

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Orhan ARDAHANLI

EKSLİBRİS TASARIMINDA KADIN İMGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Salih DENLİ**

ERZURUM - 2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TEZ BEYAN FORMU



10.04.2013

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “**EKSLİBRİS TASARIMINDA KADIN İMGESİ**” adlı eser-metin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, eser-metin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

10.04.2013

Orhan ARDAHANLI



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Salih Denli danışmanlığında, **Orhan Arslan** tarafından hazırlanan bu çalışma **10 / 05 / 2013** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. **Reşat** Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : **Doç. Mehmet KAVUKCU** İmza: **[Signature]**
Jüri Üyesi : **Yrd. Doç. Dr. T. Bayraklı** İmza: **[Signature]**
Jüri Üyesi : **Yrd. Doç. Dr. Salih Denli** İmza: **[Signature]**

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
RESİMLER DİZİNİ	IV
TEŞEKKÜR	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EKSLİBRİS

1.1. EKSLİBRİSİN TANIMI	2
1.2. TARİHSEL SÜREÇTE EKSLİBRİS.....	5
1.3. EKSLİBRİS TASARIMI.....	17
1.3.1. Ekslibris Üretim Yöntemleri	18
1.3.1.1. Ekslibris Baskı Simgeleri	19

İKİNCİ BÖLÜM

EKSLİBRİS TASARIMINDA KADIN İMGESİ

2.1. SANATTA İMGE	27
2.2. KADIN İMGESİNİN EKSLİBRİS TASARIMLARINA YANSIMASI	32
2.2.1. Doğa	33
2.2.2. Müzik.....	34
2.2.3. Erotik	37
2.2.4. Mitoloji	40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EKSLİBRİS UYGULAMA ÖRNEKLERİ

3.1. KURGULAR VE UYGULAMALAR	43
SONUÇ.....	51
KAYNAKÇA	52
ÖZGEÇMİŞ.....	54

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

EKSLİBRİS TASARIMINDA KADIN İMGESİ

Orhan ARDAHANLI

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Salih DENLİ

2013, 55 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Salih DENLİ (Danışman)

Doç. Mehmet KAVUKCU

Yrd. Doç. Dr. Tülay KAYABEKİR

Üç bölümden oluşan tezin birinci bölümünde; “Ekslibris” ana başlığı altında ekslibrisin tanımı, tarihsel süreçte ekslibris, ekslibris üretim yöntemleri ve ekslibris baskı simgelerine yer verilmiş, kitaplar ve ekslibris arasındaki tarihsel ilişki anlatılmıştır.

‘Ekslibris Tasarımında Kadın İmgesi’ başlıklı ikinci bölümde imge ve sanatta imge konusu tartışılmıştır. Tezin ana konusu olan ‘**Kadın İmgesinin Ekslibris Tasarımlarına Yansıması**’ başlığında dört tema işlenmiştir. Bu temalar doğa, müzik, erotik ve mitoloji’dir. Kadının doğayla, müzikle, erotizmle ve mitolojiyle ilgili imgesi geniş bir yelpazede ele alındıktan sonra ekslibris tasarımlarına yansıyan sembolizmleri de tartışılmış ve Türkiye ve dünya genelinden sanatçıların çalışmalarıyla örneklendirilmiştir.

İlk iki bölümde çeşitli sanatçılardan ekslibris örneklerine sıklıkla yer verdiğimiz tezin üçüncü bölümünü ise konuyla ilgili yaptığımız, ekslibris uygulama örnekleri oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekslibris, kadın imgesi, sembolizm, sanat

ABSTRACT

MASRER THESIS

WOMAN IMAGE IN THE EXLIBRIS DESIGN'

Orhan ARDAHANLI

Advisor: Assist. Prof. Dr. Salih DENLİ

2013, 55 pages

**Jury: Assist. Prof. Dr. Salih DENLİ (Advisor)
Assoc. Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU
Assist. Prof. Dr. Tülay KAYABEKİR**

In the first chapter out of three, under the title of 'Ex Libris', the definition of ex libris, its history, its production methods and printing icons, were examined. Moreover, the relation between books and ex libris were mentioned.

In the second chapter called 'Woman Image In The Ex Libris Design' image and image in the art topics were discussed. In the main point of thesis is 'Reflection of Woman image to Ex Libris designs' four thema evaluated: Nature, Music, Erotic and Mythology. First of all, the image of woman that interested with nature, music, erotic and mythology were widely mentioned after than its reflections to ex libris design discussed. Turkish and worldwide ekslibris artists of all time were illustrated.

In the last part called 'Examples of Applications Ex Libris', as a result of all these studies and applications ekslibris art which we made were illustrated.

Keywords: Exlibris, woman image, symbolism, art

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Rastko, CIRIC'in 1.Uluslararası Ekslibris Yarışması İçin Yaptığı Bir Ekslibris CGD, 55x55mm.2003.	2
Resim 1.2. M.Ö 1400 Yıllarında III. Amenhophis Kitaplığı İçin Yapılan İlk Ekslibris örneği (www.hasippektas.com 19.03.2013).....	5
Resim 1.3. 1470-1480 Brandenburg Ailesi İçin Yapılmış Olan Ekslibris (www.hasippektas.com 19.03.2013)	6
Resim 1.4. Hanns IGLER İçin Yapılan Ekslibris, 190X140 mm (www.hasippektas.com 19.03.2013)	8
Resim 1.5. Jost Amman, 1570 İsviçre, 35,4 x 24 cm (www.hasippektas.com 19.03.2013)	8
Resim 1.6. Albrecht DURER, Almanya, (172x120) 1503 Öncesi (www.hasippektas.com 19.03.2013)	7
Resim 1.7. Kathe KOLLWITS, C3, 150x107, 1901	11
Resim 1.8. Paul KLEE, C3, 150x107 mm., 1901 (www.hasippektas.com 19.03.2013).....	11
Resim 1.9. Julian Dimitrov Jordanov, C3+C5 (88X109), 2003, (Erdem, 2010).....	12
Resim 1.10. Evgenij BORTNIKOV, X2, 77x65 mm.,1998.....	12
Resim 1.11. Han, Zheng Kai, L, 124X100mm, 2010 (33.Fisae Uluslararası Ekslibris Yarışması: 123)	13
Resim 1.12. Zhuo Chen, S1, 95X100mm, 2009 (33.Fisae Uluslararası Ekslibris Yarışması:49)	13
Resim 1.13. Münz Rafi, CGD, 130X108mm, 2010 (33.Fisae Uluslararası Ekslibris Yarışması: 38)	14
Resim 1.14. Willi Geiger (Erdem, 2010).....	14
Resim 1.15. Oscar Kokoschka.....	14
Resim 1.16. Kathe Kollwitz.....	14
Resim 1.17. Max Klinger.....	15
Resim 1.18. Supralibros, 1777.....	15
Resim 1.19. Albert Einstein.....	15
Resim 1.20. George Washington (Erdem, 2010).....	15
Resim 1.21. Charles Chaplin	16

Resim 1.22. Maxim Gorki	16
Resim 1.23. Queen Victoria.....	16
Resim 1.24. Jack London (Erdem, 2010)	16
Resim 1.25. Sigmund Freud	16
Resim 1.26. Walt Disney (Erdem, 2010).....	16
Resim 1.27. Adolf Hitler	17
Resim 1.28. Adolf Hitler, Kitap Sayfasından (Erdem, 2010).....	17
Resim 1.29. Darwin Temalı Ekslibris.....	17
Resim 1.30. Don Quixote Temalı Ekslibris (Erdem, 2010)	17
Resim 1.31. Picasso Temalı Ekslibris.....	17
Resim 1.32. Leonardo Temalı Ekslibris (Erdem, 2010).....	17
Resim 2.1. Franz Von Boyros (Erdem, 2010)	36
Resim 2.2. Yi Yang, Çin, 2003 (Erdem, 2010)	37
Resim 2.3. Arkady Pugachevsky, Ukrayna (33.Fisae Uluslararası Ekslibris Yarışması: 165).....	37
Resim 2.4. Galina Pavlova – Bulgaristan (Erdem, 2010).....	37
Resim 2.5. Paolo Rovegno – İtalya (Erdem, 2010)	37
Resim 2.6. Hasip Pektaş (Erdem, 2010)	37
Resim 2.7. Salih Denli (Erdem, 2010).....	37
Resim 2.8. Hasip Pektaş (Erdem, 2010)	39
Resim 2.9. Martin R. Baeyens (Erdem, 2010).....	39
Resim 2.10. David Baker (Erdem, 2010)	40
Resim 2.11. Miladinovic (Erdem, 2010)	40
Resim 2.12. Agirba Ruslan, C3/C5/C7, 140X115mm, 2011 (www.artslant.com 10.02.2013).....	42
Resim 3.1. Ardahanlı Orhan, CGD, 110X164mm, 2012.....	43
Resim 3.2. Ardahanlı Orhan, CGD, 168X240mm, 2013.....	44
Resim 3.3. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X110mm, 2008.....	44
Resim 3.4. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X113mm, 2012.....	44
Resim 3.5. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X113mm, 2011.....	45
Resim 3.6. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X112mm, 2011.....	45
Resim 3.7. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X112mm, 2008.....	45

Resim 3.8. Ardahanlı Orhan, P8+CGD, 122X174mm, 2013	46
Resim 3.9. Ardahanlı Orhan, CGD, 104X160mm, 2012.....	46
Resim 3.10. Ardahanlı Orhan, CGD, 112X112mm, 2010	46
Resim 3.11. Ardahanlı Orhan, CGD, 127X127mm, 2008	47
Resim 3.12. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X90mm, 2013	47
Resim 3.13. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X111mm, 2013	47
Resim 3.14. Ardahanlı Orhan, CGD, 112X112.....	48
Resim 3.15. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X110mm, 2010	49
Resim 3.16. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X110mm, 2013	50

TEŞEKKÜR

Ekslibris, estetik dünyamızda ve insanlar arası iletişimde önemli bir etkiye sahiptir. Bu etki, eğitimle, çevreyle ve mesleki yaşantılarla değerli ve kalıcı bağlar kurup her geçen gün büyötmektedir.

Ekslibris sanatını tanımamı sağlayan hocam Yrd. Doç. Dr. Salih DENLİ ve Türkiye'nin her noktasına ekslibris sanatını taşıyan, İstanbul Ekslibris Derneğı Başkanı Prof. Dr. Hasip PEKTAŞ'a teşekkürlerimi ve saygılarımı sunuyorum.

Bu tez çalışmam süresince üzerimden desteklerini hiç esirgemeyen sevgili eşime, kızıma sevgilerimi sunuyor; ayrıca ekslibris sanatını en az benim kadar destekleyen arkadaşlarıma başta Mustafa ÇAKIROĞLU ve Gonca ARSLAN'a teşekkür ediyorum.

Erzurum - 2013

Orhan ARDAHANLI

GİRİŞ

Beşyüz yıla yakın tarihi olan ekslibris; insan yaşamının en değerli hazineleri arasında yer alıp kitapları süsleyen ve onlara bir kimlik kazandıran, resim ve grafik kompozisyonuyla icra edilen bir sanattır. Bu sanat kitabın tapusu olarak tanımlanmaktadır.

Kitabın tapusu olarak da isimlendirilen ekslibris, kitabı ödünç alan ya da kitabın kaybolması durumunda kitabı bulan kişiye, kitabın kime ait olduğunu gösteren bir delil olduğu için sahibine iletilmesi konusunda yardımcı olur veya uyarıda bulunur ve kitabın hırsızlığa karşı korunmasını sağlar.

Bir ekslibris de olması gereken unsurlar arasında şunlar sayılabilir; kitap ya da kitaplık sahibinin adı, daha önceden varsa tanınmış simgesi, “ekslibris” sözcüğü, uygun bir deyiş veya söz, kitabın sıra numarası ve yeri, kitabı edinme tarihi ve kaynağı, ekslibrisi tasarlayan sanatçının imzası ve simgesi, baskı tarihi ve baskı tekniği işareti, basım sıra düzenindeki üretim numarası.

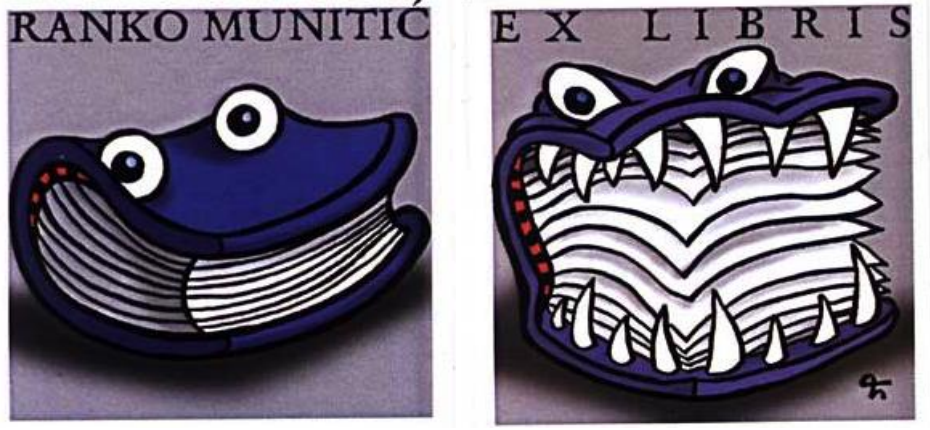
Ekslibris’de yapılan konular arasında: erotik, müzik, tarih, bitki, hayvan, balon, kelebek, manzara, aile ve meslekler sıklıkla yer almaktadır. Bu çalışmamızda ekslibris tasarımlarında sıklıkla kullanılan kadın imgesinin doğa, müzik, erotik ve mitolojik temalara yansımaları ele alınmıştır. İmge konusunun çeşitli sanat akımlarında geçirdiği evreleri açıkladıktan ve sanat felsefesi açısından da imge konusu tartışıldıktan sonra kadın imgesinin sembolizmi tartışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EKSLİBRİS

1.1. EKSLİBRİSİN TANIMI

Ekslibris latince bir kelime olup, insanlık tarihi boyunca çok değer verilen kitapların iç kapaklarında yada ilk sayfalarında bulunan, mülkiyeti belirten (.....'nın kitaplığından"), resim ve grafik sanatıyla icra edilen bir kompozisyonudur. "Ex libris" şeklinde yazılabilmekte ve arasında tire (-) bulunmamaktadır (Severin,1949.s.7). Üzerinde "Ekslibris Mustafa Özçiçek" yazan bir çalışma "Mustafa Özçiçek'in Kitaplığından" anlamını taşır.



Resim 1.1. Rastko, CIRIC'in 1.Uluslararası Ekslibris Yarışması İçin Yaptığı Bir Ekslibris CGD, 55x55mm.2003

Ekslibriste,

- kitap yada kitaplık sahibinin adı
- daha önceden varsa tanınmış simgesi
- "ekslibris" sözcüğü
- uygun bir deyiş veya söz
- kitabın sıra numarası, yeri
- kitabı edinme tarihi, kaynağı
- ekslibrisi tasarlayan sanatçının imzası, simgesi
- baskı tarihi ve baskı tekniği işareti

- basım sıra düzenindeki üretim numarası

gibi bilgilere yer verilebilir. Ancak yerel olarak ekslibris tasarımlarında, kitabın sahibinin (*yazarın değil*) adıyla birlikte “**ekslibris**” kelimesi kullanılmaktadır.

Pektaş’a göre (2003:13) ekslibris, kitabın kartviziti ya da tapusudur ve “yer aldığı kitabın değil kitap sahibinin bir göstergesidir; kitapla sahibi arasındaki bir bağıdır.”

İngilizce “**Bookplate**” olarak da kullanılan ekslibrisin işlevleri şunlardır:

- kitabın sahibini ifade eder
- kitabı ödünç alan ya da kitabın kaybolması durumunda kitabı bulan kişiye, kitabın kime ait olduğunu gösteren bir delil olduğu için sahibine iletilmesi konusunda yardımcı olur veya uyarıda bulunur
- kitabın hırsızlığa karşı korunmasını sağlar
- Gordon CRAIG (1872-1966) ekslibrisi tanımlarken, köpek ile tasma arasındaki ilişkiden yola çıkarak bir analogi yapar ve "Bir kitap için ekslibris, bir köpek için tasma gibidir." der. (Pektaş, 2003a:13)

Hasip Pektaş ekslibrisin önemini şu sözlerle vurgulamaktadır: “Ekslibris önemli bir iletişim aracıdır. Sanatı, insanın elleri arasına, kitapların içine kadar getirmekte, dokunabilecek kadar yakınlaştırmaktadır. Sanatın büyüleyici sıcaklığını hissettirmektedir. Ülkeler arası ilişkileri arttırmakta, sanatçı ve koleksiyoncu dayanışmasını pekiştirmekte, varolan gelişmelerden birbirlerini haberdar etmektedir.” (Pektaş, 1996)

Şefik Kahramankaptan’ın ekslibrisin önemini anlattığı satırlarına da burada yer vermek gerekir: "Gerçek bir entellektüelin en değer verdiği taşınabilir küçük mülkiyet konusu, kitapları, plakları ve özgün tablolarıdır. Kitapta yaygın uygulama, hemen ilk sayfaya veya kapak içine adın yazılıp, alındığı tarihin atılmasıdır. Ülkemizdeki sahaflarda nadir rastlanır; ancak, Avrupa'da ikinci el kitap satan yerlerde ya da önemli kütüphanelerde eski kitaplara bakıldığında, iç kapakta kitap sahibinin adını taşıyan küçük boyutlu grafik çalışmaların yapıştırılmış olduğuna sıklıkla rastlayabilirsiniz. Üzerinde değişik konulu resim ve sembollerin, kaligrafik oyunların yer aldığı bu küçük boyutlu grafik çalışmalar, özgün sanat eserleridir. Özgün baskı teknikleri ile sayılı

olarak çoğaltılan, benim de “Kitabın Tapusu” diye nitelendirdiğim bu eserlerin üzerinde mutlaka ekslibris ibaresini, hemen yanında da kitabın sahibinin adını görürüz” (Kahramankaptan, 1997:136 -139).

Güneş’e göre “Bir kitabın kime ait olduğu, hak ve sorumluluk bakımından önemlidir. Kişi ve kurumlar bu nedenle kitabın bir yerine iz, işaret, yazı koyar, bazen numara, tarih gibi eklemeler bile yaparlar. Özel istekle kitabı edinmişlerce eklenen bu bilgiler, gereklilikten dolayıdır. Ancak böyle eklemeler, kitabın özgünlüğünü bozmadan ona tamamlayıcı, hatta değer arttırıcı öğeler olarak katılmalıdır” (Güneş, 11.2.2004).

Ekslibrisin taşınması gereken önemli özelliklerinden biri de, ekslibris kimin için yapılıyorsa o kişinin bazı özelliklerini vurgulamalıdır. Erinç bu konuda şunları söylemektedir: “Antik bütünlüğü ve tamamlanmışlığı açısından sanatçının adını taşınmalıdır. Bu ad, kuru bir sözcük olarak kabul edilemez, ya da bir imza olarak. Sanatçısının hem teknik becerisini hem artistik yetisini hem de üslubunu simgeler. Yani bir ‘kişilik’ göstergesi olmak durumundadır.

Ekslibris kimin kitabını, kimin kitaplığını tanımlıyorsa onun kimi özelliğini de imgelemek durumundadır. Beğenisinden kişisel özelliklerine, farklı statü kimliklerine kadar bir şeyi, bir şeyleri imgeleyebilir. Bu nedenledir ki sanatçı ile kitap sahibi arasında şu ya da bu yolla bir ilişki kurulmuş bulunması zorunluluktur” (Erinç, Anadolu Sanat:5, 2004).

Ekslibrisin kitabı ödünç alan ya da çalan kişiler için ince bir uyarı olarak görülmesinde ciddi haklılıklar vardır, çünkü eski çağlarda kitaplar sadece soylularda ve manastırlarda bulunmaktaydı. Elle yazıldıkları için sınırlı sayıda ve çok kıymetliydi. Kitaplara verilen bir kıymeti algılamak için 19. yüzyıl San Pedro Manastırı Kütüphanesi’ne ait olan bir uyarıya bakmak yeterli olacaktır:

“Bu kütüphaneden kitap çalanın elindeki kitap yılana dönüşsün ve onu ısırsın. Felç olsun ve tüm organları parçalansın. Acıyla yalvarsın bağışlanmak için ve tamamen çözülene kadar ıstırap çeksın. Kitap kurtları içini kemirsin. Son ceza olarak da cehennem alevlerinde yanıp sonsuza kadar yok olsun” (San Pedro Manastırı Kütüphanesi, Barselona, 19. yüzyıl).

Tüm bunların ötesinde kitap gibi harikulade bir şeye kimlik kazandıran ve sanatı, tasarımı minamalleştirip hayatımıza sokan, küçük ama çok değerli bir sembol olan ekslibris öyle görünüyor ki dünyanın ve kitapların bile dijitalleştiği bir çağda öneminden bir şey kaybetmemiştir.

1.2. TARİHSEL SÜREÇTE EKSLİBRİS

Ekslibris tasarımındaki ilk örneklerin M.Ö 1400 yıllarında Mısır kralı III. Amenhophis'in çok değerli papirüs rulolarını muhafaza etmek amaçlı yapılan sandıklar üzerinde bulunduğu kabul gören bir yaklaşımdır. (Resim 1.2) Söz konusu



Resim 1.2. M.Ö 1400 yıllarında III. Amenhophis Kitaplığı İçin Yapılan İlk Ekslibris Örneği

Ekslibrisin 62x38x4,5 mm boyutlarında olduğu bilinmektedir. (Pektaş 2003:15). “M.Ö. 600 yılında Asur Kralı Asurbanipal’in dönemine ait ekslibris örneklerinin de bulunduğu bilinir”. (OKUR, Gökhan,1998, Exlibris ve İletişim, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, s.s. 2,3)

Beklenenin aksine 5. yy.’da Yunanistan, Roma ve diğer doğu ülkelerinde elyazması kitapçılığın ve kitap ticaretinin çok gelişmesinden dolayı bazı ekslibrislerin bu kitaplarda kullanıldığı bilinmekle birlikte o döneme ait olduğu bilinen ekslibris örneklerine henüz rastlanamamıştır (Temel 1997:59). Avrupa’da 15. yüzyılın ortalarında sınırlı sayıda ve elle yazılarak manastırlarda çoğaltılan kitaplara armaların konulması adet olmuştur. Gutenberg’in matbaayı icat etmesinden sonra ise kitapların

çoğalması ve yaygınlaşması dolayısıyla ekslibrise olan ihtiyaç da artmıştır. (Pektaş 2003:15).

Günümüzdeki anlamda ise ekslibrislerin Güney Almanya'da ortaya çıktığı bilinmektedir. **Hildebrand BRANDENBURG** ve **Wilhelm von ZELL** isimli kişilere ait olan kitaplar için yapılan bu ekslibrislerden biri tahta üzerine boyama ile yapılan basit bir armadır (Şerifoğlu 2004:53).



Resim 1.3. 1470-1480 Brandenburg Ailesi İçin Yapılmış Olan Ekslibris

Kitap sahibinin eliyle yazılmış bir yazıyı da içeren ekslibrisle ilgili olarak Pektaş şunları ilave etmektedir: “Yazıda; Almanya'da Buxheim Manastırı'na armağan edilmiş olan bu kitapların sahiplerinin ruhu için dua edilmesi amacıyla yalvarılmaktadır. Üzerinde **BRANDENBURG** aile'si arması olarak da bilinen burnu halkalı bir öküzün yer aldığı kalkanı tutmakta olan meleğin resimlendiği ekslibrisin boyutu; 6,35 x 6,35 cm'dir (Resim 1.3). 1470-1480 yılları arasında yapılmış olan bu yazısız ekslibris artık kağıtlara basılmış ve elle renklendirilmiştir (Pektaş 2003a:15).

1450'li yıllarda Alman papaz **Johannes KNABENBERG** için yapılan bir ekslibris örneği de vardır. Papaz Jonannes, "**Igler**" yani "**kirpici**" takma adıyla da bilindiği için ekslibriste de çiçeği ısırarak bir kirpinin resimlendiği görülmektedir. (Resim 1.4). Ekslibrisin üst kısmındaki yazıda ise "**Hanns Igler öpsün sizi**" sözlerine yer verilmiştir. Bu kirpi metaforundan ve sözlerden çıkan anlam yorumlandığında kitabı ödünç alanlara (ya da çalanlara) şu mesaj verilmek istenmektedir:

“Beni bir ipek gibi yumuşacık yapmak ya da öfkeden çılgına çevirmek senin elinde. Kitabımı geri getirirseniz sizi içtenlikle öperim; ama onu benden ayırırsanız çok kızarım, o halimle de oklu kirpilere benzerim. Bir insanın, kitaplarım için "oklu bir kirpiyim" mesajının anlamı, "aşkım olan kitaplarım için herkese kafa tutarım" dan başka bir şey olmasa gerek” (Akbaba 2003:76).

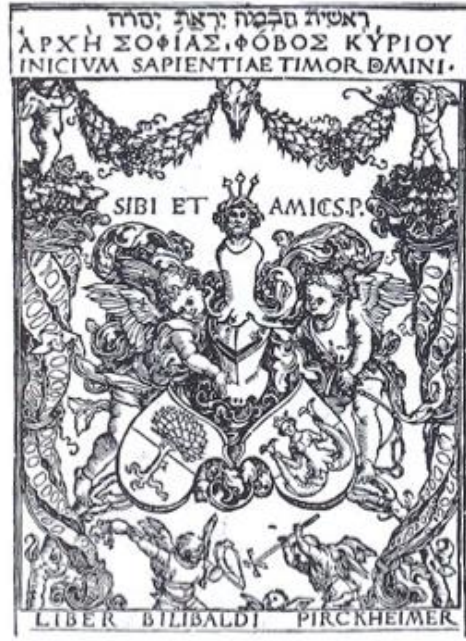


Resim 1.4. Hanns IGLER İçin Yapılan Ekslibris, 190X140 mm

İsviçreli gravür sanatçısı Jost Ammann'ın 1570 yılında Melchior Schedel için yaptığı orjinal ağaç baskı 35,4 x 24 cm'lik boyutlarıyla ilk bakışta bir ekslibris olarak düşünülmeyebilir ancak günümüz anlayışı ile örtüşmektedir. Hanedanlık arması görünümündeki bu ekslibris ilk ismin üzerinde değişiklik yapılarak (Sebastian) ve elle renklendirilerek kullanılmıştır.



Resim 1.5. Jost Amman, 1570 İsviçre, 35,4 x 24 cm



Resim 1.6. Albrecht DURER, Almanya, (172x120) 1503 Öncesi

“**Albrecht DURER**, cömert biri olan Pirekheimer’in bu ekslibrisinde “kendisi ve arkadaşları için” anlamına gelen “SIBI ET AMICIS” yazısını da kullanmış, böylece bu kitaplardan Pirekheimer’in arkadaşlarının da yararlanabileceğini ifade etmiştir. İsmi önündeki Latince “LİBER” sözcüğü ise “Willibald’ın kitapları” anlamına gelmektedir. Liber yerine daha sonraları Ekslibris sözcüğü kullanılmaya başlanmıştır. 1503 öncesi yapılan bu ekslibrisin boyutu 20 x 14 cm’dir”(PEKTAŞ, Hasip, Ekslibris, 2003.s.15).

“16. yüzyılda Almanya’da altın çağını yaşayan ekslibris, aynı yüzyılda diğer Avrupa ülkelerinde de görülmüştür. İngiltere’de ilk ekslibrisin 1500’lerin başında Thomas Cardinal Wolsey ve 1574’de Sir Nicholas Bacon için yapıldığı; Fransa’da ise 1529’da Jean Bertaud ve 1574’te Autun Piakoposu Charles Ailleboust için yapıldığı saptanmıştır. Amerika’da görülen ilk ekslibris ise 1629 yılında Henry Daunster ve 1642 yılında Satephen Day için yapılanlardır. Ekslibris 1585’ de Portekiz’de, 1588’de İspanya’da görülmüştür. İtalya’da ise 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır” (Pektaş, 2003,s.16).

17. yy’da oldukça ilgi gören ekslibrisler 19.yy’da ciltçilik sanatının popüler olmasıyla birlikte yeniden gündeme gelmiştir. Ekslibrisler “17. yüzyıl Almanya’sında çok önemli kitaplıklara sahip manastırlar, kiliseler, papazlar, prensler ve zengin aileler için yapılmıştır. Bazı kitap sahipleri, üzerinde isimlerinin yer aldığı bu küçük yaprakları kitaplarına yapıştırırken, bazıları sadece arma olarak kullanmışlardır. Özellikle Güney Avrupa’daki bir grup kitap sahibi, "supra libros" denilen ve deri kaplı kitap kapaklarının üzerine presle yapılan kabartmalar, işaretler ve armalar yaptırmışlardır ” (Pektaş, Ekslibris, 2003: s.17).

Ekslibrislerde barok dönemin etkisi de 17. yüzyıla denk gelir. Dini ve erotik göndermelerin yanında tasvirler ve metaforlar sıklıkla kullanılmıştır. Ekslibris figürlerinin yanında italyan sanat akımı etkileriyle küçük melek armaları ve çiçek motifleri de yer almaya bu dönemde başlamıştır. Hatta ekslibris siparişi veren kişilerin statülerini yansıtan “soyluluk armaları” da kullanılmıştır (Pektaş, 2003a:18).

Medeniyet ve teknikteki gelişmeler 18. Yüzyılda ekslibris sanatında içerik, yaygınlık ve üslup yönünden değişimlere yol açmıştır. 19. Yüzyılda bu değişimin etkisi daha fazla görülmüştür. Bu dönemlerle ilgili olarak Pektaş şunları söylemektedir: “ 18. yüzyıldan itibaren ise doğa ve iç mekan betimlemelerine yönelinmiş, bu mekanlar bazen fantastik öğeler, bazen kitabın bulunduğu kitaplıktan görüntüler şeklinde resimlenmiştir. Bu dönemin ekslibrislerinin bir kısmını, o günün sanat anlayışına uygun olarak, deniz kabukları ve sarmal çiçek örgeleri süslemiştir. Başlangıçta yalın bir isim ve sembolden oluşan ekslibrisler, 18. yüzyıl sonlarında büyük kütüphanelerin vazgeçilmez uygulamaları arasında yer almıştır. Zaman zaman kitap kapağı içindeki el yazısı notlarla bütünleşen çalışmalar da görülmüştür. 19. yüzyılda endüstri devrimiyle kitabın varlığı güçlenmiş, hızlı baskı teknolojisinin bulunmasıyla bilimsel, ekonomik

gelişmenin, entellektüel değişimin temelleri atılmıştır. Sadece özel kitaplıklar gelişmemiş, büyük kütüphaneler de kurulmuştur. Artık görülmemiş sayıda kitap üretilmeye başlanmıştır. Kitap basımının artmasıyla birlikte her kitaba ve kitap sahibine özgü tasarımlar yerine daha dar anlamda, basit mühürler, damgalar, ekslibris olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fakat herşeye karşın, sosyal çevreye göre değişim gösteren farklı eğilimler, özgün çalışmalar hep görülmüştür” (Pektaş 2003a:18).

Bir nevi durağanlık kabul edilecek bu 19. yüzyılın sonlarına doğru kuramsal çalışma ve araştırmaların konuyla ilgili kitapların ve dergilerin yayımlanmasına ve koleksiyonculuğun başlamasına yol açtığı bilinmektedir. Bu yıllarda Tabley Lord’u olarak da bilinen J. Leicester WARREN ekslibris çalışmaları konusunda rehber niteliğinde bir çalışma da yapmıştır. Ekslibris koleksiyonculuğuyla ilgili ilk dernek 1890 yılında Londra’da **“Ekslibris Topluluğu”** ismiyle kurulmuştur. 1891’de Almanya’da, 1894’de Fransa’da, 1908’de İsviçre ve İtalya’da, 1918’de ise Belçika’da ekslibris dernekleri kurulmuştur.

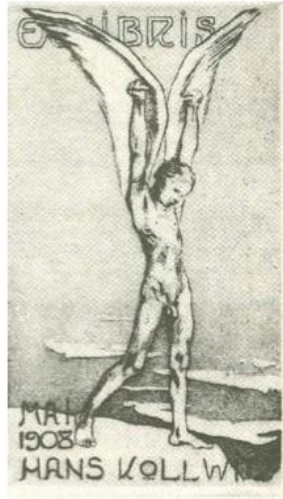
Köln’lü bir antikacı olan Heinrich LEMPERTZ’in topladığı ekslibrisleri "Kitap Ticaretinin Tarihi İlgili Resimli Kitaplar, Sanatlar ve Meslekler" kitabında yayımlamıştır. Buna benzer çalışmalarla da bu sanata olan ilgi artmış kitaptan bağımsız olarak da tek başına ekslibris biriktirme ve değiştirme, hediyeleşme tarzında objeleşmeye başlamıştır. Bu şekilde orjinal bir grafik ve resim sanatı hüviyeti kazanmıştır. Ekslibris koleksiyoncularına bir örnek vermek gerekirse kitaplığında şarap kültürüyle ilgili 1000’den fazla kitabı bulunan Polonyalı koleksiyoncu Norbert Lippoczy, 5000’den fazla şarap motifleriyle yapılmış ekslibris biriktirmiş ve bu ekslibrisleri Budapeşte Şarap Müzesi’ne bağışlamıştır. Koleksiyoncuğun etkisine giren bu ekslibris eğilimini eleştirenler de olmuştur: “1895’lerde Amerika’da şiir, eleştiri ve biyografiler yazan Edmund Gosse, koleksiyoncuları eleştirerek; ekslibrislerin bugüne kadar sanki bir tür yılbaşı kartıymış gibi kullanıldığını, sahibince arkadaş ve dostlarına gönderildiğini ve kıymetinin bilinmediğini vurgulamaktadır” (Pektaş, 2003.s.27).

19. yy ve 20. yy süresince sanatçılar yeni arayışlara yönelmişler ve uygulamalı sanatlardan da yardım alarak ekslibrislere yeni bir ruh kazandırmışlardır. “jugendstilkünstler” denilen yeni tarzın Alman sanatçıları; Daniel Nikolaws Chodowiecki (1726-1801), Hans Thoma (1839-1924), Max Klinger (1857-1920), Lovis

Corinth (1858-1925), Max Slevogt (1868- 1932), Max Liebermann(1847-1935) ve Franz Marc (1880-1916)'dır (Pektaş 2003.s.19).

Resim sanatının önemli isimlerinden olan, Edvard Munc (1863-1944), Kaethe Kolwitz (1867-1945), (Resim 1.7), Emil Nolde (1867-1956), Paul Klee (1879-1940), (Resim 1.8), Pablo Pcaso (1881-1973) ekslibris yapmışlardır (Temel 1997. s.60).

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de ekslibris sanatçıları baskı resimdeki estetik anlatım, biçim ve teknik imkanlardan yararlanmaktadır.



Resim 1.7. Kathe KOLLWITS, C3, 150x107, 1901



Resim 1.8. Paul KLEE, C3, 150x107 mm., 1901

Çukur baskı ekslibrisleriyle;

Bulgaristan'dan Julian Dimitrov Jordanov, Marin Gruev, Estonya'dan Lembit Lõhmus, Polonya'dan Wojciech Luczak, Rusya'dan Viladimir Zuev, Yuri Borovitsky, Andrey Machanov, Ukrayna'dan Sergey Hrapov, Oleg Denisenko, Slovakya'dan Peter Augustovic, Karol Felix, Çek Cumh.'den Karel Zeman, Robert Jancovic, Hollanda'dan Anneke Kuyper, Japonya'dan Katsunori Hamanishi, Beyaz Rusya'dan Juri Jakovenko gibi sanatçılar örnek gösterilebilir.



Resim 1.9. Julian Dimitrov Jordanov, C3+C5 (88X109), 2003

Yüksek baskı ekslibrisleriyle;

Fransa'dan Jean Marcel Bertrand, Belçika'dan Mark Severin, Gerard Gaudaen, Frank Ivo Van Damme, Rusya'dan Anatolia Kalaschnikow, Evgenij Bortnikov, Mikhail Verkholantsev, Polonya'dan Ryszard Tobianski, Çekoslovakya'dan Miroslav Houra, Ukrayna'dan Arkady Pugachevsky öne çıkan sanatçılardır.



Resim 1.10. Evgenij BORTNIKOV, X2, 77x65 mm.,1998

Litografi baskı ekslibrisleriyle;

Çekoslovakya'dan Marcel Hascic, Slovakya'dan Vladimir Gazovic örnek verilebilir.



Resim 1.11. Han, Zheng Kai, L, 124X100mm, 2010

Serigrafi baskı ekslibrisleriyle;

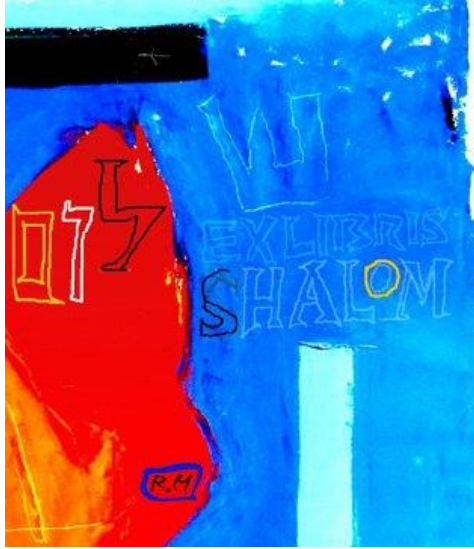
Belçika'dan Martin R. Baeyens, Japonya'dan Masao Ohba yine örnek sanatçılardandır.



Resim 1.12. Zhuo Chen, S1, 95X100mm, 2009

Bilgisayar Tasarımı ekslibrisleriyle;

Belçika'dan Kurt Herman, Sylvia Dehuysser, Ukrayna'dan A. Vigovsky Ruslan, Hollanda'dan Wim Zwiers öne çıkan isimler arasındadır.



Resim 1.13. Münz Rafi, CGD, 130X108mm, 2010



Resim 1.14. Willi Geiger



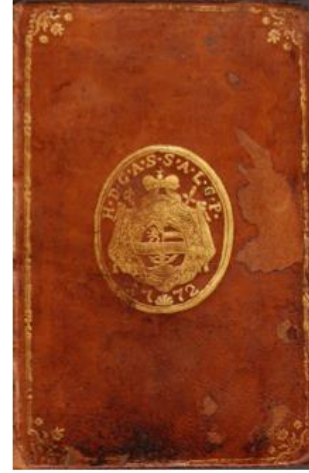
Resim 1.15. Oscar Kokoschka



Resim 1.16. Kathe Kollwitz



Resim 1.17. Max Klinger



Resim 1.18. Supralibros, 1777

Ekslibrisler küçük birer sanat yapıtı olmanın ötesinde ‘yazılı metinlere’ olan ilginin, entellektüel birikim ve merakın da bir sembolü haline gelmişlerdir.

Nitekim insanlık ve medeniyet tarihine baktığımızda bilim adamlarının, kurumların, edebiyatçı, ressam, müzisyen ve oyuncuların ve dahi devlet adamlarının kendi adlarına ekslibris yaptırdıklarını veya yapıldığını görürüz.

Dikkat çekici bazı örnekler şunlardır:



Resim 1.19. Albert Einstein



Resim 1.20. George Washington



Resim 1.21. Charles Chaplin



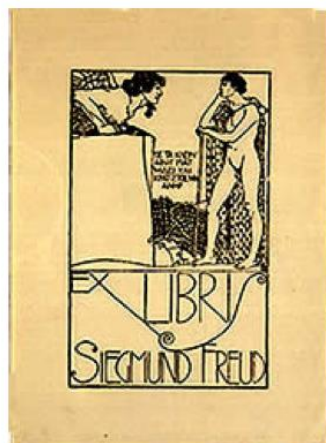
Resim 1.22. Maxim Gorki



Resim 1.23. Queen Victoria

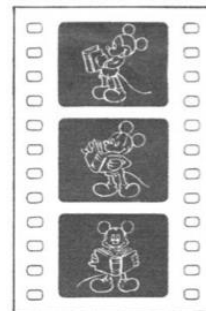


Resim 1.24. Jack London



Resim 1.25. Sigmund Freud

EX LIBRIS



Walt Disney

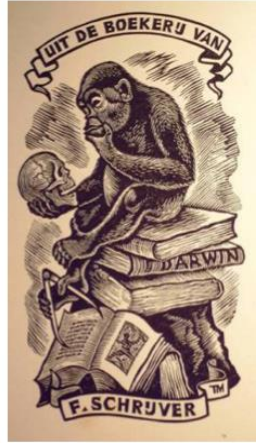
Resim 1.26. Walt Disney



Resim 1.27. Adolf Hitler



Resim 1.28. Adolf Hitler, Kitap Sayfasından



Resim 1.29. Darwin Temalı Ekslibris



Resim 1.30. Don Quixote Temalı Ekslibris



Resim 1.31. Picasso Temalı Ekslibris



Resim 1.32. Leonardo Temalı Ekslibris

1.3. EKSLİBRİS TASARIMI

1.3.1. Ekslibris Üretim Yöntemleri

Beşyüz yıldan bu yana sanatsal kaygılarla yapılan ve bünyesinde kültür ve gelenek, doğa ve tarih değerlerini ihtiva eden bir sanattır ekslibris. Ekslibris tasarımında sanatçı özgür olmakla birlikte, ekslibrislerin genellikle kitapların boyutuna bağlı kalınarak hazırlanıp değişik baskı teknikleriyle üretilmesi hususunda bazı ince ayrıntılara da dikkat edilmektedir. Büyük kitaplar için büyük, küçük kitaplar için küçük ekslibris yapılması, yarışma şartnamelerinde en büyük ekslibris boyutunun 13 x 13 cm. olması gerektiği, koleksiyoncuların kullanışlı buldukları ekslibris boyutunun 5 x 7,5 cm. olması bu ayrıntılara örnek verilebilir.

Koleksiyoncular ya da kitapseverler, sergiler, kataloglar aracılığıyla ekslibrisleri incelerler ve çalışmak istedikleri sanatçılara karar verirler. İlk aşamada, sanatçıya fikirlerini açıklayıp örnek taslak rica ederler. Ekslibris sanatçısı, sipariş veren kitapseverin ya da koleksiyoncunun isteği doğrultusunda da uygun bir kompozisyon tasarlar, yazı-resim ilişkisini kurar, çoğaltma yapacağı tekniği, kullanacağı kağıdı saptar ve uygulama kısmına geçer. Ekslibris sanatçıları, genellikle ekslibris siparişi veren kişinin ilgilerini ve özelliklerini göz önüne alırlar; fakat tamamen kendi düşleri doğrultusunda bir tasarım oluştururlar. Çalışma konusu ve teknik seçiminde sanatçı özgürdür.

Ekslibrisi yapılan konular arasında: erotizm, müzik, tarih, bitki, hayvan, balon, kelebek, manzara, aile ve meslekler sıklıkla yer almaktadır.

“1960 yılında yapılan bir araştırmada, ekslibrisler konularına göre sınıflandırılınca %30’unun nü ve erotik, %20’sinin hanedan arması, %15’inin manzara, %15’inin hayvan ve bitki, %10’unun da değişik konuları içerdiği görülmüştür” (Pektaş, 2003, s.32).

Tasarlanan Ekslibristen kaç tane basılacağı ise baskı tekniğinin olanaklarına, sipariş verenin ve tasarımcının arzusuna bağlıdır. Fakat yine de önemli olan, sayı değil, kalitedir.

Ekslibris, yaratım süreci dikkate alındığında resim sanatı içinde yer almakla birlikte fonksiyon yönüyle bakıldığında ise, yazı ve resim ilişkisinden dolayı, yani

tasarım içinde tipografi kullanıldığı ve çoğaltılabildiği, bir mesaj işlevi gördüğünden dolayı da bir grafik tasarım ürünü olarak değerlendirilmektedir.

Ekslibris üretimiyle ilgili olarak Hasip Pektaş “Ekslibrislerin özgün baskı olanları tercih edilmekle beraber daha geniş çevreye ulaşması için reproduksiyonlar da yapılmaktadır. Baskı teknikleri ekslibrislerin sol alt köşesine kurşun kalemle yazılmakta, eğer çalışma renkli ise kaç renk olduğu da belirtilmektedir.

Amerikalı emekli cerrah Guy Debenham, "Ekslibrisler, sahibinin biyografisi olmalıdır." demektedir. Bilgisayarla tasarım yapan Marion Stein, ekslibrislerdeki resimlerin, okunan kitabı çağrıştırması gerektiğini ifade etmektedir.

Kendini bu çalışma alanına adanmış tasarımcılar için ekslibris, şüphesiz küçük bir uğraşı, basit bir iş olmayacaktır. Eğer bugün kitapların iç kapağına yapıştırılmanın yanında; koleksiyoncular tarafından toplanıyor, meraklıları tarafından çerçevelenip duvarlara bile asılıyorsa ekslibris sanatı yaygınlaşacak, gelişecektir. Ve bu sanat dalı, kitapseverlerin, güzel sanatlara ilgi duyanların mutlu olmasına katkı sağlayacaktır” (Pektaş, 2009, s.32).

Ekslibris sanatçıları, eserlerini çoğaltmak ve sanatlarını uygulamak için daha çok metal gravür, ağaç gravür, linolyum baskı, litografi gibi geleneksel baskı tekniklerini kullanmakla birlikte serigrafi, ofset, fotoğraf ve bilgisayar da tasarım ve çoğaltmada sıkça kullanılmaktadır.

1.3.1.1. Ekslibris Baskı Simgeleri

Ekslibris koleksiyoncusu, eleştirmen ve baskı resim uzmanı olan Benoit Junod, basılmış ekslibrislerde kullanılan teknikler konusunda yaptığı açıklamada şunları söylemiştir; “1958 listesi, ilaveleriyle birlikte, iki kriteri karıştıran temel bir defoya sahipti: baskı teknikleri ve plaka hazırlık metotları. Kolay anlaşılır bir sistemin ayrıntılarına girmek için, birisi yeni bir metodoloji ile yeniden başlamalıdır, fakat bu sanatçılar ve koleksiyoncular tarafından geçen 42 yıl boyunca yazılan tüm sembolleri modası geçmiş kılabilirdi. Bu yüzden, genel olarak, eski sistemi ve mevcut sembolleri devam ettirmeye, zorunlu olduğunda değişikliklerin yapılmasına ve baskı yöntemlerine göre gruplamaya karar verdiler.

Orijinallik kriteri birçok koleksiyoncu için çok önemli olduğundan, bölümler her bir bölüm içinde teknikler orijinal veya kopyalama olup olmadığına göre gruplandırılmaya gidilmiştir.

Sembollerin listesinin revizyonu dışında, kitap plakası koleksiyoncuları ve FISAE üyelerini teknik terimleri biraz daha kurallara uygun kullanmaları için teşvik edilebilir. Belki terimlerin bir sözlüğü, diğer FISAE dillerine tercümeleriyle birlikte, listeye beraber yayınlanabilir. Her bir dil kendi tuhaflıklarına sahiptir: Fransızca da ki ‘Estampe’ geniş anlamda baskı anlamına gelir, fakat birçok koleksiyoncu terimi sadece “flatbed” baskı için kullanır ve onu gravüre karşıt gösterirler. Almanlar, tipografikal baskı olarak tercüme edilen ‘Buchdruck’ diye mükemmel bir teknik terime sahiptirler ve birçok koleksiyoncu tarafından Line-block’ tan lino-cuta intaglio baskı olmayan herhangi bir şeyi pratik olarak tanımlamak için kullanılır. Listenin tercümesinin doğruluğu üçlü-kontrolle olmalıdır.

Bu teknikler kitap plakalarına uygun olmasa bile C ve X, sayılar aynen korundu. Bunun basit nedeni, kitap içinde sıkıştırılmış bir kabartma ekslibris birkaç ay veya yılın sonunda kaybolmaktaydı. Bu nedenle, kitap plakalarında diğer tekniklerle birleşerek kullanıldığı şekliyle tutuldu.

Çelik gravür için belirli sembol olan C1 korundu, oysa C2, çelikten farklı olarak metalin burin oymacılığını özellikle de bakır içerecek şekilde genişletildi. Bakırın pahalı ve iyi kalitesini bulmanın zorluğu yüzünden, birçok sanatçı onun yerine çinko kullanmaya yönelmişlerdir. Bir baskıya bakarak kullanılan metali saptamak imkansız değilse bile çoğu kez zordur.

C3 simgesi her çeşit metal üzerinde asitle oyulmuş resim (etching) olarak kalır. (çelik hariç, çünkü bu durumda endüstriyel bir işlemdir, P10 vernikli etchingi saklama işlemini sınırlandırmamak için direkt (brush) asitle oyulmuş resmin (etching) kullanımından bahsedilmiştir. İğneler kullanan drypoint C4 den söz edilirken iki teknik eklenmiştir: ‘mumboya usulü’ (Crayon manner) ve stippling. Böyle teknikler bugün nadir olmasına rağmen, 18. ve 19. yüzyıllarda oldukça yaygındılar. Crayon usulü yarı esnek bir uçlar yığını kullanırken, stippling bir iğne ile plakanın sabırlı noktacı çekiçlemesini gerektirir.

Aquatint, C5, ve mezzotint C7 oldukları gibi kaldılar. Yumuşak zeminli vernik C6 için kısaltma, ilgisiz olmayan fakat günümüzde sanatçılar tarafından oldukça sık kullanılan bir teknik olan şeker oymacılığı (sugar engraving) ile genişletildi.

C8 simgesi yeni bir kategori olarak metal dışında diğer materyaller üzerindeki tüm intaglio oymacılığı dahil etmek için belirlendi. Linolyume plastik gibi materyaller metalden çok daha ucuz olması nedeniyle Doğu Avrupa da sıklıkla kullanılır. Plastik ve akrilik, intaglio baskı için gravürlendiğinde, çalışması oldukça bir malzeme olması nedeniyle sıklıkla Güney Amerikalı sanatçılar tarafından kullanılır. Bugünlerde sanatçıların denediği bazı yeni sentetik materyaller de diğer materyallerin bu kategorisi içinde yer almaktadır. Bu kısaltma ile, önceki sistemdeki büyük bir boşluk doldurulmuş oldu.

Intaglio baskının kopyalanma yöntemleri açısından, P3 heliogravür (manual line ve ton fotogravür, çoğu kez Von Bayros'un ekslibrisi için kullanıldı) ve onun türevi olan fotogalvanografya ve ticari fotogravür P4 arasında net bir farklılaştırma yapıldı.

Almanya, İskandinavya ve Çek cumhuriyetlerinde, koleksiyoncular, ticari olarak asitle oyulmuş (etched) çelik kalıp baskısı olan 'Stahldruck' için belirli bir sembolün mevcudiyetine büyük önem vermektedirler. P10 bu belirli işlem için atfedildi.

X, X1, X2 yada X3 de kavramsal değişiklik yoktur, sonuncusu olan X3 İngilizce de lino engraving değil lino cut olarak belirtilmiştir.

X4 çok nadir kurşun kesimi; öyle yumuşak bir metaldir ki sadece bir baskının çok kısa bir vadesi yapılabildiği için sembol olarak kullanılırdı. Bu teknik pratik olarak bugün mevcut olmadığı için, sembol şimdi taş mühre, genelde Çin'e özgü, gönderme yapmak üzere değiştirildi.

Yeni listedeki X5, metal plakaların (kurşun, çinko, etc) tüm rölyef baskılarını temsil eder, ve böyle plakaların iki çeşidini kapsar: spesifik olarak rölyef baskı için yapılanlar (Milach) ve intaglio baskı için yapılan, fakat kolaylık ve ekonomi nedenleriyle rölyef içinde basılanlar (Ott, etc.).

X6 tahta X1, X2; linoleum X3, taş X4 yada metal X5 den başka materyallerden yapılan tüm rölyef baskıları kapsar. Kurallara uygun yaygın olarak kullanıldıkça

plastikten bahsedilir. (the Pugachevskys) Mr.Premstaller ne lino, ne plastik ne akrilik olan özel bir materyal kullanır, özel olarak Avusturyalı sanatçılar için yapılmıştır....X6!

T geleneksel taşınabilir - karakter tipografya yada harf baskısı (letterpress) olarak kalır. Bazen T den ayırt etmek güç olan T1 dolaylı harf baskısıdır (linotip, monotip). T2 fotoksilografidir, günümüzde nadiren kullanılan bir yöntemdir. Fakat 20.yüzyıl başında oldukça yaygındı. T3 kitapların sahipliğini belirtmek için bugün de kullanılan yaygın ticari lastik mührü de kapsamak için dahil edilmiştir.

Line blocks bugün, hemen hemen aynı şekilde fotografik çıkartma vasıtasıyla yapılır, fakat eskiden bazen aydinger kağıdı ile yapılmaktaydı. Bu uygulama günümüzde de uygulanmaktadır. Karışıklıktan kaçınmak için, her ikisinden de P1 altında söz edilmektedir. Zaten sadece baskıya bakarak hangisinin kullanıldığını ayırmak oldukça zordur. P2 çok iyi bilinen iki ticari yöntem için kullanılmaktadır. Bunlar; half-ton ve photozincography.

Litografi tekniğinin kullanıldığı birçok el kitabında bu tekniği 4 ana kategoriye alt sınıflandırma yaptığı görünür. Otolitografya, L1, tamamen taş üzerine sanatçı tarafından direkt olarak yapılır ve ondan basılır. L2 çıkartma litografyadır ki burada dizayn özel bir kağıt üzerine yapılır ve taş üzerine mekanik olarak aktarılır. L3 ve L4 taş üzerine uygulanmayan litografik yöntemlerdir, fakat çinko ya da alüminyum üzerine uygulanır. Bu alt sınıflandırma tekniklerden çok desteklerin ayrımını yaptığı için (tebeşir litografisi, etc.) pek tatmin edici görünmemektedir, fakat geniş ölçüde kabul edilmiştir.

Orijinal fotoğrafçılık, P9, yaratıcı bir yöntem olarak yerini bulmuştur. Bir imajı kopyalamak için kullanıldığında, fotoğrafçılık sembol P olarak kullanılır.

Şablon S, Fransızca da bazen ‘pochoir’ olarak adlandırılır. Barselona listesinde mevcut değildi. Asya’da geniş ölçüde kullanılan bir tekniktir. S1, orijinal ipek ekran için yaratıcı bir yöntem olarak kullanılır. Foto-ipek ekran yada serigrafik röprodüksiyon olan P8’in karşısındadır. Bu fark daha önceden mevcut değildi, ve gereklidir. S2 ve S3 boya ya da yağlıboya kağıdı kullanan yöntemlerdir ve neredeyse özel kişilerce Asya’da kullanılır. Kappa ve Katazome birlikte aynı kısaltma altında gruplanmıştır. Sadece yağlıboya kağıdının Japon hurması suyu ile işleminden geçirilip geçirilmemesi açısından farklıdır.

İpek ekran durumunda olduğu gibi, dijital teknoloji için farklı kısaltmalar, onun bir kitap plakasının elemanlarını yaratmak için CGD ya da bir kitap plakasında kullanmak için önceden mevcut elemanları sadece kopyalamak için CRD kullanılıp kullanılmadığına göre sunulmuştur. Sonraki bir aşamada, belki birkaç yıl içinde, daha kompleks bir alt sınıflandırma muhtemelen bilgisayar dizaynının gerçekliklerini daha iyi yansıtmak için sunulmuş olacaktır. Fakat bu ilk adımdır.

Collotip, çok özel bir tekniktir, sembolünü P5 olarak korur. P6 endüstriyel litografik yöntemler için kullanılır, çıkartma litografyasının ticari yöntemi ve fotolitografya gibi. Bunlar yaratıcılıktan çok imaj röprodüksiyonunun metotlarıdır. P7, herhangi bir karışıklığı önlemek için eklenen duotone (iki renkli ofset) bahsi ile birlikte, ofset baskı için sembol olarak kalır. MT, karışık teknikler için, ‘bileşimde bulunan teknikler bilinmediğinde kullanıldı’ cümlesinin eklenmesiyle sürdürülmüştür. Bundaki amaç, sanatçıların MT’yi kestirme yol olarak kullanmalarını ya da kullandıkları yöntemlerin bilgisini saklamalarını önlemektir.

Y fotokopiler yada elektrostatik baskılar için bir kısaltma olarak tanıtılmıştır. Böyle teknikler genellikle kitap plakaları yarışmalarının dışında tutulsa bile, koleksiyonlarda bulunabilir. Ne bir yöntem ne de bir teknik olmasına rağmen, B, Braille için bazı koleksiyoncuların ısrarı ile sürdürülmüştür. Bununla birlikte birisi, bir kitapla kuvvetlice sıkıştırılan bir kitap plakasındaki braille’ in dayanıklılığı ile ilgili şüphelere sahip olabilir.

U sembollerin listesinde yer alan diğerlerinden farklı imaj çoğaltması teknikleri için seçildi, özellikle rubbings, Chinese frottage ve collografi. Onların özelliği, çoğaltma imaj baskı dışındaki metotlarla elde edilir yada matris sanatçılar tarafından çalışılmayan unsurların bir kolajıdır. Renklerin yada plakaların sayısının göstergesi bir bakıma karışıklıktan kaçmak için formüle edilir.

Monotip belirli bir sembolle bir yöntem olarak kalmaz, tanım olarak bir imajı çoğaltmak için bir metot değildir. Bununla birlikte, diğer baskı yöntemleriyle birleşim içinde kullanılabilir ve uygun sembolden sonra işaret edilebilir, el boyamasında olduğu biçimde (Junod, 2000).

Ekslibris Baskı Simgeleri

FISAE'nin belirlediği baskı simgeleri

Çukur Baskı / Intaglio Printing

Özgün / Original

C : Çukur Baskı / Intaglio Printing (blank) sembossing (Chalcographic)

C 1 : Çelik Oyma / Steel engraving

C 2 : Hakkak kalemle bakır oyma /Burin (graver or gouge) engraving.

C 3 : Asitle yedirme /Etching

C 4 : Kuru kazıma / Dry point

C 5 : Akuatinta / Aquafint

C 6 : Vernikli , şekerli , yumuşak yüzeyde yedirme /soft ground etching

C 7 : Mezzotint (mekanik doku yaratma) Mezzotint .

C 8 : Plastik gravür / Engraving on linoleum, plastic & other materials.

Yeniden Çoğaltma / Reproductive

P 3 : Fotogravür baskı / Photoengraving (Heliogravure)

P 4 : Tifdruk baskı / Commercial Photogravure, Rotogravure

P 10 : Çelik oyma baskı / Etched steel printing (die –printing)

Yüksek Baskı / Relief Printing Özgün / Original

X : Yüksek Baskı / Relief Printing (blank) , (x = xylographie)

X1 : Ağaç baskı / woodcut

X2 : Ağaç oyma baskı / wood engraving

X3 : Lilolyum baskı / Linocut

X4 : Metal oyma baskı / Relief – printed engraved, etched metal plates, no tably metal cut

X5 : Metalle çukur – yüksek baskı / Relief printed metal plates created for intaglio printing.

X6 : Plastik oyma yüksek baskı / Relief printed engraving of other materials (synthetic).

X7 : Taş oyma yüksek baskı / (Chinese) stone stamp.

Yeniden Çoğaltma / Reproductive

T : Tipografi, yazı baskı / Typography, letterpress

T1 : Laynotayp baskı / Lynotype, indirect letterpress

T2 : Ağaç oyma yüksek baskı

T3 : Lastik damga baskısı / commercial rubber stamp

P1 : Klişe baskı / Line blok (cliché) with or without photography

P2 : Yarım ton klişe baskı / Half tone, for example photozincography.

Düz, Şablon ve Elektronik Baskı / Flatbed, stencil ve electronic printing

Özgün / Original

L1 : Taş Baskı (Litografi) / Autolithography

L2 : Transfer taş baskı / Autography (transfer lithography)

L3 : Ofset çinkosuyla baskı / Zincography

L4 : Alüminyum baskı / Algraphy (Aluminium)

P8 : Fotograf / Original photograph, hologram. **S** : Şablon Baskı / Stencil
“pochoir”

S1 : İpek Baskı / Original Serigraphy (silkscreen)

S2 : Boyama şablonla baskı / Mimcography (dye stencil) .

S3 : Balmumu kağıtla baskı / Katazome (oiled- paper stencil) .

S4 : Hurma suyu ile kapatma baskı / Kappa (Katazome made with persimmon juice)

CGD : Bilgisayarda özgün tasarım / Computer generated design

Yeniden Çoğaltma / Reproductive

P : Fotografik Çoğaltma / Photographic reproduction

P5 : Fototayp baskı / Collotype

P6 : Fotolitografi baskı / Photolithography, process transfer lithography.

P7 : Ofset baskı / Offset

P9 : Fotografik ipek baskı / Serigraphic reproduction (photosilk screen)

CRD : Bilgisayarda çoğaltma / Computer reproduced design

Y : Fotokopi / Photocopy and xerography

Diğer simgeler / Other symbols

V : Sınıflama dışı teknikler / Technique not listed (Frottage, Chinese Rubbing)

MT: Karışık teknik / Mixed technique

.../... : Kalıp sayısı (4/C3=4 kalıplı çukur baskı) / Number after the technical

symbols = number of passes through the press

/ . mon. : Monotip baskı / Monotype

/col. : Elle renklendirme / Hand – coloured

Birkaç teknik bir aradan kullanılması halinde araya (+) koymak gerekir. (1. Uluslararası Ekslibris Yarışması Sergisi: Hacettepe Üniversitesi, Ankara Ekslibris Derneği, 2003. s.143)

İKİNCİ BÖLÜM

EKSLİBRİS TASARIMINDA KADIN İMGESİ

2.1. SANATTA İMGE

Her kavram analizinde olduğu gibi sanat ve imge arasındaki ilişkide öncelikle kavramların etimolojik kökenlerine inerek çıkarımlarda bulunmak yerinde olacaktır.

İmge (*ing. Image*) kelimesi, eski Türkçe’de işaret anlamına gelen gelen ‘im’ sözcüğünden türemiştir. Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlüğü’nde imgenin tanımları şunlardır ;

1. Zihinde tasarlanan ve gerçeklemesi özlenen şey, düş, hayal, hülya.
2. *Psikol.* Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj.
3. *Psikol.* Duyularla algılanan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj (TDK, 1998).

Afşar Timuçin de aynı TDK sözlüğündeki imge tanımları gibi imgeyi dış kaynaklı olanlar ve zihinsel olanlar diye ikiye ayırır: “İmge önce dış dünya nesnelerinin algıyla gerçekleşen basit bir sunumudur... Kavramsal düşünmenin temelini oluşturur... İkinci olarak imge, imgelemen doğrudan doğruya yaratısı olarak vardır. İmgelem herhangi bir gereksinimle ya da boş bir edimle bir şey tasarladığında imge oluşmuş olur (Timuçin, 2000).

Bütün insan uğraşlarında olduğu gibi sanatta da ‘anlatım ve açıklama’ kritik bir öneme sahip olup ‘anlatımın ve açıklamanın’ yapısını ve dilini de belirlemektedir. İmge de son tahlilde bir ‘açıklama ve anlatım’ bilgisidir. Timuçin’e göre zihinsel ve duymusal imgelerin ikisine birlikte simge de denilebilir ve bu simge anlatımın ve açıklamanın bilgisini yani bilginin bilgisini oluşturduğunu söyler (Timuçin, 1992). Sanatsal anlatım bu simgelerle form kazanır.

Orhan Koçak imge’nin Arapça karşılıklarından yola çıkarak imgelerin bir benzeşim olduğuna vurgu yapar; “İster bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak ele alalım, ister özerk bir yaratı olarak, her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüştür. Ve her görünüş de bir benzeyiştir. İmgenin Arapça karşılıkları bunu daha iyi ortaya koyar. İmge hem hayal olarak karşılanır, hem de misl olarak. Birinci karşılık,

romantizmin ve modernizmin öne çıkardığı o özerk var etme yetisine bağlanır: Hayalgücü, imgelem. İkinci karşılığın türevleri ise imgenin doğasındaki asıl – suret ikiliğini daha açıkça belirten terimlerdir: misal, emsal, masal, mesel, temsil, temessül... Benzemek, ‘gibi olmak’, bir başkasının sureti olmak ögesi vardır hepsinin içinde. Buna göre bir varlığın sadece duysal anısı değildir imge; bizi dosdoğru gerçeğin kendisine götüren saydam bir görünüşten ibaret değildir; aynı zamanda, varlığın kendinden ayrılmasıdır (Koçak, 1995, s.51-52).”

Yine M. Ponty’nin imgeyle ve imgenin bir benzeyiş olmasıyla ilgili düşünceleri şöyledir; “İmge sözcüğü kötü ünlenmiştir, çünkü safça, bir desenin çıkartma, bir kopya, ikinci bir şey olduğu; ve düşünsel imgenin de özel bir eski püskü şeyler yığınınız içinde bu tür bir desen olduğu sanılmıştır. Ama imge gerçekten de böyle bir şey değilse de, ne o ne de desen ve tablo kendinden’e de ait değildirler. Onlar dışın içi ve için dışıdır; bunu, hissetmenin iki yanlılığı olanaklı kılmaktadır; ve bu dışın içi ve için dışı olmasa, imgelem sorununu bütünüyle oluşturan hemen - hemen – bulunuş ve olmak – üzere – olan – görünürlük hiç anlaşılmayacaktır. Tablo, komedyenin mimikleri, sıradan şeylere yokluklarında ulaşmak için hakiki dünyadan ödünç aldığım araçlar değildirler. İmgelem, şimdi olana hem çok daha yakın, hem çok daha uzaktır; çok daha yakındır çünkü, şimdi olanın yaşamının vücudumdaki diyagramıdır, onun bakışları ilk defa sunulmuş eteni ya da tensel ters yüzüdür, ve bu anlamda Giacometti’nin enerjik şekilde söylediği gibi: “Bütün resimlerde beni ilgilendiren benzerliktir, yani benim için benzerlik olan; dış dünyayı bana biraz keşfettiriyor olan.” Çok daha uzaktır, çünkü tablo ancak vücuda göre benzerdir, çünkü tin şeyleri oluşturan ilişkileri yeniden düşünme fırsatını vermez, ama bakışa – onlarla birleşmesi için – iç görüşün izlerini sunar, görüşe onu içsel olarak kaplayana, gerçeğin imgesel dokusunu sunar. (Ponty, 1996)

Dünya sanat tarihine baktığımızda ilkelerin dünyasında sanatı yeri ve sanattaki imge daha çok işlevseldir; “İlkeller için bir kulubenin yapımıyla bir imgenin üretimi arasında hiçbir ayrım yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar. İmgeler ise onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. (Gombrich, 1992)

Tarihteki medeniyetlerde imge ve sanat ilişkisindeki belirgin özellikleri Gombrich şöyle özetler:

- İmgeyle gerçeklik arasındaki ayrım ilkeller için belirsizdir.
- Mısırlılar için sanatta önemli olan güzellik değil, belgindir.
- Antik sanatta Mısır sanatının etkileri görülmekle beraber Yunan sanatında öznel görüşlerin eserlere daha çok yansıdığı bir gerçektir. Gombrich bu konuda tam olarak şöyle der: “Ne var ki onların yapıtları, doğanın bilinmedik her bir köşesinin yansıdığı aynalar değildir hiçbir zaman. Bu yapıtlar her zaman, kendilerini yaratan zekanın damgasını taşır (Gombrich, 1992).”

Antik Yunan felsefesindeki sanat görüşlerine baktığımızda ise karşımıza iki filozofun görüşleri çıkar; Platon ve Aristoteles. Bu iki filozofun sanat ve sanatın değeri hakkında görüşleri birbirine zıttır.

Platon’a göre (M.Ö. 427-348) dünya, “idealar dünyası” adını verdiği ve her şeyin “tam ve noksansız” olduğu olduğu bir öte-alemin kopyasıdır. Dünyada olan her şey ideaların bir yansıması ve kopyasıdır buna göre. Dolayısıyla sanat ürünleri de kopyanın bir kopyası niteliğinde olduğu için çok da değerli bir uğraş değildir. Platon’a göre, sanat ancak imitasyon kadar değerlidir ve sanatın iyi bir tarafı varsa o da, hakikatin-idealar aleminin kopyası olmasıdır.

Platon’a göre duyular aldatıcıdır ve sanatçı da eserlerinde duyuların aldatıcılığından öteye gidemez. Hakikat ise duyularla değil kavramlarla elde edilir ve kavramlar dışarda değil içizedir. Sanatın yarattığı görüntü güvenilir ve eksiksiz olmaktan uzaktır çünkü aklımıza değil ruhumuzdaki ilkel güçlere, imgelememize seslenir... Platon büyük bir olasılıkla bilimsel bilgi ile mitlerin, görünüş ile gerçekliğin birbirinden ayrılmasının zaten yeterince zor olduğuna, dolayısıyla araya ne birine ne de ötekine ait, sisler içerisindeki bir başka alanın sokulmasına gerek bulunmadığına inanmaktaydı. (Gombrich, 1992)

Diğer yönden Aristo’ya göre ise hakikat, içinde bulunduğumuz gözlemlenebilir evrende saklıdır ve sanat insanın “iyiye ve doğruya” ulaşmasında yardımcı-aracı bir özellik taşır. Aristo’ya göre, insan imitasyonla (taklit) öğrenir, keşfeder. Yine sanat, Aristo’ya göre yansıtma-taklit-yaratma eylemlerini içinde barındırır. Eski sanat kuramları ülkücü düzeyde de gerçekçi düzeyde de mimes’i temel alırdı ve sanat her şeyden önce gerçekliğin şaşmaz bir yansıtıcısı olsun isterdi. Yapıt gerçekliği yansıttı. Çünkü onun da bir gerçekliği vardır, o da kendi kişiliğinin koşulları içinde

algılayacaktır dünyayı. Eskinin sanatı bile bile öykünmeci olmak istemiş olsa da hiçbir biçimde bir kaba gerçeklik taşıyıcısı olmamıştır. Zaten mimesis hiçbir zaman kaba gerçekliği duyurmaz bize. Aristoteles de çok iyi biliyordu ki sokağın verdiği heyecanla sahnenin verdiği heyecan başka başkadır. Bütün bunlara rağmen Mimesis’de her zaman bir kopya çıkarma eğilimi vardır. Eskinin kuramcıları ne düşünmüş olurlarsa olsunlar, eskinin sanatı gene de basit bir gerçeklik aktarıcısı olarak düşünülmemelidir. (Timuçin, 2000)

Ortaçağda ise sanat gerçeklik ve öznellik kurgusundan uzak bir şekilde dinin ve kilisenin kurallarını, ilkelerini betimleyici nitelikteydi. Gombrich’e göre Ortaçağ sanatçısının imgelem gücü yüksekti çünkü insanlara kutsallıkla ve gelenekle ilgili eserler sunma kaygısı taşıyorlardı. Rönesans ise Antik dönem birikimiyle Ortaçağ birikiminden esinlenilerek oluşmuştur (Gombrich, 1992).

Sanat ve imge arasındaki ilişki sosyolojik gerçeklerle de uyumludur. Bunu Hauser’in empresyonizmle (izlenimcilik) ilgili görüşleri destekler niteliktedir: “ Bu sanat kente özgü bir usluba sahiptir çünkü kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır. Ve böyle olduğu için de duyumsal kavrama yeteneğinin aşırı derecede geliştirilmesini ve yepyeni bir huzursuzluk ortamını gerektirir. Böylece Gotik ve Romantizm akımları gibi, Batı Avrupa’nın sanat tarihinde en önemli dönüm noktalarından biri olur. Resim tarihinin temsil ettiği diyalektik süreç içinde, durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde, izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve Ortaçağın dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır (Hauser, 1984, s.354).”

Gombrich’e göre Modern Sanat İzlenimcilik’i bir adım ileriye taşıyan ve onu tamamlayıcı nitelikte bir sanattır. “Onlar da, doğayı gördüğümüz gibi betimleme çabasında, sanatın elinden bir şeylerin kaçtığını duyumsuyorlar ve bu bir şeyleri çılgınca yakalamaya çalışıyorlardı. Cézanne’nin düzen ve denge yitiminin farkında olduğunu, kaçıcı anı yakalayabilme endişesinin izlenimcileri, doğanın cisimsel ve süregelen biçimlerini tavsatmaya ittiğini anımsayalım. Van Gogh da şunu anlatmıştı: Sanat, görsel izlenimlere güvendiği, yalnızca ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırdığı sürece, sanatçıya duygusunu ifade edip onu öteki insanlara iletme olanağını

veren yoğunluk ve tutkuyu yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalıyordu. Gauguin'e gelince, çevresinde bulduğu yaşamdan ve sanattan hiç hoşnut değildi. Daha yalın, daha dolaysız bir şeylerin peşinde koşarken, bunu ilkeler arasında bulduğunu umut etti. Modern sanat dediğimiz şey, işte bu hoşnutsuzluklardan doğdu ve üç ressamın çabalarını yönelttikleri değişik çözümler üç akımın öncüsü oldu: Cézanne'nin çözümü, Fransa'da Kübizm'e götürdü. Van Gogh'un çözümü, özellikle Almanya'da benimsenen İfadecilik'e (Ekspresyonizm), Gauguin'inkisi ise İlkelcilik'in (Primitivizm) çeşitli biçimlerine götürdü. (Gombrich, 1992)

Cassou'nun düş'ün Sembolistler için önemini vurguladığı satırlar aslında biraz da imgelem gücünün sembolizmdeki tartışılmaz önemine işaret etmektedir: "Düş, sembolistlerin devrimci ve yenilikçi gücüdür. Her biri bu yeteneği işledi, geliştirdi ve kendi özgünlüğünden, kendi kişisel serüveninden yola çıkarak yaratıcı amaçları doğrultusunda kullandı... Sembolistlerin yanında kendimizi tam anlamıyla zamansal ve öznel olanın gizinde buluruz (Cassou, 1987)."

Sürrealistler için de hayal gücü yani imgelem hiç şüphesiz onları diğerlerinden en ayırt edici vasıftır. Hauser bu durumu şöyle açıklar: "Sürrealistlerin yapıtlarında düşler; gerçeğin ve gerçek dışının, mantığın ve fantezinin, adiliğin ve deneyimin yüceliğinin birbirlerinden ayrılması ve anlaşılması olanaksız bir biçimde birleştiği dünya resminin bir örneği haline gelmekteydiler. Ayrıntıların titiz doğalcılığı ve Sürrealizmin düşlerden kopya ettiği ilişkilerin rasgele bir arada oluşu yalnız iki farklı düzeyde yaşadığımız duygusunu ortaya koymakla kalmıyor, aynı zamanda bu iki düzeyin birbiri içine son derece karışık bir tarzda girdiğini; öylesine ki ikisinin de birine oranla ne ikinci derece kabul edilebileceğini, ne de öbürü konusunda bir karşıt sav olabileceğini vurguluyor (Hausser, 1984, s. 352)."

Akay ve Zeytinoğlu'nun Pop-Art konusundaki çözümlemesi anmaya değerdir; "Kitle toplumu, beraberinde boş zaman kültürünü de getirmektedir. Aslında modern anlamda sanatçının tam da topluma karşı başkaldırmasıyla, Modern Sanat meydana geldiğine göre, kitle toplumunun bağdaştırıcılığında sanatçı nereye kaçabilecektir? Sınıfsal ayrımların kesin olarak ayrımlandığı 19. Yüzyıl sonunda, sanatçı daha proleter ve marjinal kesimlerle kendisini bütünleştiriyor ve 'bohem' yaşamı seçebiliyordu... 20. yüzyılda ise, popüler kültür ve kitle toplumu açısından sanatçının gideceği yerler, ancak

‘halk’a göndermeler yapan Pop-Art çerçevesinde gerçekleştirilebilmektedir. Ancak kitle toplumunun gereksinimi olan şeyin, kültür değil eğlence olduğu saptaması, Pop Art’ı daha iyi açıklayabilmektedir: Tüketim toplumu nesneleri (Campbell’s çorba konserve kutuları, Coca Cola, Elwis Presley, çizgi romanlar, vs.) ve eğlence endüstrisi (Sana ve Modern Sanat müzelerinin yanı sıra Disneyland ve Disneyworld müzeleri)... (Akay ve Zeytinoğlu, 1998).

İmge hiç şüphesiz bir form içinde vücuda gelir. Geleneksel sanat dışındaki kavramsal sanatta ise ‘kavramın’ bizzat kendisinin form üzerinde yönlendirici etkisi vardır. Şahiner, kavramsal sanat anlayışının forma ve dolayısıyla imgenin, düş’ün ve düşüncenin oluşumuna etkisini açıklarken, kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışık olduğunu söyler. Kavramsal sanat akla seslenir, halbu ki seyircinin beklediği ise duygusal katılımdır. (Şahiner, 2001).

Yukarıdaki paragraflarda ilkel sanattan kavramsal sanata kadar sanatta gerçekleşen dönemsel değişikliklere yer verilmiş ve bu değişikliklerden yola çıkılarak ‘sanatta imge’nin yeri, formu ve etkisi tartışılmıştır.

2.2. KADIN İMGESİNİN EKSLİBRİS TASARIMLARINA YANSIMASI

Kadın imgesi tüm sanat (ve insanlık) tarihi boyunca pek çok farklı kavramı alegorik olarak yansıtabilme potansiyelinden dolayı çok yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Kadının temsil ettiği kavramlardan bazıları şunlardır; doğurganlık, doğa, bereket, tarısal güç, ilk günah, şehvet, adalet, özgürlük, ayartma, tanrıça, azize, rahibe, ideal güzellik, çıplaklık, estetik vd.

Ağırlıklı olarak erkek egemen bir sanat anlayışının sonucu olarak feminist eleştiriye de sıklıkla maruz kalır sanatta ‘kadın imgesi’. John Berger, Görme Biçimleri adlı kitabında şöyle der: “Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır... böylece kadın içinde ‘gözleyen’ ve ‘gözlenen’ kişilikleri kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar... Bunu şöyle yalınlaştırabiliriz: Erkekler

davrandıkları gibi; kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyredeler; kadınlarsa seyredilişlerini seyredeler (Berger, 2007, s.47).”

Sanattaki kadın imgesinin feminist duyarlılıkla irdelenmesi ayrıca bir çalışma konusu olup biz bu çalışmamızda Kadın İmgesinin ekslibris tasarımları içinde özellikle doğa, müzik, erotik, mitoloji ve bilim konularıyla iç içe geçmiş olanlarını irdedeceğiz.

2.2.1. Doğa

“Doğa dışıldır”

-Francis Bacon

Yaşamın ortaya çıkışı, çoğalma, iyi ve kötü olanın tasviri, bereket, paylaşma gibi kavramların en çok simgeleştiği figür kadın bedeni olmuştur. Paglia şöyle der: “Onun gizemli yaratıcı güçleri ve yuvarlak göğüslerinin, karnının ve kalçalarının, toprağın dış hatları ile olan benzerliği, kadını erken dönem sembolizminin merkezine yerleştirmiştir. O, dinin tüm dünyada doğuşunu sağlayan yüce ana figürlerinin modeliydi. (2004: 21)”

Kemal Atalay “İmge” adlı metninde Aristoteles üzerinden sanattaki imgenin işlevinden bahseder: “Aristoteles Ruh Üzerine’de duyularla ulaşamadığımız bir şeye yönelik arzumuzun, arzu edilen nesnenin imgesiyle dolayımlanması gerektiğini belirtiyordu. Bu görüş, imgeyle ilgili özellikle de imgenin sanattaki işlevi ile ilgili çok önemli bir noktaya işaret eder. Sanatsal ya da yazınsal imgenin aslında arzu edilen nesnenin imgesi olması”(Kemal Atalay, “İmge”, Kitap-lık, Sayı: 74, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.72) arzuyu amaçlayan imge üretiminin bir sonucudur.

Genel olarak resim sanatında kadına sıkça eşlik eden bitki ve çiçek imgesi erkeği peşinden sürükleyecek bir güzellik arzusunu ve erkeğin duyguları uyandırmayı amaçlar. Ruh doğanın bir parçasıdır. Kadın bedeni ve ruhu da adeta doğanın güzelliğini, karmaşıklığını, dokunulabilirliğini ama nüfuz edilemezliğini, gizemini, doğumu ve ölümü oldukça yoğun bir şekilde sembolize eder.

Ekslibris tasarımlarında da sıklıkla kullanılan kadın imgesinin doğa ve bitki temasıyla birlikte kullanımı yine kadın imgesinin arzuyu uyandırmayı amaçlamasıyla yakından ilgilidir. Bitkilere yüklenen anlamların her kültürde karşılığını bulduğu bilinir. Mesela, zeytin dalının barışı, gülün aşkı, simgelemesi gibi tüm dünyada ortak semboller

varken, her kültürün kendisine ait anlatılarında değişen anlamları da vardırırlar. Onun için dünyada farklı kültürlerde bile yetişse de sanatçıların cinsellik ve erotizmi anlatırken çiçek, bitki motiflerini kullanmaları şaşırtıcı olmamalıdır. Sanatta kullanılan bitki motifleri aşk ve aşkın saflığı, şehvet ve şehvetin, günah, kadın ve erkek cinsel organları ve bunun gibi erotizm yüklü pek çok düşüncenin sembolü olarak vardır. (Şahin, 2006)

Doğa kendini en çok kadın bedeninde gösterir. Doğanın dişilliği, ('Toprak Ana'lığı, bereketi, çıplaklığı, dolayumsuz güzelliği) en çok kadında kendini imgeleştirir. Kutsal kitapların yaratılış hikayesi olarak anlattığı 'yasak elma'dan yiyen ve sınırı aşan kadındır. Doğanın içindeki sınırları zorlamayı, keşfetmeyi, deneyimlemeyi en çok kadın bedeni üzerinden yaşarız. Hem düş hem de düşünce olarak. Resimde ve sanatta sıkça konu edilen ''Adem ile Havva'nın cennet'ten kovulmasına sebep olan Yasak Elma'' konusu kadının doğa bağlamında 'bilmeyi' erkekten daha çok deneyimlemek istemesinin de simgesidir aslında. Zira 'yasak elma'nın koparıldığı ağaç 'bilgi ağacı'dır. Elma, hem hazzı hem de bilgiyi temsil etmektedir. Ekslibris tasarımlarında sıklıkla kullanılan kadın imgesini yine bu bağlamda, yani 'bilgi ve haz' bağlamında ele almak daha yerinde olacaktır.

2.2.2. Müzik

"Yeryüzündeki her ruh müzikal armoniyle yazılmış bir bestedir."

-Platon

Bütün sanatlar içinde; müziğin ruhu ifade etmesi ve spiritual olana daha yakın olması gibi bir ayrıcalıktan söz edilir. Müzik, tutkuları tahrik eder. Bedenin taşlarını yerinden oynatır.

Müzikler, insan ruhu üzerindeki oluşturdıkları etkiler yönüyle de çok çeşitlidirler. Bunlar; zihni yücelten, duygulara hitap eden, dişilik ve şehvetli,saf ve soylu, erkeklere cesaret veren(marşlar), hafif ve sakinleştirici müziklerdir.

Kadının bir güzellik imgesi olarak resim sanatında (ekslibris tasarımında) kullanılması, öncelikle müziğin oluşturmaya amaçladığı güzellik-hoşluk duygusuna bir form kazandırma çabası olarak bakılabilir. Kadın imgesi müziğin harmonikliğini

zirveye taşıyan bir unsurdur. Harmoni, büyük filozoflar tarafından güzelliğin vazgeçilmez şartı olarak görülmüştür. Bileşik unsurlardan oluşan bir şey ancak parçaları armonikse, güzel olarak kabul edilebilir. Ve bu armoniklik matematiksel bir oranla da ilgilidir. Bu konuda Umberto Eco şöyle demektedir: “Müzikal sesleri yöneten matematiksel oranları, yani duraklamaların temelde dayandıkları oranları bir telin uzunluğu bir notanın yüksekliği arasındaki ilişkiyi ilk inceleyenler, Pitagorasçılar olmuştur. Müzikal oran fikri güzelin yaratılması için gerekli tüm kurallarla sıkı sıkıya bağlantılı görülüyordu. Antikçağ boyunca geçerli olan bu oran görüşü MS IV. ve V. yüzyıllarda Boethius tarafından yazılmış eserlerle Ortaçağ’a taşınmıştır. Boethius bize Pitagoras’ın bir sabah demircinin çalışmasını izlerken örse inen her çekiç darbesinden farklı bir ses çıktığını nasıl belirlediğini, böylelikle elde edilen skaladaki seslerin çekiç ağırlıklarıyla orantılı olduğunu nasıl saptadığını anlatır. Boethius bununla da kalmaz, Pitagorasçıların çeşitli müzik modları’nın kişilerin psikolojileri üzerinde farklı etki yarattığını bildiklerini, gençlerin eğitime uygun sert ve ılımlı ritimlerin yanı sıra dingin, şehvetli ritimlerden de söz ettiklerini aktarır. Pitagoras’ın ayyaş bir gence (Frigya modu çocuğu gereğinden fazla heyecanlandığından) spondeios tarzı Hipofrigya modunda bir melodi dinleterek, kendini kontrol etmeyi yeniden öğrettiği söylenir.” (Eco, 2006: s. 61-62)

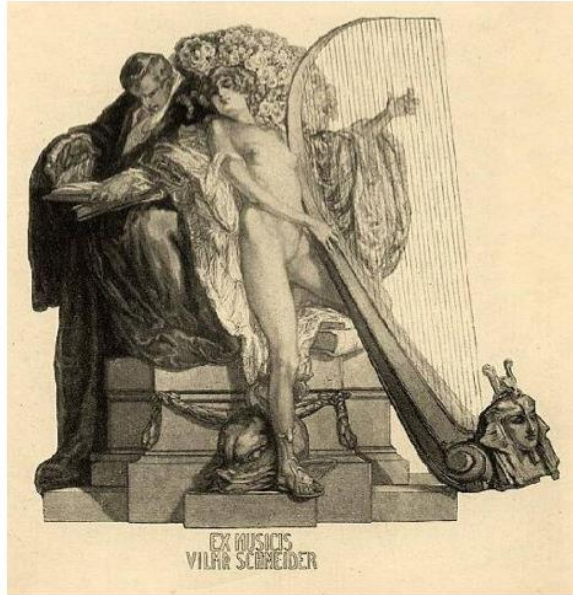
Umberto Eco’nun yukarıda atıfta bulunduğu Boethius, *De Musica* kitabında şöyle demektedir: “ İnsan, doğasına uygun olarak, güzel makamlara teslim olur ve güzel olmayanlardan sıkılır; bu durum insanın yaşına ve mizacına bağlı değildir, her eğilimden insan bu durumu yaşar; çocuklar, gençler ve yaşlılar müziğin makamlarından doğal bir biçimde ve doğrudan etkilenirler; güzel melodilerin tadı her yaşta çıkarılabilir. Platon’un dediği gibi, yeryüzündeki her ruh aslında müzikal armoniyle yazılmış bir bestedir. İçimizdeki armoni sayesinde sesin armonik bileşimlerini algıyalabiliyor ve onların tadını çıkarabiliyoruz çünkü onlarla benzer bir yapıya sahip olduğumuzu biliyoruz. Benzerlikler insana hoş gelir, benzemeyen unsurlar ise tiksindiricidir ” (Boethius (c. 480-526) *De Musica*, I.).

Aquino’lu Aziz Tommaso ‘güzellik’ için üç ögenin gerekliliğinden söz eder. Birincisi bütünlük ya da kusursuzluktur. Bütünlüğü olmayan şeyler eksik olduğu için biçimsizdir. İkincisi parçalar arasında olması gereken ahenktir. Son olarak da renkleri

açık ve parlak şeyleri güzel diye nitelendirdiğimiz için berraklık ya da görkem olması gerekmektedir (Aquino’lu Aziz Tommaso (XIII. yüzyıl), Summa Theologiae, I, 39,8.).

Kadın imgesinin kullanıldığı ekslibris tasarımlarında, müziğin; güzelliğini taçlandırıcı bir sembol olarak yerini aldığını görmekteyiz. Bunun tersini söylemek de bir o kadar doğrudur, yani kadının güzelliğinin bir tamamlayıcısı ve vurgulayıcısı olarak müzik ve enstrümanların sembolizasyonuna yer verilmesi.

Franz Von Bayros ekslibrislerine baktığımızda onun müzik konulu çok sayıda çalışması olduğunu görürüz. Müzik temalı eklibrislerde “ekslibris” kelimesi yerine “ex musicis” ibaresinin de kullanıldığını bu örneklerde görmek mümkündür.



Resim 2.1. Franz Von Boyros

Müzik konulu ekslibris çalışmalarında farklı ülke ve coğrafyaların kültür kodlarını da görmek mümkündür. Bu farklılıkların en başında enstrüman ve çalgı aletlerinin farklılığı gelmektedir. Bu tür çalışmalarda geleneksel yapının tasarımlarda da korunmaya ve yansıtılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Bu anlamda uzak doğunun spiritual arayış imgelerinin etkili bir biçimde tasarımlara yansındığını görürüz.



Resim 2.2. Yi Yang, Çin, 2003



Resim 2.3. Arkady Pugachevsky, Ukrayna



Resim 2.4. Galina Pavlova – Bulgaristan



Resim 2.5. Paolo Rovegno – İtalya



Resim 2.6. Hasip Pektaş



Resim 2.7. Salih Denli

2.2.3. Erotik

Erotik, karşı cinsi sevmeye ilgili her şey için kullanılır. Erotik, bir diğer tanımlamayla; sevilen nesnenin "seven üzerinde sahip olduğu güç" demektir. (Hunt 1996:117)

Türkiye’de ekslibris sanatının öncülerinden ve ustalarından Hasip Pektaş erotizm, sanat ve kadın imgesi konusunda düşüncelerini ifade ettiği şu satırlar dikkate değerdir; “Sınırların bittiği yerde erotizm başlar. Erotizm, akıl ile duygu, birey ile evren arasındaki engeli deler geçer. Tutkular tıpkı dinsel bir deneyim gibi nefsimizin dışarı taşmasını sağlayan bir güce sahiptir.

Tarih boyunca sanatçılar, birey ile evrenin, kadın ile erkeğin, ruh ile varlığın, ışık ile karanlığın, hayat ile ölümün kısaca hayatın temelini oluşturan zıtlıkların bir anlatım biçimi olarak erotik imajları kullanmışlardır. Bazı kültürler, doğum, büyüme, yaşlılık gibi doğal törenleri tutkuyla kutlarlar. Diğerleri ise bilinçaltı fantazi ve rüyaların sır dolu engelleri içine erotik sembollerle girerler. Erotizm, kadın ve erkekler arasında yaşanan sıkıntılı seksüel ilişkinin altını çizmede ve yanlış tevazu ile alay etmede kullanılmıştır. Bir yandan insan korkularının, sırlarının açığa çıkmasını sağlarken; diğer yandan sosyal ilişkilerin açık bir aynası olarak görülmüştür. Erotizm bazen çocuksu suçluluktan kurtulmaya yaramış, bazen toplumun sabit fikirlerini sınırlamaya yaramıştır.

Bazı sanatçılar, insan davranışlarını göstermek için erotizmi kullanmıştır. Kültürün aksine gerçek erotizm üç önemli özelliği açığa çıkarır:

- a) Seksin basit bir sunumu olarak değil, bir konu olarak sanatta yer alır. Tutkuların davranış olarak en iyi yansımasıdır.
- b) Erotizm, artistik ifadeleri doğrulayabilir. Hayal gücünü ve becerilerin ortaya konduğu güzel bir anlatım alanıdır. İzlenim sonrası etkisi uzun süre devam eden zengin bir duygu yoğunluğuna sahiptir.
- c) Ve sonuçta erotizm, fikirler içerir.

Erotik sanat; sanatçının evreni, aşkı ve tutkuyu nasıl gördüğünü, insan davranışlarına karşı tepkisini anlatır. Erotik resimler, uzun zaman bir şaka ve espiri konusu olarak tarihimizde kayıp bir dönemi temsil ederler. Bugün hala pek çok kişi

seksin çok özel bir konu olarak kitaplarda yer aldığına inanır. Bir yandan ise erotizm insanlık ve kutsallık arasındaki değerli bir bağıdır. Her erotik resim bir meydan okumadır. Gözetlemek için anahtar deliği yeterli değildir, kapıları açmak, deneyimleri paylaşmak gerekmektedir.

...

Erotizm kadın formuyla başlar. Uzanmış bekleyen güzel bir kadın vücudu bir ilk dokunuş ve yaklaşma isteği için yeterlidir. Erotizme olan ilginin yansımalarını ekslibrisler üzerinde de görmek her zaman için mümkündür. İlgilenenler arttıkça erotik ekslibrisin yaratıcıları da yeni çalışmaları ile hep var olacaklardır (Pektaş, 2003).”

Konu sanat ve sanat eseri olduğunda erotik olanla pornografik olan arasındaki ayrıma titizlikle da dikkat etmek gerekir. Bu konuda Düccane Cündioğlu şunları söylemektedir: “Erotik olan göstermek istediğini göstermez ama sezdirir. Pornografik olan ise göstermek istediğini apaçık gösterir. Gösterdiği, göstermek istediğidir. Hakikatsiz tezahürdür. Ve bu yüzden de sanat değildir. Sanatın özünde dolayım vardır. Dolaylı anlatım. İşaret eder, îma eder, sezdirir ama gözünün içine sokmaz. Adı üstünde sanat temsildir. Gerçeğin kendisi değil, vekilidir. (*Mimesis*) (Cündioğlu, 2012).”



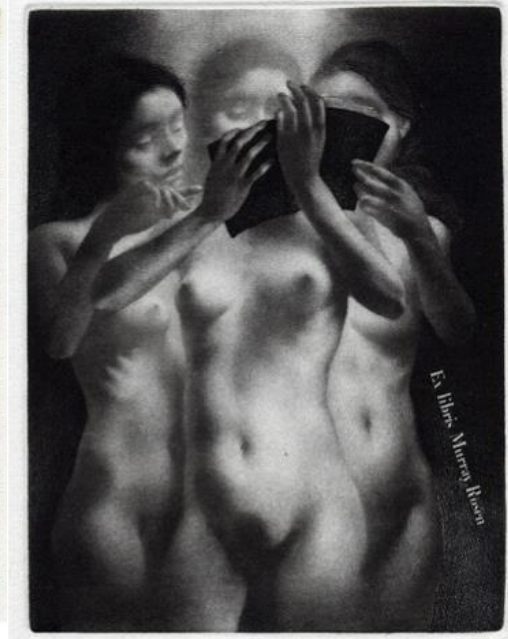
Resim 2.8. Hasip Pektaş



Resim 2.9. Martin R. Baeyens



Resim 2.10. David Baker



Resim 2.11. Miladinovic

2.2.4. Mitoloji

“Mitos (mythos), Yunancada söz, öykü anlamına gelir. Mitoslar, ilkel insan topluluklarının, evreni, dünyayı ve doğa olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri yaşamın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak gereksiniminden doğmuş öykülerdir. (Necatigil, 1995).”

Batı’da mit terimi, ‘uydurma’ ya da ‘tarihi gerçeklere dayanmayan’ bir anlam taşıırken mitolojinin konusu olan mitoslar, Malinowski’ye göre simgesel değil, ait olduğu konunun doğrudan ifadesidir ve ilkel kültürde çok önemli bir işlevi üstlenirler. Bonnefoy bu görüşü destekler nitelikte şöyle demektedir: “En eski zamanlara ait olan, insan topluluklarının aktara aktara bugüne getirdiği, insanların, şehirlerin, dünyaların, tanrıların ve evrenlerin nasıl ortaya çıkmış olduklarını anlatan hikaye, hikayeler, bu süreçte başka işlevler de yüklendiler. Evreni, dünyayı, tanrıları ve insanı, yani açıklanamaz olanı anlatıp, açıkladılar. Bununla kalmayıp inandırdılar, bu inanışın gerektirdiği davranışları belirleyip kurumsallaştırdılar; insanlar arası ve (bu ve öteki) dünyalar arası ilişkileri düzene koydular. Geçmişten geldiler, ama hep bugüne ait oldular. Anlattıkları olayların özel yanları silindi, unutuldu; hep daha fazla genelleştiler,

bugünde yaşayanlar için örnek haline geldiler. Ancak dikkat edilmeli, bu hikayeler mit adına almadılar, bu ad altında sınıflandırılıp ona göre anlamlı kılınmadılar. Bu hikayelere inanıldı. Nasıl ve niye inanıldığı da, bu inanın hakiki olup olmadığı da sorulabilir... Fakat toplumlar bu hikayeleri anlatıp, aktardı; anlatır ve aktarırken, toplumda oluşan yeni ağırlıklara göre hikaye farklılaştı, değişti. Yeni kesitler eklendi, kimi kesitler atıldı. Toplumların örgütlenişi ve sürekliliği açısından bu hikayeye inanış işlevsel ve kendiliğinden olduğu ölçüde hikaye de varoluşunu sürdürdü (Bonnefoy, 2000).

Freud; mitosları bilinçaltı istek, korku ve iç çatışmaların bir yansıması olarak görmüş ve mitosların simgesel yanını ön plana çıkarmıştır. Freud'un izinden giden Jung ve Joseph Campbell ise mitosların evrensel yönünü vurgulayarak, onların kolektif bilinçaltının yansıması olarak görmüşlerdir.

İnsan ve dünya varoluşunun kökekine ve 'nasılına' dair açıklamalar ileri süren ve anlatımlarda bulunan mitolojinin bir sanat yapıtının konusu olmaması elbette düşünülemezdi. Mitolojik anlatılar sanatlı anlatıyı yönlendiren ve güçlendiren önemli figürler ve imgeler halinde tarihte yerini almıştır.

Mitolojilerde anlatımına yer verilen su, güneş, ay, bitkiler, hayvanlar ve tanrılar kadar, tanrıçalar gibi kadınlara da sıklıkla yer verilmiştir.

Mitler çoğunlukla kadınları birbirine karşıt nitelikleri ile ele almışlardır. Bunun böyle olmasında 'mitlerin' anlatımının eril bir dil taşımasının rolü vardır. Erkek, kendisinden farklı olan kadını hem ister hem de aynı zamanda onun farklılığına katlanamaz. Böyle olunca kadın hem istenen, hem korkulan, hem lanetlenen, hem de baştacı edilendir. Kadınlar ve onları temsil eden tanrıçalar, erkeklerin yaşamında beklenmeyen tehlikelerin doğurduğu korkuları simgelerler.

Ana tanrıçalar dünyanın her yerindeki mitolojik anlatımlarda hem yaşam veren hem de yaşam alan varlıklardır. Onlar toprağın canlı örnekleri, bir alegorisidirler. Aşk, evliliği, hayatın devam ettirilmesini, anneliği simgelerler. Nitekim Hindistan'da Kali, Sümer'de İnanna, Babil'de İştar, Filistin'de Astarte, Yunan'da Aphrodite, Demeter ve Artemis, Roma'da Kybele ve Venüs, Mısır'da İsis böyledir.

Ekslibris tasarımında da sıklıkla kadınların güçlü bir imge olarak kullanıldığı mitolojik anlatımlara yer verilmiştir. Varoluşun sırlarını, insanın trajedilerini öğrenmeye çalıştığımız, birbirimize hikayeler anlattığımız Kitaplar'ı süsleyecek ekslibris sanatının da yine aynı benzer içeriği güçlendiren ve destekleyen mitolojik kadın öğelerini kullanması ekslibris tasarımının kitapların dünyasıyla bütünleşmesini de sağlamaktadır.



Resim 2.12. Agirba Ruslan, C3/C5/C7, 140X115mm, 2011

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

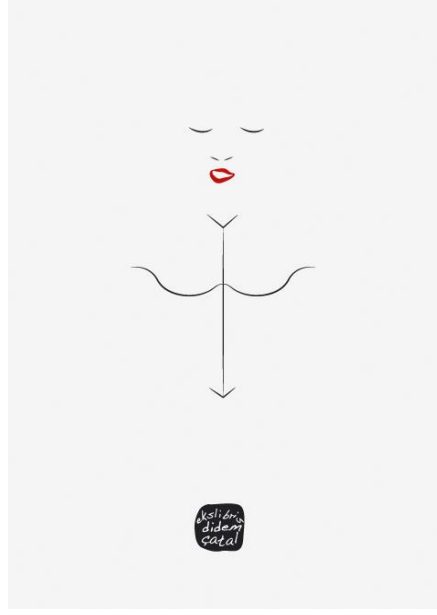
EKSLİBRİS UYGULAMA ÖRNEKLERİ

3.1. KURGULAR VE UYGULAMALAR



Resim 3.1. Ardahanlı Orhan, CGD, 110X164mm, 2012

Bıyık farklı kültürlerde tarih boyunca bir nevi güç, iktidar, erkeklik ve statü sembolü olmuştur. Bıyıkların burulması ve yanlardan yukarıya doğru kıvrılması ise bir nevi ‘erkeklik cilvesi’ şeklinde nitelenebilir. Kadın göğsü bilinçaltımızda beslenme (doğumun ilk aylarındaki yaşamsal hayat kaynağı), şefkat, hayata tutunma gibi duyguları tetikler. Ekslibristeki kadın göğsüyle bütünleştirilmiş bıyık burma, erkeklik cilvesi, kadının bu güzelliği ve bilinçaltı besleyiciliği karşısında kendini güvende hissetme, bıyık uçlarının dikeyliği ile de kendini erkeklik anlamında da yeterli ve özgüvenli görme duygularını sembolize etmektedir.



Resim 3.2. Ardahanlı Orhan, CGD, 168X240mm, 2013

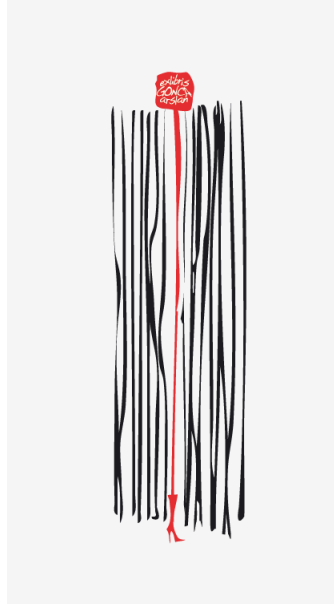
Didem Çatal için yapılan bu ekslibriste, düşünce dediğimiz şeyi, tarih dediğimiz şeyi biraz da bedenlerimiz (olanaklarımız) ve erotizm tutkumuz üzerinden oluşturuyor. Sanat ve özellikle ekslibris sanatı, kadınlar üzerinden bunu en yalın biçimde birleştirmektedir. Kitapların (tarih ve hikaye) içinde kadınlar, kadınlar içinde kitaplar yaratarak. Kadın bedeninde yatan bu arzunun bu hikayenin biçimlenmesi sonucunda dışarıdan kendisine bakarken kadınlığını üst seviyelere taşıtmaktadır.



Resim 3.3. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X110mm, 2008



Resim 3.4. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X113mm, 2012



Resim 3.5. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X113mm, 2011

Sanat ve antropolojide renk sembolizmi sıklıkla başvurulmuş bir yaklaşımdır. Kırmızı renk gözyanımları dolayısıyla diğer renlerden daha yakından farkedilir ve dikkat çekicidir. Bu ekslibris tasarımında da kırmızı renkle gösterilen kadın farklılaşma, öne çıkma, özel hissetme ve arzulu olma durumlarını sembolize etmektedir. Kadının giydiği topuklu ayakkabı da bu farklılaşmayı ve arzulu olma halini adeta zihnimize ‘topuklu ayakkabı sesi’ çağrıştırarak imgeyi pekiştirmektedir.



Resim 3.6. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X110mm, 2008



Resim 3.7. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X80mm, 2012



Resim 3.8. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X112mm, 2011

Apple'ın kurucusu Steve Jobs için yapılan bu ekslibriste elma – dudak ve apple simgeleri yerleştirilerek doğumuyla ölümü arasında geçen tüm hayatını bu üç şeyin şekillendirdiği sembolize edilmiştir. Steve Jobs kurduğu şirkete simge olarak elmayı seçmiştir ki bu 'yasak elmaya' bir atıftır. Dudak üzerinde birleşen ve bütünleşen elma ise Steve Jobs'un Apple'ın yeni ürünlerinin lansmanında yağtığı, adeta herkesin ağzından çıkan her kelimeye konsantre olduğu konuşmalara gönderme yapmaktadır. 1955 -2011 yılları arasındaki hayatının kısa öyküsü, Steve Jobs'un düşüncelerine referans olan imgeler dünyası ve kişisel özellikleri bu ekslibris tasarımına da yansımıştır.



Resim 3.9. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X110mm, 2008



Resim 3.10. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X80mm, 2012

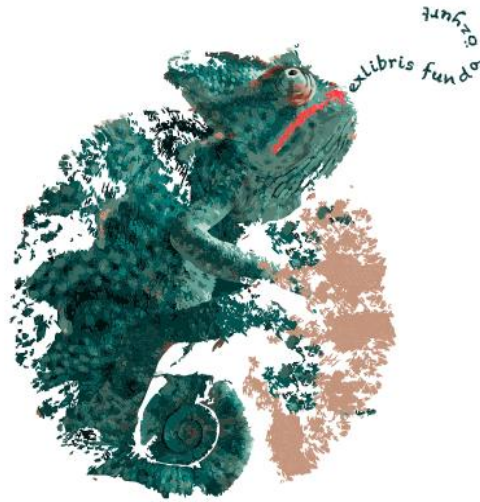


Resim 3.11. Ardahanlı Orhan, CGD, 127X127mm, 2008

Bu ekslibriste timsah gözlerindeki gözbebeklerin dik olan fizyolojik yapısına uygun olarak kadın figürü konulmuştur. Timsahların gözleri, başlarının üst kısmında bulunur ve suda yüzerken rahatça etraflarını görebilirler. Gözleriyle kadını hapsedmek istediğini ve arzuladığını (avlamak, ona ulaşmak istediğini) da bu tasarımda görmek mümkündür.



Resim 3.12. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X110mm, 2008



Resim 3.13. Ardahanlı Orhan, CGD, 80X80mm, 2012



Resim 3.14. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X90mm, 2013

Ekslibrisin önemli fonksiyonlarından birisi de ‘kitabı hırsızlığa karşı koruması’dır. Kitap sayfalarında kaşlarını çatmış gözler ve sırtını dönmüş kadın figürü de kitabı iyice sahiplenmeyi, kimseyle paylaşmak istememeyi tasvir etmiştir. Kadının kendi güzelliğini de adeta saklarcasına duruşu kitabın sayfalarındaki bilgileri de saklama ve paylaşmak istememe durumları çatılan kaşlarla da pekiştirilmiştir.



Resim 3.15. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X110mm, 2010

Mustafa İjaz için yapılan bu ekslibriste “ekslibris” ve “mustafa İjaz” yazısının çizgisel ve konumsal yerleşimi dikkat çekicidir. Kadın figürünün üstüne yazılan ‘mustafa İjaz’ yazısı enerjisini ve ışığını ‘kadın’ imgesinden alan bir kişi olmasının yanında ‘kadını inceleyerek, kadın sembolizmi üzerine ‘kapanarak’ bir düşünme’ eylemi gerçekleştirmesine gönderme yapılmıştır. Mustafa İjaz için yapılan bu ekslibriste ‘ekslibris yapılan kişinin belirgin özelliğine vurgu yapma’ gibi ekslibris’in ayırteci kişiye özel sanat özelliği ortaya çıkmıştır.



Resim 3.16. Ardahanlı Orhan, CGD, 90X110mm, 2013

Maria Shirshova için yapılan bu ekslibriste de kadın cinselliği ve erotizmi, ekslibris tasarımlarında sıklıkla ‘kadını ve erotizmi’ kimlik ve varoluş üzerinden sorgulayan tasvirler içerir. Bu ekslibristeki erotizm bir kopuş duygusunu sembolize etmektedir. Hem kadın için bir kopuş ve hem de onu arzulayan için. Kadın bedeni tüm estetikliğiyle varolan her şeyle arasına adeta bir uçurum koyar ve bu gizil bir erotizm peşinde bir bedenden bir bedene, bir duygudan diğer bir duyguya, bir kimlikten başka bir aidiyete hem kendini savurur, hem çocuklarını, hem sevgilisini / kocasını ve dahi toplumları. Dinler, siyasi tarihimiz, sosyal psikolojimiz, davranış güdülerimiz kadının sahip olduğu, dönüştürücü, tam anlamıyla sahip olunamayan ve sürekli bir kopuş / göç arzusu uyandıran erotizm üzerinden şekillenir ve içerik kazanır.

Kadın hep bir ‘kopuştur’. Erkekler ve tarih, hikayeler ve duygular kadınlarla bir mekandan bir mekana göç eder dururlar. Kadının özgürleştiriciliği içinde hapsolunan hikayelere ilham verir gönüllü esaret. Cinsellik peşinde koşarken aslında hayatın da peşinden koşarız. Para kazanır, zengin olur, itibar kazanır, aile kurar, çocuk yaparız. Neslin devamı ve cinsel duyguların tatmini için erotizm kadına verilmiş ilahi bir hediyedir. Düşünce dediğimiz şeyi, tarih dediğimiz şeyi biraz da bedenlerimiz (olanaklarımız) ve erotizm tutkumuz üzerinden oluşturmuyor muyuz? Sanat ve özellikle ekslibris sanatı, kitaplar ve kadınlar üzerinden bunu en yalın biçimde birleştirmektedir. Kitapların (tarih ve hikaye) içinde kadınlar, kadınlar içinde kitaplar yaratarak.

SONUÇ

Ekslibrisi yapılan konular arasında; erotik, müzik, tarih, bitki, hayvan, balon, kelebek, manzara, aile ve meslekler sıklıkla yer almaktadır.

1960 yılında yapılan bir araştırmada, ekslibrisler konularına göre sınıflandırılınca %30'ununu erotik, %20'sinin hanedan armas, %15'inin manzara, %15'inin hayvan ve bitki, %10'unun da değişik konuları içerdği görülmüştür (Pektaş, 2003)

Bu çalışmamızda ekslibris tasarımlarında sıklıkla kullanılan kadın imgesinin doğa, müzik, erotik ve mitolojik temalara yansıması ele alındı. İmge konusunun çeşitli sanat akımlarında geçirdiği evrelere değinildi ve sanat felsefesi açısından da imge konusu ele alındı.

Yaşamın ortaya çıkışı, çoğalma, iyi ve kötü olanın tasviri, bereket, paylaşma gibi kavramların en çok simgeleştirdiği figür-imge kadın bedeni olmuştur.

Genel olarak resim sanatında kadına sıkça eşlik eden bitki ve çiçek imgesi erkeği peşinden sürükleyecek bir güzellik arzusunu ve şehvani duyguları uyandırmayı amaçlar. Ruh doğanın bir parçasıdır. Kadın bedeni ve ruhu da adeta doğanın güzelliğini, karmaşıklığını, dokunulabilirliğini ama nüfuz edilemezliğini, gizemini, doğumu ve ölümü oldukça yoğun bir şekilde sembolize eder.

Ekslibris tasarımlarında da sıklıkla kullanılan kadın imgesinin doğa ve bitki temasıyla birlikte kullanımı yine kadın imgesinin arzuyu uyandırmayı amaçlamasıyla yakından ilgilidir.

Kadın imgesinin kullanıldığı ekslibris tasarımlarında müziğin güzelliğini taçlandırıcı bir sembol olarak yerini aldığını görmekteyiz. Bunun tersini söylemek de bir o kadar doğrudur, yani kadının güzelliğinin bir tamamlayıcısı ve vurgulayıcısı olarak müzik ve enstrümanların sembolizasyonuna yer verilmesi. Müzik konulu ekslibris çalışmalarında farklı ülke ve coğrafyaların kültür kodlarını da görmek mümkündür. Bu farklılıkların en başında enstrüman ve çalgı aletlerinin farklılığı gelmektedir.

Ekslibris tasarımında sıklıkla kadınların güçlü bir imge olarak kullanıldığı mitolojik anlatımlara yer verilmiştir. Varoluşun sırlarını, insanın trajedilerini öğrenmeye çalıştığımız, birbirimize hikayeler anlattığımız kitapları süsleyecek ekslibris sanatının da yine aynı benzer içeriği güçlendiren ve destekleyen mitolojik kadın öğelerini kullanması ekslibris tasarımının kitapların dünyasıyla bütünleşmesini de sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Akay, A., Emre Z. (1998). *Kavramın Sınırlarında*. İstanbul: İstanbul Bağlam Yayınları.
- Akbaba, G. (2003). “Tutkunun Çocuğu Exlibris”. *Bilim ve Teknik Dergisi*, 36(424).
- Aquino’lu Aziz Tommaso (2006). “XIII. Yüzyıl. Summa Theologiae”. *Güzelliğin Tarihi*.
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Yankı Yayınları.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*. Cilt: I-II. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cassou, J. (1987). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cündioğlu, D. (2012). *Bir Talibin Ders Notları*. Erişim Tarihi: 01.10.2012.
<http://ducanecundioglusimurggrubu.blogspot.com/2012/10/bir-talibin-ders-notlari.html>.
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Erinç, S., M. (2004). “Bir Sanat Dalı Olarak Ekslibris”. *Anadolu Sanat*, Eskişehir: Anadolu Üni. G.S.F. Yayınları, s. 5.
- Gombrich, H., E. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güneş, Y. (t.y.). *Exlibrislerim*, www. Erişim Tarihi: 11 .02 .2004. Mimoza.edu.tr.
- Hall, M., P. (2012). *Tüm Çağların Gizli Öğretileri*. İstanbul: Mitra Yayınları.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hunt, L. (1996). *Erotizm ve Politika*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kahramankaptan, S. (1997). “Kitaba Mülkiyet Belgesi: Ekslibris”. *Art Dekor*, Sayı: 47, 136 -139.
- Koçak, O. (1995). *İmgenin Halleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Malinowski, B. (2000). *Büyü, Bilim ve Din*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Necatigil, B. (1995). *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: K Kitaplığı.
- Okur, G. (1998). *Exlibris ve İletişim*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickonson'a Sanat ve Dekadans*. Ankara: Epos Yayınları.
- Pektaş, H. (1996). *Ex Libris*. İstanbul: YKY.
- Pektaş, H. (2003). *Exlibris*. Ankara: AED.
- Ponty, M. M. (1996). *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Rona, Z. (2003). "Exlibris ve Özgün Baskıresim Sergisi". *Türkiye Sanat Yıllığı 2003*, Cilt: 3.
- Severin, M.F. (1949). *Making a Bookplate*. England: The Studio Publications London&New York.
- Temel, S., I. (1997). "Kitabın İçindeki Mülkiyet Sembolü Ekslibris". *Sanatsal Mozaik Dergisi*, Sayı: 21, 59-60.
- Timuçin, A. (1992). *Gerçekçi Düşünce Gerçekçi Sanat*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Timuçin, A. (2000). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (1998). *Türkçe Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Şahin, M. (2006). "Resimde Bitki ve Erotizm Bağıntısı". *YL Sanat Eseri Raporu*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahiner, R. (Eylül / Ekim 2001). "1960 Sonrası Sanatın Görsel Karakteri". *Türkiye'de Sanat Dergisi*, 50(56-65).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	ORHAN ARDAHANLI
Doğum Yeri ve Tarihi	ERZURUM 1979
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	1-2013 Uluslararası Afiş Tasarımı Sergisi, Çanakkale Boğaz Komutanlığı Galerisi, Çanakkale / Türkiye 2- 2013 Dünya barışı için sanat projesi ART FOR PEACE, Alwar / Hindistan 3- 2012 Money for free Uluslararası Afiş Sergisi, 5ISPC, Skopje 2012, Üsküp / Makedonya 4- 2012 2. MUIPBiennial Uluslararası Çağrılı Afiş Bienali Yeni Yaklaşımlar, Marmara Üniversitesi- İstanbul / Türkiye 5- 2012 “Somali’yi Yeniden Renklendir” Uluslararası Afiş Sergisi (Africa) –Tahran / İran 6- 2011 Uluslararası Japonya Posterler Projesi Sunshine – Düsseldorf / Almanya 7- 2010 Uluslararası “Sanatın Anadolu Aydınlanması Projesi’2010 Avrupa Kültür Başkenti – İstanbul / Türkiye 8- 2010 Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 5. Uluslararası Öğrenci Trienali – İstanbul / Türkiye 9- 2010 Mimar Sinan GSF Üniversitesi, ECUME 10.Akdeniz Sanat Okulları Buluşması – İstanbul /Türkiye

	10- 2009 IV. Uluslararası Sivil Toplum Kuruluşları Kongresi Görsel Tasarım Sergisi – Çanakkale /Türkiye 11- 2008 III.Uluslararası Cgd/Crd Exlibris Yarışması Sergileme – İstanbul – Nyon – Frederikshavn ve Sint-Niklass
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	1-2013 Eğitimde Yenilikçilik Temalı Uluslararası Afiş Sergisi – Erzurum / Türkiye 2-2012 Karayolları Trafik Haftası Kapsamında Düzenlenen"Grafik için Trafik, Trafik için Grafik" Afiş Sergisi - Erzurum / Türkiye 3-2012 Şiddetin Sosyal Dinamiklerin Anlaşılması ve Önleyici Stratejilerin Geliştirilmesi Sempozyumu Afiş Sergisi – Erzurum / Türkiye
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İletişim	
E-Posta Adresi	selam@orhanardahanli.com
Tarih	10.04.2013