrayış, birbiri içerisine giren, ayrışan ya da uzam içerisinde yalnızlaşan beden soyutlamalarının, bir yandan bütüne karışan, diğer yandan da kendi başına okunabilen bir imgeselliği görünür kıldığı ortadadır.”¹⁵⁶



Resim 135, Nilgün Köseoğlu, '*Kadraj 9*', Ağaçbaskı, 50x70 cm, 2010.

Kaynak: IV. Uluslararası Özgünbaskı Sergisi Kataloğu, Rekmay Ofset İstanbul, 2011, s.yok.

¹⁵⁶ Çadircı, a.g.e., s.3.

19. MUHAMMET ŞENGÖZ (1964)

1964 yılında İzmit'te doğan Muhammet Şengöz 1987'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nden mezun oldu. 1990'da Mustafa Aslier danışmanlığında 'Tahta Oyma Basma Tekniği' konulu tez çalışmasıyla yüksek lisansını tamamladı.



Resim 136, Muhammet Şengöz, '*Gizem*', Ağaçbaskı, 75x128 cm.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

Şengöz'ün değindiği her konu, kullandığı her renk ve içine gizlediği ikonografik çözümlerle izleyiciyi farklı arayışlara iter. Ağaçbaskılarında kullandığı renk yelpazesi ile kişisel sentezle biçimler üzerinde derinlik etkisi oluşturur. Hesaplayarak kurduğu her form yeni bir kişilik ve devinim kazanır. Bu kurgu estetiğinin evrensel idealini hedeflerken öte yandan özgün söylemlerle birleştirir. Sanatçının eserlerinde biçimlerin sürekliliği estetiğinin izdüşümü olarak kendini belli eder. Renk kullanımı ile birlikte figürlere yüklenen anlamla tekniğin sınırlarını zorlayan sanatçının ağaçbaskı tekniğine yönelmesinde hocası Mustafa Aslier'in büyük etkisi vardır. (Bkz. Resim 136)

“Yüksek lisansa başladığımda kararımı vermiştim. Tahta baskı tekniğinde eserler üretmek istiyordum. Bu konuda zaten en yetkin hocaya da sahiptim, Aslier benim için bir şansı. Aslında taşbaskı ile tahta baskı aşamasında seçim yapmakta biraz zorlandım. Zira taşbaskıda özgürce çalışmayı seviyordum ama tahta baskının direngenliği de hoşuma gidiyordu. Taş baskıda ki sınırsızlık beni kendine çektiği gibi, tahta baskıda ki sınırlar,

zorluklar da didiş me isteğimi kamçılıyordu. Büyük ölçülerde baskılar yapmak istiyordum. Bu taşbaskı da olanaklı değildi...”¹⁵⁷

Ağaç yüzeydeki figürler lekesele düzenlemelerle ele alınırken ve ayrıntılardan uzak olarak mekâna konumlanır. Derinlik etkisini renk planlarıyla vurgulayan sanatçı tekniği rastlantıya bırakmayacak kadarda ağaç kalıba hâkimdir. Figür ve renk sorunsalının temel alındığı ağaçbaskılarda yapısal bir yalınlığa varmıştır. Biçimlerin en aza indirilmesi ile figürler boşluk içinde aldıkları konuma göre somutluk kazanır. Böylece sanatçının ağaçbaskıların da tüm parçalar kendi içinde bütünlük uyumları ile ussal dengelerle kâğıt yüzeye yansır. (Bkz. Resim 137)

“Hocam Aslier benim bu çabama desteğini överek eleştirerek tıkanığım yerde kütüphanesinden çıkartıp bakmam için eve verdiği kitaplarla sürdürüyordu. Hap Grieshaber’in kitabını elime tutuşturduğunda bütün sayfalarını ezberlemiştim.”¹⁵⁸

“Mustafa Aslier hocamız kıyıda köşede bulduğu değerli bir ıhlamur ağacını arkadaşlarla aramızda pay etmiş, avuç içi büyüklüğünde bir kalıp bana da düşmüştü. Bugün bakıyorum da iyi ki küçük parça verilmiş elimize. Başlarda o küçük ıhlamur parçasına nasıl davranacağımı bilemedim. O küçük dikdörtgen beni sarıp sarmalamıştı. Üniversite öncesi, babamın erken ölümü nedeniyle, başlayıp da bitiremediği evin; ahşap pencere, kapıları ve döşemeleri için marangozlara ben gidiyor, onlarla konuşuyor, bazen kendimi yardım ederken buluyordum. Ahşabın sıcaklığını orada elimle hissetmiş, bazen de yanan sobaya atılan o tahta parçalarının sıcaklığıyla günümü geçirmiş talaşından yutmuştum. Şimdi o dikdörtgene şekil vermem isteniyordu. Uzun süren kararsızlıklarım hızla kararlığa dönüşerek bir çırpıda eskizsiz kalıbı oymuş, iki renkli basmışım. Kendimi bulmuştum. Sonra hocam bir- iki kalıp daha tutuşturdu elimize, ebatları biraz daha büyüdü yaptıklarımızın ama çok değil... Okulda Avusturyalı öğrencilerin eserlerinden oluşan bir sergi beni hem büyülemiş, hem de hırslandırmıştı. Hepsi tahta baskı tekniğiyle yapılmıştı ve büyük ölçülerdeydi. Bu etkilenmeyi hiç unutamam.”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Gökçe Aysun Kılıç, Muhammet Şengöz ile e-posta aracılığıyla görüşmeden alıntı, Ekim 2011.

¹⁵⁸ Aynı, Ekim 2011.

¹⁵⁹ Aynı, Ekim 2011.



Resim 137, Muhammet Şengöz, '*Bakışlar*', Ağaçbaskı, 61x85 cm, 1991.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.



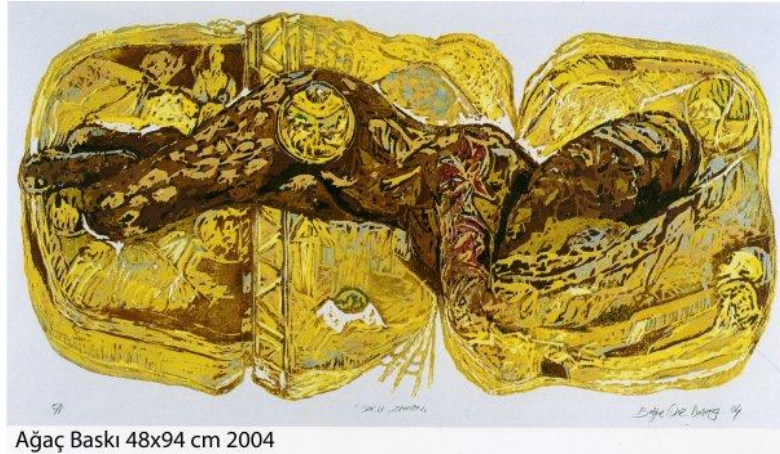
Resim 138, Muhammet Şengöz, '*Dokunuş*', Ağaçbaskı, 60x85 cm.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

20. BELGİN ONAR DURMAZ (1965)

1988 yılında Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Resim Ana Sanat Dalından mezun olan sanatçı yüksek lisansını da G.E. Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı. 1994-2007 yılları arasında Devlet Resim Heykel Yarışması Devlet Özgün Baskıresim Başarı ödülünü almıştır. 2008 yılında I. İstanbul Baskıresim Bienali'ne ve 2010 yılında ise Japonya 6. Kıwa Ağaç Baskı Bienaline katıldı. Ağaçbaskılarında figürleri kendi kimliğinden uzak, renk alanlarıyla kurgusal bütünlük içinde betimleyen sanatçı derin bir etki bırakan bu seçimlerle ana tema olarak insanı merkez alır.

“Güç bir tekniğin üstesinden gelme çabaları dışında sanatçıdaki temel izlek, insana ilişkin bir şeyler söylemektir. Gelişigüzel seçilmiş gibi görünen figürlerin bir kısmı mitolojik öykülerden kurgulamalarla işlenmiş durumda. Doğaldır ki, hangi kaynaktan beslenirse beslensin, belli bir soyutlama kaygısının ağır bastığını rahatça söyleyebiliriz. Teknik olanakların zorlamasıyla elde edilen ayrıntıya ilişkin ayıklanmanın, söz konusu soyutlama işlemine yardımcı olduğunu da gözlemlerimize eklemek olası.”¹⁶⁰ . (Bkz. Resim 139)



Ağaç Baskı 48x94 cm 2004

Resim 139, Belgin Onar Durmaz, Ağaçbaskı, 48x94 cm, 2004.

Kaynak: <https://www.facebook.com/#!/photo.php?fbid=1054920944158&set=a.1031795286031.2006559.1559866130&type=3&theater>

¹⁶⁰ A. Celal Binzet, **Kavaklıdere Sanat Galerisi**, Ankara, 2004, s.yok.

Baskiresimlerinde soğuk ve sıcak renklerin kullanımıyla, karşıt dengeler ile plan ayırımını vurgulayan sanatçı, içinde bulunduğu çevrenin görüntüleri doğrultusunda yüksek baskı çalışmalarını temellendirdiği çalışmalarını şu şekilde ifade eder: "Dışavurumcu ve renkçi bir anlatımla çalıştığımı söyleyebilirim. Bence sanat ressamın içsel dünyasının, dışı yansımış bir görsel notudur. İnsanı kendisiyle yüzleştirerek kim olduğunu gösterir. Figüratif bir gerçekliğim var ama bu kurgusal bir gerçeklik."¹⁶¹

"Kendine hareket noktası olarak insanı seçen, bunu malzemenin teknik olanaklarıyla özgün bir anlatım diline çeviren sanatçıda öyküleme endişesi olduğunu söyleyemeyiz. Bir tür içe kapanık ve edilgin anlayışla ele alınan figürler zengin renk tuşlamaların gerisine çekilmiş gibidir."¹⁶²

İçten ve kararlı bir çizgi anlayışıyla, özellikle de güçlü bir yaklaşımla ağaçbaskı tekniğinde yetkin bir konuma gelen Durmaz'ın yapıtlarında usta bir anlayış hâkimdir. "Metafizik bir zaman boyutunda; adeta ruhani bir varlık izlenimi veren çeşitli figürler arasındaki boşluk, resimlerdeki uzaklıklarla örtüşüyor ve her yüzey kesit olarak doku zenginliğinde vurgulanıyor. Teknolojik gelişmelerin insanı yalnızlaştırarak kendi içine yönelten"¹⁶³ ve bu anlamda figüre eklenmiş bir konumda içgüdüsel unsurları resimsel dil olarak ifade eder. (Bkz. Resim 140-141)

¹⁶¹ Semra Sancak, "Belgin Onar Durmaz'ın 'İçsel' Sergisi", Ankara Life, (Temmuz 2011), s.101.

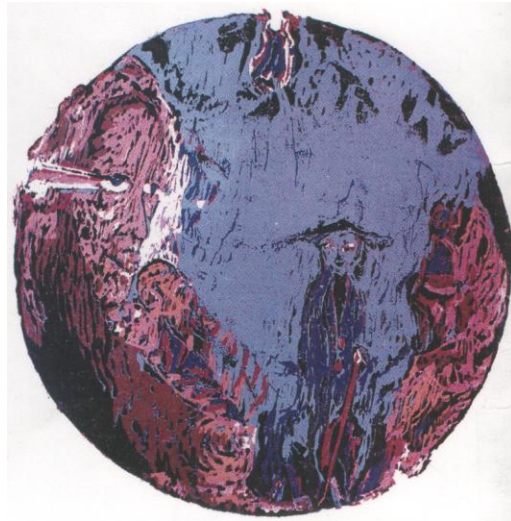
¹⁶² Binzet, a.g.e., s.yok.

¹⁶³ Bünyamin Balamir, , "Belgin Onar Durmaz'ın 'İçsel' Sergisi", Ankara Life, (Temmuz 2011), s.100.



Resim 140, Belgin Onar Durmaz, Ağaçbaskı, 54x49 cm, 2001.

Kaynak: T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Kültür Merkezi Kataloğu, 2001, s.yok.



Resim 141, Belgin Onar Durmaz, Ağaçbaskı, R: 57 cm, 2000.

Kaynak: T.C. Ziraat Bankası A.Ş. Kültür Merkezi Kataloğu, 2001, s.yok.

21. HASAN KIRAN (1966)

Hasan Kıran 1993 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümünü bitirdi. 1995 yılında Uluslararası Salzburg Yaz Akademisi'nde Jim Dine Atölyesine katıldı. 1998 yılında 'Sanatta Nedensellik Üzerine' adlı tez çalışmasıyla Hacettepe Üniversitesi'nde yüksek lisansını tamamladıktan sonra 2000 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine araştırma görevlisi olarak atandı. 2003 yılında Japon Profesör Tetsuya NODA'nın isteği üzerine Japonya'da Tokyo National University of Fine Arts'da research asistan olarak çalışmalarda bulundu. 2005 yılında ise Tokyo Devlet Sanat Üniversitesi'nde Doktora Programına girdi ve 2008 yılında da 'Şamanistik İmgeler Üzerine Görsel Önermeler' adlı tez çalışmasıyla sanatta doktora derecesini aldı.



Resim 142, Hasan Kıran, 'Atlar Serisi', Ağaçbaskı, 93x71 cm, 2002.

Kaynak: "Bir Kalıp Bir Baskı", Galeri Soyut Kataloğu, Ankara, (2011), s.27.

“Hasan Kıran, ülkemizde ağaç baskı alanında önemli isimlerden biridir. Ağaç baskı tekniğinin kendine özgü olanakları içinde, bu ülkenin konularını çağdaş bir anlatım dili ile uluslararası sanat ortamına taşıyabilme başarısını göstermektedir. Yörük Çadırlarını; içinde çocukluğunu yaşadığı kara çadırları, Anadolu'nun kırsal doğa yapısını, Çatalhöyük duvar resimlerini, Anadolu Şamanizm'inin doğa ve insan temelli söylemlerinin resimleştirilmesini kendine amaç edinmiştir. Bu temalardan yola çıkarak oluşturduğu sanat dili, onun kendini, kimliğini, yaşam dilimlerini ve sanatsal birikimini ekleyerek ortaya koyduğu konusal/sanatsal sorunlardır. Aynı zamanda bunlar, bir toplumun kültürünü çeşitli boyutları ile evrensel kültüre taşıma sorumluluğudur.”¹⁶⁴

Kıran'ın güçlü renk yelpazesinden doğan büyük boyutlu ağaçbaskılarının hiçbiri tesadüfe bırakılmamış ürünlerdir. Çalışmalarında rengi bilinçli bir şekilde ve ustalıkla kullanan sanatçının ağaçbaskılarında konunun da önemli bir yeri vardır. Anadolu Şamanizm'i uluslararası resim diliyle, ağaçbaskının dokusal özelliğinden kaynaklı doğaçlamayla yakalanan ritim ve biçimlendirme ile özgün bir değer olarak karşımıza çıkar. Seçtiği dil söylem olanakları ile çizgisel dinamizmin içinde yer alan figürler kendi bütünsel gerçekliğine ulaşır. (Bkz. Resim 143)



Resim 143, Hasan Kıran, '*Kuşlarla Dans*', Ağaçbaskı, 74.5x52 cm, 2005.

Kaynak: <http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/36kiran.htm>

¹⁶⁴ <http://www.hasanpekmezci.com/yayinlar/makaleler/124-has-an-kiran-tutku-mucadale-ve-sanat.html>

Kıran Şamanistik söylencelerine koşut olarak gerçekleşen eylemler güçlü biçimlere dönüşürken figürler gerçeklikle düş dünyası arasında davranışlarıyla üstün güçlerini yansıtırlar. Kompozisyonlarda yer alan şamanizmin simgesel kıyafetleri içindeki figürler, izleyene doğaüstü gösterileri duyumsatırken, bedenler içindeki gizli yüzler tinsel düşünceyle gerçeklik olgusunu soyutlar. (Bkz. Resim 144-145)

“Şaman, Kıran’ın eserlerinde, bir bakıma tılsımlı bir biçimde imgelerin kullanımı ile algının derleyicisi olarak karşımıza çıkar. Bu tanım, sanatçının da tanımı değil midir? Şamanın var oluş biçimi ve amaçları ile sanat yapanın onarıcı hedefleri yakındır. Örneğin Beuys, şamanizmin iyileştirici gücünden direk olarak ilham almış sanatçıların başında gelir. Suzi Gablik’in Reenchantment of Art adlı kitabı, sanatçının kendisini ve toplumun yaralarını sarma gücüne, işaret eder. Bu bağlamda, Kıran’ın çalışması da, bireyin aşknlığına olan inancından ve bu süreci başlatmak arzusunun kaynaklıdır.”¹⁶⁵

Kıran baskı aşamasına geçmeden önceki süreci şöyle ifade eder: “Şamanistik söylenceleri araştırır, onları kendi gözümde canlandırır veya iç dünyamda yorumlar, resme dökerim. Bunun için araştırıp okurken, o hikayenin bir yerinde herhangi bir ipucu yakaladığımda onu eskizlere (ön çizimleri) yansıtırım. Oradanda taslaklara aktarırım.”¹⁶⁶ Baskiresimlerinde tercih ettiği ağaç kalıplarda ise; “Genellikle kolay oyulabilen ağaçları tercih ediyorum. Ağacın cinsi önemli değil, önemli olan kolay işlenmesidir. Ayrıca dokusal etki yaratan her çeşit yüzey düzgün tahta da”¹⁶⁷ kullandığını ifade eder.

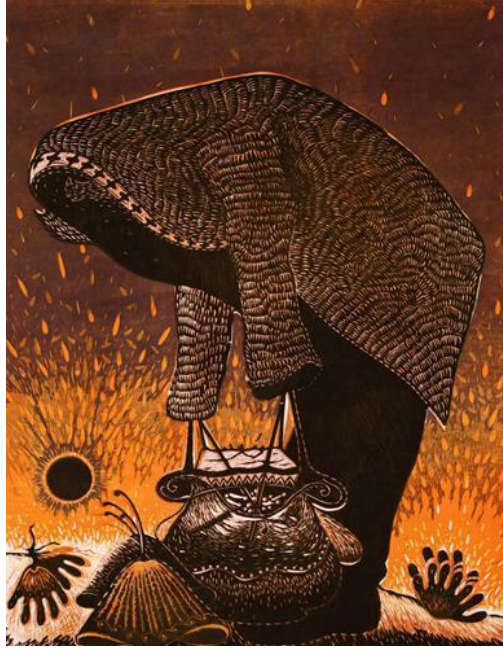
“Hasan Kıran, yıllardır bıkmadan, her koşulda ve her ortamda yoğun bir mücadele içinde sürdürdüğü çalışmalarında bu tekniğin sınırlarını renk, biçim, boyut ve teknik yönünden zorlayarak, yeni bir dil ve çarpıcı bir etki yaratmayı başarmıştır.”¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ilgım Veryeri Alaca, “Göz ve Götmeyen”, Galeri Soyut Kataloğu, (Dumat Ofset, Ankara, 2011), s.5.

¹⁶⁶ Ilgım Veryeri Alaca, “Bir Baskiresim Üstadı”, Artist Dergisi, (2009), s.48.

¹⁶⁷ Alaca, a.g.e., s.48.

¹⁶⁸ <http://www.hasanpekmezci.com/yayinlar/makaleler/124-hasankiran-tu>



Resim 144, Hasan Kıran, Ağaçbaskı, 91x71 cm, 2005.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu**, (İstanbul, 2008), s.38.



Resim 145, Hasan Kıran, 'Şamanın Rüyası', Ağaçbaskı, 68x46 cm, 2011.

Kaynak: "Bir Kalıp Bir Baskı", Galeri Soyut Kataloğu, (Dumat Ofset, Ankara, 2011), s.6.

22. GAZİ ŞANSOY (1968)

1968 İstanbul doğumlu Şansoy, 1993 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünden mezun olduktan sonra 1996 yılında Prof. Mustafa Aslier danışmanlığında ‘Tahta Baskı Tarihi ve Günümüzdeki Uygulamaları’ adlı teziyle yüksek lisansını tamamlamıştır. Şansoy, Ercüment Kalmık Vakfı Özgün Baskı ödülünü almıştır.

“Aslında tahta baskılarımı 1992-2000 yılları arası tarihleyebiliriz. Ben genelde din mitoloji ve insana özgü çeşitli güdüleri ve en basta cinselliği sorgulamayı seviyorum... Yani diyebiliriz ki beni besleyen kaynaklar hep sanat tarihi içindeki ustaların resimlerindeki mitolojik veya dini figürler veya günümüzdeki popüler simge olmuş figürler... Bunları ya kendi içlerinde yeniden yorumlamışım yada aynı kompozisyonlar içerisinde değişik zamanlardaki figürleri bir araya getirmişim. Çeşitli teknikleri kullanarak yaptığım tüm resimlerde bunun olduğunu söyleyebilirim.”¹⁶⁹ (Bkz. Resim 146)



Resim 146, Gazi Şansoy, ‘Kural Dışı ve Ötesi’, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 1992.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

¹⁶⁹ Gökçe Aysun Kılıç, Gazi Şansoy ile e-posta aracılığıyla görüşmeden alıntı, Ağustos 2011.

“Gazi Şansoy size sunulan hazır tabletlerden üretmiyor. Kutsallıkla-aklın, iç kurguların ve güdülerin yoğunlaştığı, yoğunlaştıkça renklendiği bir yakın bakış getiriyor.”¹⁷⁰ Bu nedenle baskiresimlerinin ana kurgusu kutsal bir nitelik taşıırken öte yandan da gelgitlere neden olur. Bu ruhani kurgu içinde figürler ifadeleriyle bir çelişkiye dönüşür. Şansoy’un ağaçbaskılarında renk biçim ile direkt bağlantılıdır. (Bkz. Resim 147)

“Rengin simgesel anlamlarda resme dahil olur. Kırmızı; kadındır, tutkudur heyecandır. Ölümdür yeniden doğmak için. Bilincin kaybolduğu anın rengidir. Mavi; erkeğin rengidir. Kuşatmacı bir dinginlik ile bütün erkek figürlerinde gezinir. Bu bir yanılsamadır. Gazi’nin resminde kadının bütün edilgenliğiyle altta olması fiziksel bir işlevle ilgilidir. Oysa bu kadınların bakışlarındaki ifade bir dağın -erkeğin-yıkılmasını bekleyen ifadedir.”¹⁷¹



Resim 147, Gazi Şansoy, ‘5’, Ağaçbaskı, 50x70 cm, 1999.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

¹⁷⁰ http://lebriz.com/v3_misc/big.aspx?iPath=/docs/&iName=2312/2312-006&iType=jpg

¹⁷¹ http://lebriz.com/v3_misc/big.aspx?iPath=/docs/&iName=2312/2312-010&iType=jpg

Baskiresimlerinde yer bulan, zamanı belli olmayan dinamik ve kalabalık bakışların figürlerinin kendini temsiliyet halidir. Kışkırtıcı bir o kadarda aykırı kompozisyonlarını şiddetli renklerle bir arada kullanarak kaos yaratan Şansoy mitolojik olguyla mekânsal biçimlemelerle bu anlamda eleştirel anlatıyı destekler niteliktedir. Tinsel ve lirik anlatım üslubuyla insanoğlunun gerçekten kopuş serüvenini oyma bıçaklarıyla kontrollü olarak ağaç kalıba uygular. (Bkz. Resim 148) Böylelikle eriyik mekânda konumlandığı kadın-erkek figürlerinin etkileşimiyle birlikte kendi iç dünyası ile izleyici arasında güçlü bir bağ kurar.



Resim 148, Gazi Şansoy, Ağaçbaskı, 100x70 cm, 1994.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

23. SERKAN ADIN (1977)

2001 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden “Türkiye’de 1980’den Günümüze Gelişen Özgün Baskıresim Tekniklerinin Sanatsal Alandaki Etkinliği” adlı bitirme teziyle mezun oldu.

2002 World Printmakers editörü Mike Bouht'a göre “Yalnızca ince erotizm ve dikkat çekici ebatlarından değil, ağaç oymanın, 21.Yüzyıl dijital- imaj manipasyonu ve klasik oryantal tekniğinin az bulunur kombinasyonu ile Serkan Adın'ın baskı resimleri büyülecidir.”¹⁷²



Resim 149, Serkan Adın, ‘Asyalı Kız’, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 1999.

Kaynak: 2. Şefik Bursalı Resim Yarışması Kataloğu, (2002), s.17.

¹⁷² <http://serkanadin.blogspot.com/>

“Serkan Adn'ın resimlerinde ilk olarak seçilen kadın fotoğraflarıdır. Anlamın, bildik kadın imgesinin geniş ve dolaylı yollarına sapsadan, yalın ve apaçık verilişiyile izleyici, daha önce edinilmiş bir deneyimin ortasına bir kez daha farklı bir mekanda yakalattılır. Resmi ortadan kaldırarak, öncelikle izleyicinin imgesine müdahale etmeden oluşan bu farkındalık, bir pencereden ya da kapı aralığından izlenen görüntülere dönüşerek bir suç ortaklığı duygusu yaşatır. Resmin içindeki anlama değil, resmin karşısındaki duruşla etkili ve yeni deneyimler kazandırmak amaçlanmış gibidir. Resimde anlamın gizlenmeyi, derinleşmeyi, yerleşmeyi yeğlemeden, usulca yanaşıp vur kaç yaparak geçip gitmeyi tercih ediyor oluşu buradan gelir.”¹⁷³



Resim 150, Serkan Adn, *'Bosnalı Kız II'*, Ağaçbaskı, 53.5x80.5cm, 2004.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

Serkan Adn, ağaçbaskıya hizmet eden figüratif dili ile kadın bedenini sorgular. Kadın duygu ve davranışlarını bastırarak toplumsal normların engeline takılır. Serkan Adn'ın yarattığı bedenler ise yaşamın gerçeklerine sırtını döner. Bu anlamda bastırılmış duygular özgür bedenlere bürünerek sanatsal eyleme dönüşür. Ana kurguyu oluşturan bu bedenler, ruhsallığın dışa aktarıldığı slogan etkisinde kışkırtıcı göndermelerine aracılık eder. Tüm bu kurgu içinde figür başat elemandır. Resimsel düzleme eklenen bedenler gizli bir hesaplaşma içinde gizemli bir dünya yaratır. Sanatçı dijital etkilerden

¹⁷³ <http://www.artxist.com/lang-TR/exhibitions-10/>

yararlanırken, kompozisyonu güçlendirici lekelerle betimler. (Bkz. Resim 149) Bu anlamda teknik yetkinliğin zorunluluğuna dönüştüğüne gönderme yapmaktadır. Ağaç kalıba yenilmeden gerçekleşen bu biçimlemeler estetik kaygılarla gerçekleşir. Sanatçı, biçimlendirme serüveninde geniş ve düzlemsel renk alanlarını ustaca buluştururken ağaç kalıba da yetkin müdahaleyle kurguyu yansıtır. Baskıresimleri oluşturan kadın imgesi bir anlamda içe bakışın döngüsel aynası gibidir.

“Bu kadın figürlerinden izleyiciye geçen estetik hazza eşlik eden yaşanmışlıklar ve bu yaşantıların oluşturduğu imgesel dizin, her izleyicide özel birtakım içeriklerle karşılaşarak kendi izleğini oluşturacaktır. Ortada kalan ne yaratıcının gerçeği, ne yaratılan yapıtın, ne de kadın figürünün, onun erotizminin, ya da genel geçer algılanış biçiminin gerçekliğidir. Yapıtın sinen gerçek, izleyicinin bilinç alanında o an için evrilerek kendisini belirleyecek “anlıklar”dır. Kurgu, elbette ki bu iletinin gerçekleşebilmesi için yapılandırılmamıştır. (...) İzleyiciye atfedilen bu özgür alan, dijital müdahalelerle çeşitlenen fotoğrafların, ağaç baskı tekniğiyle kâğıt yüzeyine aktarıldığı bir süreçle gerçekleştirilir. Geleneksel yöntemle, teknoloji bir arada kullanılır.”¹⁷⁴ (Bkz. Resim 151)



Resim 151, Serkan Adın, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2004.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

¹⁷⁴ <http://www.artxist.com/lang-TR/exhibitions-10/>

24. ERDAL KURUZU (1977)

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nden 2004 yılında mezun olan Kuruzu Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü yüksek lisansını tamamladı. 2002 yılında 63. Devlet özgün Baskiresim Başarı Ödülü (Bkz. Resim 149)14. Tekel Resim Yarışması üçüncülük, 2005 yılında ise 66. Devlet Özgün Baskiresim Başarı ödülünü almıştır.

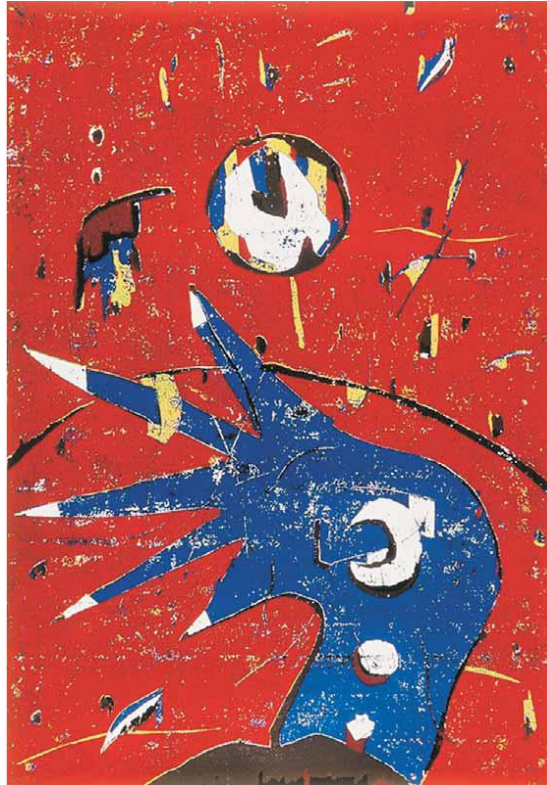
Kuruzu, ağaçbaskılarında renklerin kullanımında armonik düzenler verilebileceği düşüncesindedir. Çünkü baskılarındaki renkler yan yana gelişleriyle zihinsel düzlemde bu düşünceye hizmet etmektedir. Sanatçı bu biçimleri tanımlarken seçtiği farklı renkleri ilk olarak siyah zemin üzerinde oluşturur. Özgün biçimlerden yola çıkarak renkle betimlediği müzik olgusuna farklı anlamlar yükleyerek tekniğin farklı bir kullanımıyla özgün bir yöne işaret eder. (Bkz. Resim 152)



Resim 152, Erdal Kuruzu, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2002.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

Kuruzu'nun özellikle ağaçbaskı tekniğini uygulamada izlediği farklı bir yöntem vardır. İlk olarak zemine siyah rengi uygular. Böyle bir düşünceyle oluşturduğu baskılarında renk kullanımıyla derinliği daha da arttırarak farklı sonuçlara ulaşır. Ustaca yerleştirdiği renk elemanından yararlanarak biçimleri tanımlayan Kuruzu mekânsız nesnelere yaratma aşamasında dokusundan yararlandığı ağaç kalıpları tercih eder. (Bkz. Resim 153)



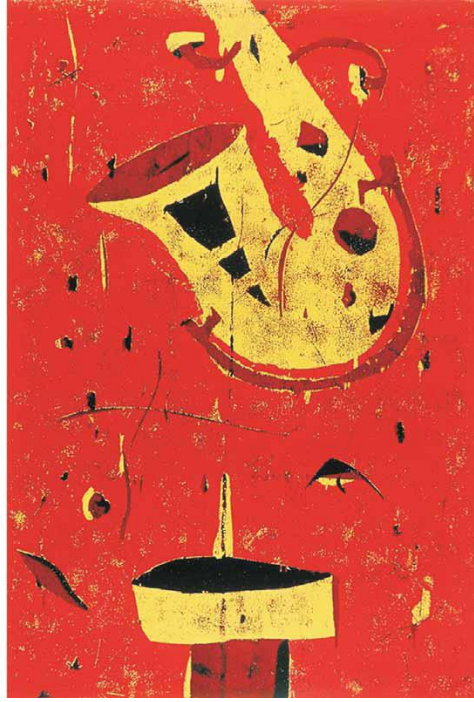
Resim 153, Erdal Kuruzu, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2004.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

“Resimlerinde, nesnel dünyadan taşıdığı biçimleri resim düzleminde sınırlar oluşturmak için kullanır. Çeşitli müzik aletleri, eller, küçük renk tuşları ve geniş alan boyamaları için biçimlenir. Biçim renge bürünür ve imge dünyasından semboller taşımaz. Bu organik bütünlük içinde renkler kendiliğinden düşsel bir atmosfer yaratır. Erdal Kuruzu, bu atmosferi oluştururken kurgusal bir titizlikle çalışmaz.”¹⁷⁵

¹⁷⁵ <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/256177.asp>

“Tekniğin (tahta baskı–gravür–v.b.) getirdiği olanakları da resime dahil etmek tesadüflere izin verir. Böylece sanatçı, kendi gelişimini – değişimini- doğal akışına bırakır. Gerektiğinde biçimli müdahalelerde bulunur.”¹⁷⁶ Kuruzu, ağaçbaskılarında müzik olgusuna ilişkin küçük parçacıkları, soyut bir düzlemde kurgulamasıyla oluşturduğu düzenlemeleri görsel bir yoruma dönüştürür. Baskıresim yüzeyinde motifleşen ve bir ritim oluşturan bu küçük titreşimler özgün biçimlemelerle gizli çağrışımlarını, leke renk değerleri ile çizgi gücünün edindiği gözlem birikimlerini birlikteliğini izlemek mümkün. Güçlü renk uygulamaları, belli merkezlerde toplanarak kendine özgü yalın parçalanmalarla oluşan soyutlamalar sağlam biçim anlayışına dönüşür. (Bkz. Resim 154)



Resim 154, Erdal Kuruzu, Ağaçbaskı, 70x100 cm, 2004.

Kaynak: Sanatçı arşivinden.

¹⁷⁶ <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/256177.asp>

SONUÇ

İnsanoğlu en ilkel zamanlardan modern zamanlara kadar kendini farklı biçimlerde ifade etmeye çalışmış, yerleşik yaşama geçmesiyle birlikte kültür düzeyini yükseltmiş sanata farklı boyutlar kazandırmıştır. Özellikle baskiresim olgusu, insanların duygularını ve düşüncelerini ifade edebileceği önemli bir değer olurken insanlığa yön veren ekonomik, siyasi, dinsel olaylar ve diğer toplumlarla olan etkileşimleri toplumların sanatını da değişik ölçülerde etkilemiş ve bu olaylarla şekillenmiştir. Birçok sanatçı tarafından kullanılarak günümüze kadar gelen yüksek baskı teknikleri var oldukları topluma ve zamana bağlı olarak insanın kendini ifade etme biçimlerinin temelini oluşturmuştur. Teknik olanaklarıyla çeşitlilik gösteren yüksek baskı malzeme ve uygulama alanlarıyla bireyin yaratıcılığını ortaya çıkarırken düşünce alışverişinin hızlanmasını sağlamıştır.

Bu tezde yüksek baskı tekniklerinin tarihsel süreç içerisinde gelişimi ve tekniğin uygulama olanakları tüm yönleriyle ele alınmış, tekniği tercih eden sanatçıların biçim anlayışı ve yorumları irdelenmiştir. Birçok sanatçı yüksek baskı tekniğinin ortaya koyduğu sanatsal ifade dilini benimsemiş, içinde bulunduğu çağın ve toplumun değer yargıları ile bu teknikler üzerinde yeni araştırmalar yaparak bu sanatın geliştirilmesine katkı sağlamışlardır. Tüm bu değişimler ile birlikte yüksek baskı her seferinde çağının biçim anlayışı ile yeniden şekillenmiş, özünde bulundurduğu değerlere yeni anlamlar katmıştır.

Yüksek baskının ilk örnekleri Çin’de kâğıdın keşfinden önce kumaş üzerine gerçekleştirilmiş olan ağaç baskılardır. Tarihte kâğıt üzerine ilk ağaçbaskı tekniği ise yazılı metinlerle birlikte resimlerin betimlendiği “Diamond Sutra”dır. Avrupa’da ise ağaçbaskı 14. yüzyılda ilk olarak dinsel metinlerin ve oyun kartlarının çoğaltılmasında kullanılmış, kitapların ve sanatçıların orijinal resimlerinin çoğaltılmasında kullanılan ağaçbaskı seri üretim mantığıyla birlikte, sanatsal üretimlerin başlamasına da neden olmuştur. 17. yüzyılda Japonya’da önem kazanan teknik 19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’da birçok sanatçıyı etkilemiş dönemin en önemli eserleri verilirken birçok sanat akımına yön vermiştir. 20. yüzyılda birçok üretim tekniğinin kullanılmasıyla birlikte yüksek baskı tekniği farklı anlatım diline dönüşmüştür.

Yüksek baskı tekniği Türkiye’de ise ilk kez İbrahim Müteferrika’nın 1730’da “Tarihi Hindi Garbi” isimli kitapta ağaç kalıpların kullanılmasıyla varlığını göstermiştir. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte yüksek baskı tekniği “yazmacılık” olarak bilinen geleneksel sanat olma özelliğinden sıyrılmış eğitim kurumlarının açılması ile sanatsal anlamda ivme kazanmıştır. Bu dönemde eğitim kurumlarının açılmasıyla özellikle batıya gönderilen sanatçılar baskı alanında eğitim alarak yurda dönmelerinden sonra yüksek baskı sanatının gelişmesi için önemli girişimlerde bulunmuşlardır.

İlk kuşak olarak bildiğimiz Türk baskıresim sanatçıları tarafından kullanılan yüksek baskı teknikleri günümüze kadar birçok sanatçının üretiminde ifade aracı olmuştur. Yüksek baskıresmin gelişimini sağlayan Turgut Zaim, Mustafa Asker, Nevide Gökaydın, Mürşide İçmeli, Nevzat Akoral, Muammer Bakır gibi birçok sanatçının uzun yıllar Akademi’de sanat eğitimi vermeleri ve bu sanatçıların bir sonraki kuşaktan sanatçılara da hocalık etmeleri, tekniğin yaygınlık kazanmasıyla birlikte gelecek kuşaklarda da devam etmesine öncülük etmişlerdir. Bu anlamda yüksek baskı sanatsal kimliğini öncelikli eğitim kurumlarında kazanırken daha sonraları sanatçıların bireysel çabaları sayesinde baskıresminde istenilen yerini almıştır.

Tez çalışması sonucunda dikkat çeken bir nokta yüksek baskı teknikleri sanatçılara teknik, malzeme deneyimiyle birlikte yeni anlatımlar ve zenginlikler sunarken sanatçının özgün dünyasını keşfetme olanağı sağlama fırsatı sunmaktadır. Yüksek baskı teknikleri özellikle uygulama alanında, kullanılan malzemenin tekniğe sunduğu anlatım olanakları sayesinde sanatçıların özgün dünyasını dile getirmede büyük bir anlatım aracı olurken, bu noktada yaratıcı çalışmaların ortaya çıktığı görülmüştür. Özellikle yüksek baskı tekniğini uygulayan Türk sanatçılar yaratıcı çalışmalar yapabilmek için estetik düşünceyi içselleştirdikleri konularını birçok malzemeyle birleştirirken kendine özgü yöntemlerle ele almışlar ve kişisel üsluplarıyla biçimlendirmişlerdir. Yüksek baskı tekniği yaratmada bir araç olsa da sanatçının kendini ifade etmesinde kullandığı önemli bir olgudur. Bu nedenle bu tekniği uygulayan sanatçıları ve eserlerini incelerken tercih ettikleri baskı tekniklerini ve bu tekniklerin tarihsel gelişimini bilmek, sanatçıların özgün anlatım dillerini oluştururken üstlendikleri konum açısından önemli olan diğer bir sonuçtur. Yüksek baskı tekniğiyle eser üreten her sanatçı var olduğu dönemin yaşam

biçimiyle birlikte farklı bakış açılarını yapıtlarına yansıtırken, kullanılan ağaç ve linol kalıpların çalışmalarda farklı etkiler yarattığı özgün dillerinin oluşmasında da güçlü bir araç olduğu sonucuna varılmıştır.

EK 1.

YÜKSEK BASKI UYGULAMALARI



Resim 155, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 56x83 cm, 2006.



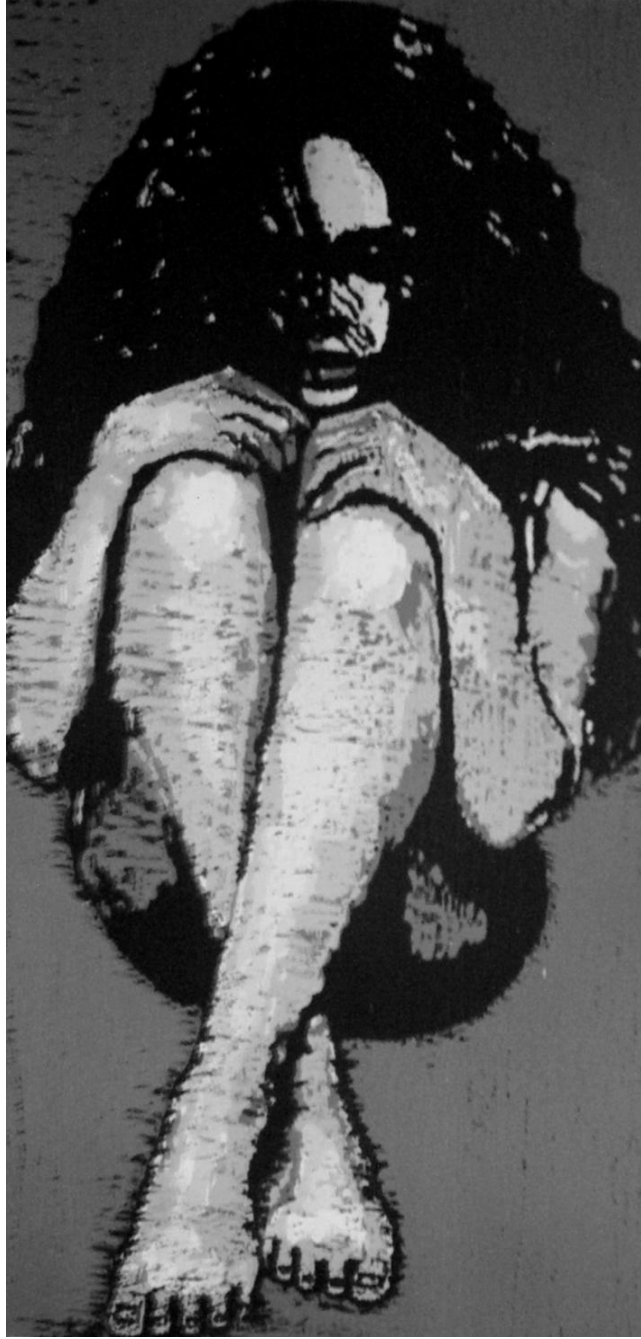
Resim 156, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 52x87 cm, 2005.



Resim 157, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 40x82 cm, 2010.



Resim 158, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 40x82 cm, 2010.



Resim 159, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 40x82 cm, 2010.



Resim 160, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 40x82 cm, 2010.



Resim 161, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 35x52 cm, 2010.



Resim 162, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 35x52 cm, 2010.



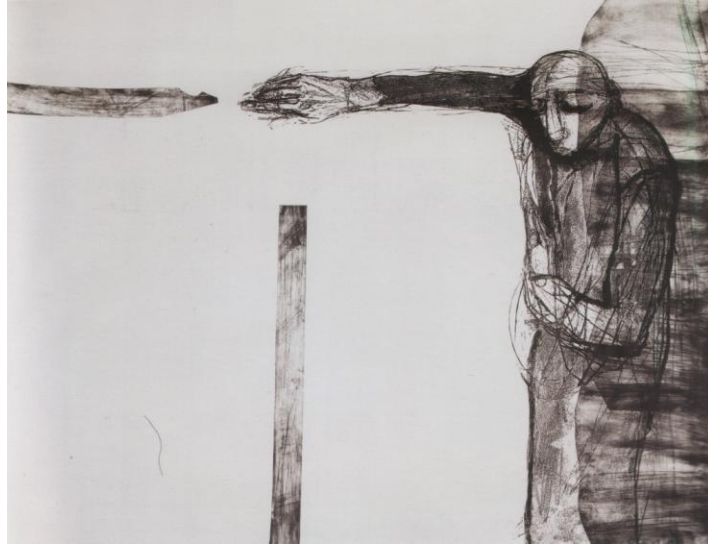
Resim 163, Gökçe Aysun Kılıç, 'İsimsiz', Ağaçbaskı, 35x52 cm, 2010.

EK 2. ÇAĞDAŞ YÜKSEK BASKI ÖRNEKLERİ



Resim 164, Nanako Yoshikawa, Ağaçbaskı, 69x98 cm, 2007.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, 1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu, (İstanbul, 2008), s.41.



Resim 165, Natalia Pawlus, 'Boşluk', Linol Baskı+Kuru Kazıma, 91x71 cm, 2011.

Kaynak: IV. Uluslararası Özgün Baskı Yarışması Kataloğu, İstanbul, 2011, s.yok.



Resim 166, Arta Komnau, Ağaçbaskı.

Kaynak: <http://www.kiwa.net/>



Resim 167, Geza Nemeth, Ağaçbaskı.

Kaynak: <http://www.kiwa.net/>



Resim 168, Francisco Martinez, Linol Baskı, 34x46.5 cm, 2007.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu**, (İstanbul, 2008), s.144.



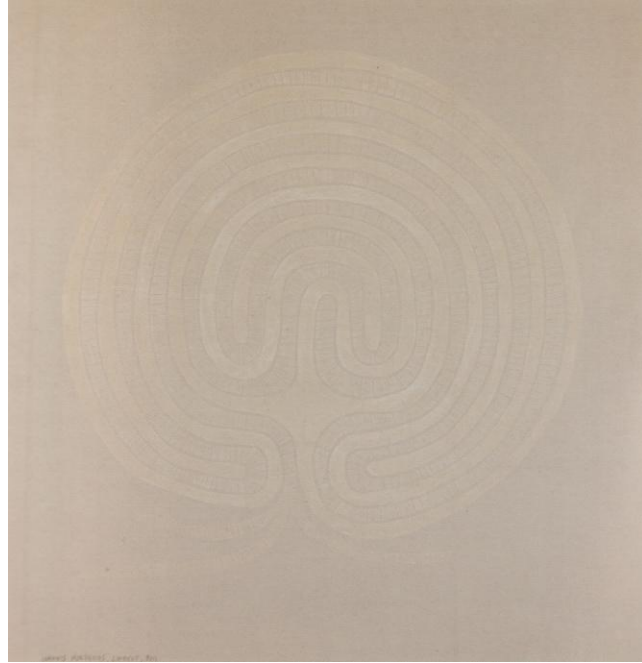
Resim 169, Erina Takeuchi, 'Chotengan', Ağaçbaskı, 103x73 cm, 2010.

Kaynak: IV. Uluslararası Özgün Baskı Yarışması Kataloğu, İstanbul, 2011, s.yok.



Resim 170, Susan Litsios, '*Çiçekler Açarken*', Ağaçbaskı, 24.6x34 cm, 2003.

Kaynak: II. Uluslararası Özgün Baskı Yarışması Kataloğu, İstanbul, 2011, s.147.



Resim 171, Ioannis Monogyios, '*Zen Bahçesinde*', Linol Baskı, 55x55 cm, 2011.

Kaynak: IV. Uluslararası Özgün Baskı Yarışması Kataloğu, İstanbul, 2011, s.yok.



Resim 172, Alberto Ramos Palacios, Ağaçbaskı, 40x100 cm, 2008.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu**, (İstanbul, 2008), s.157.



Resim 173, Rew Hanks, 'Avcı ve Koleksiyoner', Linol Baskı, 70x104 cm, 2010.

Kaynak: IV. Uluslararası Özgün Baskı Yarışması Kataloğu, İstanbul, 2011, s.yok.



Resim 174, Mariya Popova, Taş baskı+Yüksek Baskı+Kolaj, 37x54 cm, 2007.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu**, (İstanbul, 2008), s.166.



Resim 175, Ariel Kofman, Ağaçbaskı+Taş Baskı, 67x100 cm, 2008.

Kaynak: Işık Üniversitesi ve İmoga, **1. Uluslararası Baskıresim Bienali Kataloğu**, (İstanbul, 2008), s.129.

KAYNAKÇA

Akalan, Güler. **Gravür**. Birinci Basım. Ankara: Kale Seramik Sanat Yayınları, 2000.

Akça, Doğan. “**Türk Resminin Bir Büyük Ustası Daha Mersin’de Mustafa Asler**”. İçel Sanat, Sayı 59, 1997.

Akder, Feyza. **Adnan Turani’nin Çizgi Kullanımı**. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

Akoral, Nevzat. “**Arkadaşım Muammer Bakır**”. Ankara Sanat, Sayı 171, 1980.

Alaca, Veryeri Ilgım. “**Bir Baskıresim Üstadı**”. Artist Dergisi, 2009.

_____. “**Göz ve Görünmeyen**”. ‘**Hasan Kıran**’, **Bir Kalıp Bir Baskı**. Galeri Soyut Kataloğu, Dumat Ofset, Ankara, 2011

Altuğ, Evrim. “**Ortaköy’de Bir Düş Kavşağı**”. Milliyet Sanat, Sayı 556, 2005.

Arkitekt Dergisi. “**Ercüment Kalmık**”. Sayı2, 1975.

Aslan, Mehmet. “**Mehmet Aslan Resim Sergisi**”. T.C. Ziraat Bankası Kültür Merkezi Mithatpaşa Sanat Galerisi, Ankara, 2006.

_____. “**Mehmet Aslan**”. Kavaklıdere Sanat Galerisi Kataloğu, 2003.

Ashier, Mustafa. “**Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu**”. Türkiyemiz, Sayı 1, 1970.

_____. **1974’de Grafik Sanatlar Alanında Özgün ve Çağdaş Eserler Çoğaldı; Uluslararası Başarı Sağlandı**. Milliyet Sanat, Sayı 112, 1974.

_____. **Grafik Sanatlar Tarihi.** Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları, 1976.

_____. **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.** 4. Cilt, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1989.

_____. **“Özgün Baskı Tartışması”.** Sanat Çevresi. Sayı 35, 1981.

_____. **Son Yüzyılda Türkiye’de Özgün Baskıresim Sanatı. Türkiye’de Sanatın Dünü ve Bugünü.** Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1985.

_____. **“1984 Yılında Özgün Baskıresim Sanatımız”.** Sanat Çevresi, Sayı 80, 1985.

_____. **“Türkiye’de Baskıresme Bakmak”.** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2011.

Ateş, Erdal. **“Linolyum Baskı Sanatında Bir Usta: Ercan Gülen”.** İstanbul Menkul Kıymetler Borsası Ankara Sanat Galerisi Kataloğu, 2005.

Balamir, Bünyamin. **“Belgin Onar Durmaz’ın ‘İçsel’ Sergisi”.** Ankara Life, Haziran Temmuz 2011.

Barutçu, Şinasi. **Kendi Kendine Linol Oyma Talebe Kitabı.** Ankara: Çankaya Matbaası, 1940.

Becer, Emre. **İletişim ve Grafik Tasarım.** Birinci Basım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1997.

Berk, Nurullah. **“Soyut Sanat ve Sabri Berkel”.** Sanat Çevresi, Sayı 26, 1980.

Berk, Nurullah ve Hüseyin Gezer. **Türk Resim ve Heykeli**. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.

Berk, Nurullah, Kaya Özsezgin. **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**. Üçüncü Basım Tisa Matbaası, 1983.

Biçinciler, Hatice. **“Ulusal Resim Sanatının Ustası Turgut Zaim”**. Anadolu Sanat, Sayı 17, 2006.

Bilim Sanat Galerisi Kataloğu. **“Mustafa Asher”**. İstanbul: 1995.

Binzet, A. Celal. **“Belgin Onar Durmaz”**. Kavaklıdere Sanat Galerisi, Ankara, 2004.

Boztaş, Nevzat. **“Mehmet Güler ile Görüşme”**. Yeni Boyut, Sayı 14, 1983.

Bulut, Gören. **“Tahta Baskı Sanatı”**. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1994.

_____. **“Tahtabaskı ve Tahtagravür’e Teknik Yaklaşımlar.” Türkiye’de Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987.

Büyükişleyen, Zahit. **“1400 Başlarından Günümüze Kadar Alman Ağaçbaskısı”**. **Türkiye’de ve Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987.

_____. **“Fevzi Karakoç’un Resmi Üzerine Düşünceler”**. Artist, sayı 3, 2002.

Chamberlin, Walter. **The Thames and Hudson Manual of Woodcutprintmaking and Related Techniques**. London: Thames and Hudson, 1978.

Çadırcı, Orçun. **“Suluboyadan Özgün Baskıya Nilgün Köseoğlu”**. Ege Üniversitesi Prof. Dr. Yusuf Vardar-MÖTBE- Kültür Merkezi Sanat Galerisi Kataloğu, 2009.

Ege Basım. **“Mustafa Asher Özgün Baskıresim Geçmiştenli Sergisi”**. 2009.

Eppink, Norman R. **101 Prints: The History and Techniques of Printmaking**. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.

Ercivan, İlhami. **“Gültekin İçin;”**. Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi, 1999.

Ergüven, Mehmet. **“Sabri Berkel”**. Axa Oyak Sanat Galerisi, 2000.

Erinç, Sıtkı M. **“Ercüment Kalmık”**. Halk Bankası, 1991.

Erkmen, Nazan. **“Anadolu’nun Kültürel Birikiminin Resimleri”**. Hürriyet Gösteri, Sayı 225, 2001.

Ersoy, Ayla. **Günümüz Resim Sanatı (1950 den 2000 e)**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 1998.

Erzen, Jale. **“Sabri Berkel’in Resmine Yeniden Bakış”**. P Dergisi, Sayı 21, 2001.

Esmer, Hayri. **“İşlevsellik Ekseninde Biçimlenen Baskıresim”**. ‘Türkiye’de Baskıresim Bakmak’ Sergi Kataloğu, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2011.

_____. **“Uzakdoğu Esintisi ve Ukiyo-e”**. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Baskı Sanatları Bölümü ‘Baskıresim Sanatı Tarihi’ Ders Notları, Eskişehir, 2006.

Eyüboğlu, Bedri Rahmi. **“Sabri Berkel”**. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ‘Toplu Sergiler’, 1977.

Gençaydın, Zafer. **“Beşyüzyıl Boyunca Alman Ağaçbaskı Sanatı”.**Türkiye’de ve **Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı.** Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1987.

Girgin, Emin Çetin. **“Fevzi Karakoç’un Resim Tavrı Üstüne”.** Sanat Çevresi, Sayı 72, 1984.

Gombrich, E.H. **Sanatın Öyküsü.** Üçüncü Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1997.

Gökaydın, Nevide. **“Tahta Baskı Tekniği Dünü, Bugünü, Eğitimde Yeri”.** **Türkiye’de Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı.** Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987.

Gölönü, Gündüz. **Kazı Resim.** İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları,1979.

Gönenç, Turgay. **“Ercüment Kalmık Sergisi”.** Sanat Çevresi, Sayı 6, 1979.

Gülen, Ercan. **“Linolyum Özgün Baskı Üze rine”.** İçel Sanat Kulübü, Sayı 57, 1997.

Hakan, Saime. **“Nail Payza’nın Ardından”.** Anadolu Sanat, Sayı 6, Şubat 1997.

İçmeli, Mürşide. **“Özgün Baskı”.** Sanat Çevresi, Sayı 34, 1981.

İlbeyi, Gonca. **“Baskıresim”.** Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 2, 1994.

İşler, Ahmet Şinasi. **Geçmişten Günümüze Ağaç Gravür ve Ağaç Baskı.** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.

İşler, Asım. **“Başlangıcından Bugüne Türkiye’de Gravür Sanatı”**. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları, 2001.

Karakaş, Elif. **Gazi Eğitim Enstitüsü Türk Resim-iş Bölümünde 1932-1980 Dönemi Linol Baskıresim Çalışmaları ve Nevzat Akoral**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Karayağmurlar, Bedri. **“Gülçin Günaydın’ın Resimleri ve Fantezi”**. Ege Üniversitesi Kampüs Kültür Merkezi Kataloğu, İzmir, 2009.

Kavaklıdere Sanat Galerisi Kataloğu. **“Nevzat Akoral Özgün Baskıresim Sergisi”**. Ankara, 2004.

Kıran, Hasan. **Ağaç Baskı Sanatı**. Birinci Basım. Ankara: Dumat Ofset, 2010.

Koçak, Gülbin. **“Ukiyo-e”**. Anadolu Sanat Dergisi, Sayı 13, 2002.

Koçan, Hüsamettin. **“Fevzi Karakoç’un Sanatında Değişen Dil”**. Hürriyet Gösteri, Sayı 125, 1991.

Kodallı, Nevit. **“Turgut Zaim”**. İçel Sanat Kulübü, Sayı 66, 1988.

Köksal, Ahmet. **“Fevzi Karakoç”**. Milliyet Sanat. Sayı 356, 1995.

Maden, Sait. **Grafik Sanatının Dünü, Bugünü**. Grafik Sanatlar, 1984.

Marchiori, Giuseppe. **“Sabri Berkel’in Sanatı”**. Sanat Çevresi, Sayı 73, 1984.

Metin, Nevzat. **“50. Sanat Yılı Sergisi”**. Bilim Sanat Galerisi, 1997.

Oravez, David L. **“Woodcut”. Step-By-Step Lessons in Designing, Cutting and Printmaking the Woodblock**. New York: Watson-Guption Publications, 1992.

Özayten, Kadri. “**Baskı Resim Olgusu**”. Sanat Çevresi, Sayı 34, 1981.

Özel, Ahmet. “**Sabri Berkel**”. Rh Sanat, Sayı 2, 2002.

Özsezgin, Kaya. “**Ağaç Baskı Türk Ressamları**”. **Türkiye’de Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı**. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987.

_____. **Ağaçbaskı Resim Seminerinin Ardından**. Sanat Çevresi, Sayı 103, 1987.

_____. **E. Kalmık: Marjinal, Bir Sanatçı**. Türkiye Halk Bankası Yayınları, Meteksan A.Ş. 1991.

_____. **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedik Sözlük**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

_____. “**Uzun-ince Bir Sanat Yolculuğu**”. Milliyet Sanat, Sayı 318, 1993.

_____. “**Fevzi Karakoç ve Sanatını İzlerken**”. Sanat Çevresi, Sayı 150, 1991.

_____. “**Mehmet Güler’in Resimlerinde Saltıl İnsan-Figür Mekan İlişkisi**”. Galeri Binyıl, 2000.

Öztop, Şener. “**Turgut Zaim Üzerine**”. Artist Dergisi, Sayı 12, 2003.

Pekmezci, Hasan. “**Baskıresim Sanatı ve Türk Baskıresim Sanatı Üzerine**”. İçel Sanat Kulübü. Sayı 105, 2001.

Romain, Lothar. **Graphics of the 50s Federal Republic of Germany**. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1990.

Saff, Donald & Deli Sacilotto. **History and Process Printmaking**. ABD: Wadsworth Thomas Learning (Academic Resource Centre) Inc. 1978.

Sağlam, Mümtaz. “**Gültekin Yıldız’ın Baskıresimleri Üzerine**”. Türkiye İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi, 1999.

Salur, Nilgün. **Ağaç Baskının Dünü Bugünü Die Brücke ve Der Blaue Reiter Sanatçıları**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.

Sanat Çevresi. “**Mustafa Asker’le 50. Sanat Yılında Bir Söyleşi**”. Sayı 234, 1998.

Sancak, Semra. “**Belgin Onar Durmaz’ın ‘İçsel’ Sergisi**”. Ankara Life, 2011.

Simmons, Rosemary and Katie Clemson. **Relief Print-Making**. London: Dorling Limited., 1988.

Sönmez, Ayşegül. “**Sabri Fethah’ın İkinci Baharı**”. Milliyet Sanat, Sayı 573, 2006.

Spornitz, Günther. “**Mehmet Güler ve Yapıtları**”. Ankara Sanat, Sayı 156, 1979.

_____. Nuroi Sanat Galerisi Kataloğu, Ankara, 2003.

Şener, Dilek. “**Duygusallığın Sınırlarında İki Sanatçı**”. Milliyet Sanat, Sayı 579, 2007.

Tansuğ, Sezer. **Beş Gerçekçi Türk Ressamı**. İstanbul: Gelişim Yayınları, 1976,

_____. “**Özgün Baskı Bizde de Önem Kazanıyor**”. Hürriyet Gösteri, Sayı 131, 1991.

_____. “**Turgut Zaim ve Resimde Anadolu Kırsal Kesim Belgeciliği**”. Hürriyet Gösteri, Sayı 7,1981.

_____. “**Ercüment Kalmık Da Şiirsel İnşa Kulübü**”. Türkiye Halk Bankası Kataloğu, Meteksan A.Ş. 1991.

Tekcan, Süleyman Saim. “**Ağaçbaskı Teknolojisi ve Sanatsal Baskılar**”. **Türkiye’de Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı**. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987.

Them, Gunther. “**20. yüzyıl Alman Ağaçbaskı Sanatı Konulu Dia Gösterisi İçin Giriş**”. **Türkiye’de Almanya’da Ağaçbaskı Sanatı**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 6, 1987.

Tosun, Levent. “**Mustafa Asher ve Sanat Anlayışı**”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

Turani, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Zehnder, Frank Günter. “**Barışcıl Kuşatma**”. NuroI Sanat Galerisi Kataloğu, Ankara 2003.

İNTERNET KAYNAKLARI

http://www.google.com/imgres?imgurl=http://blog.bnf.fr/uploads/10ans-et-apres/2008/12/bois-protat_image1.jpg 22 Ocak 2011

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://files.myopera.com/JohnWilliamGodward/blog/H-VGBridge.jpg> 22 Ocak 2011

<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/> 17 Mart 2011

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://artobserved.com/artimages/2009/12/Gauguin-Noa-Noa-Nave-Nave-1893-Via-Cleveland-Museum.jpg> 3 Şubat 2011

<http://uploads4.wikipaintings.org/images/edvard-munch/kiss-iv-1902.jpg!xlMedium.jpg> 3 Şubat 2011

http://www.kandinskyart.com/view_art.php?art_id=45&min=0&max=10000000&portrait=&sub=&original=&sort_by=&sold= 7 Kasım 2011

http://www.georgetownframeshoppe.com/henri_matisse_pasiphae44.html 2 Ocak 2012

<http://www.originalprints.com/printview.php?dx=3&page=3&id=501&sid=> 30 Ekim 2011

http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://images.arcadja.com/grieshaber_helmut 10 Mart 2012

<http://arttattler.com/archivebaselitz.html> 4 Temmuz 2011

http://www.hgk.msb.gov.tr/ustbanner/turk/arapharita_dosyalar/image002.jpg 23 Ağustos 2011

http://3.bp.blogspot.com/_zAmc6Et6Qf4/RtmaP8VU4jI/AAAAAAAAADPM/hQ6hCH6nFgg/s400/IMG_0867.JPG 2 Ocak 2012

<http://www.imoga.org/pPages/pImoga.aspx?psID=0004&lang=TR§ion=4&sanID=3639&katID=0> 21 Haziran 2011

<http://t24.com.tr/haber/kanuni-doneminde-bir-seyyah-ressam-melchior-lorck/125296>
12 Ekim 2011

http://muammer-bakir.net/Artworks/59_field.htm 20 Ağustos 2011

<http://muammer-bakir.net/Artworks/75.htm> 20 Ağustos 2011

<http://muammer-bakir.net/Artworks/91.htm> 20 Ağustos 2011

http://muammer-bakir.net/tur/biography_tr.htm 20 Ağustos 2011

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr> 5 Ocak 2012

<http://www.hasanpekmezci.com/calismalar/category/13-1967-2007.html> 19 Mart 2012

<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr>
22 Nisan 2011

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-23084/02.html> 22 Nisan 2011

<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/46payza-oz.htm> 26 Ekim 2011

<http://www.kahvemolasi.com/print2.asp?yid=4990&art=/sayilar/20060510.asp&titre=>
18 Ekim 2011

<http://www.aso.org.tr/kurumsal/media/kaynak/TUR/asomedya/mayis2002/dosyamayis2002.html> 21 Nisan 2011

<http://www.ercangulen.com/article/04.doc> 12 Mayıs 2011

<http://www.ercangulen.com/article/07.doc> 12 Mayıs 2011

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.guzelsanatlar.gov.tr/resim/1-53376/185.jpg> 28 Ekim 2011

<http://www.oocities.org/ilhamiercivan/sergiler/elestiri.htm> 4 Mayıs 2011

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=5&image=tablo1ar/goren-bulut-1.jpg&w=750&h=708,75> 7 Eylül 2011

<http://www.csmuze.anadolu.edu.tr/muze.asp?x=2&id=goren-bulut> 22 Haziran 2010

<http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.gorenbulut.com/wp-content/gallery/gorenbulut/the-gorenbulut-yenin.jpg> 26 Eylül 2010

<http://www.sanalmuze.org/sergiler/zoom.php?bw=374&bh=500&orjimage=/images/zfka14.jpg> 4 Eylül 2010

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=454§i> 2 Şubat 2012

<http://www.arifziyatunc.com/tekyuksekbaskilar/kultur.htm> 27 Temmuz 2010

<http://www.gsf.balikesir.edu.tr/resim/galeri/htc3.jpg> 8 Eylül 2011

<http://www.gsf.balikesir.edu.tr/resim/galeri/htc4.jpg> 8 Eylül 2011

<http://www.scribd.com/doc/25984226/Hatice-Bengisu-Bask%C4%B1-Resimlerine-Bak>
22 Eylül 2011

<https://www.facebook.com/#!/photo.php?fbid=1054920944158&set=a.1031795286031.2006559.1559866130&type=3&theater> 3 Mart 2012

<http://www.hasanpekmezci.com/yayinlar/makaleler/124-hasan-kiran-tutku-mucadale-ve-sanat.html> 27 Haziran 2010

<http://nevidegokaydin.com/sanatsal-calismalari.htm> 27 Haziran 2010

<http://www.sanatmuzesi.hacettepe.edu.tr/36kiran.htm> 3 Nisan 2011

http://lebriz.com/v3_misc/big.aspx?iPath=/docs/&iName=2312/2312-006&iType=jpg
21 Kasım 2011

<http://serkanadin.blogspot.com/> 29 Nisan 2011

<http://www.artxist.com/lang-TR/exhibitions-10/> 21 Aralık 2011

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/256177.asp> 5 Ocak 2012

<http://www.kiwa.net/> 13 Ocak 2012

<http://images.artelino.com/images/images/paul-binnie-printing-methods5.jpg>
21 Haziran 2012