

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

GRAVÜR SANATINDA PEYZAJ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20152301005 GURUR BİRSİN

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN

İSTANBUL-2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

GRAVÜR SANATINDA PEYZAJ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20152301005 GURUR BİRSİN

Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN

İSTANBUL-2019

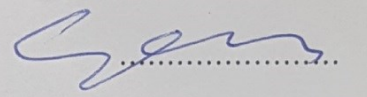
Gurur BİRSİN tarafından hazırlanan **GRAVÜR SANATINDA PEYZAJ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 18/09/2019

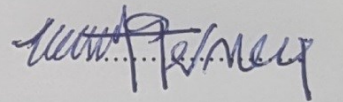
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

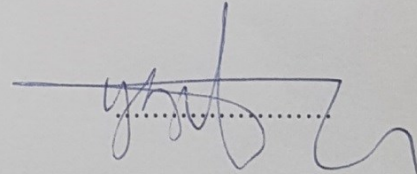
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Umut GERMEÇ (ÇOMÜ)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Yiğit ALTIPARMAKOĞULLARI



İÇİNDEKİLER	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	I
ÖZET	II
SUMMARY.....	III
RESİMLER LİSTESİ.....	IV
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi.....	2
1.3. Çalışmanın Planı.....	2
2. GRAVÜR.....	3
3. PEYZAJ.....	4
4. 17. YÜZYILDA GRAVÜR ve PEYZAJ.....	10
4.1. Hercules Segers.....	13
4.2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn	19
5. 18. VE 19. YÜZYILLARDA GRAVÜR.....	25
5.1. Giovanni Battista Piranesi.....	26
5.2. Max Klinger.....	31
6. 20. YÜZYIL VE GÜNÜMÜZDE BASKI RESİM.....	34
6.1. Anselm Kiefer.....	37
6.1.1. The Rhine.....	39
6.1.2. Rhinegold.....	39
6.1.3. Melancholia.....	40

6.1.4. Yıldızlardan Düşen o Müphem Berraklık.....	43
6.1.5. Hortus Conclusus.....	44
6.1.6. Üstümdeki Yıldızlı Gökyüzü ve İçimdeki Ahlaki Yasa.....	46
6.1.7. Robert Fludd İçin.....	47
6.1.8. Brunhilde – Grane.....	48
6.2. Grayson Perry.....	50
6.2.1. Bir İngiliz’in Haritası.....	51
6.2.2. Bir Politikacı İçin Baskı.....	52
6.2.3. Hiçbir Yerin Haritası.....	53
6.2.4. Günlerin Bir Haritası.....	54
6.3. Peter Doig.....	55
7. ÇALIŞMALARIM.....	57
8. SONUÇ.....	65
9. KAYNAKLAR.....	68
10. ÖZGEÇMİŞ.....	69

ÖNSÖZ

Gravür Sanatı, sanat tarihinin başlangıcından bugüne, sunduğu teknik çeşitlilik ve zenginlik sebebiyle çeşitli sanat akımlarında, pek çok ressam tarafından uygulanmıştır. Sanat tarihi içerisinde gravür sanatının, farklı dönemler ve üsluplar dahilinde çeşitlendiği açıkça görülür. Gravür, sanat tarihi içerisinde yalnızca bir imajı çoğaltma aracı olarak değil, resim yapmanın ve bir biçem geliştirmenin özgün bir yöntemi olarak da değerlendirilmiştir.

Barok Dönemden başlayarak bir tür olarak önem kazanan peyzaj resmi, asitli kazı tekniğinin gelişmesiyle birlikte, gravür sanatçıları tarafından sıklıkla ele alınmaya başlanmış ve yaygınlaşmıştır. Günümüzde de birçok önemli sanatçı tarafından peyzaj resminin, gravür tekniği ile uygulandığı görülmektedir.

Gravür sanatı ile tanıştığım 2013 yılından bugüne, boya resimlerimde de en çok ilgilendiğim konu olan peyzajın, Rembrandt, Segers, Piranesi, Klinger gibi sanatçıların çalışmalarında görmüş olduğum örneklerine karşı beslediğim ilgi, bu eser metnin konusu olmuştur.

Bu eser metnin hazırlanmasında yardımcı olan hocam Dr. Öğretim Üyesi Can Aytekin'e, Dr. Öğretim Üyesi Yiğit Altıparmakogulları'na, bana sonsuz destek veren sevgili arkadaşım Tanju Çağlar'a ve her zaman arkamda olan aileme teşekkür ederim.

Mayıs 2019

Gurur BİRSİN

ÖZET

Eser metin niteliği taşıyan bu çalışmada gravür sanatının önemi üzerine durulmuştur. Peyzaj resminin bağımsız bir tür olarak gelişiminde yağlı boya resim tekniğinden çok, herhangi bir beğeniye hedeflemeyen sanatçıların kendi özgürlük alanlarında gerçekleştirdikleri desen ve gravürlerin rolü vardır. Barok dönemde ağırlık kazanarak pek çok sanatçı tarafından ele alınan peyzaj resmi bugün de sanatçılar tarafından uygulanmaktadır. Metnin son bölümü, kişisel serüvenim içerisinde üretmiş olduğum peyzaj konulu gravür çalışmalarımı açıklamayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Gravür, Peyzaj, Batı Resmi, Asitli Kazı

SUMMARY

This project primarily aims to examine diversifies and development of the print art within landscape painting. The main purpose of this Project analysis of relationship between print art and landscape theme, to analyze the rich structure showing the changes according to the periods and personal trends of the artists. With the development of acidic excavation technique during and after the Baroque period, the landscape subject, which has been handled by many artists, is being implemented by the artists and continues to exist. The last chapter of the text aims to explain my landscape print works in my personal adventure.

Key Words: Gravure, Landscape, Western Art, Etching

RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1: Giorgione, "Fırtına" 1507

Resim 3.2: Caspar David Friedrich, "Örümcek Ağı ve Kadın", Ağaç Baskı, 1803

Resim 3.3: Jacob van Ruisdael, "Tahıl Tarlasında Ağaçlar", 1648

Resim 4.1.1: Hercules Segers, "Kuşatılmış Vadi" 1625 - 1630

Resim 4.1.2: Hercules Segers, "Yosunlu Ağaç" 1625 – 1630

Resim 4.1.3: Hercules Segers, "Tobias ve Melek", 1630 – 1633

Resim 4.1.4: Hercules Segers, "Mısır'a Kaçış" 1653

Resim 4.1.5: Hercules Segers, "Rijnsburg Manastırı Harabeleri", 1625-1630

Resim 4.1.6: Hercules Segers, "İki Ağaç" 1625

Resim 4.1.7: Hercules Segers, "Dört Kuleli Kasaba" 1631

Resim 4.2.1: Rembrandt Van Rijn, "Üç Ağaç" 1643

Resim 4.2.2: Rembrandt Van Rijn, "Mesih'in Gömülmesi" 1. Aşama

Resim 4.2.3: Rembrandt Van Rijn, "Mesih'in Gömülmesi" 2. Aşama

Resim 4.2.3: Rembrandt Van Rijn, "Mesih'in Gömülmesi" 3. Aşama

Resim 4.2.4: Rembrandt Van Rijn, "The "Yeldeğirmeni" 1641

Resim 4.2.5: Rembrandt Van Rijn, "De Omval" 1645

Resim 5.1.1: Giovanni Battista Piranesi, "Carceri" 1745

Resim 5.1.2: Giovanni Battista Piranesi, "Caracalla Hamamı" 1765

Resim 5.1.3: Giovanni Battista Piranesi, "Capricci" 1748

Resim 5.1.4: Giovanni Battista Piranesi, "Via Appia and Via Ardeatina" 1756

Resim 5.1.5: Giovanni Battista Piranesi, "Kale Önü Perspektifi" 1758

Resim 5.2.1: Max Klinger, "Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar (2. Levha, 'Aksiyon')", 1881

Resim 5.2.2: Max Klinger, "Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar (4. Levha, 'Kurtarmak')", 1887

Resim 5.2.3: Max Klinger, “Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar (6. Levha, ‘Saygı’)” 1888

Resim 5.2.4: Max Klinger, “Güzelliğe”, 1898

Resim 6.1: Ernst Ludwig Kirchner, “Dağ Manzarası” 1924

Resim 6.1.1: Anselm Kiefer, “The Rhine” serisi üzerinde çalışırken.

Resim 6.1.2: Anselm Kiefer, “The Rhinegold” 1982 – 2013

Resim 6.1.3: Anselm Kiefer, “Melancolia” 1982 – 2013

Resim 6.1.4: Albrecht Dürer “Melancolia I” 1514

Resim 6.1.5: Anselm Kiefer, “Yıldızlardan Düşen o Müphem Berraklık” 1997 – 2015

Resim 6.1.6: Anselm Kiefer, “Yıldızlardan Düşen o Müphem Berraklık” (yakından bakış)

Resim 6.1.7: Martin Schongauer, “Gül Bahçesinde Madonna” 1473

Resim 6.1.8: Anselm Kiefer, “Hortus Cocclusus” 2007 – 2014

Resim 6.1.9: Anselm Kiefer, “Üstümdeki Yıldızlı Gökyüzü ve İçimdeki Ahlâki Yasa” 1997

Resim 6.1.10: Anselm Kiefer, “Robert Fludd İçin” 1996

Resim 6.1.11: Anselm Kiefer, “Brunhilde – Grane” 1977 – 1991

Resim 6.2.1: Grayson Perry, “Bir İngiliz’in Haritası” 400 Rives Arches Blanc yaprağına basılı dört levhadan oluşan aside yedirme baskı, 112 x 150 cm. 2004

Resim 6.2.2: Grayson Perry, “Bir Politikacı İçin Baskı” tek bir 400 Vellin Arches Blanc yaprağına basılı dört levhadan oluşan aside yedirme baskı, 67 x 249 cm. 2005

Resim 6.2.3: Grayson Perry, “Hiçbir Yerin Haritası” beş levhadan oluşan aside yedirme baskı, 153 x 113 cm. 2008

Resim 6.2.4: Grayson Perry, “Günlerin Bir Haritası” dört levhadan oluşan aside yedirme baskı 2013

Resim 6.3.1: Honoré Daumier, “Baskı Koleksiyoncusu” 1857 – 1863

Resim 6.3.2: Peter Doig, “Resim Evi” 2004

Resim 6.3.3: Peter Doig, “Koleksiyoncu” 2004

Resim 7.1: Gurur Birsin, “Kolezyum”, asitli kazı ve aquatint, 41 x 62 cm. 2018

Resim 7.2: Gurur Birsin, “Kolezyum”, kurşun kalem desen, 2016

Resim 7.3: Gurur Birsin, “İsimsiz” asitli kazı, 8.5 x 13.5 cm. 2016

Resim 7.4: Gurur Birsin, “İsimsiz” 12.5 x 15.5 cm. yumuşak vernik gravür, 2016

Resim 7.5: Gurur Birsin, İsimsiz, 12.5 x 15.5 cm. kurşun kalem desen, 2017

Resim 7.6: Gurur Birsin, “İsimsiz”, asitli kazı, 15 x 12 cm. 2016

Resim 7.7: Gurur Birsin, “İsimsiz”, tükenmez kalem desen, 15 x 12 cm. 2016

Resim 7.8: Gurur Birsin, “İsimsiz” yumuşak vernik, 11.5 x 15.5 cm. 2017

Resim 7.9: Gurur Birsin, “İsimsiz” yumuşak vernik, 13 x 16 cm. 2016

1.GİRİŞ

Batı'da gravür teknikleri yağlı boya resmi taklit ederek gelişme göstermiştir. Sanatçılar üslup özelliklerini yaratmaya yönelik yeni teknikler uygulamışlardır. Farklı sanatçılar tarafından uygulanarak çağının sosyolojik ve psikolojik unsurları dahilinde sürekli olarak biçimlenerek değerini muhafaza etmiştir. 16. yüzyılda kağıt üretiminin yaygınlaşması ve baskı teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte baskıresim, gravür sanatçılarının bir takım sanatsal keşifler yaparak üsluplarını geliştirdikleri bir saha haline gelmiştir. Barok dönemde doğa görünümlerinin başlı başına resim sanatının konularından biri haline gelmesiyle birlikte peyzaj konulu gravürlerin yaygınlaştığı görülmektedir. Barok dönemden sonra da değişen sanatsal üsluplar içerisinde peyzaj konusunun gravür sanatçıları için ilgi çekici bir alan olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu metinde, bir imajı çoğaltma yönteminden çok bir resim yapma aracı olarak gravürün, 17. yüzyıldan günümüze, seçilmiş bazı ressamların peyzaj konusuna bakışı üzerinden, onların sanatsal süreçleri içerisinde nasıl bir rol oynadığını ve biçimlerini nasıl geliştirdiğini analiz etmeye çalışılarak ele alınmıştır.

1.1.Çalışmanın Amacı:

Rönesans'tan bugüne gravür tekniği ile çoğaltılmış baskılar resim sanatı tarihinde önemli bir yer teşkil ederler. Özellikle Barok dönem ve sonrasında asitli kazı tekniğinin de gelişmesiyle birlikte peyzaj konulu baskılar oldukça yaygınlaşmıştır. Günümüze dek peyzaj teması sıklıkla gravür baskı tekniğinde kullanılmıştır. Söz konusu eser metnin özgün değeri; gravür sanatının incelenmesinin yanı sıra peyzajın gravür baskı tekniğinde nasıl çeşitlendirildiğidir.

1.2.Çalışmanın Yöntemi:

17. yüzyılda yaşamış Rembrandt van Rijn ve Hercules Segers gibi baskı sanatçılarının çalışmalarından örnekler seçilerek konu incelenmiştir. Romantik tavrıla birlikte yine örneklerle değişen peyzaj yaklaşımı ve Giovanni Battista Piranesi, Max Klinger gibi sanatçıların eserleri hem teknik olarak hem de sanatsal yaklaşımları bağlamında incelenerek peyzaj konusuyla ilişkisi kurulmuştur. Bunun yanı sıra günümüzde yaşayan Anselm Kiefer, Peter Doig ve Grayson Perry gibi sanatçılar da bu bağlamda araştırma konusu edilmiştir.

1.3.Çalışmanın Planı:

Söz konusu inceleme sonucunda gravür sanatının uygulama şekli teknik olarak incelenip açıklanmış ve peyzajın gravürdeki kullanımı örneklendirilmiştir. Bu bağlamda kişisel gravür çalışmalarının üretilmesi ile söz konusu eser metinde bu çalışmalara değinilerek metin sonlandırılmıştır.

2.GRAVÜR

Çinko, bakır, ahşap ve linolyum gibi, asitli veya asitsiz tekniklerle kolayca işlenebilen materyaller üzerine oyma tekniği kullanılarak yapılan gravür sanatının tarihi çok eskiye dayanmaktadır. MÖ. 3000 yıllarında Çin’de alfabenin geliştirilip kullanılması ile ahşap benzeri malzemeler üzerine oyulan harfler ipek kumaşlara basılarak çoğaltılmaktaydı. MÖ. 2000’li yıllarda da Mezopotamyalıların tahta silindirleri damga veya mühür amaçlı oyarak tümsek kısımları renklendirip kil tabletlere baskı yaptıkları görülmektedir. Antik Mısır’da ise madeni paralar oyularak şekillendirilmektedir. MS. 2. yüzyılda Çin’de kâğıdın icat edilmesiyle birlikte resim ve baskı alanlarında önemli gelişmeler olmuştur. Kâğıt, Avrupa’da ilk kez 12. yüzyılda üretilmiş olsa da matbaanın yaygınlaşması 15. yüzyıla yani Rönesans’ın başlangıcına rastlar. Bu tarihi süreç gravür sanatının gelişmesine sebep olmuştur. Bu dönemde Hollanda’da geliştirilmiş olan gravür zaman içerisinde diğer ülkelere yayılarak genellikle kitap basımında uygulanan bir tekniğe dönüşmüştür. Gravür sanatı kent görünümleri, dini betimlemeler ve var olan sanat eserlerini çoğaltıp yayma amacıyla uygulanmış, tarihi yapılar, olaylar ve eserleri belgeleyerek nesiller ve kültürler arasında bir köprü olmuştur. 15.yüzyıldan itibaren Rönesans ile birlikte gravür tekniği sanatsal anlamda kullanılmaya başlanmış, bir matbaa tekniği olmaktan çıkarak sanatçıların kişisel ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönemde sanatçılar üretmiş oldukları sanatsal çalışmalardan çok sayıda baskı elde etmişlerdir. Gravürün diğer sanat dallarından ayrılan en belirgin özelliği çoğaltılabilir olmasıdır ve bu, gravür tekniğinin yaygınlaşmasına olanak sağlamıştır. Yağlıboya ve desen gibi biricik olmadığı ve aynı görselden çok sayıda baskı alma imkanı sağladığı için nispeten ucuz olmuş, bu sayede sanatı aristokrasinin tekelinden kurtararak halk tarafından ulaşılabilir hale getirmiştir.

Gravür sanatı, çizme eylemi ile doğrudan ve dolaysız olarak ilintili olduğundan, desen çizmenin bir başka yöntemi olarak görülebilir. Çinko veya bakır yüzeyinin zımpara ve kömür ile temizlenip pürüzlerinden arındırılması ve bu sayede sanatçının çalışabileceği hale getirmesi ile başlayan süreç, asitle indirgeme,

mürekkeplendirme ve baskı alma işlemleri esnasında pek çok sürprize açık olduğundan, hatta ortam ısısının bile asidin işleyişini etkileyebileceğinden ve bu yüzden süreci tamamen kontrol altında tutmak neredeyse imkansız olduğundan, gravür ve baskiresim, yalnızca bir imajı çoğaltma yöntemi olarak değil, bütün bu değişkenlerle birlikte sanatçının bir takım sanatsal keşifler yapması ve öznel bir biçim geliştirmesine olanak sunan sanatsal bir disiplin olarak görülmelidir. Asitle indirgeme esnasında bir takım kimyasal işlemlerin uygulanması ve değişken baskı yöntemleri, gravür sanatçısı için; kurşun kalem, mürekkep, füzen, fırça, kağıdın ağırlığı, dokusu ve renginin bir desenci için ifade ettiğinden farklı değildir. Kaldı ki baskiresim tarihi boyunca, gelişen teknolojinin sunduğu cazip imkanlardan da faydalanarak, çalışmalarını başka baskı ustalarına yaptırıp baskı sayısını 500'e çıkartacak kadar aşırılığa kaçmakta hiçbir beis görmeyen baskı sanatçıları olsa da, atölyesine kapanıp bir modern simyacı gibi çalışarak baskı sayısını teke indirecek kadar tutucu baskı sanatçıları da mevcuttur.

3.PEYZAJ

Doğa, yerküre, aşına olan ya da olmayan çevre, harikulade tabiat oluşumları, tarihi kalıntılar gibi konular, yalnızca resim sanatı için sonsuz bir ilham kaynağı olarak değil, pek çok inanç ve düşünme biçimi için de en dolaysız model ve referans olarak değerlendirilmekte, düşünsel olarak pek çok metaforik yoruma ve teoriye zemin oluşturan engin bir alan olarak ele alınmaktadır. Sanat tarihi boyunca peyzaj resimleri ile tanınan pek çok sanatçıya baktığımızda, resme konu olan bütün çevresel elemanların: gökyüzü ve suya dair bütün görünümünün, kısacası “peyzaj”ın kendisini, bir “öze dönüş” ya da “tefekkür” olarak adlandırabileceğimiz türde derin bir düşünüşü imlediğini görürüz. Çoğunlukla dini temalı resimlerin üretildiği Gotik ve Rönesans'ta dahi doğa görünümüleri eserlerin oldukça önemli bir tamamlayıcısı, bazen de konunun kendisi olarak kullanılmıştır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, manzara bir tür dekor veya bir figür topluluğuna tiyatro sahnesi gibi bir arka plan

oluşturacak şekilde kullanıldığında bile, sanatçıların uhrevi temelli bir tinselliği içeren doğa yorumlamaları olarak da önem arz etmektedir.

Sanat tarihinde XIV. yüzyıla dek iki boyutlu bir satih üzerinde doğanın taklidini yaratmak ve ilahi bir gücün yaratısı olarak karşımıza çıkan doğa görünümlerini hiçbir yorum katmaksızın olduğu gibi aktarmak, ideal bir doğa düşüncesinin arayışı olarak nitelendirilmekteydi. Platoncu düşünme biçimiyle dirsek temasında olan bu yaklaşım, sanatçıların gerçek doğa imgesini taklit ederek asıl olana ulaşma serüvenini başlatmıştır. Dolayısıyla aşına bir doğa görünümünün tasviri bu bağlamda en güvenilir ve takdir görececek olan yöntem olarak değerlendirilmiştir. Sanatçılar doğanın saf halini değiştirmeden olduğu gibi yansıtmayı hedeflemişlerdir.

Manzara resminin gelişimini incelerken ilk radikal peyzaj resmi olarak nitelendirilebilecek Giorgione'nin "Fırtına" resmine göz atmamız gerekir. Giorgione'nin 1507 tarihli bu eserinde peyzaj, belki de sanat tarihi boyunca ilk defa, figürlere bir tiyatro sahnesi gibi fon oluşturmaktan kurtulmuş, figür ile aynı önemde ele alınarak resmin konusu haline getirilmiştir. *"İzleyicinin gözü, figürleri geride bırakıp resmin derinlerinde kalan nehri takip ederek şimşeklerle dolu gökyüzüne ulaşır. Belki de resmin gerçek teması bu atmosferdir."*¹ Burada, peyzajın ele alınma biçiminin, kuşkusuz ilerleyen dönemlerde ortaya çıkan üslup ve stillerin gelişmesinde payı büyüktür. Rönesans'ın devamında gelen Barok dönemde, sanatçıların, Rönesans ressamlarının figürleri sert kontürlerle mekandan soyutlayıp mekanı bir fon olarak ele alma alışkanlığından vazgeçmesi ve figürü, onu çevreleyen atmosfer ile birlikte düşünüp mekana da aynı önemi atfetmesi, Giorgione'nin "Fırtına"sı ile doğrudan ilintilidir.

¹ FARTHING Stephen, **Sanatın Tüm Öyküsü**, 168.



Resim 3.1:Giorgione, “Fırtına” 1507

Bu resim sanat tarihi açısından her zaman gizemini korumuş ve çeşitli yazarlar tarafından oldukça farklı ve zengin yorumların yapılmasına yol açmıştır. Bu yazarlardan biri olan Anne Cauquelin, tüm yorumları bir araya getirip karşılaştırdığı yazısında şöyle diyor:

“Giorgione’nin yaşadığı döneme kadar tablolaradaki fon manzarası önemsizdi; tablonun konusu zaten yeterince açık olduğundan, fon manzarası dekor işlevi görüyor, tablo içine bir uzaklık yerleştiriyor ve genel tonu veriyordu. Fırtına tablosunda ise yalnızca ağaçlar, gökyüzü, bulutlar, bir yıkıntı, bir dere ve tablonun

iki ucuna kondurulmuş, birbirlerini tanımadıkları aşikar, yalıtılmış iki kişi görülür.”²

Giorgione, hüzünlü bir eda ile bebeğini emziren kadın figürü ve resmin sol köşesinde nöbet tutmakta olan erkek figürünün kimliğine dair herhangi bir ipucu vermemektedir. Bu eserde ilginç görülen fakat anlamları tartışmaya açık farklı ayrıntılar mevcuttur. Resmedilen kentin ve derenin nerede olduğunu, kırık sütunlar hüzünlü büyük ağaçlar ve resimde görülen diğer elemanların neyi ifade ettiğini tam olarak açıklamamasına rağmen, arka binaların birinin üzerinde oldukça silik bir şekilde görülen aziz Markus’un aslanlı sembolü bu kentin İtalya’nın kuzeydoğu kesiminde yer alan Padova olabileceğini düşündürür.

“Fırtına” adlı eserin kasvetli havası gökyüzünde kullanılan gri-lacivert tonların, bulutların ve bu koyu tonları yansıtmakta olan nehrin sakin görünümü ile oluşturulmuştur. Bu sakinliği gökyüzündeki şimşek karşıtlık oluşturmaktadır. Tek ışık kaynağı olarak görülen bu şimşek arka plandaki kenti ve ön plandaki figürleri aydınlatmaktadır. Ressamın amacı sembolik bir hikaye anlatmaktan ziyade duygusal yoğunluğu güçlü bir manzara aracılığıyla izleyici ile temas kurmak ve onu figürlerin içinde bulunduğu konuma dair düşündürmektir.

Eserin teması ve anlamı her ne kadar açık olmasa da eserdeki olağanüstü ustalık aradan geçen beş yüzyıla rağmen etkileyicidir. Ceaquelin bu resmi peyzajın icadına yol açan önemde bir yapıt olarak tanımlar.

“Hiçbir öykünün sonunu getiremediği bir şey vardır: Peyzaj resminin icadı. Tablonun renkli temsilinde eksik kalan “saklı” özne, herhangi bir konunun hayali bahanesi olmaksızın olay-resmi tüm çıplaklığıyla gösterir. Tablonun öznesi pekala resmin kendisi, özellikle de rengin ve biçimin nesnelere arasına koyduğu bir bağ olabilir: “Doğanın şeylerinin” bir çerçeve içerisine basitçe yerleştirilmeleri.

² CEAQUELIN Anne, **Peyzajın İcadı**, s. 58

Peyzajı “görmek” için onlara ihtiyacımız yok; peyzajı artık kendimiz görebiliriz. Peyzaj apaçık ortadadır.”³

Rönesans boyunca, sanatçıların doğaya mümkün merteye sadık kalarak meydana getirmiş oldukları eserlerle karşılaşırız. O dönemde, muhtemelen gerçekte var olan ve herkesçe bilinen mekanlardan yola çıkarak ideal bir peyzaj imgesine ulaşmak hedefleniyordu ve bu, sanatçıların üzerinde yaşadıkları topraklara, doğaya ve çevreye besledikleri sevgi ve tutkunun bir tür dışavurumu olarak görülmekteydi. Bunun yanı sıra ressamların doğup büyüdükleri ya da içinde yaşadıkları şehirleri, kasabaları ve köyleri de sıklıkla eserlerinin konusu olarak seçtiğini ifade etmek mümkündür. Sanat tarihçisi Kenneth Clark, resimsel manzara imgesinin yaratımındaki en temel çıkış noktasının, doğaya ve yaşanılan çevreye karşı duyulan tutku ve sevgi olduğunu ifade eder:

“Eğer tabiat aşkı bu kadar baskın ve güçlü ise, o zaman manzara imgesinin sanatta vazgeçilmez ve temel bir form olmaya hep devam edeceği inancına hak vermemiz gerekecektir.”⁴

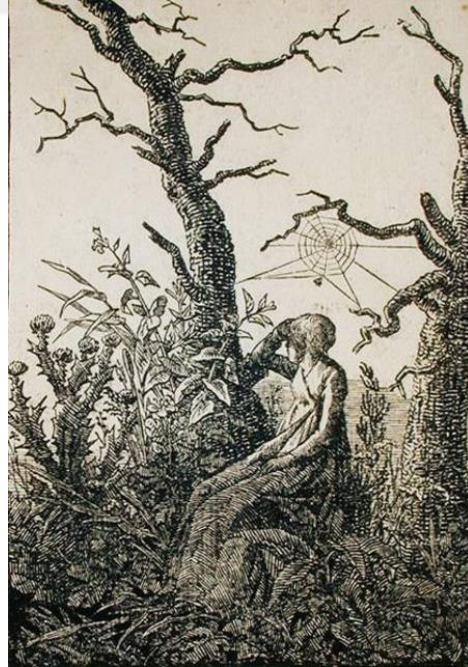
Bu konular, daha sonra romantik ressamlar için de esin kaynağı olmuş, sanatçıların belirli bir coğrafi bölgeye, bir kente veya kasabaya, yani çevresel bir görünüme karşı besledikleri tutkulu sevginin temsili haline gelmiştir. John Constable, J.M.W. Turner, Thomas Cole, Caspar David Friedrich gibi Romantik dönem sanatçılarına baktığımızda fark ederiz ki bu sanatçılar manzara imgelemine karşı kendilerini daima içgüdüsel bir yönelme halinde bulmuşlardır ve bu yüzden, eserlerinin temalarını genellikle çıplak doğa görünümleri oluşturur. Ancak bu doğa görünümünün yanı sıra tarihi ve zamanı, dolayısıyla ölümü ve dünyanın geçiciliğini anımsatan bir takım tarihi kalıntılar, harabeler ve metruk yapılar da eserlerinin konularını teşkil eder. Manzara, “dünyayı bir bütün olarak kavramayı” ve onu doğrudan duygular alemimize hitap eden bir yaşantılar bütünü olarak ele almayı hedefleyen romantikler için şüphesiz en uygun temadır. Bu nedenle romantikler, sanatı iç sesimizin bir ifadesi olarak görüp, manzarayı insan ruhunun bir aynası,

³ CEAQUELIN Anne, **Peyzajın İcadı**, s. 60

⁴ CLARK, Kenneth, **l’Art du Paysage (Manzara Sanatı)**, s.145.

insanın doğa karşısındaki acziyeti ile birlikte bir tür sonsuzluk ve özgürlük sembolü olarak ele almışlardır. Bir uçurumun kenarında yapayalnız duran ve evrenin acımasız enginliği içerisinde tefekkür halinde sonsuzluğu izleyen insan figürleri, varoluşun ve ölüm kavramının kısır döngüsünü düşündüren kuru ağaçlar, üzerini ot bürümüş ve işlevini yitirmiş harabeler ile metruk yapılar romantik manzara resminin repertuarını teşkil eder.

Romantikler, Barok manzaracılığını da anımsatır biçimde, bu “vanitas”⁵ motiflerinin dramatik ışık-gölge oyunları ve özgün bir renk aralığıyla çekici hale getirmişlerdir. Fakat bu plastik unsurlar, Barok manzaracılığında genellikle kompozisyonun esas ögesini vurgulayarak derinlik duygusu oluşturmak adına kullanılmışken, romantiklerin aynı unsurları izleyicinin duygularını harekete geçirmek, kendi iç dünyalarını yansıtmak ve akıl yoluyla kavranması pek de mümkün olmayan bir takım olguları anlatmak için kullandıklarını görürüz.



Resim 3.2: Caspar David Friedrich, “Örümcek Ağı ve Kadın”, Ağaç Baskı, 1803

⁵ **Vanitas** (Lat.: Boşluk, Kibir): Geçiciliği simgeleyen motifler; örneğin, kurukafa, kum saati veya yanmış mum.

Alman Romantik ressam Caspar David Friedrich'in az sayıda üretmiş olduğu baskiresimlerden biri olan "Örümcek Ağı ve Kadın" adlı ağaç baskısında romantizmin bütün karakteristik özelliklerini görmek mümkündür. Yaşamın geçiciliğini ve ölüm kavramını ele alan bu eserde ürkütücü bir atmosfer içerisinde kuru ağaçların yansıtan yabani otlarla çevrilidir. Kadın figürü kayıp bir sevgilinin geri dönüşünü bekler gibi ağacın bir koluna yaslayarak uzak mesafeye dalmıştır. Bu eser Caspar David Friedrich'in gotik ve gizemli manzaralara olan saplantısının bir vurgusudur. Modelin pozu ve kompozisyonun yansıttığı ruh hali ile Albrecht Dürer'in 1514 tarihli "Melancholia I" (resim: 6.4.1) eserini anımsatır. Ancak Dürer'in eseri yaratıcı ve bilimsel faaliyetlerin doğasıyla ilgilenirken Friedrich yas tutmaya ve hayatın geçiciliğine ilişkin temalara işaret ederek ölüm kavramını zemindeki otlar ve örümcek ağı gibi göstergelerle yansıtmaktadır.

Bir resmin salt imajdan, yani resmin kendisinden daha derin bir şeye değinerek insan ruhunun dehlizlerine merdiven indirebileceği gerçeği romantik manzara ressamı tarafından ortaya konmuştur. Bu bağlamda, sanatçının öznel süzgecinden geçirerek yorumladığı nesnel dünyası izleyicisinin ona verdiği anlam ve onunla kurduğu iletişim vasıtası ile yeniden değer kazanır.

4. 17. YÜZYILDA GRAVÜR ve PEYZAJ

16. yüzyılda Reformcuların Katolik Kilisesine açtıkları savaş, 17. yüzyılda Avrupa'da bir iktidar kavgasına dönüşmüş, Avrupa'nın dört bir yanında din adına patlak veren kanlı savaşlar kıtadaki siyasal gücün kökten değişmesine neden olmuştur. Bu dönemin sanat anlayışı da tarihi ve siyaseti kadar çeşitli ve devingendir. İspanya, Fransa, İtalya gibi Katolik ülkelerde ve bunların yanı sıra Protestan Hollanda'sında milli kimliğe bağlı olarak gelişen ve kısmen de dini yönelimlerle belirlenen farklı sanatsal üsluplar ortaya çıkmıştır. 17. yüzyıla hakim sanat anlayışı Barok dahilinde natürmort ve janr resminin başlı başına bir tür haline geldiğini, peyzajın da özellikle Hollanda resminde daha önce görülmemiş bir popülerlik

kazandığını görürüz. Hollandalı manzara ressamlarının temel maksadı, bağımsızlığı için onca badireler atlatılmış olan ülkelerinin en eşsiz ve çekici yönlerini tasvir etmek ve böylece onu ölümsüz kılmaktı.

Hollanda coğrafyasının düzlük yapısından kaynaklanan, kesintisiz bir şekilde derinleşerek engin bir boşluk üzerine konuşlanan dev bulut kütleleri, üzerinde ticaret gemilerinin dolaştığı kanallar ve nehirler Hollandalı peyzajcılarının en sevdiği ve sıklıkla başvurduğu motiflerdir. Bu motifler bugün dahi öylesine canlı ve taze görünürler ki, onlara baktığımızda rüzgarın uğultusunu duymak ve büyük beyaz bulut kütlelerinin arasından sızan ışığı hissetmek mümkündür.

19. yüzyılda gelişen Romantik akım ressamlarının ve hemen ardından gelen “Barbizon Ekolü”⁶ne mensup manzaracılarının ve hatta izlenimcilerin⁷ Hollandalı sanatçılardan yoğun şekilde etkilendiğini söylemek mümkündür. Claude Lorrain, Diego Velasquez, Peter Paul Rubens gibi pek çok çağdaşları atölyelerinden dışarı adım atmadan eserlerini tamamlıyorlarken, Jacob van Ruisdael, Jan van Goyen, Hercules Segers, Rembrandt van Rijn gibi Hollandalıların açık havada, doğanın karşısında pek çok ön çalışma yapıp eşsiz bir doğallık ve canlılığa ulaşmış olmaları 19. yüzyıldaki açık hava peyzajcılarının sanatsal görüşlerini belirlemelerinde çok önemli bir rol oynar. Buna rağmen Hollandalı manzara ressamlarının eserlerinin, tasvir edilen tabiat görünümünün ötesinde başka anlamlar da taşıdığını, söz gelimi bir su birikintisinin hemen yanında yükselen yalnız bir ağacın, yalnızca bir ağacı değil, dini bir inancı ya da dünya görüşünü de imlemesi bakımından özgünlüğünü koruduğunu ve bu sayede Barbizon Ekolü ressamlarının ve İzlenimcilerin manzara resimlerinden net bir şekilde farklılaştığını belirtmek gerekir.

⁶ **Barbizon Ekolü:** 1840’tan itibaren “açık havada” resim yapmaya başlayan ve bu tarzın kurucusu sayılan Fransız sanatçı grubu.

⁷ **İzlenimcilik** (Empresyonizm; Fr.: impression, ‘izlenim’): 1870’lerde Fransa’da ortaya çıkan ve nesneyi o anki ışık koşullarında resmetmeye çalışan sanat akımı. Belirgin özelliği, birbirinden ayrılmış, canlı renklendirme; raslantısal detaylar seçmiş izlenimini uyandırır, manzara ve büyük kent hayatından sahneler betimlerdi.



Resim 3.3: Jacob van Ruisdael, “Tahıl Tarlasında Ağaçlar”, 1648

Hollandalı manzara ressamı Jacob van Ruisdael’in “Tahıl Tarlasında Ağaçlar” (Resim 3.3) isimli asitli kazı gravüründe gökyüzü kompozisyonun geniş bir bölümünü kaplamaktadır. Yalın çizgiler ve çapraz taramalarla çözümlenmiş bulut formları gökyüzüne bir hareket duygusu katarak gün ışığının aydınlattığı çayır ile dramatik bir tezat oluşturmuştur. Ufuk çizgisi düşük bir bakış açısı ile kompozisyonun üçte birlik kısmına yerleştirilmiştir. Art arda sıralanmış olan ağaçlar tarafından kesilen ufuk çizgisi sonsuzluk hissi yaratır ve izleyiciyi manzaranın içine çeker. İlahi bir kudretin varlığını alışıla gelen imgelerden oldukça farklı bir üslupla vurgular ve bu basit manzarada her şey tamamen doğal görünür. Ruisdael’in bu gravürü ve manzaraya yaklaşımı ile çağdaşı olan Hollandalı baskiresim sanatçısı Hercules Segers ve daha ziyade portre türünde ürettiği eserlerle tanınsa da gravür tekniğiyle üretmiş olduğu eşsiz manzaralarıyla çağdaşlarını ve günümüz sanatçılarını etkilemeyi başaran Rembrandt’ın eserleri arasında üslup ve teknik özellikleri açısından pek çok benzerlik mevcuttur.

4.3. Hercules Segers

Hercules Pieterszoon Segers, yalnızca Altın Çağ Hollandası'nın değil, bütün sanat tarihinin belki de en nev-i şahsına münhasır baskı sanatçılarından biridir. Baskıresim sanatının bütün olanaklarını, yüzyıllar sonra bile özgünlüğünü ve güncelliğini koruyacak kadar radikal biçimde kullanmış, ve pek çok önemli sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Onun renkli kağıtlara, renkli mürekkeplerle basılmış ve hatta kimi zaman baskının üzerine tebeşir, guaj, mürekkep gibi malzemelerle doğrudan müdahale edilerek tamamlanmış hayâli manzaraları, sarp dağları ve ıssız vadileri, J.M.W Turner'ın yaklaşık iki yüzyıl sonra yaptığı romantik manzara resimlerini anımsatır.

Segers, baskıresim sanatını, bir imajı çoğaltma yöntemi olarak görmemiş, aksine, malzemenin sağladığı imkanları zorlayarak, mümkün olduğunca fazla çeşitleme ve varyasyon elde etmeye çalışmıştır.

“Keza, bugün bilinen 54 plakadan basılmış 183 edisyonun neredeyse hiçbiri, bir diğerinin aynısı değildir. Segers'in gravürlerinde en dikkat çeken unsur renk kullanımudur; renkli mürekkepler ve elle renklendirilmiş kağıtlar kullanır. Hatta kimi zaman imajı tamamlamak için özgür bir biçimde elle müdahale eder. Olağan dışı yüzeylere baskı yapıp yeni kazıma biçimleri tasarlayarak oldukça şaşırtıcı eserler meydana getirmiştir.”⁸

⁸ MELOT Michel, **Prints: History of an Art**, 156



Resim 4.1.1: Hercules Segers “Kuşatılmış Vadi” 1625 - 1630

Segers’in dünyası eşsiz bir kasvete sahiptir, manzaraları yeryüzünden çok ay yüzeyine ait gibi görünürler. Geniş uçurumları dev kaya blokları ile doludur, gökyüzü ve bulutlar, bir tür tekinsizlik duygusunu yansıtmak üzere, pek de doğal olmayan bir biçimde tasvir edilmişlerdir. Bu manzaralarda insan sıcaklığına neredeyse hiç yer yoktur; bazen bir vadiyi, küçük bir köyü ya da birkaç tarlayı açığa çıkarır, fakat bunlar da tamamen kendi yalnızlıklarına terkedilmişlerdir. Renkler de bu manzaralara doğal olmayan nüanslar ekler. “Yosunlu Ağaç”(Resim 4.1.2) belki de Segers’in sanatının doruk noktasıdır; sıradışı bir görünüm, sisli bir zeminden ortaya çıkar. Bir ahtapotun kolları gibi her tarafı saran yosunlar ağacın kimliğini neredeyse tamamen yok eder. Aslında görünürde herhangi bir ağaç yoktur; yosunlar tamamen boşluğa asılmaktadır ve onları destekleyen dallar ya da bir gövde görünmez.



Resim 4.1.2: Hercules Segers “Yosunlu Ağaç” 1625 – 1630

Segers’in baskıresimleri bugün de inanılmaz “taze” görünürler çünkü Segers, 1638 civarındaki ölümünden sonra popülerliğini yitirdiğinden, eserleri oldukça ender görülmüştür. Aslında Rembrandt van Rijn ve Jan van de Capelle gibi çağdaşları tarafından, yaptığı yağlıboya resimlerle daha iyi tanınırdı. Kaldı ki Rembrandt, bugün bilinen yalnızca bir düzine Segers resminin sekizinin sahibiydi. Sanat tarihçisi Michel Melot, Segers’in Rembrandt’ı doğrudan etkilediğini yazar:

“Rembrandt, Segers’in baskılarını da toplamış, hatta çok ünlü bazı gravürlerinde ondan ilham almıştır. Rembrandt’ın gravürlerinden birinde, aslında, Segers’ten ilham almanın fazlası vardır: doğrudan onun üzerine inşa edilmiştir. Segers’in “Tobias ve Melek” gravürünün orijinal bakır plakasını satın alan Rembrandt, onun üzerine “Mısır’dan Kaçış”ın figürlerini eklemiştir. Ağırlıklı olarak kutsal ailenin arkasında kalan koruluk bölge olmak üzere

peyzajda küçük değişiklikler yapmıştır, fakat orijinal çalışmanın büyük bir kısmını da olduğu gibi muhafaza etmeyi tercih etmiştir.”⁹



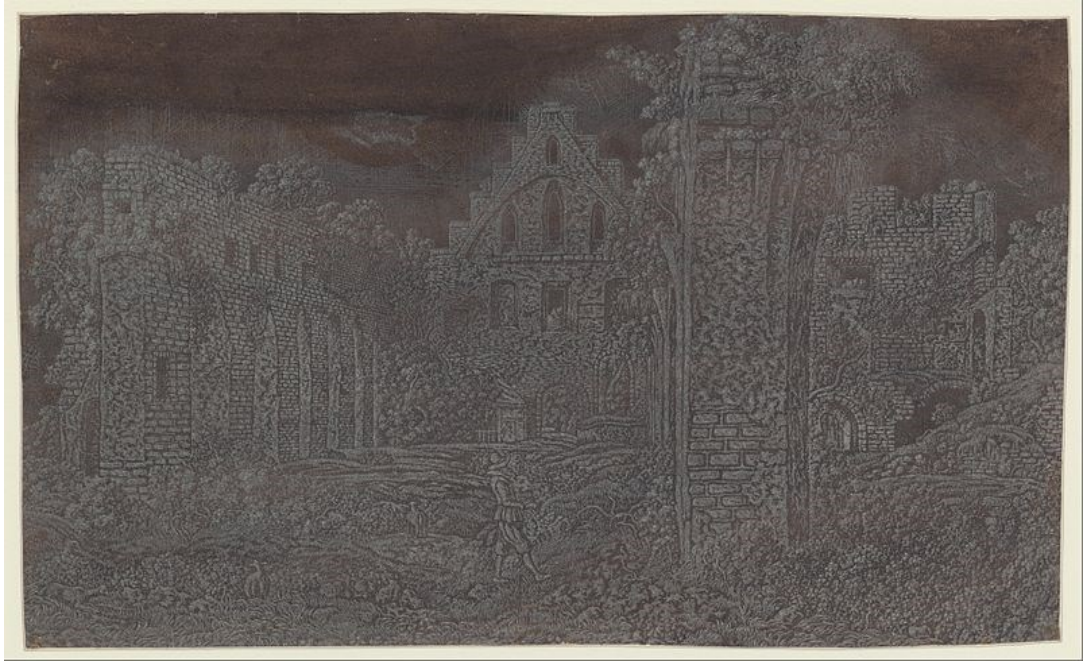
Resim 4.1.3: Hercules Segers “Tobias ve Melek”, 1630 – 1633



Resim 4.1.4: Rembrandt van Rijn “Mısır’a Kaçış” 1653

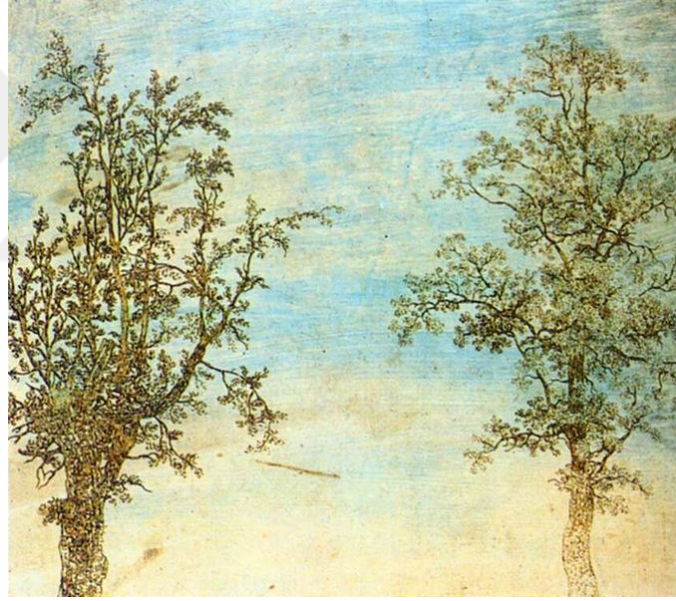
⁹ MELOT Michel, **Prints: History of an Art**, 158

Segers, var olan baskıresim tekniklerinden faydalanmakla kalmamış, aynı zamanda farklı dokular ve etkiler elde etmek için tamamen yeni bir takım teknikler de geliştirmiştir. En önemli buluşlarından biri, kuşkusuz, “şekerli zemin” ya da “şeker aquatint” (sugar – bite, sugar – aquatint) olarak bilinen yöntemdir. Segers’in çalışma yöntemlerinden günümüze ulaşan herhangi bir kayıt olmamasına rağmen, kompozisyonu bakır plakaya bir kamış kalem ya da fırça yardımıyla çizebilmek için şekerli bir solüsyon kullandığı tahmin edilmektedir. Sonra, muhtemelen plaka ince bir reçine tabakası ile kaplanıyor ve ılık su ile yıkanıp şeker granüllerinin yükselmesi sağlanarak, zemin, desenin uygulandığı yerde tümsekleşiyordu. Plaka, daha sonra her zamanki gibi muamele görüyor, asit banyosunda aşındırılıyor, mürekkeplenip basılıyordu. Sonuçta Ortaya çıkan lekeler, daha sonra icat edilecek olan aquatint yöntemine benzer bir biçimde grenli bir yüzey yaratıyordu ve sanatçının fırça ile müdahalesine izin veriyordu.



Resim 4.1.5: Hercules Segers “Rijnsburg Manastırı Harabeleri”, 1625-1630

Segers; Rembrandt, Dürer, Goya ve aklımıza gelebilecek diğer baskı sanatçılarının aksine hiçbir zaman çok sayıda edisyon üretmemiştir. Her bir baskı neredeyse bambaşka bir eser gibi görünür. Kimi zaman, kumaş gibi farklı materyalleri, dokusundan faydalanmak için, kağıt ve plaka ile birlikte presten geçirmiştir. Baskıyı elde ettiğinde, hemen hemen her edisyona elle müdahale ederek sonuç haline getirmiştir. Ayrıca farklı kesim ve kadrajlama teknikleri ile bireysel baskiresim alanına yepyeni bir heyecan kazandırmıştır. Sonuçlar öylesine “basılamaz” görünürler ki sanat tarihçileri, onları “basılı-resim” olarak adlandırmışlardır.



Resim 4.1.6: Hercules Segers “İki Ağaç” 1625

Segers’in çalışmaları sadece Rembrandt’ı etkilemekle kalmamış daha sonraki dönemlerde de baskı sanatı açısından bir kilometre taşı olmuştur. Özellikle Anselm Kiefer gibi baskı resim alanında önemli çalışmalar üreten günümüz sanatçılarından çoğu Segers’in basılmış görsel üzerine özgür bir biçimde elle müdahale etmesinden etkilenmiş ve baskiresmin biricikliğini korumak için çeşitli malzemelerle denemeler yapmıştır. Bu durum, baskiresim alanında bir görsel çeşitlilik oluşmasına sebep olmuştur.

4.2. Rembrandt van Rijn

Hollandalı ressam Rembrandt Harmenszoon van Rijn, yalnızca tuval resimleri ile değil, asitli kazı gravürleri ile de çağdaşlarına ve kendinden sonra gelen Francisco Goya, Eduard Manet gibi pek çok önemli sanatçıya da ilham kaynağı olmuştur. Ton, çizgi ve siyah beyaz etkinin üst düzeyde resimsel bir duyarlılık ve özgün bir bakış ile birleştiği, portre, nü, dini ve özellikle peyzaj konulu gravürleri olağanüstü bir ustalığı içerir. Barok dönemle birlikte gelişen ve yaygınlaşan “chiaroscuro”, yani ışık ve gölge karşıtlığı ile oluşturulan vurgulama tekniğini, tıpkı yağlıboya çalışmalarında olduğu gibi gravürlerinde de eşsiz bir başarı ile ortaya koymuştur. Asitli kazı tekniğinin sağladığı avantajlardan faydalanmış, çizginin yalın ve güçlü biçimleme niteliğini, kuru kazı tekniğinin ince değerler skalası ile ustaca bağdaştırarak teknik yenilikler aramış ve bu yöntemlerle dramatik etkiler yaratmıştır.

Rembrandt gravürlerini, kimi zaman oldukça hızlı, cesur ve kıvrak bir biçimde, bir desen havasında oluşturmuştur; kimi zaman da üst üste, seanslar halinde çalışarak, yağlı boya resminin temel sorunu olan ışık gölge karşıtlığının derin bir ruhsal etkiyi ifade etmesi sağlanmıştır. Genellikle geri dönüşü olmayan ya da düzeltilmesi oldukça zor olarak bilinen gravürü, çeşitli teknikler kullanıp farklı zamanlarda tekrar tekrar elden geçirerek sonuç haline getirdiğine tanık oluruz. Dolayısıyla Rembrandt’ın çalışmaları nihayete varana dek sürekli değişen ve katmanlaşan bir kurgusal düzeni içerir. Benzer bir durumu onun yağlıboyalarında da görürüz. Bu anlamda onun gerek yağlı boyalarının gerekse gravürlerinin her birinin geçtiği süreç ve aşamalar, bir taraftan onun yapıtlarını ortaya koyarken ürettiği alternatif seçeneklerle sonuca çok zor ulaştığını göstermekte, diğer taraftan da onun düşünme sistematüğini anlamamızı olanaklı kılmaktadır.



Resim 4.2.1: Rembrandt van Rijn “Üç Ağaç” 1643

Rembrandt’ın gravürleri üzerindeki çalışma sürecini incelediğimizde, genellikle çizgisel bir desen kurgusu ile başladığını, sonrasında kompozisyon içindeki bazı detayları ve alanları koyulaştırıp karanlığın içine gömerek aydınlık alanları vurguladığını görürüz. Onun peyzajları, genellikle bir desen karakteristiğini içeren çizgisel örüntü ile daha çok boya resimlerini anımsatan tonal yaklaşımın bir sentezi gibidir ve bu sentez, Rembrandt’ın keskin gözlem gücünü ve desen çizmedeki ustalığını açığa çıkartır. “Üç Ağaç” isimli gravürü, Rembrandt’ın desen gücü ile boya resimlerinde egemen olan ışık gölgeci anlayışının arasında konumlanan bir etkiyi görselleştiren en güzel örneklerden biridir. Burada doğa görünümünün, oldukça koyu alanlar kullanıp pek çok detayın karanlığa gömülmesi sağlanarak dramatize edilmesi söz konusudur. Gravür siyah beyaz olmasına rağmen, izleyiciye gün batımının bütün dinginliğini, melankolik karartısını ve yitip giden gerçekliği neredeyse romantik bir atmosfer ile hissettirmektedir. Güçlü ışık-gölge karşıtlığı, nesnelere arasındaki boşluğu, dolayısıyla alan derinliğini etkili bir biçimde yansıtır ve bu derinlik, izleyicinin duygularına geniş ve heyecan verici bir pencere açar.

M. Melot, Segers'le Rembrandt'ı karşılaştırarak şu yorumu yapar:

“Bir baskı sanatçısı olarak Rembrandt'ın mükemmelliğini izah etmek kolay değildir. Onun yetenekleri oldukça çeşitli, kişisel ve şaşırtıcıdır. Ancak onun temel bir meziyetini tanımlamamız gerekirse, bu, onun eserlerinin kaynağı olan yaratıcı derinliği olmalıdır. Hercules Segers, her baskıyı başka bir biçime dönüştürüp yeniden yorumlamıştır; Rembrandt ise birbirini takip eden her durum ve baskıda, plakanın henüz keşfedilmemiş daha iyi bir halini araştırmıştır. “Mesih'in Gömülmesi” diğer tüm örneklerin yanı sıra, süreci kolaylıkla izlememize olanak verir.”¹⁰



Resim 4.2.2: Rembrandt van Rijn “Mesih’in Gömülmesi” (1. Aşama) 1654

¹⁰ MELOT Michel, **Prints: History of an Art**, s.161-62

İlk durum baskısında görüldüğü üzere Rembrandt, imajı genellikle aynı derinlikte indirgenmiş çizgilerle oluşturmuş, daha sık bir şekilde kullandığı paralel ve çapraz taramalarla kontürleri belirlemiş ve harika dramatik etkiler yaratan gölge kümeleri oluşturmuştur. Figürlerin kompozisyon içerisinde buldukları konumu belirlemek ve mekanı kabataslak biçimde yerleştirmenin dışında çok fazla detay kullanmamıştır.



Resim 4.2.3: Rembrandt van Rijn “Mesih’in Gömülmesi” (2. Aşama) 1654

Rembrandt burada, asitli ve kuru kazıma yöntemlerini kullanarak yeniden çalışıp imajı çok daha karanlık bir hale getirmiştir ve bu durumda yalnızca belli formlar karanlığın içinden seçilmektedir. Daha sonra mıskağa ismi verilen çengel uçlu çelik araç yardımı ile ezilerek aydınlatılacak olan alanlar mezzotint yöntemini anımsatır biçimde koyulaştırılarak Rembrandt'ın tuval resimlerinde gördüğümüz ışık gölge kontrastını oluşturur.



Resim 4.2.3: Rembrandt van Rijn “Mesih’in Gömülmesi” (3. Aşama) 1654

Rembrandt, üçüncü aşamada iki kafatasının üzerindeki bir yayı parlatarak arka planda baş döndürücü bir kemer oluşturmak için plakayı yeniden elden geçirmiş

ve silinerek temizlenmiş alanlar ile ışığın göz alıcı yoğunluğunu vurgulamıştır; diğer alanları ise çok daha yumuşak bir zıtlık ile çözümlmeyi tercih ederek vurguyu sağ alt köşede uzanmakta olan figürün üzerine toplamıştır (Resim 4.2.3).

Rembrandt'ın asitli kazı gravürleri en az yağlı boya resimleri kadar başarısının onaylanmasına imkan tanımıştır. Bu çalışmalar çizgi, ton gibi plastik değerlerin üst düzeyde sanatsal bir duyarlık ile kişisel bakışını birleştirdiği eşsiz bir ustalığı içerir. Keskin bir gözlemcilik ve derin bir ruh halini özgün bir dille yansıtan Rembrandt, kuşkusuz bütün çağların en önemli sanatçılarından biridir.



Resim 4.2.4: Rembrandt van Rijn “Yel Değirmeni” 1641



Resim 4.2.5: Rembrandt van Rijn “De Omval” 1645

5. 18. VE 19. YÜZYILLARDA GRAVÜR

18. yüzyılın ortalarında Antik Roma ve Yunan medeniyetleri, Pompei ve çevresinde yapılan geniş çaplı kazılar ve dikkat çeken keşiflerden sonra yeniden dönemin entelektüellerinin ve sanatçıların odak noktası haline gelmiştir. Neredeyse bir yüzyıl kadar önce Yunanlıların net çizgilerinin izinden giden Nicholas Poussin, Rubens ekolünden gelen Rokoko¹¹ ressamlarının sözünün geçtiği bir çağın hemen ardından gelen Neo-Klasik ressamlar tarafından yeniden keşfedilmiş ve net çizgileri ve berrak desen anlayışı ile bu sanatçılar tarafından örnek alınmıştır. Özünde Rönesans sanatçılarının Antik Çağ'a öykünerek yeni bir düşünme biçimini ve fikir hareketini dışavurmaları gibi, Neo-Klasik sanatçılar da Antik Çağ'ın içeriklerini ve üslubunu kullanarak güncel ve çağdaş bir dünya görüşünü ifade etmeye çalışmışlardır. Barok döneme dek resim sanatının temel konularını oluşturan dinsel motiflerin bu dönemde neredeyse tamamen kaybolmaya başladığını sanatçıların bir bağlamda yapay görünen bir plastik dil oluştururken öte yandan sanat eserinin nesnel dünyanın gerçekliğinin birebir yansıması olmaktan uzaklaşarak özel mesajlar taşımaya başladığını görürüz. Bu dönemde sert ve katı formlar, coşkulu sayılabilecek bir alçakgönüllülüğün yeni ifade biçimlerini oluşturmaya başlamıştır. Aydınlanma Çağ'ının akılcı düşünce biçiminden ortaya çıkan Neo-Klasizm'de sanat eseri, sanatçının kimi zaman oldukça politik kimi zaman da gerçek anlamda ideolojik bir dışavurumu haline gelmiştir.

18. yüzyılın sonlarına doğru Neo-Klasizm'le, hemen hemen aynı dönemde ortaya çıkan, duyguyu ve sanat eserinin izleyicide bıraktığı etkiyi aklın önüne koyarak onu idealize edilmiş formlar yolu ile ifade eden Romantizm, her ne kadar Neo-Klasizm'e taban tabana zıt görünse de madalyonun iki yüzü gibi Neo-Klasizm'in ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmelidir. Bu geçiş döneminde, karşımıza, baskiresim sanatında benzerini daha önce görmediğimiz ve üslup itibariyle iki farklı akımın da etkilerini içeren eşsiz bir gravür sanatçısı olan Giovanni

¹¹ Rokoko (Fr.: rocaille, 'midye şeklinde süs'): 1730-1770/80 arasında Avrupa'da geçerli olan sanat akımı. Hafif, oynak ve küçük formları seven dekoratif bir üsluptur. Renk paletini açarak sanata pastel renklerin hakimiyetini getirmiştir.

Battista Piranesi çıkar. Piranesi, çağdaşlarından ve kendinden önce gelen çoğu sanatçıdan farklı olarak, hayatı boyunca yalnızca baskıresim sanatı ile ilgilenmiş, herhangi bir yağlıboya eser üretmemiştir. Antik Roma ve Yunan sanatına duyduğu hayranlıkla üretmiş olduğu gravürleri, sanatsal değerlerinin yanı sıra Antik Çağ'ın yaşantısına dair dolaysız göstergeler sunduğundan belge niteliği de taşımaktadır ve başta William Turner olmak üzere Romantizm'in pek çok önemli temsilcisini etkilemiştir.

5.1 Giovanni Battista Piranesi

İtalyan bir mimar ve baskı sanatçısı olan Giovanni Battista Piranesi sanat tarihi içerisinde, özellikle Antik Roma harabelerini betimlediği gravür serisi ile baskı resim sanatının yalnızca sanatsal değil, belgesel niteliğini de yansıtan önemli bir rol oynar. Oldukça üretken ve çarpıcı bir sanatçı olan Piranesi, ilk baskılarını 1743 dolaylarında yapmıştır ve hayal gücünün sürekli üretkenliği ile Antik Roma'ya karşı beslediği tutkulu sevgi, 1778'deki ölümüne kadar yaklaşık 2000 civarında plakadan oluşan inanılmaz bir külliyata sahip olmasını sağlamıştır. Yaşadığı dönemin sanat anlayışına oldukça uygun bir şekilde hareket ederek görkemli, çarpıcı ve dramatik unsurlara karşı duyduğu hayranlığı eserlerinde büyük bir ustalıkla yansıtır. Neo-Klasik akımın pek çok karakteristik özelliğini içermesine rağmen, çizimin doğruluğundan ziyade izleyicide bıraktığı etkiye yoğunlaşması, Antik Yunan ve Roma kültürünün kalıntılarından esinlenen duyarlılığı, onu Romantizme yaklaştırır.



Resim 5.1.1: Giovanni Battista Piranesi “Carceri” 1745

Piranesi, mimariden, özellikle antik çağın yapılarından son derece etkilenmiş ve bunları konu alan çok sayıda gravür üretmiştir. Gravür sanatında kazanmış olduğu eşsiz ustalık, üzerinde çalıştığı metal levhaya kaygısız ve özgürce müdahale etmesine ve kullandığı her teknikle istediği sonucu elde edebileceğine inanmasına yol açmıştır. Çoğunlukla, kompozisyonun ana hatlarını gösteren birkaç ilkel taslak yapmaktan fazlasıyla ilgilenmemiştir. Levhaların üzerine yeniden ve yeniden çalışmıştır ve sıklıkla uzun yıllar boyunca çalışılan plakalar öylesine derin aşındırılmış ve harap edilmiştir ki, ancak oldukça becerikli bir baskı sanatçısı tarafından görüntü okunaklı bir hale getirilebilmiştir. Teknik açıdan oldukça zorlayıcı bir süreci gerektiren bu

çalışma yöntemi, Piranesi'nin Romantik ressamların sezgisel yaklaşımına olan yakınlığını ortaya koyar.



Resim 5.1.2: Giovanni Battista Piranesi “Caracalla Hamamı” 1765

Bir diğer yandan Piranesi'nin en hassas dokunuşlarını ince detaylarda kullanmış olduğu “Caracalla Hamamı” gibi gravürlerinde oldukça sabırlı bir etüt anlayışını görmek mümkündür. Bu çalışmadaki antik yapının belirli bölümlerinde her bir tuğla çift kontür ile çizilmiştir. Piranesi'nin baskiresimlerinde hayal gücü oldukça önemli rol oynar, “Capricci” gibi eserleri epey kaotik bir coşkuyu ifade eder. Ve bu, Piranesi'nin Antik Roma'ya karşı beslediği tutkulu sevgiyi, O'nun ihtişamlı harabelerine odaklanarak şiirsel bir biçimde aktarmasına yol açar.



Resim 5.1.3: Giovanni Battista Piranesi “Capricci” 1748



Resim 5.1.4: Giovanni Battista Piranesi “Via Appia and Via Ardeatina” 1756



Resim 5.1.5: Giovanni Battista Piranesi “Kale Önü Perspektifi” 1758

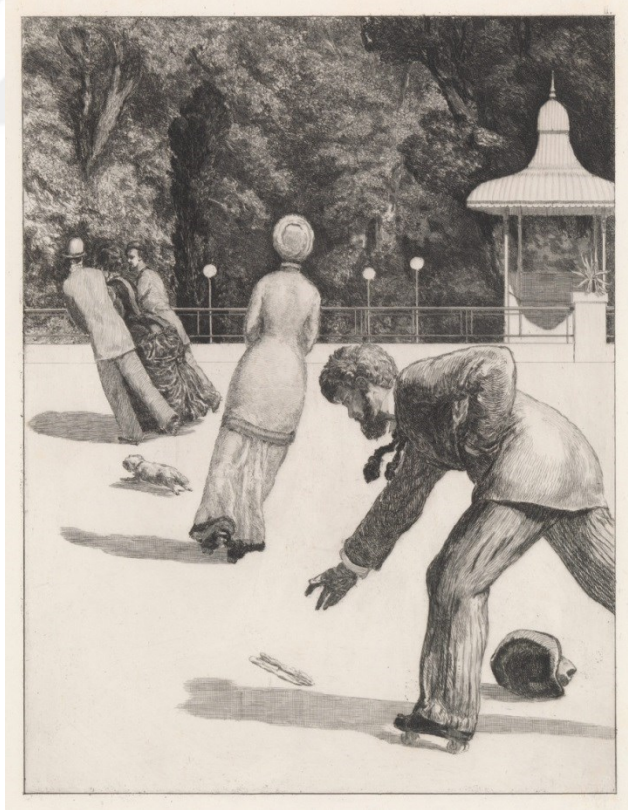
19. yüzyılın son çeyreğinde Romantiklerin hemen ardından ortaya çıkan ve tıpkı Piranesi gibi Antik Çağ’ın üslubundan etkilenen Arnold Böcklin’in simgelerle bezeli eserleri, Sembolizm’in en spesifik yapıtları olarak görülse de bu akımın tekil bir üsluba indirgenmesi pek kolay değildir. Sembolizm, sanatçıların ruh hallerini, fantezilerini, düşlerini ve dünya görüşlerini yansıtarak ifade ettikleri bir dönemdir ve 19. yüzyılın sonlarındaki bu dönemde sanatçılar hem bilimin nesnelliğini sanata uygulamış hem de ruhsal bir derinliğin peşinden gitmişlerdir. Sembolizm, Romantizm ile Dışavurumculuk arasında bir köprüdür ve bu bağlamda değerlendirildiğinde 19. yüzyılı 20. yüzyıla eklemlendiren dönüm noktasında ortaya çıkan Sembolizm, kendisini izleyecek olan Dışavurumcuların habercisi olarak değerlendirilebilir.

Arnold Böcklin’den en çok etkilenen Sembolizm ressamlarından biri olan Max Klinger, heykel, grafik ve resim alanlarında yarattığı eşsiz eserlerinin yanı sıra, sanatsal serüveni içerisinde ağırlıklı olarak baskiresim türünde verdiği zengin örneklerle de yalnızca Sembolizm için değil, tüm sanat tarihi için kayda değer bir örnek olmuştur. Arnold Böcklin’e karşı duyduğu hayranlık sebebiyle onun ismine bir yazı fontu tasarlayan Max Klinger’in eşsiz gravürleri, aynı zamanda Piranesi’nin de

gizemli, kasvetli ve tekinsiz dünyasına atıfta bulunarak, simgeci göstergelerle kişiselleştirilmiştir.

5.2 Max Klinger

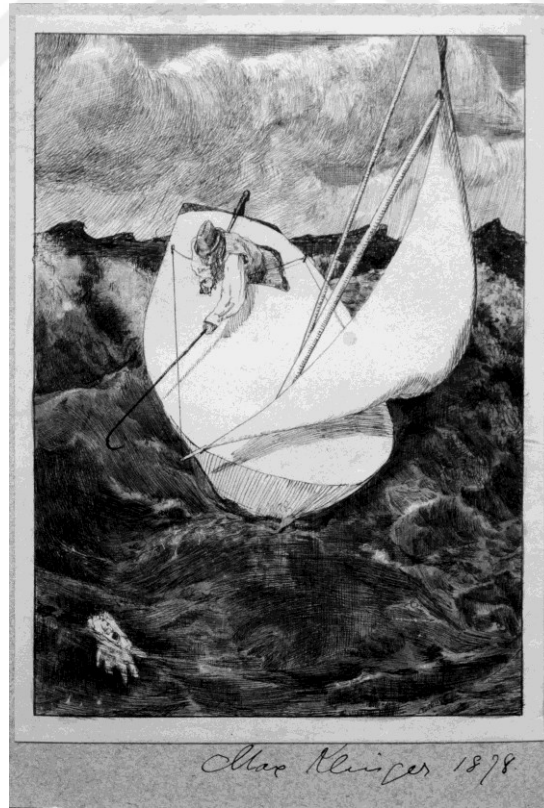
Ünlü simbolist ressam, heykeltıraş ve baskı sanatçısı Max Klinger çağının sanat anlayışı olan simbolizmin bütün özelliklerini yansıtmakla beraber, özellikle gravürlerinde sıklıkla rastlanan fantastik öğelerle metafizik resmin ve hatta sürrealizmin habercisi sayılarak Giorgio de Chirico, Kathe Kollwitz, Alfred Kubin ve Edvard Munch gibi pek çok sanatçıyı derinden etkilemiştir. En önemli çalışması “Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar” adlı, on işten oluşan gravür serisidir.



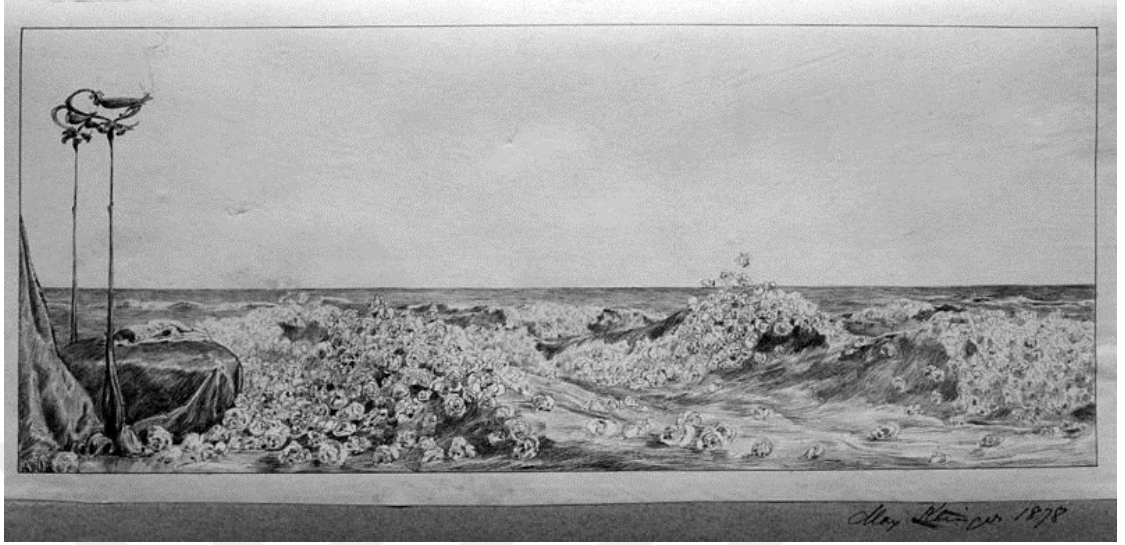
Resim 5.2.1: Max Klinger “Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar (2. Levha, ‘Aksiyon’),

1881

“Bir Eldivenin Bulunması Üzerine Açıklamalar” adlı gravür serisiyle Klinger, gerçeküstücülerin çalışmalarını bilinçaltının aktarımı bağlamında etkilemiştir. Bu baskı resim serisinde tutarlı olarak bir olay anlatılmaktadır. Olay tutarlı bir biçimde sanatçının düşüne ve bilinçaltına aktarılmıştır. Serinin gündüz sahnelerinde sanatçının kendisi görünür. Bir arkadaşı ile buz pateni pistinde bir kadını izler ve bir sonraki çalışmada buz patencisi kadının düşürdüğü eldiveni kaldırır. Eldiveni eve alıp götürür ve yorganın üstüne bırakıp uykuya dalar. “Bulunmuş nesne”nin prototipi olan bu erosal fetiş, sanatçının düşünde serüven dolu bir yaşam geliştirir. Eldiven kimi zaman büyük, kimi zaman küçük tasvir edilen şakacı bir cine dönüşür. Eldiven yitirilir, çalınır, yeniden bulunur. Uyuyan sanatçıyı alaya alır ve korkutur, bu seride Klinger bilinçaltının eşsiz bir dışavurumunu ortaya koyar.



Resim 5.2.2: Max Klinger “Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar (4. Levha, ‘Kurtarmak’)” 1887



Resim 5.2.3: Max Klinger “Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar (6. Levha, ‘Saygı’)”
1888



Resim 5.2.4: Max Klinger, “Güzelliğe”, 1898

Max Klinger'in "Güzelliğe" adlı asitli kazı tekniğiyle yapılmış olan bu gravür çalışmasında "Bir Eldiven Bulma Üzerine Açıklamalar" serisinden farklı olarak bir resimsellik söz konusudur. Sırtı izleyiciye dönük biçimde dizlerinin üzerine çökmüş ve yas tutmakta gibi görünen çıplak kadın figürü melankolik bir ifade ile tasvir edilmiştir. Figürün kadraj içerisinde oldukça küçük bir alan kaplaması, ufka doğru kesintisiz biçimde ilerleyen deniz ve kompozisyonun kasvetli atmosferi Max Klinger'i Romantik resimlere yaklaştırarak onun resimsel bir kompozisyon aracılığı ile izleyicinin duygularına hitap etme konusundaki ustalığını ortaya koyar. Kadrajın büyük kısmını kaplayan manzara, figürün ruh hali ve duygu durumunu destekleyecek nitelikte tasarlanmıştır.

6. 20. YÜZYIL ve GÜNÜMÜZDE BASKI RESİM

20.yy başlarında ortaya çıkan "Dışavurumculuk" bir akımdan çok biçimsel ifade ile yansıtılan bir ruh hali olarak ele alınmalıdır. Dolayısıyla 20. yüzyıl boyunca Dışavurumculuk adı altında çeşitli gruplaşmalardan söz etmek mümkünken bu sanatçıların genellikle birbirine benzememesi dışavurumculuğun doğasıyla ilgilidir. Burada esas olan sanatçının içsel özgürlüğü ile sınırsız dışavurumudur. Dışavurumcuların tamamen kendine özgü yaklaşımlarına rağmen biçim bozmacı bir üslup taşımaları plastik değerlerin özellikle sembolik duygusal ve dekoratif etkilerinden faydalanmaları abartılı bir desen ve perspektif anlayışını benimsemeleri gibi ortaklıklardan söz etmek mümkündür. Sanat eserinin oluşturulma sürecine dolayısıyla ressamın ruh haline dikkat çeken bu özellikler temadan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Desenin ritmi rengin ifadesi ve dokuların çarpıcılığı ile oluşturulan etkileşim izleyicinin kendi hayal gücüne bağlı olarak zenginleşir.

Bu dönemdeki sanatsal gelişmeler izlendiğinde dışavurumculuk teriminin çoğu zaman "primitif" kavramı ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Halk sanatı ve çocuk resimleri gibi saf ve el değmemiş ilkel sanat, dışavurumcuların gözünde akademik sanat akımlarından daha etkili olmuştur ve primitif dönemlerde yaygın

olarak kullanılan ağaç baskı yöntemi bu dönemde yeniden popüler hale gelmiştir. Örneğin Ernst Ludwig Kirchner'in üslubunda nesnel dünyanın gerçekliğini olduğu gibi betimleme çabasından uzak güçlü ve kaba bir resim dili görülmektedir. “Dağ Manzarası” (Resim 6.1) adlı ağaç baskısında deforme edilmiş dağ formu ve perspektif kurallarına oldukça aykırı biçimde betimlenmiş bir manzara yaklaşımı söz konusudur. Hacimsellikten tamamen yoksun olan bu çalışma bıçakla kesilmiş gibi sert ve keskin kontürleri ile sanatçının şiddetli içsel ifadesini yansıtır.



Resim 6.1: Ernst Ludwig Kirchner, “Dağ Manzarası” 1924

1980’li yılların genç sanatçıları, tıpkı “Die-Brücke”¹² ekolü ekspresyonistlerinin yaptığı gibi, duygu ve düşüncelerini en dolaysız ve ham üslupla ortaya koymak istemişlerdir. Sonradan “Neo-Ekspresyonizm” (Yeni-

¹² **Die-Brücke:** Sekiz yıl varlığını sürdüren grubun kurucuları Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ve Fritz Bleyl olmuştur; daha sonra katılanların arasında Max Pechstein, Otto Müller ve birkaç ayığına da Emil Nolde yer almaktadır. Ressamlar ilk dönemde birbirine motif ve üslup itibarıyla çok benzeyen resimler çıkardılar; öyle ki, eserlere bakıldığında hangisini kimin yaptığını ilk bakışta saptamak oldukça zordur. Bu kolektif üslupla yalnız birlikteliklerini perçinlemiyorlardı, aynı zamanda sanatçıyı yalnız deha olarak klişeleştiren burjuva toplumunun geleneksel birey kavramına da isyan ediyorlardı.

Dışavurumculuk) olarak adlandırılan bu dönem sanatçıları kendinden oldukça emin, vahşi ve kimi zaman provakatif bir üslupla metropol yaşantısını, gece hayatını ve kadın erkek ilişkilerini irdeleyen, kısacası kendi yaşantılarını ve kişisel tecrübelerini aktaran bir sanat anlayışı benimsemişler, bunun yanı sıra bir tür “estetik anarşizm” ile tüm geleneksel çizgilerin dışına çıkmayı hedeflemişlerdir.

“Özünde, 1960-1980 sürecine damgasını vuran kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak değerlendirebileceğimiz bir anlayış vardır: Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi “geri dönüş”, hem modernist sanatın, hem kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır. 1980'lere uzanan süreçte özellikle Almanya'da ve İtalya'da dikkat çekmeye başlayan bir grup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, “resmin geri döndüğünün” işareti sayılmış, 1960-80 sürecinde pek tercih edilmeyen bir mecra olarak “tuval”in cenazesinin o kadar da kolay kalkmayacağı yolunda yorumlar yapılmıştır. Almanya'da Georg Baselitz (1938-), Anselm Kiefer (1945-), Markus Lüpertz (1941-); İtalya'da “Transavanguardia” akımıyla anılan Sandro Chia (1946-), Francesco Clemente (1952-), Enzo Cucchi (1949-); ABD'de Julian Schnabel (1951 -), Eric Fischl (1948-), David Salle (1952-) gibi ressamlar, “Yeni Dışavurumculuk” şemsiyesi altında farklı resimsel kayıpları yansıtmak bir yana, mensubu oldukları farklı ulusal/kültürel kimliklerin de zaman zaman belirgin biçimde görünür hale geldiği bir sanatsal ifade benimsemişlerdir. “Yeni Dışavurumculuk” potasında-hiç kuşkusuz bir sanat tarihsel dönemlendirme çabasıyla-eritilen tüm bu sanatçıların ortak noktası, ‘dışavurumculuk’larından da anlaşılacağı gibi, özellikle vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleridir. Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların özenel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Yeni Dışavurumcu resimde modernist

resme hakim olan biçimsel kaygılar geri plana itilirken üslupsal özellikler ve öznel anlatılar ön plana geçmiştir.”¹³

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa ve Amerika sanatına damgasını vuran bu sanatçıların eserlerini incelediğimizde, yaşadıkları ortak milli geçmişten ve özellikle kültürel coğrafyadan beslendiklerini görürüz. Bir bağlamda Joseph Beuys’un ortaya koymuş olduğu yeni sanat anlayışında fakat çok daha geleneksel bir yöntem sayılabilecek pentür aracılığıyla kendi tarihleri ile bir tür hesaplaşma içine girdiklerini düşündüren eserler yaratmışlardır. 70’li yılların başında Joseph Beuys’un öğrencisi olarak çalışan Anselm Kiefer’in eserlerinde ülkesinin yakın tarihi ile ilgili bir takım imgelerin ve uzak geçmişi ile ilgili mitolojik simgelerin konu edindiğini, kül, saman, toprak hatta kan gibi materyallerin kullanımıyla kıyım, savaş, soykırım gibi olgulara yeniden dikkat çekildiğini görmekteyiz. Almanya’ya ve Alman tarihine yakılmış bir görsel ağıt olarak değerlendirilebilecek koyu ve karanlık atmosferli çok büyük ebatlı pentürleri ile birlikte yine aynı konuları ele aldığı ağaçbaskı eserleri ile de çağına damgasını vurmuş ve çağdaşlarını etkilemeyi başarmıştır.

6.1. Anselm Kiefer

1980’li yıllarda “Neo–Ekspresyonist” olarak adlandırılan genç Alman sanatçılar kuşağının bir parçası olan Anselm Kiefer (1945), yetmişli yıllardan beri Alman mitleri ve tarihi üzerine çalışmaktadır. Yağlıboya ve üç boyutlu işlerinin yanı sıra anıtsal ebatlı ağaç baskıları ile de oldukça popülerleşmiştir. Bugüne kadar ağaç baskı tekniği ile üretilmiş yaklaşık yüz eser üretmiştir. 1970 yılında Kiefer, Düsseldorf Sanat Akademisi’nde Joseph Beuys ile çalışmaya başlamıştır ve burada soğuk savaş dönemi Almanya’sının sıkıntılı mirasını incelediği eserler üretmeye başlamıştır. Alman sanatında oldukça köklü bir tarihi olan gravür sanatının yanı sıra fotoğraf, katran, kurşun, kum ve kurutulmuş bitkiler gibi oldukça çeşitli materyalle çalışmıştır. Büyük ebatlı ağaç baskılardan oluşan “The Rhine” serisi, Kiefer’in külliyatında çok önemli bir yer teşkil eder.

¹³ ANTMEN Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 263-264.



Resim 6.1.1: Anselm Kiefer, “The Rhine” serisi üzerinde çalışırken.

“Bir sınır nehri olan Rhine’da büyüdüm. Rhine, o dönemde de yalnızca bir sınır değildi. Bir çocuk olarak elbette Fransa denilen o ülke hakkında hemen hemen hiçbir fikrim yoktu. Yalnızca kavak sıraları ve yolların başlangıcı vardı. Fakat benim için, bunun ardında, daha sonra doldurulması gereken geniş bir boşluk ve ıssız bir alan bulunuyordu.”¹⁴

Anselm Kiefer

Sanatçı, seksenli yıllardan itibaren kendini insana uygulanan sınırların hikayesini anlatan temalara adanmıştır. Özellikle son dönem ağaç baskılarında Anselm Kiefer, ilk dönem işlerinde de ele almış olduğu Rhine Nehri ve çevresini ele alarak, onun Alman mitolojisi ve yakın tarihi ile ilgili kültürel ilişkisini yansıtmıştır.

¹⁴ A Place Called Space; Anselm Kiefer, **The Woodcuts**(2016).

6.1.1.The Rhine

Yüzyıllar boyunca Rhine, Almanya'nın ulusal bir sembolü olmakla kalmamış, aynı zamanda Fransa ile olan kültürel ve siyâsi sınırını da belirlemiştir. Romantizmin öne sürdüğü “doğanın duygusal idealizasyonu” felsefesi ile birlikte, Rhine Vadisi, yalnızca Friedrich Hölderlin, Heinrich Heine ve Lord Byron gibi yazarların değil, J.M.W Turner gibi ressamların da eserlerine coşkulu bir ilham kaynağı olmuştur. Gelgelelim Kiefer, Rhine ile ilişkilendirilmekte olan politik zorluklarla da uğraşır. Bu çalışma grubunda, sığınaklar ve Nasyonal Sosyalist binaları da içeren bir yapı kültürünü doğa kavramı ile birleştirmiştir. Almanya'nın karmaşık tarihi de bu resimsel motiflere yansır.

6.1.2.Rhinegold

“Wagner'in “Der Ring des Nibelungen” (Nibelung Yüzüğü) isimli epik operasının ilk bölümün Woglinde, Wellgunde ve Flosshilde (isimli mitolojik kahramanlar) Rhine'da saklı altınların koruyucuları olarak karşımıza çıkarlar. Rhine bakirelerinin nafîle aşkı için savaştıktan sonra cüce kral Alberich, hazineyi çalar fakat yüzüğü orada unuttur. Sonra sahte bir yüzüğe dönüştürülmüş olan Rhine altınından feragat ederek büyük bir güce sahip olur. Daha sonra yüzük, tanrıların kralı Wotan'ın eline geçer ve Wotan, yüzüğü Valhalla'daki şatosu için bedel olarak kullanır. Rhine bakireleri yüzüğü geri almaya çalışsalar da başarılı olamazlar. Yalnızca, efsanenin son bölümünde Brunhilde, yüzüğü ele geçirmeyi ve üç gardiyana teslim etmeyi başarır ve böylece, yüzüğü bir eriyik haline getirip Rhine'in sularına karışmasını sağlar.”¹⁵

¹⁵ A Place Called Space; Anselm Kiefer, **The Woodcuts**(2016).



Resim 6.1.2: Anselm Kiefer, “The Rhinegold” 1982 – 2013

“Rhinegold”(Resim 6.1.2) isimli eserinde Kiefer, Rhine altınlarının koruyucusu olarak tasvir ettiği çıplak kadın figürünü, erotik bir pozla nehrin merkezine yerleştirmiştir. Oldukça büyük ebatlı bu ağaç baskıda, Rhine nehri ön plandaki ağaçlara, kadın figürüne ve üst tarafta görülen çok yüzlü geometrik biçime fon oluşturacak şekilde ele alınmıştır. Kiefer’in diğer baskılarında da görüldüğü üzere çok sayıda edisyon basılmamış, tıpkı Hercules Segers’in yaptığı gibi baskının biricikliğini desteklemek için baskının üzerine akrilik ve gomalak benzeri malzemelerle doğrudan müdahale edilmiştir.

6.1.3.“Melancholia”

Anselm Kiefer’in “Rhinegold” ve “Melancholia” isimli ağaç baskılarında kullanmış olduğu çok yüzlü geometrik şekil “üçgen kesimli trapezohedron” veya “Dürer Diyagramı” olarak adlandırılır ve Albrecht Dürer’in “Melancholia I” (Resim 6.1.4) isimli 1514 tarihli gravürüne doğrudan atıfta bulunur. Dürer’in kırk üç yaşında iken yapmış olduğu bu gravür ikonografik özellikleri açısından pek çok sanatçıya

ilham kaynağı olmakla birlikte sanatçının aşikâr biçimde arzuladığı ve hedeflediği “mükemmele ulaşma çabası” doğrultusunda sanatın geometri, göstergebilim, fizik ve okültizm gibi başka disiplinler ile kurmuş olduğu dirsek teması itibariyle de ilgi çekici olmuş ve tartışmalara yol açmıştır.



Resim 6.1.3: Anselm Kiefer “Melancolia” 1982 – 2013

Kompozisyon içinde gelişiğüzel istiflenmiş gibi görünen ve sanatçılardan ziyade geometricilerin, mimarların ve duvar ustalarının kullandığı cetvel, çekiç, testere, çivi, kerpeten gibi teknik gereçler eserin konusu olan melankoli kavramı üzerinden bireyin kendini tanımlama ve inşa etme serüvenindeki sancılı süreçlere referansta bulunan birer gösterge olarak da okunabilir.



Resim 6.1.4: Albrecht Dürer “Melancholia I” 1514

Şüphesiz bu eserin en çok dikkat çeken öğelerinden biri kompozisyonun sağ alt bölümünde yer alan sol bileğini çenesine dayayarak bir melankoli haliyle oturmuş olan melek figürünün sol arka tarafında bulunan çok yüzlü geometrik şekildir. Genel hatlarıyla trapezohedronların temel özelliği cisimlerin antiprizma eğilimleri ile adım adım değişerek küre biçimine yani “kusursuzluğa” ilerlemesidir. Sanatını ve yaşantısını form ve güzelliğin oluşturduğu mükemmeliği keşfetme serüveni olarak sürdüren Dürer gibi bir “mükemmeliyetçi”nin, diyagramını bu görüşe uygun şekilde tasarlamış olması sanat tarihçileri ve yorumcularının bulunduğu ortak noktadır. Pek çok sanat tarihçisi “Melancholia I”in Dürer’in ruhani bir otoportresi olduğuna işaret etmiş ve biçimin temsilinde gösterilen geometrik bilgi ve kabiliyetin Dürer’in entelektüel başarılarının bir özeti olarak nitelemiştir.

Sanatın “transandantal” potansiyeline inanan Kiefer, Dürer’in “Melancholia I” başlıklı gravürü için çeşitli yeniden yorumlamalar üreterek mitolojiye, tarihe ve bilime yapılan referanslar üzerinden bir tür tefekkür duygusu ile evrensel bir sembolizm yaratmaya çalışmıştır. Hemen hemen aynı coğrafyada, kendinden beş

yüzyılı aşkın bir süre önce yaşamış bu sanatçıya yapmış olduğu atıf, fiziksel dünyanın en doğru temsili ve mükemmel anlayışın anahtarı olabilir.

6.1.4. Yıldızlardan Düşen o Müphem Berraklık

“Kiefer, 1636’da Pierre Corneille tarafından yazılma “Le Cid” adlı oyundan ödünç aldığı “Cette Obscure Claret qui Tombe des Etoiles” (Yıldızlardan Düşen o Müphem Berraklık) başlığını, aynı isimli ağaç baskısının üst sınırı boyunca yazmıştır. Corneille’in oyunundan yapılan bu alıntıda yer alan “müphem berraklık” gibi çelişkili unsurlar, takma ismi “El Cid” olan ve modern çağlarda bir ulusal kahraman kabul edilen Reconquista Şövalyesi Rodrigo Diaz de Vivar’ın mücadelesinin karşısında hissedilen gerilimi ifade eder.”¹⁶



Resim 6.1.5: Anselm Kiefer “Yıldızlardan Düşen o Müphem Berraklık” 1997 – 2015

Kiefer’in ağaç baskısında, açık ve koyu ton değerleri arasındaki gerilim, Corneille’in oyunundaki ayçiçeğinin karmaşık yapısına işaret eder. Resmin açık

¹⁶ A Place Called Space; Anselm Kiefer, **The Woodcuts**(2016).

tonlu yüzeyi, gökyüzünden dalgalı olukların üzerine yağmakta olan karanlık bir yağmur gibi görünen koyu renkli ayçiçeği tohumları ile kaplanmıştır.



Resim 6.1.6: Anselm Kiefer “Yıldızlardan Düşen o Müphem Berraklık” (yakından bakış)

6.1.5. Hortus Conclusus



Resim 6.1.7: Martin Schongauer, “Gül Bahçesinde Madonna” 1473

“Martin Schongauer’in “Gül Bahçesinde Madonna”(Resim 6.1.7) gibi ortaçağ ikonalarında, Bakire Meryem ve çocuk, genellikle “Hortus Conclusus” (latince: kuşatılmış bahçe) içinde tasvir edilmiştir. Bu terim, çoğunlukla tefekkür ve meditasyon için özel tapınaklar olarak kullanılan, yüksek duvarlarla veya çitlerle çevrili tenha ve gizli bahçeleri tanımlamak için kullanılır.”¹⁷



Resim 6.1.8: Anselm Kiefer “Hortus Coclusus” 2007 – 2014

¹⁷ A Place Called Space; Anselm Kiefer, **The Woodcuts**(2016).

Kiefer, burada kendini devasa ayçiçeklerinin altındaki zemine “savanasa” (ceset pozu) denilen bir yoga pozisyonunda uzanırken tasvir etmiştir. Bu dinlenme pozisyonunun amacı, beden ve zihin arasındaki gerilimi serbest bırakmak ve boşlukta süzülen bedeni yeryüzü ve evren ile birleştirmektir. Aynı zamanda Kiefer, kökleri Platon’a kadar dayanan ve Rönesans’ta İngiliz filozof Robert Fludd tarafından yeniden ortaya konan “mikrokozmos” (insanoğlu) ile “makrokozmos” (evren) arasındaki sürekli değişim fikrine göndermede bulunur.

6.1.6. Üstümdeki Yıldızlı Gökyüzü ve İçimdeki Ahlaki Yasa

“Immanuel Kant’tan bir alıntı olan “Üstümdeki Yıldızlı Gökyüzü ve İçimdeki Ahlaki Yasa” başlığı ilk kez, Kiefer’in 1980’de fotoğrafın üzerine akrilik emülsiyon ile müdahale ettiği bir çalışmasında görülür. Bu ifade ile, dış, fiziksel olarak algılanabilir dünyayı insan doğasının bir parçası olarak ahlak kavramıyla ilişkilendirir ve her iki kavramı da insan bilincinde bir araya getirir. Fakat, önceden belirlenmiş doğa kanunlarından farklı olarak insan doğası, insanın özgür irade olgusu ile nitelendirilir. Kant’a göre akla dayalı karar verme özgürlüğünden kaynaklanan düzenli birliktelik, doğal yasaların karmaşıklığı kadar büyük bir mucizedir. Kiefer’in bu çalışmasında insan figürü, (kendi portresi) yıldızlı bir gökyüzünün sonsuz genişliği altında uzanmaktadır.



Resim 6.1.9: Anselm Kiefer, “Üstündeki Yıldızlı Gökyüzü ve İçimdeki Ahlaki Yasa” 1997

Resimde, Kant’ın “Pratik Aklın Eleştirisi” ve İngiliz filozof Robert Fludd’ın “mikrokozmos – makrokozmos” analojisinin birleşimi söz konusudur. Fludd’a göre yeryüzündeki her bitki, gökyüzünde bir yıldız analojisine sahiptir. Onun doğal felsefesinde makrokozmos, yani evren, mikrokozmosu, yani insanoğlunu ve onun yeryüzüne ait olan çevresini yansıtır. Bir düzeyde gerçekleşen her şeyin, diğerine tekabülîyeti söz konusudur. Anselm Kiefer, Robert Fludd’un felsefesine duyduğu ilgiyi, onun adına ithaf ettiği bir ağaç baskı eseri ile yeniden vurgulamaktadır.

6.1.7. Robert Fludd İçin

Anselm Kiefer, doksanlı yıllardan beri, Robert Fludd’ın mikrokozmos ile makrokozmos arasındaki temel bir analogi varsayımına dayanan ve gözlemleri Platon’a kadar uzanan ilmî eserleri ile ilgilenmektedir.



Resim 6.1.10: Anselm Kiefer, “Robert Fludd İçin” 1996

Bu ağaç baskıda erkek figürü – sanatçının kendi portresi – baş aşağı döndürülmüş vaziyette, üzerinde devasa, kurumuş gibi görünen bir ayçiçeği ile birlikte tasvir edilmiştir. Çok katmanlı bir sembol olan ayçiçeği, Güney Fransa’yı temsil eder ve Vincent van Gogh’a saygı duruşunda bulunur.

6.1.8. Brunhilde – Grane

Brunhilde – Grane’in ana konusu, bir ortaçağ kahramanlık destanı olan “Nibelung’ların Şarkısı”ndaki bir hikayeye dayanır. Brunhilde’nin atı Grane, bu kadın kahramanın tek sadık yoldaşdır. Çalınmış Rhine altınlarının lanetinden kurtulmak için Brunhilde, ateşte yanarak ölmeye razı gelir ve atı onu alevlere taşır.



Resim 6.1.11: Anselm Kiefer, “Brunhilde – Grane” 1977 – 1991

“Nibelung’ların Şarkısı” Üçüncü Reich döneminde “Alman erdemleri”ni ve milliyetçi fikirleri yüceltmek için kullanıldı. 19. yüzyılın ortalarında “Nibelung’un Yüzüğü”nü dört bölümlük bir opera eseri olarak besteleyen Richard Wagner, Nasyonel Sosyalist rejim tarafından benimsendi ve bu ideoloji adına istifade edildi. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra “Nibelung’ların Şarkısı” bir tabu haline aldı.”¹⁸

Yüzlerce yıllık geçmişinde inanılmaz büyük bir çeşitlilik gösteren ve bugün artık hiçbir sınır tanımayan sanat, günümüzde her türlü doktrinin ötesinde, -belki yalnızca yaratıcı ve özgün olma ilkesine sadık kalma şartıyla- soyut sanatın yanına figüratif koyarak, video sanatı ile enstalasyonu birleştirerek, obje sanatı ile performansı buluşturarak kendi var edebiliyor. Çok sayıda varyasyonu içeren bu sanatsal biçimler her geçen gün birbirine yaklaşıyor ve yeni bir formu meydana getiriyor ve gündelik hayat ile sanat eseri arasındaki sınırlar, sanatçılar, galeriler ve müzeler tarafından esnetiliyor. 80’li yıllarda “alt kültür” olarak nitelendirilen graffiti türündeki sanat eserleri de, bugün oldukça hareketli bir sanat pazarı aracılığı ile

¹⁸ A Place Called Space; Anselm Kiefer, **The Woodcuts**(2016).

galerilere ve müzelere girerek, soyut ya da figüratif bir resmin, hatta “rönesansvâri” geleneksel yöntemlerle yapılmış bir sanat eserinin yanında bile yer alabiliyor; ve güncel sanat eseri, hangi yöntem ile üretilmiş olursa olsun sahip olduğu “sanat etiketi” ile sanatsal bir meta olarak giysiler, çantalar, saatler gibi eşyalara bile konuk olabiliyor.

Sanatın gündelik yaşantıya doğrudan müdahale ettiği, hatta sanat eseri ile nesnelere dünyasının aynı pota içerisinde eritilerek birbirinden ayrıştırılmasının güçleştiği günümüz dünyasında dahi gerçekliğe bakışımızı spesifikleştiren ve sanatın öznel nitelikleri üzerinden yaratıcı bir serüveni sürdüren sanatçılardan söz etmek mümkündür. Bu sanatçılar için resim sanatına ya da duygular yoluyla algılanan sanatsal nesnelere dönüş, nostaljik bir duygu ile sanatın gündelik yaşantıdan yalıtılmış ütopyik evrenine sığınmaktan ziyade, yüzyıllardan beri süregeldiği gibi, oldukça serin kanlı bir biçimde sanatın ne yapıp ne yapmayacağı hususunda bir berraklaşma sağlamaktır.

Ben bu bölümde bu çağdaş sanat dünyası içerisinde konvansiyonel yöntemler ile figüratif resim yapmayı sürdüren ve baskiresim tekniklerini sıklıkla kullanarak sanatsal çalışmalar üreten “Turner Ödülü” sahibi iki güncel sanatçı olan Grayson Perry ve Peter Doig’i, ürettikleri baskiresimler üzerinden üslup özelliklerini inceleyerek açıklamaya çalışacağım.

6.2. Grayson Perry

Grayson Perry (1960), 2003 Turner ödülü sahibi, günümüz sanatının en sıra dışı ve ikonik isimlerinden biridir. Çalışmalarında şiddet, ön yargılar, bastırılmış cinsellik, insanların bel bağladığı alışlageldik davranış kalıpları ve inanışlar gibi ciddi konuları, yanlış anlaşılma kaygısı gütmeksizin, oldukça cesur bir tavır ile ele almaktadır. Büyük incelikle çalışılmış seramik vazolarının yanı sıra, nakış, fotoğraf, heykel ve baskiresim gibi çok çeşitli malzemelerle çalışmaktadır. Çok sayıda plakanın bir araya getirilmesi ile oluşturulan anıtsal ebattaki “Bir İngiliz’in Haritası”,

“Bir Politikacı İçin Baskı”, “Günlerin Bir Haritası” ve “Hiçbir Yerin Haritası” gibi baskı resimleri, Perry’nin külliyatı içerisinde önemli bir yer teşkil eder.

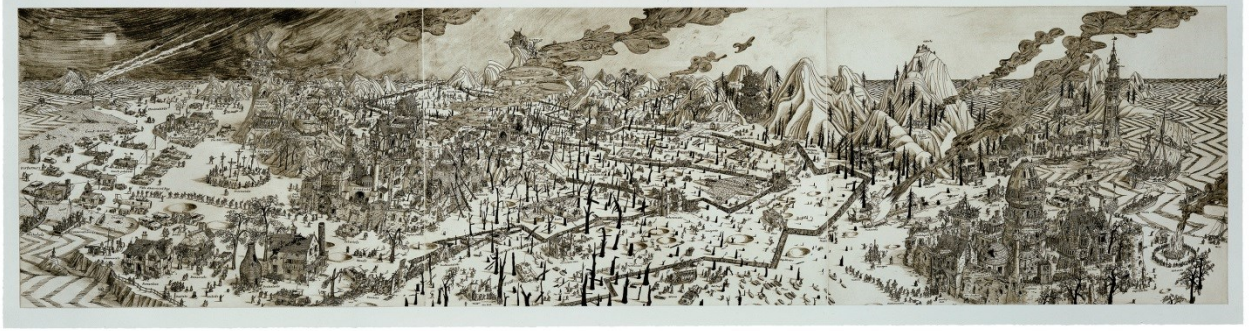
6.2.1. Bir İngiliz’in Haritası



Resim 6.2.1: Grayson Perry, “Bir İngiliz’in Haritası” dört levhadan oluşan aside yedirme baskı, 112 x 150 cm. 2004

Grayson Perry’nin asitli kazı yöntemi ile yapmış olduğu ilk çalışma olan “Bir İngiliz’in Haritası” (Resim 6.2.1) Orta Çağ’dan kalan bir haritadan alınan ilhamla üretilmiştir. Sanatsal bir uygulama olarak harita formatının manzara kavramı ile ilişkisini fark eden Perry, aynı zamanda eski oteller, pansiyonlar ve malikanelerde karşımıza çıkan haritaları ilgi çekici bularak çalışmalarının konusu haline getirmiştir. Herhangi bir ön çalışma ya da hazırlık çizimi olmaksızın yapılan bu eser, sold üst köşeden çizilmeye başlanarak sağ alt köşeye kadar devim edilerek tek bir seansta tamamlanmıştır.

6.2.2. Bir Politikacı İçin Baskı



Resim 6.2.2: Grayson Perry, “Bir Politikacı İçin Baskı” dört levhadan oluşan aside yedirme baskı, 67 x 249 cm. 2005

“Bu eser Perry’nin, çocukluk ve ergenliğinde geliştirdiği ve “oyun manzarası” olarak tarif ettiği iç dünyaların mükemmel bir örneğidir. Hayali manzaranın içinde farklı insan grupları arasında büyük ve kaotik bir muharebe yaşanmaktadır ama bu hayal edebileceğimiz gibi, bir tarafın diğerine karşı savaştığı bir muharebeden çok muazzam çeşitlilikte ve her biri farklı görüşlere sahip – örneğin “romantikler”, “şişmanlar”, “klasikçiler” ve “ateistler” – insanların buluşmasıdır ve anlaşmazlığın basit cevapları olmadığını göstermeyi hedefler. Başlık, sanatçının, baskının bir politikacının masasının arkasında asılı olma fantezisiyle bağlantılıdır; “Evet, bu insanları elde edeceğiz!” diye düşünerek oturuyor olabilir. Ama sonra başını kaldıracak ve buna bakıp o kadar kolay olmadığını fark edecek.” Baskılardan biri şu anda Londra’daki Avam Kamarası’nda asılı, yani sanatçının dileği gerçekleşti.”¹⁹

¹⁹ PERRY Grayson, *Küçük Farklılıklar/Small Differences* (2015).

6.2.3.Hiçbir Yerin Haritası



Resim 6.2.3: Grayson Perry, “Hiçbir Yerin Haritası” beş levhadan oluşan aside yedirme baskı, 153 x 113 cm. 2008

Grayson Perry'nin bu gravürü, Thomas More'un 1516 tarihli “Ütopya” kitabına, Yunancada “hiçbir yer” anlamına gelen “ou topos” kelimesinin kökenine odaklanarak bir karşılık geliştirme arzusuyla yapılmıştır. Bu çalışma, “pişmanlıklar”, “hayat tarzı gurusu” ve “büyüsü olmayan kilise” olarak farklı bölgelere bölünmüş olan bedeni, İsa'yı dünyanın bedeni olarak resmeden, “Ebstorf Haritası” adlı tarihsel bir Alman mappa “mundi”ye (Dünya'nın Orta Çağ'da yapılan haritası) göndermede bulunur. Bu, Perry'nin kendisini dini bir lider ya da kanaat önderi konumuna yükselttiğini iddia eden sanat eleştirmenlerine bir cevap olarak yapılmıştır. Çalışmanın üst bölümü derinlik duygusundan yoksun biçimde tasarlanmışken alt

bölünün oldukça hacimli bir biçimde ele alınması ve ruhani ve bedensel alemlerin arasındaki karşılığa göndermede bulunur.

6.2.4. Günlerin Bir Haritası



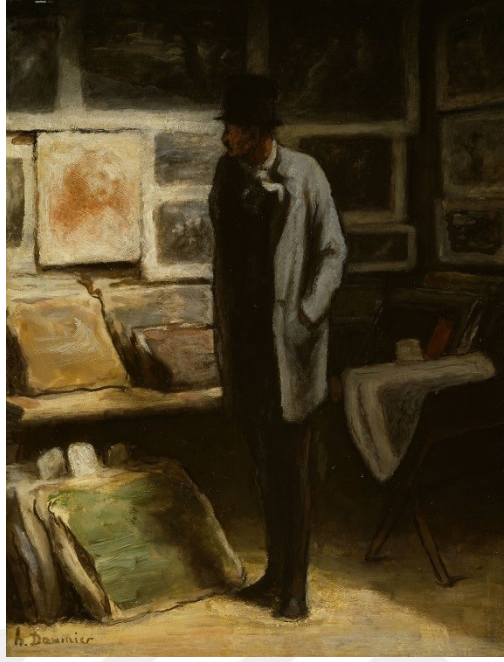
Resim 6.2.4: Grayson Perry, “Günlerin Bir Haritası” dört levhadan oluşan aside yedirme baskı 2013

Londra’da bulunan National Portrait Gallery’de, Grayson Perry’nin, hayatlarında bir buhran veya kriz dönemini atlatmakta olan bir grup Britanyalının portreleri üzerine çalışarak kimlikle ilgili olgulara değindiği bir sergiye eşlik etmek üzere yapılmış olan “Günlerin Bir Haritası” isimli gravür çalışması, bir bağlamda sanatçının otoportresidir. Surlarla çevrili şehirlerin, tahkimatların ve siperlerin tarihi tasvirleri ve haritalarına atıfta bulunan bu çalışmada, duvarlar sanatçının bedeninin parametrelerini ve onların içinde “yaratıcılık”, “ironi” ve “seçici hafıza” gibi onun kişiliğini oluşturan unsurların tamamını temsil etmektedir.

6.3 Peter Doig

1959 doğumlu İskoç ressam Peter Doig, pek çok otorite tarafından günümüzün en önemli sanatçılarından biri olarak kabul görmektedir. Çoğunlukla manzara ve figür üzerine yoğunlaştığı eserlerinde, tarihsel ve öznel referansları oldukça etkileyici bir soyutlama yöntemi ile kişiselleştirir. Peter Doig'in çalışmalarının büyük çoğunluğu Kanada'da geçen çocukluğuna göndermelerde bulunan peyzaj soyutlanmalarıdır; özellikle erken dönem eserlerinde gazete kupürleri, sinema sahneleri ve hatta albüm kapaklarından referanslar kullanır. Doig, fotoğrafı sıklıkla resminin modeli olarak kullansa da, işlerini “fotogerçekçi” bir pentür yaklaşımından ziyade – özellikle – Edvard Munch, Claude Monet, Caspar David Friedrich, Gustav Klimt ve Honoré Daumier gibi sanat tarihinin önemli ustalarına atıfta bulunacak bir resimsellikle yaratır.

Peter Doig, Fransız ressam Honoré de Daumier'in “Baskı Koleksiyoncusu” (Resim 6.3.1) isimli resmini, Fritz Lang'ın 1944 tarihli, Edward G. Robinson'un başrolünü oynadığı “Penceredeki Kadın” isimli filmi ile özdeşleştirerek onu “resimlere bakan birinin harika bir resmi” olarak nitelemiş ve pek çok röprodüksiyonunu yapmıştır. Doig, “Resim Evi” isimli seri çalışması ile ilişkili olan bazı eserleri için “Soğuk Kanlı” gibi sinematik bir başlık seçmiştir, bu eserlerde, “gözlemci” figür, yamalı bir palto giymiş, kırmızı burunlu ve beyaz yüzlü tasvir edilmiştir ve Trinidad'da bir festival esnasında, bir palyaçoya atıfta bulunur. Eski dünya ile yeni dünyanın karşıtlığını vurgulayan bu resimlerin bir kısmı monotip yöntemi ile baskiresim olarak yeniden ele alınmıştır.



Resim 6.3.1:, Honoré de Daumier “Baskı Koleksiyoncusu” 1857 – 1863



Resim 6.3.2: Peter Doig, “Resim Evi” 2004



Resim 6.3.3: Peter Doig, “The Collector” 2004

7. ÇALIŞMALARIM

Doğada, kişisel ifade alanı oluşturmaya imkân veren mekânları, eğer mümkünse tam da doğanın içinde, elemanlarla doğrudan ve dolaysız biçimde ilişki kurarak etüt etmekle başlayan sanatsal süreç, benim için, yalnızca izleyicinin duygularına geniş ve heyecan verici bir pencere açmak üzere değil, aynı zamanda çizgi, ton gibi plastik unsurları, yeniden ve yeniden denetleyerek olabilecek en etkili hale getirmeye çalışarak devam eder. Bu bağlamda her plastik değer, incelikle tasarlanarak ele alınır; alınan notlar ve eskizler ile biriktirilen malzeme kimi zaman elenip sadeleştirilerek, kimi zaman ise yenileri eklenerek geliştirilir ve bu sayede, manzaraya bakış üzerinden kişisel bir deneyimi ve iç dünyamı yansıtmak adına akılcı bir tavır ile oluşturulur. Çizginin, kırık, ince, titrek ya da çentik biçiminde; bazen

daha yalın ve ekonomik, bazen de daha sık taramalarla bir lokal ton etkisi yaratmak üzere kullanılması, bir görsel çeşitlilik ve zenginlik oluşmasına neden olur ve nesnelere boşlukla ilişki kurmasına katkı sağlar. Bu tercih, “desenci” sayılabilecek bir tedrisattan geçmiş olmamla birlikte, desenin ve çizme eyleminin, ressamın en birincil ifade biçimi olduğunu düşünmemden kaynaklanır. Desen, ressamın doğa üzerindeki araştırmalarının ve stil arayışının en güçlü dayanağı ve bu arayışın temsidir.

“Çizim edimi sanatçıyı karşısındaki nesnelere bakmaya, hayalindekileri parçalara ayırmaya, sonra yeniden bir araya getirmeye ya da ezberden çiziyorsa, zihnini kazıyıp geçmiş gözlemlerini keşfetmeye zorlar. Çizim eğitiminde meselenin özünün belirli bir tarzda bakma süreci olduğu söylemi bir klişedir. Bir çizgi, bir renk tonu, gördüğünüzü kaydettiği için değil, sizi görmeye yönlendirdiği şey nedeniyle önemlidir.”²⁰

Harabeler, metruk yapılar, yıkıntılar ve tarihi kalıntılar, çalışmalarımın temel konularıdır. Harabe motifleri, benim resmimde, bir mekânın, söz gelimi tarihi bir kalıntının veya bir antik kentin tasviri ve belgesi olmaktan çok, mensubu olduğum “Y Kuşağı”nın ve 80 sonrası Türkiye’inde dünyaya gelmiş hemen herkesin ortak bunalımları, gelecek kaygıları ve umutsuzluğuna dair atıflarda bulunan, başlı başına romantik bir göstergedir. Çalışmaların toplamından ortaya çıkan “melankolik” sonuç, çağımızın habis ve karanlık atmosferinin, kişiliğim üzerinde yarattığı menfi etkinin tezahürüdür ve yalnızca siyah beyaz tonların tercih edilmiş olması bu dışavurumu destekler. Derin bir yalnızlık, sessizlik ve tefekkür hissini anımsatan bu çalışmalarda doğanın nesnel gerçekliği, natüralist bir tavırla, olduğu gibi ele alınmamış, çoğu zaman yaşamın geçiciliğini ve ölümü anımsatmak adına neredeyse gerçek dışı denilebilecek bir tavır ile yeniden yaratılmıştır.

²⁰ BERGER, John, **Manzaralar**, s.43.



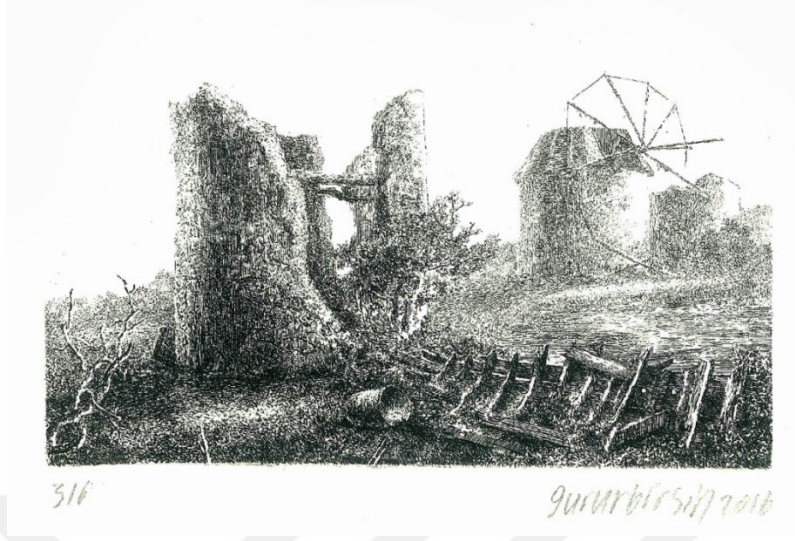
Resim 7.1: Gurur Birsin, “Kolezyum”, asitli kazı ve aquatint, 41 x 62 cm. 2018

Efes Antik Kenti’nde yer alan kolezyumu referans alan bu çalışma (Resim 7.1), bu yapıyı tarif edip belgeler biçimde, nesnel gerçekliğine tamamen sadık kalarak değil, kompozisyonun temel ilkeleri doğrultusunda değiştirilip yeniden tasarlanarak ele alınmıştır. Tarihi yapının arkasında bir sis katmanının ardından belli belirsiz seçilen üçgen biçimli tepe, kolezyumun birbirini tekrar eden basamaklardan oluşan mimari yapısına zıtlık oluşturacak biçimde tasarlanmış, sol alt köşede görünen kemer biçimli yapı ise alan derinliğini güçlendirmek ve izleyicinin bakışını kompozisyonun merkezindeki yapıya yönlendirecek bir basamak oluşturmak için kompozisyona sonradan eklenmiştir. Bu gravür çalışmasında, mekânın 2016’da, yerinde çizilmiş eskizine büyük ölçüde sadık kalınmış, yalnızca açık koyu değerleri, aquatint tekniğinin sağladığı imkânlar doğrultusunda, bir tuval resmini anımsatabilecek biçimde bir resimsellik elde etmek üzere yeniden tasarlanmıştır.



Resim 7.2: Gurur Birsin, “Kolezyum”, kurşun kalem desen, 2016

Muğla'nın Bodrum ilçesinde bulunan tarihi yel değirmenlerini konu alan bu oldukça küçük ebatlı asitli kazı gravür, içinde bulunduğum ruh hali doğrultusunda ve kompozisyonun temel ihtiyaçlarını karşılamak adına aslından son derece farklılaştırılmıştır (Resim 7.3). Ebatın çok küçük olmasının sağladığı avantajla bir toplu iğne aracılığıyla kazınmıştır. Nokta, çentik ve oldukça kısa çizgiler, yer yer daha sık ve çapraz taramalar halinde, yer yer daha seyrek ve fona katılacak biçimde kullanılmış; asitleme işleminden sonra miskala ismi verilen çengel uçlu çelik araç yardımıyla ezilerek derinliği azaltılmış ve koyulukları yumuşamış olan alanlar da espas duygusuna katkıda bulunmuştur. Sağ alt köşede bulunan tekne kaburgası, yalnızca görsel bir ritim oluşturmak için değil, kompozisyonu dışarıdan, sol tarafta bulunan ve çalışmanın başkahramanı olan yapıya, oradan da arka plandaki iki değirmene yönlendirerek alan derinliğini güçlendirmek için eklenmiştir. Her bir yapıyı ayrı ayrı ele alan pek çok kroki çizilmiş olmasına rağmen, kompozisyonun tamamını gösteren detaylı bir ön çalışma yapılmamıştır.

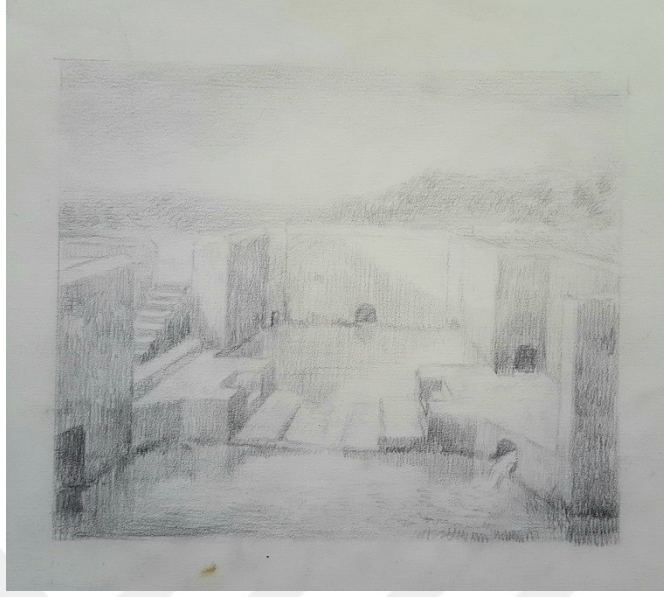


Resim 7.3: Gurur Birsin, “İsimsiz” asitli kazı, 8.5 x 13.5 cm. 2016

İstanbul’da Belgrad Ormanı’nda bulunan “Çifte Havuz” olarak adlandırılan tarihi yapıyı konu alan bu küçük ebatlı gravür çalışması, yumuşak vernik tekniğiyle, biraz da taş baskıyı anımsatacak biçimde ve neredeyse eskiz gibi, pek çok detayı göz ardı ederek yapılmıştır(Resim 7.4).



Resim 7.4: Gurur Birsin, “İsimsiz” 12.5 x 15.5 cm. yumuşak vernik gravür, 2016



Resim 7.5: Gurur Birsin, “İsimsiz”, 12.5 x 15.5 cm. kurşun kalem desen, 2017



Resim 7.6: Gurur Birsin, “İsimsiz”, asitli kazı, 15 x 12 cm. 2016



Resim 7.7: Gurur Birsin, “İsimsiz”, tükenmez kalem desen, 15 x 12 cm. 2016



Resim 7.8: Gurur Birsin, “İsimsiz” yumuşak vernik, 11.5 x 15.5 cm. 2017



Resim 7.9: Gurur Birsin, “İsimsiz” yumuşak vernik, 13 x 16 cm. 2016

8.SONUÇ

Başlangıçta ağırlıklı olarak kitap resimlemeleri, haritalar ve tarihi tasvirlerin çoğaltılması gibi maksatlarla kullanılan gravür tekniğinin, onu diğer sanatsal disiplinlerden ayıran ve kanımca en demokratik özelliği olan çoğaltılabilir olmasından dolayı, özellikle Türkiye gibi gravür tekniği ile çok geç tanışmış olan ülkelerde hak ettiği değeri kazanamadığını belirtmek gerekir. Halbuki gravür, içerdiği zengin teknik imkanlar ve bunların sürpriz sonuçları doğrultusunda en özgün ve benzersiz bir biçimin geliştirilmesi ve resim yapma yönteminin keşfedilmesinde çok önemli bir rol oynayan, evrimlerle dolu zengin tarihi gelişimi ile sanatçılara ilham kaynağı olan köklü bir disiplindir. Bu yüzden gravür sanatı yüzyıllardan beri farklı teknik biçimler ve uygulamalarla ele alınmıştır. Peyzaj temasının da gravür sanatı ile olan sürekli ilişkisinin sanatçılar için oldukça zengin ve çeşitli bir kişisel ifade alanı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Boya resmi ile pek çok ortak noktası bulunan ve bu disiplindeki her tekstür ve efekti içerdiğine inandığım baskıresim, sahip olduğu esneklik ve malzemenin sağladığı sürprizler ile beklenmedik sonuçlar doğrultusunda henüz denenmemiş bir çok yeni yöntemi barındırıyor olabilir; bu yüzden de sanatçılar için her zaman cazip ve heyecan verici bir sanatsal uygulama olarak varlığını sürdürecektir.

17. yüzyılda, zengin bir ticaret ağına sahip olan Hollanda'da kağıt üretiminin ve baskı teknolojilerinin gelişmesi, gravür sanatının daha önce görülmemiş bir popülerliğe erişmesine sebep olmuştur. Peyzaj resminin başlı başına bir tür olarak kabul görmeye başladığı bu dönemde sanatçılar, yağlıboya ile ürettikleri eserler kadar gravür tekniği ile de ilgilenmişlerdir ve böylece peyzaj konulu gravür çalışmaları bu dönemde oldukça yaygınlaşmıştır. Rembrandt, çağının önemli bir portre ressamı olarak tanınmasına karşın, asitli kazı ve kuru kazı tekniklerini birleştirerek peyzaj konulu gravürler üretmiş ve bunları yaygınlaştırarak halkın sanat eserine ulaşmasında önemli bir kolaylık sağlamıştır. Çağdaşı olan Hercules Segers ise her zaman yeni ve denenmemiş bir yöntem arayarak baskıresim sahasını genişletmiş, genellikle renkli mürekkepler kullanarak renkli kağıtlara basmış olduğu

gravürlerine sonradan suluboya, pastel ve füzen gibi malzemelerle cesur biçimde müdahale ederek yağlıboya ile baskiresim arasındaki farkların belirsizleşmesini sağlamıştır. Diğer baskiresim sanatçıları gibi aynı görselden onlarca edisyon basmayı tercih etmemiş, çalışmalarını her aşamada armoni ve kompozisyon gibi unsurları yeniden düzenleyerek çeşitlemiştir.

18. yüzyılın sonlarında sanatçıların Antik Yunan ve Roma sanatına öykündüğünü görürüz. Bu dönemde bir baskiresim sanatçısı olarak yaşamış Piranesi'nin Antik Çağ'ın görkemli yapılarını konu edindiği gravürlerindeki coşkulu yaklaşımın, sonraki dönemlerde Romantik ve Sembolist ressamı etkilediğini ifade etmek mümkündür. İçerik itibarıyla çok daha bireysel konuları ele alan Klinger gibi Sembolist sanatçılar ise üslup bakımından oldukça ifadeci sayılabilecek yaklaşımları ile Kirchner gibi Ekspresyonist sanatçıları derinden etkilemiştir.

20. yüzyılda sanat eseri ile nesnelere dünyası arasındaki farkların radikal biçimde ortadan kaldırıldığını, eserlerin, sanatçının ve çağın ona atfettiği anlam doğrultusunda var olduğunu görürüz. Fotoğraf, video, enstalasyon gibi çok farklı disiplinlerin sanat olarak nitelendirilmeye başlandığı bu dönemde resim sanatına dönüş söz konusudur. Neo-Ekspresyonizm olarak adlandırılan sanatçı kuşağının önemli bir temsilcisi olan Anselm Kiefer, tıpkı kendinden önce gelen Dışavurumcu sanatçılar gibi ağaç baskı tekniği ile önemli sayıda eser üretmiş, baskiresim sanatını kişisel ifade alanının bir parçası olarak görmüştür. Günümüzün en önemli sanatçıları arasında gösterilen Grayson Perry ve Peter Doig de baskiresim tekniklerinin cazip imkanlarından faydalanarak sanatsal üretimlerini sürdürmektedirler.

Bugüne dek yapmış olduğum gravürlerin, tuval resimlerim ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Başlangıçta yağlıboya tekniği ile üretmiş olduğum işlerdeki resimselliği gravür tekniği ile elde etmeye çalışırken, ilerleyen safhalarda gravürlerimde net biçimde görünen çizgisellik ve açık koyu anlayışını tuvale yansıtmayı hedefledim. Bu yaklaşım, çalışmalarımı renkçilikten uzaklaştırarak beni çizgi ve ton gibi değerler üzerine eğilmeye sevk etmiştir. Genellikle hassas ve detaycı bir çalışma yöntemi uyguluyor olmama rağmen, özellikle yumuşak vernik yöntemi ile üretmiş olduğum çalışmalarda, bir eskiz ya da taslak olarak çizilen küçük

ebatlı çalışmaları anımsatacak bir tavır da mevcuttur. Asitli kazı ve aquatint yöntemlerini uygulayarak üretmiş olduğum detaycı gravürlerin bir kısmını daha sonra tuval resmi olarak yeniden ele almış olsam da yumuşak vernik tekniği ile yaptığım gravürleri, kendi başına bir sonuca ulaştığını düşündüğüm için tuval resmine dnştrmemeyi tercih ettim. Çalışmalarımın teması her zaman, hikayeyi ikinci plana atarak resmin gerçek meselesi olan plastik yapıya dolaysız olarak ulaşma imkanı sunduğuna inandığım peyzaj olmuştur. Benim resmimde peyzaj, bireyin doğa içerisindeki konumunu sorgulayarak insanın doğaya, dolayısıyla kendine dönüşünü ve içsel yolculuğunu ifade eden bir alandır.



9.KAYNAKLAR

LAMPERT,C., SHIFF,R. (tarih yok). *Peter Doig*. New York, Paris, London, Milan: Rizzoli.

CAUQUELIN, A. (2016). *Pezyajın icadı* (s. 58-61). içinde Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

FARTHING, S. (2013). *Sanatın Tüm Öyküsü* (s. 168). içinde İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

MELOT, M. (1981). *Prints: History of an Art* (s. 156-169). içinde Geneva: Rizzoli.

PERRY, G. (Mayıs 2015). *Küçük Farklılıklar/Small Differences*. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

SPIES, W. (1976-77). *Max Klinger*. Stuttgart: Stuttgart Dış İlişkiler Enstitüsü.

KRAUSE, Anna – Carola (2005) **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zatcıoğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

LEPPERT, Richard (2009), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

CLARK, Kenneth (1944), **l'Art du Paysage (Manzara Sanatı)**, Gérard Monfort, Paris.

BERGER, John (2016), **Manzaralar**, Metis Yayıncılık, İstanbul.

ANTMEN, Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar** (s. 263-264). içinde İstanbul: Sel Yayıncılık.

GÖLÖNÜ, Gündüz (1979), **Kazı Resim**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul.

BRUNNER, Felix (2001), **Gravürün El Kitabı**, Atelye Alaturka-Karşı Sanat Çalışmalar, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

Space, A. P. (2016, Nisan 24). Anselm Kiefer - The Woodcuts.

<http://a-place-called-space.blogspot.com/search?q=rhine> Erişim Tarihi: 23.04.2019

The Most Brilliant Printmaker You've Never Heard of. (2012, Mayıs 9).

<http://www.thehistoryblog.com/archives/16595> Erişim Tarihi: 10.03.2019

10.ÖZGEÇMİŞ

1992 - Tekirdağ

2006 - Tekirdağ Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

2010, 2016 - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü

2016 - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nde Yüksek Lisans öğrenimini sürdürmektedir.

Sergiler

2012 - 'Bazaar' Resim Yarışması Sergisi, Chalabi Art Gallery

2013 - 'Bazaar' Resim Yarışması Sergisi, Chalabi Art Gallery

2013 - 'Lions Kulüp / Genç Arayışlar' Resim Yarışması Sergisi, İstanbul

2013 - 'Yaz Karması' Resim Sergisi, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul

2013 - 'Tüyap Sanat Fuarı', MSGSÜ Standı, İstanbul

2013 - 'Kış Karması' Resim Sergisi, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul

2013 - 'İpek - Ahmet MEREY' Resim Yarışması Sergisi, MSGSÜ, İstanbul

2013 - 'Dört Mevsim İstanbul' Fotoğraf Yarışması Sergisi, İstanbul

2014 - 'Bazaar' Resim Yarışması Sergisi, Sofa Hotel, İstanbul

2014 - 'Lions Kulüp / Yeni Arayışlar' Resim Yarışması Sergisi, İstanbul

2014 - 'Şefik BURSALI' Resim Yarışması Sergisi, Ankara

2014 - 'Kış Karması' Resim Sergisi, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul

- 2015 - ‘Gravür / Günümüzden Bir Seçki’ Gravür Sergisi, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul
- 2015 - ‘Kolektif - İnisiyatif’ Karma Resim Sergisi, Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ
- 2015 - ‘Bazaart’ Resim Yarışması Sergisi, Sofa Hotel, İstanbul
- 2015 - ‘MSGGSÜ Resim Bölümü, 3. Atölye’ Karma Resim ve Desen Sergisi, Galateart, İstanbul
- 2015 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’, Grup Viyadük
- 2015 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’ Kolektif İnisiyatif
- 2015 - ‘Yeni Aralık / Küçük İşler’ Karma Resim Sergisi, Soyut Sanat Galerisi, Ankara
- 2015 - ‘Türkiye Gravürü’ Gravür Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul
- 2016- ‘Ağaç, Bütün Güzellik’ Desen Sergisi, Caddebostan Kültür Merkezi, İstanbul
- 2016 - ‘Yaz Karması’ Karma Resim Sergisi, Erinç Sanat Galerisi, İstanbul
- 2016 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’, Grup Viyadük
- 2016 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’, ‘Gravürist / Su Başında Durmuşuz’ Gravür Sergisi, İstanbul
- 2017 - ‘3. Atölye Karma Resim ve Desen Sergisi, MSGGSÜ, Tophane-i Amire, Sarnıç Galeri, İstanbul
- 2017 - ‘Can AYAN Baskı Resim Yarışması’ Sergisi, MSGGSÜ, İstanbul
- 2017 - ‘First Look, Karma Resim ve Heykel Sergisi’ Arnavutköy Art Gallery, İstanbul
- 2017 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’, Karşı Sanat Çalışmaları, İstanbul

2017 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’, ‘Gravürist / Yanılmınsın Güneş de Bizi’ Gravür Sergisi, İstanbul

2018 - ‘Troyalı Ressamlar Sergisi’ III. Roman Kahramanları Festivali, Maltepe Üniversitesi, İstanbul

2018 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’, Grup Viyadük

2018 - ‘Tüyap Sanat Fuarı’, ‘Gravürist / Anlatım, Vurgu, Deney, Bulgu’

2018 - ‘Yeni Aralık / Küçük İşler’ Karma Resim Sergisi, Soyut Sanat Galerisi, Ankara

Ödüller

2012 - ‘Bazaart’ Resim Yarışması - Başarı Ödülü

2013 - ‘Lions Kulüp / Genç Arayışlar’ Resim Yarışması - Mansiyon

2013 - ‘İpek - Ahmet MEREY’ Resim Yarışması - Başarı Ödülü

2013 - ‘Dört Mevsim İstanbul’ Fotoğraf Yarışması - Mansiyon

2014 - ‘Bazaart’ Resim Yarışması - Başarı Ödülü

2015 - ‘Bazaart’ Resim Yarışması - Başarı Ödülü

2017 - ‘Can AYAN Baskı Resim Yarışması’ - Başarı Ödülü

2018 - ‘Can AYAN Baskı Resim Yarışması’ - Başarı Ödülü