

MUSTAFA ASLIER VE SANAT ANLAYIŞI

Hazırlayan: Levent TOSUN

Danıőman: Yrd. Doç Dr. İbrahim DİNÇELİ

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Güzel Sanatlar Eğitimi Anasanat Dalı, Resim İş Eğitimi Sanat Dalı için öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak hazırlanmıştır.

Edirne

Trakya Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2008

TEŞEKKÜR

Hakkında alıőma yapmaktan onur duyduğum, bana, kendisini ve yapıtlarını inceleme olanağını sonuna kadar sunan Mustafa Aslier'e, böyle bir sanatçıyı inceleme yolu açan ve bu tezin oluőumunda değerli katkılarını esirgemeyen tez danıőmanım Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli'ye, çalışmam boyunca her an yanımda olan aileme sonsuz teőekkürler.

Edirne 2008

Levent Tosun

Hazırlayan: Levent TOSUN

Tezin Başlığı: Mustafa ASLIER ve Sanat Anlayışı

ÖZET

“Sanatçı, toplumda uzun mücadele ve gayretlerden sonra alnında ışığı ilk hisseden insandır.” diyen Atatürk’ün sözüne yaraşır bir sanatçı olan Mustafa Aslier’in yaşamı, yaşam felsefesi, sanat yolculuğu ve sanattaki tüm yapıp ettikleri, onun ulusal ve evrensel çizgideki duyarlılığını, Türk resim sanatındaki önemli yerini göstermektedir.

Sanat eseri ile sanat eserine bakan arasında sağlam köprüler kuran Aslier, tüm resimlerinde kendine özgü özellikleri bir araya toplamayı başarmıştır. Bu nedenle Türk resim sanatı içinde Özgün Baskı Resmin de adını koyabilmiştir.

Aslier, eserlerinde kendi söylemini yaratmış, yaratıcı şekillendirme bilinci ile ussal düşünce yöntemlerini, bilim ve tekniği kendini anlatabileceği biçimde kullanmıştır.

“Ben görsel türküler yapıyorum. Halkın okumuş ressamıyım. İnsanlarımı sözle, sesle anlatıldığı özellikleri ile biçimler ve renklerle anlatmaya çalışıyorum.” diyen Aslier, yalın, ayrıntıdan sıyrılmış, simgesel, sade ve özgün sanat dilini tanımlamıştır. Bu felsefi temel elbette öncelikle ailesi, sonra öğretmenleri, Almanya’da aldığı eğitim ve meslek yaşamıyla ileri düzeye ulaşmıştır.

Simge-biçim gerçekçileri kategorisinde olan Aslier, eserlerinde genellikle ülkemizin insanıyla ilgili anlatımlarını, simgeye dönüşmüş, arınmış gerçek biçimlerle, çağdaş bir kurgu düzeniyle sağlamaktadır. Ancak onun asıl karakteristik özelliği, gerçek biçimlerde daha soyutlamacı ve yalın, kurgularda daha geometrik bir dil kullanmasıdır.

1947’den beri özgün baskı sanatında ürünler veren Aslier, ilk resimlerini monotipi olarak yapmış, daha sonra taş baskı, metal gravür gibi değişik baskı tekniklerinde de sayısız ürünler vermiştir. Sanatçının resmi, başlangıcından beri figüratif ağırlıkta bir gelişim göstermektedir. Aslier, içinde insanlar bulunan resimler üretebilmek için resim sanatına yönelmiştir. Baskı tekniklerini, resimsel deneme izlerinin görüntü çeşitliliğini ve anlatım olanaklarını zenginleştirmek için kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde konudan çok önemli

olan, kişilere özgünlüğünü kazandıran, neyi değil nasıl sorusunun yanıtlarıdır. Ona göre kendi resimleri, deneme ve araştırmalarının ardında kalan izlerdir.

Yapıtlarında 1945'te, ilk çalışmaları ve aldığı sanat eğitimi ile başlayan natüralist gözlem anlayışının ardından, 1953'te başlayan Almanya'da eğitim ve buradaki sanatsal etkilerle iki boyutlu mekân anlayışı ve geometrik çizgilere dönük değişimin izleri görülmektedir. 1958- 1960 yıllarında şekillenen ve yerleşen anlayışıyla 60 yıldan fazla, sürekli üreterek oluşmuş sanat yaşamı bize Aslier'in Türk resim sanatındaki yerini özetler.

60 yıldan fazla sanat yaşamında Aslier'in yapıtları, aynı zamanda sanatçı duyarlılığının gücünü de yansıtır. Aslier'in sanatının gücünde yaratmanın ana kuralı olan "yeni" bir şeyler yapmak esastır. Aslier, sanatı oluşturan güçleri eylemsel olarak vermiş, geçmiş ve gelecek çizgisinde tüm zamanları özümseyerek yaşadığı zamanı yansıtmıştır. Geçmiş sanatları tekrara düşmeden çağdaş etkenleri kullanarak özgün çizgisini yaratmıştır. Çağlardan geleceğe yükselen gelişme çizgisine güçlü, evrensel değerler katmıştır. Sanatı insanların aydınlanmasına yardımcı görmüş; yapıtlarında önyargılardan, korkulardan, güvensizlikten arınmış bir düşünüşle özgür yaratma ortamının önemini vurgulamıştır. Toplumun sanat doğurganlığının artmasında eğitimci ve sanatçı rolünü aralıksız kullanmıştır ve halen kullanmaktadır.

Anahtar Kelimeler:

1- Özgün Baskıresim

2- Figür

3- Figüratif

3- Simge

Prepared by: Levent TOSUN

The title of thesis: Mustafa ASLIER and art perceptiveness

ABSTRACT

The life of superior and skillful artist, Mustafa Aslier, who is well worth of one of saying of Atatürk: ‘The artist is the person who feels the light first on his forehead after constant efforts and works with great zeal in the society.’ The philosophy of his life, lead the way on his life, and plenty of hard Works he has been doing for art, has been displaying his senses on national and international lines, and the place in Turkish art.

Aslier, who provides strong bridges between masterpiece and the person who looks at the work of a masterhand, succeeded to give emphasis to the idea of personal possession, to the peculiar or individual character of his (pictures) illustration. That’s why he is called the name of original(authentic, genuine) stamp art’ in Turkish art.

Aslier has created the product of his genius in his great Works of art, and he used creative shaping conscious with methods of rational thoughts, science and technology to tell himself. Aslier says ‘I have been doing visual songs. I am the educated artist of common people, I am trying to tell my people with words, sounds, the specialities of how they are told with shapes and colours.’ He defines the simple, symbolical, plain, original art language without much detail. This philosophical basic has reached the advanced level with first of all his family than with his teachers and the education he got in Germany and the life of his occupation.

Aslier, who is the category of symbol form realists, provides exposition of deals with the people of our country, converted to symbol, purified, real shapes, with contemporary speculation system. However, his real characteristic feature is using plain and abstract art in genuine forms, geometrical language in speculation.

Aslier, has been producing his products on ‘original stamp art’ since 1947, produced his first pictures with monotype then he produced numbers of different kinds of stamp techniques such as stone stamp and metal engraving. The artist’s Picture, has been showing

figurative progress since the beginning of his profession, Aslier, directed to artistry in order to produce the pictures there would be people in. He used the stamp techniques to give the richness of telling possibilities and visual differences of traces of pictorial experiment on the artist's work of art, the reply to not only the question of what but the question of how, that gives the originality to the people, is more important than the subject. According to him, his own pictures are the traces rest after his researches and experiment.

On his products in 1945, his first Works and after the naturalist observation intelligence with the art education of artistry here, have been seen the traces of difference between two dimension place perceptiveness and geometric lines. His artistic life, was shaped in 1958-1960 and placed in comprehension with producing constantly more than 60 years, summerizes Aslier's place in Turkish artistry.

Aslier's products, in his art life more than 60 years, also reflects his artistic sensitiveness. The power of art, doing the 'new' things as the main rule of creativity, is essential in Aslier's power of art. Aslier has given the power of formation of art, actively, he has reflected the time he lived, with assimilation of past and the future lines of whole time. He created his original line, by using contemporary effects without repeating old arts. He added a universal values to the improvement line, that comes from ages and has been raising to the powerful future. He has observed the art helps to illuminate people. He has emphasized the importance of the thoughts purified from bias, fears, lack of confidence, in the environment of free creation.

He has continuously been using the role of his artistry as also an educationalist to increase in the prolific art.

Key words:

1- Original print art

2- Figure

3- Figurative

3- Symbol

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
 BÖLÜM I	
1.Giriş.....	1
1.1.Problem.....	2
1.2.Amaç.....	2
1.3.Önem.....	2
1.4.Sınırlılıklar.....	2
1.5.Tanımlar.....	3
1.2.ARAŞTIRMA YÖNTEMİ.....	3
1.2.1.Araştırma modeli.....	3
1.2.2Verilerin toplanması.....	3
 BÖLÜM II	
2.1 ÖZGÜN BASKİRESMİN AVRUPA VE TÜRKİYE’DE SANATSAL VE TEKNİK AÇIDAN GELİŞİMİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	4
2.1.1 Özgün baskiresim sanatı teknikleri.....	5
2.1.1.1 Yüksek baskı teknikleri.....	6
2.1.1.2 Düz baskı teknikleri.....	7
2.1.1.3 Çukur baskı teknikleri.....	7
2.1.1.3.1 Elle kazıma.....	8

2.1.1.3.2 Yedirme yolu ile oyma.....	8
2.1.1.3.3 Akuatinta (aquatinta).....	9
2.1.1.3.4 Mezzotinta.....	9
2.1.1.4 Elek baskı teknikleri.....	10
2.1.1.5 Diğer özgün baskı teknikleri.....	10
2.1.1.5.1 Işıklı Baskı.....	11
2.1.1.5.2 Hologram Baskı.....	11
2.1.1.5.3 Dijital Baskı.....	12
2.2 TÜRKİYE’DE ÖZGÜN BASKİRESİM SANATI VE ÖZGÜN BASKI EĞİTİMİ VEREN KURUMLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	13
2.2.1 1892 sonrası ve Güzel Sanatlar akademisi.....	14
2.2.2 Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü.....	15
2.2.3 1960 sonrası ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu.....	16
BÖLÜM III	
3.1. MUSTAFA ASLIER’İN HAYATI.....	17
BÖLÜM IV	
4.1 MUSTAFA ASLIER’İN SANAT ANLAYIŞI.....	20
4.2 MUSTAFA ASLIER’İN SANATININ GELİŞİMİ.....	20
4.2.1. 1945 ilk çalışmalar ve sanat eğitimi.....	22
4.2.2 1953 Almanya’da eğitim ve değişim izleri.....	33
4.2.2.1 Almanya’da eğitim.....	33
4.2.2.2 Almanya’da ilk etkilenme ve değişimin ilk izleri.....	33
4.2.3 Yalın anlatım arayışları.....	42
4.2.4 1958 yalın ifade diline ulaşma ve ilk renkli çalışmalar.....	48
4.2.5 1960, tahta baskı ile kazanılan sade ve yalın anlayış.....	62

4.2.6 1962, Kazanılan Sade ve Yalın Anlayışın Diğer Tekniklere Taşınması ile Asker Sanatı.....	72
5. SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA.....	115

Resim Listesi

Resim 1 “Satranç Oyunu ”, Linolyum baskı, 20 x 30cm, 1945: Aslıer Koleksiyonu

Resim 2 “Çocuklar”, Karakalem, 25 x 31cm, 1945: Aslıer Koleksiyonu

Resim 3 “Macuncu”, Monotipi, 33 x 24, 1946: Aslıer Koleksiyonu

Resim 4 “Ocak Başı”, Monotipi, 33 x 24cm, 1946: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.70

Resim 5 “Hastanenin Bekleme Salonunda”, Linolyum, 20 x 17cm, 1947: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.10

Resim 6 “Hamallar”, Litografi, 21 x 18cm, 1948: Aslıer Koleksiyonu

Resim 7 “Kahvede”, Litografi, 32 x 24 cm, 1949: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.69

Resim 8 “Hamallar ”, Sulu Boya, 30 x 37cm, 1949: Aslıer Koleksiyonu

Resim 9 “Köyden”, Monotipi, 33x24 , 1946: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.70

Resim 10 “Dönüş”, Monotipi, 24x16 , 1956: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.71

Resim 11 “Ana Oğul”, Linolyum, 24x17cm, 1956: Aslıer Koleksiyonu

Resim 12 “Ana Oğul”, Linolyum, 38x19cm, 1956: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.17

Resim 13 “Tarlada Yemek”, Linolyum, 27 x 20cm, 1956: Aslıer Koleksiyonu

Resim 14 “Güreşçiler ”, Linolyum, 22 x 32cm, 1956: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.18

Resim 15 “Kemençe Çalan”, Linolyum, 29 x 11cm, 1956: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.17

Resim 16 “Emekçi”, Linolyum, 38x11cm, 1956: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.11

Resim 17 “Davul-Zurna”, Linolyum, 23x19cm, 1957: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.19

Resim 18 “Davul-Zurna”, Linolyum, 23x19cm, 1957: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: s.22

Resim 19 “İki Köylü”, Linolyum oyma-basma, 30x22cm, 1957: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.23

Resim 20 “Köy Çeşmesi”, Metal oyma, 26 x18cm, 1957: Aslier Koleksiyonu

Resim 21 “Ana”, Foto baskı, 40 x26cm, 1957: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.18

Resim 22 “Tarlada”, Linolyum, 15 x 10cm, 1957: Aslier Koleksiyonu

Resim 23 “Tarlada”, Guvaş Boya, 46 x 33cm, 1957: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.19

Resim 24 “Tarlada Yemek”, Guvaş Boya, 61 x49 cm, 1958: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.87

Resim 25 “Zeybek”, Yağlı Boya, 60 x 50 cm, 1958: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.88

Resim 26 “Model”, Tahta oyma-basma, 55 x 43cm, 1958: Bilim Sanat Galerisi: Mustafa Aslier 50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.5

Resim 27 “İsimsiz” Foto baskı, 40 x 30cm, 1959: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.33

Resim 28 “Bu Tepe”, tahta oyma-basma, 50 x 33cm, 1960: Aslier Koleksiyonu

Resim 29 “Köylü Aile”, Tahta oyma-basma, 44 x 50cm, 1960: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.8

Resim 30 “Gecekondu”, Tahta oyma-basma, 50 x 33cm, 1960: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.25

Resim 31 “Evimiz”, Tahta oyma-baskı, 60 x 69cm, 1960: Analara Anıtlar Sergi Katalogu, (2005) İstanbul: s.2

Resim 32 “Halk”, Metal Gravür, 23 x 19cm, 1962: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.38

Resim 33 “Sanatçı”, Metal Gravür, 17 x 23cm, 1964: Aslier Koleksiyonu

Resim 34 “Gelin”, Metal Gravür, 25 x 15cm, 1966: Aslier Koleksiyonu

Resim 35 “Yüceltme”,Metal Gravür,28x17cm,1966: Aslier Koleksiyonu

Resim 36 “Ermış”,Metal Gravür, 26 x 16 cm, 1966: Aslier Koleksiyonu

Resim 37 “Bu Tepe”, Metal Gravür, 49 x 40cm, 1967: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.46

Resim 38 “AHA”, Tahta oyma-basma, 49 x 31cm, 1968: Bilim Sanat Galerisi (1995):
Mustafa Aslier, İstanbul: s.25

Resim 39 “AB”, Tahta oyma-basma, 44 x 51cm, 1972: Bilim Sanat Galerisi: Mustafa Aslier
50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.8

Resim 40 “Bu Benim”, Metal Gravür, 32 x 41cm: Aslier Koleksiyonu

Resim 41 “Duvar”, Metal Gravür, 32 x 22cm, 1977 Bilim Sanat Galerisi: Mustafa Aslier 50.
Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.11

Resim 42 “Tarlardan Kente”, Metal Gravür, 50 x40cm, 1978: Bilim Sanat Galerisi (1995):
Mustafa Aslier, İstanbul: s.53

Resim 43 “Geride Kalanlar”, Metal Gravür, 32 x 22cm, 1980: Bilim Sanat Galerisi (1995):
Mustafa Aslier, İstanbul: s.52

Resim 44 “Annem ve Ben”, Litografi, 57 x 85 cm, 1981: Bilim Sanat Galerisi: Mustafa Aslier
50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.17

Resim 45 “Adem ile Havvalar”, Tahta oyma-basma, 28 x 50cm, 1987: Bilim Sanat Galerisi:
Mustafa Aslier 50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.19

Resim 46 “Oynayanlar”, Metal Gravür, 25 x39 cm, 1991: Bilim Sanat Galerisi: Mustafa
Aslier 50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.24

Resim 47 “Tütüncü Ailesi”, Tahta oyma-basma, 49 x35 cm, 1992: Bilim Sanat Galerisi
(1995): Mustafa Aslier, İstanbul: s.60

Resim 48 “Sevgi”, Metal Gravür, 30 x 25cm,1992: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa
Aslier, İstanbul: s.59

Resim 49 “Eşim Münevver”, Litografi, 41 x 50cm, 1992: Bilim Sanat Galerisi: Mustafa
Aslier 50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.28

Resim 50 “Aile Kentte”, Metal Gravür,38 x 35cm,1994: Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa
Aslier, İstanbul: s.62

Resim 51 “Hamal”,Tahta oyma-basma, 95x29 cm,1996: Bilim Sanat Galerisi: Mustafa Aslier
50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.36

Resim 52 “Halk Oyunu”,Tahta oyma-basma, 120x45cm,1996: Bilim Sanat Galerisi: Mustafa
Aslier 50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: S.38

Resim 53 “Köylüler”, Sulu Boya, 21 x 25cm, 2001: Aslier Koleksiyonu

Resim 54 “Koruma”, Akrilik, 36 x 50cm, 2001: Analara Anıtlar Sergi Katalogu, (2005)
İstanbul: s.13

Resim 55 “Davul-Zurna”, Linolyum, 50 x 44cm, 2006: Aslier Koleksiyonu

Resim 56 “Kızlarımızı da Okula Gönderelim”, Linolyum, 44 x 50cm, 2006: Levent Tosun

Resim 57 “Güreşçiler”, Linolyum, 50 x 44cm, 2006: Aslıer Koleksiyonu

Şekiller Listesi

Şekil 1 “Tarlada Yemek” resminin geometrik kurgusu

Şekil 2 “Güreşçiler” açılış leke dengesi

Şekil 3 “Güreşçiler” resminin geometrik kurgusu

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Mustafa Aslıer, Türk resim tarihinde önemli bir yere sahip ressamdandır. Yaptığı monotipi, taş baskı, metal gravür, tahta oyma-basma gibi değişik tekniklerde verdiği sayısız örnekler Cumhuriyet sonrası Türk resim sanatının ufuk açıcı çizgisini simgeler. Aslıer'in resimleri, figür ağırlıklı bir gelişme göstermiş; simgeci, arınmış, durulmuş bir yalınlık ile özgünleşmiştir. Ressam bu çizgiye ulaşmak için çocukluğundaki izleri, ailesini, aldığı eğitimi, Batı sanatının gelişimini kullanarak sürekli araştırma ve denemeler yapmıştır. Eserlerinde şematize edilen figürler, vazgeçilmez unsur "insanın" durumunun sembolüdür. Bu bağlamda sanatçı, figürleri kişi olarak değil, sembol olarak algılatır. Yöresel motiflerle Anadolu insanının önce ulusal, sonra evrensel değerini resimler.

Bu çalışmamızda Aslıer'in sanatını incelerken ve resimlerindeki gelişimi izlerken yapıtları kronolojik sıra ile incelenmiştir. Aslıer sanatının eserleri, 1945 yılında yaptığı ilk linolyum eserin incelenmesi ile başlar. Bu inceleme 1956 yılında Almanya'da karşılaştığı ilerici sanat anlayışı ile yeni bir yön alır. Bu yıllarda o güne değin gerçekçi bir biçimde resimlediği insan figürlerini daha yalın biçimlere dönüştürmeye çalışmıştır. Almanya'daki bu denemelerle 1958 yılında sanatına yalın, arı bir dil kazandırır. Bu gelişim içinde 1960-66 yılları arasındaki üretimleriyle özgün Aslıer çizgisini belirginleştirir.

Türk sanatçıları arasında 1958'de ilk özgün baskı kişisel sergisini açan Aslıer, geleneksel halk sanatlarından minyatür, halı, kilim ve diğer el sanatlarındaki renk motif ve biçimi Batı sanatının güçlü yanlarıyla özümseyerek kullanmıştır. Böylece Aslıer, yarattığı farklı resim anlayışı ile Türk resim sanatında ve uluslararası çağdaşları arasında yerini almıştır.

Bu çalışmada Aslıer'in resmini, temel öğeler olan çizgi, leke, renk, ritm, mekân (yüzey) ve zaman açısından inceleyip karşılaştırmalar yolu ile anlatmaya çalışacağız.

1.1. Problem

Mustafa Aslier'in sanat anlayışının temelleri, onun Türk resmine katkıları, açtığı çığır, resim sanatının geleceğini hazırlamak adına yakından irdelenmesi, önemli bir ihtiyaçtır. Bu ihtiyaç göz önüne alındığında öncelikle Türk Resim Sanatında Özgün Baskı Resmin gelişim sürecini ve bu süreçte Aslier'in yerini incelemek gerekir.

Mustafa Aslier'in yaşamı ve sanatı, tercihleri, düşünsel zemini, sanatını yaratırken sürekli araştırma içinde olması kişiliğinin de bir parçasıdır. Ulusal ve evrensel değerleri barındıran sanatının ve yaşamının araştırılmasında sanatçının yaşamıyla ve yapıtlarıyla ilgili en küçük bir ayrıntının ortaya çıkartılması bile bilimsel gelişim için şarttır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın en büyük bölümü, Aslier'in sanat yaşamının dönemleri ve bu dönemlerdeki yapıtların incelenmesi üzerine olacaktır. Bunu yaparken sanatçının yapıtlarında farklı gelişmelerin aktarılması temel amaçlardandır. Ayrıca Aslier'in sanat yapıtlarından yola çıkarak sanatçının Türk Resim Sanatındaki yerini, özgün baskı resminin Aslier ile gelişimini analiz etmeyi gerçekleştirmektedir.

1.3. Önem

1947'den beri özgün baskı sanatında ürünler veren Aslier, özgün baskı resminin konu yorumu, kullandığı sanat dili, gravür resmindeki teknik gelişimindeki evreleri ile yol gösterir. Evrensellik taşıyan konulara bile bu ülkenin insanın gözünden yaklaşır.

Önceleri gravür sanatı veya sanat grafiği gibi deyimlerle anlatılan sanat çalışmaları için özgün baskı resim deyimini sanat eğitimine yerleştiren Aslier, bir tekniğin adamı değil tekniği bir araç olarak vurgulayan yeninin peşinde koşan yarattıkları ile bir düşünürdür.

1.4. Sınırlılıklar

Mustafa Aslier'in Sanat Anlayışı konu başlıklı tez şu maddelerle sınırlandırılmıştır:

- a) Mustafa Aslier'in sanatı ve hayatı ile sınırlandırılmıştır.
- b) Mustafa Aslier'in yapıtları ile sınırlandırılmıştır.
- c) Mustafa Aslier'in eserlerini verdiği özgün baskı teknikleri ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Özgün Baskı:Kazıma yöntemi ile kalıp hazırlama ve bu kalıp aracılığıyla kağıt v.b. yüzeylere resim yapma sanatı.

Gravür: Metal plaka üzerine asit ya da bir uçla yapılan oyma desen.

Grafik Sanatlar: Tahta baskı, bakır, çinko gravür ve litografi gibi çeşitli basım ve çoğaltma teknikleri ile yapılan resimleri ele alan sanatlara denir.

Simge:Soyut bir kavramı somutlaştıran biçim.

Biçim: Bir şeyin şekli.

Soyut: Doğa görüntülerine bağlı olmayan

Litografi: Bir taş baskı tekniği.

Linol oyma:Düz baskıya giren grafik tekniği.

1.2.ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

1.2.1. Araştırma Modeli

Araştırma alan yazın taraması şeklindedir. Mustafa Aslıer'in eserleri karşılaştırılır. Sanat eserleri ve sanatçının dönemlerinin incelenmesinde sanatçı ile söyleşilerden, bazı üniversitelerin sanat tarihi bölümlerinden yararlanılır.

1.2.2. Veriler ve Toplanması

Sanatçının 1945'te ilk yaptığı özgün baskıresmi ile Mustafa Aslıer'in 2006 tarihinde Trakya Üniversitesinde açılan resim sergisine kadar olan sanat üretimleri ve sanatsal ve tarihsel veriler toplanarak, bunlar temel alınacaktır.

BÖLÜM II

2.1 ÖZGÜN BASKİRESMİN AVRUPA VE TÜRKİYE'DE SANATSAL VE TEKNİK AÇIDAN GELİŞİMİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Grafik Sanatı Almanca “Grafhishe Kunst”, İngilizce “Graphic art”, Fransızca “Art Graphique” sözcükleri ile ifade edilmiştir. Dilimize “grafein” sözcüğünden geçmiştir. Bu sözcük, “kazımak, resim çizmek, yazmak” anlamlarını taşır. Grafik kavramı, genel olarak tüm sanatsal, teknik ve endüstriyel resim ve yazı çizimlerini, resim ve yazı baskısı ve çoğaltma tekniklerini, baskı için boyama ve çizim teknikleriyle yapılan resimleri kapsayabilmektedir. Bu nedenle “Grafik Sanatlar” denince “yazılmış, çizilmiş baskı amacıyla resmedilmiş özgün resimlerle bunların üretilmişleri” anlaşılmaktadır.

“Grafik” kavramı, önceleri yalnız tahta, maden ve taş üzerine kazılarak hazırlanan ve sonradan baskı yoluyla çoğaltılan resimler için kullanılıyordu. Bugünse, kavramın alanı oldukça genişlemiş ve çağdaş dünyamızda görsel bir iletişim aracı kimliğine kavuşmuş bulunmaktadır. Grafik kavramı, bugün artık, baskı yoluyla çoğaltılan tüm etkinliklerin ortak ve yaygın bir adıdır.

Gelensel gravür sanatı, gravürün desenle olan bağlantısı ve teknik gereklilikleri uyarınca çizgisel ifade, kurgu ve biçim anlayışına dayalıdır. Bu anlayış gravürün betimleyici-anlatımcı rolünü üstlenir ve gerçeği yansıtmayı amaçlar. Ağaç baskı ve metal gravür, bu gelişmenin öncüleridir.

Çin’de İ.S. 105 yılında kağıdın yapılabilmesi baskı sanatının doğumunu hazırlamıştır. Doğu’da yaklaşık 2000 yıldan beri bilinen gravür sanatı, Batı’da özellikle ilk kağıt fabrikasının 1390 yılında, Nürnberg’de kurulmasının katkısıyla resim baskısının gelişmesine yardımcı olmuştur. 1440 yıllarında harfleri dizerek sayfa kalıplarını oluşturma tekniği Gutenberg tarafından bulunduktan sonra, tahta kalıplar yalnız resim baskıları için kullanılmıştır. Avrupa’da üzerinde tarih olan ilk bilinen özgün baskiresim 1513 tarihine sahiptir. (Gale, 2006: 7) 15. yüzyılda ve daha sonraları, resim sanatçılarının bir bölümünün tablo resmi yanında, sanat niteliği taşıyan baskı resimler yaptığı görülür. Tahta kalıplardan resim basmak tekniği ile başlayan bu

çalışmalara, aynı yüzyılda bakır kalıplardan basma ve 1799'da Senefelder tarafından bulunup Engelmann tarafından geliştirilen litografi yıldan yıla daha da ilerler. Resimlerin büyük boyutlarda üretilmesini kolaylaştırır. Ağaç hamuru bazlı büyük boyutuyla Andreas Bauer'le birlikte saatte binlerce yaprak elde etmeyi sağlayacak otomatik birçok buluşa imza atan Koenig'in keşfettiği tam otomatik baskı aletlerini besleyebilir hale gelir.

Algrafi (alüminyum üstüne kalıp çıkarma) ve çinkografi, rotatif baskı makinelerinde daha hızlı baskılar elde edebilmek için litografi taşının ağırlığını sertliğini ortadan kaldırır. 1860'lı yılların başında, Firmin Gillot fototipi ve fotogravür çalışmaları yapar. Amerikalı Langston tarafından bulunan monotip daha sonra İngilizler tarafından geliştirilir ve 1970'li yıllara kadar varlığını korur. 1905'te Ira Rubel mürekkepten tasarruf edilmesini sağlayan kauçuk ruloyu, ofset baskıyı icat eder. (Weill, 2008: 12, 13)

Bugüne kadar başka dillerde de, “Özgün Baskiresim Sanatı” ifadesi yerine Grafik Sanatlar, Baskı Sanatı, Çoğaltılmış Sanat, Elle Basılmış Resim Sanatı, Gravür Sanatı, Kazı Resim Sanatı ifadeleri kullanılmıştır. Sonunda “basılarak yapılmış özgün resim” anlamını veren adlar, kabul görmüştür.

Önceleri ülkemizde bu sanat çalışmaları için Gravür Sanatı veya Kazı Resim Sanatı adları kullanılmıştır. Ancak Baskı Grafik Sanatlar ve Özgün Baskiresim Sanatı tekniklerinin yalnız bir bölümünde kazımak (Gravür) işlemi yapıldığından bu sözcükler yetersiz kalmıştır. Bugün dilimizde, “Özgün Baskiresim Sanatı” kavramı ilk kez 1972 yılında Mustafa Aslier tarafından kullanılmış ve kalıpları sanatçısı tarafından yaratma olayı sürerken yapılan, baskısı sanatçısı tarafından veya onun denetiminde yapılan özgün resim sanatı ürünleri ile oluşan sanatın adı olarak dilimize yerleşmiştir.

2.1.1 Özgün baskiresim sanatı teknikleri

Grafik sanatlar şeklinde tanımlanan ve “Baskiresim Sanatları” olarak adlandırılan disiplinse bir sanat eseri üretme tekniğidir. Taşbaskı, serigrafı, gravür, ağaçbaskı, linolbaskı gibi çeşitli isimlerle anılan baskiresim teknikleri, özgün sanat eserinin tıpkı basım şeklinde çoğaltılıp numaralandırılarak birden fazla üretilmesi

esasına dayanır. Bu şekilde sanat eseri, hiçbir ayrıntısı ve görsel değerini yitirmeden çoğaltılabilir.(Uçar, 2004: 175) Özgün baskıresimlerin kalıpları, genelde, yapılan işlemlerle ve sanatçısı tarafından yapılmaktadır. Sanatçı, bu işlemlerin hemen her aşamasında, biçimsel oluşmayı ve yaratmayı sürdürmektedir. Çeşitli işlemler için, aletler, makineler, yeni teknikler ve malzemeleri kullanabilir. Özgün baskı sanatı çalışmalarında bugün en çok yararlanılan teknikler, teknik özelliklerine göre gruplandırılabilir:

- Yüksek Baskı Teknikleri,
- Düz Baskı Teknikleri,
- Çukur Baskı Teknikleri,
- Elek Baskı Teknikleri.
- Diğer Özgün Baskı Teknikleri

2.1.1.1 Yüksek baskı teknikleri

Bu tekniğin özelliği, düz kalıp yüzeylerinde basmayacak yerlerin oyularak çukurlaştırılması, yüksekte kalan yerlere tampon veya merdane ile boya verilerek baskı yapılmasıdır. Yüksek baskı kalıpları genellikle ağaç yüzeyler, oyularak veya kazınarak yapılır. Ağaç dışında oymaya veya kazımaya elverişli çeşitli muşambalar (linolyum v.b.), kurşun levhalar da kullanılır.

Yüksek baskının ortaya çıkışı konusunda kesin bir tarih vermek mümkün değildir. Avrupa'nın günümüze ulaşmış en eski baskıları yaklaşık 1400'lerden kalmadır. Bunlar dinsel konuların işlendiği ağaç oymalardır ve standartlarının gerek sanat gerekse teknik olarak çok ileri düzeyde olmalarından dolayı, sırf Avrupa'da bu tür bloklarla yapılan ilk baskı denemelerinin çok daha gerilere gittiğini rahatlıkla düşünebiliriz.(Brunner,2001: 18) Ağaç baskı resimlemelerle basılan ilk kitabın adı "Böhmen'li Çifçi"dir. 1460 yılında Almanya'da basılan resimli kitapların en güzel örnekleri, Albrecht Dürer tarafından gerçekleştirilmiştir.(Becer, 2002: 93)

Rönesans döneminde Almanya’da Albrecht Dürer, Lucas Granach, Holbein gibi ressamlar ile birlikte 1516 yılında tahta kalıplarla renkli baskı tekniğini geliştiren İtalyan sanatçı Ugo da Capri batı kültüründe ilk özgün baskı sanatı örneklerini vermiş sanatçılar olarak sayılırlar.

2.1.1.2 Düz baskı teknikleri

Özgün baskılar için kullanılan düz baskı tekniklerinin ilkel şekli monotipi adıyla bilinendir. Cam veya parlak metal bir levhaya merdane ile baskı boyası verildikten sonra bu levha üzerine yatırılan kağıdın arkasına bir kalem veya benzer bir araçla çizilerek baskı elde edilir. Resim çizilirken baskı da oluşur. Yalnız bir baskı elde edildiği için bir baskı anlamına monotipi denilmiştir. Düz baskının en çok kullanılan ve yaygın olanı litografi (taşbaskı) tekniğidir. Litografi sözcüğünün kökü eski Yunancadır ve “taş üzerine yazılmış” anlamına gelir. Baskı olarak kullanılan taş %98 kalsiyum karbonat ve bikarbonatlardan oluşmaktadır. Bu taşın temiz yüzüne yağlı kalem ve boyalarla çizilen resim, bir oyma veya kabartmaya gerek kalmadan basılabilir. Taşın çok sert olan dokusu hem suyu, hem yağı iyi tutar. Bu özelliği nedeni ile basmayacak yerler ıslak tutularak yağlı kalem veya boya ile çizilen resme merdane ile baskı boyası verilebilir ve bu boya baskı ile kağıda geçirilir.

Taşın bu özelliğini ilk bulan ve değerlendiren Prag’lı Alois Senefelder’dir. 1799 yılında bu buluşunun belgesini almış, 1826’da ilk çok renkli litografîyi, 1833 de bu teknikle bir yağlı boya resmin renkli benzer baskısını yapmıştır.

Litografi tekniği ile özgün baskı eserler veren ilk ressamlar Gericault, Delacroix, Goya ve Daumier’dir. Teodor Gericault 1817, Delacroix 1819, Honore Daumier 1830 yılında bu teknikle ilk eserlerini vermiştir.

2.1.1.3 Çukur baskı teknikleri

Bu tekniklerde kalıp olarak, bakır, çinko veya çelik levhalar kullanılır. Başka çeşitli metaller denense de, en başarılı sonuçlar bakır ve çinko levhalarda alınmaktadır.

Kalıpta çizgiler, çeşitli koyulukta lekeler, yumuşak ton geçişleri, sert ve yumuşak çizgiler, dokular elde edebilmek için çeşitli kazıma, oyma, yedirme araç gereç ve malzemesi kullanılır.

Çukur baskı tekniklerinin özgün baskılarda kullanılmasının 15. yüzyılda Avrupa’da başladığını görüyoruz. Avrupa’da üzerinde tarih olan ilk bilinen özgün baskiresim 1513 tarihine sahiptir (Gale, 2006: 7). Bakır plakaların kazınması tekniğinin daha Antik Çağlarda kuyumcular tarafından kullanıldığını biliyoruz. Bakır ve çelik plakaların kimyasal eriyiklerle yedirilmesi tekniği de daha çok silah ustaları ve silah süslemecileri tarafından kullanılıyor ve biliniyordu. Kuyumcular ve silah süslemecileri oyulan motifi daha keskin göstermek için, oyulan yerleri siyah maddelerle dolduruyorlardı. Süslemelerin kopyasını elde etmek için oymaları kâğıda bastıkları da oluyordu. Bu çalışmalar giderek resim basmak amacıyla plaka oymayı doğurmuştur. Kazıma bakır kalıplardan ilk resim baskıları 15. yüzyılda Orta Avrupa’da görülür. İlk bilinen kazıma baskıları ES işaretli “Usta ES” diye anılan sanatçı tarafından Almanya’da yapılmıştır. Onun etkisi ile bakır kazıma çalışmalarına başlayan ilk büyük ressam sanatçı Martin Schongauer’dır (1430-1491). Hemen Schongauer’in ardından Albrecht Dürer bu tekniklerle eserler üretmiştir.

Çukur baskiresim tekniğinin özelliğine göre şu çeşitler belirtilebilir:

2.1.1.3.1 Elle kazıma

Sivri veya sivri üçgen kesitli çelik kalemlerle resim, metal üzerine doğrudan kazınarak elde edilir. Kazıma yolu ile oluşan çukurlara ve bu çukurun yanında oluşan çapaklara giren boya, diğer yerlerdeki boya silindikten sonra nemli kâğıda preste baskı ile geçirilir.

2.1.1.3.2 Yedirme yolu ile oyma

Metal plaka yüzü aside dayanıklı özel lakla kaplandıktan sonra plaka üzerine çelik sivri uçlarla resim çizilir. Çizgi ve taramalar veya noktalarla istenen yüzey, ton ve

dokular resmedildikten sonra, metalin üzerindeki bu resim asitle (çinkoda nitrik asit, bakır ve çelikte perklorür de fer eriği) yedirilerek resim olan yerler oyulur. Kalıptaki lak temizlendikten sonra oyulmuş yerlere baskı boyası verilir, yüksekteki boyalar silinir, preste baskı ile resim nemli kâğıda geçirilir.

1500'lü yıllarda elle çizilmiş kalıbı kimyasal yollarla yedirerek oyma tekniğini ilk değerlendiren Agusburg'lu sanatçı Daniel Hopher'dir. 1645 yılında bu tekniklerle ilgili bilgiler Abraham Bosse tarafından ilk kez yayımlanmıştır.

2.1.1.3.3 Akuatinta (aquatinta)

İlk kez 18. yüzyılda Fransız Jean Babtiste Leprince tarafından bulunan akuantinta tekniğinde metal plaka üzerine toz reçine veya asfalt serpidikten sonra tozlar ısıtılarak eritilir. Plak üzerinde aside dayanıklı laklarla kapatmalar yaparak, açık kalan yerleri asitle yedirerek resmi yapma işlemi sürdürülür.

2.1.1.3.4 Mezzotinta

1642 yılında bir amatör olan Ludwig von Siegen tarafından mezzotinta tekniği bulunuyor. Bu yöntemde çeşitli dişli bıçak veya ruletler (dişli silindircik) kullanarak metal plak üzerinde çukurluk ve çapaklardan dokular oluşturulur. Kullanılan bıçak ve ruletlerdeki diş kalınlığına göre çeşitli karakter ve derinlikte dokular elde edilebilir. Bu dokular ezilerek, kazınarak çukur ve çapak derinlikleri değiştirilir. Diğer yöntemlerde olduğu gibi baskı yapılır.

Baskı, sıçratma, aktarma teknikleri ve diğer teknikler: Metal plak üzerine yumuşak lak sürülüp, bu lakin üzerine çeşitli malzemelerle baskı yaparak istenilen doku izleri elde edilebilir. Vernik veya özel lakta erimeyen, asit veya suda eriyen tozlar (şeker, kum, ponza tozu vb.) vernik veya lakla beraber metalin yüzeyine sürülür. Lak kurduktan sonra plaka aside atılınca tozlar erir ve açılan izlerini asit yer. Bu yöntemle çeşitli ince ve kalın dokular, etkiler elde edilebilir.

Aside dayanıklı fırçalarla doğrudan doğruya metal plaka yüzüne sulu boya gibi resim yapılabilir. Asidin gücü ve etki süresine göre yumuşak tonlar veren izler elde edilebilir.

2.1.1.4 Elek baskı teknikleri

Serigrafi, Filmdruk, Şablon baskı adlarıyla da anılan bu teknikler Çin’de ve Japonya’da yüzyıllar önce kumaşlara baskı yapmak için kullanılıştır. İpekli sentetik ve metal ipliklerle dokunmuş bir dokuma çerçeveye gerilerek elde edilen eleğin basmayacak yerleri kapatılır, elde edilen kalıbın bir kâğıt üzerine oturtulması eleğin içine konan baskı boyasının sıyrılarak alttaki kâğıda geçirilmesiyle baskı elde edilir.

1870’de “Lyon emprimeleri” basmak için İsviçre ve Almanya’da, 1900 yıllarında Amerika’da yapılmaya başlanmasıyla I. Dünya Savaşında gelişen ve II. Dünya Savaşından sonra elek baskı özgün resim baskısı aracı olarak benimseniyor. Serigrafi, sanatsal amaçla ilk kez 1938’de ABD’li bir grup sanatçı tarafından denenmiştir. (Südor, 2006: 238) Hans Arp, Willi Baumeister, Jacson Polloc, Robert Rauschenber, Andy Warhol gibi ünlü ressamlar bu teknikten yararlanarak özgün baskıresimler üretmiştir.

2.1.1.5 Diğer Özgün Baskı Teknikleri

Işığa duyarlı kağıtlar, fotoğraf gereç ve makineleri, bilgisayarlar yardımıyla özgün görsel eserleri yapılabilir ve bunlar kağıt üzerine geçirebilir. Bu yeni tekniklerle yaratıcı resim araştırma ve denemeleri sürdürülmektedir.

Grafik sanatlarını, resim ve heykel gibi salt sanat dallarından ayıran en temel özelliği, birden fazla tıpkıbasıma sahip olmasıdır. Bütün baskı kalıplarında olduğu gibi ticari amaçla kullanılan baskı kalıplarında ortak işlevi; basılacak yüzey ile baskıya girmeyecek olan yüzeyini birbirinden ayırmaktır. Baskı yüzeyini diğer yüzeylerden ayırmanın üç temel yolu vardır. Bunlar; baskı yüzeyinin yükseltilmesi, baskı yüzeyinin

çukurlaştırılması ve aynı düzlemde bulunan iki yüzeyin kimyasal yolla birbirinden ayrılması biçiminde sınıflandırılabilir. Bu üç yöntem; tipografik baskı, tiftdruk baskı ve ofset baskı olarak adlandırılan üç temel baskı tekniğinin dayandığı ilkeleri de belirler. Tipografik, tiftdruk ve ofset baskı tekniklerinde kullanılan kalıplar arasında büyük farklılıklar bulunmasına karşın, hazırlanış biçimleri birbirine oldukça benzer. Her üç teknikte de baskı kalıbının hazırlanması aşamasında negatif filmler, ışığa duyarlı metal plakalar ve kimyasal maddeler kullanılmakta ve benzer fotografik yöntemlerden yararlanılmaktadır.

2.1.1.5.1 Işıkla Baskı

Işığa duyarlı fotoğraf kağıdı üzerine karanlık odada ışık-gölgeler ve görüntüler düşürülerek baskı elde edilir. Görüntüsü izi ve gölgesi elde edilecek eşya ve çeşitli malzeme kağıt üzerine konduktan sonra ışık verilir veya malzeme büyütme aracının (agrandizör) film yerine konarak görüntü kağıda düşürülür. Yeterli ışık alan fotoğrafı kağıdı banyo edilerek resim ortaya çıkar. Cam üzerine boyalarla yapılan resimler de ışık yardımı ile fotoğraf kağıdına geçer.

2.1.1.5.2 Hologram Baskı

Doğru ışıklandırma altında, nesnelerin gerçekte olduğu gibi, farklı açılardan görülebildiği üç boyutlu görüntülerdir. Bu üç boyutlu görsel verilerin kaydedilmesi, depolanması ve tekrar görülebilmesini sağlayan işlemler dizisine de "Holografi" denir. Hologram; ışıklandırma şartları altında bakıldığında, cisimlerin gerçek dünyada olduğu gibi değişik açılardan görülebildiği, üç boyutlu görüntülerden ibarettir. Holografi ise üç boyutlu görsel bilginin kaydedilebilmesi, depolanması ve tekrar gözlenebilmesini sağlayan işlemleri dizisidir. Grafik tipografik ve holografik eleman kombinasyonu baskılarda çok göz alıcı ve etkili olur.

Master kalıp üzerindeki holografik görüntü, özel baskı makinesinde basınç ve sıcaklık altında üretim malzemesine aktarılır.

2.1.1.5.3 Dijital Baskı

Gelişen teknoloji en çok bilgisayar dünyasında kendini hissettirmektedir. Bu gelişmeler ışığında baskı ve çoğaltım tekniklerinde en son gelinen nokta dijital baskı teknolojisidir. Masaüstü yayıncılık sistemi içinde yer alan lazer yazıcılar ve mürekkep püskürtmeli yazıcılar olan masaüstü baskı tekniklerine yakın olan dijital baskı tekniği, ilerlemekte olan yeni sayılabilecek bir üretim biçimidir.

Bilgisayar üzerinde hazırlanan tasarımın çıktısının normal bir masaüstü yazıcısından alınmasından tek farkı hızıdır. Diğer tekniklerle karar verilen tasarımın ardından renk ayrımı, kalıp ve baskı gibi süreçler gerekecektir. Buna karşın dijital baskı ünitesinden tasarımı masaüstü yazıcısından alır gibi basılıp kontrol edildikten sonra bir iki saat içinde bütün baskıyı bitirmek, ancak dijital baskıda mümkündür.

Kalıp maliyeti olmadığı için farklı tasarımlar üretilebilmekte istenen değişiklikler kolayca yapılabilmektedir. Buna benzer bir değişikliği ofset baskı tekniğinde yapmak istendiğinde baskı öncesi hazırlık, her değişiklik için ayrı film, kalıp ve montaj gerekecek, baskı süresi uzayacaktır.

2.2 TÜRKİYE'DE ÖZGÜN BASKİRESİM SANATI VE ÖZGÜN BASKI EĞİTİMİ VEREN KURUMLARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

İstanbul'da yüksek baskı tekniği ile ilk kitap 1493 yılında İbranice ile basılmıştır. 1567 yılında ilk Ermenice, 1627 yılında ilk Rumca kitabın basıldığını biliyoruz. İlk Türkçe kitap, o zamanki yazımız olan Arap yazısı ile 1729 yılında İbrahim Müteferrika tarafından basılmıştır.

İbrahim Müteferrikanın 1730 yılında bastığı Tarihi Hindi Garbi isimli kitabı resim basma tekniği de kullanılmıştır. Bu kitapta şimşire oyulmuş kalıptan, yüksek baskı tekniği ile basılmış 13 resim ve bakır levhaya oyulmuş kalıptan, çukur baskı tekniği ile basılmış bir dünya haritası bulunmaktadır. Harita baskısında görülen izlerden, bakır levhanın balmumu tabakası ile kaplandıktan sonra harita çizgileri ve yazıların kazınarak açıldığı, sonra bakır levha yedirilerek çizgi ve yazı izlerinin çukurlaştırıldığı anlaşılmaktadır.

İbrahim Müteferrika'nın Tarihi Hindi Garbi'deki yüksek ve çukur baskı kalıplarını kendisinin yaptığı kabul edilebilir. 1730 Yılında İbrahim Müteferrika ile İstanbul'da başlatılan bu resim kalıbı yapabilme işi sonraki yıllarda, özgün baskı sanatını oluşturacak bir gelişme göstermemiştir. Kitap baskı işleri çoğalıp geliştikçe resimli kitaplar da çoğalmış, ancak bu resimler özgün eserler olarak kitap dışına çıkamamışlardır. Yüz yıl sonra, Taş Basma tekniğinin İstanbul'a gelmesiyle başlayan gelişme, baskı resmin kitap dışına çıkması yolunu açmıştır.

1831 Yılında Mehmet Hüsrev Paşanın emri ile Fransa'dan gelen Hanri Kayol, Fransa'dan getirdiği donatım ve malzeme ile İstanbul'da ilk Taş Basmacılığı (Litografi) atölyesini kurmuştur. Ordunun emrinde olan bu basımevinde ilk kitap olarak Hüsrev Paşanın Nuhbetüttalim adlı, bir askeri eğitim kitabı basılmıştır.

Asker eğitimi, silahların tanıtılması, haritacılık gibi konuları kapsayan kitap ve broşürlerde bu teknikten yararlanarak çeşitli insan, silah resimleri, haritalar, şemalar çizilip basılmıştır. İlk özgün baskı resimler sayabileceğimiz resimler de taş basma tekniği ile askerler tarafından bastırılmıştır. Ressam Hoca Ali Rıza, çeşitli asker okullarında resim öğretmenliği yapmış, 1864-1935 yılları arasında yaşamış bir resim sanatçımızdır. Karakalem çizgilerle yüzlerce resim çizmiştir. Onun bu çizgi

resimlerinden bir bölümü, Askeri Rüştiye öğrencilerine örnek olmak üzere, taş basma tekniği ile basılmış ve albüm şeklinde yayılmıştır. İşte Hoca Ali Rıza'nın bu taş basma resimlerini, özgün baskı resim sanatımızın öncüleri sayabiliriz.

Özgün Baskıresim Sanatımızın öncüleri sayılabilecek diğer örnekler, kahve resimleri olarak bilinen “Halk Baskı Resimleri”dir. Bu resimler, genellikle kahvehane duvarlarına, bunun dışında işyerlerine, evlere de asılan, taş basma tekniği ile basılmış, renkli resimlerdir.

Bu baskı resim geleneğinin 19. yüzyılın ikinci yarısının sonuna doğru başladığı kabul edilebilir. Bu gün elde örnekler bulunmadığı ve bu resimlerde genellikle sanatçı da belirtilmediği için kesin tarihler saptamak olanaksızdır. Bilinen büyük olayların ve eserlerin resimleri yapıldığı gerçeğine dayanarak yıllar tahmin edilebilir.

Türkiye’de özgün baskıresmin gelişmesinde özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak açılan, sanat eğitimi veren kurumların katkısı büyüktür. Özgün baskıresimin gelişmesini ve yaygınlaşmasını sağlayan, sanat eğitimi veren kurumlar şunlardır:

2.2.1 1892 Sonrası ve Güzel Sanatlar Akademisi

Sanayii Nefise Mektebi 1882 de öğretime açılırken bir de Hakkaklık (Gravürcülük) Dalı açılması öngörülmüştür. Ancak bu dalda öğretime 1892 yılında Fransa’dan öğretici olarak Stanislas Arthur Napier adlı bir ustanın getirilmesiyle başlanabilmiştir. Napier beş yıl çalıştıktan sonra ayrılmış yerine 1898 de Nesim Efendi adı ile anılan bir usta getirilmiştir. Nesim Usta 1923 yılına kadar Hakkaklık atölyesinde görev yapmış. 1923 yılında bölüm son mezunlarını vermiştir. Hakkaklık Bölümü basım-yayım piyasasının bu gereksinimi karşılayacak eleman yetiştirmeyi amaç edinmiş olabilir.

Akademi ismi 1927 de ortaya çıkmış ve giderek kurumun adı Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. 1924-1936 arası Akademi Özgün Baskı Sanatı konularında bir öğretim yapılmadığı ve bu dalda atölye bulunmadığı anlaşılıyor. Cumhuriyetin bu ilk yıllarında oldukça çok sayıda ressam sanatçı yurt dışına öğrenime gönderilmiştir. Yurt

dışından dönenler tablo resmi yapmada çok etkin oldukları halde, özgün baskı ile ilgilenen görülmez.

1936 Yılında Güzel Sanatlar Akademisinde bir yenilenme eylemi başlatılır. Yurtdışından sanatçı öğretmenler getirilir. 1937 yılında Fransız Leopold Levy Resim Bölümü Başkanlığı görevini üstlenir. Levy kendisi özgün baskıresim yapmış ve yapmakta olan bir sanatçıdır Sabri Fettah Berkel, Levy'nin, özgün baskı atölyesi sorumluluğunu yüklenen asistanı olur. Böylece akademide ilk kez, özgün baskı sanatı yapılacak bir atölye, ressam sanatçıların yararına açılır. Sabri Berkel Floransa'da öğrenim görmüş ve orada gravür teknikleriyle eserler vermiş bir ressamdır. Akademinin metal kalıplardan çukur baskı ve taş baskı yapmaya elverişli bir atölyesi 1948 Akademi yangınına kadar işletilmiştir. Bu özgün baskıların, o sanatçıların gençlik eserleri ve Türkiye'deki ilk bilinçli özgün baskı sanatı ürünleri olmaları açısından ayrı değerler vardır. Akademi yangınında zarar gören binanın ve özgün baskı preslerinin onarımı tamamlandıktan sonra, 1960 yıllarına girerken Akademi özgün baskı atölyeleri yeniden işlemeye başlamıştır ve başında Profesör Sabri Berkel vardır.

2.2.2 Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü

1932-1933 Öğretim yılında, Ankara'da, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü öğretime açılmıştır. Bölümün amacı orta öğretim kurumlarına resim öğretmeni yetiştirmektedir. İlköğretmen okulları ve liselerden seçilen yetenekli gençlere bu bölümde yoğun bir sanat eğitim ve öğretimi uygulanır. Program her çeşit resim, grafik dersleri ile bir tasarım uygulama eğitimi sayılabilecek, atölye çalışmalarını kapsar. 1936 yılında Akademide başlatılan yenilenme eylemi, 1935- 1950 yılları arası, Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümünde de görülür. Bu süre içinde bölümde, özgün baskı olarak, monotipi ve yüksek baskı teknikleriyle çalışmalar yapılır.

Gazi Eğitim Enstitüsünden mezun olan Mustafa Asher, özellikle özgün baskı teknikleri ile sürekli ve yoğun olarak çalışmış, özgün baskı resimleri ile ilk kişisel sergisini 1957 yılında Stuttgart'da, 1959 yılında Viyana'da ve İstanbul'da açmıştır. Ülkemiz özgün baskı sanatının ilk sergileri de bunlardır.

2.2.3 1960 Sonrası ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu

1957 yılında İstanbul'da Güzel sanatlar alanında, üçüncü bir yüksek öğretim kurumu öğretime açılmıştır: Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu. Bu kurum, o yılların en ileri Avrupa kurumlarını örnek alınarak, Türkiye'den ve Almanya'dan seçilen sanatçı öğretmenlerle öğretime başlamıştır. 1958 yılında Almanya'dan dönen Mustafa Aslıer Grafik Sanatlar Bölümünde öğretmen olarak görevlendirilir. Aslıer'in girişimi ile 1960 yılında, özgün baskı atölyesi çalışmalara açılır. O yıllarda Türkiye'de bu atölyenin dışında yalnız Akemideki bir atölye ve Aliye Berger'de küçük bir çukur baskı presi bulunuyordu.

1960 sonrası Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda başlayan özgün baskı çalışmaları, hemen aynı yıllarda Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde de yeniden başlar. Atölyenin presleri onarılır, yenileri alınır mekânlar genişletilir. 1970 yıllarında atölye tam işler durumdadır.

1965 yılından sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Grafik derslerinde Nevzat Akoral ve Muammer Bakır'ın girişimi ile çukur özgün baskı çalışmaları başlatılır. 1970 yılları başında, bu teknikleri yurt dışında iyi öğrenmiş olarak dönen Mürşide İçmeli, Resim İş Bölümündeki özgün baskı öğretimini üstlenir. Yeni presler alınarak çukur baskı donatımı tamamlanır.

Gazi Eğitim Enstitüsünün etkisinin uzantısı olarak, İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü ile İzmir Buca Eğitim Enstitüsü Resim-İs Bölümlerinde de, 1970 yıllarında özgün baskı çalışmaları başlatılmıştır.

1960 sonrası özgün baskı sanatımızın oluşması ve gelişmesinde Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ile Gazi Eğitim Enstitüsünün etkisi başta gelir.

BÖLÜM III

3.1 MUSTAFA ASLIER'İN HAYATI

Mustafa Aslier, 1926'da Bulgaristan'ın Kırcaali kazası, İsmailler Nahiyesi, Çataklar Köyünün Deliapti Oğulları Mezrası'nda doğmuştur. 1939'da ailesi ile birlikte Türkiye'ye göçüp Bursa'ya yerleşmiştir.

Daha çocukken başarısı ve yeteneği ile öne çıkan Aslier, Bulgaristan'da 1938 yılında 4 yıllık ilkokuldan “en iyi derece” ile diploma almıştır. İlkokulun beşinci sınıfını Bursa'da tamamlamıştır. Daha sonra Bursa Süleyman Çelebi Orta Okulunu okul birinciliği ile bitirdiği için, yatılı okumak üzere, devletçe Balıkesir Necatibey Öğretmen okuluna gönderilmiştir.

Ortaokul yıllarında Kenan Özbel ve lise yıllarında, Sırrı Özbay ve Mahir Gürsel adlı resim öğretmenleri sanatçının resim yapma tutkusunu körüklerler. Aslier, Balıkesir Halkevi ve okul salonlarında sergi açar. Aslier'in en eski tarihli, siyah-beyaz “Satranç Oynayanlar” adlı resmi o yıllarda yapmıştır.

1946 yılında o yılın en iyi derecesi ile Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümü giriş sınavlarını kazanmıştır. Malik Aksel, Refik Epikman, Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs, Hakkı İzzet gibi yurtdışında sanat öğretimi görmüş öğretmenlerden eğitim alır. Birinci sınıftan sonraki tatilde yaptığı, taş baskılara çok benzeyen, üç mono tipi baskısını gören Şinasi Barutçu, “Sen başarılı bir grafiker olabilirsin.” diyerek sanatçıyı bu alana yönlendirir. 1949 yılında en iyi derece ile Resim Bölümünü bitiren Aslier, Gazi Eğitim Enstitüsü binasının yakınlarındaki Matbaacılık Lisesine Grafik stajyer öğretmeni olarak atanır. Bu yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümünde de resim çalışmalarını devam ettirir.

Sanatçıya gerçek taş basma (Litografi) yapma olanağı sağlayan Matbaacılık Meslek Lisesi, 1951'de İstanbul'a taşınınca grafik dersi öğretmenliğinin yanı sıra, Çağaloğlu'nda okul dergilerine resimlemeler yapar.

1953 yılında Milli Eğitim Bakanlığının açtığı sınavı kazanarak Almanya'ya grafik öğrenimine gönderilir. Sanatçı, 1953-1954'te Almanya'da Münih Güzel Sanatlar Akademisinde Prof. Joseph Kaufer'in Tipografi derslerine devam eder. Daha çağdaş donanımla sahip olduğundan, 1954 yılında Stuttgart Grafik Sanatlar Yüksek Okuluna geçer. Teknik donanımı üstün olan bu okulda "Baskı Sanatları"nın tümünü kapsayan teknik ağırlıklı bir eğitim görür. 1957 yılında grafik meslek kuruluşlarında yöneticilik yapma yetkisi de veren diplomasını alır. 1958 yılında ayrıca Stuttgart Akademisi ve mezun olduğu Stuttgart Grafik Sanatlar Okulunun düzenlediği baskı sanatı ile ilgili seminer, kurs ve çalışma gruplarına katılır, müzelerde incelemeler yapar. İlk özel sergisini de aynı yıl Stuttgart'ta Galeri Senatore'de açar. Bu sergi bir Türk sanatçısının bu dönemde, burada açtığı ilk sergi olması bakımından büyük önem taşır.

Stuttgart'taki öğrenimi sırasında Aslier'i en çok etkileyen öğretim üyeleri, Prof. Barthel (Sanat Tarihi ve Yorumcusu), Prof. Walter Staehle (Yazı Tasarımcısı ve Tipograf), Prof. Lautenschlager (Görsel İletişimci) ve Öğr. Gör. Schobinger (ressam-grafikçi) olmuştur. Prof. Staehle ile beraber hazırladıkları Necati Cumalı'nın "Karakolda" adlı eserinin özgün tasarımlı yazı ve resimlerle biçim verilmiş el baskı kitabı yayımlanmıştır. Bu eserin Almancaya çevirisini ve özgün baskı resimlerini Aslier yapmıştır.

Aslier, 1958'de yurda döner ve hemen Tatbikî Güzel Sanatlar Okulu Grafik Bölümüne öğretim görevlisi olarak atanır. Alman "Bauhaus" okulundakilere eşdeğer yöntemlerle çağdaş bir öğretim uygulayan çoğunluğu Alman eğitimcilerin oluşturduğu Tatbikî Güzel Sanatlar Okuluna önemli katkılarda bulunur.

Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulunda 1971-1977 arasında altı yıl müdürlük daha önce ve sonrasında on beş yıldan fazla Grafik Bölümü Başkanlığı yapmıştır.

28.06.1983 tarihinde Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünden Sanatta Yeterlik Diplomasını alır, aynı yıl Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine Dekan Yardımcılığı görevine atanır. 1989 yılında "Profesörlük" unvanını alan Aslier, aynı yıl Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığına atanır. Altı yıl süren dekanlık görevinden 1992 yılında emekli olur. Prof. Aslier, halen aynı kurumdaki lisansüstü derecelerde özgün baskı sanatı derslerini yürütmektedir.

Türkiye’de özgün baskı resmin kuramsallaşıp yaygınlaşmasında öncü olan sanatçı, resimlerinin ilk kez 1947 yılında Ankara’da Halkevleri Genel Merkezinde sergilenmesinden bu yana geçen 61 yıl boyunca, yurtiçinde ve dışında sayısız sergiye katılmıştır. Türk resim sanatını evrensel boyuta taşıdığı eserleri yurtiçinde ve yurt dışında çeşitli müzelerde yer almıştır. Pek çok makale, araştırma ve kitap yayımlayan Aslıer, Türk resim sanatı ve eğitiminde vazgeçilmez yerini almıştır.

BÖLÜM IV

4.1 MUSTAFA ASLIER'İN SANAT ANLAYIŞI

4.2 MUSTAFA ASLIER'İN SANATININ GELİŞİMİ

Mustafa Aslier'in sanat yolunda, yaşamının ilk yıllarından itibaren çevre ile kurduğu ilişkileri, kişiliğinin ve yeteneğinin gelişimi için belirleyici olmuştur. Sanatçının belleğinde derin izler bırakan çocukluk yılları, üretimiyle iç içe girerek, sanatının görünümelerini ortaya çıkartır. Sanatçı kimliğinin geriye dönük ilk izleri bu ortamda gelişip çocukluğunun izlerini taşıyan “Köylüler”, “Hamallar”, “Çocuklar” resimlerinde görüntüye kattığı yansımalar olarak karşımıza çıkar. Sanatçı, çocukluk ve gençlik yıllarının izlerini okuduğu okullarda aldığı eğitimle yoğurmuştur. Balıkesir Necati Bey Öğretmen Lisesi ve ardından gelen Gazi Eğitim Enstitüsü yılları, sanatçının aralıksız çalışmalarıyla sanat yolunun köşe başlarını simgeler. Ancak Aslier'in sanat yaşamına genel olarak baktığımızda en keskin dönemecin Almanya'ya eğitim için gittiği yıllar olduğunu görürüz. Böylece Anadolu gelenekleriyle büyümüş bir gencin belleğinin yansımaları Almanya'da karşılaştığı yeni anlayış ve denemelerle kendi özünde vücut bulup sanatıyla birleşir. Bu bileşkeler, Aslier'in birikimlerini, yeteneğini, “özgünlüğe” dönüştüren zincirin halkalarına takılarak bir gelişim süreci izler.

Ana hatlarıyla belirttiğimiz bu sürecin ilk halkasını, 1945 yılında lise eğitiminde görürüz. Liseden hemen sonra girdiği Gazi Eğitim Enstitüsü yılları sanatçının özgünleşme sürecini -özellikle 1947 ve 1960 yılları arasındaki gelişimini- göstermesi açısından önemlidir. Çünkü Aslier'in kendi sanatının başlangıcı saydığı 1947 yılında Ankara'da Halk Evleri Merkezinde açılan “Genç Yetenekler” sergisindeki ilk monotipi baskı örnekleriyle 1960 yılları arasında gelişen anlayışa kadar uzanan 13 yıllık sanat üretimindeki değişim-gelişim serüvenini eserlerinde somut olarak görürüz. Aslier sanatının söz ettiğimiz bu ilk sürecine monotipi, linolyum baskı tekniği ile başlar. Dekoratif motifleşme çıkmazından kurtulmak için 1958 yıllarında tahta baskı üretimini yeğler. Bu dönem bir bakıma en sıradan baskı malzemesiyle en kalıcı değerleri yaratma

arayışıdır. Kağıt üzerine Anadolu köylüsünün natüralist gözlemi ile beliren çizgiler, yalın, sade figürlerin inorganik çizgilerle tahta kalıplar üzerinde kazanmasıyla anıtsal bir çizgiye ulaşır. Yalınlaşma yolunda yeğ tutulan bu bilinçli yönelimle yalın, sade ifade zenginliğini 1962 yılında diğer baskı tekniklerine de taşıyarak yeni sanat anlayışını değişmez kaidesine oturtur. Sanatçı, ilk resimleriyle başlayıp gelişen sanat anlayışına kadar uzanan yıllarda sürekli üreten ve araştıran, yeni atılımlar, yeni yorumlar üzerine yoğunlaşan çalışmalarla geçen bir süreç yaşar. 1945-1958 yılları arasındaki 13 yıllık deneme serüveni Aslıer sanatının köklü değişiminin de serüvenidir. İşte bu köklü değişimin yaşandığı 13 yıllık deneme serüveninin evrelerini üç döneme ayırabiliriz:

1. 1945, ilk çalışmalar ve sanat eğitimi,
2. 1956, Almanya’da eğitim ve değişimin izleri,
3. 1958, değişen ve yerleşen anlayışın ilk izleri.

Bu üç dönemi anne karnına düşme, doğum ve dünyaya gelen çocuğun yaşam serüveni gibi de görebiliriz. Aslıer de sanat serüveninin başlangıcını şöyle açıklar:

“Sanat yoluna girdikten sonra ilk on yılda resmetme yeteneklerimi denedim, geliştirdim ve tanıdım. İkinci on yılda önceki ustaların sanata neler kattıklarını görmeye ve tanımaya çalıştım, salt biçim ve renklerin sonsuz şekillendirici ve anlatıcı olanaklarını kişisel yaratıcılığım ile özgün bir bütünlüğe ulaştırmam gerektiğini anladım.” (Aslıer ile söyleşi 2006)

İşte sanatçının özetlediği bu sanat evrelerini, bu evrelerde verdiği eserlerle derinlemesine incelemek onun Türk resim sanatındaki özgün çizgisini anlamamızı sağlayacaktır.

Bu on üç yıllık değişimin ardından Aslıer sanatı:

1. 1960 tahta baskı ile kazanılan sade ve yalın anlayış
2. 1962 kazanılan sade ve yalın anlayışın diğer tekniklere taşınması

ile Aslıer sanatı bugün bilinen özgün çizgisine ulaşır.

4.2.1. 1945 ilk çalışmalar ve sanat eğitimi

Aslıer'in 60 yıllık sanat üretiminin ilk adımı, 1945 yılında Balıkesir Necatibey Öğretmen Okulu ikinci sınıfındayken siyah mürekkep ve fırça ile yaptığı "Satranç Oyunu" adlı resmidir. Sanatçı, bu resmi pencere önünde satranç oynayan arkadaşlarının ışığa karşı, az ışıklı görünümünden etkilenerek yapmıştır.

"Satranç Oyunu" adlı resminden yola çıkarak aynı resmin linolyum baskısını da yapar. Linolyum resmin açık-koyu lekeleri mürekkeple yaptığı resimle aynıdır. "Satranç Oyunu" adlı resimde dört figürün dikkatle oyun tahtasına yönelmiş, bir sonraki yapılacak harekete odaklanan bakışlarını başarıyla betimlenmiştir. Resmin açık-koyu tonları net çizgileriyle ortaya çıkartılmıştır. 1945 tarihli linolyum resmi sanatçının ilk özgün baskı resmi olması nedeniyle çok önemlidir.



Resim 1 "Satranç Oyunu ", linolyum baskı, 20 x 30cm, 1945



Resim 2 “Çocuklar”, karakalem, 25 x 31cm, 1945

Gazi Eğitim Enstitüsündeki öğrenciliğinden önce, 1945 yılında yaptığı “Çocuklar” adlı karakalem resmi, sanat eğitimine karar vermesinden sonra yaptığı resimlere güzel örneklik eder. “Çocuklar” adlı resim, üç çocuğun birbirleri arasındaki oyununu konu alır. Önde oturan büyük figür, ayaktaki diğer küçük çocuk figürlerine göre daha yüksekte oturmaktadır. Oturan figürün elini dizine koyma hareketi, üç çocuğun birlikte, büyük çocuğun görünmeyen diğer eline odaklanma anları, ayaktaki çocuğun elini yüzüne götürmesi, resme hareket kazandıran unsurlardır. Çocukların buldukları mekân hakkında resim, tam anlamıyla bir fikir vermez. Resimde, basamağın ve çocukların bulunduğu düzlemi belli eden lekelerin düzenli tekrarı ile çukurların temsil edilmesi dışında mekâna ait bir gösterim yoktur. Figürün hacmini ortaya çıkaran lekelerin fonda da devam etmesi, figürleri fondan ayırır.

“Satranç Oyunu” ve “Çocuklar” adlı resimlerinde görülen gözlem yeteneği, çizgilerindeki arayış izleri Aslıer’in geleceği sanatının sağlam temelini

göstermektedir. Bundan sonra sanatçı, ilerlemek istediği yol için çalışmalara devam eder.

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümüne, Balıkesir yöresinde tütün ekimini konu aldığı resimleriyle hazırlanır. 1946 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-iş Bölümünün sınavını kazanarak sanat eğitimine başlar.

Öğrencilik yıllarında dergilerde gördüğü Daumier'in litografi baskılarından etkilenir. Dürer, Goya ve Daumier gibi resim yapmayı, kendine hedef edinir. Gazi Eğitim Enstitüsünde litografi konusunda malzeme olmadığı için litografi görünümü resimler veren monotipi tekniğine yönelir. Sanatçı, litografi ile ilk karşılaşmasını şöyle açıklar:

“Taş-basma resimlerini ilk gördüğümde 20 yaşındaydım. Goya'nın, Daumier'nin kara kalemle yapılmış resimlerindeki gibi görünen insan figürleri üretmek istiyordum. Kitaplarda, dergilerde benzer baskıları gördüğüm Daumier çizimlerinin altında “Litografi” oldukları yazılıydı.

O günlerde elime geçen Daumier'in sanatı konusunda bir kitabı, sözlük ve Fransızca bölümündeki bir öğrenci arkadaşım yardımı ile Türkçeye çevirdim. Bu yolla gravür ile taşbasmannın tarihini ve tekniğini öğrendim. Resim-İş Bölümünde taş-basma malzemesi olmadığı için litografi görünümü resimler veren monotipi tekniğine yöneldim.” (Aslıer ile söyleşi 2006)

Sanatçı, litografi etkisi veren monotipi resimlerin yanında öğrenciliğinde çevirdiği bu kitap ile az çok bilgi sahibi olduğu gravür baskısı yapmak için araştırmalara yönelir. Metal kalıp levhası bulamadığı için, bölümün verdiği linolyumun yüzeyini iyice ezip parlattıktan sonra onu kazıyarak ve fırça ile ona sodyum hidroksit eriği sürerek çukur baskı kalıpları hazırlar. Bu baskıları, ilk çukur baskı denemeleridir. Bu ilk çukur baskı denemelerini, cilt presinde yapar. Akwantinta tadında güzel etkiler olsa da çalışmaları, malzeme yetersizliği nedeniyle teknik denemelerden öteye geçmez.

Enstitü yıllarında yaptığı çalışmaların konuları, çevredeki insanlardır. O yıllarda bir üst sınıfta okuyan Adnan Turani ve sınıf arkadaşı Nevzat Akoral'la beraber Ankara'nın değişik yerlerine sık sık desen çizmeye çıkarlar. Ankara Garı bekleme salonunda, sokak pazarında ve kahvehanelerinde karakalem, lavi tekniği ile çok fazla

insan resimleri çizerler. Aslıer, bu insan desenlerinin ışığında birçok monotipi resim üretir.

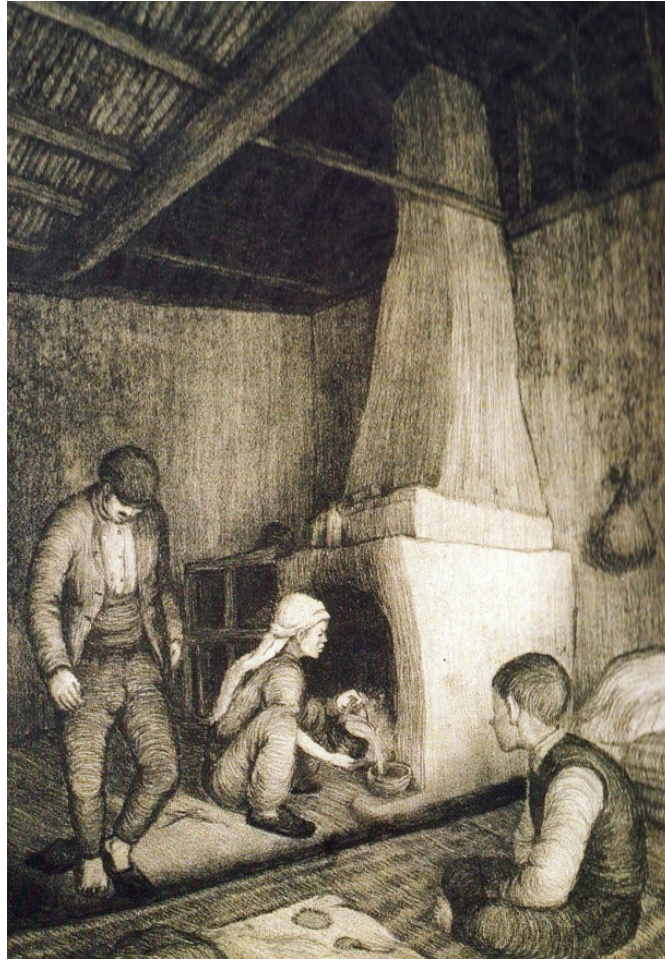
Gazi Eğitim Enstitüsünde ikinci sınıfa geçtiğinde grafik öğretim üyesi Şinasi Barutçu'ya o dönem yaptığı litografî etkisindeki üç monotipi resmini gösterir. Hocası bu üç resmi çok beğenir ve bütün bölüme Aslıer'i tanıtır. Şinasi Barutçu, Aslıer'in bu üç monotipi resmi ile Ankara Halkevleri Merkezi "Genç Sanatçılar Sergisi"ne katılmasını sağlar. Aslıer'in sanat yaşamının başlangıcı saydığı 1947 yılındaki bu sergide yer alan "Macuncu", "Ocak Başı", "Köyden" isimli üç monotipi resmi çok beğenilir ve sanatçı ödüllendirilir.



Resim 3 "Macuncu", Monotipi, 33 x 24, 1946

“Halkevleri Merkezi Genç Sanatçılar Sergisi”nde sergilenen resimlerinden “Macuncu” adlı resim, hareketli bir sokağın -göz seviyesinden biraz yukarıdan sanki fotoğrafı çekilmiş gibi- tasvirini içerir. Mahalle çocuklarının macuncunun etrafında heyecanlı toplanışları resmin ön planındadır. Arka planda yer alan duvar önüne oturmuş kadın, dayanmış iki erkek figürünün sohbetleri, kadının çocuğunu uzaklaştırırken son bakışının dondurulmuş anı, resme hareket katar. Duvarların düz yapıları da figürlerin hareketi ile dengelenmiştir.

“Halkevleri Merkezi Genç Sanatçılar Sergisi”nde yer alan diğer monotipi resmi, bir iç mekân resmidir. Ocağın yanında çömelip, bir kaptan başka bir kaba bir şeyler döken köylü kadın, ayakta başını aşağı doğru eğmiş ayakkabılarını çıkaran evin erkeği ve sofrada oturup annesine doğru bakan çocuk. Bu resim, sanki Aşier’in çocukluk anılarının resimlerinde hayat bulması gibidir. Koyu tonların egemen olduğu “Ocak Başı” adlı resmi, ışığın az ve yerinde kullanılmasıyla dikkat çeker.



Resim 4 “Ocak Başı”, Monotipi, 33 x 24cm, 1946

Sanatçı, Ankara'nın değişik yerlerinden kesitleri çalıştığı bu resimlerden sonra grafik derslerinde Gazi Eğitim Enstitüsünün verdiği malzemeye bağlı olarak en büyüğü 18 x 24 cm'yi geçmeyen, linolyum oyma basma resimler üretir. Bu resimlerini Alman Ekspresyonistlerin siyah-beyaz resimlerinden etkilenerek yapar. Grafik derslerine giren Şinasi Barutçu, Aslıer'in monotipi baskılarını beğendiği gibi bu resimlerini de beğenip över ve bu övgüler, sanatçının özgün baskı resim çalışmalarının yoğunlaşmasını sağlar. Sanatçı, bu yoğun çalışma sonucunda birçok linolyum baskı resim üretir. Bu dönemde yaptığı linolyum baskıların özelliklerini veren "Hastanenin Bekleme Salonunda" adlı resmi de bu bağlamda önem taşır.

Resimde solda bir köylü kadını bankta oturmuş, kafası göğsünde, kolları arasında tuttuğu uzanmış bir çocuk bulunur. Yerde bir sepet ve kadına bakan iki köylü tipi betimlenir. Resmin adı bir iç mekânı ifade etmekle beraber, resmin üstünden gelen ışık resme dış mekân izlenimi verir. Figürün üzerine düşen güçlü ışık ise soldan gelir. Bu güçlü ışık resim yüzeyinin ışık dağılımını, kompozisyonun açık-koyu dengesini sağlamıştır.



Resim 5 "Hastanenin Bekleme Salonunda", Linolyum, 20 x 17cm, 1947

Sanatçının mezun oluncaya kadar yaptığı bu linolyum resimlerinin genel özelliği, “ışık gölgenin şekli belirleyebilen olanakları ile form yorumu yapmadan doğal tavırlarda anlatımı” verebilmesidir.

Sanatçı, Gazi Eğitim Enstitüsünden mezun olduktan sonra tüm arkadaşları il dışına atanmasına rağmen bölüm, Aslıer’in grafik derslerinde gösterdiği başarılarından dolayı litografi tekniğinin olanaklarını yakından tanıyacağı Ankara Matbaacılık okulunda ders vermesini sağlar. Böylelikle zamanla Gazi Eğitim Enstitüsünde yapmaya başladığı yüksek oyma-basma özgün baskı resimlerine taş-baskı resimlerini de ekler.

Sanatçı, ilk litografi baskısını bu yılda okulun taş ustasının yardımı ile yapar. Sanatçı, bunu: “Rasim Arseven’in verdiği küçük bir taş yüzeyine insan gruplarını hayalden çok güzel çizdiğimi görünce, gizli bilgilerinin bir bölümünü bana açtı. ‘Hamallar’ ve ‘Kahvede’ adlı 1949 tarihli ilk taşbaskılarım Rasim Usta’nın yardımı ile gerçekleşti.” diyerek açıklar. (Aslıer ile söyleşi 2006)

İçinde insanlar bulunan resimler üretebilmek için sanata yönelen sanatçı, taş-basma tekniklerini de, diğer tekniklerde yaptığı gibi, resimsel deneme izlerini, görüntü çeşitliliğini ve anlatım olanaklarını zenginleştirmek için kullanır.

Aslıer, “Hamallar” adlı taş-basma resmini, öğrenciyken sulu mürekkep ve karakalem tekniklerinde yaptığı “Hamallar” konulu desenlerini yeniden yorumlayarak yapar. “Hamallar” adlı bu taş basma resmi, sanatçının litografi tekniği ile yaptığı ilk resmidir.



Resim 6 “Hamallar”, Litografi, 21 x 18cm, 1948

Resimde biri ayakta, üçü oturan hamalın dinlenme anları tasvir edilmiştir. Semere yaslanan hamalın ekmeğini ısırma anının resme kazandırdığı hareket kadar önemli bir başka özellik de figürlerin yorgunluğunun başarıyla hissettirilmesidir. Hamalların bakış yönlerindeki tutarlı dağılım, resme kolay izlenirlik kazandırır. Figürlerin oturdukları yer belirgin olmasına rağmen fonda mekâna ait hiçbir betimleme yoktur. Mekândaki belirsizlik, figürleri boşlukta bıraksa da kompozisyonda perspektif algı, etkinliğini korur.



Resim 7 “Kahvede”, Litografi, 32 x 24 cm, 1949

Sanatçı “Kahvede” adlı resmi, litografi tekniğini tam anlamıyla öğrendiği zamanlarda yapmıştır. 1949 yılında yaptığı “Kahvede” adlı litografi resmi de tıpkı “Hamallar” adlı resmi gibi, öğrenciliğinde yaptığı desenlerinden uyarlanmıştır. Sanatçı, bu resimde arkadaşlarıyla tatil günlerinde resim çizmeye sık sık gittiği ve “Kahvehanenin bir eşyası gibi olmuştuk.” dediği kahvehanedeki insan görünümelerini konu alır.

Resimde kahvehanede oturan insanların hararetli konuşma anları, başarıyla betimlenmiştir. Mekândaki loş ışık, resmin geneline koyu leke etkisi kazandırır. Loş ışığın belirsizleştirdiği figürler, resmin arka planını oluşturur. Işığın aydınlattığı iki figürün koyuluk içinde öne çıkması, resmin ön planını belirginleştirir. Önde masaya eğilmiş oturan figürün bir elini yumruk yapıp hararetli konuşma anını dinleyen bir başka figürün sıkıntılı hali, resmin öznesi konumundadır.



Resim 8 “Hamallar”, Sulu Boya, 30 x 37cm, 1949

1950 yılında “Devlet Resim Heykel Sergisi”ne katılmak istediği resminin konusu, hamalların yemek molasıdır. Bu resim, ön planda resmedilen hamalların yerde ve sepetleri üzerine oturmuş dinlenme anlarının başarılı bir tasvir örneğidir. Eserde diz çöken iki hamalla, sepete oturan üç hamal, yemek yemektedir. Beş figürün yemek yeme anının farklı hareketleri, resmi zenginleştirmiştir. Bu hareket zenginliğinin yanında figürlerin ifadeleri, farklı yüksekliklerde oturmaları ile resimdeki dairesel formların çokluğu, kompozisyonu hareketlendirir. Arka planda belli belirsiz, yük taşıyan hamallar ön plandaki figürlerle bütünlüğün yanında konu devamlılığı da sağlar.

Sulandırılmış mürekkeple 1949 yılında yaptığı “Hamallar” resmiyle Aslıer, 1950 yılında “Devlet Resim Heykel Sergisi”ne katılmak ister. Sergi komiseri olan ressam Arif Kaplan, Aslıer’in sunduğu resmi inceledikten sonra “Burası Devlet Resim Heykel Sergisi, grafik sergisi değil. Resim demek, yağlı boya ile yapılmış renkli resim demektir; bunu alamayız.” diyerek onu kapıdan çevirir. (Aslıer’le Söyleşi, 2006) Daha sonraki yıllarda da değişen şartname ile Devlet Resim Heykel Sergisi resim bölümü için

“Resim Alanı” ve “Özgün Baskı Resim Alanı” olarak iki bölümde resim alınmaya başlanacaktır.

1960 yılındaki “Devlet Resim Heykel Sergisi”ne seçilen 398 resim arasında 3 tane özgün baskı resim vardır. Bu üç resim de Aslıer’e aittir.

Sanatçı, Matbaacılık Okulunda litografi tekniği ile yaptığı baskı resimlerinin yanında 1951’de çinko kalıplardan çukur baskı resim yapma olanağı da bulur. Kalıp olarak klişe çinkosu, pres olarak taş-basma presi kullanır; ama bu denemeler, malzeme yetersizliğinden istediği olgunluğa erişemez.

Gazi Eğitim Enstitüsündeki resim eğitimi ile Matbaacılık Okulundaki öğretmenliği döneminde yani “1945 İlk Çalışmalar ve Sanat Eğitimi” olarak adlandırdığımız dönemde sanatçının resimlerinin genel özelliği şöyledir:

1. Resimleri natüralist anlayışla gözleme dayalıdır.
2. Perspektif kuralına göre, üç boyutlu mekân gösterimi vardır.
3. Işık-gölge, resimde biçim oluşturmada yardımcıdır.

“1945 ilk çalışmalar ve sanat eğitimi” olarak adlandırdığımız bu dönemi takip eden ve Aslıer’in sanat yaşamını şekillendirmede en önemli dönemeci kabul edebileceğimiz Almanya’daki eğitim yıllarını, bu dönemin ayrıntılarına inerek incelemek, bizi Aslıer’in sanat gelişiminin ana noktalarına götürecektir.

4.2.2 1953 Almanya’da Eğitim ve Değişim İzleri

4.2.2.1 Almanya’da Eğitim

1953’te Millî Eğitim Bakanlığı, öğretim üyesi yetiştirmek amacıyla resim ve grafik dalında Almanya’ya eleman göndermek için sınav açar. Bu, II. Dünya Savaşı’ndan sonra Millî Eğitim Bakanlığının düzenlediği ilk Avrupa sınavıdır. Grafik sınavında sanatçıdan Yahya Kemal’in “Akıncılar” adlı şiirini resimlemesini isterler. On gün süren sınavın ardından resim dalında Adnan Turani, grafik dalında da Mustafa Aslıer, sınavı kazanarak savaş sonrası Avrupa’ya gönderilen ilk öğrenciler olurlar.

Burada aldığı eğitim Aslıer’in sanat yolunda bir dönüm noktası gibidir. Çünkü bu yıllar, teknik ve malzeme olanaksızlıklarından kurtulduğu, ilerlemiş Batı Resim Sanatını her yönden izleyebildiği ve kendi sanatına izlediklerini yansıtabildiği dönemdir.

Aslıer’in sanatına bütünüyle baktığımızda sanatçının dünya görüşünün, kültürel ve bilimsel alt yapısının, öznel seçimlerinin ve yeteneğinin onun özgünlüğünü yansıttığını görürüz. Bu özgün yaratıdan bir oluşum ortaya çıkar. Bu oluşumun özgünlüğü, yaratılan eserin özgünlüğüne koşut bir anlam kazanır. Bu yolla sanatçı, iç dünyasını, çevresini yaratısına katarak belleğini aydınlatmak, birey olarak kendini, donanımını ve yaratma gücünü tanımak kazanımına ulaşır. Kendine özgü dünyasını yaratarak, tüm yaşamını çevreleyen dünyayı kendi için özgün kılarak, öz benliğini geliştirir. İşte Almanya yılları, Aslıer’e, onu sanat yolunda özgünlüğe taşımadaki temel yolu göstermiştir.

4.2.2.2 Almanya’da İlk Etkilenme ve Değişimin İlk İzleri

Sanatçı, 1953 Ekim’inde eğitim için Almanya’ya gider. Münih Üniversitesinde Almanca öğrenirken bir yıl boyunca -her ne kadar mühendisliğe yönelik ders programları da olsa- Münih Grafik Akademisine konuk öğrenci olarak devam eder. Burada tipografik öğelerle sanatsal ve işlevsel tasarım dersleri veren Prof. Joseph

Kaeufer'in yaptırdığı çalışmalar, Aslier'in dikkatini çeker ve sanatçı, bu atölyede çalışmaya başlar. İşlevsel tasarım derslerinde gördüğü ve yaptığı çalışmalarla, müze ve sergilerde karşılaştığı resimlerde özellikle Kandinsky ve Klee'nin salt soyut ve soyutlama ağırlıklı doğal şekil yorumları, Aslier'i kendi sanatı hakkında düşünmeye iter. Karşılaştığı bu yeni sanat anlayışı ile yapılan resimlerle kendi resmini karşılaştırır:

“Almanya'ya gitmeden önce Türk insanını çok belirgin bir biçimde tabiata, insana, yöreye yakın natüralist çiziyordum. Almanya'ya gidince müzelerde gördüğüm Kandinsky ve Klee'nin orijinal resimlerini ve bu düşünceye yönelmiş resimlerin ağırlık verdiği sadeleştirmeleri, soyutlamaları görüp onlar hakkında kitaplar okuyunca sarsıldım. Yeni bir kompozisyon oluştururken soyut öğelerin rolü neydi, ben mahallî mi kalmıştım acaba? Gerilerde terk edilmiş bir anlatım tarzıyla mı resim yapıyorum, diye düşünmeye başladım.” (Aslier'le söyleşi 2006)

Bu düşüncelerin ışığında Aslier, yeni denemelere yönelir. Denemelerinde değişimin ilk izlerini, 1956 yılında yaptığı “Dönüş” adlı monotipi resminde mekânın yüzeysel gösterimiyle açıkça izleriz.

Mekânda ortaya çıkan bu değişimin ilk izleri, aynı teknikle ve benzer konuda yaptığı 1946 tarihli “Köyden” adlı ve “Dönüş” adlı resimleri karşılaştırıldığında da görülmektedir. Bu iki ayrı dönem resminde konu yorumu ve kullanılan teknikle birlikte ortak yön, yorgun köylü figürlerinin natüralist gözlem anlayışında başarıyla çizilmiş olmalarıdır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi söz konusu iki eser arasında mekân gösterimindeki fark, sanatçının değişim izlerini belirgince öne çıkaran ilk adımıdır. Bu ilk adımda sanatçının resminde ortaya çıkan en belirgin özellik, mekânın gösteriminde üç boyutlu derinlik algısının yerini iki boyutlu yüzey algısına bırakmasıdır.

1946 tarihli “Köyden” adlı resimde, güneşli bir yaz günü, sıvası dökülmüş duvarın gölgesine ayakkabılarını çıkarmış uyuyan bir köylü, geride kağıyla ot taşıyan iki öküz ve damsız köy evleri betimlenmiştir. Işık-gölge unsurları ve açık-orta-koyu değerlerle resim, 15. yy'da Rönesans ile birlikte gelişen Avrupa resim sanatının perspektif kuralına göre, üç boyutlu mekân içinde resmedilmesiyle ön plana çıkmaktadır. Bu resim bir bakıma Aslier'in Almanya'ya gitmeden önceki resim anlayışının örneği gibidir.



Resim 9 “Köyden”, monotipi, 33x24 , 1946



Resim 10 “Dönüş”, monotipi, 24 x 16, 1956

1956 tarihli “Dönüş” adlı resimde ise sırtında bebeği, elinde su testisi ve çapasıyla tarladan evine dönen köylü kadın, natüralist gözlem anlayışıyla resmedilmiştir. Değişimin otaya çıktığı fon, tepe ve yol çizgileriyle üç parçaya bölünmüştür. Üstte küçük lekelerle belirtilmiş yanlarındaki köpekleri ile birlikte tarladan evlerine dönen köylülerin halleri ve dış mekânı vurgulayan kaplumbağa, ağaç ve bitki formlarının varlığı, resme hareket kazandırır. Figürün gözleminde uygulanan natüralist anlayış, mekânda yerini iki boyutlu bir mekân anlayışına bırakır. Mekânda ortaya çıkan bu iki boyutlu algıyla birlikte önceki resimlerinde görülen ışık gölge, bu resimle birlikte etkinliğini kaybeder. Mekânda ortaya çıkan bu farklılıklar, sanatçının yeni bir döneme girdiğinin habercisidir.

Artık bu yeni mekân anlayışıyla birlikte sanatçının resimlerinde üç boyutlu bir derinlik değil, iki boyutlu yüzey istiflerinin sistemli dizilişinin ilk örneklerini görürüz. Bu diziliş, hem yatay bir düzlem üzerinde yan yana hem de planlar halinde önden arkaya olabilmektedir. Resimde figürler sanki gerçek mekân içinden sökülüp alınmış, mekânın neresi olduğu hakkında simgesel ipuçları verilmiştir. Mekânın iki boyutlu düzlemine rağmen uzaklık ve yakınlıklar resimde belirginliğini korur.

Resimsel anlayışının değişimi ile mekânda başlayan bu yeni ifade, ardından figürün değişimine de yol açmıştır. Sanatçı, bu değişimle figürleri mekânın iki boyutlu biçimine yaklaştırır. Figüre kazandırdığı ve özgün çizgisine bir adım daha yaklaştığı bu yeniliği “Ana Oğul” adlı iki resimde belirgin bir biçimde görürüz.

1956 tarihinde yaptığı ve ikisine de “Ana Oğul” adını verdiği monotipi ve linolyum resimlerinde kullanılan figürler, mekân ve objeler, ufak tefek değişiklikler dışında benzer özelliktedir. Monotipi resim, linolyum resmin adeta eskizidir. Çalışan kadınların duruşları, kilim üzerinde oturan çocuk, ağaçlar ve hayvanlar iki resimde de aynıdır. Ancak bu iki resmin benzerlikleri yanında asıl önemli yön, figürlerin çizgilerinin ele alışındaki değişiktir. Organik yapı olan figürün inorganik çizgilere dönüşümü, Aslıer’in sanatındaki değişimin ilk halkasıdır.



Resim 11 “Ana Oğul”, Monotipi, 24x18cm, 1956



Resim 12 “Ana Oğul”, Linolyum, 38x19cm, 1956

Sanatçının “Ana Oğul” adlı monotipi resminde yandan çizilen köylü kadın tek iken linolyum resminde iki tanedir. Linolyum resminde yandan çizilmiş iki köylü kadın figürü ile sanatçı, resmin ön planındaki büyük köylü kadın figürünün leke etkisini dengelemiştir. Aslıer, “Ana Oğul” adlı linolyum resimde resmin birlik etkisini güçlendirmek amacıyla figür ve nesnelerin yerlerinde değişikliklere gitmiştir.

Figürlerin doğal çizgisi, geometrik forma dönüşse bile figürlerin bıraktığı etki, anın ifade gücü, iki resimde de etkisini ve anlamını korur.

Resim, köylü kadınların çapaları üzerine yaslanıp saniyelerle ölçülebilecek bir zaman dilimindeki dinlenme anını betimler. Dinlenen kadınların çapalarına yaslanıp soluklanma anları müthiş bir gözlem örneğidir. Figürün dinlenme anı Aslıer'in çizgisinde öyle duru bir ifadeye ulaşır ki figürler, az sonra başlarını kaldırıp işlerine devam edeceklermişçesine anıtsal bir anlam ve güç kazanmıştır. Bu dinlenme anı bir filmin afişi gibi, tek karede tüm içeriği özetler. Böylece sanatçı, resimdeki amacına bir adım daha yaklaşır: Resimde artık insan figürü, en soylu, en arınmış anlatımı verecek bir durulmuşluk gösterir. Bu durulmuşluk, "a" harfinin "a" sesini vermesi gibi "Çalışma anında çapası ile bir köylü kadın nasıl dinlenir?" sorusunun resimli cevabı gibidir.

"Ana Oğul" adlı iki resmin de kurgusu iki boyutludur. Resimlerde öndeki kadın figürü ile kilim üzerinde oturan çocuk cepheden resmedilmiştir. Linolyum resmin sağ ortasında yandan resmedilen iki kadının stilize edilen lekesele etkisi, mekânın parçası gibidir. Resim minyatürdeki gibi yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarı, aynı değerde, aynı çapta sıralanmıştır. Perspektifin üç boyutlu gücü olmamasına rağmen uzaklık ve yakınlıklar resimde belirgindir. Tarlaların yatay dizilişleriyle, bitki ve insan figürlerinin dik form kurgusu resmin geometrisini oluşturur. Hayvan, ağaç ve öndeki çapalanan tarla ile insan figürleri koyu lekeleri oluşturur. Resmin fonunu dama tahtası gibi bölümlere ayıran tarlalar da orta-açık tonları ile resme hareket kazandırmıştır.

Sanatçı, bu iki resminde "ana oğul" konusunu işlerken ikisinde de aynı soyutlama anlayışıyla hareket eder. İki resmi birbirinden ayıran temel farklılık ise özgün baskı tekniğini kullanırken -teknik gereği- sanatçının kendi dilindeki farklılığı görmesidir. Çünkü Aslıer'in özgünlüğünü öne çıkaran, linolyumu oyulunca sadeleştirmeyi daha da güçlendirmesidir.

1956 yılında bu denemelerinin sonunda yaptığı linolyum resminde belirginleşen, artık insanların anatomik yapıları değil, insanın anatomik yapısının şekil oluşturma olanaklarını öne çıkaran yorumlardır. Bu araştırmalarla değişen çizgi, biçim oluşturu özelliği ile karşımıza çıkar. Sanatçı, organik yapı olan insan figürünü inorganik çizgilerle geometrik resmederek insan figürünün doğal ortamdan soyutlanmasını ve kendi başına simgesel olarak kavranmasını sağlayarak iki boyutlu, yalın, simgesel

nitelikli bir resim yapısı oluşturur. Figürün geometrikleşmesi ve ışık-gölge unsurlarının ortadan kalkması resimde yer alan iki boyutlu mekânla figürün bütünleşme etkisi artar. Resimsel anlayışının değişmeye başladığı bu dönemde değişmeyen tek şey, işlediği konudur. Aslıer bu yeni dönemin ilk evresinde

1. Mekândaki derinliği kısıtlayarak yüzeyin ön plana çıkmasını,
2. Figürlerin giderek cepheselleşmesiyle, mekânın en yalın halini alıp, nesneyi

görme biçimini güçlendirmiş; böylelikle figüre açık ve net bir görünüm kazandırmıştır.

“Ana Oğul” adlı linolyum resimde mekân ve çizgide kazanılan yeni anlayışı sanatçı yeni resimlerine de taşır. Resimlerinin anlayışı değişse de konu hep Anadolu insanı görünümleridir. Bu konu seçimiyle ilgili sanatçı şunları söyler:

“Çok fazla halk resmi çizdim. Babam döven tamir ederdi. Afyon’da döven tamir etmek için gittiğimiz köylerde çok köylü resmi çizdim.”

Küçük yaştan beri köylülerin durumlarını gözlemesinden dolayı resimlerinde işlediği halktan konular, o zamanın Türk köylü görünüşüne belgesel nitelikte bir bakış gibidir. Köylülerin kıyafetleri, çiftçi ailelerle iç içe bulunan evcil hayvanlarının varlığı, Aslıer resminin vazgeçilmez öğeleridir.

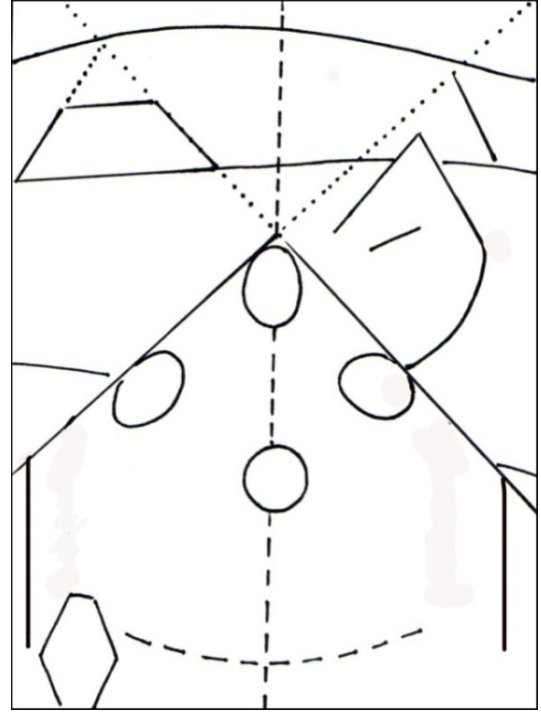
“Tarlada Yemek” adlı linolyum baskı resminde de konu, köylülerin yemek yeme ve dinlenme anlarıdır.

Resim iki boyutlu düzlem kurgusuyla resmedilmiştir. İki ana parça ve bu iki ana parçayı bir birine bağlayan küçük koyu leke öğelerinin birlikteliği resme hareket kazandırır. Resmin birinci ve asıl parçası, konunun öznesi konumundaki öndeki figür grubudur. İkinci parça tarlalardır, yani açık-orta yatay formları meydana getiren ton istifleridir.

Resimde büyük parça, öndeki dört kişilik ailenin hayvanlarıyla sofraları etrafında aldıkları üçgen formdur. Resmin merkezinde yer alan bu durağan geometrik yapıyı hareketlendirenler: sırtı dönük çocuğun omuz hareketi, kız çocuğunun direkt izleyiciye dönük bakışları, babanın aile için güçlü yapısını simgeler formu, annenin sofraya iki eliyle eğilmiş anı ve hayvanlarının bakış yönüdür.



Resim 13 "Tarlada Yemek", Linolyum, 27x20cm, 1956



Şekil 1 "Tarlada Yemek" resminin geometrik kurgusu

Resmin asıl geometriksel kurgusu öndeki büyük üçgen gibi görünse de asıl kompozisyon kurgusu "X" formudur. Bu form, hem resmin simetri etkisini güçlendiren hem de resmi dengede tutandır. Bu "X" formu şekil 1'de görüldüğü gibi anne ve babanın sırtından ilerleyen çizgileri devamını sağlayan ve ön planla arka planı, resmin altı ile üstünü birbirine bağlayan sol üsteki figür grubu ile başını sağ tarafa çeviren sağdaki evcil hayvanın konumudur. Bu durağan konuyu hareketlendiren en etkin yön de figürlerin yüzleri kadar resimde küçük lekeler olan hayvanların çokluğudur. Şekil 1'de dikkat çeken diğer bir önemli özellik de resmin tam merkezine konumlandırılan iki çocuktur. Çocukların resimdeki merkezî kurgusu ile Türk ailesinin çocuğa verdiği önem; ebeveynlerin sağ ve solda konumları ile de büyüklerin koruyucu yönü vurgulanmıştır.

Sanatçı, köylülerin görünüşleri gibi Türk kültüründe önemli yere sahip yağlı güreşleri gibi konuları da resminde işlemiştir. Resmin kompozisyon kurgusunu oluşturan öğeler bu güreşler hakkında izleyene belgesel nitelikte bilgiler sunmaktadır. Güreşçilerin giysileri, güreş ağasının sandalyede güreşi izleyen hali, davulcu ve zurnacının güreşi hareketlendiren çalma anları, yağlı güreşin vazgeçilmezi yağ

tenekesiyle testisi, çayır, dış mekânı vurgulayan bitki motifleri ve izleyiciler anlam sırasına göre resimde yerini almıştır.



Resim14 “Güreşçiler”, Linolyum, 22 x 32cm, 1956

Resmin kompozisyonunda ön-arka, büyük-küçük nesnelerin yerleşimi ile üç boyutlu bir etkiden çok, minyatürlerde görülen iki boyutun gücü hissedilmektedir. Güreşçilerin bütünde aldıkları üçgen form, güreşçilerin ellerinin kavuşmasıyla ortaya çıkan ters üçgenle bir denge oluşturur. Önde merkezde yer alan iki güreşçinin sağında ve solunda yer alan davulcu, zurnacıyla ayakta ve sandalyede oturan figürün yerleri resmin simetrik kurgusunu güçlendirir. Bu haliyle resim, duvara asılmış bir kilimi andırır. Resmi oluşturan nesnelere, öyle kurgulanmış ki başka bir yere taşınmaz ya da çıkartılamaz; kesin kaidelere oturtulmuş, yerli yerindedir.

“Güreşçiler” adlı resimden de anlaşılacağı gibi sanatçının 1956 yılında yaptığı linolyum oyma-basma resimlerinin genel özelliği, resimlerin ikonografik açıdan kolayca kavranabilir bir kompozisyonu olmasıdır. Bu kavrayışın önemli nedenlerinden biri, birleştirici bir kompozisyon biçimi olarak karşımıza çıkan kapalı-teknik biçimleme anlayışıdır. Bu anlayış, figürlerin yer aldığı kompozisyonu, yalın bir biçim içinde toplamıştır. Resmine konu aldığı ana figürleri bir bütün içinde gösteren yapısal karakter,

bu figürlerin mimarî istife bürünmeleridir. Resme baktığımızda, ilgi ve dikkatimiz, merkezden çevreye dağılmak yerine, çevreden merkeze doğru toplanmaktadır. Ana figürü destekleyen ön-arka kompozisyon kurgusu küçük-büyük nesnelerin yerleşimi, resme hareket kazandırdığı gibi ana figür grubunu destekleyen öğeleri de içinde barındırmıştır.

1956 yılında değişen resimsel anlayışla resimlerinde:

1. İnsanın anatomik çizgilerinin yerini geometrik düz çizgiler almıştır.
2. Figürlerin sadeleşen çizgileriyle birlikte lekesele etki artmıştır.
3. Üç boyut etkisini yitirmeye başlamıştır.
4. Resimlerinde artık ışık-gölge yoktur.
5. Baskılarında renk kullanılmamıştır.
6. Resimlerinin kompozisyon kurgusu çoğunlukla kapalı, merkezî anlatımlıdır.

Asker sanatının başlangıcındaki üç boyutlu mekân anlayışı, “Dönüş” adlı monotipi resimle ilk kez iki boyutlu yüzeysel mekân anlayışına dönüşür. Mekânda başlayan değişimin devamında “Ana Oğul” adlı linolyum resminde figürlerin çizgisel anlayışı inorganik geometrik çizgilere dönüşümü ile yeni anlayışa ulaşır. 1956 tarihli “Tarlada Yemek” ve “Güreşçiler” adlı linolyum resimlerinin sanatına kazandırdığı bu anlayış, bundan sonraki resimlerine kaynaklık eder.

4.2.3 Yalın Anlatım Arayışları

“Yeni bir öge yeni birçok sonuçlara götüren yolların başlangıcı demektir. Başka bir deyimle, bir konuda o konunun en yalın ögesinden işe başlamak, o konuda yeni bir yere götüren bir yola girmek demektir. Ögeler ve onların birleştirilmesi olanağı çoğaldıkça sonuçlar insanın algılama ölçülerini aşabilir. Eser konusunda böylesine bir gidiş çözülme ile bitebilir. Bu nedenle tazelemek ve yeni sonuçlara yönelmek için sık sık yalın ögelere dönülür.”(Aslier’le Söyleşi, 2006) Böyle düşünen sanatçı için, bulduğu her yeni anlatım dili, asla varılacak son nokta değildir; aksine “has” olana ulaşmak için çıkılması gereken sadece yeni bir basamaktır.

Sanatındaki mekân gösterimi ve figür çizgilerindeki bu anlayış değişimi, Aslier çizgisinin temeli olması kadar has olana ulaşmak için çıkış noktasıdır da. Mekânda ve figürün çizgilerinde gelişen kendi içindeki devrimci anlayışa karşın, bir şeyleri anlatma alışkanlığının baskısı ile resimlerindeki yorumların yalın şekilden çok estetik kaygılı dekoratif motifleşmeye kaydığı gözlenir. Bu düşüncenin ışığında linolyum resimlerinde, mekâna, doku özelliği kazandıran çimlerin, çapalanan toprağın ve kıyafetlerdeki motiflerin varlığı, Aslier’in sanatında ulaşmak istediği arınmışlıktan uzaklaştıran öğeler olarak öne çıkar. Bu dekoratif motifleşmeden kurtulmak ve yalın anlatım diline ulaşmak için yeni denemelere yönelir. Bu dekoratif motifleşmekten kurtulmak için denediği yeni yolları “Kemençe Çalan”, “Emekçi” ve “Davul-zurna” adlı resimlerinde somut olarak görmekteyiz.

Sanatçı, bu yalınlaşma hedefi ile yaptığı “Kemençe Çalan”, “Emekçi” adlı linolyum resim denemelerinde güçlü ters ışık altında kalan figürün silüetini ortaya çıkartır gibi ara tonlardan uzak, figürün yapısını var eden çizgiler kullanır. Aslier resimlerindeki değişimin yanında mekânın ve figür üzerindeki dekoratif motifleşmekten kurtulmak için öncelikle fonda mekâna ait hiçbir öge kullanmaz. Bu yeni linolyum denemelerinde salt siyah-beyaz tonları kullanarak ulaşılmak istediği sadeleştirme amacıyla, figürün etkisini güçlendirmek için ayrıca fonda yer alan tamamlayıcı unsurları da resimden tamamen çıkarmıştır.

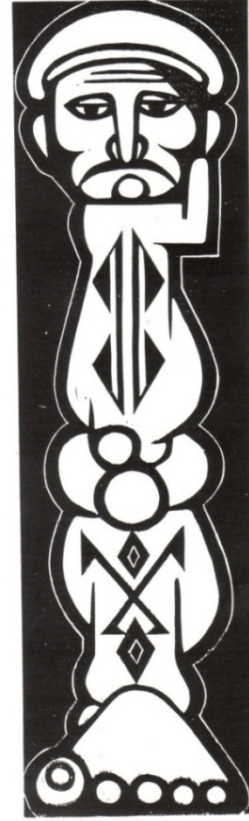
Sanatçının 1956 yılında sadece orta değerleri kullanmadan açık-koyu lekelerle yer vererek yaptığı “Kemençe Çalan” adlı resmi, değişen anlayışı ile yaptığı linolyum

resimlerinden farklılıklar gösterir. Bu farklılıklar, eserdeki figürün orta değerlerden arınmış sadece formunu öne çıkaran siyah, boş zemin üzerine beyaz çizgi ve lekelerle ortaya çıkarılmasıdır. Mekân arındırılarak boşluk içinde resmedilen kemençe çalan adam'ın etkisi, “has” olana ulaşmak amacındaki sanatçının sözleri gibi logo etkisinde grafik tat vermektedir.

Sanatçı, eserlerindeki yalın anlatım arayışlarına mekân ögesinde başlamıştır. Mekânla girilen bu hesaplaşma bir bakıma resimsel anlayışının ilk değişimi olarak resmin fonunda kendini göstermiştir. Sanatçının bu yalın anlatım arayışları bitmemiş, yeni denemeleri yine mekân ve fondaki hesaplaşmaları ile bu dönem boyunca aralıksız sürmüştür.



Resim 15 “Kemençe Çalan”, Linolyum, 29x11 cm, 1956



Resim 16 “Emekçi”, Linolyum, 38x11 cm, 1956

“Kemençe Çalan” adlı linolyum resimde kemençe çalan adam, kemençeyi nasıl çalıyorsa, o hareket zenginliği ile ifade edilmiştir. Durağan hale getirilen çalma anıyla ellerin hareketi, başın eğimi, bacakların müziğin eşliğinde dans eder anı, figürün sanki sonsuza kadar kemençe çalıp oynayacakmış izlenimini verir. Sanatçı bu yapıtları hakkında şu açıklamayı yapar:

“Estetik bir resim güzelliği olan kompozisyon yaratmak istiyorum. Süsler bile koymuşum; ama bütün ağırlık kemeçe çalanın hareketlerinde. Böylece içinde insan olan ritmik bir resim elde etmiş oluyorum. Müzikte yapılan şeyi, resimde yapmak istiyorum.”

Mekân ve fondaki hesaplaşmaların devamında büyük bir adım olarak belirtilmesi gereken “Emekçi” adlı resimdeki figürün sembolik öğelerle Anadolu insanını grafiksel anlamda görüntülemeye bir adım ileriye taşınmasıdır. Böylece sanatçının “Kemeçe Çalan” adlı resminde betimlenen figür, yerini, yalın anlayışına daha yakın bir çizgideki emekçi figürüne bırakır.

Sanatçı, “Emekçi” adlı linolyum resminde yer verdiği motifleri süs amacıyla kullanmaz. Amacı betimlediği figürlerin Türk insanı olduğunu vurgulamaktır. Sanatçı bu resimde yapmak istediğini şöyle açıklar:

“ Türk insanı, acısını da mutluluğunu da figür olmadan anlatma geleneğini yaratmıştır. Ben resmime figürü de koyarak anlattım. Bu resme “Emekçi” adını verdim. Ayağı var, eli ve kolu da var; ama midesi yok. Çalışmak için el, kol ve bacak yeterli. Bıyık var; ama yemek yemeye ağız yok.” Sanatçı bu resmi, daha sonraki yıllarda değişik tekniklerle motiflerden arınmış halde yapar ve “Bu resim beni özetleyen bir resimlerimdir” der.

“Emekçi” adlı resimde sanatçı, Anadolu köylüsünün özelliklerini en yalın ifadeye indirgemeye çalışmıştır. Resimdeki emekçi figürü, tek ayak, tek bacak, tek kol ve elden oluşur. Nasıl ki tarih içinde öküz başı, bir harf olan “A”ya dönüştüyse sanatçı da resminde köylü figürünü, bu denemeyle en yalın ifadeye dönüştürmeye çalışır. İnsanoğlunun “yazı”yı en sade, en yetkin hale ulaştırması gibi Aslıer’de Türk köylü figürünü en az öge ile anlatma yoluna gitmiştir. Resimdeki figür -bazı uzuvları eksik bırakılsa da- yüz ifadesi, elin durumu ve Anadolu kilim motifleri ile Türk köylüsü imajını başarıyla çizer. Sanatçının yapıtlarını yalınlaştırma yolunda yaptığı bu simgesel resim, resmin adıyla da bu bağlamda örtüşür. Sonuçta sanatçı sade, yalın ifade gücüne ulaşmak yolunda figürde kıyafet kullanmak zorunda kalmaz, figürü elbiselerden sıyrır; ancak yöreye has özellikleri, figürün başındaki şapka, bakış, bıyık ile kol ve bacak üzerindeki motiflerle verir.

Sanatçı, “Kemençe Çalan” ve “Emekçi” adlı linolyum resimlerinde mekânın gösteriminin tamamen çıkarılmasıyla resmin fonunda meydana gelen boşluk etkisini “Davul-Zurna” adlı linolyum resimlerine dokularla hareket zenginliği kazandırarak gidermiştir.

“Kemençe Çalan”, “Emekçi” adlı resimlerin fonunda ortaya çıkartılan boşluk, resimlere daha çok logo gücünde grafiksel bir etki bırakır. Anadolu köylüsü, bulunduğu mekândan soyutlansa da duruşu, bakışı, kıyafetleri ile yine Anadolu köylüsü olmaya devam eder. Ancak sanatçının tek amacı bu gücü resmine kazandırmak değildir. Bununla beraber resimsel olarak mekân boşluğu yerine doku veya çizgilerle resme hareket kazandıran denemeler yapmaktır. Nitekim doku veya çizgilerle kazandırdığı hareketi “Davul-Zurna” adlı resimlerde açıkça görürüz.

“Kemençe Çalan” adlı resimde mekâna ait izlerin kullanılmamasıyla başlayan fonun boşluk etkisi “Davul-Zurna” adlı resimlerde resme doku etkisi veren açık-koyu lekelerle dönüşür. Bu lekeler, 17. “Davul-Zurna” adlı resimdeki figürleri çevreleyen çeltik halindeki doku etkisi 18. “Davul-Zurna” adlı resimde dama tahtası düzeniyle çizgiler halini alır.



Resim 17 “Davul-Zurna”, Linolyum, 23x19cm, 1957



Resim 18 “Davul-Zurna”, Linolyum, 23x19cm, 1957

Bu iki resim de zurnacının ve davulcunun davul, zurna çalar halde tasvirinden oluşur. İki resimde de zurnacının parmak hareketleri ile davulcunun hafif geriye eğilip tokmağı kaldırma anları resme hareket kazandırmıştır. Bu benzerliklerin yanında 17. “Davul-Zurna” adlı resimde davulcunun elindeki çubuk, yerini 18. “Davul-Zurna” adlı resimde motife bırakır. İki resimde de yöreye has motifler kullanılmıştır. Bu motifler, çalgıcı figürlerinin arasına, davula, kuşaklara ve kıyafetlere dikkatlice dağıtılmıştır.

Mekân etkisinin fondan çıkartılarak ortaya çıkartılan yalınlaşma anlayışı, “Davul-Zurna”(Resim 18) adlı resimde figürlerin yüz ifadelerinin çıkartılmasıyla farklı bir hal alır. 18. ve 17. resimde yer alan davulcu ve zurnacının yüz ifadeleri, kuşak ve kıyafetlerde kullanılan ayrıntılardan kısmen arındırılmıştır. Bu arındırılma çabası ile kıyafetler ve figürler bütünleşmiştir.

Aslier’in “Kemençe Çalan”, “Emekçi” ve “Davul-Zurna” adlı linolyum resimlerinde görüldüğü gibi sanatçı yalınlaştırma hedefiyle yalın, sade figür etkisine ulaşsa da resimlerinin genelinde hala yöreye ait dekoratif motifleşmenin etkisinden tam anlamıyla kurtulamamıştır. Bu motifleşmenin etkisinden kurtulmak için sanatçı, resimde figürü ortaya çıkarmak için daire, üçgen ve dörtgen gibi sadece biçimi ortaya çıkartan geometrik yapıları ve koyu-açık lekeleri kullanır.

Sanatçının yapıtlarındaki bu özellikler, aynı zamanda halk tarafından sevilip benimsenmesini de sağlamıştır. Bir figür ressamı olan Aslier’in şu sözleri aydınlatıcıdır:

“ Bilindiği gibi dinsel açıdan insan resmetmek günah sayılıyordu. Köklü Türk geleneğinde ise elle yapılmış resme karşı böyle bir tepki gösterilmese de bir çekingenlik vardır. İşte böyle bakış açıları içinde, bu ortamda resimlerimdeki motifleşme halk tarafından kabullenilmemi, yadırganmamamı sağladı. Resimlerimdeki kendi halkımdan insanları soyutlayarak yarattığım anlatımlarım sayesinde figür ressamı olarak hiçbir zaman tepki almadım.”(Aslier’le Söyleşi, 2007)

Sanatçı motifleşmeden uzaklaşmasını şöyle açıklar:

“ ‘Davul-Zurna’ adlı resmimde (Resim 18) detaya yer vermedim. Bu resimleri yaptıktan sonra Kız Teknik Liselerinde ve başka yerlerde bu motifsel resimlerimin benzerleri çok yapılmaya başlandı. Özellikle figürün başında süsü andıran çizgiler kullandıktan sonra bir daha bu biçimde resim yapmadım. Figürde kafayı yapacaksam

ondan süs çıkarmayı şimdi yanlış buluyorum. Çünkü ‘Davul-zurna’ (Resim 17) resmime bakarak aynı adlı bu resimde (Resim 18) anlatımın daha da süse kaçmış.” (Asher’le Söyleşi, 2007)

Sanatçının motifleşme etkisinden kurtulmaya çalıştığı bir başka yapıtı da “İki Köylü” adlı linolyum resmidir. Resimde iki figürün sohbetleri sadece açık-koyu geometrik formlarla verilmek istenmiştir. Resimde nesne ya da uzuv, en basit anlamda açık-koyu geometrik formla temsil edilmeye çalışılmıştır. Resim, sanki siyah fon üzerine beyaz kâğıtların kesilerek yapıştırılmış etkisini taşır. Açık-koyuların kolaj gibi linolyum resmine uygulanmasının resme verdiği yalınlığa karşın resmin altında ve üstünde yöreye has motifler, kendini yine göstermektedir.



Resim 19 “İki Köylü”, Linolyum oyma-basma, 30x22cm, 1957

Burada Aslier'in en önemli özelliklerinden biri öne çıkmaktadır: Aslier, yalınlık hedefiyle yaptığı araştırmalardan edindiği tüm deneyimleri, Aslier çizgisinin özgün yapısına ulaştığında da bir başka resminde “yeni” bir biçimde mutlaka ele almıştır. Çünkü “Evrende ve dünyada her şey, özellikle yaşayan her şey sürekli değişmektedir. İşte bu değişimin getirdiği yeniliği görmek gerek.”(Aslier’le Söyleşi, 2008)

4.2.4 1958 Yalın İfade Diline Ulaşma ve İlk Renkli Çalışmalar

Sanatçı, Almanya’ya gittikten sonra yaptığı linolyum oyma-basma tekniği ile denemelerinde yalın ve sade bir anlayışın izlerini oluşturur. Sade yalın sanat çizgisine götüren çalışmaların ilk denemelerini Aslier, 1957 yılında yapar.

1957 yılında Almanya’da linolyum oyma-basma tekniğinde eserler üretirken, daha önceden öğrenciliğinde ve Matbaacılık Lisesinde denediği çukur baskı tekniğini ilk kez yeterli malzemelerle uygulama fırsatı da bulur. Türkiye’de okul yıllarında metal kalıp bulamadığı için, metal gravür etkisi veren linolyumun yüzeyini iyice ezip parlattıktan sonra onu kazıyarak ve fırça ile ona sodyum hidroksit eriği sürerek çukur baskı kalıpları oluşturur. Bunlar onun ilk çukur baskı denemeleridir. 1951’de Matbaacılık Okulunda çinko kalıplardan çukur baskı resim yapma olanağı bulan sanatçı, kalıp olarak klişe çinkosu, pres olarak taş-basma presi kullanır; ama bu denemeler, malzeme yetersizliğinden istediği olgunluğa erişemez.

Aslier, sanat eğitimi için gittiği Almanya’da bu olanaksızlıklardan kurtulur. Bu dönemde linolyum ile yaptığı denemelerine çukur baskı çalışmalarını da ekler. Almanya yılları, teknik ve malzeme olanaksızlıklarından kurtulduğu kadar, ilerlemiş Batı Resim Sanatını her yönden izleyebildiği ve kendi sanatına izlediklerini yansıtılabildiği dönemdir.

Sanatçının “Kemençe Çalan”, “Emekçi” ve “Davul-Zurna” adlı linolyum resimlerinde hedeflediği yalın ve sade anlatım özelliklerini, çukur baskı tekniğinde figürleri ve mekânın yüzeysel leke anlayışı ile bütünlemesi dikkat çekicidir. Resimde koyu leke içinde resmedilen elinde testiler bulunan köylü kızı, çocuklar ile köyün



Resim 20 “Köy Çeşmesi”, Metal oyma, 26 x18cm, 1957

gençlerini orta değerdeki açık ve koyu lekeler arasındaki sınırları belirler. Köy çeşmesi yanındaki gençlerin elinde kovalar olan köylü kızını izlemeleri resme konu edilmiştir. Resmin ön planında elinde kovalarla yürüyen köylü kızını ile arka planda oynayan çocuklar betimlenmiştir. Kompozisyonun arka planında merkezde çizilen iki köylü gencin bakışlarıyla birbirine yaslanmaları resme hareket kazandırır. Linolyum resimlerinde gözlenen yöresel motiflerden sıyrılmış lekesele etkilerin ve mekânın iki boyutlu anlatımı yanında köylü kızının yürüdüğü yolun perspektif kuralına göre ön planda genişlemesi dikkat çekicidir. Perspektif etki veren bu yolun üçgen formu resmi, iki boyutlu etkiden uzaklaştırmaz.



Resim 21 “Ana”, Foto baskı, 40 x26cm, 1957

Sanatçı, çukur baskı tekniği ile yakaladığı lekesele etki yalınlığını fotobaskı tekniğinde kendi çizgi anlayışı ile şekil oluşturma olanaklarında dener. Bu resimde şeffaf folyo üzerine sürülen vazelinli ve mürekkepli zeminde parmakla yapılan şekil daha sonra agrandizör yardımıyla fotoğraf kağıdı üzerinde aktarılıp kimyasal banyolardan sonra kağıt üzerindeki şekil, ortaya çıkartılmıştır. Teknik farklı olsa da resimde geometrize edilen kadın ve çocuk, çoraptaki şematik yöresel motifleri, çarık çizimi ile aynı “Anadolu insanı”dır.

Teknik ne olursa olsun ne kadar çeşitlenirse çeşitlensin sanatçının konu ve yorumunda tutarlı bir yaklaşım gözlenir. Tüm bu denemeler, özgün sanatını daha iyi anlatabilmek için kullanılan araçlardır sadece. Asıl olan Aslıer’in sanat anlayışının

doğru bir şekilde aktarılması, anlatılmasıdır. Bu hedef ile aynı konu ve figür öğelerinin yeni denemelerinde kullanmasını Aslier “tuğla” örneği ile açıklar:

“Tuğla yalın bir yapı elemanıdır. Tuğla ile araştırmalara girilince dikdörtgen prizma şeklinde duvardan, kemer ve kubbeye kadar daha bir dizi yapısal biçime ulaşma olanağı vardır. Ayrıca bu olanakları kişisel bir anlatımla değerlendirebiliriz. Selçuklular aynı cins tuğla ile kubbenin 20 çeşit örülebileceğini göstermiştir.”

“Köy Çeşmesi” adlı metal gravür resmi ile “Ana” adlı fotobaskı resimlerinde elde ettiği salt lekesele etkileri, linolyum oyma basma tekniği ile 1957 tarihinde yaptığı “Tarlada” adlı resmine uygular. İşlediği konu ve çizdiği figürlerin benzer örneklerini gördüğümüz “Tarlada” adlı resminin (resim 11-12) önceki aynı kurgudaki resimlerinden leke ve çizgi bakımından daha yalın bir etkiyi yakaladığı görülür. Artık resimlerinin vazgeçilmezi olan mekânın iki boyutlu en yalın hali, figürlerin inorganik çizgilerle, konuyu temsil etmenin en temel özellikleridir. Ayrıca bu özellikler Aslier sanatının özgün özelliklerindedir. Sanatçı, başarılı bulduğu bir anlatımı, diğer resimlerine taşımaktan ve bu taşımayla o anlatımı geliştirmekten çekinmez. Yapıtlarında tekrara düşmeden yenilik arama sorumluluğunu her resimde geliştirdiği çağdaş çizgide görürüz.



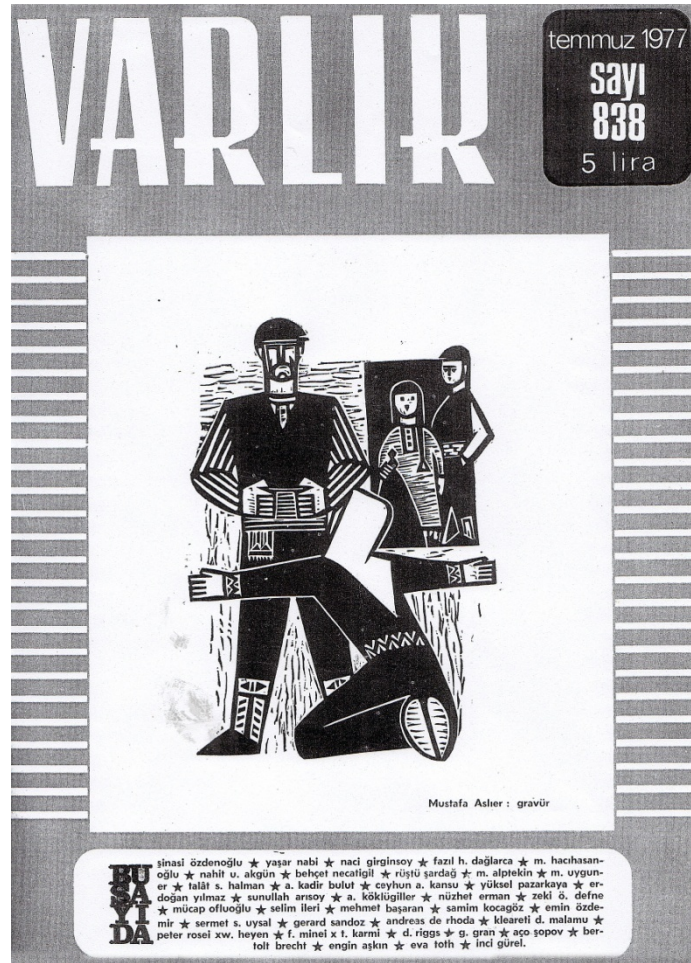
Resim 22 “Tarlada”, Linolyum, 15 x 10 cm, 1957



Resim 23 “Tarlada”, Guvaş Boya, 46 x 33 cm, 1957

Bu “Tarlada” adlı linolyum resmini diğer linolyum oyma basma resimlerinden ayıran özellik, sanatçının daha az öge ile bütünlük oluşturma çabasıdır. Önceki resimlerinin kilim misali ilmik ilmek işlenmişlik etkisi, bu sadeleştirmelerle yerini daha yalın etkilere bırakmıştır. Resimde fondaki lekeler sadece lekedir, önceki linolyum resimlerindeki gibi ne çimi ne de kazılan toprağı temsil eder. Bu etkiyle tam anlamıyla temsili, sembolik bir mekâna kavuşan resim, dinlenme anını sembolleştiren figür ile yalın bir bütünlüğe kavuşmuş olur. Resimde öğelerin bir birine zıt hareket yönleri, lekesele güçleri, büyük-küçük kompozisyon kurgularıyla resim hareket duygusu kazanır.

İşlediği konunun anlatımında yalınlığı hedefleyen ve o yönde çalışmalar veren Aslıer, ilk zamanlar siyah-beyaz çalışmaların bu yalınlığa daha olumlu katkı sağlayacağı düşüncesindedir. Bu düşünceyle ürettiği siyah-beyaz baskıları, “Varlık Dergisi”nde ve bazı kitaplarda yayımlanır. Varlık Dergisi’nde yayımlanan bu resimler, Türkiye’de adının belenmesine yardımcı olur.



Varlık Dergisi 1977 Temmuz ayının kapağı

Uzun yıllar siyah-beyaz baskılar üreten sanatçı, rengi çalışmalarına katması ile ilgili şunları söyler:

“En kolay uygulayacağımız teknik yüksek oyma-basma tekniğiydi. Özel prese gerek yoktu. İşte bu yıllarda yüksek oyma-basma çalışmalarım yoğunlaştı. Simgeci anlatımda renge gereksinim duymuyordum. Giysileri azaltarak başladığım yalınlaşmayı, siyah-beyaz şekillerimin yanına bir veya iki renk katarak ögesel açıdan zenginleşme araştırmalarına girdim. 1947’den 1960’a kadar çok az renk kullandım. Biçim anlatımı için siyah-beyaz yetiyordu. Sonra rengin simgesel anlatımı engellemediğini anladım. “Bedri Rahmi Eyüboğlu ile sergi geziyordum. Amerika’dan yeni dönmüş Bedri Rahmi Eyüboğlu, Varlık Dergisi’nde yayımlanan resimlerimden beni tanıyor ve öğrencisi gibi seviyordu. Bana ‘Resimlerine renk kat reis.’ dedi”.(Aslıer’le Söyleşi, 2008)

Sanatçının sözleri ve inceleyeceğimiz renkli resimlerinden de anlaşılacağı gibi Aslıer, sade ve yalın dile resimlerine renkleri kattıktan sonra daha somut bir biçimde ulaşır.

Sanatçının ilk renkli denemelerini kapsayan “Tarlada” adlı guvaş boya resmi, daha önce yaptığı “Tarlada” adlı linolyum (Resim 22) resminde uyguladığı yalın, sade, leke anlayışını renge taşıması açısından önemlidir. Linolyum tekniği ile yaptığı “Tarlada” adlı resimde yer alan figürün kuşak motifleri aynen kullanılmasına rağmen, eteğindeki motifler, guvaş boya tekniğinde kullanılmamıştır. “Tarlada” adlı guvaş boya resminde renk kullanımı oyma-basmalarında kullandığı açık-koyu leke anlayışında olduğu gibi aynı ton değerinde, ışık ve gölgesizdir. Rengin aynı ton değerinde, ışık ve gölgesiz resmedilmesi resme iki boyutlu simgesel görünüm kazandırır. “Tarlada” adlı guvaş boya tekniği ile elde ettiği yalın renk anlayışını, 1958 tarihinde yine guvaş boya tekniği ile yaptığı “Tarlada Yemek” adlı resminde de devam ettirir.

“Tarlada Yemek” adlı resim, 1956 tarihinde yaptığı “Tarlada Yemek” adlı linolyum oyma-basma resminin guvaş boya tekniği ile yeniden yorumlanmasıdır. “Tarlada” ve “Tarlada Yemek” adlı guvaş boya resimlerinin renk anlayışı ortaktır.



Resim 24 “Tarlada Yemek”, Guvaş Boya, 61 x 49 cm, 1958

“Tarlada Yemek” adlı guvaş boya resminde konu köylü ailenin yemek yemeleridir. Köylü aile betimlemesi 1956 tarihli “Tarlada” adlı linolyum resminden farklı olarak guvaş boya tekniği resminde ağaç gölgesinde yemek yerken resmedilmiştir. Resimde ağaçlar yaprak formunda en sade şekli ile resmedilmiştir. Ağaçların aralıklarla küçük, büyük kompozisyon kuralına göre sıralanmaları yapıta hareket kazandırır. Betimlenen ağaçlar, simgesel etkide yalın yarım daire formlardadır. Bu yarım daire formuna zıt yönde, ağaç gölgesini simgeleyen dairesel etki, resmin

kompozisyonunu dengeler. Ağaç ve gölgelerinin zemine zıt, koyu leke değerleri ile dairesel formları resmi geometrikselleştirmiştir.

“Tarlada Yemek” adlı guvaş boya resmin fonunun yalınlığı, renk ile sağlanmıştır. Resimde ağaç formu bir tek yaprak formuna dönüşerek sembolleştirilmiştir. Bu yalınlaşma ve sembolleşmenin yanında resimdeki figürlerin kuşaklarında yöreye has motifler, varlığını korur.

Sanatçının baskılarında kullandığı simgesel yorum, renkleri aynı tonda kullanmasında da görülür. Bu aynı ton kullanımı, iki boyutlu mekân anlayışıyla, resmin simgesel etkisine güç katması açısından da önemlidir. Sanatçının resmine özgünce kattığı rengin özellikleri, şöyle sıralanabilir:

- Aslıer’in renge yaklaşımı, figürü ele alışı gibi simgesel ve iki boyutlu bir yaklaşımdır. Resimlerinde renkler, tüm yüzeyde aynı ton değere sahiptir.
- Resimlerinde genellikle ya tek bir renk, ya da biri sıcak, diğeri soğuk etkili olmak üzere iki, zıt renk kullanmıştır.
- Resimlerdeki sınırlı sayıda renk ve onları kullanma biçimi, yüzeyi tüm olarak algılamamızı sağlayarak, yüzeydeki çizgisel ele alışı vurgular ve biçimleri, yüzeyle birlikte; ama kendi başına kavramamızı sağlar.

Aslıer sanatının değişimi, öncelikle mekânda yaşanmıştır. Bu değişimi figürün geometriksel inorganik çizgiye kavuşması takip etmiştir. Bu değişimin ardında resmine kattığı renk etkisinde de iki boyutlu simgesel özellik gözlenir. Bu değişime rağmen resminde yöreye has motifleşme etkinliğini korur. “Tarlada” ve “Tarlada Yemek” adlı guvaş boya resimlerinde figürlerin kuşağında, çoraplarındaki yöreye has motif etkisi, “Zeybek” adlı yağlı boya resminde salt şekillere dönüşür. Buna rağmen “Zeybek” adlı yağlı boya resminde figür, Anadolu’ya has özelliğinden bir şey kaybetmez. “Zeybek” adlı yağlı boya resim yöreye has motiflerin kullanılmaması özelliği ile önceki tüm resimlerinden ayrılır.



Resim 25 “Zeybek”, Yağlı Boya, 60 x 50 cm, 1958

“Zeybek” adlı yağlı boya resimde ışık huzmesine benzer yukarı doğru genişleyen açık ton etkisi ile fon, üç parçaya bölünür. “Zeybek” adlı yağlı boya resminde, “Kemençe Çalan” ve “Emekçi” adlı resimlerinde olduğu gibi arka plan, boşluk etkisinde değildir. Resimde arka plan, fon durumuna düşmeyecek şekilde değişik boya tonlarına bölünerek yatay ve küçük parçalarla denge sağlanmıştır. Böylece resimsel etki güçlenmiştir.

Fonda ortaya çıkan üç dik parçalanma figür içindeki yatay formlarla küçük parçalanmaları dengeler. Resimde büyük ve küçük parçalar, ışık-gölgesiz yüzeysel etkide boyanmıştır. “Tarlada Yemek” adlı guvaş boya resminde öndeki figürlerin sadece dış hatlarını ortaya çıkartan kalın siyah konturlar “Zeybek” adlı yağlı boya resminde figürdeki her parçayı belirginleştirir. Bu renk kullanımıyla “Zeybek” adlı yağlı boya resim, guvaş boya tekniği ile yaptığı “Tarlada” ve “Tarlada Yemek” adlı resimleriyle

ortak özellik gösterir. Ortak boya kullanımı yanında “Zeybek” adlı yağlı boya resmi diğer renkli resimlerden önemli kılan yön, elbette yöreye has motiflerin resimde kullanılmamasıdır.

Sanatçının renkli çalışmalarda gözlenen sembolik, yalın renk anlayışı, “Zeybek” adlı yağlı boya resminde görüldüğü gibi motiften tamamen arındırılmasıyla yeni bir boyuta taşınır. Sanatçı, “Zeybek” adlı yağlı boya resimde elde ettiği yalın ifadeyi güçlendirmek için daha başka yalın biçimler aramaya devam eder. Bu amaçla tahta oyma-basma tekniğine yönelir.

“Almanya’ya gitmeden önce çizdiğim insan figürlerinin kuşağını, çorabın desenini bile çiziyordum. Almanya’ya gidince o çorabın desenini çizmeye, o detaya lüzum olmadığını gördüm. Türk insanın duruşunu doğru şekilde çizebilmek, çorabın desenini çizmeyi gereksiz hale getirmiştir. Resimlerimdeki belirgin yöresel özelliği en aza indirmek için önce giysileri azaltarak, figürler tümüyle çıplak oluncaya kadar, yalın şekilleri aradım.

Natüralist resimde bile bir sadelik vardır; detay hamallığı bulunmaz. Almanya’da ressamı ve resimleri inceledikçe resimlerimde soyutlamaya gitmek gerekliliğini anladım. Bu düşünce ile motifselleşme etkisinden kurtulmak için tahta baskı tekniğinin ayrıntı değil de şekil oluşturma olanağı, çalışmalarımın bu çıkmazdan kurtulmasını kolaylaştırdı”.(Metin, 1995: 11)

Böylece Aslıer, “Zeybek” adlı yağlı boya resmi ile motiften uzak, yalın anlayışı elde eder. Bu yalın anlatımı tahta oyma-basma tekniğinin şekil oluşturma olanağıyla birleştirerek 1958 sonrası yaptığı resimlerini bu günkü Aslıer çizgisine kavuşturur.

“Model” adlı tahta oyma-basma resim, sanatçının tahta oyma-basma tekniğinin şekil oluşturma olanağını denediği ilk resimlerindedir. “Model” adlı bu tahta oyma-basma resim, Aslıer’in, Almanya’da ressamı ve resimleri incelemesinin ardından soyutlama etkisiyle yaptığı resimlerindedir. Resmin açık-orta-koyu değerlerdeki renklerin ortaya çıkardığı fon ve figürlerin geometrik düzeni, resme son derece yalın bir biçimle, sadece dikey ve yatay kurgusu kazandırır. “Model” adlı tahta oyma-basma resimde yatay ve düşey çizgiler birbirine zıt güçlerin yarattığı bir durağanlığı ve asılı kalma halini akla getirir. Aslıer, resimde bıyıklı yüz ögesini değişik büyüklüklerle

kompozisyonun farklı yerlerinde tekrarlayarak biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü sağlar. Süsten uzak, ayrıntısız lekesele figürler, resme yalın bir ifade kazandırır.

“Model” adlı tahta oyma-basma resmin merkezinde yer alan model, çıplak resmedilmiştir. Modelin kol ve bacaklarının kadraj dışında betimlenmesi resme açık kompozisyon kurgusu kazandırmıştır. Model figürünün resimdeki gücünü, model olan figüre zıt, koyu renkteki erkek figür ile farklı büyüklükteki bıyıklı üç yüz betimlemesi, eşitler, dengeler. Bu öğelerle kompozisyonun sade anlatımın tüm olanakları denenmiştir.



Resim 26 “Model”, tahta oyma-basma, 55 x 43cm, 1958

Sanatçı, tahta baskı tekniğinin şekil oluşturma olanağıyla resmine hedef edindiği has özellikleri “Model” adlı resimle kazanır. “Model” adlı tahta oyma-basma resimle elde ettiği yalın simgesel anlatım, 1960 ile 1966 yılları arasındaki üretimlerine kaynaklık edip Aslıer sanat çizgisinin belirlenmesi için öncü rol üstlenmiştir. “Model” adlı resimle elde edilen bu öncül rolün ilk halkasını daha önce de belirttiğimiz gibi 1956’da yaptığı “Dönüş” adlı monotipi baskı resimle oluşturmuştur. Almanya’daki değişimin ilk izlerini temsil eden “Dönüş” adlı resimle gelişen denemelerinin ardından 1958 yılında yaptığı “Model” adlı tahta oyma-basma resim değişimin son halkasıdır. Aslıer, 1953-1958 süresi içinde beş yıl Münih ve Stuttgart’ta grafik öğrenimi görmüştür. Bu dönemde, Batı sanatının şekillendirme öğelerine nesnel yaklaşımlarını tanımış ve resimsel öğelerin salt ögesel güçlerine dayalı çalışmaları görmüştür. “Zeybek” adlı yağlı boya resim ile “Model” adlı tahta oyma-basma resimlerde motifsel etkinin çıkarılmasıyla kazanılan öncü özellikler 1960 yılında yerleşen Aslıer anlayışına kaynaklık eder. Bu arı dile kavuşmada Almanya’da karşılaştığı ilerici sanat anlayışının önemi kadar Aslıer’in sürekli araştırma, deneme ve sezgilerinin de önemi büyüktür.

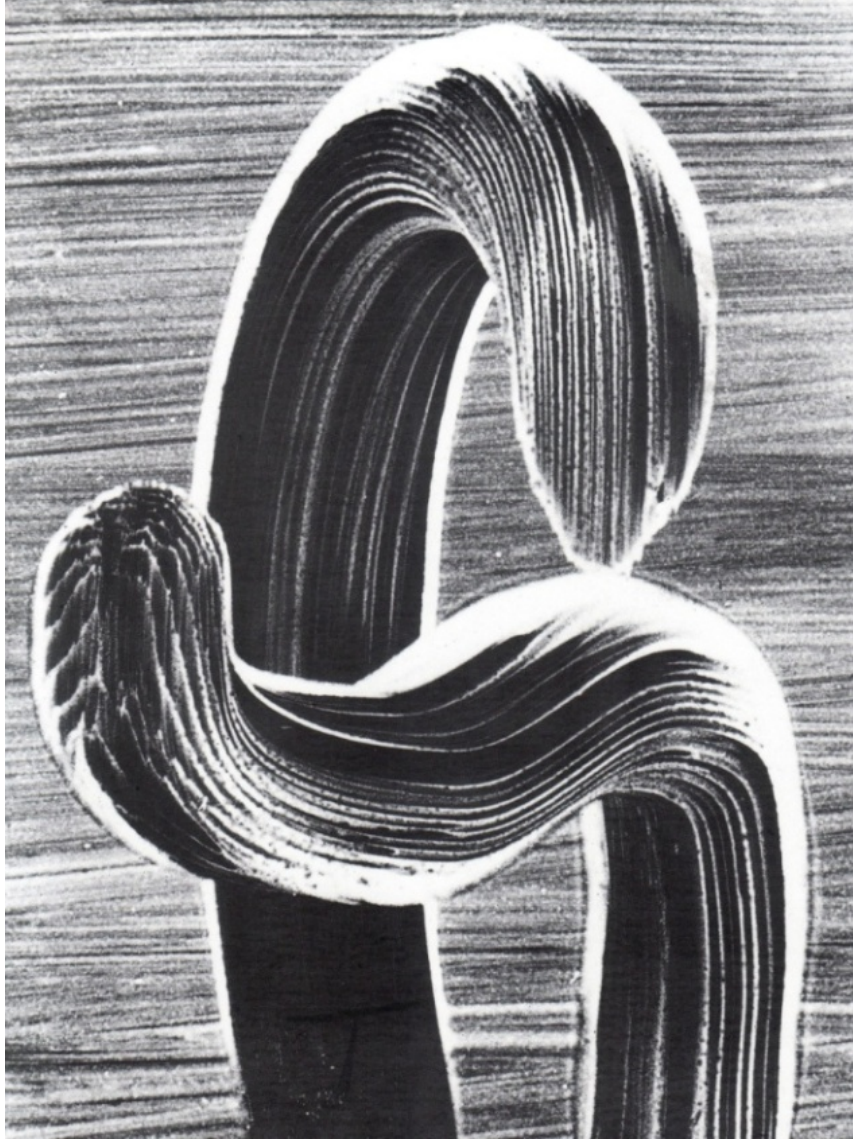
Aslıer’e göre “Sanatçı, arama yöntemini bilmek ve bu yöntemi kullanacak düzeye ulaşmak zorundadır. Bu düzeye ulaşan kimse için doğayı, çevresini ve müzeleri dolduran bütün varlıklar, benzetmecilik için etkileneceği değil, özgün sonuç almak için yararlanacağı birer kaynak durumundadır.” (Aslıer, 1980: 36)



“Türkische Graphik” Takviminden ilk iki sayfa 1959

Mustafa Aslier, 1 Temmuz 1958’de Stuttgart’ta, Galeri Senatore’de ilk özgün baskiresim sergisini açar. Bu sergi, Aslier’in ilk resim sergisi olması açısından önemlidir; ama bu özgün baskiresim sergisini önemli kılan bir başka yönü de bir Türk sanatçısının açtığı ilk özgün baskiresim sergisi olmasıdır(Özdilek, 1990: 33). Türk Resim Sanatı tarihinde bu ilk özgün baskı resim sergisindeki yüksek oyma-basma resimlerden satın alınan eserlerle, Karlsruhe C.F. Müller Yayınevi tarafından 1959 yılı için “Türkische Grafik” adı ile on bin duvar takvimi basılmıştır. “Bu sergideki resimlerimde yöresel etkiler çok belirgindir. Resimlerimdeki bu yöresel etki Almanya sanat çevresi için ilginç bir yenilik sayılır. Yüzyıllar boyu insan resmi yapmanın yasak sayıldığı bir ülkeden insanı konu alan, üstelik bu insanların Batı resminden farklı bir anlatımı olması ilgi ile karşılandı.”(Aslier’le Söyleşi, 2006) diyen sanatçının sergide yer alan eserleri şekilsel yalınlaştırma ve simgeleştirme denemelerinin ilk örnekleridir.

Sanatçı, 1953-1958 süresi içinde beş yıl Münih ve Stuttgart’ta grafik öğreniminin ardından Ekim 1958 yılında yurda döner. Almanya’da bulunduğu dönemde, Batı sanatının şekillendirme öğelerine nesnel yaklaşımlarını tanır. Resimsel öğelerin salt öğesel güçlerine dayalı çalışmaları görür.



Resim 27 “İsimsiz” Foto-baskı, 40 x 30cm, 1959

Almanya'daki bu tanıma süreci, sanatçının konuya yönelik anlatım dilini etkiler. Artık kendi kullandığı salt biçimlere, salt renklere ve bunların şekillendirici ögesel düzenlemelerine ek bir değer olarak Almanya'daki izlenimlerine de, eserlerinde yer vermeye başlar. Bu etkilerin ışığında yapıtlar üreten sanatçı, görsel öğelerin nesnel şekillendirme gücünü denerken 1959 yılında daha önce de yaptığı foto baskı tekniği ile figürsüz, objesiz tamamen soyut çalışmalar yapar. Sanatçının eserlerinde aradığı yalın, arı dil, bu soyut eserlerle en uç noktaya taşınır. Resimde kompozisyon kurgusu, sadece resim elemanları resim yasaları doğrultusunda düzenlenir. Aslır, eserine taşıdığı öğeyi, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerden yalınlaştırarak tek başına kurgular. 60 yıllık sanat

üretiminde bu yapıtların yeri farklı bir önem sahiptir. Çünkü bunlar, sanatçının diğer bütün yapıtlarından farklı olarak ne öyküsel ne de toplumsal bir yorum taşır. “Tabiatta var olan nesnelere resmin içine kattığında onlarla var olan öykülerini de resmin içine katmış oluyorsun. Soyut resim, unsurlara öykü katmadan yapılan resimdir.” sözleriyle soyut sanatı açıklayan sanatçı, foto baskı tekniği ile yaptığı bu soyut eserlerle 1960 yılında Fotografik Baskılar Sergisi açar.

Mustafa Aslier, “Resmimde ulaştığım arınmışlık eşliğinde fotoğraf tekniklerinin olanaklarıyla kamera kullanmadan da artistçe resimler yapmak gerektiğini düşündüm. Şeffaf folyo üzerine sürdüğüm vazelinli ve mürekkepli zeminde yarım saniye içinde parmakla şekil oluşturup bunu agrandizörün altına koyarak büyük fotoğraf kâğıdına baskı yaptım. Bu çalışmam ile bir kez daha gördüm ki sanatçı, ustalığı nedeniyle çok hızlı çalışır hale geldiği zaman arınıyor.” diyerek foto baskı tekniği ile yaptığı bu soyut yapıtların önemini vurgular.

4.2.5 1960, Tahta Baskı ile Kazanılan Sade ve Yalın Anlayış

“Batı resim sanatı, Rönesans’tan beri ilerlettiği natüralist resim dilini bırakıp Doğu’nun yakaladığı sadeleştirme zirvesinin bulgularına yöneldiğinde, Avrupa’ya eğitime giden Türk ressamı Batı’nın bıraktığı noktayı yeni bulmuşçasına geçmişten getirdikleri anlayışlarını terk etmişlerdir. Kendi kültürlerinden kopuşla ressamlar, uluslararası özgün niteliğe ulaşmakta zorlanmışlardır. Sanatçı, kendinden önceki kuşaklarla giriştiği hesaplaşmada, görsel duyarlılığını zengin kılacak özgün deneyler için yeterli bir itici güç olarak görmüyorsa, o sanatçıdaki resim çalışmalarının tutarlı bir düzeye ulaşmış olmasından söz etmek anlamsızdır. (Ergüven, 2002: 31, 32)

Kendinden önceki kuşaklarla yeterli bağlantıyı kuramamış veya bu bağlantıyı kurmaktan kaçınan bir sanatçının da, yaratma özgürlüğünü verimli çalışmalarla yönlendirmesi olası değildir.

Aslier’in sanatının niteliği, içinde taşıdığı geçmişin niceliğine bağlıdır. Aslier, kendi kültür değerlerini özümsemiş bir sanatçıdır. Almanya’ya gidince müzelerde gördüğü Kandinsky ve Klee’nin orijinal resimlerini ve bu düşünceye yönelmiş

resimlerin ağırlık verdiği sadeleştirmeleri, soyutlamaları görüp onlar hakkında kitaplar okuyunca, yaşadığı kültürün görsel duyarlılığı, yöneldiği yeni denemelerinde kılavuzu olmuştur. Yaşadığı toprağın kültürünün görsel duyarlılığını sanatını zengin kılacak özgün deneyler için itici güç olarak görmesi, karşılaştığı “öncü” sanatın güçlü yanlarını yaşadığı toplumun kültürünün güçlü yanlarıyla birleştirerek eritip özümsemesiyle bunları, kendi sanatına dönüştürmesini bilmiştir. Bu denemelerde Almanya’da karşılaştığı sanatı, olduğu gibi kopya etmek yerine, kendi kültürünün değerleriyle birleştirmesi, Aslier sanatını anıtsal bir güce kavuşmuştur. Sanatçı, bu iki kültür anlayışının çatışmasını yaşadığı yıllarda, grafik hocası Prof. Leo Schobinger’in: “Kaç yıldır buradasın ve bizim sanatımızdan fazla etkilenmemişsin, neden?” sorusu karşısında “Etkiyi hazmetmeye çalışıyorum.” diye yanıt verir.

Aslier sanatının gücü, kaçınılmaz bir kaynak olan, geleneksel sanatlarımızın ağırlığını benimsemekle beraber, onların zaman aşımına dayanan özelliklerini evrensel sistemlerle kaynaştırmasıdır. Aslier’in gidişi “Eskiden bağlarını koparmadan yeniye doğru gidiştir. İnsan, kendi kendisi kalmak için düne, yaşamak ve donanmak için yarına muhtaçtır.”(Tansuğ,1983: 51-52)

Bu bağlamda bir ülke kültürü, sanatçıların eserleriyle somutlaşıp, gelişerek ulusların var olma kanıtlarına dönüşür. Bu kanıtlar, ulusların düşünce hayatının geriye bıraktığı anıtları gibidir. Bu gerçekler, sanat kültürünün uluslararası bir dokudan da etkilenip geliştiği görüşünü, kanıtlamaktadır. Demek ki “Sanat, folklor gibi, yerel değerle sınırlı kalamıyor; kalırsa da anıtsal niteliğe ulaşamıyor”(Özsezgin, Büyükişleyen, 1993:2)

Aslier’in kültürüne bağlılığı, yeniliğe gelişime açık denemelere yönelmesini engellememiştir. Bu kültürüne bağlılık, karşılaştığı batı sanatının yeni anlayışını kendi anlayışıyla kaynaştırıp kendi bakışı içinde bütünlük oluşturabilmiştir.

Aslier’in resimlerinin yerleşen genel karakteristik özelliği figürlerinde insanların ortak yanlarını simgeleştiren bir “arınmışlık”, yalın bir “durulmuşluk” görürüz. Figürlerdeki bu ele alış, bizi sanat tarihinde, mağara duvarlarından, Hitit, Firigya, Lidya, İyon seramik süslemelerindeki istiflere, Bizans mozaikleri ve ikonlarına kadar giden insan tasvirlerinin, geleneksel sembolizmine götürür. Şematize edilen figürlerde resmedilen, insanın “o durumun” bir sembolüdür. Aslier’in resminde figürü bir “kişi” değil, bir “sembol” olarak algılarız. Geometrize edilmiş bir figür yapısı şematize edilmiş

yöresel motifler, çarıklar ve daha çok Anadolu köylüsünün simgesi haline gelmiş şapka ve oturuş şekli ile resmedilen “Anadolu insanı”dır.

“Aslıer’in renge yaklaşımı, figürü ele alışı gibi simgesel ve iki boyutlu bir yaklaşımdır. Resimlerinde renkler, tüm yüzeyde aynı ton değerine sahiptir.

Resimlerinde genellikle ya tek bir renk, yada biri sıcak, diğeri soğuk etkili olmak üzere iki kontrast renk kullanmıştır.

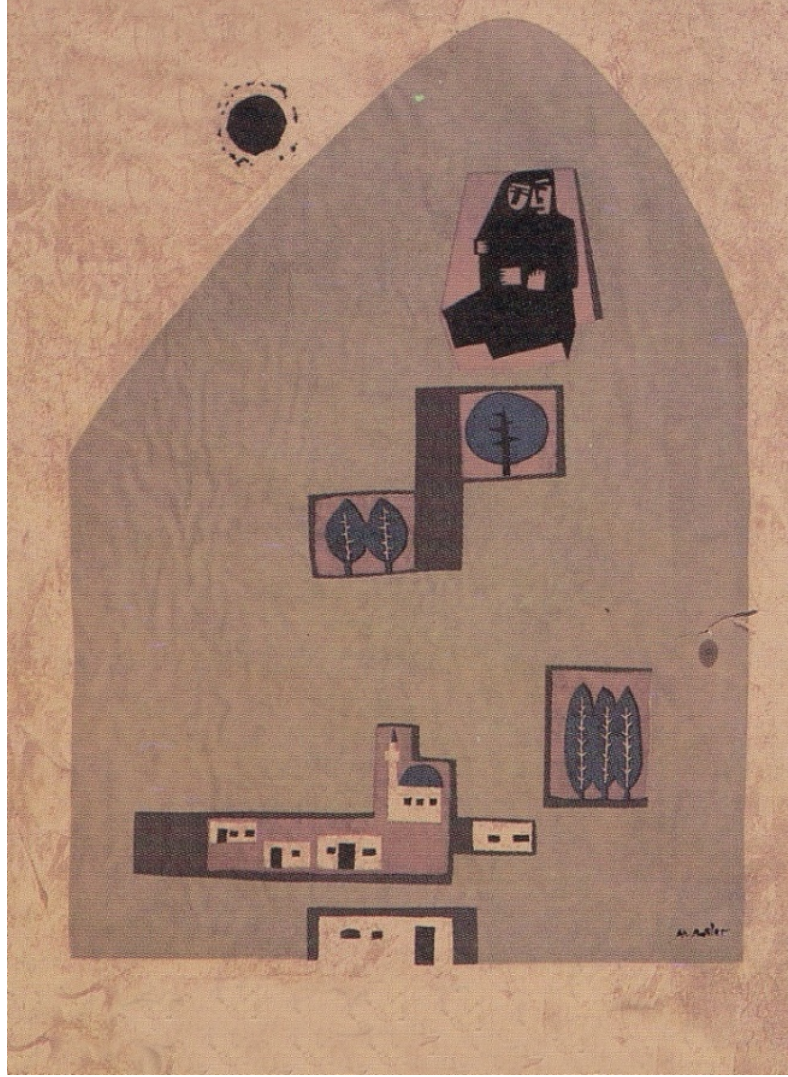
Resimlerindeki sınırlı sayıda renk ve onları kullanma biçimi, yüzeyi tüm olarak algılamamızı sağlayarak, yüzeydeki çizgisel ele alışı vurgular ve biçimleri yüzeyle birlikte ama kendi başına kavramamızı sağlar.”(Görür, 1995:47)

Sanatçı sanatına kattığı bu yorum aracılığıyla 1958 yılında “Model” adlı ilk tahta oyma-baskı resminde hedeflediği yalın, sade anlatım diline ulaşır. “Model” adlı tahta oyma-basma resim ile sanatına kazandırdığı yalın ve simgeci anlatımı 1960 yılı tahta oyma-baskı üretimlerinde de taşıyarak asıl çizgisine ulaşır. Sanatına kazandırdığı bu yalın ve simgeci anlatım ile figürlerine ve onların kurgularına anıtsal bir etki kazandırıp sanatını kesin kaidelerine oturtur. Sanatçının, sanatına kazandırdığı bu yalın, simgeci anlatımı 1960 yılında yaptığı “Bu Tepe”, “Köylü Aile”, “Gecekondu” ve “Evimiz” adlı tahta oyma basmalarında açıkça görülür.

Sanatçı, Batı’nın yöneldiği sanat anlayışı ile kendi kültüründen taşıdığı yorumu başarıyla birleştirir. Sanatçının konuları, Türk toplumunun yaşam serüveninin yorumlarıdır. Aslıer’in resimlerinde, Türk toplumunun nasıl yol aldığı, köy yaşantısından şehre göçüne, Türk aile hiyerarşisine, çalışan yöre insanına, bu insanların umuduna, mutsuzluğuna, sevincine kadar her ayrıntı vücut bulur.

Sanatçının Türk insanını, yaşadığı toprakla beraber yalın ama derin anlattığı bir diğer eseri de “Bu Tepe” adlı resmidir. Bir tepe yamacına kurulu bir Türk köyü; sevgi dolu insanları, damsız evleri, camisi, kavak ağaçları, bahçelerin kurulu olduğu güneşli bu tepe Anadolu’nun simgesidir. Anadolu’nun simgesi olan tepe formunu en yalın halde ortaya çıkartmak için fonun renginden farklı ton değeriyle gösterimi yeterli olmuştur. Basitleştirilmiş birkaç ağaç, damsız ev ile caminin bir arada olabilecek en sade hallerinin leke etkisi, Anadolu köyünün tasviri için yeterli olmuştur. Perspektifin olmadığı iki boyutlu yüzey kurgusu resme yalınlık kazandırır. Resmin üstünde yer alan

figürler, olabilecek en yalın hallerini almışlardır. Bu figürlerin ne kıyafet ayrıntıları, ne de vücut hatları belirgindir. İki figür, bir bütün halindedir. Figürleri ayıran ne ton farklılığı ne de çizgi vardır; ama bu bütün hale rağmen iki ayrı figür olduğu nettir.



Resim 28 “Bu Tepe”, tahta oyma-basma, 50 x 33cm, 1960

Bu yalınlığa obje ve figürler kadar renk seçimindeki valörsüzlük ve gölgesizlik güç katar. Bu özelliklerle figürün, tepenin, köy tasvirinin ve stilize edilmiş ağaçların yukarıdan aşağıya sıralanması minyatür resmini anımsatır.

“Köy” adlı resimdeki bu toprağın mutlu aile görünümü yerini, “Köylü Aile” resminde umutsuzluğun çaresizleştirdiği insan görünümüne bırakır. Mutlu yaşadığı

toprağına yabancılaşan çaresiz köylülerin karşılaştığı bu bilinmezliği Aslier resminde şöyle kurgulamıştır:

“Lekeseli etkiyle vücutların resim alanı üzerinde ilişki kurması, madenî bir fona dönüşen düşmanca sarı boşluğun ortasında kalakalmış tıktır yığınların bir bütünlük oluşturmamalarıyla yabancılaşmış etkisi figürlere mekân içinde bilinmezliği yaşatmaktadır.”(Garaudy, 1991: 31)

Resim, hem yaşadığı toprağı terk etme arifesindeki ruh halini hem de şehre yeni gelmiş bilmediği çevrenin ortasında yabancı kalış duygusunu simgelemiştir. İki ayrı mekânın duygusunu bir resim nasıl anlatır? Anadolu’yu sembolize eden tepe, köy evleri, ağaç gibi dış mekâna atıfta bulunan tüm öğeler resimden arındırılmıştır. Picasso’nun Guernica şehrinin bombalanmasının ardından yaptığı “Guernica” resminde olduğu gibi Aslier de resimsel öğelerde arınmışlığı ve simgeleri kullanır. Picasso’nun



Resim 29 “Köylü Aile”, tahta oyma-basma, 44 x 50cm, 1960

şehri bombalayan uçağa yer vermemesi, sadece o şehirde acı çeken insanları değil savaşlarda zulüm görmüş tüm insanlığın çektiği acıların evrensel dilini yaratması Aslıer'in yaptığı ile paraleldir.

Aslıer de “Köylü Aile” resminde yabancılaşma olgusunun evrenselliğine kompozisyonu bilinen bir köye, şehre ait dokulardan arındırarak ulaşır. Resimde görmek istemediklerini ayıklar, eksiltir, öğeleri en aza indirger ve kendi gözünde kalanı, başka deyişle vurgulamak istediklerini resmeder. “Köylü Aile” resminde sanatçı, sadeliğin, yalınlığın mükemmelliğine, artık eklenecek şey değil, çıkartılacak şey kalmadığında erişmiştir.

“Köylü Aile” adlı resim, sarı, siyah, mavi, beyaz ve kırmızı renklerle neoplastik zemin kurgusu üzerine şekillendirilmiştir. Figürleri sınırlayan dikdörtgenler, kompozisyon içinde beyaz ve siyah leke hareketliliğinin devamlılığını da sağlar. Süsten uzak, inorganik kenar çizgileriyle ortaya çıkan ayrıntısız lekesel figürler, bu azlığa Türk köylüsünü tam anlamıyla belirtir. Merkezde direkt izleyene dönük resmedilen figürle birlikte diğer figürlerin lekesel etkisi, zeminin tüm yüzeyinde aynı ton değerine sahip sarı rengin gücünü eşitler, dengeler.

Resimde bilinmezlik içindeki aile reisinin çömelik, düşünceli ve çaresiz hali, tüm aileyi bireylerini etkiler güçtedir. Yalınca betimlenen bu durum, tüm resme egemendir. Figürlerin parçalanmış yapısını çevreleyerek güçlendiren yalın dikdörtgenlerle geometrize edilen mekân, şehrin kargaşasının insan üzerindeki güçlü etkisini sembolize eder. Figürleri çevreleyen neoplastik(1) anlayıştaki dikdörtgenlerin kompozisyon içindeki ayrı kurgusu, sarı rengin etkisini dengeler.

(1)Neoplastik: 1917-1931 arasında etkinlik gösteren bu hareket matematiksel bir çıkışla sanata yeni bir yön vermeyi hedeflemiştir. Son derece yalın bir biçim alan sanat yaptığı sadece dikey ve yatay çizgilerden müteşekkil bir görünüm alırken renk dizgesi de üç ana renge yani sarı, mavi ve kırmızıya bağlı kalmıştır. (Bkz. Beksaç, 1995: 132)

Sanatçı bu yapıtı hakkında şöyle der:

“A harfi öyle bir tasarım harikasıdır ki binlerce yıl sonra öküz başından bu halini almıştır. Aynı zamanda simgeleştirmenin, sadeleştirmenin bir sesi verecek kadar yalınlaşmış halidir. Ben de bu resimde sadeleştirme ile ulaştığımız yeni bir yolun A’sındayız, demek istedim. Figürlerle yaptığım sadeleştirme, A’nın binlerce yılda geçirdiği yalınlaşmaya denktir. A öküz başından uzaklaşmıştır; ama ben, babayı anne ve çocukları gerçeğinden uzaklaştırmadan A harfindeki aynı sadeliğe vardırıdım. Bu resim, beni en iyi anlatan resimdir. Resimde ne ararsan var, elemanlarla anlatım, ifadeyle, öge ve öyküyle de.”(Aslier’le Söyleşi, 2008)

Böylece bu resim, içindeki sembollerle birlikte, sade ve yalın anlayışla, “Anadolu insanının” ortak yanlarını simgeleştiren bir “arınmışlık”, yalın bir “durulmuşluk” etkisini başarıyla verir.

Aslier’in özgünlüğünün ifadesi insanlı, arınmış, yalın ve duru biçemli bir başka önemli resmi de “Gecekondur” adlı eseridir.

Bugün Türkiye gerçeği haline gelerek kanıksanan gecekondu kültürünün tehdit olduğunu o yıllarda sezinleyen sanatçı, bu toplumsal gerçeği, 1960 yılında yaptığı bu resmi ile anlatır. Eser, köyüne tutunamayıp şehre göçerek yozlaşmayla karşı karşıya kalınan yabancılaşmayı gözler önüne sermiştir.

“Gecekondur” adlı resim, gecekondu mahallesindeki yaşam ve insanların simgesidir. Oynayan çocuklar, kucağında bebeği ile ayakta duran anne, erkeğin taburede oturan kendinden emin ağa hali, çabucak yapılmış etkisini veren basit yapıdaki ev, köy yaşantısının şehre de taşınmasının simgesi olan kuzunun varlığı resmi oluşturan birimlerdir.



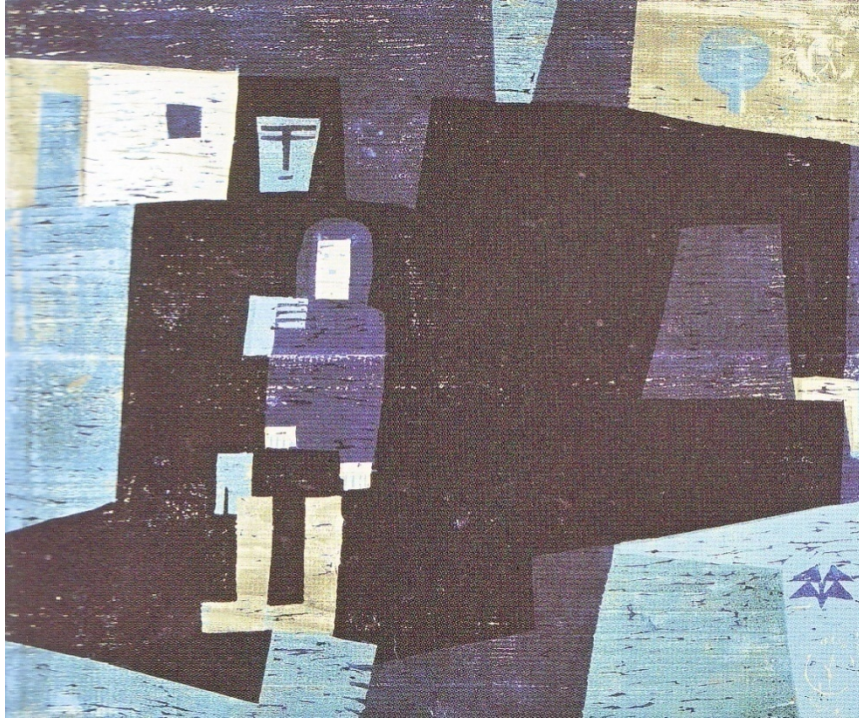
Resim 30 “Gecekondu”, tahta oyma-basma, 50 x 33cm, 1960

“Gecekondu” adlı resimde sokak üstten görünüşü ile resmedilmiştir. Bu bakış resimde derinlik etkisini ortadan kaldırıp resmi iki boyutlu simgesel bir duruma getirmiştir. Sokakta perspektif görünüm ortadan kalkınca uzaktaki ve yakındaki nesnelerin etkinliği eşitlenir. Sokağın üstten bakışına tezat, figürler tam karşıdan resmedilmiştir. Bu zıtlık, hem mekân gösterimini hem de konu anlatımını güçlendirmiştir.

1960 tarihli “Evimiz” adlı resim, dikey ve yatay leke tonlarının çok yönlü etkilerini verir. Resmin konu anlatımı, kompozisyon kurgusu, açık-koyu geometrik lekelerle bütünlenmiştir.

Sanatçının “Çocuk, annenin işidir. Baba, hep mesafelidir. Babayı sırtı dönük yaptım; bu da anlatıma güç kattı.” dediği “Evimiz” adlı yapıt, tahta oyma-basma tekniği ile Aslıer’in ulaşmak istediği yalınlaştırma anlayışının doruk noktasını temsil eder. Resimde sadelik ve yalınlığın tüm olanakları denenmiştir. Resim, sadeleşerek öyle bir noktaya getirilmiş ki bir adım sonrası soyut bir ifadedir. Soyut ifadeyi güçlendiren geometrik açık-koyu lekeler aynı zamanda resmin konu öznesini de ön plana taşır. Resmin ön planında yer alan iki koyu leke “Anne” ve “Baba”yı simgeler. Anne olduğunun göstergesi, annenin kucağındaki çocuğudur. Babayı temsil eden figüre ait tek özellik, kolun aile reisine has güçlü duruşudur. Aslıer, bu tarz ile figürlerin gözüne, kaşına, kıyafetlerine, yöreye has motiflerin kullanımına gerek bırakmaksızın Anadolu ailesini anlatmıştır.

Resimde kucağında çocuğu ile oturan annenin yüzü çizgilerle belirgindir; ama kucağında yer alan çocuk ile babanın başları sadece leke olarak bırakılmıştır. Annenin



Resim 31 “Evimiz”, Tahta Oyma Baskı, 60 x 69cm, 1960

yüzünü ortaya çıkararak belirgin çizgiler ile kucağındaki çocuğun açık leke özellikleri, anneyi resmin ilgi merkezi haline getirmiştir. Resme adını veren ve fonda annenin başıyla bitişik resmedilen ev; kerpiç, basit bir Anadolu köy evinin en yalın halde tasviridir. Evin annenin omuz hizasında başıyla bütün hali, annenin ailenin taşıyıcı ve temel unsuru olduğunu simgeler.

Böylece sanatçının 1958 yılında yöneldiği tahta oyma-basma tekniğinin ayrıntıdan sıyrılan, şekil oluşturma olanağından yararlanarak dekoratif motifleşme çıkmazından kurtulmasıyla bugünkü çizgisinin belirginlik kazandığını görürüz.

Bu dönemde sanatçının resimlerini güçlü kılan yön, resimlerine taşıdığı konuların etkisini kompozisyon kurgusuyla da bütünlemesidir. Objeler ve figürlerle verilmek isteneni, kompozisyonun geometrik formu, leke-çizgileri ve renk seçimleriyle veren sanatçı, kısaca anlamı hedeflediği gibi salt şekillerle vermeyi de başarmıştır.

Resmindeki bu bütünlüğü, birbirinin karşıtı olan iki kuvvetin ifadesini güçlendirerek yani dikey ve yatay leke tonları kullanarak elde eder. Resmin kompozisyonunda sağlanan bu bütünlüğün yanında, figürlerde değişen doğal biçimler kadar, değişmeyen salt gerçekliği ayrıntıdan uzak sadeliğin ve yalınlığın doruğuna ulaştırır. 1960 yılı ile birlikte tahta oyma-basma tekniği ile yerleşip diğer baskı tekniklerine de taşıdığı resimsel anlayışında:

- İnsanların ortak yanlarını simgeleştiren bir “arınmışlık”, yalın bir “durulmuşluk” görülür.
- Figür istifleri aynı zamanda leke etkisine de sahiptir.
- Figür bir “kişi” değil, bir “sembol” olarak algılanır.
- Renkler, tüm yüzeyde aynı ton değerine sahiptir.
- Ögeler ya merkezî bir eksen etrafında ya da yüzeyin iki yarısı arasında tam bir denge gözeterek yerleştirilmiştir.
- Kompozisyonun ana ögesi olan figürlerin yüzleri genellikle izleyiciye dönüktür.
- Giysiler figürlerle bütünlük oluşturacak şekilde şematize edilmiştir.
- Mekân anlayışı üç boyutlu bir derinlik değil, iki boyutlu yüzey istiflerinin sistemli dizilişi görülür.

4.2.6 1962, Kazanılan Sade ve Yalın Anlayışın Diğer Tekniklere Taşınması ile Asker Sanatı

Tahta oyma-basma tekniği ile sanatçı, resimlerinde kavuştuğu sade yalın anlayışı 1962’de metal gravür tekniği ile yaptığı resimlerine de taşır. Sanatçı, bu dönemde resme yaklaşımını şu sözleriyle açıklar:

“1962-1972 döneminde daha çok çukur baskı tekniği ile çalıştım. Tekniğin çok renkli, akuatinta, yüksek-çukur beraber baskı gibi tüm teknik olanaklarını denedim. Kişisel özgün dilimi daha kolay bu tekniklerle geliştirdim diyebilirim.” (Metin, 1995: 43)

“Bazen özgün bir başlangıç yakalıyorsun; ama bu başlangıç, özgün bir sonuç olmuyor. Önemli olan, özgün sonuca ulaşmaktır. Kişisel anlatım önemlidir. Sen bir dil bul, kendini kabul ettirirsin. Bir şey yakaladın mı tekrar et. Bu durum, kırk kez deli dersen deli etmeye benzer. Bir şey buldun mu onu büyütmen lazım.” (Asker İle Söyleşi 2006)

Asker’in çabalarıyla 1962 yılında en büyüğü 70 x 150 cm basma tablalı metal gravür presi Almanya’dan alınır. O yıllara göre Türkiye’nin ilk ve tam donanımlı özgün baskı resim atölyesi Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar okulunda kurulur. Bu tam donanımlı özgün baskı resim atölyesi kurulduktan sonra sanatçı on yıl kadar sadece metal gravür eserler üretir. Sanatçı, 1960 yılı ile tahta oyma-basma tekniğini ile sanat anlayışına yerleşen lekeci, geometriksel ve soyutlamacı tavrı 1962 yılı sonrası ağırlık verdiği metal gravür resimlerinde de aynen devam ettirir. 1962 ile 1966 yılları arasında yaptığı metal gravürlerin ortak özelliği, bu eserlerde renkli, akuatinta tekniğine ağırlık vermiş olmasıdır.

1962 tarihli “Halk” adlı resim, tahta oyma-basma tekniği ile kazandığı lekeci, geometriksel ve soyutlamacı anlayışın metal gravür tekniğiyle devam etmesinin ilk örneklerindedir.



Resim 32 “Halk”, Metal Gravür, 23 x 19cm, 1962

Sanatçının “Bu resim, devrimci bir resimdir. Devrimcidir ama dağa çıkmış devrimci değil. Benim için halk önemli, halkın etrafındaki parazitleri göstermek için bir resim yapıyorum. Aslında kendimi tatmin ediyorum. Parazitleri küçülterek ve halkı yücelterek bunu yapıyorum ama yapmak istediğim çağa yakışan bir resim meydana getirmek. Bunların yanında anlatmak istediğimi de anlatıyorum.” (Aslier’le Söyleşi,2008) diyerek önemini vurguladığı “Halk” adlı resmin ana ögesi olan figür, kompozisyonun merkezinde konumlanmıştır. Bu figürün yüzü, görsel algılayıcıya dönüktür. Bu yüz, figürlerin yaşam içindeki durumları ve konumlarını destekleyici sembolik ifadeler taşır. Bu geometriksel ve soyutlamacı tavrı gözetilerek “Halk” adlı resminde, Türk erkeğinin heybetli görüntüsü ile aile içindeki etkisi, sert görüntüsüne karşı duyarlı yapısı anlatılmaya çalışılmıştır. Erkek her şeye egemen ağa şeklinde resmedilmiş ve etrafında küçük figürlerle kompozisyonda hareket ve bütünlük sağlanmıştır.

“Sanatçı” adlı resimde merkezde yer alan figürün leke etkisi 1962 yılında yaptığı “Halk” adlı resminde olduğu resme yüzeysel bir etki kazandırır. Yüzeysel etkiye güç katan diğer bir özellik de kıyafetlerin figürle bütünlük oluşturan sembolik kullanımındır. Bu sembolik kullanımla yakalanan yalınlık hakkında Aslier şunları söyler:



Resim 33 “Sanatçı”, Metal Gravür, 17 x 23 cm, 1964

“İnsan motifi kullanıyorsan kolay algılanır sadeliğe ulaşmalı. Dış görünüşü aynen yapmak -belki ip cambazlarının yaptığı gibi- insanı hayran bırakabilir. Bir resmin anlatmak istediklerini anlamak için kolay kavranır olmasını sağlamak gerekir. Gereksiz detaylara yer verilirse insanlar, anlatmak istediğimiz şeye değil, sadece basit detaylara hayranlık duyarlar.” (Aslier’le Söyleşi, 2007)

Aslier, bu anlayışla resmettiği “Sanatçı” adlı eserde var olmayana biçim veren sanatçının yaratıcılığını sembolleştirmiştir. Siyah leke olarak betimlenen figür sade ve en yalın haldedir. Kıyafetlerinin varlığı, sadece şekil oluşturma olanaklarını zenginleştirmek için sembolik kullanılmıştır. Figür, bir toprak testi tutmaktadır. Üzerinde yüz bulunan testi, Aslier’in yani resmin öznesi olan sanatçının sanat yaratısının ve üretiminin en yalın simgesi konumundadır. Bu resimle ortaya çıkardığı

“Sanatçı” motifini daha sonra yapacağı bazı resimlerine de “görüntüleri sezinleyen gören sanatçının simgesi” olarak taşır Aslier.

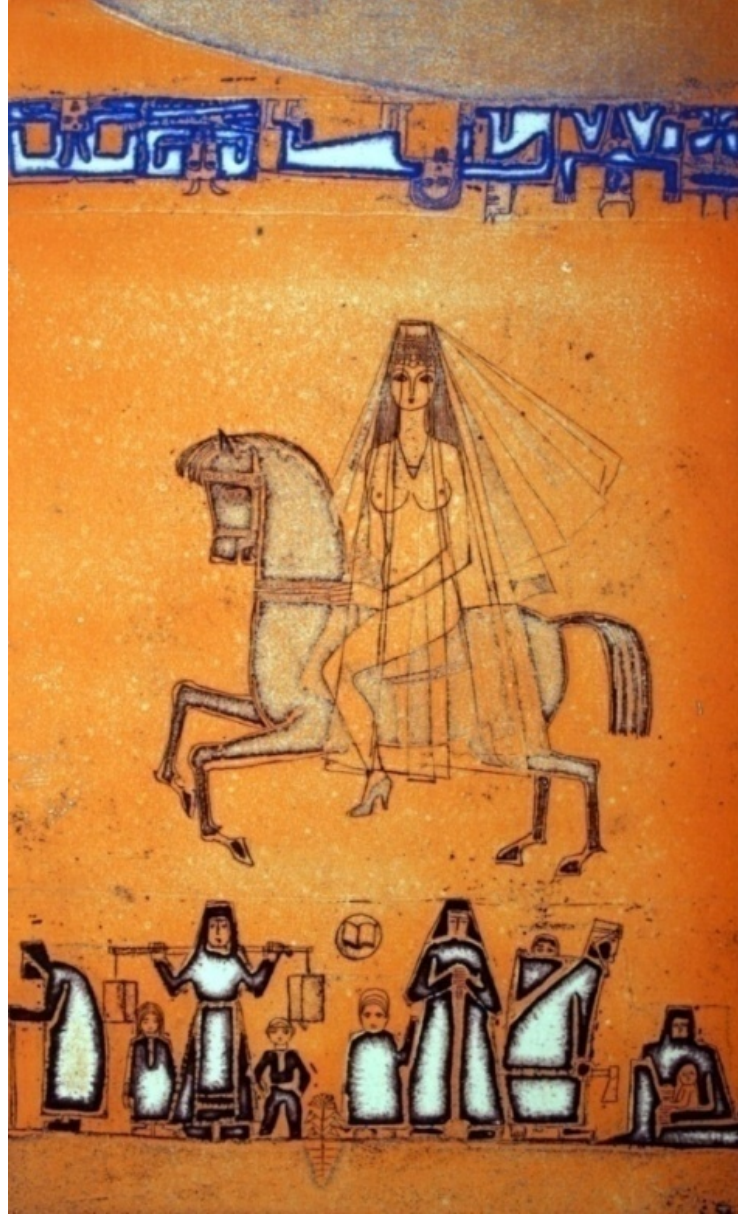
“Duruşuyla oturuşuyla Türk sanatçısı böyle çalışıyor. Ben bu resimdeki sanatçıyı iyi bir tezgâh önünde oturur yapsam Türk toplumundan uzak Batı’ya yakın bir anlama bürünürdü. Sanat üretişi olarak testi yapıtım ve duruşu da ortalama bir Türk insanın duruşu gibi gösterdim.” (Aslier’le Söyleşi, 2007)

Aslier’in resimlerinde figürlerin kıyafet çizimleri natüralist gözlemle başlar, bu çizim 1956 yılında yerini figürün inorganik geometrik çizgiye kavuşmasıyla giysiler üzerinde sadece yöreye has motiflerin kullanımına bırakır. 1958’de ise tahta oyma-basma tekniğinin de etkisi ile giysilere kazandırılan lekesele, sembolik ifadenin yalınlığa hizmet edişi giysinin kullanımını gereksiz kılar. Bu sonuçla Aslier 1966 tarihli “Gelin” adlı resimde artık sadece sembol olarak yer alan kıyafetleri figürden tamamen çıkartır.

Aslier daha önce yaptığı 1958 tarihli “Model” ile 1960 tarihli “Adem ile Havva” adlı resminde de figürleri çıplak çizmiştir. Ama bu çıplaklık konuda yer alan figürlerin buldukları yaşam alanı içindeki gereklilikten dolayıdır. Sanatçılara modellik eden figür çıplaktır, evrensel bir konu olan Adem ile Havva zaten çıplaktırlar.

Sadece sembol olarak yer alan kıyafetlerin figürden tamamen çıkarılmasına ilk örnek, “Gelin” adlı resimdir. Bu resimde “Gelin”i simgeleyen duvaktır. Duvak evrensel bir simge olarak kullanılmıştır. Duvak dışında figür çıplaktır. Çıplaklık, resimde beyaz gelinliğin yerini alıp saflık ve masumiyeti simgelemiştir.

Eserde toplumun değer verdiği saflık ve temizlik özelliğinin yanında toplumca önem verilen bir başka öge, at da öne çıkmıştır. Saflık ve masumiyeti içinde barındıran gelinin en üst mertebeye yani atın üstüne çıkartılarak gösterilmesi gelinin halkın gözündeki önemini de sembolleştirir. Geleneğe göre eski Anadolu düğünlerinde gelin, bahşedilen bir statü göstergesidir. Evlenirken bu yüce değerlerin verildiği Anadolu kadını hayatının ilerleyen yıllarında resmin altında betimlendiği gibi elinde çapası, omuzlarında su kovaları, sırtında bebeği, kucağında çocuğu ile çileli bir yaşam içinde izlenir. Resmin üstünde halk arasında şeytanın sembolü olan boynuzlu figürler, gelin ile resmin altında yer alan figürlere ters şekilde resmedilmiştir. Bu zıtlık içeren görünüm, halkın güzel bakışının yanında toplumdan uzaklaştırılması gereken toplumun yoz inançlarını sembolize eder. Sanatçı, yapıtının sembollerini şöyle özetler:



Resim 34 “Gelin”, Metal Gravür, 25 x 15cm, 1966

“Gelin, resmin altında gösterdiğim hayat dokusundan yükseliyor. Üst kısımda onun korkularını resmettim. Gelin olduğu anda o kadar mutlu ki bu korkuları genç kıza vız geliyor. Bu toplumun içinden yetişmiş bir kişi, gelinlik aşamasını bir defa yaşıyor. At üstünde, ilkel ve zor yaşamdan kurtulmuş bir an yaşıyor. Toplumumuzda gelin için çok fazla büyü lafi edilir. Onları da yukarıda ters resmettim.”(Aslıer’le Söyleşi, 2008)



Resim 35 "Yüceltme", Metal Gravür, 28x17cm, 1966



Resim 36 "Ermiş", Metal Gravür, 26 x 16 cm, 1966

Ashier, 1966'da metal gravürlerin ortak özelliği olan renkli, akuatinta tekniğinde yaptığı "Yüceltme" ve "Ermiş" adlı eserlerde ilerlemiş özgün çizgisini açıkça gösterir. Her iki eserde de fonda türkuaz rengin kullanımı ile figürleri çevreleyen koyu leke etkisi resmi algılanır kılar.

Sanatçının "Toprağın içindeymiş gibi halkı bu toprağın içinde resmettim. Halkın yücelttiği kişiler vardır. Evliya gibi, erkek ya da köy ağası gibi ağaç gibi yüceltilmiş bu insanlar toprakta değil bulunduğumuz dünyada, halkın içinde yaşıyor. Bu resim, o çağdaki yaşamın görünümüdür." dediği "Yüceltme" adlı metal gravür resmi halkın yükselmesi, ileri gitmesi için gerekli olan gücü simgeler. Resim, birbirine ince bir hatla bağlı daire ve dikdörtgenden oluşmaktadır. Bu geometrik formlardan dikdörtgen toprağı, daire ağacı, dikdörtgen içindeki ters üçgende ağacın köklerini simgeler. Daireyle simgelenen ağacın içinde halkın simgesi figürler bulunur. Ağa şeklinde kolları iki yana açık bağdaş kurmuş figür Türk halkını sembolize eder. Toprağın simgesi

dikdörtgen içinde resmedilen kucağında bebeği ile ana formu ve bu yöreye has sazını çalan ozan simgelenmiştir.

Aslier, “Türkiye’de çok ermişler vardır. Ama gerçek ermişler Yunus Emre vb. büyük düşünür ve sanatçılardır. Halk bunları anlar, bulur ve çıkarır. Toplum, evliyayı insanüstü bir varlık olarak algılar. Ayrıca evliyanın kadın ya da erkek olması önemli değildir. Resmimde evliyanın cinsel organı görünse de evliyanın kendine özgü duruşu cinsiyetini önemsizleştirir.” diyerek açıkladığı “Ermiş” adlı resmini ters “T” formunda kurgulanmıştır. Buradaki “T” “Toplum”u simgeler. Minyatürdeki önem perspektifinde olduğu gibi “Ermiş” diğer figürlere göre daha büyük ve üstte resmedilmiştir. Başında güneş gibi ışıklar saçan haliyle gerçek ermişlerin topluma yön gösteren özelliği vurgulanmıştır. Altta yer alan figürlerin değişik hareketleri ve durumlarının yanda oturan figürün koltuğunun altındaki yazı dikkat çeker. Burada:

“Halk, ekmek, su, karı, koca, bal.” yazmaktadır. Bu yazıyı Aslier şöyle açıklar:

“Beslenmek için ekmek, su lazım. Sevmek için karı koca lazım ve bal gibi bir hayat. Bu resmimle aydın Anadolu evliyalarının etkisi altında oluşan toplum tipini ortaya koymaya çalıştım”.

Aslier, sanat yaşamı boyunca, yaratmak ve yeni bir şeyler yapmak amacındadır. İnsana toplumsal değer katan en önemli eylemin bu olduğuna inanır. Bu süreçte yeniyi aramak, yeni olanı görmek, yeni olanı yaratmak sadece bir sanatçı olarak değil bir insan olarak da mutluluğun baş nedenidir ona göre. Sanatçının özgün çizgisinde var olanlarla yeni denemeler yapmanın da ne denli önemli olduğunu eserlerinde görürüz. Sanatçı, yeniyi ararken eskiyi yıkmak gerekmediğini eserlerinde somutlaştırır. Çünkü ona göre eskinin yeniye kaynak olacak değerlerini bulmak da yeniliktir. Sanatçının önceki eserlerinde yarattığı öğeleri tekrar; ama yeni bir kompozisyon içinde kullanması, bu düşüncesini kanıtlar.

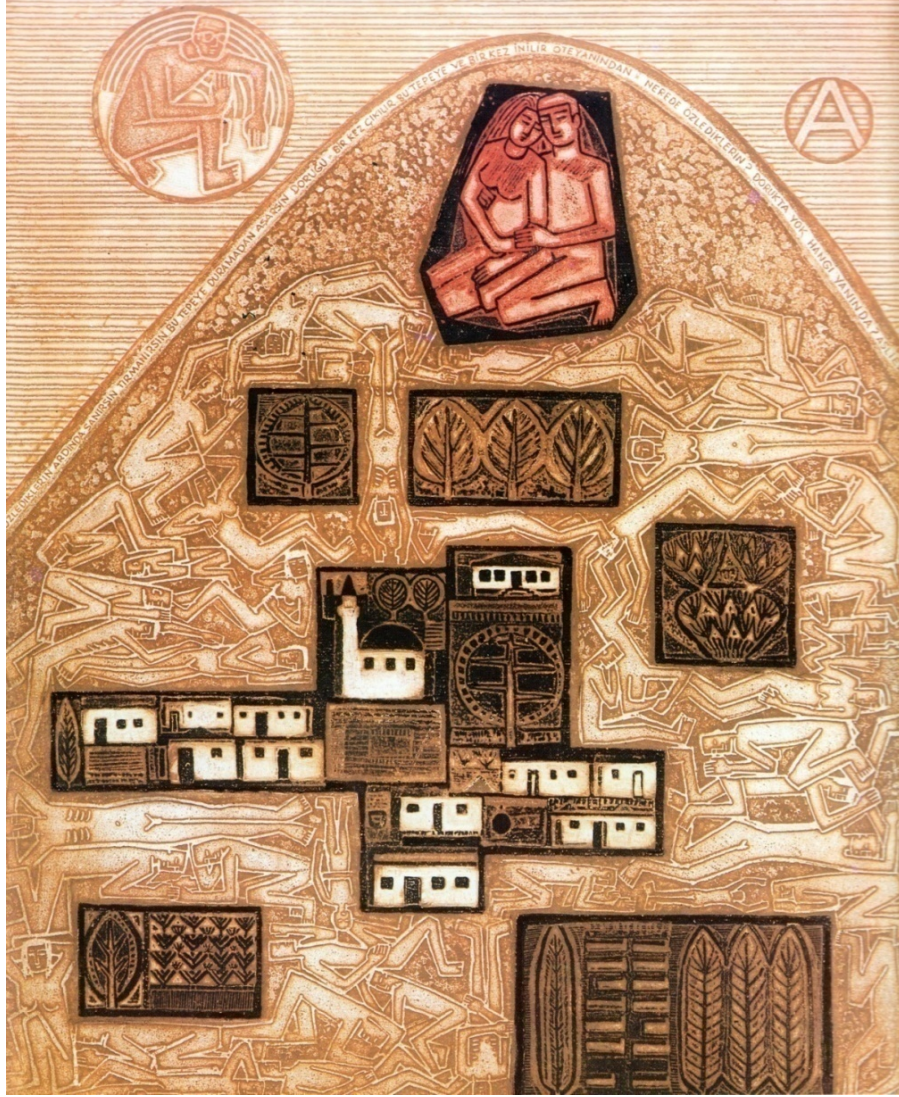
1960 yılında tahta basma tekniği ile gelişen ve yerleşen anlayış “Ermiş” ve “Yüceltme” adlı resimlerinde de görüldüğü gibi Aslier sanatını özüne kavuşturur. Sanatçının anlayışındaki değişimin başlangıcı ilk kez 1956’da Almanya’da yaptığı “Dönüş” adlı litografî ve “Ana Oğul” adlı linolyum resimlerinde gözlenir. Bu ilk değişiminin ardından 1958 yılında guvaş boya tekniği ile başlayan yalınlaşma anlayışı tahta baskı tekniği ile Aslier’in bugünkü sanat anlayışına yaklaşır. Sanatçı, 1960 yılında

tahta baskı tekniği ile yaptığı renkli baskılardaki sadeleştirme ve sembolleştirmelerle özgün çizgisine kavuşur. Tahta baskı ile yakaladığı özgün çizgisini diğer baskı tekniklerine de taşıyarak sanat anlayışını belirginleştirir. Sanatçının 1966 yılında yaptığı gravür ve 1968 yılındaki tahta baskılarında görülen abide-anıt etkisi, tüm sanatına yerleşecektir. “Bu Tepe” adlı gravür resminde gözlenen özellikler, artık Aslıer sanatının yerleşen çizgisini de gösterir. “Bu Tepe” adlı resmi ile birlikte sanatçının eserlerinde gözlenen özgün özellikler, bugüne dek değişik konu ve tekniklerde yaptığı diğer yapıtlarda da gözlenir.

Sanatçının bu özgün üslubunu “Bu Tepe” adlı resminde açıkça görürüz. Aslıer, “Bu Tepe” adlı özgün baskı resminde 1960 tarihli “Bu Tepe” adlı ağaç baskı tekniği ile yaptığı resmine benzer bir form kurgusu oluşturmuştur. Çinko kalıpla hazırlanan bu özgün baskı resimde, 1960 tarihli tahta baskı resminde olduğu gibi Anadolu; camiyle, kerpiç dampsız evlerle, ağaçlarla, bahçelerin kurulu olduğu güneşli tepeyle simgelenmiştir. Perspektifin olmadığı iki resmin de üstünde yer alan sevgili figürleri, aynı biçimde kullanılmıştır. Daha önce incelediğimiz 1960 tarihli “Bu Tepe” adlı tahta baskı resminde simgesel olarak kıyafet içinde resmedilen aşklar ya da gençler, “Bu Tepe” adlı metal gravüründe sadeliğin en yalın halini alarak kıyafetlerinden arınmış durumda çıplaktırlar. İki resmi birbirinden ayıran temel özellik “Köy” adlı resmindeki öge kullanımıyla en aza indirgenerek yakalanan sade ve yalın kompozisyon birliğine, “Bu Tepe” adlı resimde çok öge kullanılarak ulaşılmıştır.

“Bu tepe” adlı resim, resimsel öğeleri içinde bu kadar barındırırken yine de “Köy” adlı resim gibi olağanüstü sadedir. Geçekten de “Bu tepe” adlı resimde figür çoktur; doku, yazı ve çizgiler “Köy” adlı eserden farklıdır. Ama bütünü kurma başarısı, sade, ince dokunmuş çizgiler, doku etkisindeki kolayca fark edilmeyen figürler, kendini kolay ele vermeyen bir nitelik elde etmeye yardımcı olmuştur.

Bu çokluğu barındıran asıl dikkat çekici öge, tepe formu içindeki cami, ev, ağaç formları arasında kalan fonun figürlerle doldurulmasıdır. Bu figürler, tepelyi oluşturan toprakla kaynaşmış, bütün haldedir. Figürlerin çokluğunun resme kattığı doku zenginliği yanında, sanatçının vermek istediği duygu, yine bu figürlerde gizlidir. Figürlerin hareketleri, sadece tepe içinde yer almaları Anadolu’yu simgeleyen dağı var edenlerin aslında, Anadolu’da birçok uygarlığı yaratanların ve bu toprak için canlarını



Resim 37 “Bu Tepe”, Metal gravür, 49 x 40 cm, 1967

vermiş binlerce şehidin cansız bedenlerinin simgesine götürür bizi. Aslılar, sevdiklerini yitirenlerin duygusunu tepeyi oluşturan çizgiye yazdığı şu dizelerle de dile getirir:

“ÖZLEDİKLERİN ARDINDA SANIRSIN/TIRMANIRSIN BU TEPEYE / DURMADAN ARARSIN DORUĞU / BİR KEZ ÇIKILIR BU TEPEYE / VE BİR KEZ İNİLİR ÖTE YANINDAN / NEREDE ÖZLEDİKLERİN? / DORUKTA YOK HANGİ YANINDA?”

Resmin fonunda, üstte, simetrik yer alıp resmi dengeleyen iki daire göze çarpar. Solda daire içindeki “A” harfi genç Türkiye’nin her şeyin başında olduğunu ve Cumhuriyet devrimleriyle daha çok gelişeceğimizi, sağdaki diğer daire içindeki figür de

bu görüntüleri sezinleyen, gören sanatçıyı yani Aslıer'i simgelemektedir. Sanatçı bu resmi hakkında şunları söyler:

“ ‘Bu Tepe’ adlı resim Anadolu’yu simgeler. Anadolu, şehitlerden oluşmuş bir dağ gibi durur. Şehitlerin yanında yaşadığımız toprağa verdiğimiz özellikler dere boylarında kavak ağaçları, kerpiçten yapılmış üstü toprak evler, kısa minareli camiler ve bu görüntüleri sezinleyen gören sanatçının simgesi, yani benim. Alfabenin ilk harfi ‘A’ harfi genç Türkiye’nin her şeyin başında olduğunu ve daha çok geliyeceğimizin simgesi.”

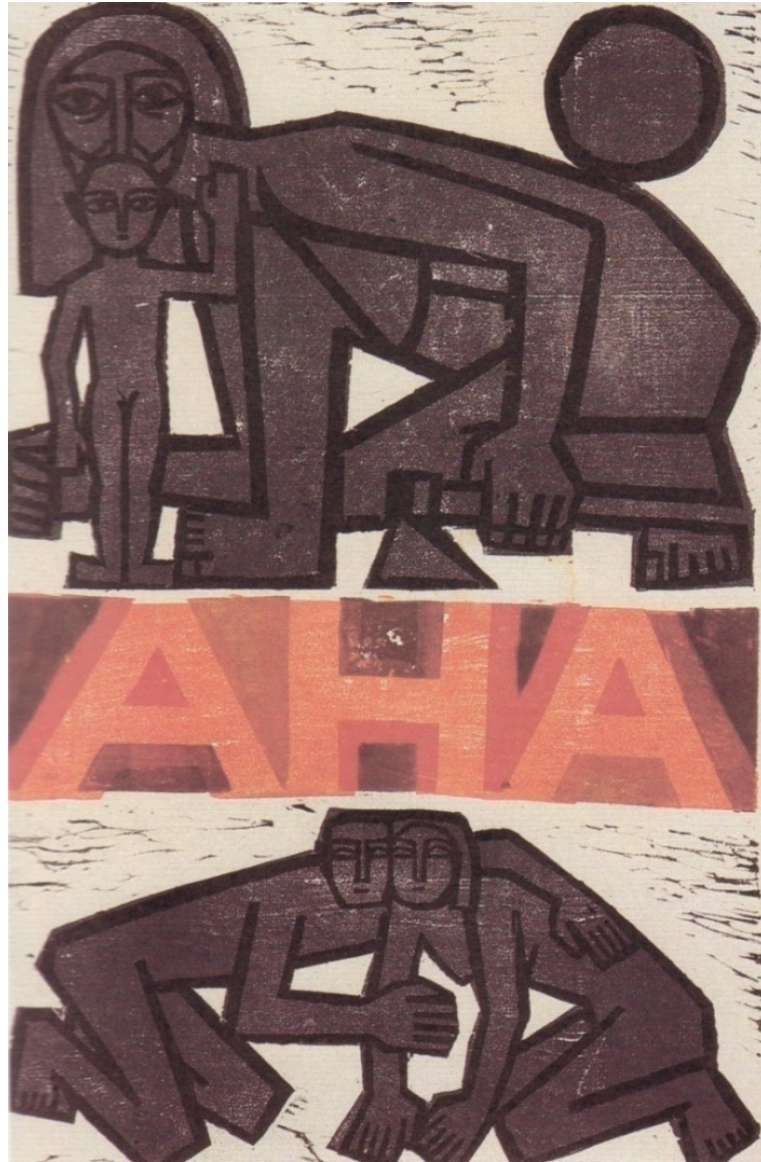
“Bu Tepe” adlı metal gravür resminde “figür istifleri aynı zamanda leke etkisine de sahiptir. Figürlerin oluşturduğu yönler, birbirleriyle kurdukları ilişkiler, istiflenmenin sağladığı yoğunluk ve renk ana yüzey içinde leke tanımlı oluşuma neden olur. Simgeleşmiş motifler, figürler ve geometrik biçimlerin iç içe istiflenmeleri, yine leke etkili grupları oluşturmuştur.” (Görür, 1995: 42)

1958 yılında sade anlatımı yakaladığı tahta oyma-baskı resimlerini yapmaya 1960 yılında da devam eder. Yerleştirdiği anlayışını 1962 yılında metal gravürde de uygular. Teknik farklı olsa da sanatçının sade, yalın ve simgesel anlatım dili değişmez.

“Teknik ve aletler önemli değildir, önemli olan kullanılabilir hale getirebilersen önem kazanır. Resmi hangi teknikle yaparsan yap şekil ve renk öğeleri ile özgün bir varlık ortaya koyuyorsa o dur. Teknik sonra gelir.”(söyleşi 2006) Sanatçı için teknik olarak değil de bu tekniklerle kendi sanat dilinin denemelerinde bütünlüğü oluşturacak ve sürdürececek çaba görülür.

“Doğal olan, gördüğünü değil duyduğunu yapmaktır. Sahici bir çiçekten farklı zevkler alırsınız; ama resmini görürseniz ortak bir tat alırsınız. İnsan motifi kullanıyorsan kolay algılanır sadeliğe ulaşmalı. Dış görünüşü aynen yapmak belki ip cambazlığının yaptıkları gibi insanı hayran bırakabilir. Resimlerimi yaparken Türk insanını kadınını yerde değil sandalyede oturur halde gösterirsem bu bölgede olan insanı anlatmaktan uzaklaşır. Yaşmaklı anne, çocuğun eliyle anneye uzanmış hali, Anadolu insanını günlük yaşamdaki görüntüsünü en kolay anlatan şekildir. Bu biçim, anlaşılmaya aracı kıldığım en yalın haline ulaşmıştır. Resimlerimin bir boyutu da anlatmanın algılamasında beliren boyuttur. O, algıladıkça boyut büyür.”

Sanatçı metal gravür baskılarının yanında 1968 yılında tahta oyma-basma resimler de üretir. 1968 yılında yaptığı “Aha” adlı resimle 1972 yılında yaptığı “AB” adlı tahta oyma-baskı resimleri bu dönem resimlerine güzel örneklik eder. Bu tahta baskılarda kalın çizgi, figürleri çevreleyerek biçim oluşturuca özellikleri ön plana çıkarır. Figürleri çevreleyen inorganik geometrik çizgiler, resimde yalın ve simgesel nitelikli bir figür yapısı oluşturur. Figürlerin giysilerden arındırılması, mekândan soyutlanması resmin konusunu belli bir zamanın içine hapsolmaktan kurtarıp bütün dönemleri kapsar hale getirir. “Aha” adlı tahta oyma basma resimde, en aza indirilmiş, derinliği, kurulu perspektifi olmayan bir alanda kalın konturlar figürleri ortaya çıkarır.



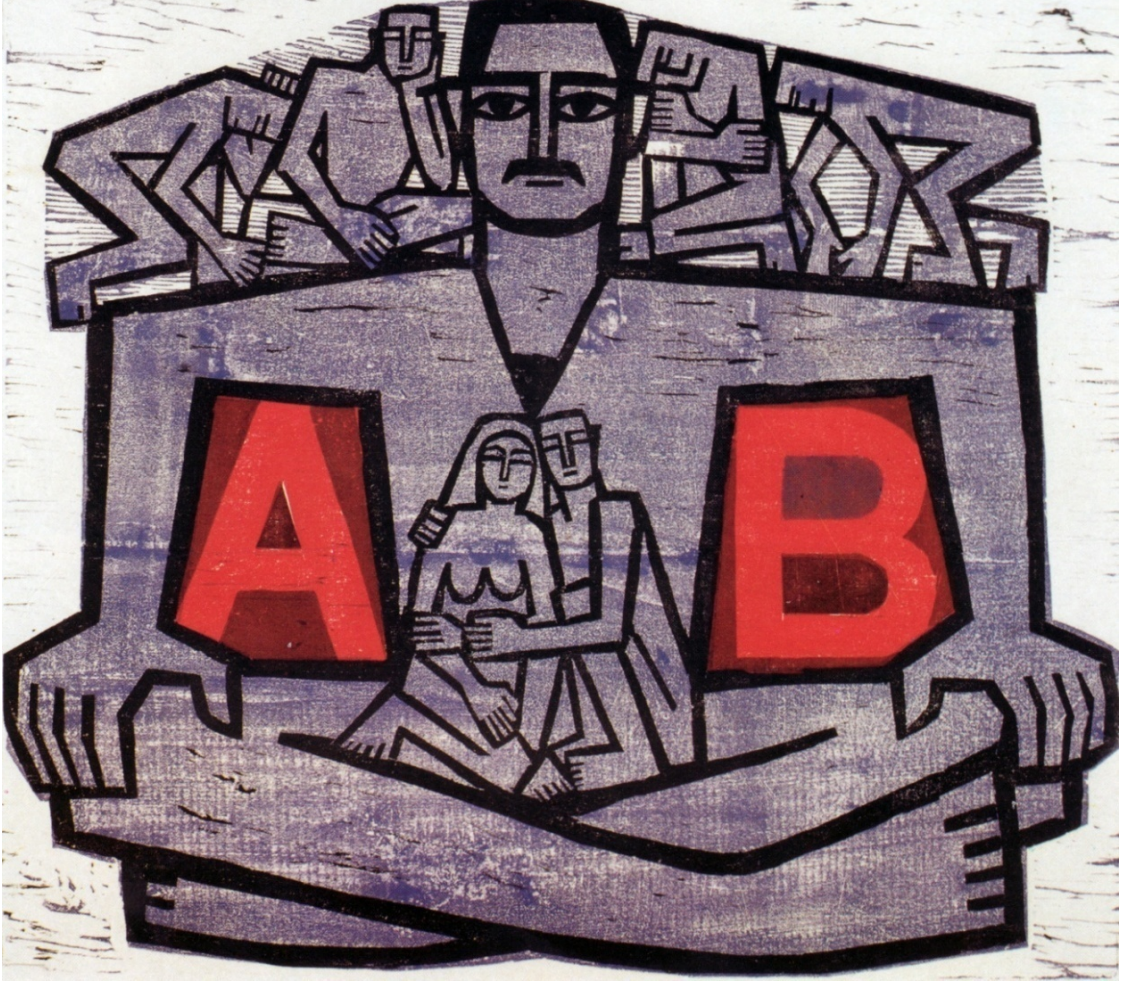
Resim 38 “AHA”, tahta oyma-basma, 49 x 31cm, 1968

“Köylü kadını, çocuğu ve çapasıyla resmettim. Üzerlerinde elbise yok; ama onun bir Türk kadını olduğu belli.” diyerek açıkladığı resimde sanatçı, köylü kadını çocuğunu ve alta yer alan “annenin gençliğinde sevişme anı” olarak sembolize edilen iki figürü de çıplak resmederek tüm süslerden arındırmıştır. Ancak yine de yöreye has duruşları ile Türk insanını anlatmıştır.

Resme ismini veren merkezdeki “Aha” yazısı, kompozisyonu da figür gruplarını da ikiye böler. “Aha” “ işte anne” anlamında kullanılmıştır. Aha yazısının üstünde anne, elinde çapası çocuğuna eğilmiştir. Yazının altında annenin gençliği ve sevişme anı sembolize edilmiştir. Çocuğun eli annesine uzanmıştır. Figürlerin yüzleri, izleyene dönük resmedilmiştir. Resimde çocuğun yanında sadece annenin gösterimini, sanatçı, şöyle açıklar: “Anne ailenin taşıyıcısıdır. Aile tek figüre indirgenirse bu ancak anne olabilir. Annenin elinde çapası var; ama çocuğu çok önemli, hep yanında. Resmin üstüne güneşi koydum, kır etkisini vermek için. Resmin altına ananın gençliğini, sevişme zamanını resmettim.”

Sanatçının “ Aha” adlı tahta basma tekniği ile yaptığı resmin benzer özellikleri 1972 yılında yaptığı “AB” adlı tahta baskı resimde de görülmektedir.

“1970-1980 arası on yıllık dönemde kurgularda halk sanatı düzenlemelerindeki mantıktan yararlanmayı denedim. Halı ve kilimlerdeki kesin ve yalın düzenlemeyi simgeci figürsel anlatımına uygun buluyordum. Ayrıca Bizans ikonlarında, minyatürlerde görülen, konuya dolaysız yaklaşmayı sağlayan düzenlemeyi -ben buna kapı önü veya pencere duruşu diyorum- kendi dilime, önceki yıllardan beri, yakın buluyordum. Böylece salt biçimlere yakın soyutlanmış figürlerle, insan davranış biçimlerini yansıtan simgeci anlatımı bozmadan, gene geometrik sayılabilecek bir resim mekânı oluşturuyordum. 1972 yılında gördüğüm, büyük Meksika sergisindeki, Hitit güneş kurslarını anımsatan halk sanatı eserlerinden de etkilendiğimi söylemeliyim. Üst üste, yan yana yazı gibi düzenlenmiş figür kompozisyonlarını bu sergiyi ilk gördüğüm yıllardan bu yana arada bir denemiştim.”



Resim 39 “A B”, tahta oyma-basma, 45 x 51cm, 1972

“AB” adlı resim, Mustafa Aslier’in gelişen anlayışı ile yaptığı çalışmalarına örnektir. Kompozisyon ve figür anlayışı 1960 öncesine göre değişmiş; köşeli kalın konturlarla çevrelenmiş figürlerde masif etkisi aranmıştır. Lekeci, geometriksel ve soyutlamacı tavır görülmektedir. Bu tavır gözetilerek Türk halkının aile yapısı, karakaş, kara göz, bıyık ile hamasi yönü vurgulanan heybetli görüntüsü içinde Türk erkeğinin aile içindeki etkisi, sert görüntüsüne karşın duyarlı yapısı anlatılmaya çalışılmıştır. Erkek her şeye egemen ağa şeklindedir. Etrafında küçük figürler de parazitlerdir. A B harfleri ise devrimin başında olduğumuzu simgeler.

Sanatçı, bu dönemdeki yapıtlarında simgeci ve yalın figür istiflerine ince çizgiler, yazı dokularını da ekler. Anadolu insanı ve yaşamından esinlenen Aslier, “Köyden Kente”, “Tarlada”, “Aile Kente” adlı yapıtlar gibi özgünbaskılara güncel yaşam yorumları da açar. “Ben Aslier” (Das Bili), “Duvar” gibi fotoğraftan yararlanarak

yaptığı gravürlerinde ise kendi ortamına, öz yaşamına ilişkin belgeler oluşturur. “AB”, “Sevgililer” gibi metal oyma baskılarında anıtsal bir etki belirir. Küçük boy baskiresimlerini çoğu kez duvar resmi olarak tasarlayan Aslıer, bunlardan “AB” adlı resmi, Marmara Adası’ndaki atölye evin duvarına uygulamıştır.



Resim 40 “Das Bili-Bu Benim”, Metal Gravür, 32 x 41cm, 1974

Bu dönem özellikleri ile fotoğraftan yararlandığı resimlerinden biri de “Bu Benim” ya da “Das Bili” adlı metal gravür resmidir. Resmin konusu kendisidir. Sanatçının şekillerle anlatımını esas alır. Aslıer, resmin içeriğini “Ben ordayım, ressamım, bu şekiller de benim şekillerim. Bu insanlar, Türk halkından. Her birine bir şiir var. Bu resimde asistan olduğum yıllardaki fotoğrafım ve öğrencilerim de var. Bunlar sanatı temsil ediyor.” diyerek açıklar.

Fotoğraftan ilk kez yararlandığı “Bu Benim” adlı resimdeki bu başarılı uygulama “Duvar” adlı resimde de karşımıza çıkar.



Resim 41 “Duvar”, metal gravür, 49 x 40cm, 1977

“Duvar” adlı resim diğer resimlere göre daha natüralist anlayıştır. Sanatçı resmini şöyle açıklar:

“İnsanlara o dönemi aktarmak için sembolize ettim. Gerçeği de anlatmak gerektiğini düşündüm. Onun için natüralist çizdim ama resmin kendi içinde soyutlama da var. Resimde tüm yazılar ve afişler dekor olarak var. Toplum da var; ama yaşantıyla uzak durumda. Bir de şehirde yaşayışlarıyla resmin arkasında yer alan afişlerdeki bu şarkıcıları göremeyecek halk var.” (Aslıer’le Söyleşi, 2008)

“Duvar” adlı resim 12 Eylül döneminde yaşananları ve o yıllardaki bilinmezliği resme başarıyla yansıtmıştır. Aslıer, dönemin baskıcı yaklaşımından dolayı “Duvar” adlı resmini uzun süre sergileyememiştir.

Resminde göze çarpan ilk şey, figürlerin natüralist gözlemini içeren gerçekçi durumlarıdır. Bu gerçekçi anlayış, duvardaki afişlerde ve kaldırım taşlarının perspektif gidişinde de gözlenmektedir. “Duvar” adlı resim, 1956 yılında resmine kazandırdığı mekân ve çizgi anlayışından farklılık gösterir. İki boyutlu mekân anlayışı yerini “Duvar” adlı resimde üç boyutlu perspektif görünüşe bırakmıştır. Figürlerdeki inorganik çizgi anlayışı da yerini organik çizgilere bırakmıştır.

Duvarda yazılanlar hep yarım; ama yazıların devamında ne yazdığı, neyi işaret ettiği tahmin edilebilir biçimdedir. Duvardaki yazılarda o dönemin şartları kendini hissettirir. “12 Eylül” çatışması ortasında karşıt iki düşüncenin yazılara dökülen mücadelesi yanında, başka bir mücadele de resme yansır. Duvar önünde, Anadolu insanın, yerinden yurdundan çıkıp umut uğruna bilmediği bir şehirde yaşadığı bilinmezlikler resimde dramatik bir şekilde yerini almıştır. O dönemde hem açlıkla mücadele hem de fikir çatışması başka bir dünyanın gerçeğiymiş gibi bu ülkenin gerçeğinden soyutlanmıştır. Sanatçı, bu soyutlamayı, insanların gece eğlenceleri için alternatifleri gösteren afişlerini kullanarak gözler önüne serer. Tüm bu olup bitenlere odasının penceresinden tanık olan Aslıer, resmi hakkında şunları söyler:

“12 Eylül zamanı nerede boş duvar varsa orada yazı vardı. Tek yol D..., sermaye..., gibi tamamlanmamış yazılardan dokular oluşturdum. Saray duvarında yazıların üzerine o yıllarda gazinolarda çıkan ünlülerinin afişleri de asılırdı. Sarayın duvarı, Tatbiki'nin yanı sıra hep böyle idi. Bu dokulardan oluşan duvarın önünde Anadolu'dan yeni göç etmiş köylüler resmettim. Ve üstte bu görünümü izleyen ben”.

“Duvar” adlı metal gravür resmindeki kente gelen köylü dokusuna “Tarlardan Kente” adlı metal gravür resimde köy yaşantıları da eklenerek betimlenir.

“Tarlardan Kente” adlı resmin merkezinde açık tondaki karelere bölünmüş fon, resmi ikiye böler. Bu açık lekedeki fon üzerinde betimlenen koyu lekedeki figürler, resmin öznesidir. Alt ve üstte orta tondaki dokulu fon üzerinde resmedilen koyu lekedeki figürler resmin merkezinin ön plana çıkmasına katkı sağlar. Merkezdeki figürler organik çizgi gösteriminde resmedilirken koyu lekedeki alt ve üstteki fonda resmedilen figürler

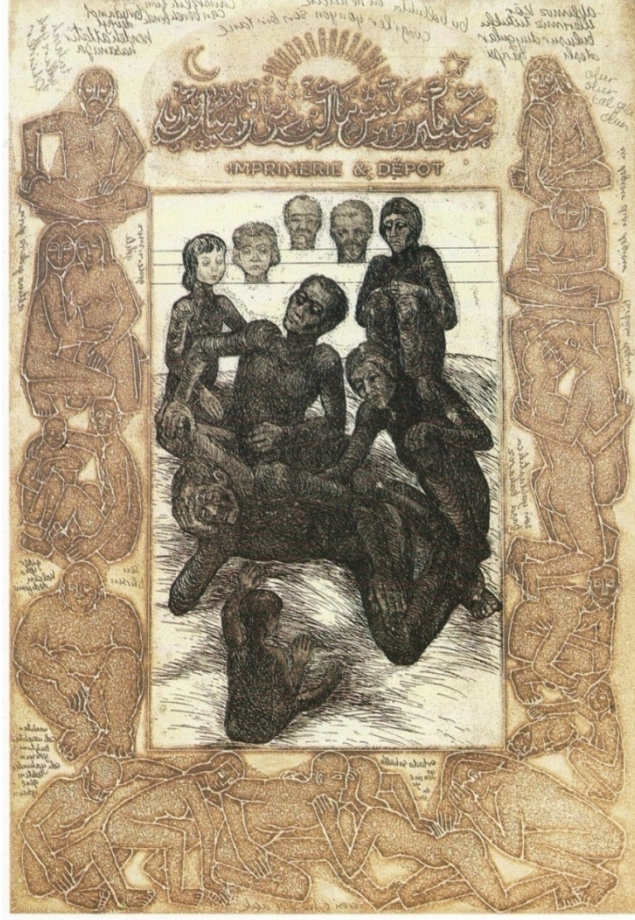


Resim 42 “Tarladan Kente”, metal gravür, 50 x40cm, 1978

inorganik çizgi anlayışındadır. Bu figürler, sanatçının “benim insanlarım” dediği öğeleridir. “Tarlada”, “Dönüş”, “Aile Kente” gibi resimlerinde tek başına konunun öznesi konumundaki figürler, “Tarladan Kente” adlı metal gravür resmindeki tüm figürler bütün halde bir konudur. Sanatçı köyden kente göçen Anadolu insanının değişen durumlarını betimler.

Kalın çizgilerle ayrılmış üç dikdörtgen, resmi paspartu gibi çevreleyen dantel motifi bu dönem eserlerinde sıkça görülür. “Tarladan Kente” adlı metal gravür resmi için sanatçı, şunları söyler:

“İnsanlarımızın çok ölçülü hayatları var. Yapacakları işler belli. Bu yüzden resmi eşit karelere böldüm. Beyaz bıraksam çok delik etkisi oluşturacaktı. Bu eşit kareler, hem sembolik olarak ölçüyü ifade ediyor hem de anlamlı doku oluşturuyor.”

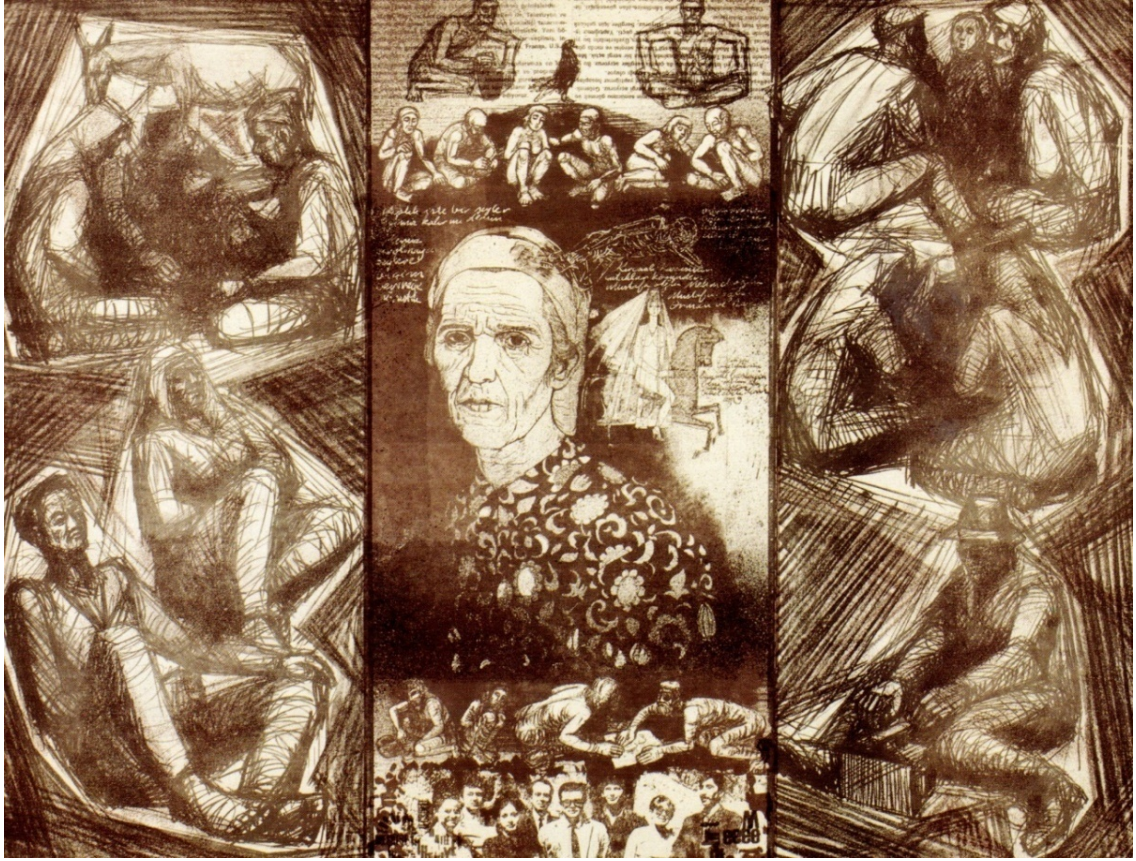


Resim 43 “Geride Kalanlar”, metal gravür, 32 x 22cm, 1980

“Geride Kalanlar” adlı resim, Arap ve Latin harflerinin kaligrafik etkisini resimlerinde yer yer kullanan sanatçının tipik çalışmalarındandır.

Mustafa Asker’in “Geride Kalanlar” adlı bu gravüründe uyguladığı kompozisyon iç içe iki çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Bu yapıtta da yine toplumsal yaşamdan kesitler vurgulanmıştır. İç çerçevede kullanılan figürdeki yüzlerde dışa vuruma özen gösterilmiş, dış çerçevede Türkçe, Arapça, Fransızca yazıların üst üste istiflenmiş figürlerin dekoratif etkisinden yararlanılmıştır. Konturlarla çevrelenmiş, soyutlamacı, geometriksel figür anlayışının izleri dış çerçevede sürdürülürken, vurucu etki, iç çerçevedeki figürlerde natüralist anlayışla sağlanmıştır.

“Bu resmimde yakın çevremden insan dokuları var. Babam ölünce yapmıştım bu resmi. Burada babamı yatarken resmettim; kardeşlerim, annem de var. Ailemden geride kalanları anlatırken aynı zamanda genel anlamda Türk ailesinin geride kalanlarını da anlatmış oldum.”



Resim 44 “Annem ve Ben”, litografi, 57 x 85 cm, 1981

Aslıhan'ın çabalarıyla 1962 yılında Türkiye'nin ilk ve tam donanımlı özgün baskıresim atölyesinin Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Okulunda kurulmasının ardından sanatçı, on yıl kadar sadece metal gravür resmi üretir. “Metal gravür presi kurulduktan sonra öğrenciler ve konuk sanatçılar metal gravür çalışmayı daha çok sevdiler. Ağır taşlarla uğraşmak sanırım zor geldi. Daha sonra öğrencileri de yüreklendirmek için yeniden taşbaskı yaptım.”

Sanatçı taşbasma tekniklerini diğer tekniklerle yaptığı gibi, resimsel deneme izlerinin görüntü çeşitliliğini ve anlatım olanaklarını zenginleştirmek için kullanır. “Annem ve Ben” adlı resim sanatçının metal gravürün ardından taşbasma tekniği ile yaptığı resimlerindedir. Rahat çizgi kullanımıyla ortaya çıkartılan figürler, sanatçının yakın çevresindeki insan dokularıdır. Sanatçı, resmi iki dik çizgi ile üç eşit parçaya böler. Merkezde natüralist tarzda resmedilen ve resme ismini veren figür sanatçının annesinin portresidir. “Duvar” adlı metal gravür resmi ile birlikte natüralist gözlem anlayışındaki figür ifadesi, bu resimde de etkindir. Sanatçı, natüralist anlayışa yönelimini şöyle açıklar:

“Sadece soyutlama, sembolleştirme yetmiyor. Üstelik Türk toplumunda, topluma, insanı gerçeğe uygun biçimde anlatmamışlar. İşte bu eksigi, çağdaş bir dille anlatımla tamamlamak gerek. Sanatçı ustalaştığında yani kendi sazını iyi çalmaya başlayıp da türkü söyler hale geldiğinde bir şeyler anlatması gerekir.”

Sanatçının annesinin portresinin yanında “Gelin” adlı metal gravürde kullandığı gelin sembolü bulunmaktadır. Portrenin altında ise sanatçının asistan olduğu dönemde öğrencileriyle çekilmiş fotoğraftan aktarılan ve “Das Bili” adlı metal gravür resimde de kullanılan çizime yer verilmiştir. Üstte yer alan yazıyla iç içe bulunan çizimler sanatçının “benim insanlarım” dediği öğeleridir. Sanatçının anne portresi, fotoğraftan aktarılan görüntü, gelin sembolü ve diğer figürler, resmin merkezini oluştururlar. Bu merkezin iki yanında sanatçının yakın çevresindeki insan manzaraları, anlatıma katkı sağlamıştır. Özetle “Annem ve Ben” adlı litografi resmi sanatçının kendi hayatının resimsel ifadesidir.

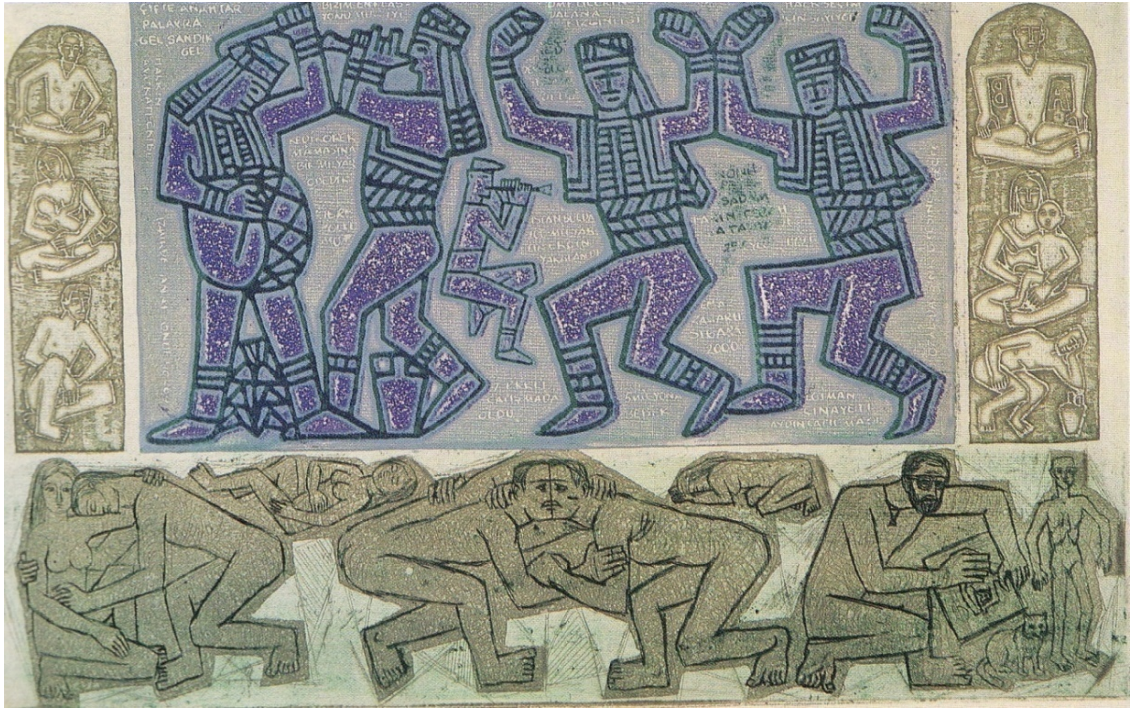


Resim 45 “Adem ile Havvalar”, Tahta oyma, 28 x 50cm, 1987

“Adem ile Havvalar” adlı tahta oyma baskı resimde kullanılan çizgi ile 1968 yılında yaptığı “Aha” adlı tahta oyma baskı resminde figürleri çevreleyen kontur çizgilerinin biçim oluşturucu özelliği aynen kullanılmıştır. Figürleri çevreleyen inorganik geometrik çizgiler resimde yalın, simgesel nitelikli bir figür yapısı oluşturur. Resimde derinliği, kurulu perspektifi olmayan bir alanda konturlarla çevrelenen açık-koyu lekeler, figürleri ortaya çıkartır.

Resmin ön planında yer alan dört figür, resmin öznesi konumundadır. Fonla aynı tonda olan figür, resmin merkezindedir. Ön plandaki figürlerin ayrı tonlarıyla açık tondaki figürün merkezde konumlandırılması, tüm figürleri ikiye ayırır. Figürlerin ikiye bölünmüşlüğü resmi iki parçalı yapmadan bütünler. Bu bütünlük, sağdaki erkek figürünün soldaki iki kadına uzanan eli ile sağlanır. Yani birleştirici unsur, erkek figürün resmin üstünde yer alan elidir. Üsten uzanan el, resmi dengede tutup figürlerin iki parçalı gücünü birleştirici anlamını simgelerken resmin konusunu da özetler. Resimdeki anlamı sanatçı şöyle açıklar:

“Böyle bir doku hala var ülkemizde. Erkeğin koltuğunun altında yeni eşi var. Erkek figür, eliyle yaşlı eşlerini yeni eşinden uzaklaştırıyor, siz de benimsiniz; ama biraz uzakta durun, der gibi.”



Resim46 “Oynayanlar”, Metal Gravür, 25 x39 cm, 1991

“Oynayanlar” adlı yapıtı da sanatçının özgün çizgisini yansıtan resimlerinden biridir. Resim, hareket halindeki insan bedenlerinin gösterilmesi ile oluşur. Rönesans’tan bu yana ressamlar, dansı anlatmak için bu yola başvurmuşlar, beden hareketlerinin bir anlık görünüşünü saptamakla yetinmemişler, akan zaman içinde insan

bedenlerinin aldığı biçimleri, birbirini izleyen sahneler halinde resimlerine aktarmışlardır. Böylece insan bedenleri, göze kımlıdar gibi görünür. Çizginin, resim yüzeyi üzerinde durdurduğu hareket, resmi izleyen kişinin gözünde süreklilik kazanır. Sanatçı, dans eden insan bedenlerini, derinliği olmayan renk kalıpları ya da çizgisel ve lekesel oluşumlara indirgemek suretiyle bu hareketin ritmik-resimsel etkisini bulmaya çalışmıştır. Yani doğayı yansıtmak yerine, doğadaki ritmi yakalamaya çalışmıştır. Bir başka deyişle, biçimleri doğal görünümlerinden soyutlamıştır.

“Oynayanlar” adlı metal gravür resminde oynayan figürlerin altında, sağında ve solunda halkı sembolize eden sanatçının “Oyunun hakkını veren figürler ve halk dokusu yaptım.” dediği değişik figür grupları resmedilmiştir. Bu figür gruplarının birlikte oluşturdukları etki, bir sahneyi andırır. Değişik durumda resmedilen figürlerin meydana getirdiği sahnede oynanan oyun, halkın yüzyıllar sonra şekillenmiş umudunun, sevincinin ve acısının vücut bulmasıdır. Halk oyunlarının halkla iç içe resmedilmesi bunların bir bütün olduğunu simgeler.

Aslier, doğada ağırlıklı olarak bulunan simetriyi resminde de kullanmıştır. Ancak doğadaki simetrimin içinde asimetrimin de barındığını belirten sanatçı neredeyse tüm resimlerinde simetrimin içinde gerekli gördüğü asimetriye yer vermiştir. “Minyatürlerde, hatlarda da simetri vardır; fakat kendi içinde asimetriyi de barındırır. Gözlerimiz iki adettir yani simetriktir; ama kalbimiz tektir. Kalbimizin simetrik eşi yoktur; ama bütün vücuda bakıldığında simetriyi görürüz. Vücudumuz detayda asimetriyi içinde barındırır.”

Sanatçı böylece simetri içinde asimetri ile figürlerin hareketlerini veren tekrarlarla resimde ritmi güçlendirmiştir. Resimdeki ritim, yalnız çizgi sınırlamaları ile değil, tekrarlanan ve daha çok defa derece derece hafifleyen kütlelerle yapılmıştır.

“Tütüncü Ailesi” adlı resim, İslam mimarisinde özel ve simgesel bir yeri olan iki kemer formu ile çevrelenmiştir. Sanatçı, kubbe kurgusunu bu dönemdeki resimlerinde art arda ve sıkça kullanmıştır. Yapıttaki bu iki kemerin üstünde tütün bitkisi ve kucağında çocuğu ile tütüncü ailesi yer almaktadır. Bulgaristan’da ve Türkiye’ye göç ettikten sonra da Bursa civarlarında ailesinin tütün ektiğini bildiğimiz Aslier, resminin bu kurgusu hakkında şunları söyler:



Resim 47 “Tütüncü Ailesi”, tahta oyma-basma, 49 x35 cm, 1992

“Resmin üzerine taşınan tütün bitkisi ve kucağında çocuklu anne ile toplumsal yaşamı ifade eden figürler var. Solda doğrudan tütüncü ailesini resmettim. Resimde tütüncü ailesinin saygı duyduğu, geçimini sağladığı ‘tütün’ var. Tütün, mukaddes olduğu için üstedir. Sağda toplum için önemli olan anne ve çocuk sevgisine yer verdim. Bu iki unsur o toplulukta en önemli şeyler olduğu için tütün ile yan yanadır”. Yalınlaştırılarak sembolleştirilen tütün bitkisinin etrafında figür dokuları bulunmaktadır. Sanatçının, biçimleri ortaya çıkarmak, gözler önüne sermek için “gravür” çok etkili olmuştur.

Sanatçının “Sevgi” adlı metal gravür resminde değişik insan dokularının ayrı grupları kompozisyonda bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirilmiştir. Figür gruplarının dengeli dağılımı kadar mavi, yeşil ve turuncu renklerin varlığı da resme hareket katar. Kubbe formunun turuncu rengi, bu formun içinde resmedilen sevgili figürünün resimdeki diğer figürlere göre daha büyük olması, bu figürleri kompozisyonda ön plana taşımıştır. Bu durum resmin adına da vurgu niteliğindedir. “Sevgi” adlı metal gravür resminde sanatçı, insan dokusu içinde kendi çevresini de anonimleştirir. “Sevgi” adlı metal gravür resminde insanlar, yer aldıkları mekânı öylesine kendiliğinden ve gerçeklikle dolduruyorlar ki, mekânı kişilere bölmek hemen hemen olanaksız.”(Cömert, 2007: 83)

Sanatçı, bu yıllarda “Sevgi” adlı metal gravür resmin kompozisyon kurgusuna benzer özellikler gösteren birçok resim üretir. Resmin öznesini oluşturan figürlere eşlik eden diğer figür gruplarının oluşturduğu renkli gravürler, bu dönemin belirgin resim anlayışını oluşturur.



Resim48 “Sevgi”, Metal Gravür, 30 x25cm,1992



Resim 49 “Eşim Münevver”, litografi, 41 x 50cm, 1992

Aslıhan, sanat yaşamı boyunca çeşitli genel konuların yanında değişik tekniklerde çoğunlukla yakın çevresini konu aldığı birçok yapıt üretir. “Geride kalanlar”, “Das Bili”, “Annem ve Ben” gibi yakın çevresini ulusal-evrensel hale getirdiği yapıtların yanında, ulusal-evrensel konularda yaptığı resimlerinde kendi çevresinden öğeleri de kullanır. Sanatçının yaptığı “Eşim Münevver” adlı taş basma resmi ise kendi yakın çevresinden eşi “Münevver Aslıhan”ı, eşinin görünümünü ve ilgi alanını konu alır. Kendisi gibi ressam olan eşinin resimlerinde sıkça çizdiği kedileri “Eşim Münevver” adlı litografi resminin ön planına taşır. Bu resimde sanatçı, eşini yoga ve yazma yaparken, çiçek ekerken betimler.



Resim 50 “Aile Kentte”, Metal Gravür, 38 x 35cm, 1994

“Tarlardan Kente” adlı metal gravür resmin alt bölümünde işlenen köyden kente göç konusu, “Aile Kentte” adlı metal gravür resminde tekrar ele alınmıştır. Bu konunun değişik kurgular ve teknikler ile değişik örneklerini üreten sanatçı, bu resimde köyden şehre gelmiş ailenin şehirdeki durumlarını anlatır. Yapıt, tek odalı evinde çocuklarıyla yatan aileye üstten bakışla resmedilmiştir. Aile fertleri uyurken anne bebeğini emzirir. Bu gösterim ailenin birleştirici yönüne de bir göndermedir. Aileyi ayakta tutan birleştiriren annedir. Tüm aile bireyleri uyurken onun gece de işi bitmez.

Bu ana figür grubunun iki yanında değişik durumlarda başka figür grupları resmedilmiştir. Resmin solunda erkek fidan dikerken, otururken ve kazarken resmedilmiştir. Sağ taraftaki kadın figürü de çocuğuyla otururken ayaktayken, çalışırken otururken gösterilmiştir.



Resim51 “Hamal”, Tahta Oyma baskı, 95 x 29cm, 1996



Resim52 “Halk Oyunu”, Tahta Oyma basma, 120x45cm, 1996

“Aile Kentte” adlı resimdeki üst üste istif kurgusu “Halk Oyunu” ile “Hamal” adlı tahta basma resimlerinde yanlardaki tamamlayıcı figür grupları çıkartılarak tek başına üst üste “yukarıdan aşağıya yazı yazar gibi” kurgulanmıştır.

“Hamal” adlı tahta oyma basma resminde hamalın bütün şehrin yükünü sırtında taşıdığını sembolize eden bir kurgu, kompozisyona güç katar. Hamalın üstündeki şehir, değişik geometrik formlarla sembolize edilmiştir. Aynı yılda aynı teknikle yapılan “Halk Oyunu” adlı resim de üst üste istiflenen figür gruplarından oluşur. Oyun oynayan figürlerin oyun anlarının betimlenmesi, üst üste ve büyük küçük kompozisyon kurgularıyla yerleşimi resmi hareketlendirir. Kompozisyonda küçük resmedilen davul ve zurna çalan figürler, oyun oynayan figürlerin etkilerine güç katar.

Aslier 2000’li yıllarda genellikle sulu boya ve linolyum baskı resmine ağırlık vermiştir. Yaptığı sulu boya resimlerinin ardından bu yeni yorumları ve denemeleri, linolyum baskılarını da hazırlar. Bu tekniklere ağırlık vermesinin nedeni geçirdiği kısmi felçtir. Özellikle belirtmelidir ki Aslier için teknik önemli değildir. Önemli olan, sanatçının kendi özgün çizgisini bulması, kendini en iyi ifade etme biçimini yakalamasıdır. Özgün baskıresim teknikleri hakkında: “Hangi tekniği yapıyorsan onu seviyorsun. Bir tekniği bırakıp diğerine geçtiğinde önceki teknik aklına bile gelmiyor. En çok hangi baskı tekniğini seviyorum bilmiyorum. Ben sadece baskı çıkarken oluşmuş esere seviniyorum. Elden çıkan çizgiye en uygun teknik, metal soğuk kazıma tekniğidir. Özgün çizime en uygunu da litografidir. Daumier’in resimleri kalemlle yapılmış gibidir; litografiyi ondan çok sevdim. Resmi hangi teknikle yaparsan yap önemli değildir. Sanatçı, şekil ve renk öğeleri ile bir özgün bir varlık ortaya koymuşsa başarılı sayılır. Teknik her zaman sonra gelir.” diyerek açıklama yapar.

Aslier, bütün özgün baskıresim tekniklerinde eser üretmiştir. Bu baskıresimlerin yanında sulu boya, guvaş boya, yağlı boya ve akrilik boya tekniklerinde de resim yapmıştır. Sanatçı, özgün baskı resimde geliştirdiği anlatım dilini diğer resim tekniklerinde de aynen korur. “Koruma” adlı akrilik boya tekniği ile yapılan resim, baskıresim tekniği dışında yaptığı resimlere verilecek güzel örneklerden biridir.

Sanatçının özgün baskı resimlerinde figüre kazandırdığı yalın, sade çizgi anlayışı, akrilik boya tekniği ile yaptığı “Koruma” adlı resminde de aynen devam eder. Teknik ne kadar değişirse değişsin sanatçının konu yorumu, figür çizgisinde tutarlı gelişimi “Koruma” adlı akrilik boya tekniğinde yaptığı resimde de kendini göstermektedir.

“Koruma” adlı resim, üç figürden oluşmaktadır. Üç figürün küçük, büyük kompozisyon kurgusuyla figürlerin aldıkları geometrik şekiller resme hareket kazandırır. Resmin merkezinde yer alan figür, anneyi; iki yanında yer alan iki küçük figür de annenin kız ve erkek çocuklarını sembolize eder. Resimde yer alan büyük figür ile bu figürün iki yanında yer alan küçük figürler, resmin merkezi kurgusunu güçlendirir. Resimde figürlerin oluşturduğu merkezi kurgunun etkisini, fonun ufuk çizgisi ile tam ortadan resmi ikiye bölmesi güçlendirir. Resmin fonunda yer alan ağaç, dış mekâna vurgu için kullanılmıştır.



Resim 54 “Koruma”, Akrilik, 36 x 50cm, 2001

Figürlerin gri rengi, resmin fon rengi olan parlak kırmızı ve turuncu renklerin zıtlıklarıyla uyum sağlar. Anne figürü ile birlikte diğer figürlerin gri tonu, zemindeki sıcak rengin parlaklığını etkisizleştirerek dengeler. Resimde dengeyi sağlayan zıt renklerin uyumlu kullanışı yanında yine figürler ile fondaki fırça vuruşlarındaki farklılıklar da resmin dengesini sağlayan unsurlarıdır. Figürlerdeki yüzeysel düz renk kullanımı, fonda yerini fırça vuruşlarına bırakmıştır. Renk kullanımında ve fırça vuruşlarındaki bu farklılıklar figürleri ön plana taşımıştır.

Resmin merkezinde yer alan ve “anne”yi sembolize eden büyük kadın figürünün kolları, iki çocuğunu korur halde betimlenmiştir. Ufuk çizgisini, ağaç ve figürleri ortaya çıkartan siyah kontur kullanımı, sanatçının daha önce yaptığı “Aha”, “AB” ve “Adem ve Havalılar” adlı tahta baskı resimlerindeki gibi kompozisyonda şekil oluşturmak için yardımcıdır.



Resim 53 “Köylüler”, Sulu Boya, 21 x 25cm, 2001

2001 yılında yaptığı “Köylüler” adlı sulu boya resmi 2000’li yılların resim anlayışının özelliklerini yansıtır. Sanatçı bu yıllarda linolyum baskılarının yanında ağırlık verdiği sulu boya resimlerinde de gözlenen Anadolu insanının karakteristik görünümü, sulu boya tekniğinde de kişisel bir resim diline öncelik verecek şekildedir. Bu özgün dil ile dikkati çeken resmine konu edindiği öğeleri ortaya çıkaran açık, orta, koyu değerlerin yüzeysel leke etkisindeki renklerle gösterimi ile biçim oluşturması dikkat çekicidir. Sanatçının özgün çizgisi, konu yorumu, diğer resimlerinde olduğu gibi son yıllarda yaptığı sulu boya resimlerinde de devam etmektedir. 2000’li yıllarda yaptığı diğer teknikteki resimlerinde olduğu gibi fonun geometrize edilişi, sulu boya resminde de aynı biçimdedir.



Resim 55 “Davul-Zurna”, linolyum oyma-basma, 50 x 44cm, 2006

2006 yılında yaptığı “Davul-Zurna” ve daha sonra inceleyeceğimiz “Güreşçiler” adlı linolyum baskı resimleri Aslıer’in Edirne’de açacağı sergi için hazırladığı resimlerindedir. Bu iki resim, Edirne’ye has özellikleri içinde barındırır.

2006 yılında yaptığı “Davul-Zurna” adlı linolyum resmi, 1957 yılında yaptığı “Davul-Zurna” (resim 17) adlı linolyum resminin yeniden yorumlanmasıdır. İki resmin tekniğindeki ve konu anlatımının benzer özellikleri yanında en temel farklılıklar:

- 2006 tarihli “Davul-Zurna” adlı resimde rengin kullanımı
- 2006 tarihli “Davul-Zurna” adlı resmin dekoratif motifleşmeden tamamen arındırılmış olması

- 1957 yılındaki linolyum baskı resmi tek kalıp oyulmuşken 2006 tarihli resimde dört kalıpla oluşturulmuş, daha zengin resim anlatımı.

Sanatçının konu ve yorumlarındaki tutarlı yaklaşım, altmış yıllık sanat üretiminde kendini göstermektedir. Sanatçı, “Benim insanlarım” dediği ve altmış yıllık sanat üretiminde ortaya çıkardığı öğelerini Selçukluların bir tuğla ile 20 çeşit kubbe yapması gibi aynı materyaller ile yeni denemelere yönelmekten çekinmez. 1956’da ve 2006’da yaptığı “Davul-Zurna” adlı linolyum adlı resimleri bu düşüncesine kanıt olarak görülebilir. Aslıer’in konu ve yorumunda tutarlı yaklaşımını ve sanat felsefesini kendi sözleriyle özetleyebiliriz:

“İçinde insanlar bulunan resimler üretebilmek için resim sanatına yöneldim. Taşbasma tekniklerini de, diğer tekniklerde yaptığım gibi, resimsel deneme izlerinin, görüntü çeşitliliğini ve anlatım olanaklarını zenginleştirmek için kullandım. Kuşkusuz resim, salt resimsel öğelerle oluşur. Konu pek önemli değildi. Kişisel özgünlüğü kazandıran, neyi değil nasıl sorusunun yanıtlarıdır. Nasıl sorusunun yanıtını ihmal etmeden insanın duygu ve düşüncelerine de seslenen özgün anlatımların, salt şekilsel özgünlüğe katkı yaptığına inanıyorum. Neleri ve nasıl resimleştirdiğimin kişisel özgünlüğümü başından bugüne aynı doğrultuda bütünleştirebildim mi? Bu yazıyı yazarken kendime gene sordum. Yanıtım şu:

Sen resimlerinizin, deneme ve araştırmalarının ardında kalan izler olduğuna inanıyorsun. Denemelerini sürdür. Ayrıca bizim insanımızın, ses ve söz sanatlarında olduğu kadar resim sanatına yansımadığını düşünüyorsun. Öyleyse resim öğeleriyle uğraşırken araya insanları sokmaktan çekinme.

Taşbasmalarımda insanlar ile resim öğeleri yeni biçim ve renk ilişkileri, yeni kurgular ve anlatımlar içinde bütünleşip çağdaş bir “Aslıer resmi” oluşturabiliyorlar mı? Ben her yeni denememde bu bütünlüğü oluşturacak ve sürdüreceğim çabalar içindeyim. En azından o insanların benim insanlarım olduğunu görerek.” (Metin,1995:79)



Resim 56 “Kızlarımızı da Okula Gönderelim” resminden ayrıntı

2006 tarihli “Kızlarımızı da Okula Gönderelim” adlı linolyum resmi için sanatçı şu açıklamayı yapar: “Bu resmimde sosyal bakımdan topluma yararlı olmak adına hem sanatımı ortaya koymuş oluyorum hem de anlamı. Bu resimdeki figürleri önce yılbaşı kartına basmak üzere tek olarak düşündüm. Yılbaşı kartını bu biçimde yaparak etkinin her yere dağılmasını istedim. Kızlar okula gitsin istiyorum. Resme anneyi koymadım. Çünkü kızları okutmada asıl baba manidir, o yüzden resmime babayı koydum. Resimde baba figürü ‘Yahu artık okutalım bu kızları’ der gibi durur. Bu anlamı kuvvetlendirmek için bir tek baba değil de bütün babalar sanki kızların okumasını istiyormuş düşüncesini vermek üzere figürleri çoğaltım. Resme yazıyı da koydum; ama bunu öne çıkarmadım. Bu yazı resmin anlamını tamamladı.”



Resim 56 “Kızlarımızı da Okula Gönderelim”, linolyum oyma-basma, 44 x 50cm, 2006

Mustafa Aslier’in bu resminde de ritim, bakışumlu tekrarlarla verilmiştir. Ritim, görsel öğelerin müzikal düzenidir. Resmin sonunda algılanan “estetik değer” dir. Çizgi, renk, biçim, leke gibi resimsel öğelerin, yüzey dizgelerin, başka bir deyişle kompozisyonların yarattığı etkidir.

Aslier resminde, ilk algıladığımız, geleneğe göndermeli, halk sanatımızda örneklerini gördüğümüz, bakışumlu bir tekrar ritmidir. Geometrize edilmiş figürlerdeki çizgisel ritim, büyük-küçük ilişkisinin sağlanması ve figür hareketinin sağladığı yönlerle pekişmiştir. Böylece resmin kompozisyonu “ rengin sadeliğinden kaynaklanan bir çekiciliğe sahiptir. Tüm eserlerinde belleğin gereksinmelerinden biri ve özel bir vasıf olan birlik, göze çarpar.”(Baudelaire, 2004: 179)

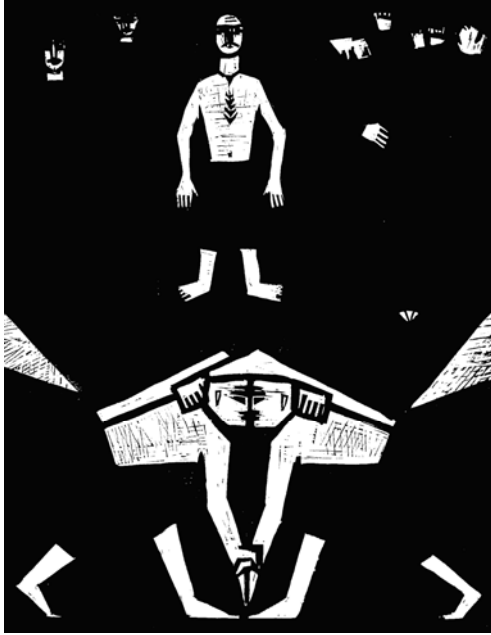


Resim 57 “Güreşçiler”, linolyum oyma-basma, 50 x 44cm, 2006

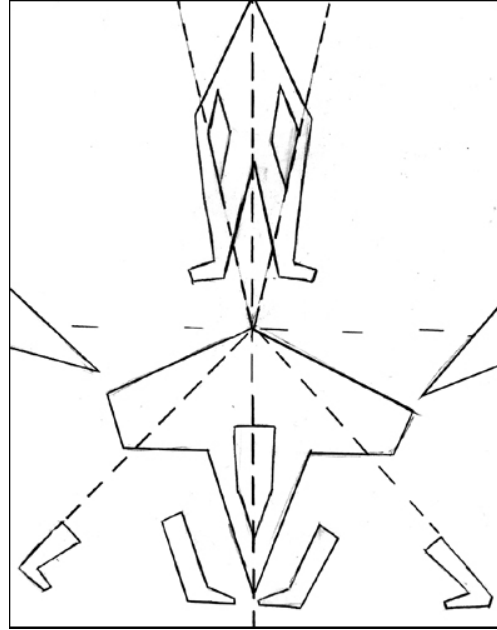
Sanatçı, Türk kültüründe önemli yere sahip yağlı güreşlerini konu aldığı 1956 yılında linolyum tekniği ile yaptığı siyah-beyaz “Güreşçiler” adlı resmini 2006 yılında yeni anlatım dili ile tekrar ele alır. Bu iki “Güreşçiler” adlı linolyum resminde önde yer alan iki güreşçinin güreş anından kesitleri, arkadaki güreş ağasının sandalyede güreşi izleyen hali, davulcu ve zurnacının güreşi hareketlendiren çalma anları, yağlı güreşin vazgeçilmezi yağ tenekesiyle testisi, dış mekânı vurgulayan bitki motifleri her iki resmin benzer öğeleridir. 1956 tarihli resimdeki izleyiciler, yerini 2006 tarihli resimde ayakta duran bir güreşçiye bırakmıştır. 2006 tarihli “Güreşçiler” adlı resimde açık tondaki güreşçilerin merkezde gösterimi kadar ayaktaki tek güreşçinin sağında ve

solunda yer alan figürlerin zemin rengi ile aynı tonda resmedilmesi de güreşçileri ön plana taşımıştır.

Resimde birleştirici bir kompozisyon biçimi olan kapalı-tektonik biçimleme anlayışı, daha önce olduğu gibi aynen tekrarlanır. Bu anlayış, figürlerin yer aldığı kompozisyonu, yalın bir biçim içinde toplamıştır. Resmine konu aldığı güreşi bir bütün içinde gösteren unsur, geometrik biçimlerin, güreşçi ve diğer figürlerin mimarî istife bürümleridir. Resme baktığımızda, ilgi ve dikkatimiz, merkezden çerçeve dağılmak yerine, çevreden merkeze doğru toplanmaktadır. Ana figürü destekleyen ön-arka kompozisyon kurgusu, küçük-büyük nesnelerin yerleşimi, açık-koyu dengesine katkı sağlamıştır. Bu açık-koyu dengesi, resme hareket kazandırdığı gibi ana figür grubunu da destekler.



Şekil 2: "Güreşçiler" açılı leke dengesi



Şekil 3: "Güreşçiler" resminin geometrik kurgusu

Resmin kompozisyonunda ön-arka, büyük-küçük nesnelerin yerleşimi, resme iki boyutlu mekân etkisi kazandırır. Resimdeki üç güreşçinin bütünde aldığı üçgen form içinde öndeki iki güreşçinin sarılmalarıyla ortaya çıkan üçgen ile aynı figürlerin ellerinin kavuşmasıyla ortaya çıkan ters üçgen, kompozisyondaki ana geometriyi oluşturur. Bu üçgen formların merkezi güçlendiren yönleri şekil 3'te açıkça görülür.

Figürlerin inorganik çizgi yapısı ile aldıkları üçgen formların yönü merkezde toplanır. Bu merkezi kompozisyon kurgusunun yanında şekil 2’de gösterilen açık-koyu leke dağılımı da resmin geometrik kurgusunu güçlendirir. Üste yer alan güreşçi ile alta yer alan açık tondaki güreşçilerin lekesele bütünlüğü, güreşçileri ön plana taşıdığı gibi resmin iki boyutlu etkisini artırır. Resmin üstündeki güreşçinin sağında ve solunda yer alan davulcu, zurnacıyla ayakta ve sandalyede oturan figürün yerleri ve zeminle bütünleşen ton değerleri, resmin simetrik kurgusunun sağlamlaştırır.

Sanatçının 2006’da yaptığı resimlerinde kompozisyonun içindeki ahengi sağlayan unsur, matematiksel natürel görüntünün yerleşimidir. “Güreşçiler” adlı resmin etkisini artıran, piramidal geometridir. En sade ve yalın geometrik biçim olmasından dolayı seçilen “üçgen” bu özellikleri ile resme güç katar. Sanatçı bu nedenle resimlerinin fonunda genellikle temel biçim olarak figürleri destekleyen açık-orta-koyu değerdeki üçgen formları tercih etmiştir.

Sanatçı, 1956 tarihli “Güreşçiler” adlı resmini 2006’da yeniden ele almasını şöyle açıklar:

“Bu güreşenler resmimi yeniden yapmamın nedeni, Edirne’de yapacağım sergidir. Bir de bu resimle yalınlaşma anlayışımı da resim gelişimimi de gözler önüne sermiş oluyorum”

2006 tarihinde yaptığı “Güreşçiler” adlı resimdeki figürlerde gözlenen sade anlayış hakkında da sanatçı, şu düşüncededir:

“İnsan motifi kullanıyorsan kolay algılanır sadeliğe ulaşmalı. Dış görünüşü aynen yapmak belki ip cambazlığının yaptıkları gibi insanı hayran bırakabilir. Bir resmin anlatmak istediklerini anlamak için kolay kavranır olmasını sağlamak gerekir gereksiz detaylara yer verilirse anlatmak istediğimiz yerine insanlar sadece basit detaylara hayranlık duyar.”

Kolay algılanır sadeliğe ulaştırdığı insan motifleriyle oluşturulmuş “Güreşçiler” adlı resimlerin her ikisinde de konu ve geometrik yapıdaki ortaklık açıkça görülür.



Resim 14 “Güreşçiler” resminden ayrıntı



Resim 57 “Güreşçiler” resminden ayrıntı

Her iki resmin teknik ve konu anlatımının bu benzer özellikleri yanında temel farklılıklar ise iki resmin ön planında yer alan güreşçi figürleri karşılaştırıldığında gözler önüne serilir:

- 1956 tarihli “Güreşçiler” adlı linolyum resimde mekânın gösterimi 2006 tarihli resimde yerini geometrik formlara bırakmıştır.
- 1956 tarihli Linolyum resim siyah-beyazdır. 2006 tarihinde yapılan resim ise renklidir.

- 2006 tarihli resim, 1956 tarihli resimde yer alan dekoratif motifleşmeden tamamen arınmış; resimde yalın, sembolik etki yakalanmıştır.
- 1956 yılındaki linolyum baskı resmi tek kalıplı iken 2006 tarihli resimde dört kalıpla resim anlatımı zenginleştirilmiştir.

Sanatçının 1956 yılında yaptığı linolyum resimlerinde değişimin ilk izleri gözlenir. 1956 yılında değişimin görüldüğü yılda yapılan “Güreşçiler” adlı linolyum resmi ile 2006 yılında yaptığı aynı konu ve teknikteki “Güreşçiler” adlı linolyum resimleri, sanatçının yalın anlatım dilinin ulaştığı noktayı da gözler önüne serer. Sanatçının yalın anlayış arayışlarının ilk ürünü ile bu hedefe ulaştığı yalın anlatım yolculuğuna tanıklık ederiz.

Aslier, sanat yaşamı boyunca, yaratmak ve yeni bir şeyler yapmak amacındadır. O, insana toplumsal değer katan en önemli eylemin bu olduğuna inanır. Bu süreçte yeniyi aramak, yeni olanı görmek, yeni olanı yaratmak sadece bir sanatçı olarak değil bir insan olarak da mutluluğun baş nedenidir. Aslier’in özgün çizgisinde var olanlarla yeni denemeler yapmanın da ne denli önemli olduğunu eserlerinde görürüz. Sanatçı, yeniyi ararken eskiyi yıkmak gerekmediğini eserlerinde somutlaştırır. Çünkü ona göre eskinin yeniye kaynak olacak değerlerini bulmak da yeniliktir. Sanatçının önceki eserlerinde yarattığı öğeleri tekrar; ama yeni bir kompozisyon içinde kullanması, bu düşüncesini kanıtlar.

SONUÇ

Atatürk’ün sanatçı tanımına uygun olarak Mustafa Aslier, uzun çabalardan, mücadelelerden sonra alnında ışığı ilk hisseden insanlardandır. Çünkü Aslier, sanat yolunda kişisel yaratıcılığını özgün bir bütünlükle vermiş; bunun için sürekli çalışmıştır, çalışmaktadır.

Üç yıllık bir çalışma süresini kapsayan ve Mustafa Aslier ile yapılmış 40 saatlik söyleşi kayıtlarından yararlanılarak ortaya çıkartılan tezimiz, bir monografi çalışması niteliğindedir. Tezimiz, sanatçının sanat anlayışının gelişimini ve bu gelişimi etkileyen yönleri göz önüne çıkartmak amacıyla olmuştur. Sanatçının 60 yılı aşmış sanat üretiminde önemli köşe başlarını temsil eden eserler seçilmiş, bu eserler hakkında

inceleme yapılırken sanatçının eseri ile ilgili düşüncelerine de yer verilmiştir. Sanatçının sanatını ve resimlerindeki gelişimi izlerken yapıtlar, kronolojik sıra ile incelenmiştir.

Aslier sanatının araştırılması, 1945 yılında yaptığı ilk linolyum eserin incelenmesi ile başlamıştır. Bu inceleme, 1956 yılında Almanya’da karşılaştığı ilerici sanat anlayışı ile yeni bir yön almıştır. Sanatçı, bu yıllarda o güne değin gerçekçi bir biçimde resimlediği insan figürlerini, daha yalın biçimlere dönüştürmeye çalışmıştır. Almanya’daki bu denemelerle 1958 yılında sanatına yalın, arı bir dil kazandırmıştır. Sanatçı, bu gelişim içinde 1960-66 yılları arasındaki üretimleriyle özgün Aslier çizgisini belirginleştirerek bugüne taşımıştır. Sanatçının eserleri 2006 tarihinde Trakya Üniversitesinde açılan resim sergisine kadar olan sanat üretimleri ve sanatsal ve tarihsel veriler toplanarak, bunlar temel alınarak ortaya çıkartılmıştır.

“Özgün Baskiresim” terimini Türk resim sanatına kazandıran Aslier’in, sanatçı kişiliği yanında eğitimci yanıyla da baskı sanatının sevilmesinde büyük katkısı olmuştur. 1962’de sanatçının çabasıyla kurulan ve o yıllarda Türkiye’nin tam donanımlı tek baskiresim atölyesinde sadece öğrenciler değil sanatçılar da çalışma olanağı bulur.

Sanatçı, öğrencilik yıllarında dergilerde gördüğü Daumier’in litografi baskılarından etkilenir; bu yıllarda Dürer, Goya ve Daumier gibi resim yapmayı kendine hedef edinir. Mustafa Aslier’in ilk dönem resimlerinde ışık-gölgenin şekli belirleyebilen olanakları ile form yorumu yapmadan doğal tavırlarda anlatımı verebilen natüralist anlayışı 1953’te Almanya’ya gidince değişir. Almanya’da eğitim aldığı okullarda, müzelerde Kandinsky ve Klee’nin resimlerini, sadeleştirmeleri, soyutlamaları görünce resimlerindeki natüralist anlayış değişir. Gerilerde, terk edilmiş bir anlatım tarzını kullandığı endişesiyle 1956 yılında yaptığı “Dönüş” adlı monotipi baskiresmini yapar. Bu resim, Almanya’da karşılaştığı ilerici sanat görüşü etkisiyle yaptığı ilk örnektir. Sanatçı, aynı yıl içinde yaptığı “Ana Oğul” adı linolyum baskiresmi ile bugün Aslier’in resimlerinin belirgin özelliği olan figürlerdeki inorganik çizgi anlayışını sanatına kazandırır. Bu ilk değişimin ardından resimlerinde gözlenen dekoratif motifleşme etkisinden kurtulmak için mekânla ilgili yeni denemelere yönelir. Bu dekoratif motifleşme etkisinden 1957 yılında değişik baskı tekniklerde yaptığı resimlerde ilk izler görülür. Sanatçı, dekoratif motifleşme etkisinden 1958 yılında bilinçli yöneldiği ağaç baskiresim tekniği ile kazandığı arı ve yalın anlatım dilini, 1962 yılında diğer baskı tekniklerine taşıyarak bugün bilinen Aslier çizgisine tamamen kavuşmuş olur.

Aslier'in ilk özgün baskıresmi olan 1945 tarihli "Satranç Oyunu" adlı linolyum özgün baskıresminden başlayarak 63 yıllık sanat yolculuğundaki arı ve yalın anlatım diline ulaşmak için giriştiği denemelerinde bile tutarlı bir sanat anlayışı açıkça görülmektedir. Sanatçı sanat üretiminde moda olana hiç yönelmeden çocukluğundan beri gözlemlediği Anadolu insanının yaşayışlarını değişim yaşadığı dönemde bile resmine konu etmekten vazgeçmemiştir. Aslier'in Almanya'da bulunduğu yıllarda sanatında belirgin değişimler olmasının yanında başarısının asıl ve temel nedeni yapıtlarında Anadolu insanının görünümünü verirken kendi özgün çizgisini bulmak için sürekli araştırması ve çalışmasıdır.

Diğer resim tekniklerinde de eserler üretmesine rağmen özgün baskıresim tekniklerini kendi anlatım diline yakın gören sanatçı 1958 yılından itibaren hala bu öğrenci yetiştirmektedir. Yaşamına ve sanatına baktığımızda sanatçının çok yönlü ve sağlam kişiliği ile yapıtlarını, öğretmenliğini birleştirdiğini görürüz. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde öğrencisi olmuş Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli'nin dediği gibi:

"Hocam Mustafa Aslier, beni, öğrencilik yıllarımdan beri sanatçı kimliği ve örnek davranışlarıyla etkilemiştir. Özellikle dekanlık yıllarında kapısının her zaman açık oluşu, öğrencileri dinlemeye hazır hali hep aklımdadır. Bilgisini, birikimlerini paylaşmaktan çekinmez, öğrencilerinin sanat gelişimi için elindeki tüm olanakları sunar; sanatı, sevdirecek öğretirdi.

Mustafa Aslier, yapıtlarında kendi kişiliğini kendine özgü çizgisine yansıtmış, öğrencilerine rehberlik ettiği gibi ülke insanına da rehber olmuştur. Resimleri, seçtiği konuların öznesi olan Anadolu insanının belgeseli gibidir. Resimlerindeki biçim anlayışı da hiçbir zaman kültürüyle çelişmemiştir; aksine içinde bulunduğu bu kültürü yüceltmiş, çizgisiyle toplumun kültürünü geliştirmiştir.

Aslier'in her zaman yerleşik, özgün bir çizgisi olmuştur. Popüler olana kaymadan, inandığı yolda o yolu sürekli geliştirerek ilerlemiştir. Ve yaptıklarıyla yeni sanatçılara örnek olmuş, yön göstermiştir."

Aslier'in sanatını incelerken baskı sanatların gelişimi de gözler önüne serilmiş olur. Siyah-beyaz baskıların ilk renkli çalışmalara dönüşmesi, değişik tekniklerin sevilmesi ve yaygınlaşmasında Aslier'in önemli katkıları olmuştur. Türkiye'de özgün

baskiresmin tarihi incelendiğinde ilk özgün baskı sergisinin Aslıer'e ait olması da bunun göstergelerindedir. Nurullah Berk, sanatçının tezimizde de belirttiğimiz önemini şöyle vurgular: “Mustafa Aslıer, Türk gravürcülüğü konusunda akla gelen isimlerin başında verimli bir sanatçıdır. Siyah-beyaz, tahta ya da linolyum kazısı, kesin çizgilerle geometrik düzene vurulmuş ilk resimlerinde halk sanatlarımızın geleneksel motiflerini daha da stilize ederek uyguluyordu.”

Zahir Güvemli ise sanatçının üslubunun ve Türk Resim Sanatındaki başarılı öncü rolünün altını şu sözlerle çizer: “Aslıer'den bana ilk bahsedenler Yaşar Nabi ile Vedat Nedim Tör olmuşlardır, yıllarca önce. O zamanlar Almanya'da tahsildeydi. Bir Alman şehrinde, onun eserlerinden basılan takvimi gördüğüm zaman gözlerime inanmamıştım. Kilim ve halk sanatının, tezgâh ve kasnağın bağlandığı köşeli biçimlerin, koyu siyahların en yakışan, uyumlu renklerle bezendiği, pırıl pırıl turuncuların, kırmızılarının yer aldığı bu resimlerden sonra Aslıer, üslubundan hiçbir şey kaybetmeksizin çok uzun mesafe aldı. Grafik sanatlar hakkında memleketimize örnekli bilgiyi getiren galiba o oldu. Onlar önceki afiş ressamı, reklam grafiğini baskı tekniğiyle bağdaştıramamanın sıkıntısında bunalırlarken, çok genç yaşta Aslıer, grafik sanatta modern resim sanatının bütün ilkelerini tatbik etmiş bulunuyordu.”

Aslıer, benim gözümde, sanatını sağlam temellere oturtmuş, çağımızın insanı olarak her türlü fantezi aşırılığına tenezzül etmeyen, ama mütemadiyen daha mükemmele, daha başarılıya gitmek için kendi kendini aşma çabasında bir gerçek sanatçıdır. Sergisini bu gözle inceleyip neticelerden sebeplere doğru gitmek isteyen bir kimse, insanı şaşkına çeviren bir labirente düşmüş olmaz. Onun eserleri, kendi inançlarına ihanet etmeyen bir sanatçının dürüst samimi çalışmalarıdır.” (Berk, Özsezgin, 1983:100)

Aslıer tüm sanat yaşamında bir toplumun ihtiyacı olan sanatçı duyarlılığıyla hareket etmiştir. Yeni olanı bulmaya, yaratmaya çalışırken eskiyi yıkmadan ama hep özgün olanı deneme ve araştırma yöntemleri eşliğinde bulmuştur. “Resimden yola çıkıp kendisiyle hesaplaşan sanatçılar vardır. Bunlar için önemli olan, resim aracılığıyla kendi öznel duyarlılığını sorguya çekmektir esasen. Bir aynadır resim; o halde ona bakanın önce kendisini görmesinden daha doğal bir şey yoktur. Gördüğüm, görebildiğimdir ancak. Nasıl ki hiçbir yapıt yaratıcısından daha derin değilse, resmi görme çabası da “kendi benim” de sürdürülen sondajdır sonuçta.(Ergüven, 2002: 47)

Prof. Engin Beksaç'ın da belirttiği gibi “Türk Sanatında genel olarak bakıldığında sağlam bir yere sahip olan Mustafa Aslier, yaşadığı dönemin sorumluluğunu bilen bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Türk sanatında toplumsal gerçekçilik öne çıkar. Dönemin küçük burjuva şehirli açılımına karşın o, kırsal köysel tabana dayalı duruşu ile kendine has bir çizgi yaratmıştır. Elbette bu durumu kendi hayatındaki bağlantıları da etkilemiştir.

Mustafa Aslier, özellikle 1940'tan sonra şekillenen ve tüm dünyada yaygınlık kazanan sosyal gerçekçi sanatın Türkiye'deki yansımasını verir. Sanatçının kendi ideolojisi ile sanat anlayışındaki gelişim, diğer toplumsal sanatçılara da örnek olmuştur. Eserlerinde her zaman ulusal gerçeklerden yola çıkarak uluslararası olanı yakalama gayreti vardır. Çok üretken bir sanatçı olan Aslier, eserlerinde anlama bağlı kalmıştır. Eserlerinde kendi sanatçı kimliğine sahip çıkan bir sanatçı samimiyeti söz konusudur. Geleneğini, öz kimliğini koruyan savaşçı sanatçı kimliğidir bu. Batı sanatının formlarını, modern resmin tüm gelişimini gördüğü halde kendi sanatından kendi çizgisinden taviz vermemiş bir sanatçıdır.”

Aslier, yapıtlarında ülkemizin insanıyla ilgili anlatımlarını, simgeye dönüşmüş, arınmış biçimlerle, çağdaş bir kurgu düzeniyle resmetmiştir. Gerçek biçimlerde, içinde yetiştiği toplumun insanlarını, günlük yaşamdaki izleri, soyutlamacı ve yalın, kurgularda geometrik bir dil kullanarak betimlemiştir.

Prof. Fevzi Karakoç'un şu sözleri tezimizin vardığı noktadır: “Aslier, Türk özgün baskı resmin yaygınlaşması ve tanıtılmasında çok büyük önderlik yapmıştır. ‘Özgün baskıresmin öz ismini veren kişi olması ve Türkiye’de özgün baskıresmin alt yapısını oluşturmuş eserler vermesi bakımından Mustafa Aslier, hep büyük isim olacaktır.”

Yapıtlarıyla, yetiştirdiği öğrencileriyle topluma yol göstermiş, toplumun dili olmuş Prof. Aslier, resimlerdeki yalın ve duru anlatımla hedeflediği “has” olana ulaşmıştır. Var olmayana, kendi kültürü ve sanatın evrensel değerlerini katarak biçim vermiştir. Bu bağlamda resimlerinin devrimci özelliğiyle, içinde yetiştiği toplumun aydın bir sanatçısı olmuştur. Bu nedenle tüm zamanlarda incelenecek Türk Resim tarihindeki en önemli adımlardandır.

KAYNAKÇA

- Aslıer, M. ve Özsezgin, K. (1989): Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, İstanbul: Tıglat Basımevi, 4. Cilt
- Aslıer M. ve Işingör M. ve Eti E. (1986): Resim I Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Aslıer, M. (1980): Varolmayana Biçim Vermek, İstanbul: İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları.
- Aslıer, M. (1992): Grafik Sanatlar Tarih ve Yorumlar, İstanbul: İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları.
- Başlangıcından Bugüne Türkiye’de Gravür (2001): İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları
- Baudelaire C. (2004): Modern Hayatın Ressamı, Çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yayınları
- Becer E. (2002): İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Berk N. ve Özsezgin K. (1983): Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Beksaç E. (1995): Avrupa Sanatına Giriş, İstanbul: Engin Yayıncılık
- Bilim Sanat Galerisi (1995): Mustafa Aslıer, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- Bilim Sanat Galerisi (1997): Mustafa Aslıer 50. Sanat Yılı Sergisi 1947-1997, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- Brunner F. (2001): Gravürün El Kitabı, Çev. Feyzan Yaman, İstanbul: Karşı Sana Çalışmaları
- Büyükişleyen M. Z. ve Özsezgin K. (1993): Sanat Eserleri İnceleme, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi.
- Cömert B. (2006): Giotto’nun Sanatı, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Cumhuriyet’in Renkleri Biçimleri, (1999): Tarih Vakfı Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1c, 2c, 3c., Cem Yayınları
- Ergüven M. (2002): Yoruma Doğru, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eroğlu Ö. (2006): Resim Sanatı Sözlüğü, İstanbul: Nelli Sanatevi Yayınları
- Gale C. (2006): Etching and Photopolymer Intaglio Techniques, London: A&C Black Publishers Limited
- Garaudy R. (1991): Picasso Saint-John Perse Kafka, Çev. Mehmet H. Doğan, İzmir: Aydın Yayınevi

- Giray K. (2001): Ergin İnan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Gökaydın N. (2002): Temel Sanat Eğitimi, Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Görür S. (1995): Özgün Baskı Sanatında Figüratif Ele Alış, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi
- Güvemli Z. (1970): Güzel ve Sanat, İstanbul: Türkiye Yayınevi
- İnan G.(2004): “High- Tech Art”, Artist Dergisi: Sayı 3/17
- İpşiroğlu N. (2000): Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim, İstanbul: Papirüs Yayınevi
- İpşiroğlu N. (1998): Sanattan Güncel Yaşama, İstanbul: Pan Yayıncılık
- İpşiroğlu M.Ş. ve Eyuboğlu S. (1972): Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Keser N. (2005): Sanat Sözlüğü, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kınay C. (1993): Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Modern'e, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Klee P. (?): Çağdaş Sanat Kuramı, Çev. Mehmet Dünder, Ankara: Ürün Yayınları
- Klee P. (2005): Günlükler 1898-1918, Çev. Selahattin Dilidüzgün, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Miro J. (2005): Düşlerimin Rengi Bu. Georges Raillard ile Söyleşiler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Özdilek E. (1990): Metal Oyma Basma Teknikleri ve Bu Tekniklerle Şekillendirme ve Anlatım Olankları: İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi
- Öztorak S. (2005): Adnan Turani, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Raillard G. (2005): Düşlerin Rengi Bu Georges Raillard ile Söyleşiler, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Südor G. (2006): Temel Sanat Eğitimi, İstanbul: Tıglat Matbaacılık A.Ş.
- Tansuğ S. (1993):Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tansuğ S. (1993):Türk Resminde Yeni Dönem, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tanyeli U. ve Sözen M. (1992): Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Turani A (1993): Sanat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Türkel U. (1995): E.H. Gombrich: Resimde Anlam Sorunu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Uçar T. Fikret (2004): Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara: İnkılap Kitabevi Yayınevi

Weill A. (2008): Grafik Tasarım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları